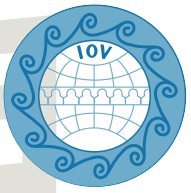
الثقافة الشعبية

فصلية علمية متخصصة

السنة الثانية / العدد الخامس ◆ ربيع 2009

English Summary • Sommaire en français

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم



بالتعاون مع
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

يصدرها
أرشيف الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر

هاتف : 88 000 174 973 +
فاكس : 94 000 174 973 +

إدارة التوزيع

هاتف : 60 365 365 973 +
فاكس : 80 066 174 973 +

العلاقات الدولية

هاتف : 80 466 399 973 +
E-mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب 5050 **المنامة – مملكة البحرين**

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

مفتتح

الثقافة الشعبية في عامها الثاني

مؤشرات النجاح وشروط الاستمرار

من المتعارف عليه مهنيا بأن أبسط شروط استمرار أية مطبوعة علمية متخصصة ونجاحها هو الحاجة الملحة لوجودها والتخطيط السليم لإصدارها وتوفر رفدها بمادة علمية رفيعة المستوى وتقديم هذه المادة بإخراج فني وطباعي متميز وضمان تمويلها وتأكيد صدورها بانتظام لتوزع ضمن شبكة واسعة ومتقنة تغطي كل المناطق المستهدفة على الخارطة، ناهيك عن إعلان مكثف وترويج مدروس، وتبقى من بعد ذلك همة الكتاب والقراء وظروف السوق التي عادة ما تكون خارج يد المنتج.

بصدور عددنا الخامس هذا، تبدأ (الثقافة الشعبية) السنة الثانية من عمرها المديد بإذن الله تعالى. ومرور عام من عمر فصلية علمية متخصصة قد لا يُعد شيئاً أمام استمرار مثيلاتها بالمجال ذاته في بلدان العالم المتقدم التي تعمّر وتتأصل فيها التجارب العلمية والثقافية، لتُعدَّ من جيل إلى جيل علامة ومنجزا، إلاّ أنه في بلداننا وفي ظل ما يعتور مثل هذه التجارب من وأد أو ضعف أو تخريب نتيجة الصراعات وتكالب المصالح والجهل بقيمة الثقافة الشعبية، تُعدُّ سنة الإصدار الأول محكاً لسلامة التثبت من وقع الأقدام على الطريق ومؤشراً لمدى الجدية وسلامة المنهج وأفق طرح قضايا هذه الثقافة وتناول مادتها جمعاً وتدويناً وفرزاً وتصنيفاً وتوثيقاً وتحليلا.

ويحق لنا أن نتأمل باعتداد ما تحقق لهذه التجربة في عمرها القصير وما أفرزته أعدادنا الأربعة من مؤشرات تضافر الجهود الأهلية والرسمية والدولية لتوفير أهم شروط استمرار التجربة ونجاحها صعوداً إلى أهدافها المرسومة بدقة وحذر شديدين.

إن الثقة الغالية التي أولانا إياها حضرة صاحب الجلالة حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين حفظه الله ورعاه باستمرار دعمه المادي المتواصل وتشجيعه المعنوي الشخصي، والمهمة العزيزة الصعبة التي كُلّفت المجلة بتأديتها، وهي أن تعمل على توصيل (رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم) بالتعاون مع منظمة دولية يغطي نشاطها كل بلدان العالم تقريباً. هذه الثقة الغالية وهذا التكليف الوطني بقدر ما كانا مسئولية وواجباً كانا في الوقت ذاته أولى شروط النجاح بالنسبة لتجربة وليدة أمامها كل تحديات استمرار الفصليات المتخصصة في الوطن العربي.

لم يكن اختيار المنامة مقرا إقليمياً للمنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) مصادفة أومجاملة لأحد، فالبحرين هيأت نفسها حضاريا عبر التاريخ لمثل هذا الدور وغيره من الأدوار المحورية، فموقعها الجغرافي المتوسط بين الشرق والغرب كمحطة اتصال وتواصل دولي، واحتضانها للعديد من الفنون الوافدة من سواحل أفريقيا وفارس وتوطينها لتكون جنبا إلى جنب مع فنونها الشعبية الأصيلة، إضافة إلى تلك الخاصية الإنسانية الرفيعة التي تتمتع بها شعوب الجزر في قدرتها الانفتاحية الطبيعية على الآخر وقبولها بالتعددية والتأقلم والتفاعل مع مختلف الأجناس والألوان والأديان والمذاهب واللغات، وما تحظى به الثقافة الشعبية من مكانة على المستويين الأهلي والرسمي واستمرار الرعاية الملكية لمهرجان التراث لأكثر من سبعة عشر عاما، كل ذلك يؤكد الأبعاد التي أهلتها لأن تكون مقرا دوليا آمنا لإدارة نشاط المنظمة بمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، أضف إلى ذلك حيوية اشتغال عناصر من أهل البحرين كأعضاء في المنظمة ودور بعضهم في تأسيسها بالنمسا أواخر السبعينيات.

هذا الدور الثقافي التاريخي، بقدر ما يُنتظر للبحرين أن تلعبه بنجاح في الإعداد لتوحيد جهود الدول العربية كساحة عمل ميداني كبرى تغطي ثلاثة أرباع إقليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، ليكون لهذا الوطن العربي شأن عالمي في رعاية وحماية التراث الشعبي، فإن الدور هذا قد هيأ أيضا لشراكة بحثية ولوجستية وتنظيمية بين مجلة (الثقافة الشعبية) وهذه المنظمة التي ساعدت الشراكة معها في دعم الجوانب العلمية التخصصية وفي توصيل رسالة التراث إلى قراء في بقع نائية من العالم ما كنا نحلم يوما بأن نتواصل معهم. وقد جاء عقد المؤتمر الرئاسي للمنظمة بالمنامة عند منتصف ديسمبر من العام الماضي، ولقاء جلالة الملك برئيسة المنظمة السيدة كارمن باديلا والأمين العام السيد هانز هولز وبقية أعضاء المجلس الرئاسي في احتفالية افتتاح مركز عيسى الثقافي، تتويجا لهذه الشراكة وتأكيدا على أهميتها لتحقيق أهداف المجلة للإسهام بدور في جعل الثقافة عمقا استراتيجيا لمشروع الإصلاح الوطني بمملكة البحرين.

إن مستوى الترحيب والقبول اللذين لقيتهما (الثقافة الشعبية) شكلا ومضمونا في الوطن العربي عكسته ثلاثة مؤشرات:

المؤشر الأول: تمثل في أعداد المساهمات الأكاديمية المتنوعة رفيعة المستوى والاجتهادات البحثية الأخرى التي أرسلت للنشر والتي لقيت منا كل العناية والاهتمام وساعدت في التحضير المسبق لإصدار مجموعة من الأعداد.

المؤشر الثاني: هو رغبة عدد من كليات الآداب والعلوم الإنسانية في أكثر من عشر جامعات كبرى بالوطن العربي في توقيع عقود شراكة بحثية في مجال الأعمال الميدانية المتعلقة بالثقافة الشعبية والدورات التدريبية التي تتناول الجوانب النظرية والتطبيقية الخاصة بعلم الفولكلور، وقد تم بالفعل توقيع عقود الشراكة ووضع برامجها التنفيذية وكانت أولى هذه الكليات هي كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثاني – عين الشق بالدار البيضاء بالمغرب، مما استدعى تكوين فرق بحث ميداني مشتركة في البحرين وفي بلدان شقيقة أخرى.

المؤشر الثالث: فهو أرقام توزيع الأعداد وطلبات زيادة الكمية المخصصة للبيع في كل بلد إلى جانب طلبات فروع المنظمة عبر العالم. وأقصى طموح لأية فصلية متخصصة في مجال ما هو أن تحقق التوازن بين أن تكون للنخبة من المختصين والمهتمين وفي الوقت ذاته أن تطلب وأن تتاح بيسر لجمهور القراء العاديين، وقد بذلنا من أجل ذلك كل ما كان بوسعنا وسنجتهد في تلبية طلب كل من تخلفنا في تحقيق طلبه للحصول على أعدادنا السابقة حتى وإن اضطررنا إلى إعادة طباعة بعض الأعداد النافدة.

دأبنا منذ عددنا الأول على نشر ملخصات مواد الأعداد بالفرنسية والإنجليزية، وكنا حريصين على مستوى الترجمة إلى أبعد الحدود حتى يمكن لتواصلنا مع العالم أن يتحقق بالصورة المتوخاة. وكنا نعتقد مطمئنين بأن نشر ملخصات المواد بهاتين اللغتين يكفي لأن ينقل إلى العالم صورة موجزة عن موادنا، وقد رحبنا أيضا بنشر مواضيع كاملة بإحدى اللغتين أو بكليهما.

ومع الاستمرار في تجربة الإصدار ومع وصول عددنا الأول والثاني إلى أسبانيا ودول أمريكا اللاتينية الناطقة باللغة الإسبانية وإلى الصين واليابان جاءت إلينا العديد من الرسائل حاملة إلينا رغبات أساتذة الفولكلور في عدد من الجامعات وطلبات الأصدقاء من أعضاء المنظمة الدولية للفن الشعبي لأن يفسح في المجال لترجمة بالإسبانية وأيضا بالصينية تضافان إلى الترجمتين الأخريين، وهي رسائل لا تخلو من عتب وتأكيد على أهمية اللغة الإسبانية والصينية كلغتين عالميتين معتمدتين على نطاق واسع. ولم نملك إزاء ذلك خلال العام المنصرم سوى الوعد بدراسة الطلبين من كافة الأوجه. ومع أن تحقيق هذا الأمر ليس سهلا في ظل معاناتنا في توفير بعض الترجمات في مواعيدها وبالمستوى المأمول إلا أن هذا الطلب حسبناه مؤشرا على درجة الاهتمام بمطبوعتنا وسنحققه بإذن الله على مراحلٍ باستخدام موقعنا على شبكة الانترنت،وسنبدأ اعتباراً من هذا العدد بوضع الترجمة الإسبانية لنلحقها بباقي اللغات المطلوبة الأخرى.

تحية شكر وتقدير لحضرة صاحب الجلالة ملك مملكة البحرين حفظه الله ورعاه وللمنظمة الدولية للفن الشعبي وللهيئتين العلمية والاستشارية بالمجلة ولكل من أسهم بالكتابة أو بالرأي والتوجيه أو بالعمل المخلص الجاد من طاقم العمل. وتحية لقرائنا الأعزاء الذين رافقوا (الثقافة الشعبية) بحب واهتمام، ويدا بيد نؤدي واجب (رسالة التراث من البحرين إلى العالم)، والله الموفق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام
رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية
مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

محمد علي الخزاعي
عبد الفتاح جبر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

أحمد اللباد
التصميم والماكيت الأساس

محمود الحسيني
الإخراج والإشراف الفني

فوزية حمزة
التصوير

ذكاء سلام
إدارة الأرشيف

سوزان محارب
إدارة العلاقات الدولية

علي أحمد الجودر
إدارة التوزيع

عبدالله يوسف المحرقي
إدارة التسويق

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

مطبعة الاتحاد ذ.م.م.
التنفيذ الطباعي

لوحة الغلاف:

لوحة الغلاف للفنان تنج شاو كونج المقيم في الولايات المتحدة الأمريكية منذ العام 1980 ، وهي بعنوان (Cradle Song) أغنية المهد أو التهويدة. طبعت في كتالوج (Opus One Publishing) للعام 1995 وهي شركة متخصصة في نسخ الأعمال الفنية وتوفيرها في طبعات شعبية ورقية.

– البحرين	1دينار	– المملكة الأردنية الهاشمية	2 دينار
– المملكة العربية السعودية	10ريـال	– العراق	5000 دينار
– الكويت	1دينار	– فلسطين	2 دينار
– تونس	3دينار	– الجماهيرية الليبية	5 دينار
– سلطنة عمان	1ريـال	– المملكة المغربية	20 درهما
– السودان	275دينار	– سوريا	100 ل.س.
– الإمارات العربية المتحدة	10درهم	– بريطانيا	4 جنيه
– قطر	10 ريال	– دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
– اليمن	200 ريال	– الولايات المتحدة الأمريكية	6 دولار
– مصر	5 جنيه	– كندا وأستراليا	6 دولار
– لبنان	3000 ل. ل		

شروط وأحكام النشر

ترحب (الثقافة الشعبية) بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أي مكان، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة، الفولكلورية والاجتماعية والانثروبولوجية والنفسية والسيميائية واللسانية والأسلوبية والموسيقية وكل ما تحتمله هذه الشُعب في الدرس من وجوه في البحث تتصل بالثقافة الشعبية، يعرف كل اختصاص اختلاف أغراضها وتعدد مستوياتها، وفقاً للشروط التالية:

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 ليتم ترجمته إلى الإنجليزية والفرنسية، مع نبذة من سيرته العلمية.
- تنظر المجلة بعناية وتقدير إلى المواد التي ترسل وبرفقتها صور فوتوغرافية، أو رسوم توضيحية أو بيانية، وذلك لدعم المادة المطلوب نشرها.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد.
- 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، وعلى كل كاتب أن يزود المجلة برقم حسابه الشخصي واسم وعنوان البنك مقرونا برقم هاتفه الجوال.

الهيئة العلمية

ابراهيم عبدالله غلوم	البحرين
أحمد علي مرسي	مصر
أروى عبده عثمان	اليمن
باروك شاه	الهند
توفيق كرباج	لبنان
جورج فراندسن	أمريكا
حصة زيد الرفاعي	الكويت
سعيد يقطين	المغرب
سيد حامد حريز	السودان
شارلز نياكيتي أوراو	كينيا
شهرزاد قاسم حسن	العراق
شيما ميزومو	اليابان
عبد الحميد بورايو	الجزائر
علي برهانه	ليبيا
عمر الساريسي	الأردن
غسان الحسن	الإمارات
فاضل جمشيدي	إيران
فرانشيسكا ماريا	إيطاليا
كامل اسماعيل	سوريا
كارمن بديلا	الفلبين
ليلى صالح البسام	السعودية
نمر سرحان	فلسطين
نيوكليس ساليس	اليونان
وحيد السعفي	تونس

مستشارو التحرير

أحمد الفردان	البحرين
أحمد عبد الرحيم نصر	السودان
أسعد نديم	مصر
بروين نوري عارف	العراق
جاسم محمد الحربان	البحرين
حسن سلمان كمال	البحرين
رضي السماك	البحرين
سعيدة عزيزي	المغرب
صالح حمدان الحربي	الكويت
صفوت كمال	مصر
عبدالحميد سالم المحادين	البحرين
عبدالله حسن عمران	البحرين
مبارك عمرو العماري	البحرين
محمد أحمد جمال	البحرين
محيي الدين خريف	تونس
مصطفى جاد	مصر
منصور محمد سرحان	البحرين
مهدي عبدالله	البحرين

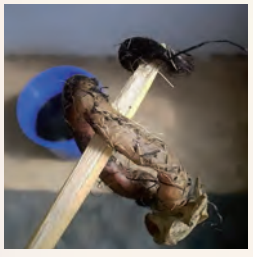
الثقافة ال

المحتوى

10 17

آفاق

- الثقافة الشعبية .. البيئة والقيم — محمد الرضواني



18 39

عادات وتقاليد

- سلطة السحر بين التمثل والممارسة — عبدالله هرهار
- احتفالية الزواج عند النوبيين — أحمد محمد عبد الرحيم

40 117

أدب شعبي

- أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين — أحمد علي الحاج محمد
- الحكاية الشعبية في حوض البحر الأبيض المتوسط — مصطفى الشاذلي
- البحر في الشعر الشعبي الخليجي
  رؤية مكانية سوسيولوجية — مصطفى عطية جمعة
- ديوان التفتاف أو حكايات بغداديّات
  للأب أنستاس ماري الكرمليّ — علي القاسمي

118 145

موسيقى وأداء حركي

- الرقصات الأفرو – يمنية
  بحث في افريقانية اليمن الموسيقية — نزار محمد عبده غانم
- أعلام الطرب الشعبي في البحرين
  المطرب محمد بن جاسم زويّد — إبراهيم راشد الدوسري

146 157

في الميدان

- في شكوى الزمان وذم الخلان
  نماذج من «الموال» في الخليج العربي — علي عبدالله خليفة

شعبية

حرف وصناعات

158

169

• حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو
دراسة انثروبولوجية في محافظة الدقهلية — محمد غنيم

شهادات

170

175

• مشروع ذاكرة العالم العربي — منصور محمد سرحان

جديد الثقافة الشعبية

176

193

• جديد النشر فى الثقافة الشعبية — أحلام أبو زيد
• إصدارات «نادي تراث الإمارات» — محمد السامرائي

أصداء

194

199

• تحية لمهرجان التراث 2009 م في احتفائه بالذهب في البحرين — الثقافة الشعبية

www.kuwaitpast.com/old/olda003.jpg

تصدير

لم تكن ولادة " الثقافة الشعبية " مجرد استجابة لرغبة، بل تلبية لحاجة وسداً لفراغ كنا نخشى أن يطول ويتعمق ليصل إلى درجة القطيعة بين الماضي الذي نحنُ إليه دون أن نعطيه حقه، وبين الحاضر الذي لا يمكن أن يقوم بناؤه على فراغ. نأمل من هذه المبادرة الكريمة التي قام بها إخوة أجلاء وأساتذة يشهد لهم تاريخهم العلمي والبحثي أن تستمر من الحسن إلى الأحسن وألا تصاب بالشيخوخة المبكرة التي أصابت مبادرات سابقة لأسباب قد تكون ذاتية أو موضوعية أو الاثنين معاً، وأن يتخطى توزيعها الحدود السياسية إلى الآفاق المعرفية والبحثية العلمية، خاصة وأننا بقدراتنا المعرفية والبحثية هذه قادرون على التحرر من وصاية مراكز الأبحاث الأجنبية دون أن ننكر لها فضل الريادة في زمن لم نكن– لسبب أو لآخر– نلتفت فيه إلى تراثنا الشعبي كما يجب. أما الآن وقد بلغنا سن الرشد في هذا المجال وتوفرت لدينا الإمكانات المادية. أو بعضها– بالإضافة إلى الحماس والقناعة فيمكن أن نضع بصماتنا وتواقيعنا على مانقوم به بجهد ذاتي في خدمة تراثنا الشعبي، وألا تبقى معرفتنا بالحياة البدوية منقولة فقط عن أوبنهايم وغيره أو معرفتنا بالتراث الشعبي المصري عن فينكلر مثلاً أو تراث منطقة بلاد الشام عن مراكز البحث الفرنسية والانكليزية أثناء فترة الاستعمار، مسترشدين في ذلك بمقولة أن أهل مكة أدرى بشعابها.

مجلتنا هذه ليست سوى لبنة في بناء نرجو أن تتضافر جهود قادرة ومخلصة على الارتقاء به دون ادعاء الوصول إلى القمة، لأن الوصول إلى القمة سيعقبه الانحدار.

لا نريد من الباحثين الأجلاء أن يسترسلوا في التنظير واستعراض نظريات ومدارس البحث في التراث الشعبي، لأنها موجودة في كل المراجع المتخصصة بل نريد أبحاثاً ميدانية مدعومة بالكلمة والصورة والصوت إن أمكن، وأن تتطور المساهمات في المجلة من الانتقائية إلى المنهجية في التعامل مع التراث الشعبي معتمدين على "الكنوز الحية" حاملة التراث قبل أن يفوت الأوان وتندثر معهم معارف لا يمكن تعويضها، منطلقين من فكرة التنوع الثقافي بعيدين عن منطق تقسيم الثقافات إلى راقية وغير راقية، فالثقافة هي في المحصلة نتاج الزمان و المكان.

إن هيئة التحرير تمد يدها للباحثين جميعاً دون تمييز بين أسماء لامعة ومعروفة وأخرى في بداية الطريق أو منتصفه، لأن اللامعين كانوا يوماً ما مبتدئين. ومتى التقت يد هيئة التحرير مع يد الباحثين الجادين أمكننا أن نصفق معاً.

مازلنا في بداية الطريق ونأمل أن نستمر معاً مسترشدين بآراء ومقترحات جديدة في مسيرتنا نرتقي بها في عملنا المشترك الذي قد يتخذ أشكالاً وأبعاداً جديدة مثل تخصيص أعداد تعالج موضوعاً معيناً أو ظاهرة ثقافية شعبية مقارنة على مستوى الوطن العربي أو قسماً منه تكون مرجعاً هاماً للجميع، أو إصدار دراسات متميزة مستقلة لا يتسع حجم الفصلية لعرضها كاملة دون المساس بجوهرها وبنيانها.

قد يقول قائل إن المبادرة جاءت متأخرة ونقول: "وصولك متأخراً خير من عدم وصولك" المهم أن نبدأ ونستمر، وحسبنا الاجتهاد، فإن أصبنا فلنا أجران وإن أخطأنا فلنا أجر المبادرة.

كامل إسماعيل مرسي
كاتب وباحث من سوريا
عضو الهيئة العلمية للمجلة

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

حوار الحضارات: البيئة والقيم

محمد الرضواني
كاتب من المغرب

تتعدد أسباب الصراع بين الحضارات والثقافات. فبالإضافة إلى الأسباب السياسية والاقتصادية، تحضر الأسباب التاريخية والدينية بشكل كبير، والتي تهم في مجملها المجال الدولي، لكن عوامل التنافر لا تعود فقط إلى المجال الأخير، بل ترتبط كذلك، في جزء منها، بالمجالات الداخلية الوطنية والإقليمية.

وتبعا لذلك، فإن الحوار بين الحضارات والثقافات بقدر ما يرتبط بالمجتمع الدولي، فإنه يرتهن، بشكل جوهري، بالفضاءات الوطنية. فمن المؤكد أن الحوار بين الحضارات يهم بالدرجة الأولى الأنظمة والشعوب المختلفة والمتمايزة ثقافيا، والتي تجد ذاتها أمام مجموعة من العوامل، التاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية، تؤطر علاقاتها مع الدول والشعوب الأخرى سواء تعلق الأمر بالاختلاف والصراع، أو تعلق الأمر بالتعاون والتنسيق. ولكون هذه العلاقات تتأثر بالتفاعل القائم بينها، كما تتأثر بالأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، والمرتبطة بطبيعة المؤسسات السائدة وطنيا وبالقيم الثقافية، فإن أي حوار بين الحضارات والثقافات يتأثر بالبيئة الداخلية، بما تتضمنه من مؤسسات وتاريخ ودين وثقافة وتطلعات.

الفقرة الأولى: البيئة الدولية والبيئات الوطنية وأهمية الحوار بين الحضارات
لماذا الحوار بين الحضارات والثقافات؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل تقتضي استحضار مجموعة من التحولات والاختلالات التي تسود العالم، سواء تعلق الأمر بالساحة الدولية أم تعلق الأمر بالفضاءات الوطنية. ونشير هنا على سبيل المثال لا الحصر إلى الظواهر التالية:

أولا: مفارقات:

يعيش العالم، خلال السنين الأخيرة، مفارقة لافتة للانتباه بين ثورة معلوماتية وتكنولوجية واقتصادية قائمة أساسا على الاعتماد المتبادل، وتقليص المسافات، وتجاوز الحدود وتوحيد العالم في سوق واحدة من جهة، وبين انبعاث الخصوصيات الإثنية والعرقية، وعودة الهويات الدينية والثقافية المحلية والإقليمية، وتزايد تأثيرها في الساحة الدولية من جهة أخرى.

موجة العداء والكراهية وعدم التسامح تتعدد صورها؛ فمن ظاهرة الإسلاموفوبيا في الدول الغربية، إلى ظاهرة الغربوفوبيا المنتشرة في الدول الإسلامية، إلى العديد من التمظهرات الثقافية والرمزية التي تؤجج الصراع

هذه المفارقات، المجسدة واقعيا، تكتسب مناصرين لها بشكل متزايد في الدول الغربية والإسلامية على حد سواء. فعلى سبيل المثال، يطرح صامويل هنتغتون في كتابه الأخير الصادر، سنة 2004، تحت عنوان: «من نحن؟ التحديات التي تواجه الهوية القومية الأمريكية»، فرضية التهديد الذي يشكله المهاجرون المكسيكيون واللاتينيون للثقافة القومية الأمريكية، ويذهب فيه إلى ضرورة تأكيد الهوية الأوربية البروتستانتية لأمريكا وحمايتها[1]. وتشهد الدول الأوروبية نقاشا مماثلا، مع تزايد عدد المهاجرين الذين يحملون جنسيتين وولاءين مختلفين. كما انتشر النقاش نفسه في دول الخليج العربي، إذ يكثر الحديث عن التهديد الآسيوي للهوية العربية الإسلامية، إضافة إلى التهديد الغربي[2].

ثانيا: صراعات:

بالإضافة إلى الصراعات السياسية والاقتصادية، يشهد العالم عدة صراعات ذات طابع إثني وديني، فالعمليات الإرهابية في تزايد مستمر منذ أحداث 11 سبتمبر 2001، وموجة العداء والكراهية وعدم التسامح تتعدد صورها؛ فمن ظاهرة الإسلاموفوبيا في الدول الغربية، إلى ظاهرة الغربوفوبيا المنتشرة في الدول الإسلامية، إلى العديد من التمظهرات الثقافية والرمزية التي تؤجج الصراع، مثل الرسوم المسيئة للرسول، والأفلام المحرضة على الكراهية: كفيلمي «الخضوع» سنة 2004، و«فتنة» سنة 2007، وتصريحات السياسيين والمثقفين، كتصريح بوش الإبن بعد أحداث 11 شتنبر، بشن حرب صليبية، وتصريح برلوسكوني بأفضلية الحضارة الغربية. كما ذهب المستشار الألماني السابق شرودر إلى أن المعركة هي في سبيل حضارتنا، واعتبر هنتغتون أحداث 11 سبتمبر هجوم برابرة مبتذلين ضد المجتمع المتحضر في العالم كله[3]. كما لجأ الرئيس الإيراني الحالي في العديد من التصريحات إلى لغة مماثلة.

من العبث التفكير في حوار الحضارات، دون انتشار الاعتراف بالآخر داخل الثقافات والديانات والمجتمعات.

إن تصاعد موجة الخوف المتبادل بين الحضارتين الغربية والإسلامية مؤطر أساسا بطرحين متناقضين؛ يمثل الأول الغرب الذي يقدم نفسه بوصفه نموذجا أمثل يحتذى به في السياسة والاقتصاد ونمط الحياة، مستخدما، في ذلك مختلف الوسائل، بما فيها الحرب والعنف، والثاني يمثله العالم العربي الإسلامي الذي يقدم ذاتية مضادة قائمة على التفوق الروحي والتميز والأفضلية الدينية وامتلاك سبل الهداية والنور[4].

ثالثا: اختلالات على مستوى القيم الأخلاقية والثقافية العالمية

إن التحولات العالمية، اقتصاديا وسياسيا وتكنولوجيا، أفرزت العديد من الاختلالات على مستوى القيم الثقافية، تذكي الصراع بين الحضارات. ويمكن التركيز في هذا الإطار على مثالين:

1–الحضور المكثف للأحكام المسبقة:

لقد أصبحت الأحكام السلبية الجاهزة المتبادلة بين الحضارات والثقافات أكثر كثافة، بفعل الصورة والإعلام والصراعات الرمزية،

فصورة المسلم في الدول الغربية ترتبط بالجهل والاستبداد، والعنف والإرهاب واللاعقلانية والنزعة الغرائزية، وبالمقابل ترتبط صورة

الدول الغربية في الوعي العربي الإسلامي بالكفر والإلحاد والانحلال الأخلاقي، والاستعمار والعدوانية.

2–تضخم أوهام البطولة والشهرة:

إن مسرحة الأحداث والأزمات الدولية والوطنية، وانتشار فلسفة تقديس الكارثة، وتنامي الأسواق الافتراضية للأفكار المتطرفة عبر الأنترنيت، التي توجه الأنشطة الإرهابية، وتشجع على الصراع، أدت إلى انتشار ثقافة تضفي نوعا من الهالة حول الأعمال الإرهابية والعنصرية، وأعمال الكراهية ضد الآخر. إذ إن العديد من المؤججين للصراع الحضاري يبحثون عن منافذ لتحقيق ميولات الغرور والتبجح لاكتساب صفة البطولة[5]، والملاحظ أن جزء كبير من الأعمال الإرهابية والعنصرية تأتي من قوى مغمورة أو مهمشة عالميا (مخرجون متواضعون، جرائد محدودة الانتشار، إرهابيون مهمشون سياسيا واجتماعيا).

هذه التناقضات والمفارقات، التي تدل على الاختلالات البنيوية على المستوى العالمي، وعلى مستوى الوعي الإيديولوجي للأطراف الفاعلة في الساحة الدولية، تحتم ضرورة الحوار بين الحضارات والثقافات. لكن حوار بأي شروط؟

الفقرة الثانية: متطلبات الحوار بين الحضارات والثقافات

ظهرت محاولات عديدة، منذ الثمانينيات من القرن الماضي، حاولت الدفع بفكرة حوار الحضارات إلى مجالات أوسع، غير أن هذه المحاولات ظلت محدودة في نتائجها وآفاقها، مما يقود إلى التساؤل عن الشروط والمبادئ الكفيلة بتدعيم الحوار واستمراريته وفعاليته.

وقبل التطرق إلى بعض هذه الشروط، نشير إلى الملاحظات التالية:

– إن الحوار يطرح علاقة الأنا بالآخر.

– إن الحوار يرتبط بالمحيط الدولي، كما يرتبط بالمحيط الوطني.

– إن الحوار بين الحضارات يتأثر بالاقتصادي والسياسي والثقافي والديني.

– إن الحوار يتجسد من خلال الخطاب ومبادرات ملموسة، لكنه يتدعم كذلك بالممارسة.

– يفترض في الحوار أن يكون منهج القوي

والضعيف على حد سواء.

وانطلاقا مما ذكر، يمكن تحديد متطلبات الحوار بين الحضارات والثقافات، في الشروط التالية:

أولا: الاعتراف بالآخر

مادام الحوار بين الحضارات والثقافات يطرح علاقة الأنا بالآخر، فإنه لا يمكن دون الإيمان بقيمة الاختلاف، وتبنيها في الخطاب والممارسة، والاعتراف بالآخر باعتباره كيانا منفصلا عن الأنا، له سلبياته وإيجابياته، وبحقه في الوجود، وبالاحتفاظ بخصوصيته، وبدوره التاريخي.

فالاعتراف الواعي المتبادل بين الحضارات والثقافات يعد أساس كل حوار وتفاعل إيجابي.

غير أن فعالية قيمة الاختلاف على المستوى الدولي لا ترتهن بسيادتها على هذا المستوى فقط، بل ترتبط كذلك بسيادتها على المستوى الداخلي، أي بانتشارها كقيمة لدى الجماعات المكونة للدولة سواء كانت إثنية أو دينية أو سياسية أو لغوية. فمن العبث التفكير في حوار الحضارات، دون انتشار الاعتراف بالآخر داخل الثقافات والديانات والمجتمعات.

ثانيا: الإيمان بنسبية الحقيقة

الوصول إلى التعايش والسلام، وبناء فضاءات مشتركة تتسع لمختلف الثقافات كأهداف رئيسية لحوار الحضارات، يقتضي استحضار قيمة النسبية، والإيمان بأن الحقيقة المطلقة لا يملكها هذا الطرف ولا ذاك. فاعتقاد امتلاك الحقيقة المطلقة لا يساهم في تشجيع الحوار، بقدر ما يزكي الحقد والعداء، ولاسيما في ظل تصاعد التنوع الثقافي والاجتماعي.

وتتدعم قيمة النسبية على المستوى الدولي، بانتشارها على المستويات الوطنية، فالإيمان بثقافة الآخر وخصوصيته ليس شعارا فحسب، بل هو ممارسة، فالذي لا يؤمن بنسبية الأفكار على المستوى الوطني، لا يمكن أن يدافع عنها على المستوى الدولي، ولا يمكن أن يكون فعالا في حوار الحضارات، فتكوين مواطنين منفتحين على الثقافات الأخرى، يتطلب من بين ما يتطلبه، إيمانهم بنسبية الحقيقة على مختلف المستويات والمرونة في طرح الأفكار.

ثالثا: المساواة بين أطراف الحوار

لكون الحوار بين الحضارات والثقافات، يحمل في طياته التعرف على الذات وعلى الآخر، ويهدف إلى تجاوز الرفض والعداء، وبناء سياق قائم على الرضا، فإنه يتطلب الإيمان بالمساواة بين الأطراف المتحاورة، وتجاوز الخلفية التسويقية للقيم، ومحاولة فرض التجربة التاريخية والحضارية على الآخر، فلا يمكن تصور حوار فعال بين الحضارات في ظل سيادة العجرفة والإقصاء، لأنه يرتكز أساسا على الآراء المتساوية، وأنه ليس ثمة رأي أفضل من رأي بالضرورة، كما يرتكز على الاستعداد لتفهم رأي وموقف الآخرين، المختلفين في الاعتقاد والتصرف.

ولتكون المساواة فعالة على المستوى الدولي، يجب أن تكون كذلك على المستوى الوطني.

رابعا: الفهم العقلاني للواقع الدولي

إن تعدد عوامل الصراع الدولي وأبعاده، وتشابك المصالح بين الدول، وتراكم الأحكام المسبقة المتولدة عن صراعات طويلة، التي تقف عائقا أمام حوار فعال بين الحضارات، تفرض ضرورة تبني العقلانية لفهمها وتفكيكها، ولإنجاز نقد مزدوج للذات والآخر، وللتعامل مع الثقافات والحضارات الأخرى.

فاللجوء إلى العقل والاحتكام إليه في تفسير الظواهر العالمية، وفي فهم تاريخ الحضارات الإنسانية، والكشف عن التفاعل القائم بين الحضارات المختلفة، والتخلي عن أوهام التفوق والعواطف، وتجاوز آثار الإيديولوجيات المتطرفة لدى مختلف الأطراف، يعتبر الكفيل بوضع أسس صلبة لإمكانية الحوار وتقدمه وترسيخه.

ولا يمكن أن تسود العقلانية في الحوار بين الحضارات، إلا إذا كانت قيمة راسخة ومنتشرة في مختلف خلايا المجتمع في الأسرة، والمدرسة، والمناهج التعليمية، وفي الصراع السياسي الداخلي، ولدى البيروقراطية ونخب الدولة.

الهوامش

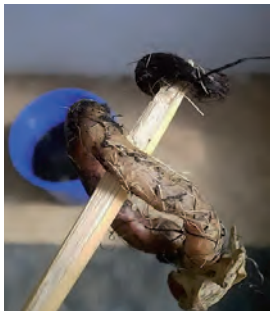
1ـ هنتغون صامويل، التهديد اللاتيني، foreign policy ، النسخة العربية، مارس/ أبريل 2004، ص ص. 20ـ 35.

2– الكواري حمد عبد العزيز، الهوية المأزومة، مجلة الدوحة، السنة الأولى، عدد 6، 2008، ص ص. 4ـ 7.

3– سعدي محمد، مستقبل العلاقات الدولية، من صراع الحضارات إلى أنسنة الحضارة وثقافة السلام، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص ص. 326ـ 334.

4– سبيلا محمد، الحوار بين المسيحية والإسلام، حوار العرب، عدد 15، 2006، ص ص. 8ـ 9.

5ـ سايجمان مارك، جيل الإرهاب المقبل، foreign policy ، النسخة العربية، مارس/ أبريل 2008، ص ص. 26ـ 27.



آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

سلطة السحر بين التمثل والممارسة

عبدالله هرهار
كاتب من المغرب

تسعى هذه المقاربة إلى الإنصات ما أمكن إلى تجربة المرأة الأمازيغية في علاقتها بمحيطها علاقة إنصات تشمل حقلا اجتماعيا مسكونا بالرمز والدلالة والمعنى، متجاوبا مع التأويل للممارسات اليومية في بعدها الإنساني والوجودي. قد لا نجانب الصواب منذ البداية إذا قلنا أنّ الخوض في موضوع السحر لا يقل تعقيدا عن ممارسته، فأول ما يواجهنا به هذا العالم هو الصمت، صمت مكشوف تعبر عنه لغته المستعملة أو أشياؤه الرمزية، لكنه صمت لا يقابله عدم الاعتراف بالممارسة واقعيا، وهو لا يعني أنّ الإنسان لا يزاوله، وأنّ الحركية في هذا المجال منعدمة، بل يمكن القول أنه رغم هذا الصمت الناطق، ورغم الثبات الذي يظهر على السطح، هناك اعتراف حقيقي بوجود السحر، واعتقاد بأثره وفعاليته.

2 - ماهية السحر:

يعتبر ديتكن ميشيل: أنّ السحر والشعوذة من المعتقدات والممارسات المعقدة التي تهتم بها المجتمعات القبلية التي تتميز بالبساطة والحياة المبدائيه (...) ويضيف على لسان «بريتشارد» لو أردنا فهم طبيعة المعتقدات والممارسات المتعلقة بالسحر، يجب علينا دراسة الحادثة المؤسفة التي يتعرض لها الفرد والجماعة (...) وأهم هذه الحوادث: المرض، الموت، الفشل الزراعي، الزلازل، البراكين، الفيضانات والجفاف[1].

إن تأملا أوليا في هذا القول، يجعلنا نتساءل هل بالفعل أن السحر ظاهرة لا تعرفها إلا المجتمعات «البسيطة» والبدائية؟ وما موقع المجتمعات المصنعة والحديثة من الظاهرة؟

إنه استثناء من الصعب القبول به، إذ من الممكن القول أنّ الظاهرة تمس حتى أكثر المجتمعات تصنيعا، وتحديثا فتعقيدا.

والسحر، كما في التعريف السالف الذكر يلتجئ إليه الفاعل تحت تأثير أزمة ما، إنه : «طريقة وأسلوب تبذل فيه الجهود المتواصلة للسيطرة على البيئة والعلاقات الاجتماعية[2].

ولكي لا يبقى كلامنا نظريا محضا، سنحاول أن نعرض لبعض من النماذج من مجال دراستنا، وتصورها للسحر من خلال معطيات ميدانية جمعناها من خلال إنصاتنا لعينة من النساء بقبيلة آيت وراين وهي مناطق جبلية تتميز بارتباطها بالطبيعة: الأرض والسماء كمصدرين للرزق والحياة[3].

والسحر، كما يرى مارسيل موس، يرتبط بأفعال وممارسات وتمثلات الأفراد، ومن بين ما يشترط فيها التكرار، كما أن تسمية الساحر تطلق على كل من يؤمن بذلك ويقبل على ممارسته وإن لم يكن محترفا[4].

نسجل منذ البداية أن المعطيات التي يحويها هذا المقال، قد تبدو للقارئ بسيطة، لكن الحصول عليها ليس بالأمر الهين.

3 - الكشف عما لا ينكشف:

نقرأ هذه الشهادات بعد ترجمتها من الأمازيغية إلى العربية.

3-1: الحالة الأولى

أ- السحر للحب وللبغض:

تقول هذه المسنة، مبتسمة:

«إن السحر موجود، عكس من يقول أنه غير موجود، فقد يتسبب الساحر في إلحاق الضرر بالمسحور، مستعملا وجه «القنفذ» لكي يكره زوجته، كما يوضع السحر في أمور لا أقدر على ذكرها، هناك من تسحر زوجها مستعملة الشمعة، فعندما يتغيب عن البيت، تشعل هذه الشمعة وتوضع مكان نومه، لكي تنار الزوجة، كما الشمعة تضيء وتضاء».

يرتبط السحر في هذه الحالة، بالبغض وبالحب، ففي الحالة الأولى يستعمل وجه القنفذ ، لتسويد وتقبيح صورة الزوجة في عين زوجها مما يفضي إلى هجرانها وكرهها، فالقبح هنا لا يتحقق إلا بالقبح، والشر لا يتحقق إلا بالشر.

أما الخير فلا يحققه إلا الخير أو الجمال، ففي حالة تغيب الزوج أو الحبيب، تمارس أفعال وطقوس بأشياء إستعارية جميلة أو خيرة، كما في مثال الشمعة التي تتوخى منها الفاعلة أن ينار المكان المهجور والحبيبة المهجورة.

ترتبط الممارسة السحرية في الحالتين بالقوة الإيمانية والاعتقادية في الفعل الممارس والهدف المتوخى من الممارسة، إذ بدون الإيمان والاعتقاد لمثل هذه الممارسات لاتحقق النتائج المطلوبة .

وتتابع، حديثها قائلة:

ب: السحر للعلاج والنمو:

« إذا ازداد الطفل ناقصاً في صحته، وإذا لاحظت الأم أن صحة ابنها تتضاءل يوما بعد آخر، معنى ذلك أن الطفل في هذه الحالة (تسويت تحفورت)، شربته حفرة نار الكانون ، وتقصد بذلك المكان المخصص للنار داخل البيت وهو مكان عبارة عن حفرة محاطة بثلاثة أنصاب توضع فوقها أواني ومستلزمات إعداد الطعام.»

ثم تضيف:

«وهذه مسألة وقعت لي شخصيا بأمر من امرأة كبيرة، تأتي المرأة النفساء، وعيناها مغلقتان، تساعدها في ذلك القابلة، وتطوف حول سبعة منازل من جيرانها، وكلما طرقت بابا من أبوابها تقول: أعطوني دواء، وأي شيء يقدم لها تأخذه، سواء أكان خبزا، أم سكرا، أم حليبا، أو حناء. بعد المرور بالمنازل السبعة،تعود إلى بيتها، فتضيف إلى ماجمعته مادة تسمى «الخزامة»، يدق الكل، ويخلط جيدا. وتذهب المرأة النفساء إلى المكان الذي وضعت به، وهناك تلطخ كل جسم رضيعها، بهذا الخليط، وكأنه سيولد من جديد، إن هذه المسألة عندي مجربة، فقد سئمت من دواء الطبيب، وبعت كل ما أملكه من أجل الرضيع، لكن بدون جدوى، وما نفعني هو ما ذكرته لك من خلال هذه الواقعة.»

ترتبط الممارسة السحرية في هذه الحالة بإرادة تجاوز سوء نمو الحالة الصحية للرضيع، وقبل إرادة التجاوز، تقدم الحالة تشخيصا للمشكل من خلال تقديم تفسير لوضع الطفل، فالطفل لا ينمو لأن «تحفورت تسويت» بمعنى ظل وضعه على حاله، إنه لا يزيد ولا ينقص كما هي حفرة نار الكانون التي تبقى على حالها.

هل بالفعل أن السحر ظاهرة لا تعرفها إلا المجتمعات «البسيطة» والبدائية؟ وما موقع المجتمعات المصنعة والحديثة من الظاهرة؟

غير أن ما هو مهم في هذه المحاولة، هو الحل الذي قدم للأم التي تبحث عن حل لوضعية صغيرها، تقول إن ما ساعدها، ليس الأطباء ولا أدويتهم وتشخيصاتهم بل ما قدم لها من خلال من يكبرنها سنا. يتعلق الأمر هنا بسلطة الثقافة الموروثة، ففعالية الطب العصري وسلطته لن تتحقق ما لم تتوفر شروط ذلك، فزيارة الطبيب المختص يتطلب موعدا ، سفرا، إيمانا وتكلفة مادية مهمة قد تتوفر وقد لا تتوفر للمعنيين بالأمر، لذلك تبدو الوصفة المقدمة للحالة المعروضة هنا، أسهل وأقرب وأهم، ما دامت الأشكال العلاجية العصرية لا تزال تشكل حلما بالنسبة للقرويين وكذا الفئات الفقيرة.

فالقرويون لا يرفضون التطبيب العصري ولكن يتألمون ويعانون كثيرا إذا طلب منهم أن يتوجهوا إلى إحدى المستشفيات بالمدينة، إنهم يدركون أن هذا النوع من السفر أشبه بالجحيم، للغربة التي يستشعرونها داخل هذا النوع من المِؤسسات.

3-2: الحالة الثانية

ج- السحر سيف ذو حدين:

وأنت تتجول وتخطو هذه المسالك الجبلية، ستجد أشجارا كبيرة تتوسطها فتحات كبيرة،

وهي أشجار لا تقطع ولا تمس بسوء، فهي محاطة بنوع من التقديس، تصلح للوقاية من حر الصيف، بل أيضا للسحر وللعلاج، لعلاج الأطفال الذين لا يزيدون نموا ولا وزنا. يؤتى بهم إلى هذه الأشجار المنخورة من الداخل، ثم يمرر الطفل المعلول عبرها، ومغزى ذلك إما أن يعيش الطفل أو يموت.

يعتقد أن هذه الشجرة بمثابة حد نهاية مرحلة وبداية أخرى، وهي طقوس مرفوقة بهالة مسكونة بالخوف وترديدات تلمسها من خلال الأفواه ولكنها لا تسمع وتصعب معرفتها.

كما يذهب بهذا النوع من الأطفال إلى القبور القديمة، وهناك يتم حفر قبر صغير يدفن فيه المعلول قليلا ثم يعاد به إلى الحياة، إنه بمثابة تهديد مجازي للعاهة لكي تفارق الصبي، يستأنف حياته بشكل طبيعي.

كما أن مثل هذه الأفعال، بخطورتها تستهدف شيئين اثنين: إما الحياة وإما الموت. ولها من جانب آخر بعد إيكولوجي، يتجلى في تقديس الأشجار التي تشكل واسطة في العلاج

ولا يقف الاعتقاد والممارسة عند هذا الحد بل يتم دفن نفس الطفل، إذا اقتضى الأمر ذلك بمزبلة فوقه «مدونة» طبق من الحلفاء يليها التراب، وهو فعل يرمز له أيضا إما للحياة أو الموت.

وصفت في العنوان أعلاه، هذا النوع من الممارسات السحرية بالخطورة، لخطورتها الفعلية على سلامة وحياة الطفل المعتل، ويمكن أن نبين أن الخطورة تتجلى في دفن الطفل في مزبلة، وهو حي، أي الإنسان عندما يكون أمام مشكل أو أزمة، فإن الأداة لاتهمه ولا يعيرها أي اهتمام، مهما كانت خطيرة، لأنه لا يفكر إلا في الحل والخروج من المأزق.

كما أن مثل هذه الأفعال، بخطورتها تستهدف شيئين اثنين: إما الحياة وإما الموت. ولها من جانب آخر بعد إيكولوجي، يتجلى في تقديس الأشجار التي تشكل واسطة في العلاج، إنها بفعل هذه المعتقدات تنجو من القطع، لذلك نجدها في أكثر من دوار شامخة عالية ومقدسة، وهذه إحدى الجوانب الإيجابية في هذا النوع من الممارسات والمعتقدات.

3-3: الحالة الثالثة

د- لا تخلو طقوس الزواج من ممارسات سحرية:

3-3-1: العريس إذا أرادت «العدوات» القضاء عليه، تسحب منه رجولته وفحولته، يشترين مرآة جديدة، وينادى عليه ليلة زفافه، فإذا أجاب بنعم، فأغلقن المرآة «ضربة بلا معاودة للثقاف».

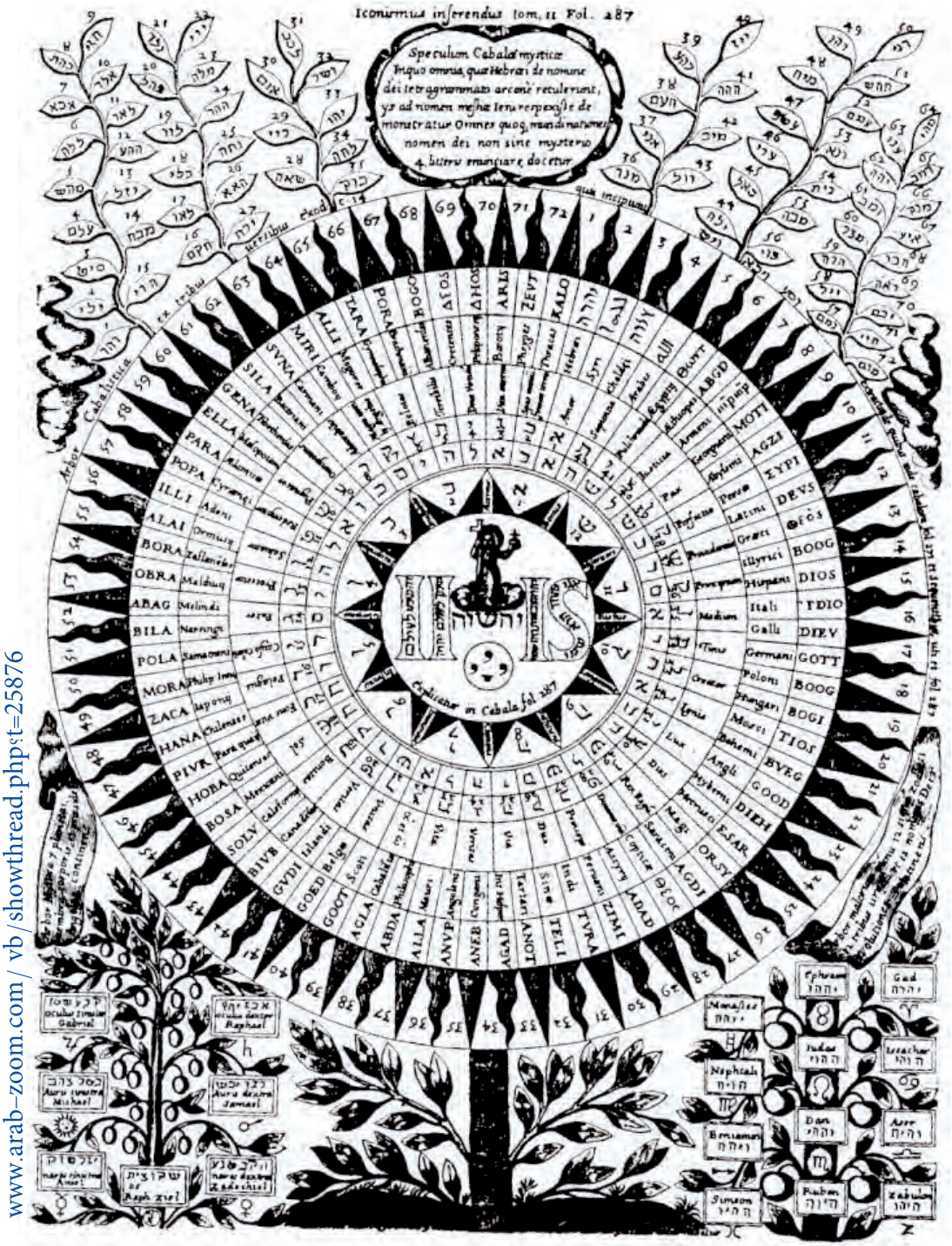
يستعمل الساحر الأدوات المعتاد استعمالها لأغراض سحرية، فالمرآة التي تعرف وضيفتها تتحول في حالتنا إلى «ضربة بلا معاودة» إذا أستهدف بها العريس، تغلق بعد النداء على العريس، وسيبقى هذا الأخير فاقدا «لرجولته» كلما بقيت تلك المرآة مغلقة.

إن الأمر لا يتعلق بإغلاق المرآة فقط ، بل إن جل الأفعال السحرية ترتبط بأقوال لا يكشف عنها، وربما من هذا الصمت تستمد الممارسة سلطتها، فكل اللواتي قابلتهن يسترسلن في تقديم وصفات يعرفنها أو سمعن بها، لكن لا يسترسلن في البوح، بدعوى عدم الإلمام، وفي عدم الكشف هذا، تتجلى سلطة السحر، وهي سلطة مستمدة إما من التستر والغموض الذي يحيط بها أو من النتائج المترتبة عنها.وفي الوقت الذي يقدم السحر كمعرفة وممارسة، تقدم للناس طرق عملية حمائية تقيه من الوقوع في السحر.

3-3-2: بالنسبة للعروس، إذا أخذوا منها ملابسها، أو عقدوا عقدا في ثيابها، سوف لن تلد، إذا لم تفسخ تلك «العقدات»، وإذا سحروا لها في الحناء وأمروها بوضع أصابعها في الإناء الذي يحتوي هذه الحناء، فلن تلد لمدة خمس سنوات (لأن أصابعها خمسة...).

3-3-3: العروسان إذا أخذ من ملابسهما، ودفنت في القبور، فإن ذلك سيكون سببا في البغض والكراهية التي ستنشأ بينهما والتي ستؤدي إلى الطلاق.

3-3-4: هناك من تشتري «القفل» تفتحه وتنادي على فلان، وعندما يجيبها تغلقه توا، وتقول قولا، إنه «ثقاف»، ونفس الشيء بالنسبة للسكين، هذا العمل تقوم به النساء، بسبب الكراهية خصوصا إذا لاحظن أن هناك علاقة حب ووئام بين شخصين، يحولنها إلى كراهية وبغض.



3-3-5: وللتخلص من «الثقاف» أو السحر على الإنسان المصاب أن يمر تحت أقدام أمه سبع مرات متتالية، ثم يأخذون شعر «الصبيان» الذين لم تحلق رؤوسهم بعد، و«يبخرون بها» ثم يأتون «بالدمليج» ويوضع فوق سرة المرأة، ويشرب منه العروسان وهذا علاج «للثقاف». والثقاف لا يقتصر على الفعل بل يقام أيضا «بالقول».

3-3-6: هناك أيضا «تبطيل السحر» حيث يتجه الإنسان عند الفقيه يكتب له «حجابا» يعلق بذراعه أو يوضع في حزامه... وحتى إذا شرب المرء «ماء

البحر» قبل بلوغه فلن يأخذ منه السحر شيئا، أما «التوكال» فهو يعالج بواسطة «التعواد».

تقدم لنا هذه الأمثلة المثال، وصفات سحرية ترتبط بالعروس، فهي التي تستهدف من خلال الحناء، أو من خلال ملابسها، توصي من قابلتهن بضرورة أخذ الحيطة والحذر، لذلك فملابس العروسين، تحتفظ بها الأم في مكان لا يمكن الوصول إليه بسهولة.

كما أن حركاتهما تكون محسوبة ويضرب لها ألف حساب، فحتى الأكل لا يتم مع الجماعة، إذ غالبا ما يتناولان طعامهما منفردين تجنبا لأي مكروه يمكن أن يواجههما.

3-4: الحالة الرابعة

هـ- وراء السحر الحسد والكراهية:

ضحكت العجوز وقالت: السحر يا ابني تقوم به النساء لأسباب كثيرة، كأن تحسد إمرأة أخرى لأنها على علاقة جيدة بزوجها، أو لأنها جميلة أو شعرها أطول وأجمل، «علاش حسدوك الحلوف، قال لهم: على صحتي».

3-5: الحالة الخامسة

و- ممارسات سحرية مرتبطة بالحليب ومشتقاته:

3-5-1: وهناك من تسحر للحليب من أجل جلب الزبدة ،السمن، ولمواجهة ذلك، تجتمع نساء الدوار، فيخلطن الحليب، يوضع في ضريح أحد الأولياء، وإذا رفضت إحدى النساء المشاركة في هذه العملية، نعرف أنها ساحرة، فهي ترفض خوفا من المصيبة التي ستلحقها.

3-5-2: تذهب المرأة خلف المواشي عبر المسلك الذي تنطلق منه الماشية كل صباح، تجمع روث مختلف الحيوانات، تضع ذلك تحت إناء للحليب «تيدورت»[5]، يخصص له مكان بالقرب من موقد النار، وتقول قولا معينا (ترفض قوله)[6]، وتستحوذ على الزبدة، بعد تحويلها عن طريق السحر، وعندما تلاحظ النساء ألأخريات أن كمية الزبدة المستخرجة من الحليب بدأت تقل أو تنعدم بالمرة، يعرفن أنها أخذت بالسحر، فيتوجهن للفقيه ليكتب لهن حجابا، وكانت المرأة عندما تشرع في تهيئة اللبن تقول: «أتموكاتن أوغي، ألن أدام أعمانت، إفادن أدام أوضان أتاسرت الولي»[7]، ومعنى ذلك: «يا من تسحر الحليب، فلتفقدي بصرك، وتتحطم ركبتاك، وتفقدي من هو أعز لديك».ثم تضيف: «الآلة الآلة، علاش وصاك النبي، ولا تبكي صبي، ولا ترد الساعي، ولا تأكل حق الجيران» .

3-5-3: إن هناك من النساء من تستعمل نوعا من النباتات في السحر وهو «الدرياس»: «الناس كيقولوا لك الدرياس، وأنا كنقول لك قايد الناس، تجيبلي السمن من ديال الناس،ندير به السبوع او لعراس».

ثم تضيف:

كنت أعرف امرأة معروفة بمهاراتها السحرية، ماتت ميتة سيئة (الله يسترنا)، عثر عليها صباحا عارية بجانب شجرة الضرضار، معلقة «شكوتها»[8]، وكانت تقول: الضر ضار الضر ضار، جيب لي السمن من كل دار.

3-5-4: كما استعمل الغربال، ويستعمل في السحر لكي لا تستقر المسحورة في دارها، كما الغربال الذي لم يكن يعرف في منزل واحد، لقلته، فغربال واحد كان يدور على أغلب منازل الدوار، لذلك كان يستخدم في السحر كي لا تستقر المرأة في بيت واحد.

وعند بلوغ أحد المريدين حالة الإغماء التام فإن المقدم يضمه إليه ويردد الشهادتين على مسمعيه ولا يتم إطعام الحاضرين إلاّ بعد إتمام الحضرة.

4 - السحر: من صعوبة الكشف عن السر إلى تفسيرات نظرية

يبدو أن الدافع الأساسي لممارسة السحر والشعوذة ليس دائما دافعا عدائيا، يتوخى الضرر للآخرين، بل حتى مواجهة الأزمات والمعضلات التي تصادف الإنسان في حياته وعلاقاته.فأمام عوز الإمكانيات يمكن للإنسان أن يلجأ إلى استخدام الأدوات والمواد والعلاقات التي يتوفر عليها ليعطي لها دلالات ومعاني وهدفية أخرى. فالشجرة لا تصلح فقط للاتقاء من حرارة الصيف والانتفاع بما تنتجه، بل هي أيضا بمثابة مزار تلعب ربما دور الطبيب عندما يتعلق الأمر بنقص في وزن المولود أو هزالة صحته. إن التأمل في هذا النوع

من الاعتقاد الذي يضفي على الشجرة طابعا مقدسا، وهو ما يجعلها تحمي وتميز عن غيرها من الأشجار. إنه اعتقاد مسكون بوعي بيئي أو ايكولوجي لا مفكر فيه. تكشف المعطيات السالفة أن هواجس أخرى تحضر للتفكير في السحر كالكراهية، الغضب، الأنانية، الطمع، الخوف...

ويتم التمييز في السحر، بين «السحر كمهنة واحتراف (السحر الرسمي) وبين الاعتقاد فيه من جانب الأفراد العاديين (السحر الشعبي) فيتم التمييز في الممارسة السحرية في المعتقد الشعبي بين الأغراض الخيرة والأغراض الشريرة للسحر كالإخبار بالمستقبل وشفاء الأمراض وتأمين الخائف والحماية من اللصوص وكشف الكنوز والحب والزواج»[9].

يبدو أن الدافع الأساسي لممارسة السحر والشعوذة ليس دائما دافعا عدائيا، يتوخى الضرر للآخرين، بل حتى مواجهة الأزمات والمعضلات التي تصادف الإنسان في حياته وعلاقاته

يميز «ليفي برول»[10] بين السحر والدين، والذي لا يعدو أن يكون في تقديره، غير انفعال غريزي يقوم على إنكار الأسباب الثواني، واستبدالها بأخرى وهمية ذات طبيعة غيبية وغير منظورة، إنه العلامة على تأصل «عادات فكرية سيئة» بمثابة دليل على طفولة ذلك الفكر وقلة نضجه لكونه يعجز عن معرفة الواقع كما هو، وإدراكه كما هو بالفعل لا كما ينبغي أن يكون.

أما (تايلور) فيرد السحر إلى الاعتقاد في قدرة الأرواح، وسيذهب إلى الملاحظة أن البدائي كان ضحية التشابه القائم بين الأشياء حيث إنه يستبدل العلاقات الفعلية التي تعكس التشابه الفعلي بين الموجودات بعلاقات خيالية، تعكس تشابها خيالياً بينها.

أما الوظيفيون فقد عالجوا السحر بوصفه مؤسسة اجتماعية تقوم بوظيفة الضبط الاجتماعي، فالسحر الأسود، يلاحظ مالينوفسكي، يتصرف بوصفه سلطة قانونية أصيلة، وذلك بإسهامه في انتصار قائمة المحظورات التي يصنفها الشرع القبلي، وبالحيلولة دون الهرع إلى العنف وكذلك بإحلال التوازن[11].

ضد مجموع هذه الرؤى يصرف ليفي ستروس نظرة بدائية، عن المضامين ليلفته إلى حضور تناظر بنيوي بين السحر والعلم، «فخلافا لما ظل البعض يزعمونه مدة طويلة، من أن الأساطير والطقوس هي من نواتج «الوظيفة التخريفية» التي تدير ظهرها للواقع، فإن القيمة الرئيسية لهذه الأساطير والطقوس تكمن في أنها تحفظ حتى أيامنا (...) أساليب من التفحص والنظر (كانت وما زالت على الأرجح متكيفة تمام التكيف مع اكتشافات من نمط معين:

وهي تلك الاكتشافات التي كانت تسمح بها الطبيعة انطلاقا من التنظيم والاستغلال النظريين للعالم المحسوس بصورة تعتمد على الحسي:

ولذا تراه يقترح تعديل العلاقة الواجب إقامتها بين السحر والعلم، فيقول: عوض أن نضع السحر في مقابل العلم يكون من الأفضل أن نضعهما متوازيين: الواحد إزاء الآخر، كصيغتين من صيغ المعرفة متفاوتتين من حيث نتائجهما النظرية والعملية، فلا جدال من هذه الناحية، حول أن العلم يحقق نجاحا أفضل من ذاك الذي يحققه السحر، رغم أن هذا يستبق شكل العلم، بمعنى أنه ينجح هو الآخر). ولكن لا من حيث نوع العمليات الذهنية التي يفترضها كل منهما والتي لا تختلف في طبيعتها بقدر ما تختلف تبعا لأنماط الظواهر التي تنطبق عليها[12].

يصبح من الجائز قولنا إن السحر لا يختلف عن العلم من حيث أنه يمثل أعتى تجليات اللامعقول وأن «الفرق الأساسي بين السحر والعلم، هو أن أحدهما ينطلق من التسليم بحتمية كاملة وتامة، في حين أن الآخر ليشتغل على التمييز بين مستويات عدة، بعضها فقط يرتدي أشكالا حتمية غير قابلة للتطبيق على المستويات الأخرى... هكذا تبدو الطقوس والمعتقدات السحرية بمثابة ، أنواع من التعبير عن فعل إيمان بعلم لم يولد بعد» [13].

في بداية مقالته «في الفكر الأسطوري البابلي» أورد يوسف الحوراني ملاحظة ختم بها الباحث البريطاني جيمس فريزر موسوعته «الغصن الذهبي» في دراسته الميثولوجيا يقول: «إن التشابه جوهري بين حاجات الإنسان في كل زمان وكل مكان... وإن الحركة الفكرية العليا بقدر ما نستطيع استقصاءها، كانت بمجملها تتجه من السحر إلى

الدين إلى العلم، ففي السحر اعتمد الإنسان على قدرته الذاتية لمواجهة المصاعب والأخطار، وهكذا فإن العقول الذكية لا تزال تجهد للوصول إلى حل أعمق لخفايا الكون، وهي تتخلى عن النظرية الدينية للطبيعة لعدم كفايتها وتعود بوجه ما إلى نقطة ارتكاز السحر الأقدم، معتمدة الوضوح المباشر ما كان السحر يعتمده ضمنيا لاستكشاف انتظام صارم في وقائع الطبيعة التي إذا ما تمت مراقبتها بعناية تمكنها من معرفة مساراتها المستقبلية باطمئنان للعمل بموجبها (...) وعلينا ألا ننسى أن تعميمات العلم في الأساس، أو بمفهوم عام، قوانين الطبيعة هي افتراضات استخدمت لتفسير أوهام فكرية متقلبة نعظمها بأسماء رنانة للعالم والكون.

وفي النهاية التحليلية فإن السحر والدين والعلم ليست سوى نظريات فكرية وكما حل العلم مكان ما سبقه فقد يخلي هو ذاته مكانه لفرضية أكثر كمالا، يمكن أن تكون طريقة مختلفة في النظر للظواهر... وقد تكون أحلام السحر في يوم من الأيام حقائق يقظة في العلم [14].

وفي كتابه «السحر ومنطق العلم الإفريقي» كتب «ماكس كلاكمان » [15]. وهو كتاب مقتطف من كتاب جماعي تحت عنوان: «السحر والعين» بنغوين 1982).

إن الإفريقي قد ولد في مجتمع يؤمن بصناعة السحر لذلك فإن تركيبة تفكيره منذ طفولته مجبولة بالأفكار السحرية والغامضة، والأهم من هذا، أن الإفريقي يعايش السحر أكثر من استخدامه العقل، فإن هذه المعتقدات تكيف أعماله اليومية.

فإذا ما واجه أي خطر عالجه باستخدام السحر والشعوذة، وإنّ وزن التقاليد وسلوك الأكبر منه سنا والدعم الذي يقدمه زعماء القبيلة للنظام الاجتماعي القائم، كل ذلك يؤثر فيه... وعندما يجد أن السحر يعمل ضده فإنه يغضب من الساحرة لأنها خدعته بخدعة قذرة.

إن استخدام القوى السحرية ضد أهداف اجتماعية هو من الممكن أن يكون السحر في جسده ولكنه لا يستخدمه، يمكن أن يكون سحره»باردا» والأفارقة لا يهتمون بالسحر ذاته كثيرا بقدر اهتمامهم بالذي قام بالسحر في لحظة معينة، وهم لا يؤمنون بفكرة أنهم سحروا، ولذا فإنهم سيعانون من محنة أو بلية مثل المرض أو الموت، وإذا لم يعانوا من محنة فإنهم يحاولون اكتشاف من هي الساحرة التي هي وراء ذلك فيحاولون اجتناب تأثيرها الشرير بواسطة السحر الذي يقول (بريتشارد) أنه يعرف كأن لا أحد من قبيلة (أزاند) قد مات خوفا من السحر، وهو ما أكده المراقبون الآخرون في هذا الميدان.

إن جواب الإنسان على مشكلة اعتقاده بالسحر هو: لماذا أعاني من المحنة؟ عندما يعاني الإنسان من محنة ما ولا يستطيع مواجهتها فإنه يستقبل ذلك كنوع من السحر ويقول: «إنني سيء الحظ» وفي حالات أخرى لا يستسلم لليأس بل يقضي على عمل الشر وذلك باستخدام القوى السحرية التي سوف توقف السحر وربما تقتل الساحر، باستدعاء عراف لاكتشاف من هو الساحر الذي بإمكانه إبطال مفعول السحر.

عندما يعاني الإنسان من محنة ما ولا يستطيع مواجهتها فإنه يستقبل ذلك كنوع من السحر ويقول: «إنني سيء الحظ»

السحر هو نظرية معنوية إذ يرى السحرة أن الأشخاص السيئين يستحقون الكره والحقد والحسد والضغينة، فالساحر لا يهاجم زملاءه قطّ وإنما أولئك الذين توجد أسباب لكرههم، وهناك اختلاف واضح ما بين الإنسان الذي يملك قوة ضد زملائه، وبين الشخص الذي يريد إيذاء الغير ولكنه لا يملك قوة السحر، أو لا يستطيع الحصول على القوة الشريرة للشعوذة.

فالساحر هو الذي يملك قوة السحر واستخدامه، وبما أن الناس الذين يهتمون بذلك إذا كان زملاؤهم سحرة ومتى سيعانون من محنة فإنهم بين أعدائهم إذا كانت لديهم قوة السحرة، فإنهم يفكرون في أمر أي إنسان تنازعوا معه ويخشون من أن يقوم بأي عمل شرير ضدهم.

وهكذا فإن نظرية السحر تبدو معقولة ومنطقية حتى ولو أنها صحيحة وبما أنها تفسر مصادفة حدثين مع بعضهما وذلك بسبب عداوة مع بعضهم بفضل قوة شريرة فإن تلك النظرية لا تزال صالحة في بعض مجالات علومنا الحديثة التي لا تزال بدون توضيح، والإفريقي لا يستطيع أن يرى أن

نظام السحر غير صحيح، كما أن عليه أن يكون منطقيا معه كما نفعل نحن مع معتقداتنا العلمية، وعندما يرى ذلك فإن نظرية السحر تتعارض مع الواقع، وتصبح معتقداته غامضة كما أنه يتعامل مع الحقائق الغامضة وغير الممكن ملاحظتها.

فالساحر يعمل ليلا مع نفسه، ونفس المشعوذ السامة (التي هي غير مجسدة ولكن لها شعور ووعي) تكشف السحر. فالنظرية وحدة متكاملة حيث أن كل جزء منها يدعم الجزء الآخر، المرض يشير إلى أن الساحر يفعل فعله، ويكشف ذلك العراف حيث يقنعه بإبطاله سحره ولو ادعى أنه ليس الساحر الحقيقي، فإنه يظهر أنه لا ينوي إيذاء الرجل المريض بسحره. [16] .

للسحر إذن وظيفة نفسية هي استجلاب الحظ والنجاح، أو إبعاد الخطر والشر وله وظيفة معرفية، وهي سد الثغرات في المعرفة السببية لظواهر الطبيعة وما غمض منها،

إن السحر يرتبط بشكل مباشر مع الحسد، ويعتبر ذلك شكلا آخر من أشكال التأويل الخرافي لأحداث الحياة ونوائبها. يعتمد تفجر العلاقات التي تتغذى من العدوانية الكاملة عند الإنسان عندما تتراكم تصرف إلى الخارج لإسقاطها على الغير، فالسحر يستخدم لرد الأذى أو إنزاله على الآخر وكذلك لأغراض المساعدة على نيل المراد، إنه قوة مساعدة تعود النقص في القوة الذاتية (كتابة السحر مثلا لفتاة أو فتى بغية ترويضهما وإيقاعهما تحت سيطرة الحبيب المهجور العاجز) إنه يقوم على مبدأ تجاوز الحدود البشرية وحتى تجاوز قوانين الطبيعة، إذ من خصائصه عدم التقيد بحدود الزمان والمكان وإمكانية التأثير عن بعد وقد أوضح «مالينوفسكي» وظيفة الجبروت في السحر بجلاء حين قال: إنه لا يوجد ، أينما كان ، العمل مأمونا ومضمونا ويمكن التحكم فيه والحصول على النتائج المرجوة منه بالخبرة والمعرفة والمهارة... بينما الالتجاء إلى السحر عن غرض ويفصح عن حاجة... إنه رد فعل لشعور إنسان بقصوره وقلة حيلته في عالم لا يستطيع التحكم في ظواهره، فالسحر يوجد في إحدى حالتين، في حالة الجهل بالنتائج وفي حالة الجهل بالأسباب.

للسحر إذن وظيفة نفسية هي استجلاب الحظ والنجاح، أو إبعاد الخطر والشر وله وظيفة معرفية، وهي سد الثغرات في المعرفة السببية لظواهر الطبيعة وما غمض منها، والعلاقات بين الناس وما تعتريها من أشكال السحر هو تحقيق للرغبات عزيزة المنال، ودرء للمخاوف مصدر التهديد لأمن الإنسان أو تسلح بالقوة المطلقة لسد الثغرات في قصور الحيلة.

يميز(فريزر) عالم الأجناس الكبير في كتابه المشهور»الغصن الذهبي» بين نوعين من السحر يرجعهما إلى تطبيق خاطئ لمبدأ ترابط الأفكار.

هناك السحر بالاقتران، والسحر بالتقليد.

أما السحر بالاقتران فيتمثل في الحصول على بعض من أغراض المسحور ك (قطعة من ملابسه أو خصلة من شعره... أو أظافره...الخ)، والتصرف به أو إتلافه انطلاقا من مبدأ ترابط الجزء بالكل، ما يحيق بالجزء لا بد أن يحل بالكل، إحراق خصلة الشعر ستؤدي إلى موت صاحبها، وهكذا، وأما السحر بالتقليد فيعتمد مبدأ ترابط الأفكار بالتشابه: الحصول على نتيجة ما من خلال تمثيلها مثلا صنع دمية من شمع أو غيره ترمز إلى الشخص المسحور، ما يصيب الدمية (قطع الرأس أو فقء العين) سيحصل بالشخص الحقيقي الذي تمثله، وفي الحياة العادية يجمع النوعان معا ويضاف إليهما، الكتابة جبروت الأفكار)، والتعاويذ نزوة السيطرة، هي إذن المصدر النفسي لقوة السحر، ولذلك فإن عنصر القوة والبراعة هام جدا فيه.

فهناك قوة الساحر المضخمة بشكل مفرط، التي تبهر طالب السحر وتحوز إعجابه وتمكنهما من السيطرة على الشخص المسحور الضعيف الذي لا قبل له بمقاومة تأثير السحر والساحر، فالعلاقة بين الساحر والمسحور وطالب السحر هي دائما ذات طابع استعراضي تستند إلى الخوارق.

وهذه القوة ضرورية لتعويض الضعف والمهانة وقلة الحيلة عند طالب السحر إذ من خلال طلب السحر يتماهى بالقوة الاستثنائية ويتخذها حليفة له، مما يعطيه الوهم بالسيطرة الخرافية على مصيره، ولكن هنا أيضا يهرب الإنسان المقهور من مسؤولية النهوض لمجابهة واقعه والعمل على تغييره، فبمقدار ما ينشد الحل في الممارسة

الخرافية، يعزز استمرار النظام القائم الذي هو في أساس مأساته الحياتية.

5 - مبدأ المعقولية أو "فك ما لسحر العالم":

بناء على مبدأ المعقولية، إن العالم [17] لا تتحكم فيه لا الصدفة ولا القوى المتغلبة الخفية، بل تتحكم فيه على عكس ذلك قوى محسوسة وقوانين موضوعية يمكن للإنسان أن يعرفها ويراقبها من أجل أن تلبي حاجياته بشكل أفضل، الأمر الذي نجم عن نفي لكل تفسير مزعوم عن طريق الصدفة أو بفعل قوى سحرية أو فوق تجريبية.

كما أن مبدأ المعقولية يجعلنا لا نقبل إلا بصلاحية ما يمكننا فحصه حسب إجراءات محددة، ويدفعنا إلى قبول»فك ما لسحر العالم» كما قال ماكس فيبر، وتجريده من مفاهيمه السحرية أو الشعرية أو الميتافيزيقية، حتى لا نعود نرى فيه سوى مجموعة من الأوليات الملموسة والموضوعية.

هكذا يصبح انعتاق النساء ضروري جدا مادمن يمثلن عوامل أساسية لنقل الضوابط والقيم الاجتماعية، وما دام من المحتمل أن يعقن كل تحسن في التطور...

المصادر والمراجع الشفهيه

1– ديتكن ميتشل: معجم علم الاجتماع: ترجمة ومراجعة إحسان محمد الحسن، دار الطليعة بيروت سنة الطبع !.... (ص: 134–135).

2 – نفس المرجع ونفس الصفحة.

3 – انظر: التنظيمات التقليدية في هذا البحث.

4 – Mauss Marcel : Sociologie et anthropologie, presses universitaires de France ,8 éditions 1999, (p : 1011-).

5 – «تيدورت»، كلمة أمازيغية تطلق على إناء من التربة (الفخار) يستعمل للطبخ.

6 – ترفض المبحوثات الكشف عن كل ما يرافق العمليات التي يقمن بها، ويدخل هذا في إطار نوع من المعرفة السرية التي لا يتقنها إلا المتقدمات في السن، الأكثر تجربة وخبرة، وبهذا الرأسمال الرمزي تتمكن «العجوز» من ممارسة نوع من السلطة لأن هذا النوع من المعرفة تبدو للشابات القرويات أو غيرهن بمثابة «طلاسم» يصعب إدراكها أو فك رموزها.

7 – يا من تسحر الحليب، فلتفقدي بصرك، وتتحطم ركبتاك، وتفقدي من هو أعز لديك.

8 – ما تهيىء فيه المرأة اللبن، وهي عادة تصنع من جلد الحيوانات الأليفة خاصة المعز– الغنم.

9 – بن حمودة محمد: الأنثربولوجيا البنيوية أو حق الاختلاف: (ص94).

10 - LEVY BRUHL : LA MENTALITE PRIMITIVES 1922,(P :1778-).
أورده محمد بن احمودة في كتابه السابق الذكر، (ص: 95).

11 - MALINOWSKIM : TROIS ESSAIS SUR LA VIE SOCIALE DES PRIMITIFS (P : 63).
ضمن كتاب م حمودة السابق الذكر (ص:95).

12 – حسن قبيسي: مقالة في الإناسة: (ص: 17)، أورده محمد بن حمودة ضمن المصدر السابق (ص: 96).

13 – الحوراني يوسف: «في الفكر الأسطوري البابلي» الفكر العربي، عدد 73، (ص :9).

14 – كلاكمان ماكس: السحر ومنطق العلم الإفريقي ، ترجمة محمد عطوي الفكر العربي عدد: 14 (ص: 381–386).

15 – كلاكمان ماكس: السحر ومنطق العلم الإفريقي ، ترجمة محمد عطوي الفكر العربي عدد: 14 (ص: 381–386).

16 – حجازي مصطفى: سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، الطبعة5، 1989، (ص: 158– 161).

17 – جسوس محمد: عن التقليد والتخلف التاريخي، مجلة بيت الحكمة العدد1، أبريل 1986، الطبعة3، (ص: 150–160).

احتفالية الـزواج عند النوبيين

أحمد محمد عبد الرحيم
كاتب من مصر

هناك الكثير من الدراسات التي تناولت عادات وتقاليد الزواج كما يمارسها النوبيون في مناطقهم المختلفة ، وقد تنوعت هذه الدراسات وجاءت في مستويات علمية مختلفة، وما نؤكد عليه أن تقوم الدراسة على أسس علمية ومنهجية، وتوثيق المادة الفولكلورية التي تتناولها من خلال عمل ميداني بالتعامل مباشرة مع الرواة وواقع المجتمع الثقافي.

من هذه الدراسات ما هو متخصص بالفعل، ويتناول بشكل مباشر عادات وتقاليد الزواج والتركيز على الاحتفالية التي تميز ليلة الزفاف وما قبلها عند النوبيين.

إلا أن بعض هذه الدراسات كان نتاجا للاجتهاد، فنحا نحو التعميم الذي لا يعتمد في أحيان كثيرة على وثائق علمية تدعمه أو تؤكده .

وقد مزج البعض الخيال الأدبي والقدرة على الكتابة .. كتابة المقال – مثلا – بالأسلوب العلمي وكانت النتيجة هذا المزيج من الدراسات التي تحتاج إلى مناقشة وتقييم .

وفي هذه الدراسة نتناول بالوصف عادات وتقاليد احتفال ليلة الزفاف وما قبلها من احتفالات أخرى، وما يصاحب هذه الاحتفالات من أنشطة فنية وغنائية .

ومن الملاحظ أن هناك التنوع والتشابه والاختلاف بين الجماعات النوبية المختلفة فيما يتصل باحتفالية الزواج، ويرجع ذلك في رأيي إلى اختلاف العادات في أصولها بين النوبيين أنفسهم

فعناصر السكان في النوبة مقسمة إلى ثلاثة أقسام كل قسم له عاداته وتقاليده، المستقلة، وفي نفس الوقت تنوع واختلاف العادة في تفاصيلها ومراحلها المتتالية .

الأقسام الثلاثة هي :–

1 – الكنوز

2– منطقة العرب

3– منطقة النوبيين

وهناك من يقسم السكان إلى قسمين رئيسيين هما :–

1– الفاد دجا (تنوكى) أي سكان الغرب .

2– الكنوز(متوكيه) أي سكان الشرق .

عناصر الجماعات النوبية المختلفة ليس هدف هذا البحث، أما التركيز عليه فذلك من أجل توثيق اختلاف عادة الزواج بين عناصر السكان في النوبة وبالتالي تنوع تفاصيل هذه العادة في مراحلها.

وهى دراسة لاتتأتى إلا بعمل ميداني متكامل، يقوم به متخصص في المأثورات الشعبية، إذا عرفنا أنّ جذور التأصل في النوبة قبل وبعد التهجير وحتى الآن باقية ولها فروعها التي قد يحدث فيها التغيير والتطوير ومن ثم التحديث .

أما هدف هذا البحث والموضوع الرئيسي له فهو الاحتفالات التي تقام بدءا من يوم الرباط وهو اليوم الذي يتم فيه طلب العروس من أهلها إلى ممارسة الحياة الزوجية .

وتعتبر هذه الاحتفالات عنصرا مهما من عناصر عادات الزواج ليس في النوبة وحدها وإنما في كل مكان وزمان يحدث فيه زواج، وقد اختار الباحث هذا العنصر من عناصر عادات الزواج في النوبة لما لامسه بنفسه في النوبة الجديدة ومع نوبيين في القاهرة وهو مانسميه بالعمل الميداني الذي تتمثل فيه المشاهدة والملاحظة وتسجيل الظاهرة والتحاور مع حامل الظاهرة أو ما نطلق عليه «الراوي»، وبالتالي ما قرأه الباحث واستفاد به من دراسات وأبحاث الذين سبقوه في هذه الدراسة البحثية وهم الذين عاصروا وتعايشوا حياة النوبة

القديمة قبل وبعد التهجير. هذه المصادر تحتوي على معلومات ودراسات حول ثقافة أهل النوبة.

بالنسبة للنوبة الجديدة فقد قام الباحث بعمل ميداني في مجال التراث الشعبي والعادات والتقاليد الشعبية في مناطق النوبة الجديدة ومواد هذه الدراسة مسجلة صوتيا وكتابيا وموجودة ضمن أرشيف تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية وذلك في عام 1971. وتكرر هذا العمل عام 1992 حيث شاهد ولاحظ حفل زواج في النوبة الجديدة.

أما بالنسبة للاحتفالات الخاصة للزواج عند أهل النوبة المقيمين خارج النوبة فقد قام الباحث بتسجيلات صوتية ومرئية لأحد احتفالات الزواج التي أقامها جماعة النوبيين في مدينة القاهرة وبالتحديد رملة بولاق عام 1986 وهى مصدر أساسي للتعرف على مدى التغير والتنوع والتحديث الذي لحق باحتفال الزواج بعد هجرة أهل النوبة من أماكنهم الأصلية إلى مدينه القاهرة. وتأثير الحياة الاجتماعية والثقافية على أحداث التغيير والتحديث لهذه الاحتفالات مع العلم بأن أهل النوبة من الجماعات التي تحافظ بشكل كبير على ثقافتها الأصلية مهما حدثً من هجرة وتغيير موطن الإقامة، فهو مجتمع متماسك ولكنه لا يغلق الباب كلية أمام عوامل التغيير والتحديث التي سوف تظهر بعض أثارها فيما سنعرضه من الاحتفالية المقامة في مدينة القاهرة .

واحتفالات الزواج لها مراحلها المتتالية وصولا إلى المرحلة الأخيرة وهي مرحلة لقاء العريس مع عروسه وبدء الحياة الزوجية .

1– حفل إعلان الموافقة على الزواج ويتم عند أقارب العروس على أن يقدم العريس إلى أهل عروسه مبلغا من المال متفق عليه وبعض الملابس التي تعتبر إعلانا للزواج .

2- حفل الزفاف الذي يبدأ منذ صباح اليوم المحدد للزفاف عند أقارب العريس ثم الانتقال إلى منزل والد العروس عند الغروب حيث يستكمل حفل الزفاف عند أقارب العروس.

هذا بالنسبة للكنوز والنوبيين.

أما حفلات الزواج عند العرب فهي أكثر من ذلك :-

1- هناك حفل «الطيبة الخارجية» وهو إعلان الموافقة على الزواج ويتم عند أقارب العروس. ويقدم العريس لأقارب عروسه بعض الملابس كما هو الحال عند الكنوز والنوبيين .

2- حفل (الشيلة) وهو الخاص بنقل«الجهاز» من منزل العريس إلى منزل العروس ويتم أولا عند أقارب العروس عند وصولهم«بالجهاز» إليهم.

3- حفل (ليلة الحنة) ويقام عند أقارب العريس.

4- حفل (النهاية) الذي يتم في صباح اليوم التالي لليلة الحنة في منزل أقارب العريس وهو الحفل الذي يقدم أثناءه (النقوط).

5- وأخيرا حفل (ليلة الزفاف) ويتم عند أقارب العروس.

