الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 46 – السنة الثانية عشرة – صيف 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 46

صيف 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

نيلة يعقوب
- منسق أعمال الترجمة

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

تراث الخليج والجزيرة العربية
استذكار المؤشرات والعلامات

في العام 1981، كانت كل وسائل إعلام دول الخليج العربية المسموعة والمقروءة والمرئية تضج بأخبار أول حدث ثقافي من نوعه لتوحيد جهود الدول السبع لجمع وتدوين وتصنيف وحفظ المأثورات الشعبية والتأسيس لمركز علمي تخصصي يتولى هذه المهمة.

في بداية ذلك الزخم الإعلامي الذي احتضنَ وطار بتلك الفكرة أجرى معي المفكر الكويتي الأستاذ الدكتور محمد غانم الرميحي مقابلة تليفزيونية بثها التلفزيون الكويتي عدة مرات فكانت الأهم لما حوت من أسئلة فكرية عميقة ومدروسة لسبر غور فكرة تأسيس المركز وأبعادها الثقافية والاجتماعية والسياسية واحتمالات نجاحها واستمرارها لتحقيق الأهداف. وبكل الحماس والحب والتفاؤل كصاحب الفكرة المكلف من قبل مؤتمر وزراء الإعلام لدول الخليج العربية بمتابعة تنفيذها أجبت أسئلة محاوري الدكتور محمد بكل الصدق والشفافية الممكنة في ذلك الوقت، لكنني بالفطرة أحسست بأن وراء تلك الأسئلة الذكية التي طرحها الدكتور الرميحي شكوكه الباطنية في إمكان أن تنجح فكرة هذا المركز على المدى البعيد.

حينها كنت أستعد للقاء حضرة صاحب السمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح أمير دولة الكويت حاليا حفظه الله ورعاه، وزير الخارجية المسئول عن وزارة الإعلام الكويتية حينها، جئت سموه لتوقيع اتفاقية تأسيس المركز بعد أن وقعها معالي الشيخ أحمد بن حامد وزير الإعلام والثقافة بدولة الإمارات العربية المتحدة. كان لقائي بصاحب السمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح حميمياً وحانياً وكانت استفساراته قبل التوقيع على الاتفاقية حولي شخصياً وحول فكرة المركز ومقر تنفيذها مباشرةً صريحةً ونافذةً، لم أدرك أبعاد معانيها إلا متأخرا.

ومن بعد توقيع وزراء الإعلام على اتفاقية المركز، تواصلت مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (UNESCO) أطلب العون لتسهيل تواصلي مع مراكز التراث الشعبي المثيلة في العالم للاستفادة من تجاربها. وبتوصية من الصديق الراحل الروائي الطيب صالح الذي كان يشغل مهام مندوب اليونسكو المقيم في الخليج أحاطتني عناية رجل جزائري كريم هو الأستاذ بقدور ولد علي، مستشار مدير عام اليونسكو، الذي بلطفه وحدبه وعنايته الأبوية الفائقة قدم لي كل ما طلبته من اليونسكو ورتب لي لقاءً عزيزاً مع الدكتور أحمد مختار إمبو مدير عام اليونسكو وقتها الذي التقيته لدقائق طرح عليّ خلالها أسئلة دقيقة أخرى وقال لي في ختام المقابلة بأن الفكرة ممتازة وتلتقي مع أهداف اليونسكو لكنها مبكرة على منطقة التنفيذ، وقد أغاضتني ساعتها تلك الجملة لما بها من إحباط، ولم أتبين مؤداها إلا بعد سنوات.

أسوق هذه الأحداث لأمهد إلى أن حركة الإعلام الخليجي النشط قد طيّرت الفكرة بفرح إلى خارج الحدود، فتجاوزت الوطن العربي لتصل إلى أوروبا وأمريكا وكل بلاد العالم. فكان أن دعيت

وقتها للمشاركة في اجتماعات تأسيس المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV حيث كانت تعقد في فيينا بجمهورية النمسا وفي الوقت ذاته وصلت رئيس مجلس إدارة المركز سعادة الصديق الدكتور عيسى غانم الكواري رسالة مهمة من معهد سمثسونيان Smithsonian Institution وهي مؤسسة تعليمية وبحثية مع مجموعة متاحف تمولها وتديرها حكومة الولايات المتحدة الأمريكية تهنئ في تلك الرسالة دول الخليج بتأسيس المركز وتطلب الموافقة على إيفاد واحد وعشرين عالماً مختصاً في مجالات عمل المركز للمشاركة في جمع وتدوين وتصنيف وتوثيق مواد التراث الشعبي من الرقعة الجغرافية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية يتحملون تكاليفهم كاملة، وقد أحال الدكتور الكواري تلك الرسالة إليّ لإبداء الرأي.

أذكر بأنني ذهلت واستغربت لهذا الطلب، ولم أنم لليلتين أفكر:ما معنى هذا الطلب؟ ولماذا هذا الحشد الأمريكي من العلماء؟ ولماذا تراث منطقة الخليج والجزيرة العربية؟ ولمصلحة من؟ هل هذه مساعدة ثقافية حقيقية لحفظ هذا التراث كجزء من التراث الإنساني العالمي؟ أم أن فيها ما فيها مما لا أدركه، وقد أشركت من هم حولي في تبادل الرأي، وعدت إلى صديقي الدكتور الكواري برسالة رسمية مؤداها بأن أبناء منطقة الخليج هم الأحرى بشرف هذا العمل الجليل وهم الأحق به من غيرهم، وتم الاعتذار لمعهد سمثسونيان.

الآن ومن بعد أكثر من عشر سنوات على إغلاق مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية وقد أصاب تراثنا الشعبي ما أصابه من فقد، أتساءل بيني وبين نفسي: هل كنت مصيباً فيما ذهبت إليه بشأن تلك الحملة الأمريكية الثقافية؟؟

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

فهرس Index

مفتتح

تراث الخليج والجزيرة العربية
استذكار المؤشرات والعلامات
علي عبدالله خليفة 4

تصدير

قيادة العمل الأهلي العالمي لحماية التراث الشعبي
خطة العمل والتحديات
عبدالقادر عقيل 8

آفاق

هل بدأت الآلة بتغيير مفهوم الثقافة بشكل عام
والثقافة الشعبية بشكل خاص؟
غسان مراد 14

أدب شعبي

دور المرأة في الحكاية الشعبيّة الجزائريّة
عبد الحميد بورايو 36

الاحتفاء بالأنثى في ثنايا الحكاية الشعبيّة
راضية عبدالرحمن عبيد 80

أسطورة «ليش وتشيخ وروس»
بربارا ميخالك 90

العدودة المصرية وسؤال النوع
محمود فرغلي 94

عادات وتقاليد

عادات الزواج وتقاليده في الماضي
«دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الرابع: تباين عادات حفل الزواج
وارتباطها بالموروث الشعبي
بدرية الشامسي 108

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون
في الخطاب الاجتماعي (السودان)
راحيل العريفي 120

موسيقى وأداء حركي

أغاني «جيل جيلالة » بين تشخيص واقع أليم
وإعادة طرح نزال فكري قديم
عبد الرحيم لعمى 142

الأغنية الشعبية في المواسم الزراعية
عمر عتيق 150

السحجة المعانيّة
لون مميز من ألوان الغناء الشعبي في الأردن
عبدالله آل الحصان 162

ثقافة مادية

«دَارْالَجلُّولِي»
أثر من الحياة الإجتماعيّة والثقافية بمدينة «صفاقس»
بين القرن الثّامن عشر والقرن التّاسع عشر
علياء العربي 172

حلي المرأة النايلية
خولة نجيمي 188

جديد النشر

قضاء البدو الأردني
والبشتختة السعودية والحكايات التونسية
أحلام أبو زيد 198

أصداء

تعقيب على مقال «مشروع توثيق التراث
الشعبي في المصادر العربية»
محمد سعيد العطار 212

«المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)»
تعقد جمعيتها العمومية ومؤتمرها العلمي في الشارقة
التحرير 218

قيادة العمل الأهلي العالمي لحماية التراث الشعبي
خطة العمل والتحديات

في عام 2016 أثناء انعقاد اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) بمدينة (برغامو) الإيطالية، قدم الشاعر علي عبدالله خليفة خطة عمل طموحة أطلق عليها (حان الوقت للتغيير) Time to Change ترجمت إلى ثمان لغات، وتهدف إلى إعادة النظر في رسالة المنظمة الدولية ورؤيتها وأهدافها الاستراتيجية، وقدمت الخطة تحليلاً رباعياً لمكامن القوة والضعف والفرص المتاحة والتهديدات المحتملة، واعتماد خطوات إجرائية للتغيير في غضون أمد زمني محدد بالعام 2020، وتضمنت الخطة عشرين هدفاً كل هدف يلبي متطلبات التحليل الرباعي المشار إليه، مع تطوير الهيكل التنظيمي ولائحة النظام الداخلي، وإنشاء خمس مفوضيات، وابتداع سبل جديدة للدعم المالي، مع العمل على زيادة دعم الاتحاد الأوروربي، ودعم مجلس شيوخ المنظمة، إلى جانب دعم الرعاة الدوليين، كما اعتمدت الخطة التواصل بكافة أشكاله المبتكرة أساساً للتشغيل، مؤكدة أهمية تطوير الموقع الالكتروني للمنظمة، وإنشاء قاعدة بيانات عريضة، تجعل من تدفق وتبادل المعلومات والبيانات والأخبار بين القارات والدول والأقاليم وفروع المنظمة بكل بلد من بلدان العالم أمراً متاحاً ويسيراً وبدون أية تكاليف.

كانت خطة (حان الوقت للتغيير) تستند إلى رؤية علي عبدالله خليفة الشخصية لتطوير منظمة دولية ساهم في تأسيسها في العام 1979، ورأى أن الوقت قد حان لبث روح جديدة فيها، عبر إعادة النظر في اللوائح والأنظمة التي مضى على وضعها سنوات عديدة منذ الخطوات الأولى للتأسيس، والتي ما عادت تصلح للتكيف مع المتغيرات الجديدة في عالم اليوم. مثل إعادة هيكلة فروعها القارية في أوروبا الشرقية وأفريقيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية، والاهتمام بقطاع الشباب، وتنمية الموارد المالية، وتعزيز البحوث العلمية، ودعم الحفاظ على فنون وحرف الدول الفقيرة، والعناية بتراث المهجرين واللاجئين وضحايا الحروب، وتكريم الرواد وإبراز دورهم.

ولتعميق تلك الرؤى والأفكار اتفق علي خليفة مع الراحل مارسيل أولبرنت (بلجيكا) وقتها على استقطاب نخبة من أعضاء المنظمة القياديين للمشاركة في بلورة هذه الخطة ودراسة سبل تنفيذها واستطلاع ما يمكن أمامها من معوقات، فشارك قياديون من فرنسا وهولندا والنمسا وبلغاريا وتونس وإسبانيا في اجتماع عقد منتصف أغسطس 2016 بمدينة أندورف بجمهورية النمسا نوقشت خلاله أمور عديدة لدعم وتأييد مسارات تغيير وتحديث العمل بالمنظمة.

وقد أسفر اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة بمدينة (برغامو) الإيطالية عن اتخاذ قرار مهم باعتماد خطة (حان الوقت للتغيير) وفوز مملكة البحرين بمقعد الرئاسة بنسبة أصوات قاربت 89 %، وانتخاب الشاعر علي عبدالله خليفة رئيساً للمنظمة الدولية للسنوات من 2017 إلى 2020، واعتماد المنامة مقراً رئاسياً للمنظمة.

لـم يكـن أمـام علـي خليفـة سـوى قبـول التحـدي الكبـير في أن تتـولى البحريـن قيـادة العالـم في تسـيير حركـة الاهتمـام بالـتراث الشـعبي لتأكيـد هويـة الشـعوب الوطنيـة. والتحـدي الحقيقـي كان في كيفيـة تحويـل الخطـة الطموحـة الـتي تقـدم بهـا إلى مشـاريع وبرامـج واسـتقطاب العالـم كلـه لدعـم تنفيـذ هـذه البرامـج، وكيفيـة تأسـيس المقـر الرئـاسي للمنظمـة في البحريـن، وطلـب العـون مـن الجهـات الرسـمية لتقديـم مـا يمكـن مـن تسـهيلات ودعـم لإنجـاح العمـل خـلال السـنوات الأربـع القادمـة الـتي سـيدير خلالهـا هـذه المنظمـة الدوليـة.

اسـتطاع علـي خليفـة بمـا توفـرت لديـه مـن حنكـة إداريـة وخـبرة حياتيـة إدارة فريـق عمـل احـترافي ومتجانـس لتأسـيس المكتـب الرئـاسي في البحريـن وأن يضـع المنظمـة الدوليـة للفـن الشـعبي مـن خلالـه في وهـج جديـد، وجعلهـا في قمـة النشـاط والتألـق، وأن يسـلط عليهـا الضـوء الإعـلامي عربيـاً وعالميـا.

قـد تكـون هـذه المنظمـة الدوليـة لـم تقـدم طـوال سـنوات تأسيسـها مـا قدمتـه في السـنتين الماضيتـين مـن نشـاط ملحـوظ وبـارز إعلاميـاً، بـدءاً باعتمـاد إمـارة الشـارقة مقـراً اقليميـاً للمنظمـة، تأكيـداً علـى دور الشـارقة في حفـظ ورعايـة الثقافـة الشـعبية والـتراث الشـعبي غـير المـادي وحفـظ وصـون الـتراث.. إلى إنشـاء مبـنى جديـد للمكتـب الاقليمـي للمنظمـة في منطقـة الشـرق الأوسـط وشـمال أفريقيـا، ليتـولى إدارة فـروع المنظمـة في 21 بلـداً منهـا 18 بلـداً عربيـاً بالتعـاون مـع مكتـب رئاسـة المنظمـة في مملكـة البحريـن.. إلى إصـدار موسـوعة كتـاب (الحكايـات الشـعبية البحرينيـة: ألـف حكايـة وحكايـة) بإشـراف الدكتـورة ضيـاء الكعبي وبالتعـاون مـع (الثقافـة الشـعبية للدراسـات والبحـوث والنشـر) وجامعـة البحريـن، والـتي تعـد أكـبر مجمـوع حـكائي شـعبي علـى مسـتوى الوطـن العـربي تـم حـتى الآن، ويتألـف مـن 2500 صفحـة موزعـة علـى خمسـة مجلـدات مـن القطـع الكبـير.. وإلى تنظيـم المؤتمـر العلـمي الأوربي 14 حـول «الثقافـة الشـعبية وثقافـات العالـم» في نوفمـبر 2016 بجمهوريـة النمسـا إلى جانـب النـدوة العلميـة العالميـة حـول (الثقافـة الشـعبية ومسـارات المسـتقبل) الـتي أقيمـت في إمـارة الشـارقة 2019 وناقشـت بحـوث نخبـة مـن علمـاء وخـبراء الفولكلـور وأسـاتذة العلـوم الإنسـانية، والـتي رافقـت اجتمـاع الجمعيـة العموميـة للمنظمـة برعايـة كريمـة مـن سـمو الشـيخ الدكتـور سـلطان بـن محمـد القاسـمي، عضـو المجلـس الاتحـادي الأعلـى حاكـم الشـارقة، وبحضـور 700 مندوبـاً يمثلـون مختلـف دول العالـم.. إلى تطويـر الموقـع الالكـتروني للمنظمـة، وطباعـة ونشـر العديـد مـن الكتـب والمطبوعـات المهمـة في مجـال الـتراث الشـعبي كان مـن أهمهـا إصـدار سـجل توثيقـي لتاريـخ المنظمـة مـن خـلال حيـاة قطبهـا المؤسـس الراحـل ألكسـندر فايجـل.

إن انتخـاب أول رئيـس للمنظمـة الدوليـة للفـن الشـعبية مـن منطقـة الخليـج العـربي، واختيـار مملكـة البحريـن مقـراً رئاسـياً لهـا، وإبرازهـا كدولـة تسـتند إلى تاريـخ وحضـارة عريقـة، فبقـدر مـا في ذلـك مـن تحـد للعديـد مـن الظـروف يجـب أن يكـون مصـدر فخـر لنـا جميعـاً، وهـذا يتطلـب التفكـير جديـاً في تقديـم الدعـم اللازم لتسـهيل أعمـال المكتـب الرئـاسي للمنظمـة الـذي يعمـل بصفـة تطوعيـة مـن قبـل فريـق مؤمـن بأهميـة تـولي مملكـة البحريـن رئاسـة هـذه المنظمـة الدوليـة.

إن خطـة (حـان الوقـت للتغيـير) يمكـن أن تتحقـق، وفـق الخطـة الزمنيـة الموضوعـة لهـا، إذا توفـرت الإرادة السياسـية، والإرادة الواعيـة، بأهميـة الاسـتمرار في عمـل المنظمـة الدوليـة عـبر توفـير الدعـم الرسـمي والإعـلامي والمـالي، الـذي يعتـبر الشـريان الحيـوي لديمومتهـا وتحقيـق التغيـير المنشـود، فتكـون البحريـن بذلـك محـورا وأيقونـة.

عبدالقادر عقيل

عدسة: علي درويش

«دبة الحليب»
ونظام «رواتب الحليب» قديماً

الدبة، والجمع دِباب، من الآنية المعروفة قديماً، وقد كانت تصنع من جلود الإبل، وكانت تستخدم لحفظ السمن، واللفظة فصيحة (جنيدل 1427 هـ، ص 96). غير أن هذه اللفظة تطورت دلالياً في عدة مناطق عربية، وأصبحت تطلق على آنية أخرى. في البحرين، أطلق مسمى «دبة» على إناء معدني إسطواني الشكل أستخدم لحفظ الدهن والسمن والحليب، وهذا الإناء كان يأتي بأحجام مختلفة، وكان منه «دبة الدهن»، و«دبة الحليب» الصغيرة، وكذلك «دبة الحليب» الكبيرة التي يحفظ بائع الحليب فيها الحليب. ولاحقاً، أصبحت لفظة «دبة» تطلق على الوعاء البلاستيكي الذي يباع فيه الحليب والعصير بصورة تجارية.

وقديماً، كان مربي الأبقار يقوم بحلب البقر مرتين في اليوم، في الصباح والمساء، ويجمع الحليب في دِباب معدنية كبيرة، ويكون حينها جاهزاً للبيع، وفي الغالب، كان النظام المتبع في بيع الحليب هو نظام «الرواتب»، أي أن لكل مربي أبقار عدد معلوم من الزبائن، فيأتي الزبائن كل يوم ومع كل زبون «دبة الحليب» الخاصة به، ويتم بيع الحليب بالوزن. وكانت الأوزان المستخدمة هي الرطل (قرابة نصف كيلوجرام)، والرُبعة (أربعة أرطال)، ونصف الرُبعة. وفي الغالب كان لكل بائع حليب مكيال معدني خاص، يسع وزناً معلوماً من الحليب، وكان حساب الحليب يدفع، في الغالب، شهرياً. وكل زبون يسمى «صاحب راتب»، ويقال «فلان يمشي له راتب من الحليب»، أي أن له قسم معلوم من الحليب الذي يأخذه كل يوم.

هذا، وقد كان هناك نوعان من الرواتب، رواتب صباحية ورواتب مسائية بحسب مواعيد حلاب البقر. وبالإضافة لنظام «الرواتب»، وخصوصاً في بعض المناطق التي بها سوق صغيرة خاصة بالمنطقة، فإن بعض بائعي الحليب يبيع الحليب في هذه السوق، فيحمل «دبة حليب» كبيرة، ومكياله الخاص ليبيع الحليب في هذه السوق.

وفي الغالب، وخصوصاً في المساء، كان يتزامن وقت شراء الحليب، أو أخذ راتب الحليب، مع وقت شراء الخبز، وهكذا، فقد كان منظراً مألوفاً في المساء عودة البعض للمنازل مع دبة الحليب والخبز؛ فقد كانت وجبتي الأفطار والعشاء لا تخلو من الخبز والحليب، وقد كان العديد من الناس يكتفي «بتغميس» الخبز بالحليب. ومنذ نهاية الثمانينات تقريباً، ما عاد هذا المنظر مألوفاً، فقد تقلص نظام «رواتب الحليب»، وما عادت الدبة تستخدم، بل أستبدلت بأكياس خاصة يباع فيها الحليب. وأصبح بائع الحليب يوزع الرواتب بنفسه على البيوت. وفي مطلع الألفين بدأ نظام الرواتب بالإختفاء، وأصبح بائع الحليب يبيع الحليب عن طريق المحلات التجارية التي تشتريه بالجملة وتبيعه على الناس.

المرجع: جنيدل، سعد بن عبدالله. معجم التراث، الكتاب الثالث: بيت السكن. دارة الملك عبد العزيز، الرياض، 1427 هـ.

حسين محمد حسين

صورة الغلاف الخلفي

Image by: SIVO Odoorn
C. SIVO / The Netherlands

(البوييرا).. إفرادةٌ كالجناح

في الحديث عن (أمريكا اللاتينية)، أو كما يصفها الأديب الأوروغواياني إدواردو غاليانو بـ«الإقليم ذو الشرايين المفتوحة»، لابد من التوقف أمام جلال هذه القارة بكل ما لها من تراثٍ حضاري وثقافي مُزج ذات يوم بالألم والحسرات... بيد أن تلك الشرايين المفتوحة، تداخلت بعضها في البعض الآخر، لتخلق مزيجاً حضارياً استثنائياً على مختلف الأصعدة.

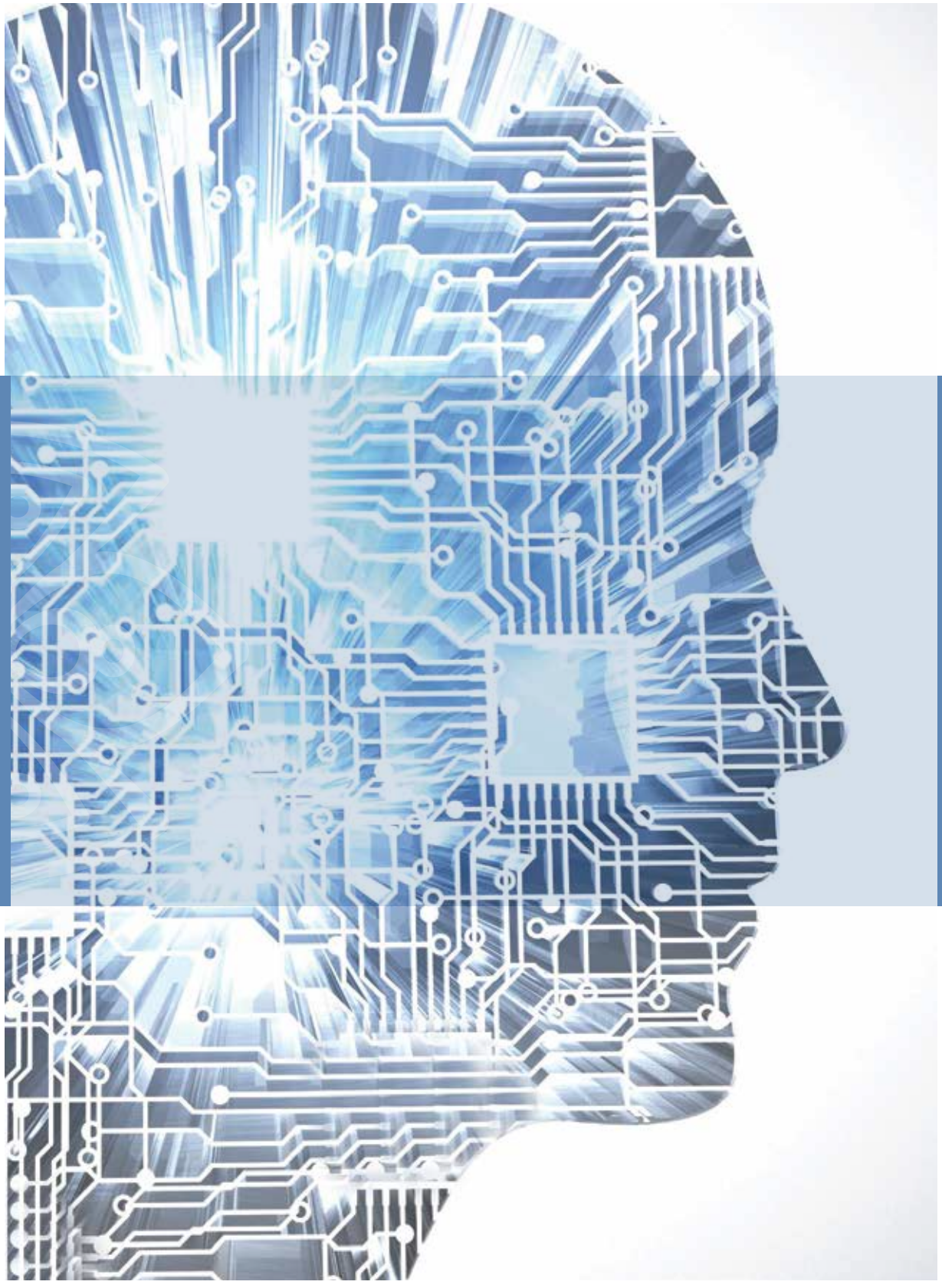
على غلافنا الخلفي لهذا العدد، نستعرضُ فتاةً ترقصُ رقصةً فولكلورية، وهي ترتدي البوييرا (pollera)، الزي التقليدي الذي ترتديه النسوة في جمهورية بنما، وعدد من دول أمريكا اللاتينية. وتشير كلمة (بوييرا) الإسبانية، للتنورة الكبيرة المكونة من قطعةٍ واحدة، وهذا الزي، كما هو مذكور في «الموسوعة الحرة»، يستخدمُ في الاحتفالات التقليدية والفولكلورية في جميع أنحاء أمريكا اللاتينية، ويصنعُ من مواد مختلفة، بيد أنهُ يطعم بأجمل الزخارف المطرزة، وهو «شكل من أشكال اللباس الاستعماري الإسباني الذي تم تطبيقه في وقت ما بين القرنين 16 و17 على السكان الأصليين في جبال الأنديز»، ومنذُ ذلك الحين أخذ طابعاً شعبياً، وصار زياً تقليدياً لدى عدد من هذه الشعوب، خاصة البنميون.

وبالرغم من كون تاريخ العالم الجديد حافلٌ بالإنتهاك، فهو كذلك حافلٌ بالموسيقى والرقص، فمنذُ وصول المستعمر الأوروبي إلى هذا العالم، حدثت الكثير من التغيرات الجذرية التي أدت لمخرجات جديدة على الصعيد السوسيولوجي، واللغوي، والديني، بل وحتى الاثنولوجي، بالإضافة للتمازج الثقافي والحضاري -الاختياري أو الإجباري- بين الإسبان، بوصفهم غزاة الجزء الأكبر من أمريكا، وبين ثقافات الشعوب المختلفة التي كانت تقطنُ على امتداد خارطة أمريكا الوسطى والجنوبية.

هذه التغيرات الجذرية امتدت للثقافات الشعبية السائدة في تلك البلدان، فنجد البنميون يمتازون بتراثهم الموسيقي وفنونهم الأدائية الحركية، التي تشكلُ في جوهرها مزيجاً متعدد الثقافات، بيد أن الصبغة الإسبانية تفرضُ حضورها، كما فعلت على الصعيد اللغوي، ومن أبرز رقصاتهم الفولكلورية، رقصة التامبوريتو (Tamborito) التي ترقص مزاوجةً بين النساء والرجال، حيثُ ترتدي النساء زي (البوييرا)، المطواع لحركة الجسد الإنسيابية، والذي يتشكل كطائر يفرد جناحيه، متباهياً بجمال ريشه، وأهلية جيناته، فيما يرتدي الرجال الزي التقليدي المكون من بنطال أسود، وقميص أبيض، ويعتمرون القبعة التقليدية المصنوعة من القش، والتي تسمى سومبريرو بينتاو (Sombrero Pintao).

وتعدُ هذه الرقصة والموسيقى المصاحبة لها، نموذجاً لهذا التمازج الثقافي، فهي توليفة من الأداء الجسدي الخليط بين الإسباني والأفريقي والأمريكي اللاتيني، أما إيقاعاتها فتتم باستخدام أنواع محددة من الطبول، كما تستخدم العديد من الآلات الموسيقية فيها، كالغيتار الإسباني، والهاون العربي.

سيد أحمد رضا



١٤

هل بدأت الآلة بتغيير مفهوم الثقافة بشكل عام والثقافة الشعبية بشكل خاص؟

1

هل بدأت الآلة بتغيير مفهوم الثقافة بشكل عام

والثقافة الشعبية بشكل خاص؟

د. غسان مراد - كاتب من لبنان

إذا كان من الصعب إعطاء تعريف ثابت وشامل للثقافة الشعبية، فمن الممكن، بصورة غير رسمية، اعتبارها نوعاً من أنواع المكتسبات المعرفية المشتركة التي يتقاسمها أفراد مجتمع معين، يتأثرون بها وتؤثر فيهم. إضافةً إلى ذلك، إن الثقافة بشكل عام، المتضمنة للثقافة الشعبية، في حالة استمرارية وتطوّر دائمين، فهي تُبنى على الماضي والحاضر، وتتأثر بمجمل التغيُّرات الحياتية وتتفاعل معها، مع العلم أن كل جديد يُبنى على ما سبق. استطراداً، من الصعب الحد بين مفهوم الثقافة العامة والثقافة الشعبية والثقافة العالمة والثقافة الوطنية وغيرها من المصطلحات التي تمثل مفاهيم تتعلق بشمولية طُرق الحياة. هذا التداخل المفاهيمي - المصطلحي - يأتي نتيجة آلية تكوّن الفرد داخل المجتمعات، و«يغرف» منها معرفته المجتمعية التي تؤدي إلى تكوين هُويته.

من جهة ثانية، إذا سلّمنا بأننا في مرحلة الحتمية التقنية، على أساس أن التقنيات هي المسبب الرئيس للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، فما هو دور التقنيات الرقمية، على أنواعها، في التأسيس لثقافات شعبية لم تكن موجودة سابقاً وتتماشى مع التغيرات الرقمية؟ وما هو دور وسائل التواصل الاجتماعي في انتشار الثقافات الشعبية الراسخة والمستجدة؟

على الأرجح، إنّ انتشار المعطيات والمعلومات، مهما كانت طبيعتها، إذا ما جرى بطريقة منهجية، فإنه سيؤدي دوراً في عملية اكتساب المعرفة، لتشكل هذه المعلومات جزءاً من المخزون الثقافي – المعرفي، الذي يصبح بالتالي محركاً للذكاء الجماعي وللوعي الجماعي، فالثقافة الشعبية، بحسب البعض، هي «حقل من الحقول المعرفية» التي تتأقلم مع المتغيّرات الحياتية بكل جوانبها وتتماشى معها وتدخل ضمن نطاقها.

من هنا، بات من الضّروري أن تؤخذ الثقافة الرقمية على محمل الجد، لأننا في مرحلة الانتقال إلى ما يسمّى «الإنسانية الرقمية» (بحسب المصطلح الذي يستخدمه الأكاديمي ميلاد دويهي لعنوان كتابه Pour un humanisme numérique)، ذلك أنّ الرقمنة دخلت في حياة الأفراد، وبالتالي في تكوين المجتمعات، لكونها تتأقلم مع ما يُعرف بالصناعات الثقافية. هذه الصناعات الإبداعية لا يمكن أن تكون فاعلة وأن تكون لها سلطة اجتماعية، إلا من خلال تأسيس علوم إنسانية ترقى إلى ما نسميه الإنسانيات الرقمية، التي هي دعوة إلى الإبداع في العلوم الإنسانية لتصبح علوماً إنسانية علميّة. ففي الثقافة الشعبية، تتقاطع الحقول المعرفية المختلفة كافة، فالرقمنة والتمظهر وبناء السمعة الرقمية وأرشفة الوثائق والتنقيب عنها ونشرها، لم تعد محدّدة في الزمان ولا في المكان، ولا حتى في النص الذي هو أساس المقاربات المعرفية المختلفة للعلوم.

تساعد الإنسانيات الرقمية على تشكيل المعنى. ففي المجتمعات المختلفة، نحن في مرحلة بناء رموز تعبيرية جديدة تتماشى مع التغيرات التقنية، والإنسان، كما هو معروف، هو المحور الأساس الذي تدور في فلكه كل هذه التغيرات. وهذه التغيرات لها تأثير في كل ما يحيط بالفرد، فقد بتنا الآن في طور تكوين جديد للهُوية، يُحدَّد بحسب ارتباطنا بالتقنيات الرقمية التي تتكون من خلالها الهوية الرقمية للأفراد وللمجتمعات، كما تؤدي إلى تكوين ما يعرف بالمواطنة الرقمية كجزء من الثقافة الشعبية (الثقافة الرقمية تحدد هويتنا الحالية). فالتقنيات، من جهة، حوّلت الإنسان إلى وثيقة كباقي الوثائق، ومن جهة ثانية فإنه أصبح إنساناً هجيناً. انطلاقاً من ذلك، أين هي الثقافة الشعبية في ظلّ كل هذا التغيير! إذا أردنا أن نصف الواقع الحالي والتوقعات المستقبلية، فإننا في مرحلة تقارب بين الآلة والإنسان، فنحن نؤنسن الآلة من جهة، ونطوّع الإنسان نحو الآلة من جهة ثانية، فالأدوات والتطبيقات التقنية تشكّل امتداداً للإنسان جسدياً وفكرياً، والرقمنة بحد ذاتها هي حدث ثقافي بالمفهوم الواسع، تمسّ رؤيتنا للعالم بأكمله، والنزعة الإنسانية الرقمية هي حالة بحكم الأمر الواقع. إنها «نتيجة للتقارب بين تراثنا الثقافي المعقد وتقنية أصبحت تأخذ مكاناً غير مسبوق من الأنسنة».

هذه الثورة الرقمية حولت العالم الرقمي من هدف (objet) إلى موضوع. وإذا كان الرقمي هو ثقافة جديدة، فيجب أن يُنظر إليه انطلاقاً من أنّ له بعداً إنسانياً، وأنه يغيّر معنى الإنسان، فلم نعد بشراً يستخدمون التقنيات، بل إن تشكّل الإنسان بات من خلال وجود التقنية الرقمية، وبتنا بالتالي بشراً رقميين. وبمجرد التغلب على التناقض أو التعارض الواضح بين البشرية والتكنولوجيا، لا يعود من الضروري الاختيار بين النهج القائم على الأدوات والنهج النظري، لأن الأوّل لا يمكن أن يكون موجوداً دون الآخر، والتفكير في الرقمنة يعني تنمية الممارسات، وتصميم الأدوات يعني التنظير في الرقمنة. إذاً، الإنسانيات الرقمية هي توافق لإنتاج تطبيقات معلوماتية، ودراسة الأبعاد النظريّة لتأثيرها في إنتاج المعرفة التي تشكل جزءاً من الثقافة الشعبية وتداولها.

استطراداً، علينا أخذ الأمور كما هي في الواقع المعيش، فالتقنيات حاضرة، ولا يمكن التعامل معها على أساس منهجيّ يحتّم التفكير فيها كشيء معارض

للإنسان، أو على أساس أنّ الإنسانية في صراع بين الإنسان والآلة، بل التفكير بالعكس من ذلك، والبحث عن التقارب بين التقنية والثقافة، فالرقمنة هي حقيقة، وهي بالفعل ثقافة وحضارة.

إذاً، نحن الآن في مرحلة بناء للمفاهيم العلمية التي من المفترض أن تساعد على وضع قواعد لتنفيذ الممارسات الجيدة التي تؤثر في الانتماء الثقافي للشعوب، الذي هو بدوره التحدي الكبير للإنسانية فيما يخص الرقمنة وأثرها في الثقافة الشعبية بمفهومها الواسع كوسيلة للانتشار.

سنحاول في هذه الدراسة طرح بعض التصوّرات حول بعض المفاهيم الجديدة التي من الممكن أن تتماشى مع التغيرات التقنية، وأثرها في الثقافة الشعبية بمفهومها الشامل، وخصوصاً بعد هذا الانتقال من زمن «البداوة» الرقمية إلى زمن «الترحال» التواصلي، أي أن التقنيات الرقمية لم تعد محصورة الممارسة بمكان محدد لذلك، بل باتت تصاحبنا في كل الأمكنة. ثانياً، سنحاول عرض الإشكاليات الموجودة حالياً المتعلقة بأرشفة الوثائق الرقمية، لكون هذه الإشكالية عالمية، وتخص المحتوى الرقمي العالمي، كما تخص المحتوى الرقمي في كل بلد.

تداخل الثقافة مع العلم

بحسب عبد السلام المسدي، إن الحضارة الإنسانية لا تعدو أن تكون حصيلة الانسلاخات المتلاحقة التي تراكمت عبر تفاعل الثقافات بعد انصهار بعضها في بعض بموجب قانون الحلول والتجاوز. [المسدي، ص. 106]

إن العنصر الثقافي هو بمثابة تقاطع الخط الذي هو ثمرة حركة الأفراد، كل على حدة، مع الخط الذي هو حصيلة الحركة الجماعية في مجتمع من المجتمعات البشرية، فالثقافة تحدد بحسب الواقع المعيش على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة.

في الحقيقة، كل شيء ثقافي، بما في ذلك الجانب الوجداني والعاطفي في الإنسان، كما كلّ ما له علاقة بسلوك الأفراد وبكيانهم، إضافة إلى مجالات الإبداع، مهما كانت، انطلاقاً من أبسط معايير التصرفات في المجتمع وصولاً إلى الإبداعات التكنولوجية، وهذا هو الترابط بين العلم كمجال منطقي موضوعي، والإنسانيات كعلوم «فكرية» ترتكز على الملاحظة والتنظير. ولن نكون بذلك خارج المجال الاقتصادي أيضاً، ففي الأساس تتعلق مجمل الأمور بالتغيرات الاقتصادية كمسير للحياة، وهذا لا يتعلق بالفقر والثراء للدول وللشعوب (فالجميع له ثقافته الخاصة به.. وخصوصاً ثقافته الشعبية)، ولكن الوضع الاقتصادي بصورة عامة يؤثر في الثقافة وفي صيرورة بنائها، فالثقافة ليست معطاة بشكل عشوائي، بل تُبنى كما يبنى المعنى من النص وفيه.

وإذا كان البعض يميّز بين الثقافة والعلم، فإننا نعتقد أنّ التقنيات ضيّقت هذا التباعد الشكلي، فنحن في مرحلة تداخل الثقافة مع التكنولوجيا من جهة، ومن جهة ثانية نشهد تأثيراً متبادلاً بين المجالين. ولكن بالرغم من كل هذه التداخلات التي طرحتها الرقمنة، هناك سؤال دائم الطرح يأتي بعد كل تغيير في أساليب الحياة: من هو الذي سيفرض سيطرته الثقافية على الآخر؟ إذاً، بعد هذا التغيير الذي أدت إليه الرقمنة، هل تؤدي دوراً في طرح ثقافة مسيطرة يُعمل على أن تصبح معياراً للشعوب؟

انطلاقاً من ذلك، يأتي السؤال الطبيعي عن دور المعرفة في كل ذلك، فما هي الغاية المعرفية على مستوى المجتمعات الإنسانية؟ إن العلم، كما يقول المسدي – بتقدمه وبنمط التفكير الذي أسّسه وعمّمه حتى صيّره آلية من آليات الإنسان الحديث – أنشأ مأزقاً للثقافة، وكانت أدق منعطفات المأزق ساعة تصادم العلم مع الثقافة، ولكن هل نحن فعلاً في مرحلة تصادم، كما يقول المسدي، على أساس أن العلم له صبغة كونية، فيما الثقافة لها صبغة خصوصية؟

هذا التخوف الدائم من العلم يتعلق برؤيتنا إلى من يبدع فيه ومن يملكه، على أساس أن من يملك العلم يسيطر على من يستخدم منتجات العلم؟ لذلك، نعتبر أنه بالرغم من النظرات التشاؤمية

والتخوف من فقدان الخصوصية الثقافية، فمن المفترض أن نرى أنّ الترابط بين العلم والثقافة يأخذ منحى أبعد من هذه النظرة السلبية، إذ علينا رؤية أنّ العلم عام وأنه للجميع، بغض النظر عمن صنعه، والمهم كيف نستفيد من هذا العلم، وكيف نطوّر هذا الإنتاج المعرفي، فالمشكلة ليست في الآخر الذي يُسوّق، بقدر ما هي في «نحن» المستهلك.

من يملك المعرفة يملك السلطة، بحسب ما يقول فوكو، والمعرفة، إذا أردنا، ليست حكراً على أحد، بل من الممكن أن نعمل على اكتسابها بكل قوانا الفكرية، ولا سيما أنّ المعرفة الحالية، الإنتاجية، لا تتعلق كثيراً بالمواد الخام بقدر ما تتعلق بالفكر، فالمادة الخام الحالية التي تشكل رأس مال الفرد هي قدراته الذهنية (الفكرية). لذلك، من الناحية العملية الفعلية، خارج نطاق التنظير، لماذا لا نستفيد من الرقمنة كنتاج علمي لنشر الثقافة الشعبية؟ (سنرى لاحقاً أن المبادرات كثيرة، ولكنها غير منظمة)، فالثقافة هي الذات والآخر؛ كل ذات وكل آخر، خارج نطاق التأثير والتأثر، كما يقول المسدي (ص. 107)، والسيطرة تكمن في الأساس عندما نكون في حالة من الفجوة المعرفية عند الأفراد وعند بعض الشرائح الاجتماعية، والسيطرة دائماً ممكنة على الضعيف فكرياً.

إذاً، إن الترابط الثقافي يصبح ثورة ثقافية في العلاقات الإنسانية إذا ما بنيت على أساس أنّنا في مرحلة ترابط وتوافق إيجابي بين العلم المتجذر حالياً بالتكنولوجيا وبين الثقافة، أي ثقافة، ومهما كانت، وهذا ما أسّس من فترة ليست ببعيدة لما يسمى «الإنسانيات الرقمية»، ليتكوَّن عندنا وعي ثقافي مرتكز على الوعي المعرفي، من خلال فهم للممارسات والكفاءات المطلوبة.

استطراداً، يصبح من الجائز القول إن كل ما يتعلق بالإرث الثقافي الخاص، وبالممارسات الثقافية العامة، يشكل ما نسمّيه «الهوية»، ولكن من منظور تقني جديد يرتكز على مفهوم الهوية السابق، ويضاف إليه مفهوم الهوية الرقمية، فالعلم كالثقافة، له هويته إذا ما ارتبط بالمعايير بحسب منظومة القيم في المجتمع.

الهوية الرقمية

عندما نستخدم أي وسيلة رقمية، مهما كانت، فإننا نترك أثراً... من خلال ما يسمى الـ«أي بي» (IP) (بروتوكول الإنترنت، وهو عبارة عن مجموعة من الأرقام تحدّد كيفية إرسال المعلومات)[1] الخاص بكل شخص. ومن هنا، يبدأ تكوين الهوية الرقمية لكلّ مستخدم. وإذا كانت الهُوية بصورة عامة – شكلياً – إدارية وبيولوجية، فإنها أيضاً تعابير وهوايات وألعاب وأفكار وآراء... والطرق التي يرانا من خلالها الآخرون... وفي عالم التقنيات، هي محدّدة على أساس تعريف ومصادقة، فللهُويّة الرقمية إدارة تتمثل بعدة خصائص:

تعبيرية: ماذا تقول؟ نشر وإعلان: ماذا تعلن؟ عمل: ماذا تفعل؟ رأي: ماذا تحب؟ سمعة: ماذا يقال عنك؟ هوايات: ماذا تهوى؟ تعريف: ماذا يُعرف عنك؟ استهلاك: ماذا تشتري؟ معرفية: ماذا تعرف؟ رمزية: ماذا تمثل ومن يمثلك؟ مشهدية: من تعرف؟ ومسكنية: ما هو عنوانك؟

وإذا كان ماكس فيبير (Max Weber)[2] قد تكلّم عن الخبرة في الفعل والخبرة الكينونية (savoir être & savoir faire)، فإن هذه الهوية الرقمية تُحدَّد بأمرين، إضافة إلى ما حدده فيبير، يتمحوران حول الخبرة في التفاعل والخبرة في التمظهر (savoir interagir & savoir paraitre)، وهي تتماشى مع استعداد الأفراد للإغواء الدائم في كل فترات حياتهم.

إن دخول التقنيات إلى الحياة ضاعف من أشكال الهوية التي تخص أي مستخدم للإنترنت: الهوية البيولوجية (الواقعية)، والهوية الرقمية (الافتراضية)، والهوية الوظيفية (النشاطية) والهوية (السردية) بحسب بول ريكور[3]. فتداخل عالم القراءة وعالم الكتابة مع كل ما لهذا من معنى وتأثير في كل المستويات، وبالتالي تداخل عالم النص وعوالم الفرد والجماعة، حيث يتشكّل الفرد في الجماعة، يجعل هذه العوالم في النهاية موروثاً تاريخياً لكل شخص. ومن هنا، جاء هذا التقارب مع الجينات البيولوجية، حيث إنها هي ما ورثنا وهي ما سنورّث!

لهذا، وصلنا إلى مرحلة الانتقال مما يسمى بالتكشيف النصي (توصيف المعلومات النصية والصور وغيرها)، إلى تكشيف الأفراد (توصيف المعلومات عن الأفراد)... ممّا سيؤدي إلى الانتقال من الشبكة العنكبوتية للنصوص إلى الشبكة العنكبوتية للأفراد، أي من WWideW (www) إلى WLifeW (wlw)[4].

فنحن الآن في منظومة تواصلية، وقد توصلنا إلى خرائط مجتمعيّة متشابكة من التواصل، من شخص إلى شخص، ومن شخص إلى جماعة، ومن جماعة إلى جماعة، ليصبح التشابك حقاً أساسياً وليس خدمة! فالأدوات التقنية تدفع إلى تخطي السلوكيات الحالية نحو سلوكيات جديدة تؤدي بالتالي إلى الانتقال من ثقافة الإبحار (Browser) إلى ثقافة البحث (Search)، ومنها إلى ثقافة التشارك (Share). هذا التشارك في الشبكات الاجتماعية سيدخلنا إلى مفهوم الأنا الاجتماعي الرقمي.

رقمنة الثقافة

إن التقنيات الرقمية موجودة، وعلينا التعامل معها على أساس أنها موجودة، وأن نحاول الاستفادة منها قدر الإمكان بالطرق السليمة التي تتناسب مع قيم كل مجتمع وثقافته. وكما يقول ريفيل، إذا أردنا فهم التأثير الحالي للتكنولوجيا الرقمية في الأفراد وفي المجتمع المعاصر، فيتعيّن علينا تجاوز تلك المقاومة العقيمة، لأن التكنولوجيا والمجتمع وحدتان غير مستقلتين، فهما في حالة تفاعل مستمر، ودائماً في حالة تشابك، والواحد يُغني الآخر. [ريفيل، ص. 34]

وكما بات معروفاً، إن التكنولوجيا ليست محايدة، وإذا كانت الأجهزة والتطبيقات المستخدمة من الناحية التقنية تحتم استخداماً عالمياً من دون أن تتأصل فيه، فعليها أن تتفاعل مع التنوع الثقافي والحضاري. ولا يمكن للحضارة أن تكون كونية، لأن الإنسان ليس كذلك، بل هو ينتمي إلى مكان ما وجنسٍ وماضٍ، وإلى تكوين وزمن محدّدين، فحقيقة كونية تقنية تُبعد وجود ثقافة، ويبدو أن هذا يُعتبر تحدياً خطيراً لنظرية نشوء الثقافة على هذا النحو بحسب جاك إيليل [مقتبس من ريفيل، م. ن. ص 32]. إن دخول التقنيات إلى حياتنا اليومية لا يعني أنها ستلغي ثقافتنا الشعبية، ولكن ذلك على أساس فهمنا للتقنيات من ناحية، وتقديرنا للثقافة من ناحية ثانية. فممارساتنا اليومية في شبكات التواصل تبني ثقافة شعبية وغير شعبية، وهي بحد ذاتها ثقافة جديدة لم تحظ حتى الآن بالدراسات الكافية لفهمها وتحليلها، ولكن هذا الممارسات هي حصيلة سلوك الأفراد وتصرفاتهم؛ سلوك مبني في جزء منه على الذاكرة الثقافية، ومن الممكن أن يؤسس بدوره ذاكرة ثقافية للمستقبل.

لا جدال فعلياً في أن من الممكن للتقنيات أن تبني جسوراً بين ثقافات الشعوب، وهذا هو دور الإعلام الكلاسيكي والرقمي، وهو أيضاً دور مستخدمي منصات شبكات التواصل الاجتماعية، سواء كانوا على علم بذلك أم لا. وقد بات معروفاً دور رقمنة الوثائق في نشر البيانات والمعلومات على أنواعها، وهي عملية تتطلب مهارات وكفاءات لكي تكون على مستوى الإبداع الثقافي ومستوى أهمية الذاكرة الثقافية. وبحسب فتحية معتوق، فإن الذاكرة الثقافية لم تعد تقتصر على التراث والهوية والقيم، بل من المفترض مراجعة مضامين هذه الذاكرة من خلال إعادة النظر في تحديد عمليات انتقال الثقافة بين الأجيال وسبل بناء الهوية الفردية والجماعية والوطنية، فالحفاظ على الذاكرة الثقافية تتعلق بإرادة وسياسة تعترف بأنها عنصر أساسي في الهوية الجماعية، وتتشكّل طِبقاً لرهانات الحاضر، وهي ليست عملية جمع للذاكرة الفردية وتخزين لأحداث الماضي، بل هي عمل اجتماعي ينبغي أن يتجاوز النزعة التاريخية الضيّقة التي تفسر كل حركة عبر التاريخ. [معتوق، ص. 229]

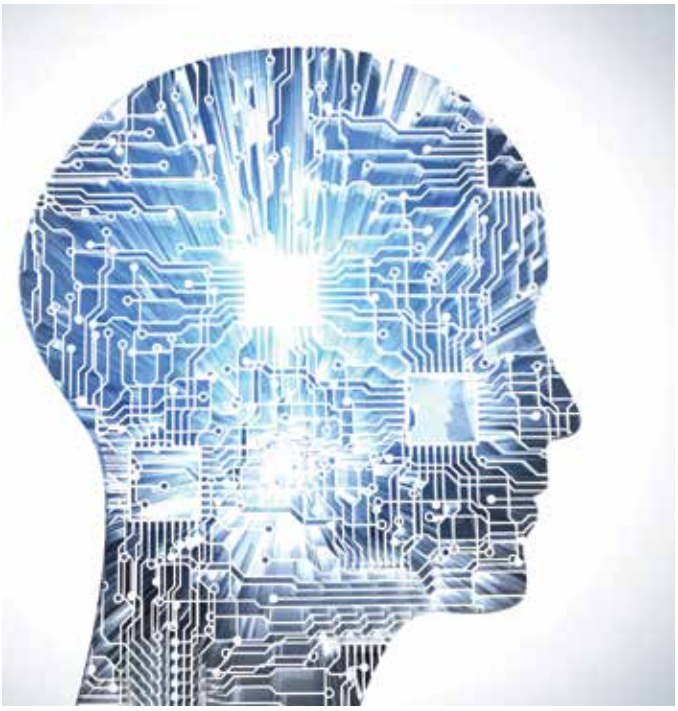
فالذاكرة الثقافية هي نتاج البيئة الاجتماعية، وهي تتعلق بكل الممارسات والظواهر التي ولّدتها. ولهذا، فإن الثقافة الرقمية تؤدي دوراً في بناء الذاكرة الثقافية، مهما كان شكل هذه الثقافة ونوعها، فالثقافة هي نتاج يتعلق بالممارسات الفردية والجماعية في سياق معرفيّ جامع. ومن هنا، نعتبر أن الرقمنة هي ثقافة تدخل في سياق

ممارســاتنا اليوميــة التي مــن الممكــن أن تمارس بطرق معينة، وأن تشــكل جزءاً من الثقافة بشكل عام، ومن الثقافة الشــعبية بشــكل خاص.

والثقافــة، بحســب تايلــور (مقتبــس عــن معتوق)، لا تنشــأ عــن الوراثة البيولوجيــة، وإنما هي مكتســبة داخــل الجماعة. ومــن المهم القول إن الثقافــة ليســت لجماعــة دون أخــرى، فلكل مجتمــع ثقافتــه، ولا علاقــة لذلــك بالمســتوى الاقتصــادي للمجتمعــات... وهي في اســتمرارية دائمــة البناء، كما أنّها متنوعــة بتنوّع المجموعات البشــرية، ومختلفة بحســب اختلاف السياقات الحياتيــة لــكل مجموعــة، وهي توجه الســلوك البشــري في ممارســاته الحياتية.

والذاكرة الثقافيــة من الناحيــة الإدراكية هي تراكــم ذهــني لأفــراد المجتمــع، فالفرد هــو عضو داخل مجتمع يتقاســم مع أفراد مجتمعه العادات والتقاليد المشــتركة، وكما يقول دوركايــم: «عندما أتذكّر، فــإن الغيرهو الــذي يدفعني إلى ذلك، فذاكــرتي تعتمد على ذاكرته، وذاكرته تعتمــد على ذاكرتي» (معتــوق، ص 233). انطلاقاً مــن ذلك، تكــوّن مفهــوم الذاكــرة الجمعيّة عند موريــس هالبــوش (La mémoire collective)، الــتي تعتــبرأن التذكر الفــردي لا يمكن أن ينشــأ إلا ضمن إطار اجتماعي معين.

كمــا أن الذكريــات الفرديــة لديهــا مكانتهــا ضمــن المنظومــة الاجتماعية كنتيجة لتفاعل الفــرد مع محيطه الاجتماعــي. ومــن خلال ذلــك، تتكــون هويــة المجتمع عــبرالتذكــر، ونعــني بذلك التفســيرالمشــترك للماضي. بالنســبة إلى هالبــواش، فــإن الذاكــرة الثقافيــة تعتــبر ظاهــرة مجتمعيــة، لأن تفســيرالثقافة لا يمكــن أن يتم بعيــداً عــن فهــم طبيعــة الذاكــرة الجمعيّــة وعلاقتها بالإطار الثقــافي والاجتماعي للمجتمــع. في النتيجة، تعتبر الذاكــرة الجمعيــة حصيلة ذاكــرة الأفراد، وهي تؤســس لهوية المجتمــع وضمان اســتمراريته. اســتطراداً، ونظراً إلى الربط العضوي بــين الذاكرة الفرديــة والذكاء وعلاقة الذاكرة بالنمــو المعرفي، وبالتالي بالذاكــرة الجمعية، تُطرح مســألة الذكاء الجمعي المتعلــق بالتقنيــات الرقمية التي


2

أسّســت وســهّلت بروز هذا المفهوم من خــلال العلاقات التشــعبية وشــبكات المعلومات الاتصاليّــة. في النتيجة، يمكننا القــول إن مجموع الأفكار والمعــارف المتداولة لدى جماعة بشــرية تشــكّل الهوية الثقافية، فكيف تتشــكل الهويــة الرقميــة؟ وعلى مــاذا ترتكز لكي تتشــكّل هوية المجتمع الرقمي؟

الذكاء المشارك أو الذكاء الجمعي و/أو الجماعي[5]

لا شــكَّ في أن النظــم الطبيعيــة تقــوم على أســاس تعــاوني، لا علــى أســاس تنافــسي أو فــردي! أمــا الذكاء المشــارك فهــو الــذكاء الآتي مــن مشــاركة عــدد مــن الأشــخاص في حل مســألة مــا. أمّــا بالنســبة إلى الذكاء الجماعــي – الجمعــي، فمن أهــم الأشــكال المعروفة له مملكــة النمل التي تقــوم بتنفيذ مجموعة مــن العمليات بشــكل منظم، وكل نملــة لهــا دور محدّد للمســاهمة في القيــام بعمليّة مــا (تعلّموا من النمــل... فاتحادهم المعرفي يــؤدي إلى الوصــول إلى حلــول ذكيّة دائماً). كمــا لا يمكن للشــعوب أن تعيــش في أمــان إلا من خلال التشــارك في نظــم أو أنظمــة موحّــدة ورمزيّــة، كالإشــارات واللّغات

والعـادات. تولّدت هذه الإمكانيات مـن الوثائق الرقمية، ومن خلال العلاقـات النصيّة الفائقـة، التي هي علاقات وثائقيّة فائقة – متشـعبة، ترتبط افتراضيّاً (رقمياً) فيما بينها لتشـكّل هذا العالم السـيبرناتي. صحيح أن الإنترنت هو حصيلـة تواصل الحواسـيب فيما بينها للتشـارك في المـوارد الرقميّة على أنواعهـا، ولكن من المفـترض اعتبار الإنترنت شـبكة مـن المعلومـات المترابطة.

هـذا الترابط، كمـا يقول بيار ليفي، سـيكون مؤشـراً للتطـور ولارتفاع الـذكاء الجماعـي. فالـذكاء الجماعي، كعمليّة، وجـد عند الإنسـان في اللحظة التي بـدأت فيها عمليّـة التواصـل الإنسـاني من خـلال اللّغـة، مهما كان شـكلها ورموزها، فذكاؤنـا ونتاجنا المعرفي مبـني على نتاج سـابق، ألا وهو تـوارث المعلومات من جيـل إلى جيل آخر، مـا يغني البشـرية، كما الذاكـرة الجماعية بشـكل عام.

اسـتطراداً، إنّ الـذكاء الجماعـي يسـتثمر في كلّ المؤسسـات والطبقـات الاجتماعيـة من خـلال الوثائق الرقميّـة، ولـم يعـد هنـاك مسـتخدم سـلبي، بـل كل مسـتخدم هـو منتـج ومسـتهلك للمعرفـة. ولـم تعد العمليـة التواصليـة أحاديـة التوجّـه، كما هـو الحال في الراديـو والتلفاز والكتـاب... بـل إننا في حركـة معرفية، ليسـت فقط دينامية، بـل تفاعلية، وحالياً تشـاركية...

من جهة ثانيـة، إنّ تطوّر الـذكاء الجماعي لا يمكن أن يتـم إلا من خلال خلـق معايـير للتحليل ولتبـادل الرموز اللغوية. ومـن الناحية التقنية، إن ابتـكار لغات توصيف الوثائـق، وخصوصـاً html، وحاليـاً xml، كمعايـير لتوصيـف الوثائـق، هو الذي سـمح بإمكانيـة التبادل.

يحـدد فيليكـس فانـدر (Felix Stalder) مبـادئ «الـذكاء التعـاوني»، كمـا يسـميه، أولاً، بالوصـول غير المحـدود إلى المعلومـات الموضوعـة من قبـل المجموعة. ثانيـاً، بتقييـم المشـاركة في العمـل من قبـل المجموعة. ثالثـاً، أن يكـون نظـام السـلطة مبنيـاً علـى الشـهرة (notoriety) أو السـمعة (reputation)، وأن تكـون مسـتويات الأنظمة مبنيـة علـى الجدية في الإنتـاج... وبحسـب أهمية الإنتاج... ولا يوجد «منـع» لأي كان من المشـاركة، شـرط أن تكـون المسـاهمة مثمرة.

إنّ أكـثر مـا يترجم مفهـوم الـذكاء الجماعـي والذكاء التعـاوني هـو البرامـج «المفتوحـة المصـدر» (open source)، المبنيـة علـى أنّ كل مـن يملـك معرفـة مـا تسـاعد على التطوير، باسـتطاعته أن يسـاهم في تغذية البرنامـج. هـذه الآليّـة كانـت قـد وضعت قبـل حركة برامـج حـرّة مفتوحـة المصـدر (Free and open source software).

في سـياق متصل، أدت شـبكات التواصل الاجتماعية إلى نهـوض بعض المفاهيم والعلـوم، كعلم النفس الثقافي (Psychology Cultural)، الـذي يهتـم بدراسـة دور الثقافـة في الحياة العقليّـة للكائن الإنسـاني، انطلاقاً من التساؤلات والدراسـات التي تعتبر أنّ ثقافة الإنترنت تغيّر طبائع الإنسـان النفسـيّة، على اعتبار أنّ الإنسان والآلة أصبحـا مندمجيْن فيمـا بينهما عقلياً ونفسـياً من خلال تقنيات الـذكاء الاصطناعي.

وعـن ماهيـة علـم النفـس الثقـافي، يـرى البعـض أنَّ هـذا العلـم هـو دراسـة الطـرق الـتي تعـبُر بهـا التقاليـد الثقافيـة والمفاهيـم الاجتماعيـة إلى ذهـن الإنسـان، مـع ملاحظـة الاختلافـات الإثنيّـة في الذهنيـات والمشـاعر. وبحسـب عـزب، ففـي كتـاب شـهير صـدر في العـام 2009 بعنـوان «علـم النفـس الثقـافي»، أثـار مؤلّفـه عالِـم النفـس الفرنسـي برتـران تـروادك سـؤالاً عـن علاقـة النمـو المعـرفي بالثقافـة. كمـا يصـف الكاتـب علـم النفـس الثقـافي بأنّـه دراسـة عامـة للثقافـات كلّهـا، وخصوصـاً ثقافـة الفـرد. [عـزب، جريـدة الحيـاة 17 أيلـول / سـبتمبر 2018]

ولـو سـلّمنا أنّ من الصّعـب إبداع أشـياء خارجة عن نطـاق العقـل، فعلى علم النفـس الثقـافي أن يتفاهم مع الواقـع الذي يتعيَّن علـى ذلك العلـم أن يتناوله، كما يرى مايـكل كول، إذ تتوجّـب مقاربة الحياة العقليّة للإنسـان ضمن فهمٍ مـا يعتبرها مرتبطة بالأشـياء الـتي يصنعها. ووفـق كلمـات كـول: «تعيـش الكائنـات البشـريّة في عالـم من مصنوعات الإنسـان: أدوات، وكلمـات، ووتيرة أعمـال (روتـين)، وطقـوس... ويتعامـل الإنسـان مع تلـك الأشـياء الـتي هـي في الوقـت ذاتـه مسـتودعات للفكر والحكمة البشـريّة السـابقة». وعن الأدوات التي

نستخدمها، بالنّسبة إلى كول، بحسب خالد عزب، «يمثّل المنتج المصنوع شيئاً مادياً تم تعديله عبر إدماجه في عمل إنساني هادف... وكذلك تعتبر المنتجات، بفضل التغييرات المحدثة في عملية خلقها واستخدامها، أشياء فكريّة، إضافة إلى كونها أشياء ماديّة». ويؤكّد أيضاً أنّ نمو العقل البشري يمثّل تطوراً مشتركاً لنشاطات البشر ومنتجاتهم.

انطلاقاً من ذلك، طُرح السّؤال عن ترابط الذكاء بالثقافة، وتبيّن من خلال الدراسات التي أُعدت لحل مشاكل الفشل في الدراسة أنَّ «حاصل الذكاء» يعتبر مؤشراً ضرورياً من أجل فهم سبب اعتبار الاستراتيجيات الثقافية المقارنة وسيلة لاكتشاف تأثير الثقافة في الذكاء، إذ يوجد في الذكاء ملكة أساسيّة يؤثر تغييرها أو غيابها تأثيراً بالغ الأهمية في الحياة العملية. تلك الملكة هي الحُكم، أو ما نسمّيه الحسّ السّليم، أو الحسّ العمليّ، أو البداهة، أو التكيّف مع الظروف، وإجادة الفهم والاستدلال والحكم على الأمور وإعمال العقل... وتلك النشاطات ضرورية للذكاء.

يتعلّق هذا الفحص بتقييم أداء تلك الأعمال الضرورية المتّصلة بالذكاء في «الحياة العملية» التي كانت تعني آنذاك الحياة المدرسيّة وأنواع المعرفة والمهارات المتعددة التي يتوقّع أن يكتسبها الأطفال في المدرسة، ثم الحاجة إلى فهم الرموز المكتوبة والتعرف إليها واستخدامها من أجل تخزين كميات هائلة من المعلومات، ثم استرجاعها، وإعادة تنظيمها وفق متطلبات اللحظة، وكذلك استخدامها في إيجاد حلول لعدد هائل من المشكلات التي لم تصادف الأطفال من قبل على الإطلاق. [عزب، جريدة الحياة 17 أيلول / سبتمبر 2018]

أما من الناحية الإدراكية، فتتكوَّن المعرفة من خلال العمليات والقواعد التي يكتسبها الفرد، ويكون باستطاعته أن يُكوّن من خلال هذه المعلومات معلومات جديدة يحفظها في الذاكرة من أجل إعادة استخدامها. لهذا، تصبح المهارات أساسية في تكوين الذاكرة الجماعية للأفراد وللمجتمع. ولكي تتمكّن الشعوب العربية من الحفاظ على ثقافتها وهُويتها من دون الخضوع لتبنّي قواعد وسلوكيات وثقافات أخرى، لا تتناسب مع منظومة القيم المعيارية في المجتمع العربي، فعليها تنمية المهارات الفردية الرقمية ليصبح المستخدم العربي مستخدماً محترساً للمعلوماتية، وليس فقط مستخدماً سلبياً يخضع لسلوكيات الآخر، فالمعرفة وردم الفجوة المعرفية هي من أسس الحفاظ على الذاكرة الثقافية العربية التي تميّز الشعوب العربية على اختلاف انتماءاتها عن الشعوب الأخرى، ويكون بذلك مستمراً في بناء شخصيته الفريدة المتجانسة، فالرهان على استمرارية الشخصية العربية يتعلّق بأرشفة الإرث الثقافي الشعبي الذي يشكّل الجزء البارز لهذه الشخصية.

وفي سياق متّصل، تتعلّق الفجوة الرقميّة بالمهارات والكفاءات التي يتمتع بها أفراد المجتمع في تعاملهم مع التقنيات ومدى الاستفادة منها. ولا يعني مجرد حيازة حاسوب وألواح رقميّة وهواتف ذكيّة خروجاً من الفجوة الرقميّة، لأن ذلك لا يحدث إلا إذا صارت تلك الأجهزة الرقميّة أدوات معرفية في الحياة اليوميّة، بمعنى اندراجها في تقدّم المجتمع اقتصادياً وتربويّاً وتعليميّاً.

ومن المفترض لردم الفجوة المعرفيّة الحاليّة البدء بردم الفجوة الرقميّة، فالمعرفة هي الركيزة الأساسية في فهم الذات والآخر وتمييز الصالح من الطالح، وبخاصَّة في هذا الحيز الرقمي والبيئة الرقمية التي تسمح بالانتشار والتشويه والإشاعات، وتؤدي بالتالي إلى طرح استراتيجيات لطمس الهوية. هذا الإشكالية ليست عربية فقط، ولكنَّها عالمية، وهذا ما نشهده في الكثير من البلدان الأوروبية، ولكن على عكس الكثير من الدول العربية، ثمة محاولات في الغرب للحدِّ من هذه التدخلات التي تهدف إلى السيطرة الثقافية وطرح ثقافة الأقوى، فالمبادرات العربية الرسمية ضعيفة مقارنة مع ثراء الثقافة الشعبية العربية. ومن المفترض بهذه المبادرات أن تكون موجّهة إلى الأفراد المستخدمين كما إلى الآخر، إضافةً إلى أرشفتها وحفظها (وهذا ما سنأتي عليه في الجزء الثاني من النص).

إنّ المستخدم هو من يتلقّى الرسائل. وكما تقول معتوق، لا يمكن أن نتوقّع أنَّ الجمهور العربي يصدّق

وينصاع تلقائياً للرسالة الإعلامية التي تحدّثه عن ثقافته وأفكاره وقيمه وقناعاته وعاداته. لذلك، علينا بناء استراتيجيات إعلامية ملتزمة بالقضايا الثقافية، وأن لا تقتصر هذه الاستراتيجيات على عرض عارض لجزء من الثقافة الشعبية يناسب فقط بعض أذواق القائمين على النشر الثقافي في الإعلام العربي (ولهذا حكاية أخرى، راجع جريدة «الحياة»، صفحة ثقافة، غسان مراد). ومن أهمّ التحديات صيانة الإنتاج الثقافي الشعبي، من خلال رقمنته من ناحية، وأرشفته من ناحية ثانية.

ففي ظلّ هذا التداخل الرقمي مع الثقافة، هل من الممكن أن نستفيد من الرقمنة في نشر الثقافة الشعبية رقميّاً بهدف الحفاظ على هذا الإنتاج الرقمي ونشره للعالم أجمع والتعريف به، بهدف الحفاظ على الثقافة الشعبية الموروثة، والحفاظ على الثقافة الشعبية التي تُبنى حالياً، لكي لا تضيع في المستقبل؟

بناء الذاكرة والأرشيف: كي لا تضيع ذاكرة البشرية!

1) الأرشفة الرقميّة:

هي آليّة تستخدم لما هو غير «مرقمن» ولما هو رقميّ. ثانياً، إنّ إشكاليّة الأرشفة الرقميّة هي مشكلة عالمية. إذاً، إضافة إلى الرقمنة والمجال الذي تقدّمه شبكة الإنترنت، ما هي الأسس التي من المفترض اتباعها لأرشفة الوثائق الرقمية؟ كما أنه إذا كانت الإشكالية سابقاً تتعلق برقمنة الوثائق لأرشفتها، فنحن الآن في صلب مشكلة وجود هذه الوثائق. من الممكن القول، إنّ الأرشفة الإلكترونيّة تعاني هواجس التآكل الرقمي.

في مقارنة ربما بدت غرائبيّة، أشار اختصاصي في «مختبر الحوسبة الكليّة» (Ubiquitous Computing) في «معهد ماساشوستس للتكنولوجيا» إلى مزايا يتفوّق بها الكتاب الورقي على نظيره الإلكتروني! نشرت تلك المقارنة في أحد أعداد مجلة «تايم»، مع دعوة القرّاء إلى عدم التسرّع في الحكم عليها قبل التمعّن بها، ولو قليلاً.

رأى ذلك الاختصاصي أنّ الكتاب الورقي لا يحتاج إلى جهاز إلكتروني معيّن لقراءته، بل إنه يمثّل الكتاب والجهاز سويّة، ولا يعتمد الكتاب على الكهرباء أو البطاريّة، إنّما يقرأ بيسر وبطريقة مباشرة. وكذلك من المستطاع طيّ الكتاب في غير اتّجاه، إضافة إلى التنقّل به إلى السيّارة والباص والحمّام وغرفة النوم، من دون أدنى جهد. ولتخزينه، يكفي وضعه على الرفّ! ومن المستطاع استخدامه خارج إطار القراءة، كاستعماله لإسناد شيء معين أو حتى وضعه تحت الرأس أثناء القيلولة.

لم يخلُ ذلك المقال من الجمع بين الطريف والمفيد، لكنه ظلّ جديّاً تماماً في مقاربته، إلى حدّ أنه ذهب إلى القول إنه لو اختُرِعَ الكتاب الورقي بعد الإلكتروني، لنُظِر إليه على أنّه اختراع مُدهش!

التآكل الرقميّ وتهديداته:

يمتلك الوسيط الورقي في الأرشفة ميزة يجدر التأمل فيها بتروٍّ، لجهة عمر الوثيقة. أولاً، كلّنا يعرف أنَّ أدوات التخزين الإلكتروني قابلة للتآكل رقميّاً (تقنيّاً تُسمى تلك الخاصية «Digital Decay»)، فيما يستمرّ الورق لفترة أطول، وهو أكثر ثباتاً في ذلك المعنى.

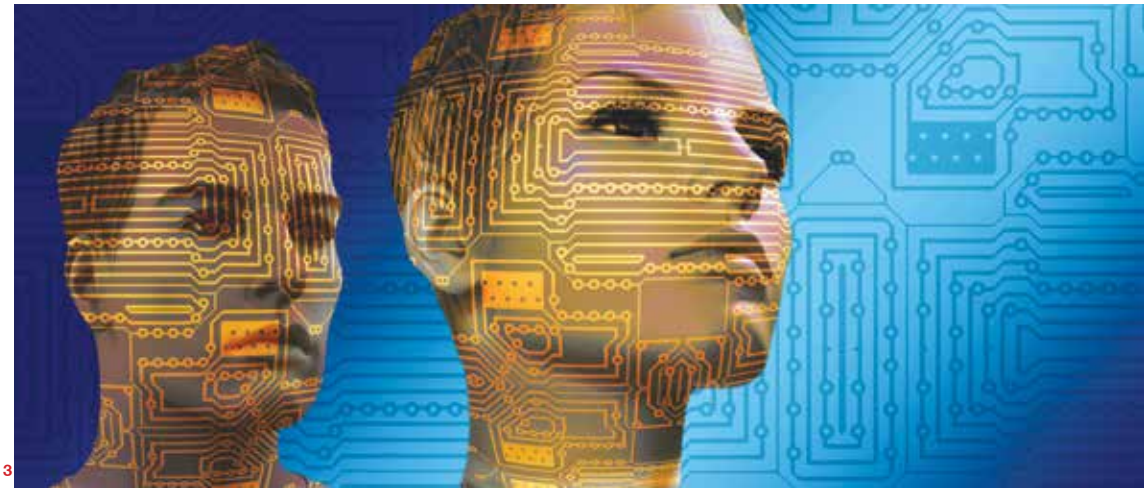
2) تخزين المواد الإلكترونيّة:

يخضع تخزين المواد الإلكترونيّة لمواصفات الأداة التي يجري التخزين فيها. فمثلاً، إذا جرى التخزين في أدوات «فلاش»، فربما تتوقّف عن العمل، وتغدو غير صالحة للتخزين، من دون سابق إنذار. يصحّ الأمر عينه أيضاً (لكن بدرجة أقل) مع القرص الصلب. وتُضاف إلى القائمة نفسها المشاكل الناجمة عن الفيروسات الإلكترونيّة واختراق الشبكة الداخلية للأرشيف وغيرها.

3) بروتوكول الكتابة:

وهو الأمر الأشد أهمية، إن بروتوكول الكتابة على الورق لا يتغيّر مع الوقت، ما يعني ثباتها زمانياً، فبإمكانك قراءة وثيقة ورق مكتوبة قبل خمسين سنة، بمثل ما تقرأ به وثيقة مكتوبة حاضراً.

في المقابل، تعاني الأرشفة الإلكترونيّة «بعبعاً» خفيّاً اسمه تغيير بروتوكول التطبيقات المستخدمة في كتابة الوثائق الإلكترونيّة. مثلاً، تخلّت مايكروسوفت عن دعم التطبيقات المتصلة بنظام التشغيل «ويندوز 95»، ما وضع عشرات ملايين الوثائق



التي كتبت بتطبيق «وورد - ويندوز 95» في مهبّ الريح. صحيح أنّ الشركة أبقت على ذلك التطبيق بعد صيحات احتجاج كثيرة، لكن بعد بضع سنوات قد تصبح تلك الوثائق غير قابلة للقراءة على معظم الكومبيوترات. وفي المقلب الآخر من المأزق نفسه، لا تستطيع التطبيقات الرقميّة القديمة أن تقرأ الوثائق الحديثة، ولا يستطيع حاسوب عليه تطبيق «وورد 95» أن يقرأ وثيقة مكتوبة بنظام «وورد 2005» وما فوق.

هناك برامج متوافرة لتحديث التطبيقات، على الرغم من أن الفترة الزمنية لا تزيد على بضع سنوات، فكيف يكون الحال بعد عشرين سنة مثلاً؟ حينها، بإمكانك أن تستخرج وثيقة من أرشيف ورقي وتقرأها مباشرة. أما إذا كانت على وسيط رقمي، فمن الصعب التنبؤ باحتمالات ذلك الأمر، فتلك المشاكل لا تنطبق على الوسيط الرقمي، ما يعني أن الوثائق المؤرشفة محميّة من أثر الزمن على تقنياتها في الكتابة.

بديهي القول إنّ التدريب على الكومبيوتر شكّل العقبة الأكثر بروزاً في فترة الانتقال من الكتابة ورقياً إلى المرحلة الإلكترونيّة. في الجيل المخضرم من الصحافيين، هناك من بدأ بالتعامل مع الكومبيوتر عندما كان يعمل بنظام «دوس DOS» الذي يتطلّب حفظ سلسلة طويلة من الأوامر، ثم كتابتها باستعمال كلمات محدّدة توضع بطريقة تتغيّر بحسب الوظيفة المطلوبة. لم يكن ذلك سهلاً، وكذلك الحال بالنسبة إلى الإنترنت والشبكات الداخلية، فما زالت مسألة «فلترة» المواد المؤرشفة إلكترونيّاً للحصول على مادة بعينها أمراً يحتاج إلى تدريبٍ ووقتٍ. وهناك مسألة الأذونات الإلكترونيّة، بمعنى صلاحيات الدخول إلى مواد معينة أو ملفات بعينها، وهناك أيضاً مشكلة المُدّة المقيّدة زمنيّاً... فلم تكن تلك الأمور موجودة في الأرشيف الورقي. وفي وقت ما، تطلّب استعمال الأرشيف الإلكتروني تدريباً على نسخ المواد على القرص المرن (Floppy Disk) (من يتذكّره؟)، وهو نموذج آخر من المتغيرات التي يملك الورق مناعة ضدّها. وبعدها، صار مطلوباً النسخ على أسطوانات مدمجة، مع التدرّب على برامج من مثل «نيرو» (Nero)، فهناك مسائل تتعلّق بالثقة بأن أحداً لا يطّلع على ملفّ ليس له. ربما يعالج ذلك الأمر بالأذونات الإلكترونيّة (مثل إغلاق ملف ما بكلمة مرور)، لكن ذلك الأمر يترك آثاراً ليست معروفة راهناً في علاقات العمل بين الزملاء، ولا تحدث تلك الأمور أيضاً في الأرشيف الورقي.

وإذا أخذت مجموعة مواد أرشيفيّة على أداة «فلاش»، فربما لا تصل إليها في لحظة ما من دون سبب واضح. ولذلك، من الضروري أخذ الحيطة والحذر، والاحتفاظ بنسخ على أقراص مدمجة مثلاً. لا مكان لمثل تلك الأمور في الوسيط الرقمي المتميّز بالثبات في العمل، بحيث لا يتضرر إلا بالعوامل الفيزيائية المحضة

(مثـل التمزيق أو الحريق)، وهي أمـور بإمكانها أن تضرب أدوات الوسـيط الرقـمي أيضاً.

فالسـؤال عن أهميـة هـذه العملية غير مجـدٍ، فهي حتميـة، وأرشـفة المعلومـات الرقمية أصبحـت في حالة طوارئ. لا يحـق لنا أن لا نـترك هذه البصمـات (ان كانت مشـرّفة أو غير مشـرّفة)، فالتاريخ يحاسـب ويحاكم على أهميّـة المعلومـات المكتوبة حاليّـاً، فتخزيـن المعلومات الإلكترونية لـه أهميّة عالميـة ووطنية.

إن أرشـفة المعلومات ستسـاعد لتكون في مسـتقبل قريـب شـكلاً مـن أشـكال المكتبـة الإلكترونيـة، وفي المسـتقبل البعيـد شـكلاً مـن أشـكال الـتراث الثقافي لعصر معـين أو ما يمكـن أن نسـميه الـتراث الإلكتروني (patrimoine-E).

بعض المصاعب

كي نحلّ مشـكلة الأرشـفة، يجب علينا أن نجيب على بعض الأسـئلة (أو التسـاؤلات): كيف سـنخزّن عملية القـراءة التناصيـة الـتي قمنا بهـا، والتي مـن المحتمل أن تشـكّل ثـروة للمعرفـة؟ كمـا نعـرف، نجد على شـبكة الإنترنـت «الصالـح والطالـح»، فهل سـنخزّن كل شيء ونـترك على عاتـق التاريـخ قضيـة التحليل واسـتنتاج الخلاصـات والعبر؟

إنّ العمليـة صعبة وشـائكة ومعقّدة، نظـراً إلى التغيّر المسـتمر لمحتوى الإنترنت: بعض الصفحـات تعيش إلى الأبد، وبعضهـا الآخر لا يتعدى عمره الأيّام أو السـاعات.

ماذا وكيف سنؤرشف؟

كيف نعرف حدود نـصّ معيّن موجـود على الويب؟ ومـا هي حدود النـص إذا أخذنا بعين الاعتبـار أنّ الوثائق مترابطـة؟ ما هـي الوثائق التابعـة لدولة معيّنـة أو تلك الوطنيّـة؟ فـإذا كانت عملية الأرشـفة وطنية سـيكون من الصعـب تحقيقها، لأنّ مـن الصعب حاليّـاً تحديد ما هو تابـع لدولة ما.

كيـف سـنحصل علـى المعلومـات المخزّنـة؟ وبأيّ طـرق عمليّـة وتقنيّة؟ توضـع المعلومـات الورقية على رفـوف مرتّبـة ومشـفّرة بحسـب نسـق ورمـوز ثابتـة ومتعارفـة، أمّـا المعلومـات الرقميـة، فلهـا شـكل آخر وطـرق معلوماتيّـة خاصة.

كيـف نؤمّـن الوسـائل للحصـول علـى المعلومـات والتنقيـب عنهـا؟ يجـب تخزيـن المعطيات كمـا البرامج التي تسـمح بقراءة هـذه المعطيات، فالمعلومـات الرقميّة غـير ظاهرة مباشـرة، ويلزمهـا أنظمة لإظهارهـا، ناهيك بـأنّ هـذه الأنظمة ليسـت محاذيـة دائمـاً للمعلومات، بخلاف المطبوعـات الورقيّة. كمـا أنّ المعلومـات الرقميّة بحاجة إلى برامج إخراج تسـمح بإعطائها شـكلاً مناسـباً، أمّا المطبوعـة، فالمعلومات وإخـراج المعلومات يكونان من خـلال الحامل نفسـه، بعكـس المعلومـات الورقيّة التي هـي وثيقة تسـتعمل تلقائياً ومباشـرةً وخـلال كتابتها.

كيـف سـنرمّز هـذه المعلومـات بشـكل نوعـي (qualificatif)، وبـأيّ معيـار (norme) ومقيـاس (standard) توثيقـيّ؟ علـى الويب، يوجـد نصوص، صور، جـداول، فيديو، تلفزيون، معلومـات جارية، بنوك معلومات، وبرامـج تؤهل للوصول إلى بنـوك المعلومات، فهـل لنظـامٍ مـا الحقـوق القانونيـة لتخزيـن مـا هـو خـاص وما هو عـام؟ وكيف سـتُعطى الحقـوق لتخزين المعلومـات؟ ومن يعطيها؟ هـل يحقّ للدولة أن تؤرشـف كل ما هو موجـود في المراكز حاملة المعلومـات داخل نطاق بلـد معين؟

إنّ طبيعة الإنترنت ومبادئه لا تطرح إشـكالية صاحب المعلومـات على مسـتوى البلـد والدولة، فهي بحـد ذاتها (على الأقـل حاليّاً) غـير مجـزّأة ولا محـدّدة، فالجغرافيا غير حاضرة على هذا المسـتوى. المشـكلة تكمـن في حقوق التخزين والأرشـفة... ومعرفة إذا مـا كان هذا الموقع ينتمي إلى بلـد معين هي عملية صعبـة جدّاً، فاسـم مقطع البلد (Domain and code Name) لا يكفـي لذلـك. وما لا يكفي أيضًا هـو اللغة الـتي يكتب بها.

كيف سـنحافظ على حامـل المعلومـات ونحميه من الخراب ونضمـن الحفاظ عليه وعدم المسـاس به وتغيير ما يحتويـه مـن معلومـات؟ وكيـف سـنجنّب الحامل للمعلومـات والمحتـوى من الفيروسـات التي مـن الممكن

أن تضرب الوثيقة فيزيائياً ومحتوًى، أي تدمير حوامل المعلومات والبرامج المعلوماتيّة؟

والأسئلة الأخرى: كيف ستتم عمليّة الإبحار في المواقع المخزّنة؟ وماذا عن الآلة (الحاسوب الحاليّ) ومدى قدرتها على مصارعة الوقت والتاريخ؟ أمّا بالنسبة إلى أماكن التخزين، فيجب الحفاظ على درجة حرارة مؤاتية للحامل. ولمن سنخزّن؟ ولماذا؟ أسئلة يجب أن تُطرح عند مرحلة إنشاء المواقع والصفحات والوثائق المرقمنة، فعلى صانع الموقع أن يأخذ بعين الاعتبار كل ما يتعلّق بالوثيقة خلال إنشاء الموقع، كما عليه تقويم عمليّة تنظيم الفهارس والمصطلحات للمعلومات التي تصلح أن تكون مفاتيح للبحث عن الوثيقة. لهذا، يجب تأهيل المنظّمين والعاملين في مجال خلق المواقع وفي مجال تخزين هذه المواقع.

كما على المؤرشف حاليّاً حفظ البيانات (métadonnées) التابعة للوثيقة. بشكل عام، يوجد نوعان من البيانات: البيانات التي تخصّ الوثيقة مضموناً (بعض المفاتيح الدلاليّة، توصيف المحتوى، تاريخ الإنتاج...)، والبيانات التي تخصّ الوثيقة شكلاً من ناحية استعمالها (البرنامج المعلوماتي الذي باستطاعته استخراجها، المحتوى الشكليّ: فيديو، صوت، صورة، نص...).

1) بعض طرق الأرشفة:

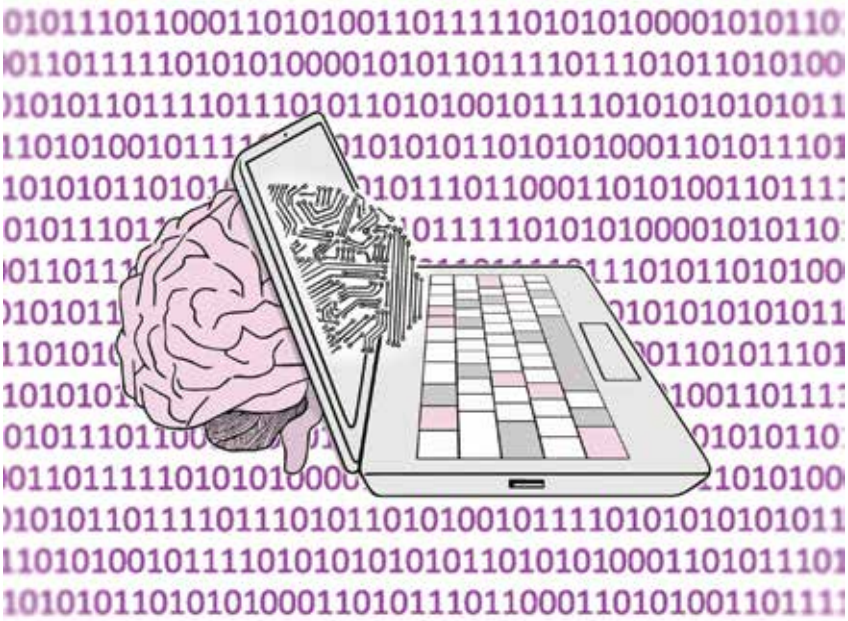
تتطلّب عملية تخزين المعلومات وأرشفتها عدّة عمليّات ضروريّة، بدءاً باختيار المواقع، ثمّ تحديد العلاقات التناصيّة لمعرفة حدود الموقع وحاله وعلاقته مع مواقع أخرى. بعد ذلك «شفط» الموقع، ومن ثم إعطاؤه رمزاً وتوضيبه ضمن نطاق أرشيفي معيّن وتخزينه على حامل، وأخيراً وضعه بين يد المستخدم للحصول عليه في حال بحث عنه.

2) بعض الحلول:

إنّ التكنولوجيا عاجزة حاليّاً عن إيجاد حلول ثابتة، والمسألة هي مسألة فيزياء وتحوّلات في المادة. من ناحية أخرى، يلغي التطوّر التكنولوجي السريع كل ما هو «عتيق»، والعتيق من جهة التقنية الحديثة لا يتعدّى بضع سنوات، فقد قامت بعض الدول في ظل ذلك بالعمل على تخزين المعلومات الرقميّة، فأرشيف المعلومات الأميركي لتخزين الإنترنت اعتمد سنة 1996 مبدأ الشفط (السفط) كل 18 شهراً باستعماله روبوتاً «aspirateur». وبهذا يجمع حوالى 100 تيرابايت (تيرابايت 1 = 1024000000000 بيت)، فمثلاً 200 صحيفة تحتوي كل واحدة منها 340 موضوعاً بـ 10 صفحات للموضوع خلال 10 سنوات = 1 تيرابايت، ما يساوي 100 مليون موقع، أي خمسة أضعاف عدد كتب مكتبة الكونغرس. هذه الطريقة «تشفط» فقط ما هو ظاهر على الشبكة، فلا تسجّل مثلاً بنوك المعلومات، لأنّ لها لغة خاصة بها، وتتطلّب ترخيصاً لشفطها نظراً إلى خصوصيّتها.

من المسائل الشّائكة وجود الوسيط الَّذي سيكون قابلاً للعمل في كلّ الظروف، وبشكل دائم، من دون فقدان المعلومات بشكل تام أو فقدان جزء منها مع مرور الزمن، وخلال الانتقال من وسيط إلى آخر، فقد ارتأى البحّاثة في هذا المجال أن يتم انتقال المعلومات من وسيط إلى آخر عندما تشاء الظروف. وتشير الإحصائيات إلى أنّ عمليّة انتقال المعلومات من حامل إلى آخر تؤدي إلى فقدان 3 % منها خلال 8 سنوات، بينما يصبح ضياعها 2.0 % بعد سنتين. إحدى أهم المسائل هي حامل المعلومات، إذ لا يمكن الاعتماد على أي تقنيّة حاليّاً، فباستطاعتنا قراءة ما كتب على الطين منذ آلاف السنين، ولكن ليس باستطاعتنا قراءة ما كتب على الأقراص المغنطة التي لا يزيد عمرها على 10 سنوات! فمعدّل حياة الأقراص المدمجة لا يتعدى 15 سنة. لهذا السبب، فإنّ الحلّ المعتمد حاليّاً يبقى فقط انتقال المعلومات، أي نسخها من حامل إلى آخر، ويجب أن لا ننسى أنّه عند كلّ عمليّة نقل يتحتّم علينا نسخ المعلومات والأنظمة التي تساعد على قراءتها.

بشكلٍ عام، يوجد في الوقت الحالي وجهتا نظر لإتمام عمليّة التخزين: الطريقة الانتقائيّة التي تسحب بنسق دائم كل ما نشر حول مواضيع تعتبر مهمة، والطريقة الشاملة التي تسحب كل محتوى الإنترنت، ولكن في أوقات محددة، أو ما يسمى التقاط «صورة» للإنترنت في وقت ثابت.



4

بالنسبة إلى الدول العربية، فإنّ أرشفة المعلومات، رقمية كانت أو غير رقمية، تشكّل إحدى الفجوات العديدة، فمحاولات الأرشفة لا تزال خجولة، إن كان على صعيد أرشفة المعلومات أو على صعيد مهنة الأرشفة.

الأرشفة الرقمية في شبكات التواصل وآليات التصنيف الإدراكية

من الواضح أنّ الأرشفة الرقميّة توسّعت لتشمل الحياة اليوميّة. وممّا لا شك فيه أنّ هذا النوع من الأرشفة يطرح السؤال حول نوع العمليات التصنيفيّة التي تجري في أرشفة الثقافة، وذلك بهدف فهم التكوينات الثقافيّة والتغيّرات التي تحصل، وخصوصاً ضمن هذه البنى التحتية التي تعتمد على التشارك. والأرشفة عبر التاريخ الحديث لتصنيف الوثائق ترتكز على عمل المؤرشف، وعلى الأرشفة الآليّة، من خلال وضع رموز (وسوم Tags) كعمليّة أرشيفية وتصنيفية. هذه العلامات هي ما يسمى الميتاداتا أو البيانات الوصفية (أي البيانات التي تصف البيانات).

على الأرجح أنّ آليات التصنيف هي عمليات إدراكية تتعلّق بالمحتوى وبكيفيّة الاسترجاع، من أجل وضعه بمتناول الجميع وإعطائه معنًى. والتصنيف عملية نمارسها يومياً بشكل روتيني بحسب معايير فردية، ولكن عندما تصبح العمليّة عامّة، فمن المفترض أن ترتكز على معيار محدّد. وللتذكير، إنّ أوّل من قام ببناء المعايير الحديثة لتبادل الوثائق هم العاملون في المكتبات، فهُم من أنشأوا لغات توصيف الوثائق المعتمدة حالياً في المكتبات وفي كل الأنظمة التي تساعد على البحث عن المعلومات، ولا سيَّما صفحات الويب (SGML وغيرها).

أمّا بالنسبة إلى الثقافة الشعبية والممارسات الشعبية، فكيف يمكن تصنيفهما وأرشفتهما؟ ما هي متطلّبات هذا النوع من التصنيف لتنظيم الثقافة على المستويات التنظيمية وغير الرسمية واليومية؟ وهل هذا المحتوى في مثل هذه الأرشيفات مفيد للإنسانية مستقبلاً؟

من الصَّعب إيجاد معيار موحّد وثابت للأفراد يتعلّق بكيفيّة تصنيف الثقافة بسبب التغيّرات في الاستهلاك الثقافي والإنتاج والنشر. والهدف من الأرشيف ليس فقط الوصول إلى الوثيقة، بل أيضاً مراقبة تغيّرات الثقافة وتطوّراتها وفهمنا لها. وكما ذكرنا سابقاً، يعاني الإنترنت حالياً مشكلة الأرشفة الرقمية لكلّ هذا الإنتاج الرقمي في العالم.

كما أن مصطلح «أرشيف» مطاط، فمنه ما هو رسمي مغلق، ومنه ما هو رسمي مفتوح، ومنه ما هو متاح للجميع. بالنّسبة إلى الثقافة الشعبية، فإننا نعتقد أنه يندرج أولاً ضمن إطار ما هو متاح، فهو يشكّل جزءاً من أدوات التنظيم الاجتماعية. وثانياً، من المفترض أن يكون رسمياً مفتوحاً، وهذا هو دور المؤسّسات الرسمية من أجل الحفاظ على الإرث الثقافي وتنظيمه.

استطراداً، إنَّ كلّ ما نقوم به مؤرشف. وإذا كانت الأنظمة تؤرشف كلّ شيء عن الأفراد وعن حياة الناس، فهو، بصورة أو بأخرى، عامل من عوامل تعزيز هياكل السلطة من خلال مراقبة الأفراد. والتقنيات سمحت للمؤسسات بأرشفة حياة الناس من أجل تحديدهم وتمييزهم من خلال سجلاتهم أو ملفاتهم. في الواقع، يعتبر ذلك شكلاً جديدًا من ممارسة السلطة والقوة، ويستند إلى معرفة سلوكية الفرد، لأنّ الأفراد باتوا موثّقين في كلّ ما يقومون به. [مراد 2014]

هذا السّؤال حول الذاكرة الشخصية والجماعية يتجه نحو أنواع جديدة من الأرشفة، فلم تعد مراكز الأرشفة عبارة عن مبانٍ ومكتبات وجدران... بل نحن في ثقافة الانتشار الرقمي والأجهزة الرقمية، ولم تعد الأرشفة حكراً على الباحثين الذين يؤرشفون ويبحثون، بل باتت هذه الأرشفة روتينية في الحياة الفردية والجماعية للذين يسعون إلى الحفاظ على الوثائق والصور الفوتوغرافية واليوميات والتسجيلات الخاصة بهم لتكوين ذاكرتهم. والوصول إلى البيانات لم يعد خاضعاً لأنظمة مركزية، بل لأنظمة موزّعة.

وقد انتقل الدافع إلى الأرشيف أبعد من الدولة لدمج كل أنواع المحفوظات التي تحتوي وثائق لا تعد ولا تحصى ومصادر أخرى غير نصيّة، وهذا ما تسمح به محركات البحث، فهي تشجّع على تخزين الصور ومقاطع الفيديو المنزلية والوثائق الشخصية الأخرى في ما يسمى المعلوماتية في السحاب (Cloud computing)، التي من الممكن أن تكون حلّاً لإشكالية الأرشيف الفردي والخوف من تلف الأجهزة القديمة. ومن المهم القول إنّ مسألة الأرشفة هي في قلب المشكلات العالمية، لأنّها تضع المفاهيم الثقافية في محور تساؤل لكيفية فهمنا للثقافة، فلا ثقافة من دون حفظ، مهما كان شكل الوسيط، والأرشيف هو المستودع المنظّم للمعرفة.

أرشفة الحياة اليومية والأرشفة الشخصية للوثائق

إنَّ أرشفة الحياة اليومية هي موضوع ثقافة وسائل التواصل الاجتماعي، ونحن على حافة بعض التغيرات في تنظيم الثقافة التي يمكن استكشافها من خلال مفهوم الأرشيف، وهو موقف اكتسب مزيدًا من الصدى بعد ظهور هذه التغيرات. والمحتوى الرقمي متعدد الوسائط، فهو خليط من النص مع الفيديو والصوت وأشكال أخرى، وهذا ما يطرح تساؤلاً حول آليات البحث والاسترجاع. وإذا كنا نعرف أن البحث النصي هو الشائع، لأنّ التوسيم (tagging) نصي، مهما كان الوسيط، ولكنّ ذلك لم يعد كافياً لكلّ أشكال المحتوى، فقد بدأت بعض الآليّات بالتغيّر، وذلك باستخدام الصور أو الصوت للبحث عن المعلومات واسترجاعها على مستوى أكثر شيوعًا، فبعض التطبيقات الذكية على الهاتف تعطينا اسم المغني عند سماع مقطع من أغنية معينة، ما يساعد على البحث في المحفوظات الموسيقية.

فشبكات التواصل الاجتماعي حوَّلتنا من الثقافة التفاعليّة إلى ثقافة المشاركة لأرشيف الناس العاديين. وإنتاج الوثائق يرتكز على المستخدم، فالمنتج هو المستخدم المرتبط بثقافات الشبكة الرقمية. هذا الأرشيف هو نتاج نشاط «مفترض»، ذلك أن المستخدمين لا يستهلكون فقط المحتوى الذي يقومون ببنائه، بل هم أيضاً منتجون له، فالخلط بين المنتج والمستهلك في هذا الحيز الافتراضي دفع إلى المشاركة الواسعة، كما دفع إلى فهم مختلف لمفهوم المستهلك. كما أن ثقافة المشاركة التي أمّنتها، في بنيتها التحتية، وسائل التواصل الاجتماعي، هي التي تحدد هيكليّة المشاركة للبيانات التي تتراكم في بنيتها، وهي التي تنظّمها وتتحكّم بجريانها.

الأرشفة: تنظيم تداول الثقافة الشعبية

إنَّ وضع الوسوم (Tags) هو من ضمن البنية التحتية للتنظيم التشاركي والأرشفة، فالتوسيم هو ما يسمح للمادة المؤرشفة بأن تكون قابلة للاسترجاع لأي شخص يبحث عن هذه الكلمات الرئيسية. ومن المهم القول إنَّ الأرشفة الفردية يمكن اعتبارها ذاتية التنظيم، وهي تحتوي بيانات وصفية تساعد الأفراد على الوصول إليها. لهذا، من المفترض أن نعطي وزناً أكبر للنظم التصنيفية الأرشيفية لتصبح مركزية في الثقافة السائدة وفي الحياة اليومية للناس كافة.

ومن المؤكّد أنَّ هذه المحفوظات الثقافية اليومية الشائعة المفتوحة للمحتوى والمنظّمة من قبل «الناس»، هي نوع من أنواع التضامن الجماعي والاجتماعي، كما أنها أبعد من أن تكون سطحية. في الواقع، هي صورة عن الواقع وتتمتع بالقدرة على بناء الحقائق، وهذا ما يغيّر كيفية إنتاج المعرفة. نشير إلى أنّ بنية هذه المعلومات (المساهمات اليومية الفردية) هي مصدر ربح المنصات وشبكات التواصل، وهي التي تتحكّم بتسيير البيانات وتوجيهها (على سبيل المزاح، من الممكن القول إنّنا نعمل جميعاً عند مارك زوكربرغ ولكن بشكل مجانيّ)، فالفايسبوك واليوتيوب وغوغل وغيرها، تجمع بشكل متواصل البيانات لتحديد أنماط المستخدمين، وماذا يفضّلون، وما هي رغباتهم، بهدف تحليلها وإعادة استخدامها وبيعها، فالبيانات غير مركزية في الشكل، ولكنها مركزية في العملية الاقتصادية.

ومن الواضح أنَّ الأرشيفات أساسية في إنتاج الذاكرة الفردية والجماعية، وتنظيم الأرشيف هو تنظيم الذاكرة. أما المحتوى في الأرشيف، فيؤدي دوراً في تشكيل الذاكرة. لهذا تعتبر أرشفة المحتوى وتصنيفه وجعله قابلاً للاسترجاع قوة في تعزيز هذه الذاكرة والمحافظة عليها، وهذا ما يساعد على إعادة استخدام البيانات، ليس فقط في إجراءات الحياة اليومية، ولكن أيضًا في العمليات الإنتاجية والتحليل الفيلولوجي والأنثروبولوجي لاحقاً.

وقد بات معروفاً أنّ هذا النوع من الأرشيف غير مقيّد، بل في حركة دائمة التغيير، كما هو الحال مع كل ما هو رقمي، فالبيانات ديناميكية ومتحركة، ما يؤثر في تغيير المحتوى والتنظيم والتطبيقات وآليات التصنيف.

ومن الملاحظ أنَّ قضية الذاكرة في هذه الأرشيفات الجديدة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بطبيعتها الديناميكية وكيفية الحفاظ على هذه المحتويات الديناميكية، فالذاكرة الرقمية نفسها، على مستواها الاجتماعي، معرّضة لمحدودية الزمن، وبحاجة إلى صيانة مستمرة. وتطرح ديناميكية هذا المحتوى وتنظيمه أسئلة عن قوة هذه المحفوظات لتشكيل الذاكرة.

إنَّ الشعور بعدم استقرار هذه المحفوظات مقارنة بالمحفوظات القديمة والأكثر استقراراً، يثير أسئلة حول مدى سرعة الذاكرة وعدم القدرة على استعادة الذكريات من داخل هذه الكتلة من البيانات والبيانات الوصفية المتغيّرة. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ هنا مجموعة من النقاشات حول كيفية قيام الأرشيف بتشكيل الطريقة التي يتم بها عمل التأريخ، ومن ثم أنواع الذكريات التي يمكن استخلاصها من الروايات والقصص المنتشرة الأكثر جدية. كما يمكننا أن نتخيّل في المستقبل أنّ شكل الأرشيف وتصنيفه من قبل الأفراد من الممكن أن يُترجم ويفسّر ويعطي صورة عن ممارسات عديدة تؤدي إلى بناء الذاكرة الجماعية والفردية.

إن قوة الوسوم (Tags) في هذه الأرشيفات في بعض الطرائق بسيطة للغاية. إنها تشكّل الثقافة التي نجدها، وكيفية القيام بتصنيفها، والتمييز الذي نجعله في التصنيف، وتشكّل أيضًا جزءًا من مشاركتنا ومساهماتنا في الترتيب الثقافي. إن التوسيم هو تجسيد للخيال التصنيفي، وهو كيفية إيجاد المادة التي نبحث عنها، والتي هي اليوم كيفية تصفحنا لهذه المحفوظات الثقافية، فالتوسيم هو أيضًا ممارسة وضع العلامات أو تصنيف الأشياء من حولنا في هذه الحالة مع التصنيفات المنتشرة عالميًا.

فمن أجل فهم الثقافة، نحتاج إلى تطوير فهم أكثر وضوحًا للأرشيفات الثقافية والآليات الإدراكية للتصنيف، وإلى فهم البنى التحتية للمشاركة، كما

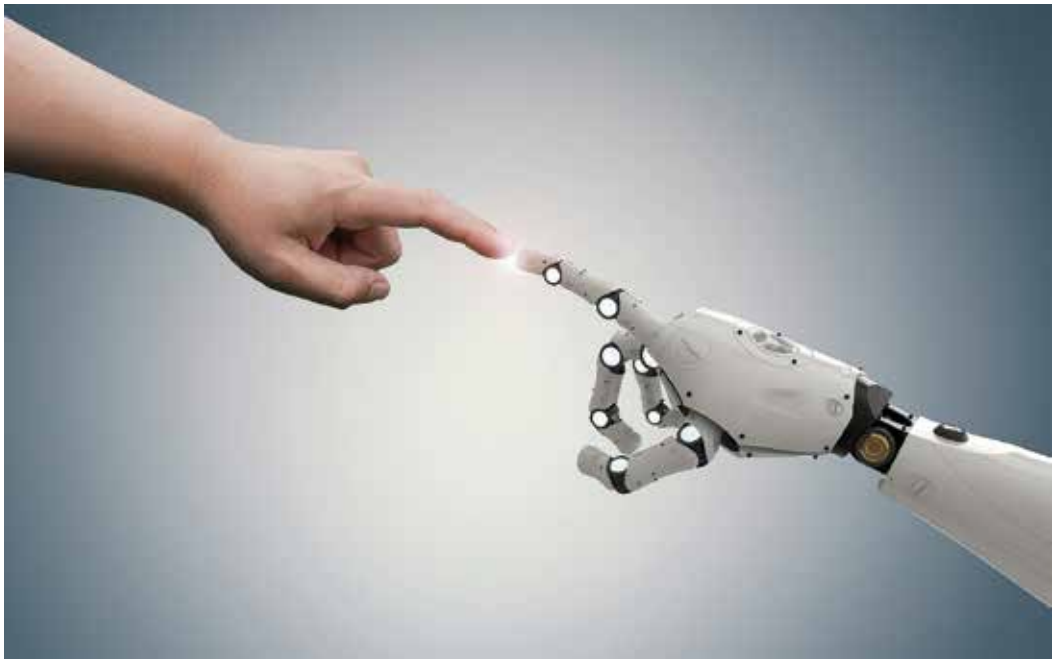
5

نحتاج أيضًا إلى فهم البنى التحتية للتنظيم التشاركي، وهذا يعني أنه من أجل استكشاف أهمية تدفقات البيانات الثقافية، نحتاج أولاً إلى فهم كيفية تنظيم هذه التدفقات (flux). ومن الناحية الهيكلية، أصبح «حراس» هذه المحفوظات هم المستخدمين أنفسهم الذين ينظّمون المحتوى ويحدّدونه.

هذه التغيرات في أرشفة الثقافة قد تغيّر أيضًا الثقافة نفسها، ذلك أنَّ الثقافة تُصمّم أو تصنع بشكل متزايد من هذه المحفوظات، فالتغيرات في تكنولوجيا الأرشيف لا تغيّر فقط الشكل الذي تُسجَّل به الثقافة، ولكنها تؤثر بشكل كبير في المحتوى المستقبلي للأرشيف من خلال تغيير الظروف التي يتم بموجبها إنتاج الثقافة وسنّها (adoptée). أما من حيث السياسة اليومية للاستهلاك الثقافي، فإنّ ما نستهلكه من المرجّح أن يشكّل نظرتنا للعالم. ومن المهم أيضاً بالنسبة إلينا الآن أن نعيد تشكيل الثقافة إلى ما هو أبعد من الخطوط المدروسة جيداً من الطبقة والمجتمع والثقافة الفرعية، وأن ننفتح على آفاق جديدة نستنتجها من هذه البيانات والمحفوظات، وهذا ما سيؤدي إلى إعادة النظر في كيفية بناء الروابط الاجتماعية في هذه الأفعال من التنظيم المجتمعي والتواصلي.

أمثلة عن بعض المبادرات لنشر الثقافة الشعبية

- إضافةً إلى المبادرات التي يقوم بها معهد الشارقة للتراث، وبعض المبادرات في مصر والبحرين، فمن خلال تصفّح سريع لما نراه من مواقع تتحدث عن الثقافة الشعبية أو عن تشعباتها، نرى أن ثمة مجموعة لا بأس بها تهتم بالثقافة الشعبية، وتحاول أن تُعرّف الآخر إلى بعض الجوانب الثقافية، فعلى سبيل المثال، يكفي أن نبحث عن كلمة «الثقافة الشعبية» لنحصل على مئات الحسابات، من بينها:
- حساب «الثقافة الشعبية» البحرينية، وهو حساب يعود إلى طالبات بكالوريوس في اللغة العربية في جامعة البحرين لمقرر الأدب الشعبي: يحتوي 1097 تغريدة، وفيه 105 مشاركين، ويشترك مع 86 حساباً.
- الصفحة الرسمية للجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون: يحتوي 1678 تغريدة، وفيه 37 مشاركاً، وما يقارب 4،32 مشتركين.
- صفحة «أمثال شعبية» لإعادة التراث الكويت وبعض الكلمات الكويتية القديمة: يحتوي أكثر من 3200 تغريدة، وفيه 2500 مشارك، 8000 مشترك.
- ويوجد على الأقل 30 حساباً في تويتر للأمثال الشعبية، وأكثر من 14 حساباً للأمثال العربية. ويوجد أيضاً صفحات ثقافية شعبية عامة، وحوالى 36 حساباً للتراث، فضلاً عن صفحات التراث الشعبي، وحوالى 25 حساباً تحت اسم «تراثنا».
- ويوجد كذلك 37 حساباً تحت مسمى «أكلات شعبية»، و5 حسابات بعنوان «مأكولات شعبية»، و6 بعنوان «طبخات شعبية». ويُضاف إلى كل ذلك حوالى 13 حساباً تحت اسم «أغاني شعبية".
- ومن الممكن الوصول بسرعة إلى مواقع وحسابات عديدة تهتمّ بالثقافة الشعبية في موقع فايسبوك،



6

ففيه، على سبيل المثال، 120 حساباً لمجموعات أمثال شعبية، 39 حساباً لمجموعات أغانٍ شعبية، 31 حسابات لأشخاص، 90 صفحة تحت عنوان «زجل»، 100 حساب مجموعات، و71 حساباً تحت مسمى «zajal».

- أما إذا أردنا ببساطة البحث عن بعض الكلمات المفتاحية على غوغل، فإننا نجد ما يقارب 413000 موقع عن الأمثال الشعبية، 1000000 موقع عن الزّجل، ما يقارب 2470 موقعاً يتحدَّث حصراً عن «أمثال لبنانية»، 70900 موقع يتحدَّث عن الأمثال العربية من دون علامات تنصيص، 23300 عن «الأمثال العربية» مع علامات تنصيص، 444000 موقع عن الأغاني الشعبية. ويوجد 4 900 000 موقع للأغاني الشعبية على اليوتيوب...

- ومن ضمن الأمثلة على الأرشفة الشخصيّة باستخدام الفيسبوك، صفحة الشاعر الراحل عصام العبد الله (1941-2017). أُنشئت الصفحة في شهر كانون الثاني / يناير 2018، وبلغ عدد متابعيها حتى 16 أيلول / سبتمبر 2018 أكثر من 15،500 متابع، ونشر فيها 171 فيديو و138 صورة، يتابعها 800000، ويشاركها ما يقارب ال 70000 مستخدم؛ حصلت على مليون و200 الف انطباع، وجرى ما يقارب 180000 مشاهده للفيديوهات...

هذا المثال يؤكّد أننا عندما نهتمّ بالأرشفة، من الممكن أن نحصل على نتيجة مهمّة تفيد في التعريف بشاعر ربما، ومن الممكن أن تستخدم كأرشيف أيضاً في المستقبل، فما قام به ابن الشاعر (ورد العبد الله) خلال فترة وجيزة يعتبر إنجازاً، إذ استطاع أن يجمع النصوص والمقابلات على أنواعها ومقاطع الفيديو في الحيّز الرقمي نفسه. ولكن نكرر أنه من المفترض ايضاً، أن تجري عملية الأرشفة حتى لهذه الصفحات بشكل منهجي، لأن شبكات التواصل هي قنوات لتبادل المعلومات ونشرها وليست تطبيقات للارشفة، فمن الممكن أن يحصل تغيرات عليها تؤدي إلى ضياع هذه المعلومات والبيانات.

هذه الأرقام ليست إحصائيات دقيقة، ولكن يمكن القول من خلالها إننا نستطيع الاستفادة من الرقمنة للتعريف بثقافتنا الشعبية من ناحية، ونشرها من ناحية ثانية، وللدلالة على أننا من الممكن أن نحصل

على بعض المعلومات عن الثقافة الشعبية خلال أقلّ من خمس دقائق. وإذا كانت الثقافة الشعبية بمفهومها الضيّق عانت وتعاني من التدوين، فمن الممكن استغلال شبكات التواصل والإنترنت لكي تصبح أدوات لتخزين التراث الشعبي العربي. وإذا لم يحصل ذلك، نكون قد حكمنا على التراث بالضياع عدّة مرات، عسى أن تكون التقنيات فرصة لحفظ التراث الشعبي والثقافة الشعبية على أنواعها وصكّ براءة لهما من الاندثار.

ولكن هل يكفي ذلك؟ هذا هو السؤال الأساسي. إنّ أكثرما نجده هو عبارة عن مبادرات شخصيَّة وأخرى تنظّمها بعض الجمعيات، ولكن لا وجود فعلياً للمؤسسات الرسمية إلّا بالخطاب، والخطاب، كما نعلم جيداً، لا يؤسِّس لثقافة، شعبية كانت أم غير شعبية! وكما يقول سعيد يقطين، صحيح أنّنا نجد اهتماماً وبداية انشغال بالثقافة الشعبية العربية، من خلال بعض المؤسَّسات والجمعيات والمجلات، لكن زخم هذا التراث وغزارته وتعدده وتنوعه، يجعل مما هو متوفر غيرذي جدوى لنقل هذا التراث من «الغياب» إلى الحضور، عن طريق الطباعة أو التسجيل الصوتي والصوري أو استثمار الوسائط المتفاعلة [ص. 17]**، وبالمقارنة مع الشعوب «المتطورة»، لا نجد ما هو كافٍ للحفاظ على تراثنا من التلف.**

إضافة إلى ذلك، هل تشكّل الحسابات على مواقع التواصل الاجتماعي، بالرغم من الدور الذي تؤديه، ذاكرة للثقافة الشعبية؟ الجواب، لا. إنَّ الدور الذي تؤديه هو النشر، ففي الأساس هي وسائل للنشر، ولكي نصل إلى نتيجة فعلية للحفاظ على الثقافة الشعبية، من المفترض أن نعتمد على استراتيجيات الأرشفة الرقمية (كما ذكرنا سابقاً)، ولا يخفى على أحد أنَّ مشروع المكتبة الرقمية بدأ بحفظ التراث.

