الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 45 – السنة الثانية عشرة – ربيع 2019

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية

للدراسات والبحوث والنشر

www.folkculturebh.org

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

www.iov.world

تصدر المجلة بالعربية مع ملخصات بالإنجليزية والفرنسية بطبعة ورقية. وعلى الموقع الإلكتروني بـ (العربية – الإنجليزية – الفرنسية – الإسبانية – الصينية – الروسية)

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+

سكرتاريا التحرير:

E.mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

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

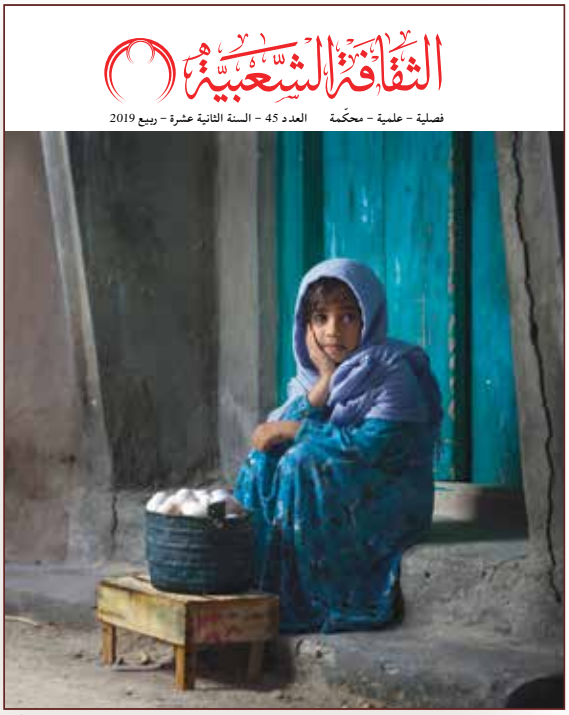
الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 45

ربيع 2019



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 رفيع
- 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 الشِعب 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: مطبعة أوال – البحرين

الكشف عن حاضر الثقافة الشعبية ومسارات مستقبلها

في المؤتمر العلمي العالمي القادم للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV

باللغات الست المعتمدة لدى هيئة الأمم المتحدة وبعدة وسائل، دعت الأمانة العامة للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV من مقرها بمدينة برجامو الإيطالية الباحثين في شتى أنحاء العالم إلى المشاركة في أعمال المؤتمر العلمي العالمي المخصص لبحث موضوع «الثقافة الشعبية: الحاضر ومسارات المستقبل» الذي سيتزامن عقده مع اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة بمدينة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة في أبريل 2019. وبدا أن الدعوة وصلت بفاعلية إلى قطاعات عديدة من أصحاب العلاقة.

تلقت الهيئة العلمية المختصة باستلام ملخصات الأبحاث أكثر من ستمائة ملخص لأوراق عمل قدمها علماء وباحثون وأساتذة اختصاص من مائة وثلاثة وستين بلدا تنوعت رؤاهم وطروحاتهم لتكشف التباين في حاضر الثقافة الشعبية بمختلف البلدان ومآلات مستقبلها. ويبدو التباين صارخا في حال الثقافة الشعبية ببعض البلدان التي يتناول باحثوها أولويات هموم ومشاكل هذه الثقافة وما يزال الأخذ والرد عندهم قائما حول ضرورة اللحاق بجمعها وتدوينها وحفظها والعناية بأصولها والعمل على رفدها بالحياة المعاصرة لأجيالها، وكلنا أمل ألا يكون الوقت قد فات وأن ما مضى قد مضى. ونحن أبناء ثقافة اليوم!

وللأسف جاءت أغلب أقطار الوطن العربي ضمن الدول التي لم تتمكن من اللحاق بتسجيل وحفظ أصول مدخراتها من هذه الثقافة حسب الأصول المتعارف عليها علميا، وهي تحاول الآن جمع ما ضاع منها نتفاً من هنا وأخرى من هناك وملاحقة ما سجله الرحالة الأجانب الذين مروا بها عابرين، وما أسهل ذلك وما أقله. وتأتي أقطار عربية أخرى بمنتصف الطريق، فقد تهيأ لأبنائها النجباء بشغفهم الشخصي وبجهودهم الفردية أن يجمعوا مواد شفاهية ثمينة وعديدة من الميدان وأن يدونوها وينشروها محققة في الأغلب الأعم وعشوائية في البعض الآخر. وأهم هذه الأعمال وأجداها ماتم تناوله في أطروحات أكاديمية أو ما تم على يد أساتذة أو خبراء في مجال الاختصاص. كما لا يمكن تجاهل ما قام به الهواة من عشاق هذه المادة وما قدموه من مواد أولية.

لذلك ستتجه الأبحاث القادمة من هذه الدول إلى تناول مشكلات الجمع الميداني وما تتم مواجهته من صعوبات أو عوائق عند تفريغ المادة أو تدوينها ومشاكل نشرها، وهو ما تم تجاوزه منذ زمن في مناطق أخرى من العالم، رغم الأعمال الفنية الجليلة التي قام بها شعراء ومسرحيون وموسيقيون لاستلهام تلك المواد التراثية في أعمال إبداعية ذات قيمة.

هذا ما تطرحه ملخصات الباحثين القادمين من الدول التي ما تزال في مراحل الجمع والتدوين الأولية التي لم تصل بعد لمراحل تصنيف المواد وتوثيقها، وقد تجاوزت أغلب

المنظمة الدولية للفن الشعبي

ملخصات الأبحاث القادمة من أوروبا الغربية وبعض دول أوروبا الشرقية تلك المرحلة وباشرت طرح الأمور المتعلقة بالتقنية المستحدثة في التعامل مع هذه المادة التراثية وطرائق وضعها للتواصل مع الأجيال الجديدة دون التخلي عن روح تلك المادة الأصلية وذلك باستخدام عدة وسائط سهلة جاذبة ومحببة.

وتطرح بعض الملخصات بوضوح تجارب انخراط أجيال شعوب عديدة في مهرجانات الفنون الشعبية بآلاتها الموسيقية القديمة التي تم تطويرها وتحويرها لتؤدي نفس تلك المعزوفات التراثية إلى جانب التجديد في استخدام خامات أقمشة الراقصين لتكون أخف وأنسب لتأدية الحركات الفولكلورية المُستلهمة.

وتطرح بعض الملخصات قيماً ورؤى جديدة في التعامل مع المادة التراثية ومصادرها الرئيسية لإعادة النظر في بعض المفاهيم والمصطلحات المتعارف عليها بمعايير وآفاق جديدة. ومن هنا تتحقق للثقافة الشعبية منطلقات لمسارات مستقبلية، وما هذا التباين في المستويات والمناهج والاتجاهات التي عكستها ملخصات الأبحاث وما ستطرحه الأبحاث في هذا المؤتمر العلمي إلا دليل التفاوت والتباين في الاهتمام والرعاية التي نالتها الثقافة الشعبية لدى مختلف شعوب العالم منذ بدايات الالتفات إليها وحتى الآن.

وبالرغم من أن حكومات دول العالم أعضاء بمنظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (UNESCO) ويفترض أن تعمل على تنفيذ أجندتها الواضحة في الدفع بحماية ورعاية التراث الثقافي المادي وغير المادي، إلا أن هناك مسافة بين ما يجب أن تراعيه هذه الدول حسب الأجندة الدولية وبين ما يتحقق في الواقع لأن أغلب هذه الدول لا تشارك في اجتماعات هذه المنظمة الدولية بخبراء اختصاص وإنما تشارك بوفود من الموظفين الذين لا يعنيهم هذا الأمر من قريب أو بعيد، فتجد وفود الدول تتناوب الجلوس فرادى على المقاعد المخصصة لكل دولة والبقية غياب. ولا عزاء لمن يفوته الركب.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس Index

مفتتح

الكشف عن حاضر الثقافة الشعبية ومسارات مستقبلها في المؤتمر العلمي العالمي القادم للمنظمة الدولية للفن الشعبي
علي عبدالله خليفة ٩

تصدير

الثقافة الشعبية أفقا معرفيا المنجز والمأمول
محمد النويري ٨

آفاق

المعرفة الاجتماعية الثقافية: آليات إنتاجها
الخامس مفيد ١٩

أدب شعبي

صورة المسلم في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية
أحمد كمال زغلول ٢٦

الفولكلور.. شكل خاص من أشكال الإبداع
بيتربوغا تيريف – رومان ياكوبسون
ترجمة: حسين جمعة ٣٦

الحكاية الشعبية:الأصول و الامتداد
دراسة مقارنة لثلاث حكايات عربية
سعيد بوعيطة ٤٦

ألفاظ الأطعمة والأشربة في الشرق الجزائري
– دراسة في ضوء اللسانيات الجغرافية–
إبراهيم براهمي ٥٩

عادات وتقاليد

عادات الزواج وتقاليده في الماضي
«دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الثالث: عادات حفل الزواج في الماضي
بدرية الشامسي ٨٠

رؤية سميوأنثروبولوجية لليلة الحنّاء
مدينة تلمسان أنموذجا
بكوش نصيرة – رحماني نعيمة ١٠٠

موسيقى وأداء حركي

الموسيقى الشعبية القديمة بالبلاد التونسية
بين الهيدونية والعقلانية: دراسة تاريخية توثيقية
محمد الدريدي 110

الرقصات المسرحية من أعرق تراث كيرالا الهندية
«كاثاكالي، وكودياطم، وكوت، وغيرذلك»
نشاد علي الوافي 128

رقصات الغوازى
تامر يحيى عبد الغفار 138

ثقافة مادية

واجهة وخصوصيات: مقاربة سيميولوجية / بصَرِية
لنماذج من أفضية سكنية تقليدية بالجنوب التونسي
زينب قندوز 156

ما هو أندلسي في الزي المغربي
غييرمو غوثالبيس بوسطو
ترجمة: إدريس الجبروني 172

التنظيمات الحرفية التقليدية
من منظور مقاربة النوع الاجتماعي
يوسف بواتاون 182

ندوة الثقافة الشعبية

«حفظ التراث الثقافي غير المادي»
وملآلات نصوص الحكايات الشعبية
سيد أحمد رضا 202

جديد النشر

التراث الشعبي في مؤتمر وزراء الثقافة العرب
ودراسات في العادات والتقاليد العربية
أحلام أبو زيد 212

الثقافة الشعبية أفقا معرفيا
المنجز والمأمول

عديدة هي المجلات العلمية المُحكّمَة الصادرة عن مؤسسات أكاديمية أو هيآت بحث منتشرة هنا وهناك في جميع أطراف الدنيا. وهي كلٌ في مجالها، تُسدي إلى حقل المعرفة الذي جعلته موضوع اهتمامها، خدمة جليلة . تُعمّق مسألتيّته. وتضبط منهجيّته. وتفتح آفاقه. فالدورية العلمية تمثل المنبر المتاح لأهل الاختصاص حتى يعرضوا ما أمكن لجهودهم إدراكه من بحث واستحداث وسؤال . في رحابها يتّسع للباحث أن يقيس عمله بعمل غيره. ويزن أفكاره بأفكارمخالفيه. ويلتمس متنفّسا للمضايق التي واجهها في ما انتهى إليه غيره من منجز معرفي. هكذا يتيسّر للمعرفة أن تمضي إلى فضائها. ينشأ السؤال عن السؤال. وتبعث الفكرة على الفكرة. ويتولّد المنهج من نظيره. ذلك أن البحث الذي يتخذ من العلم صفة له ليس مرساة نلقيها عند بلوغ الشاطىء. وإنما هو قِلْعٌ مشْرعٌ أبدا للإبحار. لا ينتهي إلى مرفإ حتى يغادره إلى آخر. ولاشك في أن أهمية الدراسات التي تضمّها الدوريات لا تقف عند الأفكار والمناهج وأساليب المباشرة التي تحتويها. وإنما تتجاوزها إلى التساؤلات التي تطرحها والاعتراضات التي تثيرها والمشاريع التي تمهّد الطريق إليها. فالأنساق المعرفية المنغلقة على أطروحاتها ، تلك التي تكتفي بذاتها طرحا يجيب عن كل سؤال، ويحلّ كل إشكال، ويُهدّىء كل هاجس، هي في نهاية الأمر أقرب إلى الإيديولوجيا منها إلى المعرفة العلمية مهما ادّعت لها في العلم من نسب. ولا يخفى في هذا السياق أن الانكفاء على النفس والدوران حول الذات والتغنّي بالمنجز الذي تنقطع دونه الرقاب ليس أقلّ ضررا على المعرفة من السير في غير طريقها. فكما أن استنطاق المسائل المعرفية بغير أدواتها لا يتيح لها انتظاما علميا ؛ فإن الأنساق التي تسألك الإنصات والتمثّل والاقتداء لاتزيد على أن تسدّ طريق المعرفة من حيث تحسب أنها انتهت إلي مُشاشِ الحكمة فيها . فالنّسق العلمي الخليق بصفة العلم، إنما يصاغ على النحو الذي يجعله محتملا للتساؤل والمراجعة من حيث الأسس النظرية التي يقوم عليها والأبعاد الإجرائية التي ينتهي إليها.

في هذا السياق تأتي أهمية نشاط مراكز المتابعة العلمية المنتشرة حول العالم، تلك التي تعرف بـ «معامل التأثير» Impact Factor. وهي عبارة عن مراصد تحصي مدى تأثير الدورية العلميّة في مجال تخصّصها. وذلك بحساب الرجوع إلى الأبحاث التي تنشرها ورصد تواتر الاستشهاد بها في الدراسات التي عقبتها سواء كانت مصنّفات قائمة بذاتها أو دوريات متخصصة . وذلك وفق معايير ثابتة ومقاييس في الحساب شبه متّفق عليها .

وليس من شك في أن ما تعتمده معامل التأثير من رصد الاستشهاد وتواتر الإحالة على الأبحاث في الدوريات العلمية الصادرة هنا وهناك ، يمثّل محرارا مهمّا لقيس أهميّة هذه النشريّة العلميّة أوتلك . ولكنّه يبقى في تقديرنا مجرد أداة من أدوات الروز والتقدير . فنحن في عالمنا العربي على وجه الخصوص ، لا يمكن أن ننكر طغيان أشكال مختلفة من المحسوبية

والزبائنيّة على بعض الأوساط المعرفية حيث يتبادل الباحثون الأدوار. فيكون الاستشهاد منغلقا داخل دائرة لا تخرج عنها. وتمثل الأبحاث صدى لفكرة محورية لا تعدوها . تنطلق منها. وتحيل عليها ، في حركة هي أبدا عود على بدء. تحسب أن المعرفة تتقدّم وهي توغل في قرارها لا تكاد تغادره حتى تعود إليه.

ومن منطلق الإيمان بأن الباحث وهو يصوغ أفكاره إزاء الموضوعات التي يتناولها إنما يخاطب أهل اختصاصه عند مباشرة المسائل التي يتناولها، حرصت مجلة «الثقافة الشعبية» على ترجمة ملخصات أبحاثها إلى اللغات المعتمدة في الأمم المتحدة ووزعت نشر ذلك بين صفحاتها بالنسبة إلى الانجليزية والفرنسية وموقعها الألكتروني بالنسبة إلى بقية اللغات. فشأن الأفكار في تقديرنا ليس بعيدا عن شأن الإنسان يكسبها السفر ألقا. ويضفي عليها جدة. ويتيح لها فسحة لسيرورة لم تتيسّر لها في مهادها الأول. إنما الأفكار تذوي بالإنزواء وتنقدح بالحوار وطرق الأبواب الموصدة وارتياد الأبعاد القصيّة.

إن اعتماد مجلة الثقافة الشعبية من بعض معامل التأثير الجادة باعتبارها دورية علمية محكّمة، لها تأثير في مجال اختصاصها؛ التقى مع تقارير المسح الدوري للموقع الألكتروني حيث تبدو الرسوم البيانية لعدد الزوار وجنسياتهم المختلفة، في خطوط متصاعدة . ولا مِراء أن الرِّهان كان صعبا. فقد حرصنا على التأليف بين هواجس الباحث المختص وانتظارات القارىء العادي . لكنّا مضينا في رفع التحدّي. ونحسب أن المجلة أوفت إلى حد بعيد بما كان منتظرا منها . وللأمانة فإن ذلك ماكان ليتحقق لولا حكمة الإدارة وتقديرها لهيأة علمية اجتمعت فيها خلالُ التمسّك بأصول المعرفة والسعي الدّؤوب إلى الإيفاء بشرائطها . ذلك جميعا، في ظل قيادة آمنت بالإنسان غاية والمعرفة منهجا. ومهما كانت راحتُنا للنتائج مشروعة ، فنحن أحرص ما نكون على أن لا نستكين إليها. ذلك أن الإفراط في الثقة في مجال المعرفة هوبداية التفريط في الأسس الإيتيقية التي تقوم عليها .

إن البحث العلميّ تجرّدٌ، ونكرانٌ للذّات، وتمسّكٌ بأصول الأخلاق.

أ.د. محمد النويري
أستاذ التعليم العالي بجامعة تونس
رئيس الهيأة العلمية للمنظمة الدولية
للفن الشعبي I.O.V.

عدسة: علي درويش

«الزبيل» في الذاكرة الشعبية

الزبيل والجمع زبلان، هو عبارة عن وعاء يصنع من خوص النخيل وله قاعدة دائرية الشكل، يصنع بأحجام مختلفة، وبجودة وأنماط متباينة؛ فقد كانت هناك الزبلان الكبيرة التي تزين بخوص ملون بألوان جميلة، ويكون لها أغطية، وتصنع من أجود أنواع الخوص وهو خوص «الكَلب» (أي القلب)، وهو خوص السعف الذي يكون في قلب النخلة، وتستخدم هذه الزبلان لحفظ الملابس. وبالمقابل هناك زبلان تصنع من الخوص منخفض الجودة تستخدم لجمع القمامة. كما أن هناك الزبلان المتوسطة والصغيرة الحجم، والتي تخصها العامة باسم «كَفة» (أي قفة)، ومنها ما يصنع لها غطاء، وهذه تستخدم لحفظ الأدوات في المنزل. كما أنها قد تستخدم من قبل الباعة لعرض بضائع مختلفة.

وللزبيل العديد من الصور التي ترسخت في الذاكرة الشعبية، فهناك صورة المرأة التي تحمل على رأسها الزبيل والذي وضعت فيه ما أشترته من خضار أو أي بضاعة أخرى، فلم يكن يوجد غير الزبيل تجمع فيه البضاعة المشتراة أو ما يراد جمعه ونقله. وصورة جمع البضاعة في الزبيل تم أختزالها في المثل الشعبي، الذي ذكره الناصري في موسوعته، وهو «تخلص وهي في الزبيل»، وتخلص بمعنى تنتهي وهي تعود على ما تم جمعه في الزبيل (الناصري، ص 249). وفي ذلك إشارة للتهافت الشديد على ما في الزبيل، أو قد يشير المثل لقلة ما تم جمعه في الزبيل، فيصبح المثل حينها كناية عن ما تم جمعه من المال أو أي شيء، والذي يتم تفريقه ولا يبقى منه أي شيء للإدخار أو التخزين.

وهناك أيضاً زبيل الرز، الذي يجمع فيه الرز، والذي يستخدم، أيضاً، لغسل الرز قبل أن يتم طهيه. وهذه صورة أيضاً أختزلت في المثل الشعبي الآخر الذي ذكره الناصري، وهو «أما بالحبة لو بالزبيل» وهو صورة أخرى من المثل «أما بالحبة لو بالچبة» (الناصري 161 – 162). ويشير المثل إلى أن طريقة أخذ الرز من الزبيل تتم عن طريق مكيال معين، فلا يأخذ بالحبة ولا يتم عن طريق الإفراغ المباشر بالزبيل، والمثل كناية عن الإفراط أو التفريط في الأمور.

وهكذا نرى أن الزبيل في الماضي كان له حضوراً في كل شيء، أما في الزمن الراهن فقد استبدل الزبيل بالعديد من الأدوات الحديثة الصنع، وما عاد هناك له مكان إلا كجزء من التراث، وبقيت عند البعض تلك الصور المختلفة للزبيل والتي حفرت في ذاكرتهم، والتي تختزل أحياناً في حكاية شعبية أو مثل شعبي.

المراجع: الناصري، محمد علي، موسوعة الأمثال الشعبية في دول الخليج العربي، دار المشرق العربي الكبير، بيروت – لبنان، بدون تاريخ.

حسين محمد حسين

مصدر الصورة: مركز عمان للموسيقى التقليدية

عدسة : هيثم الفارسي

«البرعة» فنٌ عُماني على قائمة التراث اللامادي

ثمةَ أثرٌ دالٌ يعكسُ في تجلياتهِ سيرة إنسان هذا البلد أو ذاك، وثمةً مقدرةً للصورة الفوتوغرافية، على أن تعكس هذا التجلي بالتقاطها اللحظة، تلك التي تُحملُ بكل المدلولات السيسيولوجية، والأنثروبولوجية، والأثنولوجية، بل وحتى السيكولوجية التي يمكنُ للرائي أن يدركها عبر تأمل الصورة بكل ما تحمله من مضامين.

ففي صورة الغلاف الخلفي لهذا العدد، نرى مواطنون عُمانيون يؤدون رقصةً تراثيةً يطلقُ عليها اسم «البرعة»، والتي تعدُ من فنون السمر والترويح في عُمان، التي تمتازُ بتنوعٍ جغرافي، وخصوصيةً ثقافية، وبإرثٍ تراثي غني، خاصةً على صعيد الإثنوموسيقولوجيا، الذي اعتنت بهِ السلطنة، وأسست في سبيل الحفاظ على جمعه وتوثيقه، «مركز عُمان للموسيقة التقليدية»، الذي يملكُ اليوم أكثر من خمسون ألف وثيقة مؤرشفة لمختلف الفنون الموسيقية والأدائية العُمانية.

وتعدُ «البرعة»، إحدى الفنون الشعبية المنتشرة في المناطق الجنوبية من سلطنة عُمان، امتداداً لليمن، إذ تختصُ بهذه المنطقة الجغرافية، التي تمتازُ بأنماط لا توجدُ في غيرها من مناطق السلطنة، كـ: الهبوت، القصبة، الشرح، أحمد الكبير، لانزيه، سيلام، المكبور، الدبرير، سامعين سامعين، المدار، الشوبانية.

وتؤدى رقصة «البرعة»، عبر ارتداء الزي التقليدي، حيثُ يمسكُ المؤدون الخجر العُماني باليد اليمنى، فيما تثبت اليد اليسرى عند منتصف الجسد، ماسكةً بالثوب التقليدي «الدشداشة»، وتكون الحركة عبارة عن قفزة قوية ترتفع فيها إحدى القدمين عن الأرض، ويتحرك المؤدون في حركة منسجمة، تقدماً وتقهقراً، «ويدور كل واحدٍ منهم دورة كاملة حول نفسه، وفي لحظة واحدة يركعون معاً مقابل الفرقة الموسقية المصاحبة، التي تتكون من عازفٍ على القصبة، واثنان أو أكثر يضربون طبل (المرواس)، إلى جانب اثنان أو أكثر يضربون طبل (المهجر)، وواحدٌ يضرب على دف صغير ذي جلاجل»، كما جاء في «ويكيبيديا».

وقد أُدرجت رقصة «البرعة» على قائمة التراث الثقافي اللامادي، عام (2010)، إذ جاء في موقع «اليونسكو» تعريفاً لهذا الفن، الذي «يتمُ في الخارج، لمناسبة الأعراس، والختان والأعياد الدينية»، والذي يهدفُ لتجسيد «الروح الفروسية، والقوة، والشجاعة، والكرم، وحسن الضيافة التي يشتهر بها البدو. إضافة إلى التركيز على المواضيع الشعرية في الحب والإغراء».

سيد أحمد رضا

آفـــــاق

١٦

المعرفة الاجتماعية الثقافية: آليات إنتاجها

1

المعرفة الاجتماعية الثقافية:

آليات إنتاجها

د. الخامس مفيد - كاتب من المغرب

تقديم

سنتطرق في هذه الورقة إلى نسق المعرفة الاجتماعية / الثقافية الذي يعد جزءا من البنية التصورية لدى البشر، وقالب من الأقوال غير اللغوية التي تساعدنا على فهم وتحليل العديد من الظواهر الواردة في الثقافة الشعبية. وسنتبنى في هذه الورقة مقاربة توبي وكوسميدس التي تقر بوجود تعالق بين مختلف الحقول المعرفية تحت ما سمي بنظرية صورية للمعرفة.

وسنناقش هنا المقولات الثقافية والمقولات الأنطولوجية والمقولات المعرفية، مع الإشارة إلى التداخل الحاصل بين الثقافة والتعلم، والثقافة بالفرد، متسائلين عن الجهة التي تخلق الثقافة، هل الفرد هو من ينتج الثقافة أم أن الثقافة هي من تنتج الفرد؟

كما سنقارن بين القدرة المعرفية والمعرفة الاجتماعية، مبرزين أوليات المعرفة الاجتماعية/ الثقافية التي نجد في مقدمتها الشخص وعلاقته بالمجال الاجتماعي والفيزيائي، والأنساق الإدراكية الحسية التي تشمل قالب الوجه وقالب الصوت. كما سنتناول أهم العلاقات التصورية الاجتماعية كتصور القرابة وعضوية الجماعة والسيطرة التي سنوضح أنها تبنى بشكل أفقي في العالم الاجتماعي الحيواني، أما العالم الاجتماعي البشري فتبنى فيه بشكل هرمي كعلاقة الأب بالإبن ورب العمل بالعامل.

المقولات الثقافية والمقولات التصورية

أدت التطورات الأخيرة في كل من العلوم العصبية والعلوم المعرفية وعلم النفس واللسانيات والإناسة الاجتماعية، إلى الحسم في طبيعة الظواهر التي تدرسها العلوم الاجتماعية والإنسانية وعلاقتها بباقي العلوم.

وقد أدى هذا الأمر ميلاد نموذج معرفي يسميه توبي وكوسميدس (1992) بالنموذج السببي المندمج لقيامه على اندماج المعرفة العلمية وعدم استقلالها[1]. ويسعى هذا النموذج إلى خلق جو من التعاون بين جميع الحقول المعرفية، ويرجع هذا الارتباط في نظر الباحثين إلى البعد التعاوني الجوهري الذي يكشف لنا الترابطات السببية الطبيعية التي تمكننا من اندماج حقول معرفية مختلفة في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة.

المقولات الأنطولوجية

تعبر المقولات الأنطولوجية عن الثقافة المادية وغير المادية كما هي موجودة في العالم الخارجي، أي التعبير عن الأشياء الوجودية كما يتصورها البشر، من خلال تجاربه ومعارفه القبلية عن الثقافة أو من خلال تحيزه الوراثي.

المقولات الثقافية

ترصد لنا المقولات الثقافية العناصر المتداخلة في عملي الفهم وتمثيل الأشياء في ثقافة معينة، كما تساهم هذه المقولات في إعطاء صورة عن حدود العناصر الثقافية القابلة للقراءة.

المقولات المعرفية

تتمثل المقولات المعرفية في تلك المقولات المستمدة من عنصري التجربة والواقع والعالم الفيزيائي.

في الفصل بين العلوم

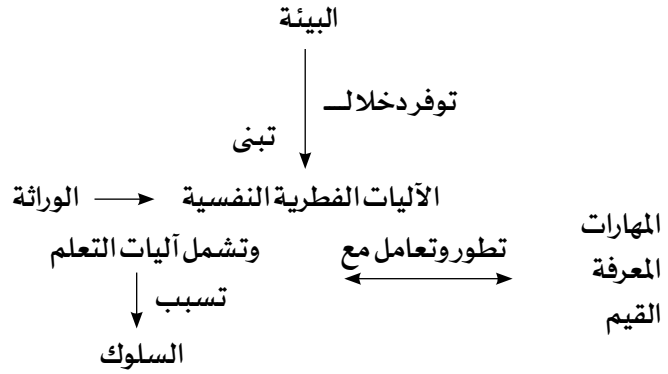
لقد ظلت العلوم الإنسانية والاجتماعية لمدة طويلة بمنأى عن بناء تصور اندماجي للمعرفة العلمية، فرغم اعتماد مجموعة من العلماء الاجتماعيين على عدد من وسائل علماء الطبيعة وممارساتهم كالقياس الكمي، والتجريب، والنمذجة الرياضية، الخ. وقد كانوا ميالين إلى إهمال المبدأ المركزي القائم على كون المعرفة العلمية السليمة ينبغي أن تكون مختلفة الأجزاء، أي أن المجالات العلمية المختلفة يجب أن تكون متكاملة، وأن تشكل أجزاء من نفس النسق المعرفي الواسع.

مما لا شك فيه أن العلوم الاجتماعية مالت وبشكل خاص علم الاجتماع والأناسة إلى الانعزال كما فعل عالم الاجتماع دوركهايم الذي اعتبر أن الظواهر الاجتماعية لا يمكن تفسيرها إلا على أساس ظواهر اجتماعية أخرى. والأمر نفسه مع بواس ولوفي في علم الأناسة الذين اعتبروا أن الظواهر الثقافية لا يمكن تفسيرها إلا انطلاقا من ظواهر ثقافية أخرى.

ويعد توبي وكوسميدس (1992) في علم الاجتماع المعيار، أحد العلماء الذين أقروا بترابط وتداخل العلوم بعضها ببعض، وقد شكلت هذه النظرة الإطار الثقافي لتنظيم علم النفس والعلوم الاجتماعية، وكان من نتائج هذا النموذج عدم الاهتمام بالروابط السببية بخصوص الظواهر الاجتماعية[2].

بين الثقافة والتعلم

ينطلق النموذج المعيار في دراسته للظواهر الإنسانية والثقافية من عدة مبادئ، نركز على مبدأين هما:



إذا كانت الكائنات غير البشرية تتحدد خصائصها انطلاقا مما هو إحيائي، فإن السلوك البشري تحدده الثقافة باعتبارها نظاما مستقلا من الرموز والقيم. ولكون الثقافات متحررة من القيود الأحيائية، فإنه يمكن أن تختلف فيما بينها بشكل عشوائي غير متناهي.

يولد البشر غير مزودين بشيء ماعدا بعض ردود الفعل غير الإرادية، وقدرة واحدة على التعلم بكونه عملية عامة صالحة لجميع الأعراض ولكل مجالات المعرفة، ويتعلم الأفراد ثقافتهم عن طريق التنميط والثواب والعقاب والقدوة.

ويمكن صياغة شكل صوري لعملية التعلم، وهل يتدخل ما هو فطري بما هو بيئي مع ماهو وراثي، في عملية التعلم.

انطلاقا من التمثيل الصوري أعلاه، نرى أن هناك تعقدا للذهن البشري، الذي يعد السبب المباشر لكل أنواع الإحساس، والتعلم والسلوك، فالتعلم ليس بديلا للفطرة، لكن بدون الآلية الفطرية لا يمكن للتعلم أن يحدث.

نستنتج من خلال ما سبق أن بعض آليات التعلم مصممة بصورة مقصورة على تعلم اللغة، وليست لتعلم الثقافة أو السلوك الرمزي عموما[3].

بين الثقافة والفرد

يذهب النموذج المعيار إلى تبني افتراض قاعدي مفاده أن صغار بني البشر، أينما كانوا يتشابهون، لكن كبارهم أينما وجدوا يختلفون اختلافا عميقا في السلوك والتنظيم الذهني. وبما أن الثابت أي العدة الأحيائية البشرية لدى الأطفال لا يمكنه أن يفسر المتغير«أي التباينات الحاصلة عبر الجماعات في التنظيم الذهني أو الاجتماعي عند الكبار»، فإن الطبيعة البشرية لا يمكن أن تكون العامل القاعدي في التنظيم الذهني لدى الكبار من الناس، وفي بنيتهم الاجتماعية وثقافتهم وتحولهم التاريخي.

وبما أن هذا التنظيم الذهني الحاصل لدى الكبار غائب عند الصغار، فما عليهم سوى أن يكتسبوه من مصدر خارج عنهم، يرتبط بالعالم الاجتماعي الذي يتمظهر في سلوك أعضاء الجماعة المحلية وتمثلاتهم الثقافية والاجتماعية. وهي تمثلات تقولب الفرد وتسبقه وتقع خارجه، فالذهن لا يخلقها، بل هي التي تنتج الذهن.

ومن ثمة، نستنتج أن أساس الحياة البشرية وتشكلها يتم بكيفية معقدة وغنية، ويسمى هذا الجوهر بـ«الثقافة» والذي يوصف بأوصاف متعددة منها السلوك، العادات والتقاليد، العلاقات الاجتماعية، المعرفة، التنظيم الاجتماعي، الأدوار الاجتماعية، العوالم القصدية. ورغم الاختلاف، فإن علماء الاجتماع المعيار يتفقون على أن هناك سببية تحول الطفل من صفحة بيضاء إلى كائن بشري ثقافي تام، يعد خارجا عن الفرد[4].

من ينتج الثقافة؟

يهدف النموذج المعيار إلى البحث في المبدأ الهام الثاني، الذي يتجلى في الإجابة عن السؤال القاعدي، إذا كانت

2

الثقافة تخلق الفرد، فمن يخلق الثقافة؟ وتأتي أهمية هذا السؤال من خلال ارتباطه «بحجة التصميم» أو تفسير «التصميم المعقد». فالحياة البشرية منظمة بصورة معقدة وغنية، أو أن الثقافات البشرية لها معنى، وبالتالي تحتاج إلى التساؤل عن تصميمها. وإذا كانت الثقافة ذات تنظيم معقد وذات معنى في حياة البشر الاجتماعية / الثقافية، فمن صانع هذا التنظيم؟ بمعنى آخر، من مولد هذا التنظيم المعقد والدال في الشؤون البشرية؟

يذهب أصحاب النموذج المعيار إلى أن صانع الثقافة ليس «الفرد» أي في الطبيعة البشرية أو المجال النفسي المتطور الذي لا يتجلى سوى في الحالة الأولى التي يولد عليها الطفل مزودا باستعدادات أولية. وما دام اتجاه العملية السببية يسير من العالم الخارجي إلى داخل «الفرد»، فإن الاتجاه الذي يمكن أن نبحث فيه عن مصدر لتنظيم واضح أنه يتجلى في العالم الاجتماعي الذي يقع خارج «الفرد».

يرى أصحاب هذا النموذج أن مولد هذا التنظيم المعقد والدال في الحياة البشرية ما هو سوى مجموعة من العمليات التي تتمظهر محدداتها في الجماعة. ويعتبر هذا المستوى الاجتماعي / الثقافي منفصلا ومستقلا وعلة ذاته.

ينفي النموذج المعيار أن يكون «للطبيعة البشرية» أو الهندسة المتطورة للذهن البشري أي دور ملحوظ في توليد وبناء التنظيم الدال على الحياة البشرية، ويجرد هذا المفهوم من أي محتوى جوهري، ويعد بنية الذهن البشري مجرد مستقبل «للقدرة على الثقافة» بل لعل ما يقود النسق ويعطيه تنظيمه الوظيفي هو الدخل البيئي أو المحيطي.

وبناء على ما سبق، يمكن أن نجمل أثر النموذج المعيار في تطور التصورات الحديثة للثقافة ودورها في الحياة البشرية، في الافتراضات والعناصر التالية:

تحدد الجماعات البشرية نمطيا باعتبارها صاحبة ثقافة معينة «خاصة» تقوم على عناصر مشتركة من ممارسات سلوكية ومعتقدات وأنساق من التمثيلات، والرموز الدالة، وتعتبر الثقافات محدودة إلى هذا الحد أو ذاك، رغم أن بعض العناصر الثقافية يمكن أن تتجاوز الحدود. وتعمل الجماعة من أجل الحفاظ على هذه العناصر المشتركة وتنقلها من جيل إلى جيل، وهذا ما يفسر الائتلاف داخل الجماعة والاختلاف بين الجماعات.

يتم الحفاظ ونقل الثقافة عبر عملية التعلم وتنشئة الفرد الاجتماعية الذي يعتبر متقبلا سلبيا للثقافة التي

3

تزوده بكل محتواه الذهني المنظم وهو محتوى ثقافي لا يستقي خاصيته من الطبيعة البشرية «الأحيائية» أو أي تصميم نفسي موروث، وإنما من المحيط الاجتماعي الثقافي الذي يعد المولد الأصلي للتنظيم الذهني والاجتماعي لدى بني البشر، أما الجانب النفسي فهو ذلك الصندوق الأسود في عملية التعلم يضمن القدرة على الثقافة[5].

في نسق المعرفة الاجتماعية / الثقافية

انطلاقا مما سبق ذكره، يبدو أن هناك دلائل قوية على وجود قالب معرفي في الذهن يتعلق بالمعرفة الاجتماعية / الثقافية أو «القدرة على الثقافة» بل يشكل إلى حد كبير نسقا فرعيا داخل نسق البنية التصورية. وهو قالب مختص في تكوين صورة مندمجة عن الذات في المجتمع، ويبنى بالتأليف بين دخل محيطي وأساس فطري لاكتساب الثقافة، ويقدم إمكانات كافية تسمح بالاختلاف بين الثقافات دون أن تسمح بالتنوع الاعتباطي أو الفوضوي، فهو أساس يقوم على عدد محدود من البنيات والمبادئ التي تسمح لنا بإدراك عدد لا محدود من الأوضاع الاجتماعية والظواهر الثقافية المتجددة والتعامل معها بشكل ملائم إلى هذا الحد أو ذاك.

1) المعرفة الاجتماعية والقدرة المعرفية:

تلعب المعرفة الاجتماعية دورا مهما في تفسير الطبيعة البشرية، فنحن بنو البشر لدينا القدرة على الفهم والتفاعل والاندماج داخل المجتمع في سياق ثقافة ومؤسسة اجتماعية. ويجد هذا المجال مبرره في سياق بيولوجي أوسع، إذ يوجد قالب من القوالب الذهنية، مخصص لمعالجة المعرفة الاجتماعية / الثقافية. وذلك عن طريق كيفية تعامل جميع الكائنات مع بعضها البعض، وكيفية فهمها وتفاعلها مع ذوات أخرى مؤطرة بالطريقة نفسها.

فالمعرفة الاجتماعية لا تتحقق عند البشر فحسب، بل حتى في المجتمعات الحيوانية أيضا، ونجد هذا الأمر عند الشمبانزي والنمل.

ومن هنا، يمكن أن نطرح السؤال التالي: لماذا يجب علينا خلق قدرة معرفية بالنسبة للتفاعل الاجتماعي؟ أم أنه ليست لدينا نفس القدرة من التفاعل مع الآخرين (أو تم بناؤها من قبل) الثقافة؟ الرد هو أن كل كائن حي له القدرة على التفاعل مع الآخرين، فإنه لابد أن يتم هذا التفاعل داخل الذهن / الدماغ. لكن الصخور والنباتات لا تملك تفاعلا اجتماعيا. غير أن الأسماك والقطط والشمبانزي لا تملك نفس نمط التفاعل الاجتماعي، بالقدر الذي نجده عند بني البشر، حتى ولو

تطلب الأمر أن يتم تحديد تفاعلنا الاجتماعي من خلال الثقافة، ويمكن أن نطرح هنا سؤالين مهمين، هما[6]:

- ماهي ميزة المعرفة الاجتماعية الإنسانية، بحيث يمكن تخزينها ومعالجتها داخل الذهن / الدماغ البشري ؟
- ما الذي يجعل أذهاننا / عقولنا عرضة للتأثر بالثقافة، وما الذي يجعل أذهان / عقول القطط والشمبانزي عدم عرضتهم للتأثر بالثقافة حتى في حالة تعرضهم لنطاق واسع من الثقافة الإنسانية ؟

2) بعض أوليات المعرفة الاجتماعية / الثقافية:

تقوم المعرفة الاجتماعية / الثقافية على عدد من الأنساق المركزية والأنساق الفرعية تغذي مضمونها وتخدم وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي والثقافي وتنظمه.

ومن أبرز هذه الأنساق هناك أنساق ذات طابع إدراكي وحركي ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي، وأنساق ذات طابع تصوري تنتمي إلى البنية التصورية.

الشخص بين المجال الاجتماعي والفيزيائي

قبل مناقشة هذا الموضوع، لابد من طرح السؤال التالي: كيف يتم ترجمة المعرفة الاجتماعية في بيئة الذهن الوظيفية؟

بالنسبة للمجال الفيزيائي، يضم تصور الفضاء للأجسام المادية، ثلاثة أبعاد هي: الحركة داخل الفضاء، والقوة المطبقة على الأجسام بين بعضها البعض، فالأجسام المادية، مثل، الصخور والأشجار، والأجسام الحية، مثل، النمل والفئران والنمور. هذه الكائنات لنا أن نتنبأ بحركتها، وربما ذلك راجع إلى وجود الرغبات، النوايا، المشاعر، وهذا يعود أيضا إلى حيوية وفهم المواقف بشكل مقصود (وهذا معنى ما ورد في دونيت 1987).

ويعد الشخص من الكيانات القاعدية في المجال الاجتماعي بالنسبة للأفراد الذين يمكن لهم أن يكونوا علاقات اجتماعية. هذا المجال يرمز العلاقات والأعمال بين الأشخاص، بالإضافة إلى أمور أخرى، كدور الشخص ومسؤوليته داخل المجتمع، وهناك موضوعات أخرى، تخضع لقيود أخلاقية.

ورغم ذلك، لا يمكن أن نفصل بين المجالين، بل هناك علاقة التوازي بين المجال الفيزيائي والاجتماعي، فالمجال الاجتماعي ليس موضع حركة فيزيائية بين كائنين ليس بينهما اتصال، إذ لابد من وجود فضاءات متوسطية بين الناس.

وإلى حد ما يمكن اعتبار المجال الاجتماعي ذا مفاهيم متقاربة، نسميها «الأبعاد الاجتماعية»، مثل: القرابة، عضوية الجماعة، التراتبية، المنافسة، درجة الألفة والحميمية...الخ. وهناك مفاهيم أخرى، مثل: القوة والإجبار، وأحيانا يتم استغلال القوة والتهديد بها، وأحيانا أخرى ليس كذلك.

ويتجلى حضور المجال الاجتماعي والفيزيائي بشكل كبير في التصور الشعبي الثقافي، كما في التقسيم الشعبي بين الجسد والروح[7].

ترتبط هوية الشخص في المجال الاجتماعي، بمجموعة من الملاحظات التي تظهر في كل المجالات الثقافية، أولا: الاعتقاد السائد بأن هناك كائنات خارقة للعادة، مثل: الكيانات الروحية، الأشباح، الآلهة، والنفوس التي تعيش في الأرواح يبير (2001). كل هذه الكائنات تفتقر إلى هيئات مادية محددة، ولديها علاقات اجتماعية مع الناس ومع بعضها البعض.

ومن هنا فهذه الكائنات توجد في المجال الاجتماعي وليس الفضائي. ثانيا: ليس هناك أي عائق في تصور الأشخاص القادمين بهيئات وصور مختلفة، من خلال التناسج، التحول، أو تحول الجسم. ثالثا: نحن أحيانا في الأحلام نتعرف على أشخاص يتشابهون مع أشخاص في الواقع «كأن نرى عائشة بدت وكأنها فاطمة». رابعا: ملازمة معاناة الفرد مع أحلامه (كولترت 2005، ماسكي، لنكدن).

وزيادة عن ذلك، فبعض الأعمال الفيزيائية، كالأكل والشرب، لها دلالتها من تلقاء نفسها، لكن البعض الآخر، مثل، الأعياد الدينية والأعراس والتصافح بالأيدي،

4

يكتسي دلالته من خلال المعرفة الاجتماعية، باعتباره رمزا لهذه الأعمال. ويمكن أن يستعمل اللباس أو أسلوب الكلام للدلالة على أدوار اجتماعية معينة (البدلة العسكرية، أعلام الدول). وحتى الأعمال الاجتماعية المتعلقة، مثلا: بإخراج الجن من الأجساد، يتطلب أعمالا فيزيائية، وتسمى هذه الأعمال سحرا أو طقوسا. ومن هنا تتحول الأعمال الفيزيائية إلى أعمال اجتماعية، لأن تأويلها يتم من خلال المعرفة الاجتماعية.

وبالنظر، إذن، إلى أهمية تعيين الأشخاص في المجال الفيزيائي والاجتماعي، توجد مجموعة من القوالب المتخصصة، تمكننا من التمييز الدقيق واستخلاص المعلومات الضرورية الخاصة بهذا المجال، ومن هذه القوالب الواردة في تحليل المعلومات المتصلة بالتفاعل الاجتماعي، العناصر التالية:

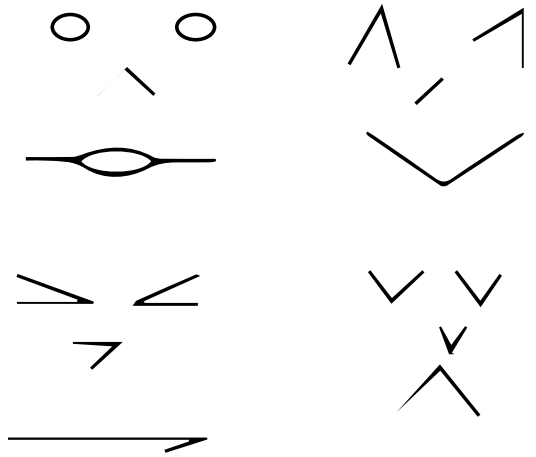
3) الأنساق الإدراكية والحركية:

أ) قالب الوجه

يشكل تخصصا فرعيا داخل النسق البصري، يوجد في منطقة خاصة بالدماغ ويملك مساره التطوري الخاص به، والأشخاص الذين يعانون من إصابة في هذه المنطقة تكون قدرتهم ضعيفة أو منعدمة في تعرف الوجوه وتمييزها، لكن لم يفقدوا المقاصد العامة للمعرفة الفضائية.

- الخصائص التعبيرية في الوجه:

تخصص يقع داخل النسق البصري، يعنى بالتقاط الخصائص الانفعالية في تعابير وجوه الآخرين وحركاتهم وأوضاع أجسادهم. وهو تخصص حساس يمكننا من قراءة التعبير الانفعالي مهما كانت إشاراته مختزلة[8].



فالناس يصدرون باستمرار إشارات تعبيرية انفعالية سواء عن وعي أو عن غير وعي، وهو الغالب، ولإنتاج مثل هذه الإشارات يجب أن تكون هناك أنشطة دماغية تحول التعبير الانفعالي إلى بنيات حسية كالابتسام وتقطيب الوجه وهز الحواجب، وبعض الإصابات الدماغية تورث لدى ضحاياها مظاهر انفعالية «مسطحة» وعجزا تاما عن إظهارها.

ب) قالب الصوت:

تخصص فرعي داخل النسق السمعي، وهناك قوالب أخرى في هذا النسق تعنى بتحليل الإشارات اللغوية، لكن نسق تعرف الصوت يعنى بتحليل الإشارات الصوتية المتصلة بهوية الشخص المتكلم، أي بمن هو، ومعلوم أن هناك أفرادا لا يتعرفون شخصا معينا عند رؤيته إلا إذا تكلم.

- الخصائص التعبيرية الانفعالية في الصوت:

يقع داخل النسق السمعي، يعنى بتحليل نغمات الصوت المعبرة عن حالة الشخص الانفعالية، إذا من مستلزمات الفهم الاجتماعي، تعرف هل الشخص متعاطف أو متوجس أو مندهش أو خائف، إلى غيرذلك من الخصائص التعبيرية الانفعالية في نغمة الصوت التي يملك بصددها صغار بني البشر حساسية ظاهرة في سن مبكرة.

في العلاقات التصورية الاجتماعية

توجد علاقات تصورية أولية أكثر تجريدا تكمن خلف فهمنا للعلاقات والتفاعلات الاجتماعية، وهي مظاهر معرفية لا تتعلق بالأنساق الإدراكية والحركية، وليس لها ارتباط متخصص، بل هي عناصر تأليفية تتضمنها البنية التصورية وتتصل بخصوصية مجال التنظيم الاجتماعي / الثقافي. ومن أبرز هذه العلاقات التصورية القاعدية: تصور القرابة، وتصور)عضوية الجماعة)، والسيطرة.

1) القرابة:

نفترض أن القرابة من أكثر التصورات وضوحا، في جل الثقافات، بحيث نجد أن كل فرد له علاقة خاصة مع الأبوين والأبناء والزوجة والإخوة، وتوجد أوجه عديدة من هذه العلاقة تنبثق أساسا من إرث الثدييات، (بحيث يتم الاعتناء بالصغيرداخل الأسرة لمدة محددة بالنسبة للأم). وساهمت نظرية التطور في جعل بناء التصورات والسلوكات ممكنا وإيجابيا[9].

يعتبرالإنسان أكثرتطورا من الثدييات الأخرى، لكون القرابة في العالم البشري تتسع إلى نطاق أوسع لتصل إلى القبيلة، ونعثر في العديد من الثقافات على عادات وحقوق وواجبات متطورة حسب درجة القرابة، فنجد مثلا: زنا المحارم مرفوض في جل الثقافات، لكن انتشار هذه الظاهرة يختلف من ثقافة إلى أخرى، وهناك من يعمل على جعلها شيئا عاديا وهناك من يحرمها.

وعلى الرغم من وجود تصورات قاعدية داخل القرابة القريبة، فإننا لا نجدها داخل القرابة البعيدة، لذلك يتم الاعتماد على شخص يخبرنا بأن فلان من العائلة القريبة، ونشعر بشكل فطري أن رابط داخل هذه القرابة. كأن يكتشف الطفل المتبنى أبويه، لوجود علاقة بيولوجية بينهما.

2) عضوية الجماعة:

إضافة إلى تصور القرابة، نجد تصورا اجتماعيا آخر، يتعلق بعضوية الجماعة، التي نعثرعليها في عالم الطيور والثدييات، ومن الشائع أنه حتى في حالة انتمائهم إلى نفس الجماعة، فإنهم يتحدون على نفس العدو. هذا النوع غير التطوري الرابط الاجتماعي فيه لا يقوم على المصلحة، بل على معرفة الآخر بالآخر. ماذا يقصد بهذا؟ يعني أن المقاس الوحيد هو الحكم على الفرد هل هو من الجماعة أم لا، وبذلك سيكون عدوا، ولكي ينضم إلى الجماعة يحتاج إلى وقت طويل، زيادة على ذلك، العديد من المجتمعات الهرمية، مثل: قرود الشانبانزي، فإنها تدافع عن مكان تجمعها ضد جماعة أخرى، علما أن المكان ليس حكرا على مجموعة معينة[10].

وفي القرابة، نجد أن هناك تصورات هرمية داخل عضوية الجماعة التي تعنى بالعلاقات البشرية، حيث يتم الامتداد من الفرد إلى الجماعة الكبيرة «من دائرة صغيرة إلى دائرة كبيرة»، ويتم التمييز بينهما على أساس العرف والدين، التراتبية الاجتماعية، الهيمنة، الجنسية.

3) السيطرة:

يقصد بالسيطرة علاقة بين فردين «المسيطِر والمسيطر عليه» في مسائل، مثل: الأكل والغريزة الجنسية، وغالبا ما يرتبط تصور السيطرة داخل

المجتمع الحيواني بالعنف والعدوانية والبنية الجسمانية ويرث الذكور مركزا عاليا من لدن أمهاتهم، هذا يعني أن السيطرة ليست إدراكية بل تقوم أيضا على أساس التصور.

وتبنى السيطرة في العالم الاجتماعي الحيواني، بشكل أفقي، بحيث إذا كان «س» يسيطر على «ب» و«ب» يسيطر على «ج»، فإن «س» تسيطر على «ج»، وتتسم السيطرة في المجتمع الحيواني بالثبات، لكن المسيطر عليهم، يسعون دائما إلى مواجهة الصعوبات بهدف تحقيق مراتب متقدمة داخل مجتمعهم.

وإذا تأملنا السيطرة في المجتمع البشري، مثل: علاقة الأب بالابن وعلاقة الأستاذ بالتلميذ ورب العمل بالعامل، فإنها تكون هرمية وليست أفقية، وأوجه التشابه في السيطرة بين المجتمع الحيواني والبشري، هي صفة الثبات، والملاحظ أن هذه العلاقات لا تولد مع الإنسان بل يتم اكتسابها عن طريق معرفة من يهيمن على من؟ وتحت أي ظرف؟

أما الرئيسات، فهي تفهم شيئا خاصا بالعلاقات الاجتماعية، وتختار على نحو انتقائي أفراد تحالفاتها، وتنتقي من له السيطرة على خصم محتمل[11].

وسبق وأن أكدنا بأن القرابة وعضوية الجماعة والسيطرة، ليست لها صفة إدراكية فحسب، بل تصورية كذلك، فنحن نتصورها عبارة عن ذوات فاعلة داخل المجتمع لأنه من الصعب فهم هذه الحقيقة التي تبدو طبيعية وبديهية، فغياب هذه التصورات يجعلنا أمام عالم فوضوي وغير منظم، بل حتى ملامح الناس لن تكون لها أي معنى، وبذلك سنكون فقط أمام تجمعات لا معنى لها وليس مجتمعات لها مؤسسات اجتماعية.

ونلاحظ أن تحقق هذه التصورات لا يرتبط بحجم الذهن، وذلك لوجود مجموعة من الحيوانات لها قدرة ذهنية محدودة ومع ذلك، تعتمد التصورات نفسها، ونجد أن هناك بنية مشتركة بين الإنسان والحيوان، فمهما كانت قوة الذهن البشري لن تتجاوز المفاهيم السابقة.

وتؤكد هذه المعطيات بأن القرابة لا تقوم فقط على الإدراك، بل حتى على التصور، وذلك لكون إدراكنا لتصور القرابة، يدفعنا إلى إدراك ماهيتها اتجاه شخص ما من القرابة مثلا: فإننا لا نشعر فقط بصفة مغايرة، بل نتصرف تصرفا خاصا.

إن هذه الأنماط الثلاثة من العلاقات وما يرتبط بها من تصورات لا تقل أهمية كالملكية (باختلاق حقوقها عبر الثقافات)، وتمايز الأدوار الاجتماعية، ووجود طقوس منظمة تبرز الانتماء إلى الجماعة أو تمثلها، تشكل بنيات تصورية كلية عالية التجريد تزودنا بها هندستنا الذهنية المعرفية، لتمكيننا من تنظيم علاقاتنا بالآخرين وتعاملنا معهم وما يجب أن ننتظره منهم.

فعلى أساسها نتعلم معرفة الأقرباء والجماعات التي ننتمي إليها، ومن لا ينتمي، ومن هو المسيطر والمسيطر عليه، وفي أي سياق، كما نتعلم الكيفيات التي ترمز بها هذه العلاقات داخل ثقافاتنا الخاصة التي رغم ما يبدو عليه تنوعنا من اتساع وغنى، إلا أنه ليس تنوعا اعتباطيا، بل هو مجموعة من الاختيارات أو البرامترات الممكنة التي تسمح بتحقيقها عدتنا الأحيائية باعتبارنا بشر[12].

خلاصة

نستنتج من خلال ما سبق أن المعرفة الاجتماعية / الثقافية لدى بني البشر، تعتبر إلى حد ما جزءا من البنية التصورية، وتضم هذه المعرفة أوليات تصورية كالشخص والأنساق الإدراكية والحركية، وتربط بينهما علاقات تصورية اجتماعية كالقرابة وعضوية الجماعة والسيطرة.

وعموما فإننا نسعى من وراء هذا العمل تقديم أرضية مشتركة لمجالات البحث التقليدي المتعدد في دراسة المعرفة، والتي لا تقتصر فقط على الدلالة اللغوية للظواهر الثقافية الشعبية، بل تهتم بالذريعيات والفهم الإدراكي والمعرفة المجسدة والتفكير والتخطيط والمعرفة الاجتماعية / الثقافية.

الهوامش

1 – أنظر توبي وكوسميدس(1992)، ص. 21.

2 – أنظر توبي وكوسميدس(1975)، ص.75.

3 – بينكر(1994)، صص.110 – 113.

4 – غاليم (2008)، ص.1.

5 – المرجع نفسه، ص.3.

6 – جاكندوف (2007)، ص ص 145 – 146.

7 – جاكندوف (1972) وبلوم (2004) وغاليم (1999)، ص.160 – 163.

8 – جاكندوف (1997) وغاليم (2008)، ص ص.5 – 6.

9 – تجدر الإشارة هنا إلى أنساق القرابة الخاصة بالبشر والأدوار الاجتماعية لا يمكن اكتسابها إلا بمساعدة اللغة.

10 – جاكندوف (1994)، ص ص 112 – 113.

11 – طوماسليلو(2006)، ص 33.

12 – جاكندوف (1994)، ص 212.

المراجع العربية

* ستيفن، بينكر(1994) الغريزة اللغوية – كيف يبدع العقل اللغة، ترجمة، حمزة بن قبلان المزيني، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية.
* غاليم، محمد (1999) المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، المغرب.
* غاليم، محمد (2008) «أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية؟»، مجلة الثقافة الشعبية، السنة الأولى، العدد الثالث، المنامة، البحرين.
* ميشال، طوماسيلو (1999) الثقافة والمعرفة البشرية، دراسة مقارنة بين أطفال البشر والرئيسات، ترجمة، شوقي جلال، مجلة عالم الفكر، الكويت.

المراجع الأجنبية

* Jackendoff, Ray 1994 Patterns in the Mind. New York: Basic Books.
* Jackendoff, Ray 2007 Language, Consciousness, Culture, Essays on Mental Structure, MIT, Press.
* Jackendoff, Ray, Paul Bloom, and Karen Wynn, eds. (1999) Language, logic, and concepts: Essays in honor of John Macnamara. Cambridge, Mass.: MIT ,Press.
* Tooby, and Cosmides,1992 " The Psychological Fondation of Culture" in: Barkaw Cosmides and Boody(eds): Oxford University. Press.
* Jackendoff, Ray ;1997a. The Architecture of the Language Faculty. Cambridge, Mass.: MIT Press.
* Jackendoff, Ray (1972). Semantic Interpretation in Generative Grammar. Cambridge, Mass.: MIT Pres

الصور

1 ,2 – https://www.freepik.com/

3 – https://socialworkdegreeguide.azureedge.net/wp-content/uploads/2014/10/influential-social-workers-e1412775247650.jpg

4 – http://sites.psu.edu/reshmajblog/wp-content/uploads/sites/885/2012/11/emotions2.jpg

أدب شعبي

صورة المسلم في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية 26

الفولكلور.. شكل خاص من أشكال الإبداع بيتربوغا تيريف – رومان ياكوبسون 36

الحكاية الشعبية :الأصول و الامتداد دراسة مقارنة لثلاث حكايات عربية 46

ألفاظ الأطعمة والأشربة في الشرق الجزائري – دراسة في ضوء اللسانيات الجغرافية – 64

تسليم غرناطة (للرسام الإسباني فرانسيسكو براديّا إي أورتيز – 1882م)

صورة المسلم في الأمثال الشعبية

والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية

د. أحمد كمال زغلول، كاتب من مصر

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل صورة المسلم والعربي في الوعي الشعبي الإسباني من خلال تقصي الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية المتضمنة لكلمة «مورو» (Moro) دراسة قائمة على علم اللغة الإدراكي؛ وذلك بهدف الكشف عن الآراء الشعبية المسبقة التي يتشاركها أبناء المجتمع اللغوي الإسباني حول الشعوب العربية والإسلامية. ولتحقيق هذا الغرض فسوف نستخرج من المعاجم الإسبانية الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية التي يظهر فيها مصطلح «مورو»، وهو المصطلح المستخدم في التراث الشعبي الإسباني -حتى الوقت الراهن- للتعبير عن مسلمي شبه الجزيرة الأيبيرية، وهو المعنى الذي قد يضيق أو يتسع أحيانا ليشمل أعراقا أخرى ذات صلة.

وانطلاقا من مبادئ علم اللغة الإدراكي، نشير إلى أننا لا نستهدف تحليل المعنى العام للأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية محل الدراسة، وإنما استخلاص الانطباع الذي تتركه صورة المسلم في هذه الوحدات اللغوية، آخذين في الاعتبار أن كلا من المعنى العام للمثل والصورة المتخيلة للمسلم قد يتفقان أو يختلفان من حيث المعنى الإيجابي أو السلبي الذي يقدمانه. فمن الأمثلة التي تظهر اتفاق معنى المثل الشعبي مع الصورة المتخيلة للمسلم قولهم «مثل موروس[1] بلا سيد»، فهذا التشبيه ينطوي على معنى سلبي عام، إذ يعبر عن الفوضى، كما أنه يقدم صورة سلبية للمسلم الذي يصعب قياده أو السيطرة عليه. وكمثال على اختلاف المعنى العام للمثل وصورة المسلم في المتخيل الشعبي الإسباني نشير إلى قولهم «لا يوجد موروس على الشاطئ»، الذي وإن ترك معناه العام في السامع إحساسا إيجابيا بالطمأنينة، إلا أنه يجعل من المسلم تجسيدا للخطر والعداء. تحديد مصطلح «مورو» في اللغة الإسبانية

يرجع أصل مصطلح «مورو» إلى كلمة (maurus) اللاتينية، التي كانت تشير إلى أحد سكان محافظة موريتانيا التابعة للدولة الرومانية القديمة. ومن ثم فقد كانت تُستخدم كمرادف لكلمة موريتاني. بالفعل، فما زال من بين المعاني المعاصرة التي يقدمها معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة لكلمة (moro) المعنى التالي: شخص أو شيء ينتمي أو يتصل بشمال إفريقيا المتاخمة لإسبانيا[2]. ولهذا السبب تحديدا فقد أطلق شكسبير على شخصيته «عطيل» اسم «مورو البندقية» لأنه كان من أصل يعود إلى جنوب الصحراء الكبرى.

ومع اعتناق الموريتانيين الإسلام، وانضمامهم إلى الجيش الإسلامي الذي فتح إسبانيا عام 711م، أخذ مصطلح «مورو» يكتسب معنى جديدا في الثقافة الإسبانية، فقد أصبح يُستخدم للدلالة على جميع الفاتحين المسلمين، سواء أكانوا موريتانيين أم بربرا أم عربا. ومن هنا فإن معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة يذكر أن كلمة «مورو» تعني أيضا: شخص مسلم سكن إسبانيا منذ القرن الثامن حتى الخامس عشر الميلادي.

منشد شعبي مورو بصحبة منشد شعبي مسيحي (من أناشيد الملك ألفونسو العاشر – عام 1284م تقريبا)

ثم في مرحلة تالية اتسعت دلالة لفظ «مورو» ليشمل كل عربي أو مسلم، دون تمييز ديني أو عرقي أو ثقافي واضح. وبالفعل فإن أعمَّ معنى ذكره معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة لكلمة «مورو» هو: شخص يدين بالإسلام. ومن هذا المنطلق أطلق على الإسبان الذين اعتنقوا الإسلام خلال العصور الوسطى اسم «موروس» أيضا، ثم أُطلق عليهم بعد سقوط غرناطة عام 1492م اسم «الموريسكيون».

تجدر الإشارة إلى أن لفظ «مورو» في اللغة الإسبانية لا يحمل في ذاته أي معنى تحقيري، إذ يستخدم كذلك كصفة محايدة، ومن ذلك «بومة مورو» و«سلحفاة مورو» و«سلطعون مورو» و«عشب مورو»، وهي تعبيرات محايدة تشير إلى اللون الأسود كسمة مميزة لهذه الكائنات دون وجود أي نية للإهانة، بل إن لفظ «مورو» قد يستخدم أيضا للتعبير عن قيمة إيجابية، هي الجمال، فيقولون «عيون مورو» لوصف العيون السوداء الجميلة. بالرغم من ذلك، فإن كلمة «مورو» تستخدم عادة في التراث الإسباني مقرونة بنبرة ازدراء ومحمَّلة بدلالات سلبية لتشير إلى أي عربي أو مسلم؛ وذلك بسبب سوء النية الذي يلازم استخدامها، فضلا

عما تحمله من زخم كبير من الصراع التاريخي بين المسلمين والمسيحيين في شبه الجزيرة الأيبيرية.

الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية هي وحدات معجمية تتألَّف عادة من مجموعة من الكلمات الثابتة، التي تحمل معنى خاصا، وتشكل جزءا مهما من مفردات أي لغة. واللغة الإسبانية لغة ثرية بهذه التراكيب الجاهزة، ثراء ربما لا مثيل له في كثير من الثقافات الأخرى. فمنذ البدء في وضع كتب لجمع الأمثال الشعبية الإسبانية في القرن الرابع عشر وما زال الاهتمام بهذه الصيغ متَّقدا إلى يومنا هذا. وفي هذا السياق، وبعبارات ربما لا تخلو من المبالغة، يقول ميجيل مير (Miguel Mir): «إنه لمن المعلوم والمعترف به لدى الجميع أنَّه لا توجد لغة حديثة يمكن أن تُقارن بلغتنا [الإسبانيَّة] فيما يتعلَّق بالأمثال، كما أنَّه لا يوجد أدب من بين الآداب العالميَّة يضاهي أدبنا [الإسباني] في عدد الأعمال الأدبية التي جمعت هذه الأمثال وعلَّقت عليها وأبانت معناها»[3]. كما يؤكد رودريجيث مارين (Rodríguez Marín) في السياق ذاته أن: «الأمثال الشعبية الإسبانيَّة بغزارتها الشديدة ليس لها مثيل في العالم كلِّه. إن إسبانيا من بين جميع دول العالم لهي أرض الأمثال دون منازع»[4].

ويعبر أصل الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية عن دلالات تاريخية ذات إيحاءات أدبية نمطية في مخيلة الشعوب، إلا أنها تستخدم بعد ذلك دون أن يكون لها علاقة بأصل نشأتها. وتُظهر هذه التراكيب كيف تفكر الشعوب وترى الأشياء وتعبر عن مبادئها الأخلاقية والعملية، فهي صورة معبرة عن حكمة الشعوب وتصوير صادق لمخيلتها.

وعن تحديد مفهوم «المثل» في الثقافة الإسبانية، نجد أبسط تعريفاته في معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على النحو التالي: «قول حادُّ المعنى يحمل حُكمًا ويتَّصف بالشيوع». ومن بين أهمِّ التعريفات التي وضعها المتخصِّصون في مجال الأمثال الشعبيَّة الإسبانيَّة نشير إلى تعريف كاساريس (Casares) الذي عرَّف المَثل بقوله: «المَثل جملة مكتملة المعنى ومستقلة، تعبِّر تعبيرًا مُباشرًا أو مجازيًّا، عن فكر أو خبرة إنسانيَّة أو نصيحة أو تحذير، بطريقة تنمُّ عن إصدار حكم وبشكل يربط بين فكرتين على الأقل»[5]. أمَّا المُتخصِّص في الدراسات الشعبيَّة رودريجيث مارين (Rodríguez Marín) فيعرِّف المَثل على النحو التالي: «قول شعبي موجز، يُصدر حُكمًا، ويعبِّر عن حقيقة مثبتة، وبصفة عامَّة له دلالة رمزيَّة وإيقاع شعري، ويحوي قاعدة من قواعد السلوك أو أيَّ تعاليم أخرى»[6].

في المقابل، فإن التعبير الاصطلاحي لا ينطوي على أي تعاليم. ويعرفه معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على أنه مجموعة من الكلمات الثابتة، لها معنى مجازي، واستخدام شائع، ولا تحوي حُكما، مثل «كخاتم في أصبعه».

وخلاصة القول أن المقصود بالأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية التي عنونا لها هذا الدراسة هو جميع التراكيب اللغوية الجاهزة مجهولة المصدر، والتي تستخدمها الشعوب في المواقف الحياتية المختلفة بما يعبر عن شخصيتها الشعبية وحياتها وطريقة تفكيرها وإحساسها ورؤيتها للواقع وفلسفتها في الحياة.

الأفكار النمطية في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

تعبر الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية عن صور وأفكار نمطية لدى الشعوب، يستدعيها أفراد المجتمع اللغوي الواحد في مخيلته استدعاء متكررا كلما اقتضى المقام ذلك. ويعرف معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة «الفكرة النمطية» بأنها «صورة أو فكرة ثابتة، يقبلها أحد المجتمعات قبولا عاما». فالفكرة النمطية نوع من الخطاب المجازي الشائع الذي له دلالات خاصة تعكس فكرة أو شعور مسبق حول موضوع ما أو فئة مجتمعية أو شعب من الشعوب، دون أي تدخل من جانب مرسل الرسالة، والذي يلقى رواجا في عصر من العصور لقدرته على تشكيل تصورات مشتركة وليدة التراث الثقافي الشعبي لمجتمع ما.

ومن هنا فإن الأفكار النمطية هي آراء وعقائد شعبية لا تخضع -في كثير من الأحيان- للتأمل، حيث تحدد الطريقة التي يرى بها فرد أو مجموعة من الناس أو فئة مجتمعية ما العالم، ويفهمه، ويدركه إدراكا يبسط الواقع. ولعل الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية واحدة من أهم القنوات التي تنتقل بها هذه الصور النمطية ويحفظ لها بقاءها وتوارثها من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل.

صورة الآخر في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

تعكس الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية عادة صورة سلبية للآخر. ففي دراسة حول صورة الآخر في التراكيب الاصطلاحية في اللغة البولندية، أجرتها الباحثة بايجينسكا (Pajdzińska) عام 2007م[7]، أظهرت من خلالها أن كل ما يرتبط بالآخر أو يعود عليه يكتسب تلقائيا دلالة سلبية. وقد أثبتت الباحثة هذه الفرضية عبر دراسة العديد من الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية البولندية التي ورد فيها ذكر أحد الشعوب المغايرة للشعب البولندي، مثل النمساويين والصينيين والفرنسيين والألمان واليونانيين والروس والأتراك والإنجليز والعرب. وتعتقد الباحثة أن هذا الأمر له ما يبرره من الناحية النفسية؛ فكل شعب يقرن الآخر بالمجهول، ومن ثم بالخطر المحدق به.

ويرى الباحث الإسباني جوتيريث روبيو (Gutiérrez Rubio)[8] أن صورة الآخر ليست واحدة في جميع الأحوال، فالصورة التي تتشكل في المخيلة الشعبية حول كل أمة تختلف وفقا لمجموعة من العوامل، من أهمها البعد الجغرافي، والعلاقات التاريخية والثقافية التي تربط بين البلدين على مر العصور وحتى الوقت الراهن. ويصنف الكاتب العلاقة التي تربط الشعب الإسباني بالشعوب الأخرى إلى خمسة مستويات إدراكية، على النحو التالي:

- المستوى صفر، وهو مستوى «الأنا».
- المستوى الأول، وهو مستوى التعايش.
- المستوى الثاني، وهو مستوى الجيرة.
- المستوى الثالث، وهو مستوى البعد.
- المستوى الرابع، وهو مستوى الغرائبية.

جدير بالذكر أن الباحث الإسباني يضع الشعب العربي في المستوى الأول داخل مخيلة الشعب الإسباني؛ أي بعد «الأنا» مباشرة، وذلك بفضل علاقة التعايش التاريخية التي جمعت بين الثقافتين على أرض الأندلس على مدار ثمانية قرون.

العناصر الإدراكية المرتبطة بالمورو في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية

لا يوجد مثل شعبي أو تعبير اصطلاحي في اللغة الإسبانية يلخص التصور الإدراكي للمسلمين والعرب كاملا في المخيلة الشعبية الإسبانية، فكل وحدة من الوحدات اللغوية التي تتضمن كلمة «مورو» تشير إلى فكرة نمطية أو فكرتين على الأكثر، وليس جميع الخصائص المرتبطة بالمسلم أو العربي. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى كلمات الباحث جوتيريث روبيو[9] التي يحدد من خلالها كيفية التعرف على العنصر الإدراكي لمظهر دلالي ما في التراكيب التعبيرية، حيث يقول: «العنصر الإدراكي هو ذلك العنصر الذي يشكل تصورنا للمفاهيم، وهو التصور الذي يتمحور حوله اهتمام المتحدث في اللحظة التي يستخدم فيها وحدة تعبيرية معينة».

وسوف نحاول في السطور التالية تحديد المظاهر التي تتمركز حولها صورة المسلم والعربي في المخيلة الشعبية الإسبانية عند استخدام كل مثل أو تعبير اصطلاحي إسباني يحتوي على كلمة «مورو». ولتحقيق هذا الهدف فسوف نعتمد على المعنى الحالي للتركيب الاصطلاحي من ناحية، وفكرة نشأته من ناحية أخرى. ويمكن تقسيم القيم والخصائص التي تعبر عنها هذه التراكيب إلى الأنواع الثلاثة التالية:

1) أمثال شعبية وتعبيرات اصطلاحية ذات قيمة إيجابية:

❊ **جدير بالثقة: (Moro de paz) - «مورو مسالم»:**

يحتوي معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على تعريفين للتعبير الاصطلاحي «مورو مسالم»، أما أولهما فهو «مغربي كان يعمل وسيطا للتعامل بين الإسبان والعرب في السجون الإسبانية في إفريقيا، وكان يعيش في المستعمرات الإفريقية التابعة لإسبانيا ويدفع ضرائب لدولة إسبانيا». وأما المعنى الثاني فهو «شخص مسالم لا يُخشى جانبه ولا يُرتاب فيه». فهو تعبير اصطلاحي يشير إلى شخص جدير بالثقة.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك تعبيرا اصطلاحي آخر مضاد لهذا، وهو «مورو محارب»، حيث يشار به في الثقافة الإسبانية إلى سكان شمال إفريقيا المعادين للإسبان.

محاربون مسلمون ومسيحيون يشكلون جيشا واحدا، وهو وضع شائع خلال حروب الأندلس (من أناشيد الملك ألفونسو العاشر – عام 1284 تقريبا)

❊ **ذو خبرة: (A moro viejo no aprendas algarabía) - «لا أحد يستطيع أن يعلِّم شيخا مورو اللغة العربية»:**

هذا المثل مهمل الاستخدام، وهو ينصحنا بعدم توجيه التعليم لشخص خبير في مجاله. وقد يقال بصيغة أخرى، هي (En casa del moro, no hables algarabía) «لا تتحدث اللغة العربية عندما تكون في منزل المورو». يتضح من ذلك، أن المورو هنا يرمز للخبرة.

❊ **عالم: (Saber más que un moro sabio) - «يعرف أكثر من عالم مورو»:**

في هذا التعبير الاصطلاحي نجد إشارة إلى الماضي التاريخي المزدهر للعالَم الإسلامي، الذي كانت إسبانيا المسلمة جزءا منه، والذي كانت الحضارة العربية فيه تحظى بعدد هائل من المفكرين والعلماء والفلاسفة. ومن هنا فقد جاء هذا المثل الذي يستخدم لوصف شخص بالعلم الغزير من خلال تشبيهه بعالم مورو.

❊ **ماهر متقن لعمله: (Una huerta es un tesoro si el hortelano es un moro) - «يصبح البستان كنزا عندما يكون البستاني مورو»:**

يشير هذا المثل إلى مهارة المورو وقدرته على تحويل البستان إلى كنز بفضل جدِّه واجتهاده. وبالرغم من أن صيغة المثل تدور حول مهارة المورو في حرث الأرض، فإن استخدامه لا يقتصر على هذا المجال فقط، بل يستخدم في شتى المجالات الحرفية الأخرى، خاصة وأنه كان معروفا عن المورو مهارته وإتقانه للأعمال اليدوية بصفة عامة. لذا فإن المثل قد يطلق بصيغ أخرى أعم، مثل (El que tiene un moro, tiene un tesoro) «الذي يملك مورو، يملك كنزا»، وفي صيغة أخرى «يملك ذهبا». وكل هذه الصيغ تشير إشارة واضحة إلى الميزات والفوائد التي كان الإسبان يحصلون عليها بسبب مهارة المورو وإتقانه لكثير من الحرف التي كان يمارسها، بحيث تحول إلى مصدر ثراء لسيده. وتشير الصيغة الأخيرة إلى حقيقة تحول

المـورو إلى عبـد بعـد هزيمته فيمـا يطلق عليـه «حرب الاسـترداد»، بالرغم مـن أن الصـورة الإدراكية له ظلت كما هـي؛ أي إيجابية.

❊ **قوي وشجاع:** (A moro muerto, gran lanzada)
– «عندما يموت المورو يُضرب بحربة كبيرة»:

يسـتخدم هـذا المثـل للسـخرية مـن أولئـك الذين يدَّعـون البطولـة والشـجاعة ضد شيء أو شـخص بعد زوال مكمن الخطـورة عنه، أو يطلقـون هجمات غاضبة ضـد أعداء لـم يعد لهـم وجـود. وفي ذلك إشـارة إلى فترة «حـرب الاسـترداد»، حيـث كان هناك جنـود متباهون يتفاخـرون بقتل مـوروس أكثر مـن أولئك الذيـن قتلهم السـيد القمبيطـور (El Cid Campeador)[10]، بينمـا كانـوا في الواقـع يختبئون أثنـاء المعركة.

وفي صيـغ أخـرى لنفـس المثـل نجـد اسـتخدام كلمـة «ثـور» بـدلا مـن كلمـة «مـورو»، وفي هـذا دلالـة على وجـود تشـبيه ضمني لشـجاعة المـورو بشـجاعة الثـور؛ ممـا لا يـدع مجـالا للشـك بـأن الصـورة الإدراكيـة للمـورو في هـذا المثـل هـي صـورة العـدو الشـجاع القـوي الـذي لا يجـرء علـى مواجهتـه سـوى الفرسـان الأقويـاء الشـجعان.

2) أمثال شـعبية وتعبيرات اصطلاحيـة ذات قيمة سلبية :

❊ **عـدو خطـير:** (Haber moros en la costa)
– «هنـاك مـوروس علـى الشـاطئ»:

هـذا التعبير الاصطلاحي شـائع الاسـتخدام في اللغة الإسـبانية المعاصـرة، ويشـير إلى ضـرورة أخـذ الحيطة والحذر بسـبب وجود شـخص في المـكان يُخـشى جانبه. ويسـتخدم عـادة في صيغـة النفـي، فيقـال «لا يوجـد موروس على الشـاطئ»؛ ما يعني أننا نسـتطيع الحديث لأنه لا يوجد أحد ممن نخشـاه يسـمعنا. فهو يسـتخدم – إذن – في مواقـف الخطر، ومع أشـخاص يبـدو حضورهم مقلـق للمتحـدث. وهناك صيـغ أخرى يقال بهـا التعبير نفسـه، من بينها «لا يستوي الاسـتماع لمن يقول بوجود مـوروس مع رؤيتهـم قادمين».

ويعتقـد بويتراجـو (Buitrago) أن أصـل التعبـير يعود إلى أنه كان يسـتخدم قديما بمعنـاه الحرفي كصيحة تطلقها أبراج المراقبة لتحذير السـفن وسـكان السـواحل –خاصة سـكان سـاحل مضيق جبـل طارق– مـن وجود قراصنـة مـن البربر قـرب السـاحل. فالتعبـير كان يعني قديمـا أن هناك عـدوا على مـرمى البصـر[11]. يتضح من ذلـك أن التعبـير يعكـس صورة سـلبية جدا عـن العربي والمسـلم في المخيلـة الشـعبية الإسـبانية، بالرغـم من أن مـا يطلقـون عليـه «قرصنـة» إنمـا كان أمـرا دارجا ومتبـادلا بـين الطرفـين الإسـباني والعـربي خـلال هذه الفـترة التاريخية التي شـهدت نشـأة محاكـم التفتيش الإسـبانية، ثم طرد المسلمين من شـبه الجزيرة الأيبيرية بدايات القرن السـابع عشـر.

❊ **عدو مهزوم:** (A más moros, más ganancia(s))
– «كلَّما زاد عدد الموروس زادت المكاسب»:

يسـتخدم هذا التعبير الاصطلاحي للتقليل من شـأن المخاطـر التي قـد يواجهها المـرء من أجل تحقيـق غاية ما، فكلمـا زادت الصعوبات كان المجد المترتـب على الانتصار أعظم. ويشـير التعبـير إلى حروب الاسـترداد الإسـبانية خلال القرون الوسـطى، فكما يؤكـد بويتراجو[12] فإن كثيرا مـن الجنود الذيـن كانوا يقاتلـون مع الممالك الإسـبانية كانـوا مرتزقـة، ومـن ثـم فكلمـا زاد عـدد المعـارك التي يخوضونها كانـت المكاسـب الماديـة الـتي يحققونها أكبر.

❊ **غنيمـة حـرب:** (Prometer el oro y el moro)
– «فـاز بالذهـب والمـورو»:

يسـتخدم هـذا التعبـير الاصطـلاحي للدلالـة على الفوائـد والمزايا العظيمة التي سـيجنيها شـخص ما حال قبولـه عرضا ما؛ أي أنه يسـتخدم للمبالغة في تقدير قيمة شيء أو شـخص. لكن مـع مـرور الزمن، أصبـح التعبير يسـتخدم لنقد الشـخص الذي يحاول الحصول على أكثر مما يسـتحق، وفي هـذه الحالة يقـال عنه أنـه «يريد أن يسـتأثر لنفسـه بالذهب والمورو».

وتُرجع المصادر الإسـبانية أصل هـذا التعبير التهكمي إلى عـام 1426م، في عهـد خـوان الثـاني ملـك قشـتالة (Juan II de Castilla)، عندمـا اسـتطاعت مجموعة

طرد الموريسكيين من إسبانيا (للرسام الإسباني جابرييل بويج رودا – 1894م)

من الفرسان المسيحيين بمدينة شريش خلال غزوة لهم من أسر نحو 40 فارسا من نبلاء المسلمين، وكان من بين الأسرى عبد الله عمدة مدينة رُندة التابعة لمملكة ملقة، وكذا ابن أخ له يدعى حامد. وبالرغم من دفع عبد الله فدية باهظة مقابل فك الأسر، أطلق الفرسان المسيحيون سراحه وحده، حيث رفضوا تحرير ابن أخيه قبل دفع مئة قطعة ذهبية أخرى بدعوى أن هذا المبلغ كان قد أنفق على حراسته وإطعامه. وعندما وصل الأمر إلى مسامع خوان الثاني ملك قشتالة أمر بفك أسر حامد أيضا، غير أن فرسان مدينة شريش لم يكونوا راضين تماما عن حكم الملك؛ ما دفع هذا الأخير إلى الأمر بإحضار حامد إلى بلاطه. ثم كثر الحديث بين الناس حول هذه الحادثة، حتى قال بعضهم إن خوان الثاني أراد أن يحتفظ لنفسه بالذهب والمورو، ومن هنا كان أصل المثل.

ويصف خوان سالانوفا (Juan Salanova)[13] في «معجم الأقوال والتعبيرات الاصطلاحية» (Diccionario de dichos y frases hechas) هذا المثل بأنه يخفي في طياته رأيا مسبقا عنصريا ضد العرب، حيث يُلاحَظ فيه أن المورو يرمز إلى عدو مهزوم تحوَّل إلى عبد وغنيمة حرب.

* **فوضوي لا يمكن السيطرة عليه:** (Como moros sin señor) – **«مثل موروس بلا سيِّد»:**

هذا تعبير اصطلاحي شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية، ويشير إلى اجتماع مجموعة من الناس، بحيث يسود اجتماعهم الفوضى والاضطراب. ويتحدث التعبير عن تحوُّل الموروس إلى عبيد بعد هزيمتهم فيما يطلق عليه حروب الاسترداد الإسبانية.

* **على النقيض مني:** (Haber moros y cristianos) – **«كان هناك خلاف كبير»:**

هذا تعبير اصطلاحي دارج في اللغة الإسبانية، وبالرغم من أن معناه الحرفي يشير فقط إلى وجود موروس ومسيحيين، إلا أنه يستخدم للدلالة على وجود شجار عنيف أو صراع شديد في مكان ما.

وهناك تعبير آخر قريب من هذا، ويدل على نفس القيمة السلبية، وهي الإشارة إلى شخص على النقيض مني. هذا التعبير هو (Haber

moros y cristianos) أي «كان هناك موروس ومسيحيون»، ويستخدم للاعتراض على المزايا الممنوحة ظلما للآخرين، أو على أي شكل آخر من التمييز، حيث يطالب من يستخدم هذا التعبير بإقامة العدل والمساواة في التعامل، وأن تعامل مجموعة من الأفراد بنفس الطريقة من حيث الحقوق والواجبات. ويعتقد بويتراجو[14] أن سبب نشأة التعبير ربما يعود إلى مشاجرة أو خلاف وقع خلال المهرجان الشعبي الإسباني الذي يقام سنويا لإحياء ذكرى حروب الاسترداد، ويطلق عليه اسم «المسلمون والمسيحيون».

موريسكي غرناطي يتجول في الحقل بصحبة زوجته وولده (للرحالة والرسام الألماني كريستوف وايتز – 1529م)

وبالرغم من أن الصورة الإدراكية للمورو في هذا التعبير الاصطلاحي تقتصر على كونه شخصا على النقيض مني، كما هو الحال في التعبير السابق له، فمن الملاحظ أن النقيض في التعبير الحالي ذو منزلة أقل.

– غيور: (Ser muy moro) – «كان غيورا»:

بالرغم من أن المعنى الحرفي لهذا التعبير يقتصر على مجرد نسبة شخص إلى المورو، إلا أنه يستخدم للإشارة إلى شخص غيور جدا. وربما يستخدم بصيغة أخرى، هي «كان غيورا كرجل مورو».

❊ مزوِّر: (El oro que cagó el moro) – «الذهب الذي زيَّفه المورو»:

هذا التعبير شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية المعاصرة، ويستخدم كرد حاسم وقاطع على من يدعي شيئا مشكوكا في صحته. فعندما يتفاخر شخص بامتلاك شيء ما، خاصة إذا كان يرغب في بيعه، فيقول إن هذه الساعة -مثلا- قيِّمة أو لا مثيل لها، بينما يعتقد الآخر بعدم صحة هذا الكلام، فيجيبه مستخدما هذا التعبير ليعبر عن شكوكه وريبته. ويشير التعبير إلى الاتهام الذي كان المسيحيون يوجهونه إلى الموريسكيين بأنهم يزيفون الذهب. ولا يُعرف تحديدا هل كان الموريسكيون حقا يزيفون الذهب لدفع الجزية المفروضة عليهم من السلطات المسيحية، أم أن هذا الاتهام مُزيَّف أطلقته تلك الفئة الإسبانية التي كانت تطالب بطرد الموريسكيين من شبه الجزيرة الأيبيرية.

❊ غير موثوق به: (Moro viejo no puede ser cristiano) – «شيخ مورو لا يمكن أن يكون مسيحيا»:

يشير المعنى الحرفي لهذا المثل إلى استحالة اعتناق شيخ مسلم للديانة المسيحية، ويستخدم عندما يريد المتحدث التشكيك في موقف شخص آخر أو نيته. ويرجع أصل المثل إلى الصعوبات الهائلة التي كانت تواجهها السلطات المسيحية في سبيل تحويل المسلمين عن دينهم.

3) أمثال شعبية وتعبيرات اصطلاحية ذات قيمة محايدة:

– إنتاج المخدرات والاتجار بها: (Bajarse al moro) – «السفر إلى بلاد الموروس»:

يستخدم هذا التعبير الاصطلاحي في اللغة الإسبانية للدلالة على السفر إلى بلاد المغرب للحصول على شيء من الصعب تحصيله في إسبانيا؛ لكونه غير أخلاقي أو غير شرعي، وذلك مثل الحصول على المخدرات والحشيش. وبالرغم من أن المعنى العام لهذا التركيب سلبي، إلا أن صورة المورو فيه صورة محايدة لأنه يقتصر على مجرد الإشارة إلى موقع جغرافي.

- **منافس:** (Abad y ballestero, mal para los moros) - **« كبير أساقفة ورجل شرطة.. شرٌّ ووبال على الموروس »:**

هذا المثل يحذِّر من الخطر العظيم الذي يحيق بالمرء عندما يتخذ عدوا من أولئك الذين يجمعون في أيديهم السلطة الدينية والقوة العسكرية معا. وتعدُّ صورة المورو محايدة في هذا التعبير لأنه بالرغم من العداوة التي تغلف علاقة كبير الأساقفة بالموروس، إلا أن التعبير لا يحمل أي معنى تحقيري للمورو، والدليل على ذلك أنه من الممكن استبدال أي جنس أو عرق آخر منافس أو معارض لكبير الأساقفة بلفظ المورو.

النتائج

تشكَّلت صورة العربي والمسلم في المخيلة الشعبية الإسبانية كنتيجة للاتصال التاريخي بين الثقافتين. وتظهر هذه الصورة جلية في التراث الشعبي والفلكلوري، خاصة في الأمثال والتعبيرات الاصطلاحية التي تتضمن كلمة «مورو». وقد أثبتت الدراسة الحالية أن صورة المسلم أو العربي في هذه التراكيب تتنوع تنوَّعا كبيرا من حيث القيم التي تعكسها، فأحيانا تعكس قيما إيجابية، وأحيانا أخرى سلبية، وربما تكون أيضا محايدة، وهو ما يحدث عندما يتعلق لفظ «مورو» بالموقع الجغرافي أو بمجرد المنافسة.

لقد ظهرت الصيغ التي تحمل قيما إيجابية كنتيجة للتعايش السلمي بين الحضارتين العربية والإسبانية، فضلا عن التقدم العلمي الذي حققه المسلمون في شتى أنواع العلوم خلال العصور الوسطى. وهكذا فقد ظهرت هذه التراكيب بطريقة غير متعمدة للتعبير عن الخصائص الإيجابية التي تمتع بها المسلمون واشتهروا بها بين سكان شبه الجزيرة الإيبيرية من أصحاب الديانات الأخرى، ومن ذلك الخبرة والحكمة والجدارة بالثقة والمهارة والقوة والشجاعة. وقد أثبتت الدراسة الحالية أن الصورة الإدراكية الإيجابية لمصطلح «مورو» تظهر في الأمثال الشعبية أكثر مما تظهر في التعبيرات الاصطلاحية، وأن أغلب هذه الأمثال باتت مهملة الاستخدام في العصر الحالي.

على النقيض من ذلك، فإن أغلب التعبيرات الاصطلاحية تنسب للمسلم أو العربي خصائص سلبية، حيث تعكس بذلك فكرة نمطية متأصلة في تاريخ الشعب الإسباني حول العرب والمسلمين. وما زال جزء كبير من هذه التراكيب شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية حتى وقتنا هذا. ويبدو أن الصورة السلبية التي تعكسها هذه التراكيب قد ظهرت بطريقة متعمَّدة نتيجة للصراع التاريخي ورغبة في تشويه صورة العدو المسلم من أجل خلق ذريعة أخلاقية تبرر طرد المسلمين من شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى وإن كانوا إسبانا. وتتمثَّل أهم الخصائص السلبية التي نسبتها هذه التراكيب للمسلمين في أن هذا المسلم أو العربي عدو خطير أو مهزوم، وأنه غنيمة حرب، وأنه فوضوي يصعب التحكم فيه، وأنه غيور ومزوِّر وغير جدير بالثقة.

وانطلاقا مما ذكرناه في الفقرات السابقة من أن أغلب الأمثال الشعبية التي تعكس صورة إيجابية للمسلم أو العربي قد باتت مهملة، وأن أغلب التعبيرات الاصطلاحية التي تعكس صورة سلبية للمسلم ما زالت شائعة الاستخدام في اللغة الإسبانية المعاصرة، يتضح أن الصورة السلبية للمسلم أو العربي هي التي ما زالت مستمرة حتى الوقت الراهن في المخيلة الشعبية الإسبانية، بينما تلاشت الصورة الإيجابية مع تلاشي ماضي المسلمين المزدهر.

وأخيرا، أود أن أنتهز هذا البحث للمطالبة بحذف التعبيرات الاصطلاحية الإسبانية ذات الطابع العنصري والمسيئة للشعوب العربية والإسلامية من معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة. ومن هذه التعبيرات تعبير «مثل موروس بلا سيِّد» (Como moros sin señor)، الذي أشرنا إليه في هذا البحث، والذي ما زال مذكورا في هذا المعجم الذي يشرف على وضعه 22 أكاديمية من أكاديميات اللغة الإسبانية، بعدد الدول المتحدثة لهذه اللغة. نطالب بذلك على نحو ما تطالب جمعيات ضد العنصرية -خاصة في دولة باراغواي- بحذف التعبير الاصطلاحي «يعمل مثل زنجي» (Trabajar como un negro) من نفس المعجم.

الهوامش

1 – سوف أعتمد في هذه الدراسة كلمة "موروس" كجمع لكلمة "مورو".

2– Real Academia Española, Diccionario de la lengua española (23ª ed.), 2014. http://www.rae.es

– منعا للإطالة، ونظرا لطبيعة البحث اللغوية، فلن أعيد ذكر بيانات الاستشهاد من معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة، علما بأنني سوف أعتمد على نفس المرجع في جميع الاستشهادات التالية الماخوذة عن نفس المعجم.

3– León Murciego, Los refranes filosóficos castellanos, Zaragoza, Librería General, 1962, p. 7.

4 – Ibid, p. 8.

5 – J. Casares, "La frase proverbial y el refrán", Introducción a la lexicografía moderna, Madrid, CSIC, Anejo R.F.E., (1969 [1950]) p. 192.

6 – Cf. Rodríguez Marín y Montoto y Rautenstrauch, Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el 8 de diciembre de 1895, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1895, p 10.

7 – Gutiérrez Rubio, "La valoración de "el otro" en la fraseología alemana, checa, española e inglesa", Études Romanes De Brno, 34/2 (2013), p. 152.

8– Ibid, p. 155.

9 – Gutiérrez Rubio, "Fraseología y estereotipos en español. ¿Una relación bidireccional?", Language Design, 15 (2013), p. 124.

10 – السيد القمبيطور (1048–1099) هو اسم الشهرة لشخصية تاريخية إسبانية، اسمه بالكامل رودريجو دياز دي فيفار (Rodrigo Díaz de Vivar). يعد من أعظم الأبطال القوميين في تاريخ إسبانيا بفضل ما حققه من انتصارات ضد ملوك الطوائف خلال ما يطلق عليه حروب الاسترداد الإسبانية.

11– A. Buitrago, Diccionario de dichos y frases hechas, Madrid, Espasa, 2007, p. 357.

12– Ibid, p. 16.

13– J. Salanova, Diccionario de Dichos y Frases Hechas, Zaragoza, Casa el Molino, 2010, p. 68.

14– A. Buitrago, op. cit., p. 504.

المراجع

– Buitrago, A. Diccionario de dichos y frases hechas. Madrid: Espasa, 2007.

– Casares, J. Introducción a la lexicografía española. Madrid: CSIC, 1992 [1950].

– Gutiérrez Rubio, E. "La valoración de "el otro" en la fraseología alemana, checa, española e inglesa". Études Romanes De Brno, 34/2 (2013): 149–169.

– "Fraseología y estereotipos en español. ¿Una relación bidireccional?". Language Design, 15 (2013): 119–136.

– León Murciego, P. Los refranes filosóficos castellanos. Zaragoza: Librería General, 1962.

– Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (23ª ed.), 2014. http://www.rae.es/rae.html

– Rodríguez Marín y Montoto y Rautenstrauch. Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el 8 de diciembre de 1895. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1895.

– Salanova, J. Diccionario de Dichos y Frases Hechas. Zaragoza: Casa el Molino, 2010.

الصور

* من الكاتب

Roman Jakobson

Petr Bogatyrev

الفولكلور..

شكل خاص من أشكال الإبداع

بيتر بوغاتيريف
رومان ياكوبسون

ترجمة: أ. حسين جمعة - كاتب من الأردن

أهم ما يميز النصف الثاني من القرن التاسع عشر - تغلّب الاتجاهات الحديثة في الفكر العلمي على فتور الفكر النظري الواقعي الساذج وعدم اكتماله. فقد انشغل ممثلو هذه الاتجاهات في حقل العلوم الإنسانية بجمع المادة وبحث المهمات الاختصاصية الملموسة، وافتقدوا الميل إلى إعادة النظر في المقدمات الفلسفية. ولهذا، كان من الطبيعي أن يتخلفوا فيما يتعلق بالمبادئ النظرية، ومع ذلك اتسع انتشار الواقعية الساذجة، واشتد في أحيان أخرى حتى مطلع هذا القرن (القرن العشرون).

ولما كانت النظرة الفلسفية للواقعية الساذجة مخالفة جداً للأبحاث العصرية (في أحسن الأحوال هناك، حيث لم تصبح بعد تعاليم تلقينية أو دوغما لا تدحض)، فإن ثمة عدة صيغ كاملة تبدو نتيجة مباشرة لمقدمات العلم الفلسفية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ما تزال تسكن حقول العلم المختلفة حول الثقافة كحصاة مهرّبة أو رواسب تعيق تطور العلم.

المنتج النمطي للواقعية الساذجة هو مقولة النحويين الشباب المنتشرة بشكل واسع، التي ترى أن اللغة الفردية هي اللغة الفعلية الوحيدة. هذه المقولة تثبت في نهاية الأمر أن لغة إنسان معين في لحظة معينة هي واقع فعلي، وما عدا ذلك ـ يبقى تجريدات علمية نظرية. إذن فليس غريباً لهذه الدرجة على الاتجاهات المعاصرة في علم اللغة أن تصبح هذه المقولة أحد الأركان الأساسية في نظرية النحويين الشباب.

يعرف علم اللغة الحديث إلى جانب الفعل القولي الفردي المنعزل «parole» وفق مصطلح دي سوسيور، مصطلحاً آخر «langue»، يعني: «مجمل المواضعات التي ثقفتها جماعة معينة كي تضمن الفهم المشترك للكلام». ويمكن لأي متكلم في هذه المنظومة التقليدية البينيّة أن يدرج بعض التبدلات الأحادية التي تُؤوَّل كانزياحات فردية عن اللغة «parole»، وفي حدود العلاقة مع الأخيرة فقط. وتغدو هذه الانتحاءات من حقائق اللغة بعد أن تتقبلها الجماعة (حامل اللغة)، وتوافق عليها، وبعد أن تقرها كلغة متداولة، وهنا يحدث التباين بين التغيرات اللغوية والأخطاء الفردية في الكلام، أو ما يسمى (سقطات)، التي تنتج عن الانحرافات الفردية أو التأثر الشديد أو نشوة المتحدث الانفعالية الجمالية من جانب آخر.

إذا تناولنا هذا الاستحداث اللغوي أو ذاك؛ فإننا نستخلص حالات تتجلى فيها التغيرات اللغوية بفضل إشاعتها اجتماعياً، وتعميم الأخطاء الفردية (السقطات) في الكلام، والحماسة الفردية أو تشوهات التعابير الجمالية. وتنبع التغيرات اللغوية بطريقة أخرى أيضاً، وذلك حينما تأتي نتيجة حتمية ومنطقية لما يجري في اللغة من تبدلات تتجسد مباشرة في «langue» (التطور الذاتي في البيولوجيا). لكن، مهما كانت ملابسات التغيرات اللغوية، فنحن نستطيع الحديث عن «ولادة» التشكيلات اللغوية من تلك اللحظة التي تصبح فيها حقيقة اجتماعية، يعني عندما تستوعبها الجماعة اللغوية وتتقنها.

لنفترض أن أحد أفراد الجماعة أنشأ تعبيراً ما بطريقة فردية. إذا كان هذا التعبير شفوياً، ولم يتقبل الجمهور هذا العمل الذي ابتدعه الفرد لسبب أو لآخر، ولم يُستوعب من قبل أعضاء الجماعة الآخرين – فإنه محكوم عليه بالاندثار والفناء.

ما ينقذ أي استحداث جديد هو الصدفة، كأن يدوّن من قبل أحد المهتمين بالتجديدات، حينئذٍ ينتقل من مجال الإبداع الشفوي إلى مجال الأدب المكتوب.

ونسوق هنا ما حدث مع شاعر فرنسي من ستينات القرن التاسع عشر، كان يسمّي نفسه الكونت دي لوتريامون، وهو مثال نموذجي لما يدعى «الشعراء الملاعين» «poêts maudits»، يعني المرفوضين من معاصريهم والمسكوت عنهم وغير المعترف بهم. أصدر هذا الشاعر كتيباً صغيراً لم يجد أي اهتمام ولم يلتفت إليه أحد، ولم يكن له أي حضور، مثله مثل بقية أعمال الشاعر، التي ظلت حبيسة الأدراج. كان عمره حينما وافاه الأجل لا يزيد على 24 سنة. مرت عشرات السنين. ظهر بعدها في الأدب ما يسمى الاتجاه السيريالي، حيث وجدت أشعار لوتريامون بعض الأصداء في هذه الحركة. استعاد لوتريامون اعتباره: أخذت تصدر أعماله بشكل واسع، وشرعوا يمجدونه كشاعر كبير، وذي تأثير عظيم. ولكن، ماذا كان يمكن أن يحصل مع لوتريامون، لو أنه كان مؤلف أعمال شعرية شفوية؟ فإن أشعاره كانت ستزول بلا أثر مع موته.

أوردنا هنا مثالاً لحالة متطرفة. العمل هنا تم رفضه كلياً. لكن يمكن أن يقتصر عدم التقبل وعدم الاعتراف على بعض الملامح الجزئية والخواص الشكلية، أو على بعض الأغراض. في هذه الحالات، فإن الحاضنة تقوم بتحوير العمل وفق منوالها، وكل ما تم رفضه من قبل البيئة المحيطة لم يحظ بالبقاء كحقيقة فولكلورية، يخرج من الاستعمال ويفنى.

إحدى بطلات رواية غونشاروف «الهوة السحيقة» اندفعت لتعرف نهاية الحبكة قبل أن تبدأ بالقراءة. لنفترض أن القارئ الجماهيري فعل ذلك في لحظة ما. يمكنه أثناء القراءة أن يستبعد كمثال وصف الطبيعة، الذي يعتقد أنه يعيقه ويعتبره حجر عثرة. لكن مهما شوه القارئ الرواية، ومهما تعارض معمارها مع

متطلبات المدارس الأدبية في عصر ما، ومهما كان تلقى الرواية من الآخرين، فإنها تبقى كاملة وغير ناقصة في كينونتها الحيوية، يأتي يوم ما وزمن ما يُعيد الاعتبار لبعض الملامح التي لم يعترف بها من قبل.

لكن لنجرب نقل هذه الحقائق إلى مجال الفولكلور: لنفترض أن الجمهور يتطلب أن يكون الحل في البداية، نجد أن أي سرد فولكلوري يخضع حتماً لشكل البناء، الذي نعثر عليه في سردية تولستوي «موت إيفان إيليتش»، إذ يسبق فك اللغز بداية السرد. إذا لم يعجب الجماعة وصف الطبيعة، فإنه يُحذف من تلاوين الفولكلور وهكذا. وبكلمة واحدة، يحتفظ الفولكلور بالأشكال التي تبدو مفيدة وظيفياً للجماعة. وهنا نتفهم إمكانية استبدال إحدى وظائف الشكل بأخرى. عندما يفقد الشكل وظيفته يتلاشى في الفولكلور، بينما في العمل الأدبي يظل يحتفظ بوجوده وطاقته الكامنة.

وثمة مثال آخر من التاريخ الأدبي: ما يسمى من الأدباء بـ«الرفقاء الخالدين»، الذين تؤوَّل أعمالهم بأشكال متباينة عبر العصور من قبل الاتجاهات المختلفة، كل يؤوِّل وفق رؤيته وبشكل جديد. إن بعض خصوصيات هؤلاء الأدباء، التي كانت تعتبر غريبة غير مفهومة وغير ضرورية وغير مقبولة من المعاصرين، تحظى فيما بعد بتقييم عالٍ، وتبدو فجأة ذات أهمية كبيرة، يعني تصبح عوامل أدبية مثمرة. وهذا لا يحدث إلا في حقل الأدب. ماذا كان يمكن أن يحدث على سبيل المثال لإبداع ليسكوف الشعري الشفوي، المترافق بإبداع قولي «في غير زمانه»، الذي أضحى بعد عشرات السنين فقط عاملاً فاعلاً في إبداع ريميزوف وما بعده من الكتاب الروس؟ كان يمكن لبيئة ليسكوف أن تطهِّر إبداعه من الكلام الوحشي. وبكلمة واحدة، أن ما يسمى مفهوم التقاليد الأدبية تختلف بصورة عميقة عن مفهوم التقاليد الفولكلورية. في مجال الفولكلور إمكانية إعادة بعثها غير ممكنة، في حين أن حقائق الأدب الغارقة في القدم تظهر ثانية وتغدو حقائق فاعلة. وهذا ينطبق على الأساليب في كلتا الحالتين.