أولاً : احتفالات الزواج فى النوبة القديمة

تبدأ أحتفالات الزواج بعد الاتفاق بيوم الرباط استعدادا لعقد القران، فقبل أسبوع من عقد القران تخرج سيدة مسنة تحمل طبقا من الخوص في داخله إناء خشبي توضع فيه الروائح العطرية من محلب وقرنفل تمشي هذه السيدة في القرية، تتغنى بأمجاد عائلة كل من العريس والعروس ويكون ذلك بمثابة دعوة لكل نساء القرية ليذهبن لمشاركة أهل العروس استعدادا للفرح، ويعتبر ذلك إعلانا شرعيا للزواج.

تذهب النساء والفتيات الى منزل العروس يساعدن في طحن الذرة والقمح والخبيز وإعداد البلح والفشار وتقدم هذه الأطعمة في الولائم احتفالا بالزواج .

وأثناء عمل النسوة يغنين للعروس والعريس أغاني، منها ..

تدلل وتهاد في مشيتك يا من أصلك طيب
يا من أتيت من جزيرة ساب، سابحا
حيث توجد التماسيح ولم تخف

وإذا كانت هذه المشاركة من جانب النساء تعتبر تعبيرا عن المشاعر الطيبة فهي في الوقت ذاته تقدم في مقابل مشاركة سابقة من جانب أهل العروس كما هو الحال فيما يتعلق بالمشاركة في الرقص.

الاحتفال بليلة الحنة

يقام في هذه الليلة احتفالان كبيران، احدهما في منزل العروس ويقتصر على أهلها أما الاحتفال الآخر فيقام في منزل العريس إذ يحضر أصدقاؤه ليشتركوا في الاحتفال بالغناء والرقص والعزف على الطار.

يبدأ الاحتفال بتقليد خاص هو أن تقوم إحدى السيدات المسنات المحرمات عليه كجدته أو خالته مثلا بإحضار صحن به ماء وحناء، تقوم هذه السيدة بتخضيب جسم العريس من رأسه إلى أخمص قدميه ويرتدى في هذه الأثناء جلبابا قديما دون ملابس داخلية وذلك من أجل سهولة تحنية كل جسمه ودون أن يخسر جلبابا جديدا. ويقوم أصدقاؤه من الشبان وخاصة غير المتزوجين بالممازحة أثناء تخضيبه وهو مزح فيه تفاؤل من أجل الالتحاق به والزواج مثله، وذلك بعد أن يأخذ كل واحد منهم قطعه من الحنة يدهن بها جزءاً من جسمه ثم يحنون أيديهم أيضا.

ثم تبدأ عملية «النقوط» وذلك بأن يجلس العريس وأمامه صحن الحناء وعن يمينه أحد أصدقائه الذي سوف يلازمه طوال أيام الفرح يحمل سوطا في يده وعن يساره آخر يحمل سيفا. هؤلاء هم حرسه من الحسد والجن والشياطين أو وزراؤه وهو

بينهم «السلطان» ويجلس بجوار العريس شخصان أحدهما يحمل كراسة يدون فيها النقوط الذي يدفع للعريس واسم صاحب النقوط، ويصيح الآخر قائلا «شوبش».. شوبش فلان ابن فلان دفع كذا..

وبعد أن تنتهي مراسم الحنة والنقوط يتبادلون العشاء ويقوم الموجودون بعمل حفل ذكر ثم يغنون ويرقصون، وقد يبدأ الاحتفال من رقص وغناء قبل ليلة الحنة بأسبوع.

ومن الأغاني التي تؤدى في «ليلة الحنة» هذه الأغنية.

إنها من مالك الحلال
أركب يافتى
وتدلل في مشيتك ... وتهاد
اركب العريس ....

ومن الأغاني التي ينشدونها في حفل الذكر بعض القصائد الدينية التي يرددها أتباع الطريقة المرغنية الصوفية .

مرحبا يانور عيني مرحبا
جد الحسين مرحبا
انت نور فوق نور مرحبا
ياكريم الوالدين مرحبا
ياكريم الوالدين مرحبا
مثل حسنك ما رأينا مرحبا
قط يانور الصدور مرحبا

وهناك أغنية أخرى

فرقوا الشربات
واجمعوا الأحباب
خذوا عريسنا
واعزفوا لحن الدلال .

وفى منزل العروس تمارس نفس العادات ونفس الأغاني والرقص إلا أن الرقص في هذه الحالة يكون من جانب الفتيات والسيدات.

وتحنى العروس وتستحم ولا تبقى الحنة إلا في يديها ورجليها فقط، وكذلك بالنسبة للعريس. وتقوم الفتيات أيضا بالمشاركة في تخضيب جسد العروس بالحناء في نفس الوقت الذي يقوم به الشبان بنفس العمل بالنسبة للعريس.

الاحتفال بيوم عقد القران

فى اليوم التالي وهو يوم عقد القران، وبعد الغداء يجتمع نفس الأصدقاء والصديقات الّذين كانوا موجودين في الاحتفال بليلة الحنة... يذهب أصدقاء العريس معه إلى النهر من أجل الاستحمام وقبل الوصول إلى النهر يجري العريس ويسبق أصدقاءه وكل منهم يحرص على ألاّ يسبق العريس، فالعريس دائما عند النوبيين هو الذي يفوق كل الشبان في كل شيء، وبعد أن يخرج من النهر يطلق البخور ثم يرتدي ملابسه الجديدة البيضاء، ويعطي الملابس القديمة لأحد المسنين الموجودين من الفقراء، ثم يتوجه العريس إلى منزله وسط أصدقائه، وعند المنزل يكون في انتظاره شيخ الكتاب الذي تعلم فيه العريس وهو صبي، ومع الشيخ مجموعة من الصبية يدرسون في الكتاب القرآن الكريم والقصائد الدينية يقابله شيخ الكتاب ومن معه بالغناء الديني والإنشاد، ومن هذه الأغاني الدينية:-

الله الله احمد حبيب الله
الله الله احمد حبيب الله
بنبدى بذكر الله
سبحان الله جل الله
احمد حبيب الله
احمد حبيب الله
سبحان الله جل الله
سبحان الله جل الله
احمد حبيب الله .

تقوم إحدى السيدات المسنات المحرمات عليه كجدته أو خالته مثلا بإحضار صحن به ماء وحناء، تقوم هذه السيدة بتخضيب جسم العريس من رأسه إلى أخمص قدميه

وبعد أن ينتهي الفقيه أو شيخ الكتاب من الإنشاد الديني يقدم له أهل العريس صحنين من الخوص أحدهما به قمح والآخر به بلح وكل من الصحنين مغطى بقماش الدبلان الأبيض الذي يخيطه بعد ذلك ثوبا.

ثم يخرج العريس من المنزل بصحبة أصدقائه والفقهاء الذين كانوا يقرءون القرآن ليتوجهوا إلى منزل العروس، وفى طريقهم لابد أن يمروا بسبعة بيوت مجاورة وأن يكون طريقهم من جهة خروج العريس من منزله.. وأمام كل منزل من السبعة منازل يتوقفون، ويقدم أصحاب المنزل للفقراء

صحنا به فشار وآخر به بلح. وهكذا من منزل إلى آخر إلى أن تنتهي المنازل السبعة، وأثناء سيرهم تغنى النساء للعريس ومن هذه الأغاني:-

إنه ابن بار أصيل
يا صلاة النبي
وذهبنا للنبي
في الحجاز
ربنا يتم ديننا بالحج

ويغني أصدقاء العريس بدورهم ويطلبون منه أن يسير متهاديا متعاجبا قويا كالتمساح، فالرجل يوصف في مشيته بأنه كالتمساح وتوصف الفتاة بأنها كالنعامة.. ويطالبون العريس في أغانيهم بأن يمشى في الزفة متهاديا قويا، وتفرق الشربات فرحا به (عند الكنوز) وتفرق الملبس فرحا به أيضا (عند الفاددجا) وذلك من أجله ومن أجل عروسه.

ولا يقتصر الاحتفال على الرجال فقط بل تشارك النساء في الاحتفال بالزغاريد والأغاني والرقص.

ومن الرقصات المشهورة (الرقصة الوسطانية) وتتكون من مجموعة من النساء، ويصطففن في نصف حلقة متماسكات الأيدي ويتحركن في حركة بطيئة، نصف خطوة إلى الأمام ثم إلى الخلف بالرجل اليمنى ثم باليسرى، ثم يهتززن مع المجموعة يمينا وشمالا، ثم يتقدمن بصدورهن في انحناءة خفيفة، ثم تتقدم إحدى السيدات من الجهة اليمنى وترقص في حركة أسرع وتسمى هذه الرقصة بالرقصة الوسطانية إذ أنّ هذه السيدة في وسط الحلقة، ويقف الرجال ويعزفون الدفوف والنساء على الجانب الآخر في نصف حلقة أيضا، وبينهم المغني والمرددون.

ويصاحب هذه الرقصة أغنية تتغزل في بالعروس التي ستنتقل إلى الديواني وهى حجرتها الخاصة وستستقبل أصدقاءها فيها وكذلك سيفعل العريس.

هذه الأغنية يطلق عليها (بلاجة) وهى من أشهر الأغاني عند الفاددجا وكثير من الكنوز يغنونها أيضا مع تغيير بسيط في الأداء :-

أيتها الفتاة المدللة
أسعد الله صباحك بعد ليلة سعيدة
اذا كنت انت المدللة التي أحبها
سأجلسك على أعلى برش عندي « غجري »
ستجلسين على « الغجري »
وسأحضر آنية الكحل لتتكحلي
وسوف أخلي المنزل حتى نسمع
آذان الشيخ محمد وصوت الديك في الفجر
وقد أخليت الديواني
وتركته من أجلك وحدك
فتمايلي وتدللي يافتاتي الجميلة المدللة في الديواني
فليس هناك من يشاركك الدلال في الحجرة
ولا أحد يشترك معك في ملكيتها
فتدللي بمفردك يا محبوبتي

ويستمر الموكب بالأغاني والرقص إلى أن يصلوا منزل العروس، فيقابلهم أهل العروس بالزغاريد ويستقبله أهل العروس أيضا من الرجال ويدخل معهم وأصدقاؤه، وحينئذ يتوقف الغناء والرقص وتبدأ المراسم التقليدية لعقد القران.

ثانيا : احتفال زواج نوبي في القاهرة

كان ذلك في سنة 1986 حينما قام الباحث بمشاهدة زواج نوبي في القاهرة قام به هؤلاء النوبيون الذين استقروا في القاهرة منذ بدء التهجير وبناء السد العالي وتقابل مع كثير منهم وتحدث معهم عن مدى استمرارية العادات المتبعة في النوبة سواء كانت قبل أو بعد التهجير، وقد خلص من حديثه معهم أنّ النوبي نوبي بكل عاداته وتقاليده وموروثاته حتى ولو هاجر المنبع وسكن المهجر أي مهجر، بعيدا عن منبع موروثاته التي تحمل في طياتها كل عاداته وتقاليده وموروثاته، فهو منتم لها كل انتماء حتى ولو لاح تغيير وتطوير بل وتحدّيث في موروثاته، فإن هذا التغيير والتطوير وحتى التحديث يكون ظاهريا في الشكل لا في مضمون الموروثات، لأن الجذور ثابتة والذي يحدث فيها من تغيير قد يكون في فروع الجذور، والفرع قد يذبل وينبت غيره، لكن الجذر مازال فى قوة ثبوته.

حرص الباحث على أن يشاهد ويلاحظ الاحتفال من أوله فكان فى مقدمة من حضروا من المدعوين وقد دعاني زميل نوبي كان يعمل معنا كباحث في مركز دراسات الفنون الشعبية. وله اهتمامات خاصة بالمأثور الشعبي وخاصة المأثور الشعبي النوبي، شأنه شأن الإخوة النوبيين الذين في حكم

التأصل النوبي العريق وإن اختلف مظهر التقليد عن الجذور الأصيلة في العادات التي مازالت متبعة في النوبة الجديدة، لأنه– على ما يبدو – مهما كان النوبي يعيش عصره وتقدمه العلمي وتطوره الشديد التحديث فإنه في النهاية نوبي الأصل لا يتخلى عن وجدانه النوبي الأصيل وهو ليس كغيره من المجتمعات والبيئات الأخرى التي بدأت تعيش عصرها فرعا وتغييرا في الجذور. وهو ما نلاحظه في وصف احتفالات هذا الفرح.

تجمع المدعوون في ساحة كبيرة بين المساكن الشعبية في رملة بولاق بروض الفرج... المدعوون نوبيون إلا قلة قليلة جدا من سكان رملة بولاق حتم عليهم واجب الجيرة دعوتهم، كلهم من الشباب، ولم ألمح سيدة واحدة غير نوبية في الحفل، ومن المشاهدة وجدت أن الحاضرين من أهل النوبة يرتدون الملابس العصرية سواء كانوا من الرجال أو النساء إلا قلة قليلة من السيدات المسنات ما زلن يحتفظن بالزي النوبي والزهو بما ترتدينه من صنوف الذهب سواء كان في اليد أوعلى الصدرو في الأذن، ولم أشاهد إلا نوبيا واحدا من الرجال يرتدي الزي النوبي، وقد عرفت أنه مطرب الحفل، وعلى ما يبدو اضطر أن يرتدي الزي التقليدي ليتناسب مع الغناء النوبي .

حتى اللهجة فهي إلى حد كبير تقليد لهجة أهل القاهرة، وكان مسموحا لي بحرية الحركة مع النوبيين سواء كانوا من الرجال أو السيدات أو البنات، أتحدث معهم وأصورهم بعدسة الفيديو

النساء المسنات كن يتحدثن مع بعضهن باللهجة أو اللغة النوبية ثم يغيرن حديثهن بلهجة أهل القاهرة.

جذب انتباهي سيدة عجوز لا تعرف التحدث إلا بالنوبية ولا تعرف كلمة واحدة بلغة عربية، وكانت قد حضرت من النوبة الجديدة مع من دعوا للحفل ولأول مرة لذلك كن يتحدثن معها بالنوبية.

كانت نوبية الملامح والشكل والجوهر أيضا، ومن أجل صفاتها التي أصبحت مميزة في الحفل كان الاهتمام بها، هذا الاهتمام لمحته مجموعة من النوبيات اللاتي بدأن في سن النضج وهن بطبيعة الحال لسن جالسات في البيوت ففيهن الدارسة والطالبة والموظفة، عصريات في لهجتهن وفى لبسهن وفى تزينهن، فيهن من النوبية الملامح وسمرة النيل وحرقة الشمس .

الحفل منظم، الرجال في مكان مخصص لهم، والسيدات والبنات مخصص لهن مكان آخر. لا يوجد اختلاط بينهم، بين المكانين وفي المقدمة خصص مكان عال عليه مقعدات من مقاعد العرس مؤجر.. خصصا للعريس والعروس وحتى يكونا في مشهد من الجميع .

وصل موكب العروسين، كانت العروس عند

«الكوافير» ترتدي فستان الفرح المعروف عند الحضر والذي أصبح معروفا في القرى والأرياف والذي يشبه زي العروس الرسمي في ليلة زفافها، والتاج على رأسها «مكياجها» لم يستطع أن يخفي سمرة وجهها وبريق عينيها.

أما العريس وإن كان قريبا لها، فإنّ ملامحه وسواد بشرته تقول أنه نوبي من أصل زنجي، والدلالة على ذلك شفتاه الغليظتان .

بدأت الزفة عند وصولهما بداية الشارع.. الشباب على الصفين، وأمامهما بدأت الفتيات يتجمعن ويرقصن في شكل حلقة دائرية على أنغام الدفوف – الحلقة تتسع مع خطوات العروسين البطيئة.. أيديهما متشابكة في ود – العريس في شموخ، فهو ملازم شرطة، فالصفة التي يتميز بها العريس في ليلة زفافه أن يكون في شموخ والعروس في دلال أنثوي، وهى أيضا خريجة معهد خدمة اجتماعية عال.. سعيدة بزفتها ومهرجان فرح هي عروسه.

تدخل وسط الحلقة فتاتان ، تتشابك أيديهما وترقصان.. هزات في ملامح رقص نوبي، ثم ما لبثت الهزات أن تحولت إلى رقص عصري على أنغام الدفوف ثم يشارك الفتاتين شابان، وتتشابك الأيدي ويرقصون في شكل حركي ودائري.. رقصات امتزج فيها الرقص النوبي مع الرقص العصري، يستمر الرقص والغناء الجماعي وأنغام الدفوف حتى يصل العروسان إلى مكانهما المخصص لهما بين النساء والرجال ويبدآن في استقبال المهنئين، ومن جانب الباحث كان يصورهما بعدسة الفيديو وبالكاميرا الفوتغرافيه.. الكل يرحب ويبارك ثم يأتي دور توزيع الشربات والعلب التي تحتوي على السندوتشات وقطع الجاتوه .

الكل سعيد ومهنئ وبعد فترة ليست بالقصيرة يبدأ ثلاثة شبان بالدق على الدفوف دون سابق إعلان، تبدأ إحداهن بالرقص على النغم، ثم تبعها أخرى وأخريات، وقفن فى صف واحد يتمايلن ويرقصن على أنغام الدفوف ومطرب الحفل النوبي الوحيد بالزي التقليدي.. أغانيه باللغة النوبية الصفة الوحيدة التي احتفظ بها الحفل هي الغناء باللغة النوبية. وبالتالي أنغام الدفوف فهي نوبية الأصل، وإن كانت تتغير النغمة حينما ترقص فتاة أو عدة فتيات رقصات عصرية بعيدا عن فن الرقص النوبي الأصيل.

وفى الجهة المقابلة لصف الفتيات بدأ الفتية يعملون صفا مواجها لصفهن.. وبدأ رقص الصفين وكلما يكتمل صف يبدأ صف آخر خلف الصف الأول حتى كان كل المدعوون من الفتية والفتيات يتبادلون الرقص والغناء وضاربو الدفوف فى الوسط بين الصفين.. هذه الرقصة تسمى (اراجيد) كما أخبرنا عن اسمها أحد الشبان وقال إن هذه الرقصة رقصة نوبية أصيلة، وهى مشهورة يعرفها كل نوبي يجيد رقصها، ويتعلمها منذ الصغر، والكل يشارك فيها من الشباب والشيوخ من الجنسين، الشرط الوحيد فيها أن النساء في جهة والرجال فى جهة مقابلة فهما لا يختلطان، وليس لهذه الرقصة فترة محددة فقد تستغرق الليلة كلها .

قال أحد النوبيين وهو في سن متقدم لا يشارك الشباب في رقصة الأراجيد إن الشباب يرقص الأراجيد لأنها موروث نوبي، وكل موروث نوبي يحافظون عليه لأنهم تعلموا أن يحافظوا على موروثاتهم، ولكن هذا الشاب لم يدرك المعنى والدلالة لهذه الرقصة التي كانت تمثل في فترة من الفترات ما قبل جيلهم بجيل الوجد ان والأمل لكل نوبي في الحياة، كانت الحياة صعبة، وتمثل هذه الرقصة التكاتف والوحدة والقوة والتصدي لصعاب الحياة والمنعة لقسوتها لذلك كان لها معنى ودلالة، يرى أن الشباب فقد روح الهدف من رقصة الأراجيد، يرقصها لأنها موروث عن الآباء والأجداد والأولين، والحفاظ على كل موروث يعطي استمرارية الماضي فى عاداته وتقاليده حق واجب، فالنوبي نوبي مهما وصل إلى أرقى الوظائف والرتب.

والرجل يعطي عذرا لهؤلاء الشباب، فأكثرهم ولد بعيدا عن أرض النوبة فى أقسى الشمال في القاهرة وغيرها، ولم تمنح له الفرصة لمشاهدتها أو العيش بها، لكنه تعلم كيف يكون نوبيا فى عاداته وتقاليده وفهمه للغة الآباء والأجداد.

ومن النساء النوبيات من هن مطربات غير محترفات، لكن مشهورات بين الجماعة النوبية، فقد تقدمت إحدى السيدات وعمرها تجاوز الخمسين وبدأت تغني وحولها الفتية والفتيات في شكل حلقه دائرية، ويطلقون عليها أم كلثوم النوبة.

الأمر المدهش والمفرح أن قامت العروس في آخر السهرة وبناء على طلب صديقاتها ترقص معهن وهى فرحة سعيدة بينما لم يشاركها عريسها الرقص، وظل في مكانه في وقار رجل الشرطة.. ويبدو ان العروس لم تشأ أن تتركه وحيدا فراحت تجلس بجواره حتى انتهى الحفل قرب الفجر.

ثالثا : احتفال ليلة زواج فى النوبة الجديدة

كان ذلك في ابريل سنة 1992 تعايش الباحث مهرجان ليلة الحنة وهو نفس المهرجان الذي سيقام في اليوم التالي وهو يوم الزفاف وله ذكريات لا تنسى لاحتفالات زواج في القاهرة منذ عدة سنوات قليلة.

بداية فإن الحفل هو عودة طبيعية لمشاهدة زواج نوبي حيث المكان والبيئة الثقافية الأصيلة.. لكن الأصالة رغم ذلك فقد حدث فيها تغيير في العادات النوبية الاجتماعية، وإن كان هذا التغيير لم يستطع أن يسيطر على جذور الأصالة أو يمحو الكثير من موروثات العادات والتقاليد التي مازال لها وجود قوي.

إن التغيير الثقافي والاجتماعي «عند كثير من النوبيين لن يمحو جذور الأصالة وقد لمسه الباحث» حينما شاهد الحفل النوبي حيث المقر والمكان .

الاختلاف بين في حفل القاهرة وهذا الحفل وإن كان يتفق في كثير من التغيرات التي حدثت في العادة المتبعة في احتفالات الزواج، وذلك راجع في رأيه إلى التغيير الثقافي والاجتماعي وحتى الاقتصادي وذلك يتمثل في إيضاح مستوى المعيشة المتصاعد.

أقيم الاحتفال في نادي نوبي مخصص لكل المناسبات له ساحة كبيرة يتسع لأي مهرجان حيث يكون أكثر تنظيما بالنسبة لنظيره في القاهرة حيث تشمل كل تجمعات النوبيين الذين يعيشون بها ولهم وظائفهم وأعمالهم.

تجمع المدعوون في الساحة وكان أكثرهم من السيدات والبنات وأكثر الرجال من الشباب من كل الأعمار، ولم يشاهد الباحث مدعوا غير نوبي والنوبيون المدعوون أكثرهم أقارب العريس والعروس، ومن جماعة واحدة فالنوبي لا يتزوج إلا من قريبة له وقل أن تجد نوبيا يتزوج من خارج أهله لضرورة. هذه الضرورة تتمثل في عدم وجود الزوجة المناسبة أو خروجا لتقليد متبع يقول إن الأقرباء أحق بغيرهم وبالتالي فان المثل النوبي الذي يقول (غطى معونك قبل ما تغطي ماعون غيرك) هو تقرير لواقع الزواج في النوبة من الأقارب على اختلاف أقسامهم واختلاف ثقافتهم ومجتمعاتهم ،وقلما تجد هذا الخروج.

رقصة الاراجيد

هي الرقصة السائدة، يحفظ كل نوبي حركاتها ونغماتها ولا يمل من رقصها، وهى رقصة النساء والرجال معا دون اختلاط أو تلاحم بينهما، الدفوف تعطيهم نغماتها فيتحركون على هذه النغمات وقوفا في صف واحد، الرجال في صف ، يقابله صف للنساء، وتستمر هذه الرقصة كما هو معروف الليل كله وحتى ينتهي الفرح قرب الفجر وهذا ما كان في هذا المهرجان الاحتفالي.

إن الشباب يرقص الأراجيد لأنها موروث نوبي، وكل موروث نوبي يحافظون عليه لانهم تعلموا أن يحافظوا على موروثاتهم

في هذا الاحتفال اختلفت الأزياء وتعددت، أما العريس فيلبس الزي النوبي لكن دون غطاء الرأس والبنات يلبسن الزي العصري إلا السيدات المتزوجات والمسنات يلبسن الزي النوبي ويتحلين بالذهب على صدورهن وفى أيديهن. الجديد في هذا المهرجان بنات بيض البشرة بعيدات عن ملامح النوبيات. اعتقد الباحث أنهن مدعوات غير نوبيات ولكن المفاجأة حينما سأل وعرف أنهن نوبيات وقريبات للعروس، فالصف الأول يكون عادة من نصيب قريبات العروس، وأدرك الباحث أن هناك خروجا عن العادة وقلما يكون حينما عرف من أحد النوبيين أن قلة قليلة من النوبيين يعدّون على الأصابع تزوجوا من أجنبيات حينما أتيحت لهم الفرصة وأتموا دراستهم خارج مصر .. والعهدة على الراوي.

الاحتفال ليس فيه بذخ احتفال القاهرة فلم يقدموا للضيوف والمدعوين إلا الشاي وهو ضرورة اقتصادية متفق عليها .

من هذا العرض السريع لاحتفال الزواج عند النوبة قبل وبعد التهجير سواء في النوبة الجديدة

ومحل إقامتهم خارج النوبة وبالتحديد مدينة القاهرة حيث أتيحت للباحث الفرصة لمشاهدة هذه الاحتفالات تبين الفروق الواضحة التي تتمثل في التغيرات التي حدثت في العادات والتقاليد المتبعة في النوبة قبل التهجير وبعد التهجير سواء كان التهجير في النوبة الجديدة أو في الإقامة الدائمة خارج النوبة الجديدة وذلك يرجع إلى التغير الثقافي والاجتماعي والبيئي عند النوبي وتطور الحياة الاجتماعية أصلا مع تقدم الزمن، فالزمن هنا عامل كبير فى التغيير الاجتماعى والبيئة الثقافية الجديدة حيث المكان وتأثيرها على الوارد الجديد عليها.

والنوبيون في القاهرة لهم جمعياتهم المختلفة، كل جمعية ينتمي إليها نوبيون لهم صلة القرابة والدم والعنصر.

يجتمعون مرة كل أسبوع على الأقل في الجمعية يتناقشون في أمورهم ومشكلات حياتهم، وذلك من أجل حماية تراثهم وعاداتهم وتقاليدهم وهم بعيدون عن ارض بيئتهم الثقافية الأصيلة، ولا يهملون التغيير الثقافي الجديد والمؤثرات القريبة منهم والتي يمكن أن يكون لها أثرها البالغ في تغيير وتحديث عاداتهم وموروثاتهم، لذلك يكتبون التوصيات والقرارات في شكل نداءات وتوزع بينهم من أجل الحفاظ على الروح النوبية الأصيلة ولا يغفلون الحياة الجديدة التي يكتسبها النوبي وما يكون لها من أثر بالغ في تغيير عاداتهم وموروثاتهم الأصيلة الباقية الممتدة.

ليس من حق الباحث أن ينتقد تحكمهم فى تطوير أو تغيير ما ألفوا عليه من عادات موروثة حتى ولو جاء هذا التحكم من فوق بقرارات ونداءات دون أن يتخذ التغيير وفقا للتأثر الثقافي والاجتماعي المتغير بطبيعته.

فالتغيير يكون في أعماق الناس، الكل يريده حينما يجب أن يكون.. يكفى أن يبدأ أحد منهم بالتغيير، الكل يسايره إلا قلة تصر على العادة الأولى لكنها ما تلبث ان تحذو حذو الجميع.. أما الشخص الذي يبدأ بالتغيير فهو ليس شخصا عاديا حتى يكون متبعا فيما غير .. هذا الشخص يكون أعقل القوم وأشدهم ، أي من ذوى التأثير ويحق له أن يتبع ، وهو لم يغير العادة لمجرد التغيير ، إنما كان ذلك استجابة لتطور الحياة اليومية نفسها والناس بطبعهم يميلون إلى استجابة كبير لهم إذا كانت هذه الاستجابة تنبع عن رغبة فيهم .

نختتم هذا البحث أو الدراسة المتواضعة بمنشور أو نداء وزعته جمعية كشتمنة النوبية بالقاهرة على أعضائها نأخذ مقدمة النداء والجزء الخاص بواجبات أفراح النوبة.

« إن المجتمع الذي يريد أن يبنى نفسه بأساس صحيح، فيجب أن يقوم على الاختيار السليم للعادات الاجتماعية بأسلوب صحيح ومجابهة الظروف الاجتماعية والاقتصادية المرتفعة حاليا ومما تبين للجميع من ظاهرة تغييرات في العادات النوبية الاجتماعية واتباع عادات مظهرية فيها إسراف وتبذير لأموال طائلة والتي يمكن الاستفادة بها في نواحي أخرى تعود على الأهل بالنفع والفائدة».

« فإن الإسراف والتبذير حرام كما في قوله سبحانه وتعالى (إن الله لايحب المسرفين) وقوله تعالى(إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين)».

إن هذه العادات المظهرية المستحدثة تؤدي إلى خلق نوع من الطبقية مخالفا بذلك العادات النوبية الأصيلة لذلك نبادر بوضع بعض الضوابط الاجتماعية بين أفراد أهالي كشتمنة عموما بما تربطنا من روابط القربى والمصاهرة والمعايشة فى حالة اجتماعية واحده بين الأسر كلها وقد أجمعت آراء أهالي كشتمنة بالقاهرة ممثلين في مندوبي العائلات على القرارات التالية:-

واجبات الافراح

1- تبسيط إجراءات يوم الشبكة بمنزل العروس حيث يختصر إلى تقديم الشبكة المحددة مع واجب الضيافة الذي لا يتعدى الشربات والحلويات على أهل العروسين فقط، وتكون بعد صلاة العصر وحتى حلول صلاة المغرب وبدون إعداد وتقديم وجبات العشاء للحاضرين وممنوع إقامة سهرة غنائية .

2- تختصر شبكة العروس إلى: دبلتين - اثنين غويشه رفيعة - سلسلة فقط بحد أقصى.

3- منع ذهاب العروس إلى محل التزين «الكوافير» يوم الشبكة .

4- منع إقامة حفل غنائي بفرقه أو أراجيز عامه مساء يوم الشبكة على نفقة أهل العروس.

5– تحديد مهر العروس البكر بأن يكون «المقدم» مبلغ 150 جنيه «مائه وخمسون جنيها فقط» والمتأخر لها 500 جنيه «خمسمائة جنيه» أما السيدة الشيّب فيكون مقدم المهر لها مبلغ 100ج مائه جنيه والمتأخر لها 200ج مائتان جنيها فقط.

6– مصاريف أتعاب المأذون على نفقة العريس فقط.

7– الملابس والأقمشة الجديدة تقدم للعروس مع قيمة تكاليف الخياطة في وقت مبكر بعد الخطوبة داخل شنطة مغلقة وأن تحتفظ هذه الملابس طرف العروس لحين تقديمها في ليله الزفاف.

8– منح تقديم عشاء خاص للعريس ثاني يوم الشبكة من أهل العروس وأيضا الأيام التالية لليلة الزفاف.

9– منع شراء وتقديم أي مستلزمات منزلية من أهل العروس لمنزل العريس قبل أو بعد ليلة الزفاف.

10– تقديم شهرية للعروس مبلغ وقدره 20 جنيها «عشرون جنيها» خلال فترة الخطوبة وعقد القران ومبلغ وقدره 30 جنيها (ثلاثون جنيها) خلال فترة ما بعد عقد القران والزفاف.

11– في حالة قيام العريس بإقامة ليلة الزفاف خارج دار الجمعية فيجب عليه تسديد مبلغ وقدره 50 جنيه (خمسون جنيها) لصندوق إدارة جمعيته بالقاهرة.

12– منع تقديم أي نقدية من أهل العروس للواردين لعملية طلب الخطبة .

13– تقديم مبلغ وقدره 100جنيه (مائه جنيه) من أهل العريس للعروس تكاليف وجبة غذاء يوم ليلة الزفاف.

14– منع السيدات من الرقص الجماعي أمام الفرقة أو بجوار المسرح.

المصادر والمراجع الشفهيه

1– صدقي ربيع – النوبة بين القديم والجديد ..

– د. السيد احمد حامد – النوبة الجديدة دراسة الانثربولوجيا الاجتماعية .

– صفوت كمال مجله الفنون الشعبية . العدد الأول .

– الروائح العطرية من محلب وقرنفل التي تضعها السيدة المسنة داخل إناء خشبي القصد منها : أن يتطيب بها العروس والعريس .

– صفوت كمال – مجله الفنون الشعبية – العدد الأول.

– عمر خضر – نوبي ، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، ويعمل حاليا في المملكة العربية السعودية .

– زاملني في هذا العمل الباحثة أحلام أبو زيد ومصور الفيديو سامي الخولي .

– سألتني إحدى البنات النوبيات حينما رأتني أصور السيدة المسنة فوتوجغرافيا: – وان شاء الله تعلقها فين وتقصد بالطبع صورة السيدة

– تفتكري أعلقها فين

– في المحافظة إن شاء الله

وأطلقت ضحكة وتبعتها صديقاتها في ضحكهن الصاخب .

– أحمد أبو بكر صالح – نوبى ، طالب جامعي في السنة النهائية – فنون تشكيلية 22 سنة .

– احمد محمد عبد الرحيم (الباحث)

– «معاناة وارث» .

– قام الباحث بعدة رحلات ميدانية في النوبة الجديدة عام 1971 ،1992 ومع نوبيين في القاهرة عام 1986 خلاف الاتصال الشخصي مع نوبيين يعيشون ويعملون في القاهرة .

– النداء الذي وزعته جمعية كشتمنى النوبية فى القاهرة بين أعضائها وهم أهل وأقارب ، وقد اخترت منه النداء الخاص بواجبات الزواج أما بقية النداء ويحمل رقم 1 عن واجبات خلاف الطلاق الزوجية واجبات العزاء بالمنازل – أحكام عامة .

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي فى مملكة البحرين

أحمد علي الحاج محمد
كاتب من البحرين

الفصل الأول : إجراءات الدراسة

ظلت وما زالت أغاني الأطفال الشعبية طيلة التاريخ الاجتماعي للحياة الإنسانية، ذلك المعين الدافق الذي ينهل منه الأطفال الصغار، بل والشباب مفرداتهم اللغوية، ومشاعرهم الاجتماعية ومصدراً لإنماء مخزونهم المعرفي، ووسطاً لتشكيل شخصياتهم الاجتماعية المتفردة، وذاتاً تميزهم عن بعضهم البعض، إذ بحكم بساطة أغاني الأطفال الشعبية، وسهولة معانيها، وتلقائية أدائِها، فإنّ الأطفال يحتكون بها وسط الجماعة منذ نعومة أظفارهم، يقلدونها، ويتشربون من خلالها عادات المجتمع ومعاييره الاجتماعية، ويضبطون سلوكهم، ويعون خصائص الأشياء، ومعاني استجابات الآخرين الذين يتفاعلون معهم، ومن خلالها يتعرفون على البيئة الطبيعية، وكل ما يحيط بهم من اتجاهات وقيم، أفكار ورموز، وأدوار اجتماعية تمكنهم من الإندماج مع الجماعة أو المجتمع .

وما يتعلمه الطفل خلال السنوات الخمس أو السبع الأولى من حياته تمثل حجر الأساس، أو القاعدة الصلبة لبناء شخصية الطفل طيلة حياته، بحيث أن كل ما يمر به الطفل في هذه المرحلة من حياته من أحداث وظروف تؤثر على مجرى حياته اللاحقة..

صحيح أن أغاني الأطفال الشعبية في الوقت الراهن ضاقت مساحتها، واختفى العديد منها، ولم تعد ذلك الوسط الثري لتكوين الشخصية، نتيجة لظهور بدائل جديدة، وتغير الظروف القديمة، إلا أن العديد من الأغاني الشعبية للأطفال ما زالت باقية، وتلعب دوراً مهماً في حياة الأطفال. وإذا لم توجد مثلاً، فإنّ الأطفال سوف يوجدونها

بالضرورة، لأنها وسط تربوي لا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه، أو تجاوزه. وهنا لا غرو، أن نشاهد اليوم اهتماماً متعاظماً بالسنوات الأولى من حياة الأطفال، حيث تسعى الدول إلى إنشاء حدائق خاصة بالأطفال، وهناك المناسبات الدينية والوطنية والاجتماعية التي يحرص كل مجتمع على الحفاظ عليها، واستمرارها ليس كوسط اجتماعي لقضاء أوقات ممتعة، أو لإنماء شخصية الأطفال، وإنما كموروث ثقافي يميز هذا المجتمع، وتبرز جذوره الضاربة في التاريخ. علاوة على ذلك الاهتمام المتزايد بإنشاء الحضانات ورياض الأطفال كمرحلة أساسية من مراحل نظام التعليم، لتوفير وسط اجتماعي تربوي يحافظ على موروث المجتمع، ومنه أغاني الأطفال الشعبية، وما يرتبط بها من ألعاب وعادات وتقاليد اجتماعية، يستطيع من خلالها الأطفال أن يتفاعلوا فيما بينهم، ويعبروا عن مشاعرهم، ويستجيبوا لكل ما حولهم ويحسنوا استجابتهم في المواقف المختلفة فيسلكوا في ضوء التوقعات التي ترتضيها الجماعة، ويستوعبوا العادات والضوابط الاجتماعية ويستوعبوا قواعد الفكر والخبرات، والاتجاهات والأدوار.. التي جميعاً تشكل شخصية الأفراد وتدمجهم في ثقافة مجتمعهم.

إنّ الأطفال يشكلون عالمهم الخاص بهم، الذي بدوره يشكلهم، شاء الكبار أو أبوا، وكل مرحلة عمرية لها متطلباتها للنمو. وإذا لم يلبِّ الموروث

الثقافي حاجات ذلك النمو مثلاً ليس إلا، فإنهم يبدعونه بالضرورة لتلبية مطالب النمو تلك، كون ذات الطفل ومكونات شخصيته العقلية والعاطفية، اللغوية والحركية وغيرها، لا تنمو إلا في وسط اجتماعي ملائم لتلك المرحلة، لذلك لا تخلو أية جماعة أو شعب من موروث ثقافي متكامل خاص بالطفل، مهما بلغ حجم تلك الجماعة، ومستوى تطورها.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها :

تسود بعض الأوساط الاجتماعية في المجتمع البحريني، كصفة ممتدة لبعض دول الخليج والدول العربية، مفاهيم وممارسات حاصرت أغاني الأطفال الشعبية في ركن هامشي من حياة الأطفال وضيقت الخناق عليه، حتى أن الكثير من أغاني الأطفال الشعبية قد توارى واختفى خجلاً من حياة الأطفال، وحرمت الأطفال من التفاعل التلقائي مع موروثهم الإنساني الممتد من أجيال خلت، ظنّاً منهم أن هذه أمور تفسد نفسية الطفل، وتحط من أخلاقه، كونها تثير غرائز الجسد، وتقوي مباعث الهوى في النفس، وتلهي الطفل عن جادة الصواب.

تدل الوقائع المشاهدة أن هناك كثيراً من أغاني الأطفال والأناشيد والأهازيج والألعاب الشعبية قد اختفت وماتت في مملكة البحرين، كغيرها من دول الخليج العربية.

وفي هذا السياق، يزعم أو يرى البعض أن لا ارتباط أو أثر يذكر لأغاني الأطفال الشعبية أو الغناء عموماً على تربية الطفل، على اعتبار أن التربية تعني التعليم، وبالتالي فالتربية لا تعدو أن تكون تزويد الفرد بالمعارف والمعلومات، الحقائق والمفاهيم التي تنمي عقل الإنسان وتهذب خلقه فقط.. وكأن الفرد عقل فقط أو مخزن للمعارف، لهذا نجد بعض الأسر والجماعات تسرع الخطى لوضع حواجز وقيود أمام أغاني الأطفال الشعبية أو الأغاني عموماً، ويحرمون على الأطفال الموسيقى، والأغاني والألعاب، أياً كان نوعها، وكأنها شر مستطير، دون أن يطيلوا النظر إلى الماضي وما يحمله من إرث ثقافي غني بمختلف أنواع الأغاني والأهازيج والأناشيد الشعبية، التي ظلت حية طيلة العصور التاريخية، بما في ذلك أكثر العصور ظلاماً.

وتدل الوقائع المشاهدة أن هناك كثيراً من أغاني الأطفال والأناشيد والأهازيج والألعاب الشعبية قد اختفت وماتت في مملكة البحرين، كغيرها من دول الخليج العربية. ربما أن بعضاً منها قد اختفى ومات بحكم ظروف الحياة المعاصرة. وهذا صحيح، ولكن هناك عدد كبير منها ما زال باقياً، وما زلنا نلحظ كثيراً، مشاهد الأطفال التقليدية وهم ينشدون، ويغنون، ويلعبون، كما كنا نشاهدهم منذ وقت قريب، في الوقت الذي نجد فيه بعض الأطفال يقلدون أغاني وأناشيد أجنبية ولا سيما الغربية منها وفي المقابل هناك أسر وأحياء ومدارس وفئات ترفض الاعتراف بالغناء والموسيقى والألعاب الخاصة بالأطفال، مما يؤدي إلى قطيعة بين الأجيال، ويزعزع الثقة بالموروث الثقافي، ويضعف روح الانتماء والمواطنة، وبالتالي تسهل التأثيرات الخارجية، ومن تطلع النشء نحو الأنماط الثقافية الوافدة، وفي وقت تشتد فيه التأثيرات الأجنبية، وخصوصاً الولايات المتحدة الأمريكية، ما ينذر بمخاطر تهدد النشء الجديد، وتحديات لا حصر لها إذا استمر هذا الوضع أمام الجيل الصاعد الواعد..

بناء على ما سبق يمكن بلورة مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

1- ما أغاني الأطفال الشعبية الشائعة الاستخدام في المجتمع البحريني ؟

2- ما المخاطر التي تحدث بتراث أغاني الأطفال الشعبية في المجتمع البحريني ؟

3- هل أغاني الأطفال الشعبية وسط تربوي ؟

4- ما المضامين التربوية لأغاني الأطفال الشعبية في المجتمع البحريني ؟

5- ما السبل لتدعيم أغاني الأطفال الشعبية كوسط تربوي لتعزيز أسس التربية الأولى ؟

6- ما السبل لحماية أغاني الأطفال الشعبية لتعزيز روح الانتماء والمواطنة في مملكة البحرين ؟

أهداف الدراسة :

تسعى الدراسة الحالية إلى تحقيق الأهداف التالية:

1- مسح نوعي لموروث أغاني الأطفال الشعبية، وخصوصاً الذائعة الشهرة والأكثر استخداماً في الوقت الحاضر، في المجتمع البحريني للوقوف على أبعادها السلوكية.

www.al–nakheel.ae/images/game3.jpg

2– توضيح العلاقة بين أغاني الأطفال الشعبية ودورها الاجتماعي كوسط تربوي.

3– بيان المخاطر التي تهدد بقاءأغاني الأطفال الشعبية في مملكة البحرين.

4– استخلاص المضامين التربوية لأغاني الأطفال الشعبية في مملكة البحرين.

5– تقديم أفكار وحقائق تسهم في رفع الوعي الوطني بالغناء الشعبي لأطفال البحرين، كي يكون مجالاً للترويح عن النفس وهدوء البال، ومصدراً للتذوق الفني، ورهافة الحس والمشاعر، ودافعاً للارتقاء بالمزاج والذوق العام.

6– تقديم رؤى وتصورات لحماية أغاني الأطفال الشعبية لتعزيز الانتماء والمواطنة الفاعلة لأطفال البحرين لملكهم، ولوطنهم، ولأمتهم، والإنسانية جمعاء.

حدود الدراسة :

تركز الدراسة الحالية على رصد أبرز أغاني وأهازيج وأناشيد الأطفال الشعبية في المجتمع البحريني الأكثر شهرة واستخداماً، وتحليلها، وتفسير أبعاد مؤثراتها التربوية على مختلف الأنماط الثقافية للطفل من خلال مسح الكتب والوثائق والسجلات التي تناولت أغاني الأطفال الشعبية بصورة أو بأخرى في المجتمع البحريني على وجه الخصوص، أي دون النظر لأوجه الاتفاق أو الاختلاف بينها وبين ما هو سائد في مناطق ودول الخليج العربية، وكل ذلك من خلال امتدادها التاريخي حتى الوقت الحاضر.

منهج الدراسة :

فرض موضوع الدراسة ومشكلتها وأهدافها استخدام المنهج الوصفي بنوعية الوثائقي، والوصف التحليلي، حيث تولى المنهج الوثائقي«الجمع المتأني والدقيق للسجلات والوثائق المتوفرة ذات العلاقة بموضوع مشكلة البحث» (راجع، العساف،1995). بينما تولى المنهج الوصف التحليلي، وصف وتحليل شامل لمحتوى أغاني وأناشيد الأطفال الشعبية، وتحديد العلاقات التي توجد بين الحقائق والوقائع المتضمنة في السلوك الاجتماعي، بهدف الوصول إلى استنتاجات توضح

العلاقة بين تلك الأغاني ومضمونها التربوي. واستخلاص مؤشرات تمكن من حمايتها في المستقبل، للحفاظ على الهوية الثقافية، وبما يعزز روح الانتماء والمواطنة الفاعلة.

الفصل الثاني : أغاني الأطفال الشعبية في مملكة البحرين

نسج الإنسان خلال رحلته الطويلة أشكالاً مختلفة من التعبير الفني عن أفراحه ومسراته، حبه وكرهه، همومه وأحزانه، حربه وسلمه.. وعن إصراره على البقاء والعيش المشترك، فكون لنفسه عادات وتقاليد، قيماً ومعايير اجتماعية... إلخ. ما لبثت أن تحولت إلى نمط حياة أو ثقافة تميز هذه الجماعة أو ذلك المجتمع.

مفهوم أغاني الأطفال الشعبية :

هي ذلك النمط من الكلمات والجمل المسجوعة أو المقفاة التي يرددها الأطفال في صورة أهازيج، وأغانٍ تقال في مناسبات عدة، وتكون أحياناً مصحوبة بألعاب ورقصات، ظلت تنمو وتتكاثر وتنتقل من جيل الى جيل، يمارسها الأطفال في جميع المناسبات، يحورونها، ويعدلون فيها إضافة أو حذفاً من مناسبة إلى أخرى. وما زال بعضها أو قل الكثير منها باقياً حتى الوقت الراهن.

الأهازيج مفردها هزج، و«الهزج» بفتحتين صوت الرعد. والهزج ضرب من الغناء وفيه ترنم وبابهما طرب (مختار الصحاح) والهزج هو الفرح وهو صوت وطرب (لسان العرب لابن منظور). والهزج من بحور الشعر القصير غالباً، كنوع من الغناء معروف منذ القدم ظل لصيقاً بحياة الإنسان العربي في حله وترحاله، في فرحه وحزنه.....، منتشراً في جميع المناطق العربية، كنوع من التراث الممتد إلى الوقت الحاضر.

تأصيل فكري :

الغناء والموسيقى والطرب مكون نفسي، وجزء من حياة الإنسان لا غنى عنه مطلقاً. فالإنسان منذ وجد على هذه البسيطة وجد الموسيقى تملأ أرجاء الطبيعة، فسمع تغريد الطيور، وحفيف الأشجار، وخرير المياه، وصفير الريح، فوجد نفسه مدفوعاً بغريزته يحاكي هذه الأصوات ويقلدها، وينسج منها مقاطع منتظمة بأوزان وأشكال مختلفة، ويضيف إليها إيماءات جسمية تحاكي هذه الأصوات، ما لبثت أن تحولت إلى رقصات عبر بها عن المعنى، اختلفت باختلاف المناسبات. وكل جماعة أو شعب أوجد لنفسه ألواناً من الغناء والموسيقى، بل والرقصات، اختلفت من منطقة جغرافية إلى أخرى؛ كنتيجة منطقية لتفاعل هذه الجماعة مع بيئتها الطبيعية، ونوع ومدى تفاعلها مع الثقافات الأخرى. ولهذا اختلفت أغاني وموسيقى ورقصات البيئة الساحلية عن البيئة الجبلية، والبيئة السهلية عن الصحراوية، والمناطق الزراعية عن المناطق التعدينية.. وسكان كل بيئة أو منطقة ابتدعت لنفسها صنوفاً مختلفة من الغناء والمواويل والرقصات، تنوعت بحسب المناسبات والأحداث والظروف.. وهكذا كون كل مجتمع لنفسه تراثاً غنائياً وموسيقياً ظل يتراكم وتتوارثه الأجيال. وكل جيل أبدع مما جادت به قريحته، وما استدعت ظروفه لذلك.

والموسيقى والغناء ليست أنغاماً وأصوات مجردة، وإنما هي وسيلة تواصل، فعل وانفعال، عندها يلتقي الذهن بالروح عند الشخص الواحد، ومن خلالها تنتقل المشاعر والأحاسيس بين الأفراد الأفكار والانطباعات، لتوجد روابط انفعالية شجية تمزج العقل بالروح، والذاكرة بالحدث، لتجسد عمليات التفاهم، وتبادل الأحاسيس والمشاعر، المحبة والتقارب، الانسجام والتعاون، وسواه.

وفي هذا السياق، فمثلما كون الكبار لأنفسهم ألوانا من الغناء والموسيقى، كون الأطفال لأنفسهم ألواناً من الغناء والأهازيج التي تتفق ومستواهم الفكري، وتلبي حاجتهم منه، كوسيلة للتفاعل فيما بينهم، والتعبير عن المشاعر، والميول والرغبات، ليستمر هذا النمط من التعبير كوسط اجتماعي، يتعلم من خلاله الأطفال أنماط ثقافة المجتمع، وتتكون شخصياتهم المندمجة مع الجماعة.

نماذج مختارة من أغاني الأطفال الشعبية :

لعل ما تجدر الإشارة إليه أن هناك موروثاً ثقافياً مشتركاً من أغاني الأطفال الشعبية بين دول

الخليج العربية خصوصاً، والبلدان العربية عموماً، تشابهت كثيراً في المضمون، واختلفت إلى حد كبير في المسميات، وكل بلد أو منطقة حور أو عدل بعض الجمل والكلمات والمقاطع الغنائية، وبعضها حذف بعض المقاطع، وأضاف البعض الآخر.. إلى ما هنالك من أمور. غير أنه يمكن التركيز على أغاني الأطفال الشعبية في مملكة البحرين فقط، دون النظر إلى هذا التداخل أو التفرد، لأن لكل بيئة طبيعية خصوصيتها، وكل منتج شعبي هو حصيلة ظروف اجتماعية واقتصادية في سياق تاريخ هذه المنطقة أو هذا التجمع.

وثمة ملاحظة أخرى تختص بأغاني الأطفال الشعبية في البحرين هو أن هناك الكثير من تلك الأغاني قد اختفى وانقرض من حياة الأطفال، أي لم تعد تمارس الآن، ولكنها مثبتة في كتب التراث، والبعض الآخر ما زال حياً باقياً حتى الآن يمارسه الأطفال حسب المناسبات. لذلك سيتم التركيز أولا على الأغاني الشعبية الأكثر شهرة، بما يخدم أغراض هذه الدراسة، أي بما يفيد استخلاص المضامين التربوية التي تسعى إليها هذه الدراسة. مستخدمين في ذلك منهج البحث الوثائقي، كما سبقت الإشارة.

ويمكن استعراض نماذج من أغاني الأطفال الشعبية في مملكة البحرين كأمثلة مختارة ليس إلا، سواء تلك الأغاني القائمة بذاتها، أو المصحوبة بألعاب، والأناشيد، بدءاً بالأكثر شهرة واستخداماً.

أولاً: أغاني المناسبات:

ومنها على سبيل المثال:

1- الحيّه بيّه :

ضحيتي ضحيتي.. حجي بي حجي بـــي
إلى مكة... زوري بي زوري بي إلى مكة
وإشربي من حوض زمزم زمـــــزم
وزوري القبة المعمورة المعمـــــورة
فيها السلاسل والذهب والنورة والنـــورة

2- القرقاعون:

قرقاعون عادة عليكم يالـــــــــصيام
من بين أقصـــــير ويا رمضـــــان
ياالله ياالله يالـــــــــــــــله
ياالله اتسلم ولدكـــــــــــــم
ولدكم يالحـــــــــــــــباب
أوسيفه يرفـــــــــــــع الباب
سنت الغلى ما صكـــــــــــت
ولا صـــــــــك له بابه .. قرقاعون

- ومن أغاني القرقاعون أيضاً :

ســـــلم ولدهم يا لله
وتخـــليه لأمه يا لله
وايبب الـــمكدّه يا لله
ويحطها جنب امه يا لله
يا شفـــيع الأمة اتخلي ولـدهم لأمه

3- إهزوجة الناصفة: وهي قريبة الشبه بالقرقاعون، يحتفل بها في النصف من شعبان عادة:

الناصـــــفة حلاوات على النبي صلاوات
عطونه من مـــــالكم سلم الله عيالكم
عطونه من مال الله ســـــلم لكم عبدالله

- ومن أهزوجة الناصفة أيضاً:

حـــــية بية
على درب لحـنينية
راحت حـــية
أوجـــات بية

يا حييتي يا بييتي
غديتك عـــشيتك
نهار الـــــعيد
لا تدعـــين عليّه

4- أهزوجة باكر العيد:

باكر العـــيد بنذبح بقرة
نادو خلفان ابسيفه أو خنجره
باكر العيد بنلـبس اليديد
بناكل عيش اوخوخ او سنطره
يالله يا صبيان يالله يا بنات
اليوم العيد ما نبـــي دندره

5- ومن أناشيد المناسبات:

أذن يا مؤذن تـــــرى الصيام جاعوا
وكان منت مأذن جاك العـــمى في ساعة

- وبعد أذان المؤذن يردد الأطفال:

أذن المـــــــــــؤذن الله أكبر
الله أكبر أفـــــــــطروا يا صيام

- وبعد أن يفطر الأطفال ينشدون:

باقي ثلاث أيام ونلحـــــــقك يا صيام
باقي اليوم وباكر ونلحـــــــقك يا فاطر

-أنشودة وداع رمضان :

(الناشد)	(المجموعة)
الوداع الوداع يا رمـــضان	آه ويلاه
عليك الـــسلام يا شهر الصيام	آه ويلاه
ودعوه يا كـــــرام يا كرام	آه ويلاه

ثانياً : أغاني التسلية واللعب :

1- حكايات مغناة :

خريريفة مجيرفة سبع قطيـــــــويات
في التنور معلقات والتنور يبغي حـــطب
والحطب في السمرة والسمرة تبغـي قدوم
والقدوم عند الحداد والحداد يبـــغي افلوس
والفلوس عند العروس والعروس تبغي ولد
والولد سمه ســـــــــــند ...

2- يغني الأطفال عند نزول المطر :

طك يا مـــــــطر طك	طك يا مطر طك
يالله ازيده يالله ازيده	طك يا مطر طك
بيتنا جديد ومرزامنا جديد	طك يا مطر طك

ثالثاً : الألعاب المصحوبة بأغاني :

1- لعبة حزز وزينة:

حزز وزز وزينة	طوق بلاحزينة
أحمد لك	وانا لك
يوم العيد	وانا لك
سلاية المرتزة	في صدرك
يا أحمد يا محمد	زرعني

2- لعبة قوم يا شويب :

(المجموعة)	(الشايب)
قوم ياشويب قوم يا شويب عن التـنور	سري عايب سـري عايب ما قدر أقوم
(الشايب)	(المجموعة)
يت عـند هذا	هي والله
عطاني محبس	هي والله
ضاع في الملعب	هي والله
وآنه العب	هي والله
يت عند هذا	هي والله
عطاني خاتم	هي والله
هني باب ؟	لا
اهني دريشة ؟	لا

3- لعبة أنا الذيب باكلكم:

فتاة تمثل الذئب تقول: أنا الذيب باكلكم
ترد الأم : يا عيار يا مكار دورها
الذئب: لقـــــــــــيتها
يهجم الذئب وهو يقول : أنا الذئب باكلكم
الأم : أنا أمكم باحمـــــيكم
الذئب : شاش الذيب على الطليان
الأم : يا ويلكم يلعيـــــــال

4– لعبة هدو المسلسل :

(الناشدة)	(المجموعة)
هدو المسلسل	هدوه
تراه ياكم	هدوه
نثر عشكم	هدوه
لين ياتيكم الكلبة البيضة لا تخافون	لا
لين ياتيكم الكلبة الحمرة لا تخافون	لا
لين ياتيكم أم السلاسل والذهب فض	

رابعاً : أهازيج المهاودة وترقيص وإطعام الأطفال :

هناك كم هائل من أهازيج وأغاني الأطفال الشعبية في مملكة البحرين اختلفت لمقتضى الأحوال التي يعيشها الطفل، والظروف التي تعيشها النسوة أو الأسر. وقد تفننت النسوة أو الأسر في ابتداع أهازيج وأغاني ومواويل شعبية ما زال العديد منها قائماً حتى الآن، ولكن حسبنا أن نشير إلى نماذج محدودة للوقوف على مضامينها التربوية.

1– التهويدات :

لولو لولو لولو	نام يا وليدي نوم الهنية
ونوم الغزلان في البرية	بشرتني القابلة وقالت غلام
ليت ذيك القابلة تزور الإمام	بشرتني القابلة وقالت ابنية
ليت ذيك القابلة تقرصها حية	يوم قالوا غلام شد ظهر أمه وقام

– وأيضاً:

هـلو هـــــــلو هـلو
ومن الذهـــــــب ملوها
اثنعشر حبشـــــــية
في بيت أبوها تـــــــخدم

2– أهازيج استفاقة الطفل من نومه:

صباحـك صباحين صباح الكحل في العين
صباح يطرد الفقر صـــباح يطرد الدين
صباح الناس مرة صباحـــك عشر واتنين

3– أهازيج ترقيص الأطفال:

صافي كبار أمعاونة يا بحـــار جبت لينا
سلم على اختي أرنوبة وقل ليها ولدت زينوبة
والمشبك بالحبال جيبوا السعوط والمـــعوط

– وأيضاً:

تركص تركـــص هالبدرية
جنها غزالة بصـــحراء
بري والحاســـد بري
يكفينا الباري شـــره

4. أهازيج إطعام الأطفال:

عافية يا عافـــية
وأبليح صافـــية
ياعوافي عوافـــي
أوليدي الخير أوافـــى

5– أهازيج مداعبات:

زانة زانة والخير في اللي جانا
حسن يبين عطية وأعمامته مطوية
طواها ما نشرها نشرها في البرية

– وأيضاً:

شوط شوط البطة والعن أبو من حطه
وحـطـــــــــــــته السعادة
سعادة راحت البر تجيب عيش لخضـر

تلك أبرز أغاني وأهازيج وأناشيد الأطفال الشعبية في مملكة البحرين، استعرضت كنماذج بعجالة سريعة، لفحصها وبيان مضامينها التربوية التي تحتويها، وحتى تكون دليلاً على ما تتضمنه من أنماط سلوكية يكتسبها الأطفال أثناء نموهم الاجتماعي. وهذا ما يبينه الفصل التالي.

الفصل الثالث : أغاني الأطفال الشعبية ومضامينها التربوية

غناء الأطفال الشعبي سواء أكان للذكور أو للإناث، وسواء أكان للصغار أو للشباب، مثله مثل أغاني الكبار نشأ كظاهرة اجتماعية ضرورية لإتمام عملية التفاعل الاجتماعي، وتكوين شخصيات النشء في اطار ثقافة المجتمع. بمعنى أن أغاني الأطفال الشعبية ظهرت أساساً لنقل ثقافة المجتمع إلى النشء، وبالتالي فهي وسيلة للتنشئة الاجتماعية، إذ من خلال تلك الأغاني يتعلم الطفل المفردات والتراكيب اللغوية ومعاني الكلمات، وكيفية استخدامها وتوظيفها. ومن خلالها تنمو تصورات الطفل الدينية ومعتقداته عن الكون، والحياة، والإنسان.. وعن طريق تلك الأغاني ينمو الطفل عقليا وجسميا، انفعاليا واجتماعيا، جمالياً وترويحا، وغير ذلك كما سيلي بيانه..

ذلك أن الطفل منذ أن يولد وهو محاط بكل أنواع الأهازيج والأغاني والأناشيد والمواويل، كي يكون لها وظيفة بالغة الأهمية في أدق وأخطر مراحل نمو الطفل ، وليست عبثاً. ولا نبالغ إن قلنا أن الطفل يسمع الموسيقى وهو جنين في بطن أمه (راجع، مؤتمر المجمع العربي لجامعة الدول العربية، 1977). ولعل خطورة هذه الوظيفة تتجسد في تنبيه مشاعر الطفل وأحاسيسه، كي يدرك عالمه ويبدأ في التعرف عليه، وفهمه، والتعامل معه. وما ترقيص الأم لوليدها وقول الأهازيج في أكله وصحوه، لإيقاضه وتنويمه و... و.. إلا لتحفيز الطفل وإثارته للتعرف على العالم المحيط به، وسرعة فهمه والتكيف معه.

ثم تتلاحق على الطفل سيل من الأهازيج والأغاني وهو وسط الأسرة كي تشعره بوجوده، وتلح عليه أن يستنهض قواه للنمو الاجتماعي. ومن ذلك على سبيل المثال ما كانت تقوله فاطمة بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهي تراقص ابنها الحسين:

إن إبني شبه النـــــبي
وليس من نسل أبي وعمـــي
فأنمه اللهم فيم ينمـــــي

وعندما يخرج الطفل من المنزل إلى الحي والأقران يجد عالماً مليئاً بالمثيرات، وتختلف صور تعلم أنماط السلوك، حيث يجد محيطاً من الأقران والشباب، يتطلب منه أن يسلك وفق قواعده؛ وإلا رفض أو تعرض للأذى. وليس أمامه من سبيل إلا الانصياع لمعايير الجماعة. وهنا نجد أول ما يربط الطفل بأقرانه هو ضرورة فهمه لقواعد اللعبة والغناء حتى تتقبله الجماعة، فيبدأ الطفل بتكوين علاقات مع أبناء الحي، وبتكوين الصداقات من خلال اللعب تارة، والغناء الشعبي تارة ثانية، مستخدماً من ذلك وظيفة لتعلم كل أنواع السلوك، وما يصاحب ذلك من تغيرات عقلية وانفعالية وسلوكية ضرورية لاندماج الطفل مع المجتمع.

ولولا هذا الوسط الذي يصاحب الطفل حتى رجولته، لما نمت شخصية الفرد، ولانعدمت صفته الآدمية. والأدلة على ذلك عديدة، أمثال الطفلة «كامالا»و«الطفلة أزبيلا» والطفل «كاسباروف» وغيرهم أشارت إليه العديد من كتب علم النفس الاجتماعي.

أغاني الأطفال الشعبية وسط تربوي :

يشكل الغناء الشعبي للأطفال وسطاً تربوياً ثرياً، يحيط بالطفل منذ نعومة أظفاره، ويقدم لهم مجالاً واسعاً للتفاعل مع من حوله ولا سيما أقرانه، حيث يمر بسلسلة من المواقف والأحداث التي يتعلم من خلالها عادات المجتمع وقيمه، وضوابط السلوك، فيبدأ وعيه بالنمو عندما يقوم الطفل بالتمييز بين جسمه وقدراته، وأجسام وقدرات الآخرين، والتمييز بين معاملة الكبار له واستجابته لهم، واستجابة الآخرين له، وبهذا يبدأ الإدراك

المتميز لذاته في النمو، وخاصة عندما يحاور نفسه،ويستجيب لمناقشته الداخلية حينما يلاحظ إستجابة الآخرين وأداءهم في المواقف السلوكية المختلفة،عندمايشعر الطفل بوجوده، وبدوره الفاعل معهم، وتأثير الآخرين عليه (الحاج،2003) وهنا يدخل الطفل في علاقات اجتماعية متشابكة ومتناقضة تارة، ومتكاملة تارة أخرى، عندما يلاحظ مواقف الآخرين في الغناء وأداء الحركات أو الألعاب المصاحبة. ولمواجهة ذلك التعارض يقوم الطفل بعمليتين: الأولى تتضمن تعديل تعلم عادات واتجاهات وتوقعات سلوكية جديدة حتى ينسجم مع الجماعة ويتكيّف معها. والثانية تأمل ذاته، لمراجعة مواقفه، فيقوم بموازنة مستمرة بين شخصيته وشخصيات الآخرين، لإيجاد نوع من التوافق والانسجام مع أقرانه. وهو بهذا يكتسب خبرات جديدة تعينه على زيادة وعيه بشخصيته، وبزيادة فرص نموها (الحاج، 2003).

شغلت التعاليم الدينية الحيز الأكبر من أغاني وأهازيج وأناشيد الأطفال؛ نظرا لارتباط هذه الأغاني والأناشيد بالمناسبات الدينية والوطنية،

وتبين التجارب السلوكية أن الأطفال يخضعون لمعايير جماعة الأقران أكثر من معـايير آبائهم، ويسايرونهم حتى لو كانوا على خطأ، لأن الأطفال لا يحبون أن يكونوا مرفوضين من الآخـرين (الأشول، د.ت.).

إنّ المواقف التي يمر بها الطفل أثناء أداء الأغاني والألعاب المصاحبة لها والأناشيد في العديد من المناسبات توجد بيئة تعلم غنية، حيث يمر الطفل بخبرات وقيم واتجاهات حية، فيدرك من خلالها معاني الأشياء، وكيفية الاستجابة للآخرين، والقيام بالأدوار المتوقعة منه، فيتعلم كيف يتصرف كعضو في الجماعة على أساس إدراكه لما هو مشترك بينه وبين المجتمع، وتنظيم إدراكاته، وضبط سلوكه وفقاً لما يتوقع منه، وتعلم الاتجاهات الفنية والأدبية، وتعلم الأدوار، وكذا تعلم المحرمات، والاعتراف بحقوق الآخرين (الأشول، د.ت.).

ولعل ما تشير اليه الدراسات في هذا الشأن أن هناك خطأً دقيقاً يربط بين ألعاب الأصابع والألعاب الجسمية والحركية وإنشاد القصائد وغناء الأغاني (عبدالله، 1997) لأن في كل بيت شعري مقفى، أو جملة نثرية موزونة صورة عقلية، وإيقاعها يدفع الطفل إلى الحركة والإنشاد أو الغناء. وبتكرار الجمل المقفاة يجعلها مألوفة، وسهلة الحفظ.

وبتنوع الأغاني الشعبية للأطفال، ومناسبات أدائها وما يصاحب بعضها من ألعاب، تتنوع المواقف التعليمية، حيث يمر الطفل بالعديد من الخبرات والمواقف الشعورية التي تعزز عملية التعلم. فبترديد الطفل للألفاظ والجمل والعبارات، المحملة بأحاسيس ومشاعر جياشة في مواقف الحياة المباشرة، تجعل الطفل يقوم بعدة عمليات داخلية معقدة، فيقوم بتحويل الصور الحسية إلى مدركات عقلية، ويعمل على ربط الكلمات بالأداء، وربط الأصوات بالحركات، ثم يسعى إلى فهم مشاعر أقرانه ومسايرتهم، ويجد في هذه المواقف منفذا لتصريف الانفعالات التي يعاني منها، عندما يقوم بأدواره في الغناء واللعبة، فنجده يقلد أقرانه بصورة تلقائية أو ميكانيكية، أي بدون فهم، حتى يتغلب على مظاهر الضعف لديه، أوقل التغلب على مشاعر الإحباط والتوتر من عدم فهمه لبعض الكلمات والجمل ومعانيها، محاولاً تكرار المواقف، حتى يستوعب المعاني والدلالات، ويعزز عمليات التعلم، ويستجيب لما تتوقعه الجماعة منه، ويندمج معهم، لأن ما يلاحظه الطفل ويعمله هو استجابة لما يلاحظه الآخرون، وما قاموا به، وبالتالي فأي تفاعل اجتماعي ينتج عنه تعلم السلوك. وما أغاني الأطفال الشعبية إلا وسيلة لتعلم العادات والتقاليد، القيم والإتجاهات، والقيام بالأدوار، وكل ما من شأنه مساعدة النشء على تكوين شخصياتهم المستقلة، المندمجة في حياة المجتمع والمتكيفة معه.

أغاني الأطفال ومضمونها الديني :

بالنظر لما للدين الإسلامي من أهمية بالغة في حياة المجتمعات العربية الإسلامية؛ فقد شغلت التعاليم الدينية الحيز الأكبر من أغاني وأهازيج وأناشيد الأطفال؛ نظرا لارتباط هذه الأغاني والأناشيد بالمناسبات الدينية والوطنية، وحتى ينشأ الطفل ويترعرع على هدى تعاليم الإسلام وقيمه السمحاء، وتتشكل شخصيته المسلمة، المؤمنة بالله رباً، وبمحمد رسولاً ونبياً، وبالقرآن

www.kuwaitmax.com/vb/uploaded/37743—11190367602.jpg

شريعة ودستور حياة شاملاً لحياة الدنيا والآخرة؛ وبالمسلمين إخوة في السراء والضراء والعيش المشترك مع كل الناس أجمعين..

فالطفل منذ ان يولد وهو محاط بألوان مختلفة من الأهازيج والأناشيد الدينية، ذات المقاطع القصيرة والطويلة في أوقات كثيرة من حياته. فنراه يصغي بكل انتباه لمناجاة أمه وهي تناغيه أو تراقصه، تداعبه وتغني له. وتتكرر مشاهد الغناء من النسوة والأطفال؛ فيبدأ بالاستجابة لمن حوله، بمحاكاة أصواتهم، ثم ينخرط مع أقرانه في الغناء والنشيد حتى يتقبلونه، ثم يأخذ في تصحيح استجاباته في الأقوال والأفعال، كي يسلك وفقاً لما ترتضيه الجماعة فيبدأ في نطق كلمات: الله ربي، الصلاة، الوضوء، الرسول، فيحاول أن يصلي بعد أمه ويذهب مع ابيه إلى الجامع للصلاة، لتعزز عنده المشاعر الإيمانية.

ثم يجد عالماً فسيحاً من الغناء والرقص والأناشيد والألعاب، أين يستطيع أن يجرب ويختبر، يقلد ويمارس بحرية. وهنا تجد التعاليم الدينية طريقها إلى عقل الطفل ومشاعره، حيث تبدأ المفاهيم الدينية في التكون لديه، وتتعزز مشاعر القداسة لله والرسول، والمسلمين لديه، وتظهر علامات التبجيل والاحترام للشعائر الدينية، ومعاني الصدق والأمانة، وغيرها من التعاليم الدينية التي تضبط سلوكه، وتوجه أحكامه، ويحدد تعامله مع غيره بناءً على ذلك.

www.up-00.com/bzfiles/aY539438.jpg

أغاني الأطفال ومضمونها اللغوي :

نظراً لسهولة كلمات الأغاني الشعبية للأطفال، وبساطتها التعبيرية، وتلقائية أدائها، وملامستها لأحاسيس الأطفال، وما يصاحب ذلك من فرحة غامرة لديه، فإنّ الأطفال يحفظونها بسرعة، ربما أول مرة. بدليل أنهم يرددونها مع الجماعة بسرعة، ودون تردد، حتى وإن كانوا في أول الأمر لا يعرفون معانيها.

وبتكرار المواقف والمناسبات، فإنهم يبدؤون بفهم المعاني والدلالات، عندما يربطون بين أصوات الكلمات، ومواقف استخدامها، وعندما يقومون باستخدامها للتواصل مع الآخرين؛ على اعتبار أن اللغة مجموعة رموز ثقافية منطوقة، تمثل الأفكار المكتسبة عن العالم للتواصل بين الأفراد (عبدالله، 1997)

وبتكرار سماع الطفل للأغاني والأناشيد الشعبية يأخذ بالتعرف على المفردات والجمل، والتراكيب اللغوية التي تدرب الأذن على الاستماع، بسماع الأصوات، وتقدم المتعة للأطفال، لارتباطها بكلمات وحركات مضحكة، علاوة على إثارتها لخيال الطفل، وتوسيع أفق مدركاته (المرجع السابق).

على أساس أن الطفل في هذه المواقف الحية يقوم بالربط بين أصوات اللغة كرموز، وبين محتواها الدال عليها، ومواقف استخدامها، ثم يعيد الطفل استخدام تلك الألفاظ والجمل والعبارات في مواقف أخرى، كي يتعرف على أقرانه، والبيئة المحيطة به، وحتى يتفاعل مع أفراد الجماعة، ويتبادل معهم عمليات التأثير والأثر. وبذلك يكتسب الأطفال الجانب الأكبر من لغتهم من هذا الوسط ولا سيما اللغة العامية المتوارثة من مئات السنين، كونهم يمرون بمئات بل بآلاف المواقف التعليمية في العديد من مناسبات الغناء والأناشيد على مدار السنة.

وهكذا، يعمل المخزون اللغوي المتضمن في أغاني وأهازيج وأناشيد الأطفال الشعبية في وضع الأساس الأول لإنماء لغة الأطفال التي يعبر بها ويتواصل من خلالها مع من حوله، بكل ما تحمله من معاني ودلالات شعبية. علاوة على ذلك فمن خلال لغة أغاني وأناشيد الأطفال الشعبية يكتسب الأطفال ثقافة مجتمعهم، ويصبحون منتمين

للمجتمع، حاملين لهويته الوطنية، عاملين على استمرارها، باستمرار وجودهم الاجتماعي.

أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها الفكري :

تتشكل البدايات الأولى لنمو مدارك الطفل ومعارفه ونمط تفكيره داخل الأسرة، إلا أنه عندما يغادر المنزل إلى الشارع والحي، يجد عالماً مليئاً بالمثيرات، ومواقف الدهشة والتساؤل، فيندفع بشغف كبير نحو اكتشاف العالم من حوله، والإجابة عن تساؤلاته، فيجد في الأغاني الشعبية مصدراً خصباً للقيام بعمليات عقلية واسعة النطاق، متأملا كنه هذه الأغاني، دواعيها، وفوائدها، عندها يجد نفسه منغمساً في ترديد الأغاني، والمعايشة الوجدانية في كلماتها، وألحانها، وأداء الحركات أو الألعاب المصاحبة لها.

وهنا فعندما يسمع الطفل الأغاني أثناء مشاركته أقرانه أو الإنخراط معهم في الغناء أو أداء الحركات المصاحبة، فإن عقل الطفل يقوم بتحويل الصور الحسية إلى محركات عقلية، ويعمل فكره في فهم وتحليل، تصور وإدراك ما يدور ويحدث أمامه، محاولاً استيعابه، ثم يعيد تركيب المواقف تبعاً لتنظيمه المعرفي الخاص به، عندما يقوم بالربط بين كلمات الأغاني، وطريقة أدائها، وبين معرفة معانيها، ثم يحاول تذكر معاني الكلمات، وفهم حركات اللعبة، ليعيد تجميع الصور الكلية التي تمكنه من الاستمرار.

وبتنوع مواقف ومناسبات الغناء الشعبي وغيره؛ يتسع المجال المعرفي للطفل، ويتعدد النشاط العقلي.. ومن خلال هذه العمليات العقلية المعقدة تنمو مهارات تفكير الطفل، ويتسع خياله للنظر والتأمل، وينضج وعيه بنفسه وبالآخرين.

أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها الانفعالي :

عندما يتفاعل الطفل مع من حوله داخل الأسرة، أو مع أقرانه أثناء الأهازيج والأغاني الشعبية، فإنه يشترك وجدانياً ويتفاعل ذاتياً أولاً، أي تفاعل متداخل مع الذات. فالإشارات الصوتية، وإيماءات الجسم التي يصدرها الطفل تؤثر على ذاته بطريقة مشابهة لتأثيرها على الآخرين المحيطين به. بمعنى أنه يستجيب لمثيراته التي تؤثر على سلوكه الخاص بطريقة مماثلة لتلك التي يستجيب بها الآخرون إليه، ويتأثرون بأفعاله (الأشول، 1999) .

والطفل عندما يستجيب لأقرانه في الغناء أو اللعب المصاحب للغناء فإنه ينفس عن نفسه ويخفف عن التوترات الداخلية، ويصل إلى قمة الرضا عندما يثني عليه الكبار أو أقرانه، لذلك يسعى جاهداً نحو ضبط انفعالاته، والسيطرة على سلوكه، ثم يحاول إثارة خياله للأداء مع الجماعة حتى يتوحد معهم، ويحس بوجوده الفاعل، عندها يغمره شعور بالثقة، والإحساس بالذات، فيصبح أقوى اتزاناً في انفعالاته، وأكثر ثباتاً في تصرفاته إزاء الآخرين. وما أدل على ذلك أنه عندما يطلب من الطفل الامتناع عن الغناء مع الجماعة، فإنه يثور ويشتط غضباً، ما يجعله يندفع للخصام والعراك. ولن يهدأ حتى يتدخل من حوله، ويعود للغناء. وهنا لا غرو أن استخدمت نظريات علم النفس الغناء واللعب كوسيلة لتشخيص الأمراض السلوكية، وعلاجها. كما بينت الدراسات أن للعب والغناء وظائف هامة أبرزها: خفض مشاعر الانفعال والتوتر، عندما تزداد المشاركة السارة. وتوجد لدى الطفل القدرة المسايرة والإفصاح عن ذاته، والتعبير عن نفسه. وتسهم في زيادة مواقف التفاعل بين الأفراد، وتدعيم العلاقات بينهم، التعبير عن حاجاتهم وميولهم، ما يدعم عمليات التنشئة الإجتماعية (بلقيس، أحمد، ومرعي، توفيق)

عندما يسمع الطفل الأغاني أثناء مشاركته أقرانه أو الإنخراط معهم في الغناء أو أداء الحركات المصاحبة، فإن عقل الطفل يقوم بتحويل الصور الحسية إلى محركات عقلية

وأثبتت العديد من الدراسات الحديثة الفوائد الجمة للغناء والموسيقى على صحة الإنسان والحيوان والنبات على السواء. فعلى سبيل المثال ليس إلا، أوصى نزيه جرجس بضرورة الاعتناء بالموسيقى والغناء للأطفال، لمساعدتهم على التوازن الوجداني، والاستمتاع بالمناظر الخلابة، ووسيلة للتسلية وضبط السلوك، كما نصحت مؤسسة ألمانية باستخدام الموسيقى في مساعدة الأطفال على استذكار دروسهم، واستثارة قدراتهم

العقلية، لأن هذه المؤسسة تأكدت أن الموسيقى تنشط المخ (في جانبه الأيمن خاصة) على زيادة القدرات الذهنية (نتو،2005).

أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها الاجتماعي :

الإنسان في الأصل كائن اجتماعي لاتظهر طبيعته الإنسانية إلا في وسط اجتماعي، وحتى يكتسب طبيعته تلك وصفته الاجتماعية، فإنه لابد أن يعيش وسط جماعة، يتفاعل معها، ويتبادل معها عمليات التأثير والتأثر منذ مولده حتى مماته. فبمجرد وجود الفرد مع جماعة، فإنه بحكم استعداده البيولوجي والنفسي يدخل في روابط وعلاقات من أجل إشباع حاجاته الأساسية، فيبدأ بالاستجابة لكل ما حوله، بأن يعي خصائص الأشياء والمواقف والأفراد الذين يتفاعل معهم، ويسلك في ضوء التوقعات التي ترتضيها الجماعة. ولكي يتم ذلك، فإنه من خلال وسائل الاتصال والتفاعل، فإنه يتعلم صفات الجنس، ويكتسب اللغة والمعاني، وصور التعبير عن الحب والكراهية، والانتماء والتقدير، وآداب السلوك، ويأخذ أشكالاً مختلفة من التعاون والتكيف، والمنافسة والصراع والتخيل والمحاكاة. بمعنى اكتساب الطفل إنسانيته، بتحويله من كائن بيولوجي إلى إنسان اجتماعي مندمج مع مجتمعه (الحاج، 2003) ولما كان الغناء الشعبي للأطفال هو الوسط الاجتماعي الثري الذي يحيط بالطفل طيلة سنوات العمر الأولى، فإن هذا الغناء واللعب والأناشيد تقوم بالأدوار الحاسمة في تكوين شخصية الطفل الاجتماعية، أو بمعنى أوسع العملية الأساسية لإدخال ثقافة المجتمع في بناء الشخصية.

أن الغناء واللعب هو أول مناسبة تجمع بين الأطفال، ومن خلال القيام بأدوار الغناء مع الألعاب تقوى عمليات التفاعل بينهم ، فتتسع أمامه كثرة المثيرات، وفرص الاحتكاك بأكثر من جماعة، ليمر بالعديد من الخبرات والاتجاهات

إذ أن الغناء واللعب هو أول مناسبة تجمع بين الأطفال، ومن خلال القيام بأدوار الغناء مع الألعاب تقوى عمليات التفاعل بينهم ، فتتسع أمامه كثرة المثيرات، وفرص الاحتكاك بأكثر من جماعة، ليمر بالعديد من الخبرات والاتجاهات، العادات وضوابط السلوك.. إلخ. وكلما تعددت مناسبات الغناء واللعب، وشعر الطفل بوجوده داخل الجماعة، قوي انتماؤه إليها،وزادت ثقته في نفسه وفي قدراته، وخصوصاً عندما تتكشف مسؤولياته ويقوم بأدواره بفعالية، عندها تتعزز عمليات تعلم مختلف أنماط السلوك من: تعاون وحب واحترام، وآداب التخاطب والاستماع، واحترام حقوق الآخرين، وسواها مما هو أكثر تعقيداً، كي تساعد الطفل على تكوين بناء قيمي ومعرفي يتحكم في سلوكه في كل المواقف (الزبيد، 2003) التكيف مع جماعات الأقران، ثم المجتمع ككل.

إن أغاني الأطفال ولعبهم الشعبية تأتي في أخطر مراحل نمو الطفل؛ لتتيح أمامهم فرصاً مهمة، لاتوجد إلا في هذا الوسط، كي يتعلم الطفل مختلف أنواع السلوك، وبالتالي تنتقل إليه أنماط ثقافة المجتمع، ويصبح عضواً في المجتمع كامل الحقوق والمسؤوليات.

أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها الجمالي :

يتعرف الأطفال أثناء سماعهم أو أدائهم لصنوف الأغاني الشعبية على الصور الجمالية والفنية المختلفة. وباختلاف أنواع الأغاني والأهازيج باختلاف أنواع المناسبات، وما يصاحب بعضها من تمايل وحركات جسمية، وأنغام موسيقية في مواقف أدائية حية، تتنوع الصور الجمالية التي تطرب النفوس، وتثير الخيال، وترهف الحس، وتصقل الذوق، كنتيجة لالتقاء وتمازج الكلمة باللحن والأداء في مواقف انفعالية شجية، ذلك أن حسن إيقاع الكلمات المقفاة، وعذوبة الموسيقى، وتناسق الأصوات، تطبع في الذهن صوراً حسية رائعة، توقظ الأحاسيس، وتشجي النفس، ما ينمّي في الطفل بعد النظر، وسلامة التذوق الفني والأدبي وتقدير الجمال، وحسن التنظيم .

أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها الترويحي :

يتعلم الطفل خلال شهوره الأولى من عمره أن يعبر عن ضيقه وحزنه بالبكاء حتى تأتي الأم

لتراقصه وتغني له، فتنفرج أساريره، ويشعر بالراحة والهدوء، ثم يستجيب لأمه برفع صوته تقليداً لها، دليلا على زوال ضيقه وكآبته، لينتقل هذه الإحساس أو السلوك معه إلى جماعة الغناء، عندما نراه ينساق تلقائياً ليلتحق بالأقران ليؤدي معهم غنوة أو نشيداً، أو لعبة، كي يخفف من الضغوط الداخلية، ويدخل إلى نفسه البهجة والسرور.

لذلك يقضي الأطفال مع جماعات الغناء واللعب ساعات طوالا، وهم في انسجام كامل يرددون الأغاني والأهازيج الشعبية بسرور بالغ، دون اعتبار لأحد، حتى أن الأطفال الذين لا يحفظون كلمات الأغاني أو النشيد، نراهم يحركون أفواههم مع الأقران، وتساير أصواتهم أصوات المغنين أو المنشدين، محاكاة للأقران، ومشاركة وجدانية معهم، كدليل على الراحة النفسية. ولو حدث أن طفلا أجبر زميلاً له بالخروج من جماعة الغناء بحجة أنه لا يعرف الغناء، لنشبت بينهم معركة حامية لا تنتهي إلا ببقاء هذا الطفل مع الجماعة. أما إذا أخرجا معاً، أو انتهى الغناء ولم يحصل بينهم عراك، فسوف يحل بينهم خصام، لا ينسى بسهولة.

يظل الأطفال في حالة نشوة غامرة وهم يؤدون الغناء لساعات دون ملل أو كلل. وما أدل على ذلك أنه بعد انتهاء مناسبة الغناء السار أو ما شابه، نجد الأطفال يتحرقون شوقاً أن تعود تلك المناسبات، ونجدهم يتساءلون ويلحون في السؤال عن قدوم العيد الفلاني والمناسبة الفلانية التي غنوا فيها ولعبوا. وعندما تقترب مناسبة ما سارة نجدهم يستعدون بالملابس وغيرها، وينتظرون بفارغ الصبر تلك المناسبة التي ستدخل البهجة والسرور إلى قلوبهم، وعندما تحل يتمنون أن تطول. وبعد الانتهاء منها نراهم يبدون أسفهم على تلك المناسبات السارة. والكثير منا يحمل ذكريات عزيزة إلى نفسه. وعندما تجول بخاطره الأماكن التي غنى بها، والأفراد الذين شاركوه أو اختصموا معه، تسري في جسده نشوة غامرة وارتياح كامل، علّه لا يفيق منها.