أخيراً، تبقى التساؤلات عديدة، ليس بهدف «جلد الذات»، بل لإيجاد حلول: هل ما ينشر ذو محتوى غني لكي يستخدم بكثافة وبتكرار؟ هل البنية التحتية لتسهيل توزيع الثقافة والأفكار مؤهلة لذلك؟ هل هناك تسهيلات منظمة (سيستيماتيّة) لنشر الأفكار لكي تصبح نافذة ومستخدمة؟ هل هناك استيراتيجيات فعليّة لنشر الثقافة العربية والتعريف بها؟ هل هناك إنتاج ثقافي وفكري ومعرفي نتطلّع إلى نشره لكي يشكل ما نعرّف به، ولكي يصبح نتاجاً مطلوباً من الآخرين يبحثون عنه لاستخدامه؟ هل نحن مؤهلون تقنيّاً لكي نبني واجهات معلوماتية على الإنترنت مقبولة لنشر الثقافة العربية؟ هل نحن مؤهلون لغويّاً لذلك؟

أين نحن من عدد الوثائق «المهمة» المترجمة من اللغة العربية إلى اللّغات الأخرى؟ هل نحن قادرون على خلق محتوى وأشكال جديدة من الإبداعات الثقافيّة لكي تستمر؟ ما هي ميزانية الأبحاث ومراكز الأبحاث في العالم العربي؟ هل التكنولوجيا الشبكية تساعد فعلاً على نشر الثقافة أو أنّ المشكلة تكمن في مكان آخر، كالتربية والقراءة والكتابة والإبداع الفكري؟

هذه الأسئلة تُطرح دائماً، ولكنّها لا تكفي من دون إرادة ومن دون فعل! لذلك، يجب على المجتمعات تهيئة وتشكيل البيئة المناسبة سياسيّاً وقانونيّاً وتربويّاً للإبداع والابتكار، فبهذه الطريقة فقط تؤدي ثقافة ما دوراً فعّالاً في مجال النشر المعلوماتيّ أو غيره، وإذا لم تُخلق البيئة المناسبة، يصبح المجتمع مجرد متلقٍّ لثقافات أخرى أكثر ديناميكيّة، فكلّ مجتمع يحتاج إلى خلق وسائل سمعيّة وبصريّة، وخلق بيئات فكريّة ديناميكيّة، ونشر هذا كلّه لتنمية القطاع الثقافي للمجتمع.

أخيراً، مع صعود البرمجيات التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي، نحن الآن في مرحلة بناء أنظمة تقوم بأرشفة الوثائق الرقمية (ولهذا حديث آخر). إضافةً إلى ذلك، لم نتطرَّق في هذا الموضوع إلى إشكالية اللغة العربية، ليس من منظور الحفاظ عليها، فهي كلغة بألف خير... ولكن من المفترض أن تدخل أنظمة المعالجة الآلية للغة العربية وحوسبة اللغة ضمن مناهج تعليم اللغة العربية في الجامعات، فذلك له أهمية كبرى في تطوير برمجيات الترجمة الآلية من العربية وإليها، كما تطوير برمجيات التنقيب الآلي عن المعلومات. تدخل هذه النقاط ضمن ما نسمّيه الإنسانيات الرقمية، وهو مفهوم وُلد نتيجة دخول المعلوماتية في العلوم، وخصوصاً العلوم الإنسانية. [مراد 2014]

الهوامش

1. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Internet_Protocol
2. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Weber
3. انظر: الهوية السردية عند بول ريكور http://www.islammemo.cc/print.aspx?id=6356، في 18-1-2019.
4. انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/World_Wide_Web، في 18-1-2019.
5. على الرغم من الاختلاف بين هذه المفاهيم، فإننا سنستخدمها من دون تمييز في هذه المقالة.

المراجع العربية

- المسدي، عبد السلام، نحو وعي ثقافي جديد، دار الصدى، عدد 34، دبي، آذار/ مارس 2010.
- المطيري، سلطان بن خلف محسن، (2015)، شبكات التواصل الاجتماعي وعلاقتها بتحقيق الأمن المجتمعي.
- * رابح، صادق. (2012)، الهوية الرقمية للشباب: بين التمثلات الاجتماعية والتمثل الذاتي.
- ريفيل، ريمي، الثورة الرقمية، ثورة ثقافية؟ عالم المعرفة، ترجمة سعيد بلمبخوت، عدد462، تموز/يوليو2018.
- عزب، خالد، جريدة الحياة 17 أيلول/ سبتمبر 2018، http://www.alhayat.com/article/4603336
- مراد، غسّان: الإنسانيّات الرقميّة. بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط 1، 2014
- مراد، غسان، الإعلام الرقمي والتعبير الثقافي، الإعلام الثقافي في الوطن العربي في ضوء التطور الرقمي. الدورة العشرون لمؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، تونس، 15-14 كانون الأول/ ديسمبر 2016.
- فتحية معتوق، الذاكرة الثقافية العربية وتحديات البيئة الرقمية، الإعلام الثقافي في الوطن العربي في ضوء التطور الرقمي. الدورة العشرون لمؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، تونس، 15-14 كانون الأول/ ديسمبر 2016.
- مجلة الثقافة الشعبية، العدد 28، السنة الثامنة، شتاء 2015.
- مايكل كول، «علم النفس الثقافي: ماضيه ومستقبله»، ترجمة عادل مصطفى وكمال شاهين، القاهرة 2018.
- يقطين، سعيد، ترقيم التراث العربي: الضرورات والإشكاليات، عدد 1، نحن والثقافة الرقمية، دار الأمان، الرباط، ص. 15، 2018.

المراجع الأجنبية

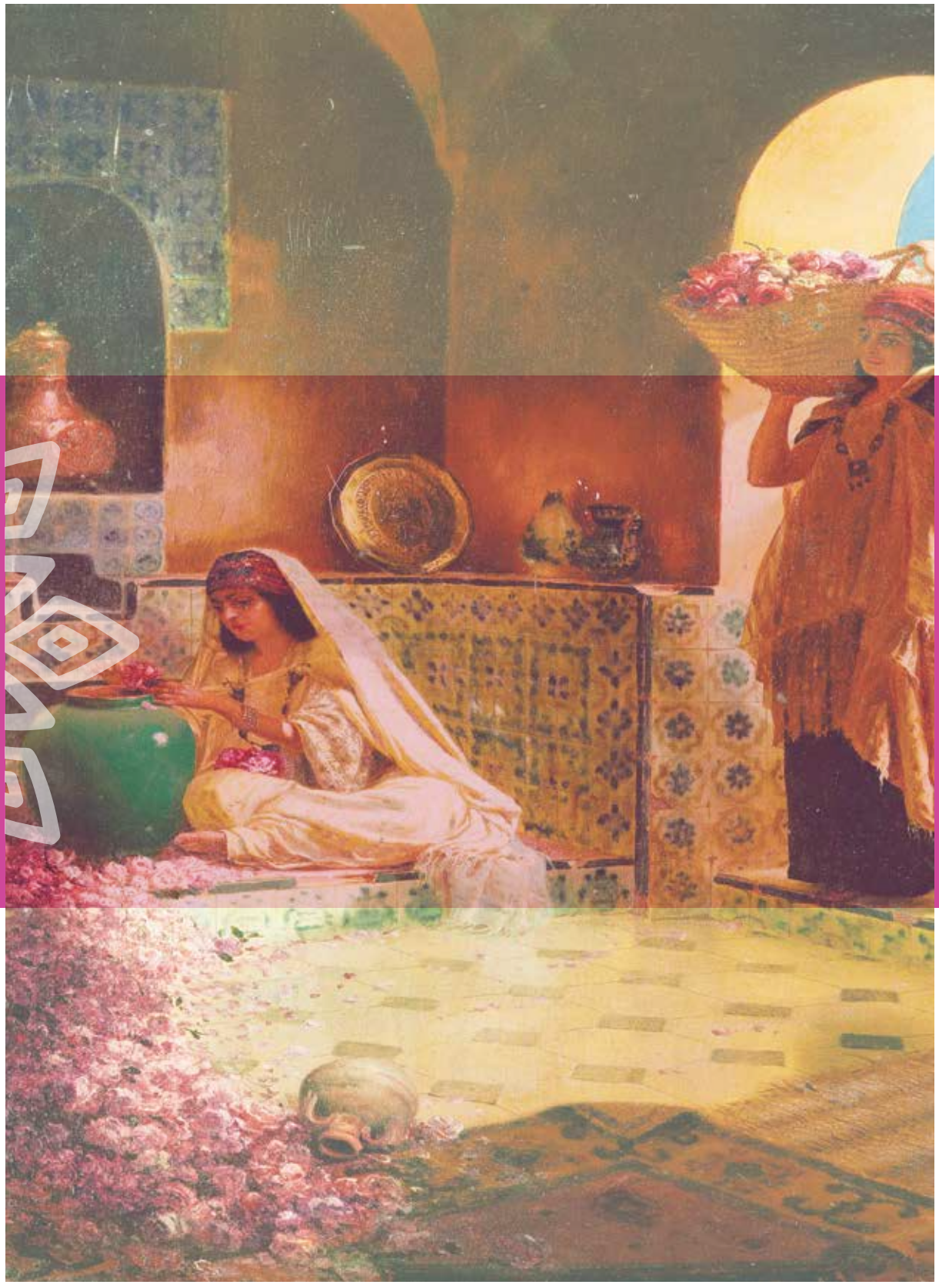
- BAJO ERRO, C. (2013). Les soleils de la citoyenneté numérique. Participation sociale et politique pendant l'élection présidentielle de 2012. Le Sénégal sous Abdoulaye Wade, CRES-karthala, Dakar-Paris.
- Coch & Masanès 2004] Coch، J. and J. Masanès. «Language engineering techniques for web archiving.» In 4th International Web Archiving Workshop (IWAW'04). 2004. Bath (UK). http://www.iwaw.net/04/proceedings.php?f=Coch
- DC 2003]. "Dublin Core Metadata Element Set، Version 1.1: Reference Description". http://dublincore.org/documents/dces/ June 2003.
- Doueihi Milad, Pour un humanisme

- Masanes 2002]. Masanès، Julien. «Towards Continuous Web Archiving: First Results and an Agenda for the Future.» http://www.dlib.org/dlib/december02/masanes/12masanes.html D-Lib Magazine 8، December 2002.
- Martine Jaudeau ،la mémoire du web a-t-elle un avenir، Thot، 2002.
- Mourad Ghassan 2004 ،projet Watson، compte rendu، Paris-Sorbonne، 30 septembre 2004.
- Nora Pierre, Les lieux de mémoire, tome 1, Gallimard, 1984, pp. 132-133.

الصور

1. https://fr.cdn.v5.futura-sciences.com/buildsv6/images/wide1920/7/d/3/7d3661bc20_132924_deep-learning-deepl.jpg
2. http://blogs.sciences-po.fr/prospectibles/files/2017/12/IA.jpeg
3. https://hospitality-on.com/sites/default/files/2019-02/header-915122.jpg
4. https://www.protegez-vous.ca/var/protegez_vous/storage/images/medias/illustrations-et-images/intelligence-artificielle/1691700-3-fre-CA/intelligence-artificielle.jpg
5. https://media-s3-us-east-1.ceros.com/cbre/images/2018/10/30/050270543ac1475019916f75da0d8327/intelligence-artificielle.jpg?imageOpt=1&fit=bounds&width=859
6. https://fr.timesofisrael.com/un-expert-israelien-veut-creer-un-wikipedia-pour-lapprentissage-automatique/

numérique, La librairie du XXIe siècle, 2011.
- Ellul Jacques, La technique, ou, L'enjeu du siècle Broché – 15 mars 2008
- Frédérique Roussel، La BNF asspire le web، Libération، septembre 2004.
- GEORGES, F. (2007), Sémiotique de la représentation de soi dans les dispositifs interactifs. L'hexis numérique, thèse de doctorat, université Paris 1 Panthéon-la Sorbonne, 14 décembre 2007, HAL: http:// tel. archives-ouvertes. fr/ tel-00332747/
- Greffet, F., & Wojcik, S. (2014). La citoyenneté numérique. Réseaux, 184(2), 125-159.
- Georges F., « Représentation de soi et identité numérique », Réseaux 2/2009 (n° 154), p. 165-193. URL : www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-page-165.htm
- Jean-Pierre Archambault, Coopération ou concurrence, Médialog n°48, http://www.ac-creteil.fr/medialog/ARCHIVE48/jpa48.pdf)
- KLEIN, A. (2001), « Les homepages, nouvelles écritures de soi, nouvelles lectures de l'autre » [En ligne], Spirale, Nouveaux outils, nouvelles écritures, nouvelles lectures, n° 28, Lille, université Lille III, p. 67-83. Disponible sur : http:// www. univ-lille3. fr/ www/ revues/ spirale.
- LACOMBLED, David. (2013).Digital citizen: manifeste pour une citoyenneté numérique. Plon.
- Merzeau, L. (2009). Présence numérique : les médiations de l'identité.
- Mounier, P. (2013). Humanités numériques et patrimoine.



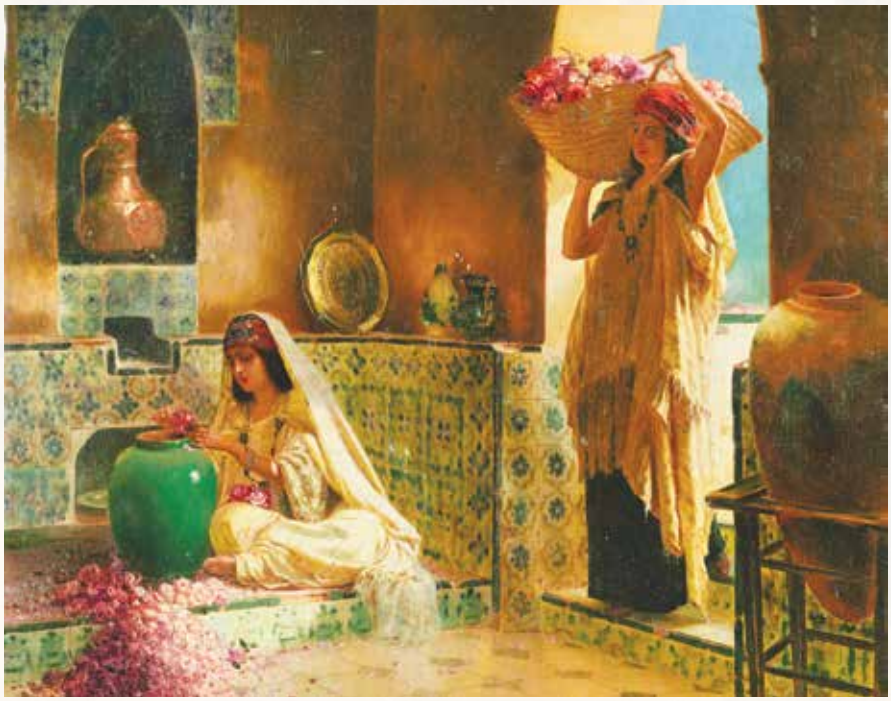
أدب شـعـبي

دور المرأة في الحكاية الشعبيّة الجزائريّة 36

الاحتفاء بالأنثى في ثنايا الحكاية الشعبيّة 80

أسطورة «ليش وتشيخ وروس» 90

العدودة المصرية وسؤال النوع 94



1

دور المرأة في الحكاية الشعبيّة الجزائريّة

أ. عبد الحميد بورايو، كاتب من الجزائر

حكايات المرأة في التراث السردي الجزائري: تحديدات عامّة

نقصد في هذه الدراسة إلى معالجة مدوّنة من الحكايات التي موضوعها المرأة، وترويها النساء في البيوت في ظرف زمكاني معيّن. نعثر في هذه الرّوايات على ثلاثة أشكال من الحكايات:

- شكل الحكاية الخرافيّة (العجيبة)؛ تكون فيها المرأة بطلة ضحيّة.
- شكل الحكاية الخرافية (العجيبة)؛ تصبح فيها المرأة معتدية أو تكون منتمية لعالم الوحوش المعتدين.
- شكل حكاية الواقع الاجتماعي (وهي من بين أشكال الحكاية الشعبية بمعناها الخاصّ)؛ تخرق فيها البطلة قيم النظام الاجتماعي السائد (الأبوي)، وتلعب دور المعتدي أو البطل-الضديد[1].

1) الشكل الأول:

ينـدرج الشـكل الأول فيمـا يسـمّى في تفريعـات التّصنيـف العالـميّ للحكايـات الشّـعبيّة بالحكايات الـخـرافـيّـة الـخـالـصـة contes merveilleux proprement dit، وهـي مـن النّمـط الثّـاني مـن الحكايـات الخرافيّـة الّـتي حدّدهـا «فلاديمـير بـروب Vladimir Propp»، دارس الفولكلور الروسي المشـهور، لمّـا قـال في كتابـه «مورفولوجيّـة الحكايـة الخرافيّة» مـا يـأتي، وهو بصـدد الـكلام عـن الوظيفـة التّاسـعة المسـمّاة «وسـاطة، لحظة انتقـال» والمنعوتـة بالحرف B: «ينتـمي أبطـال الحكايـات الخرافيّـة إلى نمطـين مختلفين 1) فإذا ذهب إيفان [الإسـم المسـند لبطل عدد مـن الحكايات الخرافيّـة في رواياتها الرّوسـيّة] في البحث عـن فتـاة مُخْتَطَفَـةٍ اختفتْ من أفـق أبويهـا (وكذا من أفـق المسـتمعين) كان هـو بطـل الحكايـة الخرافيّة، لا الفتـاة ويمكـن تسـمية هـؤلاء الأبطـال بـ«اَلْمُتَحَرِّينَ Quêteurs»[2]. 2) وإذا اُخْتُطِفَـتْ أو طُـورِدَتْ فتـاةٌ أو طفـلٌ صغـير، واقتفـت الحكايـة الخرافيّـة أثرَهما دون اهتمام بالباقين، كان البطلان همـا الفتاة أو الفتى الصّغير المختطفان والمطـاردان. ففي هذه الحكايـات الخرافيّة لا يوجد مُتَحَرُّونَ Quêteurs، ويمكن تسـمية الشّخصيّة الرّئيسـيّة هنا بـ«البطل الضّحيّة». وسـنرى بعد حين ما إذا كانـت الخرافـات تتطوّر على نفس الشّـاكلة، سـواء عرضـت النّمـط الأوّل أو النّمـط الثّاني من الأبطـال. أمّا الحالة الـتي تقتفي فيهـا الخرافة أثر الباحث تـارة، وتارة أخرى أثـر الضّحيّـة (راجـع: «روسـلان ولودميـلا») فلا أثر لهـا في متننـا. وفي الحالتـين، نعثر على لحظة الوسـاطة، ومعناهـا هو إحـداث انطـلاق البطل»[3].

ويعـود للحديـث عن هـذا النمـط كما وعد سـابقا، وذلـك في معرض تفصيلـه للكلام عن الوظيفـة الحادية عشـرة في خطاطتـه وهـي «انطـلاق» المنعوتـة بـ ↑ فيقـول: «..فانطلاق البطـل الباحث متباين عن نظيره لدى البطـل الضّحيّـة. إنّ هـدف الأوّل هو البحـث، أمّا الثّـاني فيخطو خطواتـه الأولى في الطّريق دون بحث، حيث تنتظره كلّ أنـواع المغامـرات. ويجب ألاّ يَغْـرُبَ عن بالنا الأمر التّـالي: وهو أنّـه إذا اُخْتُطِفَتْ فتـاة، وانطلق البطل باحثا عنهـا، فهناك شـخصان قد غـادرا البيـت. غير أنّ الطّريـق الّذي يتّبعـه المحكـيّ، أي الطّريق الّـذي تتطوّر بمقتضاه الحبكة، سـيكون طريق البطـل الباحث. أمّا إذا كان الأمـر خلافا لذلك، وطـردت فتاة، مثـلا، ولم ينطلق أحـد للبحث عنها، فـإنّ المحكي يتّبع انطـلاق ومغامرات البطـل الضّحيّة»[4].

يحدّد هذا النص شـكلا فرعيـا للحكايـة الخرافية (أو العجيبـة) لم يعالجه كتـاب فلاديمير بـروب، وقد فضّلنا أن نميّزهـا بطبيعة بطولتهـا فندعوها: «حكايـات البطلة الضحيّـة»؛ وهـو الشـكل الـذي نزعـم أنه يغلـب على حكايات البيوت في الثقافة المغاربيّة، ترويه النسـاء، ويمثل تراثا مشتركا لجميع بلدان شـمال إفريقيا، تنتشر روايته في الوسـط الفلاحي، وهو يعـود إلى فـترات تاريخية موغلة في القـدم، تربطه صلات وشـيجة بنوع الأسـطورة، سـوف نتطرق إليهـا تاليا. يخضع للتحليل وفـق خطاطة فلاديمير بروب، المكوّنة من 31 وظيفة. مـن دلالاتها الأنثروبولوجية الأساسـية تصويرها للصراع ما بين القيم الأسرية المنتمية لكلّ من نظـامي القرابـة؛ الأمـوسي Matrircat والأبوسي Patrircat. تنتصـر في النهاية للأخير على حسـاب الأول. تقـوم الحبكـة القصصية فيها أساسـا على الصـراع بين عالمين؛ عالم بشـريّ معلوم موسـوم بالثقافة وعالم آخر ما ورائي ومجهول موسـوم بالطبيعة.

2) الشكل الثاني:

وهناك شـكل ثان؛ ينتمي بدوره للحكايـة الخرافية (أو العجيبـة)؛ يُسْـنَدُ فيه دور البطولة لشـابّ مُتَحَـرٍّ، يكون بصحبـة أختـه أو أمه، في بداية الحكاية، ويكشـف مسـار الأحـداث وتحوّلاتها عن انتقـال المرأة (الأخـت أو الأم) من معسـكر الظّهير للبطل إلى معسـكر المعتدي. نكون حينئذ أمام امـرأة تبدو في البداية ضحيّة لوضـع تصوره المتواليات الأولى في الحكاية؛ ثـم تُصبح معتدية تُعَـرّض حياة البطل للخطر في المتواليات الأخيرة مـن الحكاية، فهي لا تلعب دور البطولـة، لكنها تكون في البداية ظهيرا للبطـل الذكر (الذي يكون عـادة مَحْرَمًا) بفعـل صلة القرابة، ثـم تنفصل عنه لتلتحق بالمعتـدي، وتبني مع هذا الأخير صلـة قرابة جديدة (زواج)، وتتسـبب في أضـرار بليغة للبطـل، ويتم القضاء عليهـا في النهاية باعتبارهـا معتديا. تقابلهـا روايات أخرى

لحكايات تتعلق بامرأة من وسط متوحّش ومعادي للبشر تنتقل أثناء سير الأحداث إلى المعسكر المقابل لتصبح ظهيرا للبطل (ذكر بشري) وتساهم في القضاء على والدتها المتوحشة. يصور هذا الشكل صراعا بين العالمين المعلوم (البشري) والمجهول (المتوحّش). تنتقل فيه المرأة من العالم الأول نحو العالم الثاني. ويكون العكس فتنتقل فيه البطلة من عالم الوحوش إلى عالم البشر. وفي الشكلين الفرعيين من الحكايات، تصبح المرأة في نهاية القصّة معادية لأهلها (سواء كانوا بشرا أو وحوشا).

3) الشكل الثالث:

أمّا الشكل الثالث فيتعلق الأمر بالحكايات التي تصور الواقع الاجتماعي والنفسي، وتتّبع خطاطة مختلفة كثيرا عن خطاطة فلاديمير بروب؛ فإذا ما أُخْضِعَتْ للتحليل وفقها، وجدناها تقتصر على تحقيق عدد محدود جدّا من الوظائف، وتكاد تخلو من عنصر العجيب المتوفر بكثرة في الشكل السابق، وتعتمد البطولة فيها على القدرات البشريّة المحضة، التي لا تسندها القوى الأخرى (قوى العالم الآخر). أما العالم الآخر (العالم المجهول، الميتافيزيقي) فيختفي تماما من مسرح الأحداث ويكون الصراع بين القوى البشريّة؛ أو بالأحرى بين الذكورة والأنوثة.

4) الراوية:

تروي الشكلين السرديين؛ الأول والثاني، المرأة، ليلا، أمام جمع من الأطفال الموجودين في محيط الأسرة، ويكون هناك حضور للبالغين في محيط دائرة الحكي التي تتصدرها المرأة الراوية، يكون هؤلاء البالغين عادة من النساء وإن كانوا من الرجال فهم بعيدون نسبيا عن دائرة الحكي، ويتظاهرون بعدم الاهتمام بما يُرْوى. تُحْضَرُ روايتُها نهارًا، ويُعتَقَدُ أنّ من يرويها في وضح النهار يتعرض لمرض قد يصيبه هو نفسَه أو أولاده، وقد يُشار إلى نوع المرض، ويتمثل عادة في فقدان الشعر (الصلع) أو بعض الأمراض الأخرى. أما الشكل الثالث فيروى عادة مساء من طرف المرأة لتتلقاه نسوة في مختلف الأعمار، ولا يَحْضُرُ الرجال عادة للاستماع لمثل هذه الحكايات.

5) خطوات الدراسة:

سوف نتّبع في دراستنا لهذه المدوّنة المشكّلة من حوالي سبع روايات منهجا يعمل في البداية على بيان الخصائص العامة للحكاية والمتعلقة بطبيعة دور المرأة فيها، ونوعية انخراطها في مسار الصراع القصصي، ووسمها بالانتماء إلى الطبيعة أو الثقافة، ودلالتها على نوعية القيم الأسرية التي يكشف عنها موقفها، ثمّ تفكيك الوحدات الشّكليّة المكوّنة لكلّ مسار سرديّ في كلّ رواية على حدة، ثمّ المقارنة بين مجموع الرّوايات وبيان ما هو مشترك وما هو مختلف بينها. ننتقل بعدئذ إلى دراسة طريقة تشكّل مضامينها ونظام المعنى فيها جميعا، لنصل في النّهاية إلى بعض التّحديدات المتعلّقة بسياقاتها الثقافيّة والتّداوليّة والنّفسية والاجتماعيّة، وذلك من خلال الاقتراب من بعدها الأنثروبولوجي باعتبارها نصّا ثقافيّا متجانسا يجسّد مرحلة من مراحل تطوّر الإنسان في المجتمع المغاربيّ، وهي مرحلة مازالت قيمها مؤثّرة في حياة أفراده إلى اليوم.

الدور الذي تلعبه المرأة وطبيعة الصراع الذي تصوره الحكاية

1) في الشكل الأول:

ويمكننا هنا تسمية الشّخصيّة المقصودة في بحثنا بناء على هذا التّقسيم الضحيّة، بـ «البطلة-الضّحيّة»؛ وتكون عادة فتاة غِرَّة في بداية الحكاية وامرأة ناضجة في نهايتها. تتميّز بكونها لاتكون هي المبادرة بالفعل القصصيّ المرويّ في الحكاية والمقرّرة له كما هو الشّأن بالنّسبة للنّمط الأوّل من الحكايات الخرافيّة الذي يشير إليه «فلاديمير بروب» ويجعله الهدف الأساسي في دراسته للحكاية الخرافيّة الرّوسيّة، بل تكون غرضا لاعتداءات متكرّرة وعمليّات إيذاء متواصلة، وتنجو في كلّ مرّة بفعل قدراتها المعنويّة العالية على التّحمّل والصّبر، ومساعدة الطّبيعة والحيوان لها، وتدخّل الكائنات الخارقة لمساعدتها. تتعرّض في مسار الحكاية لتجربة قاسية تتمثّل في نفيها واضطهادها وضياعها ومسخها وتعذيبها واغتصابها وتقطيع أطرافها وتشويه

جمالها وسمعتها، لكن يتمّ إنقاذها أو إنقاذ خلفها وتحسين صورتها ومصيرها فتتجلّى في نهاية الحكاية في أبهى صورة لتصنع النّهاية السّعيدة للحكاية المرويّة. تكون في المتواليات الوظيفية الأولى موسومة بالطبيعة، وتوسم في نهاية الحكاية بالثقافة؛ إذ تُدْمَجُ في التنظيم الاجتماعي وتصبح أما راعية للأطفال وزوجة مثاليّة.

2) في الشكل الثاني:

في هذا الشكل تظلّ المرأة تلعب دورا رئيسيا لكنه ليس دور البطولة الذي يُسْنَدُ عادة للأخ أو الإبن، فتكون ظهيرا له في بداية الحكاية، منتمية لعالمه البشري، لتنقلب عليه بصفة تدريجية، عبر مراجعة لعلاقتها به، وتَنْظَمُّ لخصمه، وتصبح ظهيرا للبطل الضديد (المعتدي)، ولتنتقل من الثقافة إلى الطبيعة ومن السلوك الأخلاقي إلى السلوك الغريزي. وقد يكون المسار عكسيّا، فترتبط المرأة بشخصية رئيسية تنتمي لعالم الوحوش (الطبيعة)؛ كأن تكون أمها أو أبوها، ثم تعبر إلى عالم البشر، لتنحاز إليه، وتعادي عالمها المتوحش وتساهم في القضاء على أصولها (والدها أو والدتها) في نهاية القصة، ويكون انتقالها من الطبيعة إلى الثقافة، وتندمج في النظام الاجتماعي، فتنجب الأطفال، لتصبح أما مثاليّة.

3.2. في الشكل الثالث:

تقوم المرأة في هذا الشكل بدور البطولة، غير أنها بطولة من نوع خاصّ، فيقع عليها التبئير، وتبدو ذات ذكاء وحيلة؛ لكنها تلعب دور معتد من منظور القيم الاجتماعية السائدة. تغوي الرجال وتستدرجهم عن طريق استثارتها لغرائزهم، فيرتبط بها الرجل، ويسعى لدمجها في النظام الاجتماعي، غير أنها سرعان ما تتمادى في مسارها المعادي لقيم النظام الاجتماعي، وتنتقم من الرجل الذي يمثل هذا النظام، فتعدمه أو تمارس على أهله عنفا أو تتخلّى عنه، فينفصل عنها.

المسار السردي

نفترض أن يتحقق تطور المسار السردي في جميع هذه الروايات وفق الصنف الوظائفي المركب من خمسة مراحل:

- وضعية مستقرة نسبيا.
- تدخّل قُوى معادية تتسبب في اضطراب ينتج عنه فقدان للتوازن.
- تدخل قوى مساندة للبطل من أجل إعادة التوازن.
- نجاح التدخّل من أجل استرجاع التوازن.
- وضعية مستقرة نهائيا. وهي المراحل التي حددها دارسو البنية القصصية والتي تتجسد في البناء الأدنى لكل قصة.

سوف نحاول أن نرصد كيفية تحقيق هذه المراحل في كلّ حكاية من هذه الحكايات، ومدى هذا التحقّق، من خلال الجدول الآتي الذي يلخص الأفعال والمواقف والحالات:

الشكل	الحكاية	1	2	3	4	5
I	1	فتاة جميلة تعيش حياة مستقرة بين أهلها، تلقى عناية خاصة من أمها.	-تُبَلَّغُ بأنها سَتُجْبَرُ على زواج المحارم. - تهرب بصحبة خادم. -يعاقبها أخوها فيشوّهها ويقطع يديها بتواطئ مع عجوز شريرة. -تتزوج ولد السلطان في بلاد بعيدة. تغار منها زوجتي ولدي السلطان السابقتين، فتعيّرانها. -يتدخل الجنّ فتعيدها إلى هيأتها ويزيننانها. -تغار منها الضرتان فتدبران خدعة لاستبعادها. -تتحول إلى حجر ملح مرمي في بئر.	-يسمع فلاح شكواها. -يخبر السلطان فيسعى لإنقاذها.	تعود إلى هيأتها البشرية ويستبعد الخطر الذي يتهدّدها.	تعيش مع زوجها حياة هانئة

الشكل	الحكاية	1	2	3	4	5
	2	فتاة جميلة تعيش حياة مستقرة بين أهلها.	-تُبَلَّغُ بأنها سَتُجْبَرُ على زواج المحارم. - تهرب بصحبة أخيها الأصغر. -يتحول أخوها إلى هيئة حيوانية، تتكفل بحمايته. -تتزوج بسلطان بلاد بعيدة. تغارمنها زوجاته فيرمين بها في قاع البئر، حيث يتخذ ثعبان من حجرها مقاما. وتلد ولدا. -يقرر ولد السلطان ذبح أخيها المتحول في هيئة حيوانية.	-يستمع السلطان إلى شكواها فيسعى إلى إنقاذها.	يتم إنقاذها واستخراجها من قاع البئر بمعية ولدها، ويتم القضاء على الضرّات الحقودات.	تعيش حياة هانئة وقد أصبحت أما لابن السلطان..
II	3	أحمد بن السلطان شابّ مُدلَّل من والدته، يعيش وضعية مستقرة تعوّد عليها.	-تتصل به عجوز مؤذية، تنبهه إلى ضرورة الخروج وخوض مغامرة خطرة. -يذهب للبحث عن فتاة تنتمي للعالم الآخر (بنت غولة). -يتعرض لخطر الالتهام من الغولة والدة الفتاة. -يهرب من بيت الغولة بمعية ابنتها، وتتعقبهما الغولة الأمّ. -يقع ضحية لخطئه في اتباع تعليمات الغولة. يرتكب المحضور ويتم اختطافه من طرف صقر. -يتخذ هيئة طائر. -تتخذ الفتاة هيئة خادمة.	-يتلقى مساعدة من الفتاة، وينجو من خطر الإلتهام. -يتم استبعاد الخطر والقضاء على الغولة. -يتدخل أبوه السلطان في النهاية لإنقاذه	يعود أحمد ولد السلطان بمعية لونجة إلى بيت السلطان ويتحولان إلى هيأتهما الطبيعية (البشرية).	يقيم السلطان الأفراح ويسعد بزواج ولده من لونجة بنت الغولة التي تحولت إلى كائن بشري.
	4	يلجأ ولد يتيم مع أخته ليعيشا في الغابة حياة مستقرة نسبيا بصحبة الحيوانات	-يتعرض الولد للخطر، بسبب وجود غول يرتاد الغابة. - تتخذ الأخت من الغول عشيقا. -تدبّر الأخت مكيدة للقضاء على أخيها بتواطئ مع الغول. -يوشك الولد على الهلاك في معركته مع الغول، وبسبب غياب أصدقائه الحيوانات. -يوشك الشابّ على الهلاك بفعل السم الذي وضعته له أخته في مرقده.	-تتدخل الحيوانات صديقة الشاب لتنقذه وهو يصارع الغول، ولما أشرف على الموت بفعل سريان السم في جسده.	يتم استبعاد الخطر بالقضاء على الغول وعلى الأخت الخائنة	يعيش الشاب حياة هانئة بصحبة أصدقائه من الحيوانات.
III	5	تعيش أسرة حياة عادية مستقرة نسبيا	-توفي الأب، ولم تصرح الأم بمبلغ الثروة الحقيقي، وادّعت أنه ترك الشيء القليل. -كانت الأم تقسو على كنّاتها. -صدرت عن الأم سلوكات لا تليق بوضعها كأم لأبناء كبار متزوجين، أصبحت تبدو في مظهر غير وقور، تتصابى، تبدي رغبتها في إعادة الزواج من جديد.	-دبّر الإخوة حيلة لمعرفة نوايا الأم، فادّعوا بأنهم يريدون تحقيق رغبتها في الزواج من جديد	انكشفت نوايا الأم القاسية والمتصابية، ووجدت نفسها ضحية أوهامها. -تم الانتقام منها وعقابها	عاش الأبناء وزوجاتهم حياة هانئة.
	6	كانت هناك فتاة فقيرة، تشتغل رقّاصة. تعيش حياة مستقرة نسبيا	-سعى رجل غنيّ إلى إنقاذها من حياة الفقر وممارسة الرقص، تزوجها، وأخضعها للقيم الأسرية المتعارف عليها في المجتمع.	-لم تصبر على ممارسة الرقص كما كانت من قبل، وأصبحت تفعل ذلك خفية. -اكتشف تمرّدها على الحياة الجديدة التي أصبحت تعيشها.	قام بتطليقها، واستبعادها من حياته بفعل خضوعها لنزواتها.	عادت الفتاة لحياتها المتحرّرة من قيود قيم المجتمع.

الشكل	الحكاية	1	2	3	4	5
	7	كانت هناك امرأة لعوب سليطة اللسان، عنيفةتتحدّى كلّ من يعترض طريقها، وتحصل منه على ما تريد عن طريق الحيلة والكلام الجريء.	-تعترض طريق شاب وتغريه بالزواج منها، لكنها تتعامل بفضاضة مع محيطه الأسري وجيرانه. يتم تطليقها. - تتحايل على القاضي وتحصل على حكم طلاق لصالحها دون أن تمكنه ممّا كان ينتظر منها من رشوة وتستهزئ به. -تتحايل على شيخ وتغريه بالزواج منها، لكنها لا تمكنه من نفسها، وتسلبه ثيابه وتجعله ضحية لألاعيبها. -تتحايل على شيخ ورع، وتدعي معاونته، وتسلبه أثاث بيته. -تغري رجلا بالزواج منها؛ تتحايل لتتخلص من والديه وتستحوذ على ثروتهما.	-تستخدم ذكاءها وقدراتها اللغوية لتتغلب على خصومها.	تتغلّب على جميع الرجال الذين ترتبط بهم وتكشف عيوبهم	تنتصر على جميع من تحدّتهم من الرجال. وتواصل حياتها في انسجام مع ذاتها.

من خلال هذا الجدول يتبين لنا أن مسار شخصية المرأة الموسومة بالجمال الخارق، والتي تلعب دور البطولة في الحكايتين المنتميين للشكل الأول، يبدأ بحالة توازن هشّة تتعرّض للاختراق بفعل سلوك غريزي صادر من مَحْرَم يريد إجبارها على الزواج منه. غير أنها تفلتُ من قبضة المعتدي، الذي قد يمارس عليها فعل تشويه (وهو هنا اَلْمَحْرَم)، وتغادر بيت أهلها لتلجأ إلى مملكة أخرى تتزوج فيها على ضرّات غيورات وحقودات، فتتعرض مرّة أخرى للاستبعاد القسري من المحيط الأسري والتشويه. ويأتي الاعتداء هنا تأكيدا للاعتداء الرئيسي وبيانا إضافيا للقدرات المعنوية والقيم المثالية التي تتمتع بها المرأة البطلة. تتدخل قوى خيرة، متمثلة في الزوج ولد السلطان لكي يعيد المرأة البطلة إلى هيأتها البشرية، ويتخذها زوجا وأما لخلفه، ويعود التوازن النهائي في حياة الشخصية الرئيسية. تظهر المرأة البطلة هنا خاضعة للقيم الأسرية في المجتمع الذكوري تتعرّض لاختبارات من أجل أن تتعلم كيف تكون زوجة وأما تقوم بوظيفتها في هذه الأسرة بصفة مثالية.

في الحكايتين المنتميتين للشكل الثاني؛ يقوم التوازن الأوليّ على علاقات توافقية بين البطل (الذكر) والطبيعة، ويرتبط بامرأة تكون له سندا في تقوية أواصر هذه العلاقة. سرعان ما تظهر قوى متوحّشة تنتمي للطبيعة أيضا تضرّ بهذه العلاقة، وتعرّضها للتهديد وتؤدي إلى اختراق حياة البطل والمرأة المرتبطة به والتي تلعب دور الظهير للبطل. في الحكاية الأولى يحدث تحول في حياة هذه المرأة فتتعلّق بالقوى المعتدية، وتتخلّى عن دور الظهير للبطل وتصبح ظهيرا للمعتدي، تقوم بتعويضها قوى من الطبيعة (حيوانات) خيرة، وتنحاز المرأة للقوى المعتدية بصفة نهائية، ويتم القضاء عليها من قِبَلِ البطل ومساعديه من الحيوانات الخيرة. في الحكاية الثانية تكون المرأة تابعة لقوى الطبيعة المعتدية، لكنها تنسج علاقة ودّية مع البطل الذكر الذي ينجذب نحوها ويخوض مغامرة الحصول عليها وافتكاكها من القوى الطبيعية المتوحشة، وتصبح ظهيرا له ويتزوجها في نهاية المسار السردي، وتساعده على دحر القوى الشريرة، فينجح في القضاء على هذه الأخيرة وبناء علاقة زوجية مع المرأة القادمة من عالم الوحوش (العالم الآخر).

أما الحكايات الثلاثة المنتمية للشكل الثالث، فهي تختلف تماما في مسارها السردي عمّا سبق من حكايات. تسلّط الضوء على المرأة، لكنها تقدمها على أنها متمردة على القيم الاجتماعية التي تمنح للرجل الأفضلية، فتستعمل ذكاءها وتنسج حيلها من أجل خرق القيم الاجتماعية السائدة، وتحقيق ذاتها من خلال مواهب تتمثل في الذكاء غير العادي واستعمال اللغة. تتخذ البطولة مفهوما مختلفا عن مفهومها في الشكلين السابقين؛ تصبح تبئيرا على شخصية رئيسية تتحدّى مجموعة من الشخصيات الممثلة للنظام الاجتماعي

وتنتصر عليها، يساعدها في ذلك جمالها وقدرتها على الإغواء واستخدام الأسماء والكلام؛ سواء الكلام المجازي الذي يحيل إلى أكثر من معنى واحد، أوالكلام المسكوت عنه في المجتمع بفعل الطابوهات.

يختلف المسار السردي في حكاية الشكل الأخير عن المسار السردي في الشكلين السابقين، في كونه لا يشير إلى اختلال في الوضعية الأوليّة، ولا إلى عودة توازن من وجهة نظر دور المرأة الرئيسية، بل تحافظ المرأة على توازنها من بداية الحكاية إلى نهايتها. تتعرض لمحاولة الإيذاء غير أنها تنجح في إفشالها، وتنتصر في الأخير. نستثني من هذا الحكاية الأولى التي تنتهي بعقاب قاس وعنيف، وتدهور لمصير المرأة-البطلة . أما الحكايتان الثانية والثالثة فتعرفان نفس الموقف عند بداية المسار السردي وفي نهايته، تتم المحافظة عليه لأنه يكشف عن صورة نمطيّة ثابتة للمرأة ونزوعها السلوكي.

نظام المعنى

1) تجسّد نظام المعنى:

يتجسّد نظام المعنى في حكايتي الشكل الأول من خلال تضادّات سرديّة وزمنيّة ومكانيّة. يتعلق التضادّ السردي بمسارين موضوعاتيّين؛ أحدهما تتكفّل به البطلة الضحية، بينما تتكفل القوى المناوئة، والمتمثلة في أسرة المنشأ وأسرة الزوج (الضرّات) بالمسار الموضوعاتي الضديد. ويمكن بيان علاقة التضادّ هذه من خلال الترسيمة الآتية:

- فتاة عزباء يرغمها أخوها على الزواج منه، فتهرب من بيت أهلها لتقصد مملكة أخرى تتزوج فيها و تنجب
- أهل يتخلون عن الفتاة، ومرافق يسيء لها، وزوجات ضرّات لها يكيدون لها، يتم تشويهها واستبعادها

ويتوزع زمن إنجاز الفعل السردي بين ثلاثة أزمنة هي: الماقبل والأثناء والما بعد. تمثل الوضعية الافتتاحية الدالة على التوازن المؤقّت الزمن الأول، ويمثل إنجاز الأفعال السردية والمتمثلة في التحولات الجارية في المسار السردي الزمن الثاني، بينما يتجسد الزمن الثالث في الموقف الختامي الذي عبر عن التوازن النهائي. وهو مسار خطّيّ يجعل من فقدان التوازن منطلقا للأداء السردي وإحداث التوازن النهائي غاية:

الماقبل ← الأثناء ← المابعد

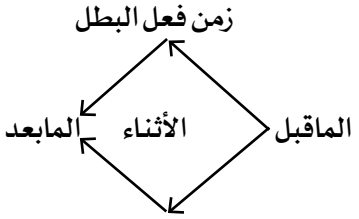
يتمفصل المكان الذي تجري فيه الأحداث إلى مكان تتدهور فيه وضعية البطلة ويتمثل في مسكن المنشأ والطريق وبعض المواقع المائية والعالم الآخر، بينما تتحسن وضعيّة البطلة في بيت ولد السلطان وبعض المواقع المائية. نشير هنا إلى أن المواقع المائية تكون مزدوجة الدلالة، فهي أحيانا موضعا لتدهور وضعية البطلة وأحيانا أخرى موضعا لتحسن وضعيتها، ويعود ذلك إلى اقتران هذه المواقع بظلمة الليل أو بنور النهار. فالأماكن المائية ترتبط بتدهور مصير الشخصية ليلا بينما تكون موقعا لتحسين المصير في النهار.

في حكايتي الشكل الثاني يتجسد التضادّ في المسار السردي بين صيرورتين؛ تتمثل الصيرورة الأولى في مُنْجَزِ شخصية البطل ومن يكون ظهيرا له في تحقيق ذاته وتجاوز النقص الذي يعانيه، وخوض مغامرة البحث عن تحسين للوضعية المشتركة، والحصول على ما يرغب فيه البطل. أما الصيرورة الثانية فهي تتمثل في اشتراك الظهير مع البطل في معاناة لنقص ما أولفقدان التوازن، ثم التحول إلى معسكر الخصم والسعي إلى إيذاء الأهل سواء كانوا بشرا أو وحوشا، بعدما تظهر احتياجات جديدة ومعاناة لاختلال في التوازن عند شخصية الظهير خاصّة به مختلفة عن تلك التي يعيشها البطل:

- بطل باحث تسنده شخصية امرأة (محرَم)، يعيش توازنا هشّا، يخوض مغامرة تحسين مصيره، يعقد تحالفات مع قوى خيرة تنتمي للطبيعة، يحصل على ما يريد، بسترد توازنه نهائيا ويقضي على خصمه.
- مساعد للبطل أو للمعتدي يسنده ويعيش في عالمه، يعيش توازنا هشا، تنشأ عنده احتياجات مختلفة عن احتياجات من كان

ظهيرا لـه أو منتميا لـه. يسـعى إلى التحالف مع خصم البطـل أو البطل نفسـه، يصطدم بالبطل أو بالمعتدي، ويفشـل إن كان قد تحول إلى معتدي، وينجـح إن كان قد تحـول إلى صف البطل.

ينقسـم زمـن السـرد إلى المراحـل الثـلاث المتمثلـة في: الماقبـل- الأثنـاء- المابعـد. يتوحـد مسـعى البطـل وظهـيره في المرحلة الأولى، بينما تحدث التحولات في المرحلة الثانيـة وتدفـع إلى أن يتخـذ كل من البطـل والمعتدي (أو البطل الضديـد) وظهيره مسـارا زمنيا مختلفـا وموازيا للآخـر. فيصبح ظهـير البطل خصمـا له، منحـازا للقوى المعتديـة، وتتحول بنـت الغولة إلى ظهـير للبطل وخصما لأصولهـا. في المرحلة الثالثة ينجح البطـل ومن ينحاز إليه في القضـاء علـى المعتدي وسـدّ النقـص، ويهلك خصم البطل ومن ينحاز إليه. يتّسـم الزمن السـردي بالخطية؛ يكـون في البدايـة موحدا ثم يتفـرع إلى زمنـين متوازيين؛ زمـن فعل البطـل وزمـن فعل الخصـوم. يداول السـرد بين الزمنـين إلى أن يصل إلى نقطة النهايـة، حيث يتوحد الزمنـين في نقطة انتصـار البطل علـى خصومه.



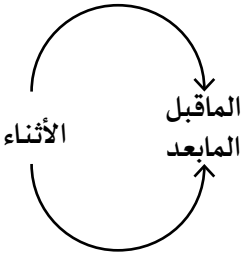
تتـوزع الأمكنـة الـتي تجري فيهـا الأحـداث بـين أمكنـة مغلقـة وأمكنـة مفتوحـة. في الحكايـة الأولى؛ بـين غرفـة البطـل والعالـم الآخـر، وفي الثانيـة بـين كـوخ اليتيمـين والغابـة.

في حكايـات الشـكل الثالـث يـأتي المسـار السـردي للأحـداث على شـكل مواجهـات بـين المرأة-البطلة ومن يعـارض طريقهـا من رجـال، وهـي بمثابـة اختبـارات يتعرّض لها شـباب وشـيوخ، يتم تكرارها بنفس الطريقة تقريبـا. فهـو بناء حـدثي تراكـميّ، لا تخضـع العلاقة بين وحـدات الأصنـاف الوظائفية فيـه إلى السـببية، كما هو الحـال في حكايـات الشـكلين السـابقين، بل يكـون بناء الأحـداث تراكميـا؛ فنحصل علـى مجموعة اختبـارات، تمثل أحداثا وبرامج سـرديّة مسـتقلة عـن بعضها حدثيا ولا يربـط بينهـا سـوى شـخصية المرأة-البطلـة، ولـكل اختبـار شـخصياته الخاصـة. تطـرح المـرأة تحدّيـا على الرجـل، فيقبـل قواعـد اللعبـة، وتقـوم بخداعـه لتبتزّه وتأخـذ ممتلكاتـه، وتفضح عيوبه المسـكوت عنهـا. يبدأ المسـار بفعل الغواية ثـم الحصول على الـثروة عن طريق التحايـل والادّعـاء والاسـتعمال المراوغ للتسـميات ولغة المجـاز. تعتمد المواجهة على القدرات البشـرية مثل الذكاء والمراوغـة اللغويـة، ولا يظهـر أيّ أثر للعالـم الآخر. يمثل الانفصـال عن الـثروة والاتصال بها مدار الصـراع الدرامي في مجمـوع البرامج السـردية. يقـوم النظـام الموضوعاتي للمسـار السـردي على خطتين متواجهتـين كالآتي:

- امـرأة جريئة تتعـرض للرجال لتتحدّاهـم وتغويهم وتعدهم بالـزواج الموفـق وتلبية رغباتهـم المكبوتة. تنجـح في ذلك وتسـلبهم ممتلكاتهم.
- شباب وشـيوخ يقعون في حبائل امرأة لعوب تغريهم بعروضها، فينسـاقون وراء وعودها الكاذبة وتجرّدهم ممـا يملكون وتتعامـل بعنف مع أهلهـم ومحيطهم الاجتماعي.

يجـدر بنا بخصـوص بيان طبيعة المسـار السـردي في هـذه الحكايـات الرجـوع إلى دراسـة كمال عبـدو الذي جمع هـذا الصنـف مـن الحكايات مـن الميـدان، وقدم تحليـلا لها سـنعود فيمـا بعـد إلى بعـض اسـتنتاجاته بخصـوص دلالتهـا الأنثروبولوجيـة. يقول بهـذا الصدد: «في محتـوى الخطاب، تعتمد هـذه القطيعة على حضور متضخّـم للأنثى، وبـروز لدورها، وتسـليط للضوء عليها. في حكايـات المدوّنة السـبع تتصدّر المـرأة الموقف وتلعب الأدوار الأساسـية. في ثـلاث منهـا هي البطلـة، جامعة لـلأدوار، ومخالفـة بذلـك لخطاطـة فلاديمـير بـروب في توزّعهـا علـى حقـول الفعـل؛ فهـي في نفـس الوقت البطـل والمرسِـل والمعتدِي معًـا. إنّها الوضعيـة في حكاية «عيشـة أم الزبايل» و«ملهاط» و«عقـاب الأمّ»، حيث الشـخصية المركزية الأنثويّة، تقوم هي نفسـها بالتحرّي (البحـث عـن السـلطة) لفائدتهـا، مُنَاهِضَةً لـكل مَنْ يُعَرْقِـلُ تحقيقَ مشـروعها»[5].

يـأتي الزمـن خطيـا يصـل بـين الماقبـل والأثناء والمابعـد. تتفق مرحلتـا الماقبل والمابعـد، وتأتي مرحلة التحول لتكشـف عـن محاولة فاشـلة في إخضـاع المرأة لإرادة الرجـل التي تدعمهـا الأعـراف الاجتماعية. ينتهي زمـن الحكاية الأولى بمعاملة عنيفـة وتدهور لمصير المرأة- البطلـة، بينما تنتـمي الحكايتـان الثانيـة والثالثة بزمن دائـري يعيدنا لنقطـة الانطلاق:



أمـا بالنسـبة لتـوزع الأماكـن في حكايـات الشـكل الثالـث، نجدها تميّزبـين البيت العائلي (بيـت الزوجية) مـن جهـة والأماكـن العامـة مثـل الطريـق والمحكمـة والحمـام من جهة أخـرى. يتمّ إدراك النقـص في الموضع الأول المغلـق، وتخـوض المرأة-البطلـة مغامرتهـا لسـدّ النقـص وتحسـين مصيرهـا في الموضـع الثـاني، ويحدث الصـراع بـين الطرفـين الخصمين في هـذا الأخـير. بعد نجاح المـرأة البطلـة في المحافظة على وضعيتها السـابقة تتـم العودة إلى المكان المنفتح، تسـتثنى مـن ذلك الحكاية الأولى الـتي تنتهـي بانتصـار الذكـر الخاضـع للعـرف الاجتماعـي وهزيمـة المـرأة المتمرّدة.

2) الدلالة الأنثروبولوجية:

في القـراءة الأنثروبولوجيـة لحكايـتي الشـكل الأول، يتضـح بصفة جلية دلالتهمـا على انتقـال المرأة-البطلة مـن نظام أسـري أمـوسي (ماتريـاركـي) إلى نظام أسـري أبـوسي (بطرياركي). فالتركـيز على اعتبـار زواج المحارم خطـر يتهـدّد كيـان الأسـرة، ينـدرج في طبيعـة النظام الأبـوسي، وانتقـال الزوجـة إلى فضـاء الـزوج، وكذلـك التأكيـد علـى أن الـزوج في البـلاد البعيدة هو سـلطان، ودوره في التدخـل مـن أجـل إنصـاف الزوجـة الطارئـة ومعاقبة الأزواج السـابقين، دليل على سـلطة الزوج على بقيـة أفراد الأسـرة، والـتي تميز هـذا النظـام. إضافة إلى أن المرأة-البطلة-الزوجـة تُقَـدَّمُ في نهاية الحكايتين على أنهـا وُهبت بمولود ذكر من السـلطان، يؤكـد وظيفتها في المجتمع الأبـوسي الذي يتمثـل في الإنجاب وتوفـير الغذاء للأبنـاء، وتـأتي الإشـارة إلى جنـس المولود (ذكـر) لتؤكد هذا الانحيـاز للذكـورة الذي تقـوم عليه طبيعـة النظام الأبـوسي. كما تحتفـي الحكايتـان بـدور المرأة-الزوجة في إبـراز أنوثتهـا أمام الـزوج الذكـر، ويرمز الشـعر الطويل والزينـة الـتي تتخذهـا بصفة واضحـة لهـذه الوظيفة. كمـا تتوقّف الحكايتـان عند وظيفـة العنايـة بالأعمال المنزليـة وإتقانها باعتبارها من المواصفـات المميزة للزوجة في النظام الأسـري الذكوري. يأتي اختيـار الحكايتان للأخ الأصغـر (ح2) والخادم (ح1) للهرب بمعية المرأة-البطلة المهـدّدة بالخضوع للنظـام الأموسي السـابق، باعتبارهما شـخصيتين غيرمندمجتين في هذا النظام الأسـري، وهما المؤهلـين أكثر مـن غيرهمـا للالتحـاق بالنظـام الجديد الذي تبشـر به الحكاية . فـالأخ الصغير مـازال في مرحلة السـلوك الغريزي، لم يندمـج في النظام الثقافي الأسـري السـائد، وهـو الأمـوسي، يدل ذلـك إقدامه على شـرب الماء المسـحور دون التفكـير في العاقبـة، مخالفا نصيحة الأخت التي جـاءت في الحكاية كمبشّـرة بالنظام الأبوسي الجديد. بينمـا لا تندرج الخادم في علاقـات الزواج المميزة للنظام الأسـري القديم.

تشترك حكايتا الشـكل الثاني في تقديم النظام الأسري الأبوسي على أنه النظام المثالي؛ فتبشّـر بـه. تركز الحكاية الأولى (رقـم 3) علـى انتقال الزوجة إلى بيـت زوجها، كما تؤكد سـلطة الزوج بوصفه «ولد السـلطان»، إلى جانب ما قام بـه من دور في خـوض المغامرة في العالـم الآخر من أجل الحصـول على زوجة خاضعة لسـلطته بعد انحيازها لعالمـه وتمردهـا علـى عالمهـا السـابق (عالـم الوحوش الخرافية). مـع التأكيد علـى كونها آيـة في الجمال الذي لـم تكـن تبديه سـوى لزوجها. وقـد اطلع عليـه حموها عن طريـق الصدفـة وبإيعاز مـن الخادم. وكان سـببا في موافقته علـى زواج ابنه مـن لونجة. أما الحكايـة الثانية (ح4)؛ فهي لا تقدم النظام الأبـوسي بقدر ما تبرز نواقص النظـام الأموسي، وهـو من الـدلالات المنبثقـة عن مثل هـذه الحكايات المبشـرة بالنظـام الأبـوسي فتركز بصفة

واضحة على النظام الأموسي لتبين فشله في تنظيم المجتمع وأثره الكارثي على حياة شخصية بطل الحكاية (وهومن جنس البشر) وقوى الطبيعة الخيرة. لقد جاء الغول من عالم الآخر ليرتبط بعلاقة جنسية مع أخت البطل في موضع إقامتها، وهي سمة من سمات النظام الأموسي الذي جاء في الحكاية مصدرا للخطر الذي هدد حياة البطل وأصدقائه من قوى الطبيعة الخيرة (حيوانات الغابة). لهذه الحكاية ميزة أنها تقدم المرأة (الشخصية الرئيسية) كعنصر خاضع للنظام الأموسي السائد عند الأغوال، وهو موقف مناقض لموقف المرأة كشخصية رئيسية في (ح3)، حيث تغادر الفتاة موضع إقامتها (عالم الأغوال) إلى موضع إقامة زوجها (عالم البشر)، وتساهم في القضاء على رموز الأول وتجديد الثاني وتخليصه من التهديدات.

في الشكل الثالث تُبْرِزُ الحكايات الخاضعة للدراسة مسألة القيم الأسرية على أنها قيما اجتماعية مقيّدة للحرّية الفرديّة للمرأة؛ وتتّخذ من موضوع التناقض القائم بين الخضوع للقيم الأسرية الأبوسية وقيمة حريّة المرأة الفرديّة. تنحاز الحكاية لحرّية المرأة، حيث نجدها تكلل ما حققته المرأة البطلة في مواجهتها للرجل بالنجاح في النهاية. (باستثناء (ح5) التي تنتهي نهاية مأساوية بالنسبة للمرأة). وهو أمر يجعل من هذه الحكايات استثناء في مدونة الحكايات التي تبرز دور المرأة في المجتمع الجزائري. فهي تخرق المعايير الاجتماعية السائدة، وتُبرز إلى السطح ما هو مسكوت عنه ومكبوت.

يشير كمال عبدو إلى أن هذه النماذج من الحكايات تقوم على ما لاحظه من قطيعة مع الخطاب الاجتماعي السائد بخصوص وضعية المرأة في المجتمع الجزائري؛ وهي قطيعة تستند إلى موقفين أساسيين هما: «الاختراق، التمرد». يستند العنصر الأخير على شكلين من التمرد؛ تمرد بخصوص الحياة الجنسية للمرأة وتمرد يتعلق بحياتها الاقتصادية. يقول في استنتاجاته حول الاختراق الذي تكشف عنه هذه الحكايات: «إنّ هذا الاختراق للعنصر الأنثوي للفضاء الذكوري في العالم الداخلي للخطاب، يمثّل في حدّ ذاته قطيعة بالنسبة لما يفرضه المجتمع. إنّ حضورها في الفضاء الاجتماعي يمثّل خَرْقًا لما يفرضه هذا المجتمع. بحضورها وحده في الفضاء الاجتماعي، امرأة الحكاية تخرق الأعراف الاجتماعيّة، وهي بذلك تمثّل تهديدا للنظام. فحضورُها ابتداء من الوضعية الافتتاحيّة، في فضاء يُعَدُّ خارج الفضاء الذي عليها أن تبقى في حدوده، وهو الفضاء المنزلي والمغلَق، يتطلّب خَرْقًا. لقد تمّ تجاوز الحدود التي تَرْسُمُ المجالَ الممنوع عليها. هذا الاختراق هو اعتداء صارخ على الضوابط الاجتماعيّة والأخلاقيّة، ويُنظر إليه على أنّه دون جدوى. إنّه يتعلق في الواقع بمحضور راسخ في الأذهان إلى درجة كبيرة بحيث يؤثّر في الصيرورة النظمية للسرد، ويجعل التحقيق السيميائي لوظيفة «اعتداء» بدون جدوى. وهو دليل إضافيّ، إن لزم الأمر، على تحديد ما هو نظمي في السرد من طرف العلاقات الاستبدالية لما هو خارج السرد، وكذلك اندراج وضعية السرد في نسيج تواصلي أكثر تعقيدا من كونه عملية تركيب سَنَن وفكّه. فالخرق، طبعا، موجود من قبل في ذهن الساردة وجمهورها، منذ أن أصبح الكشف والبوح يميزان شخصية الأنثى»[6]. يثير الباحث هنا مسألة علاقة الحكي بالمحيط الذي يروي ويستقبل هذه النماذج من الحكايات. لفهمها لا بدّ من المراوحة بين النظام السيميائي للخطاب وتداوله من طرف باثّيه ومستقبليه، ونذكر هنا بما قلناه في مستهل هذه الدراسة حول رواية عذا الشكل الحكائي من كونه يخص النساء رواة ومتلقين، ولا يُروى عادة في محضر الرجال. يشرح ذلك نفس الباحث فيقول:

«هذا التمرّد والانقلاب على الضوابط الاجتماعيّة غير مقصورين فقط على العالم الخيالي واللاواقعي للتخييل. في الواقع، هما متجذّران في الواقع، في نفس اللحظة التي تنشأ فيها وضعية السرد. وهو أمر، في الواقع، يجب ألاّ يدهشنا، فنحن نعلم أنّ فعل السرد مُكوّن أولا وقبل كلّ شيء من عناصر (مكان، زمن، جمهور، صيغ طقوسية...) من خارج السرد، سابقة على وضع الخطاب. فالمرأة الراوية ما أن تشرع في الحديث حتّى تقلب نظام المواضعات الاجتماعيّة؛ أولا وقبل كل شيء لكونها تتحدّث، وتُسمع صوتَها للآخر. فصوت المرأة في المجتمع التقليدي المغاربي الإسلامي

2

يُعتبر مندمجا في مناطق الجسد المُثيرة لغريزة الذكر، والتي لابدّ من إخفائها. ثمّ إنّ الصوت بطبيعته، حسب تزومتور: «بعمقه الفضائي، ينأى عن الخضوع للنظام، من الطبيعي أن يثير الفضيحة». إنّ ظروف إقامة الزمكان السردي الذي له مؤشّراته الطقوسيّة ودلالاتُه الأنثروبولوجية، تمثّل بنيويّا فضاء انقلاب شامل لتوزيع الأدوار الاجتماعي كما وضع سَنَّنَهُ النظام الذكوري، في نفس الوقت هي إعادة تحديد للفضاء، للوظائف، وللمراتبيّة.

ستبيّن الخطاطة الآتية كيف أنّ المرأة التي تمّ تشييئها، اختزال وجودها إلى ظلّ مُطيع لصالح رفاهية ومسرّة الرجل، تمكّنت من استعادة تملّك الفضاء المنزلي، الذي حبسها فيه المجتمع المحلّي، من خلال إصباغ الطابع الطقوسي على كلامها، لتتّخذ مكانها المركزيّ والمحوريّ، ليس فقط كَمُتَحَكِّمَة في الكلام، لكن أيضا كمراقبة لحضور الرجل، الذي أصبح أعزَلاً أمام الكلمة النسوية، عاجزا أمام قدرتها على التعالي على الواقع وولوج عالم العجيب والمجهول»[7].

حكايات تنتمي للشكل الأول

1) دلالّة[8]:

حَاجِيتَكْ[9].. عْلَى وَاحَدْ اَلَمْرَاة لها ولدان وبنت، هذه البنت زينة[10]؛ سبحان من خلقها! منذ أن ولدت وهي عزيزة على أمها، حتى أنها كانت لا تسمح لها بالخروج مع البنات، وكانت نِدَّاتُهَا إذا أردن أن يذهبن إلى الوادي للعوم يترجّين الأمّ أن تسمح لدلالّة بالذهاب معهنّ، غير أنها كانت تمتنع عن الموافقة!.. ذات يوم قالت البنت لأمّها: «لماذا لا تسمحي لي بالخروج مع البنات إلى الوادي لكي أغتسل؟!. أريد أن أذهب هذه المرّة..». سمحت لها ذلك اليوم بمرافقة صاحباتها إلى الوادي.

هذه دلالّة كان لها سالف طويل لا تملكه امرأة أخرى!. عندما نزلت تغتسل في الوادي سقطت إحدى شعرات رأسها في الماء، فحملها نحو ساقية. مرّت مع سيل الساقية إلى أن وصلت عند الموضع الذي كان أخوها يورد فيه حصانه. عندما رأى أخوها الشعرة دفع بعصاه في الساقية وجعلها تلتوي عليها. جذبها إليه يتملاّها ويعجب من طولها وجمالها!. حَلَفَ وعاهد نفسه على

أن يـتزوّج صاحبة الشـعرة حتى ولـو كانت دلالّـة أخته!. وكان العهـد يومئذ واعـرٌ[11]، قال لأمّه اجمعـي كلّ البنات وأقيمي التويـزة[12]، ليخدمن معـك الصوف.

عندمـا جـاءت البنـات قـاس عليهـن جميعـا تلك الشـعرة، لـم يجدهـا علـى مقـاس شـعرهنّ، ولـم تبق منهـن سـوى أختـه دلالّة!. فقاسـها عليهـا فجاءت على المقاس. حينها قصـد الطُّلْبَة[13]، يسـتفتيهم في قراره بالـزواج منها!. قالـوا له: هَذَا الـشَّيْء مَا هُو مْلِيـحْ.. هَذِه أُخْتُكْ!. قـال لهم: وَالْحَلْفْ[14]!. قالـوا له «أَحْنَا مَا اَنَجَمْشْ نْقُولَّـكْ تَدِّيهَـا!» [15]. «ذهـب إلى أمّه وقال لها: سـأتزوّج دلالّـة!. قالت أمـه: إنها أختـك!. قال لهـا: حْلَفْت!» [16]. بكـت الأم .. غـير أنـه صمّم علـى تنفيذ قراره. سـمعت الخادمـة، فخبّرتها؛ قالت لهـا: «أَخُوكْ بَاغِـي يَدِّيكْ» [17]. قالت لهـا: «اَسَـمْعِي.. وَكَّلْـتْ عْلِيـكْ مَا اَعْطِيتَـكْ مَنْ يَـدِّي.. وَكَّلْتَـكْ وْشَـرَّبْتَكْ.. كِي نَبْـدَا نَمْشَـطْ فِي رَاسِي.. أَخَطْفِي اَلْمَشْـطَة وَانَـا نَلَحْقَكْ بَـاشْ نْهَرْبْ!» [18].

عندمـا حدّثـوا دلالّـة في الأمـر، تظاهـرت بالموافقة قالـت: »أتركوني لأمشـط رأسي !؟« . خطفـت الخادم المشـطة مـن يدهـا وجـرت. جـرت دلالّـة مـن ورائها متظاهـرة بمحاولة اللحاق بهـا لِتَفْتَكَّ المشـطة منها. لمّا اقتربت منهـا قالت لهـا: »إجْرِ..إجْـرِ.. « . ذهبت الخادم ولـم تعد. أما دلالـة فوصلت عند صخـرة، طلعت فوقها وقالـت: »اَطْلَعِـي بِيَ يَا اَلْحَجْـرَة.. اَطْلَعِـي بِيَ.. خُويَا وَلْدْ أُمَّـا بْغَى يَاخُـذْنِي.. أَطْلَعِـي بِيَ.. أَطْلَعِـي! « [19]. بقدرة ربّي وجدت نفسـها بين السـماء والأرض!.

جـاءت أمُّهـا، ألحّـت عليهـا بـأن تـنزل: «يَـا دْلَالَّة بَنْـتِي هَوْدِي عَنْـدِي نْشُـوفَكْ؟» [20]. قالت لهـا: «لَا..لَا.. مْنِينْ كُنْتِ أُمَّـا كُنْتْ بَنْتَـكْ.. وَمْنِينْ وَلِّيتِ عْجُـوزْتِي وَانَا كَنْتَـكْ.. لَا..لَا!» [21]. جاء أخوهـا؛ قال لها: «يَـا دْلَالَّة .. يَا بَنْت أُمَّـا.. هَوْدِي نْشُـوفَكْ؟..» [22]. قالـت: «مْنِينْ كُنْت خُويَـا.. كُنْت أُخْتَـكْ، وَمْنِـينْ وَلِّيـتْ حْلِيلِي وَأَنَـا عْيَالْ خُـوكْ لَا..لَا، لَا..لَا!..» [23]. وجـاء والدهـا. قـال لها: «يَا دْلَالَّـة بَنْـتِي؛ هَـوْدِي لْعَنْـدِي نْشُـوفَكْ؟» [24]. قالت له: «مْنِـينْ كُنْت أَبَّا كُنْـت بَنْتَكْ.. وَمْنِـينْ وَلِّيـتْ حْمَايَا وأَنَا عْيَالْ وَلْـدَكْ.. لَا..لَا!..» [25].

لمّـا أصـرّت علـى عـدم الـنزول، ذهـب أخوهـا إلى عجـوز، قـال لهـا: «لُـو كَانْ تَقَبْضِيلِي دْلَالَّـة نَغْنِيـكْ غِـيرْ إِلَى مَـا غْنَـاكْ الله!» [26]. كانـت الصخـرة الـتي اعتلتهـا دلالّـة علـى حافـة سـاقية. كانـت كلمـا عطشـت تقـول للصخـرة: «هَـوْدِي بِيَ» [27]؛ تهبـط بهـا تلـك الصخـرة لكـي تشـرب، ثـم تقـول لهـا: «أَطْلَعِـي بِيَ» [28]، تطلـع!. جـاءت العجـوز، وانحنـت علـى السـاقية، وشـدّت القربـة [29] مقلوبـة، وفتحتهـا مـن خلـف، وأخـذت تصـبّ فيهـا المـاء، وهـو يخـرج مـن فتحتهـا الأماميـة!.

كانـت دلالّـة ترقب مـا يجري في الأسـفل، شـاهدت ذلـك، قالت لهـا: «يَادِيـكْ اَلْعَجُـوجْ.. مَاكِيشْ تَسْـقِي مْلِيـحْ.. رَاكِي حَالَّـة اَلْقَرْبَـة عُوجَة!» [30]. قالـت العجوز: «يَا بَنْـتِي يَرْحَـمْ وَالْدِيـكْ.. عَمْرِيلِـي؟» [31]. طلبت دلالّة مـن الصخـرة أن تـنزل، فهبطت بهـا إلى أن بلغـت حافّة السـاقية، حزمت القربة وشـرعت في ملئهـا. خرج أخوها حينذاك من مكمنـه، حيث كان يترصدها، وأمسـك بها. قال لهـا: «عوّلـت على قتلك، لكـن لكونـك عزيزة علي سـأكتفي بقطع يديـك!». قطـع يديهـا ووضعهما فوق خيمـة والديه.

أصبحـت دلالّـة منـذ ذلـك الحـين تخـرج للمرعـى مـع الغـزلان، وتقضـم الحشـائش بأسـنانها مثـل الحيـوان، وكان شـعر رأسـها الطويـل يكسـو جسـدها. ظلـت كذلـك ترافـق الغـزلان عندمـا تقصـد العـين للـورود، فلاحظهـا خـدّام السـلطان، فقالـوا لـه: «إننـا نـرى هيئـة أشـبه بالإنسـان تسـير بـين الغـزلان، ويبـدو ذلـك مـن أثـر أقدامهـا». قـال ولـد السـلطان: «لي يقبضهـا نغنيـه؟» [32]، ثـمّ أشـار عليهـم بـأن يضعـوا طعامـا مـن الكسـكسي [33] عنـد عـين المـاء، فـإن كانـت آدميـة سـوف تتقـدم لتـأكل الكسـكسي، وإن كانـت حيوانـا سـوف تكتفـي بتشـمّمه. وضعـوا الكسـكسي وظلـوا يراقبونهـا لمـا أقبلـت الغـزلان؛ وإذا بهـا تُقْبِـلُ علـى الجفنـة [34] وتـأكل بشـراهة. حينـذاك تيقنـوا مـن أنهـا بشـر، وتقدمـوا منهـا وأمسـكوا بهـا وأخذوهـا عنـد ابـن السـلطان. قـال لهـا: «مـا هـي حكايتـك؟»، قالـت: «هَـا كِـي صَـارْلِي.. هَـا كِـي صَـارْلِي.. وخُويَـا قْطَـعْ يَدَّيَـا وهَـا كِـي دَارْلِي.. وهَـا كِـي دَارْلِي!» [35].

تزوجها ولد السلطان، وكان متزوجا من امرأتين، ولما رأتاها عايرتاها قالتا: «تزوج علينا بمقطوعة اليدين ويريد منا أن نخدمها!». لمّا علم السلطان كلّف خادما بخدمتها باستمرار. ذات يوم قصدت عين الماء برفقة الخادم، قالت لها دلالّة: «رونيلي الطين!»[36]. فات عليها غراب، قالت له: «يَا اَلْغُرَابْ..جِيبْلِي يَدِّيَاتِي مَنْ خَيْمَةْ أُبَا؟. نَعْطِيكْ جَجَّة صُوفْ فَاشْ تْرَقَّدْ اَوْلاَدَكْ!»[37]. حمل لها الغراب إحدى يديها. فاتت حدأة؛ قالت لها: «يَا اَمَّا اَلْحَدَّيَة جِيبِيلِي يدّي الباقية من خيمة ابّا الظهرانيّة ؟ نعطيك ججة صوف!»[38]. حملت الحدأة إليها يدها الثانية، فشرعت تلصق يديها في كتفيها بعجينة الطين!.. غير أنهما كانتا تسقطان. كان هناك في عين الماء جنيّ يسكنها لم يتكلّم في حياته ولا ضحك!.. عندما شاهد منظر المسكينة وهي تلصق يديها بالطين فتسقطان، تملّكته نوبة من الضحك!.. سمعه أهله فخرجوا وتوجهوا للفتاة المسكين وقالوا لها: «ما دمتِ قد أضحكتِ هذا الجنّي الأبكم، نحن مستعدّين لقضاء حاجتكِ!». قالت لهم: «أريد منكم أن تعيدوا يديّ لمكانهما؟!». فعلوا ذلك ورقّموا[39] اليدين بالذهب مكافأة لها. عادت إلى البيت في هيئتها الأولى، وكانت قد طلبت من البغلة التي تمتطيها بأن تهتزّ عند وصولها إلى فناء البيت أمام الضرّتين، فيسقط ما تحمله من صوف، فتشاهد النسوة يديها المذهبتين!. فعلت البغلة ذلك، وانبهر سكان قصر السلطان لمّا شاهدوا دلالّة وهي تجمع الصوف المتساقط بيدين تلمعان، فانبهروا واستغربوا الأمر!.. وظلوا يتحدثون به لفترة طويلة.

ظلّت الجنّ برفقتها تخدمها وتسهر على راحتها. قالوا لها: «منذ اليوم ما عليك سوى استدعائنا لخدمة أي شيء تريدين.. غسل الصوف ونسجه، تنظيف البيت!». غير أن المرأتين الحقودتين دبّرتا لها خدعة، واتفقتا مع عجوز ساحرة، فحوّلتاها إلى حجر ملح.

قامت المرأة برميه في الحاسي[40]. جمعتا ثيابا ممزّقة وربطتاها حول عصا، وقامتا بإلباسها كفنا، وادّعتا بأنها ماتت!.. ثم قاموا بدفن الخرق المكفّنة في المقبرة. لما عاد السلطان من رحلته، ادعتا بأنها مرضت وتوفّت. فطفق يبكي عليها قالتا له: «هذا قدر من الله وما علينا سوى الصبر!». كان هناك فلاّح يقوم باكرا، يقصد الحاسي ليسقي الأرض، لما يؤذن المؤذن لصلاة الفجر، ينبعث صوت من قعر البئر يقول: «وَدَّنْ يَا اَلْوَذَّانْ فُوقْ رَاسِي وَدَّنْ.. خُويَا بْغَى يَاخُذْنِي.. وَاَلْعَجُوزْ غَرَّتْ بِيَ، واَلنْسَا زَلْغُوا بِيَ، وْدَارُوِنِي حَجْرَة مَلْحْ فِي اَلْقَبُورْ اَلْمَنْسِيَّة!»[41].

كان الفلاح يسمع هذا الكلام كل صبيحة، تحيّر وذات يوم حادث المؤذن وروى له ما يسمع كل صباح بعد أذان الفجر. قال له المؤذن: «لنجمع نفرا من الرجال ونترصّد لمن يردّد هذا الكلام!». قام نفر من رجال السلطان بمراقبة المكان، واستمعوا للكلام المنبعث من قعر البئر. ولما بلغ الخبر السلطان شكّ في الأمر، وأمر بحفر القبر فوجدوا فيه خِرَقًا بالية، واستدعى زوجتيه وأجبرهما على البوح بجريمتهما. أخرج حجر الملح من البئر واستدعى الساحرة فأعادت المرأة لهيئتها الأولى. أنزل أقسى العقاب بالنسوة الضالعات في الجريمة وأحرقهنّ.

2) لُونْجَة بَنْتْ أُمَّا[42]:

شادة يا مادة ويدلنا ويدلكم الله على طريق الشهادة! صاحب الدبير يدبّر.. والنبيّ (ﷺ) شاو مقدّر! حاجاتكم يا ما جاتكم![43]

كان هناك رجل عنده بنت وسبع أولاد، هذيك البنت؛ سبحان الله! يخلق ما يشاء! مزيانة ياسر![44]، شعرها طويل. ذات يوم ذهبت إلى البئر لتملأ الماء، التصقت شعرة من رأسها بحبل الجرارة[45]، عادت إلى البيت. ثصد أخوها البئر قصد أخوه البئر ليورد حصانه، ولمّا شاهد الشعرة الطويلة الملتصقة بالحبل؛ أقسم بأن يتزوّج البنت صاحبة الشعرة الطويلة حتّى وإن كانت لونجة بنت أمّه!. قاس الشعرة على جميع بنات تلك البلاد، فوجدها من شعر رأس أخته لونجة!. قرّر أن يتزوّجها!. بدأ يهيّئ للعرس. في يوم زواجها نادت لونجة لأخيها الأصغر، وقالت له: أهرب بالمشط، وعندما يلاحقونك، قل لهم: : «لا أسلمه إلاّ لصاحبته لونجة»، فعل الطفل ما أمرته به أخته، وقالت لأهلها: «سوف ألحق به إلاّ لصاحبته بنفسي، لكي أسترجع

المشـط». ثـم التحقـت بـه. هربـا معـا إلى قمـة جبل، ودعـت ربّهـا فارتفع الجبـل أكثر! جـرى أهلهـا في إثرها، وعندما وصلوا إلى سـفح الجبـل، نادى أفوهـا: «يابنيّتي .. أعطيـني سـالف الـدلال، لكـي أصعد معـك رؤوس الجبـال؟!». ردّت عليـه قائلة: «لو بقيـت أبي لأعطيتك سـالف الـدلال لتطلـع معـي رؤوس الجبال.. أمـا وقد أصبحـت عمّي.. أطلـع بي يا جبل.. أطلـع!». جاءت أمها وقالت: «يا لونجة.. أعطيني سـالف الـدلال، لكي أصعد معك رؤوس الجبال؟!». قالت لونجـة: «مْنِينْ كُنْتِ اُمِّي نَعْطِيكْ سَـالَفْ الدّلَالْ وْكِيفْ عُدْتِ عْمِيمْـتِي!.. أَطْلَعْ بِيَ يَا جْبَلْ.. أَطْلَـعْ !»[46] جاءها أخوها وقـال لها: «يا لونجة.. يا بنت أمي.. أعطيني سـالف الدلال نطلـع معاك رؤوس الجبـال». قالت له: «مْنِـينْ كُنْتْ أَخِي، نَعْطِيك سَـالَف الـدّلَال تطلـع به معـي رؤوس الجبـال.. وكيـف عدت زوجي!.. أطلـع يا جبـل.. أطلع!..».

عـادوا جميعـا إلى البيت حَـزَانَى يبكـون. نزلت لونجة وأخوهـا الصغـير وأخذوا طريقا أخرى. مشـيا.. مشـيا.. إلى أن قـال لهـا أخوها: «عطشـت.. أريد أن أشـرب من هـذا البـئر..». قالت له: «هـذه بئر الخيل، ومن يشـرب منها يتحـول إلى حصـان.. لا تشـربْ منها..». مَشَـيَا.. مشـيا.. إلى أن لقيـا بـئرا آخـر. قال: «أشـرب مـن هذا البئر». قالت: «لا تشـرب.. إنه بئر الغزلان، ومن يشـرب منه يتحـول إلى غزال». اشـتدّ به العطش، فـنزع حذاءه وتركـه عند حافّة البئر دون أن تتفطـن إلى حيلته. وبعد أن سارا مسـافة في الطريق، قال لها: » نسـيت حذائي، أعود أدراجي لأجلبـه». قالـت لـه: «لا أسـلمه اذهـب.. لكن حذاري من أن تشـرب..». راح وشـرب وعاد غـزالا ينطّ. قالـت: «انخدعتُ فيك يـا أخي..». ثمّ ربطتـه إلى حزامها وسـارت في الطريـق. اعترضها ابن السـلطان فقـال لها: «أَنْتِ جَنْـسْ وَلاَّ وَنْس؟»[47]. قالت: «وَنْـسْ كَانْ لْقِيتْ لِي يْوَانَسْـنِي»[48]. أخذها معـه وتزوّجها.

كان ولـد السـلطان متزوجـا سـبع نسـاء. لمّـا تزوّج لونجة قصـد الحجّ. في غيابه اتفق النسـوة السـبعة على أن يتخلصـن مـن الزوجة الجديـدة برميهـا في البئر. كان يوجـد في قـاع البئر ثعبـان. لم يلتهمهـا الثعبـان بل اتخذ مـن حجرهـا مقامـا له يلجـأ إليـه. لمّـا عاد السـلطان وسـأل عن زوجتـه؛ قالت لـه النسـوة لقد اتضـح أنها غُوليـة[49]، فرميناهـا في البـئر. قـال: «ما دامـت كذلك لنـذبح الغـزال الـذي كان يرافقهـا ونأكلـه..». ولمّـا همّ السـلطان بذبح الغـزال، طلب منه أن يمهلـه لكي يطوف بالبـئر. طاف الغـزال بحافة البـئر مناديا: «يـا لونجة بنت امّـا.. الأمـواس مضات والـبرم غـلات وعلي ولـد امّك راح يذبحـوه»[50]. ردّت عليـه لونجـة من قاع البـئر قائلة: «عْلِي يَـا وَلْدْ اُمَّـا.. صَبْرِي وْصَـبْرَكْ لِلَّه!.. اَلشَّـعْرْ عَامِي عِيـنَيَّ، واَبْـنَ اَلسُّـلْطَانْ وَاَلثُّعْبَـانْ مَتْوَسَّـدِينْ رُكْبِيَّ»[51]. اسـتغرب ولد السـلطان الموقـف وطلب من الغـزال أن يعيـد النداء.. عند ذاك شـكّ في أمر مـوت زوجته، ونادى زوجاتـه السـبعة وأجبرهن علـى الإقـرار بالحقيقة. قام بعـد ذلك بـذبح كبش، شـواه وملّحـه، ووضعـه في قفة ودلاّه في البـئر. أطعمـت لونجة الثعبان، ولمـا عطش نزل من حجرها ليشـرب. حينذاك وضعـت صغيرها في القفة ثـم لحقت بـه، لمّـا دلّى ولد السـلطان حبـلا تعلقت به وخرجـت من قـاع البئر، وروت للسـلطان ما حـدث لها. حينذاك أعاد الغـزال إلى هيأته الطبيعية، ثمّ سَـيَّرْ اَلْبَرَّاحْ يْـبَرَّحْ[52]: «لا يقعد لا خايـب لا مليح، النـاس الكل تجي.. تحمل الحطـب..»[53]. قام بإحراق زوجاته السـبعة. وبقي يعيش مـع زوجته لومجـة وأخيها.

خرّافتنا خشّت الغابة، صلّوا على النبيّ وأصحابه[54].

حكايات تنتمي للشكل الثاني

3)لونجة بنت الغولة[55]:

هذه حكاية عـن امرأة وولدها. لم يـر الدنيا في الخارج، منـذ أن ولـد وضعته أمّـه في غرفة وأقفلت عليـه، لا يرى أحـدا ولا يـراه أحد سـواها. ذات يوم جاءت السَـتُّوت[56]، إلى مـنزل المرأة، نظـرت في جميع الغرف، واحـدة فواحدة، وفي غفلة مـن الأمّ ولجـت الغرفة التي يوجـد فيها الولد. وجـدت شـابّا جميـلا، ذا هيئـة مكتملة. سـألته: «ماذا تـأكل؟». قال لها: «آكل تمـرًا منزوعَ النـوى ولحمًا منزوعَ العظـم!». قالـت له: «لكـي تحسّ بلـذّة اللحـم عليك أن تأكله وهـو ملتصق بالعظـم، ولمّا تنتهـي منه اضرب العظـم بشـبّاك الغرفة لينكسـر، سـوف تحصـل على

النخـاع الـذي لا يوجـد ما هـو أطيـب منـه!». ذهبت السـتّوت إلى منزلها. وظـلّ الشـابّ يلـحّ على أمّه بأن تأتيَه باللّحـم بعظْمه إلى أن خضعت لرغبتـه وجاءته بما يريد. ولكي يكسـر العظم جعله يرتطم بشـبّاك الغرفة!، فانكسـر زجاج النافذة.

انفتح عالمُه وشاهد السـوق ممتلئا بالناس وبالحركة وبالخيـل!. أبـدى رغبته بالخـروج من غرفتـه. قالت له أمّـه: «مـاذا تفعـل في الخـارج؟.. لا أحد يعرفـك وليس هنـاك من هـو في حاجة إليـك!». امتنع عـن الأكل لعدّة أيّام، وظـلّ يلحّ في طلبه إلى أن وافقـت والدتُه على طلبه. لمـا خرج جـاءوه بحصـان، ركبـه، لـم يتحمّـل الحصان ثقله!، اسـتبدلوه فحدث نفس الـشيء!، جيء له بحصان آخـر وُلِدَ في نفـس تاريخ ميـلاده!، كان نحيفًا، بَـدَا أنه لن يقوى علـى حمله، غـير أن الولد ما أن امتطـى ظهرَه حتى لمع جلـدُه، وبـدا قويّا!. سـار به في السـوق، لـم يكن قد جرّب الحيـاة، لا يعرف عنها شـيئا.

لمّا رأتـه السـتوت يركب الحصـان معتدّا بنفسـه، سـمعها تقول عنه: «ماذا يحسـب نفسـه؟ وكأنّه ذاهب للزواج مـن لونجا!».

احتـار في الأمـر وعـاد إلى البيت، تمـارض وطلب من أمّه أن تسـتقدم السـتوت لِتَدْهَنَهُ، وأن تضع قِـدْرًا فيها المـرق على النـار. ولما جاءت السـتّوت طلـب منها، قبل دَهْنِـهِ، أن تُحَرِّكَ المـرق، وما أن أمسـكت بِالْغُنْجَايَة[57] دفع بيدهـا في المـرق الحـارّ، فصاحت مـن الألـم: «آي يدي تحـترق!» قال لهـا: «لـن أتركك حـتّى تقولين أيـن أعثر علـى لونجا؟». قالـت له «اذهـب واقطع سـبعة جبال، توقّف عند الجبل السـابع واعزف بـالْغَايْطَة[58]، سـتأتي لُونْجَـة لترقص أمامـك». حينئـذ أطلق صراحهـا قائلا: «اذهبي الآن لسـت في حاجـة إلى شيء آخـر منكِ!».

امتطـى أحمد جـوادَه في الغد، سـار حتى تعـب، ولما وصـل إلى الجبـل السـابع وبـدأ يعـزف علـى الغايطة، جـاءت لونجة وشـرعت في الرقص، كانـت بارعة الجمال والظـرف، لعـب معهـا، وأخذتـه إلى منزلهـا، عندما جاء الليـل وحانـت عودة أمّهـا الغولـة، لَفَّتْهُ في حصـير، ولمّا وصلت أمّها قالت: «رِيحَةْ وَلْدْ السُـلْطَانْ فَي دَارِي؟!»[59].

تظاهـرت لونجـا بالغضـب. أردفـت الغولـة: «دُورُوا بِيَ حْـوَايَجْ بِيـتِي!»[60]، أحاطت بهـا جميـع الأواني والأدوات والأفرشـة والأغطية، ما عدا الحصير الـذي ظلّ في مكانه لا يتحـرّك!. قالت: «وهذا الحصـير واش بيه؟!». قالت لهـا لونجـة: لقد غضبـتُ منـه وضربتُـه، ظـلّ هكذا لا يسـتجيب للنداء.

في الغـد لمـا خرجـت الغولة ظـلّا يلعبان معـا إلى أن حان موعـد عـودة الغولـة، اختبأ أحمـد داخـل الزير[61]، وجـدت ابنتهـا متظاهرة بالغضـب، نادت كالعـادة على معـدّات البيت فاسـتجابت جميعـا، وأحاطـت بها، ما عـدا الزير الـذي ظـلّ في مكانه لايتحـرّك، ولما سـألت ابنتهـا: «ما بـه لا يتحرّك؟» قالـت لها: «ضربتُـه اليوم فغضب مـنّي». ثـمّ سـألت لونجا أمّهـا قائلـة: «متى يا أمّي تكونـين مسـتغرقةً في نوم عميـق؟!». قالت الغولة: «عندمـا تعـوي الذئـاب وتقرقـر الضفـادع في بطـني، وأشـخر وأضـرت، حينها أكـون في نـوم عميق!..»

عندمـا اسـتغرقت الغولة في النوم وسُـمِعَ شـخيرُها وضريطُهـا وصـوتُ عـواء الذئـاب وقرقـرة الضفادع في بطنهـا، قامت لونجـا وبَصَقَتْ عـدّة مرّات مـا بين مرقد أمّهـا وعتبـة البـاب، ثـم هربـتْ مـع أحمد مـن المنزل. كانت كلما أفاقت الغولة وتحسّسـت مـكان ابنتها أجابت البصقـة الأقرب إليهـا بدل ابنتهـا، لتقول: «أنـا هنا!»، حتى جـاء دور البصقة الأخـيرة عند عتبة البـاب. عندئذ تفطنت الغولـة إلى هرب ابنتها، فقامت تجـري لتتعقّبها. تنبّهت لونجا إلى خطوات أمهمـا، وهي تتعقّبهما، حرّضت أحمـد على الجري أكثر، لما وصلـوا إلى واد قالت له لونجة: «يـا واد العسـل، اسـمح لنا بالعبـور!». غـارت مياهه، وسـمح لهم بالعبـور، ولمـا وصـلا إلى الضفـة الأخرى، وكانـت الغولة قد بلغتـه؛ قالت لابنتها مـاذا قلت للواد؟ قالت: «قلتُ لـه: يَاوَادْ الَاوْسَـاخْ.. زِيـدْ فِي هْبَالَكْ!»[62]. كـررت الغولة القـول فهـاج الـوادي وتلاطمـت أمواج مياهـه، ومنعهـا من العبـور، قالـت لها لونجـة: قولي لي كيف نسـلك طريقنـا؟!.. ذكرت لهـا أن يواصلا الطريق وكلمـا وجـدا طائريـن زوجـين معا يفـرّق أحمـد بينهما وحذّرتـه من أن يفعـل ذلك مـع زوجي الصقر، ثـمّ رمت بنفسـها في الوادي فغرقت.

واصل أحمد ولونجا طريقهما، وعمل بنصيحتها؛ ففرّق بين كلّ طائرين يجدهما مجتمعين، غير أنه نسي لمّا اقترب من زوجي طائر الصقر، فحاول التفريق بينهما، فاختطفه الصقر وعلا به في الجوّ. تنبّه لما فعله وترجّاه أن يعيده للوقوف لحظة عند لونجا ليعطيها نصيحة، ثمّ ليأخذه أينما شاء. سمح له الصقر بأن يعود إليها. قال لها: »اذهبي إلى الجهة التي يوجد فيها منزلنا، تجدين عين ماء، انتظري عندها إلى أن تأتي الخادمة لتملأ الماء، اذبحيها، والبسي جلدها ثمّ عودي إلى المنزل لتأخذي مكانها!«.

قامت لونجا بما أوصاها به أحمد، دخلت المنزل ورتبته، وتهيأت للنوم في مرقد الخادم. أما أحمد فقد تحوّل إلى طائر، حطّ فوق المنزل وشرع يتغنّى قائلا: «لونجا يا لونجا ماذا تعشّيتِ؟!». ردّتْ عليه: «تعشيت مع الكلاب ورقدت مع الدوابّ.. خَدَعْتَنِي يا احمد بن السلطان!». ظل المشهد يتكرّر يوميا إلى أن مرّ الوزير ذات يوم في نفس الوقت فسمع الحوار.. استغرب وأعاد ما سمع على السلطان. جاء السلطان واختبأ، وسمع الطائر يقول: «لونجا يا لونجا ماذا تَعَشَّيْتِ؟!»، فتردّ عليه: «تعشيت مع الكلاب ورقدت مع الدوابّ.. خَدَعْتَنِي يا احمد بن السلطان!». وأضاف هذه المرة قوله: «قولي لأبي يذبح بقرة حمراء، يأخذها إلى شاطئ البحر، ويمنع أيّ شخص أو حيوان من الاقتراب منها إلى أن يأتي الصقر ليأكل منها، وعندما يشبع، يقول له: «خَلِّ سَبِيلَ مَا عِنْدَكَ!». في الغد فعل السلطان ذلك، ولما انتهى من توجيه كلامه للصقر، عاد أحمد لهيئته الآدميّة. فرح السلطان بعودة ولده، وأراد أن يزوّجه، فطلب منه أن يختار فتاة مناسبة لمقامه، غير أن أحمد أصرّ على الزواج من الخادمة، غضب أبوه في البداية، لكنّه قبل في آخر الأمر على مضض.

كان أحمد يختلي بزوجته في الغرفة، يزمّرُ لها وهي ترقص، ولما يحين وقت الأكل، تأتي الخادمة بالطعام، لكنها تُسْقِطُ الآنية التي بين يديها بمجرّد ما تشاهد المشهد.. يسطع في نظرها نور جمال المرأة الراقصة!.. شكى أحمد لأمه بأن الخادمة لا توصل لهما الطعام في غرفتهما، لما بلغ الأمر سمع السلطان رافق بنفسه الخادمة، وما أن فتح الباب حتى بهره جمال المرأة، سارعتْ لتلبس جلد الخادم، غير أنه أوقفها وقال: «لتبقي في هيئتك.. هكذا أجمل!». أقام السلطان العرس من جديد ودامت الأفراح سبعة أيام وسبع ليالي.

4) الصيّاد والمرأة وحيوانات الغابة الثلاثة[63]:

كان هناك رجل اختار أن يعيش وسط الغابات، في كوخ، مع أخته التي كان يحبّها كثيرا. كانا يتيمان؛ بسبب فقدان والديهما والمجاعة، أصبحا لاجئين لم يرضيا أن يظلاّ يتسولان على قارعة الطريق أو في التجمّعات السكانيّة؛ وكانت الأشجار تجذبهما منذ طفولتهما النضرة، مثلما تجذب الطيور التي تُقبل عليها من بعيد. كانا قد ولدا في السُهُوبِ العليا، ترتادُها الرياح، قاحلة وجدباء. يعلمان أنّ الأشجار لا تنمو سوى وهي مجتمعة، وحدها اَلْجَنْبَاتُ وأدغالُ الْعِلِّيق، تنبت هنا وهناك في شِعَابِ الوديان، غير أن الأشجار، الأشجار الكبيرة، أشجار الفلّين والتي تثمر البلّوط، لا تحيا منعزلة. ويروي الصيادون أنّ ظلالها الوارفة، المنسجمة، تلفّ الإنسان مثل غشاوة ليل تظهر في عزّ النهار، تخفي الشمس دون أن تحجب السماء، فَتُطِلُّ علينا عبر ومضاتها الزرقاء ونجومها الخافقة. كان الطفلان يمسكان بيديهما ببعضهما لمّا بلغا الغابة، كَبُرَا فيها، كانا يتغذّيان من البلوط والنباتات، تحميهما الغابة بأجنحتها، تجعلهما يتيهان في شعابها، تمسح خدودهما بأوراقها المزغّبة، تطرح عند أقدامهما ألف وردة حمراء والدعسوقات وأعشاشا مليئة بالبيض. أصاب النحولُ الطفلين، وهما يتعرضان للشمس الحارقة، ويطآن أرضا يابسة، تخشخش تحت أقدامهما، فيمتصهما الظلّ، فتشفي غليلهما بِالْخُضْرَة. كانا يناديان على العصافير ذات الأصوات السماويّة. كَبُرَ الطفلان وأصبحا رجلا وامرأة -أخا وأختا- بين الأشجار، بين الحيوانات.

ملاحظة: نصّ الترجمة إلى الفرنسية، منشور دون إشارة إلى اسم الجامع أو المترجم، كما لم تُذكَر اللغة التي تُرجمت عنها إن كانت لهجة عربية دارجة أم لهجة أمازيغيّة. وهي اللهجات المستعملة في الجزائر والحاملة للتراث السردي.

كان يذهبُ للصيد، ممتلئا حيويّة، خطاه خفيفة، بيده القوس والسهم، عينُه يقضة، وتقبض كَفُّهُ على أداة الموت، تُعْلِنُ عُرْفَ الرجل. ثمّ إنّه كان له إخوة من بين طرائده، عثر عليها بالصدفة وهو يسعى، حيوانات صغيرة، مقرورة من الخوف، تكشف عن أنيابها، تَصْدُرُ عنها أصوات ضعيفة وهي تجثو عند جثث أمهاتها. رغم أنها من حيوانات الغابة، فهي مازالت صغيرة، مُنْتَفِشَةُ الزغب، تميل إلى البشاعة: ذئب وخنزير وأسد. عَلَّمَهَا الصياد لغة البشر وكان يدعوها بإخوته، كَبُرَتْ معه. ولأنه علّمها لعب أَرُومَتِهِ، اعتبرتْه أخًا لها، وكانت تقول له: أخينا. كانت هناك صداقة غريبة تجمع بين الرجل والحيوانات عبر لحظات صمت، وآفاقٍ مُتَقَاسَمةٍ، وكانت أصواتها متمايزة عند الطراد. كان لا يرغب في أن تفقد الحيواناتُ الثلاثة كرامتَها، ما تثيره أصواتُها من رعب، ومن ازدراء للإنسان لمّا يكون غير صديق لها. وجميع هذه الحيوانات: الأسد والذئب والخنزير كانت تعيش في محيطها، في الغابة القديمة، مع سيّد لها أحبّته وكأنه من صنوها لا يتميّز عنها.

في هذه الأثناء كَبُرَتْ الأخت لتصبح امرأة مكتملة، كعنفوان جارف، تفجّر شبابُها على مرّ الفصول، وفي الصيف على الخصوص، لما يقطر الصمغ المنبثق من الأشجار الجافّة. في سنّ المراهقة كانت تقارن أعضاءها النضرة بأغصان الربيع، وكان جسدها المتمرّد يحتكّ بلحاء الشجر، يتدحرج على الكلأ الجافّ، دافنةً رغباتِها في المستنقعات. كان الكوخ يعبق برائحة القنص اللاذعة والدم الفائر؛ حيوانات؛ جلودها متغضّنة معبّأة بنداءات الاستغاثة لمّا كانت يد الفتاة المرتعشة تلمسها. فجأة أحسّت بالوحدة تنهشها. توقّفت الغابة عن إرسال غنائها إلى آذانها التي كانت تسترق السمع؛ لم تعد ترى النبت ينمو، ولا الورود تنفتح، ولا العصافير تُغرّد على الأغصان، وهي التي كانت ثرثارة مثلها، وأصبحت منذ اليوم لا تُغَرِّد. بدأت تَعُدُّ الأشجار التي بدت لها مثل قضبان سجنٍ. هناك منها الكثير والكثير، وجعلها ضجرُها لا ترى منها سوى سِيقَانَهَا. لم تكن لتجرأ على رفع عينيها نحو الأغصان العالية التي كانت تغار منها. تلمسها الريح برفق، فتتمايل من الرضا، ويحتكّ بعضُها ببعض. وهي امرأة ناضجة، كان جسدها الناضج يؤلمها، وتغزو الحلاوة الآسرة جميع أجزائه بالكامل، دون أن تجد مُتَنَفَّسًا. كان أخوها مشغولا بأعماله الرجاليّة، بِشِرَاكِهِ التي ينصبُها، لا يمكنه أن يلحظ هذا الحزن الوليد. كانت تنتظر عودته بفارغ صبر، تحتفل به كلما عاد مع الحيوانات الثلاثة، أصدقاءه، جَارِّينَ خلفهم، عنزات غارقة في الدم والروث، ذات عيون ذابلة، وأيائل شُقْر، قرونُها متشابكة. نسور نصف ميّتة. من بينها على الدوام ضَبُعٌ تشمّ رائحة الجثث الأخرى، فهي غريبة عن الغابة، قدمت غازية. كان يأتي لأخته بسلاحف حيّة، عصافير تجرّ خلفها ريشها، تبحث عما تلتقطه في كلّ زاوية من زوايا الكوخ، أرانب وَجِلَة يكسو البياضُ بطونَها. غير أنّ جميع هذه الحيوانات وهي تَعْبُرُ العتبة، تكون قد فقدت أصواتَها، تَسْكُنُ فجأةً بعيون ثابتة، متشمّمة بخياشيمها هذا الهواء العطن مثل عفونة مجزرة.

كلّما حضر أخوها، تظهر الفتاة ممتلئة حبورًا، عاطفيّة يغزوها الإحساس بالحضور البشريّ. بعد فترة من الزمن، تحوّلت عزلة الغابة القاتلة، وما يأتي به النهار من أحزان والمشاعر المؤلمة إلى إحساس بالسكينة عذب، إنه حبّها لأخيها، حنينها إلى أيام الطفولة. لكنه كان يغادر الكوخ عند الفجر، حين يبزغ ضوء النهار في العشّة، وتتساقط الأغصان العالية، لمّا يسطع النور والشمس. لم تعد تُنْصِتُ منذ ئذ سوى للصراصير. كان حسّ جسدها بدمها الفائر في الصيف وتقاطر الصمغ من لحى الشجر الجافّ يبعث فيها الْخَدَر.

ذات يوم، سمعت صوتا قريبا، لعلّه حفيف، تنهيدة، صوت بشري لغير أخيها. دارت حول نفسها، كانت خطاها المرتعشة تلعب فوق العشب، تختال بدافع الرغبة؛ اصطدمت بالشجر، قطّعت فستانها، نادت؛ قالت لمن كان يسير نحوها:

من أنت؟ هل أنت من هذا العالم أم من العالم الآخر؟ يا من تشبه الإنسان، وتبدو لي عيونك مجهولة، وهذه الهيئة وهذا القدّ... قال لها: لستُ من العالم الآخر، لكني موجود الآن، لستُ من الإنس ولا من الجنّ. يدعونني الغول ولد الغول؛ لكن اطمئنّي فلن آكلك. إنّه العطش الذي ألجأني لهذه الغابة وهاهو ريقي يجفّ في

3

حلقي من جديد. لقد أفرغتُ مُسْتَنْقَعًا، هناك، وكان للماء مذاق اللحم، مذاق عذراء، له عطر الْعَنْبَر والْعَرَق. طلبتْ أحشائي المزيد والمزيد، وهو ما جعلني أتتبع أَثَرًا. لحى الأشجار والعشب الأحرش والحصى والخشب الميّت المفتّت عبر الطرقات، في كلّ الغابة؛ كلّ ذلك جعلني أروي عطشي وأعثر على عِطْرِ المرأة.

تحدّثتْ بدورها، ثمّ جلسا على الحشيش الأحرش وتمدّدا على الكلإ الطريّ. لم تخش أبدًا من هذا الوحش الماكر، كانت الرغبة قد تَمَلَّكَتْهَا، فكانت تلهث ببطء. كان ذلك في أوت، شهر الوفرة. أزيز الصراصير يملأ سمعها، قمم الأشجار تطقطق تحت احتدام الضحى وأيدي الغول، فجأة لم تظلّ بشرا، وجدتْ نفسَها في السبل التي يهوَى كلُّ طفل أن يتيهَ فيها. جميع السواقي التي جفّتْ انبجستْ من جديد في عروقها وحملتها بعيدا عن نفسها. أصبح الغول سيّدًا لها وهاهو خَوَرُهَا يعصف بها كامرأة سعيدة، استهلكها ضعفُها، أنّتْ تحت وطأة اللذّة، وأصبحت تتبع خطوات الغول حتى غروب الشمس. اختفى لمّا أقبل الليل وعندما خرج الصيّاد في الغد، التحقت بعشيقها، كانت في كلّ مرّة تتزيّن بزينة جديدة. أصبحت، منذ ذلك اليوم، تميل إلى العزلة، التي كانت لفترة طويلة تخشاها، كلّ شيء، فيما عدا الغول، أصبح يبدو لها غير ذي قيمة. ها هي سعادتها كامرأة قد صيّرتها قاسية. لكي تغرق في تحقيق نزوتها تمنّت الموت لأخيها، ثمّ حرّضت عليه، فوعدها الغول بتحقيق ذلك. لم يبق هناك شيء يشدّها للطفولة، للأشياء البشريّة. اتفقا فيما بينهما على أن تستبقي، أثناء غياب أخيها، أصدقاءه: حيوانات الغابة. لمّا يكون الصياد لوحده بدون رفقته سوف يكون ضحيّة سهلة للغول.

ذات مساء، ادّعت الخدّاعة أمام أخيها بأنها مُصابة بمرض لا دواء له. كانت تئنّ بصوت واهن وكأنّها تَحْتَضِر. في الصباح تظاهرت بأنها تحسّنت لكنّها شكت من العزلة، وافتكت من الصياد وعدا بأن يترك لها إخوته الثلاثة من ذوي الشعر ليظلوا بمعيّتها: أسد وذئب وخنزير. وقالت له: أمّا أنت، فاذهب إلى قلب الغابة لتأتيني بالعشبة التي تشفي من جميع الأمراض. إنها العشبة التي أحتاجُها.

رحـل الرجل، أغلقـت أختُه جميع الأبـواب وأحكمت أقفالَهـا، ولأوّل مـرّة في حياتها شـعرت الحيوانـات بأنها مسـجونة، بعيدا عن أخيها. العشـبة السـحرية لا تنبت في الطريـق الذي يقطعـه!. ظلّ سـائرا لمدّة طويلـة، عَبَرَ مسـتنقعات، تـاه في الشِـعَاب. كانت فجـوات مجهولة تنفتـح أمامه: بـدا لعينيـه أنّ الغابة ضاعفـت من عدد أشـجارها، ممـا ينبـت في أرجائهـا، هشـيم النباتـات، حشـرات لم ير مثلهـا في حياتـه، جميعها لا تُـبْرِئ مرض أخته. اسـتبدّ بـه قلق منبعث مـن حُبٍّ نَضِـرٍ، باحثا عن عشـبة نادرة. كـم كان بإمـكان الرجل أن يسـتمتع بهذه الغابـة، القريبة من نفسـه، لكنه يشـعر اليـوم اتجاهها بالاضطـراب، ولأنّها كانت موطن الطفولـة، لمّا كان قلبه يتفجّـر نضارة، تنبعـث الفرحة مـن كل أرجائهـا، وتُطِلُّ السـماء من خـلال الأغصان. حـدث نفسـه مصمّا على أن لا يصـرف كلّ وقتـه في الصيد؛ فليصـد فقط من حين لآخر مـا يحتاجه للعيـش، قائلا: «لاشـكّ أن أرواح جميع الحيوانـات ودمها الذي سـال هو ما أحزن أختي وسَـيُنَكِّدُ عليّ حياتي غَـدًا...».

ومـا أن انتهـى من مناجـاة نفسـه حتى ظهـر أمامه وحـش شـبيه بالإنسـان، واعـترض طريقه.

مـن أنـت؟ إنـس أم جـنّ؟ مـن هـذا العالـم أو مـن العالـم الآخـر؟

لسـت من العالم الآخر، لكنني موجود في الحاضر؛ لسـت إنسـا ولا جنّا! يدعونني الغول، ولد الغول، وسـوف آكلك!

لم يكن الصياد حاملا للسـلاح المناسـب تقبض يده الخاويـة علـى ظـلّ مقبـض وأصابعه ترتعش ماسـكة بوتـر قوس غـير موجـود، يؤلمه كتفه لـم يعد قـادرا على تعمـير الْكِنَانَـة. لم يكـن إلى جانـب الصيـاد، ككلّ يوم، الرفقـة الوفيّـة. كان الغول يضحك من حركاتـه، قال له:

هيا! استعدّ للموت. لنتواجه لوحدنا.

قـال الصياد: يـا غول ولد الغـول، أنا تحـت رحمتك. لكن باسـم من خلقـك، آذن لي أن أنادي ثـلاث مرات من أعلى هذه الشـجرة، لأتمكن من توديـع ثلاثة أصدقاء لي.

قَبِـلَ الوحـش، لأنّـه كان يعلـم بغطرسـة الأخـت وبالأقفـال والأبواب الغليظـة، إضافة إلى بعد المسـافة. قام حينئذ الصياد بالتسـلق من غصن إلى آخـر إلى أن بلغ أعلى شـجرة الفلّين العظيمـة وبدت قمـم الغابة ممتدّة عنـد أقدامه كحقل مسـتو، كمـرج بدون حـدود، تصلح للسـباق. تصوّر فجأة الكوخ، أخته المحتضـرة وحيوانات الغابـة، إخوتـه، ثمّ إنه نـادى. تـردّد صـدى الصيحة في جنبـات الغابة: قطـع الآفاق لـيرنّ حوالي الكوخ كسـهم مسـحور. سـمعه الأسـد، فقـد تـردّد اسـمُه، تعـرّف علـى صوت الرجـل وزأر بغضـب مكبـوت، وكان الذئب قد شـرع في تشـمّم البـاب، أمّا الخنزيـر فَنَخَـرَ بصوت خافت. ترجّوا مـن الأخت أن تفتح لهم، لكنها سـعت إلى تهدئتهم. قالـت لهم: لاشيء، لقد توهمتم سـماع صوت أخي، لكن ليس هناك مـن نَادَى. لعلّها الريـح تَعْوِي.. إنّه عصفـور جريح...

افتحي يا أختنا! افتحي الباب.

إنه نداء الفراق الذي يَصَّعَّدُ من قلوبكم...

إفتحي... إفتحي - لنا...

لكنهـا ادّعـت إصابتها بألم مفـاجئ، ولَـوَتْ ذراعيها، حلّت شـعرها وشـرعت تـئنّ، بينمـا كانـت الحيوانات تدور حول نفسـها.

حينئذ قال الذئب للخنزير: أكسر الباب لكي نخرج.

هجم الخنزير على الباب مُنَكَّسَ الرأس، ولكن الباب الغليظ، ما أن ضربه حتى أصدر صريرا. ضربه مرّة أخرى، مندفعا نحوه، غير أنه ظلّ مثل الصخرة. للمرّة الثالثة أعاد الحيوان الكرّة، وعند النداء الأخير الصادر من الصياد، وقد ذكر فيه اسم الخنزير، انكسر الباب إرَبًا. اندفعت حيوانات الغابة الثلاثة حينما كان النداء يتردّد في أرجاء الغابة، ممتدّا مثل أنفاس مُحْتَضِرٍ. مرّت على جسد الغابة، وكان قفزها لا يكاد يلمس الضباب، شجر الْخَلَنْج، الأدغال، وحتّى الْجَنْبَات. قطعت الطرقات المتشابكة، تجاوز المرج الأخضر، تعدو متتابعة، تجري إلى الأمام وكأنها تطارد الأرانب. فالغضب الذي يحتدم في داخلها كحيوانات غابة أوصلها سريعا إلى شجرة الفلّين العظيمة. وكان الصياد متنقّلا من غصن إلى آخر، نازلا نحو حتفه. كان الغول في أسفل الشجرة، ينتظر ضحيّته. وكانت التردّدات الأخيرة لصدى الصوت

البشري الآتية من بعيد تَخْفُتُ شيئا فشيئا. لمست قدما الصياد الأرض؛ ثم تقدم ببطء نحو الوحش. لكن ما الذي حدث؟ سُمِعَتْ جَلَبَة ملأت الغابة، جعلت الأغصان تنحني. هل ستنفتح الأرض؟ كان الرجل في متناول الغول، لقمة سائغة يسدّ بها جوعه، في متناول يديه الطويلتين. وبسرعة البرق: حدث الهجوم المفاجئ، فتسرّبت إلى هذا الموقع المعتّم حزمةٌ من الضوء، وبرز الثلاثي الْمُغَطَّى بالشعر الكثيف، تنعكس الأشعّة على الجلد، قافزا في اتجاه جذع شجرة الفلّين. قالوا بأنفاس متقطّعة:

ها نحن هنا. ها نحن هنا. ها نحن هنا.

إخوتي ماذا تنتظرون؟

حينئذ، أُنْشِبَتْ الأضافر، والمخالب، والأنياب في جسد الوحش، فتم دوسه ورفسه، وتفجّرت الدماء من كلّ جهة، وطقطقت العظام. ولم يبق على الكلإ سوى لباس الغول مرتسمة وفق هيئته قبل وقت قصير، الأذرع متباعدة، وطيّات الدّثار والشاش: مرمية على الحشائش وعلى الحصى. ظهر الوحش مقطعا إربا إربا؛ توزعت أطرافه وأحشاؤه على الأرض، وبدأت الكواسر تقع على الأغصان العالية للأشجار مترصّدة، وكذلك الغربان.

ثمّ إن الصياد عاد بمعيّة إخوته الثلاثة، التي سارعت إلى جانبه، فرحة بسلامته. لكنّه كان مغتمّا، فهو رغم شعوره بالأخوّة وبالامتنان اتجاه حيوانات الغابة الثلاثة سألهم:

لماذا لم تقبلوا عند ندائي الأول؟

أغلقت علينا أختك: لقد كسرنا الباب.

أَعْذُرُهَا فقد كانت تشكو الوحدة، لم ترد أن تنفصل عنكم، ولم تكن تقدّر الخطر الذي كان يتهدّدني.

لمّا رأت عودة الأصدقاء الأربعة، لم يراود الشكّ الأخت في أن الغول، عشيقها، قد لقي حتفه. استطاعت حينذاك أن تخفي ألمها، أن تتظاهر بالابتهاج، أن تبدي استغرابها من وجود وحش في الغابة.

أريد أن تدلّوني على بقايا هذا الغول الذي كان سيحرمني من أخي حبيبي.

أخذتها حيوانات الغابة عند جذع شجرة الفلّين العظيمة، كانت الْخَدَّاعَة، وهي تمسك بدموعها، وأسنانها تصطكّ ببعضها، تبحث بدون جدوى عن صورة المعشوق. وقد انبعث في نفسها صوت عميق يحرّض على الانتقام. كانت تستدير حواليها، ثمّ إنها التقطت خلف إحدى الأشجار، في غفلة من حيوانات الغابة الثلاثة، سبع شضايا رقيقة مثل الشعرات. لأنّ عظام الغول كانت مسمومة، وقد حملتها المرأة معها. عند عودتها إلى الكوخ، كانت تنتظر الوحي من شيطانها. إن طبيعتها كامرأة صيّرها أكثر شراسة بفعل عطشها للحبّ، وقد جعلها موت الوحش تخطّط لجريمة نكراء. أرادتها أن تكون أكثر ضراوة.