مما قيل أعلاه يبدو بوضوح أن وجود العمل الفولكلوري يفترض وجود جماعة تتقنه وتقره. وعند دراسة الفولكلور يجب الأخذ بعين الاعتبار الرقابة التمهيدية للجماعة كعامل رئيس. ونحن نستخدم بوعي تعبير «تمهيدي» لأن الحديث عند النظر في حقائق الفولكلور لا يدور على اللحظات التي تسبق الظهور، ولا عن «الأحمال» أو الوجود الجنيني، وإنما عن «ولادة» الحقائق الفولكلورية كما هي وعن مصيرها المستقبلي.

يدافع دارسو الفولكلور، لاسيما السلاف منهم، الذين يمتلكون أغنى مادة فولكلورية في أوروبا عن الفكرة القائلة: أن ليس ثمة فوارق بين الإبداع الشفوي والأدب، حيث أننا في الحالتين نتعامل معهما كنتاجات إبداع فردي غير مشكوك بها. تعود نشأة هذه الحالة لتأثير الواقعية الساذجة: حيث لم يُقدم لنا الإبداع الجماعي في أي تجربة واضحة. ولهذا، علينا أن نفترض وجود مبدع فردي ما، ويعتبر فسيفولد ميللر النحوي النمطي في اللغة كما في علم الفولكلور أن الإبداع الجماعي للجماهير وهم، لأنه افترض أن التجربة الإنسانية لم ترصد مثل هذا الإبداع قط. وهنا، بدون شك يجد تأثير المحيط اليومي جلاء له. ليس الإبداع الشعبي، وإنما الأدب المكتوب يبدو لنا شيئاً عادياً وشكلاً إبداعياً معروفاً جداً. وهكذا، فإن التصورات الاعتيادية تتكاثف مركزياً في حقل الفولكلور. وعليه، تعتبر لحظة ولادة العمل الأدبي هي لحظة ترسيخه على الورق من قبل المؤلف، وفي مقابل ذلك فإن اللحظة التي يتموضع فيها العمل الشفوي لأول مرة، يعني يُؤدى من قبل المؤلف، يؤول كلحظة الولادة، مع أنه في الواقع يصبح حقيقة فولكلورية من لحظة قبوله من قبل الجماعة وحسب.

أنصار مقولة الطابع الفردي لإبداع الفولكلور يميلون إلى وضع مؤلِّف مجهول بدلاً من الجماعة. على سبيل المثال في أحد القيادات المعروفة في الإبداع الروسي الشفوي جاء فيها ما يلي: «بهذا الشكل، يتضح أنه وحتى في الأغنية الأنشودة الطقسية، إذا كنا لا نعرف من هو منشئ الطقس، ومن كان أول من أنشأ الأنشودة الأولى، فإن هذا لا يتعارض مع الإبداع الفردي، ولكنه يقول أن الطقس قديم جداً بحيث أننا لا نستطيع أن نشير إلى مؤلفه، ليست ملابسات النشأة

القديمة هي المرتبطة بشدة بطقس الأغنية، ولكن في أنه نشأ في بيئة لا تهتم بشخصية المؤلف، ولهذا لم يتم الاحتفاظ بذكره. وبهذه الصورة فإن فكرة الإبداع الجماعي، هنا لا أساس لها». هنا لم يتم الانتباه إلى أن الطقس بدون قبول الجماعة له غير ممكن، وأن هذه عبارة عن contradictio in adjecto وحتى لو كان في منبع هذا الطقس أو ذاك نفحة فردية، فإن الطريق منه إلى الطقس بعيدة جداً، كما هو حال الطريق من الانحراف الفردي في الكلام إلى التغيير في اللغة.

ما قيل حول الطقس (أو حول نشأة أعمال الإبداع الشفوي) يمكن أن نستعمله عند النظر في تطور الطقس (وعليه في مسألة التطور في الفولكلور عامة). ما هو مقبول في اللسانيات حول التباين بين تغير المعيار اللغوي والانزياح الفردي عنه، التباين الذي لا يقتصر على الدلالة الكمية، وإنما هو دلالة مبدئية نوعية، هذا ما يزال غريباً وبعيداً جداً عن الفولكلور.

أحد أهم المعايير الأساسية في الاختلاف بين الفولكلور والأدب هو مفهوم كينونة الإبداع الفني نفسه.

الرابطة في الفولكلور بين العمل من جانب وتموضعه، يعني ما يسمى بروايات هذا العمل لدى أدائه من قبل مختلف فئات الناس من جانب آخر، مماثل تماماً للعلاقة بين parole وLangue. النتاج الفولكلوري مثله مثل اللغة Langue ليس شخصياً، ويتواجد كطاقة احتمالية وحسب، إنه مركب من أعراف ودوافع معروفة، ومجرى التقاليد الفعالة حيث يقوم المؤدون بتوشية الإبداع الفردي بالزخرفات، كما يفعل منتجوparole بخصوص Langue، مع الأخذ بعين الاعتبار بأن المغنين لا ينشدون النص المثبت، وإنما يقومون بإعادة إنتاجه ثانية. وبقدر ما تستجيب هذه التشكيلات الجديدة /الفردية في اللغة (كما هو الحال في الفولكلور) لمتطلبات الجماعة، وتتبارى مع التطور المنطقي للغة Langue (ووفق ذلك الفولكلور)، بقدر ما تعمِّر اجتماعياً وتصبح حقائق لغة (بما يتفق وعناصر المنتج الفولكلوري).

العمل الأدبي متموضع، وهو يتواجد بشكل ملموس مستقلاً عن القارئ، وكل قارئ يليه يتوجه مباشرة إلى هذا العمل. وهذا ليس درب الأثر الفولكلوري من مؤدٍ لمؤدٍ آخر، وإنما الطريق من العمل إلى المؤدي، ويمكن حقاً أن يؤخذ التأويل الذي يسبق المؤدين بالاعتبار، لكنه أحد العناصر المكونة لتلقي العمل، وهو ليس المنبع الواحد كما في الفولكلور. لا ينبغي مطابقة دور المؤدي في العمل الفولكلوري بأي شكل لا بدور القارئ ولا بدور القارئ التالي، ولا بدور المؤلف. فمن وجهة نظر مؤدي العمل الفولكلوري تعتبر هذه الأعمال من حقائق اللغة Langue، يعني أنها خارج النطاق الشخصي، تتواجد مستقلة عن المؤدي، حتى ولو كانت تسمح بالتشويه وإدخال مادة إبداعية جديدة أو ذات أهمية وخلطها بالحقيقية. أما ما يخص مؤلف العمل الأدبي فإن هذه هي حقائق parole؛ إنها ليست معطاة مسبقاً، وإنما هي من عطاء التجسيد الفردي. ما هو معطى هو مركب الأعمال الفنية الفاعلة في اللحظة الراهنة، التي على أرضيتها، يعني على أرضية التمثيل الفولكلوري لها، ينشأ العمل الفني الجديد (في هذه الحالة هو أحد هذه الأشكال التي تُستوعب، وأشكال أخرى تتشكل، وثالثة يستغنى عنها).

الاختلاف البائن بين الفولكلور والأدب في أن الأول يتصف بالاعتماد على اللغة Langue، أما الثاني فيتجه إلى الكلام parole، ووفق بوتيبنيا الذي قدم توصيفاً عادلاً لمجال الفولكلور، فإن المنشئ نفسه هنا لا يملك الحق أو الأسس لاعتبار هذا العمل من صنيعه، ولا اعتبار أعمال الآخرين من الدائرة نفسها غريبة عنه. إن الدور الرقابي الذي تقوم به الجماعة متباين في الأدب وفي الفولكلور – كما ذكرنا أعلاه. في الأخير تحمل الرقابة طابعاً أوامرياً، وهي مقدمة ضرورية لنشأة الأعمال الفنية. الكاتب بدرجة أو بأخرى يوجه اهتمامه ويتفهم متطلبات البيئة، حتى ولو أنه لم يتكيف بشكل ما معها، أما ما يتصف به الفولكلور فهو التأثير الصارم للرقابة، والإنتاج يغيب في هذه الحالة. العمل الفني لا تحدده الرقابة مسبقاً ولا يخلو نهائياً منها، إنها تقريبية – جزء منها صحيح وجزء آخر غير صحيح – تأخذ

بالاعتبار المتطلبات، وبعض حاجات الجمهور لا تؤخذ بالاعتبار أبداً.

العلاقة بين الأدب ومستهلكيه يجد مثيلاً قريباً وموازياً له في مجال الاقتصاد، لا سيما فيما يسمى «إنتاج الوفرة»، بينما يقترب الفولكلور من «الإنتاج حسب الطلب».

عدم التطابق بين متطلبات الوسط والعمل الأدبي يمكن أن تكون نتيجته الإخفاق، أو يكون اختلافاً متعمداً مقصوداً من قبل المؤلف في سعيه لإرضاء متطلبات الوسط، وتهذيبه أدبياً، هذه المحاولة من الكاتب للتأثير على الترويج يمكن أن تؤدي إلى الفشل أو أن تكون غير ناضجة. الرقابة لا تتنازل، بين معاييرها والعمل يندلع التناقض، البعض يميل إلى تمثيل نفسه كمبدع فولكلور على غرار «الأديب» ومثيله، إلا أن هذا التشبيه غير دقيق. في مقابل «الأديب» فإن «منشئ الفولكلور» لا يبني - حسب ملاحظة أنيشكوف الدقيقة - «أي بيئة جديدة»، وأي نية لتشكيل بيئة جديدة غريبة عنه بشكل كامل: السيطرة التامة للرقابة المسبقة التي تدين أي نزاع للعمل مع الرقابة غير مثمر، وهذا يكوّن نمطاً خاصاً من المشاركين في الإبداع الشعري، ويضطر الشخص للتخلي عن أي تعدٍ للتغلب على الرقابة.

في فهم الفولكلور كإبداع فردي بلغ اتجاه استبعاد الحدود بين تاريخ الأدب وتاريخ الفولكلور أوجه. ونحن نفترض، من إدراكنا لما قيل أعلاه، أن هذه الأطروحة ينبغي أن تتعرض لإعادة نظر أساسية. لكن، هل إعادة النظر هذه عليها أن تعيد الاعتبار للتصور الرومانسي، الذي انتقده بشدة ممثلو وجهة النظر المذكورة؟ لا شك. في وصف التباين بين الإبداع الشعري الشفوي والأدب، الذي طرحه منظرو الرومانسية، نجد عدداً من الآراء الصائبة، كان الرومانسيون على حق بقدر ما أكدوا على الطابع الجماعي للإبداع الشعري الشفوي، ومقارنته باللغة. لكن إلى جانب هذا الطرح الصحيح في التصور الرومانسي، نعثر على تأكيدات لا يسندها النقد العلمي الحديث.

Ferdinand de Saussure

قبل كل شيء أعاد الرومانسيون تقييم أصالة الفولكلور وألفته الطبيعية، وقد أظهرت أعمال الأجيال المتعاقبة الدور العظيم في الفولكلور للظاهرة التي تسمى في الإتنوغرافيا الألمانية المعاصرة «الذخيرة الثقافية الهابطة» «gesunkenes kulturgut». من الممكن أن يحدث هنا اشتباه نتيجة الاعتراف بالمكانة المهمة أو حتى الاستثنائية التي تشغلها هذه الذخيرة في الاستعراض الشعبي، بأن يتقلص دور الإبداع الجماعي في الفولكلور. بينما الأمر ليس كذلك. الأعمال الفنية التي يستدينها الشعر الشعبي من الفئات الجماعية العليا، يمكن أن تكون بذاتها نتاجاً نمطياً لمبادرة شخصية وإبداع فردي. في حين أن التساؤل الخاص حول منابع العمل الفولكلوري يقع خارج علم الفولكلور من حيث الجوهر. فأي تساؤل حول تنوع المصادر يغدو قضية في حالة ما إذا تمت دراسة هذه المنابع من وجهة نظر تلك المنظومة التي جرى دمج هذه المنابع فيها. ما يهم علم الفولكلور ليس النشأة اللافولكلورية وكينونة المنابع، وإنما وظيفة الأخذ والانتقاء وانتقال المادة المستقرضة. ووفق هذه النظرة فإن الطرح المعروف «الشعب لا ينتج، وإنما يعيد الإنتاج، يفقد

حدّته، لأننا نفقد الحق في وضع حد فاصل لا يمكن تجاوزه بين الإنتاج وإعادة الإنتاج، واعتبار الأخير غير مكتمل إلى درجة ما. لا تعني إعادة الإنتاج الاستقراض السلبي، وبهذا المعنى لا يكون بين موليير الذي أعاد تركيب التمثيليات القديمة، والشعب طبق تعبير ناؤومان «ein kunstlied zersingt» أي اختلاف مبدئي. التغير الذي يطرأ على ما يسمى الفن التذكاري والإنتاج في ما يسمى بالبدائي هو عمل إبداعي أيضاً.

المقاربة الإبداعية تتجلى هنا في اختيار العمل المأخوذ منه، كما في تكييفه لخبرات الآخرين. وتصبح الأشكال الأدبية الراسخة بعد انتقالها إلى الفولكلور مادة تخضع للتشكّل. وعلى خلفية البيئة الشعرية الأخرى والتقاليد المغايرة، والعلاقة الأخرى بالقيم الفنية، يجري تأويل العمل بشكل جديد، وحتى ذلك العرض الشكلي، الذي يبدو من الوهلة الأولى أنه ظل ثابتاً عند الاستقراض، لا ينبغي النظر إليه كنظير لصورته الأولى: في هذه الأشكال الفنية يتم، وفق عبارة دارس الأدب الروسي تينيانوف، نقل الوظائف من وجهة النظر الوظيفية، التي بدونها لا يمكن فهم حقائق الفن، فإن العمل الشعري خارج نطاق الفولكلور، وكذلك العمل المتبنّى من الفولكلور هما حقائق مختلفة قطعاً.

إن سيرة قصيدة بوشكن «الفارس» هي مثال ساطع على كيفيّة تبدل وظيفة الأشكال الفنية، التي تتسرب من الفولكلور إلى الأدب، ومرة ثانية – من الأدب إلى الفولكلور.

السرد الفولكلوري النمطي عن صدام الرجل البسيط مع عالم الغيب (مركز ثقل السرد يقع على عاتق وصف الشيطنة) تمت صياغته من قبل بوشكن بواسطة سيكولوجية الشخوص الفاعلة والبواعث النفسية لأفعالها في عدد من اللوحات الأجناسية. كما تم تصوير البطل الرئيس (الفارس)، وجدْل الخرافات الشعبية وتجسيدها من قبله بصيغة تهكمية. الحكاية التي استخدمها بوشكن – ذات منشأ شعبي، لكن فولكلوريتها تتلخص في إعادة الشاعر تصنيعها إبداعياً، حيث تحولت إلى أداة فنية، وأضحت – كما يقال – علامة لافتة.

لهجة الحكّاء الشعبي التي لا ذوق فيها كانت مادة حافزة لبوشكن ليصوغ قصيدته. عادت قصيدة بوشكن إلى الفولكور، وانضمت إلى عدة وجوهٍ شائعة في المسرح الشعبي الروسي لعروض «القيصر ماكسيمليان».

هذه الاقتباسات وغيرها من الأدب تساعد على شيوع الأحداث الموضوعة، وهي تنتمي إلى أعمال التمثيل الإضافي المتنوع التي يؤديها بطل الحدث، الفارس. وتتماشى ادعاءات الفارس اليائسة وروح الجماليات الهزلية، مثلها مثل التجسيد الفكاهي للشيطنة. وهذا يعني أن الميل إلى المفارقة الرومانسية يدل على أن سخرية بوشكن لا يجمعها سوى القليل مع آلاعيب «القيصر ماكسيمليان» التهريجية، التي تتشابه وهذه القصيدة. وحتى في الحالات التي تعرضت فيها قصيدة بوشكن لتغيرات بسيطة، فقد جرى تأويلها من قبل الجمهور الذي تربى على الفولكلور بصورة فريدة جداً، لا سيما عند أدائها من قبل ممثل شعبي، وعلى خلفية ما يحيط به من أدوار. وفي حالات أخرى تتجلى إعادة تشكيل الوظائف مباشرة في الشكل: يتصف أسلوب بوشكن الحواري العامي في قصيدته بالمرونة، حيث ينتقل ببساطة إلى شعر حكائي فولكلوري، ويبقى من القصيدة نفسها المخطط السياقي الفاقد للحوافز، الذي يندمج بعدد من النكات الهزلية النمطية والكلام المبطن.

إذا تشابكت مصائر الأدب والإبداع الشعري الشفوي، وكانت تأثيراتهما متبادلة شديدة ودائمة، وكان الفولكلور يتجه غالباً إلى مادة الأدب، فإننا رغم ذلك كله ليس لنا حق تجاهل الحدود المبدئية بين الإبداع الشعري الشعبي والأدب لمصلحة وجهة النظر الجينية.

إلى جانب مسألة الأصالة الجينية للفولكلور ثمة خطأ حيوي آخر في التوصيف الرومانسي، وهي الأطروحة القائلة بأن الشعب الذي لم يتوزع في طبقات، أي الشخصية الجماعية في نفَس واحدة ورؤية واحدة، يعنى الطائفة المتراصة التي لا تعرف أي تعابير فردية للنشاط الإنساني، يمكن أن تكون صانعة للفولكلور وذاتاً جماعية للإبداع. هذه العلاقة الراسخة بين الإبداع الجماعي و«الجماعة الثقافية البدائية» نعثر

عليهـا في وقتنا الراهـن عند ناؤومـان ومدرسـته، الذين يلتقون مع الرومانسـيين في عدة مسـائل، يقول ناؤومان: «لا فرديـة هنا. لا ينبغي التخوف مـن الاقتباس من عالم الحيـوان للتشـبيه: في الواقع هذا يمنحنـا مقارنة قريبة. الفن الشـعبي الحقيقي- هو فن جماعـي، وهو لا يختلف كثيراً عـن عش السـنونو، وأقـراص العسـل وصدفات الحلزون المبشّـرة، كلها أعمال مـن صناعة الفن الجماعي الحقيقـي». ويسـتمر بالقـول: «إنها جميعـاً محتضنة بحركـة واحدة، إنها تحمـل ثقافة جماعيـة - فهي جميعها مشـحونة بالنوايا المتكافئـة والأفكار المتكافئـة». في هذا التصـور يكمـن خطر أي اسـتخلاص متسـرع ومباشـر من التجلـي الاجتماعي إلى التجربة النفسـية، مثال ذلك الانتقال من صفات الأشـكال اللغوية إلى أشكال التفكير (هـذه المماثلة اكتشـف خطرهـا بإتقان أنطـون مارتي). وهذا مـا نرصـده في الإتنوغرافيـا: الهيمنـة اللامحدودة للتفكـير الجماعـي ليسـت مقدمـة ضروريـة للإبـداع الجماعـي، مـع أن هـذا التفكـير ينتـج التربـة الملائمـة لازدهـار الإبداع الجماعـي التام.

ليـس غريباً عـن الثقافـة الزاخـرة بالـروح الفردية ملامح الإبـداع الجماعي. ويكفي أن نتذكر التشـكيلات المعاصـرة المنتشـرة في دوائـر الألغـاز وعـن النميمـة والإشـاعات المماثلـة للخرافـات، وعـن الخزعبـلات والأسـاطير، وعـن الموضـة والرسـميات.

وثمة كلمة تقـال إن اختصـاص الإتنوغرافيا الروس، الذين اسـتقصوا قرى منطقة موسـكو، قدموا معطيات كثيرة عـن ارتبـاط العـرض الفولكلوري الحيـاتي والثري بالتباين الاجتماعي والاقتصـادي والأيديولوجي والمعيشي المتنوع للفلاحين.

وجود الإبـداع الشـعري الشـفوي (وعليـه الأدب) يمكـن تفسـيره وظيفيـاً إلى درجـة مـا، ولا يقتصر على الناحيـة النفسـية. لنقـارن على سـبيل المثـال تعايش الإبداع الشـفوي والكتابي في الوقت نفسـه، في الأوسـاط الروسـية المتعلمة في القرنين السـادس عشـر والسـابع عشـر: الإبـداع الكتابي أنجز مهمـات ثقافية محـددة، أما الإبداع الشـفوي فقام بمهمات أخرى مختلفة. في ظروف المدينـة القائمة علـى «إنتـاج الوفرة» مـن الطبيعي أن يكون الأدب هـو الغالب على الفولكلـور - «الإنتاج وفق الطلب». الإبداع الفردي كحقيقـة اجتماعية غريب عن هموم القرية البطركية كإنتاج في سـبيل الوفـرة والرواج.

قبـول مسـألة الفولكلـور كإبداع شـعبي يضـع علم الفولكلـور أمام عـدد من المهمـات الملموسـة. إن انتقال المناهج والمفاهيم الـتي جرى الحصول عليهـا أثناء المادة التاريخيـة /الأدبيـة إلى حقـل علـم الفولكلور كثـيراً ما يفضي إلى وهـن تحليل الأشـكال الفنيـة الفولكلورية، لا سـيما خفض التقييم للتباين الملحوظ بـين النص الأدبي وتسـجيل العمـل الفولكلـوري، وهـذا بدوره يشـوه بلا محالة هـذا العمل، وينقله مـن معيار إلى آخـر مختلف.

قد يكـون الحديث عن الأشـكال المتماثلة فيما يخص الفولكلـور والأدب مـن ازدواجيـة المعـنى. فعلى سـبيل المثال مفهوم بيت الشـعر، المفهوم الذي يبـدو لأول نظرة أنه يحمل دلالـة واحدة في الأدب كمـا في الفولكلور، لكن في الواقـع هما يختلفـان بعمـق في العلاقـة الوظيفية. يعتبر مارسـيل جوس الباحـث الماهـر في الألفـاظ الإيقاعية الشـفوية (style oral rythmique) أن التبايـن مهم جداً بقـدر أهمية مفاهيـم «القصيد» و«الشـعر» التي ينبغـي أن تظـل حكـراً علـى الأدب، بينمـا فيمـا يخص الإبـداع الشـفوي يسـتخدم جـوس في مقابـل ذلـك، «المخطط الإيقاعي»، و«اللفظ الشـفوي» حتى يتجنب اجتيـاح المفاهيـم العاديـة ذات المضمـون الأدبي لمفاهيم الفولكلور. ويكشـف بمهارة عالية الوظيفة الاستذكارية لهذه «المخططـات الإيقاعية».

يـؤول جـوس اللفـظ الإيقاعـي الشـفوي في «milieu des recitateurs encore spontanes». على الشـكل التـالي: «لنتصـور اللغـة في جملتـين مقفيتـين، أو ثـلاث جمـل، وفي أربعـة أو خمسـة أنمـاط مـن المخططـات الإيقاعيـة المثبتـة بدقـة، الـتي يجـري نقلهـا بـدون إخـلال بالتقليـد الشـفوي: فـإن الابتـكار الشـخصي ينحصـر في اسـتخدام هـذه المخططـات الإيقاعيـة والإكليشـيهات التعبيريـة كنمـوذج، وإنشـاء مخططـات أخـرى نظائـر لهـا، معـنىً وانسـجاماً.. وفي تقـارب الموضـوع إن أمكـن ذلـك». نجـد هنـا وصفـاً محكمـاً للعلاقـة بـين التقليـد والارتجـال، بـين اللغـة والـكلام langue parole في

Goncharov

الإبداع الشعري والشفوي. ويأتي القصيد والمقطع والبنية كدعامة صلبة للتقليد من جانب، ووسيلة فاعلة في تقنية الارتجال من جانب آخر، «وهذان الجانبان مرتبطان ببعضهما».

يتعين أن يشاد تصنيف الأشكال الفولكلورية مستقلاً عن تصنيف أشكال الأدب. إحدى أهم مهمات اللغة وضع تصنيف فونولوجي (صوتي) وآخر مورفولوجي (صرفي). وغدا من الواضح وجود قوانين بنيوية شمولية لا تزعزعها أي لغة: وبدا أن تنوع البنى الفونولوجية والمورفولوجية محدود، ويمكن حصره في عدد ضيق نسبياً، وذلك لأن تنوع أشكال الإبداع الفولكلوري فقير إلى حد ما. تتيح طبيعة الكلام parole مضاعفة تنوع التغيرات بشكل أوسع مما يحدث في اللغة langue. ويمكن مقابلة تأكيدات علم اللغة المقارن هذه بتنوع السياقات التي يشهدها الأدب من جانب، وبضيق عدد سياقات الحكايات في الفولكلور من جانب آخر. هذا الحصر لا يمكن تفسيره بعمومية المنابع ولا بالمرجعية النفسية أو الملابسات الخارجية الواحدة. تنبع السياقات المتشابهة على أساس قوانين المعمار الشعري العامة: هذه القوانين، مثلها مثل القوانين البنيوية للغة ذات تنوع منخفض وحذر في الإبداع الجماعي، مما هو في الإبداع الفردي.

المهمة المرحلية لعلم الفولكلور التزامني هي توصيف منظومة الأشكال الفنية، التي تشكل الأدوار الفاعلة لجماعة معينة - القرية، المجموعة الإثنية، الدائرة المحيطة. حينئذ يؤخذ بالاعتبار نواتج الأشكال في المنظومة وتراتبها، والتباين بين الأشكال المنتجة، وتلك التي فقدت فاعليتها، وما شابه ذلك. وطبق الدور الفولكلوري التمثيلي يتم إظهار المجموعات الإثنية والجغرافية، وكذلك المجموعات وفق الجنس (ذكر أم أنثى)، والعمر (أطفال، شباب، عجائز) والمهن (راعي، صياد، جندي، قرصان وغيرها).

بقدر ما تنتج المجموعات المهنية المذكورة أعمالاً فولكلورية لنفسها، فإن هذه السلاسل الفولكلورية يمكن تنظيمها حسب اللغات المهنية المخصوصة، وثمة أدوار فولكلورية تعود لمجموعة مهنية محددة، ولكنها مخصصة لمستهلكين بعيدين عن هذه المجموعة، وفي هذه الحالة يعتبر الإبداع الشفوي إحدى علامات المجموعة المهنية. على سبيل المثال تؤدى غالبية الأشعار الروحية الروسية من قبل هواة عابرين، أو مشردين متجولين الذين غالباً ما يتوحدون في مجموعات رفاقية متخصصة. أداء الأشعار الروحية - أحد مصادر رزقهم. هذا المثال على الانفصام التام بين المنتجين والمستهلكين وبين أقصى الحالات المناقضة، وذلك حينما تكون الجماعة كلها منتجة ومستهلكة في الوقت ذاته (للأمثال والألغاز والحزازير والشاستوشكا والأجناس المعروفة للأغاني الطقوسية وغير الطقوسية) هناك عدد من الأنماط البينية. ويحدث أن تحتكر مجموعة من الأفراد والموهوبين في بيئة محددة بشكل أو بآخر إنتاج لون فولكلوري معين (على سبيل المثال الحكايات). هؤلاء ليسوا اختصاصيين، والإبداع الشعري بالنسبة لهم ليس انشغالهم الأساس ومصدر رزقهم؛ هؤلاء مجرد هواة يشتغلون بالشعر في أوقات فراغهم، ولا يوجد هنا مطابقة تامة بين المنتج والمستهلك، ولا انفصام تام، الحدود متذبذبة. هناك أناس يمارسون دورين، دور الحكّائين ودور المستمعين،

ومن السهل على المنتج الهاوي أن يصبح مستهلكاً وعلى العكس.

يظل الإبداع الشعري الشفوي جماعياً حتى في حالة التباعد بين المنتج والمستهلك، لكن الجماعة تتسم هنا بملامح مميزة. عندما تتواجد مجموعة منتجين وتكون «الرقابة المسبقة» متحررة من المستهلك أكثر مما هو في حالة المنتج والمستهلك، عندها تأخذ الرقابة مصالح الإنتاج والاستهلاك على قدم المساواة.

من طبيعة الإنتاج الشعري الشفوي أن يخرج تحت ظرف واحد فقط عن حدود الفولكلور، ويتوقف عن أن يكون إبداعاً جماعياً، وذلك في حالة وجود فريق متوائم من المختصين الذين يمتلكون تقاليد مهنية راسخة، ويتعاملون بحماس مع الأعمال الشعرية، ويسعون بكل قواهم إلى الاحتفاظ بها بدون أي تغيير يذكر. وهذا ممكن بشكل أو بآخر وتشهد عليه عدة أمثلة تاريخية. هكذا تنفلت عن طريق الكهنة وعبر العصور أناشيد الفيدا- من فم لفم، أو وفق المصطلح البوذي عبر «السلال» المتنقلة. جميع القوى كانت موجهة كي لا يتم تحريف هذه النصوص، والابتعاد عن الإدخالات التي لا أهمية لها، وهذا ما حدث. هناك حيث دور الجماعة يقتصر على المحافظة على عدم كسر قانون العمل الشعري تُلغى الرقابة الإبداعية، وكذلك الارتجال، وليس ثمة من إبداع جماعي.

كمثال عابر للأشكال البينية للإبداع الشعري الشفوي يمكن أن نتذكر الإبداع الشفوي في الأدب. فعلى سبيل المثال فإن نشاط المؤلفين المجهولين ونسّاخي القرون الوسطى، وقبل أن يغدو هذه النشاط خارج مجال الأدب، فهو يتسم ببعض الملامح التي بفضلها يقترب ولو جزئياً من الإبداع الشفوي: اتجه الناسخ إلى إعادة نسخ العمل الذي سبق ونسخه كمادة خاضعة لإعادة التصنيع وما شابه ذلك. ومهما بلغت الظواهر المتنقلة التي تقف على الحدود بين الإنتاج الفردي والإنتاج الجماعي، فإننا لن نسلك فصل السوفسطائي الذي أوجع رأسه في مسألة كم من الذريرات عليه أن يفرز من كومة الذرات لكي لا تسمى كومة.

يوجد بين هذين الحقلين الثقافيين الجارين المحبوبين دائماً مناطق بينية وأخرى انتقالية. لكن هذا الأمر لا يتيح لنا رفض وجود نمطين مختلفين مع فاعلية الفصل بينهما.

أتاح ذلك الزمن الذي جرى فيه تقريب علم الفولكلور من تاريخ الأدب حلّ عدة مسائل ذات طابع جيني، لكن فك ارتباط هذين المساقين، وتثبيت استقلال علم الفولكلور يسهّل - كما يبدو- دراسة وظائف الفولكلور واكتشاف أسسه وخواصه البنيوية.

إضاءات من المترجم:

* هذا البحث المشترك نشر لأول مرة سنة 1929 باللغة الألمانية، وصدر عام 1966 باللغة الفرنسية ضمن مؤلفات ياكبسون، وترجم لأكثر من لغة من بينها: الإيطالية والهنغارية وغيرهما. وقد تكون هذه الترجمة الكاملة هي الأولى لهذه الدراسة في اللغة العربية (الترجمة من اللغة الروسية مباشرة وهي مهداة إلى الزميل الباحث نايف نوايسة تقديراً لجهده في حقل التراث الشعبي).
* بوغاتيريف، بيتر (1893 – 1971): عالم روسي مختص في الأدب الشعبي، وأستاذ مادة الفولكلور في جامعة موسكو. له عدة مؤلفات فردية وأخرى مشتركة، لا سيما في التراث الشفوي الروسي القديم.
* ياكبسون، رومان (1896 - 1982): روسي المولد يهودي الأصل. مغترب وتائه بين العواصم، يجمع كعالم لغوي وأدبي بين الثقافتين الروسية والأمريكية. من رواد المدرسة الشكلية الروسية في عشرينات القرن الماضي. كان عضواً فعالاً في عدد من الحلقات الأدبية في موسكو وبراغ ونيويورك، وهو من أبرز مؤسسي ما يسمى بالبنيوية، التي أفادت من الشكلانية الروسية وكانت امتداداً لها. اشتغل في حقل البوطيقا الروسية والسلافية، وله مؤلفات متنوعة في مجال النقد والدراسات اللسانية وغيرها.

* دي سوسيور، فردينان (1857 – 1913): عالم سويسري ذو شهرة واسعة، اشتغل في حقل اللسانيات، وهو أحد أهم علماء اللغة في العالم، ويعتبره البنيويون رائداً في وضع أسس الاتجاه البنيوي في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة. كتب في مساقات لسانية ولغوية، وكان من أوائل من ميّز بين اللغة والكلام.
* لوتيريامون (1846 – 1870): كاتب وشاعر فرنسي، ذو توجه رومانسي، يعتبر من المبشرين بالرمزية والسيريالية. اسمه الحقيقي إيزيدور لوسين ديوكاس.
* غونتشاروف (1812 – 1891): كاتب وروائي روسي. اهتم بنظرية وتاريخ الأدب، وبالفن التشكيلي وفن العمارة، إلى جانب اتقانه للروسية والفرنسية. كتب في مجلة «المعاصر» ونشر فيها روايته «سيرة عادية»، التي لقيت رواجاً واسعاً واهتماماً كبيراً من النقاد، وحظي باهتمام الناقد الروسي الكبير بيلينسكي. من مؤلفاته «الهاوية» و«سيرة عادية» وأشهرها «أوبلوموف»، التي أضحى بطلها رمزاً متداولاً في الأدبيات الروسية. وكتب فيها دوبرولوبوف مقالته المدهشة «ما هي الأوبلوموفية» التي ما تزال تحتفظ بدلالتها ومغازيها حتى اليوم، ويستشهد بها كبار المفكرين والأدباء.
* ليسكوف، نيكولاي (1831 – 1895): كاتب روسي مشهور، بدأ حياته بالعمل في الصحافة ومتابعة قضايا المجتمع وحياة الناس العاديين. وكان أول عمل أدبي له 1863، حيث نشر روايته «القضية الخامدة» وبعدها تابع مشواره الإبداعي في «السخرية اللاذعة» و«الجوال المدهش». حظيت أعماله ومسيرته الأدبية باهتمام القراء والنقاد، وكان واسع الانتشار في الأوساط الأدبية والاجتماعية في زمانه.
* ريميزوف، الكسي (1877 – 1957): ولد في موسكو ومات في باريس بعد حياة حافلة بالأعمال الإبداعية والدراسات الميثولوجية. اهتم بالبحث في الأساطير والحكايات الشعبية والأسفار الدينية المخطوطة، له محاولات مهمة في ترميم اللغة الروسية الأصلية القديمة ما قبل بطرس الأول.
* ميللر/فسيفولد (1848 – 1913): عالم لغة روسي كان رأس المدرسة التاريخية، مستشرق وأكاديمي، تلميذ العالم الروسي الكبير بوصلايف. اشتغل على الملاحم الروسية القديمة والملاحم الفارسية التي قال أنها تنقلت في اتجاه القفقاس وعبرت إلى روسيا.
* بوتيبنيا، الكسندر (1835 – 1891) عالم لغة روسي/أكراني. اهتم بالشعر وطبيعته وشاعريته، تأثر بالديمقراطيين الروس. أهم مؤلفاته الخالدة «الفكر واللغة»، التي توصل فيها إلى وجود تبدلات تاريخية في طبيعة التفكير اللغوي للشعوب والإنسانية جمعاء.
* موليير (1622 – 1673): كاتب درامي ومسرحي فرنسي معروف، مؤلف الكوميديا الراقية، ترجمت أعماله لشتى اللغات العالمية، كما جرى تمثيل أعماله في المسارح العالمية الكبرى.
* بوشكين، الكسندر (1799 – 1837) شاعر روسيا الأكبر، الذي يعتبره الروس شكسبير روسيا. كتب الشعر في الرابعة عشرة من عمره، واستمر يمنح وطنه الكبير من الأشعار العذبة والدراما المدهشة إلى أن قتل في مبارزة فردية، فبكته بلاده بألم وحسرة وودعته بأسى بالغ. له إلى جانب الشعر الغنائي الجذاب، عدد من الأعمال المسرحية والدرامية، من أهمها: «ابنة القبطان»، «الفارس البرونزي»، «يفغيني أنيغن» وغيرها من المبدعات اللافتة.
* جوس مارسيل: باحث لغوي فرنسي، وضع عدداً من الدراسات في بوطيقا الشعر وجماليات الكلمة، كما عالج بعض إشكاليات المفردة الإيقاعية الشفوية.
* تينيانوف، يوري (1894 – 1943) من مؤسسي المدرسة الشكلية الروسية، يجيد الفرنسية وعمل مترجماً فيها، أستاذ تاريخ الفن والأدب في معهد الدراسات التاريخية من (1921 – 1930)، كتب الرواية والبحث العلمي، كما عالج أعمال عدد من الأدباء الروس لا سيما «مصيبة العقل» للأديب الروسي غريبوييدوف، وبعض أعمال بوشكن وغيره. أحد أكبر علماء اللغة، ترجمت بعض أعماله إلى لغات عدة.

الصور

– www.wikipedia.org

1

الحكاية الشعبية: الأصول والامتداد

دراسة مقارنة لثلاث حكايات عربية

د.سعيد بوعيطة – باحث من المغرب

مقدمـــة

الحكاية الشـــعبية فرع من الأدب الشـــعبي. لذلك نجد أن أول ما يجـــب إضاءته في ذهن القـــارئ، مفهوم الأدب الشـــعبي. نظـــرا لكون هـــذا المفهوم قد عـــرف نوعا مـــن الالتباس والغمـــوض كما تداخل مع مجموعة مـــن المصطلحات الأخرى. مما جعـــل أغلب الباحثين يذهبون إلى كون الأدب الشـــعبي يرتبط بكل أدب مكتوب باللهجة العامية. وقد تطور الأمر بأن انضوت حســـب هذا التصور الســـائد تحت مظلة الأدب الشـــعبي، الفنون الشـــعبية كذلك. يعد الباحث حســـين نصار من أهـــم الباحثين الذين اهتموا بهذه المســـألة. يقول في تحديد الأدب الشـــعبي: «هو ذلـــك الأدب المجهول المؤلف، عامي اللغـــة، المتوارث جيلا بعد جيل. الذي وصل إلينا بالرواية الشـــفوية»[1].

إلا أن الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها على نص حسين نصار، هي تلك المرتبطة باللغة العامية. لأن الأدب الشعبي قد يكون كذلك باللغة الفصيحة. أما مصطلح الحكاية الشعبية، فيرى البعض أنه مصطلح جديد. لا بالقياس إلى الأدب العربي وحده، بل بالقياس إلى الآداب العالمية أيضا[2]. لذا حاول مجموعة من الباحثين تصنيف الأدب الشعبي. وعلى رأسهم الباحث رشيد صالح الذي كان له قصب السبق في ذلك. لقد جعل رشدي صالح مفهوم الأدب الشعبي، ينصرف إلى أدب العامة التقليدي، أو الأدب الفولكلوري، فكلمة شعبي يقدمها كمرادف لكلمة فولكلوري[3]. أما الباحثة نبيلة إبراهيم، فقد جعلت الأنواع الأدبية التي تكون ملامح الأدب الشعبي أربعة أقسام: الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية، الأسطورة «تنقسم إلى أسطورة كونية، أسطورة الأخيار و الأشرار»، ثم المثل. كما نجد من بين التقسيمات الهامة كذلك، تقسيمات الباحث ريتشارد دورسون في مقدمة كتابه «نظريات الفولكلور المعاصر». بحيث جعل الأنواع الأدبية الشعبية كما يلي: الحكاية الشعبية، الأغاني الشعبية، أهازيج الطقوس الدينية، الأهازيج العامة، الأسطورة، الأمثال، النكتة. أما الباحث محمد الجوهري[4]، فقد انطلق من تصورات سابقيه، ليحدد تصوره الخاص. ثم وضع تصورا لأهم الأنواع الشعبية. حددها كالتالي:

- السير و الأسطورة و الخرافة و الحكاية.
- الموال والأغاني (تختلف حسب المناسبات).
- الرقى والأمثال والتعبير والأقوال السائرة والنداءات.
- الألغاز والنكت والنوادر والقصص الفكاهية.
- الأعمال الدرامية (خيال الظل، الأراجوز، الخ...).

لكن على الرغم من تعدد هذه التقسيمات، فإن الحكاية الشعبية تشكل أحد المحاور الرئيسية للأدب الشعبي. كما تشكل أصلا تتفرع عنه الحكاية الخرافية، الأسطورة، السيرة، وبعض الأعمال الدرامية. يذهب أغلب الباحثين إلى كون الحكاية الشعبية تضرب بجذورها في أعماق التاريخ سواء العربي منه أو العالمي / الإنساني. إذ لكل شعب حكاياته الخاصة التي ينفرد بها. كما يشترك من خلالها مع حكايات باقي شعوب العالم. لما تحمله من مبادىء وقيم إنسانية مشتركة. لعل هذه الخاصية هي التي جعلتها مادة خصبة للدراسات المقارنة. ومنحت للمنهج المقارن أهمية متميزة في مقاربة الحكاية الشعبية خاصة والنصوص الأدبية بشكل عام.

تذهب الناقدة سيزا قاسم إلى كون الأدب المقارن، فرع من الدراسات الأدبية. لكن هذا المصطلح لا يزال يثير حوله الكثير من النقاش والجدال[5]. بحيث لم يستقر مدلوله ولم يحدد بعد. فتعددت بذلك النظريات واختلفت المدارس في كيفية دراسته. وكذا في تحديد موضوعاته وأبعاد مجاله. بل في المنهج الذي يجب أن يتبع في تناوله. تقوم الدراسات في مجال الأدب المقارن حسب سيزا قاسم، على أحد مدخلين[6]:

- دراسة كيفية قيام العلاقات بين أدبين أو أكثر. وهو ما يسميه كاريه ــ علاقات بالوقائع.
- دراسة أوجه التشابه بين أدبين أو أكثر. بمعنى بين عملين ينتميان إلى أدبين قوميين أو أكثر.

يكمن الاختلاف الأساسي في هذا الشأن بين المدرسة الفرنسية (فان تيجيم و جويارو كاريه) والمدرسة الأمريكية (رينيه ويليك). بحيث استند التوجه الفرنسي إلى جانب العلاقات. فيما رفض التوجه الأمريكي هذا التصور. وأكد على ضرورة مقارنة النصوص[7]. لكن التصور الفرنسي للأدب المقارن، قد عرف نوعا من التحول مع ظهور كتاب «الأدب المقارن» (1967) لصاحبيه كلود بيشوا / C.Pichois وأندريه روسو / A. Rousseau. مما جعل مجالات الأدب المقارن، أوسع مما كان عليه. فقد كان الأدب المقارن دائما يميل نحو التأريخ. لكنه في الوقت نفسه، ومنذ بداياته كانت لديه إمكانية الإسهاب النظري الذي أدى بمرور الوقت إلى تطوير توجهين. الأول زمني. يتميز بتأكيد تاريخي بشكل أساسي. مقابل هذا، يهتم التوجه الآخر قبل كل شيء بالتقاربات من دون البحث بالضرورة عن علاقات سببية[8]. لم يعد ممكنا، في ظل هذا التطور الذي سجّلته الدراسات الأدبية المهتمة بأدبية الأدب، أن ينفرد الاتجاه التاريخي بالأدب المقارن،

وصار ظهور الاتجاه النقدي فيه مسلكاً طبيعياً يطوّر الدرس المقارن، ويغذيه بمقارنات فعّالة وجادة تحتفظ له بأهميته المعرفية، وقدرته على الإضافة والخلق؛ مجاراة لتطور الدراسات الأدبية. كما أنه يفيد هذه الدراسات من خلال مقارنات تبحث في القيم الفنية والجمالية التي جاءت في نصوص أدبية مختلفة اللغات. لقد كان الاتجاه النقدي أشبه بحركة تمرد في الأدب المقارن. يريد دعاته إبطال تصور مستحكم في الدراسات المقارنة. يستمد شرعيته من كونه قد لازم ظهور هذا الحقل أساساً وصاحب نشأته و من ثم، محاولة هدمه. بهذا استقرّ في المؤسسات البحثية أكثر من قرن كامل، شهد آلاف الدراسات التي أطّرها التصور التاريخي، فعكفت دائماً على رصد علاقات التأثر والتأثر بين النصوص والآداب والعناصر موضوع المقارنة. ولعل هذا ما يفسّر، على الأقل في جزء منه، حدّة نقد المقارن الأمريكي رينيه ويليك لأفكار الاتجاه التاريخي، وسبيل المقارنات التاريخية، «والحق أن ويليك لم يكن يطالب بأكثر من إعادة توجيه شامل للدراسات المقارنة، منتقداً الطبيعة المطلقة لمناهج فان تيجم، وجان ماري كاريه، وبالدنسبرجر في دراسة الأدب المقارن، وكذا سيطرة بقايا القرن التاسع عشر عليها بكل شحناته الوضعية العلموية، والتاريخية النسبية»[9]. بهذا رفع مقارنو الاتجاه النقدي عنواناً عريضاً لتصورهم يقوم على مقارنة الآداب انطلاقاً من نظامها البنائي الأدبي، ومن دراسة وتحليل العناصر الفنية لهذا النظام التي ميّزت كل موضوع من موضوعات المقارنة. لقد تشبع الأدب المقارن بموضة البنيوية في الستينيات. لكنه لم يلبث أن تركها ليتبنى الإنجازات الهامة التي حققتها مدرسة كونستانس الألمانية وعلى رأسها كل من ياوس وأيزر. وهكذا اتجهت المقارنة إلى الاهتمام أيضا بالمتلقي وبالمتأثر وبشروط المقروئية والتقبل الجمالي في سياق تواصلي حي يلعب فيه المتلقي الدور الأساسي. إن التركيز عل أفق التوقع وعلى المسافة الجمالية وعلى التجربة الجمالية للقارئ الحقيقي والضمني من الأمور التي وضعت اتجاه المقارنة في سياقاتها الحقيقية باعتبارها فعلا تواصليا يستند إلى الموروث الأدبي ويتطلع إلى استشراف المستقبل. كما أن الدراسات المقارنة مدينة كذلك للمدرسة الألمانية في كثير من إنجازاتها. فقد أمدته في بداياتها الأولى بدراساتها الهامة التي انصبت على الموضوعات الشعبية وعلى الفولكلور وعلى القيم الثقافية الألمانية الأصيلة التي كانت وراء تحقق وحدة الأمة الألمانية. كما استلهمت هذه المدرسة بعض مكوناتها من دراسة وتحليل نصوص اللغات والثقافات الرومانيستية الخاصة بالقرون الوسطى. وقد مد الأفق الهيرمينوتيقي المنصب على دراسة النصوص (جادامار بصفة خاصة) بنفس جديد للدراسات المقارنة. نجد إلى جانب المدرسة الألمانية مدرسة أخرى لا تقل أهمية وإشعاعية، ألا وهي المدرسة السلافية التي طبعت الأدب المقارن بطابع متميز يتماشى مع النظرة الماركسية للثقافة ومع الخصوصية الثقافية السوفياتية[10]. بهذا استطاعت تكسير المركزية الغربية وإعادة الاعتبار لمختلف الآداب الإنسانية. وقد تدعمت في الربع الأخير من القرن العشرين بزخم جديد من الحقول المعرفية. تمثلت في الدراسات الثقافية التي فرضت نفسها في البداية في أمريكا ثم انتقلت إلى بقية بلدان العالم. كما مثلث الدراسات الثقافية، تحولا هاما في حضارة القرن العشرين. لكونها تركز على الثقافة بصفة عامة في تجلياتها المختلفة.

أما الدرس العربي المقارن، فقد اتجه انطلاقا من الثلث الأخير من القرن العشرين، إلى الاهتمام بديوننا لدى الغرب، وتجلى ذلك في مسح مقارني ومعرفي يبين فيه باع المقارنين العرب ومدى تأثر الغرب بكتابات ابن المقفع وقصص الحيوان وألف ليلة وليلة والقصص الشرقي بصفة عامة. كما بين البحث المقارن ،كيفية تأثر الغربيين بالعرب عن طريق الأندلس ومالطا والمشرق العربي والحروب الصليبية، في مجال المكونات الأدبية والثقافية والحضارية الإسلامية. لهذا فمن الطبيعي أنه يستحيل على المقارنين الإحاطة بكل مجلات التأثير والتأثر في هذا المجال. كما أن غياب التصور النسقي وكذا شساعة موضوع البحث في بعض الدراسات، يلغي عناصر الديناميكية والتفاعل والعضوية والشمولية التي يجب أن تتصف بها. نظرا لأن موضوعها يتميز ببعده الكوني و الإنساني. شأنه في ذلك شأن الحكاية الشعبية كما أشرنا.

هذه الدراسة

تسعى هذه الدراسة إلى بناء مقارنة بين ثلاثة نماذج لحكاية شعبية واحدة. قد تبدو للوهلة الأولى حكايات مختلفة. لكن تفكيك مكوناتها الأساسية وعناصرها، تجعل هذه الحكايات الثلاث، عبارة عن حكاية واحدة. تتمثل هذه الحكايات الثلاث فيما يلي:

- الحكاية الأولى: حكاية وافق شن طبقة (حكاية شعبية عربية قديمة معروفة). وردت في كتاب «مجمع الأمثال» للميداني (توفي 51 هـ)،
- الحكاية الثانية: حكاية شعبية مصرية.
- الحكاية الثالثة: فهي الحكاية الشعبية السورية «البنت الذكية».

سنتجاوز أثناء هذه الدراسة سرد تفاصيل كل حكاية من هذه الحكايات الثلاث (لأننا سنذيل الدراسة بملحق لهذه الحكايات الثلاث). وسنعتمد في ضبط بنية كل منها على تحديد جزئيات كل حكاية على حدة. قصد تتبع حركية الحكايات الثلاث. لأن ضبط بنية الحكاية وتتبع مسار حركيتها، وتحديد بنية السؤال / اللغز التي تشكل بدورها أساس هذه الحكايات الثلاث، يبدو في ظاهره القاسم المشترك بينها. مما سيمكننا من الوقوف على أوجه التشابه و الاختلاف بين الحكايات الشعبية الثلاث. قصد معرفة الأصل من الفرع والتغيرات البنيوية التي عرفها الفرع حين يتطور عن الأصل. استندت هذه الدراسة إلى المنهج المقارن في تناول هذه الحكايات الشعبية الثلاث.

البعد الكوني للحكاية الشعبية

تكاد تجمع أغلب الأبحاث الأنثروبولوجية والدراسات الفولكلورية على أن جميع التعبيرات الشعبية أيّاً كان شكلها وأيّا كانت صفتها تنشأ في الأصل بدافع إنساني واجتماعي. يسعى إلى تقديم تصورات الشعوب للواقع وإبراز تمثلاتها العامة للوجود والحياة. كما تسعى لردم تلك الهوة القائمة بين ما هو معلوم وما هو مجهول في تفسيرهم للظواهر التي يعجز العقل البشري عن فهمها وإدراكها. بهذا المعنى، فإن التراث الشعبي، يمثل فضاء خصبا. تختزل فيه المجتمعات الإنسانية تجاربها التي مرت بها وكذا تأريخ الأحداث التي عايشتها. مما يجعله يمثل إرثا إنسانيا مطلقا. يتّصف في غالب الأحيان بتحرره من قيدي المكان والزمان. وهذا يعني من الناحية المعرفية والتاريخية، أن جميع شعوب العالم بدون استثناء قد ساهمت في هذا الفعل الدائم والبناء المتواصل. إن كل جماعة إنسانية مهما كان شكلها ودرجة وعيها تمتلك ثقافتها الشعبية ومخزونها الشعبي الخاص. وهذا ما أدى في كثير من الأحيان إلى تشابهها سواء من حيث الشكل (الحكاية، الأسطورة، الأمثال الشعبية...) أو كذلك من حيث المضمون. يرتبط هذا التقارب (حسب تصورنا على الأقل)، بطبيعة العقل البشري الذي يحبذ بطبعه البحث عن الأسباب ويتأثر بالنتائج. لأن القيم الإنسانية المنشودة كالتسامح والعدالة وحب الخير أو الصفات المذمومة، كالظلم والاستبداد، الخ... عبارة عن قيم واحدة. لا تتغير في أي زمان وأي مكان. بهذا فلا غرابة مثلا أن نعثر على حكاية هندية قديمة تشابه إلى حد كبير حكاية أخرى نعرفها في عالمنا العربي. لهذا السبب، لا مجال إذا إلى محاولة تثبيت التعبيرات الشعبية في أرض واحدة مثلما يعتقد الأخوان جاكوب وفيلهام جرم[11]. حين ذهبا إلى أن الحكايات الخرافية تعود في الأصل إلى العصر الهندوجرماني[12] وتقتصر فقط على هذه الشعوب دون غيرها حسب تصورهما. أو كما ذهب تيودور الذي أكد على أن موطن الحكايات الخرافية هو بلاد الهند. لكن مهما حاولت بعض الدراسات تأكيد الطابع المحلي أو القومي لتراثها الشعبي، فإنها تصطدم حتما بتشابه هذا التراث الشعبي بين باقي الثقافات الأخرى. ولعل هذا ما يؤكد تشابه أشكال التعبير الشعبي في كثير أو قليل من حيث الشكل والمحتوى. ويمنح للحكاية الشعبية بعدها الكوني[13].

لكن إذا ما أقررنا بتشابه الحكاية الشعبية وأضفينا عليها صفة العالمية، فإن ذلك سيضعنا أمام سؤال مقلق وإشكال مُحيّر قوامه: ألا تساهم هذه الصفة الكونية للحكاية الشعبية في تغييب ذلك الطابع المحلي للشعوب وتهميش تلك الروح المحلية للمجتمعات؟

قد يبدو الأمر في ظاهره سلب وسحب للطابع المحلي والروح القومية. غير أن النظرة المتأنية للباطن تكشف عن وجود علاقة تفاعلية أحيانا وتكاملية أحيانا أخرى ما بين الأمرين. إن الطابع المحلي لا يمكن أن يُفهم إلا بوضعه في إطاره العالمي ومداره الكوني. بمعنى أن هذه الصبغة العالمية هي التي تضمن بقاء هذه الخصوصية الثقافية. كما أنها تساهم في حماية ذلك الطابع المحلي للتعبيرات الشعبية. فحين نستمتع (على سبيل المثال) عندما نقرأ أو نستمع إلى حكاية شعبية لأي شعب آخر، فإن الأمر يتعدى في غالب الأحيان درجة الاستمتاع الضيقة إلى درجة الاستفادة المباشرة التي تحصل بتعرّفنا على عادات ومعتقدات باقي الشعوب.

تتميز الحكاية الشعبية بشكل عام، بعدة سمات أساسية بالمقارنة مع غيرها من الأشكال التعبيرية الأخرى.

يمكن تحديد أهم هذه السمات من خلال ما يلي:

- تتميز الحكاية الشعبية بالعراقة. بمعنى أنها ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف.
- تنتقل الحكاية الشعبية بحرية من شخص لآخر.

لا يمكن لأحد أن يزعم أن الفضل يعود إليه وحده في أصالتها. بحيث يكون هذا الانتقال في الغالب الأعم عن طريق الرواية الشفهية. إنها تسمع وتردد عن طريق الرواية الشفهية بقدر ما تسعف به ذاكرة الراوي أو يرويها كما يسمعها. أو ربما يضيف إليها من عنده.

كما يذهب البعض الآخر إلى أن الباحث في هذا المجال، لا يستطيع أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة. بحيث أصبحت الأساطير مادة خصبة من مواد التجربة الإنسانية. كما تميزت بعلم قائم. تجلى في الميتولوجيا (علم الأساطير). بحيث تعد هذه المادة، بمثابة المنبع أو الأصل الذي تتفرع عنه الحكاية الشعبية[14]. كما حفلت الحكاية الشعبية بالألغاز منذ فجر التاريخ الإنساني. بل إن هناك حكايات عالمية، لا تزال تدور أحداثها حول الألغاز لمعضلات يطرحها العقل البشري. إن من بين أشهر حكايات الألغاز، حكاية أسطورة أوديب. وحكاية الألغاز التي تميزت بها حكاية الجارية «تودد» باعتبارها حكاية شهيرة وعجيبة. والشيء نفسه، ميز حكاية «بنت الصباغ». مما يجعل حكاية الألغاز تعيش بنفس الأسلوب الذي حققت به الحكايات الشعبية الأخرى مكانتها الممتازة بين فنون التعبير الأدبي.

عناصر الحكاية الشعبية

تتمثل عناصر الحكاية الشعبية الأساسية في العناصر التالية: الموضوع أو الفكرة الرئيسة، والحدث، والبناء والحبكة، والشخصية، والأسلوب، والبيئة الزمنية والمكانية. تشكل الشخصية عنصرا أساسيا في بناء الحكاية الشعبية وشرط أساسي من شروط نجاحها كما تقدم الحكاية الشعبية أنواعا عديدة من الشخصيات. تحمل الكثير من الغنى والتنوع. إنها تمثل «مجموعة من الصفات الاجتماعية و الخلقية والمزاجية و العقلية والجسمية التي يتميز بها الشخص. والتي تبدو بصورة واضحة متميزة في علاقته مع الناس»[15]. قصد تفكيك هذه العناصر واستجلائها، سنعمل على تحدد بنية الحكايات الثلاث (موضوع الدراسة).

بنية الحكايات الثلاث:

1) بنية الحكاية العربية وافق شن طبقة «أوردها الميداني في مجمع الأمثال»:

- قرار شخصية شن البحث عن امرأة ليتزوجها.
- سفره ولقاؤه برجل/شيخ في الطريق ومرافقته إلى بلده.
- أسئلة شن للرجل/ الشيخ: (بنية اللغز)

– السؤال الأول: هل تحملني أم أحملك؟ استغراب الرجل من السؤال.

– السؤال الثاني: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟

– السؤال الثالث: أترى صاحب هذا النعش حيا أم ميتا؟

- الوصول إلى بلدة الرجل / الشيخ. وإصرار هذا الأخير على نزول شن عنده.
- قص الشيخ ما حدث له مع شن على ابنته طبقة. وشرح هذه الأخيرة أسئلة شن.

* خروج الشيخ إلى شن وإجابته على أسئلته. ومعرفة شن بوجود ابنته طبقة وزواجه بها .

* عودة شن بزوجته إلى قومه. وإطلاقهم المثل (وافق شن طبقة).

2) بنية الحكاية المصرية (نقلا : نبيلة إبراهيم ، أمنا الكبرى):

* طلب الابن من أبيه السماح له بالزواج . لكن موافقة الأب جاءت مشروطة بحل لغز (أعطى الأب للابن جنيها على أن يعود ومعه الجنيه وشاة ورطل من لحم ورطل من عظم.).

* سفر الابن ولقاؤه برجل / شيخ في الطريق ومرافقته إلى بلده.

* أسئلة الابن للرجل / الشيخ (بنية اللغز):

- السؤال الأول: تشيلني وألا أشيلك ؟ استغراب الرجل من السؤال.

- السؤال الثاني: هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا؟

- السؤال الثالث: هل مات الرجل الذي بالنعش؟

* وصول الرجل / الشيخ إلى بيته. ومعرفة ابنته ما حدث معه وتفسيرها أسئلة الابن. وطلبها من أبيها الذهب لإحضار الابن.

* مساعدة الفتاة الابن على حل لغز أبيه. وشراؤها شاة بالجنيه. وانتظارها حتى كبرت، ومتاجرتها بها. حتى استطاعت شراء شاة أخرى ورطل من اللحم وآخر من العظم وبقي لديها جنيه.

* ذهاب الابن إلى أبيه بما طلبه منه. وسرور الأب لأن ابنه اكتسب الحكمة والمعرفة. وطلب منه الذهاب إلى الفتاة وخطبتها إلى أبيها.

* عودة الابن وقد تزوج من ابنة الشيخ.

3) بنية الحكاية السورية (البنت الذكية)

(نقلا عن: أحمد بسام ساعي، الحكايات الشعبية):

* طلب الابن من أبيه / الملك (بعد أمه) أن يزوجه. لكن الأب ربط زواج الابن بشرط حل لغزه (اشترى خروفا وطلب من ابنه أن يأتيه به خلال أربعين يوما يمشي على قوائمه ومعه خمسمائة قرش من ثمنه و ثلاثة أوقيات من لحمه.

* سفر الابن والتقاؤه برجل / شيخ ومرافقته إياه.

* أسئلة الابن للرجل (بنية اللغز الأول):

- السؤال الأول: هل صاحب الجنازة ميت أم حي؟ استهجان الشيخ واستغرابه.

- السؤال الثاني: هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا؟

- السؤال الثالث: هل ينام الضيف عندكم في الخان أم تستضيفونه في البيت؟ (جواب الشيخ: إن الضيف ينام في الخان ثم افترقا).

* وصول الرجل / الشيخ إلى بيته. وإخبار ابنته بما حدث مع الشاب ولومها إياه. وشرحها أسئلة الشاب. ثم طلبت من أبيها إحضار الشاب إلى البيت. لكن الشاب اعتذر عن المجيء.

* أرسلت الفتاة للشاب مع أبيها أثنى عشر رغيفا وثماني بيضات وكأسا من اللبن. لكن الشيخ أكل منها في الطريق. فرفض الشاب أن يأخذها. وسأل الشيخ:

* أسئلة الشاب للرجل (بنية اللغز الثاني):

- هل السنة عندكم أحد عشر شهرا ؟

- هل الأسبوع سبعة أيام ؟

- هل القمر ناقص؟

* عودة الشيخ بالطعام ولوم ابنته إياه. وإعادتها ما نقص من الطعام. وقبل الشاب الطعام هذه المرة. وتلبيته دعوة الشيخ للنزول في بيته.

* معرفة الفتاة قصة الشاب وحلها لغز أبيه بأن جزت صوف الخروف وباعته بخمسمائة قرش ثم قطعت جزءا من أليته يعادل ثلاث أوقيات وعودة الشاب بها إلى أبيه.

* علم الأب / الملك أن هناك شخصا آخر وراء حل اللغز. ثم اعتراف الابن بقصة الفتاة. وطلب الأب منه أن يذهب إليها و يخطبها ويعود بها ليتزوجها.

* لقاء الفتاة مع الأب / الملك. واشتراطه عليها حل اللغز حتى يتزوجها ابنه.

* بنية اللغز الثاني : يجب أن تحملي وتلدي ويأتيني مولودك صباح غد يناديني (يا جدي).

* تنكر الفتاة بزي أمير العرب القوي الذي يخشاه الملك. وطلبها منه أن يفلح أرضا ويزرعها فتؤتي قمحا يدرسه ويطحنه ويخبزه لتأكل منه خبزا في الصباح.

* عجز الأب/الملك عن تحقيق ذلك. ومقارنة الفتاة شرطها بشرطه. ومعرفة الأب حقيقتها. فزوجها لابنه وتنازل لهما عن عرشه.

نرمز إلى كل حكاية من هذه الحكايات الثلاث بما يلي:

- الحكاية العربية القديمة ب: ح ـ ع ،
- الحكاية المصرية ب: ح ـ م ،
- الحكاية السورية ب: ح ـ س .

يتبين من خلال بنية كل حكاية من الحكايات الثلاث، وجود بنية حكائية عامة تجمع بين هذه الحكايات. سيتجلى لنا ذلك بشكل أكثر من خلال مقارنة جزئياتها.

مقارنة جزئيات الحكايات الثلاث

تتكون هذه البنية الحكائية العامة من بنى صغرى. تشكل هذه الأخيرة معمار الحكاية المحور: بنية الرغبة في الزواج، بنية اللغز، بنية الرحلة (السفر)، بنية فك اللغز، بنية تحقق الزواج. نقارن جزئيات (البنى الصغرى) لهذه الحكايات الثلاث من خلال الجدول التالي :

الحكاية السورية (ح - س)	الحكاية المصرية (ح - م)	الحكاية العربية (ح -ع)
طلب الزواج واللغز	نفسه	عزم شن البحث عن امرأة
لغز الأب : الخروف	لغز الأب: الجنيه	ـــــــ
السفر واللقاء بالشيخ	نفسه	نفسه
س ١ : سؤال الجنازة	س١: سؤال أتحملني	نفسه
س ٢ : سؤال الحقل	س ٢ : نفسه	نفسه
س ٣ : سؤال نوم الضيف	س ٣ : سؤال الجنازة .	نفسه
أجوبة الابنة واعتذار الشاب	أجوبة الابنة ودعوة الشاب	نزول شن عند الشيخ
لغز الابنة : الطعام	ـــــــ	أجوبة الابنة
إكمال الطعام وتلبية الشاب	ـــــــ	ـــــــ
حل الفتاة للغز الشاب	نفسه	ـــــــ
إشارة الأب / الملك بخطبة الفتاة	نفسه	ـــــــ
لغز الأب (الثاني):الطفل يتكلم	ـــــــ	معرفة شن لطبقة وزواجها
لغز الفتاة (الثاني) : الأرض	ـــــــ	ـــــــ
عجز الأب / الملك و الزواج.	الزواج	ـــــــ
		عودته بزوجته وإطلاق المثل

يتبين من خلال مقارنة جزئيات الحكايات الثلاث، بأن هذا الحكايات الشعبية تلتقي من مواضع وتفترق في أخرى. بحيث تلتقي في أصول الحكاية وبنيتها العامة. لكونها تشترك في جوانب عدة: الأصول الأولى، التاريخ،حركة التطور، تشعبها إلى حكايات صغرى ، ضياع بعض عناصرها، اكتساب عناصر جديدة،تغير ترتيب جزئياتها.

حركة جزئيات الحكايات الثلاث:

يتألف النموذج الأول (ح ــ ع) من تسع جزئيات /حركات. أما النموذج (ح ــ م) فمن عشر حركات، في حين يتكون النموذج الثالث من أربعة عشر حركة. نحددها كالتالي:

- يتفق النموذجان (ح - م و ح - س) في الحركة الأولى: طلب الابن /الشاب من أبيه الزواج.وإن انفرد (ح ــ س) بسؤال أمه قبل أبيه .بينما يقرر شن في (ح ــ ع) بنفسه أن يبحث عن امرأة مثله ليتزوجها.
- يتفق النموذجان(ح- م و ح - س) بطرح الأب اللغز على ابنه في (ح- م) يكون اللغز بأن يعطي الأب ولده جنيها. ويطلب منه أن يعود بعد مدة ومعه الجنيه وشاة ورطل من لحم ورطل من عظم.أما في (ح- س)، فيعطيه خروفا ويطلب منه أن يأتيه به خلال أربعين يوما وهو يسير على قوائمه ومعه خمسمائة قرش وثلاث أوقيات من لحمه .تنعدم هذه الحركة في نموذج(ح-ع).
- تتفق النماذج الثلاث على بنية السفر و الالتقاء بالكهل في الطريق ومرافقته.
- تتفق (ح- م) مع (ح- ع) في السؤال الأول الذي يطرحه الشاب على الشيخ. أتحملني أم أحملك؟ لكن ينعدم هذا السؤال في (ح- س).
- اتفاق النماذج الثلاث على مررهما بحقل قد أتى ثماره وإلقاء الشاب سؤاله الثاني على الشيخ حول الحقل مع اختلاف السؤال في كل حكاية. ترى هذا

2

الزرع أكل أم لا ؟ (ح-ع) . هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا ؟(ح- م) . هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا ؟(ح- س). وينفرد النموذج الأخير بورود هذا السؤال فيه بعد السؤال الثالث فيما يتعلق بالنموذجين الآخرين (سؤال الجنازة).

- اتفاق النماذج الثلاث على السؤال الثالث (وهو الأول في ح- س). أمات صاحب الجنازة أم ما زال حيا ؟
- اتفاق (ح- س) مع (ح- م) على انفصال الشاب عن الشيخ بعد وصولهما إلى بلدة الأخير.لكن نموذج (ح- س) يخلق من هذه المناسبة سؤاله الثالث الذي لم يطرحه بعد:هل ينام الضيف عندكم في الخان أم في البيت؟ ثم نومه في الخان بناء على جواب الرجل له. أما في (ح-ع) فيصر على نزول شن عنده.
- تتفق النماذج الثلاث في قص الشيخ على ابنته ما حدث بينه وبين الشاب / شن واقتناع الشيخ بأجوبة ابنته.

* تطلب الفتاة من أبيها إحضار الشاب إلى بيته في النموذجين: (ح- م) و (ح- س). أما في نموذج (ح- ع)،فإن شن كان نزيلهما منذ البداية. وفي (ح- س) يعتذر الشاب عن المجيء، بينما يقبل الدعوة في (ح- م).

* انفراد نموذج (ح- س) عن النموذجين الآخرين بإرسال الفتاة طعاما إلى الشاب مع أبيها. وإنقاص الأب من الطعام في الطريق. ومعرفة الشاب لذلك واعتذاره عن قبول الطعام. فيطرح أسئلة جديدة وغريبة على الرجل (هل السنة عندكم أحد عشر شهرا ؟ هل الأسبوع سبعة أيام ؟ هل القمر ناقص؟). ثم معرفة الفتاة بالأمر وإكمالها الطعام من جديد. وتقبل الشاب له هذه المرة. كما قبل دعوته إلى المنزل. بينما يخرج الرجل في النموذج (ح- ع) ويشرح له أسئلته الثلاثة.

* تتفق النماذج الثلاث على معرفة الشاب بوجود الفتاة عن طريق مقابلته لها في البيت في النموذجين: (ح- س) و(ح- م) ، ونتيجة لتقديره بأن هناك شخصا آخر وراء حل الرجل لأسئلته في (ح- ع).

* اتفاق النموذجين (ح- م) و(ح- س) في مساعدة الفتاة الشاب حل لغز أبيه. ففي (ح- م) تشتري الفتاة شاة بالجنيه. وتنتظر حتى تكبر. ثم تجز صوفها وتبيعه معها. وتشتري شاة أخرى صغيرة. وتتاجر حتى تحصل في النهاية على طلب الأب (شاة و رطل من لحم ورطل من عظم وجنيه). وفي (ح- س) تجز صوف الخروف وتبيعه بخمسمائة قرش ثم تقطع جزءا من إليته (ثلاث أوقيات).

* زواج شن في (ح- ع) ب (طبقة) ثم عودته إلى قومه وإطلاقهم المثل. أما في نموذج (ح - م) ، فيذهب الشاب إلى أبيه بما طلبه. ويسر أبوه لأن ولده اكتسب الحكمة. ثم يطلب منه أن يعود ليتزوج الفتاة. وفي (ح- س) يذهب الشاب أيضا إلى أبيه بما طلب. ويدرك الأب أن هناك شخصا وراء حل لغزه هو الفتاة. ثم يطلب منه أن يأتي بها إلى القصر ليتزوجها. وهنا ينتهي النموذجان (ح-ع)و(ح- م). لكن يستمر نموذج (ح- س).

* ينفرد نموذج (ح- س) بثلاث حركات أخرى. يطرح فيها الملك لغزا جديدا على الفتاة قبل أن يتزوجها ابنه. ثم تحتال الفتاة بتنكرها بزي أمير العرب القوي ذي السلطة الذي يخافه الملك. وتطرح عليه لغزا من جنس لغزه لا يمكن حله. وإبداء الملك عجزه من حل اللغز. ثم كشف الفتاة عن حقيقتها. ومقابلة لغزها مع لغزه. وسرور الملك وزواج الأمير بالفتاة. وتنازل الملك لهما عن عرشه.

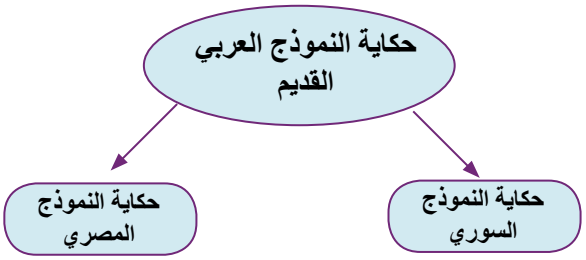
بنية السؤال / اللغز في الحكايات الثلاث

تتفاوت صيغة السؤال الذي يطرحه شن في النموذج القديم و الشاب في النموذجين المصري و السوري حول الحقل من حيث اتصافه بالصدق المنطقي. ففي النموذج المصري، يسأل الشاب: هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا ؟ وتفسره الفتاة بقولها: هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره ، فلا يعد ذلك حرثا حقيقيا. أم أنه حرث أرضا ملكا له. أما في النموذج السوري، فيكون السؤال: هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا ؟ وتفسيره: هل صاحب القمح مدين أم لا. فإن كان مدينا فسوف يدفع قمحه للدائن. أما في النموذج القديم، فيسأل شن: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟ وتفسيره: هل باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لا. يبدو أن سؤال النموذج القديم مع تفسيره أقرب إلى الصدق المنطقي الذي أشرنا إليه. لأن بنية السؤال في هذا النموذج، جدير بأن يلفت الانتباه و بالوقت نفسه كان تفسير السؤال جديرا بهذا السؤال وعلى مستواه من حيث القوة المنطقية و الفكرية. كما يقترب منه سؤال النموذج السوري لفظا ومعنى وإن اختلف تفسيره عنه بأنه يقصد معرفة ما إذا كان أهله قد باعوه فأكلوا ثمنه أم لا. أما بنية السؤال في النموذج المصري، فإنه وإن بدا منطقيا إلى حد ما، يبتعد عن النموذجين الآخرين معنى وأسلوبا ولاسيما النموذج القديم. بينما تقترب بنية سؤال النموذج السوري في أسلوبه من أسلوب سؤال النموذج القديم. مما يدفعنا

إلى القول بأن النموذج القديم هو الأصل. فيصبح قريبا للنموذج السوري، لولا وجود قرائن تدل على عكس ذلك. لكن على الرغم من ذلك، فيمكن تسجيل ملاحظتين أساسيتين:

- إما أن النموذج المصري و النموذج السوري أقدم وجودا من نموذج الحكاية العربية. وقد عرفهما العرب قديما (مع حكايات أخرى). فابتسروا منها حكاياتهم قصد شرح مثلهم (وافق شن طبقة). وخلق مناسبة أو قصة له كعادتهم في كثير من الأمثال.
- وإما أن أحد البلدين (مصر وسوريا) قد أخذها البلد السوري عن البلد الآخر/ مصر. كما عرفا تأثر الساحل السوري بالموجات المصرية. بحيث لا يعقل أن تصدر الحكايتان عن النموذج القديم منعزلة كل واحدة منهما عن الأخرى. لتحمل بعد ذلك عناصر جديدة ومتشابهة في الوقت نفسه.

لنفترض جدلا أن المسألة على شكل مثلث. وأن رأس المثلث هو حكاية المثل القديم. يتفرع عنه ضلعان. يمثل الأول الطريق الذي سلكه النموذج المصري، فيما يمثل الثاني الطريق الذي سلكه النموذج السوري. نبين ذلك من خلال خطاطة الافتراض الأول:

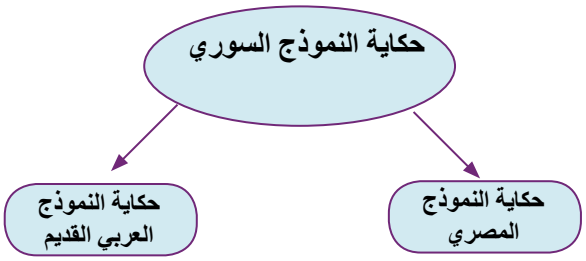


ولأن الطريقتين مختلفتان ولا تلتقيان، فلا بد أن تكون العناصر الحديثة التي تكتسبها الحكاية خلال كل منهما، تختلف عن عنصر الحكاية الأخرى. لم يحصل هذا في الحكايتين الحديثتين. لوجود عناصر مشتركة فيهما غير موجودة في حكاية المثل القديم. فلابد إذن أن تكون الحكاية المصرية قد وصلت من حكاية النموذج القديم إلى ما هي عليه عن طريق الحكاية السورية أو أن تكون الحكاية السورية قد وصلت من النموذج القديم عن طريق النموذج المصري. حتى اجتمعت في النموذجين هذه العناصر الجديدة المتشابهة. إن هذا ما يؤكد وصول الحكاية السورية عن طريق الحكاية المصرية. بدليل وجود جزئية في الحكاية المصرية غير موجودة في الحكاية السورية. ولكننا نراها في حكاية النموذج القديم. وذلك من خلال سؤال: أتحملني أم أحملك؟ لكن من جهة أخرى، نلاحظ أن الحكاية السورية أقرب إلى الكمال من الحكاية المصرية. سواء أكان ذلك من حيث معقولية لغز الأب. باعتباره لغزا أم من حيث معقولية سؤال الحقل / القمح. أو من حيث أن جزئية الطعام أكثر انطباقا على حكاية المثل من أسئلة الشاب. هذا إلى جانب عنصر التفرد الذي تحدثنا عن وجوده في خاتمة الحكاية السورية. مما يمنحها شيئا من الأصالة. ولعل هذا ما يقودنا إلى التأكيد على أن النموذجين الحديثين «السوري والمصري»، أقدم وجود من النموذج القديم. بمعنى أن الأصل الأول للنماذج الثلاث يقع في رأس هرم ثلاثي الأوجه. يسبق عصر المثل «العصر الجاهلي». وينحدر منه على ثلاثة أضلاع في وقت واحد: النموذج القديم من ناحية والسوري من ناحية ثانية والمصري من ناحية ثالثة. وفي هذا كثير من الدلالة على الزمن الذي يمكن أن تعود إليه الحكاية وهي في شكل قريب من شكلها الأخير الذي بين أيدينا. كما يعطينا صورة عن المدى الطويل الذي يمكن أن تقطعه الحكاية حاملة معها كثيرا من العناصر التي كانت تحتضنها منذ ولادتها.

بنية التشابه والاختلاف

إن التشابه بين النموذجين الحديثين أوضح منه بينهما و النموذج القديم. ففي كليهما يطلب الابن من والده السماح له بالزواج. فيطرح عليه الأب لغزه (وهو متشابه في النموذجين). ويسافر الابن ويحل اللغز. ثم يعود إلى أبيه، فيسمح له بالزواج. ويطلب منه أن يعود ليحضر فتاته ويتزوجها. ولا نجد هذه المقدمة والخاتمة في النموذج القديم. وإن انفرد نموذج (ح- س) بعنصر متفرد. تجلى في الخاتمة التي كان من الممكن الاستغناء عنها دون أن يمس ذلك ببنية الحكاية. لكنها تتفرد بشيء من الأصالة. جعل بعض الباحثين إلى كونها جزءا أصليا من الحكاية[16]. أو

ربما كانت حكاية فرعية قائمة بذاتها. ثم إلى الحكاية الإطار لكن الجزئية التي سبقتها «إرسال الفتاة الطعام للشاب ونقصانه وأسئلته الغريبة للرجل حول أشهر السنة وأيام الأسبوع والقمر، الخ...» هذه الجزئية التي نعتبرهنا صلب الحكاية ومرتكزا أساسيا لها، تجعلنا نظن أن الخاتمة هي من صلب الحكاية أيضا. إن جزئية الطعام في الحكاية السورية، وتلك الطريقة التي يطرح بها اللغز «إرسال الفتاة للشاب ثمانية أرغفة و اثنتي عشرة بيضة وكأسا من اللبن» والطريقة في الإجابة على اللغز: «هل السنة عندكم أحد عشر شهرا والأسبوع سبعة أيام والقمر ناقص». كل هذا يصلح للمثل الذي ارتبط بالنموذج القديم: وافق شن طبقة. أكثر مما تصلح له حكاية المثل العربي نفسه. ففي حكاية المثل، يكتفي شن بطرح ثلاثة أسئلة على الشيخ/الرجل. لا يستطيع هذا الأخير فهمها إلا بعد أن تشرحها له الفتاة. أما في جزئيات الطعام، فالعلاقة مباشرة بين الشاب والفتاة. وليس في المسألة سؤال غامض تشرحه الفتاة. بل هناك ما هو أدق من السؤال: مجرد إرسال الفتاة للطعام بطريقة خاصة يفهمها الشاب. ويجيب عنها بالطريقة نفسها. وكأنهما بذلك «الشاب والفتاة» هما اللذان عناهما المثل الشعبي المعروف: «قدرة ولقت غطاها». فكأن أحدهما القدر و الثاني غطاؤها لتوافقهما في التفكير. وهذا أشد بروزا في هذه الجزئية منه في أسئلة شن للشيخ وإجابة الفتاة عليها. لعل هذا ما يرجح قدم النموذج السوري وأصالة جزئياته. وأنه أقدم من الناحية التاريخية من حكاية المثل العربي. ولا يستبعد أن يكون الميداني أو الشرقي ابن القطامي الذي اسند إليه الميداني الحكاية إليه، قد عرفا هذه الحكاية، ثم اكتفيا منها بهذا الجزء الذي أورده الميداني. أو أن الحكاية قد فقدت (في بيئتهما) جزئية الطعام هذه نتيجة البعد المكاني (وربما الزمني أيضا) لمصدر الحكاية. وإن احتفظت بهذه الجزئية في بيئة أخرى (ح- س). وهذا الأمر كثير الوقوع في الحكايات الشعبية. بحيث تحتفظ بجزئيات تفقدها مثيلتها في مكان آخر. على حين تحتفظ تلك بجزئيات أخرى وتفقد ما احتفظت به الأولى[17]. أما من ناحية أخرى، فإن الحكاية المصرية قد فقدت اللغز الموجود في الحكاية السورية. إذ أن الأب يعطي ابنه جنيها، ويكتفي بأن يطلب منه أن يعود إليه بعد مدة بالجنيه ومعه شاة ورطل من لحم. وليس هذا باللغز الذي يطرح. إذ باستطاعة الابن إجابة طلب أبيه بعمل تجاري بسيط. كما فعلت الفتاة فعلا في النهاية. وإقرار الأب بعد ذلك بأن ابنه قد اكتسب الحكمة، يبدو تافها هنا. أما الحكاية السورية، فقد حافظت على عنصر اللغز. إذ كان طلب الأب أن يأتيه ابنه بالخروف ماشيا. ومعه خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث أوقيات من لحمه. مما يتطلب إعمال الذهن للوصول إلى فكرة بيع صوف الخروف بخمسمائة قرش واقتطاع جزء من إليته. وهذا يخول لنا وضع النموذج السوري في مرتبة أقرب إلى الأصل من مرتبة النموذج المصري. وفي مقابل ذلك، يدفعنا وجود (رطل عظم) مع طلب الأب في النموذج المصري إضافة إلى العناصر الأخرى، إلى ترجيح أن العظم موجود في الأصل القديم جريا على سنة الحكايات الثلاث في كل شيء. ففي النموذج المصري، توفرت هذه الثلاثية في طلب الأب من ابنه العودة بالجنيه ومعه ثلاثة أشياء: شاة ورطل لحم ورطل عظم. أما في النموذج السوري، فسوف يعود الابن بالخروف وليس معه إلا خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث أوقيات من لحمه. ولابد أن يكون معهما في الأصل شيء من عظامه. ثم لابد أن يكون لمسألة العظام هذه حل ما عند الفتاة. وربما في قرني الخروف أو أظلافه أو شيء من هذا القبيل. لكن لا يفوتنا أن نشير إلى أن الشيء الثالث هنا ربما كان الخروف نفسه. على اعتبار أن الأب اشترط فيه أيضا أن يعود وهو (يمشي على قوائمه) وبهذا فلا حاجة إلى إثبات وجود (رطل العظم) في الأصل. وإن كان الرأي الأول هو الأرجح. بهذا تكون خطاطة الافتراض الثاني على الشكل التالي:



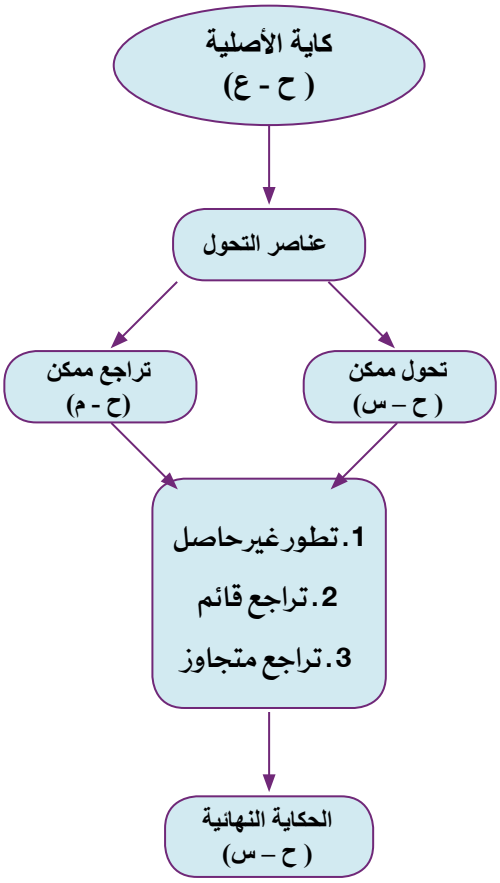
الحكاية الشعبية، بين الأصل والفرع

إن الطريق التي قطعتها هذه الحكاية الشعبية في سيرها الطويل، جعلتها تعرف مجموعة من التحولات و التغييرات. سواء على مستوى صيغ تداولها أو على مستوى بنيتها اللغوية. بحيث يمكن تلخيص أهم هذه التطورات فيما يلي:

أ. إذا اعتبرنا حكاية المثل (وافق شن طبقة) أقدم نموذج حي ومدون بين أيدينا لهذه الحكاية ــ وهو كذلك الآن ــ لأمكننا أن نلاحظ أولا دخول الملوك إلى النموذجين الحديثين (المصري و السوري). إذ أصبح الأب العادي في حكاية المثل العربي ملكا في الحكاية السورية و الشاب أميرا. ونحن نعرف الميل الفطري عند الشعوب لأن يجعل من أبطال حكاياته أمراء أبناء ملوك. بل لابد للملك من أن يتنازل لابنه عن العرش في نهاية الحكاية حتى يحقق البطل ذروة الأمل في خيال الشعب الذي يستمع إلى الحكاية. وفي النموذج السوري يبدأ الشاب باستشارة أمه بقضية زواجه. ولا نجد هذه الحركة في النموذجين الأخيرين. وربما فرضها المجتمع السوري على حكايته لإظهار عادة لجوء الشاب السوري إلى أمه أولا حين يفكر بالزواج. وإن كانت الكلمة الأخيرة في ذلك للأب. لكن يخلو النموذج السوري من السؤال الأول الذي نراه لدى النموذجين الآخرين «أتحملني أم أحملك». ولا شك إن هذا عائد إلى نسيان الراوي السوري الذي حاول أن يرأب الصدع بين ذلك. لتكون ثلاثة أسئلة. كما هو مفروض في الحكايات والمعتقدات الشرقية (ثلاثة، سبعة، أربعون،...) لذلك ابتكر السؤال الثالث الذي انفرد به عن النموذجين الآخرين «هل ينام الضيف عندكم في الخان أم في البيت ؟» إنه سؤال بسيط من السهل على الشعب العادي ابتكاره. لكنه ليس كالسؤال الأول: «أتحملني أم أحملك ؟» الذي يتضمن بلاغة عالية نشك في مقدرة الإنسان العادي على أن يأتي بمثلها. لولا أننا نعرف مدى التفوق الذي يمكن أن يصل إليه أفراد شعب معين في نتاجهم الفولكلوري المشترك. وفي أسلوب هذا السؤال الموجز البليغ دلالة لغوية بينة على أصول حضارية قديمة و عميق من الفترة الجاهلية. ففي سوريا ما زال الناس يقولون عن الأسبوع أنه (ثمانية أيام) وإن كانوا (في الحقيقة) يعلمون أنه سبعة أيام. ولكن لسانهم درج منذ القديم على القول «جمعة تمن تيام». بمعنى أسبوع كامل. حين يودون التأكيد على فترة الأسبوع. ففي حكاية النموذج السوري، ترسل الفتاة ثمانية أرغفة للشاب. فيأكل أبوها واحدا منها في الطريق. وحين يصل. يسأله الشاب «هل الأسبوع سبعة أيام عندكم؟». وكأن المفروض أن يكون الأسبوع ثمانية أيام. وربما كان في هذا إشارة إلى الأصول القديمة لهذا الاعتقاد (ومن ثم لهذه الجزئية)[18].

ب. نلاحظ كذلك أن الحكاية جعلت من أمير العرب رجلا يرتعد منه الملك خوفا وفزعا. ولا تدلنا هذه الجزئية على عودة الحكاية إلى تلك العصور التي كانت الملوك تخاف فيها رؤساء القبائل. بقدر ما تدلنا على مدى التطور الذي أصاب عناصر الحكاية. إذ من المرجح أن الملك في هذه الحكاية، ليس إلا زعيما أو شيخ قبيلة أو شيئا من هذا القبيل. يمكن أن يخشى أمير العرب. لأن أحداث الحكاية تتطلب منه ذلك. فقد جعلت الحكايات الشعبية من الملك أحيانا مرجعا في كل صغيرة أو كبيرة تقع في مملكته. فإذا أراد السلطان أن يعرف سر الرسم الجديد (رسم فلتانة) الذي فرضه الحشاشون على الموتى، فيجب أن يراجع الملك نفسه في ذلك (حكاية فلتانة). وإذا شك الوالي بغلام صغير يقف على باب السراي ليبيع الكعك، فليس هناك من يراجعه لمعرفة سر الغلام سوى الملك الخ... لكن لو بحثنا (في نموذج واحد منها) عن الجزئيات التي يشترك فيها مع حكايات أخرى (وليكن النموذج السوري مثلا) لوجدنا عدة منها. لأن الجزئية المعروفة التي يطلب فيها الابن من والديه الزواج ثم الجزئية التي تتحدث عن طرح لغز الأب على ولده ليزوجه (وما أكثرها في الحكايات الشعبية)، وكذلك الجزئية التي تتحدث عن خروج الابن والتقائه برفيق الطريق (الشيخ)، ثم طرح الألغاز المتعددة من الابن أو من الفتاة، وأخيرا طلب الأب من ابنه إحضار زوجه من بلدها وفرضه لغزا جديدا، ثم تنازل الملك عن العرش لولده، كلها جزئيات تتردد كثيرا في الحكايات الشعبية العربية بالصورة نفسها وأحيانا في صور أخرى مختلفة بعض الشيء. نبين أهم التحولات الممكنة التي عرفتها

هـذه الحكاية الشـعبية بـين الأصـل والفرع مـن خلال الخطاطـة التالية:



تركـــيب واستنتاجات:

علـى الرغم من الإشـارات الـتي حددناهـا من خلال هذه المقارنة المرتبطـة بأصل الحكاية الشـعبية وفرعها. وكـذا التشـابه و الاختـلاف بـين الحكايـات الثـلاث (موضـوع الدراسـة)، فإنـه يتعـذر علـى الباحـث في الفولكلور و الحكاية الشـعبية الجزم بشـكل قاطع في هذا الشـأن. نظرا لكثرة الثغر وتعدد المزالـق. فربما كان في مصر رواية أخرى للحكايـة التي أوردتها الباحثـة نبيلة إبراهيم. أكـثر كما لا وأظهـر أصولا. مما يقلب هذا الدراسـة رأسـا علـى عقب. كما أننـا لا نجزم بأن الحكاية السـورية خالية مـن نموذج آخر لهـذه الحكايـة أكثر كما لا. لـم ينس فيه الراوي سـؤال صاحب الجنـازة أو أية حركـة أخرى يمكن أن تكـون الحكاية الشـعبية قد فقدتهـا في النموذج الذي وصلنـا. لكـن مهما يكـن، فقد حاولنـا في هذه الدراسـة تقديـم نمـوذج. يمكـن أن ينطبق علـى أية أمثلـة أخرى من الحكاية الشـعبية. تتوفر فيها الملاحظـات الأصولية والتطوريـة الـتي سـجلناها أو بعـض هـذه الملاحظات. وعلى ذلك، تبقى دراسـتنا للحكاية الشـعبية، عبارة عن محاولة للنبش في التراث الشـعبي. قصـد ضبط مصادره وأصوله. دون أن نسـتطيع في كثير مـن الأحيان وضع اليد على حقيقـة الحكايات الشـعبية وماهيتها.

ملحق الحكايات الثلاث

1) حكاية وافق شن طبقة:

قَـالَ الشـرقي بـن القطـامي: كان رجـل مـن دُهـاة العـرب وعُقَلائهـم يُقَـال لـه شَـنٌّ، فَقَـالَ: والله لأَطُوفَـنَّ حـتى أجـد امـرأة مثلي أتزوجها، فبينمـا هـو في بعـض مَسِـيرَه إذ وافقـه رَجُـلٌ في الطريـق، فسـأله شَـنٌّ: أيـن تريـد؟ فَقَـالَ: موضعَ، كـذا، يريـد القريـة الـتي يَقْصِدهـا شَـنٌّ، فوافقـه، حـتى [إذا] أخـذا في مسـيرهما قَـالَ لـه شَـنٌّ: أتَحْملُـنِي أم أحْمِلُـكَ؟ فَقَـالَ لـه الرجـل: ياجاهـل أنـا راكـب وأنـت راكـب، فكيـف أحملـك أو تحملـني؟ فسـكتَ عنـه شَـنٌّ وسـارا حـتى إذا قَرُبـا مـن القريـة إذا بـزَرع قـد اسـتَحْصَد، فَقَـالَ شَـنٌّ: أتـرى هـذا الـزرع أكِلَ أم لاَ؟ فَقَـالَ لـه الرجـل: يـا جاهـل تـرى نَبْتـاً مُسْـتَحْصِداً فتقـول أكِلَ أم لاَ؟ فسـكَتَ عنـه شـن حـتى إذا دخـلاَ القريـة لَقَيَتْهمـا جِنَـازة فَقَـالَ شـن: أتـرى صاحـبَ هـذا النّعْـشِ حيـاً أو ميتـاً؟ فَقَـالَ لـه الرجـل: مـا رأيـتُ أجْهَـلَ منـك، تـرى جِنَـازة تسـأل عنهـا أمَيْـتٌ صاحبُهـا أم حي؟ فسـكت عنـه شَـن، وأراد مُفارقتـه، فـأبى الرجـل أن يتركـه حـتى يصـيربـه إلى منزلـه فمـضى معـه، فـكان للرجـل بنـت يُقَـال لهـا طَبقـة فلمـا دخـل عليهـا أبوهـا سـألته عـن ضَيفـه، فأخبرهـا بمرافقتـه إيـاه، وشـكا إليهـا جَهْلَـه، وحدثهـا بحديثـه، فَقَالَـت: ياأبـت، مـا هـذا بجاهـل، أمـا قولـه «أتحملـني أم أحملـك» فـأراد أتحدثـني أم أحَدِّثـك حـتى نقطـع طريقنـا وأمـا قولـه «أتـرى هـذا الـزرع أكِلَ أم لاَ» فـأراد هَـلْ باعـه أهلـه فأكلـوا ثمنـه أم لاَ، وأمـا قولـه في الجنـازة فـأراد هـل تـرك عَقِبـاً يَحْيـا بهـم ذكـرهُ أم لاَ، فخـرج الرجـل فَقَعـد مـع شَـنٍّ فحادثـه سـاعة، ثـم قَـالَ أتحـبُّ أن أفسِّـرَ لـك مـا سـألتني عنـه؟ قَـالَ: نعـم فَسَّـرَهُ، ففَسَّـرَهُ،

قَـالَ شـن: مـا هـذا مـن كلامـك فأخـبرني عـن صاحبـه، قَـالَ: ابنـة لي، فَخَطَبهـا إليـه، فزوَّجـه إياهـا، وحملهـا إلى أهلـه، فلمـا رأَوْهـا قَالَـوا: وافَقَ شَـنٌّ طَبَقَـةَ، فذهبـت مثـلاً.

(عن: الميداني، مجمع الأمثال: 2، 321).

2) حكاية النموذج المصري.

تحكي حكاية شـعبية مصرية أن الابـن طلب من أبيه أن يـتزوج. ووافق الأب على تلبية رغبة الابن إذا اسـتطاع أن يجتـاز بنجاح تجربـة فرضها عليه. وهي أن يتسـلم منه جنيهـا واحدا، ثـم يخـرج ليقضي مـدة من الزمـن خارج بيتـه. يعود بعدهـا إلى أبيـه بالجنيه وبشـاة وبرطل من لحم ورطل من عظم. فـإذا عاد بهذه الأشـياء، زوجه أبوه. وإلا فإن رغبتـه لن تتحقـق. وخرج الابن ومعـه الجنيه. فقابـل كهـلا في الطريـق وتصاحبا. وفجـأة سـأله الابن «تشـيلني وإلا شـيلك». وفوجئ الشـيخ بغرابة السؤال ورد عليـه قائـلا: «إن أنـت حملتـني جعلتـني سـخرية للنـاس، وإن أنـا حملتك فلـن تتحمل كهولـتي ثقلك»، فلم يـرد عليه الابن وسـار معـه خطوات أخـرى. فأبصر حقـلا مزدهـرا يعمل فيه فلاح، فسـأل الابـن: «هل هذا الفـلاح حرث حقلـه أم لـم يحرثـه؟»، وتعجـب الكهل مرة أخـرى وأجابـه: «ألم تـر بعينك أن الحقـل مخضرا؟» فلـم يـرد عليه الابن واسـتمر في السـير معـه. فقابلا نعشـا فسـأله: «هل مـات الرجل الـذي بالنعـش أم لم يمـت؟»، ولم يسـتطع الكهـل أن يتحمل هذه الأسـئلة الغريبة وتـرك الابن وانصرف، ولما رجـع الكهل إلى ابنته بـدا عليه التفكـير في أمر هذا الشـاب. وعرفـت الابنة ما حـدث، وردت علـى أبيهـا قائلـة أن هذا الشـاب حكيم، ولابـد أن يخرج ليبحث عنـه ويحضـره إلى بيته. ثم أخذت تفسـر له أسـئلته. فقالت له أنـه يعني بالسـؤال الأول: هـل تقص علـي حكايـة أم أقص أنـا عليـك؟ كما يعني بالسـؤال الثاني هل هذا الفـلاح حرث حقـلا يؤجره، فلا يعد ذلـك حرثا حقيقيـا، أم أنه قـد حرث أرضـا ملكا له. أما السـؤال الثالـث، فمعناه هل هذا الميـت مات وخلف ذريـة، أم مات دون نسـل فتكـون قد انقطعت سلسـلة نسـبه. وخرج الكهـل وعـاد بالابـن وأتى بـه إلى ابنته التي عرفـت منه سـر خروجـه من عنـد أبيه. وأخـذت تعمل معه الحيلـة في أن تلبي رغبة الأب. وأخـذت منه الجنيه،

3

واشـترت شـاة، وانتظرت حتى كبرت الشـاة وباعتها بعد أن جـزت صوفهـا. ثم باعـت الصوف كمـا حصلت على مكسـب من الشـاة. واسـتطاعت عن طريق التجارة أن تشـتري شـاة أخرى صغيرة ورطلا مـن اللحـم وآخر من العظم، ثـم أن تحتفـظ في النهايـة بالجنيه. وعـاد الابن بهذه الأشـياء إلى الأب. فعـرف أنه قد اكتسـب الحكمة والمعرفـة. وبذلـك يمكنـه أن يسـتقل ويـتزوج، على أنه طلب منـه أن يرجـع إلى الفتاة و يخطبها مـن أبيها، لأنهما معـا يمكنهما أن يخوضـا معركة الحيـاة بنجاح.

(عـن: نبيلـة إبراهيم، أمنـا الكـبرى، الفنون الشـعبية، مصر، عـدد 8، 1996).

3) الحكاية السورية (البنت الذكية):

كان يـا مـكان يـا مسـتمعين الـكلام كان في يـوم من ذلـك الأيـام. ملـك عنـده ولد. وكـبر الولد حـتى أصبح شـابا، ورأى كل رفاقـه وأترابـه وقـد تزوجـوا. فـأتى أمه يطلـب منهـا أن تزوجـه أسـوة بهم. وطلبـت منـه الأم أن يكلـم أبـاه في الموضوع. فقـال أنـه يخجـل أن يصارحه

بنفسه، وأنه يرجو أن تقوم هي بهذه المهمة. أتت الأم إلى زوجها الملك، وفاتحته بالأمر. فطلب ولده إليه. وسأله عما يريد. فقال أنه يريد أن يخطب. فقال الملك أنه سيشترط عليه شرطا قبل أن يزوجه. ثم طلب منه أن يحضر خروفا لهذه الغاية. ذهب الولد في الحال فاحضر خروفا وعاد به إلى أبيه. وقال: ما شرطك يا أبي؟ قال الملك: قبل أن تتزوج يجب أن تبيع هذا الخروف وتأتي بخمسمائة قرش من ثمنه. وبثلاث أوقيات من لحمه، وتأتي به وهو يمشي على قوائمه. فإذا استطعت القيام بذلك زوجتك، وإلا فلا. وقد أمهلتك أربعين يوما.

ذهب الولد إلى أمه فطلب منها أن تملأ له (خرجا) من المال، وهيأ نفسه، وأسرج حصانه، وأخذ معه الخروف. ثم بدأ سفره. وبينما هو في سيره شاهد شيخا على حصانه، فسأله عن وجهته، فقال: إنني أسير باتجاه بلدي (وسمى له اسما). وأنت أين تريد؟ فقال الشاب: هكذا إلى حيث لا أعرف. فترافقا، وسارا معا. وبعد حين أشرفا على بلدة. فشاهدا جنازة والناس يسيرون وراءها. فقال الشاب للشيخ: هل صاحب هذه الجنازة حي أم ميت؟ فالتفت إليه الشيخ مستهجنا سؤاله. وقال: ألا ترى أنهم يأخذونه إلى المقبرة. فاعتذر الشاب من الشيخ. وقال: أنا مخطئ. تابع الاثنان سيرهما حتى أصبحا خارج البلدة. فشاهدا حقلا مزروعا بالقمح وقد أتى أكله. فسأل الشاب الشيخ: هل يأكل صاحب هذا البستان قمحه أم لا؟ استهجن الشيخ سؤاله للمرة الثانية. ونظر إليه شزرا وهو يقول: ألا ترى القمح وقد أشرف على الحصاد، فكيف لا يأكله صاحبه، ومم تخاف عليه بعد الآن. فاعتذر الشاب منه مرة ثانية وتابعا سيرهما. وبعد قليل وصلا إلى بلدة قريبة. فدخلاها وسارا فيها. ثم قال الشيخ: لقد وصلت إلى بيتي فاسمح لي بالذهاب الآن. فقال الشاب: هل ينام الضيف عندكم في الخان أم يستضيفونه في البيت؟ فقال: بل في الخان. ثم افترقا، وسار الشاب حتى وصل إلى الخان، فنزل عنده، ورحب به (الخانجي) وقدم له ولحصانه وخروفه الطعام والشراب والمبيت، ثم نام في فراشه لينال قسطا من الراحة. أما الشيخ فقد ذهب إلى بيته ونام. وفي الصباح جاءت إليه ابنته وسألته عن الغريب الذي كان يرافقه. فقال: لا أعرفه. ولكنه سألني عندما رأينا جنازة عما إذا كان صاحب الجنازة حيا أم ميتا، فأجبته بأنه ميت طبعا، وبعد قليل رأينا حقل قمح يوشك أن يؤكل. فسألني عن صاحبه أيأكل قمحه أم لا؟ فاستهجنت سؤاله الأول، إذ ما يخشى على القمح بعد أن آن أوان حصاده. لامت الفتاة أباها على سوء إجاباته، وقالت له: عندما سألك سؤاله الأولى كان قصده أن يعرف هل ترك الميت وراءه أولاد أم لا، فإن كان قد ترك أولادا فهو كالحي وإلا فهو ميت. أما عن سؤال القمح فقد كان قصده أن يعرف إن كان صاحبه مدينا أم لا. فإن كان مدينا لأحد فسوف يدفع قمحه له. وإلا سيأكله هو. أدرك الشيخ أن ابنته قد فطنت للسؤالين. على حين غفل هو عنهما. ثم قالت له: وماذا جرى بعد ذلك؟ فقال: عندما افترقنا سألني عما إذا كان الضيف ينام في البيت أم في الخان. فأجبته: في الخان. لامت الفتاة أباها مرة أخرى. وقالت: كان يعني سؤاله أن تدعوه إلى بيتك. ولكنك لم تدرك المغزى من سؤاله. هز الشيخ برأسه معجبا بحسن تفكير ابنته، ثم قال لها: ما العمل الآن؟ فقالت: يجب أن تذهب إليه الآن وتدعوه للنوم عندك. ذهب الشيخ إلى الخان، ودخل على الشاب، فسلم عليه ثم طلب منه أن يذهب للنوم عنده. فاعتذر الشاب قائلا: أولم تقل أن الضيوف ينامون عندكم في الخان؟ وعاد الشيخ إلى بيته، وقال لابنته: ألم أقل لك أنه لن يأتي؟ فأجابته: إن ذلك من عدم نباهتك، والآن سأعد لك اثنى عشر رغيفا وثماني بيضات وكأسا من اللبن لتأخذها له فيأكل. ولكن إياك أن ينقص شيء منها على الطريق. حمل الشيخ ما أعدته ابنته، وسار إلى الخان. وفي الطريق ـ والنفس دنية ـ مد يده إلى البيضات، فأكل إحداهن، كما أكل رغيفا، وشرب شيئا من اللبن. وعندما وصل إلى الخان دخل على الشاب وسلم عليه وقدم له الطعام. فنظر الشاب إليه. ثم قال له:

– يا شيخي.