وهكذا يبدو أن أغاني وأهازيج الأطفال الشعبية على وجه الخصوص، تقدم متنفساً رحباً لترويح الأطفال عن أنفسهم، وتدخل البهجة والسرور إلى قلوبهم من عناء الضغوط الاجتماعية، ومن حالات التوتر والإحباط...

بجانب تلك المضامين التربوية لأغاني الأطفال الشعبية، هناك مضامين أخرى تبرز في النمو الحركي للأطفال من حيث أنها تساعد على نمو أجهزة السمع والكلام، وتشحذ الذاكرة وتقوي عضلات القلب والرقبة.... كما تدعم هذه الأغاني النمو الفسيولوجي لوظائف أعضاء وأجهزة الجسم.

الفصل الرابع : نحو إستمرار أغاني الأطفال الشعبية كوسط تربوي في مملكة البحرين

طالماأن أغاني الأطفال الشعبية لها تلك المضامين التربوية والأدوار الخطرة في حياة الطفل والمجتمع، وطالما أن هذه الأغاني جزء أصيل من الموروث الشعبي، الذي يحافظ خلاله أي مجتمع على ثقافته وهويته الوطنية، فلابد من المحافظة على أفضل ما فيه، وحمايته من النسيان والاندثار من طغيان الحضارة المعاصرة، ولاسيما الوافدة منها.

لما كانت فترة التعليم قديما محدودة، ومقتصرة على القلة من أبناء المجتمع، فقد ظلت أغاني وأناشيد الأطفال الشعبية الوسط التربوي البديل الذي يتعلم من خلاله الأطفال اللغة، والأفكار، وكل الأنماط السلوكية لثقافة المجتمع، حتى ظهرت المدرسة الحديثة، عندها استمرت فترة ما قبل المدرسة الابتدائية الفترة الأكثر نشاطا لأغاني الأطفال الشعبية، إلى أن ظهرت الحضانة ورياض الأطفال، التي شغلت حيزاً كبيراً من جهد ووقت الأطفال، وبالتالي قلت أهمية أغاني الأطفال كوسط تربوي، وأخذت تضيق فترة ممارسته تدريجياً، باستثناء بعض الأغاني التي ارتبطت بمناسبات دينية، لتحاصر هي الأخرى أمام جملة من العوامل والأسباب، الداخلية والخارجية، التي أدت إلى تضييق الخناق على معظم أغاني الأطفال الشعبية، ولم يبق منها إلا القليل، لينفتح الطريق واسعاً أمام الأغاني

الخارجية، ولاسيما أغاني الأطفال والشباب الغربية، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، كنتيجة لتكون ثقافة كونية واحدة، تحل محل الثقافات التقليدية، تحت ما يسمى العولمة.

وإزاء هذا الخطر الداهم أخذت الأصوات تعلو محذرة من المخاطر التي تهدد الثقافة الوطنية، بدءاً من تقويض الموروث الثقافي، عندها أخذت الجهود تتوالى مسرعة نحو الحفاظ على الموروث الثقافي، ومن بينه أغاني الأطفال الشعبية. وما هذه الندوة إلا دليلاً على الاستشعار بخطورة غزو من طراز جديد.

ونظراً لأهمية سنوات ما قبل المدرسة في تشكيل شخصية الطفل، فإن أغلب دول العالم تهتم بالسنوات الأولى من حياة الطفل، حتى باتت الحضانة ورياض الأطفال مرحلتين هامتين، كأساس لنظام التعليم، وأصبحت تحظى بعناية كبيرة، ربما تفوق المراحل التعليمية الأخرى، على أساس أنهما أخطر مرحلة في حياة الطفل، فيها تتكون البذرة الأولى أو الأساس الذي تبنى عليه المراحل اللاحقة، بحيث إذا صادفت هذه الفترة من عمر الطفل أية اختلالات ما، فإنها تنعكس سلباً على حياته اللاحقة.

لذلك تحرص الدول والمجتمعات والأفراد على العناية الفائقة بهذه الفترة، بتوفير الشروط الطبيعية للنمو الصحي والسليم للطفل، كضرورة إنسانية وواجب ديني واجتماعي واقتصادي. لذلك احتلت حاجات الأطفال وحقوقهم مركز الصدارة في أية تنمية اقتصادية واجتماعية. وهذا ما أكده الميثاق العالمي لحقوق الإنسان الصادر عام 1948 في مادته (26) بحق كل فرد في التعليم، صغيراً أو كبيراً ، ذكراً أو أنثى. وكذا ما بينه الإعلان العالمي لحقوق الطفل الصادر عام 1959، وعيد الطفولة العالمي الذي أقيم في عام 1979، ثم إبرام اتفاقية حقوق الطفل عام1989 التي نصت على توجيه عملية تنشئة الأطفال وتعليمهم من أجل تنمية شخصية الطفل المستقلة، ورعاية قدراته العقلية والبدنية.. إلخ.

في ضوء أهمية هذه الفترة لنمو الطفل – كما سبق بيانه – ومناسبة هذه الفترة لتعلم الموروث الثقافي، وعلى رأسه أغاني الأطفال الشعبية كما تأكد ذلك، فهذه المرحلة هي المناسبة للحفاظ على أغاني الأطفال الشعبية في المقام الأول. وهنا بمقدور الجهات الرسمية عمل الكثير لحماية هذا الموروث من الأغاني الشعبية.

وفي هذا السياق يمكن طرح مجموعة من التوصيات والمقترحات التي تسهم في الحفاظ على أغاني الأطفال الشعبية، إلى جانب ما يتم من جهود جبارة في هذا الشأن. وذلك على النحو التالي:

1– يمكن التفكير الجدي في إقامة مهرجان سنوي، للأغاني الشعبية عموماً ومن ضمنها أغاني الأطفال يكون متزامناً مع الاحتفالات بالعيد الوطني. ويبدو مفيداً أن يكون هذا المهرجان من قبل الألعاب النارية بيوم، ومن ضمنها الأغاني، والأناشيد الشعبية، على أن تقدم مكافآت سخية لأفضل ثلاث أغانٍ شعبية تلحيناً وأداء.

2– كانت ترافق بعض الأسواق المتنقلة أو غير الدائمة تقديم ملابس وحلي وغيرها شعبية، وربما أن هذه مناسبة لإيجاد أنواع من الأغاني الشعبية ضمن هذه الأسواق، تقوم بها النسوة مع الأطفال. وبدلاً من إقامة أغانٍ حديثة تعج بها القنوات الفضائية، إقامة أغانٍ شعبية مهددة بالزوال ضمن هذه الأسواق، على أن تقدم حوافز ومكافآت للمشتركين.

3– تسجيل أغاني الأطفال الشعبية ولاسيما الأكثر شهرة واستخداماً في أقراص مدمجة حتى لا تتوارى طي النسيان أمام طغيان وصخب الأغاني الجديد المسرفة في الابتذال، وحفظها في مراكز التراث بحيث تشكل فرق لجمع هذه الاغاني، تؤديها بالصوت والصورة والحركة من قبل الأطفال.

4– تسجيل أفلام كرتونية لأهم أغاني وأناشيد الأطفال الشعبية التي تجسد روح الانتماء والمواطنة وعرضها في التلفزيون البحريني، ضمن برامج خاصة لهذا الغرض. ويمكن أن توزع منها نسخا لجميع المدارس، تعرض للأطفال في اليوم المفتوح.

5– تشكيل فريق برئاسة أكاديمي متخصص

يتولى تلحين أشهر أغاني وأناشيد الأطفال الشعبية، وإصدارها في أقراص مدمجة أو أفلام أو كتب، وتوزيعها على المهتمين، أو مراكز الثقافة، أو المدارس.

6- على مستوى وزارة التربية والتعليم يمكن القيام بأكثر من إجراء ، منها:

- تضمين بعض الكتب المدرسية الكثير من أغاني وأناشيد الأطفال الشعبية، توضع ضمن مواضيع خاصة، أو تكتب الأغاني والأناشيد ثم تشرح كيفية أدائها أو لعبها، ثم مناسبتها.
- إقامة حفلات فنية ترويحية للتلاميذ في يوم ما من السنة، أين يستطيع الأطفال أداء الأغاني الشعبية وغيرها، تقدم على إثرها هدايا، وشهادات تقديرية.
- في اليوم المفتوح، يمكن للمدرسة أن تشجع التلاميذ على القدوم إلى المدرسة بالملابس التقليدية، وتشجيعهم على أداء الأغاني الشعبية، ضمن فرق تكونها المدرسة لهذا الغرض.
- يمكن للمدرسة أن تخصص أماكن لأداء الألعاب والأغاني الشعبية في أيام المناسبات أو العطل وتحت توجيه المشرفة الإجتماعية، أو ما شابه.

المراجع

1- الحاج أحمد علي (2002) أصول التربية، عمان - الاردن، دار المناهج.

2- أبو حسين، (1984) مع الأطفال في الماضي، منشورات ذات السلاسل ط2.

3- الزبيدي، كامل علوان (2003) علم النفس الاجتماعي، عمان - الاردن.

4- الأشول، عادل عز الدين (د.ت.)علم النفس الاجتماعي. القاهرة، الأنجلو المصرية.

5- العريفي، راشد (1970) فنون بحرينية. البحرين، المؤسسة العربية للطباعة والنشر.

6- العريفي، رائد (1979) سلسلة التراث الشعبي، الألعاب الشعبية.

7- آل عبدالمحسن، عبدالله حسن (2003) الألعاب الشعبية في دول الخليج العربية، مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الدوحة. مطابع علي بن علي.

8- المالكي، عيسى محمد (1999) أغاني البحرين الشعبية. البحرين، طبع المطابع الحكومية، وزارة شؤون مجلس الوزراء والإعلام، دولة البحرين.

9- المطاوعة، عبدالعزيز (2003) ألعاب شعبية خليجية. مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون الخليجي العربية، الدوحة.

10- شفيق، محمد (1997) الإنسان والمجتمع مقدمة في السلوك الإنساني ومهارات القيادة. الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث.

11- عبدالله، عبدالرحيم صالح (1997) تعليم اللغة في منهج الطفولة المبكرة، الأردن، مطابع الصفوة.

12- الشخيبي، على السيد (2002) علم اجتماع التربية المعاصر. القاهرة، دار الفكر العربي

الحكاية الشعبية في حوض البحر الأبيض المتوسط

مصطفى الشاذلي

ترجمة :محمد الداهي

تعتبر الحكاية – على نحو غيرها من أشكال التعبير الشعبية – جزءاً من مَجال أَشمل يُسَمَّى الأدب الشفهي الذي يشكل بوتقة تنصهر فيها غالباً التقاليد المحلية والجهوية. يصعب في كل تقليد الفصل بين ما يتعلق بالشَّفهية (بحصر المعنى) وبين ما يهم باقي الممارسات الشعائرية والرمزية، في العصور البائدة، كان كل من الشعر أو الحكاية أو الدراما أو الغناء مرتبطاً أيما ارتباط بالمجالات الرمزية التّي تُؤَطِّرهُ. إنَّ التلفظ الشفهي المُشَّخص في شكل قصة أو شعر أو ترتيل أو غناء يندرج طبعاً في إطار التلفظ الأنتربولوجي الذي يكون فيه الفعل والكلام متلائمين ودَالَّين. وبقدر ما تكون هذه الدلالة فردية فهي جماعية لأن الفرد يذوب في الجماعة. يمثل الأدب – قبل كل شيء – تعبيراً شاملاً عن آمال وآلام الجماعة أو الفئة الاجتماعية، ويعمل على نحت رؤيتها المشتركة، ويضمن في الآن نفسه نقل القيم الجماعية ونشرها، ويُمَكِّن أيضاً الأفراد من ترسيخ هويتهم الثقافية وطمس النزاعات والتوترات التي قد تَنْشُبُ بينهم. إن الوظيفة الاجتماعية للآداب

سامية «ترتبط بالسياق الثقافي وتتجَلَّى في القواعد والقيود التي يخضع لها إنجاز النُّصوص، وفي خصوصية بعض الأجناس المخصصة لمناسبات معينة جداً، وفي الاستعمال البيداغوجي للنصوص... الخ» (ج – كلام – كريول G.Calame-Griaule، 1977، ص/ص. 23/24).

يمكن للأدب الشفهي – حسب السياقات التاريخية والثقافية – أنْ يفخر بأجناسه وأنماطه التعبيرية. ويمكنه أن يَنْمُوَ أو، بالعكس، يَنْحَسِرَ بخاصة في حالة الوجود الدينامي للتقليد المكتوب المتأصِّل والراسخ في العادات. تتغير بعض الأجناس أو الجُنَيسَات من تقليد إلى آخر. ومع ذلك يلاحظ عموماً استمرار بعض النماذج في الأدب الشفهي:

– الإبدال الاستدلالي الذي يَحْوِي ألاعيب اللغة: اللغات الخاصة والأحجية واللغز والمثل والحكمة والرمز والتجنيس والتورية والحكاية الملغزة.

– الإبدال الحكائي الذي يتمفصل حول الحكي: الأساطير والحكايات والخرافات والمُلَح والنوادر والحكايات المنظومة والحكايات ذات مغزى إلخ.

– الإبدال الشعري الذي ينفتح على النصوص المنظومة والمقفَّاة والمغنَّاة: الأشعار والأغاني والملاحم.

– الإبدال الدرامي والإرهاصات الأولية لفن التشخيص أو التمثيل: المآسي والملاهي والمآسي/الملاهي والكرنفال و العروض الإيمائية والهزلية.

تعتبر بعض النماذج أو الأجنَاس – حسب التقاليد والثقافات – أكثر إيثاراً وبالتالي أكثر تطوراً منْ أخرى. فبواسطة الأجناس والأَشكال الجماليةَ، يضع المجتمع رهن الأَفراد زاداً هائلاً من المعارف والوضعيات وكذا قائمة غنية بالأوامر والنواهي.

وعليه، يضطلع الأدب الشفهي، عبر الأجيال والسنوات، بدور التعليم والتربية والتسلية والمحافظة خصوصاً على هوية الجماعة وذاكرتها.

1 – التقاليد الشفهية في الدول المتوسطية:

مما لا جدال فيه أن الدول المتوسطية تعتبر أعرق خزان للتقاليد الشفهية والشعبية المقرونة

بالإمبراطوريات الكبرى بدءاً بالفراعنة واليونان والرومان ووصولاً إلى العثمانيين والسلالات الحاكمة بالمغرب والأندلس وتونس والشرق الأوسط. وأسهمت الحروب ودفعات الهجرة والمبادلات التجارية طويلاً في تكوين رؤية ومتخيل الرجل المتوسطي ومتخيله سواء أكان في الشرق أم في الغرب ، في الشمال أم في الجنوب . يمكن أن تحدد، بما فيه الكفاية، القواسم المشتركة للجهات أو الأقاليم برمتها، وللأسطورة أو الحكاية أو الملحمة أو الخرافة دون أن نغفل – بصريح العبارة – الخصوصية اللغوية أو العرقية أو الثقافية للدول المتوسطية. فكل دولة أو منطقة تتمتع بتقاليدها الشفهية والثقافية الخاصة التي تحافظ من خلالها على هويتها وأصالتها.

1-1: التقاليد الشفهية في شمال الحوض المتوسط:

مما لاشك فيه أن التقليدين الإغريقي والكريتي Crétois يعتبران مِنْ أعرق التقالِيد وأغناها في شمال حوض البحر الأبيض المتوسط. تبدو الملحمة بمثابة الخاصية الأساسية التي اتسم بها المجتمع الإغريقي القديم. لقد كانت ذات طبيعة موسمية يَنْهَض الشعراء المنشدون بأدائها ونقلها بين الناس. يتعلق الأمر بنقل شفهي دام إلى حدود القرن السَّادس أي قبل أنْ يطاله التدوين. يرى A. Meillet (1938)[1]، في هذا الصدد، أنه توجد أدلة قاطعة على وجود أشكال ملحمية قديمة من النوع الأركادي arcadien والأيولي éolien ما زالت ماثلة في الأثرين الأدبيين الإلياذة والأوديسا1.

يرجح أرسطو أن المأساة نشأت عن المديح، وهو شكل مرتبط بالأشكال الانتربولوجية الضاربة في القدم. في قديم الزمان، كانت الشَّعِيرَةُ تقام على شرف ديونسيوس؛ بحيث كانت الأجواق الموسمية تقدم رقصة عشائرية وهي تطوف على الهيكل.

وتحيل أيضاً العناصر المتبقية إلى الأشكال الأولية للملحمة الشعبية في العصر الجليدي الأول، إذ كانت موضوعاتها الموثرة تَتَشَكَّل من المفاخر الحربية والغرق والتيهان والحداد. تعتبر الملحمة الأيونية ionienne– التي تُعْزَى إلى هوميروس – ملحمة مركبة، تتنامى فصولها ومقاطعها حسب الأحداث وحسب ما يروق الرابسوديين (Rhapsodes[2]) والشعراء الذين كان يطلق عليهم «الخياطون». أثبت أ– مايي، في هذا المضمار، أنه لا يوجد ما يماثل التفعيلة السداسية في المجال الملحمي الهندو–أوروبي. وهي – علاوة على ذلك – غير مندمجة على النحو المطلوب في البنية الموسيقية للغة الإغريقية. ويرى لفيك P. Levèque (1964) في السياق نفسه أن الأمر يتعلق – من باب احتمال الوقوع – بالوزن الكريتي الذي استخدمه الأكائيون Les Achéens «قد تكون الملحمة – إذن – إبداعاً يَسِمُ العصر الميساني mycénienne: فهي مينونية minoenne بشكلها وأكائية achéenne باستلهامها للموضوع الحربي» (1964. ص. 72). بموازاة مع الملحمة عرف اليونان قديماً الشعر الغنائي المصحوب بالموسيقى. ساد عندهم صِنْفان من الغنائية: الصنف الأول هو عبارة عن نشيد الجوقة يكثر في الحفلات والأعياد، ويدعم الوحدة لأنه تعبير عن الفئة الاجتماعية. أما الصنف الثاني فهو بمثابة أغنية مُفْرَدَة تسود في المجالس الأدبية والبلاطات الملكية، وتعبر عن الروح الفردية الطافحة بالأهواء.

من الملاحظ أنه توجد – حسب المناطق – فروق واضحة في شكل أو نمط إبداع الشعر الغنائي ونقله. وَيَتَشَخَّصُ ذلك في الأنماط التعبيرية التالية:

– الغنائية الأيونية التي ترتب عليها الرثاء وهي عبارة عَنْ نحيب مصحوب بنغمات النَّاي للتَّعبير عن آلام الحب. لقد طور هذا النوع من الغنائية الأيامبو[3] الذي يتميز بإيقاعه الخفيف. وعمل هذا الأخير بدوره على دعم الهجاء الفردي والجماعي السَّاخر.

– الغنائية الأيْلودية التي تولدت عَنْهَا ضروب العزف بالقيثارة والأناشيد الخفيفة.

– الغنائية الإسبرطية التي صقلت شكل نشيد الجوقة والغناء.

من جهة أخرى يجوز – من باب احتمال الوقوع – ربط ظهور الأجناس الدرامية (على نحو المأساة والملهاة) في اليونان بالأشكال العشائرية. يرجح أرسطو أن المأساة نشأت عن المديح، وهو شكل مرتبط بالأشكال الانتربولوجية الضاربة في القدم. في قديم الزمان، كانت الشَّعِيرَةُ تقام على شرف ديونسيوس؛ بحيث كانت الأجواق الموسمية تقدم رقصة عشائرية وهي تطوف على الهيكل. يبدو أيضاً أن المأساة كانت مرتبطة بالشعائر الجنائزية في الأوساط الأرستقراطية وبالطقوس العريقة لتطهير الأرواح. وهذه الفكرة حاضرة عند أرسطو الذي يعتبر المأساة تطهيراً (catharsis) للنفوس مِنَ الانفعالات[4].

تضرب أيضاً الملهاة بجذورها في الأشكال الانتربولوجية المستمدة من الشعائر القديمة على نحو شعيرة باخوس التي كان يحتفي بها المزارعون إبَّان الفراغ من الحصاد، إذ كانوا يخلدون إلى الاسترواح والهزل وتبادل النكت والنوادر المستملحة أو المبتذلة. في الجهة الأخرى من بحر الادرياتك بإيطاليا، توجد المقبرة الإلهية الرومانية التي تشبه كثيراً مَثِيلَتَهَا الإغريقية لكن

دون أن تُعَادِلَها. تجسد الآلهة ،على نحو جوبيتر (المعادلة لزوس الاغريقي) وجونون (المماثل لهيرا) وزحل والزهرة وعطارد ، رموزا للإغريق وتمثل نظرتهم لنشأة الكون. كما ساهمت كثيراً أساطير كرومولوس الذي بنى روما ووهبها اسمه، وقيصر وأوغسطين وكاليكولا ونيرون في إضفاء الطابع الأسطوري على روما القديمة. عرف الشعر اللاتيني – سواء أكان ملحمياً أم غنائيا – تطوراً ملحوظاً بفضل النشاط الذي كان يضطلع به الشعراء الجوالون الذين كانوا يجمعون بين الغناء والتلحين والموسيقى، وينتمون إلى طبقة العلمانيين وليس إلى رجال الدين. وهكذا، أداموا تقليداً شفهياً لشعر وُجِدَ أساساً ليُغَنَّى ويُصْحَبَ بالموسيقى. ويُمَكِنُ كذلك أن يُتْلَى ويُنْشَدَ على مسامع الجمهور. تُدْمِجُ أغاني المآثر على وجه الخصوص في معمارها العام حصصاً تامة من الإنشاد. تقترن أشهرها بالعصر الكارولنجي. إن شَخصيات عُظْمَى – على نحو الإمبراطور فردريك بربا روس Fréderic Barberousse – تُلْهِمُ المآثر الملحمية.

فمآثر فردريك تحتفي بوقائع الحرب والأنشطة التي اضطلع بها الإمبراطور في حملته الإيطالية بين سنتي 1152 و1162. بعد عشرين سنة ظهرتْ حكاية أخرى موسومة ب« Lugurinus » لِتُعْطِيَ صورة مغايرة عن نشاط الإمبراطور، وهي مستوحاة من عمل أوتون دو فريزنغ Othon de Freising[5] ومن أعمال أتباعه. ومع ذلك لا أحد ينكر أن أفضل أغنية للمآثر في إيطاليا وفي جزء كبير من أوروبا هي أنشودة رولاند cantilena Rolandi. إنها معروفة على نطاق واسع و تتمتع بشعبية كبيرة إلى الحد الذي جعلها تتردد على مسامع النَّاس قبل اندلاع المعارك.

عرفت أوروبا الجنوبية – وتحت تأثير روح الكياسة والشعر الغنائي للغة الجنوب – انتشار وتطور قصائد الشعراء الجوالين. لا يمكن أن ننكر ما حققته حركة الكياسة وما حققه الشعر الذي كان يجسدها من نجاح. ونذكر في هذا الإطار ما

خلفه بلاط شارل دانجو Charles d'Anjou بنابولي من صدى وإشعاع. لقد ظل هذا البلاط لمدَّة طويلة منبعا من منابع شعر الكياسة. إن الانتقال من غرض شعر الكياسة إلى غرض شعر الغزل – المؤثر في عهد دانتي – يؤكد الاستمرارية الموضوعاتية والفنية. وتشهد عليه جيداً النصوص النثرية التي كان ينشرها الشعراء الجوالون بين الناس، والتي تم استنساخها في دواوين ابتداء من القرن الثالث عشر على نحو ديوانيْ الحيوات والبواعث. فنصوص الديوان الأول عبارة عن مجموعة من النَّوادر والحكايات المعروفة أو المقولبة. أما نصوص الديوان الثاني فتتضمن إشارات سيرية مُسْتمدة من الأعمال نفسها، وهي معلومات غير موثوق بصحتها . لا ينبغي إغفال أن قصائد الحيوات والبواعث تشكل بالنسبة للباحث ومؤرخ الأفكار وثائق فريدة ونادرة عن التاريخ الأدبي والفني لذلك العصر. إن أشهر نص عرفته فرنسا، فيما يخص التقليد الشفهي، هو أغنية رولاند، ويشهد على ذلك مخطوط أكسفورد الذي يرجع إلى ما قبل سنة 1080. توجد قصيدة ملحمية أخرى تبدو وكأنها سابقة عن الشكل النصي لرولاند وهو حج شارلمان إلى القدس (حوالي 1060). إن الحجة الأساسية والمواضيع في أغنية رولاند معروفة لدى الناس. و تتسم عناصرها بالتركيب. كما أن تطور مواضيعها بطيء وتدريجي تخلَّلته تعديلات وإضافات قامت بها ثلة من الشعراء الجوَّالين الذين كانوا يكيفون الشعر حسب توقعات الجمهور وشروط التلفظ الشفهي.

وفي إطار هذا التقليد الشعري الملحمي – الراسخ عند الفرنسيين والألمان– تطور الأدب الحكائي المستمد غالباً من التقاليد الشفهية والفلكلورية المحلية. ويمكن أن نشير في هذا المضمار إلى مآثر الحروب الصليبية والعصور القديمة والروايات الشعبية وأشعار الفروسية للمائدة المستديرة وحكايات الفروسية الصوفية والأَشعار الحكائية. ساهم الشعراء الجوالون الغلوائيون « Gallois » والبروطانيون « Breetons »بجلاء في نشر وإذاعة حكايات سِلْتية قادمة من انجلترا. وتتمثل مادة «بريطانيا» أساساً في أسطورة «ترستان» التي تتمحور حول الملك آرثور وفرسانه وحول لغز البحث عن الكرال Graal. إن الشكل الأكثر انتشاراً هو شكل القصائد الموسيقية والحكائية. انتشرت هذه الحكايات الشعرية في أشكال مختلفة، وتم حصرها وجمعها حوالي سنة 1170 في مجاميع حكائية ضخمة وفي موضوعات كبرى. وتمثل – من باب احتمال الوقوع – المثل الأرستقراطي الذي تتحكم فيه القوة الحربية ومغازلة النساء. بالمقابل، تتجلى الروح البورجوازية من خلال جنسين حكائيين، وهما: رواية رونار Renart والخرافة المنظومة.

يعتبر الجنس الأول جماعاً متنافراً من المحكيات المنظومة التي تضمن الشخصية الرئيسة (رونار الثعلب) وَحْدَتَها. إنَّها محكيات في شكل أبيات من ثمانية مقاطع، تضطلع فيها الحيوانات بأدوار تُشَخِّصُ من خلالها أنْماطاً بشرية. تتضام هذه المحكيات أو الفروع في مَجْمُوعَتين يموضعهما المؤرخون بين سنتي 1175 و1250، وهما يعملان

على وسم المجال الأدبي الفرنسي. يضرب هذا الأدب الشعبي بجذوره في القدم. ونذكر في هذا الصدد بَعض الأعمال التي عرفها القرن التاسع على نحو إيزوب Esope وخرافات فيدر وديوان أحد مؤلفي الخرافات يُسَمَّى روملوس امبراتور. تتضمن الحكايات عموماً شخصية رونار الذكية والمتعجرفة والحاذقة. وبما أنَّ عقليته متحررة من أي امتثالية فهو كذلك عنيف ونهاب وعديم الذمة. إن الهجاء –في هذه الحكايات –لاذع لكن نبرته خفيفة وعباراته مُسَلِّية. وهذا ما يفسر بدون أدنى شك ما حَقَّقه هذا النوع من الحكايات من نجاح.

بالمقابل، تكون الخرافات المنظومة قصيرة ومبهجة. فهي حكايات مسلية تستوحي موضوعاتها وحججها من المعيش اليومي. إنها قبل كل شيء أعمال غفل يتناقلها الناس الذين يعرفون أحداثها الأساسية ويتحكمونَ في خيوطها السردية.

وموازاة مع الجنس الحكائي، تطور الجنس الشعري وعلى وجه الخصوص الشعر الغنائي. تعايش الغزل الغنائي –الذي يَتَبَيَّنُ من خلال موضوعاته وجمهوره بأنه مستوحى من الأوساط الأرستقراطية– مع الشعر الغنائي الموسوم بالطابع البورجوازي والقريب من الانشغالات اليومية للناس. وتعتبر الأغنية أحسن تعبير عن ذلك. ينبغي الإشارة إلى انتشار الشعر الغنائي الإيطالي الذي كان يطفح بالإحساس الديني. إن تراتيل الشمس ومدائح المخلوقات المنظومة باللهجة الأومبرية بين سنتيْ 1125 و1226 هما التعبيران الصادقان والمثيران عن الروحانية الفرنسسكانية. كثرت القصائد المنظومة باللغات المحليَّة (العامية) والمصحوبة بالموسيقى. تُقَوِّي أعمال التسابيح الصباحية الغُفْل والصوفية لدى الجماعات الورع الديني. مما لا ريب فيه أن التجليات الثقافية القشتالية الأولى–بإسبانيا– تعود إلى المرحلة الشفهية الأكثر إيغالاً في القدم، والتي كانت تحْوِي أساساً الأساطير والحكايات والأشعار الملحمية والغنائية. يمكن أن نذكر من بينها أغاني المآثر أو البطولات. ومن أشهرها قصيدة Poema de mio Cid التي أذاعتها وتناقلتها أجيال الشعراء الجوَّالين[6] الذين حذقوا في فن الإلقاء والتمثيل. لقد تم إحصاء باقي أغاني المآثر طوال المرحلة القروسطية باسبانيا، ونذكر منها:

– نشيد ملك رودريكو وهزيمة إسبانيا.
– الكونت فرنان كونزاليس.
– مآثر راميرو وكارسيا نجلا صانشو الأكبر.
– نشيد أطفال لارا السبعة.
– مآثر الراهب دون جوان دومونتمايور.
– نشيد أهل موصيداد دو رودريغو.

عرف نوع شعري آخر قادم من الأندلس تطوراً ملحوظاً بإسبانيا، ونعني به الموشحات. وهي قصائد قِصارٌ، مكونةٌ من أسماط أو أقفال ومن أبيات تتفرع إلى أغصان، ومتميزةٌ عن الشعر الكلاسيكي في بنياتها الإيقاعية والفضائية، وموضوعةٌ غالبا للغناء بقشتالة. مع العلم أن خَرْجاتها تكون بالعامية أو تُدْغِمُ الشعر العاطفي المسيحي.

قبل ظهور الأشعار الغنائية (الموشحات) ذات الجذور العربية – الأندلسية، عرفت مختلف الممالك الإسبانية أشعارا عاطفية؛ وهي عبارة عن دواوين من الشعر الشعبي التي تكون غالباً غُفْلاً، ويصعب تحديد تاريخ ظهورها،

وقبل ظهور الأشعار الغنائية (الموشحات) ذات الجذور العربية – الأندلسية، عرفت مختلف الممالك الإسبانية أشعارا عاطفية؛ وهي عبارة عن دواوين من الشعر الشعبي التي تكون غالباً غُفْلاً، ويصعب تحديد تاريخ ظهورها، وتحوي أعرق أساطير البلد. إن الظهور الحديث نسبياً للخرجات Jarchas التي تضرب بجذورها في بلدان أخرى من غير قشتالة (كالبرتغال وبروفانصال وكاطلنيا)، تطرح من جديد مشكلة تكون الشعر الغنائي بإسبانيا خلال فترة ما قبل القرون الوسطى.

ينبغي في هذا السياق أن نشير إلى تطور وانتشار شعر المناقب الذي تناقله الشعراء الجوالون. يتميز هذا النوع من الشعر ذي الأبيات القصيرة والمواضيع المناقبية بنبرة غنائية خاصة، ويختلف عن الشعر البطولي والإكليركي.

إن التقليد الشفهي بتركيا (حلقة وصل بين أوروبا وآسيا) قديم جداً؛ إذ ساهم في اقتباس ونشر الأساطير الإغريقية والبابلية والأناضولية وحتى التاتارية. لوحظ مع بداية الإسلام ظهور ثم ازدهار الأدب المناقبي والملحمي العام. تطورت

في الأناضول الشيعية أسطورةٌ ذات صبغة عالمية وشعبية في الوقت نفسه، وتتعلق بشخصية الإمام علي الأسطورية والمُبجَّلة.

تعتبر، في هذا المستوى، المماثلة الشكلية والموضوعاتية بالميثولوجيا الشيعية الفارسية مُفيدة. إن التعبير الذي يستخدمه أدب المناقب هو الحكاية النثرية والشعر الحكائي المنظوم والمعد للغناء.

ومع ذلك لا يمنع قطعاً هذا التقليد الديني من ظهور شعر ملحمي يَتَغَنَّى بمآثر الأبطال والمحاربين في سبيل الوطن، ومن بروز شعر غنائي يتعلق في الآن نفسه بالشعر الغزلي ذي الأصل الفارسي أو الإسلامي وبالشعر الشعبي الذي يستخدم اللغات المحلية. ومن ثمَّ عرف الغناء والموسيقى ونشيد الجوقة تطوراً كبيراً لأن

البلاطات الملكية كانت تدعمها وتشجعها.

لم يكن الفن الدرامي مُنْتَفِياً في التقليد الفلكلوري التركي. لقد عرف الأتراك مسرح خيال الظل أو الكراكوز. يتعلق الأمر بدمية ذكية ومتحررة مَنَحت اسمها لهذا النوع من المسرح الذي يرجع، على الأقل، إلى حكم أورهان (1326/1359). استخدم الإغريق والرومان والصينيون تقنية الدُّمى والعرائس. في باقي الدول ساير هذا المسرح – إن صَحَّ التعبير – الغزوات التركية والمغولية التي استهدفت حوض البحر الأبيض المتوسط. لم يتغير محتوى المسرحيات رغم تضمنه لقسط وفير من النقد الاجتماعي اللاذع الذي تتخلله مسحات سياسية. وكتب ج–ديجو J. Déjeux (1978) في هذا السياق ما يلي «إن المدح والنقد اللاذع الموجه للمؤسسات الاجتماعية ولرجال الدين والقانون عنصران من مسرح خيال الظل أو الكراكوز (بوصفه شخصية) يجعلان هذا المسرح لَيْسَ مجرد تَسْلية خالصة» 1978، ص. 101.

إلى جانب شخصية الكراكوز تُوجدُ في التقليد التركي شخصية هزلية تحظى هي الأخرى بغرابة الأطوار. وهي شخصية جحا الشائعة الصيت في التقاليد الشفهية العربية الإسلامية بالمشرق والمغرب. وبناء عما سبق يمكن أن نوضح بأن أنساب الآلهة Théogonie (نشير إلى هزيود فقط) والمأساة إغريقيان في حين أَنَّ أغنية المآثر والملحمة المستمدتين من جرمانيا تُمَيِّزان التقاليد الفلكلورية الفرنسية والإسبانية وحتى البرتغالية، وأن الشعر الغنائي والغزل نشآ بإيطاليا واليونان، وأن الرواية الشعبية ظهرت في البداية بفرنسا وأن مسرح خيال الظل يشكل التعبير الفني المفضل لدى الأتراك.

2-1: التقاليد في جنوب الحوض المتوسطي:

من آسيا الصغرى إلى بلاد الرافدين ومن فنيقيا إلى ضفاف النيل، تنعم المنطقة بضوء الآلهة والأبطال الأسطوريين الذين تتبارى التقاليد الشفهية المحلية والملاحم الوطنية للتعريف بهم. تَتَعَدَّدُ التأثيرات وتكثر القواسم المشتركة إلى الحد الذي ينبغي فيه استنباط الطبقات المترسبة العديدة للأسطورة والحكاية والشعر الغنائي والملحمة؛ وذلك لفهم وتمثل كل شكل من هذه الأشكال التعبيرية الشعبية.

يمكن أن نذكر الملاحم التركية، والتركية / التتارية أو التركية / المغولية، والمصرية، وملاحم بلاد الرافدين. إن الآلهة الساميين على نحو بعل وبليت وحداد، والأحجار المقدسة كبتيل أو بنبن، والأساطير المرتبطة بالفَرَس (الملحمة التركية والقرغيزية) وبالتَمِّ (بآسيا الوسطى) وبالتمساح والعقاب (بمصر)، والأساطير المتعلقة بلوط (حفيد ابراهيم) وبأطالي وبملكة جودا Juda أو اخناثون وبملك مصر، تحيل في نهاية المطاف إلى البنيات الذهنية والمعرفية لشعوب حوض البحر الأبيض المتوسط.

إن مصر، على سبيل المثال، معروفة بكثرة مقابرها الإلهية، وبعظمة آلهتها المحليين (على نحو آمون وأنوكيس وهوراس وإزيس وأزريس وسَاتْ Seth) و آلهتها الكونيين (على غرار ري (إله الشمس) ونوت (إلهة السماء) وجيب (إله الأرض)، وبأنصاف – آلهتها، وبجِنِّها، وبحيواناتها المقدسة (كأبيس الثور المقدس). توجد من بين الأساطير المصرية القديمة الثرَّة، أسطورة أوزريس المنتشرة في جل بقاع العالم. لم تحظ بالتدوين في أي مكان، ولا نجد لها أثراً في نقوش المعابد والمسلاّت والقبور. ومع ذلك تتم دائماً الإشارة إليها. يقدم كتاب الأهرام معلومات دقيقة عنها تنضاف إلى المدائح العشائرية المنقوشة على مسلة بمتحف اللوفر. حول مَ تدور الأسطورة؟

يقوم أوزريس الابن الأكبر لإله الأرض/جيب وإلهة السماء/نوت، ووريث الإمبراطورية، وناشر السلام والعدالة بمصر بتقديم المساعدة لإزيس وحمايتها. في حين يعمل أخاه سات المُبعَدَ عن الحكم بالتآمر ضده. فيتمكن من القبض عليه وقتله ورمي جثته في اليَمِّ. رحلت إزيس للبحث عن الجثة فوجدتها وحملتها معها. وحسب مختلف الروايات قديمةً أكانت أم متأخرة فقد تم تحنيط الجثة وبث الروح فيها من جديد. تتضمن، مثلا، الرواية الإغريقية التفاصيل والوقائع الثرَّة التي تَنْتَمي، من باب احتمال الوقوع، إلى أساطير أخرى صادرة عن هذه المنطقة المتوسطية. أورد بلوتارك Plutarque خاتمة أسطورة أوزريس التي تبين أنَّ

هوروس – المولود بعد وفاة إزريس – يثأر لوالده، فيقتل سات ويتربع على العرش من جديد. توجد رواية مغايرة ألْمَعَ إليها هيرودوت.

إن الأساطير الأخرى – المتعلقة على وجه الخصوص بأبي الهول وبالعنقاء – قد صمدت عبر الأزمنة. وإن لحقتها التحريفات فهي قد حافظت على أصالتها. تمثل العنقاء بالنسبة للمصريين القدامى رمزاً لدوران الشمس. وهي شديدة الارتباط بمدينة عين الشَّمْس Héliopolis. يزعم الرواة العرب أن هذا الطائر الأسطوري لا يمكن أن يحط إلا فوق قُنَّة جبل قافQaf الذي يمثل قطب العالم ومركزه. ويقترن عند المصريين بالدورة اليومية للشمس وبالدورة السنوية لفياضانات النيل.

عندما وصل الإسلام إلى البلدان المغاربية انتفت إلى حد كبير الأساطير الإلهية الوثنية المناوئة للعقيدة الإسلامية. ومع ذلك ظلت آثارها الجزئية مبثوثة في شكل شعائر زراعية ورعوية

ومن ثَمَّ تدل العنقاء المشخَّصة في شكل بَلَشُون أرجواني على الحياة والتجدد. بالمقابل تُجَسِّد أسطورة أبي الهول – الأسد الإلهي ذا الرأس الفرعوني – التعبير الرمزي عن مصر الخالدة. وبوصف أبي الهول حارساً على مدينة الأموات وعلى المومياوات الملكية، فهو يمَثِّل : حسب ج – يويوت J. Yoyote – «قوة ربانية قاسية على المتمردين وحامية للأخيار. وبفضل وجهه الملتحي، فهو ملك أو إله الشمس، لأنه يملك صفات الأسد نفسها. وبما أنَّه سِنَّوْري [من فصيلة السنوريات] فهو لا يُقْهَرُ في المعركة» (1959، ص. 272).

تقدم الحكايات المتعلقة بالموت والاعتراف والروح والعدالة في كتاب الأموات معلومات حَوْلَ نشأة الكون في مصر القديمة. ولما حل الإسلام بهذا البلد، بدأت تسود الأساطير الدينية، والحكايات العجيبة، والخرافات، والحكايات الهزلية المتعلقة خاصة بجحا، والنوادر والملح. و لقد ساهم مسرح خيال الظل والشعر الغنائي والنشيد في ترسيخ هذا التقليد الشفهي.

عندما وصل الإسلام إلى البلدان المغاربية انتفت إلى حد كبير الأساطير الإلهية الوثنية المناوئة للعقيدة الإسلامية. ومعَ ذلك ظلت آثارها

الجزئية مبثوثة في شكل شعائر زراعية ورعوية، أو بوصفها عناصر الاعتراف الثقافي ببعض الشعائر الدينية والاجتماعية: على نحو عيد الأَضْحى وعيد الفطر و العقيقة والزواج.

تعتبر أغنية بني هلال من أشهر أغاني البطولة عل الإطلاق، وفي هذا المضمار يقول ابن خلدون: «ولهؤَلاء الهلاليين في الحكاية عن دخولهم إلى إفريقية طرق في الخبر غريبة... ويكاد القادح فيها والمستريب في أمرها أن يُرمَى عندهم بالجنون والخلل المفرط لتواترها بينهم»[7] يتعلق الأمر بحكايات وأشعار حربية تشكل مَجْمُوعة ملحمية يؤديها ويَتَنَاقَلُها شعراء – مغنون من العربية

السعودية إلى مصر، ومن ليبيا إلى المغرب. في استحضار هذه المأثُرَة الهلالية، تتميز المجاميع الحكائية (على نحو البوزيدية والزناتية والغازية) التي تشيد على التوالي بانتصارات وبطولات أبي زيد والزناتي (أو الخليفة) والجازية (أو الزازية). إن محتوى المَأْثُرة بسيط، يتعلق برحلة أعراب بني هلال المكرهة من قفار الحجاز بنجد إلى ضفاف النيل، ومن النيل إلى سهول الأطلس؛ وذلك بحثاً عن الماء والطعام والمَرعى. تتوزع مأثرة أو سيرة بني هلال إلى ثلاثة أجزاء أساسية. اهتم الجزءان الأولان بالأحداث التي طرأت بالمشرق في حين تمحور الجزء الثالث حول هجرة بني هلال إلى المغرب العربي. يجد الجمهور في هذه القصة العجيبة والمثالية والحافلة بالغلو الملحمي كيْنُونَتَهُ العميقة وقِيَمَهُ المشتركة «فقصته المحولة والوفية، مع ذلك، للقيم التي يدافع عَنْها، مستحضرةٌ في بساطتها وعظمتها. تمثل الحياة التي عاشها أسلافه (أو على الأقل من يَطِيبُ له أنْ يَتَمَاهَى معهم)، وما زال يعيشها، ويحلم تماماً باسترداد حالتها بتفاصيلها وحركاتها الدائمة. ويعمل الخيال على إنعاش كل هذه الحياة القريبة والملموسة من السِّحر الرمْزي، إذ يجد كل واحد عظمته الخاصَّة» (م – كالي M. Galley . 1983. ص. 27).

إن التقليد الشعري بالمغرب قديمٌ. يتجاذبه نموذجان: النموذج الديني الذي هو عبارة عن مجموعة غنية من الأشعار والأمداح النبوية التي تنشد في الحفلات الدِّينيَّة. والنموذج «الدنيوي» الذي يَجْمَعُ بين الشعر الملحمي والشِّعر الغنائي وشعر الكياسة. يمكن لأيِّ نوع من هذه الأنواع أن يكون باللغة البربرية (المغرب والجزائر) وباللغة العبرية (المغرب) وباللغة العربية (حسب مختلف اللغات المحلية واللهجات الرائجة في المغرب العربي). يتماشى التعْبير اللغوي مَعَ التقليد الثقافي لِجماعة مُحَدَّدة. وهكذا، نلاحظ في التقليد الشعري العربي (كما هو مشهودٌ به في دول المغرب العربي) أن الغزل بوصفه نوعاً شعرياً – موسيقياً – يهيمن على الأنواع الأخرى على نحو الموشحات أو الأندلسي، ورباعيات الحب، والمزاوكي Lamzawqui أو الأغاني التي كانت تؤديها على التوالي نساء فاس وقرية با محمد[8]، والملحون أيْ أشعار تُغَنَّى بالعامية المغربية، والعيطة أي مساجلات السهول والبوادي التي تَرَتَّبَتْ عليها ذخائر موسيقية على نَحْو يَفوق الأنواع الشعرية). بالمقابل، ما يُميِّز التقليد الشعري البربري هو الغنائية. تَتَجَلَّى هذه الغنائية في الشعر والغناء والرقص. فهذه الفنون تكون مجتمعةً في أحواش وأحيدوش؛ إذ تضطلع جماعةٌ بأدائها في الأعياد والحفلات الاجتماعية بالأطلس المتوسط. إن الشعراء الذين داوموا التقليد الشفهي، تركوا للأجيال اللاَّحقة نصوصاً رائعة على نحو إسفرة لسي محند بالقبائل وإزلان، وهي عبارة عن أغاني/أشعار غفل يؤديها مغنون شعبيون كحمو اليزيد ورويشة المغربيين.

من جهة أخرى نشير، في إطار التقليد اليهودي أو الأندلسي، إلى الدور الهام الذي اضطلعت به القصة بوصفها نمطاً تعبيريا معروفاً ومنتشراً في الأوساط الثقافية واللغوية اليهودية – العربية. يَعْتَبِرُ الزعفراني (1980) «أن القصة أو الحكاية المقفاة والمثيرة برونقها وبرمزها الشعري، تَحْظَى بنوع من الإيثار في الأوساط الأدبية وعند عموم الناس» ص. 13.

إلى جانب القصة، ظهرت أجناس وموضوعات متنوعة لإثراء التقليد الأصيل على نحو القصص الإنجليزية والأشعار العشائرية وأغاني الفرح وشَكاوي الحب والمسرحيات التي تُغْنَى بمناقب الأولياء المحليين والصلحاء الفلسطينيين، والأغاني الفلكلورية التي تكثر في الأعياد والحفلات العائلية. يعتبر أدب المناقب اليهودي بالمغرب أدباً غنياً ومتنوعاً. وهذا ما جعله يتمتع بشعبية كبيرة. كما تم إيثار النوع الشعري المطروز المكتوب بلغتين. فمقطع أو بيت شعري يكون بالعبرية في حين أنَّ ما يتناوبٍ معه يكون بالعربية. وَوُضِعَ أساساً للغناء والموسيقى. يمكن أن نَعْقِدَ، في هذا المستوى، موازنةً مع الأغنية الشعبية اليهودية القشتالية للجماعات الناطقة بالإسبانية في شمال المغرب وفي الإمبراطورية العثمانية الغابرة. يتردد في الحبكة القشتالية تداخل الملفوظات التركية والعربية والإغريقية والعبرية. وهذا ما تشهد به أمثلة مشابهة من المخزون الفلكلوري اليوناني والتركي والإيطالي والإسباني. لا يخلو هذا الفسيفساء من مغزى إذ يعبر عن غنى التمازج الثقافي و متانة تداخل التقاليد الشفهية والموسيقية.

أن الشعر العاطفي والغنائي مرتبط بالشرق الأوسط، وأن الغزل المتأثر بالطابع الأندلسي والغناء/الشعر والغناء الجماعي سواء أكان مصحوباً بالموسيقى أم لا هي فنون متأصلة في الدول المغاربية.

يوجد في التقليد اليهودي نص ديني أصيل (Haggadah de Pesah) يَسْتَحِقُّ الذِّكر، وهو بمثابة رواية عن مناقب عربية–يهودية شفهية ومكتوبة في الوقت نفسه، ومشهود بها في عَشائر الجاليات اليهودية الناطقة بالعربية في المغرب والشرق الأوسط. توجد أيضا في المغرب رواية بربرية للأسطورة نفسها.

خلاصة القول ليس خطأ أن نجزم –إذا اعتمدنا على مفاهيم ذات شحنة قوية– أن الملحمة تطبع أكثر آسيا الصغرى وبلاد الرافدين وفنيقيا، وأن النصوص الأسطورية تميِّز مصر القديمة من الفراعنة إلى الفاطميين وحتى إلى العثمانيين، وأن الشعر العاطفي والغنائي مرتبط بالشرق الأوسط، وأن الغزل المتأثر بالطابع الأندلسي والغناء/الشعر والغناء الجماعي سواء أكان مصحوباً بالموسيقى أم لا هي فنون متأصلة في الدول المغاربية. وذلك دون إغفال أنه توجد ثلاثة تقاليد شفهية وفلكلورية تتعايش بدول المغرب العربي في انسجام وهي التقليد العربي والتقليد اليهودي المحلي والأندلسي والتقليد البربري الأكثر عراقة من سابقيْه. توجد كثير من نقط الائتلاف بين التقاليد الثلاثة. وهي تتعلق سواء أكانت منفصلةً أم متصلةً، بنحت الروح المغربية. لا ينبغي إغفال التأثير الذي خَلَّفه التقليد الشفهي الإفريقي بجنوب الصحراء.

2 – الحكاية الشعبية:

من بين التجليات الشعبية العريقة جداً، نجد الأسطورة، وأسطورة المناقب، والحكاية والنادرة والمثل. وإن ارتبطت الأسطورة وأسطورة المناقب بالمقدس، فإن الحكاية والنادرة يتعلقان بالمُدَنَّس. يكمن الاختلاف بين هذين الجنسين الأخيرين في كون الأول يتضمن مغزى أكثر شمولية، وبدون شك أكثر رمزيةً من الثاني، وفي كون الأول يَسْتَمِدُّ مواده التَّخييلية من المخزون الثقافي للجماعة ويُعَبِّر عن معتقداتها ومواقفها وقيمها، في حين أنَّ الثاني هو مُجَرَّد سرد لوقائع حقيقية أو مفترضة ذات مغزى محدود لأنها تَتَعَلَّقُ غالباً بالفرد.

إن الحكاية – الجنس الشامل المفضل في جُلِّ بقاع العالم– هي عبارة عن قصة نثرية خيالية مُتَضَمِّنة لوقائع ومَاجَرِيَّات بسيطة أو عجيبة. يرجع الفضل في دراسة الحكايات الشعبية إلى الأعمال التي اضطلع بها علماء الفلكلور ودارسو الأدب المقارن في القرن التاسع عشر بأوروبا. حاول هؤلاء ترتيب الحكايات التي تَمَّ جمعها شفهياً، ثم تدوينها حسب المناطق الجغرافية التي شملتْ الفضاء الهندو–أوروبي برُمَّته، وحسب

طبيعة النَّوع الذي دفع بالتقسيمات والتفريعات إلى حدودها القصوى. لقد كانت المعايير المعتمد عليها في هذا النوع من الترتيب الاختباري والاستقرائي في غالب الأحيان غير مُتَجانسة وغير محددة بإحكام، إذ تم ترتيب الحكايات وفق محتوياتها ووفق وجود أو انتفاء المواضيع الكبرى والصغرى. مع العلم أن مفهوم الموضوع مازال مثار نزاع شديد. كما أثبت النقد الحصيف لبروب (1928) أنه لا يمكن للموضوع أن يُشَكِّل وحدة سردية غير قابلة للتقسيم. فالمواضيع– على نحو السِّحر والفرار وإزاحة الغول والزواج بالأمير أو الأميرة– قابلة أن تُفَصَّل في قصص مستقلة أو أن تُخْتَزَلَ في فصول بسيطة وحتى في أحداث عابرة. وعلى هذا الأساس، اشتغل علماء فلكلور المدرسة الفلندية بهلسنكي ثم علماء الفلكلور الأوروبيون والأمريكيون لتكوين مَتْن ضخم مفيد قطعاً غير أنه جد مكلف[9]. ويمكن أن نَذْكر في هذا الصدد أعمال أ–أرن A. Aarne (1960–1961)، وأرن وص– تومبصون S. Thompson (1928–1964)، وص. تومبصون (1932–1936)، وج – بولت J. Bolte وج– بوليفكا G. Polivka (1913–1932)، وب – دولارو P. Delarue (1976–1977)، وم– ل تنيز M.L Tenèze (1976–1985)، وج– دارونكو (1954–1957)، ور– ص– بوكص P.S Boggs (1930)، و.ف– ابرهارد W. Eberhard وب– بوراتاف P. Boratav (1953)[10] ونقدم فيما يلي الترتيب العام المعتمد:

– قصص الحيوانات.
– قصص (بحصر المعنى).
– حكايات هزلية.
– حكايات ملغزة.
– حكايات غير مُصَنَّفة.

إن النموذج الأول الذي اختاره آرن (فنلندا) وتومبصون (الولايات المتحدة الأمريكية) هو نموذج قصص الحيوانات. يَضُمَّ حكايات/أنواع مُرَقَّمة من 1 إلى 299. يخص النموذج التالي الحكايات (بحصر المعنى) التي تتحدد من الحكاية/النوع 300 إلى 1199، وتَتَوَزَّعُ إلى أربع فئات كبرى: حكايات سحرية وحكايات دينية، وحكايات رومانسية وحكاية الغول الغبي. نجد التقسيمات الفرعية التالية في الفئة الأولى:

– الخصوم الخارقون (أو الحكايات العجيبة).
– الزوج (أو الزوجة) أو آباء آخرون خارقون أو مسحورون.
– مهمات خارقة.
– مساعدات خارقة.

- مواضيع سحرية.
- قوة ومعرفة خارقتان.
- حكايات خارقة أخرى.

يتعلق النموذج الثالث بالحكايات الهزلية الممتدة من الحكاية/النوع 1200 إلى الحكاية/النوع 1999. وتتعدد التقسيمات الفرعية داخل هذا النموذج. يحوي النموذج الرابع الحكايات الملغزة أو الرمزية التي تم ترقيمها من 2000 إلى 2399. خُصِّص النموذج الخامس للحكايات غير المرتبة أو المرتبة بصعوبة من 2400 إلى 2499.

نهض هذا التصنيف على فحص كل حكاية بالمواضيع–رئيسيةً أكانت أم ثانوية – ثم على توضيحها بواسطة متغيرات وتبدلات الغرض الأساس أو المواضيع الكبرى. إن الطريقة المُتَّبَعَة، كما يتضح، يطبعها التجريب والتردد. ورغم اعتمادها على معلومات ثَرَّة ومُوَثقة، فإنها تفتقر إلى الدِّقة. تتطلب الأدوات المنجزة على هذا النحو أن تُصْقَلَ من جديد وتُرَكَّبَ مع المعايير الأكثر عقلانيةً وانسجاماً حَتَّى تصبح إجرائية بالنسبة لأيِّ باحث في الأدب الشفهي و خاصة في مجال الحكاية الشعبية[11].

تتضارب التصورات حول تكون الحكايات ونقلها ونشرها. يَرى علماء فلكلور المدرسة الفنلندية بأنه توجد أشكال أصلية لكل حكاية/نوع (تُجْمَلُ في نموذج أعلى) يمكن أن تُشَكَّلَ من جديد. تنبثق من هذه الحكاية/النوع المتغيرات والروايات المشهود بشرعيتها. اقتنع أولئك العلماء بأحداية تكون (monogenèse) الحكايات[a] . بالجملة، انتقلت من الهند إلى الفرس ومن الفرس إلى تركيا، وأَدْرَكَت اليونان ثم بعد ذلك طافت أوروبا بأتمها وحوض البحر الأبيض المتوسط. وبمَعْنَى آخر يعتقدون أنَّ أصل الحكاية/النوع يعود إلَى مكان واحد، ومنه تَسْتَمِدُّ تفسيرها التاريخي قَبل أنَّ تتناقلها الألسن وتُذَاعَ على نطاق واسع. وهكذا تَنْتَشِرُ الحكايات بطريقة تابثة قبل أن تطرأ عليها تغيرات هامة. انتُقِدَ هذا التصور من لدن علماء آخرين على نحو س.ف–فون سيدو C.W. Von Sydow (1948)[12] الذي اعتقد بأن نقل المادة الفلكلورية لا يَتَمَتَّعُ إلاَّ بحرية يسيرة جداً وأن ناقلين حاذقين أي رواة محترفين يضطلعون به على نحو غير منتظم.

http://folkins.net/olympics/Web%20Olympics/Acropolis/Acropolis%20Parthenon.jpg

يصعب التحقق من مختلف التصورات المقترحة، لأَنَّ علماء الفلكلور المعاصرين يَنْزَعونَ أكثر إلى الذرائعية؛ وذلك بتحديد أهداف واقعية قابلة للتحقق فوق الميدان.

يمكن، في مستويات دنيا، أن نَنْكَبَّ فعلا على أبحاث ونجد تطابقات بين روايات نفس الحكاية/ النوع؛ وذلك في فضاءات ثقافية متعددة. ويجوز كذلك، مثلاً، القيام بالإحصاء المُعَقْلَن للحكاية البربرية بالمغرب انطلاقاً من تمييز الفضاء اللغوي والثقافي للريف والأطلس المتوسط والأطلس الصَّغير، أو الاضطلاع بدراسة مقارنة للحكاية العربية بالمدن المغربية. يمكن أيضاً للباحث في الأدب الشفهي أَنْ يدرس، على المنوال نَفْسه، الحكاية الأندلسية، والكتلانية والصقلية والكَلَبْرية[13] أو اللمبردية، وحكاية الأرديش أو نيفيرني، وحتى حكاية منخفض وادي النيل.

2-1. الأجناس الحكائية وأنواعها:

ينماز التقليد الشفهي الحكائي بغنى وتنوع أجناسه وجُنَيْساته. نذكر من أهمها الخرافة والحكاية الأسطورية أو الرمزية المنظومة والخرافة المنظومة والشعر الحكائي المحول عبر مر العصور إلى حكاية منظومة، وقصص الحيوانات والحكايات العجيبة والحكايات الهزلية أو المُسَلِّية والحكايات الملغزة. إذا ألقينا نظرة على المجاميع الحكائية التي قام باحثون وجامعو الأدب الشفهي بجردها وتصنيفها، نذهل أمام وَفْرَة الأجناس والأنواع وتعددها. ونقدم فيما يلي عيِّنة عنها وإن كانت لا تستوعبها كلها[14]:

- حكايات أسطورية.
- حكايات دينية.
- حكايات غيبية.
- حكايات روحانية.
- حكايات مُسلية.
- حكايات أخلاقية.
- حكايات واقعية.
- حكايات الجن.
- حكايات عجيبة.
- الحكم وحكايات العبر.
- حكايات تربوية.
- حكايات دينية ومثالية.
- حكايات السِّحر.
- حكايات لإثارة شهية الكلام.

يَتَغَذَّى، أصلا، هذا التعدد من الأجناس والأنواع باللغات الأم أو اللغات المحلية التي تساهم في نقلها. وعلى الرغم من التعدد المشار إليه، فإنه يمكن إعداد الخطوط العريضة لتصنيف واقعي يُراعي في الوقت نفسه ثوابت الأجناس والجُنَيْسات والاختلافات الموجودة بَيْنَها. ومن المؤكد أنَّ الأصناف الكبرى تتجلى في نطاق الحكاية؛ وذلك على نحو حكايات الحيوانات والحكايات العجيبة التي تشمل الحكاية المسماة أسطورية والحكاية الخارقة وحكاية السِّحر، والحكاية الدينية والحكاية الهزلية والحكاية الملغزة. فيما يخص الحكاية الأخلاقية أو المتضمنة للعبر، فإنه يبدو، بشيء من الاحتمال، أنها تشكل جِنْساً مستقلاً أو جُنَيْساً. ويرجع ذلك إلى سببين: يَكْمُن السبب الأول في كون السِّمة الأخلاقية أو الموجبة للعبر ليست مَخْصُوصَةً بهذا النوع من الحكاية. فجميع الحكايات تَرْمِي إلى المثالية والحكمة، وتُقَدّم نَفْسَها بطريقة مجازية إن لم نقل رمزية. أما السَّببُ الثاني فَيَتَجَلَّى في وجود صِنْف من القصص أو الخرافات المَنظُومة أو الحكاية ذات المغزى التي كانت معروفة جيداً في القرون الوسطى بحوض البحر الأبيض المتوسط، و تؤدي بجلاء الوظيفة البيداغوجية. فيما يخص الحكاية المناقبية، فهي تندمج تماما في النموذج الحكائي للأسطورة، الذي يقرُ بالتمفصل التالي: أسطورة منظومة/ أسطورة نثرية (أو حكاية مناقبية إن لم نقل حكاية أسطورية). كما يَتَوَضَّحُ في أبحاث آرن وطومسون، تهيمن في صِنْف الحكاية العجيبة بعض الأنواع الحكائية على نحو الحكايات التِّي توظف الخصوم والمساعدات الخارقة، والحكايات التي تَتَضَمَّن مهمات خارقة. توجد حكايات أخرى تَسْتَتْبِعُ سلطة أو معرفة خارقة أو تبحث عن المواضيع السِّحرية.

من المؤكد أنَّ الأصناف الكبرى تتجلى في نطاق الحكاية؛ وذلك على نحو حكايات الحيوانات والحكايات العجيبة التي تشمل الحكاية المسماة أسطورية والحكاية الخارقة وحكاية السِّحر،

2-2. الموضوعات والأغراض:

تشكل الموضوعات الأسطورية أو الاجتماعية، بالنسبة لعدد لا يستهان به من الدول المتوسطية، قاسماً مشتركاً ونوعاً من الفضاء الخيالي الذي تتقاطع وتتداخل فيه حكايات أشخاص نموذجيين أو وقائع مُنْزَاحة عن المعتاد. ولتوضيح كلامنا، اخترنا متناً مغربياً أكثر تنوعا من باقي المتون، وذلك لإقامة تطابقات وجُسور مع حكايات من النوع نفسه تَمَّ إحْصاؤها من التقاليد الشفهية الأخرى بالحوض المتوسطي.

– الحكاية/النوع 303: «قصة أخوين» (لاوست laoust، 1949، ص. 218). فهذه الحكاية البربرية ذكرها كل من آرن وطومسون في «الأخوان الشقيقان أو التوأمان»، ودولارو Delarue في«ملك الأسماك أو الحيوان ذو سبعة رؤوس، وفي «بنات الطَّحان الثلاث»، وبازيل Basile في «التاجر» وفي «الظَّبية المسحورة»، وكريم grimm في «الأخوان» وفي «أطفال الذهب». نجدها أيضاً في المتون المغاربية عند باصي Basset (1897) «الغولة والأخوان» وعند لاكوست دوجاردان Lacoste– Dujardin (1970) في«قصة الهاوي الأبيض» وعند ريفيير Rivière (1982) في «الأخوان» وعند صافنياك Savignac في «الأخوان غير الشقيقين» (غير منشورة).

يمكن أن نستنتج تماثلات دالة من الحكاية المصرية «الأخوان» التي تم جمعها في القرن الثالث عشر قبل المسيح، ومن أسطورة بيرسي Persée وأندروميد Andromède. حُرِّرَت النُّسخة الأُوروبية الأولى لهذه الحكاية في القرن الرابع عشر[15].

– الحكاية/النوع 313: «ابنة الجن» (لاوست، 1949، ص. 262). أثبت آرن وطومسون هذه الحكاية في العنوان العام «الهروب السحري» الذي يحوي أيضاً النوعين 313 و314. أما العنوان الخاص للنوع 313 فهو «الفتاة التي تساعد البطل على الهروب». قدم دولارو روايتين عن الحكاية نفْسها: «أولاي الجميلة» و«الجبل الأخضر» وعَرَض بازيل مُتَغَيِّرَتين عنها: روزلا «Rosella» و«اليمامة» Paloma (على نحو جزئي). نتوفر كذلك على رواية كريم «الأَعَزُّ رولاند» وعلى رواية كوريسيكية سيالاّ «Sialella» أثبتها ماصنيون. تتعدد الروايات بالمغرب العربي، ونذكر منها رواية محمد الفاسي (1928) «عائشة بنت التنين»، رواية سيل ميلي Scelles–Millie (1964) «ابنة الثعبان الأخضر» وروايات فروبنيوس Frobenius (1922) «الحياة في البيضة»، و«الأخوات المتزوجات» و«فُسْتُق الأرض» ورواية لاكوست دوجاردان (1970) «قصة شاب وابنة عمه».

– الحكاية/النوع 325: «الطفل واليهودي» (1) و(2) (لاوست، 1949، ص/ص. 177 و178). نجدها مُثْبَتَةً عند آرن وطومسون «الساحر وتلميذه»، وعند دولارو (1976) «السَّاحر وتلميذه» أو «الساحر المتعلم». تحمل عند الإيطالي سترابرولا عنوان «الخياط المتعلم الذي يتلقى العلم السري من معلمه»، وعند الألماني كريم «المعلم السَّارق ومعلمه». تم جمع الروايات بالمغرب العربي من لدن دوستان Destaing (1907) ولاوست (1913). يرى عالم الفلكلور الفرنسي كوسكان Gosquin (1922) أن النوع 325 مُنْتَشِرٌ على نطاق واسع بأوروبا والهند[16].

– الحكاية/النوع 326: «عتيق والضاحي» (الفاسي 1926، ص. 215). وهي حكاية عربية مُنْبَثِقة من المغرب، وبالذات من فاس. شهد آرن وطومسون بشرعيتها في «الشاب الذي يبحث عن معرفة الخوف» ودولارو في «جون–بدون–خوف»، وكريم في «حكاية من يبحث عن معرفة الخوف»، وسترابرولا في «حكاية من يبحث عن معرفة الموت» (الخرافة الخامسة من الليلة الرابعة). يقدم بولت Bolte وبولفكا Polivka (1913/1932) عن الحكاية رواية تركية وأخرى هندية. توجد رواية مغربية قَدَّمَها الفاسي تحت عنوان «ابن الإسكافي» (الحكاية رقم 15).

– الحكاية/النوع 425: «قفطان الحب المنقط بالهوى» (الفاسي، 1926، ص. 225). توجد في الكَشَّاف الدولي لآرن وطومبسون وفي الفهرس الفرنسي لدولارو– تنيز موسومةً بـ«البحث عن الزوج المفقود». وتتشخص أيضاً في مَجْموع بازيل عبر ثلاث روايات: «القفل» و«أصل الذهب» و«Pintosmauto» أمَّا في مجموع كريم فهي تتجلَّى في روايتين: «القُبَّرة المُغرِّدة والمدندنة»

و«المقلاة الحديدية». يمكن أن نقابل بين النوع 425 و بين المحكي/الإطار للخماسية Pentamerone.

توجد روايات مغربية وفرنسية مشهود بها:

– «لؤلؤة في غصنها» (رواية فاس، الفاسي، 1928).

– «الطاهر فراجي» (رواية فاس، الفاسي، 1928).

– «تَنَكُّرُ الفتاة في صورة الفقيه» (رواية بربرية، لاوست، 1949).

– «الغِرْسُ» (رواية أربيح، دولارو–تنيز، 1977).

– «ابنة بيلكريور» (رواية كاصكون، دولارو–تينز، 1977).

– «الجميلة والوحش» (رواية كروز، دولارو–تنيز، 1977).

– الحكاية/النوع 480: «الجن» (لاوست، 1949، ص. 259). لقد أثبتها آرن وطومبسون في حكاية «المرأة الغازلة في فصل الربيع»و دولارو–تنيز في حكاية «التوابع». كما أدرجت روايات مماثلة في مجاميع سترابرولا وكريم وبرولت Perrault واسبنوزا Espeinosa. في المغرب العربي، توصل الباحثون التالون في أبحاثهم الفلكلورية إلى النوع نفسه: بيارني Biarny (1909) «قصة رجل وابنته وزوجته»، ودوستان Destaing (1911) «فريحة والصبيتان»، والفاسي (1926) «البيت المشؤوم»، وسيل–ميلي (1972) «أحمد والجن».

– الحكاية/النوع 510 أ: «عائشة رمادة» (الفاسي، 1928، ص. 69). وهي حكاية ذائعة الصيت بحوض البحر الأبيض المتوسط. وتوجد عشرات من الروايات التي تشهد بشرعيتها، على نحو: آرن وطومسون «The Cinderella»، وكريم ودولارو–تنيز «Cendrillon»، وبازيل «قُطَيْطُ الرماد»، وبرولت «سندريون أو الخف الزجاجي الصغير». لقد تم جرد باقي الروايات الفرنسية على نحو «لاسندروز» (بواتو Poitou) و«الحسناء والدَّميمة» (لورين Lorraine) و«La Cendron–Gand–rovillon» (نيفرني Nivernais) و«سندروزيت» (فوندي Vendée).

– الحكاية/النوع 516: «الحلاق العاشق» (لاوست، 1949، ص. 231). نجد هذه الحكاية عند آرن وطومسون وكريم «جون الوفي»، وعند دولارو–تنيز «الخادم الوفي»، وعند بازيل «الغراب». يتقارب مدخل الحكاية مع الحكاية/النوع 593 « Fidderav». تحوي الحكاية آثار أنشودة المآثر «Amis et Amiles» التي كانت منتشرة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بشمال حوض البحر الأبيض المتوسط. بالإضافة إلى ذلك كانت هذه الحكاية ذائعة في البرتغال وفي الهند مروراً بآسيا الغربية. كما أنها مثبتة في Pentamerone (الليلة الرابعة، الحكاية التاسعة) ببروطاني السُّفْلى «العجوز فرنسوا» وبطوسكانة وبصقيلية. وأخيراً، اضطلع اسبنوزا بجمع الروايتين الإسبانيتين والرواية الكطلانية.

– الحكاية/النوع 545: «الرجل والقرد» (لاوست، 1949، ص. 256). لقد ذكرها آرن وطومسون في حكاية«القط بوصفه مساعداً» ودولارو–تنيز في حكاية«القط المحتذي جزمة»، وسترابرولا في حكاية «قسطنطين الثَّري الذي حقق ملكا عظيما بفضل قطه»، وبازيل «Cagliuso». بالمغرب العربي توجد روايتان مشهورتان. إحداهما لكروزات Creusat (1873) «ابن آوى الأبقع» والأخرى لريفيير Rivière (1882) «القرد والصياد».

– الحكاية/النوع 551: «الأمير الأسود» (سيل–ميلي، 1972، ص. 13). بوبها آرن وطومسون موسومةً بهذا العنوان العام «الابن يبحث عن دواء عجيب لأبيه». أما دولارو–تنيز فقد جعل من «الأبناء يبحثون عن دواء عجيب لأبيهم» حافزاً مركزياً. راجت كثير من الحكايات الفرنسية على نحو «جزيرة كاكافويات» (نيفرني)، و«ثلاث برتقالات» (لغة الجنوب) و«ماء فرونيك أو الطائر المتكلم» (كورسيكا). فيمكن أن تعقد مقارنات مع الحكاية الفرنسية «الضائع» (النوع 550)، ومع الحكاية الألمانية «ماء الحياة» (كريم 1856) ومع الحكايات المغربية «القُمَيْرُ المغني والنُّجَيْمُ الراقص» (الفاسي، 1928)، و«الطائر الحاكي» (عبد الكبير الخطيبي، 1974) و«الطائر الصَّداح» (رواية غير منشورة).

يمكن أن تُعقد تقابلات فلكلورية مع الحكاية الإسبانية «الطائر الذي يصدح بالخير والشر» (اسبنوزا، 1965)، ومع حكايات الغرب الفرنسي

«Trente-de-Paris» و«حكاية تريغور» (ماصنيون، 1953)، وكذلك مع المجموعة التركية «مغامرات إرطوزتوك عملاق الفيافي» (براتاف، 1953).

– الحكاية/النوع 554: « السمكة الجنية» (الفاسي، 1926، ص. 126). وهي جد منتشرة في جل دول حوض البحر الأبيض المتوسط. لقد نهض آرن-طومسون ودولارو-تنيز بتصنيف هذا النوع تحت عنوان «الحيوانات المعترفة بالجميل». وهو حاضر عند كريم «الثعبان الأبيض» و«ملكة النحل». وفي حكاية جمعها Von Hahn (1864)[17] يقوم شاب ذميم ومعتوه بإنقاذ السمكة التي وقعت في شَرَكه؛ فتستجيب لطلباته وتساعده على اكتساب صفتي الجمال والذكاء وعلى القران بالأميرة. إنَّ موضوعة «الحيوان النَّافع والمعترف بالجميل» جد ذائعة بمناطق دول المغرب العربي كالقبائل والريف والجرجرة والأطلس المتوسط والأطلس الصغير. إذا تعمقنا أكثر في الأصول الأسطورية للنوع 554، فسنجد أن أول حكاية مكتوبة تعود إلى القرن الخامس عشر بتوتى-نامية الفارسية. يضطلع الأمير في هذا النص بتقديم قطعة من لحمه إلى ثعبان؛ وذلك بنية إنقاذ ضفدعة. تحضر في حياة بوذا مشاهد مماثلة قام بنقلها أتْباعُه[18].

مما لا جدال فيه أن الأدب الشَّفهي في ضِفَّتَيْ البحر الأبيض المتوسط ما زال يخضع لتغيرات وتطرأ عليه تطورات. بدأ يَتَخَلَّى عن بعض التَّقاليد والأجناس التي أصبحت عديمة التأثير

– الحكاية/النوع 671: «لغة الطيور» (الفاسي، 1926، ص. 139). ترد هذه الحكاية عند آرن وطومسون وكريم وإسبنوزا ودولارو-تنيز موسومةً باللغات الثلاث». ويُعنونها سترابرولا بـ«الإخوان الثلاثة الذين يجوبون العالم».

– تمثل الحكايات/الأنواع 517 و671 و725: لدولارو «مجموع التنبؤ المحقق». انطلاقا من حلم يتنبأ البطل في النوع 725 بما سيقع لوالديْه في أيام جنائزية ومخزية. بالمقابل، لا يتحقق التنبؤ في النَّوعين الآخرين إلا بفضل تفسير لغة الحيوانات. يرى تنيز (1977) أنَّ النوع 517 ذو جذور أدبية. ينبثق من إحدى الحكايات (رواية الحكماء السبعة) المترجمة إلى اللغة اللاتينية في القرن الثاني عشر، ثم إلى اللغات الأوروبية المحلية في القرن الرابع عشر.

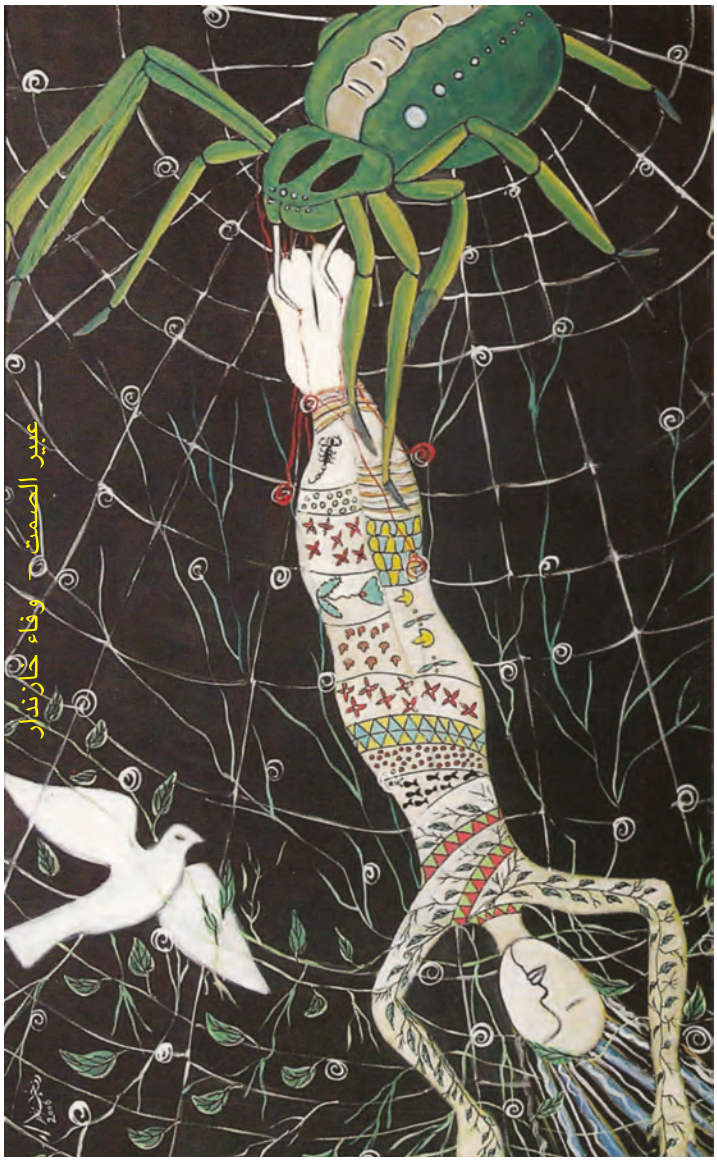
لقد عرفت الحكاية القروسطية عموماً تغيرات عميقة، بحيث تَحَوَّلت من بنية بسيطة إلى بنية ثنائية ثم بعد ذلك إلى بنية ثلاثية. كما أن البطل تدرَّج من الوثنية إلى الإيمان بوحدانية الله، إلى أن استقر فكره على اعتناق المسيحية.

– الحكاية/النوع 707: «إذا تزوجني الملك...» (لاوست 1949، ص. 185). يَشْهَدُ على وجودها آرن وطومسون «ثلاثة أبناء من الذهب» ودولارو-تنيز وبازيل «طائر الحقيقة». وتَتَشَخَّص عند سترابرولا تحت هذا العنوان «لانسلو ملك البروفانس يَتَزَوَّجُ ابنة الخباز». أما عند كريم فهي معنونة بـ«العصافير الثلاثة».

إن الرواية البربرية التي أوردها لاوست مبتورة من النوع 707 «طائر الحقيقة» أو «الطائر الذي يَصْدَعُ بكل شيء «(رواية صدرت عن شامبانيي ثم اضطلع دولارو/تنيز بنقلها). تحيل بدايتها إلى النوع 501 «الهاربات الثلاث». في حين أن تطور الأحداث يترك انطباعاً بوجود أوجه التشابه مع النوع 315 «الأخت الخائنة» ومع النوع 590 «الأم الخائنة أو الوشاح المقوّي». نجد روايات تامة في المتون المغاربية لكوصكان Cosquin 1887 «طائر الحقيقة» ولدوستان (1907) «ابن الملك وابنته»، ولبيارناي 1917 «قصة زاوية الدنيا»، ولهويت Huet (1923) «قصة الأخوات الثلاث»، وللوكي Legey (1926) «طائر الأقطار المحروثة»، ولبلات Pellat (1955) «قصَّةُ النسوة الثلاث» وللاكوست-دوجاردان 1970 «الأميرة والأمير ذَوَا الجبهتين الذهبيتين والكون» وللخطيبي 1974 «الطائر الحاكي» وللغالية بنت منصور (رواية غير منشورة وهي رائجة بمدينة مكناس).

يمكن أن نحيل في هذا الصَّدد إلى حكايات ألف ليلة وليلة على نحو حكاية «فريزاد ذات بسمة الورد» (ترجمة كالان).

– الحكاية/النوع 709: «أجمل من الشمس» (لاوست، 1949، ص. 252). توجد هذه الحكاية طبعاً في كَشَّاف آرن وطومسون وكَشَّاف دولارو-


عبير الصمت وفاء كازندار

تنيز وعند اسبنوزا «Biancanieves» و«الأشعة الأرضية السَّبعة». يوجد ما يشبهها في التقاليد الشعبية الإيطالية (روايتا «Lacandiera» و«البندقية الجميلة» واليونانية والتركية والأرمينية. نتوفر في المغرب العربي على الروايات التالية: ماصكراي Masqueray (1897) «الفتاة والغول»، ولوجي legey (1926) «الفتاة والإخوة السَّبعة»، والفاسي (1926) «لَالة خلال والخضراء» وسيل–ميلي (1972) «الإخوة السبعة في مواجهة الغول».

يمكن أن نجد أوجه التشابه الفلكلورية بين النوع الذي نحن بصدد التحدث عنه وبين النوع 531 الذي بَوَّبه الباحثون بأسماء مختلفة: «الجميلة ذات الشعر الذهبي» (دولارو/تنيز. 1977) و«الأميرة المسحورة» (اسبينوزا 1936) و«علي دومُّو» (موليبراص، 1893). إن الأصول الأسطورية للحكاية/النوع تضرب بجذورها في الأساطير اليونانية القديمة على نحو» ميلوزين» و«بيرصيفون» وبسيشي».

بناء عمَّا تقدم، يَتَبَيَّنُ أنَّ النظرة الإجمالية التمثيلية – وإن كانت غير وافية – تعطينا قائمة غنية من الإمكانات السردية للحكاية. فالدراسة المقارنة للموضوعات والأنواع والمواضيع تفتح آفاقا للبحث في الأدب الشفهي، و تنذر دوما بجني ثمار مفيدة، وتُجَلِّى الجوانب الأسطورية والرمزية والفلكلورية للثقافات المدروسة، وتمكن أيضاً من إبراز الطابع النسبي لأصالة تقليد ما مقارنةً مع آخر، ومن بيان ما يميز هذا النوع الحكائي عن غيره.

تمثل منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط فضاء التلاقي والتبادل الرمزي الذي تتقاطع وتتمازج فيه عناصر ومكونات مختلف التقاليد الشعبية والعالمة. تدعم فعْلا كثير من الحكايات مواضيع وعناصر ثقافة مُنْتَمِيَة إلى أنواع حكائية وإلى مناطق جغرافية أخرى. يُشَكِّل بعضها مكوناً عَالماً يحتوي نوعين حكائيين أو ثلاثة إنْ لم نَقُلْ أنواعا حكائية مُتعدِّدة. ومِن ثمة فهي تقاوم أي تصنيف.

3 – التقليد الشفهي في الوقت الراهن:

مما لا جدال فيه أن الأدب الشَّفهي في ضِفَّتَيْ البحر الأبيض المتوسط ما زال يخضع لتغيرات وتطرأ عليه تطورات. بدأ يَتَخَلَّى عن بعض التَّقاليد والأجناس التي أصبحت عديمة التأثير، وتستحضر

في دوائر معينة أو تظاهرات خاصة فقط (أعياد دينية أو وطنية أو ثقافية). ونذكر منها على سبيل المثال الأسطورة والحكاية و القصَص وشعر المناقب والشِّعر الملحمي والغزل.

بالمقابل، ازدهرت أجناس أخرى من الأدب الشَّفهي أكثر تَكَيُّفاً مع تطور نمط المجتمع العصري، وإن اكتنفتها اختلافاتٌ واضحة كلما انتقلنا من الشمال إلى الجنوب، ومن المدن إلى الأرياف والجبال والصحراء، ومن المركز الحضاري للقطر أو الجهة إلى المناطق القريبة أو البعيدة.