ما أن جاء المساء، شرعت في تهيء فراش أخيها، رشقت بعناية على وجه المخدّة ثلاث عظام صغيرة، ثمّ على المرقد، في مستوى الجذع، في مكان الرجلين، غرست البقيّة. كانت العظام دقيقة دقّة الشعر، مستقيمة مثل إبر، ولمّا كان الصياد مُجْهَدًا من العياء، ألقى بنفسه على سريره، مدّ رجليه إلى الأقصى، ملأ صدره بالهواء؛ لمّا كان الأخ السليم الطويّة ينتظر النوم جاءه الموت. أصابت سبع وخزات لحمه الطريّ أوالناتئ؛ في القفا، في تجويف الرقبة، في الساعد الأيمن، في المرفق الأيسر، في الورك، على الجنب الذي يرتكز عليه عند القيام، وفي أقصى الأسفل عند ثنية الفخذ وفي العُرْقُوبِ والإصبع الكبيرة للرِّجْل. كان الرجل، لسبع مرّات، يغلق فاه ليئنّ، ويرفع سبّابته للتشهّد.

قامت الأخت في الصباح الباكر لتبدي سرورها بموته. قالت: تعالوا جميعا، خذوا هذه الجثة. إنه أخي وأخوكم، لكنه أخوكم أكثر منّي...

اشتدّ غمّ حيوانات الغابة الثلاثة، وازدادت ظهورُها انحناءً، صدورُها تئنّ، مثلما كانت من قبل، لمّا بدت أجسادُها متضائلة أمام جثث أمّهاتها، حملت الصياد بعيدا عن الكوخ. هاهي تضعه فوق أكمة مُطَحْلَبَة لكي ترفعه. ثمّ إنها حفرت القبر وأنزلت أخاها في الحفرة ووارته بالتراب الناعم وبسيقان العشب. عادت حيوانات الغابة الثلاثة إلى البيت، وكلّ منها له طريقته في التأسّي؛ فسقطت دموع الأسد، وسالت دموع

الخنزير، وجرت دموع الذئب. وحدها الْخَدَّاعَة كانت تنظر إلى هذه الدموع بعيون منفتحة لامرأة يدت وكأنها في عرس. كانت الحيوانات تأتي كلّ يوم لتتشمّم ما بقي من أخيهم: أسلحته، ألبسته، أثر ملمسه على الأشياء.

غير أن الأخت لم تعد تحتمل رؤية حيوانات الغابة الثلاثة التي تذكّرها محبّتُها الوفيّة وألمُها بخيانتها لأخيها. ذات يوم بصوت حادّ ونظرة متغطرسة قالت لهم: لماذا تستمرّون في إفساد جوّ هذا الكوخ؟ لقد مات أخوكم، لست في حاجة إلى رفقتكم...

أجابتها الحيوانات الثلاثة قبل أن تنسحب: لو لم تكوني أخته، كنا قد قتلناك بسبب هذا الكلام.

ها هي الحيوانات كاليتامى وقد أضناها الغمّ تحمل ألمَها إلى أرجاء الغابة. كانت تنام على الأكمة وتقضي وقتا طويلا في البكاء، صدورها تئنّ. ذات يوم وهي هكذا حوالي القبر، سمعت صوتا ينبعث من أعماق الأرض. كان الذئب هو من سمعه أولاً. استرق السمع وقال: «أسّس» لأصدقائه. ولمّا توقّفوا عن الأنين، قال لهم: استمعوا إنّه أنين...

اقترب الأسد، التقطت أذناه الصوت الأصمّ الصاعد من الأرض. استمرّ في الإنصات وسمع بتؤدّة شكوى بشريّة، إنها نداء ضعيف صادر عن الصياد، إنه النداء المختنق المنبعث من أخيهم. لم يكن بمقدور الخنزير أن ينتظر أكثر؛ فشرع يحرث الأرض الْمُطَحْلَبَة بِفَنْطِيسَتِهِ. رمى سيقان الشجر والتراب الناعم، والتي تحولت إلى غبار. ثمّ إنّه فتح القبر، بينما كان الذئب يستخرج الجسد بيده الناعمة، سحبه الأسد. أرقدوه على الأرض المطحلبة؛ نظروا في عينيه المنغلقتين، في يديه المتصلّبة. كان يئنّ باستمرار. حينئذ قال الذئب: لنقم بتسخينه..

وحمله الثلاثة بين سواعدهم، ليبثّوا فيه شيئا من حرارتهم عن طريق احتضانه، لكنّه ظلّ يئنّ. قام حينئذ الذئب بنزع دثاره وبدأ يتلمّسه بيده ويَرْبُتُ على اللحم العاري، كان يمسح بيده بِتَؤُدَةٍ على جسد الأخ النائم. وهاهي يدُه الرفيقة تتوقّف فجأة. وخزه شيء حادّ في الإصبع. انحنى فرأى الشوكة فجذبها وإذا بها عظم أدقّ من شعرة. تنفس الرجل طويلا. نزلت قدم الذئب إلى أسفل وصعدت مرة أخرى، فكانت أصابعه اللطيفة تبعث الراحة في الجسد المشرف على الموت. فعل ذلك مرّة واثنين وثلاثا: تم استخراج عظم ملطّخ بالدم من القفا، من الساعد، من الرقبة. مرة واثنين وثلاثا: شعرة وردية اللون مخيفة تم استخراجها من الورك، من اليد، من وسط ثنية الفخذ. عند اقتلاع الشوكة السابعة فتح الميّت العينين. رأى قبل كل شيء إخوته، ثم الأشجار، وأخيرا جسده، الذي بعثت فيه الشمس شيئا من الدفء. حملته حيوانات الغابة على أكتافها وقصدت الكوخ.

ما أن رأتهم الأخت من بعيد صاحت: ماذا تفعلون؛ حملتم إليّ الجثّة؟ لتعودوا من حيث جئتم.. عودوا!

تركوها تتكلم وتابعوا طريقهم. حينئذ شاهدت المرأة أخاها ليس ميتا مثل الجثث، لكنه حيّ، الرأس مرفوعة، العيون تلمع. قالت حينئذ، وهي تُذرف دموع التماسيح: أخي!. أخي يحيا في هذا العالم. شكرا لله.. ألف ألف شكر.

كانت قد تقدّمت نحوه بأحضان مفتوحة، مبدية البهجة. غير أن الآخرين صمتوا؛ بدت القساوة على ملامح الأخ، ولم تبق هناك مشاعر أخوة. قال لحيوانات الغابة: اذهبوا إلى الغابة وآتوا بأغصان تنزّ صمغًا وأعشابا كثيرة وبالعسالج...

هاهي الْخَدَّاعَة أمام أخيها الآن؛ كانت تترجّاه وزال ادعاء الفرحة مثل قناع، وظهرت على وجهها تجاعيد قاسية، حوّلت عينيها نحوه. كانت تصيح، ليس في داخلها بل كان الخوف ينبعث من فيها ويجعل خطواتها تضطرب. كانت تريد الهروب، حينئذ كانت الأرض تشدّها. لمّا أُعيدت إلى الكوخ كان كلّ شيء جاهزا. كلما سالت قطرة من الصمغ تلتهب النار وتخترق الحطب. تمّ سحب الباب، وتُرِكَتْ الْخَدَّاعَة تحترق بألسنة النار، على الحطب الذي كان يطقطق.

هل كانت تصيح؟ لا أحد يعلم. ثمّ إنّه لاجدوى من الصياح الموجه نحو الخارج إذا لم نتمكن منه من الداخل؟ كانت الغابة نفسها متواطئة في موتها، وليس هناك من ينقذ المكر الشرس. إنه مصيرها.

أما الصياد فقد قال لإخوته، الأسد والذئب والخنزير؛ هيا نعيد اكتشاف الغابة من جديد.

والتحقوا بالغابة الأمّ، بدون أسلحة، في هذه المرة، ما دامت صداقة البشر هي قوّتهم التي تَحْضَى بثقة أكثر.

حكايات تنتمي للشكل الثالث

5) عِقَابُ الْأُمّ[64]:

إنها حكاية عجوز لها أربعة أولاد ذكور؛ ثلاثة متزوّجين: محمد، سعيد، مسعود، والرابع أعزب: بوجمعة. توفّي زوجها، وكانت هي الوحيدة التي تعرف ماترك من ثروة، ومكان وجودها. أراد الأولاد أن يعرفوا مقدار الثروة التي ورثوها عن والدهم المتوفّى. لم تُصرّح لهم إلاّ بربع المبلغ، وخبّأت الباقي. كانت تعامل كَنَّاتِهَا بِقَسْوَة. تظلّ طوال اليوم تُكَلِّفُهُنَّ بالأعمال الشاقّة، بينما تقضي هي الوقت في التسبيح. لمّا توفّي زوجُها زادت في تصرفاتها الخرقاء، وأصبحت تهتمّ أكثر بزينتها، تعتني بلباسها، وتتكحّل. تَعَجَّبَ ولدُها محمّد من سلوكها، واستغرب هذه العناية الفائقة باللباس والكحل والسواك، أسرّ بالأمر لأخيه بوجمعة.

شكّ بوجمعة في كون أمّه قد صرّحت بالقيمة الحقيقيّة للثروة التي تركها أبوهم!.. وكلّمها في الأمر، فقالت له: «هذا ما خَلَّى أبوكم!». لم يصدّقها، وقال لإخوته: «لابدّ من أن نتأكّد من صحّة كلامها!». ذات يوم بينما كانت الأسرة مجتمعة، نطق بوجمعة موجِّها الحديث لإخوته: «ما هو رأيكم لو نُزَوِّجُ أمّنا؟!». قال الإخوة: «الأولى بك أن تتحدّث عن نفسك... فأنت من يجب أن نزوّجه أوّلا!». قال: «لا.. سيكون زواجي بعد زواج الوالدة». تظاهر الإخوة بعدم اقتناعهم بالفكرة. نطقت الأمّ قائلة: «استمعوا لأخيكم الصغير، فكلامه عين الحكمة!». قال بوجمعة: «هاهي أمّنا ترغب في الزواج قبلي.. عليكم بطاعتها». قامت الأمّ وسلّمت السبحة لإحدى كنّاتها لتعلّقها على الجدار!.. توجّه لها ابنُها الكبير بالسؤال: «هل تقبلين أن نُزَوِّجَكِ؟». قالت: «نعم يابنيّ، إنّ الزواج سترة، وقد تعوّدت على العيش في كنف والدكم وتدليله لي، ومحنّته عليّ ومحبّته لي.. ثمّ إنّ كَنَّاتِي أصبحن لا تَطِقْنَنِي وتُسِئْنَ معاملتي.. إذا ما وجدتم لي رجلا سيكون حلاًّ مناسبا لي ولكم». قالوا لها: «الأمر سهل.. من الغد سوف نبحث لك عن شيخ تتزوّجينه». أسرّ محمد لإخوته: «مادامت تريد أن تتزوّج، لابدّ أنّ معها نقودا أخرى تركها والدُنا ولم تُصَرِّحْ لنا بها.. لنحاول أن نُوقِعَهَا في الفخّ مادامت مصرّة على الضَلَال!».

في الصباح، اشترى الإخوة كبشًا، ذبحوه وسلخوه، ثمّ نادوا زوجاتهم، وطلبوا من واحدة منهن بأن تذهب للعجوز وتقول لها بأنّ الرجل وصل وهو موجود في الغرفة ينتظرها، غير أنه أبكم!. ردّت العجوز: «أَقْبَلُ به مهما كانت صفاتُه، مرحبا به!». ثم إنها شرعت تتزيّن وتَمْضَغُ اللُّبَان[65] وتُغَنِّي «هذه رحمة.. يا فرحتي!». عندما جاء الليل، لَفَّ الأولادُ الكبش في بَرْنُوس[66] ووضعوه على السرير، واختبأ بوجمعة، الولد الأصغر، في أحد أركان البيت. ونادى أولادُها عليها لتدخل الغرفة، شرعت في الرَبْتِ على البرنوس، ضمّه إلى صدرها، وهي تقول بصوت يرتعش من الفرحة: «اسمع يا الشيخ!.. يا الشيخ!.. يا الشيخ!.. أنت محظوظ.. ستعيش في النعمة.. عندي الزيت، عندي الفضّة، عندي النقود، وهي مخبّأة في المكان الفلاني!.. نسيتُ أنّك لا تنطق.. لابأس أن أتكلّم أنا، خبّأتُ الجزء الأكبر من الثروة، لكي نعيش بها وأتخلّص من الغيرة من كنّاتي، فلهنّ أزواجهنّ ولي زوجي!». سمع بوجمعة كلامَها، ولمّا نامت، عاد إلى إخوته وذكر لهم ما سمع عن الثروة المخبّأة. في الصباح لمَّا نهضت من نومها واجهوها مستنكرين سلوكَها: «يا أمّنا كيف تُخْفِينَ عنا الثروة، وأنتِ في هذه السنّ، وتريدين معاودة الزواج ورِجْلُكِ على حافة القبر؟!». وَلْوَلَتْ باكية واستعطفتهم، وترجّت العفو منهم!.. غير أنهم لم يلينوا!.. قطّعوا الكبش وطبخوه وأكلوا حتى شبعوا، وحرّضوا نساءهم على الإساءة إليها.

أدخلنها في غرفة، وبدأن في تعذيبها. قالت الكنّة الصغرى: «اتركنها لي سأتكفّل بها وأعذّبها لأثأر لنفسي ممّا فعلته فيّ لِكَوْنِي عاقرًا. سَأَحْرِقُ أطرافَها بالنار». قامت بتعذيبها حتى ماتت.

6) مَلْهَاطْ[67]:

في قديم الزمان كانت هناك فتاة لا تملك شيئا تعيش به، تلبس دْرَابَلْ[68]. كبرت على هذه الحالة، يستُر جسدها فستان قديم ممزّق.. دَرْبَالْ!.. كانت ترقص للناس الْمُرَفِّهِين.. وهي تقول: «أنا اسمي ملهاط.. والزمان يطلع ويهبط». سعى الناس إلى معرفة معنى ما تقول، ولكنهم عجزوا!..قالت لهم هذا هو كلامي!.

ذات يوم التقت برجل ذي مال.. أشفق عليها، فطلب منها أن تتزوّجه، فقبلت. بدأت حياة جديدة، تبدّل حالها وأصبحت تعيش معزّزة، في بيت كبيرة، يدلّلها زوجها، يحضر لها كلّ ما تطلبه. في يوم من الأيام ذهبت مع أخوات زوجها للحقل للعمل فيه. تذكرت حينئذ ما كانت تقوم به في السابق من رقص أمام الْمُعْجَبِينَ من المرفّهين وهي ترتدي الخرق، وحَنَّتْ لذلك. قررت مع نفسها أن تجرّب الرقص بالدربال، لوحدها سرّا. وهكذا أصبحت كلما خرجت مع لُوسَاتْهَا[69] إلى الحقل، تعود لوحدها، تغلق على نفسها باب الغرفة، وتقطّع أحد فساتينها ليصبح دَرْبَالًا؛ فترتديه وتشرع في الرقص، قائلة: «أنا اَسْمِي ملهاط.. والزّمَانْ يَطْلَعْ ويَهْبَطْ!».. إلى أن تتعب!.. فتنزع الدَّرْبَال، وترتدي لباسها وتعود إلى الحقل.

في يوم من الأيام، لما لاحظت لُوسَاتْهَا غيابها المتكرّر كلّ يوم، وعودتها المفاجئة، شكّوا في أمرها، وبلّغوا زوجها بما يحصل!.. ادّعى الزوج انه سيتغيّب في سفر، وكَمَنَ في الغرفة ينتظر عودتها المفاجئة من الحقل.. راقبها .. شاهدها وهي تلبس الدربال وترقص وتغني. تملّكه العجب!.. ولما انتهت وهمّت بالخروج خرج من مكمنه وقبض عليها وقال: «ما الذي كنت تفعلين بهذا الدربال؟!.» فوجئت به، وقالت مُحْرَجَة: «تأتيني هذه الحالة، وأفقد عقلي وأشعر بالرغبة في الرقص بالدربال».

حينذاك قصد يشكوها لشيخ القبيلة، فوجدها الشيخ قد عادت ولبست من جديد دربالَها، قائلة: «أحبّ أن أكون هكذا». نَهَرَهَا زوجُها، قائلا: «يبدو أنك تَطَبَّعْتِ على حياة التسوُّل، البسي الدرابل واخرجي من بيتي ولا تعودي إليه مرّة أخرى.. أنتِ مُحَرَّمَة عَلَيَّ!»[70].

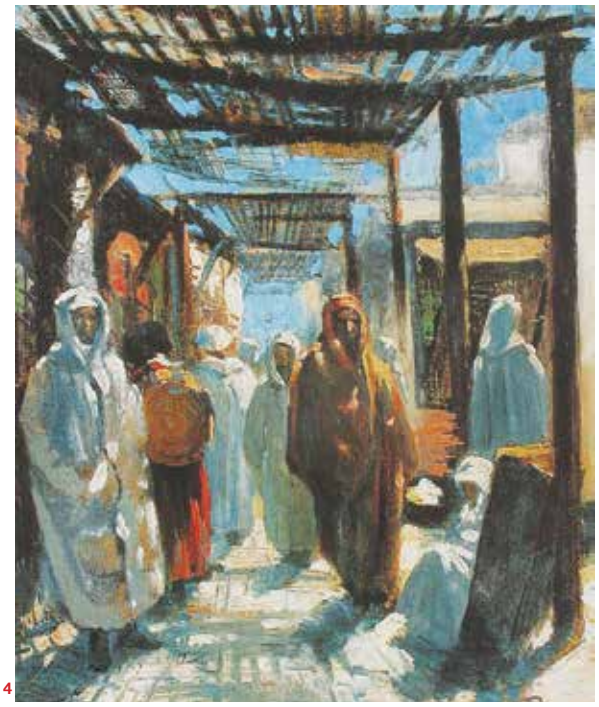
7) عيشة أمّ الزبايل[71]:

ذات يوم خرج رجل قاصدا عمله، وجد في طريقه عيشة، قال: «أمْم!»[72]، ردّت عليه قائلةً: «أمْم.. يَا عْوِينَات أُمُّه.. يا حْوِيجْبَات أُخْتُه..هذا الْقَاطْ[73] مَاذْيَالَكْ والاّ سَلَّفْتُه؟!». أجابها قائلا: «رُوحِي لْعَنْدْنَا وشُوفِي اَحْوَالْنَا!»[74]. عشيّة ذلك اليوم طلب من أمّه أن تذهب لتخطب له تلك الفتاة، ردّت عليه، مستنكرة كلامه: «أُوبَاشْ..دَاشِي بَلَقْمَلْ!»[75]. في الغد، وهو ذاهب في الصباح اعترضته الفتاة وكررت على مسامعه نفس الكلام. أعاد عليها نفس العبارة: «رُوحِي لْعَنْدْنَا..وشُوفِي حْوَالْنَا!». تبعته لما عاد إلى منزله، خفية، دون أن يتنبّه لوجودها، لتتصنّت على ما يجري بينه وبين أمّه. نادى أمّه: «أشعلي الضوء!»، ردّت عليه: «القمر مصباحنا!»، قال لها: «ما هو أكلنا؟»، قالت: «كسرة وبصل يا بني!»، قال: «هل قمتِ بترقيع قميصي!»، قالت: «نَزَعْتُ مِنَ الْأَطْرَافِ وثَبَّتُّ عَلَى اَلْأَكْمَام!». استمعت عيشة لكلامهما ثمّ انصرفت. في الغد لمّا لَقِيَهَا في الطريق، وعندما قال لها: «روحي لدارنا، وشوفي احوالنا!»، ردّت عليه قائلة: «رُحْت لْدَارْكُمْ وشُفْت اَحْوَالْكُمْ.. الْقَمَرْ مَصْبَاحْكُمْ وَالْبْصَلْ تَفَّاحْكَمْ، تْقَطْعُوا مَن اَلْاَطْرَاف وتْرَقّعُوا الْاَكْمَامْ!». قرّر أن يتزوّجها، أرسل أمّه لتخطبها من أهلها.دقّت الباب، سمعتْ صوت عيشة تقول لها: «مَنْ؟». قالت: «افتحي»، قالت عيشة: «ضعي رجلك على الأرضية وارفعي الحديد وادفعي اللوح!». عادت الأمّ، وذكرت أن عيشة لم تفتح لها الباب، وقد قالت لها كلامًا غير مفهوم، وأعادت على سمعه ما قالته!. قال لها: «لابدّ أن هناك ما منعها من القيام بفتح الباب، وقد قالت لك ما معناه: اصعدي فوق العتبة، وارفعي المزلاج، وادفعي بالباب».

عادت الأم مرة أخرى وعملت بما ذكره ولدُها فانفتح الباب وولجت الدار. قالت لعائشة: لماذا لم تقومي لفتح الباب. أجابت عائشة: «لم تسمح لي الوردة الحمراء[76] بالمشي السريع لفتح الباب!..». قالت الأمّ: « أين هي أمّك؟». قالت عائشة: «ذهبت تأتي بمن لم تأتِ به أبدا!». سألتها: «أين أبوك؟». قالت: «ذَهَبَ مَعَ مَنْ لَنْ يَعُودَ أَبَدًا!». عادت الأمّ إلى المنزل بدون أن

تُـدْرِكَ كُنْهَ ما قالته عائشـة، وعندما كررته على مسـمع ولدهـا، ذكر لهـا أنها كانت تقصـد كونها غير قـادرة على المشي السـريع بتأثير حالـة العذريـة، وأن والدتَها ذهبتْ لِتُوَلّـدَ أَتَانًـا حَامِلًا، وأنّ والدَها خـرج في جنازة.

أصرّ علـى الـزواج منها، وافـق أهلُها وأقيـم العرس. في اليوم الثـاني بعد الـزواج، جاءتها بنت حـولاء، وقالت: «صبـاح الخـيريـا عـروس؟». ردّت عليهـا: «صبـاح الخيريامـن إحدى عينيهـا تطهو الطعـام والثانية تصبّ الزيـت؟»[77]. عـادت البنـت باكيـة إلى أمهـا تعيد على مسـامعها ما سـمعته مـن عيشـة. غضبـت أم الفتاة، وذهبت عند عائشـة مسـرعة يتبعها صغارُهـا، وقالت: «صبـاح الخـيريـا عـروس». ردّت عائشـة: «صبـاح الخـيريـا الكلبـة مـولات الكليبـات!». اشـتدّ غضب المـرأة، وراحت تشـكو العروسـة لحماتها، وأعـادت على مسـامعها مـا قالتـه. ذهبـت أم العريس عند عيشـة، وقالت لهـا: «صباح الخـيريا عروس.. هـل صحيح أنك قلت كلامـا مسـيئا لجارتنـا؟!»، ردّت عليها: «أقسـم بالموضـع الـذي جـاء منـه أولادُك أنّي لا أقصد الإسـاءة لأحـد!». غضبـت أم الـزوج من هـذا اَلْقَسَـم الجريء، وراحـت لزوجهـا تشـكوها. ولمـا واجـه الحمو عيشـة سـمع منهـا كلاما جريئـا، فأقسـم بأغلظ الأيمـان أن لا تبقـى ليلة أخـرى في المنزل، وقـرر تطليقَها. قصـد الرجل مجلـس القاضي؛ وعندمـا تهيّأ القاضي لإصـدار الحكم، أشـارت عيشـة من موقعها بين الحضور، وسـط القاعة للقـاضي بهزّ كفّي يديهـا مفتوحين إلى أعلـى ومتحاذيين إلى بعضهمـا. فَهِـمَ القـاضي بأنها تشـير عليـه بالوقوف إلى صفهـا لكـي ينـال حظّه مـن الذهـب والجواهر التي حصلـت عليها كمهـر. نطق بالحكم، مسـتنكرا سـلوك أهل الزوج وسـعيهم تطليق المرأة مباشـرة بعـد العرس، مؤكّدا علـى أن أهـل الـزوج مُلْزَمُونَ بالتعويـض وبدفع مـا يلزمها من المـال، وبتمكينهـا من كلّ مـا نصّت عليه شـروط المهر مـن أثـاث وحلـي وحقّهـا في الهدايـا التي جـاء بهـا المدعـوون. عندمـا انفـضّ الجمع بعـد إعلان الحكـم، توجـه القـاضي إلى عيشـة منتظـرا مكافأتـه علـى موقفـه، ولمـا صارحها بأنه فهـم من إشـارتها هذا الأمـر، أنكـرت، وذكـرت أنها قصـدت أن ينتبه لنفسـه


4

ويسـدل لباسـه على أطرافه السـفلى، لأن عورته كانت مكشـوفة للحاضرين وهـو يجلـس في مواجهتهم لإصدار الحكم![78].. قـال لها: «كيـف تقولين لي هذا الـكلام وأنا ألبس البرانـس؟!»، قالت، وهي تحرّك رأسـها سـاخرة: «جلبت لنـا العار بجلسـتك تلك؟!».

بينما كانت تتجـوّل، وجدت رجلا أمـام داره الجديدة يُدخـل الأثاث. حزمت بطنها بألبسـة قديمـة، مُتَظَاهِرَةً بأنّهـا حامل، وشـرعت في معاونة الرجـل في إدخال الأثاث للدار، ولمـا انتهى، سـارعت إلى الكرسي الوحيـد الموجود أمام طاولة وجلسـت فيه لتسـتريح.

كان الرجـل ورعـا، ظنّ بأنهـا إحدى الجارات سـعت لمعاونته، فسـمح لها بالجلوس لمدة طويلة، وسـألها عن إسـمها. قالت: «زَغَرْتُو!»[79]. تَعِبَ الرجل وأراد الجلوس، فلم يجد كرسـيًّا، اسـتلقى على الحصير، وأخـذه النعاس فنام. قامت عيشـة بنقل جميـع أثـاث داره إلى بيتها ولم تـترك إلا الحصير الـذي كان ينـام عليـه!.. عندما نهض في الصبـاح ووجـد داره فارغة مـن الأثاث، خـرج ينادي: «زَغَرْتُو؟». سـمعتْه الجارات فَطَفِقْـنَ يُزَغْرِدْنَ جميعا!.. غضب وقـال لهـم: «مـاذا تفعلـن؟.. أنا أسـألكنّ عن امـرأة سـرقت أثاث بيـتي اسـمها زَغَرْتُو، وأنـتنّ تزغردن

فرحات!». التفتت الجارات لبعضهنّ مستغربات!..، وقلن له: «كانت تبدو حاملا، تساعدك في نقل الأثاث، اعتقدنا بأنها زوجتك، ولما صحتَ في الصباح: زَغْرَتُو؛ زَغْرَدْنَا لأننا اعتقدنا أنها وضعتْ مولودًا، فرحتَ به، وطلبتَ منّا أن نزغردَ وأن نشاركك فرحك!».

التقت عيشة ذات يوم بشيخ في الطريق، قالت له: «ما رأيك في أن تتزوّجني، وأردّك شابّا صغيرا؟». رفض في البداية قائلا: «أنا شيخ كبير ولي كنّات وأحفاد، يراعي الناس وقاري، وأعيش بينهم محترَمًا، تريدين مني أن أقوم بفعل مشينٍ لسمعتي؟». كررت القول على مسامعه، ووعدته بالعودة إلى سنّ الشباب. استبدّ به الطمع وقبل عرضها، تبعها..، أخذته للحمّام، حلقت له شنباتِه ولحيته. قال لها: «ما اسمك؟». قالت: «بزغتشين»[80]. وتساءل متعجّبا: «بزغتشين؟!». أكّدت: «نعم». ولج الشيخ للحمام نازعا لباسه. جمعته عيشة وهربت به. لما انتهى من الاستحمام نادى عليها بصوت مرتفع: «بزغتشين؟.. يا بزغتشين؟». لم يردّ عليه أحد سوى عسّاس الحمّام فقال له: «نادي المرأة التي بين يديها ثيابي؟». ردّ عليه: «لا توجد امرأة هنا.. الحمام فارغ!». قال الشيخ: «يا للمصيبة!. أعرني جلاّبيّة[81] أعود بها إلى البيت؟». لمّا عاد إلى المنزل، لم يتعرّف عليه أهله بسبب تغيّر هيئته!، وصاحت كنّاتُه: «من هو هذا الرجل الغريب الذي يتجرأ على دخول حرم غيره؟!..». عَرَّفَهُمْ بصعوبة على نفسه واعترف لهم بما حدث له مع الساقطة!.

ذات يوم التقت عيشة رجلا، فأقنعته بالزواج منها. في يوم من الأيام تمت دعوة عائلته كلها إلى عرس. تمنّعت عيشة في البداية، وادّعت أنّها امرأة يستغرق وقتها شغل البيت، وليس لها رغبة في حضور المناسبات الاحتفاليّة. ألحّ عليها الأهل إلى أن قَبِلَتْ، لكنّها أكدت بأن تعود سريعا لكي تطبخ وتغسل.. عند عودتها، وضعت قدرا من «الزرمين»[82] على النار. لمّا دخلت حماتُها دورة المياه سارعت وأجبرتها على فتح فمها لتملأه بالزرمين سُخْنَا!. اشتدّ ألمها وسقطت ميّتة. لما عاد أهل الزوج إلى المنزل وجدوا أمهم ساقطة على الأرض بدون حراك، تفاجأوا وسألوا عيشة، قالت لهم: «استروا أمكم، لو يسمع الناس بأنها سرقت زرمينا لتأكله خفية في دورة المياه تسوء سمعتُنا ونصير مضغة للأفواه؟!».

مضت أيام أخرى، ودُعِيَ أهل المنزل لعرس آخر، بقيت عائشة لوحدها مع حماها الشيخ العاجز عن الحركة، أخذت سبعة عيدان يابسة وضربته على لسانه حتى سَقَطَ فُتَاةً. لما عاد الأهل من العرس ووجدوا والدهم في تلك الحالة، سألوها: «ما الذي حدث لوالدنا الشيخ؟!». قالت: «اسألوه هو عما حدث له؟!». أشار بيده إلى عيشة، وكان يتألم شديد الألم على وشك الموت!. قالت: «إنّه يقول لكم، سأموت وأترك ثروتي لعيشة!».

حكايات شعبية جزائرية
حول المرأة

1) زواج الولد المدلّل[83]

هذه حكاية ولد وأمّه. كانت تحبّه كثيرا فوق اللازم، إلى أن أصبح بَهْلُولًا[84]، لا يطلب منها شيئا إلا وأحضرتْه له في الحال. عَلَّمَتْهُ عادة سيّئة لا يستطيع التخلّي عنها!.. من حين لآخر يطلب فُولًا لِيَقْضِمَهُ. وأصبح كلامُه بفعل التدليل مُعوجّا. كَبُرَ على هذا الحال، إلى أن صار رجلاً كاملَ البنية جميلاً، وكانت أمُّه تحاول، أمام الناس، أن تُغطّي على طبائعه السيئة. قالت له ذات يوم: «لا بدّ أن تتزوّج.. مازلتَ صغيرًا.. لكن من الأحسن أن تُكَوِّنَ أسرة». قال لها: «إيه.. زوّجيني يا أمّي». قالت: «سأزوّجُك أجمل البنات من عائلة ذات حسب ونسب». شرعت في البحث عن الزوجة المناسبة؛ ورفضت العائلات التي قصدتْها في البداية، لأنّها كانت تعرف شخصية الشاب غير السويّة؛ لكنها في النهاية وجدت أسرة لها بنت وحيدة، لا تعرف عنه شيئا، قبلت تزويج ابنتها للشاب المدلّل. قالت أمّ الشابّ: «عائلتانا تليقان لبعضهما، ولا أجد أحسن من ابنتكم لولدي». أبدت أمّ الفتاة ترحيبها، وطلبت منها أن تذكر لها خصال ولدها. قالت: «إنّه ذومال وأراضي

وأبقار وأملاك لا تُحصى». قالت أم الفتاة: «الله يبارك.. هذا يُفرحني.. ولكن لا بدّ أن نلتقي به لنتعرف عليه».

عادت الأمّ إلى دارها وخاطبت ولدَها قائلة: «وجدت لك زوجة يا بني». قال: «أين هي؟». قالت: «فتاة بديعة الجمال ذات مال، لكنهم يريدون رؤيتك.. حذار أن تُعطيهم فكرة سيئة عن طباعك». ذات عشية رافقت الأمّ ولدها إلى بيت الفتاة، دخل الشاب وجلس بجانب أمّه. نظروا فيه أعجبهم قدُّه وجمالُ وجهه وهيئتُه. أَسَرَّ لأمّه يطلب منها أن تُحضِرَ له فولا يَقْضِمُهُ. أسكتته بإشارة منها. لم ينتبه أهل البيت لما حصل بينهما.

بعد قليل قال: «أمّي انظري ذيل الكلب إنه يشبه شنبات حماي!». أسكتته مرّة أخرى، ومن حسن حظّه لم يسمع الجلوس ما كان يقولُه. أبدى أهل الفتاة الموافقة على تزويج ابنتهم للشاب.

هيأت الأمّ حفل الزواج، ودخلت العروسة إلى الغرفة في انتظار أن يلتحق بها العريس، لكنّه تبع أمّه وترك العروسة لوحدها، وألح على أمّه أن تحضر لها الفول ليقضمه: «هاتي الفول يا أمي.. أريد الفول!». التفت المدعوون متسائلين عمّا يبحث عنه العريس. قالت: «لاشيء.. لاشيء»، أخذت الأم ولدَها جانبًا قائلة: «اهدأ.. لاتذكر هذا أمام المدعوين.. سوف آتيك بالفول عندما ينصرفون». لمّا انصرف المدعوون وبقيت العروسة لوحدها، كانتْ ترتدي الْقُفَاطَن[85] مُغَطَّاة بالبرنوس[86]. ناولته أمُّه سرّا حبّات فول يابس، شرع يقضمها وهو مُمَدَّد على السرير بجنب العروسة، غير آبِهٍ بها. سمعت صوت القضم، ولم تفهم شيئا، كشفت عن وجهها ونظرت في العريس، وجدته مكبوبا على وجهه فوق السرير، لا يُسْمَعُ منه سوى صريرُ أسنانه وهو يقضم الفول!. قالت: «يا ربّي.. ماهذا الزواج؟!». نزلت من السرير، ووضعت الْقَعَّادَة[87] على السرير، أحاطته بالقفاطين والبرنوس، خرجت من الغرفة وهربت عند الجيران وعادت إلى بيت والديها.

لما انتهى من قضم الفول، راح يبحث عن العروسة، فوجد قعّادةً مُغَطَّاةً!، بدأ يصيح: «أمّي.. أمّي أتيتِ لي بقعّادة، وليس بامرأة!». جاءت أمُّه تجري، وعندما تبيّن لها ما حدث قالت: «يا للكارثة.. التي حدثت في هذا المنزل.. رقد ولدي مع امرأة ولمّا نهض وجد نفسه جنب غُرْبَال!».

2) يحيى[88]:

إنها حكاية ولد كان يعيش مع أمه. ذات يوم قالت له: «عليك أن تغيّر سيرتك.. تحرّك.. أطلع.. أهبط[89] دبر حالك واحصل على ما تقتات به، وكفّ عن العطالة». ردّ عليها: «ماذا تريدين مني أن أعمل؟!». قالت له: «وكيف أعرف أنا!.. المهم أطلع.. أهبط.. لعلّك تجد ما يكفل عيشك». جاء بسلّوم، وأسنده إلى الجدار، وشرع في الطلوع والهبوط! قالت أمه: «ماذا تفعل!؟» قال لها: «أنت من طلب مني أن أطلع وأهبط؟!». قالت: «قصدت أن تسعى لجمع الرزق والإتيان به». راح يجمع كل ما يصادفه في الطريق من أمتعة مرمية غير صالحة للاستعمال. عندما حزمها وعاد، جاء بها إلى البيت. فرحت أمه لأول وهلة لما رأته قادما يحمل شيئا محزوما، فرحت وزغردت من شدّة السرور، غير أنها سرعان ما تبيّنت أن ما يحمله ليس سوى خِرَقًا بالية. قالت له: «ماذا فعلت؟!.. ما هذا؟» قال لها: «طلبتِ مني أن أجمع ما أجده من رزق، وأن أجيء به، ففعلت!» غضبت وطلبت منه أن يتخلّص سريعا ممّا جاء به من سَقْطِ المتاع، وأن يرمي به بعيدا. قال لها: «قولي لي ما يمكنني فعله؟» قالت له: «افعل أيّ شيء مفيد». قال لها شاكيا: «طلعتُ وهبطتُ وجمعتُ وجئتُ كما قلتِ لي.. هذا ما عرفتُ عملَه!».

ذات يوم أرسلته ليشتري من السوق دجاجة. في طريق عودته رغب في النعاس فنام. مرّ به رعاة البقر، فأخذوا الدجاجة وحلقوا شعر رأسه وشنباته ولحيته. تَحَسَّسَ رأسَه ووجهَه فوجدهما حليقين. تساءل إن كان هو نفسُه يحيى!. ولكي يتأكّد قرّر أن يعود إلى البيت ويسأل أمّه إن كان يحيى موجودا في البيت أم لا!. نادى أمه يسأل عن يحيى، لما قالت له إنه في السوق، اطمأنّ وقال لنفسه: إذن أنا هو يحيى!.».

قصد منزل أخته، وكانت متزوّجة، تسكن بعيدا

عـن منزلهم، وجدهـا تفتل الكسـكسي[90]، بعد أن سـلّم عليهـا، طلبـت منـه أن يمنع الدجـاج من نَقْـبِ حبات الكسـكسي، خلال ذهابها إلى البئر لجلب المـاء. لمّا بقي لوحده، رفع رأسـه فرأى شـكوة لَبَن معلّقة على الجدار، أراد أن يشـرب منهـا، فوقعـت على الكسـكسي وتدفّق اللـبن، وأقبلـت الدجاجة تنقـب الطعام، جـرى وراءها يحـيى ورماهـا بحجـر، فقس رأسـها فـوق الكسـكسي، جـرت فـراخ الدجاجـة، واعتلـت الكسـكسي تنقبـه. وصلـت أختُـه، غضبـت ممـا حـدث ونادتـه، وجدته يَحْضُـنُ بيـض الدجاجة، قالت لـه: «مـاذا تفعل؟!». قال لهـا: «قُوقْ..قُـوقْ أحضـن البيض بـدل الدجاجة التي ماتت!» قالـت له: «يحيى.. تسـبّبتَ لي في كارثة!.. اخرج مـن داري.. ماذا أقول لزوجي عنـد عودته؟!». قال لهـا: «كيف؟!.. أنقـذتُ الفراخ من المـوت وتقولين بأني تسـببتُ في كارثة؟!»

خرج يحـيى مطرودًا مـن دار أختـه، ووجـد في طريقه سـربًا من النمل، راح يسـدّ بيوتَه بالطمّـين[91] إلى ان لحق إلى الـوادي. واحتـار أين يذهـب!. حينئذ قـرر العودة إلى مـنزل أمّه. لمـا التقته، لم تتعـرّف عليه لأنّـه كان حليقًا، ظنته غريبًا يسـأل عـن ولدها!.. قالت لـه: «يحيى خرج مـن الدار منذ عشـرة أيام ولم يعـد!». قال لهـا: «أنا هو يحيى يـا أمّي!»، وروى لهـا ما حدث لـه في الطريق، عندما حلق الرعاة شـعر رأسـه وشـنبه ولحيته!. أردفت: «أين كنـت طوال هذه المـدّة؟» ذكر لها ما لقيـه عند أخته التي طردتـه لأنه دفّق اللـبن وقتل الدجاجة. قالـت له: «أنت لا تفلـح في أيّ شيء تقـوم بـه!» قـال لها: «هـذا أنا يحيى أفعل ما يحلو لي، سـواء أحببتم ذلـك أم كرهتم!». قالت: «سـنرى.. اذهب واشـتر لي قطعة كبد من السـوق»

خـرج يحـيى إلى السـوق، شـاهد ذبابـة واقعـة على الكبـد عند الجـزار، ضربهـا فقلّـب الرفّ الـذي يعرض عليـه الجزار اللحـم!.. صاح الجـزار يزجره قائـلا: «أنت مجنـون؟!.. مـاذا تفعـل؟!». قال يحـيى: «أنـا أضرب الذبابـة». قال لـه الجزار: «اتـرك الذباب وشـأنها!..». حطّـت الذبابة على شـدق الجـزار. حاول يحـيى ضربها، فضرب الجـزار وراح يتبعهـا أينما وقعت على جسـده.. في رأسـه.. في كتفـه.. اشـتدّ غضـب الجـزار، وأوسـعه ضربا وطـرده من محلّـه!. لما عـاد إلى المنزل سـألته أمه عن قطعة الكبـد؟ قال لهـا: «كنتُ أريد ضـرب الذبابة فضربـني الجزار وطـردني!».

هذا هو يحيى!..

3) ذياب ولد السلطان[92]:

هـذه خرافة أحد السـلاطين، وما سـلطان إلاّ الله، إذا أخطـأت يسـامحني الله. هـذه الحكاية عن سـلطان له ثلاث نسـاء؛ ذهبيـة وفادية وتركيـة. ولـدت كلّ واحدة منهنّ ولدا ذكرا. ذات يوم خاطبهن قائلا: سـألقي عليكن لغـزا، لتطرحـه كلّ واحـدة منكنّ علـى ولدها ليفسّـره: ما هـو خيـار الزنـاد؟، خيـار الشـجر؟، خيـار الطيور؟. عـادت فادية لتقـول له: خيـار الزناد هو الحجـر!، وخيار الشـجر هو الصنوبر!، وخيار الطيور هـي الحمامة!. قال لها السـلطان: «مـن اليوم يامـرأة، لا أعـترف بولدك!». وأعـادت تركيـة نفـس الإجابة. قـال السـلطان: «من اليوم يـا امرأة، لا أعـترف بولدك!». أما ذهبيـة، فقد كان السـلطان لا يحبّ ولدهـا!، جاءته وقالـت: «هذا جواب ولدي ذيـاب؛ خيـار الزناد هـو المكحلة[93]، وخيار الشـجر هـي النخلة، وخيـار الطيور هـي النحلة!».

طلب السـلطان مـن وزرائه أن يُحضـروا الحطب وأن يشـعلوه، وأن يأتـوه بذيـاب!.. قـال السـلطان لذياب: «مـا الـذي يغلـب النـار؟». ردّ ذيـاب: «صـدر الخيل!». قـال السـلطان: «من يغلـب صدر الخيـل؟». قال ذياب: «يغلب صدر الخيل فرسـانها!». قال السـلطان: «مـن يغلب الفرسـان؟». قال ذياب: «يغلب الفرسـان أولادُهُـم!». قـال السـلطان: هـذا الحـلّ الصحيح هو الـذي يجعلـني لا أرمي بـك في النـار، ولكن اذهـب فأنا لا أعـترف بك!.

خرج ذياب، سـار في الطريق إلى أن وصل عنـد بُحِيرَة[94] الغـول. دخلها. لم يطأها بشـر من قبلـه!.، تصايح الناس من بعيد: «إياك ودخولَها. سـوف يأكلـك الغول، ويأكلنا معـك!؟»، إلاّ أنـه تمادى في تهـوّره!. وجد الغـول يدخّن الحشـيش!. قال له الغول: «مرحبا بك يا ابن السـلطان، لـولا واجـب الضيافة، لأكلـت لحمك ورميـت بعضمك وراء هذه الجبال لتتهشّـم!». قال ذياب: «لسـتُ خائفا

منـك!.. أنا جئتُ أبحث عنـك لأبارزك؟!». قـال الغول: «بالسـيوف أم بالْكُفُـوف[95]؟!». قـال ذيـاب: «كمـا تريـد!». بـدأت المبـارزة بالسـيوف، كلّ منهمـا يضرب الآخـر بأقـصى قوتـه، كـثر الزعيـق والصيـاح، وأصيب الغـول بجـروح بليغة، هـرب والدم يسـيل منه بغـزارة، تبعه ذيـاب، ولج باطـن الأرض حيث مسـكنه!.

كان للغـول مثل السـلطان ثلاث نسـاء. كلّ واحدة لها غرفتهـا. دقّ ذياب الباب الأوّل. سـمع صوت المـرأة الأولى: «اشـت.. هـذي دار الغـول!». قـال: «أنا أبحـث عنه!» «اذهـب عنـد المـرأة الثانيـة!». دقّ الباب الثاني. سـمع صوت المـرأة الثانية: «اشـت.. هذا بيت الغـول!». قال: «أنا أبحـث عنه!» قالـت: «اذهب عنـد المـرأة الثالثة». ضـرب البـاب الثالث برجلـه ودخل، وجـد المـرأة الثالثة تـداوي جـروح الغـول!.. نطق الغـول وهو يـئنّ: «مرحبا بك ذيـاب.. لولا أنك ضيفي لكسـرت عظامك ورميت بها خلف هذه الجبال لتتهشّـم!». قال ذيـاب: «جئت أبحث عنـك لأنتهي منك!». ثم إنّه قفز علـى الغول وأجهز عليه. زغردت النسـوة الثلاث، لأنهنّ تخلّصن من سيطرة الغول، وكانت أسـماؤهنّ: ذهبية وفادية وتركيـة. عثر ذياب على حبل متـين رمى به إلى أعلـى الحفرة لتصعد نسـاء الغول، ثـمّ يتبعهـن. لمّا صعـدت فاديـة وتركية، قالـت ذهبية لذياب: «انتظـر.. لو صعـدتُ قبلك ورأى النـاس، الذين هم فوق، جمالي، سـيقطّعون الحبل لتبقى هنا ويستأثرون بي.. لماذا لا تسـبقني أنت، ثـمّ أصعد أنـا؟!». أصرّ ذياب علـى أن تصعد هـي أوّلا، تركت له خاتَما، وقالـت له: «إن بقيـتَ في باطـن الأرض، أنظر فيـه، إن وجدتَه قـد ابْيَضَّ تأكّد بأنّك سـتنجو من الموت، وإن اسْـوَدَّ سيكون مصيرك الهلاك!» ومـا أن صعدت ذهبية، حـتى انبهر بجمالها من كانوا خارج الحفرة!، وقالو: «لاشـكّ أنّـه تركها هي الأخيرة لكي يسـتأثر بها لنفسـه، سـوف نتركه هنـاك، ونأخذها لأنفسـنا!» وقطعوا الحبل ليتخلصـوا منه. أخـذوا المرأة الجميلة عنـد أبيه السـلطان، ليتزوّجها!..

لمّا سـقط ذياب عند قطـع الحبل به، نظـر في الخاتم الذي تركته ذهبيـة، وجده قد ابيـضّ، تيقّن من خلاصه، راح يتجوّل في باطن الأرض، ينتقل بـين الوديان إلى أن وجد عـين ماء، جـفّ ماؤهـا، تقـف عندها فتـاة عزبـاء تحمل جفنة[96] مـن الكسـكسي، والدمع يسـيل مـن عينيها!.. سـألها ذيـاب: «ما بـك يـا فتـاة؟!»، قالت: «أنـا بنت سـلطان هذه البلاد، واليـوم جاء دوري ليقدّمـوني للثعبان ذي الـرؤوس السـبعة ليلتهمني، لأنه يحبس المـاء عنّا، ولا يسـمح بعبور القليل منـه، لسـدّ حاجتنـا، إلا إذا قُدّمت لـه فتاة يأكلهـا!..». قـال لها: «أنـا جوعان.. عـاتي جفنة الكسـكسي لآكلها، وعندما يـأتي الثعبـان، نبّهيني لأنهض وأقضي عليـه!». بقيت الفتاة تنتظر، ومـا أن أطلّ الثعبان الضخم ذو السـبعة رؤوس، حتى أخرسـها الهلع، وهطلت الدموع الحـارّة من عينيها!..؛ سـقطت إحداهـا على خدّ ذيـاب، أحرقته، فنهـض مسـرعا، ورأى الثعبـان يتطاير الشـرَرُ من عينيـه!.. نطـق الثعبان بصوت يبعـث الفزع في الحجـر قائـلا: «مرحبا بـك ذياب بـن السـلطان، لولا أنـك ضيف عنـدي لرميـت بعظامك خلف هـذه الجبال لتتهشّـم؟!». أجابـه ذيـاب: «لسـتُ خائفـا منـك أيها الوحـش، جئت لأخلـص الناس من شـرّك.. قَـرِّبْ؟!». قـال: «انتبـه.. لي سـبع رؤوس!». قـال ذيـاب: «وانـا عندي سـبع ضربـات!.. !..». بـدأت المبـارزة، كان يصدر عن الوحـش صـوت رهيـب، وكان ذياب يقفـز من جهة لأخرى يقطع في كلّ مرّة رأسـا، ولمّـا كاد أن يقطعها جميعا، قال الثعبان بصوتـه المُرعب: «هـذه رأسي الحقيقية!». قـال ذياب: «وهـذه ضربـتي الحقيقيّة!» ثم هـوى عليه بالسـيف فقطع الـرأس الكبـيرة. في نفس هـذه اللحظة تدفّقت المياه، وسـالت في المجاري تشـقّ البساتين وتروي النبـات. جرت الفتاة نحو منزل أبيها السـلطان وقد حملت بـين يديها إحـدى فردتي حـذاء ذيـاب، والتي طـارت منه وهو يقفـز في صراعه مـع الثعبان!.

تعجّـب السـلطان وتسـاءل كيـف يسـتطيع شـابّ لوحـده أن يقـضي علـى الثعبـان بينمـا شـباب البـلاد جميعـا عجـزوا عـن هـذا الفعـل قبلـه!. وأخـذ فـردة الحـذاء مـن ابنتـه وطلـب مـن حراسـه أن يبحثـوا عـن الشـخص الـذي تمكّـن مـن تخليـص البـلاد مـن الوحـش الرهيـب ووعـد بـأن يزوّجـه ابنتـه

ويمنحـه نصـف مملكتـه. تقـدم عـدد كبـير مـن الشـباب أمام السـلطان مدّعين أنهم من فعـل ذلك، غير أن فـردة الحـذاء لـم تطابـق أقدامهم!. ولـم يبق في

5

الأخير سوى شاب فقير غريب عن البلاد، لم يأبه به أحد، ولم يقس فردة الحذاء!.. طلبه السلطان، جيء به، قاس الفردة، فجاءت متطابقة مع قدمه، وتعرّفت عليه ابنة السلطان!.. قال له السلطان: «اطلب ما تريد.. أعطيك ابنتي ونصف مملكتي، وإذا أردت خلاف ذلك منحتك ما تطلب؟!». قال له: «لا أستحقّ شيئا مما عَرَضْتَ عَلَيَّ.. أريد فقط بندقيّة وبارودا!». قال السلطان: «أعطيك ما أردت، كلّ ما أملك هو تحت تصرّفك!.. لكن أُحَذِّرُكَ من الاقتراب من ذلك الجبل!»، وأشار بيده لجبل كان قريبا منهم.

توجّه ذياب لذلك الجبل، وبينما كان يجول في سفحه، رأى ثعبانا يسعى متجها نحو عشّ طائر مالك الحزين، ليأكل فراخَه. أطلق عليه النار بالبندقيّة فصرعه، ثمّ تمدّد بمحاذاة العشّ واستغرق في النوم من شدّة التعب. لمّا عاد الطائر إلى عشّه، أوشك أن يفقأ عيني ذياب، لولا أن فراخه تدخّلت قائلة: «اتركه ينام، إنّه من أنقذنا من الهلاك!». ثم روت له ما حدث مع الثعبان. نزع مالك الحزين إحدى ريشاته وطفق يحرّكها ليبعد عن ذياب الحر ويجلب له الهواء المنعش. لمّا فطن ذياب، قال له الطائر: «لقد أنقذت فراخي من الهلاك، اطلب منّي ما تريد؟!». قال ذياب: «أريد الصعود إلى سطح الأرض!». قال له: «بإمكاني أن أفعل ذلك، لكن قبل ذلك، اذهب عند الراعي يعطيك معزة موشومة، اذبحها وانزع منها سبعة أطراف، هاتها معك، واترك الباقي للراعي!».

فعل ذياب ما ذكره له الطائر. وامتطى ظهر الطائر، الذي أوصاه بأن يُلْقِمَهُ في كل مرحلة من مراحل السفر، وهو يقطع سبع سموات، قطعة من اللحم، إلى أن يصل إلى سطح الأرض. فعل ذلك، غير أنه في المرحلة السابعة، سقطت منه قطعة اللحم، فانتزع قطعة من فخذه وأطعاها للطائر، غير ان مالك الحزين تنبّه للأمر وحذّره من فعل ذلك مرّة أخرى!.. وحاول لما وصل به إلى الأرض أن يعيدها إلى مكانها. سار ذياب طويلا لكي يصل إلى قصر أبيه. وصل إليه في اليوم الذي كان أهل القصر يهيئون احتفال زواج السلطان بذهبية امرأة الغول الجميلة.

أرادت ذهبية أن تتأكّد إن كان ذيابا قد خرج من باطن الأرض أم بقي هناك، فاشترطت على السلطان أن يُحْضِرَ لها دجاجة مع فراخها مصنوعة من الياقوت!. كانت تعرف أنّ هذا الأمر لا يمكن أن يقوم به سوى حامل الخاتم الذي تركته عند ذياب. لأنّ الخاتم السحري

وحده من يستطيع إحضار مثل هذه الدجاجة. طلب الملك من الصائغ أن يصنع دجاجة الياقوت وفراخَها، استعان الصائغ بذياب الذي كان يعمل عنده صانعا، وأحضر الدجاجة لقصر السلطان، تأكدت ذهبية من وجود ذياب على سطح الأرض غير أنها لم تكن تعرف مكانه. اشترطت مرّة أخرى قفطانا[97] من ذهب يقف من نفسه ويرقص إذا ما طَلَبَ منه صاحبُه ذلك، وكانت تعلم أن ذيابا وحده بفضل الخاتم السحري من يستطيع إحضاره.

توجه السلطان مرّة أخرى إلى نفس الصائغ، الذي استعان بذياب وأرسله إلى القصر يحمل القفطان!.. تعرفت ذهبية على ذياب، لما رأت الخاتم في إصبعه، وفي رمشة عين انتقلا معا إلى القصر الذي بناه ذياب!..

حكايتي سارت مع الحريق، وجئت أنا مع الطريق[98].

4) غول خشب الغابة[99]

كانت هناك فتاة لم تخرج من البيت منذ أن ولدت، وكانت والدتها تخشى أن يصيبها مكروه إن خرجت. وذات يوم ألحّت على والدتها في أن ترافق ندّاتها، فسمحت لها بعد تردّد. ذهبت مع مجموعة من الفتيات وقصدن الغابة لجمع الحطب. لمّا كانت تجمع ما تساقط من عيدان الأشجار، عثرت على عصا جميلة مزركشة بالألوان؛ ففكرت أن تحملها لأخيها ليلعب بها. ربطتها مع حزمة أخشاب الغابة، غير أنّ رباط الحزمة كان سرعان ما ينحلّ، وتتناثر الأخشاب. ظلّت تسعى في كل مرّة لإحكام الرباط، غير أنّ الحبل ينفرط. وصل المساء وهي في هذا الحال. تركتها الفتيات وعدن إلى بيوتهنّ. لمّا أقبل الليل نطقت العصا المزركشة وقالت: «سآتيكِ في يوم ممطر، تأتيكِ الجمال فيه محمّلة بالدقيق والصداق، وسأتزوجك!». أحكمت ربط الحزمة وعادت إلى بيتها.

في الموعد المحدّد جاءت قافلة الْجِمَال محمَّلة بالدقيق وبكل ما لذّ وطاب، أفرغت حمولتَها في فناء البيت، وتم حمل الفتاة لتكون زوجة لكائن لم تتعرف عليه بعد. في بيت الزوجية وجدت سبع غرف. سمح لها الزوج بأن ترتاد ستّ منها، وأمرها بعدم محاولة دخول الغرفة السابعة.

دفعها الفضول ذات يوم إلى اقتحام الغرفة السابعة. رأت زوجها في هيئة غول يفترس إنسانا، لم يبق منه سوى الرأس. أمرها بأن تشاركه في التهام اللحم البشري، وأن تأكل الرأس المتبقّي. قالت له: «سآكله لمّا تخرج!». أخفته في عين الماء. لما عاد الغول نادى على الرأس فأجاب: «أنا موجود في عين الماء!». كرّر أمره لها بأن تلتهم الرأس. قالت له: «سآكله لمّا تخرج!». في الصباح أخفته داخل الموقد. عاد في المساء، ونادى على الرأس فأجابه من داخل الموقد: «أنا موجود في الموقد!». في اليوم الموالي هدّدها بالافتراس إن هي لم تأكل الرأس. حينذاك حملت الرأس في الصباح وقصدت النهر لتغسل الصوف حاملة معها الرأس البشريّ. قصدها غراب وطلب منها أن تمنحه قليلا من الصوف ليفرشه لصغاره. وافقت على منحه الصوف مقابل أن يحمل الرأس ليخفيه. أخذ الغراب الرأس ورمى به وسط البحر، وعاد ليستلم الصوف فمنحته ما أراد وأوصته بأن يذهب إلى أمها ويقول لها: «ابنتك موجودة في جبل قِيرْوَانْ، تزوجها غول تحيط به سبعة أسوار من الحديد وسبعة أخرى من الخشب. في الليل يضع رجله ورجلها في خلخال واحد، ويشدّ شعرها بين أسنانه. ابعثي بأولادك لإنقاذها!..».

لمّا بلغ الخبر الأمّ؛ شرعت في نسج برنوس من حرير. دخل أحد أبنائها وقال: «لمن تنسجين البرنوس يا أمّي؟». قالت: «لمن يجتاز سبعة أسوار من حديد!». قال لها: «أنا يا أمّي!». دخل الولد الثاني، وطرح عليها نفس السؤال. قالت: «لمن يضرب الطائر بالنشاب في السماء ويقتله في رمشة عين!». قال: «أنا يا أمّي!». دخل الولد الثالث. وكرر نفس السؤال. أجابت: «لمن يسمع صوت الندى!». قال: «أنا يا أمّي!». دخل الولد الرابع وسأل، فقالت له: «لمن هو قادر على الرؤية في الظلام الدامس!». قال: «أنا يا أمّي!». ودخل الولد الخامس. قالت له: «لمن يضرب العصا فتنفتح أبواب الخشب!». قال: «أنا يا أمّي!». دخل الولد السادس. قالت له: «لمن يستطيع أن يأخذ البيض من عشّ الحجلة دون أن تستيقظ!». جاء الولد السابع، قالت له:

«لمن يستطيع فكّ الشعر من السدراية![100]». قال: «أنا يا أمّي!». جمعت بعد ذلك أولادها السبعة، فحكت لهم ما جرى لأخته. قرر الإخوة الرحيل من أجل إنقاذها.

لمّا وصلوا تقدم الولد القادر على تخطّي أسوار الحديد السبعة من الحديد، حمل إخوته ودخل بهم قصر غول الغابة. التقوا بأختهم ففرحت بهم، غير أنها ارتعبت خوفا عليهم، وقالت لهم سيعود الغول من الغابة ليلا وإذا ما علم بوجودهم سوف يفترسهم!. قالوا لها: لا تخافي فقد هيأنا خطة لهربك منه. بحثت عن مكمن لهم وخبّأتهم. لمّا أقبل الليل جاء الغول، فانتظروا لمّا نام، وقام الولد الذي يستطيع أن يتسمع صوت الندى بتنبيه إخوته إلى استغراق الغول في النوم. وبادروا إلى غرفة نومه. تقدم سلاّك الحرير من السدراية حاملا إبرة وفكّ بها شعر أخته من أسنان الغول. قام من يستطيع أخذ البيض من عش الحجلة دون أن تستيقظ، بحمل أخته من سرير الغول وخرجوا بها. عبر بهم كبيرهم أسوار الحديد السبعة، وخرجوا من القصر، وما أن قطعوا مسافة حتى استيقظ الغول، تعقّبهم طائرا في السماء. رآه القادر على الرؤية في الظلام، فوجه نحوه ضارب النشاب سلاحه فأرداه قتيلا. عادوا حينئذ إلى القصر. ضرب أحدهم بعصاه الأرض فانفتحت أبواب الخشب، وضرب آخر فانفتحت أبواب الحديد، وولجوا تحت الأرض فعثروا على كنوز الغول. حملوها وقفلوا عائدين بأختهم إلى بيتهم محملين بما خفّ حمله وغلا ثمنه. وهكذا انتهت حكايتي وحُلّتْ عُقْدَتُهَا.

5) عصفور المطر[101]:

يروى أن فتاة لم تخرج طوال حياتها من البيت، وذات يوم مرت مجموعة من الفتيات وطلبن منها أن ترافقهن للاحتطاب من الغابة القريبة. عندما كانت تجمع الأخشاب عثرت على عصا جميلة مزركشة. قالت: سآخذها لأخي الصغير يلعب بها!. جمعت حطبا وحاولت ربطه في حزمة مع العصا، غير أن الرباط كان ينحلّ في كلّ مرّة. ظلّت تكرر ذلك العديد من المرات إلى أن حل المساء، وغادرت صاحباتها الغابة. حينئذ رمت بالأخشاب واحتفظت بالعصا المزركشة وهمّت بالعودة. تكلمت العصا وقالت: ستأتيك جِمَالٌ في يوم مرعد ممطر محملة بالمؤونة وبالصداق وسأطلبك للزواج!..

لما عادت إلى البيت روت ذلك لأمها. جاء اليوم الموعود وتزوجها عصفور المطر. عاشت معه حياة سعيدة. ذات يوم قالت له: «أريد أن أذهب لزيارة أهلي». سمح لها بالذهاب، ولكنه أرسل برفقتها كبشا، وأوصاها برعايته وأن يبقى قريبا منها لا يفارقها. كان هذا الكبش هو نفسه عصفور المطر، وقد تحوّل في صورة حيوان. في بيت أهلها سألها أخواتُها عن حياتها بعد الزواج؛ قالت لهن: «أعيش سعيدة في قصر لا ينقصه أي شيء، وما أطلبه يحضر في التوّ، غير أني لا أرى زوجي.. يأتي ليلا، أتحسس وجوده في الظلام، يخرج صباحا، ولا يعود إلا عند قدوم ظلام الليل!». قلن لها: «قد يكون وحشا، أو متزوّجا بامرأة أخرى!.. نصنع لك سبعة مصابيح، تُشعلينها قبل أن يدخل، تُخفينها في الْقِدْر. لمّا ينام تُخرجينها لترين من يكون؟!». استمع الكبش إلى ما قلن، وفي الطريق حذّرها قائلا: «أيّتها الشقيّة ستكون مصابيح أمّك سببا في مصيبتك!». كان كلّما حذّرها رمت بمصباح في الطريق. لم يبق لها سوى مصباح واحد أقسمت أن تحمله معها إلى بيت زوجها.

عملت بنصيحة أهلها؛ وأشعلت المصباح ونظرت إليه. بهرها جمالُه!.. رأت في أصابعه عشر خواتم. وجهت الكلام لكل خاتم تسأله عمّن يخدم؟ فكان ردّ كلّ منها: «أنا في خدمتك وخدمة نفسي لِمَ أَنْتِ مُتَهَوِّرَة!». نهضت من الفراش لكي تطفئ المصباح. سقطت قطرة من زيته على شاربي زوجها. استيقظ من النوم وهرب. تبعته في الحين، لكنه اختفى عن ناظريها. راحت تتبع آثار قدميه إلى أن وصلت إلى مرج نصفه أخضر ونصفه الآخر يابس. تعجّبت!.. قالت لها الجهة اليابسة: «تلك الجهة الخضراء مرّ بها عصفور المطر وجلس عندها ليرتاح!». سرها الخبر. واصلت طريقها فوجدت شجرة نصفها أخضر ونصفها الثاني جافّ. استغربت!..

نطق النصف اليابس قائلا: »-مرّ من هنا عصفور المطر وقطع غصنا من تلك الجهة التي اخضرّت لكي يستعمله مروحة!.. «. تابعت السير فوجدت في طريقها عيني ماء؛ إحداهما جارية والأخرى يابسة. نطقت اليابسة وقالت لها: «مرّ عصفور المطر فجرت المياه في

العين التي شرب منها وغسل يديه فيها!».

تابعت الطريق متعقبة آثاره، وعندما وصل إلى بيت أمّه انتظرها هناك عند المدخل وحذّرها قائلا: «أمّي غولة.. ستجدينها وقد رمت بثدييها الضخمين إلى ظهرها، تصبّ الحبوب في الرحى تطحنها. ارتمي على الثديين وارضعي منهما لكي لا تؤذيك!». عملت بنصيحته، وقالت لها الغولة: «لو أنك لم ترضعي من حليبي لافترستك وافترست أهلك!». دخل عصفور المطر فتظاهرت الغولة بالفرح وهي تستقبلهما في بيتها. بعد أيام قليلة، قامت الغولة في الصباح وأمرت زوجة ولدها بأن تقوم بغسل الحي الذي يقع فيه البيت كله، وهددتها بأنها سوف تلحس الأرض عند عودتها وإن وجدت شيئا عالقا من تراب أو وسخ سوف تفترسها. جلست الزوجة تبكي لأنها لا تقدر على ما أمرتها به. جاءها عصفور المطر وسألها فذكرت له ما قالته أمه. ذكّرها بما فعلته من خروج عن طاعته، وقال لها مشيرا إلى تلّة محاذية: «اصعدي التلّة ونادي الأنهار لتأتي وتغسل الحي، واذكري لها أن عصفور المطر يأمر بذلك لأنه سيتزوّج ويقيم عرسا!».

أقبلت الأنهار وغسلت كلّ أركان الحيّ. لما عادت الغولة في المساء وجدت كلّ شيء نظيفا يلمع، عرفت أن ولدها هو من فعل ذلك ولم تقل شيئا. في صبيحة يوم الغد أفرغت الخوابي[102] ممّا فيها من قمح وشعير وفول وعدس وحمص وغيرها.. خلطتها ثم قالت لزوجة ابنها: «أريد منك أن تقومي بفرزها، وتعيدين كل صنف إلى موضعه، لما أعود في المساء سأفترسك إن عجزت عن فعل ذلك!». طفقت تبكي وتندب حظها، وعندما عرف عصفور المطر بذلك، قال لها: «نادي النمل واطلبي منه أن يقوم بفصل الحبوب عن بعضها، لأن عصفور المطر يريد أن يقيم عرسه!». فعلت ذلك. لما جاءت الغولة ووجدت كل صنف من الحبوب في خابيته، قالت: «هذه من حيل ولدي!».

بعد أيام تمارضت الغولة وقالت لزوجة ولدها: «أريد منك أن تُحْضِري ريش جميع العصافير وتضعيه في مخدّتي، ولو بقي هناك طائر واحد بريشه سوف أفترسك!». جلست تبكي، جاءها عصفور المطر، وذكرها مرة أخرى بما فعلته واستوجب المحنة التي هي فيها؛ ثمّ إنّه أشفق عليها وقال لها: «اصعدي التلّة مرّة أخرى ونادي للطيور وقولي لها إن عصفور المطر مريض ويريد أن يتوسّد ريشك!». أقبلت جميع الطيور ونتفت ريشها، فجمعته زوجة ابن الغولة وحشته في مخدّة الغولة. مرت أيام وعادت الغولة لتطلب من المرأة ردّ الريش إلى أصحابه، فما كان عليها سوى أن تصعد التلة مرة أخرى لتطلب من العصافير أن ينفذوا أمر عصفور المطر وأن يقبلوا لاسترداد ريشهم لأنّه قام معافى من مرضه. فعلت الطير ذلك.

تيقن عصفور المطر بأن والدته عوّلت على افتراس زوجته. فدبّر أمرا. في المساء عاد لوحده قبلها، وهيأ غرفة، أمر أمه بأن تنام فيها لوحدها. وعندما استغرقت في النوم، قام بإضرام النار في تلك الغرفة. احترقت الغولة وعاش عصفور المطر مع زوجته في منتهى السعادة.

هكذا انتهت حكايتي وحُلَّتْ عُقْدَتُهَا.

6) بقرة البتامى[103]:

كان لرجل امرأة رُزِقَ منها بولدين؛ طفلة وطفلة. مرضت الأمّ وتوفّت. أوصت قبل وفاتها زوجها بأن لا يبيع البقرة الوحيدة التي تمتلكها، مهما كانت الظروف.

تزوّج الرجل بامرأة ثانية لكي تعتني بطفليه. كانت للمرأة بنت قبيحة المنظر، ذات أخلاق سيئة. أصبحت المرأة تغار من الربيبين، وكانت تتساءل على الدوام: لماذا ينمو اليتيمان بسرعة ويزدادان جمالا، على عكس ابنتها التي ظلّت ضعيفة الجسم، مشوّهة الخلقة. كانت زوجة الأب تسيء معاملة الفتاة والفتى وتمنع عنهما الطعام. كانا يلجآن إلى البقرة التي تركتها لهما أمّهما المتوفّية فيرضعان الحليب من ضرعها. كانت البقرة تتوقف لمّا يصلان بمحاذاتها، وتمرّر لسانها على وجهيهما بكلّ حنوّ وتحرّك ذنبها مرحّبة بهما وترمُقُهما بهطف وحنان، وتتركهما يرضعان من ضرعها إلى أن يشبعا. كان ذلك هو مصدر غذائهما.

ذات يوم قالت المرأة لابنتها الشوهاء: «أريدك أن تذهبي وتتبعيهما، وانظري ماذا يأكلان ويشربان؟!.. افعلي ما يفعلان؛ لكي ينمو جسدك ويزداد جمالك

مثلهما !..». تبعت البنت المشوّهة أخويها اليتيمين الجميلين، ولمّا رأتهما يرضعان من ضرع البقرة، الذي كان ينزّحليبا دافئا وصافيا، حاولت أن تفعل مثلهما، لكنها ما أن شرعت في مصّ ضرع البقرة حتّى نزَّ في فمها دمًا أحمر قانيا وقيحًا!.. تراجعت البنت مذعورة، وعادت إلى البيت باكية، وشَكَتْ لأمّها وحدّثتْها بما حصل!..

نادت المرأة القاسية على زوجها وطلبت منه أن يذبح البقرة!.. ففعل. لم يجد اليتيمان طعاما يتقوّتان به؛ فقصدا قبر والدتهما المتوفّاة لزيارته فوجدا شجرة عنب قد نبتت عليه وظلّلته، وقد تدلّت من أغصانها عناقيدُ ذهبيّة بلّلها الندى، وانعكس عليها شعاع الشمس. أكل اليتيمان من الشجرة فوجدا حبّات العنب اللمّاعة والنقيّة حلوة المذاق ومغذّية، وأصبحا يقبلان عليها كلّما جاعا!..

طلبت زوجة الأب من ابنتها الشوهاء مرّة أخرى أن تتبعهما لكي تنظر ما يفعلان وتقلّدهما. تبعتهما البنت، ولمّا رأتهما يأكلان من شجرة العنب، جرت إليها ومدّت يدها تقطف منها.. فجأة تحوّل العنقود إلى حزمة من الأشواك وخزتها؛ فرمت بها وعادت دراجها خائبة تشكي لأمها مما حدث لها!.. غضبت المرأة الشريرة، وقصدت المقبرة وقامت بقطع شجرة العنب من جذورها!..

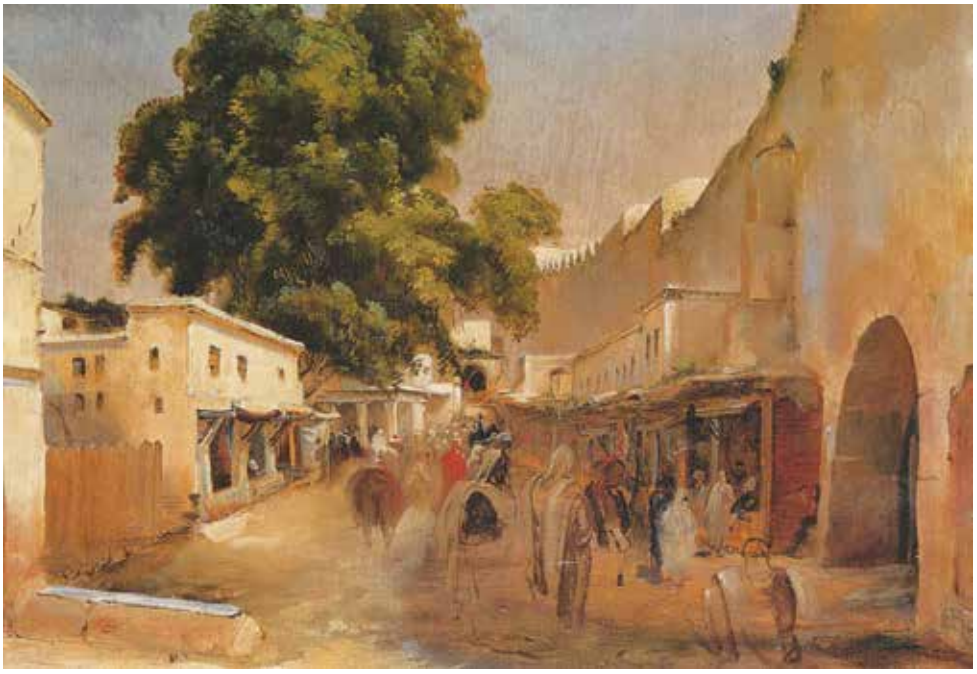
ازداد حال اليتيمين سوءًا، وقست عليهما زوجة الأب أكثر، وكانت تكلّفهما بالأعمال الشاقة، ولا تطعمهما، وتعاملهما معاملة سيّئة. ذات يوم قررت الرحيل على أن تتركهما لوحدهما؛ ولكي يتبعانها تظاهرت بأنها ستكلفهما مع ابنتها الشوهاء بغسل الصوف في الوادي. عندما لاحظت الفتاة اليتيمة زوجة أبيها تحزم الأثاث ترجّتها بأن تنتظر إلى أن يقوموا بغسل الصوف، ويعودوا جميعا من الوادي ليرحلوا كلّهم. طمأنتها قائلة لها: «لمّا تكونون في الوادي وتشاهدون الدخان يتصاعد من المدخنة وتسمعون الكلب ينبح، اعلموا بأننا لم نرحل ومازلنا في انتظاركم!».

أعطت زجّتين[104] من الصوف السوداء لليتيمين، ووضعت بين يدي ابنتها زجّة بيضاء، وقالت: «اذهبوا إلى الوادي ..لا أريد منكم أن تعودوا قبل أن تصبح الزجّات جميعا بيضاء ناصعة!..». لمّا وصلوا لإبى الوادي، غطست البنت الشوهاء الزجة البيضاء في الماء وأخرجتها، وانصرفت عائدة إلى البيت. أما اليتيمان فقد ظلاّ وقتا طويلا وهما يَعْرُكَانِ[105] الصوف السوداء لتصبح بيضاء دون جدوى!.. وكانا كلّما التفتا نحو البيت شاهدا الدخان يتصاعد من المدخنة، وسمعا نُباح الكلب.. فيطمئنّان ويظنّان أنّ أهلهما في انتظارهما. أقبل الليل بعد أن غابت الشمس، وقرّر اليتيمان العودة إلى البيت. لمّا وصلا وجدا أهلهما قد رحلا. كانت ألسنة النار تلتعم أعواد الحطب المتبقّي، وكان الكلب مربوطا إلى الرحى الحجريّة يدور حولها وقد تعب فأكثر من النباح!..

جاع اليتيمان فبحثا عن كسرة[106] يتقوّتان بها فوجداها في الرماد؛ نفضها الولد وهمّ بقضمها، لكن أخته التي كانت أكبر منه سنّا اختطفتها من بين يديه ورمت بقطعة منها للكلب. لما أكلها الكلب سقط على الأرض يتلوّى ومات!.. لقد كانت خبزة مسمومة دسّتها زوجة الأب في الرماد لتقتلهما!.. امتنع الشقيقان عن أكل الخبزة وقضيا ليلتهما جائعين. في الصباح الباكر حملا معهما عصا الرحى ورحلا بحثا عن أهلهما.

ظلاّ يمشيان.. يمشيان.. يمشيان، وقد اشتدّ جوعُهما. شاهدا عن بعد، على حافة الطريق كدسين؛ أحدهما أصفر والآخر أبيض! قالت الفتاة: «لعلّ الكدسان ممّا يؤكَل. سوف آكل الكدس الأصفر..» قال الولد: «أما أنا فسآكل الكدس الأبيض..». لمّا وصلا؛ وجداهما بلحًا وملحا. أكلت الفتاة البلح وأعطت لأخيها شيئا منه، غير أنه رفض عرضَها وأقبل على الملح يَسُفُّه.

لقد كان غِرًّا لا يعرف عواقب الأمور!. اشتدّ عطشُه، وشرع يبحث عن نبع ماء؟. وكان اليتيمان يسيران في أرض تَمُرُّ بها وديانٌ مسحورة!.. من يشرب منها يتحوّل إلى حيوان!.. كانا كلّما مرّا بوادٍ يُقبِلُ الفتى على الماء ليشرب منه، غير أن أخته الفطنة كانت تمنعه من الشرب لكي لا يتحوّل إلى حيوان!..



6

اشتدّ تعبهما وجلسا على حافة الطريق ليرتاحا. نامت البنت قليلا، فقام أخوها وجرى إلى الوادي المسحور وعبّ منه الماء. لكنّه سرعان ما تحوّل إلى غزال، لأنه شربي من وادي الغزلان!.. عاد ينطّ نحو أخته. أفاقت الفتاة على منظر أخيها وقد تحوّل إلى غزال؛ فضربت كفًّا بكفّ، وصرخت باكية: «لقد خُدِعْتُ فِيكَ يَا اَبْنَ أُمِّي!.. »، ثم تابعت طريقها، يتبعها أخوها الغزال.

وصل اليتيمان إلى أرض فيها نبع ماء، حوله شجر ظليل ونبات كثيف. أعجب المكان الفتاة، فأقامت فيه مع أخيها. كانت تأوي إلى شجرة كبيرة باسقة، فتصعد إلى أعلاها وتنام على أغصانها القويّة التي تحجبها عن أعين المارّة. أما أخوها فقد كان يسرح في المرج، ويعود كلّ مساء ليبيت عند جذع الشجرة حيث كانت تقيم أختُه.

في يوم من الأيّام، مرّ سلطان تلك البلاد بالمكان، وقصد النبع لكي يشرب فرسُه. لما عاد إلى قصره لاحظ بأنّ فرسه ليست على ما يرام، هَزُلَتْ بعد أيام قليلة لأنها كانت تمتنع عن الأكل والشرب!. جاء بيطريّ وكشف عنها فوجد أن شعرة طويلة التوت على لسانها. نزعها مندهشا لطولها وجمالها!.

ولما حملها إلى السلطان قرر أن يرسل حراس القصر للبحث عن صاحبة هذه الشعرة ليتزوّجها؛ فراحوا يقيسونها على شعر جميع فتيات المملكة، لكنهم عادوا خائبين!.

ذات يوم من الأيام خرجت الخادمة الوصيفة السوداء لتجلب الماء من النبع. ولمّا كانت تملأ جرّتها شاهدت صورة الفتاة منعكسة على سطح الماء، ظنّتها صورتها هي!. كسرت الجرّة ومزّقت ثيابها وعادت غاضبة إلى القصر تشكو حالها للنسوة قائلة لهم: «لماذا تتخذوني خادمة وأنا على قدر كبير من الجمال، يفوق جمال حرائر القصر؟!». ضحك منها النسوة، وعرفوا من كلامها ما حدث لها عند النبع. ذهبت النسوة إلى النبع، وانتبهوا إلى وجود الفتاة ذات الوجه الجميل في أعلى الشجرة. لما عدن إلى القصر أخبرن السلطان، فأرسل حرسه إليها، غير أنها رفضت النزول خوفا من أن تتعرض لمكروه. بعث السلطان لـ«السَتُّوتْ» العجوز الماكرة يطلب منها أن تعينه في إنزال الفتاة من مكمنها.

أمرت العجوز الداهية بإحضار خيمة وعدد من النعاج إلى المرج، وتظاهرت بالإقامة فيه قريبا من

الشـجرة. في المسـاء لمـا آوت النعـاج أمـام الخيمـة، تظاهـرت بالقيـام بحلبها، وكأنّهـا عميـاء، فتقبض على ذيولها بـدل الضرع. صاحت الفتاة من فـوق: «لا يعمّة لا تُحلب الشـياه من ذيولها كما تفعلـين!». ترجّتها العجوز أن تهبـط لتسـاعدها علـى حلـب شـياهها بالطريقـة المناسـبة مدعيـة العماء. أخـذت الفتاة منهـا عهدا على أن لا تمسـها بسـوء. حينـذاك نزلت من أعلى الشـجرة، وسـاعدتها علـى حلـب النعـاج، ثـم عـادت إلى أعلـى الشـجرة. في الغد تظاهرت «السـتوت» بأنها تقوم بقلي الحبوب ووضعـت الطاجين مقلوبا. صاحـت الفتاة من أعلى الشـجرة لتنبههـا إلى سـوء اسـتعمالها للطاجين، فطلبـت منها أن تنزل لتسـاعدها. حينـذاك نزلت الفتاة ونسـيت أن تطلـب منها العهـد بالأمان. حينـذاك خرج حرس السـلطان من مخبئهم وقبضوا على الفتاة. قاسـوا الشـعرة الطويلة على شعر رأسـها، تأكدوا من كونها هي صاحبة الشـعرة التي يريد السـلطان أن يتزوجها. حملوها إلى السـلطان.. عرض عليها الزواج، وافقت ولكن بشرط أن تصطحـب معها أخاها الغزال ليرعـى في حديقة القصر دون أن يتعـرض له أحـدٌ بمكروه.

يعـود بنـا الكلام لـلأب وزوجتـه الشرسـة وابنتهما الشـوهاء. وصلـوا إلى مملكـة السـلطان وأقامـوا فيها. ولكـي يجدوا ما يقتاتـون به خـرج الأب مُتَسَـوِّلاً. جاء إلى بـاب القصـر ذات يوم يطلـبُ حَسَـنَةً. سـمعت الفتاة الحسـناء صوتـه فأطلّت مـن نافـذة القصـر وتعرّفت عليه. أرسـلت له خـبزة مـع الخادمة حشـتها بالذهب. حملهـا إلى بيته دون أن يـدري بما فيها. لما عـاد إلى الكوخ قسـم الخبزة فتناثـر الذهب أمـام أعين زوجتـه وابنتها. قالـت الزوجـة: «ليس هناك مـن يمنحـك الذهب من غير ابنتك لونجـا؟ !.. لنذهـب إليها!». قامـوا بزيارتها.. رحّبـت بهم، وعفـت عما بدر مـن زوجة أبيها في السـابق مـن تصرفات ضارّة بهـا وبأخيها. اسـتضافتهم لعدة أيام في قصـر السـلطان. أخبرتهـم أنهـا حامـل. ازدادت غيرة الزوجـة الشرسـة وابنتُها منها وعـوّلا علـى الكيد لها.

بينمـا كانـت لونجا تُعَـرِّفُ زوجـة أبيها وابنتهـا بغرف البيـت لاحظت زوجـة الأب أن هناك غرفـة مغلقة نصح السـلطان زوجته بـأن لا تفتحها وخبّأ مفتاحهـا في مكان لا تعرفه!.. حرّضت زوجـة الأب لونجا على أن تقتحم الغرفة وتشـاهد ما فيهـا، وأوحـت لها بأن السـلطان قـد يكون تزوّج عليهـا دون علمهـا. ثارت غـيرة لونجـا وألحت على زوجها بأن يسـلم لها المفتاح. لما تسـلمت المفتاح وفتحت الغرفـة عثروا فيهـا على بئر. قامـت زوجة الأب الشـريرة بدفع الفتـاة لتقع فيه، ثـم جعلت ابنتها تبـدو وكأنها هي زوجة السـلطان. شـعر السـلطان بما حصل مـن تغير في صفات زوجته؛ فسـألها: «لماذا تغيّر لون بشـرتك؟.. بعد أن كان نقيـا مـورّدا، وأصبح مجـدورا داكنـا؟!». أجابت: «بسـبب ماء بلدكم الذي أصبحت أغتسـل به!». سألها مرّة أخرى: «ما به شـعرك بعد أن كان طويلا مسترسـلا.. أصبح قصـيرا مجعّـدا؟!». أجابـت: من صابـون بلدكم الـذي أصبحتُ أغتسـل بـه!». احتار السـلطان في الأمر، وزادت حيرتـه لمـا طلبت منه أن يـذبح الغـزال!. ولما أراد تذكيرها بشـرطها عـدم التعرض له بمكـروه، معتقدا أنها لومجـا، قالت لـه أنها غـيرت رأيهـا في الموضـوع، وكانت أمهـا قد أوصتها بالإصـرار على ذبحه وأن ترسـل لها بشيء من لحمه لتأكله!.. شـاهد الغزال (شـقيق لومجا) حرس السـلطان يهيّئـون السـكاكين لذبحه وسـلخه ويضعون القـدور على النـار اسـتعدادا لطبخـه، قصد البـئر الذي كانت قد ألقيت فيه شـقيقتُه، حيث كانـت تقبع في قاعه وكانـت قد وضعـت مولـودا ذكرا أجلسـته فـوق إحدى ركبتيهـا، وكان هنـاك ثعبانٌ يسـكن قعر البـئر، التجأ إلى حجرها متخذا منـه موقعا لإقامته لا يبرحه إلاّ لما يسـتبدّ به العطش فينزل ليشـرب من نبع الماء في الأسـفل. نادى الغـزال بأعلى صوته شـاكيا: «لُونْجَا يَا بَنْتْ أُمَّا السْـكَاكَنْ مْضَاتْ وَالْقَـدُورْ غْلَاتْ وْخُوكْ الْغَـزَالْ رَاحْ يْمُوتْ؟!»[107]. ردّت عليـه من أسـفل البئر شـاكية: «خُويَـا يَا ابْـنَ أُمَّا.. وْلْدَ السُّـلْطَانْ عْلَـى رْكْبَـه وَالْحَنَشْ بُو سَـبْعَه رُوسْ عْلَى رْكْبَـه؟!»[108]. سـمع السـلطان وحرسُـه صـوت لونجـا فسـارعوا جميعا، وأطلّـوا عليها. طلبت منهـم أن يذبحوا بقرة وأن يملحوا شـيئا من لحمهـا ويدلّـوه في قفة. فعلوا ذلـك، فأعطت اللحـم الْمُمَلَّح للثعبـان، الـذي أكله ولما شـبع منه عطـش. غـادر ركبتها ونـزل إلى النبـع.. حينها جلسـت في القفة مـع صغيرها وطلبت منهـم أن يرفعوها إلى الأعلى، وهكذا تم إنقاذهما مـن الثعبان، وروت لزوجها ما حصل!.

قام السلطان بقتل الفتاة الشريرة الشوهاء وجعل لحمها في كيس وأرسله إلى أمها فوق حمار، وعندما وصل الحمار ظنت ما وجدته في الكيس لحم الغزال، شرعت في التهامه. كان هناك قطّ يحوم حولها ولما لم ينل حقه من اللحم قال لها: «تِيسْ.. تِيسْ.. لَحْمْ اَلْعَوْرَاء فِي اَلتَّلِّيسْ.. وَكَّالَةْ لْحَمْ بَنْتْهَا!»[109]. نهرته قائلة: «كَسْ.. اَلْعَوْرَاء فِي خِيرْهَا وَخْمِيرْهَا!..»[110] واستمرت في الأكل إلى أن عثرت على عين ابنتها العوراء. حينذاك صرخت ووقعت مغشيا عليها.

قصد السلطان «الدبّار»[111]، أشار عليه بكيفية فكّ سحر الغزال وإعادته إلى هيئته البشرية، قام بمعاقبة زوجة الأب الشريرة بسحلها في الطريق العام.

7) لونجة بنت الغولة[112]:

كانت هناك غولة وابنتها اسمها «لونجة»؛ خرجت الأم لتحتطب، وبقيت لونجة ذات الثديين الضخمين، تقوم بالعناية بهما. مرّ رجل، شاهدها فأعجبته، ارتمى على ثدييها ورضع منهما. قالت لونجة: «لوأنّك لم ترضع من ثديي لأكلتك.. لقد نجوتَ بفضل ما أقدمتَ عليه!». ثمّ أضافت: «لكن كيف أخفيك؟. ستعود أمي الغولة بعد قليل، وإذا ما وجدتك فإنها دون شك ستلتهمك!». أخفته في حوض طحن الزيتون[113]، وغطته بالطاجين[114] وثقبته في الوسط لكي يتنفس، وأمرته بأن يمسكه من الداخل. حين رجعت أمها من الغابة قالت: «إنّي أشمّ رائحة الغريب في بيتي!». ردّت لونجة: «ومن يجرؤ على الاقتراب من بيتك يا أمي وأنتِ غولة يهابها الجميع!». طلبت الأم من لونجة أن تحضر لها شيئا من اَلْحِنَّاء والماء. قامت بخلطهما ثم نادت على أواني المنزل: «يا قراوجي يا حراوجي، اقتربوا مني لأحنّيكم!»[115]. تقدّمت إليها جميع الأواني، ما عدا الطاجين الذي عجز عن الحركة لأن الرجل كان يمسك به من الداخل؟!.. تساءلت الغولة عن سبب رفض الطاجين التقدّم؟!.. قالت لونجة: «إنه عجوز مثلك، غير قادر على الحركة.. هات الحناء لأحنيه بنفسي!». لمّا أقبل الليل سألت لونجة أمها: «متى يا أمّي تستغرقين في النوم؟!». قالت الغولة: «حين تسمعين الحيوانات التي التهمتُها تصيح في بطني، حينذاك أكون في سبات عميق!». وسألت الأم بدورها ابنتَها: «وأنتِ، متى تنامين؟!». قالت لونجة: «عندما يَنْبُتُ الملح[116] الذي أنثره في فراشي!». انتظرت الأم نوم ابنتها، وهي تنتظر ظهور النبات من تحتها!.. غير أن ذلك لم يحصل. غلبها النعاس فنامت، ولما تصايحت الحيوانات في بطنها، قامت لونجة وأحضرت سَرْجًا[117] وضعته في فراشها، ثم بصقت على جنبه، وعند العتبة!.. أخذت معها الرجل ورحلت. لمحهما الديك فصاح: «كوكو.. كوكو[118].. يا مهراس[119].. لونجة خطفها رجل؟!». تحرّك المهراس وأحدث جلبة أيقظت الغولة. نادت على لونجة، فأجابتها البصقة بجانب السرج: «أنا هنا بجانبك!».

تلمّست الفراش فوقعت راحة يدها على السرج، اطمأنّت قائلة: «نامي يا ابنتي وسأذبح الديك الكذاب غدًا!». عاد الديك مرة أخرى يصيح: «كوكو.. كوكو.. لونجة خطفها رجل!»، وتحرك المهراس مرة أخرى واستيقظت الغولة فنادت على لونجة. أجابتها هذه المرة البصقة الموضوعة على العتبة، فجاءها الصوت بعيدا، حينذاك شكّت الغولة في الأمر ونهضت وجرت تتبع آثارهما. وصلت عند النهر، وكانا قد اجتازاه، بعد أن توجّها له بعبارات المديح والإشادة، فغاض ماؤه وسمح لهما بالعبور. وجدته هائجا، لمّا عجزت عن اجتيازه نادت الغولة على لونجة قائلة: «ماذا قلت للنهر لكي يهدأ!». قالت لونجة: «لقد شتمته، افعلي ذلك ثم ألقي بنفسك بين أمواجه!». قامت الأم بشتم النهر وألقت بنفسها في النهر فأشرفت على الغرق، وقبل أن تموت دعت عليهما بأن تتحول الفتاة إلى طاجين وأن يتحول الفتى إلى قصعة. لكن لونجة قالت لها: «لقد قسوتِ علينا، لا تنسي بأني ابنتك؟!». حينذاك خفّفت من دعوتها عليهما قائلة: «لتتحوّلي أنت إلى شمس، وليتحوّل فتاك إلى قمر!». ثم أضافت: «اذهبا وفي طريقكما وعندما تشاهدان صراعا بين طرفين لا تحاولا أن تفصلا بين المتخاصمين!».

في طريقهما وجدا رجالا يقتتلون. همّ الفتى بأن يتدخّل للفصل بين الطرفين، ذكرته لونجة بوصية أمها، فتجاهل الأمر. واصلا طريقهما إلى أن شاهدوا أطفالا يتعاركون، أراد الفتى أن يتدخل للفصل بينهم، ذكرته

لونجة بالوصية فامتنع وتابعا طريقهما. تكرر الموقف عدة مرات، وفي الأخير شاهدا صقرين عظيمين يقتتلان. رفض الفتى الانصياع للنصيحة، وتدخّل للفصل بينهما. أطبق عليه أحد الصقرين بجناحيه وطار به عاليا، وقبل أن يبتعد به وجه كلامه للونجة قائلا لها: «واصلي الطريق ستجدين خادمة، سترشدك إلى بيتنا !». تابعت لونجة المشي، وفي الطريق اعترضتها خادمة دلّتها على بيت الفتى. قامت لونجة بنت الغولة بالتهام الخادمة، وارتدت جلدها وقصدت البيت. سألت لونجة والدة الفتى قائلة لها: «أين أعلق كيس متاعي يا لالاّ[120] ؟!». استغربت الأمّ، وقالت لها: «كأنّك تدخلين البيت أول مرّة..لا تعرفين موضعك؟!.. سأخبرك لآخر مرّة..إنّه في الإصطبل مع الكباش!». عاملها أهل البيت على أنها الخادمة، فكان طعامُها من النُّخَالَة[121]، ومرقدُها بين الكباش. أحسّت لونجة بالوحشة، غير أنها صبرت. كان يحطّ أمامها كلّ يوم طائرٌ، يتوجه إليها بالسؤال: «ماذا تعشّيتِ يا لونجة وأين بتِّ؟!»، تجيبه قائلة: «تعشّيتُ النخالة وبتُّ بين الكباش !». يردّ غاضبا؛ داعيا على والديه: «أحرق الله والديّ !» ثمّ يمضي.

ذات يوم ظلّ والد الفتى خارج المنزل لبعض الوقت، وصادف مجيئه وصول الطائر، سمعه يتحاور مع من ظنها الخادمة، وينهي كلامه بالدعاء على والديه بالحرق!. توجّه الوالد إلى «الدبار»[122] وروى له ما حدث. نصحه بأن يستدعي لونجة لتقيم في غرفة العائلة وأن يطعمها مما يأكل هو وزوجته. فعل ذلك، وانتظر مجيء الطائر في المساء، فكرّر قوله موجها الكلام للونجة: «ماذا تعشيتِ وكيف نمتِ؟!». ردّت عليه هذه المرّة قائلة له: «تعشيت كُسْكُسًا[123] من سميد ونمتُ مع سيدي ولالاّ!»، حينذاك دعا لوالديه قائلا: «رحم الله والديّ!». قصد الوالد مرّة أخرى «الدبّار»، وأخبره بما حدث. أمره بأن يذبح ثورا عند نبع الماء، وقال له: «ستأتي الطيور لتأكل وتشرب، ولما تشبع ستغادر المكان، ولن يبقى سوى ذلك الطائر الذي يأتي إلى الخادمة كلّ يوم، سيكون عاجزا عن الطيران، حينها اضربه برفق على جناحه، سوف يتحول إلى هيئة بشرية؛ إنّه ابنك الغائب، اعتني به ليعود إلى هيأته الأصلية!». قام الوالد بما أوصاه به «الدبار»؛ وتحول الطائر إلى إنسان شديد الهزال، صغير القامة، حمله ووضعه في القطن إلى أن نما وعاد إلى هيئته الأصلية فتى قويّ البنية.

ذات يوم أبدى الفتى رغبته في الزواج، ولما سألته أمه عن الفتاة التي اختارها زوجة؛ أشار إلى الخادمة التي تعيش معهم. استنكرت الأم الأمر، وذكّرته بأنّ والده هو سلطان البلاد، وسيكون أضحوكة للناس إذا ما أصر على الزواج من خادمة. لما بلغ الأمر سمع الوالد استشار الدبار الذي نصحه بالقبول. في يوم العرس دخلت النسوة لكي يضعن الحنّة في كفها، فوجدنها وهي في جلد الخادمة، بشعة. ذكروا ذلك أمام المدعوين، وأصبح الناس يهزأون من ابن السلطان الذي تزوج من خادمة بشعة. دخلت أمّ الفتى على الزوجة عنوة فوجدتها ذات جمال ساحر!.. وذات يوم لما كان الفتى جالسا بين أصحابه أمام المنزل، أطلقت الأم سراح الكباش من الإسطبل، فخرجت، نادت حينذاك على لونجة لتسرع بإعادتها إلى الداخل. رأى رفاق الفتى لونجة فانبهروا بجمالها، وسألوه كيف جعل من خادمة شوهاء امرأة فائقة الجمال. أراد أن ينتقم منهم لأنهم كانوا يعيّرونه لما تزوجها. ذكر لهم أنه جعل الماء يغلي وصبه على جسدها فتحولت إلى امرأة بهذا الجمال. قام رفاقه بتطليق زوجاتهم وأتوا بالخادمات وصبوا عليهن الماء المغلي، فقتلنهنّ جميعا!.. واستردّوا زوجاتهم، وأصبحت المملكة خالية من الخادمات.

لاحظ السلطان في بيته أن عدد كباشه يتناقص كلّ يوم، ذهب إلى «الدبّار»، فنصحه بأن يضع على جسده جلد كبش وينضمّ ليلا للكباش في الاسطبل ليراقبها. فعل ذلك، فوجد أن زوجة ابنه لونجة تدخل الاسطبل في منتصف الليل لتلتهم واحدا منها، ولما وجدته قالت: «إنه كبش سمين!». نزع حينذاك جلد الكبش، ولما تعرفت عليه قالت: «كيف لي أن أتعرّض بسوء لحماي، ستصيبني اللعنة؟!». حدّث ابنه في الأمر، قائلا له: «لقد تزوّجت غولة، وسوف تأكلنا جميعا!». قرروا حينئذ أن يهربوا ويتركوها في المنزل، ادعوا بأنهم مدعوين لحضور عرس، وسيتركونها لحراسة المنزل، وخرجوا حاملين كل ما يحتاجونه، وتركوا لها الفرس. في طريقهم كانت بصحبتهم ابنتهم الصغيرة، تذكّرت أنها نسيت صحنها الذي تتناول فيه وجبات الطعام، فعادت إلى المنزل. وجدت أن الغولة لونجة قد التهمت الفرس، وفرشت جلدها وعلقت أحشاءها حول رقبتها، ووضعت قوائمها على كتفيها. قالت البنت، وهي ترتعد من الخوف: «لقد نسيت صحني الذي لا يمكنني أن آكل في غيره!». قالت لونجة بنت الغولة: «ماذا ستقولين لأهلك عندما تلتحقين بهم؟!». قالت البنت الفطنة: «سأذكر لهم بأنّ عمّتي لونجة الجميلة كانت جالسة على زربية بديعة، وقد علّقت الجواهر والحلي الذهبية على صدرها ووضعت سترة من الحرير على كتفيها!». أعطتها الصحن وسمحت لها بالعودة، ولما وصلت عند أهلها روت لهم ما شاهدت. تأكدوا حينذاك من أنهم نجوا من الموت.

8) «حَبّ الزِّينْ»[124]:

كانت هناك أسرة تتكون من الأب والأم وطفل. مرض الأب فأوصى ولده وهو يحتضر بأن يتجنّب أكل ما لا يملكه. كان الولد بارّا بأبيه فعاهده على أن يعمل بوصيته مهما كانت الظروف. كبر الطفل في كنف أمّه، يسعى لتوفير لقمة العيش لنفسه ولوالدته عن طريق العناية بالبستان الذي تركه له والده. كان يقوم بسقيه وتنقيته من الأعشاب الضارّة ويعمل على زيادة محصوله. ذات يوم بينما كان منهمكا في ريّ البستان اعترضته حبّة رمّان كبيرة وناضجة، حملتها المياه في الساقية، أخذها والتهمها بنهم، فقد وجد في مذاقها حلاوة وطراوة لم يعتدها فيما أكل سابقا من رمّان. تذكّر فجأة وصية أبيه، ووقع في حرج كبير، وازداد شعوره بالندم على تسرعه في أكلها، وهو لا يعلم مصدرها!.. فمن المؤكّد أن الماء جرفها من بستان غير بستانه، ويكون قد وقع في المحضور لما تناولها وهي ملك غيره. اشتدّ به الفزع، وعاد إلى البيت مغتمّا. حاولت أمّه أن تهوّن عليه الأمر مقترحة عليه البحث عن صاحب الرمانة والاعتذار له؛ إن قَبِلَ الاعتذار يكون خلاصُه، ويزول عنه شعورُه الأليم بالذنب. جدّ في الاستقصاء والبحث عن صاحب الرمانة من بين جيرانه الفلاحين الذين تمرّ مياه السواقي بأملاكه. عثر على شيخ ادّعى أنه صاحب الرمانة. كان الشيخ من الدهاة، ورغب في أن

ينسج علاقة مع هذا الشاب المصرّ على الوفاء لوالده بهذا النزوع المثالي، رغم أنّ الأمر ليس بهذه البساطة، إذ تصعب معرفة صاحب البستان الذي جرفت منه المياه الرمانة، بل يستحيل ذلك!.. اشترط عليه لكي يعفو عن فعلته ويسامحه أن يتزوّج من ابنته، التي ادّعى أنها تعاني من الإعاقة؛ عاجزة عن المشي على قدميها لكنها بإمكانها استخدام يديها لقضاء شؤونها.

طلب الشاب من الشيخ أن يمهله بعض الوقت ليستشير والدته. عاد إلى المنزل وعلامات الخيبة بادية على وجهه. بادرته أمه بالسؤال عن نتيجة مسعاه وعن سبب ازدياد غمّه؟. فروى ما جرى له مع الشيخ. استبدّت بها الحيرة، وبقيت تقلّب الأمر على شتى وجوهه وانتهت إلى الموافقة على هذا الزواج رغم ما سيحمله من حزن على مستقبل الفتى اليافع المقبل على المستقبل بكلّ عنفوان، ووافقت في نهاية المطاف على القبول؛ فهي تخشى من أن يقضي الشعور بالذنب على مستقبل ولدها أكثر مما يحصل له نتيجة زواجه بامرأة كسيحة، فرغم أن وجودَها في البيت سيجعلها عالة عليهما. قالت في نفسها: «عسى الأمر يهون عند التعوّد، ثمّ إننا سنتقاسم ثقل المعاناة مما قد يهوّن عليه!».

أبلغ الشيخ بالموافقة، وعين تاريخ الخطوبة، وفي اليوم المعيَّن قصد بيت الشيخ بصحبة والدته. تم الاتفاق على المهر وعلى تحديد يوم الزفاف. في اليوم الموعود، وما كاد المدعوون ينصرفون، وهم يُمْطِرُونَ الفتى بنظرات بدتْ عند بعضهم هازئةً، وعند البعض الآخر مُشْفِقَةً، حتى حدثت المفاجأة!. وتبيّن للشابّ ولأمه الرؤوم أن ابنة الشيخ فتاة فائقة الجمال، هي من أجمل النساء خَلْقًا وخُلُقًا، وقد أراد الشيخ أن يكافئ بها هذا الشاب المثالي، كما أن الفتاة رغبت فيه ووافقت على الزواج منه لمّا حدّثها والده عن خصاله. كانت الفتاة تُدْعَى «حبّة الزين». أدخلت البهجة في بيت الأسرة الصغيرة، بَادَلَتْه الْحُبَّ، وأصبحتْ موضوع حديث الناس عن جمالها الفائق. عاشا في سعادة غامرة، إلى أن طرق باب بيتهما ذات يوم طارق، ولما خرج الشاب ليتعرّف على الشخص الذي قصد بيته، وجد أمامه رجلا غريبا لم يسبق له أن رآه من قبل، طلب الضيافة، واسمُه «عارب هلال». كان الناس يعرفون دهاءه ومكره، ولما شاع خبر جمال المرأة قرّر الاستحواذ عليها وافتكاكَها من الشابّ ذي التجربة المتواضعة في الحياة. حمل معه مخدِّرًا، وما أن وضعت «حبّة الزين» أمامه طعام الضيافة، حتى سكب فيه في غفلة من الشاب السائل المُسْكِرَ في الجهة التي يغرف منها الشابُّ الطعام!. أُغْمِيَ على الشابّ المسكين، وقام «عارب هلال» باختطاف الزوجة وأخذها إلى بيته في الصحاري القصيّة.

شاور الشابّ والدته في أمر الخروج للبحث عن زوجته واسترجاعها من خاطفها، وأبدى حيرته لأنه لا يعرف موضع إقامة الرجل والطريق التي توجّه إليها. فكرت الأم الحكيمة في الأمر، ونصحته بأن يبحث عن صديق لوالده، كانت بينه وبين الوالد المتوفّي مودّة كبيرة ووفاء لا ينضب، فيستعين به في محنته هذه. ولكنه تساءل: «كيف لي أن أعرف هذا الرجل ولم يسبق لي أن التقيته؟!». أشارت عليه بأن يضع فوق حصانه شواري[125]؛ إحداها مملوءة خبزا أبيض من القمح، والثانية مملوءة خبزا أسود من شعير، ثم يخرج إلى الطريق ويمر بالناس الذين يسكنون في الجوار ويعرض عليهم ما يحمله من خبز، سَيُقْبِلُ الجميع على الخبز الأبيض، بينما صديق أبيه الوفيّ سوف يَقْنَعُ بالخبز الأسود. بهذه الطريقة تعرّف على صديق أبيه، رحّب به وأبدى استعداده لمساعدته في محنته والخروج معه بحثا عن «حبّة الزين». رحلا معا يجوبان الفيافي ويمران بالمدن والقرى بحثا عن «عارب هلال»، وفي ارتيادهما للصحاري وجدا في طريقهما راعيا يعرف هذا الشخص، وقد سمع بما يدور من حديث عن امرأة جميلة جاء بها إلى خيمته، غير أنها بكماء غير قادرة على النطق، وهو جادّ في البحث عمّن يداويها ويُرْجِعُ لها قدرتها على الكلام، وهو مستعدّ أن يبذل كلّ ثروته في سبيل ذلك!. اتفق الشاب مع الشيخ على أن يقدما نفسيهما لـ«عارب هلال» على أنهما قادران على إعادة القدرة على النطق لـ«حبّة الزين»؛ يقوم الشيخ بدور الحكيم، بينما يقوم الشاب بدور مساعده.

أمام عتبة خيمة الرجل البدويّ، تقمّص كل منهما دوره، فرحّب بهما الرجل وأبدى استعداده لتقديم كل ما يطلبان، فهو ينتظر بفارغ صبر أن تعود المرأة لهيئتها الطبيعية لكي يتمكن من الزواج منها، فهي في حالتها الراهنة عاجزة عن الكلام، تصدّه كلّما اقترب منها، وقد جلب لها الفقهاء والسحرة، ولم يتمكن من فكّ عقدتها. حدّثهما عن الأنعام التي يمتلكها، وعن جملين يعتني بهما؛ أحدهما قادر على قطع مسافة ثلاثة أيام في مدة ساعة والثاني أسرع منه، يقطع مسافة سبعة أيام في نفس المدّة. استمع الرفيقان بانتباه لكلّ المعلومات التي أدلى بها. وعده الشابّ بِبُرْءِ المرأة مما تعاني، وعدهما بمكافأتهما على صنيعهما. أحضر البدويّ «حبّة الزين» وما أن رأت زوجها حتى اندهشت، وكادت أن تصيح من شدّة الفرح!. فأشار عليها خفية بأن تلتزم الصمت والهدوء. شرع الشيخ يخطّ الطلاسم على وريقات يقدمها له الشابّ، وكان قد أعدّها مسبقا ووضعها في جيب سترته. ثم ناولها لـ«عارب هلال» الذي وضعها بدوره في كف يد «حبّة الزين». تلقّت إشارة من زوجها الشابّ فبدأت بالحديث والترحيب بالحكيم ومساعده وشكرهما على ما قاما به من أجلها!. فرح الرجل فرحا لا يوصف وزغردت أمّه التي كانت في أقصى الخيمة ترقب ما يحصل من بعيد.

حينئذ طلب الشيخ من «عارب هلال» أن تقوم «حبّة الزين» بتحضير كُسْكُسٍ باللحم ليحتفلوا بهذه اللحظة السعيدة. لمّا حضرت المرأة الطعام قامت في غفلة من أصحاب الخيمة بسحب المخدّر الذي كان قد استعمله «عارب هلال» وسكبته في الطعام، في الجهة التي يأكل منها خاطفُها. حينذاك سقط أرضا مغشيا عليه. قام الشيخ والشاب وحبة الزين، فامتطوا الجمل الأقلّ سرعة دون أن ينتبهوا للأمر. لما أفاق «عارب هلال» روت له أمه ما حدث. امتطى الجمل الأسرع، واتبع أثرهما إلى أن اقترب من الموضع الذي وصلوا إليه. حينما رآه الشيخ من بعيد دبّر حيلة أخبر بها رفيقيه. طلب منهما أن يمضيا لوحدهما على ظهر الجمل، وسوف يقوم باعتراض طريق البدويّ ليعطّل سيره ويدبّر حيلة للتخلص منه. ارتمى في الطريق، وقد مرّغ ثيابه بالتراب، وأحدث خدوشا في وجهه، وادّعى أن شابّا وشيخا وامرأة كانوا يمتطون جملا مرّوا به وسلبوا منه متاعه وضربوه، وتركوه طريحا. أشار عليه «عارب هلال» بأن يصعد على ظهر الجمل خلفه لأنّ عدوّهما واحد ولاشكّ أنهما مدركاه إن عاجلا أو آجلا. في الطريق سلّ الشيخ الداهية سكينه من تحت ثيابه وطعن البدويّ فأرداه قتيلا، وتابع طريقه إلى أن لحق بالشابّ وزوجته. عاد الجميع إلى محلّ إقامتهم، وشكر الشابّ الشيخ ووعده بأن يظلّ وفيّا لصداقته مثل أبيه يسعى لتلبية أي طلب يصدر عنه.

مضت الأيام والسنون رُزِقَ الشابّ والمرأة الجميلة خلالها بثلاثة أبناء، ولما عرف الشيخ ذلك قرّر أن يختبر وفاء ولد صديقه للعهد الذي قطعه معه. أرسل له طالبا منه أن يسلمه أبناءه الثلاثة لكي يذبحهم ويشرب من دمهم، مدعيا أن مرضا أصابه ولا شفاء له إلا بالتضحية بهؤلاء الأطفال. اغتم الشابّ وزوجته، وأصابهم الذهول من هول ما طُلِبَ منهما، غير أن الشابّ قرر أن يوفي بالعهد وأن يستجيب لطلب صديق أبيه، مهما كانت طبيعة التضحية.

خلال بضع سنين قام الشيخ الحكيم بتربية الأولاد أحسن تربية، حتى كبروا وأصبحوا شبابا يافعين، وأخذهم مصحوبا بزوجته وقصد بيت ولد صديقه لزيارة الأسرة الصغيرة. أثار مرأى الشبان الثلاثة مشاعر الذكرى الأليمة لفقدان فلذات كبدها، وقالت في نفسها: «لو أنهم عاشوا لكانوا في سنّ هؤلاء الصبية أبناء الشيخ الذين بدوا في أحسن صورة!» . لمّا انتهى الضيفان من مأدبة الضيافة، صارح الشيخ الزوجين بالمفاجأة التي هيأها لهما بمناسبة هذه الزيارة؛ قائلا لهما: «هؤلاء أبناؤكم وما قمتُ به قصدت منه اختبار وفائكما والقيام بواجب التربية الحسنة لهؤلاء الأبناء، أعتبر ذلك وفاء مني لذكرى جدهم الذي كان من أعزّ أصدقائي!». عمّت الفرحة العظيمة أرجاء البيت وعاش الجميع في سعادة تقوم على الحبّ والوفاء.

الهوامش

1. لبطل الضديد anti-héro مصطلح مستخدم في الدراسات السيميائية (مدرسة باريس)، ويُقصد به الشخصية التي تمثل خصما للبطل. يقع عليها التبئير من قِبَلِ السارد، يُسْنَدُ لها برنامج سردي مضادّ للبرنامج الذي ينفّذه بطل الحكاية. يقابل عند فلاديمير بروب مفهوم «المعتدي» أو «البطل المزيف».
2. استعملنا هنا مصطلحا هو اسم فاعل من «تَحَرَّى»، والذي نرى أنه الأنسب بدل مصطلح «باحث» الذي شاع استعماله بين الدارسين، وقد جاء اختيارنا هذا مستندا إلى جهود الدارس السيميائي رشيد بن مالك الذي قدم في كتاباته النقدية مراجعة عميقة للمصطلحات الشكلانيّة والسيميائيّة المستخدمة في الدراسات العربية، مقترحا المصدر «تحرّي» كمقابل لـ«Quête»، وهي وظيفة أساسية تأتي في مجموعة الوظائف التي تُفْتَتَحُ بها الحكاية عادة، ويشير مدلولها إلى مسار فعل البطل في الحكاية ودوره في تحرّي الحقيقة واسترداد الموضوع المفقود أو المُغتَصَب. أما مصطلح «بحث» المستخدم في النص المستشهَد به، والمستمدّ من ترجمة إبراهيم الخطيب، من الأنسب أن يكون معادلا للمصطلح الفرنسيrecherche. يُنظَر المرجع الموالي.
3. فلاديمير بروب، مورفولوجيّة الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، الرباط-الدّار البيضاء، 1986، ص 47.
4. نفسه، ص49.
5. : مخطوط. الترجمة من عندنا.

- Le discours féminin du conte : une analyse sémio-narrative du conte :
- Une analyse sémio-narrative d'un corpus de contes algériens, thése présentée pour l'obtention du doctorat d'état en sciences des textes, option « Littérature », par Kamel ABDOU, sous la direction de Mr Charle BONN ; professeur à l'Université Lumière, Lyon, France, soutenue à la Faculté des lettres et des langues, Université « Mentouri », Constantine, 2003.

6. نفس المرجع. الترجمة من عندنا.
7. نفس المرجع. الترجمة من عندنا.
8. عنوان الحكاية هو اسم البطلة. روتْها: أم الخير بوزيدي بالعربية الدارجة. جمعها وصاغها بالعربية عبد القادر خليفي، سنة 1989، من منطقة مشرية (قريبا من الحدود الجزائرية المغربية). وضع هامشَها عبد الحميد بورايو.
9. عبارة تُسْتَهَلُّ بها جلسة الحكي المسائية، رائجة في عدة مناطق من البلاد المغاربية، التي تستعمل العربية الدارجة، وهناك ما يقابلها بالأمازيغيّة، وهي عبارة «أَمَا شَاهُوسْ» (يَا مَا حَكَوْا!).
10. في منتهى الجمال.
11. معنى العبارة «كان حينذاك التراجع على تنفيذ العهد أمرا صعبا».
12. مناسبة يُدعى فيها جمع من النسوة أو الرجال للتعاون في إنجاز عمل يتطلب مجهودا جماعيّا تطوّعيّا، لا يقدر
13. معلّمو القرآن وحفّاظُه.. يُستفتون في الأمور الشرعية.
14. القسم.
15. معنى العبارة: «لا نستطيع أن نبيح لك الزواج منها».
16. لقد أقسمت.
17. أخوك يريد أن يتزوّجك.
18. تذكّري نعمي عليك.. لمّا أشرع في تسريح شعر رأسي.. اخطفي من يدي المشط واهربي لكي ألحق بك وأتمكن بدوري من الهرب.
19. ارتفعي بي أيتها الصخرة.. أخي ولد أمي أراد أن يتزوجني.. ارتفعي.. ارتفعي!
20. يا دلالة ابنتي انزلي لكي أراك.
21. كان من الممكن ذلك لو بقيت أما لي. لكنك أصبحت أمّ زوجي وأصبحت زوجة لولدك.
22. يا دلالة أختي أنزلي لكي أراك.
23. كان من الممكن ذلك لو بقيت أخا لي. لكنك اليوم أصبحت أخا لزوجي.
24. يا دلالة بنتي أنزلي لكي أراك.
25. كان من الممكن ذلك لو بقيت والدي. لكنك اليوم أصبحت حَمًا لي.
26. إن استطعتِ القبض على دلالّة أجعلك غنيّة بمشيئة الله.