– نعم.

– هل السنة عندكم احد عشر شهرا ؟

– بل اثنا عشر.

– هل الأسبوع عندكم سبعة أيام ؟

– بل ثمانية.

– وهل قمركم ناقص ؟ إنني لا آكل من طعامكم شيئا.

ألح الشيخ على الشاب بأن يقبل ما أحضره له، ولكن الشاب امتنع ورفض أن يتناول منها شيئا. فعاد الشيخ إلى داره وحكى لابنته ما جرى معه. فنظرت البنت إلى الطعام فوجدته ناقصا، وعرفت أنه أكل بعضه. فطلبت منه أن يحضر لها بيضة ورغيفا وكأسا آخر من اللبن. فأحضر ما طلبت، ثم قالت: خذ الطعام اليه الآن وسيقبله. وادعه للنوم عندنا غدا. ذهب الشيخ بما حمل للشاب، وقدمه له، فشكره، وتقبل ما أحضره، وأكل منه. ثم دعاه الشيخ للنزول عنده في الغد، فقبل بذلك أيضا. وفي الصباح جاء الشيخ إلى الشاب. ورافقه إلى بيته، وأخذ الخروف معه. وهناك تعرف الشاب على الفتاة. وسألته هذه عن الخروف الذي معه. فقال لها: انه طلب الزواج من أبيه فاشترط عليه شروطه الثلاثة، ورواها للفتاة. فقالت له: هذا شيء سهل وبسيط. اطرح هذا الخروف أرضا وامسكه قليلا ريثما انتهي منه. فطرح الشاب خروفه على الأرض وأمسكه من قوائمه. فأتت الفتاة بسكين وقطعت قسما من إليته يساوي حوالي ثلاث أوقيات، ثم أحضرت مقصا كبيرا وجزت صوف الخروف، وأخيرا طلبت من الشاب أن ينزل إلى السوق ويبيع الصوف. فباعه هذا بخمسمائة قرش. ثم أعطته ما قطعته من إلية الخروف، وطلبت منه أن يقدم ذلك لأبيه. عاد الشاب مسرعا فأسرج حصانه وحمل أغراضه وسار عائدا إلى أبيه. وهناك قدم له الخروف وهو يسير على أربع مع ثلاث أوقيات من إليته وخمسمائة قرش ثمن صوفه.

أدرك الملك أن هذا التدبير ليس من بنات أفكار ولده. فسأله عمن أشار عليه بذلك. فادعى بذلك لنفسه. ولكن الأب أصر على معرفة صاحب الرأي. فلم يجد الفتى بدا من الاعتراف له بأنها ابنة فلان الشيخ في البلد الفلاني. وأمر الملك ابنه أن يعود على الفور ويخطب الفتاة ويعقد عليها ويعود بها حالا. عاد الفتى

4

إلى الشيخ وطلب منه يد ابنته. فقبل الرجل به، وعقد عليها في اليوم نفسه. ثم عاد بها إلى أبيه. وهناك جليت عروسا، وأبرزت للملك فاستقبلها بحفاوة. ثم دعاها إلى الجلوس وقال لها:

– يا بنيتي.

– نعم.

– ستتزوجين اليوم.

– إن شاء الله.

– يجب أن تحملي وتلدي ويأتيني ولدك غدا يناديني (يا جدي).

سكتت الفتاة، وانصرف الملك، وتركها حائرة في أمرها وفيما يجب أن تفعله حيال هذا الشرط الغريب الذي فرضه عليها لزواجها من ولده. وأخيرا قررت أن تبدأ العمل. فذهبت إلى حصانها وأسرجته وركبته، وخرجت به إلى البادية. إلى أن وصلت مضرب خيام يسكنها العرب. فترجلت هناك. واستقبلها أمير العرب ورحب بها قائلا: (أهلا بالزينة). فاتحت الفتاة الأمير بما تريده قائلة:

أيهـا الأمـير العظيـم، إن وقتي ضيق جـدا، وكل مـا أرجوه أن تبادلـني اللبـاس لليلة واحدة فقط. عجـب الأمير لهذا الطلب الغريب، وأنـذر الفتاة بأنه يرجـو أن لا تكون هازئة بـه. ولكن الفتـاة أكدت له جديـة الأمر. فلم يكـن منه إلا أن أعطاها ثيابه فلبسـتها وتركت عنده ثيابها، ثم أسـرج لها جـواده الضخـم الأصيل. فركبتـه، وراحـت تنهب به الأرض باتجـاه قصر الملك. شـاهد الملك ووزيره من شـرفة القصـر غبارا يرتفع مـن بعيد. فقال الوزيـر، أن هذا الغبار لا يثـيره إلا حصان فـلان أمير العـرب الكبير. فـالله أعلم بماذا يريد بقدومـه إلينا يا ملك الزمان. ارتـاع الملك لقول وزيـره لا روع الله مخلوقا – وقال: هـل تراه يريد أن يغزونا؟ ثم عـاد إلى عرشـه..ونزل الوزير إلى سـاحة القصر بانتظار القادم. وحين وصل الأمير اسـتقبله الوزير وحياه. فسـأله عـن الملك. فأجاب: إنـه في القصر، فطلـب أن يدعوه إليه. وراح الوزيـر إلى الملـك يدعوه لمقابلـة أمير العـرب. ولكن الملـك أجاب بـأن يحضر الأمـير إليه. وتكـرر الطلب وتكرر جـواب الملك. فصعـدت الفتـاة إلى القصـر وحيت الملك وحياها تحيـة الملـوك. ودعاها إلى الجلوس فجلسـت، ثم قال: مـاذا يريد الأمير منا وقد زارنا دون أن ينذرنا لنسـتعد لاسـتقباله؟ فقالت الفتاة: أترى إلى الأرض الشرقية تلك ؟ قال: نعم. قالـت: فإنني أريد منـك أن تفلحها وتزرعها، فتـوتي قمحا، فتدرسـه وتطحنه وتخـبزه، فـآكل منه خبزا في الصبـاح. دهـش الملك لهـذا الطلب وأجاب: حسـنا، سـنفلحها ونزرعها، ولكن كيف تؤتي أكلهـا في ليلة واحدة. فقالـت الفتـاة: كيف تطلـب اذن من (كنتـك) أن تتزوج وتحمل وتلـد في ليلة واحدة ويناديك ولدهـا في صباح اليوم التـالي: (ياجـدي)؟ حينئذ عـرف الملك الفتاة وقـال لها: هـذا ما أريـده لابني، فتـاة أكثر منـه مهارة وذكاء لترشـده وتعينه سـاعة الشـدة. ثم أعلـن زواج ابنه علـى الفتاة، وأعـادت الفتـاة لأمير العرب لباسـه مـع هديـة ثمينة. وتـوج الملك ابنـه على العـرش قائلا له: لـن أخاف عليك بعـد اليوم ما دامت عنـدك هذه الزوجة. وعـاش الملك إلى جانب ابنـه وزوجته يتعاونـون علـى إدارة الدولة والأمة.

(عن: أحمد بسام ساعي، الحكايات الشعبية في اللاذقية).

الهوامش

1 – نصار (حسين)، الشعر الشعبي العربي، ط1، منشورات اقرأ، مصر، 1980، الصفحة: 112.

2 – صالح (أحمد رشدي)، الفنون الشعبـية، ط1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1961، الصفحة: 82.

3 – أوشاطر (مصطفى)، المرجعية الثقافية لمفهوم مصطلح الأدب الشعبي، لفظا ودلالة، مجلة: الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 5، 1996، الصفحة: 127.

4 – الجوهري (محمد) علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج ، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، 2012، الصفحة: 216 .

5 – قاسم (سيزا)، بناء الرواية، ط1 ، دار التنوير ، بيروت ، 1985، الصفحة : 6.

6 – سيزر دومينيغيز وآخرون، تقديم الأدب المقارن، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، العدد 451، غشت 2017، الصفحة: 54.

7 – René Wellek , the name and nature of comparative literature, university press, 1971,p: 37 .

8 – (علوش سعيد) ، مدارس الأدب المقارن، ط 1 ،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987، الصفحة:112.

9 – درويش (أحمد)، نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، الصفحة: 91.

10 – إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2000، الصفحة:157.

11 – نقلا عن:

Gustave Le Bon, La Civilisation des Arabes, Paris, Editions de Fontaine au – Ray, 1984. Page : 102

12 – إبراهيم (نبيلة)، الإنسان والكون في التعبير الشعبي، ط1، المكتبة الأكاديمية، مصر، 2009، الصفحة:15.

13 – خورشيد (فاروق)، أديب الأسطورة عند العرب، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد 284، غشت، 2002، الصفحة : 98.

14 – ذهبي (محمود) الأدب الشعبـي العربي: مفهومه،

ومضمونه، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1984، الصفحة:213.

15 – شعيب (محمد عبد الرحمن) ، الأدب المقارن، مسائله ومباحثه، مطبعة دار التأليف، القاهرة، 1969، الصفحة:110.

16 – Greimas, Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, Communications,vol.8,no8,1966,p. 59

17– Greimas , Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit . mythique (ibd), p: 42.

18 – يونس (عبد الحميد)، الحكاية الشعبية، ط1،الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مصر، 1997، الصفحة: 168.

المراجع

مصادر ومراجع باللغة العربية:

* إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار غريب للطباعة و النشر، مصر، 2000.
* إبراهيم (نبيلة) ،أمنا الكبرى، مجلة : الفنون الشعبية، مصر ، عدد،8،1996.
* إبراهيم (نبيلة)، الإنسان و الكون في التعبير الشعبي،ط1، المكتبة الأكاديمية،مصر ،2009
* الجوهري (محمد) علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج ، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ،2012 .
* الميداني(أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري)، مجمع الأمثال،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية، إيران، 1987.
* أوشاطر(مصطفى)،المرجعية الثقافية لمفهوم مصطلح الأدب الشعبي،لفظا ودلالة،مجلة:الثقافة الشعبية، البحرين،العدد 5، 1996،
* خورشيد (فاروق) ، أديب الأسطورة عند العرب،سلسلة عالم المعرفة (الكويت) ،العدد 284،غشت،2002
* درويش (أحمد)، نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي ،ط1،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2002.
* ذهبي (محمود) الأدب الشعبي العربي: مفهومه، ومضمونه، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1984.
* ساعي (أحمد بسام) ،الحكايات الشعبية في اللاذقية، ط1، المعهد العلمي الفرنسي، سورية، 1970.
* سيزر دومينيغيز وآخرون، تقديم الأدب المقارن، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، سلسلة عالم المعرفة،(الكويت)، العدد 451. غشت 2017.
* شعيب (محمد عبد الرحمن) ، الأدب المقارن، مسائله ومباحثه ، مطبعة دار التأليف ، القاهرة، 1969.
* صالح (أحمد رشدي)، الفنون الشعبية، ط1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1961
* علوش (سعيد)، مدارس الأدب المقارن ،ط 1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1987.
* قاسم (سيزا)، بناء الرواية، ط1 ، دار التنوير ، بيروت ، 1985.
* نصار (حسين)، الشعر الشعبي العربي، ط1، منشورات اقرأ، مصر، 1980
* يونس (عبد الحميد)، الحكاية الشعبية، ط1،الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مصر، 1997.

مراجع باللغة الأجنبية:

* Greimas, Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, Communications, vol. 8, no 8, 1966.
* Gustave Le Bon, La Civilisation des Arabes, Paris, Editions de Fontaine, au Ray, 1984.
* René Wellek, the name and nature of comparative literature, university press, 1971.

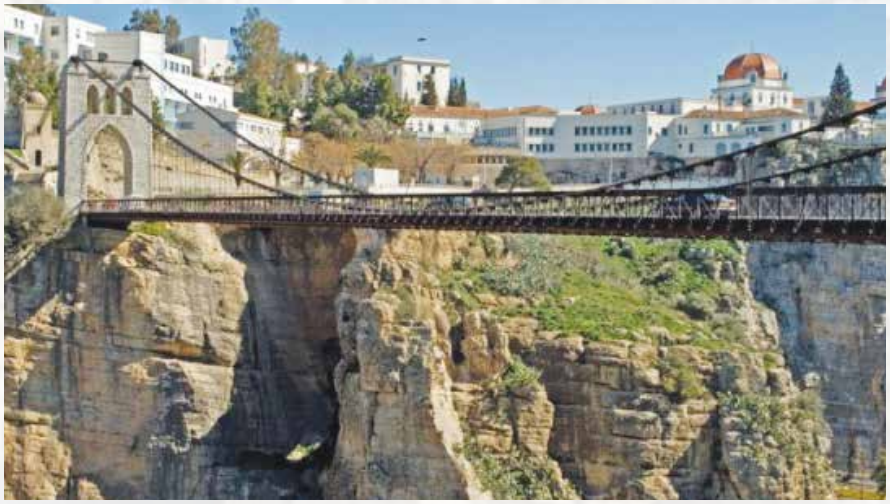
الصور

1 – http://www.free-hdwallpapers.com/wallpapers/people/178090.jpg

2 – https://66.media.tumblr.com/5235d09f4d2cb4ee0cb191f2dcb368c7/tumblr_o0uuqwwB8c1qlfjv8o1_500.jpg

3 – https://www.creativeuncut.com/gallery-34/art/tm-shaheen.jpg

4 – https://www.deviantart.com/develv/art/Persian-warrior-495562553



1

ألفاظ الأطعمة والأشربة في الشرق الجزائري

- دراسة في ضوء اللسانيات الجغرافية -

د. إبراهيم براهمي، كاتب من الجزائر

اتجه الدرس اللساني المعاصر إلى دراسة الواقع اللغوي، وما يرتبط به من ظواهر تتعلق بالممارسات اللغوية للفرد المعاصر؛ في وعيه وإدراكه بماضيه وحاضره، أو في تفاعله مع محيطه الاجتماعي، ولأجل هذا القصد كان انفتاح النسق اللساني على مختلف الأنساق المعرفية تفاعلا ايجابيا أخذا وعطاء؛ وهو ما زاد من أهمية هذا العلم والحاجة إليه في حل المشكلات المعرفية التي تصادف الفرد في حياته اليومية.

ومن صور هذا الانفتاح تعالق اللسانيات بالجغرافيا الذي يتوخى من خلاله الدارس اللساني الكشف عن أثر البيئة الجغرافية في التباين اللغوي بين الأفراد، وما ينتج عن ذلك من فروق لغوية على صعيد الاستعمال اللغوي «صوتا، وصرفا، وتركيبا، ومعجما»؛ وما يتولد عن ذلك من تحول اللغات إلى لهجات أهم ما يميزها اختلاف العادات اللغوية في نطق الألفاظ بالتصرف في بنائها

وتركيبها من موطن إلى موطن، ومن إقليم إلى آخر. وهكذا نلاحظ «اتصال علم اللغة الحديث بعلم الجغرافيا اتصالا وثيقا، وقد اقتبس علم اللغة منذ أكثر من نصف قرن مضى طرائق علم الجغرافيا؛ ليضع حدودا لغوية للهجات المختلفة، في خرائط تبين معالم كل لهجة، وتفرق بين لهجة وأخرى، ولا تختلف هذه الخرائط عن خرائط الجغرافيا إلا في أن ما يدون عليها ظواهر لغوية، تطلع القارئ على أدق الفروق في الأصوات والمفردات، بين اللغات المختلفة واللهجات المتباينة»[1].

ولا يخفى في هذا السياق ما لتباعد اللغات أو تقاربها جغرافيا من أثر في التفاعل والمثاقفة بينهما؛ بل إن الحدود الجغرافية الطبيعية التي يصطنعها الإنسان من قديم الزمان تتهاوى في أحيان كثيرة أمام التمدد اللغوي الطبيعي، وتصبح الحدود اللغوية للمجتمعات الإنسانية هي المعيار الأساس لبناء الكيانات السياسية والاقتصادية.

انطلاقا من هذه القوانين وسواها التي تحكم علاقة اللغة بالجغرافيا تتأسس نظرتنا لموضوع هذه الدراسة التي تروم تقصي الخصوصية اللغوية للفرد الجزائري ضمن إقليمه المحلي الخاص، وفي إطاره الجغرافي الوطني أو الإقليمي؛ وذلك بالسعي إلى بناء أطالس لغوية لمختلف الألفاظ اللغوية التي يستعملها الجزائري في حياته العامة؛ واستكشاف أهم ما يميز هذه الألفاظ من سمات لسانية، والبحث في أصولها؛ وفي صلتها باللغة الفصحى، وفي مدى تأثر اللغات الأم للجزائريين وتفاعلها مع الوافد من اللغات مع ما شهده الجزائري في سيرورته التاريخية، كل ذلك من أجل الوقوف على تفسير لميزات هذه الألفاظ وارتباطها العضوي بالمكان والإنسان؛ حتى غدت سمة للإنسان الجزائري يوسم بها لغويا بين شعوب المعمورة.

ومن أجل استكشاف هذه الجوانب كلها فقد جاءت الدراسة في؛ مقدمة وخمسة مباحث؛ أوضحت في المبحث الأول ماهية اللسانيات الجغرافية ومجالات اشتغالها، وفي المبحث الثاني منزلة ألفاظ الأطعمة والأشربة في التراث اللغوي العربي والمغاربي، وفي المبحث الثالث وصف المجال الجغرافي للدراسة، وفي المبحث الرابع جانب من ألفاظ الأطعمة المستعملة في عامية الشرق الجزائري وتأصيل دلالاتها اللغوية والاجتماعية، وفي المبحث الخامس جانب من الأشربة الشائعة في الشرق الجزائري. ثم خاتمة متضمنة لأهم النتائج المتوصل إليها.

اللسانيات الجغرافية؛ المصطلح والوظيفة

ظهرت اللسانيات الجغرافية «géographie linguistique»[2] كأحد أنساق الدرس اللغوي التطبيقي المعاصر البارزة؛ وقد كان اللساني فرديناند دي سوسير 1912 «Ferdinand De Saussure-م» سباقا في الإشارة إلى إبراز أهمية هذا الاتجاه اللساني ومجالاته المعرفية؛ وذلك ما أوضحه بقوله: «إن من يباشر مسألة علاقة الظاهرة الألسنية بالمكان يخرج من مجال الألسنية الداخلية، ويدخل في مجال الألسنية الخارجية. وإن أول ما يسترعي انتباه من يدرس اللغات إنما هو، وما يظهر من فروق لغوية بمجرد أن يمر المرء من بلد إلى آخر أو حتى من منطقة إلى أخرى في البلد الواحد. ولئن كانت الاختلافات اللغوية الناجمة عن الزمان غالبا ما تغيب عن الملاحظ فإن الاختلافات بين مكان وآخر تبرز مباشرة للعيان. وحتى البدائيون (المتوحشون) من الناس يدركونها بفضل اتصالهم بقبائل أخرى ذات ألسن متغايرة ومقارنتاهم لغتهم بلغتهم. بل إن هذه المقارنة بالذات هي التي تجعل شعبا من الشعوب يتفطن إلى أن له لسانا خاصا»[3].

وقد ورد مصطلح جغرافيا لسانية «géolinguistique»[4] كصيغة مختزلة عن الجغرافيا اللسانية أو الجغرافيا اللغوية «linguistique géographie» لتعبر عن دراسة الفروق المحلية أو الإقليمية الخاصة بلغة ما، وهي التي تحدد اختلافات اللغات وفروقاتها في الخرائط الجغرافية[5].

وعرفه كل من «اوزالد ديكرو» و«جان ماري سشافير» في قاموسهما الموسوعي الجديد لعلوم اللسان بكونه: العلم الذي يراد به معرفة حدود الظواهر اللغوية سواء أكانت ظواهر صوتية أم ظواهر تتعلق باستعمال الألفاظ، وذلك بوضع مصور لغوي (أطلس لغوي) يبين المناطق اللغوية والجزر اللغوية[6].

أما فيما يخص هذا اللون من الدراسة اللغوية في التراث العربي؛ فيذهب بعض الدارسين العرب المعاصرين إلى (أن من يدرس النشأة الأولى للنحو العربي يجد بوضوح أن بذور اللسانيات الجغرافية قد بدأ الأخذ بها منذ أن بدأ الخليل بن أحمد بوضع نظرية العامل على أسس اللغات أو اللهجات التي عدها نقية آنذاك، وقد تكون البذرة الأخرى لهذا العلم تكمن في الاندماج في مجتمع البصرة والكوفة ثم بغداد بين العرب وغير العرب، وبين الفقهاء والنحاة والمفسرين والفلاسفة والكلاميين من العرب وغيرهم، فتكونت بذلك إحدى أهم الأسس التي أثرت في توجيه الدرس اللغوي وفقا للتفاعل بين العلماء ورغبة كل واحد منهم في التأثير في غيره بحكم تخصصه. أما العامل الثالث الذي يعد بمثابة بذرة رئيسة في تكوين هذا العلم فهي المد العربي الإسلامي خارج حدود شبه الجزيرة العربية واعتناق أصحاب الحضارات الأخرى للفكر الإسلامي)[7].

وقد تعزز في زماننا الاهتمام بهذا الاتجاه اللساني؛ ولا سيما في الشق المتعلق باللهجات وتوزيعها وانتشارها، واختلافاتها اللغوية، وفي علاقتها باللغات الإنسانية الفصحى/المعيار، ومما يستتبع ذلك العناية ببناء الأطالس الجغرافية اللغوية، وإنشاء معجمات متنوعة لألفاظ الحياة العامة للمجتمعات الإنسانية؛ لتتعدى وظيفة هذه المعجمات مجرد حصر الألفاظ إلى بيان طبيعة استعمال الألفاظ؛ لتعكس اللغة بذلك الملامح الخاصة للمجموعات البشرية المختلفة.

واللهجات حبلى في تكوينها البنيوي وبعدها التداولي الاستعمالي؛ فتجود لدارسها بشتى المعارف الحياتية، وتعطيه رؤية الأفراد والمجتمعات وطريقة تفكيرها؛ وحتى تكون أبحاثنا اللسانية العلمية مسايرة للحركة العالمية، وذات قيمة موضوعية؛ فعليها أن تواكب سيرورة الحركة الاجتماعية فتنقل التصورات اللغوية الممارسة في ماضي الأفراد وحاضرهم بالبحث التطبيقي الميداني الذي لا يستصغر من الظواهر اللغوية الاجتماعية شيئا قلَّ شأنها أو علا صيتها في واقع الناس، وهو الدأب الذي لم يسلكه أجدادنا – للأسف الشديد – في أغلب الحالات، فاكتفوا بالرواية الشفوية في رصد الظواهر ونقل تجاربهم ومعارفهم، فضاع جانب كبير من كنوزهم المعرفية، ولم يبق من إرثهم المعنوي إلا النزر اليسير الذي لا يغني كثيرا الدارسين اليوم في أبحاثهم الاجتماعية والإنسانية.

منزلة ألفاظ الأطعمة والأشربة في التراث اللغوي

حسبنا من أهمية هذا الجانب من الدرس اللغوي؛ أن ألفاظ الحياة العامة كانت أساسا متينا في تكوين صرح الدرس المعجمي في التراث اللغوي العربي؛ ففي ظل الحضارة الإسلامية اتسع نطاق العناية بها ليشمل مختلف مجالات الحياة العربية، وتجاوزت دائرة الاهتمام بهذه الألفاظ علماء اللغة إلى علماء البلاغة، والرحلات والتاريخ والجغرافيا، والطب والصيدلة، والأصول والفقه وسواهم. وتأتي ألفاظ الأطعمة والأشربة في صدارة اهتمام الدارسين اللغويين العرب القدامى[8]؛ فقد خصت بمباحث وفصول مطولة ضمن مؤلفاتهم[9]؛ لتوفر مادة لغوية ثرية ومتنوعة؛ تعكس تنوع عاداتهم وأذواقهم في المأكل والمشرب، وتكشف عن التطور اللغوي والثقافي الحاصل في أبنية هذه الألفاظ ودلالتها لا سيما بعد احتكاكهم بالشعوب الإسلامية.

وقد شاعت في التراث العربي تسميات الأطعمة والأشربة بحسب أنواعها، وأحوالها، وأوقاتها، وأذواقها؛ «فهناك: المأدبة، والوليمة، والعقيقة، والوكيرة، والخُرس، والقِرَى، والتحفة، والوضيمة،

والإفطار، والفطور، والسحور، والغداء، والعشاء، والوقيعة»[10]، وإطلاق هذه التسميات في المنظور اللساني التداولي السياقي يصور أحوال المعاش المختلفة من نحو؛ اليسر والترف أو العسر والضيق في العيش، أو حالة الندرة والقلة أو الرخاء والسعة في المأكل والمشرب، ثم إن شيوع هذه التسميات من جانب آخر يرسم صورة حقيقة عن طبيعة هذا المجتمع في جانبه الجغرافي بدوا كانوا أم حضرا؛ ولكل منهما طريقته وأسلوبه في المأكل والمشرب من حيث الشدة واللين. وتجسد أخيرا ما تجود به بيئة المجتمع من خيرات؛ من حبوب، وبقول، وخضر، وفواكه، ورطب وألبان. ونجد في تتبع ألفاظ الأطعمة والأشربة في ظل الحضارة العربية الإسلامية علاقة أكيدة في الاستطباب والوقاية بها من الأمراض، «وقد جعلوا لأطعمتهم وأشربتهم أوزانا محدودة، وأوقات معلومة»[11].

وإذا نظرنا في التراث اللغوي ضمن الحيز الجغرافي المغاربي نجد التنامي اللغوي لألفاظ الأطعمة والأشربة وتطورها في ظل الحضارة الإسلامية؛ وهو ما يصور لنا جانبا من طبيعة ثقافة المأكل والمشرب في المجتمع المغاربي القديم حيث «نجد أنه لم يغفل جانب الطبخ وأولى لهذا الباب أهمية كبيرة، فأبدع سكان المغرب العربي فيه؛ فاهتموا بأنواع الأطعمة التي تطبخ واستعملوا اللحوم بمختلف أنواعها، واهتموا بأساليب حفظها ونقلها إلى مختلف الأماكن، وادخلوا المطيبات التي تدخل في طبخ الأطعمة كالملح والزعفران وغيرها من المطيبات التي تضفي على الطعام نكهة مميزة، أما الحلويات والمعجنات فشكلت قسما آخر من المطبخ المغربي. كما اهتموا بصناعة الأشربة بمختلف أنواعها»[12].

ولا يفوتنا في هذا السياق الإشارة إلى أحد المصنفات العلمية القيمة في التراث المغاربي التي نقلت لنا ألفاظ الأطعمة والأشربة؛ وهي الرحلة المشهورة بـ« تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» للرحالة المغاربي» ابن بطوطة (1325م - 1377م)»[13]، حيث ظهر غنى هذه الرحلة بهذا الجانب من الألفاظ، لكونه يمس جانبا يتكرر ذكره كثيرا في رحلات ابن بطوطة؛ فهو يمس حاجة ضرورية للإنسان لاستمراره في الحياة، كما أن الشعوب التي شملتها الرحلة تختلف عاداتها في الأكل والشرب، والمأكول والمشروب، وقد بينت الرحلة «الأثر اللغوي لتلك المفردات وإسهامها في الكشف عن التطور المستمر للغة العربية في جانب الألفاظ والمعاني، فهي تكشف عن عدد وفير من الألفاظ العربية المولدة، أو الدخيلة على العربية من إحدى لغات البلاد التي تحدث عنها ابن بطوطة، كما أنها تكشف عن معانٍ جديدة عبر عنها في الرحلة بألفاظ عربية»[14]، وما يهمنا في ألفاظ الأطعمة والأشربة التي ذكرت في هذه الرحلة تلك التي ترتبط بالمغرب العربي؛ فكثير من التسميات السائدة إلى اليوم تعود إلى تلك الحقبة؛ والى حقب أسبق عنها زمانيا.

ومع هذه الأهمية البالغة التي يمكن أن تمثلها ألفاظ الأطعمة والأشربة للدارس اللغوي وغيره؛ فيمكن النظر اليوم إليها بوصفها تعبيرا عن مستوى الرقي الثقافي والاجتماعي الذي بلغه إنسان هذه المنطقة في مساره التاريخي، مع ما تعاقب من دول وإمارات في حيزه الجغرافي، لتكشف عن تطور نظامه الغذائي للإنسان وعلاقتها بالتغذية، والطب، والأطباق الشعبية، والقضايا الثقافية والعرقية وسواها. فلم تحظ هذه الألفاظ بدراسات علمية جادة مرتكزة على الأسس المنهجية العلمية المعاصرة مثل؛ الإحصاء، والمقارنة، والتأثيل (البحث في أصل الكلمة وجذورها). إذا استثنينا عددا قليلا من الأبحاث الجادة؛ وهي في أغلبها فصول ضمن كتب جامعة أو مقالات علمية محكمة[15].

من هنا بدا لي طرح التساؤل عن هذا الموضوع وجيها، والحاجة الماسة إليه أكيدة؛ ومن ذلك: هل هناك ثراء وتنوع في السجل اللغوي لهذا النمط من الألفاظ في الاستعمال المحلي؟، وما أصول ألفاظ الأطعمة والأشربة في منطقة الشرق الجزائري؟ وما علاقة هذه الألفاظ باللغة العربية الفصحى؟، وما هي الدلالات اللغوية والاجتماعية لهذه الألفاظ في

الاستعمال المحلي؟ وأخيرا أي أهمية يمكن أن تمثلها ألفاظ الأطعمة والأشربة في دراسة واقعنا اللغوي؟

يذهب أستاذنا «د. عبد الكريم عوفي» إلى أن: العامية الجزائرية مزدانة بالألفاظ والمصطلحات الدالة على الأطعمة وما يتعلق بها مما ورثناه عن أسلافنا، وفي الوقت نفسه تزاحمها جملة من المصطلحات المولدة التي تقتضيها ضرورة الحياة اليومية من جهة، والألفاظ الحضارية التي تقذف بها المدنية المعاصرة يوميا من جهة ثانية، إن احتفاظ عاميتنا بهذا الموروث المصطلحي من فصيح العربية، كالثريدة والعصيدة والزريقة، والقلية، والقديد، والوليمة، والشواء، والخليع، والرغيدة، والهريسة، والمزيت، والكفتة، وغيرها من مئات الألفاظ التي تدور على ألسنة أفراد الأسر كل يوم مما ولد حديثا للحاجة الاجتماعية، كالمحمر، والبنان، والطمينة، والمحجوبة، والمحشي، والشخشوخة، والجاري، والطاجين، والبوراك، والمتوبة...الخ. هذه الألفاظ وغيرها دليل ثراء لغتنا، ومؤشر يفرض علينا إيقاف السيل الجارف من المفاهيم الحضارية والعلمية التي تفد علينا من الغرب ولها نظائر في لغتنا اليومية مما له صلة بالفصحى[16].

المجال الجغرافي للدراسة

إن دراسة ألفاظ الأطعمة والأشربة في منطقة الشرق الجزائري يعني في واقع الحال الحديث عن رسم أطلس لغوي لمجال جغرافي واسع، يشمل أكثر من خمسة عشر محافظة (ولاية) يمتد من البحر شمالا إلى مشارف أعماق الصحراء جنوبا، ومن الحدود مع الجمهورية التونسية الشقيقة شرقا إلى محافظات وسط الجزائر غربا؛ إقليم يتربع على مساحة واسعة تتنوع فيه طبائع الأفراد وخصائصهم الاجتماعية والإثنية، كما تتنوع تضاريسه الطبيعية من وهاد وسهول وهضاب؛ يجود كل منها بخيراته الطبيعية التي تنافس غيرها؛ ويمكن أن نميز في هذا السياق بين ثلاثة أقاليم طبيعية:

إقليم الصحراء: يتكون هذا الإقليم من محافظة بسكرة، وجانب من جنوب محافظتي خنشلة وتبسة، وجانب من شمال محافظة الوادي؛ وتتصف هذه المنطقة بألفاظ الأطعمة والأشربة التي تزخر بها البيئة الصحراوية، مثل التمر ومشتقاته؛ وتكثر في مواسم محددة مثل أوائل فصل الخريف إلا أن أساليب الحفظ والتصبير التي دأب عليها إنسان هذه المنطقة وأبدعها منذ قديم الزمان تجعل من أطعمته وأشربته متوفرة في مختلف أوقات السنة.

إقليم الهضاب: يتكون هذا الإقليم من عدة محافظات تقع في الهضاب العليا، ويتصف هذا القسم بشساعة مساحته وتنوع تضاريسه من وهاد وسهول وهضاب وجبال عالية، وتنوع الغطاء النباتي للمنطقة مما يسمح بوفرة خيرات الطبيعة النباتية والحيوانية؛ التي تجود على الإنسان بما لذ وطاب ليصنع منها إنسان المنطقة أطعمته وأشربته المتنوعة. ومن أهم المحافظات (الولايات) المشكلة لهذا الإقليم: سوق أهراس، وتبسة، وقالمة، وقسنطينة، وميلة، وباتنة، وسطيف، برج بوعريرج، أم البواقي، وخنشلة.

إقليم الساحل: يتكون هذا الإقليم من عدة محافظات ساحلية تطل على البحر الأبيض المتوسط؛ وتتصف بعامل مشترك جامع بينها هو اعتمادها الأساس على ما يجود به البحر من خيرات إلى جانب سهولها الخصبة طوال العام؛ لكثرة مجاري المياه، وخصوبة الأراضي. ومن أهم المحافظات المشكلة لهذا القسم: الطارف، عنابة، سكيكدة، جيجل.

ومع شساعة إقليم الشرق الجزائري إلا أن الخصائص اللغوية المتقاربة لألفاظ الحياة الاجتماعية العامة تظل عنصرا جامعا في أغلب الأحيان، إلا ما ندر؛ وهو ما نلمسه في بعض الفروق الواضحة في مستويات النظام اللغوي للتعبير اللهجي المحلي (المستوى الصوتي بالأخص).

إن التعمير المبكر للإنسان لهذا المجال الجغرافي منذ أقدم الحقب التاريخية أعطى للمكان

حضوره الاجتماعي وزخمه الثقافي المقترن بالطبيعة المشبعة بالثروات المتعددة (لا سيما ثروات النبات، والحيوان)؛ وهو ما حقق الوفرة في المأكل والمشرب؛ وانعكس في ثراء تسميات المطبوخ والمشروب وتنوعها؛ هذه التسميات التي نجدها في جانبها اللغوي الاثنوغرافي والفلكلوري مرتبطة بضروب من التفكير اللغوي لتعبر عن عادات وتقاليد المجتمع المحلي بالشرق الجزائري ومناسباته المختلفة من نحو؛ الأعياد الدينية، والأفراح والمسرات والأعراس، أو في الأعياد الطقوسية المرتبطة بالطبيعة ومظاهرها المختلفة مثل؛ رأس السنة، وقدوم الربيع، أو مواسم الحصاد والزرع (التويزة)، أو أطعمة الاستسقاء ونزول الأمطار(الزردة) وسواها. فلكل هذه المواقف التواصلية الاجتماعية المهمة ما يناسبها من أطعمة ومشروبات؛ لها تسمياتها المخصوصة المعبرة عنها.

والبحث في الأصول اللغوية لهذه الألفاظ ودلالتها يكشف للدارس عن طبيعة المجتمع المحلي بهذه البيئة الجغرافية، وما تجود به من خيرات يرتبط كل منها بموسم معين، وعلى هذا الأساس فهناك أطعمة وأشربة كثيرة يكثر شيوعها وتحضيرها في أوقات معينة لارتباطها بمواسم معينة؛ لتقل في مواسم أخرى. سواء تعلق الأمر بالخضر أو الفواكه (من مثل؛ مواسم جني القمح، أو الشعير، أو الزيتون، أو جمع عسل النحل) أو غيرها.

أما جذور هذه الألفاظ فمنها ما يعود إلى اللغات الأم للجزائريين (الأمازيغية والعربية) وهو الغالب الأعم؛ ومنها ما هو واقع تحت تأثير من الوافد التركي أو ما تركه الاستعمار الفرنسي في الماضي القريب من أثر مباشر في بعض التسميات المحدودة.

واعتقد -كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين- إلى أن (الحقيقة الغائبة عن كثير من الناس في مجتمعنا وفي مجتمعات عربية أخرى - ولا سيما خاصة الخاصة من أهل العربية- هي أن ألفاظا ومصطلحات كثيرة تخص مجالات الحياة اليومية للفرد بما فيها ألفاظ الأطعمة والأشربة ذات أصول عربية فصيحة، فهي إما أنها مستعملة استعمالا فصيحا كما وردت على ألسنة العرب الأقحاح وروتها كتب اللغة ومعجماتها، وإما أن تطورا ما من التطورات التي تصيب اللغة قد أصابها فوقع فيها انحراف لكنه لم يبعدها عن أصلها الفصيح وبقيت تؤدي وظيفتها الأصلية بالدلالة نفسها، أو أنها تطورت دلاليا من مجال إلى مجال آخر لحاجة مستعمليها ولظروف المجتمع الذي استعملت فيه، لأن اللغة -كما ذكرنا- كالكائن الحي تتطور وتتغير كما يتطور الفرد المستعمل لها في ذات المجتمع)[17].

فعلينا إذا أن نعيد القراءة في مدى قرب كثير من ألفاظ الأطعمة والأشربة من العربية الفصحى، والتي قد يحملها الذي يجهلها على أنها من غير الفصيح وأنها بعيدة كل البعد عن جذورها الأصيلة. وهذا ما يحملنا على الدعوة إلى التأسيس لأطلس لغوي لمثل هذه الألفاظ؛ وفي المبحثين التاليين سأعكف على أعطاء نماذج لألفاظ الأطعمة والأشربة هي في جانب كبير منها من العامي الفصيح.

تأصيل بعض ألفاظ الأطعمة ودلالاتها اللغوية والاجتماعية

جانب من ألفاظ الأطعمة :

تشتهر منطقة الشرق الجزائري بسجل لغوي يتصف بالثراء بأبنية ألفاظ الأطعمة والأشربة وتنوع حقولها الدلالية؛ وقد تطور هذا السجل، وتنامى مع مرور الأيام وتعاقب الأحوال؛ احتفظ بأصالة الماضي وعبق الحاضر، ليعكس لنا هذا السجل اللغوي طبيعة المأكولات والمشروبات التي اشتهرت بها المنطقة في الماضي والحاضر، والتي تتنوع بتنوع المناسبات والأعياد، يكشف عما يتمتع به إنسان المنطقة من ذوق رفيع، ويصور تفنن أنامل المرأة في الطبخ وإعداد الحلويات والمشروبات؛ ويكشف عن حسن تدبيرها في مواكبة سيرورة الحياة اليومية؛ وما تجود به الطبيعة من خضر وفواكه موسمية؛ تتمتع بها المنطقة طوال السنة. وسأحاول فما يأتي عرض بعض هذه الألفاظ وما تتصف به من دلالات لغوية واجتماعية:

2

1) الشخشوخة

لفظ لأكلة شعبية مشهورة في الشرق الجزائري، تطبخ في المناسبات كالأعراس والأعياد، وهي عبارة عجينة من القمح اللين والماء والملح. وللشخشوخة أنواع؛ ومن ذلك: شخشوخة الظفر، وشخشوخة الفول، وشخشوخة الفرماس، والشخشوخة المورقة، والشخشوخة الرزام، والشخشوخة الحامضة، وشخشوخة الشواط، وشخشوخة الرفيس. وتشتهر منطقة قالمة في هذه الأنواع بـ:

- شخشوخة الظفر: دقيق وماء وملح تخلط لتكون عجينة طرية تخبز كالكسرة وبعدما تطهى تقطع مستطيلات ثم تقطع بالظفر مربعات صغيرة وتفور ثم تقدم مع المرق.
- شخشوخة الفول: فول مفور يضاف إليه شخشوخة الظفر، وتكثر هذه الأكلة في موسم جني الفول في منتصف الربيع.

2) الخبز[18]:

لفظ لطعام رئيس في عموم الجزائر؛ وفي التعبير اللهجي المحلي نستعمل لفظة مرادفة لها «الكسرة» ومن ألفاظ أصنافه المشهورة: كسرة الدار، كسرة المطبقة، كسرة الرخساس، كسرة المطلوعة، وكسرة الشعير (وتسميها بعض المناطق الرغدة)[19]، كسرة الشحمة، كسرة الرقاق، كسرة الملال (كانت في الماضي: وتطهى في الرماد الذي أخمدت ناره لتوها).

3) السفنج أو الفطاير[20]:

لفظ لأكلة تحضر بخلط الدقيق والملح والخميرة والماء الدافئ؛ ويترك الخليط للاختمار مدة، ثم يقسم إلى كويرات صغيرة تخبز وتقلى ثم تغمز في العسل، تقدم هذه الأكلة كفطور في الصباح، ويبتهج الأطفال بتناولها في الجلسات الأسرية.

4) الكسكسي:

لفظ لطعام رئيس في منطقة الشرق الجزائري؛ وقد أشار بعض الدارسين إلى أن هذا اللفظ « الكسكسو» (هو طعام أهل المغرب العربي من طرابلس الغرب إلى المغرب؛ قال التازي: يبدو أن ابن بطوطة أول من استعمل هذا اللفظ بهذه الصيغة « الكسكسو»، لكن الحقيقة أن ابن بطوطة لم يكن هو أول من استعمل ذلك اللفظ، بل إن ابن رزين التجيبي في القرن السابع الهجري (في حدود 640هـ) قد ذكر ذلك الطعام باسم» الكسكسو»؛ وفصل طريقة طبخه وأنواعه المتعددة)[21].

وإذا كان الكسكسى له هذا التاريخ الطويل في شمال إفريقيا؛ حتى جعله بعضهم علامة في حياتهم مميزة لمعاشهم؛ فإن ألفاظه تتعدد وتتنوع بحسب طريقة إعداده وطهوه؛ ومن أهم ألفاظه الشائعة في منطقة قالمة والشرق الجزائري؛ البربوشة، والمسفوف، المفتول، المحمصة، العيش بركوكش (وينطق في بعض المناطق بركوكس)، وبمغلوث، والمسفوف المحور؛ وسأعرض هنا للنوعين الأخيرين:

- لفظ المسفوف المفور: كسكس رقيق يفور يزاد إليه الزبيب والتمر والزبدة والعسل والرمان ويزين بالمكسرات

3

- لفظ كسكس بمغلوث: (ويميل لونه إلى الاحمرار الذي يشوبه سواد) وهو لفظ فصيح على وزن مفعول من الغَلْثُ؛ و(الغَلْثُ خَلْطُ البُرِّ بالشَّعِيرِ)[22].

5) لغرايف أو البغرير:

لفظ لأكلة تقدم بالأخص في المناسبات السارة المختلفة؛ وهي عبارة عن دقيق وماء وخميرة، تطهى في «طاجين لمسرح - آلة طهي»، ثم تضاف إليها الزبدة الذائبة، والسكر أو العسل.

6) الطاجين:

آلة من آلات الطبيخ، وهو المقلى الذي تطيب فيه أنواع الكسور، كالحرشاية، والمطلوع، والشخشوخة وغيرها، كما تقلى فيه الحبوب كالقمح، والشعير، والحمص، ويسميه بعض الناس (الفراح)، وهو نوعان: نوع يصنع من الحديد وهو حديث، ونوع آخر يصنع من الفخار.

ومصطلح الطاجين دخيل في العربية من اللغة الفارسية، وفد إلى الجزائر مع الفاتحين الأوائل وبقي مستعملا في ألسنة الناس حتى يومنا هذا، ولكن العامة لم تكتف بالاستعمال الأصلي بل وسعوا مجاله الدلالي فأصبح يطلق على أصناف من الأطعمة الرفيعة التي تقدم في المناسبات الخاصة والأفراح.

ومن ألفاظ أصنافه: طاجين العنب، وطاجين الزيتون، وطاجين التفاح، وطاجين الشواء، وطاجين الإجاص، وطاجين العين، وطاجين الخوخ، وطاجين السفرجل، وطاجين شباح الصفرا، وغيرها[23].

7) الثريدة:

من ألفاظ الأطعمة الشائعة في منطقة الشرق الجزائري اعتبر الثريد طعام العرب وسيد الأطعمة، و«الثريد من الثرد وهو الهشم والفت والكسر، ومنه قيل لما يهشم ويبل بالمرق وغيره ثريداً، وإذا كانت كلمة «المرق» تفيد الشيء الذي يمرق من اللحم، فإن «غيره» تحيل على شيء آخر يثرد به الخبز، فكلما كانت العرب تصنع الثريد من اللحم وعراقه والقديد، كانت تعالجه بالزيت والسمن وتتخذه من التمر، ولعلها تثرد الخبز بالزيت زمن الشدة»[24].

8) البَسِيسَةُ:

نوع من الحلوى من دقيق القمح والحمص المقليين والسمن أو الزيت والعسل، وأهل تلمسان ينطقونه (لمبسس) بسكون الميم، أما البسيسة فلغة أهل الشرق الجزائري كقسنطينة وضواحيها، وفي الأوراس تعرف هذه الحلوى باسم (الزرير)، وتقدم في الغالب عندهم للمرأة النفساء، ومنه أيضا: بسيسة الشعير المعروفة باسم (المرمز)، والكسرة لمبسسة، أما الطعام الذي يقدم للمرأة النفساء في العربية فيسمى الخرسة[25]، وهو لفظ عامي فصيح[26].

9) القلية:

من ألفاظ الأطعمة التي يكثر استعمالها في منطقة قالمة والشرق الجزائري؛ وقد تعددت أصنافه في وقتنا الراهن؛ وهي من العامي الفصيح جاء في

4

كتب اللغة «القِليّةُ: من قلوْتُ الشيء، وقلَيْته: إذا شوَيْتَه مع نُدوَّةٍ»[27].

10 . الجاري (الحريرة):

حساء يتخذ من دشيش القمح عندما يكون فريكا، أي قبل أن ينضج، ويخلط مع اللحم والطماطم وبعض البهارات. ويشيع استعماله في الشرق الجزائري إذ لا يخلو بيت في شهر رمضان من حساء الجاري. وعن فصاحته يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: «إننا نرى أن هذا الإطلاق عربي فصيح لا غميزة فيه والاسم يدل على المسمى من حيث الاشتقاق اللغوي». ورغم أن مصطلح (الجاري) عربي البناء، فهو من الألفاظ المولدة التي مكن لها الاستعمال الاستمرارية، لأن «المصطلح الذي يلقى القبول والاستعمال من قبل الجمهور هو الذي يحظى بالبقاء والاستمرار». والجاري أنواع، منه جاري دويدة، وجاري لسان العصفور، وجاري مرمز، كما هو الحال في المشرق العربي ولكنهم يستعملون مصطلح الحساء، وهو عربي فصيح أيضا[28].

11) العصيدة:

من ألفاظ الأطعمة التقليدية العامية الفصيحة[29]؛ والعصيدة دقيق يلت بسمن ويطبخ في ماء القدر على أن ينضب، ويحرك بها الدقيق في القدر تحريكاً، حتى ينقلب ما في القدر ولا يبقى شيء منه إلا انقلب عندما ينضب الماء، ويضاف له السكر والزبدة (الدهان) وتقدم في أوقات معلومة مثل أيام البرودة في الشتاء.

11) الرفيس:

لفظ لنوع من الطعام التقليدي؛ وهو من ألفاظ الأطعمة العامية الفصيحة[30]، وهي طعام يتم تحضيره بالسميد المتوسط الذي بعد التحميص في المقلاة يخلط بالتمر المعجون (الغرس) المنزوع من النواة وكل الشوائب، مع إضافة الزبدة أو الدهان، لنحصل على الرفيس في شكل قطع عجينة حلوة المذاق؛ هذا الطعام الذي يقدم في المناسبات؛ كالأعراس والختان، وفي الأعياد، ولأعز الضيوف.

12) الكليلة:

لفظ لنوع من الأطعمة التقليدية المشتقة من الحليب؛ ويتم إعدادها بوضع كمية من اللبن في قدر يطهو لمدة من الزمن ثم نضعه في قطعة قماش رقيقة ونقوم بعصره، وهكذا نتحصل على مادة متماسكة تسمى الكليلة، يجفف، ويحفظ ليتم أكله في أوقات معينة من فصول السنة.

13) جبن بوهزة:

من ألفاظ أسماء الجبن التقليدية التي تحضر من اللبن الذي يقطر من الماء لتزول منه الحموضة المفرطة، وتضاف له بعض البهارات ليصبح مذاقه متميزا بشيء من الحموضة.

هذه الألفاظ – وسواها مما لم اذكره حصرا– ذات دلالة مميزة في المواقف الشعبية الاجتماعية المختلفة؛ إذ لكل منها رمزيتها التواصلية؛ من نحو؛ قدوم الضيف، أو عودة الغائب، أو زاد المسافر في سفر الطويل، أو إعلان الزفاف، أو فقد عزيز، أو ازدياد مولود، أو نجاح الولد والبنت، أو تحقيق أمنية من الأماني فلكل هذه المواقف الشعبية الاجتماعية أكلاتها المميزة ونكهتها الخاصة.

ويمكن أن نضيف إليها هنا بإيجاز هذه الألفاظ: العصبان، والروينة (الزميطة)، المقرطفة، والفطير، والمحاجب، والمريش، والمسمن، الهريسة (نوع من الحلوى)، الأبراج وغيرها بألفاظ متنوعة كثير منها أقرب إلى العربية الفصحى.

تأصيل بعض ألفاظ الأشربة ودلالاتها

ألفاظ الأشربة لا تقل منزلة عن ألفاظ الأطعمة في التواصل الاجتماعي اليومي في المجتمع المحلي بمنطقة الشرق الجزائري، والمتصفح للسجل اللغوي لألفاظ الحياة الاجتماعية؛ يجد التنوع في ألفاظ الأشربة الواسعة الاستعمال؛ وهي تعبر في دلالتها اللغوية المباشرة عن السياق الاجتماعي للأفراد؛ فمن ألفاظ الأشربة ما يدل على المعاش وسد الرمق للجائع، ومنها ما يشرب في جلسات المتعة ولحظات الفرح والاجتماع الأسري أو في مجالس الأصدقاء...

وقد تطورت ألفاظ الأشربة مع مرور الوقت؛ ففي الماضي القريب كانت الأشربة معبرة عن حياة البادية ومصادرها الطبيعية النقية، مما يأخذ من الطبيعة مباشرة كشراب العسل، ومشتقات الحليب كاللبن، والحليب الرائب، أو تلك التي جلبها المجتمع المحلي من المجتمعات المجاورة أو من أماكن أخرى بعيدة؛ من نحو، القهوة التي كانت في الماضي تجلب خضراء ثم تقلى في البيوت، والشاي الأخضر والأحمر، الذي يفضل عادة أهل المنطقة شربه مع المكسرات كالفول السوداني، واللوز، والجوز. ومن أهم ألفاظ الأشربة التقليدية السائدة في المنطقة:

1) العسل:

من أهم ألفاظ الأشربة الشائعة منذ قديم الزمان في المنطقة؛ ويشيع بالأخص عند من يربون النحل، ويقطنون في المرتفعات وأعالي الجبال أو أطراف الانهار والمنابع المائية؛ حيث تسهل تربية النحل ويكثر النبت والزهر واخضرار الشجر طوال السنة، وتبدو قيمة هذا اللفظ في بعده العقدي، وفي الاستطباب به من كثير من الأمراض؛ وقد زادت الحاجة إليه في العقود الأخيرة؛ مع ما كشفه الطب الحديث من مزاياه الطبية.

2) اللبن:

من ألفاظ الأشربة الاساسة التي كانت ولا تزال شائعة في المنطقة؛ ويكثر تناول هذا الشراب في القرى والمدن؛ منذ قديم الزمان؛ «وقد كان يستعمل من قبائل بلاد المغرب العربي عصري المرابطين والموحدين»[31]؛ ومن الألفاظ التي تشيع تسمية اللبن بها في بعض مناطق الشرق الجزائري «الشنينة».

3) الرُّبْ:

من ألفاظ الأشربة التي كانت شائعة في الماضي القريب في كثير من مناطق الشرق الجزائري؛ وهو عبارة عن «عصارة الفواكه المطبوخة بالسكر، ويستعمل هذا النوع من الأطعمة في الجنوب، كبسكرة وسيدي عقبة «اعتقد أن هذا مثال فقط من الباحث؛ وهو معروف في الماضي في أغلب مناطق الشرق إلى أقصى الحدود مثل تبسة، وسوق أهراس، والطارف»، ويحضر بوضع حبات التمر في قليل من الماء على نار خفيفة حتى تتحلل التمرات، ثم يصفى الخليط ويعصر ويعاد مرة ثانية على النار حتى يعقد، ثم يحفظ الرب في مكان بارد، ويتناول في

5

أي وقت من الأوقات[32].

ومصطلح الرب لفظ عربي فصيح، ذكرته كتب اللغة ومعاجمها، فقد ورد في اللسان: «الرب: ما يطبخ من التمر، وهو الدبس أيضا. والرب: الطلاء الخاثر وقيل: هو دبس كل ثمرة، وهو سلاقة خثارتها بعد الاعتصار والطبخ، والجمع الربوب والرباب»[33].

3) عصير النخلة (اللاقمي):

عصير النخلة هو من الخيرات التي يجود بها النخيل ويعرف في اللهجة العامية بالشرق الجزائري باللاقمي «يكتب بالأجنبية: LAGMI» ويسمى باللغة الأجنبية (jus de palmier) من ألفاظ الأشربة التي كانت شائعة إلى الماضي القريب بالمناطق الجنوبية بالشرق الجزائري (جنوب محافظتي تبسة، وخنشلة، ومحافظتي بسكرة، والوادي)[34].

وإجمالا فألفاظ الأشربة سجل لغوي حافل بما تزخر به المنطقة من أشربة طبيعية، أو بما وفد مع الحركات التاريخية مع الهجرات الاجتماعية التي استوطنت بالمنطقة، وجلبت معها عاداتها وتقاليدها من المشروبات وطريقة إعدادها.

خاتمة

يمكن أن نخلص في الختام إلى عدد من الاستنتاجات من أهمها :

- في اللسانيات الجغرافية؛ تبدو اللغة بوصفها انتماء جغرافيا؛ والمكان شأنه شأن اللغة هُوية وانتماء للفرد والمجتمع.
- تعاظم أهمية اللسانيات الجغرافية في وقتنا الراهن من حيث أنها بحث علمي ميداني يتوخى الحفاظ على لغات الأمم والشعوب ولهجاتها؛ والفروق اللغوية المميزة لها؛ من خلال وضع أطالس لغوية علمية ذات قيمة حضارية.
- من أبرز ما تهتم بها الأطالس اللغوية المعاصرة؛ جمع وتدوين ألفاظ الحياة الاجتماعية عامة التي يكثر شيوعها في الاستعمال اللغوي اليومي، وتأتي ألفاظ الأطعمة والأشربة في صدارتها.
- حفلت منطقة الشرق الجزائري منذ قديم الزمان بهذا النمط من الألفاظ ذات القيمة التواصلية في التفاعل الشعبي والاجتماعي العام.
- قدمت الدراسة إطلالة بسيطة على أهم الألفاظ الشائعة بالمنطقة للتحسيس بأهميتها في مجال البحث اللغوي الاجتماعي، وسعيا إلى بناء أطلس

لغوي جامع لهذه الألفاظ.

* تتباين بعض ألفاظ الأطعمة والأشربة في منطقة الشرق الجزائري في الخصائص الصوتية والمعجمية عن باقي مناطق الجزائر، وعلى العكس ربما يكون توافقها جليا في بعض الألفاظ ليمتد إلى البلد الشقيق المجاور «تونس».

* وقد تبين للباحث ما لهذه الألفاظ العامية من صلات شديدة باللغات الأم للجزائريين؛ ومن ذلك اللغة العربية الفصحى ولهجاتها العربية القديمة والحديثة؛ وهو ما دعاه إلى بيان العامي الفصيح منها، والتأكيد على أهمية الكشف والتنقيب عن صيغ الفصيح وتراكيبه في تعابيرنا اللهجية المحلية.

* تتأسس بألفاظ الأطعمة والأشربة الروابط المتينة بين شعوب المنطقة، وتحافظ من خلالها هذه الشعوب على الصلات الثقافية الحميمة في إطار انتماء حضاري واحد.

الهوامش

1 – الجغرافيا اللغوية وأطلس "برجشتراسر"، رمضان عبد التواب، مجلة مجمع اللغة العربية، ج37، مايو 1976، القاهرة، مصر، ص 119.

2 – Dictionnaire de linguistique, jean DU-BOIS, Larousse, 2002, paris, France, p218.

3 – دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تر: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1985 تونس، ص 285.

4 – On appelle géolinguistique l'étude des variations dans l'utilisation de la langue par des individus ou des groupes sociaux d'origines géographiques différentes. Le mot géolinguistique est ainsi la forme abrégée de GÉOGRAPHIE LINGUISTIQUE Dictionnaire de linguistique, jean DUBOIS, 221.

5 – ينظر: اللسانيات الجغرافية وأثرها في توجيه دلالة الكلمات القرآنية، الجودي مردسي، مجلة الأثر، العدد 42، جوان2015، ص 26.

6 – ينظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، اوزالد ديكرو، جان ماري سشافير، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط01، 2007، الدار البيضاء، المغرب، ص 127.

7 – التفكير اللغوي عند الجغرافيين والرحالة العرب في ضوء اللسانيات الجغرافية المعاصرة، مازن عوض الوعر، مجلة التراث العربي، العدد 104، كانون الأول 2006، دمشق، سوريا، ص 188.

8 – من المؤلفات التي ذكرها – مثلا– صاحب الفهرست ضمن "فصل الكتب المؤلفة في الطبيخ": كتاب الطبيخ، للحارث بن بسخر، كتاب الطبيخ، لإبراهيم بن المهدي. كتاب الطبيخ لابن ماسويه. كتاب الطبيخ لإبراهيم بن العباس الصولي. كتاب الطبيخ، لعلي بن يحي المنجم،كتاب الطبيخ،لمخبرة. كتاب الطبيخ، لأحمد بن الطيب. كتاب الطبيخ لجحفة... للتوسع ينظر: الفهرست لابن النديم، دار المعرفة، د.ط، د.ت.ط، بيروت، لبنان، ص 440

9 – اكتفي هنا بالإشارة إلى الفصل الوارد في كتاب فقه اللغة وأسرار العربية تحت مسمى"في الأطعمة والأشربة وما يناسبها"؛ وقد ضمنه عدة مباحث من أهمها: في تَفْصِيلِ أَطْعِمَةِ العَرَبِ، فِيمَا يَخْتَصُّ بالخَلْطِ مِنَ الطَّعَامِ والشَّرَابِ، في تَفْصِيلِ أَحْوَالِ العَصِيدَةِ، في تَفْصِيلِ أَحْوَالِ اللَّحْمِ المَشْوِيِّ، في مُعَالَجَةِ اللَّحْمِ بالوَدَكِ، في أَوْصَافِ المُخِّ، في الطُّعُومِ سوَى الأصولِ وهِيَ الحَلاوَةِ والمَرَارَةِ والحُمُوضَةِ والمُلُوحَةُ، في تَرْتِيبِ أَحوَالِ اللَّبَنِ وَتَفْصِيلِ أَوْصَافِهِ،،،. للتوسع ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، تح: يحي مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط01، 2009، القاهرة، مصر، ص192.

10 – ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، مصدر سابق، ص192.

11 – هذا ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته في الفصل التاسع والعشرين في سياق شرحه للحديث النبوي؛ الجامع للطب وهو قوله صلى الله عليه وسلم: [المعدة بيت الداء، والحمية رأس الدواء، وأصل كل

داء البَردة] للتوسع ينظر: المقدمة، لابن خلدون، دار صادر، ط01، 2000، بيروت، لبنان، ص308.

12 - أنواع الأطعمة والأشربة في بلاد المغرب العربي عصري المرابطين والموحدين، بان علي محمد، مجلة كلية التربية للبنات؛ جامعة بغداد، مج18، 2007، بغداد، العراق.

13 - ينظر: ابن بطوطة وتحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار - ضمن سلسلة الروائع ج-03 ، فؤاد إفرام البستاني، دار المشرق، ط8، 1986،بيروت، لبنان.

14 - ينظر: ابن بطوطة وجهوده اللغوية الجغرافية (ألفاظ الأطعمة والأشربة أنموذجا)، عبد العزيز بن حميد الحميد، دار السويدي للنشر والتوزيع؛ ط01، 2011، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

15 - من هذه المؤلفات: اللّهجة التواتية الجزائرية، أحمد جعفري، منشورات الحضارة، ط01، 2014، بئر التوتة، الجزائر، ص 372. حيث خص الموضوع ببضع صفحات تحت مسمى" معجم أهم أسماء الأطعمة والأشربة". ومن المقالات العلمية المحكمة: مقال؛ مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب (جامعة الدول العربية)، العدد47، 1998، الرباط، المغرب. ومقال: أسماء الأطعمة والأشربة في العامية الجزائرية، عبد المالك مرتاض، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة، العدد10، السنة07، 1976، بغداد، العراق. وهذا المقال الأخير لم أتمكن من الاطلاع عليه.

16 - ينظر: مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب (جامعة الدول العربية)، العدد47، 1998، الرباط، المغرب، ص268.

17 - ينظر: مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مقال سابق، ص269.

18 - الخبزُ: مصدر خبزتُ أخبزُ خبزاً، والخُبْزُ: اسم ما يخبز. وخبزت القوم أخبزهم: أطعمتهم الخبز. والخبَّاز: الذي صناعته الخبز، والخِبازة حرفته. للتوسع ينظر باب الخبز وآلاته من كتاب: مبادئ اللغة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله الخطيب الإسكافي، تح: عبد المجيد دياب، دار الفضيلة، ط01، 2000، القاهرة، مصر، ص126.

19 - خبز الشعير ذكره ابن بطوطة في رحلته في أثناء حديثه عن دمشق في سرده لحكاية ذكرت له؛ وفيها: (وصنع له مرقة، وذبح له دجاجة فاتاه بها، وبخبز الشعير فأكل من ذلك ودعا للرجل). للتوسع ينظر: ابن بطوطة وجهوده اللغوية الجغرافية (ألفاظ الأطعمة والأشربة أنموذجا)، عبد العزيز بن حميد الحميد، مرجع سابق، ج01، ص55.

20 - اللفظان من العامي الفصيح الشائع في أغلب معجمات اللغة العربية؛ ويلاحظ الإعلال في اللفظة الثانية (الفطائرـــ الفطاير)؛ وهي من الظواهر الصوتية التي يشترك في طريقة الأداء الصوتي (النطق) بها اغلب الجزائريين.

21 - ينظر: ابن بطوطة وجهوده اللغوية الجغرافية (ألفاظ الأطعمة والأشربة أنموذجا)، عبد العزيز بن حميد الحميد، مرجع سابق، ج01، ص57.

22 - ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، مصدر سابق، ص193.

23 - ينظر: مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مقال سابق، ص270.

24 - ينظر: لسان العرب، مادة (ثرد).

25 - ينظر: مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مقال سابق، ص270.

26 - جاء في " فقه اللغة وأسرار العربية"(البسيسة السَّوِيقُ بالأَقِطِ والسَّمْنِ والزَّيتِ ، وهِيَ أيضاً الشَعِيرُ بالنَوَى، عَنِ الأَصْمَعِيّ) للتوسع ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، مصدر سابق، ص194.

27 - ينظر: مبادئ اللغة، لأبي عبد الله محمد بن عبد الله الخطيب الإسكافي، مصدر سابق، ص138.

28 - ينظر: مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مقال سابق، ص270.

29 - عقد لها الثعالبي مبحثا سماه"في تَفْصِيلِ أَحْوَالِ العَصِيدَةِ" جاء فيه: (إذا كَانَتِ العَصِيدَةُ نَاعِمَةً فَهِيَ الوَطِيئَةُ، فإن ثَخُنَتْ فَهِيَ النَّفِيثَةُ، فإذا زَادَتْ قَلِيلاً

فَهِيَ اللَّفِيتَةُ، فإذا تَعَقَّدَتْ وَتَعَلَّكَتْ فَهِيَ العَصِيدَةُ.) للتوسع ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، مصدر سابق، ص195.

30 – جاء في لسان العرب الرَّفِيسُ والرُّفُوسُ، ورَفَسَ اللحمَ وغيره من الطعام رَفْساً: دَقَّه، وقيل: كل دَقّ رَفْسٌ، وأَصله في الطعام. والمِرْفَسُ: الذي يُدَقُّ به اللحمُ. للتوسع ينظر: لسان العرب مادة(رفس).

31 – أنواع الأطعمة والأشربة في بلاد المغرب العربي عصري المرابطين والموحدين، بان علي محمد، مقال سابق، ص05.

32 – مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مقال سابق، ص271.

33 – ينظر: لسان العرب، مادة (رب).

34 – ومعلوم لدى العامة أنه إذا لم يشرب هذا الشراب طازجا تخمر وصار مسكرا مثل الخمر.

المراجع

* ابن بطوطة وتحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار – ضمن سلسلة الروائع ج-03 ، فؤاد إفرام البستاني، دار المشرق، ط8، 1986،بيروت، لبنان.
* ابن بطوطة وجهوده اللغوية الجغرافية (ألفاظ الأطعمة والأشربة أنموذجا)، عبد العزيز بن حميد الحميد، دار السويدي للنشر والتوزيع؛ ط01، 2011، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.
* أنواع الأطعمة والأشربة في بلاد المغرب العربي عصري المرابطين والموحدين، بان علي محمد، مجلة كلية التربية للبنات؛ جامعة بغداد، مج18، 2007، بغداد، العراق.
* الجغرافيا اللغوية وأطلس «برجشتراسر»، رمضان عبد التواب، مجلة مجمع اللغة العربية، ج37، مايو 1976، القاهرة، مصر
* Dictionnaire de linguistique, jean DU-BOIS, Larousse, 2002, paris, France.
* دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تر: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1985 تونس.
* اللسانيات الجغرافية وأثرها في توجيه دلالة الكلمات القرآنية، الجودي مردسي، مجلة الأثر- مجلة محكمة تصدر عن جامعة قاصدي مرباح، العدد 42، جوان2015، ورقلة، الجزائر.
* القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، اوزالد ديكرو، جان ماري سشافير، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط01، 2007، الدار البيضاء، المغرب.
* الفهرست لابن النديم، دار المعرفة، د.ط، د.ت.ط، بيروت، لبنان.
* فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، تح: يحي مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط01، 2009، القاهرة، مصر.
* المقدمة، لابن خلدون، دار صادر، ط01، 2000، بيروت، لبنان.
* اللّهجة التواتية الجزائرية، أحمد جعفري، منشورات الحضارة، ط01، 2014، بئر التوتة، الجزائر.
* مصطلحات الأطعمة في العامية الجزائرية وصلتها بالعربية الفصحى، عبد الكريم عوفي، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب (جامعة الدول العربية)، العدد47، 1998، الرباط، المغرب.
* لسان العرب، ابن منظور، دار الجيل، د.ط، 1988، بيروت، لبنان.

الصور

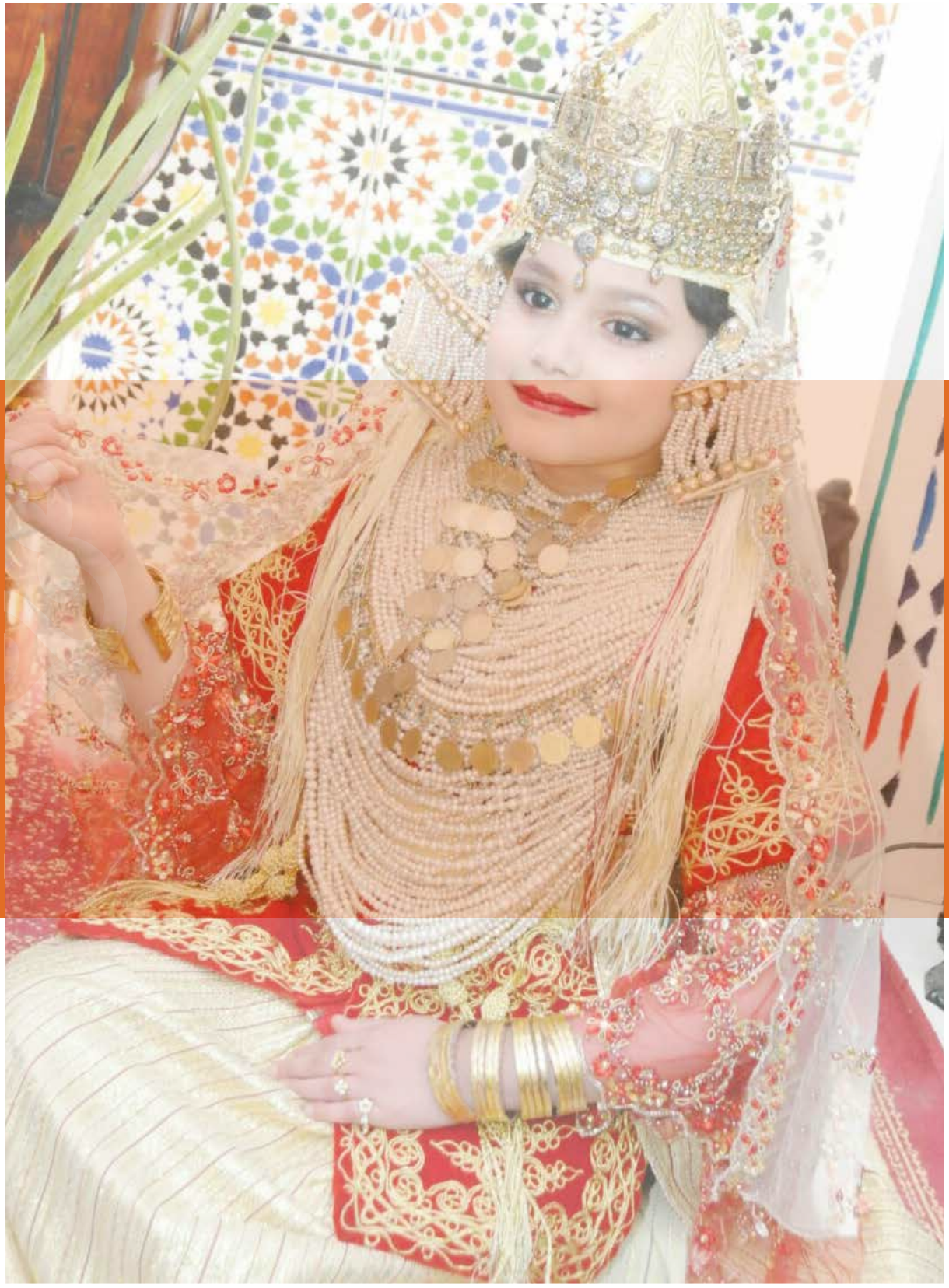
1 – http://www.tourismom-ag.net/wp-content/uploads/2014/06/828325-640x360.jpg

2 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Traditional_Algerian_food.jpg

3 – https://ma3loma10.com/wp-content/uploads/2018/10/1540829018_maxresdefault.jpg

4 – https://i.ytimg.com/vi/8B-aVg9iVsk/maxresdefault.jpg

5 – https://www.maghrebvoices.com/a/tunisia-ramadan-south-religion-palm-story-market/440321.html



عادات وتقاليد

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الثالث: عادات حفل الزواج في الماضي 80

رؤية سميوأنثروبولوجية لليلة الحنّاء
مدينة تلمسان أنموذجا 100

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الثالث: عادات حفل الزواج في الماضي

د. بدرية الشامسي – كاتبة من الإمارات

حفل الزفاف في الماضي

في الماضي كان يقام أكثر من حفل للزواج ، ويصف أحد الإخباريين الاحتفال بيوم العرس فيقول: «يقام في البداية الحفل في بيت العريس (رزيف وعيالة) أي تعزف الفنون الشعبية ويطبخ الطعام ويوزع، حيث يُطبخ الطعام أمام بيت المعرس أو في أي مساحة من الأرض خالية قريبة من بيت أهل العريس، ويوزع الطعام على الجيران، ونهاية الأسبوع يُنقل الحفل إلى بيت العروس ويكون عادة يومي الأربعاء والخميس، فيوم الأربعاء يعرض (حاضر)،(زهبة) جهاز العروس، على المدعوات ويصاحب ذلك غناء ودق من قبل الفنون الشعبية التي تنتقل من بيت العريس إلى بيت العروس لإكمال الحفل، ويوم عرض جهاز العروس يولم للمدعوات وليمة، ويوم الخميس يُعد طعام الافطار ثم يطبخ طعام الغداء ليوزعه أهل العروس على جيرانهم وفي المساء تعزف الفرق الشعبية حتى آذان المغرب، وبعد المغرب يواصلون الغناء والعزف حتى موعد آذان

العشـاء يقدم لهم وجبة العشـاء ثم تزف الفرق الشـعبية العريـس إلى بيت العروس ويجلـس في (الجلة) أي الغرفة المعدة لزفاف العروسـين حتى موعـد الزفاف.

وعادة مايسـتمر حفـل الزفاف من 3 إلى سـبعة أيام. والبعض يسـتمر الحفل عندهم لمـدة ثلاثة أيام والبعض يـوم واحـد فقط، كُل حسـب ظروفـه ومقدرتـه. وعادة يقـدم الطعـام قبل العـرس بيـوم أو يوم العـرس ويوزع الغداء علـى الجيران، كذلك يـوزع في الصبـاح (الهريس والخبيـص) ويُقدم الطعـام لجميع أفـراد الفريج أي كل المدعويـن. أمـا الطعام المقـدم في يوم الاحتفـال بالزفاف فيصف لنـا طريقة إعـداده أحد الإخباريـين المتخصص في تجهيز ولائـم وطعام الاعـراس فيقـول: «يُطبخ طعام العـرس أمـام بيـت أهـل العريس لـو كان هنـاك أرض فضـاء، أو في (حوطـة) قريبـة من بيت أهـل العريس لو كان بيت أهـل العريس في (سـكة ضيقة) زقـاق ضيق لا يمكـن الطبخ فيها وهـي أرض فضـاء لا يُقام فيهـا بناء، أو يتـم طبخ الطعـام في بيت أحـد جيران بيـت العريس إن كان لديهـم (حوي عـود) أي فناء منزلهم كبير وواسـع يمكن أن يتـم الطبخ فيـه، خاصة أن البيوت في السـابق متصلـة ببعضهـا البعض ومتقاربـة، أما سـكان المناطق البدوية فيكـون الطبخ في الصحـراء في المناطـق القريبة مـن منـازل العروسـين. يعـد الطعام بـأن تُجهـز حوالي 10 – 20 ذبيحة، وعادة مايذبح سـكان البيئة السـاحلية الأغنـام والبقـر، أما سـكان المناطـق البدويـة فيذبحون (الحـوار) وهو ابـن الجمل، أما سـكان المناطـق الجبلية فعـادة مايذبحـون الماعـز. ويكـون عدد الذبائح بحسـب مقـدرة أهـل العريس وحسـب عـدد المدعويـن الذين قـد يأتون مـن كل المناطـق، فمثـلا إذا كان حفـل الزفاف لعائلـة مقتدرة أي تجـار ولهم علاقـات كثـيرة يزيد عدد الذبـائح. وإذا كان عـدد المدعويـن قليلاً قل عـدد الذبائح. وفي العـادة كان في الفريـج (الـحي) أنـاس مـن أهل الحي متخصصـون في الذبح يطلق عليه أسـم (قصـاب) فيأتي حـوالي 3–4 رجـال من القصابـين، توضع خشـبتين في ذاك الفنـاء لتعليـق الذبـائح وتُفرش بجانبها السـجاجيد المصنوعة من سـعف النخيـل ليوضع عليهـا اللحم بعد أن ينتهي القصاب من سـلخ الذبيحة، يـأتي بعد ذلك دور الطباخـين الذين يأخـذون اللحم ويغسـلونه وينظفونه ثـم يبـدؤون بطبخه، ثم يـأتي دور النسـاء الـلاتي يقمن بإعداد (الحشـو) وهـو الخلطـة المكونـة من: البصـل، والزبيب، (والنـخي)، وهـو الحمـص المطبـوخ، وغيرهـا مـن بهـارات مختلفة. وهـذه الخلطـة توضع علـى الرز واللحـم أثناء تقديمه. حيث يغسـلن البصـل ويقطعنه ويغسـلن الزبيب والنخي ويجهـزن كل شي. ومن فجر يوم العرس يبـدأ الطباخون بطبـخ اللحم وتجهـيز الأرز الذي يكـون بكميـات كبيرة حسـب عـدد القـدور الـتي تُعد، فيُغسـل الرز بسـلال كبيرة مصنوعة من سـعف النخيل (الجفـران). ومـا أن يحـين موعـد الغداء حـتى تكون كل القدور جاهزة للتقديم، ويبدأ تعـاون أهل (الفريج) الحي بفتح أبـواب بيوتهم لضيـوف أهل العريس بـأن يتوزعوا في كل البيـوت المجـاورة، ويبـدأ غـرف الغـداء فمجلس فلان يتسـع لعشـرة اشـخاص ومجلس فلان لعشرين ومجلس فلان أكبر قد يتسـع لخمسـين شـخصا، وهكذا تفتـح كل بيـوت أهل (الفريـج) الـحي للمدعويـن وكأن العـرس عرسـهم ويبـدؤون في مـلء الصـواني وتوزيعها على البيـوت حيث يتولى أحدهـم عملية توزيـع الطعام علـى البيوت بشـكل منظم فيُرسـل لكل بيت عـدداً من الصواني حسـب عدد الضيوف االجالسـين فيه. ويُقدم مع العيـش واللحم أيضـا، الهريس والخبيـص كوجبة صباحيـة أو في المسـاء. ويكـون تكلفـة إعـداد الطعـام وتجهـيزه على حسـاب العريـس. أما صباح يـوم العرس فيقيم أهـل العروس طعام الافطـار (الريوق) للمدعوين مـن أهـل العريس وكذلـك طعام الغـداء، وبعـد الغداء يغـادر أهـل العريـس، ويبقـى العريس مع عروسـه في بيت أهلهـا مـن 4 إلى 7 أيام ثـم تُنقل العـروس إلى بيت زوجها[1]. وبهـذه المناسـبة لا يُزين بيت العروسـين وذلك لأن في تلـك الفـترة من منتصـف القرن المـاضي لم يكن هنـاك كهربـاء في البيـوت إلا في بيـوت الأسـر المقتـدرة وكانـت مولـدات الكهربـاء تعمل لفـترات محـددة كما ذكـر أحـد الإخباريـين وكان إعتمـاد الجميـع على ضوء (الفـنر) وهي فوانيـس تُشـتغل بالقاز، ثم ظهـرت بعد ذلـك (التريـكات) وهي تعمـل بالقـاز أيضا لكنهـا أكبر حجمـاً من (الفـنر) وكان البعـض يُعلق تلـك الفوانيس أمـام بيت العريـس والعروس والبعض يُعلقهـا في الفناء

الذي يُقام فيه الاحتفال، كما يعتمد البعض على ضوء النار التي تستخدم للطبخ، وكان الأغلبية يختار منتصف الشهر ليوم الزفاف فيكون نور القمر مضيئاً في السماء. وعادة ما يتحمل العريس تكاليف العرس، أو يتحمله والده إذا كان مقتدرا. ويستمر الاحتفاء بالعروسين بعد انتهاء حفل الزفاف من قبل ذويهم لعدة أيام.

إحياء حفل الزفاف في الماضي

كان يحيي حفل الزفاف الفرق الشعبية المتمثلة في فرقة العيالة، والمكوارة، والمالد، والآه الله، والرزيف، والتدبة، واللقية (انظر الملاحق) حسب البيئات والمناطق حيث تعزف الفرق الشعبية في البداية أمام بيت العريس لمدة ثلاثة أيام ثم تنتقل إلى بيت أهل العروس فتعزف يومي الأربعاء والخميس، حيث تعزف الفرق الشعبية يوم الأربعاء في بيت العروس بمناسبة عرض جهاز العروس ويوم الخميس يبدأ العزف من العصر حتى بعد المغرب، ثم تزف الفرقة الشعبية العريس إلى بيت العروس، ثم يتعشون ويغادر الجميع. أما في البيئة الجبلية فحفل الزفاف يختلف قليلاً عن ذلك. فالشحوح ينقسمون إلى قسمين: سكان الجبال ويسمونهم (البداه). والقسم الثاني هو مجتمع الشحوح سكان المدن والموانيء الساحلية وهم (الحضر). فإن عادات الزواج تختلف اختلافا يسيرا بين (البداه) سكان الجبال، والشحوح (الحضر) سكان المدن. إلا أن الأصول والقواعد والأعراف الشحية الأصيلة تتشابه وتتطابق [2].

ومن مظاهر وعادات احتفالات العرس عند الشحوح سواء الحضر أو أهل الجبل (البداه) هو أن يركض العريس، عند اقترابه من بيت العروس، حيث يخرج في موكب مشيا على الأقدام وهم يقرعون الطبول ويؤدون الرقصات الشعبية ويلعبون لعبة السيف برميه عاليا في الهواء ثم إلتقاطه قبل أن يقع على الأرض. إلى أن يصلوا إلى مسافة قريبة من بيت والد العروس. وهنا يتوقف الموكب لتبدأ ركضة العريس، حيث يركض بأقصى سرعة من مكان توقف الموكب إلى بيت والد العروس، وقد يركض معه مجموعة من الشباب المشجعين، وعلى العريس في تلك الاثناء أن يصل بسرعة إلى باب بيت والد العروس ويدلف بسرعة دون أن يتعرض إلى الضرب من قبل الشباب الواقفين عند باب البيت وعادة مايكون هؤلاء الشباب من عائلة أهل العروس. فيدخل بسرعة ويجلس في (المجلس) وهو غرفة خاصة في بيت أهل العروس يجلس فيها الضيوف من الرجال. والبعض كان يدخل إلى (الكلة) وهي المكان الذي سُتزف فيه العروس. ثم يصل الموكب المكون من الضيوف والأهل والأقارب بطبولهم وغنائهم إلى بيت والد العروس فيدخلون على العريس يسلمون عليه ويهنئونه، فيقدم لهم القهوة و(الفوالة) ثم يعودون به إلى بيت والده. والبعض ذكر أن العريس يخرج بعد ذلك لمواصلة الاحتفال مع الأهل والأصدقاء، خاصة اذا كان العريس من أهل الساحل، الذي عادة ماتكون (ركضة المعرس) يوم الخميس، ثم يعود للجلوس في (الكلة) وهنا يدخل عليه أصدقاؤه وأهله يتسامرون معه حتى موعد زفة العروس، التي تأتي بها الشداديات. أما شحوح أهل الجبل (البداه) تكون (ركضة المعرس) يوم الأربعاء.

والفرق الشعبية في الماضي لم تكن تتقاضى أجراً على إحيائها لحفل الزفاف، يكتفون فقط بالوجبة التي تُقدم لهم بعد الانتهاء من الحفل. واغلب أفراد الفرقة هم من أهل الفريج (الحي). وأشهر الفرق التي كانت تحيي العرس: العيالة، والمالد، الليوة، الآهله في البيئة الساحلية. والرزيف في البيئة البدوية، والمالد كان يؤدى في مساء يوم العرس، وفي المناطق الجبلية تُقام الندبة واللقية، بالاضافة إلى الرزيف. والذي يقوم بأداء تلك الأهازيج والاحتفالات، الأهالي والجيران ولم يكن هناك فرق معينة بل أهل الحي هم الذين يمارسون تلك الفنون الشعبية (انظر الملاحق) ولم تكن تلك الفرق أو المؤدون لتلك الأهازيج يتقاضون مقداراً كبيراً من المال، بل البعض كان يُشارك تطوعا، وبعض الفرق التي تأسست قبل قيام دولة الإتحاد بسنوات بسيطة كانت تكتفي بتقديم وجبة العشاء لأفراد الفرقة، وذكر البعض من الرواة أن بعض الأسر كانت تُقدم مقداراً من المال لمن يشارك في احياء يوم العرس

2

مثل العيالــة والرزيفة بأن تعطي قائــد الفرقة مقداراً من المــال وبعــض الأعطيات الماديــة يقــوم بتوزيعها على أفراد الفرقة. كما تشــارك النســاء في الحفل المقام للنساء بالغنــاء والرقص للعــروس كما ذكــرت عينة الدراســة المنتميــة للبيئــة الجبليــة وبعــض مــن ســكان المناطق الســاحلية كخورفــكان وكلبــاء، أمــا المناطــق البدويــة فكانت الفتيات يشــاركن في حفل الزفاف (كنعاشــات) والنعاشــات هن الفتيــات الصغيرات اللاتي يشــاركن في رقصــة الرزيف في البيئة البدوية (صــورة رقم: 2) وذلك بتطويح شــعورهن يمنة ويســرة واضعــات أيديهن على صدورهــن، يقفــن في صــف واحــد في الدائرة الــتي تقام فيهــا رزفــة العيالــة. ومن الأغــاني الــتي ذكرتهــا عينة الدراســة والــتي كانت النســاء يرددنها للعروس: شــيخة عرســك من زمان

وشيخة عرسك حافظ عليه.

كذلك :

وقت العصر على الشوق يضوي والرمحي سوء شعيله

يامرحبا بربع لفوا على الكرم والحشيمة.

كذلك كُن يردن للعروس:

أنت بدر أنت نور أنت مفتاح الصدور.

كما يتزين العروســان في يوم زفافهما فتتزين العروس يــوم عرســها ويُعتنى بها عنايــة خاصة، فكما ســبق ذكره أن الفتــاة بمجرد أن تُخطــب، لا تخرج مــن البيت، وعندما يقترب موعــد زفافها وتُحمــم ويفرك جســدها (بالورس والنيل) لاضفــاء جمــال ولمعــان علــى بشــرتها، ويوضع الزعفــران على الجبهة والشــعر لأســبوع وتُعطــر وتُبخر وتخضــب بالحنــاء في يديهــا ورجليها بنقــوش جميلة من الحنــاء، وتُكحل عيناهــا بالأثمد العربي، ويُعتني بشــعرها بدهنــه بالزيــوت المغذيــة ويســرح الشــعرعلى شــكل (عجفــة) وتقص لها (قصة) أي غــرة على جبهتها وتقوم (المعقصــة) بعمل تســريحة لشــعرها (العجفــة) وهذه التســريحة لابد ان تتزين بها كل عروس، وترتدي العروس ملابــس خاصــة مثــل: الكنــدورة المخــورة، والســروال بوبادلــة، والثــوب المــيزع، والوقايــة (الطرحــة) المنقدة التي تعطــر بعطــور مختلفــة مثل:المّيســمن،المجموع، والشــاذلي، والمخمريــة، والمســك، والــورس، والعــود، العنــبر، الزعفــران ودهــن العــود. وتلبــس البرقــع على

وجههـا، ويزين شـعرها بالذهـب، كما تلبـس أنـواع مختلفـة مـن الذهـب ففي يديهـا تلبـس الخواتـم المختلفة باشـكالها وأنواعـا، والحيـول، والكف، كمـا تلبس المريـة والسـتمي وغيره من أنـواع الذهـب في رقبتها، حـتى قدميها كانـت تُزيـن بالذهب حسـب مايتوفر لـدى عائلتها.(انظـر صـورة رقم3،4) كمـا ترتـدي ألوانـا مختلفـة مثـل: اللـون الاحمـر أو الازرق أو السـماوي أو الأخضـر. وغالبا مـا يُسـتلف الذهب للعروس مـن الجيران أو الأسـر الغنية، تلبسه يوم عرسـها ثم يُرد للأصحابه في اليـوم الثاني. وهذا الأمـر أمر اعتيادي في المجتمـع التقليدي في المـاضي فالناس كانت تتعاون وتتكافل في كل المناسـبات.

وكمـا يُعتـنى بالعـروس يُعتـنى بالعريـس أيضـا ويحتفى به يـوم زفافه حيث يحلق شـعر رأسـه ولحيتـه على يد(المحسـن)أي الحـلاق، ويسـتحم بنفسـه دون احتفـاء في اغلـب المناطق مـن البيئـة السـاحلية إلا بعـض من المناطـق مثـل خورفـكان والفجـيرة، ومناطـق البيئـة الجبلية أيضـا، يحتفل به أصدقـاؤه بالغنـاء ونثر الحلوى وغـيره، وهنـاك بعـض الفئات مـن المجتمـع التقليدي (البلوش،والعجـم) لهـا عـادات للاحتفـاء بالعريـس باركابـه علـى حصان وتحميمـه عند عين مـاء، مثل(عين خـت في إمـارة رأس الخيمـة) بالغنـاء والرقـص ونـثر الحلـوى. ويرتدي العريـس ملابس خاصة بيـوم العرس فيلبس: الكنـدورة والغترة والعقال، والبشـت كما يحمل في يـده عصا. ويوم عرسـه يرتـدي (الكندورة المورسـة) وتـورس الكنـدورة عادة بوضعهـا ليلة كاملـة أو ليلتين (تخمـر) في قدر مليء بالعطور مثل: الزعفـران والورس وماء الـورد. وعادة مايحـرص أهل العروس علـى الاعتناء بهذه (الكندورة المورسـة) وتجهيزها، وتوضع عـادة مع ملابس العـروس في المكان الذي سـيزف فيه العروسـان(الجلة)

3

ولاحظنـا أن هذه العادة تنتشـر في البيئة السـاحلية أكثر من بقيـة بيئات المجتمـع الجبليـة والبدوية. وعـادة ما يحضـر أهل العـروس وخاصـة أبوها وأخوتهـا احتفالات الزفاف لكن مـن العادات الـتي أكد عليهـا الإخباريون في البيئة السـاحلية والجبليـة أن والد العـروس وإخوتها لا يباتـون ليلة العـرس في البيـت، أي في المكان الـذي تُزف فيـه العـروس. أرجعه البعـض إنه نوع مـن الحياء.

زفاف العروسين في الماضي

كان المعـرس في المـاضي يُـزف بتقاليـد معينـة، ففـي البيئـة السـاحلية يُـزف بعـد المغـرب مـن قبل الفرق الشـعبية (العيالـة، والرزيـف) في موكب إلى أن يدخـل بيـت العـروس، يصاحبه في هـذا الموكـب أهله المقربون كوالـده وأخوتـه وأعمامه وأخوالـه، بالإضافة

4

إلى الأصدقاء وأبناء العمومة وبقية أهل الفريج، وعادة مايُزف العريس بعد صلاة المغرب، فيجلس في (الجلة) هو وأصدقاؤه إلى أن يحين موعد زفاف العروس إليه. وهناك بعض من العادات عند أهل بعض المناطق والقرى مثل (قرية الرمس) الواقعة في إمارة رأس الخيمة، وتعتبر من البيئات الساحلية، عند زفة العريس إلى بيت أهل العروس يسير الموكب الذي يتوسطه المعرس متوجها إلى بيت العروس وقبل أن يصل إلى باب بيت أهل العروس بعشرة امتار، عليه أن يركض بسرعة دون أن يتمكن الرجال المصطفين أمام باب البيت من ضربه. فيدخل مباشرة إلى بيت أهل العروس، ويجلس في المجلس، أو يدخل إلى (الجلة). أما البيئة الجبلية (البداه) سكان الجبل فبعد صلاة العشاء تبدأ مراسم إدخال العريس على عروسه، للسلام عليها، وقد يهديها هدية، يجلس قليلا مع عروسه ثم يخرج بعدها. ومن العادات والطقوس التي تصاحب إجراءات ادخال العريس، يتطلب اجراء حذراً واحتياطاً، ويتم ذلك بأن يقوم الوسيط الذي قام بالخطب، بطلب الأمان للعريس من والد العروس، فإن أجاب بأنه يمكنه أن يدخل ويخرج بسلام، تعم الفرحة بين المدعوين، فهذا يعني أنه لا يوجد منافس للعريس. لكن إذا كان هناك منافس كخطيب سابق يدعي فجأه أنه غير راض عن الزواج، فيصرح الأب أنه غير مسؤول عن سلامة العريس. هنا يبدأ القلق على الجميع، خاصة إذا بدأ المعارض منع العريس من الدخول على عروسه. يحاول العريس تاجيل موعد دخوله متحينا فرصة انصراف المانعين عن مراقبته وتحين فرصة دخوله، بالركض نحو باب البيت، فيلحقه الممانع مع جماعته بعصيهم ذات الرأس المعدنية، محاولين ضربه، بينما يحاول أخوة العريس وأصدقاؤه صد العصي عنه بعصيهم، حتى يتمكن العريس من دخول بيت أهل العروس،ثم الدخول إلى (الجلة) غرفة زفاف العروسين فنجاحه في الدخول دون تمكن المعارضين منه، يعني أن حق الحصول على الفتاة من قبل طرف آخر قد سقط ولا تعود هناك مطالبة في المستقبل. وبعد أن يدخل العريس إلى الغرفة التي توجد بها العروس ويكون معها أهلها واخواتها، يمسح على رأسها، ثم يخرج فتطلق الأعيرة النارية وتنثر الحلويات ابتهاجا. وبعد أن يخرج العريس، ينادي بالضيوف مذكرا أياهم بأن يوم الخميس سيكون يوم الزفاف وألا يتخلف أحد عن الحضور، ثم يعود مع والده وأهله من الرجال إلى (فريجهم) أي حيهم لينام وا إن كان البيت قريبا من بيت العروس، لكن إذا كان بيت العروس بعيدا في منطقة بعيدة، فينام الجميع في

بيـوت من (فريـج) حي بيت أهـل العـروس. وفي صباح يـوم الخميس يقدم طعـام الافطار لمن بـات في (فريج) أهـل العـروس، من النسـاء والرجـال، ثم تعـد الركاب لنقـل العـروس إلى بيت زوجهـا، في موكب من النسـاء والرجـال مرددين الأهازيـج والاغاني الشـعبية واطلاق الأعـيرة النارية، حاملين جهاز العروس. فـإذا اقتربوا من منطقـة أهل العريس صعـدوا إلى قمة مرتفعـة ورفعوا عقيرتهـم (بالندبة) مطلقـين الأعيرة الناريـة، مرددين الأهازيـج قائلين: «خذنا غزال السـيح عنكـم، خذناها بمسـألة وشـريعة». ومـا أن يصـل الموكـب إلى بيـت أهـل العريـس حـتى يتلقاهم أهـل العريـس بالترحاب مطلقـين الأعـيرة الناريـة في الفضاء. وتدخـل العروس مع موكب النسـاء المرافقـات لها. وتقدم لهـم الضيافة (الفوالـة). وتسـتمر الأهازيـج والرقصات الشـعبية، حـتى موعـد آذان العصـر، فيقـدم لهـم طعام العشـاء بعـد صـلاة العصـر، وعندمـا يبـدأ الضيـوف بتناول طعامهم ينـادي والد العريـس في القـوم العرس مبيت «أي انكـم مدعـوون لقضـاء الليـل معنـا والانصـراف صباحـاً» وإن قـال: «العرس إمبيت وامقيـل» أي أنكم مدعـوون للمبيت وتنـاول طعـام الغداء معنـا أيضا». ويبقـى الاحتفال طـوال الليل، والعريـس وأصدقاؤه في الخارج مـع المدعوين والمحتفلين، والعروس مع النسـاء في الداخـل. وإذا انتصـف الليـل العريـس لا يدخل على عروسـه بل يبيت خارجـاً مـع المدعويـن. وفي الصباح، أي صباح يـوم الجمعة يتنـاول الجميع طعـام الافطار، ويباشـرون الاحتفال والرقـص والغناء فيـؤدون رقصة «السـيرحي» ثم رقصة «الصـادر» بينما تؤدي النسـاء رقصـة «الكف» (انظر الملاحق)، ثـم ينصرف المدعوون حسـب ما حدد واسـتعد أهل العريس، بعـد الافطار، أو بعـد مايُقدم طعام الغداء. وتبقـى العروس في خدرها مع مجموعة من النسـاء حتى المسـاء فيدخـل عليها زوجها، ويبقـى العريـس مع عروسـه لمدة أسـبوع ثـم يذهب بهـا في زيارة إلى بيـت أهلها يطلـق عليها (خطـارة). أما عند سـكان البيئة الجبليـة القريبة من السـاحل فلهم عـادات تختلـف عـن عـادات سـكان البيئـة الجبليـة (البداه) سـكان الجبل في عـادة زفاف العروسـين فبعد انتهـاء الاحتفـال يغادر مدعـوون والفرق الشـعبية، ثم

5

يدخـل العريس إلى (الكلـة) مرة أخـرى يصطحبه أهله وأخوتـه وبعـض أصدقائـه يجلسـون يتسـامرون معه حتى موعـد زفاف العـروس إليه. مـن قبل الشـدادية، التي تحرص بعضهـن على زف العـروس في غرفة مظلمة حيث تقوم الشـدادية برفـع (الفـنر) أي الفانوس الذي كان يسـتخدم في تلك الحقبـة لانارة الغرفـة. وبعد آذان الفجـر تخـرج (الشـدادية) العـروس، لإعدادهـا مـرة أخـرى لزفة الضـحى، ويبقـى العريس في الجلـة يتوافد إليـه المهنئـون وتُطلق الأعـيرة الناريـة ويتناولون طعام الأفطـار مـع العريـس المتمثـل في (الهريـس) والخـبر والعسـل، واحتسـاء القهـوة. ويبقى العريـس في بيت أهـل العـروس مـدة أسـبوع، وبعدهـا تقـوم العروس بزيـارة بيـت أهـل العريس (قيالـة) بمرافقـة عدد من النسـاء، وبعـد تناول الغـداء تعود العروس مع النسـاء لبيـت والدها[3]. أما البيئـة البدوية فالعـروس لاتزف في بيـت والدها بـل في يوم العرس مسـاءَ، يدخـل العريس على عروسـه ويمسـح علـى رأسـها، ثم يخـرج لاكمال الحفـل مـع المهنئـين، ولايدخـل بعروسـه، بـل يحملها في الصبـاح إلى بيتـه في موكـب بصحبـه مجموعـة من النسـاء،على الدواب أو حسـب مايتوفر من ركائب، وإن كان أغلـب عينة الدراسـة من تلـك البيئـة أجمعوا أن وسـيلة النقل في تلـك الفترة كانـت الجمـال، رغم توفر بعض سـيارات النقل الكبيرة، إلا أن بعـض الرواة ذكروا أنها نـادرا ماتتوفر. وتُـزف العروس في بيـت أهل زوجها.

أمـا في البيئـة السـاحلية وبعض من مناطـق البيئة الجبلية فُـتزف العروس عـادة في بيت والدهـا، في غرفة معـدة ومهيئـة لزفاف العروسـين تسـمى (الجلـة) أو

6

(كريـن) في مناطـق أخرى مثـل منطقة دبـا، ويُعهد في ترتيب هـذه الغرفة إلى إمـراة متخصصـة في ذلك مثل : الزفافة أو الشـدادية أو إمـراة يُطلق عليها (الفراشـة). وتشـرح لنـا راوية كانـت متخصصـة في ترتيـب غرفة العروسـين (الجلـة) فتقـول: يتـم ترتـب الغرفة على النحو التالي: بالنسـبة لجـدران الغرفة تُغطى بالسـجاد (الـزوالي) يغلـب عليهـا اللـون الأحمـر، وهـي بسـط خفيفـة يطلق عليها (مكيـكات)، أما السـقف فتغطيه بشراشـف ملونة، وحسـب نوع الغرفة، فإذا كان الزواج في فصـل الشـتاء تكـون الغرفـة (مخـزن) أي غرفـة مصنوعـة مـن الجص.فتوضع على جدرانهـا (الزوالي) الثقيلـة، واذا كان الزواج في فصل الصيـف تكون الغرفة (عريـش) مصنوعـة من سـعف النخيـل، توضع على جدرانها البسـط الخفيفة المصنوعة من سعف النخيل. (المـداد)، ويعلـق علـى جدرانهـا (المناظـر) أي المرايـا توضع بشـكل طـولي تمتـد من أعلـى الغرفة (سـقق) حـتى منتصفها، ويُصف تحـت تلك (المناظـر) صناديق خشـبية (مندوس) تُسـمى صنـدوق (بونيـوم) أي أبو النجـوم (انظر صـورة رقـم5) ويوضع فـوق الصناديق مخدات (تكيـات) واحدة كبـيرة تعلوها أخـرى صغيرة تسـمى (البنات) وعـادة ماتكـون في الغرفـة نوافذ غير مفتوحة حفرت على شـكل نصـف دائرة (كـوة) (انظر صورة رقـم 6)، توضـع فيها أواني صُنعـت من (الصين والزجـاج) مزخرفـة على شـكل (صحـون أو إمـلال)، ويفـرش في أرضيتها (الزوالي) السـجاد.

ويوضـع في ركن مـن أركان الغرفة سـرير يُفرش عليه شراشـف ملونة تتفنن الموكلـة بترتيب (الجلة) في ترتيبها وفرشـها علـى السـرير، وذكرت أنهـا كانت تفـرش على السـرير غطائين حيـث يـنزل الأول على الآخـر بحيث لا يغطيـه بالكامـل ليظهر على شـكل لونـين أطلقت عليه اسـم (فحـين) أي يكـون لغطـاء السـرير (فحـين) أي لونين، على شـكل سـطرين بلونـين مختلفـين ينم عن جماليات التنسـيق من قبـل (الفراشـة) أي التي تفرش الغرفـة وترتبها. ويوضـع في وجه الغرفة. (فرشـة) وهي عبـارة عـن مجموعة مـن (الدواشـك) أكثرمـن (20) دوشـك تسـتعيرها الزفافـة أو الفراشـة مـن الجـيران، مصنوعـة مـن القطـن توضـع فـوق بعضهـا البعض وتُلـف مـن كل الجوانب بشرشـف معطـر ومبخر يخاط حـول تلـك (الدواشـك)، كما يكـون في (الجلـة) مكان خـاص بالاسـتحمام (قطيعـة) يوضـع فيهـا (خرس) بـه مـاء وابريـق. ومعلـق فيها(غـدان) وهو حبـل تعلق عليـه الملابـس. كما يوجـد في الغرفة (شـت) وهو عبارة عـن سـلة كبـيرة صُنعـت مـن سـعف النخيـل، تضع فيها العـروس ملابسـها. (انظـر صـورة 4،5) ويُفرش في جانـب آخـر من الغرفـة يكون قريبـا من بـاب الغرفة عـادة يكون علـى جهـة اليمين مـن الغرفة، (دوشـك) وهو فرشـة طويلـة من القطن، أو الأسـفنج على شـكل مسـتطيل يفـرش علـى الأرض، تعلوه (تكيـات) ملونة يغلـب عليهـا اللونـان الأحمـر أو الأزرق أي مسـاند من القطـن للجلوس والاتـكاء عليها اثناء الجلـوس وبعد أن تنتهى المـرأة المكلفة بتزيين الغرفة (الزفافة أوالشـدادية، واحيانا المحنيـة) من ترتيب الغرفة تُبخرهـا وتُعطرها ثم تقوم بإغلاقها وقفلها ولا تسـمح لأحد بالدخـول إليها إلا يوم العـرس بعد المغـرب عندما يُزف المعـرس فيها.وقبل الفجـر بسـاعتين تُـزف إليـه العـروس. ولا ينتهي عمل (الفراشـة) إلى هذا الحد بل إنها بعد انتهـاء العرس ونقل العـروس إلى بيت زوجها عليهـا أن تفك (الجلـة) وتُعيد كل شيء إلى مكانه، خاصة أن أغلب الصناديق والدواشـك والألحفة والمخـدات، والمرايا (المناظر) قد تم اسـتعارتها من الجيران، وهذه عـادة دارجة في المجتمـع التقليدي بأن يسـتعير الجيران تلك الأشـياء مـن بعضهـم البعض في مناسـبات الأفراح وبعد انتهـاء العرس تُعـاد لأصحابها، فتقـوم (الفراشـة) بإعـادة كل شيء لأصحابة.