من بين الأجناس الرائجة، يمكن أن نذكر الشعر (بالعامية أو باللغة الوسطى أو الثالثة) والغناء الجماعي والأحجية والمثل والنادرة والرمز. ومع ذلك ما يشد الانتباه هو الدور الذي بدأت تضطلع به وسائل الإعلام في استثمار هذه الأجناس من الأدب الشفهي. أصبحت تشكل جزءا من تقنيات التواصل عبر الأثير. أكثر من ذلك أسْهَمَت التلفزة في تحقيق الاندغام بين الإنجاز اللغوي والصورة وفي استلهام الحكايات الشفهية لإنجاز الصور المتحركة وتنشيط لعبة الدمى ومسرحيات العرائس. كما أنَّ الإشهار قد استثمر بدوره إمكانات التقليد الشفهي لبَثِّ وسائل إشهارية (الحكاية والغناء والمثل والرمز وطريقة التعبير). من جهة أخرى، تساهم حركات الإبداع الفني جزئياً أو كلياً في التعريف بإرث التقليد الشعبي سواء أكان محليّاً أم جهويا. يمكن أن نمثل في هذا الصَّدَد بمسرح الصدِّيقي الذي يندرج في إطار التقليد الفلكلوري المغربي، إذ يَسْتَثْمِرُ الحلقة والأغاني الشعبية والغناء الجماعي والقصَص، ويُمزج التقاليد بالحداثة. كما نستحضر تجربة المجموعات الموسيقية (على نحو ناس الغيوان وجيل جيلالة) التي تمتح موادها من التقليد الموسيقي والشعري المغربي. نحَت المجموعة الموسيقية الجرجرة الاتجاه نفسه بالجزائر. يطرح الراي بالمغرب والجزائر وفرنسا بديلا ثقافيا بوصفه يُعَبِّر عن أقلية عرقية وثقافية، وباعتباره كينونة هامة في حدِّ ذاتها وجديرة بأن تُفْهم ويُعاد إليها الاعتبار بوصفها تعبيرا ثقافيا هاما. يَعْرِفُ التعبير المسرحي والشعري والموسيقي والسينمائي تطوراً كبيراً بمصر. تعمل كل هذه الأنماط التعبيرية على استثمار التقليد الشفهي والفلكلور المحلي بكثافة، نَلْمس الظاهرة نفسها بالبرتغال وفرنسا وإسبانيا وإيطاليا واليونان. ففي فرنسا، تطالب المجموعة الموسيقية Gipsy King بثقافة أقلية الغجر التي تَنْهَلُ من تقاليد محلية مُتَنَوِّعة. في إسبانيا، يعتبر الفلامينكو جنساً يجمع بين الإرثين الأندلسي والقشتالي. في إيطاليا، استثمر المسرح والموسيقى وفرة الأجناس والإمكانات الشفهية المحلية. يبدو على وجه العموم أن «التحول الأكثر عمقاً الذي يطرأ على الثقافات الشفهية المعاصرة، يَمَسُّ جانب المحتوى: فالدور الذي يلعبه على المستوى العرقي والتهذيبي وعلى مستوى عامل الإدماج الاجتماعي يَتَبَدَّد لإضفاء قيمة على المحتويات الاجتماعية الأكثر نقداً: تقترح الثقافات الشفهية اليوم (...) أشياء معاكسة للمجتمع الراهن، ومواقف الرفض التي تتخذ أحياناً وصراحةً صفة الإنكار. يَرجع هذا التطور بدون شك إلى كون الثقافة ما زالت تنأى عن التيارات الثقافية الشرعية. ومع ذلك تشق الأفكار طريقها: تطالب المجموعات اللغوية والثقافية – وحتى وإن كانت تشكل أقليات – بحقِّ تحديد هويتها؛ وذلك باستخدام وسائلها التعبيرية. والثقافةُ الشفهيةُ هي من هذا النوع». ج – زارات G. Zarate (1979، ص. 142).

من جهة أخرى، يمكن أن نعتبر أن المذياع والتلفاز والإشهار والحاسوب ووسائل الاعلام المستقبلية توجد في خضم بناء ونقل الأشكال الجديدة للشفهية التي تنتقل من الشَّفهية العَالِمَة (حوارات ونقاشات وأحاديث وبرامج ثقافية ذات مستوى رفيع...) إلى الشفهية الشعبية (منوعات وألعاب ورياضة ومسرح الشَّارع والفكاهة وسهرات للجمهور العريض...) مروراً بأشكال وَسِيطِيَّة.

إنَ الشَّفهية كالثقافة تعتبر قضية العصر والذهنيات والاستراتيجية. فلا يمكن للإنتاجات الثقافية أن تَنْفُدَ. فهي، بالعكس، تتطور مَعَ المجتمعات وأنماط الإنتاج المادية والرَّمزية. لقد سبق للوسائل السَّمعية/البصرية وللوسائط المتعددة(على نحو التليماتيك) أن قَدَّمت آفاقا واعدة للشفهية بوصفها نمطاً تعبيرياً وإبداعاً فنياً مَوجهين للفئات الاجتماعية العريضة سواء في الدول المتوسطية أو في العالم بأسره.

هوامش و مراجع

1 - A. Meillet (1938) Aperçu d'une histoire de la langue grecque. Paris Flammarion, 5 éd.

2 – [الرابسودية مزيج من الأشعار المختلفة كان الشعراء الجوالون (الرابسوديون) باليونان ينشدونه متنقلين من منطقة إلى أخرى، أحيانا بمصاحبة القيثارة. ويُشَنِّفون أسماع الحضور إما بأشعارهم الخاصة أو بأشعار غيرهم]. المترجم.

3 – [يعنى بالكلمة التراشق بالشتائم. و هي تفيد نوعاً من الهجاء]. المترجم.

4 - E. R. Dodds (1965) Les Grecs et l'irrationnel, Paris, Ambier.

5 - O. de Freising (1912) Chronicon… cité par J. Paul (1973), Histoire intellectuelle de l'occident médiéval. Paris, A. Colin, P.P 22728/.

6 – [الشعراء الجوالون (Troubadous et Jongleurs) كانوا يطوفون البلاد متنقلين من قصر إلى قصر يتغنون بأناشيد الغرام وقصص الفروسية في مقاطع غير محكمة الوزن وغير مقيدة بالقافية]. المترجم.

7 - Ibn Khaldoun 1856, Histoire des berbères. Alger, Librairie orientaliste, trad .de Slane, P.P 4142/.

8 - M. El Fasi (1967) Chants anciens des femmes de Fès, Paris, Seghers.

9 – نحيل فيما يخص مفهوم الحافز إلى نقد فلاديمير بروب ونقد م. ل – تنيز للجنس الموسوم بـ«الحكاية العجيبة».

V. Propp (1928) Morphologie du contre, Paris, seuil, trad, F de 1965 et 1970

M. L Tenèze (1970) « Du conte merveilleux comme genre » in Approches de nos traditions orales. Paris, G. P Maisonneuve et Larose. P.P 1165/.

10 - W. Eberhard et P. Boratav (1953), Typen Türkischer volksmärchen, wiesbaden, steiner verlag.

ما يثير في تبويب أنواع الحكاية الشعبية التركية ومواضيعها هو الطريقة الحدسية والشخصية التي اتبعها الكتاب محاولةً منهم تصنيف ثلاثة آلاف رواية محْصية.

11 - Voir E. Meletinsky (1977) :« Principes sémantiques d'un nouvel index des motifs et des sujets » in Cahiers de littérature orale, 2, 1977, Paris, publications orientalistes de France, P.P 1524/.

12 - C. W Von Sydow (1948) :« Popular Prose tradition and thier classification » in selected popers on Folklore, Copenhague, Rosenkielde…, P.P 127145/.

13 - N. Zagnoli (1981) « Mission en Calabre » in littérature orale Arabo-Berbère, 12, 1981, Paris, Chess/CNRS, P.P 211213/.

N. Zagnoli (1984) «La fausse politique, Ruse et culte marial dans l'honorable société » in littérature orale Arabo-Berbère, 15, 1984, P.P 167209/.

14 - Recueils de Basset (1897), déjeuy (1978), Espinosa (1965), Laoust (1949), Moulièras (1898), Scelles Millie (1972, 1973, 1982) etc.

15 - Voir E. Cosquin (1922a) Etudes folkloriques, Paris Champion.

16 - Voir E. Cosquin (1922b) Les contes indiens et l'occident, Paris Champion.

17- J. G Von Hahn (1864), cité par El Fasi et Dermenghen (1926), P. 136.

18 - Voir. H. Drvon (1972), Le Bouddha, Paris, P.U.F.

تعليق

a – أي أنها متفرعة عن أصل مشترك (المترجم).

البحر في الشعر الشعبي الخليجي

رؤية مكانية سوسيولوجية

مصطفى عطية جمعة
كاتب من مصر

مقدمة:

البحر من المنظور الأدبي ليس تجمعا مائيا ، تقوم عليه أنشطة الصيد والغوص والتجارة فحسب، وإنما هو عالم متكامل، تقوم على شواطئه جماعات بشرية، تستفيد من خيراته، وتحذر سطوته، وتتمنى أن تظل معتلية أمواجه، لا أن تبتلعها أعماقه . لقد تأرجحت العلاقة بين الإنسان والبحر دائما، بين شد وجذب، ولكن الثابت فيها أن البحر كان مصدرا للخيرات للإنسان. وهذا ما نراه في علاقة أبناء الخليج العربي بالبحر، فقد ظلوا عصورا طويلة، في استفادة مباشرة منه، وانعكس البحر بدوره على حياتهم، فحوّل القبائل البدوية التي سكنت ضفافه إلى تجمعات حضرية، ذات انفتاح ثقافي واجتماعي، بفعل ركوبهم البحر إلى الكثير من البلدان، وانعكس البحر – أيضا– على الفنون الشعبية لدى أبناء الخليج، فلم يعد جزءا مكانيا فقط، وإنما أضحى كائنا حيا، يحادثونه ويعاتبونه ويمدحونه، وهذا ما نلمسه جليا في الشعر الشعبي الخليجي .

البحر من المنظور الأدبي ليس تجمعا مائيا ، تقوم عليه أنشطة الصيد والغوص والتجارة فحسب، البحر من المنظور الأدبي ليس تجمعاً

مائيا ، تقوم عليه أنشطة الصيد والغوص والتجارة فحسب، وإنما هو عالم متكامل، تقوم على شواطئه جماعات بشرية، تستفيد من خيراته، وتحذر سطوته، وتتمنى أن تظل معتلية أمواجه، لا أن تبتلعها أعماقه. لقد تأرجحت العلاقة بين الإنسان والبحر دائما، بين شد وجذب، ولكن الثابت فيها أن البحر كان مصدرا للخيرات للإنسان. وهذا ما نراه في علاقة أبناء الخليج العربي بالبحر، فقد ظلوا عصورا طويلة، في استفادة مباشرة منه، وانعكس البحر بدوره على حياتهم، فحوّل القبائل البدوية التي سكنت ضفافه إلى تجمعات حضرية، ذات انفتاح ثقافي واجتماعي، بفعل ركوبهم البحر إلى الكثير من البلدان، وانعكس البحر – أيضا– على الفنون الشعبية لدى أبناء الخليج، فلم يعد جزءا مكانيا فقط، وإنما أضحى كائنا حيا، يحادثونه ويعاتبونه ويمدحونه، وهذا ما نلمسه جليا في الشعر الشعبي الخليجي .

ويأتي هذا البحث، ساعيا إلى تقديم إطلالة عن أثر البحر – مكانيا وسوسيولوجيا – على الإنسان الخليجي عامة، والشعر الشعبي خاصة، وفي سبيل هذا الهدف جاءت خطة البحث موزعة على أربعة مباحث:

الأول: الخليج العربي: رؤية مكانية للبيئة والفن الشعبي .

الثاني: الخليج والإنسان: حياة اجتماعية وعمق ثقافي .

الثالث: البحر في الأغنية الشعبية الخليجية .

الرابع: البحر في الشعر الشعبي الخليجي .

فهو منقسم إلى شقين: شق نظري يتعلق بتقديم صورة جغرافية ومكانية واجتماعية عن الخليج العربي، وشق تطبيقي يدرس أثر البحر على الأغنية الشعبية والشعر الشعبي الخليجيين، بوصفهما وجهين لعملة واحدة ، فالأغنية ما هي إلا شعر شعبي مغنى، والشعر إذا انتشر صار أغنية، ولا يمكن فصل الأغنية عن حياة البحارة، فهي لازمة من لوازمهم. مع الأخذ في الحسبان أن للأغنية أشكال عدة تصاغ وفقا لها .

أسأل الله العلي القدير أن أكون قد وفقت في تحقيق هدف البحث ، كله أو بعضه، إنه سميع مجيب الدعاء .

المبحث الأول

الخليج العربي
رؤية مكانية للبيئة والفن الشعبي

البحر التعريف والماهية :

البحر متضاد « البر»، فإذا كان البر هو اليابسة، بما عليها من وديان وسهول وهضاب وجبال، فإن البحر هو: تجمع الماء الكثير المالح أو العذب، وقد غلب عليه الملح، وقد سمي البحر بذلك لعمقه واتساعه[1] .

ويتمثل مصطلح « البحر » – في هذا البحث – في الخليج العربي، هذا التجمع المائي الذي يتوغل اليابسة في قارة آسيا، مكونا تجمعات بشرية منذ القدم، تعايشت على خيراته، وتعايش في قلوبها، وامتزج – بوصفه مكونا أساسيا ومعيشيا – بسلوكياتها، وفنونها، وآدابها .

وبالنظر إلى الخليج العربي، من الوجهة الجغرافية، نلاحظ أنه لسان ممتد من المحيط الهندي إلى أعماق اليابسة فاصلا ما بين الجزيرة العربية والأراضي الإيرانية، ويقع رأس الخليج العربي عند خط عرض (30)، ويسير موازيا تقريبا للبحر الأحمر الذي يقع عند نفس خط العرض[2]. والخليج العربي مسطح مائي ضيق غير متسع[3] والخليج العربي كثير التعاريج، والشعب المرجانية ، وتكثر فيه الجزر[4].

ويكوّن الخليج العربي مع البحر الأحمر ما يسمى شبه الجزيرة العربية، وقد نالت صفة العربية، لكون العرب يعيشون فيها منذ آلاف السنين، ويكاد اللسان العربي هو اللغة العربية الوحيدة السائدة في شبه جزيرة العرب. وبالطبع فإن الجغرافيا انعكست بطبيعتها على السكان، فنرى سكان الجزيرة قد توزعوا ما بين: أهل البحر، وأهل البر، فأهل البحر الذين سكنوا الشواطئ، واستفادوا من خيرات البحر: صيدا وغوصا وتجارة، وأهل البر هم من تحملوا شظف البر الفقير، فرعوا الأنعام، وزرعوا مناطق قليلة من الأرض.

وعلى ضفاف الخليج العربي، هناك الكثير من السكان استوطنوها منذ القدم، وكثير منهم ممن هاجروا من أعماق الجزيرة العربية، وتكيفوا مع البحر والمناخ، فاشتغلوا بمهن البحر، وساهموا في ترسيخ الوجود العربي على الشاطئ الخليجي، لذا بات منسوبا إلى العرب، باسم « الخليج العربي » .

وهناك من يختلف على تسميته منذ القدم، حيث يُسمَّى في كثير من المراجع الأجنبية بالخليج الفارسي، إلا أن كثيرا من الباحثين يرجعون هذه التسمية إلى زمن الأسكندر الأكبر، حين عجزت قواته البحرية عن السير باتجاه الساحل الغربي، نظرًا لضحالة المياه فيه، وكثرة الرواسب الرملية، فاتخذت سفن الأسكندر الساحل الشرقي، وأطلقت اسم الخليج الفارسي عليه، حيث إنه قريب من بلاد «الفرس»، إيران حاليا. ولكن الكثير من الجغرافيين حققوا هذه التسمية، فوجدوا أن سكان الساحل الغربي للخليج ورأسه هم من العرب، أما الساحل الشرقي فهو إقليم «عربستان» الواقع جنوب غربي إيران، ومن التسمية «عربستان» ندرك أن السكان المقيمين فيه هم من العرب، حيث توجد قبائل عربية – مثل بني كعب، وبني تميم – قد اتخذت من هذا الساحل موطنا منذ القدم[5].

وقد عبّر الشاعر «الأخنس بن شهاب التغلبي» عن مدى تآلف سكان الخليج مع بيئتهم، فامتدح أمجاد البحرين وأهلها، فقال :

لك أناس من معد عمـــارة
عروض يلجـــأون إليها وجانبُ
يكثر لها البحران والسيف كله
وإن يأتها بأس من الهند محارب[6]

فالأخنس عميق الانتماء لأرض البحرين، ويرى أنها موطن الخيرات، والملجأ للبحارة في الخليج، وأهلها لا يسكتون على الضيم، بل يحاربون من يهاجمهم، وفيها إشارة واضحة إلى أن بيئة الخليج جمعت مهن البحر والبر.

الفنون الشعبية: رؤية مكانية :

عند دراسة الشعر الشعبي في الخليج، ينبغي التوقف عند اصطلاح «الفنون الشعبية»، الذي ينبثق منه «الشعر الشعبي» وقد أفسح المجال لدراسة الشعر الشعبي: روافده، وأشكاله المتعددة.

تعد الفنون الشعبية أو الفولكلور Folklore مرآة للحياة الشعبية، وتساهم في تصوير شخصية

المجتمع البشري وجوانب الحياة المعيشة. فالأعمال الأدبية والفنية ثمرة نتاج علاقة المبدع بمجتمعه، وهي علاقة معقدة، تتشرب من المجتمع القيم والعادات والتقاليد والعقائد والأحلام والإحباطات، والفولكلور من أكثر الفنون التي تعبر بصدق عما يسمى الثقافة الشعبية.

ولعل أكثر التعريفات شمولا لمصطلح الفولكلور أنه: العقائد المأثورة وقصص الخوارق والعادات الجارية بين العامة من الناس، وكذلك ما انحدر عبر العصور من السلوك والعادات والتقاليد والمعتقدات الخرافية، والأغاني الروائية والأمثلة الشعبية وغيرها[7].

تؤثر الظروف الجيولوجية وشكل السطح المكاني على مكونات التراث الشعبي، وسيظل هذا التأثير المكاني راسخا في الفنون جميعها، رغم ثورة المواصلات والاتصالات،

وقد شمل هذا التعريف مختلف جوانب الثقافة الشعبية والتراثية، ولكن المعيار المشترك بين هذه الجوانب هو التلقي المباشر، سمعيا وشفهيا، الذي يتم توارثه بين الناس في منطقة ما. وقد يكون الفن الشعبي مدونا بالفعل وقد بات هذا واقعا الآن، ولكنه يظل ضمن دائرة الشفاهية التي تتردد بالنقل والتلقي بين الناس. وبعبارة أخرى: « فإن الذي يميز الفولكلور عن بقية ألوان الثقافة في المجتمع الحديث هو ترجيح العناصر المنقولة على العناصر المكتسبة بالتعلم» [8]

والطابع المميز للتراث الشعبي، بوصفه معرفة علمية، أنه أولا معرفة ديمقراطية لجميع فئات الشعب، لا حكرا ولا وقفاً على طبقة خاصة، أو تجربة خاصة، أو معرفة خاصة، بل هو مشاع لجميع الطبقات والأفراد[9].

كما أنه صادر عن فئات بشرية تجمعها عناصر ثقافية مشتركة: اللغة، التجاور المكاني، العيش المشترك، العادات والتقاليد..إلخ، فلا يتكون تراث شعبي في تناء مكاني، أو اختلافات بشرية لغوية وعرقية وسلوكية، وإنما الحد الأدنى من عوامل تكوين هذا التراث: لغة واحدة (أو لهجة)، مكان واحد، ومن الممكن وجود اختلافات دينية أو مهنية أو عرقية.

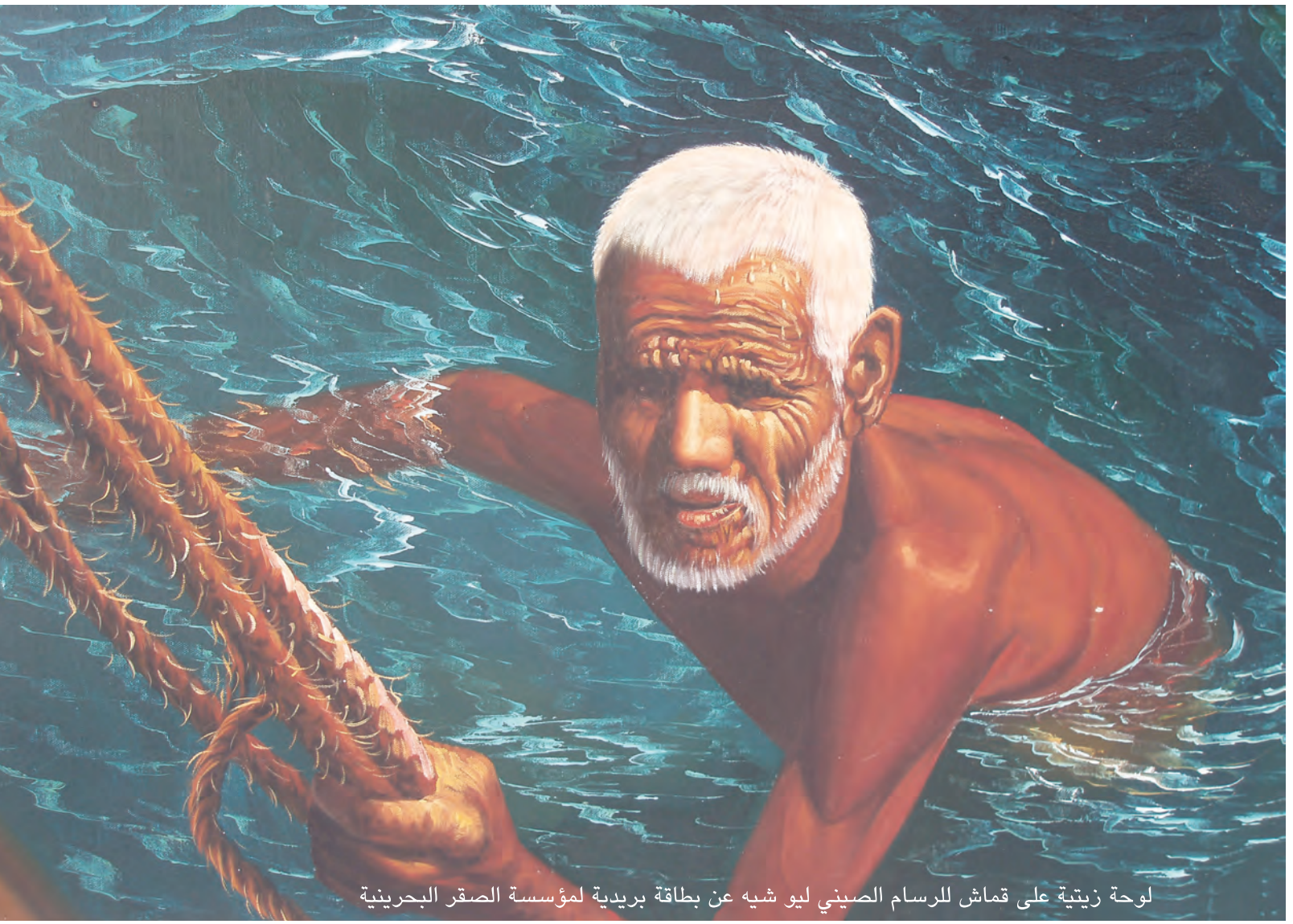
والفنون الشعبية جزء من الفن، ودراسة الشعر الشعبي فرع من الدراسة الأدبية[10] ويتأثر تبعا لذلك بمناهج البحث في الأدب والنقد.

وهناك اتجاهات عدة لدراسة الفنون الشعبية منها: الرومانسي و الاستعاري والأسطوري والتاريخي والجغرافي [11] ويتناول هذا البحث الاتجاه الجغرافي، الذي يعنى بانعكاس الجغرافيا، طبيعة وتعايشا، على الفنون الشعبية عامة، والشعر الشعبي خاصة.

وبعبارة أدق: الاتجاه المكاني وهذا أمر واقع بحكم أن الفن الشعبي لصيق بالذات المبدعة، وهي بدورها لصيقة بالمكان، تمتزج به، وتعكس طبيعته، فالمكان موطن الإقامة، والرزق، بل تفرض طبيعته على قاطنيه أشكال البناء، وأنواع المهن والحرف، ونوعية الطعام وعاداته، وكذلك تنعكس العوامل المناخية على المزاج والشخصية. وكذلك تؤثر الظروف الجيولوجية وشكل السطح المكاني (الظروف البيئية التطبيقية) على مكونات التراث الشعبي، وسيظل هذا التأثير المكاني راسخا في الفنون جميعها، رغم ثورة المواصلات والاتصالات، لأن المكان ليس بعدا أو قربا، بقدر ما هو نمط جغرافي شامل، يفرض أشكاله على السكان، عملا وبناء وطعاما وخلقا وعادات وفنونا [12].

وقد عدّ النقد الأدبي المكان مكونا من مكونات النص الأدبي، بل منبعا من منابع الخيال والوجدان والفكر في النصوص الإبداعية: الشعبية المصاغة باللهجات المحلية، والفصيحة المسجلة باللغة الفصيحة.

فالمكان الذي « ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تحيز»[13]، هنا، نرى البعد النفسي للبشر في معيشتهم المكانية، فنحن نحيا بعقولنا، وقلوبنا في المكان، وذكرياتنا لها خصوصيتها المكانية، التي تختلف من شخص لآخر، في تصورهم وتحيزهم للمكان الواحد، ولكن يبقى قاسماً مشتركاً ملامحه مكانية. فالبيئة البحرية – مثل الخليج العربي:– الجميع يحيا مع البحر، ويرتزق من البحر، وهناك خصوصية في الذكرى: مؤلمة أو سعيدة، مع البحر، أو من يعيشون معه على البحر .



لوحة زيتية على قماش للرسام الصيني ليو شيه عن بطاقة بريدية لمؤسسة الصقر البحرينية

فالمكان فيه جاذبية فـ« إننا نجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية، في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية، ومن ناحية أخرى فإن المكان المعادي (الآخر البعيد) لا يكاد يكون مذكورا» [14].

هذه الألفة صاغها باشلار في تعبير دقيق « ألفة المتناهي في الكبر»، ذلك أن الكبر مقولة فلسفية، تعبر إلى حلم يقظة، وأحلام اليقظة تتغذى على كل أنواع المشاهد المكانية والشخصية. ولكن ليست الذاكرة هي التي تستعيد علاقة الإنسان بالمكان، وإنما الخيال وحده قادر على تضخيم الصور الكبيرة دون حد فالواقع أن حلم اليقظة منذ لحظته الأولية هو حالة ذات طابع محدد، لا نشهده وهو يبدأ، ولكننا نرى عوارضه وآثاره[15].

إذا كانت الذكرى ملكا لكل فرد، ولها خصوصيتها الفردية، فتتعدد الذكريات وتتنوع بتنوع البشر في علاقاتهم المكانية والشخصية. ولكن الخيال لا يملكه الجميع، وإنما يخص فئة من الناس ، هم المبدعون الحالمون، أدباء، شعراء، رواة، قصاصون، تشكيليون، مغنون ..إلخ، هؤلاء يصوغون وجداناتهم في الإبداع، معبرين عن الوطن والإنسان، «ويتضح من هذا أن الأعمال الفنية هي حصيلة ثانوية لوجودية الكائن الذي يتخيل، في اتجاه أحلام اليقظة إلى المتناهي في الكبر هذه،

تكون الحصيلة الحقيقية هي وعينا بالتضخيم، إننا نشعر عندها أننا انتقلنا إلى كبرياء الوجود المعجب»[16] .

فكبرياء الوجود ناتج عن تصوير المبدع لجزئية في المكان بطريقة «ألفة المتناهي في الكبر»، فالشيء الصغير يصبح متضخما في رؤية المبدع الحالم، لأن علاقة المبدع به علاقة حالمة، رفعته إلى مستوى هائل في الكبر، مستوى الألفة. والمكان هو الجغرافيا، وحين « يقدم شاعر بعدا جغرافيا، فهو يعرف أن هذا البعد يجري تحديده في نفس اللحظة، بسبب كونه مغروسا في قيمة حلمية ما»[17]، المكان مغروس في أعماق الشاعر انتماء وحياة، لذا يصوغه إبداعا .

الشيء الصغير يصبح متضخما في رؤية المبدع الحالم، لأن علاقة المبدع به علاقة حالمة، رفعته إلى مستوى هائل في الكبر، مستوى الألفة.

إن ذكر عناصر المكان، وجزئياته له دور مهم في إضفاء الصبغة الواقعية على الإبداع، وعلى حد تعبير « جوليا كريستيفا» فإن «المكان يقوم بدور مهم في تجسيد المشاهد مما يكسب هذا الأعمال جزءًا كبيرًا من واقعيتها» [18]. وفي حالة انزواء المكان في الإبداع، فإنه يفسح لتصور الحركة في العقل، كي يتخيل مكانًا يكون موضعًا للأحداث، وفي حالة قيام الوصف المكاني بدوره في الإبداع فإنه يصبغ النص بصبغته، ولا يمكن تفسير النص إلا في ضوء دلالة المكان، ومعطياته التي تبدو في النص الشعري، كأن يعبر الشاعر عن الغوص والسفر والصيد، وهي معطيات مكانية، لأنها ناتجة عن تعايش حياتي للسكان مع طبيعة المكان الذي هو بيئة بحرية.

فالمكان يتداخل في العالم السردي الإبداعي، كي يضفي بعدًا من المادية المكانية المتخيلة، ويساهم في تكوين الصورة في تشكيل الفكر البشري، وبعبارة أخرى، فإن السارد يبدع شعرًا في مكان متخيل، ولكنه قد يقع في مناطق مغايرة للواقع المكاني الذي يتواجد فيه القارئ [19].

تعميقا لنقطة الواقعية، فإن تعريفها أنها «تصور العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس، ويصور القوى التي تسبب لهم الضرر، ويصور الروابط التي تؤلف بينهم»[20]، فدور الفن هنا تصويري لما هو قائم في البيئة والمجتمع. أي « أن الفن الواقعي يعكس تاريخ زمانه، إنه يمنح الناس وعيا بالنسيج العريض للمجتمع الذي يعدون هم جزءا منه، ويبين لهم كيف أن مشكلاتهم إنما يشاركهم فيها الآخرون مشاركة تتم على مستوى عريض، ومن ثم يخلق شعورا بالقربى فيما بين الناس الذين لهم حياة ومشكلات مشتركة»[21] .

إن الشعور بالقربى ناتج في الأدب الشعبي عن هذا التأثير المترسخ في النفس، لما يردده الناس من أغنيات وأشعار، بلغة سهلة، تتصل بحياتهم اليومية، وبالهموم المشتركة التي تجمعهم، فقد جمع الأدب الشعبي عنصرين: لغة يسيرة متداولة بين العامة البسطاء، ومضمون واقعي معيش.

فالأدب الشعبي ثمرة الضرورة، لم ينشأ عن فراغ من العمل والكد، وإنما نشأ ليكفي ضرورة العمل والعلاقات الاجتماعية والحاجة الروحية والنفسية، بإزاء الطبيعة، ومؤدى صدوره عن الضرورة انطباعه بالواقعية على نحو منطقي غير مصطنع ولا متكلف [22].

ودراسة الشعر الشعبي الخليجي نموذج فعال للفنون الشعبية: الشعر والأغنية بوصفهما انعكاسا للمكان، والعلاقات الاجتماعية، وهموم الإنسان.

الشعر الشعبي والأغنية الشعبية، رؤية مكانية سوسيولوجية:

يعد كل من الشعر الشعبي، والأغنية الشعبية، من أبرز الفنون اللصيقة بالتجمعات البشرية، فهما فنان قوليان، سهل ترديدهما، والشعر الشعبي هو أساس الأغنية الشعبية، ومؤلفو الأغاني في العادة هم الشعراء، وكثير من الأغاني كانت شعرا، ثم جرى تلحينها وغناؤها.

فالشعر الشعبي: هو الشعر الذي يصدر عن شاعر من الشعب، بلغة الشارع اليومي، معبرا عن هموم الناس كل يوم، الحياتية والمعاشة، القيم والسلوكيات، كما يراه رجل الشارع.

إن الشاعر الشعبي ينفعل بالمجتمع الشعبي من حوله، فيصور ما يراه الناس، بنفس مفرداتهم، وتعبيراتهم، المعبرة عن ثقافاتهم، ومعتقداتهم. وهو بذلك يفترق عن الشاعر « الرسمي » أو الذي يبدع

بالفصحى، فمهما اشتهر، تكون دائرته محدودة، بطبقة معينة، تتفهم فصحاه، وتراكيبه اللغوية. فالشاعر الشعبي مرتبط دائما بالناس، برؤاهم، بأحاسيسهم، بقيمهم [23].

أما الأغنية الشعبية فهي: قصيدة شعرية ملحنة، تعتمد موسيقاها على السماع، وليس على نوتة موسيقية مكتوبة، وتظل متداولة، أزمنة طويلة، حيث تتناقلها الذاكرة من جيل إلى جيل، وتغنى جماعية أو فردية [24].

والأغنية الشعبية ترتبط بوظيفة اجتماعية محددة، [بغض النظر عن مجهولية المؤلف والملحن أو معلوميتهما] وقد ساهم أفراد المجتمع في تأليفها وتلحينها، على مدى سنوات طويلة، وبشكل ما ظلت باقية وهي تؤدى في العادة جماعيا[25].

إن الباحث – في هذا البحث – يعتمد مفهوما: أن الشعر الشعبي هو نتاج مؤلف معلوم أومجهول، وهو يترادف في ذلك مع مفهوم الشعر العامي، وهو اتجاه شائع بين بعض الفولكلوريين العرب، على الرغم من أن :«عامية اللغة، لا تعني بالضرورة والحتم شعبية الأدب، فهي – أي العامية – ليست سمة فارقة بين ما هو شعبي وما هو غير شعبي..، ولكنها على أية حال قد تبدو طاغية في عصور الازدواج اللغوي، وبخاصة حين تكون الهوة شاسعة بين لغة الحديث ولغة النظم»[26] .

ومن هنا، فإن دراستنا للشعر الشعبي في الخليج، لا تشترط أن يكون من سمات الأدب الشعبي كونه مجهول المؤلف، « لا لأن دور الفرد في إنشائه معدوم، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على المبدع الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع، بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوي أثرا فنيا بتوافق ذوق الجماعة وجريا على عرفهم من حيث موضوعه وشكله»[27] كما أن عدم انتساب بعض الأعمال الشعبية إلى مؤلف – في أحايين كثيرة يعود إلى أن أسماء المؤلفين لم يكشف عنها في حالات، أو ضاعت مع الزمن، كما أن النص لا يحفظ إلا في ذاكرة الراوي أو القاص، وهذا معرض للتبديل والتغيير، وقد ينسب النص إلى الراوي لا إلى المؤلف[28]

إننا ننفتح على الشعر الشعبي الخليجي أو الأغنية، من منطلق أنه فن قولي شعبي يتردد، فرديا أو جماعيا، معلوم المؤلف أو مجهوله، فما يهمنا النصوص المتوافرة بين أيدينا، التي تعبر عن البحر بوصفه ذا رؤية مكانية وسوسيولوجية (اجتماعية). وبعبارة أخرى، فإن الدراسة لا تقف كثيرا عند المؤلف، بقدر ما تدرس النص، بوصفه مرآة: مكانية للبحر، وسوسيولوجية للمجتمع البشري المتعايش مع البحر، وعلى ضفافه، مع الوقوف عند الظواهر الجمالية المميزة له.

فتاريخ الجزيرة العربية عامة، والضفاف المتاخمة للخليج العربي لا يمكن أن يكتب بدقة واستقصاء وشمول، إلا إذا تم تسجيل التراث الشعبي، ولا سيما الشعر العامي والقصصي والأخبار؛ مما يعد سجلا حافلا لوصف الحياة[29]، ويوسم الشعر الشعبي في الخليج بالشعر النبطي، وهو ما يطلق على الشعر العامي أو البدوي، وهو عامي لأن لغته تخلصت في كثير من الأحيان من بعض الظواهر التي تلتزمها الفصحى، وبروز ظواهر لغوية وصوتية مثل الترقيق والتفخيم والشنشنة والنطق العامي لكلمات فصيحة، والخلو من قواعد النحو والصرف[30] ونبطي لأسباب عدة أرجحها أنه «استنبط» بمعنى استحدث من الشعر العربي الفصيح[31]، ولكن ينبغي التأكيد على أن المقصود بالشعر الشعبي الخليجي هو الشعر النبطي، وكلاهما بمسمى واحد، ولكن يرى الباحث أن اعتماد مصطلح الشعر الشعبي الخليجي مناسب للبحث، من أجل ربطه بالفنون الشعبية بشكل عام، فمفهومها يتفق معه، ومن أجل توحيد المصطلح بشكل خاص بين باحثي الفنون الشعبية في الخليج، وبشكل عام مع حركة دراسة الفنون الشعبية في العالم العربي، والعالم أجمع. كما أن اصطلاح «الشعر الشعبي» أعم يشمل الشعر والأغنية وسائر أشكال الشعر الموزون العامي. ويتفق مع ذلك العديد من الباحثين المعنيين بجمع الشعر الشعبي ودراسته، خاصة أنه مرتبط بمصطلح أعم هو «الأدب الشعبي»[32]

تاريخ الجزيرة العربية عامة، والضفاف المتاخمة للخليج العربي لا يمكن أن يكتب بدقة واستقصاء وشمول، إلا إذا تم تسجيل التراث الشعبي، ولا سيما الشعر العامي والقصصي والأخبار؛ مما يعد سجلا حافلا لوصف الحياة

وهذا ما سيتناوله المبحث الثاني، حيث سيتناول تفصيلا أوجه معايشة الإنسان على الخليج العربي للبحر: سكنا، وارتزاقا، وفنا.

المبحث الثاني
الخليج والإنسان
حياة اجتماعية وعمق ثقافي

ارتبط الإنسان على ضفاف الخليج العربي بالبحر ارتباطا مباشرا، وقد لعب البحر دورا مباشرا في تشكيل طابع الحياة الاجتماعية والاقتصادية في دول الخليج، وتغيرت سلوكيات أبناء البادية العربية الذين هاجروا من أعماق الجزيرة في الوسط والجنوب إلى شواطئ الخليج منذ مئات السنين، فمنذ القرن الثالث الميلادي هاجرت قبائل من أواسط الجزيرة العربية على شكل هجرات متتالية واستوت على الشاطئ الشرقي والجنوبي، ومن هذه القبائل الأزد، واشتهروا بصناعة السفن والتجارة البحرية وكذلك: عبد القيس وتميم وبكر بن وائل [33].

لقد تركوا حياة الرعي والتنقل، وتكيفوا مع حياة البحر التي تتطلب استقرارا في قرى جانب البحر، وعملوا في الغوص والصيد والتجارة، ضمن ما يطلق عليهم مصطلح الحضر، أي المستقرون في قرى ومدن، وقد وجدنا تزاوجا في الحياة فهناك قبائل بدوية رعوية كان أبناؤها يمارسون الرعي، فإذا حان موسم الغوص عملوا فيه، فجمعوا ما بين الحياة الحضرية والبدوية، ونؤكد أن ليس سكان ضفاف الخليج من قبائل البدو العربية جميعهم، فمنهم سكان سابقون عليهم منذ القدم، وهذا ما أكدته الحفريات والآثار[34]، وإن كانت هناك حركة راصدة للهجرة الكبرى للقبائل الداخلية من نجد وما جاورها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث انضمت هذه القبائل إلى حياة البحر، واندمجت فيه[35].

إن حياة البحر مفتوحة بين الأمم والشعوب، فالبحر حلقة تواصل ومعبر بين الأقطار، ويسجل التاريخ أن القبائل العربية البدوية تغيرت كثيرا، في تقاليدها المتوارثة، ونمط معيشتها، بما يتناسب مع حياة البحر [36] ولكنه تغير محمود ومحدود؛ فقد ظلت القبائل على لغتها العربية، وعلى تآلفها العشائري، وتفاخرها بانتسابها العربي البدوي، وفي نفس الوقت، لم تتمسك بالحياة البدوية، وإنما اندمجت في المجتمعات الحضرية، وتفاعلت معها، فلم يكن هناك صراع طبقي بين العشائر والعائلات، وإنما ساد الانسجام، حيث غلب على المجتمع تقارب في مستوى المعيشة والدخل، وإن كانت النزعة الأبوية هي المسيطرة: من خلال الأب رب الأسرة، ثم شيخ العشيرة، ثم النوخذة قائد السفينة فالشيخ الأمير الحاكم[37] فحياة البحر حركة ونشاط، كحركة الموج بين مد وجزر، حياة أخذ وعطاء، لقاء ووداع، مثل حركة المجداف، وعندما تنتقل السفن من مكان إلى مكان، تُتَناقل الأخبار وتصاغ الأفكار، وتتداخل الثقافات خلال مواقف الأخذ والعطاء، في تبادل البضائع وشراء المنتجات. لقد دفعتهم حياة البحر بأخطارها في رحلات الغوص والتجارة والصيد، فالأخطار تحتاج إلى تكاتف جماعي [38]، وحياة البحر نفسها حياة جماعية، فالنشاط الفردي فيها محدود جدا، فجميع الأنشطة من غوص وتجارة وصيد تستلزم تضافر المجموع، من أجل الأمان الشخصي لهم في العمل، فالسيب مسؤول عن الحبل الذي يربط الغواص، وعلى ظهر السفينة: النهام (المغني)، الطباخ، البحّار...، الكل يعمل في فريق واحد، من أجل إنجاح العمل، وعلى البر الأسر، تعيش في بيوت متجاورة، وحواري ضيقة، تعبر عن الحميمية الاجتماعية، فالأزواج غائبون، والنساء يقمن بوظيفة الأب والزوج، بجانب رعايتهن لأبنائهن.

وقد أقيمت حياة بحرية حافلة، حيث وصلت السفن الخليجية إلى الهند والصين وكوريا [39]، كما وصلوا إلى السواحل الأفريقية، وأحضروا منها العاج والعبيد والجواري والعطور والتوابل والأخشاب والزيوت، كما جلبوا من الهند السيوف والقرنفل والفلفل والأرز والمنسوجات والأدوية والأحجار الكريمة[40].

أصبح البحر أساسا في الحياة اليومية، حيث استغل الناس مياه البحر في كثير من حاجياتهم اليومية، فنظرا لشح المياه العذبة من الآبار أو الأمطار، كانت مياه البحر بديلا في غسل الأواني، والملابس، ورش الطرقات، والاستحمام، وغسل الأبسطة والسجاد، وقد كانوا يقودون الأغنام لمياه البحر للسباحة والتبريد من لفح الشمس الحارقة،

ومن المظاهر المألوفة قديما: النساء يحملن ملابس الأسرة في ربطة قماشية كبيرة، ويذهبن بها إلى البحر، ويستعملن العصي للضرب على الملابس من أجل تنظيفها، ويظللن طوال النهار حتى تجف الثياب على الصخور، ثم يجمعنها ويعدْن إلى المنازل[41]، كما أدركوا قديما أن مياه البحر المالحة فيها الرزق: أسماكا ولؤلؤا، وفيها العلاج أيضا، فمن الثابت أنهم كانوا حريصين على تحميم الذكور الصغار بعد ختانهم في مياه البحر أياما عدة، لما لأملاح الخليج من أثر بالغ في شفاء الجروح، وتطهيرها من التلوث[42].

أما أسماك الخليج فهي أساس في الوجبات الغذائية، لرخص ثمنها، وتوافرها دوما، والجميع يجيدون صيدها: نساء ورجالا وأطفالا، فكانوا يتناولونها في طعام الغداء والعشاء، ويأكلونها: مجففا أو مملحا أو مشويا [43].

وعُدَّ الغوص المصدر الأكبر للدخل؛ فهو مصدر اللؤلؤ، ومجلب الثروة الكبيرة، لذا، فقد أقيمت حياة اجتماعية حافلة بالتقاليد والعادات حسب مواسم الغوص، ابتداء وانتهاء، فحفلات الزواج تقام في أوقات غير متعارضة مع موسمه، وكذلك تواكبت حركة صناعة السفن وبناء المساكن وتنظيم التجارة مع الغوص، صعودا وهبوطا، حسبما يجود به موسم اللؤلؤ من رزق[44]، وقدرت حجم تجارة اللؤلؤ في مطلع القرن العشرين بحوالي 70 مليون روبية، في بلدان الخليج العربي مجتمعة [45].

المبحث الثالث
البحر في الأغنية الشعبية الخليجية

مرت الإشارة في المبحث الأول إلى أن كثيرا من الأغاني الشعبية كانت في الأساس شعرا يلقى، وترددده الألسنة، ومن ثم غناه المنشدون والنهامون والمغنون في رحلاتهم البحرية، أو مجالس سمرهم على البر، وبعض الأغاني كانت تؤلف خصيصا للغناء، وبعضها متوارث، مجهول المؤلف.

والملاحظ أن البحر احتل مكانة كبيرة في الأغنية الخليجية، بداية من أغاني الأطفال، إلى أغاني العمل والزواج والأعياد.

أغاني الأطفال:

تشكل أغنية الطفل معلما شعبيا بارزا، فأي مجتمع يحفل بأغاني الأطفال، التي تنقل عالم الأطفال، سواء الأغاني الموجهة من الكبار إلى الأطفال، مثل أغاني الأم إلى رضيعها أو ولدها الصغير أو ابنتها، أو أغاني الأطفال فيما بينهم في لعبهم، ونلحظ بداية مدى أثر البحر (المكان والمفردات) في الأغاني .

فها هي الأم تناغي ابنها وتقول:

جنج سِمانَه وجنج ابياجه
وجنج رابيه بشط القراحه
يعل صيادج ينقص يمينه
ويعل الحالج ما يلقى راحه [46]

تصف الأم ابنها بسمكة السمنة أو البياجه الممتلئة الكبيرة، التي تعيش في شط القراحه حيث الغذاء الوفير، وتدعو على صيادها أي من يضمر لها الشر ويتصيد أخطاءها، أن تقطع يده اليمنى، وهي أهم عضو في الإنسان، وتدعو على كل من يأكلها ألا يجد راحة في حياته .

إننا أمام أغنية نابعة من أعماق البحر، من عالم الأسماك: (سمانه، ابياجه)، وهما من الأسماك الشائعة في الوجبات الخليجية. لم نجد المشبه: الابن، بل وجدنا المشبه به السمكتين مباشرة، وعشنا أوصاف السمكتين، فهما من خير الأسماك، سمنة، ومنبع عيشها صاف وفير

الغذاء، وهذا دليل على تشرب الأمهات المغنيات أو بالأدق منشيء النص (المجهول) بمعلومات دقيقة عن السمك ومكان عيشه، وتتطور الأغنية من مدح الطفل بالسمنة، وطيب المأكل مثل السمكتين، إلى الدعاء على كل من يصيب الطفل بالشر بأن يفقد الراحة في حياته، وتقطع يمينه، وقد توسلت الأغنية في الشر بالصياد (يعل صيادج ينقص يمينه) فالصياد / الشرير، والسمكة / الطفل. إنها تعبر عن عالم بحري، الطفل الصغير يدركه، والأم متشبعة به، وفي الخلفية حنان أمومي، أسلوبه الأغنية والدعاء، حماية للطفل من كل شر .

ومن أغاني الأعياد الشائعة:

يا طَرْفه .. يا هلال العيدْ
يا حِصِ ما يبي تنجـيدْ
وأمدحٍ طرفه بعد وأزيد
وأمدح طرفه بمصلى العيد[47]

هنا نرى المدح بطريقة مختلفة : فطرفة (اسم علم نسائي) ممدوحة بالنداء عليها ونسب هلال العيد إليها، وهذا راسخ في أعماق الأطفال بالفرحة والمرح والمال (العيادي)، ثم تمدح طرفة بمصلى العيد: بركة الإيمان، وفرحة التجمع لأهل البلد، فالكل يخرج للصلاة يسلمون على بعضهم البعض. ويظهر أثر البحرفي النداء على طرفه بأنها: « يا حِصِ ما يبي تنجـيدْ» والحص هي اللؤلؤ غير المَثقوبة، دلالة الجمال والعذرية، وأنها مخلوقة مكتملة الملامح الحلوة، لا حاجة بها للتزيين. وفي نهاية الأغنية: تأكيد على المدح بهذه الخصال، وهي ليست خصالا بقدر ما هي: علامات زمنية (هلال العيد) أو زمانية مكانية (مصلى العيد)، أو شيئية بحرية (حصة)، وهي تشي بالفرحة، والبركة، والتلاقي، والجمال.

ومن أغاني السخرية الطفولية: مبارك ما تعشّى

تحله الصافي امحشى
وأكل سولي ابسوليّه
واكل منين شـعريّه
وأكل قلة خنـيزيه
وشرب بكرة حنينيه
وكِلّه ما تعـــشى[48]

فهذا الولد يقول إنه لم يتعش، بينما أكل: سمك الصافي المحشي، وبعض سمك ابسوليه، وكيسين من الشعرية، وسلة تمر أحمر (خنيزية)، وقربة ماء. إنها أغنية ساخرة لمن يتظاهر بالجوع المستمر من الأطفال، وتقدم صورة كاريكاتورية، تشابه صورة الذي يدعي الجوع، وفي بطنه خروف كامل. بالطبع الطفل لم يأكل كل هذا، فهذا طعام جمل، وإنما السخرية الكاريكاتورية واقعة، وتذهب باسم مبارك (الطفل) بين الأطفال، ليكون محل سخرية، فبدلا من أن يكون مباركا في طعامه (مثل اسمه)، محيت البركة من طعامه، وصار اسمه عكس فعله.

أصبح البحر أساسا في الحياة اليومية، حيث استغل الناس مياه البحر في كثير من حاجياتهم اليومية، فنظرا لشح المياه العذبة من الآبار أو الأمطار، كانت مياه البحر بديلا في غسل الأواني، والملابس، ورش الطرقات،

أغاني رحلات الغوص:

وهي أغانٍ ذات صلة بحياة البحر نفسها ، حيثُ نرى حياة ترديد جماعية بين جميع أفراد المجتمع، لهذه الأغاني في مواسم بعينها.

تبدأ الأغاني في العمل مع تحريك البحارة للسفينة إلى الماء، عبر «طعوم خشب أسطوانية» وهم يقولون سلامات، ويغنون:

البارحة يا أعمامـــي
عن ما جرى في منامي
عطشان والقلب ظامي
من شافني قال لحّـــول
لحّول يا وليد حـردان
محارب بالقوع بـردان
يبغي سواعد تشله[49]

الأغنية تشي بشكوى من الغربة، إنها شكوى متقدمة، فهم لا يزالون لم يقلعوا بعد من الشاطئ، ولكنهم يسترجعون ذكريات الفراق الماضية، القلب ظامي فيها إلى الأهل، الرجل في غربتين: غربة على ظهر السفينة، وغربة في أعماق البحر، وقد عبر عنها بـ: «محار بالقوع بردان» لفظة بردان،

التي وإن أعطت دلالة البرد في المياه، ولكنها تشي بدلالة الغربة في الأعماق عن السفينة وعن الأهل، وجها لوجه أمام الموت. فالأغنية تقف في منطقة بين الحلم والحقيقة، الحلم «عن ما جرى في منامي» والحقيقة «محار بالقوع بردان، يبغي سواعد تشله»، والحلم يسترجع أشق لحظات الغربة، حين يكون الغواص في القاع، منتظر لحظة انتشاله للسفينة.

وعندما يتم تعويم السفينة وترفع أشرعتها معلنة الرحيل، يرتفع صوت النهام (المغني)، مرددا :

صلوا على النبي
ربي كريـــم ســـتار تعلم بحالي والأسرار
سبحان ربـي هـدانا اللي هدانا على الديـن
إحنا ضعاف مساكين مولاي نظرتك بالعين
توفي ديـون علـينا توفي ديـون الثقـالى
الأولـى والتـــوالى يا موفي الدين يا الله[50]

إنهم في بداية الرحلة، لا يعلمون الآتي من الرزق، فهو غيب بيد الله، ولكنهم يعلمون ديونا تراكمت عليهم طيلة الشهور المنصرمة، عليهم أن يعملوا بجد، لتسديدها، فهم في حالة الضعف: «إحنا ضعاف مساكين مولاي نظرتك بالعين» فالدين يكسر النفس، ويشعرها بالهوان، وقد أصبح مطمحها الآن: القدرة على تسديد هذه الديون. الخطاب الشعري هنا: خطاب مفعم بالإيمان، وفيه نداء يخلط الذاتي بالجماعي: «ربي كريم، تعلم بحالي»، «هدانا، إحنا، ديون علينا»، فالنهام المغني يتحدث عن نفسه فهو واحد من هؤلاء الضعاف، ويتحدث عن المجموع، رفاقه على ظهر السفينة وفي الرحلة .

فقبل الرحلة بأيام كان النوخذا يستدعي البحارة إلى ديوانيته لاستلام سلفهم المالية، وكانت تقيد على كل بحار، وتخصم من حسابهم في رحلة الغوص، ومن هذه الأسلاف ما يدفع في فصل الشتاء، وهي بمثابة ضمان لاستمرار عمل البحارة مع النوخذا في الموسم القادم. وحين يتسلم البحار سلفته المالية، كان يقوم بتجهيز أسرته بالمؤونة: الأرز والسمن[51] والحنطة، ثم يترك للعائلة مبلغا زهيدا لا يتجاوز بضع روبيات للتزود بالإيدام والماء وحفظ ما تبقى للظروف العصيبة، ولكن المبلغ المتبقي لدى الزوجة لا يكفي غالبا، وتضطر للعمل في البيع أو الخدمة أو صناعة شيء لسد قوت أطفالها.

إن مدة رحلة الغوص الصيفية أربعة أشهر وعشرة أيام، وحين تقترب فترة الغياب من الانتهاء، تخرج النساء والأطفال، يمسكون قضيبا حديديا (يسمى الهيب) يضربون به البحر، ويغنون :

توب توب يا بحر توب توب يا بحر
الرابع خلـص والخامس دخـــل

وقد يأتون بقطة ويقومون بتغطيسها في ماء البحر، وهم يرددون نفس الأغنية، فهذا اعتقاد خرافي في الاستنجاد بمظاهر من الحياة والطبيعة للسيطرة على عناصر من الطبيعة وهي البحر[52].

أصبحت العلاقة هنا مع البحر فيها نوع من العداوة، ولكنها عداوة مؤقتة، مرهونة بعودة أبنائهم من غيابهم في البحر، والجميل أنهم يتعاملون مع البحر بوصفه قوة متحكمة، مسيطرة، لها القرار الأخير بشأن عودة أبنائهم، ويتجاهلون أن الغياب من الأبناء أنفسهم فهم منتظرون نهاية موسم الغوص. على الجانب الآخر، فإن هذه الأغنية تعكس الألفة الاجتماعية التي يعيشها الحي في الخليج، ألفة ضد الطبيعة عندما تقسو قليلا على الأبناء .

وعلى ظهر السفينة تأتي الأغاني المصاحبة للعمل، ومن أغانيهم في أثناء جر المجداف:

والبارحة مرقـدي في راس تنـــوره
والعين عيّت تغـــط في منامـــها
واليوم بالهـير « بارفي « حـــــبالي
قالوا لي شرضك قلت أرض مشعوره
الحوف وبيامـين وارض شيّبت حالي
يا نوخذا قل لـهم « العود « يكـسونه
واسند شمال القطعة هي عنك بالعالي[53]

فهناك أعمال جسدية روتينية على السفينة، منها: جر المجداف، ينشغل البحارة بالغناء فيها أثناء العمل، ونرى مدى التصاقهم بالبحر، ومعرفتهم بأماكنه المختلفة، فبعد أن كان البحار في رأس

تنورة بالسعودية، لا يلعب بهم الموج ولا يضايقه فيه أحد، وينام في أي مكان يشاء، أصبح ينام في الهير وهو مكان الغوص في قاع البحر وهو مكان رديء غير صالح لممارسة الغوص؛ فأرضه صخرية قاسية كثيرة الثقوب والنتوءات، فوقه الحبال التي سوف تخرجه من القاع، عندما يجذبه السيب المكلف بسحبه، لذا فهو يرجو النوخذا أن يخطف الشراع، ويعود ويتجه شمالا إلى مغاص أفضل.

بالرغم من جماعية الغناء في هذه المقطوعة، فإنها تتكلم عن حالة فردية خاصة، تصف قسوة بعض الأمكنة في الخليج، وتقارن بينها وبين أمكنة أخرى أكثر لينا، وأمواجها هادئة. يستوقفنا في النص السابق أنه صار أغنية جماعية شعبية، رغم أنه – كما هو واضح فيه – يتناول تجربة ذاتية خاصة بأحد البحارة أو بمجموعة، ولكن الأغنية انتشرت ، وباتت تغنى في الرحلات، وكأنها تحكي هما عامًا مشتركًا بين البحارة.

ورغم حياة البحر القاسية، نرى أطياف الرومانسية الرقيقة، يقول النهام متحسرا على فراق حبيبته:

آه على طيف منك لو يزور بسـنه
ويلوح لي من جبينك كالبريق بسنا
ما أظن مثلي مسودن مبتلي بس أنا
هايم بهواك أحسب ما يحـسّب واعـد
يا من رأى المبتلي من حين أقفي الوعد
واعد وماطل ولا توفي بذاك الـــوعد
أرضـــي لو عاد وصلك كل يوم بسـنه

إننا أمام حالة حب شديدة الوجد، فيتمنى النهام أن يرى طيف الحبيب لو مرة في السنة، ويظهر جبين الحبيب بريقا لامعا، ويراه وعدا غير أكيد. لسنا في حالة تعامل مباشر مع المكان في البحر، وإنما تعامل غير مباشر، فالبحر يعني غربة،وفراق

الأحبة، وتصبح الشهور سنينا، لأن المغترب يعدّ الأيام للقاء الأحباب عند العودة. إن الغربة مدتها أربعة أشهر، ومع ذلك يتمنى النهام أن يرى حبيبه ولو مرة في السنة، صارت مدة الفراق أربعة سنين أو أكثر، ولم يعد يحلم بوجه الحبيبة نفسها، بل بطيفها. ولو نظرنا من جانب آخر، إنها أغنية ذاتية، ولكن باتت أغنية شعبية، تتردد على السفن، يغنيها النهام، ويتجاوب معه البحارة، فهل النهام يعبر عن حالة وجد جماعية ؟ بالطبع نعم، فالكل له أحبته؛ زوجة، ولد، حبيبة، أم، أب..، الغناء الجماعي، يجعل التلقي مفتوحا، والدلالة رحبة، فكلٌ يغني على ليلاه.

إذا كانت الأغنية تمثل الوجه الأخص من الشعر الشعبي، بوصفها جزءا من القصائد المؤلفة، وقد تكون مجهولة المؤلف أو معلومته، فإن الشعر الشعبي يمثل الوجه الأعم الأشمل، الذي يعبر عن تصور الإنسان الخليجي للبحر

المبحث الرابع
البحر في الشعر الشعبي الخليجي

إذا كانت الأغنية تمثل الوجه الأخص من الشعر الشعبي، بوصفها جزءا من القصائد المؤلفة، وقد تكون مجهولة المؤلف أو معلومته، فإن الشعر الشعبي يمثل الوجه الأعم الأشمل، الذي يعبر عن تصور الإنسان الخليجي للبحر، بشكل مسجل ويسهل تتبعه، ذلك أن الأغنية مرتبطة بمواقف على البر أو البحر، وهي حالات السمر الليلي أو الغناء أثناء العمل النهاري، وشرط الأغنية أن تكون سهلة التلحين ومن ثم الغناء، فهي محكومة بقيدين، أما الشعر فهو محرر من هذين، لينطلق في آفاق أرحب.

وقد أدرك شعراء الخليج منذ القدم مدى خيرات البحر، حيث يقول الشاعر ابن مقرب العيوني[54]، يقول مهاجما فساد بطون بعض أبناء أسرته من الأمراء، بعدما عدد وصف بلاده البحرين:

أما سهمنا في بحرنا الملح ماؤه
وفي نخلها العم الطوادي جذوعها
وليس لنا في الدر إلا محاره
ولا في سعوف النخل إلا قموعها[55]

فهو يدرك إلى أي مدى كان الخليج مصدرا للخير، ومع ذلك فإن المظالم وسوء استغلال الثروة سبب في حرمان عامة الناس من هذه الخيرات البرية والبحرية.

ونستطيع أن نرصد البحر في أعمال عدد من الشعراء الشعبيين، ونبدأ من فترة مبكرة، من الشاعر ابن لعبون[56]، حيث نرى ترددا لصدى البحر في شعره، رغم أنه لم يعش الحياة البحرية، فهو من أهل البادية، ولم يذكر عنه أنه ركب البحر أو عمل به، ولكنه عايش حياة البحارة في الكويت حين قضى بقية حياته فيها، فتفاعل مع البيئة البحرية، وإليه تنسب أقدم النصوص الشعرية الشعبية عن البحر، يقول:

وقالت من مشا مثله بساحه
وحاله حال من كثر التغني
وفي بحر الهوى يسبح اسباحه
كثر شربه ولا هوب امتهنى[57]

استخدم مفردة البحر مضافة إلى الهوى (الحب والغرام)، وقد استعار من البحر دلالة الاتساع والرحابة التي تعطي لانهائية، فالمحب يشرب من ماء الهوى، ولكنه لا يشبع غراما، ولا يمتلئ عشقا . ويقول متغزلا:

والبطن والخصر والنهدين
والعنق والعين وأوجانه
والورك والساق والفخذين
من بينهن فلقة الدانة[58]

هنا نرى غزلا صريحا بالمرأة، والمفردات حسية، واضحة الوصف، ونتوقف عند ختام البيت الثاني « فلقة الدانة» والفلقة: مفك المحارة، والدانة: اللؤلؤة الكبيرة، وقد جاءت استعارة تصريحية للمكان الحسي في المرأة، والدانة الكبيرة من أغلى ما يظفر به الغواص. ويقول في وصف إحدى الدور:

دار العجب والطرب والكيف
والأنس والفن ودفوفه
علمي بها من ليالي الصيف

يوم البخت ناشر نوفه
أيام حظي يقـص السـيف
يشرب من المي بكفوفه [59]

«ناشر نوفة» مفردة بحرية تشير إلى العلامة التي يرفعها البحارة في رأس الصاري وهم يتخاطبون بها، وقد جاءت وصفا لعلامة في بيت بري، ضمن أوصاف أخرى ساقها في هذا البيت. لقد كان شعر ابن لعبون منحصرا في الغزل والمديح وسائر الأغراض التقليدية للشعر، وجاء تعامله مع البحر محايدا، فقد وظّف المفردات البحرية التي استقاها من البيئة البحرية المعاشة، وهي مفردات مصاغة ضمن علاقات المشابهة الحسية، حتى يقرب لسامعيه في المجتمع البحري في الخليج مضامين شعره.

وقد أبدع الشعراء الشعبيون في تصوير حياة الغوص مصاعبها ومباهجها، ونكاد نستشعر في قصائد الشعراء تفاصيل الحياة اليومية، وخطراتهم. يقول شاعر البحر ضويحي الهرشاني :

يا بحر فيك الرزق لاشـك مخطور
أكبر خطر غوص البحور الغزيرة
وأكبر مصيبة عنـدنا يابو منصور
لا هبت اريـــاح قوية خطيرة
ولا نساك السـيب في جمة ابحور
أما نعـس ولا تعومـس مريره[60]

يكاد هذا النص أن يقدم صورة حركية نفسية، من شاعر ركب البحر طيلة عمره، وتعرف دقائق حياة الغوص. إنه يقر بالرزق الوفير في البحر، ولكنه يعدد جوانب الخطر في جنباته: البحور عميقة، والرياح

القوية الخطيرة، وهما عوامل طبيعية، وتهاون السيب المسؤول عن جذب الغواص بالحبل؛ نوما أو تكاسلا (عامل بشري)، فالغواص إن نجا من شدة الطبيعة، لن ينجو من التقصير البشري. ونلحظ الحميمية في الخطاب الشعري، حيث يوجهه إلى صديقه النوخذه «أبو منصور»، مما ينقلنا إلى أجواء الحياة على السفينة، ويخرج النص من عموميته عن حياة الغوص، إلى خصوصية التجربة الحياتية.

ويخبرنا عن غربة طالت:

متى يقولون من سيلان ماشيـني
والنوخذه عدته للســـفن دناها
في وسط سيلان لي اليوم شهريني
في وسط ناس يضيق بالي الغاها

ويقول أيضا :

والله جزا ما راح يمسح ادموعه
إني لخلي زوجتي يم سيلان[61]

فسيلان جزيرة في المحيط الهندي، وللشاعر ورفاقه شهران على الجزيرة، وينتظرون أمر النوخذة لهم بالإقلاع. إنهم في شوق للعودة، فسيلان شديدة البعد، وهم يعيشون وسط أناس غرباء عنهم لغة وهيئة. إنه يقدم لنا كيف أن بحارة الخليج جابوا كثيرا من الجزر والبقاع في جنوب شرقي آسيا. وفي البيت الثالث، يعبر عن عميق شوقه لزوجته، ويشعر ببعد المسافة بينه وهو في سيلان وهي في الكويت. ويقول عندما حان العيد وهم في الهند:

إذا تعرضت تجارة اللؤلؤ إلى كساد، يقلل التاجر من أعطياته المالية، ولكن الغواص لا يعرف هذه الموازنات التجارية، إنه مطالب باستيفاء حاجات أهله وأطفاله، وهم في منأى عن تقلبات السوق.

بالهند جانا العيد يا شين عيـــده
لو قالوا إنه عيد ما ظنـتي عيد
عيد بليا صاحـــب ما نريـــده
يعلّ عيده عاد لـــو أنه بعـيد
أنا في بمباي عنه داري بعـــيده
وهو بدار مطـــوعين إلا واليد
مبروك يا اللي وسط قلبي وصيده
عسى عليك العيد مبروك وسعيد[62]

فالأبيات تنقلنا إلى إحساسات الشاعر وهو في منأى بالهند عن عياله، يمضي العيد والعيد لا طعم له، عيد «شين»، ويدعو أن يهنأ أولاده بالعيد وهم في الوطن .

ويقول في اللالئ التي يغوصون طلبا لها:

يا دانة من فعن الهند مشراها
واللي شراها بعشر آلاف يحاسبها

ويقول:

دانة ما قلبوها التجار العارفين
دونهاً هير غزير يغرق من نصاه[63]

الدانة: ثمرة الغواص، وقد تكلفه عمره، ولا يعرف قيمتها إلا من غاص من أجلها، ومهما دفع الطواش (تاجر اللؤلؤ) في شرائها، ولو كان الثمن عشرة آلاف روبية، وهو ثمن خيالي، وباعها في أسواق الهند، إلا أنه لن يوفيها حقها. وهذا ما أوضحه في البيت التالي: فالدانة مستخرجة من الهير، وهو أحد أمكنة الغوص، مثل هير ريه، وهير اشتيه، وهي بقاع شديدة العمق، عظيمة الخطر.
ويكون الشاعر أمينا في وصف حالة الكساد

التي تعم من آن لآخر، فيجد البحارة أنفسهم تحت تراكم الديون، ومطالب الحياة، يقول أحد الشعراء الشعبيين:

تجارنا عقب المعرفة جفونا
زال الشـــتا وهم ما سقمونا
ما أدري عسر بهم ولا جفونا
الله عليهم وإن نووا للتعاكيس[64]

العتاب هنا موجه للتجار، تجار اللؤلؤ، الذين يتولون تمويل رحلات الغوص والتجارة، وهم يعتمدون على منح سلف للبحارة والغواصين مقدما أثناء فصل الشتاء، حتى يأتي الصيف، وهذا يتوقف على رؤية التاجر للأسواق الخارجية في الهند، فإذا تعرضت تجارة اللؤلؤ إلى كساد، يقلل التاجر من أعطياته المالية، ولكن الغواص لا يعرف هذه الموازنات التجارية، إنه مطالب باستيفاء حاجات أهله وأطفاله، وهم في منأى عن تقلبات السوق. الخطاب الشعري في البيتين جماعي، فيقول: «تجارنا، جفونا، سقمونا»، فكأن الشاعر لسان حال المجموع من رفاقه. ونلحظ وصفا دقيقا للعلاقة مع التجار: «تجارنا عقب المعرفة» أي عقب اللقاء بين التاجر والبحارة، حيث يتم التعارف، وترتيب الرحلات القادمة في الصيف، ويبني كل بحار آماله على هذا اللقاء، ولكن التاجر – هنا – توقف عن تقديم المال، ويكون التساؤل من البحارة: هل جفاهم التجار ؟ أم بهم عسر ؟ أم يريدون «التعاكيس» أي المماطلة .

وتبدو الشكوى أشد، ولكنها أكثر لصوقا بالمعيشة اليومية، يقول أحدهم :

قماشنا بالهند والله طـــايح
وحنا غذينا بين شاني وصايح
هذي السنة صار علينا فضايح
أنتم تبون فلوس وحنا مفاليس[65]

فالقماش ملقى في أسواق الهند ينتظر من يبحر للحصول عليه، والبحارة في الخليج يعانون الركود والإفلاس، وهم موزعون بين الشانئين والصائحين من الباعة وتجار المواد الغذائية الذين يطالبون بالمتأخر لهم من مال، فالسنة هذه (يحددها) فيها فضائح للبحارة، فالكساد يعم، والديون متراكمة، والإفلاس طال الجميع. إننا أمام صورة زمنية محددة بسنة ما من سنوات كساد اللؤلؤ، وهو كساد يضرب اقتصادا بأكمله، فيه آلاف من البحارة وصانعي السفن والغواصين. ويبدو الخطاب موجهاً إلى الدائنين: «أنتم تبون فلوس وحنا مفاليس» فكأنه يحاور دائنيه بلسان كل البحارة .

ويقول أحد الشعراء مستعرضا وجها آخر لحالة الغواصين:

ما أدري ويش جرى للغوص كله
مثل الحمير تنـــقاد أرسنة أهله
تشكي العرب والجوع ويا المذله
وتركض في خدمتهم مثل البنابيس[66]

فهو متعجب من سبات حالة الغوص: وليست الشكوى تخص التجارة، بل تنصرف إلى بعض الغواصين الذين يركضون مجاملين ومتملقين التجار والنواخذه، وهم من قبل كانوا يشتكون من عسفهم. إنه يدين بعض السلوكيات التي يراها من رفاقه، كيف الشكوى منهم وهم سبب الجوع والمذلة ؟ وكيف الذهاب إليهم وخدمتهم ؟ ونرى التشبيه شديد الوطأة: « مثل الحمير تنقاد أرسنة أهله » فالغواصون صاروا كالحمير، يقادون بالحبال (الرسن الحبل والزمام)[67]، والتشبيه الثاني أشد، فهو يقارن بين القول والفعل، الشكوى ومتضادها من الركض لخدمة المشكو، فهم مثل «البنابيس» الفارين الراكضين[68] والدلالة محورة من الفارين من الشر(معجميا) إلى الفارين إلى الشر (حياتيا). فهذه صورة للتطور اللغوي في استخدام بعض الكلمات .

وعلى جانب آخر، هناك مفاضلة واضحة بين اللؤلؤ والنفط، من قبل الشاعر البحريني «ملا عطية الجمري»، إذ يقول على لسان مهنة الغوص:

وها البيوت التي طـابت مـــبانـيها
من الله تشيدت وأنا الســبب فيها
نلعب بالذهـــب خلـــيت أهالـــيها
ولا خليت أحد يشكي من أعساره
عزيت العـرب والعـرب عزونـــي
وتجار البلد بالكوك قصـــدوني
أنا اللؤلؤ .. وماعوني ذهـــب وهّـاج
زينة للملوك يرصعوني تـــاج
أنا لكل من مرض صورني الحكيم علاج
وعقدي على النهد تتساطع أنواره[69]

لقد كان اكتشاف النفط صدمة للجيل السابق الذي عاش مرحلة البحر: حياة ورزقا، وفجأة يحدث هجران جماعي إلى مهن النفط، والمهن المدنية المستحدثة في إطار تطور الدولة، وتصبح مهنة الغوص مدانة، فيتقنع الشاعر هنا بقناعها، وينطلق بلسان حالها معددا فضائلها على الناس: تشييد البيوت، تحل باللآلئ، ماعونها ذهب وهّاج، أعزت العرب في أسواق اللؤلؤ، وفي الملاحة الدولية، وهم أيضا أعزوها بجهودهم. فالمهنة لها فضل عليهم، فعلام الإدانة التي وجدها الشاعر من البعض لتاريخ كامل من الحياة ؟ وقد جاء حديثه بلسان المهنة موفقا من الوجهة الفنية، فهو متحدث بلسان الغائب المدان، وليس بلسان فردي هو ذاته فقط.

وهذا الشاعر الشعبي الكويتي «منصور الخرقاوي» يقول :

حنين الموج يشجيني
وضوء البدر يغريني
شراع الفـلك يحديها
تبارك جل مجـريها
أقضي ليلـــتي فيها
غريب الـدار يا عيني[70]

كلمات «الخرقاوي» جاءت عقب الخفوت الكبير في مهنة الغوص، ونأي الناس عنه، حيث تشجيه الذكرى: ذكرى الموج؛ فهو يحن إليه، وإلى انعكاس ضوء القمر بدرا على صفحاته، مع تمايل أشرعة السفن، رغم إقراره أنه يقضي ليلته، غريب الدار، ولكنه سعيد بهذه الذكرى، فرحا بها، هنا نجد البحر والغوص بصورة شاعرية: الموج والقمر والشراع وقضاء الليل غريبا. وجاءت الصياغة الشعرية دقيقة: « حنين الموج يشجيني»، فالموج مؤنسن، له علاقة مباشرة مع الشاعر، علاقة إنسانية أساسها الحنين لهذا الغواص الذي كان يعتلي صهوات الموج، في الليالي المقمرة، وهو لا يصرح بأن قضاءه الليل كان في السفن، بل يؤكد « أقضي ليلتي فيها» ، في الموج أو السفن (محذوفة)، ولكنه تعبر عن مدى الشوق لليالي الإبحار والسمر الليلي .

ويقول « فهد بورسلي » مسترجعا الحال القديم بكل ما فيه من مشقات وأشواق:

يا لدانا لدانا

يا لدانا لدانا
يرزق الله راع الله
والله المجنة بلية
سلموا على اللي سم حالي فراقه
حسبي الله على اللي حال بيني وبينه
قايد الريم تاخذني عليه الشـفاقة
والله إني علـــيه أحسن من والدينه [71]

فهذا مقطع شعري يصف حالة الإبحار، الشاعر على متن السفينة، يطالع البر الذي يغيب عنه، وينظر للأمواج التي تمخرها السفينة، ويشعر بشوق للأهل، ونشاط في تحصيل الرزق، هذا المقطع يعبر برؤية وسطية عن الحياة البحرية القديمة، حيث شوق للبر والأهل، ودعاء لله أن يرزقهم وفرة في الدانات .

وهذا ما يبدو في المطلع: فهو يتغنى بالدانة (اللؤلؤة الكبيرة)، ثم يدعو الله أن يوسع الرزق، فهو سبحانه الراعي، فالحال على اليابسة فقير «المجنة بلية»، ثم يرسل سلاماته للأهل والناس، فهو شفيق ومشتاق إليهم .

يقول يوري سوكولوف: « إن تحليل شاعرية الفولكلور سوف يكشف عن كيفية صياغة التقاليد تدابير في الأسلوب وفي البيان، للمساعدة على تذكر النصوص الفنية من جهة ومن ناحية أخرى للمساعدة في إعادة تشكيل وإيجاد نصوص جديدة عن طريق الارتجال[72].

وهذا يعني الاهتمام بدراسة نصوص الشعر الشعبي الخليجي وفيها الكثير من الصدق والعفوية اللذين أنتجا نصوصا بديعة، جاءت معبرة عن معدن الإنسان، وبصياغة شعرية مؤثرة، تحتاج إلى بحوث عميقة حول بنية الأسلوب والتصوير ودلالات الكلمات في الشعر الشعبي.

خاتمة البحث

جاء هذا البحث تطوافا في العلاقة المباشرة بين البحر بوصفه مكانا ومحلا للرزق والتنقل، وبين العرب المقيمين على ضفافه، وقد كانت العلاقة عميقة، فيها من التوتر والشوق والحب الكثير، ولكن نستطيع أن نخلص إلى جملة نقاط :

– إن الفولكلور الشعبي عامة، والشعر منه خاصة من أصدق الوسائل المعبرة عن علاقة الإنسان بالمكان، وقد رأينا هذا جليا في الشعر الشعبي الخليجي، الذي جعل العلاقة مع البحر إنسانية أكثر منها مادية .

– كانت العلاقة الإنسانية بين الخليج والفرد مثلها مثل سائر العلاقات الإنسانية: علاقة شد وجذب، حب وكره، رغبة ورفض، ولكن الخليجي يعترف للبحر بالفضل والمنة، بعد الله سبحانه وتعالى .

– إن دراسة الشعر الشعبي الخليجي بكل ما فيه من معان وقيم ومشاعر ورهافة لغوية وبلاغية، تعطي صورة حقيقية عن الإنسان والمكان، بعيدا عن الصورة النمطية السائدة الآن من أن الخليج العربي يعني نفطا وحسب .

– لم تنته علاقة الخليجي بالبحر مع انتهاء عصر الغوص، فهي علاقة حية متجددة، فالبحر راسخ، ولكن تغيرت الظروف الاقتصادية والاجتماعية، وهذا لا يعني انتهاء دور الخليج العربي، فلا يزال مجرى للتجارة الدولية، ومحلا لآبار نفطية، ومصايد وفيرة للسمك. ولكن المتغير هو الإنسان، الذي هجر مهن الأجداد البحرية وانخرط في المهن المدنية في الدولة الحديثة، وهو انخراط حسن غير مدان، لأنه ناتج طبيعي من نواتج التطور المجتمعي

– في الخليج العربي الكثير من الثروات، وتشير التقديرات إلى أنه يحوي مكامن ضخمة للؤلؤ الطبيعي، وقد تضاعفت أسعاره خلال الستين سنة الماضية حوالي عشر مرات، ولا يزال اللؤلؤ الخليجي مطلبا غاليا في عالم الحلي، فشتان بينه وبين اللؤلؤ الصناعي [73]، والأمر يحتاج إلى تخطيط جديد من أجل الاستفادة الضخمة من هذه الثروة، بدلا من إهدارها، وهناك وسائل حديثة في البحث والتنقيب عنه، دون أخطار الماضي، وهذا أمر يؤكد أن البحر كان وسيظل مصدرا للخير.

هوامش و مراجع

1- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5،1415هـ، 1996م، ص441، 442، وابن منظور، لسان العرب، إعداد: يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار صادر، بيروت، دون تاريخ، ج1، ص1654 .

2- سليمان سعدون البدر (إعداد) منطقة الخليج العربي خلال الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط1، 1984م، ص21. والخليج العربي حوض قليل الغور، ويعد امتدادا لخط وادي نهري دجلة والفرات، ويجري الخليج في اتجاه جنوب شرق على امتداد (500) ميل من رأسه إلى أسفله (ص23) ويعود استقرار الإنسان الأول في منطقة الخليج إلى أقدم العصور في الأراضي التي انحسرت عنها مياه البحر (ص41) .

3 – يقع الخليج العربي في مسطح مائي لا يتجاوز (97ألف ميل مربع)، وعرضه لا يتجاوز (150 كيلومتر)، وهو يقع بين دائرتي عرض (20 – 57درجة شرقًا)، انظر: مصطفى مراد الدباغ، جزيرة العرب موطن العرب ومهد الإسلام، دار الطليعة، بيروت، 1963م، ج2، ص97 .

4- وفيها جزر كثيرة في البحرين والكويت وعمان والسعودية، وتكثر فيه مصائد اللؤلؤ والسمك، والبر المشرف على الخليج، فيه جبال قليلة الارتفاع ومنها جبل شمر، والجبل الأخضر. انظر: محمد ارشيد العقيلي، الخليج العربي في العصور الإسلامية منذ فجر الإسلام حتى العصور الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1408هـ، 1988م، ص23.

5 – انظر: تفصيلا: قدري قلعجي، الخليج العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط2، 1413هـ، 1992م، ص7، ص8. ومن أسماء الخليج العربي: البحر الأدنى أو المرّ، يقابله البحر الأعلى (الأبيض المتوسط)، وفي العصور المتأخرة أطلق عليه العمانيون اسم «خليج البصرة»، وسماه سكان الإحساء « خليج القطيف» . راجع: الخليج العربي في العصور الإسلامية، م س، ص39 . ونلاحظ أنها تسميات عربية أيضا، وقد أطلقها عرب: أهل عمان وأهل الإحساء .

6 – أبو محمد الحسن بن أحمد الهمداني (ت 331 هـ)، صفة جزيرة العرب، تحقيق: محمد بن عبد الله النجدي، مطبعة السعادة، القاهرة، 1953هـ، ص29 .

7 – د. حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، نشر: المكتب الجامعي الحديث، الأسكندرية، 1993م، ص2. والتعريف منسوب إلى « وليم جون تومز William Thoms ، وتبنته جمعية الفولكلور الإنجليزية.

8 – السابق، ص4. ويفضل بعض الباحثين العرب إطلاق مصطلح الفنون الشعبية على الفولكلور، ص4.

9 – السابق، ص8 .

10 – يوري سوكولوف، الفولكلور: قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي شعراوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، 1971م، ص21 .

11 – الاتجاه الرومانسي: يتناول الحنين إلى الماضي وبساطة الحياة القديمة، والاتجاه الواقعي أو المدرسة الاستعارية الذي يعتني بأصول الحكايات ومصادرها الأساسية بين الشعوب ، والاتجاه الميثولوجي (الأسطوري) ويحاول أن يفسر الفنون الشعبية ضمن الأساطير والمعتقدات التي تحكمه، والاتجاه التاريخي: ويكشف عن أصول التراث الشعبي بمراحله التاريخية المختلفة لاستكمال الصورة الثقافية والحضارية لماضي الشعوب. انظر في هذه الاتجاهات تفصيلا: فوزي العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978م، ص54 وما بعدها. وأيضا:بان فانسيتا، المأثورات الشفاهية، دراسة في المنهجية التاريخية، ترجمة ودراسة: د. أحمد على مرسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،1981، ص30، 31 .

12 – الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، مرجع سابق، ص24. يرى المؤلف أن البعض يأخذ على الاتجاه الجغرافي أن لا تأثير كبيراً له في عصر المواصلات الحديثة والاتصالات حيث ألغيت الحدود الجغرافية وتقلصت المسافات بين البلدان. انظر(ص25). وهذا قول مردود عليه لأن خصوصية المكان تنعكس على التكوين الجسمي والنفسي واللغوي..، فليست مسألة تباعد مسافات، وإنما مسألة تعايش وتجانس مع المكان مما يشكل تميزا في الشخصية، وبالتالي في الإبداع .

13 – غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1404هـ، 1984م،ص 31 .

14 – السابق، ص31 .

15 – السابق، ص170 .

16 – السابق، ص171 .

17 – السابق، ص172 .

18 – جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991 م، ص57 .

19 – انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: دارسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص74 .

20 – سيدني فنكلشتين، الواقعية في الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1406هـ، 1986م، ص11.

21 – السابق، ص28 .

22 – انظر: أحمد رشدي، الأدب الشعبي، م س، ص28. ويضيف: أن بعض الأدب الرسمي الفصيح ناشئ لإرضاء طبقة اجتماعية تعاني الفراغ، فلها مطالب استمتاعية في الآداب المختلفة. انظر:ص28 .

23 – انظر: محمد قنديل البقلي، صور من أدبنا الشعبي (الفلكلور المصري)، ص31 – 33 . وقد استشهد بنصوص من شعر العامية المصرية، تصور كيف أن الشاعر لسان الواقع اليومي، بكل أحاسيسه ومشكلاته ومتاعبه وسلوكياته .

24 – انظر: الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، مرجع سابق، ص114، 115 .

25 – راجع: د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي، التراث الغنائي المصري والفولكلور، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص10 – 15، وقد أعطى ثلاثة أنواع من الأغنية الشعبية: الأول: أغنية ملحنة ومكتوب من محترف متعلم في معهد موسيقي راق، معلوم وتنتشر بين الناس، والثاني: أغنية من مطرب شعبي نابع من البيئة الشعبية، والثالث المذكور عاليه .

26 – د. محمد رجب النجار (مقال تقديمي)، في كتاب دراسات في الشعر الشعبي الكويتي، د. عبد الله العتيبي،مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 1404هـ، 1984م، ص9 ، 10 .

27 – أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مكتبة الأسرة، 2002م)، ص29. ويطلق على مجهولية المؤلف مسمى «الجماعية»، ويعرفها بالتعريف المتقدم عاليه. وهذا ما نختلف قليلا معه، فالجماعية قد تعني جماعية الترديد الشعبي، وقد يردد الشعب أشعارا وأغاني معلومة المؤلف والملحن، مثلما يحدث مع الأغاني المبثوثة عبر وسائل الإعلام المختلفة، وتحظى بشعبية كبيرة، وجماعية في الترديد؛ وكذلك جماعية التأليف: وهذا حادث بالفعل ولكن لا يعد شرطا أساسيا ليكون نصا شعبيا، فقد يكون معلوم المؤلف، ويحظى بالشعبية مثل: أغاني بيرم التونسي (مصر).

28 – انظر: يوري سوكولوف، الفولكلور: قضاياه وتاريخه، م س، ص23، 25 .

29 – محمد بن أحمد العقيلي، الأدب الشعبي في الجنوب، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، ط2، 1402هـ، 1982م، ص16 .

30 – طلال عثمان السعيد، الشعر النبطي: أصوله، فنونه، تطوره، ذات السلاسل، الكويت، دون تاريخ، ص15 .

31 – السابق، ص18. يذكر المؤلف أن تسميته نبطيا عائدة إلى عرب سكنوا واديا يسمى «وادي النبط » بناحية المدينة المنورة ص17، أو نسبة إلى مجموعة من العرب المستعربة ونزلوا بالبطائح وهذا شعرهم . ص17.