27. أنزليني.
28. اصعدي بي.
29. وعاء مصنوع من جلد الماعز المجفف والمدبوغ بغرض الحفاظ على درجة حرارة الماء.
30. أيتها العجوز.. أنت لا تعرفين كيف تملئين الماء.. القربة مقلوبة.
31. يا بنيتي رحم الله والديك.. املئي لي الماء.
32. من يمسك بها أجعله غنيّا.
33. أكلة شعبية مغاربية.
34. آنية طعام.
35. هذا ما جرى لي.. قطع أخي يديّ.. هذا ما فعل بي
36. شكّلي عجينة من الطين.
37. أيها الغراب جئني بيدي من خيمة أبي، وأكافئك بجزة صوف تفرشها لأولادك.
38. يا أمّي الحدأة جيئيني بيدي الأخرى من خيمة أبي الشرقية، وسأكافئك بجزّة من الصوف.
39. نقشوا.
40. البئر.
41. أذّن يا مؤذّن عند رأسي، أراد أخي أن يتزوجني، وغرّت بي العجوز، وخدعتني النسوة، جعلنني حجر ملح وادّعين دفني في قبر منسيّ.
42. لونجة بنت أمّي. روتها خديجة بنت أحمد. جمعتها طلبة دزيرية. بالعربية الدارجة. من وادي سوف. 1979.
43. عبارة استهلالية نمطيّة تحمل معنى دينيا، فيه دعاء بالهداية إلى الإيمان، وتذكير بالرسالة المحمدية، وإشارة إلى عملية الاختلاق والانتقال الشفاهي للرواية المحالة إلى الزمن القديم جدّا، ولطبيعة التواتر السردي للحكاية.
44. عبارة نمطية تعني المرأة الفائقة الجمال.
45. عجلة من حديد أو خشب يُستعان بها في إخراج دلو الماء من البئر.
46. عمّي وعميمتي هما التسميتان اللتان تدعو بهما الزوجة (أو الكنّة) والد زوجها ووالدته.
47. جنس بمعنى جنّ وإنس بمعنى إنسان.
48. أنا إنسان إن وجدت إنسانا يتزوجني.
49. غولة (كائن خرافي متوحش، قد يظهر في هيأة إنسان)
50. يا لونجة ابنة أمي.. تم سن السكاكين وهيّئت القدور وأخوك سيُذبح ليؤكل.
51. يا علي يا ابن أمي اصبر كما أنا صابرة.. شعر رأسي الطويل يحجب عني الرؤية والثعبان يتوسّد ركبتيّ.
52. أمرالمنادي يُنادي.
53. لتقبلوا جميعا حاملين الحطب.
54. عبارة نمطيّة تُخْتَتَمُ بها حلقة سماع الرواية، وفيها دعوة إلى العودة إلى الواقع من خلال جملة تنبيهية.
55. الراوية: السيدة زبيدة عبدو زوجة: زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1977 صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو.
56. الستوت: شخصية نموذجية تظهر في الحكايات المغاربية؛ تتصف بالدهاء والمكر والفضول والقدرة على وضع الحيل.
57. الغنجاية: أصل الكلمة من اللهجة الأمازبغية، وتعني المغرف المستخدم في تحريك الأكل داخل القدر.
58. لغايطة: آلة موسيقية، مُسْتَخْدَمَة في بعض المناطق المغاربية يُعْزَفُ عليها بالنفخ فيها.
59. أشمّ رائحة ابن السلطان في بيتي.
60. أحيطوا بي يا آنية بيتي.
61. آنية فخارية كبيرة الحجم تُخَزَّنُ فيها المؤونة.
62. يا وادي الأوساخ تمادى في جنونك.
63. حكاية شعبية جزائريّة، نشرتها مُتَرجمة إلى اللغة الفرنسية، في الخمسينيات من القرن الماضي دورية «سيمون»: Simoun : Aspets de la Littéra- ture populaire en Algerie, 6e année, Edition Baconnier, Alger.
- ترجمها من الفرنسية إلى العربيّة: عبد الحميد بورايو.
64. الراوية: السيدة يخلف زوجة تيتي، الجامع: الآنسة كريمة تيتي (ابنة الراوية) ، نقلها: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1978، صاغها بالعربيّة: عبد الحميد بورايو.
65. مَضْغُ اللُّبَان في المجالس في الوسط التقليدي يُعَدُّ سلوكا صبيانيّا، قد يُقْبَلُ من الفتيات الصغيرات، لكنه يُعَدُّ سلوكا أخرق بالنسبة للمرأة الكبيرة وللعجوز بصفة خاصة، وكذلك التزيّن والغناء، فهي دليل على قلّة الحياء، والابتعاد عن الوقار، والسير في طريق الغواية.
66. لباس تقليدي، من الصوف أو الوبر، اشتهر به

الأمازيغ (البربر) منذ العصور القديمة، ولا يزالون بستعملونه في الريف المغاربي.

67. الراوية: السيدة يخلف زينة زوجة تيتي، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1978، صاغها بالعربية: عبد الحميد بورايو .

68. درابل: خِرَق.

69. لوساتها: أخوات زوجها.

70. لجملة الأخيرة تمثل نطق الزوج لصيغة تطليق زوجته.

71. الراوية: السيدة زبيدة عبدو زوجة زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1977، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو

72. أمْم!..: صوت يُتَلَفَّظُ به، يكون بضمّ الشفتين وتمديد صوت الميم، مصحوبا بتحريك الرأس من الأعلى إلى الأسفل عدة مرات، يُؤَدَّى في موقف التعجّب الممزوج بالاستهزاء. بقيّة العبارة تعني: يامن تشبه عيناه عيني أمه، وحاجباه مثل حاجبي أمّه (كناية على الرقّة المفرَطة، التي تُقرّب الرجل من صفات المرأة).. هل أنت فعلا تملك هذه الصدرية الثمينة التي ترتديها أم هي مُعَارَة؟؛ وهي عبارات تعني التحدّي والإعجاب في نفس الوقت.

73. اَلْقَاطْ: لباس تقليدي، عبارة عن صدرية من القطيفة الْمُطَرَّزَة بخيوط الذهب أوالفضّة.

74. إذهبي إلى دارنا وانظري كيف هي أحوالنا.

75. عبارة دارجة مجازية تعني سوء الحال والفقر المدقع (الترجمة الحرفية: بماذا.. ونحن لا نملك سوى القمل)

76. كناية على حالة العذرية، ولعلها هنا بيانٌ لوضعيتها الاجتماعية، واستعدادها لأن تكون زوجة مقبولة، وفق العرف.

77. عبارة فيها سخرية من وضعية العينين (اَلْحَوَل)، لعلها هنا في ردّها القاسي تعلن عن تطيّرها من منظر البنت، لأن العادات الاجتماعية في المجتمع التقليدي، بخصوص طقوس أيام الزواج الأولى، تولي اهتماما خاصا بالفأل في صبيحة ما بعد الدخلة، ويُعتقد في تأثير ما تستقبله العروس، في هذه الصبيحة، على عمليّة الإنجاب.

78. في الوسط الذي تُتَدَاوَلُ فيه الرواية، تدلّ نفس الإشارة بهزّ الكفين المتحاذيين والموجهين للأعلى إلى المعنيين معا؛ الثروة والأعضاء التناسلية.

79. صيغة تعني الأمر بالزغردة.

80. كلمة لا تعني شيئا ويبدو أنها تورية يُقَصد منها المرأة الساقطة، استعملتها الراوية لتتحاشى ذكر الكلمة الأصلية الدالة على الفحش.

81. جلاّبيّة: لباس تقليدي.

82. أحشاء الحيوان المذبوح.

83. الراوية: السيدة يخلف زبيدة زوجة تيتي، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1978، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو.

84. بهلول: ذو سلوك غير سويّ.

85. القفاطن: لباس نسوي احتفالي تقليدي مُستعمل في الحواضر المغاربية.

86. برنوس: لباس تقليدي مغاربي رجالي تلبسه العروس في حفل العرس.

87. القعّادة: إناء من فخار يُحفظ فيه الماء.

88. الراوية: السيدة عبدو زبيدة زوجة زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل - الجزائر 1977، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو

89. «اطلع.. اهبط» عبارة مجازية تُستَعمَلُ في العربيّة الدارجة الجزائريّة بمعنى «كُنْ نَشِطًا وحقّق ما يُفِيدُكَ».

90. الكسكسي: أكلة شعبية مغاربية، تُصنع من الدقيق المفتول.

91. الطمّين: أكلة مغاربية تُصنع من الدقبق المحمص.

92. الراوية: السيدة زبيدة عبدو زوجة زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر1977، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو.

93. المكحلة: البندقيّة .

94. بْحِيرَة: حقل.

95. اَلْكُفُوفْ: جمع كفّ، هو باطن اليد. المقصود هنا المبارزة بالعراك الجسدي، والضرب باليدين.

96. 4 الجفنة: آنية كبيرة من الطين أو الفخار تُستعمل لأكل الكسكسي بصفة جماعية.

97. القفطان: من الحلل التي ترتديها النساء في المناسبات الاحتفالية.

98. عبارة نمطية تُخْتَتَمُ بها جلسة رواية الحكاية.

99. روتها فاطمة باعزيز من أزفون، جمعتها وترجمتها من اللغة الأمازيغية (اللهجة القبائلية) ذهبية آيت قاضي. راجع صياغتها عبد الحميد بورايو.

100. شجر شوكي.

101. روتها فاطمة بعزيز من منطقة أزفون. جمعتها ذهبية آيت قاضي وترجمتها للغة العربية. راجع صياغتها عبد الحميد بورايو.
102. جمع خابية: وعاء كبير الحجم مصنوع من الطين أو الفخار، تُخَزَّنُ فيه المؤونة من الحبوب والفواكه الجافة.
103. جمعتها جميلة فلاح من خنشلة، سنة 2007. راجع صياغتها عبد الحميد بورايو. روايات هذه الحكاية تحمل أحيانا عنوان: لُونْجَة بَنْتْ أُمَّا، وهي العبارة التي يرددها الطفل المسحور في نهاية القصة عندما يتقرر ذبحه وهو في هيئة حيوان فينادي مستغيثا.
104. زجة من الصوف: ما يغطّي ظهر واحدة من النعاج.
105. يعرك: يدلك.
106. كسرة: خبزة.
107. لقد سُنّت السكاكين، وهُيّئت القدور وأخوك الغزال سيُذبح.
108. يا شقيقي.. ابن السلطان يجلس على إحدى ركبتيّ بينما يقيم الثعبان على ركبتي الأخرى.
109. يوجد لحم العوراء في الكيس وهذه المرأة تأكل لحم ابنتها.
110. اذهب من هنا فابنتي تعيش في أحسن حال.
111. شخصية نمطية تقوم بدور الحكيم.
112. جمعتها ذهبية آيت قاضي من آزفون (منطقة القبائل)، سنة 1997.
113. أرضية دائرية الشكل تتم تهيئتُها لعصر حبّ الزيتون.
114. وعاء من الفخار يُستعمل لإنضاج الخبز.
115. قراوجي: لعبي المصنوعة. حراوجي: أواني.
116. عبارة تعني حدوث المستحيل لأن الملح غير قابل للنمو.
117. مقعد من خشب مغلّف بالجلد يوضع على ظهر الخيل ليريح الراكب.
118. صوت صياح الديكة.
119. أداة من خشب أو نحاس تُستَعمل للهرس (طحن النباتات المجففة).
120. لالاّ: التسمية التي تدعو بها الزوجة أمّ زوجها في البلاد المغاربيّة.
121. النخالة: قشر حب الشعير، يُطعم به عادة الحيوان، ويضطر لأكله الفقراء.
122. الدبار: شخصية نمطية يُقْصَدُ منها «الحكيم».
123. الكسكسي: أكلة معروفة في الوسط الزراعي والحضري في شمال إفريقيا منذ العصور القديمة.
124. جمعها بالقبائلية (لهجة أمازيغيّة)، ونقلها إلى اللغة العربيّة «بن الشريف المرابط» من منطقة البويرة. راجع صياغتها عبد الحميد بورايو.
125. الشواري: حاوية مصنوعة من الحلفاء منقسمة إلى شطرين؛ توضع على ظهر الدابة، وكل شطر ينزل إلى إحدى جنبيها ليكون هناك تعادل بينهما. تُستعمل في الوسط الفلاحي بغرض حمل المؤونة من حبوب وخضروات على ظهر الدواب.

الصور

1. http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/PF1/PF1036/PF1036-15-lr-1.jpg
2. http://paintmalta.com/wp-content/uploads/2016/02/Distant-Shores.jpg
3. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f0/WomenofAlgiers.JPG/767px-WomenofAlgiers.JPG
4. https://i.pinimg.com/originals/9a/11/40/9a1140b6f4f941dab5075a5396b4d28d.jpg
5. https://www.mfa.org/collections/object/algerian-girl-32704
6. https://artmight.com/Artists/Langlois-Jean-Charles/Langlois-Jean-Charles-Algeria-242107p.html

1

الاحتفاء بالأنثى

في ثنايا الحكاية الشعبيّة

د.راضية عبدالرحمن عبيد - كاتبة من تونس

إنّ الثراء الدلاليّ للحكاية الشعبيّة وتنويعاتها المشروعة والمتحقّقة على امتداد الزمان والمكان يمنحان مزاوليها فرصة الإدلاء حولها بآراء مختلفة تصل حدّ التضارب، وذلك بحسب زوايا النظر إلى دواعي وضعها وطبيعة التعامل معها وجدواها. ففيما يرى بعضهم أنّها «مجرّد وهم اختلقه الناس لتخدير مواجعهم»، يذهب آخرون إلى أنّها سبيل إلى المحافظة على الذاكرة الجماعيّة بما فيها من قيم ومآثر، لإذكائها بالإيجابيّ من الإنجازات. والمتأمّل في مضامينها يجدها تتطلّع إلى بلوغ غايات، منها المعلن ومنها الضمنيّ، مثل إرساء بُعد تربويّ لها في قالب ترويحيّ، أو الانتصار إلى أحد الجنسيْن، إمّا تنفيساً و«ثأراً» لحقّ مغموط، في الجانب النسويّ؛ وإمّا تأصيلاً لمنزلة أعلى لا ينبغي أن تُمسّ بسوء، في الجانب الرجاليّ. وتظلّ الحكاية الشعبيّة خطاباً مستجيباً إلى تطبيق الثالوث المعتمد في تحليل النصوص الأدبيّة عموماً، والمتمثّل في استنباط كيفيّة القول / المباني، ومضامين القول / المعاني، ومقاصد القول / الأهداف؛

على أنّ هذا التقسيم الثلاثيّ لا يعني انفصاماً بين المكوّنات، إذ هي متعالقة متناغمة أبداً؛ وإنّما يُلجأ إليه في السياقات التعليميّة خاصّة؛ علماً وأنّ كلّ شكل إبداعيّ محتفظ لا محالة بخصوصيّاته التي تميّزه[1]، دون إغفال تناسل مختلف الأشكال وفنون القول من جذع مشترك، قوامه خطاب وقصّة لغاية في نفس المُنشئ. ولا تخرج الحكاية الشعبيّة عن هذا الاسترسال؛ نراها مفترضة سارداً ومسروداً له ومسروداً عنه؛ وباختلاف جنس هؤلاء الفواعل واختلاف مقامات روايتها، تتلوّن مضامينها وطرق تبليغها، خاصّة فيما يتعلّق بإسناد دور البطولة للمسرود عنهم. أ لا ترى أنّه يندر أن تكون المرأة إيجابيّة، صانعة للنصر، على لسان حكّاء رجل، حتّى وإن ثبت في التاريخ بلاؤها البلاء الحسن في امتحانات الحياة العسيرة. وللمرأة، على العكس، قصب السبق، حنكةً وحسنَ تدبير، كما سيأتي، على لسان راوة من جنسها؛ فيما ينخرط الرجال في الاغتذاء من البطولات وألوان التحدّي المسندة إلى أمثالهم، في أجواء ملحميّة.

ومن مظاهر الاسترسال في الحكاية موضوع الدرس، طابع الكونيّة فيها، شأنها شان الحكاية المثليّة والحكم والأمثال[2]، المختزلة لتجارب إنسانيّة، ضاربة في القدم؛ لا يُعرف لها قائل محدّد، وحتّى إن عُرف واضعها، كما بالنسبة إلى الحكاية المثليّة، فإنّها تظلّ عامّة بعموميّة شخوصها، حيوانيّة كانت أم بشريّة، وبإطلاق زمان الأحداث فيها ومكانها. وتتوفّر الحكاية الشعبيّة على معظم مقوّمات العمل القصصيّ البنائيّة والمضمونيّة التي من بينها: البطل محاطاً بشخصيّات مساعدة وأخرى معرقلة، سيرورة أحداث لها تمهيد وتكثيف للّغز، ضماناً للتشويق، فعقدة، فانفراج، يتنفّس على وقعه السامع الصعداء، حتّى وإن كان لا يزال سابحاً في عوالم الخيال والخرافة والأسطورة، وراغباً في سماع المزيد.

من كلّ ما تقدّم، ثمّة تلميح إلى أنّ الحكاية الشعبيّة، بما هي موروث ثقافيّ، تستهوي الجنسيْن قصّاً وتلقّياً، توظيفاً وتأويلاً؛ وفي إطار التأكيد على ضرورة تنسيب الحكم بانحياز كلّ جنس إلى عوالم تغذّي طموحه وتمكّنه من بلوغ المنشود من الأوضاع، بغية تجاوز موجودها، سننظر في دواعي الاحتفاء بالأنثى ومظاهره من خلال نماذج من الحكايات الشعبية[3].

من دواعي الاحتفاء بالأنثى في الحكاية الشعبيّة

إنّ الكلام عن دواعي الاحتفاء سوف لن يكون منبتّاً عن الكلام عن مظاهره، للتواشج بين عنصريْ ما نحن بصدد النظر فيه؛ وأوّل الأسباب هو:

1) النظرة الدونيّة إلى المرأة في الواقع المعيش:

يأبى الحديث عن النظرة الدونيّة إلى المرأة حدّها بزمان ومكان، لكونها ظاهرة مخترقة للتاريخ؛ وإن بدرجات متفاوتة، على مستوى الممارسة، وعلى مستوى الاستشعار والمعاناة. فالأنثى عندنا، حتّى بعد أن أعتقها الإسلام من جحيم الوأد ومنحها المكانة التي هي بها جديرة، لا تزال تعاني من ويلات النظرة الدونيّة إليها والتشكيك في قدراتها الذهنيّة والماديّة، فجنت من ذلك ما جنت من شهادات الإقصاء، رغم صفحات كفاحها وضروب نجاحها؛ فما بالك بوضعها في ثقافات أخرى؟!

والمتأمّل في الأمثال وفي الأقوال المأثورة المنسوبة إليها منذ العصور الغابرة، وفي دورها الفاعل الذي تخيّرته لنفسها من خلال روايتها للحكاية الشعبيّة، يجدها الخبيرة بشؤون التربية والسياسة، وإليها تعود الكلمة الفصل في القرارات الحاسمة، ومن نصيبها التفوّق في امتحانات الحياة العسيرة، كلّ ذلك بفضل حكمتها وحسن تدبيرها؛ وبهذا تصبح الحكاية وما هو من قبيلها مجالاً افتراضيّاً تثأر فيه المرأة لنفسها، متجاوزة الواقع المحموم بغمط حقوقها وطمس مآثرها. وليس هذا الإيجاب الممنوح إلى المرأة غريباً عن الآداب العالميّة، فكتاب كليلة ودمنة ذو الأصول الهنديّة، المنقول إلى العربيّة عبر الفارسيّة، لا يخلو من تمجيد الأنثى بمنحها أدوار الريادة والتروّي في المواقف الحاسمة، (نذكر على سبيل المثال الحمامة المطوّقة وأمّ الأسد والأرنب التي أطاحت بملك الغاب، مجسّمة غلبة القدرة الفكريّة على القدرة الماديّة)؛ ونذكر أيضاً ذكاء «طَبَقة» ولباقتها في فهم أحجيّات «شَنّ» في وقت غابت فيه الأجوبة الشافية عن أبيها. وما أحرى المرأة بأن ترى

هـذا المتخيّل الحـكائيّ واقعاً ملموسـاً، لأنّهـا في الحقيقة صانعة الحيـاة، نسـمعها مولولـة في الأفـراح، معولة في الأتـراح؛ نراها منغرسـة في الأرض تفلحهـا أو على أديمها تعركهـا؛ نلمحها فـوق السـطوح تجفّف غسـيلاً أو قوتاً، أو تبتهـل إلى الله، عسـاها أن تكـون أقرب مـا يمكن منه. وبالفعـل، فهي لا تفوّت فـرص منح نفسـها، على الأقلّ أدبيّـاً، المنزلة الأعلى وزمام الحلّ والعقـد في أهازيجها؛ إنّها القائلـة حين تُنيـم ضناها: «نِـنّ نعاس ننّ نعـاس، أمّك فضّـة وأبوك نحاس وأنـت ذهب فوق الـراس»، والقائلة مُغاليـة في مهر ابنـة أخيها ومقـرّرة أمر زواجهـا: «صاع جوهـر (= لؤلـؤ) وصـاع محبـوب (= ذهب) والمشـورة لعمّتهـا، وعمّتهـا قالت: الذهـب ما يغـلاش (= لا يغلو ثمنـه مهمـا ارتفـع) والجوهـر مـا يسـواش (= لا قيمة لـه) وبنت خوي مـا نعطيهـاش (= لا أُزوّجهـا)». وحتّى الحيوانـات لا تخـذل المرأة في بعـض ما يُتغنّى بـه، كما في: «والدجاجة تقـاقي، تقول أعطني صـداقي؛ والديك يحرّق، يقـول والله مـا أُطلّق. والجمـل بكركرته، يرجي بسيسـة امرأتـه»؛ ليتجلّـى أنّ طلـب الطـلاق يـأتي على لسـان الأنـثى، والتشـبّث بالزوجة على لسـان الذكـر الخدوم.

2) التعويض عن الحرمان المادّيّ والمعنويّ:

يُرجّـح أنّ المضطلعـين بمهمّـة قـصّ الحكايـات الشـعبيّة هم في الغالـب من الطبقة الفقـيرة المحرومة؛ ومن هـذا المنطلق، لا يبعـد أن يكـون واضعوها منتمين إلى نفـس الطبقـة؛ خاصّـة وأنّهـا تـرد على مقـاس ما يغـذّي أحلامهم ويلـبّي مطامحهم. وإذا مـا كان الرجال يحبّـذون الاسـتمتاع بالحكاية الشـعبيّة سـرداً وإنصاتاً في منتدياتهـم المسـقوفة أو في الهواء الطلـق، على ضوء القمر، فإنّ المجال النسـائيّ لهذا الترفيه هو الدور، قصوراً أم بيوتاً عاديّـة أم أكواخاً. ولا يخفـى أنّ تداول الحكايات الشـعبيّة ومـا هو مـن فلكهـا يتمّ عـن طريـق نوعيْن مـن المتعاطين معهـا؛ فهناك الـرواة العابـرون لها، مثل الأمّهـات اللائي يرمـن تأديـب أبنائهـنّ وتأصيل بعض القيـم النبيلة التي تحملهـا الحكم والأمثـال والحكايات المقتضبـة والأقوال المأثـورة؛ وهي في العـادة ذات تأثير فـوريّ، قـد يُكتـب له الاسـتمرار بحكـم تـوارث أجيال من الأمّهات للصالح من أسـاليب التربيـة ومضامينها.

النوع الثاني مـن التعاطي يرتقي إلى درجـة «الامتهان»، فقـد كانت بعض العائلات الميسـورة إلى حـدود بدايات النصـف الثـاني من القـرن العشـرين، على حـدّ علمي، تسـتدعي نسـاء مختصّات في «التخريـف»، وتنقدهنّ أجـراً، مقابل مـا يتحفنها به مـن قصص تطفـح خيالاً ومواعـظ؛ وبحكـم الاختصـاص، تنجـح الحكواتيّـة في خلـق الأجـواء العجائبيّـة وتوليـد التشـويق باختيـار لحظـات التوقّف، كلّمـا تقدّم الوقـت بالقصّ نهـاراً أو ليـلاً، إذ من الحكايات ما يسـتغرق سـردها أيّاماً ولياليَ، في دلالـة على أنّها سـليلة «ألـف ليلة وليلة». مـا يهمّنا هـو أنّ المرأة تمكّنـت، عن طريق الحكاية الشـعبيّة، من «تجـاوز» فقرهـا وحرمانها، واقتحـام الأوسـاط الثريّة اقتحاماً فعليّاً ملموسـاً، واقتحاماً أدبيّـاً افتراضيّاً؛ فكثيرة هـي القصص التي تكـون بطلاتها فتيات نشـأن في بيئة فقـيرة، تعيش فيها الأسـر الكثـيرة الأفراد عـادة على ما يدرّه عليهـا الاحتطاب وغـزل الصوف، ولـك أن تحصي عـدد الحكايات التي تبـدأ كالتـالي: «يُحكـى أنّ ثلاث/ سـبع فتيـات أخـوات يعشـن علـى الغـزل، فيبعن ما يغزلنه ويأكلـن بثمنـه» [س. ص452]؛ أو هنّ مقهورات من حيـف زوجات آبائهـنّ؛ إلى أن تأتي ضربـة الحظّ التي تكافئهـنّ على صبرهنّ وسـعيهنّ، وخاصّـة على رجاحة عقلهـنّ، ليـأتي في مرتبة لاحقـة جمالهنّ. تنتقـل الفتاة علـى صهـوة جـواد الفارس الأمـير أو ابـن أحـد التجّار الموسـرين، في بلدهـا أو في بلـد مجـاور، إلى حيث الخدم والحشـم في خدمتهـا والريـاش والطنافـس لراحتهـا والأطايـب لتنعّمهـا. تعيـش السـاردة تلـك الأجـواء، وتحلـم المسـرود لها بما تهيّأ للمسـرود عنها من أسـباب الرفاهيّـة؛ ولا يخلـو أن تسـتمتع المسـتمعة مـن علياء القـوم بصورتها التي رسـمتها لهـا الحكواتيّـة، ولا يخلو أن تسـتمرئ الاطّـلاع على حيـاة البؤس الـتي تمرّغت فيهـا «البطلة» قبل تحوّلهـا إلى النعيـم، للمقارنة وأخذ العـبرة. ومن آثار الأحـلام المراودة والمنبثقة عن التشـبّع بالحكايات الشـعبيّة، مـا روته لي أمّي كيـف كانت تلجأ وندّاتهـا مـن الصبايـا، أواسـط الثلاثينات مـن القرن العشـرين، إلى التطلّـع بأعنـاق مشـرئبّة، ومـن خلال الفجـوات الـتي تسـمح بهـا أظـلاف الهنـدي في أعلى الطوابي/ الحواجـز الترابيّـة، إلى المارّة للتنـدّر بتصنيف

الرجال وتقاسمهم فيما بينهنّ بالأنانيّة المقبولة. كنّ كلّما مرّ رجل متوسّط الحال والهندام، تقول الواحدة منهنّ: «هذا أرتضيه حارساً أو بوّاباً»، وتقول الأخرى: «سأعيّنه بستانيّاً أو طبّاخاً»، وما إلى ذلك؛ وحين يمرّ رجل وسيم مهاب، تتسابق الصديقات إلى إعلان الفوز به رفيق درب، وهكذا يتمادين في الهزل والحلم.

3) استثمار بُعد الحكاية الشعبيّة التربويّ:

تتعلّق همم الكبار بتربية الصغار تربية سليمة، تضمن استيعابهم القيم الأخلاقيّة الفاضلة والتمسّك بها، فلا يضلّوا السبيل. إلّا أنّ أمر التربية موكول في الغالب إلى الأمّ، لكثرة التصاق أبنائها بها، من قبل قطع الحبل السرّيّ إلى ما بعده؛ ومن تبعات ذلك تسمية لغة الطفل الأصليّة بـ«اللغة الأمّ»؛ ولا تدّخر الأمّهات جهداً لأداء رسالتهنّ، خاصّة تجاه بناتهنّ، متوسّلات بثقافتهنّ الموروثة، التي من أهمّ روافدها الحكاية الشعبيّة؛ وبثقافتهنّ المكتسبة من التجارب الشخصيّة ومن تجارب الغير، والأخريات تحديداً. ويظلّ مقياس نجاح المرأة في التربية هو توفّقها في إعداد ابنتها لتكون زوجة صالحة، تنطبق عليها مثلاً حكاية «الكنّة العاقلة» [س. ص379] التي نوجزها في التالي: اختارت الزوجة الشابّة الطلاق من زوجها التاجر الثريّ، لأنّه كان يؤثرها على أمّه فيما يجلبه من طعام وفاكهة؛ وسعت إلى الزواج من بستانيّ، عاينت، من سطح بيت أبيها، برّه بوالدته المقعدة؛ وحين تمّ لها ذلك، أصبحت تشاركه في أعماله وفي القيام بشؤون أمّه. ثمّ اشترت له بثمن حليّها متجراً لبيع حلويّات تصنعها هي. توفّق الاثنان في تجارتهما وأصبح لهما منزل فخم. وفي يوم، طرق بابها شحّاذ، سرعان ما تعرّفت عليه؛ إنّه زوجها الأوّل، فما كان منها إلّا أن ذكّرته بأنّها تنبّأت له بهذا المآل، وأنّ زوجها الحاليّ قد وفّقه الله نتيجة برّه بوالدته. ساعدته ببعض المال قبل أن ينصرف مغموماً متحسّراً. وفي نفس السياق تندرج حكاية «الجزاء من جنس العمل» [س. ص383]، لكنّ العبرة تُستقى منها بالخُلف، أي بتقديم سلوك سلبيّ للمرأة، ينبغي تجنّبه؛ ومفاد الحكاية، أنّ امرأة عوقبت، حين أصبحت حماة، بطيْر يحرمها باستمرار من قطعة اللحم التي يرسلها إليها ابنها مع زوجته، أثناء صعودها إلى الغرفة العلويّة، حيث تقيم الحماة؛ ولا عجب، فقد كانت تلك المرأة في السابق تزدرد قطعة اللحم من طعام حماتها أثناء إيصاله لها، في غرفتها العلويّة.

نتبيّن من ملخّص الحكاية الأخيرة أنّ الاحتفاء بالأنثى لا يعني تقديمها دوماً في صورة مشرقة ومضطلعة بالإيجابيّ من الأدوار، لأنّ في ذلك طمساً لثراء التجارب الحياتيّة، ممّا يعطّل المنحى الإقناعيّ والهدف الإصلاحيّ من الحكاية الشعبيّة؛ إلى جانب كونها، بالطبع، وسيلة إمتاع وترويح. وعلى هذا الأساس، لا تخلو المدوّنة الحكائيّة من حضور المرأة المجسّمة لبعض النقائص، ممّا يؤدّي إلى بوارها أو طلاقها، ومن ثمّ تفاقم معاناتها، وهو ما تنفر منه بنات جنسها. ومن النقائص ما تُنعت به «قدوشة» من كسل ورعونة؛ إنّها تلك الفتاة التي تستيقظ ظهراً، ولا تعتني لا بمظهرها ولا بنظافة بيت أهلها، لم تتعلّم الطبخ عن أمّها، ولا هي تعلّمت صنعة مثل غزل الصوف. تأتي النسوة لخطبتها، فينقلبن على أعقابهنّ مبهوتات ممّا شاهدن، وعنّست «قدوشة». ومن النقائص، الغباء الذي تظهره امرأة نظرت في الجرّات المملوءة زيتاً، وكانت كلّما تراءى لها وجهها على صفحته، عمدت إلى كسر الجرّة بالفأس، الواحدة تلو الأخرى، لاعتقادها وجود ضرّات لها؛ ولمّا وصل سيل الزيت إلى دكّان زوجها في السوق، عرف أنّ مصيبة حلّت به هو دون غيره؛ استشاط غضباً وقرّر تطليق زوجته. وفرّطت أخرى في كيس طويل مملوء قمحاً؛ وكان زوجها قد ركنه في سقيفة الدار، وحين تسأله عنه، يخبرها أنّه لـ«مارس/آذار» الطويل؛ إلى أن رأت في أحد الأيّام من ثقب الباب رجلاً طويل القامة جدّاً يمرّ أمام بيتها، فنادته وسألته إن كان هو مارس الطويل، وحين ردّ بالإيجاب، رجته أن يخلّصها من ذاك الكيس، فما كان من ذاك الغريب المدقع إلّا أن رفع الغنيمة على ظهره، وانطلق في حال سبيله، موقّعاً على غباء الزوجة، ومخلّفاً الكمد والخسارة للزوج؛ وعلى هذا قس بيع إحداهنّ قطعاً من الذهب مخبّأة في قلّة، بسعر قشر الرمّان، لعدم إخطارها من قِبَل زوجها بقيمة مدّخراته، ربّما استخفافاً بمستواها الذهنيّ؛ ولا غرو أن ينقلب السحر على الساحر، وإن كان قهر السلطة الذكوريّة

لا يبرّر لا غباء المرأة ولا تغابيها؛ وهي التي أريد لها، في الواقع كما في الحكاية الشعبيّة، أن تكون رائدة في المجال الاقتصاديّ، باستنباطها سبل التقشّف وتنمية الثروة، وتطبيقها لهما. ولا يخفى أنّ بلوغ ذلك إنّما يتمّ ضمن العمليّة التربويّة وما تستدعيه من روافد مُقَرّ بجدواها.

ولعلّ توفّر الحكاية الشعبيّة على خاصّيتيْ الإفادة والإمتاع هو ما يقف وراء حرص القائمين على التربية والتعليم في أيّامنا هذه، وفي الكثير من بلدان العالَم، على إحياء تقاليد قصّها في أوساط الناشئة؛ وذلك بتخصيص نواد وجمعيّات وحتّى مهرجانات لها، وبإدراجها ضمن الأنشطة الثقافيّة للمؤسّسات التربويّة؛ ومن ثَمّ ردّ الاعتبار للحكواتيّين والحكواتيّات، عن طريق دعوتهم للقيام بالمهمّة أو تكليف بعض المدرّسين بذلك في الحصص اللاصفّيّة؛ يحدث هذا في زمن الثورات التعليميّة والتثقيفيّة.

مظاهر الاحتفاء بالمرأة في الحكاية الشعبيّة

1) المرأة عماد الاقتصاد الأسريّ:

غير بعيد عمّا كنّا فيه من رغبة في تأهيل المرأة للنجاح في حياتها، سننظر في مسبّبات ونتائج المراهنة على تحسّن الوضع الاقتصاديّ، في الأسرة وفيما هو أوسع منها، على يد المرأة بالخصوص؛ ولسائل أن يسأل عن الحكمة في أن تروي أمّ لبناتها قصّة تلك المرأة التي أجاءها المخاض إلى كرسيّ الولادة، في حضرة القابلة طبعاً. كان الألم يقطّع أحشاءها، والخوف من الموت يراود ذهنها، والرجاء في السلامة يداعب إحساسها. في لحظات المخاض العسيرة، تذكّر ابنتَها الكبرى بضرورة التقشّف قائلة: «يا طفلة، اِحمشي حَطبة وخلّي حطبتيْن! بوك زوّالي وعليه الديْن. (= يا ابنتي، اِحمشي في الموقد حطبة واحدة واحتفظي بحطبتيْن، فأبوك فقير ومديون)». أيّ درس في الاقتصاد تلقّنه الأمّ لابنتها حين تقصّ عليها مثل هذا الموقف؟ أ ليس هذا عنوان تآزر أسريّ، ودليل على صبر المرأة على فقر زوجها ودليل على قلقها من المستقبل الغامض وعلى إيمانها بجدوى الادّخار؟ أ لا يوصد أخذ العبرة من هذا الموقف أبواب الطلاق الذي مردّه في حالات كثيرة قلّة ذات يد الزوج وعجزه عن توفير متطلّبات الأسرة؟ وتأتي الأمثال لتعضد هذا التبجيل للزوج حتّى يسكن إلى زوجته وتستمرّ الرحلة في كنف الوئام والاحترام. تسمع المرأة مردّدة: «الله لا تقطع الشاشية حتّى لو كانت مهرّيّة (اللهمّ لا تغيّب الرجل/الزوج حتّى وإن اهترأ طربوشُه من إملاق)»، وممّا تردّده أيضا: «الله تجعل القضية من يد الراجل والشربة من الماجل (= اللهمّ اجعل المأكل مؤمّناً من ربّ الأسرة والمشرب من ماء المطر المخزّن في الصهريج)». ومن الأمثال المرغّبة في اقتصاد المعيشة قولهم: «إلّي خبّى غداه لعشاه ما شمتت فيه أعداه (= من ادّخر طعام غدائه لعَشائه، لم يشمت به أعداؤه)».

وفي حكاية شعبيّة تروى على مسامع البنات خاصّة حتّى يستقين منها العبرة ويكنّ ماسكات بزمام الاقتصاد الأسريّ، يتحدّث الزوج لزوجته قائلا: «ما بال جارنا البشير يرزح تحت نير الفقر المدقع؟» فتجيبه: «مِن مراتو (= بسبب امرأته)»، ويتكرّر السؤال، ومعه تتكرّر الإجابة، حتّى قال لها يوماً: «التحقي بهذه الأسرة لنرى ما أنت فاعلة بوضعها المادّيّ»، وكان أن انتقلت الزوجة إلى بيت الجار الفقير، نظرت فألفت أربع صبايا دون صنعة. أبدت الضيفة استغرابها من الأمر، وطلبت من الأب أن يحضر جزّة من الصوف، ثمّ طلبت من البنات أن يغسلنها ويجفّفنها وينزعنّ ما علق بالصوف من الشوائب ليتوليّن غزلها، ولمّا جهزت، باعها الأب في السوق ليشتري بثمنها جزّتين، وهكذا تواصل العمل وتحقّق بعض الربح. ونظرت الضيفة إلى نشاط الجار، رأته يبيع الحطب على هيئته الخام بثمن زهيد، فأبت إلاّ أن تتدخّل لتدلّه على طريقة مربحة قائلة: «ما هكذا يباع الحطب أيّها الرجل، عليك أوّلا أن تقصّه إلى قطع صغيرة، لنساعدك لاحقاً على ضمّها في حزم بحسب الحجم، وبهذا يمكنك تسويق بضاعتك؛ وسيصبح هذا الحطب العاديّ في قيمة القماري وحتّى الصندل وما أدراك ما الصندل!». انفتحت أبواب الرزق أمام صاحبنا، نفقت تجارته وزاد دخله. وما هي إلاّ فترة ليست بالطويلة حتّى بدأت آثار النعمة تظهر على الأسرة. أرادت النزيلة أن تبرهن لزوجها أنّها كسبت الرهان، فدعت الرجل إلى لزوم بيته مدّة ثلاثة أيّام متتالية، ففعل. افتقده جاره وأرسل في السؤال عنه ليخبَرأنّ بصاحبه وعكة صحّيّة،

2

مردّها زهرات ياسمين منثورة على فراشه، تأذّى منها جنْبُه الأيسر أثناء النوم. فهم الزوج أنّ البشير قد ترفّه، وأنّ عودة زوجته إلى بيتها قد حانت.

لا يخفى أنّ هذه الحكاية تبرز امتلاك المرأة القدرة على الفعل في الاقتصاد الأسريّ وفي ما هو أوسع، بممارسة التقشّف وبتكبير رأس المال وبحذق أساليب التسويق.

وللوقوف أكثر على نجاح المرأة فيما فشل فيه الرجل، في مجال تنمية الثروة خاصّة، نقترح إيراد حكاية «يا صباح الخيرات، يا صباح الغبنات»[4]، كما رواها تقريباً الإذاعيّ والصحفيّ التونسيّ عبد العزيز العروي رحمة الله عليه، وقد دوّنت ونشرت لاحقاً[5]؛ وتحقيقاً للفائدة، سنعمل على تخفيف غلبة اللغة العاميّة على نصّها الأصليّ (وهو ما قد يذهب ببعض حرارتها؛ ذلك أنّ «الإعراب ربّما سلب بعض الحديث حُسنَه»، حسب ابن قتيبة في «عيون الأخبار» ص 14)، وسنقارنها بمثيلتها الواردة تحت عنوان: «سبع سعدات وسبع عكسات»، بقلم الكاتب السوري أحمد بسّام ساعي. [س. ص423]

يحكى عن أخويْن أنّ أحدهما من التجّار الكبار، ميسور الحال، وله ولد، والثاني نجّار بسيط، يجد صعوبة في توفير قوت عياله، وهو أب لسبع بنات. كان الأخوان يسكنان في نفس النهج، الغنيّ في آخره، والثاني في أوّله. كلّ صباح، يمرّ التاجر أمام أخيه الذي يبادره بعبارة «يا صباح الخيرات»، فيردّ عليه: «يا صباح الغبْنات»، فيوجع قلبه. لاحظت البنات انكسار أبيهنّ وتزايد غمّه؛ قرّرت أصغرهنّ معرفة السبب. في صباح الغد، احتالت للأمر وتوفّقت فيه، لتصبح شاهدة على الموقف الذي يؤذي أباها. فقالت في نفسها: «لا بدّ أن أثبت لعمّي وللناس، حين تتهيّا الفرصة، أنّ البنات لسن عنوان شؤم وغبن ونكد». وفي يوم عاد النجّار أكثر غمّاً، لقد عيّره أخوه ببناته، اللّائي لم يُخلقن إلّا للفقر واليُتم، وليس مثل ابنه امْحمّد الذي سيرسله في تجارة كبيرة بعد حواليْ شهر، مجهّزاً بمركب من السلع. لم يجد الأب بدّاً من إخبار بناته بسياق إهانة عمّهنّ له، فواسينه بما استطعن، وما كان من الصغرى فاطمة/فطيمة إلّا أن طلبت وألحّت على أبيها أن يعرض على عمّها مرافقتها هي لابنه؛ استجاب الأب وسخر العمّ؛ وفاطمة مصرّة على فكرتها. طلبت من أبيها أن يصنع لها أربعين برميلاً، وأن يُحكم غلقها بعد ملئها ماءً، دون إعلام أحد بمحتواها. في يوم السفر، تنكّرت فاطمة بملابس الرجال، وتحوّلت إلى المرسى بعد أن تمّ تحميل بضاعتها مع بضاعة ابن عمّها في المركب. ودّع الحاضرون هناك التاجريْن الشابّيْن متمنّين لهما العودة سالميْن مظفّريْن. بعد انطلاق الرحلة، هاج البحر وماج، وتقاذفت الأمواج المركب، فكان أن أُرسي به اضطراريّاً في إحدى المناطق المبتلة بجفاف شديد. هناك، سُمع المنادي ينادي: «شربة الماء بدينار من الذهب». اغتنمت فاطمة هذه الفرصة، فباعت كلّ بضاعتها، وامتلأت كلّ براميلها ذهباً. بعد بضعة أيّام، بلغ التاجران وجهتهما، الإسكندريّة. اكتريا دكّانيْن متقابليْن. انجذب امْحمّد إلى اللهو ولم يبال بالتفريط في رأس ماله؛ أفقر

وأصبح يعمل عند فطائريّ، مقابل طعام بطنه؛ أمّا فاطمة التي قدّمت نفسها في السوق باسم «يحيى»، فتوفّقت في بعث تجارة رابحة؛ وصادف أن مرّ بدكّانها ابن السلطان، فأبهره جمالها الأخّاذ، أُخبر أنّ الشخص هو التاجر يحيى، القادم من بلد آخر. رغب ابن السلطان في مزيد التعرّف عليه ومصادقته، شاكّاً أن يكون يحيى هذا رجلاً. قصّ الأمر على أمّه، فأشارت عليه أن يجرّبه؛ وأولى حيَلها، إهداء يحيى كميّة من الفلّ والياسمين ونثره على فراشه، ليُعلم في الصباح، إن كان النائم على الزهور ولداً، في حال ظلّت يانعة، أو بنتاً إذا أصبحت ذابلة. تفطّنت فاطمة إلى طبيعة الاختبار، فعمدت إلى جمع الهديّة قبل النوم؛ وفي الصباح نثرتها غضّة طريّة؛ وهو ما خيّب أمل ابن السلطان حين زار صديقه للتثبّت. لكنّه بقي على شكّه، وطلب مساعدة أمّه ثانية؛ فدلّته على حيلة دعوته للاستحمام معاً؛ وبالفعل، تواعد ابن السلطان مع يحيى على الالتقاء من الغد في الحمّام. لكنّ التاجرة وعت نيّة ممتحِنها، فاستعدّت للرحيل بأقصى سرعة، لملمت أموالها وأمتعتها. أخطرت ابن عمّها أنّ العودة غداً على أوّل مركب. اصطحبته في الصباح إلى المرسى، وأمّنته على رزقها لتعود هي إلى الحمّام. أخبروه(ا) هناك أنّ ابن السلطان قد سبقه(ا) وسأل عنه(ا)، فذكر(ت) لهم أنّه(ا) في عجلة من أمره(ا)؛ وكلّف(ت) هم بتسليمه رسالته(ا)؛ وكانت قد ذكرت فيها اسمها وحقيقة أمرها وعنوانها. استُقبلت فاطمة في بلدها استقبال الأبطال، فيما جلب امْحَمّد إلى أبيه العار؛ ومن الغد، التقى التاجر بأخيه النجّار، فقال له: «أنت هو أب الخيرات، أمّا أنا فغبينتي في قلبي». وما هي إلّا أيّام قلائل حتّى قدم ابن السلطان طالباً يد فاطمة من أبيها، فكان له ذلك؛ عمّت الأفراح وتلاحقت النعم.

دعانا اطّلاعنا على هذه الحكاية في مصدريْن مختلفيْن إلى إجراء مقارنة موجزة بين نسختيْها المتّفقتيْن عموماً في المحتوى؛ أمّا الاختلاف فقد شمل العنوانيْن والحجم الذي انجرّ عنه اختلاف في الإطناب[6] في مواقع من عدمه. النسخة 2 (للساعي) أطول من النسخة 1 (للعروي)؛ خضعت فاطمة لخمس اختبارات في 2 مقابل اختباريْن فقط في 1، متّفق عليهما في النسختيْن؛ للتاجر في 1 ولد وحيد، وسبعة أولاد ذكور في 2، كما جاء في عنوانها، ليكون التنافس بين أصغر البنات وأكبر الأولاد من أبناء العمّ. فاطمة في 2 (وعُرفت بِحَسَن) هي المبادِرة بفكرة الخروج في تجارة للتحدّي؛ ورأس مالها مبلغ مقترض؛ بينما رشّحت فاطمة في 1 (وعُرفت بيحيى) نفسها للمشاركة في المشروع، والفكرة لعمّها، زهواً بابنه ونكاية في أخيه؛ ورأس مالها ماء باعته بالذهب. الرحلة برّيّة في 2، تنطلق من اللاذقيّة نحو مدينة بغداد؛ بينما هي بحريّة في 1، والوجهة مدينة الإسكندريّة. الراغب في الزواج من فاطمة هو ولد السلطان في 1، وقد وصل إلى أهلها مستدلّاً بالعنوان؛ وهو أمير، اسمه سعلاي الدين في 2، وقد ساعدته أختها الصغرى في الوصول إليها. كان ابن العمّ امْحمّد أميناً على ممتلكات فاطمة في 1، وليس كذلك في 2، لكن أُسقط في يده، لأنّها احتاطت للأمر.

أردنا من هذه المقارنة الممكن إقامتها بين حكايات أخرى كثيرة، من نفس الثقافة أو من ثقافات مختلفة، مثل الهنديّة أو الغربيّة، إبراز أنّ الحكاية الشعبيّة تنتقل وتنقل جوهرها المضمونيّ، منفتحة على تعديلات الراوي الثانويّة. والمهمّ أنّ الاحتفاء بالأنثى قائم في النسختيْن، وداخل في باب التحدّي النابع من الأنثى، وردّ الاعتبار إليها، من جهة الواضع والراوي، ومباركة المتلقّي؛ والأرجح أنّ ثلاثتهم من بنات حوّاء.

وعلى العموم، يزخر موروثنا الشعبيّ، على مستوى الأمثال والحكيات والأقوال المأثورة بما ينشّئ الشباب على الانطلاق بثبات للنجاح في الحياة الاقتصاديّة خاصّة، إذ يؤكّد جميعها على أنّ فهم أحوال السوق هو مفتاح معرفة الوقت المناسب لإبرام صفقات البيع والشراء. فكم هو معبّر، على سبيل المثال، ذلك الحوار الدائر على الدوام بين الابن وأبيه، «قلّو: يا بويَ الجمَل بميّة، قلّو: غالي، قلّو: يا بوي الجمل بألف، قلّو: رخيص» (=قال: «يا أبي إنّ الجمل بمائة درهم»، فقال له: «إنّه غالي الثمن»، وفي وقت آخر قال: «يا أبي إنّ الجمل بألف درهم»، فقال له: «إنّه رخيص»)؛ وممّا قيل للنصح بعدم التفريط في ما يُحتاج إليه: «جبَيْبتك ما تبيعها، شتاها في ربيعها» (= لا تبع جُبّتك، فكما دفّأتك شتاءً، فإنّها تصلح لك ربيعاً).

ما ينبغي الخلوص إليه هو أنّ خطاب الحكاية الشعبيّة وما يدور في فلكها لا يمكن إلّا أن يكون موجَّهاً إلى الجنسيْن، إمتاعاً وإفادة ؛ ومع ذلك، فإنّ ما نذهب إليه هو أنّ المرأة قد استمدّت من هذا التراث المخصوص، نظراً إلى مكانتها الإيجابيّة والمتميّزة فيه، ثقتَها في نفسها وفي قدراتها، وعزمَها على خوض معترك الحياة بشراسة أحياناً، وكذلك طموحَها إلى نيل المراتب المشرّفة، عن طريق اجتهادها ومثابرتها[7].

2) المرأة بفكرها وحسن تدبيرها أوّلاً:

ليس من العسير تبيّن أنّ التركيز في الحكاية الشعبيّة منصبّ على روح المرأة وفكرها أكثر ممّا هو على مظهرها الخارجيّ، خلافا للرجل الذي يمتلك في الغالب مكانته من وسامته ومن جواد يمتطي صهوته، ومن جاه موروث أو تجارة متوارثة ؛ وتراه أحياناً، إن قبل تعلّم حرفة، فباشتراط الفتاة عليه ذلك، لتقبل به زوجاً، كما في حكاية «مقياس الذهب» [ع. ص211][8]. ويُفترض أن تتّسم الأحكام في هذا المجال بالنسبيّة ؛ بما أنّ مدوّنة الحكاية الشعبيّة لا يعوزها مدّ الكلِفين بها بشخصيّات محوريّة ذكوريّة على درجة من الفطنة والذكاء (مثل حكاية: «ذكاء أولاد السلاطين» [س. ص131]، وحكاية «الغلام الذكيّ والأميرة»[س.ص330])؛ كما لا تُعدم قصصَ فتيات سحرن بجمالهنّ ملوكاً وأمراء وشبّاناً أثرياء، سعَووا، بشتّى الحيل والوسائل إلى الفوز بهنّ.

ومن الحكايات الدالّة على علوّ قدر المرأة في عين الرجل على أساس سلامة تفكيرها وحسن أخلاقها، قصّة العروس التي لم يعجب جمالها زوجها يوم زُفّت إليه، فتظاهر بالمرض، ونام في غرفة غير غرفته ؛ فهم أهله موقفه، فظلّوا يسعون إلى الإصلاح بينه وبين زوجته التي وجدت نفسها في وضعيّة لا تحسد عليها. كانت توجّههم إلى تقديم بعض الأعشاب المغلية إلى مريضهم علّه يتعافى ؛ وكانوا في كلّ مرّة يجيبونها بأنّهم فعلوا ذلك، لكن دون جدوى. أدركت العروس أنّ ما بالعريس هو تمارض وليس مرضاً، فطلبت من المحيطين به أن يعدّوا لها مشروباً ساخناً، ستتولّى هي تقديمه إليه ؛ جيء لها بما طلبت، فدخلت على «المريض» وقالت له بكياسة: «ذوقو بشفائه فوقو، إن ما عجبك زينو يعجبك خلوقو» (= ذق هذا المشروب الحامل للشفاء، وإن لم يعجبك جماله فحتماً ستعجبك أخلاقه)؛ فما كاد الرجل يسمع هذا الكلام حتّى نفض عن نفسه آثار التمارض، وقام إلى عروسه، بها راضياً ومرحّباً. ومنه ما جاء أيضاً في حكاية: «تزوّج بنات الأصول» [ع. ص369]، عن زوجة أُجبر زوجها على تطليقها، بعد أن دارت عليه الدوائر، ليتزوّجها أحد العاملين في الدولة، مقابل مهر أُغري به أبوها. وكان أن غضب السلطان على عامله لمّا اشتكاه إليه الزوج، ولكن سرعان ما أصبح السلطان، كما حدث مع عامله، الخصم والحكم في نفس الوقت ؛ إذ لمّا مثلت الزوجة أمامه، أعجب بجمالها وكذلك بأدبها وبفصاحتها، فأرادها لنفسه. ولمّا أبدى الزوج تشبّثه بها، خيّرها السلطان بين الوجيه والمدقع ؛ فردّت بما ينمّ على رصانتها ورجاحة عقلها ونبل أرومتها: «هذا زوجي أعزّني ودلّلني في أيّام عزّه وغناه، لن أتركه وقت الشدّة، بل إنّ مودّته زادت عندي لمّا عضّه الدهر بنابه، إنّه خيرلي من كلّ عامل وكلّ سلطان». وهو ما حمل السلطان على الحكم لصالح زوجها.

هذا الوجه المشرق لتعقّل المرأة لا ينبغي أن يحجب مرّة أخرى الحدّ الأقصى الذي يمكن أن يبلغه ذكاؤها، ونعني الدهاء الذي في حدّه الحدّ بين الطيبة والمكر ؛ وقد بنيت بعض الحكايات الشعبيّة، الشفويّة والمكتوبة على فكرة مكر النساء وحيلهنّ المقترنة بسياقات الخيانة الزوجيّة للخروج من المآزق، وبسياقات الثأر تشفّياً في المسيئ إليهنّ. ولا يمنع منطق الأحداث والأخلاق من أن تدفع المرأة غالياً في أحايين كثيرة ثمن زلّاتها. وقد شكّل هذا المعنى الأخير إحدى ركائز الصورة المستخلصة للمرأة من دراسة بعنوان «نماذج مغربيّة للحكاية الشعبيّة»[9] ؛ وورد الحديث عن «إدانة ثقافة خروج المرأة»، وعن حمل المرأة لـ«صفات تعمل على قتلها الرمزيّ بتغييب استقلاليّتها عن الرجل»، وعن تقويتها، بتبنّيها تلك الصفات، «غربتها ومنفاها الاجتماعيّ»، وعن التأكيد الضمنيّ، عبر رمزيّة عثورها على «مغزل ذهبي»، «على أنّ وضعها الطبيعي هو الإقامة بالبيت لغزل الصوف وحياكة الزرابي وإنجاب الأطفال وما شابه ذلك. وبالتالي فالمرأة حتى وهي خارج البيت تبقى سجينة تصوّرها لوظيفتها. إن وعي المرأة بالنتيجة جحيمها»[10]. ونحن، إذ نسوق هذه

الشواهد، فلغاية إبراز ما طرحناه في المقدّمة عن ثراء الحكاية الشعبيّة ووفرة تنويعاتها، ممّا أهّلها للخضوع لزوايا تناول مختلفة؛ فتتوالد بذلك الاستنباطات ونتائج القراءات؛ وقد أمكننا الاستدلال في مواطن عدّة - وسيتواصل - على أنّها فضاء افتراضيّ ملائم لتفريغ المرأة شُحَن قهرها المتراكمة، وللفت الأنظار إلى قدراتها المادّيّة والمعنويّة، بما يبرّر إثباتها لذاتها وردّها الاعتبار إلى نفسها، بمباركة الرجل أو دونها.

3) المرأة، أُمّاً وزوجة وابنة، ملاذ الرجل عند الشدائد:

تتعلّق همّة الشابّ في الحكاية الشعبيّة بالظفر بفتاة أحلامه، فلا يجد غير أمّه للتشاور وتذليل العقبات من أجل بلوغ المرام. يكلّف الملك وزيره بمهامّ جسام وفكّ ألغاز مغلَقة عن الفهم؛ فإذا بزوجه تشدّ أزره أو ابنته تضع عنه وزره كما في حكاية «الملك وبنت الوزير» [س. ص353]، فينجح في الاختبار وينجو من الأضرار؛ ومن الأقوال الدائرة في مثل هذا السياق: «تدبّر الأمر يا وزير وإلّا رأسك يطير». وقد مرّت بنا حكايتا «ياصباح الخيرات، ويا صباح الغبنات» و«سبع سعدات وسبع عكسات»، وفيهما اتّفاق على لجوء «الأمير» إلى مساعدة أمّه، مرّة بعد مرّة في الوصول إلى حقيقة التاجر الشابّ/فاطمة، للزواج بها؛ وتجلّت الأمّ في شكل مَعين لا ينضب من الأفكار السديدة والنصائح الصائبة. يستفيد الولد من رأي أمّه وحكمة جدّته؛ لكن يظلّ التعاون بين الأخ والأخت باهتاً، إلّا إذا كانت في موقف ضعف شديد؛ فيهبّ إخوتها الذكور إلى نجدتها، معرّضين أنفسهم للأهوال، كما جاء في حكاية «سعلاء الدين وأخته زمرّدة» [س. ص142]؛ وإن من تفسير لغياب هذه العلاقة الأفقيّة، وتوافقاً مع «لاوعي» الطرفيْن في الحكاية الشعبيّة، فهو عزوف الأخت عن ظهورها تابعة لأخيها وواقعة تحت سلطته الرمزيّة التي قد تقبلها من أبيها، وأحياناً من زوجها؛ وأكثر ما يبدو تعاملها مع أخواتها، متعاونات كما في حكاية «البنات الثلاث» [س. ص452] أو مسكونات بالغيرة من بعضهنّ بعضاً؛ بل إنّ حكاية «الأولاد وعمّتهم» [س. ص92] تكشف عن حقد شديد للأخت على أخيها، طال أذاه أبناءه أيضاً. وكذا الشأن بالنسبة إلى الأخ المتعالي عن الاعتراف بفضل الأخت، القابل للتعامل مع الإخوة الذكور، تكاتفاً أو تنافساً إلى حدّ العداوة، مثل ما جاء في حكاية «الثلاثة إخوة» [ع. ص143]. ثمّة أيضاً تغييب ملحوظ للخالة.

4) المرأة جديرة بوفاء الرجل وتضحياته:

يطّرد طلب الفتاة للزواج في الحكايات الشعبيّة كما في الواقع؛ وعادة ما تقترن الموافقة عليه بالتوافق في مسألة المهر. إلّا أنّ قيمة المهر هي موضوع اختلاف بين الأطراف المعنيّة به، وذلك بحسب الشروط والأوضاع الماديّة الحافّة، وخاصّة العقليّات السائدة والمتحكّمة. وقد يقف اشتراط مهر عالي القيمة عقبة أمام تحقّق الزواج، إلّا إذا برهن طالبه على همّة واستعداد للتضحية من أجله، تستشفّ منهما جدارة المرأة بكلّ ذلك. وبمثل هذا تنبئ حكاية سعيد الذي طلب يد علياء من عمّه، فردّ عليه بالقول: «يا ابن أخي إنّ مهر علياء كبير كبير»، أجابه قائلا: «اشترط عليّ يا عمّي ماتريد!» فما كان من العمّ إلّا الشطط لغاية التعجيز، لكنّ سعيداً قبِل الرهان، وطلب من عمّه أن يمهله إلى أن يعود من سفره، قصْد تجميع قيمة المهر؛ وتعاهد الرجلان على ذلك. انطلق سعيد في رحلة الشقاء والاغتراب. لكنّ العمّ أخلف الوعد بتزويجه ابنته إلى رجل ميسور؛ وللتستّر عمّا فعل، ذبح كبشاً وجعل له قبراً، لادّعاء أنّ المدفون هو الغالية علياء. وبهذا أُخبر سعيد عند عودته؛ فحزن عليها حزناً شديداً، وبكى على قبرها أيّاماً؛ وفيما هو يمشي ذات مرّة هائماً على وجهه، مرّت بجواره ثلاث فتيات يحملن على ظهورهنّ ماءً، فسألهنّ شربة، ولمّا عرف منهنّ أنّهنّ في خدمة سيّدتهنّ علياء، تعمّد خفية إسقاط خاتمه الذي عليه اسمه في قلّة إحداهنّ؛ وحين وصلن، جعلت سيّدتهنّ تأخذ عنهنّ القِلال لتفرغها في طست كبير؛ وفي الحال تعرّفت على الخاتم؛ طلبت من فتياتها اللحاق بصاحبه وإحضاره إليها، وهكذا...

من أجل المرأة تسير الركبان، وبقبولها الزواج من الراغب فيها، يتصاهر الملوك وتتحدّد العلاقات بين البلدان والشعوب في الاتّجاهيْن. وعلى هذه المعاني تركّز عديد الحكايات الشعبيّة، فينجلي، ليس معدن المرأة فقط، ولكن معدن الرجال أيضاً؛ فنصادف الشهم (كما في حكاية «الشهامة العربيّة» [ع. ص187])، والمغامر، والممتثل لصوت الحكمة (كما في حكاية «مقياس

الذهب» [ع. ص211])، وفيها أنّ ابن أحد سلاطين تركيا، ما كان لينجو من موت محقّق، لولا إتقانه لحرفة، كما اشترطت عليه الفتاة التي اختارها، لتقبل به زوجاً، رغم التفاوت الطبقيّ بينهما.

الخاتمة

إنّ التعامل مع الحكاية الشعبيّة، إنشاءً وروايةً وتلقيّاً وتدارساً، وحتّى تعديلاً، سبيل إلى إحياء ذاكرة الشعوب والمحافظة على موروثها الثقافيّ الضارب عادة في القدم والقائم إلى حدّ اللحظة. وقد بيّن التعامل معها أنّها مادّة ناقلة متنقّلة، تنتمي إلى الكونيّة، وخاصّة حمّالة تأويلات بحسب ما يرسم لقراءتها من غايات. ومن جهتنا، فقد وجدنا فيها منهلاً لأطروحة إمكان إخراج المرأة من الصورة النمطيّة التي حُشرت فيها منذ أزمان؛ فمن عنصر ثانويّ وسلبيّ ومهمّش في المجتمع إلى عنصر فاعل في أوجه الحياة، الاقتصاديّ والأسريّ والعلائقيّ منها، على أساس التدبّر والتروّي. ومهما تكن درجة الاحتفاء، فإنّ الحكاية الشعبيّة لا تسقط في أمثلة المرأة، مراعاة لمنطق ما يجري في الواقع الذي يتردّد صداه في المرويّات بأنواعها، وإدراكاً لجدوى الإقناع بالخُلف. وفي هذا السياق، يتنزّل الاعتداد بدور الحكاية الشعبيّة، ماضياً وحاضراً، في إذكاء التجذّر الثقافيّ والقيميّ والاعتزاز بالموروث الأدبيّ لدى الأفراد والجماعات. وفي هذا تفسير لنزعات إحيائها ثقافيّاً[10] وبيداغوجيّاً في زمن الطفرات العلميّة والمعلوماتيّة والتواصليّة. وما كان للاشتغال على موضوع الاحتفاء بالمرأة في الحكاية الشعبيّة ليتمّ بمعزل عن الرجل من ناحية، وعن وضعها حاضراً من ناحية أخرى؛ فكأنّ توق الأنثى في الحكاية إلى الأفضل وحلمها بلعب دور مرموق، هو استشراف لانطلاقها، منذ أمد، في نحت مصيرها الذي ترتضيه لنفسها وتسعى جاهدة إلى فرضه والإقناع به. نقول هذا دون الخوض في فرضيّة أنّ الكثير من الاختراعات الحديثة مستوحًى من الخيال الذي يعمر الأساطير والخرافات وأقلّ منهما الحكايات الشعبيّة.

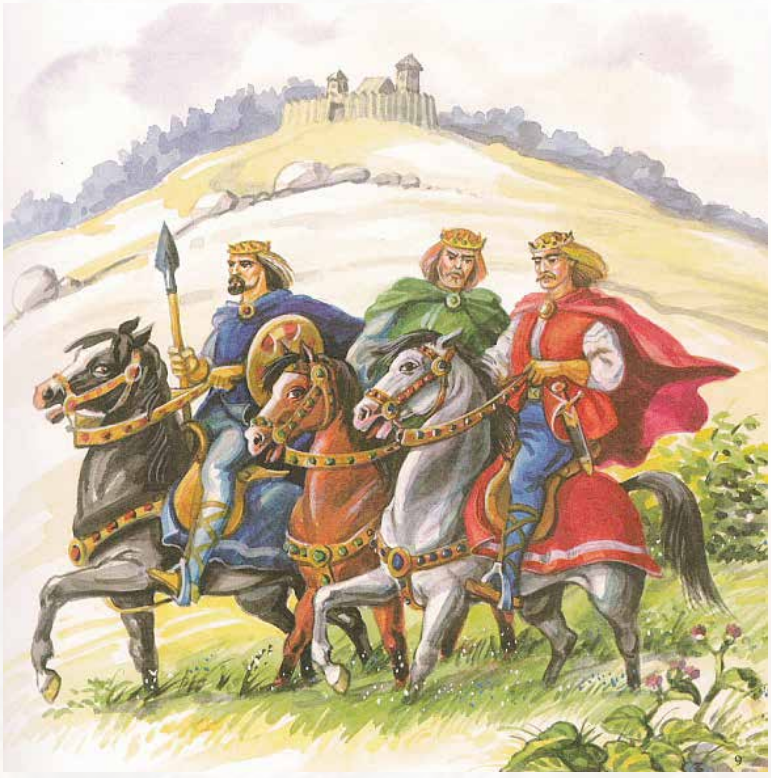
الهوامش

- نذكّر بالملاحظة: أدرجنا الإحالات على الحكايات الشعبيّة المستشهد بها في متن المقال، مع إضافة الحرف «س»، ونرمز به إلى أنّ ناقل الحكاية هو أ.ب. ساعي؛ والحرف «ع» بالنسبة إلى ع.ع. العروي.

1. الحكاية الخرافيّة ص 136 – 137.
2. للوقوف على تعريفات بعض الأشكال السرديّة، انظر مقال فرج بن رمضان.
3. اعتمدنا المصادر المذكورة أعلاه.
4. وردت هذه الحكاية تحت عنوان آخر، وهو: «فطيمة بنت النجّار».
5. المصدر الثاني، (في1987).
6. لمزيد الاستنارة حول بنية الإطناب باعتبار مبدأ التراكم والاختزال في السرد الشعبيّ (السيرة تحديدا)، انظر «قال الراوي»؛ الصفحات: 30-29 – 31.
7. هذه الفكرة هي موضوع كتاب من تأليفنا، ظهوره وشيك بإذن الله تعالى.
8. لا توجد علاقة بين العنوان المذكور ومحتوى الحكاية التي وردت تحته، والتي نقدّر أنّها قابلة للاندراج تحت عنوان ضمّ عديد الحكايات، وهو: «ينفد مال الجَدّيْن وببقى كدّ اليديْن».
9. الدراسة د. رشيد وديجى؛ الشواهد المأخوذة منها وردت بالصفحتين: 38 و39.
10. لمزيد الاستنارة حول بنية الإطناب باعتبار مبدأ التراكم والاختزال في السرد الشعبيّ (السيرة تحديدا)، انظر «قال الراوي»؛ الصفحات: 30-29 – 31.
11. والدليل وفرة الأوعية، الورقيّة وغير الورقيّة، المتخصّصة في دراسة الإطار العامّ للحكاية الشعبيّة؛ من أهمّها على مستوى المجلّات: مجلّة التراث العراقيّة، مجلّة التراث الإماراتيّة، مجلّة الثقافة الشعبيّة البحرينيّة التي تحدّثت في عددها 40 عن 10 سنوات و300 دراسة.

الصور

1. https://wooarts.com/wp-content/gallery/orientalism-art/orientalist-paintings-wooarts-com-001.jpg
2. http://www.shuuf.com/shof/uploads/2018/12/18/jpg/shof_91d1a4dbd9f1451.jpg



1

أسطورة «ليش وتشيخ وروس»

أ. د. بربارا ميخالك - بيكولسكا - كاتبة من بولندا

إن أسطورة ليش وتشيخ وروس هي واحدة من أقدم الأساطير البولندية المشهورة. تتحدّث عن قصة ثلاثة أخوة سلافيين قرروا جميعهم ترك وطنهم المكتظّ بالسكان حيث لم يعد بامكانهم تأمين الغذاء لقبائلهم، وانطلقوا بحثاً عن أماكن جديدة يستطيعون الاستيطان فيها. الأخوة الرمز في هذه الأسطورة كانوا ليخ (مؤسس بولندا) وتشيخ (مؤسس التشيك) وروس (متعلق بروسيا السلافية الشرقية).

كثير من العلماء الباحثين يحاولون تحديد الحقبة الزمنية والفترة التاريخية لأحداث هذه الأسطورة مشيرين إلى الفترة المبكرة من القرون الوسطى حوالي القرن السادس الميلادي، لكن بداياتها ربما تمتد إلى أبكر من ذلك بكثير. تؤكد الأسطورة البولندية بأن ذلك تم في الحقبة الزمنية التي كان يتكلم فيها جميع السلاف لغة واحدة وكانوا يسكنون في أرض واحدة.

تم تدوين هذه الأسطورة لأول مرة باللغة اللاتينية في السجل البولندي المجري الزمني للأحداث التاريخية الذي يعود تاريخه بحسب المؤرخين إلى عام 1222 م. سجل الأحداث هذا يتناول رحلة ثلاثة أمراء سلاف : تشيخ وليخ وروس، تركوا أراضي كرواتيا قديماً وتوجهوا إلى الشمال وأسسوا الدول السلافية : التشيك وبولندا وروش.

في بولندا الكثير من صيغ هذه الأسطورة وهي إحدى الروايات السلافية الأولى، التي يتعلمها الأطفال البولنديون في صغرهم. وعلى الرغم من وجود الكثير من الاختلافات البسيطة بين الصيغ المختلفة إلا أن هناك خيطاً واحداً مشتركاً يجمعها وهو يبدأ من الحديث عن ثلاثة أخوة تفرقوا في اتجاهات مختلفة من العالم.

في البداية ودّع روس واتجه إلى الشرق باتجاه السهول الواسعة حيث تهب الرياح دون أي عائق. تشيخ بدوره اتجه إلى الغرب بعد أن علم بوجود أراض خصبة «تقول الصيغة التشكية بأنه استوطن في منطقة جبل ريب الواقع وسط السهل التشيكي». أما ليخ فهو اتجه إلى الشمال.

وتظهر أسماء الأخوة الثلاثة الأسطوريين معاً في سجل فييلكوبولسكي للأحداث المُعدّ في القرن الثالث عشر. تقول الأسطورة أن الإخوة الثلاثة أثناء رحلة الصيد سار كل واحد منهم وراء غنيمته وبهذه الطريقة استوطنوا في أماكن مختلفة وأسسوا دولاً تحمل أسماءهم.

أثناء الصيد ليخ تبعَ سهمه وفجأةً وجد نفسه وجهاً لوجه مع نسر أبيض غاضب يحرس عشه خشية من الأخطار. عندما رأى ليخ النسر على خلفية الشمس الحمراء عند غروبها اعتبر ذلك علامة جيدة وقرر الاستيطان هناك. وسمّى مستوطنته غنييزنو (نسبة الى كلمة - «عش») لاحياء ذكرى تلك الحادثة وتبنى النسر الأبيض كشعار له. النسر الأبيض بقي إلى اليوم رمز الدولة البولندية ولون النسر مع لون الشمس عند غروبها يظهران في علم بولندا.

وبحسب سجل داليميل الأول للأحداث المدون باللغة التشيكية (في بداية القرن الرابع عشر) فإن تشيخ مع الناس المرافقين له عند تسلقهم لجبل ريب نظر تشيخ الى مناظر الطبيعة وقال لاخوته أنهم وصلوا الى الأرض الموعودة : البلد الذي فيه ما يكفي من الحيوانات والطيور والسمك والنحل لتبقى موائدهم مليئة دائماً بالطعام بالاضافة الى توفر امكانية الدفاع ضد الاعداء. أما روس فقد اتجه الى الشرق واستوطن هناك مع الناس المرافقين له.

وتشير الاسطورة الى الأصل المشترك للبولنديين والتشيك وربما الروس وتوضح حقيقة أنه حتى في القرن الثالث عشر ثلاثة شعوب سلافية مختلفة على الأقل كانت على علم بأنها ترتبط فيما بينها بصلات عرقية ولغوية وأنها تنحدر من أصل مشترك. كما وأن الأساطير تتفق أيضاً بخصوص موقع وطن الشعوب السلافية الأولى في أوروبا الشرقية.

ومما يثير الاهتمام هنا أنه لا تزال توجد إلى الآن بلدان تُسمّي الدولة البولندية باسم مأخوذ من ليخ (أو اسم لاخ). كما وأن اسم ليخ بقي أيضاً في التصنيف اللغوي - «اللغات الليخية» وهي مجموعة اللغات السلافية الغربية التي تتضمن أيضاً اللغة البولندية.

وهناك أسطورة مشابهة (لكن مع تعديل جزئي بالأسماء) تم أيضاً تدوينها في الروايات الشعبية في كرواتيا. الصيغة الكرواتية تم وصفها وتحليلها بالتفصيل من قبل س. ساكاتشا في عام 1940 م.

كِيّ، شتشيك وخورف أم ليخ، تشيخ وروس؟ التاريخ القديم يحمل الكثير من المفاجآت. وإحدى هذه المفاجآت تتمثل في الشبه بين الأساطير البولندية وبين تلك المحفوظة في الكتابات التاريخية، نذكر هنا على سبيل المثال كتابات المؤرخ التاريخي زينوب غلاك عن ثلاثة أخوة مولودين في أسرة أميرية هندوسية، المعروضة كنموذج أولي لرواية نيستور عن بدايات مدينة كييف، ويبدو أنها قريبة جداً من الكتابات حول بدايات الدولة في الأراضي البولندية.

وبحسب روايات السنين السابقة فإن كِيّ كان زعيماً لأحد شعوب بولان الشرقية. وقد أسس مدينة كييف مع أخويه شتشيك وخورف، بالاضافة اليهما كانت له أيضاً أخت اسمها ويبيج. وفيما بعد كان يذهب كِيّ مع مجموعته إلى تساروغرود وهناك كان في خدمة أحد

الامبراطوريين ونال احترامه وتقديره. لم يعرف نيستور اسم الامبراطور الذي ذكره ولا زمن الأحداث التي وصفها، لكن المؤرخين الذين يرجّحون احتمال ما ورد في كتاباته يرون بأنه ممكن أن يكون الامبراطور يوستينيان الأول الكبير، حيث أنه ابّانَ حكمه خدم في الجيش البيزنطي الكثير من السلاف وبنى قلاعاً مختلفة على نهر الدانوب.

الأسطورة

في قديم الزمان كان يعيش في منطقة بعيدة ملك عجوز يُدعى الملك جيموفيت. كان ملكاً طيب القلب وحكيماً ومحبوباً جداً من قبل رعاياه. كان له أربعة أبناء هم ميسواف وليخ وتشيخ وروس. أحبهم حُبّاً جمّاً وحرص على كل واحد منهم حرصاً شديداً. لكنه كان يعاني من مشكلة ليست بالبسيطة، فالمملكة التي كان يحكمها كانت صغيرة وكان يصعب تقسيمها بين الأبناء الأربعة. فكّر وأجهدَ في التفكير بحثاً عن طريقة يؤمّن فيها مستقبل أبنائه متجنباً في نفس الوقت حصول صراعات بينهم. وكان الاختلاف بين هؤلاء الأبناء الشباب كبيراً كاختلاف الليل عن النهار. فأكبرهم سناً ميسواف كان مُطيعاً ومخلصاً، ليخ كان شجاعاً وجريئاً، تشيخ كان مرحاً ومُعيناً للناس، أما روس فكان مثابراً ودؤوباً للغاية.

أمعنَ الملك في التفكير مدة ثلاثة أيام وثلاثة ليالٍ، وأخيراً عندما بزغ فجر اليوم الرابع استدعى أبناءهُ الى حجرة العرش وخطبَ إليهم قائلاً:

«يا أبنائي، رغبَةً مني في مكافأتكم على حبكُم لأبيكم العجوز وفي تأمين مستقبلِكُم، فإني قررتُ أنَّ أكبركم سناً ميسواف سيبقى في المدينة ويتولى حكم البلاد من بعدي. والممتلكات المستحقة لليخ وتشيخ وروس سأقوم بتقسيمها فيما بينهم. فإذاً يا أبنائي خذوا ممتلكاتكم وانطلقوا في هذا العالم الفسيح بحثاً عن الأماكن التي ستستطيعونَ بناء مدنكم فيها». سُرّ الأبناء الشباب سروراً عظيماً من قرار أبيهم وكل واحد منهم كان توّاقاً للسفر والمغامرات، وكل منهم كان يحلم للغاية بمملكةً يحكمها .

«مدينتي – قال تشيخ – ستكون مشهورة باللهو والرقص». أما مدينتي – قال روس – ستكون كبيرة لدرجة أنه سيكون من الصعب وفي بحر الأسبوع قطع المسافة من أقصاها إلى أقصاها على الخيل». «في دولتي – فكّر ليخ قائلاً – سيسكن الفخورون والشجعان».

بعد قيام هؤلاء الاخوة بوضع الخطط بدؤوا بالتحضير لرحلة الحياة. كل واحد منهم امتطى أفضل حصان وضب أمتعته وأخذها معه. وأخذوا معهم من الماء والطعام بقدر ما تمكنوا من أخذه، حيث أنهم شعروا بأن الطريق ستكون متعبة. الملك العجوز ودّع أطفاله والدموع تسيل من عينيه، وباركهم ودعا لهم بالتوفيق في طريق حياتهم، وأوصاهم أن يكونوا يقظين وحذرين وأن يساعد كل منهم الآخر عند الشدائد. كما خرج رعايا الملك لتوديع الأمراء الثلاثة بالورود والأغاني. حقاً لقد كان من الصعب على ليخ وتشيخ وروس ترك موطن أبيهم والانطلاق في المجهول. وكل من تمعّن جيداً في تلك اللحظة برؤية هؤلاء الاخوة الجريئين والفخورين استطاع رؤية الدموع على خدودهم. لم تكن تلك دموع الحزن بل العلامات الأولى على حنينهم واشتياقهم لوالدهم وأخيهم وموطن أسرتهم.

ساروا طيلة الكثير من الأيام والليالي. واجتازوا بسرعة حدود بلادهم وهناك كانت بانتظارهم غابة وعرة وداكنة مليئة بالحيوانات المتوحشة الخطرة. الطريق كانت تضيق تدريجياً حتى أصبحت في النهاية ممراً صغيراً في الغابة. لكنهم لم يخافوا ولم يتركوا الطريق الذي اختاروه مؤمنين بأنهم في النهاية سيصلون الى نهاية هذه الغابة وسيجدون الأرض التي سترتاح لها أعينهم. وأخذ كل واحد منهم يشجع الآخر. تشيخ دندنَ بهتافات وأغاني مرحة كي يكون السير على وقع نغماتها أفضل وأسهل. روس تباهى باحلامه الجريئة عن حكمه مستقبلاً كملك. أما ليخ فكان كلامه قليلاً وصلّى كي تتوفق هذه الرحلة ويتحقّق هدفها. لكن في قرارة أنفسهم كل واحد منهم كان يحلم بفسحة في غابة كي يستطيعوا أخذ قسط من الراحة والنوم وتناول الطعام فيها، وكل واحد من الأبناء الشباب كان مرهقاً جداً.

حلّ الغسق ومعه بدأت تخف كثافة الغابة. وبعد وقت قصير بدت لأعين الإخوة فسحة رائعة في الغابة. العشب فيها كان أخضر وكثيفاً وكانت مكسوة بتشكيلة غنية من الزهور. وفي أماكن مختلفة منها كانت تعلو من الأرض الخصبة سنابل قمح ذهبية. «هذا بلدي» - صرخ الإخوة في وقت واحد، كلٌ منهم أراد أن يستوطن في هذا المكان الساحر. لكن للأسف واحد منهم فقط كان بامكانه بناء مدينته في هذه الفسحة ومن ثم تأسيس دولة له حولها. بدؤوا يفكرون من منهم ينبغي عليه البقاء هنا، ومن منهم عليه متابعة الطريق. وعندما أمعنوا في التفكير فجأةً ظهر في السماء نسر أبيض فائق الجمال. وعندها مباشرة نسي الإخوة همومهم وأحزانهم ألقوا بنظراتهم إلى الأعلى وبدؤوا يتمتعون بجمال هذا الطائر. حام النسر لفترة ثم انخفض وحطّ على كتف ليخ.

«هذه أرضك يا أخي - صاحَ روس - هذا الطائر هو علامة قدر وخير نذير. أنتَ ستستوطن هنا وستجعل هذا البلد البكر آهلاً بالسكان». «استغل هذه الهبة بحكمة - قال تشيخ لأخيه - احكم بعدل وتذكرنا دائماً». مسّدَ ليخ ريش الطائر الناصع البياض وتنفس بعمق وقال : «لقد قمتَ باختياري أيها العرّاف المجنح. وقدّمتَ لي الأرض. والآن عليّ توديع أخوتي وتوطين قبيلة جديدة هنا. فلتكن هذه الأرض ودودة بالنسبة لي، ولتُثمر بسخاء، وسأحكم فيها بإخلاص وسأضحي بحياتي من أجلها». وبذلك يكون ليخ قد بقي في الفسحة، وأخواه تابعا مسيرهما. تشيخ اختار طريقاً متجهاً إلى الجنوب، أما روس فاتجه إلى الشرق.

عمل ليخ بدأب ليلاً ونهاراً حتى بنى في هذه الفسحة قصراً رائعاً. وفي وقت قصير بدأ الناس الذين كانوا الى حينها يتخذون من الغابة بيتاً لهم بالقدوم الى هذا الشاب، كي يحصلوا على مأوى تحت أجنحة مدينته. وبهذه الطريقة أصبحت الفسحة الصغيرة بداية لمدينة كبيرة اتخذت اسم غنييزنو تكريماً للنسر الأبيض. هذا الطائر بقي أيضاً في المدينة وحطّ على قمة أعلى برج في القصر ليبني عشاً له. وكثيراً ما كان يحذر سكان المدينة من الخطر كي يستطيعوا الدفاع عن أنفسهم في الوقت المناسب. ومع أن ليخ كان شاباً إلا أنه كان حاكماً عادلاً وطيباً وحرص على رعاياه حرصه على أسرته. تزوجَ فنيت الفتاة الجميلة والذكية، وفي وقت قصير بدأت تُسمع في القصر ضحكات الأطفال.

مرّت السنين وأخذت غنييزنو تزداد قوة وثروةً.

كانت المنطقة خصبة وغنية بثمارها بحيث لم يشعر احد من رعايا ليخ لا بنقص في الطعام ولا في الماء. حول أسوار غنييزنو بدأت تظهر مستوطنات أخرى شكلت بتوسعها وانتشارها مدينة منفصلة. وقد أسمى ليخ بلده بولندا ووضع في شعار هذا البلد النسر الأبيض كي يذكّر دائماً الأحفاد بكيفية نشأة هذا البلد الجميل. وكما توقع الحاكم بنفسه من قبل فإن سكان بولندا كانوا شجعاناً ومتعقلين على أتم استعداد لمساعدة كل منهم الآخر وكانوا دائماً قادرين على الاتحاد عندما كان يحدق بهم أي خطر. واليوم وبالرغم من مضي ألف عام على رحلة ليخ فإن البولنديين لا يزالون يحملون في قلوبهم هذه الصفات النبيلة وهم مشهورون برجولتهم في كل أوروبا.

ربما تسألون عن مصير الأخوين المتبقيين لليخ. كل واحد منهما أيضاً وجد أرضه وبنى كل منهما مدينته وأصبحا مؤسسي دولتين شهيرتين. في الجنوب حكم تشيخ في بلد يحمل اسمه التشيك. وكما كان يحلم كانت تلك المنطقة مرحة وسكانها ميالون الى مختلف أنواع المتعة. أما روس فقد بنى في الشرق دولة كبيرة المساحة تبلغ حدودها آلاف الكيلومترات، وشعبها الدؤوب كان على الدوام يحرص على توسيع المناطق الآهلة بالسكان وبالاستيطان في المناطق ذات الطبيعة البكر. لكن هؤلاء الأخوة لم ينسوا روابط الدم والصداقة العظيمة التي تربطهم وعند الشدة على الدوام كانوا يقدمون المساعدة المتبادلة فيما بينهم.

الصور

1. https://www.slavorum.org/wp-content/uploads/2016/07/polish_legends-lech-czech-rus1.jpg

العدودة المصرية

وسؤال النوع

د/ محمود فرغلي - كاتب من مصر

يختلف سؤال النوع في الأدب الشعبي عن نظيره في الأدب الرسمي، وتتبدى السهولة النسبية لسؤال النوع فيه بسبب الطبيعة التداولية لأنواعه المختلفة، إذ يُرد كل نوع إلى سياق اجتماعي معين لا يأتي فيه سواه، كما يتأكد ذلك من خلال ارتباط كل نوع منها بطقس متاخم له، مغاير لما يمارس في الأنواع الأخرى، فكل نوع أدبي شعبي يقوم بمجموعة من الوظائف ترتبط بمناسبة ما لجماعة ما، وفي ذلك تحديد واضح للنوع في عموميته، لكونه «يُعرّف بموضوع التلفظ وغايته والوضعية الخاصة به»[1]، ولا يعني ذلك أن نهمل سؤال النوع كلية في الأدب الشعبي، ففهمنا للنوع - أيا كانت طبيعته - هو فهم لذواتنا، وللتحولات التي تطرأ على مجتمعنا، ومنذ القدم وحاجة الإنسان للتصنيف لا تنقطع، فقد كانت وظيفة الأنواع هي مساعدة المستمعين على صنع العلاقات والفروق المنطقية بينها، فقد كانت الأنواع «تخدم أغراضا اجتماعية في جماعة ما، وتنشأ لتُظهرأنواعا أخرى عن طريق التقابل، وتكملها وتحدد أهدافها»[2]

وربما كان المبدأ العام في تحولات الأنواع الأدبية، هو أن «كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على أعمالهم الطبيعي في هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعي فيها... وعلى هذا فإن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذه النوع»[3]، ولعل في ظهور العديد وزواله ما يؤكد على خصوصية الأدب الشعبي عموما في حركيته وتحولاته، وظهوره ثم اختفائه، وفقا لطبيعته الوظيفية وأثر المتغيرات الاجتماعية والثقافية، كما إنه – شأنه شأن غيره من الفنون الشعبية التي لا تنسب لمؤلف واحد– ليس من إنتاج فرد بعينه، إنما هو نص مفتوح قابل للإضافة التي تأخذ شكلا تكراريا في بنيته الموسيقية الأساسية بثوابتها ومتغيراتها.

وقد لاحظ جان ماري شافير أن «مسألة وضع الأجناس ارتكزت دائماً على الأجناس الأدبية، وقلما طرحت بالنسبة لأجناس غير أدبية أو لنشاطات خطابية شفهية، على الرغم من أنه في هذين المجالين تُلاحظ يومياً تمييزات جنسية متعددة. في الواقع، التمييزات النوعية (المتعلقة بالأجناس) موجودة في كل أحاديثنا عن الممارسات الثقافية»[4]، لكن شافير رفض فكرة الصعوبة والسهولة فيما يخص عملية التصنيف، ربما لأن الأمر أكثر ارتباطا بالسؤال عن ماهية الأدب، وإن كان هذا لا ينفي ما نذهب إليه من توافر قدر من الوضوح في تمييز الأنواع الأدبية الشفاهية بحكم تداوليتها، وعلى الأقل لدى من يتداولونها، وتقوم بدور وظيفي في حياتهم الاجتماعية، فالأنواع الأدبية عموما «ليست مجرد كيانات شكلية خالصة، إنما هي أشكال تعمل داخل نظام الاتصال اجتماعي، والجنس بوصفه شكلا يجسد معنى اجتماعيا محددا»[5] وهو ما ينطبق بوضوح تام على أنواع الأدب الشعبي ومنها العديد.

لم يشغل الباحثون في الأدب الشعبي بالسؤال عن طبيعة العديد بوصفه نوعا، كما لم يبحثوا في نشأته وتطوره ثم انحساره وتحلله وانقراضه، فكل نوع يمر بثلاث مراحل أساسية تشبه مراحل نمو الإنسان، تتمثل في ظهور النوع ثم انتشاره ثم موته وانحساره، أو تحوله إلى نوع آخر يؤسس لخصوصية جمالية أخرى مغايرة. وهو ما سنعنى به في دراستنا من خلال نظرية النوع، وما توافر لها من أدوات تجعل من النوع نفسه أداة قراءة وتفسير إلى جواره كونه أداة كتابة أو مشافهة. وقد تجلى إهمال العديد فيما قام به الباحثون من تصنيفات، فلم تشتمل تصنيفات كل من رشدي صالح أو نبيلة إبراهيم على العديد بوصفه نوعا مستقلا، إنما تكشف تقسيماتهما عن إدراجه في نوع آخر هو الأغنية الشعبية، أما محمد الجوهري فقد أكد على ذلك في تصنيفه لأنواع مختلفة من الأغاني حسب المناسبات المرتبطة بدورة الحياة ومنها البكائيات[6].

وفي هذا الإطار يطرح الباحث سؤال النوع حول العديد باعتباره فنا آذن بالانقراض من عقود، ولم تبق منه سوى نصوص يقوم الباحثون بتجميعها من صدور النساء والعجائز، وتحويلها من الشفاهية إلى الكتابية، في صورة نصوص لغوية مختزلة، منفصلة عن كل ما أحاط عملية إنتاجها من طقوس وأداءات تشكل رافدا أساسيا من روافد تحقق العدودة كنوع له كينونته الاجتماعية واللغوية على حد سواء.

ميلاد النوع

إن مجال الأجناس الأدبية الحديث – على تعدد طروحه – لا يفضي، في مجال الأنواع الفولكلورية تحديدًا، إلى معرفة علمية حقيقية يمكن تطبيقها، «فجميع نماذجه – باستثناء إسهامات نوعية محدودة – يقع تحت وطأة الكتابة»، وخارج المدار الذي تقع فيه المأثورات الشعبية الأدبية، بعد انسحاب (إزاحة) الشفاهية من دائرة الفعل الإبداعي، وسيادة الكتابية على آليات تخلقه. ومن ثم، يبدو فعل التجنيس هاجسًا كتابيًا، فرضه التغير المفهومي الذي جاءت به الكتابة: المبدع الفرد، النص، القارئ، القراءة... إلخ . بينما يحتاج النوع الفولكلوري – إذا قُدِّرَ له أن يدخل في نطاق العمل في مجال الأجناس الأدبية أو التحليل النوعي – إلى

«مفـردات مفهومية ملائمـة لطبيعتـه: الراوي/المؤدي، الروايـة، الجمهـور، الأداء، الحدث الشـفاهي، العلامات الشـفاهية، الإيماءات والحـركات... إلـخ»[7]، ونحن نرى أنـه ليـس بالضـرورة - فيما يخـص العديـد - أن يكون التحول تم من الفصـحى إلى العامية، إذ ربمـا كان التحول بالأسـاس من أصـوات غـير كلامية كالنـواح والصراخ الـذي ينطلـق في بدايتـه بوصفـه إعلامـا علـى حدوث الموت. والعديد قد يكتسـب « طابعـه التقليدي الخاص به والقائـم على الأصوات غير الكلاميـة»[8] ومن ثم يكون مولـد العديد هـو انحـراف لغويي عـن تلـك الأصوات وخـروج عن غير المفهـوم إلى المفهوم دلاليا وموسـيقيا بما يكفل اسـتمرارية حالة الحزن لأطول فـترة ممكنة. وكما سـنوضح لا يمكننا فهم طبيعـة العـدودة دون أن ندرك أنهـا «عمـل كلامي speech act مفـرد مـن الممكـن فهمه بطريقـة أفضل كعملية وحيدة من ضمن سلسـلة من الأفعـال الموجهة لغـرض عام»[9].

لقـد دخـل العديـد دائـرة الجمـع والتصنيـف على مرحلتـين: الأولى تتمثل في جهود المستشـرقين، ممن لهم دور واضح في جمع العديد تحت مسـمى البكائيات، فنجد جاسـتون ماسـبيرو يجمع نصوصـا منهـا ويضمها تحت لواء الأغـاني الشـعبية في صعيد مصر، في إطـار تصنيف وظيفـي يربـط كل أغنيـة بأمر اجتماعـي مـا، كزراعة أو تجـارة أو حصاد أو حـج أو ميلاد أو موت...إلخ ثم دراسـة باول كالـه وهي خاصة بالمراثي فقط، وقـد صدرت بعنوان (المـراثي في مصـر المعاصـرة)، إلى جـوار دراسـات أخرى لـم تركز علـى العديـد وحده، وإنمـا ركزت علـى عادات وطقوس الموت لـدى المصريين، ومنها دراسـة إدوارد لين الشـهيرة (المصريـون المحدثون شـمائلهم وعاداتهم).

أما المرحلـة الثانيـة: فخاصـة بالباحثـين المصريين ممـن قامـوا بعمليـات جمـع وتصنيـف واسـعة، وإن كانـت قـد تأخرت كثـيرًا، وبـرز في هـذا الإطار دراسـات عبـد الحليم حفني وكـرم الأبنودي ودرويش الأسـيوطي وأحمـد توفيق وأشـرف البـولاقي وغيرهم، إضافـة لعدد كبير مـن الرسـائل الجامعية.

وعلـى الرغم مـن كثرة تلك الدراسـات الـتي تناولت العديـد، يُلاحظ أن هذه الدراسـات تدور في إطـار واحد، إذ تقـوم بجهـد تجميعـي، لعدد مـن نصـوص العديد في بيئـة ما، ثـم تصنيفها وفقـا للموضوع الذي تـدور حوله كل عـدودة، وهذا الموضوع خـاص بنوع الميـت أو صفته الاجتماعيـة أو طريقـة موتـه، وقد تكرر هـذا التصنيف الموضوعـي في كل مـا اطلعتُ عليـه من دراسـات في هذا الشـأن، وربمـا أضـاف البعض تحليـلا لبنية العـدودة، وتمييزهـا عـن غيرها من فنـون الغناء الشـعبي، على نحو مـا رأينـاه في دراسـة أسـتاذنا درويش الأسـيوطي، كما يضيف كل دارس لمسـاته في اسـتقراء العدودة وما وراءها مـن عـادات وتقاليـد مجتمعية حاكمـة، بيـد أن ميلاد النـوع وملابسـاته وخصوصيتـه الجماليـة لم تشـغل بـال أي مـن الدارسـين، إذ يكتفـي البعض بنسـبته إلى فن الرثـاء في الشـعر الفصيح وهـو غرض لهـا امتدادته ومدونتـه الواسـعة في الشـعر العـربي منذ نشـأته، وقد تبـع الباحثون عبـد الحليم حفـني في رد العديـد إلى دائرة الرثاء اسـتنادا إلى» ما به مـن ألفاظ فصيحـة، تتداولها المعـددات الأميـات دون أن تعـرف الواحـدة منهن معنى الكلمـة إلا إذا كانـت في سـياق كلام آخر، وبنـاء على هذا المقياس أسـس حنفي رأيه «بانتسـاب العديـد في أصله تـراث عربي تحـول مـن الفصـحى إلى العاميـة»[10]، لكننا لا نسـتطيع أن نقـول عن أدب شـفاهي بأنـه «أصيل في شـفاهيته إلا بـأن يكون مـن ممكناته أن نتذوقه بشـكل ملائم في سـماع مسـتمر فقط[11]، وفي العديـد من الصيغ وطرق التكـرار والتقفيـة والتـوازي ما يتيح ذلـك، وهذا فارق أسـاسي بين الرثاء في نسـقه العمودي والعدودة التي ربما ترتبـط - إذا أردنا وصلا لها بتراثنا الشـعري الفصيح - بأنساق موسـيقية أخرى.

وقد جنح باحث آخـر ناحية المجاز للإفـلات من ربقة المصطلـح وفجاجاته، إذ مـن الصعب إطـلاق لفظة فن علـى العـدودة كأن نقول فـن العديـد، ومرجـع ذلك ما قد يتبـدى من تناقض بين مـا يعلي الحيـاة ويكرس لها جماليـا وما يعنى بالمـوت، ويصور لوعتـه ووقعه الرهيب عـن آل الميـت، ولـذا جـاء مصطلح (فـن الحـزن) لكرم الأبنـودي[12] وكأنه نـوع من التخفف من شـبهة التناقض فيمـا لـو أطلقه علـى العـدودة، فيمـا لم يتحـرج خيري شـلبي في تقديمـه لكتـاب الأبنودي مـن اسـتخدام هذا

المصطلح (فن العديد) باعتباره فنا مصريا خالصا، وتبعه في ذلك أستاذنا درويش الأسيوطي، مضيفا إليه تعريفات أخرى تعده إبداعا نسائيا خالصا أو غناء، كما فرق درويش بينه وبين أشكال أخرى من البكائيات مثل الندب. أما تسميات المستشرقين ممن جمعوا بعض نصوصه فكانت البكائيات، ويرى الباحث أن الحس الشعبي كان أقرب في تعريفه لطبيعته فقد أطلق عليه العديد وواحدته العدودة دون إضافة أي ملحقات أخرى وصفية أو إضافية أو تعريفية تَسمه بغير مسماه، فهو طقس لغوي يتداخل فيه الأداء مع الغناء في وحدة واحدة لا تنفصم، تجمع بين الصوت واللون والحركة، إنه أقرب للدراما الحركية التي لا تنفصم عراها ولا ينفصل فيها اللغوي عن غيره من الأنساق من الحركات والرموز والإشارات، وإلا فقدت العدودة دلالتها الثقافية، وما جاءت المسميات الأخرى إلا بعد أن دخل مضمار الدراسات الشعبية، التي حاولت تجنيسه فأطلقت عليه تلك المسميات دون تمحيص. فهو فن نسوي ريفي بالأساس يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية للأسرة الريفية، وترابطها، كما يرتبط بنموذجها التكافلي القائم على التعاون والذي تشغل فيه المرأة الدور الأساسي لا دور التابع كما أنه ذو سمت زراعي ريفي في الأغلب الأعم، وربما كان ما ذهب إليه درويش الأسيوطي من امتداده إلى الحضارة الفرعونية، مستندا على طقوس الموت له وجاهته في هذا الإطار، وإن كانت طقوس الموت لها جذورها في مختلف الأمم والحضارات على النحو الذي وضحه جيمس فريزر في كتابه (الفولكلور في العهد القديم)، بيد أن العديد بصيغته المصرية يمثل خصوصية لا تتجاوز امتداداتها بدايات دولة محمد علي بحال، ولعل تاريخ هذا النوع الشعبي - فيما نرى - لا يزيد عن قرن من الزمان أو قرنين على الأكثر، فلم ترصد لنا كتابات الجبرتي وابن إياس والمقريزي نصوصا منه، وهي ذاتها الكتب التي رصدت أشكالا شعبية أخرى، يضاف إلى ذلك طبيعة اللغة المستخدمة تحمل في طياتها ألفاظا معبرة عن امتدادات زمنية قريبة، وهذا الدرس اللغوي يحتاج لبحث تفصيلي يبين أن اللغة المستخدمة لا يمكن أن تنتمي بحال لأكثر من المدى الزمني الذي نرجحه، كما إن التواتر اللافت لكثير من الألفاظ والمسميات والوظائف والآلات وكثير منها مستحدث يؤكد ما نذهب إليه، ويكفي أن نمثل لذلك ببعض تلك المسميات مثل» الموضة، فستان، الحابس والدبلة، البندقية، أم زناد، شاويش، وابور (القطار)، طربوش، سرير، الحكومة، الدفتر، الباشا، الطبيب، مشرط، التمرجي، أتومبيل (سيارة)، بيه النيابة (وكيل النيابة)، البدلات (جمع بدلة)... إلخ»[13] يضاف إلى ذلك طبيعة الحياة التي تقف في الخلفية بالنسبة للعدودة وما تشير إليه من علاقات وأساليب حياة وزراعة وثأر وأسواق وحكومة لا تشي بامتداد النوع لأبعد من الحملة الفرنسية 1798م، ولو صح أن للعديد امتداداته الزمنية الموغلة في القدم، أو التي تتصل بالرثاء العربي، فإن التحولات التي طرأت وأنتجت هذا الفن جعلت منه نوعا منفصلا له خصوصيته وهويته المستقلة.

هوية العدودة

إن هوية العدودة لا تتحدد بملفوظها اللغوي فقط بل بعنصر آخر هو الأداء، الذي لا ينفصل البتة عن الملفوظ، بل يترك في الملفوظ إكراهاته الموسيقية والتنغيمية على النحو الذي سنفصل القول فيه، «فالكينونة الفنية من أي نمط كانت - أي من أي نوع - متصلة بالواقع استنادا إلى شرط مزدوج؛ وتحدد متعينات هذا التوجيه المزدوج نمط هذه الكينونة أي نوعها. إن العمل يتوجه أولا إلى مستمعيه ومتلقيه وإلى مجموعة من الشروط المحددة الخاصة بالأداء والفهم، كما أن العمل يتوجه ثانية إلى الحياة من الداخل، من خلال محتواه الثيمي thematic»[14] والكينونة الفنية لنص شفاهي، مثل العدودة شكلا وموضوعا، تحددها «الظروف الملائمة أو (المشؤومة) لتحيينه الأدائي، وهنا تبدو الشعرية والتداولية أكثر ما تكون تلاحما، فالعمل الشفاهي لا يحيا بوصفه هكذا إلا في سياقه المقامي المحين»[15]، ولا شك أن العديد - وقد تحول إلى طقس ملازم للوفاة - حقق وظائفه الاجتماعية في أوان تداوله، ولم ينظر إليه من منظور جمالي قط، وإنما كانت مقاصده تأثيرية بمختلف الطرف اللغوية وغير اللغوية،

رغم أنه لا يخلو من جماليات الغناء الشعبي ومكوناته الفنية والموسيقية، لكن العدودة تسير في اتجاه تفجير شحنة الحزن لدى المتلقي واستدرار تعاطف الجماعة، وتبيان عظم الفاجعة في الميت، فالعديد ينظر بعينين، إلى المتوفى ومكانته، وإلى من تركهم من أهل وأحباب وسوء حالهم من بعده.

وللتسمية دور في إبراز تلك الهوية، وهوية جنس ما هي بصورة أساسية «هوية مصطلح عام مماثل مطبق على عدد من النصوص»[16]، وبالنظر إلى بعض المسميات التي تحيط بالعديد نجد أن النسوة اللائي ينتجن العديد ويتداولنه يقال لهن، الندابات أو الشلايات، وإذا رجعنا للأصل للغوي لمادة (ندب) نجد أن من معانيها «نَدَبَ الميت أي بكى عليه، وعدد محاسنه، يندبه ندبا والاسم النُدبة بالضم، وندب الميت بعد موته من غير أن يقيد ببكاء، وهو من الندب للجراح، والندب أن تدعو النادبة الميت بحسن الثناء في قولها... وفي الحديث كل نادبة كاذبة إلا نادبة سعد»[17]. فالندب تمتد جذوره لما قبل الإسلام، النادبة امرأة ذات وظيفة محددة تقوم بها، قوامها أن تعدد محاسن الميت وأفعاله، أما ما جاء في حديث الرسول الكريم، فيدل على أن الندب كان يقوم في كثير من الأحيان على المبالغة والتلفيق، وإذا نظرنا لمادة (شلا) نجد أن «الإشْلاء هو الدعاء، يقال أَشلَيت الشاة والناقة إذا دَعوتَهما بأسمائهما لتَحلبهما، وتأتي أيضا بمعنى الإغراء»[18]، ولم نجد فيما راجعناه من معاجم وجود للشلاية، فهو أحدث من الندابة، إضافة إلى أنه جاور الندابة -لا النادبة- في طبيعة وظيفته، وما انتقال صيغ اسم الفاعل إلى صيغ المبالغة (من نادبة إلى ندَّابة) إلا مظهر لما طرأ من تحول في طبيعة الوظيفة إلى المبالغة في إظهار الحزن، أو ذكر محاسن الميت بصورة مجافية للواقع. نضيف إلى ذلك أن لفظ العديد ذاته ليس له وجود في المعاجم اللغوية، وكل ما وجدناه بالرجوع إلى لسان العرب، ما يقال له: «العِدادِ وهو وقت الوفاة؟ وقال ابن السكيت: إذا كان لأَهل الميت يوم أَو ليلة يُجْتَمع فيه للنياحة عليه فهو عِدادٌ لهم»[19]، ونفهم من هذه المادة أن كلمة العديد هو تحوير للعداد، وأنه لم يكن معروفا على الأقل حتى عصر ابن منظور (630 - 711 هـ) باسم العديد، كما نفهم أيضا أن طقوس النياحة على الميت كان لها وجودها، وأنها كانت مرتبطة بسبب ما بعِدة الميت. أي أن ثمة نصوصا كانت متداولة ولكنها ذهبت طي النسيان، ولا نستطيع أن نجزم أنها امتداد لما وصلنا من نصوص.

ما نقصده من هذه المراجعة اللغوية المتعجلة لهذا النوع ورواته؛ هو التأكيد على وجوده بوصفه صيغة خطابية مميزة لها خصوصيتها ولها رواتها أو حافظوها من النساء ممن اتخذوها حرفة يتم استدعاؤهن مثلما يستدعى المغسل والقارئ، يُضاف إلى ذلك مجاورة العديد بوصفه نوعا لأنواع خطابية أخرى، فهو ليس بدعا بين الأنواع المرتبطة بظروف معيشة الأفراد وثقافتها المنتجة لأنواع أخرى، كالسيرة الشعبية والموال... إلى آخر تلك الفنون الشفاهية التي تقوم بدور فاعل في حياة المجتمع الشفاهي. وكان تحول العديد إلى طقس ثابت من طقوس تشييع الموتى كفل له البزوغ بوصفه نوعا شعبيا له بنيته المميزة ونماذجه التي انتقلت من بيئة لأخرى، ولأنه ذو طابع شعبي، فقد تميز بالثبات النسبي مع إضافات محسوبة تحكمها اللهجات حينا والترادفات حينا آخر في إطار بنية موسيقة وصيغية ثابتة، فجلّ ما وصلنا من نصوص العديد على كثرتها لا يحمل إشارات موغلة في القدم، إنما هي نتاج بيئة مصرية خالصة، وامتداداتها التاريخية تجعلنا نقول إن تشكله وازدهاره لم يزد عن قرنين أو قرن ونصف من الزمان، وهذا الازدهار يرتبط بطقسيته، ووجود متشيعين له، فقد أصبح في هذه الفترة حرفة لها أدواتها- الطار مثلا- ولها طقوسها وقواعدها الفنية والأدائية والاجتماعية.

وهنا نطرح سؤال يقع في صلب هوية العدودة الأدبية وهو خاص بجماليتها، وهو من الأسئلة المعقدة، في كل أشكال الأدب الشعبي ذي الطبيعة الوظيفية، فما بالك بعديد الموتى؟ ولكن ندرك مرامي هذا السؤال علينا أن ننظر إلى العدودة على مستوى الخطاب لا على مستوى ما تكتنزه من ملفوظ أو انحرافات مجازية أحيانا، وذلك لأن الفصل بين الأنشطة الموسومة (جماليا) والأنشطة غير الموسومة لا تستطيع

أن تؤخذ بعناية إلا في وقت لاحق وذلك عن طريق ملاحظة السمات النصية للأداءات، وبكل تأكيد، فإن الخطاب الموسوم ينفصل عن المحادثة العادية، سواء كان ذلك عن طريق استعمال مستوى خاص من الكلام أم كان ذلك عن طريق تأطير خاص، مثل استعمال بعض صيغ الفتح والإغلاق تقانة ضرورية لا سيما عندما يبقى الفعل الأدبي كلاما وأسلوبا مغرقا في الخطاب اليومي، وبقول آخر يجب أن يوجد في كل الأحوال «عنصر إما كلامي وإما سياقي، يسمح بتحويل العلاقة بين هذا الذي يتكلم وهذا الذي يسمع، إلى علاقة بين منفذ ومستمعيه. وهو تحويل آهل لتحقيق المرور من سلوك كلامي فقط إلى تمثيل كلامي مضطلع منه بوصف هكذا»[20]، وفي إطار ذلك نلاحظ أن العديد يحيل إلى شكل من أشكال التواصل الاجتماعي لا التواصل الأدبي والفرق بين التواصلين بعيد، كما إن جماليته ظلت كامنة فيه لفظا وأداء، لكن لم يلتفت إليها، ولم تتحول إلى فن بالمعنى التقليدي للفن، اللهم إلا بعد تدوينها وقراءتها في ضوء مفاهيم الأدب الرسمي والشعري التقليدي، إذ إنها توسلت – وبنفعية تامة – بعناصر مؤسسة لجماليتها كالصيغ والتكرار والتقفية والتوازي والوزن الموسيقي، والتنوع الصوتي على طريقة الغناء الشعبي، لا لتقدم نصا جماليا وإنما للتأثير في المتلقي وإثارة عاطفته، فجمالية العدودة لا تنفصل بحال عن نفعيتها. كذا نجد أن العدودة كنوع ولدت مكتملة، ومنفصلة عن أية أنواع تقليدية أخرى، ولم تسمح لها الظروف بحدوث انحرافات نوعية، اللهم إلا بعض الانحرافات الشكلية على مستوى البنية الموسيقية، من مثل إضافة التطويحة أو تعدد المقاطع أو تنوع الأسلوب ما بين المونولوج أو الحوار أو استدعاء المتوفى وإنطاقه، إضافة لطرائق الأداء الصوتي والجسدي المصاحب، فانحراف العديد عن الكلام العادي يتم على مستوى الخطاب بالأساس لا على مستوى العبارة المفردة أو الانحراف اللفظي فقط، إذ نرى أن معدلات الاستعارة والمجاز في عباراتها قليلة، لا تتجاوز الحد المعتاد في الكلام اليومي، فجمالية العدودة من خلال نصوصها المدونة هي جمالية منقوصة ومشروطة في الوقت نفسه، وقاصرة على ما هو مدون، وكأن الكتابة قد جعلت منها نصا جديدا مغايرا لما تم تداوله، ولا شك أن نماذجه العالية فنية بمقاييس الأدب المكتوب، إذ أنتجت بعد دربة ورويّة، من خلال طائفة الندابات ممن اتخذوا من العديد حرفة ورحن يطورن نصوصه بصورة مسبقة. كما إن اشتمال بعض العديد على صور مجازية ينافي القول بالبداهة في التأليف والسرعة في الإنتاج، إذ دائما وراء الصورة وعي ما يقوم بالجمع بين المتباينات ويحدث انحرافات دلالية لا نستطيع أن نقول إنه تم بصورة تلقائية أو فطرية دائما. فقول المعددة:

قلبي مدينة وتاه مفتاحه

كثرت همومه وقلت افراحه[21]

بما يتضمه من صورة مركبة من نتاج عفوية في لحظة شديدة التأزم، إنما خلفها وعي يفكر ويدبر ليخرج بجملة فنية موسيقية ذات طابع جمالي يتنافى مع مقام الموت بما يحيط بها من عويل وضجيج، كما إن إعطاء الأصوات في كثير من نصوص العديد إلى الميت تارة وإلى شخصيات أخرى تارة أخرى إضافة لتنوع الخطاب بين المتكلم والمخاطب والغائب يعبرعن فنية عالية لا تتأتى للخطاب اليومي أو العادي، وتنوعه بين المونولوج والديالوج، وهذا كله لا يمكن أن يصدر عفو الخاطر. نعم غالبا ما تكون المعاني بسيطة ومباشرة ذات طابع إيقاعي مناسب للمقام، ولهذا نجد أن العديد «يتحاشى المعاني والأساليب البعيدة والعميقة ويؤثر ما أمكنه أن يكون مصوغا في صورة مبسطة، تؤدي الغرض منها بصوغها في قالب عاطفي مؤثر يهيج الحزن والبكاء»[22]، ويأتي هذا في إطار تقاليد النوع الشعبي ذو الطابع الوظيفي الذي يقدم زادا معنويا وشحنا عاطفيا في مقام يتطلبه ويستدعيه، ومن الصعب أن نربط الأدبية بالخطاب الأدبي الرسمي أوأن نجعل كل ما ينتج شفاهيا أو كتابيا يدور في إطاره أو ينظر إليه بوصفه معيارا لكل أنواع الخطابات المنتجة، ذلك « أن صفة الأدبية ليست ترتبط بالنوع في إطاره الأدبي أو تلك الأنواع التي توصف دائما بصفة الأدبية، وإنما تتسع تلك الصفة لتشمل ما هو غير متعارف عليه من خطابات دعائية ونشرات وخطابات سياسية، مما تتحدد أدبيته بمدى موافقته لتقاليد النوع الذي ينتمي إليه ومدى تحقيقه للأغراض التبليغية والأيديولوجية والخطابية المستهدفة؛ لذا فإن الخطاب السياسي، أو الدعاية، أو أي نوع كتابي آخر يصبح أدبيا إذا التزم تقاليد نوعه أولا، وإذا حقق من خلال ذلك النوع أهدافه ثانيا»[23]؛ لذلك كانت ممارسة الصلة المستمرة بين ما هو أدبي وغير أدبي أو رسمي وشعبي فيها كثير من التضليل إذ إن اللغة العادية تحتوى على الخصائص التي يفترض أنها تنتمي «لمجال المنطق الجدلي للشعر poetic discourse، وأن الأدب مثل اللغة لا يمكن فهمه بعيدا عن المضمون الذي يحدث فيه»[24] وقد توافر للعديد ما يجعل منه أدبا شعبيا مميزا عن غيره من الأنواع سواء على مستوى البنية الموسيقية، أوعلى مستوى التصوير وحرارة العاطفة، فهو مثال حي لعاطفة متوقدة، فـ «قوة التصوير وقوة التخيل العاطفي تجعله يتمتع بأخص ما يميزالأدب عن غيره... وقد كان نصيب العديد من العاطفة أوفى من نصيب أي أدب آخر في موضوعه، كما أن الميزة الثالثة وهي الحوار المناقشة تضفي عليه رونقا من الحيوية والتشويق»[25]، مع الاعتراف أن هذا المنظور الجمالي لم يدر بخلد منتجيه أو متداوليه، إذ تظل الوظيفة التواصلية الاجتماعية سابقة على ما عاداها من وظائف العديد، وما كان دخول العديد إلى دائرة الأدب الشعبي إلا من خلال تدوينه ومن ثم قراءته، وما الأدبية إلا محصلة تفاعل لاستجابات القراء للنصوص بأنواعها المختلفة، والشعور وليس الإدراك هو الأداة الرئيسية في فهم الأدب والأدبية، وإذا كان لعنصري السمات الأسلوبية، واستجابة القارئ دور في تشكيل أدبية النص، فإن العنصر الثالث يتعلق بشعور القارئ ومحاولته للتعبير عما يثيره فيه النص من مشاعر، ولذا فالأدبية «نتاج عملية مثاقفة، ترتبط ارتباطا وثيقا بالقدرات اللغوية والتعبير عن المشاعر، والتصور الذاتي»[26] وهو ما ينطبق على العديد بصورة بينة. ولم يطرح سؤال أدبية العديد وجماليته إلا بعد أن انفصل عن واقعة الموت في آنيتها، وصار نصا شفاهيا له تاريخ وقابلية للتداول والتنقل؛ ومن ثم درج على سلم الجمالية، من خلال فئة المعددات اللاتي ينفصلن عاطفيا عن الموتى الذين يعددن في جنائزهم، ومن ثم تظهر المنافسة بينهن، حول من منهن أكثر قدرة على تسخين وإثارة أهل الميت، وهذا التنافس ذو جوانب عدة، ما النص إلا واحد منها، ومن ثم نجد أنهن يعملن على استدرار البكاء وتكريس الحزن بشتى الوسائل اللغوية والأدائية، وهنا تبرز الشحنة العاطفية والانفعالية العالية التي يكتنزبها نص العديد، في مرحلة أخرى من مراحل الانفصال عن الواقعة بتاريخيتها. وتداول النص شفاهة في مواقف أخرى مغايرة لسياق إنتاجه وما يترتب على ذلك من اختلاف بين النص والسياق الجديد بصورة تدعو للعجب، إذ تذكر العدودة ما ليس في الميت ولا يخصه، وهذه أولى مراحل تحقق الأدبية، إذ يتعالى النص ويكتسب صيرورة حياتيه فاعلة، ثم مرحلة ثالثة تتعلق بانتقال النص

من الشفاهية إلى الكتابية، وتفريغه من الطقسية والأداء ليتحول إلى نص لغوي منبت تماما عن لحظة إنتاجه بوصفه خطابا ليتحول إلى مجرد نص يمكن الحديث عن جماليته اللغوية أو ظلاله الاجتماعية والثقافية المنتجة له. وفي هذه المرحلة تتبدى صعوبة نقل الأداء المصاحب للنص اللغوي المفرغ من عناصر أخرى ضرورية كالصوت والحركة والتنغيم ودور الآلة الموسيقية المصاحبة (الطار). فالعديد من ذلك الأنواع التي تجمع إلى جوار اللغة، وما النص اللغوي إلا جزء من نشاط أكثر سعة، يضم تحت إهابه أنظمة متنوعة إشارية وطقسية وحركية، وإن ظلت المشكلة دائما تتعلق بما يتضافر مع النص اللغوي من أنظمة غير لغوية مصاحبة.