وعادة ما تُزف العروس إلى عريسها قبل آذان الفجر بساعتين، على يد (الزفافة، أو الشدادية) حسب المنطقة. حيث تتحمم العروس ليلة الزفاف إذا كانت صغيرة في السن، وغالبا ما تُحمم العروس بنفسها، لكن إن كانت صغيرة في السن تُحممها أختها الكبرى المتزوجة أو إحدى قريباتها، ثم تأتي إليها (الزفافة) وتعشيها وتطلب منها أن تنام، والحفل في الخارج مستمر من رقص وغناء وتوزيع للطعام، وغيره من احتفالات الزواج. وقبل الفجر بساعتين تأتي الزفافة وتوقظ العروس، وتزينها وتلبسها ملابسها وتعطرها وتبخرها وتلبسها ثوباً(عادة مايكون أبيض صبغ بالوان من العطور) مخصصا لليلة الزفاف يكون هذا الثوب قد سبق إعداده بشكل خاص، حيث يُعطر بمجموعة من العطور، مثل العنبر والمسك ودهن العود وماء الورد لمدة ليلة كاملة. ثم تغطي وجهها وتاخذها إلى زوجها. والعروس في هذه الليلة لا يراها أحد، بل أن أهل العروس إن كان بيتهم صغيراً ولا يسع المدعوين تؤخذ العروس إلى بيت الجيران توضع في غرفة خاصة إلى أن يحين موعد الزفاف تأخذها (الزفافة) إلى بيت والدها لتُزف هناك. ومن العادات التي ذكرتها عينة الدراسة المنتمية للبيئة الساحلية أن بعض العائلات كانت تزف بناتها محمولة من قبل الزفافة ومجموعة من العبيد والخدم في سجادة (زولية) أرجعته عينة الدراسة إلى نذر نذرته أم العروس لابنتها أن تزف في (زولية) أو تكون العروس من عائلة مقتدرة، وزفاف الفتاة لعريسها في (زولية) رمز للمكانة العالية للفتاة عند أهلها كذلك دليل على المستوى الاجتماعي العالي للأسرة. وذكرت إحدى الإخباريات عادة مايكون هناك إمراة متخصصة في إعداد وتجهيز العروس قبل زفافها تُقدم لها النصح والارشادات ثم تُسلمها (للزفافة، أو الشدادية) حسب مسماها في كل بيئة. لتزفها للعريس، الذي يكون قد سبق العروس إلى (الجلة) الغرفة المعدة للزفاف منذ أن غادر المحتفلون وبقي هو وأصدقاؤه يتسامرون حتى موعد الزفاف حيث يغادرون المكان، ثم يدخل عليه أهله مهنئين وناصحين، ثم يغادرون ويبقى هو منتظراً قدوم عروسه التي تُزف إليه قبل آذان الفجر بساعتين وتُخرج عنه بعد آذان الفجر مباشرة وهناك عادة يتبعها أهل المنطقة الساحلية وأكد عليها الكثير أن العروس لا تُزف إلا بعد أن تظهر نجمة معينة في السماء، يُطلق عليها (نجمة العرايس) ويكون الوقت قبل آذان الفجر بساعتين، وما أن يؤذن الفجر حتى تدق (الزفافة) الباب على العريس لاخراج العروس. وللزفافة أجر تحصل عليه من العريس بعد أن تأتي لأخذ العروس بعد آذان الفجر، أو بعد الزفة الثانية وقت الضحى. أما البيئات البدوية فإن جميع عينة الدراسة المنتمين لتلك البيئة أكدوا أنّ العروس لا تُزف في بيت والدها بل بعد انتهاء الحفل يدخل العريس بصحبة إحدى قريباته ويمسح على رأس عروسه ثم يخرج، وينام في مكان آخر قريب من بيت أهل العروس، كما تظهر هذه العادة أيضا عند (البداه) سكان الجبل من البيئة الجبلية كما ذُكر سابقا. وفي الصباح الباكر يركب عروسه على جمل أو أي دابة قد أُعدت لذلك ويذهب بها إلى بيته، وعادة ماتصطحبها نساء من أهلها وقريباتها، كما أكد الجميع أن الأم لا تذهب مع ابنتها عندما تُنقل إلى بيت زوجها. كذلك والد العروس وإخوانها الكبار لا ينامون في البيت في ليلة زفاف العروس، أرجعه أغلب عينة الدراسة حياء من والد وأخوة العروس. ومن العادات التي ذكرتها عينة الدراسة المنتمية للبيئة الساحلية، أن الثوب (المورس) الذي ترتديه العروس ليلة الزفاف، يلبسه العريس في الصباح ليطبع العطر من الثوب إلى ملابسه، ثم يخلعه، ليبقى للعروس تلبسه في بقية ليالي أسبوع العرس. وذكر البعض أن المعرس يلبس (كندورة مورسة) أي صبغت بالزعفران والورس، يستقبل فيها المهنئين في الصباح، ويتميز المعرس بهذه (الكندورة) التي طبعت فيها ألوان العطر وينتشر عبق عطرها في كل مكان يجلس فيه. ومن أشهر الزفافات في الماضي كما ذكرها أفراد عينة الدراسة:

جدول (1) أشهر الزفافات في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	فاطمة بنت فرحان	رأس الخيمة
2	سلامة بنت فرحان	رأس الخيمة
3	سندية بنت كياي	رأس الخيمة
4	مريم بنت كياي	رأس الخيمة
5	سليمة بنت كياي	رأس الخيمة
6	وموزة بنت كياي	رأس الخيمة
7	شيخة بنت لبقيشي	رأس الخيمة
8	لطيفة بنت مزينقا	رأس الخيمة
9	موزة بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
10	صالحةبنت مزينجا الزعابي	رأس الخيمة
11	فاطمة حميد بخيت	الفجيرة
12	حبشة وتلقب بـ (حبشوه)	الفجيرة
13	فاطمة على هاش	الفجيرة

وعادة مايمكث(المعرس) في البيئة الساحلية وبعض من مناطق البيئة الجبلية المطلةعلى الساحل، في بيت أهل العروس من 3 إلى 7 أيام ثم تنقل العروس إلى بيت زوجها بموكب من نساء (الفريج) أي الحي تصطحبها إمراة كبيرة من عائلتها عمتها أو خالتها أو إمراة مشهود لها بالحكمة، تمكث معها يومين أو ثلاثة بهدف التخفيف عن العروس حتى لا تشعر بالغربة في بيت أهل زوجها، تقوم هذه المرأة بنصح العروس وإرشادها.

الصباحية (الصباحة) صباح يوم الزفاف في الماضي

يختلف صباح يوم الزفاف في الماضي من بيئة لأخرى في المجتمع التقليدي الإماراتي بالنسبة للعروسين وذلك حسب عادة الزفاف، فإن كان زفاف العروسين في بيت أهل العروس كما يحدث في البيئة الساحلية في صباح يوم العرس يكون أهل العروس قد أعدوا طعام الإفطار للعريس أهمه «الخنفروش» الذي تعده إمراة متخصصة عادة ماتكون (المحنية أوالزفافة) حسب إتقانها وتميزها في إعداده. كما يُعد الهريس، والخبيص، والخبز الخمير، أو الجباب، أوالرقاق. (انظر الملاحق معجم الكتاب وملحق الصور)، حيث يُقدم له في الجلة التي لا يغادرها صباح ذاك اليوم، ويستقبل أصدقاؤه وأهله فيها، الذين ياتون مهنئين ومباركين. ومن أشهر العبارات التي يرددها المهنئون: «مبروك.منك المال ومنها لعيال. مبروك مادبرت» ويستمر في استقبال المهنئين حتى وقت الضحى موعد زفاف العروس للمرة الثانية (زفة الضحى) حيث تقوم إمراة متخصصة أو الزفافة في إعداد العروس وتجهيزها من جديد حيث تحممها وتعطرها وتلبسها ملابس جديدة مكونة من: الكندورة المخورة، السروال بوبادلة، الثوب الميزع، وتلبسها الذهب، حيث تزين شعرها بالذهب «لشناف» وتزين يديها بالحيول وأصابعها بالخواتم بأنواعها المختلفة، والحزام أيضا من الذهب «الحقب» وتلبسها البرقع على وجهها و«الوقاية المنقدة» على رأسها (انظر ملاحق الصور)، ثم تُغطي وجهها وتزفها إلى زوجها في (الجلة) حتى آذان الظهر، ثم تطرق الباب على العريس، وتُخرج العروس، لتجهزها لاستقبال المهنئين من النساء اللاتي يتوافدن إلى بيت أهل العروس لرؤية العروس، ويقدم للعروسين وجبة الغداء المكونة من الرز (العيش) والدجاج المحشو بالبيض والمكسرات، كما يُقدم لهم أيضا الرز (العيش والسمك) إما أن يكون مقليا، أو مشوياً أو مطبوخاً، أو يقدم لهم الرز(العيش) مع الدجاج بالمرق. (انظر ملاحق الصور)، وفي المساء بعد آذان العصر تجلس العروس على (دوشك أو مجموعة من الدواشك) وهو فراش يعلو قليلا الأرض، له ألوان مختلفة الأحمر أو الأصفر، تجلس عليه العروس وتكون مغطاة الوجه، فتطلب منها إحدى النساء أن ترفع رأسها لتراها النساء اللاتي قدمن للتهنئة، بل البعض يطلب من الزفافة أو المحنية أن تكشف

عن وجه العروس ليراها الجميع. وتستمر النساء في التوافد على بيت أهل العروس حتى آذان المغرب. وفي وجبة العشاء يقدم للعروسين الخبز المحلى بالسكر والحليب. (انظر ملحق الصور) ويختلف نوع الطعام باختلاف البيئة، ومقدرة أهل العروسين المادية. وهكذا يتنوع طعام العروسين طوال مدة بقائهما في بيت والد العروس، الذي يستمر من 4 إلى 7 أيام والبعض يكتفي بالثلاثة الأيام الأولى ثم يأكلون مما يصنع في البيت من وجبات عادية. كما تُقام وليمة لمن يأتي مهنئا العروسين في الثلاثة الأيام الأولى وعادة ما تأتي النساء مهنئات أم العروس وأم العريس، فيقدم لهن الطعام المكون من الهريس والخبيص والخبز والحلوى. وعادة ماتكون الوليمة ومقدارها حسب ظروف ومستوى أهل العروسين. أما في البيئتين الجبلية (البداه) والبدوية كما سبق ذكره، والعروس لاتُزف في بيت والدها بل تحمل يوم العرس إلى بيت زوجها وتقام لهما الاحتفالات هناك. ومن العادات المتعارف عليها في الماضي أن يقدم العريس لعروسه صباح يوم العرس هدية يطلق عليها «صباحة» إما أن يقدمها لها في الزفة الأولى قبل أن تخرجها الزفافة من عنده أو في زفة الضحى. وعادة ما يعقد العريس «الصباحة» في «وقاية» طرحة العروس أو ملابسها، وتتنوع الصباحة في مقدارها ونوعها حسب ظروف العريس وقدرته المالية، بأن يُقدم لها خاتما من الذهب، مرية أو أساور ذهبية، أو مبلغ من المال، كل حسب مقدرته. وأكد الإخباريون على أهمية إعطاء المعرس الصباحة للعروس، فهذا دليل على رضائه عنها وفيه تأكيد على طهارة وشرف الفتاة. كذلك كان تُعطى أم العروس هدية في يوم زفاف ابنتها لكن هذه العادة ليست عند كل الأسر وفي كل البيئات وقد أرجع إخباريو الدراسة ذلك حسب ظروف العريس المالية.

بيت الزوجية في الماضي

تختلف عادات نقل العروس إلى بيت زوجها في الماضي من بيئة لأخرى. ففي البيئة الساحلية عادة ما تُنقل إلى بيت زوجها بعد أسبوع من الزواج، وتُنقل العروس بشكل احتفالي من قبل أهلها وجارات أمها، حيث يسمى ذلك «حوال العروس». وتُنقل مساءً في موكب مكون من خالات وعمات العروس والصديقات المقربات من أم العروس، تصطحبهن المحنية أو الزفافة حسب ترتيب ورغبة أم العروس، ويُنقل مع العروس جهازها وحاجياتها من ملابس واثاث بسيط مثل « تكيات، دواشك، إبريق للحمام، وإبريق للوضوء، كرسي الحمام، أغطية للسرير، المبخر(المدخن) الفحم (الصخام) و(المهباش) وهو مايحمل به الفحم من على النار و(لكوار)» تكون الأم قد جهزتها لابنتها ووضعتها في صندوق يحملها (الخدم، أو العبيد) وبعض النساء من أهل الحي ويخرج موكب النساء من بيت العروس كل إمراة تحمل شيئا من حاجيات العروس، تتوسطهن العروس مغطية الوجه تسير بين النساء على الأقدام، إذا كان بيت أهل العريس قريبا أما اذا كان بعيدا فيذهبن على الدواب، إلى أن يصلوا إلى بيت أهل العريس تستقبلهن أم العريس بالترحاب، وتكون قد أعدت لهن وليمة عشاء، تتعشى النساء ثم يغادرن تاركات العروس في بيت زوجها لتبدأ حياة جديدة، وذكرت إحدى الإخباريات أنه إذا كان المكان الذي جئن منه بعيداً، تبيت النساء في بيت أهل العريس ثم يغادرن صباحا. وعادة ما تبقى مع العروس إمراة كبيرة في السن مشهود لها بالحكمة والعقل، إما أن تكون عمتها أو خالتها أو واحدة من نساء الحي المشهورات، تبقى معها يومين أو ثلاثة، لتقدم لها النصح والارشاد ولتخفف من خوفها وشعورها بالغربة في بيت أهل زوجها. كما ذكرنا سابقا، أما في البيئة الجبلية (سكان المناطق القريبة من الساحل الساحل) فيتم نقل العروس إلى بيت زوجها بعد سبعة أيام من بقائها وزوجها في بيت أبيها، كما يحدث في البيئة الساحلية، بموكب من النساء يحملن «زهبتها» جهازها في موكب من الغناء والأهازيج، تتوسطهن العروس وبجانبها الشدادية وقريباتها مثل العمات والخالات والصديقات المقربات، تستقبلهن أم العريس وتُكرم وفادتهن

بإعداد وليمة العشاء، يسلمن على العروس ويتعشين ثم يغادرن تاركات العروس في بيت زوجها، والبعض ذكر أنه قد تبقى معها «الشدادية» لمدة ثلاثة أيام أو يومين. أما في البيئة الجبلية (البداه سكان الجبل) فنلاحظ أن الأمر يختلف، فالعروس لاتُزف في بيت والدها، ففي صباح يوم الخميس يُقدم طعام الافطار لمن بات في (فريج) أهل العروس، من النساء والرجال، من أهل العريس ثم تُعد الركاب لنقل العروس إلى بيت زوجها، في موكب من النساء والرجال مرددين الأهازيج والأغاني الشعبية وإطلاق الأعيرة النارية، حاملين جهاز العروس. كما تم ذكر ذلك في الجزء الخاص بزفاف العروسين. ويتشابه هذا الأمر في عادات الزفاف في البيئة البدوية أيضا لا تُزف في بيت أهلها بل تُنقل مباشرة إلى بيت زوجها في موكب من أهلها وجاراتها يصطحبهم العريس وبعض من أهله وتزف في بيت زوجها. وفي الماضي في كل البيئات (الساحلية، الجبلية والبدوية) من المعيب أن تذهب أم العروس مع ابنتها يوم نقلها لبيت زوجها، لكن قبل أن تغادر العروس إلى بيت زوجها تودعها أمها بعد أن تقدم لها النصائح والوصايا حيث توصيها خيرا بزوجها وأهله فتقول لها: اجعلي أمه كأمك وأباه كأبيك وأخواته كأخواتك، أطيعي زوجك «لا ترادينه» أي لا تُردي عليه بالكلام ساعدي أمه في البيت، «لا ترقدين لين الضحى» أي لا تنامي حتى وقت الضحى. أو تقول لها مؤكدة «هله هله في ريلج وهله» أي الله الله في زوجك وأهله. وفي بعض المناطق الساحلية مثل أهل دبا تقوم «الشدادية» بتقديم النصائح للعروس. وفي الماضي لا تقوم العروس بأي تقاليد عندما تدخل إلى بيت الزوجية وكذلك العريس، إنما يكتفي البعض بنثر الحلوى والمكسرات على العروسين وعادة ما تقوم أم العريس بذلك تعبيرا عن فرحها وسعادتها بقدوم العروس. والبعض يكتفي بالزغاريد، والبعض يدخل بالغناء. وعند وصول الموكب إلى بيت أهل العريس تقوم (الزفافة) أو (المحنية) المرأة التي ستبقى مع العروس يوما أو يومين بإدخال العروس إلى غرفتها التي تكون قد أُعدت لها من قبل أهل العريس، فلم تكن هناك بيوت مستقلة بل كانت العروس تعيش مع أسرة أهل زوجها حيث كان نظام الأسرة الممتدة هو النظام السائد. وعادة ماتزور أم العروس ابنتها بعد أسبوع من زواجها إن كان البيت قريبا، لكن إن كان البيت في منطقة بعيدة قد تطول المدة إلى شهر. وعادة عندما تزور الأم ابنتها تحمل لها معها حاجيات لغرفتها التي تسكنها مثل: مخدات، دواشك، (كرخانة) مكينة خياطة، (شربة) أو (ايجلة) للماء، (شت) سلة من السعف توضع فيها الملابس وغيرها مما قد تحتاجه في غرفتها. فبعض الأسر كانت تُجهز للعروس الغرفة التي ستعيش فيها مع زوجها فلا تحتاج لأي شيء من أهلها، والبعض لا يُجهز لذلك تقوم أم العروس باكمال النواقص التي تحتاجها ابنتها. فكل حسب ظروفه.

الحياة الزوجية في الماضي

في الماضي كانت الفتاة تتعلم شؤون البيت والطبخ على يد والدتها منذ أن تكون صغيرة فما أن تتزوج حتى تكون قد اتقنت كل شؤون البيت من طبخ وتنظيف وغيره، وهذه من أساسيات تربية الفتاة في الماضي، والتي تحرص كل أم أن تُعلمها لابنتها جنبا إلى جنب مع عادات الأدب الاجتماعي (السنع)، لذلك لاحظنا أن التركيز على اتقان الفتاة لشؤون البيت من طبخ وتنظيف لم يكن من شروط المواصفات التي تحرص الأم على التاكد منها عندما تبحث عن فتاة لتخطبها لابنها فهي أمور بديهية متعارف عليها، وعادة ما تأتي الفتاة إلى بيت أهل زوجها وهي تتقن شؤون إدارة البيت والطبخ، لذلك فمن الضروري أن تُساعد أم زوجها في الطبخ وإعداد الطعام، وتنظيف البيت، وتريح أم زوجها، أما إذا كانت الفتاة صغيرة لا تتقن إدارة شئون البيت والطبخ وغيرها من شؤون المنزل فتقوم أم الزوج بتعليمها حتى تتقن ذلك ثم تترك لها إعداد الطعام وتنظيف البيت وغيره. «أم الريل تربي مرت الولد على ايديها» أي أم الزوج تُربي زوجة ابنها على يديها. وتكتفي هي بالاشراف العام. أما الإدارة العامة للبيت فتبقى في يد أم الزوج. ولم تكن هناك بيوت مستقلة للزوجين،

بـل كانـت العروس تعيـش مع أسـرة أهـل زوجها حيث كان نظـام الأسـرة الممتدة هـو النظام السـائد في المجتمع الإمـاراتي التقليـدي حيث تسـكن الفتـاة في بيـت أهل زوجها الذي يسـكن فيه أم الزوج وأبـوه، وأخوته وأخواته، ويكـون معهـم أخوتـه المتزوجـون وزوجاتهم والـزواج في خمسـينات القرن المـاضي حتى بدايـة قيـام الإتحاد لم يكـن يُكلف العريـس الكثير فقـد كانت أقـل تكلفة كما ذكر الإخباريون، 70 روبية حسـب العملة المستخدمة في ذاك الوقت ثـم بدأت في الازدياد حـتى وصلت إلى 2000 ريال حسـب العملة المسـتخدمة في تلك الفترة قبل قيام الإتحـاد وصـدور العملة الرسـمية للدولة وهـي الدرهم. وهـذه التكلفـة كمـا ذكـر الإخباريون تشـمل المهـر وما يُصرف علـى العرس مـن طعام وغـيره من أمـور تتعلق بالـزواج . فاغلب تكاليـف العرس كانت تُقـدم من أهله وأقاربـه على شـكل «عينية» أي مسـاعدات.

عـادات كانـت تقـام في الأفـراح قديمـا واندثرت في الوقـت الحالي:

مـن الأشـياء الـتي تُقـام في الأفـراح قديمـا وضمن عـادات الزواج وتقاليـده في الماضي، واندثـرت في الوقت الحـالي على النحـو الآتي :

جدول (2) العادات التي تقام في الأفراح قديما واندثرت في الوقت الحالي

1	لم يكن للعروس حق اختيار الزوج أو رفضه
2	الفتاة كانت تتزوج في سن صغير دون سن الرشد. لم تعد الفتيات يزوجن من سن 10 – 14
3	طرق التعرف على الفتاة وخطبتها (يوم التحميدة، يوم العيد، عند البئر، عند جمع الحطب)
4	أساليب أم العريس لرؤية الفتاة التي وصفت لها لتخطبها لابنها.
5	عدم السماح للعريس برؤية خطيبته إلا يوم الزفاف.
6	معتقدات عقد القران والخوف من الربط والشر بالعروسين.
7	عدم السماح للعروس بحضور مجلس عقد القران أو التوقيع على العقد.
8	خياطة ملابس العروس في بيت والدها على يد نساء (الفريج) الحي.
9	نوع ملابس العروس ومديلاتها.
10	أماكن ومحلات شراء الملابس والذهب. مثل (بيت المصلي وبيت المرباخي)
11	نقل (الحاضر) جهاز العروس وطريقة عرضه على المدعوين ونقله من بيت لآخر.
12	طرق وأساليب الاعتناء بالعروس وأدوات ومواد العناية بها.
13	إعداد الغرفة المعدة لزفاف العروسين (الجلة) وتجهيزها في بيت أهل العروس.
14	زفاف العروس في بيت والدها. زفتا الفجر والضحى.
15	لبس العروس للبرقع بمجرد ان تُخطب وتتزوج. (لاتزال هذه العادة باقية عند بعض من الأسر البدوية)

16	طبخ طعام يوم العرس أمام بيت العروسين وعلى يد طباخين من أهل (الفريج). الحي.
17	طريقة وأسلوب دعوة الناس للعرس.
18	طريقة حناءالعروس واستخدام الحناء العربي الخاص بدون أدوية أو إضافات.وأداة الحناء (عود كبريت، أو باليد، أو بورقة من أوراق النخيل "خوصة من النخل)
19	بقاء العروس والعريس سبعة أيام في بيت والد العروس.
20	الطعام الخاص الذي يُقدم للعروسين لمدة سبعة أيام (الخنفروش، الدجاجة المحشوة بالمكسرات)
21	نصب شراع في بيت والد العروس تخاط تحته ملابس العروس على يد نساء (الفريج).الحي
22	تعاون أهل (الفريج) الحي في طبخ الطعام دون مقابل .
23	الصباحة أي الهدية التي لا بد أن تُقدم للعروس من قبل العريس صباح يوم العرس.
24	نقل العروس إلى بيت زوجها بموكب من النساء حاملات حاجيات العروس سيرا على الاقدام أو استخدام الدواب.
25	الصباحة أي الهدية التي لا بد أن تُقدم للعروس من قبل العريس صباح يوم العرس.
26	اختفاء العروس عن الأنظار بمجرد أن تُخطب. (تبقى العروس مخباية)
27	اندثار دور (الزفافة، والشدادية، والفراشة، المعقضة ، الظفرة)
28	أنواع التسريحات التي كانت تصنع للعروس يوم عرسها(عجفة، أو الشونقي) وتسريح الشعر بالعطر من زعفران ودهن ورد والبضاعة.
29	الفرق الشعبية كان أغلب أفرادها من (ابناء الفريج) وكانت تحي الزفاف بدون مقابل.
30	ضرورة زواج الأخت الكبرى قبل الصغرى.
31	الاستعداد ليوم الزواج قبل الموعد بشهر وامتداد احتفالات الزواج من 3 إلى 7 أيام
32	أم العروس لاتتزين يوم عرس ابنتها ولا تذهب معها عند نقلها لبيت زوجها.
33	أبو العروس وأخوتها لا ينامون في البيت ليلة زفاف العروس.
34	اعتقاد أن الفتاة بعد عقد قرانها لا تترك لوحدها خوفا عليها من مس الشيطان.
35	اعتقاد الخوف من عقد القران بين عيدين أو شهر رمضان.
36	تقديم المهر باشكال عينية مثل: بقرة، أو ناقة، أو (قلة تمر) أي جراب من التمر، أو قطعة أرض
37	نوع النقود الروبية الهندية والريال القطري البحريني والريال الفرنس.
38	الارشادات والنصائح التي تقدم للعروسين قبل الزواج من قبل اناس متخصصين اندثرت.

39	زفاف العروس في بيت زوجها في البيئة البدوية وبعض من مناطق البيئة الجبلي
40	الاعتقادأن الفتاة بعد عقد قرانها لا تتركلوحدها خوفا عليها منمس الشيطان
41	توزيع الطعام(وجبة الغداء) على الأهل والجيران قبل العرس بيوم أو يوم العرس.
42	عادة (اللقية والندبة) عند القبائل في البيئة الجبلية
43	تبادل (الاغراض) من حلي، وأثاث مثل الصناديق، الدواشك، السجاجيد والزوالي) بين أهل(الفريج) الحي في مناسبات الزفاف.

ملاحظات وإستنتاجات

نلاحظ أن حفل الزفاف كان يُقام في أكثر من مكان، ففي الأيام الأولى من أسبوع العرس تكون الاحتفالات في بيت أهل العريس حيث تعزف الفرق الشعبية ويوزع الطعام، ثم ينتقل الحفل بعد ذلك إلى بيت أهل العروس ففي يوم الأربعاء يُعرض جهاز العروس على المدعوات، وتعزف الفرق الشعبية ويوم الخميس الاحتفال بالزفاف. ويشارك في هذا الاحتفال كل أهل (الفريج) الحي من الجيران والأصدقاء. فأعضاء الفرق الشعبية هم أصلا من أهل الفريج. لكن المدة الزمنية للاحتفال تختلف من مستوى اجتماعي لآخر، وحسب ظروف العريس وأهله. فالغالب أن الاحتفالات في الماضي كانت تستمر أسبوعا، لكن قد تتقلص تلك الأيام ليوم أو يومين حسب ظروف العريس وامكاناته المادية.

نلاحظ من إجابات الإخباريين أنه في احتفالات العرس تُقدم أطعمة مختلفة خاصة باحتفالات الزواج، فالوجبة الرئيسة التي تقدم للمدعوين هي وجبة «العيش» الرز واللحم، سواء في وجبة الغداء أو وجبة العشاء، يصاحبها أكلات أخرى مالحة وأخرى حلوة، تقدم في أوقات مختلفة من اليوم فمثلا: للافطار يقدم: الهريس، الخبيص، الخبز بأنواعة: المحلى بالسكر، أو الخمير، أو الكباب. والعسل والبلاليط والثريد والخنفروش واللقيمات بالاضافة إلى الحليب والشاي والقهوة. وللغداء يقدم: العيش واللحم والدجاجة المحشوة بالبيض. (انظر الملاحق، ملحق الصور) واللحم اللذي يُقدم في احتفالات الزواج في البيئة الساحلية هو لحم: الغنم، والبقر، ولحم العجل, كما ذكر أشهر الطباخين في البيئة الساحلية. أما في البيئة الجبلية فكان يُقدم لحم الماعز، أما في البيئة البدوية فقد كان يُقدم لحم (الحوار) وهو الأبن الصغير للناقة. كما نلاحظ أن يوم العرس وقبله بيوم يوزع الطعام المكون من الرز واللحم (العيش واللحم) على الجيران وخاصة في وجبة الغداء. كما ذكر الإخباريون اذا كان هناك عرس في (الفريج) أي في الحي فالجيران لا يطبخون طعام الغداء في بيوتهم لأن الطعام سيأتي من بيت (المعاريس). أي بيت أهل العريس أو أهل العروس.

نلاحظ أنه في صباح يوم العرس لا بد أن يُقدم العريس للعروسه هدية يُطلق عليها «صباحة» نسبة إلى الصباح التالي لليلة الزفاف. ومن المعيب أن لا يقدم العريس لعروسة «الصباحة» وكان يقدمها لها بعد الزفة الأولى في الصباح قبل أن تُخرجها «الزفافة» من عنده، أو بعد الزفة الثانية وقت الضحى، وتتفاوت الصباحة حسب مقدرة العريس، فإما أن تكون: خاتم ذهب، أو مرية، أو مقداراً من المال، وهذه العادة يتساوى فيها الغني والفقير.

تُبرز في احتفالات الزواج شخصيات محورية لها أدوار كبيرة في احتفالات الزواج، فيظهر دور الزفافة: وهي التي تعتني بالعروس قبل ادخالها إلى عريسها بالباسها الملابس المعطرة والمبخرة، ثم تقوم بزفها إلى عريسها، ثم تقوم باخراج العروس من عند

7

العريس في صباح يوم العرس، ثم تزفها مرة أخرى وقت الضحى، وللزفافة أجر تحصل عليه إما بعد اخراج العروس من عند المعرس في الزفة الأولى أو وقت الضحى في الزفة الثانية. كذلك تظهر شخصية المحنية: التي تقوم بتحنية العروس ثلاثة أيام متتالية، وللمحنية أجر تحصل عليه من أم العروس التي تقتطعه من مهر العروس، وعادة مايكون مبلغا رمزيا أوعينيا حسب مقدرة وظروف أهل العروس. كما تظهر شخصية «الفراشة» وهي المرأة التي تقوم بتجهيز وترتيب الغرفة الخاصة بالعروسين «الجلة» وقد تقوم الفراشة بأدوار أخرى مثلا: كأن تقوم بتحنية العروس وترتيب غرفة العروسين بالإضافة إلى إعداد الافطار للعروسين لمدة ثلاثة أيام، حسب ماورد على لسان الراوية مريم محمد سيف حميدان التي كانت متخصصة في إعداد وترتيب غرفة العروسين في الماضي. كذلك تظهر شخصية المعقصة: وهي المرأة التي تهتم بتمشيط العروس، وهي إمراة عادة ما تكون تجيد عمل التسريحات الخاصة بالعروس بشكل مميز،أشهرها تسريحة عرفت بأسم «العجفة». والبعض يطلق عليها أسم «شونقي» وفي مناطق مثل خورفكان تظهر شخصية: الشدادية: وهي التي تهتم بالفتاة أو مجموعة من فتيات (الفريج) منذ أن يكن صغيرات وذلك بأن تكون مسؤولة عن تمشيط شعورهن في المناسبات مثل: يوم العيد، حتى يكبرن ويخطبن تقوم بالاعتناء بهن وخدمتهن يوم عرسهن حيث تقوم بدور «المحنية، والمعقصة، والزفافة» صورة رقم (7-8) ثم تكافأ من قبل أم العروس بعد انتهاء العرس بمقدار من المال عادة مايقتطع من المهر.

تظهر مظاهر التكافل الاجتماعي في عادات الزواج وتقاليده في الماضي من خلال عدة مواقف نلاحظها عندما يجتمع الرجال للاتفاق على المهر ولوازم العرس في بيت والد العروس، يتحدث أكبر الرجال سنا وأكثرهم حكمة، اذا طلب والد العروس مهرا لا يستطيع أن يدفعه العريس للتخفيف عليه، كما يتدخل الجالسون لتخفيف المهر على العريس خاصة إذا كانت ظروفه المادية ضعيفة. كذلك يظهر التكافل بين أفراد المجتمع التقليدي منذ أول يوم للعرس فالعرس الذي يُقام في (الفريج) الحي لا يخص عائلة العريس والعروس فقط، بل يخص كل أفراد (الفريج) الحي فنلاحظ روح التكافل والتعاضد والمشاركة بين أفراد الحي الواحد (الفريج) وتُترجم العلاقات الوطيدة بين أفراد الحي الواحد، منذ الخطوات الأولى للزواج فإذا عزم شاب على الزواج ولم تكن امكاناته المادية تساعده على ذلك كما جاء على لسان أحد الإخباريين أن أبا العريس يذهب إلى الشخص الذي يُعرف بمكانته في (الفريج) الحي وعادة ما يكون له مجلس

8

يجتمع عنده أهل(الفريج) ويخبره أن إبنه سيتزوج وهو بحاجة إلى المعونة، أو يقول له (هالله هالله بالعينية) فالعينية شيء متعارف عليه بين أفراد الفريج إذا ماتزوج أحدهم، لكنه يوضح له أنه يحتاج للأكثر نظرا لظروفه، وبهذه العبارة يفهم الرجل إن الرجل يحتاج لمساعدة أكثر، وعندما يجتمع رجال الحي في مجلسه يُعلن أمام الجميع أن فلانا سيتزوج وعلى الجميع أن يشارك ويعينه في الزواج، فيبدأ الرجال بتقديم (العينية) أو(الشوفة) للعريس،(يعينون المعرس إلي أييب ذبيحة أو ذبيحتين أو ثلاث، وإلي يعطيه فلوس، إلي أييب يونيتين عيش أو يونية (شكر) كيس من السُكر). أي كل واحد يقدم مايستطيع من إعانات العريس. والعينية ليست منة ولا صدقة بل هي عادة اعتاد عليها أهل المنطقة تنتشر في أواسط الرجال وأواسط النساء، وتُقدم طواعية وبلا طلب، ويقدمها الأهل والأخوان والأصدقاء والميسورون من غير أقارب العريس وتكون «العينية» قبل العرس واثناء تجهيز أهل العريس لجهاز العروس وكانت العينية تُقدم في صور مختلفة كما ذكر الإخباريون، أموالاً أومواد غذائية «عيش، رؤوس أغنام». و«العينية» يردها أهل العريس في مناسبات مماثلة لمن قدمها لهم، إذا هي تعاون متبادل بين أفراد المجتمع. كما تُظهر مظاهر التكافل والتضامن الاجتماعي في عادات الزواج وتقاليده عندما تجتمع نساء الحي في بيت أهل العروس لخياطة ملابس العروس، بروح الفريق الواحد، فكل واحدة تقوم بخياطة جزء من الملابس حتى تكتمل، يعملن كفريق واحد من الصبح حتى المساء، ولم يكن يتقاضين أجراً عن هذا العمل بل يكتفين بما يُقدم لهن من وجبة الغداء التي تعدها لهن أم العروس، والتي يتعاون أيضا في إعدادها. كما يظهر التعاون والتكافل الاجتماعي في تعاون النساء ومشاركتهن في نقل جهاز العروس من بيت العريس إلى بيت العروس. وتعاونهن ومشاركتهن أيضا في «حوال» أي نقل العروس إلى بيت زوجها بعد أسبوع من الزواج. كما يظهر التعاون والتكافل الاجتماعي في مشاركة نساء «الفريج» الحي في إعداد وتجهيز الطعام الذي سُيقدم للمدعوين في أيام العرس، بتنظيف وغسل الرز، كما ذكر أحد الاخباريين، بل يشاركن في إعداد الطعام بتعاونهن مع الرجال المكلفين بالطبخ. و يظهر التكافل في مشاركة جميع شباب ورجال (الفريج) سواء في طبخ الطعام،أو تقديمه للمدعوين، وتوزيعه على بيوت الجيران، ومشاركتهم في استقبال الضيوف، وخدمتهم بتقديم القهوة، والبخور(الدخون والعود) للمدعوين، والمشاركة في الفرق الشعبية التي أغلب أعضائها من أهل الحي، كذلك معاونتهم العريس سواء في استعداده للعرس أو المشاركة في موكب زفافه. ويظهر التكافل أيضا في تبادل الأدوات المتعلقة

بالطبخ (القدور) و(الصواني) من الجيران، واستعارة الذهب للعروس من الجيران الذين يملكون الذهب أو الأسر المقتدرة، يعار الذهب وتلبسه العروس ثم يعاد لأصحابه بعد إنتهاء العرس، فالذهب والحلي كان قديما يتناقل بين البنات عند زواجهن بالاستعارة والسلف فلم يكن الذهب كله ملكا خاص للعروس إنما تمتلك جزء منه وتستعير أكثره. وتبادل الأدوات والأثاث الذي تزين به غرفة العروسين «الجلة» من مرايا «مناظر» دواشك، وشراشف، وصناديق وغيرها من الأدوات، تقوم «الزفافة» أو «الفراشة» باستعارتها ثم اعادتها لأصحابها.

كما نلاحظ ظهور المعتقد الشعبي في عادات الزواج وتقاليده في الماضي، فيظهر بوضوح اثناء عقد القران لحماية العروسين من الحاسدين أو ممن يضمر شرا للعروسين أو أحدهما، ويهدف للتفريق بينهما، ومن تلك الإجراءات والممارسات حرص أهل العروسين على أن يكون عدد الحاضرين أثناء عقد القران قليلاً بأن يقتصر على (المطوع) الذي سيعقد القران ووالد العروس والشاهدين الموكلين من قبلها بالاضافة إلى العريس ووالده. والبعض كان يدخل في غرفة بعيدة عن المكان الذي يجلس فيه المدعوون وبعد عقد القران يخرج للمدعوين معلنا أنه تم عقد القران معبرا عن ذلك بإطلاق أعيرة نارية في الهواء. ومن الاجراءات أيضا أن يأمر(المطوع) الذي سيعقد القران الجالسين في المكان أن يجلسوا جلسة التشهد في الصلاة ووضع أياديهم على افخاذهم خوفا من يربط أحدهم حبلاً أو يعقد عقدة أو حتى يحك رأسه فيربط المعرس عن عروسه. ومن المعتقدات أيضا أن بعض الفئات من المجتمع كانوا يعطون العروس قطعة من الحلوى تقوم بمصها ثم تعطيها لأحب صديقاتها أو ابنة عمها لتمصها اعتقادا بأنها ستتزوج بعدها مباشرة. كذلك من المعتقدات أيضا أن الفتاة التي يُعقد قرانها لا تترك لوحدها أي لاتنام منفردة ولا تخرج لوحدها خاصة بالليل خوفا عليها من مس الشيطان. كذلك ذكرت إحدى الإخباريات أن أم العريس في ليلة العرس كان تُسقي العروسين ماء مقروء فيه آيات من القران الكريم تحصينا لهم من المس والحسد.

كما نلاحظ أن هناك ممارسات وعادات تظهر عند الزفاف (البيئة الجبلية، وبعض من مناطق البيئة الساحلية) المعرس لبيت عروسه لاختبار قوته وقدراته، وذلك قبل أن يصل الموكب الذي يزفه إلى بيت عروسه يتوقف الموكب قبل الوصول لباب البيت مقدار عشرة أمتار أو عشرين متر، وعلى العريس أن يركض حتى يصل إلى باب بيت أهل العروس ويدخل إلى الغرفة (الجلة) دون أن يتمكن الشباب المصطفين أمام باب بيت أهل العروس من ضربه. ويتشابه هذا الاختبار مع الاختبار الذي يصاحب الأحتفال بالزواج في المجتمعات البدائية التي لا تزال رواسبها موجودة في المجتمعات المتحضرة. فمن المألوف في المجتمعات البدائية أن ينظم العرف مجموعة من الشعائر والتقاليد والعادات التي تقوم باختبار قدرة الإنسان على القيام بعمل معين، وتتخذ هذه الاختبارات شكلها من طبيعة العمل أو المهنة التي يراد للفرد أن يقوم بها وهي تدل على تحول المرء من مرحلة إلى مرحلة أكبر منها فيطلب منه أن يقوم بتبعات أكبر. ومن أشهر تلك الاختبارات مايصاحب الاحتفال بالزواج بتعريض أجسام الفتيان للبعوض أو النحل لاختبار قدرتهم على الاحتمال وذلك كحلقة رئيسة من حلقات الاحتفال بالزواج، ومن ذلك ضربهم بالسياط لاختبار جلدهم، أو تكليفهم بمهام لها مكانتها وخطرها كالقضاء على وحش مفترس أو الاتيان بهدية نفيسة بعيدة المنال إلا على كل بطل قوي قادر على احتمال شدائد السفر وغيرها من المشاق. وهذا يدل على تشابه بل تماثل بين الاختبارات على اختلاف أنواعها في آداب الشعوب وعاداتهم، شرقية أو غربية أو أسيوية أو أفريقية قديمة أو حديثة[4].

ونلاحظ أيضا من عادات وتقاليد الزواج في الماضي أن والد العروس لا ينام في البيت ليلة زفاف ابنته ،أرجع الإخباريون ذلك لحياء أبي العروس في يوم زفاف ابنته كذلك أم العروس لا ترتدي ملابس

مميزة في هذا اليوم ومن المعيب أن تصطحب ابنتها في الموكب الذي ينقل العروس إلى بيت زوجها «حوال العروس» المكون من نساء الحي وخالات وعمات العروس، تبقى في البيت ولا تزور ابنتها إلا بعد اسبوع من العرس، وفي أغلب الأوقات أن البنت هي التي تزور أمها.

نلاحظ من إجابات الاخباريين أن العروس كلما امتنعت وأبدت رفضها القيام بالخطوات التي تعد لها لتجهيزها يوم عرسها دل ذلك على حيائها وعفتها. فيجب أن لاتُظهر بمظهر الراغبة في الزواج بل عليها أن تُعبر عن رفضها بالتمنع عن لبس البرقع حيث تقوم بشقه مرتين وتلبسه في المرة الثالثة على مضض فلبس العروس للبرقع اعلان لدخولها عالم الحياة الزوجية لهذا تمتنع عن لبسه عدة مرات تعبيرا عن رفضها دخول هذا العالم، و تمتنع عن مد يديها لوضع الحناء عليهما عندما تأتي المحنية لتزين يديها بالحناء، كما ترفض الاستجابة للماشطة التي تمشط شعرها، كذلك رفضها الدخول إلى الغرفة المعدة لزفافها،عندما تأتي بها الزفافة لتزفها على زوجها. ويؤيد ذلك ما ذكره المؤرخون والمستشرقون والمبشرون الأجانب في مذكراتهم عن عادات وتقاليد الزواج في منطقة الخليج، عندما ذكرت الطبيبة ماري برونز أن العرس يستمتع به الجميع إلا العروس التي تجلس في الخلفية ومن المفروض أن تبدو غير راغبة في الزواج. كذاك ماذكره الباحث جون لويس بوركهان عن بعض الطقوس التي تمارس في يوم الزفاف ان العروس هاربة من خيمة صديقة إلى خيمة أخرى، إلى أن يجري الأمساك بها في النهاية و اقتيادها بواسطة مجموعة من النساء ويدخلنها عنوة إلى الخيمة المعدة لزفافها.

9

نلاحظ مظاهر الرومانسية التي تضيفها «الفراشة» التي يوكل لها بتنظيم وترتيب «الجلة» المكان الذي سيزف فيه العروسان أو يلتقي فيه العروسان لأول مرة، فنلاحظ الرائحة العطرة التي تملأ المكان الذي كان يُضرب به المثل من طيب رائحته (ريحتها كأنها جلة) والألوان التي يطغى عليها اللون الأحمر والأخضر والأصفر، وهي ألوان ترمز إلى البهجة والخير والفرح والهدوء النفسي، كما نلاحظ حرص الفراشة على تنسيق الألوان وذلك بفرش السرير بألوان مختلفة من الشراشف، وتزين جدران الغرفة بالمرايا الملونة، التي تعكس الضوء والألوان في الغرفة ليلا، وتعكس ضوء «الفنر» وهو أداة تستخدم للإنارة قديما لها فتيل يشعل وتمتلئ بالقاز أو صباحا من خلال ضوء الشمس. والتنسيق في وضع الصحون الملونة

في الكوة المحفورة في الغرفة كديكور يضاف للغرفة كذلك السقف ينال حظه من الزينة حيث يغطى بالأقمشة الملونة الزاهية الألوان الحمراء والخضراء والذهبية، وجوانب الغرفة تزين (الزوالي) أي السجاد الأحمر وتثبت بالمسامير، فيصبح منظر الغرفة جذاباً يملأ جميع الحواس، بزينته وزخارفه وألوانه الزاهية ورائحته، فينقل العروسين إلى عالم مختلف من الرومانسية. وهذا يدل على البعد الحسي والجمالي لنساء تلك الحقبة في زمن لم يقرأن فيه عن الرومانسية في الروايات ولم يشاهدنها في تلفاز أو يسمعن عنها في مذياع.)

كما نلاحظ تنوع أشكال ومسميات الملابس التي ترتديها المرأة الإماراتية وخاصة العروس مثل: « دح المايه، (الأمواج) وبوطيرة، بورنقين (لونين)، بوقليم، ثوب شربت، شعر صباح، بوشيك، بوتيلة، دمعة فريد، شمس وظل، ويل، المخوص، لاس، إلحسني بنطر، اليوخ (المخمل) وحلواة ساخنة، صالحني، بوالآنة»، كما يتنوع الذهب بأشكاله ومسمياته فنجد مسميات مختلفة وأنواعاً أيضا فهناك: المرية، الشغاب، الكواشي، لفتور، المرامي، لخت وم، لفتخ، الشناف، المرتعشة، الستمي، طاسة الرأس، الهيار، بوجصين، لحيول، حيل بوالشوك، حيل قرض أو دق الهيل، المراصغ، الحقب، الخلاخيل، نجوم توضع على البرقع، المشاخص، لريش. (انظر صورة 9) كما تنوعت العطور وأدوات التجميل عند المرأة الإماراتية فنجد: دهن العود، دهن الورد، دهن العنبر، دهن الصندل، دهن الزعفران، دهن الياسمين، العود، الورس، الزعفران، المسك، الياس، الياسمين، زيت السمسم، بالاضافة إلى الحناء[5].

ونلاحظ أن الأسرة الممتدة هي الأسرة السائدة في الماضي، فالفتاة تعيش بعد زواجها في بيت أهل زوجها وتُعد لها غرفة خاصة لها ولزوجها، ويعيش معها في نفس البيت أفراد أسرة زوجها المكونة من أمه وأبيه وقد يكون جده وجدته بالاضافة إلى إخوانه المتزوجين وأسرهم، وأخواته غير المتزوجات.

نلاحظ أن هناك مواسم للزواج في المجتمع التقليدي في الماضي يختلف من بيئة لأخرى، ففي البيئة الساحلية تكثر الزيجات بعد انتهاء موسم الغوص الذي يمتد من 4 إلى 6 أشهر وفي البيئة البدوية تكثر الزيجات في فصل الشتاء أما في البيئة الجبلية فتكثر الزيجات بعد موسم الحصاد .

الهوامش

1 - *الإخباري خالد حرية / من منطقة خور فكان / تم اللقاء يوم الثلاثاء: 20/6/2012

2 - حنظل، (فالح) الشحوح وتاريخ منطقة رؤوس الجبال في الخليج العربي، الناشر (د.ن) 1987ص: 266-271

3 - لقيوس، (عبد الله راشد) مرجع سابق، ص: 56

4 - الجوهري (محمد)، موسوعة التراث الشعبي العربي، العادات والتقاليد الشعبية، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، 2012. ص: 46-49

5 - الجروان، (محمدراشد) مرجع سابق، ص: 60

الصور

* الصور من الكاتبة.

1 - https://cache.albayan.ae/polopoly_fs/1.1477532.1476104718!/image/image.png

3، 4 - تم التقاط الصور من متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة. إبريل 2013م

5، 6 - الصورة تم التقاطها من متحف إمارة عجمان.

7، 8 - تم التقاط الصور من متحف عجمان، بإمارة عجمان، ديسمبر 2012م

9 - تم التقاط الصورة من متحف إمارة عجمان، ديسمبر 2012م

رؤية سميو أنثروبولوجية لليلة الحنّاء
مدينة تلمسان أنموذجا

أ. بكوش نصيرة – كاتبة من الجزائر

أ. رحماني نعيمة – كاتبة من الجزائر

مقدّمة

الحنّاء لغةٌ، و«اللغة نظام من الرّموز»، وقيمة هذه الرّموز اللّغوية كما تقول الكتابات الحديثة تكمن في أنّها تقوم على العُرف؛ أي تقوم على ذلك الاتّفاق الكائن بين الأطراف الّتي تستخدمُها في التّعامل، ولذا فالرّموز وسائل اتّصال في إطار الجماعة[1].

تعرض عالم الاجتماع الشهير Durkheim لأهميّة موضوع « الرمزية » وتناولها من جانب ديني. وركز على فكرة الاختلافات في النظرة إلى الأشياء نفسها، والتي تخلق معاني مختلفة. وقد كان دوركايم يُحاول دائما أن يبيّن في كتاباته بأن الرّموز تُشيرُ إلى القداسة، وبأنها لغة عبّر بها الإنسان عن مخاوفه أحيانًا أو طموحاته، أحيانًا أخرى. وأنّ الإنسان حتى مع العلم الحديث ستظلّ له مخاوفه وطموحاته، ومن ثمّ فإنّ اللّغة وما تنطوي عليه من رموز تُشيرُ إلى المقدّس وستظلّ مع

تقدّم العلم جزءًا لا يتجزّأ من التُّراث الإنساني [2]. وعن طريق الطقوس المليئة بالرموز يسعى الإنسان للتقرب من العالم المقدس لتهدئة اضطراباته وإعادة توازنه الداخلي الذي يمزقه اتصاله مع تقلبات العالم الخارجي.

أولا: تحديد المفاهيم

1) تعريف السيميولوجيا:

كلمة سيميولوجيا (Sémiologie) في الأصل يونانية التأليف من شطرين يحملُ الأوّل (Sémio) المأخوذ من الكلمة اليونانية (Séméion) معنى العلامة، ويحمل الثاني (Logia) معنى الدراسة والعلم وبذلك يكون معنى كلمة (Sémiologie) علم العلامة أو العلامات أو علم دراسة العلامة أو العلامات. والسّيميولوجيا هي علم العلامات سواء أكانت لسانية أم غير لسانية يهتمُّ برصد العلامات المختلفة وبتصنيفها ببيان دلالتها، ويكشف القوانين الّتي تحكمها [3].

2) تعريف الحنّاء:

نبات شطرِي، مستديم الخضرة، غزير التفريخ ذو اللّون الأحْمر البُنّي، يصل طوله إلى 3 أمتار، تحتوي الأوراق على مواد جيليكوسيدية منها (اللاوسُون) Lawsone، و الهيدروكس ونفثوكينون، لها دور أساسي على التأثير البيولوجي طبيًا، وكذا مسؤوليتها على الصّبغة واللّون وتحتوي الأزهار على زيت طيّار زكيّ الرّائحة ومواد قابضة ومطهّرة هامة [4].

3) تعريف الرّمز:

إنّه شيء يُذكّرُ بشيء آخر، أو يأخذ مكانه أي هو ذلك الّذي يتعدّي معناه المباشر، أو هو كلمة قد تُمثل معاني أخرى أبعد من المعنى الحرفي لها [5].

4) تعريف الشّعائر:

الشعيرة هي وحدة من التّعبير الرّمزي عن القيم والاتّجاهات، وهي في نظر Raymond Firth النّشاط الّذي يتبعه شكل محدّد من أنماط السّلوك، والغرض من ممارستها أو القيام بها تحقيق أغراض محدّدة [6].

تاريخ ونشأة طقوس الحناء

كيف نشأت ومن أين جاءت طقوس ربط الحنّاء في مناسبة الزّواج؟

بعض الباحثين يرجعونَ نَشأتها إلى أسطورة إيزيس وأزيريس فيرون أنّ ليلة الحنّة تعود إلى زمن إيزيس وأوزيريس عندما عَمَد إله الشرّ (ستّ) إلى قتل أوزيريس طمعًا في الملك ومَزّق جسدَه إلى 14 قطعة ووزّعها على أقاليم مصر، فجمعت زوجته إيزيس أشلاءه من كلّ أنحاء مصر، فكانت كُلّما جمعت أشلائه، تصبغ يدها باللّون الأحمر، فاعتبر المصريون القدماء هذا رمزًا لـ «وفاء الزّوجة». فحرصَتْ الفتيات على تلوين أيديهنَّ قبل الزفاف رمزًا للوفاء [7]، كما سادَ الاعتقاد في الأساطير القديمة أن استعمال العروس للحنّاء ليلة الزّفاف كفداء وتعويض لدم البكارة التي تفقدها العروس في هذه اللّيلة [8]. وقد فُتحت فكرة الفدو مجالاً لأن يرمز بشيء لغَيره، لعلاقة ما بينهما في اللّون أو الشّكل، أو المادّة (وهذا ما يجعل الحناء ايقونة للدم)، وقد استخدمت الحنّاء، وكغيره من الخطاب الأحمر بديلاً عن الدّم لتُغْمس فيه أطراف العروسين قبل الشروع بالفعل الخصبي» [9] وهذا يدل على ان للحنّاء علاقة بدم بكارة العروس. وتخضيب أطراف العروسين الأيدي والأرجل بالحنّاء استعدادًا للزّفاف هو تعبير عن الانغماس الكُلّي في الفعل.

وقد تكون طقوس الحناء قد نشأت عن طريق التجربة الإنسانية حيث وَجد النَاس طرقا صائبة نجحت لإشباع حاجاتهم فبدأوا يُكرّرونها في كلّ مناسبة وتمسّكُوا بها مع مرور الزمن، فتبلورت وأصبحت عادة اجتماعية. فتجربتهم للحنّاء في الزّينَة والعلاج عُضويا ونفسيًّا (الحماية من الأرواح الشريرة) جعلهم يستعملونها في ليلة الحنّاء. وأصبحنا نحن نتوارث هذه العادة ونحاكي أجدادنا وآباءنا لا شعوريًّا ودُون وعي منّا [10].

علاقة الشعائر بالرّموز

تلعب الشعائر دورا هاما في عملية الاتصال. وقد اعتبر إدموند ليتش Leach الباحث الأنثروبولوجي

أنّ أحسن استخدام للشعائر يكون عند الإشارة إلى الجانب الاتّصالي للسّلوك. وهو يرى أنّ الثقافة مجموعة السّلوك الذي له وظيفة في المجتمع. والشّعائر لاَ تُمارسُ فحسب وإنما تُوحي بأشياء مع هذه الممارسة[11].

وتعتبر الرّموز إحدى الصّيغ الأولية التي تُساعدنا في معرفة الأشياء، وترسخ بعض المعاني في الأذهان، وهي الوسائل الأولى لكي ندرك بها الأشياء، وكُلّمَا زادت معرفتنا بالرّموز كلّما زادَ إدراكنا لأنماط السّلوك المختلفة. وتمثل الرّموز الدّينية مكانة خاصّة لأنّها تُساعد على تماسك الجَمَاعات وترابُطها[12].

وقد اعتبر فيكتور تيرنر Victor Turnor أنّ الرّمز هو أصغر وحدة للشعيرة، وهو الّذي يحتوي على صفات معيّنة فتوضّح السّلوك الشعائر، واعتبره الوحدة النّهائية لبناء معيّن في محتوى الشّعائر يُمكنُ ملاحظته من خلال الرّضا والقبول العام كما أنَّه يرتبط بفكرة أو بحقيقة معيّنة [13].

ليلة الحناء وشعائر المرور

الاحتفال بليلة الحناء لها معانيها، وهي تحمل في مضمونها كثيرا من المدلولات الاجتماعية والثقافية والنفسية على حدّ سواء، إذ يُفرض على كلّ مجتمع إنساني عند الانتقال إلى مرحلة أو مكانة القيام ببعض الشعائر والطقوس باعتبارها علامات وإشارات تمارس في مناسبات خاصّة بها. ورغم التطوّر التكنولوجي لا زالت الحنّاء تحافظ على مكانتها (وإن حدث بعض التغيّر فيها) وهذا يدل على استمرارية وظيفتها في المجتمع. فلا زالت عادة الحنّاء تتوارث من جيل إلى جيل وهذا ما يُدْلي بقيمتها وأهمّيتها عند المجتمع التلمساني ويقول «cassiner».

« إنّ قيمة العلامات والإشارات ليست فيمَا تُمثّل، ولكن فيما تتعدّاه، فكلّ إشارة، وكلّ علامة تحملُ في مضمونها معنى معيّن يكون هدفها الأوّل والأخير توصيلها للآخرين»[14].

إنّ انتقال الإنسان من مرحلة عمرية إلى مرحلة أخرى ومن منصب ومكانة إلى منصب ومكانة أخرى، يتطلّب منه القيام ببعض الطّقوس والشعائر ومنها «التخضب بالحنّاء». وإذا كان فان جنب يطلق على النّوع من الشعائر والطقوس شعائر المرور أو الانتقال «فإنّ بعض الباحثين يُطلقون عليها أزمة الحياة» «Life chisis-rituals» لأنّها تُميّز المراحل الحرجة في حياة الأفراد[15].

وتعتبر هذه الشعائر علامة تدلُّ على انطلاق الأفراد من مرحلة إلى مرحلة ثانية، وتتطلب ممارسة

هـذه الشّـعائر- كما يـرى Taylor -اسـتخدام مجموعة متنّوعـة مـن المـواد والأشـياء أو المكنـات الضّروريـة والمناسـبة لإقامتهـا[16].

كَمَـا يعكسُ هذا الاحتفال « ليلـة الحنّاء» ما تتحمّله النّسـوة من معاناة عبر شـعائر المرور، فالتحوّل والانتقال من مكانـة اجتماعيـة إلى مكانـة اجتماعية أخـرى، ومن العذريـة إلى عالم المـرأة تُصاحبـه الكثير من المناسـبات الشـعائرية التي ترتبط بالتحـوّلات والتغيّرات التي تحدث عبر الحـدود الاجتماعية[17].

سميولوجية الحنّاء

بعـد أن يتكـرّر الرّمـز (الحنّـاء) يُسـتخدم كدليـل وعلامـة. ويُمكـن تحديـد معنـاه مـن خـلال ملاحظة الظّروف أو المناسـبة التي يُسـتخدم فيه، فالحنّاء مثلاً في يـد المرأة دليـلٌ يُجسّـدُ حدثا مـن الأحـداث ومنها حدث الـزّواج. وهـذا الدّليـل يتكوّن مـن دال ومدلـول فالدّال هو علامـة بصرية (حُمرة راحـة اليد) والمدلـول هو زواج المـرأة. والبقعة الحمـراء في أيـدي راحات الفتيـات مثلا دليلٌ علـى حضورهنّ في عرس صديقتهـنّ أو إحدى بنات أقاربهـنّ، ولا يغيـب على بالنـا تنافس الفتيـات في تلك اللّيلـة لوضع حنّاء العـروس في راحتهّن وذلـك لما تحمله هذه العـادة من معـنى مُعيّن.

ولقـد اهتـم علمـاء السّـيميولوجيا بالمـواد التّزينية للمـرأة كالكحـل والسّـواد والخضـاب، واعتـبروا ألوانها مجموعة من الأنسـاق الدالـة تجعل عالم اللّـون مفتوحًا لقـراءات متعدّدة يكشـف عنهـا المتلقّي.

« واعتـبروا أنّ اللّـون الأحمـر يرمز للحيـاة والخصب والحـبّ والإثارة والرّغبة الجنسـية »[18] لذلـك فالعروس محبوبة علـى التزيّن بالحنّاء لزيادة الشـوق ودفع النّفور.

مراسيم ليلة الحنّاء

يعكـس الاحتفـال بليلة الحنّـاء في مجتمع الدّراسـة الكثـير مـن مظاهـر الاندمـاج والتضامـن الاجتماعـي والعائلـي وقـد أسـماه دوركايـم بالتّضامـن الآلي، حيث تجتمع النّسـوة من أقارب العروس لمسـاعدة الأمّ في إعداد الطّعام ومسـتلزمات أخـرى ترتبط بهـذه اللّيلة. ونفس الأمور تجـري في بيت العريـس. فالتّفاعـل الاجتماعي له دور كبـير في هذه اللّيلـة، ولا يحدث التّفاعـل إلاّ من خلال عمليّـات الاتّصـال الّـتي تعدُّ مـن العمليات الأساسـية لإحـداث التّفاعـل والّـذي يتجلّـى في علاقـات تعـاون وتبـادل منافـع ومسـاعدات تُقدّمها هـذه الجماعات في هـذه المناسـبة[19] مثل كبـش أو خضـر وفواكـه أو خبز أو هدايـا أخـرى خاصّة بتفريـش البيت.

تبدأ مراسيم ليلة الحنّاء باستقبال المدعوّين ثمّ تقديم الطّعام لهم، ويتمثل عادة في الحريرة والبرقوق، ويفضّل أهالي منطقة تلمسان الأكل الحلو وذلك لاعتباره رمزا للمودّة والسعادة التي ستجمع العروسين ويَضمن لهما الدّيمومة والاستمرارية. وعادة ما تلبس العروس لباسًا أبيضًا أثناء ربط الحنّاء لأنّ هذا اللّون يُشيرُ إلى الطهارة والنقاء والصّفاء في اعتقادهم. وتحمل فتاتان صغيرتان شمعتين، فالإنارة شيء مهمّ في مثل هذه المناسبة من اجل طرد الظّلام والأرواح الشريرة.

وتُرافق هذه الطّقوس أغاني شعبية خاصّة بربط الحنّاء وهي تعتبر إعدادا نفسيا للعروسين بحيث تُهيّئهما للفعل الخصبي، ومن هذه الأهازيج:

حلِيمَة سَابَغْ لَنْجَارْ يَا اللّي هَلَّكْتْلي غَواني
حْلِيمة سَابْغْ لنْجَارْ والزَّايخة ترضى علَى البَرّانْي

تُؤثّرُ هذه الأغنية تأثيرًا شديدا في نّفس العروس؛ إذْ يمتزج فيها الألم بالسّعادة أي سعادتها بيوم زفافها، وألمها لمفارقة حُضْنِ عائلتها، فتبكي العروس عند سماعها هذه الأغنية. وهنا تتجلى عدّة رموز لبكاء العروس؛ فهي تبكي على فراق أسرتها من الأب الّذي حَبَا على تربيتها، والأمّ الّتي غَمرتها بْحنانها الصّادق الدّافئ وإخوتها الذّين عوّدُوها على الألفة والمحبّة وتبادل الحديث. أو قد يركز البكاء أيضًا للإخصاب والفأل السّعيد. وهناك من يعتبره رمزا وإشارة للحشّمة والوقار.

وَالأغنية في هذه المناسبة ليست للتّسلية والترويح فقط وإنّما تعكس قيما اجتماعية. ويظهرُ ذلك جليًّا في الشطر الثّاني من البيت الثّاني « الزّايخة تَرضى على البّراني». والمعنى الذي نستخلصه منه هو أنّ ابنتهم بنت حسب ونسب وشرف وهي مطيعة لأبيها بمن يختارُهُ هُوَ لَهَا كزوج فهو « بَرّاني» كما جَاءَ في الأهزوجة.

وظائف ليلة الحنّاء

اهتمّ التّلمسانيونَ بالاحتفال بليلة الحنّاء بوصفها علامة وميزة تحمل في بنيتها وظائف اجتماعية هامة كالوظيفة التزيينية والعلاجية والاجتماعية والنفسية.

1) الوظائف التّزيينية:

الحنّاء وسيلة من وسائل الزّينة، كانت تستعملها المرأة قديمًا، ولا زالت تستعملها لغاية اليوم كمادّة لتجميل اليد والقدم وصباغة الشّعر.

وقد رغّب الرسول ﷺ المرأة للتزيّن بالحنّاء. وقد أخبرنا أبو أحسن علي بن محمد المقرئ

أنّ الحسن بن محمّد بن إسحاق أنّ يوسف بن يعقوب أنّ محمّد بن أبي بكر أنّ بشر بن المفضّل أنّ أبو العقيل قال:

قالت بهية: سمعتُ عائشة - رضي الله عنها - تقول: كان رسول الله ﷺ يكره أن يرى المرأة التي ليس في يديها أثر حنّاء أو أثر خضاب[20]

كما كان للحنّاء مكانة كبيرة في الشّعر العربي حيث تغنّى الشعراء القدماء بجمالها في راحة يد المرأة، وفي بواطين أقدامها، يقول النّابغة:

بِمُخضّب رخْص كأنّ بنانه

عنمٌ يَكادُ من اللّطافة يُعْقَدُ[21]

واستعمال الحنّاء في هذه المناسبة إشارة للجمال والزّينة وترطيب البشرة وتلطيف الجسم، والعروس مجبولة على التزيّن والتعطّر لزيادة شدّة الشوق والحبّ بينها وبين الزوج. فالحنّاء ترمز لجذب النّظر وفيها رَائحة عطرية، وهذا يُضفي على ليلة الدّخلة شيئًا من الجاذبية والإثارة.

فمفهوم الزّينة مشحون بمضمون جنسي، والعلاقة واضحة بين العناية بالجسد والجنس، فالعناية والزّينة وُضعتا لخدمة غرض إثارة الرّغبة الجنسية وهي من أهمّ الأسباب لحضوة المرأة عند زوجها.

2) الوظيفة العلاجية:

للحنّاء دور كبير في العلاج، بسبب احتوائها على مواد جليكوسيدية ذات دور أساسي على التأثير البيولوجي طبيًّا، ولذلك لها تأثير كبير على التئام الجروح والتشقّقات التي تُصيبُ القدمين، وكذلك تعالج الالتهابات التي توجد بين أصابع الأقدام والنّاتجة عن نموّ الفطر[22]

كما ثبت أنّ للحنّاء تأثيرا فعّالاً في علاج تساقط الشّعر وتثبيته، وإزالة القشرة منه، ومعالجة آلام الرّأس، وقد روى ابن ماجة أنّ النبيّ ﷺ كان إذا صدَعَ غلَّفَ رأسه بالحنّاء ويقول: «إنّهُ نافع بإذن الله من الصُّداع»[23].

3.) الوظيفة النفسيّة:

يعتقد الكثير من أهالي منطقة تلمسان أنّ للحنّاء دورا كبيرا في تَهْدِئة الأعصاب وإراحتها كما أنّها تعمل على غرس العواطف النبيلة في النّفس ودليلهم على ذلك أنّ تسميتها مأخوذة من كلمة حنان، والتخضب بالحنّاء في ليلة الزّفاف « بَاشْ ربّي يْحَنّْ عليهُم».

وتستعمل الحنّاء أيضًا لعلاج السّحْر (طرد الأرواح السّريرة، ودرء العين والحسد)، وقديمًا كان الفراعنة يضعون الحنّاء في الأيدي والأقدام ليُحفظُوا من الشّرّ.

4) الوظيفة الاجتماعية:

تُعَدُّ الحنّاء دلالة رمزية اجتماعية تُميّز العروس عن قريناتها الأخريات، وتضفي عليها بهاء ورونقًا وجمالاً. ومن المعلوم أنّ الحنّة هي اللّيلة الّتي يتم فيها الاحتفال بتحضير العروس وتهيئها ليلة الزّفاف والدّخلة، بدءًا من الاستحمام. وانتهاء بوضع الحنّة في يديها ورجليها في طقوس خاصّة تقوم بها امرأة غير مطلّقة، وسعيدة في حياتها.

ولتحنية العروسين قبل الزّفاف، مدلولاتها الوظيفية الأخرى في مجتمع البحث، من حيث أنّها تُشكّل معنى جماعيًا اجتماعيًا وثقافيًا يُجمع عليه أبناء المجتمع، فليلة « الحنّاء» ليست مجرّد اجتماع بعض قرينات العروس وصديقاتها وأحبابها، بل هُو رمز للتّضامن الاجتماعي، وهو يُشكّل بدوره أداة حقيقية لضبط أفراد المجتمع وتنظيمهم، ويكون ذلك في كيفية تعايشهم من جهة، وتكييفهم مع مجتمعهم لتحقيق استقرارهم ورفاهيتهم من جهة أخرى في الوقت الذّي يُدعّم فيه هذا المعنى الاجتماعي بعض الأمثال الشعبية والحكم المتوارثة من جيل إلى آخر، أو من خلال الأغاني والأهازيج التي تعبّر عن أهمية ممارسة هذه التّحنية[24].

وقد يعود الاحتفال بهذه اللّيلة كما هو الحال في كثير من المجتمعات التقليدية والّتي تُقيم « حفلا للعُزّاب» إلى الإعلان بانتهاء حياة الوحدة والعزوبية والتحوّل إلى المكانة الزواجية الجديدة[25].

خاتمة

الطقوس والممارسات هذه عبارة عن جملة من العادات والتقاليد الشعبية مارسها الإنسان قديما ولا زال يمارسها في مناسبات معينة كالاحتفال بليلة الحناء. وللحنّاء عدّة مدلولات مدلول مادّي ينمّ عند استعمالها للزّينة والتجميل والتّداوي، ومدلول معنوي وصل لدرجة المعتقد، وهو وسيلة للتطهير ودَرء الحَسد وإبعاد العين الشريرة، وإثارة العواطف...ويتّضح من هذا أنّ للحنّاء رموزًا كثيرة، تتفرع حسب لونها ووظيفتها عند أفراد المجتمعات البشرية قديمًا وحديثا، وهي تختلف وتتعدد باختلاف وتعدّد المجتمعات، وما يطرأ عليها من جديد من المفاهيم عبر العصور. وتبقى ظاهرة الحنّاء هاته ذات خصوصيات يختصُّ بها كلّ مجتمع، وقد يختلف بهذه الخصوصية عن غيره من المجتمعات الأخرى بحيث تمثل عنصرًا من العناصر الثقافية وتتعرّض لما تتعرض له هذه الأخيرة.

الهوامش

1 – مها محمد فوزي معاذ، الأنتربولوجيا اللّغوية، دار المعرفة الجامعية، مصر،2011 ص 23.
2 – المرجع نفسه، ص 42.
3 – أمينة فزاري، أسئلة وأجوبة في السيمائية السردية، دار الكتاب الحديث، 2012، ص30.
4 – عبد العزيز زلماطي، التداوي بالأعشاب الطبية، دار الهدى عين ميلة، الجزائر، ص 65.
5 – سعدي صناوي، مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 201.
6 – مرفت العشماوي، عثمان العشماوي، دورة الحياة دراسة للعادات والتّقاليد الشعبية، دار المعرفة الجامعية مصر، 2011، ص 28.
7 – رهام عبد الوهّاب، ليلة الحنّاء احتفال خلّفية أسطورة إبريس وأوزيريس، استخرج بتاريخ 28 فيفري 2015 من الموقع http://www.dotmsr.com
8 – محمود مفلح البكر، العرس الشّعبي، بيسان، ص 57.
9 – محمود مفلح البكر، المرجع السابق، ص 57
10 – فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، دار النهضة للطباعة. والنشر، بيروت، 1980، ص 118.
11 – فاروت أحمد مصطفى الأنتربولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2008 ص 63.
12 – المرجع نفسه، ص 65.
13 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها
14 – مها محمّد فوزي معاد، المرجع السابق، ص 42.
15 – مرفت العشماوي، المرجع السابق، ص 32.
16 – المرجع نفسه، ص 36.
17 – المرجع نفسه، ص 192.
18 – أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، دار الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطّبعة الأولى، 1982 ص 150.
19 – فاروق أحمد مصطفى، المرجع السابق، ص 69.
20 – أبو أحمد الحسن بن علي البيهقي، السُّنن الكبرى، الجزء الحادي عشر، دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع بيروت لبنان، د.ت ص 173.
21 – أبو عبد الله محمّد بن أحمد بن محمّد بن أبي القاسم الثماني، الإسلامي العروس ونزعة النّفوس، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، ص 285.
22 – يحي محمودي، الأعشاب الطبية من الحديقة النبوية قصر الكتاب بالبليدة، الجزائر، ط1، 1990، ص 202.
23 – المرجع نفسه، ص 199.
24 – كامل عمران، عزّ الدين دياب، الحنّة: وظائفها وطقوسها الاجتماعية (دراسة أنتربولوجية في قرية بلوران الساحلة)، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 33، العدد (1) 2001، ص 176.
25 – مرفت العشماوي، المرجع السابق، ص 193.

المراجع

* أبو أحمد الحسن بن علي البيهقي، السُّنن الكبرى، الجزء الحادي عشر، دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع بيروت لبنان، د.ت.
* أبو عبد الله محمّد بن أحمد بن محمّد بن أبي القاسم الثماني، الإسلامي العروس ونزعة النّفوس، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة.
* أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، دار الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطّبعة الأولى، 1982.
* أمينة فزاري، أسئلة وأجوبة في السيمائية السردية، دار الكتاب الحديث، 2012.
* رهام عبد الوهّاب، ليلة الحنّاء احتفال خلّفية أسطورة إبريس وأوزيريس، استخرج بتاريخ 28 فيفري 2015 من الموقع http://www.dotmsr.com
* سعدي صناوي ، مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، .
عبد العزيز زلماطي، التداوي بالأعشاب الطبية، دار الهدى عين ميلة، الجزائر.
* فاروت أحمد مصطفى الأنثتربولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2008.
* فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، دار النهضة للطباعة. والنشر، بيروت، 1980.
* كامل عمران، عزّ الدين دياب، الحنّة: وظائفها وطقوسها الاجتماعية (دراسة أنثربولوجية في قرية بلوران الساحلة)، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 33، العدد (1) 2001.
* مرفت العشماوي، عثمان العشماوي، دورة الحياة دراسة للعادات والتّقاليد الشعبية، دار المعرفة الجامعية مصر، 2011
* مها محمد فوزي معاذ، الأنتربولوجيا اللّغوية، دار المعرفة الجامعية، مصر،2011.
* يحي محمودي، الأعشاب الطبية من الحديقة النبوية قصر الكتاب بالبليدة، الجزائر، ط1، 1990

الصور

* الصور من الكاتبة.

موسيقى وأداء حركي

الموسيقى الشعبية القديمة بالبلاد التونسية بين الهيدونية والعقلانية: دراسة تاريخية توثيقية 110

الرقصات المسرحية من أعرق تراث كيرالا الهندية «كاثاكالي، وكودياطم، وكوت، وغيرذلك» 128

رقصات الغوازى 138

الموسيقى الشعبية القديمة بالبلاد التونسية
بين الهيدونية والعقلانية: دراسة تاريخية توثيقية

د. محمد الدريدي – كاتب من تونس

في بداية هذه الدراسة، كان هاجسنا الأوّل هو عملية التوثيق للممارسة الموسيقية الشعبية القديمة خلال الفترتين البونية والرومانية بالبلاد التونسية، وكان تخوّفنا الأساسي هو السقوط في فخّ التوثيق للممارسة الموسيقية التي تأتيها الفئات الاجتماعية العليا دون سواها، في تغييب كلّي أو شبه كلّي للممارسة الموسيقية لدى العامة في مختلف مناطق البلاد، وهذا التخوّف «المعرفي» نعتبره مشروعا خاصّة إذا ما دقّقنا النظر في مختلف الوثائق التاريخية الإغريقية والفارسية والعربية على وجه الخصوص، فإننا نجدها لم توثّق إلا الموسيقى «الرسمية» التي تتبناها «السلطة» في مختلف أشكالها كالسلطة الدينية والسلطة الحاكمة وغيرهما دون التعرّض إلى الممارسات الموسيقية التي تأتيها العامة وتوثيقها ودرس أنظمتها الموسيقية وآلاتها وطرق عرضها والاستفادة منها لإثراء المادة الموسيقية معرفيا ومنهجيا.

ولتجاوز هـذه «المخاوف المعرفيـة»، ارتأينا أن نتناول هذه المسـألة الموسـيقية باعتمـاد مقاربـات ومناهج هي تاريخيـة وحضاريـة بالأسـاس، لكـن تناولنـا لهـا كان بطريقـة مسـتحدثة مبنية علـى الملاحظـة والتصنيف واسـتقراء مختلـف أنـواع الوثائـق المكتوبة والمرسـومة والمشـيّدة وكذلـك مختلـف الوثائـق الأيقنوغرافيـة ونقدها، وهي بالأسـاس المنهجيات الحديثـة المعتمدة في مباحث علم الآثار الموسـيقي والأنثروبولوجيا الموسـيقية والإثنوموسـيقولوجيا.

وخلال تحليلنا لمختلف الوثائق النصية والأيقنوغرافية، التي تحصلنـا عليها لتعميق فهمنا للممارسـة الموسـيقية الشـعبية خلال الفترتين البونية والرومانيـة، لاحظنا أن المسـألة الموسـيقية خلال هاتين الفترتـين تراوحت بين الممارسـة الهيدونيـة[1] المبنية علـى مبدإ التلـذذ والتنعّم والترفيه، والممارسـة العقلانية[2] الواعية الموجهة للشـأن التعليـمي والتكويـني في الموسـيقى بطريقـة منظّمـة، ومـن هنـا ارتأينا أن نقسّـم هذا البحث حسـب الفترات التاريخيـة محور الـدرس (البونيـة والرومانيـة)، ومن خـلال ذلـك نبـين أهـم مـا كتبـه المؤرخـون الأفارقـة (السـكان الأصليون للبلاد التونسـية) وكذلك إبراز أهم الآلات الموسـيقية ومجالات استعمالاتها حتى ندرك واقع الممارسة الموسيقية الشـعبية في هاتين الفترتين في بعديها الهيـدوني والعقـلاني، وسـنعتمد في ذلـك علـى الصـور المجسّـمة لمختلـف الوثائـق الأيقنوغرافيـة من رسـوم جداريـة ولوحات فسيفسـائية ورسـوم علـى الصفائح العاجيـة والتماثيل الفخارية المتوفـرة في مختلف متاحف البلاد التونسـية قصـد الاسـتدلال والتوثيق.

ملامح الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة البونية (814 قبل الميلاد - 146 قبل الميلاد)

لدراسـة مختلف أشـكال الممارسة الموسـيقية بالبلاد التونسـية خلال العهد البوني، لا بد مـن الرجوع إلى المصادر التاريخيـة بمختلـف أنواعها الـتي توثق جملة الأنشـطة والآلات الموسيقية المسـتعملة والتكوين الموسيقي في هذا العهـد، وأهمّ هـذه المصـادر هي المصـادر المكتوبـة، لكن أغلـب المؤرخـين لهذا العهـد وأغلبهـم مـن الإغريقيين اللاتينيين لم يتعرضـوا في كتاباتهم التاريخيـة إلى الفنون والموسـيقى، وأهـم المصنفات المؤرخـة لهذا العهـد نذكر كتـاب «التاريـخ» لهـيرودوتHérodote (484 ق. م. - 420 ق. م.) وكتـاب «السياسـة» لأرسـطو Aristote (384 ق. م. - 322 ق. م.) وكتاب «التاريخ» لبوليبيوس Polybe (200 ق. م. - 120 ق. م.) وكتـاب «تراجـم مشـاهير الرجال» لكرنليوس نيبوسCornélius Nepos (100 ق. م. - 24 ق. م.) وكتـاب «المكتبـة التاريخيـة» لديودورس الصقلي Diodore de Sicile (90 ق. م. - 20 ق. م.) وكتـاب «التاريخ الروماني» لتيتـوس لييوس Tite Live (59 ق. م. - 17 م.) وكتـاب «التاريـخ الرومـاني» لآبيانوس الأسـكندراني Appien d'Alexandrie (القرن 2 م.) وكتاب «ملخص تاريخ العالم» ليوسـتينوس Justin (القرن 2 م.)[3].

إن المتأمـل في هذه الكتابـات التاريخية وغيرها يلاحظ ارتباط الممارسات الموسـيقية في العهد البوني بالممارسات الدينيـة الطقسـية المرتبطـة بمختلف الآلهـات وطرق التعبـد، وبما أن الممارسـات الدينية الطقسـية تمس كل الشـرائح الاجتماعية والعمرية فإن الممارسـة الموسـيقية هـي الأخرى تأتيهـا كل الطبقـات والفئات، ولـم يقتصر حضـور الموسـيقى في المجتمـع البـوني علـى الممارسـة الطقسـية فقط بـل تعداه أيضـا إلى التكويـن والتعليم.

1) التكوين الموسيقي بالبلاد التونسية

في العهد البوني:

تعتـبر شـخصية صفنبعـل Sophonisbe ابنـة عزربعـل Hasdrubal أحـد سياسـيي قرطـاج أحسـن مثال يمكن درسـه لمعرفة مدى اعتنـاء البونيين بالجانب التكويـني في الميدان الموسـيقي، ذلـك أن صفنبعل كانت قـد تلقت تكوينـا جيـدا في الموسـيقى والرقـص علاوة علـى تكوينهـا الأدبي وإجادتها لغـات عصرهـا وثقافتها الواسـعة[4]. ومـن هنـا يمكـن لنـا أن نفـترض وجـود مختصـين في التكويـن الموسـيقي يعتنون خاصـة بأبناء الطبقـات الاجتماعيـة العليـا، كما نفـترض أيضا وجود مـدارس تعليم الموسـيقى للفئـات الاجتماعيـة الأخرى وهو مـا يفسـر انتشـار القيـان والعازفـين المحترفين في مختلـف فضـاءات اللهـو والتسـلية والخمارات.

أما اعتناء الطبقات الاجتماعية العليا بالتكوين الموسيقي لأبنائهم خلال الفترة البونية فإنه يزيدنا قناعة بأهمية التأثيرات الخارجية على القرطاجيين وخاصة منها المؤثرات الفكرية لحضارات البحر الأبيض المتوسط الفينيقيين والإغريق وغيرهم، ذلك أن أبرز أعلام الفكر والسياسة الإغريق هم أول من أعطوا الموسيقى بعدا فكريا ومتنفسا معرفيا بعيدا عن كل مظاهر التنعم والتلذذ وكل أشكال الهيدونية، فنجد مفهوم التربية الموسيقية في بعدها الإيطيقي مع دامون الأثيني، وهو رجل سياسة إغريقي[5] رأى في الموسيقى إصلاحا للناشئة لما لها من وقع كبير في نفوسهم وفي ذلك إقرار بأهمية الموسيقى وشرعيتها كمنطلق لمقاربة مثالية في وجودها المجتمعي.

ولدامون الأثيني السبق في تناول المثل والتربية الموسيقية قبل أفلاطون (428 ق.م. - 347 ق.م.) الذي أعطى للموسيقى بعدا تربويا ومتنفسا معرفيا ودلاليا وفلسفيا بحيث يمكنها أن ترتقي إلى مصاف الإدراك المطلق والجمال: جمال الفضيلة وحسن التدبير. وقد جعل أفلاطون الموسيقى أداة تربوية بإدراجها ضمن الرابوع المعرفي «quadrivium» أساس تربية الناشئة والذي يتكون من الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى، وبذلك فهو يتدرج بالموسيقى مدرج التعاليم التأسيسية في المجتمع الإغريقي، وينحو بذلك منحى الفضيلة والأخلاق كقيمة اجتماعية مطلقة. ومن هنا يبرز الدور المثالي للموسيقى خاصة من الناحية التربوية، ذلك الدور الذي يحمل في طياته حثا للمجتمع على إتيان الفضيلة والسمو إلى الأدب والكمال حتى تكتمل معالم المدينة الفاضلة التي يسعى إلى إنشائها.

2) الممارسات الموسيقية في المجمع الكهنوتي القرطاجي:

يعمل المجمع الكهنوتي على تسيير الحياة الدينية والممارسات الطقسية خلال العهد البوني، وهناك العديد من النقائش والشواهد القبرية التي عثر عليها بقرطاج مذيلة بأسماء جملة من الكهان رجالا كانوا أو نساء ومعلومات حول ترتيبهم الاجتماعي والآلهة التي كانوا يخدمونها[6]. ومن بين الذين ورد ذكرهم في هذه النقائش والذين ينتمون إلى المجمع الكهنوتي نجد سدنة المعابد الموسيقيين الذين كانوا من الأحرار وكان بعضهم من النساء وكانوا يعيشون حول المعابد، ونجد أيضا كاهنات قرطاج الموسيقيات حسب الحفريات الأثرية التي قام بها الأب ديلاتر ومن بعده بول غوكلار في أواخر القرن التاسع عشر والتي أثبتت وجود العديد من بقايا الآلات الموسيقية بقبور الكاهنات حسب ما تدل عليه النقائش القبرية وأغلب هذه الآلات هي الكوسات المعدنية التي يقرعها عادة الكهان المخصيون وهم يطوفون بتمثال الآلهة والنواقيس.

«فقد استخرج ديلاتر من قبر الكاهنة جر ملقرت السابقة الذكر كوسات من البرنز وناقوس معدني صغير وفي قبر آخر ناقوسا معدنيا مربوطا من طرفه بسلسلة. كما كشف في أوتيكة قبر يحتوي رفات كاهنة متزينة بحلي وقد دفن معها كوسات متكون من صحنين معدنيين مربوطين بسلسلة إلى جانب ناقوس برنزي لازال محتفظا بمطرقته الرنانة»[7].

ويشير الباحث محمد حسين فنطر إلى أن هذه الآلات الموسيقية المعدنية الموجودة في قبور الكاهنات تلعب دور تعويذات صوتية لها وظائف التمائم والطلاسم وهي «الأدوات التي بصوتها تزعج الشياطين فينصرفوا [هكذا][8] بعيدا عنها.»[9] ومن هنا نتبين مدى ارتباط الموسيقى في العهد البوني بالممارسات الطقسية، إذ هي وسيلة للتقرب من الآلهة وتستخدم كأداة كهنوتية لاستجداء الآلهة والالتحام بها عن طريق الغناء ومختلف أنماط الرقص ومحاباتها بالقرابين المصاحبة بالأنغام والألحان وإبعاد القوى الشريرة بإزعاجها بقرقعة النواقيس وتصدية الكوسات.

لئن أشارت أغلب المصادر النصيّة المكتوبة إلى تحرك أغلب الممارسات الموسيقية خلال العهد البوني في المجال الديني الطقسي، فإن استقراء بعض الوثائق الأيقنوغرافية تحيلنا مباشرة على تحرك الممارسات الموسيقية في الأنشطة الدنيوية أيضا، فنجد الموسيقى مرتبطة بالتسلية والمآدب والمجالس الخمرية والألعاب الرياضية والفرجوية والمسابقات الموسيقية والعروض المسرحية وغيرها من الأنشطة التي تقوم على مبدإ

التنعم والتلـذذ وكل مظاهر الهيدونيـة، وهناك جملة من الوثائـق الأيقنوغرافية المعروضة بمتاحف باردو وسوسـة ولمطـة تحيلنا علـى أهمية الممارسـة الموسـيقية في المجال الدنيوي من ذلك الرسـوم على الصفـائح العاجية التي عثر عليها ضمن الحفريات الأثرية بقرطاج [10]، واسـتقراء هذه الوثائـق التاريخية تحيلنـا أيضا على مدى تأثر الأنشـطة الموسـيقية الدنيوية في الفترة البونية بالحضارة الإغريقية وتعابيرها الجمالية ومختلـف مقوماتها الفكرية.

3) الآلات الموسـيقية بالبـلاد التونسـية في العهـد البوني:

أثبتـت الحفريات الأثريـة بمختلف المناطـق بالبلاد التونسـية وجود عدة آلات موسـيقية كانت مسـتعملة خـلال الفـترة البونيـة، ومجمـل هـذه الآلات كانـت تسـتخدم في المجالات الدينية والمجـالات الدنيوية، وهي آلات إيقاعيـة وهوائيـة ووترية.

أ- الآلات الإيقاعية:

الصنّاجـات: وهي الكوسـات (جمع كـوس)، ومفرد صناجات: صَنْجٌ. إن ملاحظة أغلـب الصناجات التي عثر عليهـا في مختلـف الحفريـات الأثرية بالبلاد التونسـية تتمثـل في صحنين قليلـي التقبّـب في كل صحـن منهما حلقـة تمكن العـازف من إدخـال إصبعه لتيسـير عملية المسـك أثناء التوقيع.

النواقيس: مفردها ناقوس وهو الجَرَس أو الجُرَيّـس. يوجد بمتحـف قرطاج 35 عينـة أصلية مـن النواقيس المصنوعـة مـن النحـاس أو البرنـز وكلهـا مـن الحجـم الصغـير، إذ يصـل ارتفاع أغلبهـا إلى 4 صـم. ويبلغ قطر فوهـة الناقـوس 2.8 صم.

الدفـوف: وهـي جمـع دفّ، مـن عائلـة الآلات الإيقاعيـة ذات الغشـاء، ويعتبر الدف مـن أكثر الآلات الموسـيقية وجـودا علـى المحامـل الأثريـة القرطاجية، وغالبـا ما يكـون الـدف مشـخصا بيـد دمى (تماثيل) صغيرة من الطين المفخور تشـكلت علـى هيئة عازفات يمسـكن بدف. كما نجـد صفيحة عاجية تجسـد عازفة دف. والدفـوف في العهـد البـوني على نوعـين: الدفوف الصغـيرة والدفـوف الكبيرة.

ب- الآلات الهوائية:

يعتبر تعدد ووفرة المشاهد الأيقنوغرافية القرطاجية التي تجسد آلة المزمار المزدوج دليلا واضحا على كثرة استعمالها وانتشارها بالبلاد التونسية خلال العهد البوني.

ويبدو من خلال استقراء مختلف الشواهد الأيقنوغرافية المتوفرة بالبلاد التونسية والتي تعود إلى الفترة البونية أن استعمال المزمار المزدوج كان في مختلف الأغراض الدنيوية ولكن يبقى المجال الديني والممارسة الطقسية هي المجال الأوسع لاستعمال هذه الآلة خاصة في مراسم تقديم القرابين [11].

ج- الآلات الوترية:

إن المتأمل في جملة الشواهد الأيقنوغرافية الخاصة بالآلات الوترية التي تحصلنا عليها من الحفريات يلاحظ تعدد آلات الكنارة وانتشارها في أكثر من منطقة بالبلاد التونسية في مقابل غياب آلة الجنك التي كانت مستعملة في نفس الفترة بإيطاليا عند الفينيقيين. ويفسر بعض الباحثين غياب هذه الآلة كشواهد أيقنوغرافية بعدم الاعتراف بها كآلة رسمية من الضروري استخدامها في المناسبات الدينية والممارسات الطقسية، ولعل أكثر الأدلة التي تساند هذا الرأي هو استعمال الجنك من قبل القيان المحترفات اللواتي كن يعزفن في الخمارات والملاهي ولم يستعمل الجنك في الممارسات الطقسية كالدفوف والصناجات والمزامير المزدوجة [12]. والكنارة البونية هي آلة وترية تشبه القيثارة الإغريقية في شكلها لكنها تتميز عنها بالمادة التي تصنع منها، إذ أثبتت الشواهد الأيقنوغرافية أن الكنارة البونية تصنع عادة الرقبة من قرون الوعول والغزلان بينما تستعمل هذه القرون في الكنارة الفينيقية لصناعة المقبض فقط وهو ما يؤكده المؤرخ هيردوت في كتابه «التاريخ» [13]. والكنارة البونية وجدت على شكلين مختلفين: الكنارة المستطيلة والكنارة المقوسة.

ونظرا إلى هذه المعطيات، فإن الممارسة الموسيقية بالبلاد التونسية خلال الفترة البونية قد تراوحت بين النزعة الهيدونية المبنية على مبدإ التلذذ والتنعم والترفيه والممارسة الطقسية التعبدية وبين النزعة العقلانية المبنية على التوظيف الواعي للمسألة الموسيقية خاصة في مجال التعليم والتكوين، ويبرز ذلك جليا من خلال:

- تعدد الآلات الموسيقية وانتشارها وتنوعها: آلات إيقاعية وهوائية ووترية.
- تعدد تقنيات العزف على مختلف الآلات الموسيقية.
- اعتناء مختلف الطبقات الاجتماعية بالتكوين الموسيقي.

* تعدد المناسبات التي يكون للممارسة الموسيقية فيها حضور بارز من مناسبات اجتماعية دنيوية ومناسبات دينية طقسية.

* ممارسة مختلف أفراد المجتمع الموسيقى، سواء الموسيقى الدينية الطقسية أو الموسيقى الدنيوية التي تبعث على الهيدونية أو حتى الموسيقى ذات الأبعاد الفكرية العقلانية.

* انتشار الفضاءات المعدّة للتسلية والترفيه التي يكون حضور الموسيقى والموسيقيين من عازفين وقيان حضورا بارزا.

* تفتح البونيين القاطنين بالبلاد التونسية على مختلف الحضارات المتوسطية الأخرى كالفينيقيين والإغريق وتأثرهم بها وتأثيرها فيهم. ولعل وجود شواهد أيقنوغرافية في مدينة بومباي الإيطالية متضمنة لنفس الآلات الموسيقية المستعملة في البلاد التونسية خلال الفترة البونية لخير دليل على تفتح السكان الأصليين على مختلف التيارات الفكرية والفنية للحضارات التي تزامنت معها. وهذا الأمر ليس بغريب على أهالي هذه البلاد الذين يتميزون بالتفتح وعدم التقوقع، فقد أثبتت جملة من الدراسات التاريخية أن البونيين بالبلاد التونسية لم يقطعوا المعاملات التجارية مع الفينيقيين خلال فترة الحروب البونية الفينيقية (264 ق.م. – 146 ق.م.) وأن التفاعل الثقافي بينهما لم يخمد بل تبلور في ضوء وجود جاليات أجنبية إغريقية تفاعلت مع المجتمع القرطاجي[14].

ملامح الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية (146 قبل الميلاد – 439 ميلادي):

سقطت قرطاج البونية على أيدي الرومان سنة 146 ق.م. وصارت إفريقية (البلاد التونسية) ولاية رومانية (إفريقيا الرومانية) تعرف بمطمور روما إذ كانت تزود روما بالحبوب. وقد سكنها المستوطنون الرومان وهُمّش السكان المحليون فرضخ البعض إلى سلطة المحتل بينما اختار البعض مقاومة العدو المحتل ومجابهته. ومنذ بداية القرن الثاني الميلادي اندمج السكان الأصليون في الحضيرة الرومانية وعمّ الاستقرار السياسي والأمن الاجتماعي البلاد وتبنى الأهالي ثقافة الرومان وتقلد بعضهم مراتب سياسية وعسكرية عليا وعمّ الرخاء على إفريقية وبرزت المعالم الحضارية التي نلاحظها الآن من خلال البقايا الأثرية الشاهدة على مدى البذخ الذي عاشته أغلب الطبقات الاجتماعية في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية، الأمر الذي أدى إلى إشعاع قرطاج من جديد كعاصمة علمية وثقافية. ومما يؤكد سرعة ذوبان السكان الأصليين في ثقافة المحتل ومعتقداته هو اعتناق الأهليين للديانة المسيحية على الرغم من حملات الاضطهاد التي لاحقت المسيحيين وأراقت دماء العديد من معتنقي العقيدة الجديدة من الأفارقة (السكان الأصليين للبلاد). وتبعا لهذا الذوبان على مستوى العقيدة، فإننا نتساءل عما إذا كان السكان الأصليون قد تبنوا أيضا مختلف الممارسات الموسيقية الرومانية التي جاءت مع المحتل وهل تنكروا للموسيقى المحلية بكل مقوماتها الدلالية والفكرية والحضارية.

لدراسة الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية ارتأينا أن نعود في البداية إلى الشواهد النصية المكتوبة المؤرخة لهذه الفترة. وعلى عكس الفترة البونية فإن المصادر التي كتبها الأفارقة تعتبر متوفرة بكثافة ولعل ذلك يعكس في مرحلة أولى مدى اهتمام الرومان بالتوثيق الموسيقي وتبعا لذلك بالممارسة الموسيقية. وكثافة المصادر المكتوبة للأفارقة تجعلنا قادرين على إيجاد معلومات أكثرتهم الممارسة الموسيقية في العهد الروماني على الرغم من ندرة المصادر المختصة في هذا المبحث. ومن بين المصادر التي اهتمت بالممارسة الموسيقية نذكر:

* كتاب: أبولوجيا «Apologia» أي التبرير ألفه أبوليوس Apulée وهو لوقيوس أبوليوس Lucius Apuleius ولد سنة 125 ميلاديا بمدوروس «Madauros» مدوروش حاليا شرق الجزائر توفي سنة 180 ميلاديا. والكتاب عبارة على نص للمرافعة التي كتبها للدفاع عن نفسه في محكمة صبراتة من تهمة تعاطي السحر لإغراء أرملة كان

قـد تزوجهـا في طرابلـس، وإلى جانب أهميـة الكتاب الأدبيـة، فللكتـاب قيمـة تاريخيـة إذ يقـدم عـدة معلومـات حول المجتمـع الإفريقـي في القـرن الثاني ونجـد فيه أيضا بعض المعلومات الخاصة بالموسـيقى وممارسـتها في الطقوس وعلاقتها بالمعتقدات المحلية للسـكان الأصليين [15].

* كتـاب دي سـبقتاقوليس «De spectaculis» أي العُـروض وهـو أحـد أهـم مؤلفـات ترتليانـوس Tertullien وهـو قوينطـوس سـبتيموس فلورنـس ترتليانـوس Quitus Septimius Florens Tertullianus ولـد وعـاش في قرطاج بين سـنتي 155 و225 الميلاديتـين. والكتـاب يحمـل عـدة معلومات قيمة تؤرخ للموسـيقى والموسـيقيين بولايـة إفريقيا الرومانية وخاصـة عاصمتها قرطاج مـن ذلك وصف مختلف العُـروض وتصنيفاتها والبحـث عن دلالاتها وكيفيـة إقامتهـا. ويقـدم لنـا الكتـاب أيضـا صورة للحركية الفنيـة وعلاقتها بالسـلطة العليا ومختلف طبقات المجتمـع [16].

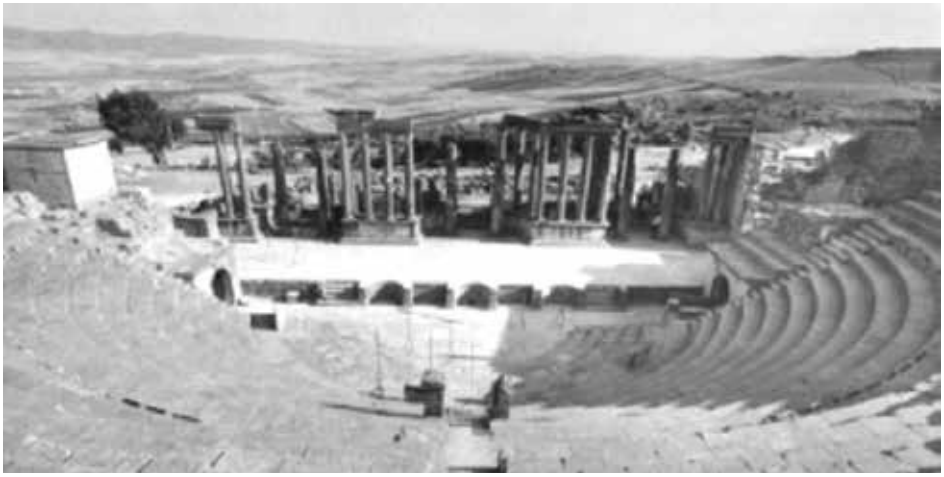
* كتـاب دي سـبقتاقوليس «De spectaculis» أي العُـروض الـذي ألفـه قيبريانـوس القرطـاجي Saint Cuprien De Carthage وهـو تسـقيوس قيسـيليوس قيبريانـوس Thascius Caccilius Cyprianus ولـد بقرطـاج سـنة 200 واشـتغل بها خطيبـا ومحاميا أُعدم سـنة 258 ضمن الحملة التي شُـنت ضد المسـيحيين، والكتاب يعتبر مصدرا قيما لتأريـخ الحركـة الفنية والموسـيقية بولايـة إفريقيا الرومانيـة في القرن الثالث الميـلادي على الرغم من أن الكاتـب عمل من خـلال الفصول السـتة من الكتاب على وعظ سـكان قرطـاج بتجنب حضـور العروض والألعـاب لأنها تتنـافى مع مبـادئ الدين المسـيحي [17].

* كتـاب ضـد الوثنيـين «Adversus nationes» [18] للكاتـب أرنوبيـوس Arnobe ولد سـنة 260 وتوفي سـنة 327 اشـتغل مدرسـا لفنون الخطابة في سيقا وناريـا «Sicca Veneria» الـكاف حاليـا، وقد ألف هـذا الكتـاب بـين سـنتي 304 و312 وقـد احتوى علـى العديـد مـن المعلومـات الخاصة بالممارسـات الموسـيقية المقترنة بالممارسـات الطقسـية للوثنية، كمـا يُـبرز الكتـاب الحـراك الفكـري والأدبي والفني للزمـن الذي عـاش فيـه الكاتب.

* كتاب «De Musica»، «رسالة في الموسيقى» «Traité de la musique» [19] الذي ألفه أوغسـطينوس Saint Augustin وهو أورليوس أوغسـطينوس Aurelius Augustinus ولـد بتغسـت «Thgaste» سـوق هـراس حاليا سـنة 354 وتـوفي بهيبونا عنابـة حاليا سـنة 430. يعتبر أوغسـطينوس – حسـب علمنا – المـؤرخ الوحيد من الأفارقـة الذين خصّوا الموسـيقى بكتاب في شـكل محاورة بـين معلم وتلميـذه تعرض مـن خـلال فصولـه المتعـددة إلى ماهية الموسـيقى وعلاقتهـا باللغـة، كمـا تعـرض إلى الإيقاعـات والألحـان وتجـاوز مفهـوم الموسـيقى عنـده حـدود التطبيقـات الفنيـة إذ يراهـا معرفـة نظريـة فيهـا جملـة من المعـادلات الرياضية وتقوم على التناسـق المسـتمد من المنطق العـددي الذي بواسـطته يُدرك العقل جماليـة الموسـيقى وتطرب الأذن لسـماعها. كما بحـث الكتـاب في قواعـد العَـروض والإيقاعات الشـعرية وعلاقتهـا بالمقاطع الصوتيـة للجمل وفيه ربـط بـين الشـعر والموسـيقى. كمـا عالـج الكتاب مسـألة الفروقات الجوهرية بين الإيقـاع والعروض، وتعرض أيضـا إلى علم الهرمونيقا والنسـب العددية للأبعاد الموسـيقية.

* كتـاب دي نيوبتيـس فيلولوجيـا آت مارقوريـي «De nuptiis Philologiae et Mercurii» [20] أي أعـراس فقـه اللغـة والمرقوريوس للكاتـب مرتيانـوس كبلا Martianus Capella وهـو مينيـوس فليكس كبلا Martianus Minneus Felix Capella ولد بقرطاج وعاش فيهـا قبل سـنة 439. خُصص الجـزء الأخير مـن الكتـاب للتعريـف بعلـم الموسـيقى متعمقا في شـرح النظرية الموسـيقية الإغريقية الـتي تجعل من الموسـيقى مكونا أساسـيا للرابوع المعـرفي دون الإتيان على ذكـر الأنماط الموسـيقيّة الرائجـة في عصره.

إلى جانـب دراسـة المصـادر المكتوبـة الـتي تناولـت الممارسـة الموسـيقية خـلال الفـترة الرومانيـة بالدرس



ارتأينا أن ندرس أيضا مختلف الشواهد الأثرية من فضاءات عروض ووثائق أيقنوغرافية في محاولة منّا لفهم الوضع العام للموسيقى والموسيقيين، وبناء على ذلك تتشكل لدينا صورة تكون أكثر وضوحا حول الممارسة الشعبية للموسيقى بالبلاد التونسية خلال هذه الفترة.