32 – يطلق الباحث: محمد بن أحمد العقيلي نفس المصطلح على الشعر الشعبي في جنوب الجزيرة العربية، راجع: الأدب الشعبي في الجنوب، م س، ص16. ويقول: إن « الشعر الشعبي « هو شعر الأكثرية الساحقة في كل بيئة محلية .

33 – د. سليمان العسكري، التجارة والملاحة في الخليج العربي في العصر العباسي، مطبعة المدني، القاهرة، 1972م، ص21 .

34 – هذا ثابت تاريخيا، وهناك الكثير من المراجع التي تؤكد ذلك، كما أن الآثار التاريخية شاهدة في عمان والبحرين والكويت (جزيرة فيلكا مثالا)، وقد نشرت صحيفة القبس الكويتية خبرا مفاده: اكتشاف مدينة كاملة في « جزيرة فيلكا » تثبت وجودا إنسانيا منذ ثلاثة آلاف سنة، عدد القبس، 27 /4/ 2007م.

35 – انظر: د. محمد غانم الرميحي، الخليج ليس نفطا: دراسة في إشكالية التنمية والوحدة، دار الجديد، بيروت، ط2، 1995م، ص1 .

36 – قدري قلعجي ، الخليج العربي ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، 1965م ، ص37 .

37 – انظر د. محمد الرميحي، الخليج ليس نفطا، م س، ص25 ، 26 .

38 – راجع: صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، نشر: وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، مؤسسة المسرح والفنون، مطبعة حكومة الكويت، 1967م، ص89 .

39 – د. سليمان العسكري، التجارة والملاحة في الخليج العربي، م س، ص130، وقد استقبلوهم في الصين استقبالا حافلا، وحملوا الكثير من متاع الصين.

40 – انظر تفصيلا: خالد سالم محمد، ربابنة الخليج العربي.. ، م س ، ص 43، 47.

41 – راجع: أيوب حسين الأيوب، من ذكرياتنا الكويتية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط2، 1984م، ص144.

42 – السابق، ص145 .

43 – محمد جابر الأنصاري، لمحات من الخليج العربي: دراسات في تاريخ الخليج العربي وثقافته ورجاله وفولكلوره الشعبي ، نشر: الشركة العربية للوكالات والتوزيع، وأسرة الأدباء والكتاب في البحرين، ط1، 1970م، ص96 .

44 – السابق،ص 106 .

45 – السابق، ص110، وقد احتلت البحرين المكانة الأولى بحوالي (30) مليون روبية ن تليها قطر (11) مليون روبية ، ثم الكويت (8) مليون روبية انتهاء بجزيرة قيس (0,4) مليون روبية.

46 – بزه الباطني ، من أغاني المهد في الكويت، مطابع الدوحة الحديثة، قطر، ط1، 1986م، ص136، 137 . (سمانه ، أبياجه) من أسماك الخليج العربي، و(القراحة) شط نظيف صاف، (يعل) جعل، (ينقص) يتقطع، (الحالج) من يأكلك.

47 – السابق، ص137 .

48 – السابق، ص142 . الصافي (نوع من الأسماك منتشر على ساحل الخليج العربي) ابسوليه، (نوع من السمك الطويل) ، خنيزيه : تمر أحمر .

49 – صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، م س، ص94، ص95 . لحول: لا حول ولا قوة إلا بالله. تشله: ترفعه. القوع: قاع البحر.

50 – السابق، ص95 .

51 – د. حصة السيد زيد الرفاعي، أغاني البحر: دراسة فولكلورية، منشورات ذات السلاسل ، الكويت،ط1،1406هـ، 1985م ، ص105.

52 – السابق، ص100

53 – د. حصة الرفاعي، أغاني البحر، م س، ص 314

54 – ولد سنة 572هـ، وتوفي سنة 631هـ، وقد عاش في البحرين، وكان ينتمي لقبيلة عريقة، وعشيرته من الأمراء العيونيين،العرب الذين أجلوا القرامطة عن البحرين. انظر: محمد جابر الأنصاري، لمحات من الخليج العربي..، مس، ص32 .

55 – السابق ، ص37 .

56 – الشاعر ابن لعبون، من أقدم الشعراء الشعبيين في الخليج العربي، ولد في نجد، وعاش فيها طفولته، ثم رحل إلى الزبير جنوب العراق، حيث شارك في مجالس الأشعار، إلا أنه اختلف مع شيخ الزبير، فغادرها إلى الكويت، وعاش فيها ما تبقى من عمره، حيث مات بالطاعون. راجع: ابن لعبون: حياته وشعره، جمع وترتيب: يحيي الربيعان، شركة الربيعان للنشر، الكويت، ط1، 1982م، ص9 – ص11.

57 – السابق، ص121 .

58 – السابق، ص126 .

59 – السابق،ص127 .

60 – عبد الرزاق محمد صالح العدساني، شاعر البحر الكويتي: ضويحي بن رميح الهرشاني، (1840– 1907م)، حياته وشعره، دون ناشر، ط1، الكويت، 1998م، ص60 .

61 – السابق، ص63 .

62 – السابق، ص134 .

63 – السابق، ص64 .

64 – محمد جابر الأنصاري، لمحات من الخليج العربي..، ص 107، ولم يصرح باسم الشاعر .

65 – السابق، ص109 .

66 – السابق، ص108 .

67 – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، م س، ص1549 .

68 – السابق، ص687 .

69 – السابق، ص113 .

70 – صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، م س، ص 108 .

71 – فهد راشد بورسلي، جمع وإعداد: وسيمة فهد بورسلي، ط2، 1978م، الكويت، دون ناشر، ص77.

72 – يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، م س، ص26 .

73 – الخليج والإنسان واللؤلؤ، مقال منشور (دون مؤلف)، مجلة الكويت، منشورات وزارة الإعلام الكويتية، العدد 22، سنة 1987م، ص54 .

قائمة المراجع

- أبو محمد الحسن بن أحمد الهمداني (ت 331 هـ)، صفة جزيرة العرب، تحقيق: محمد بن عبد الله النجدي، مطبعة السعادة، القاهرة، 1953هـ
- أيوب حسين الأيوب، من ذكرياتنا الكويتية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط2، 1984م .
- بان فانسيتا، المأثورات الشفاهية، دراسة في المنهجية التاريخية، ترجمة ودراسة: د. أحمد على مرسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،1981 م
- بزة الباطني، من أغاني المهد في الكويت، مطابع الدوحة الحديثة، قطر، ط1، 1986م
- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991 م
- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، نشر: المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 1993م .
- حصة السيد زيد الرفاعي، أغاني البحر: دراسة فولكلورية، منشورات ذات السلاسل، الكويت،ط1، 1406هـ، 1985م .
- خالد سالم محمد، ربابنة الخليج العربي ومصنفاتهم البحرية، الكويت، دون ناشر، ط1، 1402هـ، 1987م .
- سليمان العسكري، التجارة والملاحة في الخليج العربي في العصر العباسي، مطبعة المدني، القاهرة، 1972م
- سليمان سعدون البدر (إعداد) منطقة الخليج العربي خلال الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط1، 1984م
- سيدني فنكلشتين، الواقعية في الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1406هـ، 1986م
- سيزا قاسم، بناء الرواية: دارسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 .
- صحيفة القبس الكويتية، عدد القبس، 27 /4/ 2007م .
- صفوت كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، نشر: وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، مؤسسة المسرح والفنون، مطبعة حكومة الكويت، 1967م .
- طلال عثمان السعيد، الشعر النبطي: أصوله، فنونه، تطوره، ذات السلاسل، الكويت، دون تاريخ .
- عبد الرزاق محمد صالح العدساني، شاعر البحر الكويتي: ضويحي بن رميح الهرشاني، (1840 – 1907م)، حياته وشعره، دون ناشر، ط1، الكويت، 1998م،
- عبد الله العتيبي، دراسات في الشعر الشعبي الكويتي، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 1404هـ، 1984م
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1404هـ، 1984م
- فتحي عبد الهادي الصنفاوي، التراث الغنائي المصري والفولكلور، دار المعارف، القاهرة، 1978
- فوزي العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978م
- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5،1415هـ
- قدري قلعجي، الخليج العربي، دار الكاتب العربي، بيروت، 1965م، ص37 .
- قدري قلعجي، الخليج العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط2، 1413هـ، 1992م
- ابن لعبون: حياته وشعره، جمع وترتيب: يحيي الربيعان، شركة الربيعان للنشر، الكويت، ط1، 1982م
- محمد ارشيد العقيلي، الخليج العربي في العصور الإسلامية منذ فجر الإسلام حتى العصور الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1408هـ، 1988م
- محمد بن أحمد العقيلي، الأدب الشعبي في الجنوب، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، ط2 ، 1402هـ، 1982م.
- محمد جابر الأنصاري، لمحات من الخليج العربي: دراسات في تاريخ الخليج العربي وثقافته ورجاله وفولكلوره الشعبي، نشر: الشركة العربية للوكالات والتوزيع، وأسرة الأدباء والكتاب في البحرين، ط1 ، 1970م
- محمد غانم الرميحي، الخليج ليس نفطا: دراسة في إشكالية التنمية والوحدة، دار الجديد، بيروت، ط2، 1995م– مصطفى مراد الدباغ، جزيرة العرب موطن العرب ومهد الإسلام، دار الطليعة، بيروت، 1963م، ج2 .
- ابن منظور، لسان العرب، إعداد: يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار صادر، بيروت، دون تاريخ .
- فهد راشد بورسلي، جمع وإعداد: وسيمة فهد بورسلي، ط2، الكويت ، دون ناشر 1978م .
- مقال: الخليج والإنسان واللؤلؤ، دون مؤلف، مجلة الكويت، منشورات وزارة الإعلام الكويتية، العدد 22، سنة 1982م .
- يوري سوكولوف، الفولكلور : قضاياه وتاريخه ، ترجمة : حلمي شعراوي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط1 ، 1971م.

ديوان التفتاف أو حكايات بغداديّات

للأب أنستاس ماري الكرمليّ[1]

علـــي القاسمـــي
كاتب من العراق

الحبُّ الخالص هو مُلهمُ الأعمال العظيمة، ومُنبتُ الأخلاق الكريمة وفي طليعتها الإخلاص والوفاء. فالمحبُّ مخلصٌ لحبيبه، دائم الوفاء له، مستعدٌّ للتضحية من أجل بهائه وتألُّقه ورفعة شأنه. وفي هذه الصفحات القليلة سنتناول قصَّة حبٍّ تملَّك قلب رجلٍ بغداديٍّ وعقله. أُغرِم هذا العالِم الجليل بأُمّته العربيّة وثقافتها، في زمن طال رقادها، وتناهى هوانها، ونُسي تاريخها، وأُهينت لغتها، وانطمس ذكرها، وتدنّى شأنها بين الأُمم. فبذل الغالي والنفيس من أجل أن يؤجِّج في نفوس أبنائها الاعتزاز بانتمائهم إلى أُمّتهم العربيّة، والفخر بلغتهم، وتاريخهم، وتراثهم، وثقافتهم. فاستحقَّ بجدارة أن يكون أحد روّاد النهضة العربيّة وعلماً خفاقاً من أعلامها العظام. إنّه الأب أنستاس ماري الكرملي. وكأن شاعر فرنسا الكبير أراغون كان يفكر فيه وفي أمثاله، حين قال: " لا ثقافة بغير حبّ. إنَّ الذي يحبُّني يخلقني".

بَيدَ أنَّ جميع الباحثين الأفاضل، على كثرتهم[2]، الذين تناولوا سيرة الأب أنستاس ماري الكرملي ومؤلَّفاته بالدرس والتحليل، حسبوا أنَّ الرجل مجرّد لغويٍّ عشق اللغة العربيّة، وحرص على صحَّتها ودقّتها، وبالغ في تصحيح أخطاء الآخرين فهو "من روّاد التصحيح اللغويّ والداعين إلى الحفاظ على اللغة وأصولها، والابتعاد عن كلِّ ما ينأى بها عن الاستعمال الصحيح"، كما ذكر أحد الباحثين[3]. ويقول باحث آخر: "واظبَ الكرملي على نشر مقالاته وبحوثه خدمةً للغة العربيّة في أشهر المجلات مثل: المشرق والمقتطف والهلال والمباحث والمقتبس."[4] أو كما عبَّر عن ذلك بإيجاز العلامة الدكتور مصطفى جواد بقوله "الأب أنستاس رجل وهب نفسه للغة العربيّة، فكان باراً بها برَّ الولد الصالح بأمّه وأَبيه"[5]. ولم يرَ هؤلاء الباحثون الأفاضل أيَّة دوافع سياسيّة أو وطنيّة وراء أعماله. بل على العكس، أبرزوا ابتعاده عن السياسة والقضايا الوطنيّة. وفي هذا يقول أحد الباحثين: " كان هناك شرطان وضعهما العلامة [الكرملي] أمام روّاد مجلسه [الأسبوعيّ]، وهما تحريم النقاشات السياسيّة والدينيّة"[6].

بَيدَ أنَّ دراستنا العاشقة المتأنيّة المتأمّلة في حياة هذا الرجل وأعماله، تؤكِّد لنا أنّه كان يمارس ـ بشجاعةٍ وحكمةٍ لا حدود لهما ـ السياسةَ الوطنيّة العليا الرامية إلى تحقيق غايات نبيلة كبرى. فقد كان صاحب مشروع فكريّ ضخم يرمي إلى إرساء الأُسس الثقافيّة اللازمة لقيام حركة سياسيّة هدفها إيجاد كيان سياسيّ مستقلّ لأمّة عربيّة موحّدة. وتتجسَّد الشروط الثقافيّة لتحقيق ذلك في تشكيل وعي فاعل لدى جميع العرب بوجود هويّة ثقافيّة عربيّة مشتركة، وجَعْلهم يعتزّون ويفخرون بها. وكان ذلك الهدف يتطلّب منه إحياء اللغة العربيّة، والبحث في تاريخ العرب، وتراثهم الشعبيّ المتمثِّل في عاداتهم، وتقاليدهم، ومعتقداتهم، وأساطيرهم، وخرافاتهم، ومصنوعاتهم اليدويّة، وحكاياتهم التي أبدعوها، ونقودهم التي سكّوها، وأزيائهم التي لبسوها، وكلِّ ما يشكّل عنصراً في عقليتهم، ومزاجهم، وخصوصيتهم وطريقة حياتهم، ويميّزهم عن غيرهم من الأُمم. ولهذا فإنَّ الأب الكرملي انخرط في ما يمكن تسميته بحركة القوميّة العربيّة التي تقوم على فكرة أنَّ العرب يربطهم تراث مشترك من اللغة والثقافة [والدين] والتاريخ والجغرافية والمصالح المشتركة، وينبغي أن تكون

لهم دولة موحَّدة مستقلّة.

بدأت القوميّة العربيّة أوَّل الأمر حركة ثقافيّة في الشام ومصر والعراق خلال القرن التاسع عشر الميلاديّ، حين كانت معظم البلاد العربيّة ترزح تحت الحُكم العثمانيّ. ولم تتحوَّل هذه الحركة الثقافيّة إلى حركة سياسيّة إلا في أواخر القرن المذكور وأوائل القرن العشرين. وما يسمَّى بالنهضة العربيّة هو من ثمار تلك الحركة الثقافيّة. ولهذا فإنَّ الأب الكرمليّ رائد بارز من روّاد النهضة العربيّة وعَلماً خفّاقاً من أعلامها. وسنبيّن ذلك بالتفصيل في الصفحات القادمة.

الأب انستاس ماري الكرملي

1947 - 1866

حياة الكرملي:

نلخِّص هنا بعض المحطات المضيئة في حياة الأب أنستاس ماري الكرملي:

1866 : ولد الكرملي في بغداد من أب لبنانيٍّ الأصل يُدعى جبرائيل يوسف عواد، وأمٍّ بغداديّة اسمها مريم مرغريته، فسُمّي (بطرس). وهو الرابع بين إخوته التسعة (خمسة بنين وأربع بنات).

1882 : أكمل تعليمه الثانويّ في مدرسة الاتفاق الكاثوليكيّ في بغداد، وكان قد تلقّى تعليمه الابتدائيّ في مدرسة الآباء الكرمليِّين في بغداد.

1882 ـ 1886 : عملَ معلِّماً للغة العربيّة في مدرسة الآباء الكرمليِّين، وعمره ستة عشر عاماً. وأخذ ينشر مقالاته في الدوريّات المعروفة مثل " الجوائب" و " البشير" و " الضياء"؛ ويعطي دروساً بالعربيّة لبعض أفراد الجالية الفرنسيّة في بغداد.

1986 ـ 1887: التحق بكلِّيَّة الآباء اليسوعيّين في بيروت مدرِّساً للغة العربيّة. وفي الوقت نفسه دَرَسَ الأدب الفرنسيّ، واللغة اللاتينيّة، واللغة اليونانيّة.

1887: سافر إلى بلجيكا ودخل في سلك الرهبنة بدير شفرمون الواقع بالقرب من مدينة لييج. وكان اسمه قبل أن يصبح راهباً " بطرس ميخائيل المارينى".

1889 : سافر إلى فرنسا، ليدرس الفلسفة واللاهوت في مدينة مونبلييه.

1894 : أكمل دراسته في فرنسا، ورُسِّمَ قسيساً باسم الأب أنستاس ماري الكرمليّ، وهو الاسم الذي حمله طوال حياته بعد ذلك.

1894 : عاد إلى بغداد مارّاً بإسبانيا لزيارة الآثار العربيّة الإسلاميَّة في الأندلس.

1894: استقرَّ في بغداد وتولّى إدارة مدرسة الآباء الكرمليّين. حيث قام في الوقت نفسه بتدريس اللغتَين العربيّة والفرنسيّة. وبعد مدّة تفرّغَ للبحث والتأليف.

1911 : انتُخِب عضواً في مجمع الاستشراق الألمانيّ.

1914 : نفته الحكومة العثمانيّة من بغداد إلى مدينة قيصري في الأناضول " بسبب خلافه معهم حول اللغة العربيّة، وإشادته بمحامدها"، كما قال أحد الباحثين[7]. ودام نفيه سنة وعشرة شهور، تعلّم خلالها اللغة الأرمنيّة، ثم أُعيد إلى بغداد سنة 1916.

1920 ـ انتُخِب عضواً في (المجمع العلميّ العربيّ) بدمشق، وكان المجمع قد أُسس قبيل أشهر في سنة 1919 من لدن الحكومة العربيّة التي تشكّلت بقيادة الملك فيصل بن الحسين بعد دخوله دمشق على رأس الجيش العربيّ واستقلال سورية عن الدولة العثمانيّة.

1928: أدباء بغداد يقيمون له حفلاً تكريميّاً بمناسبة مرور 50 عاماً على بدء نشاطه الفكريّ، ورأسَ الحفل صديقه الشاعر جميل صدقي الزهاوي.

1932: انتُخِب عضواً في (مجمع اللغة العربيّة الملكيّ) بالقاهرة عند تأسيسه (اسمه اليوم: مجمع اللغة العربيّة).

1945: اختير عضواً في لجنة التأليف والنشر في وزارة المعارف العراقيّة، وهي اللجنة التي تطوّرت إلى مجمع سُمِّي بـ (المجمع العلميّ العراقيّ) سنة 1947 بُعيد وفاته. ولهذا فهو يُعَدّ من مؤسِّسي المجمع، وإنْ لم يطُل به العمر ليكون عضواً عاملاً فيه.

1947: 7 كانون الثاني/يناير، وافاه الأجل ودُفِن في بغداد في الساحة عند باب كنيسة الدير المعروفة بكنيسة اللاتين، وكان في أيامه الأخيرة يطيل الجلوس في تلك البقعة من الساحة. وكُتِب على وجهِ رمسهِ (قبرهِ) بيتان هما:

لطمتْ صـدرَها عليكَ لـغـاتٌ
في بوادي الأعرابِ يومَ مماتِك
وعروسُ اللغاتِ قد شقَّت الجيـ
ـبَ وقَامـتْ تنوحُ فوقَ رفاتِك

والمقصود بـ "عروس اللغات" اللغة العربيّة؛ أمّا " لغات في بوادي الأعراب" فهي اللغات العروبيّة (الساميّة) التي ألمَّ بها الكرملي وهي: السريانيّة، والعبريّة، والحبشيّة والمندائيّة (الصابئيّة). وكان يجيد التركيّة والإنكليزيّة، ويلمُّ بالإيطاليّة والإسبانيّة والفارسيّة كذلك (هذا بالإضافة إلى اللغات التي ذكرناها، العربية والفرنسية واللاتينية واليونانية). وكتبَ القليل من مؤلّفاته باللغة الفرنسيّة، وكتبَ أجزاء من أحد كتبه بالإنكليزيّة، كما أنَّه ترجم عدداً من الكُتُب من الإنكليزيّة إلى العربيّة.

وقبل أن ننتقل إلى صلب الموضوع، سنلقي الضوء على معنى لقبه (الكرمليّ)، فقد كنتُ في صغري أواجه صعوبةً في نُطقه وفهْم معناه.

(الكَرْمَل) هو اسم جبل، تقع على سفحه مدينة حيفا في فلسطين. وعلى هذا الجبل ديرٌ قديم فائق الجمال. وظهرت جماعة رهبانيّة نُسِبت إلى الكرمل وسمّيت بالرهبانيّة الكرمليّة. وكان ظهور هذه الجماعة نتيجةً للإصلاح الكاثوليكيّ الذي تمّ في القرن السادس عشر الميلاديّ، رداً على الإصلاح البروتستانتيّ. وهدف هذا الإصلاح إعادة الكنيسة إلى الحياة الروحيّة. فالرهبانيّة الكرمليّة جماعة روحيّة صوفيّة تؤكّد على دعوة الإنسان إلى الصلاة والتأمُّل من أجل الاتّحاد مع الله. وقد شرح القديس يوحنا (ولد 1542م) في إسبانيا في كتابه " الصعود إلى جبل الكرمل " الذي يُعدُّ من مراجع الجماعة الكرمليّة ، كيفيه بلوغ النفس البشريّة الاتحاد الإلهيّ، بعد أن تتخلّى عن ذاتها وعن كلِّ شيء آخر وتبقى في التجرُّد الكامل وتحقّق حريّةَ الروح[8].

وهذه اللمحة الخاطفة عن فلسفة هذه الجماعة الروحيّة التي ينتمي إليها الأب الكرملي، تعطينا فكرة عن أخلاقه الكريمة التي تتسم بالزُّهد، والحرص على تهذيب النفس، والانكباب على تحصيل المعرفة. وهذا ما لمسه أحد كبار المتخصِّصين في الأب الكرملي، صديقه الأستاذ كوركيس عواد فقال: " وأظهرُ ما عُرف به من الخصال الحميدة: طيبةُ القلب، ونقاءُ السريرة، والتواضعُ الجم، وسذاجةُ

العيش...لقد كان راهباً كاملاً جمع بين فضيلتَي العِلم والتقوى."[9]

عصر الأب الكرملي:

ولِد الأب الكرملي، وتلقّى تعليمه الابتدائيّ والثانويّ والعالي، وأجرى كثيراً من بحوثه، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد أمضى حوالي سبع سنوات في بلجيكا وفرنسا لمواصلة تعليمه العالي، كما ذكرنا، درس خلالها الفلسفة التي كانت تضمُّ، آنذاك، كثيراً من العلوم التي استقلت فيما بعد كعِلم الاجتماع، وعلم الإنسان، وفقه اللغة، وحتّى التاريخ الذي كان يعدّ جزءاً من الفلسفة، في وقت من الأوقات. وقد اطّلع الكرملي عن كثب على المدارس الفكريّة الأوربيّة الحديثة المعاصرة له في تلك العلوم.

ويسمِّي المؤرِّخون القرنَ التاسع عشر بـ (قرن القوميّات)، إذ شهد هذا القرن انهيار الإمبراطوريّات أو تضعضعها، وظهور الدول القوميّة، بحيث تضمُّ الدولة الواحدة أُمَّة واحدةً فقط تربط أبناءَها وشائجُ اللغة والدين والتاريخ والجغرافية والمصالح المشتركة. فقد كانت الثورة الفرنسية (1789) فاتحةَ عصر القوميّات وإيذاناً بإنهاء عصر الإمبراطوريات. فالإمبراطوريّة الرومانيّة المقدَّسة التي كانت بمثابة اتّحاد بين بلدان أوربا الوسطى خلال القرون الوسطى وأوائل العصر الحديث، اضمحلّت إبّان الحروب النابولونيّة، وتنازلَ أخر أباطرتها، فرانسيس الثاني، عن العرش سنة 1806. وكانت بلدان هذه الإمبراطوريّة، تستخدم لغة الإمبراطوريّة الرسميّة، اللاتينيّة، لغةَ الدبلوماسيّة العالميّة حتّى القرن الثامن عشر، ولغةَ التعليم في جامعاتها حتّى أواخر القرن التاسع عشر. ولكنَّ هذا القرن شهد ظهورَ دول قوميّة تستخدم لغاتها القوميّة. فقد استطاعت الحركات القوميّة والليبراليّة في عدد من البلدان الأوربيّة أن تحقّق الوحدة والاستقلال. فتمكّنت اليونان من تحقيق استقلالها عن الإمبراطوريّة العثمانيّة سنة 1822. كما استطاعت بلجيكا الانفصال عن هولندا (وكانتا تكوِّنان مملكة الأراضي المنخفضة) وإعلان استقلالها سنة 1830. واستطاع غاربالدي (1807_1882) من تحقيق وحدة الإمارات الإيطاليّة السبع (وكانت أربع منها خاضعة لنفوذ النمسا)، وأُعلنت إيطاليا مملكةً مستقلّةً سنة 1861. كما تمكّنَ بسمارك (1815_1898) رئيس وزراء ولاية بروسيا الألمانيّة، من قيادة الولايات الألمانيّة المتحالفة التسع وثلاثين إلى الاتّحاد في دولة واحدة ملكيّة شبه دستوريّة سنة 1871.

وخلاصة القول إنَّ القرن التاسع عشر شهد نجاحَ الحركات القوميّة في تحقيق استقلال عدد من البلدان الأوربيّة ووحدة أراضيها على أساس قوميّ. ولكنَّ نجاح هذه الحركات القوميّة في تحقيق أهدافها استند إلى حركات ثقافيّة مهدّت لها.

الحركات الثقافية ذات الأهداف القوميّة:

إن الحركات الثقافية ذات الأهداف السياسيَّة القوميَّة الرامية إلى استقلال البلدان الأوربيَّة عن الإمبراطوريات التي كانت تابعة لها، على أساس قوميٍّ، بدأت قبل القرن التاسع عشر بوقت طويل. وقد اعتمدت هذه الحركات الثقافية على وسائل لإثارة الوعي القومي في البلاد عن طريق بلورة هُويَّة قوميَّة خاصَّة بالبلاد. واستخدمت هذه الحركة وسائل ثقافيّة محدَّدة يمكن إيجازُ أهمِّها فيما يلي:

1ـ اللغة: أخذ المثقفون المنضوون في الحركة القوميّة بتشجيع استخدام اللغة القوميّة الخاصّة ببلادهم، والتخلي عن استعمال لغة الإمبراطوريّة. فبينما كانت بلدان أوربا الوسطى تستخدم اللغة اللاتينيّة في العصور الوسطى ، نجد أنَّ اللغات القوميَّة الحديثة كالفرنسيّة والألمانيّة والإيطاليّة صارت تحلُّ تدريجيّاً محل اللغة اللاتينيّة خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر. وراح المعجميّون يعدُّون معاجم أُحاديَّة اللغة ومعاجم تاريخيّة لهذه اللغات القوميّة. ولا نغفل الإشارة إلى دور الأكاديميّات الإيطاليّة والفرنسيّة والبرتغاليّة والإسبانيّة التي تأسست في القرنَين السادس عشر والسابع عشر، في تعزيز هذه اللغات وتنميتها.

2ـ التاريخ: أدى تصاعد الشعور القوميِّ في أوربا إلى الاهتمام بالتاريخ. فاستخدم المثقفون التاريخ بوصفه أداةً لتوعية المواطنين بتاريخهم القوميّ والاعتزاز بأبطالهم التاريخيّين، والفخر

بأمجاد ماضي أمّتهم. فأخذوا يؤلّفون كُتُباً مختصَّة بتاريخ الألمان أو الفرنسيّين أو الإيطاليّين دون غيرهم.

3ـ التراث الشعبيّ (الفولكلور): وهو مجموع الثقافة التعبيرية الخاصّة بشعب من الشعوب؛ ويشتمل على الموسيقى، والرقصات، والأساطير، والخرافات، وحكايات ربّات البيوت، والأمثال، والنكت، والأعياد، والتقاليد، وما إلى ذلك. ويعرِّفه بعضهم بالتواصل الفنيّ داخل المجموعات السكانيّة الصغيرة. وقد استُخدِم الفولكلور في القرن التاسع عشر بوصفه جزءاً من إيديولوجيّات القوميّات، إذ كان يرمي إلى إعادة تشكيل التقاليد الشفويّة لتحقيق أهداف سياسيّة. ويتّفق الباحثون على أنَّ الفولكلور لم يتخلّص من أهدافه السياسيّة الظاهرة إلا في أواسط القرن العشرين[10].

بينما كانت بلدان أوربا الوسطى تستخدم اللغة اللاتينيّة في العصور الوسطى، نجد أنَّ اللغات القوميَّة الحديثة كالفرنسيّة والألمانيّة والإيطاليّة صارت تحلُّ تدريجيّاً محل اللغة اللاتينيّة خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر.

4ـ الأدب (خاصّة الرويات التاريخيّة): الرواية التاريخيّة هي رواية تُوضَع فيها الحكاية في إطار من الأحداث التاريخيّة، وتركّز على أبطال تاريخيّين أو على أشخاص خياليّين يتحرّكون في ماضٍ تاريخيٍّ كما يفهمه المؤلِّف ويتقبّله معاصروه. وتتطلّب كتابة الرواية التاريخيّة بحثاً معمّقاً في التاريخ. وقد اشتهر في كتابة الرواية التاريخية السير والتر سكوت (1771 ـ 1832)، خاصّة في رواياته: وفرلي (1814)، روب روي (1818)، إيفانهو (1820) التي جدّدت الاهتمام بتاريخ اسكتلندا خلال القرون الوسطى، وما زالت تؤجّج الشعور القومي لدى الإسكتلنديّين. ويستطيع كاتب الرواية التاريخيّة أن يتفادى الرقابة على طرح الأفكار القوميّة[11].

الأخوان غريم نموذجاً:

أحسب أنَّ الأب الكرملي كان مطّلعاً بصورة وافية على أعمال الأخوين الألمانيين: يعقوب غريم (1785ـ1863) وفيلهلم غريم (1786ـ1859)؛ وإن لم تكُن الألمانيّة من بين اللغات الأربع عشرة التي تعلّمها الأب الكرمليّ. فلا يوجد دارس لفقه اللغة في القرن التاسع عشر أو اللسانيّات الحديثة، لم يطّلع على قانون غريم الخاصّ بالتحوّل الصوتيّ في اللغة الألمانيّة. بل أزعم أنَّ الأب الكرملي اتّخذ الأخوين غريم مثالاً يحتذيه في العمل على إثارة الشعور القومي بهُوية الأمّة.

وسأقدِّم بإيجاز أهمَّ منجزات الأخوين غريم التي جعلت كاتب مادَّة " الأخوين غريم" في موسوعة ويكيبيديا الشابكيّة (الإنترنتيّة) يقول عنهما: " كانت رغبتهما في المساعدة على خلق هُويّة ألمانيّة متميزة هي بعض ما حفزهما في كتاباتهما وحياتهما."[12]

ما الذي فعله الأَخوان غريم لإثارة الشعور بهُويّة ألمانية متميِّزة أساسها اللغة الألمانيَّة الفصيحة المشتركة لتوحيد الولايات الألمانيّة المختلفة في أُمّة واحدة؟ لقد استخدما الوسائل الثقافيّة التي ذكرناها قبل قليل: فقه اللغة، التراث الشعبي، التاريخ، على الرغم من أنّهما درسا القانون في جامعة ماربورغ. وهذه لمحات من عملهما:

ـ في الدراسات اللغوية، انكبَّ الأخوان، وهما في العشرينيّات من عمرهما، على دراسة اللغة الألمانيّة المشتركة، وما طرأ عليها من تغيّر وتحوّل وتطوّر، وتوصّلا إلى قانون غريم الصوتيّ الشهير.

ومن ناحية ثانية، شرعا سنة 1838 في إعداد معجم للغة الألمانيّة Deutsches Wôrterbuch، ولكنَّ هذا المعجم التاريخيّ مشروع ضخم لا يكفي أن يتولاه عالِمان فقط. ولهذا لم يقدرا أن ينجزا منه في حياتهما سوى المواد من الحرف A إلى جزء من حرف F. بَيدَ أنّ أهمّيّة هذا المشروع جعلتْ حشداً من اللغويِّين والعلماء الألمان يعملون بصورة متواصلة مدَّة مائة عام تقريباً لإنجاز " معجم غريم للغة الألمانية" الذي صدر عام 1960 بـ 33 مجلداً تزن 84 كيلوغراماً.

ـ في التراث الشعبيِّ، بدأ الأخوان غريم حوالي سنة 1807 بجمع الحكايات الشعبيّة الألمانيّة، وبقيا طوال حياتهما يتنقلان من ولاية ألمانيّة إلى أخرى، لجمع الحكايات التي ترويها النساء الألمانيّات

لأطفالهن حول المدافئ في البيوت والأكواخ. وأخذا ينشران هذه الحكايات الشعبيَّة والخرافيَّة في سلسلة عنوانها Kinder–und Hausmârchen. ففي سنة 1812، نشرا 86 حكاية؛ وفي سنة 1814، 70 حكاية؛ وفي سنة 1815، نشرا مجموع حكايات السلسلتين السابقتين، أي 156 حكاية. وفي كلِّ طبعة جديدة يزداد عدد الحكايات. وقد صدرت 6 طبعات من هذه الحكايات أثناء حياة المؤلفَين، وطبعات لا حصر لها منذ وفاتهما حتّى اليوم.

ـ في التاريخ، نشر الأخوان دراسات ومقالات كثيرة في الدوريّات المختلفة عن فترة العصور الوسطى. وقد منحتهما جامعة ماربورغ الدكتوراه الفخريّة سنة 1819 لأبحاثهما اللغويّة، والتاريخيّة، والتراثيّة.

إذن فالأخوان غريم عملا على نشر الوعي بهُويّة قوميّة ألمانيّة واحدة قوامها اللغة الألمانيَّة الفصيحة المشتركة. ومَن يشكُّ في الأهداف القوميّة السياسيّة للأخوين، فليعتبر مغزى قرار الحكومة الألمانيَّة الموحَّدة بعد سقوط جدار برلين وتوحيد الألمانيَّتَين الغربيّة والشرقيّة سنة 1990، بإصدار أغلى ورقة نقديّة ألمانيّة، ورقة الألف مارك، وهي تحمل صورة الأخوَين غريم. وظلّت هذه الورقة في التعامل حتى سنة 2002 عندما حلّ اليورو محل عملات البلدان الأوربيّة التي ضمّها الاتحاد الأوربيّ. (وأجدني أتساءل في نفسي: متى تتوحَّد الأقطار العربيّة وتُصدر عملة موحدة تحمل إحدى أوراقها النقديّة صورةَ الأب الكرملي؟ ومتى يُكمل العربُ معجمَ "المساعد" للأب الكرملي ليصبح للغة العربيّة معجم تاريخيّ؟)

أعمال الأب الكرمليّ من أجل وعي قوميّ:

إنَّ أفضل الوسائل لنشر الأفكار الاجتماعيّة أو السياسيّة هي التعليم والصحافة والتأليف والنشر واللقاءات المنظّمة مع المُثقَّفين لتغذيتهم بتلك الأفكار. وقد استخدمها الأب الكرملي جميعاً في سبيل إثارة الوعي القوميّ؛ فقد كان يؤلّف المجلّدات، ويحقّق وينشر كُتُب التراث، ويُصدر الصُّحف والمجلات، ويستقبل المُثقَّفين في صالونه الأدبيِّ صباح كلِّ يوم جمعة. وفي هذا الجزء من المقال نحاول أن نقسِّم أعمال الكرملي على المجالات الثقافيّة التي اختار التأليف والنشر فيها، وهي: اللغة العربيّة، والتاريخ، والتراث الشعبي، وتحقيق كتب التراث العربي ونشرها؛ علماً بأنّ بعض الكُتب المؤلَّفة تدخل في أكثر من مجال معرفيّ واحد؛ كما أنّ الكُتب التي حقّقها الكرمِّلي تنتمي إلى مجالات مختلفة مثل اللغة والتاريخ والأدب.

لا صعوبة في توزيع مؤلَّفاته على المجالات المعرفية التي حدَّدناها؛ ولكن الصعوبة الحقيقيّة التي تجابهنا هنا لا تكمن في تصنيف الـ 49 كتاباً التي ألَّفها الكرملي وخلَّفها مطبوعة أو مخطوطة، وتوزيعها على المجالات الخمسة المذكورة، وإنّما تكمن في استحالة الاطلاع على 1300 مقال نشرها الأب الكرملي في حوالي 62 دورية عراقيّة وعربيّة وأجنبيّة، ووقّع بعضها بأسماء مستعارة مثل (أمكح) و(بعيث الخضري البغدادي) و(فهر الجابري) و(كلدة) و(محقِّق) و(مُستفيد) و(مستهل) و(ساتسنا)[13]؛ وكذلك استحالة الاطلاع على آلاف الرسائل التي تبادلها مع عشرات من الشخصيّات الفكريّة العربيّة والأجنبيّة، والتي مازال معظمها مخطوطاً ومحفوظاً في مكان ما في بغداد، ودون الوصول إليها اليوم خرط القتاد[14].

إنَّ أفضل الوسائل لنشر الأفكار الاجتماعيّة أو السياسيّة هي التعليم والصحافة والتأليف والنشر واللقاءات المنظَّمة مع المُثقَّفين لتغذيتهم بتلك الأفكار وقد استخدمها الأب الكرملي جميعاً في سبيل إثارة الوعي القوميّ.

سنكتفي هنا بتوزيع أهمّ الكتب التي ألَّفها الكرملي على المجالات الفكريّة الخمسة المذكورة، ونشير إلى ما إذا الكتاب مطبوعاً أم مخطوطاً[15]:

أوّلاً، اللغة العربيّة:

1ـ أغلاط اللغويّين الأقدمين، بغداد 1933

2ـ رسالة في الكتابة العربيّة المنقَّحة، بغداد 1935.

3ـ مناظرة لغويّة أدبيّة بين عبد الله البستاني، وعبد القادر المغربي، وأنستاس الكرملي، القاهرة 1355هـ

4ـ نشوء اللغة العربيّة ونموها واكتهالها،

القاهرة 1938

5ـ المساعد، معجم خلَّفه مخطوطاً، صدر الجزء الأوَّل منه بتحقيق كوركيس عواد وعبد الحميد العلوجي، بغداد 1972.

6ـ أسرار الموازين والجموع، خلَّفه مخطوطاً

7ـ النغم الشجيّ في أغلاط الشيخ إبراهيم اليازجيّ، خلَّفه مخطوطاً.

ثانياً، التاريخ:

1ـ الفوز بالمُراد في تاريخ بغداد، بغداد 1911. نشره تحت اسم (ساتسنا)، مقلوب اسمه (أنستاس)

2ـ خلاصة تاريخ العراق منذ نشوئه إلى يومنا هذا، البصرة 1919

3ـ لذكرى الملك فيصل الأول، [خطاب]، بغداد 1933.

4ـ قصة التقويم [بالكلدانية]، خلّفه مخطوطاً، ثم نُشر في بغداد 1953.

5ـ أرض النهرين، تأليف دوين بيڤان، ترجمه من الإنكليزيّة بمساعدة الأب لويس مرتين الكرملي، خلّفه مخطوطاً، وتولى نشره حكمت توماشي، بغداد 1961.

6ـ العرب قبل الإسلام، خلّفه مخطوطاً.

7ـ اللمع التاريخيّة والعلميّة، خلّفه مخطوطاً

8ـ اليزيديّة، خلّفه مخطوطاً

9ـ الأنباء التاريخيّة(بالعربيّة والفرنسيّة) خلَّفه مخطوطاً.

ثالثاً، التراث الشعبيّ:

1ـ سورة الخيل التي نزلت في بغداد، وهي موعظة لمشتري خيل الشرط، أنشأها أحد الأعراب، نشرها في بغداد بلا تاريخ (1911؟)

2ـ النقود العربيّة وعلم النميّات، القاهرة 1939

3ـ الكوفيّة والعقال، القاهرة 1941.

4ـ مجموعة في الأغاني الشعبيّة العراقيّة، خلّفه مخطوطاً، حقّقه الأستاذ عامر رشيد السامرائي، نُشِر في بغداد 1999.

5ـ ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات، خلّفه مخطوطاً، ونُشر في بيروت 2003، بتحقيق الأستاذ عامر رشيد السامرائي.

6ـ أديان العرب وخرافاتهم، خلّفه مخطوطاً، وحقَّقه د. وليد محمود خالص، ونُشِر في بيروت 2005.

7ـ أمثال بغداد والموصل العاميّة والنصرانيّة مع حكايات عاميّة أيضاً، خلّفه مخطوطاً،

8ـ ديوان شعراء نجد من العوام العصريّين، خلّفه مخطوطاً

9ـ الشوارد اللغويّة في الأشعار البدويّة، خلَّفه مخطوطاً.

10ـ مزارات بغداد وتراجم بعض العلماء، خلّفه مخطوطاً

11ـ أغاني بغداديّة عاميّة، خلّفه مخطوطاً

وكان الأب الكرملي "يوجّه بعض الكتّاب أو يطلب منهم أن يكتبوا في مواضيع معينة، ومن تلك المواضيع البحث في العشائر، والأزياء الشعبية، والعادات، والشعر الشعبي، ...وفي كتاب [الشيخ جلال الحنفي] " المغنون البغداديون" عبارات صريحة بأن الكرملي وجهه إلى هذا البحث."[17]

رابعاً، تحقيق التراث ونشره:

1ـ نُخبة من كتاب العروج في درج الكمال والخروج من درك الضلال، تأليف فهر بن جابر الطائي [نشر]، بيروت 1908

2ـ العين، معجم للخليل بن أحمد الفراهيدي، [تحقيق] (نشر 144 صفحة منه)، بغداد 1914.

3ـ الإكليل، للهمداني [تحقيق]، (الجزء الثامن)، بغداد 1931.

4ـ الجامع المختصر في عنوان التواريخ وعيون السير، لابن الساعي البغدادي [نشر]، ج 9 بغداد 1934.

5ـ تذكرة الشعراء، أو شعراء بغداد وكتّابها في أيام وزارة المرحوم داود باشا والي بغداد، لعبد القادر الخطيبي الشهرباني، [تحقيق]، بغداد 1936

6ـ نُخب الذخائر في أحوال الجواهر، لابن الأكفاني السنجاري [تحقيق]، القاهرة 1939

7ـ مُعين المحقِّق ومَعين المدقِّق، خلَّفه مخطوطاً.

خامساً، الصحافة:

1911 ـ 1931: أصدر مجلّة "لغة العرب" الشهريّة، تُعنى باللغة والأدب والمصطلحات

والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم الإنسان.

1917 ـ 1920 : أصدر "جريدة العرب" وهي يوميّة سياسيّة إخباريّة، استمرَّتْ في الصدور في بغداد قرابة أربع سنوات.

1918 ـ 1921: أصدر مجلّة "دار السلام"، وهي نصف شهريّة تُعنى بشؤون العراق.

1937 : ويمكن أن تُضاف إلى هذه الدوريات التي أصدرها الكرملي، أوَّل جريدة نسويّة في العراق، اسمها " فتاة العرب" أصدرتها الآنسة مريم نرمي سنة 1937. وكانت هذه الآنسة قد عملت صحفيّة في مجلّة " دار السلام" لصاحبها الأب أنستاس ماري الكرملي. ولا نشكُّ في أن الأب الكرملي هو الذي شجّعها على إصدار هذه الصحيفة النسويّة من أجل تمكين المرأة العربيّة وتقدّمها، بل نحتمل كذلك أنّه هو الذي اختار لها اسم الصحيفة "فتاة العرب" المتناغم مع دوريّتَيه "مجلة العرب" و"جريدة العرب". ولا يشذّ عن هذا التناغم إلا اسم جريدة "دار السلام"، لأنّه أصدرها في بعد الحرب العالميّة الأولى وكان البريطانيون يشنون هجوماً عسكريّاً على ثورة العشرين، فاختار لها أحد أسماء بغداد الذي يتضمَّن السلام نقيض الحرب.

نستنتج من هذه المجالات المعرفيّة التي اشتغل فيها الكرملي، أنَّه لم يكن لغويّاً صرفاً فحسب، وإنّما وجَّه اهتمامه كذلك إلى التاريخ، والتراث الشعبيّ، ونَشْرِ كُتب التراث، والأدب، واشتغل في الصحافة؛ وهيَ المجالات التي استخدمها المثقَّفون الأوربيّون، في القرن التاسع عشر خاصَّةً، لتكوين الهُويّة القوميّة. وقد استخدمها الكرملي كذلك لإثارة وعي لدى أبناء جلدته العرب بهويّة قوميّة واحدة، وتنمية اعتزازهم بها لتكون أساساً لأمّة عربيّة واحدة تتمتع بالاستقلال والتقدُّم. لاحظ، مثلاً، أسماء الدوريات التي أصدرها أو شجع على إصدارها: "مجلة العرب" و"جريدة العرب" و"فتاة العرب". وكان بإمكانه أن يسميها مجلة العراق أو مجلة بغداد. وحتى بعد استقلال العراق عن الدولة العثمانيّة وتقسيم المنطقة العربيّة إلى دويلات على غرار العراق، مثل سورية والأردن وفلسطين ولبنان، فإنّه ظلّ متعلقاً بحُلمه في أمّة موحّدة للعرب. ولهذا فإنّه يسمّي الجريدة النسويّة بـ "فتاة العرب"، وليس "فتاة العراق" أو "فتاة بغداد"، على الرغم من اعتزازه ببغداديّته، حتّى إنَّ رفاقه الرهبان الكرمليّين كتبوا على رمسه (قبره) اسمه الكنسيّ "الأب انستاس ماري الكرمليّ" وأضافوا إليه لقبه الذي يحبّه "البغداديّ".

دوافع الحركة القوميّة الثقافيّة العربيّة:

بدأت الحركة القوميّة العربيّة حركة ثقافيّة في أوائل القرن التاسع عشر، ولم تتحوَّل إلى حركة سياسيّة إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ويمكن أن تُعزى الحركة القوميّة العربيّة بوصفها حركة ثقافية إلى عدد من الدوافع والأسباب، منها قيامُ الثورة الفرنسيّة (1789) التي فتحت عصر القوميّات في أوربا؛ واحتكاكُ المثقَّفين العرب، خاصّةً المسيحيّين منهم، بالثقافات الأوربيّة، بفضل الإرساليات التبشيريّة الأجنبيّة التي فتحت المدارس والكلّيّات في بلاد الشام مغتنمةً الامتيازات التي منحتها الدولة العثمانيّة لها، ومواصلةُ بعض المثقَّفين العرب تعليمهم العالي في أوربا كالطهطاوي والكرملي. إضافة إلى أنَّ تضعضع الإمبراطورية العثمانيّة في القرن التاسع عشر، وسوء سياساتها الاقتصاديّة والإداريّة في البلاد العربيّة التابعة لها وتردّي أوضاع هذه البلاد، وعدم دخولها عصر الحداثة، كما هو الحال في أوربا، حيث صار يُنظر إلى المواطنة بوصفها علاقة قانونيّة وفكريّة بين الدولة والمواطن تُرتِّب واجبات على كلا الطرفَين وحقوقاً لهما، على حين ظلّت الدولة العثمانيّة تنظر إلى المواطنة في ضوء الدين والمذهب والعرق. وازداد الأمر سوءاً مع سياسة التتريك، خاصَّةً بعد أن وصلت إلى الحُكم سنة 1908 جمعيّةُ الاتّحاد والترقّي (تركيا الفتاة) التي تقدِّم الرابطة القوميّة الطورانيّة على الرابطة الإسلاميّة، إذ ضيّق الأتراك الخناق على اللغة العربيّة، ولاحقوا الأحرار العرب سجناً ونفياً وإعداماً. وتصاعدتْ تلك السياسات القمعيّة وبلغتْ ذروتها بقيام جمال باشا السفاح، الحاكم العثماني

ضيّق الأتراك الخناق على اللغة العربيّة، ولاحقوا الأحرار العرب سجناً ونفياً وإعداماً. وتصاعدتْ تلك السياسات القمعيّة وبلغتْ ذروتها بقيام جمال باشا السفاح، الحاكم العثماني في الشام، بإعدام 32 من خيرة الأدباء والمفكرين العرب في الساحات العامّة في دمشق وبيروت

في الشام، بإعدام 32 من خيرة الأدباء والمفكّرين العرب في الساحات العامّة في دمشق وبيروت سنتي 1915 و1916. لكلّ ذلك، شعر المُثقّفون العرب، خاصّة المسيحيّين منهم، بأنّهم مواطنون من درجة ثانية، فتاقت نفوسهم إلى وضع أُسس فكريّة وثقافيّة لوطن عربيّ موحّد مستقلّ.

ويتّفق الباحثون في النهضة العربيّة على أنّ روادها، على اختلاف تيّاراتهم الفكريّة والسياسيّة كانوا يسعون إلى تغيير الأوضاع السائدة في بلاد العرب، ومحاربة " الجمود على الموجود"، ومقاومة نظام الحُكم المطلق، وبناء الدولة العربيّة المدنيّة الحديثة حيث تتعايش فيها الأديان والمذاهب والتيارات الفكريّة والسياسيّة، وتتفاعل بصورة إيجابيّة تساعد على رقي المجتمع وتقدُّمه. وفيما اتّفق رواد النهضة العربيّة على هذه الأهداف، فإنّهم اختلفوا في وسائل تحقيقها وسُبُل تنفيذها على الأرض. وهكذا نجد التيّار الدينيّ التجديديّ الذي يحاول الجمع بين الأصالة والمعاصرة والمتمثّل في رفاعة الطهطاوي (1801ـ1873)، وجمال الدين الأفغاني (1838ـ1897)، وعبد الرحمن الكواكبي (1845ـ1902)، ومحمد عبده (1849ـ1905)، ومحمود شكري الآلوسي (1856ـ1924)؛ وهناك التيار العلمانيّ الذي يدعو إلى فصل الدِّين عن الدولة، الذي جسَّده فرح أنطون (1879ـ1922)؛ وثمة التيار السياسيّ الاجتماعيّ الذي كان لسان حاله ولي الدين يكن (1873ـ1921)، وسليم سركيس (1867ـ1926)؛ والتيّار الثقافي العلميّ الذي كان على رأسه أحمد فارس الشدياق (1804ـ1887)، وشبلي الشميل (1850ـ 1917)، وجرجي زيدان (1861ـ1914)، والكرملي[16]. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ رجال الدين المسلمين من رجال النهضة مثل الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي والآلوسي، كانوا يرومون إصلاح الخلافة الإسلاميّة وتحديثها، في حين أنّ معظم المسيحيِّين من روّاد النهضة كان يأملون في قيام دولة عربيّة مستقلّة لا تنبني على أساس رابطة الدِّين بل على أساس رابطة العروبة أو مفهوم المواطنة الحداثيّة، بحيث يكون للمسيحيّ موطئ قدم راسخة فيها أسوة ببقيّة المواطنين.

وإذا كان الأب الكرملي هو من أبرز هؤلاء المثقّفين المسيحيّين في العراق في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فإنّ هنالك مثقّفين مسيحيّين آخرين في الشام ومصر لهم التوجُّهات ذاتها، واتّبعوا الوسائل الثقافيّة التي اتّبعها الكرملي نفسها، من أجل إيجاد وعي عامٍّ بهويّة قوميّة عربيّة. وكان الكرملي على اتصال مباشر أو غير مباشر بعدد كبير منهم مثل المعلم بطرس البستاني (1819ـ1883) الذي أصدر صحيفتي "الجنان" و" الجنة" وصنّف معجم "محيط المحيط" وشرع بإصدار "دائرة المعارف" التي أتمَّها أولاده من بعده؛ وكذلك اللغويّ الصحفيّ الشاعر الشيخ إبراهيم اليازجي (1874ـ1906) صاحب قصيدة:

تنبّهوا واستفيقوا أيها العـربُ
فقد طمى الخطبُ حتّى غاصت الرُّكبُ
فيم التعلُّـلُ بالآمالِ تخدعـكم
وأنـتُمُ بين رَاحـاتِ القـنا سُـلـبٌ
الله أكبرَ ما هـذا المـنامُ فقـد
شكاكمُ المهدُ واشتاقتكمُ التُّـــربُ
كم تُظلَمونَ ولستم تشتكونَ وكم
تُستغضَبون فلا يبدو لكم غضـــبُ...

وهي القصيدة التي كانت الرقابة العثمانيّة تمنع طباعتها، فتنتقل بين الشباب العروبيّ شفوياً ويحفظونها عن ظهر قلب؛ وكذلك جورجي زيدان (1861ـ1914) الذي اتّبع الطرائق التي استعملها الكرملي ذاتها في تكوين وعي قوميٍّ عربيٍّ، فنشر كتابه "فلسفة اللغة العربية" (1886)، و"تاريخ اللغة العربية" 1904 (وهو طبعة منقحة مزيدة من الكتاب السابق)، وكتابه " تاريخ التمدُّن الإسلاميّ" بخمسة أجزاء (1902ـ1906)، وكتابه " تاريخ آداب اللغة العربيّة " بأربعة أجزاء (1911ـ1914)، كما استخدم الصحافة فأسَّس مجلة " الهلال" في مصر سنة 1892. وإذا كان جرجي زيدان لم يشتغل في مجال التراث الشعبيّ، فإنّه اشتغل في مجال الرواية التاريخيّة التي لا يقلّ تأثيراً في إثارة الوعي القوميّ، فأصدر 22 روايةً تاريخيّةً، كُتِب لها واسع الانتشار.

ويغفل معظم الباحثين في النهضة العربيّة والحركة القوميّة العربيّة ذكرَ الكرملي وجرجي

زيدان من بين روادهما، لأنَّ هذا النفر من الباحثين الأفاضل، وجلّهم من المتخصِّصين في التاريخ وعلم الاجتماع وليس في السياسة، لم يتمكّن من إدراك العلاقة الوثيقة بن اللغة العربيّة والتاريخ والتراث الشعبي من جهة وبين القوميّة والاستقلال والوحدة من جهة أخرى، أو بعبارة مختصرة لم يروا بوضوح الصلةَ الحميمةَ بين الثقافة والسياسة. أمّا السياسيُّ فيسهل عليه إدراك الوشائج بينهما. ففي جميع الكتابات التي تناولت الأب الكرملي، لم أجد مقالاً يربط بينه وبين القوميّة العربية إلا مقالاً واحداً كتبه أحد المشتغّلين الفاعلين في الحركة القوميّة العربيّة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وتولّى رئاسة الوزارة في العراق مرَّتين وعدداً من المناصب الوزاريّة الأخرى، ذلكم هو حمدي عبد الوهاب الباجه جي، الذي عنون مقاله عن الأب الكرملي بـ " الكرملي في خدمة القوميّة العربيّة"[18]، وهو عنوانٌ يؤيِّد بوضوح ما ذهبنا إليه.

كتاب " ديوان التفتاف أو حكايات بغداديّات" :

صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى سنة 2003 عن الدار العربيّة للموسوعات بـ 740 صفحة من الحجم الكبير بعد أن جمعه وشرحه وعلّق عليه الأستاذ عامر رشيد السامرائي. يتضمَّن الكتاب 52 حكاية من الحكايات الشعبيّة التي ترويها النساء في بيوتهن للأطفال. والحكايتان الأخيرتان لا ينطبق عليهما مفهوم الحكاية الشعبيّة، وإنَّما هما وصف للتقاليد والعادات والمعتقدات والأزياء البغداديّة في مناسبتَي (الزواج) و(الموت). وليس لهذه الحكايات عناوين، وإنّما أرقام. (تماماً مثل الحكايات الشعبيّة التي جمعها الأخوان غريم، فقد كانت في الطبعة الأولى بلا عناوين، بل تحمل كلُّ حكايةٍ رقماً تسلسليّاً.)

مُحقِّق الكتاب:

محقِّق الكتاب هو من الباحثين المتخصِّصين في التراث الشعبيّ وفي الأب أنستاس ماري الكرملي ومؤلّفاته. وكان الأستاذ السامرائي من كبار المسؤولين في وزارة الإعلام (الثقافة) العراقيّة. وعندما قرّرت هذه الوزارة إقامة احتفالٍ تكريميٍّ للأب الكرملي في دير الآباء الكرمليِّين في بغداد سنة 1970، أعدَّ الأستاذ السامرائي بهذه المناسبة كتاباً بعنوان " الأب أنستاس ماري الكرملي"، كما أعدَّ مسؤولٌ آخر في هذه الوزارة هو الأستاذ سالم الآلوسي، كتاباً آخر بعنوان " في ذكرى الأب الكرملي الراهب العلامة" وصدر الكتابان عام 1970 عن مطبعة الجمهوريّة التابعة للحكومة العراقيّة. إضافة إلى أنَّ الأستاذ السامرائي حقَّق ونشر كتاباً آخر من الكتب التي خلّفها الأب الكرملي مخطوطةً هو كتاب " مجموعة في الأغاني الشعبيّة العراقية" صدر بجزأين في بغداد سنة 1999.

ويبدو أنَّ اهتمام السامرائي في تراث الكرملي قديم يعود إلى أوائل الستينيّات، وأنه حقَّق " ديوان التفتاف " أو شرع في تحقيقه منذ ذلك الحين. فقد لاحظ أحد الباحثين ذلك وقال: " ومن الغريب ... أنَّني وجدت الأستاذ كوركيس عواد يشير في كتابه عن الأب الكرملي الذي صدر ببغداد سنة 1966 إلى أنَّ الأستاذ عامر رشيد السامرائي قد حقّق هذا الكتاب، وأعدّه للنشر... ومكمن الغرابة هو أن بين التاريخَين [تاريخ إشارة عواد وتاريخ نشر الكتاب] سبعاً وثلاثين سنة، وهي مدّة طويلة جدّاً لصدور كتاب، ولعلَّ هناك أسباباً يجهلها الباحث."[19]

يمكن القول بكلِّ موضوعية إنَّ المحقِّق الكريم الأستاذ السامرائي بذل جهداً متميزاً في تحقيق الكتاب، وكتابة مقدِّمة ضافية عن حياة الأب الكرملي وأعماله، وشرح ألفاظ حكاياته وتحليلها، والتعليق عليها

ويمكن القول بكلِّ موضوعية إنَّ المحقِّق الكريم الأستاذ السامرائي بذل جهداً متميزاً في تحقيق الكتاب، وكتابة مقدِّمة ضافية عن حياة الأب الكرملي وأعماله، وشرح ألفاظ حكاياته وتحليلها، والتعليق عليها. فقد لاحظ في تحليله أنَّ لغة القاصِّ تضطرب أحياناً فيستعمل بعض الألفاظ التي لا تُستعمَل في اللهجة البغداديّة، أو يستعملها بمعنى مختلف، أو يكتبها بطريقة لا تمثّل نطقها؛ واستنتج من ذلك أن راوي بعض تلك الحكايات لم يكن بغداديّاً أصيلاً. كما ضبط المحقِّق الفاضل الكلمات بالشكل لتسهل قراءتها، وصحَّح النصوص الشعريّة الغنائية التي وردت في القصص والتي وقعت فيها بعض الأغلاط.

عنوان الكتاب ومضمونه:

كان الأب الكرملي قد ترك الكتاب مخطوطاً في نسختَين تقع كلٌّ منهما في 496 صفحة، تحمل إحداهما عنوان " ديوان التفتاف " والثانية " ديوان التفتاف أو حكايات بغداديّات". وكلا العنوانَين بخط الأب الكرملي، وقد اختار المحقق الفاضل عنوان النسخة الثانية.

ويشرح لنا الأب الكرملي في هامش صفحة الغلاف الداخليّ للنسخة الأولى معنى " التفتاف" نقلاً عن معجم "تاج العروس للزبيدي" على الوجه التالي:

" في التاج: التَفْتَاف مَن يلقط أحاديث النساء كالمتفتف. والجمع تفتافون وتفاتِف."[20]

وفي تصدير الكتاب، يبيّن لنا الأب الكرملي مضمون الكتاب، إذ كتب:

" بعد حمد الله تعالى والثناء على آلائه الجمة، أقول، وأنا الفقير إليه تعالى، الأب أنستاس ماري الكرملي، كنتُ قد عُنيتُ، منذ عودتي من ديار الإفرنج إلى مسقط رأسي بغداد، بجمع ما يرويه بعض العوام من ضروب الحكايات بلهجتهم العاميّة البدويّة الإسلاميّة. ولما اجتمع عندي منها قَدْرٌ يستحقُّ التبييض، دفعتُها إلى أحد النُسَّاخ لينقلها بقلمه الجليّ الواضح، فجاءت بهذه الصفحات... بغداد في سنة 1933 في 7كانون الأول منها"[21]

نستخلص من هذا التصدير المعلومات التالية:

1- إنّ الأب الكرملي يعتزّ بتقاليد التأليف العربيّة فيبدأ كتابه بـ " بعد حمد الله تعالى والثناء على الآئه الجمة" ويقدّم اسمه بعبارة "وأنا الفقير إليه تعالى" وهي ذات العبارات التراثيّة التي يستعملها فقهاء المسلمين آنذاك في مؤلّفاتهم.

2- إنّ العمل في جمع هذه الحكايات واستنساخها استمر 39 سنة من سنة 1894 إلى سنة 1933، طبعاً إلى جانب انشغالاته الأخرى.

3- إنّ الأب الكرملي كان قد خطّط أثناء دراسته العالية في فرنسا للمجالات المعرفيّة التي سيشتغل فيها بعد عودته إلى بغداد.

4- إنّ الأب الكرملي، بوصفه متضلّعاً من فقه اللغة الحديث، آنذاك، يجمع الحكايات من "اللهجة العاميّة البدويّة الإسلاميّة" التي قد تختلف صوتيّاً وصرفيّاً ودلاليّاً عن اللهجة العاميّة العراقية المدنيّة النصرانيّة أو اليهوديّة التي جمع أمثالها وحكاياتها في كتاب آخر. وهذا الاختلاف ناتج من المبدأ اللساني القائل بتأثّر اللهجات الاجتماعيّة للغة بالثقافات الفرعيّة للثقافة الواحدة داخل القطر الواحد.

ديوان التفتاف والتراث الشعبيّ :

في موضع لاحق من التصدير، يبيّن لنا الأب الكرملي أنّه طلب من الناسخ أن يضيف إلى الكتاب " أنواع الحكايات التي تُروى في مجالس النساء في كلّ بيت" مقابل أجر إضافي ليشجّعه على ذلك. ويخبرنا الأب الكرملي أنّ " هذا الفنّ يعرف عند الإفرنج بالكلمة Folklore ومعنى Folk قوم وجمع ومعنى Lore معرفة، فيكون محصّل اللفظ الإنكليزيّ علم القوميّات." [21]

وهكذا فهو لا يخفي أن اشتغاله بالتراث الشعبيّ ناتج عن تأثّره بالثقافة الأوربيّة واحتكاكه بها ومحاكاته لها.

طبيعة حكايات الكتاب :

حكايات الكتاب هي حكايات ترويها النساء، فهي تختلف عن الحكايات التي يرويها الرجال في مجالسهم أو مقاهيهم أو بعض الساحات العامّة مثل حكاية سيف بن ذي يزن، وحكاية عنتر بن شداد وحكاية الزير. كما أنّها حكايات تُروى للأطفال في الأمسيات لتزجية الوقت في زمن لم يكُن فيه مذياع ولا سينما ولا تلفاز ولا حاسوب. ولهذا فإنّ هذه الحكايات تتّسم بالإطالة. وكلّ حكاية تبدأ بعبارة (هناك ما هناك) وهي تقابل عبارة (كان يا ما كان)، وتنتهي بعبارة (كنا عندكم وجئنا) وهي إشارة الختام. ومن أجل التشويق تستخدم هذه الحكايات كثيراً من الجنّ، والساحرات، والخوارق، والحيوانات الناطقة، والحيوانات التي تُمسَخ بشراً وبالعكس. وهذه العناصر السحريّة ليست وقفاً على الحكايات الشعبيّة العربيّة، بل نجدها في الحكايات الألمانيّة التي جمعها الأخوان غريم، وفي الحكايات الدنماركيّة التي جمعها هانس كرستيان أندرسون في القرن التاسع عشر نفسه[22]. ولما كان الراوي تنقصه الخبرة الفنيّة في السرد، فإنّ القصص

ضعيفة الحبكة، والوصف فيها نادر، والشخصيات والأماكن غير محدَّدة المَعالِم، ما يُطلِق خيال السامع، ويترك له الحريَّة في تصوّر التفاصيل. وتتضمَّن هذه الحكايات بعض الخصال الإنسانيّة السلبيَّة كالغيرة والحسد والرغبة في الانتقام بحيث يضطر البطل إلى مقاومة الشرِّ والانتصار عليه في النهاية. ونلخّص هنا الحكاية الأولى تلخيصاً شديداً، لإعطاء فكرة عن مضمون هذه الحكاية:

ـ هناك ما هناك ـ ذهب رجلٍ شرس مقدام إلى بلاد السلطان نسيم وحلّ ضيفاً عليه. وفي الصباح دخل السلطان نسيم في الإسطبل وألقى نظرة على خيوله، ثم أمرَ الجلاد أن يقطع رأس السائس المسؤول عن العناية بالخيول في تلك الليلة. وفي الصباح الثاني فعل الشيء نفسه. وفي الصباح الثالث كذلك. فسأل الضيفُ السلطانَ عن سبب ذلك الأمر غير المعقول، فأخبره السلطان بأنَّ لديه مهرة عزيزة، ولكن السوّاس لا يعتنون بها، ففي كلِّ يوم يجدها منهكة. فاقترح الضيف أن يقوم مقام السائس تلك الليلة ليعرف السبب، ووافق السلطان.

لبس الضيف زي السائس واستقرَّ في الإسطبل. وفي منتصف الليل دخلت زوجة السلطان، وأمرته بأن يسرج المهرة لها ويركب فرساً أخرى ويتبعها. ووصلت إلى مفازة وطلبت منه أن ينتظرها هناك. وتابعت هي سيرها. ولكن الضيف أخذ يتبعها خلسة من بعيد، ولمحها تدخل مغارة. وهناك رأى أربعين من الجن، استقبلوها وأمضوا الليل كلَّه بالرقص والمرح. وقُبيل الفجر عادت إلى قصر السلطان والضيف السائس برفقتها.

وعندما دخل السلطان الإسطبل في الصباح متفقداً مهرته وخيوله، أخبره الضيف بما رأى بأُمّ عينه. وفي تلك الليلة، تنكر السلطان بزي السائس وأخذ يترقّب وصول زوجته. وفعلاً وصلتْ عند منتصف الليل وأمرته أن يسرج لها المهرة ويتبعها ففعل. وعندما أمضت السهرة مع الأربعين جنّي عادت إلى المكان الذي ينتظرها فيه وطلبتْ منه أن يعود بها. ولكنّه رجاها أن تنتظره لبعض الوقت ليبحث عن كيس تبغه، وذهب إلى المغارة وهجم على الجنِّ بسيفه وقطع رؤوسهم ووضعها في كشكوله وعاد إلى زوجته واصطحبها إلى القصر، فذهبت إلى غرفتها لتنام ونام هو في غرفته وبجانبه كشكوله.

في الليل رأت زوجة السلطان كابوساً أزعجها مفاده أنّ زوجها اكتشف الأمر، فأخبرت أُمَّها بذلك، وكانت أُمُّها على علم بأفعالها مع الجن. واقترحت على أمِّها أن تقوم بسحر يمسخ زوجها بغلاً. فقالتّ الأم إنّ ذلك يقلّل من اعتباره واحترام الناس له بوصفه سلطاناً. ولهذا مسخته لقلقاً. وعندما شاهدت اللقالقُ الأُخرى اللقلقَ/السلطانَ، وهو غريب عنها، هاجمته ونتفتْ ريشه وألقتْ به أرضاً. غير أنَّ فاختات ثلاث مررن عليه ورثين لحاله ففعلن شيئاً من السحر أعاده إلى سيرته الأولى. وهكذا عاد إلى قصره.

وهناك ضرب زوجته بقضيب فقلبها إلى فاختة ووضعها في قفص. وأخذ يبحث عن عروس بريئة، فبحث عن امرأة حامل. وعندما ولدت طفلة، أخذوا تلك الطفلة ووضعوها في مكانٍ منعزلٍ في سرداب حتّى لا تختلط بمخلوق. وعندما كبرت تزوجها وولدتْ له أطفال، وهي في عزلة تامّة عن العالم الخارجيّ. وذات يوم رأت ضوءاً من بعيد وسألت الخادمة عنه فأخبرتها بأنَّه جزء من العالم الخارجيّ. وعندما جاء زوجها السلطان حتّمت عليه الخروج إلى العالم الخارجيّ. فاضطرَّ إلى مرافقتها ومعه أولاده إلى بستانٍ للتنزه وهي محاطةبالحرس والعساكر. وهناك تزحزحت صخرة وخرج منها أربعين من الجنِّ وهم يصيحون بالسلطان: ها نحن قد عدنا. ثم قيدوا السلطان بالسلاسل وأخذوا يلهون مع زوجته. وعندما نام الجنّ، طلب السلطان من أولاده فك قيوده، واستلَّ سيفه وقضى عليهم جميعاً. وعندما رأت زوجته ذلك توسَّلت إليه أن يبقي على حياتها. ولكنَّه لامها لعدم استماعها إلى نصيحته وضربها على أُمِّ رأسها. ولخيبته تنازل عن الملك وصار درويشاً يتنقّل في البلاد. ـ كنا عندكم وجئنا ـ .)

مشكلة الازدواجية اللغوية: العربية الفصحى والعاميّات:

يدلُّ مصطلح " الازدواجيّة اللغويّة"، في علم اللغة الحديث، على وجود مستويَين في اللغة الواحدة، أحدهما فصيح يُستخدَم للكتابة

والمناسبات الرسميّة، والآخر عاميّ يُستخدَم في المنزل والحياة اليوميّة.

ولا تقتصر هذه الظاهرة اللسانيّة على اللغة العربيّة فحسب، وإنّما تشمل كذلك جميعَ اللغات الكبرى. بَيدَ أنَّ الدول الأُخرى خطَّطت سياساتها التربويّة والإعلاميّة بهدف سيادة اللغة الفصحى المشتركة وتحجيم العاميّة، أما في البلاد العربيّة فلا توجد مثل هذه السياسات الواعية.

وكانت الازدواجيّة اللغويّة في الألمانية، مثلاً، أخطر منها في اللغة العربيّة خلال القرن التاسع عشر. فاللهجات الألمانيّة المتعدِّدة تعود جذورها إلى القبائل الألمانيّة القديمة المختلفة. وغالباً ما تختلف هذه اللهجات عن الألمانيّة الفصيحة / Hochsprache Hochdeudtsch في معجمها وصوتيّاتها ونحوها (أي في مفرداتها ونُطقها وتراكيبها). وإذا أخذنا التعريف الضيِّق للّغة القائم على معيار الفهم المتبادل بين الناطقين بهذه اللهجات الألمانيّة، فإنَّه يمكن اعتبار هذه اللهجات لغاتٍ منفصلةً، لأنّ الناطقين بها لا يفهم بعضهم بعضاً، ولأن الناطقين باللغة الألمانيّة الفصيحة المشتركة لا يفهمونها [23]. وأذكر أنَّني عندما كنتُ أدرس اللغة الألمانيّة في معهد غوته في بلدة (روتنبرغ أب در تاوبر) صيف 1979، قمتُ بزيارة لجامعة هايدلبرغ، ثم ركبتُ سفينة سياحيّة تجوب نهر النكر الذي تطلُّ عليه قلعة هايدلبرغ. فسمعتُ مجموعة من السياح بجانبي تتحدَّث بصوتٍ عالٍ، ولكنّني لم أفهم منه شيئاً. فسألتُ رفيقتي، وهي أستاذة جامعية ألمانيّة، عن اللغة التي تتحدّث بها تلك المجموعة. فقالت: الألمانيّة. فسألتُ: وما هو الموضوع الذي أثار حدّتهم ورفع أصواتهم؟ قالت: لا أعرف، لأنّهم يتحدثون بلهجتهم وأنا لا أفهمها.

في " ديوان التفتاف"، يحرص الأب الكرملي على تسجيل الحكايات باللهجة البغداديّة العاميّة. ويبدو لنا أنَّ تدوينه العاميّة يتناقض تماماً مع ما اشتهر عنه من حرصه الشديد على التمسك بالعربيّة الفصحى.

وتنقسم اللهجات الألمانيّة إلى مجموعتين لغويَّتين: اللغة الألمانيّة العليا، واللغة الألمانيّة السفلى ذات الأصول السكسونيّة. وفي سنة 1534 م صدر أنجيل لوثر وكان المقصود منه أن تفهمه أغلبيّة الألمان على اختلاف لهجاتهم. وكانت هذه الترجمة للأنجيل تستند إلى اللهجات الألمانيّة العليا والوسطى، بحيث ظهرت لغة ألمانيّة عليا جديدة، هي نواة اللغة الألمانيّة الفصيحة المشتركة. وخلال القرن التاسع عشر عملت المدارس الواسعة الانتشار على تعميم هذه اللغة الألمانيّة الفصيحة المشتركة بوصفها لغة التعليم، وراحت اللهجات السكسونيّة السفلى تتراجع أمام اللغة الألمانيّة الفصيحة، لتمسي اليوم لغةَ غير المثقفين وينحصر استعمالها في المنازل فقط. ولكن حتّى الفصيحة الألمانية المشتركة لها نوعيّات متباينة، محليّة أو من مخلّفات تلك اللهجات، بحيث أنّ الألمانيّة الفصيحة في همبورغ تختلف عن الألمانيّة الفصيحة في ميونخ، من حيث معجمها وصوتياتها (أي بعض مفرداتها ونطقها)[24].

الأب الكرملي ومشكلة الازدواجيّة في " ديوان التفتاف" :

في " ديوان التفتاف" ، يحرص الأب الكرملي على تسجيل الحكايات باللهجة البغداديّة العاميّة. ويبدو لنا أنَّ تدوينه العاميّة يتناقض تماماً مع ما اشتهر عنه من حرصه الشديد على التمسك بالعربيّة الفصحى. وفي هذا يقول صديقه الأستاذ كوركيس عواد في مقدِّمته لمعجم الأب الكرملي " المساعد":

" أما مذهبه في وجوب التمسُّك بالعربيّة الفصحى، ونبذ "العامية" التي أخذ بعضهم ينادي بها أو يؤلِّف فيها، فأشهر من أن يُذكَر. لقد كان طوال حياته يدافع عن الفصحى، ويرى أنّها قوام العروبة، وأنّها نقطة تلاقي العرب أجمع أنّى وُجِدوا." [25]

ويشير كلام الأستاذ كوركيس عواد هذا إلى الدعوة التي ظهرت في مصر بعد الاحتلال البريطاني لأرض الكنانة (سنة 1882)، إلى استعمال العاميّة بدل الفصحى، والتي كان على رأسها المهندس الإنكليزي وليم ويلكوكس الذي تولى تحرير مجلّة الأزهر، والمستشرق الألماني فيلهلم سبينتا (1818ـ1883) مدير دار الكتب الخديوية (المصرية حالياً). وتجاوب مع هذه الدعوة عدد من العرب بدرجات متفاوتة مثل أحمد لطفي السيد

(1872_1963) ويعقوب صروف (1852_1927). وقد كشفت الرسائل المتبادلة بين الأب الكرملي وأحمد تيمور باشا (1871_1930) [وهو شقيق الشاعرة عائشة التيمورية (1840_1902) ووالد الأديبين محمد تيمور (1892_1921) ومحمود تيمور(1894_1973)] أنَّ الأب الكرملي وأحمد تيمور باشا كانا معارضَين لتلك الدعوة إلى استعمال العاميّة وضدّ استخدام الحرف اللاتينيّ بدل الحرف العربيّ. فيقول الأب الكرملي في إحدى هذه الرسائل بتاريخ 1/9/1922: " فكيف يحاول هؤلاء الناس النهوض من كبوتهم وهم يعادون لغتهم ولغة آبائهم؟!"[26]

ما أصدق هذا القول في الوقت الحاضر الذي تنشط فيه استراتيجيات الدول الكبرى من أجل تقسيم البلدان العربيّة، والذي تجدَّدت فيه الدعوة إلى إحلال العاميّات محل الفصحى، واستخدام اللهجات بصورة مكثفة في الإعلام والتعليم من أجل وضع نهاية للفصحى التي توحّد العرب ثقافياً.

ولكن ها هو الأب الكرملي يدوّن تلك الحكايات باللهجة العاميّة البغداديّة. فكيف نفسّر ذلك، مع العلم أنّه كان يعمل بجد وإخلاص من أجل وحدة كلمة العرب وإعلاء شأن القوميّة العربيّة وأساسها العربية الفصحى المشتركة، كما أوضحنا؟ أليس ذلك تناقضاً ظاهراً؟

لقد أخذ الأب الكرملي يجمع حكايات "ديوان التفتاف" البغداديّة باللهجة العاميّة بعد عودته من أوربا لغرضين:

الأوّل، ثقافيّ، يتجسَّد في العناية بالتراث الشعبي الذي يميّز الأُمّة العربيّة عن غيرها من الأمم كالأمّة التركيّة مثلاً. وهذه وسيلة من وسائل إثارة الوعي بهُويّة عربيّة مستقلّة؟

الثاني، لسانيّ، إذ تساعدنا دراسة اللهجات العاميّة على معرفة مواضع انحرافها أو تحوّلها عن العربيّة الفصيحة، صوتيّاً ونحويّاً ودلاليّاً (كما درس الأخوان غريم اللهجات الألمانيّة للتوصُّل إلى قانون غريم الصوتيّ) بحيث تكون هذه الدراسات وسيلة من وسائل تفصيح العاميّة، وتعميم الفصحى. وهذا ما عبّر عنه الدكتور إبراهيم السامرائي بقوله: " إنّه [الأب الكرملي] يؤمن بالتطوُّر اللغويّ التاريخيّ وأن لا غنى للمتصدِّي للعربيّة الفصيحة ومعرفتها معرفة تاريخيّة، من الإلمام بهذه الألوان اللغويّة العامّة [أي اللهجات]." [27].

يبدو لي أنَّ الأب الكرملي، بعد أن جمع في كُتُب الحكايات والأمثالَ والأغاني الشعبيّة بلهجتها العاميّة، أدركَ مدى الضرر الذي تسبّبه هذه الكُتب لدعوته إلى صيانة العربيّة الفصحى ونشرها واستعمالها ، فأحجم عن نشر تلك الكُتُب، فبقيت مخطوطةً بعد وفاته. والدليل على ذلك أنه نشر أثناء حياته 23 كتاباً من مؤلَّفاته، ليس من بينها كتابٌ واحد باللهجة العاميّة، وإنّما جميعها باللغة العربيّة الفصحى[28]. وكان في ميسوره ـ أثناء حياته وقد تبوأ مكانة اجتماعيّة مرموقة تؤهِّله للمشاركة في تأبين الملك الراحل فيصل الأول ـ أن ينشر كتبَه المخطوطة المتعلِّقة بالأمثال العاميّة، والأغاني العاميّة، والحكايات العاميّة. ولكنّه لم يفعل وفضّل تركها مخطوطةً.

إذن هنالك تناقض بين ضرورة العمل في التراث الشعبي ودراسته بلهجاته العاميّة وبين ضرورة صيانة اللغة الفصحى وتعزيزها وتعميمها ونشرها بوصفها أداةَ التواصلِ المشتركةَ بين أبناء الأُمّة على اختلاف لهجاتهم وأداةَ الاطلاع على تراث الأُمّة ونقله إلى الأجيال القادمة. ولا بدّ أنَّ هذا التناقض واجه الأب الكرملي، وكذلك محقِّق " ديوان التفتاف" الذي راح يشرح التعبيرات العاميّة العراقيّة بما يقابلها بالفصحى في هامش كلِّ صفحة، وهو أجراء مفيد ولكنَّه ليس كافياً، في نظرنا. إذن لنبحث عن الحلّ في أعمال الأخوين غريم، ما دمنا قد افترضنا أنَّ الأب الكرملي حذا حذوهما في إثارة الوعي بهُويَّة قوميَّة مستقلَّة. فكيف واجه الأخوان غريم هذه المشكلة؟

حوالي سنة 1807، أخذ الأخوان غريم يجوبان الولايات الألمانيّة التسع والثلاثين، ويجمعون الحكايات الشعبيّة من أفواه النساء اللواتي يسردنها بلهجاتهن المتباينة. بيدَ أنَّ الأخوَين غريم أعادا صياغة هذه الحكايات باللغة الألمانيّة الفصيحة المشتركة الميسَّرة، وأضفيا عليها نوعاً من التشويق الفنيّ والأدبيّ، ما جعل هذه الحكايات عند نشرها، تحقِّق انتشاراً واسعاً وإقبالاً كبيراً من قِبل القراء، فتُعاد طبعاتها ستة مرات أثناء حياتهما، ومئات

المرات بعد وفاتهما، حتّى أصبحت تلك الحكايات الشعبية أكثر الكُتب الألمانيّة رواجاً بعد أنجيل لوثر، وساهمت إلى جانب هذا الإنجيل في نشر اللغة الألمانية الفصيحة المشتركة وتعزيزها.

الخاتمة:

ولهذا كنّا نتمنى لو أنَّ المحقِّق الفاضل قد حرَّر حكايات ديوان التفتاف باللغة العربيّة الفصحى لتحقِّق انتشاراً واسعاً لا في العراق فحسب، بل في جميع البلاد العربيّة على اختلاف لهجاتها، ولتكون عاملاً في تعزيز اللغة العربيّة الفصيحة المشتركة بين أبناء أُمّتنا. وكان بإمكانه كذلك أن يضع في الهامش بعض الألفاظ العامية العراقية وقواعد اختلافها عن الفصحى للباحثين اللغويين[29]. وهذا ما كان يطمح إليه جامع تلك الحكايات المرحوم الأب الكرملي. أو كان بإمكان المُحقِّق الفاضل أن يفعل كما فعل الدكتور محسن مهدي الذي كان مديراً لمعهد دراسات الشرق الأوسط في جامعة هارفرد، عندما حقّق كتاب " ألف ليلة وليلة"، إذ أعدّ طبعتين: إحداهما لعامّة القراء، والأُخرى لخاصّتهم من الباحثين في اللهجات، وتشتمل على الإضافات العامّيّة التي كان يضيفها الناسخون في بغداد ودمشق والقاهرة.

هوامش و مراجع

1- الأب أنستاس ماري الكرملين، ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات"، تحقيق : عامر رشيد السامرائي (بيروت: الدار العربية للموسوعات، 2003).

2- توجد كثير من الكتب والأطروحات والرسائل الجامعيّة المتخصِّصة في سيرة الأب أنستاس ماري الكرملي وأعماله. ومن هذه الكتب:

- أمين ظاهر خير الله، البرهان الجلي علي عِلم الكرملي، دمشق 1936.
- جورج جبوري، الكرملي الخالد، بغداد 1966.
- كوركيس عواد، الأب أنستاس ماري الكرملي، حياته ومؤلفاته، بغداد، 1966.
- د. إبراهيم السامرائي، الأب أنستاس ماري الكرملي وآراؤه اللغوية، القاهرة 1969
- سالم الآلوسي، في ذكرى الأب الكرملي الراهب العلامة، بغداد 1970
- عامر رشيد السامرائي، الأب أنستاس ماري الكرملي، بغداد 1970.