يتضح مما سبق أن السياق له دور أساسي في تحديد أدبية العديد، مع التفرقة بين سياق إنتاجه، وسياق تداوله، ثم سياق تصنيفه وكتابته، ثم سياق أكثر اتساعا هو السياق الثقافي الذي «يشمل شبكة التقاليد الاجتماعية والاقتصادية والمؤسساتيه التي تحكم الثقافة الواحدة»[27] فكل خطاب له سياق ثقافي يؤثر فيه على مستوى تحولاته الداخلية وعلى مستوى استمراريته أو وجوده كخطاب مميز.

العدودة والتقاليد الشفاهية

ربما كان من الطبيعي القول «إن كل إرسال شفاهي يتضمن أداء شفاهيا»[28]، والعدودة فن شفاهي كغيره من فنون الأدب الشعبي، لكنه يختلف عنها في أن شفاهيته خاصة بالنساء، وخصوصا العجائز منهن، ويترتب على ذلك أن تدور شفاهيته في دائرة ضيقة من أفراد المجتمع، وأن يتم تداوله في إطارات جغرافية ضيقة نوعا ما؛ لأسباب اجتماعية تتعلق بوضعية المرأة المصرية إبان القرن العشرين، وما قبله من تهميش وتضييق حركي يحول دون أن يتم تبادل التأثيرات أو تلاقح النصوص وتناصاتها، يضاف إلى ما سبق ارتباط العدودة بأمر جلل بالنسبة للإنسان وأقاربه وهو ما يعني أن العديد نوع مغضوب عليه منذ نشأته، وما كان استمراره إلا بقوة دافعة تتعلق بطبيعة الطقوس المحيطة بالموت والحزن المرتبط به.

إن النوع يتأسس في الثقافة الشفاهية التي لا تمتلك سوى الأصوات على الذاكرة الخطابية، بمعنى أن الخطاب عندما يبسط باعتباره فضاء نصيا يبني لنفسه تدريجيا ذاكرة داخل نصية، وهو في كل لحظة يحيل على ملفوظ سابق، وإن لم تستغله بمجرد الإحالة، في إنها تستغله في إطار بنيته الشكلية والموسيقية، «ذلك أن التشكيلات الخطابية عموما محاطة بذاكرة مزدوجة؛ فهي تمنح لنفسها ذاكرة خارجية باتخاذها مكانا ضمن تناسل تشكيلات خطابية سابقة، وفي مجرى الزمن تنشأ أيضا ذاكرة داخلية بالملفوظات المنجزة سابقا في نفس التشكيلة الخطابية؛ فالخطاب يعتمد إذن على سنة، ولكنه يُشيء شيئا فشيئا سننه الخاصة به»[29]، وفي هذا الإطار ينبغي «إجراء تمييز بين شفهية ظرفية، تعود ببساطة إلى عدم وجود نظام كتابة وبين شفهية مبدئية لاتنفصل فيها الخصوصية الجنسية عن الكمال الشفهي، وهي التي تحدد الفعل التواصلي»[30]، والعديد ينتمي إلى النوعين معا، فهو شفاهي بحكم طبيعة متداوليه ومنتجيه، وشفاهي بحكم خصوصيته الجنسية وارتباطه بالأداء الجنائزي، والمعددة أقرب ما تكون إلى الشاعر الشفوي في الاعتماد على «مستودع من القوالب الصياغية، والغناء بلغة متخصصة يكون القالب الصياغي فيها هو الوحدة الصغرى المنفصلة، وليس الكلمات المستقلة»[31].

وإذا كان للذاكرة هذا الدور، في حفظ تشكيلات خطابية بعينها، فإن نشأة كل نوع شعبي شفاهي مثل العدودة يرتبط بها، شأنها في ذلك شأن كل جنس من أجناس الخطاب، وما النوع «سوى جزء من الذاكرة الجماعية، وليس مجرد تقاطع للخصائص الاجتماعية والشكلية»[32]، لذا نجد أن بعض المحفوظات تحفظ وبعضها لا يحفظ، وليست جهات الاحتفاظ بها سوى شيء واحد مع هويتها»[33] وما كان ظهور الشلايات (المرأة التي تحترف العديد) إلا حضورا لذاكرة مكتنزة بهذا النوع من الخطاب المفتوح القابل للإضافة بحكم بنيته الموسيقية.

ويمكـن القـول إن كثـيرا مـن الخصائـص النوعية للعدودة ترتبط بطابعها الشـفاهي، وما كانت الضرورات الإيقاعيـة إلا نتاج هذا الطابع. يضـاف إلى ذلك أن العديد بحكـم ذلك الطابـع صار أكـثر معياريـة وأكثر انسـجاما وأقل عرضـة للتحولات التي قـد نراها في الأنـواع الأدبية ذات الطابـع الفـردي أو الرسـمي، فحـين نقـول العديد فإننـا تلقائيـا «نعـيِّن تعيينا قبليـا محتـوى الإنتاجات التي تنسـب إليها»[34]، ويتهيـأ المتلقي لقبـول النوع بكل مقتضياتـه اللغوية والأدائيـة التي تحقـق كينونته ومنها الضـرورات الإيقاعية.

الضرورات الإيقاعية

يكشـف فن العدودة عـن مجموعة مـن الضرورات الإيقاعية تتعلـق بطبيعة إنتاجها وسـياقاتها الاجتماعية والثقافية، وطريقة الأداء، باعتبار أن الأداء هو المعيار المميز للعدودة بوصفها أدبا شـفاهيا، وهو الفعـل المركب الذي يتـم من خلاله نقل العدودة وإدراكها في آن، ويتجسـد من خلالـه التقاء المتكلـم بالمخاطب بالظـروف الطارئة، بناء على نموذج سـابق، ذلك أن الألفاظ المنطوقـة الأدائية لا يمكن أن تنجح سـوى من خلال اقتبـاس، أو من خلال ما أسـماه دريدا التكرار inerrability، «فالأداء لا يمكنه أن يؤدي دوره ما لـم يكن معرفا بواسـطة تطابقه مع نموذج مكـرر»[35]، والبنية الموسـيقية للعدودة «تتأسـس على وجود المعـددة القائدة تختـص بترديد الترديـدة أو مفتاح العـدودة، وقـد يعـاد ترديدها مـن الجميع، وهي قاسـم مشـترك لكل مقطوعـات العـدودة، وتجمع بـين الثبات في أولهـا والتغـير في آخرها ويجـري التغيير علـى قافيتها فقـط، وهذا التغيـير هو الذي يحـدد المتغـيرات التالية في المقطوعـة»[36]، ويلاحظ على طبيعة الترديـدة أنها جملة غير مكتملـة في الغالـب، إذ تمامها في الشـطر الثاني الذي يقـوم الجميع بترديـده، فقد يكون المفتاح كلمـة واحدة أو أكـثر وقد يكـون إنشـائيا أو خبريا، لكنه في كلتـا الحالتين غير مكتمـل إلا بما يليه:

قليل الخليفة يـدوا عزاه لمين (يـدوا/ يعطوا، عزاه/ العـزاء، لمين/ لمن)

فالترديـدة عبارة عن مضـاف ومضاف إليه يشـير إلى مـن مات بـدون أن ينجـب، لا تحمـل دلالة إلا بمـا واءها حيـث يدخل في صيغة سـؤال تـم تأخير أداة اسـتفهامه لآخر الشـطر الثاني (لمـين)؛ لأن قليل الخليفة هـو البؤرة الـتي تتمركـز حولهـا كل الأسـئلة والأجوبـة الـتي ترد في العـدودة، ويأتي الشـطر الثاني بمثابـة الجواب:

يدوا عزاه لكل مين حاضرين[37]

وقـد تكـون الترديدة نـداء أو اسـتفهاما على لسـان المتـوفى أو أمـه أو أي فرد مـن أفراد أسـرته. لكنهـا في كل الأحـوال مفتاح يدعو جموع النسـوة لإكمالـه، باعتبارها ضـرورة إيقاعية لدفعهن علـى المشـاركة في العديد ومن ثم تصاعد البـكاء والنواح بما يحمله مـن مضامين مؤثرة.

كذا تمثـل الخرجة ضـرورة إيقاعية أخرى تتناسـب مـع قفل العـدودة، وتصـدر بعفوية، وليـس ضروريا أن تصـدر من المعـددة القائد، لكنـه بمثابة القفـل الختامي للعـدودة لتعقبـه صرخـات النسـاء، ومـا يتبعـه مـن طقـوس حـزن متنوعة.

ويفـرض الأداء الجسـدي أثـره في العـدودة – فهـي نتـاج أداء ولفـظ معـا- فيمـا يعـرف بالتطويـح، ويقـال في اللغـة «تطَـوَّحَ إذا ذهـب وجـاء في الهـواء»[38]، ويقصـد بـه في العـدودة وفقـا لمـا ذكـره درويـش الأسـيوطي «مـد النائحـة صوتهـا بالغنـاء؛ اسـتعدادا لقفلـة المقطوعـة. ولذلـك يـأتي الحـرف الـذي تمـده النائحـة في الشـطرة مـا قبـل الأخـيرة مـن المقطوعـة... وهـو مـن متطلبـات الأداء الغنـائي»[39]. فيمـا ينسـبها عبـد الحليـم حنفـي إلى أن «التطويحـة تتمثـل في البـدء ببضـع مقاطـع مـن عديـد يتميز بكـثرة حـروف المـد فيـه بحيـث يسـهل مـد الكلمـات وطـول النطـق بهـا فينطقـن هـذا المـد منغمـا وكأنـه تنغيـم سـلم موسـيقي ... ويسـميه التطويـح ولعـل هـذه التسـمية ترجمـة لمعـنى المـد، فبـين المـد والتطويـح قـرب في المعـنى»[40] وليـس ثمـة تناقـض بين الرأيـين، إذ إن التطويـح بنـاء علـى معنـاه اللغـوي يعـبر عـن تمايـل الجسـد، هـذا التمايـل يتـم وفقـا لمقتضيـات الأداء، ويكـون بمثابـة مقدمـة تمهيديـة لمـا بعـده مـن عديـد، أو خاتمـة لعديـد وبدايـة لمقطوعـة أخـرى. لكنـه

على أية حال لا ينفصل عن الأداء الجسدي للنائحات، هذا الأداء الشفاهي برافديه اللغوي والجسدي يظهر بوصفه أداء أشاريا متعددا بعمق، ينقل جزءًا محوريا من العمل من خلال تغيير طبقة الصوت، والمد والإمالة ...إلخ إلى جوار الأداء الجسدي، ولذلك لم يكن غريبا أن تلخص لفظة التطويح كليهما في لفظة واحدة.

الصيغ التكرارية

وهي مما أطلق عليه والترج أونج «أساليب تقوية الذاكرة»[41]، والأدب الشفاهي ذو خصوصية لغوية باعتبار أن الكلمة فيه لا تشكل وحدته الأساسية، بل الصيغة formula وحددها رولان بارت «بمجموعة من الكلمات تستخدم بانتظام في الشروط العروضية المتماثلة، من أجل التعبير عن الفكرة مع الاستعانة بالصيغ التي تم تجذيرها وترسيخها عبر سنوات طويلة في الذاكرة»[42]، والعديد يحرص على هذا النوع من الصيغ بصورة واضحة، من خلال عبارات قصيرة ذات الإيقاع متوازنة أوجمل متكررة، ويتم التغيير في التقفية، وهي تختلف عن نظام التقفية في القصيدة الفصحى التقليدية، «فالشعر الشعبي يعتمد في التقفية على ما نسميه حركة الحروف وليس أصواتها، فالمهم لدى الشاعر الشعبي هو الفتحة والكسرة والضمة، وحروف المد. فالقافية هي نسق من الفتح والضم والكسر للحروف الأخيرة»[43]، فنحن أمام إيقاع كمي ظاهري بوظيفتين:

- وظيفة تداولية تسمح بتناقل العدودة في سهولة ويسر.
- وظيفة أدائية تتآزر مع حركات الجسم وتطويح النائحات.

وتنوع التقفية ليس مقصده دفع الرتابة على نحو ما نراه في القصيدة الفصيحة، وإنما هو ضرورة تداولية وأدائية غايته استثارة البكاء، وبالتالي يكون الإيقاع التكراري هو الأداة الأولى لتحقيق المعنى الشعري في العديد، والتأكيد على طبيعته الوظيفية.

زوال النوع ونهايته

ربما صح قول القائل بأن «الشعب يستهلك التراث ولا ينتجه وأن القدرة الشعبية هي قدرة على تداول التراث والمحافظة عليه»[44] وعليه فإن بقاء النوع وزواله اختيار مجتمعي تفرضه ظروف شتى، وعلينا أن ندرك أن انقراض نوعٍ ما يمثل عملية معقدة ذات أبعاد اجتماعية وثقافية وتاريخية عديدة، ذلك أن النوع «لا يتحدد فقط بثوابته، بل يتمتع بحقل شاسع من الممكنات التي تختلف وتتغير، وتتعارض أحيانا وتتدافع في مرحلة معينة من وجوده التاريخي»[45]، وأمر زوال النوع أو تحوله يرتبط بالذاكرة الجمعية للمجتمع، وموقفه من هذا النوع وتلقيه؛ كما أن النوع الأدبي نفسه «يتحدد من عملية الاختيار التي يقوم بها مجتمع ما، بين كافة أشكال التقنين الممكنة للخطاب، ومن ثم يُحدد ما نُطلق عليه الأنواع الأدبية»[46].

ويعزو درويش الأسيوطي غياب العديد أوانقراضه إلى عوامل اجتماعية وثقافية عديدة، إذ جاء هذا الغياب في رأيه «نتيجة انتشار الوسائط الجديدة، وتراجع تقييمنا لموروثنا في ظل الاستلاب الثقافي الحالي، ونعت هذا الإرث الثقافي بشتى صفات التحقيروالتدني والجهل. يضاف إلى ذلك ما تواجهه تلك الطقوس من تحديات من قبل فقهاء الدين ووعاظه الذين يعدون كل تلك الطقوس بما فيها قصيد العديد حراما، وآخر تلك الأسباب عندي استعصاء الكثيرمن تلك المفردات المستخدمة في صوغ تلك الأغنيات الحزينة على غير أبناء المنطقة لانتمائها إلى لهجات ضيقة»[47]

إن العوامل التي أسهمت في زوال النوع متعددة، ومعظمها يدور حول تحولات مجتمعية وثقافية ودينية عديدة طرأت على المجتمع المصري في العقود الأخيرة مما رصده الباحثون، وأشرنا إلى بعضه في سياق دراستنا. إلا أنّا نشيرهنا لنقطة لها – فيما نرى – أهمية كبيرة، وأقصد بذلك التدوين والتداول، إذ يتأسس بناء النوع الأدبي عموما في المجتمعات التي تجمع بين الشفاهية والكتابية على أمرين:« شفاهية الإنتاج – كتابية التداول».

وإضافة إلى التحولات السياسية والاجتماعية التي طرأت على المجتمع في أطوار تحوله تمثل سياقا ثقافيا مناوئا للعديد على نحو ما سبقت الإشارة؛ نجد أن الكتابية قد أحدثت تغيرًا في الأنواع الأدبية التي يتم إنتاجها شفاهة، ومنها العديد، فلم تتسق شفاهية الإنتاج مع كتابية التداول ولم يمتزجا في وحدة واحدة، وإذا كانت الكتابية قد لفتت الانتباه إلى أدبية العديد وبنيته المتفردة، فإنها في الوقت نفسه عاينت ذبوله وفناءه، لأن تدوينه وجمعه لا يعني تداوله في الفئات المنغلقة من مثل العجائز والنساء المنتجات لهذا الفن، إنما هوأمر يخص الباحثين والأدباء ممن يعنون بجمع التراث، في حين أن فنانيه ورواته من النساء بعيدات كل البعد عن دائرة الاهتمام، لأسباب شتى، إذ صار التعديد حرفة مكروهة أو مغضوب عليها، وكأن أهل الميت يضطرون إليها اضطرارا، تحت ضغوط مجتمعة طارئة. وهذا يعني أن الكتابية وهي المرحلة الأهم في حياة كل نوع مفقودة، والخيط الواصل بين إنتاج النوع وتداوله مقطوع أيضا، خاصة أن حاملاته من العجائز ممن لا يتقن الكتابة أو القراءة. كذا نلاحظ أن أنواعا أدبية أخرى ترتبط بالحياة لا الموت نالت اهتماما متزايدا من الدولة المصرية إبان المد القومي، فانبرى المختصون للاهتمام به وبعثه وحفظه على نحو ما رأيناه في الموال والحكاية الشعبية والمثل وتسجيله ودراسته، فيما كان العديد بعيدا عن هذه الدائرة، لنفور المختصين منه من ناحية وطبيعته الفنية والتداولية من ناحية أخرى.

ووقوع العدودة في دائرة الشفاهية المحضة لمدة ممتدة، يجعلها مرتبطة بالتقاليد الشفاهية، والتي تعني فيما تعني التفاعل المباشر بين (المؤول - المؤلف) والجمهور بوصفه مراقبا بالدرجة الأولى وحافظا للأعمال: «إن العمل الذي لا يتناسب مع مطالب الجمهور يكون ممنوعا مباشرة (في حالة انقطاع يقوم بها الجمهور) أولا تكون الذاكرة الجماعية قد أعادت أخذه، وبهذا لا يتم الاحتفاظ به. ولا يبقى في الحالتين إلا الذي يلقى قبول جماعة التلقي»[48] وهذا ما يفسر انقراض النوع لا اعتراضا على معانيه ولا موسيقاه، وإنما على الأداء الشفاهي وما يتبعه من طقوس رفضها الدين في أكثرمن حديث نبوي، ولأن هوية العدودة لا ينفصل فيها الأداء عن الملفوظ؛ لذا تم إسقاط التحريم على كليهما معا مما عجل بزوالها.

الهوامش

1. تزيفتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، ط2 بيروت 1996، ص159
2. رالف كوهين، النوع والتاريخ، ضمن كتاب القصة الرواية ، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع ، ت خيري دومة، دار شرقيات ، ط1 القاهرة، 1998، ص 28
3. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1 القاهرة 1997م، ص173،174.
4. جان ماري شافير، ما الجنس الأدبي، ت غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، ص11
5. بيير زيما، النقد الاجتماعي. نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ت عايدة لطفي، دا ر الفكر للدراسات والنشر، ط1 القاهرة 1991، ص64
6. انظر تفصيل ذلك في ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، لمحمد الجوهري مطبوعات مركزالبحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة، ط1، 2006، ص44
7. محمد حسن عبد الحافظ - الشعر مدينة خربانة؛ السيرة الشعبية وقضايا النوع الأدبي الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، ع62،63، يناير2003م
8. محمد الجوهري، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، مطبوعات مركزالبحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة، ط1، 2006، ص80
9. مارفن كارلسون، فن الأداء، مقدمة نقدية، ت منى سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2010، ص123
10. عبد الحليم حفني، المراثي الشعبية(العديد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 القاهرة، 1998، ص 10
11. أوزوالد ديكرو، جان ماري شفير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،ت منذر عياشي

المركز الثقافي العربي، ط بيروت، ص553
12. انظر فن الحزن لكرم الأبنودي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996م
13. انظر درويش الأسيوطي في كتابه أشكال العديد وقد أشار المؤلف ببراعة لكثير من تلك المسميات التي حدد بناء على تاريخها تاريخ نظم العدودة، وجلها لا يتجاوز القرن التاسع عشر بحال من الأحوال.
14. تودروف، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري، م س، ص157
15. أوزوالد ديكرو، جان ماري شفير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، م س، ص550
16. جان ماري شافير، ما الجنس الأدبي، ت غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، ص51
17. لسان العرب، مادة ، ندب، ص4380
18. لسان العرب، مادة ، شلا ص2319
19. لسان العرب، مادة عدد، ص2834
20. أوزوالد ديكرو، جان ماري شفير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، م س، ص557
21. السابق، ص253
22. السابق، ص202
23. عفاف بطانية ، النصوص وسياقاتها، دراسة في الأدبية والأيديولوجيا والخطاب، مجلة فصول، ع58، شتاء 2002،ص63
24. مارفن كارلسون، فن الأداء، مقدمة نقدية، ت منى سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2010، ص119،
25. عبد الحليم حفني، المراثي الشعبية، م س، ص278
26. ? Empirical traces of reading What is literariness Miall and Don Kuiken : David S
- Paper presented at the VIth Biannual IGEL Conference, Utrecht, August 1998 p.26-29,
27. عفاف بطانية، النصوص وسياقاتها، دراسة في الأدبية والأيديلوجيا والخطاب، مجلة فصول، عدد58، شتاء 2002، ص58
28. أوزوالد ديكرو، جان ماري شفير، السابق، ص551
29. باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ت عبد القادر المهيري، حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس،2008، ص361
30. جان ماري شافير، ما الجنس الأدبي، ت غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، ص65
31. جيمس مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ت فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض 1987، ص27
32. 32 تودروف، باختين : المبدأ الحواري، م س، ص160
33. معجم تحليل الخطاب، السابق، ص361
34. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ت محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1 بيروت 2014، ص21
35. مارفن كارلسون، فن الأداء م س، ص116.
36. درويش الأسيوطي، السابق، ص35
37. درويش الأسيوطي، السابق، ص198
38. لسان العرب، مادة طوح، ص2717
39. درويش الأسيوطي، السابق، ص51
40. عبد الحليم حفني، السابق، ص17
41. والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ص94
42. رولان بارت، النقد والحقيقة، ت إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، ع11 1984، ص32
43. درويش الأسيوطي، م س، ص41
44. محمد الجوهري، التراث الشعبي في عالم متغير قراءات تأسيسية(مجموعة دراسات) مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية كلية الآداب جامعة القاهرة، ط1، 2002، ص15
45. 45 ميشال كلوفينسكي، ت ياسين ساوير منصوريمجلة نوافذ ع38،ص51 جدة2007
46. 46 Carolyn R. Miller : Genre as Social Action. Quarterly Journal of Speech ((May1984.) p :151-167
47. درويش الأسيوطي، السابق، ص5
48. أوزوالد ديكرو، جان ماري شفير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، م س، ص549

الصور

- الصور من الكاتب

عادات وتقاليد

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»
الجزء الرابع: تباين عادات حفل الزواج وارتباطها بالموروث الشعبي 108

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون في الخطاب الاجتماعي (السودان) 120

1

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الرابع: تباين عادات حفل الزواج وارتباطها بالموروث الشعبي

د. بدرية الشامسي – كاتبة من الإمارات

1) المأثورات القولية المرتبطة بعادات الزواج وتقاليده في الماضي:

- لوبغيت البنت دور لها عمة.
- الظفر ما يطلع من اللحم.
- سود وية أبوها لي تأخذ أجني، تأخذ ولد عمها لو شيبة منحني.
- مبروكة ولا مشروكة.
- سمك البر ما (يلبط) يعيش بالبحر وسمك البحر ما يبلط بالبر
- المعاريس أثنين والميانين ألفين.
- يوم شافت أهلها (ضاعنين) راحلين، قالت قوموا عرسونيه
- الخبز بأطرافه (والريل) الزوج بألطافه.
- الخيل من خيالها والحرمة من ريالها.
- خذ الاصيل ولو على حصير.

- حظ القبايح في السما لايح، وحظ الملايح في الأرض طايح.
- ولدك ولدك لين يوم زواجه وبنتك بنتك طول حياتك.
- البيت ماله هاية من سار حسين اللون *** لول قمر وصراية واليوم جابي النور.
- لا تأخذ اللغاية، ولا الدعاية، ولا الحشاية.
- عليك بالحرمة المطيعة، والدابة السريعة، والدار الوسيعة.
- ماعندها مطل، وتبا الصوغ ذهب.
- محلى البادلة واللباس *** والكواشي فوق لنهود

2) أما الأغاني الشعبية التي تُغنى بهذه المناسبة نذكر منها:

تقول كلمات قصيدة «ونّة العيّالة»

وآجر أنا الونّة .... والبارحة ساهرن... وآجر أنا الونة

وألعي كما الوَرقْ ... ألعي كَن أهاذبيه

يا الذيب ياللي كلام البدو تَنْحي بِه

رَيِّع وبا أنشدك عن حلو التِّعاذبيه

ياهيه ... وياهيه ... يا بوقذيلات هله

ريحة ثيابٍ لها ... سَوَّت لها بَنَّهْ

من عَمْبَرْ الزِّرْق تجري مرازيبه

لا تاخذين الرّدي ... يغدي بكر مالي.

معاني الكلمات:

- (آجر أنا الونّة) وآجر بمعنى أغني وأنشد، والونة لون من غناء البادية. يقول الشاعر أنه سهر ليلة البارحة وهو يغني.
- (وألعي كما الورق) أي اصيح كما يصيح الحمام.
- (كن أهاذيبه) كأنني اهذي.
- (يا الذيب ياللي كلام البدو تَنْحي بِه) أي أيها الذئب الذي تغني بقصائد البدو، و(تنحي) أصلها من (ناحيه) وهي صفة لغناء الونة وأصلها فصيح من ناحَ.
- (رَيِّع وبا أنشدك عن حلو التعاذبيه) ريّع أي انتظر وتوقف، وبأنشدك، أي أريد سؤالك، عن (حلو التعاذيبه)، أي عن صاحبة الجسم المتناسق.
- (ياهيه ...وياهيه ... يا بوقذيلات هله) وياهيه لازمة صوتية في اللحن، يابو قذيلات هله، أي يا صاحبة الجدائل الكثيفة.
- (ريحة ثيابٍ لها.... سَوَّت لها بَنَّهْ) أي رائحة ثيابها فاحت بالعطر الطيب.
- (من عمبر الزرق تجري مرازيبه) أي أن رائحة تلك الثياب يأتي أصلها من رائحة تلك المرأة التي تشبه رائحة عطر العنبر المأخوذ من الحوت الأزرق والذي يتدفق منها كما تتدفق مياه الأمطار من المرازيب.
- (لا تاخذين الرِّدي .. يغدي بكر مالي) أي لا تتزوجي بالشخص الرديء حتى لاينتسب ابنك البكر الذي ستلدينه إلينا[1].

كذلك في الكلمات التي تقال في فن الاهلة:

يامركبا بين الجزاير طارح	أهلة
بنسف بحر وبتوح من لحماله	أهلة
والحب خلاني دريج وطايح	أهلة
شروا الدقل لمقطعات احباله	أهلة

نلاحظ من كلمات القصيدة التي يتغنى بها منشد الآهلة، جميعها تتعلق بالبيئة البحرية، فهو يصف حال السفينة التي نات به بعيدا عن وطنه فهو بين الجزر البحرية (طايح) أي واقع وناءٍ بين الجزر، وحتى لا تغرق السفينة لا بد من التخفيف من حمل السفينة برمي بعض أحمالها في البحر (بنتوح) أي سنرمي من الأحمال. ويتذكر هنا حبيبته التي يلهيه حبها عن حالة الخوف التي تصيب البحار عند تعرض سفينته للغرق فحبها جعله في حالة من المرض فهو طريح الفراش (طريح وطايح) طايح تعني واقع في المرض. ويشبه نفسه (بالدقل) وهو الصاري الذي يحمل الشراع الذي تقطعت حباله (المقطعات حباله) وانفصل عن السفينة وابتلعته الامواج وتاه في لجة البحر الهائج.

الحكايات الشعبية المرتبطة بعادات الزواج وتقاليده:

1) حكاية بديحة:

هذج بنيه أسمها حمدة توفت أمها نش[2] أبوها عرس خذ حرمة وهذي الحرمة يابت[3] بنت لبناوة[4]

اتخدم وبنتها يالســة، يــوم يا أبوها من البحر يايب ســمج (بــدح)[5] ســبع، قالت للبنــت قومي نــشي قطعيهن على البحــر، وحده منهن عــودة وان قصرت وحدة من عشــاج ومن غداج ومــن ريوقج، خذتهن وســارت البحر يوم يت تبــا البحــر لقطت العــودة تبا البحــر، قالت لهــا هديني وبغنيــج، قالت لهــا لا هذا من غداييه ومن عشــايه ومن ريوقيــه[6]، من وين بــأكل؟ قالت لها: ريوقــج اهنه وغداج اهنــه وعشــاج اهنه تحت هالمحمــل[7]، تعالي واكلــي اهنه، قامت حمــدة وهدتها[8]، كانــت أرضيه (جنية) يعني موب أســمجه، قطعت هاذج الســت وودتهن، قالت لها مرت أبوهــا العــودة وينيــه؟ قالت لها اشــردت[9]، قالــت لها: من غــداج ومن عشــاج ومن ريوقــج، قالت لهــا برايه[10]. أطبخت وغدت الابــو ومرت الابو تغدت ويــا بنتها، وهي خلوها بــدون غــدا، قالــوا لها شــلي الجفــير[11] والمواعين واغســليهن في البحر. يوم يت لقت الغدا مغطاي العيش والســمج وفنيان الســمن فيه، يت وتغدت، يوم خلصت غســلت الوعيان وشــلتهن وروحــت البيت، يــوم عداها المغرب روحت وتعشــت ويت، والريوق مثــل، مرت الأبو اقطعتهــا لا أكل ولا شــرب، والأبو مايدري. يــوم عدا هاك اليوم بتســتوي عزيمة مســوينها بيت الشــيخ وعازمين كل النــاس، يابت لهــا مرت أبوهــا يونية[12] حــب ويونية شــعير وخلطتهــن، وقالــت لها شــوفي انتقــي الحب من لشــعير وردي الحب في اليونية، وردي الشــعير في اليونية، وخيطيهن، مايكــون اي إلا يكون كله زاهــب، قالت لها إن شــاء الله. يســت[13] تتنقى، يوم هم ســاروا العزيمة، يتها (بديحة) ولبســتها وعدلتها لبســتها مــداس[14] من ذهب، والمــراري[15] والعقود الذهــب. وقالت لجنودهــا من الجن انتجوا[16] الحب من الشــعير ومزروا[17] اليــواني وخيطوهن. وقالــت لها يالله ســيري العزيمة قبل مايبــدون، بس قبل ما تخلص العزيمة، أنتياية[18]، جان تربع[19] تســير وحضرت العزيمــة، يــوم أدخلــت الحريــم يطالعنهــا، ويطالعن ثيابهــا وذهبها ومداســها الذهب، إلى ماقط شــافوا مثله. وجمالهــا إلي بهــر كل الحريم. وقالــت لها يــوم بتين يايه طبجــة[20] وحــدة مــن مداســج شــليها بــديج والطبجة الثانيــة عقيهــا[21] في حــوض ولد الشــيخ، هــذا الحوض تشــرب منه خيول ولد الشــيخ. يــوم حــادت[22] العزيمة بتخلــص يــت قبلهم شــلي طبجــة وعقتهــا فالحوض وحــدة أربعت[23] بهــا، وروحــت البيت، يت مــرة وتاحت اثيابها ولبســت هالذيج لثياب المغبرة ويلســت بين يواني الحــب والشــعير، يتها مــرت الابــو وبنتهــا، قالــن لها: لقعنــا الله عليج وميلســة وياغبارها هذا جزاج ماشــفتي العزيمة إلي اســتوت لو شــفتي البنت إلي يتنا، إلي يشيب منهــا الخلق، مداســها من ذهب، قالت لهم شــو أســوي بكم ماخليتونيه أســيروياكم؟ قالت لها مــرت الابو: هيه مرة يبــونج[24] إلا أنــت اتســيرين العزيمة مــن زينج. يوم اســتوى الصبــح ولد الشــيخ يــاي ياخيوله تشــرب من الحوض كل مايت الخيول تشــرب أرفعت روســها، جان يقول ولد الشــيخ للمطــارزي[25]، تعال طــب في الحوض شــوف شــوه داخله؟ يوم يا لمطارزي للحوض شــاف فيه شي يلمــع شــله وقاله عميه[26] هــذا إلي في الحــوض. قاله هاتــه، تناولــه، يوم طلعــه من الحوض اشــربت الخيول ورون. قــال ولــد الشــيخ قومــوا شــلوا هذا المــداس، إلي بيــوز[27] إلها هــذا المداس أنــا أبغيهــا، حتى لــو خادمة[28]، ركــض عليهــا لبلاد كلهــا مايازعلى حــد موليــه[29]، قالوا الســماج عنده بنتين، يوم أســمعت مرت الابــو المطارزية يايــين، زختهــا وعقتهــا[30] في التنــور، جان يصقــع الديج: كوكــو، كوكــوه: عمــتي الزينة فالتنــور وعمتي الشــلقى والبلقى[31] فوق الســرير، قايســوا المداس علــى ريول بنت مــرت الابو مايازعليها، قــام وصقع الــديج: كوكوه كوكو، عمــتي الزينــة في التنــور وعمتي الشــلقى والبلقــى فوق الســرير. جــان تقوله كــش كش، كــش، قالو لهــا خليه لا تكشــينه[32]، ســاروا صوب التنــور يكشــفونه والا انها بزغــة قمر، جان يلبســها المــداس ظهــر كبرهــا[33]، قالوا هاي إلي يباها الشــيخ، شــلوا المداس وســاروا حق الشيخ قالولــه: عميه يازالمــداس على بنت الســماج لكنها بزغة قمــر بتاخذ يــوم بتاخــذ[34]، قال: الليلة ســايرلها، ســاروا المطارزيــة بيــت الســماج وقالوا لهــم ترى عميــه الليلة بييكــم[35]، قال الســماج حياه الله، جان تقــول مرت الابو: منوه يباهــا هي لخويســه[36] بنتك، يــوزه[37] بنتيــه هاي، قال الابــو: مايبون إلا إلي يــاز عليها المداس، يــوم اخطبوا وملجــوا[38]، قالوا شــو تبون مهــر؟ قالت مــرت الابو: بعد اشــو نبا عليها غير يونيتين[39] بصل وبيــب[40] مالح، لول[41] البنــت ايخبونهــا في المخــزن، يتهــا (بديحة) وحفــرت لها حفــرة وقالت لها: مرت ابــوج بتطعمج المالــح والبصل،

بس أنت عقي المالح والبصل في هالحفرة، وقامت اتيب لها من البحر الأكل تيب لها حليب البقر وقروص البيض[42] وتطعمها، ويوم ليلة العرس عدلتها وزينتها وشقت بطنها ومزرته[43] جناية ونيرات[44] وصبت لها دهن العود ودهن الورد في بطنها وخاطته. وزفوها، قالت لها (بديحة) يوم بتحيدين[45] المعرس بييج قولي له أنا بسير لصبخة[46]، يوم بيقولج سيري الزوية[47]، قولي له لا فوق لاسك[48]. يوم زفوها عليه مارامت متوازية[49]، قالت ما أروم بسير لصبخة. قال سيري الزوية. قالت : لا أفرش لاسك. يوم فرش لاسه جبت[50] له جناية ونيرات ودهن العود ودهن الورد حشر الدنيا بريحته[51]. نش وربط اللاس وسار يوم أصبح الصبح دقوا عليه وخذوها عنه. ياه ولد عمه، سأله عن العروس وكيف كانت ليلته معها، قاله أطالع إلي جبته[52]، قال ولد العم أنا أبا أختها، يوم هذي جبت لك جنايه ونيرات عيل أخطبوا أختها. قالت الأم يوم المالح ايسوي جذه عيل أنا أبا مالح وبصل حق أختها، أطعموا أختها مالح وبصل. يوم العرس زفوها عليه، كانت متوازية قالت له بسير لصبخة قالها لا عقيه[53] على لاسي قالت لا لصبخة قال لا عقيه على لاسي، جبته سقم خيست[54] له المكان، ماسوالها شان، ردها حق أمها وطلقها، والأخت اليتيمة عاشت ويا ولد الشيخ معززة مكرمة، وافتكت من مرت أبوها وعذابها.

ملخص الحكاية: يحكى أن هناك فتاة يتيمة اسمها حمدة توفت أمها فتزوج أبوها زوجة أخرى أنجبت له بنتا، كانت زوجة الأب تعامل حمدة معاملة سيئة وتترك لها كل أعمال البيت، وفي يوم جاء أبوها الصياد بسبع سمكات من سمك (البدح) فأمرتها زوجة أبيها بالذهاب للبحر لتقطيع السمك لإعداده للغداء، وفي طريقها للبحر إذ بصوت يناديها اتركيني وسأسعدك، فإذا بها أكبر سمكة بين السمكات السبع، كانت تلك السمكة جنية، حن قلب حمدة على السمكة وأطلقت سراحها، عندما عادت للبيت عاقبتها زوجة أبيها بحرمانها من الغداء لأنها أضاعت أكبر السمكات، رجعت حمدة إلى البحر تبكي لأنها حُرمت من الغداء وسُتحرم من العشاء والإفطار أيضا، سمعت السمكة (بديحة) بكاء حمدة فخرجت لها من البحر حاملة أطيب الطعام وقالت لها كل يوم تعالي هنا ستجدين كل الوجبات جاهزة لتأكلي وتشبعي. وفي يوم أقام ابن الحاكم حفلاً دعا له كل أفراد المدينة، ذهب الجميع إلا حمدة التي عاقبتها زوجة أبيها بتكليفها بعمل مرهق وهو فصل الشعير عن القمح بعد أن خلطتهما، ووضع كل واحد منها في كيس منفصل، جلست حمدة تبكي بين الأكياس فخرجت لها (بديحة) وألبستها أجمل الثياب، وقالت لها اذهبي للحفل، وكلفت جنودها من الجن بالقيام بالعمل الذي كُلفت به حمدة وهو فصل القمح عن الشعير. ذهبت حمدة للحفل فأبهرت الجميع بجمالها وملابسها، ثم خرجت من الحفل قبل انتهائه كما أمرتها (بديحة) ورمت حذائها الذهبي في حوض الماء الذي اعتادت أن تشرب منه خيول ابن الأمير، التي امتنعت عن الشرب عندما شاهدت الحذاء الذهبي في الماء، أخرج جنود الأمير الحذاء وانطلقوا بالبحث عن صاحبته، وكان أخر بيت ذهبوا إليه هو بيت الصياد، فما أن رأت زوجة الأب الجنود قادمين حتى اخفت حمدة في تنور البيت حتى لا يراها الجنود وقدمت لهم ابنتها لتقيس الحذاء، لكن الحذاء لم يناسب مقاس ابنتها، وعندما سألها الجنود أين البنت الأخرى أنكرت وجود أحد غير ابنتها، لكن الديك فضح أمرها واخذ يصيح عمتي الجميلة داخل التنور وعمتي القبيحة فوق السرير، فسمعه الجنود وكشفوا الغطاء عن التنور فوجدوا حمدة التي ناسب الحذاء مقاس قدمها، فذهبوا ليخبروا الأمير بخبر حصولهم على الفتاة صاحبة الحذاء فجاء الأمير وخطب حمدة وتزوجها وعاشت بفرح وسرور مع الأمير.

2) حكاية: البنت وتأجيل موعد زفافها:

هذج بنية يوها أوادم[55] يخطبونها من أبوها كانت البنية صغيرة، والمعرس زين وما ينعاب، الأبو وافق لكنه أشترط على المعرس أن يصبر عليها سنتين لين تكبر، وافق المعرس على الشرط وقال ماعليه بتریاها[56] سنتين. وفي يوم كانت البنية يالسة في الحوي[57] تطعم الدياي[58]، واحذالهاالديج يصقع[59]، فردت عليه البنية وقالت:

صقع الديك ناكر، وأهلي فيهم مناكر (سوا مناكر)

ياليت الحول[60] باكر[61] والحايله[62] وراء باجر[63].

وكانت الأم واقفة وراها وتسمع رمستها[64]، فاعرفت أن بنتها تبا تعرس ومب راضية عن شرط أبوها ان تتريا سنتين. نشت وخبرت الابوعن إلي سمعته من قول بنتها، وان البنت تبا تعرس. جان يطرش مطراش[65] لابو المعرس، يقوله جان بتجدمون العرس ترا إحنا موافقين نجدم العرس ونخلي العرس هذي السنة.

ملخص الحكاية:

كانت هناك فتاة تقدم أحدهم لخطبتها من والدها، فرد عليه الوالد بالموافقة لكن قال له البنت لا تزال صغيرة وعليه أن يؤجل موعد الزواج سنتين، فوافق العريس على الانتظار سنتين، كما اشترط الأب. وفي يوم من الأيام كانت البنت جالسة تُطعم الدجاج، وكان الديك يصيح فقالت البنت:

صقع الديك ناكر، وأهلي فيهم مناكر (سوا مناكر)

ياليت الحول باكر والحايلة وراء باجر.

وتقصد الفتاة من تلك الأبيات، أن الديك يصيح استنكارا مما فعله أهلي من (مُنكر) أي أمر مستنكر من تأجيلهم لموعد زفافي لعامين، متمنية لو أن (الحول) أي العام القادم غدا، و(الحايلة) العام الذي يليه بعد غد. وكانت الأم تستمع إلى ما تقول وتردد ابنتها، فعرفت أن ابنتها تريد الإسراع في الزواج، فأخبرت الأب بذلك، للإسراع بتزويجها، فألغى الشرط، وأتم الزواج بأسرع وقت.

3) حكاية أم الزوج وزوجة ابنها الصغيرة:

كان ريال[66] في الفريج[67] يسوي عرشان[68]، ويالس يسوي دفع[69] لبيت جريب من بيت حرمة توها ميوزة ولدها، سمعها وهو يشتغل، في العريش إلى إحذاله، الحرمة ترمس[70] يارتها وتشتكيها من حرمة ولدها العروس إلى تزوجها قبل شهر، وتقولها يوزت ولديه أباه[71] ايبلي حرمة تعاونيه في البيت، اشوفنيه أنا إلى اخدمها، ماتنش[72] إلا الظهر[73]. ردت عليها اليارة ماعليه اصبري عليها بتتعلم. عقب ماضهرت[74] اليارة عن الحرمة، دق الريال على باب البيت ورمس[75] الحرمة من وراء الباب، قالها سمعتج تشتكين ليارتج من مرت ولدج، قالت له هيه يبوك يوزت الولد ابا حرمته تعاونيه في شغل البيت لكنها ماتعرف تسوي شي، قالها: مرت ولدج صغيرة؟ قالت له: هيه صغيرة. ويعلم الله انها تسمع جلاميه ويوم أمرها تسوي لكنها ماتنش[76] من وقت. قالها: يربتي تعلمينها وماتعلمت؟ قالت له لا. قالها اسمعي منيه هالنصيحة وسويها. جربي توعينها الصبح وياج وخليها تشوفج وأنت تشتغلين وقوليها سوي مثل ما أنا أسوي وعلميها تسوي الخبز وتطبخ الغدا وتردد[77] لفراش، وكل ماسويتي شي راويها[78] شقايل[79] تسويه، وحزة[80] الغدا خليها تشوفج وأنت تسوين الغدا، وعقب الغدا راويها شقايل تغرف الغدا وشقايل تغسل المواعين، والعشاء كذلك، وعقب أسبوع أنا بمر عليج بشوف شو سويتي. قالت له إن شاء الله. يوم أداها[81] الصبح صلت الفجر وعت[82] مرت ولدها وراوتها شقايل تسوي الخبز وشقايل تحط الريوق[83] وتسوي لقهوة، وشقايل تردد لفراش وتخم[84] الحوي[85]، والبنية تسوي مثل ما تراويها العمة أم الريل[86]. وحزة الظهر يابت السمج وراوتها شقايل تقطع السمج وشقايل تملحه، وشقايل توري[87] التنور وشقايل تشوي السمك، وعقب ماخلصت الغدا قالت لها الحين سيري تسبحي وبدلي ثيابج قبل لا ايي ريلج ومن ايي تعالي اغرفي الغدا، ومرت الولد تسوي مثل ماتعلمها العمة أم الريل، وعقب الغدا علمتها شقايل تغسل المواعين وتردهن مكانهن، وقبل المغرب راوتها شقايل تسوي العشا، وعقب ماخلصت العشاء، قالت لها الحين طلعي لفراش برع[88] وافرشيه ورتبيه، وكل يوم كانت تعلمها شي. اشوي اشوي قامت تراقبها تسوي عمرها[89] لاهيه وساعات تتعمد تتأخر في النشه الصبح، وساعات تطلع عنها الصبح وترد عقب الظهر عشان تشوفها تسوي مثل إلي علمتها إياه وإلا لا؟ لبنية كانت كل يوم تسوي كل الأشياءإلي علمتها إياه أم ريلها، وماتخلي أم ريلها تسوي شي، قامت البنت تطبخ بروحها وترتب البيت بروحها وريحت أم ريلها في كل شي. عقب أسبوع يارتيال يدق الباب يته أم الولد سلم عليها من وراء الباب وقالها ها تحيدينيه[80] أنا فلان، قالت له مرحبا بك، قالها هاشوعلومج[91] ويا مرت ولدج سويتي إلى خبرتج عنه؟ قالت له بياض ويه والله، ونعم النصيحة إلى نصحتنيه فيها، لبنية هبت ريح[92]، ريحتنيه وايد والحين هيه شاله شغل البيت كله. ماقصرت والله بهاذي النصيحة.

2

ملخص الحكاية: كان هناك رجل يعمل (دفوع) أي يبني بيوتا من السعف (عرشان) وهي جمع عريش، وهي البيوت التي كان يسكنها أهل الإمارات في الصيف، وفي البيت المجاور للبيت الذي يعمل فيه، سمع حواراً بين إمراة وجارتها التي كانت تشتكي من نوم زوجة ابنها حديث الزواج حتى آذان الظهر وعدم مساعدتها لها. بعد أن غادرت الجارة، دق الرجل الباب على المرأة، وأخبرها عما سمع من حوار بينها وبين جارتها وقال لها: لقد سمعتك تشتكين من زوجة ابنك لجارتك، وعندي لك نصيحة أتمنى أن تأخذي بها، فقالت له هات ماعندك قال لها جربي أن توقضيها معك منذ الصباح ثم اطلبي منها أن تُقلدك فيما تفعلين. من طبخ الطعام وخبز الخبز، علميها كل عمل تقومين به، واطلبي منها أن تفعل كما تفعلين ثم اتركيها تعمل بعد ذلك بمفردها. وسأعود إليك بعد أسبوع. في صباح اليوم التالي أيقظت الأم زوجة ابنها وبدأت تُعلمها كل خطوات العمل اليومي الذي يجب أن تقوم به من الصباح حتى المساء، بدءا من إعداد الافطار(الريوق) مرورا بتنظيف البيت وإعداد الغداء حتى إعداد العشاء وترتيب الأغطية وأماكن النوم. واستمرت تُعلم الفتاة والفتاة تقلدها وخلال أيام الاسبوع كانت الأم تتعمد أن تتاخر في الاستيقاظ، أو تنشغل بشيء ما، لترى هل ستقوم البنت بالعمل بدون أن تطلب منها؟ وتختبر إتقانها للعمل وفعلا كانت الفتاة تسبق أم زوجها في الاستيقاظ وإعداد الإفطار، ثم تبدأ في العمل كما عودتها، بل بدأت تُظهر مهارات في إعداد الطعام وتنظيم البيت. في نهاية الأسبوع جاء الرجل يطرق باب البيت، فردت عليه المرأة من وراء الباب، مرحبة. سألها كيف هي زوجة ابنك معك؟ هل نجحت تجربتك معها؟ ردت عليه (بياض ويه) وتقصد، شيء يُفتخر به ويرفع الرأس. ماقصرت بنصيحتك القيمة. لقد اتقنت الفتاة العمل، وأراحتني كثيرا.

الملاحظات والإستنتاجات

نلاحظ أيضا أن المجتمع في الماضي، يتميز بفنون شعبية كانت تُحيي الزواج من أشهرها:

1) العيالة:

تُعتبر العيالة من أقدم الرقصات في المنطقة وهي اساسية في الأعراس فالناس يفضلون أن تكون أفراحهم عالية النبرة والصوت، بحيث يسمعها القريب والبعيد وعلى الرغم من دخول عدد من الرقصات الى المنطقة إلا أن رقصة العيالة ظلت تحافظ على قيمتها الفنية والتاريخية على الدوام. وتأتي العيّالة في مقدمة الرقصات الشعبية في دولة الإمارت. وهي رقصة حماسية تتميز بإبراز شجاعة ونبل وخصال أفراد القبيلة، والإفتخار بمكانتها وقوتها بين القبائل. وارتباط العيالة بالفروسية يرجع إلى أنها تمثل فصول معركة حربية متكاملة، فهي تتكون من صفين متقابلين من الرجال وكل صف يقف أفراده متلاصقين بشدة، وفي وسط الصفين يقف حملة الطبول، وحين تبدأ الرقصة يعطي قائد الفرقة الاشارة ببدء الرقص بالقول «يالله صبيان» وفي هذه اللحظة يبدأ حملة الطبول بالضرب بشدة على طبولهم ويبدأ الصفان بالرقص والحركة المستمرة وفي اثناء الرقص

يتحرك الطبل في اتجاه الصف المواجه ويترك حملة السيوف في اتجاه الصف المعادي ويبدون كأنهم يبارزون الأعداء وفي هذه الأثناء نشاهد الصف المعادي قد طأطأ أفراده رؤوسهم علامة على الهزيمة والتسليم ويظلون في هذا الوضع ورؤوسهم خافضة إلى أن يعود حملة السيوف والطبول إلى الخلف مكللين بآيات النصر، ثم يبدأ أفراد الصف المعادي يرفعون رؤوسهم بعد أن يكونوا قد استسلموا لقدر الهزيمة وتستمر الرقصة إلى نهايتها. وجرت العادة أن يضم صف راقصي العيالة 25 راقصا كحد ادنى و50 راقصا كحد اقصى وينقسم هذا العدد مجموعات: حملة الطارات والدفوف والطوس والتخامير فهناك ثلاثة راقصين يسمون (الدقيقة) يحملون (الروس) وهي الطبول الكبيرة وثمانية راقصين يحملون السماعات (الطارات) وثلاثة يحملون الطوس، واربعة للتخامير (الطبول الصغيرة) وهذا التوزيع في الفرقة يظل ثابتا في الفرقة طوال عملها[93].

2) الاهله:

يطلق عليه الأهل أو الاهله بفتح الهمزة والهاء وسكون اللام في التسمية الأولى وبفتح الهمزة والهاء وتشديد اللام مع فتحها في التسمية الثانية «الأهل»[94]. من الفنون العريقة في المنطقة، ويعرف بأسم آخر وهو «الهاهلة» وتوجد علاقة وثيقة بين فني «الاهل» و«العيالة» «فالاهل» يؤدى خلال ممارسة «العيالة» أو عقب كل وصلة من وصلاته. ومن خصائص هذا الفن أن أداءه لا تصاحبه أي آلة موسيقية فهو ليس غناء ونظما ملحنا، إنما مجرد إلقاء قصائد شعرية نبطية في صورة مطارحة شعرية. حيث يجلس المؤدون في حلقة صغيرة ويبدأ كل واحد منهم بإلقاء قصيدته، وعقب كل بيت يرد عليه زملاؤه بقولهم «اهله» بمد اللام.

3) المالد:

المالد أحد شكال الأغاني الدينية الإسلامية في مجتمع دولة الإمارات، يؤدى فن المالد أحياناً في ليلة النصف من شعبان وفي ليلة الإسراء والمعراج السابع والعشرين من شهر رجب، وأيضاً يؤدى هذا الفن في بعض المناسبات الاجتماعية مثل الأعراس. وفن المالد له مكانة خاصة لدى نفوس أبناء الإمارات، فهو يشكل مسك الختام لكل مناسبة اجتماعية أو عرس، ولا يؤدى إلا بعد انتهاء جميع الفرق من أداء فنونها، ويتكون جميع أعضاء فرقة المالد من الرجال، ولا يشارك فيها النساء. وتتكون الفرقة المؤدية لفن المالد من صفين متقابلين من الرجال، يجلسون في وضع واحد كالجلوس أثناء الصلاة، صف يضم المنشدين ضاربي الطيران (السماعات – الدفوف)، يتوسطهم رئيس الفرقة، أما الصف الآخر المقابل له فيضم الرديدة الذين يرددون وراء الصف الأول. حيث يبدأ الإنشاد عند الصف الأول بذكر النبي محمد (ﷺ) والثناء عليه بالصلاة والتسليم، يعقب ذلك سرداً لبعض جوانب حياته والجوانب الأخرى من أحد المنشدين، ثم يعقب ذلك الإنشاد الذي يبدأ بالضرب على تلك الطيران، يقابله أداء حركي من صف المرددين، متمايلين مرة في الاتجاه الأيمن ومرة أخرى في الاتجاه الأيسر، مع حركة الوقوف المرتكز على ركب الرجلين، والإنحناء للأمام في حركة تشبه حركة السجود أو الركوع، ثم يعود الصف إلى وضعيته الطبيعية وهكذا[95].

4) رقصة الليوا:

رقصة الليوا من الرقصات التي جاءت مع القادمين من سواحل أفريقيا ولم يكن يُقام عرس إلا اذا تردد صدى طبول ومزمار الليوا. وكانت تؤدى بدون الحاجة إلى أي مقابل، فقد كانت هواية وتسلية لدى أصحابها لا يسمعون عن فرح أو عرس إلا ويهرعون بطبولهم وآلات النفخ ويبدأون وصلات من الرقص الطويل دون أن يطلبوا من صاحب الفرح مالاً، إلا مايجود به الحاضرون. وعندما تطورت أحوال الناس وأصبحوا يحصلون على دخول مرتفعة بدأوا في البحث عن فرقة رقص الليوا ليتفقوا معها على إحياء أفراحهم مقابل مبلغ معلوم. وترتبط رقصة الليوا بعادة تدخل ضمن عادات الأفراح وتنفرد بها دون سواها، حيث تقوم هذه الفرقة بالمشاركة في نقل جهاز العروس (الحاضر أو الزهبة) حيث يجتمع الراقصون وحاملو الطبول والمزامير ويذهبون إلى منزل العريس، ويأخذون (الحاضر أو الزهبة) ثم يطوفون به على البيوت بقصد عرضه عليهم، ويظلون يطوفون وهم يغنون حتى تكتمل الدورة ثم يذهبون به إلى بيت العروس ويسلم لأم العروس. وأهم معالم رقصة الليوا هو الطبل الكبير الذي ينصب في منتصف الدائرة ثم يبدأ ضارب الطبل يستخدم كلتا يديه في إحداث الايقاعات السريعة. وبجانب الطبل الكبير هناك طبلان أو أكثر يُطلق عليها أسم (الكاسر) وثالث الآلات تنكة صغيرة مثبته في الأرض ويضرب عليها

بقطعتي خشب صغيرتين وهي التنكة التي تعطي رنينا قويا يساعد الطبول على ليونة النغم وتخفيف للأصوات التي تحدثها وتكون عادة مفرغة من الهواء. وأخر الآلات هو المزمار وهذه الآلة تتكون من قصبة مغطاة بالجلد تنتهي بتجويف يشبه القمع. وهي تعمل محل البوق أو النفير. وتؤدى الليوا بأن يتحلق الناس في دائرة ويقف الراقصون في منتصفها يرقصون في خطوات هادئة لا تلبث أن تنتقل تدريجيا إلى السرعة ويمضي الراقصون في حركة الرقصة ذهابا وايابا، وفي بعض الأحيان يرقص رجل وإمراة بنفس خطوات الذهاب والاياب ويمسك الرجل في بعض مراحل الرقصة بيد شريكته حتى يتم توحيد الخطوات وإتقان عنصر التجاوب مع النغمات التي تصدر من آلات الليوا[96].

5) فن الدان:

هو فن عربي قديم، انتقل إلى ساحل دولة الإمارات من إقليم الباطنة في سلطنة عمان، وفن «الدان» فن جماعي يجمع بين الغناء والرقص في آن واحد، ويشترك في أدائه الرجال والنساء معا، إذ تتكون فرقة «الدان» من صفين متقابلين يجمع كل صف عددا من النساء وآخر من الرجال، ويقف بين الصفين الذين يقومان بالرقص والغناء الجماعيين فريق العازفين، ويتكون من ثلاثة رجال يدقون على الطبول الأسطوانية الشكل. ويبدأ الدان بأن يغني الصفان النص كله مرة واحدة مع تكرار كل بيت ثلاث أو أربع مرات في صوت واحد، تصاحب ذلك حركات راقصة تتمثل في أن يتقدم كل صف في حركة واحدة خطوتين للأمام ثم خطوتين للخلف، حسب إيقاع ولحن «الدان» ثم تتكرر الحركة طيلة الأداء ولا تتغير[97]. بالاضافة إلى فنون أخرى تميزت بها بيئات أخرى مثل الندبه، والرواح، السيرح، والصودر والسحبة، والرزيف وغيرها من الفنون الشعبية التي ظهرت في المجتمع التقليدي في الماضي ولايزال بعضها باقيا حتى الان.

- ان هناك عادات وتقاليد كانت تُقام في الأعراس في الماض واندثر في الوقت الحالي.
- وهناك الكثير من المأثورات الشعبية التي ارتبط بعادات وتقاليد الزواج، كالأمثال الشعبية، والحكايات والقصص بالاضافة إلى الأغاني الشعبية والأهازيج، وأغاني المهد، وأغاني الألعاب والمراجيح التي كان يرددها الأطفال حين اللعب. التي تم ذكرها سابقا. كما نلاحظ أن هناك فنون شعبية متنوعة ومختلفة في الأسماء والأداء حسب البيئات (الساحلية، الجبلية، البدوية).
- كما نلاحظ أن الذاكرة الشعبية للمجتمع التقليدي في الماضي تختزل الكثير من الحكايات والأمثال والمأثورات القولية المرتبطة بعادات الزواج وتقاليده، والتي تحوي ضبطا اجتماعيا وتربويا لأفراد المجتمع وُتعلي من شأن العادات والتقاليد، مثل تعزيز وتفضيل الزواج القرابي وخاصة من أبناء العم مثل المثل القائل (حلاة الثوب رقعته منه وفيه). وغيرها من الأمثال الشعبية التي تم ذكرها سابقا. ولعبت الحكايات الشعبية (الخراريف) دورا كبيرا في تعزيز تلك العادات مثل حكاية: بديحة، التي نرى بين تفاصيلها الكثير من عادات الزواج، ودور أم الزوج في النصح والارشاد لزوجة الأبن خاصة لوكانت صغيرة السن. كما تعكس االماثورات القولية النصائح والإرشادات التي يجب أن تقوم بها الفتاة في بيتها وسلوكها مع زوجها فهي تحثها على أن تدخل على زوجها باسم الله وترحب بالزوج وتفرح برؤيته، كما تعكس أغاني الاطفال في المناسبات تفضيل الزواج من ابن العم ورفض الغريب.
- كما نلاحظ أن تربية الأطفال هو دور اجتماعي يسند للمرأة لهذا كانت أغاني تنويم الأطفال وترقيصهم هي أغان نسائية أساسا تتضمن هذه الأغاني حلم الأم في تخيل طفلها وقد أصبح رجلاً فهو الفارس المقدام الذي سيثأر لحق المظلومين ومنهم أمه. وأحيانا أخرى ذلك الرجل الغني الميسور صاحب السلطة والكلمة المطاعة في قومه. أما أغاني ترقيص البنات وهدهدتهن فيكاد ينحصر مضمونها في مايجب أن تتحلى به الفتاة من شرف وعفة وفي اظهار حسنها وجمالها ودماثة اخلاقها[98]. وهذا ما لاحظناه من الأغاني والهدهدات التي ترددها الأمهات على أطفالهم بالإضافة إلى أغاني المراجيح والعاب الأطفال.
- كما نلاحظ ان هناك اختلافا في بعض عادات الزواج وتقاليده المتعلقة باحتفالات الزواج بين الأسر في المجتمع التقليدي فالاحتفالات التي

تقيمها الأسر المقتدرة والغنية (الأسر الحاكمة ووالنواخذه والطواشين والتجار) تختلف في احتفالاتها عن الاحتفالات التي تقيمها الأسر الفقيرة (المزارعين، الصيادين، العبيد، الحدادين) من حيث مدة أيام الاحتفال ونوع وكم الطعام الذي يُقدم للمدعوين وجهاز العروس، ومايقدم لها من مهر وملابس وحلي وعطور. فرغم أن عادات الاحتفال واحدة، لكنها تختلف في النوع والكم والمدة حسب مستوى اللأسر وامكاناتها المادية. وأكد على ذلك ماقالته إحدى الاخباريات عندما سئلت عن مقدار مهرها ومن الذي حدده، قالت لا أعلم فقد كنت مملوكة، وعمي وتقصد هنا سيدها الذي كان يملكها، هو الذي أخذ مهري وتصرف فيه من أجل تجهيزي للعرس (كانت الكثير من الأسر لديها عبيد يعيشون معهم في البيوت يعملون على خدمتهم).

- نلاحظ أيضا أن دخول بعض العادات والتقاليد التي انتقلت مع القادمين من أبناء المنطقة أخذت في طمس جزء من العادات والتقاليد القديمة، وحلت عادات وثقافات مادية جديدة على اثر ازدياد الاتصال الثقافي، وكان لظهور النفط في الإمارات دور كبير فقد فتحت الإمارات أبوابها للهجرات القادمة من الخارج وزادت معدلات المهاجرين إليها الأمر الذي أدى إلى دخول جنسيات متباينة من المهاجرين القادمين من مناطق مختلفة لها قيمها وتقاليدها وعاداتها الخاصة، وقد أثر ذلك في المجتمع وتأثر به بفعل الاحتكاك مع هذه العمالة
- كما نلاحظ أن هناك تشابها واختلافا في عادات الزواج وتقاليده بين بيئات مجتمع الإمارات الثلاث (الساحلية والجبلية والبدوية) ومن هذه العادات المتشابهه والعادات المختلفة في عادات الزواج وتقاليده ما يوضحها الجدول رقم (1)

جدول (1) المتشابه والمختلف في عادات الزواج وتقاليده بين بيئات المجتمع التقليدي الإماراتي (الساحلية والجبلية والبدوية):

م	المشابه	المختلف
1	سن الزواج بالنسبة للفتى والفتاة ففي جميع البيئات يتم تزوجهم في سن صغير	في لفظ مصطلح عرس، ففي المناطق الجبلية تقلب العين الف فتنطق كلمة عرس (أرس)
2	عادة (التحيير) وهي حجز الفتاة وهي صغيرة لابن عمها أو احد أقاربها، مع اختلاف المسمى (محيرة، منحلة)	عادة ركض العريس تظهر في البيئة الجبلية وبعض من مناطق البيئة الساحلية
3	المعتقد الشعبي في الخوف من شبك الأيدي أو الربط أثناء عقد القران	الفنون الشعبية: المناطق الساحلية: العيالة والاهله، المالد. المناطق الجبلية: الرزيف، اللقية، والندبة. المناطق البدوية: الرزيف، سباق الهجن.
4	عدم عقد القران الا قبل موعد العرس بأيام قليلة أو يوم العرس	نوع اللحم (الذباح) الذي يقدم في طعام حفل الزفاف: -المناطق الساحلية يقدمون لحم البقر والغنم -المناطق الجبلية يقدمون لحم الماعز -المناطق البدوية: لحم الأيل والغنم
5	التعاون والتعاضد بين أفراد المجتمع	زفاف العروس في البيئة البدوية لا تزف في بيت والدها كما يحدث في البيئة الساحلية وبعض المناطق من البيئة الجبلية، بل تنقل إلى بيت زوجها وتزف هناك
6	طريقة دعوة الناس ليوم الزفاف	

- كما نلاحظ من إجابات أفرادعينة الدراسة بأنه قبل قيام دولة الإمارات العربية المتحدة 1971م أي في بداية خمسينات القرن الماضي، بدأ الانفتاح على العالم الخارجي والثقافات الأخرى عبر البعثات التعليمية، حيث بدأ التعليم النظامي[99] الحديث في الإمارات عام 1953م، بإيفاد بعثة تعليمية كويتية إلى إماراة الشارقة. ثم تلتها بعثات تعليمة إخرى لكل إمارات الدولة[100] بالاضافة إلى وسائل الإعلام المسموعة والمرئية مثل: تلفزيون أرامكو الذي كان يبث من الظهران في المملكة العربية السعودية (1957- 1970)، وتلفزيون دولة الكويت الذي بدأ بثه في 1961/11/15م[101]، بالاضافة إلى سفر البعض للخارج لتلقي العلم، والقادمون من أبناء الدول العربية المجاورة، نتج عن ذلك طمس جزء من العادات والتقاليد القديمة، وحلت عادات وثقافات مادية جديدة على اثر ازدياد الاتصال الثقافي بالاضافة إلى ظهور النفط في الإمارات، فقد فتحت دولة الإمارات أبوابها للهجرات القادمة من الخارج وزادت معدلات المهاجرين إليها الأمر الذي أدى إلى دخول جنسيات متباينة من المهاجرين القادمين من مناطق مختلفة لها قيمها وتقاليدها وعاداتها الخاصة، وقد أثر ذلك في المجتمع وتأثر به بفعل الاحتكاك مع هذه العمالة.
- كذلك نلاحظ أن هناك عادات وتقاليد الزواج اندثرت وحل محلها عادات جديد استُحدثت مع التطور والانفتاح على العالم قد جاء ذكر تلك العادات في ص: 235 - 236
- وهناك عادات وتقاليد الزواج في دولة الإمارات لاتزال ثابتة وأساسية ولايزال المجتمع المحلى محافظا عليها رغم التطور السريع والمدنية التي تشهدها دولة الإمارات العربية المتحدة، كما هو موضح في (جدول 2).

جدول (2)عادات وتقاليد الزواج الثابتة

1	المراحل الأساسية للخطبة: (زيارة بيت العروس، السؤال عن المعرس، الموافقة، القصص)
2	دفع المهر. (المقدم والمؤخر)
3	عند الكثيرمن الأسر لاتزال العروس تُحنى في البيت وخاصة (في البيئة البدوية)
4	لا تزال الكثيرمن الأسر تحرص على عدم اطالة المدة بين عقد القران ويوم الزفاف.
5	توزيع الطعام (وجبةالغداء) على الأهل والجيران قبل العرس بيوم (يظهر ذلك في البيئة البدوية)
6	إحياءالفرق الشعبية (العيالة، الرزيف، الحربية، الهبان، المالد، النعاشات) احتفالات يوم العرس.
7	دعوة الناس للعرس، مع اختلاف طرق وأساليب الدعوة.
8	لاتزال بعض الأسر تحافظ على عادة (الصباحة) وهي الهدية التي يهديها العريس لعروسه صباح يوم العرس. وإن كانت نادرة، لكنها توجد عند بعض الأسر في البيئة البدوية.
9	حناء العروس، وحناء المعرس في بعض المناطق، مع اختلاف طريقة حناء العروس، ونوع الحناء، وشكله ورسوماته، وادوات الحناء، والمراة التي تقوم بتحنية العروس.
10	الاعتقاد أن الفتاة لا بد أن تكون طاهرة من الدورة الشهرية عند عقد القران حتى يصح عقد القران.

11	في البيئة البدوية لا تزال الأسر تقدم (المير) وذلك يوم عقد القران يرسل لأهل العروس (أنواع مختلفة من الطعام)
12	وجود الخاطبة أو الوسيط، مع تطوير أساليب الوسيط في طرق الخطبة مثل: تأسيس مكاتب خاصة للزواج مثل: (مكتب النسر للزواج الشرعي)
13	تزين العروس والاحتفاء بها، من قبل الأهل والأصدقاء.
14	وجود (الزهبة) جهاز العروس، مع إختلاف طريقة تجهيزه، والأشخاص الذين يجهزونه، وطريقة عرضه.
15	عادة (النثور) على العريس والعروس يوم العرس، وهو نثر النقود والحلويات عند دخول، العروس ودخول العريس إلى صالة الاحتفال.
16	لا تزال (العينية) تُقدم كمساعدة للعريس بأشكال مختلفة (مادية، عينية) موجودة عند الكثير من الأسر خاصة (البيئتين البدوية والجبلية).
17	سكن العروس في بيت أهل زوجها. أذا كانت ظروف العريس لا تسمح ببناء أو تاجير بيت خاص.

الهوامش

1. البدور، (خالد) الأغاني والرقصات الشعبية في دولة الإمارات العربية المتحدة، جزء ملخص من بحث غير منشور، 1990ص: 10 - 20.
2. قام أبوها بالزواج من أخرى.
3. أنجبت بنتا، في اللهجة المحلية تقلب الجيم ياء فيقال (يابت) بدل جابت.
4. ابنة الزوج.
5. نوع من أنواع السمك الذي يتكاثر في فصل الصيف، يتصف بجمال شكله ولمعانه وطيب مذاقه.
6. إفطاري.
7. سفينة راسية على الشاطئ
8. تركتهاتذهب
9. هربت
10. لا يهم.
11. سلة مصنوعة من سعف النخيل يوضع فيها السمك
12. كيس، توضع فيه الحبوب.
13. جلست.
14. حذاء.
15. نوع من أنواع العقود الذهبية مفردها مرية وجمعها مراري.
16. قوموابفصل.
17. أملؤها.
18. راجعة.
19. إذ بها تركض.
20. فردة واحدة من حذائك.
21. ارمي بها.
22. شعرت.
23. ركضت بها.
24. نوع من الاستهزاء، بمعنى لن يجدوا أو يروا إلا أنت.
25. الخادم، التابع لابن الحاكم.
26. لقب ينادي به العبد سيده.
27. التي سيناسب الحذاء مقاسها.
28. حتى لو كانت عبده سوداء.
29. لم يناسب الحذاء لمقاس احد من الفتيات.
30. أمسكتها ورمت بها في موقد(تنور) الطبخ وأغلقت عليها، يقصد هنا ان زوجة الاب وضعت حمدة في موقد البيت لتخبؤها عن جنود الأمير.
31. الفتاة التي في عينيها حول، وعمش، ويقصد هنا ابنة زوجة الأب غير الجميلة.
32. لا تطرديه، وكش كلمة عامية تقال لطرد الطيور.
33. جاء مقاس الحذاء مناسبا لقدمها.
34. بتاخذ يوم بتاخذ: كلمة تقال لاستحسان الفعل، ويقصد هنا هذه الفتاة التي تليق بك لتتزوج بها لحسن جمالها.
35. سيأتي اليوم لزيارتكم.
36. من يريد ابنتك، غير النظيفة.
37. زوجه ابنتي.
38. عقدوا القران.
39. كيسين من البصل، اليونية هي الشوال
40. علبة كبيرة من السمك المملح.
41. في السابق كانت الفتاة وتقصد العروس تخبأ عن عيون الناس.
42. أقراص من البيض المقلي.
43. ملأته.
44. جنيهات من الذهب.
45. عندما تشعري أن العريس قد جاء ودخل الغرفة المخصصة لكم.

46. مكان لقضاء الحاجة. مكان يكون ملحق بالغرفة التي تعد للعروسين تكون مكان للاستحمام وقضاء الحاجة.
47. يشبه الشال يضعه الرجل على كتفه. أو على رأسه، وهو الزنار.
48. ممتلئة، بماوضعته لها (بديحة) من ذهب وعطور في بطنها.
49. صبت له.
50. ملأت رائحة العطور المكان.
51. انظر ماذا خرج من بطنها؟.
52. ارمي مافي بطنك.
53. أخرجت مافي بطنها من أوساخ ذات رائحة كريهة.
54. جاءهم ناس لخطبتها.
55. سأنتظر.
56. فناء البيت.
57. الدجاج، وباللهجة المحلية تقلب الجيم ياء.
58. بجانبها الديك يصيح.
59. العام القادم.
60. غدا.
61. العام الذي يليه.
62. بعد غد.
63. كلام.
64. مرسال.
65. رجل، وفي اللهجة المحلية تقلب الجيم ياء.
66. الحي.
67. مفردها عريش وهو عبارة عن غرفة تصنع من سعف النخيل للسكن في فصل الصيف.
68. جدار للبيت المصنوع من سعف النخيل.
69. تحدث.
70. أريده.
71. تقوم وتنهض.
72. إلا وقت أذان الظهر.
73. خرجت.
74. تحدث مع المرأة (ام الزوج).
75. لا تستيقظ باكرة.
76. ترتب.
77. علميها
78. كيف.
79. وقت.
80. عندما حان، ويقصد هنا عندما جاء الصباح.
81. أيقظت زوجة ابنها من النوم.
82. كيف تعد الإفطار.
83. تكنس.
84. فناء البيت.
85. أم الزوج.
86. توقد الفرن.
87. تخرج الالحفة خارج الغرفة ، لان الناس في الماضي اعتادت ان تنام في فصل الصيف خارج الغرف في أفنية المنازل، طلبا للبرودة في الليل.
88. تتظاهر بالانشغال.
89. تذكريني.
90. ماهي أخبارك مع زوجة ابنك، أو كيف انت مع زوجة أبنك
91. كلمة تقال للشخص النشيط عالي الهمة.
92. كايد،(حسن) بادية الإمارات تقاليد وعادات، مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر، أبوظبي،(د.ت) ص: 151-146
93. دويب، (رفعت محمد) ،أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة، وزارة الإعلام والثقافة، أبوظبي 1982 ص: 69.
94. الحداد، (سعيد) فنون الأداء الشعبية في دولة الإمارات العربية المتحدة، جزء من بحث غير منشور، 2007، ص: 10 - 15.
95. حسن كايد، مرجع سابق. ص: 155 - 157.
96. جمعية النخيل للفنون الشعبية، لمحات عن تراث وفلكلور مجتمع الإمارات،أبوظبي،منشورات المجمع الثقافي،1996، ص:28 - 30، عدد الصفحات كاملة 142.
97. خواجة،(أحمد) الذاكرة الجماعية والتحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية. أليف، منشورات البحر المتوسط، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس.1998 ص: 85.
98. تعتبر المدرسة المحمودية التميمية 1907 أول مدرسة شبه نظامية تأسست في إمارة الشارقة، وفي دبي تأسست المدرسة الأحمدية 1912، والمدرسة السالمية 1923م ومدرسة السعادة 1925 ومدرسة الفلاح 1926م، وفي أبوظبي مدرسة آل عتيبة 1930م ثم مدرسة الإصلاح في الشارقة 1935م.
99. المطر وشي، مرجع سابق، ص:239.
100. على عبيد الهاملي، مسيرة الإعلام الإماراتي، محاضرة ضمن فعاليات أيام الشارقة التراثية، مقهى الدريشة الثقافي، 14/4/2014.

الصور

1 - https://cache.albayan.ae/polopoly_fs/1.1477532.1476104718!/image/image.png
2 - http://website-alroeya.s3-website.eu-central-1.amazonaws.com/wp-content/alroeyaae/2017/12/323585.jpeg

عادة رش اللبن بين العروسين وهي من ضمن منظومة طقس الجرتق.

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون في الخطاب الاجتماعي (السودان)

د. راحيل العريفي – كاتبة من السودان

إن للـون في حيـاة الإنسـان تاثيراً كبيراً فـكل لون من الألـوان مرتبـط بمفاهيم معينة ويملك دلالات تراكمية متعددة،ومنذ العصور القديمة اكتشـف الإنسـان تأثيرات اللون على النفس البشـرية وجـود اللون في البيئـة المحيطة به مثـل ألوان الفاكهة والأشـجار وزرقـة السـماء ولون الضياء والنـور متمثل في لون الشـمس واندهش مـن عوالم الألوان في الطبيعـة ومـن ثم تمثلها بقانـون التطابق والتماثـل ليصبغ عليها رمزيـة ذات دلالات متراكمـة، من ثم أصبـح للون لغـة رمزية بصريـة مسـتقلة تتواتر مع دلالة الشـكل في كثـير من الأحيـان فالدلالة الرمزيـة للون ترتبط بالسـياق الاجتماعي الـذي يتعاطي مع رمزيـة اللـون دلالياً.البنية الدلاليـة لرمزية اللون هـي بنية تراكمية تعتمـد علي تداعي الافكار للمتلقي وهي تمثل المسـتوى الـدلالي الذي تحدده اللغـة بتحديدها للمعني الحرفي أو (التداعـي الـدلالي) ويمكن أنْ يطلـق عليه بفائض المعـني وهو يمثل الدلالة المباشـرة لرمزيـة للون الذي تحـدد فعاليته من خـلال ارتباط الرمـوز بما هو كـوني أو بما هو نفسي

داخلي يخضع للحدود الفاصلة بين الرغبة والثقافة، للكشف عن هذا الجانب ليس هناك مفر من التوسل بالتحليل النفسي. كما تشكل الدلالة الرمزية في إطارها العام من دلالة أولية ودلالة ثانوية وهي الدلالة التي تنتج من تداعي الأفكار المتلقين للرمز التشكيلي.

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون تشكل منظومة واسعة الحدود تتفرع منها منظومات مختلفة، واللون برمزيته أحد أهم الآليات في تلك المنظومة وأهم مصادر الخطاب الرمزي الاجتماعي، حيث يرتبط في شكله الطقسي بالمنظومة الاحتفالية، وتشمل مراسم عادات طقوس العبور الميلاد والختان والزواج والممات وهذه الاخيرة كان وإلى وقت قريب يظهر بها الأسلوب الأدائي (المناحة) وما يتضمنه من أدوات ذات صلة بالمنظومة الطقسية، فالفرد في السودان ينتقل من مرحلة إلى أخرى عبر خطابات اجتماعية تبدو أحياناً ذات دلالاتٍ خفية وكامنة أو غامضة أو ذات دلالاتِ ظاهرة ويكون ظهورها مقصوداً تؤكده خطابات بصرية شديدة الوضوح. لذلك سوف تتحدث الباحثة عن الدلالات الرمزية لخطاب اللون من خلال الطقس والاحتفال.

تمثل الثقافة المادية إحدي الآليات الحيوية للخطابات البصرية الرمزية، فهي تمثل في الخطاب الاجتماعي أهم المصادر الحيوية لفهم الطقوس والمظاهر الاحتفالية وتكمن أهميتها في عملية تفسير وتمييز شكل الاحتفال أو الطقس المحدد .

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون
في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان

يمتلك الرمز في ذاته مختلف الاتجاهات الفكرية والدلالية، إضافة إلى أنه يقترن بملحقات لابد من تتبعها لإدراك ماهيته. كما تلتحق بالرمز الدلالة والمدلول وكلاهما يختلفان في المضمون الموضوعي. فهما يشكلان سنداً للرمز فلا يعني شيئاً بدونهما. سوف نتناول كلاهما باستفاضة بغرض فهم كيفية الاستدلال عن ماهية رمزية اللون في سياقه الموضوعي والشكلي أي الدلالي والبصري.

1) المعنى اللغوي للرمز :

يعرف إبن منظور الرمز بأنه «تصريف خفي باللسان ويكون بتحري الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غيراي إبانة بالصوت وانما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز هو إيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم» [ابن منظور،19992، مادة رمز، ص230]. هذا يعني أن تعريف الرمز في اللغة العربية يتفق من ناحية المضمون الدلالي بالرمز اللغوي أي أن الإشارة بالشفتين أو العينين يمكن أن تحتمل عدة دلالات لدى المتلقي للرمز.

2) المعنى الاصطلاحي:

لقد أشار (ريكور) أثناء عقده المقارنة بين الاستعارة والرمز إلى أن «تراث المنطقة الوضعية هو الذي يميز بين اللغة الإدركية واللغة الانفعالية أي بين دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء فالأولى مردها إلى الإدراك وتخطي القيمة الدلالية بينما تفتقر الثانية إلى القيمة الإدراكية لأن الإيحاء يقع خارج الدلالة» [بول ريكور، ترجمة سعيد الغامدي 2002م، ص101]، يعني بذلك الدلالة المباشرة للرمز وليس تلك التي تخضع إلى تداعيات الفكر لدى المتلقي للرمز مثل (الإشارة) . فالإيحاء يقود ذهنياً إلى الدلالات المتعددة للرمز الواحد إذن كل فرد يتلقى أو يستجيب للرمز على حسب ميوله واهوائه وتجاربه الشخصية والإيحاء يمكن أنْ يكون حالة حسية أو فكرية.

نستعرض التعريف الاصطلاحي للرمز:

- التعريف الأول: «هو ما يدل علي شئ غير ذاته أو شيء مكمل لذاته أو شئ يحل محل شئ آخر»[أحمد ديب شعيبو، 1995، ص162].
- التعريف الثاني: عرف الرمز في معجم لالاند للمصطلحات الفلسفية أن الرمز «يمثل شيئا آخر بمقتضى علاقة تماثل أي أن الرمز هو ما ارتبط بدلالته».
- التعريف الثالث: كما عُرف الرمز في معجم اكسفورد shorter Oxford Dictionanry «الرمز هو ما يدل علي شئ غيرذاته أو شئ مكملاً لذاته أي أنه

يمثل أشياء خارجة عنه ويصورها بشرط أن تكون هذه الأشياء ترتبط بالرمز عينه بطريقة ملائمة أي أن الدلالة تنتج دون تعسف لكنه يستمد قيمته ومعناه من المجتمع الذي يستخدمه».

من جهة أخرى يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمز «هو كل ما يحل محل شيء في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عارضة متعارف عليها» [مجدي وهبة، 1995، ص 310]. هذه العلاقة العرضية المتعارف عليها تنطبق علي الرموز ذات الدلالة العامة أي الرموز التي تمثل سمة من سمات الثقافة مثل الأعلام والشارات العسكرية اوالدلالات اللغوية مثل دلالة الأسد تمثل الشجاعة والقوة . ولابد من التفرقة بين الرمز والعلامة أو الإشارة، حيث أن العلامة أو الاشارة لا تملك سوى دلالة واحدة ولا تقبل التعدد في الدلالات في المجتمع الواحد ولا يمكن أن تختلف الدلالة من شخص لآخر ما دام المجتمع قد اتفق دلالتها علي الشيء الذي تدل عليه وذلك مثل شارات المرور والشارات العسكرية وهناك فرق بين الرموز الفنية والإشارات التي يطلق عليها مجازاً رموز وهي الإشارات أو العلامات التي تستخدم في العلوم مثل الحروف والأشكال والأعداد وهي ليس لها معني نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي يُتفق على استعمالها للإشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته معنى خاص به يُستمد من تأمل هذا الرمز والانفعال به، فكأن الشكل والمضمون (الدلالة) يكونان وحدة عضوية وهذه الوحدة العضوية يكونها المتلقي للرمز وهي وحدة ترابطية تعتمد على الخبرات الرمزية والدلالية للأفراد وهي تختلف من فرد لآخر. وبالتالي إذا نظرنا بشكل كلي على أنظمة الرموز فنجد أن «لكل الثقافات نظامها الرمزي الخاص بها» [انطوان ابي زيد، ترجمة عن بيارغيرو، 1984، 5، 6، 7] اذن وبذلك يكون هنالك نظام دلالي يرتبط بتلك المنظومة الرمزية .

دلالة الرمز ترتبط بالسياق الاجتماعي الذي يتعاطي مع الرمز دلالياً وهذه نقطة جوهرية عند تناول دراسة الرمز. كما أنه ليس في الرمز خصائص ذاتية تحدد بالضرورة ذلك المعني وتفرضه فرضاً علي المجتمع حيث تعتمد الدلالة على الجانب اللاشعوري في الرمز. كما يري (فليب سرنج) «أن التصرفات الفردية، ليست بالنسبة لبعض المجموعات رمزية بذاتها وإنما العناصر التي يتشكل انطلاقاً منها نظامها الرمزي ولا يمكن ذلك إلا جماعياً».

يرى ليفي اشتراوس أنه «يمكن إعتبار كل ثقافة كمجموعة أنظمة رمزية يوضع في الدرجة الأولى منها اللغة، القواعد الزوجية» [فليب سرنج، ترجمة عبد الهادي عباس، 18، 1992] وغالباً ما تتوافق الرمزية مع قوانين الطبيعة فقبل التصنيع والتمدن كان الإنسان يعيش بتماس أكثر حميمية مع الطبيعة وكأن هناك نوعاً قائماً بين الوجود البشري من جهة والطبيعة المحيطة به من جهة أخرى، وقد وجد الانسان في الطبيعة المتواصل معها باستمرار مادة للتأمل واستمد منها رموزه .

3) بنية الرمز التشكيلي:

الرمز في مضمونه العام تتحكم به آليات الالتقاط في جسم الانسان وهما حاستا السمع والبصر إضافة إلى الحدس وهو الذي ينتج عنه تداعي الدلالة، لذلك يصنف الرمز علي حسب هاتين الحاستين. الرمز التشكيلي تتحكم به العين وبعد ذلك تأتي المتعلقات الإدراكية التي ينتج عنها تكون الدلالة. فإذا كان الرمز اللغوي أحيانا يمتلك دلالات صورية تماثيلية فان دراسة الرموز من خلال المعنى المزدوج يكتسى بصعوبة بالغة لأن الرموز تنتمي إلي حقول معرفية متعددة وليست منحصرة في الأدب أو التحليل النفسي أو تاريخ الأديان. إضافة إلى أن مفهوم الرمزالبصري أو التشكيلي يجمع بعدين بل يمكننا القول بين عالمين للخطاب أحدهما لغوي والآخر من مرتبة غير لغوية، ويمكن التمييز بين ثلاثة محاور داخل بنية الرمز.

المحور الأول : بنية لغوية

المحور الثاني: بنية صورية

المحور الثالث: هي البنية الدلالية وهي تراكمية تعتمد علي تداعي الافكار للمتلقي الرمز وهي تمثل المستوى الدلالي الذي تحدده اللغة بتحديدها للمعني الحرفي أو (التداعي الدلالي) ويمكن أنْ يطلق عليه

بفائض المعنى وهي تمثل الدلالة المباشرة للرمز الذي تحدد فعاليته من خلال ارتباط الرموز بما هو كوني أو بما هو نفسي داخلي يخضع للحدود الفاصلة بين الرغبة والثقافة، للكشف عن هذا الجانب ليس هناك مفرا من التوسل بالتحليل النفسي. كما تشكل الدلالة الرمزية من دلالة أولية ودلالة ثانوية وهي الدلالة التي تنتج من تداعي الافكار المتلقين للرمز التشكيلي .

لقد حاول (سوسور) أن يحدد معالم علم السيمياء وعبر «أنه العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية »[عبداللطيف علي مكي، سبتمبر 1990، 127] حيث يستشهد بأن للغة نظام علامات يعبر عن أفكار ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأشكال اللياقة وبالشارات العسكرية وبالطقوس الرمزية ولقد سمى سوسور هذا العلم بعلم السيمياء . كما وضع (بيرس) خصائص العلامات حيث يرى «أن مركز العلامة هو الصورة الذهنية وليس الشئ الذي يحيل إلى شئ آخر ولا يلزم ان تكون هذه الصورة مبنية على رمز لغوي» [بيار غيرو :ترجمة انطوني ابي زيد، 7].

لقد أكد بيرس على الدور المنطقي للعلامة بينما نجد أن سوسيور ركز على الدور الاجتماعي الذي تؤديه العلامة . لقد قام سوسيور بتوسيع وتطوير مفهوم العلامة والرمز حيث أنه شمل أشكال الاتصالات الاجتماعية كالطقوس والاحتفالات ويشير بيرس إلي أن الطقوس والإحتفالات تكون كمستودع لمختلف الرموز والعلامات والتي بدورها تخلق تعددية الدلالات سواء كانت دلالات أولية أو ثانوية ناتجة تداعي الافكار.

الثقافة المادية كوعاء حافظ للرمز البصري

تمثل الثقافة المادية إحدي الآليات الحيوية للخطابات البصرية الرمزية، فهي تمثل في الخطاب الاجتماعي أهم المصادر الحيوية لفهم الطقوس والمظاهر الاحتفالية وتكمن أهميتها في عملية تفسير وتمييز شكل الاحتفال أو الطقس المحدد إضافة لكونها تمثل إحدي أهم مصادر بث السمات الجمالية عبر أدوات الزينة في مختلف أشكالها سواء كانت زينة جسدية أو تزيين المنزل وغيره، كما تظهر في الأشكال الاعتقادية والحرزية المانعة لحدوث الشرور ولاسبار أو تعزيز الامال المستقبلية. وفي الخطاب الديني تتضح أهميتها في حلقات الذكر والاحتفال بالمولد النبوي الشريف كما ترتبط بكثير من قصص كرامات الأولياء والصالحين كما تظهر في أدوات التعليم الديني (الخلوة). أدوات الثقافية المادية في بعض المجتمعات لا تستعمل إلا عبر الفضاء الخطابي البصري المعني حيث يحرم لمسها (التابو) ولا تمس إلا في الطقس أو الحدث أو عبر شخص محدد هو القائم على إجراء راسم الطقس كما في أدوات طقس الزار.

الثقافة المادية تحوي في ثناياها الرموز البصرية ودلالاتها التي ترتبط بالفضاء الخطابي المعني، بذلك فإننا نتحدث علي حد قول نبيل ساردقيم «عن مجمل ما أدخلت عليه يد الإنسان في الطبيعة من تغير أو تحوير متعمد أو غير متعمد وهي الوسيلة المرئية لمعرفة مدى تطور الإنسان «[ندوة التخطيط لدراسة وجمع الثقافة المادية،قطر 1985م] فهي أهم المنافذ والمصادر التي ينجلي منها الخطاب الرمزي البصري، كما أنها تمثل مصدر استلهام للخطابات البصرية مثل الخطاب الاجتماعي والديني والسياسي والاقتصادي . الثقافة المادية ترتبط بالبيئة المكانية والثقافية وودلالاتها ترتبط بالمخزون البصري والجمالي والثقافي للفرد وهي من الأوعية المحافظة للرمز البصري والتي تتمحور حولها استمراريته وحيويته ومن جهة أخري تعتبر من أهم الوسائل لمعرفة سمات التغير والتأثيرات التي تطرأ علي الخطابات البصرية المعنية إذن هي مسند حيوي لنشأة واستمرارية الرمز البصري. تحوي مجمل أدوات الثقافة المادية رموزاً بصرية ومن ثم تتكون الدلالات الظاهرة والمستبطنة بحسب الفضاء المكاني والزماني المحدد للطقس أو الاحتفال، ويصبح للثقافة المادية الفضل في الحفاظ على الرمز البصري من ناحية الشكل بينما تتحرك الدلالة بين المتلقين والمستجيبين للخطابات المختلفة. كما تعتبر الثقافة المادية عنصراً حيوياً من عناصر الثقافة بمفهومها الكلي، فهناك ارتباط حيوي بين مفهوم الثقافة بمعناها الشامل ومفهوم الثقافة المادية والتي تمثل الشكل المادي الملموس في

الثقافة وهي من أهم مصادر التاريخ الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

الدلالات الرمزية للون

للون في حياة الإنسان تأثير كبير فكل لون من الألوان مرتبط بمفاهيم معينة ويملك دلالات تراكمية في البيئة الخطابية التي يتمثلها، منذ ميلاد الانسان اكتشف تأثيرات اللون على النفس البشرية ولاحظ وجود اللون في البيئة المحيطة وأصبح للون لغة رمزية بصرية مستقلة تتواتر مع دلالة الشكل واللون في كثير من الأحيان وتتميز بها المجتمعات البشرية .

إن الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون تشكل منظومة واسعة الحدود تتفرع منها منظومات مختلفة، ويشكل اللون برمزيته أحد أهم الآليات في تلك المنظومة وأهم مصادر الخطاب الرمزي البصري الاجتماعي، متمثل في المنظومة الاحتفالية الطقوسية، وتشمل مراسم عادات طقوس العبور بين الميلاد الممات، فالفرد في السودان في تاريخ سابق ينتقل من مرحلة إلى أخرى عبرخطابات اجتماعية تبدو أحياناً ذات دلالاتٍ خفية وكامنة أو غامضة أو ذات دلالاتِ ظاهرة وتلك الأخيرة يكون ظهورها مقصوداً وتؤكده خطابات بصرية شديدة الوضوح. لذلك سوف تتحدث الباحثة عن الدلالات الرمزية لخطاب اللون من خلال الطقس والاحتفال. «الطقس هو عادة اجتماعية اكتسبت قدراً كبيراً من القوة السحرية والمقدسة» [محمد الجوهري وحسن الشامي،ترجمة عن دورسون، 1972م، ص24] فالممارسات الطقسية تعتمد على الأسلوب الأدائي بأشكاله المتعددة، كما ترتبط به منظومة رمزية تتفق وتعزز الممارسة المقصودة بالطقس أو العادة فمثلاً في الميلاد يكون هناك احتفال واحتفاء بقدوم المولود وتكرس كثيراً من الرموز البصرية لهذا الاحتفال وقس عليه كل طقوس العبور، تأتي الرمزية العالية في عملية تطبيق الطقوس بشكل معلن أو سري وخفي حيث نجد من العادات لبس خاتم الفص للمشاهرة، ولبس الطفل التميمة والحراسات، والذهاب للنيل عند بلوغ الطفل والام الاربعين يوم للمرأة أو سبعة أيام للمختون.

1) دلالة اللون في طقوس الزواج في السودان (طقس الجرتق):

الجرتق كلمة يرجح أنها من أصل نوبي ويشير نصر الدين سليمان أنها «تعني صاحب الجوهرة أو صاحب الخرزة، وهي من لفظ جت كورت النوبية وهذ المعنى ياتي من المعتقدات القديمة بالنسبة للنوبيين بمعنى أن الجرتق عبارة عن أسبار مورست خوفاً من الالهة كمعتقدات دينية» [نصر الدين سليمان، 2000، ص80] تجتمع أدوات طقس الجرتق في (صينية الجرتق) حيث تحوي منظومة أدوات مادية ذات دلالة لون وشكل وبذلك تشكل أنموذجاً للدلالات الاجتماعية للون، فهو من أقدم طقوس الزواج في السودان وإن اختلف في بعض تفاصيله من منطقة لأخرى وهو يمثل رأس الاحتفال بالزواج ويعد من الطقوس المستمرة والتي تتمثل بها وصف المنظومة الرمزية المتكاملة حيث تتعدد به دلالات اللون والشكل وسوف نتخذه كنموذج لطرح دلالات اللون في الخطاب الاجتماعي.

معظم الممارسات الطقوسية التي تدور في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي تتخذ من اللون والشكل رمزية مركبة، وإنْ انفرد اللون أحياناً برمزيته دون ارتباط بالشكل، فعبر رمزية اللون يكرس ويعزز لدلالات تمثل في معظمها دلالات ذات طابع إيحائي، أي أنَ الرمزية سواء كانت شكلاً أو نوعاً إنما تصبح كشارة خفية لتعطي ايحاءً بدلالة خاصة. وهذه العملية تتم بغيروعي، ولكن الفضاء الخطابي هو الذي يعزز هذه الدلالة إضافةً للدلالات الحرزية لمنع الشر أو التي تكرس للحفظ ودفع الأمل لتحقيق نوايا غيبية. ويصبح اللون هناك كأنه يستدعي تلك النوايا الغيبية لكي تحقق وتصبح كائنة في واقع الفضاء الاجتماعي. وأهم هذه النوايا الغيبية التي تكرس لها رمزية اللون الأمل في الإنجاب أو الزيادة بصفة عامة، زيادة الرزق والبنين إضافة إلى التكريس والتعزيز للسلام والأمان والصحة . كل هذه الدلالات للخطاب الرمزي للون تدور حول النوايا الغيبية وأحيانا يستدعي الخطاب الاجتماعي الخطاب الديني فيظهر ذلك برمزية عدد أو شكل أو حتى لون، فمثلاً يستعمل اللون الأخضر احيانا حيث يغطي به جثمان الميت

المنظومة الرمزية لصينية الجرتق إناء الحق

رمزية اللون الابيض في جلباب العريس وثوب السرتي

وخاصة عند بعض الأفراد الذين ينتمون إلي طائفة أو طريقة دينية محددة .

إن الخطاب الرمزي للون في إطار فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي يتجسد من خلال السياق المحدد للممارسات الطقسية. من أهم الدلالات التي ترتبط برمزية اللون الدلالة الحرزية لاتقاء الأرواح والعين الشريرة. وهذه الغيبيات تستدعي من الخطاب الاجتماعي مختلف الممارسات، والتي تكرس وتعزز عملية الحفظ من المكنونات السلبية للنفس البشرية كما يوظف خطاب اللون بشكل أساسي كوسيلة من وسائل حفظ النفس والمال والجاه من الشرور والعين.

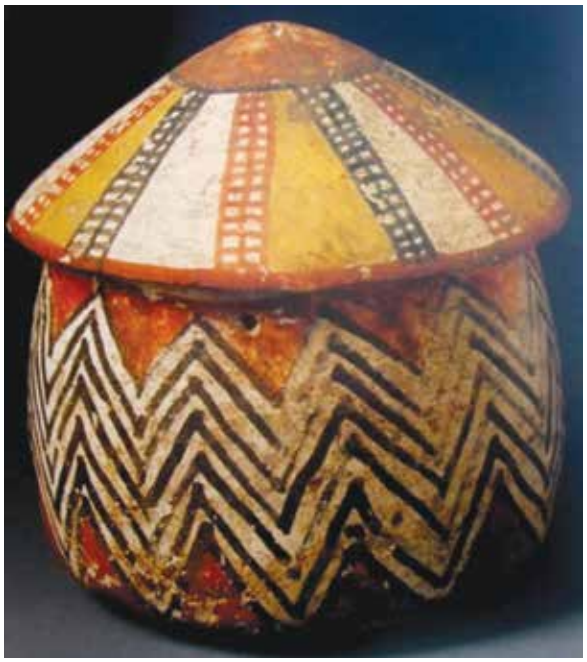
2) الدلالات الرمزية للون الأبيض:

اكتسب اللون الأبيض دلالات مختلفة عبر الزمان والمكان فهو يرمز للطهارة والعدالة والاستقامة وشعاع الخير وهذه الدلالات ترتبط به في معظم الارجاء. من الدلالات العالمية للون الأبيض كونه يرمز إلى السلام، أما ارتباط الدلالة بالصفة الترابطية فهو يرمز إلى الصباح والضياء والنور وهذه الدلالات ذات صفة انتشارية وهي تنتمي لدلالات الإرث الإنساني إضافة إلى دلالات لها علاقة بحركة الحياة على الأرض ودوامها بدوام وجود الإنسان.

رمزية اللون الأبيض في خطاب المنظومة الاجتماعية في السودان يرتبط دلالياً بجميع طقوس العبور من الميلاد وإلى الممات، وهذا مما جعله من الأهمية بمكان، فهو من ناحية ترتبط معظم دلالاته بالاتجاه الترابطي أي أن يتخذ صفات شيء ثم يتخذ كرمز يستعان بصفاته بهدف التحقق، ولقد استعمل منذ الحضارات الأولى للإنسان كأحد الأساليب التي يستعان بها في الممارسات السحرية بغرض الصيد أو أي أهداف أخرى، فالمنظومة الاجتماعية في السودان لها خطاباتها كما لها آلياتها في بث هذه الخطابات، واللون يمثل أحد هذه الآليات، الفضاء الخطابي هو الذي يحدد الدلالات التي يرمز لها اللون الأبيض والتي ترتبط به. وأحياناً تكون هناك دلالة موحدة في أكثر من فضاء خطابي تتحرك فيه الرموز والدلالات، ولدى الفكر الشعبي دلالات ذات صفة أخلاقية يتصف بها اللون أو الصفة الترابطية مثل ارتباط اللون الأبيض في كونه يرمز إلى الخير والنقاء كما ترتبط دلالاته أيضاً بنقاء السريرة فيقال: فلان نيته بيضاء أي لا يضمر السوء لأحد. وأيضاً يقال بعد حدوث الخلافات «نفتح صفحة بيضاء إيذاناً بنهاية الخلافات وبداية علاقة جديدة بنوايا طيبة» كما له دلالات ترتبط بالشرف والطهر أي كونه يرتبط بالنقاء النفسي والجسدي.

رمزية اللون في المنظومة الاجتماعية تدور دلالاته بشكل إيحائي مستبطن أو ظاهرة كما تكون الدلالة الرمزية أحياناً بين الشكل واللون وهنا يصبح الخطاب الرمزي البصري مركب الدلالات أي تتضمن الدلالة

إناء الحق (وهو إناء تحفظ فيه بدرة العطور)



أقدم إناء شبيه بالحق يرجع الحضارة المروية

دلالة الشكل ودلالات اللون. إضافة إلى الفضاء الخطابي الذي تتحرك فيه هذه الدلالات والذي له دور أكبر في تأكيد الدلالة وفرضها والتكريس والتعزيز لها كما في طقس الجرتق حيث يكرس الفضاء الخطابي العام إلى التهيئة النفسية والجسدية للزواج عبر منظومة رمزية مختلفة الأشكال ومتوالية الدلالات أن وجوده يرتبط بالممارسة الطقسية وهذه الممارسة في مجملها تأخذ شكل المنظومة الاحتفالية وتصبح الممارسة طقسية احتفالية حية.

إذن الدلالات الاجتماعية للون يتضمن خطابات فرعية وهي التي تخلق فضاءها الخطابي والذي بدوره تتشكل فيه الدلالات التي يحويها الخطاب البصري. فنجد في طقس أو الاحتفال بالزواج وجود اللون الأبيض في فضاء هذا الطقس وهو يعزز ويكرس لعملية الإخصاب والأمن والسلام والسعادة والطمأنينة التي يؤمل أن تعم الحياة الزوجية. فهو منذ بداية إجراء مراسم عقد الزواج وارتداء جميع الرجال الملابس البيضاء والنساء كبار السن (عند عقد القران) نجد أن دلالة اللون الأبيض إظهار التبرك بالمناسبة وفي الأمل في نجاح الزواج وتأكيد النوايا الطيبة، وحديثاً صارت العروسات يرتدين ثوب الزفاف الأبيض وهو أيضاً يحمل دلالات ترتبط بنقاء وصفاء سريرة العروسة وإضفاء دلالة الشرف والعز.

إضافة إلي ذلك فاللون الأبيض يرتبط في الذهن الشعبي بالملائكة حتى أن هناك مقولة أن الملائكة مخلوقات نورانية بيضاء وأن العروسين تحوم حولهما الملائكة لمدة أربعين يوماً، فالاعتقاد في وجود الملائكة لحظة إجراء مراسم عقد الزواج وارتداء الرجال والعروسة الزفاف الأبيض أعتقد أنه يرتبط بهذا الفهم. من الملاحظ أن طقس الجرتق يأخذ النمط الانتشاري في السودان وكل منطقة تضيف إليه من الرموز البصرية التي تتعلق بها تتلائم مع تراثها وأعرافها، وترى أمل عثمان أبو زيد أن خطوات مراسمه يمكن أن تشير إلي كونه «طقس سحري في أصله» [أمل ابو عثمان أبو زيد، م.د.أ، 1991، ص 205] ولكن لاختلاف نظم الحياة اتخذ نظاماً متغيراً وبما أن كل ظاهرة تولد ظاهرة أخرى بحكم أن وظيفة كل منها محددة بالدور الذي تلعبه ضمن مجموعة النشاطات وأن هذه النشاطات تفعل فعلها المباشر وغير المباشر في عملية تبادل الأشياء الطقسية فيحدث تحوير وتغير للممارسة الطقسية (السحرية) لتصبح عادة اجتماعية ترتبط بالزواج.

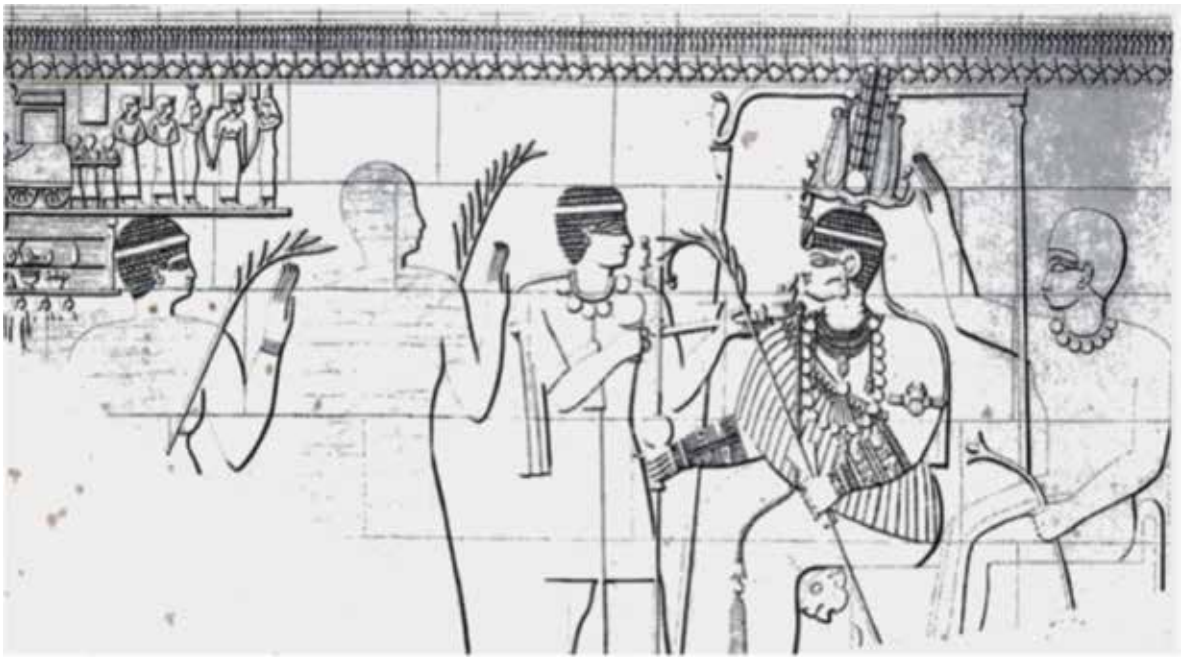
رمزيــة اللــون في الخطــاب الاجتماعي تتشــكل فيها الــدلالات مــن خــلال الموجــودات البصرية الــتي ترتبط بهذا اللــون. إضافــة إلي الاعتقادات الغيبيــة التي ربطت بــه بنظــام دلالي يســتنبط مــن التصويــر الانطباعــي للحيــاة المجتمعيــة واللون الأبيــض ذو قــدرة كبيرة على توليد الإيحــاءات في إطــار الفضاء المــكاني والزماني الممتلئ بالعلاقــات وكل ذلــك داخــل الواقــع الثقــافي. فاللــون الأبيــض يظهــر في طقــس الجرتــق ضمــن محتويــات «صينيــة الجرتق» متمثــلاً في إنــاء به كمية مــن حبات الــذرة البيضاء فهــذه الحبات تحمــل دلالــة مركبة فمن المعــروف أنه عندما تولــد قناديل العيش يحــوي القندول عدد غير محــدود من الحبات وهــذه القناديــل نتاج حبة واحــدة من حبــات الــذرة البيضــاء وهنا تلــوح الدلالات الإيحائيــة الــتي تحفــز وتكــرس لتوليــد دلالات في الذهن ترتبــط بالأمــل في الإخصــاب وهــي نــوع مــن التفكيــر التماثلــي بمعنى أن يكــون هذا مثــل ذاك ويتحقق الهدف مــن الزواج، من جهــة أخرى فهو يرتبط في الفكر الشــعبي بعمليــة التكاثــر وفي هــذه الدلالــة يظهر المبــدأ الترابطي للدلالــة أي أن ترتبــط صفات هذا الشيء بــشيء آخر. كما يظهر ايضــا في حبات العيــش والضريرة وهي مســحوق عطري مــن نبات المحلــب وبعــض العطور الســودانية وجلبــاب العريــس واللــبن وعظم الســمك فكلهــا تعزز للــدلالات ســابقة الذكر.

كمــا يظهــر اللــون الأبيــض في الإنــاء الــذي بــه مقــدار من اللبن ضمــن محتويــات صينيــة الجرتــق حيــث تقــوم العروســة أو العــروس ببــدء رش الآخــر باللــبن وتبــادل الأمــر بــين العروســين، وللــبن دلالات رمزيــة ظاهــرة ومســتبطنة فهــو غــذاء كامــل للإنســان وخاصــة في مرحلة الطفولــة وفيــه اســتمرار للحيــاة وللكثــير مــن الكائنــات وهــو علميــاً لا يســتغني عنــه جســم الإنســان وكمــا ذكــرت ترتبــط دلالاتــه بنقــاء الســريرة والطهــر. إضافــة إلى أن اللــبن يــدل على الفطــرة الأولى للإنســان والطفولــة واكتســب دلالات عقائديــة كثــيرة في الإســلام وارتباطــه بأحاديــث الرســول ﷺ. وإضافــة لهــذه الــدلالات فــإن الذهــن الشــعبي تعلــق بــه دلالات أخــرى عــن رش اللــبن للعروســين وهــي تــدور حــول التعزيــز والتكريــس لعمليــة الــزاوج وهــي نتــاج توالــد الإيحــاءات لبدايــة حيــاة العروســين وإضفــاء الأمــن والســلام، ومــن جانــب آخــر تحــوي جانبــاً حرزيــاً لطــرد الأعــين والأرواح الشــريرة، ووجــود حبــات الــذرة البيضــاء وإنــاء اللــبن في مــكان وأحــد ضمــن محتويــات صينيــة الجرتــق يعــززان ويكرســان لعمليــة الإخصــاب والتوالــد، أن تكــرار الدلالــة بأكــثر مــن رمــز تعمــل على تأكيــد وتعزيــز الــدلالات الإيحائيــة المــراد بثهــا والــتي يمكــن تلقيهــا بالوعــي بهــا أو بشــكل مســتبطن وخــافي والــتي يكمــن هدفهــا الأول الأمــل في تحقيــق آمــال غيبيــة أو منــع شــرور غيبيــة.

كمــا يظهــر اللــون الأبيــض في بعض الأطعمــة التي تقــدم في مناســبات طقــوس العبــور فمثلاً صبــاح ليلة الزفــاف (الصبحية) يقدم (صحن البيــاض) وهو طعام تقليــدي يصنــع من اللــبن الرائب وهــذه العــادة ترتبط بأكــثر من طقس حيــث تظهــر في جميع طقــوس العبور مــن الميــلاد وإلى الممــات، في الميــلاد وعند بلــوغ الأربعين يومــاً يقــام طقــس الأربعــين ويصنــع الأرز باللبن وهي ترتبــط بــدلالات اللــون الأبيــض حيــث يرمــز للبداية والنهايــة الســعيدة، وفي نفــس الوقــت يدل علــى نهاية الممارســة أو الطقس بســلام وهذا الاعتقاد يعتبر راســباً مــن الديانة المســيحية حيث يعتقــد أن نهايــة الطقوس بعد الأربعــين يوما.

اللــون الأبيض في الخطــاب الاجتماعي البصري يظهر كذلــك في الممارســات التي ترتبــط بطقوس الممــات فهو لون الحــداد (الدبلان والدمورية أو الأقمشــة الســمراء) حيث كان النســاء وإلى نهاية الســبعينيات يرتدين ثياب (الســكبيس) البيضــاء وتفــرش لأرملــة الميــت مــلاءةٍ بيضاء علــى العنقريب لمــدة أربعة أشــهر وتســعة أيام، وعندمــا يشــيع المتــوفى إلى القــبر يكفــن بغطــاء أبيض ويرتــدي الرجال المشــيعون الملابس البيضــاء دلالة على الحــزن وفي نفــس الوقت تفــاؤلاً للميت أن تكون حســن خاتمتــه نظيفــة بيضاء ونقيــة كنقاء الثــوب الأبيض.

اللون الابيــض يرتبط بالجلباب الســوداني وهو يمثل الزي القــومي للرجال ويرتديــه الرجل في طقــوس الزواج (عقــد الــزواج) وايضا عند تشــييع الميت، وعامــة اللون الأبيــض له دلالات بأنــه جالب للخير ودافع للشــر ومعبر



لوحة طقوس التتويج لملوك الحضارة المروية

عن الحـزن. كما أن النسـاء ومنذ الأربعينيـات من القرن المـاضي والى الآن يلبسـن الثـوب الأبيض كزي رسـمي للمرأة العاملة في السـودان إضافة إلى كونـه ارتبط بمهنة الطب حيث يوصـف الأطباء بهذا الـزي بملائكة الرحمة وهـي دلالة عالمية للـون الأبيض.