1) فضاءات العروض:

تعتبر البلاد التونسية من أهم المناطق المتوسطية التي تحتوي على فضاءات عروض تعود إلى الفترة الرومانية، وكثافة هذه الفضاءات وتنوعها تحيلنا على مدى اعتناء الرومان والأفارقة بالموسيقى والعروض المسرحية والألعاب الرياضية التي تعتمد الموسيقى وكل هذه المعطيات تحيلنا بدورها على الممارسة الموسيقية الشعبية المتأثرة بمختلف حضارات البحر الأبيض المتوسط. والمسارح الرومانية بالبلاد التونسية تصنف إلى نوعين: المسارح المغطاة والتي تعرف بالأوديون والمسارح الدائرية:

أ - المسرح المغطى: الأوديون

تعني لفظة أوديون «Odien» في اللغة الإغريقية الغناء[21]، والأوديون «odéon» هو صرح معماري مخصص لاستماع الموسيقى استماعا جيدا. ويتميز الأوديون عن بقية الفضاءات المخصصة للعروض بكونه فضاء مسقفا معزولا عن كل المؤثرات الصوتية الخارجية، ويرجح أغلب المؤرخين أن استحداث هذه النوعية من الفضاءات فرضتها جملة من العوامل لعل أهمها ضعف صوت أغلب الآلات الوترية المستعملة في الفترة الرومانية وكذلك بدافع مقتضيات المسابقات الخاصة بالعزف والغناء التي كانت تقام في ذلك العهد والتي كانت تتطلب إصغاء جيدا لتحقيق النزاهة في التقييم[22]. وتضم قرطاج أكبر أوديون في العالم الروماني وقد بناه الإمبراطور سبتيموس سويروس في القرن الثالث لتقام فيه ألعاب بيثيا[23] وقع تهديمه من طرف الوندال ولم يبق منه سوى بعض الأعمدة والتماثيل التي تشهد على مدى ضخامته. وعلى الرغم من قلة المعلومات حول هذا الأوديون القرطاجي فإن سعة حجمه التي تجعل منه أكبر فضاء مغلق مخصص لسماع الموسيقى وإقامة المسابقات الموسيقية في العالم القديم هو تأكيد على مدى اهتمام الرومان والسكان الأصليين للبلاد التونسية بالموسيقى والممارسة الموسيقية الشعبية تنفيذا وتقبلا.

ب - المسرح الدائري:

أقيمت خلال الفترة الرومانية عدة مسارح دائرية وهي على نوعين، فمنها ما شُيِّد على هضبة أو جزء من هضبة ومنها ما شيد على أرض منبسطة لإقامة ألعاب مصارعة الجلادين وقنص الحيوانات البرية وذلك لتعويض الفضاءات المفتوحة بالساحات العامة التي كانت تقام فيها هذه الألعاب، وهذه الفضاءات المفتوحة تعرف باسم الفوروم «forum».

كما استغلت المسارح الدائرية أيضا للعروض الموسيقية العامة التي تستعمل فيها الآلات الموسيقية ذات الأصوات القوية. ويحتوي المسرح الدائري على حلبة تعرف باسم أرينا «arène» المشتقة من اللفظة اللاتينية التي تعني الرمل «arena» وهو الفضاء المخصص لألعاب المصارعة والاقتتال. يحيط بحلبة المسرح الدائري عادة جدار مرتفع يعرف بجدار المنصة البوديوم «podium» ويكون متوازنا مع جدار ثان يفصل بين الحلبة ومدارج المتفرجين، كما يحتوي المسرح الدائري على مدارج لجلوس المتفرجين تساعد بحكم شكلها المدروس على حسن انتشار الصوت خلال العروض الموسيقية أو العروض المسرحية.

تتميز بناءات المسارح الرومانية بعدة خصائص صوتية تحيلنا على مدى اهتمام الرومان بمسألة انتشار الصوت داخل الفضاءات التي تقام فيها الألعاب والعروض الفنية بصفة عامة والعروض الموسيقية بصفة خاصة، وهذا الاهتمام يعكس مدى الاهتمام بالممارسة الموسيقية الشعبية السائدة في المناطق القريبة من المسارح الكبرى الموجودة بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية وهي مسرح قرطاج ومسرح دقة ومسرح الجم. ومن أهم المميزات الصوتية لهذه المسارح نذكر بُعد المسارح عن المدن وكذلك عكس الصوت وتضخيمه وأيضا دقّة انتشار الصوت إلى جانب العناية بحيازة الصوت وتفخيمه.

2) الممارسة الموسيقية الشعبية في الفترة الرومانية من خلال لوحات الفسيفساء:

لدراسة الممارسة الموسيقية الشعبية بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية لا بدّ لنا من دراسة الشواهد الأيقنوغرافية المميزة لهذه الفترة وهي الفسيفساء. ويعتبر المشهد الموسيقي والممارسة الموسيقية من أهم المواضيع التي سجلت حضورها بكثرة في لوحات الفسيفساء التي تعود إلى هذه الفترة وذلك في مختلف الأنشطة الدينية الطقسية والأنشطة الدنيوية الاجتماعية.

نلاحظ من خلال جملة اللوحات الفسيفسائية التي تعود إلى الفترة الرومانية بالبلاد التونسية والتي تتضمن مشاهد من الممارسات الموسيقية مدى اهتمام الرومان بالممارسة الموسيقية الشعبية في بعديها الهيدوني والعقلاني، ويظهر ذلك من خلال:

- حضور الممارسة الموسيقية في عدة مناطق بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية: قرطاج والجم وصفاقس ودقة وڤفصة وأوتيكا وسوسة إلى غير ذلك من المناطق التي عثر فيها على لوحات فسيفسائية تجسم بعض الأساطير والشخصيات المرتبطة أساسا بالموسيقى.
- تنوع المناسبات الدينية والدنيوية التي يكون للموسيقى فيها حضور فعال.
- تعدد الآلات الموسيقية وتنوعها مقارنة بالآلات الموسيقية الموجودة خلال الفترة البونية.

الآلات الموسيقية بالبلاد التونسية

خلال الفترة الرومانية:

1) الآلات الإيقاعية:

المضـارب الرنانـة: نلاحظ مـن خلال دراسـة الوثائق الأيقنوغرافيـة وجـود ضربـين مـن المضـارب الرنانـة بالبلاد التونسـية خلال الفترة الرومانيـة وهما القضبان المتصادمة والصاجات، ويعود اسـتعمال المضارب الرنانة بنوعيْهـا إلى العصـور الحجرية.

القضبـان المتصادمـة: تـبرز القضبـان المتصادمة في العديـد مـن الوثائـق الأيقنوغرافيـة على طـول يقارب الأربعين سـنتيمترا ويرجح الباحث أنيـس المؤدب أن هذه القضبـان تصنع مـن الخشـب الصلب.[24]

الصاجـات: تتكـون الصاجـات مـن زوجـين مـن القضيبـان الرفيعة يكونان متسـاويين في الطول ويبرز في نهايـة كل منهما رأس مسـتدير مسـطح.

الكوسـات: يتمـيز الرومان عـن البونيين باسـتعمال الكوسـات أو الصناجـات في الموسـيقى الدنيويـة إلى جانـب اسـتعمالها في الموسـيقى الدينيـة والممارسـات الطقسـية، ويـبرز ذلك جليا مـن خلال بعـض اللوحات الفسيفسـائية الراجعة إلى الفترة الرومانية والتي تجسـد مشـاهد رقص دنيـوي فيه حضـور مكثف للكوسـات.

الصلاصـل: تحيلنا مجمـل الشـواهد الأيقنوغرافية الـتي تجسـد الصلاصـل أن اسـتعمالها ارتبـط أساسـا بعبـادة الآلهة إيزيـس، وتتصـل رمزية الآلـة بالحضارة المصريـة القديمة.

الدفـوف: ارتبطت الدفـوف خلال الفـترة الرومانية بالممارسـات الطقسـية لديانة «قيبـال» فنجدها بكثرة في الاحتفـالات الديانوسـية إذ نجدها بكثرة بأيـدي أتباع ديونيسيوس: الميناذوس والسـيلانوس. والدفوف خلال هذه الفترة تصنـف من ضمن الآلات الشـعبية ذلك أنها غـير مرتبطة بأيـة آلهة من آلهـات الفنون بـل بقيت آلة مصاحبة فقـط للرقص والتمثيل في المسـرح.

2) الآلات الوترية:

الجنـك: مـن خـلال دراسـة الشـواهد الأيقنوغرافيـة الـتي تعـود إلى الفـترة الرومانيـة والتي فيهـا حضـور لهـذه الآلـة نلاحظ ارتباطها بالعازفـات دون العازفين وهـو علـى شـكل مثلـث غـير منتظم الأضلاع ويتجـاوز ارتفاعه مسـتوى رؤوس العازفـات.

الكنـارة: يعتـبر اسـتعمال آلـة الكنـارة خـلال الفـترة الرومانيـة بالبـلاد التونسـية دليـلا علـى مـدى تأثـر الموسـيقى الرومانيـة بحضـارات البحـر الأبيـض المتوسـط وخاصـة الحضـارة الإغريقيـة، ذلـك أن هـذه الآلـة بمختلـف أنواعهـا كانـت رائجـة بكـثرة في عهـد الإغريـق وهـي آلـة مقدسـة مقترنـة بأبوللـو وموسـاي، كمـا اهتـم بهـا كبـار المنظرين والمفكريـن، إذ جعلها أفلاطـون آلـة أساسـية مـن الضـروري أن يتعلمها النـشء حـتى يكونـوا أسـوياء مـن خـلال تنظـيره لإنشـاء المدينـة الفاضلـة[25]. كمـا أكـد أرسـطو علـى تعليمها للنـشء بما أنها آلـة تنـمي الـذكاء[26]. وتشـير الشـواهد الأيقنوغرافيـة الـتي تجسـد الكنـارة إلى أنهـا تتضمـن عـدة أنـواع أهمهـا اللـيرة والقيثـارة:

اللـيرة: تبـين مختلـف الشـواهد الأيقنوغرافيـة مكونـات اللـيرة الـتي تميزهـا عـن بقيـة الآلات المشـابهة لها، ذلك أن صنـدوق الرنين يصنـع مـن تُـرس السـلحفاة يمتـد منـه قرنـان متناظـران بينهمـا مقبـض تنطلـق منـه الأوتـار المتوازيـة لتصـل إلى المشـط المثبـت في أسـفل الصنـدوق المصـوت.

القيثـارة: عنـد دراسـة مختلـف الشـواهد الأيقنوغرافيـة الـتي تعـود إلى الفـترة الرومانيـة بالبـلاد التونسـية والـتي تتضمـن تجسـيدا للقيثـارة نتبـين مـدى ارتبـاط هـذه الآلـة بأبوللـو وآلهـة الموسـيقى ايراتـو. وتختلـف القيثـارة عـن اللـيرة مـن حيـث الشـكل وأيضـا مـن حيـث مـادة الصنـع، ذلـك أن شـكل صنـدوق رنـين

القيثارة يكون مستطيلا منحرفا أو سداسي الأضلاع تمتد منه رقبتان سميكتان.

العود «باندوريوم»: يعتبر استعمال الباندوريوم في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية من قبيل التأثر بالحضارات القديمة على غرار الحضارة المصرية القديمة والحضارة الآشورية. وعلى الرغم من ارتباط الموسيقى الرومانية وفنونها عامة بالحضارة الإغريقية فإن استعمال الباندوريوم لم يكن متداولا عند الإغريق ذلك أنهم كانوا يحبذون الآلات ذات الأوتار المطلقة عن الآلات ذات الأوتار المعفوقة. ومهما يكن من أمر فإن توفر الوثائق الأيقنوغرافية التي تعود إلى الفترة الرومانية وانتشارها في مختلف مناطق البلاد التونسية تدل على كثرة استعمالها في مختلف المناسبات [27].

ومن خلال بعض الشواهد الأيقنوغرافية نلاحظ أن الصندوق المصوت للباندوريوم مصنوع من ترس السلحفاة ولعل استعمال هذه الآلة في الممارسات الدينية الطقسية وخاصة الطقوس الجنائزية يجعلنا نميل أكثر إلى رأي الباحث جاك بريل Jacques BRIL الذي يرى أن العلاقة بين الآلات الموسيقية والأشكال الحيوانية لأجزائها أو استمداد مواد صنعتها من أعضاء حيوانية معينة هو فعل عقائدي طوطمي، بحيث يكون هناك استمرارية حيوية القوى الطوطمية «totémique»[28] في الآلات التي صنعت من أعضائها[29]. ومما يؤكد استعمال الباندوريوم في مختلف المناطق التابعة للنفوذ الروماني وفي مختلف المناسبات وجود دمى من الطين المفخور تجسد هذه الآلة في منطقة قصر غيلان بجنوب البلاد التونسية.

3) الآلات الهوائية:

الشعيبية: الشعيبية «syrinx» هي آلة موسيقية هوائية متعددة الأنابيب المتدرجة في الطول مثل «flûte de pan»، ولم يتفق المؤرخون على تاريخ أول ظهور لها إذ أثبتت الحفريات والدراسات الأثرية استعمالها في مختلف الحضارات القديمة المتباعدة جغرافيا وزمنيا. أما في البلاد التونسية خلال الفترة الرومانية فقد كانت الشعيبية تصنع من القصب وقد وجدت بعض النماذج الأصلية مصنوعة من الخشب وأخرى من البرنز والعاج وذلك حسب الشواهد الأيقنوغرافية المتوفرة والتي تبين استعمالها أيضا في مختلف الممارسات الدينية والدنيوية.

القصبة: أبرزت الدراسات والحفريات الأثرية أن استعمال القصبة كان في مختلف الحضارات البشرية التي ظهرت في مناطق مختلفة من العالم منذ أقدم العصور، لكن استعمال القصبة خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية كان على غرار استعماله في الحضارة الإغريقية غير محتفى به على الرغم من استعماله في شتى الممارسات الدينية الطقسية والدنيوية، ولعل ذلك راجع بالأساس إلى تصنيف هذه الآلة ضمن الآلات الشعبية حتى أنها غير مرتبطة بأي ربة من ربات الفنون، إذ نجدها مرتبطة بالأنشطة الرعوية وارتباطها بالمضامين الطبيعية.

المزمار المزدوج: اعتبر المزمار المزدوج من الآلات الشعبية الوضيعة منذ العهد الإغريقي لارتباطه بأسطورة الآلهة أثينا التي صنعته ثم تخلت عنه بسبب الاعوجاج الذي خلفه لها بفمها وقد تبناه بعد ذلك مرسياس أحد شياطين الطبيعة. وعلى الرغم من هذا المعتقد السائد فإن الإغريق لم يتوانوا عن استعمال المزمار المزدوج في مختلف المناسبات الدينية والدنيوية ولكن بقي من الآلات الدونية الوضيعة التي لا ترتقي إلى الآلات المتقنة التي اعتنى بها الفكر اليوناني القديم والتي جعل منها آلات النخبة المفكرة كالليرة والقيثارة[30]. وقد تواصل هذا المعتقد الأسطوري خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية على الرغم من ارتباطه بربات الموسيقى واستعماله وحضوره بكثرة في مختلف

الشواهد الأيقنوغرافية التي تجسد المزمار المزدوج بنوعيه: المزامير المزدوجة ذات الأنابيب المستقيمة والمزامير المزدوجة ذات الأنابيب المعقوفة.

الأرغن المائي: تعددت المصادر التاريخية المكتوبة التي تناولت الأرغن المائي بالدرس، فقد أرجع هيرون الأسكندراني Héron d'Alexandrie هذه الآلة إلى القرن الأول، بينما ترجع أغلب المصادر تاريخية هذه الآلة إلى القرن الثالث قبل الميلاد[31]. وتبرز أغلب الشواهد الأيقنوغرافية أن استعمال الأرغن المائي في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية كانت في جميع المناسبات الدينية والدنيوية وخاصة الاحتفالات الخاصة وألعاب مصارعة الجلادين إلى جانب استعمالات عسكرية تتمثل في المصاحبة الموسيقية لتدريبات الجنود[32].

مزمار الجراب: لم يكن استعمل مزمار الجراب بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية متداولا بكثرة ولكن في المقابل لا يمكن إنكار تداوله، فقد تعرض سويتونيوس إلى هذه الآلة في كتابه «حياة نيرون» حين ذكر أن نيرون كان من أبرز العازفين عليها. وتبين لنا الشواهد الأيقنوغرافية أن مزمار الجراب وقع استعماله خلال الفترة البيزنطية،

ومن هنا يمكن أن تستخلص أن استعمال مزمار الجراب بدأ منذ الفترة الرومانية وتواصل فيما بعد خلال الفترة البيزنطية.

البوق: يعتبر استعمال البوق في الفترة الرومانية امتدادا لاستعماله خلال الحضارة الإغريقية أو من قبيل تأثر الحضارة الرومانية بحضارات البحر الأبيض المتوسط، فقد استعمل البوق عند الإغريق في الميدان العسكري وخاصة تدريبات الفرسان، وتواصل استعماله مع الرومان في مختلف النشاطات العسكرية خلال فترات السلم وأثناء الحروب.

«كانت الجيوش الرومانية تستخدم بصورة أساسية آلات ذات فوهات واستنادا إلى دستور الإمبراطور سرفيوس جُهز كل جيش من جيوش روما بمئة[33] عازف على البوق كانت مهمتهم أداء الإشارات المختلفة فيما يخص النشاطات اليومية للعسكريين وتسلية الجنود خلال فترة استراحتهم وعندما كان الجيش المنتصر يعود إلى روما كانت عدة فرق موسيقية تسير في مقدمة الاستعراض تعزف ألحانا عسكرية»[34].

من أقدم الشواهد الأيقنوغرافية التي عثر عليها بالبلاد التونسية والتي تتضمن تجسيدا لآلة البوق أو عازف بوق أثناء العزف، لوحة فسيفسائية عثر عليها بجهة طبربة وتعود إلى القرن الثاني بعد الميلاد تشخص مجموعة من العروض وتجسد في جزء منها بوقي.

القرن: يعتبر القرن من الآلات الموسيقية التي أخذها الرومان عن الإغريق في إطار التأثر بحضارات البحر الأبيض المتوسط والتي استغلت كثيرا في النشاطات العسكرية وقت الحروب كما في وقت السلم، وسجلت هذه الآلة حضورها بكثرة خلال الألعاب الرياضية وفي الاحتفالات الرسمية والمواكب الجنائزية. والملاحظ من الشواهد الأيقنوغرافية أن القرن أصبح يصنع من المعادن المختلفة كالبرنز بعد أن كان من المواد العضوية للقرون الحيوانية.

قناع الممثل كآلة موسيقية: يعتبر القناع المكمل لأزياء الممثلين التراجيديين والكوميديين والإيمائيين آلة لتغيير الصوت بجعله حادا أو منخفضا حسب مقتضيات العرض المسرحي. وقد ذكره لوقيانوس في وصف العروض المسرحية موضحا دور القناع المغير لطبيعة الصوت البشري والمتماشي مع الأزياء التنكرية التي يحتاجها الممثلون في مختلف العروض المشهدية[35]. وانتقد ترتليانوس القناع في حملته على الممثلين والعروض المسرحية، ذلك أن القناع يغير الصوت وفي ذلك خطيئة في حق الله الذي لا يحب المغالطات وكل من يشوه صورة مخلوقاته فهو مدنس لحرمته[36].

مجالات الممارسات الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية:

عند دراستنا للشواهد النصية المكتوبة ومختلف الشواهد الأيقنوغرافية التي تعرضت إلى الممارسات الموسيقية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية نلاحظ أن الحضور الموسيقي كان في هذه الفترة موجودا في مختلف الممارسات الحياتية سواء الممارسات الدينية الطقسية أو الممارسات الدنيوية الجادة أو تلك التي تبعث على الهيدونية. ولئن اقتصرت الممارسة الموسيقية على المجال الديني الطقسي وبعض المناسبات الدنيوية خلال الفترة البونية، فإن حضور الموسيقى والآلات الموسيقية في المجال الديني الطقسي يكاد يكون محدودا مقارنة بحضورها في المجالات الدنيوية خلال الفترة الرومانية، ولعل ذلك ما يفسر التنوع والتعدد في الآلات الموسيقية المحلية أو المتوارثة عن حضارات البحر الأبيض المتوسط المتزامنة مع العهد الروماني أو الحضارات القديمة كالحضارة المصرية والآشورية وغيرها مقارنة بالآلات المتداولة خلال الفترة البونية. ومن أبرز المجالات الحياتية التي كان للممارسة الموسيقية فيها دور فعال خلال الفترة الرومانية والتي كانت مهمشة أو شبه مهمشة خلال الفترة البونية نذكر:

المجال العسكري: كان للممارسة الموسيقية حضور سواء وقت الحرب أو في وقت السلم، وكنا قد تعرضنا إلى ذلك خلال دراستنا لبعض الشواهد الأيقنوغرافية المتعلقة ببعض الآلات الموسيقية الهوائية المستعملة في هذا المجال خلال الفترة الرومانية كالأرغن المائي والبوق والقرن.

المجال الرياضي: وكنا قد تعرضنا إلى ذلك من خلال دراستنا لبعض الشواهد الأيقنوغرافية المتعلقة ببعض الآلات الموسيقية الهوائية المستعملة خلال الفترة الرومانية في هذا المجال كالمزمار المزدوج ومزمار الجراب والبوق والقرن.

المجال الترفيهي: كان للممارسة الموسيقية في المجالات الترفيهية دور فعال وقد لاحظنا ذلك من خلال بقايا اللوحة الفسيفسائية التي تنقل لنا

مشـهد وليمـة فيهـا حضـور للموسـيقى مـن خـلال عـازف شـعيبية وراقصـات يوقعـن بصاجـات.

المجـال التكويـني في الموسـيقى: اعتـنى الرومـان والأفارقـة السـكان الأصليـون للبـلاد التونسـية خـلال الفـترة الرومانيـة بالمجـال التكويـني والتعليـمي للموسـيقى، إذ يذكـر أوغسـطينوس في كتابـه «رسـالة في الموسـيقى» أن تعلـم تقنيـات العـزف والغنـاء هـو مـن اختصـاص مجموعـة مـن المحترفـين أغلبهـم مـن العبيـد والمـوالي، ونفهـم مـن خـلال بعـض خطبـه الوعظيـة أن منطقـة بلاريجيـا قـد اختصـت بتعليـم الرقـص والموسـيقى عزفـا وغنـاء، ولعـل هـذه المنطقـة قـد عرفـت وجـود مـدارس أو معاهـد لتعليـم الرقـص والموسـيقى غنـاء وعزفـا، ونستشـف ذلـك مـن الخطـاب الـذي ألقـاه أوغسـطينوس واعظـا أهـالي بلاريجيـا وناصحـا إياهـم بالتخلـي علـى جملـة هـذه الصنائـع: «إخـوتي متسـاكني بلاريجيـا مدينتكـم مشـهورة في كل الجهـات، ويتجـه إليهـا العديـد مـن النـاس، عمـا [هكـذا][37] يبحثـون هنـا؟ عـن ممثلـين، عـن خليعـات، هـل تجـدون في هـذا مجـدا؟ ألا تخجلـون مـن الاحتفـاظ بسـلعة تشـترى؟»[38]

المجـال الفـني: كنـا قـد أشـرنا إلى إقامـة مسـابقات موسـيقية خـلال الفـترة الرومانيـة بالبـلاد التونسـية عندمـا تعرضنـا لدراسـة فضـاءات العـروض وخاصـة أوديـون قرطـاج، فقـد كانـت هـذه المسـابقات مـن أبـرز المظاهـر الفنيـة الموسـيقية الـتي وقـع الاعتنـاء فيهـا بالموسـيقى علـى المسـتوى التنظيـمي والمسـتوى الفـني، ومـا إقامـة مسـابقات «بيثيـا» الموسـيقية وبنـاء الأوديـون الخـاص بهـذه المسـابقات إلا دليـل علـى المسـتوى الفـني الـذي وصلتـه ولايـة إفريقيـا الرومانيـة، والـذي يعتـبر انعكاسـا للمسـتوى الحضـاري الـذي عرفتـه البـلاد التونسـية خـلال الفـترة الرومانيـة. وإقامـة المسـابقات الموسـيقية هـي مـن قبيـل التأثـر بالحضـارة الإغريقيـة، إذ عملـت السـلطة الحاكمـة خـلال الفـترة الرومانيـة علـى إعـادة إحيـاء مجـد المسـابقات الموسـيقية علـى الطريقـة الهلينسـتية وقـد أحاطهـا الإمبراطـور نـيرون بهالـة فخمـة مـن المظاهـر السياسـية والدينيـة لتصـير إحـدى خطابـات الإيديولوجيـا الرومانيـة المعـبرة عـن بطولـة الإمبراطـور وتقديـس صورتـه الأبوللونيـة.

الهوامش

1 – الهيدونية: مدرسة فلسفية تجعل من اللذة والمتعة والترفيه أهم غاية حياتية سامية.
أُنظر:
- www.histophilo.com/hedonisme.php (22/9/2017)
- www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9donisme (18/9/2017)
- www.universalis.fr/encyclopedie/hedonisme/ (18/9/2017)

2 – العقلانية: توجه فلسفي يؤكد أن الحقيقة يمكن أن تكتشف بشكل أفضل باستخدام العقل والتحليل الواقعي.
أُنظر:
- https://marefa.org/%D8%B9%D9%82%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9 (20/9/2017)
- www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B9%D9%82%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9/ (20/9/2017)

3 – المؤدب (أنيس)، الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة البونية والرومانية، مذكرة دكتورا في علوم التراث، جامعة تونس، مارس 2008، ص. ص. 128 – 131.

4 – أُنظر:
- GESLL (Stéphane), Histoire ancienne de l'Afrique de nord, tom III, Hachette, Paris, 1927, p. 197 – 198.
- LANCEL (Serge), Hannibal, Fayard, Paris, 1995, p. 269.
- فنطر (محمد حسين)، الحرف والصورة في عالم قرطاج، مركز النشر الجامعي، أليف- منشورات البحر الأبيض المتوسط، تونس، 1999، ص. 28.

5–PSEUDO–PLUTARQUE, De la musique, texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éduction musicale dans la Grèse antique préparé par François LASSERRE, Olten / Lausanne, Urs Graf–Verlag, Coll. Institut suisse de Rome Bibliotheca helvetica romana, 1954.

6 – فنطر، م. س.، ص. 145.

7 – أُنظر:
- DELATTRE (Alfred Louis), La nécropole des rabs, prêtres et prêtresses de Carthage, troisième année de fouilles, Imprimerie Paul Feron–Vrau, Paris, 1902 – 1903, p. p. 5 – 8.
- DELATTRE (Alfred Louis), La nécropole voisine de la colline de Sainte – Monique, troisième mois de fouilles, Imprimerie Paul Feron–Vrau, Paris, 1900, p. 15, notes n° 2.

8 – خطأ لغوي صوابه: فينصرفون.

9 – فنطر، م. س.، ص. 234.

10 – أُنظر ملحق اللوحات: لوحة رقم 1 و2 و3 و4.

11 – DECRET (François), Carthage ou l'empire de la mer, Seuil, Paris, 1977, p. 143.

12 – VENDRIS (Christophe), Instruments a cordes et musiciens dans l'Empire Romain, Etude historique et archéologique (II ème siècle av. J.–C/ V ème siècle ap. J. – C), L'Harmattan, Paris, 1999, p. 115 – 116.

13 – HERODOTE, Histoire, Livre IV, Chapitre 192, texte numérisé in:
- http://2terres.hautesavoie.net/livreseg/herodote/texte/herodote4.htm

14 – فنطر، م. س.، ص. 24.

15 –أبوليوس (لوكيوس)، المرافعة، أو دفاع صبراتة، ترجمة عمار الجلاصي، منشورات تاوالت الثقافية، كاليفورنيا – الولايات المتحدة الأمريكية، 2001.
- المحجوبي (عمار)، أبوليوس: صفحات مختارة، تعريب محمد العربي عبد الرزاق، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج – تونس، 1998، ص. 7 – 22.

16– TERTULLIEN, Contre les spectacles, texte numérisé d'après la traduction de Eugène–Antoine De GENOUDE, Edition Louis Vivès, Paris, 1852, tome II, in:
- www.tertullian.org/french/g2_11_de spectaculis.htm

17 – أُنظر مؤلفات Saint Cuprien De Carthage باللغة الفرنسية على الموقع:

❋ www.jesusmarie.com/cyprien de carthage.html

18 – ARNOBE L'ANCIEN, Contre les Gentils, traduit et commenté par Henri Le BONNIEC, Les Belles lettres, CUF, Paris,1982.

19 – SAINT AUGUSTIN, Traité de la musique, texte numérisé d'après la traduction de MM. THENARD et CITOLEUX, in:

❋ www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/musique/index.htm

20 – MARTIANUS CAPELLA, De Nuptiis Philologiae et Mercurii, liber. IX, trad. Di Lucio CRISTANTE, Antenore, coll. Medioevo e umanismo, Padova, 1987.

21 – "Odéon, du grec Ωδείον (littéralement «construction destinée à des concours musicaux», mot dérivé du grec «chanter» qui a aussi donné ode et aède), est le nom de divers édifices de la Grèce antique affectés aux exercices de chants, aux représentations musicales, aux concours de poésie et de musique. Ces édifices étaient généralement de taille modeste."

أُنظر:

❋ fr.wikipedia.org/wiki/Odeon

22 – PECHE (Valérie) et VENDRIES (Christophe), Musique et spectacles a Rome et dans l'Occident romain, Errance, Paris, 2001, p. 68.

23 – Ibid., p. 68.

24 – المؤدب، م. س.، ص. 309.

25 – PLATON, La République, Livre III, 399d, texte numérisé d'après L'œuvres complètes de Platon, traduis en français par E. CHAMBRY, Librairie Gamier Frères, Paris, in:

❋ http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep3.htm

26 – ARISTOTE, La Politique, texte numérisé par J.P.MURCIA, traduit en français d'après le texte collationné sur les manuscrits par J. BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE, Livre V, Chapitre VI, 5, Paris, Ladrange, 1874, in:

❋ http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politiqueordre.htm

27 – VENDRIS, op. cit., p. 117.

28 – Totémique: adjectif du totem fonction de totémique / Totémisme: structure sociale organisé autour des totems. (Dictionnaire encyclopédique Auzou 2004, p. 1523).

29 – BRIL (Jacques), Origines et symbolisme des instruments de musique, édit. Claucier-Guéraude, Paris, 1980, p. 31.

30 – WIORA (Walter), Les quatre âges de la musique, traduction de J. GAUDEFROY-DEMONBYNES, Payot, Paris, 1963, p. 74 – 75.

31 – PERROT (jean), L'orgue et ses origines hellénistique à la fin du XIII siècle, édit. A. et J. PICARD, Paris, 1965, p. 33 – 34.

32 – PECHE & VENDRIES, op. cit., p. 78.

33 – هكذا وردت في الكتاب، والصواب: بمائة

34 – مدبك، م. س.، ص. 43.

35 – LUCIEN, De la danse, Chapitre 27, texte numérisé, traduction de Eugène TALBOT, Hachette, Paris, 1912, in:

❋ http://remacle.org/ bloodwolf/philosophes/Lucien/danse.html

36 – TERTULLIEN, Contre les spectacles, op. cit.

37 – الصواب: عمّ يبحثون هنا؟

38 – SAINT AUGUSTIN, Serments Denis, 17, 5.

عن: المؤدب، م. س.، ص. 405.

الصور

❋ الصور من الكاتب .

الرقصات المسرحية من أعرق تراث كيرالا الهندية «كاثاكالي (Kadakali)، وكوديياطم (Koodiyattam)، وكوت (Kootu)، وغير ذلك»

أ. نشاد علي الوافي – باحث من الهند

كيرالا، إحدى الولايات الهندية التي تقع في جنوبها تمتلك أجمل طبيعة وتتحلى أعلى درجة في مقياس التنمية الإنسانية والتقدم العلمي والتكنولوجيا وبلغت النسبة التعليمية إلى المائة في المائة وشُبّه مستوى الحياة فيها بالدولة المتقدمة. يتعايش فيها أناس يختلف أديانهم وثقافتهم بالوئام والوحدة حتى يشاركوا في جميع المحافل الثقافية مثل أونام (Onam) وويشُو (Vishu) وتِرْشُور فورامْ (Thrissur Pooram) والأعياد الدينية مثل عيد الفطر والأضحى ويوم ولادة عيسى (Christmas) ويدعمونها ماديا ومعنويا. نشأ وازدهر فيها ثقافات عديدة وحضارات متنوعة، تراثها عريق وفنونها الكلاسيكية رائعة. ما اعترف اليونسكو من بين ثقافاتها إلا الاثنين وهي كُودِيَاطَمْ ومُودِيَاطَمْ فيما نال كاثاكالي غينس للمكياج الكثّاف. وقد كان توجد في كيرالا فنون متعددة منذ عهد القبيلة حتى تبلورت وانقسمت فيما بعد إلى ثلاثة أقسام وهي

الفنـون الإسـلاميّة الهنديّة والفنـون الهيكليّـة والفنون التقليديّة. ونعني بالفنون الإسـلاميّة الهنديّة فنون نشأت وتطـوّرت إثر احتـكاك الثقافتـين الهندية والإسـلامية. وأمّا الفنـون الهيكليّة وهي التي نشـأت بالعلاقة بالهياكل والـتي تُعـرض في مسـارح خاصّـة بُنيـتْ في أحضانهـا. فالفنـون الـتي تنتـمي إلى مناطق وأديـان خاصّـة تُعرف بالفنـون التقليديّـة. تنتـمي كُـوتْ (Kooth) وكُودِيَاطَمْ (Koodiyattam) وكَاثَـاكَالِي (Kadakali) ورَامَانَاطَـمْ (Ramanattam) وكْرْشْـنَاطَمْ (Krishnattam) وأُوَطامْ تُولَّالْ (Ottamtullal) إلى الفنون الهيكليّة الرئيسـة بينما تِـرَا (Tira) وتيَّـامْ (Teyyam) ومُودِيـتْ (Mudiyettu) وفَادَايَانِي (Pdayani) وتيرُوكُـوتْ (Terukooth) وكُومَاتِي (Kummatti) وكَالاَميزُوتْ فَاتْ (Kalamezhuthpattu) وكَنَالاَطَـمْ (Kanalattam) ومَيِلاَطَـمْ (Mayilattam) تنتـمي إلى الفنـون التقليديّة.

الفنون الهيكليّة
Kshethra Kalakal

الرقصـة المسـرحية هـي التعبـير عـن الأسـاطر والقصـص الهندوسـيّة القديمـة الـواردة في الكتـب المقدّسـة مثـل باغـاوات غيتـا (Bagavath Geetha) وراماينا (Ramayana) وأبانشات (Upanishads) وغير ذلك في صـورة تجمع فيـه الحكاية والرقصة والمسـرحية في آن واحـد. وتُسـمّى المنابـر الفنيّـة الـتي يتـم تقديـم الرقصـات المسـرحيات أو نحـو ذلـك فيهـا بكُوتَانْبَلَنْغَلْ (koothambalangal).

ومن أهم الفنون الهيكلية :

1) كُوتْ (Kooth):

هـو مـن أقـدم فنـون هيكليّـة في كـيرالا بـدأ قبـل 2000عـام كما يقـول المؤرخون العباقـرة في تاريخ الفنّ. يعرضـه الفنّـان المنتمي إلى طبقـة جَاكِيَـارْ (Chakiyar) ولذلـك يُعـرَف بجَاكِيَـارْ كُـوتْ. ولمّـا تغـيرت الحـال وتلاشـت الطبقيّـة في الهند أخـذ يمارسـه الفنّانون من غير طبقـة جاكيار أيضا. وهـو حكايةٌ وتمثيلُ أسـطوريةِ جينْبُـو (Chembu) القديمة التي هـي مجموعة قصص أُلّفت في اللغة السانسـيكرتية تضمينا بالهزل والفكاهة. يهتم فيه الحـوار والتمثيل معا ويقوم به شـخص واحد. يشـرح فيه الممثّل النظم والنثر الوارد في أسـطورية جينبو بيانا واضحا مضيفـا إليه القصـص والقصص القصيرة الـتي تسـاعد البيـان الواضـح. ويضيـف فيـه النقـد الاجتماعيّ ولعلّ الراقص يشـير إلى أحد من المشـاهدين ويضحك منـه. وأروع المتعـة في جاكياركوت هـي الهزل. وأهـمّ أداة يسـتخدم فيه هو مـيزاو (Mizhavu) أي طبل نحاسيّ. يقرأه مـن ينتمي إلى طبقة نَمْبِيَـارْ (Nambiyar) لإخبـار المشـاهدين ببدايـة عـرض جاكيـار. يدخل بعد ذلـك البطـل إلى المسـرح ويرقـص رقصـة «جـاري» (Chari) ثـم يقوم بتمثيـل يُعرف بـ«وِدُوشَكَاسُـطُوبَامْ» (Vithushaka Sthobam) لتنظيـف البـدن ظنّيـا. وبعـد ذلك يعرض نوعا آخـر وذلك «إِشْدَاديوَاسْـتُودِي» (Ishtta Deva Sthudhi) يعـنى بـه ثنـاء الإله المحبوب و«فِيدِيكَافَارَاجِـلْ» (Pedikaparachil). وبعـد ذلـك فقـط يعـرض جاكياركـوت. يرتـدي فيـه الحاكـي زيا خاصـا. ومـيّز الناسـك شَـاكُونِيَا (Shakunya Muni) كوت من المسـرحيات السانسـكرتية وسـهّله حتى يفهم كل واحـد من العامـة. وأوّل كتـاب يتنـاول جاكياركوت هـو «جِيلَفَاتِـكَارَمْ» (Chilappathikaram) الـذي ألّفه إِيلاَنْكُـودْ أَدِكَالْ (Elankodu Adikal) أخـو الملك الكيرالي جِينْكُودُو وَا فِيرُومَـالْ (Chenguttuva Perumal) الذي يظـن به أنه عـاش في القـرن الثـاني الميلادي.

2) كُودِيَاطَمْ (Koodiyattam)

يعنى بكُـودَامْ الجماعـة وبآطَمْ الرقصـة. فهذه رقصة هيكليّـة جماعيـة مع التمثيل يشـترك فيه أكثرمـن فنّان في طبقـة جَاكِيَـارْ (Chakiyar) أو نَامْبِيَـارْ (Nambiyar) فقط. وهو من إحدى رقصة كلاسـيكية اعترفه اليونسـكو في جدول التراث العالميّ. تلعب فيه الشـخصيات أدوارهم في مختلف الأزياء ويشـيرون بأصابعهـم وأيديهم ويوحون بالتعبيرات الوجهية التسـعة إلى شـتى وجـدان نفسي من عشـق وهزل وخوف ورحمـة وغضب وشـجاعة وعجب واطمئنـان. ويَتلُـون مـن خـلال ذلـك الآيـات والأبيات الـواردة في الكتـب المقدّسـة الهندوسـيّة. وتسـتعمل الشـخصيات الخيريّة اللغة الفصحى المهذّبة فيما الأشـرار

تتحـدّث لغة غير مهذّبـة. ويتكلّم الهـازل اللغة الماليالميّة (Malayalam) ويُضحـك ويفكّـر وينقـد الأحـوال الاجتماعيـة. يُـروَى أنّه بـدأت هذه الرقصة المسـرحية قبل 2000عـام ولبس ثوبـا جديدا بعد مـرور ألف عام لمّا هذّبهـا كُولاَشـيكَرَاوَارْمَا (Kulashekharavarman) ولا يـزال يبقـى هـذا النـوع في هـذه الأيـام. ويقـال سـاعده في تهذيبها صديقـه الحميم صاحـب الفكاهة تُـولاَنْ (Tholan) وألّـف فيـه كتابـين مهمّـين وهمـا «آدَافْـرَكَارَامْ»(Atta Prakaram) وكْرَمَادِيفِيـكَا (Kramadeepika). وتأخـذ لعرضـه الكاملـة 41 يومـا. يحتـلّ التمثيـل فيـه أهميّـة بالغة لأنّه يشـتمل علـى كُودِيَاطَـمْ وإِلَكِيَاطَـمْ (Ilakiyattam) وإِرُنَّاطَـمْ (Irunnattam) وفَكَرْنَاطَـمْ (Pakarnaattam) مع أنّ أزيـاء الشـخصيات فيها تختلـف حسـب أدوارهم وهي بَاتْشَـا (Pacha) ومِينُـوكْ (Minukk) وكَاتِي (Kathi) واللحيـة الحمـراء واللحيـة السـوداء واللحيـة البيضاء وفَازُوكَا (Pazhukka). وتُسـتعمل فيها الآلات الموسيقية الخمسـة مثـل إِدَاكَا (Idakka) وهـو طبـل نحـاسيّ يُعلَّـق علـى الكتـف برِبـاط وشَـنْكْ (shanku) يعـني العرقـوب وكُرَامْكـوزَالْ (kuram kuzhal) وهـي آلـة موسـيقية من القصـب التقليدية مشـابهة بنَادَاسْـورَا أو شـيهناي وكُزِتَالَمْ (Kuzhithalam) وهي الصنج وتِمِلاَ (thimila) وهـي طبـل طويل مصنوع مـن جلد العجل.

3) نَغِيَارْكُوتْ (Nagiyar Kooth):

تُنـادَى اليافعـات من طبقـة نامبيـار (Nambiyar) نغيـار. بنـاء على أنّه تقوم نغيـار بعرض وتمثيل هذه الرقصـة المسـرحية يقـال لـه نغياركـوت. ظهر هـذا الفنّ في العالـم في القـرن التاسـع الميلادي. هـذه رقصـة تمثّـل فيهـا الفنّانـة قصـص الإلـه الهنـدوسيّ شْـرِي كِرْشْـنَانْ (Shrikrishnan) مـن خـلال ثمانيـة أيّـام أو اثـني عشـرة يومـا. بعد أداء القربان للإله البْرَهْما (God Brahmavu) والآلهـة سَرَاسـوَاتِي (Goddess Saraswathi) والإلـه غَانَافـاَتِي (God Ganapathi) تسـتعدّ الفنّانـة جالسـة أمـام المصبـاح الخاصّ يسـمّى نِيلاَوِيـلاَكْ (Nilavilaku)، تشـدّ أوّلا حول الجبين رباطا حريريّا وتسـربل عليه أشـعرا قصـيرة كمـا تخـطّ عليـه خطوطـا قصـيرة. ويتـم تجميـل الوجـه بمكيـاج يسـمّى «فَـازُوكَا» (Pazhuka) ويسـوّد العينـين والحاجبين وسـواديهما ويُحمـر داخـل العينـين بزهـرة تسـمّى «جُنْدَابُـووْ» (Chundapoovu).

رقصة كْرْشْنَا (Krishnanattam):

وممّا ظهر في كيرالا بعد كوت وكودياطم ذات الأهميّة بالتمثيل رقصة كْرْشْنَا ورقصة رَامَا. كما يدلّ الإسم رقصة كرشنا هي رقصة مسرحية تمثّل فيها قصص كرشنا فيما رقصة راما هي رقصة تمثّل قصص راما. أبدع هذا النوع من الفنّ الملك مَانَاوِيدَانْ السَامُوتِرِي (Manavedan Samudiri) من أسرة ساموتري الملكية على ضوء قصيدة «كْرْشْنَا» (Krishna Geethi) في السانسكرتية. يمثّل فيه الفنّان من خلال ثمانية أيّام حياة الإله الهندوسيّ كْرْشْنَا من الولادة إلى دخوله في الجنّة. تمتزج فيه الرقصة والغناء وتماثل في الزيّ بكُودِيَاطَمْ ونَغْيَارْكُوتْ فيما الشكل يحاذي بكُودِيَاطَمْ وأَشْدَافَاتِيَاطَمْ (Ashtapathiyattam). تتعزّز هذه الرقصة المسرحيّة من حيث يستخدم فيه اللثام كثيرا ما من أي نوع من فنون كلاسيكية هيكلية. وينبغي فيها التزيين بالأزياء بمثل استعمال المكياج على الوجه الذي يُعرف بمُكَاثْ تيفْ (Mukathu Theappu) وجُوتِي (Chutti) وكُبَايَمْ (Kuppayam) يعنى به القميص وكَادَاكَا كُونْدَالاَنْغَالْ (Kadaka Kundalangal) وأُدُوتْ كيدْ (Uduttu Kett) ويترتّب تمثيل هذه الرقصة على مراحل وذلك كيلِي (Keli) وأَرَانْغُكَالِي (Arangu Kali) وتودَايَامْ (Thodayam) وفُرَبَادْ (Purappadu) وكَدَاوَتَرَنَمْ (Kadavaranam) يعنى به عرض القصة ودَنَرَاشِي (Danarashi).

رقصة رَامَا (Ramanattam):

اخترع هذا النوع من الرقصة الملك كُودَارَاكَارَا (Kottarakkara Thamburan) لمّا استغاظ غيظا من مَانَاوِيدَانْ الساموتري (Manavedan Samudiri) إذ رفض طلبه لبعث فريق رقصة كْرْشْنَا إلى بلاطه. وهي رقصة تمثيليّة تستغرق مدّة ثمانية أيّام لعرض قصة الإله الهندوسيّ راما. ويستخدمون فيها لغة مَانِيبْرَوَالاَمْ (Manipravalam) الممتزجة بين اللغة السانسكرتية والمليالية. تشابه في التمثيل بكودياطم وأَشْدَفَاتِيَاطَمْ فيما الزيّ والحركات الرقصية تماثل بالفنون التقليدية القروية مثل تِرَا وتيّام(theyaam) ومُديتْ (mudiyettu) وفادايَاني (padayani).

كاثاكالي (Kadakali):

كاثاكالي من أعرق تراث كلاسيكي هيكلي يتميز باختلاط الموسيقى والأدب والتمثيل والرقصة واستخدام الآلات الموسيقية في آن واحد. وعلى أنّه يجتمع فيه جميع أنواع الفنون المهمّ' يسمّى بـ«ملك الفنون». ومن ناحية أخرى أنّه فنّ الملوك إذ ترعرع في بلاط ملوك كيرالا في قديم العهد. يروى أنّه كان يعرض كرشناطام (Krishnattam) في بلاط ملك الساموتري في كاليكوت. ولمّا سمع عنه الملك كوداركارا (Kottarakara) أعرب عن رغبته في تمثيله في بلاطه ولكنّ الساموتري رفضه وضحك منه قائلا أنّه لا يوجد في الجنوب أحد ليتذوّق الفنون مثل كرشناتام. فشبّ غضب كوداراكار وأمر بالمبدعين والفنّانين في بلاطه أن يخترعوا نوعا جديدا من الرقصة يفوق كرشناتام وأبدعوا راماناطام (Ramanattam). كان الفنانون يلعبون رامانادام على أساطير رامايانا (Ramayana) حتى القرن الثامن عشر الميلادي. ففيه جعله ملك كودايام (Kottayam Thamburan) يعرض على قصص الرقصة (Attakatha) فأخذ يُعرف منذ ذلك اليوم كاثاكالي. وكان يضمحل ويتلاشى هذا النوع من الفن فيما بعد فأحياه عظيم الشعراء الميالميّ والاتول (Mahakavi Vallathol). يحتاج تمرّسه إلى انقياد جسديّ خاصّ لأنّ الفنّان فيه ينطق بتحريكات جسده وملامح وجهه وعينيه رُعبا ورغبا، فرحا وحزنا، حبّا وكرها، غضبا وابتساما، إلخ. ويعبّر بإيحاءات وإشارات أصباعه وأيديه عن مختلف الوجدان والخلجات النفسانية البشرية. وكذلك يوحي الزي والمكياج المستعمل في كاثاكالي معاني عديدة أخرى.

أ- الزيّ (Vesham):

وهناك خمسة أنواع من الأزياء في كاثاكالي تُعرَف باسم بَجَا (Pacha) يعنى به الأخضر وكَاتِي (Kathi) يعنى به السكين وكَارِي (Kari) يعنى به الفحم وتَادِي (thadi) يعنى به اللحية ومِنُوكْ (Minukku) يعنى به التدهين. تأخذ شخصيات الخير والفضيلة زيّ الأخضر

حين تأخذ كَاتِي الشخصيات التي تمثل الخير والشر معا وأمّا الشخصيّات السلبية والشريرة تأخذ إما الفحم أو الأحمر. ويأخذ النُّسّاك والشخصيات النسوية التدهين. والسكين هو رسم صورته على الوجه في شكل منطو وذلك ينقسم إلى قسمين وهما كُرُنْكاَتِي (kurungathi) ونيدُمْكَاتِي (nedumkathi) واللحية كذلك يرسم على الوجه في ثلاثة أنواع حسب الشخصيات فان كانت اللحية حمراء أو سوداء فهي تدلّ على شرارة البطل وان كانت بيضاء فهي إذا دالة على خيريّة الشخصية. وميونك أو التدهين يرتدي بها النساك والبراهمة والشخصيات النسوية.

ب – الكلمة (Vaaku):

ومن أهمّ ميزة رقصة كاثاكالي المسرحية أنّه لا يلفظ البطل ولو بكلمة واحدة أثناء الأداء بدلا منه يتبادل التحدث مع المشاهدين بالمكياج والتعبيرات الوجهية واليدوية. ويقوم المطرب الذي يغني من وراء الستر بالتحدث مع المشاهدين في كلمة أو كلمتين في أفقر الأحوال. ولهذا يمكن أن نقول تتمّ في كاثاكالي التعبيرات بلغة الرموز اليدويّة والوجهيّة والمكياج والأزياء والآلات الموسيقيّة.

الرموز اليدويّة (kai Mudrakal):

تمتلكنا الدهشة الغريبة حينما نعرف أنّه لا نحتاج في حياتنا اليومية إلى تلفظ أيّة كلمة إن كنّا نعرف لغة الرموز اليدويّة جيدا لأنّه يمكن أن نعبّر عن كلّ ما تحت السماء وما فوقها بهذه اللغة!. وقد أبدى بَارَاتَا مُونِي (Baratha Muni) في كتاب «نَادِيَاشَاسْتْرَا» (Natyashastra) عن الرموز الرابعة والعشرين بالأصابع الخمسة. ومنها ما يشار إلى الرمز (mudra) بيد فقط وتمت تسميته «أَسَمْيُتَا مُدْرَاسْ» (Asamyutha Mudras) أوباليدين وتمت تسميته «سَمْيُتَا مُدْرَاسْ» (Samyutha Mudras) مع أنّ معاني الإشارات تختلف أيضا باختلاف الإشارة إلى المواضع مثل نحو الصدر والجبين والبطن واليسار واليمين وإلى جهتين بميل يسير إلخ. وتتمّ بمثل هذه الإشارةُ إلى أكثر من خمسمائة رمز ومن بينها تُدرَس أربع وستون أوّلا. وينبغي على من يشاهد كاثاكالي أن يعرف لغة الرموز اليدويّة كي يفهم القصة جيدا على الأقلّ الرموز الرابعة والعشرين وهي:

فَتَاكَا (pathaka): يعنى به العَلَم، وهو أن ينشر بطن الكف ويطوي البنصر إلى الداخل قليلا وهناك ستة وثلاثون إشارة باستخدام اليدين وعشر إشارات باستخدام اليد. فالإشارات المجموعة بهذا ستة وأربعون. ويستعمل الفنّان الإشارات باليدين إلى الشمس والملك والفيل والأسد والثور والعَلَم والطريق والنار والأرض والقمر والغمام والسيارة

والخادم والباب إلخ. وباستعمال اليد يشير إلى النهار والحركات واللسان والجبهة والجسد والرسول إلخ.

مُدْرَاكِيَامْ (mudraakhyam): وهو أن يخلق حلقة بتقريب السبابة بالإبهام ويرفع الأصابع الأخرى .تتمّ الإشارة فيه إلى خمسة وعشرين رمزا. وتتمّ الإشارة باليدين إلى ثلاثة وعشر فيما باليد إلى اثني وعشر رمزا. وباليدين يشير الفنّان إلى الرقية والجنّة والبحر والموت والنسيان إلخ فيما باليد إلى القلب والرغبة والخلق والحياة والمستقبل ولا وإلى الأربع إلخ.

كَدَاكَامْ (kadakam): وهو أن يضيف إلى مُدْرَاكِيامْ طرف الوسطى بوضعها تحت الإبهام. هناك عشرون رمزا باليدين وتسعة رموز باليد ليكون المجموع

تسعة وعشرين. وباليد يرمز إلى الأزهار والمرأة والمِرْآة والشمامة والقِلّة والعَرَق إلخ وباليدين إلى الإله الهندوسي شيوان (Shiva) والإله كْرْشْنَا (Krishna) والذَّهب والفضّة والنوم وآلهة المال والنجوم والماء والإكليل والسلاح إلخ.

مُوشْتِي (mushti): وهو أن يجمع جميع الأصابع الأربعة مطوية إلى الداخل ويلوي الإبهام ويضعها على السبابة والوسطى. يستخدمه الفنّان باليدين للإشارة إلى سائق العربة، الجمال، والعفاف، والمؤهلات والهادم وإله الموت والدواء والهدية والبطولة والولاد. وبالبيد يشير إلى ومستشار الملك والعبور والإنفاق والنجاح ونحن والطعام إلخ.

كَرْتَارِي مُكَامْ (kartharee mukham): يعنى به الطرف الحادّ للقصّاصة. وهو أن يلوي الراقص يده إلى الوراء ويبسط البنصر وينصب الثلاثة الأخرى ويقرّب الإبهام بالوسطى.

يمتلك هذا ستة عشر رمزا باليدين وعشرة رموز باليد فالمجموع منهما ستة وعشرون رمزا. وباليدين تتمّ الإشارة إلى الذَّنْب والتعب والرجل من طبقة أسرة البراهمنة (Brahman) والشهرة والبيت والبنك والقضب والصيد والنهاية والتحدث والسماع إلخ.

وأما اليد فقط تستعمل للإشارة إلى أنت والكلمة وتغير الحال ونحن والوجه والإنسان إلخ.

سُكَاتُونْدَامْ (sukathundam): يعنى به نظرة الببغاء. يشكّله الراقص بطيّ الوسطى والخاتم إلى الداخل وبوضع الإبهام فوقهما ورفع البنصر والسبابة وليّ طرفيهما إلى الأمام كمنقر الطائرة. ويستعمل الراقص فيه اليدين فقط للإشارة ويرمز بهما إلى بالإشارات المهماز والطائرة والنكاح.

كَافِداكَمْ (kapidhakam): معناه ثمرة الشجرة. يتمّ تشكيله بتقريب السبابة بالوسطى وميلهما إلى اليمين قليلا وطيّ البنصر والخاتم والإبهام إلى الداخل. يشار باليدين فيه إلى عشرة رموز مثل الشبكة والشك والشرب واللمس والمنع إلخ.

هَمْسَبَاكْشَمْ (hamsapaksham) يعنى به جناح الإوزّ وهو أن يبسط الكف ويقرّب الأصابع الأربعة بعضها ببعض وينشر الإبهام إلى الخارج قليلا. تتمّ فيه الإشارة إلى نحو اثنين وأربعين من الرموز باستعمال يد واحدة وباليدين إلى أحد عشر رمزا. تُستخدم فيه اليد للإشارة إلى القمر والهواء والآلهات والجبل والوادي والأقرباء والفرح والسرور والصدر واللباس والكذب والضرب والمجيء واللعب والمتابعة

والتخلص والكتف والشعر والسمك والعبادة إلخ فيما اليدين تُستخدمان للإشارة إلى السيف وأنا والأمام والنور والمنادى والغضب والفأس إلخ.

سِيكاَرَامْ (sikharam): يعنى به اختلاس النظر وهو أن يجعل اليد إلى الوراء قليلا ويرفع السبابة والوسطى بالتوسيع بينهما قليلا ويطوي البنصر والخاتم إلى الداخل ويضع الإبهام على الخاتم. فيه ثمانية رموز باليد وهي للإشارة إلى المشي والرِجلين والعينين والنظرة والأذنين والاستعلام إلخ. وباليدين تتمّ الإشارة إلى غارُودَانْ (Garudan) وهي طائرة في الكتب الهندوسيّة القديمة وجَادَايُو (Jatayu).

هَمْسَاسِيَمْ (hamsaasyam): أن يبسط البنصر إلى الخلف قليلا وينصب الخاتم ويطوي الوسطى والسبابة والإبهام إلى الداخل قليلا بحيث ألا يمسّ بعضها ببعض. يمكن بهذا الإشارةُ إلى ثمانية أشياء باليدين وهي الرفيف والغبار والبياض والأزرق والأحمر والرحمة والأشعار في الجسد ويشار باليد إلى أربعة أشياء منها مطلع موسم المطر الشعر في الرأس وبشرة المرأة إلخ.

أَنْجَالِي (anjaly): أن يبسط الكف إلى الوراء ويثويّ وينصب الأصابع الخمسة بحيث لا يتقرب بعضها ببعض. هناك خمسة عشر رمزا باليدين في أنجالي وهي المطر الهطال والحصان والصوت الرافع والدم والنهر والفيضان والحرارة والقلق إلخ. كما له رمزان بيد واحدة وهي غصون الأشجار والغضب.

أَرْدَاجَانْدْرَمْ (ardachandram): يعنى به نصف القمر. أن يطوي الأصابع الثلاثة من البنصر والخاتم والوسطى إلى الداخل بتقريب بعضها ببعض بحيث لا تلمس الكف وينصب السبابة ويبسط الإبهام إلى الخارج حتي يكون بينهما فجوة. وله تسعة رموز باليدين وأربعة باليد. ويشار باليدين إلى لو لماذا العجزة السماء الذاكرة والرجل المرزوق العشب إلخ وباليد تتم الإشارة إلى البداية والابتسام وماذا للاستفهام والاحتقار.

مُكُورَامْ (mukuram): يعنى به المِرْآة. وهو أن يقرّب الإبهام بالوسطى والبنصر مطوية وترفع السبابة والخاتم. ويستخدم الفنّان هذا الرمز للإشارة إلى أحد عشرة رمزا باليدين وتسعة رموز بيد واحدة. وباليدين يشير إلى الانقسام والفضائل والأركان والتطور والسرعة إلخ فيما باليد إلى العنق والمِرفق والممتاز والأشعة / والسلبية إلخ.

بْهرَامَارَامْ (bhramaram): وهو أن يبسط الكف وينصب الأصابع الثلاثة من البنصر إلى الوسطى

ويلوي السبابة إلى الداخل وينشر الإبهام إلى الخارج تتمّ الإشارة به إلى جناح الطائرة والغناء والماء والمظلة وأذن الفيل باليدين وإلى الولادة والخوف والبكاء وإله غَانْدَرْوا (Gandharva) باليد.

سُوچِي مُوكَامْ (soochimukham): يعنى به حادة الإبرة يشكّله الراقص بطيّ الخاتم والوسطى إلى الداخل ووضع الإبهام عليها ورفع البنصر قليلا ما مع طيّه إلى الداخل ثمّ ذلك أن ينصب السبابة قائمة. يرمز به الراقص إلى خمس عشرة إشارة من الانهدام والوثوب والعالم والسقوط والشهر والفشل وحاجب العين إلخ باليدين وشخص واحد وآخر والجمع وهؤلاء الناس وهذا الرجل والمملكة وشاهد عين وترك إلخ باليد.

فَلاّوَامْ (pallavam): وهو أن ينصب الأصابع الأربعة قائمة سوى الإبهام وأن يقرّب بعضها ببعض ويطوي الإبهام حتى تمسّ تحت الخاتم. وهذا للإشارة باليدين إلى سلاح إله إنْدْرَا (Indra) وقمة الجبل وأذن البقرة وطول العين والقرن إلخ وباليد إلى البعد والميثاق والبُخار والذيل والقصبة إلخ.

تِرْفَاتَاكَا (thirpathaaka): وهو أن يجمع الأصابع الأربعة وينصبها جميعا ويطوي الإبهام قليلا ويلمسها بمبدئ السبابة. تتمّ الإشارة بهذا الرمز إلى غروب الشمس والبداية والشرب والتسوّل إلخ باليدين.

مِرْغَاشِيرْشَامْ (mirgaseersham): يعنى به رأس الغزال وهو أن ينصب السبابة والبنصر ويلوي الخاتم والوسطى إلى الأمام ويضع الإبهام وسطهما من تحت. يستخدمه الراقص للإشارة إلى كلّ شيء أعظم والحيوانات.

سَرْفَاسِرَاسُو (sarpasirassu): يعنى به رأس الثعبان وهو أن يُقيم الأصابع الخمسة بحيث يلمس بعضها ببعض ويلويها جميعا إلى الأمام قليلا ما. تتمّ الإشارة به إلى الثعبان والبطء والناسك وسباحة أذن الفيل والتخلص والرسالة إلخ باليدين.

وَرْدَهمَانَكَامْ (vardhamanakam): وهو أن يطوي البنصر والخاتم والوسطى إلى الداخل ويطوي الوسطى ويضعها على مطلع الإبهام مع نشرها إلى الخارج. تتمّ

الإشارة باليدين فيه إلى القلادة الألماسيّة وإلى شخص يشارك في يوغا (Yoga) وإلى رجل يتعهّد بالفيل وإلى الدوّارة والبئر إلخ بيد واحدة.

أَرَالاَمْ (araalam): وهو أن يطوي الأصابع الأربعة من البنصر والخاتم والوسطى والإبهام نصفا إلى الداخل وأن يشير بالسبابة بعد ليّها وأن يضع الإبهام المنطوية على وسط السبابة. تتمّ الإشارة فيه باليدين إلى السفيه والشجرة والإسفين والبرعمة والنبات.

أُورْنَانَابَامْ (oornanabham): وهو أن يطوي جميع الأصابع الخمسة إلى الداخل قليلا بعدأن بسط الكفّ. يستعمله الراقص للإشارة إلى الحصان والثمرة والنمر والزبدة والثلج والكثرة والنبق باليدين.

مُوكُلاَمْ (mukulam): وهو أن يلوي ويجمع جميع الأصابع الخمسة إلى الداخل. يشير باليدين فيه إلى الثعلب والقردة والتلاشي والنسيان.

كَاتَاكَامُوكَامْ (katakaamukham): وهو أن يطوي جميع الأصابع الأربعة سوى السبابة حتى يلمس بطن الكفّ وأن يخرج الإبهام ما بين السبابة والوسطى ويلوي بعد ذلك السبابة. تتمّ الإشارة فيه باليدين إلى قميص النساء القصيرة تُستعمل في الهند عند ارتداء ساري (sari) ويسمّى لذلك بْلَوْسْ (blouse) والخادم والبطل والحبس والمصارع ولرمي السهم.

الرموز الوجهية (rasabinayam):

ومن المعلوم أنّه يعبّر المبدع بكلماته السحرية الرائعة عن المشاعر والعواطف البشرية والخلجات النفسانية ولكنه من عجب العجاب يأوي الإنسان إلى العينين والحاجبين والشفتين وخدّه لنفس الغرض. نعم، يستخدم الراقص في كاثاكالي ما في وجهه للتعبير عمّا يدور في خلده من المشاعر ذات علاقة بقصة يعرضها. وهناك تسعة مشاعر مهمّة تُعرف باسم أَلْبُوتَامْ (albutham) يعنى الدهشة وبَيَنَاكَامْ (bhayanakam) يعنى الخوف وهَاسِيَمْ (hasyam) يعنى السخرية وبِيبَلْسَامْ (beebalsam) يعنى الاشمئزاز وكَارُونِيَامْ (karuniyam) يعنى الرحمة ورَوْدْرَامْ (raudram) يعنى الغضب وشَانْدَامْ (shanatam) يعنى الطمأنينة وشِرِنْكَارَامْ (shrinkaram) يعنى الحب الرومانسيّ ووِيرَامْ (veeram) يعنى الجرأة.

الآلات الموسيقية: تُستعمل في كاثاكالي آلات موسيقية تختصّ بكيرالا وهي مَادَالاَمْ (maddalam) وجِينْدَا (chenda) وجِينْغَالاَ (chengala) وإيلاَتَالاَمْ (ilathalam). وتُعدّ هذه الآلات الموسيقية في كاثاكالي كالخصبة للطعام لأنه تبرقشه وتجمّله إلى أقصى الغاية.

الرسومات على الوجه: وقد صارت الرسومات جزء لا يتجزأ في رقصة كاثاكالي المسرحية إذ توالي اهتماما بالغا في إيحاء معاني مختلفة. فوجه الراقص هي الجدران التي يرسم عليه المصوّر. ويستخدم مَانَايُولاَ (manayola) وجَايِلِيَّامْ (chayillyam) ونِيلاَمْ (neelam) ومَاشِي (mashi) كالألوان الأساسية ويختلط بعضه بعضا للحصول على لون جديد. ويمكن أن نقول أنّ الرسومات التي تُرسم على وجه الراقص هي التي تساعد في تمثيل خُلُق البطل في الحقيقة وان كانت فيها أي خلل يفشل الراقص فيه أمام المشاهدين.

التجميلات باللباس: يلبس الراقص في كاثاكالي لباسا خاصا تشابه بخُلُق البطل لتمثيل القصص الأسطورية. يترتدي فيه الإكليل وكَادَاكَامْ (kadakam) وأَنْغَادَامْ (angatham) وكُونْدَالاَمْ (kundalam) وجِيوِي بُوو (chevipoovu) يعنى الزهرة في الأذن وكُوبَايَامْ (kuppayam) وأُوتَارِيِيَمْ (uthareeyam) وكُورَالاَرَامْ (kuralaram).

أُتَامْ تُولاَلْ (ottamtullal):

وممّا ينفتح الابتسام على شفتي أحد عندما يسمع اسما من فنون كيرالا أوتام تولال لأنّه تمثيل القصص القديمة ذات العلاقة بالعصر الحديث في شكل هزلي. يتحدّث فيه الفنّان في لغة العامّة مستعملا الكلمات العاديّة. تتميّز هذه الرقصة من حيث الكتابة والأداء والنقد من دون نظر إلى الوجوه. يلتفت هذا الفنّ من خلال الأداء إلى ما ينبغي عليه أن تقع التغييرات اللازمة في المجتمع في لغة لهجية خالطا المزاح. نظرا إلى الغناء والزيّ يختلف أوتام تولال إلى ثلاثة أنواع وهي أُوتَامْ تُولاَّلْ وفَارَايَانْ تُولاَّلْ وشِيتَنْغَانْ تُولاَّلْ. أبدع هذا الفنّ الهازل الموهوب والذي عاش في القرن الثامن العشر الميلادي كُونْجَانْ نَمْبِيَارْ (Kunjan Nambiyar). ولد نَمْبِيَارْ في كُولِي كُرْشِي مَانْغَالاَمْ لدى مقاطعة فالاكاد (Palakkad) عام 1705م. وكان ممّن يقرأ ميزاو (آلة موسيقيّة من طبل نحاسيّ) في كُوتَانْبَلاَنْغَلْ لدى هيكل شْرِي كْرْشْنَا نام أثناء قراءته ميزاو ذات ليلة فاستهزئ منه. وفي الليلة التالية كان نمبيار غائبا عن الفريق بدلا من ذلك قام بإبداع فنّ جديد في ناحية الهيكل الأخرى والذي صار منذ ذاك أن يعرف بأوتام تولال.

الصور

* الصور من الكاتب.

1

رقصات الغوازى

أ. تامر يحيى عبد الغفار – كاتب من مصر

مـن منا لم يسـمع عـن الغوازي، هـذه الفئـة المتواجدة منـذ عهود داخـل المجتمع المصـري، والموسـومة بنـوع خـاص مـن الأداء التعبـيري الحركـي المحبب سـرا لدى الكثيريـن، والممنـوع علنـا الاعـتراف به بـين الكثيرمـن الفئـات الأخـرى في المجتمع، نظـرا للاتفاق الضمنى المشـهور بين فئـات المجتمع بأن فئـة الغوازي سـافرات الوجوه، يأتـين بأفعال وأوضـاع وأعمال غـير لائقة. ومـع ذلـك، كان لهن الحضـور الكامل عبر التاريـخ قديما وحديثـا، وافق من وافـق وأبى مـن أبى، وذلك من خـلال التعبير الحركي الـذي يؤدينه منذ زمن بعيـد في معظم الاحتفالات الـتي يتواجدن فيها سـواء العامة أو الخاصة للمصريين، وأيضا سـواء للعائـلات أو الأفراد. والذي أثر بـدوره على الكثير من الرقصات الشـعبية المصريـة والرقص الشـرقي، فأثـرى خطواتها وسـاعد على ظهور أشـكال حركية تعبيرية، هذا بالإضافة إلى أشـكال رقصات جديـدة في العواصم الكبرى كالقاهـرة والإسـكندرية، مما أدى بدوره إلى ظهـور هذه الرقصات بشـكل أو بآخر في باقي المـدن المصرية مـن الدلتا وحـتى صعيد مصر.

إن لهذه الفئة عالمها الخاص وبريقها الغريب، نظرا للشهرة المترتبة على / ومن نوع هذا الشكل الحركي التعبيري المؤدى من قِبَل وداخل تلك الفئة ذاتها، والناتج عن مدى إتقان الغوازي لهذا النوع من أشكال الأداء الحركي التعبيري، فيؤدي بالتبعية إلى شهرة اسم الراقصة وتكرار طلبها فى معظم الاحتفالات من ناحية، ولأن مصطلح الغوازي ارتبط بهن كنساء فقط من ناحية أخرى. والذى أدى بدوره في الفكر الجمعي إلى وسم كل من امتهنت الرقص بالغازية وبالتبعية ربطها بفئة الغوازي. ولقد داعبت حياة الغوازي أقلام وبنات أفكار الكثير من الأدباء مما أثمر لنا قصصا ومسرحيات ومسلسلات وأفلاما سينمائية زادت الغموض غموضا وأثَّرت سلبا وإيجابا في المجتمع. فقد كانت وما زالت الفكرة السائدة عن الغوازي أنهن غير سويات، وغير مؤتمنات الحفاظ على البناء الأسري، وملفوظات من المجتمع، نظرا للفكرة المستوطنة في الثقافة الشعبية من إباحية أدائهن الحركي وامتهانهن الرقص. فبازدياد شهرة السيدة من خلال أدائها الحركي الجسدي لامتهانها هذا الشكل التعبيري يزداد لفظها من المجتمع، وذلك لأن الفكر الجمعى يفسر هذا الأداء الحركى بالعمومية، أي أن شهرتها أتت من عمومية معرفة جسدها وهي التي يجب أن تُستر ولا يظهر من جسدها وحركاتها شيء. مع أن المجتمع دائما ما يطلب مشاهدة الراقصات في معظم احتفالاته العامة أو الخاصة.

ومع أن الإشارات الحركية هي لغة استأثر بها الجسد لتصبح لغته العامة، واستخدمها لشرح معان داخلية وخارجية. فصاغها في جمل حركية بسيطة ومركبة، لتُظِهر لنا عدة أشكال حركية، ماهي إلا تعبير لما يفيد المعنى والمضمون لكلمات أو جُمل لغوية، أو حتى تعابير حركية مفهومة ومتفق عليها من قِبَل كل جماعة داخل المجتمع. فانتقى المجتمع أجملها ونسقها في جُمل حركية مع بعضها البعض لينتج لنا هذا الكم من أشكال التعبير الحركى الجمالي تحت مسمى الرقص. ولقد قسَّمت كل فئة «جماعة» في المجتمع هذه الجُمل التعبيرية الحركية الجمالية الى عدة أقسام، كل قسم منها استحوذ بدوره على عدة جُمل حركية جمالية وما يفيد المعنى والمضمون منه لهذه الفئة. فهناك جُمل حركية جمالية وما يفيد المعنى والمضمون للفلاحين، وهناك جُمل حركية جمالية للصيادين... وهكذا جُمل حركية جمالية لكل نوع من أنواع الحرف. كما أن كل فئة من فئات المجتمع قسَّمت هي الأخرى جُملها الحركية الى أشكال حركية أقل، والتي بدورها تأثرت وما يفيد نوع الحرفة والعمل والاحتفالية الخاصة لدى هذه الفئة أو تلك، مثال التعبير الحركي لرقصات الصيادين في مدينة العريش تختلف عنها في مدن القناة عنها في مدينة الإسكندرية مع أنهم جميعا يقعون على البحر المتوسط، وأيضا التعبير الحركي لرقصات الفلاحين فى مدن الدلتا تختلف عنها فى مدن الصعيد، والتعبير الحركي لرقصات كبار القصابين تختلف عن صغارهم. كما نجد أن التعبير الحركي لأصحاب المهنة يختلف عن الصبية الذين مازالوا يتعلمون المهنة... وهكذا.

ولن نغفل في هذا الصدد الجنس من ذكر أو أنثى، والسن من صغير أو كبير. وإذ نجد أن الاحتفالات العامة في عمومها أيضا تتأثر بالاختلافات في أشكال التعبير الحركي الجمالى المؤدى فيها من منطقة لأخرى ومن فئة لأخرى داخل المجتمع. فالرقصات المؤداة في الموالد تختلف من بلد لآخر، كما أنها تختلف من مولد لآخر داخل البلدة الواحدة.

ولكن اختلاف هذه الخطوات يقل لدى فئة الغوازى. ويرجع ذلك لاعتبارات كثيرة سوف نطرحها فى هذا البحث.

لقد حاول الكثير من المتخصصين والدارسين فى العلوم الإنسانية تعريف وشرح مصطلح الغوازى وعالمهن للوصول إلى المعنى والمفهوم منه، مستخدمين فى ذلك المراجع والمخطوطات القديمة -رغم قلتها- ولكنهم اعتمدوا دون قصد على الترسبات الثقافية لديهم. فأدت إلى ظهور أبحاث إما مقطوعة أحد أوصالها أو مبتسرة، والتي أخذتنا إلى شطحات باعدت عن المغزى والمعنى منه. مما جعل الكثير من الأبحاث الأحدث والمسترشدة بها كمراجع أساسية تنحو نحوها. أيضا عند البحث عن الغوازي نجد أن الكثير من المصطلحات والأسماء تظهر أمامنا مثل البرامكة والغجر

والعوالـم... وغيرها، والـتي تأخذنا في أحيانـا كثيرة بعيدا عـن المعـنى والمضمون.

ولقـد أخـذ الحمـاس بعضـا مـن الدارسـين والمتخصصـين حديثـا على محـاولات تأكيـد ربط فئة الغـوازي براقصـات العصـور المصريـة القديمـة، على أسـاس أنها عائلة واحدة لها جذورها الـتي انحدرت منها، أو تطـورت عـبر التاريخ حـتى وصلت إلى ما هـي عليه في العصـر الحديث. والبعـض الآخر منهـم ربطوهن أيضا كفئـه انبثقـت من فئـات أخـرى إمـا شِـبْه ممتهنة أو كاملـة الامتهان للرقـص في المجتمـع، مثال فئـة الغجر والعوالـم، ثـم ربطـوا الجميـع براقصات هـذه العصور القديمـة، نظرا للأشـكال الحركية المرسـومة على أوراق الـبردي والمنحوتة على جـدران المعابد، والقريبة الشـبه أيضا مـن ناحية الأزيـاء والملابـس بالغـوازى في العصر الحديـث، دون تحليـل منطقـى متكامـل معتمـدا على منهجيـة علميـة واضحـة. مـع أن خطـوات الرقصات الشـعبية الحديثـة في عمومها هي تطـور طبيعي واضح للكثـير من خطـوات الرقصـات القديمـة المنحوتة على المعابد والمرسـومة علـى أوراق البردى، والمرتبطة - سـواء القديمة أو الحديثـة - بالعادات والتقاليـد والمعتقدات لفئـات بعينهـا داخـل المجتمع الـذي يمارسـها أو الذي أتـت منه. هـذا بالإضافة إلى توضيح الخطأ الشـائع عن العوالـم و مـدى ارتباطهـم بالرقص[1].

ونحـن لا نقلل من قيمة هذه الأبحـاث ولا من الباحثين بقدر ما نحـاول التوضيـح بحثيا مـرة أخـرى، وبعيدا عن النرجسـية العرقية، وبحياديـة مطلقة لمحاولـة الوصول بأبعد من محليـة البحث.

إذ نجد سـعد الخـادم علـى سـبيل المثـال لا الحصر يشـرح ملابـس العوالـم وحليهـن وطريقـة ارتدائهـن لهـا، فينحاز ويذهـب بكتاباته إلى فِكْـر المجتمع في حكمه علـى صوابهـا أو خطئهـا، دون حياد منـه كباحث يلحظ الظاهـرة فيتعامل معها بعيـدا عن عاداتـه وتقاليده هو. ولكنـه تعامل مع ظاهـرة العوالـم كواحد من أفـراد هذا المجتمـع، وذلك عندما شـرح الفـارق بين ثيـاب العوالم وبين الحلائـل الطاهرات الذيل، جاعـلا العوالم في المرتبة السـفلى، غـير واضع في الحسـبان مـدى التغـيرات التي دائمـا ما تـأتي بهـا الموضة علـى الـدوام، والـتي دائما ما تستسـيغها حواء وبالأخص المشـهورات منهن في أحيان كثيرة. ثـم ربطهن بالغـوازي بعيدا عـن التنويـه عما إذا كانـت هناك جماعـة قليلة مـن العوالم هن مـن يمتهن الرقص مـن عدمه[2].

ذكـر إدوارد وليـم لاين فى كتابـه أنـه «لا يقتصـر الأداء الموسـيقي علـى الرجـال فتزخـر الحفـلات «بالعوالـم» (مفردهـا عالمـة)[3] اللـواتى يحيـين الحفـلات الـتى تقـام في حريـم أحـد الأغنيـاء. وقـد يغنـين في الطُقَّيْسَـة أو المُغَـنَّى - عبـارة عـن حجـرة صغـيرة مرتفعـة مجـاورة لـدار الحريـم- فيُعزَلـن بشـعرية خشـبية يغنـين مـن ورائهـا أو في مـكان آخـر مناسـب يُحجَـبن فيـه عـن أنظـار سـيد المـنزل في حـال وجـوده داخـل الحريـم بـين نسـائه. تنتقـل النسـاء في حـال اقتصـر الحفـل علـى الرجـال إلى الباحـة أو إلى حجـرة سـفلية فيسـمعن أغنيـات العوالـم اللـواتى يجلسـن عـادة عنـد حافـة نافـذة الحريـم فتحجبهـن الشـعريات؛ ومـن العوالـم مـن هـن عازفـات. وقـد نصـادف في القاهـرة فئـة في العوالـم الجديـرات بـأن يخلـع عليهـن لقـب (النسـاء المتعلمـات) لإتمامهـن بعـض الإنجـازات الأدبيـة ومنهـن مـن ينتـمى إلى مرتبـة أدنى ويرقصـن أحيانـا في الحريـم؛ ومـن هنـا خلـط المسـافرين بـين مفهـومي (العوالـم) والراقصـات الشـعبية»[4].

كمـا ذكر أيضا «اشـتهرت مصـر طويـلا براقصاتها الشـعبيات وأشـهرهن على الإطلاق المنتميات إلى قبيلة (الغـوازى) وتعـرف الواحـدة منهن (بالغازيـة) والرجل (بالغـازى)؛ بيـد أن عبارة (الغـوازى) تطلـق عامة على النسـاء وقـد عرضـت مفصـلا الخطـأ الذي يقـع فيه معظـم الوافديـن إلى مصر الذيـن يخلطون بـين العوالم -وهن المغنيات- وبين الراقصات الشـعبيات المنتشرات في هـذه البلاد»[5].

و«تطلـق كلمـة «عالمـة» مـن الناحيـة اللغويـة علـى امـرأة متصفـة بالعلـم، ولكنهـا كانـت تطلـق علـى الفتيـات المغنيـات، وقـد أطلـق المستشـرقون كلمـة «عالمـة» علـى جميـع الراقصـات دون تمييـز أو اسـتثناء، وهـو إطـلاق يفتقـر إلى الصـواب، وقـد كانـت العوالـم يقمـن بـدور مهـم للسـيدات فى حفـلات الحريـم، حيـث

2

يشاركن فى حفلات العرس داخل المنازل مستخدمات فى ذلك الدربوكة والطار، كما كانت بعض العوالم يجدن العزف على الآلات الموسيقية أيضا»[6].

وهنا يتضح الفارق بين فئتي العوالم والغوازي ومدى عدم انبثاق أيا منهما من الأخرى، ولن نتطرق في هذا البحث لخطوات رقصات الغوازي بشكل خاص ولكن للظاهرة ذاتها، كفئة كانت ولا زالت متواجدة في المجتمع، مع محاولة الشرح والتوضيح لماهية هذه الفئة.

إن مصطلح «الغَازِيّة Ghaziyya وجمعها الغوازي؛ هو اسم يطلق على طائفة الراقصات في مصر بخاصة. كما تطلق الغوازي على أنفسهن لقب «البرامكة». ومن العسير التحقق من أصل هذين المصطلحين. يقول بعض الدارسين إن «الغوازى» يعتقدن أنهن من طبقة مميزة عن بقية الطبقات في المجتمع، ويحرصن على ألا يتزوجن إلا من أبناء قبيلتهن. ويعمل رجال الغوازي خدماً أو يمارسون التجارة عندما لا يصحبون الغوازي فى العزف عند أداء الرقص، ويسمى الواحد منهم «غزواتي». وقد اعتادت الغوازي أداء رقصاتهن أمام الجمهور؛ في الشوارع، وفي الحفلات والمواسم»[7].

«يطلق الغوازى على أنفسهم اسم (البرامكة) ويقولون أنهم ينتسبون إلى عائلة البرمكية التي كانت تشغل المناصب العليا لدى الخلفاء، وقام الخليفة هارون الرشيد بالقضاء عليهم. ويقال أيضا أن هذه الكلمة هي التى نطق بها جعفر البرمكى عندما تسبب خاتمه المتلئ بالسم فى وقوع الحجارة على ذراع الخليفة الأموى عبد الملك، فابتدأ يثرثر بالخرافة العامة والشعبية»[8].

أما مصطلح «بَرْمَكِيّ Barmaki والجمع بَرامِكة. ولقد أصبح لهذا المصطلح دلالة شعبية عند المصريين؛ فهو يُطَلق عند المصريين على الذين فقدوا الغَيْرة، وأتوا بأعمال جنسية مشينة. ومع أن البرامكة كانوا يمثلون أعلى الطبقات الأرستقراطية أيام هارون الرشيد في العصر العباسي، وما يستتبع ذلك من مزايا في الأسلوب والسلوك؛ فإن النكبة التي حلت بهم جعلتهم ينفصلون عن الانتماء الواضح للطبقات الاجتماعية المعترف بها، ومن ثم تحول المعنى إلى الخروج عن الأصول المعتبرة، والتردي في الرذائل. ومن هنا اشتهروا باحتراف الغناء والرقص والتسكع على

الأسواق والدور؛ وذلك طلبا للرزق واحترافا للمجون وإشباعا للغرائز. والتحموا بالغوازي، وسقطوا عن أعين الناس، ولم يعد هناك من فارق في التمييز بين الغوازى والبرامكة، وأضحى المصطلحان مترادفين عند المصريين بصفة خاصة»[9].

وسواء ما إذا كانت النكبة التي حلت بالفعل على البرامكة هي حقيقة أم محض خيال وافتراء - نظرا لوجود بعضا من المراجع التاريخية التي أكدت بدورها عدم حدوثها - إلا أن المصطلحين ظلا مرتبطين ببعضهما البعض. وإذ نجد أيضا أن هناك صعوبة لتتبع أصول الغوازى خاصة عبر التاريخ وذلك لندرة الكتابات عنهن من ناحية، ناهيك عن ندرة الكتابة فى فنون الرقص المُؤَدىَ من قِبَل النساء في الكثير من المراجع، والذى أدى بدوره إلى الوقوع في دائرة مفرغة من المعلومات المتداخلة.

«فقد اختفى أثر الرقص في المراجع بضعة قرون، ليظهر مرة أخرى فى مراجع القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر، ولاسيما فى رسوم ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر فى تلك الفترة التى نعثر فيها على ثيابهن وطرق معيشتهن وشرح لطرق الأداء وأنواع الحركات»[10].

ورغم أن هناك القليل من المراجع التى كتبت عن فئة الغوازى، إلا أن معظمها تداولت المعلومات اقتباسا من بعضها البعض. والذي كان له عظيم الأثر على ثقافة النخبة بعد ذلك. وإذ نجد أنه من المراجع الرئيسة ما كتبه علماء الحملة الفرنسية في كتاب وصف مصر، والذي سوف نقوم بعرضه وتحليله نظرا لأهميته تاريخيا، بالإضافة إلى بعض من المراجع الأخرى للوصول إلى ماهية الغوازي وأدائهن التعبيري الحركي، ومدى ارتباطهن بالفئات الأخرى المتعاملة والمتهنة لهذا الشكل الأدائي الحركي في المجتمع.

فقد ذُكِر في كتاب وصف مصر:

1) «العوالم، مغنيات وراقصات محترفات؛ وهناك فيما يبدو صنفان منهن: الأول، ويتكون من هؤلاء اللاتي يسلكن سلوكا يتسم بالحشمة، ويحظين بتقدير أفاضل الناس، أما الثانى فيشمل أولئك اللائى يركلن بالأقدام كل لياقة، ولا يتسم سلوكهن بأى نوع من الاحتشام، ولا يوحين إلا بالازدراء، ويمتدح القوم كثيرا أغانى الأوليات، والأسلوب الفنى الذى تؤدى به، وان كنا لم نستطع لا أن نراهن ولا أن نسمعهن. فقد هجرن القاهرة، كما قيل لنا، بمجرد أن سيطر عليها الفرنسيون، ولم يعدن إلى هذه العاصمة إلا فى الأيام الأخيرة من إقامتنا بمصر»[11].

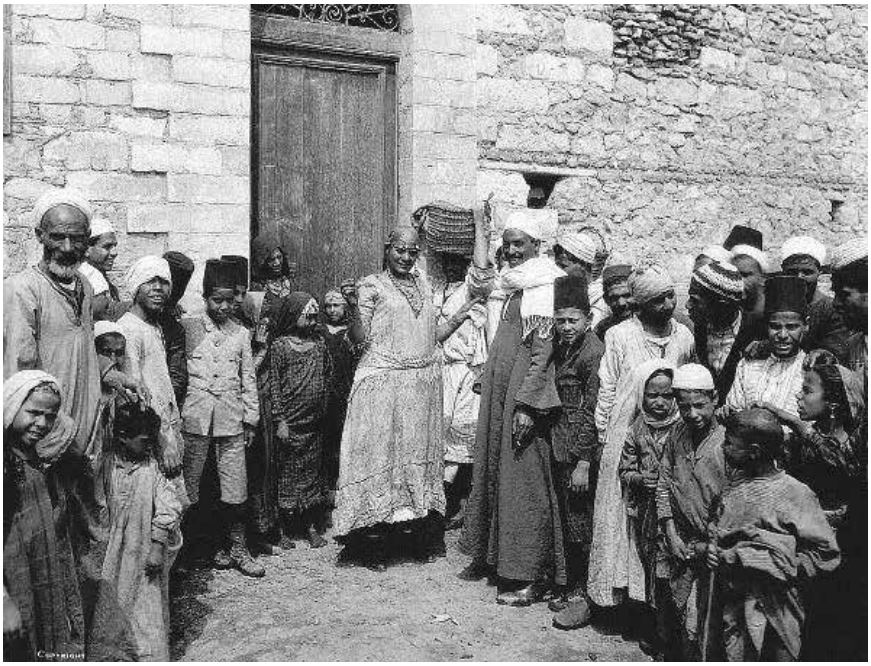
وبتحليل الفقرة عاليه نجد أنه: لقد دخل الفرنسيون القاهرة فى شهر يوليو 1787 م. أي في السنة الأولى لدخول الحملة الفرنسية لمصر، ومن الطبيعي هجر معظم العوالم وغيرهم القاهرة خوفا على حياتهم من الحرب والجيش الفرنسي. ومن المرجح أن هذه الهجرة كانت إلى الجنوب، أي إلى صعيد مصر، ذلك لأن الفرنسيين دخلوا مصر من الإسكندرية والتي تقع في الشمال. وهنا تظهر عدة أسئلة:

* كيف، ولماذا قسَّم الفرنسيون فئة العوالم إلى هذين القسمين قبل رؤيتهن؟

إن عادات وتقاليد المدينة تختلف كثيرا عن القرية، إذ نجد أن هذه العادات والتقاليد تزداد قوة كلما ابتعدنا عن المدينة. ذلك لأن ساكني المدينة هم في الأصل معظم من أتوا منذ فترة من القرى سواء للبيع والشراء أو نزوحا من مسقط رأسهم لأسباب أخرى، وبمرور الوقت تكونت الأسر، فالجماعات، فالعصبيات..إلخ. وبمرور الوقت تداخلت العادات والتقاليد بعضها ببعض، فكونت تعاريف ومفاهيم جديدة وازدادت العادات والتقاليد القديمة ضعفا عما كانت عليه فى أماكنها الأصلية. وعند النظر للغناء والرقص العلنى من قِبَل النساء، نجد أنه غير مستحب في معظم القرى المصرية.

* فإلى أى مدينة أو قرية في مصر هاجر العوالم والراقصات؟

* وهل عائلتا الغوازى المشهورتان والمتواجدتان الآن فى مصر -أولاد سنباط فى الدلتا «شمالا»، وبنات مازن في صعيد مصر «جنوبا» - هما ممن تبقى من فئة الغوازى التي هاجرت من القاهرة في ذاك الوقت؟



3

* ولماذا لم يتبق معهن بعض من العوالم؟

تلك أسئلة كثيرة لا يوجد لها جواب واضح حتى الآن!

وقد ذكر مسيو مواريه[12] «أما عن المتع والنساء، فلم نجد فى القاهرة ما نهلنا منه فى ميلانو وبادو وليفورن وروما وفيرونا وجراز.. إذ لم يكن ممكنا ولا مأمونا مقابلة نساء الطبقة الثرية، فدونهم أبواب مغلقة بالمزاليج. وهم واقعون تحت سيطرة طغاة غيورين يخشى طرفهم. وعلى الرغم من وجود بعض الدور العامة، إلا أن قبح وقذارة الغوانى وكثرة لغطهم كانت تصيبنا بالغثيان وتجعل أشد الداعرين فسقا وشجاعة يتراجع فزعا، مما حضنا على الرضا عن طيب خاطر بالحرمان على الرغم من شدة رغبتنا وحرارة الجو»[13].

وإذ نجد هنا أن مسيو مواريه لم يذكر قط أي شيء عن الغوازى أو رقصهن رغم منصبه في الجيش الفرنسي والأحداث الدقيقة التي سردها في مذكراته أثناء الحملة الفرنسية.

وقد ذكر علماء الحملة الفرنسية رجوع العوالم قرب موعد رحيل الفرنسيين من مصر، ولكنهم أكدوا عدم رؤيتهن أو حتى إخضاعهن للغناء بشكل خاص أمام الفرنسيين!

2) ثم أكمل علماء الحملة الفرنسية: «وفي العادة فإنهن عندما يدعين للغناء في بيت واحد من السراة، بمناسبة بعض الأعياد، أو فى بعض المناسبات العائلية السعيدة، تقوم بعض النسوة بقيادتهن إلى مقر الحريم؛ وهناك يقمن بالغناء. ولا يكون لرب البيت، طيلة الوقت الذى يقضينه فى الحريم، حرية أن يدخل عليهن مهما تكن الذرائع بل يكون من المعتاد عكس ذلك، أن ينزل رب البيت مع أصدقائه إلى فناء البيت، أو الشارع، كى يستمتعوا بلذة الاستماع إليهن»[14].

وهنا نجد شرحا للعادات والتقاليد أثناء تواجد فئة العوالم فى المجتمع المصرى وذلك فى أماكن تأدية الحفلات وطريقة الاستماع إليهن. والذى أكده إدوارد لين عند رصده لهذه الظاهرة بعد ذلك بعدة سنوات، مع اختلاف بسيط سوف نذكره فى حينه.

3) وقد شرح علماء الحملة الفرنسية : «أما الصنف الآخر من العوالم، كما أشرنا من قبل، فيضم راقصات عموميات لا تقاليد ولا عفة لهن، ويطلق القوم على هذا الصنف من العوالم اسم الغوازي، وهؤلاء يظهرن في الأماكن المطروقة

4

بكثرة، وكذلك في الميادين العامة، وفي البيوت التى يدعين إليها»[15].

وهنا يأتى سؤال جديد:

* لماذا أصر الفرنسيون على تصنيف العوالم لهذين الصنفين، مع أن المصريين كانوا يطلقون على المغنين والمغنيات اسم العوالم، وعلى الراقصات اسم الغوازى فى ذلك الزمان وحتى بدايات القرن العشرين؟

كما نجد أن الفرنسيين لم يؤكدوا مشاهدة قسمي العوالم بعد هجرهن القاهرة. وإذ نجد أيضا أن الفرنسيين قد وقعوا في الخطأ الشائع من أن القسم الثاني من العوالم راقصات وليس بعضا منهن فقط[16]، وذلك حتى بعد توضيح المصريين لهم بأن القسم الثانى هن الغوازى.

وعند تحليل هذين القسمين نجد أنه من المرجح أنه كان هناك نوع ما من توظيف العوالم للغوازى أو العكس، وذلك للوصول بشكل أو بآخر إلى اتفاق مالي جيد للاحتفالية المراد إقامتها، فتؤدي الراقصة حركاتها على الموسيقى التى تعزفها الفرقة الموسيقية والأغانى التى تقوم بها العالمة. هذا بالإضافة إلى أنه لم يُثبَت فى أي من المراجع وجود راقصة تتوقف أثناء عرضها الراقص لتؤدي وصلة غنائية كاملة ثم تعود للرقص مرة أخرى أو العكس. اللهم إلا من الجائز كلمة أو جملة تقولها الراقصة أثناء الغناء ثم تعود إلى الرقص مرة أخرى، أو تؤدي هذا الشكل من الأداء على سبيل الفكاهة والضحك، مما يدل على أن فئة الغوازي هي فئة خاصة بذاتها ولا تتبع فئة العوالم كما قد ذُكِر.

وقد ذُكِر في بعض من المراجع: حتى وإن كان نادرا دعوة الغوازى للرقص فى المنازل إلا أنه «وإذا اتفق وجود الغوازى فى منازل المسلمين برسم الرقص، فإنهن لا يرقصن إلا على مشهد من الرجال وحدهم أو من النساء بمعزل عن الرجال. وسواء أكان الرقص لهذا الفريق أم ذاك فإنه يحصل فى بهو الاستقبال، والراقصات يؤدين حركاتهن على مقتضى الأنغام»[17]. وعند متابعة تاريخ هذه الظاهرة فى المجتمع المصرى نجد أنها كانت متواجدة بوضوح شديد وحتى الربع الأخير من القرن العشرين، وليست بندرة كما ذُكِر فى المراجع، خصوصا ما ذكر فى تلك الفترة. وإذ نجدها في القرى والمدن سواء الدلتا أو صعيد مصر أكثر وضوحا منها فى مدينتي القاهرة والإسكندرية. كما ننوه أنه كان لا يقام فرح فى أي من ربوع مصر إلا وبه مغن أو مغنية بفرقة موسيقية «عوالم» وبطبيعة الحال كانت هناك راقصة أو أكثر[18].

4) ويسترسل علماء الحملة: «وعندما ترقص هؤلاء الغوازي فى الشارع، فإنهن يكن على ثقة بأن حصيلتهن ستكون وفيرة مجزية، ذلك أن

النساء شغوفات للغاية برؤيتهن وسماعهن، ولا يفوتهن قط تشجيعهن وحثهن، بأن يلقين إلى هؤلاء بعض قطع النقود من خلال المشربيات الخشبية التى تحجب نوافذ الحريم، ومع ذلك فإن ضروب الغناء، وهذا الصوت الأجش الناتج والصارخ لهؤلاء الراقصات لا يشكل طربا حلوا أو لحنا طيبا، كما أن رقصاتهن لا تقدم سوى مشهد مثير للغاية، ولعله لا يستطيع أن يُسَرّى إلا عن المصريات، بسبب تلك الرتابة الكئيبة التى تبعث على إملالهن وهن أسيرات الحريم »[19].

وبتحليل النقاط المذكورة عالية نجد أنه من الأساسيات التى يجب على الباحث عدم الوقوع فيها خطأً عند رصد الظاهرة هى عدم الحكم عليها بمنظور مختلف أو خارج عن عادات وتقاليد منطقة البحث. وإذ نجد هنا أن الفرنسيين قد استخلصوا حكمهم على شكل هذا الأداء بعاداتهم وتقاليدهم هُم، وليس عادات وتقاليد المصريين. والدال على ذلك هو ذِكر الفرنسيين لإلقاء المصريات نقودا للراقصات من المشربيات، بما يفيد استحسانهن لهذا الشكل الأدائي بتعبيره الحركى وموسيقاه وغنائه. ولم يوضح الفرنسيون على أي أساس علمي استطاعوا التمييز بين خطوات الرقص الصحيحة من غيرها، ولكنه من الواضح أن المقارنة بين الحياتين الفرنسية والمصرية كانت هي الأساس لاستخلاص الحكم.

كما أنه أثناء الحروب داخل المدن والأماكن المأهولة نجد ظهور السيدات خارج بيوتهن هو أقل القليل، والعكس صحيح في الحياة العادية. إذ نجد أنه «ليست الزوجات حبيسات بيوتهن رغم تخصيص حجراتهن في المنزل؛ فلهن مطلق الحرية فى الخروج والقيام بالزيارات واستقبال الزائرات كما يحلو لهن. ولكن الجاريات الخاضعات للزوجات أو لسيدهن أو لهذا السيد وحده لا يمتلكن مثل هذه الحرية ؛ فهن واقعات تحت سلطة لا حدود لها »[20].

5) ويكمل علماء الحملة شارحين شكل أداء الغوازى كالآتى: «ومن العسير أن نصف هذا النوع من الرقص في لغتنا بدقة، إذ يأتى على نحو لا يستطيع أحد أن يتخيل معه شيئا يفوق فحش حركاته ؛ ويعبر هذا الرقص الذى لا تكاد تسهم فيه سوى القدمين وأعلى الجسم، بأكبر التبذلات جسارة، عن الانفعالات الجامحة التى يمكن أن تحدثها الشهوة فى النفس، والأفعال التى يمكن أن تؤدي إلى تصاعد عاطفة شيقة، ودغدغة بالغة القوة لرغبة حسية ملحة »[21].

لاحظ علماء الحملة استخدام الغوازى للقدمين وأعلى الجسم فى حركاتهن الأدائية. إن من أكثر خطوات التعبير الحركى استخداما فى رقص البطن «Belly Dance» هى رعشة الصدر- وهى أعلى الجسم-، أكثر منها لرعشة الأرداف والتى تستخدم فى الرقص الشرقى «Oriental Dance» وهذا الشكل الأدائى الأخير يستخدم بكثرة أيضا فى الرقص الشعبى.

«والرعشة هى اهتزاز لجزء، أو عدة أجزاء، أو كامل الجسد بشكل سريع خلال فترة زمنية محددة أثناء أداء التعبير الحركي الجمالي »[22].

والرعشة لها الكثير من المعانى والمفاهيم، بالإضافة إلى شكل وطريقة أدائها في الرقص الشعبي سواء للراقص أو الراقصة وعلى حسب المنطقة والجماعة المؤدية لها. وهي ليست داخل بحثنا المعنون، ولكن سوف يكون لها بحث آخر سيأتي في حينه.

6) ويكمل علماء الحملة: «وفى البداية لا يبدو أن لحركات الراقصة، بالغة الوهن، لحد لا يمكن أن تفصح معه حقيقتها، من غرض سوى التسلية البريئة، ولكن حين تصبح هذه الحركات محسوسة شيئا فشيئا، فإن المرء لا يلبث أن يتعرف على صورة متوثبة لكل ما للخلاعة من عهر، فتعبيرات وجه الراقصة، وهيئة جسدها تعبر أكثر فأكثر عن ظهور الشهوة التى تنم عنها، وتجسدها حركات الجسم الخليعة، وهكذا يستمر هذا التمثيل الصامت، الخليع، حتى يزهد فى الأمر المتفرجون فينسحبون، أو حتى تسأم الراقصة نفسها فتكف »[23].

«إن الرقص هو أحد أشكال التعبير المستخدمة للحركة فى شرح معان أو رموز متفق عليها بين الجماعة. فالرقص هو تعبير بالأداء الحركى التشكيلى الناتج عن تفاعل لمؤثر خارجي أو داخلي للمشاعر على جسم الإنسان خلال إيقاع محدد[24].

وعند تحليل الجزء المذكور عاليه من النص الذي كتبه علماء الحملة الفرنسية، نجد أن الغزية كانت تؤدي شكلا حركيا تعبر به عن ظاهرة أساسية متواجدة ومستمرة في الحياة، مستخدمةً خطوات تعبيرية صريحة ذات إشارات ورموز معروفة ومفهومة من قِبَلْ المجتمع وما يفيد شرح هذه الظاهرة وذلك عن طريق المحاكاة. وقد بنت أدءها بشكل درامي حركي مستخدمة فطرتها والتي ربما لم يستسغها المشاهد الأجنبى، وهن من ناحية - أي الغوازي- على علم تام ضمنيا من فهم واستساغة أفراد مجتمعهن لهذه الأشكال التعبيرية الحركية، ومن ناحية أخرى، وبفطرتهن أيضا، معتقدات أن من يشاهدهن من الأجانب على علم تام بما تؤدين من حركات نظرا لأن ثقافتهن لم تكن بالمستوى العلمى وما يؤهلهن لمعرفة الاختلافات الفكرية بين المجتمعات البشرية.

وإذ نجد أن ظاهرة التعبير الحركى بهذا الشكل الأدائى كانت منتشرة فى ذاك الوقت، مما يدل على قبولها بين فئات المجتمع المصرى، والتى لم يفهمها أفراد المجتمع القادم من الخارج. ولكن هذا المجتمع الغريب عن مصر فهمها بعاداته وتقاليده المختلفة عن مجتمع الظاهرة. فحكم عليها بتفكيره وعقله هو وليس بِتفكير المصريين. وازداد الأمر تعقيدا عندما صنَّف الفرنسيون هذا الشكل من الأداء بالرقص الخالص.

إن جميع التعريفات التى وضعت لمصطلح «الرقص، Dance» لدينا تشير بوضوح إلى مضمون مصطلح "التعبير الحركى، مما أدى إلى هذا الخلط. ولكن «الرقص هو التعبير الحركى الجمالى. أي استخدام أجمل شكل حركي في التعبير»[25]. وذلك للوصول إلى المعنى المرجو منه باستخدام خطوات الرقص. وهناك فارق كبير بين التعبير الحركي الجمالي (الرقص) وفنون التمثيل الأخرى مثل (البانتومايم والمايم).

فالبانتومايم هو «التمثيل الصامت بشكل حاسم»[26]. ولكنه من الجائز استخدام بعضا من الكلمات والموسيقى في فن البانتومايم، مع الوضع في الاعتبار أنهما ليسا أساسيين. أما عند استخدام جملا كلامية كاملة بدون أو بمصاحبة موسيقى، يتحول هذا الفن إلى فن المايم. وعند توظيف الموسيقى بشكل كامل في العمل الفنى بدون كلمات أو جمل كلامية مع بناء الخطوات الحركية عليها بما يفيد المعنى، يتحول هذا الفن إلى رقص. «وهذا يوضح أيضا الفارق في بناء خطوات تعبيرية لشرح كلمات أغنية، فيصبح العمل الفني مايم، أو بناء خطوات تعبيرية على الموسيقى وليس الغناء، فيصبح العمل الفني رقصا»[27].

وعند النظر لشكل أداء الغوازي والذي شرحه علماء الحملة الفرنسية نجد أنه ما هو إلا نوع من التمثيل الصامت بموجب شرحهم، والذى يطلق عليه فن المايم، والمستخدم فيه خطوات تعبيرية. ولكن كان يؤدى من قِبَل الغوازى بإباحية فجة مطلقة للتعبير الواضح عن ظاهرة حياتية وبشكل هزلي مطلق، والذى يشرح بعضا من الأشكال الحركية بين الزوجين فى حياتهما الخاصة. وعند دراسة المجتمع المصرى في بعض من النكات والأمثال العامية والأحاجى التى يستخدمها أفراده فى أقوالهم، نجد استخدامهم بكثرة للكلمات التى فى ظاهرها البذاءة وفى باطنها يضمر معاني أخرى[28]، واستخدام الإشارات الحركية التى تستحوذ وتأخذ تفكير المشاهد لها في بادئ الأمر بعيدا عن المعنى المطلوب للوصول إليه كلعبة من ألعاب الفكر الذهني للمضمون المستتر. فمنها ما هو سريع الفهم للوصول إليه ومنها ما هو يحتاج بعضا أو مزيدا من الوقت والتفكير حتى نصل للمعنى منه وبشكل يثير الضحك فى النهاية. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها:

أنا رَايحْ مِنْ حَدَاكْ قَالْ تِرَيّحْنى مِنْ فِسَاكْ

حداك محّرف من حذائك. والمراد من عندك. والمعنى إذا كان عزمك على الرحيل عنى هو مبلغ تهديدك لى فيها ونعمت لأنه يريحنى من فسائك، أى من من أذاك وقبحائك[29].