كما خصص غيرهم فصولاً عنه في كُتُبهم، ومنهم:

- روكس بن زائد العزيزي، سدنة التراث القومي، القدس 1946
- رفائيل بابو إسحاق، تاريخ نصارى العراق، بغداد 1948
- عبد القادر البراك، أعلام من الشرق، بغداد 1950
- مير بصري، أعلام اليقظة الفكريّة في العراق الحديث، ج1، بغداد 1971
- رضا كحالة، معجم المؤلِّفين ، بيروت، ب ت
- أسعد يوسف داغر، مصادر الدراسة الأدبيّة ج 1 (بيروت: 1956
- مصطفى جواد، المباحث اللغويّة في العراق، بغداد، ط2، 1965.
- 6ـ فائق بطي، أعلام في صحافة العراق، بغداد 1971.
- 7ـ محمد بهجة الأثري، أعلام العراق، بغداد
- 8ـ خير الدين الزركلي، الأعلام، بيروت
- 9ـ مير بصري، أعلام الأدب في العراق الحديث، لندن 1994

كما توجد أكثر من مائتي دراسة ومقال كتبها باحثون عرب وغربيّون عن الأب أنستاس ماري الكرملي، طبقاً لإحصائية أجراها الباحث والمكتبي كوركيس عواد.

3- أحمد تمام، " أنستاس الكرملي.. في معبد العربيّة" :.www /islamonline.net/Arabic

4- الأب أنستاس ماري الكرملي، ديوان التفتاف أو حكايات بغداديّات، المرجع السابق، مقدِّمة المحقق الأستاذ عامر رشيد السامرائي، ص 9

5- الأب أنستاس ماري الكرملي، أديان العرب وخرافاتهم. تحقيق: د. وليد محمود خالص (بيروت: المؤسَّسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005)، ص 9.

6- أديسون هيدو، " الأب أنستاس ماري الكرملي" في

www.zahrira.net/?p=2339

7- الأب أنستاس ماري الكرملي، أديان العرب وخرافاتهم، المرجع السابق، مقدِّمة المحقق الدكتور وليد محمود خالص، ص 19. أما كوركيس عواد فقال " بسبب مناداته باللغة العربيّة والإشادة بمحامدها".

8- لمزيد من التفاصيل انظر:

Paul-Marie of the Cross,

Steven Payne. Carmelite Spirituality in the Tresien Taradition(1997). ICS Publications, U.S.

وكان الشاعر العربي الفلسطيني الحيفاوي محمود درويش قد أصدر مجلة اسمها " الكرمل " .

9- الأب أنستاس ماري الكرملي، المساعد، تحقيق: كوركيس عواد وعبد الحميد العلوجي (بغداد: وزارة الإعلام، 1972) ج 1 ص 10 من "حياة المؤلف"،

10- Regina Bendix," The Uses of Disciplinary History" in: Radical Hisory Review, Issue 48, Fall 2002, pp.110114-

وانظر كذلك:

Karl Kaser, " Historical Mythand the invention of Political Flolklore in Contemporary Serbia" in Newsletter of the East European Anthropology Group, Spring 1998, Vol. 16, No.1.

10- www.wikipedia.com

11- "Historical Novel" in: www.wikipidea.co

12- www.wikipedia.com

13- جاءت هذه الإحصائيات عن مؤلّفات الكرملي، ومقالاته، والدوريات التي نشرتها في كتاب:كوركيس عواد، الأب أنستاس ماري الكرملي: حياته ومؤلفاته (بغداد 1966).

14- تم جمع بعض هذه الرسائل ونشرت في عدد من الكتب والدوريات منها:

- كوركيس عواد ورفاقه، الرسائل المتبادلة بين الكرملي وتيمور (بغداد 1974)

- كوركيس عواد وميخائيل عواد، أدب الرسائل بين الآلوسي والكرملي (بيروت 1987)

15- قائمة مؤلّفات الكرملي التي نذكرها هنا ليست كاملة. يمكن الاطلاع على القائمة الكاملة وأماكن حفظ المخطوط منها، وصفحات كل مؤلّف منها في مقدّمة معجم " المساعد " للكرملي، تحقيق كوركيس عواد وعبد الحميد العلوجي، بغداد 1972، وفي كتاب " الأب أنستاس ماري الكرملي: حياته ومؤلفاته" لكوركيس عواد، بغداد 1966.

16- انظر مثلاً: مقال الدكتور حبيب الجنحاني، في جريدة الزمان، العدد 1420 بتاريخ 31/1/ 2003، ولم يذكر الجنحاني الكرملي ولا جرجي زيدان بين روّاد النهضة العربية التي تحدّث عنهم في مقاله.

17- الأب أنستاس ماري الكرملي، ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات، مرجع سابق، مقدّمة المحقّق، ص 14.

18- حمدي الباجة جي، " الكرملي في خدمة القومية العربية" شهادة منشورة في كتاب : جورج جبوري، الكرملي الخالد، بغداد 1966.

19- الأب أنستاس ماري الكرملي، أديان العرب وخرافاتهم، تحقيق وتقديم: د. وليد محمود خالص، مرجع سابق، مقدمة التحقيق، ص 16.

20- ديوان التفتاف، ص 36.

21- يُقال إنَّ عالم الآثار البريطاني وليم توماس هو الذي استعمل مصطلح Folklore أول مرة في رسالة بعث بها إلى إحدى الصحف البريطانية سنة 1846، لأنّه أراد أن يولّد مصطلحاً انكلوسكسونياً بدلاً من التسمية القديمة Popular Antiquities (أي العاديات الشعبية). وعندما دخل هذا المصطلح Folklore إلى البلاد العربية، لم يُكتب القبول والانتشار للمقابل العربي الذي وضعه الأب الكرملي " علم القوميّات"، فاستخدم الكتّاب مقابلات أخرى مثل "مأثورات شعبية" و" شعبيات" و" فنون شعبية" و" آداب شعبية". ثم شاع مصطلح " التراث الشعبيّ " الذي وضعه سنة 1962 الباحث العراقي الأستاذ عبد الحميد العلوجي (ت 1995) ، أحد مسؤولي وزارة الثقافة العراقية، وربما يعود نجاح هذا المصطلح إلى مجلّة " التراث الشعبيّ " التي أصدرتها تلك الوزارة.

22- هانس كريستيان أندرسون، قصص وحكايات خرافيّة، ترجمة: دنى غالي وستي غاسموسن (دمشق: دار المدى، 2006)

23- " German Dialects 1: You're not always going to hear Hochdeutsch" Source: dtv-Atlas zur deutschen Sprache, by Werner Kônig, 1994, Deutscher Taschenbuch Verlag. Munich.وانظر كذلك:

- www./en.wikipedia.org/wild/German_Language#dialects

24- المرجع السابق.

25- الأب أنستاس ماري الكرملي، المساعد، تحقيق كوركيس عواد وعبد الحميد العلوجي، مرجع سابق، حياة المؤلّف، ص 9.

26- رجاء النقاش، "هل هناك مجمع لغوي مجهول" في جريدة "الأهرام" القاهرية "بتاريخ 3/10/2004. وانظر كذلك : كوركيس عواد ورفاقه، الرسائل المتبادلة بين الكرملي وتيمور، مرجع سابق.

27- د. إبراهيم السامرائي، الأب أنستاس ماري الكرملي وآراؤه اللغوية، مرجع سابق، ص 45.

28- أنظر قائمة مؤلفاته المطبوعة خلال حياته في كتاب:

- كوركيس عواد، معجم المؤلفين العراقين في القرنين التاسع عشر والعشرين 1800_1969(بغداد: مطبعة الإرشاد، 1969) ص 152_154.

29- بحث الدكتور صالح جواد الطعمة في أطروحته التي قدمها لنيل الدكتوراه من جامعة هارفرد، مواطن الاختلاف بين العامية العراقية والعربية الفصحى فوجد أنها تتبع قواعد محددة، مثل تحوُّل الوحدة الصوتية /ق/ الفصيحة إلى /ق/ العامية، وهكذا.

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

الرقصات الأفرو – يمنية

بحث في افريقانية اليمن الموسيقية

نزار محمد عبده غانم
كاتب من اليمن

حديثي يستعرض الصيرورة التاريخية لرقصات شعبية يمنية تدين بأصولها إلى البر الزنجي المواجه لشبه جزيرة العرب والذي ظل على مدى التاريخ المؤيد بالشواهد المادية التي تقدمها لنا علوم الآثار والعلوم الأخرى المساندة لعلم التاريخ مصدرا من مصادر التأثير والتأثر الثقافي لعرب شبه الجزيرة لا سيما القاطنين في سواحلها حيث نشطت حركة التجارة وتبادل السلع المختلفة ونشطت معها التحركات الديمغرافية على شكل هجرة للآخر أو احتلال له وكان من الطبيعي أن تكون الجسر الذي تمر عبره المؤثرات الثقافية ومنها الفنون التعبيرية الأدائية من موسيقى ورقص وغناء وفي الاتجاهين معا. كما لا يمكن أن نغفل تجارة الرقيق كنشاط اقتصادي مستقل دام حتى العصر الحديث ليختفي نهائيا في القرن الميلادي العشرين بعد ان قام المستعمر البريطاني في عدن بحملات على هذه التجارة. ومن يدري فقد يوفق بعض علماء الاثنوميوزيكولوجي ذات يوم في تقديم بانوراما متكاملة عن المثاقفة المذكورة بين سواحل جزيرتنا

العربية والبر الزنجي بحيث تكون دراسة جامعة مانعة لا تترك صغيرة أو كبيرة إلا وتفحصتها وحللتها تجريبيا موظفة في ذلك كل معارف ومهارات البحث الاثنوميوزيكولوجي أو (علم موسيقى الشعوب) .

ففي دول الخليج العربية بما فيها جنوب العراق قدمت دراسات عديدة بدءا من الستينات من القرن

المنصرم لهذه الرقصات (الأفرو- خليجية) قام بها باحثون محليون وعرب ومستشرقون .

وعموما فان كتب التراث العربي صريحة في الإشارة إلى الآصرة بين الزنج والطرب. وقد ورد في ألأثر ما ينم عن تفهم المعلم الأول محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم لهذا الميل الفطري عند الزنج وقصته مع الحبشة ورقصهم معروفة.

ويشير الدكتور محمد عبد المجيد عابدين في كتابه (العرب والحبشة) الى أن عرب الحجاز أخذوا عن الحبشة رقصة (الحجل) وهذا يفيد عراقة تسرب الفنون الأدائية الزنجية إلى جزيرة العرب.حتى أن الدكتور ناصر الدين الأسد أشار في كتابه (القيان والغناء في العصر الجاهلي)[1] إلى أن تسمية الجارية المغنية بالقينة في العصر الجاهلي ربما كان مشتقا

من (القنين) وهو (طنبور) أهل الحبشة. وفي هذا السياق أذكر رأيا جديدا كنت قد سمعته من الباحث السوداني بدرالدين عبدالرزاق[2] في محاضرة قدمها في صنعاء عام 1990م، أشار فيها إلى أن طنبور أهل الحبشة كان معروفا في عصر النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأن سيدنا بلال أول مؤذن في الاسلام كان يعزف عليه ولذلك عرف بأبي الطنابير كما عرف أيضا بأبي السناجك. ويضيف هذا الباحث ان الرسول صلى الله عليه وسلم قد سأل بلال عن تعلقه الشديد بهذه الآلة في الجاهلية والإسلام فذكر له بلال أنها تذكره بمواعيد الصلاة فلم ينهه عنها!

أما لفظة (سنجك) هذه فربما كان أقدم اشارة اليها في العصر الفاطمي بمصر حيث نجد أن (الطبلخانة) أو فرقة الموسيقى العسكرية في عهد السلطان غياث الدين الغوري (ت 1022م) كانت تضم السناجك السلطانية والخليفية. أما في العصر الحديث فنجدها رائجة في السودان وفي مدينة عدن[3] حيث يقصد بها عازف آلة الطنبور، واللفظة مشتقة من اللغة التركية حيث تعني هناك الضابط في القوات غير النظامية في الجيش العثماني– المصري[4]. وفي زمان الدولة العباسية ببغداد نجد المفكر الجاحظ(ت 869م) يقول ما نصه: (الزنج أطبع الخلق على الرقص الموقع الموزون والضرب بالطبل على الإيقاع الموزون من غير تأديب أو تعليم وإنّ من تمام آلة (الزمر) أن تكون الزامرة سوداء). ونسمع كلاما مماثلا من المفكر ابن خلدون (ت1405م) .

أما المؤرخ السوداني دكتور يوسف فضل حسن[5] فيقول ما نصه: (والواقع أن حب السود الفطري للغناء والرقص كان واحدا من معالم الثقافة الإفريقية القليلة التي ظلت آثارها باقية في اليمن وباقي شبه جزيرة العرب ذلك أن فن الغناء والرقص المعاصر في الجزيرة العربية ينطبق عليه هذا الحال الذي كان شائعا عند ظهور الاسلام، مثلا ما زال هذا الفن كما توضح وسائل الإعلام المرئية في يد جماعة من الخلاسيين والخلاسيات)!

ويتحدث النسابة ابن حبيب البغدادي (ت860م) في كتابه (المحبر) عن غرابي قبيلة عك، غلامين أسودين يتقدمان وفد قبيلتهم وقد أشرف على الوصول من مضاربه في تهامة اليمن إلى مكة للحج ويكونان عريانين على جمل يقولان (نحن غرابا عك) فينشد الناس من خلفهم :-

عك اليك عانية
عبادك اليمانية
كيما نحج الثانية
على الشداد الناجية

ولعل من أقدم الاشارات التي صادفتها عن تميز الغناء الذي يؤديه السود في اليمن ما قيل بأن المطرب العباسي أبا القاسم اسماعيل بن جامع كان يغني فيما يغني للخليفة العباسي هارون الرشيد(ت 809م) أغاني النسوة السود في اليمن، وأرجح أن يكون ذلك إن صح قد حدث بعد أن عاد ابن جامع من اليمن الى بغداد حيث تذكر لنا الروايات أنه هرب من أبيه الى أخواله في اليمن لفترة من الزمان وأنه غنى (أصواتا) يمانية غير هذه التي ذكرنا.

ويبدو المؤرخ اليمني أحمد بن أحمد الشرجي الزبيدي (ت 1497م) في كتابه (طبقات الخواص)[6] ساخطا على جماعة من (أخدام) اليمن تعرف بالسناكم تقطن قرب زبيد بتهامة اليمن فهم لا يراعون الشرع الإسلامي فيأكلون ما تعفن ويشربون المذهبات للعقل كما أن شيخهم له طبل يعزف عليه ويصنفهم الشرجي كعبيد. ويعلق المستشرق البريطاني دكتور روبرت سارجنت على هذا النص بقوله أن لفظة العبيد كانت تطلق على مجامع عدة من السكان الداكني البشرة وذوي الملامح غير العربية. ولعلنا نلاحظ أنّ العزف على الطبل أو التطبيل مازال وصمة اجتماعية في هذه المنطقة من اليمن كما يفيدنا المستشرق البريطاني اندرسون باكويل[7] فلربما عزف رجال القبائل في تهامةعلى الآلات الوترية أو الهوائية لكنهم يترفعون عن التطبيل باعتباره فن فئة الاخدام التي تمثل أعمال الاطراب مصدر دخل لرجالها ونسائها، وفي رأي الباحث اليمني محمد سالم شجاب فان هذه الفئة تشكلت في اليمن عندما قام الخارجي علي بن مهدي بسبي افرادها ممن وفد أصلا من الحبشة لمؤازرة أبناء جلدتهم من النجاحيين في تهائم اليمن فأصبح لهم وضع اجتماعي خاص منذ ذلك القرن الخامس الهجري وحتى يومنا هذا.

ويذكر المؤرخ اليمني محمد عبد القادر بامطرف[8] أن مدينة الشحر التي تقع في حضرموت على بحر العرب كانت تحتضن عام 1522م مرقصا تجلب راقصاته من جزيرة(لامو) التي تتبع الآن دولة كينيا ليقدمن عروضا فنية متواصلة لستة أشهر ثم ينتقلن للأمر نفسه الى مدينة عدن أو مدن الحجاز وربما يعدن الى وطنهن، وفي كل حال يحل محلهن لفترة مساوية راقصات يجلبن من الهند. ويضيف ما نصه (وفي الشحر عدد من حانات الشراب الذي يعصر محليا وفي المدينة ماخور ومرقص يديرهما أحد الهنود بالاشتراك مع بعض أهالي الشحر. والربان باسباع يطلق على الماخور والمرقص اسم محلات الغرام والهيام والمدام).

طنبور أهل الحبشة كان معروفا في عصر النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأن سيدنا بلال أول مؤذن في الاسلام كان يعزف عليه ولذلك عرف بأبي الطنابير كما عرف أيضا بأبي السناجك.

ولقد ارتبطت مدينة الشحر بصلات ملاحية قوية بالمنطقة السواحلية في شرق إفريقيا حتى أنّ أهل الشحر يسمون موسم عودة السفن من البر الإفريقي إلى مدينتهم موسم (الديماني)[9]. وأورد هنا مطلع أهزوجة كان يغنيها بحارة اليمن حينما يتوجهون للسواحل ويغامرون في التصدي للأمواج المجنونة التي تعترض رحلتهم:-

بربرا وحافوني وموجها المجنوني
حافوني وبربرا وموجها كما ترى[10]

ويشير الرحالة الألماني فون مالتزان في مقالة له بعنوان (المنبوذون في جنوب جزيرة العرب)[11]عام 1872م إلى المجاميع الزنجية الأصل في اليمن ويعتبرها جميعا منبوذة اجتماعيا الا أنه يميز بين (الأخدام) و(الشمر) ويورد نصوصا لأغانيهم ثم يعلق عليها. وكان الرحالة النمساوي أدوارد جلازر[12]والذي تجول في اليمن ما بين عام 1885م وعام 1908م قد كتب عن اشتغال فئة الأخدام في اليمن بالترفيه الموسيقي وكيف أنهم يتكسبون بعزفهم على الطبول والمزامير.

ونستطيع القول أن جميع المجاميع الزنجية الأصل في اليمن قد فقدت مع الزمن رابطتها الاثنية بالقارة السوداء وتيمننت تماما، وقياسا على ذلك فان ما تقدمه اليوم من فنون أجدادها قد طرأ عليها الحذف والإضافة تطبيقا للمقولة الانثروبولوجية المعروفة من أن الحضارات عندما تقتبس مكونات ثقافية خارجية تفد عليها فإنها في الآن ذاته تعيد إنتاج هذه المكونات وتلبسها حلة جديدة وعناصر مستحدثة بحيث تتمكن في النهاية من إدماج الوافد كلية في المحيط الثقافي والوسط الاجتماعي الجديد.

وأما اليوم فيحدثنا الباحث اليمني آدم يحيى أحمد[13] في كتابه (تهاميات.. أوراق من الموروث الشعبي) أن للأخدام رقصات خاصة بهم في تهامة وقد يشاركهم فيها فئة (المزاينة أو الريسة) وهذه الرقصات رقصات جماعية يختلط فيها الجنسان وذات طابع خاص وإيقاع خاص مميز وهي كالتالي:-

الآلة الوترية المميزة لرقصة الطنبرة هي آلة (السمسمية) أو آلة (الطمبرة) الأكبر حجما وكلاهما سليل لآلة عرفت في النقوش السبئية هي آلة (الكنارة). ورغم هذا فإننا نجد من يقول إن إعادة اكتشاف السمسمية إنما تم عبر زيارة من فنان حجازي من ثغر ينبع جاء إلى حضرموت عام 1877م

– **رقصة الكندو أو الكندة:** يقوم الراقص أو الراقصة بهز الأكتاف والدق بالقدم على الأرض وعند نهاية الرقص يهبط إلى الأرض فجأة ثم ينهض وعادة ما يقوم المشتركون في الرقص متقابلين ويصدر صوت مصاحب لدبكة على الأرض، ومثل هذه الرقصة في أفريقيا كثير.

– **رقصة الزفة :** يقوم الأخدام بتأديتها بعد عقد قران العريس.

ويصحبها أهازيج مثل:-

وا فرع امجنى حقنا لنا
وا فرع امجنى قرشنا سلمنا
يهناه ذا الغزال يهناه
من بلاد بعدي حنا أتينا

وترد عليه النسوة:-

وا فرع امجنى حقنا لنا الخ.....

– **رقصة الطبعة:** يقوم الأخدام بتأديتها عندما تزف العروس إلى بيت زوجها وأثناء الاحتفالات التي تسبق موعد الزفاف. تؤدى في بيت العريس وإيقاعها سريع وتأتي خفيفة وثقيلة ولها مسميات أخرى كالزحفة والزف والكدي بضم الكاف. وعلى الرغم من أن الرقصة مختلطة إلا أنها توجد أيضا كرقصة للرجال وحدهم أو للنساء وحدهن.

– **رقصة الملأ:** وهي خاصة بالعبيد في زبيد.

– **رقصة الريسي:** ويشترك فيها الأخدام مع الريسي على ايقاع الدفوف والطبول ولا تستخدم فيها السيوف أو العصي وإيقاعات هذه الرقصة شبيهة بغيرها ممّا عند الاخدام.

فإذا انتقلنا بعد هذه الفذلكة التاريخية إلى زمننا المعاصر فسنجد ان اخصائيا حضرميا في الرقص هو الأستاذ سعيد عمر فرحان[14] يرى أنّ حضرموت قد استعارت من الساحل الافريقي رقصات:-

(الطنبرة)
و(الليوا)
و(البامبيلا)
و(السواحيلي)

بينما تنفرد المستشرقة النمساوية الدكتورة جابرويلا براونه باضافة رقصة حضرمية أخرى إلى هذه الفنون الأفرو – يمنية هي رقصة (الدربوكة).

ولنبدأ من رقصة (الطنبرة): والتي تعرف في أجزاء من الخليج العربي برقصة (النوبان) نسبة لمنطقتها الافريقية الاصلية وهي بلاد النوبة شمال السودان. ويعتبر طقس (الزار) لصيقا بهذه الرقصة وما يصاحبها من دراما غنائية . وإنك لتجد فروقا في تفاصيل الطنبرة من محافظة يمنية إلى أخرى نتيجة للمرونة التي تميز الفنون الشعبية عموما فيأتي الإخراج النهائي للمشهد مختلفا بعض الشيء من منطقة الى أخرى.

والآلة الوترية المميزة لرقصة الطنبرة هي آلة (السمسمية) أو آلة (الطمبرة) الأكبر حجما وكلاهما سليل لآلة عرفت في النقوش السبئية هي آلة (الكنارة). ورغم هذا فإننا نجد من يقول ان إعادة اكتشاف السمسمية إنما تم عبر زيارة من فنان حجازي من ثغر ينبع جاء الى حضرموت عام 1877م واسمه مبروك رمضان ويذكر المؤرخ اليمني محمد عبد القادر بامطرف[15] ان مجيء الآلة

أثار حفيظة الجامدين من علية القوم والأعيان الذين قاوموا دخولها بعنف باعتبارها آلة شيطانية[16].

ويشير المستعرب الاسرائيلي الدكتور حيمنون شيلوح[17] في دراسة له خلال الاحتلال الاسرائيلي لسيناء أن البحارة والصيادين في جنوب شبه جزيرة سيناء يقولون أن طائفة الأغاني المعروفة لديهم ب(اليمانية) والتي تعزف على السمسمية جاءتهم من اليمن ويمكن قول نفس الشيء عن رقصات (السماكة) بشرق السودان والتي يؤديها بحارة سودانيون من أصل يمني ومن أشهر مؤدّيها هناك الراقص والعازف على المزمار المرحوم باعكيري الذي يؤدي رقصة(العصا) ورقصة (الدربوكة) ويغني أغنيات يمنية مثل (سرى الليل وا نايم على البحر) وهي من أغنيات (دان الدحيف) في أبين بجنوب اليمن و(الزمان الزمان أخضر يا ليمون) التي سمعناها من المطرب اليمني الراحل أحمد ناجي وكلتا الاغنيتين تقومان على السلم الشرقي السباعي وليست خماسية كباقي أغاني السودان[18].

وقد كان الرحالة الألماني ليو هرش[19] الأسبق إلى ذكر هذه الآلة بتسميتها الطمبرة فهو يشير في دراسة نشرت في ليدن بهولندا عام 1897م إلى مشاهدته لها في مدينة عدن قائلا إن العرب يفتقرون لمهارة الأفارقة في العزف على هذه الآلة وغيرها من آلات الاطراب ! كما يسرد المستشرق السويدي الكونت كارلو دي لاندبرج[20] الآلات الموسيقية التي وقف عليها في اليمن فيذكر وصفا لآلة وترية في أواخر القرن التاسع عشر يسميها الطنبور لكن الرسم المرافق يوضح أنها آلة من عائلة العود وليس الكنارة.

أما الأديب والشاعر اليمني ادريس حنبلة[21] فقد درس رقصة الطنبرة والمشتغلين بها في حي الشيخ عثمان في مدينة عدن في الخمسينات من القرن العشرين وأشار إلى أن أول وجود لها هناك كان عام 1800م حيث كانت تعرف برقصة النوبان وأن ذلك العام شهد وفود رقيق نوبي من السودان. وهو يرى أن طقس الزار اللصيق برقصة الطنبرة قد عرف في المدينة منذ ذلك الحين وأنّ الممارسات له في زمانه هن من أصول سودانية ويسمى الفرق:-

- باكوته - ونصره - وجماله - وفتح الخير

كما يذكر أن الباكوته هو لقب رئيسة حفلة الزار كما أن السنجك لقب عازف آلة الطمبرة.

والمؤرخ اليمني حمزة علي لقمان[22] يرى ان العلقة وهي لفظة ذات جذر حبشي وتعني رتبة عسكرية هو لقب رئيسة الحفلة الزارية.

وفي عام 1917م نشر البريطاني آر.سكيني[23] ما يفيد أن إيقاع(النوبي) إيقاع لرقصة طنبرة الزار كان قد أحضره الجند السودانيون الموجودون هناك. وفي الستينات من القرن المنصرم استعرض البريطاني رونالد كودراي[24] رقصة الطنبرة في عدن مشيرا إلى جذورها الأفريقية فهو يرى أن أسلوب التطبيل دخيل على المنطقة من أفريقيا. وفي نفس ذلك العقد من القرن المنصرم نقرأ للمستشرق البريطاني روبرت سارجنت[25] إشارة إلى انتشار الآلة بين جماعة الجبرت الزنجية الجذور في مدينة عدن المعروفة برقصة (الدرمامة). ويميز روبرت سارجنت بين فئة الجبرت وفئة الاخدام كما يميز بين ثلاثة مجاميع من الرقيق الأسود في حضرموت هم:-

- (النوبان) القادمون من النوبة
- و(البحارة)القادمون من منطقة السواحل
- و(التلود) من الرقيق المولودين والناشئين بحضرموت نفسها[26].

أن أول وجود لها (رقصة الطنبورة) كان عام 1800م حيث كانت تعرف برقصة النوبان وأن ذلك العام شهد وفود رقيق نوبي من السودان. وهو يرى أن طقس الزار اللصيق برقصة الطنبرة قد عرف في المدينة منذ ذلك الحين

ويصف الفنان اليمني المعاصر أحمد محمد ناجي أسلوب العزف على الآلة بقوله: (يتم التصبيع بوضع الإبهام بين الوترين الأول والثاني والسبابة على الثالث والخنصر على الرابع والبنصر على الخامس وتقف الوسطى كمايسترو لترقص مع كل نبضة أصبع)[27]. ويوفر لنا الفنان اليمني صالح عبدالباقي[28] معلومات عن رقصة الطنبرة في محافظة لحج بجنوب اليمن قائلا إن الروايات الشفهية هناك تشير إلى قدوم الرقصة من مدينة عدن عبر عناصر النوبة السودانيين حوالي

منتصف القرن التاسع عشر فهم حسب قوله أول من كون فرقة لرقصة الطنبرة وأخذوا يتكسبون بإحياء حفلات الأعراس والعزف في بلاط سلاطين لحج لا سيما في أعياد ميلادهم .وهو يذكر أن إحدى أغنيات الرقصة تسمى (مسيمبا) وهي كلمة سواحيلية تعني الأسد.ويفيد أن الجنسين قد يشتركان في أداء الرقصة ويحتفظ بآلة الطمبرة في مكان خاص هو بيت الطمبرة ويكون لها قدسية معينة. يذكر صالح عبد الباقي أن هناك حجمين للطمبرة الكبير يعرف بالأم والصغير يعرف بالبنت وبغض النظر عن الحجم تعرف أوتار الآلة بـ :-

بومة – شرارة – غليظ – جواب – لاغارس.

وبالنسبة للآلات الايقاعية المصاحبة يذكر طبلا كبيرا يسمى الجراب وطبلا صغيرا يسمى الحبشي أو الدبة. وكلاهما مصنوع من المعدن ومغشى بالجلد ويوقع عليه بعصا، كما تلعب آلة المنجور دورا إيقاعيا زخرفيا ومميزا لرقصة الطنبرة في لحج.وسنأتي على وصف هذه الآلة عند الحديث عنها في منطقة تهامة. ونجد إشارات أخرى لرقصة الطنبرة في لحج منها ما ذكره الباحث اليمني لطفي منيعم[29] من أن سلطان لحج علي احمد علي والذي قتل خطأ عام 1915م عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى بين القوات العثمانية والقوات البريطانية في جنوب اليمن كان له مجلس من الأدباء والفنانين يتصدره المطرب الشخصي له سعيد درينة خال الفنان اللحجي المعروف محمد سعد الصنعاني وكان سعيد درينة عازفا بارعا على آلة الطمبرة. ومن الإشارات الى رقصة الطنبرة في لحج ما جاء به الكاتب اليمني جمال محمد السيد[30] من أن الطنبرة في لحج تعني أيضا فيما تعني شكلا من الشعر العامي الساخر القريب نوعا ما من الشعر الحلمنتيشي في السودان وفي مصر فيقول:(للسلطان العبدلي فرقة موسيقية من العبيد تخرج في الأعياد والمناسبات إلى شارع المدينة تعرض ألعابا ورقصات وأغاني أفريقية تقوم موسيقاها على الطبول المغربية وآلة الطمبرة

للسلطان العبدلي فرقة موسيقية من العبيد تخرج في الأعياد والمناسبات إلى شارع المدينة تعرض ألعابا ورقصات وأغاني أفريقية تقوم موسيقاها على الطبول المغربية

وتعرف باسم فرقة الطنبورة ولمجيء حرف النون الأنفية بين الطاء والباء نطقها العامة الطمبورة بالميم ثم لحجوها إن جاز التعبير فغدت طمبرة). كما يذكر نفس الكاتب أنّ الشاعر والملحن اللحجي عبدالله هادي سبيت سخر من الطمبرة وأهلها إذ يقول في الطبعة الأولى من ديوانه (الدموع الضاحكة) في الخمسينات من القرن المنصرم:

قلبي عبدلي الحب ما هو طنبري
يا غارة هوانا بالله احضري[31]

ويضيف الفنان اليمني عبد القادر أحمد قائد[32] أن آلة الطمبرة كانت الآلة الوترية الشائعة في لحج قبل تكوين التخت الموسيقي اللحجي المعاصر في أواخر الثلاثينات وبداية الأربعينات من القرن المنصرم على يد الفنان اللحجي أحمد فضل العبدلي الشهير بالقمندان (ت 1943م). ومن أبرز الفنانين اللحجيين الذين عزفوا على الطمبرة الفنان سعد عبدالله صالح والذي كان يقدم حفلاته في قرى الوهط والحمراء وسفيان من محافظة لحج وهو والد الفنان والشاعر اليمني المعاصر محمد سعد عبدالله[33]، كذلك الفنان صالح عيسى وهو والد الشاعر المعاصر أحمد صالح عيسى، والفنان فضل محمد اللحجي (ت 1967م)[34].

أما في حضرموت فمن أشهر من عزف على آلة السمسمية أو الطمبرة الفنان عبدالله حاج بن طرش (ت1980م) والفنان عوض عبدالله المسلمي (ت1975م)[35] والفنان محمد جمعة خان (ت1963م)[36] والذي تعلم العزف بدوره على آلة السمسمية من المطرب الشعبي فرج مفتاح فرج.

وفي منطقة تهامة على ساحل البحر الأحمر كان المستشرق الفرنسي كريستيان بوخه[37] في السبعينات من القرن العشرين أول من اهتم بدراسة شكل ومضمون رقصة الطنبرة وقد انفرد برأي يقول إن الكلمات غير العربية في نصوص الطنبرة التهامية ذات جذور سقطرية نسبة لجزيرة سقطرى اليمنية، وما أعرفه هو أن غناء الطنبرة العمانية في مدينة صور يعود إلى الفنانة عائشة مرجان الفارسي الشهيرة بعائشة الونجا وكانت هي وأمها قد رحلوا إلى صور من جزيرة سقطرى اليمنية[38]. ويقدم كريستيان بوخه التسمية التالية لأوتار آلة

الطمبرة التهامية من النغم الحاد الى الغليظ:-

شرارة- مكلم - أخو مكلم - البوم - أخو البوم، مؤكدا على أن أنغامها لا تخرج عن السلم الخماسي والذي تستخدمه الموسيقى السودانية اليوم. وفي الثمانينات من القرن العشرين قدم المستشرق البريطاني أندرسون باكويل[39] تفاصيل عن رقصة الطنبرة في تهامة ولاحظ أن هناك فرقا في مشهدها ما بين وادي مور حيث تؤدى مختلطة بينما تؤدى في ميناء المخا بانفصال الجنسين.

كما أشار أندرسون باكويل إلى أن الرقصة وطقس الزار الذي قد يترافق معها تؤديه فئة الاخدام، وأن السلم الطاغي على موسيقى أغاني تهامة هو السلم الخماسي الذي يشكل تأثرا واضحا بالبر الأفريقي المقابل، ويذكر ان ما يؤدي على السمسمية هو أغاني بحرية تعرف ب (النبية) أما ما يؤدى على آلة الطمبرة الكبيرة فهو حصريا طقس الزار. وفي تقديري أنه كان عليه ان يميز بين(البنتاتون) الخماسي و(البنتاكورد) الخماسي ففي مصر مثلا تدوزن السمسمية في مدن الاسماعيلية وبورسعيد وفق السلم القوي المنتظم بحيث يتكون تسلسل سلمي من خمس درجات من مقام الراست المصور على درجة النوى أي نغمة صول وهكذا توجد قفزات تصل درجة أو درجة ونصف - بيمول أو ديز- ليصبح لدينا بنتاكورد اي خمس درجات متتابعة سلميا، بينما تدوزن طمبرة أسوان والنوبة في جنوب مصر كسلم خماسي ضمن السلم الهارموني الطبيعي وكسلسلة توافقية على الأوتار الخمسة للطمبرة :-

سول - لا - سي - رى - مي .

ومن الملاحظات الموسيقية الهامة لهذا الباحث أنه يرى أن الأوركسترا المستخدمة في رقصة الطنبرة تشمل المزمار الذي يلعب دورا إيقاعيا وليس ميلوديا وخاضعا لهيمنة آلات الإيقاع من صحفة ومرفع ومدف.

وفي التسعينات من القرن الماضي أثارت المستشرقة النمساوية جابرويلا براونه[40] جدلا في مؤتمر مدريد عام 1992م عندما قدمت نصوصا لغناء بحارة تهامة على السمسمية وقالت إنها تحمل إجابات عن المراحل التي مرت بها صيرورة الموشح الاندلسي الذي قالت إنه يحمل بصمات يمنية!

لكن أغنى المعلومات الميدانية التي وصلتنا عن رقصة الطنبرة التهامية جاءت في منتصف التسعينات من القرن الماضي في أطروحة الماجستير للباحث اليمني الدكتور فهد محمد الشعيبي[41] وقد حرص الشعيبي أن يميز بين استخدامات آلة السمسمية الصغيرة الحجم واستخدامات آلة الطمبرة الكبيرة الحجم والمستخدمة حصريا لطقس الزار. فهو يقول إن السمسمية ترتبط بالغناء الساحلي ويصنع صندوقها الصوتي من قدح عبارة عن قطعة خشب من جذع شجرة منحوتة ومفرغة من الداخل على هيئة القدح والقدح نوع من المكاييل قطر فوهته حوالي 37 سنتمتراً وهو يصنف من السمسمية الصغيرة الحجم نفسها ثلاثة انواع:-

أن رقصة (الطنبرة) وطقس الزار الذي قد يترافق معها تؤديه فئة الاخدام، وأن السلم الطاغي على موسيقى أغاني تهامة هو السلم الخماسي الذي يشكل تأثرا واضحا بالبر الأفريقي المقابل

1 - نوع يغطي وجه صندوقه بقطعة من الصفيح مثبتة بمسامير على حافة القدح وتفتح أربع فتحات على الوجه تسمى عيون: الفتحتان السفليان تؤديان وظيفة الشمسية حيث تساعد على خروج الصوت وتسمى سماعة، والفتحتان العلييان يخترقهما عمودان كل منهما يسمى كرمان يلتقيان في نهاية القدح مارة بالكرسي الفرس .

2 - نوع يغطي صندوقه الصوتي بجلد الابقار ويثبت بخيوط جلدية .

3 - نوع صندوقه الصوتي عبارة عن جالون من الصفيح ومفاتيحه من القماش وهو الأكثر انتشارا في تهامة.

وعن طريقة العزف على السمسمية يقول:(يحمل العازف الآلة أفقية أمام الصدر ويؤدي العزف عليها بريشة من سعف النخل أو من البلاستيك باليد اليمنى بينما تنبر الاوتار باصابع اليد اليسرى من خلف الآلة).

وفي أطروحته للدكتورا بعنوان (الأغنية الشعبية بمنطقة تهامة بمحافظة الحديدة باليمن)[42]يذكر الدكتور الشعيبي أغنية زار في زبيد بتهامة ويسميها أغنية عبد القادر الجيلاني وهي من السلم الخماسي النوع الثاني على درجة الدوكاه وإيقاعها

2 على 4 والمصاحبة لآلة الطمبرة تكون بطبل الليوا ويذكر المكلم والمردد كأوتار آلة الطمبرة ويذكر شرارة كوتر أعلى وبومة كوتر سادس .

ثم عندما ينتقل للحديث عن آلة الطمبرة التهامية فإن الباحث يصف موسيقاها وغناءها بأنه ذو طابع إفريقي يتجلى مع مصاحبة الآلات الإيقاعية.

وآلة الطمبرة أيضا يصنع صندوقها الصوتي من قدح عبارة عن قطعة خشب من جذع شجرة منحوتة مفرغة من الداخل على هيئة القدح المكيال ويغطى وجه الصندوق بقطعة من جلد الأبقار وتفتح بالوجه اربعة فتحات تسمى عيون الفتحتان السفليان تؤديان وظيفة الشمسية حيث تساعد على خروج الصوت وتسمى سماعة والفتحتان العلييان يخترقهما عمودان كل منهما يسمى قائم يلتقيان في نهاية القدح ويشكلان مثلث قاعدته عامود آخر يسمى مخدة تثبت فيه مشدات من القماش تسمى ملازم أو مزر يثبت فيها خمسة أو ستة أوتار من أمعاء الجمال تتجمع بحلقة من الحديد في نهاية القدح مارة بالفرس الذي يسمى الكرسي. أما عن طريقة العزف على آلة الطمبرة فإن العازف يحمل الآلة أفقية أمام الصدر ويؤدي العزف عليها بريشة من قرن الثور في اليد اليمنى بينما تنبر الأوتار بأصابع اليد اليسرى من خلف الآلة.

يسير اللاعبون حول محيط الدائرة بإيقاع منتظم على أنغام السمسمية أو المزهر وأصوات الطبول النحاسية والتي تثير الرعب في نفوس الأطفال أحيانا ويستمر الرقص على أنغام وأصوات الطبول ويطلقون أهازيج متعددة

ويقر الشعيبي التسمية التي قدمها كريستيان بوخه لأوتار الطمبرة التهامية في مدينة زبيد فقط أما في مدينة اللحية فأوتار الطمبرة ستة بدلا عن الخمسة وتدعى:- شرارة – مرد – مغني- مجاوب – بوم – مرد المغني .

جدول بقياسات آلة السمسمية بالسنتمتر

مصدر الآلة / اجزاء الآلة	مدينة الحديدة	مدينة المراوعة
قطر الصندوق الصوتي	٣٧	طول الجلن30
الضلعان المتقابلان	٦٩	68
القاعدة	٥٨	55
قطر الفتحات	٦	3,5

جدول بقياسات لثلاثة من آلات الطمبرة بالسنتمتر

مصدر الآلة / اجزاء الآلة	مدينة زبيد	مدينة اللحية
قطر الصندوق الصوتي	94	48
الضلعان المتقابلان	98	93
القاعدة	90	90
قطر الفتحات	8	7

كما يزودنا الباحث بوصف لآلة المنجور المستخدمة في رقصة الطنبرة: (نوع من

المشخشخات يتكون من مجموعة قطع صغيرة من أضلاف الخراف أو الماعز تثبت على قطعة من الجلد أو القماش بخيوط من النايلون أو بسيور من الجلد بعد ثقبها وتأخذ شكل التنورة النسائية المفتوحة من أحد أطرافها. يلبس العازف المنجور على خصره بعد تثبيته ويقوم بتحريك الجزء الأسفل من جسمه في حين يبقى الجزء العلوي ثابتاً وبهذه الحركة ترتطم الأطراف المتدلية بعضها ببعض وبتصادمها تحدث أصواتا عند كل حركة). وفي مطالعات أخرى أجد من يميز بين خامة أوتار الطنبرة والتي تكون من الجلد أو النايلون وخامة أوتار السمسمية التي تكون من المعدن.وفي وصف آخر لرقصة الطنبرة حينما تلعب كلعبة أطفال في تريم بحضرموت نجد: (لعبة افريقية الملامح يتجمع لها الشباب مشكلين دائرة يبلغ قطرها 18 مترا ويسير اللاعبون حول محيط الدائرة بإيقاع منتظم على أنغام السمسمية أو المزهر وأصوات الطبول النحاسية والتي تثير الرعب في نفوس الأطفال أحيانا ويستمر الرقص على أنغام وأصوات الطبول ويطلقون أهازيج متعددة منها – ومكة بيت الله ويا رسول الله– وقد تنفصل عرى الدائرة لتتحول الى صفين يزحف الصف على الآخر ثم يتولى عنه ويقبل الصف الآخر نحو أخيه ويعود أدراجه وهكذا يستمر الرقص والغناء والناس يتجمهرون من حولهم وما أن تتوالى الإيقاعات حتى تبعث الانتشاء في أحدهم فيزعم أنه قد ابتلي بالجان حيث يحدث حركات هستيرية مضحكة يتدحرج على الأرض ويهدد الحاضرين حتى أن الذعر يسري في بعضهم ولكن هيهات له ذلك فقد خصص خمسة رجال أشداء من بين اللاعبين بمراقبته وفي نهاية اللعبة يغطى بغطاء ساتر ليغادر الجني رأسه).

ويورد الباحث المصري رفعت محمد خليفة دويب[43] نصا من نصوص رقصة النوبان في دولة الإمارات العربية المتحدة ترد فيه اشارة الى ميناء المخا بتهامة، يقول النص :-

يا مخا في سبيل الله
يا مخا عذبت روحي

أما أقدم من دون لنا نوتة موسيقية لطقس الزار في اليمن فهو المستشرق البريطاني برترام توماس[44] الذى أتى بنموذج موسيقي على إيقاع 8 على 4 قال إنه كان يستخدم في الثلاثينات من القرن المنصرم. ويتلو تلك الفترة قرار بالمنع الرسمي لطقس الزار أصدرته السلطة البريطانية المستعمرة لعدن (1923–1932م)[45]حيث دارت رحى معارك قضائية مثيرة انتهت بخسارة شيخات الزار لحقهن في إقامة هذه الطقوس والتكسب بها وانتصرت إرادة خصومهن الذين كالوا لهن تهما مختلفة من ضمنها إزعاج الجيران بأنغام الطنبرة وما أسموه بأغنيات التم تم – وهي أيضا أغنيات سودانية ظهرت في نفس الفترة في مدينة كوستي بالسودان – ونقرأ في أربعينات القرن المنصرم رأي الباحث البريطاني أوليفر مايرز[46] من أن الزار ربما يكون قدم إلى عدن من مصر قبل الإسلام، كذلك جاء الحديث عن موسيقى الزار في الأربعينات من القرن المنصرم في عدن عند المستشرقة

البريطانية دورين انجرامز[47]. كما شهدت السنة الأخيرة من أربعينات القرن العشرين صدور تعليقات أحد أهم فقهاء عدن حول طقس الزار وهو الشيخ محمد سالم حسين الكدادي البيحاني[48] التي نددت بطقس الزار. ومن حيث التسلسل التاريخي حول ما دونته الأقلام عن الزار في اليمن تأتي كتابات المؤرخ اليمني حمزة لقمان[49] عن الزار في عدن إذ يقول: (وفي هذه الحفلات يدور الرقص والغناء على دقات الطبول الصاخبة ويقوم المريض بالرقص العنيف). ونقرأ عند السوسيولوجي اليمني الدكتور حمود العودي[50]: (تقام حفلات الزار ويحصل فيها الرقص ودق الطبل على ما يلائم صاحب الزار من التلحين والترنيم). والسوسيولوجي اليمني الدكتور عبدالله مقبل معمر[56] يحدد أنواع الزار في تهامة بالتالي:-

- الجبلي
- البحري
- التهامي
- الحبشي
- السوداني

وهذا الأخير قادم من السودان لكنه يعود فيقول أنها جميعا ذات طابع إفريقي وسواحيلي، نقتطف منه قوله عن أثر موسيقى الزار خلال الحفلة: (وعند الموعد المحدد تبدأ الجلسة بدق إيقاعات الرقص لكل نوع من أنواع الزار المختلفة وبالطبع فإن البداية تكون إيقاع الزار الذي يملكه الشيخ نفسه ليقوم الشيخ للرقص أولا. ويستمر في ذلك إلى أن يتوقف الشيخ عن الرقص فيتحول الإيقاع إلى نوع آخر. وكل شخص من الحاضرين يستمع إلى الموسيقى التي تتناسب مع الزار الذي لديه – صاحب رأسه كما يسمى – يقف للرقص. مع العلم هنا أن الرقص لا يقتصر على المريض فقط بل يكون لعامة الحاضرين فالجلسة تكون جلسة زار عامة وكل من يسمع الإيقاعات الموسيقية يرقص عليها، فإذا أتت الموسيقى التي تنسجم مع نوع الزار الذي يصاب به المريض فإنه يقف للرقص وتستمر الموسيقى حتى يقع المريض

عند الموعد المحدد تبدأ الجلسة بدق إيقاعات الرقص لكل نوع من أنواع الزار المختلفة وبالطبع فإن البداية تكون إيقاع الزار الذي يملكه الشيخ نفسه ليقوم الشيخ للرقص أولا ويستمر في ذلك إلى أن يتوقف الشيخ عن الرقص فيتحول الإيقاع إلى نوع آخر

مرميا على الأرض وإذا حدث وتوقفت قبل وقوعه على الأرض فإنه يصاب بحالة تشنج عصبي لايفيق منها إلا عند إعادتها، لذا فإن الإيقاعات الموسيقية تستمر حتى وقوع المريض على الأرض عندما يقترب منه الشيخ الذي يتحاور مع الزار عن طريق المريض وفي حالة رفض مصدر الزار التحاور مع المريض فإنه يعود إلى الشيخ الذي يسلمه شريط كاسيت مسجل عليه جلسة الزار وعند سماع ذلك الشريط على مقربة من مكان المصدر وبحيث يسمع المصدر الشريط إلى أن يصل إلى نوع الموسيقى التي بها يطرب نوع الزار الذي يحمله فيحدث له حالة هيجان شديد وتشنج مصحوبا بصراخ عنيف وتستمر هذه الحالة إلى أن يطلب السماح من المريض ويتفقان ويتعاهدان على الصداقة الدائمة).

بعد كل فقرة يطلب المريض تغيير الإيقاع أو الأغنية أو السرعة أحيانا وتصدر منه أصوات وكلام غير مفهوم ونجده تارة يرقص وأخرى يتمايل وتظهر انفعالاته على كل جزء من جسمه خاصة وجهه ونظراته

وترى المستشرقة الإيطالية تزيانا باتان[52] التي قامت بأبحاثها عن الزار في اليمن عامي 1992م و1993م إن الزار في اليمن ليس بالضرورة مشتقاً من لفظة أمهرية تعني الجن أو الروح كما ورد عند المؤرخ اليمني حمزة لقمان إذ ربما كانت آتية من فعل زار يزور حيث يشخص الزار بأنه زيارة لروح شريرة لبدن المصاب وتنفرد هذه الباحثة بأن تصف لنا مناسبة مازالت حية من مناسبات الزار هي حفل الزار السنوي الضخم المقام في قرية عمران الساحلية بمحافظة عدن والتي يقطنها 300 من الصيادين وذلك في الأسبوع الأخير الذي يسبق شهر رمضان من كل عام هجري وتسميه (الزار العمراني) ولهذا الحفل روحان أسطوريان أحدهما عسكري أسود ينحدر من الجند الرقيق. ويصف الباحث الشعيبي تأثير الموسيقى على المريض في الزار التهامي كالتالي: (تقرع له الطبول وبعد كل فقرة يطلب المريض تغيير الايقاع أو الأغنية أو السرعة أحيانا وتصدر منه أصوات وكلام غير مفهوم ونجده تارة يرقص وأخرى يتمايل وتظهر انفعالاته على كل جزء من جسمه خاصة وجهه ونظراته ويستمر لمدة ساعات قد

تصل إلى أربع أو خمس ساعات بعدها يقع على الأرض).

نأتي الآن الى رقصة (الليوا): وأول ذكر لها وقفت عليه كان في أربعينات القرن المنصرم حيث يذكر المؤرخ حمزة لقمان[53] أنها رقصة فئة زنجية هي (الجبرت) في عدن في ذلك الوقت. ويضيف أن الجبرت جماعة يمنية أصيلة و إن بدت ملامحهم زنجية دنكلية في نظر علماء الاجناس البشرية. ويشير الباحث اليمني عبدالله صالح الحداد[54] إلى وجود رقصة الليوا في سقطرى وتفسيرات كلمة الليوا عديدة منها :-

- هي اسم مبتكر الرقصة في مدينة مومباسا الكينية أو نسبة لقبيلة اللو الكينية وتسمى هناك (كي ليواه)
- تعني ليوا باللغة السواحيلية أحد أمرين: فاما تعني اليوم مثل قولهم (هيا يا ليوا هيا) أو تعني الشرب أي شرب الخمرة مع نشوة الاحتفال بالرقصة وقبلها
- هي دائرة الرقص أو ما يعرف خليجيا بالمكيد
- هي تصحيف لكلمة لواء العربية وهو العلم الذي كثيرا ما نراه منصوبا عند الحفلة ويدور الراقصون حوله

أن نصوص الليوا يمنية بحتة ولا كلمات سواحيلية دخيلة فيها وإنما يكثر فيها الدعاء الإسلامي والوصف المباشر للمرأة وذكر ميناء مباسا الإفريقي

- يقترح الباحث والقاص اليمني المعاصر حسين سالم باصديق[55] أنها اختصرت من عبارة كثيرا ما يرددها البحارة اليمنيون هي (والليله واه) أي ماذا معنا الليلة أو كيف سنسمر الليلة ؟ وهو يشير إلى انتشارها كرقصة في عدن ولحج وأبين ومناطق ساحلية أخرى ففي عدن يقيمون حفل الحناء للعريس في المساء قبل ليلة الزفاف ويؤدون في هذا الحفل رقصة وأغنية شهيرة لليوا يقول مطلعها:-

دورت له ما لقيته يا مباسا
هذا الليد بحراني ما بمشي معه

ومن أغنيات الليوا:-

سمارة يا سماره أوه يا الله

كذلك حسبما جاء في وثائق مهرجان القمندان التي أعدتها ككتاب الصحفية اليمنية سلوى محمد سعد الصنعاني :-

بدوية خطبها نصيب

وهذه الأغنية نالت إعجاب الشاعر الملحن اللحجي أحمد فضل القمندان في العقود الأولى من القرن المنصرم. ويقول الفنان الشحري سعيد عبد النعيم أن نصها السواحيلي يقول :-

شرنجي شرنجي
يا شرنجايا

ونلاحظ وجود هذا النص ضمن نصوص فن (أم ديمة)[56] في دولة الإمارات العربية المتحدة حيث يغنى هناك:-

بنية خطبها نصيب
رغبانه وبوها غلب
سرى الليل يا العاشقين

وهناك أيضا نص يمني آخر في أغنيات الليوا الخليجية هو:-

اغنم زمانك أمانه يا حبيب اغنم[57]

تعد رقصة الليوا من أشهر الرقصات الشعبية التي يرقصها اليمنيون اليوم في قرية فقم وضاحية الشيخ عثمان في مدينة عدن وكذا في محافظة لحج وبدرجة أقل في محافظة تهامة وحضرموت حيث يعتقد أنها انتقلت من مدينة عدن إلى مدينة الشحر. تؤدى الرقصة مقتصرة على الذكور في أمسيات الأفراح.

وحول المميزات الموسيقية للرقصة تخبرنا الدكتورة جابرويلا براونه[58] بأن مقام النهاوند هو الأكثر شيوعا في أغانيها على إيقاع 2على4. وهي ترى أن نصوص الليوا يمنية بحتة ولا كلمات سواحيلية دخيلة فيها وإنما يكثر فيها الدعاء الإسلامي والوصف المباشر للمرأة وذكر ميناء مباسا الافريقي كما تقدم في أحد النماذج، كما يلعب الكورال دورا مهما في الرقصة. وطبل الليوا في تهامة اليمن أسطواني يشد عليه الجلد بصورة مباشرة على صندوقه المصوت، والطبل مصنوع من الحديد مفتوح من الجهتين ارتفاعه 47 سنتمتر

وقطره 34 سنتمتر ويثبت على كل فوهة قطعة من جلد البقر بعد وضعه في ماء مملوح ليسهل ازالة الشعر الموجود بالجلد ويكون التثبيت بواسطة سيور من نفس الجلد تمر عبر الثقوب التي تفتح على محيط الغشائين المتقابلين مكونة بذلك ربطا منتظما ومتناسقا. وتضبط الآلة بشد السيور وأحيانا بتعريض الجلد لحرارة النار ويستخدم الطبل بجلوس العازف واضعا له بين ركبتيه مستخدما يده اليسرى وعصا بيده اليمنى في الضرب على الجلد الكبير الموجود في الفوهة العليا أما الجلد القصير فيعتبر قاعدة الطبل. وتستخدم الرقصة كآلات إيقاع أيضا طبل الدنبق وهذه الكلمة محرفة من كلمة دمبك أي الطبل بالهندية. وكذا التنكة ويقال أنها تعرف في اليمن بطبل الباتو وبعض الأدوات النحاسية الأخرى. وهذا وصف للرقصة كما تؤدى اليوم في عدن: (يقف طابور من اللاعبين في صفين متقابلين ومتماسكي الأيدي ويرددون مقاطع غنائية معروفة تنتهي دائما بمقطع واحد هو (أوه و الله). وتقوم حركة الرقصة على قرع الطبول التي يكون أصحابها خلف اللاعبين الذين يتحركون باتجاههم ثم يعودون في صف واحد وحركة واحدة ويتجاوز الصف أكثر من 20 لاعبا أو بحسب المساحة التي يدور فيها الرقص. ويلاحظ أن الحركة العامة تسير عكس عقارب الساعة وعندما تتشكل الدائرة تجد بعض الراقصين يقفزون إلى وسطها ويأتون بحركات امتداد للجسم إلى الأمام مع ثني بسيط لليد والرجل اليمنى ثم لليد والرجل اليسرى عند الاستدارة للعودة).

ويقول البحارة اليمنيون أن رقصة الليوا – وهذا أيضا اسمها في جزيرة زنجبار التنزانية – تؤدى ببطء مقارنة بالليوا السواحيلية لكن يكفي أن نقرأ الوصف التفصيلي لرقصة الليوا كما هي اليوم في زنجبار وكما وصفتها عالمة الرقص روث ستون[59] لنرى مدى التحوير الذي طرأ على النموذج الأصل بعد امتصاصه في اليمن.

ونأتي الى رقصة (البامبيلا): والتي لا معنى لها حتى في السواحيلية، ويعتقد أن الرقصة قدمت إلى مدن الشحر والمكلا في الثلاثينات من القرن المنصرم مع البحارة الأفارقة الذين ما زالوا هم أكثر من يرقصها ويجيدها. ويلاحظ أن نصوصها يمنية لكنها جريئة الخطاب في الغزل تمشيا مع تحرر الغناء الافريقي من القيود في هذا الشأن. ويبدأ الغناء بصوت منفرد دون مرافقة إيقاعية يليه تصفيق ثم الضرب على الإيقاع على ميزان 2 على4، ثم يأتي دور الأغنية الرئيسية التي يسمونها (صوت) على مقام نهوند. وهذا وصف الرقصة كما تؤدى اليوم في حضرموت[60]: (تتشكل من صفين متقابلين من الراقصين وعلى مسافة متباعدة نوعا ما من بعضهما. وتتسلل أقواس الراقصين بين الصفوف وراقصو الوسط يرتدون أوراق الأشجار الاستوائية الكبيرة الحجم والتي يقومون بتلوينها وهؤلاء الراقصون عددهم اثنان إلى أربعة يدورون حول أنفسهم في سرعة كبيرة تواكب إيقاع الطبل الوحيد في الرقصة والمعروف بالهاجر الحضرمي بشد مرتخ لجلده بعض الشيء ويضرب عليه بالعصا. ويتشكل راقصو الوسط أحيانا كدائرة أو نصف دائرة ويكون ارتداء الأوراق على طبقات مربوطة من أسفل الذقن مغطية كل الجسم حتى منتصف الساقين بحيث يخيل للمشاهدين أن الراقصين لا يرتدون شيئا تحت أوراق الأشجار ويبدو الراقص كأنه رجل من الأدغال. وفي الحقيقة فأن راقصي الوسط يرتدون سروالا يصل للركبة وفنلة كما يضعون طربوشا طويلا على شكل مخروطي بحيث يبدون في النهاية كبهلوانات . وتشمل الرقصة رقصة الجلوس لصائدي الأسماك مترافقة مع التصفيق وأداء الكورال).

ونأتي الى رقصة(زامل وشرح العبيد أو المماليك أو الموالي): وهي الرقصة التي ذهب الفقيه الحضرمي علي أحمد سعيد باصبرين إلى تحريمها كونها منافية للاسلام وحمل على آلة المزمار المسمى العنفيطة وهو المزمار ذو القصبتين وسمى رسالته في ذلك (الانفتاح في تحريم المزمار وآلات اللهو الأخرى) وقد كان على قيد الحياة عام 1844م. ويذكر الباحث اليمني سامي محمد بن شيخان[61] أن هذه الرقصة توجد في مدينة غيل باوزير في حضرموت خلال الأعياد والزيارات السنوية والموسمية وتبدأ مثلا من جامع غيل باوزير في يوم الزينة أي أول أيام العيد بعد أداء الصلاة ويكون الراقصون في آخر الموكب الذي ينتهي أمام حصن الأزهر بالغيل مرورا بشوارع الغيل أو عبر الصرك أي الشارع الرئيسي.

تردد في الزامل عبارة (يا حبيبي الله الله) عندما يكون الزامل لأجل الفرح بالزواج في مدينة تريم .ويصف أحمد ضياء علي شهاب[62] في كتابه (عادات بادت) رقصة الطنبرة قائلا: (ربما رافقها العزف بآلة الطمبرة ويبدأ الراقصون من عند العازف في خط دائري مع حركات عجيبة متزنة تبعا للتوقيعات وأكثر الحركات إلى الوراء ثم يتقدمون الى الأمام) .

ويذكر الباحث اليمني جعفر السقاف[63] أن من يقوم بهذه الرقصة في حضرموت هم من كان يعرف في الماضي بالعبيد الرقيق أو حرس الحاكم وهم جند افريقيون سابقون وتعج الرقصة بالمفردات أو الجمل السواحيلية مثل قولهم :–

نامطوطو ناكويشاء امطوزي نمارا

وإن كان بعض الألفاظ غير سواحيلية حقيقة وإنما مشابهة لبعض مفردات القاموس السواحيلي.

ويقول الباحث اليمني سعيد عمر فرحان[64] في خصوص هذه الرقصة: (من الزوامل المشهورة في حضرموت زامل خاص بالعبيد يسمى زامل العبيد وهو من الرقصات الوافدة إلينا ويتضح من خلال الحركة والكلمة أنه من الرقصات التي وفدت إلينا من إفريقيا، وهذا الزامل يعتمد على الحركة السريعة وهو الزامل الوحيد الذي تستعمل فيه آلة المزمار مع الهاجر والمراويس والرق، وهذا الزامل غالبا

ما يصاحب مواكب السلاطين والولاة عند تحرك مواكبهم في مواسم الأعياد ويوم الجمعة وزيارة بعض الشخصيات المعروفة في المدينة فهو يأتي في نهاية الموكب ملازما لزامل يافع والذي يعرف ب(المرفع). ويقوم عبيد الوالي وخدمه بتأدية الرقصة وهي رقصة سريعة تعتمد على الحركات الرأسية في طلوع ونزول ويلاحظ أن ألحانه أقرب إلى موسيقى الزنج وكلماته أفريقية مثل :-

لا يا ابمبي كوايا وا مصلي عليه.

وهي أقرب إلى رقصات المسيرة كالرزحة أو المرجوزة كما أن لأدوات النفخ دورا كبيرا في بث الحماس أثناء الرقصة كالصفارة والبوق وأصداف البحر).

أما الباحث اللغوي اليمني مصطفى العيدروس[65] فيقول حول زامل العبيد: (تتشكل هذه الرقصة في حضرموت بأن ينتظم الراقصون في أربعة إلى خمسة صفوف مترابطي الأيدي و دونما تصفيق. ويطوحون بأيديهم المتشابكة إلى الأمام بصورة موقعة بينما العازفون على طبل هاجر صغير ومنتفخ الوسط شبيه بالطبل الهندي واثنان أو ثلاثة طبول أخرى يوقعون إيقاعات إفريقية سريعة وخاصة بحيث تجد أنها تنحصر في رقصة زامل العبيد ولا يتم استخدامها في أي رقصات أخرى. وعندما يلتفت العازفون لمواجهة الراقصين فإن الراقصين يلتفتون بدورهم إلى الوراء أو يتشكلون في دوائر. وآلة الناي أساسية في الرقصة وبها عشر فوهات ويترك عزفها لمختص. تبدأ الرقصة بالتحرك من موقع ما إلى منزل العريس قاطعة مسافة كيلومتر تقريبا ثم من هناك ترافقه في طريقه الى المسجد حيث يتم إجراء عقد الزواج كما هي العادة في الزواج في وادي حضرموت – وفي السودان أيضا –، والرقصة سريعة وقصيرة تحرك فيها الأقدام إلى الأمام وإلى الخلف. وأحيانا يخترق العازفون الصفوف ويأخذون بالعزف داخلها كما يشتد التفاعل والانفعال أحيانا بين الراقصين فتراهم يطعنون في الهواء بخناجرهم وكأنما تلبستهم الأرواح). ويرفدنا مصطفى العيدروس بعدد من النصوص المستعملة في غناء زامل العبيد والتي توضح بقوة نفوذ اللغة السواحيلية فيه :-

1- طلعت البندیرة بندیرة التركي
في العبر يا عفندي
آيا بانا كويلي
كويلي با مسيمبا
كويلي كويلي
طمبطوطو نهيمبا يا مسيمبا
كويلي كويلي يا مسيمبا
آيا بان

ونفس هذا الزامل يذكر المؤرخ اليمني المعاصر محمد عبدالقادر بافقيه أنه كان يلقن للأطفال في حوطة مدينة الشحر[66]

2- عرب يا مومبو كواكيا أوه
سيمبا سيمبا ناكوليا
أوه سيمبا كوليا سيمبا سيمبا ناكويليا
أوه و المامبو لا يلا ال يا مفوفو

من يقوم بهذه الرقصة في حضرموت هم من كان يعرف في الماضي بالعبيد الرقيق أو حرس الحاكم وهم جند افريقيون سابقون وتعج الرقصة بالمفردات أو الجمل السواحيلية

والمعنى التقريبي هو أن العربي خدع الأسد والأسد يأكل .... يحدث طقسيا .... هو ينام كالميت والملهاة الليلة.

3- هيا بانا كويلي
كويلي يا مسيمبا
والمعنى التقريبي هو حقا أنه أي العريس أسد عظيم

4- نكوند ناكوندا ناكوندا تعباني

والمعنى التقريبي هو أنا ذاهب ذاهب ذاهب منزعجا، ويؤدى هذا النموذج بايقاع متطابق مع الموسيقى الهندية!

ويذكر الباحث اليمني جعفر السقاف[67] أن الجنود الأفارقة في مدينة تريم بوادي حضرموت يؤدون الرقصة بمناسبة الاعياد ويستخدمون الدفوف وكذا الخنجر المعروف بالجنبية والسيف المعروف بالنمشة ويأتون خلال الرقصة بحركات بهلوانية يقول أنها تحكي أساطير أفريقية.

ونأتي الى رقصة (السواحيلي): وهي رقصة نسائية سريعة في حضرموت تؤدى في

الأعراس وتتميز بإيقاعاتها السريعة وتقول النساء في حضرموت إن أكثر من يجيدها هن النساء السواحيليات ومن هنا جاءت التسمية .

ونأتي إلى رقصة (الميدان): التي تنحصر في منطقة سيحوت بالمهرة على الحدود العمانية حيث يقوم أحفاد فئة العبيد هناك بالرقص والضرب على طبل يعرف بطبل الميدان يقدسونه وتكون الرقصة يوم 16 من شهر ذي الحجة .

ويفيدني الأستاذ سعيد عمر فرحان[68] أن سكان وادي حجر السود في حضرموت يرقصون رقصتين تسمع فيها الكلمات السواحيلية ويعني بهما رقصة(**السكنكو**) أو زفة العروسة على الجمل في منطقة ميفع ورقصة (**الحضبة**)

ونأتي إلى رقصة (الدحيفة): في خنفر بأبين والتي يصف المستشرق البريطاني روبرت سارجنت[69] مشاركة فئة الأخدام فيها بقوله: (يقوم خادم من الأخدام بأداء الموسيقى بالقرية ويكون عادة من مدينة زبيد بتهامة ومعه مزمار وترافقه النساء بالدفوف وهي نوع من الطبول أربعة في مجموعها ويدق عليها بالأصابع ويزدحم المكان بجمهور من رجال القبائل ومن فئة الحجور وترقص إحدى النساء الأخدام مع الرجل داخل الدائرة الا أنها حركات معقدة بالفعل).

ونأتي إلى رقصة (الحجور أو شرح الصبيان)[70] : ويقدم هذه الرقصة مواطنو منطقة وادي حجر بحضرموت وهم شديدو السواد من أصل افريقي وتشترك فيها المرأة مع الرجل إذ تقف النساء قبالة الرجال ثم يأخذون في الغناء والرقص بشكل غريب جعل المؤرخ اليمني المعاصر محمد بن هاشم يشبهها برقصة النار التي يقيمها زنوج افريقيا عند افتراسهم القرابين.والصبيان يقعون في أسفل السلم الاجتماعي كما يقيمون رقصتهم هذه في مدينة المكلا ضمن أهل حي الشرج.

ونأتي إلى رقصة (الدربوكة)[71]: وهي رقصة في حضرموت تمثل دراما الصيد والمرسى وأبرز من يرقصها بحارة السفن الشراعية الأفارقة الأصل لا سيما قبل النزول إلى البحر أو بعد صيد السمك. وتغنى بعض نصوصها بلغة سواحيلية صرفة وبشكل جماعي. ويورد المستشرق البريطاني روبرت سارجنت[72] مشاهدة بحارة أفارقة سواحليين وصومال يؤدونها في ميناء بلحاف بحضرموت عام 1947م على أنغام آلة السمسمية ويأتون بحركات هز الخصر بعد ربط عمامة حوله وتسمى هناك (اللوك) وهي تثير تعليقات جنسية لاذعة عند الحضور! أبرز موازين الإيقاع في الرقصة ميزان 2على 4 وأبرز مقاماتها المستخدمة النهوند والكرد ولكن بعض ألحانها يقوم على السلم الخماسي الخالي من أنصاف التون. وهذا وصف الرقصة كما تؤدى اليوم: (تتشكل بوجود زوج راقصين مع نصف دائرة واسعة مكونة من رجال يجلسون على الركب يواجههم عازف السمسمية وهو المغني عادة، وتبدأ بتصفيق ثم تسكت الكفوف فيبدأ غناء موال زهيري حزين خماسي الأبيات أو رباعي الأبيات تتخلله نغمات السمسمية مع غناء ليالي – يا ليل يا عين – وريسيتاتيف أي حر من الايقاع ثم يأتي ما يعرف (بالصوت) وهو الغناء المضبوط اللحن والزمن والمحاكي لحركة البحر والعمل ويدور غالبا في الغزل. ويلعب الكورال دورا هاما حيث يقوم أحيانا بعمل ما يعرف (بالاستيناتو) أي غناء جواب على المغني في لحن قصير مغاير للحن المنفرد ويتألف عادة من ثلاثة إلى أربعة نغمات ويردد باستمرار، كما أن التصفيق فيها يتم بطريقة التلاعب ويرقص الجميع بأكفهم في حالة التكسير يثبون الى حلبة الرقص. وتلعب السمسمية ذات الأوتار الخمسة دورا ميلوديا وايقاعيا معا في هذه الرقصة إلى جانب طبول الدربوكة و المرواس والكاسر والدنبك التي يختص أحدها بتلوين الإيقاع وزخرفته فيعرف بالطبل المخرط المؤدي للتخريط بأزاء طبلين آخرين يؤديان ايقاعا ثابتا يسمى التمسيك)[73].

المراجع

1- ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، بيروت 1988م، ص 134-136.

2- بدر الدين عبد الرزاق، الطمبرة كشكل من أشكال العلاج التقليدي الشعبي في السودان، مجلة دراسات يمنية، أكتوبر- ديسمبر، صنعاء 1990م، ص 236 - 249.

3- نزار غانم، جسر الوجدان بين اليمن والسودان، صنعاء 1994م

4- جي ماكريز، خلق التاريخ حالة من السودان(بالانجليزية)، مجلة المصادر التاريخية لإفريقيا السودانية، المجلد الخامس، النرويج، 1994م، ص 114.

5- جاء هذا الرأي في دراسة للدكتور يوسف فضل حسن أسهم بها ضمن مجلد عن العلاقات التاريخية العربية الافريقية صدرعن اليونيسكو العربي في تونس، منتصف الثمانينات..

6- أحمد أحمد الشرجي الزبيدي، طبقات الخواص، القاهرة 1903م، ص 94.

7- أندرسون باكويل، الموسيقى في تهامة (بالانجليزية)، ضمن كتاب دراسات عن تهامة، اعداد فرانسين ستون ،لندن 1985م، ص 104-108.

8- محمد عبد القادر با مطرف، الشهداء السبعة، عدن، ص 42

9- محمد عبد القادر بامطرف، باحسن الرائد والفنان، عدن 1985م، ص 22

10- حسن صالح شهاب، أضواء على تاريخ اليمن البحري، بيروت 1981م، ص 178

11- فون مالتزان، المنبوذون في جنوب جزيرة العرب (باللألمانية)، في سلسلة البلاد الأجنبية، العدد 44، ميونخ 1872م، ص 1024- 1028.

12- أدوارد جلازر، رحلتي في أرحب وحاشد (بالانجليزية)، ترجمة دافيد وربرتون وتقديم دانيل مارتن فاريسكو، المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية بصنعاء، 193م.

13- آدم يحي أحمد، تهاميات أوراق من الموروث الشعبي، صنعاء2005م، ص 82 - 83.

14- سعيد عمر فرحان، الرقص في مدينة المكلا أواصر محبة، دورية الفنان، المكلا، ص 36 / انظر كذلك سعيد عمر فرحان، الموروث الشعبي اليمني إحياؤه والحفاظ عليه، صحيفة الثقافية، تعز مايو 1999م.

15- نفس مصدر 9، ص 5.

16- عمر أحمد بن ثعلب، محمد جمعة خان حياته وفنه، 1984م، ص14.

17- حيمنون شيلوح، السمسمية آلة وترية لمنطقة البحر الأحمر (بالانجليزية)، مجلة الموسيقى الآسيوية، 4/1، 1972م.

18- نزار غانم، جسر الوجدان بين اليمن والسودان، صنعاء 1994م.

19- ليو هرش، رحلات في جنوب الجزيرة العربية وبلاد المهرة وحضرموت (بالالمانية)، ليدن 1897م، ص114 من الطبعة الثانية.

20- نزار غانم، المستشرقون وموسيقى اليمن، ضمن كتاب أصالة الأغنية العربية بين اليمن والخليج،دمشق 1991م.

21- ادريس أحمد حنبلة، حركة الطنبرة في الشيخ عثمان، صحيفة الشباب،العدد67، عدن 10 مارس 1951م انظر أيضا لعلوي عبدالله طاهر جماعة الطنبرة الشعبية في عدن، مجلة المسار، مايو 1984م، ص 60-61.

22- حمزة علي لقمان، أساطير من تاريخ اليمن،بيروت 1988م، ص 31.

23- آر. سكيني، الرقصات والطقوس العربية والسواحيلية (بالانجليزية)، مجلة المعهد الملكي للأنثروبولوجيا، لندن 1917م، ص 413-434.

24- رونالد كودراي، الغناء في عدن والمحميات (بالانجليزية)، في: حوليات ميناء عدن، أمانة ميناء عدن، 1960 و1961م.

25- روبرت سارجنت، الجنوب العربي والعناصر الأفريقية والاثيوبية في سكانه(بالانجليزية)، بحث مقدم للمؤتمر العالمي الثالث للدراسات الاثيوبية، جامعة هيلا سيلاسي الأولى، أديس أبابا 1966م، ص 25-33.

26- روبرت سارجنت، أشكال الطلب دليل شافعي من الشحر (بالانجليزية) ضمن كتابه القانون العرفي والشرعي في المجتمع العربي،القسم السادس، بريطانيا 1991م، ص6.

27- أديب قاسم، الفنان أحمد محمد ناجي، مجلة الفنون، عدن.

28- صالح عبد الباقي، مجموعة مقالات في الصحيفة الانجليزية يمن تايمز، صنعاء عام 2000م.

29- لطفي حسين منيعم، الغناء اللحجي أعلام وأحداث، صنعاء2000م، ص92.

30- جمال محمد السيد، في الحلمنتيشي والطنبرة، مجلة الحكمة عدن، نوفمبر 1990م، ص 27-38.

31- انظر الطبعة الأولى من ديوان الدموع الضاحكة للشاعر عبدالله هادي سبيت، عدن، الخمسينات.

32- عبدالقادر أحمد قائد، القمندان والأغنية اللحجية ايقاعاتها رقصاتها مقاماتها الموسيقية دراسة تحليلية، بحث مقدم إلى المهرجان الثالث للقمندان، لحج، فبراير ومارس 1997م.

33- نفس مصدر 29، ص 115.

34- صالح نصيب وأحمد صالح عيسى، فضل محمد اللحجي حياته وفنه، عدن 1984، ص 13 و55.

35– أحمد بو مهدي ، المسلمي حياته وفنه قصة حياة الفنان اليمني الراحل عوض عبدالله المسلمي، عدن 1984م، ص 13 و15.

36– نفس مصدر 16، ص 34.

37– صدرت ملاحظات كريستيان بوخه هذه بالانجليزية كتعليقات مطبوعة مرفقة بالاسطوانة التي أعدها لليونيسكو العالمي بباريس عن الموسيقى اليمنية / انظر ايضا لبول بوننفانت، أحياء زبيد ملاحظات حول التاريخ الاجتماعي (بالفرنسية) في مجلة (حوليات يمنية) المعهد الفرنسي للدراسات اليمنية بصنعاء ، عدد 1998 و1999م، ص110.

38– يوسف شوقي، معجم موسيقى عمان التقليدية، مسقط 1989م، ص 501.

39– نفس مصدر7، نفس الصفحات.

40– جابرويلا براونة ، موسيقى الساحل في العربية الجنوبية (بالألمانية)،فرانكفورت 1997م، ص 294–310 وانظر لجابرويلا براونه، موسيقى الصيادين في منطقة بحر العرب، بحث مقدم للندوة العلمية الأولى للموسيقى اليمنية، صنعاء 27 – 29 يوليو 1997م/ وانظر لجابرويلا براونة، انتشار الموشح (بالانجليزية)، بحث مقدم إلى اجتماع الجمعية العالمية لعلم الاثنوميوزيكولوجيا، مدريد 1992م.

41– فهد محمد الشعيبي، آلات الموسيقى الشعبية واستخداماتها في اليمن،رسالة ماجستير مقدمة للمعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة 1995م / انظر ايضا لفهد الشعيبي بحثه المقدم للندوة العلمية الأولى للموسيقى اليمنية بعنوان (الآلات الموسيقية المستخدمة في مصاحبة الغناء الشعبي بمنطقة تهامة) بتاريخ 27–29 يوليو 1997م، ص 16و42–44 و54–55.

42– فهد محمد الشعيبي، الأغنية الشعبية بمنطقة تهامة بمحافظة الحديدة باليمن، رسالة دكتورا مقدمة للمعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة 2001م

43– رفعت محمد خليفة دويب، أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة، أبوظبي 1982م، ص 151.

44– برترام توماس، العربية السعيدة (بالانجليزية)، لندن 1932م، ص 380 وما بعدها.

45– لدواين كابتجنس وجاي سبولدنج، نساء الزار وحساسيات الطبقة الموسطة في مستعمرة عدن 1923–1932م(بالانجليزية)، مجلة المصادر التاريخية لإفريقيا السودانية، المجلد الخامس، النرويج 1994م، ص7 – 38.

46– أوليفر مايرز، فلكلور عدن الصغرى (بالانجليزية)، مجلة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة 1947م، ص 177–233.

47– دورين انجرامز، بحث في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في محمية عدن (بالانجليزية)، أسمرا 1949م.

48– محمد سالم حسين الكدادي البيحاني، أستاذ المرأة، طبعة بيروت، 1996م، ص 39–40

49– نفس مصدر 22، ص31.

50– حمود العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، بيروت 1986م، ص 228.

51– عبدالله مقبل معمر، جلسات الزار في تهامة، مجلة اليمن الجديد،7، 1988م، ص42–75 انظر للكاتب نفسه بحثه عن الزار في مؤتمر بالخرطوم في يناير 1988م وبحثه المعنون (الزار كأحد الأساليب العلاجية التقليدية في المجتمع اليمني) المقدم للمؤتمر الرابع العربي للطب النفسي، صنعاء، ديسمبر 1989م.

52– تزيانا باتان، معلومات عن طقس الزار في اليمن والتلبس بالشياطين (بالايطالية)، مجلة الدراسات العربية، العدد 13، روما 1995م، ص 117–130.

53– حمزة علي لقمان،خواطر، مطبعة فتاة الجزيرة بعدن،مطلع الأربعينات.

54– عبدالله صالح الحداد، رجال الشحر في شرق أفريقيا من خلال أدبهم الشعبي، المكلا 2006م، ص 95–96.

55– حسين سالم باصديق، في التراث الشعبي اليمني، صنعاء 1993م، ص 196–197.

56– جمعية النخيل للفنون الشعبية، لمحات من تراث وفلكلور مجتمع الإمارات، ابوظبي 1996م، ص 81 نقلا عن أحمد حسن خرخور.

57– تغنى هذه القصيدة في اليمن أساسا على لحن صنعاني.

58– نفس مصدر 40، ص 310–314 انظر أيضا لمحمد القويعي الطبعة الثانية من الجزء الأول من كتابه (تراث الأجداد) 1995م، ص 43.

59– روث ستون، عمان والغربة الافريقية في الغناء والرقص والتعبير الجمالي، الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقى عمان التقليدية، جزء ثالث، مسقط 1994م، ص67 – 84.

60– نفس مصدر40، ص 308 – 310.

61– سامي محمد بن شيخان، نفحات وعبير من تاريخ غيل باوزير، طبعة ثانية 2005م.

62– أحمد ضياء علي بن شهاب، عادات بادت وص49–50.

63– جعفر محمد السقاف، الأغاني والرقصات الشعبية في وادي حضرموت، مجلة الثقافة الجديدة، عدن يناير 1974م، ص 34

64– سعيد عمر فرحان، الجذور التاريخية للزوامل اليمنية،مجلة الثقافة، عدد 35 ، صنعاء ابريل 2000م، ص 47 و51 و52 .

65– مصطفى العيدروس، الكلمات المستعارة في حضرموت دراسة في اللغة و الاتصال الثقافي في المحيط الهندي (بالانجليزية)،

بحث مقدم إلى مؤتمر شمال غرب المحيط الهندي كبوابة ثقافية، جامعة استوكهولم،17–19 يناير 1997م.

66– نفس مصدر 54.

67– جعفر محمد السقاف، لمحات عن الأغاني والرقصات الشعبية في محافظة حضرموت، وزارة الثقافة بعدن، ص 22 و25 نقلا عن وصف للاستاذ محمد بن هاشم للرقصة عام 1931م في كتابه (رحلة الثغرين)، ص 43.

68– معلومات شخصية من خبير الرقص الحضرمي سعيد عمر فرحان، المكلا، ديسمبر 2006 انظر أيضا بحث لسعيد عمر فرحان غير منشور وعنوانه (بحث في الازياء والايقاعات والآلات الشعبية في أمثالنا وأشعارنا الشعبية).

69– روبرت سارجنت، نثر وشعر من حضرموت، ترجمة سعيد دحي وتقديم محمد عبدالقادر بامطرف،المكلا 1980، ص82.

70– سالم الخنبشي، حارات المكلا، صنعاء 2005م، ص 114\ انظر كذلك المصدر 67.

71– محمد سالم الرمادي، من الفكلور رقصة الدربوكة، صحيفة الحق، صنعاء 21 فبراير 1993م ص 6 انظر كذلك دراسة غير منشورة ومجهولة المؤلف بعنوان (الرقص والغناء الشعبي دراسة ميدانية حضرمية تشمل رقصة الدربوكة والكمبورة الخ)، مركز الابحاث الثقافية، المكلا.

72– روبرت سارجنت، نفس مصدر 69

73– نفس مصدر 67، ص 20 و21 انظر ايضا دراسة منشورة بالاستنسل لاحمد عوض باوزير عام 1984م بعنوان (الغناء والرقص الشعبي في حضرموت).

صور هذا المقال مقدمه من (بيت الموروث الشعبي)صنعاء – اليمن

أعلام الطرب الشعبي في البحرين

المطرب

محمد بن جاسم زويّـد

إبراهيم راشد الدوسري
كاتب من البحرين

ذاكرة الأغنية البحرينية عامرة بأعلام الطرب الذين أوقدوا مشاعل فن الغناء والموسيقى الحديثة في البحرين ومهدوا الطريق للأجيال القادمة ليتبوأ هذا الفن الجميل بإبداعهم مكانته اللائقة، والمطرب الكبير الراحل محمد زويد هو احد أولئك الأعلام الذين أوقدوا تلك المشاعل.

النشأة .. الدرب الشاق:

ولد محمد زويد عام 1900م (في المحرق بمنطقة حالة بوماهر) حيث تلقى تعليمه الأول على يد سيد علي فحفظ القرآن الكريم، لينتقل بعدها إلى مرحلة جديدة من الحياة الشاقة حيث ركب سفن الغوص مع أهل منطقته، وكان آنذاك في الخامسة عشره من عمره حيث عمل في البداية تبابا ثم غيصا.

بزوغ الموهبة :

وقد أهله صوته الشجي ليصبح نهاما، ثم ترك العمل في صيد اللؤلؤ بعد أن زاوله لفترة قصيرة بعدها انشغل بالغناء والطرب، حيث صادف في هذه الفترة بدء النشاط الفكري وانفتاح الخليج على العالم الخارجي إلى جانب ظهور أجهزة(الجرامافون) واسطوانات الأغاني العربية وخاصة أغاني سيد درويش في مصر والأغاني العراقية وبروز فئة مثقفه في المجتمع البحريني كما برز في الخليج في تلك الفترة مجموعة من الشعراء والفنانين

دار البصرة :

كان محمد زويد من المترددين على دار المطرب محمد بن فارس التي كانت تسمى (دار البصرة) التي كانت قريبة من منزله وكانت تقع في (داعوس بمبي) وهو زقاق قريب من الحي الذي يسكنه محمد زويد حيث كان يرتادها للاستماع للغناء والتدرب على عزف آلة العود والغناء على يد أستاذه المطرب محمد بن فارس نظير قيامه بقضاء لوازمه.

نجم مجالس الطرب :

عندما تمكن الفنان محمد زويد من عزف وغناء الأصوات البحرينية اعتبره المطرب محمد بن فارس مطربا متميزا يستحق أن يشاركه الغناء في داره.

وكان يدعى أيضا لإحياء السهرات الفنية الخاصة و حفلات الزواج لقاء أجور بسيطة، فكان زويد يلبي تلك الدعوات بنفس راضية ، وبعد أن ذاع صيته أصبح يدعى للغناء في مجالس علية القوم.