3) الدلالات الرمزية : اللون الأخضر :

نجد هنـاك حضور للون الأخضر متمثـلاً في فص جريد النخل للعريس والعروسـة يعلق على عنقهـا كما يزين به عنقريب الجرتق كمـا يتمثل في الخرز الأخضـر الذي يربط في معصم العروس والعريـس في طقس الجرتق.

صُورت الشـجرة كرمز تشـكيلي في كافة العصور منذ أربع ألف سـنة على أنها شـجرة الحياة فهـي كالطفل من البشـر تنمو الشـجرة ثم تدرك قامتها النهائيـة وتبدأ في العطـاء من ثمر وظل وجمـال تدل الشـجرة ذات الأوراق دائمـة الخضـرة علـى أن الطبيعـة لا تقهر وحـتى اللون الأخضـر يشـار إليـه تحت اسـم اللـون القطـب الكوني الواصـل بين العالـم التحتي أرضي بجزرهـا والعالم الكوني بفروعهـا عبر السـماء وهنـاك مفهوم قديم في أن شـجرة الحياة تعتبر رمـزاً انثويـاً دالاً لخصوبة الأرض.

تعتـبر شـجرة النخيـل مـن أقـدم الرمـوز البصريـة (النباتية) في السـودان وقد ارتبطت بالخطاب الاجتماعي في كثـير مـن مظاهره الطقسـية وخاصة تلـك التي ترتبط بطقـوس العبـور ونجـد لهـا حضـوراً قويـاً في الأثريـات السـودانية حيث تعتبر مـن أقدم الرموز البصريـة في الآثار السـودانية القديمة وتمتلـك في الفكر الشـعبي الكثير من الدلالات وذلك لارتباطها بالممارسات الطقسية، كما يمكن أن نصفها بخاصية الرمز ذي الدلالات المتراكمة والمسـتمرة، لذلـك أصبحت من العناصر والسـمات المميزة في الحضارة والثقافة السـودانية، وهـي من الرموز التي اسـتطاعت أن تتوافق مع كل الحضـارات والثقافات والديانات التي توالت على السـودان وبكونه يمثل معبراً ثقافيـاً وملتقى لأكثر من ثقافة وديانة وذلك بحكم موقعه الجغرافي التوسـطي يعمل على اسـتقبال التأثيرات وبـث المؤثرات.

أقدم أثر لوجود شـجرة النخيل في الحضارات القديمة يتمثـل في لوحة مـن لوحات الحضـارة المرويـة بمنطقة البجراويـة، تمثـل الإلهة إيزيـس وأحد الملـوك والملكات المرويات يحملـون جريد النخل بشـكل رمزي حركي حيث تظهـر دلالات مختلفة أهمها دلالة الخلـود للملك والملكة ودوام العـرش وعلوهمـا باعتبـار أن شـجرة النخـل من

منحوتة من البجراوية:جريد النخل وزهر اللوتس في أيدي أعضاء الأسرة المالكة

الأشجار ذات السمو والرفعة والعلو ودائمة الخضرة. لقد أشار أحمد الطيب زين العابدين وهو أحد المهتمين بدراسة الرموز التشكيلية في السودان ومؤسس المدرسة السودانوية أشار إلى أن شجرة النخيل في العهد المروي «تهب للرجال والنساء الحياة من جديد وفروعها توضع على أكفان الموتى وعلى جدران المدافن طلباً للخلود كما رسمت على جدران الأهرام (يقصد أهرمات البجراوية بمنطقة مروي) صورة المتوفى وزوجته يقفان في النيل ويغترفان بأيديهما يرشفان ماء النيل المقدس، وبجانبهما نخلات ثلاث هن رمز للبعث والخلود» [احمد الطيب زين العابدين،1993،ص9]. هكذا يقترن جريد النخل في الطقوس القديمة والحديثة بالنيل ومائه وأن استعمال ثلاث نخلات يبدو أنه ترتيب قديم جداً فهو يرتبط بدلالة الرقم ثلاثة وهو يرمز إلى اللامتناهي.

نجد أثر شجرة النخيل في زخرفة الخزف المروي حيث تدل على معاني القربان في شكل النخلات الثلاث منزوعات السعف على قبر المروي أو السوداني المعاصر إنما هي دعوة للخلود في دار النعيم أو في الآخرة، من جهة أخرى ترى أمل بادي في دراستها الرمز في الحضارة المروية «ظهور شجرة النخيل على جدران المقصورات الجنائزية الملحقة بالأهرامات كرمز للخلود والحياة ويبدو أنهم أدركوا خصائص شجر كشجرة دائمة الخضرة فإن ظهورها خاصة في مأتم الشخصيات الملكية حيث يحملون جريد النخل في أيديهم والذي يعتبر رمزا لمشاركتهم في هذا المأتم وكأنهم يضمنون للميت حياة أبدية خالدة» [امل بادي، 1995، ص85] نجد أن صورة أفرع جريد النخل في الأثريات القديمة يظهر بثلاث صور:

الصورة الأولي: أفرع منزوعة بعض أجزائها تحمل في اليد في مراسم وطقوس التتويج وفي رأيي أن الجزء المنزوع من جريد النخل في يدي الملكة أو الملك توجد فيه دلالات عددية وربما ترتبط بدلالات العدد في الحضارة المروية حيث أن كل واحد منهما يحمل جريد النخل المنزوع برقم يختلف عن الآخر.

الصورة الثانية: أن الجزء المنزوع من جريد النخل يلقى في النيل على سبيل القربان أو الهبة لأن النيل من المواقع المقدسة في الحضارات السودانية القديمة وهو يعني رمزية المكان. وما زال هنالك استمرارية لعادة إلقاء العيش والتمر وغيرها في النيل، وهو راسب من الحضارة المروية حيث يلقى جزءاً من جريد النخل في النيل وتحمل الملك والملكة في أيديهما بقية الجريد، فنهر النيل يرمز للخلود والخير والعطاء واستمرارية الحياة ومنه سر الخلود والحياة.

الصورة الثالثة: وهي أفرع تحمل في اليد في مراسم وطقوس الموت عند الدفن وترمى على الكفن دلالة على معاني البعث والخلود وذلك لأن شجرة النخيل ترمي جريدها ويتجدد آخر مخضر، ومازال إلى الآن بعد أن يدفن الميت يغطى القبر بجريد النخل وخاصة إذا كان المتوفى شابا لم يسبق له الزواج.

كما أن إلقاء شجرة النخيل على قبر الميت يرمز إلى الخلود كما يرمز إلى الرفعة إلى السماء حيث إن شجرة النخيل في علوها تبدو كأنها تتصل بالسماء حيث ترى الباحثة أنها ترمز إلى السمو والعلو والصمود والرفعة، وأن ثمارها الذهبية الصفراء لها علاقة بكوكب الشمس، حيث إن اللون الأصفر يرمز إلى الشمس،

زينة الصدر العروس وسبحة اليسر السوداء والحناء

ونلمح دلالات العدد اللامتناهي لثمار شجرة النخيل في كل صبيدة تمر النخيل فهي رمزية عدد لاستمرارية الحياة بعد الموت بما يعادل ثمار شجرة النخيل فهي بحق شجرة الحياة للمجتمع والثقافة السودانية.

نجد أن شجرة النخيل في الفكر الجمعي ترتبط بفلسفة الحياة بكل أشكالها فدلالاتها في الخطاب الاجتماعي(طقوس العبور) تحمل دلالات الفرح والشارة بالقدوم إلى الحياة. كما لها دلالات ترتبط بالإخصاب والزيادة والنماء فهي تدخل في طقوس العبور من الميلاد وإلى الممات وتعزز دلالات الخلود وتجدد الحياة لذلك نجدها في كل مرحلة يمر بها الإنسان . كذلك «تستبدل بنظائرها من الأشجار العشيرة في البقاء مثل الدوم والدليب والإهليلج والغفل وهو شجرة اللبنان يسميه عرب غرب السودان الرطرط يقطع فرعه وحتى لو كان غليظاً ثم يغرس في الأرض ويسقى فيخضر في حين، وتدعم به نساء غرب البقارة بناء خيامهن فتخضر أعواد المنزل حتى تخضر الدار والحياة» [احمد الطيب زين العابدين، 1993، 14].

إذن شجرة النخيل تعتبر من الرموز التي استطاعت أن تختزن الدلالات عبر مختلف الحضارات الإنسانية في السودان، لذلك فيمكن أن نطلق عليها شجرة الحياة في الخطاب الاجتماعي فوجود رسومها منذ الحضارات القديمة في السودان وإرتباطها بالاحتفالات الطقوسية لتتويج الملوك والأمراء في الحضارة النوبية والمروية من أيام مسيرات التتويج لملوك النوبة المرويين الذي يسيرون من مروي إلى معبد البركل يمثل امتدادا للممارسات طقسية الآنية حيث أن طقس السيرة في طقس الزواج والختان وهو راسب طقسي قديم ومستمر من ذلك العهد وإلى وقت قريب كذلك يرتبط ذكر جريد النخل في أغاني (السيرة) بالماء والبحر لأنه من الرموز التي تحمل دلالات الخلود والحياة الدائمة، وأذكر أنني ذهبت إلى جبال النوبة قبل ثلاثة سنوات وجدت إحدى النساء في منطقة الدلنج وعلى حسب قولها لم تذهب إلى الخرطوم أو إلى مدينة سوى مدينة الدلنج، لقد زينت هذه المرأة جدران مسكنها (قطية) برسوم متعددة الرموز ومن هذه الرموز النخل وعند سؤالي لها ما تلك الشجرة ؟ قالت: نخل، قلت لها اليست دوم ؟ أجابت: لا، كما ذكرت لي أنها تحب شجرة النخل وتحب منظرها وهذه المراة من أحدى المناطق التي لا يوجد في بيئتها أثر لشجرة النخيل . نجد في احدي اللوحات التي تنتمي لجداريات الحضارة المروية أن الملكات يحملن جريد النخل بشكل يدل على السلطة

شكل الهلال الذهبي يربط على جبين العريس في طقس الجرتق

حيث تبين الرسومات التي تزين جدران معبد الأسد بالنقعة إنه ربما استخدم المرويون جريد النخل كشارة من شارات الملك (الصولجان) كرمز للسلطة .

إن شجر النخيل من الأشجار التي تتميز بالعلو والاستقامة والتوازن الشكلي وهذه الميزة يمكن أن تجعل منها رمزاً للعلو والكبرياء والرفعة والشرف كما أنها ترمي ظلها بعيداً عنها واستعملت كبرج مراقبة لرصد القادمين وذلك لعلوها حيث تتيح للشخص أن يختبئ بين الجدائل إذا احتمل وخز شوكتها وهذه الصفات يتميز بها الملوك في ذاك الوقت فهي في هيئتها تلاحق السماء وتقترب من كوكب الشمس حيث ينتمي الملوك إلى الشمس فهم أبناء الشمس وشعارهم قرص الشمس الذهبي الذي يحيط به شكل الهلال الشبيه بالقرن لذلك نجد أن في طقوس العبور أن هناك ارتباطا بين جريد النخل والهلال الذي يزين جبين العريس أو المختون،كما نجد الدلالات التي ترتبط بشجرة النخيل تمثل متوالية دلالية مترابطة كل منها يقود إلى الأخرى.

عُرف النخيل عند قدماء العرب في الممارسات الحياتية فعند دخول الديانة الإسلامية إلى السودان اكتسبت شجرة النخيل وثمارها دلالات أخرى وصارت هنالك دلالات مركبة بين الخطابات المختلفة،الخطاب الديني المسيحي والإسلامي إضافة إلى الدلالات التراكمية والمستمرة من الحضارات القديمة .

إذن يمتلك التراث الشعبي والعقل الجمعي العديد من الدلالات التراكمية لشجرة النخيل ولقد ورد في التراث الشفاهي الكثير عن ذكر شجرة النخيل وخاصة شعراء الشايقية وأهل النوبة فهي ترتبط بالبيئة الطبيعية لديهم وهم الملاحظون والمدركون لطبائعها وصفاتها، وكيف تثمر وكيف تتوالد، وما هي منافعها، فهي تحظى بجانب وافر من الدلالات التراكمية في مختلف الممارسات الحياتية سواء كانت ممارسات اجتماعية أو دينية أو حتى اقتصادية أو سياسية فلقد وظفت رمزية شجرة النخيل سياسياً كرمز في الألفية الثانية بدلالات ارتبطت بالتوجهات السياسية الآنية (الباسقات)،حيث أصبحت عنصرا وسمة ثقافية متحركة بشكل حيوي وإن تم تحويل اتجاهاتها الدلالية عبر الخطاب السياسي كذلك أصبحت معلماً جمالياً من معالم العاصمة القومية حيث تشكل أحد اهم مظاهر الزينة النباتية لساحات ولاية الخرطوم .

4) الدلالات الرمزية للون الأصفر :

لقد تمثل السودانيون بين اللون الاصفر والذهب أو الشمس لذلك ربطت بين دلالات اللون الأصفر

واصفرار معدن الذهب وارتباطه بدلالة بالخلود، يتمثل حضور اللون الأصفر في معدن الذهب فلقد اكتسب دلالاته القديمة لارتباطه بلون الشمس الخالد واستمر هذا الاعتقاد في منظومة الاحتفال في الخطاب الاجتماعي حيث يتمثل ذلك في تزين العروسة من رأسها إلى أخمص قدميها بالمصوغات الذهبية، ويربط على جبين العريس هلال من الذهب

5) الدلالات الرمزية للون الأسود :

تتميز رمزية اللون الأسود في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان بخاصية الدلالات المتناقضة فهو في الخطاب الديني الصوفي له دلالاته الخاصة وفي الخطاب الاجتماعي تتركز وتتمحور دلالته بشكل مستبطن غير معلن لكونه يرتبط بالجانب الحرزي، كما أنه يرتبط في الذهن الشعبي بالطقوس السحرية والعوالم الغيبية ودلالته في الخطاب الاجتماعي لا تخرج من سياق هذا التوظيف . فهو يستعمل كحرز في طقوس العبور الكبرى،الميلاد والطفولة التي تقام فيها عادة الختان والزواج والممات وبشكل عام اللون الأسود يرتبط في الذهن الشعبي بالشر والسحر وهذا الارتباط يعلق باللون الأسود منذ القدم إضافة إلى كونه لون الفراغ فالاسود والفراغ متحدان بحيث لا يمكن الفصل بينهما وهو لون الليل وهو رمز الغمر بالمعنى المجازي ولون الظلام وعدم الوضوح والغموض والجهل.

لقد ارتبط اللون الأسود في السودان بالعارض (عند راميات الودع)، والعارض هو لفظ يطلقه معظم السودانيين علي شيء غير مدرك يعطل ما يأملون في تحقيقه على الدوام وتعرفه بقيع بدوي أنه «يرتبط بقبائل النوبة الشمالية ويشيرون به لقوى خارقة لا يستطيع الشخص مجابهتها وهي غالباً ما تحول دون تحقيق أماني الشخص مثل عدم الزواج وعدم الإنجاب» [بقيع بدوي،م.د.أ.أ، ص1987، ص36 باحثة مهتمة بدراسة الرموز البصرية الثقافية] كما أن هناك اعتقاداً أن القطط والكلاب ذوات اللون الأسود تمثل فصيلة من فصائل الجن لذلك يمنع ضربها حتى لا تسبب الأذى لضاربها .

نجد أن دلالات اللون الأسود في منظومة الخطاب الاجتماعي ترتبط بالجانب الحرزي والحرز يختص

شكل يوضح طقس الجرتق للاشجار المثمرة وعقدة الكمون الاسود التقليدية ملاحظة

بالأحياء لذلك نجده يرتبط بطقوس الميلاد وعادة الختان والزواج ففي طقوس الميلاد نجد وإلى وقتٍ قريب توضع للمرأة الواضعة مجموعة من ثمار الباذنجان تحت سريرها وهي عادة القصد منها طرد الشر، وترى الباحثة أن هذه العادة ترتبط بأكثر من دلالة فهي يمكن أن تشير إلى عدم الانقطاع من الإنجاب هنا يصبح القصد أو الدلالة مركبة فاللون الأسود يحمل الجانب الحرزي، بينما بذور ثمرة الباذنجان التي يحتويها من الداخل تمثل الأمل في الكثرة من الأولاد فحبة الباذنجان الواحدة يمكن أن تطرح مئات الحبات وهنا الحرز والأمل في حدوث الشيء في المستقبل، وهذا الفكر يعود إلى قانون التماثل والتقابل والتضاد الذي يرتبط بالممارسات والطقوس السحرية.

حضور اللون الأسود في منظومة الخطاب الاجتماعي يتمثل في الكحل الذي تُكحل به عين الطفل حيث كان يرسم به على جبين المولود شكل الصليب الى السبعينيات من القرن الماضي وتمثل الجانب الحرزي وهي عادة أخذت جانباً من الاستمرارية من الديانة المسيحية. كذلك الكحل يُكتحل به المولود وأمه أربعين يوماً وهذه الدلالة للعدد تعتبر أيضاً راسباً من الديانة المسيحية وتعني نهاية الأشياء أو الممارسات كما تُكتحل به العروس

والعروسة ليلة زفافهما وهي أيضاً عادة القصد منها حرزي، كذلك تُكتحل به عين المختون سبعة أيام وهي لها دلالة رمزية للعدد، فالرقم سبعة ترتبط به الكثير من الدلالات فهو يرتبط بنهاية خلق الخليقة، فالرقم سبعة ترتبط به كثير من الدلالات في الفكر الجمعي.

كذلك هناك حضور للون الأسود في فضاء الحرز متمثل في حبات (الحبة السوداء) والتي يعتقد في فوائدها العلاجية كما يعتقد أنها تبطل سحر العين الشريرة، حيث تربط صرة الحبة السوداء في يد الطفل بعد ودلالته مباشرة اتقاء للعين الشريرة أو العين الحارة كما تعلق على مداخل المنازل والمحال التجارية، ومن الطريف أن الأشجار المثمرة في موسم توالدها تحظى بهذا الحرز، وأحيانا تجرتق الشجرة تماماً كالعروس حيث يعلق بها خرز وحرير أحمر وكمون الحبة السوداء بقطعة حمراء كتلك التي تربط في يد العريس والعروس في طقس الجرتق.

في الفكر الجمعي في السودان يعتقد في العين الشريرة التي يمكن أن تصيب الناس والأشياء بالأذى وهم يرجعون إليها الكثير من المصائب التي تصيبهم أو تصيب ممتلكاتهم «فالعاين يبعث ما يسميه نفس عينه أو روحه لكي يلحق الأذى بالآخرين» فالعين والتبصر والسحر تشكل نظاماً مركباً من المعتقدات والطقوس لا معنى له إلا إذا اعتبرنا هذه الطقوس والمعتقدات أجزاء لا تتجزأ من كُلٌ متكامل الصلات والعلاقات،هذه العلاقات تدور في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي باعتبار أن العين التي حملت الكره والحسد والغيرة وروح الانتقام تولد الشقاء فلذلك لا بد من دفعها بمختلف أنواع وأشكال الحروز وتمثل المفردات الرمزية ذات اللون الأسود أهمها في درء شر خطر العين الشريرة.

إضافة إلى ذلك هناك حضوراً للون الأسود في طقس الجرتق في سبحة اليسر السوداء ذات الحبات الكبيرة المستديرة حيث يعتقد أن سبحة اليسر تزيد حباتها مع مرور الأيام ولقد فسُر الأمر «بأن سبحة اليسر تصنع من نبات تتفكك طبقاته بعد حين بفعل الزمن أو الرطوبة فتخرج الحلقات الواحدة من الأخرى وبذلك

نقش الحناء

يزيد العدد» [الباحثة، حسنة حسين ابراهيم مقابلة غير مسجلة،المورده] واليسر نبات بحري يكثر تواجده في منطقة البحر الأحمر وهو اسود اللون ويحتوي على طبقات ومن المدرك أن سبحة اليسر لها حضور منذ الحضارة المروية حيث نجد كثيراً من أدوات الزينة الشبيهة بها ضمن أثريات الحضارة المروية كما نجد لها حضورا في لوحة الملكة أماني شخيتو في البجراوية وهي من الرموز ذات الاستمرارية في طقوس الزواج في السوادن .

كما نجد أن سبحة اليسر تدخل في عادة الختان حيث تعلق على عنق المختونة أو المختون كما تستعمل في طقس الجرتق وتعلق على عنق العروسين، وهي أيضاً توظف بدلالاتها الشكلية واللونية بقصد حرزي إضافة إلى الاعتقاد في زيادة حباتها له دلالاته في الأمل في تحقيق الزيادة وكثرة البنين في المستقبل، باعتبار أن تلك العادات تعني في مجملها استمرارية الحياة، ويعتقد أن اللون الأسود خاصية تمكنه من دفع الشرور وهي خاصية القبض، وامتلاك اللون الأسود لهذه الخاصية تمكنه من التأثير على العين وبطلان شرها .

6) الدلالات الرمزية للون الاسود : الحناء:

وظفت الحناء في الخطاب الاجتماعي عبرها معطياته لخلق كثير من الدلالات، والجسد في الخطاب الاجتماعي

الحنة السودانية (السوداء) حنة العريس وثوب العروس الاحمر المشغول وثوب السرتي للعريس

يخلق دلالاته الذاتية ويفرضها عبر الفضاء والسياق المحدد، لقد وظف الجسد كسطح حرزي وتمثله صبغ الحناء. فاللون الأسود تبعاً لقانون التماثل والتقابل لدرء الخطر أو الأمل في تحقق الأمنيات زيادة المال والبنون أو لتجنب خطر المجهول ووظف اللون الأسود في الخطاب الاجتماعي لهذا الغرض وخاصة في صبغ الحناء للمختون وللعروس والعروسة وللنساء المتزوجات وفي سبحة اليسر المرافقة لمعظم طقوس العبور. إن العقل الجمعي يعتبر هذه المراحل جديدة وجوهرية في حياة الفرد ومقبلة على الإنسان بشكل غيبي أي لا يستطيعون سبر غورها، فهي مظلمة ومجهولة الحدث وغير واضحة المعالم (كلون الظلام الأسود)، فكأنهم حين يرتبطون باللون الأسود بأي شكل يمكن أن تحل إشكالية عدم رؤية المجهول تبعاً للقانون (التماثل والتقابل) وبذلك يكون الطريق أمام المختون أو العروسين سالكاً ومأموناً وخاصة أن الحناء لها خاصية الصبغ فهي لا تزول من الجسم بين يوم وليلة فهي يمكن أن تظل بالجسم قرابة السبعة أيام أو يزيد قليلاً، وحافظاً للفرد إلى أن يتم استقراره الفعلي في المرحلة الجديدة من الحياة بعد السبعة أيام أو أربعين يوماً.

هناك اعتقاد أن النساء والأطفال أكثر عرضة (للعوارض) والإصابة بالعين والسحر، لذلك كان هناك استمرارية لصبغ الحناء ذات اللون الأسود للنساء المتزوجات وإن اكتسبت دلالات جمالية في الوقت الحاضر حيث تستعمل الكثير من الأساليب لتصبح الحناء سوداء أما استعمالها الحرزي فهو لطرد الأرواح الشريرة ومن جهة أخري تبعاً لقانون التماثل عقد الآمال على استمرارية حياتها الزوجية لكي تمتد بكثرة العيال، وبما أن الحياة مجهولة المعالم لها ولأجيالها، عليها أن تستمر في مزاولة صبغ الحناء إلى نهاية عمرها كزوجة حتى تتقي شر المجهول غير المدرك المظلم كلون الليل فإذا حملت قليلاً من لون الحناء الأسود استطاعت أن تتقي شر المجهول. إضافة إلى أن هناك اعتقادا أن الحنة حنينة وهي صفة أخلاقية وصفت بها الحناء والمرأة على السواء فلا بد أن تلازمها الحناء، ومن جهة أخرى نجد أن الخطاب الاجتماعي وظف الجسد من ناحية عبر الحناء حتى تكون هناك سمة مميزة تميز المرأة المتزوجة من غيرها من غير المتزوجات كذلكً تميز العريس يوم عرسه من بين الرجال وتكون الحناء دالة عليه، وتصبح الحناء هنا شكلاً من آليات الخطاب الاجتماعي المميز للصفة الاجتماعية أو المميز للنوع إضافة إلي أن لها وظيفة جمالية وحسية حيث يعتبر الجسد مسنداً مباشراً للتشكيل البصري.

إذن يمكن القول إن لغة الجسد تتكون دلالاتها حسب أشكال الإيماءات التي يؤديها لها قواعدها

احدى أدوات طقوس الزواج قطعة حريرة حمراء مربوط بها قطعة
من جريد النخل تعلق على عنق العروسين في طقس الجرتق

ومنهجيتها الخاصة في إنتاج الدلالات، هذه الأخيرة هي كل ما يقدمه الجسد من طاقات تعبيرية، وهو موضوع اشتغالنا في هذه الفقرات، بحيث نتجاوز هنا الجانب النفعي في الجسد إلى ما هو قصدي، أي إلى استعمالاته الاستعارية في الفضاء الخطاب المعني. إن الجسد يوفر عدداً من الإمكانات الإيمائية والحركات العضوية التي تنشئ دلالات وإيحاءات، لكنه ينشئ هذه الدلالات في سياق ثقافي وحضاري، يتم إدراكها من خلالها فما دام الحديث عن لغة الجسد باعتبارها لغة قصدية، يشكل النظر إلى الجسد من زاوية أنطولوجية مبدأ أساسا في البعد التواصلي، فيمكن أن نبدأ الكلام عن الجسد من الإشكالية الفلسفية التي وضعها سارتر أثناء تحديده لمفهوم الآخر، بحيث أصبح الوجود لا يكتمل إلا من خلاله وبالتالي من خلال رؤيته وحكمه. وإذن، يعتبر الآخر مكملاً لكينونة هذا الجسد وحاملاً لإدراك تفاصيله بايجابياته ونقائصه والآخر أساس أيضا لتكتمل عملية التواصل والتلقي.

لابد من التأكيد على أن لغة الجسد ترتكز على تقنيات وقواعد خاصة لفهم دواخل الذات. فهذه التقنيات هي الطريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرد والخصوصية، فكل ما يعود إلى هذه التقنيات له موقع داخل السجل الثقافي الاجتماعي الذي يؤوله ويمنحه دلالاته. من جهة اخرى إن التطور الذي لازم الحناء ابتداء من الحنة (السادة) وهي الحنة التقليدية وتطورها الى رسم والنقش على الكف والقدمين والساق وأبدعت النساء اللاّتي يرسمن الحناء في دور التجميل وظهرت اسماء لنقش الحناء وتنوعت التقنيات التى ترسم بها الحناء وخاصة للعروس وتحولت عادة الحنة تأخذ النمط الجمالي وتعددت المناسبات التي من اجلها يرسم الفتيات كفوفهن بالحناء.

7) الدلالات الرمزية للون الأحمر:

اكتسب اللون الأحمر دلالات متناقضة،هذه الدلالات ارتبطت به من خلال تجارب البشر وخبراتهم الدلالية والرمزية لذلك ارتبطت به دلالات الحياة والموت فهو ارتبط بالحروب والخطر، كما ارتبط بالقوة والعزم وله درجات متعددة وكذلك تأثيرات نفسية مماثلة وبحكم علو درجاته الضوئية والحرارية حيث إنه يمكن رؤيته من أبعد مدى نجد استعماله في الشارات التحزيرية والشارات الضوئية لحركة المرور وهذه السمة تجعله مثل العلامة لأنه اكتسب دلالة ثابتة ذات سمة انتشارية وعالمية، خاصة في الأماكن التي تتصف بالخطر، لكنه في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان ارتبط بدلالات مختلفة ومتباينة بين اتخاذه

لوناً حرزياً يمنع الضرر وبين اتخاذه لوناً علاجياً ارتبط بالحياة والنشاط والتكاثر والإخصاب لكونه ارتبط بلون الدم، وهي رمزية كانت مدركة للبشر من قبل التاريخ حيث رأى البشر في اللون الأحمر رمزاً لتجدد الحياة والقوة وذلك لكونه لون الدم الذي حركته في جسم الإنسان تدل على الحياة بينما فقد جسم الإنسان له يدل على فقدانها، لذلك نجده ارتبط بدلالات متناقضة ومن ثم دلالة اللون الأحمر ترتبط بالفضاء الخطابي الذي يدور فيه، إضافة إلى الفضاءات التي ترتبط بالحالة المزاجية للفرد عند تلقيه للون الأحمر ومدى تفاعله الذاتي له .

نجد أن اللون الأحمر في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان له حضور قوي لكونه يمتلك دلالات وظيفية فعلية كما يمتلك اعتقادات راسخة في الفكر الجمعي في السودان اكتسبها بشكل تراكمي مثله مثل بقية الألوان. لقد ارتبط بالفداء في حضارة مروي حيث نجد أن القربان البشرية التي تقدم للنيل كانت في بعض الأحيان يقدم دمها عبر المذبح. فاللون الأحمر في منظومة الخطاب الاجتماعي يدور في ثلاثة محاور دلالية وهذه المحاور تدور في فضائها دلالات اللون الأحمر كما نجد أن بعض المحاور تشترك في بعض الدلالات:

- المحور الأول: كونه لوناً علاجياً يدخل في طقس الزار، في خاتم فص الدم للمشاهرة كما يلبسه الرجال كخاتم للعلاج .
- المحور الثاني: لوناً يرتبط بطقوس العبور في السودان الميلاد والزواج والختان.
- المحور الثالث : لكونه يرتبط بالحسيات.

إن اللون الأحمر ترتبط «دلالاته الحرزية خاصة بحمرة المرجان الأحمر، حيث ينسبون إليه قدرات علاجية، وهاتان الصفتان للون الأحمر والمرجان معروفة عن السودانيين حتى اليوم، فالمرجان يستخدم كحرز في مناسبات العبور متمثلاً في خاتم الفص، كما أن اللون الأحمر نجده يستخدم بكثرة في مناسبات الجرتق وهو اللون الرئيس للأدوات المرتبطة بطقس الجرتق (صينية الجرتق) ابتداء من الحرير الأحمر والبرش الذي يحتوى على جميع درجات

الحريرية الحمراء رمزية اللون الاحمر مركبة

اللون الأحمر، وملابس العروس والقماش الذي يربط على جبين العريس وفي منتصفه شكل الهلال، فاناء (الحق) والذي نجد له استمراراً في الشكل والمضمون فلقد وجد إناء شبيه به ضمن أثريات حضارة كرمة.

كما تمثل حضور اللون الأحمر في الحريرة التي تربط على يدي العروسين وبها خرزة زرقاء أو خضراء بالاضافة إلى خرزة السوميتة ذات اللونين الأسود والأبيض والسبحة كلاً على حدة كما تعلق بها جريدة النخل، إضافة إلى حضوره في (الفركة) وثوب السرتي الذي يرتديه العروس ورداء العروسة «ليلة اقامة طقس الجرتق. كذلك نجد غطاء العروس (الفركة) ذات الألوان المتعددة ومن بينها اللون الأحمر وخطوطه المتقاطعة كما نجد حضوراً للون الأحمر في لون طلاء العنقريب حيث يطلى باللون الأحمر والأسود ولأصفروهي دلالات مركبة وفي نفس الوقت تحمل وظيفة حرزية.

المدلول الحرزي للون الأحمر يهدف إلى الحماية من العين ومن الكائنات غير البشرية، ويرى أن مدلولها الحرزى ينبع من كونه لون الدم الذي هو أساس الحياة ويعود ذلك أيضاً إلى قاعدة التماثل التي تحدثنا عنها في مدلول اللون الأسود حيث أنه في كونه لون الحياة، فهو

متناقض دلالياً لكونه لون الموت والدمار والحرب وهذا التناقض في الدلالة يجعل منه لوناً حرزياً، كما أنه يرتبط بالطقوس السحرية، حيث نجد أن الرمزية السحرية تجعله يأخذ الجانب الحرزي مثل طقس الزار وهو ما يسمى بالريح الأحمر أحد أنواع طقس الزار حيث ترى أمامة محمد «أن اللون الأحمر يرمز إلى دور الوسيط (mediator) بين عالم الإنسان وعالم الأرواح الشريرة، وهذه الصفات اكتسبها اللون الأحمر منذ عصور ما قبل التاريخ» [أمامة محمد خير،م د.أ.أ،1993، 15باحثة فولكلورية]، لقد وجدت آثاره في كهوف التاميرا في أسبانيا وكهوف لاسكو في فرنسا حيث أُستخرج من أكسيد الحديد ومن دم الحيوانات، لقد ذكر الصادق سليمان أنه كانت «تغطى الجثث بهذا اللون أو بمادة شبيهة به، في العصور الوسطى كان الرومان ينسبون القدرة العلاجية في اللون الأحمر إلى مبادئ السحر التعاطفي (sympathetic magic) إذ يعتقد أن اللون الأحمر يؤكد استمرار الحياة» [الصادق سليمان، 1983، ص160].

عندما يشح عطاء الأشجار في السودان فإنها تجرتق وذلك بأن يربط لها حرير أحمر بغرض طرحها ثمارا ناضجة وكثيرة وهو لون جامع لصفات متباينة، فهو المانع للأذى الجالب للمنفعة المعبر عن القوة والمغامرة كما يرتبط بالإثارة بكل أنواعها أحيانا يقترن اللون الأحمر وخاصة في طقس الجرتق وطقوس العبور بدلالات مركبة وخاصة عندما يقترن باللون الأبيض فهو يرمز إلي الخصوبة حيث تربط في يد العروس أو المختون حريرة حمراء بها فتلة خيط أبيض إضافة لذلك خاتم الفص الأحمر والذي تلبسه النساء اتقاء المشاهرة (النزيف الدموي) حيث تلبس المراة أو الفتاة، الخاتم ذا الحجر الكريم الأحمر أربعين يوماً. ونجد أن خاتم الدم أو الفص وهو يصنع من الفضة أو الذهب وبه حجر أحمر كبير «فاروزة» يعرف بحجر الدم وقد سمي بهذا الاسم نسبة لأنه يرمز للدم كما يعتقد أنه يمنع الدم من الارتفاع للرأس ويحمي لابسه من نزيف الدم كما يستعمل حجر الدم في بعض أجزاء السودان للحماية من العين الشريرة وآلام الرأس وضربة الشمس، واللون الأحمر يمثل لون الدم فهو عنصر أساسي في الحياة ويشير استعماله إلى حماية جسم الإنسان من الموت . ونجد لفظ (عينو حارة) والمقصود بها العين الشريرة التي تمتلك قوة معينة تمكنها من الضرر، كما أن لفظ العين الحمرة تطلق على الرجل ذي البأس والشجاعة والذي لا يخاف الموت ويهابه الأعداء. من المدرك أن اللون الأحمر يعتبر من الألوان الحارة وأن درجة حرارته الضوئية تفوق جميع الألوان الأخرى لذلك كانت رمزيتة غنية بالدلالات.

لدلالات المركبة لرمزية السمك في الخطاب الاجتماعي:

«إن سمك النيل النهري الفرخ aperehe أو لايتس lates هو رمز الخصب وشارك في طقس النيل أثناء الفيضان ونشر الخصب في أطراف النيل وكان له مدينة لاتابوليس في غرب النيل وعُثر على موميات لهذا السمك كثيرة جداً في مقابر كرست له وقد أظهر التصوير الإشعاعي الكربوني للموميات الهيكل العظمي لهذه السمكة، وهناك سمكة (تبلابيا نيوتيكا) ترمز للميت في مسيرته نحو البعث ويرى بعض الباحثين أنها موصل أرواح تعمل على اجتياز أرواح الميت للنيل ومن ثم لتنتقل للمقر الأبدي» [فليب سيونج، ترجمة عبد الهادي عباس، 1992، ص209] ويشكل السمك في السودان منذ القدم جزءً مهماً من الغذاء فهو لا يتطلب التربية ويتوالد بكثرة وسهولة وهو منذ الحضارات القديمة دالاً على الخصب والسعادة ولهذا كان معتقداً حامياً ضد العين كما يعتقد أن له فوائد علاجية لذلك فهو من الرموز الشافية.

تعتبر الدلالات الرمزية لمفردة السمك أو(الحوت) من أقدم الرموز في الحضارة السودانية وهو من الرموز البصرية التي تدخل في الخطاب الاجتماعي في مظهره الاحتفالي الطقسي، فلقد ارتبط بالنيل وهو يمثل منذ القدم رمزاً مكانياً مقدساً، فكل ما يخرج من النيل يعتبر مقدساً ويحتل السمك كرمز مرتكز للدلالاتٍ عدة اكتسبها وتغذى بها العقل الجمعي منذ الحضارات القديمة وللآن، وهو من الرموز التي تراكمت عليها الدلالات عبر العصور وبذلك أصبح من الرموز المستمرة في الثقافة السودانية وذلك لكونه حاضراً في

الفركة غطاء العرسان في السودان

الفضاء المكاني والزماني بشكل مستمر وارتباطه بالنيل عزز من عملية استمراره في طقوس العبور. لقد وجد في الحفريات الأثرية وكان يستعمل عظمه في زخرفة فخار ما قبل الحضارة المروية وحضارة كرمة. ولقد تناول اركل في بحوثه عظم السمك كأحد أهم الأدوات في زخرفة الفخار،حيث تنفذ به بعض التموجات الزخرفية والتي ترمز إلى الماء وهي رمز ترابطي غريب وفي الوقت نفسه تلقائي وبديهي،كما صنعت منه أدوات للزينة وهي في الغالب استعملت لأغراض حرزية إضافة إلى الغاية الظاهرة وهي التزيين فصنعت من عظم السمك العقود والأساور، ويقال مجازاً عظم الحوت فبينما ارتبط السمك بالأنهار وارتبطت الحيتان بالبحار فإن إطلاق لفظ الحوت عن عظم السمك على سبيل التعظيم والتبجيل باعتبار أن الحوت أكبر كائنات الأرض وربما لارتباط أهل السودان بالنيل والبحر الأحمر تجارياً أتى اللفظ من أهل البحر وأيضاً لقد ورد اسم الحوت في قصة يونس عليه السلام عن أنه مكث في بطن الحوت أربعين عاماً كان له أثر في إطلاق لفظ الحوت على سمك النيل.

لقد ارتبط السمك في العقل الجمعي بالخصوبة والزيادة والإنجاب والكثرة، ذلك لأن السمك من المدرك أنه يضع بيضا كثيرا وتنتشر بعد فقسها في الماء، ودائماً ما تشبه المرأة التي تنجب بكثرة بأنها مثل السمكة. لقد ارتبط السمك أيضاً بالحروز المستخدمة عند بعض الشعوب حيث استندت فكرتها على قوانين السحر المعروفة «التشابه (التماثل-والاتصال) فمثلاً الرومانيون يتخذون من السمك رمزاً للخصوبة وهو حرز يكثر استخدامه عندهم، وذلك لأن بيضة السمك الواحدة تنتج عددا من المواليد ومن ثم فالمرأة التي تريد الحمل تعمد إلى لبس حلية أو خاتم على شكل سمكة» [الصادق سليمان، م .د.أ: 1983،ص 215].

أن في طقس الزواج في السودان وخاصة (طقس الجرتق) تعلق عظم السمكة الكبيرة على عنق العريس والعروس، حيث تلبس بالحريرة الحمراء وتلبس كأسورة على اليد اليمنى وترى بقيع بدوي «يستعمل عظم السمك كحرز يجلب الإخصاب ويمنع العوارض وهو يستعمل في كل مراحل العبور الميلاد -والختان والزواج، ورؤية السمك في النوم تفسر بأنها مال يأتي إلى صاحب الرؤية أو خير يصيبه» [بقيع بدوي، 1987، 38].
كما أن عظم الحوت يلبس كالعقود والأساور، قد يكون له علاقة بالبقاء أو الخلود وهي الفكرة والهدف الذي يساور البشر منذ آلاف السنين، والسمك يعد من الأغذية التي تساعد الإنسان على البقاء وأستعماله ما هو إلا دلالة على ارتباطه بالبحر الذي يكمن فيه سر الكون كما يرتبط بالنهر الذي يعطينا المياه شريان الحياة وعظم السمك يعمل كمانع ويعتقد أمتلاكه لقوى سحرية، وترى امل عثمان «يعتقد أن عظم السمك لنهر النيل يمتلك القوة لوقف تأثير الشيطان فهناك اعتقاد يشير إلى وجود علاقة اتصال بين النيل والشيطان حيث يمتلك النيل القوة والحماية كما أنه يهب الخصوبة وهو بذلك ينقل القوة السحرية» [امل عثمان ابوزيد،م دأ: 1991م، ص 108].

من ناحية أخرى فإن استخدام عظم السمك له مدلول عقائدي فقد يعتبر تقديساً لمخلوقات الله وخاصة أن الحوت أو السمك الكبير الذي كان يمثل دوراً

كبيراً في قصة سيدنا يونس عليه السلام واستعمال عظمة الحوت أو السمك يعتبر جالباً للقوة التي يتميز بها الحوت. كما يرتبط السمك في الفكر الجمعي بالماء حيث أن الماء سر بقاء الإنسان لذلك تجاور الخرزة الزرقاء عظم السمك في ربطة الحريرة الحمراء في طقس الجرتق فكلاهما يعززان دلالات ترتبط بخلود النيل وهي دلالات حرزية، وللسمك دلالات خفية في العقل الجمعي وتراكم الدلالات عليه ناتج من استمراره في الوجود الطبيعي وارتباطه بالنيل مجرى الحياة في السودان.

الخاتمة

نخلص إلى أن المنظومة الدلالية للون أداة رامزة لمفاهيم اجتماعية وعقائدية ولا سيما عندما استنتج أن اللون هو صفة للنور والضوء وبدون الظل ينتفي ظهوره، ويملك اللون صفة الرمز نفسها والمعاني إياها لدى مختلف الشعوب القديمة وهي مطابقة لحد كبير وتحمل لغة رمزية عالمية مشتركة ترتبط ارتباطاً قوياً بالفضاء الخطابي بالمجتمعات. إن معظم الممارسات الطقوسية التي تدور في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي تتخذ من اللون والشكل رمزية مركبة، وإنْ انفرد اللون أحياناً برمزيته دون ارتباط بالشكل، فعبر رمزية اللون يكرس ويعزز لدلالات تمثل في معظمها دلالات ذات طابع إيحائي، أي أنَ الرمزية سواء كانت شكلاً أو نوعاً إنما تصبح كإشارة خفية لتعطي إيحاءً بدلالة خاصة. وهذه العملية تتم بغير وعي، ولكن الفضاء الخطابي لمنظومة اللون هو الذي يعزز هذه الدلالة إضافةً للدلالات الحرزية لمنع الشر أو التي تكرس للحفظ ودفع الأمل لتحقيق نوايا غيبية. ويصبح اللون كأنه يستدعي تلك النوايا الغيبية لكي تحقق وتصبح كائنة في واقع الفضاء الاجتماعي.

المراجع

- إبن منظور، 1992، مادة رمز، الطبعة الاولى \ 1984 -
- أنطوان أبي زيد - ترجمة عن بيار غيرو - علم السيمياء.
- محمد الجوهري وحسن الشامي- ترجمة عن رتشارد دورسون- النظريات المعاصرة لعلم الفولكلور، الطبعة الأولى/ 1972م.
- فليب سيرنج - الرموز في الفن والدين والمجتمع - ترجمة عبد الهادي عباس -الطبعة الاولى 1992.
- مجدي وهبة قاموس الدراسات الإنسانية، الطبعة الأولى 1995 م.
- نصر الدين سليمان - الوظيفة الاجتماعية لحلقات الذكر- منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة 2005م.

البحوث الاكاديمية

- أمل عثمان أبو زيد، الأدوات المرتبطة بطقوس الزواج في أمدرمان، م دأأ، قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم 1991م.
- بقيع بدوي-التشكيل في أعمال الإبرة في أمدرمان، ماجستير م دأأ، قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم 1987م.
- أمامة محمد خير- رمزية اللون في طقس الزار- م د أأ، جامعة الخرطوم، قسم الفلولكلور، 1993م.
- الصادق سليمان- الحروز في السودان، م دأأ، قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم 1983م.

المجلات الدورية

- مجلة الخرطوم- العدد السادس، يوليو 1993 - موضوع لأحمد الطيب زين العابدين عن الرموز في الثقافة السودانية،النخيل.
- مجلة الفولكور، م د أ أ- جامعة الخرطوم، المجلد الأول، السنة الثانية1987، دراسة لبقيع بدوي عن خصائص الثقافة السودانية 18 - 42.
- أحمد ديب شعيبو : عالم الفكر 1995.

المقابلات و الندوات

- حسنة حسين ابراهيم مقابلة غير مسجلة، الموردة 2005م
- ندوة التخطيط لدراسة وجمع الثقافة المادية \ قطر 1985م

سجل الاعلام

- أحمد الطيب زين العابدين: فنان تشكيلي وباحث واحد المهتمين بدارسة الرموز التشكيلية الثقافية في السودان
- بقيع بدوي تشكيلية وباحثة فولكلورية اهتمت بدراسة الرموز الثقافية البصرية

الصور

- الصور من الكاتبة

موسيقى وأداء حركي

أغاني «جيل جيلالة » بين تشخيص واقع أليم وإعادة طرح نزال فكري قديم ١٤٢

الأغنية الشعبية في المواسم الزراعية ١٥٠

السحجة المعانيّة لون مميز من ألوان الغناء الشعبي في الأردن ١٦٢

1

أغاني «جيل جيلالة» بين تشخيص واقع أليم وإعادة طرح نزال فكري قديم

أ. عبد الرحيم لعمى – كاتب من الجزائر

أتذكر ليومي أني مدين لطالبة كانت بصفي سنة اجتيازي لامتحان البكالوريا، في صيف 1986 أهدتني كتابا لازلت أذكره عنوانه للتو «صائمون والله أعلم»، وشريطا سمعيا قلب لي ظهر تذوق الأغاني كان لفرقة موسيقية شعبية مغربية اسمها «لمشاهب». فرغم ارتباط المراهقين آنذاك بأغاني الراي الجزائرية وهنا أقصد المراهقين من أترابي وبمنطقتي، إلا أن أداء هذه الفرقة ومواضيع غنائها هز مشاعري العميقة لدرجة إنني كنت أعيد تكرارها بالمنزل مرات ومرا ت دون أن أمل أو أكل، ولما انتقلت للجامعة وأتيحت لي زيارة المغرب لما فتحت الحدود بين البلدين كنت أول ما اشتريته اسطوانات لفرق مغربية على شاكلة «لمشاهب» مثل «ناس الغيوان» و«جيل جيلالة».

كانت بداية الاهتمام ولما تخصصت بالثقافة الشعبية تشكل لدي هوس البحث بالأغنية الشعبية المغربية بآلاتها الجامعة بين الطبوع العربية والإفريقية والغربية، وموضوع أغانيها المرتبط بعمق الحضارة المغربية جملا وكلمات تراثية التصوف وفي

نفس ألان تحاكي الواقع الأليم الذي تعيشه أغلب فئات المجتمع، وكأنه النوسطالجي أو الحنين إلى الماضي أو بلغة السيكولوجية النكوص، ولعل موضوعي الموسوم مواضيع أغاني فرقة «جيل جيلالة» بين تشخيص واقع أليم وإعادة طرح نزال فكري قديم غيض من فيض تلك الرمزية في توظيف الموروث الشعبي لقراءة الواقع المجتمعي بكل تجلياته الظاهرة والباطنة واستنطاق للاشعور الجمعي، والذاكرة الجماعية لمجتمع مغربي أو قل عربي يرقص على نغمات فرقة موسيقية كلماتها تصوير لواقعه البائس.

في مستهل الكلام أود الإشارة إلى مباحث مضمون البحث حصرتها في ثلاثة مباحث المبحث الأول وأجزم معتقدا أنه لابد من التأطير النظري لمفهوم الأغنية الشعبية وتميزها ونشأتها، ثم في المبحث الثاني أستطرد للحديث عن الظاهرة الغيوانية بالأغنية الشعبية المغربية وبالأخص فرقة «جيل جيلالة» وأخلص في المبحث الثالث إلى قراءة النص الغنائي للفرقة من خلال كلمات الأغاني اخترتها عينة للدراسة، وهنا لابد أن أوضح أن القراءة فنية تحليلية ليس إلا.

المبحث الأول

مفهوم الأغنية الشعبية

تدخل ظاهرة الأغنية الشعبية في مفهوم معرفة أشكال التراث الشعبي وتحديده في الدراسة العلمية من ضمن العلوم الإنسانية كتاريخ واقعي يحفظ في الذاكرة الجماعية، تتناقل من جيل لآخر ومن منطقة لأخرى ومن شعب لشعب آخر، بعيدة عن طريق المأثور الشعبي الشفهي أو المادي، وبسمات واضحة ملموسة منبثقة من أعماقه مبرزة القسمات المادية لكل وجه من وجوه الحياة الاجتماعية والبيئية والسلوكية في الحركة والكلام الذي يألفها مجتمع من المجتمعات في الحضارة الثقافية والفكرية والفنية والدينية[1].

تعتبر الأغنية الشعبية فولكلورا إنسانيا منبعثا من أعماق المشاعر الدفينة فهي ذات أبعاد إثنولوجية، إثنوغرافية، أنتروبولوجية، سوسيولوجية، سيكولوجية وغيرها.

2

تتعدد أنواع الأشكال الفنية التي يعبربها المجتمع الشعبي عن أفكاره، ومعتقداته وآماله وآلامه بتعدد الوظائف التي يؤديها كل صنف من ا لأغنية الشعبية[2]، ولها تعاريف عدة فقد عرفها بوليكافسكي بأنها الأغنية التي أنشأها الشعب وليست الأغنية التي تعيش في جو شعبي[3].

أما جورج هارتسوغ أطلق عليها صفة الأغنية الشائعة في المجتمع الشعبي تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقلها عن طريق الشفهية دون حاجة إلى تدوين[4].

1) نشأة الأغنية الشعبية:

نشأت الأغنية الشعبية في أحضان المعتقدات الدينية لتهدئة القوة الغامضة التي تتجلى في الأرواح أثناء النوم، في أرواح الأسلاف، من هنا نشأ الفن للتقرب والعبادة إلى تلك المظاهر التي يشاهدها في الطبيعة، ومع تطور الإنسان بدأ يعبرعن نفسه وعن أفكاره ومعتقداته وآماله بشتى الأساليب. ومن جملتها الأغنية الشعبية المرتبطة بحياته اليومية بمعتقداتها

3

ولهوها، أفراحها، وأحزانها، ووسيلة من وسائل الترويح عن النفس[5].

2) تمييز الأغنية الشعبية:

تحظى الأغنية الشعبية بمكانة مرموقة في حياة الناس، إذ ترتبط بعاداتهم ونمط عيشهم فتتعدد بتعدد مناسباتها وتختلف أشكالها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه، كما تختلف خصائصها باختلاف عناصرها فرديا أم جماعيا، ولعل أقدم أصناف الأغنية الشعبية هي الأغاني الدينية، والعاطفية، وأغاني العمال والأفراح والأتراح الخ... فهي تأتي عفوية مرتجلة منبعثة من الذات الشعبية دافقة بالأحاسيس والمشاعر.

تكون لهجتها عامية مرتجلة مرتبطة بحياة الإنسان اليومية وبسلوكه الذي يعبر به عن معتقداته وأعماله وأوقات فراغه وحزنه وفرحه، فهي تقوم بوظيفة تأمين الأمن للناس في حالة الضيق وإحدى الوسائل المهمة في إيجاد المرح والبهجة التي تعينهم على إنجاز عمل صعب ومتنفسا لعواطفهم[6].

نميز الأغنية الشعبية عن غيرها من الأغاني حينما لا يوجد لها نص شعري ولحني مدونا تكون أسماء الذين لحنوا وكتبوا كلماتها مجهولة تماما،تنتقل عن طريق الحفظ الشفهي من جيل لآخر، فالأغنية الشعبية يبدعها فرد ثم يتبنى الشعب إبداعه، قد يعدل فيه أو يغير، حينما ينسى المبدع الأصلي.

المبحث الثاني

لا يعتقد كثير من العاملين بحقل الأغنية الشعبية المغربية على أن ظهور المجموعات الغنائية ارتبط بنشأة ناس الغيوان يقينا يقر به، بل ظلت مجرد فرضية تاريخية انجذب إليها البعض، وبالنسبة لفرقة جيل جيلالة فبعد ستة أشهر من ظهور ناس الغيوان ترى الفرقة النور، ويكلف «حميد الزوغي» بإدارتها ويرى بعض من أعمدة الفرقة أمثال «مولاي الطاهر» أن الدعاية الإذاعية والتلفزية التي قام بها الزوغي للمجموعة هي التي أعطتها إشعاعها قبل ظهورها على خشبة المسرح،

ففي 7 أكتوبر 1972، سيكون أول لقاء للمجموعة مع الجمهور، بمسرح محمد الخامس بالرباط بمعية مجموعة من الفنانين الكبار[6].

بعد النجاح الذي حققتها الفرقة في السنة ذاتها ، وبعد جولات عديدة في ربوع المغرب ستصبح الفرقة مثار انتباه المنتجين خارج المملكة. وهكذا ستنخرط المجموعة في عدد من الأعمال بأوربا والدول العربية، ومن بين البلدان العربية التي دأبت على دعوة «جيل جيلالة» للمساهمة في السهرات الفنية على خشبات مسارحها، دولة الجزائر، التي احتضنت هذه المجموعة وناس الغيوان بشكل كبير لأنهم خلقوا جمهورا بهذا البلد[7].

عن أصل التسمية يقول عبد الكريم القسبجي وهو أحد أعضاء الفرقة الفاعلين « جيل » فهي واضحة أما كلمة «جيلالة» فهي فرقة صوفية متواجدة بالمغرب مثل فرقة «قناوا» وفرقة «عيساوا» وعدة فرق أخرى ولكل فرقة خصوصيتها، ونحن أخذنا من هذه الفرقة التسمية وأضفنا إليها كلمة «جيل» وذلك حتى نوائم بين الأصالة والمعاصرة، ونحن نحاول أن نصوغ موروثنا في رؤية جديدة لأجيال اليوم وبشكل معاصر حتى يستطيع أن يتقبله بسهولة وأما تاريخيا فتعود تسمية فرقة «جيلالة» إلى الشيخ سيدى عبد القادر الجيلاني[8].

مابين 1974 و1975 ستدخل جيل جيلالة تجربة جديدة، أعطتها الإشعاع الذي تستحق؛ في تلك الفترة كان عبد الكريم القسبجي قد التحق بالفرقة، وكان قدومه قيمة فنية انضافت إلى المجموعة، فبصوته الحاد والرائع سيتمكن من أن يصبح عنصرا أساسيا داخل الفرقة ومن المنشدين الضرورين، وسيضيف نكهة ونفسا جديدا للفرقة، كان قبل التحاقه بجيل جيلالة، يعمل بفرقة «نورس الحمراء» المراكشية وهي من الفرق التي تأسست في مراكش قبل ظهور فرقة جيل جيلالة، ولها موقع خاص يعرفه المتتبعون للمجموعات وفور وصوله سجل معهم «بابا مكتوبي» و«ريح البارح»، حيث أضحى صوت عبد الكريم من أروع أصوات المجموعة[9].

وعن التجربة الكتابية لجيل الجيلالة فـ« مولاي عبد العزيز الطاهري»، المساهم في تأسيس أشهر فرقة في تاريخ المغرب العربي «ناس الغيوان» سيكون أحد كتاب أغانيها بعد التحاقه بها سنة 1974، وهو من أولئك الذين لهم باع في الكتابة الغنائية للمجموعات الشعبية فقد ألف أجمل أغاني مجموعتي ناس الغيوان وأحمد السنوسي ونجاة عتابو وغيرهم، وبالنسبة لجيل جيلالة فالعمل كان ينسب للمجموعة وليس للفرد، ويعتبر مولاي الطاهر أن الأغاني علامة مسجلة باسم ريبرطوار المجموعة وعمل جماعي ولا يمكن التصريح بأن هذا هو من كتب هذا العمل أو ذاك، لأننا اتفقنا أن يكون العمل جماعيا منذ البداية، لكن المقربين يعرفون من يكتب فإن كان «فلان» غير مشهور بالغناء فإن نشاطه ولغته وأعماله مع الآخرين تبين نوعية إسهامه في المجموعة، ومع فرقة جيل جيلالة استطاع أن يحقق معهم التجربة الأكيدة بأشكال فنية أخرى، وأنماط غنائية أخرى والتي كانت هامة في حياته أي تجربة الملحون[10].

المبحث الثالث

تطرح فرقة «جيل جيلالة »التراث الموسيقى المغربي برؤية جديدة وبنسق جمالي يعانق مكنونات الروح، فالإيقاعات تخوض بالسامع إلى عالم يموج بين الأرض والسماء تنطلق به فى ارتحال شكوى إلى الخالق، فى سموّ صوفي ساحر يغيب فيه عن دنياه ليعيش فى عالم يكتشف فيه الموسيقى والكلمات والإيقاعات الجاذبة التي تتكرر وتتلاحق لتعبر عن أمواج الأزمان المتوالية التى يقطعها المسافر المنتشي بهمّ الوصول، فأغانيها متسمة بنفس صوفي قوي مأخوذ من التراث المغربي المعروف بزواياه الزاخرة بالتقاليد والطقوس الصوفية، إلى جانب تلك الحالات الوجدانية الدينية التي يعيشها ويقدمها أعضاء الفرقة على الركح عبر الكثير من المفاتيح خصوصا فى أغاني مثل «السلام عليكم» و«نبينا طه» و«الله يا مولانا »ولعل مرد ذلك إلى العادات والتقاليد والأجواء الصوفية ،و بهذا لا يمكن إلا أن تدرج أغاني جيل جيلالة سوى في إطار يتميز

4

بنفس صوفي قوى ومصالحة مع القيم والتراث، وما كثرة الآلات الإيقاعية المندرجة في هذا المنهج والاندماج على الركح و«التخمر» إلا برهان قاطع إلى ما أشرنا إليه آنفا. وما تفرضه الأجواء الحميمية من اندماج الجمهور مع الأغاني الصوفية الممزوجة بواقع المواطن البسيط ومشاكله اليومية[11].

أنتجت الفرقة ما يفوق الخمسة عشر شريطا ولعل سبب إشعاعها المغاربي والعربي تميّز أغانيها بعلاقتها الوطيدة بالواقع المعاش، حاملة البعد الرمزي مبتعدة عن المباشرتية في الكلام عازفة لموسيقى صوفية تقليدية بآلات حديثة، وهذا التوظيف للموروث المغربي الصوفي والتراث الأندلسي يتم وفق رؤية خاصة وتهذيب كل ما هو تراث صوفي في محاولة للقراءة الواعية للتاريخ، وهنا نؤكد اختيار فرقة جيل جيلالة طريقة انتقائية وقراءة خاصة للموروث المغربي والأندلسي ثمّ تقديمه في شكل جديد وجيد يسهل فهمه واستساغته وربما هذا مرده للتجربة التي مرّ بها أعضاؤها في البداية أي تجربة المسرح مما كون لديهم وعيا كبيرا بقيمة الموروث، فتجد الكثير من الأعمال المقتبسة منه مثل أغنية «الشمعة» وأغنية «الله يا مولانا» التي غنتها بآلات مثل «السنتير» و«الغمبري» الإفريقية و«البزق» و«البطري» الغربية و«البنديز» و«التعريجة» المغربية فهذا الاختلاف في النص والفكرة واللحن والآلات، هو عنصر إثراء يشترط معه معرفة طريقة إحداث التجانس، وهو ما وفقت فيه الفرقة باقتدار فلكل آلة دورها الذي توظف من أجله ويبقى الأهم بالنسبة لهم المضمون[12].

وعن مضمون أو موضوع الأغاني فهي تعالج بعضا من القضايا الاجتماعية تتابع هموم الحياة اليومية للمواطن المغربي، وأيضا تسرد جزءا من الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الوطن العربي ،هذا فضلا عن كونها تحمل بعدا إنسانيا ووجوديا وروحيا يخاطب الإنسان أينما وجد، ففرقة جيل جيلالة من تلك الفرق التي حملت همّ الأغنية السياسية في المغرب والعالم العربي بسبب ما يحدث فيه الأحداث المؤلمة ومحن وإحن الأمر الذي زاد الفرقة إصرارا على المضي قدما في النهج الذي اختارته وهو الأغنية الملتزمة ومحاربة الظلم أينما وجد إيمانا منها بأن الفن هو رسالة قبل كل شيء، وإعلاء لراية الكلمة الهادفة والفن النبيل فالفرقة لا تؤمن بالأغاني الموسمية في الفن[13].

اخترت من أغاني «جيل جيلالة عينة ومرد هذا الاختيار هو عنوان البحث المشار إليه سابقا تشخيص واقع أليم وإعادة طرح نزال فكر قديم فبقدر ما يرى أغلب الفاعلين في الفرقة وروادها أنهم لا يميلون الى اللغة التصريح مستعملين الرمزية، اعتقد انه من خلال كلمات الأغاني التي ستذكر لاحقا والمصطفاة بحذر ولا عن عشوائية تدفعنا قصرا أن نضيف أن

الفرقة ربما في كثير من الأغاني استعملت مواجهة مرآة الوضع المزري الذي يعيشه المجتمع المغربي والعربي من فقر وغلاء وانتكاسات اقتصادية وسياسية واجتماعية.

ولنبدأ بكلمات الأغنية الأولى: هذا وعدك يا مسكين

بحقوقك نادينا
وشحال من صيحة صحنا
ومشا الصياح معا الريح
بهمومك غنينا
حسبوه جد بة وشطيح
هذا وعدك يا مسكين
كان الله ليك العوين
الحاجة في صدرك سكين
ولا رضيتي تمد ليدين
لي دركتيه بعرك الجبين
أكثر منو يبذروه أخرين
حب الفلس أعمى القوم وفي حالك نساهم
في الخمر والزنا والميسير هامو
ظنوها دنيا تدوم والحظ راد وأعطاهم
كيف ظنها قارون في أياموا
لا تركن ليهم لا تطوع
لا تخطاك مقاومة
لا تخضع لمساومة
خلي راسك مرفوع
زيد قاوم وكافح
علام الظالم طايح
زيد قاوم وكافح
ارفع صوتك بلسان الحق وطالب
سرج عودك معاك الحق وأنت الغالب

المتأمل لمضمون الأغنية يرى بعين اليقين تلك اللغة الصريحة التي تخاطب بها الفرقة الآخر مؤكدة على أنها المدافع عن همومه وأعني هنا المواطن الكادح وفي ثنايا الكلام تلمح إلى أن غنائها ليس أصوات ترفع ولا حركات تؤدي إنما لأغانيها رسالة مؤداها:

- أخلقة المجتمع الحث على حب العمل وإتقانه (لي دركتيه بعرك الجبين) التعفف (الحاجة في صدرك سكين ولارضيتي تمد ليدين).
- تصوير المجتمع بظواهره الفاسدة من حب للمال وانتشار للموبقات واهتمام بالدنيا مع التأكيد التذكير بنماذج حياتية موجودة بالتراث الإسلامي في شاكلة قارون الذي ذكر بالقرآن الكريم فهذه الأوضاع الفاسدة هي من جعلت علية المجتمع لا يهتمون بالمواطن الذي بدا غريبا في زمن الرداءة (حب الفلس أعمى القوم وفي حالك نساهم في الخمر والزنا والميسير هامو ظنوها دنيا تدوم والحظ راد وأعطاهم كيف ظنها قارون في أياموا) .
- الحث على مقاومة أشكال الفساد والطغيان أمام هذه الحالة تطرح كلمات الأغنية بديلا للإنسان الكادح المتشبع بالفضائل إلى عدم الركون لنماذج الرويبضات سواء أغروه أو ساوموه وإنما مقاومته حتى يسقط ولو كان ذلك بقول الحق (لا تركن ليهم لا تطوع لا تخطاك مقاومة لا تخضع لمساومة خلي راسك مرفوع زيد قاوم وكافح علام الظالم طايح زيد قاوم وكافح ارفع صوتك بلسان الحق وطالب سرج عودك معاك الحق وأنت الغالب).

الأغنية الثانية: ناديتك فالغنة

يا أهل التنوير والهداية
مني ليكوم ألف صرخة ماتخيب رجاي
ناديتك فالغنة على زمانا كيف يسير
وجيلنا داخ فالتخدير
ناديتك فالغنة كيف تزيان ايانا
وشرار العديان بينا جوال
يا أهل التنوير والهداية
ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والأفراح

اشمن نهار تفجا لكدار تنشد لخلود

لحزان الدوب

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والفراح

مليت شقا وعنا مليت بكا ونواح

وعيت نشكي بالمحنة وعيت بالصبر نداوي لجراح

ناديتك فالغنة

على للداقت بيه الحالة مالقا يبوح بسرو محروم يقول مقالة فيها للناس الخير

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والفراح

جول وتشوف مدا من عديم ومكفوف

مدى من شيوخ وصبيان للسعاي مدو لكفوف

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والفراح

يا هل التدبير والعناية

من خلال كلمات الأغنية الثانية بحث عن عالم من المثل قل ما يجد مثيله في الواقع إلا في فكر أفلاطون أو الفارابي عالم خال من الأحزان يعمه الخير هذه الأمنية موجهة إلى الحكماء والفضلاء عن البحث عن العالم الذي قلناه وهو سرمدي قولها:

يا أهل التنوير والهداية

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والأفراح

اشمن نهار تفجا لكدار تنشد لخلود

لحزان الدوب

البحث عن عالم المثل يصطدم بواقع صادم مزر تنتشر فيه المخدرات والتسول وانتشار للبطالة

ومنها قولهم بالاغنية :

وجيلنا دايخ فالتخدير

جول وتشوف مدا من عديم ومكفوف مدى من شيوخ وصبيان للسعاي مدو لكفوف

وترى الأغنية أن مرد هذه المحن والإحن هم أولئك الأشخاص الذين من بني جلدتهم وأسباب انتكاساتهم الاجتماعية والاقتصادية وغيرها قولهم:

ناديتك فالغنة كيف تزيان ايانا

وشرار العديان بينا جوال

الأغنية الثالثة: الليمين

ادوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب ديالي

علاه انا يومصبت راصي فالدنيا جيت بالشوار

علاه انا يوم زلقوني رجلي كن لي خبار

ياك هناحليت عينيا

وهنا لا غيت مع من رباني

حبيت فالارض على ركابية

وقريت ليقريت بحال قراني

ادوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب ديالي

طلقوني نرعاماليا وسط الزنقا نصيبها غابة مخفية

نصيبها غابة مخفية ضعيفها عادم الحمية

تبعت الواد للي حمل بيا حملة وحدة مشيت فيها وداني

هاني فين الواد رماني

ادوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت فيما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوبديالي

مسألة أفعال العباد كانت، ولا زالت مثار اهتمام الباحثين من أرباب الديانات السابقة والفلسفات القديمة، كما كانت موضع خلاف كبير بين جميع الفرق الإسلامية، وخاصة الجبرية والمعتزلة، وأهل السنة من الأشاعرة والسلف، بل وما زالت هذه المسألة حية ومعاصرة، تشغل العقل الإنساني، وتؤرقه، فمنهم من

ينكر على العبد حريته وإرادته، فيجعله مسيراً لا شأن له في خلق أفعاله التي حددت له مسبقاً ولا سبيل إلى تعديلها أويثبت أن الإنسان قادر على أفعاله، ويرى أن من العدل أن يثاب أو يعاقب بناء على ما قدمت يداه، وفي المقطع الأتي من أغنية اللايمين وهنا لا بد من الإشارة أن الفرق الكلامية أفعال ذهبت إلى تقسيم أفعال العباد كلها إلى قسمين هما[14]:

-أفعال لا إرادية:

كضربات القلب، وحركة الدم في الشريان، وحركة المرتعش ... الخ وهذه مردها إلى الاله تعالى لا دخل للعبد في إيجادها والنص الغنائي يوضح ذلك:

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب ديالي

علاه أنا يوم صبت راصي فالدنيا جيت بالشوار

علاه أنا يوم زلقوني رجلي كن لي خبار

ياك هناحليت عينيا

وهنا لا غيت مع من رباني

حبيت فالارض على ركابية

وقريت ليقريت بحال قراني

ا دوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب ديالي

- أفعال اختيارية إرادية:

وهي الأفعال التي يقصد العبد إليها بقدرته وإرادته وقد وقع فيها الخلاف بين مفاهيم الجبر والاختيار والكسب واعتقد أن المقطع الثاني من أغنية اللايمين الذي سيذكر لاحقا يبيّن بجلاء لا لبس فيه ظاهرة الجبر فلا قدرة للإنسان ولا قصد ولا اختيار، الإنسان مجبور مجبور على فعله:

بينطلقوني نرعا ماليا وسط الزنقا نصيبها غابة مخفية

نصيبها غابة مخفية ضعيفها عادم الحمية

تبعت الواد للي حمل بيا

حملة وحدة مشيت فيها وداني

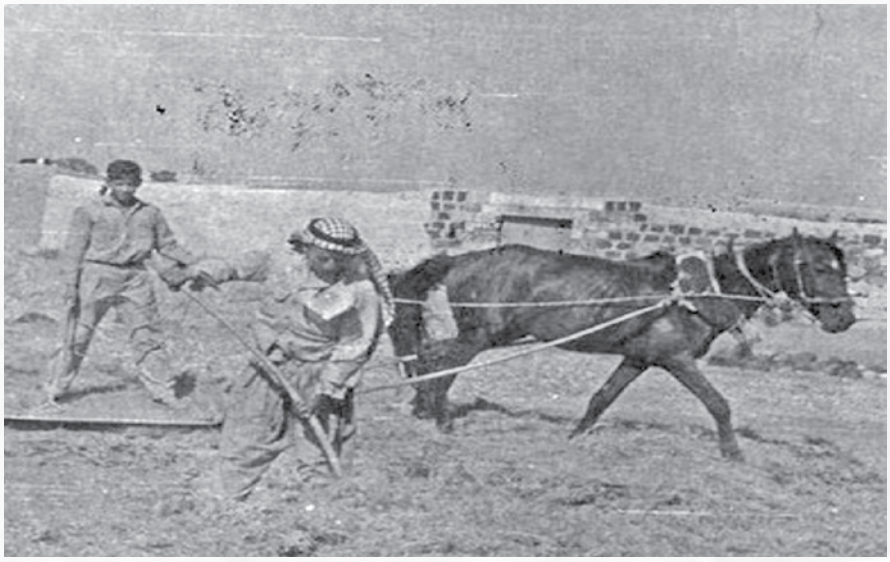
هاني فين الواد رماني

الهوامش

1. أحمد صبحاين،التحليل الاثنولوجي للأغنية الشعبية التيطوانيةً،ص1.
2. نفسه ، ص2.
3. نفسه، ص3.
4. نفسه، ص3.
5. نفسه، ص4.
6. نفسه، ص6.
7. مصطفى الحراق،ظاهرة جيل جيلالة،جريدة طنجة، الثاني من فبراير 2015.
8. نفسه.
9. نفسه.
10. نفسه.
11. محمد بلوش «نبش في تاريخ و بدايات أشهر مجموعة غنائية أمازيغية» جريدة «المساء»، عدد 292، الاثنين 27- 08 - 2007.
12. عن موقع العرب أنلاين، مقابلة مع عبد الكريم القصبجي قائد فرقة جيل جيلالة، تحميل يوم 30 اكتوبر 2015
13. نفسه
14. سعد عبد االله عاشور موقف الفرق الإسلامية من أفعال العباد مجلة الجامعة الإسلامية المجلد التاسع العدد الثاني، ص 253.

الصور

1. https://i.ytimg.com/vi/n7pg_A5EEs0/hqdefault.jpg
2. https://www.hibamusic.com/ajouter2/files_uploded/photos_artiste/full_size/jil-jilala-393-9186-7476881.jpg
3. https://i.ytimg.com/vi/_pjL6M2pIb8/maxresdefault.jpg
4. https://resources.wimpmusic.com/images/ca66890f/a5bc/4e53/b896/77b1ab02c743/640x428.jpg



الأغنية الشعبية
في المواسم الزراعية

د. عمر عتيق – كاتب من فلسطين

تجسد الأغنية الشعبية الزراعية ثقافة الانتماء في العمل الجماعي الذي يتجلى في أثناء جني المحاصيل الزراعية التي تحتاج إلى الأيدي العاملة الكثيرة في موسم قطف الزيتون بطقوس (العونة)، وحصاد القمح. وتختزل كلمات الأغنية الزراعية البعد النفسي والوجداني بين الأرض والإنسان. وتحرص الدراسة على الكشف عن البعد النفسي للأغنية الشعبية التي تُسهم في تخفيف الأعباء الجسمية التي يعاني منها الفلاح في المواسم الزراعية، وعن البعد الاقتصادي الذي يتمثل باعتماد المزارع على مواسم المحاصيل الزراعية في مواجهة تحديات تكاليف الحياة الاجتماعية .

وترصد الدراسة المصطلحات الزراعية في الأغنية الشعبية، نحو مصطلحات حصاد القمح، ومصطلحات مواسم الزيتون والسمسم وغيرهما من المواسم، وتحفل الدراسة بأسماء الأدوات الزراعية التراثية التي ترد في الأغنية الشعبية، ولهذا تشكل الدراسة معجما لغويا زراعيا للمصطلحات والأدوات الزراعية في الأغنية الشعبية.

ويشكل التراث الشعبي الفلسطيني نسيجا متنوعا ومتناغما ومتكاملا يتوزع على الأشكال التراثية المادية والأدبية الفنية، ويعبر النسيج كله عن علاقة الإنسان بالمكان (الوطن)، ويجسد الهوية الوطنية التي تميزه عن غيره من المجتمعات. ولكل نوع من أنواع التراث مزايا خاصة؛ فالأغنية الشعبية تمتاز بخصائصها الإيقاعية عن الحكاية الشعبية، وكذلك نجد التفرد والتميز في أنواع الزجل الشعبي. وعلى الرغم من وجود المزايا الخاصة لأنواع التراث إلا أن التراث كله يعد ثقافة واحدة وموحدة تحدد الهوية الوطنية، وتجسد العلاقات الاجتماعية، وترسم التعالق بين الإنسان والأرض، وتكشف عن الحاجات الفطرية للإنسان.

ولكل أمة موروث تراثي تعتزبه، وتحفل به الذاكرة الجماعية، وتحرص على تدوينه خشية النسيان والضياع. وتتكون ثقافة أي أمة من ركيزيتين مهمتين: «أحدهما شفوية، مأثورة بين الناس، وتتناقل وتستمر عبر الذاكرة والنقل الشفوي، وتمثل مادة البحث الفولكلوري. والثقافة الشعبية للمجتمع، وهي مدونة ومؤرشفة، وتمثل مادة البحث التاريخي»[1].

واستئناسا بما تقدم فإن «التراث الشعبي هو النتاج العفوي الجماعي المعبر عن شعور وعواطف وحاجات وضمير أبناء الشعب عامة، وينتقل من جيل إلى جيل[2]. ومن المرجح أن بعض الأغاني لم يُكتب لها الانتشار لأسباب عدة، فالأغنية التي تقتصر على أفراد محددين لا تتناقلها الألسن، ولا تحفظها الذاكرة الجماعية، كما أن بعض الأغاني لا تتوافر لها الرواية الشفوية، والانتقال من جيل إلى جيل. و«ليست كل أغنية تظهر للوجود يُكتب لها الشيوع، فالأغاني الضعيفة، وأغاني المناسبات العابرة تنقرض بسرعة، ويطويها النسيان، أما الأغاني التي تحظى بتجاوب شعبي قوي فإنها تطبع ذاتها في ذاكرة الشعب، والأغاني التي تعالج العواطف الإنسانية الخالدة تجد طريقها للخلود وتصبح تراثا للأمة»[3]. ومن البديهي أن الأغنية كان لها مبدع، ولكن سعة انتشارها كانت أكبر من مبدعها نفسه، فظلت الأغنية وذهب المؤلف طي النسيان[4]. ويتفق المهتمون بالتراث الشعبي على أن مادة الفولكلور ليس لها مؤلف أو مؤسس معروف ترتبط المادة باسمه، وليس له حقوق المؤلف أو المبتكر، بل إن مادة الفلكلور ملك للجماعة ورثتها من الأجيال السابقة دون معرفة مصدرها الأصلي. وهذا يعني أن الفولكلور هو تعبير عفوي عن الضمير الجمعي والشخصية الجماعية لذلك المجتمع، وينمو ويتطور ويتغير ويموت حسب التغيرات والتبدلات التي تطرأ على هذا الضمير الجمعي والشخصية الجماعية، وليس استجابة لرغبات الأفراد أو قراراتهم[5].

وتعد الأغنية الشعبية جزءا من الفلكلور الفلسطيني. ومن أهم المواصفات التي يشترطها العلماء في مادة الفلكلور هي صفة القدم، ولكن لن يستطيع أحد أن يحدد العمر الذي يجب أن يتوافر في مادة ما حتى تصبح فولكلوراً. من المتفق عليه أن بعض المواد، كبعض الأغاني الشعبية مثلا، قد تصبح فولكلوراً خلال سنوات قليلة إذا لاقت قبولاً وانتشاراً كبيراً، وتفاعل معها أفراد المجتمع ولاقوا فيها أداة مناسبة للتعبير عما يجيش في نفوسهم. لذلك يمكننا أن نقول: ليس هناك حد زمني مطلق للفلكلور، ولكن قدم مادة ما يزيد من إمكانية تصنيفها كمادة فولكلورية[6].

وتتميز الأغنية الشعبية ببساطتها في المعنى واللفظ والتراكيب، ويتفاعل معها أبناء الشعب بمختلف مستوياتهم الفكرية. وتعالج الموضوعات التي تهم الشعب، ففيها الوصف والمدح والفخر والرثاء والهجاء، وتعكس الأغاني الشعبية الفلسطينية حب الوطن ورفض الاحتلال[7]. ولأغاني العمل مزايا خاصة تميزها عن غيرها من الأغاني الشعبية، فهي لا تصلح إلا للعمل، فلا تصلح للمناسبات الاجتماعية الأخرى. وتتضمن أغاني العمل إرشادات وتوجيهات خاصة بالإنتاج المتصل بالعمل. وتلائم الحركة البدنية، فإيقاعها يأتي بطيئا مع العمل البطيء الهادئ، ويأتي إيقاعها سريعا مع الأعمال التي تقتضي سرعة في الحركة[8]. ولكل أغنية نمط موسيقي معين يعتمد على بحر من بحور الشعر الفصيح، أو على البحور الممتزجة. وقد يخرج المغني الشعبي عن القاعدة العروضية أحيانا[9]. ولو تتبعنا سمات أغاني العمل التي تميزها عن سواها لألفيناها تقترب من السمات التي تطبع الأدب الشعبي عموما[10].

وتحرص الدراسة على الإجابة عن الأسئلة الآتية :

- هل تعبّر الأغنية الشعبية عن ثقافة الانتماء للأرض والعمل الجماعي ؟
- ما هي السمات اللغوية والأسلوبية للأغنية الشعبية ؟
- كيف صورت الأغنية الشعبية البعد الوجداني العاطفي في المواسم الزراعية ؟
- هل يُسهم إيقاع الأغنية في الحث على العمل في المواسم الزراعية ؟
- هل تشكل الأغنية الشعبية معجما تراثيا للأدوات والمصطلحات الزراعية ؟
- كيف صورت الأغنية البعد الاقتصادي للمزارع الفلسطيني ؟

الأغنية الشعبية في مواسم الحصاد

1) البعد النفسي والوجداني:

أغاني الغزل:

تعبر الأغنية الشعبية في المواسم الزراعية عن العاطفة الإنسانية، وهي عاطفة فطرية عفوية يصور بها الرجل عاطفته تجاه المرأة. ولا يتعارض هذا الأمر مع ثقافة المجتمع الزراعي المحافظ، لأن كلمات الأغنية لا تخدش الحياء، فهي أقرب إلى الغزل العذري في الشعر العربي. ولا يوجد مجتمع بشري يخلو من الأغاني أو الشعر الذي يصور العاطفة المتبادلة بين الرجل والمرأة. ولا يخفى أن المجتمع الإسلامي في عهد الرسول الكريم لم يخل من الشعر الغزلي الذي كان يُسمى «نسيبا» في مطالع القصائد، ومن أشهر القصائد التي بدأت بالغزل (النسيب) في حضرة الرسول عليه السلام قصيدة (بانت سعاد)، وعليه فإن الغزل في المواسم الزراعية ينسجم مع الحاجات الفطرية في العلاقات الاجتماعية.

ومن المقطوعات الغزلية في موسم الحصاد :

والله أكبريا حصادات ويمّات البكل لمشكلات

والله أكبريا حصادات ويمّات الشبك لمخرزات

وتتصف كلمات الأغنية بالعفة، لأن الغزل يتعلق بالمظهر الخارجي للمرأة، ولا يتعلق بمفاتنها ،فالأغنية تعبير عن إعجاب الفلاح الحصاد بـ«البكل» التي تُمسك شعر المرأة وتزينه. ومن المرجح أن «الشبك» في الأغنية هو غطاء الرأس بدليل ارتباطه بالخرز الذي يزينه. ويحتمل تأويل مقطوعة الغزل اتجاهين؛ الأول: أن الفلاح الحصّاد يغني لنفسه تسلية وطربا. والثاني: أن الحصّاد يغني كي تسمعه المرأة التي تشاركه في العمل. وإن صح هذا التأويل الثاني فإن الأثر الوجداني للمقطوعة الغزلية يُضاعف من طاقة العمل في الحصاد بسبب التفاعل الوجداني مع كلمات الأغنية؛ إذ إن الإجهاد الجسمي يتحول إلى توهج المشاعر التي تُنسي الإجهاد البدني.

أغاني الحث والنشاط:

يجمع موسم الحصاد بين التفاؤل بالخير الوفير، والشعور بالتعب والمكابدة؛ فالمزارع ينتظر محصول القمح كي يحصل على ما يكفيه عاما كاملا، أو يبيع قسما منه كي يشتري حاجاته المعيشية. وفي المقابل فإن موسم الحصاد يأتي في فصل الصيف الحار، لذا يشعر المزارع بالتعب والإجهاد في أثناء جني المحصول بالوسائل البدائية. ولا يخفى أن الترانيم والأغاني تُسهم في تخفيف المعاناة في أثناء العمل.

نشأ الغناء الشعبي القديم بأنواعه المختلفة مصاحبا للعمل؛ لأن الإيقاع المنظم في الأصوات في أثناء العمل الفردي أو الجماعي يساعد على انتظام حركة العمل وتنسيقها. وتتميز أغاني العمال بالجملة اللحنية القصيرة والسريعة مما يؤدي إلى تشجيع العمل والتسرية عن النفس[11].

ويمكن المقاربة بين الأغنية الشعبية التي تُفضي إلى تخفيف معاناة المزارع وفن الحداء في الشعر العربي الفصيح القديم؛ إذ يرى بعضهم أن الحداء مأخوذ من شعر الحادي الذي كان يسوق الإبل في الصحراء، وكان يُنشد كلاما موقعا على بحر الرجز كي يُسلي نفسه، ويستأنس وهو يقطع الصحراء القاحلة، وزعم بعضهم أن صوت الحادي كان يؤدي إلى نشاط النوق التي تسير في القافلة.

ومن الأغاني الشعبية التي تصور عناء المزارع في أثناء الحصاد:

يا ريتني غيمة وأرد الشمس عنكو

والا مطر صيف وأرد الربيع الكو

تصور كلمات الأغنية السياق الزمني لموسم الحصاد الذي يحين في الصيف الحار، وترسم كلمات الأغنية صورة ذهنية بصرية للمزارع الذي يتصبب عرقا في أثناء الحصاد. وعلى الرغم من أن التمني في الأغنية مستحيل إلا أن العاطفة صادقة، فالتصوير الفني في الأغنية مؤسس على الخيال في الغالب، أما المشاعر فتصدر من القلب.

ومن الأغاني التي تسخر من الكسل في العمل، وتقترب دلالتها من صورة درامية:

ويا مفلس روّح ع الدار تلقى الطنجرة ع النار

تلقاها مليانة جريشة والله يقطعها من عيشة

ومن الأغاني الساخرة في موسم الحصاد:

والحصيدة ما بتتعبش

بتعب لقاط المشمش

كل ما هب الهوا

وهو على إمّه بِدْوِش[12]

ولا يخفى أن السخرية أسلوب يظهر عند التعب والمشقة، ويهدف إلى إضفاء المرح كي يتحمل الفلاح أعباء الحصاد، وتنسجم السخرية في الأغنية مع مواقف السخرية في الثقافة الشعبية، إذ إن أكثر المجتمعات سخرية ونكتة هي المجتمعات الأكثر معاناة وتحملا.

أدوات الحصاد:

تمثل الأغنية مرجعا تراثيا للأدوات التي كانت تستعمل في موسم الحصاد. وتكتسب الأدوات الزراعية في النسيج اللغوي والتصويري للأغنية رونقا جماليا وتفاعلا دلاليا ووجدانيا أكثر من ذكرها في معجم، وأكثر تأثيرا وإثارة من عرض صورة الأداة، لأن أدوات الحصاد في الأغنية تتحول إلى صورة من مشاهد الحصاد وطقوسه، نحو توظيف آلة «المنجل» في الأغنية الآتية:

أنا خيال المنجل والمنجل خيال الزرع

منجلي يابو الخراخش منجلي في الزرع طافش

منجلي يا منجلاه أخذته للصايغ جلاه

يا منجلي يا أبو رزة ويش جابك من بلاد غزة[13]

تشبه الأغنية مشهد حصاد القمح بميدان الفروسية، ففي البيت الأول يبدو «المنجل» حصانا أصيلا يمتطيه الحصّاد في الشطر الأول، ويتحول المنجل إلى فارس يمتطي الزرع في الشطر الثاني. وترسم هذه الصورة الفنية معالم العلاقة الحميمة بين الحصّاد والمنجل. ويتحول التصوير في الأغنية من ميدان الفروسية إلى تصوير المنجل الذي يحرص الحصاد على تزيينه بـ«الخراخش». ويكشف تزيين المنجل عن انتماء الفلاح للأرض، والتعالق الوجداني بين موسم الحصاد والحصّادين. كما أن تكرار كلمة «منجل» سبع مرات في مقطوعة غنائية قصيرة يؤكد الانتماء والتعالق؛ لأن تكرار الاسم دليل على التعلق والحب. ومن المفيد أن نفرق بين المنجل و«الكالوشة» وهي أصغر حجما من المنجل، وأكثر تقوسا.

ومن أدوات الحصاد «المذراة» التي يعود أصلها اللغوي إلى «المِذْرَى» وهي الخَشَبَةُ الَّتِي يُذَرَّى بهَا[14]، وهي مشتقة من الفعل (ذرا)، نقول: ذَرَت الريح التراب حَمَلَتْه فأَثارَته. وذَرَيْتُ الحَبَّ أَطَرْته وأَذْهَبْته[15].ومن الفعل (ذرا) قوله تعالى: ﴿وَالذَّارِيَاتِ ذَرْوًا﴾ «الذاريات» وهي الرياح التي تذرو التراب. واستئناسا بهذا السياق اللغوي فإن «المذراة» في التراث الشعبي الزراعي هي آلة مصنوعة من الخشب، تتكون من ساق طويلة، وفي نهاية الساق عدد من الأصابع الخشبية، يستعملها المزارع لرفع التبن الممزوج بحبوب القمح -وغيره من الحبوب- من الأرض إلى ارتفاع معين كي يطير التبن وتسقط الحبوب على الأرض. ويعد هذا الوصف أقدم عملية بدائية لفصل الحبوب عن التبن قبل اختراع الآلات الزراعية. ومن الأغاني الشعبية الخاصة بالمذراة :

يا مذرايتي
وين بتباتي
في العرماتي
يلله البركة
بركة ربي
في ها لشوبى

يناجي المزارع المذراة بإضافتها إلى (ياء) النسبة (مذراتي)، وتعبّر الإضافة عن التعالق بين المزارع والمذراة. وتُضفي كلمات الأغنية أنسنة على المذراة، وكأنها كائن حي، وليس مجرد قطعة من الخشب، فيسألها عن مكان المبيت (وين بتباتي)، ويأتي الجواب على لسان المزارع (في العرماتي)، والعَرَمَةُ الكومة من الحِنْطة والشعير. والعَرَمُ الكُدْسُ المَدُوسُ من الحنطة في البيدر. وذهب بعضُهم إلى أَنه لا يقال عَرْمَةٌ والصحيح عَرَمة بدليل جمعهم له على عَرَمٍ[16].

وتتصل بسياق الحديث عن المذراة الطقوس التي تسبق عمل (التذرية)، وتبدأ بوضع محصول القمح على البيدر، وتوزيعه دائريا (حلقة دائرية) كي يدور عليه «لوح الدراس» الذي يجره حصان أو حمار بهدف هرس سنابل القمح، وفصل القش عن الحبوب، ثم يُجمع المحصول الذي تم هرسه على شكل كومة استعدادا لتذريته. وتحتاج التذرية إلى هبوب الريح كي يطير التبن وتسقط الحبوب على الأرض. ومن الأغاني التي صورت هذه الطقوس :

هب الهوا يا ياسين — بتعب بال الدارسين
هب الهوا يا شحادة — بتعب بال القعادة
طابت طرحتنا طابت — قبل الشمس ما غابت[17]

ولا يخفى أن الأسماء الواردة في الأغنية تتغير وفق المنطقة الجغرافية. وتتضمن كلمات الأغنية مصطلحا تراثيا لافتا وهو «الطرحة» التي تعني كمية السنابل التي يتم هرسها بوساطة لوح الدراس.

وترسم الأغنية الشعبية صورا فنية ترتقي إلى المشاهد البصرية المخزونة في الذاكرة. فالأغنية ليست تسجيلا تاريخيا للطقوس الاجتماعية في مواسم الزراعة وحسب، بل هي تسجيل بصري يشبه شريطا سينمائيا يوقظ الذاكرة حينما نقرأ كلمات أغنية تقول :

ع البيدر ما أحلى الشاعوب

وسيدي يذري بالتبنات

والجاجة بتنق جبوب

وستي تغربل بالقمحات[18]

فالأغنية مشهد مؤلف من ثلاث لقطات تصويرية؛ صورة المزارع الذي يحمل المذراة التي تطير التبن عن حب القمح، وصورة الدجاج الذي يلتقط الحبوب من الأرض، وصورة المرأة التي تغربل القمح كي يصبح نقيا من الشوائب. ولا يخفى أن اللقطات الثلاث تختزل أبرز مشاهد الحياة الاجتماعية الزراعية .

2) البعد الاقتصادي في أغاني الحصاد :

تعد المواسم عامة مصدر الرزق الوحيد لمعظم المزارعين الذين يترقبون المواسم لشراء حاجاتهم المعيشية، وخاصة موسم حصاد القمح الذي يشكل أهم أنواع الزراعة؛ لأن القمح هو مصدر الغذاء الرئيسي قديما، وبيع القمح يكاد يكون الدخل المالي الوحيد، ومن الأغاني التي عبرت عن انتظار الفلاح لموسم حصاد القمح:

بكره بتخلص الحصيدة

والموارس والغمور

تنلبس الثوب المطرز

ونقعد في القصور

الأغنية الشعبية في موسم الزيتون

1) البعد الديني والوطني لشجرة الزيتون:

تجسد العلاقة بين الزيتون والمزارع بعدا ثقافيا يتوزع على مسار عقائدي، ومسار وطني؛ فالعقائدي مستمد من الخطاب القرآني إذ أقسم رب العالمين بالزيتون في قوله تعالى:﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ۝ وَطُورِ سِينِينَ ۝ وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ﴾، ووصف شجرة الزيتون بالمباركة في قوله: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ﴾ (سورة النور 35). وفي غير موضع من القرآن الكريم ارتبط ذكر الزيتون بنعم الله وتجليات إعمار الأرض نحو قوله تعالى: ﴿وَجَنَّاتٍ مِّنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ﴾ (الأنعام 99).

وأسهمت الأحاديث النبوية في تعزيز قداسة شجرة الزيتون والزيت، نحو قول الرسول الكريم: «كلوا الزيت وأدهنوا به، فإنه يخرج من شجرة مباركة». ويمتد السياق الديني المقدس لشجرة الزيتون إلى الطوفان الذي يعد حدثا كونيا حدد معالم الحياة الجديدة على الأرض كما تصوره الروايات التاريخية الدينية التي تربط بين غصن الزيتون وانتهاء الطوفان، واستقرار الحياة، وشيوع السلام على الأرض، ولهذا صار غصن الزيتون رمزا للسلام والأمن.

وتعبّر شجرة الزيتون عن العلاقة التاريخية بين الإنسان والوطن، وترمز جذورها للبعد التاريخي لارتباط الفلسطيني بأرضه، وتشكل دليلا على التمسك بأرض الأجداد. وتشكل شجرة الزيتون في الأدب الفلسطيني وخاصة الشعر أيقونة رمزية تختزل دلالات دينية وسياسية. ومازالت قيمة الأرض لدى فئة من المزارعين مرتبطة بوجود شجر الزيتون، فالأرض المزروعة بالزيتون أعلى في قيمتها المادية من الأرض المزروعة بغير الزيتون.

ويكاد زيت الزيتون لا تخلو منه مائدة وخاصة مائدة الفطور كما تعبر الأمثال الشعبية «الزيت عمارة البيت» و«اللي أمه في البيت بوكل خبز وزيت»، و«خبزي وزيتي عمارة بيتي»، و«الزيت عمود البيت»، وغيرها من الأمثال التي تؤكد على أن الزيت أهم من غيره من المواد التموينية. وتؤكد الأمثال السابقة على أهمية الزيت في وجبات الطعام «من غيرو السفرة ولا مرة تعمر».

وتـرد شـجرة الزيتـون مقرونـة بخـيرات الطبيعـة الفلسـطينية كمـا في الأغنيـة الآتيـة:

يا طير طاير ميل عالوادي

وجيبلي من كرم العنب زوادي

شوية زعتر مع تين سوادي

والزيت الفغيش وحب الزيتونا

وتبـين الأغنية ذاتهـا فوائـد الزيت الـذي لا يقتصر على الأكل:

زيتوني الأخضر زيتوني الاسمر

من غيرو السفرة ولا مرة تعمر

والقلب يفرح ساعة مايكبر

من منتوجاته احلى صابونا[19]

2) البعد النفسي والاجتماعي في أغاني قطف الزيتون:

تعبر أغـاني الزيتون عن البعد الاقتصادي؛ لأن المواسـم الزراعيـة عامة كانت هـي الدخل الرئيـسي للمزارعين. وما دام معظـم المزارعين يملكون أشـجار الزيتون فمن البدهي أن يجسـد الموسـم بشـرى طـال انتظارهـا، ولعـل هـذه البشرى هي التي شـجعت المزارع ليتغنى بشـجرة الزيتون التي شـبهها بالعروس كمـا يتجلى في الأغنيـة الآتية:

زيتونتي أطيب عروس

ما بتثمن بالفلوس

تحميني الفقر البؤس

ومن شر يوم عبوس

ما أحلاها وقت النوار

والشجر بدون أزهار

إن تشـبيه الزيتونة بالعروس يجسـد الجمـال المثالي في الثقافة الشـعبية التي تـرى في العروس مثـالا للجمال والكمـال والنشـوة، فـلا موصـوف يتفوق عليهـا، فهي سـيدة الجمال والمثـال والاكتمـال، كما أن نفـي ارتباط الزيتونـة بالقيمـة المالية (مـا بتثمن بالفلـوس) يؤكد القيمـة النفسـية والاجتماعيـة لشـجرة الزيتـون التي يراهـا الفـلاح درعـا حصينا يحميه مـن الجـوع أو الفقر، وهي الذخـيرة التي يطمئن لها،وتمنحه الأمان والسـكينة والرضـا. وينسـجم هـذا البعـد النفـسي والاجتماعـي لشـجرة الزيتـون في الأغنية الشـعبية مـع دلالة بعض الأمثال الشـعبية الخاصة بشـجرة الزيتون والزيت التي أشـرنا لها سابقا. وتسـجل المقطوعة السابقة تميز شجرة الزيتـون عـن غيرهـا من الأشـجار مـن حيـث ديمومة خضـرة أوراقهـا، وينسـجم هـذا التميـز والتفـوق مـع الجمـال المثالي لشـجرة الزيتـون في وجدان الفـلاح الذي يقـارب بين جمال شـجرة الزيتـون وأنوثة العـروس من جهة، وتمـيز الزيتونـة بخضرتها عن غيرها من الأشـجار.

ويتغنى الفلاح بحجم حب الزيتون :

زيتونتي يا حبها بلح بلح

لو يدري بها القاضي سرح

يُضمـرها التغني والتصوير لحجم حـب الزيتون عناية المـزارع بالشـجرة من حيـث الحراثـة والتقليـم، واختيار الأنواع المحسـنة الـتي تُثمر ثمـرا كبير الحجـم. كما توحي بالتفاخـر بـين الفلاحين في محاسـن ثمر الزيتـون، إذ كان التفاخـر بينهم يشـكل حيزا لافتـا في حياتهـم الاجتماعية اعتمادا على أن الزيتون وخاصة موسـم جني الثمار يشـغل مسـاحة ذهنية وزمنية في حيـاة المزارعين.

وتصـل العلاقـة الوجدانيـة بـين الفـلاح والزيتونة إلى مناجـاة تجسـد ارتباط الفـلاح بشـجرة الزيتون، نحو المقطوعـة الآتية :

يا زيتون الحواري	صبّح جدّادك ساري
يا زيتون اقلب ليمون	اقلب مسخّن بالطابون
بجدك بالجدادة	وبدرسك في البدادة[20]

تتضمـن المقطوعـة السـابقة تفـاؤل المـزارع بحجم ثمـار الزيتـون التي يتمـنى لو كانـت بحجم ثمـرة الليمون كـي يحصل منهـا على زيـت وفير يحقـق رغبـة ينتظرها المزارعـون في نهايـة الموسـم وهـي «الخـبز المسـخن في الطابـون» الذي يعد من طقـوس المأكولات الشـعبية الفلسـطينية الـتي ترتبـط بموسـم قطـف الزيتـون في الغالـب. وتتضمن المناجـاة في المقطوعة السـابقة حزمة من المصطلحات الشـعبية التي ترسـم تفاصيـل الحياة

اليوميــة في موســم الزيتــون وهــي الصباح الباكــر الذي يبدأ فيه الفــلاح قطف الزيتون (صبّح جدّادك ســاري)، والأدوات المســتخدمة (الجدّادة)، و«دراســة الزيتون في البــدادة»، أي حجــر البد الــذي يطحن ثمــار الزيتون.

ومن المألوف أن مواســم الزيتــون متفاوتة من حيث كمية الثمــار. وحينما يكون الموســم غنيا بالثمــار يتفاءل المزارعون ويُســمى الموسم «الماســية»، وإذا كانت كمية ثمــار الزيتون قليلة يُســمى الموســم «شــلتونة»[21]. ومن الأغــاني التي تعبر عن البشــارة:

زيتونا حامل والزيت بنقط منه

زيتونا يا وحداني يا رب كثّر منه

زيتونا حامل والزيت ع جراره

نايف يا وحداني يا رب تعمر داره [22]

ويجســد تكرار لفــظ (زيتونا) في الأغنيــة مناجاة بين المزارع والزيتونة، كما يكشــف التكرار اللفظي عن عشــق المزارع لموســم الزيتون.

وحينمــا تقل ثمار الموســم تعبر الأغنية الشــعبية عن عتاب الفــلاح للزيتونة كمــا في الأغنية الآتية:

يا زيتون الحق عليك

واطلع زيتك من عينك

جــاء العتــاب في الأغنيــة منســجما مــع أســلوب التشــخيص والأنســنة الذي تحولت فيه شــجرة الزيتون إلى إنســان قصّــر في عطائــه، وســبب خيبة للمــزارع.

أغاني الحث على العمل:

تشــجع الأغنيــة الشــعبية العاملــين علــى العمل، وتُســهم في دفع الملــل والضجر عنهم وخاصة أن ســاعات العمــل تبــدأ من الصبــاح الباكــر حتى غروب الشــمس في الغالــب. «ودفعــا للملــل تبــدأ إحــدى النســاء بغناء «حديويــة» ذات وزن خفيــف يتفــق في إيقاعاتــه مــع حركــة اليديــن الســريعتين. وقــد تســرد «الحديوية» قصة مســلية، نحو قصــة «الغزالة» الــتي كان الصيادون يطاردونها، فاســتجارت بالنبي عليه الســلام الذي حماها وباركهــا وأرســلها إلى صغارها وأثداؤها مليئــة بالحليب، كمــا يتجلى في كلمــات الأغنيــة الآتية:

والنبي صلوا عليه	وألف صلى الله عليه
وألف صلاة ع محمد	والبعير قبل إليه
و الغزالة زارته	زارته واختارته
قالت جرني يا مختار	جرني من لهيب النار
روحي كن الله جارك	رُوحي رضعي اصغارك
و ارضعو يا صغار مني	وارضعو من دي الحليب
من شفاعات هالحبيب	والحبيب محمدي [23]

تُضمــر حكاية الغزالــة في الأغنية الســابقة معتقدات شــعبية مســتمدة من الأســطورة الــتي تفيــد أن الغزالة مقدســة بســبب ارتباطها بالشــمس التي عبدها العرب قديما. وتُشــجع هذه العلاقة بين الشــمس والغزالة على رصد المعتقدات الشعبية والأســاطير في الأغنية الشعبية الفلســطينية التي تشــكل جانبا من الثقافة الشــعبية.

أنواع ثمار الزيتون:

رصدت الأغنية الشــعبية بعض أنــواع ثمار الزيتون، ومنها الصــرّي والبري والنبال، كمــا في الأغنية الآتية:

الصرّي زيته طيب	أما القاطه بغلب
والبري زيته مرّي	أما القاطه بمرر
النبال زيته سيّال	أما لقاطه عجال عجال

فالنــوع الصري تكــون ثمــاره صغيرة الحجــم، ولونه أسود، ويُســمى أحيانا حب الشــعير إذا كان حجمه صغيرا جدا، وتكون الســيوله فيــه منخفضة. والبري ينتشــر في مناطــق جبلية كثــيرة من الشــمال إلى الوســط (جنين، نابلــس، رام الله). والنــوع النبالي وهو صنف ينســب إلى بلــدة «بيرنبــالا» في منطقة القــدس، أو إلى مدينة نابلس التي كانــت تســمى نيوبولس. وثمــاره تناســب الكبيس والعصــير. والكبيــس يكــون في معظــم الأحيــان أخضر، ويتصف زيته بالجودة العاليــة، ويختلف نوعه تبعاً للتربة والمنطقة، وكذلك الحال بالنســبة للــون الزيت ولزوجته؛ فاللــون يكــون فاتحًــا في الأراضي الخفيفة. وتصل نســبة الزيت في هــذا الصنف إلى حوالي 22 % مــن وزن الثمرة في مرحلــة النضج الكامــل، عند اســوداد الثمار[24].

3) مصطلحات وأدوات في أغاني الزيتون:

النكافة والجدادة والعراد. ثلاثة مسميات تتردد في موسم قطف الزيتون؛ فالنكافة عصا قصيرة تستخدم لضرب أغصان شجرة الزيتون بخفة لتسقط ثمار الزيتون، والجدادة أطول من النكافة لإسقاط ثمار الزيتون التي تكون في وسط الشجرة، والعراد أطول من الجدادة لإسقاط الثمار العالية.

ومن الأغاني التي تتضمن مصطلحات وأدوات جني محصول الزيتون:

والمليص زيته طيب	أما القاطه بغلب
يا زيتون الحواري	صبّح جدّادك ساري
بجدك في الجداده	وبدرسك في البداده

ويعني «المليص» في المقطوعة حب الزيتون الأسود الذي يغلب عليه صغر الحجم، وحينما يكون حجمه صغيرا جدا يشبهه المزارعون بـ«حب الشعير»، ولهذا عبرت الأغنية عن صعوبة قطفه وجمعه. ومن المرجح أن تسميته بـ المليص تعود إلى سهولة انزلاقه من اليد، ويعزز هذا الترجيح أن من معاني «ملص» في المعجم «إذا قبضْتَ على شيء فانفَلَتَ من يَدِك قلت انْملَصَ من يدي انملاصاً»[25]. ومن المعلوم أن حب الزيتون الأسود لزج رطب يرشح زيته مما يسهم في انزلاقه أو انملاصه - كما ورد في المعجم.

وأما اللقاط الذي يشيع على ألسنة الفلاحين بدلا من لفظ «قطف»، فأصله اللغوي فصيح إذ يقول الفلاحون «لقاط الزيتون»، واللفظ مأخوذ من اللَّقْط وهو أَخْذُ الشيء من الأَرض. ويقال للذي يَلْقُط السَّنابِلَ إذا حُصِدَ الزرعُ لاقِط ولَقّاطٌ ولَقّاطة. وكل نُثارة من سُنْبل أو ثمَر لَقَطٌ والواحدة لَقَطة يقال لقَطْنا اليوم لَقَطاً كثيراً[26].

والجداد والجدادة في الأغنية السابقة من أصل لغوي واحد «جدد»، والجدّاد هو الرجل الذي يحمل عصا طويلة يهش بها على الشجرة فيسقط حب الزيتون على الأرض فتلتقطه النساء، فالرجل جداد، والمرأة لقاطة. ولفظ الجداد صيغة مبالغة على وزن (فَعّال)، وسمي الرجل بجدّاد بسبب كثرة ضرب الشجرة بالعصا الطويلة. والجدّادة اسم آلة على وزن «فعّالة»، واللفظ مشتق من الفعل «جدد» وفق أصول علم الصرف. وأصل الجدّاد والجّدادة مأخوذ من الجَدادُ والجِدادُ وهو أَوانُ الصِّرام، والجَدُّ مصدرُ جَدَّ التمرَ يَجُدُّه[27].

ويسمى عصر حب الزيتون واستخراج الزيت «دراسة» - كما ورد في المقطوعة السابقة - ودراسة أو درس الزيتون يعود إلى أصل لغوي فصيح؛ فقد ورد في المعجم دَرَسَ الشيءُ والرَّسْمُ يَدْرُسُ دُرُوساً عفا. وَدرَسَ الأَثَرُ يَدْرُسُ، دُروساً ودَرَسَته الريحُ تَدْرُسُه دَرْساً أَي محَتْه. ودُرِسَ الطعامُ يُدْرسُ دِراساً إذا دِيسَ. ودَرَسُوا الحِنْطَة دِراساً أَي داسُوها[28]. وتفيد هذه المعاني المحو والتحول، أي تحول حب الزيتون إلى مادة تشبه العجين. ولا يصير حب الزيتون عجينا أو هريسا إلا إذا دار عليه حجر البد دورات عدة، وتناظر هذه الحالة معنى الطريق الدارس الذي لا يصبح دارسا إلا إذا كثر المشي عليه.

نهاية موسم الزيتون (الجاروعة):

تختزل كلمات الأغنية الشعبية مشاهد ومواقف من العادات والتقاليد التي تخفى على الجيل المعاصر، ولا يعرف تفاصيلها سوى المزارعين الذين شهدوا أو مارسوا تلك العادات والتقاليد، نحو العادات والتقاليد المرتبطة باليوم الأخير من موسم قطف الزيتون، والتي تُسمى «الجاروعة»، كما في المقطوعة الآتية:

بطاطا نشوي بالطابون
نوخذ ع جداد الزيتون
مسخن جروعة بتكون
بعد ما نجيب الزيتات[29]

فالجاروعة هي نوع غير محدد من الطعام الشهي يُؤكل في اليوم الأخير من انتهاء موسم قطف الزيتون، وقد تكون «الخبز المسخن» المشبع بالزيت الجديد، وقد تكون طعاما آخر. كما أن من مشاهد الجاروعة توزيع كمية من الزيتون على الأطفال الحاضرين كي يبيعوا الزيتون ليحصلوا على المال.

الأغنية الشعبية في موسم السمسم:

ما زال الفلاحون يزرعون نبات السمسم في سهول جنين وخاصة في سهل مرج ابن عامر. ويمر جني محصول السمسم بمراحل عدة ؛ أولها: اقتلاع نبات السمسم من جذوره بعد نضوج أجراسه، وتجميعه في حزم متقاربة في الحجم ليسهل نقله من مكان زراعته - كما يبدو في الصورة الأولى. والثانية : وضع حزم السمسم على شكر قرص دائري أو هرمي، أو أي شكل يتيح وصول الشمس إلى نبات السمسم كي يتحول لونه من الأخضر إلى الأصفر - كما يبدو في الصورة الثانية. وكان المزارعون - قديما - يضعون حزم السمسم بشكل دائري على سطوح البيوت، وكان يُسمى قرص السمسم. ومن المرجح أن وضع قرص السمسم على سطح البيت كان يهدف إلى منع الدواجن من أكل الحب، أما حماية السمسم من الطيور غير الداجنة فكان المزارع يعمد إلى نصب «فزاعة» بين حزم السمسم لتخويف الطيور البرية. وثالثها : «كت» السمسم وهي ضرب الحزمة بـ عصا صغيرة كي تنزل حبوب السمسم إلى الأرض.

ومن أبرز الأغاني الشعبية في موسم جني السمسم :

يا زارعين السمسم	يا زراعين السمسم
خلي السمسم بأجراسه	خلي السمسم بأجراسه
واللي يهوى وما يوخذ	واللي يهوى وما يوخذ
كبّوا السكن على راسه	كبّوا السكن على راسه

تمزج كلمات الأغنية الغزل بالسخرية في سياق زمني يرتبط بموسم السمسم. ولا تجد الدراسة تعليلا لهذا الربط؛ إذ إن الأغنية الموروثة جيلا عن جيل تبقى كلماتها وتخفى مناسبتها؛ لأن الذاكرة الجماعية تردد الأغنية وتنسى سببها ومناسبتها.

ومن الأغاني التي تشير إلى وضع قرص السمسم فوق سطح البيوت :

والسمسم الاخظر جلّل الحيطان

قوم يا ابو محمد وافتح الدكان

اقطع يا محمد بدلات العرسان

وهذي الفرحة ناويها زمان[30]

وتتضمن كلمات الأغنية بعدا اقتصاديا يرتبط بانتظار المزارع لموسم السمسم كي يبيع المحصول، ويشتري حاجاته، أوينفذ مشروعا اجتماعيا كالزواج، كما تشير دلالة الأغنية. كما تدل الأغنية على فرح المزارع بمشهد قرص السمسم الذي «يجلل» سطح البيت.

ومن أغاني موسم السمسم التي يغلب عليها الإيقاع الهادئ والكلمات البسيطة:

السمسم بجراسه والعسل بقراصه
الله يمسيكم بالخير كل واحد براسه

والسمسم باسمه والعصر جانا قسمه
الله يمسيكم بالخير كل واحد براسه

نتائج الدراسة

تحدد الأغنية الشعبية في المواسم الزراعية الهوية الوطنية، وتجسد العلاقات الاجتماعية، وترسم التعالق بين الإنسان والأرض.

تتميز الأغنية الشعبية ببساطتها في المعنى واللفظ والتراكيب، ويتفاعل معها أبناء الشعب بمختلف مستوياتهم الفكرية.

صوّرت الأغنية الشعبية في المواسم الزراعية العاطفة المتبادلة بين الرجل والمرأة بلغة قريبة الغزل العذري في الشعر العربي.

يُسهم الإيقاع المنظم للأصوات في أثناء العمل على انتظام حركة العمل وتنسيقها وتُسهم كلمات الأغنية في دفع الملل والضجر عنهم وخاصة أن ساعات العمل تبدأ من الصباح الباكر حتى غروب الشمس في الغالب.

تمثل الأغنية مرجعا تراثيا للأدوات التي كانت تستعمل في المواسم الزراعية .

تعبر أغاني المواسم عن البعد الاقتصادي ؛ لأن المحصول الزراعي يكاد يكون الدخل الوحيد للمزارع .