بَعْدْ سَنْة وِسِتْ اُشهُرْ جَتْ المِعَدِّدَهْ تُشْخُرْ

5

المِعَـدِّدَة (بكسـر ففتـح فكسـر مـع تشـديد الدال الأولى): النائحـة التى تُسْـتَأجَرْ فى المآتـم أى بعد أن مضى على من مات سـنة وسـتة أشـهر جاءت النائحة تشـخر، أى تصيـح وتولـول. وأصـل الشـخير عندهـم: غطيط النائـم، أو صوت يخرجه المسـتيقظ من حلقـه وأنفه عند المنازعـة ونحوهـا ولا يفعلـه إلا السـفلة، يضـرب للأمر الـذى يعمل بعـد فـوات وقته[30].

حُزْنِ الهَلافِيت الوسخ والشَّرامِيط

الهلافيـت: جمـع هلفـوت وهلفتـه، أى الأسـافل الـدون. والشـرامِيط جمـع شـرموطة وهـى الخِرْقَة[31]، والمعـنى أن الأسـافل إذا أرادوا إظهار الحـزن والحداد على الميـت توسـلوا بالقذارة ولبـس الثياب القديمـة الممزقة موهمـين أن الحـزن ألهاهم عـن النظافـة والتزين[32].

" الدنيا زى الغزية، ترقص لكل واحد شوية"[33].

تُمُوتِ الغازِيَّةْ وِصْبَاعْهَا يُرْقُصْ

المـراد مـن هـذا المثـل المبالغـة فى صعوبة تـرك المرء مـا تعوده. ويـروى: (وكعبهـا) بدل صباعهـا ويريـدون بـه عقبها[34].

وهنـاك الكثـير والكثير مـن الأمثـال على ذلـك والـتى تخـرج عن نطـاق بحثنـا هذا.

7) ويكمـل علمـاء الحملة الفرنسـية شـرحا لكيفية الرقـص مع الصاجـات: «وعن طريق التدريـب والممارسـة تعـرف الراقصـة كيف تحـدث، طبقـا للأحـوال، هـذه التغـيرات فى نغـم صاجاتهـا، وتبعا للإيقـاع الـذى يأخذن بـه فى الموقف الـذى يرون رسـمه، ذلـك أنهن يمـيزن بدقـة، وبطريقـة مدهشـة للغايـة، أثر الإحسـاس الـذى يـرون الوصـول إليه فى تمثيلهن الصامت، وبينمـا يحدثن هذا الصليل اللطيف، يقمن ببسـط أو رفـع أذرعهن برخاوة راسـمات دوائـر بهـا فى الهـواء، كمـا لـو كن يلتمسـن أو يتهيـأن للاحتضـان، ثـم يقارن أذرعهن مـن وجوههـن، ويكاد يتـم ذلك فوق عيونهـن، اللاتى يغضضـن منها خفـرا وحياء، وكمـا لو كـن يتخفين عـن النظـرات»[35].

وإذ نجـد هنـا أن الراقصة تسـتخدم الصاجـات التى تعلقهـا بـين أصابـع يديهـا، لعمـل نـوع مـن الإيقـاع المصاحـب للموسـيقى والـذي تؤديـه الراقصـة في بناء إيقاع مناسـب لأدائها الحركـي كحلية إيقاعيـة. إن هذه الصاجات ما زالت تسـتخدم وبنفس الشـكل حتى الآن. والصاجـات هي نوع مـن الأدوات تسـتخدم كمصفقات تعلق بـين الأصابـع لعمل نغمـات إيقاعيـة تتماشى مع خطوات الرقـص ومنها ما هـو يحمل في كامـل اليد، وهى منتشـرة منذ القدم فى معظم دول العالم بأشـكال وأنواع ومـواد مختلفة. هـذا بالإضافـة إلى أن الشـكل الحركي الـذى كانـت الغـوازي تؤدينـه مـا زال هو نفـس الأداء المسـتخدم حـتى الآن في الرقص الشـرقى ورقـص البطن وبعضـا من أشـكال الرقصـات الشـعبية الأخرى.

8) «وباختصـار، فـإن كل حـركات هـذه الراقصـة، تـرمى إلى التعبـير عـن مجاهـدة العفـة للشـهوة،

6

وعن انتصار الأخيرة وهزيمة الأولى. ويحس المرء ما إن كانت المعركة أكثر أو أقل تكافؤا، أو ما إن كان الأكبر قوة هو الذى ينتصر ويجنى ثمار فوزه، وأن لا مفر للأضعف من أن يستسلم ويخضع لمشيئة المنتصر، تبعا لما إن كانت حركات الراقصة ورنين الصاجات أكثر أو أقل اعتدالا، أكبر انتظاما وأكبر رقة، وأكثر وضوحا وأكبر حيوية أو إن كانت تهدجا وأقل رنينا أو أكبر اختناقا أو أشد خفوتا»[36].

إنه من ضمن أشكال التعبير الحركي:

- الأداء الحركي العنيف: وهو مثال الأداء الحركي للجنود سواء في التدريب أو أثناء الحروب والمملوء بالقوة العنيفة للغلبة والنصر على الأعداء.
- الأداء الحركي الرياضى: وهو الأداء الحركي المملوء بالقوة للغلبة والنصر على الخصم في أجواء رياضية حميمة.
- الأداء الحركي الجمالى: وهو الأداء الحركي المملوء بالتعبير الحركى الجمالي المتولد من المشاعر والأحاسيس العاطفية[37].

إن الأداء الحركي العنيف، والأداء الحركي الرياضي أساس بنائهما هو المكسب والخسارة، أما الأداء الحركي الجمالى فيبنى على المتعة. وهذا يوضح الفارق بين التعبير الحركى الجمالى للرقص وباقى أشكال التعابير الحركية الأخرى.

وإذ نجد فى النص المكتوب من قِبَل علماء الحملة الفرنسية مدى تأثير الحرب على فكرهم وذلك من خلال شرح الأحاسيس والمشاعر التى تنم عن شكل أدائى، حتى وإن لم يكن به إحساس بجمال حركي حسب الفكر الفرنسى فى ذاك الوقت، إلا أنه لا نستطيع شرح أداء حركي راقص بمعان حربية يدخل فيها القتال، والمنتصر والمهزوم بهذا الشكل التعبيري المستخدم من قِبَلِهم.

وقد ذكر إدوارد لاين أن الغوازي منتميات إلى قبيلة واحدة، وتعرف الواحدة منهن بالغازية والرجل بالغازي، ولا تمت هذه الفئة بصلة أو بأخرى وفئة العوالم.

وكما شرح (فيوتو) في كتاب وصف مصر، ذكر(لين) أيضا أن الغوازي يرقصن سافرات الوجه في الشوارع العامة فيُسلين حتى الرعاع من القوم، ولا يتسم رقصهن بأدنى لباقة أو أناقة. كما أكد أنهن يبدأن رقصهن وما يتسم دائما بشيء من الذوق، ولكنهن ما يلبثن أن يحولنه إلى استعراض

راقص فيغزلن اللواحظ ويضربن الصناجات ويزدن من خفة الحركات والخطوات. ويرافقهن عادة موسيقيون معظمهم من رجال القبيلة الواحدة يعزفون على الكمنجة والربابة والطار والدربوكة والزمارة أو المزمار. وتحمل الطار عادة امرأة عجوز[38].

وجدير بالذكر أن إدوارد لاين قد ذكر أيضا في كتابه أنه «وقد تكون الغوازي المحدثات منحدرات من طبقة الراقصات اللواتي أمتعن المصريين برقصهن زمن الفراعنة الأوائل. ونستنتج من تشابه رقصة الفَنْدانغو الإسبانية Fandango وصولا إلى رقص الغوازي أن هذا النوع من الرقص أدخله الفاتحون العرب إلى إسبانيا. وقد اشتهرت نساء «قادس» (وتعرف بـ Cadiz) المعروفات بال Gaditanae بمثل هذا الأداء الراقص زمن الأباطرة الرومان الأوائل. ولا نستبعد احتمال أن تكون هذه الطريقة في الرقص قد انتقلت إلى إسبانيا من الشرق على أيدى الفينيقيين[39] رغم شهرة إسبانيا طويلا به»[40].

إن «الفاندانغو: هي نوع من الرقص الشعبي والغناء الشعبي الإسباني المحبب جدا في إسبانيا، وتتصف موسيقى الفاندانغو بالحيوية وهي مبنية على ميزورات موسيقية من القياس (3 ل8) أو (6 ل8) أما رقصاتها فهي من أنواع رقص الفلامنكو ويتم رقصها بشكل ثنائي. ويتم عزف موسيقى الفاندانغو باستعمال القيثارات والصنوج الخشبية والأيدى للتصفيق، وعادة ما يتم تكرار اللازمة من حين لآخر أما مدة ميزورها الموسيقي فهو مشابه للميزور المستخدم في البوليرو والسيغوديا ذو القياس (6 ل8) ولاحقا تم استخدام القياس (3 ل8).

أصول الفاندانغو: أصول الرقصة الإسبانية فاندانغو مجهولة، كما أن أصل الكلمة مجهول أيضا ولكن من المحتمل بأن أصول الكلمة برتغالية تعود إلى القرن السادس عشر الميلادى، مشتقة من الكلمة البرتغالية Esfandangado والتى تحمل المعنى (أغنية شعبية). أولى الكتب التى تحدثت عن ألحان الفاندانغو فهو الكتاب المجهول المؤلف والذى يحمل عنوان (بالإسبانية: Libro de diferentes cifras de guitarra) المكتوب في 1705م، أما أول ذكر لرقصة الفاندانغو فيعود إلى العام 1712م حيث تم ذكرها في إحدى رسائل الراهب الإسبانى مارتن مارتى»[41].

أما الغجر وحسب وصف «بولزى C.H. Polzie»: «وهو أول من سجل ما يتعلق بوجود الغجر في مصر، فقد ذكر حين زار مصر وفلسطين عام 1598 أنه يوجد بمصر غجر ويمكن مشاهدتهم يتجولون من مكان إلى آخر في القاهرة والإسكندرية. ويقدم لنا «سيتزن Seetzen» أيضا في سنة 1806 محاولة مبكرة أيضا لوصف غجر مصر. فقد ذكر أن الغجر يوجدون في مصر وسوريا وكل أنحاء المملكة العثمانية. وأشار إلى أنه قام بزيارة جماعة منهم تقيم بخيامها السوداء في بستان للزيتون. وقد تميز بعضهم ببشرة سوداء متسخة وشعر متدلى على الجانبين في شكل ضفيرتين، وكانت شفاههم تشبه الشفاه الخلاسية. وأكد سيتزن أن ملامحهم تشبه ملامح المصريين وأن النساء قد وشمن ذقونهن أسفل الشفاه بلون أزرق قاتم - مثل نساء البدو - كما وضعن النقاط من نفس اللون حول الفم. وكانت النساء ترتدى الأقراط»[42].

وهناك بعض من الفروق في العمل بين رجال الغجر والغوازي ولكنهم يجمعون على الأعمال البسيطة، فرجال الغجر يقومون بصناعة المناخل من شعر الخيل أو الجلد، كما يقومون بصناعة المسامير الحديد وإصلاح أباريق الشاى وغيرها من أعمال الدنيا البسيطة، وبعض منهم من يمارس العمل بالموسيقى أثناء تأدية الرقص لنسائهم، واللاتى بعض منهن تمارسن ضرب الودع ورؤية الطالع أو العلاج الشعبى[43].

أما رجال الغوازي فالكثير منهم يمارسون مهنة الموسيقى مع نسائهم.

وإذ نجد سمير جابر يؤكد «أن جذور الرقص الشرقي، ورقص الغوازي، ورقص العوالم تعود إلى قدماء المصريين، حيث كانت الوظيفة الأساسية لحركاته المتنوعة هي وظيفة طبية من أجل ميلاد آمن للأم وللمولود»[44].

7

وعنـد تحليـل خطـوات رقصات الغـوازي نجـد أنها تتشـابه إلى حـد بعيـد وخطـوات رقصات الغجـر. كما نجد أن خطوات الغجر تتسـم بالسـرعة في الأداء، والناتج عـن عدم الاسـتقرار والسـكن لفترات طويلـة في المكان الواحد في حياتهـم العامة، وهى نفس السـمة المتواجدة فى أداء رقصات الغوازى ولكن بشـكل أهـدأ من خطوات الغجـر. والفئتـان تسـتخدمان هـز الأرداف والصـدر كخطـوات رئيسـة فى أدائهـن. أمـا الفئـة الراقصة من العوالـم والـتي ظهرت بعد ذلـك قد اسـتخدمت نفس الخطـوات ولكن بشـكل أهـدأ في الحركة بكثـير والناتج عـن حالة الاسـتقرار والسـكن في المـكان الواحـد كباقي أفراد وعائـلات المجتمع، ممـا ابتعد قليلا عـن الإباحية والفجاجـة في أدائهن الحركـى، والتى أصبح لها شـكلها الواضـح من كلاسـيكية الشـياكة الحركيـة فى الرقص الشـرقى «The Oriental Dance» الـذى تلاها وذلك عنـد تطعيـم خطـوات الراقصـات بخطـوات الرقص الشـعبى. ولكن ظـل الشـكل الأدائى القديم مـن ناحية السـرعة فى الحركـة وبعضـا مـن الفجاجـة والإباحية متواجـد فى رقصـات البطـن «The Belly Dance». وإذ نجد أن سـميرجابـر لم يدرج رقصـات الغجر فى كتابه ممـا يدل علـى دمجـه لفئة الغـوازي والغجـر بعضهما لبعض .

وممـا يؤكـد ذلـك أنـه قـد: «انتشـرت الغـوازي بعـد ذلـك في جنـوب مصـر أولا، ثـم انتقلـت هـذه الحرفـة بعـد ذلـك إلى الشـمال ففـي إسـنا والأقصـر وقنـا وجرجـا وإدفـو كانـت تجمعاتهـن بكـثرة، وفى الشـمال كانـت تجمعاتهـن فى قريـة «سُـنباط» وفى قريـة «بلقـاس»[45].

الخلاصة

* إن هناك الكثير من الأدلة على تواجد وارتحال الغجر في ربوع مصر كلها منذ فترة بعيدة ولكن لا توجد أدلة كافية لارتحال الغوازي كما جماعة الغجر. ولا نستطيع الجزم بأنه هناك عائلات للغوازي منتشرات في جميع المحافظات والقرى المصرية بهذا الشكل إلا عائلتين فقط، ألا وهما أولاد سنباط في الدلتا وبنات مازن في الأقصر. أما باقي القرى والمحافظات فهي جماعات غجرية وتنقسم إلى ثلاث فئات (غجر، وحلب، ونور).

* ومن المرجح أنه قد حدث ارتباط أو تزاوج بعض من أبناء الغجر والغوازي مما جعل الكثير من الباحثين يخلطون بين الفئتين أو يعتقدون بوجود الغوازي في هذه المحافظات والقرى جميعا.

* أيضا لممارسة الرقص من قِبَل الفئتين، ولم يتطرق أي من باحثي الرقص الشعبي في دراسة وتحليل ومقارنة لخطوات أي من الفئتين والذي أدى إلى هذا الخلط. هذا بالإضافة إلى أنه هناك بعض من أفراد المجتمع يمارسون الرقص الشعبي ويتعاملون أزواجهم ببعض من أنواع الفنون كالموسيقى أو الغناء، ويلقبهم المجتمع المصري بالغوازي مع أنهم لا يتبعون هذه الفئة كما أن بعضا منهم من يسكن مع الغوازي والبعض الآخر يسكن باستقرار داخل المجتمع.

* ولقد أثبتت وأكدت معظم الدراسات بوجود لهجة خاصة (سيم) بين جماعة الغجر ولم يتم إثبات هذه اللهجة أو لهجات أخرى بين جماعة الغوازي.

* ومن أهم معالم تاريخ الغجر ارتباطهم بشخصية تسمى (الزير سالم)، تلك القصة التى يرددها الكثير من القصاصين، وهى قصة شعبية بدون مؤلف، وتحكى أصول الصراع الذى دار بين «الزير» وبين «جساس» وكيف حاول أعداء الزير قتله منذ طفولته[46]. وهذه القصة تبعد تماما عن أحداث قصة عائلة البرامكة والتي تدَّعى الغوازي انتسابهن لها.

* وإذ نجد أن مهنة الغوازي هي الرقص ومعظم كبار الغوازي يتوقفن عن ممارسة الرقص ويمارسن الدق على الدفوف وغيرها من آلات الطبل مع صغار الغوازى فى حفلاتهن، أما نساء الغجر فبعض منهن يمتهن الرقص بالإضافة إلى قراءة الطالع وممارسة الطب الشعبى، أما رجال الغوازى فدائما ما يمتهنون اللعب الموسيقي مع الراقصات أو تحضير للحفلات الراقصة وغيره من النقاط المتعلقة بهذا الأمر، أما رجال الغجر فيمتهنون الأعمال الدنيا في المجتمع.

* وتعليل وجود انحراف لدى فئة الغوازي والغجر يرجع إلى عدة احتمالات، منها أن حفلات الرقص لدى أيا من الفئتين دائما ما تكون خاصة، يقَدَّم فيها الخمور والمخدرات والتي يحدث في معظمها الكثير من المجون. وقد كانت هناك عدة وقائع لضلوع تورط الغجر في اختطاف الأطفال وبيعهم أو تدريبهم لأعمال التسول أو السرقة أو تدريب البنات على الرقص، هذا بالإضافة إلى استخدام البنات في الدعارة عند الكِبر. وهناك أيضا بعض الوقائع عن احتمال هروب بعض من البنات من أهلهن لأسباب كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر العنف الأسرى سواء من الأهل أنفسهم أو من الزوج، أو بسبب فضيحة ما حدثت مع الهاربة، أو في أحيان أخرى العوز المادي، فتلجأ إلى مجتمع الغوازي أو الغجر وتمارس حياتها معهم.

وهنا نجد أن هذا البحث يقودنا في توضيحه لماهية الغوازي والذي يؤدي إلى الميل بشدة نحو التأكيد من أن هذه الفئة ما هي إلا متشبهة بالغجر ولكنهن لسن منهم. كما أنه سيقودنا إلى البحث التحليلي والمقارنة بين خطوات رقصات كل من الفئتين (الغوازي والغجر) للوصول إلى مدى التقارب والتباعد في المعنى والمضمون والمفهوم بين رقصات الفئتين وأشكالها التعبيرية الحركية.

الهوامش

1 - تامر يحيى : رقصات الغنج، من أين وكيف ظهرت، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 29

2 - سعد الخادم: الرقص الشعبى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 15

3 - إن كلمة عالمة تنطق فى العامية بـ"العَلْمَهْ" (بفتح فسكون ففتح فسكون) ومعناها أنها تعلم كل شيئ... الباحث

4 - إدوارد وليم لاين: عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، (مصر ما بين 1833 – 1835)، القاهرة، مكتبة مدبولى، الطبعة الأولى، 1991م، ص 367

5 - إدوارد وليم لين: مرجع سابق، ص 387

6 - محمد شبانة : أغانى الضمة فى بورسعيد، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، دار الزعيم للطباعة الحديثة، 2006م، ص178

7 - عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور، مع مسرد إنجليزى عربى، ص 341

8 - نبيل صبحى حنا: البناء الإجتماعى والثقافى فى مجتمع الغجر، دراسة أنثروبولوجية لتأثير البناء والثقافة والشخصية على التكامل الإجتماعى، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1983، ص 120

9 - عبد الحميد يونس : مرجع سابق، ص 176 ، 177

10 - سعد الخادم : الرقص الشعبى فى مصر، مرجع سابق، ص 11

11 - زهير الشايب : وصف مصر، الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين، إهداءات 1993، صندوق التنمية الثقافية ج.م.ع، ص 155

12 - مسيو مواريه : هو جوزيف مارى موارية، ترك الكنيسة للالتحاق بفيلق آكتيان. ثم ما لبث أن انضم للحملة الفرنسية على مصر وكان نقيب خلال الحملة، وكابتن سابق مسئول عن الكساء باللواء الخامس والسابعين مشاة الملقب بـ"الذى لا يقهر". وقد كتب مذكراته يوما بيوم بقدر ما كانت تسمح له الظروف، لبغطى الحملة الفرنسية بأكملها منذ إبحارها من تولون عام (1798م) وحتى عودتها إلى فرنسا فى السادس عشر من نوفمبر من عام (1801م).

13 - جوزيف مارى مواريه : مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر، ترجمة وتقديم كاميليا صبحى، المجلس الأعلى للثقافة 2000 ، ص 56

14 - زهير الشايب : مرجع سابق

15 - زهير الشايب : مرجع سابق

16 - تامر يحيى : رقصات الغنج، من أين وكيف ظهرت، مرجع سابق، العدد 29

17 - سعد الخادم : الرقص الشعبى فى مصر، مرجع سابق، ص 14

18 - كانت الراقصات فيما قبل القرن العشرين يتبعن فئة الغوازى والقليل منهن يتبعن فئة العوالم. أما منذ بدايات القرن العشرين أصبح هناك راقصات يتبعن العوالم أثناء تأديتهم الغناء، وأصبحت الغوازى فئة خاصة قائمة= =بذاتها تؤدى فنونها فى الحفلات التى تطلبن فيها، سواء حفلات خاصة أو عامة حتى الربع الأخير من القرن العشرين. وبمرور الوقت تقلصت فئة العوالم حتى منتصف القرن الواحد والعشرون وأصبحت شبه نادرة، وأصبح للمغنيين فئتهم الخاصة، ومثلهم فئة الرقص الشرقى" The Oriental dancers" ، وفئة راقصات البطن "The Belly Dancers"، وتقلصت فئة الغوازى حتى أصبحت هناك عائلتان هما الأشهر، واحدة فى الدلتا والأخرى فى صعيد مصر .... الباحث.

19 - زهير الشايب : مرجع سابق

20 - إدوارد وليم لاين: عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مصر ما بين 1833 – 1835 ، ترجمة سهير دسوم، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية 1999م ، ص 177

21 - زهير الشايب : مرجع سابق

22 - تامر يحيى: الرقصات الشعبية فى الواحات البحرية، دراسة ميدانية تحليلية، رسالة ماجستير، المعهد العالى للفنون الشعبية، القاهرة، 2015م ، ص 76

23 - زهير الشايب : مرجع سابق

24 – تامر يحيى : الرقصات الشعبية فى الواحات البحرية، دراسة ميدانية تحليلية، مرجع سابق ، ص 51

25 – تامر يحيى : الرقصات الشعبية فى الواحات البحرية، دراسة ميدانية تحليلية، المرجع السابق، ص 52

26 – توماس ليبهارت : فن المايم والبانتومايم، ترجمة بيومى قنديل، مكتبة الأسرة، 2005م، ص 9

27 – الباحث

28 ربما تكون هذه العادة هى ترسبات ثقافية من العصر الإغريقى والتى كانت تتسم فيها كوميديات أريستوفان و Plut بقلة الوقار والرزانة والحياء ... أنظر زهير، مرجع سابق، ص 161

29 – احمد تيمور باشا: الأمثال العامية، مطابع دار الكتاب العربى بمصر، ط الثانية، 1956، ص 97

30 – أحمد تيمور باشا: المرجع السابق، ص 143

31 – الخِرْقَة هى القطعة القديمة البالِيَة من القماش ... الباحث

32 – أحمد تيمور باشا: المرجع السابق، ص 195

33 – أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تقديم ومراجعة محمد الجوهرى، القاهرة 2007 ، ص 113

34 – أحمد تيمور باشا: المرجع السابق، ص 165

35 – زهير الشايب : مرجع سابق

36 – زهير الشايب : مرجع سابق

37 – تامر يحيى : الرقصات الشعبية فى الواحات البحرية، دراسة ميدانية تحليلية، مرجع سابق، ص 52

38 – إدوارد وليم لاين : مرجع سابق، ص 388

39 – من المحتمل أن يكون رقص إبنة هيروديّا من نوع الرقص الموصوف فى هذه القرة (أنظر إنجيل مرقس 6/ 22-21)

40 – إدوارد وليم لاين: مرجع سابق، ص 390

41 – موسوعة ويكيبيديا الحرة: الشبكة العنكبوتية، فاندانغو/http://ar.wikipedia.org/wiki

42 – نبيل صبحى حنا: البناء الإجتماعى والثقافى فى مجتمع الغجر، مرجع سابق، ص83

43 – نبيل صبحى حنا: البناء الإجتماعى والثقافى فى مجتمع الغجر، مرجع سابق، 1983، ص138

44 – سمير جابر : أطلس الرقصات الشعبية المصرية، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، الجزء الثانى، 2007م، ص70

45 – سمير جابر : أطلس الرقصات الشعبية المصرية، مرجع سابق، ص 73

46 – نبيل صبحى حنا: البناء الإجتماعى والثقافى فى مجتمع الغجر، مرجع سابق، ص 102

الصور

* الصور من الكاتب .

1 – http://www.dostor.org/1384264

2 – https://khalilthedancer.files.wordpress.com/2016/06/img_0380.jpg

3– http://oldpress.egypt.com/permalink/4088.html

4 – http://shbabbek.com/upload/81e3017f7b20f553d9d9dcc768f2c390.jpg

5 – http://www.elmawke3.com/wp-content/uploads/2015/04/%D8%B1%D9%82%D8%B522.jpg

6 – https://gergahistory.blogspot.com/2015/10/blog-post_1.html

7 - https://alghad.com/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%82%D9%8A-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A8%D8%A7/

ثقافة مادية

واجهة وخصوصيات: مقاربة سيميولوجية / بصَرِية لنماذج من أفضية سكنية تقليدية بالجنوب التونسي 156

ما هو أندلسي في الزي المغربي 172

التنظيمات الحرفية التقليدية من منظور مقاربة النوع الاجتماعي 182

زرابي الحجر نقش في ذاكرة المدينة - واجهة من "القالب". الموقع: توزر.

واجهة وخصوصيات:
مقاربة سيميولوجية / بصَرِية
لنماذج من أفضية سكنية تقليدية
بالجنوب التونسي

د. زينب قندوز – كاتبة من تونس

يُعدّ الفضاء السكني حاملا لمخزون ذاكراتي، يتجسّد عناصر معمارية مُشبعة رموزا وعلامات. فمحامل الذاكرة على تعدّدها تُعدّ نمطا لتواجد الانسان في هذا الامتداد مُتعالقا مع مركّبات اجتماعية، ثقافية، دينية... تُعطى هذا الفضاء رمزية لنكون مع سيميائية الفضاء.

من هكذا منطلق يكون العمل على هذه الدراسة السيميائية للأمكنة الهندسية والبنية الفضائية للمساكن التقليدية بالجنوب التونسي تحديدا واجهة المباني. علّها دلالية تتجاوز من خلالها سطحيّة محتوياته المادية ومعطياته الجغرافية لنكون مع المعنى الذي تحتكم عليه هذه الصّروح. كذلك استقراء مجموع العلامات والتمفصلات داخل التركيب المكاني الذي يُؤسّس الفضاء المكاني ككُلّ.

كانت المساكن التقليدية بالجنوب التونسي على بساطة بناءاتها وسيلة تعبيريّة طوّعها مُنظّر الفضاء السكني بما يتوافق وهويّته ومعتقداته، وذلك بما تحويه هذه الانتاجات المعمارية من معاني ودلالات لمفرداتها التي تعود لماهيات ماديّة تقدّم في شكل رموز وعلامات باعتبارها عناصر ضمن أنساق سيميائية، يُعدّ الادراك البصري أولى تجلّياتها.

تُعدّ الواجهة المعمارية حافظة السكن وحاضنته، يُحيطها متساكنو الجنوب التونسي بهالة كبيرة من الخشوع وهي العنصر الظاهر للعيان و«الغريب الوافد»، وأول سطور كتاب العمارة، عناصرها وسائل بصرية مضمونة الوصول.

من هنا يكون السؤال:

* كيف لها أن تجتمع هذه العناصر التكوينية من أشكال وخطوط، ألوان وزخارف بمختلف تمظهراتها لتنتج لغة بنيان بإملاءات مخصوصة؟
* كيف أبدع أجدادنا مساكن بواجهات واءمت بين المعارف التقنية والوظيفية النفعية للمبنى والملامح البصرية فتخترل كلاهما صورة ذهنية متكاملة لواجهة المبنى؟

إنّ ما يقوم به منظرو الفضاء السكني على محمل السكن عموما وواجهته بالخصوص من صنوف التشكيلات المختلفة تتجاوز ماديات المكان إلى علامات المكان. فهذه النشاطات والممارسات والمشاهد التعبيرية غير اللّفظيّة، تُضفي على المكان دلالات أعمق محطّ مسائلة دائمة ومادة قابلة للتأويل. وفي هذا السياق يعتبر بارث[1] الفضاء فضاءً دالا يدعو إلى افتراض نصّيات أخرى تسري في الظواهر الاجتماعية والممارسات اليومية، وعليه يمكن اعتباره ظاهرة سيميائية ومعطى علاماتي نستقي منها معارف عن أشياء أخرى. فالفضاء على حسبه يحتضن مجموعة من الدوال المثبوتة داخل عاداتنا وتقاليدنا وفضاءاتنا المشبعة بالرموز والعلامات. إنه ليس سلبيا ولا صامتا، وإنما يحمل دلالة تتخلّل جميع الأبعاد والاحداثيات والأركان، على أساسها لا يحتاج المرء إلى ذكر تعريف تفصيلي لمدينة ما، وإنما يكتفي بذكر اسمها أو بعض معالمها وهذه المعالم هي بمثابة إحالات تُعطي أبعادا تأويلية ونفسية ورمزية لزائرها، بحيث تشكل على إثرها خطابا بصريًا لا نستطيع الهروب من بعده التواصلي والدلالي[2].

فتواجد البناءات في فضاء معين، إضافة إلى الأشكال الهندسية والتصاميم ومواد البناء والزخرفة، له رمزيته الخاصة التي تختلف باختلاف وظيفة البناء الاجتماعية سواء كان مسجدا، منزلا، قصرا ... الخ، وتكون على أساس الهندسة المعمارية فضاء لتقاطع مجموعة من العلامات التشكيلية التي تحمل دلالات ورموز في لغة العمارة، التي من أجل فهمها يجب علينا أن نعتبرها كائنا حيّا يتفاعل معنا ويتطوّر وفقا لاحتياجاتها، إذ أن القراءة التواصلية لفن الهندسة المعمارية يتجاوز مجال الإحالة، والانزواء على تأمل الموضوعات المعمارية بوصفها أشكالا تستمدّ ملموسيتها من ذاتها[3]، أي الدلائل الرّمزية للعمارة الحبيسة بتنوع الثقافات واللغات التي تنعكس على النسيج العمراني وخصائصه لأي بلد[4].

لا يُمثل الوجه المعماري للسكن سوى الجزء الظاهر من ممارسة السكن في أبعادها المادية والوظيفية والرمزية، منظورا إليها في أشدّ عناصرها بساطة إلى نظام رمزي يُعطي لها معنى. لذا فالسلوك نفسه رمز مادام ينطوي على حدّ أدنى من التمثّل الصامت. والسكن في سياق المجتمع التقليدي هو حقل من السلوكات الرّمزيّة التي تنشأ وتتوالد في بناء متوازن مع بناء المنزل منذ التأسيس. ومن وجهة نظر سوسيولوجية[5] يمسّ البناء الجماعة بصورة مباشرة نظرا للمضمون الاجتماعي للفضاء، إذ من خلاله تتجسّد العلاقات الاجتماعيّة وتعبّر عن نفسها، فالسكن حلقة وصل بين الفرد والمجتمع وآليات الدّمج الاجتماعي طالما أن الاستقلال بالسكن يرتبط إلى حدّ بعيد بمؤسّسة الزواج بما تعنيه من الانتماء والضبط والالتزام. فالمنزل يرتبط ارتباطا وثيقا بالاجتماع العائلي وانشاؤه عادة ما يكون مندرجا في إطار هذا السياق، ويستكمل بشروط الاعتراف الاجتماعي والأخلاقي[6].

بالنسبة لسيميولوجيا الفضاءات السكنية، فان هذا المقترب يقوم على مبدأ تشبع المكان المديني بالمدلولات حاملة لمعان تتنوع بتنوع الصور التي تبثها وباختلاف الاذهان التي تتلقاها لان صورة كل مدينة، بأبعادها الشكلية والوظائفية والرمزية، هي نتاج تراكم العديد من التصورات الشخصية البحتة. فالأفضية السكنية لقرانا ومدننا التقليدية -بكونها نظاما من علامات- يمكن رصدها عن طريق آليات المعاينة ومن ثمة التأويل. تأسيسا على ذلك تكون القرى/ المدن التقليدية فضاءات مشبعة بالمعاني الظاهرة/ المستترة المضمرة/المعلنة الحقيقية/المتخيلة المتطابقة/ المتنافرة الحسية/الرمزية المتهتكة/المقدسة الدنيوية/ الميتافيزيقية. هذه العلامات وغيرها جعلت من القرى/ المدن فضاءً تعثر العين على جدرانه وواجهات مساكنه على جزء كبير من خيالات الذهن البشري وأعقد التباساته واستيهاماته وتوتراته[7].

تعدّ واجهة المسكن بنية الوعي في العمارة التقليدية، ووثيقة ما يتلقّاه وما يعكس ذاكرته، لتقدّم الواجهة الرمز والاشارة والايماءة فيكون التواصل. بمساكن قرى/مدن الواحة التقليدية نفذت واجهاتها بأبسط خامات البيئة الطبيعية وبرزت العناصر الزخرفية فيها نتيجة لإيجابية الانسان وتفاعله مع الطبيعة وجهوده في تنفيذ احتياجاته، فعبر عنها في صورة رموز تلخص فكر الانسان وعقيدته نحو التغلب على قسوة الطبيعة، فكان للبيئة تأثير أساسي على الواجهات فيكون ظاهرا على المباني وعلى الأسلوب الذي كان متبعا في البناء والخامات المستخدمة.

أفضية سكنية تقليدية تستخدم العناصر الزخرفية في واجهاتها، وتقوم على تكرار الوحدات الهندسية المجردة على جانب مدخل المسكن وأعلاه بطريقة متماثلة، وقد ظهرت الزخارف الحائطية للتغلب على قسوة الحياة الطبيعية حيث الهواء الجاف والمناخ الحار. وقد حقق المتساكنون الاتزان والتناسق في التكوينات الهندسية البارزة والغائرة التي صمّمها. فقد احتفظت العمارة بهوية مميزة وواضحة، فهي انعكاس صادق للبيئة، وهذا نتيجة تفاعلات كثير من العوامل البيئية والاجتماعية والثقافية والمناخية.

ان تشكيل الواجهات التقليدية، كتل وعناصر معمارية وزخرفية يؤكد مبدأ البساطة، فجاءت عمارة صريحة تعبر عن الوظيفة التي أنشئت من أجلها في صياغتها، وعمق مضامينها التعبيرية والتي كانت نتاج تراكم معرفي لسلسلة من التجارب. ولعلّ من خصوصيات الواجهات أنه:

يوجد تناسق في التشكيل الفني للواجهة وذلك من خلال اعتبارين أساسين؛ أولهما علاقة عناصر التشكيل بعضها البعض، ونقصد هنا عناصر «التصميم» بأدواته التي يتلاءم فيها كل عنصر بالآخر لخلق التوافق والصلة المستمرة بين هذه العناصر (نوافذ وأبواب وزخارف وغيرها) والمساحة الكلية للواجهة. ثانيهما: علاقة كل عنصر بالمبنى المعماري ككلّ تحقيقا للتوافق.

يوجد تنوع بين العناصر المعمارية وهي تخلق مع الوحدة تميزاً في العمل التشكيلي.

يوجد إيقاع باستخدام الوحدة والعناصر التي تتوالى متكرّرة بانتظام، فالوحدة والتنوع لم يلغ أحدهما الآخر.

يوجد سيادة في التشكيل العام، وذلك أنه على رغم القواعد السابقة من وحدة وتكرار وتغير وعلاقات، إلا أنه يوجد شكل غالب مسيطر على الكلّ.

الواجهة بين المحدّدات الشكليّة والاملاءات الرّمزية

تنشأ الرموز عادة من الطّوْطم[8] والتّابو[9] (totem- tabou) هما معتقدان سحريّان، مؤدّاها قانون التبجيل والتحريم لغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي. وكلّ عشيرة يقابلها طوطم يكون محطّ تحريم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثيلات الرّمزية كفيلة بطرد الأرواح الشرّيرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلا. ففي تمزرط مثلا نشاهد بعض الرموز القديمة المتعلّقة بالسّكن، أشكالا رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه. فالرمز لم يخلق للتزيين فقط بقدر ما كان سلاحا هجوميا ودفاعيا ضدّ شرّ ما.

من نوادر التأريخ عند الدويرات أن يؤرخوا بأحداث معينة. مدخل أحد الغرف في حاف جرجر[10]. الموقع: الدويرات.

مدخل أحد الغرف في زمّور جبال دمّر بالجنوب الشرقي التونسي

تنتمي الرموز المعلّمة بالمساكن التقليدية إلى المدوّنة الرمزيّة الشعبية المستخدمة على محامل مختلفة كالواجهات والأبواب والأثاث والأدوات المنزلية اليومية كالفخار والمنسوجات والجلد والألياف النباتية، أين تكرّر فيها الأشكال الهندسية نفسها كالمعينات والمثلثات والخطوط المنكسرة.

1) الجدار:

يعدّ الحائط فسحة ممتدّة للخطّ والكتابة وتعليم الرّموز والتي تتوزع بين موضوعات دينية وأخرى دنيوية حيث تتجاور بل وتتداخل مثل عقود البيع والشراء وأدوات البناء بالأدعية والبسملة والتسبيح. لكن الفصل بينهما غير موجود أصلا لأن كل ما هو دنيوي كان دينيا بالأساس[11].

نقائش خطية دينية: علّها كتابات باللغة العربية تصنّف إلى نقائش «استخدمت لتمجيد وتعظيم اسم الله وفق صيغ مختلفة مثل «ما شاء الله» «الحمد لله» «الله أكبر»، «بسم الله الرّحمان الرّحيم»[12]. وهي كتابات دعائية «نجد فيها ذكر الله والبسملة وذكر الرّسول محمد ﷺ اعتقادا من الأهالي بطرد العين والحسد ومحافظة على المسكن من الأذى»[13].

نقائش خطية دنيوية: هي نقائش حياتية تعريفية تأريخيّة بالأساس تقدّم أسماء البنائين وأصحاب الغرف، كما تسجّل تاريخ البناء معتمدة في ذلك على تاريخ وفاة الرسول الكريم. كما تعرّف بعض النقوش بأصحاب الغرف، كما هو الشّأن في الدويرات بتطاوين ويعتبرها المتساكنون وثيقة ملكية. والغايات من الكتابة متعدّدة منها التوثيق والوقاية والحماية وتحصين الغرف بنوع من السحر المقبول دينيا «لا سيّما وأن الأمر يتعلّق بمكان لخزن الطعام الذي كما هو معروف يحاط بالكثير من قواعد الحماية والتّأصيل الروحي بما يجعله مباركا نافعا ليس فقط عند استهلاكه وإنّما من البذرة إلى المائدة مرورا بعمليّة الحفظ والخزن»[14]. تخلّد أسماء البنّائين باستخدام الصّيغة اللّغوية «صنع فلان بن فلان» والتي من خلالها يتسنّى لنا معرفة هويّتهم في بناءات الدّويرات مثلا.

- كتابات رمزية: وهي عادة ما تكون حروف «التيفناغ»[15] وهي كتابات بربرية قديمة لا تفيدنا المصادر الشفوية عن ماهيتها، وقد عثر عليها سواء بقمة الجبل أو على السّهل.
- علامات تشكيلية: إن في علاقة العناصر التشكيلية مع بعضها تحقق الانسجام والتآلف من الناحية

البصريـة، فجـاءت العناصـر المعماريـة متناسـبة. وتنظيـم التشـكيل في واجهـات العمـارة التقليديـة «تـوزر ونفطـة» بصريـاً وحسـياً يعـبر عـن الوحـدة التصميميـة الثابتـة لقالـب «الياجـور» الآجـر الـذي يسـتخدم لعمـل التشـكيلات الابداعيـة في أشـكال متعـدّدة ومتنوعـة. إن القوالـب بأبعادهـا القياسـية أظهـرت تآلفـاً وتجانسـاً وتناسـقاً لمكونـات الواجهـة علـى المسـتوى الجـزئي والكلـي.

كما اعتبرت الأشـكال الهندسـية خاصة منها المثلثية عنصراً رمزيـاً بارزاً في واجهات الأفضية السـكنية لقرى / مـدن الواحـة التقليدية. ندر وجـود مبنى بـدون مثلثات علـى اختـلاف تمثلاته. فهـذه العناصر ترمـز إلى حرص السـكان على إيجاد عناصـر رمزية لطرد الأرواح الشـريرة (حسـب بعـض المعتقـدات والأقاويل)، كذلـك إضفاء علامة معـبرة أخرى لمحيطهـم المعيشي ورمـزا لوحدتهم. المثلث علامـة متكرّرة بأشـكال مختلفـة ونمط هندسي يمكـن ملاحظته في الزخـارف الموجودة داخـل البيت أو في حـواشي المبنى والواجهة الرئيسـية.

تـوحي الخطـوط المتكسـرة بالحركـة، كمـا نلاحظ في هـذه الخطـوط الحـدة في التشـكيل، ممـا يسـتلزم اسـتعمال بعض الحليّـات معه لكي تلطـف وتهدئ من تأثـيره. ويمكن للخـط المنكسـر المكوّن من مسـتقيمين أن يتضمـن اتجاهـا مؤكداً مهمـا كان وضعهمـا في الحيز، على أن يحدد هـذا الاتجاه بمحصلة المسـتقيمين المكونين للخط المنكسـر.

إنّ كلّ مـا خطّتـه أيـادي البنائـين والحرفيـين هـو فعـل رمـزي يحيـل بشـكل أو بآخـر علـى معـان مجـرّدة تتخطـى أحيانـا الواقـع الحـسّي الـذي تنطلـق منـه. وعلى عكس ما قـد يـوحي بـه الظاهـر الزخرفي والجمالي للعلامـات والرمـوز، فـإن الانسـان ماثـل فيهـا بقـوة عـبر كلّ تفاصيلهـا[16]، فمواضيعهـا تتمحـور حـول الانسـان في إطـاره البيـئي الملمـوس وضمـن شـروط الحيـاة الواقعيـة دون إغفـال للتاريـخ[17]، فيأتينـا الكثـير منهـا، تلـك الرمـوز، مسـتوحى مـن بيئتـه مـع بعـض مـن التجريـد، ومـع ذلـك فهـي تتطابـق مـع الطابـع التشـخيصي للفـن البـدائي والممارسـات التشـكيلية.

واجهة مدخل رئيسي لحوش قابسي. الموقع: المنزل قابس.

2) العتبة[18]:

تعدّ العتبة، ذلك الحيز المتواضع مسـاحة والمشـحون دلالات، الفاصلـة الواصلة بين الخـارج والداخل، الخارج الغريـب والداخـل المألـوف. إنّ هـذا التعيـين المادّي الذي تمارسـه العتبـة باعتبارها الحدّ العـازل والواصل، في آن، بـين المنزل والشـارع ينطوي على تعيـين اجتماعي ورمـزي يقـوم علـى ضـرب مـن التقابـل بـين الفضاء الخـاصّ والفضاء العـامّ، وبالتّـالي التمييز بـين المرجعية العائليـة والمرجعية المجتمعيـة بكلّ ما تنطـوي عليه من التصـوّرات والمواقف.

والعتبـة فاتحـة السّـكن، ولعـلّ التعامل مـع موضع العتبة فيـه من مظاهر الخشـية والانفعـال الكثير. فيتمّ تخصيصه -هذا الموضع- دون غيره مـن الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المسـتخدمة فيها، إلاّ أنّـها تتجانس بـين ما يعتقـد أنّه «طبيعـة العتبة» ومسـتقبل المسـكن وسـاكنيه، فإن كانت العتبة مباركة، جـاء كلّ ما تأسّس عليها ميمونا مباركا، والعكس صحيح، وهو مـا يترجمـه المثل الشـعبي الـدّارج «نـواصي وعتب والبعـض مـن الذريّـة»[19]. كمـا أن المثل الشـعبي القائل «الـدار عتبة والمـرا قصّة» لـه دلالاته الرمزيـة والمعنوية لذلـك لا نسـتغرب ممارسـات الأهـالي لعـادات صارت طقسـا خاصا بالبناء، فعند المطاوى[20] يرمون قطعة ذهب على شـكل حوتـة (سـمكة) أو شـعير[21]. وهـي الوظيفة

واجهة لسكنين متجاورين بمنطقة الدويرات تطاوين

الدقداقة. قرية تلمين (قبلي)

نفسها الّتي يؤمّنها الباب عبر ثنائية الانغلاق والانفتاح والضيق والاتّساع، وهو ما تجسّده لحظة التأسيس عبر الطقوس التي بمقتضاها يدشّن البناء.

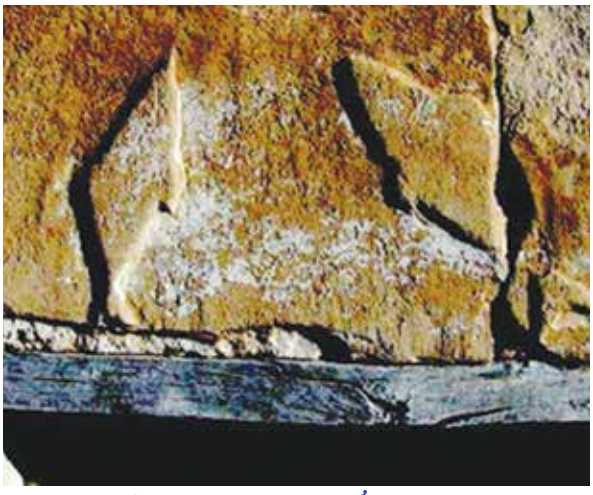
3) الباب:

إذا أخذنا الباب مجرّدا من ملحقاته الرمزية المادية، واعتمدنا أحد نماذجه الشائعة، وجدنا أنّه يتألّف من باب ضخم من مادّة الخشب جهّز أحد مصراعيه بباب ضيّق منخفض يعرف «بالخوخة»، وهو المستخدم في الظروف العادية من قبل ساكني الدار. فالخوخة تعني المخترق بين شيئين سواء بين دارين او بين طريقين كما تطلق على كوة تدخل الضوء الى البيت وتدلّ في العمارة على باب صغير في الباب الكبير للمبنى للاستعمال اليومي دون حاجة الى فتح الباب الكبير كما انها تدل على الفتحة في الجدار او السور لتسهيل دخول وخروج الناس وهي لا تتسع الا لمرور شخص واحد والتنوع في المسمى محلي مع بقاء مصطلح (خوخة) كدلالة عامة على الباب الصغير الموجود في الباب الرئيس للمسكن. ولعلّ كبر حجم الباب قد جعل لدخول الدابة والعربة والأدوات الفلاحية على اعتبار أن أغلب السكان يمتهنون الفلاحة.

تحتوي أغلبية الأبواب على ثلاثة مقارع، ولكل منها صوت معين، تمكن أهالي البيت من معرفة الزائر: امرأة، رجل أو طفل. مقارع الباب مرتبة بطريقة معينة: مطرقة الرجل على اليمين، والمرأة على اليسار، والطفل على اليمين (ولكن أقل بكثير من غيرها). وإذا كان الباب الكبير المغلق مع الجدران العالية الصمّاء والسقيفة المظلمة الخالية توحي جميعها بالانغلاق ورفض الفضوليين والغرباء، فإنّ وسط الدّار ينطوي على معنى مقابل حيث تتدفّق فيه الحركة متجاوزة التقطيع الهندسي الوظيفي للفضاء.

لعلّ ما يميّز الباب «الدّقداقة»[22] التي تُعلّق في الجانب أو الجانبين على مستويين مختلفين ولها أشكال متعدّدة ولكلّ منها ميزة خاصة. وبصرف النظر على الاختلافات التقنية في هندسة الأبواب التقليدية والتي ترتبط في جانب منها بالصفة التراتبية للسكن من حيث دلالته على الوضع الطبقي لساكنيه، فإنه يلاحظ الحرص على إبراز الباب ووسمه بما يجعله علامة المنزل وصورته.

فهو عادة ما يكون في إطار سواء اتخذ هيئات انشائية وزخرفية بسيطة أو معقدة، وبفضل عناصره المادية والوظيفية والرمزية يتحول الباب إلى نظام دلالي بصري وفضائي ليتجاوز فيه أنماطا مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة مما يجعله يتمتع ببلاغة خاصة ترفعه إلى مستوى النص بالمعنى السيميولوجي للعمارة[23].



الحوت فوق "قُصّة" باب الدار، تشكيل أول.
الموقع: شنني قابس.

عموما تكون أبواب البيوت التي تفتح على الشارع محاطة برقابة مكثفة مصدرها تعدد الحواجز مثل العتبة والسّدّة والسقيفة. فالبيت في تصميمه مغلق على الخارج، مفتوح على الداخل.

يحضر الباب بعناصره الإنشائية والزخرفية بوصفه الجزء الأكثر كثافة في التعبير عن السكن تعيينا وترميزا وتشكيلا، وإذا كان حضوره هندسيا لا يكتمل إلاّ في أواخر مراحل عملية البناء، فإنّ تمثّله يبدو واضحا منذ البداية لا سيما عبر التعامل مع موضع العتبة بكثير من مظاهر الخشية والانفعال، فيتمّ تخصيصه دون غيره من الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلاّ أنّها تتجانس في تمثّل ضرب من العلاقة الحتميّة القدرية بين ما يعتقد أنّه «طبيعة العتبة» ومستقبل المسكن وساكنيه[24]. وما الانفعال الخاصّ في التعامل مع العتبة والفتحة المعروفة «بالخوخة»، واللجوء إلى تعليق بعض الرموز المادية كالقرون والخمسة و«الحوته» إلاّ إحالات على نظام دلالي بصريّ وفضائيّ قد أحكم المجتمع شحنه. ولعلّه وبفضل عناصره المادية الوظيفية والرمزية يتحوّل الباب إلى نظام دلالي بصري وفضائي فيه أنماط مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة.

رسم الحوت منقوشة على الحائط تتوسط خمستين[25].
الموقع: مطماطة.

نقوش وعلامات... بصمات الذاكرة:

1) حوته وخمسة وقرن غزالة:

تعدّ النقوش الرّمزية المختلفة التي ميّزت جلّ أشكال الزينة المستعملة على واجهات مداخل أفضية الحوش الواجهي التقليدي (الواجهة الأمامية للمدخل ومداخل الغرف والأبواب) مثل اليد، الخمسة، الهلال والنجمة الخماسية[26] والحوتة التي تشير إلى أن المكان مفتوح ثقافيا وغير مغلق على نفسه. ومن جهة أخرى يراد من ذلك طلب البركة وطرد العين والحسد. والسمكة بما معناها التجدّد والخير والعيش الرغيد. «إذا كانت السمكة في زوجين فهي ترمز للحياة والاقتران والخصب والألفة»[27].

يتمثل هذا التشكيل الشعبي في صورة لسمكتين متقابلتين، وإذا ما ارتبطت السمكة (الحوتة) في المخيال والاعتقاد الشعبي بالخصوبة فان وجودها في هذا الموقع من الباب الرئيسي للمسكن لا يمكن الا أن يمثل أمنيات أصحابه بالبنين والبنات «والعمار والثمار».

وبصرف النّظر عن الاختلافات التقنية في هندسة الأبواب التقليدية والّتي ترتبط في جانب منها بالصفة التراتبية للسكن من حيث دلالته على الوضع الطبقي لساكنيه، فانّه يلاحظ حرص على إبراز الباب ووسمه بما يجعله علامة المنزل وصورته، فهو عادة ما يكون

نقش الحية بواجهة المسكن. الموقع: توجان

الكفّ أو ما يعرف "بالخُمسة". الموقع: شنّني تطاوين.

في إطار سواء اتّخذ هيئات إنشائية وزخرفية فاخرة، كالأفريز، أو بسيطة (شريط لوني محيط بالباب).

لم تكن السمكة الرمز الوحيد المعتمد لطرد العين الحاسدة على مداخل المساكن التقليدية، ففي توزر مثلا يستدعى قدر أسود من الطين المشوي لا يحمل عروتين كان يوضع في واجهة البيوت للتطيّر والتصدّي للعين الحسودة يسمّى «البُوني». كذلك في الدويرات (تطاوين) وجدت بعض النقائش على نحو النجمة (النجمة الخماسية) والهلال على مدخل الحوش.

ولغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي، تنشأ عدد من الرموز من الطوطم والتابو (هما معتقدان سحريان) مؤداها قانون التبجيل والتحريم. وكلّ «عشيرة» ويقابلها طوطم يكون محط تحريم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثلات الرمزية كفيلة بطرد الأرواح الشريرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلا. وذلك لظنّه أنه يسنده قدرة خارقة. ونشاهد في تمزرط بعض الرّموز القديمة المتعلّقة بالسّكن، أشكالا رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه.

رسم الناس كثيرا على أبواب منازلهم يدا مبسوطة الأصابع، وعلّقوا على صدور ابنائهم تعاويذ على شكل كفّ من عاج أو معدن ثمين، درءا للشرّ وإصابة العين. وقد كان رمز الكفّ ضدّ شرّ العين وقد عرف تحت أسماء متعدّدة: «يد الرّبّ» و«يد الإله بعل» في المسلات الفينيقية والقرطاجية. و«يد مريم» في الشمال الافريقي وبلاد المغرب، وعرف بـ «كف عائشة» أيضا[28]. والخُمسة نسبة لعدد أصابع اليد الخمسة، إذ يقال «خمسة وخميسة في عين العدو» أو «خمسة وخميسة في عين الحسود» أي اليد والأصابع مرفوعة في وجه الأشرار.

على اختلاف أشكالها، تمثّل الرموز المعلّمة طابعا فنيا متجانسا مع مكوّنات الزخرفة الحفرية (الغائرة والناتئة) والزخرفة المركبة بهذه الوحدات السكنيّة التي يطغى عليها الطابع العقدي. فكلّ هذه الرموز التي تزيّن الباب وإطاره تعكس قيما ثابتة بالمجتمع الواحي بالجنوب التونسي، فيتحوّل الباب إلى قيمة في حدّ ذاته لا يدلّ على هوية متساكنيه فقط بل يعكس هوية مجتمع بما يحمله من معتقدات متوارثة.

رغبة الإنسان في حماية نفسه من قوى الشر غير المعروفة، أو خلق حظ حسن لنفسه، قادته إلى ابتداع الخرافات الجالبة للحظ الجيد وأخرى للحظ السيئ. حدوة الحصان يعتبر واحداً من الطقوس الواسعة الانتشار، ويتصور من يضع حدوة حصان أعلى باب بيته، بقدرتها العجيبة على حماية أهل البيت من الحسد، فهو يهدف أساساً إلى جذب اهتمام الناظر قبل دخوله الدار إذا كان حسوداً،

وبهـذا يذهـب حسـده إلى الحـدوة دون أن يسـتطيع التأثـير علـى سـاكني الـدار.

لعـلّ العلاقـة العميقـة الـتي تجمـع متسـاكني قـرى / مـدن الواحـة بالرمـز هـي الـتي تهبـه القـدرة على البقـاء. فمحـاولات التعديـل والتطويـر الـتي تمـرّ بهـا الرّمـوز كانـت إحيـاءً مسـتمرا لهـا. وهـذا مـا مـن شـأنه أن يحـدث نوعـا مـن التوافـق والمعايشـة المسـتمرّة للرمـز. فالعناصـر الخشـبية المكمّلـة لمبـاني الواحـة فـلا أثـر للزخـارف علـى الخشـب المحلّـي وذلـك لاسـتحالة النقـش علـى هـذه المـادة الخـام وبالتـالي انحصـرت الرمـوز في فـترة أولى علـى الجـدران أيـن كانـت تطبـق على الطـين ثـم ظهـرت شـيئا فشـيئا الزخـارف البسـيطة علـى الأبـواب وأطرهـا.

يُعـدّ عنصـر البـاب أكـثر الوحـدات المعمارية المشـحون دلالات رمزيـة، ففـي المخيـال الشـعبي مثلا «فـإنّ الملائكة تسـكن بالبـاب فـلا يمكـن تجـاوز العتبـة إلا بعـد أن تقـول بِسْـمِ الله الرّحْمَـانِ الرّحيـمِ، فـكأن الملائكـة تحـرس هـذا العالـم الداخلـي الخـاص مـن عالـم خـارجي مليء بالشـرّ والحسـد»[29]، وغيرهـا مـن المعتقـدات والتصـوّرات الـتي تعطـي لهـذا العنصـر المعمـاري قيمتـه وتجعلـه مجـال تفنّـن ومركـز اهتمـام خـاص مـن قبـل المجتمعـات المحلّيـة.

2) شطحات المخيال الشعبي:

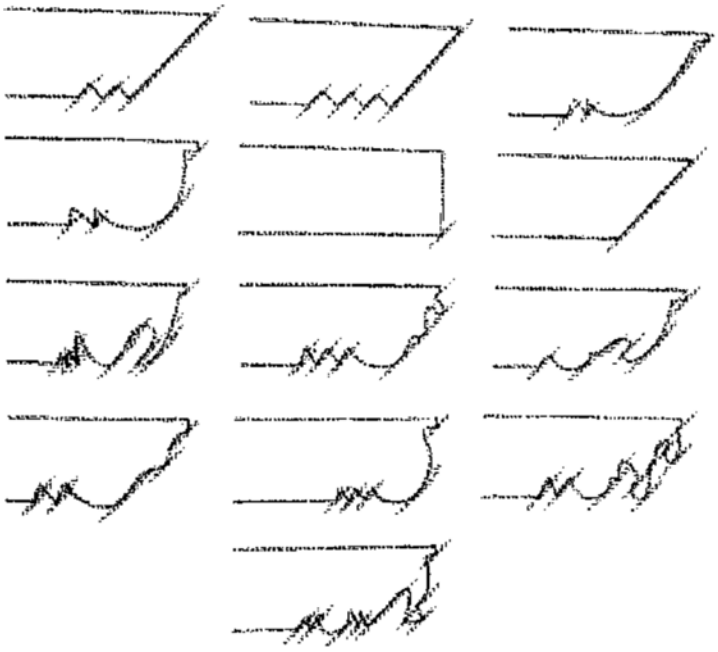
أ ـ الصور:

تجسّـد مظاهـر مـن الحيـاة اليوميـة المألوفـة مثـل أدوات الزراعـة الـرّحى التقليديـة والمنجـل والمعـول والمذراة كمـا تجسّـد بعـض المنتجـات الحرفيـة كالحلـيّ والقلادة والخاتـم والخلال المسـتعمل لشـدّ أطـراف مـئزر المرأة المعـروف بالمـلاءة «المليـة» والسـكين والخنجـر، ومـن عناصرهـا أيضـا الألعـاب الشـعبية لا سـيما لعبـة «الخربقـة» والنباتـات مثـل النخـل والحيوانـات مثيلة الثعبان[30] والسـلحفاة كذلـك، أعضاء الجسـم من ذلك العـين واليد.

* النخلـة: نقـش رسـمة النخلـة يعطـي نفـس المعـنى في كل الحـالات حيـث لا يوجـد اختـلاف في تأويـل المعـنى سـواء كان علـى الجلـد مثـل الوشـم أو نقـش زخـرفي علـى الصخـر أو الطـين أو رقـش علـى

الخمسة وحدوة[31] الحصان والدائرة[32] (رمز الخصوبة) باب. الموقع: نفطة.

النسـيج أو القمـاش. وفي كل الحـالات السـابقة رسـم النخلـة[33] في التصـوّر الشـعبي رمـز قديـم يـدلّ علـى الانتـاج والوفـرة، يعترضنـا جـذع وبعـض الورقـات (تجريـدي). إنـه اختصـار لمعـان قديمـة، ومعتقـدات شـعبية تـدلّ علـى أن هـذا الرّمـز يعـني الازدهـار والخصـب. يعتـبر رسـم النخلـة تعويـذة وفـألا حسـنا للشـخص الـذي يحملـه، وذلـك بـأن يطيـل في عمـره ليصبـح مثـل عمـر النخلـة، كمـا أن النخلـة تعتـبر مـن الأشـجار الـتي تبـذل ثمارهـا الكثـيرة بأقـل تكلفـة فهـي لا تحتـاج إلى ري أو رعايـة خاصـة. وهنـاك اعتقـاد بـأن النخلـة أطـول الأشـجار الـتي تنبـت في المنطقـة عمـرا ومـن يرسـمها علـى جسـمه أو ملابسـه



نماذج مختلفة من "ارتاج" الباب مستوحاة من الطبيعة (سعف النخل).

فسيكون عنده صبر طويل واحتمال عجيب لكل الظروف وعمره يكون طويلا وله إنتاج من الذرية كثير. وأجدادنا القدماء قدسوا النخلة لأنها ساعدتهم على الصمود في وجه الطبيعة القاسية في تلك الأيام التي كان فيها تفكير الأنسان محدودا والطبيعة تهدده باستمرار فكانت النخلة هي الأم التي لم تبخل عن أبنائها بشيء فكل مقتنياتهم كانت في بداية حياتهم منها إضافة إلى أنها مصدر للغذاء الذي لا ينقطع ولا يحتاج إلى تعب في الحصول عليه.

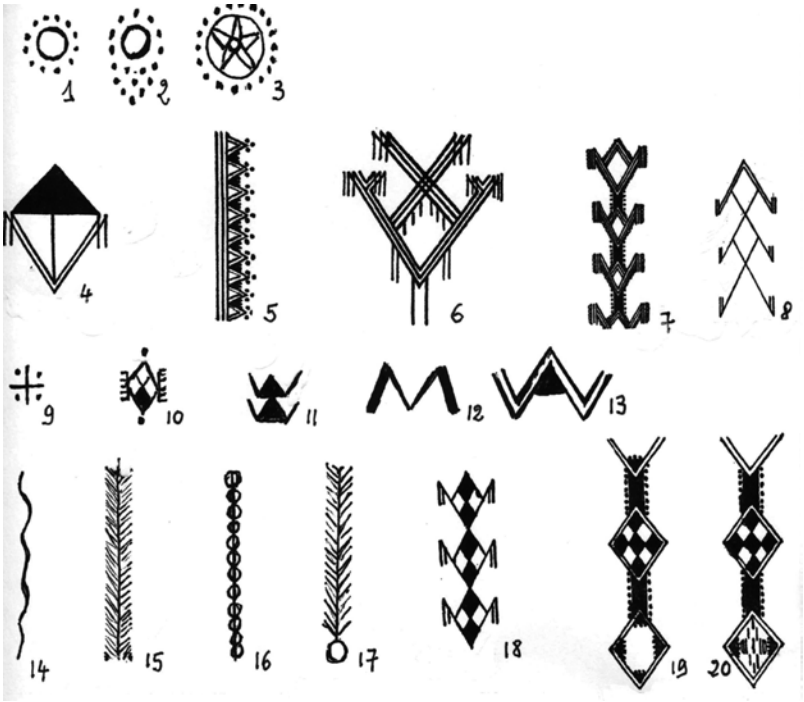
* الرّمان: يستخدم رمز (حب الرمان) بكثرة في النسيج ويطلق عليها اسم الحجاب، ويرجع ذلك إلى ثمار الرمان التي يرجّح إلى أنها ترمز لسيدة الخصب تانيت.

* السلحفاة: ترمز للكسل والبطء.

* السمكة: «يعدّ الحوت في أبعاده الرمزية رمزا للبركة والتكاثر، يعني الحياة والخصب نظرا لقدرة السمكة (الحوتة) الفائقة على البيض. وفي مخيالنا الشعبي فإن الأسماك تتواجد ذكورا وإناثا، وهذا ما يعني أنهما يرمزان للاقتران والألفة والتكاثر والتزواج»[34]. فالسمكة رمز التكاثر، رمز قديم يعني التجدد والخير والعيش الرغيد وترمز لسعة الرزق وجلب الحظ والخصوبة. والسمكة رمز للتجديد والأدلة في الميثولوجيا قاطعة، ففي الأساطير العربية والحضارات السامية وفي المعتقدات الدينية السماوية، غالباً ما يدل هذا المخلوق على الانبعاث. والسمكة في موروثنا الشعبي طاردة للأعين الحاسدة، ويعتقد أن برسمها على واجهة الدار حمايته من أعين الحاسدين.

ب - الأشكال الهندسية والزخرفية:

تمثل السجلّ الطاغي على هذه الرسوم حيث تتكون من عناصر المثلث والمعينات والمربع وخطوط منحنية ومنكسرة ونقاط متعامدة أو متقاطعة ونجوم خماسية أو سداسية ذات خطوط مستقيمة. وقد رسمت الأشكال الهندسية (المثلث والمربع والدائرة) متداخلة ومتفرّعة للتعبير عن دلالات رمزية نجدها بكثرة في الوشم والسجاد والحصير.



الوشم عند الأمازيغيات جمال وهوية وخصوبة[35]

ويتجلّى الرمز نقشا وحفرا ونحتا ورسما، أشكالا هندسية، نقطا، خطوطا منكسرة أو مستقيمة أو متعرجة، هيئات هندسية تجريدية. نزعة زخرفية تنحو إلى التجريد. تختلف التقنيات والأساليب بتنوّع المحامل. وينتج الأثر وليد ذاتية صانعة، والعناصر المادية المكوّنة له. ففي سكن الغار مثلا يُطوّر النحت بأسلوب التشكيل تقنية ونتاجا. وهو عكس النحت بالحفر. يعتمد الحذف والاضافة، لخامات متنوعة مأخوذة من محيطه الخاص، فهذا الاسلوب قوامه اختلاف الوسائط وتنوعها، وتداخل التقنيات؛ حفر، نقش، رسم، صباغة في تشكيل ذات الشيء. هو معيار جمالي قوامه أن التشكيل أهم من الشكل. وهذا وفق رؤية تأخذ بعين الاعتبار ما أوجده ذلك الزمن من أدوات، (الفؤوس والمعاول والمناجل والفخاخ وغيرها)، زاخرة بالنقوش والرموز. وقد امتلكت قيما جمالية، وعبرت على حسّ صانعها الفنّي.

وفي ترتيب المنازل وتزيينها، فقد كان البربر «يعتبرون الفنّ ظاهرة اعتيادية للحياة لا متعة للنخبة. وكانوا لا يزخرفون إلاّ الأثاث المستعمل. والمرأة فنانة أكثر من الرجل في غالب الأحيان فهي التي تزخرف آنية الخزف أو تنسج الزرابي. ولا يستمدّ الفنّ البربري نماذجه من الطبيعة، بل يتعلّق بالزيتة ذات الأشكال الهندسية ولا يستعمل الخطوط المنحنية إلا نادرا وبدون براعة «وهذا الفن» الهندسي الرتيب في الظاهر والذي ربما يحمل في طياته ما يعبّر عن مختلف مراحل تطوّر يرجع إلى عصور قديمة جدا. وهو يتّصف بحيوية. وبقيت الفنون كالأدوات لم تتغير. ولعلّ النساء هن اللاتي حافظن على تقاليد الفن المنزلي العريقة التي لم تأت عليها الاضطرابات والغزوات»[36].

هناك أشكال طبيعية تتحوّل إلى أشكال مجرّدة، ويزداد تجريدها إلى الحدّ الذي يتعذر معه على المرء أن يدرك أصل تلك الرموز. فرمز العين الواقية مثلا اتخذ شكل الخطوط المنكسرة واستخدم في النسيج والمصاغ والمشغولات الخشبية. واتخذ شكل المربّعين المتقاطعين، وشكل المثلث أحيانا.

غطاء الرأس. الموقع الدويرات (شنني تطاوين)

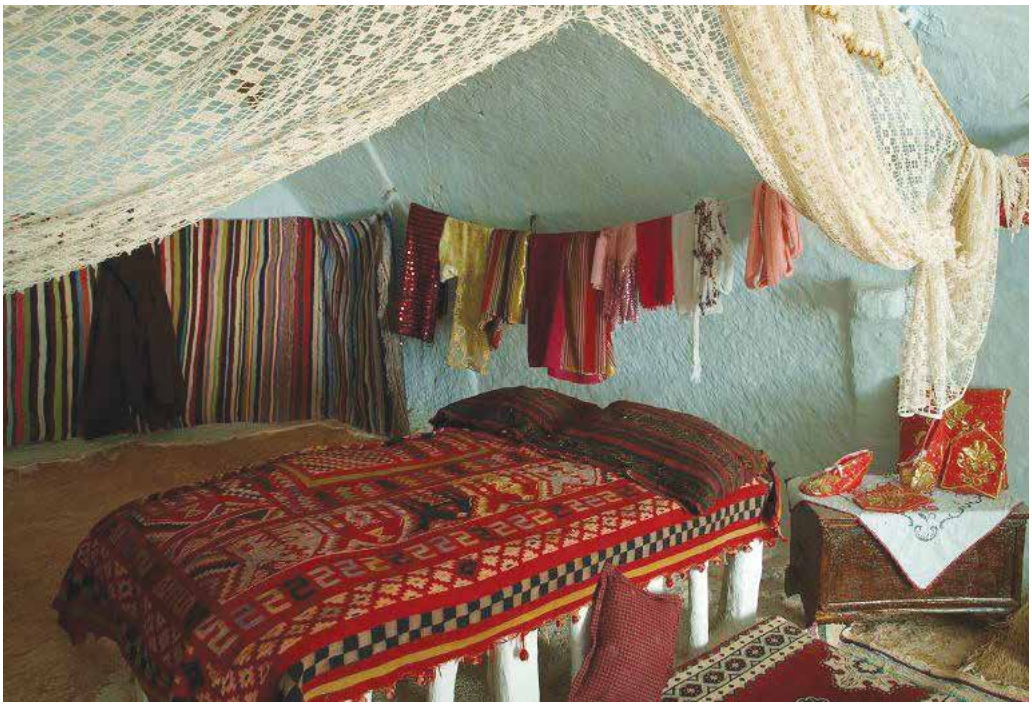
تـوحي الخطـوط الرأسـية بالثبـات، وباتجـاه مـن أعلـى إلى أسـفل، وسـبب ذلـك أن العـين تتبـع اتجـاه الثقـل في قـراءة الخـط حيـث تبـذل مجهـوداً أقـل مـن ذلـك المجهـود الـلازم لقـراءة خـط بحركـة صاعـدة وبنفـس الطـول. إن ظاهـرة الجاذبيـة الأرضيـة هـي إذن -بالنسـبة لإحساسـنا-الحركة الطبيعيـة، وكل حركـة مضـادة تتطلـب مجهـودا أكـبر حـتى تتحقـق، فصعـود مسـتوى مائـل أكـثر مشـقة مـن نزولـه.

رمـوز ورسـوم وزخـارف تتناقلهـا الأجيـال عـبر الذاكـرة الجماعيـة. هـذه الذاكـرة هـي حافظـة الـتراث وقـد وصفهـا بـول روبـرت «بأنهـا الملكـة الـتي تجمـع وتحفـظ المـدركات الماضيـة ومـا يرتبـط بهـا. وهـي في الواقـع الفكـر الـذي يخـزن ذاكـرة المـاضي»[37]. فالرمـز هـو الاشـارة الصادقـة الـتي توضـح تاريخيـة الـتراث الشـعبي ومعانيـه. لنسـتنتج مـن عرضنـا لعـدد مـن الرمـوز المتناقلـة -على اختـلاف محاملهـا-أن المجتمـع هـو الـذي يحـدّد قيمـة الرّمـز وهـو الـذي يضفـي على الأشـياء الماديّـة معـنى معينـا فتصبـح رمـوزا.

ج - الرّموز اللّونية:

يعـدّ اللّـون مـن أهـم الخصائـص الـتي تلعـب دورا هامـا في الادراك البصـري لمـا يصاحبهـا مـن مؤثـرات مختلفـة. فاللّـون وكمـا يشـير Porter «يسـتخدم باسـتخدامين الأول الرمـزي ويقـول نحـن نـرى اللـون أولا ليعطينـا انطباعـا عـن الشـكل، أو تعبـيرا عنـه. والثـاني يتعلـق بالتكامـل الجيّـد لبنـاء الشـكل»[38]. فيمكـن للـون أن يتحـرك على هيئـة تعبـير رمـزي لمختلـف الأغـراض الحياتيـة أو الفنيـة المرتبطـة بعواطـف الانسـان مـن حـب وكراهيـة وطمـوح وأمـل وغيرهـا مـن النـوازع الغريزيـة والعقليـة.

يتضمـن الرمـز المعـنى وليـس فقـط الشـارة، والمعـنى يمكـن قراءتـه مـتى كان مفهومـاً. ففكـرة الاتصـال متوفـرة في مدلـول المعـنى. هـذا مـا يفسـر ارتبـاط وجـود الإنسـان ارتباطـاً وثيقـاً بالرمـز والرمزيـة. المبـنى بغلافـه الخـارجي وفراغاتـه الداخليـة وسـيلة مهمـة لإشـباع حاجـة الإنسـان في التواصـل مـع الغـير ونقـل المعلومـات. فمُنظّـر الفضـاء السـكني يعلـق أهميـة



مفرش على الدكانة المصنوعة بتقنية التشبيك. موقع الدويرات (شنني تطاوين)

كبرى على فكرة الرمزية، وهو باستمرار يستخدم رموزاً مختلفة ومفردات معمارية مميزة.

يعدّ الشكل الهندسي العام للمبنى أو المخطط وتشكيل الفراغات ودرجة البساطة أو التعقيد وكتلة المبنى ونوعية المواد المستخدمة والألوان عناصر معمارية غنية بالرموز. مفردات معمارية كالأعمدة، الحوائط، الأقبية والقباب، الزخارف والفتحات، النقوش المختلفة والمنتشرة في أركان المسكن لإثراء المدلول الرمزي.

الخاتمة

لضمان عمارة ذات مضامين رمزية معبرة، هناك حاجة للسّعي في اتجاه اقتراح تصاميم معبرة عن البيئة، ذات هوية مميزة ومستخدمة لمفردات معمارية مقروءة. يمكن تحقيق ذلك من خلال النظر إلى العمل المعماري وارتباطه بالمحيط.

من الصعب رؤية العمارة كانعكاس لفكر فردي في الوقت الذي تشير فيه كل الدلائل على أن العمارة هي نتاج اجتماعي جماعي. يمكن رؤية ذلك في ثراء القيم المعمارية للمدن المحلية. عمارة الواحة شكّلت مثالاً صادقاً عن غنى العمارة كنتاج حضاري جماعي. النظرة لهذا الإرث تتخطى الحنين إلى الماضي والتباكي عليه، إلى التمعن فيه برؤى واقعية. لكن ما يمكن تحقيقه هو العمل على تقليص الفجوة التي عزلت الكثير من المصممين عن البيئة الموجودين بها، من خلال النظر في الماضي.

بهذا فالوجه المعماري للسكن لا يمثّل سوى الجزء الظاهر من ممارسة السكن في أبعادها المادية والوظيفية والرمزية منظورا إليها كوحدة تخضع، حتّى في أشدّ عناصرها بساطة وبداهة، إلى نظام رمزي يعطي لها معنى، لذا «فالسلوك نفسه رمز»[39] ما دام ينطوي على حدّ أدنى من التمثّل الصامت، والسكن في سياق المجتمع التقليدي هو حقل من السلوكات الرمزية التي تنشأ وتتوالد في بناء متنام متواز مع بناء المنزل منذ لحظة التأسيس.

الهوامش

1 - رولان بارث فيلسوف فرنسي ناقد أدبي وسيميولوجي ومنظر اجتماعي ولد نوفمبر 1915 وتوفي في مارس 1980.

2 - "سيميولوجيا الفضاء ودلالة التمثلات المعمارية: دراسة تحليلية سيميولوجية لحي العربي بن مهيدي –قسنطينة-"، آمال بروراق، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصّص سيميولوجيا الاتصال، السنج الجامعية 2012-2011، الصفحة 7.

3 - عبد القادر فهيم الشيباني، معاليم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، الصفحة 129.

4. "سيميولوجيا الفضاء ودلالة التمثلات المعمارية: دراسة تحليلية سيميولوجية لحي العربي بن مهيدي –قسنطينة-"، آمال بروراق، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصّص سيميولوجيا الاتصال، السنج الجامعية 2012-2011، الصفحة 8.

5 - كان رولان بارت يقول ان على "من يريد دراسة المدينة سيميولوجيا، ان يكون، في ذات الوقت، مختصا بعلم العلامات وجغرافيا ومؤرخا حضريا ومهندسا معماريا وربما محللا نفسيا ايضا" رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، الصفحة. 261

6 - عماد صولة، سيرورة الرّمز من العتبة إلى وسط الدار: قراءة انثروبولوجية في السكن التقليدي التونسي"، وهران، انسانيات، المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد 28، 2005، الصفحة 11.

7 - "سيميولوجيا المدن أو المدينة بوصفها نصا"، قراءة أولية في الجزء الأخير من "الكتابة: انقاذ اللغة من الغرق"، د. حسن سرحان، جريدة الصباح، 12/2/2014.

8 - الطوطم: "هو أي كيان يمثل دور الرمز للقبيلة، وأحيانا يقدس باعتباره المؤسس أو الحامي".

9 - التابو: "ج. تابوهات: كلمة بولينيزية تطلق على (المحظور في نظر المجتمع)، أي ما تعتبره أعراف المجتمع (أو السياسة أو جهة أخرى) من المحرمات (وليس حتما وفق الشريعة التي يدين بها ذاك المجتمع) وإن كانت في بعض الأحيان تقرن لدى البعض بمفهوم "الحلال" و"الحرام". فالتابو أي خط أحمر لا يقبل المجتمع تجاوزه بغض النظر عن مدى كون (التابو) مبررا أو حتى متناسقا مع القوانين والشرائع".

10 - القرى الامازيغية بالجبال في الجنوب الشرقي التونسي: دويرات / شنني / حاف جرجر / قرماسه /بير تلاتين/ ايخف ام سوف....

11 - عماد صولة، "العلامات والرموز في القرى الجبلية بالجنوب التونسي"، الثقافة الشّعبيّة-CUL TURE POPULAIRE ، فصليّة علميّة متخصصة، العدد 27، المنظمة الدولية للفن الشعبي، الصفحة 161.

12 - مصدر سابق، الصفحة 161.

13 - طلال المسعدي، المعمار التقليدي بجهة مطماطة دراسة المنزل الحفري من خلال الذاكرة الشعبية، أطروحة الماجستير في علوم التراث، 2009، الصفحة 20.

14 - "العلامات والرموز في القرى الجبلية بالجنوب التونسي"، الثقافة الشّعبيّة-CULTURE POPU LAIRE، عماد صولة، فصليّة علميّة متخصصة، العدد 27، المنظمة الدولية للفن الشعبي، الصفحة 162.

15 - "التيفاغ" هو الخط الأمازيغي الأصيل. هناك من يسمي التيفاغ "بالتنفيناق" حيث كان يعتقد لوقت قريب أنها كتابة فينيقية ظهرت في القرن الثاني قبل الميلاد ولكن مصطلح "تيفيناغ" يعني بالأمازيغية "اختراعنا" أو "ابتكارنا". http://zaiocity.net حرف-تيفيناغ-الأمازيغي-وجذوره-التاريخ

16 - Louis (André), étrange cité berbère du sud tunisien, Douiret, Tunis, STD, 1975, page 47.

17 - Ibid.

18 - معنى العتبة لغة: كما في المعاجم العربية: "ان جمع عَتَبَة، وهي أسكفة الباب، والاسكفة: هي خشبة الباب التي يوطأ عليها بالقدم السفلى أو العليا، وإنما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل، لذا فهي تطلق على مراقي الدرجة، وما يكون في الجبل من مراقي يصعد عليها. معجم مقاييس اللغة: احمد ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، الدار الإسلامية بيروت، ج4: مادة

(عتب).

* "عَتَبَةٌ: جمع: ـــات. [ع ت ب]. - جَلَسَ بِعَتَبَةِ الْبَابِ: -خَشَبَةُ الْبَابِ الَّتِي يُوطَأُ عَلَيْهَا قَبْلَ اجْتِيَازِهِ. - لِلْبَابِ عَتَبَتَانِ: العَتَبَةُ السُّفْلَى وَالعَتَبَةُ العُلْيَا". المعجم: الغني
* " -1 عتبة: خشبة الباب، أو بلاطته، التي يوطأ عليها. 2 -عتبة: كل مرقاة من الدرج. 3 -عتبة من الأرض الغليظ " المعجم: الرائد.
* العتبة: جمع عَتَبَات وأَعْتاب وعَتَب: قطعة من الحجر أو الخشب أو المعدن تكون تحت الباب. المعجم: اللغة العربية المعاصر.
* العَتَبَةُ: خشبَةُ الباب التي يُوطَأُ عليها. والعَتَبَةُ كلُّ مِرْقَاةٍ. والجمع: عَتَبٌ. المعجم الوسيط

19 - لمزيد التعمّق في دلالات العتبة: العودة إلى مقال لعماد صولة تحت عنوان؛ سيرورة الرمز من العتبة إلى وسط الدار: قراءة أنثروبولوجية في السكن التقليدي التونسي بمجلة إنسانيات Insaniyat، ماي 2005. يعتبر مؤلف المقال "أن ثمّة متخيّل كامل للفضاء يجعل لكلّ عنصر من الموضوع المعماري وظيفة رمزية، بحيث يملأ الفضاء هندسيا عبر البناء، كما يبنى أنثروبولوجيا عبر استيعابه ضمن بنى المتخيّل وشروط الممارسة الطقوسية في المعيش اليومي على حدّ سواء. ولا تتعلّق العملية بمجرّد إضافة عناصر ثقافية للمعطى المعماري ترتبط أساسا بظروف استخدامه دون أن تنال من جوهره، فالأولى القول إنّها سيرورة واحدة لا تستند إلى التعاقب الزّمني بقدر ما تقوم على ضرب من التوافق والاندماج كما يبدو واضحا في التزاوج والتوازي بين مختلف مراحل بناء السكن والطقوس المتّصلة بها".

20 - نسبة لأهالي المطوية.

21 - رواية لمسعودة بنت ضو بنت محمد بو فايد (خالتي الصّوفية)، أصيلة مدينة المطوية، عمرها 80 سنة .

22 - الدّقداقة: أداة لطّرق على الباب.

23 - "سيميولوجيا الفضاء ودلالة التمثلات المعمارية: دراسة تحليلية سيميولوجية لحي العربي بن مهيدي –قسنطينة-"، آمال برواق، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصّص سيميولوجيا الاتصال، السنج الجامعية 2012-2011، الصفحة 111.

24 - يقول نربرغ شلوز ان الباب -قد ينغلق او ينفتح- انه يمكن ان يوحد ويفصل من الناحية السيكولوجية يكون على الدوام مفتوحا ومغلقا بالوقت نفسه وان كان مظهرا واحدا هو المهيمن مادام يمكن فتح الباب، ان الفتحة هي العنصر الذي يجعل المكان حيا لان اساس اية حياة هو التفاعل مع البيئة لكن الفتحة المفردة في انغلاق لا تعير الجهات الاصلية اعتبارا، نعود مرة اخرى للمسكن التقليدي وعلاقة الداخل - الخارج التي نعتقد انها كانت علاقة عميقة ومزدحمة بالأعراف الاجتماعية - الثقافية تتمثل هذه العلاقة في اعم صورها من كون المجتمع التقليدي مجتمعا جمعيا الامر الذي جعل المرأة ترتبط بالمسكن بينما الرجل هو دائم التعلق بالخارج، هذا التباين في دور الرجل والمرأة في البيئة العمرانية طور تركيبة من العلاقات تقنن ظاهرة الداخل - الخارج في المسكن الواحي التقليدي، فلو نظرنا لمدخل المسكن الذي يمثل الحد الفاصل بين الداخل والخارج سنجده يعكس كثيرا من المعاني الظاهرة والضمنية كما انه يؤثر تأثيرا كبيرا على التوزيع الفراغي للمسكن ويعكس المكانة الاجتماعية للأسرة من الناحية البصرية.

25 - الخُمسة هو نوع من "حماية" اليد أو "يد الله". ويرد بعض الباحثين أهمية الأصابع الخمس إلى كتب التوراة الخمسة لليهود، وأركان الإسلام الخمسة للسنة أو اهل الكساء الخمسة من ال البيت للشيعة. البديل هو أن مصطلح اليد الإسلامية فاطمة أو عين فاطمة، في اشارة الى فاطمة الزهراء، ابنة النبي محمد. صلى الله عليه وسلم اسم آخر يهودي وهو يد مريم، في اشارة الى مريم، أخت موسى وهارون.

26 - الهلال والنجمة رمزان اسلاميان، "كثيراً ما ظهرا في الصور الدينية، وهما يدلان على التفاؤل، فالمسلمون يتفاءلون بهلال اول الشهر، ويحددون اوقات اعيادهم على اساس هلال القمر، وتقويمهم الهجري مقسم على اساس السنة القمرية". أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، الصفحة 93.

27 - عبد الرحمان أيوب، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، تونس 2003، الصفحة 50.

28 - أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم

المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت، الصفحة 103.

29 - أسماء الناجح، الخشب واستعمالاته المعمارية: دراسة اثنوغرافية، ماجستير في علوم التراث اختصاص آثار اسلامية، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2011، الصفحة 143.

30 - "ومن الطوطميّة جاءت الأسطورة تقول أن قبيلة الناسمون البربرية القديمة التي كانت ضاربة بجهة قابس في العصر الفنيقي أن الحنش جدها. كما نجد لدى البربر معتقدات وطقوس خاصة بالحيوانات. هناك الجنيات النافعة تسكن بعض الحيوانات، مثل السلحفاة التي تسكنها جنية تنفع من عين السّوء". عثمان الكعّاك، التقاليد والعادات التونسية، الدار التونسية للنشر، تونس 1987، الصفحة 50. "والحيوانات الطوطمية هي حيوانات مقدّسة لأننا نعتقد فيها النفع والبركة أو نخشى شرّها، وفي الأصل كانت أجدادا لنا". نفس المصدر، الصفحة 127.

31 - في كتابه «قصة العادات والتقاليد وأصل الأشياء»، يقول الباحث الإنجليزي تشارلز باناتي إن حدوة الحصان أكثر تعويذات الحظ انتشاراً في العالم، إذ شاعت في كل زمان ومكان وحيثما وجد الحصان والإنسان. اخترع الإغريق حدوة الحصان في القرن الرابع وعدوها مثالاً للحظ الجيد، إلا أن الأساطير تعزو تلك العادة إلى القديس دونستان الذي أعطى للحدوة المعلقة فوق باب المنزل قوة خاصة لردع الشيطان. وأخذت شكل هلال القمر الذي اعتبره الإغريق رمزاً للخصب والحظ الجيد، بينما أخذ الرومان حدوة الحصان عن الإغريق عاديين وظيفتها المزدوجة في حدي الأحصنة وردع الشيطان والأرواح الشريرة.

32 - شكل الدائرة على الأبواب المسمارية يرمز إلى الخصوبة. كما يرمز ذات الشكل إلى "القدسية" لأن الدائرة لها صلة بالكثير من الأشكال المقدسة كالشمس والقمر، فهي الشكل الذي يرسمه المسلمون في طوفانهم حول الكعبة في موسم الحج والشكل الذي يرسمونه في توجههم نحو الكعبة وقت الصلاة.

33 - لعلّ قيمة النخيل في الوسط الشعبي ليست نابعة من فراغ، إنما لها خلفية دينية وجذور تاريخية. ففي الاسلام مثلا ذكر النخيل عشرين مرة في القرآن الكريم (سورة البقرة/ الآية -266 سورة الأنعام-سورة ق- سورة الكهف- سورة الاسراء الآيات -92/91/90 سورة النحل- سورة المؤمنين الآيتين -19/18 سورة يس الآيات -35/34/33 سورة الشعراء الآيتين -148/146 سورة الرّعد الآية -4 سورة طه الآيتين -71/70 سورة القمر الآيات 20/19/18. ومعجزة مريم العذراء بعد أن استضلّت بنخلة، وكان جذعها يابسا فاخضرّت بقدرة الله واعطت ثمرا دون لقاح. هذه المعجزة القرآنية أعطت النخلة احتراما بالغا عند المسلمين والعرب. وأصبحت رمزا شائعا لما خصّها الله من تقدير. نضيف أنه رُوي عن الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وسلم أنه قال "أكرموا عماتكم النخل"، وقال القزويني "إنما سماها عماتنا لأنها خلقت من فضلة طينة آدم". حسن الباشا، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الجليل، الصفحة 335.

34 - أيوب عبد الرحمان، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية، تونس، الصفحة 50.

35 - اسم لمقال نشر بصحيفة العرب في 2015/10/31، العدد: 10083، الصفحة 20.

36 - شارل اندري جوليان، تاريخ افريقيا الشمالية، تعريب محمد مزالي، البشير سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس النشرة الرابعة، 1983، صفحة 78-77.

37 - Paul Robert, le robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris 1920, page 351.

38 - Porter Tom, l'œil de l'architecte, visualisation et représentation 1997, page 58.

39 - Sapir, Edward, Anthropologie, Traduit par Chr. Baudelot et P. Clinquart, Paris, Editions de Minuit, 1971, p. 52.

الصور

* الصور من الكاتب.

1

ما هو أندلسي في الزي المغربي

بقلم: الدكتور غييرمو غوثالبيس بوسطو – (مؤرخ و مستشرق إسباني)

ترجمة: إدريس الجبروني – من المغرب

هنـاك الكثير مما يمكن إنجازه بالنسـبة لتاريـخ المغرب، و تكمن المرحلـة الأولى لهذا التاريخ، حسـب رأينا، في العمل على اكتشـاف أجزاء هذا المـاضي، و جمعها وترتيبها في مـا بعد، لكـي نحصل على فكرة عامـة و تامة، أكثرمـن التي نتوفر عليهـا حتى الآن.

وأرى أنـه من الضروري أن نبدأ بملاحظة مسـبقة: لا يمكن كتابـة تاريخ المغرب دون مسـاهمة الاسـتريوغرافية الإسـبانية. كما أن تاريخنا لن يكون كاملا وتاما، دون دراسة تاريخ إفريقيا الشـمالية عامة، و تاريخ المغرب بصفة خاصـة. إن الضرورة التي تفرضها الجغرافيـة واضحـة في هذا الجانـب. كلما كانـت تتقدم حرب الاسـترداد الإسـبانية، وخاصـة عندما وصلت إلى الـوادي الكبير، كانت موجات كبيرة من المسـلمين الإسـبان تنتقـل إلى الشـمال الإفريقي، حيـث كان لها تأثير حاسـم في المسـار السـياسي لبلدان المغرب العربي.

ومن المنطقي أن نعتقد، أن تأثير ما هو أندلسي في ما هو مغاربي، ليس في المجال السياسي والفني فقط، بل كذلك يجب البحث عن علامات التأثير الأندلسي في جميع مظاهر الحياة الإنسانية، ومن بينها طريقة اللباس.

عندما لجأ الأندلسيون إلى السواحل المغربية طوعا أو كرها، كانت ألبستهم تعكس أسلوبا، ونمطا للحياة مختلفا عن ما كان مألوفا عند المغاربة.

وما تبقى منها، هو ما سنحاول أن نقتفي أثره في هذا البحث المقتضب، محللين أسماءها، وقطعها ضمن الزي المغربي.

البُرْنُس

وردت هذه الكلمة في المعاجم اللغوية الإسبانية الحديثة، وتكتب بأصلها العربي، ولكنها تعني المعطف المصحوب بطرطور، وهو مختلف عن معناه العربي[1] والكلمة تتكون من مقطعين: أداة التعريف العربية ولفظة برنوس.

وهذه الأخيرة تعني حسب «كازيميرسكي» Kazimirski: قلنسوة مدببة كان يلبسها الأئمة المسلمون مع بداية الإسلام. كانت القلنسوة تشكل جزءا من اللباس. المعطف والقلنسوة هما البرنوس[2].

نفس الفكرة والتعريف تقريبا يقدمهما لنا «فرايطاغ»[3] Freytag. الكلمة ومعناها، كانتا تستعملان منذ القرون الوسطى، سواء في الأندلس أو في إسبانيا المسيحية، وحسب «هنري بيريس» Henry Péres، فإن استعمال البرنوس كان شائعا بين الأندلسيين بعد الغزو المرابطي[4].

أما «ليفي بروفنسال» Levi Provenzal فقد اهتم بنفس الموضوع، ولكنه يضيف بأنه كان مستعملا من طرف نساء الطبقة الراقية، حين يخرجن ممتطيات متون الفرس[5]. وهو ما يعني أنه كان لباسا أرستقراطيا.

وكما هو مذكور، بأن الحكم الثاني أهداه للملك «أوردونيو» الرابع Ordoño IV ، أثناء زيارة هذا الأخير لقرطبة.

وقد عثرنا على ذكر هذه الكلمة في بداية العصر الحديث في مدينة القلعة: البُرنُسْ Albornoç، بُرْنُسْ Bornoç، وبَرْنِسْ[6] Barniç.

بعد قرن من الزمن يكتب «كوبارووبياس» Covarrubias عن هذا اللباس قائلا: البرنوس. هو صنف من الثوب يغطي الرأس، يقيه من البلل عندما يرش بالماء: وهو معطف يلف الجسد كله، ويستعمله المغاربة. ويقول: «أوريا» بأنه دثار يقي من تسرب الماء إلى الجسد، كان مستعملا بإفريقيا، ويسمى «بورنوسوسم»[7] Burnusum.

وكما نرى، فإن «كوبارووبياس» Covarrubias يجعله لباسا إفريقيا تقليديا، أو من أصل إفريقي، وكان لباسا مستعملا من طرف الموريسكيين، الذين تقرر طردهم آنذاك.

ومن المحتمل أن يكون البرنوس لباسا للطبقة الوسطى، وليس لعامة الناس، كما نشاهده في ثنايا نقوش بالجهة السفلى للوحة الكبرى في المعبد الملكي بغرناطة، حيث يبدو شخص واحد فقط، وربما الأكثر منزلة لمن كان يلبسه.

إذا كان هناك من بين المسيحيين من لم يستعمله بطريقة عادية، فإن هذه اللفظة كانت تتردد على ألسنتهم، على الأقل منذ القرن الخامس عشر[8].

إلى هنا نقف عند ما يتعلق باستعمال الكلمة، واللباس في أراضي شبه الجزيرة الإيبيرية.

نجد استعمالهما معا في المغرب إلى حدود يومنا هذا تقريبا. أقول تقريبا لأنه رغم وجودهما كلباس، ولكن اسمهما اختفى ولم يعد يستعمل كثيرا.

في أواسط القرن السادس عشر يصفه الزياتي «ليون الإفريقي» كلباس يستعمله فرسان فاس[9].

في سنة 1659م، يصف «دابيبر» Dapper الألبسة المستعملة من طرف السفراء الموريسكيين في الجمهورية الأندلسية بالرباط، المعتمدين لدى دول الأراضي المنخفضة، ويطلق كلمة البرنوس أو برنوث على واحد منهم، وذلك حسب الثياب الذي كان يرتديه، ويبدو أنه كان شخصية مرموقة[10].

2

مع بداية القرن التاسع عشر، يسرد «دومينغو باديا إي ليبليش» Domingo Badia، بأن الكلمة ومعناها مازالا يستعملان في المغرب [11].

لا ندري إن كان ألاركون Alarcón، عندما وصف اللباس سنة 1860م، ذكره ضمن الألبسة المستعملة في المغرب، أو اكتفى بما كان يعرفه باللغة القشتالية [12].

أما حاليا، فإن كلمة البرنوس اختفت، ولم تعد تستعمل في اللهجة العامية المغربية. و ليس أنها اختفت من التعبير العربي الفصيح، فهي مازالت حاضرة حية، من لبنان [13] إلى الجزائر [14].

وإلى حدود نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وبداية القرن العشرين، كانت الكلمة متداولة في اللهجات المستعملة في المغرب، حسب ما ذكره: الأب «ليرشوندي» [15] Lerchundi و«تيدجيني» [16] Tedjini و«ميرسيي» [17] Mercier، وإن كانت قليلة الاستعمال، ولكنها معروفة.

كيف ومتى اختفت كلمة البرنوس من اللهجة المغربية؟ لا ندري ذلك.

ويؤكد« دوزي» Dozy في سنة 1845م بأنه: في أواسط القرن التاسع عشر، كان البرنوس مستعملا من طرف ملك فاس ومراكش، ولكن ليس بلفظه المعروف، وإنما باسم السُلهام [18].

وإلى غاية سنة 1750م. وهو التاريخ الذي اختفى فيه البرنوس، حسب «دوزي» Dozy، رغم أننا وجدناه بعد هذا التاريخ.

وفي جميع الأحوال، لدينا الشكوك حول تاريخ اختفاء اللفظ في اللهجة العامية المغربية. و ليست لدينا حول الاختفاء، الذي يؤكده مؤلف لاحق تأكيدا نهائيا و مطلقا، و هو «برونو» Brunot، وذلك سنة 1923م. في دراسته عن الألبسة الذكورية بمدينة الرباط، حيث يقول بأن كلمة «البُرْنوس» غير معروفة في غرب المغرب [19].

اختفت الكلمة، واللباس لا يزال مستعملا. وقد ذكر لنا «دوزي» Dozy الكلمة التي تستعمل وهي: «السُلهام» zulham.

كتب «برونو» Brunot كلمة «السلهام» zulham، مضيفا بأنها ظهرت كاستعمال خاص بالمغرب، وبالفعل، نجدها فقط في اللهجات العامية، مثل التي أوردها «ليرشوندي» Lerchundi، و«تيدجيني» Tedjini و«ميرسييه»: وهي silham. أما باقي الدول العربية، فإنها تجهل تماما ذلك التعبير. هذا السلهام، هو موصول بالضبط بكلمات قشتالية: cerome، zulame، cerrome، وzorame، وكلها تعني المعطف، حسب إيغيلاث Eguilaz [20].

نستنتج من الاستشهاد الذي ورد عند إيغيلاث Eguilaz، فيما يتعلق بصوت «ثورامي» zurame أو «سورامي» çurame، فإن استعماله يعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي داخل إسبانيا المسيحية، على الأقل، وليس في القرن الرابع عشر الميلادي، كما نفهم من خلال ما ورد عند «بارثيا» Barcia [21] و«دوزي» Dozy [22].

لم يجد «دوزي» Dozy اللفظ مذكورا عند المؤلفين العرب في العصر الوسيط، ولكنه يعتقد أنه من أصل بربري.

سواء كانت صحيحة هذه الفرضية أم لا، فمن البدهي أن الكلمة واللباس ظهرا في شبه الجزيرة الإيبيرية لفترة قصيرة جدا، وكانتا قد تأقلمتا في إسبانيا المسيحية من جهة، التي تبنت كلمة: سورامي *çurame*، وفي إسبانيا الإسلامية من جهة أخرى استعملت كلمة السلهام[23].

أي كانت اللفظة التي ساد استعمالها في المغرب، دخلت إليه دون أي شك مع المهاجرين الأندلسيين الذين كانوا يستعملونه إطلاقا في شبه الجزيرة الإيبيرية.

كما رأينا، من كونها لباس، قد استعمل من طرف الأغنياء، وهو ما يجعلنا نفترض أن الكلمة أدخلتها الطبقات العليا والمتوسطة، من الأندلسيين الذين غادروا مملكة غرناطة بعد سقوطها.

هؤلاء الغرناطيون، الذين شكلوا نواة حضارية مغربية، ومن هناك، ربما كان هذا البلد هو الوحيد الذي استقبل إرث السلهام.

البلغة

سواء المعاجم الإسبانية والعربية القديمة عند «بيلوت» Belot، و«كازيميرسكي» (Kazimirski)، والمنهل[24] كلهم يؤكدون على جذر اللفظ الفارسي للكلمة يكتبها «فرايطاغ» Freytag «بابوس» Babus. و«دوزي» Dozy في معجمه... يكتبها«Babus» أو «Babug»، ومع ذلك، ففي ملحقه... عاب «فرايطاغ» Freytag عليه زيادة حرف (s) في نهاية الكلمة، ويلح هنا على أنها «بابوس» Babus، وأدرج «بابوغة»[25] Babuga.

وفي دراسة أخرى لـ«دوزي» Dozy، في معجمه. حيث يرد مرة أخرى لفظ Babus، و عبر هذا المستعرب الشهير عن اعتقاده، أن كلمة «بابوشا» *Babucha* دخلت اللغة الإسبانية عبر الفرنسية، على أساس أنه لا يجد اللفظ إلا في المعاجم الإسبانية الحديثة نسبيا، واستعمالها يمكن أن يكون بعد حقبة الحكم العربي.

و بالفعل، إننا لا نجدها عند معجمي القرن الثالث عشر[26]، ولا عند «بيدرو دي ألكالا» Pedro de Alcalá، ولا حتى في «طيسورو» «لكوبارورياس»، Covarrubias في القرن السادس عشر.

ويبدو من المؤكد إذاً، أن كلمة «بابوشا» Babucha لم تستعمل في إسبانيا خلال العصر الوسيط كله.

ولا نستغرب من أن هذا اللفظ لم يستعمل في المغرب، البؤرة، التي يبدو أنها كانت تستقبل و تنشر الألفاظ و اللباس القادم من الأندلس.

لنرى، في بداية الأمر، ما هو اللفظ المستعمل في المغرب، كي نعين اللباس الذي نعرفه مثل «بابوشا» Babucha، وهل كانت لهذه الكلمة علاقة بالأندلسيين.

في اللهجات المغربية، حسب «ليرشوندي» Lerchundi و«تيدجيني» Tedjini و«ميرسييه» Mercier، فإنهم يكتبونها «بلغة» Belga ويرمزون إلى قطعتين متقابلتين من البلغة، ولكن، كما هو الأمر مع «السلهام» الذي تحول إلى البرنوس، والذي لم ينتقل من المغرب إلى العالم الناطق بالعربية، وعلى عكس البلغة، فقد انتشرت كثيرا في الجزائر، حيث نجدها عند اللغويين: «كاربونيل» Carbonel و«بيرشي»[27] Bercher.

وأخيرا ننتقل إلى شرق الشمال الإفريقي، حيث نجد نفس الشيء، في مصر، حيث يكثر استعمالها في العامية المصرية[28].

إن انتشار البلغة في إفريقيا الشمالية أثبته «كازيميرسكي» Kazimirski. وسنحاول أن نقتفي جذر الكلمة وعلاقتها بشبه الجزيرة الإيبيرية.

لقد نبهنا «ليرشوندي» Lerchundi إلى أنها لفظة إسبانو - لاتينية. وحسب «سيمونيه» Simonet، هذا المؤلف يعود بنا إلى «بارغة» - «أبارغة» parga - avarca. قد كتب «بارغة» - «أبارغة»[29] parga - avarca، وقد تحول حرف «ب» إلى *p*؛ parga تترجم مثل القرق alcorq وalpargate (البارغاطي) عند «بيدرو دي ألكالا».

3

والغريب هو أن «كوباروبياس» Covarrubias لا يجد أية علاقة بين «أباركا» abarca وبعض الكلمات أو الألبسة الموريسكية، ومع ذلك يجعل كلمة «ألبارغاطي» alpargate مشتقة من اللغة العربية.

ما عدا القرقون، qurqun فقد أضاف إليها par وحولاها إلى G على أساس أنal-par- gurgad، وأدمجت لتصبح alpargate[30].

ينبهنا «إغيلاث» Eguilaz إلى أن البلغة albolga، والبرغة alborga، وalparca البركة هي كلمات مشتقة من abarca، الباسكية، يتفق مع «دريفين» Driffin في دراسته اللغوية.