الرحلة الفنية الأولى:

في عام 1929م قام المطرب محمد بن فارس بترشيح المطرب محمد زويد بدلا عنه لتسجيل أولى أغنياته في العراق وكان ذلك عن طريق شركة بيضا فون وهي شركة ألمانية لصاحبيها (بطرس وجبران بيضا)، حيث كانت تزور بغداد والخليج العربي وتتحرى عن المقرئين والمطربين لتسجيل المقامات والأغاني لقاء أجور تدفعها لهم وكان وكلاؤها في البحرين آنذاك عبدا لحسين الساعاتي وأخواه إبراهيم وإسماعيل وهو نفس العام الذي سجل فيه المطرب عبد اللطيف الكويتي (من الكويت) وانفتح الطريق أمام المطرب محمد زويد لتسجيل أغانيه إلا أن هناك صعوبات كانت تواجه كافة الفنانين في الخليج إذ كان السفر يتم عن طريق الباخرة إلى جانب أنهم كانوا يمكثون في بغداد فترة طويلة حتى تصل آلات التسجيل من ألمانيا.

وقد مكث المطرب محمد زويد في بغداد لمدة أربعة أشهر بسبب تأخر وصول آلات التسجيل من ألمانيا وقد أفاد الفنان محمد زويد من مكوثه في بغداد بان يطلع على الفن الغنائي العراقي ويتأثر بالألحان والأغاني والمقامات العراقية ويغنيها، ومن الأصوات التي سجلها زويد في ذلك العام: صوت (نعيش بذكراكم) وصوت (ملكني قبل ما املك) وصوت (سلام يازين)

وبعد انتشار تلك الاسطوانات ذاع صيته في أرجاء البحرين ودول الخليج المجاورة باعتباره أول مطرب بحريني تسجل أغانيه على اسطوانات.

تألق وانتشار:

ظل المطرب محمد زويد يترقب الفرصة مرة أخرى للسفر إلى بغداد لتسجيل أغاني جديدة إلى أن واتته ألفرصة الثانية في عام 1936م حيث سجل أربعين أغنيه دفعه واحدة مما زاده من شهرته بين الناس وشجعه على الاستمرار في مشواره الفني والسفر إلى الهند بعد ذلك لتسجيل أغانيه لدى شركه (اوديون الهندية).

وفي عام 1940م عندما افتتحت إذاعة البحرين التي أنشأها الانجليز إبان الحرب العالمية الثانية فكانت أغاني وأصوات المطرب محمد زويد

ومحمد فارس وضاحي بن وليد تذاع من خلالها على الهواء مباشرة باستمرار حيث يتناوب فيها المطربون الثلاثة الغناء كل مساء.

وكان المطربون البحرينيون من الصاعدين آنذاك ينتظرون بفارغ الصبر أن يأتي المساء لسماع هذه الأغاني التي كانت السبب في تنمية مواهبهم الفنية أمثال: عبدا لله سالم بوشيخه وعلى خالد ويوسف فوني وأحمد وعلي خالد وغيرهم.

زويد وعلاقته بيوسف العمران :

كما التقى المطرب محمد زويد في العام ذاته مع احد عشاق الشعر في البحرين وهو السيد يوسف العمران الذي كان مغرما بالأصوات واستخدام القصائد العربية في غنائها وذلك في (دار لخضاري) بالمحرق مركززويد الرئيسي وظل العمران يتردد على هذه الدار إلى أن توطدت العلاقة بينهما وأصبح العمران من المقربين إلى زويد حيث كان يقوم بمعاونته في اختيار القصائد التي يغنيها بعد أن كان يقوم بهذه المهمة شخص يدعى يوسف إبراهيم مطر.

وقد نظم العمران عدداً من القصائد في الوطنية غنى زويد بعضا منها في الأعياد الوطنية للبحرين ودول الخليج العربي، وتجدر الإشارة أن المطرب محمد زويد كان يختار نصوص أغانيه من القصائد العربية الفصيحة التي يتطلبها فن الصوت والتي كان يختارها بمساعدة يوسف العمران من دواوين الشعراء كالمتنبي، وبهاء الدين زهير، وأبوفراس الحمداني وغيرهم إلى جانب القصائد اليمنية التي كان يحصل عليها

زويد يسجل اسطواناته في البحرين :

واستمرا لمطرب محمد زويد يواصل مشواره الفني في دور الطرب الشعبي في البحرين وفي الجلسات الخاصة وحفلات الزواج أو متنقلا من بلد إلى آخر لتسجيل اسطواناته إلى أن وصلت آلات تسجيل الاسطوانات إلى البحرين في عام 1946م فاختصرت الطريق أمام زويد فأصبح يسجل اسطوانات أغانيه في البحرين.

وفي عام1947م انتقل المطرب محمد بن فارس

رحمه الله إلى جواررربه، فأضطر زويد إلى استئجار داره (دار البصرة) لكي تظل عامرة بعد وفاته إلى جانب دار ألخضاري التي أدت نفس الدور الذي أدته الدار الأولى فاجتمع فيها المغنون وعشاق الطرب والهواة من تلاميذ المطرب محمد زويد الذي كان متأثرا بأسلوب المطرب محمد بن فارس في الغناء.

وبعد رحيل المطرب محمد بن فارس والمطرب ضاحي بن وليد الذي توفى في عام 1941م أصبح المطرب محمد زويد من أشهر المطربين في أداء غناء الصوت في الخليج العربي.

صوت زويد ينطلق من إذاعة البحرين والإذاعات الخليجية :

في الخمسينات ازداد نشاط زويد وتنقله بين دول الخليج تلبية لدعوات المعجبين بفنه حيث

غنى في المناسبات الوطنية والحفلات الخاصة والعامة، كما ساعدت إذاعة البحرين التي افتتحت عام 1955 في انتشار أغاني المطرب محمد زويد على نطاق واسع.

فضلا عن تطور آلات تسجيل الاسطوانات بحيث أصبحت الاسطوانات اصغر حجما وأكثر جودة وازدياد شركات إنتاج الاسطوانات ومحلات بيعها في البحرين وكافة دول الخليج

علاقاته الفنية بكبار الفنانين :

لقد كان عشق المطرب محمد زويد للغناء والطرب دافعا له للاستمرار والعطاء لذلك لم يكتف بالتسجيل في البحرين فقرر السفر إلى القاهرة عام 1957 بصحبة صديقه يوسف العمران لتسجيل مجموعه من أغانيه في إذاعة صوت العرب بالقاهرة.

وفي القاهرة التقى هناك لأول مرة بالمطرب المصري كارم محمود الذي كان صديقا للعمران وسرعان ماتطورت العلاقة الفنية بينهما وكانا يشتركان معا في إحياء السهرات الفنية.

كما نشأت علاقة ودية بين زويد والمطرب الراحل فريد الأطرش وكان ذلك في إحدى سفراته إلى بيروت بصحبة صديقه يوسف العمران حيث التقى زويد وفريد الأطرش في سهرة أقامها أحد الأمراء الخليجيين وغنى زويد أثناء ألسهرة عدداً من الأصوات والأغاني فأعجب فريد الأطرش بصوت زويد وقال مادحا (إن في صوت زويد غنة لطيفة).

زويد يشارك في حفلات فرقة أسرة هواة الفن الموسيقية :

وتعتبر أعوام الستينات قمة التألق الفني بالنسبة للفنان محمد زويد حيث انطلق صوته عبر الإذاعات الخليجية التي افتتحت في هذه الفترة

وقد خصصت بعض إذاعات الخليج لزويد منذ تلك الفترة وصلات غنائيه طويلة في يوم الجمعه من كل أسبوع تقديرا لريادته وتميزه في أداء فن الصوت ومحافظته على خصوصيته وأصالته.

لقد كان النشاط الفني مزدهرا في البحرين منذ أواخر الخمسينات، خاصة بعد أن أنشئت فرقه أسرة هواة الفن الموسيقية وقد شارك المطرب الشعبي الكبير محمد زويد في العديد من الحفلات التي أحيتها الفرقة في مختلف مناطق البحرين.

زويد يشارك في حفلات المناسبات الوطنية بدول الخليج :

ومن أهم الحفلات التي شارك في إحيائها المطرب محمد زويد في بداية الستينات والتي زادت من شهرته مشاركته في إحياء احتفالات دوله الكويت بمناسبة استقلالها في عام 1961م فسجل لإذاعة الكويت بهذه المناسبة أغنيته المشهورة (جسد ناحل وقلب جريح).

وفي تلك الحفلة التقى زويد بأحد التجار الكويتيين المولعين بالغناء ويدعى فاضل مقامس الذي استضافه في داره ودعاه إلى الإقامة فيها كلما زار الكويت.

وفي دار مقامس تعرف زويد على الملحنين المصريين الكبيرين بليغ حمدي ومحمد الموجي والمطرب السعودي محمد عبده.

وقد استعان زويد في فترة الستينات بعناصر من فرقة أسرة هواة الفن الموسيقية بقيادة الفنان أحمد الفردان حيث شاركوه في جولاته الفنية في دول الخليج وبعض الدول العربية حيث كان يستعين بآلتي القانون والكمان والإيقاعات في مصاحبته في الغناء.

أهم الحفلات وجلسات السمر :

كثيرة هي جلسات السمر والحفلات التي أطرب فيها زويد بصوته الشجي الجماهير على امتداد الخليج العربي ولكن أروع تلك الحفلات تلك التي صورها تلفزيون البحرين لزويد في منتصف السبعينات بمناسبة العيد الوطني.

فقد غنى زويد في تلك الحفلة بمصاحبة الفرقة الشعبية وآلتي القانون الكمان لأول مرة فن السامري وألبستة والخماري. كما غنى أيضا أغنيه وطنية من تأليف يوسف العمران.

كما تنوعت الأغاني التي غناها زويد خلال مسيرته الفنية، بالإضافة إلى أدائه للمقامات التي لم يتمكن المطرب محمد بن فارس من تسجيلها ضمن أصواته كما أدى زويد بتمكن واقتدار فن الصوت وبأسلوب في الأداء تميز به مستقلا عن سابقيه بن فارس وضاحي بن وليد كما غنى الأغاني المصرية والعراقية والشامية ولكن بصورة محدودة ومن أشهر هذه الأغاني أغنيه (كو كو) إلا أن ما اشتهر به هو فن الصوت .

ومن أشهر ضاربي المرواس الذين صاحبوا زويد بالنقر على المر واس، محمد عيسى علاية الذي أصبح بعد ذلك مطربا شعبيا والفنان راشد سند ومبارك سعد، أما أشهر عازفي الكمان فهما صالح عزرا وشخص يدعى ضيف الله .

شهادات وذكريات

الأستاذ حسن كمال :

يروي الأستاذ حسن كمال مدير إذاعة البحرين السابق ومدير إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام السابق أيضا وهو من أبرز شعراء الأغنية البحرينية

الحديثة في أحد اللقاءات الصحفية أنه في إحدى المرات طلب من أصدقائه في النادي الأهلي دعوة المطرب محمد زويد ليصحبهم في إحدى الرحلات فذهب الأستاذ حسن كمال إليه ودعاه فلبى زويد الدعوة وفي الطريق وهو في السيارة بدأ محمد زويد يغني ويعزف على العود إلى أن وصل إلى مكان الرحلة فواصل غناءه إلى مابعد منتصف الليل ونام قليلا ثم عاود الغناء إلى مساء اليوم التالي دون ملل أو تعب .

الفنان أحمد الفردان :

كما أشاد الفنان أحمد الفردان في أحد اللقاءات الصحفية أيضا بفن المطرب محمد زويد وشخصيته المتواضعة. ويضيف أحمد الفردان بأن زويد كان يغني بإحساس الفنان المحب لفنه ويقول إن من أطرف الحوادث التي تدل على حب محمد زويد للفن والغناء، أن زويد كان في صحبتهم هو وأصدقاؤه في رحلة بأحد البساتين وصادف أن مر عليهم فلاح كان يغني وكان صوته شجياً أطرب محمد زويد فدعاه ليغني أمامه فاعتذر الفلاح مدعيا بأنه سيتأخر عن عمله، فمد زويد يده في جيبه وأخرج بعض المال ودفعه للفلاح وطلب منه أن يكمل غناءه ويأخذ النقود بدلا من الأجر الذي يحصل عليه من ذلك اليوم .

المطرب الراحل علي خالد :

ويروي المطرب الراحل علي خالد في أحد اللقاءات الصحفية بأن شهرة زويد ملأت الآفاق إلى درجة أن احد الباحثين الأجانب المستشرقين بحث عن زويد في جميع بلدان الخليج إلى أن وجده في إحدى الحفلات بدولة الإمارات العربية وطلب منه مقابلته بعد أن شرح له المشاق التي تحملها في سبيل العثور عليه .

وزارة الإعلام تكرم المطرب محمد زويد :

ولقد كان آخر حفل شارك فيه المطرب محمد زويد حفل تكريمه الذي أقامته وزارة الإعلام تقديرا لشخصه ولمشواره الفني الخصب واعترافا بدوره الرائد في المحافظة على فن الصوت البحريني الأصيل ونشره، حيث أقيم الحفل عام 1978م في استديو (3) بتلفزيون البحرين، كما احتفت به كذلك في هذه المناسبة العديد من المؤسسات الوطنية حيث قدمت له الهدايا التقديرية.

كما شارك في حفل التكريم عدد من المطربين الشعبيين من الذين واكبوا المسيرة الفنية للمطرب محمد زويد وهم: عبدا لله سالم بوشيخة ،علي خالد هجرس ، عبد الله احمد، يوسف فوني، الأستاذ جاسم العمران، الفنان يوسف قاسم، الشاعر عبد الرحمن رفيع وعدد من أبرز الفنانين الشعبيين منهم: النهام سالم العلان، النهام احمد بوطبنية وقد سجلت الحفلة ووزعت على كافة تلفزيونات دول الخليج العربي.

الرحيل :

و في الخامس من يونيو عام 1982م انتقل المطرب محمد زويد إلى جوار ربه بعد أن أثرى الأغنية البحرينية والخليجية بالكثير من الأعمال الغنائية المعبرة عن آصالة الفن الخليجي وتحديدا في أدائه المتميز لفن الصوت الذي يعتبر زويد من أهم رواده والمساهمين في نشره والمحافظة عليه

انجازاته الغنائية :

وقد بلغت أغاني زويد حوالي (300) أغنية بين مقام وصوت وبسته وسامري وخماري وغيرها ومده هذه الأغاني 25 ساعة تقريبا فضلا عن العديد من الأغاني التي سجلها للإذاعات والتلفزيونات الخليجية والعربية

من أغاني المطرب محمد زويد :

- ظريف المحاسن
- هم يحسدوني
- ياحمود ماشفت الخضر
- مقام (وقفة أيها القمر نتشاكى)
- صوت (لمع البرق اليماني)
- أتهجرنا وأنت لنا حبيب

صور هذا المقال مقدمه من الكاتب ومن الفنان يوسف محمد زويد

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

أحداث وإنجازات – البحرين 2002 – وزارة الثقافةوالإعلام

في شكوى الزمان وذم الخلان

نماذج من «الموال» في الخليج العربي

جمع وتحقيق وشرح :
علي عبدالله خليفة
كاتب من البحرين

(الـمُـــوّال) بضم الميم وتشديد الواو، أحد صنوف الشعر الشعبي الشهيرة والمعروفة في كافة الأوساط الشعبية العربية، يصاغ على هيئة لحنية يختص بها مذهب منفرد في الغناء، وُأكثر استعماله في استهلالات الألحان تمهيداً للدخول في جنس نغم الدور. و تتضارب روايات مؤرخي الأدب حول نشأة الموال، ويُشار إلى أن أول من نطق بالموال هم موالي البرامكة بعد أن نكبهم الرشيد عام802م وصادر أموالهم ومنع الشعراء من رثائهم. إلا أن الثابت تاريخيا أن الموالي أو الموال قائم في الأوساط الشعبية قبل ذلك. وقد شاع استخدام الموال لدى الموالي في مزارع نخيل البصرة ومنها ارتحل إلى بعض البلاد العربية ومنها منطقة الخليج العربي القريبة، وقد يكون تكرار مغني البحر(النهام) و(الحداي) لنداء (يا مال) حُـــرّف عن لفظة (يا موالينا) التي كانت تردد بعد قول كل موال عند بداية نشأته.[1]

ويأتي الموال كنص شعري على وزن البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) ويقسم إلى ثلاثة أنواع حسب عدد أشطره التي تعتمد الجناس اللفظي قافية بنظام معين لكل نوع، فمنه الرباعي والخماسي والسباعي الذي عرف في منطقة الخليج بالموال الزهيري، وشاع استخدامه في أغاني البحر كنص أساس. ويتألف الزهيري من سبعة أشطر تتحد منها في القافية الأشطر الثلاثة الأولى، وتتحد أيضاً في قافية أخرى الأشطر الثلاثة التـي تليها كما سنرى في نماذج من النصوص المجموعة من الميدان خلال العامين70 – 1971

ولقد استهوى الجناس اللفظي أواخر الأشطر الوجدان الشعبي ولقي فيه متعة البحث عن المعنى، وساعد شكل الموال المتعارف على عدد أشطره السبعة، وترتيب قوافيها بنظام شائع على سرعة اختزانه في الذاكرة والقدرة على استكمال نصه بمجرد البدء بأوله، كما وافقت معانيه المأساوية ظروف معيشة الإنسان في صراعه القدري مع البحر من أجل لقمة العيش، فاحتل مكانة عالية في القلوب، وأصبح حفظه وترديده ليس في الأغاني فحسب بل في المجالس والبيوت جزءا من ثقافة البيئة البحرية، وعدّت محفوظات (النهام) و(الحداي) من هذه المواويل وإضافة الجديد إليها وربما إبداعها في بعض الحالات أحد مقاييس تقييم القدرات الفنية للمؤدي، التي كلما ارتفعت وتأكدت ارتفعت المكانة وزاد الأجر المادي المقابل وزادت بالطبع شهرة المؤدي بين أقرانه .

وقد اكتنزت الذاكرة الشعبية لعموم المنطقة أعدادا لا تحصى من المواويل مجهولة القائل، أو التي ينسب بعضها إلى شعراء الموال المشهورين المتداولة أسماؤهم بين الرواة والحفاظ ومغنـي البحر، ومن أبرز هذه الأسماء: فرج بومتيوح وحسين بورقبه وبن مرهون من البحرين، وعبدالله الفرج وعبدالعزيز الدويش وأحمد الرشود من الكويت وراشد بن فاضل البنعلي من المملكة العربية السعودية ومحمد الفيحاني من قطر .

الراوي الشاعر عبد الرحمن عبدالله الشاعر

وبفعل التجربة والمران اكتسب (النـّهام) و(الحدّاي) خبرة عالية في اختيار نصوص الموال المناسبة وتميزا بذائقة خاصة تفرز ما هو عالي الجودة وتعمل على حفظه وترديده وإشاعته بين البحارة، وقد تنافس هؤلاء المغنون فيما بينهم لاقتناص الجديد من هذه النصوص والاستحواذ عليه بالحفظ السريع والتمرين على الأداء إلى أن تحين لحظة إطلاقه لأول مرة. وإلى جانب النصوص المحلية كانت نصوص موال عراقي تفد إلى الكويت والبحرين يطلقها شعراء الموال الكثر هناك لتصل إلى حناجر المغنين على السفن وفي الدور الشعبية، وكان البحارة يطلقون على نص الموال المجلوب من العراق (موال شمالي) أي وافد من العراق الواقع عند شمال منطقة الخليج. ونتيجة لرواج هذا الشكل الفني وطبيعة محتواه احتل الموال فاصل المقام في استهلال فن (الصوت) الشائع في البحرين والكويت. ونظراً لتقارب اللهجة العراقية واللهجة الخليجية اختلطت النصوص ببعضها ودخلت مفردات وتعابير اللهجة العراقية إلى الموال البحريني والكويتي. ومـن

شعـــراء الموال العراقيين الذين راجت نصوصهم واحتلوا مكانة رفيعة لدى الرواة والحفاظ الشاعر محمد بن إسماعيل البغدادي الحلي صاحب الروضة الشهيرة في الموال المتوفي عام 1274هـ حوالي 1831م والمعروف بـ (ابن الخلفه) [2].

إن أولى سمات النص الشعري هنا هي بساطة الأسلوب، إن الموال بلغته الملحونة وشكله الفني كمقطوعة محدودة الطول ذات مواصفات فنية محببة وقريبة من روح الجماعة شكل أداة توصيل ممتازة للمعاني بلغة خالية من التعقيد والتراكيب الغريبة والرموز الصعبة. وعلى الرغم من جنوح العديد من نصوص الموال إلى الغريب من الجناس والمعاضلات اللغوية إلا أن مغني البحر لم يلتفتوا إلى مثل تلك المنظومات، التي أشـاعها شعراء الفصحى ممن كتبوا الموال لإظهار مقدرتهم اللغوية، و كان المغنون أداة الفرز الفعالة لاختيار نصوص الموال الحميمة ذات اللغة القريبة من الوجدان الشعبي العام دون أي نوع من أنواع التكلف.

لقد أظهر الموال فـــي نصه العام لغـــة خاصة ذات تعابـــير و تراكـــيب معينة، ميزته كنص شعري، و لم يرد لتلك التراكيب والتعابير مثيل أو شبيه في فنون الأدب الشعبي عامة. وبذلك جعلت لغة الموال من العامية أداة غير عاجزة عن تحقيق أية وظيفة فنية، فاللهجة " اذا ما توافر لها الشاعر الذي ينتزعها من اعتياديتها ويدخل معها من خلال تراكيب جديدة في علاقة جدلية سيجدها قادرة على التعبير البليغ، وليست فقيرة إلى المجاز أو الإيحاء أو الرمز، وهي كأداة يومية تنطوي على شحنة وجدانية هائلة، و حين ترتبط هذه اللهجة بالتراث الثقافي ويعاد اكتشافها تكون وسيلة مدهشة للكتابة حين يبدأ الشاعر في خلق عالمه الفني من خلالها"[3] ولقد تحقق للموال في شكله الفريد و مضامينه الغنية ما يعد مزجاً بين التأثـر بالثقافة الرسمية والثقافة الشعبية فتحقق لنماذجه الجيدة الجمع ما بين الصنعة والعفوية، وذلك بفضل بعض شعراء الفصحى الموهوبـيـن في مجال الإبداع بالعامية.

إن غالبية نصوص الموال تجارب ذاتية محضة تبدأ من نقطة انطلاق لافتة، لايمكن لمن يبدأها إلا وأن يسير في ركابها، وهي تتصاعد بقوة خالقة عقدة ما تلبث أن تصل بها إلى ذروة ساخنة لتـتـفـجر التجربة الذاتية عن حكمة وعظية تصل في أغلب الحالات إلى تقمص دور المثل الشعبي أو تأكيده أو حتى خلقه وبثه حكمة أو قولاً مأثوراً في البداية إلى أن يكمل دورته ويكتسب شعبيته بالترديد والتمثل، وكثير من أواخر أشطر الموال المسمى واحدها (ربّـاط) أو (مُـقـفْـل) سارت في الناس أمثالا شعبية متداولة(ما تحرق النار الا رجل واطيها) وهو آخر شطر من موال ينسبه الرواة للشاعر الكويتي عبدالله الفرج، وتعد الشكوى أوسع أغراض الموال وأرحب خصائصه الموضوعية، وتنسحب على كل ما هو سلبي في الحياة من دورات ونائبات الزمان وعدم وفاء الأحبة وغدر الخلان أو خيانة العهد وهجران الصاحب والتحسر على ما فات الى العسر المقيم وضعف الحال، حتى عُـدّ الموال بمثابة صندوق الآلام الذي اختزنت فيه الشكوى من كل ما في الحياة من منغصات.

نختار هنا نماذج من هذه المواويل مستقاة ميدانيا من أبرز رواة الموال في البحرين ممن تم الالتقاء بهم والأخذ عنهم ومعايشتهم خلال الفترة الممتدة من عام 70 إلى العام 1972 [4] وهي الفترة التي قمت خلالها بجمع نصوص الموال من الميدان وعملت على حفظها. وهذه النماذج المروية جمعت من مدينة المحرق بمملكة البحرين بالتحديد وتم تحقيقها على عدة روايات أخرى لحفاظ ورواة وإخباريين من الكويت وقطر والمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية، وقد تكون هذه النصوص قد نشرت بروايات أخرى مختلفة بعض الشيء من قبل جامعين أو باحثين أو كتاب إلا أنها في صورتها التي سترد بها هنا ندعي بأنها الأقرب إلى التداول الصحيح والمعنى السليم حتى في طريقة رسم الكلمة التي قد تغير معناها:

الشاعر راشد بن فاضل البنعلي

نص 1

آه من الدهـر حين ينقضي وعداي[5]

من حين ماجندلن خصمي واشوف عداي[6]

هـم اصحابي بـــلا شـــك الـقـلوب اعـــداي[7]

يـمشون في غـيـهـم يخـطون درب العدل[8]

إن ســاعـد الـلـه لا راويـهـم طريق العدل[9]

قوموا العبوا ياعزوتي، مادام راسي عدل[10]

وان مت ياعزوتي ، خلوا اللعب لعداي[11]

نص 2

كـثـر السباسب على فـقـد الكرام انـجـيـب[12]

ونـدور بـيـن الرفـاقـه ما نـشـوف نـجـيـب[13]

رك الـعـزم مـا بـنـا للي دعـانـا نـجـيـــب[14]

عـف يـا دهـــر مـا نـصـادف بيك لـيـلة قدر[15]

بـعـده ولا شـوف مـن ربـعـي مـعزه وقدر[16]

واصحابـنا الحـيـن ما لهم على الموده قدر[17]

مـثـل الصحاب المضو هيهات عاد نجيب[18]

الراوي محمد يوسف العبدالله

نص 3

مسكين حال الغـريـب ماحـدٍ له حدا[19]

والعيس بارك بحمله ماحدىً له حدى[20]

ارفـاقــتي بالـملا وْبالضيــج ما القى حدا[21]

عبرت انا بحـور وتـيّـهت انا الواعى[22]

وبقيت سكران ماني من السكر واعي[23]

آه يا زمـان النحس ما كنـت لك واعي[24]

يا الدنية° الفانيه ما حدٍ لك حدا[25]

نص 4

وحدي أجاسي هضايم هالوقت وحدي[26]

وارابع الفاخته حين اسجعت واحدي[27]

يا عاذلي كف لومك خلني وحدي[28]

هاذي هموم الدار هاضن علي[29]

والبين لملم جيوشه واسـتـغارن عـلـي[30]

يـلومني مـن ولـّم شراعه وترس علي[31]

وانا شـراعـي صفـيـق بالـدقل وحدي[32]

الراوية حصة يوسف اليعقوب

نص 5

نيران غدر الدهر توقد بقلبي بحر[33]

وعلي سلـّنْ السيوف الماضيات وبحر[34]

الناس في ظلهم وربعي ف شمس وبحر[35]

من حيث أهل الوفا ما عاد فيهم وصل[36]

وانقص حبل الرجا منهم فلا له وصل[37]

لوكان بالسيف قطعت الأعادي وصل[38]

لكنني ف جزرةٍ حايط علي البحر[39]

نص 6

دمعي تحدر على وجناي همالي[40]

واشوف دهري يا بوعـثمان همالي[41]

ويحـق لي أسكن الوديان همالي[42]

أرابع الوحش وازي مـثلهم وحشي[43]

واخذ على الراس من رمل الثرى واحشي[44]

من عقب ذيك المعزة أصبحت أنا الوحشي[45]

أظل مغبون: هم أهل.. وهم مالي[45]

نص 7

راحت الرجال التي تحمي على الظاهرة[46]

أهل الصخا والكرم وأفعالهم ظاهـره[47]

كم بطلوا من حبيس واستروا ظاهره[48]

ساروا وضاع النظر بالشيب راسي ظهر

والوقـت حمله ثـقيل يقص عظام الظهر[49]

ياليت من في القبر لي سمع صوتي ظهر[50]

إن كان تبرا جروح بالقلب ظاهره[51]

نص 8

أهل الوفا منهم جرح الوداد يطيب[52]

والناس ما لي عليهم في الديار وطـيب[53]

يا من أنا أدعوك في بحر السرور يطيب[54]

أهل الوفا كالسراب بقفرة ودوه[55]

عنهم تجنب لا يصيبك حكي ودوى[56]

السيف جرحه يطيب بمرهم ودوا[57]

لا شك هيهات مجروح باللسان يطيب[58]

نص 9

خلان ما لي أبد ابها الديار أمحال[59]

ومـن سو حظي أرى دهـري يـقـول: أم حال[60]

أسكن بروض الحيا ما اسكن بروض امحال[61]

قلت: السبب يا بخت، نوك على ما تـبي[62]

أشور انا لك وانا أثيبك على ماتبي[63]

صرف الليالي جدها علاما ت بي[64]

قل الدراهم دعن مالي صديق أمحال[65]

نص 10

آبات بافكار واصبح فوق عالي نوى[66]

ومن الهضم ما يـسليني حجاز ونوى[67]

حتى الـنخل في زمانه كان يحمل نوى[68]

حت النخل واندرز بكفوف سلمى عسر[69]

واصحابنا اليوم يرمونك بدار العسر[32]

الصاحب اللي توده كل صباح وعصر

يومين والثالث على القطاعه نوى

لا شك أن ما تقدم لا يعدو كونه ملامسة أولية ولعدد محدود من نصوص الموال وفي غرض واحد من أغراضه المتعددة، وهي ملامسة تمت على عجالة لمادة غنية وثمينة تحتاج منا إلى عودة متأنية فاحصة ومحللة.

صور هذا المقال مقدمه من الكاتب

الهوامش

1– تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، الجزء الثاني، سيف مرزوق الشملان، ط1 ص252.

2– 11– فنون الأدب الشعبي، علي الخاقاني، الملجد 5–8، منشورات دار البيان – بغداد، 1963

3– شعر العامية في اليمن، ص 217 دعبد العزيز المقالح، مركز الدراسات اليمنية، صنعاء، 1978

4– عبد الرحمن عبدالله الشاعر (فريج البوخمسي)، توفي عام 1976 / علي بن حسين بوحدود (حالة بوماهر)، توفي عام 1974 / جاسم بن حسين مكحل (فريج محطة السيارات القديمة) ، توفي عام 1977/ محمد بن يوسف العبدالله (حالة بوماهر)، توفي عام 1979، حصه يوسف اليعقوب (فريج القمرة) توفيت عام 2001 / ماجد سلطان ماجد (فريج البنعلي) توفي عام 1978 / عبدالله راشد العسم (فريج محطة السيارات القديم) توفي عام 1980.

5– ينسب الرواة هذا الموال إلى أحد شيوخ قبيلة آل بن علي وبعضهم ينسبه لسلطان بن سلامة آل بن علي بالتحديد.
وعداي: وعدي، ينقضي أجلي.

6– جندل : صرع.
أشوف عداي: أرى منتهى عدوي، ويقصد آخر طريقه.

7– عداي: أعدائي، ويقصد بأنهم رفاقه في الظاهر وفي الباطن أعداء.

8– الغي: الضلال . يخطون: يخطئون. العدل: الصحيح أو الصواب. ويقصد بأن رفاقه يخطئون طريق الصواب سائرين في طريق الضلال.

9– طريق العدل: طريق الحق.

10– راسي عدل: رأسي سليم، يقصد ما دمت حيا ورأسي على رقبتي.

11– عداي : أعدائي.

12– السباسب: المياه المسالة أو السيول. سبسب الماء: أساله (فصيحة).
نجيب: نأتي بالشيئ، والمراد هنا بأننا بكثر انثيال الماء تسيل دموعنا على فقد كرام الناس النادرين.

13– ندور: نبحث. الرفاقة: الرفاق.
مانشوف انجيب: لا نجد من هو نجيب، من النجابة.

14– رك العزم: ضعف. ما بنا للي دعانا نجيب: لا نستطيع أن نلبي من استنجد بنا.

15– عف يا دهر: كف أيها الدهر، كف أيها الدهر الذي لا نصادف فيه ليلة حظ كليلة القدر.

16– قدر: قيمة

17– قدر: قدرة، ويقصد بأن الأصحاب ماعادت بهم قدرة على احتمال تبعات المودة.

18– المضو: الذين مضوا. نجيب: نأتي، ويقصد من أين نأتي بمثل الرفاق الالأوفياء الذين مضوا.

19– ما حد له حدا: لا أحد له.

20– العيس بارك بحمله : القافلة مثقلة بحمولتها، يصور حاله كالعيسى المثقل بأحماله دون حاد.

21– رفاقتي بالملا: أصدقائي وخلاني كثر بعدد الملأ. الضيج : وقت الشدة في كل أمر.

22– تيهت : تهت، أضعت الطريق. أنا الواعي : أنا الفطين الذي لا يغفل.

23– ماني من السكر واعي: لم أصحو من سكرتي

24– ما كنت لك واعي: لم أعي وأنتبه لمجرياتك

25– ما حدى لك حدا: لا تبقين على أحد لك.

26– هضايم: جمع هضيمة (فصيحة) بمعنى الظلم.
وحدي: وحيدا.

27– الفاخته: جمع فواخت (فصيحة) نوع من الحمام البري المطوق.
وحدي: من الحداء، بمعنى أغني.

28– وحدي: منفردا دون شريك.

29– هموم الدار: هموم الوطن. هاضن: تكاثرت.

30– البين: الفرقة والفساد والعداوة. وقد يكون البين هو الموت كونه فراق الدنيا الأخير.استغارن: أغار واستعدى.

31– ولم: وافق ولاءم، وتعني هنا من واقت شراعه الريح في إبحاره.
تـرّس: امتلأ، ويعني امتلأت شراعه بالرياح الملائمة.

32– شراعي صفيق بالدقل: تصفق الريح بشراعي الصارية (الدقل) كوني أسير عكس اتجاه الريح.
وحدي: وحيدا دون معين.

33– بحر : بحرارة شديدة.

34– وبحر : وبأحر من تلك النيران.

35– بحر : البحر

36– وصل : صلة ، والمقصود صلة المودة واستمرار الوفاء.

37– وصل : اتصال ، والمقصود انقطاع الأمل والخيبة في التواصل.

38– وصل : أوصال مفرقة.

39– جزرة : جزيرة.
حايط : يحيط بي.

40– وجناي : وجنتي.
همالي : من هملت العين أي فاضت دموعا.

41– همالي : مهملا وكسولا.

42– همالي : يقصد هنا وحيدا منبوذا.

43– وازي: أوازي وأساوي.

44– أحشي: هنا بمعنى أذري على رأسي الرمل حزنا.

45– ذيك: تلك.
الوحشي: الغريب المستوحش

46– معنى الشطر، مقهور أقاسي همين هم الأهل وهم ضياع الممتلك.

47– راحت: مضت.
الظاهرة: هنا بمعنى السمعة الحسنة.

48– ظاهرة بينة وواضحة.

49– بطلوا: فكوا وأطلقوا السراح.
حبيس: سجين.
ظاهرة: فضيحة

50– ظهر: برز مستجيبا لندائي

51– ظاهره: هنا بمعنى واضحة للعيان وإن كانت مستورة في القلب.

52– يطيب: يبرأ.

53– وطيب: غلظة.

54– يطيب: يحلو.

55– دوه: من الدو أو الدوية (فصيحة) وهي البرية المقفرة.

56– حكي: يقصد الكلام الجارح.
دوى: مرض، من د و ي بمعنى مرض (فصيحة) والمعنى العام لهذا الشطر أنه إذا كان الأوفياء ندرة فعليك تجنب جملة الناس حتى لا تجرح بكلام يسقمك.

57– دوا: دواء

58– يقصد أن من تجرحه كلمة يصعب برؤه.

59– أمحال: مستحيل.

60– أم محال: أمّـا حال، للتهكم.

61– الحيا: العشب.
أمحال: من المحل: القحط.

62– نوك: قصدك.
تبي: تريد

63– أشور: أقترح عليك.
أثيبك: أسعفك.

64– جدها: أوجدها أو ارسمها.
يقصد ضع لمحن الليالي علامات واضحة ترى للعيان.

65– دعن: دعت وقادت إلى.
أمحال: مستحيل.

66– نوى: السحاب.

67– الهضم: الظلم
حجاز ونوى: مقامان موسيقيان شهيران.

68– نوى: نوات التمر، والمعنى هنا بأنه حتى النخل يعمل على عقد النواة داخل البسرة.

69– حت: تساقط.
اندرز: نبت ونما.
سلمى: الدنيا ، وقد درج شعراء الموال على تسمية الدنيا بعدة ألقاب ومنها سلمى.

70– يرمونك: يلقون بك متخلين عنك.

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو

دراسة انثروبولوجية في محافظة الدقهلية

محمد غنيم
كاتب من مصر

في الواقع إن الحنطور وجد في الحضارات القديمة ولكن ليس بالضرورة بنفس الشكل الذي نراه الآن أو بالتسمية الشائعة عنه. وكانت بداياته منذ آلاف السنين في آسيا عندما اخترعت العجله التي أدت إلى ثورة في وسائل المواصلات حولت الزحافة من مركبة يلزم سحبها على الأرض بقوة إلى وسيلة تجري نسبياً برفق وسهولة .

ومن المحتمل أن العجلة قد تطورت أصلاً عن استعمال جذع الشجرة كدرافيل لنقل الأحمال الثقيلة، فإذا كان الجزء الأوسط من الجذع يجذ ليترك محوراً (دنجل) ينتهى بعجلة صلدة عند كل من طرفيه، ويمكن تثبيته تحت زحافة تصبح مركبة بعجل.

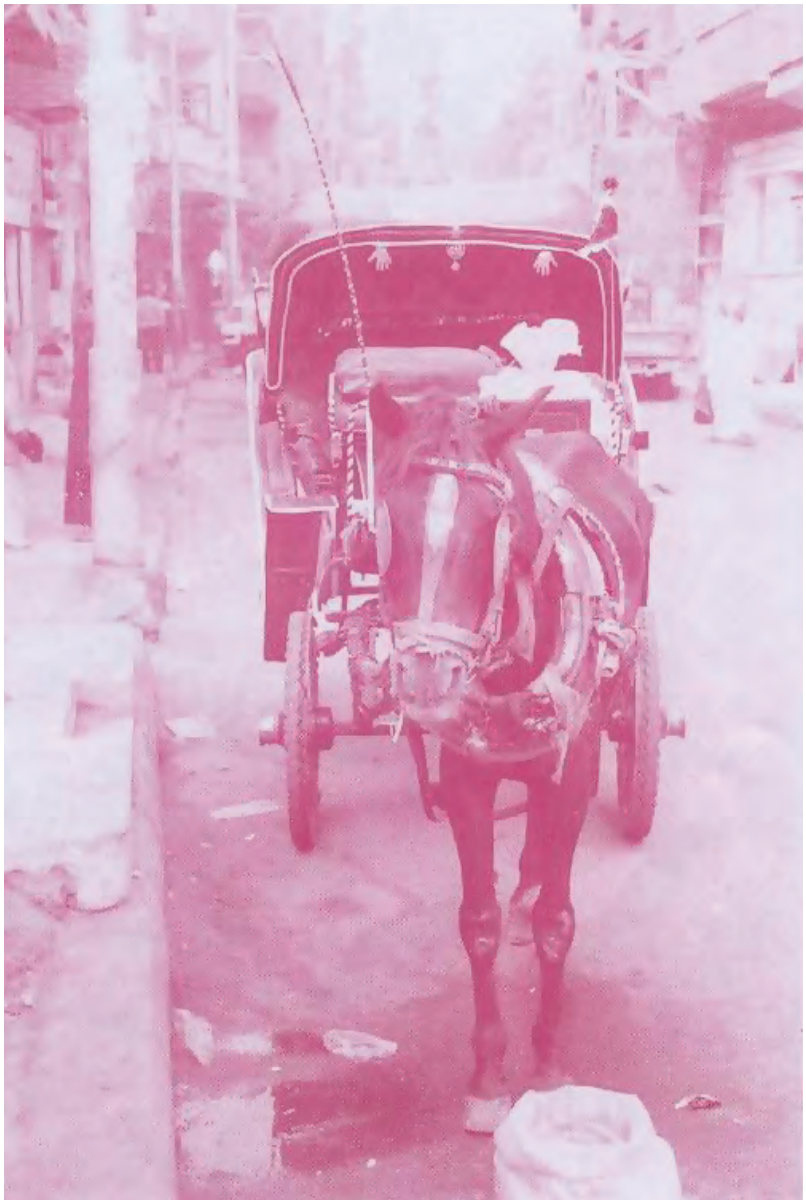
ولا يعرف متى حدث هذا لأول مرة، وإذا كان هذا هو ما حدث فعلاً، فالعربات الأولى نظراً لكونها من الخشب القابل للفناء، قد تلاشت ولم يمكن التأكد من وجود مركبات بعجل إلا بعد ظهور النماذج والرسومات ومن المؤكد أنها كانت معروفة عند السومريين في عصر مبكر حوالى 3500ق.م. ثم شاع استعمالها حوالي 3000 ق.م. في جميع أنحاء النصف الشرقي من الهلال الخصيب، وفي 2000ق.م. ظهرت في آسيا الصغرى، والأمر الشائع أن المصريين لم يعرفوا العجلة حتى أدخلها الهكسوس.

والواقع أن العجلة كانت معروفة في مصر قبل عصر الهكسوس وربما كان استعمالها على نطاق ضيق لأن المصريّ كان يعتمد على النيل في تنقلاته وخاصة أن هذه العربات لا تصلح لنقل الأحجام الضخمة أو الثقيلة، إنما ينسب إلى الهكسوس إدخال العجلة الحربية السريعة .

وفي عهد الدولة الحديثة (1580–1100ق.م) كانت هناك العجلة وتجرها الثيران وكانت تستخدم غالباً لنقل الزاد إلى عمال المناجم وعلى ذلك فقد كانت نوعاً من عربات النقل، أما المركبة فإننا نعرف عنها الكثير فكانت تستعمل للسفر والصيد في الصحراء وفي القتال وقد كانت عبارة عن عربة صغيرة خفيفة للغاية لاتسع أكثر من ثلاثة أشخاص واقفين وكانت المركبة دائماً ذات عجلتين فقط مثل الحنطور الشائع الآن تصنعان بعناية من مختلف الأخشاب وكان لها أربعة أنصاف محاور ومنذ النصف الثاني من الأسرة الثانية عشرة صار لها ستة محاور وفي النادر ثمانية أما المركبة الأسيوية فكان لها أربعة) وكان قطبها(الدنجل) تحيط بها من الأمام ومن الجانبين جدران رفيعة من الجلد المشدود أو سياج(درابزين) خفيف من الخشب المقوس أما (العريش) فكان مثبتاً من طرفه الخلفي في هذه القاعدة وكان يربط مع السياج بالسيور زيادة في الاحتياط وفي قمته خشبة متعارضة عقف طرفاها ليثبت فيهما جهاز فرس المركبة، وقد كان هذا الجهاز بسيطاً للغاية، فلم يكن المصريّ يعرف استخدام (العدة) الخاصة بالخيول في العربات وإنما كان يحيط صدر كل من الفرسين بسير عريض بالخشبة المتعارضة للسلب، وبهذا فقط كان الفرسان يشدان العربة، ولكي لا يحتك هذا السير برقبة الفرس كانت توضع تحته من الخلف قطعة عريضة من الجلد (الكفل) يمر منها سير أقل عرضاً يتصل بالسلب من تحت البطن ليمنع السير العريض من أن ينتقل من مكانه ولقيادة الخيل كانت تستعمل الأعنّة وكانت تمضي فوق (عقافة) في الكفل إلى الشكيمة وكانت طريقة لجام هي نفس الطريقة الحالية الشائعة في كل مكان، ومنذ الأسرة التاسعة عشرة كانت تستعمل أيضاً الأغطية لعيون الخيل[1] .

على هذا النحو كانت تصنع سائر المركبات المصرية ولم يكن يختلف بعضها عن بعض إلا من حيث ازدياد أو قلة فخامة جهازها، وفي كثير من الأحيان كانت سيور جهاز الفرس وكذلك كساء الجلد لصندوق العربة يلون بلون أرجواني كما كان هذا الكساء يحلى بزخارف ومناظر مطبوعة، وكانت المركبة الملكية بطبيعة الحال تفوق غيرها وجاهة وعظمة وكان لابد من تمويه سائر الأجزاء المعدنية فيها بالذهب، وكانت الخيل تحمل ريشاً ملوناً يستقر في بعض الأحيان فى رؤوس صغيرة تمثل رؤوس السباع، وحتى مسمار العجلة كان يشكل على هيئة أسير أسيوى .

ويدل هذا الإعداد الفخم وحده على عظيم تقدير المصريين للمركبات والخيل في الدول الحديثة، وقد كان الفنان لا يجنح عن تصويرها كلما تسنى له ذلك وكان وصفها وتجميلها من الموضوعات المحببه عند أدباء هذا العصر، ولم تكن تخلو أسرة من أسر الأشراف من سائق مركبة وكانت وظيفة (السائق الأول لجلالته) من الأهمية في البلاط بحيث كان يشغلها حتى الأمراء وكانت تطلق أسماء لها رنين زوجان من الخيل لسيتى الأول (1309–1291ق.م) (آمون يمنح القوة) و(آمون وافاه النصر).



ولم تستعمل المركبات في مصر الإسلامية ويبدو أن ذلك كان راجعاً إلى ازدحام القاهرة وضيق الشوارع فكما يذكر جاستون فييت أن القاهرة كانت مزدحمة لدرجة أن ثلاثة أو أربعة أشخاص لا يمكنهم السير في شارع دون أن يصطدموا ببعض، وكان أكثر الشوارع والأزقة قصيرة وضيقة فقد بلغ طول بعضها مسافة بيتين أو أكثر قليلاً بحيث أن المدينة كانت تبدو وكأنها خليط من البيوت لدرجة أن الجمل بحمولته كان كفيلاً بعرقلة الحركة في الشوارع وبالإضافة إلى ضيق الشوارع كانت توجد المصاطب التي وضعت أمام الحوانيت وكذلك (المنظر الذي لانزال نشاهده إلى الآن) الباعة المتجولون يرصون سلعهم على هيئة أكوام على أرض الشارع ومما يدل على استحالة استخدام المركبات ما حدث عندما أمر السلطان الغوري في عام 918هـ بنقل المدافع من المسبك إلى تربة العادل حتى يجربها هناك فوضعت على عجل وسحبتها الأبقار وكانت عملية شاقة جداً رجت لها الأسواق[2].

لذلك كانت الخيل هي وسيلة التنقل لدى النبلاء وذوي المكانة الاجتماعية بينما كان باقي المواطنين يستعملون الحمير وكانت تقف عند تقاطع الطريق ينتظرون الزبائن الذين يرغبون في ركوبها سواء داخل المدينة أم خارجها ويقال أنه كان من أطرف المناظر رؤية هذا العدد الضخم من الحمير التي تزين ببرادع كاملة من الحرير وقد طليت آذانها وأعرافها باللون الأصفر. وذكر ابن بطوطه أنه كان يوجد بمصر ثلاثين ألف مكاري وقد قدر بعض الرحالة عدد المكارين بنفس العدد الذي ذكره ابن بطوطه وكان ذلك في أواخر القرن الثامن عشر ويذكرون أن المكارين كانوا يتقاضون أجورهم حسب طول المشوار ومدته ويتراوح من 8 إلى 10 باره للذهاب من طرف المدينة إلى طرفها الآخر ومن 30 إلى 40 باره اذا شاء العميل الاحتفاظ بالركوبة نهاراً كاملاً ويبدو أن استخدام المركبات والتي سميت في خطط علي باشا مبارك باسم «هنتور» عادت في عهد خلفاء محمد علي، فتعرف أن الخديوي إسماعيل وهذه حادثة طريفة عندما

دعا ملوك أوروبا وأمرائها لحفل إفتتاح قناة السويس وحضرت معهم «أوجينى» إمبراطورة فرنسا، أمراءها بأن تعمل مطبات على الطريق التي ستسلكها أوجينى في طريقها لزيارة الأهرامات وكان الخديوي إسماعيل يرافقها في تلك الزيارة وكان الغرض من هذه المطبات هو أن تميل عليه ويميل عليها في اهتزاز الحنطور.

وكان الحنطور في تلك الفترة أواخر القرن التاسع عشر أحد الوسائل الهامة للتنقل داخل المدن خاصة للطبقتين العليا والمتوسطة، ويذكر علي باشا مبارك بأنه يوجد بمدينة القاهرة ألف وستمائة وخمس وسبعون عربة من العربات الكرلو والصندوق وأربعمائة عربة من عربات الركوب المملوكة لأصحابها وأربعمائة وست وثمانون عربة من عربات الركوب المعدة للأجرة وعشر عربات بقارى وكان عدد عربات الركوب الخاصة في الاسكندرية مائة وثمان وثلاثون مزدوجة، ست وثمانون مفردة وثلثمائة وستة وأربعون هنتور.

ولكن متى بدأت حرفة صناعة الحناطير؟ يذكر بعض الرواة وهو في الوقت نفسه أحد صانعي الحناطير في مصر بأن صناعة الحناطير بدأت غالباً في أوائل القرن التاسع عشر وقد ظهرت في مصر منذ أيام محمد علي باشا عندما كانوا يستوردون تلك العربات من إيطاليا وفرنسا وإنجلترا حيث كانت تأتي في صناديق ويتم تركيبها في مصر على يد الصناع الإيطاليين الذين تعلم منهم المصريون هذه الحرفة وقد استطاعوا تقليدها بمهارة بل وقاموا بصناعة عربات الركوب وأضافوا إليها بعض التعديلات ومن أهمها ابتكار طراز خاص بمصر يسمى (نصف دوران) تكون فيه الكنبة الخلفية مستديرة الجوانب وهذا الطراز أقوى إحتمالاً من المستورد.

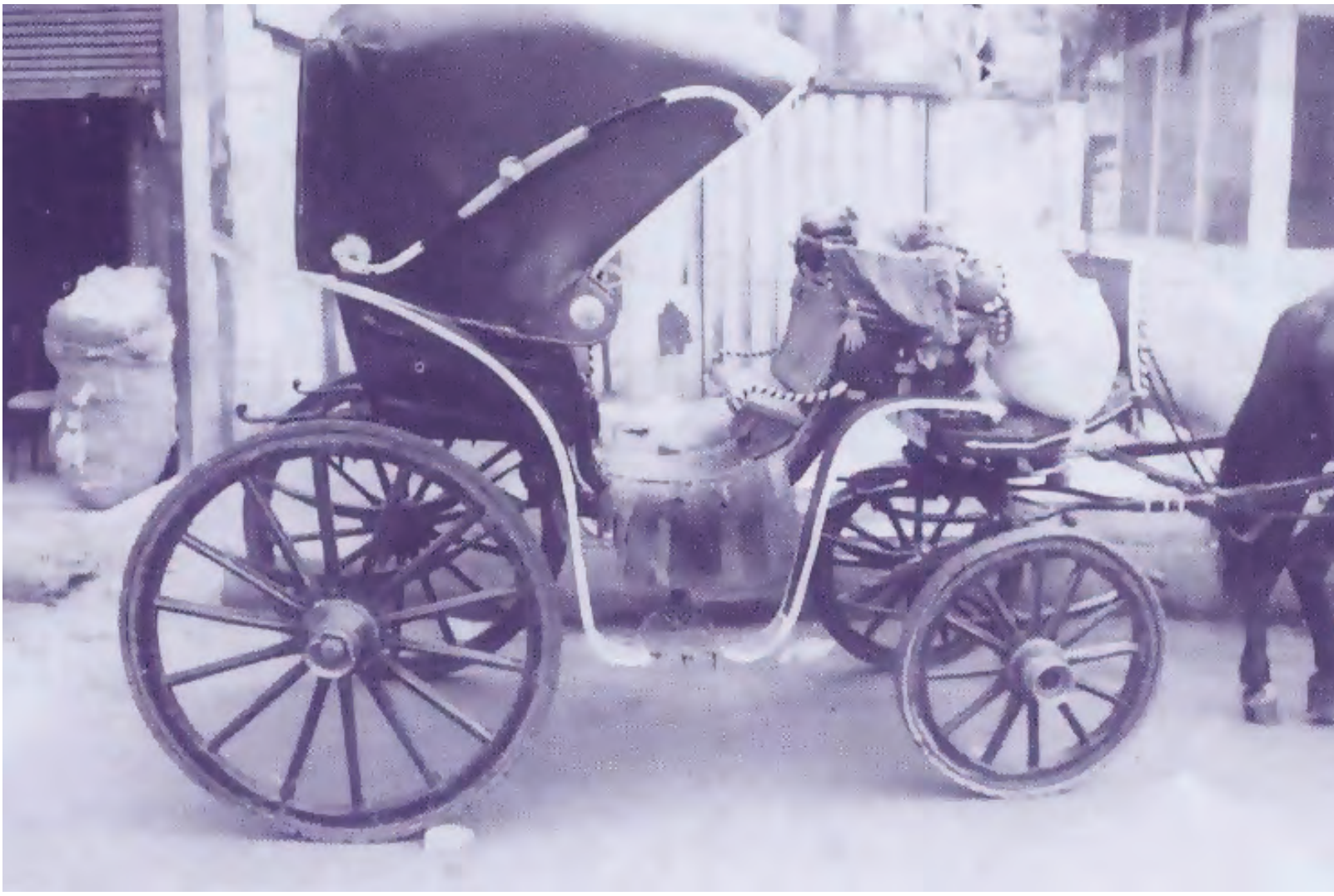
وكان هناك أنواع كثيرة للحناطير منها نوع ايطالى «روشيل» ويستورد من فرنسا ونصف دوران وقد سبق ذكره، بيزابيه وهو مقفل ويوجد منه في المتحف الحربي وآخر يسمى «كومبيل» ومنها اشتقت كلمة « أتومبيل» أي سيارة باللغة الفرنسية لأنه يشبهها وهو أيضاً مقفل وكان يستخدم هذا النوع في زفة العرائس[3].

صناعة عربات الحنطور

مما يلفت النظر للحنطور الزينة التي يضعها السائق أو الصانع عليه وهي غالباً من النحاس وهي عبارة عن وحدات زخرفية مختلفة تمثل أشكالاً متنوعة ومن تلك الأشكال السمكة وهي تدل على الرزق الوفير والنسل في الموروث الشعبي وتوجد وحدات أخرى للزينة مثل خمسة وخميسة والدائرة المخرمة وتسمى كفة وأيضاً نصف دائرة وكلها كما يعتقد واضعوها انها تقي العربة من الحسد، وعلى كل من جانبي الحنطور يوجد فانوس وهو مصنوع من النحاس. ومن مسميات أشكال الفوانيس الفانوس البيضاوي والفانوس قرن غزال، وللفانوس عمر افتراضى أيضاً حيث يستمر صالحاً عشرة سنوات أو أكثر قليلاً والفانوس على شكل علبة مربعة الشكل ولها أربع واجهات واجهتان من النحاس، والأخريات من الزجاج البنور، وله من أسفل ذراع يفك بقلاوظ لإدخال اللمبة داخل الفانوس وتثبت في المسمار وقبل ذلك قديما كانت توضع شمعة بفتيل وتسمى سوكريجة ولها خزان صغير يملأ بالجاز، أما الآن فتستعمل لمبة ببطارية، وللفانوس حلية من أعلى تسمى برنيطة وهي تشبه البرنيطة إلى حد كبير ومفتوحة من أعلى لكي تقوم بوظيفة المدخنة وترجع أهميتها أيضاً إلى أنها تقوم بتجميع الواجهات الأربع للفانوس، ورغم إستعمال اللمبة إلا أنه ما زالت توضع البرنيطة والسوكريجة بخزان الجاز للحفاظ على الشكل القديم، ويوجد فانوس ثالث يتم تركيبه في العربة أسفل الصندوق ويكون لونه أحمر ويسمى فانوس خطر، وتوضع على ذلك الفانوس إشارة حمراء تعكس ضوءاً أحمر إذا ما سلط عليه ضوء من الخلف.

كانت الخيل هي وسيلة التنقل لدى النبلاء وذوي المكانة الاجتماعية بينما كان باقي المواطنين يستعملون الحمير وكانت تقف عند تقاطع الطريق ينتظرون الزبائن الذين يرغبون في ركوبها سواء داخل المدينة أم خارجها.

وكما هو واضح فإن معدن النحاس يمثل عنصر الزينة الأساسي في الحنطور فيدخل في كسوة السلم وزينة الكبود وفي الفوانيس وأيضا نجده



يكسى به مسند كرسي السائق واسمه المعروف به الدرابزين وهو من الحديد المكسو بالنحاس الورق مثل الذهب الذي تذهب به الكراسي فهو عبارة عن شريط نحاسي أصفر يلف على الدرابزين ومن الأجزاء النحاسية أيضاً في الحنطور الجرس الذي نسمعه مصاحباً لوقع الخيل حينما يعترض الحنطور عارض والجرس عبارة عن علبة مستديرة داخلها ماكينة نحاس مركب بها سوستة تضغط على الشاكوش الموضوع يمين طاستين من النحاس ويركب الجرس في أرضية الحنطور تحت رجل السائق ويبرز منه مسمار عندما يدوس عليه السائق يضغط على الشاكوش ويضرب في الطاستين.

ويبقى بعد هذا من الحنطور آلته الحية وهو الحصان ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهي عبارة عن الصرع والرقبية ويقوم السروجي بتصنيع تلك العدة ويثبت الصرع في العربة بواسطة عريشان، عريش على كل جانب، وهو عبارة عن قائم خشبي ويطلى هذا القائم بالبوية أو يكسى بالجلد[4].

ويعمل الحصان يومياً لمدة اثنتي عشرة ساعة تقريباً وقيمة غذائه يومياً تكلف صاحبه حوالي ثلاثة جنيهات أسعار عام 1989، وذلك في محافظة المنيا أما في محافظة الاسكندرية فيتكلف طعام الحصان، وهو عبارة عن ذرة وفول وبرسيم أو الموجود منهما ولكن الشعير يعتبر أساسياً بالنسبة له ويمكن أن يبدأ الحصان عملية جر الحنطور وهو في سن الثانية والنصف وذلك بعد أن يكون قد جاز تدريبات شاقة على عملية الجر هذه ويستمر في العمل إلى سن العاشرة أو بعدها بقليل. قد اختلفت

وظيفة الحنطور من عصر إلى آخر وكذلك من مدينة لأخرى ففي أواخر القرن التاسع عشر كان يعتبر وسيلة الانتقال الرئيسية لأبناء الطبقة العليا أما عامة الشعب فكانوا يستخدمون الركائب في التنقل وزاد الإقبال عليه من قبل طبقات الشعب المختلفة في أوائل القرن العشرين إلى أن انتشرت وسائل المواصلات العامة من عربات سوارس والترام ثم الأتوبيس بعد ذلك، وإن ظل استعماله موجودا خاصة في المناطق التي لاتصلها تلك المواصلات أو لمن يرغب في أن يكون بمفرده، ويذكر بعض المعمرين أن أعداد الحناطير كانت كثيرة جداً أمام محطات السكك الحديدية في مختلف المدن وخاصة باب الحديد وأنه في أربعينات القرن العشرين كان يأخذ الحنطور من باب الحديد إلى حي المنيل بخمسة قروش والآن يقوم بنفس الوظيفة ولكن في عواصم المحافظات والمدن خاصة تلك التي لم تنتشر بها عربات التاكسي الداخلية فهي محدودة الحجم لا تحتمل التاكسيات مثل مدن المحافظة وإن كان استخدامه يتزايد بكثرة داخل مدن الأقليم خاصة في الشتاء مثل مدينة بلقاس وشربين والسنبلاوين ودكرنس والمنزلة والمطرية .

وصناعة الحناطير من الحرف الشعبية التي تتميز بها بلقاس وشربين عن سائر مدن وقرى الدقهلية وهي مهنة متوارثة وتقع الورشة في طريق فرعي داخل البلد وتصل مساحتها إلى100م تقريباً بينما يبعد عنها المخزن بحوالي500م ويقع في مبنى آخر ومساحته حوالي300م ويستخدم في تخزين الحناطير بعد الإنتهاء من صناعتها، والمبنى الذي يضم الورشة عبارة عن عمارة من أربعة طوابق تقع الورشة في الدور الأول وتحتوي على:-

- منشار كهربائى : يستخدم لشق الخشب.
- ساروخ: عبارة عن قرص يدور بالكهرباء ويستخدم في تقطيع وتنظيف الحديد.
- المثقاب : آلة كهربائية تستعمل في خرم الحديد والخشب.
- المخرطة : تستخدم في تشكيل الأخشاب.
- شاكوش : لدق المسامير.
- قدوم : وهو آله تشبه الشاكوش إلا أن لها من الأمام سلاحاً مسنوناً وتستخدم في تنجير الأخشاب.
- الكور الكهربائي : يستخدم في تسخين الحديد.

أما مراحل الانتاج فإنها تتم في الورشة وخارجها وذلك على النحو التالى :-

- تتم جميع مراحل تصنيع الهيكل في الورشة بواسطة الحرفيين.
- يتم التنجيد داخل الورشة ولكن بواسطة سروجى يأتي من المنصورة.
- يتم دهان الحنطور داخل الورشة بواسطة بهيجي يأتي من المنصورة أيضاً.
- أما الفضيات المستخدمة في تزيين الحنطور من الخارج فيتم طلاؤها في ورشة لطلاء النيكل والفضيات بالمنصورة.
- وأخيراً يتم تخزين الحنطور بالمخزن الذي يقع في نفس الشارع الذي يضم الورشة .
- وتقوم الورشة بالوظائف التجارية والإنتاجية معاً وتلعب هذه الورشة دوراً اجتماعياً هاماً في المجتمع المحلي الذي توجد به خاصة اذا علمنا ان وسيلة المواصلات في بلقاس هي الحناطير فلا يوجد سيارات أجره «تاكسي» في بلقاس هذا فضلاً عن ان الطلاب في الإجازة الصيفية يلجؤون للعمل على هذه الحناطير كوسيلة لشغل الفراغ وإيجاد مصدر مؤقت للربح في الإجازة.
- ولا يوجد مصادر للتهوية داخل الورشة سوى الباب الرئيسي إلا أنها مضاءه باللمبات الكهربائية ونظراً لطبيعة العمل فإن هناك ضوضاء عالية تصدر عن تقطيع وتشكيل الخشب والحديد وتركيبهما في الهيكل النهائيّ للحنطور إلا أن هذه الضوضاء لا تؤثر على التفاعل الاجتماعي والعلاقات بين العاملين بالورشة نظراً لأنهم جميعاً أخوة ولا يوجد إعتماد كبير على المجتمع المحلي في توفير المواد الخام حيث إن الخشب والحديد يأتي الجانب الأكبر منهما من المنصورة.

أما الجلود فتأتي من طنطا كما لا يوجد إعتماد على المجتمع المحلي في تدبير العمالة حيث لا يعمل

يمكن أن يبدأ الحصان عملية جر الحنطور وهو فى سن الثانية والنصف وذلك بعد أن يكون قد جاز تدريبات شاقة على عملية الجر هذه ويستمر فى العمل إلى سن العاشرة أو بعدها بقليل.

في هذه الحرفة أحد من خارج العائلة بل يورثها الأب لأبنائه كما أن الورشة ملكية جماعية للأب والأبناء.

وتختلف أنواع الحناطير كالآتي :-

1 – حسب الخامات المستخدمة يوجب :

– بويه كحلي أو عنابي «حنطور من الجلد ».
– شلستين جلد « من الشلستين والجلد ».
– مشمع خفيف « يكون من المشمع».

2 – حسب الشكل يوجد :

– حنطور طلياني: يكون جسم الحنطور مربعاً وهو أفضل في شكله وأصغر في حجمه وهناك إقبال شديد عليه.
– حنطور مصري: يكون جسم الحنطور دوران وحجمه أكبر ويكون الإقبال عليه أقل.
– حنطور نمساوى: يكون كبير الحجم وجسمه على شكل دورات ولكن لا يوجد إقبال عليه لأن شكله غير جيد.

وعن التطورات التي لحقت بهذه الحرفة فهناك العديد منها فمن ناحية الشكل أو الحجم فقد صغر حجم الحنطور لكي يكون أجمل كما تم تزيينه بقطع الفضيات هذا فضلاً عن إضافة الإضاءة الكهربائية للحنطور من الداخل إضافة إلى « الكلاكسات» التي اضيفت جديداً للحناطير.

ولكن يلاحظ ان الحرفيين لا يرضون عن هذه المهنة ويرون ألا مستقبل لها وأنهم يعملون بها فقط لأنها مهنة الوالد الذي يرفض تركها أو تغييرها لذلك فإن الأبناء يمكن أن يعملوا في أيّ مهنة أخرى أو يقبلوا على السفر للخارج.

مراحل صنع الحنطور هي :

1 – جسم الحنطور: صندوق خشب « خشب شجر» وهو عبارة عن قطع منفصلة تركب مع بعضها ويركب معها أبلاكاش وهو «جسم الحنطور» وداخل هذا الجسم الخشبي إطار حديدي يبطن به الصندوق.
2 – ومن الأمام يوجد آلة حديد تلف «اسطواناتين متحركتان» وتساعد الأسطوانتان على حركة الحصان ولف جسم الحنطور.
3 – على جانب الاسطوانتين يوجد 4 سست 2 أمام و2 خلف وتعمل هذه السست على تلافي المطبات « كمساعدين للسيارات العادية ».
4 – العجل: وهو عبارة عن اسطوانة خشب تنقر من الدورات ويركب بداخلها قطع من الخشب على شكل دوران العجلة ليعطي الشكل النهائي للعجلة ويركب فوق هذا الشكل داير من الخشب ثم دائر حديد فوق الخشب ليحكم العجلة ثم إطار كاوتش فوق الحديد وهو عبارة عن كاوتش عربات نقل يشق الجزء الأمامي منها ثم يركب في العجلة .
5 – حاملان للصندوق: بالعصب وهما من الحديد أما العصب فهو من الخشب.

وهذه هي المراحل النهائية لاكتمال جسم الحنطور.

– بالنسبة لزينة الحنطور فهي كالتالي :-

1 – الدهان: حيث يبطن الخشب ويغطى بقشرة معجون ثم يسنفر الخشب ويزهر بلون فاتح ويبطن بلون أفتح حتى يصل إلى اللون الأزرق الزاهي . ويتم الحصول على هذا اللون من «زهرة الغسيل وورنيش ونفط وتنر» .

وهناك ألوان مختلفة لتزيين الحنطور منها: كحلي، عنابي، زيتي .

ويزخرف بألوان أخرى أحمر، لبني، ثم يغطى بوش ورنيش للتلميع.

2 – السلالم: وهي تسهل عملية الصعود إلى الحنطور مع ملاحظة وجود دنجل: وهو حامل العجل من الخلف .

3 – فرش الكابوت من الداخل: وله 3 جرايد أو 3 حوامل من الخشب.

ويبطن ببطانه صوف من الداخل والغلاف الخارجى للكابوت من الجلد ويشد الكابوت من الجانبين عن طريق صوالب وهذه الصوالب متحركه وذلك لكشف الكابوت أو تغطيته.

– وبالنسبة للتنجيد داخل الحنطور :

يوجد في الكابوت كنبتان: الكنبة الداخلية تكون أعرض من الكنبة المواجهة لها والكنب يكون بداخلها سست لتكون مريحة وهي مزخرفة وتبطن

بمشمع وهذه الكنبات بعضها ثابت « الداخلية » والبعض الآخر متحرك « 3 كنبات ».

– ويوجد 4 زخارف وهم حماية من الأتربة وساتر للحنطور.

– المرايا الأمامية وتتكون من حديد مكسُوّ بالجلد وتزخرف بإشارات وفوانيس وتركب في حامل للإضاءة ليلاً والجرس يركب اسفل الصندوق.

بالنسبة للتخصص وتقسيم العمل فى هذه الحرفة فيوجد في هذه الحرفة تخصصات وتتمثل في :-

1 – الحاج الكبير يقوم بصنع الجسم الخشبي للحنطور.

2 – أولاده يقومون بعمل الغلاف الحديدي لجسم الحنطور.

3 – المنجد الذي يقوم بتنجيد كنب الحنطور.

4 – هناك من يقوم بصنع عجل الحنطور.

5 – هناك من يقوم بدهان جسم الحنطور«عمه» .

– وهناك بعض المراحل تقوم بها ورش فنية أخرى مثل :-

1 – الحديد والهياكل: تصنع فى ورش الحدادة.

2 – البوهيجي: يقوم بدهان الحنطور« يقوم بعمله داخل الورشة» .

3 – السروجي: يقوم بتنجيد الكنب « بالمشمع والبلاستيك والجلد».

– وبالنسبة للأدوات التي تستخدمها هذه الحرفة فهي :-

1– الفارة والإزميل: تقوم بقطع الخشب بالمنشار ثم تلميعه بالفارة وإزالة الزوائد.

2–كورنار: يسخن عليه الحديد ويثبت بسندان في الأرض للدق عليه.

3–الشنيور الكهربائى: ويستخدم في اللحام .

وبالنسبة للعملية الإنتاجية فهو يقوم بصنع الحناطير حسب الطلب وهو يعمل من الصباح إلى المغرب ويتخلل ذلك فترات من الراحة.

وبالنسبة للمواد الخام فهي متوفرة حيث إنه

يحصل على الخشب من بلقاس أما السست فهي عبارة عن حديد يحصل عليه من المنصورة.

أما بالنسبة للضوضاء المصاحبة لهذه العملية فهي متوسطة وبالنسبة لاستخدام الأدوات الكهربائية فهو يستخدم أدوات كهربائية مثل الشنيور.

ويعمل بحرفة الوالد 4 أبناء وليس لديه أي أبناء تعمل في مجال آخر غير الحناطير والمستوى التعليمي للأبناء هو حصولهم على مؤهلات متوسطة (دبلومات زراعية، صناعية، تجارية).

ويعمل في هذه المهنة منذ أكثر من 25 عاماً وكانت لديه رغبة في توريث هذه الحرفة لأبنائه ولكن بعد التعليم.

وقد تدرب على يد الجد الأكبر واستغرق فترة طويلة في تعلم هذه الحرفة.

أما بالنسبة للصناع الحرفيين فلا يوجد في هذه الورشة أي حرفيين لأن لديه 4 أبناء يعملون في ورشته. ويمارس الحرفة منذ أن كان في المرحلة الإعدادية.

وقام والده بتدريبه على قطع وتركيب الخشب وهذه الحرفة في مجتمع البحث «بلقاس» منذ أكثر من 20 عاماً ولا يوجد ألقاب بينهم لأنهم اخوات.

ولايوجد عمالة أطفال ولكن قد يأتي في بعض الإجازات الصيفية بعض الأطفال في سن 12 سنة .

وهؤلاء الأبناء لا يعتزون بهذه الحرفة ولكنهم مهتمون بها لأنها مهنة الوالد. وأساليب التنشئة المهنية داخل هذه الحرفة هي الزعيق حيث أنه على حد تعبيرهم يقولون « كان بيزعق لنا لما نغلط من غير ضرب علشان نتعلم » .

وهذه المهنة متوارثة في العائلة منذ الجد الأكبر وهذه الورشة مستقلة بذاتها في عملها حتى إن المنجد والبوهيجي يقومون بعملها داخل الورشة نفسها.

العربات الكارو

توجد هذه الحرفة في شربين منذ زمن طويل لأنها وراثية ويوجد 8 ورش في البلد متخصصة في صناعة العربات الكارو.

تقع ورشة العمل في أحد الشوارع الجانبية داخل البلد وهو محل صغير 3 X 6م يقع في الدور الأرضي من عمارة 3 أدوار.

– والأدوات المستخدمة في هذه الصناعة :

– شنيور كهربائي: لخرم الخشب
– قدوم نجارة: لتنجير الخشب
– مطرقة: لدق المسامير.
– رُبع: فاره صغيرة الحجم «وتستخدم في مسح الخشب » .
– شاكوش ثقيل: لدق الخشب في بعضه «تعشيق الخشب » .
– كماشة : لتخليع المسامير.

ونظراً لضيق مساحة الورشة حيث إنها تضم العديد من الألواح الخشبية المقطعة بمقاسات مختلفة كما إنها لا تتسع لتجميع العربات الكارو ولذلك يتم العمل في الشارع أمام الورشة وخاصة عند تجميع العربات الكارو.

الورشة ليست ملك للحرفيين العاملين بها بل هي مؤجرة من حرفي آخر يعمل في نفس المهنة أما العمالة فإنها تأتي من نفس المجتمع وهم راضون عن مهنتهم ويرون أن لها مستقبلاً جيداً ولا يمكن أن يتركوها.

ولا توجد مشكلات في هذه الحرفة سوى أنها مرتبطة بالفلاحين وظروفهم المادية حيث إنهم أكثر الفئات إقبالاً على شراء هذه السلعة.

ومن أنواع العربات الكارو :

كارو عادي : وهي المخصصة للحمار.
كارو خيالي : وهي المخصصة للخيل وتكون أكبر في الحجم وتأخذ وقتاً وشغلاً أكثر.

مراحل صنع "العربات الكارو" في شربين هي:-

1– عبارة عن خشب شجر يشق إلى ألواح.
2– يصنع الخشب الألواح ويتنجر.
3– يوضع بها فرش أبيض وهو عبارة عن ألواح أيضاً.
4– عرشان«لوحان بطول الخشب» ويوضع الخشب بداخله ويشد بها العربية.
5– علفة بصندوق وهي توجد تحت العربة.
6– شبكة العربة يوجد بها عارضتان وهي عبارة عن شبكة يقعد عليها.
7– عمود دنجل يوضع على العلفة وداخله 4 رمان بلي وسرتين لحمل العربية بفردتين كاوتش.

8– يوجد بالعربة الكارو عوارض تقفيل، سلايب لمسك العربية وهي عبارة عن 2 في الجنب وواحدة في النصف.

ويوجد أيضاً جوز حمالات حديد على العلفة لوزن العربية .

يوجد بهذه الحرفة مراحل تقوم بها ورش أخرى مثل :–

– شق الخشب في المكنة .

– الحديد من ورشة الحدادة .

وبالنسبة لمواعيد العمل فهي تبدأ من 8 صباحاً إلى 6 مساءاً.

ويوجد بهذه الحرفه صوت ولكنه بسيط وليس قوياً وتعتمد هذه الحرفة على بعض الأدوات الكهربائية مثل الشنيور الكهربائى. وتستخدم أدوات أخرى مثل أدوم، مطرقة، شاكوش، كماشة، ربع (لشق الخشب).

ويوجد بهذه الحرفة بعض التغيير مثل التغيير من شكل العجل فبعد أن كان خشباً أصبح كاوتش برمان بلي .

ويقوم الإخباري بكافة مراحلها ولكن يوجد معه بعض المساعدين للتربيط أو دق المسامير.

وهناك مراحل أخرى لصناعة العربات الكارو أو « النقل الخفيف» وذلك في مكان آخر فهي تعتمد على بعض الأدوات مثل :

ربع، مطرقة، ازميل، قدوم.

أما المراحل فهي :

1 – العرشان: تكون جاهزة .

2 – العوارض: حيث يطبق اللوح«الفرش» ويوضع اللوح على العرشان.

3 – السدايب: قطعتان لمسك لوح الفرش.

4 – القبقاب: يسمر القبقاب في العرشان.

5 – العلفه: تركب في القبقاب بمسمار والعلفة عبارة عن لوحين خشب بينهم صندوق ويستخدم هذا الصندوق كمخزن لراكب العربة .

6 – الدنجل: يوجد تحت العربة .

7 – ذراع حديد: لحمل العربة .

8 – تركيب العجل.

يوجد تحت العارضة بعض الخشب للزخرفة وداخل العجلة «صره وجنت» للدنجل لربط الدنجل بالعجلة .

ويوجد الدنجل بين العجلتين وهو يربط في السست.

مراجع

1– سونيا ولى الدين وشوقى عبدالقوى حبيب : الحـنطور – الفنون الشعبية ، العدد 4 ديسمبر1991 – ص 77.

2– المرجع السابق ص 78 ، ص 79.

3– المرجع السابق ص 80.

4– المرجع السابق ص 81.

صور هذا المقال مقدمه من الكاتب

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

مشروع ذاكرة العالم العربي

منصور محمد سرحان
كاتب من البحرين

يعد مشروع ذاكرة العالم العربي من بين أهم المشاريع العربية التي تهتم بتوثيق التراث الحضاري والطبيعي بما في ذلك التراث الشعبي بمختلف تشعباته من أمثال وحكم وحكايات وقصص خرافية وقصائد وأشعار وغير ذلك مما يقع ضمن دائرة التراث الشعبي. وتزداد أهمية مشروع ذاكرة العالم العربي كونه مشروعا إقليميا عربيا يهتم بتوثيق وربط التراث العربي ونشره على شبكة الانترنت للتعريف به على المستوى العالمي. ويقوم بتنفيذ المشروع مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بجمهورية مصر العربية التابع لمكتبة الإسكندرية لما لهذا المركز من خبرات طويلة في توثيق التراث.

يهدف المشروع إلى توثيق التراث المشترك للعالم العربي بأبعاده المختلفة، ليكون متاحاً للعامة في العالم كله من خلال وسائط اتصال متنوعة، إلى جانب شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) وذلك باستخدام أحدث وسائل تكنولوجيا المعلومات في التوثيق. ويستغرق تنفيذ هذا المشروع زهاء أربعة أعوام كما رسمت له، بدأت من شهر يوليو في عام 2007م.

جاء هذا المشروع بعد موافقة مجلس الوزراء العرب للاتصالات والمعلومات في شهر يونيو عام 2006م على إدراج مشروع ذاكرة العالم العربي ضمن مشروعات الإستراتيجية العربية للاتصالات والمعلومات. وقد وافق فريق بلورة الإستراتيجية في اجتماعه العاشر في شهر مارس

من عام 2007م على أن يتولى مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بجمهورية مصر العربية تنفيذ هذا المشروع الذي يسعى إلى توثيق التراث لكافة الأقطار العربية ما يعكس وحدة التراث العربي ويثري العلاقات الوطيدة بينها.

ويعمل مشروع ذاكرة العالم العربي على:

- الحفاظ على الذاكرة التراثية للعالم العربي، وتعريف الأجيال الجديدة بها.
- توثيق التراث العربي بشتى جوانبه المختلفة.
- استثمار ما أنجزته المبادرات العربية والإقليمية في مجالات توثيق التراث.
- استخدام أحدث تقنيات الاتصالات والمعلومات في توثيق التراث العربي.
- التوثيق الالكتروني لربط الذاكرة التراثية المشتركة.
- ربط التراث العربي بالتراث الإنساني بصفة عامة.

ومنذ أن أسندت إلى مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي مهمة تنفيذ المشروع بدأت العجلة في الدوران. فقد التقت مجموعة العمل التابعة للجنة الدائمة للاتصالات وتكنولوجيا المعلومات في جامعة الدول العربية من أجل تحديد الآليات السليمة التي تتضمن تمويل المشروعات الإقليمية العربية التي تتقدم بها الدول العربية.

كما وافق برنامج "ذاكرة العالم" الذي تنفذه اليونسكو على المشروع باعتباره خطوة مهمة باتجاه ذاكرة متكاملة جامعة، وكمشروع واعد

يضمن التعاون والشراكة بين الأقطار العربية من أجل توثيق ونشر التراث العربي، بخاصة وأن هناك أرضيات مشتركة تربط هذا المشروع ببرنامج "ذاكرة العالم" لليونسكو.

ومن الجدير ذكره أن الحاجة إلى هذا المشروع برزت في ضوء اتساع نطاق الشبكة العنكبوتية (الانترنت) وتزايد أعداد مستخدميها، إلى جانب قلة حجم المحتوى العربي على شبكة الانترنت وصعوبة الوصول إلى معلومات دقيقة وحديثة عن التراث الحضاري العربي على الشبكة، ما أدى إلى بروز هذا المشروع الذي تتمثل الغاية الرئيسية من وجوده على المدى البعيد في زيادة المحتوى العربي الالكتروني على شبكة الانترنت، وإيجاد مصدر موثوق به للمعلومات عن التراث العربي يقدم لكافة المجموعات المستهدفة وبخاصة الشباب العربي.

من بين أهداف المشروع الحيوية توفير قاعدة معرفة تعزز مشاركة المنظمات الحكومية وغير الحكومية، الدولية والإقليمية والمحلية. وتتمثل الحاجة الأولية في هذه المرحلة من التأسيس في إعداد خريطة باحتياجات ومتطلبات المجوعات المستهدفة، فيما يتعلق بالتوثيق الالكتروني للتراث الثقافي والحضاري، وهي في الواقع خطوة ضرورية من أجل فهم وضع التوثيق الالكتروني للتراث العربي على الشبكة والارتقاء به.

تطلب إعداد تلك الخريطة قيام مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي تنظيم ورشتي عمل. أقيمت الورشة الأولى في نوفمبر من عام 2005م

بعنوان "نحو رقمنة ذاكرة العالم العربي، هيكل التعاون" تم فيها تحديد الجهات التي توثق التراث العربي رقيما وتسعى إلى حفظ الثقافة والهوية العربية.

وأقيمت ورشة العمل الثانية في شهر ابريل من عام 2007م، بهدف تجميع مراكز توثيق التراث بالعالم العربي، ومناقشة سبل التعاون من أجل إثراء المحتوى الالكتروني للتراث على شبكة الانترنت. وتم في هذه الورشة إبراز جهود مختلف الدول العربية في توثيق التراث العربي. كما تمت مناقشة البنية الأساسية اللازمة لبدء انطلاق مشروع عربي مشترك لتوثيق الثقافة والتراث تحت اسم "ذاكرة العالم العربي"، كما ذكر تقرير الورشة أهداف المبادرة الإقليمية وأوجزها في الآتي:

مشروع واعد يضمن التعاون والشراكة بين الأقطار العربية من أجل توثيق ونشر التراث العربي، بخاصة وأن هناك أرضيات مشتركة تربط هذا المشروع ببرنامج "ذاكرة العالم" لليونسكو.

– بناء ودعم المصادر الالكترونية وقواعد المعلومات وفق المعايير الدولية كأساس لزيادة المحتوى الالكتروني العربي على شبكة الانترنت.
– تكوين وإنشاء شبكة من الخبراء العرب في مجالات التراث ذات الصلة بالعالم العربي.
– تجميع وتوثيق ورقمنة ونشر التراث العربي، من خلال بوابة ألكترونية باللغتين العربية والانجليزية.

وجد الخبراء العرب في توثيق التراث إن قلة مراكز توثيق التراث تؤدي إلى تشتيت المعلومات على شبكة الانترنت. كما أن تفاوت التوثيق الرقمي للتراث العربي على الشبكة بدرجة كبيرة بين الأقطار العربية يتطلب احتياجات تدريب مختلفة في إطار التعاون المتبادل. وخلصوا إلى أن المصادر الموثوقة التي تتناول التراث العربي المشترك على الشبكة العنكبوتية غير متوافرة، وهذا ما أدى إلى بروز الحاجة إلى تشجيع المنظمات الأهلية على التعاون مع المنظمات الحكومية في رقمنة التراث.

ومن أجل تحقيق الأهداف التي رسمت لمشروع ذاكرة العالم العربي فقد قام مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بعقد ثلاث اجتماعات للجنة التنفيذية للمشروع. عقد الأولى في إمارة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة في نوفمبر من عام 2007م وتم فيه إعلان (برتوكول الشارقة). ويحدد هذا البروتوكول غاية المشروع وأهدافه، ويعد (البروتوكول) وثيقة ملزمة لكافة الشركاء الموقعين عليه في تطبيق بنوده، والوفاء بتنفيذ أهداف المشروع،

وينص الإعلان على ما يلي:

– تعزيز العمل العربي المشترك لدعم تنفيذ المشروع وترسيخ أهدافه ومخرجاته بشتى السبل الداعمة المتاحة.

– العمل سوياً، أو فرادى، من أجل تعبئة الموارد البشرية والمالية اللازمة لخروج المشروع إلى حيز الوجود.

– تعزيز التعاون مع شتى المنظمات الثقافية الدولية والإقليمية والوطنية للاستفادة من خبراتها البشرية والتقنية، في تنفيذ المشروع.

– تعزيز التعاون مع منظمات المجتمع المدني العربية العاملة في مجال توثيق التراث العربي، للاستفادة من خبراتها في هذا المجال وبما يساعد على تنفيذ المشروع وتحقيق أهدافه.