الهوامش

1. انظر: قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي. عالم المعرفة، 1995، ص50.
2. انظر: كناعنة، شريف : من نسي قديمه تاه – دراسات في التراث الشعبي والهوية الفلسطينية. ط1، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، 2001، ص66
3. البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن. ط1، مطبعة الشرق العربية، فلسطين، القدس، 1979، ص 18.
4. انظر: صلاح، شيماء: تعريف الأغنية الشعبية وخصائصها. مجلة الموسيقى العربية (مجلة ثقافية موسيقية تصدر عن المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية HTTP://ARABMUSICMAGAZINE.COM
5. انظر: كناعنة، شريف: دراسات في الثقافة والتراث والهوية. المؤسسة الفلسطينية لدراسة التراث (مواطن)، رام الله، فلسطين، 2011، ص120.
6. المرجع نفسه. ص120.
7. المراغي، عبير داود . تأثير الاحتلال الإسرائيلي على الهوية الوطنية الفلسطينية – التراث الشعبي أنموذجا – رسالة ماجستير، إشراف: مسعود الربضي، جامعة الشرق الأوسط، 2013، .ص 39.
8. انظر : كناعنة، شريف وآخرون : المأثورات الشعبية . منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996، ص 72
9. انظر : علوش، موسى : الأغاني الشعبية الفلسطينية. ط2، دار علوش للنشر، بيرزيت، فلسطين، 2001، ص13.
10. انظر: العمد، هاني صبحي: أغانينا الشعبية. وزارة الثقافة الأردنية، 2009، ص162.
11. أبو عليوي، حسن: الشعر الشعبي الفلسطيني (الموسوعة الفلسطينية). ط1، مكتبة المهتدين، بيروت،

1997، ج 4، ص97.
12. صبحي، ماجدة: أغاني مواسم الحصاد والزراعة. بوابة حيفا. 28\9\2016 http://www.haifagate.com
13. أبو عليوي، حسن: الشعر الشعبي الفلسطيني (الموسوعة الفلسطينية). ط1، مكتبة المهتدين، بيروت، 1997، ج4، ص98.
14. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الواسطي (ت1205 هـ\ 1790 م): تاج العروس شرح القاموس. منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1306 هـ مادة: ذرا.
15. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: ت (711هـ 1311م)، 15م، لسان العرب. دار الفكر، بيروت، ط6، 1997. مادة: ذرا.
16. لسان العرب: نبر.
17. أبو عليوي، حسن: الشعر الشعبي الفلسطيني (الموسوعة الفلسطينية). ط1، مكتبة المهتدين، بيروت، 1997، ج4، ص98.
18. أبو الهيجاء، سمير: طرزة فلسطينية. (شعر شعبي). ظ1، منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، فلسطين، جنين، 2014، ص44.
19. مصطفى، نادية: شجرة الزيتون في القلب والوجدان الفلسطيني. مجلة آفاق البيئة والتنمية. (مجلة إلكترونية)، ع89، 1\11\2016 http://www.maan-ctr.org
20. أبو عليوي، حسن: الشعر الشعبي الفلسطيني (الموسوعة الفلسطينية). ط1، مكتبة المهتدين، بيروت، 1997، ج 4، ص98.
21. انظر: البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن. ص33.
22. صبحي، ماجدة: أغاني مواسم الحصاد والزراعة. بوابة حيفا. 28\9\2016 http://www.haifagate.com
23. انظر: البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن. ص33.
24. انظر: أصناف الزيتون. مركز المعلومات الوطني الفلسطيني – وفا. http://info.wafa.ps
25. لسان العرب: مادة ملص.
26. لسان العرب: مادة لقط.
27. لسان العرب: مادة جدد.
28. لسان العرب: مادة درس.
29. أبو الهيجاء، سمير: طرزة فلسطينية. (شعر شعبي). ظ1، منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، فلسطين، جنين، 2014، ص45.
30. صبحي، ماجدة: أغاني مواسم الحصاد والزراعة. بوابة حيفا. 28\9\2016 http://www.haifagate.com

مراجع الدراسة

- البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن. بيرزيت: مكتب الوثائق والابحاث، 1979.
- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الواسطي(ت 1205 هـ\ 1790 م): تاج العروس شرح القاموس. منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1306 هـ
- صبحي، ماجدة: أغاني مواسم الحصاد والزراعة. بوابة حيفا. 28\9\2016 http://www.haifagate.com
- صلاح، شيماء: تعريف الأغنية الشعبية وخصائصها. مجلة الموسيقى العربية (مجلة ثقافية موسيقية تصدر عن المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية/ http: arabmusicmagazine.com
- عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن. ط1، مطبعة الشرق العربية، فلسطين، القدس، 1979.
- علوش، موسى: الأغاني الشعبية الفلسطينية. ط2، دار علوش للنشر، بيرزيت، فلسطين، 2001.
- أبو عليوي، حسن: الشعر الشعبي الفلسطيني (الموسوعة الفلسطينية). ط1، مكتبة المهتدين، بيروت، 1997.
- العمد، هاني صبحي: أغانينا الشعبية. وزارة الثقافة الأردنية، 2009
- قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي. عالم المعرفة، 1995، ص50
- كناعنة، شريف: دراسات في الثقافة والتراث والهوية. المؤسسة الفلسطينية لدراسة التراث (مواطن)، رام الله، فلسطين، 2011
- كناعنة، شريف وآخرون: المأثورات الشعبية. منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996
- كناعنة، شريف: من نسي قديمه تاه – دراسات في التراث الشعبي والهوية الفلسطينية. ط1، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، 2001
- المراغي، عبير داود. تأثير الاحتلال الإسرائيلي على الهوية الوطنية الفلسطينية – التراث الشعبي أنموذجا – رسالة ماجستير، إشراف: مسعود الربضي، جامعة الشرق الأوسط، 2013.
- مصطفى، نادية: شجرة الزيتون في القلب والوجدان الفلسطيني. مجلة آفاق البيئة والتنمية. (مجلة إلكترونية)، ع89، 1\11\2016 http://www.maan-ctr.org
- أبو منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: ت (711هـ 1311م)، 15 م، لسان العرب. دار الفكر، بيروت، ط6، 1997.
- أبو الهيجاء، سمير: طرزة فلسطينية. (شعر شعبي). ظ1، منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، فلسطين، جنين، 2014

الصور

- الصور من الكاتب

(فرقة معان للفنون الشعبية تؤدي السحجة المعانية)

السحجة المعانيّة
لون مميز من ألوان الغناء الشعبي في الأردن

أ. عبدالله آل الحصان – كاتب من الأردن

يتميز الغِناء النابع من عامة الشَّعب، عن الغِناء الذي يبدعه الشُّعَرَاءُ المحترفون ببساطة المعانيّ، وبطرافة الأفكار كما يتميز أيضاً بالعفوية المحببة وبصدق الإحساس البريء من التكلف الممجوج ومن الحذلقة المستكرهة[1].

في مدينة معان جنوب الأردن كانت الأَغَانيّ الشَّعبيَّة مُنتشرة بشكل كبير منها ما هو بالأصل من الأشعار وبعضه كان الأهالي يقومون عَلَى تأليفه خلال المُنَاسَبَات وبشكل عفوي[2]، ونوع أخير وهو ما تم تناقله من جيل إلى جيل، ومن ثَمَّ تم تطويره وأضيفت إليه نصوص جديدة أو تم تحريفه حسب الحالة أو المناسبة وهكذا، ولم يُعرف حتى الآن من هو المؤلف الأول لهذه الأُغنيَة التي ظلت تتردد إلى يومنا هذا.

فقد اعتمدت الأُغنيَة عَلَى اللهجة العَامِّيَّة المبسطة في بنائها اللغوي، وسهولة استيعابها وتذوقها نظراً لبساطة عنصري بنائها اللغوي والموسيقي، إضافة إلى التلقائية والوضوح والعفوية في التعبير والروح الجماعية في التأليف والتلحين والأداء[3]. أو ما يعرف باللحن الفلكلوري الشائع بين أفراد وجماعات المجتمع، إضافة إلى المضمون الشَّعبيّ[4].

أما الرقص الشَّعبيّ - دون غيره من المأثورات - اختص بالمحاكاة، فقد كان الإنسان البدائي، يحاكي حركات الطبيعة والحيوان ثم الإنسان نفسه بيد أنه مع مرور الزمن أصبح يحاكي الأفعال والحوادث[5].

وفي مدينة معان يقوم الأهالي بأعمارهم المختلفة بأداء الرقصات الشَّعبيَّة المتنوعة التي تميزت بتنوع ألوانها وأشكالها مع مراعاة العادات والتقاليد، ويقوم الرجال بذلك ببراعة فائقة في أداء رجولي أصيل يتناسب مع المناسبة المُقامة كمجموعة واحدة وبحركات متناغمة مع مرافقة الأَغَانيّ الشَّعبيَّة وأدوات موسيقيّة كالطبل والدف والشبابة، فالرجال بمختلف أعمارهم يؤدون الرقص الشَّعبيّ في المُنَاسَبَات والاحتفالات في أماكن وساحات مفتوحة في الأحياء يتخللها إظهار القدرات لكل مُشارك مما يُضفي منافسة مميزة.

السحَجَه المعانيّه

«سحج» أحدى الكفين أثناء الصفق عن الآخرن، بمعنى ضَرْب الأَكُفّ بعضها بعض بشكل يسمع له صوت بحَمَاسة، و«المعانيّة» نسبة إلى مدينة معان التي اشتهرت بها.

والسحجة شعر شعبيّ أخذ اسمه من الرقصة الفلكلورية المرافقة له وهو شعر زاخر بالمعاني ذات الدلالات في مختلف ضروب العادات والتقاليد السائدة في المجتمع، كما أن للسحجة لوناً غنائياً يغوص في بحر زاخر من الأمثال والحكم والأقوال في إحكام شديد من الترابط والإيحاء[6]. في أبيات شعرية مميزة بمعانيها تجاوز عددها الألف بيت.

السحجة القديمة

إن أكثر شخص يُمكن أن يصف لنا السحجة القديمة هو الشيخ حمزة العربي الذي عاش في معان وعمل فيها قاضياً خلال الفترة (1922-1931م)[7]، حيث وصفها قائلاً: «يحتفلون في الأعراس، فيقيمون الأفراح ويطعمون الطعام ويتخذون الولائم وينحرون الإبل ويذبحون الذبائح، فيجتمع الرجال من بعد صلاة العشاء حيث يرتدي كل من أولئك الشبان أفخر ما لديه من الثياب العربيّة، ويحتزم بحزام يتألق بأمشاط الفشك (رصاص البنادق) الجميلة، ويبيتون هناك تلك الليلة يحيونها في فرح وسرور، يتناشدون فيها أشعارهم المشتملة عَلَى الغزل والنسيب[8]، والوصف والتشبيب[9]، والفخر والحماسة، إلى غير ذلك من فنون الشعر التي لا تزال تتجلى في أشعارهم، وما تلمسه بالذوق الرهيف[10] من المعاني الرقيقة في نظمهم، وما يباشر قلبك من الأحاسيس التي تتذوقها في أغانيهم التي يسمونها «بالسّحجة» وغالبها في الفروسية والشجاعة، ولأهالي معان في ذلك النبوغ[11] عَلَى غيْرهم ممن يجاورهم من أهل هذه القرى، ولاسيما في الأعراس حيث تجدهم يجتمعون من كل صوب، فيحيون ليلة العرس إلى أن يسفر الصبح وقوفاً عَلَى الأقدام، يتمايلون يميناً وشمالاً وخلف وأمام تخامرهم لذة الطرب والغرام.

ولهم في هذا الرقص كيفيات[12] منظمة، حيث يشكلون حلقة منهم يوقدون في بحبوحتها[13] ناراً تضيء عليهم ويصطلون بوهجها[14]، إذا كان العرس في فصل الشتاء، هذا ما يتخذونه من المصابيح الإفرنجية «اللوكسات» المتألقة كأنّ كل مصباح منها كوكب وقّاد[15] في جنح الدّجى[16]، ورواة هذا الشعر منهم أشخاص اختصاصيّون يحفظونه جيداً ولا يغيب عنهم منه شيء، فيبتدئ أحدهم بأول بيت من القصيد بضرب مخصوص عَلَى أن يناسب اللحن الذي شرع[17] به من ذلك الغناء، فيتلقاه منه كل من انتظم في عقد تلك الحلقة، ويكون هو واسطة ذلك العقد، أو كما قال الرصافي: «(فتحسبه بدراً وهم هالة البدر) يتنقل بهم من ضرب إلى ضرب، ومن لحن إلى آخر ومن قصيدة إلى غيرها، وتراهم يرقصون رقصاً منظماً يناسب أوزان ذلك القصيد وضروبه ويلائم لحن ذلك الغناء، وقد يقسمون تلك الحلقة إلى قسمين على هيئة قوسين متقابلين، يتصدر كل قوس واحد من أولئك الشُّعَرَاء، فيبتدئ بالبيت من

شعر يرتجله لقومه الذين تصدرهم، فيعيدونه معه إنشاداً، ثم يسكتون هنيهة[18] فيبتدئ شاعر الفريق الثاني ببيت يرتجله في جواب الأول يشاركه فيه حزبه إنشاداً، وهكذا لا يزالون يتساجلون على هذه الكيفية جانباً من اللّيل، وربما نظموا منهم سلسلة هم حلقاتها على هيئة قوس يشكل نصف دائرة بين يدي تلك الدار ينتهي أحد طرفيها بجانب المنزل الأيسر، والطرف الآخر ينتهي إلى الجانب الأيمن، وفي طرف من قابي[19] قوسها أحد أولئك الشُّعَرَاء المجيدين يرتجل في شعره بطريقة المساجلة المتقدمة بيتاً من النشيد ويجيبه الآخر ببيت، والسيدات يزغردن، يمزجن زغاريدهن بأصوات أولئك الأسود، حتى إذا كلَّ[20] أحدُهم فأحس بالتعب واحتاج إلى الاستراحة انفصل بلطف وانخرط غيره في موقعه من ذلك العقد».

ويضيف[21] «وتراهم في حال رقصهم يصفقون بأيديهم تصفيقات حادّة توازن تلك الألحان ولا تختلف عنها قيد شعرة بعدد مخصوص مضبوط، وربّما أنهم فصلوا بين ضربات ذلك التصفيق بسكتة صغيرة كي لا يختل وزنه مع أوزان ضروب تلك الأنغام، هكذا مثلا : طقطقطق سكتة طقطقطق سكتة، والغالب في هذا التصفيق أن يكون في حالتي الانحناء بالرؤوس والرفع من ذلك الانحناء والكسرات فيما بين ذلك، ويصفقون وأيديهم ممدودة للغاية، فإذا انتصبوا قياماً صفقوا بها وهي مرفوعة مما يلي الرأس مواجهة، وإذا انحنوا صفقوا بها وهي ممدودة مما يلي الركب، فيطقطقون ثلاثاً في حالة الرفع وثلاثاً في حالة الانحناء ويسكتون، أي يفصلون بين ذلك، وإذا ازداد معهم الوجد وخامرت أفئدتهم لذات الغرام يبالغون في الانحناء حتى يكادوا يصلون إلى الأرض بجباههم، وفي الرفع حتى تكاد تتثنى متونهم (ظهورهم) إلى الوراء، ويفصلون أيضاً بين الطقطقة والثالثة بفصل صغيرة جداً حتى لا يكاد يشعر به السامع، فتكون الاثنتان الأوليان والثالثة منفردة تقريبا هكذا (طقطق طق) وعلى كل، فإن المستمع يتخيل في مثل تلك المحافل معاني الشجاعة العربيّة والفروسية والفخر والحماسة، ورقة الغزل والنسيب والصّبابة والتشبيب، كأنها متجسمة تكاد تلمس بالبنان، ويتصور أُسْد الشَّرى وفرسان الوغى مما يملأ القلب مسرة ويفعم الصدور انشراحاً».

السحجة الحالية

هي ذاتها السحجة القديمة، لكن الاختلاف أن السحجة الحالية يقوم عَلى أدائها مجموعة يحفظون أبيات من الشعر ويكررون ما يحفظونه من أبيات دون وجود شاعر يبتكر أبيات جديدة وآخر يجاريه، بنفس الطريقة والأداء.

والسحجة مكونة من كلمات جميلة ذات معاني رددها الآباء والأجداد، ويقوم بأدائها عدد كبير من الرجال الكبار في السن وتكون في البداية على شكل صف طويل من هؤلاء الرجال (المشاركين) ويقارب عددهم من 20-40 شخصا وربما أكثر من ذلك، وهؤلاء المشاركون هم أكثر الحاضرين حفظاً للسحجة إذ يبلغ عددها المئات أو أكثر، وتستغرق السجحة ساعات طويلة وعند إتمام عملية الاصطفاف وتزايد العدد يقومون بتقسيم أنفسهم إلى قسمين أو فريقين، أي كل قسم يشكل فريقاً أول والقسم الثاني فريقاً ثانياً يبدأ الفريق الأول بأول البيت والفريق الثاني يكمل شطر البيت وهي[22]:

الفريق الأول: أول القول نمدح بذكر النبي

ويرد عليهم الفريق الثاني: يا شفاعة محمد وجيرة علي...وهكذا.

وغناء السحجة اقرب إلى المواويل لكن القصيدة، تقتصر على بيت واحد يجمع جدة في مضامينه، من حكم وأمثال وخيال خصب في كلمات قليلة معبرة:

الرمل ما ينعجن والشوك ما ينداس

والسر ما ينطلع على كثير الناس

والحقيقة أن من أراد أن يكتب شرحاً لأحد أبيات هذا اللون من الشعر فإنه سيحتاج إلى كتابة صفحات قبل أن يتمكن من إيصال ما يتضمنه البيت من معاني للقارئ[23].

مراحل السحجة

وعن رقصة السحجة يقول الكاتب علي أبو حمده[24] في مؤلفه السحجة المعانية: «تكون رقصة السحجة من خلال عدة حركات وأداء معين وعلى حسب النغم والقافية، ومن هذه الحركات الوقوف معاً والجلوس منتصف الصف الثاني والانحناء بالظهر وجلسة القرفصاء مع تصفيق الأيدي وإدارة الوجوه يميناً وشمالاً وحركة الرأس، كما يقوم شخص وربما أكثر بالوقوف أمامهم للمشاركة معهم في جميع الحركات والأداء، كما يتفق البيت مع الحركة منسجماً مع المعنى واللفظ والصوت، والصوت له عدة درجات بطيء ووسط وعالٍ ونوع أخر يسمونه الجر «المد». ويقولون «جروها جر» أي أن تكون بطيئة صوتاً وحركة بهدف جعل المشاركين في السحجة يأخذون قسطاً من الراحة دون قطع السحجة[25].

ويقول الباحث مصطفى الخشمان[26] أن للسحجة مرحلتين: «الأولى عملية إحماء وتُسَمَّى القاف الأول والرقص به خفيف (ميلان نحو اليمين والشمال) مع تصفيق، أما القاف الثاني فيتصف باشتداد الرقص

وذلك بضم الأجسام ببعضها وخضوعها للأسفل ثم للأعلى مع التصفيق الملائم للحن ويقوم الرجال بذلك ويرقص أمامهم بالسيف أحد الراقصين»[27].

شعر السحجة موزون على وزن بحر البسيط التام[28]

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

ولا بد من توافق قافية الصدر مع قافية العجز، ويأتي الشعر واللحن عَلَى (لحنين مختلفين).

القاف الأول: هو أول ما نبدأ به الغِناء والرقص وهو بمثابة عملية إحماء ويأتي على وزن تفعيلة فاعلن أربع مرات[29]

أول القول نمدح بذكر النبي

يا شفاعة محمد وجيرة علي

القاف الثاني: يبدأ به المغنون والراقصون بعد فترة من غِنائهم للقاف الأول وتأتي تفعيلته على وزن[30]:

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

أغاني النساء في السحجة

كانت النساء تغني أغاني السحجة في مجموعة تقف بشكل دائرة وتمسك كل واحدة بحزام جارتها وتقف في وسط فتاة تحمل في يديها (دفاً) صغيراً أو (محقان سكر) ومع النقر عَلى الدف وخبط الأرجل الخفيف تتحرك المجموعة بنقلات موزونة ومتساوية ويغنين أبياتاً من السحجة موجهة من المرأة للرجل، ومن هذه الأغَانيّ التي تعتمد عَلى وحدة البيت الشعري دون ارتباطه بالأبيات التي تليه باعتبار البيت قصيدة مكتملة[31]:

جوزوني وانا صغيره ما دريت

طلقوني من النذل والا غديت

سايق عليك النبي يا نذل طلقني

ما طول الروح عند النذل غير أبني

عَليُوم[32] انك يا (فلان) من بني عمي

لاذبح جمل صاحبي واثنين من زملي[33]

ولا بد من التنويه أن المرحوم رشيد زيد الكيلاني الذي عمل معلماً في معان في الأربعينات من القرن المنصرم نقل الكثير من هذا اللون وأدخل بعض التعديلات على بعض الأبيات وأبدل بعض الكلمات ثم قدمها للإذاعة لتغنى بأصوات عدد من المطربين[34]،

ومنها التي غناها الفنان توفيق النمري وهي «ريدها ... ريدها»[35] وهي بالأصل من السحجة المعانيّة.

وتتعدد أغراض السحجة المعانيّة ومنها[36]:

الفخر والغزل والحكم والأمثال والكرم والشجاعة والصبر، وغير ذلك.

نماذج من السحجة المعانيّة[37]:

-أول القول نِمدح بذكر النبيّ
يا شِفَاعة محمد وجِيرة عليّ[38]

-يا قاعدين كلكو ربي يهنيكو
والطير الأخضر يرفرف من حواليكو[39]

-يا قاعدين كلكو ربي يهنيكو
في وسط بستان طير اخضر يناغيكو

-يا هلَ الفرح ربي يبارك ليكو
كُلّ ازغير[40] عَلَى الحولِ يُدرج ليكو

-الله عَ الحُب واللي علموني إيّاه
لو طَاح جوا البحر لطَيح أنا وإيّاه[41]

-الله يجازيك يا قلبي وتستاهل
يا اللي ولّعت المحبة مع ولد جاهل[42]

-الله يجازيك يا قلبي بجوز رصاص
يا اللي ولّعت المحبة مع بنات الناس

-وَنَّيت يا قلب كِل الناس وَنُّولَك
والناس فيهم رجا بَلكِن يَخِنولَك

-يا (بيّ فلان) لا توخذ عَلَى بالك
العِز عِزك والنشامى فدوى لك

-يا (بيّ فلان) يا كوم الذهب الأصفر
ياللي قلوبَ العدا منك بتتحسر

-يا (بيّ فلان) يا خيمة عَلَى عمان
يا خيمة العز منصوبة بلا عمدان

-عَجَاج سَرمُوجتك[43] يُومِن لَبستيها
دوا لَعِيني لَن طَبَ الرّمد فيها

-سايق عليك النبي والمصطفى جَدك
خَدك مِن الورد والاَ الورد مِن خَدك

-الزين ناطر دوالي بالكروم[44] بايت
وقلوبنا مولعة من زمن فايت

-يا بِنت يليّ عَبَاة الشّب أخذتيها
ثوبً جِديدً وعَلَى صُلِبك[45] طويتيها

-الصاحب اللي توده تطعمه خيرك
يضحك معك بالحنك وعينه عَلَى غيرك

-ملعون أبو اللي ضرب صبحَهَ[46] وبكاها
لقطع يمينه واخلّي الدّود يرعاها

-أحبابنا اللي نَسُونا بعد قد الجيب
لابد ما نغتني والفقر ما هو عيب

-أحبابنا مِن بطانا فسلّوُ فينا[47]
مِن قِلة المال باعوا واشتروا فينا

-أحباب يا أحباب مِنَ الغيبات كيف انتو
ما نبّت الشيب فوق الراس غيرانتو

-مسيك بالخير يابو خدود مِحمّرة
عِز الرفق دوم والاَ فراقِ بالمرة

-مسيك بالخير يا مشمش بعيدانهُ
يللي تحارَبت أنا وأهلي عَلَى شانهُ

-سِلك الحرير[48] يجرحك وش حال ملبوسك
حرصك يدنّق[49] عليك النذل ويبوسك

-تدحرج المسك مِن جيبه وجرح ساقه
نيّال مِن رافق الحلو وأكل زاده

-يا جالب البُن بيش[50] الرطل مِن بنّك
وامبارحه العصر شفت اللي اشترى منك

-ياحباب يومِن سمعنا فرحكم جينا
مِن خوف هرج العتب والدرب ترمينا

-وحلمت يا زين انك بالمنام عندي

وأبيض مِن القطن وأنعم مِن حرير هندي

-إنتو تعزّوا الطَنَبْ والا تخلونه

إحنا نعّز الطَنب وأرواحنا دونه

-روحيني عَن الشّوب[51] يا فاطري[52]

نومِة العصر[53] لذة عَلَى خاطري

-واقبلي يا مليحةِ هَلاَ بك هَلاَ

واقبلي كان يرضيك قولت هَلاَ

-أم الحجول سَلمت وأم الختوم فاتت

يا ريتها سَلمت مِن قبل ما فاتت

-والله لزرع طريق معانِ ريحاني

عَشان الحلو غزال البرِ عطشاني

-والله لزرع طريق معانِ لوز اخضر

عَشان الحلو غزال البرِيتمختر

-والله لولا العنا والدرب ترمينا

البعد ما كادنا لأحبابنا جينا

-لا تحسبكو كثرتكم تغلب جماعتنا

بالسيف مِن وسطكم نوخذ جماعتنا

-ومعان يا ديرتي والكل يهواها

شبابها تنتخي[54] والرب يحماها

-قطعت موج البحر عايم ولا ابتليت

يارِبي تغفر ذنوبي كلّ ما زليت

-طلقت مِن موزري[55] لو انَ لحقناهم

لرد زمل[56] المليحة لو ذبحناهم

-البيض[57] مثل القطا[58] جنّك رفوف رفوف

والسُمر مثل القرنفل بالورق ملفوف

-ابريحة المسك يا بنيّة ذبحتيني

انتي سبب علتي[59] يوم-(ن) لقيتيني

-لا تطلعي عَ السلالم والهوى غربي

لا تطلعي عَ السلالم تجرحي قلبي

-والرمل ما ينعجن والشوك ما ينداس

والسر ما ينطلع على كثير الناس

-يا حسرة النذل يوم البيض خلنه

يقعد على الرمل ويعجن عشا منه

-احنا ثلاثة ومن جور الزمان اثنين

يا (احمد) لا تنغبن[60] خلي الدمع بالعين

-يا بركة معان جميّ وانتلي ميه

وردن عليكِ الصبايا شوفهن غيه

-إن كان صلبك سخيف تحمل الميله

خذلك جنيهين وأمرح عندنا ليلة

-يا بنت طلي على مرابعنا وشوفي

واللي نَذر نِذر يوم فراقنا يوفي

الهوامش

1. دراسات في الفلكلور الأردني – توفيق أبو الرب ص15.
2. مقابلة مع المرحوم الحاج مسلم محمد الشاويش.
3. الأهزوجة الأردنية – محمد غوانمة ص 247.
4. الأغاني الأردنية في الجنوب – مصطفى الخشمان ص 13.
5. الأغاني الشعبية في الأردن – د. هاني العمد ص117.
6. نسائم الديار – مصطفى الخشمان ص 185.
7. جولة بين الآثار – حمزة العربي – الجزء الأول – تحقيق تركي المغيض ص 130 : 131.
8. النَسيب : شِعْرٌ غَزَلِيّ (وصفي).
9. التَشْبيب :شِعْرٌ غَزَلِيّ (عذري).
10. الرهيف : الحَسَّاس.
11. النبوغ : التفوق والعبقرية.
12. كَيْفِيَّة : آلِيَّةُ عَمَل.
13. بُحْبُوحَتها : وَسَطها.
14. وَهَج : حَرَارَة.
15. وَقّاد : مُضيء.
16. دُجًى : ظُلْمَة.
17. شَرَع : بَدَأَ.
18. هنية : وَقْتٌ قَصير جداً.
19. قاب : مَسَافَة قَصِيرَة.
20. كَلّ : تَعِبَ.
21. جولة بين الآثار – حمزة العربي – الجزء الأول – تحقيق تركي المغيض ص 131 : 132.
22. السحجة المعانية – علي أبو حمدة ص5.
23. نسائم الديار – مصطفى الخشمان ص 185.
24. علي خالد أبو حمدة : من القلائل المهتمين بالتراث الشعبي في مدينة معان.
25. السحجة المعانية – علي ابو حمدة ص6 ومقابلة مع السيد محمد عواد المحاميد.
26. مصطفى الخشمان: باحث في التراث الشعبي وشاعر فصيح وشعبي.
27. الأغاني الأردنية في الجنوب – مصطفى الخشمان ص 31، وأيضاً نسائم الديار – مصطفى الخشمان ص 218.
28. نسائم الديار – مصطفى الخشمان ص 185 :186
29. الأغاني الأردنية في الجنوب – مصطفى الخشمان ص31، وأيضاً نسائم الديار – مصطفى الخشمان ص 186.
30. نسائم الديار – مصطفى الخشمان ص 186.
31. مجلة الفنون الشعبية – العدد 20 – الأغاني النسائية في محافظة معان – مصطفى الخشمان ص 65.
32. عليوم : تقال للتمني.
33. زملي : الإبل التي أمتلكها ومفردها زمل، وهي التي تستعمل للتحميل فقط.
34. الأغاني الأردنية في الجنوب – مصطفى الخشمان ص 36
35. الأهزوجة الأردنية – محمد غوانمة ص 121: 122.
36. الأغاني الأردنية في الجنوب – مصطفى الخشمان ص 37.
37. الأبيات تم جمعها من خلال مقابلات مع السادة : عادل الطحان، نصري العوض، «علي ناجح» أبو الزيت ،تيسر صبح كريشان، سليمان عدنان أبو الزيت، محمد عواد المحاميد.
38. هذا البيت لازمة أساسية في مطلع غناء السحجة، بينما بقية الأبيات يكون ترتيبها حسب المناسبة .
39. يُغنى في الأفراح تحديدا.
40. ازغير : صغير.
41. التضحية من أجل الحُب.
42. يُغنى بهدف الحث على الصبر.
43. سَرمُوجه : حذاء المرأة.
44. الكروم : من أسماء البساتين في معان.
45. صُلبك : خصرك، أو أم صِليب أي ذات الخصر النحيف.
46. صبحة : أسم امرأة.
47. فسلو فينا : اهملونا، والبعض يغنها (أحبابنا اللي جفونا وفرطوا فينا).
48. سلك الحرير : بمعنى خيط الحرير.
49. يدنق : الأنحناء نحو وجه الآخر .
50. بيش : بكم.
51. الشّوب : حرَّ النَّهارُ، بمعنى اشتدّ حرُّه.
52. فاطر : من أسماء الإبل.
53. نومِة العصر : القَيْلُولَةُ : نومةُ نصفِ النهار، أو الاستراحة.
54. تنتخي : وهي من النَّخوَة وتعني الفخر والحماسة والزهو، فهم يقصدون شحذ الهمم وزيادة الحمية لدى الشباب.
55. موزر : نوع من السلاح.
56. الزّمْل :وهي الإبل التي تستعمل للتحميل.
57. البِيض: جمع بيضاء، ويُقصد بها النساء.
58. القَطَا: طير من نوعٌ اليمام ويطير على شكل جماعات وبيضه مُرقَّط .
59. علتي : مرضي.
60. لا تنغبن : لا تضعف.

الصور

- الصور من الكاتب

ثقافة مادية

«دَارْالَجلُّولِي»
أثرمن الحياة الإجتماعيّة والثقافية بمدينة «صفاقس»
بين القرن الثّامن عشر والقرن التّاسع عشر 172

حلي المرأة النايلية 188

زاوية من صحن دار الجلولي

«دَارْالَجلُّولِي»

أثرمن الحياة الإجتماعيّة والثقافية بمدينة «صفاقس» بين القرن الثّامن عشروالقرن التّاسع عشر

د.علياء العربـــي – كاتبة من تونس

«نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحبّ إلاّ للحبيب الأوّل

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبـدا لأوّل مـــنزل» أبو تمّام[1].

تزخـر البـلاد التّونسـيّة -الّـتي مثّلـت بوّابـة لتعاقـب حضـارات عديدة-بالكثـير مـن الـمعالم الأثريّـة الّـتي تصـوّر لنـا المـاضي ومـدى علاقتـه وتأثـيره علـى الحاضـر. وبـدون شـكّ فـإنّ كلّ حضـارة مـرّت علـى البـلاد التّونسـيّة تركـت بصمتهـا بالضـرورة في الحيـاة العمرانيـة وفي مختلـف مظاهـر الحيـاة الإجتماعيّـة والثقافيـة الّـتي تتجسّـد في: اللّبـاس والمفروشـات والأكل وأدوات حفـظ الأكل والطبـخ والعمـل ووسـائل العمـل وطـرق الإحتفـال بمختلـف المناسـبات، أو كذلـك في المعتقـدات.

ونتيجة لمختلف هذه المظاهر الإجتماعيّة تتولّد الهويّة[2] التّونسيّة الّتي بدورها تتشكّل بشيء من التنوّع -الموحّد في جوهره- من جهة إلى أخرى نظرا لما للمناخ الجغرافي من تأثير على الشخصيّة[3]. وبالتّالي فإنّ طبائع وعادات وتقاليد سكّانها مهما تلاقت وتشابهت فإنّها بدون شكّ ستختلف في العديد من الجزئيّات، فالمناخ الطّبيعي لشمال البلاد التّونسيّة يتميّز بالإعتدال، على عكس جنوبها ذي المناخ الصّحراوي القاحل.

ويمكن إعتبار مدينة «صفاقس» بوّابة هذا الجنوب التّونسي، ويُقال لها على ذلك «عاصمة الجنوب الجاف القاحل المتعطّش للأمطار لعطشه. عطشى تعاني مشاكل الرّي وتوليها اهتماما كبيرا وخفف أزمتها هاته وجودها على ضفاف البحر الأبيض المتوسط المعطاء السخي المدرار بأمطاره حيث يعتدل الطقس وتتعدد موارد الرزق. ويطيب العيش»[4].

وبما أنّ صفاقس هي عاصمة الثّقافة العربيّة لسنة 2016، فإنّنا أمام فرصة تاريخية للتعريف بها وبمعالمها وبرجالها وعلمائها وثقافتها لكلّ العالم من جهة ما هي محصول حضاري فينيقي روماني عربي-إسلامي.

على ذلك سنتناول في هذه الدّراسة التوثيقية أحد المعالم الأثريّة المتعلّقة بهذه المدينة وهو «دَارْ الجَلُّولِي»، هذا المعلم الفريد من نوعه في هذه الجهة من البلاد التّونسيّة، والّذي تحوّل بعد الإستقلال من الإستعمار الفرنسي الّذي تحقّق سنة 1956 إلى متحف للفنون والتّقاليد الشعبية.

وما الأبيات الشّعريّة الّتي إستُهلّ بها هذا المقال إلاّ تعبير عن عشقي لمدينة «صفاقس» الّتي تمثّل مسقط رأسي، والّتي أسعى جاهدة أن أعرف عنها أدقّ المسائل من حيث تاريخُها في البادية والمدينة وما يتصل بهما من قضايا عمرانية وثقافية من خلال ما بقي من بعض الآثار الملموسة أو من خلال الموروث المادّي أو الشّفوي الخاص بمختلف جهاتها الّذي تحفظه الذّاكرة الجماعيّة لأهاليها، والّتي يجب حمايتها من الإندثار وتمريرها إلى الأجيال اللاحقة[5].

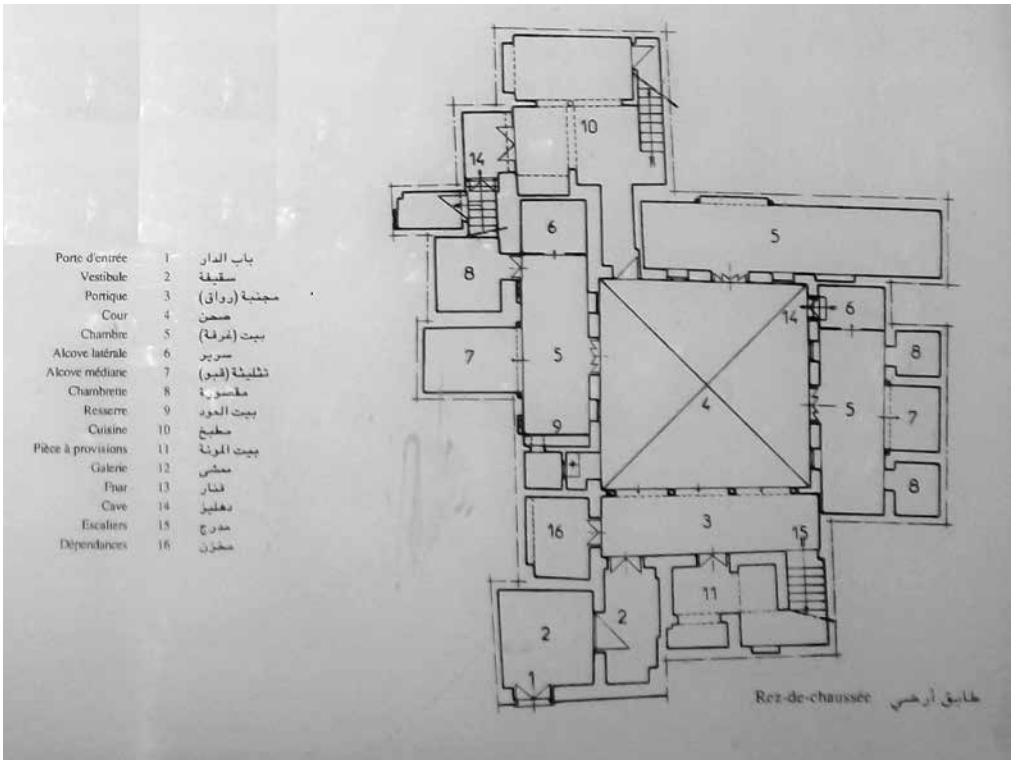
وبعيدا عن حُمّى «المديح» والمبالغة في وصف جمال صفاقس أو ديارها وأهلها التي يمكن أن تتّصف به دراسات من هذا النّوع، فإنّنا نحاول الإلتزام بالأبعاد العلميّة والموضوعيّة في مقالنا، وذلك رغبة منّا في الإضافة والإفادة بكلّ مصداقيّة وموضوعيّة، والإستفادة ممّا تمّ التوصّل إليه في بحوث علميّة أخرى حتّى لا تصير العديد من المظاهر الثّقافيّة في طيّ النّسيان، فنكون بذلك عرضة لتبنّي منهج اغترابيّ تتعرّى فيه الأصالة لتلبس ثوبا لا يليق حتّى بمبادئ الحداثة التي نتشدّق دوما بالحديث عنها.

لمحة حول مدينة صفاقس

تبقى المادّة التي تطرّقت بعناية إلى مدينة «صفاقس» -في المصادر التاريخية قديمها وحديثها- بعيدا عن التوصيف السّطحي، قليلة رغم وجود عدد من الدراسات الحديثة التي كوّنت لبنة هامّة يمكن الإنطلاق منها لمزيد العناية بالكتابة حول «صفاقس» (المدينة - البادية - الثقافة - المجتمع - الحياة الإقتصادية).

ويسمح لنا الإطار هنا بتعديد بعض ما كُتب عن صفاقس، وهي مجموعة لا يُستهان بها من الكتب والمقالات المنشورة(دون اعتبار البحوث العلمية المرقونة التي تعدّ بالمئات وهي غير منشورة) التي تناولت المشهد التاريخي من زوايا مختلف تاريخية-ثقافية-تراثية-جغرافية-إقتصادية وسياسية...) ونذكر منها في ما يلي وفي غير حصر باللغة العربية واللغات الأجنبية:

- نزهة الأنظار: محمود مقديش، دار الغرب الإسلامي، تحقيق علي الزواري ومحمّد محفوظ، 1988.
- تاريخ صفاقس: أبو بكر عبد الكافي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ثلاثة أجزاء، 1966.



تخطيط للطابق الأرضي لدار الجلولي

- تاريخ السقاية في صفاقس: حسونة المولي، المطبعة الكبرى للجنوب التونسي، د.ن.
- صفاقس: علي الزواري، دار الجنوب للنشر، 1980
- معجم الكلمات والتقاليد الشعبية بصفاقس، علي الزواري ويوسف الشرفي، 1998.
- صفاقس حديث القلب: عبد القادر المعالج، كاهية للنشر، 1997
- السماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس: علي الحشيشة، د.ن، 2000.
- باب بحر صفاقس: التاريخ الذاكرة الهوية: رضا القلال، مخبر البحث حول الجهات والموارد التراثية، ميم، 2008.
- صفاقس جذور وأجنحة: محمّد الحديجي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.
- صفاقس المدينة البيضاء: رضا القلال، مخبر البحث حول الجهات والموارد التراثية، ميم، مارس 2013.
- كان يا ما كان في صفاقس: محمد الحبيب السلامي، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2014.
- Achich (Anouar) et Juttard (Yvon), Sfax.....ma mémoire; Presses TEC, La Hencha (1989).
- Massé-Muzi (Nicole), Mémoires en images Sfax; Éditions Alan Sutton, Saint Cyr sur Loire (2002).
- M'Barek (Choukri), Les Européens de la ville de Sfax (1829 – 1939). Mémoire d'histoire contemporaine; Chambéry, juillet 2001.
- Masmoudi (Mohamed), Sfax: Sud Éditions, Tunis (1980).

التَّثْلِيثَة

واجهة سرير

- Van Der Meerschen (Michel), La médina de Sfax, Enquête préliminaire à sa régénération, In «Monumentum» (1971).

وفي الحقيقة، لم يتجاوز الحديث عن صفاقس في المصادر التراثية الإشارة إليها بفقرات قصيرة تهمّ مجالها الجغرافي وطبيعته وطرق العيش فيه. كذلك الأمر بالنسبة لمختلف الرّحّالة[6] الذين مرّوا بها. وربّما كان ذلك بأكثر عمق من خلال بعض أصيلي هذه المدينة بحيث تمّ التّعرض في بعضها عن موقعها الجغرافي وعن تاريخ نشأتها وعمرانها[7] ونحن في هذا الإطار لن نعيد ما قام به هؤلاء الباحثون بل سنقوم بتعريفها بإيجاز.

تمثّل ولاية صفاقس أحد أهمّ ولايات البلاد التّونسيّة -الّتي تنقسم حاليّا إلى أربعة وعشرين ولاية- وتعتبر ثاني ولاية بالبلاد التّونسيّة من حيث ثقلها الإجتماعي والإقتصادي كما تميّز أهلها ولايزال بـ«حذق للفلاحة وتخصّص في الصّناعة ومهارة في التّجارة وجدّ وحزم، وتفان وإخلاص في العمل»[8].

وتقع هذه الولاية على ساحل البحر الأبيض المتوسّط الشّرقي بالبلاد التّونسيّة وتبعد عن تونس العاصمة حوالي 270 كلم، وتتميّز بأراضيها المنبسطة. يحدّها شمالا كلّ من ولاية «المهديّة» و«سوسة» أمّا من جهة الغرب فـ«القيروان» و«سيدي بوزيد» بينما تحدّها جنوبا ولاية «قابس»، ويمثّل البحر الأبيض المتوسّط ساحلها الشرقي الممتدّ[9].

وقد «دخلت مدينة صفاقس التّاريخ المكتوب عندما تمّ بناء سورها بالطّوب وعندما تمّ بناء جامعها (الجامع الكبير) الذي يحتل قلب المدينة وذلك على يد القاضي علي بن سلم البكري الوائلي الجبنياني سنة 245هـ/859م في زمن الأمير أحمد بن الأغلب ورقعة المدينة التي يحيط بها السور هي على شكل مربع مستطيل ومساحتها تساوي 24.5 هكتار. خُططت على النمط العربي وأمّا السّور فيمتد على طول 2570 مترا بينما يتراوح ارتفاعه بين 10 و12 مترا عدا القلاع والحصون التي يصل ارتفاعها إلى 17 مترا وأكثر»[10].

إبريق و"ليان"

وتمثّل «دَارْالجَلُّولِي» أحد المنازل الّتي شيّدت داخل هذا «السُّورْ»، وهو الحصن الّذي عاش داخله أهالي صفاقس عدّة قرون. ولقد «اقترن تأسيس مدينة صفاقس بتأسيس معلمين مهمين من معالمها كانا أساسيين لانطلاق تخطيطها وعمرانها، ثم حياتها ونشاطها على مر العصور. وهذان المعلمان هما الجامع والسور اللذان يمثلان اليوم أهم المعالم الأثرية الإسلامية بهذه المدينة»[11].

لمحة عن المجتمع الصّفاقسي

حول طباع أهالي صفاقس وما راج عنهم حول حياتهم الإقتصادية داخل الإطار العائلي أو الإجتماعي الضيّق نذكر ما كتبه السيّد «محمّد الحبيب السلاّمي» حين وضّح هذه المسألة فقال: «اشتهر الصفاقسيون بين النّاس بالشحّ والواقع غير ذلك، فأيديهم مبسوطة إذا وجب البسط، وأيديهم مغلوقة إذا وجب حسن التّصرف والإقتصاد وعدم التّبذير ويعتمدون القولة (القرش الأبيض لليوم الأسود)، يظهر ذلك في لباسهم وفي مواعينهم، وفي أكلاتهم، وفي تربية أولادهم على القناعة وحسن التّصرف في الفرنك.. كانوا يحافظون على عاداتهم في الأعياد، ويحافظون على ما يتصل بمعتقداتهم وأخلاقهم»[12].

وحسن التّصرّف هذا قوامه الزّوجة الصّالحة الّتي يركّز المجتمع الصّفاقسيّ على حسن إختيارها، فيقع الحرص على معرفة أصلها وفصلها وحسن جمالها الخِلْقِي والخُلُقِي، ومدى شطارتها في بيت والدها، وغالبا ما تكون عائلتا العريس والعروس متقاربتان في المستوى المادّي حتّى لا يحصل تضارب إجتماعي بين الزّوجين.

ولقد كان «الصّفاقسيّ» في الماضي وإلى حدود سبعينات قرن العشرين لا يتزوّج إلاّ ممّن هو من أصل صفاقسيّ (رجالا أو نساءً). «وزيادةً في الحذر يُشترط أن تكون الزّوجة المنتظرة من بنات الأصل اللاّتي ينتمين إلى العائلات التي إشتهرت بإستقامتها وعفتها وحسن تربيتها لأبنائها والمثل العامي الآتي يعتبر الذريّة غلّة[13] يرجع كيفها إلى عودها تروح أو تكسد:

إذا خذيت أصّل

وخوذ بنات الأصول

واللي شريت أعرف إنت بايع»[14].

أمّا إذا تحدّثنا عن اللهجة فإنّه لكلّ مجتمع عربيّ لهجته الخاصّة به، غير أنّ اللّهجة تختلف حتّى داخل نفس البلاد من شمالها إلى جنوبها، ولسكّان أهالي صفاقس لهجتهم الخاصّة حيث يتمّ التّعرّف على الصّفاقسيّ بسرعة عندما يتكلّم وما يميّزها هو: «لهجة التّلتلة، وميزتها أن المتكلّمين بها يكسرون حرف المُضارع هكذا (يِكْتِب-يِدْخِل-يِخْرِج-يِمْشِي-يلعب...) وكذلك يكسرون الحرف الأوّل من أسماء مثل (مِحْسِن-مِنْصِف....) كما يفخّمون بعض الحروف خلافا لما هو مألوف عند غيرهم»[15].

وقد قال أحد الباحثين عن اللهجة الصفاقسية عندما زار المدينة: «تُشبه لهجة أهل مرسيليا عندما يتحدّثون الفرنسية فيمدّون في مقاطع الكلمات الغربية»[16].

ومن القيم الّتي عرف بها المجتمع الصّفاقسيّ هي حُبّه للعمل وطلبه للمعرفة، كذلك حبّه للفنون بمختلف أنواعها، وينعكس ذلك في مختلف مظاهر حياتهم اليوميّة. وما «دار الجَلُّولِي» إلاّ خير أثر ماديّ تُراثيّ تجتمع فيه شواهد من الحياة اليومية التي تنمّ عن نظام وصرامة وفنّ في الحياة خاصّ بأهالي هذه المدينة خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر.

تاريخ دار الجَلُّولِي

تمثّل دار الجَلُّولِي أنموذجا من المنازل الّتي تعود في الأصل إلى ملكيّة «قايد»[17]، شيّدت في القرن الثّامن عشر ميلادي في المدينة العتيقة الّتي يحيط بها «سُور» مرتفع، وحول «سُور» صفاقس يذكر الدّكتور «علي الزّواري» أنّه «بني في القرن التّاسع الميلادي بالطّوب والطّين ثمّ جدد بالحجارة على فترات متعددة آخرها في القرن الثّامن عشر دون أن يفقد من تصميمه وهيكله الأوّل شيئا»[18].

ولم يتوفّق كلّ من المؤرخين «محمود مقديش» ومن بعده «أبو بكر عبد الكافي» أو «علي الزواري» في تحديد تاريخ تأسيس هذه الدَّار، وإنّما اكتفوا بتحديد نسبي لذلك التاريخ (في حدود القرنين من الزمن).

غير أنّه وحسب بعض الوثائق الّتي أشار إليها الأستاذ «عبد القادر المعالج»[19] والّتي تحصّل عليها من خلال أحد أفراد عائلة الجَلُّولِي الّتي اشتهرت بتواتر بعض أفرادها على حكم مدينة صفاقس[20]، فإنّ «دار الجَلُّولِي» تعود بما لا يدعو للشكّ إلى ما قبل فترة حكم القَايِدْ «محمود بن بكّار الجَلُّولِي» (1782-1802)[21]، وهذا يعني أنّ هذه الدّار - بحكم ارتباط لقب الجَلُّولِي بها فإنّنا يمكن أن نحسم في تاريخ تأسيسها من خلال تحديد تاريخين

مكاييل

إثنين ممكنين أو ما بينهما، وهما:

- إمّا على عهد القايد «علي الجَلُّولِي» الذي حكم صفاقس إبتداءً من سنة 1736.
- أو «بكّار بن علي الجَلُّولِي» الذي حكم صفاقس بين 1770 و1782.

وحسب ما دوّن في «سقيفة»[22] هذه الدّار فإنّها بقيت ما يزيد عن القرنين على ملك عائلة الجَلُّولِي الّتي تعود جذورها إلى أصل أندلسي. «والمعروف أنّ الأندلسيين الذين قدموا للبلاد التّونسيّة بداية من سنة 1609، اختاروا الاستقرار بسهول مجردة والوطن القبلي لكن هذا لا يمنع من قدوم بعض العائلات منهم إلى صفاقس إمّا لجاذبيّتها الاقتصادية أو للعلاقات الكثيفة بين العديد من علماء صفاقس وعلماء الأندلس في القرون 13و14و15»[23].

وقد تولى الكثير من أفرادها مهام «القيادة» بالجهة أيّام الدّولة الحسينيّة. وهي اليوم «متحف للفنون والتّقاليد الشّعبية».

جرار مختلفة الأحجام مجعولة للتخزين

وصف بانورامي لـ «دار الجلّولي»

تتكوّن دار الجَلُّولِي من طابقين: طابق سفليّ، وطابق علويّ يتميّز بالبساطة وهو على الأرجح أَحْدَثْ من الطّابق السّفلي.

وما أضفى جماليّة على هذه الدّار هو وسطها الّذي جاءت جدرانه مكسوّة بالإزليج، وأبوابها الخشبيّة المنقوشة[24] وأسقف غرفها بالطّابق السّفلي الّتي جاءت مكسوّة بالخشب المزيّن بالطّلاء المزركش.

وإجمالا تتكوّن هذه الدّار ممّا يلي:

1) باب الدّار: مصنوع من الخشب المنقوش.

2) السّقِيفَة الأولى: وهو أوّل مكان يدخله الغريب عن الدّار دون التّكشّف على أي جزء منه.

3) السّقِيفَة الثّانية: وهي مفصولة عن السّقيفة الأولى بباب مصنوع من الخشب، ومفصولة السّقيفة الثّانية عن صحن الدّار بباب كذلك.

4) مْجَنّبَة (رِوَاقْ): يتموقع في الطّابق السّفليّ مباشرة قبل الدّخول وسط الصّحن.

5) صَحْنْ الدّار:

ويسمّى كذلك «وِسْطْ الدَّارْ»، وقد ورد حول البيوت المشيّدة في وسط المدينة أنّ: «في كلّ دار نجد فضاءا داخليّا غير مسقوف وهو ما يسمّى بالصّحن أو وسط الدار يقوم بوظائف التّهوئة والإنارة والتّشميس»[25].

6) بَيْتْ (غرفة):

يطلق أهالي صفاقس على الغُرْفة مصطلح «بَيْتْ»، وعدد غرف هذه الدّار سبعة، ثلاث غرف بالطّابق السّفلي وأربعة غرف بالطّابق العلوي. ويوجد في كلّ غرفة شبّاكان (نافذتان)، شبّاك على يمين باب الغرفة وشبّاك على يساره ممّا يجعل الإنارة في الغرفة جيّدة ومن ناجية أخرى يضفي جماليّة على «الصَّحْن».

- ونلاحظ في بعض الغرف وجود سرير وتَثْلِيثَة (قبو) ومَقْصُورَة.

7) سرير:

نجد في هذه الدّار سريران، بُنِيَا بالحجارة في غرفتين من الطّابق السّفلي. ويكون السّرير مرتفعا عن

مجموعة من "الغرابل" تعلوها بعض الأواني

الأرض بقدر هامّ ويُسْتَرُ بستار يطلق عليه مصطلح «قَطَّاعَة»، أمّا محيطه فهو مُغلّف من النواحي الثلاث للجدران (إذا استثنينا الجهة المخصصة للصّعود إليه) بـ«حَصِير» على ارتفاع حوالي متر.

وما وجدناه مدّونا فوق هذين السّريرين (من خلال اللوحات التي خصّ بها المتحف بعض الأجزاء بالتّعريف والتّفسير) أنّ «الحْصِر» (جمع حَصِيرَة باللهجة الصفاقسية) القائمة تسمّى «أمْجَارْ عْبَادِي» وكانت تُستورد من «تَاوِرْغَة» بطرابلس[26]. والغطاء الملوّن الّذي يغطّى به السّرير صنع في ولاية «قفصة»[27] وكان ذا رواج كبير في صفاقس. هذا بالإضافة إلى وجود «مِرْوَحَة» طويلة اليد مخصّصة لإطفاء المصباح من بعيد. كما يوجد صندوق في جانبٍ من السّرير لحفظ الملابس. وتجدر الإشارة إلى أنّه توجد صناديق أخرى معروضة في الغُرف تعود ملكيّة بعضها لأسرة الجَلُّولي، غُلّفت بالجلد وزيّنت بالمسامير. ونجد أسفل السّرير بابًا صغيرا من الخشب للتّمكن من الدّخول أسفل السّرير وبالتّالي إستغلال المساحة الموجودة تحته.

8) تَثْلِيثَة (قبو):

الطّابق السّفلي به «قَبْوَانْ» في غرفتين، والطّابق العلويّ به قبو واحد في أحد غرفه. وتتموضع «التَّثْلِيثَة» في «البَيْتْ» (الغرفة) مباشرة أمام الباب، وتستعمل للإستقبال، وهي مجهّزة بمقاعد مستطيلة يطلق عليها كذلك مصطلح «أَبْنَاك» مزدانة بمرافع مزخرفة تعلوها «مَرَشَّاتْ» و«مِزْهَرِيَّاتْ» بلّوريّة، تعلوها أُطرٌ من البلّور كُتبت عليها آيات قرآنيّة بتقنية الرّسم على البلّور. ولقد فُرِشَتْ أرض «التَّثْلِيثة» في «دار الجَلُّولي» بزربيّة ريفيّة تسمّى بزربيّة من نوع «القْطِيفَة».

في نفس السياق عرّف الباحثان في التراث علي الزواري ويوسف الشرفي «التَّثْلِيثَة» كما يلي:

«مرادفها «قبو»، الجزء الثالث من الغُرفة ويتمثّل في غرفة صغيرة مفتوحة تماما على بقيّة الغُرفة، متعامدة معها. تُستعمل عادة للإستقبال وتكون مجهّزة بالمقاعد والأرائك ومزدانة الجُدران بالمرافع الملوّنة الحاملة لأنواع مختلفة من المرشّات البلّوريّة»[28].

دهليز

وعلى يمين ويسار «التَّثْلِيثَة» لاحظنا وجود ركنين صغيرين يتضمّنان أدوات فاخرة قديمة كانت تستعملها المرأة للزّينة مثل: المكْحَلَة[29] و«السِّبْحَة» و«مرآة من الفضّة» و«زجاجات عطر» و«حاملات النّقود» وأنواع مختلفة من المصوغ الّذي لم تعد ترتديه المرأة الصّفاقسيّة في وقتنا الحالي. وأحذية نسائيّة ذات تسميّات مختلفة[30] وكوفيّات[31].

9) مَقْصُورَة:

وعددها ثلاثة بالطّابق السّفلي. ولقد سجّلنا وجود «مَقْصُورَتَيْنْ» في غرفة واحدة ومَقْصُورَة بغرفة أخرى، ومَقْصُورَتَانْ بالطّابق العلويّ موجودتان بنفس الغرفة.

و«المَقْصُورَة» هي غرفة صغيرة تُفتح على وسط «البَيْتْ» (الغرفة) على الأرجح أنّها مجعولة لحفظ أغراض خاصّة أو جعلت لينام فيها الأطفال. وقد تمّ تعريفها في «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس» أنّها: «كما في الفصيح: مقام الإمام في المسجد-حجرة صغيرة في الغرفة الكبيرة وقد نجد في المنازل الصّفاقسيّة مقصورتين في الغرفة الواحدة عن يمين ويسار «التَّثْلِيثَه». تستعمل «المَقْصُورَة» عادة لنوم الأطفال»[32].

ونجد اليوم في مقصورات دار الجَلُّولِي مجموعة من الملابس المعروضة للفُرجة، تمثّل الملابس الخاصّة بسكّان مدينة صفاقس في الماضي والّتي إندثرت في وقتنا الحاضر، ولم تبق إلاّ في ذاكرة بعض المسنّين في الجهة.[33]

ويمكن حصر الملابس (الخاصّة بالحاضرة) الّتي عُرضت في هذه الدّار كما يلي وكما جاء تفسيرها في عدد من اللوحات المعروضة التي خصّصها المتحف للتوضيح والتعريف والتفسير:

- جِبَّة أَنْصَافْ: وهو ثوب نسائي، أصله أندلسي وهو أقدم الأزياء النّسائيّة بصفاقس، يتميّز بتركيبة لونية ثنائية متميّزة، ولقد انقطع النّساء عن لباسه منذ أوائل القرن العشرين.
- جِبَّة: كانت الجبّة في بداية هذا القرن اللّباس العادي لنساء صفاقس. أمّا الآن فقد أصبح عدد اللاّتي مازلن يلبسنها قليل وهنّ من المسنّات.

- قِفْطَانْ مْذَهَّبْ: يُلبس هذا القفطان تحت الجبّة ويحلّى بطراز فضّي من نوع خاصّ يسمّى «زلابية».

- لباس التّعزية: يتركّب من تَخْلِيلَة تسمّى «زَرْزَخَانَة» تُلبس فوق الجِبّة التي تُقلب في المآتم ومع الزَّرْزَخَانَة تضع المرأة «محرمة مصريّة» فوق الرّأس تحجب بها ذهب «الكُوفِيَّة» وجواهرها.

- لباس الرّجل في الصّيف: متكوّن من «سُورِيَّة»[34] فوقها «صدريّة» و«سروال» يشدّ حول الخصر بحزام حريري زاهي الألوان.

- لباس الختان: قُدّ من «مِخْمَلْ» بنفسجيّ اللّون ويتكوّن من خمسة عناصر: سروال مطرّز بالعَدَس والكِنْتِيل، وصدريّة مطرّزة، يقفل هدبيها بربط خيطين متدلّيين، وفرملة بلا أكمام محلاّة بجيب مطرّز، وصدرة لها كمّان مجوّفان، وحزام بالتّكّة مطرّز.

10) بَيْتْ العُودْ:

وهي شبيهة بالمقصورة و«تأخذ مكانها في مؤخّر الغرفة، تُستعمل عادة لخزن بعض المنتوجات الفلاحية كاللّوز والفستق والزّبيب ومنها الأصواف والمنتوجات الصّناعية كالمنسوجات وذلك قصد ترويجها تجاريّا. وقد تُستعمل لنوم الصّبية. وسُمّيت هذه الغُرفة ببيت العُود لأنّ واجهتها خشبية. ولعلّها سُمّيت كذلك نقلا عن مدينة رشيد نسبة إلى آلة العود الموسيقية، إذ أنّ مدينة رشيد لها هذه الغُرف نفسها»[35] وكانت مجعولة في جزء منها لجلوس الفرق الموسيقية التي كانت تحيي السّهرات الموسيقية.

11) الدّوَيْرِيَهْ:

وهي ما يُسمّى اليوم بالمطبخ. ويوجد في «دار الجَلُّولِي» العديد من أدوات الطّبخ القديمة الّتي إندثر جلّها اليوم من المطبخ الصّفاقسي ومازال بعضها الآخر يستعمل ولكن بإعادة تصنيعها في هيئة جديدة تواكب تطوّرات العصر. وممّا نجده في «دار الجَلُّولِي» من أغراض تقليديّة في المطبخ، ملاعق الأكل المصنوعة من الخشب، و«قَطَّار» العطورات، وقزَال[36]، والطَّاجِنْ[37]، و«إبْرِيقْ» و«لْيَانْ»[38] وبَرَّادْ[39]، و«هَرُّوسة»[40] وبعض الأطباق ومجموعة من «المكاييل»[41].

12) بَيْتْ المُونَة:

ممّا عُرفت به المرأة الصّفاقسيّة نظافتها وحذقها في شؤون البيت، فكانت تُعِدّ حسب كلّ فصل من فصول السّنة ما يسمّى بـ«العَوْلَة» الّتي تتمثّل في إعداد كمّيات كبيرة من معدّات الطّبخ مثل: الكِسْكِسِي[42] الّذي يتمّ فتله[43]، وكذلك القمح الّذي يغلّى ويكسّر ويقشّر ليتحوّل إلى «بِرْغِلْ»[44] ويكون ذلك في فصل الخريف.

ويتموضع هذا البيت -أي بيت المُونَة- تحت «الرِّوَاق»[45]، وهو على يمين الباب الّذي ندخل منه إلى «الصَّحْنْ»، ويسمّى كذلك «بيت الخَزِينْ»، وبه تخزن المؤونة اللاّزمة لسنة كاملة كما تحفظ فيه لوازم أخرى تستعملها المرأة لإعداد هذه المؤونة ومن بينها «الغِرْبَالْ»[46] ذو الشكل الدّائري، الّذي يتكوّن من إطار دائري تشدّ فيه خيوط بشكل منظّم مكوّنة شبكة تصنع من أمعاء الخروف. وكذلك نجد جِرارا مجعولة للحفظ والتخزين وهي متعدّدة الأحجام[47].

وحسب ما ورد في هذا البيت فإنّ «الصّفاقسي» في الفترة الزّمنيّة الّتي أُنشئت فيها دار الجَلُّولِي يعطي أهميّة لفطور الصّباح الّذي يتكوّن من: «زيت الزّيتون» و«الزَّمِيطْ»[48] و«الدّرع» و«البْسِيسَة»[49] و«الحلبة» و«الزّبيب» و«الشَّرِيح»[50] و«الخَرُّوبْ». وللمحافظة على الصّحة يستهلك: «البِسْبَاسْ» و«الزَّعْتَرْ» و«زرّيعة الكِتَّانْ»[51]. وتستخرج المرأة الصّفاقسيّة من القمح أكلات مختلفة وهي: «السّميد» و«الكِسْكِسِي الأبيض»[52] و«الكِسْكِسِي الأسمر» و«بِرْغِلْ خَشِينْ» و«بِرْغِل متوسّط» و«بِرْغِل جْوَيِّدْ»[53] و«تْشِيشْ بِرْغِلْ» و«مْحَمَّصْ كرابع» و«مْحَمَّصْ خشين» و«مْحَمَّصْ متوسّط»

المَاجِلْ

و«مْحَمَّصْ جْوَيِّدْ». وتستخرج من الشّعير للأكلات: «المَلْثُوثْ»[54] و«التّشِيشْ» و«تْشِيشْ الخبز» و«المَسْبُوكْ».

وتستعمل «الصّفاقسيّة في بعض الأكلات كلّ من: «الفُولْ» و«الفول المصري» و«العدس» و«الحمص» و«القرْفَالَة»[55] و«اللّوبية».

أمّا التّوابل المعتمدة في الطّبخ الصّفاقسيّ والّتي كذلك تخزّن في بيت المُونة فهي: «المْلُوخِيَّة» و«النّعناع» و«الكَمُّونْ»[56] و«الزَّعْفران» و«الكِرْكِبْ»[57] و«شُوشْ الوَرْدْ»[58] و«التَّابِلْ» و«القِرْفَة» و«الكَرْوِيَّة»[59] و«عُودْا لشَّرْكَة»[60] و«الكَبَابَة» و«الجَلْجَلاَنْ»[61] و«السَّيْنُوجْ» و«الفلفل الأحمر» و«الملح» و«الطّماطم المعجون».

أمّا المصبّرات الّتي وجدناها في هذا البيت فهي: «الزّيتون المملّح» و«المِرْقَازْ»[62] و«القَدِّيدْ»[63]

- مَمْشَى: وهو بالطّابق العلوي، مغطّى، يتمّ التّنقل فيه للوصول إلى الغُرف الأربع الّتي بنيت في القسم العلوي من الدَّارْ.
- دَهْلِيزْ: يوجد في دار الجَلُّولِي «دَهْلِيزان» إثنان، يتمّ الدّخول إلى الأوّل من فتحة صغيرة في ركن من أركان صَحْن الدّار، أمّا الثّاني فهو في ركن من أركان المَطْبخ. والدّهْلِيز هو: «الطّابق التّحت أرضي ويمتدّ تحت غرف السّكنى. ينزل إليه بدرجات ويمثّل مخزنا لحفظ الزّيوت والفحم والحطب المعد للوقود وعدة فواضل أخرى. وفي بعض المنازل بالمدينة يحتوي «الدَّهْلِيزْ» على صهريج، وفائدته تكييف الماء بحرارة باطن الأرض بعيدا عن أشعّة الشّمس»[64].
- مدرج: للإنتقال إلى الطّابق العلويّ مكسوّ بالرّخام الأبيض.

- -مَخْزِنْ: نجده مباشرة على اليسار إثر دخولنا من السّقيفة إلى وسط الدّار. ويوجد فيه اليوم ركابيّة فاخرة للخروج تتركّب من بردعة مطرزة بالخيوط الحريريّة والرّكاب والخرج، وهو من النّسيج المزخرف ممّا يجعلنا نتوقّع أنّ المخزن في السّابق كان مجعولا لحفظ الأغراض المتعلّقة بوسائل التّنقل في تلك الفترة الزّمنيّة، ولحفظ معدّات العمل.
- المِطْهَرَة: وهي ما يسمّى اليوم بغرفة الإستحمام وتقع في أحد جوانب الدّوَيْرية.
- المرحاض: وتكون كذلك في ركن من «الدّويرية».
- مخازن الماء:تقع في «صحن الدّار»، وتتكوّن من:
- «المَاجِلْ»: ويتمثّل في حفرة عميقة مبنيّة يتمّ فيها تخزين ماء المطر، وتستعمل مياهه للشّراب والطّبخ وغسل الثّياب، وفوق فتحة «الماجل» نجد «رَكْوَه»[65] الّذي يتمّ بواسطتها ملء الماء، و«فَتَّاشَة» تستعمل لإستخراج «الرَّكْوَه» عند سقوطها في عمقه.
- البِئْر: وهو حفرة عميقة في الأرض، مليئة بالماء الّذي يستعمل للإغتسال وتنظيف المنزل والأواني.

وفي هذا الإطار يذكر المؤرّخ «محمود مقديش»: «أنّ صفاقس كانت مشتهرة بالعطش من قديم الزمان وأنّ أهلها كانوا يعتمدون في شربهم على ما يختزنون من ماء المطر. وفي سنة الشدّة يلجئون إلى الآبار، وآبار صفاقس غير عذبة لأنّها سبخة، والعذب من الآبار بعيد»[66].

الخاتمة

تعكس الهيئة المعماريّة لـ «دَارْالجَلُّولِي» وما تمّ جرده بها ثقافة بأكملها تميّز «الصّفاقسي» عن غيره من بقيّة متساكني البلاد التّونسيّة، ومن الخصال المهمّة الّتي لا يمكن تجاهلها هي: حذقه وحبّه للعمل وللتّعلّم وهذه الخصال ورثها عن أجداده ومازالت إلى اليوم مترسّخة فيه. فصفاقس هي «مدينة العمل لا مدينة السّهر، هذه حالة قديمة مستمرّة فيها، من خصائصها المشتهرة بها»[67].

غير أنّ الحياة اليومية للمجتمع الصفاقسيّ في عصرنا الحالي- وهي مرآة للمجتمع التونسي عموما- إصطبغت بمظاهر الحداثة الّتي أصبحت تملي على الفرد نمطا اغترابياً في العيش يكون الإنسان بمُقتضاه مجرّد مستهلك غير منتج، مُكبّرا للآخر محقّرا لذاته، منساقا غير حرّ.

فما تمّ ذكره على سبيل المثال من أزياء تقليدية خاصة بصفاقس، أثبت الزمان الحاضر أنها لم تعد تُلبس إلاّ في بعض المناسبات القليلة كالختان وحفلات الزّواج، وبعضها الآخر لم يعد شباب اليوم على علم بوجودها، بل تمّ تعويضها بملابس مستحدثَة تُستورد في الغالب من الأسواق العالمية.

كذلك ما ذكرناه من حرص «الصّفاقسيّ» على إعداد «العولة» (كنمط ثابت في صناعة الأغذية المنزلية) حسب كلّ فصل من فصول السّنة، قد تراجع صداه كليّا عند الأجيال اللاحقة والجيل الحالي، ويوشك أن لا نجده إلاّ عند بعض ما تبقى من مسنّي بعض العائلات العريقة في صفاقس.

الهوامش

1. هو «حبيب بن أوس بن الحارث الطّائي وكنيته «أبو تمّام»، من الشعراء الّذين ظهروا في العصر العبّاسي ولد بسوريا سنة 803 ميلادي وتوفّي في العراق سنة 845 ميلادي. كتب الشّعر في أغراض مختلفة كالمدح والغزل والهجاء والرّثاء والوصف.
2. الهويّة هي: «مجموع السّمات الحضاريّة(لغة، دين، أديان، تاريخ، ثقافة...) المرتبطة بعمق المجال التّاريخي والتي تميز شعبا من الشعوب أو أمّة من الأمم أو حضارة من الحضارات عن غيرها».
- أنظر: خوالديّة، الضاوي، شخصيّة التّونسي محصول

الجغرافيا والتّاريخ، دون تاريخ، دون دار نشر، ص8.

3. 3 المقصود بالشخصيّة هو:»ما يميّز الشخص (الذات، الفرد) عن غيره (مجتمعه) من حيث الاسم والنسب والسمات الخلقيّة والخلقيّة والسّلوكية... أما الشخصيّة الجماعيّة لأمة (أو شعب أو قبيلة...) فمجموع خصال (إيجابية أو سلبية) شاعت بين قسم مهم منها فعممت عليها جميعا وهذه السمات أو الخصال الخاصّة تنشأ نتيجة لعوامل الجغرافيا والتاريخ والحضارة والعلاقة بالآخر.

- خواليّة، الضّاوي، المرجع السّابق، ص8.

4. الملولي، (حسونة)، تاريخ السّقاية بصفاقس، صفاقس، المطبعة الكبرى للجنوب التّونسي ، 1978، ص21.

5. على هذا كان موضوع شهادة الماجستير متعلّقا بمسألة موسيقية في إحدى أهمّ جهات صفاقس وهي «طِينَة» المدينة التاريخية المعروفة، وعنوانها:

- «دراسة أنتروبوموسيقية لصوت العرضاوي بمنطقة طينة من ولاية صفاقس»، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2012.
- كما كتبت عن نفس الموضوع مقالا هامّا في العدد22 من مجلتنا الموقرة «الثقافة الشعبية».
- هذا وسيصدر بمناسبة صفاقس عاصمة للثقافة العربية كتاب يحتوي على دراسات مختلفة حول المشهد الموسيقي بصفاقس بعدد من الجهات ولي فيه مقال يهتمّ بالمظاهر الإحتفالية والموسيقية بجهة طينة.

6. مثل «جون إندريه بيسونال» في كتابه «الرّحلة إلى تونس(1724)» وقدإعتمدنا النسخة الّتي قام بترجمتها وتحقيقها محمّد العربي السّنوسي، و«بوكلير موسكاو» في كتابه «سميلاسُو في إفريقيَا» الّذي نقله من الألمانيّة إلى العربيّة وقدّم له وعلّق عليه منير الفندري.

7. مثل كتاب «رحلة التّيجاني»لـ«عبد اللّه التّيجاني»، وكتاب «نزهة الأنظار» لـ«محمود مقديش»، وكتاب «تاريخ صفاقس» لـ أبو بكر عبد الكافي»، وكتاب «صفاقس»لـ«عليّ الزّواري» الّذي صدر عن سلسلة مدن العالم العربي.

8. الملولي، (حسونة)، تاريخ السّقاية بصفاقس، صفاقس، المطبعة الكبرى للجنوب التّونسي ، 1978، ص21.

9. أخذت الخريطة من الرابط التالي: http://www.an-naharnews.net

10. الزّواري، علي، «وضعيّة مدينة صفاقس العربية الإسلامية والتوسع التّجاري والصّناعي داخلها»، كتاب: أبحاث من ندوة: المدينة العربية، خصائصها وتراثها الحضاري الإسلامي- المدينة المنوّرة 1981، عمل جماعي، إصدار المعهد العربي لإنماء المدن، الرياض، 1982، ص205.

11. الزّواري، علي، «سور مدينة صفاقس بين الماضي والحاضر»، كتاب: الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي، إصدار المعهد العربي لإنماء المدن، مؤتمر إسطنبول، الرّياض، 1985، ص701.

12. السّلاّمي، محمّد الحبيب، «كان يا ما كان في صفاقس»، مكتبة علاء الدّين، الطّبعة الأولى، صفاقس- تونس، 2014، ص59.

13. المقصود بـ»غلّة» هو الغلال أو الثّمار

14. الزّواري، علي، «الزّواج في المجتمع التقليدي الصّفاقسي القسم الأوّل: الخطبة»، مجلة الفنون والتقاليد الشّعبيّ، المعهد القومي للآثار والفنون، العدد 6، تونس، 1977، ص159.

15. السّلاّمي، محمّد الحبيب، «كان يا ما كان في صفاقس»، مكتبة علاء الدّين، الطّبعة الأولى، صفاقس- تونس، 2014، ص60.

16. زبال، سليم، صفاقس ثانية المدن التونسية، مجلة العربي، الكويت، العدد 112، مارس 1968، ص 66.

17. حسب ما ورد في بعض المصادر فإنّ «القياد هم ولاة وقواد الأوطان أو المقاطعات. والقياد يشبهون (في خطتهم) تقريبا وكلاءنا، رغم أنّهم ولاة وقادة. وهم أيضا نوع من اللّزامة، يوفرون للباي مبلغا معيّنا، ولهم امتياز جمع الجزية والضرائب المفروضة على سكان المناطق التي يحكمونها.»

- أنظر: بيسونال، جون إندريه، الرّحلة إلى تونس(1724)، ترجمة وتحقيق: محمّد العربي السنوسي، تونس، مركز النشر الجامعي، 2004، ص53.

18. الزّواري، (علي)، صفاقس، تونس، دار الجنوب للنّشر، سلسلة مدن العالم الإسلامي، 1980، ص44.

19. أستاذ من مواليد سنة 1940 بمدينة صفاقس، مُجاز في الأنقليزية وزاول دروس السنة الأولى من إجازة الآداب العربية وإجازة الحقوق. وتابع دروسا في الترجمة الفورية لمدّة ستنين. عمل منذ 1965 بكتابة الدّولة للإعلام. نشر العديد من المقالات ذات الصبغة الاجتماعية. له كتاب بعنوان «محمّد بن الحسين وستون عاما صحافة» وكتاب ثاني بعنوان «روّاد الصحافة في صفاقس» .

20. يمكن العودة إلى جميع الأسماء التي حكمت مدينة صفاقس عبر التاريخ الإسلامي من خلال الرّابطالتالي:

- www.sfaxonline.com/fr/sfax/sfax-histoire-population/399-les-caidsde-sfax
- (وقع زيارة الموقع في 03 مارس من سنة 2013 على الساعة العاشرة ليلا).

21. «أمّا محمود الجلّولي،(...) فهو ابن بكار بن علي بن فرحات، من بيت صفاقسي عريق تولى أبناؤه المناصب الإداريّة والمخزنيّة منذ العهد الجفصي. وكانت أسرة الجلّولي تتمتع بثروة ممتازة، ومركز إجتماعي لا يقل عنها أهميّة. وقد محمود الجلولي عدة مهام إداريّة، إذ تولى القيادة ثم باشر مهام القمرق في تونس العاصمة وقد توفي سنة 1839. وقد كانت لمحمود الجلّولي مداخيل

ماليّة متنوّعة وكبيرة متأتّية من مناصبه الإداريّة، وأملاكه المتنوّعة الموزّعة بين صفاقس والسّاحل، ومن التجارة، ومن الجهاد في البحر».

- أنظر: الزّواري، علي، «العلاقات التّجاريّة بين تونس والشّرق في القرن الثّامن عشر من خلال قضيّة قراض»، المجلّة التّاريخيّة المغربيّة (للعهد الحديث والمعاصر)، العدد 29 – 30، السنة العاشرة، جويلية 1983، تونس، ص213 – 214.

22. سنقوم بتعريف هذا المصطلح عند ذكر مكوّنات هذه الدّار
23. المكني(عبد الواحد)، الحياة العائلية بجهة صفاقس بين 1875 و1930: دراسة في التاريخ الاجتماعي والجهوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، سلسلة العلوم الإنسانية عدد1996 ،II، ص.43 – 44.
24. ولقد اشتهرت مدينة صفاقس باتقان تصنيع الخشب الّذي تُصنَعُ منه الأبواب والشّبابيك ومرافع الأسلحة وصناديق حفظ الثّياب والحليّ وأبواب الخزانات الجداريّة .
25. القلاّل، رضا، باب بحر صفاقس التّاريخ. الذّاكرة. الهويّة، مخبر البحث حول الجهات والموارد التّراثيّة بكلية الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة، ص20.
26. عاصمة ليبيا
27. ولاية من البلاد التّونسيّة تقع في جنوبها الغربي.
28. الشّرفي(يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص108.
29. والكحل هو مسحوق شديد السّواد تستعمله النّسوة لصبغ أجفانهنّ.
30. الأحذية التّي وجدنها في هذه الدّار هي: «قبقاب رقبوج» محلّى بالصدف، «قبقاب رقبوج» مغلف بورق الفضّة، «دماق» مطرز بالفضّة، «شربلة» من الجلد، «قبقاب رقبوج» من الخشب المنحوت، «قبقاب بالعصفور».

- وجميع هذه الأحذية لم تعد مستعملة اليوم من قبل المرأة الصّفاقسيّة.

31. الكوفيّات: من متمّمات اللّباس التّقليدي بصفاقس. والنّسوة الحاذقات يصنعن «الكوفيّة» ويطرزنها بخيوط الفضّة ويرصّعنها بالقطع الذّهبيّة والجواهر وصغار اللّؤلؤ. ولم تعد تلبس الكوفيّة اليوم لا في حفلات الزّفاف ولا في مختلف مظاهر الحياة اليوميّة.

- أنظر مقال أبو بكر عبد الكافي، الكوفية: إسمها، تاريخها، تقاليدها، مجلة الفكر، تونس، العدد7، السنة 31، أبريل 1986، ص.ص.56 – 60

32. الشّرفي(يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص702.
33. وتوجد بالطابق العلوي معروضات لأزياء نسائية ورجالية من مناطق أخرى في صفاقس(جبنيانة/ قرقنة..) لم نخصّص لها عنصرا منفردا بما أنّها أضيفت إلى المتحف من باب التعريف بتقاليد اللباس في صفاقس عموما. والتي قد نقف عندها في بحث آخر بما أنّها تمثّل جناحا آخر من جهة صفاقس له خصوصياته وعمقه الإجتماعي.
34. سُورِيَّة: «ج.«سَوَارِي». قميص رجالي ونسائي. وقميص الرّجال فضفاض كمّاه إلى المرفق. يقفل طوقه بزرّ. «سُورِيّة صُورْدِي» قفلها «صُورْدِي» وهو قطعة نقديّة راجت في أوائل هذا القرن. و«سُورِيَّة» المرأة فضفاضة طوقها مجمّل بـ«الرِّيكَامُو» تقفل بـ «بَقَّاصَه»، وهي ذات أكمام قصيرة أو أكمام متحرّكة فاخرة تخاط عليها عند الحاجة وتزال بعد ذلك لتخاط في غيرها».

- الشّرفي (يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص369 – 370.

35. الشّرفي (يوسف)، الزّواري(عليّ)، المرجع نفسه، ص.96.
36. وهو قدر يستخدم لتغلية «البرغل» ولتسخين الماء لغرض الإستحمام.
37. يستعمل لإعداد الجرادق، وهو نوعيّة من الخبز المعدّ من دقيق الشّعير، ولإعداد المبسوط وهو نوعيّة من الخبز المعدّ من القمح.
38. يستعمل «الإبريق» و«ليان» لغسل اليدين قبل الأكل وبعده.
39. برَّادْ:«ج.بَرَارِدْ، إبريق من الفخّار أو المعدن أو المعدن المطلي، له إبزيم. يستعمل لطهي الشّاي. تقول الأحجية التي تعنيه: «عَلَى رَاجِلْ مَرْكَنْتِي وَوْلاَدُو فِلاَّسْ هُوَ يَعْطِي لَوْلاَدُو وَوْلاَدُو تَعْطِي للنَّاسْ.» وعند عامّة مصر إبريق توضع فيه المشروبات السّاخنة لتبرّد فيمكن تناولها».

- الشّرفي (يوسف)، الزّواري (عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص48.

40. مصنوعة من الخشب، وهي وسيلة لدقّ التّوابل.
41. جمع «مكيال»: وهي على أربعة أنواع «مد»، و«نصف صاع»، و«صاع»، و«قلبة».
42. حبّ الكسكسي: «أساسه دقيق القمح: ويخزن ليستعمل عند الحاجة فيطزج بالبخار ويسقّى بمرق اللحم أو السمك أو الخضر من الأكلات الشّعبيّة».

- الزّواري، علي، «الزّواج في المجتمع التقليدي الصّفاقسي القسم الثّاني: حفلات العرس»، مجلّة الفنون والتّقاليد الشّعبيّة، العدد7، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1980، ص 6.

43. أي إعداد حبّات الكسكسي الّذي يتمّ فيما بعد طبخه عند الحاجة.
44. ونجد تعريفا دقيقا له في «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس» لصاحبيه «علي الزّواري» و«يوسف

الشّرفي» وهو: «قمح صلب جيّد يغلّى مع الملح ثمّ يجفّف ويجرش ويفرك ويخزن. والجريش أنواع: منه الغليظ وهو «البِرْغِلْ» و«تْشِيشْ بِرْغِلْ» وهو فُتاته. يطبخ «البِرْغِلْ» و«تْشِيشْ بِرْغِلْ» مع الخضر (الجزر واللّفت والبَصل والسّبناخ...) والسّنف(حمص، فول، عدس...) والقدّيد والموادّ الأساسيّة (الماء والزّيت والطّماطم والملح ودقيق الفلفل الأحمر) وتسمّى هذه الأكلة «بِرْغِلْ مْغِلّي)».

- الشّرفي (يوسف)، الزّواري (عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص52.

45. يُطلِق عليه الصّفاقسيّة مصطلح «بِرْطَالْ» و البِرْطَالْ هو: «ج. بَرَاطِلْ مرادفه مْجَنْبَه، رواق يمتدّ على طول الجانب المتّصل بالمدخل في فناء البرج الرّيفي أو صحن الدّار. ويمتاز بأقواسه وأعمدته المزخرفة. ويستعمل لظلّه وهوائه اللّين وذلك للرّاحة وغسل الثّياب والطّبخ على الفحم أحيانا».

- الشّرفي(يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص51.

46. نجد في هذا البيت أنواع مختلفة من الغربال وذلك حسب الغرض الّذي سيعتمد فيه، وأنواع الغربال الموجودة في دار الجلّولي هي: غربال شعير وغربال تشيش وغربال ملثوث وغربال مالطي وغربال سقّاط..

47. وهي مصنوعة من الطّين لحفظ مختلف مكوّنات الطّبخ الّتي تعدّها المرأة الصّفاقسيّة وتقوم بتخزينها لمدّة سنة أو أكثر.

48. زَمِّيطْ: «أكلة منتشرة في عدّة جهات من البلاد التّونسيّة. تختلف تركيبة الزَّمِّيطْ من جهة إلى أخرى. فهو في صفاقس دقيق من الشّعير المقلي وأكلة شعبيّة منه. يخلط دقيقه بالماء والزّيت».

- الشّرفي (يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص326.

49. تصنع البْسِيسَة في صفاقس من القمح والحمص اللّذان يتمّ قليهما ثمّ رحيهما (بالإضافة إلى هذين المكوّنين يمكن إضافة العدس والقليل من الحلبة)، يتمّ تناول التّمر في صفاقس بالبْسِيسَة بعد خلطها بزيت الزّيتون فقط.

50. هو التّين المجفّف.

51. الزّرِّيعَة هي البُذُورْ، ويستعمل أهالي «صفاقس» بُذُور «الكِتَّانْ» في أغراض مختلفة من ذلك: «مداواة الدمّل ومداواة مرض الكلى. وبذور الكتّان زيتيّة يستخرج منها بالعصر زيت يستعمل في الصناعة. ومن سيقان الكتّان تصنع الأقمشة الكتانية. زرعت صفاقس الكتّان لهذا الغرض ولكنّه لم ينتشر كما انتشر في البلاد المصريّة لذلك كانت هذه المدينة تستورد الكِتَّانَ الخام لمعاملها من مصر.»

- الشّرفي(يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص610.

52. الكِسْكِسِي هو أكلة بربريّة، وهو أنواع «الكِسْكِسي الأبيض» المستخرج من سميد القمح و«الكِسْكِسِي الأسمر» المستخرج من قشرة القمح الصّلب.

53. المقصود بـ «جْوَيِّدْ» أي صغير الحجم.

54. هو: «حبيبات من لبّ الشّعير: يطبخ الملثوث بالبخار كالكسكسي ويسقّى بمرق السّمك أو الخضر. من الأكلات الشّعبيّة».

- الزّواري، علي، «الزّواج في المجتمع التقليدي الصّفاقسي القسم الثّاني: حفلات العرس»، مجلّةالفنون والتّقاليد الشّعبيّة، العدد7، المعهد القومي للآثار و الفنون، تونس، 1980، ص 6.

55. «القرفالة» هي ما يسمّى بـ «الجلبّان».

56. «هو نبات زراعي سنوي من فصيلة الخيميّات بزره من الأفاويه، يستعمل تابلا خاصّة مع الأسماك ويدخل في التراكيب الصّيدلية».

- الشّرفي (يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص633.

57. هو الكُرْكُم.

58. وهو «الورد العربي» المجفّف في البلاد التّونسيّة.

59. «الكروياء وهي بقلة من فصيلة الخَيميات، أوراقها ورديّة اللون أو بيضاء بزرها من الأفاويه ويستعمل كتابل ويدخل في تركيب بعض المشروبات ويتّخذ منه شراب منبّه. تمزج العامّة دقيق بذورها مع دقيق الكزبرة لتتبّل بها بعض الأطعمة التي تعتمد خاصّة الطّماطم بكثرة».

- الشّرفي (يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص621 – 622.

60. هو ما يطلق عليه في أغلب البلدان العربيّة بـ «عُود قرنفل»

61. هو ما يسمّى في العديد من البلدان العربيّة بـ «السِّمْسِمْ»

62. هو ما يطلق عليه باللّغة العربيّة الفصحة بـ«النّقانق».

63. يتكوّن «القدّيد» من لحم وقلب ورئة ومريء وأمعاء الخروف الّتي يتمّ تتبيلها بالفلفل الأحمر والثّوم والنّعناع المجفّف وتشدّ بطريقة خاصّة (بأمعاء الخروف بعد تنظيفها جيّدا وتتبيلها بنفس الطّريقة)، ثمّ تجفّف تحت أشعّة الشّمس، بعد أن تجفّ تقلّى في الزّيت، وتحفظ في الزّيت ليتمّ طبخها فيما بعد عند الحاجة.

- تعدّ المرأة الصّفاقسيّة حاليّا القدّيد خلال عيد الأضحى، من خروف الأضحية.

64. الشّرفي(يوسف)،الزّواري(عليّ)،«معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص267.

65. تستعمل الرَّكْوهلإستخراج الماء من البئر أو الماجل.
- وقد تمّ تعريفها في «معجم الكلمات والتقاليد الشّعبيّة بصفاقس» بأنّها: «ج.رَكْوَاتْورْكَاوِي: سطل صغير مخروطي من النحاس له عروتان جانبيّتان ويد مقوّسة مثبتة فيهما، وفيها يربط الحبل. تستعمل الرَّكْوَه لجلب الماء من الماجل».
- الشّرفي(يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص52.

66. المعالج، (عبد القادر)، صفاقس حديث القلب، تونس، شركة كاهية للنشر، جويلية 1997، ص33.
67. الزّواري، (علي)، صفاقس، تونس، دار الجنوب للنّشر، سلسلة مدن العالم الإسلامي، 1980، ص156.

المصادروالمراجع

- بيسونال(جون إندريه)، الرّحلة إلى تونس(1724)، ترجمة وتحقيق: محمّد العربي السنوسي، تونس، مركز النشر الجامعي، 2004، 165ص.
- خوالديّة (الضاوي)، شخصيّة التّونسي محصول الجغرافيا والتّاريخ، دون تاريخ، دون دار نشر، 81ص.
- زبال (سليم)، صفاقس ثانية المدن التونسية، مجلة العربي، الكويت، العدد 112، مارس 1968، ص 66.
- الزّواري(علي)، «الزّواج في المجتمع التقليدي الصّفاقسي القسم الأوّل: الخطبة»، مجلة الفنون والتقاليد الشّعبيّ، المعهد القومي للآثار والفنون، العدد 6، تونس، 1977، ص 152 – 162.
- الزّواري(علي)، «الزّواج في المجتمع التقليدي الصّفاقسي القسم الثّاني: حفلات العرس»، مجلّةالفنون والتّقاليد الشّعبيّة، العدد7، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1980، ص 524.
- الزّواري(علي)، صفاقس، تونس، دار الجنوب للنّشر، سلسلة مدن العالم الإسلامي، 1980، 159ص.
- الزّواري(علي)، «العلاقات التّجاريّة بين تونس والشّرق في القرن الثّامن عشر من خلال قضيّة قراض»، المجلّة التّاريخيّة المغربيّة (للعهد الحديث والمعاصر)، العدد 2930، السنة العاشرة، جويلية 1983، تونس، ص ص 216225.
- الزّواري(علي)، «سور مدينة صفاقس بين الماضي والحاضر»، كتاب: الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي، إصدار المعهد العربي لإنماء المدن، مؤتمر إسطنبول، الرّياض، 1985، ص 701 – 728.
- السّلاّمي(محمّد الحبيب)، «كان يا ما كان في صفاقس»، مكتبة علاء الدّين، الطّبعة الأولى، صفاقس تونس، 2014، ص 251.
- الشّرفي(يوسف)، الزّواري(عليّ)، «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس»، صفاقس، 1998، ص
- عبد الكافي (أبو بكر)، الكوفية: إسمها، تاريخها، تقاليدها، مجلة الفكر، تونس، العدد7، السنة 31، أفريل 1986، ص 56 – 60.
- القلاّل (رضا)، باب بحر صفاقس التّاريخ. الذّاكرة. الهويّة، مخبر البحث حول الجهات والموارد التّراثيّة بكلية الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة، 199ص.
- المعالج (عبد القادر)، صفاقس حديث القلب، تونس، شركة كاهية للنشر، جويلية 1997، ص 142.
- المكني(عبد الواحد)، الحياة العائلية بجهة صفاقس بين 1875 و1930: دراسة في التاريخ الاجتماعي والجهوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، سلسلة العلوم الإنسانية عدد 1996 ،II، ص 43 – 44.
- الملولي، (حسونة)، تاريخ السّقاية بصفاقس، صفاقس، المطبعة الكبرى للجنوب التّونسي، 1978، ص 132.

مواقع الواب

- http://www.sfaxonline.com/fr/sfax/sfaxhistoire population/399lescaidsdes-fax
- http://www.annaharnews.net

الصور

- الصور من الكاتبة

حلي المرأة النايلية

أ. خولة نجيمي – كاتبة من الجزائر

شكلت الحلي جزءا هاما من حياة الإنسان، لما تحمله من دلالات ورموز تبين وضع المرأة الاجتماعي، فهي تميزكل منطقة عن الأخرى، وعليه فالكثير من الباحثين والمؤرخين اعتمدوا على دراستها للتعرف على الحياة الاجتماعية، والاقتصادية لكثير من الشعوب، لما تعكسه من المستوى الحضاري والذوق الفني الذي وصلت إليه تلك الشعوب.

تتميزالحلي النايلية بتنوعها من حيث الشكل والوظيفة، فهي تشكل وسائل تزيينية حيث كانت المرأة النايلية تسعى لجمع أكبرقدر ممكن منها لتتجمل بها في الأفراح وكانت تسعى لادخارها لوقت الشدة، حيث ورد في المثل الشعبي «لحداید لشداید».

أمابالنسبة للمواد الخام المشكلة لها، فقد استعملت الفضة كمادة أساسية منذ القدم، إضافة الى الميشور[1]، أماالذهب فقد ظهر مع الدخول العثماني واقتصر استعماله على العائلات الميسورة فقط.

عصابة أم صف

زين الخد

أنواع الحلي النايلية

عرفت المرأة النايلية استعمال الحلي من أعلى الرأس إلى أخمص القدمين، وهي ذات خصائص ومميزات تنفرد بها عن باقي حلي مناطق الوطن، وهذا دليل على ثراء التراث الوطني، ويمكن تصنيف هذه الحلي تبعا لاختلاف أنواعها وأشكالها وطريقة لبسها وخصائصها فنجد:

أولا: حلي الرأس: والمقصود بها الحلي التي تزين بها كل مواضع الرأس مثل الشعر والأذنين والجبين.

1) حلي الجبين أو الجبهة:

العصابة: أو(الناصية) كما تسمى عند النايليات، وهي عبارة عن شريط من الفضة ذي طول وعرض معين، مكون من مجموعة أجزاء لينتهي بلوحين مزودين بعروة مثبت فيها حبل ويربط الحبلان بعضهما مع بعض خلف الرأس فتثبت عليه، ونميز نوعين من الناصية النايلية:

- الناصية أم صف: تتكون من سبعة صفائح مثبتة بأزرار مشكلة افريز عريض ذي زخرفة زهرية مخرمة أو «مغربلة» كما يطلق عليها الصاغة النوايل، تتدلى منها سلاسل تحتوي على أهلة وخامسات والتي ترصع في مركزها بلآلئ زجاجية، أما الواجهة العلوية للحلية فعادة ماتكون على شكل مثلثات مفصصة.
- الناصية أم صفين: هذا النوع تحمله المرأة النايلية دون سواها[2]، وهي كسابقتها غير أن الزخرفة تقتضي إزدواجية الصف في هذا النموذج والمدعو «لعصابة مرتين» وهو يحظى بميول خاص لدى النايليات.
- التعصيبة: وهي مشكلة من سلسلة من العناصر الطويلة ومن أثلام تدعى «النوية»، ويتدلى من قاعدتها معينات متحركة وتثبت على شريط من القطيفة السوداء، على جانبي هذا التصنيف توجد صفيحة مروحية الشكل بارزة، تتوسط السلسلة قطعة مربعة مزخرفة بفتائل ومرصعة بلآليء، وعلى قمة المربع ينتصب هلال أو حلية مثلثة الشكل، وأغلب النساء النايليات يتزين بريش النعام المغروس في الجزء الجبيني.

و لهذه الحلية موضعان في «الجبهة» وتكون سلسلة مثبتة على خيط بطول محيط الجبهة وفي «العنق»، وفي هذه الحالة تدعى الخناق أو الخناقة لدى النايليين[3]. فيكون خيط السلسلة بطول محيط العنق ويلف عليه وكأنه يخنق الرقبة ومنه جاءت هذه التسمية، ويطلق عليها كذلك بالرعيشة.

2) حلي الشعر:

- زين الخد: وظيفته تثبيت غطاء الرأس، يوضع بشكل دائري فوق الرأس وفوق الخمار، يشبك في الطرف الجانبي للغطاء وتتدلى منه وحدات زخرفية متنوعة، يصل طولها أحيانا الى أسفل الكتف وتكون زخارفها سلسلة الحنيشة أو حلقات صغيرة متشابكة مع بعضها، تنتهي أطرافها بنهايات زخرفية كالصدغيات.

علادق العرب

علادق العرب

شركة

مشاريف بالونايس

الونايس

الخناق

3)حلي الأذنين:

وتسمى بالقرط أو الخرص والشنوف، ويعلق القرط في شحمة الأذن، والآخر يثبت بخيط فقط لأن وزنها الثقيل لايسمح بتعليقها.

- المشاريف أوعلالق العرب: كما سمي عند أولاد نايل، ويعتبر الحلي الأكثر تميزا للأذن، فجزؤها العلوي مكون من حلقات تحمل إما صفا من المثلثات الصغيرة الملتصقة على شكل حاشية، وإما صفوفا متناضدة بطريقة تشكل رؤوسا مرتبة على هيئة حاشية مضاعفة[4] وهناك في حلية المشاريف ما وضعت في نهاياتها أجزاء متدلية لزخرفة جزئها السفلي، وتسمى بالشناشن أو الدنادن عند النايليات.
- الونايس: تلبس الونايس بتثبيتها على خيط أو بسلسلة ولا تدخل في ثقب شحم الأذن، بل تمر فوق الرأس وقد يصل عددها في الأذن الواحدة إلى سبعة أزواج عند النايليات.
- المشاريف بالونايس: هي حلية نايلية مركبة من النوعين السابقين من الأقراط.

حلي الرقبة والصدر:

1) حلي الرقبة:

تعلق في الرقبة وتكون ملتصقة بها ولا تتدلى كثيرا عن الصدر.

- الخناق: عبارة عن قلادة ضيقة تلتصق بالرقبة التصاقا، والظاهر أن التسمية جاءت من خنق يخنق «الخنق»[5].
- الشركة: هو نوع من العقود المعروف عند المرآة النايلية، فهو يحمل سلسلة رقيقة من الأنواع المتدلية على شكل أيادي ليعطيها اسم «شركة بالخمس» أو مدليات أخرى كحامل الحروز أو المسكيات على حسب رغبة المرأة التي تلبسها.
- الطلق: يعلق بالرقبة لكن لا يلتصق بها بل يتدلى منها، وقد تصل أحيانا الى الخصر، ومنها اتخذت التسمية على أن تكون مطلوقة الى الأسفل.
- الشنتوف: هو الآخر من عقود المرأة النايلية، ينجز على خيط حريري أسود أو السفيفة التي تحاط بها قطع من النقود على شكل صفوف.
- السخاب: يحتوي هذا العقد أجزاء صغيرة مصنوعة من عجينة لها رائحة طيبة[6] فتعلق هذه الأجزاء

درقة

مدور أم اثنين

إبزيم

خلدلة

محزمة خمسة وهلدل

على شكل صفوف يتخللها غصينات من المرجان أو الفضة أوالحجرأوحتى الذهب ويتوسطها خامسة.

2) حلي الصدر:

لا تلتصق بالرقبة، بل تتدلى وتلتصق باللباس.

- الأبازيم أوالمشابك: تستعمل هذه الحلية لبزم[7] الملحف[8] عند الكتفين تجمع عند طرفيها، وقد يكون قطعة واحدة أوقطعتين موصولتين بسلسلة غالبا ما تكون سلسلة «الجزرون»[9]، تعددت أشكالها وزخارفها لذا اختلفت أسماءها على حسب الشكل والزخرفة.
- المدور: سميت بذلك لأنها تحمل شكلا دائريا، تتوسطها فتحة مدرجة معدة لاستقبال لسان التثبيت[10].
- مدور أم اثنين: سميت بذلك لاحتوائها على اثنين من المداور تربط بينهما صفيحة فضية.
- درقة: اشتقت هذه الكلمة من يتدرق يحتمي بالدرقة، شكل هذه الحلية يشبه الذرع وهو نوع من المشابك يحتوي على صفيحة مثلثة الشكل ولسان طويل به حلقة مفتوحة تساعد في التثبيت، وهناك أشكال أخرى على هيئة عملة نقدية وآخر دائري أو لوزي الشكل وقد يكون بشكل قطعة أو قطعتين.
- الخلالة: وهي كذلك من أنواع المشابك اتخذت اسمها من الخلال وهو لسان تثبيت الذي يتخلل القماش وذلك لبروز الخلال في الحلية أكثر من الأجزاء الأخرى فيه، وقد يكون قطعة أو قطعتين وهي عبارة عن مشبك مثلث يلبس زوجا، بما أن كل عنصر يستقر تحت الكتف، وكلاهما تشده سلسلة مركزية تتدلى على شكل عقد عادة ما تعلق وسطها علبة تعويذة تعرف «بالحجاب» أو «كتاب» كاشفة بذلك الوظيفة السحرية للحلية[11].

3) حلي الخصر:

تلبس حول الخصر لتجديد معالم الرشاقة والجمال عند المرأة النايلية، مؤدية بذلك دورها الجمالي ويرفع لها الثوب على الخاصرة مكملة دورها الوظيفي.

- الأحزمة: عبارة عن قطع ووحدات فضية مزخرفة السطح متصلة ببعضها البعض، يتوسطها شكل زخرفي كبير مختلف عن باقي الوحدات المشكلة للحزام، وتحت هذا الشكل يوجد مفتاح الحزام.

وتنحصر حلي الخصر في منطقة أولاد نايل في الحزام المتعارف عليه فقط «بالمحزمة» وتختلف هذه المحازم في الزخارف المحصورة داخل المربعات، طبقت تقنية

حلي الأصابع

حدايد حسكة ومقروطة

حدايد دق الحمص

الدح

السوار

المشبوك

التخريم على كامل القطعة والمعروفة «بالتغريبل» لدى الصواغ النوايل، ومن أهم وأشهر المحازم النايلية :

- محزمة خمسة وهلال: عبارة عن وحدات زخرفية متكونة من خمسة وهلال متكررة.
- محزمة الشمس أو نجمة: عبارة عن وحدات زخرفية على شكل شمس أو نجمة.

حلي الأيدي

يقصد بها الحلي التي توضع على أجزاء اليد من المعصم والأصابع.

1) حلي الأصابع:

الخاتم: عبارة عن حلقة دائرية الشكل، توضع في بعضها فصوص من الجواهر الكريمة أو النقوش المحفورة، وغالبا ما يستخدم الخاتم رمزا للخطوبة أو الزواج، وأول من استخدمه للزواج هم المصريون القدماء[12].

- خاتم الحافر: ذو حلقة دائرية الشكل يلبس في الأصابع سمي بالحافر نسبة إلى شكل حذوت الفرس من الأسفل «U» الذي يزخرف واجهة الخاتم.
- خاتم زريعة الفقوس: زينت واجهته بزخرفة على شكل بذرة الفقوس.
- خاتم القلب: عبارة عن حلقة دائرية ذات مجموعة من النقوش المختلفة التي تكسي واجهة الخاتم، والتي يتوسطها شكل قلب بارز قليلا، المنفذ بأسلوب الحز والتخريم.
- خاتم نجمة وهلال: له نفس مواصفات الخاتم السابق، إلا أن شكل الهلال يحتضن نجمة بدلا من القلب.
- خاتم الربيع: له نفس مواصفات الخاتمين السابقين لكنه يحمل شكل «الربيع» وهو عبارة عن عملة نقدية تتوسط واجهة الخاتم.

حلي المعصم

السوار: من أهم الحلي النايلية، فهو أكثر ما تتميز به المنطقة، فاستعماله شائع عند أولاد نايل الذي يبدو أنه موطنه الأم[13]، حيث لا نجد صندوق حلي المرأة النايلية يخلو منه، فيشد الإنتباه بشكله العريض الشائك بواسطة رؤوس معدنية بارزة مربعة التقاسيم، يتراوح عددها مابين ثلاثة (3) الى واحد وعشرين (21) ناب، هذه الأنياب ترمز الى مكانة المرأة الاجتماعية، فكلما زاد العدد كانت مكانتها أسمى.

خلخال الذوادي بالرنة

خلخال مبروم

- الـدح: وهـو الآخـر عريض نوعـا ما يتميز بنقوشـه المشـابهة تماما لنقوش خلخال ذوادي وبطن الأفعى ونقـوش السـوار ذي الأنيـاب فهـو مـن الأسـاور المفتوحـة ذات قفـل زخارفـه مخرمـة نوعا ما.

- المشـبوك: يتمـيز بوجـود قفـل صغير يربـط طرفي السـوار، تتخلله زخـارف مخرمة، وقـد يزين بلصق قطـع نقديـة المعروفة بـ «لويز».

- حدايـد دق الحمص: يغطي هذا السوار أزرار وصفوف من الحبيبـات الملتحمة بالتناوب هذه الأخيرة تشبه حبيبـات الحمص ومنها اشتق اسم الحلية.

- حدايـد حسـكة وربيع: عبـارة عـن حدايـد نايليـة الأصـل، تكـون أعـرض نوعـا مـا مـن حدايـد دق الحمـص، ويغطـي واجهتهـا صـف من الحسـكة والربيـع الواحـدة تلـو الأخـرى تكون ملحمـة على سـطح الحليـة مشـكلة زخرفـة رائعـة.

- حدايد حسـكة ومقروطة: لا تختلف عن سـابقتها إلا باستبدال شكل الربيع بشـكل معين أو «مقروطة». مسـيبعات: عبـارة عن سـبع أسـاور دقيقـة ذات نقـوش تزينية متنوعـة، وقد تكون بحبيبـات دقيقة ملتحمـة بالتناوب وتشـد هذه الأسـاور مع بعضها البعض بزهـرة متحركة.

- سـوار بالمحاقن: عبارة عن سـوار رقيق بـه إضافات ملحمـة تشـبه المحاقن الجبليـة الشـكل، وبين كل محقن وآخر زخارف ونقوش ذات أشـكال هندسـية نفذت بأسـلوب الحفـر الغائر.

حلي الأرجل

الخلاخـل والحجـول: يزيـن بهـا أسـفل السـاق، فالحجل لفظ عـام أطلق على كل ما يلبس في السـاق من حلـي، والحجـل قيـد وكذلك الخلخـال[14].

و الخلاخيـل النايليـة نوعـان: خلخـال بالرنـة: أي أنـه يحـدث صوتـا أو رنينـا عنـد الحركـة. خلخـال بـلا رنـة: وهـو صامـت بـدون صـوت عنـد الحركـة، وقـد تنوعـت الخلاخيـل النايليـة مـن حيـث الشـكل والزخرفـة، وهـي كالتـالي:

- خلخـال الـذوادي بالرنة: عبارة عـن صفيحة فضية علـى شـكل أسـطواني وحافتين غـير مغلـق، تزينه زخـارف نباتيـة، وأربعة أزهـار متحركة تحـدث رنينا.

- خلخـال الـذوادي بالحسـكة: لـه نفـس الشـكل السـابق لكن نجد في مكان الأزهار حسـكات ملتحمة بالخلخـال بحيـث لا تحـدث رنينا.

- خلخـال بطـن الأفعـى: يتكـون مـن حلقـة دائريـة مفتوحـة ينتهـي طرفاهـا بشـكل لـوزي محـدب

امرأة نايلية ترتدي الحلي

في آخره به زخارف نباتية نفذت زخارفه على الواجهة الخارجية بأسلوبي الحفر الغائر والحز، يعتبر أكثر الخلاخل النايلية شعبية في المنطقة مع تميزه بالنقوش خاصة مايعرف بنقش «بول الثور»[15] وهو عبارة عن خطوط منكسرة.

- خلاخل مظفورة: عبارة عن حلقة دائرية تغلق بواسطة كلاب صغير موجود في الطرف الأول للخلخال الذي يثبت بنهاية طرفه الثاني، وهو على شكل رأس الحنش، وقد سمي بالمظفور لأنه عبارة عن ظفيرة مكونة من أربعة أزواج من الخيوط.
- خلخال مبروم: عبارة عن قضيب من الفضة رقيق نوعا ما مبروم بلطف، يشتمل على كويرتين بمثابة الرأسين عند نهايتين مزخرفتين بوردة غائرة[16].
- خلخال رأس الحنش: عبارة عن حلقة دائرية أسطوانية منتفخة غير مفرغة من الداخل، مفتوحة تنتهي في طرفيها برأسين شبيهين لرأس الثعبان لهذا سميت بذلك.

وقد تلبس المرأة النايلية زوجين من الخلاخل، بحيث نجد أن إحداهما ثابت وهو خلخال الذوادي، والآخر متغير من الخلاخل التي سبق ذكرها، هذان الزوجان من الخلاخل يطلق عليهما في منطقة أولاد نايل بـ«الرديف» أي أنها تردف الخلاخل الذوادي بخلخال آخر.

حلي اللباس

تستعمل في مواضع مختلفة لتثبيت الملابس والزينة تتمثل في: زين الخد، الخلالات، الأبازيم، المحزمة، والبثرور[17].

خاتمة

وعليه فقد عرفت المرأة النايلية استعمالات مختلفة للحلي كوسائل تزيينية تستعملها لاستكمال جمال مظهرها الخارجي، كما أنها تعكس هويتها.

وقد لاحظنا في الآونة الأخيرة عزوف المرأة النايلية عن اقتنائها، وبالتالي تخلي بعض الحرفيين عن ممارسة

هذه الحرفة تدريجيا، هذه الأسباب كلها شكلت عوامل مهددة بزوال هذا التراث الحضاري الهام، وعليه يستلزم علينا اتخاذ جملة من الإجراءات لإحيائها والمحافظة عليها وإعادة الاعتبار لها وهي كالتالي:

- إعداد خطة إعلامية لنشر الوعي لدى المواطن بأهمية هذا التراث وضرورة الاهتمام به والمحافظة عليه، والذي أصبح يشكل بديلا اقتصاديا مهما من شأنه المساهمة في تنمية الدخل الوطني، بتنظيم ملتقيات يشارك فيها الأكاديميون والحرفيون لتبادل الخبرات.
- وباعتبار المتاحف تشكل همزة وصل بين الماضي والحاضر، وحتى تستطيع بلوغ هذا الهدف يستلزم عليها مراعاة طرق عرض التحف بأسلوب جذاب.
- تنظيم معارض دورية خاصة بالحرف والصناعات التقليدية، بولاية الجلفة وتعميمها عبر كل التراب الوطني بغرض التعريف للمواطن بمختلف الحلي التي تزخر بها المنطقة، وبالتالي جذب الناس لاقتنائها، وتحسيسهم بضرورة الحفاظ عليها من الزوال.

الهوامش

1. الميشورمشكل من النحاس والبرونز مضاف اليه قليل من الفضة.
2. Catalogue descriptive illustre des principaux ouvrages d'or et d'argent de fabricationAlgérienne .Alger 1990,p35
3. فريدة باكوري، الحلي الجزائرية و حلي الأطلس الصحراوي، معرض قصر الثقافة الجزائر، 1990، ص 170.
4. فريدة باكوري، مرجع سابق،ص 165.
5. الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، ط2، دار الجيل،بيروت،ج2،
6. تتشكل هذه العجينة من أعشاب عطرية كالقرنفل، المسك، التارة، السنبل، القمحة، العنبروغيرها، و يستعمل المسك الأبيض لطرد الارواح لشريرة.
7. بزم يبزم جمع بين الطرفين.
8. الملحمة عبارة عن قطعة قماش طويلة تشد بالخصر و تعدب بالأبازيم.
9. الجزرون: نوع من السلاسل صنعت بباريس خصيصا للسوق الجزائرية، ولذا سميت بالجزرون مفردة الجزائر.
10. فريدةباكوري ، مرجع سابق،ص 166..
11. فريدةباكوري ، مرجع سابق،ص 166
12. EudelPoul, Dictionnqire des bijoux de lAfri-aue, paris ,1909,p 83.
13. فريدة باكوري، المرجع السابق،ص 166.
14. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) ،لسان العرب ، إعداد يوسف خياط،دار لسان العرب، بيروت ، 1858.
15. هذه الزخرفة ظهرت على حلي فترة ماقبل التاريخ.
16. فريدة باكوري، المرجع السابق، ص 171.
17. البثرور: حزام مصنوع من الصوف يدلى من الخصر الى إحدى الجهتين يمينا أو شمالا،ذو شقين أو أكثر ،و هولزينة المرأة النايلية.
- أنظر: خولة نجيمي،ص 82.

المصادر والمراجع

- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) ،لسان العرب ، إعداد يوسف خياط،دار لسان العرب، بيروت، ، 1858
- الفيروزآبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط،ط2، دار الجيل،بيروت،ج2،د.ت.
- المراجع:
- فريدة باكوري، الحلي الجزائرية وحلي الأطلس الصحراوي، معرض قصر الثقافة الجزائر، 1990.
- Catalogue descriptive illustre des principaux ouvrages d'or et d'argent de fabrication Algérienne .Alger 1990.
- Eudel Paul, Dictionnaire des bijoux de l'Afrique, paris ,1909.

الصور

- الصور من الكاتبة
- متحف الفنون و التقاليد الشعبية
- المتحف العمومي الوطني الباردو
- متحف الآثار و الفنون الشعبية
- متحف الآثار القديمة
- / متحف العمومي
- الوطني للآثار القديمة و الفنون الاسلامية

جديد النشر

قضاء البدو الأردني والبشتختة السعودية والحكايات التونسية

198

قضاء البدو الأردني
والبشتختة السعودية والحكايات التونسية

أ. أحلام أبو زيد – كاتبة من مصر

نعرض في هذا المقال لثلاث دراسات كبرى من حيث ناحية الحجم والمحتوى العلمي، ثلاث دراسات حملت الكثير من القيم العربية الأصيلة، نشرت في ثلاث دول الأولى بمنطقة الشام بدولة الأردن حول عالم القضاء البدوي وما يحويه من أعراف وعادات وتقاليد وإجراءات، وما يتضمنه من صرامة وحسم ومراعاة للإعلاء من القيم العليا للمجتمع عامة، والبيئات البدوية خاصة. أما الكتاب الثاني فقد نشر بمنطقة الخليج العربي بالسعودية ويعالج أحد موضوعات التاريخ الرومانسي للجماعة الشعبية وهو توثيق الفن الشعبي الحساوي في المملكة وكيف بدأت أولى مراحل المحافظة على إبداعاتها الشعبية من خلال الاسطوانات الصوتية التقليدية وصولاً إلى التكنولوجيا الحديثة، أما الكتاب الثالث فقد انطلق من المغرب العربي بتونس لنتعرف على مائة وإحدى وثلاثين حكاية تنوعت بين سحر حكايات الحيوان، وغرابة الحكايات الخرافية، ولطافة الحكاية الفكهة، ويتضمن مشروع توثيق الحكايات بتصنيف طومسون، ويعد خطوة مهمة في توثيق الحكايات الشعبية العربية.

وقد بادرت البحرين منذ عدة أشهر من خلال جامعة البحرين بتدشين موسوعة «الحكايات الشعبية البحرينية: ألف حكاية وحكاية»، والتي أسسها علي عبد الله خليفة رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي بمشروع قدمة عام 2007، وخرجت في موسوعة ضخمة من خمسة مجلدات لتكون أول موسوعة للحكايات الشعبية البحرينية، بمشاركة جامعة البحرين بالتعاون مع «الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر» و«المنظمة الدولية للفن الشعبي»، وسوف نقوم بتخصيص مقال مستقل لها إن شاء الله.

تراث البدو القضائي

صدر عام 2017 الطبعة الخامسة لكتاب «تراث البدو القضائي: نظريًا وعمليًا» لمؤلفه محمد أبو حسان عن وزارة الثقافة الأردنية، صدر في مجلد ضخم بلغ 872 صفحة من القطع المتوسط. ويقع في عشرة فصول شملت الملاحق والوثائق الرسمية والشعبية المتعلقة بالقضاء البدوي. والكتاب قد نشر في طبعات سابقة أعوام 1974 - 1987 - 2005 - 2009، ومع ذلك فقد نفذت جميع طبعاته، ويشير المؤلف في مقدمة هذه الطبعة إلى أنه قد حاول أن يبسط لغة الكتاب لتتمكن الأجيال الجديدة من قراءته وفهمه، لتدرك أهمية الجهود التي بذلها الجدود في صياغة هذه الأعراف وإرساء تلك التقاليد وتطويرها لتساير التغيرات التي حدثت في المجتمع، وتحتوي الطبعة الجديدة على إضافات نوعية تعمق فهم هذا التراث العريق وتنير الطريق أمام الدارسين لمعرفة الكيفية التي أدار بها هذا التراث عجلة الحياة في أعماق البادية وأطرافها، في وقت لم يكن للدولة أي وجود حقيقي بين العشائر البدوية، وفي زمن غابت فيه سلطة الدولة ومؤسساتها، حيث نهضت بهذه المهمة أعراف البدو وتقاليدهم التي تمتد جذورها في أعماق التاريخ، إذ حافظت هذه الأعراف على إيجاد التوازن بين تحقيق العدالة من ناحية مع ضمان الأمن والاستقرار من ناحية أخرى، كما حافظت على التوفيق بين حرية الفرد وتصرفاته وسلوكه من ناحية مع قيم المجتمع وأخلاقياته من ناحية أخرى. ويشير هاني العمد في تقديمه إلى أن هذا الكتاب يتخصص في عادات وتقاليد القضاء البدوي الأردني، ويغطى بالمنهج الوظيفي، الذي تفتقر إليه دراساتنا الاجتماعية والأنثروبولوجية، الميادين القضائية البدوية وتفرعاتها الواسعة، في الوقت الذي يرى فيه المؤلف ضرورة إخضاع هذا المنهج في بعض الحالات إلى منهج فولكلوري سوسيولوجي. وليس هذا فحسب، فإن الباحث قد أخذ بالمنهج المقارن عندما تكونت لديه القناعة بأن البدو لا يعترفون بوجود حدود سياسية بينهم وبين إخوانهم. وعلى هذا الأساس، فقد أثبت لنا نظائر للقوانين التي درسها في مضارب البدو غير الأردنيين الأمر الذي يدخل الكتاب في عداد الأبحاث التي عنيت بالدراسة للتراث البدوي.