ويكرر ويؤكد «دوزي» Duzy هذا الرأي في معجمه. ظانا أن كلمة البلغة albolga هي حديثة في اللغة العربية؛ ويقول نجد استعمالها كثيرا عند رحالة القرن التاسع عشر، ولكن لم يتداولها مؤلفو العصر الوسيط أبدا، واعتقد بأنها من جذر إسباني. وأظنها باسكية فعلا.

الغريب هو أن «دوزي» Duzy لا يجد علاقة «البرغة» alborga مع «بروة» barua، وهذا اللفظ مشتق من «القرق» qurq الذي يعتقد بأنه عربي، ويعترف بأنه يجهل أصل الكلمة و اشتقاقها اللغوي[31].

وأومأ إلى شكه في أن تكون الكلمة من أصل لاتيني «كيركوس» querqus .

وهكذا، فإن «كيركوس» querqus هي مشتقة من اللغات ذات الأصل اللاتيني لفظة «كوركوس» corcus، المستعملة من طرف المستعربين بالأندلس. لفظة كورك qurq أعطت للقشتالية كلمة «الكوركي» alcorque، ومنها جاءت البرغطة alpargata، والبرغة alborga والبلغة albalga[32].

إن كلمة البلغة في العامية المغربية، وبعدها، في كل بلدان إفريقيا الشمالية تنطق حسب الكلمة اللاتينية، التي كانت مستعملة من طرف المسلمين الإسبان خلال قرون في شبه الجزيرة الإيبيرية[33].

يبدو أن النتيجة المنطقية، هي الاعتقاد بأن الكلمة واللباس، قد دخلا إلى دول افريقيا الشمالية مع المنفيين.

إن الانتشار الواسع لهذه الكلمة، يجعلنا نظن أنها دخلت مع أكبر موجة من المهاجرين، الذين أدخلوا هذه اللفظة، بدءً من المغرب إلى مصر، وهذا العدد الكبير من الناس، قد يكونوا من الموريسكيين الذين هُجروا مع بداية القرن السابع عشر.

القميص

ليست هناك شكوك كثيرة حول الأصل اللاتيني لهذه الكلمة، لكن هناك شك حول تاريخ ظهورها.

يؤكد «دوزي» Dozy في معجمه: بأن هذه الكلمة قديمة جدا في أوروبا قبل الوجود العربي بها، وهكذا فإن القميص «كاميسا» camisa، وردت عند أحد المؤلفين من القرن التاسع الميلادي في سان خيرونيمو.

يكرر «كوباروبياس» Covarrubias نفس رأي «ب. ماريانا» P. Mariana أن الكلمة مأخوذة من القوط، وهو ما يدعم رأي «دوزي» Dozy، ويستشهد بقول القديس «سان إسيدرو» San Isidro في الكتاب 19، الفصل 22، camisias vocamus, in his dormimus incamis.

إذاً، دُونت هذه الكلمة في اللغة اللاتينية في العصر الوسيط، قبل أن تتشكل اللغة القشتالية، وقبل الغزو العربي لشبه الجزيرة الإيبيرية.

يلاحظ استعمال الكلمة واللباس، في أقدم معجم اللغة القشتالية سواء بالنسبة للرجال و النساء.

ونجدها تترد في «أنشودة السيد»[34] (Mio Cid) في الأبيات الشعرية: 2721، 2738، 2744، التي تحكي عن قميص السيدة «إلبيرة»، والسيدة «صول»، عاريتان وقد جردتا من قميصهما من طرف زوجيهما في غابة كوربيس Corpes، وفي البيت 3636 وهو واحد من أبناء «كاريون» Carrión، مرتديا هذا اللباس عند حضوره إلى مبارزة.

بقيتا الكلمة واللباس في إسبانيا الإسلامية منذ الأيام الأولى للفتوحات العربية، سواء من خلال الجماعات المستعربة، أو من معتنقي المسيحية أنفسهم.

ويشير المستشرق الفرنسي «ليفي بروفنسال» Levi Provenzal إلى استعمالها في الأراضي التابعة للأمويين بقرطبة من طرف الرجال والنساء.

ويقول إن الأشخاص في إسبانيا من كلا الجنسين كانوا يلبسون القميص مباشرة على لحمهم كلباس داخلي، المصنوع من الكتان أو القطن[35].

لقد أدخلت الكلمة إلى اللغة العربية الكلاسيكية، ونجدها ضمن قوامسها[36].

والاختلاف مع اللهجة العامية هو أن تهجيها يشبه تقريبا الكلمة الإسبانية camisa = qamiya، بينما تكتب هكذا qamis قميص. إن المصادر المعجمية الثلاثة الخاصة باللهجة المغربية هي متشابهة جدا في ضبط صوتها. «قَميجة» qamiya عند «ليرشوندي»[37] Lerchundi، «قْميجة» qmjja عند «ميرسي»[38] Mercier و«قَميجة» qamiyya عند «تيدجيني» Tedjini.

ونفس الشيء بالنسبة لـ«قميجة» qamiyya عند «كاربونيل» Carbonel في اللهجة الجزائرية، وهذا دليل على سعة انتشارها كلفظ.

هذا الانتشار الواسع يتطابق مع ما ذكرناه سابقا، أي مع الشتات الموريسكي. وحسب اعتقادنا يبدو هذا مؤكدا مع تصريحات موريسكيي الرباط، الذين أظهروا ازدراءهم من البربر، لأنهم غير مهدبين، يجهلون استعمال لباس القميص[39].

بما أن البربري لم يكن من سكان المدن الحُضر، لذلك، وربما لم يستعمله أو كان يجهله كلباس، ولكن من دون شك كان مستعملا من طرف سكان الحواضر المغربية، الذين كانوا من جانب آخر، قد احتكوا و تأثروا بالموجات المتتالية من المهاجرين الأندلسيين.

الشيء الآخر الذي ساعد على تعميم اللفظة واللباس واستعماله، كان بعد وصول الموريسكيين، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

تشكك «خواكينا الباراثين» Joaquina Albarracín كذلك في أنه ليس هناك علاقة بين القميص المغربي والإسباني في العصر الوسيط.

فالقمصان – تقول – بأطواقها المطرزة أو السبيكة، يمكن ربطها دون أي مجهود مع «قمصان مطرزة margomadas» التي منعت في القرن الثالث عشر الميلادي بإسبانيا، ويتردد ذكرها كثيرا في النصوص الأدبية[40].

ومع ذلك، فالقميص العامي والعادي، بدون تطريز، كان لباسا عاما، بشكل واسع وحسب اعتقادنا أنه دخل مع الأندلسيين إلى أراضي المغرب العربي. أما المطرز، فقد دخل وظهر مع طبقات الصناع التقليديين المهاجرين من مملكة غرناطة، عندما سقطت في يد الملكين الكاثوليكيين.

الرداء المنزلي

اللفظة هي عربية الأصل، كما توضح لنا ذلك الأكاديمية، مثل «بارثيا» Barcia و«إغيليث» Eguilez.

اللباس بسيط جدا، وبدون تعقيدات، و من المحتمل أن يكون قد استعمل من طرف العديد من الشعوب، بدء بالفراعنة إلى الغربيين الحديثين.

ثوب طويل يصل إلى الكعبين، بكُمَّين، يستعمله الرجال والنساء في منازلهم ليشعروا بالراحة، حسب تعريف الأكاديمية و «بارثيا» Barcia .

و في قاموس «كازيميرسكي» Kazimirski عندنا لفظة bat «باط» التي تعني: قطعة من اللباس مصنوع

مـن الحرير أو من الصوف، دون مخيط، بحيث يستعمله الدراويش لتغطية الرأس والكتفين، ويستخدم في نفس الوقت لحاف وفرش.

وتكرر «إغيليث» Eguilez كل هذا التعريف مضيفة: وكان كذلك معطفا نسائيا.

إذاً، فإن اللباس المقصود بالباط العربي bat، ليس هو نفسه الباطا bata. ولا نتوفر في اللهجة المغربية على لفظ bat ، ولا ما يشابهها.

ويترجمها «ليرشوندي» Lerchundi (بمشريت) mxarret و«تيدجيني» Tedjini لا يدرجها في قاموسه.

فما هي اللفظة وما هو اللباس الذي كان مستعملا في إسبانيا الإسلامية؟ يتحدث «ليفي بروفنسال» Levi Provenzal عنهما معا: في إسبانيا الإسلامية كان يستعمل نوع من القميص الفضفاض من الثياب الأبيض، الزيهارة zihara. وفي البوادي قميص من الصوف مفتوح من الأمام، جزئيا أو بالكامل[41].

وعن هذه الأخيرة لا يزودنا باسمها، ربما قد تكون الجلباب yilala أو قميص، مستشهدا «بهنري بيريس» Henry Péres[42]. الذي يدرجها كلباس مستعمل من طرف النساء، بينما الرجال يلبسون zihara (زيهارة) أو القميص الخفيف.

الزيهارة zihara هو لباس خارجي، والأصل هو الزيهارة zihara، وكانت تعني إلقاء شيء على الكتف، ويتدلى على الظهر.

إن لفظة الزيهارة غير موجودة في اللهجة المغربية، كما هو الشأن بالنسبة للفظة جيلالة yilala. ولم تكن موجودة أو اختفت، مثل bat. من المحتمل أنها كانت قد استبدلت بلفظة جاطة yata، التي يقول عنها «برونو» Brunot بأنها كانت معروفة فقط في الشمال الغربي للمغرب، ومن وصفها يمكن أنها تنتمي إلى اللباس المعروف مثل باطا bata.

الجوخة لباس طويل، فضفاض، بدون أكمام ولا عنق؛ ويقفل بمساعدة زر على طول العنق، هو لباس داخلي. ويشير «ميرسيه» Mercier إلى أن الجوخة في طنجة وتطوان هو اللباس العادي لليهود، وأن المسلمين نادرا ما يلبسونها[43].

الغريب في الأمر، هو أن لفظة الجوخة لا وجود لها في اللغة العربية الفصحى، بل وحتى في اللهجة العامية، باستثناء عند «كاربونيل» Carbonel الذي يدرجها في اللهجة الجزائرية، و يصفها بلباس من ثوب فضفاض بأكمام كبيرة.

نظن من جهة، على أن اللفظة بدأت تختفي من اللهجة، ومن جهة أخرى بأن اللباس واسمه جاءا عن طريق المهاجرين الإسبان اليهود في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي.

إن ملاحظة «مارشي» Marçais، بأن مكان الجوخة هو طنجة وتطوان كلباس عادي لليهود، يدفعنا إلى التفكير في الجماعات اليهودية الغرناطية، التي عمرت مدينة تطوان. و بالفعل أن اللفظة استعملت فقط في جزء من شمال المغرب والجزائر، وهو ما يعزز اعتقادنا.

شاليكو

هذه الكلمة الإسبانية، جاءت من التركية عبر العربية، حسب الاشتقاق اللغوي الذي أورده «بارثيا» Barcia في قاموسه، وفي قاموس «إسباسا» Espasa، و قاموس أكاديمية اللغة الإسبانية. بالنسبة لـ«بارثيا» Barcia، كانت بدلة مورسكية، وعند «إسباسا» Espasa ما كان يلبسه المسيحيون الأسرى بين الأتراك بشكل دائم. هكذا يفهم من خلال الكيخوطي لسرفانتيس[44]. ويعتقد «دوزي» Dozy بأن ذلك «جيليكو» gileco السرفانطي قد تحول إلى شاليكو[45] chaleco.

وفيما يتعلق باللباس، المستعمل من طرف المغاربة، الذي يتطابق مع وصف شاليكو chaleco، ليس هو الموجود اليوم، ولا يشبهه بتاتا. وعن اللفظة لا نجد لها أي أثر في المعاجم العربية الكلاسيكية، أو اللهجات العامية.

لقد تعودنا أن نرى ألبسة متعددة بنفس الاسم، والعكس صحيح، فضلا كذلك عن التطور الذي عرفته

مهرجانا "عيد المنفي Fiesta del Monf"
حيث يتم استحضار الماضي الأندلسي والمورسكي
في بلدة الكوثر - إسبانيا.

الألبسة نفسها. إنها مسألة معقدة بما فيه الكفاية، ومن الصعوبة بمكان إعطاء فكرة واضحة عن ذلك. لأن تطور لباس واحد، ومع غياب الوثائق، لا يسمح لنا بإنجاز غير جذول تقريبي، كما يقول «جورج مارشي» George Marçais، الذي درس اللباس الجزائري، وهو ما يمكن أن ينطبق على أي نوع آخر مما نهتم به[46].

وبالنسبة لشاليكو chaleco، نلاحظ بأن وصف هذا اللباس هو مطابق تقريبا لما هو عند «ألباراثين»[47] Albarracin و«برونو» Brunot، وهو ما يطابق اسم البدعية vida'ya. هذه المؤلفة الأخيرة، الباراثين Albarracin، تؤكد بأن اللفظة شائعة في كل شمال إفريقيا.

وفعلا، فقد أدرجها كل من: «ليرشوندي» Lerchundi و«تيدجيني» Tedjini، و«ميرسييه» Mercier، ويؤكدون على استعمالها في المغرب، يبين «كاربونيل» Carbonel بأن استعمالها يقتصر على الجزائر فقط.

لم تدرج هذه الكلمة في المعاجم القديمة، ولا عند «كازيميرسكي» Kazimirsk، ومع ذلك، يثبتها «دوزي» Dozy في ملحقه. وهناك كلمة أخرى، ولباس آخر يستعملان في المناطق التي شهدت توسع الهجرة الأندلسية. إن أغلبية الألبسة المستعملة من طرف الجزائريين، هي كما نعرف أندلسية[48]. ويمكننا أن نؤكد نفس الشيء بالنسبة للمغاربة.

فكلمة بدعية bid'ya وجذرها هو بدع bada'a تعني «إنتاج شيء جديد مبتدع، إلخ» ومن هنا نشأت بدع bid'a والتي ظهرت لأول مرة أو ما نطلق عليه الجديد.

بالنسبة لسكان شمال إفريقيا، فإن هذا اللباس، كان يعني لديهم فعلا الجديد. فهل جاءت من هناك لفظة بدعية bida'ya المجهولة في العربية الفصحى؟

نفس الشك يبديه «ميرسييه»[49] Mercier وإن كان قد حدد تاريخ دخول اللفظة، مع نهاية القرن الثامن عشر الميلادي. ونحن نظن عكس ذلك، وأن اللفظة دخلت مع الموجات الأخيرة للمهاجرين الأندلسيين، مع بداية القرن السابع عشر الميلادي، وإن كانت اللفظة تأخرت نوعا ما في التأقلم مع اللهجة المنطوق بها.

ومن المحتمل أن لا يكون «شاليكو» chaleco ابتكارا أندلسيا، ولكن من المؤكد، استعماله من طرف الموريسكيين الإسبان إلى غاية الحقب الأخيرة من نفيهم وبعد ذلك.

على شكل خلاصة

بفحصنا لبعض الألفاظ والألبسة المستعملة حاليا في المغرب، ثبت لنا بدون شك أصلها الإيبيري. إذا اعتبرنا التطور العجيب، الذي وصلت إليه الحياة الحضرية في الأندلس، فقد كانت حضارة مشرقة، مهذبة، رقيقة في العديد من المجالات، ومن جهة أخرى - كما كتب

ابن خلـدون – أن البـدو لم يعرفـوا الألبسـة المخيطة أو المضبوطة، وأن لبـاس الطبقات الضعيفة، وبصفة عامة، فإن سـاكنة البـوادي كانت تتميـز ببسـاطتها الكبيرة[50]. وأخيرا، فـإن غالبية السـاكنة الحضريـة المغربية، كانت تتشـكل من المنفيين الأندلسـيين، وليس غريبا أن يكون تأثيرهـم واضحـا علـى الأقـل. كان هنـاك سـيل جارف مسـتمر من المهاجرين الأندلسـيين إلى شـمال إفريقيا؛ أحيانـا كانـت أفواج كبـيرة، مثلما حـدث بعد أن اسـترد الملـك فيرناندو الثالثإشـبيلية، وبعد سـقوط غرناطة، أو طرد الموريسـكيين سـنة 1609م وما بعدها.

وفي بعض الحالات الأخرى، لم تكن أعدادهم كثيرة، ولكن مرور وانتقال الجماعات والأفراد المنعزلين كان بشكل مستمر.

كل هـؤلاء الإسـبان – المسـلمون والإسـبان – اليهود، حـددوا إقامتهـم بصفـة نهائية، ليـس في القـرى، ولا في البادية، حيث لـم يرحب بهم بصفة عامة، بـل في الأنوية الحضرية المليئة بالسـكان، بل أحيانا هم نفسـهم شيدوا مدنا جديدة، كما حدث في شـمال المغرب مثل شفشـاون وإعادة بناء مدينـة تطوان.

كان لهـم في بعض المناسـبات وزن حاسـم في المسـيرة السياسية للبلد. وأما بالنسـبة للبصمات والآثار الفنية، ليـس هناك مجـال للشـك: يكفـي التذكير هنـا بمثال واحـد: التجـول في مدينة فـاس المرينية. فإنـه ليس من المنطقـي نفـي وقع التأثـير السوسـيولوجي، الـذي يعني اللغـة والأزياء.

إن مـا قدمنـاه هـو فقـط، نمـوذج للعديـد ممـا يبقـى دون إنجاز في هـذا الجانـب، وجوانـب أخرى من الاسـتغرافية المغربية، التي لها روابط حميمية مع الاستغرافية الإسبانية.

الهوامش

*عـن نـشرة الجمعيـة الإسـبانية للمسـتشرقين عام 1979 – XIV.

1– Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe S. A. Diccionario de la Real Academia Española. ROQUE BARCIA, Primer Diccionario General Etimológico de la lengua española.Barcelona,1880.

2– A. DE BESTAIN ZAKIMIRSKI: Dictionnaire árabe–français. Paris. 1960.

3–GEORGE WLMELMI FREYTAG : Léxicon arabico–Latinum.Halis–Soxonum. MDCCCXXX.

4– HENRI PERES: La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle, Paris, 1953. Pag. 319.

5– LEVI PROVENÇAL: Historia de España de M. Pidal, Tomo V. Pág. 277.

6– PEDRO DE ALCALCÁ: Vocabulista arábigo en letra castellana, Granada, 1505.

7– SEBASTIAN DE COVARRUBIAS HOROZCO: Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611. Ed. Preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1943.

8– MARTÍN ALONSO: Enciclopedia del idioma, Madrid, 1958.

9–JEAN LEON L`AFRICAIN: ^Description de l`Afrique, Paris 1956. Tomo I. Pág. 207–8.

10–Sources inédites de l`histoire du Maroc. Pays Bas. Tom. VI. Pág. 607.

11– Viajes de Alí Bey El Abassi, Paris, 1836. Pp. 22 y 173.

12–P. A. DE ALARCÓN: Obras Completas. P. 1054. Madrid, 1943.

13– JEAN BAPTISTE BELOT: Dictionnaire français–arabe.3ém édit. Beyrouth, 1970.

14– JULES CARBONEL., Dictionnaire français–arabe. Alger sa.

15– FR. JOSÉ LERCHUNDI : Vocabulario español–arábigo del dialecto de Marruecos, Tánger, 1932.

16– B. TEDJINI: Dictionnaire français–Marocain, y También el Dictionnaire Marocain–Français, Paris, 1948–1949.

17– HENRI MERCIER : Dictionnaire

1964. Pág. 56.
34– Edic. de M. Pidal. Madrid, 1956.
35– Historia de España de M. Pidal. Tomo V. Pág. 275.
36 – هنـاك احتمـال أن تكـون سـواء اللغة القشـتالية واللغـة العربيـة قـد أخذتـا اللفظـة مبـاشرة مـن اللغـة الـلا تينيـة. في أماكن عديـدة تمت السـيطرة الإسـلامية عـلى مناطـق ذات ثقافة لاتينيـة؛ و كذلك الأمـر بالشرق الأوسـط.
37 – حسب هذا الكاتب أنها لفظة إسبانية–إيطالية.
38 – لم تكتب بالحروف العربية.
39– Sources inédite de l'Histoire du Maroc. Pays Bas. Tomo V. Relación de Dapper.
40– Op. Cit. ,41.
41– His. De Esp. Cit. Pp.275–6.
42– Op. Cit. P. 318.
43– BRUNOT: Op. cit. P. 101.
44– 6ª Edic. De Espasa Calpe con notas de F.R. Marín. Madrid, 1956. IV. Pág. 95.
45– DOZY: Glossaire...
46– Le costume musulman d'Alger. Paris MC–MXXX. Pág. 63.
47– Op. cit. Pp. 43–4.
48– G. MARÇAIS : Op. cit. P. 90.
49– Op. cit. P. 45.
50– ROBERT BRUNSCHVIG : La Berbérie oriental des origines a la fin du XV siècle, Paris, 1947. Pág. 277.
Français–Arabe...d'arabe parlé marocain, Tanger–Rabat, 1959.
18– R.P.A. DOZY : Dictionnaire détaillée des noms des vêtements chez les arabes, Amsterdam, 1845. Pág. 77.
19– L. BRUNOT : Noms des vêtement masculins a Rabat. Apud Mélanges René Basset, Paris, 1923.Pág. 77.
20– LEOPOLDO DE AGUILEZ Y YANGUAS: Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental, Granada, 1886.
21– BARCIA: Op. cit. VOZ ZULAME.
22– R. DOZY: Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe. Leyde, 1869.
23– LEVY PROVENÇAL: Historia de España, de M. Pidal. Tom. V. Pág. 276.
24– Dictionnaire Français–arabe, Beyrouth, 1970.
25– DOZY: Supplément aux Dictionnaire arabes, Paris,1881.
26– DAVID A. GRIFFIN: Los mozarabismos del "vocabulista" atribuido a Ramón Martí. Apud. Rev. Al Andalus. Vol. XXXIII, 1958, f.2.
27– L. BERCHER: Lexique árabe–français.
* هـذا الكاتـب يشـير إلى أن البلغة هي لفظـة منتشرة في المغـرب العربي.
28– ELIAS A. ELIAS: Dictionnaire moderne Arabe–Français, Le Caire. S. A. También aquí la vocaliza BALGA.
29– FRANCISCO JAVIER SIMONET : Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes. Madrid, 1888.
30– Tesoro...VOZ ALPARGATE.
31– Dictionnaire...
32– JAIME OLIVE ASIN: Quercus en la España musulmana, Apud. Rev. Al Andalus. Vol. XXIV .Año 1959.
33– JOAQUÍN ALBARRACIN DE MARTÍNEZ, RUIZ: Vestido y adorno de la mujer musulmana de Yebala (Marruecos). CSIC., Madrid,

الصور

1 – https://t1.hespress.com/files/sultanmorocco_596173484.jpg
2 – http://francespadreisla.blogspot.com/2018/06/
3 – https://sites.google.com/site/kawtar56/get–9–2007–n0soqypa.jpg
4 – https://st–listas.20minutos.es/images/2008–04/13793/223853_640px.jpg?1274783303

التنظيمات الحرفية التقليدية
من منظور مقاربة النوع الاجتماعي

أ . يوسف بواتاون – كاتب من المغرب

مقدمة

تحتل مقاربة النوع الاجتماعي وكذا قضية المساواة بين الجنسين الصدارة في جدول الأعمال العالمي، حيث أصبحت أولى أولويات الدول والحكومات والمجتمعات والأفراد على حد سواء. ومع تزايد حجم التطور الاقتصادي والاجتماعي والحضاري الذي عرفته البشرية، اتسع الوعي بأهمية استحضار البعد التحليلي لسوسيولوجيا النوع الاجتماعي للإحاطة بعالم العلاقات الاجتماعية بين الرجال والنساء كمحدد وعامل فاعل في التنظيمات الاقتصادية، خاصة التنظيمات الحرفية التقليدية موضوع هذه الدراسة، كما شهدت العقود الأخيرة اعترافا متزايدا بالدور الهام الذي تلعبه المرأة في مجتمعها، حيث أصبح من العبث الحديث عن التنمية ومصير الإنسانية وتقدمها بمعزل عن أوضاع المرأة ومختلف المشاكل التي تقف حجر عثرة أمام تقدمها ومشاركتها الفعلية في مسار التنمية. هذا ما أكدته مختلف المواثيق والمعاهدات

والمؤتمرات الدولية، انطلاقا من ميثاق الأمم المتحدة واتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة (1979)، مرورا ببرنامج عمل فيينا (1993) والمؤتمر الدولي الرابع المنعقد في بيكين (1995)، وغيرها من المعاهدات والمؤتمرات التي شكلت، ولا زالت تشكل، مرجعا للحكومات والمنظمات الدولية وغير الحكومية، من أجل النهوض بأوضاع المرأة وإزالة مختلف العقبات التي تعترض مسألة تحقيق المساواة بين الجنسين.

لكن، بالرغم من كل ما تحقق من إنجازات في قضية المساواة بين الجنسين، لازال التمييز ضد المرأة وعدم المساواة، متأصلا في مجموعة من المجالات والبنيات الاجتماعية، أهمها، ذلك الموروث الشعبي والثقافي -السلبي- الذي يكرس المركزية الذكورية ويرسخ تبعية المرأة للرجل ويحصر دورها في إطار محدد، ومتأصلا كذلك في إطار البحث الأكاديمي، حيث لا زالت مقاربة النوع الاجتماعي حديثة العهد من حيث الاستعمال الأكاديمي في مجموعة من البلدان من ضمنها المغرب، ومتأصلا أيضا في الإطار القانوني، حيث تغيب التشريعات المناسبة والفعالة للقضاء على العنف والتمييز ضد النساء، وهذا ما يفسر تزايد مطالب الحركة النسائية في المغرب خاصة فيما يتعلق بحماية النساء من العنف ومختلف أشكال التمييز وتنظيم مسيرات احتجاجية لإيصال صوت المرأة المغربية الرافض للذل والمطالب بتفعيل وأجرأة مقتضيات الفصل 19 من الدستور خاصة ما يتعلق بتفعيل المناصفة والمساواة بين النساء والرجال.

في ظل هذه الظروف، تظهر أهمية المشاركة بهذا المقال، الذي حاولنا من خلاله تقديم فهم صحيح حول واقع المساواة بين الجنسين في إطار العمل داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس، والاعتماد على مقاربة النوع الاجتماعي لرصد مختلف العقبات التي تقف في وجه تمكين النساء الحرفيات وتحول دون إبراز قدراتهن -المعطلة- ودورهن في تنمية قطاع الصناعة التقليدية بالمغرب وتحقيق استقلاليتهن، بالإضافة إلى دراسة إشكالية التوزيع الجنسي للعمل الحرفي الذي برز بشكل كبير مع مختلف التحولات التي شهدها عالم الحرف التقليدية بمدينة فاس.

كما حاولنا من خلال التحقيق الميداني تحليل ودراسة، ليس فقط سلطة الرجل داخل التنظيم الحرفي التي تبعد المرأة عن كل التزام في العلاقات داخل الجماعة الحرفية ولا تترك لها مجالا للإبداع، بل أيضا سلطة المرأة المستعادة من خلال ولوجها واختراقها لبعض المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجل، حيث استطاعت مجموعة من الحرفيات إبراز وجودهن وقدرتهن على العمل بكفاءة، واستطعن أيضا احتواء الثقافة الذكورية والتمييز الاجتماعي والمهني الذي يمارس في حقهن، ورفض النمطية والتقليد والدفاع عن حق المرأة الحرفية في العمل جنبا إلى جنب مع الرجل في إطار ينبني على العدل والإنصاف والمساواة لكلا الجنسين.

إشكالية الدراسة وأهميتها التطبيقية

يؤكد الطرح الإشكالي الذي يؤطر هذا البحث، على ضرورة دراسة التنظيم الحرفي التقليدي ليس فقط كفضاء للإنتاج والعمل كما نجد في مجموعة من البحوث والدراسات، بل كوسط اجتماعي وكواقع تنظيمي له خصوصياته ومحدداته النوعية التي ظهرت بفعل التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية داخل المجتمع بشكل عام، وبفعل مختلف التحولات السوسيو- مجالية وكذا ديناميكيات العولمة التي أحدثت، بشكل خاص، مجموعة من التغيرات البنيوية داخل فضاء الحرف، تمثلت أساسا في ولوج النساء إلى بعض الحرف التي كانت حكرا على الرجال فقط كحرفة النحاس والخزف.

على هذا الأساس، ركزت إشكالية هذا البحث على دراسة الفصل المهني بين الرجال والنساء داخل الحرفة، ودراسة التوزيع الجنسي للعمل الحرفي الذي برز بشكل كبير مع مختلف التحولات التي شهدها عالم الحرف التقليدية بمدينة فاس، وذلك باعتمادنا على مقاربة النوع الاجتماعي التي هي نسبيا حديثة العهد من حيث الاستعمال الأكاديمي والبحثي في المغرب خصوصا فيما يتعلق بموضوع البحث المقترح،

والـتي مكنتنا من الإحاطـة بعالم العلاقـات الاجتماعية بـين الرجال والنسـاء كمحـدد وعامل فاعـل في التنظيم الحرفي، ومن فهم واقع المسـاواة بين الجنسـين ومختلف العقبـات التي تواجه النسـاء العامـلات في حرف توصف بالذكورية، والمتمثلة أساسـا في الممارسـات التمييزية التي تمـارس في حقهن وأيضـا في نظرة المجتمـع البطريركية / الأبوية (Patriarcat).

في ذات السـياق، حاولنا طرح مجموعة من التساؤلات الدقيقة، التي تترجم إشـكالية البحـث وتعكس توجهاته الفكريـة والمعرفية، وهي كالتالي:

* ماهـي الأسـباب والدوافع التي تدفع النسـاء إلى العمل في المهـن الحرفيـة التقليديـة الـتي يسـيطر عليهـا الرجال ؟
* ماهـي المعوقات الـتي تواجه النسـاء الحرفيـات أثناء عملهـن في حرف تصنف تقليديـا بأنها من اختصاص الرجال ؟
* ماهـي تصـورات الحرفيات حـول عملهن تحـت تأثير مهـام العمـل الذكوري؟
* هل تتعـرض النسـاء العاملات داخل هـذه الحرف إلى التمييز وإلى تقسـيم غير عـادل للأدوار؟

كل هـذه التسـاؤلات، نطمـح إلى الإجابـة عليها من خلال دراسـتنا الميدانية الـتي حاولنا على أساسـها توخي الموضوعيـة والابتعـاد عـن كل أنمـاط التفكـير الجاهزة والأحـكام المتسـرعة والقيمية، بهدف إبـراز تحدي بعض النسـاء الحرفيـات في تكويـن اتجاهـات وأنمـاط مهنية جديـدة تتجاوز الفهـم التقليدي للأدوار الجنسـية الذي دائما مـا يقيـد اختياراتهـن الوظيفية، وإعـادة النظر في الثقافة الذكورية التي تتحكـم في العمل الحرفي التقليدي، مـن أجل تشـخيص دقيـق وموضوعـي لواقع المسـاواة بـين الجنسـين داخـل تنظيمـات الحـرف التقليديـة، وكشـف تحديات المـرأة الحرفية ومختلـف العقبات التي تواجههـا داخـل هـذه التنظيمات وسـبل تجاوزهـا، مع إبـراز مسـتقبل الحرفيات وأهميـة إشـراكهن في البرامج والمشـاريع الخاصة بقطاع الصناعـة التقليدية وقدرتهن علـى المسـاهمة في تنمية هـذا القطاع.

الإطـار المـفـاهـيمي للـدراسـة

تعتـبر عملية تحديـد المصطلحات والمفاهيـم من أهم الخطـوات التي تـبرز مضمون الدراسـة وبنائهـا الفكري والمنهـجي، حيـث كان لا بـد مـن تحديـد أهـم المفاهيـم والمصطلحـات الـتي ينبني عليهـا موضوعنـا، وتحديدها تحديـدا إجرائيا دقيقا حتى يتسـنى فهـم مختلف أهداف وأبعاد هـذا المقال.

تماشـيا مع الطـرح الإشـكالي السـابق، كان لابد من الوقوف عنـد مفهومـين رئيسـيين داخل هـذا البحث، وهما كالآتي:

* مفهوم النـوع الاجتماعي: إن ضعـف الوعي المجتمعي بهـذا المفهوم، يؤكد على أننا لازلنـا نحتاج إلى مجموعة من الدراسـات والأبحاث لإبـراز خصوصياته وأهميته في فهـم مجموعـة مـن القضايـا ودراسـة مختلـف العلاقـات الاجتماعية والاختلافات بين الجنسـين.

لذلـك، اعتمدنـا هـذا المفهـوم داخـل بحثنـا كأداة تحليليـة، لفهـم أدوار وإمكانيـات وحقـوق وواجبات كل من الحرفيات والحرفيين، وأيضا لكشـف واقع المسـاواة بينهما داخل تنظيمـات الحرف التقليديـة، ومدى إدماج النوع في الأوراش والمخططات والمشـاريع الخاصة بمجال الحـرف التقليدية؛

* مـفهوم العـمل الحـرفي: تحديد هـذا المفهـوم داخل البحث سـاهم في بناء تصور واضـح وموضوعي حول قيمـة العمـل بشـكل عـام، والوقوف عنـد مختلف التصـورات الـتي انقسـمت بـين مـن اعتـبره أصل بؤس الإنسـان وبـين من اعتـبره خاصيـة اجتماعية وشـرط أولي للوجـود الإنسـاني. وهـذا مـا مكننا من الوصـول إلى تعريـف إجـرائي للعمـل الحـرفي الذي لاحظنـا أنـه يعتمـد بشـكل رئيـسي علـى الأعراف والتقاليـد المتوارثـة التي شـكلت داخل هـذا البحث أكثر التحديـات عند النسـاء اللواتي يسـعين لإثبات عدم صحـة مجموعـة مـن المعتقـدات والتصورات النمطيـة ضدهن، وممارسـة عملهن الحـرفي بالرغم مـن كل الأفكار المسـبقة المتحـيزة ضد النسـاء حول عجزهـن عن ممارسـة هـذا العمل.

مفهوم النوع الاجتماعي

يحيل مفهوم النوع الاجتماعي إلى ذلك «التصنيف الاجتماعي وترتيبه للمذكر والمؤنث»[1]، باعتباره معطى ثقافيا الغرض منه تجاوز مختلف التصورات والتمثلات النمطية التقليدية حول الجنسين، وتجاوز الاختلافات البيولوجية التي حددتها الطبيعة.

وقد جاء تعريف صندوق الأمم المتحدة الإنمائي للمرأة (UNIFEM) للنوع الاجتماعي (الجندر) كما يلي: «يشير هذا المصطلح إلى الأدوات والمسؤوليات التي يحددها المجتمع للمرأة والرجل. ويعني (الجندر)، الصورة التي ينظر لها المجتمع إلينا كنساء ورجال، والأسلوب الذي يتوقعه في تفكيرنا/تصرفاتنا ويرجع ذلك إلى أسلوب تنظيم المجتمع، وليس إلى الاختلافات البيولوجية (الجنسية) بين الرجل والمرأة»[2].

انطلاقا من هذا التعريف، يتبين أن النوع لا يتحدد بالجنس وإنما بثقافة المجتمع، بحيث تبنى هوية كل من الرجل والمرأة انطلاقا مما يتعارف عليه المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف وتمثلات تختلف من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى. حيث أكدت في هذا السياق مجموعة من الدراسات الأنتروبولوجية[3]، على أن علاقات النوع الاجتماعي وهويته ومختلف القوالب النمطية التقليدية لخصائص وسمات الأنوثة والذكورة، ليست كونية أو فطرية، بل هي بالأساس نتاج للتنشئة الاجتماعية وللتكيف الثقافي مع أعراف وعادات المجتمع[4].

من هذا المنطلق، أكد مجموعة من الأكاديميين والأكاديميات والمفكرات النسويات، على ضرورة استخدام مفهوم النوع الاجتماعي كأداة تحليلية وتطبيقية مهمة في فهم مختلف القضايا، خاصة تلك المتعلقة بقضية المساواة بين الجنسين، وإعادة النظر في مجموعة من المفاهيم المتوارثة والتصورات التقليدية وتأثيراتها على طبيعة العلاقات الاجتماعية وتقسيم الأدوار بين الرجال والنساء داخل المجتمع، وذلك من أجل تحرير عقول الأفراد من مختلف القوالب النمطية السلبية وإعادة تحريرها عن طريق صياغة سياسات جديدة، تأخذ بعين الاعتبار أهمية تعزيز مبادئ وقيم المساواة النوعية داخل المجتمع ككل، وتساهم في تكوين مفاهيم جديدة ومتوازنة حول الأدوار الاجتماعية للمرأة والرجل.

على هذا الأساس، تزايد الاهتمام في الفترة الأخيرة بدور النساء الحرفيات في الحفاظ على تراث وخصوصيات الصناعة التقليدية، وأصبح الاهتمام بدورهن وإشراكهن في مختلف المشاريع والسياسات العمومية مطلبا ضروريا يقضي بإدراج بعد النوع الاجتماعي في إطار الإصلاح الشامل لميزانية الصناعة التقليدية، على اعتبار أن غياب الاهتمام الخاص بمسائل النوع الاجتماعي بإمكانه أن يرسخ حالات اللامساواة بين النساء والرجال، وأن يساهم أيضا في تعميق حالات التفاوت على صعيد النوع الاجتماعي.

في ذات المنحى، قامت وزارة الصناعة التقليدية والاقتصاد الاجتماعي والتضامني بالمغرب، بإعداد برامج ومشاريع تهدف إلى تحقيق المساواة والإنصاف بين الحرفيين والحرفيات (إنشاء تعاونيات نسوية في قطاع الحرف التقليدية / التكوين لفائدة النساء / خلق دار الصانعة من أجل تثمين حضور المرأة في قطاع الصناعة التقليدية ومنحها فضاء ملائما للإنتاج والعرض والتسويق والتكوين،...)، بالإضافة إلى تخصيصها ميزانية للنوع الاجتماعي قصد تكريس ثقافة جديدة للإنفاق العمومي المرتكز على المساواة بين الجنسين، وعلى منطق النتائج والنجاعة والمسائلة.

لكن، وبالرغم من كل المجهودات المبذولة، تبقى مجموعة من التساؤلات مطروحة حول مدى إدماج النوع الاجتماعي كمقاربة أساسية للنهوض بأوضاع الحرفيات داخل قطاع الصناعة التقليدية، أهمها:

- ما مدى استفادة النساء الحرفيات من مختلف البرامج والأوراش والسياسات الحكومية داخل قطاع الصناعة التقليدية؟
- ما هي المكانة الحقيقية للمرأة الحرفية داخل أوراش الإصلاح والتحديث؟ وما هي درجة حضورها، ليس على مستوى التخطيط والبرمجة فقط، بل

كذلك على مستوى التطبيق وتنفيذ السياسات العمومية ؟

* وأخيرا، كيف هو واقع المساواة بين الحرفيات والحرفيين؟ وإلى أي حد تم بلوغ درجات الإنصاف والمساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية ؟

مفهوم العمل الحرفي

يعتبر مفهوم العمل الحرفي من المفاهيم، التي لقيت اهتماما عميقا وعريقا داخل الفلسفات الاجتماعية القديمة، وعرفت جدالا حادا بين مختلف الحقول المعرفية والمرجعيات النظرية والفكرية. فهناك من اعتبر العمل الحرفي آلية من آليات تحقيق ماهية الإنسان وتأسيس النظام الاجتماعي، في حين اعتبره آخرون فاعلية محتقرة من نصيب العبيد. كما انقسمت التصورات حول العمل الحرفي للمرأة، بين مؤيد يؤكد حقها وحريتها في اختيار ميولاتها المهنية ويرفض تقسيم المهن إلى رجالية وأخرى نسائية، ومعارض يرى في امتهان المرأة لحرف كانت حكرا على الرجال، خرقا للتقاليد والأعراف المتوارثة، والتي تؤكد ذلك التفكير التقليدي الذي يربط عمل المرأة بالبيت ورعاية الأسرة والأطفال.

لأجل ذلك، حاولنا البحث أولا في ماهية العمل، باعتباره مطلبا فكريا متشعبا، ومجالا لاختلاف الاجتهادات في تعريفه، لنخلص في الأخير إلى تعريف إجرائي للعمل الحرفي، مع إبراز أهم خصوصياته وتصورات الحرفيات والحرفيين حول عمل المرأة في مهن حرفية يهيمن عليها الرجل.

مفهوم العمل، من الناحية اللغوية، من «عمل- عملا والجمع أعمال، يقصد به المهنة والفعل، والعامل من يعمل في مهنة أو صنعة»[5]، أما في الاصطلاح، العمل هو «شرط أولي للوجود الإنساني، وبفضله خلق الإنسان نفسه وحقق وجوده»[6].

في ذات المنحى، أعطى «ابن خلدون» لمقولة العمل أهمية خاصة في المجال الاقتصادي والاجتماعي، حيث أكد في مقدمته على ضرورة العمل، باعتباره ظاهرة اجتماعية لازمة للعمران البشري، واستنادا إلى أن «الإنسان لا بد له من القوت الذي لا يحصل إلا بالتعاون الجمعي»[7].

هذه النظرة الإيجابية حول ماهية العمل، لم تكن موجودة في العهود القديمة، خاصة عند الإغريق والرومان، إذ كان ينظر للعمل بوصفه استعبادا للإنسان وأصل بؤسه، وعقاب كذلك من الآلهة مسلط على الجنس البشري.

إلا أنه مع قيام الثورة الصناعية والعلمية والتقنية، وما أحدثته من تحولات عميقة عاشتها المجتمعات في العصر الحديث، تم تجاوز تلك الصورة التحقيرية للعمل اليدوي وذلك التقدير السلبي الذي طبع ماهيته. فقد اعتبر «هيجل» Hegel، العمل، نشاطا اجتماعيا ينجزه الناس بعضهم لصالح بعض من أجل التلبية المتبادلة لحاجياتهم، ولحمة حقيقية للعلاقات الاجتماعية واستمرارها. بمعنى، أن أهمية العمل تأتي من خاصيته الجمعية، فالفرد لا يعمل وحده بل هو في علاقة دائمة مع الآخرين[8].

على هذا الأساس، فإن العمل الحرفي، كشكل من أشكال العمل، لا يحقق مهمته على نحو أفضل إلا في حياة جمعية يسودها التضامن والتعاون بين الحرفيات والحرفيين، ولعل من أهم خصوصياته أنه يعتمد في تنظيم سير العمليات الإنتاجية على الأعراف والتقاليد المتوارثة وليس على التعليمات والقوانين الرسمية القابلة للتغيير، وهو ما عبر عنه «روجي لوطورنو» Roger le Tourneau بقوله: «يرتكز العمل الحرفي على عرف غير مكتوب، ولعله عرف أشد قوة من الأنظمة القانونية، إذ كان يعرفه الجميع ويقبله بدون نقاش»[9].

فالعمل الحرفي، بهذا المعنى، اكتسب قوانينه وأعرافه ومختلف القيم الموجهة للسلوكيات الحرفية، من الثقافة الحرفية الضاربة في عمق التاريخ، وهي ثقافة تستمد شرعيتها من الثقافة الذكورية (كما أبان تحليل بعض المقابلات الميدانية)، حيث أكد مجموعة من الحرفيين على أن الخاصية الجمعية

للعمل الحرفي هي أمر ضروري لنجاعة هذا العمل لكن من دون إشراك للنساء، لأن عملهن، في اعتقاد بعض الحرفيين، مرتبط بالبيت وتربية الأبناء، وهذا ما يفسر التحديات التي تواجهها النساء داخل تنظيمات الحرف التقليدية من أجل تجاوز هذه التصورات النمطية، وإيجاد مكان لهن في بعض الحرف التي توصف بأنها ذكورية.

الإطار المنهجي للدراسة

اعتمدنا داخل هذا البحث على المقاربة السوسيو-أنتروبولوجية المستحضرة للبعد التحليلي لسوسيولوجيا النوع الاجتماعي. من أهم مميزات هذه المقاربة أنها تؤلف بين اتجاهين مهمين هما: السوسيولوجيا والأنتروبولوجيا.

لقد مكننا التحليل الأنتروبولوجي، من الاعتماد على ذاكرة كبار السن من الحرفيين والحرفيات من خلال المقابلات الميدانية بالإضافة إلى دراسة بعض الحالات وتسجيل تاريخهم المهني داخل الحرف للحصول على المادة الإثنوغرافية والمعطيات الدقيقة التي ساعدتنا في التحليل، ومقاربة الموضوع في إطار الواقع الحقيقي الذي تعيشه النساء الحرفيات داخل التنظيمات الحرفية.

في حين فادنا التحليل السوسيولوجي، في تحليل واعتماد بعض الوثائق والاحصاءات الرسمية، بالإضافة إلى الوقوف، بالدراسة والتحليل، عند مختلف التحولات السانكرونية الحالية التي شهدها قطاع الحرف التقليدية، بقصد فهم انعكاساتها على واقع المساواة بين النساء الحرفيات والحرفيين داخل هذا القطاع.

تقنيات وأدوات الدراسة الميدانية

1) دراسة الحالة:

اعتماد هذه التقنية في هذه الدراسة مكننا من فهم الظاهرة المدروسة والوصول إلى مجموعة من المعطيات الدقيقة، حيث اعتمدنا على دراسة بعض الحالات الحرفية على انفراد ذكورا وإناثا، مما مكننا من الوقوف عند مختلف الخبرات الداخلية للحرفيين والحرفيات وطريقة سلوكهم وتنشئتهم الاجتماعية، وباقي خبراتهم السابقة وحتى تاريخهم التربوي والتعليمي والصحي والأسري المحيط بهم.

2) الملاحظة المباشرة:

اعتمدنا هذه التقنية في البحث الميداني، باعتبارها من أكثر الأدوات أهمية للإحاطة بالحقائق وتجميع المعطيات، حيث مكنتنا من ملاحظة سلوك الحرفيين والحرفيات أثناء العمل، وكذلك ملاحظة طبيعة العلاقات الاجتماعية وتقسيم العمل داخل التنظيم الحرفي التقليدي، ومختلف عمليات ومراحل الإنتاج والتصنيع وما يرافقها من ممارسات تستدعي الكشف والبحث لفهمها وتفسيرها والوقوف عند مختلف أشكالها.

3) المقابلة نصف موجهة:

اعتماد هذه التقنية في دراستنا الميدانية، مكننا من الوصول إلى بعض الحقائق المتعلقة بموضوع الدراسة والتي لا يمكن معرفتها من دون النزول إلى واقع الحرفيات والحرفيين والاطلاع على ظروفهم المختلفة؛ وهي نصف موجهة لأن نظام طرح الأسئلة لا يتبع المسار المسبق الذي أعددناه في دليل المقابلة، بالإضافة إلى أنها تترك حرية للمستجوب(ة) في الإجابة على الأسئلة المفتوحة بكل تلقائية. وقد تضمن دليل المقابلة بيانات عامة «رقم المقابلة / تاريخ ومكان إجراء المقابلة...»، بالإضافة إلى معلومات أساسية حول المبحوث(ة) ونوع الحرفة المدروسة «سن وجنس الحرفي(ة) / الأقدمية في العمل / مرتبة الحرفي(ة)...». كما أن أسئلة المقابلة ركزت أساسا على الأبعاد النوعية والاجتماعية لهذه الدراسة قصد الوصول إلى معلومات ومعطيات تفيد في فهم واقع المساواة بين الجنسين داخل بعض التنظيمات الحرفية.

أما بخصوص العينة التي شملتها هذه المقابلات، فقد تكونت من مجموعة من الحرفيات والحرفيين العاملين في مهن حرفية مختلفة داخل المدينة العتيقة لمدينة فاس، تمثلت أساسا في حرفة النحاس والنسيج والخزف، وقد قمنا بإنجاز أغلب المقابلات الميدانية في أهم الأحياء التي تنشط بها هذه الحرف، وهي: «حي الصفارين، حي بين المدن، حي سيدي مغيث، سيدي العواد، الخراشفيين، حي الصناعة التقليدية بعين النقبي».

4) تقنية تحليل المضمون:

هي من أكثر التقنيات استعمالا في تحليل المقابلات، تجسدت غايتها داخل هذا البحث في تحليل الخطاب الشفوي للمستجوبين والمستجوبات، وتفسير محتوى الإجابات، بغاية الوصول إلى معطيات تفيد في التحليل وتقدم إضافة علمية لهذا البحث.

نتائج الدراسة الميدانية

1) أسباب ولوج النساء لمهن حرفية يهيمن عليها الرجال:

كشفت الدراسة الميدانية، عن تعدد الأسباب والدوافع التي دفعت النساء إلى امتهان بعض الحرف التي توصف تقليديا بأنها ذكورية. حيث أكدت أغلبية النساء اللواتي أجرينا معهن مقابلات على أن عاملا الفقر والبطالة، من أبرز العوامل التي دفعتهن إلى اقتحام هذه المهن، خصوصا وأنهن يعانين من مستويات متدنية من التحصيل العلمي، وفي أغلب الحالات نجدهن غير متمدرسات، بالإضافة إلى أنهن لم يمارسن أي عمل في السابق.

في حين، تؤكد نتائج بعض المقابلات، أنه بالرغم من وجود بعض الحرفيات اللواتي أشرن إلى أن العوز المالي والظروف الاجتماعية القاهرة من أهم أسباب عملهن في تلك المهن الحرفية، هناك أسباب أخرى مرتبطة برغبة مجموعة من النساء الحرفيات في التميز مهنيا وإبراز قدراتهن على العمل بكفاءة، وفرض ذواتهن داخل الوسط الحرفي الذكوري.

في ذات المنحى، كشفت لنا السيدة (لطيفة.ك)[10] عن أبرز العوامل التي أثرت في اختيارها للعمل داخل حرفة النحاس، والتي ارتبطت بدروس أستاذتها المشرفة على تكوينات محو الأمية وعلى بعض اللقاءات والدروس التحسيسية حول قضية رد الاعتبار لمكانة المرأة ودورها داخل المجتمع وتجاوز التصورات النمطية والتقليدية حول أدوار النساء وعملهن. تقول (لطيفة) في هذا السياق: «لقد أحسست في كل يوم أحضر فيه إلى دروس محو الأمية، بمكانتي كامرأة داخل المجتمع وقدرتي على

العطاء، وأني لست أقل شأنا من الرجل. لذلك، قررت الخروج للعمل أنا ومجموعة من الصديقات، واقتحام عالم الصناعة التقليدية في حرف متعددة كالنحاس والخزف بالرغم من كونها حرف مقتصرة على الرجال »[11].

انطلاقا من هذه الشهادة وغيرها من الشهادات الأخرى، تبين لنا رغبة مجموعة من النساء في تحدي الأيديولوجيات التمييزية التي تؤثر سلبا على مسارهن واختيارهن المهني، وفي مواجهة المجتمع الذكوري وإثبات ذاتهن مهنيا واجتماعيا، ومنافسة الرجل في مختلف الحرف المصنفة ذكوريا.

لكن، بالرغم من وجود هذا الوعي بضرورة تحدي التصورات والتمثلات الذكورية لدى بعض الحرفيات، فهو يبقى بنسب قليلة جدا ولم تتحدث عنه أغلبية المستجوبات في حديثنا معهن، حيث أبان تحليل المعطيات الميدانية أن معظم النساء الحرفيات لم يشرن إلى مسألة تحدي الرجل في الحرف التي يهيمن عليها، أو تحدي التصورات الدونية حول المرأة (كما أشارت السيدة «لطيفة.ك» من قبل)، بل أشرن فقط إلى أن الوضع الاقتصادي والاجتماعي هو الدافع الأساسي بالمرأة لمزاولة أي مهنة، لإعالة أسرتها في ضل ارتفاع مستوى العيش وغلاء الأسعار. وهذا ما أكدته الحرفية بقطاع الخزف «السعدية.م» بقولها: «غلاء المعيشة وانقطاع زوجي عن العمل، دفعا بي إلى البحث عن عمل داخل قطاع الحرف التقليدية. ولم أبالي إن كانت هذه المهنة تقتصر على الرجال أو النساء، لأن هدفي الوحيد هو الحصول على مهنة وراتب مالي لإعالة أسرتي التي كانت مهددة بالفقر والتشرد »[12].

من بين الأسباب الأخرى التي ساهمت في ولوج النساء لتلك الحرف المسيطر عليها من طرف الرجال، تلك التحولات السوسيو-اقتصادية التي أدت إلى عصرنة العمل الحرفي بشكل كبير، بحيث بدأ استخدام وسائل وأدوات إنتاج عصرية وتقنيات جديدة من آلات ومواد كيماوية، وتم التخلي داخل مجموعة من الحرف عن أدوات الإنتاج التقليدية التي كانت تتطلب مجهودا عضليا كبيرا، وبذلك أصبح سهلا التعامل مع هذه التقنيات واستخدامها في التصنيع سواء من قبل الرجل أو المرأة؛ وهذا ما عبرت عنه «فاطمة.ي» بقولها: «التكنولوجيا واستعمال الحاسوب في إعداد نماذج للرسومات وتصاميم للنقش الخاصة بمنتجاتنا

الحرفيــة، أتــاح لي فرصــة العمــل داخل حرفــة النحاس التي لم تشــهد عبر تاريخها مشــاركة للمرأة، علــى اعتبار أن النقش والرســم على الأواني النحاســية كانا في السابق مرتبطــان بمجهود عضلي قــوي لا تقوى عليــه المرأة»[13].

وبفعــل هــذه التحــولات السوســيو - اقتصاديــة وديناميكيــات العولمــة، غــزت الحــرف التقليدية بعض المفاهيم الرأســمالية كالحريــة في الإنتــاج، ومبادئ أخرى مثــل الحصــول على الــربح بأيســر الســبل وفي أقل وقت وجهــد، وباعتماد تقنيــات وآلات حديثــة لا تتطلب ذلك الجهــد العضلي الكبــير، مما جعــل بعض أربــاب العمل الحــرفي يفضلــون في بعــض الأحيــان عمل المــرأة عوض الرجــل، وذلــك بســبب مطالبهــن القليلة مقابــل كثرة مهامهــن وإخلاصهــن في العمل.

يقــول الســيد «محمــد.د» في هــذا الســياق: «إن المنافســة الشــديدة الــتي يعرفهــا قطــاع الصناعــة التقليديــة بالإضافــة إلى قلة المــوارد الماليــة، دفعتني في حرفة النحــاس إلى توظيف بعض النســاء اللــواتي يقمن بأدوارهــن على أحســن وجه والمتمثلة في نقــش المنتجات الحرفيــة وتلميعهــا وتنظيفهــا وابتكار بعض الأشــكال والرســومات الــتي تلقى استحســانا لدى الزبنــاء، كما أن رغبتهــن في التميــز والإخــلاص في العمل بــدون مطالب كثيرة خاصــة المالية منها، شــجعني علــى أن أتنازل عن موقفــي الرافض لتوظيف النســاء بســبب عجزهن عن تنميــة هذه الحرفــة»[14].

بنــاء على ما ســبق وعلــى بــاقي المعطيــات الميدانية، يتبــين أن من أهم الدوافــع التي ســاهمت في اقتحام المرأة مهنا حرفيــة تعرف احتــكارا للرجال، الدافــع الاقتصادي والاجتماعــي، نتيجــة لنمــط العيــش الذي عــرف تحولا ســريعا بالإضافــة إلى غــلاء المعيشــة والأســعار، كما أن مختلــف التحــولات الاجتماعيــة الــتي حدثــت داخــل المجتمــع المغربي وعوامــل الفقــر والهجرة مــن القرية إلى المدينة، وارتفاع نســبة المطلقــات والعازبــات الباحثات عــن مصدر للرزق والعيش الكريــم، بالإضافة إلى مختلف التحولات السوســيو - اقتصاديــة وديناميكيات العولمة التي شــهدها فضاء الحرف التقليدية، كل هذه الأســباب وغيرهــا، ســاهمت بدرجــات متفاوتة في الرفــع من وتيرة مشــاركة المــرأة في العمــل الحــرفي، وتغيير نمــط حياتها اليومي واقتحامها حرفــا توصف بالمنطــق التقليدي بأنها ذكورية.

على هــذا الأســاس، إذا اعتبرنا أن امتهان بعــض

النساء لحرف يهيمن عليها الرجال معطى ذي طبيعة اقتصادية من جهة، ومن جهة أخرى ذي طبيعة سوسيو-أنتروبولوجية مرتبطة بتطور تقسيم العمل والأدوار الاجتماعية بين الجنسين، ومرتبط كذلك بوعي المرأة بذاتها وقدرتها -المعطلة- على منافسة الرجل في مجموعة من المجالات؛ بناء على هذه الاعتبارات، هل يمكن القول أن نظرة المجتمع والرجل وحتى نظرة المرأة حول طبيعة عملها الحرفي، أصبحت مقبولة اجتماعيا وتجاوزت التصورات النمطية التقليدية؟ أم لازالت المرأة تعاني من التهميش والتمييز القائم على النوع الاجتماعي داخل هذه الحرف، ومن مجموعة من التحديات والعقبات تحول دون مساواتها مع الرجل داخل هذه الحرف التقليدية؟

2) تحديات المرأة الحرفية داخل تنظيمات الحرف التقليدية: قراءة في العقبات الاجتماعية-الثقافية:

لاتزال النساء الحرفيات تتعثر خطواتهن في السلم المهني للحرف التقليدية، بالرغم من التقدم الذي عرفته قضية المساواة بين الجنسين وبالرغم من اقتحام المرأة عالم الحرف، خصوصا بعض الحرف التي كانت تشهد لعقود طويلة احتكارا من طرف الرجل فقط.

وقد تبين من خلال المقابلات الميدانية، أن أكثر التحديات التي واجهتها النساء الحرفيات بمدينة فاس، تتمثل أساسا في العقبات الاجتماعية والثقافية. من بين هذه العقبات كما أكدت الحرفية «الباتول.ت»[15]، تلك المعاكسات والتعليقات من قبل الحرفيين الذين يرون أن عمل النساء الحرفي، غير ملائم للمرأة ويعتبر تحديا للعادات والمعتقدات المتوارثة من جيل إلى جيل.

في ذات السياق، يقول «نورالدين.ب»: «المرأة كائن ضعيف وعاطفي لا يتحمل ظروف العمل الحرفي القاسية، كما أن المرأة باقتحامها لهذه الحرف، تغلق باب العمل والرزق أمام مجموعة من الرجال باعتبارهم أولى بهذه المهن لمسؤولياتهم الاقتصادية تجاه أسرهم ونسائهم وأولادهم»[16].

من المؤكد إذن أن هذه الشهادة وغيرها، تكرس تلك المعتقدات المنسوجة حول عمل المرأة في إطار المنظومة الأبوية وعقلية الهيمنة الذكورية، وهو ما يشكل بالنسبة للحرفيات المستجوبات، أكبر التحديات والعقبات التي تعيق مسارهن المهني داخل الحرفة.

إن هذه المعتقدات والعادات والتقاليد الداعمة للتمييز على أساس النوع، والتي تعلي من قيمة الرجل

وقدرتـه علـى العمل الحـرفي عكس المـرأة الـتي دائما ما يتـم حصر أدوارها في تحمل أعباء البيت والرعاية، تسـاهم كلها في انتشـار النموذج الذكوري داخل المجتمع ليمتد نحو تشـكيل تصورات سـلبية حول عمل المـرأة داخل الحرف المصنفة ذكوريا، كما يسـاهم في انتشـار الأفكار المسبقة المتحـيزة ضـد النسـاء حـول عجزهـن وعـدم قدرتهن علـى ممارسـة العمـل الحـرفي، بالإضافـة إلى ضغـط الايديولوجيـات الشـوفينية على النسـاء الـتي تجردهن من قيمهن، كقيمة الشـرف التي شـكلت أكثر التحديات والعقبـات التي واجهتهـا بعض النسـاء الحرفيات.

في ذات المنـحى، تقـول «مليكـة.خ»: «أعـاني مـن تعليقـات الأهـل والنـاس بسـبب طبيعة عملـي داخل حرفـة النحـاس إلى جانب الرجـل. فكثيرا ما أسـمع أنني بدون شـرف ولسـت محترمة، بسـبب اختيـاري العمل داخل هـذه الحرفة الـتي يحتكرهـا الرجال. هـذا المس في شرفي وقيمتي سـبب لي ضغطا نفسـيا داخل مكان العمل وحـتى داخل البيـت، وكثـيرا ما قـررت ترك هـذا العمل إلا أن الدوافـع الاقتصاديـة وقلـة فرص الشـغل حالت دون ذلـك، وبدأت أحـاول التأقلم مع كل هذه الشـائعات والتعليقات ومواصلة العمل لضمـان العيش الكريم»[17].

تبـين هذه الشـهادة، أن ثقافـة الشـرف ذات الصلة بجنسـانية المرأة، لازالت تتحكم في تحديد الأدوار النمطية للمـرأة داخـل المجتمـع وتربـط خـروج المـرأة للعمـل في مهن تعتـبر رجاليـة بثقافة «العيـب والعـار». وهذا ما يفسـر التحديات التي تواجههـا المرأة داخـل التنظيمات الحرفيـة حيث وجدت نفسـها مجبرة على تحـدي الأدوار الاجتماعيـة التقليدية التي رسـمت لها مسـبقا من قبل النظام الاجتماعـي التقليدي.

مـن أكبر التحديات الـتي تواجهها النسـاء أيضا داخل هـذه التنظيمـات الحرفية، ذلك التقسـيم غـير العادل للأدوار المبـني على ثقافة ذكورية، والـذي أدى إلى إخضاع بعـض الحرفيـات لقبـول أدوار ثانويـة داخـل التنظيم الحرفي.

فمـن خـلال الملاحظـة المباشـرة، تبين لنـا أن بعض الحرفيات اقتصرت مشـاركتهن في أدوار تتطلب مستوى أدنى مـن المهـارة والتنوع قياسـا علـى ما يمارسـه الرجل الحـرفي. حيـث لاحظنـا أن مجموعـة من النسـاء يقمن ببعـض الأدوار كتلـك الـتي يقمـن بهـا داخـل المـنزل، كتنظيـف المنتجـات الحرفيـة وتلميعها وترتيـب مكان العمل وإعداد الشـاي في بعـض الأحيان، وهـذا ما دفعنا

لاستجواب السيدة «أمينة.ك» حول طبيعة عملها داخل الحرفة، خصوصا وأننا وجدناها منهمكة في ترتيب المنتجات الحرفية وإعداد وجبة الغذاء لباقي الحرفيين، فأجابت قائلة: «حرفة النحاس حرفة ذكورية تتطلب مجهودا عضليا قويا لا يمكن لي أن أقوم به، أنا فقط أقوم ببعض الأعمال البسيطة كالتنظيف والتلميع وإعداد الوجبات لباقي الحرفيين ومساعدتهم عند الضرورة أو عندما يطلبون مساعدتي»[18].

هذه الشهادة، تؤكد على أن من أكثر التحديات والعقبات التي تحول دون تحقيق المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية، استسلام بعض النساء الحرفيات للأدوار التقليدية ومشاركتهن في ترسيخ قيم الهيمنة الذكورية وإعادة إنتاجها بطريقة غيرواعية، من خلال قبولهن بتلك الأدوار الثانوية التي تجد تبريراتها داخل ثقافة تقليدية تحرم المرأة من التميز واعتلاء الأدوار الرئيسية.

وفي الأخير، أشارت النساء اللواتي أجريت معهن المقابلات الميدانية، إلى أن أكثر التحديات التي تواجههن، تكمن في صعوبة تحقيق التوازن بين عملهن داخل الحرفة وبين مسؤولياتهن المنزلية. وقد تبين من خلال تحليل مضمون المقابلات الميدانية، أن النساء بالرغم من عملهن في مهن مصنفة تقليديا بأنها للرجال، فبعضهن لم يرفض القيم والأدوار التقليدية المرتبطة بتربية الأبناء وتحمل أعباء البيت ورعاية الأسرة، حيث اعتبرت مجموعة من الحرفيات أن هذه الأدوار هي من مسؤوليات المرأة فقط.

هذا الاعتقاد شكل ضغطا قويا على النساء الحرفيات من خلال الإيمان بضرورة الالتزام بهذه التوقعات التقليدية والتقسيم غير العادل لأدوار كل من الرجل والمرأة، والذي يؤثر بشكل مباشر في التطور المهني للنساء ويكرس مبدأ التمييز وعدم المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية. فعدم المساواة هذه لا تقف فقط أمام الاختيارات المهنية للمرأة الحرفية، وإنما تؤثر على بقائها في هذه المهن الحرفية وعلى إنجازاتها وطموحاتها المستقبلية.

فما هو مستقبل المرأة العاملة في مهن حرفية توصف تقليديا بأنها ذكورية؟ وما هي سبل التحرر من القوالب النمطية التي شكلت أبرز التحديات والعقبات في وجه النساء الحرفيات أمام تحقيق تميزهن؟

3) مستقبل المرأة الحرفية وسبل تجاوز القوالب

ا لنمطية :

مـن خلال تحليـل المعطيـات الميدانيـة، تبـين لنا أن واقع المسـاواة بـين الجنسـين داخل تنظيمـات الحرف التقليدية بمدينـة فاس، لازال متعـثرا ومحكوما بقوالب وتصورات نمطيـة تقليدية تحول دون تحـرر المرأة وتميزها مهنيـا واجتماعيا وحتى اقتصاديا داخـل مختلف الحرف.

علـى هـذا الأسـاس، ومـن أجـل الوصول إلى سـبل التحـرر مـن مختلـف التصـورات التقليديـة، وضمان مسـتقبل عادل وديمقراطي للنسـاء الحرفيات وللرجال علـى حـد سـواء، حاولنـا انطلاقـا من نتـائج الدراسـة الميدانيـة الوقـوف عند بعـض القضايا الأساسـية التي يمكن أن تساهم مناقشـتها وتفعيلها في دعم تمكين المرأة الحرفية وتحقيق المسـاواة بين الحرفيـين والحرفيات، وفي رسم مسـتقبل خال من التمثلات والتصورات التقليدية حـول طبيعـة العمل الحـرفي للمرأة.

من بين أهم هذه القضايا، نذكر:

4) تحـدي الأدوار التقليديـة واقتحـام المهن الحرفية الـتي يهيمن عليهـا الرجال:

إن ارتفـاع نسـبة امتهان المـرأة للمهـن الحرفية التي يهيمـن عليهـا الرجـل، وإثبـات وجودهـا وقدرتها على العمـل بكفاءة، يعتـبر من أهم الوسـائل التي تسـاهم في تحقيـق المسـاواة والقضاء علـى التمييز بين الجنسـين.

من خـلال المقابـلات الميدانيـة، اتضح لنـا أن هناك رغبة شـديدة لدى بعض النسـاء الحرفيـات في مواجهة الأدوار والمهـام التقليديـة والبسـيطة التي تـوكل إليهن أثنـاء العمـل الحـرفي بحجـة ضعـف أجسـادهن. وقد انقسـمت عينـة الدراسـة بين مـن لا يرون أيـة مبررات تكـرس الاختـلاف والتميـيز بين الجنسـين مـن حيث تقسـيم وتوزيـع الأدوار الحرفيـة، وأبـدون رغبتهـن الشـديدة وقدراتهـن علـى ممارسـة نفـس المهـام التي يمارسـها الرجال؛ في حين أكدت باقي الحرفيـات، على أن هناك مجموعـة من الاختلافـات بين الرجال والنسـاء، وأن الحـرف الـتي يشـتغلن وسـطها هي حـرف ذكورية بامتيـاز، وأنهن عمدن إلى اقتحامها من أجل كسـب الرزق فقط وليـس لمنافسـة الرجل.

أمـا فيمـا يخـص مضمـون بعـض المقابـلات الـتي أجريناهـا مع عينة مـن الحرفيـين، فقد تبـين أن الرجل الحـرفي لازال يتبع (بوعـي أو بـدون وعي) تلـك الأنماط السـلوكية التي نشـأت اجتماعيا والـتي تزيد مـن دونية

وتبعيـة المـرأة، مما صعـب من تحقيـق المسـاواة المرجوة للنسـاء الحرفيـات التي لا يمكنهـا أن تتحقق مـن دون أن يقتنـع الرجل بأن هـذه الأنماط غـير عادلة له كمـا للمرأة أيضا، وأنه يعاني هـو الآخر من الأدوار والمهام التي سـطرها له المجتمع بناء على مختلـف العوامل التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياسـية التي قيدت حريتـه وحرية المرأة أيضا في اختيـار أدوارهم داخل المجتمع بشـكل عام، وداخل تنظيمـات الحرف التقليدية بشـكل خاص.

على ضوء هذه التصورات والمواقف المتناقضة، تتبين ضرورة وعي كلا الجنسين بأهمية تجاوز بعض الأنماط الاجتماعية والثقافية التقليدية، وهنا تبرز أهمية تحسيس كل من الحرفيات والحرفيين بضرورة الانقلاب على الثقافة الذكورية القائمة على مبدأ التمييز واللامساواة، والمشاركة في بث ثقافة المساواة والتقسيم العادل للأدوار بين الرجل والمرأة في إطار العمل الحرفي.

5) وعـي الحرفيـات بذواتهـن وبدورهـن الفعال في تنميـة قطـاع الحـرف التقليدية:

من خـلال الملاحظة المباشـرة ونتـائج دراسـة الحالة لبعـض الحرفيـات، تبـين لنـا أنـه بالرغـم مـن بعض المكتسـبات الـتي حققتهـا المـرأة الحرفية، فهـي لازالت تعـاني من غيـاب وعي متطـور بذاتها ودورهـا الفعال إلى جانـب الرجـل، وانعـدام هـذا الوعـي شـكل في كثير من الحالات وسـيلة من وسـائل تدعيم التميـيز القائم على أسـاس النوع والعمـل، وعلـى تناقله من جيـل إلى جيل بطرق مغلوطـة ومفاهيم خاطئة لا تخدم قضية المسـاواة بين الجنسـين كقضية نبيلة ومشـروعة داخل المجتمع.

وبما أن قطاع الحرف التقليدية يعاني من نسبة الأمية بشكل كبير، سواء بالنسبة للحرفيات أو الحرفيين، فإن ذلك ساهم في تكريس الوعي الخاطئ حول الذات وحول الآخر. بالتالي، لابد من القيام ببعض المبادرات المستعجلة، أهمها تكثيف دروس محو الأمية والدورات التكوينية والتحسيسية حول قضية المساواة بين الجنسين، من أجل تنمية الوعي بأهمية مشاركة المرأة الفعالة والضرورية داخل فضاء الحرف، وضرورة المشاركة في القضاء على كل أشكال التمييز ضد الجنسين والتعاون على تكريس مبدأ المساواة داخل التنظيمات الحرفية، وبالتالي تجاوز الموروث الشعبي والتصورات النمطية السلبية التي تدعم تبعية المرأة للرجل وتحاصر طموحاتها.

وفي ختام هذه الدراسة الميدانية، لا يسعنا سوى أن نؤكد على أن قضية المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس تحتاج، لكي تحقق مكاسبها المنصفة والمشروعة، إلى تغيير جذري في العقليات والسلوكيات والتصورات والمواقف السلبية والتقليدية لدى كل من الرجال والنساء على حد سواء، وإلى تفكيك عميق لمختلف التمايزات الاجتماعية السائدة على مستوى العلاقات الاجتماعية داخل هذه التنظيمات.

خـلاصـة عـامـة

كشـفت هذه الدراسـة عن أهميـة قضية المسـاواة بين الجنسـين داخـل التنظيمـات الحرفيـة التقليدية، ودراسـتها كنقطـة تحليليـة سوسـيوأنثروبولوجية، كما حاولـت رصد مختلـف العقبـات التي تقـف حجر عثرة أمام تمكين النسـاء الحرفيات وتحول دون إبـراز قدراتهن -المعطلة- ودورهـن في تنمية قطاع الصناعـة التقليدية بالمغرب وتحقيق اسـتقلاليتهن.

وقد خلصت الدراسة إلى أن ولوج النساء لمهن حرفية يهيمن عليها الرجال كان ولايزال وراءه دائما ثلاث عوامل أساسية: العامل الأول هو العامل الاقتصادي، وهو الأكثر فعالية، تمثل أساسا في الفقر وقلة فرص الشغل وغلاء المعيشة، مما دفع بالنساء إلى اقتحام فضاء هذه الحرف؛ والعامل الثاني ثقافي، تمثل في رغبة بعض النساء في تجاوز التصورات النمطية والتقليدية حول أدوار المرأة وعملها، وأيضا إبراز قدراتها -المعطلة- على العمل بجدية وكفاءة؛ والعامل الثالث والأخير مرتبط بالتحولات السوسيو-اقتصادية وديناميكيات العولمة، وهو ما أدى إلى دخول تقنيات جديدة وأدوات تكنولوجية في التصنيع والإنتاج، ساهمت في ارتفاع المشاركة النسائية التي كانت منعدمة في بعض الحرف التي كانت تتطلب مراحل إنتاجها في السابق مجهودا جسديا كبيرا.

كما أشارت الدراسة إلى تعليقات الأهل والحرفيين وتصوراتهم حول عمل المرأة الحرفي، والتي شكلت أبرز التحديات بالإضافة إلى باقي الصعوبات الاجتماعية والثقافية التي واجهت النساء اللاتي أجرينا معهن المقابلات الميدانية داخل العمل، والتي تمثلت أساسا في المعتقدات والتقاليد الداعمة للتمييز بين الجنسين، وأيضا صعوبة تحقيق التوازن بين العمل الحرفي والعمل داخل البيت. هذا الأخير شكل أكبر التحديات والعوائق أمام النساء في تحقيق تميزهن المهني وإبراز مشاركتهن الفعالة داخل التنظيمات الحرفية التقليدية.

وقد ختمت الدراسة بطرح أهم القضايا التي يجب تعميق البحث من خلالها، بغرض تجاوز التصورات النمطية التي تعيق مسيرة تحرر المرأة وتحقيق المساواة في توزيع الأدوار، وتحول دون تحقيق مبدأ التقسيم العادل للعمل الحرفي بين الرجال والنساء. تمثلت هذه القضايا بشكل أساسي، في ضرورة تحدي الأدوار التقليدية وزيادة عدد النساء في امتهان المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجال من جهة، والتأكيد على ضرورة وعي الحرفيات بذواتهن وبدورهن الفعال في تنمية قطاع الحرف التقليدية من جهة أخرى.

وفي الختام، لابد من التأكيد على أن دراسة واقع المساواة بين الجنسين داخل المهن الحرفية التي يسيطر عليها الرجال، برؤية متعمقة وشمولية، تتطلب مزيدا من الدراسات والبحوث قصد النهوض بالمرأة من ذلك النمط التقليدي إلى مكانها الحقيقي الذي ينبني على العدل والإنصاف والمساواة.

الهوامش

1 - Anne Okley, « SEX , GENDER, AND SOCIETY », london, Temple smith, 1972.

2 - مسرد مفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي، صندوق الأمم المتحدة الإنمائي للمرأة، المكتب الإقليمي للدول العربية، الطبعة الأولى، 2001، ص4.

3 - من بين هذه الدراسات نجد دراسة آن أواكلي Ann Oakly على شعب "الأرابيش" Arapesh الذين يعتبرون مثلا أن الحمل والولادة وتربية الأطفال من اختصاص كل من الرجل والمرأة؛ بالإضافة إلى دراسة مارغريت ميد Mead Margaret على قبيلة "شامبيلي" Chambili في غينيا الجديدة حيث وجدت النساء تعملن في الزراعة والتجارة وصيد الأسماك بينما الرجال يهتمون بالتصوير والنحت والتزيين.

4 - العربي وافي، "مقاربة النوع الاجتماعي"، سلسلة المعرفة للجميع، منشورات رمسيس، العدد 35، دجنبر 2008، ص 19.

5 - إبراهيم مصطفى(وآخرون)، "المعجم الوسيط"، الجزء1، المكتبة الإسلامية-إستانبول،(بدون سنة نشر)، ص628.

6 - سمير كرم، " الموسوعة الفلسفية"، دار الطليعة – بيروت، الطبعة 6، 1987، ص314 .

7 - لفهم مقولة العمل عند ابن خلدون، راجع كتاب: ابن خلدون، "المقدمة"، الجزء 2 ، تحقيق عبد السلام الشدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب – الدار البيضاء، الطبعة 1، 2005، ص 283-282.

8 - محمد عابد الجابري (وآخرون)، " دروس الفلسفة لطلاب الباكالوريا المغربية"، مرجع سابق، ص543.

9 - روجي لوطورنو، " فاس قبل الحماية"، الجزء 1، مرجع سابق، ص426 .

10 - المقابلة رقم 9: السيدة (لطيفة.ك)، عاملة حرفية بقطاع النحاس، 36 سنة، عازبة، منخرطة في دروس محو الأمية، تم إنجاز المقابلة في حي بين المدن بالمدينة العتيقة لفاس.

11 - نفس المقابلة.

12 - المقابلة رقم 11: (السعدية.م)، عاملة حرفية بقطاع الخرازة، 30 سنة، متزوجة وأم لثلاث أولاد، غير متمدرسة، أجريت المقابلة قرب الحي الصناعي الجديد بعين النقبي-فاس.

13 - المقابلة رقم 24: (فاطمة.ي)، 30 سنة، عاملة حرفية بقطاع النحاس، متزوجة، متمدرسة وحاصلة على ديبلوم الإعلاميات، أجريت المقابلة بحي سيدي مغيت.

14 - المقابلة رقم 30: (محمد.د)، 56 سنة، رب عمل إحدى ورشات قطاع النحاس بمدينة فاس، متمدرس، متزوج، أجريت المقابلة بحي الصفارين بفاس.

15 - المقابلة رقم 17: (الباتول.ت)، حرفية بقطاع الخرازة، 29 سنة، غير متمدرسة، عازبة، أجريت المقابلة بحي سيدي العواد بالمدينة العتيقة لفاس,

16 - المقابلة رقم 20: (نورالدين.ب)، حرفي بقطاع النحاس، 38 سنة، غير متمدرس، متزوج وأب لطفلين، أجريت المقابلة بحي الصفارين بمدينة فاس.

17 - المقابلة رقم 1: (مليكة.خ)، حرفية بقطاع النحاس، 30 سنة، غير متزوجة، متمدرسة، أجريت المقابلة بحي الخراشفيين بمدينة فاس.

18 - المقابلة رقم 6: (أمينة,ك)، عاملة حرفية بقطاع النحاس، 33 سنة، متزوجة وأم لطفلين، غير متمدرسة، أجريت المقابلة بحي الصفارين بفاس.

المراجع

* أنتوني غدنز، «علم الاجتماع»، ترجمة فايز الصياغ، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت 2005.
* إيميل دروكهايم، «في تقسيم العمل الاجتماعي»، ترجمة حافظ الجمالي، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت 1982.
* بيار بورديو، «الهيمنة الذكورية»، ترجمة سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت 2009.
* بيار بورديو وجان كلود باسرون، «إعادة الإنتاج»، ترجمة ماهر تريمش، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت2007.
* بيير بورديو، «الرمز والسلطة»، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء 2007.
* خديجة صبار، «المرأة بين الميتولوجيا والحداثة»، أفريقيا الشرق، بيروت 1999.
* دوني كوش، «مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية»، ترجمة قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.
* روجي لوطورنو، «فاس قبل الحماية»، الجزء الأول، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1992.
* سيمون دي بوفوار، «الجنس الآخر»، ترجمة محمد علي شرف الدين، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت 1979.
- عبد الصمد الديالمي، «سوسيولوجيا الجنسانية العربية»، دار الطليعة للطباعة والنشر، 2009.
* علي الجزنائي، « جنى زهرة الآس في بناء مدينة فاس»، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية،الطبعة الثانية،الرباط 1991.
* كليفور دغيرتز، «تأويل الثقافات»، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت 2009.
* محمد مزين وآخرون، «تاريخ مدينة فاس: من التأسيس إلى أواخر القرن العشرين، الثوابت والمتغيرات»، مطبعة سيباما، الطبعة الأولى، فاس 2010.

* محمد عابد الجابري وآخرون، «دروس الفلسفة لطلاب الباكالوريا المغربية، نشر وطبع دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1971.
* مصطفى الفيلالي، «مجتمع العمل»، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت 2006.
* ميشيل فوكو، «جنيالوجيا المعرفة»، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2008.
* ميشيل فوكو، «تاريخ الجنسانية، إرادة المعرفة I»، ترجمة جورج أبي صالح ومراجعة وتقديم مطاع الصفدي، إنتاج ومنشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.
* ميشال فوكو، «تاريخ الجنسانية»، ترجمة محمد هشام، أفريقيا الشرق،2004 .
*ميشيل فوكو، «يجب الدفاع عن المجتمع، دروس ألقيت بكوليج دي فرانس سنة 1976»، ترجمة وتقديم الزواوي بغوره، دار الطليعة- بيروت، الطبعة الأولى، أكتوبر 2003.
* نور الدين رايص، « ألفاظ الصناعات التقليدية الفاسية: دراسة معجمية ميدانية، الصناعات النسائية نموذجا»، الجزء الأول، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله – فاس، 2007.
* يوسف سونة، «المغرب وحقوق الانسان والمواطن: بين التشريع و التطبيق والممارسة»، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2002.

دوريات وندوات

* العربي وافي، «مقاربة النوع و التنمية»، منشورات رمسيس، العدد الخامس والثلاثون، الرباط 2008.
* محمد مزين، « فاس وباديتها: مساهمة في تاريخ المغرب السعدي(1594 – 1637م)»، الجزء الأول والثاني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم12، الطبعة الأولى، 1986.

رسائل وأطروحات جامعية

* أحمد الأديب، « الحرف والحرفيون بفاس خلال القرن19»، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، السنة الجامعية 1996 – 1995.
* أحمد الغازي الحسيني، « طوائف الصناعة التقليدية وأنظمتها المهنية بمدينة فاس»، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في القانون الخاص، كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية بالرباط، سنة 1976.
* آيت عبيبي محمد، « إدارة الصناعة التقليدية بالمغرب»، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في القانون العام، كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية بالرباط، سنة 1991.
* بورج فوزية، « تشغيل الأطفال في القطاع غير المهيكل: دراسة سوسيولوجية في تنظيمات الصناعة التقليدية بفاس»، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، السنة الجامعية 2009 – 2008.
* رضوان خديد، «تراث الإنتاجية والإبداعية والمنظور المتحفي»، دراسة أنتروبولوجية وتاريخية لوقائع الصناعة التقليدية بمراكش، المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث- الرباط، 2001.
* عبد اللطيف خلابي، « الحرف والصنائع وأدوارها الاقتصادية والاجتماعية بمدينة فاس: خلال العصرين المريني والوطاسي 1270 – 1550م»، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه وطنية في التاريخ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، السنة الجامعية 2008 – 2007.
* عادل خالص، « الصناعة التقليدية بفاس خلال القرن العشرين»، رسالة لنيل شهادة الماستر

في التاريخ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، السنة الجامعية 2009-2010 .

* فاطمة العيساوي، « جوانب من علاقة المخزن بالحرف (1822 – 1894)»، الجزء الثاني، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سنة 1989.
* محمد اعطيطي، « الحرف والصنائع في المغرب من قيام الدولة العلوية إلى 1822م: مساهمة في دراسة بعض قضايا النضام الحرفي في علاقته بالدولة والمجتمع»، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ الحديث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، السنة الجامعية 2002 – 2001.
* محمد تلوزت، « التجارة والتجار بفاس على عهد الحماية (1912 – 1956)»، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه الوطنية في التاريخ المعاصر، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، السنة الجامعية 2001- 2000.
* يوسف بواتاون، «دور الخصوصيات الاجتماعية والثقافية في تنظيم العمل الحرفي: حرفة النحاس بمدينة فاس نموذجا»، بحث لنيل شهادة الماستر، جامعة ابن طفيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- القنيطرة، السنة الجامعية 2011-2012

مقالات

* إدريس عميرة، «تحولات الصناعة التقليدية بفاس وانعكاساتها السوسيو – اقتصادية والمجالية»، مجلة دفاتر جغرافية، العدد الثالث – الرابع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، 2007.
* بوعسرية بوشتى، «الحرف والحرفيون بمكناس من الازدهار إلى الانحطاط1936 – 1900»، مجلة أمل، العدد السابع، السنة الثالثة، 1996.
* بول باسكون، «الأساطير والمعتقدات بالمغرب»، مجلة بيت الحكمة، العدد الثالث، السنة الأولى، أكتوبر 1986.
* جواد أبو زيد، «المدينة القديمة لفاس: تراث وركيزة للتنمية»، دفاتر جغرافية، العدد الثالث – الرابع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز – فاس، 2007.
* الطيب الداودي، «نظرية القيمة عند ابن خلدون»، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الأول، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، نوفمبر 2001.
* غادة محمد أحمد يونس، «تمكين المرأة والأداء البرلماني، دراسة ميدانية لعينة من الدوائر الانتخابية في مصر»، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)، العددان 27-26، مركز دراسات الوحدة العربية، 2014.
* مي الدباغ وأسماء رمضان، «النوع الاجتماعي: نحو تأصيل المفهوم في الوطن العربي واستخدامه في صوغ سياسات عامة فعالة»، مجلة إضافات،(المجلة العربية لعلم الاجتماع) العددان 24-23، مركز دراسات الوحدة العربية، 2013.
* ميسا الشوا: «ظاهرة العاملات في مهن يسيطر عليها الرجال في لبنان: تحدي لغز العيب من خلال إعادة تشكيل الجندر»، مجلة إضافات (المجلة العربية لعلم الاجتماع)، العددان 26- 27، مركز دراسات الوحدة العربية، 2014.

الصور

* الصور من الكاتب.

ندوة الثقافة الشعبية

«حفظ التراث الثقافي غير المادي»
ومآلات نصوص الحكايات الشعبية

202

«حفظ التراث الثقافي غير المادي»
ومآلات نصوص الحكايات الشعبية

أ. سيد أحمد رضا. كاتب من البحرين

قبل الشروع في طرح ما تم تداولهُ في الندوة المعنونة بـ«حفظ التراث الثقافي غير المادي»، نودُ الإشارة إلى أن «جامعة البحرين»، وبالتعاون مع «الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر»، وبدعم وتنسيق لوجستي من «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)»، أعلنوا في حفلٍ مهيب شهدتهُ الجامعة، عن إطلاق المجمع الحكائي «الحكايات الشعبية البحرينية ألف حكاية وحكاية»، الذي يعدُ منجزاً ثقافياً تحقق بجهود مائة طالب وطالبة، حيثُ تم جمع وتدوين العديد من الحكايات الشعبية البحرينية ضمن مشروع المسح الميداني لمدن وقرى المملكة، بإشراف ومتابعة وإرشاد الدكتورة ضياء عبد الله الكعبي، أستاذة السرديات بقسم اللغة العربية، في كلية الآداب بجامعة البحرين.

ومن المؤكد بأن هذا المنجز، سيعيد طرح العديد من الرؤى والأفكار والحقائق البحثية المتعلقة بجمع وتدوين ونشر النص الحكائي الشعبي، وهو ما دعانا إلى نشر هذه المجموعة الثمينة من الآراء. ففي ندوة عقدتها «مجلة الثقافة الشعبية»، بمملكة البحرين، وحضرها عددٌ من الباحثين والمختصين

بمختلف مجالات الثقافة الشعبية، والأنثروبولوجيا، تحت عنوان «حفظ التراث الثقافي غير المادي»، منتصف (مارس 2016)، تمت مناقشة مجموعة من العناوين التي تتصل بهذا الموضوع، وعلى رأسها مآلاتُ جمع الحكايات الشعبية، والطرق المناسبة لحفظ هذا الإرث، وإبرازهِ لمختلف القراء والباحثين.

وشارك في هذه الندوة، التي عقدت في مقر «مجلة الثقافة الشعبية»، الأستاذ علي عبد الله خليفة، رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)، والدكتور محمد النويري، رئيس الهيئة العلمية بـ «الثقافة الشعبية، للدراسات والبحوث والنشر»، إلى جنب الدكتور أحمد علي مرسي، أستاذ الأدب الشعبي والفولكلور بجامعة القاهرة، ومستشار التراث المعنوي بمعهد الشارقة للتراث، بالإضافة للدكتور عبد الله يتيم، الباحث الأكاديمي بمركز دراسات البحرين والمحاضر لعلم الأنثروبولوجيا والتاريخ بجامعة البحرين، والأستاذ عبد الرحمن مسامح، الباحث في التراث والثقافة الشعبية.

وفي مستهل الندوة، بين الأستاذ علي خليفة بأن جهوداً بذلت لجمع مختلف الحكايات الشعبية في مملكة البحرين، وقد أثمرت هذه الجهود، التي جاءت من خلال التعاون مع طلبة «جامعة البحرين»، الذين جمعوا الحكايات الشعبية من مختلف مناطق وقرى البحرين، أثمرت جمعاً ضخماً، مضيفاً أن هذه الحكايات تمتازُ بكونها جمعا من مختلف أطياف المجتمع البحريني، مع التركيز على منطقة (المحرق)، حيثُ، من هذه المنطقة كانت البداية عام (1983)، متابعاً «ارسل (مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية) الدكتورة بروين نوري عارف إلى البحرين، للبدء في الجمع بالتعاون مع إدارة التراث، ممثلة بالشيخة نيلة بنت علي آل خليفة، التي كلفت مجموعة من السيدات أن يقمن بالجمع، بيد أن بعضهن لم يواصلن هذه المهمة، فيما واصلت أخريات، إلى أن بادرت الدكتورة ضياء الكعبي بمشروعها، حيثُ كلفت مجموعة من طلبتها على مدى سنوات، بجمع الحكايات الشعبية البحرينية، لينتج عن هذا المشروع، كم من الحكايات التي شكلت، في مجموعها، خمس مجلدات ضخمة».

وقد أكد الدكتور النويري، أن الجهود المبذولة في جمع الحكايات الشعبية بمملكة البحرين، نتج عنها جمع كمٍ هائل من الحكايات التي أضحى جزء كبير منها بين يدي «مجلة الثقافة الشعبية»، مبيناً أن توافر هذه المادة، فتح الباب للعديد من الأسئلة والقضايا الفكريه، أهمها «كيف يتم تحرير ما جمع مشافهةً؟ وهل يصح الإبقاء عليه بلغته المحكية أم تعمدُ جهة مسؤولة إلى تحويله إلى اللغة العربية الفصحى، خاصة إذا ما علمنا بأن المادة موجهة لمختلف فئات وشرائح القراء، من المملكة وخارجها، إلى جانب خيارات الترجمة إلى لغات أخرى؟».

وتساءل الدكتور النويري «هل علينا أن نُنقح هذه الحكايات من الشوائب، خاصة تلك الصور التي تُسيء إلى الثقافة العربية وإلى الآخر؟ وما هي المعايير التي يتم اعتمادها لفعل ذلك؟ وإذا تقرر ترك الحكايات على ما هي عليه، فما هي الهوامش التي يتوجب علينا اضافتها للتوضيح، وما هي ردود الفعل التي من الممكن أن نواجهها جراء ذلك؟»، هذه الأسئلة، كانت فاتحة الندوة التي تجاوزت إشكاليات الجمع والحفظ والتدوين، على مالها من أهمية، لتطرح إشكالية الوصول إلى طمأنينة على التراث الثقافي، وكيف تكتب نصوصهُ وتصاغ وتنشر.

الحكايات الشعبية ومآل النص

يبين الدكتور النويري بأناّ إزاء نص مكون من شكل ومضمون، «والعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة متماسكة، لا يمكن الفصل بينهما، إذ أن الفصل بينهما كالفصل بين وجه الورقة النقدية وقفاها، بيد أنهُ من الناحية المنهجية، نحنُ نفصلُ بين الشكل والمضمون». وهذا ما يتوقف عندهُ الدكتور يتيم، الذي يرى ضرورة معرفة الهدف من وراء نشر الحكايات الشعبية، إذ يتساءل «ما الهدف من نشرها، اهو هدفٌ تربوي؟»، مضيفاً «إذا كان الهدف تربوياً فحدث ولا حرج، نظراً

لكـون المـوروث الحـكائي، فيـه مـن الكلمـات النابية، والإشـارات غـير المقبولـة الكثـير، إلى جانـب بعـض الإشـارات الجنسـية غير المناسـبة، التي يتعففُ بعض الـرواة عـن ذكرهـا، فيمـا يذكرها آخـرون»، مبينـاً أن تحديـد الهدف سـيحدد بـدوره طبيعـة المـادة المتاحة لجمهـور القراء.

وجوابـاً عن سـؤال الهدف مـن وراء نشـر الحكايات الشـعبية، يوضحُ الدكتور النويري بأنهـا مقدمةً للثقافة في بعدهـا المطلـق، «نحـنُ أمـام ثـروة حقيقيـة أبدعتها الأجيـال المتعاقبة، الـتي لا يقتصرُ تقديمهـا على المتلقي البحريني فحسـب، ولهـذا علينـا أن نتسـاءل: بأية لغة تطبع هـذه الحكايات، وهل علينا تهذيـب نصوصها؟».

«نحـنُ إزاء مـادة ثرية، تُحملنـا مسـؤولية وطنية»، هذا مـا يؤكده الأسـتاذ عبـد الرحمن مسـامح، مضيفاً «إن أيـة جهـة وطنيـة تواجـه مسـؤوليات في كيفيـة الحفاظ علـى المادة المجموعـة، وكيف تجعلهـا ممكنة للتـداول، وإزاء ذلك تتمثل مسـؤوليتنا في كيفية طباعة هـذه المادة لتكون بـين يدي القارئ، وليس الإشـكال في ما يجوز نشـره، وإنما حـق الباحث في الإطـلاع على هذه المـادة كما هـي، والبحث فيهـا». ويبين مسـامح «إن التجـارب الموجـودة في كل العالـم تتمثلُ في وجـود هيئة وطنيـة مسـؤولة عن حفظ الـتراث، خاصـة وأن مادتهُ عرضـة للتلاعب والتسـييس، فالحكاية الشـعبية هي حكايـات مرويـة بمختلـف اللهجـات، وفيهـا بالطبع العديـد مـن الألفـاظ غـير المقبولـة، إلى جانـب أبيات الشـعر، والحكم، بيـد أنهـا في نهاية المطـاف تمثل جزءاً من صراع الهويـات المتقاتلـة عبر التاريـخ، فالفلاحون يتنابزون مـع الرعاة، والرعـاة مع الصيادين، إلى جانب صراع المذاهـب، والأديان، الذي تضمـهُ هذه الحكايات، لهـذا نحـنُ في وضع لا نحسـد عليـه، نظـراً لكوننـا أمام معضلتين، أمـا النشـر، أو التعتيم، حتى لو فرضنا نشـر بعـض الحكايـات المنقحة، فما تـزال المسـؤولية ملقاة علـى عاتقنـا في حفظ الـتراث بما هـو تراث».

لهـذا يقـترحُ مسـامح أن يكـون هناك شـكلان من الحفـظ، «الأول حفـظ المـادة المجموعـة كمـا هـي، وإتاحتهـا بإذن مسـبق للباحثـين؛ إذ من حـق الباحثين الإطـلاع علـى هـذا المـوروث ودراسـته، ومـا ينشـرهُ الباحث فيمـا بعد يتحملُ مسـؤوليته، بالإضافة لنشـر مادة منقحـة، لإتاحتهـا للمتلقي العام، بشـكل لا يسيء إلى أيٍ مـن المكونـات المجتمعية».

وتعقيبـاً على مـا تناولـهُ الأسـاتذة والباحثون، قال الدكتـور مـرسي، بأنـهُ «يتوجـب علينـا أن نلتفت إلى أن الهـدف مـن جمـع هـذه الحكايـات الشـعبية، هو الهم بالثقافة الشـعبية، وبدراسـة عناصرهـا، فواحدةً من أهـم الحكايـات الشـعبية المجموعة على مسـتوى الثقافة الإنسـانية، هي تلك المشـهورة باسـم (حكايات الأخويـن غريم) التي ترجمـت لمختلف اللغـات الحية، إلى جانـب (ألـف ليلـة وليلـة)، الـذي حظـي بأهمية عالميـة، وهـذان الكتابـان تمـت قراءتهـم أكـثر من أي شيء آخر علـى مسـتوى الثقافـة الإنسـانية». ويتابع «علينـا، كذلـك، الوقوف عنـد تجربة الكاتب والشـاعر الدنماركـي (هانس كريسـتيان أندرسـن)، الذي وقف على مجموعـة من الحكايات الشـعبية ودرسـها، وهي حكايات تعـبر عن قيم إنسـانية، يشـترك فيهـا الناس جميعاً، مـع فروقـات الخصائـص المحلية الـتي تصبغُ بهـا الحكايـات حسـب البلـدان والمناطـق، فحكايـة (فتاة الرمـاد)، في (سـندريلا) سـتجدها في أوروبا، كما سـتجدها في مصر باسم(سـت الحسـن والجمـال) أو كما هـي في الخليج العربي (فسـيجرة)، ورغـم اختلاف الأسـماء إلا أن العناصـر هـي ذاتهـا. فهنـاك عناصـر مشـتركة في الثقافة الإنسـانية».

ويبـين الدكتـور مـرسي ذلك ليؤكـد بـأن الحكايات الشـفهية تختلف عن المكتوبـة «إن طاقـة الأذن تختلف عن طاقـة العين»، لهـذا فـإن مختلف الحكايـات التي جمعهـا الأخـوان (غريـم)، و(أندرسـن)، لـم تكن هي ذاتهـا الـتي جمعهـا آخـرون، فـكل باحـث جمـع هذه الحكايـات ودونها بطريقته، مع الأخـذ باعتبار أن «الأذن من الممكن أن تتقبل أشـياء ليسـت مقبولـة لدى العين حـين تقرأهـا، فعندما تسـتمع إلى نـص يروى شـفاهةً فهنـاك اسـتمرارية، لا تسـتطيع فيها أن توقـف الراوي لتقـول لـهُ انتظر مـاذا تقـول؟ لكـن عندما تحـول هذه الحكايـات إلى نـص مكتـوب، فأنـت تقرأها بنفسـك،

وتستطيع أن تقف عند هذا اللفظ أو ذاك»، كما يبين مرسي، الذي يضيف «أن الأذن تستوعب التكرار، فيما يشكلُ ذلك مللاً على صعيد النص المدون، لهذا تختلف قوانين الكتابة عن المشافهة، ما يتوجب أن نبين بأن هناك مستويات عند تدوين هذه الحكايات الشعبية؛ هناك القارئ العام، والقارئ المختص. فإن كان النص موجهاً للقارئ الأول، فإنهُ لا يهمهُ صحة ودقة النقل، إن ما يعنيه مضمون الحكايات، وهذا ما أشار إليه عدد من الباحثين، فأحد أهداف وخصائص الحكايات الشعبية، الهدف التربوي، حيثُ القيم، والعادات، والتقاليد، والرؤية الإنسانية، ولهذا فالحكايات تقوم بمهمة تعليمية وتسلوية دون قسرٍ أو جبر، وهي تسد النقص في المناهج التعليمية التي يتم فرضها على التلاميذ جبراً، لأن المجتمع يريد من أولاده أن يتعلموا فهو يجبرهم على أن يتعلموا. ففي التعليم النظامي ليست هناك خيارات ديمقراطية، بعكس الحكاية الشعبية، التي ليس جبراً على الطفل سماعها، بل الطفل هو من سينجذبُ إليها تلقائياً»، وبناءً على كل ذلك يعتقد مرسي بأن تدوين ونشر الحكايات الشعبية لا يمكن أن يتم بالشكل المنطوق، إذ يرى بأن الهدف الرئيس من هذه الحكايات هو هدفٌ تربوي وأخلاقي، ويتوجب أثناء نشر الحكايات مراعاة هذا الهدف، مؤكداً «إن (حكايات الأخوين غريم) هذبت في وقتها، نظراً لكون الهدف لغوياً، ولم يكن هدفاً فولكلورياً، إذ بوصفهم علماء لغة، أرادوا إعداد قاموس للغة الألمانية، وقد جمعوا الحكايات لإحصاء الكلمات على اختلافها في اللهجات الألمانية المختلفة».

وهذا ما وافق عليه الأستاذ علي، الذي بين بأن «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية» قام بتحويل عدد من الحكايات الشعبية من اللهجة المحكية إلى اللغة العربية الفصحى، ثم ترجم هذه الحكايات إلى اللغة الإنجليزية، مبيناً «إن الحكايات الشعبية تشتغلُ في إطار تربوي، فحتى الصور البشعة والإجرامية في الحكايات، تعالجُ بشكلٍ غير مباشر بعض القضايا المجتمعية في زمن تلك الحكايات، وقد تكون بعض هذه القضايا غير متناسبة مع الأزمنة الأخرى».

هنا يتوقف الدكتور النويري ليؤكد «أن اللغة التي تروى بها الحكايات الشعبية، هي ذاتها اللغة التي تصنفها (اليونسكو) ضمن التراث الثقافي غير المادي»، موضحاً بأن اللغة تمثل جزءاً من هذا التراث، ولهذا «عندما نجمع الحكايات الشعبية بلهجاتها المنطوقة، فإن ذلك يمثل تراثاً ينبغي الحفاظ عليه بكل ما فيه»، ويشير النويري إلى ما أشار إليه الدكتور مرسي عن (الأخوين غريم)، مبيناً «هناك اتجاه كامل في الدراسات اللغوية ينسب إلى هذين الأخوين يتعلق باللسانيات التاريخية والمقارنة، وأول من وصل إلى دراسة اللغة باعتبار اللغة علما، هذان الأخوان، خاصة منهما جاكوب قريم حيثُ بين من خلال دراسة نصوص مختلفة، من الألمانية القديمة، تطور الأصوات عبر القرون، وفق قواعد يمكن وصفها واستخلاصها بطريقة علمية . وتوصل إلى مابات يعرف في اللسانيات الدياكرونية بـ«قانون قريم» وبالرغم من النقد الذي وجه لهذا المنحى في الدراسة، فإنهُ لا وجود لمعطى نهائي، فالنظريات تتقارع وتتصارع، ويقوم بعضها على أنقاض بعض، بيد أنهُ من المهم الحفاظ على اللغة التي تروى بها الحكايات، فنحنُ امام معطيين: أولاً: ثروة لغوية وحكائية لابد من الحفاظ عليها من عبث العابثين، وهذا يحيلنا إلى سؤال ما إذا كان ينبغي علينا حفظ المجموع من الحكايات واتاحتهُ للباحثين المتخصصين بمختلف الوسائل، فالباحث يريد أن يقرأ الحكايات كما جاءت لغاية معينة: اجتماعية، أو لغوية، أو غاية تتعلق بالمتخيل الجماعي، أما على مستوى القارئ العادي، الذي تتوجهُ لهُ المطبوعات عادةً، فيتوجب الخروج بالحكايات من بيئتها الضيقة إلى العالم، والخروج بها لابد أن يكون عبر لغة مهذبةً لا ينبغي لها أن تنفي اللهجات، وهذا هو المعطى الثاني: طباعة الحكايات بلغة عربية مفهومة، مع انفتاح معقول على اللهجات بما لا يستغلقُ على الناس فهمه، إذ أن المطبوع ينبغي أن لا يكون هو ذاتهُ المجموع، بل ينبغي أن يكون بلغة مشتركة بين الناس، ما يمكنُ هذه النصوص من الوصول لمختلف القراء، من مختلف الثقافات». ويوضحُ النويري «إذا قرأ القارئ البحريني اليوم نصاً بلهجة بحرينية قديمة، قد تستغلقُ عليه بعض الكلمات، وكذلك الأمر في مختلف

البلدان، فاللهجات المتداولة في العقود الماضية، حكمتها تطورات حتى باتت ربما يستعصي على جيل اليوم فهم الكثير من كلماتها»، وبناءً على ذلك يؤيد النويري ما طرحهُ الأستاذ مسامح، بأن تحفظ الحكايات الشعبية بشكلين، أصلي، ومنقح.

وقد أيد الدكتور يتيم ذلك، مبيناً «هناك تجارب في التراث العربي، كما لدى الجاحظ، الذي حقق العديد من النصوص عبر إضافة الشروح إلى هوامشها، وهذا الأسلوب مناسب للحكايات الشعبية، فبذلك نحنُ لا نتدخل في النص، وإنما نضفي عليه شرحاً مفهوماً للقارئ، فيما تبقى المادة الأصل متاحة لوصول الباحثين».

أما الدكتور مرسي، فقد أثار جانباً مهماً، وهو افتقار اللغة العربية للمعاجم التاريخية التي تتناول اللهجات المحكية، مبيناً «إنه لمن المؤسف افتقار اللغة العربية لهكذا معاجم، توضحُ عدم انفصال الفصحى عن اللهجات المحكية كما يتصور البعض، فالكثير من الكلمات المستخدمة هي في أصلها فصيحة، والعكس صحيح كذلك»، وتابع «إن الحكايات الشعبية تختلف من راوٍ لآخر، فتلك الحكايات التي تحتوي على ألفاظ نابية عند راوٍ، قد تجدها عند آخر بألفاظ أكثر تهذباً، لهذا فالحكايات تختلف باختلاف راويها، وزمن روايتها، وهذا عائدٌ لكون اللغة كائن حي، ففي الوقت الذي تحتوي فيه الحكايات الشعبية على ما يهم عالم الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم الاجتماع والتاريخ، فإنها كذلك تهمُ القارئ العادي، وهذا القارئ بحاجة للغة سهلة، بيد أنهُ ليس شرطاً أن تكون اللغة الفصحى، نظراً لكون الكثير من الكلمات، إذا ما حولت إلى كلمات فصحى، فقدت معناها الشعبي، الذي يحملُ طرفةً أو مقصداً ما»، وبذلك لا يوافقُ مرسي على أن تحول الحكايات إلى صيغة عربية فصيحة، بل تحول إلى شكل مفهوم، مع الاحتفظ ببعض الكلمات، كما اقترح الدكتور النويري، وكما أوضح الدكتور يتيم، الذي أكد على ضرورة أن تكون اللغة لغة وسيطة «تتيح للقارئ العام أن يقرأ الحكايات أينما كان، مع ضرورة الحفاظ على المفردات واللهجات المحلية، بما لا يفسد الحكايات خصوصيتها».

إمكانات وصول الباحثين

إن حفظ الحكايات الشعبية كما جمعت، ضرورة كما يتفق المتناقشون، وذلك ليتسنى للباحثين الوصول لها، ودراستها، إذ يرى الدكتور يتيم، إن الأمانة العلمية تقتضي أن تتاح للباحث كافة المعلومات المتعلقة بجمع الحكاية، من تاريخ جمعها، واسم الراوي، وعمرهُ، ومنطقتهُ، وغيرها من البيانات، التي أكد الأستاذ علي بأنها متوافرة، إذ أن «الحكايات الشعبية المجموعة طبق عليها شروط الجمع الميداني بشكلٍ دقيق، حيثُ سجل اسم الراوي، وعمرهُ وأين يقطن، ومكان ميلاده.. إلخ، لهذا سيكون أمام الباحث مجموعة من الحكايات المتشابهة التي جمعت من مناطق ولهجات مختلفة، وهو من يقرر أيهما يختار وأيهما الأصوب!».

فيما تحفظ الدكتور مرسي، على مسألة أي الحكايات أصوب، مبيناً «أن التحقيق في المأثور الشعبي، مختلف عن التحقيق في المأثور غير الشعبي، فالأخير يرتبطُ بالمخطوطات، والتوصل إلى نص يقال بأن هذا هو النص المعتمد، أما المأثور الشعبي على اختلاف نصوصه، هو نص أساسي وعظيم، لهذا فإنهُ ليس هناك نصُ أساسي لتفضيل هذه الرواية على تلك، فكل الحكايات الشعبية أساسية، أما اختلافها فهو ما يهم الباحث، فيما يعنى القارئ العادي بشكل الحكاية التي لها بداية ونهاية، ولها شكل وهدف، مع إدراكه بأن كل الرواة، سيحافظون على الهيكل الجوهري للحكاية»، وهذا ما يجعل مرسي، يذهبُ إلى القول بأن الهدف من نشر هذه الحكايات ليس التعليم وحسب، وإنما «هدفها الإمتاع، واستثارة الخيال، وغيرها مما يهم القارئ».

مضمون الحكايات الشعبية

في سياق مناقشة مضمون الحكايات الشعبية، أكد الدكتور النويري أن كل التراث الثقافي غير المادي معني بالمنظومة القيمية التي تؤمن بها الجماعة في مُثُلها ومبادئها وتصوراتها لطبيعة العلاقات الإنسانية، حيثُ يمرر هذا المضمون من السابقين إلى اللاحقين

عبر منظومة اللغة، وأهم تجلياتها الحكايات الشعبية، التي تحتوي على قيم خالدة لا يؤثر فيها تغير الزمن؛ كالصدق، والأمانة، والشهامة، والخير والجمال والعدل، والحب.. إلخ، بيد أن هناك أمور متغيرة بتغير الزمن كعلاقة الأفراد بعضهم ببعض، ونظرة شرائح المجتمع إلى المجتمع الآخر، الذي يعتريها التطور، ويبين النويري «عندما نتأمل الحكاية الشعبية، نجد فيها الغث والسمين، فمثلاً هناك حملُ ثقافي متعلقٌ بالنظرة الدونية إلى المرأة، والنظرة إلى الآخر بوصفهِ كافراً، إلى جانب النظرة الدونية إلى اليهودي، فالحكايات الشعبية بما فيها من جميل، فيها كذلك الشيء الكثير من الأمور غير المقبولة في واقعنا اليوم، كالألفاظ النابية، والسلوكيات المنحرفة، وغيرها»، لهذا يلحُ النويري على ضرورة دراسة المضمون، وتنقيحه، بيد أنهُ يتساءل «ماهي المعايير والمقاييس التي يجب أن نستند عليها في التنقيح والتشذيب، بحيث تتلاءم نصوص الحكايات الشعبية مع المثل العصرية، التي أضحينا نتشاركُ فيها مع غيرنا؟».

وتعقيباً على هذا التساؤل، يتحفظُ الدكتور مرسي، على مسألة التنقيح والتشذيب، مبيناً «هناك فرق بين البحث العلمي والمسائل العامة الأخرى، فخلال تجربتي الأكاديمية، أوقفني عددٌ من الأساتذة الكبار، أثناء مناقشتي لرسالة الماجستير، لأني قمتُ بتنقيح الأغاني الشعبية وتحويلها إلى نصوص مهذبة، وما أزال أتذكر حديث المشرفة على هذه الرسالة، حين قالت: (على أي أساس قمت بالتصرف بالنص الشعبي؟)، فبينتُ لها بأن النص الشعبي لا يصلحُ لأن يقال بكل ما فيه، نظراً لما يحتويه من كلمات وألفاظ نابية، فعقبت: (إن النص الذي خجلت من ذكره، هو النص الشعبي، وما قمت بتعديلهُ ليس سوى نصُ معدل أنت من نحته)، وأضافت: (ليس في العلم تابوهات، ولا يصحُ في الرسائل العلمية أن تتصرفُ كما تشاء، لأن هذا مخجل أو هذا نابي، قد تكون حراً في التصرف فيما ستنشرهُ للعامة، بيد أنك لست حراً فيما يتعلقُ بالدراسات العلمية المحكمة)».

من جانبه بين الدكتور يتيم، بأن «هناك فلسفة للنشر، تترتبُ عليها مسؤوليات أخلاقية وأكاديمية، بيد أن النشر الموجه للعامة يختلفُ عن النشر العلمي، لهذا ستجدُ نسخاً مختلفة لمؤلفات (شكسبير) أو (ديكنز)، كما ستجد نسخاً موجهة للكبار وأخرى للصغار من سلسلة (هاري بوتر) مثلاً، وهذا مفقود في عالمنا العربي للأسف، لهذا فإن معرفة المستهدف، مهم في تحديد فلسفة النشر». وهذا ما يتفق معهُ الأستاذ مسامح، الذي أعاد تأكيدهُ على ضرورة أن تكون النصوص الأصلية محفوظة، ومتاحة للباحثين، وذلك لتتبع تطور

واختلاف اللهجات والقصص من زمان لآخر. وقد عبر النويري عن مساندته لهذا الرأي . مبينا الفرق بين نصوص متاحة للجمهور العريض من الشباب والأطفال وأخرى متاحة للباحثين. الباحث عليه أن يتعامل مع النص كما جاءه. أما الحكاية التي يقرأها الأب أو الأم للطفل قبل نومه لا يحسن أن تحتوي ما يشوش تربيته كالنظرة الدونية للمرأة أو التحقير من الآخر بسبب لونه أو ديانته .

وقد عاد الدكتور مرسي ليبين أن «الحكايات الشعبية، تختلفُ باختلاف المستمع، وهذا أمر مرتبطٌ في جوهره بفلسفة النشر، إذ تجدُ الراوي، يستبدلُ بعض الألفاظ، بل وحتى مسار الأحداث، حين يروي الحكاية إلى أطفال، عن ما سيقولهُ لو أنهُ رواها للكبار، فالحكاية ليست قالبا جامدا، بل شكل متحرك حسب الفئة المستهدفة، فالراوي يدركُ بحساسية طبيعة السياق الحكائي ومن يحكي لهم، بيد أن الناشر لهذه الحكايات، لا يمتلكُ سياقاً، كالسياق الذي يراهُ ويتلمسهُ الراوي أثناء حكاية الحكاية»، وهذا ما شدد عليه الدكتور النويري، إذ أكد بأن «مقام الحكي غير مقام الكتابة، نظراً لكون الراوي في مقام الحكي يرى من يروي لهُ الحكاية، ويزنُ كلامهُ على أساس ذلك بالتعديل والتهذيب».

ويتفقُ الأستاذ مسامح مع كل ذلك، مبيناً «نحنُ إذاً أمام إشكاليات واستراتيجيات النشر والكتابة، والمطلوب منا كجامعي حكايات شعبية هو أن نلتزم المعايير العلمية والأخلاقية والاشتراطية، لجمع وحفظ هذا الموروث الشعبي، وهذا بطبيعة الحال، خاضعٌ لعنصر الزمن، فهذه المعايير والاخلاقيات تختلف من قرن لآخر، بل من عقد لآخر، بيد أن كل ذلك مقتصرُ على النشر العام، فيما الحفظ والتوثيق، يتوجب أن يبقى بشكلهِ الأصل، حيثُ يطمئن الباحث بأن هناك وثائق تحفظُ هذا الموروث بكل أشكاله، ويمكنُ الرجوع إليها في أي وقت».

وأكد على ذلك الدكتور مرسي، الذي بين بأن أحداً لا يمكنهُ تغيير (الموتيفات) الشعبية، لا على صعيد الشكل، ولا على صعيد مسار الحكاية، مضيفاً «إن ما يمكن لجامع هذه الحكايات أن يغيرهُ هو بعض الجوانب الهامشية، دون المساس بالعناصر الأساسية المشتركة للحكايات، وهذا ما تتعرضُ لهُ الحكاية في سياق تداولها بين الناس، والمجتمعات، والأزمنة، وتأكيداً على ذلك، يروي مرسي ما حدث لهُ أثناء تدريسه في الجامعة، إذ طلب من تلامذته أن يكتبوا الحكاية الشعبية كما يرويها هو، فبدأ بروايتها، وتسلم منهم تدويناتها فيما بعد، ليكتشف بأن عدداً من الطلبة حولوا (الشاطر حسن) من درويش هائم على وجهه، إلى راعي، وبعد أن دقق في أسماء المدونين وجدها لطلبة من وسط أفريقيا، فسألهم عن سبب تحويلهم (الشاطر حسن) من درويش إلى راعي، حيثُ بينوا بأنهم أعادوا السياق إلى منبعهم الثقافي، بيد أنهم لم يفقدوا الحكاية جوهرها.

من جانبه شدد الدكتور النويري على جوهرية اللغة في تدوين الحكايات الشعبية، مبيناً «إن اللغة التي تستخدم لنشر الحكايات الشعبية، وإمكانية تهذيبها، قضية جوهرية تتعلقُ بثمرة النص، ومآله، فالسؤال: هل سيكون لهذا النص صداهُ في أوساط الشباب المحلي؟ وهل سيكون لهذا النص صيرورة؟ وهل سيكتسح هذا النص مجالات مختلفة أم سيبقى نصاً باهتاً وكئيباً؟» لهذا يرى النويري «وجوب البحث عن من هو مؤهل للتعامل مع هذا النص، ليقوم بالاشتغال عليه».

وتعقيباً على ما طرحهُ النويري، لفت الدكتور مرسي إلى أن استخدام كلمة «تهذيب» للنص لا يجوز، نظراً لكون أحداً ليس مخولاً بتهذيب النص الشعبي الذي سبق لهُ الشيوع منذُ أزمنة، إنما «يفضلُ اختيار النص الأكثر أخلاقية، والإبقاء على باقي النصوص، كيفما كانت، محفوظة للرجوع إليها كما اقترح سابقاً».

فيما أكد الدكتور النويري على جانب من جوانب الأدب وهو الإرتقاء بذائقة المتلقي، مبيناً «الحكايات الشعبية شكل من أشكال الأدب الشعبي، وعليه يتوجب أن تكون ضمن سياق الالتقاء بعقل المتلقي،

وتأخذهُ إلى آفق أكثر رحابة من الأفق الذي ينزل إلى مستوى العامة، ويتقوقع فيه، لهذا يجب أن يفهم النص الحكائي بوصفه نصاً إبداعياً ينبغي أن يرتقي بذائقة المتلقي ككل الأجناس الأدبية الأخرى، فإن لم يقم بذلك، ولم ينم المخيلة، ويعزز القيم في ذات قارئه، فلا خير في هذا النص»، وتابع النويري «أنا أصر على ضرورة أن يكون النص المنشور للعامة، نصاً مشذباً من كل حوامل النص التي لا تتماشى مع المثل في العصر الحالي، إذ يجب ألا يجرنا الوجه الآخر من الموروث الشعبي إليه بكل سيئاته، بل يجب أن نجر النص إلى فضاءاتنا المعاصرة. ومع ذلك أدعو مرة أخرى إلى أن تبقى نصوص الحكاية الشعبية على حالها إذا ما تعلق الأمر بالباحثين الرشد».

وهنا لفت الأستاذ مسامح، إلى أن القيام بذلك، لن يوقف النص الشعبي المتداول، «إننا بفعل ذلك لا نستطيع أن نوقف الناس عن استمراريتهم في إنتاج الحكايات بكل غثها وسمينها، وكما هي موجودة لدى الناس سابقاً، سيستمرُ الناس في إنتاجها الآن ومستقبلاً، لهذا ما نزال نشهدُ في وسائل التواصل والعديد من المنصات، محاولات لاجتثاث الآخر؛ الآخر الديني، والطائفي، والثقافي، والإثني.. إلخ، فالنص رهين الحالة الثقافية العامة، إذ عندما تتحققُ إشاعة القيم النبيلة، سيرتقي النص بارتقاء الناس أنفسهم».

إلى ذلك لفت الدكتور النويري، أن النصوص التي من المقرر أن تنشر لمختلف اللغات والثقافات العالمية، يتوجب أن يراعى فيها عدد من العناصر، أهمها كما قال «مراعاة طبيعة العلاقات بين الشعوب، بحيث يتم اختيار تلك النصوص التي تجعلُ الثقافات المختلفة منسجمة مع الثقافات الأخرى بأبعادها الإنسانية الشاملة».

بيد أن الدكتور مرسي، أصر على أن «القيم التي يحملها الموروث الشعبي، هي نفسها على صعيد مختلف ثقافات العالم، كقيم الحق، والعدل.. إلخ»، مبيناً «إن ما يختلف بين مختلف الحكايات الشعبية، هي الصورة الخاصة التي تستخدم في التعبير عن هذه القيم الإنسانية العليا»، وعليه يرى مرسي بأن مراعاة الاختلافات الثقافية، ليس بالأمر الجدير بالتحفظ عليه، نظراً لكون الباحث سيبحث عن المشتركات في مختلف الحكايات لدى مختلف المجتمعات، وسيستطيع التمييز بين القيم المشتركة، وتلك الخاصة التي تخصُ شعب عن آخر. لهذا يدعو مرسي إلى ضرورة «أن يكون الهدف من نشر الحكايات هو إيصالها إلى الأجيال الحالية والقادمة».

غير أن الدكتور النويري أكد على أن «دراسة الحكايات الشعبية مهمة، خاصة تلك الدراسات التي تبرز الأبعاد الجمالية، والمثل العليا التي تجسدها، بالإضافة لدراسة الرموز والعناصر التي تحتويها، والتي قد تبدو للقارئ بأنها عناصر بسيطة، بيد أنها ذات دلالات ورموز تربوية، إذا ما حللناها من وجهة نظر أنثروبولوجية، فالباحث الذي يمتلك أدوات الدراسة، قادر على استنباط هذه الدلالات، واستثمار مختلف نصوص الحكايات الشعبية»، مبيناً أن في تونس، قام أحد علماء الاجتماع المعروفين (بوحديبة) بتحليل عدد من الحكايات الشعبية التونسية ، وقد استنتج بأن هذه الحكايات التي تبدو في الظاهر بسيطة، ومجرد حكايات تسلوية خالية من الدلالات، تحملُ حملاً ثقافياً وتربوياً وأخلاقياً في غاية العمق والأهمية، لهذا يؤكد النويري «إن أهمية دراسة هذه الحكايات ضرورة من ضرورات كشف المدلولات، وتبيان العمق الثقافي».

وقد أيدهُ الدكتور مرسي، الذي أضاف «إن ذلك يجرنا لضرورة أن تنشر الحكايات بمقدمة ترشد القارئ إلى مفاتيح النص، يقوم بكتابتها مختص، قادر على أن يرشد القارئ العربي بذات الدرجة التي سيرشد فيها القارئ البحريني لحكاياته الشعبية، لهذا يجب أن تقدمُ كافة النصوص بمفاتيح إرشادية»، مبيناً أن ذلك لا يعني أن تترجم كافة المفردات من المحكي إلى الفصيح، «فالقارئ يجب أن يجتهد في سياق استكشاف المعنى، وما وراءهُ من دلالات».

جديد النشر

التراث الشعبي في مؤتمر وزراء الثقافة العرب ودراسات في العادات والتقاليد العربية

212

التراث الشعبي في مؤتمر وزراء الثقافة العرب
ودراسات في العادات والتقاليد العربية

أ. أحلام أبو زيد – كاتبة من مصر

نعرض في هذا العدد لمجموعة من الدراسات المتنوعة بأربع دول عربية هي البحرين والسودان والأردن ولبنان، يجمعها عامل مشترك هو بحث موضوعات العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية العربية، حيث نسافر إلى السودان لنبحر في نيلها بحثًا عن العديد من الممارسات الشعبية الخاصة بدورة الحياة من الميلاد وحتى سن البلوغ (الميلاد والطفولة المبكرة) ثم مرحلة الزواج فضلاً عن عادات الطعام، لنصعد في الخريطة العربية لمجتمع البحرين لنتعرف على العادات والتقاليد المرتبطة بالسنع في تراث البحرين والخليج العربي خاصة فيما يتعلق بسلوكيات «السلام والتحية» و«العلاقات الإجتماعية»، ثم نغوص في رحلة حافلة بالتفاصيل من خلال فصول متنوعة من العادات والتقاليد في لبنان ما بين القيم والآداب والفروسية والحرب والندب، والأزياء والحلي وأغطية الرأس. غير أننا سنبدأ بعرض لما تضمنه مؤتمر وزراء الثقافة العرب من موضوعات مرتبطة بالتراث الثقافي غير المادي أو التراث الشعبي في وطننا العربي الكبير.

مؤتمر وزراء الثقافة العرب

أصدرت وزارة الثقافة المصرية بالاشتراك مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية، كتابًا ضم أعمال الدورة الواحد والعشرين لمؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي لعام 2018، والذي ضم العديد من القضايا العربية، ومن بينها ما يرتبط بالتراث الثقافي غير المادي (التراث الشعبي) في الوطن العربي. ومن أهم القرارات التي اعتمدها المؤتمر في إطار الأوضاع الثقافية في الوطن العربي حث الجهات المعنية في الدول العربية على تنسيق زيارات تبادليّة للشّباب للتّعريف بأهمية التراث الثقافي المتنوّع في الوطن العربي. كما ناقش المؤتمر الموقف التنفيذي من قرارات الدّورة العشرين وبحث الشأن الثقافي في المنطقة، والعقد العربي للحق الثقافي (2018-2027)، والترتيبات الخاصة بالعواصم الثقافية العربية، والإعداد للقمّة العربية الثقافية بالتّنسيق مع الجهات المعنية بالأمانة العامّة لجامعة الدول العربية وبالبلدان العربية يكون موضوعها «الأمن الثقافي العربي». كم تطرق لبعض الفعاليات المهمة مثل: رموز الثّقافة العربية - اليوم العربي للشّعر - الاستراتيجيّة العربيّة للتّنمية المسرحيّة. وفيما يخص موضوع التراث الثقافي، ناقش المؤتمر العديد من المحاور حول التراث المادي، منها صياغة ميثاق حماية التراث الثقافي في الدول العربية.

وفيما يخص ترشيح العناصر العربية المشتركة على قائمة اليونسكو، اعتمد المؤتمر موضوع اختيار ملف النّخلة والعادات والطّقوس المُرتبطة بها: «تراثا عربيّا مُشتركا»، وتهنئة الدول العربية على موافقة اليونسكو على قبول هذا الملف المهم. لعرضه على اللجنة الحكومية الدولية للتراث الثقافي غير المادّي لإدراجه على القائمة التمثيليّة للتّراث الثقافي غير المادي للبشرية. وتثمين الدور الذي لعبته دولة الإمارات العربية المتّحدة في تنسيق ملف النّخلة وصياغة الملفّ المشترك بالتّنسيق مع المنظّمة، وكذا مُباركة فتح باب الانضمام للملفّ العربي المشترك، بعد قبول إدراجه على القائمة التمثيليّة، لبقيّة الدّول العربيّة وغيرها من دول العالم التي تشترك معها في هذا العنصر. وقد رحب المؤتمر باقتراح جمهورية العراق تسجيل «مهارة النّقش على الفخار والفضة» على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادّي للبشريّة كتُراث عربي مُشترك، ودعوة الدول لإعداد

قوائم الحصر الخاصة بمهارات النّقش على الفخار، والنّقش على الفضة، والتّخضيب بالحنّاء، وصناعة آلة العود.

كما اطّلع المُؤتمر على العرض الذى قدّمته المنظمة حول نتائج الاجتماعين التنسيقيين الثّانى والثّالث للبوابة الإلكترونية للتّراث الثقافى غير المادي فى البلدان العربية، المنعقدين فى كلّ من جمهورية السودان (24 - 25 أبريل 2017)، وجمهورية مصر العربية (16-18 كانون الأول / ديسمبر 2017). حيث أسفر اجتماع الخرطوم عن الاقتراحات التالية:

* اعتماد شعار البوابة الذي اقترحته الألكسو.
* اعتماد التعريفات المقدمة من طرف الدكتور مصطفى نامي، ضابط اتصال المملكة المغربية، والتصُنيفات الفرعية الرئيسية.
* اعتماد الاستمارة المبسُطة لحصر التراث الثقافي غير المادي المقترحة من طرف المهندسة عزة خميس، ضابط اتّصال مملكة البحرين.
* اعتماد «النخلة والعادات والتقاليد والمهارات المتعلقة بها» كعنصر تراثي أولي للشروع في تجميع المادّة حوله والتعهد بتوفيرها على البوابة في منتصف شهر أكتوبر القادم على أقصى تقدير.
* اعتماد خطّة عمل الأشهر السبعة القادمة.
* الاتفّاق على تكوين فريق فنّي متكون من المهندسات عزة خميس (مملكة البحرين)، وسارة الكوت (دولة الكويت)، ونوة بدة (الألكسو).
* الاتّفاق على تكوين فريق علمي استشاري وتكليف الدّكتور إسماعيل الفحيل بتقديم اقتراح لتركيبته إلى مديرة الثقافة بمنظمة الألكسو في أقرب وقت ممكن.
* دعوة المنظمة إلى إعداد كتيب موُجهات يحدّد ما هو مطلوب من الدّول في إطار تفعيل البوّابة.
* دعوة كل ضابط اتصال إلى تنزيل العناصر المدرجة على قوائم الحصر الوطنية، والمادّة المتوفرة لدى مركز تراث الخليج العربي، والمادة التي أدرجت على القائمة التمثيلية للتراث غير المادي للبشرية في البوّابة في أسرع الآجال.
* الطلب من المنظمة توجيه مراسلة للوزراء المعنيين حول الصعُوبات التي واجهت أعمال البوابة.

أما اجتماع الأقصر حول البوابة الألكترونية للتراث الثقافي في الدول العربية فقد أثمر عن الاقتراحات التالية:

* تشكيل لجنة استشارية تراجع قائمة الخبراء العرب الواردة على الألكسو في نطاق البوابة.
* اعتماد التعريفات الفرعية التي سبق إرسالها من طرف الخبيرين د. اسماعيل الفحيل ود. مصطفى جاد.
* تغيير استمارة التراث الثقافي حسب ما تم الاتفاق عليه خلال الاجتماع.
* إضافة روابط نحو العناصر المسجلة على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي لليونسكو، تتيح الفرصة لمستعملي البوابة الاطلاع على الملفات المسجلة.

وتجدر الإشارة إلى أن فعاليات ومحاور المؤتمر حفلت بعشرات الموضوعات المهمة من قبل كثير من الدول مثل تونس والمغرب والكويت ولبنان وفلسطين ومصر والسودان وجزر القمر، فضلا عن تقارير المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم فيما يخص الوضع الراهن للثقافة في وطننا العربي الكبير.

عادات وتقاليد السودان

صدر عام 2012 عن معهد عبد الله الطيب للغة العربية بجامعة الخرطوم كتاب «العادات المتغيرة في السودان النهري النيلي» لمؤلفه عبد الله الطيب باللغة الإنجليزية، ترجمة محمد عثمان مكي العجيل ومراجعة سيد حامد حريز ومحمد المهدي بشرى. والكتاب يقع في 247 صفحة من القطع الصغير في نسخته العربية / الإنجليزية، ويحتوي مجموعة مهمة من الدراسات التي نشرها المؤلف بمجلة

Sudan Notes and Records أو السودان في رسائل ومدونات خلال الأعوام 1955، 1956، 1964، 1998. ونُشرت في النسخة الإنجليزية تحت عنوان Changing Customs of the Riverain Sudan. ورغم أن أحدث دراسة بالكتاب قد نُشرت عام 1998 كما أوضحنا، فإن المؤلف يستهل كتابه بالإشارة إلى ملامح التغير السريع الذي تحولت بفضله الحياة السودانية من مجتمع العصر الوسيط، الذي تتعمق فيه التقاليد الراسخة إلى أمة أفريقية/ عربية حديثة متأثرة بالحضارة الغربية، حيث اختفت تمامًا العديد من أنماط الحياة وصيغها التي شهدها المؤلف في أيام الصبا، مضيفًا أن العديد من المهام الأخرى في سبيلها إلى الزوال. أما باقي العادات- والتي هي في الواقع قليلة جدًا- ما زالت تسود القرى النائية والبيئات التقليدية. ويؤكد على أن هذه ظاهرة جديرة باهتمام طلاب وعلماء علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ، علهم يقومون بتوثيق هذه العادات قبل أن تزول تمامًا وتضيع العديد من أنماط الحياة القديمة وتطويها أساليب الحياة الحديثة وسلوكياتها.

ويبدأ المؤلف كتابه بالحديث عن بعض العادات والتقاليد بداية من الميلاد وحتى سن البلوغ (الميلاد والطفولة المبكرة) مشيرًا لبعض المظاهر والممارسات الشعبية وبدأها بمرحلة الحمل وما يصاحبها من ممارسات المشاهرة- تابو إراقة الدم- تعويذة الفكي- عملية الوضع- القابلة- الطفل المولود- الكرامة وهي ذبح خروف أو إحضار اللحوم وتوزيعها بمعرفة الزوج بعد الجرتق شكرًا لله، ثم يعرض المؤلف للطقوس الخاصة بزيارة النفساء وحمايتها من عين الزائر وأثار الحسد، ثم يعرض لطعام النفساء، وتعويذة حماية الطفل الوليد والتي يطلق عليها «الحفيظة» أي الحافظة والحامية، ثم طقوس السماية لاختيار أسم المولود الجديد. أما النفساء فلا تبارح محبسها مدة أربعين يومًا، حيث يرصد المؤلف بعد ذلك عادات الرضاعة والفطام والممارسات المرتبطة بشعر الطفل سواء الذكر أو الأنثى وتقديمه لأحد الأولياء، ليصل بنا إلى وصول الطفل لتغيير أسنان اللبن، وتزيين الطفل وعملية الشلوخ المرتبطة بتزيين الخدود للبنات خاصة. ويعرض المؤلف في كتابه لموضوع اللعب عند الأطفال، فيشرح ألعاب الأولاد النهارية التي تأخذ في الغالب طابع التسلية وبعضها يعتمد على الحركة والنشاط مثل ألعاب: السيجة- الفيل- الشطارة. أما الألعاب الليلية

فيشير الطيب إلى أن ضوء القمر يوفر فرصًا واسعة للعب أثناء الليل، ويقسم الألعاب الليلية إلى مجموعتين: ألعاب الأولاد الكبار المراهقين والشباب، ثم ألعاب الأطفال الصغار. وتعد لعبة «حرينا» ولعبة «شليل» أكثر الألعاب انتشارًا وسط الكبار، أما ألعاب الصغار المنتشرة فهي: الميز- الغراب- هو لاب لاب- الثعلب. فضلاً عن ألعاب البنات التي يصاحبها الغناء. وبجانب الألعاب والأغاني تقوم الأمهات والجدات بتسلية الأطفال من خلال سرد حكايات وطرح ألغاز يتوجب على الأطفال حلها. ويستعرض الكتاب موضوعات أخرى في مرحلة الميلاد كتعليم الأطفال والطرق التقليدية خاصة في حفظ القرآن، والأدوات المستخدمة كاللوح وأدوات تأديب الطفل. كما يعرض لموضوع ختان الأطفال وانحسار عادة ختان الإناث.

أما عادات الطعام، فيشير الطيب إلى أن الذرة ما زالت هي الطعام الأساسي للسودان النيلي والفطائري خاصة الخبز المصنوع من الذرة، و«الملاح» وهو مرق اللحم ويؤكل مع الكسرة بالأيدي مباشرة، و«اللحم المجفف» وهو لحم يقطع لشرائح ويعلق على سلة مربوطة في السقف ليتم تجفيفه بعيدًا عن متناول القطط، ثم يعرض لأكلات أخرى كالضبيحة التي تذبح في عيد الأضحى، والطبيخ، والحلويات كاللقيمات والكعك والقراصة، ثم يشير المؤلف في عجالة لآداب تقديم الطعام.

ثم يبدأ المؤلف في عرض مفصل للعادات والتقاليد الخاصة بمرحلة الزواج، وأهمية هذا الجزء هو ارتباطه بما شاهده المؤلف حول عادات الزواج في مرحلة مبكرة من عمره (العشرينيات من القرن الماضي) وهو ما يعد وثيقة مهمة في رصد هذه الممارسات، فيبدأ في عرض الخطوات الأولى من الخطوبة وحتى الزواج، والسن المناسب للزواج الذي يتراوح ما بين الثامنة عشر والعشرين للرجال، وللبنات من سن الثالثة عشر، ثم يكشف عن بعض أغاني البنات التي تظهر خوف البنات من تزويجها برجل كبير السن:

الشايب ما بدوره

الملة فوق صنقوره

باخد الصبي ساكت حنجوره

أما الخطوة الأولى في الخطوبة فهي أن يأخذ الخاطب أقربائه إلى منزل الخطيبة فيما يعرف بـ«قولة الخير» أو «فتح الخشم»، ثم يقدم الخاطب مبلغًا للمساهمة في تجهيزات الزواج يعرف بـ «سد المال». ثم تبدأ إجراءات عقد الزواج حيث يقرأ المأذون الفاتحة ويسأل كل من وكيلي العروسين الموافقة والصداق وموافقة العروس..إلخ. ثم توزع القهوة والتمر ويتم إخطار النساء بعد إجراءات العقد وينطلقن بالزغاريد وهو ما يعد إشهارًا للزواج. يتبع ذلك الممارسات المرتبطة بدخلة العروسين، ونقوط العريس التي يطلق عليها «المغرم» وهي مبالغ مالية يدفعها أصدقاء العريس تساوي ما دفعها لهم في زواجهم أو زواج أقربائهم.، وتعد تجهيزات أهل العروس قبل الدخلة كثيرة جدًا بعضها بتجهيزات العريس وأهله، والآخر خاص بتجهيز العروس نفسها. ويتطرق المؤلف هنا إلى موضوع «دق الريحة» أو العطور وأنواعها الأساسية هي: الكركار- الخُمرة- خُمرة الزيت- الدلكة- الدخان، والأدوات المستخدمة في حفظها، والممارسات المرتبطة باستخدام هذه العطور، ومظاهر الاحتفال ليلة الدخلة والسيرة التي يقودها العريس ممتطيًا جملاً أو حصانًا، ويقوم كل من الطرفين برش الماء واللبن على الطرف الآخر وهن يغنين:

عريسنا أب شوره

العريس بنود سووا له الفقود

نحن النيل العم الوادي

ترانا جينا اسحفوا لينا غادي

ثم يستمر المؤلف في عرضه لعادات الزواج وصولاً لما يعرف بـ«قطع الرحط»، وهو لباس داخلي من الخيوط الجلدية المتفرقة تلبسه الفتيات يقوم العريس بقطع الدائرة التي تحيط بها هذه الخيوط ويقع الرحط ويقذف به العريس، حيث تتناثر خيوطه، وتعمل الفتيات على الاحتفاظ بهذه الخيوط،

لأنها تجلب لهن الحظ. وينتهي رصد احتفالية الزواج باستعراض المؤلف لجرتق الزواج الذي لا يختلف كثيرًا عن جرتق الختان، ويتم الجرتق ظهرًا بعد الدخلة وقطع الرحط بذهاب العريس لمنزل والدته، ثم منزل العروس بمصاحبة الأهل والأصدقاء ويصاحب ذلك الغناء والرقص. وهناك العديد من المشاهد في حفل الجرتق كالثناء على العريس وأصله العرقي، ووقوفه رافعًا سيفه المجلد بجلد التمساح، فضلاً عن تقاليد الجلد بالسوط لاختبار قدرة العريس على التحمل، ويشاركه الشبان من الأصدقاء وأحيانًا الرجال المتزوجون لتلقي ضربات السوط تعبيرًا عن مؤازرتهم للعريس. وتستمر احتفالية الجرتق سبعة أيام بين الغناء والرقص واللعب والجلد بالسياط. ويلفت المؤلف في نهاية الكتاب بإشارة سريعة إلى التغيرات التي طالت هذه الممارسات وأهمية رصدها.

السنع في تراث البحرين والخليج العربي

صدر كتاب «السنع: الأقوال المتداولة في المناسبات الإجتماعية» لمؤلفه ابراهيم سند، عن معهد الشارقة للتراث. والكتاب يحتوي أعمال ورشة تدريبية قدمها المؤلف في المعهد ومركز التراث العربي في الفترة من 22 - 27 يونيو 2016. وقام بالمراجعة العلمية والتقديم محمد حسن عبد الحافظ، أما صورة الغلاف والصور الداخلية فهي من إبداع المصور البحريني حرز البنكي.

وقد اهتم معهد الشارقة للتراث في العام نفسه بإصدار مجموعة من الكتب التي تناولت موضوع السنع، مثل: أمثال السنع لعبد العزيز المسلم، والسنع في الشعر الشعبي لعتيق القبيسي، وآداب صب القهوة في الإمارات لعبدالله خلفان اليماحي. والسنع هو السلوك المهذب والتصرف الجميل في التواصل الإجتماعي. وتكشف هذه الكلمة الدقيقة والمعبرة في معناها عن أسرار التعامل الناجح مع الآخرين. فإذا أردت أن تكون مقبولاً ومحبوبًا في المحيط الاجتماعي الذي تنتمي إليه، وجب معرفة القواعد الأساسية المتمثلة في العبارات والممارسات السلوكية في هذا المجتمع. ويبدأ سند كتابه بشرح موسع للمصطلحات المرتبطة بالسنع ليشير الى أن كلمة «سنع» في العادات والتقاليد المتبعة في الخليج، تعني التوجيه والإرشاد والقيادة، وكانوا يقولون فلان سنع الأخلاق، أي تربى على الأخلاق السليمة والصالحة. ثم يشير الى كلمات أخرى مرادفة لمصطلح سنع مثل: ذرب - الرزانة -

فطين- التكانة. كما يعرض لبعض المصطلحات الأوسع إنتشاراً التي تتقاطع مع مصطلح «سنع»، مثل: الإتيكيت- البروتوكول- المراسم.

وقد اشتملت محتويات الكتاب على موضوعين رئيسيين رصد فيهما المؤلف موضوع السنغ، الأول حول «السلام والتحية»، وقد تفرع عن هذا الموضوع العديد من العناصر الفرعية التي تشكل السياقات التي تؤدى فيها السلام والتحية، ويشير المؤلف إالى أن السلام ورد التحية من أولى العبارات التي يتوجب تداولها وإشاعتها بين الناس، لما لها من تأثير نفسي ومعنوي في تقوية أواصرالعلاقات الاجتماعية وتطويرها نحو الأفضل، فمرسل التحية يهدف إلى توصيل رسالة إيجابية للتفاعل مع الآخرين، في حين يستقبل المتلقي هذه الرسالة ويتجاوب معها بروح إنسانية متفائلة.. ثم يعرض لما اعتاد الناس في البحرين على ترديده من عبارات التحايا التي استوحوها من الشريعة الإسلامية ومن العادات والتقاليد المتوارثة أبًا عن جد. فيبدأ بعرض لتنوع أشكال المصافحة في العالم، متوقفًا عند المصافحة باليدين التي تعد واحدة من أهم التصرفات الاجتماعية، والتي تستوجب بعض السلوكيات كالتقاء راحتي اليدين مع هزتين خفيفتين. وهناك محاذير يجب تجنبها مثل عدم المصافحة بأصابع متدلية أو الضغط بعنف على يد الطرف الآخر، وعدم وضع اليد اليسرى في الجيب أثناء المصافحة، وعدم وضع العطر في راحة اليد، لأنه قد يعاني بعض الأشخاص من الحساسية. ثم يتطرق سند للحديث عن إشارات العين والتواصل الذي يعد عنوان الإخلاص والثقة في النفس، وأولى النصائح هي الحفاظ على التواصل بالعيون عند مصافحة شخص وتوجيه التحية له. أما الإبتسام فله تصنيفات عديدة كالابتسامة الملتوية والنظر لأعلى من الجانب والابتسامة العريضة..إلخ. وتعد مهارة الإستماع من أكثر مهارات الاتصال استخدامًا، ويفرق المؤلف بين السمع والاستماع وصفات المستمع الجيد، وعادات الاستماع السيئة..إلخ. وعلى هذا النحو يواصل المؤلف رصد عادات السنع المرتبطة بالمحادثة وأصولها ومفتاح المحادثة، يتبع ذلك رحلة شيقة حول سياقات التحية والتواصل خلال الاحتفالات الشعبية المعروفة مثل: الولادة- التطهير- الزواج- الخطابة- تحديد موعد الحفل- الدزة- الفرشة- الخضابة- العروس- العريس.

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصصه ابراهيم سند لبحث السنع في إطار العلاقات الإجتماعية، بدأها بموضوع «الزيارات» مشيرًا إلى أن هناك زيارات يومية درج أهالي البحرين القيام بها، وتكون هذه الزيارات بين الأقرباء والجيران في الحي الواحد، وهناك كلمات كثيرة تدل على الطيبة والكرم والترحيب الجيد بالضيوف والزوار. ومن موضوعات العلاقات الإجتماعية أيضًا «طلب الحاجة» فمن الشيم والأخلاق الحميدة التي عرف بها العرب قديمًا، أنه إذا تقدم شخص بطلب المساعدة، سواء كانت مادية أو معنوية، فإن طلبه يلاقي صدى طيبًا لدى الآخرين، ويهبون لمساعدته مهما كانت الظروف، ومن المعيب أن يُرد طلب المستعين، حتى ولو تجشم الأمر في بذل الكثير من العناء لأجل تحقيق ذلك الطلب. وفي البحرين يتداول الناس في ما بينهم الكثير من الأقوال التي تدل على المروءة والشهامة والذوق الرفيع في التعامل الاجتماعي والإنساني. وعلى سبيل المثال، إذا تقدم شخص بطلب حاجة ما يُرد عليه: على هالرأس. ويأتي الرد: يسلم راسك..إلخ. وهناك كلمات تقال للترحيب بالضيوف من الرجال: سم- إقلط- تفضل- حياك. وكلمات للزائرات النسوة، مثل: نعمة دايمة، بسلامتج وسلامة بو عيالج- كترالله خيركم..إلخ. ثم يتتبع المؤلف العديد من الأقوال التي يتم تبادلها أيام الولائم التي تقام في المناسبات السعيدة كالزواج والأعياد والعودة من السفر، ومنها ما يقال أثناء تناول الطعام، أو من باب تشجيع الضيف على الأكل: لا الأكل ولا الريل في حيه، أو التي تقال بعد الانتهاء من الطعام من باب للدعابة: تغديت قال إيه، تمصمصت قال لا، قال عيل ما تغديت. ثم انتقل سند للحدث عن السفر والقدوم من الأسفار ليستعرض لنا الأقوال المرتبطة

بتوديع الغواصين في رحلتهم إلى البحر، واستقبالهم من رحلة سفرهم: عسى توفقتو في مطراشكم. والسفر للعمرة وغيرها. ثم ينتقل لعبارات التهنئة في شهر رمضان وعيد الفطر والتهنئة بالبيت الجديد وارتداء الحلى، وإرتداء الملابس الجديدة، والحوادث والمصائب كالأمراض والحرائق والغرق والوفاة: البقه براسك - الله اخلف عليك، ويأتي الرد: وأجرك - وراسك - اخلف الله.

وقد حرص المؤلف على تزويد الكتاب بمجموعة من التدريبات العملية التي تتيح للمتدرب ممارسة هذه السلوكيات والتعرف على هذه الأقوال بتدوينها وطرح الأسئلة حولها. كما زود الكتاب بمجموعة ملاحق حول الورشة التي قام بها والبرنامج التدريبي والتوزيع الزمني، فضلاً عن ملحق خاص تضمن المادة الميدانية التي جمعها المتدربون (كل متدرب باسمه)، وقد صنفت المادة إلى ثلاثة سياقات: المناسبة - الكلمة - الرد. كما زود الكتاب بمجموعة مهمة لبعض الصور الفوتوغرافية حول مناسبات السنغ مثل: المجالس الشعبية للرجال - صب القهوة في مجتمع النساء - البخور - قبلة الرأس - حفل الزواج.

علم الفلك الشعبي

في عام 2017 صدر كتاب «علم الفلك الشعبي وحساب المواسم والفصول» لمؤلفه عواد ملهّي العثمان عن داريافا العلمية للنشر والتوزيع وبدعم من وزارة الثقافة الأردنية. ويقع الكتاب في 195 صفحة من الحجم المتوسط.

ويشير المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن العرب قد برعوا في مجال الفلك أكثر من غيرهم، وربما ساعدتهم بلادهم بسمائها الصافية في أغلب أوقات السنة على اكتساب تلك العلوم، وفي أحيان أخرى قد تفرض عليهم تلك الطبيعة تعلم هذه العلوم بسبب حرارة شمسها وتشابه صحاريها وقفارها، فيكون التنقل ليلاً أسهل وأفضل منه في النهار، هربًا من حرارة الشمس أثناء النهار من جهة، واهتداء بحركة النجوم من جهة أخرى، ومن طريف ما روي أنه قيل لإعرابي: أتعرف النجوم؟ قال: وهل يجهل أحد سقف بيته؟ وما زالت أغلب النجوم تسمى بأسماء عربية حتى اليوم. وقد بقي أهل البادية والأرياف حتى زمن قريب يرعون مصالحهم ويحركون ماشيتهم ويديرون شؤون زراعتهم، ويعرفون دخول الفصول وإدبارها وفقًا لما توارثوه من علوم ومعارف، ويتنقلون في

الصحاري مهتدين بالنجوم وأماكنها في السماء، بل إنه لا يزال حتى الآن من يتعرف على أوقات السنة - كدخول الوسم والمربعانية وحلول الصيف واقتراب موسم الصيد وهجرة الطيور- بوساطة مطالع النجوم. وعلى الرغم من أهمية هذا العلم في حياة أهل البادية والأرياف في الزمن المتأخر إلا أنه معظمه لم يوثق، فلا يوجد مصنفات شاملة تحوي كل علومه، بل إن كل ما كتب في هذا المجال يتحدث في معظمه عن النجوم والكواكب بشكل علمي بحت دون ذكر موسع لعلاقة الإنسان بها واستفادته من دلالاتها في حياته، أما الذي كتب عن علاقة الإنسان بالنجوم واستدلاله بها فلا يتعدى حدود المقالات التي تنشر في الصحف والمواقع الإلكترونية، والكثير منها تنقصه الدقة في المعلومات والاستشهاد بالأدلة. ويشير العثمان إلى أنه قدم في كتابه مصنفًا شاملاً لكل أبواب هذا العلم الهام، مستندًا إلى ما دونه علماء العرب المتقدمون كالدينوري والزجاجي وغيرهم في حصر النجوم ذات العلاقة مستعينا بخبرات ومعارف كبار السن الذين أمضوا أغلب سنين حياتهم في الصحراء، وعاشوا فيها تجارب حقيقية، وطبقوا قواعد هذا العلم بشكل علمي مباشر، إضافة إلى معارف العديد من هواة هذا الموروث والمهتمين به.

ويبدأ الكتاب بمدخل إلى علم الفلك الشعبي يستعرض فيه علاقة الإنسان بالكون، وأهمية النجوم في حياة الإنسان، وعلم النجوم والشريعة الإسلامية التي قسمت العلم إلى: علم التأثير وعلم التسيير، ثم الاختلاف في الحساب الفلكي الشعبي وأسبابه موضحًا الاختلاف في الحساب بسبب عدم رؤية النجوم واختلاف مواعيد طلوعها، وكذا اختلاف الروايات وتشابه التسميات وتعددها، والمعايير المعتمدة في معرفة أوقات طلوع النجوم والمنازل. ثم ينتقل لبحث مسارات الشمس والنجوم والكواكب، لنتعرف على مشارق الشمس ومغاربها، حركة النجوم ومساراتها، لنعلم أن النجوم تستغرق في رحلتها لتعود إلى المكان نفسه سنة كاملة، وهناك حركة النجوم أبدية الظهور، وحركة النجوم الشامية، وحركة النجوم اليمانية.

أما أهم النجوم التي عرفها العرب فيصنفها المؤلف إلى: النجوم دائمة الظهور، النجوم غير دائمة الظهور ومنها منازل القمر وهي متعددة الأسماء والحركات، وهناك نجوم أخرى لا تظهر دائمًا من منازل القمر. وقد خصص العثمان فصلاً مستقلاً لبحث الحساب ومعرفة مواقيت المواسم والفصول، ومنها الحساب بمطالع النجوم ومنازل القمر، حيث يستعرض فصول السنة: الصيف- الخريف- الشتاء- الربيع،

وفي حديثه عن الحساب بقران الثريا يشير إلى أن الثريا من أشهر النجوم التي عرفها العرب، وخصوصًا أهل البادية، وهي كذلك من أحب النجوم إليهم، فهم يتفاءلون برؤيتها، وينسبون لها كل محمود، ويطلقون اسمها على بناتهم، ومطرها من أفضل المطر، وأنفعه للأرض والنبات، لأنه أول الموسم. ويعرف القران بأن اقتراب القمر بالثريا، ويحدث هذا القران عندما يحل القمر في أقرب مسافة من الثريا، أي عندما يحل القمر بمنزلة الثريا. ثم نتعرف على أهمية القران في الحساب الفلكي عند أهل البادية: قرن الصيف- قرن الخريف (الصفاري)- قرن الشتاء- قرن الربيع- ثم يستعرض بعض الأمور المهمة التي يجب إدراكها بخصوص الحساب بقران الثريا، والحساب بالتشكيلات النجمية الأخرى، والحساب بالنجوم السبع، والحساب بحسب مواقع النجوم في أوقات من الليل، وكذا الحساب بمطالع الشمس وطول الظل، والحساب بواسطة المزولة، ثم المقارنة بين الحساب بمطالع النجوم وقران الثريا، وأسماء الأشهر والفصول وأوقات الليل والنهار في البادية، ومعرفة أوقات العبادة، وأوقات طلوع القمر في الليل.

وينتقل بنا المؤلف لموضوع شديد الأهمية في بحث علم الفلك الشعبي، وهو السفر في الصحراء والاهتداء بالشمس والنجوم، مشيرًا لأهم نجوم الاستدلال، وتحديد الاتجاهات بواسطة مواقع النجوم ومطالعها ومساراتها، والاستدلال بمشارق الشمس ومغاربها، والاستدلال بالقمر، وتحديد الاتجاهات بواسطة العصا، وبعض الأمثلة على الاستدلال بالنجوم مثل: قصة الخلاوي وولده- وصف الطريق للخلاوي-

وصف الطريق إلى حوران- وصف الطريق من تركيا إلى دمشق والسويداء. وفي الفصل قبل الأخير من الكتاب يقدم لنا المؤلف طرق معرفة أماكن النجوم في السماء، ومنها طرق رؤية نجوم القطب الشمالي وتحديد أماكنها، وطرق رؤية منازل القمر والنجوم القريبة منها، وينتهي الكتاب بفصل حول النجوم ومعتقدات العرب، حيث يزخر التراث العربي بالكثير من المعتقدات والأساطير التي لها علاقة بالنجوم والكواكب، منها ما يأخذ شكل الاعتقاد ويكون له طقوس خاصة به، ومنها ما يكون على شكل قصة أو أسطورة تُحكى من باب التسلية أو تُروى لتفسير الظواهر الكونية وحالات الطقس. ويقدم المؤلف مجموعة من الروايات التي كانت متداولة حول الكواكب والنجوم مثل: العجوز أو قران العجايز الجدي وبنات نعش- سهيل والجوزاء-فزعة سهيل للجدي- قصة سعد الذابح- قصة الجمرات- الحوت والقمر- سقوط الشمس في البحر- المجرة- طاسة الخريعة- الصفرة- هالات الشمس والقمر- الشهب- الاعتقاد بتأثير النجوم. ويختم المؤلف كتابه بقوله أن الأباء والأجداد كانوا على جانب مهم من العلم والمعرفة في الحساب الفلكي الذي مكنهم من إدارة شؤون حياتهم في أقسى الظروف وأصعبها، واستطاعوا أن يجعلوا من هذه السماء المزينة بنجومها أداة توقيت، وتقويم، وخريطة، وبوصلة. وقد ذُيل الكتاب بمجموعة من الملاحق التي تبين أسماء النجوم الشهيرة بلهجات مختلفة.

عادات وتقاليد لبنان

نعرض في هذا الإطار لكتاب هو الثالث للمؤلف حسن أمين البعيني في بحث ودراسة العادات والتقاليد اللبنانية، الأول بعنوان: عادات الزواج وتقاليده في لبنان (1998)، والثاني بعنوان: العادات والتقاليد في لبنان في الأفراح والأعياد والأحزان (2001). أما الكتاب الثالث- الذي سنعرض له- فجاء بعنوان: فصول من العادات والتقاليد في لبنان، ومذيل بعنوان فرعي يضم موضوعات الكتاب تقريبًا: قيم وآداب- العادات والتقاليد الحربية- فنون الفروسية وألعابها- الندب والنياح في التقاليد والأناشيد- الملابس والأزياء والحلي- لأغطية الرأس- العادات والتقاليد بين الأصالة والحداثة. والكتاب يقع في 303 صفحة في طبعته الأولى، نشر مطبعة غانم، عام 2009.

ويسجل المؤلف أنه اعتمد في بعض مواد الكتاب على ما شاهده من عادات وتقاليد في المجتمع القروي، وما أفاد به المعمرون، وما جمعه من معلومات في جولاته الميدانية. وكما أشرنا فإن المؤلف يعرض لسبعة موضوعات رئيسية في العادات والتقاليد اللبنانية، بدأها البعيني ببحث القيم والآداب بتناول العديد من القضايا التي بدأها بوصف القيم والآداب في مجتمع الأجداد ليرصد لنا نماذج منها، في مقدمتها «صنع المعروف» مشيرًا إلى أن الفضل في المعروف أولاً للبادئ أو بحسب التعبير الشعبي: مليح بمليح والفضل للبادئ، إلا أن صانع المعروف الحق لايبتغي أصلاً مبادلته بالمثل، ولا أجرًا ماديًا ولا شكرًا. والمعروف يُصنع مع الخصوم والأعداء في الأمور الطارئة والمستعجلة، وفي القضايا التي كانت تتخذ طابعًا عشائريًا. أما «العونة» فهي من الممارسات التي تتضمن صنع المعروف والتعاون بين الأهل والجيران والأصدقاء في القرية اللبنانية، إذ تكمن في المحبة والألفة والصداقة وحسن الجوار، ومن أبرز المجالات التي تظهر فيها العونة: العمل في الأرض، والمؤونة أي تأمين ما يحتاج إليه البيت القروي من موسم لآخر، والمناسبات الاجتماعية الخاصة، وبناء البيوت، والأمور الطارئة، والكوارث والخسائر، والأخطار الخارجية، والمصلحة العامة.. وجميعها ترتبط بمفهوم العونة في المجتمع. ويأتي على هذا النحو العديد من القيم والآداب بالقرية اللبنانية التي رصدها المؤلف ويفرد نماذج لها مثل: التسامح - الضيافة - آداب التحية والسلام - آداب المخاطبة والنداء - آداب الأكل والشرب - آداب الدخول والجلوس - آداب الكلام.

أما الفصل الثاني من فصول العادات والتقاليد في لبنان فقد خصصه المؤلف للعادات والتقاليد الحربية، مشيرًا إلى أن العادات والتقاليد الحربية في لبنان هي أنواع السلوك المتوارث، الذي مارسه سكان مناطقه عبر العصور، أثناء التهيئة للحرب والذهاب إليها والقتال فيها، وما استعملوه من أسلحة وأساليب. ويتناول المؤلف في هذا الإطار الطابع الحربي لتاريخ اللبنانيين، وتسميات الحرب حيث سمى اللبنانيون الحرب تسميات مضافة إلى المكان الذي حصلت فيه، أو السنة التي جرت فيها، وقليلاً ما سموها باسم القائد الذي حاربوه. أما اقتناء الأسلحة فيرى المؤلف أن اللبنانيين يعتبرون السلاح زينة الرجال، وقد استمروا على عادة اقتناء السلاح في بيوتهم وعلى حمله والظهور به رغم صدور القوانين التي تمنع ذلك كالبنادق بأنواعها، كما تعرض المؤلف لموضوعات أخرى في هذا الإطار مثل: انتظام المقاتلين - التجهيز والتعبئة - قرار الحرب - الإشارة والاستنفار - النجدة - السير في القتال - أناشيد الحرب - القتال - البيرق. ثم ينتقل في الفصل الثالث للحديث عن فنون الفروسية وألعابها، حيث حرص اللبنانيون على اقتناء الخيول الأصيلة المطهمة التي تنسب إلى أحد أصول الجياد العربية الشهير. وكانوا - كسواهم - يفضلون الإناث على الذكور، وقد اهتموا بتربية أجود أنواع الخيول وتدريبها لتصبح جاهزة للركوب والميدان والحرب. ثم يستعرض المؤلف فنون الفروسية، وركوب الخيل، ولعبة الكرة والصولجان التي سادت في العصر العباسي، والميادين التي خصصت لإقامة ألعاب الفروسية، ورمي الأهداف باستخدام القوس والنشاب والرمح، والسباق والطراد والمقصود، هنا سباق الخيل، أما الطراد فهو انطلاق فارس من أحد صفي الفرسان في الميدان وراء فارس انطلق من الصف الآخر، ومطاردته من أجل اللحاق به. ويستطر المؤلف في وصف فنون الفروسية وألعابها، ليشرح لنا فنون المبارزة بالرمح، واللعب بالرمح، والمبارزة بالسيف، والتباري بضرب السيف، ولعبة السيف والترس، ولعب الجريد.

وقد خصص البعيني الفصل الرابع من كتابه لبحث العادات والتقاليد اللبنانية المرتبطة بالندب والنياح في التقاليد والأناشيد، مشيرًا إلى أن نطاق الندب والنياح لم ينحصر فقط على أهل الميت وأقاربه ومحبيه في المناطق اللبنانية، بل إنه توسع في الماضي ليشمل جميع المشاركين في المأتم، أو معظمهم، في إطار عادات وتقاليد ومظاهر وأشكال وأساليب مسرحية، يشارك فيها من يجيدون إنشاد الأناشيد المحزنة، ومن يعزفون على الآلات الموسيقية (النوبة)، أكثرهم

بدافع المشاركة والتعاطف الاجتماعي، وأقلهم بدافع كسب الأجر المادي، والغرض من كل هذا تكريم الميت وتكريم الأحياء من خلال تكريمه، وإزالة أحزان أهله. ثم يستعرض المؤلف بعض المظاهر الشعبية في هذا الإطار منها: ظاهرة الندب والنياح - النياح - الحورية - نشأة الندب وإزدهاره - طرق نظم الندب - أناشيد الندب - إنشاد ندب الرجال وألحانه - إنشاد ندب النساء وألحانه - الندب لغير المستحقين، مقدمًا بعض النماذج من تنويحات النساء وأخرى من تنويحات الرجال، ثم نماذج من الحوريات، ونماذج من ندب الرجال، ونماذج من ندب النسا، ونماذج من الندب لغير المستحقين. أما الفصل الخامس من فصول العادات اللبنانية فقد خصص لبحث الملابس والأزياء والحلي، مشيرًا إلى أن الملابس في لبنان هي إلى حد ما ملابس الطوائف والمذاهب الدينية التي كان تعددها أهم عوامل التعددية الثقافية فيه. وكانت ملابس الرجال والنساء، الكبار والصغار، بدون قبات، وكانت، بما في ذلك ملابس الصغار، تمتاز بطولها وبتغطيتها شبه الكاملة للرجل، والكاملة لجسم المرأة، من منطلق مراعاة الحشمة والأدب، والحفاظ على الأخلاق. ويستعرض المؤلف في هذا الفصل ملابس الرجال العامة، وهي: القميص الذي يعد من أقدم أنواع الملابس، والعباءة التي تعد في الأصل لباس القبائل العربية التي وفدت إلى لبنان، ومنها الزنارية والمشلح والجبة والدرزية (المقلمة) والزغرتاوية. ثم السروال أو الشروال ومنه ما هو مخصص للنوم وآخر للعمل، ثم الصدرة أو الصدرية، ثم القفطان وهو لباس مشترك بين الرجل والمرأة، ثم الفرو أو الفروة وهو معطف له بطانة من جلد الغنم أو الجمل، ثم البُرنس والقنباز والكبران والمنتيان (قميص غير طويل)، والدامر، والسترة، والجارب، والحذاء. أما ملابس الرجال الخاصة فقد صنفها المؤلف لملابس رجال الدين وملابس الجنود، لينتقل إلى شعر الرأس والشوارب واللحى. أما الملابس والأزياء عند النساء فقد بدأها المؤلف برصد لملابس النساء عبر العصور، مشيرًا إلى تدخل رجال الدين والسلطة في أمور ملابس النساء. ويصنف ملابس النساء في الدراسة إلى: الجارب - الأحذية التي تشبه أحذية الرجال، ثم أزياء شعر النساء، ثم الحلي النسائية، ومنها حلي الرأس ومن أنواعه: الطرطور - الطربوش (الذي تشترك فيه مع الرجال)، والقفوية أو القيفونة نسبة لقفا الرأس، والصفقا، وحلي الضفائر، والصفية (الشكة) وهي عصابة للجبين. كما يستعرض هذا الفصل حلي العنق، وحلي اليدين.

ويعرض المؤلف في الفصل السادس لموضوع «أغطية الرأس»، حيث ظل غطاء الرأس في المناطق اللبنانية سائدًا عند الجميع، رجالاً ونساءً، شيوخًا وفتيانًا، ولم يستثن من لبسه إلا نسبة قليلة من الصغار، حتى أواخر الربع الأول من القرن العشرين. وقد صنف المؤلف أغطية الرأس للرجال إلى: العمامة أو اللفة على اعتبار أنها قبعة ملفوفة بنسيج، ثم العمامة المدورة عند الموحدين الدروز، ثم الكوفية أو الكفية وهي منديل مربع الزوايا يوضع على رأس الرجل، ثم الطربوش، واللبادة، والطاقية، والعراقية وتشبه الطاقية، والقبعة. ثم يعرض لأغطية الرأس عند رجال الدين المسيحيين ومنها: التاج، والاسكيم، والفاووق، والطابية. أما أغطية الرأس لدى الجنود فمنها: الخوذة أو الطاسة، والطربوش العزيزي، والقلبق، والنورية، والكابي. وفيما يخص أغطية رأس النساء فقد قسمها المؤلف إلى: الحجاب - الطنطور - البريقع - المنديل - الحبرة - القمطة والشنبر - القبعة. وينهي المؤلف كتابه بفصل حول العادات والتقاليد بين الأصالة والحداثة، حيث ناقش مسألة مواجهة العادات والتقاليد لتحدي الحداثة، وما يجب أن يظل منها صامدًا في وجه رياح التغيير حفاظًا على الهوية، وتحقيقًا للمصلحة الوطنية.

mutations socioéconomiques et aux dynamiques de la mondialisation, lesquelles ont introduit dans les domaines de la fabrication et de la production de nouvelles techniques et technologies qui ont contribué à une plus grande participation des femmes à certains métiers dont elles étaient absentes à cause du grand effort physique que de tels métiers exigeaient auparavant.

L'étude se réfère aux commentaires et représentations des familles et des artisans relativement au travail manuel des femmes qui ont constitué en eux-mêmes les principaux défis auxquels les femmes se trouvaient confrontées. Elle passe ensuite en revue les autres difficultés sociales et culturelles rencontrées par les femmes avec lesquelles l'auteur a effectué des entretiens sur leur lieu de travail. Ces difficultés sont le plus souvent liées aux croyances et traditions qui consacrent la discrimination entre les deux sexes, ainsi qu'à la difficulté qu'éprouvent beaucoup de femmes à trouver un équilibre entre vie professionnelle et vie familiale. C'est cette entrave qui a constitué le plus grand défi pour les femmes en ce qui concerne l'affirmation de leurs compétences et de leur maîtrise professionnelle et leur participation efficiente à l'action menée par les organisations artisanales traditionnelles.

L'étude s'achève par l'évocation d'un ensemble de problématiques qui méritent d'être approfondies afin de dépasser les représentations stéréotypées qui freinent le processus de libération de la femme et l'instauration de l'égalité face à la distribution des rôles autant qu'elles font obstacle à l'établissement d'une division équitable du travail artisanal entre les deux sexes. Les questions essentielles relèvent, ici, de la nécessité de répondre au défi des rôles traditionnels, d'un côté en œuvrant à augmenter le nombre de femmes exerçant des métiers jusqu'ici dominés par les hommes, et d'un autre côté, en insistant sur la nécessité pour les artisanes de croire en elles-mêmes et au rôle positif qu'elles jouent dans le développement du secteur des métiers traditionnels.

LES ORGANISATIONS ARTISANALES TRADITIONNELLES
une approche fondée sur le genre social

Youssef Bouataoun
Maroc

L'étude souligne l'importance de l'égalité entre les deux sexes à l'intérieur des organisations artisanales traditionnelles en abordant la question sous l'angle de l'analyse socio-anthropologique. L'auteur essaie de pointer les principaux obstacles qui se dressent devant le renforcement des capacités des artisanes, les empêchant de développer un potentiel objectivement entravé et de jouer le rôle qui leur incombe dans la promotion du secteur des métiers traditionnels et la réalisation de leur indépendance.

L'étude souligne que l'accès des femmes à des professions artisanales dominées par les hommes a été et continue d'être tributaire de trois facteurs essentiels. Le premier, qui est aussi le plus décisif, est d'ordre économique : il est lié pour l'essentiel à la pauvreté, à la rareté des offres d'emploi et à la cherté de la vie qui ont poussé les femmes à investir la sphère de l'artisanat. Le second facteur est d'ordre culturel : il ressortit au désir de beaucoup de femmes de dépasser les représentations stéréotypées et traditionnalistes des rôles et professions auxquelles les femmes étaient confinées, et traduit en même temps la volonté des femmes de prouver leur capacité à travailler avec sérieux et compétence, là où cette capacité est entravée. Le troisième et dernier facteur est lié aux

Les multiples compositions que les théoriciens de l'espace habité font porter à l'habitation, de façon générale, et aux façades, de façon particulière, dépassent la réalité matérielle du lieu pour aller vers les signes du lieu. Ces activités, pratiques et formes d'expression non verbales confèrent en effet au lieu des significations plus profondes qui ne cessent de nous questionner autant qu'une matière susceptible d'être interprétée. Barthes considère à cet égard l'espace comme un espace signifiant qui invite à supposer d'autres textualités induisant des manifestations sociales et des pratiques quotidiennes. C'est pour cette raison qu'on peut le considérer comme une entité sémiologique et une donnée sémique dont nous pouvons extrapoler des savoirs sur d'autres réalités.

La face architecturale de la maison ne représente que la partie apparente de l'acte de se loger, dans ses dimensions matérielle, fonctionnelle et symbolique, mais aussi en tant que cet acte renvoie, à travers ses éléments les plus simples, à un système symbolique qui lui donne sa signification. C'est pour cette raison que tout comportement est en soi symbole dès lors qu'il recèle un minimum de représentation emblématique muette. L'habitation dans le contexte d'une société traditionnelle est en soi un champ de comportements symboliques qui naissent et se reproduisent à travers une construction progressant en symbiose avec l'édification de la maison depuis que les fondations en ont été jetées. D'un point de vue sociologique, le bâti touche de façon directe à la vie du groupe, en raison du contenu social de l'espace, et du fait que c'est à travers l'espace que se concrétisent et se révèlent les relations sociales.

Le logement est le trait d'union entre l'individu, la société et les mécanismes d'intégration sociale car le fait de s'installer dans un logement indépendant est dans une large mesure lié à l'institution du mariage avec tout ce que signifie une telle institution, en termes d'appartenance, de fixation et d'engagement. La maison est étroitement liée au cercle de famille : son édification s'inscrit habituellement dans ce cadre et ne peut être tenue pour achevée que si elle répond aux conditions de reconnaissance sociale et morale.

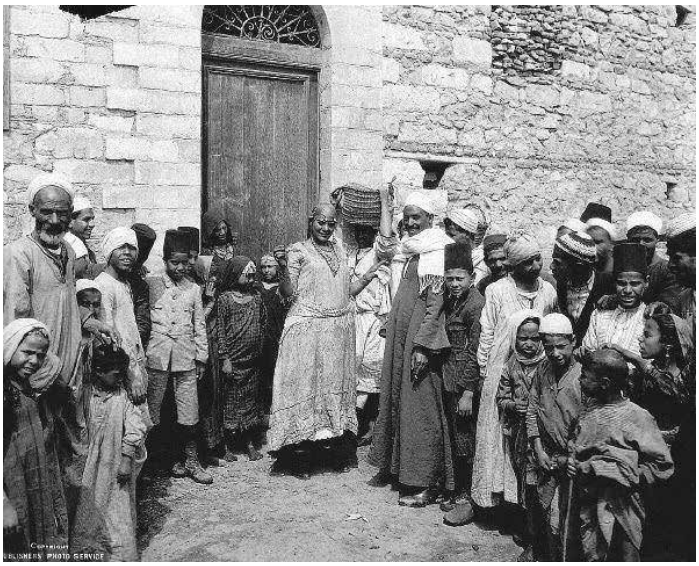
UNE FAÇADE ET DES PARTICULARITÉS
Une lecture sémio-visuelle de quelques échantillons d'espaces traditionnels d'habitation dans le sud tunisien

Zeineb Guendouz
Tunisie

Les maisons traditionnelles du Sud tunisien ont constitué, de par la simplicité de leur structure, un moyen d'expression, conçu par le théoricien de l'espace habité en accord avec son identité et ses croyances. On le voit aux signes et significations dont chaque élément de ces productions architecturales est investi, et qui renvoient à des entités matérielles présentées sous la forme de symboles et de signes constituant autant d'éléments d'un système sémique dont la première manifestation est la perception visuelle.

De là vient la question :

- Comment ces habitations parviennent-elles à réunir ces formes et ces lignes constitutives, ces couleurs et ces ornementations, à travers leurs multiples manifestations, en vue de produire un langage architectural obéissant à des contraintes spécifiques ?
- Comment nos ancêtres ont-ils inventé des maisons avec des façades conciliant les savoirs techniques, fonctionnels et utilitaires du bâtiment avec les considérations d'ordre visuel, en synthétisant ces deux aspects en une image mentale cohérente de la façade du bâtiment ?



n'appartiennent pas à cette population. La même confusion est également induite par le fait que certains gitans cohabitent avec les tsiganes tandis que d'autres se sont intégrés à la société égyptienne en se sédentarisant.

L'un des aspects importants de l'histoire des gitans est leur dévotion à un personnage appelé Al Zîr Salem, par référence à un conte populaire anonyme que beaucoup de conteurs ont repris et qui relate les débuts du combat qui a opposé Al Zîr à Jassas et les tentatives d'assassinat menées contre Al Zîr par ses ennemis depuis l'enfance de ce héros. Or, cette histoire est très éloignée du destin des Barmkides dont les tsiganes prétendent être les descendants.

Si tsiganes ont pour profession la danse et si, arrivées à un certain âge, la plupart des femmes de cette communauté arrêtent de danser et se convertissent en joueuses de tambourin et autres instruments de percussion pour accompagner les jeunes tsiganes lors des cérémonies, on voit que certaines gitanes exercent, elles aussi, la profession de danseuses outre qu'elles lisent la bonne aventure et s'adonnent à la pratique de la médecine populaire. Quant aux hommes de la communauté tsigane, ils jouent de la musique pour les danseuses de cette communauté ou s'occupent de l'organisation des galas dansants ainsi que des diverses dispositions liées à de tels événements, tandis que les gitans sont, eux, employés dans des métiers considérés comme bas.

Cette recherche nous amène à conclure qu'il y a de fortes raisons de penser que les tsiganes peuvent présenter de fortes ressemblances avec les gitans mais qu'ils ne font pas partie de cette communauté. Elle nous conduit également à approfondir l'enquête et l'analyse comparative sur les pas de danse chez chacune de ces deux populations afin de mettre en lumière les différences et les ressemblances, tant pour la forme et l'expressivité que pour le contenu, qui existent entre les deux communautés dans la pratique de cet art.

LES DANSES DES TSIGANES

Thameur Yahya Abdulghaffar
Egypte

Beaucoup d'indices témoignent de la présence fort ancienne des gitans en Égypte, et de leurs longues pérégrinations à travers l'ensemble du pays. Mais il n'existe pas de traces significatives d'une telle présence et de semblables errances en ce qui concerne les tsiganes. On ne peut d'ailleurs affirmer avec certitude que les familles tsiganes se sont répandues de la même façon que celles des gitans dans tous les districts et villages d'Égypte.

Des liens ou des mariages ont sans doute existé entre enfants de gitans et enfants de tsiganes qui expliquent que beaucoup de chercheurs aient souvent confondu les deux communautés, comme ils expliquent la croyance assez répandue que les tsiganes seraient présents tout autant que les gitans dans toutes les régions du pays.

La même confusion est fréquente quant à la pratique de la danse chez ces deux populations. Elle s'explique par le fait qu'aucun des spécialistes de la danse populaire ne s'est attaché à étudier, analyser et comparer les pas de danse chez chacune des deux communautés. A cela s'ajoute le fait que certains membres de la société égyptienne sont appelés tsiganes parce qu'ils pratiquent les danses populaires, comme le sont certains couples exerçant des arts tels que la musique ou le chant, alors que les uns et les autres

qui parte de l'observation, du classement, de l'interprétation et de la lecture critique de tous types de documents: écrits, peintures, gravures, et autres illustrations iconographiques. Ce sont là, pour l'essentiel, les méthodologies de recherche qui prévalent actuellement dans les domaines de l'archéologie musicale, de l'anthropologie musicale et de l'ethnomusicologie.

Nous avons constaté, en analysant les différents documents textuels et iconographiques que nous avons pu réunir en vue d'approfondir notre connaissance de la pratique musicale populaire, aux deux époques punique et romaine, que la pratique musicale avait alors oscillé entre un exercice hédoniste, fondé sur la recherche du plaisir, du bien-être et du divertissement, et une pratique rationnelle, réfléchie et orientée vers la pédagogie et la formation musicale rigoureuse. Cela nous a amené à diviser ce travail selon les périodes étudiées (époque punique et époque romaine), et de là à mettre en lumière les écrits les plus importants que nous ont légués les historiens africains (issus des populations autochtones de ce qui deviendra la Tunisie), mais aussi les principaux instruments de musique et leurs domaines d'utilisation. Nous pensons qu'une telle démarche nous permettra de bien cerner la réalité de la pratique musicale populaire dans ses deux dimensions hédonique et rationnelle. Nous partirons, pour ce travail de documentation et d'interprétation, des images fournies par les innombrables documents iconographiques – peintures murales, mosaïques, gravures sur ivoire, sculptures en poterie… – qui se trouvent dans les différents musées de la Tunisie.

L'ANCIENNE MUSIQUE POPULAIRE EN TUNISIE ENTRE HEDONISME ET RATIONALITE

Étude historique et documentaire

Mohamed Dridi
Tunisie

Notre souci, au départ, était de documenter les pratiques musicales populaires, en Tunisie, au cours des deux époques punique et romaine. Nous appréhendions surtout de tomber dans le piège d'une documentation qui se limiterait à la seule pratique musicale des hautes classes sociales, occultant de façon totale ou presque la pratique de cet art chez le reste de la population, dans les différentes régions du pays. De tels scrupules nous paraissaient d'autant plus légitimes qu'un examen attentif des documents historiques qui nous ont été notamment légués par les Grecs, les Persans et les Arabes montre que de tels documents n'ont pris en compte que la seule musique "officielle", celle qui a été reconnue par les autorités, qu'elles fussent religieuses, politiques ou autres. Si bien que les pratiques musicales qui avaient cours parmi le commun des hommes ne furent guère documentées, pas plus que ne furent étudiés leurs systèmes mélodiques ou les instruments qui étaient alors en usage – toutes données qui auraient, nul doute, contribué à enrichir la sphère musicale, tant sur le plan cognitif que méthodologique.

Pour dépasser ces "craintes" d'ordre épistémologiques, nous avons estimé nécessaire d'aborder ces questions de musicologie sur la base d'approches essentiellement historiques et culturelles, fondées sur une démarche nouvelle

Laplupartdesétudesanthropologiques et des recherches folkloriques sont en fait quasi-unanimes à reconnaître que toutes les expressions populaires, quelles qu'en soient la forme et la nature relèvent fondamentalement d'une même finalité humaine et sociale : donner forme aux représentations populaires du réel et à la perception par le groupe de l'existence et de son propre vécu. Ces expressions relèvent également d'un effort visant à combler le fossé entre le connaissable et l'inconnaissable dans le processus d'interprétation des manifestations que l'esprit humain est incapable d'appréhender et d'expliquer. Le patrimoine populaire représente, en ce sens, un espace fertile où les sociétés humaines résument leurs expériences et déploient l'historique des grands événements qu'elles ont vécus. Il s'agit là d'un héritage universel transcendant la plupart du temps l'espace et le temps. Il en ressort que, du point de vue cognitif et historique, tous les peuples du monde ont, sans exception, contribué à ce processus ininterrompu de mise en forme. Il n'est pas de groupe humain qui n'ait, quelles que soient sa composition et son niveau d'évolution, sa propre culture et son héritage populaire authentique. C'est ce qui explique à cet égard les ressemblances qui existent, tant au plan de la forme (contes, légendes, proverbes…) que du contenu, entre les diverses expressions populaires. De telles ressemblances sont – du moins du point de vue de l'auteur – liées à la nature de l'esprit humain qui est porté par sa nature à rechercher les causes et à s'interroger sur les conséquences. Les hommes se reconnaissent en effet dans les mêmes valeurs – tolérance, justice, amour du bien, et les mêmes antivaleurs – injustice, tyrannie, etc. – qui restent invariables à travers l'espace et le temps. Il ne faut guère s'étonner dès lors de rencontrer un conte indien qui ressemblera à un haut degré à un conte connu depuis longtemps dans le monde arabe. Et c'est en vain que l'on tentera de limiter telle ou telle forme d'expression populaire à une seule partie du monde, comme le font les frères Jacob et Fillham Gram lorsqu'ils avancent que les contes ont, tous, pour origine l'époque indo-germanique et se rapportent nécessairement aux peuples vivant dans cette aire géographique, à l'exclusion de tous les autres. Theodor commet la même erreur lorsqu'il pose que l'Inde est la véritable patrie de tous les contes.

Les arguments avancés par certaines études pour affirmer le caractère local ou national d'un patrimoine populaire se heurtent toujours aux ressemblances qui se révèlent entre ce patrimoine et d'autres patrimoines appartenant à des cultures différentes. De telles ressemblances viennent confirmer le fait que, de façon ou d'autre, les formes d'expression populaire se rejoignent, tant au niveau de la structure que du contenu, conférant ainsi au conte populaire sa dimension universelle.

LE CONTE POPULAIRE : Origine et extension

Saïd Bouaita
Maroc

L'étude part de la comparaison de trois versions d'un même conte populaire qui semblent, à première vue, constituer trois récits différents, mais qu'un travail de déconstruction a permis, à travers la mise en évidence de leurs composantes essentielles, de montrer qu'ils nous renvoient, au final, à un seul et même conte. La première version est une vieille histoire arabe intitulée Wafaqa channun tabaqah (que l'on pourrait traduire par le dicton : ''Les deux font la paire''). La deuxième version est un conte populaire égyptien ; la troisième un conte syrien intitulé : ''La fillette intelligente''.

L'étude n'entre pas dans le détail de ces trois versions (les différents éléments constitutifs de chaque version figurent en annexe), mais l'auteur s'arrête sur les principales séquences narratives de chaque conte, pris à part, pour en déterminer la structure et en suivre le déroulement. Structure, développement de l'intrigue, question posée et/ou énigme constituent l'essentiel de ces trois récits et représentent à l'évidence le dénominateur commun aux trois versions. Sur cette base, l'étude a pu dégager les ressemblances et les différences afin de déterminer l'origine, les variations et les changements structurels survenus à partir du moment où la version seconde a évolué par rapport au récit premier. L'étude repose en somme sur une approche comparative.

mentale positive suscitée par le terme ''moro'' est davantage présente dans les proverbes populaires que dans les expressions consacrées, mais que ces proverbes sont à l'heure actuelle quasiment tombés dans l'oubli.

A l'opposé, la plupart des expressions consacrées attribuent au musulman des caractères négatifs qui traduisent une vision stéréotypée des Arabes et des musulmans, profondément ancrée dans l'histoire du peuple espagnol. Beaucoup de ces formules continuent, de nos jours, à être véhiculées sur une large échelle par la langue espagnole. Il semblerait que cette image négative ait été volontairement développée, dans le sillage des conflits historiques, le but étant de déformer l'image de l'ennemi musulman et de se donner un alibi moral pour justifier l'expulsion des musulmans hors de la presqu'île ibérique, quand bien même ils seraient espagnols. L'un des caractères négatifs attribués aux musulmans est que ceux-ci sont des ennemis dangereux ou des vaincus, qu'ils doivent être assimilés en tant que tels à un butin de guerre et qu'ils sont anarchiques, ingérables, envieux, fourbes et sans loyauté.

En somme, la plupart des proverbes véhiculant une image positive du musulman n'ont plus cours dans le langage. La plupart des formules consacrées continuent, par contre, à être répandues. C'est donc bien l'image négative qui, de nos jours, continue à avoir cours dans l'espagnol contemporain, tout autant qu'elle est présente dans l'imaginaire collectif de ce peuple, alors que la vision positive s'est perdue comme s'est perdu le passé glorieux des Arabes dans ce pays.

L'IMAGE DU MUSULMAN DANS LES EXPRESSIONS CONSACRÉES ET LES PROVERBES POPULAIRES ESPAGNOLS

Ahmad Kamel Zaghloul
Egypte

L'image de l'Arabe et du musulman s'est formée dans l'imaginaire populaire espagnol à la suite de la rencontre historique entre les deux cultures. Cette image est présente de façon frappante dans le patrimoine populaire et le folklore, en particulier dans les proverbes et les expressions consacrées, là où apparaît le mot ''moro''. La présente étude montre que l'image du musulman ou de l'Arabe dans ces éléments ou constructions phrastiques varie considérablement selon les valeurs qu'elle véhicule, et qui peuvent être parfois positives, parfois négatives, voire, dans certains cas, neutres, notamment lorsque le mot ''moro'' désigne un emplacement géographique ou une question de simple rivalité.

Les formules ayant une connotation positive renvoient aux périodes de coexistence pacifique entre les deux civilisations arabe et espagnole, outre qu'ils nous réfèrent aux grands progrès scientifiques réalisés dans les différents domaines par les musulmans, au cours du Moyen-âge. Ces expressions et séquences linguistiques sont apparues de façon spontanée pour désigner les côtés positifs reconnus aux musulmans par les autres communautés religieuses de la presqu'île ibérique, tels que l'expérience, la sagesse, la loyauté, la compétence, la force ou le courage. L'étude montre, néanmoins, que l'image

LES MOYENS DE PRODUCTION DU SAVOIR SOCIOCULTUREL

El Khamis Moufid
Maroc

Le travail porte sur une théorie de la représentation du savoir qui s'appuie sur les différents champs cognitifs et vise à examiner les mécanismes de production du savoir socioculturel sous les différents angles épistémologiques. Cette recherche s'ouvre sur des champs du savoir dont les plus importants sont la théorie de la structure des représentations et la sociologie des normes de Tobie et Cosmedes. La première approche contribuera à déconstruire les composantes de l'esprit/cerveau avec ses différentes strates qui interagissent les unes avec les autres. L'esprit contient en effet des catégories ontologiques qui expriment le monde par signes, des catégories culturelles et des catégories cognitives.

Cette réflexion se fondera pour l'essentiel sur la sociologie des normes (Tobie et Cosmedes) qui part de l'hypothèse que la culture est la donnée de base qui détermine le comportement humain. Les promoteurs de ce modèle fondé sur les normes estiment que ce n'est pas l'individu qui produit la culture mais l'ensemble des opérations complexes dont les manifestations sont déterminées par le groupe. L'étude aborde également la question du savoir linguistique et de son rapport au savoir social, en mettant l'accent sur les éléments prioritaires qui déterminent ce dernier type de savoir, comme la façon dont évolue la personne dans l'espace social et physique ou les formes de perception tels qu'ils s'expriment à travers les traits du visage et les modulations de la voix. Dans ce même contexte, l'auteur se propose d'examiner les rapports de représentation sociale à travers les liens de parenté, l'appartenance au groupe et les formes de domination.

spécialistes, même s'il convient de ne négliger ni le travail des amateurs éclairés, ni les matières premières qu'ils ont recueillies.

Les recherches provenant de ces pays auront donc tendance à porter sur les questions de collecte sur le terrain, sur les difficultés ou entraves qui pourraient surgir lors du traitement ou de l'enregistrement de la matière ainsi que sur les problèmes de publication, toutes choses qui ont été dépassées depuis longtemps dans d'autres régions du monde, mais qui persistent dans ces pays malgré les œuvres magistrales produites par des poètes, des hommes de théâtre et des compositeurs qui ont puisé leur inspiration dans le patrimoine populaire.

Telles sont les problématiques que l'on trouve dans les arguments présentés par les chercheurs venus de pays qui en sont encore aux étapes du classement et de la documentation des matières, alors que la plupart des propositions provenant d'Europe occidentale et de certains pays d'Europe de l'est ont dépassé cette étape et commencé d'ores et déjà à poser la question des nouvelles technologies de traitement de la matière patrimoniale et de sa transmission aux générations futures au moyen d'applications simples, accessibles et attractives.

Certains de ces synopsis présentent de façon claire les expériences de générations entières appartenant à des peuples aussi divers que nombreux qui ont participé à des festivals d'arts populaires avec leurs vieux instruments qu'ils ont développés et modifiés en vue de produire les mêmes œuvres musicales, tout en renouvelant le matériau des tenues portées par les danseurs afin d'alléger leurs mouvements et de mieux les adapter aux danses folkloriques inspirées du patrimoine.

Quelques synopsis proposent des valeurs et des visions nouvelles quant à l'appréhension de la matière patrimoniale et de ses principales sources, le but étant de procéder à la révision de certains termes et concepts usuels sur la base de normes nouvelles et aux fins d'ouvrir d'autres horizons. C'est ainsi que la culture populaire va s'engager sur la voie de l'avenir. Les différents écarts de niveau, de méthode et d'orientation qui ressortent de la lecture des synopsis proposés tout autant que les points qui seront développés par les recherches à présenter dans le cadre du Congrès mondial sont le clair reflet des inégalités et des écarts en rapport avec la sollicitude dont la culture populaire a bénéficié auprès des différents peuples de la planète, depuis le moment où elle est devenue un sujet d'étude jusqu'à ce jour.

Même si les Etats du monde sont, en tant que membres de l'UNESCO, supposés mettre en œuvre un agenda précis pour développer la protection et la préservation du patrimoine culturel matériel et immatériel, la distance reste grande entre les obligations découlant de l'agenda international et les réalisations accomplies sur le terrain. Elle l'est d'autant plus qu'au lieu de participer aux travaux de cette organisation internationale avec des délégations formées d'experts dans la spécialité, la plupart des Etats dépêchent des fonctionnaires que le sujet ne concerne ni de près ni de loin. Et c'est ainsi que l'on voit, ici, des délégations dont les membres se relayent pour occuper les sièges réservés à chaque Etat, et là, d'autres qui brillent par leur absence. La caravane passe, aux retardataires il ne reste que les yeux pour pleurer.

Ali Abdulla Khalifa
Chef de la rédaction

LA CULTURE POPULAIRE CHEMINS ACTUELS ET PERSPECTIVES FUTURES

Un état des lieux en vue du prochain Congrès mondial de l'IOV

Depuis son siège de Bergame, en Italie, le Secrétariat général de l'IOV a appelé, par divers moyens, dans les six langues de travail de l'ONU, les chercheurs dans les différentes régions du monde à participer aux travaux du Congrès mondial qui se tiendra, sous l'intitulé LA CULTURE POPULAIRE : CHEMINS ACTUELS ET PERSPECTIVES FUTURES, en parallèle avec l'Assemblée générale de l'Organisation, à Sharjah, Émirats Arabes Unis, en avril 2019. Et tout porte aujourd'hui à croire que cet appel a eu un grand retentissement auprès de larges secteurs d'intervenants dans ce domaine.

Le Comité scientifique qui a charge de recevoir les synopsis a reçu plus de 600 propositions de la part de savants, chercheurs et enseignants appartenant à 163 pays. Les approches et éclairages qui se sont exprimés à cette occasion ont révélé de grands écarts quant à la réalité présente et aux perspectives futures de la culture populaire, dans les différents pays. Ces écarts semblent criants, dans le cas de certains Etats dont les chercheurs en sont encore à réfléchir sur les problèmes et les défis liés à cette culture, et à hésiter sur la nécessité d'en collecter, enregistrer et conserver la matière, d'en explorer les fondements et d'œuvrer à inscrire ce patrimoine dans le vécu des présentes générations, dans le temps où nous espérons, nous qui sommes les enfants de la culture actuelle, qu'il n'est pas trop tard et que le legs du passé n'est pas perdu à jamais !

Une majorité de pays arabes se sont malheureusement retrouvés dans la cohorte des Etats qui n'ont pas agi à temps pour enregistrer et sauvegarder leur patrimoine populaire selon les normes scientifiques reconnues. Ces pays tentent aujourd'hui de retrouver ce legs perdu, collectant, ici et là, de rares vestiges, essayant de repérer les éléments consignés par des voyageurs étrangers au cours de leurs trop brefs passages – tâche ô combien facile et de peu de profit!

D'autres pays arabes sont, eux, à la moitié du chemin. Leurs enfants les plus méritants, mus par la seule passion et se dépensant sans compter, ont pu en effet collecter sur le terrain de nombreuses et précieuses matières orales qu'ils ont consignées et publiées, le plus souvent après avoir veillé à les établir, parfois aussi sans beaucoup de rigueur. Les travaux les plus importants et les plus efficaces figurent à cet égard dans des thèses académiques ou dans le cadre d'ouvrages publiés par des universitaires ou des

index

19
LA CULTURE POPULAIRE
CHEMINS ACTUELS ET PERSPECTIVES FUTURES
Un état des lieux en vue du prochain Congrès mondial de l'IOV

21
LES MOYENS DE PRODUCTION DU SAVOIR SOCIOCULTUREL

22
L'IMAGE DU MUSULMAN DANS LES EXPRESSIONS CONSACRÉES ET LES PROVERBES POPULAIRES ESPAGNOLS

24
LE CONTE POPULAIRE :
Origine et extension

26
L'ANCIENNE MUSIQUE POPULAIRE EN TUNISIE
ENTRE HEDONISME ET RATIONALITE
Étude historique et documentaire

28
LES DANSES DES TSIGANES

30
UNE FAÇADE ET DES PARTICULARITÉS
Une lecture sémio-visuelle de quelques échantillons
d'espaces traditionnels d'habitation dans le sud tunisien

32
LES ORGANISATIONS ARTISANALES TRADITIONNELLES
une approche fondée sur le genre social

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de **4000** à **6000** mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A**4** qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
- PDG
- Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Président du comité scientifique
- Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
- Directeur général adjoint des affaires techniques et administratives

Nour El-Houda Badis
- Directrice de la recherche

Membres de la rédaction
- **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 12 - fascicule 45

Printemps 2019

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

Awal press - Bahrain

Traditional crafts from a gender perspective

Youssef Bouataoun
Morocco

This study reveals the importance of gender equality in studying traditional crafts. The study approaches the issue from a socio-anthropological perspective. It also attempts to monitor the various obstacles that hinder the empowerment of craftswomen and prevent them from developing traditional crafts in Morocco and achieving independence.

The study found that women contribute to male-dominated crafts due to three basic factors: the economic factor, which is related to poverty, lack of job opportunities and high costs of living; some women want to change the stereotypical and traditional perceptions of women's roles, their work and their ability to work efficiently; and socio-economic changes and the effects of globalisation, which have led to the introduction of modern techniques and tools in manufacturing and production and contributed to women's increasing participation in trades that previously required significant physical effort.

The study also touched on parents and male artisans' comments and perceptions of women's work, which constitute the biggest challenge, and on other social and cultural difficulties that the women with whom we conducted field interviews face in the workplace.

Beliefs and traditions that support discrimination on the basis of gender make it difficult to establish a balance between craftwork and housework. The latter poses the greatest challenge and obstacle for women who wish to achieve professional excellence and to highlight their role in traditional crafts.

In order to change the stereotypes that prevent women's emancipation and equality in terms of the distribution of roles, the study recommends that we challenge traditional roles and increase the number of women in male-dominated occupations. Craftswomen should know that they play an effective and important role in the traditional crafts sector.

A Semiological Visual Approach to Examples of Traditional Residential Spaces in Southern Tunisia

Zainab Kanduz
Tunisia

Though simple, the traditional dwellings in the south of Tunisia are a rich resource for researchers and architects who seek to learn about the Tunisian identity and beliefs. The architects who designed these buildings included Tunisian symbols and signs in different ways; as a whole, this forms a semiotic system.

We need to ask the following questions:

- How do these elements – shapes, lines, colours and ornamentation – meet in various ways to produce the language of Tunisian architecture?
- How did our forefathers create houses with facades that balance technical knowledge, the functional dimension and visual features to produce an integrated image that is reflected in the building's facade?

Architects and urban theorists try to emphasise the semiotics of the different types of buildings; the semiotics are not restricted to a particular time or place or to the place's material aspects. All aesthetic and functional values of buildings lead to a better understanding of the place. In this context, Barthes sees the space as a semiotic phenomenon rich in signs from which we derive knowledge about social activities.

The architecture only reflects the physical, functional and symbolic dimensions. The act of inhabiting a house in a traditional society reflects a social practice that should be studied thoroughly.

From the sociological perspective, a building has a strong impact on the group that inhabits it, and this impact occurs within a certain social context. In this social context, the group builds relationships, so the place where the individual lives becomes a link between the individual and society and a means of social integration, especially when it comes to marriage, which requires belonging and commitment. The home is also closely associated with family gatherings, and the establishment of the family is enhanced by social recognition.

The dances of Al Ghawazi

Tamir Yahya Abdul Ghaffar
Egypt

Gypsies have been living and migrating throughout Egypt for a very long time, but there is little evidence that the Ghawazi (travelling female dancers) travelled throughout Egypt like the Gypsies. We cannot be sure that there are families of the Ghawazi scattered through all Egyptian governorates and villages.

It is likely that intermarriage between some Gypsies and Al Ghawazi has caused many scholars to confuse the two groups or to believe that there are Al Ghawazis in all provinces and villages. None of the researchers has made an analytical and comparative study of the types of the dances of either group, and this has led to confusion.

There are members of the Egyptian community who practice folk dances and their families are involved in arts such as music or singing and Egyptian society calls them Ghawazi although they are not from the Ghawazi group. Some of them live with the Al Ghawazi while others live in the wider Egyptian society.

One of the most important features of the Gypsies' history is their association with 'al-Zir Salim', the hero of a folk story often narrated by storytellers, which speaks of the origins of the conflict between 'al-Zir' and 'Jassas' and of how al-Zir's enemies started trying to kill him when he was a child. This story is completely different to the events of the story of the Baramikah family to which Al Ghawazi claim they are associated.

The Ghawazi women's profession is dance. Most great Ghawazis stop dancing as they grow older in order to play the tambourine and drums for the young Ghawazi at their parties.

Some Gypsy female dancers are also fortune tellers and they practice traditional medicine. The Ghawazi men always play music to accompany the dancers at the Ghawazis' performances or they organise parties and celebrations, while Gypsy men tend to do more lowly jobs in society.

In conclusion, I can say that although Ghawazi groups are similar to Gypsies, they are not Gypsies. We need to research and analyse different characteristics of both the Ghawazi and Gypsies' dances to establish typological references for this form of folk art.

Ancient folk music in Tunisia Between Cyrenaic and Rationalism: A Historical Study

Dr Mohammed Al Daridi
Tunisia

At the beginning of this study, my first concern was documenting the ancient folk music practice during the Punic and Roman periods in Tunisia. My main concern was that I would fall into the trap of documenting the music of the higher social groups and omit – partially or completely – the music of people in different parts of the country.

If we examine the various Greek, Persian and Arabic historical documents, we discover that only 'official' music adopted by the 'authority' in all its forms – religious, ruling, etc. – was documented, while the musical practices of different social groups and their music, instruments and performances were ignored.

In order to overcome these concerns, I decided to address the music by adopting approaches that are essentially historical and cultural, but we handled this in an innovative manner based on observation, classification, extrapolation and examination of the various types of written and illustrated documents and various iconographic documents. My approach in this study is basically a modern methodology applied to musical archaeology, anthropology and ethnomusicology.

In my analysis of the various textual and iconographic documents that I acquired in order to understand the music during the Punic and Roman periods, I noticed that the music in these periods ranged between Cyrenaic practice, which was based on the principle of pleasure, enjoyment and recreation, and rationalism, which was directed systemically at educational and structural issues in the music.

I decided to divide this research according to historical periods based on the focus of the study (the Punic and the Roman). I highlighted the most important books written by African historians (the indigenous people of Tunisia) as well as musical instruments and their geographic distribution so that we could learn more about the music in these periods in their Cyrenaic and rational dimensions based on images in various iconographic documents, which include murals, mosaics, drawings on ivory plates and clay statues in Tunisian museums.

Folk expressions also seek to bridge the gap between the known and the unknown with regards to interpretations of phenomena that the human mind cannot understand. In this sense, folklore helps societies retain their history and their past experiences, and heritage is unlimited by space and time.

Every society has its folk culture and its traditional heritage. This often leads to a universality of stories, myths and proverbs. Desirable values and acts such as tolerance, justice and good deeds and bad qualities such as injustice and tyranny are universal; they do not vary based on time and place.

It is not surprising, for example, to find an old Indian story that is very similar to a story in the Arab world. For this reason, it is not possible to limit types of folk expression to a single land, although brothers Jacob and Wilhelm believed that fairy tales are originally from the Indo-German era and Theodor thought India was the original birthplace of fairy tales. All researchers who have attempted to authenticate the local or national identity of folklore and folk heritage have been unable to deny that their folklore is similar to folklore in other cultures, that types of folk expression are similar in terms of form and content, and that folktales have global dimensions.

The folktale: Origins and variations

Said Bu Ayta
Morocco

This study attempts to compare three versions of the same folktale. At first glance, these examples may appear to be different stories but when we deconstruct their basic elements we discover that these three versions are one story.

The three different manifestations of the folktale are the old Arab folktale 'Wafaqa Shanun Tabaqa' (birds of a feather flock together), an Egyptian version and a Syrian version, 'The Clever Girl'.

In this study, I will not go into the details of each of these three versions, because those will be provided in the appendix. To identify the stories' aspects, I will focus on the structure of each story. I will track the development in each to determine the plot, which is the basis of these three examples and the common denominator among them. I will identify the similarities and differences among the three versions, the source and the structural changes that the versions underwent as they branched off.

In this study, I applied the comparative approach to these three versions of the folktale.

Almost all anthropological and folkloric studies agree that, regardless of form, all forms of folk expression are originally created by universal motives that seek to present people's perceptions of existence and life.

In contrast, most idiomatic expressions attribute negative characteristics to Muslims or Arabs, reflecting an inherent stereotype about Arabs and Muslims. A considerable number of these expressions are still widely used in Spain to this day.

The negative image reflected in these expressions appears to have been contrived deliberately as a result of historical conflict and a desire to distort the image of the Muslim (enemy) in order to create a moral justification to expel Muslims, even Spanish Muslims, from the Iberian Peninsula. The most important negative characteristics that these idiomatic phrases associate with Muslims is that the Muslim or Arab is dangerous or a defeated enemy or a war trophy and that he is chaotic, undisciplined, difficult to control, jealous, dishonest, unreliable and untrustworthy.

Based on what we mentioned in the previous paragraphs – most folk proverbs that reflect a positive image of the Muslim or Arab have been neglected, while most of the idiomatic expressions that reflect a negative image of the Muslim are still common in contemporary Spanish – it is clear that the negative image of the Muslim or Arab is the one that persists to this day in the minds of the Spanish people, while the positive image has faded, just as the Muslims' great past has faded.

The portrayal of Muslims in Spanish proverbs and idioms

Ahmed Kamal Zaghloul
Egypt

Spanish people have an image of Arabs and Muslims based on the historical connection between the two cultures. This image is reflected in folk heritage and folklore, especially in proverbs and idioms that include the word 'Moro' (which means Moors in English). According to recent studies, the image of the Muslim or Arab in these phrases varies; sometimes the image of the 'Moro' is positive, sometimes it is negative and it can also be neutral, especially when the word 'Moro' is associated with a geographic location.

Phrases with positive connotations are the result of the peaceful coexistence of the Arab and Spanish civilisations, and of Muslim advancements in a variety of sciences in the Medieval Ages. These phrases emerged naturally to convey Muslims' positive characteristics as perceived by the inhabitants of the Iberian Peninsula. The positive image of the Muslim focus on experience, wisdom, trustworthiness, skilfulness, strength and courage. Current studies show that the positive connotation of the term 'Moro' appears more frequently in folk proverbs than in idiomatic expressions, and that most of these proverbs have been neglected!

Socio-cultural knowledge... Mechanisms of production

Al Khamis Mufid
Morocco

This study is conducted within the framework of a conceptual theory of knowledge and we attempt to benefit from different fields of knowledge in order to study the mechanisms of the production of socio-cultural knowledge from all angles. I will draw on two important theories: the conceptual structure; and the standard social science model by Tooby and Cosmides. The first theory will help to deconstruct the components of the mind and the ways in which they interact while the second has ontological, cultural and epistemological aspects.

I will rely on the standard social science model suggested by Tooby and Cosmides because – according to this standard – culture is the basic element that defines human behaviour; culture is seen not as an individual's creation but as a product of complex processes among the group.

I will also discuss linguistic knowledge and its relationship to social knowledge, focusing on the latter's priorities. I will study individuals in terms of social and physical fields and cognitive patterns. In the same context, I will discuss socio-conceptual relations through kinship, community membership and dominance.

and published valuable oral material. The most important examples of this work were discussed in academic theses or by professors or experts in the field. It is also important to note that amateur enthusiasts provided raw material.

The research from these countries refers to the difficulties of field collection, documenting and publishing, issues that have long been resolved in other parts of the world. These countries still struggle to collect, document and publish folk culture although – in some Arab countries – many poets, playwrights and musicians are inspired by heritage.

This can be inferred from the abstracts of researchers from countries that are still in the collecting and initial writing stages rather than the classification and documentation stages. Most of the abstracts from Western Europe and some Eastern European countries suggest that researchers have completed those stages, and that they are beginning to research issues related to modern technology and heritage materials, including ways to use media to communicate with younger generations without abandoning the spirit of folk heritage.

Some of the abstracts describe experiences related to involving several generations of people in folk art festivals; instruments have been adapted to play traditional music, and costumes made with new fabrics are lighter and are more suitable for folk dances. Some abstracts offer new insights into ways of dealing with heritage material and its main sources, re-examining certain concepts and expressions. These efforts create new prospects for folk culture.

The abstracts and studies submitted for this scientific conference refer to different methodologies; this is evidence of the disparities in the levels of attention and care for the folk culture of different peoples.

Although governments that belong to the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) are supposed to implement UNESCO's clear agenda by encouraging the protection and preservation of tangible and intangible cultural heritage, there is a gap between what these countries should do and what actually happens. Rather than sending experts, most countries fill their seats at UNESCO meetings with delegations of staff members who have no interest in the topic.

Ali Abdullah Khalifa
Editor-in-Chief

A Word from the Editor
Shedding light on the present and future status of folk culture at IOV's Scientific Conference 2019

Using the six official languages of the United Nations, the Secretariat of the International Organization of Folk Art (IOV) – which is headquartered in Bergamo, Italy – invited researchers from around the world to participate in IOV's Scientific Conference 2019 – 'Folk Culture: Present and Future Pathways' – which coincides with the IOV World General Assembly in Sharjah, UAE in April 2019.

Scientists, researchers and professors in 163 countries sent in more than 600 abstracts. The variety in the researchers' ideas revealed obvious differences in folk culture's present and future status in different countries; in some countries, there is still a need to collect, record, preserve and care for folk culture and to make it appealing to different generations.

Unfortunately, most of the Arab countries were among those unable to record and preserve their cultural assets in accordance with scientific principles. These countries are trying to collect travellers' notes and records and other lost assets. Other Arab countries are halfway through this process; with great passion and effort, some of their faithful citizens have collected, documented, recorded

index

5
A Word from the Editor
Shedding light on the present and future status of folk culture at IOV's Scientific Conference 2019

7
Socio-cultural knowledge… Mechanisms of production

8
The portrayal of Muslims in Spanish proverbs and idioms

10
The folktale:
Origins and variations

12
Ancient folk music in Tunisia
Between Cyrenaic and Rationalism: A Historical Study

13
The dances of Al Ghawazi

14
A Semiological Visual Approach to Examples of Traditional Residential Spaces in Southern Tunisia

15
Traditional crafts
from a gender perspective

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 12 - Issue No. 45
spring 2019

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

Awal press - Bahrain

Folk heritage:

Bahrain's message to the world

FOLK CULTURE

For Studies, Research And Publishing

www.folkculturebh.org

With Cooperation Of

International Organization Of Folk Art (IOV)

www.iov.world

Magazine published in Arabic, English and French. And published on

the website (Arabic - English - French - Spanish - Chinese - Russian)

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

Editorial Secretary:

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama -
Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSN 1985 - 8299

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 12 - Issue No. 45 - spring 2019

www.folkculturebh.org