ويشير المؤلف إلى العقبات التي واجهته في جمع مادته، وأهمها الحصول على ثقة البدو موضوع الدراسة، فضلاً عن مدى توفر إمكانية النقل والإقامة بينهم. كما يسرد لعقبات أخرى تتمثل في قلة المصادر المرجعية المباشرة في الموضوع، وكذا إحلال القوانين والأنظمة الحديثة محل الأعراف والعادات القضائية عند البدو، حتى أخذ الكثير من قضاة البدو يخلط بين مفاهيم القوانين الحديثة والسوادي القديمة، مما جعل المؤلفين المتأخرين يعتمدون على ما كتبه الذين سبقوهم في هذا المجال على علاته دون مناقشة. ومن بين الصعوبات أيضًا لهجات البدو واختلافها حيث أفرد العديد من الأمثلة التي تبين أهمية إتقان الباحث لهجات البدو حتى يستطيع فهم وتسجيل أية واقعة أو حادثة بدقة وأمانة. ومن الواضح أن المؤلف قد تخطى معظم هذه الصعوبات عند جمع مادته وتسجيلها، وقد ساعده في ذلك تخصصه القانوني وعمله في المحاكم على مختلف درجاتها من البداية إلى الاستئناف إلى التمييز والعدل العليا، فضلاً عن دراسته للأنثروبولوجيا وإتقانه للغات البدو المتعددة.

ويشير أبو حسان لبعض الملاحظات المنهجية في خطة عمله الميداني والتحليلي على النحو التالي:

إن سوادي البدو القضائية العريقة تنتشر بين سكان البادية التي تشكل دائرة تمتد بين أربع دول عربية هي: السعودية والأردن وسوريا والعراق، وكلما اتجهنا إلى مركز هذه الدائرة نلاحظ صفاء العادات والأعراف القديمة وهي تمارس في الحياة اليومية بشكل واضح، وكلما ابتعدنا عن مركز الدائرة نلاحظ التشويه يدخل على تلك العادات والأعراف حتى تظهر بصورة غامضة تصل إلى مرحلة التلاشي، وهنا يصعب التمييز بين العادات المتوارثة من العادات الدخيلة نظرًا لاختلاط المفاهيم الحضارية الحديثة مع المفاهيم البدوية.

لقد تناولت الدراسة بشكل رئيسي العوايد البدوية المنتشرة بين سكان مركز تلك الدائرة، فضلاً عن سوادي العشائر البدوية وحتى نصف الرحل المنتشرة في الدائرة بكاملها، مع المقارنة ورصد عناصر الاختلاف بينهما. وقد استعمل المؤلف اصطاحات البدو القضائية للتعبير عن مفاهيمهم، كما أورد تعاريف الاصطلاحات كما يعرفونها هم، ومن ثم لم يلجأ إلى الاستعانة بالمراجع اللغوية أو القانونية أو السياسية أو غيرها. واهتم أخيرًا بتوضيح كل زاوية من زوايا القضاء البدوي مراعيًا في ذلك الوضوح والأصالة والمرجع القضائي الذي يلقى احترام مجتمع البادية، كما اهتم بالعنصر الزمني للنماذج المقدمة على فترات مختلفة، ولم يغفل مقارنة مفاهيم البدو القضائية مع المفاهيم القانونية الحديثة.

أما فصول الكتاب فقد بدأها المؤلف بتمهيد لموضوع الكتاب استعرض فيه جماعة البدو في الأردن من زاوية المصطلح والأنثروبولوجيا القانونية، والبدو بين التراث والتجديد، مشيرًا إلى دراسة تأصيلية مقارنة لتراث البدو القانوني من رصد عملية الضبط الاجتماعي، ومحاكم الدولة ومحاكم البدو، والأعراف البدوية والمستقبل العربي، ثم ناقش نظرية العقوبة في نظام البدو القضائي من خلال تصنيف العقوبات في هذا النظام إلى ثلاث فئات:

- العقوبات القضائية التي يفرضها القاضي البدوي وتشمل: العقوبات البدنية - العقوبات البدلية - العقوبات التبعية - العقوبات المادية (الدية - التعويض) - العقوبات التأديبية - الرزقة (رسوم المحاكمة).

- وتشمل التدابير الاجتماعية، وهي التي يفرضها المجتمع البدوي على من يخالف قيمه كالتدابير الأمنية والعقابية كتجنب السكن مع الجاني والمعاملة السيئة معه.
- العقوبات الانتقامية كالطرد والثأر ونهب الممتلكات والغزو.

ثم يعرض المؤلف للمرحلة الانتقالية في القضاء البدوي، والتفريق بين الحق العام والحق الخاص، والمبادىء الأساسية في النظام القانوني البدوي، والعدالة القضائية ومستقبل الدراسات البدوية. ثم ينتقل المؤلف لبحث موضوع «قضاة البدو» ووحدة المبادىء القضائية واختلاف التفرعات القضائية لدى البدو، وتصنيف القضاة لدى العشائر البدوية، فنجدهم عند عشائر بني صخر -على سبيل المثال- يصنفون إلى أربعة أصناف من القضاة هي: قاضي القلطة الذي ينظر القضايا التي تهم الرأي العام، ثم قضاة الحاملة، ومنهم منقع الدم أو (قاضي الرقاب) الذي ينظر في قضايا القتل وما شابهها، وقاضي العرض، ومبيض الوجوه الذي ينظر في قضايا تقطيع الوجه وما شابهها. أما النوع الثالث فهم قضاة العارفة الذين ينظرون قضايا الأراضي والمراعي والخيول والديون..إلخ. وأخيرًا قضاة التمهيد الذين يحلون الإشكال حول تعيين القاضي المختص أو نوع القضية. ثم يعرض لتنظيم الجهاز القضائي والاختصاص القضائي بين العشائر.

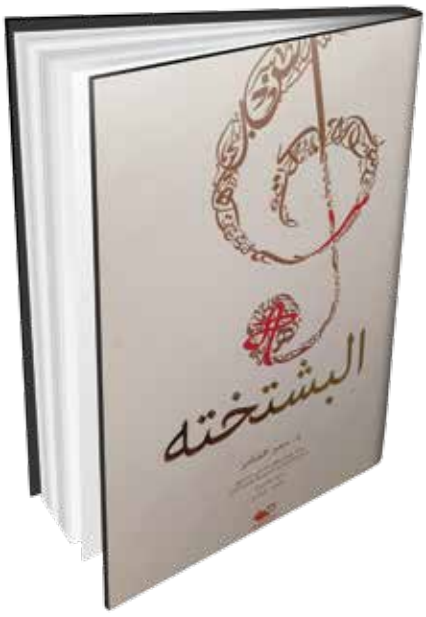
أما عمليات التقاضي وإجراءاتها فتتخذ العديد من الطرق والعادات، منها طرق تسوية المنازعات، والوصول إلى القضاة وأهمية التقاضي، ثم الصيغ القضائية ممثلة في صيغ الإيجاب والقبول، وصيغ الحجج القضائية، ثم شروط القاضي ومصادر معرفته، وصلاحياته وطريقة اختياره، أما فرض القاضي فتتضمن عدة عناصر منها الغرامة والتعويض والقصاص والتشهير. ثم يعرض المؤلف للمواعيد القضائية وإجراءات المحاكمة، ثم الكبارة (التمثيل أمام القضاء البدوي)، والرزقة (الرسوم القضائية). وقد تناول المؤلف موضوع الأدلة القضائية عند البدو في فصل مستقل قسمه إلى تسعة مباحث هي: الاعتراف- اليمين- الشهود (الورود)- قص الأثر- البشعة- القيافة- المناداة- طريقة النقد- طريقة التوسيد. كما تتخذ إجراءات الأمن والتنفيذ والصلح عند البدو عدة طرق هي: الجاهة- الوجه- الدخالة- الكفالة- العطوة، مشيرًا إلى أن الصلح العشائري هو عملية شعبية غير رسمية تهدف إلى إنهاء النزاع وقطع دابر الخصومة بين الأطراف المتنازعة، ويتم بالتراضي من خلال شيوخ العشائر ووجهاء المجتمع، وهو ملزم لكفلاء الصلح. ثم ينتقل المؤلف لبحث موضوع «المسؤولية» وهي في المجتمع البدوي تنشأ مجرد وقوع الاعتداء تطبيقًا للقاعدة المعمول بها عند البدو وهي أن (هواة اليد ما منها سلامة) سواء وقع الاعتداء عن قصد أو غير قصد، وتشمل هواة اليد هنا استعمال جميع الأدوات والأسلحة..إلخ. ومن ثم فهناك المسؤولية الجزائية وطريقة العد والطلوع (تحديد المسؤولية)، ثم العقوبات التي تشمل الطرد أو الجلاء (الهجرة من دير العشيرة) أو التأدية ومنها الدية المرتبطة بجرائم القتل، والتعويض الذي يشمل قضايا العاهات والجروح. ثم يبحث المؤلف في فصل مستقل موضوع «المهلكات من قضايا البدو» يعرض فيه لخصائص المجتمع البدوي الأردني، وتصنيف القضايا عند البدو، التي تشمل: المقصورات وهي القضايا المستعجلة، ثم القضايا غير المقصورة وتشمل جميع القضايا الأخرى. وهناك تصنيف آخر حسب خطورة القضايا أو ما يطلق عليها القضايا المهلكة وهي المرتبطة بالعرض والدم وتقطيع الوجه. وهناك تصنيف ثالث قسم القضايا إلى: المحيفات أي القضايا المخجلة والدنيئة كالزنا والسرقة وما في حكمهما، أما القضايا الأخرى فهي غير المحيفات. ويعرض المؤلف في هذا الفصل لبحث وتحليل هذه النماذج بنوع من التفصيل والنماذج الميدانية وهي: قضايا الدم وتتبعها قضايا الجروح والتهديد، وقضايا العرض، وقضايا الوجه، وقضايا الاعتداء على الضيف، وقضايا صيانة البيت، وقضايا القصيروالجار. أما القضايا غير

المهلكة التي بحثها المؤلف فتتمثل في: قضايا الغزو- قضايا السرقة- قضايا المعيار واللغو، وهي المرتبطة بجرائم القدح والذم والتحقير، وهو نوع يعالجه القضاة بكل حزم لقطع دابر الفتنة -قضايا الأراضي والمراعي- قضايا الرعاة، وقد فرق القضاء البدوي هنا بين راعي الإبل من ناحية، وراعي الغنم والماعز من ناحية أخرى- قضايا الوساقة، وفيها يقوم المدعي أو أحد أقاربه بحجز مواشي وأموال المدعى عليه أو أحد أقاربه حتى يسترد حقوقه- قضايا العداية، وتعني قيام صاحب البيت بأخذ خروف أو ماعز أو أي ماشية لإكرام ضيفه من أول قطيع يقابله في طريقه، دون استئذان صاحب القطيع، وهي عادة تعارف عليها البدو- قضايا البدة أو التفويل، أي حق الاعتراض الذي تمنحه أعراف البدو لأشخاص معينين من أجل إيقاف تنفيذ الإجراءات القانونية- قضايا الحِسنى، والتي تقوم على قاعدة (الوعد بتقديم المساعدة)، ومنها حِسنى العرض، وحِسنى الحي، وحِسنى الدم، وحِسنى الميت.. ولها شروط في القضاء البدوي- قضايا تغيير جنسية العشيرة (الحش أو الدخول بالدم) وهي حالات نادرة يقابلها القضاء البدوي- قضايا الخيول، حيث وجدت عند قضاة البدو قواعد دقيقة واضحة تنظم عمليات بيع الخيول، وتحدد الحقوق والواجبات وحل جميع الخلافات المتعلقة بالخيول- قضايا العائلة البدوية، وقد أفرد لها المؤلف العديد من النماذج المرتبطة بالزواج وأنواعه وتربية الأطفال وعادات الطعام.. إلخ- قضايا العدولة، أي شركة المواشي، وقد تنشأ لسببين إما للمساعدة أو في حالات الضرورة.

ويخصص المؤلف آخر فصلين في كتابه لعرض علمي للوثائق الرسمية للقضاء البدوي والتي تضمنت: قانون محاكم العشائر لعامي 1924 - 1936، قانون الإشراف على البدو لعامي 1929 - 1936، قانون تأسيس محكمة الاستئناف العشائرية لسنة 1936 قانون إلغاء القوانين العشائرية لسنة 1976. أما الوثائق الشعبية فقد تضمنت: الوثيقة الصادرة عن شيوخ وقضاة محافظة معان لسنة 1972، الوثيقة الصادرة عن شيوخ وقضاة محافظة إربد لسنة 1972، الوثيقة الصادرة عن بعض عشائر البلقاوية لسنة 1972، الوثيقة الصادرة عن القاضي البدوي جدوت العودات الجازي من عشائر الحويطات- وثيقة العشائر الأردنية لسنة 1987، فضلاً عن بعض الوثائق الأخرى التي حصل عليها المؤلف منها الصلح العشائري بين السوريين في مخيم الزعتري في الأردن، ووثيقة تفيد لجوء مواطن أمريكي للقضاء العشائري لإنهاء مشاجرة. كما أورد المؤلف بعض الموضوعات المهمة لملاحق الكتاب والمعروفة لدى البدو مثل عادات القهوة وأثرها في حياة البدو الاجتماعية، كما يتضمن كشفًا بأسماء قضاة العشائر البدوية ومناطق هذه العشائر، فضلاً عن المصطلحات القضائية عند البدو، ودراسة حول ملامح الحياة في المجتمع الأردني التقليدي.

البشتختة الحساوية

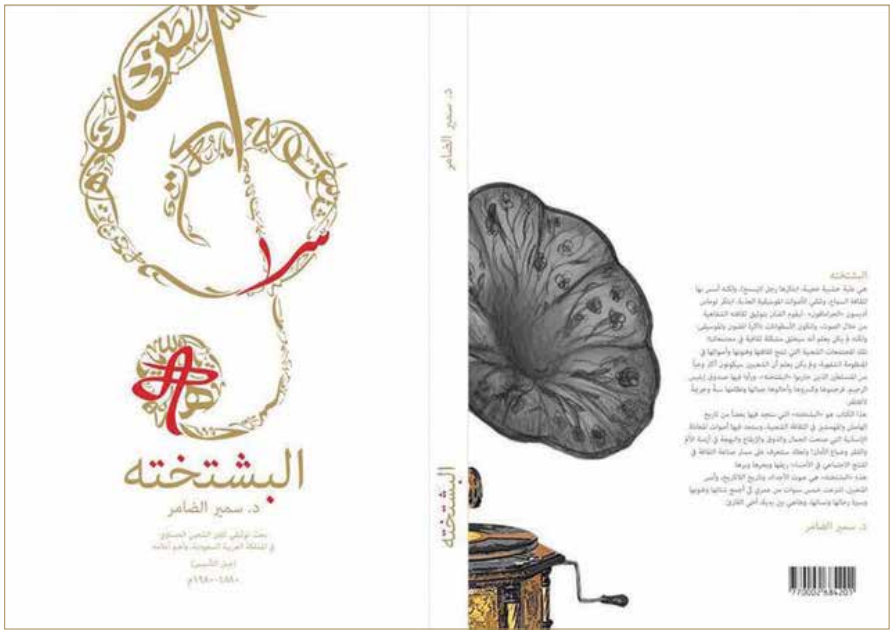
صدر عن مركز وسم للدراسات الثقافية عام 2015 الطبعة الأولى لكتاب سمير الضامر بعنوان: البشتختة: بحث توثيقي للفن الشعبي الحساوي في المملكة العربية السعودية وأهم أعلامه: جيل التأسيس 1880 - 1980، والكتاب يقع في 417 من القطع المتوسط. ويلخص المؤلف قصة «البشتختة» بأنها علبة خشبية عجيبةأو صندوق خشبي له بوق، ابتكرها رجل لا يسمع!، ولكنه أسس بها لثقافة السماع، وتلقي الأصوات الموسيقية العذبة. ابتكر توماس أديسون «الجرامافون» ليقوم الفنان بتوثيق ثقافته الشفاهية من خلال الصوت، ولتكون الاسطوانات ذاكرة للفنون والموسيقى، ولكنه لم يكن يعلم أنه سيخلق مشكلة ثقافية في مجتمعاتنا، تلك المجتمعات الشعبية التي تنتج ثقافتها وفنونها وأصواتها في المنظومة الشفاهية، ولم يكن يعلم أن الشعبيين سيكونون أكثر وعيًا من المتسلطين الذين حاربوا البشتختة ورأوا فيها صندوق إبليس الرجيم، فرجموها وكسروها وأحالوا جمالها ونظامها سبة وجريمة لا تغتفر. وعلى هذا النحو توثق البشتختة



بعضًا من تاريخ الهامش والمهمشين في الثقافة الشعبية، حيث نجد فيها أصوات المعاناة الإنسانية التي صنعت الجمال والذوق والإيقاع والبهجة في أزمنة الألم والفقر وضياع الأمان.. والبشتختة هي صوت الأجداد وتاريخ اللاتاريخ، وأنس المتعبين.

ومجال البحث لهذا الكتاب هو توثيق الفن الشعبي الحساوي في المملكة العربية السعودية، وأهم أعلامه خلال قرن من الزمان (1880 – 1980) وهي فترة مهمة من فترات الثقافة الفنية الغنائية والشعرية التي غذَّت الخليج والجزيرة العربية منذ أكثر من ثلاثة قرون بأجمل وأعذب الفنون. وقد ظل الباحث مهمومًا لعدة سنوات بفكرة توثيق الفن الحساوي، متسائلاً: لماذا لم يوثق الفن الشعبي في الإحساء؟ ولماذا ظل أعلامه ومؤسسوه رهينة الثقافة الشفاهية؟ وما هو السبب الذي جعل من عالم الطرب والمطربين عالمًا غير أخلاقي؟ وما الذي اجترفه أولئك المطربون المصدرون للجمال والأحاسيس الإنسانية ليكونوا مهمشين وغير معترف بهم اجتماعيًا وأدبيًا؟.. ويستطرد المؤلف في شرح رحلته مع قصة توثيق الفن الحساوي عبر رحلاته من المملكة إلى الأردن إلى الكويت.. والتخطيط للشروع في البحث الميداني الذي اعتمد على روايات الثقاة بمنطقة البحث من الفنانين الذين لا يزالون على قيد الحياة، كما استعان بالشخصيات التي عاصرت الفنانين المتوفين، وما نقل عن سيرتهم وإبداعاتهم. إلى جانب المادة العلمية المنشورة ببعض المراجع والتسجيلات بمختلف أنواعها. فاستطاع أن يحصد مادة علمية شديدة الأهمية عن هذه الفترة التي كادت أن تمحى من تاريخ الجماعة الشعبية صاحبة هذا الإبداع.

ثم بدأ الضامر كتابه بمدخل حول الأدب الطبيعي والسياق الثقافي تناول فيه منطقة الإحساء جغرافيًا وتاريخيًا فضلاً عن اشتهارها بالنخيل وما حوله من ثقافة ليصل إلى الهوية الثقافية للمنطقة، مشيرًا إلى أن الأدب الطبيعي – ربما يقصد الشعبي – الذي كانت عليه منطقة الإحساء لم يحظ بالتدوين، ولم يقم أحد بتوثيق أعلامه وفنونه. ثم قدم لنا بعضًا من هذه الفنون ومن بينها «الطقاقات» وهن فرق شعبية نسائية يقمن بتأدية الفنون الشعبية النسائية الخاصة بالزواج ويستخدمن الطار والدف، ومن أشهر فنونهن: السامري والخماري والدزة والطرارة. كما يستعرض بعض البيانات



حول الأسماء الشعبية القديمة في الفنون الحساوية مثل: عبد العزيز الهويشل- صالح سبعان- علي البريكان- عيسى الدوخي- محمد البوص. ثم يخصص الضامر فصلاً حول الفنون والإيقاعات الحساوية مشيرًا إلى إيقاعات القلن والقواطي والكباريت وأهم من اشتهر بصناعة الجيد منها الفنان ابراهيم العويصي في المبرز، وعبد الرحمن الفريدة في الهفوف. ثم يعرض لفن الحصاد وهو فن يؤدى عند جني السنابل حيث يقوم المزارعون بجمع المحصول في مكان على الأرض، ويقومون بالدوران حوله والضرب بالعصيان مع ألحان الغناء المصاحبة، وأشعار الابتهال والشكر لله.

ثم يعرض لفنون مختلفة أخرى مثل: فن الدّزة وفن الطرارة الذي تؤديه الطقاقات في الأفراح، فن حداديحساوي وهو مواويل يؤديها النهام، فن حساوي وهو غناء بين مطرب ومجموعة تشاركه ردود المذهب، فن دقة الحَبّ الذي كان يمارس أثناء موسم الحصاد، فن التشبّح وهو أهازيج تؤديها البنات، فن الهيدا من فنون النصر بعد العودة من الحرب، فن المالد وهو فن الاحتفال بالمولد النبوي الشريف. ثم يعرض لبعض الإيقاعات مثل الخماري، والإيقاع الحساوي. أما الشعر والشعراء لهذه الفترة فقد خصصه المؤلف للشعر المغنى وأشهر المؤدين مثل سليم بن عبد الحي وعبد الرحمن المريخي. ثم يخصص فصولاً متفرقة لهؤلاء الشعراء والمغنين وأهم أعمالهم الفنية خلال مائة عام، وهم: حمد بن مغلوث- مبارك العقيلي- حمدان بن ناصر- سلطان الملحم- راضي بن سبت- عبد الوهاب المتيعب- محمد المسفر- محمد الجنوبي.. والأمر نفسه بالنسبة للمغنين الشعبيين مثل أحمد الفارسي وابراهيم العويصي وأحمد الرشيد ومبارك الشملان.. مستعرضًا بعض النصوص المغناه لهؤلاء الرواد، على نحو ما عرضه للشاعر حمدان بن ناصر الذي يقول في مطلع قصيدة له (قال المولع):

قال المولع بحب الغيد

القلب هايم برعبوبه

هذاك يوم أراه سعيد

يحصل القلب مطلوبه

أما مبارك العقيلي فقد اهتم في أشعاره بالبحث عن الحرية التي نجدها مفردة أساسية في إبداعاته:

حر أنا وأحرار كل العبادي

والحق شرع الله لا سوط نمرودي

أما الشاعر راضي بن سبت (1922 - 1976) فقد اشتهر بكونه شاعر الغزل المعجب بالقومية العربية، فيقول:

يقول بن سبت

راضي يا فريد ارحم

ارحم محب

يودك دوم ولهاني

أرسلت قلبي

وروحي والجسم والدم

حتى الحشى مع

فؤادي منك تلفاني

ويقدم المؤلف في نهاية كتابه فصلاً بعنوان «شارع الاسطوانات» ويقصد هنا «شارع المدير» الذي عرفه بأنه شارع الفن والاسطوانات وملتقى الموسيقى الشعبية، مستعرضًا لتاريخ أهم شركات الاسطوانات التي اعتمت بتوثيق هذه الفنون، بدأها بشركة «هجرفون» الذي ظل يسجل نجاحات جيدة على مستوى البيع والإنتاج، وعرف واشتهر في داخل منطقة الإحساء وخارجها، وكان من ضمن مقتنيات المحل «عود مصري» يُضرب به المثل في جودة الصنع، مكتوب عليه «عبدالله العماني» وهذا العود يعزف عليه المطربون أثناء التسجيل. إلا أن مشروع هجرفون لم يدم طويلاً وذلك بسبب اختلاف الشركاء في التعامل مع المطربين. وقد تميزت أغلفة اسطوانات هجرفون بإظهار هوية التراث الحساوي للفنان أحمد التركي. أما شركة «خليفة فون» لمؤسسها خليفة العبندي الذي سجل لعدد من الفنانين من الأحساء ومناطق مختلفة من المملكة والبحرين ومنهم: حارب حسن - عيسى الأحسائي - مطلق دخيل - عبدالله العماني - خلف بن هذال - عبد الرحمن الفهيد.. إلخ. وكانت طريقة تسجيل الاسطوانات تعتمد على جهاز خاص ذو بكرات موصل به مايكروفون، ثم تطبع باليونان أو الهند.. ويمر المؤلف سريعًا على بعض التجارب الأخرى في تسجيل الاسطوانات للفنانين الشعبيين بالإحساء مثل ابراهيم العتيق الذي عاصر الفترة الذهبية لإنتاج الاسطوانات في شارع المدير، وهو شاهد عيان للتاريخ الفني والثقافي لهذا الشارع، ويعد العتيق مصدرًا مهمًا في الرواية عن الفنانين الشعبيين، كما كان واحدًا من أهم من دعموا المؤلف في إخراج هذا الكتاب. أما صالح المحسن فقد أنشأ محلاً للاسطوانات حمل اسم «توزيعات الكواكب» واسم «زهور الإحساء» وهو منتج مؤسس في هجرفون قبل فض الشراكة وله بعض الكتابات في الشعر الغنائي. كما استعرض المؤلف تجربة السدراني فون ومؤسسها فهد بن عبد اللطيف بن صالح السدراني الذي توفي 1999 الذي كان متابعًا للحركة الفنية في شارع المدير، وكان يعمل في مهنة غسيل الثياب، وكان يراقب كثرة الذبائن الذين يتوافدون على محلات الاسطوانات، فراقت له فكرة تحويل دكانه إلى مكان لإنتاج التسجيلات وبيعها، واستخدم مسجلاً من نوع (جرندول) ليسجل عليه للمطربين المغمورين، ونجح في إظهار عشرات الأصوات الفنية مثل: محمد عيسى بوقيته - أحمد الحلو - بوصالح القطيفي - حسين المري. وكانت تسجيلات السدراني مختلفة عن التسجيلات الأخرى للاسطوانات، حيث كان يسجل الأغاني والفنون الشعبية كفنون السامري ودق العسق، وكان يسجل تمثيليات حوارية تتخللها أغاني للمطربين: عبدالله بوخوه، وعبد اللطيف الحمدان. وسجل منولوجات ساخرة للفنان أحمد الدعي. أما آخر التجارب مع تاريخ الاسطوانات والتسجيلات فقد خصصها المؤلف للمطرب الإماراتي محمد سهيل الذي أسس شركة «سهيل فون» الذي سجل اسطوانات لعدد من مطربي الخليج العربي والإحساء، وكان من أبرزهم: طاهر الإحسائي - عايد عبدالله - أحمد الرشيد وغيرهم.

وقد أسهم سهيل في توصيل الصوت الفني لمطربي الإحساء على مستوى المملكة والبحرين.

واختتم المؤلف كتابه بشكر الرواة والفنانين والمهتمين والذين قاربوا المائة راو اعتمد عليهم في توثيق مادته العلمية بالكتاب من أخبار وصور ووثائق واسطوانات وأشرطة. كما اهتم بتوثيق المواد المصورة والخرائط بالكتاب التي اشتملت على عرض لرحلة الفن الحساوي منذ تسجيلات جيل الفن الشفاهي من اسطوانات القار ثم جيل الاسطوانات البلاستيك مرورًا بجيل الحفلات والجلسات ثم جيل تسجيلات الكاسيت ونهاية بجيل القنوات الفضائية والإنترنيت. كما وثق الكتاب لخريطة ألمانية للإحساء وصور بعض الحرف والفرق النسائية وبعض الفنون الحساوية بالمصادر العربية..إلخ.

الحكاية الخرافية والشعبية

صدر بتونس عام 2016 كتاب سالم ونيس حول الحكاية الخرافية والشعبية عن دار سحنون للنشر والتوزيع. والكتاب يقع في 724 صفحة من الحجم المتوسط. ويشمل مائة وإحدى وثلاثين حكاية تونسية صنفها المؤلف إلى أربعة أصناف كبرى وفقًا للتصنيف العالمي للحكايات الشعبية (آرني/ طومسون AT)، وهذه الأقسام هي: أولاً: حكايات الحيوان الخرافية: (أ/ ط: 1 – 99.. 100 – 219) وهي حكايات يلعب فيها الحيوان دورًا رئيسيًا، وتتميز بقصرها إذ يجب أن تُفهم بسهولة لتحفظ بسهولة، وغالبًا ما يكون موضوعها «الحيلة» ويكون بناؤها على أساس ثنائية المحتال/ المحتال عليه.. أي أن بنيتها عادة ما تكون بسيطة يلتقي فيها اثنان من الحيوانات في وضعية صراعية. ويبلغ عددها بتنويعاتها، إحدى وعشرين حكاية قد استغرق سردها ساعة واحدة ونصفًا، أي بمعدل خمس دقائق ونصف لكل حكاية، مثلت نسبتها 16 % من مجموع الحكايات التي تم جمعها.

ثانيًا: الحكايات الخرافية وصيغها: وتتميز بأن الكائنات الخرافية تلعب فيها دورًا رئيسيًا محددًا لمسارها، وذلك بوضع عناصر عجائبية غير معروفة لخلق جو الاغترابللمتلقي، كما تشمل عناصر إنسانية معروفة حتى يتحقق الفهم والتأويل. ويشمل هذا النوع: حكايات خوارقية عجائبية أو خوارقية عقائدية؛ أي الغريم الخوارقي (أ/ط: 300 – 399). والزوج/ الزوجة الخوارقي (أ/ط: 400 – 459)، والمساعد الخوارقي (أ/ط: 500 – 559)، بلغت جميعها ثلاثًا وسبعين حكاية سُجلت في سبع عشرة ساعة ونصفًا، بمتوسط خمس عشرة دقيقة للحكاية الواحدة، مثلت نسبتها 56 % من مجموع الحكايات التي تم جمعها.

ثالثًا: الحكايات الشعبية: وهذا النوع يتخذ في تصنيف أرني طومسون رقم (أ/ط: 1200 – 1349) ولايتضمن عنصر الحيوان الناطق أو الخرافي أو العجائبي، وتخلو منمحدد للزمان أو المكان وتتسم بالواقع المعاش، ويبلغ عددها ست وعشرين حكاية استغرقت مدد سردها أربع ساعات وخمسًا وثلاثين دقيقة بمتوسط إحدى عشرة دقيقة للحكاية الواحدة، مثلت نسبة هذا النوع 20 % من مجموع الحكايات التي تم جمعها.

رابعًا: الحكايات الخرافية الفكاهية، التي تأسست على التفكه والانشراح ورقمها هو (أ/ط: 1525 – 1949) ولم يتجاوز عددها إحدى عشرة حكاية، ومدد سردها ساعة واحدة وعشرين دقيقة، بمتوسط سبع دقائق ونصف للحكاية الواحدة، بنسبة حوالي 8 %. ويؤكد المؤلف على أن لهذا التفاوت المددي، طولاً وقصرًا، شأنًا في توزيع الأصناف الحكائية، إذ القصر لصنفي حكايات الحيوان ثم الحكايات الفكهة، والطول لغيرهما، حيث يقل عدد الفواعل، وتنبسط الأحداث ماهية وفضاء في الصنفين الأولين، وتغزر وتتشابك في صنفي الخوارقي والشعبي منها. وقد جمعت هذه الحكايات من أربعين راويًا وست وخمسين راوية من معظم البيئات التونسيةتراوحت أعمارهم بين الثلاثين والثمانين، بمتوسط أعمار عند الستين عامًا. وعلى هذا النحو فقد التزم المؤلف بالأسس المنهجية الرصينة في عمليات الجمع الميداني لمادة الكتاب.

ومجموعة تلك الحكايات تشكل جهد المؤلف الميداني منذ مطلع العقد السابع من القرن الماضي حتى الآن، حيث عمليات الجمع والتصنيف والإيداع والتوثيق ثم إتاحة هذه الحكايات من خلال هذا العمل الضخم، وهنا يشير المؤلف إلى أنه قد اعتمد العمل المباشر دون غيره؛ كالاستبيان، والاستجواب والوسائط... والجماعي دون الفردي الذي فيه تُصنع لحظات الحكي وتتكلف وتُعزل عن مكانها الطبيعي العادي.. ولم ينتهج من المقابلات إلا ما كانت حينية، وفيها يتجالس الجامع والراوي ولا يتوسطهما دليل أو مرشد أو غيرهما ممن يستعين بهم الباحثون الغرباء عن بيئة الميدان، رغم ما يتطلبه ذلك من مشقة وصبر لاقتناص لحظات الأداء، والتنبه إلى ملابساته المشحونة فكرًا وعطافة وجمالاً.ولم يلتزم ونيس الطريقة التقليدية التي تتمثل في تدوين الباحث لمذكراته طيلة أطوار البحث الميداني، حيث اكتفى بذكر اسم الراوي والعمر ومكان التسجيل وتاريخه، والمدة التي استغرقتها الحكاية وهي تسرد، وبعد عزل ما قد يطرأ، اثناءها، من تقطع أو تردد أو توقف، أحيانًا، من استرجاع أو استدراك أو تكرار أو تعاليق المتداخلين. كما اعتمد في عمليات تفريغ الأشرطة الصوتية للحكايات وتدوينها على الحرف العربي ونظم رسمه خطًا وتنقيطًا، كما اهتم بتدوين طرق النطق للصوت الواحد واختلافها. ثم عمد المؤلف إلى إدراج تصدير كل «نص» بتلخيص معبر عن تسدية الحبك وتعاقب مرقم للمتتاليات السببية، ولم يُضمن شروحًا مدلولية معجمية أو غيرها للعبارات أو المفردات واضعًا في اعتباره حجم الكتاب الذي قد يتضخم أضعافًا، حيث أن هذه المفردات ليست غريبة عن الجماعة الشعبية التونسية، ويرى أن هذا الإجراء مرتبط بالدراسات المرتبطة بعلوم المأثور أو الإناسة أو الاجتماع.

ويعي المؤلف جيدًا أن لكل نمط حكائي صيغًا عديدة مختلفة، وروايات متعددة، هي، في أغلبها، ناتجة عن قدرة الراوي على التصرف العمدي بحسب جمهور المستمعين، وعن معرفته التامة بالتقنيات الخاصة بالحكي، أو متأتية من اختلاف المواقع الجغرافية والبيئات الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فقد اقتصر اختيار المؤلف لنصوص الحكايات على إثبات إنجاز حكائي واحد لكل نمط.. إلا إذا اقتضت الضرورة ثبت البعض المتكرر منه،

وهي صيغ يمكن أن تكون مادة لعمل يعتمد المنهج المقارن أو غيره. وعلى هذا النحو يفرد المؤلف في وصف وتحليل أنواع الحكايات التي قام بجمعها، وطبيعة كل نوع عند أدائه من قبل الرواة،فالحكاية الخرافية تتميزبكونها ذات عناصر معقدة وبنية ثابتة بشيء من الصرامة، لايمكن قطعها أو تدخل المتلقين أثناء سردها، إذ عادة ما يكون فيها الراوي، أثناء عرضها، عبارة عن مخاطب وحيد مسيطر على مستمعيه لا يقبل منهم تدخلاً، تعديلاً أو تغييرًا، استباقًا للأحداث أو تعليقًا عليها.. وإن فعلوا ولم يلتزموا الصمت المعبرانتباهًا، يتحول الحوار إلى كلام فوضوي حتى يقرر الجميع العودة إلى الحكاية إلى حيث توقف الراوي الذي يتولى لحم ما ورد من أحداث وربط متتالياتها بباقي نسيج الحكاية. أما السرد في حكايات الحيوان فإن المستمعين قد يضيفون للراوي بعد انتهائه من حكايته، عنصرًا جديدًا أو حكاية مشابهة البنية. أما الحكايات الفكهة فتتاسس على القصر والقدرة على التسرب إلى الخطاب العادي وبالتالي على التكيف زمانًا ومكانًا، إذ يبقى جوهرها قائمًا وتتغير ظروفها الزمانية والمكانية كما تتغير فواعلها إما شخصيات محلية أو نمطية، مثلما هو شأن حكايات جحا.

ولعل التزام المؤلف بالمنهج العلمي في الجمع والتصنيف والتوثيق قد انعكس في منهجيته في تصنيف عناصر الحكايات التي جمعها وفقًا لتصنيف أرني طومسون الذي أشرنا إليه، إذا استطاع أن يضع كل عنصر في مكانه من التصنيف وفقًا للترقيم المعمول به عالميًا على النحو التالي:

القسم الأول: حكايات الحيوان

التصنيف	الترقيم
1 – 99	الحيوانات الوحشية
100 – 149	الحيوانات الوحشية والحيوانات الأليفة
150 – 199	الإنسان والحيوانات الوحشية
200 – 219	الحيوانات الأليفة
220 – 249	الطيور
250 – 274	الأسماك
275 – 299	حيوانات وأشياء أخرى

القسم الثاني: الحكايات المأثورية العادية

التصنيف	الترقيم
300 – 749	أ. حكايات السحر
300 – 399	الغريم الخوارقي
400 – 459	الزوج (او الزوجة) الخوارقي أو المسحور
460 – 499	الأعمال الخوارقية
500 – 559	المساعد الخوارقي
560 – 649	الأشياء الخوارقية
650 – 699	القوة أو المعرفة الخوارقية
700 – 749	حكايات خوارقية أخرى
750 – 849	ب. الحكايات العقائدية والدينية

التصنيف	الترقيم
850 – 999	ج. القصص
1000 – 1119	د. حكايات الغول الأبله

القسم الثالث: الحكايات الفكهة والملح

التصنيف	الترقيم
1200 – 1349	حكايات الهيكل العظمي
1350 – 1439	حكايات حول الأزواج
1440 – 1524	حكايات حول المرأة (أو الفتاة)
1525 – 1874	حكايات حول الرجل (أو الفتى)
1525 – 1639	الرجل الذكي
1640 – 1674	الصدف السعيدة
1675 – 1724	الرجل الغبي
1725 – 1874	حكايات فكهة حول رجال الدين
1875 – 1999	حكايات الكذب
2000 – 2399	الحكايات الحِكَمية أو ذات المغزى
2400 – 2499	الحكايات غير المصنفة

ونرد هنا لنموذج من هذه الحكايات (أكذب الكذب) من قسم الحكايات الفكهة، حيث يسجل الباحث ملخصًا للحكاية في عناصر، ثم يقوم بتوثيقها بلهجة الراوي على هذا النحو:

- هردش بن مردش يشتري لزوجته لحمًا.
- عند إعداد الطعام تلتهمه زاعمة أن القدر تبتلع اللحم.
- يخرج إلى السوق ويقايض ما تبقى من اللحم (قطعة صغيرة) بحكاية كذب.
- يولد الإبن قبل أبيه.
- يخرج الديك من البيضة.
- تقع حبة زيتون في أذن الديك.
- فيعصر الزيت.
- ويباع.
- يصبح صاحبه الكاذب غنيًا. يتبع ذلك نص الحكاية كما يسردها الراوي.

وفي تقديرنا أن هذا العمل الموسوعي المنهج يقع ضمن الجهود العربية المبذولة في الحكايات الشعبية بأصنافها المختلفة، ومن ثم فهو خطوة مهمة في سبيل عمل موسوعي عربي ضخم يوثق لحكاياتنا الشعبية العربية مصنفة، ومن قبل كانت هناك جهود من البحرين – كما أشرنا بالمقدمة – فضلاً عن جهود خليجية أخرى ومصرية ومغاربية وشامية، غير أنها تحتاج لمنهج موحد في التوثيق والإتاحة حتى نقف على إبداع المجتمع العربي الغزير في هذا المجال.

وينهي المؤلف كتابه بعبارات الاعتراف والتقدير والشكر إلى جميع الرواة الواردة أسمائهم في هذا العمل، وهم أصحاب الفضل الأول في إبداع هذه الحكايات، فالراوي الشعبي – كما وصفه المؤلف – يبدو وكأنه ينتظر من يطلب منه أن يروي حكاية بعيدة عن الحياة اليومية المعاشة.. وكأنه يصف جميع الرواة الشعبيين على مدى الوطن العربي الكبير.

أصداء

تعقيب على مقال «مشروع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية» 212

«المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)» تعقد جمعيتها العمومية ومؤتمرها العلمي في الشارقة 218

تعقيب على مقال «مشروع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية»

د. محمد سعيد العطار – كاتب من البحرين

مع ما فرضته العولمة من تغييرات سريعة وعميقة في سلوك المجتمعات؛ برز الإهتمام المتزايد بدور الشعوب المختلفة بما تحمله من تجارب ومفاهيم متنوعة تمنح البشرية فسيفساء تحمل كافة الألوان؛ فنشأت العديد من المؤسسات الأهلية والخاصة بهدف «حفظ وحماية التراث والثقافة الشعبية».

لا شك أن اللغة العربية حفظت الجزء الأعظم من تراث شعوب العالم القديم كافة، من اقصى الغرب في الأندلس لأدنى الشرق متجاوزةً سور الصين العظيم؛ وبناء عليه يُعد «مشروع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية» مهمة إنسانية وقعت بجبر التاريخ على العرب دون سواهم.

لا شك ان نشر «الثقافة الشعبية» لفكرة المشروع أعلاه ضمن العدد 39 للكاتب الدكتور مصطفى جاد بذرة طيبة نأمل أن تحظى بالرعاية والاهتمام

العلم	السنن	المعيار
مكتوب	شفهي	طريقة الانتقال
أسس منطقية	كشف، إدراك مباشر	كيفية المعرفة
مبني على الأدوات والتقنيات	مبني على العواطف والاحاسيس	العامل البنائي
قابل للتكرار؛ انتقال جماعي	صعوبة الانتقال؛ انتقال فردي	قدرة الانتقال

جدول 1: ملخص نظرية نيكولسكو في الفرق بين العلم والسنن

الباحثين بكافة تخصصاتهم، وهو الواقع القائم على تنوع «الثقافة والتراث الشعبي» لتشمل كل المعارف الانسانية والعلوم التطبيقية؛ لا تبدأ وتتأثر بالأديان ولا تنتهي وتؤثر في سلوك المجتمع وممارساته كالطب؛ وهذا ما يفرض مناقشة المقال من عدة زوايا وعرض لبعض إشكالياته -كما يقر المؤلف الكريم- لتتحول فكرة المشروع من أمل إلى خطة عمل، ومن ذلك:

إشكاليات المصادر العربية

المصادر العربية، شعبية ام نخبوية:

لعل أهم اشكالية تعترض الباحث في مجال «التراث الشعبي» هو العلاقة بين التقاليد والسنن الشعبية و«العلم» الرائج في زمانٍ ما؛ لهذا من الواجب أولاً تصنيف محتوى المصادر العربية من هذه الناحية؛ لعل ملخص نظرية الباحث بَسَراب نيكولسكو Basarab Nicolescu حول الفرق بين خصائص السنن والعلم (جدول 1) مُرشد مناسب لمناقشة هذه الإشكالية[1].

بهذه الرؤية؛ لن تمثل كتب العلوم العربية نموذجاً مناسباً لدراسة التراث الشعبي؛ فكتب الطب العربي -كمثال- مبنية على أسس منطقية قائمة على المشاهدة؛ مجردة من أي عواطف وإحساسات؛ وعليه نعتقد أن كتب الطب المذكورة في قائمة المقال تمثل تراثاً نخبوياً لا يمثل الشعب وفكره وممارساته؛ ونرى أنه لا يمكن لغير المختصين فهم التعقيد الفلسفي والمنطقي فيها، بل حتى الإحاطة بجزء كبير من شموليتها.

يمكن عرض عشرات النصوص التي تبرأ فيها النخب العلمية -الطب مثالاً- من التراث الشعبي في الطب بذكر جزئيات الممارسة مثل تقرير الزهراوي «واحذر كل الحذر من التغرغر أولا بما يحلّل، فإن ذلك تلف العليل بسرعة كما شاهدنا من فعل الجهال. وكثيرا ما تعرض هذه العلة فيبادرون إلى الماء السخن ويحملونها على العنق ويأمرونهم باستعمال الغراغر بالرّب والماعدس فيقتلون العليل بسرعة وقد شاهدت ذلك مرات» او بشكل عام دون ذكر جزئيات الممارسة مثل «واعلموا يا بني أنه قد يدّعي هذا الباب الجهال من الأطباء والعوامّ ومن لم يتصفّح قطّ للقدماء فيه كتابا ولا قرأ منه حرفا، ولهذه العلة صار هذا الفن من العلم في بلدنا معدوما، وإني لم ألق فيه قط محسنا البتّة»[2].

وبالطبع أشادوا نادراً بصحة ممارسات شعبية لا أصل لها عند النُخب وكتبهم مثل تقرير العطار الهاروني حول ضماد يضمد به الجرح الذي يعرض للنساء في محل البول عند النفاس ويسمونه الفزر «يدهن به الجرح ويضمد بالدواء المجموع المذكور مراراً، فإنه نافع مجرب وقد عمل لجماعة وبرئوا وهو من غرائب تركيب النساء ولم أقف على مؤلفه»[3].

وتبقى هذه التقريرات في المصادر النخبوية حول الممارسات الشعبية نادرة، لا تستحق تحمل عناء

استخراجها مع وجود مصادر أخرى وأولويات بحث لم تُنجز بعد.

معطيات المصادر العربية، لأي الشعوب تنتمي؟

مع انتشار الإسلام في العالم القديم، أصبحت اللغة العربية لغة العلم والكتابة؛ ولأول مرة في تاريخ البشرية، تمكنت منظومة كاملة لغةً وإيدولوجيا من السيطرة على رقعة جغرافية شاسعة من الهند حتى غرب أوروبا -إضافة لعدة انظمة حكمت هذه الرقعة-؛ وترافق هذا مع انتشار صناعة الورق وامتهان الكتابة بلغة عالمية أدت في النتيجة لأعظم عملية تلاقح علمي بين الشعوب؛ وهو ما لم يحصل سابقاً مع فتوحات الاسكندر حيث لم يتمكن من فرض لغة ودين واحد على رقعة حكمه، ولا لاحقاً حينما سيطر الاستعمار على بلادنا حيث بقينا ندرس ونكتب بالعربية، بينما فقدت الامم السابقة صلتها بلغتها وتراثها السابق غالباً.

أدى هذا التبادل الثقافي إلى نتاج علمي يجمع شتات الثقافات الشعبية بين دفتي كتاب واحد، تضيع فيه ملامح النتاجات الشعبية المحلية وخصوصاً لغير المختصين او دون دراسة استقصائية؛ ومن أمثلة ذلك كتاب «ألف ليلة وليلة» والذي جمع حكايات وأساطير الشعوب التي كُتبت بالعربية وان أُضفيت عليها ملامح بغداد ولهجة دمشق وحارات القاهرة؛ بالمثل، اصبحت المؤلفات العلمية تجمع بين دفاتها كل نتاج الشعوب ومعتقداتها مثل كتاب ابن البيطار المعروف «جامع مفردات الأدوية والأغذية» مع أن هذه الشعوب لا تمارس عملياً ما دُوِّنَ في هذه الكتب، ببساطة: لعدم توفر هذه النباتات في أرضها وعدم وجود تلك المفاهيم كثقافة شعبية او نخبوية في أوساطها؛ توثيقاً لهذه الرؤية بمصداق، نستعرض حكاية وصول كتاب «القانون في الطب» أشهر مُؤَلَف في الشرق الى الغرب الاسلامي؛ حيث يُروى ان هذا الكتاب وصل للمغرب في عهد أبي العلاء بن زُهر حيث أن:

«رجلاً من التجار جلب من العراق إلى الأندلس نسخة من هذا الكتاب أجزاء قد بولغ فى تحسينها، فأتحف بها لأبي العلاء بن زهر تقربا إليه، ولم يكن هذا الكتاب وقع إليه قبل ذلك، فلما تأمله ذمه وأطرحه من يده، ولم يدخله خزانة كتبه؛ وقال: وجعل يقطع من طرزه ما يكتب فيه نسخ الأدوية، لمن يستفتيه من المرضى»[4].

واضح من هذا النص ان أهم كتاب طبي في المشرق لم يحظ برضا النخب العلمية في المغرب في القرن الخامس الهجري؛ وهذا ما يفرض دراسة وتصنيف مناطق نفوذ وانتشار المصادر العربية بحسب الفترات الزمنية والرُقع الجغرافية.

إضافة لما سبق من عدم انتشار كتبٍ برمتها في منطقة ما؛ فان المصادر العربية قد تكون دالة على ممارسة ما في منطقة ما وإن لم يُصرح المؤلف بذلك؛ ومصداق ذلك -ممن صرح به- علي بن عباس الأهوازي حيث يقول في كتابه كامل الصناعة الطبية:

«وأما الأدوية فإني ذكرت منها ما يستعمله أطباء الإقليم الرابع والعراق وفارس، وما قد صحت تجربتهم له وكثرت منفعته في كل واحد من الأمراض، إذا كان كثير من الأدوية التي كان يستعملها القدماء من اليونانيين قد رفضها أهل العراق وفارس والإقليم الرابع»[5].

معطيات المصادر العربية، هل هي واقع شعبي واجتماعي؟

تُبين دراسة العديد من المصادر العربية أنها مجرد آثار مكتوبة لا تعكس بالضرورة -بل غالباً- أي سلوك شعبي واجتماعي سليم؛ فمثلاً تعد حكايات «ألف ليلة وليلة» من أهم مصادر دراسة التراث الشعبي -وهي بحق كذلك في بعض الجوانب-؛ ولكنها خلاف ذلك تماماً في جوانب كثيرة مثل «سلوك المرأة»؛ يذكر الباحث د. محمد عبدالرحمن يونس في دراسة له حول الجنسانية في الف ليلة وليلة:

«وعرجت على أهم ملامح بعض النساء السلطويات الفاسدات الزواني، وبعض ملامح الإيدولوجيا الرجولية المعادية لهن. ولم أدرس ملامح المرأة السلطوية العادلة الورعة، الأمّ والأخت، والزوجة الوفية المستقيمة في أخلاقها وسلوكها، لأن حكايات ألف ليلة وليلة تكاد تخلو من هذا النموذج»[6].

وبهذا الصدد يفرد الباحث روبرت اروين Robert Irwin فصلاً للحكايات الجنسية في كتابه «دليل الليالي العربية» يذكر فيه «يُفرد كتاب الف ليلة وليلة الكثير من المواضيع الجنسية مثل الزنا بالمحارم، الزنا، والإغتصاب الجنسي»[7]؛ ومع خلو الكتاب للنماذج السوية في المجتمع أي مجتمع فكيف به مسلماً، محافظاً؛ فان الصورة التي قد يتوصل لها الباحث بهذا الكتاب -وغيره- ستكون بلا شك قاتمة ولا تتواجد إلا في الورق، وكل الدلائل الاجتماعية والدينية والثقافية الأخرى لا تدل عليه.

اختيار مصادر التراث العربي: رؤية مقترحة

يفرد كاتب المقال مقداراً معتنى به من الصفحات لعرض «أهم مائة كتاب في التراث العربي»[8] للباحث حسين أحمد أمين - ذكره الكاتب بإسم جلال امين؛ ويقر نقلاً عن مُعد القائمة أنها «قائمة مبدئية للكتب في التراث العربي» كـ «مجرد رأي شخصي، وفتح باب المناقشة»؛ ونظن أنها قائمة غير مناسبة لعدة اسباب، منها:

- القائمة مجرد رأي شخصي لا يبرز اسباباً منطقية لاختيار هذه القائمة دون سواها، ويذكر معدها أنها «أول خطوة في سبيل تدشين المشروع».
- الدراسة المُقترحة للقائمة قديمة تعود للعام 1997م، حيث لم تكن الأدوات المتوفرة بأيدينا اليوم مثل قواعد البيانات.
- الكثير من كتب القائمة مؤلفات نخبوية لا تعد اولوية للدارس في مجال التراث الشعبي، ولم يكن الهدف منها أساساً تقديم مصادر لدراسة التراث الشعبي.

وعليه: نقترح إعداد قائمة بأهم كتب التراث العربي تأثيراً وذلك عبر اتخاذ عدد مخطوطات الكتاب معياراً، مع التصنيف الموضوعي، ومنطقة تواجد المخطوط -وهو ما يدل على ثقافة شعبية أو نخبوية احتضنت المخطوط-؛ ويمكن بالطبع بذل المزيد من الجهد لتحديد أكثر الكتب تأثيراً بحسب الفترات الزمنية؛ بهذا المعيار ستكون لدينا صورة أوضح عن الكتب الأكثر قراءة ودراسة في كل منطقة وكل موضوع.

كتطبيق أولي لهذه الرؤية، فرزنا مخطوطات «الطب» العربية من قاعدة بيانات المخطوطات الموجودة في ايران (من 332.860 سجل من المخطوطات) ورتبنا عناوين الكتب الحاصلة بحسب عدد مخطوطاته، فكان أبرز عشرين كتاباً في الطب كالتالي:

عدد المخطوطات	المؤلف	اسم الكتاب
443	ابن نفيس، علي بن ابي الحزم	موجز القانون = الموجز في الطب
298	ابن سينا، حسين بن عبدالله	القانون في الطب
168	ابن سينا، حسين بن عبدالله	رسالة في الهندباء
140	بقراط	بثورات = علامات الموت = العلامات الداله علي الموت

اسم الكتاب	المؤلف	عدد المخطوطات
برء الساعة	ابن نفيس، علي بن ابي الحزم	112
المائة في صناعة الطب = كتاب المائة مقالة = صناعة الطب	ابن سينا، حسين بن عبدالله	84
زبدة الطب = الزبدة في الطب	ابن سينا، حسين بن عبدالله	78
حل الموجز = حل موجز القانون	بقراط	63
دفع المضار الكلية عن الأبدان الانسانية	ابن نفيس، علي بن ابي الحزم	56
بحر الجواهر	ابن سينا، حسين بن عبدالله	51
الأدوية القلبية = احكام الادوية القلبية	ابن سينا، حسين بن عبدالله	48
الرحمة في الطب والحكمة	بقراط	47
منهاج البيان في ما يستعمله الانسان	ابن جزله، يحيي بن عيسي	42
شرح القانونچه	استرآبادي، حسين بن محمد	42
أصول التراكيب من الطب	خجندي، محمد بن عبداللطيف	38
التذكرة المفيدة والذخيرة الحميدة	سويدي، ابراهيم بن محمد	36
الفصول = فصول بقراط	بقراط	35
ما لا يسع الطبيب جهله = جامع بغدادي	خوئي، يوسف بن اسماعيل	35
سياسة البدن وفضائل الشراب =الخمرية	ابن سينا، حسين بن عبدالله	33
من لا يحضره الطبيب = طب الفقراء	رازي، محمد بن زكريا	29

ويتضح من هذه التجربة أن قائمة الباحث حسين أحمد أمين؛ لا تمثل «أهم الكتب» بحسب ناسخي المخطوطات -كمؤشر للرغبة والحاجة للكتاب-؛ فمن ثلاث كتب في الطب اقترحها، نفتقد كلٍ من «الحاوي في الطب» للرازي و«شرح تشريح القانون» لإبن النفيس ضمن أبرز عشرين كتاب.

اشكاليات المشروع

نتفق مع الكاتب في قوله «نحن في حاجة ملحة وضرورية لجمع الجهود التي بذلت في توثيق تراثنا» بشكل عام دون قيد «الشعبي في المصادر العربية»؛ كما يقر كل العاملين بهذه المجالات بـ«ضخامة المصادر جعل من مهمة التوثيق مسألة معقدة وتحتاج الى جهد جماعي ومؤسسي»؛ ولكن نختلف معه فيما يدعيه من «توفر الامكانيات والتقنيات والسواعد العربية المدربة التي تستطيع النهوض بهذا العمل»؛ فمشروعنا في توثيق المخطوطات الإسلامية كشف عن أعداد هائلة من مصادر التراث لم تطبع مصححة بعد وهو ما يعني صعوبة الإستفادة منها؛ كما أن فهارس المخطوطات كبداية «لحصر المصادر والتوثيق الببليوجرافي لها» تعاني من إشكاليات عديدة تبدأ أساساً من عدم وجود اي تأهيل علمي للمشتغلين بهذه العلوم؛ وعليه نقترح:

- تنبيه الباحثين بمختلف التخصصات لإشكاليات توثيق «التراث» بما يثري تجربة الآخرين، ولعل دعوة الباحثين لتقديم منهج تجربتهم تشكل فرصة لتلاقح الأفكار بما يرسم خطة عملية للمشروع؛
- مناقشة هياكل «قواعد البيانات» بشكل فني، يُمكن الآخرين من إضافة مقترحاتهم عليه؛
- دراسة المشاريع المشابهة مثل مشاريع التاريخ الشفهي، لتقديم هيكلية أفضل لقواعد البيانات؛
- دراسة وتقديم ارشيف التجارب السابقة مثل تجارب «مركز التراث الشعبي» بالدوحة؛
- دعم وتدشين مشروع التراث العربي بشكل متكامل ومترابط ضمن شبكة الانترنت بشكل مفتوح وغير مركزي بعيد التأثير عن القيود الجغرافية والسياسية والاقتصادية بين أبناء «الوطن العربي»؛

الهوامش

1. منوچهر محسني. مبانی جامعه شناسي علم [اسس علم اجتماع العلم]. تهران: انتشارات طهوري؛ 1393. [فارسي]
2. زهراوی، خلف بن عباس. التصريف لمن عجز عن التأليف. صبحی محمود حمامی، مصحح. الكويت: مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، إدارة الثقافة العلمية؛ 2004.
3. العطار الهاروني، داود بن ابي نصر. منهاج الدكان ودستور الاعيان في اعمال وتراكيب الادوية النافعة للابدان. بيروت: دار المناهل؛ 1992.
4. ابن ابي اصيبعة ابق. عيون الأنباء في طبقات الأطباء ج3. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ 2001.
5. الاهوازي، علي بن عباس. كامل الصناعة الطبية. القاهرة: دار ركابي؛
6. محمد عبدالرحمن يونس. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في الف ليلة وليلة. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون؛ 2007.
7. 7Irwin R. The Arabian nights: a companion. London: Tauris Parke Paperbacks; 2004.
8. حسين أحمد أمين. أهم مائة كتاب في التراث العربي القديم. مجلة العربي (467) 1997.
- www.3rbi.info/Article.asp?ID=4343

بعد انعقاد جمعيتها العمومية ومؤتمرها العلمي «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)»

تمنح حاكم الشارقة القلادة الدولية لخدمة الثقافة الشعبية

التحرير

منحت «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)» صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الاتحادي الأعلى بدولة الإمارات العربية، حاكم إمارة الشارقة، «القلادة الدولية لخدمة التراث الشعبي»، وذلك بعد اتفاق (163) ممثل عن مختلف دول العالم، بمنح هذه القلادة لسموه، أثناء اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة، الذي عقد على مدى أربعة أيام، من الأول من أبريل وحتى الرابع منه، في «قصر الثقافة» بالشارقة.

وقد سلم القلادة إلى سموه الشاعر البحريني علي عبدالله خليفة، رئيس المنظمة بمعيّة ممثلي الصين والنمسا وإيطاليا وهولندا وبلجيكا وذلك في احتفالية كبرى بالشارقة بحضور سفراء ووزراء ضيوف «أيام الشارقة التراثية». وتعدُ هذه القلادة أعلى قلادة ثقافية عالمية في مجال الثقافة الشعبية، إذ منحت في وقتٍ سابق إلى الرئيس الأسبق الحبيب بورقيبة عام 1984، كما منحت إلى الرئيس النمساوي الأسبق كورت فالدهايم عام 1987.

وجاء منح القلادة لسمو حاكم الشارقة، لجعله الثقافة هدفاً من أهداف حكمه الزاهر وتركيز سموه العناية بمستقبل الثقافة الشعبية بتأسيس أول معهد أكاديمي رفيع المستوى بمنطقة الخليج والجزيرة العربية بالشارقة واستحداث مبانٍ ومنشآت تواصل في بلاده كمقار ومكاتب للمؤسسات العالمية غير الحكومية (NGO)، وتقديم دعم ومساعدات سخية لمشاريع هذه المؤسسات.

وصُممت القلادة من الذهب الخالص، لتحمل أيقونة من ثمان أضلاع تمثل عدد حروف (تراث شعبي) بالعربية والانجليزية (folklore) يتوسطها شعار المنظمة يحيط به نقش بارز لاسم القلادة واسم الحاصل عليها.

إلى ذلك، عقدت «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)»، بالتعاون مع «معهد الشارقة للتراث»، اجتماع جمعيتها العمومية ومؤتمرها العلمي العالمي، الذي جاء تحت عنوان «الثقافة الشعبية.. الحاضر ومسارات المستقبل»، بمشاركة نخبة من علماء الفولكلور وأساتذة العلوم الإنسانية والباحثين، الذين جاءوا من مختلف بقاع العالم.

وانطلقت فعاليات الجمعية العمومية، بمناقشة مختلف الموضوعات المرتبطة بالثقافة الشعبية ورهاناتها، إذ أكد رئيس المنظمة، الشاعر البحريني علي عبد الله خليفة، بأن «التحديات التي تواجهها الثقافة الشعبية هي ذات التحديات التي تواجه مختلف أوجه المعرفة والسلوك الإنساني في شتى أنحاء العالم»، مؤكداً أن «المد المؤثر للتقنيات والبرمجيات المستحدثة في كافة مجالات الحياة، أحدث تغييراً كبيراً في وسائط المعرفة وأشكال التلقي والتراسل والتخاطب، إلى جانب أخلاقيات المعيشة والتعامل الإنساني بصورةٍ عامة»، مبيناً أن هذا المد «إذا أمعنا فيه الدرس والتحليل، يمكننا استكشاف الآفاق الجديدة لتوظيفها في خدمة الأهداف الرئيسة لخدمة الثقافات الشعبية لكافة الشعوب».

وقد أنطلق المؤتمر العلمي «الثقافة الشعبية.. الحاضر ومسارات المستقبل» على مدى يومي (3 و4 أبريل)، بمشاركة تسعة عشر باحثاً في مختلف التخصصات، مقسمين على ست جلسات علمية، ثلاثٌ في اليوم الأول، ومثلها في اليوم الثاني، متناولةً العديد من المواضيع المتعلقة بالعادات والمعتقدات في عالم متغير، والثقافة الشعبية على شبكات التواصل الاجتماعي، وتحديات الثورة الرقمية، والفولكلور في عالمنا الحديث، وغيرها.

- élaborant une stratégie médiatique en vue de sensibiliser le citoyen à l'importance de cet héritage et à la nécessité de l'entretenir et de le préserver, d'autant qu'il représente une alternative économique susceptible de contribuer à l'élévation du revenu national à travers l'organisation de manifestations auxquelles participeraient les chercheurs et les artisans afin d'échanger leur expertise;

- veillant à présenter de façon attractive les trésors du patrimoine dans les musées, lesquels constituent un trait d'union entre le présent et le passé;

- organiser des expositions périodiques consacrées à l'artisanat et aux autres formes de production traditionnelle, dans le Gouvernorat de Djelfa, puis sur l'ensemble du territoire national, afin de populariser ce riche patrimoine qui fait la fierté de la région et d'amener les citoyens à en faire l'acquisition tout en leur donnant conscience de la nécessité d'en assurer la pérennité.

LES BIJOUX DE LA FEMME NAYLIE

Khaoula Njimi
Algérie

Les bijoux ont toujours occupé une place importante dans la vie des hommes, eu égard aux significations et symboles dont ils sont porteurs, relativement à la position sociale de la femme. Les bijoux permettent en outre de distinguer une région d'une autre, et c'est ce qui explique que de nombreux chercheurs et historiens y aient consacré tant d'études visant à comprendre la vie sociale et économique des peuples, car les bijoux sont le fidèle reflet du niveau de civilisation autant que du raffinement artistique auxquels chaque peuple est parvenus.

Les bijoux naylis se caractérisent par leur variété tant formelle que fonctionnelle. Ils constituent un ornement pour la femme qui s'emploie à en acquérir toujours davantage afin de donner plus d'éclat à sa beauté lors des diverses cérémonies, mais aussi en prévision des temps difficiles.

Pour la matière première qui entrait dans la fabrication de ces bijoux, c'est essentiellement l'argent qui était utilisé, l'or n'ayant fait son apparition qu'avec l'arrivée des Ottomans et étant resté confiné aux familles aisées.

La femme naylie s'est servie des bijoux pour rehausser sa beauté mais aussi pour affirmer son identité.

Mais nous avons remarqué qu'elle est de plus en plus réticente à acquérir de nouvelles parures, ce qui a amené les artisans à abandonner graduellement ce métier, mettant en danger tout un patrimoine culturel. Il nous incombe donc aujourd'hui de prendre un ensemble de mesures propres à revivifier cet artisanat, à en garantir la continuité et à lui redonner la place qui fut la sienne, notamment en :

DAR JELLOULI
UN MONUMENT TÉMOIN DE LA VIE SOCIALE ET CULTURELLE
DE LA VILLE DE SFAX ENTRE LE XVIIIe ET LE XIXe SIECLES

Alia Larbi
Tunisie

La forme architecturale de Dar Jellouli (maison traditionnelle de la famille Jellouli, devenue aujourd'hui un musée de l'habit traditionnel), avec ses différentes composantes qui ont été recensées, est le reflet de toute une culture qui distingue le citoyen de Sfax (deuxième ville de Tunisie, également appelée ''la capitale du Sud'') des autres habitants du pays. Parmi les vertus qui sont généralement reconnues à ce citoyen, on notera : sa diligence et son amour du travail et de l'apprentissage, vertus ancestrales qui demeurent, aujourd'hui encore, ancrées en lui. « Sfax est, dit-on, la ville du labeur et non des longues veillées : c'est là une réalité qui remonte loin dans le temps, une réalité qui n'a guère changé jusqu'à nos jours et demeure l'une des caractéristiques qui font la réputation de cette ville. »

La vie quotidienne de la société sfaxienne d'aujourd'hui – qui est en soi un miroir de la société tunisienne en général – s'est toutefois imprégnée à plusieurs égards de cette modernité qui impose à chaque individu un mode de vie marqué par une acculturation qui fait de lui, non pas un producteur, mais un simple consommateur qui survalorise les autres et se rabaisse lui-même, un être, finalement, dépendant plutôt que maître de son destin.

Pour prendre un exemple, les habits traditionnels de la ville de Sfax ne sont plus portés qu'en de rares occasions, notamment les cérémonies de circoncision ou de mariage. Il y a même des habits qui ont été depuis longtemps supplantés par des vêtements modernes fort souvent importés de l'étranger et dont les jeunes d'aujourd'hui ignorent jusqu'à l'existence.

L'auteur parle également dans cette étude de l'attachement du Sfaxien à la préparation de la 'aoula, cette tradition culinaire immémoriale de conservation des produits alimentaires qui se fait en famille au rythme des saisons de l'année. Elle souligne le recul, voire la quasi-disparition de cette coutume chez l'actuelle – et même déjà la précédente – génération. Seules, en réalité, les vieilles familles de Sfax ont perpétué cette tradition.

LA SAHJA DE MAAN

UNE MANIFESTATION REMARQUABLE DU CHANT POPULAIRE EN JORDANIE

Abdallah el Lahsan
Jordan

L'étude traite d'une chanson populaire typique de la Jordanie où elle est connue sous le nom de la sahja de Maan. Il s'agit d'un chant fondé sur une poésie populaire qui doit son nom à la danse folklorique dont il s'accompagne ainsi qu'à la ville de Maan (sud de la Jordanie) qui a donné naissance à cet art qui a fait sa célébrité.

L'auteur montre que la sahja est jouée dans les cérémonies et les festivités, avec la participation d'un groupe d'exécutants qui maîtrisent ce type de chant. Ceux-ci forment au milieu de la scène une ronde qui peut être scindée en deux et se transformer en deux arcs se tenant l'un en face de l'autre. Chacun de ces arcs est présidé par un poète qui s'avance et commence par la lecture d'un vers qu'il vient d'improviser en l'honneur des membres de son groupe, lesquels le reprennent après lui en le chantant. Ils observent alors un bref moment de silence pendant lequel le poète de l'autre groupe improvise à son tour un vers en réponse au premier, vers que les siens reprennent sous forme chantée. La joute est ainsi amorcée qui va se poursuivre pendant une partie de la nuit, la règle étant que la mélodie s'inscrive dans la continuité de la première entame du chant et que chaque participant à la ronde s'y plie. La performance est ponctuée par des applaudissements obéissant à une certaine régularité. On voit en même temps les chanteurs qui exécutent des pas de danse à un rythme tout aussi régulier, en harmonie avec la prosodie, la scansion et la mélodie du poème improvisé. Différents mouvements soulignent ces danses, notamment lorsque les danseurs se lèvent de concert, s'assoient à mi-chemin du deuxième arc, s'inclinent vers l'avant, se rassoient à croupetons, tout en applaudissant des deux mains, en tournant la tête à droite puis à gauche et en faisant bouger la tête. Une personne ou parfois plus viennent se tenir devant eux pour participer à tous les pas et mouvements qu'ils effectuent. Les membres de la famille pour qui cette cérémonie est organisée interagissent également avec les mots, les significations et le chant lui-même.

L'étude montre les différences qui se sont instaurées entre l'ancienne et la nouvelle sahja, en soulignant le recul du rôle du poète qui improvisait les vers. Un ensemble de récitants se sont en effet substitués à lui qui viennent déclamer des vers propres à la sahja qu'ils connaissent par cœur. Nous n'avons plus désormais d'aède inventant des vers en face d'un second qui surenchérit en obéissant aux mêmes rites et modalités d'exécution.

LA CHANSON POPULAIRE
À LA SAISON DES SEMAILLES

Omar Atig
Palestine

L'étude comprend une introduction et un développement en trois points.

L'introduction souligne le rôle important que joue la chanson populaire dans la consécration de la culture du travail collectif pendant les saisons agricoles. Elle met l'accent sur le statut particulier qui est conféré à ce type de chant dans le patrimoine populaire et sur les spécificités stylistiques de ces chansons populaires.

Le premier axe de l'étude porte sur la dimension psychologique et existentielle de ces chants qui accompagnent la saison des semailles, surtout lorsqu'il s'agit de ghâzel (célébration de la femme) ou d'appel à redoubler de cœur et d'énergie ou encore d'hymnes aux instruments servant aux semailles et d'allusions à la portée économique de ce moment du travail de la terre.

Le deuxième axe est réservé à la chanson populaire liée à la saison des olives. Une attention particulière est accordée à la dimension religieuse et/ou sacrée de l'olivier. L'analyse porte sur les soubassements psychosociaux des chants accompagnant la cueillette des olives. Sont également mis en évidence les airs exhortant au travail et les différents types d'olives récoltées, tels qu'ils apparaissent dans ces chansons populaires. L'étude relève en outre dans ces chansons les termes et expressions spécifiques à ce type de cueillette.

Le troisième axe est entièrement consacré à la chanson populaire liée à la saison du sésame.

du psychisme, de l'intériorité, et se trouve soumis aux limites qui séparent le désir de la culture. Cet aspect ne peut en tout état de cause être mis en évidence en dehors de l'analyse psychologique. De même, la signification symbolique, replacée dans son contexte général, se compose-t-elle d'un sens premier et d'un sens second qui est la signification produite par l'interaction des idées chez les récepteurs du symbole formel.

La culture matérielle représente l'un des mécanismes vivants des discours visuels symboliques. Elle constitue en effet, au sein du discours social, la source la plus importante et la plus concrète qui permet de comprendre les rites et autres manifestations festives, et tire toute sa force du processus d'interprétation et de classement d'un rite ou d'une célébration donnée.

La chercheur(e) aboutit à la conclusion que la couleur est en soi un outil renvoyant par le symbole à des croyances et à des concepts sociaux. Elle souligne notamment le fait que la couleur est un attribut de la lumière dont la perception disparaît en l'absence de l'ombre. La couleur possède la qualité du symbole lui-même et des significations qu'il revêt chez les différents peuples du passé. Elle est conforme au symbole autant qu'elle est porteuse d'un langage symbolique universel commun à tous et étroitement lié à l'espace discursif des sociétés. La majorité des pratiques rituelles qui tournant à l'intérieur du système du discours social reposent sur une symbolique complexe de la couleur et de la forme. Même si la couleur est parfois dotée d'une symbolique qui ne se rattache pas à la forme, cette symbolique elle-même consacre et renforce des significations relevant la plupart du temps de la suggestion. Il en découle que la symbolique, qu'elle tienne à la forme ou à la nature de l'objet, agit comme si elle était un signal caché renvoyant discrètement à un sens particulier. Ce processus se déroule de façon inconsciente, mais c'est l'espace discursif du système des couleurs qui vient renforcer le sens produit, s'ajoutant aux signaux d'alerte pour faire barrage au mal ou renforcer l'instinct de conservation et l'espoir de voir se réaliser des aspirations surnaturelles. Tout se passe alors comme si la couleur était une exhortation à ces aspirations afin qu'elles se réalisent et deviennent autant d'acquis au sein de l'espace social.

LES SIGNIFICATIONS SOCIALES DE LA SYMBOLIQUE DES COULEURS
DANS LE DISCOURS SOCIAL

Rahîl al Arifi
Soudan

La couleur a une grande influence sur la vie des hommes. Chaque couleur se rattache à de concepts précis et renvoie à des strates de significations qui se sont enrichies à travers le temps. L'homme a en effet découvert depuis les âges les plus reculés l'impact des couleurs sur son psychisme. Les êtres évoluent dans un environnement où leurs regards sont attirés par la couleur des arbres et des fruits, par le bleu du ciel ou la lumière du soleil qui baigne le monde autour d'eux. Ils regardent avec étonnement ce monde de couleurs que leur offre la nature et qu'ils vont se représenter selon les lois de l'analogie et de la concordance, conférant dès lors à ces couleurs une symbolique qui renvoie à diverses strates de signification.

C'est ainsi que la couleur a acquis une symbolique visuelle indépendante qui va très souvent de pair avec la signification de la forme. Le sens symbolique de la couleur se rattache en effet au contexte social qui interagit par la signification à la symbolique des couleurs. La structure signifiante d'une telle symbolique est une construction cumulative fondée sur la congruence des idées chez le récepteur. Elle constitue le niveau de signifiance que détermine la langue lorsqu'elle impose le sens littéral (ou l'acceptabilité de sens). On peut également parler de la connotation, c'est-à-dire de la signification immédiate de la symbolique des couleurs qui en détermine l'effet, à travers ce qui unit le symbole à l'universalité ou à ce qui relève

du reste, recensées par les chercheurs, et que l'auteur évoque en partie dans cette étude. Il faut, néanmoins, souligner un point que l'auteur considère comme important, c'est la question de la consignation par écrit et de la circulation des textes. Le genre littéraire ne peut en effet exister socialement que par la combinaison oral/écrit :

- Oralité de la production
- Circulation du texte par le moyen de l'écriture

Aux mutations politiques et sociales que la société a connues à travers les époques et qui ont généré, comme l'auteur l'a rappelé, un contexte culturel défavorable au 'adîd, l'écrit a produit une véritable transformation des genres littéraires produits oralement, l'enregistrement par l'écriture n'ayant guère progressé en harmonie avec l'évolution du texte oral. Même si l'écrit a par ailleurs attiré l'attention sur la valeur littéraire et la structure singulière du 'adîd, il n'a pu en réalité qu'accompagner son étiolement et sa disparition. La collecte et la consignation de ces textes ne pouvait en effet signifier qu'ils allaient continuer à circuler à l'intérieur de cercles fermés tels que ceux constitués par les vieilles femmes qui sont les productrices de cet art. Le texte est dès lors devenu affaire de chercheurs et d'hommes de lettres spécialisés dans la collecte du patrimoine, tandis que les femmes, artistes et conteuses en charge de la transmission de ces textes étaient tenues complètement en dehors de ce travail sur l'héritage culturel. Une telle mise à l'écart s'explique par diverses raisons, et en particulier par le fait que le t'adîd (exercice du 'adîd) est devenu une profession honnie à laquelle les familles ne recourent, semble-t-il, que sous l'effet de pressions liées à telle ou telle conjoncture. Il en a découlé que la consignation par écrit des textes, qui est l'étape la plus importante de la vie de chaque genre littéraire, s'est perdue et que le fil qui reliait la production à la circulation du texte s'est rompu, surtout que les vieilles femmes porteuses de cet héritage étaient analphabètes.

Nous pouvons également remarquer que d'autres genres thématiquement liés à la vie plutôt qu'à la mort ont bénéficié de l'intérêt accru de l'Etat égyptien, au cours de la période de grand élan nationaliste que le pays a connu, ce qui a amené les spécialistes à œuvrer à la conservation et à la promotion de textes tels que ceux du mawwel (chant lyrique), du conte populaire ou des proverbes, lesquels furent, à cette époque, répertoriés, enregistrés et étudiés. Dans le même temps, nombreux furent les genres qui, n'ayant pas trouvé grâce aux yeux des spécialistes en raison de leur stature artistique et de leur mode de circulation, furent négligés.

LA ‘ADUDA ET LA QUESTION DU GENRE

Mahmoud Farghani
Egypte

Les chercheurs dans le domaine de la littérature populaire ne se sont pas intéressés à la nature du ‘adîd en tant que genre (le mot désigne un genre poétique ; ‘aduda qui figure dans le titre est un singulier qui renvoie au poème lui-même ; les deux mots viennent de ‘adad – nombre – et désignent sans doute un type de texte qui est prononcé lors d’une cérémonie funèbre pendant la quelle on fait l’éloge du disparu en énumérant ses vertus et accomplissements). Ils n’ont pas non plus enquêté sur la naissance, le développement, puis le recul, le dépérissement et la disparition de cette forme d’expression populaire. Chaque genre littéraire passe en effet par trois étapes semblables à celles qui jalonnent la vie des hommes : le genre apparaît, il prospère, régresse et finit par mourir, à moins qu’il ne se transforme en un autre genre qui fonde une nouvelle esthétique différente de la sienne. C’est cette évolution qui est étudiée, ici, à travers la théorie du genre et les instruments que celle-ci propose pour faire de la notion de genre elle-même un moyen de lecture et d’interprétation, en plus d’être un socle pour l’écriture ou l’improvisation orale. La négligence dont a pâti le ‘adîd est perceptible dans les classements opérés par les chercheurs.

L’étude pose la question du genre à partir du ‘adîd, en tant qu’il représente un art dont la disparition se profilait depuis des décennies et dont il ne reste que des textes que les chercheurs tentent de rassembler en interrogeant la mémoire des vieilles femmes, puis de les faire passer de l’oralité à l’écriture, sous la forme de textes synthétisés et isolés des rites et des instruments qui ont présidé à leur processus de production et qui constituent un support essentiel à l’émergence de la ‘aduda en tant que genre ayant une existence sociale autant que linguistique.

Les facteurs qui ont contribué à la disparition de ce genre sont nombreux et divers, mai la plupart tournent autour des mutations sociales, culturelles et religieuses que la société égyptienne a connues au cours des dernières décennies, mutations,

Quelle que soit la forme donnée à la célébration de la femme, le conte populaire ne tombe jamais dans les mêmes travers que les proverbes qui prennent la femme pour cible, par respect de cette logique qui ressortit à la réalité dont les récits, sous toutes leurs formes, se font l'écho, mais aussi parce que le conteur sait qu'une argumentation qui prend le contrepied des stéréotypes est toujours plus convaincante.

C'est dans ce contexte que l'on regarde avec fierté le conte populaire et le rôle qu'il a joué par le passé et qu'il continue, aujourd'hui encore, à jouer dans la reviviscence de l'enracinement culturel et éthique et la célébration de l'héritage littéraire à l'échelle des individus aussi bien que des communautés. On comprend dès lors la forte tendance à faire revivre sur les plans culturel et pédagogique le conte populaire dans les périodes où fleurissent les sciences, les informations et les technologies de la communication.

Mais la célébration de la femme dans les contes populaires ne peut, d'un côté, faire abstraction de l'homme, ni, d'un autre côté, passer sous silence la situation qui est la sienne, aujourd'hui. On pourrait, en effet, penser que, dans ce type de conte, l'aspiration de la femme au meilleur et son rêve de jouer un rôle de premier plan sont en eux-mêmes l'anticipation d'une dynamique qui se profilait depuis longtemps, celle qui devait la conduire à bâtir le destin que la femme a voulu et qu'elle œuvre d'arrache-pied à imposer et à faire accepter.

L'auteur souligne ces données sans aborder l'hypothèse que bien des inventions de notre temps sont inspirées de l'imaginaire qui nourrit les contes et légendes et, à un degré moindre, les contes populaires.

LA CÉLÉBRATION DE LA FEMME DANS LES REPLIS DU CONTE POPULAIRE

Radhia Abderrahmane Abid
Tunisie

Tout intérêt porté au conte populaire, tant au plan de la conception que de la transmission, de la réception ou de l'étude, voire du remodelage, ne peut que servir à revivifier la mémoire des peuples et à préserver leur héritage culturel, lequel remonte habituellement à la nuit des temps et demeure vivace jusqu'à nos jours. Un tel intérêt a en outre montré qu'il s'agit là d'une matière portée par le sens autant qu'elle en est porteuse, et par cela même relevant de l'universel, mais aussi une matière qui est le support de multiples interprétations, liées aux finalités définies pour chacune des lectures de ce type de récit.

L'auteur y a, pour sa part, trouvé une inspiration pour une lecture propre à libérer la femme de l'image stéréotypée où elle a été enfermée depuis les âges les plus lointains. Cette image a en fait connu toute une évolution qui a fait que d'entité secondaire, négative et marginalisée au sein de la société la femme est passée au statut d'être agissant dans les divers domaines de la vie, qu'il s'agisse d'économie, de famille ou de relations sociales, un être de raison et d'organisation clairvoyante.

Troisième type :

Il s'agit de contes qui peignent la réalité sociale et psychologique. Ces contes suivent un schéma narratif différent de celui proposé par Vladimir Propp. Si l'on voulait les analyser conformément à cette grille de lecture, on constaterait qu'elles se ramènent à un nombre très réduit de fonctions, que le merveilleux – qui abonde dans le deuxième type de conte – en est quasiment absent, et que l'héroïsme s'y fonde sur les seules capacités humaines, sans recours aux "autres" puissances – celles de "l'autre" monde. Quant à ce monde "autre" (ce monde inconnu, métaphysique), il a totalement disparu de la scène du récit, faisant place à l'affrontement entre les seules forces humaines ou, pour être plus précis, entre "masculin" et "féminin".

Deuxième type :

Il s'agit, ici aussi, de contes merveilleux où le rôle du héros est assumé par un jeune plein de perspicacité ; celui-ci se trouve, au début du récit, proche de sa sœur ou de sa mère, mais il découvre, au gré des événements et des retournements de situation, comment la femme (sœur ou mère) passe de la fonction d'adjuvant (soutien au héros) à celle d'opposant (agresseur). Nous sommes dans ce type de récit en face d'une femme qui paraît, au départ, victime d'une situation évoquée dans les premières séquences du conte, mais qui devient un personnage hostile mettant l'existence du héros au danger, dans les dernières séquences de la narration.

LE RÔLE DE LA FEMME
DANS LE CONTE POPULAIRE ALGÉRIEN

Abdelhamid Bourayou
Algérie

Cette étude part de l'analyse d'un recueil de contes portant sur la femme et racontés par les femmes elles-mêmes, chez elles et dans un cadre spatio-temporel bien déterminé. Nous trouvons trois types de contes dans ce recueil :

- le conte merveilleux où la femme est à la fois l'héroïne et la victime ;
- le conte merveilleux où la femme est l'agresseur ou relève de l'univers des fauves et des prédateurs ;
- le conte tiré de la réalité sociale (qui est l'une des formes du conte populaire, au sens strict du terme) où l'on voit l'héroïne transgresser le système social en vigueur (le patriarcat) et jouer le rôle de l'agresseur ou de l'opposant.

Premier type :

Il s'inscrit, au regard du classement universel des contes populaires, dans la catégorie des contes merveilleux proprement dits, deuxième catégorie dans le classement opéré par le célèbre folkloriste russe Vladimir Propp.

LA MACHINE A-T-ELLE COMMENCÉ À TRANSFORMER

LE CONCEPT DE CULTURE POPULAIRE?

Ghassan Mourad
Liban

L'étude traite de la révolution numérique qui a transformé l'univers numérique d'objet en sujet. Étant devenu une nouvelle culture, le numérique doit à présent être perçu à partir de la dimension humaine qui est désormais la sienne et du fait qu'il a changé la signification de l'humain. Nous ne sommes plus des hommes utilisant des technologies, c'est la nature même de l'être humain qui se façonne maintenant au rythme de la technologie numérique. Nous sommes de fait devenus des êtres numériques. Il suffit de surmonter l'évidente contradiction – ou opposition – entre humanité et technologie pour ne plus avoir besoin de choisir entre l'approche pratique, fondée sur les outils, et l'approche théorique, la première ne pouvant exister sans la seconde. Penser le numérique signifie développer les pratiques et concevoir les outils signifie théoriser le numérique. Les humanités numériques constituent donc un accord sur la production d'applications informatiques et l'étude de la portée théorique de leur impact sur la production et la circulation du savoir et de son contenu, le savoir représentant en soi une partie de la culture populaire.

Nous sommes actuellement à l'étape de la construction des concepts scientifiques supposés contribuer à jeter les bases des bonnes pratiques qui influent sur l'appartenance culturelle des peuples, laquelle constitue à son tour le grand défi pour les peuples, en ce qui concerne le numérique et son effet sur la culture populaire au sens large, le numérique étant un moyen de diffusion de cette culture.

L'auteur avance dans cette étude des propositions relatives à quelques nouveaux concepts qui pourraient s'appliquer aux mutations techniques et à leur impact sur la culture populaire au sens large du terme, compte-tenu notamment de ce bond qualitatif qui nous a fait passer de la "bédouinité" numérique à "l'odyssée" de la communication, c'est-à-dire à cet âge où l'utilisation des technologies numériques n'est plus circonscrite à un lieu déterminé mais se trouve désormais présente en tout endroit.

L'auteur essaie, dans un deuxième temps, de passer en revue les problèmes que pose actuellement l'archivage des documents numériques, problèmes qui ont un caractère universel et concernent le contenu numérique mondial autant que celui de chaque pays.

une certaine amertume, et fus saisi de découragement en repensant à ces mots dont je ne compris toute la signification que des années plus tard.

Si je reviens aujourd'hui sur ces événements, c'est pour dire que l'action des médias du Golfe a propagé à grande vitesse l'idée d'un projet dont les échos ne tardèrent pas à dépasser les frontières de la région, puis de l'ensemble des pays arabes pour atteindre l'Europe, l'Amérique et les autres continents. Il en résulta que je fus invité à participer aux réunions qui se tenaient à Vienne, capitale de l'Autriche, en vue de la création de l'IOV, l'Organisation internationale de l'art populaire. Dans le même temps, Son Excellence le président du Centre, notre ami le Dr Ghanem al Kouari, recevait une importante lettre de la Smithsonian Institution, un Centre d'études et de recherches entourant un ensemble de musées financés et administrés par le gouvernement des États-Unis. La Smithsonian adressait au Centre du Golfe ses félicitations pour la création d'une telle institution et demandait son accord pour l'envoi de 21 grands spécialistes qui participeraient à la collecte, à la consignation, au classement et à la documentation des matières du patrimoine populaire de l'aire géographique du Golfe et de la Presqu'île arabique, étant entendu que la Smithsonian prendrait entièrement à sa charge les frais de cette mission. Le Dr al Kouari me transmit la lettre pour avis.

Je me souviens que je fus frappé de stupeur à la lecture de cette proposition et que je passai deux nuits blanches à réfléchir: que signifie une telle requête? Pourquoi mobiliser ce nombre considérable de savants? Et pourquoi, précisément, le patrimoine du Golfe et de la Presqu'île arabique? Qui peut avoir intérêt à cela? S'agit-il d'une authentique assistance culturelle pour la sauvegarde de ce patrimoine en tant que partie de l'héritage de l'humanité? Ou d'un projet recouvrant des desseins que je ne pouvais percer? Je partageai mes interrogations avec ceux qui étaient autour de moi, puis décidai d'envoyer à mon ami le Dr al Kouari une lettre officielle dont la teneur était que les fils de la région du Golfe étaient les mieux à même et les plus dignes d'assumer l'honneur de cette grande mission. Une lettre d'excuses fut donc adressée à la Smithsonian Institution.

Aujourd'hui, après que dix années se furent passées depuis la fermeture du Centre du patrimoine populaire des pays de la région du Golfe et que notre patrimoine populaire eut connu toutes les pertes que nous savons, la question ne cesse de tourner dans ma tête: ai-je eu raison d'adopter une telle position concernant la "campagne" culturelle américaine?

Ali Abdulla Khalifa
Chef de la rédaction

Je m'apprêtais, au cours de la même période, à me rendre auprès de Son Altesse le Cheikh Soubah al Ahmad al Jaber al Soubah, actuel Émir du Koweït et qui était alors – que Dieu le garde! – Ministre des affaires étrangères en charge du Ministère koweïtien de l'information. Je devais lui soumettre pour signature la convention portant création du Centre après qu'elle eut été paraphée par Son Excellence le Cheikh Ahmad bin Hamed, alors Ministre de l'information et de la culture de l'État des Émirats arabes unis. J'obtins sans délai une entrevue avec Son Altesse le Cheikh Soubah, l'accueil que je reçus fut chaleureux. Son Altesse voulut, avant de signer, s'informer sur ma personne et sur l'idée, le lieu et la mise en œuvre du Centre. Les questions qu'il me posa furent directes, franches et concrètes. Je ne compris que fort tard leur portée.

Après que les Ministres de l'information eurent signé la Convention, j'entrai en contact avec l'UNESCO pour qu'elle me facilite la communication avec les autres Centres consacrés au patrimoine populaire afin que nous puissions bénéficier de leur expérience. Sur la recommandation de mon ami feu le romancier Tayeb Saleh, qui était alors le délégué résident de l'UNESCO pour le Golfe, je fus entouré de toute la sollicitude de l'Algérien Bakdour Ould Ali. Cet homme de cœur, qui était le conseiller du Directeur général de l'Organisation internationale, répondit avec toute la diligence, l'amitié et la paternelle attention que j'espérais à l'ensemble de mes requêtes auprès de l'UNESCO. Il m'arrangea en outre une précieuse rencontre avec le Dr Mahtar Mbow, Directeur général de l'Organisation internationale, qui m'accorda un entretien de quelques minutes pendant lequel il me posa des questions très précises au terme desquelles il me déclara que l'idée de ce Centre était excellente en soi et s'inscrivait parfaitement dans les objectifs de l'UNESCO, mais que sa mise en œuvre paraissait encore prématurée. Je ressentis sur l'heure

LE PATRIMOINE DU GOLFE ET DE LA PRESQU'ÎLE ARABIQUE

RETOUR SUR CERTAINS INDICES ET SIGNAUX

En 1981, tous les moyens audio-visuels d'information ainsi que la presse écrite des Etats du Golfe arabe bruissaient de l'annonce du premier événement culturel visant à unifier les efforts déployés par les sept pays pour collecter, consigner, classer et conserver les œuvres de l'héritage culturel populaire, à travers l'édification d'un Centre scientifique spécialisé, dédié à ce riche patrimoine.

Et c'est tout au début de cet important battage médiatique qui s'est emparé du projet, propageant la nouvelle à la vitesse de l'éclair, que le penseur koweïtien, Dr Mohamed Ghanem Al Remihy, a effectué avec votre serviteur un entretien télévisé qui fut ensuite diffusé à plusieurs reprises par la chaîne koweïtienne de télévision. Cette étape fut essentielle pour le développement de cette idée, eu égard aux questions profondes et ciblées qui me furent posées sur les objectifs et les dimensions culturelles, sociales et politiques du Centre, mais aussi sur ses chances de réussite et s'il allait durer suffisamment longtemps pour atteindre les buts qui lui étaient assignés. C'est avec un enthousiasme, un amour et un optimisme sans bornes qu'en tant que promoteur du projet, chargé d'en assurer la mise en œuvre et le suivi, que j'ai répondu aux questions du Dr Mohamed, lui parlant avec toute la sincérité et la transparence dont j'étais capable à cette époque. Mais j'ai intuitivement senti que les questions subtiles de mon interlocuteur recelaient des doutes informulés quant aux chances de réussite à long terme d'un tel projet.

index

21
LE PATRIMOINE DU GOLFE ET DE LA PRESQU'ÎLE ARABIQUE
RETOUR SUR CERTAINS INDICES ET SIGNAUX

24
LA MACHINE A-T-ELLE COMMENCÉ À TRANSFORMER
LE CONCEPT DE CULTURE POPULAIRE?

25
LE RÔLE DE LA FEMME DANS LE CONTE POPULAIRE ALGÉRIEN

27
LA CÉLÉBRATION DE LA FEMME DANS LES REPLIS
DU CONTE POPULAIRE

29
LA 'ADUDA ET LA QUESTION DU GENRE

31
LES SIGNIFICATIONS SOCIALES DE LA SYMBOLIQUE DES COULEURS
DANS LE DISCOURS SOCIAL

33
LA CHANSON POPULAIRE
À LA SAISON DES SEMAILLES

34
LA SAHJA DE MAAN
UNE MANIFESTATION REMARQUABLE DU CHANT POPULAIRE EN JORDANIE

35
DAR JELLOULI
UN MONUMENT TÉMOIN DE LA VIE SOCIALE ET CULTURELLE
DE LA VILLE DE SFAX ENTRE LE XVIIIe ET LE XIXe SIECLES

36
LES BIJOUX DE LA FEMME NAYLIE

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.

Nayla Yaqoob
- Coordinatrice des Travaux de la Traduction

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle

Volume 12 - fascicule 46

Été 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

- Prepare a media plan to raise citizens' awareness about the importance of this heritage and the need to preserve it so that it can contribute to the GDP, and organise forums at which academics and artisans can share their experiences

- Museums are a link between the past and the present, and artefacts should be displayed in very appealing ways

- Organise exhibitions about crafts and traditional industries in the state of Djelfa and throughout the nation to introduce citizens to the variety of jewellery in the region, to raise awareness about the importance of preserving this jewellery and to encourage people to buy the jewellery.

The Jewellery of Naili (Djefaoui) Women

Khawla Nujaimi
Algeria

Jewellery has always been an important part of human life because it includes signs and symbols that reveal women's social status and it is distinctive to a particular region. Many researchers and historians have studied jewellery to identify peoples' social and economic lives because it reflects a people's level of culture and artistic taste.

Naili (Djefaoui) jewellery is characterised by its variety of form and function; it serves a decorative function and the women of the Naili (Djefaoui) collect as much as possible to beautify themselves for celebrations and as a form of savings for difficult times.

The raw materials used include silver, which has been used since ancient times, and mishor (an alloy of brass, zinc and nickel). Gold, which arrived with the Ottomans, was only used by affluent families.

The Naili (Djefaoui) women used different types of jewellery as means of decoration in order to complement their beauty and reflect their identities.

Recently, we have noticed that Naili (Djefaoui) women are less interested in acquiring traditional jewellery, and craftsmen are gradually abandoning the craft. This important cultural heritage could disappear, so we must take the following steps to revive interest:

Gallawi House: The Impact of Social and Cultural Life on the City Of Sfax between the 18th And 19th Centuries

Alia Arabi
Tunisia

The structure of Gallawi House reflects Sfaxian culture, which is distinct from the cultures of other Tunisian peoples. The Sfaxians inherited their talents and their love for work and learning from their ancestors; Sfax has long been known as a city for work, not fun.

However, in our time, the daily life of Sfaxian society – which reflects Tunisian society in general – has been affected by modernity and a Western mindset that views the individual as merely an unproductive consumer who is not free.

Sfax's traditional clothing is now worn only on a few occasions such as circumcision and wedding ceremonies, and the youth of today are unfamiliar with this traditional clothing because it has been replaced by new clothes imported from the global market.

The same is true of Sfaxians' practice of preparing 'Al Awla' (a method of preparing food at home) according to each season of the year; only elders in ancient Sfaxian families still engage in this practice.

Ma'ani Sahja: A Distinctive Type of Folk Song in Jordan

Abdullah Al Hassan
Jordan

The researcher studied a type of folk song in Jordan known as 'Al Sahja Al Ma'aniyeh'. A type of folk poetry, it derives its name from the folkloric dance that accompanies it. The city of Ma'an is said to have pioneered this folkloric art a long time ago.

The researcher points out that Sahja is performed at events and celebrations. A group of performers who have mastered Sahja forms a ring in the middle of the space; they sometimes create two teams in the form of crescents. A well-versed poet improvises a line of poetry that is repeated by the leader of the other team. After a brief silence, the poet of the second team responds to the first line, which is also repeated by his own team. Both groups continue to compose lines to the accompaniment of clapping and dancing.

The dance involves the dancers standing together, sitting in the middle of the second row, bending, squatting, clapping and moving their heads to the right and left. One member of the team stands in front participating in the movements and performance. The line of poetry that is recited is consistent with the movement, meaning and sound.

Research highlights the difference between old and recent versions of Sahja. The poet who composes poetry on the spot has been replaced by a group of people who memorise and recite verses of Sahja poetry.

The researcher points out the purposes of the Sahja, which is rich in meanings and connotations related to the society's prevailing customs and traditions. With more than a thousand lines of poetry, the Sahja is also rich in proverbs, wisdom and wise sayings.

Folk Songs and Agricultural Seasons

Umar Atiq
Palestine

This study is divided into a preface and three areas of focus. The preface aims to reveal the folk song's importance in collective work throughout the agricultural seasons, and to highlight specific aspects of folk songs in folklore and the stylistic characteristics of the folk song.

The first focus examines the harvest season's folk songs and their psychological and emotional dimensions, especially love songs, songs about encouragement and enthusiasm, and those that are about tools and about economic issues.

The second focus is on the folk songs of olive season, which highlight the sacred and religious dimensions of the olive tree. We analyse the psychological and social facets of olive-picking songs and songs that encourage people to work hard. We also describe the types of olives mentioned in folk songs, and list terms and tools that appear in these songs.

The third focus is on folk songs in sesame season.

The Social Symbolism of Colours in Sudan's Social Discourse

Rahil Al Arifi
Sudan

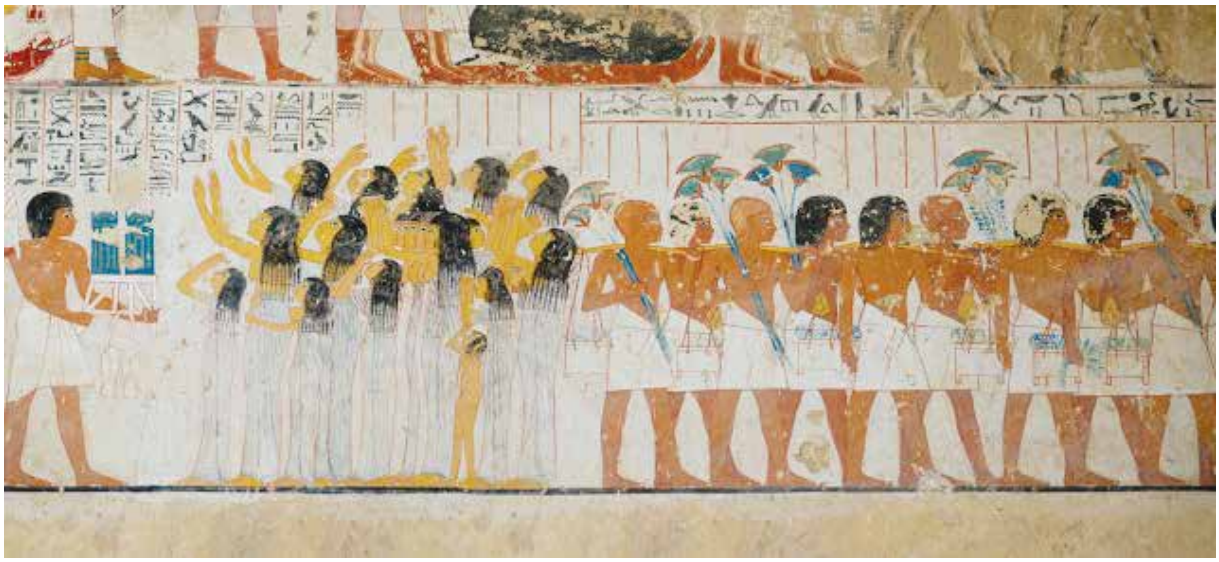
Colour has a significant influence on the lives of humans. Each colour is linked to certain concepts with multiple accumulated connotations. Since ancient times, man has been discovering colour's effects on the human psyche, including the effects of the colours of the fruit, trees, sky, light and sun in the environment. Man has always been amazed by the colours in nature and their representations, which give them symbolic values and create communal connotations. Eventually, colour became a language of visual symbols. Colour is associated with the social context, which determines the colours' symbolism.

The connotation of colour symbolism depends on the observer's experience. It represents the semantic levels in literal and non-literal meanings. Colours' symbols are associated with universal and psychological factors. The symbolic significance of colours has a primary connotation and a secondary connotation formed as a result of the way in which the symbol is perceived.

Material culture is a vital tool for the visual representation of colour symbolism. In social discourse, it is a vital resource for the understanding of rituals and ceremonies. The importance of colour symbolism lies in the perception and interpretation of the type of celebration or ritual.

The researcher concludes that the semantic system of colour is a tool that caters to social and ideological concepts, and that colour is a characteristic of light and light does not exist without shadow. Colour had the same symbol and meaning for various ancient peoples, and it has a universal connotation that is closely and strongly associated with different societies.

Most ritual practices that take place in society include a complex symbolism in terms of colour and shape, although sometimes colour is symbolic and unrelated to form. Through symbolism, colour unconsciously enhances the meanings of signs. The semantic scope of the colour system enhances the connotations of other signs such as magical signs, holy signs and metaphysical signs.



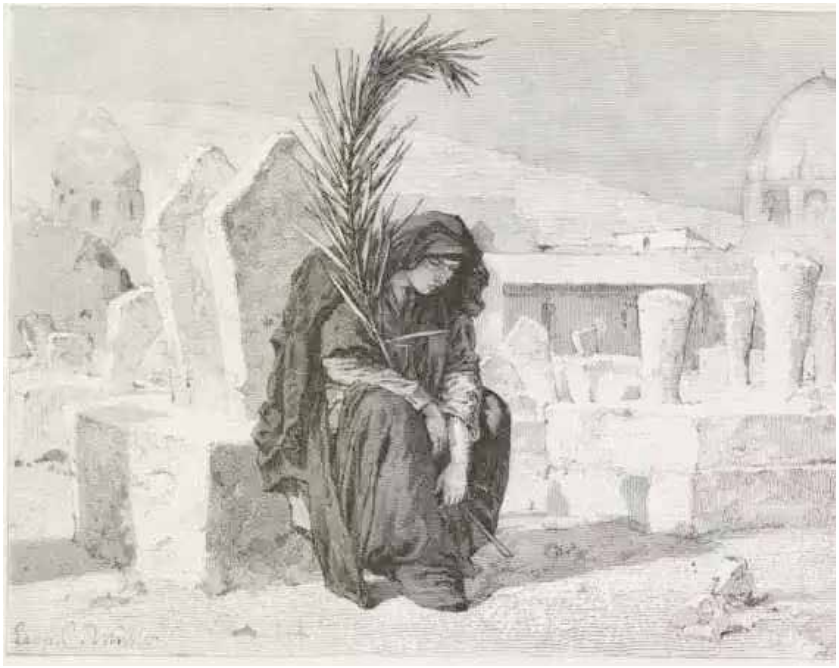
material. If recording drew our attention to the literary aspect of lamentation and its unique structure, it also caused its decline because the written form was not circulated among the elderly and women, who are the original creators of this art. It was circulated only among researchers and authors who are interested in collecting heritage. Lamentation has become a hated craft; the family of the deceased feel compelled to lament due to social pressure.

Recording is the most important stage in the life of any type of lament and the thread that connects the oral production and its circulation, especially if the people who lament – the elderly – have not learned to read or write.

Moreover, we note that other literary forms that are associated with life rather than death – such as the recording and study of mawwals, folktales and folk proverbs – have received increasing attention from the Egyptian state during the Pan-Arab era. Laments were not included because the experts hated them and the ways in which they circulated.

Egyptian Laments for the Dead

Mahmoud Farghaly
Egypt



Researchers of folk literature have not examined the nature of lamentation as a kind of folklore or discussed its origin, evolution, decline and disappearance.

Every type of traditional lament for the dead passes through three basic stages akin to the stages of human growth: emergence, spread, then death and transformation into another type of heritage. This is what we will focus on in our study: The theory of type, and the tools available to make the same type of reading tool and interpretation in addition to it being a tool of writing or oral narration. Researchers have failed to classify laments.

The researcher focuses on this artform, which became endangered decades ago. The remaining examples were collected from the elderly in the form of oral accounts, then transformed into abridged texts without context and ritual, focusing on their artistic features.

Several factors have contributed to the disappearance of this artform; most are related to the many social, cultural and religious changes in Egypt in recent decades, which researchers have noted. I refer to some of these changes in the study.

I would like to stress that it is very important to record oral heritage related to this art form and to promote this heritage so we can establish a literary genre by combining the oral and the written.

In the transformation stage, political and social changes in society create a cultural context that is hostile to many rituals and traditions, and we notice that writing and recording have changed oral literature. Narration did not match the circulation of written

Celebrating the Feminine in the Folktale

Radhiya Obeid
Tunisia

Creating a folktale, narrating it, learning it and studying it help to revive the memory of a people and preserve their cultural legacy, which is rooted in the past but still has a great influence on our lives. The folktale conveys messages to different times and generations. It has a universal nature and many possible interpretations depending on why it is narrated.

We found it a rich resource in terms of depicting women in a way that defies the usual stereotypes. We intend to make it clear that women are not a secondary, negative or marginalised part of society but an active part of economic, family and social life.

To whatever extent the feminine is celebrated, folktales take reality into account and this is evident in all kinds of narration. In this context, the role of the folktale in the past and present continues to reflect the culture and morals of individuals and groups' literary heritage.

Recently, there has been a tendency to revive folktales in the cultural and educational domains so they play a vital role in the age of great changes in terms of science, information and communication. The celebration of the feminine in the folktale would not have been possible in the absence of men or of women's current situation and reality. In the folktale, the woman hopes for a better life and dreams of playing a significant role; she can re-shape her fate according to her desires and, tirelessly, she attempts to persuade others that she plays a significant role. We say this without discussing the hypothesis that many modern inventions are inspired by the imagination that shaped myths, superstitions and, to a lesser extent, folktales.

Women's Roles in the Algerian Folktale

Abdul Hamid Burayo
Algeria

In this study, our aim is to examine tales that focus on women and that are narrated by women at home at specific times. These include:

- The fairy tale (a tale of wonders) in which a woman is a victimised heroine
- The fairy tale (a tale of wonders) in which a woman becomes an aggressor or is allied with aggressive monsters
- Tales of social realism (some folk tales have a special meaning) in which women break the rules and values of the predominant social system by playing the role of the aggressor or villain.

First type:

The first type is the pure folktale or 'contes merveilleux proprement dit', which belongs to the second type of fairy tale identified by Vladimir Propp, the famous Russian folklorist.

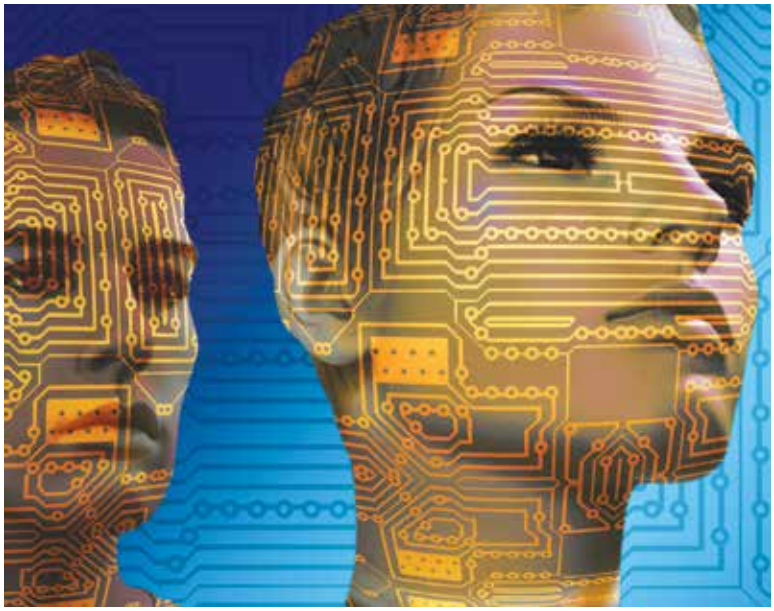
Second type:

In this type, the role of the hero is played by a young man who is accompanied by his sister or mother at the beginning of the story. Over the course of events, the woman (sister or mother) shifts from the role of the hero's supporter (protagonist) to the role of the aggressor (antagonist). The woman who initially appears to be a victim becomes an aggressor and threatens the hero's life towards the end of the tale.

Third type:

This type of tale depicts social and psychological reality and adheres to a norm that is very different to those identified by Vladimir Propp. When analysed, we find it is restricted to a very limited number of functions and almost without the wondrous element that is abundantly available in the previous types of tales. In this genre, heroism is based purely on human abilities and is not supplemented by supernatural powers. The other world (the unknown or metaphysical world) disappears, and the conflict is between human forces or masculinity and femininity.

Has the Machine Started to Change the Concept of Folk Culture?



Ghassan Murad
Lebanon

This study addresses the digital revolution that has transformed the world from an object into a subject. If the digital is perceived as a new culture, it also has a human dimension and is changing the meaning of humanity. We are no longer humans who use technology, we are digital humans.

After overcoming the evident contradictions and conflicts between humanity and technology, it is no longer necessary to choose between a tool-based approach and a theoretical approach because the former cannot exist without the latter. A study of digitisation requires us to develop practices and design instruments, which leads us to create theories. Therefore, the digital humanities produce applications and study the theoretical dimensions of their impact on the production and circulation of knowledge, including folk culture.

We are in the process of creating scientific concepts to help to establish the rules for the implementation of good practices that affect peoples' cultural belonging. Digitisation and its impact on folk culture and dissemination pose a great challenge to humanity.

Building on this, the researcher suggests new concepts that may be in line with the technological changes and their effect on the folk culture in its most comprehensive definition, especially after the transition from the era of the 'digital Bedouin' to the era of the 'communicative Nomad'; digital technologies are no longer limited by place because they accompany us wherever we go.

We also attempt to discuss the problems related to archiving digital documents, because this is an issue of global concern.

Before signing the agreement, he inquired about me and about the centre and its headquarters. His Highness' inquiries were direct and frank; it was only later that I realised what had been behind his inquiries!

After the Ministers of Information signed the agreement, I contacted the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) to ask for help contacting similar World Heritage Centres so that we could benefit from their experience. At the recommendation of the late novelist Tayeb Salih, a friend who was then UNESCO's resident representative in the Gulf, a generous Algerian named Cheikh Bakdour Wild Ali, an advisor to UNESCO's Director General, helped me and arranged for me to meet with Dr Amadou-Mahtar M'Bow, who was UNESCO's Director-General at the time. I met with him for several minutes and he asked me very precise questions. He told me that the idea was excellent and that it was in line with UNESCO's goals, but that it was too early to implement it. I was angry because I found his words frustrating, but it took me years to realise their wisdom.

I am recounting these events to show that the enthusiasm of the Gulf media had spread to Europe, America and throughout the world. I was invited to participate in the meetings of the International Organization of Folk Art (IOV) in Vienna, Austria. At the same time, His Excellency Dr Issa Ghanim Al-Kuwari, the Chairman of the centre, received an important letter from the Smithsonian Institution, an educational and research institution with museums funded and managed by the US Government. The letter congratulated the Gulf States on the establishment of the centre and asked for permission to send twenty-one expert scientists – all expenses paid – to participate in the collection, recording, classification and documentation of folklore materials from the Arabian Gulf and the Arabian Peninsula. Dr Al-Kuwari showed me the letter and asked my opinion.

I remember being amazed and surprised by this request; I did not sleep for two nights because I was thinking, 'What is the meaning of this request? And why this group of American scientists? Why the heritage of the Gulf and the Arabian Peninsula? Whose interest is this? Is this genuine assistance to preserve this heritage as part of global heritage? Or is there something I am missing?'. I sought the opinions of the people around me before returning to my friend, Dr Al-Kuwari, with an official letter stating that the people of the Gulf region were better qualified than others to carry out this work. We declined the Smithsonian Institution's request politely.

Now, more than ten years after the closure of the Arab Gulf States Folklore Centre and a great loss to our heritage, I wonder whether I was right to respond to the Americans' offer in the way that I did.

Ali Abdullah Khalifa
Editor-in-Chief

The Heritage of the Gulf and the Arabian Peninsula: Remembering Indicators and Signs

In 1981, the print and audio-visual media outlets in the countries of the Arabian Gulf were focused on the news of a first-of-its-kind cultural event aimed at unifying seven countries' efforts to collect, record and preserve heritage folklore, and the establishment of a specialised scientific centre that would be responsible for this task.

At the beginning of this media frenzy, Dr Mohammed Ghanem Al Rumaihi, a Kuwaiti intellectual, interviewed me on television and broadcast the interview several times. He asked deep, thoughtful, intellectual questions as he explored the idea of establishing this centre, its cultural, social and political dimensions and its potential for success. I was very enthusiastic and optimistic because the AGCC Information Ministers Conference asked me to follow up on the centre's implementation. I answered Dr Al Rumaihi's questions as honestly as I could at the time, but my instincts told me that – beneath his intelligent questions – he doubted whether the conference would succeed in implementing the idea in the long run.

At the time, I was preparing to meet with His Highness Sheikh Sabah Al-Ahmed Al-Jaber Al-Sabah, the Emir of the State of Kuwait, who was then the Minister of Foreign Affairs in charge of the Kuwaiti Ministry of Information. We were to sign the agreement to establish the Centre after it was signed by His Excellency Sheikh Ahmed bin Hamed, the United Arab Emirates' Minister of Information and Culture. My meeting with His Highness Sheikh Sabah Al-Ahmad Al-Sabah was friendly.

index

5
The Heritage of the Gulf and the Arabian Peninsula: Remembering Indicators and Signs

7
Has the Machine Started to Change the Concept of Folk Culture?

8
Women's Roles in the Algerian Folktale

9
Celebrating the Feminine in the Folktale

10
Egyptian Laments for the Dead

12
The Social Symbolism of Colours in Sudan's Social Discourse

13
Folk Songs and Agricultural Seasons

14
Ma'ani Sahja: A Distinctive Type of Folk Song in Jordan

15
Gallawi House: The Impact of Social and Cultural Life on the City Of Sfax between the 18th And 19th Centuries

16
The Jewellery of Naili (Djefaoui) Women

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.

Nayla Yaqoob
- Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 12 - Issue No. 46
Summer 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. 46 - Summer 2019

www.folkculturebh.org