وعقد الاجتماع الثاني بدمشق العاصمة السورية في مايو 2008م وصدرت فيه عدة توصيات، أهمها دعوة الدول العربية إلى مواصلة العمل في مجال التوثيق الالكتروني للتراث العربي وذلك حفاظا على هويتها العربية والإسلامية، كما دعت الجهات الحكومية والمنظمات الأهلية في الوطن العربي للمساهمة في إنجاز مشروع "ذاكرة العالم العربي" الذي يهدف إلى توثيق تراث الأمة العربية والإسلامية بجميع جوانبه.

جاء الاجتماع الثالث في شهر يناير من عام 2009م بالقاهرة والذي يعد من أهم الاجتماعات نظراً للحضور الكبير من الدول العربية التي لم تحضر في الاجتماعين السابقين. فقد شارك في الاجتماع مئة من الخبراء والمسئولين من المراكز العلمية والثقافية والمكتبات الوطنية من عشرين بلداً عربياً، بالإضافة إلى بعض المنظمات العربية والأجنبية المعنية وهي: منظمة اليونسكو، منظمة الاليكسو، منظمة الايسيسكو، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ومنظمة المدن العربية.

تم في الاجتماع الثالث تقديم الأوراق المتعلقة بدور منظمة اليونسكو، ومنظمة الاليكسو، ومنظمة الايسيسكو في الحفاظ على التراث. كما تم تقديم الأوراق الخاصة بتوثيق التراث الشعبي. وعقدت ورش عمل تناولت التراث الشعبي والتراث المعماري وخط الزمن، وورشة عمل المخطوطات. وانصب الاهتمام على توثيق الأمثال الشعبية باعتبارها تمثل تراثاً حضارياً وثقافياً، بخاصة وأنها متداولة بين الجميع. وقد اتضح أن هناك الكثير من الأمثال الشعبية المتشابهة والمتداولة في بلدان الوطن العربي، ما يعني مدى أهمية جمع تلك الأمثال وتوثيقها وفق بيانات دقيقة تشمل: نص المثل، وموضوعه، ومعناه، وسياقه، ومصدره، مع الاستعانة بالتصنيف الموضوعي للأمثال الشعبية من مكنز الفولكلور وذلك لتسهيل توثيق موضوع المثل وفق منهجية علمية.

إن مشروع ذاكرة العالم العربي يعد الدعامة الأساسية لبناء قاعدة معلومات متكاملة توثق التراث العربي بمختلف أشكاله وتحافظ عليه، وتقدمه إلى الأجيال العربية عبر وسائط تقنية متطورة تساعد على بث ثقافة التراث ونشره بين أبناء الأمة العربية.

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

جديد النشر في الثقافة الشعبية

أحلام ابو زيد
كاتبة من مصر

تنوعت مصادر جديد النشر في هذا العدد إذ استطعنا الحصول على عدد من الإصدارات الحديثة في كل من مصر وليبيا والإمارات العربية ودولة قطر والمملكة العربية السعودية والكويت.. حيث استعنا هذه المرة بدور النشر التي احتفى بها معرض القاهرة الدولي للكتاب هذا العام. وهى مناسبة تتلاقى فيها الثقافات العربية جنباً إلى جنب، حيث لايفصل بين دور عربية وأخرى سوى بضعة أمتار.. هي في النهاية مناسبة للتعرف على الجديد. وإن كنا قد اقتربنا من بعض الإصدارات التي يعود تاريخها لعامي 2004 و2005 ووجدناها جديرة بالعرض. كما حفلت الإصدارات بموضوعات جديدة في العادات والمعتقدات والأدب الشعبي وفنون الحرف، إلى جانب الموسوعات والمعاجم المتخصصة والدوريات العربية.

القضاء العرفي ولهجة الإمارات:

أصدر مركز زايد للتراث والتاريخ كتابين هامين خلال 2008 الأول بعنوان «معجم ألفاظ لهجة الإمارات وتأصيلها» وقد دون ألفاظ المعجم وحققها بإرجاعها إلى أصولها وذكر معانيها الأصيلة وتتبع التغيرات التي طرأت عليها مجموعة من الأساتذة المتخصصين، هم الأستاذ الدكتور عبد الفتاح الجموز والدكتور فايز القيسي والأستاذة شيخة الجابري. على حين قام الأستاذ محمد المر بمراجعة ألفاظ المعجم وتهذيبها وتنقيحها. ويشير السيد سلطان بن زايد آل نهيان في تقديمه للمعجم إلى أن تأصيل مفردات لهجة الإمارات وتعابيرها المختلفة يردها على أصولها الفصيحة في العربية ومن ثم فإن هذا التأصيل يمثل سبيلاً إلى ربطها بلغتنا الأم. ويهدف المعجم إلى توثيق استخدام الألفاظ ومرادفاتها ويؤصلها مستفيداً من المناهج المتبعة في المعاجم العربية والعالمية وطرائقها التي تخدم القارئ المعاصر مستفيداً – كلما دعت الحاجة – بالرسوم الإيضاحية والصور. كما استخدم القائمون على المعجم العناصر اللونية في تدوين المفردة باللون الأحمر والمرادفات أو طرائق النطق بلون أزرق. وقد ذيلت المراجع والمصادر التي أصلت المفردات بأسفل كل صفحة. وقد اعتمد القائمون على المعجم المنهج الوصفي في الكشف عما يمكن أن توسم به هذه اللهجة الإماراتية. كما اعتمدوا على المنهج التاريخي للكشف عن تغير اللفظة ، ويتخلل المنهجين التحليل والتفسير والمقارنات بين لهجة وأخرى أحياناً.

معجم ألفاظ
لهجة الإمارات وتأصيلها

المؤلف: **د/عبد الفتاح الجموز**
د/ فايز القيسي
أ/ شيخة الجابري
الناشر: **مركز زايد للتراث والتاريخ**

قد دون ألفاظ المعجم وحققها بإرجاعها إلى أصولها وذكر معانيها الأصيلة. وقد قام الأستاذ محمد المر بمراجعة ألفاظ المعجم وتهذيبها وتنقيحها.

القضاء العرفي
في مجتمع الإمارات

المؤلف: **د/ محمد منصور**
د/ سهير يوسف
الناشر: **مركز زايد للتراث والتاريخ**

يقع الكتاب في 207 صفحة تعرض فيه المؤلفان للإطار النظري والمنهجي من مفاهيم ودراسات سابقة ومراحل جمع البيانات.

أما الكتاب الثاني الذي صدر عن مركز زايد للتراث والتاريخ فهو بعنوان «القضاء العرفي في مجتمع الإمارات» للأستاذين الدكتور محمد ابراهيم منصور والدكتورة سهير عبد العزيز محمد يوسف. ويقع الكتاب في 207 صفحة تعرض فيه المؤلفان للإطار النظري والمنهجي من مفاهيم ودراسات سابقة ومراحل جمع البيانات. وقد تلخصت أهداف الدراسة في تسجيل وتوثيق كل ما يتصل بالقانون العرفي في مجتمع الإمارات بهدف حفظ هذا التراث من الاندثار. كما حددت الأساليب المتبعة في القضاء العرفي ومقارنتها بتلك المتبعة في القضاء الرسمي في جميع ما يتعلق بعملية التقاضي، ابتداء من لحظة رفع الدعوى وحتى لحظة الفصل النهائي فيها، ومدى اتساق هذه الأساليب والإجراءات مع عناصر التراث والثقافة في المجتمع الإماراتي. ويكشف المؤلفان في النهاية عن العوامل التاريخية والبنائية التي عملت على استمرار القضاء العرفي أساساً لحل الخلافات على مستوى الفرد والجماعة. وقد بدأ المؤلفان في عرض هذه الأهداف خلال فصول الكتاب التي تناولت البيئة الطبيعية والتشكيل الاجتماعي والسياسي لمجتمع الإمارات، ثم انتقلا لرصد طبيعة القانون العرفي بالإمارات ومبادئه وإجراءاته، ثم القضاء العرفي وخصائصه من خلال تحليل البيانات. كما خصص المؤلفان فصلاً لأنواع القضايا العرفية وعقوباتها، وأخيراً القضاة العرفيون مع رصد نماذج من رواد القضاء العرفي الإماراتي.

الطب الشعبي:

في مجال المعتقدات الشعبية صدرت حديثاً الطبعة الأولى 2007 من كتاب الطب الشعبي: الممارسات الشعبية في دلتا مصر دراسة أنثروبولوجية في قرى محافظة الدقهلية للدكتور محمد غنيم، وحفل الكتاب بالعديد من المعلومات الأساسية حول منطقة الدقهلية التي تمثل محافظات الدلتا المصرية. وشرح المؤلف المنهج المتبع في بحث الموضوع. ثم انتقل لبحث مفهوم الطب الشعبي وملامحه في التراث الأنثروبولوجي كالطب التقليدي وطب الأعشاب والطب البديل، مشيراً إلى أن الطب الشعبي يهدف بممارساته إلى الوقاية من الأمراض وعلاجها سواء من خلال اللجوء إلى المعالجين المحترفين أو اللجوء لكبار لسن ممن يمتلكون الخبرات المتوارثة. ثم يرصد الممارسات الشعبية العلاجية وكذا الممارسين الشعبيين داخل مجتمع الدراسة وقد صنفهم لعدة أنواع حسب وظيفة كل منهم، وهم : المجبراتي – الحلاق المعالج – العشاب المعالج – الداية – الدمارة . كما بحث المؤلف موضوع الطب الشعبي والممارسات الدينية الشعبية كأحد وسائل الطب الشعبي. منتهياً برصد العوامل الاجتماعية ودورها فى ظهور نمط المعتقدات الشعبية

الطب الشعبي
الممارسات الشعبية في دلتا مصر

المؤلف: **د/ محمد غنيم**
الناشر: **عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية**

حفل الكتاب بالعديد من المعلومات الأساسية حول منطقة الدقهلية التي تمثل محافظات الدلتا المصرية. ومفهوم الطب الشعبي وملامحه في التراث الأنثروبولوجي كالطب التقليدي وطب الأعشاب

ويأتي في مقدمتها العامل النفسي للفرد ومروره ببعض الأزمات. كما يشير لهذه الممارسات كعملية إسقاطية لأسباب فشل ورغبة في مناهضة المجتمع. كما أن وسائل الإعلام تلعب دوراً في تأكيد وصدق كثير من ظواهر المعتقد الشعبي.

تحية ووفاء للنجار من جامعة الكويت:

هذا الكتاب استطعنا الحصول على نسخة منه نهاية 2008. ويحمل عنوان «تحية ووفاء: كتاب تذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار» وقد صدرت طبعته الأولى عام 2006 عن قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، جامعة الكويت. وتعود أهمية الكتاب بداية لهذه اللفتة الكريمة من القائمين على قسم اللغة العربية بالكلية لإنجاز هذا العمل وفى مقدمتهم أعضاء لجنة الكتاب التذكاري ومقررتها الأستاذة الدكتورة نورية الرومي. وهو لمسة وفاء لواحد من رواد التراث الشعبي الذي عمل بجامعة الكويت لسنوات طوال. كما تعود أهمية الكتاب أيضاً للمنهج الذي صدر به حيث بدأ قسمه الأول بكلمة اللجنة المشرفة على إعداد الكتاب التذكاري وكلمة رئيس قسم اللغة العربية، ثم كلمة عميد كلية الآداب، ثم كلمة السيد بدر عبد الله المدير والأمين العام المساعد. وينتهي هذا القسم بقصيدة (إلى الصديق محمد رجب النجار في أكرم جوار) لسعد مصلوح. يتبع ذلك القسم الثاني الذي خصص للشهادات، وهى مجموعة من الشهادات لكل من: علاء محمد رجب النجار – أماني محمد رجب النجار – أ.د. سليمان الشطي – د.سليمان العسكري – أ.د.عبد المالك التميمي – د.عبد الله المهنى – د.صلاح راشد الناجم – د.فاطمة آل خليفة– د.محمد الحداد. أما القسم الثالث فقد خصص لمجموعة دراسات عن النجار وجهوده البحثية، وقد كتب في هذا القسم مجموعة من الأساتذة والباحثين هم: مسعود شومان الذي كتب بحثاً بعنوان «مقاربة أولية في المشروع العلمي»، د.مصطفى جاد بعنوان «ريادة النجار في تأصيل منهج بحث التراث الشعبي العربي، د.أحمد الهواري بعنوان «الشطار والعيارون: قراءة في مجتمع المهمشين»، د.أشرف أحمد حافظ بعنوان «قضايا نقدية في كتاب النثر العربي القديم»، د.أحمد عبد التواب بعنوان «إشكالية كليلة ودمنة بين الترجمة والتأليف». والقسم الرابع حمل عنوان «دراسات في الفولكلور والسرد العربي القديم» وقد حوى مجموعة أبحاث في الأدب الشعبي بدأت بدراسة د.أحمد مرسي بعنوان «المأثورات الشعبية: تعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة ودور التسجيل وقواعد البيانات في الحفاظ عليها»، د.إبراهيم الشمسان بعنوان «حكايات من نجد»، د.إبراهيم حور بعنوان «رذاذ اللغة عند عز الدين المناصرة»، د. نورية الرومي بعنوان «الشاعرمنصور الخرقاوي بين القيم الاجتماعية والقيم الفنية»، د.وسمية المنصور بعنوان

تحية ووفاء

كتاب تذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار

المؤلف: **قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الكويت**

تعود أهمية الكتاب بداية لهذه اللفتة الكريمة من القائمين على قسم اللغة العربية بالكلية لإنجاز هذا العمل وفى مقدمتهم أعضاء لجنة الكتاب التذكاري ومقررتها الأستاذة الدكتورة نورية الرومي.

«وقفات مع النوادر والملح العربية»، د.تركي المغيض بعنوان «الرموز الشعبية الأسطورية فى نماذج من الشعر العربي المعاصر»، د.شوقي عبد القوي بعنوان «كتب العجائب والغرائب»، د.نسيمة الغيث بعنوان «الحكيم والتناص الشعبي الحقيقة كاملة في مساحات شاغرة». أما القسم الخامس والأخير فقد خصص لمجموعة دراسات مهداة إلى رجب النجار، وهي دراسة د.جابر عصفور بعنوان «النزعة الماضوية»، د.جسم الفهيد بعنوان «الحلة البعلبكية من دمشق الشام إلى بعلبك»، د.وضحة الميعان بعنوان «ابن البطليوسي وجهوده في تحقيق النصوص من خلال كتابه الحلل في شرح أبيات الجمل». واختتم الكتاب بمجموعة من المقالات الصحفية التي تناولت رجب النجار وجهوده العلمية.

كتابان حول الحكاية الشعبية:

خلال عام 2008 صدر كتابان حول الحكايات الشعبية، الكتاب الأول بعنوان «المرأة والحدوتة: دراسة فى الإبداع الحكائي الشعبي للمرأة المصرية» جمع ودراسة د. خالد أبو الليل، وصدر الكتاب في طبعته الأولى عن دار العين للنشر. وقد قسم المؤلف كتابه لقسمين رئيسيين الأول للدراسة النظرية تناول فيها الحدوتة كنوع أدبي شعبي، ثم انتقل لتعريف الحدوتة مشيراً إلى أن المصطلح يثير مشكلة بين الدارسين ويقترح تعريفاً للحدوتة بأنها نص سردي قصير تتناقله الجماعة الشعبية له بناء شكلي محدد. معظم رواته/راوياته من النساء ومعظم جمهوره من الأطفال. للخوارق فيها الدور الأكبر فموضوعه عبارة عن بقايا ديانات وأساطير قديمة. ويرتبط بأداء وظائف أساسية كالتعليم والمحاكاة والتسلية. ومن خلال هذا التعريف يعرض المؤلف للحدوتة كفن نسائي. ثم يتناول الحدوتة من حيث الصوت النسائي والتعبير عن قضايا المرأة. ثم يعرض لقصة «الست زرارة» بين الرؤية الذكورية والرؤية النسائية. وقد خصص القسم الثاني من الكتاب للتعريف بالراويات ونصوص الحواديت الشفاهية المجموعة. وتكشف النصوص الميدانية عن تنوع جغرافي حيث جمع المؤلف الحواديت من راويات مراكز سنورس وإطسا وطامية والفيوم وإبشواي.

أما الكتاب الثاني فهو بعنوان «حكايات شعبية فرعونية» لجاستون ماسبيرو وترجمة فاطمة عبد الله محمود ومراجعة د. محمود ماهر طه. وقد صدرت طبعته الأولى عن الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008 سلسلة مصريات. ويضم الكتاب مقدمة علمية للمراجع، ومقدمة أخرى موسعة للمؤلف أعقبهما نصوص الحكايات الفرعونية الشهيرة وهى: حكاية الأخوين – حكاية الأمير والقدر المحتوم – حكاية ساتنى – خع إم واس – كيف تمكن «تحوتى»من الاستيلاء على مدينة يافا – مغامرات سنوهى – قصة الملاح الغريق – حكاية رمبسينيتوس(رمسيس

المرأة والحدوتة
دراسة فى الإبداع الحكائي الشعبي للمرأة المصرية

المؤلف: **د/ خالد أبو الليل**
الناشر: **دار عين شمس**

حفل الكتاب بالعديد من المعلومات الأساسية حول منطقة الدقهلية التي تمثل محافظات الدلتا المصرية. ومفهوم الطب الشعبي وملامحه في التراث الأنثروبولوجي كالطب التقليدي وطب الأعشاب والطب البديل

حكايات شعبية فرعونية

المؤلف: **لجاستون ماسبيرو**
ترجمة: **فاطمة عبد الله محمود**
مراجعة: **د. محمود ماهر طه**
الناشر: **الهيئة المصرية العامة للكتاب**

خصص المؤلف جزءاً لبعض المقتطفات من الكتب وهى مجموعة من الحكايات يرى المؤلف أنها ستكون كافية لإعطاء القاعدة العريضة من الناس فكرة عن الأدب الروائي لدى المصريين،

سانيت). ثم خصص المؤلف جزءاً لبعض المقتطفات من الكتب وهى مجموعة من الحكايات يرى المؤلف أنها ستكون كافية لإعطاء القاعدة العريضة من الناس فكرة عن الأدب الروائي لدى المصريين، وهذه الحكايات هي: مقطع من قصة خرافية– حكاية الفلاح الفصيح – الصراع بين أبو فيس وسقننرع– ثلاث قطع من حكاية عن الأشباح – قصة البحار – حكاية الحيلة الخبيثة التي قام بها النحات «بيتيزيس»ضد الملك «نختانبو».

أزياء الشعوب العربية:

وفى مجال فنون التشكيل الشعبي أصدر المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث مجلدا ضخما بعنوان «عرض أزياء الشعوب العالمي» ضمن مهرجان الدوحة الثقافي 2007 من إعداد مركز الإبداع الشعبي. وتصوير مشاعل المهندي، وعائشة آل إسحاق. وتصميم جو طارق ابو عسلي. يضم المجلد نماذج موثقة للأزياء في عدة دول عربية، منها ثمانية أنواع من الزي الشعبي القطري هي: لباس «الزبون» و«بشت البرقة» و«دقلة» و«ثوب نقدة» و«عباءة بودي» و«دراعة خصوصي عنابية» و«ثوب نشل مفحح» و«بخنق نقدة». أما دولة الإمارات فقد حظيت بثلاثة أنواع هي: «ثوب وكندورة» و«كندورة عربية» و«عباءة سويعية». أما البحرين فقد عرض لها أزياء «لباس العروس» و«جلابية حرير هندي» و«ثوب نشل». ومن الجمهورية اليمنية: أزياء من حضرموت وصنعاء وشبوة. ومن الكويت: «عباءات وثوب نشل كويتي». ومن سلطنة عمان: أزياء من مناطق مسندم وظفار. ومن سوريا: أزياء عرس من حماة وحلب ودمشق وجبل العرب وحوران. أما فلسطين فقد عرض لها أزياء من بيت لحم وبيت دجن فضلاً عن قماش المجدل، وزى القمباز الرجالي. ومن مصر نماذج من الزى الفلاحي والصعيدي والبدوي والسيناوي. ومن السودان الثوب السوداني والجلابية السودانية الرجالية وزي الرجال في شرق السودان وأزياء العروس والعريس السودانية. أما دولة تونس فقد عرض لها نماذج من «لباس الجنوب التونسي» و«لباس الشمال التونسي» واللباس التقليدي للرجال. وفى المغرب نماذج من أزياء شرق المغرب وشمال المغرب ومدينة الرباط ومراكش. كما حفل الكتاب بنماذج من الأزياء الإيرانية في مناطق رودسر شمال إيران وأكراد إيران ومحافظة لارستان. أما باقي الكتاب فقد احتفل بنماذج من أزياء بعض الدول غير العربية منها: باكستان– قبرص– سلطنة بروناي– اليابان – فنزويلا– جنوب إفريقيا– الفلبين– الهند– البوسنة والهرسك. وقد احتوى كل زي بنموذج مصور وتوصيف مختصر وترجمة إنجليزية.

كتابان حول الحرف التقليدية:

في مجال الحرف التقليدية يطالعنا جديد النشر

عرض أزياء الشعوب العالمي

إعداد: **مركز الإبداع الشعبي**
الناشر: **المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث**

يضم المجلد نماذج موثقة للأزياء في عدة دول عربية،

بكتابين مهمين الأول صدر عام 2008 عن الصندوق الاجتماعي للتنمية برئاسة مجلس الوزراء المصري، يضم أبحاث المؤتمر القومي الثالث لإحياء التراث الصناعي المصري، والذي أقامه صالون التراث والصناعات التقليدية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك ، وقد صدرت الأبحاث تحت عنوان «توظيف مفردات التراث المصري في تصميم منتجات حديثة ومتطورة». وقد رأس المؤتمر السيد محمد هاني سيف النصر أمين عام الصندوق الاجتماعي للتنمية. وكشفت الأبحاث المقدمة عن تنوع في التناول ووضوح في الأفكار المرتبطة بهذا المشروع. وقد بدأ الكتاب بدراسة ابراهيم يحيى ابراهيم حول «مشروع الصندوق الاجتماعي للتنمية لإحياء التراث والصناعات التقليدية: الأهمية.. والضرورة.. والمنطلقات». كما قدمت الدكتورة سلوى أبو العلا محمود عباس دراسة حول زيادة القدرة التنافسية لطلاب الجامعة لتعزيز فاعليتها في احتياجات سوق العمل. وعرضت د.نجلاء أحمد أدهم لرؤية متطورة للتصميمات الطباعية مستفيدة من التراث المصري للمنتجات الوظيفية. أما الدكتورة بسمة مرتضى فودة فقد عرضت لرؤى مبتكرة للدمج بين التراث والحداثة في التصميم الاعلاني. وفي طار العمارة البيئية قدم الدكتور محمد المندراوى بحثاً حول تقنين المعالجات التراثية والبيئية لتصميم نوافذ ألومونيوم تلائم المسكن المصري. وفى إطار بحث توظيف الحرف التقليدية عرض الدكتور يسري رشاد لاستخدام التكنولوجيا الحديثة في تصميم منسوجات حرفية يدوية لتسهيل تسويقها إلكترونياً. أما الدكتور محمد درغام فقد كتب حول الاستفادة من القيم الجمالية للخيوط الزخرفية في تطوير منتجات الكليم اليدوي. على حين عرضت الدكتورة سهير الدرملي لدراسة أنثروبولوجية للصناعات التقليدية بين الأصالة والمعاصرة. كما قدم الدكتور خالد محمد جاد سعيد دراسة حول التحليل الاستراتيجي لأنشطة إدارة تطوير خطة المنتج المعدني كأحد منتجات الصناعات التقليدية. وفى إطار بحث الأزياء قدمت الدكتورة هبة محمد عكاشة الصايغ بحثاً بعنوان ابتكارات أزياء المرأة في عصر المصري القديم «الفرعوني». وقد اشترك كل من الدكتورة ميرفت عبد الفتاح ابو العنين والدكتورة فاطمة على متولي في إعداد دراسة حول ابتكار منتجات نسجية مصرية متعددة الاستخدامات تخضع لمعايير ضبط الجودة. والدراسة الأخيرة للدكتور حسام الدين فاروق النحاس حول نظم إكساب اللون بالأسطح الزجاجية تكنولوجياً وجمالياً».

الكتاب الثاني فى مجال الحرف التقليدية صدر بعنوان «من التراث الشعبي: المشغولات المعدنية» للدكتورة منى كامل العيسوي. وقد صدرت طبعته الأولى عام 2008 عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. اشتمل الكتاب على ثمانية

توظيف مفردات التراث المصري في تصميم منتجات حديثة ومتطورة

عـــن: **الصندوق الاجتماعي للتنمية**
أقامه : **صالون التراث والصناعات التقليدية**

كشفت الأبحاث المقدمة عن تنوع في التناول ووضوح في الأفكار المرتبطة بهذا المشروع

من التراث الشعبي
المشغولات المعدنية

المؤلف: **د/ منى كامل العيسوي**
الناشـــر: **دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية**

اشتمل الكتاب على ثمانية فصول بدأتها المؤلفة بعرض للبعد التاريخي لتشغيل المعادن بداية بفترة التاريخ القديم وحتى الفتح الإسلامي لمصر

فصول بدأتها المؤلفة بعرض للبعد التاريخي لتشغيل المعادن بداية بفترة التاريخ القديم وحتى الفتح الإسلامي لمصر، ثم مصر القديمة وعصر البطالمة والعصر الروماني حتى دخول المسيحية، ثم الفتح الإسلامي وعصر الولاة والدولة الطولونية والإخشيدية والفاطمية. ثم ملامح التغير للحرفة في عصر الأيوبيين والمماليك. ثم انتقلت المؤلفة بعد ذلك لأسواق القاهرة وحرفة تشغيل المعادن في العصر الأيوبي، وذروة النضج الفني في عصر سلاطين المماليك وأثاره في المتاحف، ثم فترة تدهور الحرفة أواخر هذا العصر. وقد أجرت المؤلفة دراستها الميدانية بحي الجمالية بالقاهرة. حيث خصصت فصلاً حول الحرفة والحرفيين من خلال رصد تقاليد الحرفة ونظمها والعاملين فيها، والوضع الاقتصادي والأجور. كما تناولت في فصل مستقل الخامات المستخدمة والحرف المساعدة في المشغولات المعدنية مثل: النحاس الأحمر –النحاس الأصفر–البرونز–الزنك–القصدير–الرصاص–الفضة–النحاس الأبيض–سبيكة اللحام. حيث أبرزت أهم الحرف المساعدة لحرفة المشغولات المعدنية مثل: سبك المعادن–الحدادة–تبييض النحاس. وقد خصصت الفصول الثلاثة الأخيرة لبحث الطرق التقنية المستخدمة في تشكيل المشغولات المعدنية، ثم الأساليب الفنية لزخرفة الأسطح المعدنية، وأخيراً الخصائص الجمالية للمشغولات المعدنية.

معاجم في الفنون الشعبية من مصر وليبيا:

في مجال المعاجم والأدلة شهدت الأوساط العلمية صدور ثلاثة معاجم مهمة في كل من مصر وليبيا. الأول في مجال أغاني الطفل المصرية حيث صدر الجزء الأول من الموسوعة المصرية لأغنيات الطفل تحت عنوان فرعي (الشعر الشعبي) عن المركز القومي لثقافة الطفل 2008، من إعداد وتصنيف الباحث مسعود شومان، ورسوم وإخراج الفنان محمد بغدادي وإشراف الناقد د. أحمد مجاهد، وقعت الموسوعة في حوالي 560 صفحة من القطع الكبير. وتضم 395 نصاً شعرياً غنائياً جمعت من عشرين محافظة مصرية وشارك في جمعها حوالي 40 باحثاً وجامعاً ميدانياً. ومن بين هذه النصوص ما ورد في بعض المراجع الرئيسية لأساتذة كبار مثل بهيجة صدقي رشيد في كتابها حول الغاني والألعاب الشعبية، وأحمد رشدي صالح في كتابه الأدب الشعبي..إلخ. وقد صنفت النصوص موضوعياً إلى قسمين رئيسيين الأول: أغاني تغنى للطفل كأغاني الميلاد والسبوع والتهنين والختان والفطام وأغاني الرفي وأغاني تعليم الطفل وأغاني الباعة. أما القسم الثاني فقد خصص للأغاني التي يغنيها الطفل كالأغاني العامة حول الأشخاص والحيوانات والطيور والمدرسة، وأغاني المناسبات وأغاني الألعاب. ولعل ما يميز هذا المجلد أن تذيله بأربع وعشرين كشافاً تحليلاً للعناصر المتضمنة بالنصوص. ومنها:

الموسوعة المصرية لأغنيات الطفل

الشعر الشعبي

المؤلف: **مسعود شومان**

الناشر: **المركز القومي لثقافة الطفل**

وقعت الموسوعة في حوالي 560 صفحة من القطع الكبير . وتضم 395 نصاً شعرياً غنائياً جمعت من عشرين محافظة مصرية وشارك في جمعها حوالي 40 باحثاً وجامعاً ميدانياً

معجم الأدب الشعبي في ليبيا

دراسات ودواوين

المؤلف: **عبد الله سالم مليطان**

الناشر: **دار الكتب الوطنية ببنغازي**

قد قُسم المعجم لقسمين رئيسيين شكل كل منهما المنهج العام . الأول خاص بالشعر والذي صنفه المؤلف إلى خمسة أنواع من الشعراء، الأول : شعراء صدرت لهم دواوين مستقلة وعددهم 52 شاعراً بينهم 3 من النساء

كشاف أدوات الزينة والروائح والحلي– كشاف الأزياء والملابس والأغطية – كشاف الألوان – كشاف الأوقات والأيام والشهور – كشاف النباتات والأعشاب والأدوية – كشاف علاقات القرابة– كشاف عناصر الطبيعة والمعادن والأحجار– كشاف الجامعين والمصادر المدونة – كشاف مناطق الجمع الميداني. كما اهتم معد الموسعة أستاذ مسعود شومان بتوثيق بعض النصوص بالمعاني والشروحات الخاصة بسياق الأداء.

وفى ليبيا صدر معجمان وإن كان يعود تاريخ إصدارهما إلى أربع سنوات مضت غير أننا رأينا أهمية العرض لهما في جديد النشر. الأول بعنوان «معجم الأدب الشعبي في ليبيا: دراسات ودواوين» لعبد الله سالم مليطان والصادر في طبعته الأولى عن دار الكتب الوطنية ببنغازي 2005. وقد قُسم المعجم لقسمين رئيسيين شكل كل منهما المنهج العام . الأول خاص بالشعر والذي صنفه المؤلف إلى خمسة أنواع من الشعراء، الأول: شعراء صدرت لهم دواوين مستقلة وعددهم 52 شاعراً بينهم 3 من النساء؛ رتبهم المؤلف في تسلسل منتظم بداية بالأكبر سناً حسب تاريخ الميلاد، وفى مقدمتهم: مصطفى عبيد لهواني (1904–1983)، عبد الرحمن بو نخيلة (1905– 1984)، محمد السيد بومدين (1916–1997)، حليمة السعيطي (ولدت عام 1940). الثاني خصصه المؤلف للشعراء الذين صدرت دواوينهم محققة وعددهم ثمانية منهم محمد عبد الرحمن الحامدي (بعد منتصف القرن 19–الوفاة عام1917)، خالد رميلة الفاخري (1866 –1938). كما أورد المعجم أسماء المحققين ومنهم محمد عبد الرزاق مناع 1930 – 1992). أما الثالث فقد خصص للشعراء الذين أعدت عنهم دراسات وعددهم أربعة بينهم سيدة واحدة هي: أم الخير عبد الدائم (1885 –1965). ومن الدارسين عبد الرزاق أبو قرين الذي ولد عام 1937. كما خصص النوع الرابع للشعراء الذين صدرت أشعارهم في دواوين عامة حيث رصد المعجم أسماء الشعراء والدواوين وفهارسها، كما رصد أسماء المحققين وعددهم سبعة محققين. أما النوع الخامس والأخير فقد خصص للشعراء الذين صدرت لهم دواوين شعر فصيح ولديهم قصائد شعبية وعددهم أربعة شعراء. والقسم الثاني من المعجم بعنوان «الدراسات»، حيث وثق المؤلف لحوالي ثماني وعشرين دارس إلى جانب رصد الدراسات التي قاموا بها. واختتم المعجم بستة مسارد للكشف عن الدواوين والشعراء والدراسات.

المعجم الليبي الثاني حمل عنوان «دليل فرق الفنون الشعبية والأغنية التراثية في ليبيا» والصادر في طبعته الأولى عن مجلس تنمية الإبداع الثقافي بالجماهيرية الليبية ببنغازي عام 2004. والدليل يعد نواة لرصد ومسح حركة فرق الفنون الشعبية في الجماهيرية الليبية، وقد تم جمع المعلومات من الفرق

دليل فرق الفنون الشعبية والأغنية التراثية في ليبيا

الناشر: **مجلس تنمية الإبداع الثقافي ببنغازي**

الدليل يعد نواة لرصد ومسح حركة فرق الفنون الشعبية في الجماهيرية الليبية، وقد تم جمع المعلومات من الفرق الفنية مباشرة

الفنية مباشرة. كما تم تقسيم الدليل إلى قسمين رئيسيين، الأول توثيق لفرق الفنون الشعبية وعددها يفوق الأربعين فرقة ، منها فرق: هون وجرمة والفرقة الوطنية وفرقة الجبل الأخضر وسبها وسوق الخميس وفرقة إحياء التراث..إلخ. وتشمل بيانات كل فرقة معلومات حول سنة التأسيس ومكان الفرقة وعنوانها. يتبع ذلك ثبت ببيانات الأعضاء المؤسسين، ثم بيانات شملت جميع ما يتعلق بالفرقة: المدربون – المصممون والأعمال التي قاموا بها – المدراء الذين تعاقبوا على الفرقة – الأعمال التراثية والتعبيرية التي قدمتها الفرقة – المهرجانات المحلية التي شاركت فيها – الآلات الموسيقية التي تستخدمها الفرقة. كما يقدم الدليل نبذة عن برنامج الفرقة ومعلومات حول أعضائها. وقد تزيد هذه المعلومات أو تقل تبعاً لحجم الفرقة والمعلومات التي تم الحصول عليها. غير أن هذا الدليل يمثل في واقع الأمر أرشيفاً متنقلاً لحركة الفنون الشعبية في ليبيا، وتجربة تحتاج للتطبيق على المستوى العربي

الدراسات الشعبية في الدوريات العربية:

صدرت الدوريات العربية المتخصصة في التراث الشعبي حاملة عدة موضوعات مهمة نبدأها بمجلة تراث الشعب الليبية التي تصدر عن المركز الوطني للمأثورات الشعبية باللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام وقد صدر عددها الجديد في مايو 2008 متضمناً مجموعة من الدراسات المتخصصة فضلاً عن المقالات والقراءات الأدبية، بدأها محمد أحمد وريث بمقالة يتناول فيها فن وتاريخ الأوبريت. كما شمل العدد ترجمة للأديب الباحث ورفيدير يكو كوزمنتي «حول أزجال الشاعر العربي «ابن الخطيب».. ويتناول علي الصادق حسين معالم طرابلس القديمة كما جاءت في كتابات أحد المؤرخين الأتراك. كما ضم العدد أيضاً مجموعة مقالات متنوعة منها: لفظ الذهب في مرزق وطرابلس للدكتور عبد الكريم أبو شويرف. «الجارية المرأة الحاضرة الغائبة» للدكتور عبد الرحمن أيوب. «المرأة بين السلب والإيجاب في التراث الشعبي» للدكتور كامل إسماعيل. المواقع والوقائع الليبية للدكتور عبد السلام سلوف محاولة للتأجيل في التراث الشعبي الليبي لفاطمة غندور.

أما مجلة «الخطاب الثقافي» التي تصدرها جمعية اللهجات والتراث الشعبي في جامعة الملك سعود بالرياض. فلم يصلنا منها سوى العدد الأول الصادر في خريف 2006. وبعض المعلومات حول العدد الثاني وسوف نعرض للعددين معاً. اشتمل العدد الأول مجموعة دراسات، بدأت بدراسة حسن الشامي حول الدين والثقافة: نظرة انثروبولوجية. ودراسة حسين الواد حول تحولات الخطاب الأدبي في ضوء علاقاته بالخطاب الديني. ودراسة فالح بن شبيب العجمي بعنوان: الثوابت نوابت دراسة نظرية

الخطاب الثقافي

المؤلف: **مجلة سعودية**
الناشر: **جمعية اللهجات والتراث الشعبي في جامعة الملك سعود بالرياض**

فلم يصلنا منها سوى العدد الأول الصادر في خريف 2006. وبعض المعلومات حول العدد الثاني وسوف نعرض للعددين معاً

وتطبيقية على خطاب الجماعات الإسلامية المعاصر. ودراسة ناصر الحجيلان حول اللازمة اللغوية الدينية في كلام السعوديين. ودراسة سلومان دانجور حول أصوات الإسلام المتعددة. ودراسة سعد الصويان المعنونة «نحو تحديد مفهوم عربي للمأثور». وأخيراً دراسة محي الدين محسب حول الخطاب الاشتقاقي في الثقافة العربية. أما باب رؤى فقد اشتمل على عدة مقالات بدأت بمقال عبد الله الغدامي بعنوان «الشاعر بوصفه حكاية». ومقال تمام حسان حول موقف أمريكا من الخطاب الديني الإسلامي. ومقال محمد علي المحمود بعنوان «وظيفة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر». كما اشتمل باب تراثيات على عدة مقالات مهمة بدأت بمقال عبد العزيز بن ناصر المانع بعنوان «صور لها تاريخ» كما أجرى عبد السلام الحميد حواراً مع الراوية الشعبي إبراهيم الرديعان، أعقبه لقاء مع الباحث أحمد قشاش حول النباتات في الحجاز وجبال السراة. ومن الموروث الشعبي مادة موثقة حول القهوة العربية. ومن التراث الشفهي قدمت المجلة نص حكاية «زعبية» . وفى باب المراجعات قدم مارك تونك كتاب ريتشارد نيسبت المعنون «جغرافية الفكر». كما قدمت سلوى سليمان نقلى لبحث حسن الشامي حول التحولات في الثقافة والمجتمع والأشخاص في ألف ليلة وليلة. وينتهي هذا القسم بعرض لعبد الرزاق عيد حول صورة حقوق الإنسان عند الكواكبي. أما العدد الثاني من مجلة «الخطاب الثقافي» فقد خصص لمحور محدد وهو«جوانب لغوية ثقافية في التراث الشفهي» حيث اشتمل العدد على مجموعة دراسات نظرية وتطبيقية تتصل بالموروث الشفهي من جوانب متعددة، كما احتفل العدد بتجربة رائد جمع التراث الشفهي في الجزيرة العربية وهو عبد الكريم الجهيمان، كما عرض لتجربة عبد الرحمن الطيب الأنصاري الذي يعد أحد رواد العمل الآثاري في المملكة. كما قدمت المجلة لمحة عن الإبل في الجزيرة العربية وما يتصل بها من جوانب ثقافية ولغوية، وفي باب النصوص قدمت المجلة نصوصاً شفوية وأخرى مدونة في إطار التراث الشعبي اليومي. كما ضم العدد إحدى الحكايات الخرافية المتداولة في الجزيرة العربية وهي «حكاية شمس وقمر». إضافة إلى العديد من المقالات، من بينها قراءة في العدد الأول من المجلة لوسمية المنصور.

وسوف نعرض للعدد الجديد من مجلة الفنون الشعبية – التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية – في العدد القادم حيث لازالت تحت الطبع حتى إعداد جديد النشر.

إصدارات «نادي تراث الإمارات»

محمد رجب السامرّائي
كاتب من العراق

يهدف " نادي تراث الإمارات" ومقره في العاصمة الإماراتيّة أبو ظبي الذي تأسس في 5/9/1993م، ويرأسه سموّ الشيخ سلطان بن زايد آل نهيان نائب رئيس مجلس الوزراء في دولة الإمارات العربيّة المُتحدة، رئيس نادي تراث الإمارات للمحافظة على تراث الدولة، وتعليم وتثقيف الأجيال تراث الآباء والأجداد. وحرصاً منه في التواصل بين الأجيال فقد أهتم النادي بالتراث الأصيل بشكل عام.

وقد سعى النادي خلال السنوات الماضيّة وإلى اليوم عبر مركز زايد للتراث والتاريخ في مدينة العين والتابع للنادي، وقسم الإعلام فيه لنشر وتعريف القرّاء والباحثين على كمّ كبير من الإصدارات التراثية ما بين الكُتب المُحققة والمُؤلَفَة في ميادين الشعر النبطيّ، وكتب التراث العربيّ، والتراث والثقافة الشعبيّة المحليّة للإمارات وللتراث العربيّ والتي يشارك النادي بها في معارض الكتب داخل وخارج الإمارات وفي الدول الخليجية والعربيّة في كلّ عام. وهذه وقفة مع" ثمانية عشر" كتاباً بُغية الاطلاع على فَحْواها ومُحتواها ليتعرّف الباحثون وقرّاء الثقافة الشعبيّة عليها.

الأمثال والألغاز الشعبيّة في دولة الإمارات

يتضمن كتاب الباحث التراثي راشد عبيد بن صندل «الأمثال والألغاز الشعبيّة في دولة الإمارات» على مقدمة وفهرس الأمثال من حرف الألف إلى حرف الياء، ومنها أمثال:« أدهن السير يبري، وأشتر وبيع عن اسمك يضيع، وإن سرت ما دورت وإن جيت ما شورت، والحر بالبيضة يصر، والسّاحة فضّاحة، والطيب عايا بالطبيب،...» ثم ذكر« الألغاز» ومنها:« طويل ولا له ظل، وظلّ في بطنه، وخمسة وخمستين وخمسة عشرة مرتين، وماهو الذي في الخِصْ وعينه تبُصْ، وغنم سود في البطحا رقود إذا أهتز العود زادوا الغنم السُود.. ماهو؟، وأعقبه بالحديث عن« فنّ الميدان وأشعاره وألغازه من حرف الألف إلى حرف الياء، وأخيراً «من السلوكيات والمُسميّات الشعبيّة».

الأزياء والزينة ...

سبعة فصول عقدها المؤلف عبدا لعزيز المسَلّم لكتابه«الأزياء والزينة في دولة الإمارات العربيّة المُتحدة، أولها مدخل، وبيان مميزات وخصائص الأزياء التقليدية في الإمارات، وأنواع ومُسميات خامات الملابس، ومُسميّات الألوان. أما الفصل الثاني« التطريز والتفصيل» فعرض فيه للتطريز، التفصيل، أدوات الخياطة، التلّي.

وجاء الفصل الثالث من الكتاب بعنوان«الأزياء» أشار فيه المسلّم لأزياء المرأة: الزي الاعتيادي، زيّ الحج والعُمرة، البراقع، ثم أزياء الرجال: الزي الاعتيادي، زيّ الغوص، زي الإحرام، ثم ملابس الأطفال ومُكملاتها: حديثي الولادة، البنات، والأولاد.

أما رابع فصول الكتاب فهو« العناية بالملابس

المؤلف: **محمّد رجب السامرّائي ومحمود إسماعيل بدر**

المؤلف: **محمّد رجب السامرّائي ومحمود إسماعيل بدر**

وحفظها»: العناية بالملابس، حفظ الملابس.
والفصل الخامس«القماش»: صباغة الملابس، في شكل القماش، الاستخدامات الأخرى للأقمشة– في غير الألبسة– ومفردات خاصة باللبس، وعادات.
وتناول في الفصل السادس« الزينة»: زينة المرأة: الحُلي، العطور، الحنّاء، الكُحْل، العناية بالشَعْر وتسريحاته للرجل والمرأة. وآخر فصول كتاب المسلّم«أدبيات»: أهازيج الأطفال الشعبيّة، والشعر الشعبيّ.

الإبل ذاكرة الصحراء

قدم مُؤلفا الكتاب« محمّد رجب السامرّائي، ومحمود إسماعيل بدر» أربعة فصول توزع كل واحد من مبحثين. تناول الفصل الأول الحديث عن«الإبل في المصادر العربيّة: الجاحظ وكتاب الحيوان، والدميري وحياة الحيوان الكبرى، والفصل الثاني« الإبل في الذاكرة الشعبيّة، أولاً« في الشعر والأدب، وثانياً في الأمثال». بينما أشار المؤلفان في الفصل الثالث لـ« الموطن الأوّل والانتشار» تحدثا عن «البدايات الأولى،والإبل في الإمارات، وختم الكتاب بالفصل الأخير– الرابع– حكايات وعادات ومُعتقدات: تناول فيه المُؤلفَانِ الحديث عن«حكايات وعادات ومُعتقدات»: حديثُ النُّوق، والعادات والمُعتقدات.

المُصطلحات في العيّالة الإماراتيّة

رسم الباحث سعيد مبارك الحداد صورة مُقربة لمصطلحات العيّالة الإماراتيّة فبعد التمهيد ذكر«المُصطلحات في العيّالة الإماراتيّة» التي بلغت واحداً وثلاثين مُصطلحاً وهي:
« علِّق أو نَشِّب، انْشِدْ، أو شِلْ«جِلْ» أو ازْقِر أو نُوْح، المقْصَب أو المزْمَل، بَلِّغْ، انْدبْ، شُو قَال، أو وش قَال، رُصّ أو ضُمْ، عَادِل، أو عَدِّل، اركِزْ، أرزَف أو أنْزِلْ، انْقِل، ميْل أو تَمَايَل أو طِيْح، جَالِس، العَبْ، احْرِبْ، يَاك أو جَاك، قَابِل، واقِفْ، واجِفْ أو تحتَه، عوِّد، أو هَات، أو يِيْب«جِيْب»، حَمِّل، يَوِّد أو جَوِّد، تهَيَّد، ورَيِّضْ، أو تَريّض،جَلِّس، الكسْرَة أو اكْسِرْ، قَالِبْ أو تقلّب، ازْحَفْ أو ازْحَم، عَليهُم، راجِع، طَيِّحْ، العِدَّة أو الزّانَة أو الحَطَب، وأخيراً واقْفَة».

عجائب الدّنيا وقياس البُلدان

يُنسب هذا الكتاب لسليمان التّاجر الذي ألفّه سنة 237هـ– 851م وحققه د. سيف شاهين المريخي، تضمن فصلين فضلاً عن المقدمة ووصف رحلة سليمان التّاجر، وعنوان المخطوط ونُسخ المخطوط، ووصف مخطوط الصنف الأوّل، ومنهج الدراسة التي اتبعها المُحقق المريخي.
الفصل الأول«من المخطوط» ذكر فيه باب في البحر الذي بين بلاد الهند والسند وغوز وماغوز وجبل قاف وبلاد سرنديب وفتح أو جيش. والفصل الثاني منه جاء بعنوان«أخبار بلاد الهند والصين أيضاً وملوكها، ثم نتائج الدراسة، والفهارس العامة: فهرس بأسماء الأماكن والقبائل والأقوام، فهرس بأسماء الملابس والمنسوجات، وفهرس الحيوانات والطيور والأسماك، وفهرس للمصطلحات الحضارية، وصورة من نسخ المخطوطة العربيّة والأجنبية من المخطوط المُحقق.

مواضع من دولة الإمارات العربيّة المُتحدة

يسعى الباحثان أحمد محمّد عبيد، وراشد عبيد إبراهيم، مؤلفا كتاب«مواضع من دولة الإمارات العربيّة المُتحدة» أن يتلاقى في كتابهما التأثيل اللغويّ للموضع بالتحديد الجغرافي له، ويتلاقح التاريخي بالأدبيّ في نَسَق مرجعيّ مُوثّق، عمدته شواهد من التراث مضبوطًة، ونقل عن الإثبات الأفذاذ من علماء الأمة. فقد عرّفوا القرّاء في الكتاب على ثمانية وعشرين موضعاً في الإمارات وهي:«أم النّار، بينونة، تؤام، جلفار، الجو، الجواء، الحت، حتّى، الحجور، حفيت، خت، خورفكان، الخيل، دبا، دبي، الدخول وحومل، رجام، زكت، السبخة، صير، ضدنى، طريف، العوير، العين، الفجيرة، القرية، كلباء، وأخيراً مزون».
وذكرا المؤلفان عن «جلفار» قولهما:«قرية مُندثرة في إمارة رأس الخيمة قريبة من المدينة، ربما كانت نواة مدينة رأس الخيمة. لم يرد ذكر لجلفار في الفترة الجاهلية على الرغم من أنّ لها امتداداً إقليمياً كما يظنّ، لكن لها ذكر في الفتوحات الإسلامية....». ثم عرفا بجبل حفيت المعروف في مدينة العين قائلين:«لم يذكرها إلاّ المقدسي

بقوله:«حفيت كثيرة النخل من نحو هجر، والجامع في الأسواق». ويبدو أنّ حفيت اسم لمدينة العين في مرحلة من المراحل التي مرّت بها...».

الألعاب الشعبيّة ....

عرض المؤلف نجيب عبدالله الشامسي في مُؤلَفه«الألعاب الشعبيّة في دولة الإمارات العربيّة المُتحَدة» عبر أربعة فصول ومباحث للألعاب الشعبيّة للبنين والبنات في دولة الإمارات. فتحدث الشامسي في الفصل الأول: « لسمات وخصائص الألعاب الشعبيّة»، وتناول في الفصل الثاني لـ: « الأبعاد التعليمية والتربوية والنفسية للألعاب الشعبيّة»، في حين أفرد الفصل الثالث للحديث عن:«تصنيف الألعاب الشعبيّة»، والرابع في:«شرح وتقسيم الألعاب الشعبيّة» التي قسمها إلى:

أولاً: ألعاب الصبية

المتمثلة في:«التيلة، الهُول، أعظيم السرى، سبيت حيّ وميت، النشابة، النّشبيل، والزّبوت، ديك ودجاجة، القبّة، حبيل الزيبل، الحلّة، العربانة، المواتر، الحَمير، غزالة ميّالة، الطَولة، هيه يارُمانة، الخيالة، هوريد، الوير، العربانة- خيل- كرة صلاخ، اللّنشات، كرة السيطان، الشبر، خبر رقاق، كاردي، المفتاح، الحُوم، الحالوسة، شبير، محارس، الكشاطي، الفشيه،الكربة، الطرة، الصامة، مسابق، خِيبِّر، امصارع، القواطي، المدافع».

ثانياً: « ألعاب البنات»

وتشمل الألعاب الآتية:«أنا الذيب باكلكم، الكرّابي، المحاماة، الجحيف، يوم الجمعة، خُكُوه خُكُوه ياجبدي، اليجف، خوصَه بُوصَه، المريحان، الحصية، صندوق بندوق، اليفيرة، القراحيف، أم الأربع، العراش،الحبل- الحبيل- وين خالك».

ثالثاً: الألعاب المشتركة

بنات وأولاد: اللقفة، الطّيّارة، التُفَق، هذا بيت منو؟ بيوت الرمل، أكوام الرمال، شير بانيان، القرقعان، التيلفون، الخاتم، الدوامة، الكرش، الكرش، الجافلة، الفرارة.

ثم قدم المؤلف الشامسي للألعاب الشعبيّة صورة لحضارة المجتمع، والألغاز الشعبيّة، والتركيبة اللغوية- اللفظية- للألغاز الشعبيّة، ولموضوعات الألغاز الشعبيّة، وأوضح لممارسة الألغاز الشعبيّة في مجتمع الإمارات وأوقاتها، ولأهمية الألغاز الشعبيّة ووظائفها، وللألغاز الشعبيّة الشائعة في مجتمع الإمارات، وللهوايات الشعبيّة، مقدماً أمثلة عنها، للصيد البريّ، وصيد الطيور البريّة، سباق الهجن- أي الإبل- وسباق القوارب- اللّنشات-، ثم لَهوايات أخرى، نحو السباحة.

رمضان والعيد عادات وتقاليد

لرمضان رنّة فرح طفولي لا يزال في الذاكرة مهما انمحت الذكريات، يبقى خالداً أثيراً لأنه يأتينا كل عام مُحملاً بالخير والطاعات، عن رمضان والعيد كيف كان الناس في الوطن العربيّ يستقبلونه ويصومونه ويرددون الأناشيد وحكايات الليالي المباركة فيه، والاحتفال بمقدَم عيد الفطر والاستعداد له، كلّ ذلك حواه كتاب«رمضان والعيد عادات وتقاليد» لمُؤلفه الباحث محمّد رجب السامرّائي، حيث جعلَه من تمهيد«أيام وليالٍ رمضانية»، ثم تلاه بالفصل الأول«رمضان والعيد في دول الخليج والجزيرة العربيّة المُتمثلة في:«الإمارات: المجالس والفنون الشعبيّة ، والسعودية: حلقات للدروس والصلاة في الحرمين الشريفين، وقطر: طحن الحبوب والنافلة، والبحرين: الهريس وقدوع العيد، والكويت: الديوانيات والكَركَعيان والدوارف، وعُمان: الفطور بالفريج وقرنقشوه والمظبي، والعراق: الماجينة والكليجة ودواليب الهواء، واليمن: التماسي والاستعداد للعيد»

وعنون السامرّائي الفصل الثاني بـ: رمضان والعيد في بلاد الشام، عرض فيه لكل من: سورية: أكلات رمضانية والصلاة في الجامع الأموي، ولبنان: النُوبة والرّايات والقهوة، والأردن: الخيام واليوم عِيدي، وفلسطين: الحَوّاية والمَعمول». وجاء الفصل الثالث من الكتاب بعنوان: رمضان والعيد في أفريقية وبلاد المغرب العربيّ، ليرسم صورة

رمضان والعيد في:مصر: وحوي ياوحوي وكحك العيد، والسودان: شليل وينو ومُوية رمضان والبيت الكبير ، وليبيا: النوبادجي وغدوة عيد، وتونس: ألوان التواشيح والخِطبَة، والجزائر: أذن كاس لبن وقرن الغزال ، والمغرب: احتفالات بصيام الأطفال وأسهم نارية، والصومال: العَركيك وحقّ العيد للأولاد، وموريتانيا: القديد والتمور والنديونة، وجيبوتي: إغلاق المدارس والعَطية

ملامح من تراث الإمارات

رسم الباحث راشد عبيد بن صندل في فصول الكتاب السبعة ملامح من تراث دولة الإمارات. بدأها بالفصل الأول«البيئة الصحراوية والبدوية، والثاني«البيئة الساحلية والبحرية»، أما الفصل الثالث فتناول فيه الحديث عن«البيئة الرعوية والجبلية»، ورابعها عن«الأسرة التقليدية وتقاليد الزواج»، بينما عقد ابن صندل خامس فصول الكتاب عن«الحمل والولادة والعادات المُتعلقة بهما»، بينما حمل الفصل السادس عنوان«معاني ولهجات وكلمات مُتعارف عليها»، وسابع الفصول عن:«الأطعمة والمأكولات الشعبيّة في دولة الأمارات العربيّة المُتحدة»، وختم الباحث عبيد راشد فصول كتابه التراثي بـ « قطوف ومعاني اجتماعية».

الأهازيج الشعبيّة في الخليج العربيّ

موضوعات عديدة هي محتويات كتاب علي إبراهيم الدرورة الذي يحكي فيه للقارئ تلكم الأهازيج التي يرددها المبحرون مع الألق البعيد من أغانٍ وأهازيج ومواويل وحداء وهم مُعلقون بين زرقتي السّماء والبحر. فكتب عن:« أغاني وفنون النّهمة، العَرضَة البحريّة، أناشيد المهوداه، أغاني مبادئ الغوص، الحدوة البحرية، أناشيد الهيل،... وأهازيج النُّوخِذَة، وأهازيج أماني الأطفال، وآخرها زخّات المطر».

تحت ظلال الشراع...

ضمنّ الباحث علي إبراهيم الدرورة كتابه«تحت ظلال الشراع... قصائد وأشعار ومواويل وبدايات أهازيج شعبيّة» فصول كتابه الثلاثة والملحق الخاص لعشرة قصائد وأبيات بالمقاطع الشعرية القصائد العربيّة. وبدأ الدرورة الفصل الأول«قصائد» ليذكر « 48» قصيدة أولها قصيدة الشاعر علي بن مبارك المفتحس القحطاني، وآخرها قصيدة الشاعر أحمد درويش. ثم عرض المؤلف في الفصل الثاني» المقاطع الشعرية لـ«80» من أبيات قصائد عدد كبير من الشعراء أولهم أبيات للشاعر ناصر المطيري، وختمها بأبيات للشاعر خليفة العازمي. تلا ذلك الفصل الثالث من كتاب الدرورة بعنوان«الأهازيج الشعبيّة» بدأها بأهزوجة عُمانية، وآخرها أهزوجة جرّ الميداف، ضمن«37» أهزوجة وحدوة في هذا الفصل.

ملامح من تاريخ اللؤلؤ...

توزعت مادة كتاب « ملامح من تاريخ اللؤلؤ في الخليج العربيّ» على«27» مادة جعلها المؤلف علي إبراهيم الدرورة هي محتوى مادة كتابه فبدأ الحديث عن تسمية اللؤلؤ، التسمية الشعبيّة، اللؤلؤ في القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف، وفي الأدب العربيّ. كما بينّ المؤلف لتكوين اللؤلؤ وللؤلؤ المزروع، وأصنافه، وأشكاله، وألوانه، وأحجامه،

المؤلف: **صالح هويدي**

المؤلف: **الدكتور كريم فرج**

وجودته، وأوزانه، واستعمالاته، وأصدافه.

كما عرّفنا الدرورة في مواد كتابه على أنواع المحار، وأجزائها، وتشوهات اللؤلؤ، وعُمْر اللؤلؤ، وزراعته، والساعات واللؤلؤ، وثقبه، وحُليِّه، وتجارته، والبحث عن أصداف اللؤلؤ، وفلق المحّار في سفينة الغُوص، وأدوات التجّار، مع تقييم اللؤلؤ. وأنهى المؤلف كتابه بإيراد مُلحقين الأول للصور، والثاني للوثائق والمخطوطات الخليجية.

الكنايات الشعبيّة الملاحية...

عقد الباحث علي إبراهيم الدرورة كتابه«الكنايات الشعبيّة الملاحية في الإمارات والخليج العربيّ» ليرسم صورة أولية عن تعريف الكُنى لغوياً، ثم وزع مادة الكتاب وفق الحروف الهجائية، حيث ضمّ كلّ حرف مجموعة من الكنايات الشعبيّة الملاحية داخل الإمارات أو في دول الخليج العربيّ. فجاء تحت حرف«أ»: إمْصَنْجِر اشرَاعَه، إمْنَشِّل اشرَاعَه، إشْرَب بَحَر....».

وأورد في حرف«الحاء»: حَصْبَاةْ ابن ياقُوت، حَدْ يُوشَه، حَلَج يرِيُور...». وفي حرف«القاف»: « قُنْبَار قْمَارِي، قَلْب سْمِجَه، قَلَّطْ اليُوْش». كما ذكرالمؤلف في حرف«الياء» الأخير من الكنايات الشعبيّة قولهم:» يِفْلِقُون مَحّار، يِبَارِي الحَظْرَة، ويَدَّفُوه».

شُعراء ورُواة من الإمارات

وثّق الباحث عمار السنجري لثلاثة عشر شاعراً وراوية ومُعمِّرا من دولة الإمارات العربيّة المُتحدة، حيث سرد كل واحدة ذكرياته في الماضي عن الدولة وأيام الغوص والحياة الاجتماعية وما عانوا من شظف العيش قبل اكتشاف النفط. وتضمن الحوار مع كل من الشعراء والرواة:

« عبيد بن معضد بن عبيد النعيمي، محمد بن عبيد بن نعمان الكعبي، راشد بن محمد بالعبدة الشامسي المعروف بالحزيمي، الراوي بلال بن خميس بن مبارك الدرمكي، والشاعر أحمد بن محمد بن دري الفلاحي، وعبيد بن سعيد الغفلي، وعبيد بن محمد النيادي، وعيد بن نايع بن نايع المنصوري، ومبخوت بن علي بن ضبعان، والمُعمِّر سيف بالحايمة الظاهري، والراوي العوضي المنهالي، وأخيراً الشاعر سعيد بن صالح النعيمي».

صورة النُّوخِذَة...

درس كتاب« صورة النُّوخِذَة في الرواية الإماراتيّة الحديثة» لمُؤلفه الدكتور صالح هويدي من خلال فصلين الروايات الإماراتيّة التي وظّفت في مَتنها الحكائي وشخوص أبطالها للنوخذة– مالك السفينة–فبعد التمهيد أشار هويدي للواقع الثقافي الإماراتيّ ودوره في تشكّل السّرد القصصيّ. وعرّج هويدي في الفصل الأول لبيان« مكانة النُّوخِذَة ودوره في المجتمع الإماراتيّ ». بينما خصصّ الفصل الثاني للتطبيق على المشهد الروائيّ الإماراتيّ وتحت عنوان« التوظيف الفنيّ لشخصيّة النُّوخِذَة ودلالاتها السيميولوجية في الرواية الإماراتيّة». وطبقّ صالح هويدي قراءاته النقدية على روايتي« ساحل الأبطال»و« أحداث مدينة على الشاطئ» للروائي راشد عبدالله، ثم قرأ صورة النُّوخِذَة في روايات علي أبو الريش» في ثلاث من رواياته وهي :« تلّ الصنّم»، و« مجبل بن شهوان»، و« سلايم».

نخيل التمر...

عبر ثمانية عشر فصلاً في كتابه الموسوعي«نخيل التمر كعلم وثقافة وفنّ» يرحل الدكتور كريم محمد فرج بقارئه مع هذه الشجرة المباركة الطيبة. فعرض في الفصل الأول« شجرة الخير من غرس زايد الخير»، والثاني:« وصف النبات مثال لقدرة الخالق»، والثالث« الاختلافات عن الشكل المُعتاد للنخلة»، ورابع الفصول« التمييز الخضري لأصناف نخيل التمر»، والفصل السادس عن« أهمية التلقيح لنخلة التمر».

وتناول فرج في الفصل السابع من كتابه لـ«العمليات الزراعية وجودة التمور»، وأوضح في الثامن لـ« مشاكل نضج الثمار»، بينما عقد الفصل التاسع للحديث عن« القيمة الغذائية للتمور»، أعقبه بالفصل الحادي عشر ليطرح « أسئلة وأجوبة لمنتجي التمور»، والثاني عشر رسم « دليل أصناف نخيل التمر التجارية»،في حين جاء الفصل الثالث عشر ليحكي عن«نخيل الأنابيب»، أعقبه الرابع

عشر لبيان«المشاكل الرئيسية لانتاج نخيل التمر بالإمارات»، وبصيغة سؤال جعل المؤلف عنوان الفصل الخامس عشر» هل تعلم»؟ ثم أوضح «للأسس العلمية لتقليل الفاقد من التمور عند الجني والتعبئة والتخزين» في الفصل السادس عشر، بينما أفرد الفصل التالي لـ« طُرق جمع وتعبئة وتخزين التمور»، وختم كريم فرج فصول كتابه بالأخير لإيضاح» القيمة التراثية لنخيل التمر». وتضمن الكتاب مُلحقاً كبيراً للصور الخاصة بخيل التمر.

الإبل في الإمارات....

الإبل سفينة الصحراء الخالدة، تلك المخلوقات التي ورد ذكرها في كتاب الله المجيد وفي الحديث الشريف بقول النبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم«الإبل عزٌّ لأهلِهَا». وتأخذنا الباحثة الإماراتيّة فاطمة مسعود نايع المنصوري في كتابها :«الإبل في الإمارات دراسة تاريخية، تراثية، أدبية»، من خلال خمسة فصول ومقدمة وخاتمة وكشافات للآيات القرآنية وللأحاديث النبوية الشريفة.

بدأت المنصوري الفصل الأول للحديث عن« المواطن الأصلية للإبل»، أعقبته بالثاني للحديث حول«إبل الإمارات، دراسة تاريخية تراثية»، أما الفصل الثالث فبحثت فيه المُؤلفة عن« أمراض الإبل وطُرُق علاجها»، والرابع« الإبل في الأدب الشعبيّ الإماراتيّ»، وختمت المنصوري فصول الكتاب بالفصل الخامس لبيان« من مظاهر الاهتمام الرسميّ بالإبل في دولة الإمارات».

المُبارزة بالسيف

يجيء كتاب« المُبارزة بالسيف» ليسدّ النقصّ في الكتابة عن رياضة النُبلاء والأمراء المبارزة بالسيف لمُؤلفه المُترجم محمّد سعد معروف. حيث أفرد للمبارزة ستة فصول هي على التوالي:

«المبارزة في التاريخ» تحدث في المبحث الأول عن: لمحة تاريخية: المبارزة عند الأمم السابقة، والمبارزة العربيّة، وقصيدة شعرية في السيف. في حين عرض المؤلف في المبحث الثاني من الفصل للمبارزة... هجوم ودفاع، والمبحث الثالث: المباريات خلال التدريبات.

بعدها تحدث معروف في الفصل الثاني عن« أنواع السيف»، وفي الثالث عن« طُرق الهجوم والدفاع»، وفي الفصل الرابع« المباريات: تفاصيل الرياضة»، أما الفصل الخامس من الكتاب فجاء ليحكي فيه مُؤلفه عن« شيء من القانون»، وليختم الكتاب بالفصل السادس حول« بعض المُصطلحات الفرنسية المُستخدمة في رياضة المُبارزة».

المؤلف: **محمد سعد معروف**

آفاق

عادات وتقاليد

أدب شعبي

موسيقى وتعبير حركي

في الميدان

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

تحية لمهرجان التراث 2009 م في احتفائه بالذهب في البحرين

الذهب، هذا المعدن الأصفر النفيس الذي اكتشف تبرا خليطا بتراب الأرض شكل عبر الأزمان عنصر جذب سحري للإنسان لما له من لون وبريق وخواص طبيعية نادرة جعلت البشرية تتفنن في استخداماته وتشكيله وإعادة صهره وصياغته ليكون مادة للزينة والتبادل التجاري كسلعة مما أكسبه قيمة مادية في التداولات اليومية الجارية بين الأفراد والتجار والبنوك والأوطان والأمم بحيث أصبح مطمعا ومطمحا وغاية. تتزين به المرأة وتفاخر باقتنائه وادخاره ويتفنن الصناع بمختلف الأصقاع في تشكيله وجمعه مع اللؤلؤ والياقوت والزمرد والعقيق والفيروز والمرجان وبقية الأحجار الكريمة الأخرى لإبداع تحف فنية يتزين بها الملوك وعلية القوم وتتهافت على اقتنائها بيوت المال إلى أن أصبح الرصيد من مقتنيات الذهب الخالص اليوم أحد معايير نمو وقوة اقتصاديات الدول تراقب أسعاره صعودا وهبوطا من قبل كبار المستثمرين وساسة المال وحتى صغار المقتنين.

لقد دلت المكتشفات الأثرية في عدة مواقع تاريخية في مختلف بلدان العالم ومنها مواقع شهيرة بمملكة البحرين بأن الذهب كان إحدى السلع المتداولة والرائجة لدى معظم الحضارات ومنها حضارة دلمون، ويقتني متحف البحرين الوطني قطعا أثرية نادرة من الذهب تعود إلى قرون سحيقة قبل الميلاد ناهيك عن قطع أثرية أخرى في أكثر من متحف من متاحف العالم دلت على هذا السحر الذي استحوذ به الذهب على مخيلة الإنسان وسحر النساء ليكون خواتم للأصابع وأساور للمعاصم وقلائد للجيد وأقراطا للأذنين و(زماما) للأنف وعقودا بمختلف الأحجام للصدر و(حيولا) وخلاخيل للساقين كما استخدمته المرأة في بعض البلدان لتحلية الزندين وفي البحرين استخدمته

النساء قديما لتزيين أكمام العباءات بما يسمى وقتها (جنقل) وجمعها (جناقل). كما استخدم الذهب لتزيين سيوف وخناجر الحكام وشيوخ القبائل ودخل في ترصيع تيجان وصولجانات الملوك وقبب المساجد والأضرحة والكنائس والمعابد والقصور والتحف المعمارية.

ارتبط الذهب منذ أقدم العصور بالمعتقدات والديانات المختلفة وحاول الإنسان أن يربط بين حبه لهذا المعدن وقيمتة المادية عنده وبين تقديره وإجلاله لمعبوداته ورموز معتقداته، ومن عصر إلى عصر صنعت تماثيل الآلهة من الذهب وقدمت منه النذور وأقيمت الأضرحة وصنعت الصلبان والأهلة واستخدم كحلية لحمل خرزات السحر وأحجار الحظ ورموز درء الحسد واتقاء العين الشريرة وغلفت به الآيات القرآنية الكريمة والأحجبة والتمائم والتعاويذ والأدعية وصنعت منه رموز الأبراج والكواكب.

يستخدم التجار الذهب في تداولاتهم على هيئة سبائك مختلفة الأحجام والأوزان ممهورة بختم رسمي يحدد وزن كل سبيكة ومعيارها، ويستخدم القيراط معيارا لنقاء الذهب من أية مادة أخرى تخالطه، و القيراط هو جزء من أربعة وعشرين جزءا فالذهب الخالص هو عيار 24 قيراطا ويكاد يكون نادرا فالذهب المتداول في البحرين على سبيل المثال عياره 21 قيراطا ومعروف بأن المشغولات الذهبية الواردة من إيطاليا عيارها 18 قيراطا ويخلط الذهب ببعض المعادن الأخرى كالنحاس عند الصهر ربما لدواعي التشكيل الفني لدى الصناع. ويتداول الذهب في البيع عن طريق وزنه قديما بـ(التوله) ثم بالغرام الآن لتحديد سعره.

الصائغ هو صانع الذهب والفضة الذي يقوم بصهر الذهب والفضة وتشكيلهما وتهيئتهما في أشكال فنية كحلي للمرأة وغيرها، وجمعها بالعامية الـ (صاغة). وقد احترفت بعض العائلات البحرينية صياغة الذهب والفضة واكتسبت شهرة واسعة خاصة لما تميزت به من دقة في ابتكار التصاميم وحذق في التشطيب وأمانة في التعامل مع هذين المعدنين الجميلين حتى اكتسبت (الصائغ) لقبا لها فهناك أكثر من عائلة في البحرين تدعى عائلة الصائغ تحول أغلب أفرادها إلى تجار مجوهرات،

وهي عائلات كريمة تحظى باحترام وتقدير الجميع.

تعارف الناس في الخليج على أن (الذهب البحريني) هو أفضل أنواع الذهب في المنطقة لذلك تأتي العائلات إلى البحرين من مختلف بلدان المنطقة لشراء لوازم العرس وغيره من الذهب. وحقيقة لا يوجد معدن ذهب بحريني بالمعنى الدقيق للكلمة، حيث الذهب الحقيقي هو الإنسان البحريني نفسه. لكن معدن الذهب في البحرين اشتهر نتيجة ازدهار تجارة الذهب بين البحرين والهند منذ أقدم العصور، وانفتاح البحرين على مختلف الأجناس والأقوام والأديان واللغات شجع أمهر (صاغة) الذهب من الهندوس إلى القدوم والإقامة في البحرين وأسسوا منذ زمن بعيد لتجارة عريضة في تشكيل وبيع الذهب ظلت متواصلة وحية حتى يومنا هذا، فكانت التصاميم الفنية للمشغولات الذهبية التي تبتدع في الهند سرعان ما يستحضرها الصناع والعمال الهنود المقيمون في البحرين ليعيدوا تشكيلها والتعديل عليها أو ليستلهم منها المصمم البحريني تصاميم وأشكال جديدة تتناسب وأذواق ومعتقدات ومزاج المشترين في البحرين والخليج فاكتسبت الحلية الذهبية في البحرين جدة وطرافة التصميم ودقة التنفيذ إلى جانب كون تجارة الذهب في البحرين منظمة رسميا بإحكام حيث لا مجال للغش أو للتلاعب بالأسعار.

وككل تجارة رائجة وكأي مادة ثمينة نشطت قديما قبل اكتشاف النفط تجارة تهريب الذهب من موانئ الخليج العربي إلى الهند بعدة وسائل وأساليب ذكية مكنت لأفراد من الهند ومن عرب الخليج لأن يكونوا ثروات طائلة عن هذا الطريق وأن يسفر نفس الطريق عن خسارات فادحة تردد صداها في المنطقة.

ومن أقدم وأشهر تجار وصناع الذهب الهنود في البحرين هو الصائغ (رتيلال) الذي قدم من الهند قبل أكثر من مائة وخمسين عاما وافتتح محلا في مدينة المحرق وآخر في المنامة وأسس لصداقات وعلاقات متشعبة وقوية مع تجار وزبائن

من مختلف المستويات الاقتصادية والاجتماعية قادت عمله في تجارة الذهب بالبلاد إلى نجاحات كبيرة توارثها أبناؤه وأحفاده من بعده وما يزالون، حالهم حال الكثير من الجالية الهندية التي امتهنت هذا العمل. وعلى امتداد مسافة طويلة من شارع الشيخ عبدالله بالمنامة تتقابل متاجر صغيرة وكبيرة لعرض المشغولات الذهبية إضافة إلى المحلات التجارية الكبرى في المجمعات الجديدة الراقية، ولتشجيع وترويج صناعة الذهب اهتمت مملكة البحرين بهذه التجارة وخصصت لها سوقا خاصا سمي (سوق الذهب) بمدينة المنامة وهو مقصد مهم للسياح والزوار والمشترين.

برعاية كريمة من حضرة صاحب الجلالة حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين وبتنظيم من وزارة الثقافة والإعلام تأسس بالبلاد وعلى مدى سبعة عشر عاما (مهرجان التراث) الذي عدت تجربته الممتدة إضافة حقيقية إلى منجز العمل الثقافي بالمملكة، وهي تجربة جديرة بالتوثيق والتقييم والدرس والتحليل.

تحتفي وزارة الثقافة والإعلام خلال شهر أبريل من هذا العام بالذهب، وذلك بجعله محور مهرجان التراث السابع عشر 2009، حيث سيتم التركيز على هذه الصناعة بالبلاد من كافة نواحيها. والذهب مادة لها قدر كبير من الأهمية في سوق البحرين التجاري إلى جانب طرافة التنوع في تناوله كموضوع للبحث والاستقصاء، فهناك الكثير مما لا نعلمه عن طبيعة هذا المعدن وتجلياتها الطبيعية كما أن هناك أسرار نجهلها عن هذه الصناعة وخباياها المستورة. فهل يكشف لنا مهرجان هذا العام شيئا من خفايا الذهب بالبحرين ؟

(الثقافة الشعبية)

التقطت الصور من :

– مجوهرات آمر رتيلال

– مجوهرات شيماء لصاحبها غازي العريض

فهرس أعداد السنة الأولى

حسب الكُتاب

الكاتب	عنوان الموضوع	العدد	الصفحة
ابراهيم سند (البحرين)	مهرجان التراث السادس عشر يحتفي بالطيب والعطور التقليدية.	2	200
د.ابراهيم عبدالحافظ (مصر)	أغاني السامر السيناوي في عصر العولمة.	2	47
د .ابراهيم عبدالله غلوم (البحرين)	الثقافة وديناميا تها الجديدة.	3	6
د . أحمد بن عوم (الجزائر)	اشكالية مؤتمر الجزائر.	2	204
د . أحمد الخصخوصي (تونس)	أغاني المحفل والأطراق.	3	81
أحلام ابو زيد رزق (مصر)	– دراسات حديثة في الثقافة الشعبية. – جديد النشر في الثقافة الشعبية.	1 3	200 82
أروى عبده عثمان (اليمن)	الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية من الروح المركونة إلى الجسد المهشم.	1	123
أشرف عويس	ابو السعود الجارحي ، صانع الفخار وسلطان المتصوفين.	1	113
بريتناي مغواير ترجمة : عبد القادر عقيل	مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية، الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً.	1	24
ا.د بركات محمد مراد (مصر)	فن الوشم ، رؤية انثروبولوجية نفسية	3	66
د . حسام محسب (مصر)	– نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي. – ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي.	1 2	65 109
خالد عبدالله خليفة (البحرين)	الفنون الشعبية الغنائية في البحرين نظرة تأملية واستكشافية.	3	142
د. سعيدة عزيزي (المغرب)	المقدس بين العادة والمعتقد.	3	34
سميرة الجميل حباشة	المشموم في تونس ظاهرة اجتماعية وثقافية.	3	174
سوسن اسماعيل عبدالله (البحرين)	– عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً(1). – عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً(2).	2 3	22 40

صالح حمدان الحربي (الكويت)	اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي.	1	84
صبري مسلم حمادي (العراق)	المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر.	1	33
عبد الرحمن سعود مسامح(البحرين)	الامثال الشعبية البحرينية.	3	192
عبد القادر فيدوح (البحرين)	أغاني أطفال البحرين الشعبية دراسة في التاسيس والتاهيل.	3	192
عبدالله عمران (البحرين)	ملابس الرجال في البحرين.	2	158
– علي عبدالله خليفة (البحرين)	– الشعر النبطي في الجزيرة العربية والخليج من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون.	1	84
– علي عبدالله خليفة بالاشتراك مع عبد القادر عقيل	– التراث الثقافي غير المادي ، مصطلحاً خلافياً (ندوة).	1	165
– علي عبدالله خليفة	– رسالة التراث من البحرين إلى العالم.	3	3
ليلى عبد الغفار فدا (السعودية)	الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايده.	3	158
ليلى محمد الحدي (البحرين)	رقصة الصبايا في الخليج والجزيرة العربية المراداة.	3	130
أ.د محمد جابر الأنصاري (البحرين)	الثقافة الشعبية ، رسالة التراث من البحرين الى العالم.	2	5
د. محمد شبانة (مصر)	الأغنية الشعبية كنص ثقافي.	3	110
أ.د محمد غاليم (المغرب)	أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية.	2	126
مريم بو زيد (الجزائر)	احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق.	1	44
مصطفى جاد	توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية.	1	11
نرجس العلاوي ترجمة : مصطفى جاد	جمعية التقنيات القروية للمتوسط.	1	208
نسرين رضي (البحرين)	المنز.	1	203
نمر سرحان (فلسطين)	موسوعة الفولكلور العربي مشروع قيد التنفيذ.	2	210
د. نور الهدى باديس (تونس)	منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية.	2	11
نيران كيلانو (العراق)	فن الصياغة وصناعة الحلي الشعبية الفلسطينية.	1	189
وجدان عبدالإله الصايغ (العراق)	الحكاية الشعبية وثقافة العنف.	3	104

فهرس أعداد السنة الأولى

حسب المواضيع

الموضوع	العدد	الكاتب	الصفحة
ابو السعود الجارحي، صانع الفخار وسلطان المتصوفين.	1	اشرف عويس	113
احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق.	1	مريم بو زيد (الجزائر)	44
إشكالية مؤتمر الجزائر.	2	د . أحمد بن عوم (الجزائر)	204
أغاني أطفال البحرين الشعبيةدراسة في التاسيس والتاهيل.	2	عبد القادر فيدوح (البحرين)	85
أغاني السامر السيناوي في عصر العولمة.	2	د.ابراهيم عبدالحافظ (مصر)	47
أغاني المحفل والأطراق.	3	د . أحمد الخصخوصي (تونس)	81
الأغنية الشعبية كنص ثقافي.	3	د. محمد شبانة (مصر)	110
الأمثال الشعبية البحرينية.	3	عبد الرحمن سعود مسامح(البحرين)	192
اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي.	1	صالح حمدان الحربي (الكويت)	84
أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية.	3	أ.د محمد غاليم (المغرب)	12
البشت وسيرة خيوط الذهب.	1	حسين المحروس (البحرين)	189
التراث الثقافي غير المادي ، مصطلحاً خلافياً (ندوة).	1	علي عبدالله خليفة بالاشتراك مع عبد القادر عقيل	156
توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية.	1	مصطفى جاد	11
الثقافة الشعبية، رسالة التراث من البحرين إلى العالم.	2	أ.د محمد جابر الأنصاري (البحرين)	5
الثقافة وديناميكاتها الجديدة.	3	د . ابراهيم عبدالله غلوم (البحرين)	6
جديد النشر في الثقافة الشعبية.	3	أحلام أبو زيد رزق (مصر)	82
جمعية التقنيات القروية للمتوسط.	1	نرجس العلاوي ترجمة : مصطفى جاد	208
الحكاية الشعبية وثقافة العنف.	3	وجدان عبدالإله الصايغ (العراق)	104
دراسات حديثة في الثقافة الشعبية.	1	أحلام ابو زيد رزق (مصر)	200

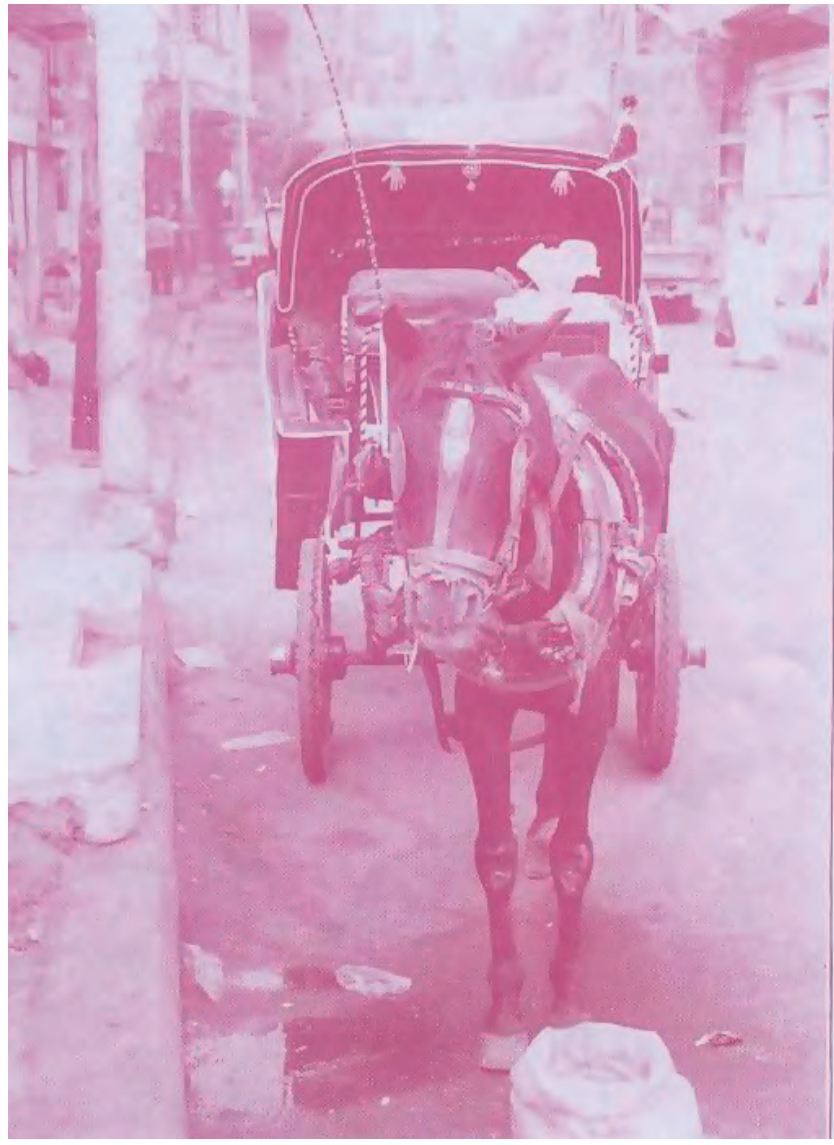
رسالة التراث من البحرين إلى العالم.	علي عبدالله خليفة (البحرين)	3	3
رقصة الصبايا في الخليج والجزيرة العربية المراداة.	ليلى محمد الحدي (البحرين)	3	130
الشعر النبطي في الجزيرة العربية والخليج من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون.	علي عبدالله خليفة (البحرين)	1	84
عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً (1).	سوسن اسماعيل عبدالله (الحرين)	2	22
عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً (2).	سوسن اسماعيل عبدالله (البحرين)	3	40
فن الصياغة وصناعة الحلي الشعبية الفلسطينية.	نيران كيلانو (العراق)	1	189
فن الوشم ، رؤية انثروبولوجية نفسية.	ا.د بركات محمد مراد (مصر)	3	66
الفنون الشعبية الغنائية في البحرين نظرة تأملية واستكشافية.	خالد عبدالله خليفة (البحرين)	3	142
ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي.	د . حسام محسب (مصر)	2	109
المشموم في تونس ظاهرة اجتماعية وثقافية.	سميرة الجميل حباشة (تونس)	3	174
مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية، الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً.	بريتناي مغواير ترجمة : عبد القادر عقيل	1	24
المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر.	صبري مسلم حمادي (العراق)	1	33
المقدس بين العادة والمعتقد.	د. سعيدة عزيزي (المغرب)	3	34
الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايده.	ليلى عبد الغفار فدا (السعودية)	3	158
ملابس الرجال في البحرين.	عبدالله عمران (البحرين)	2	158
المنز.	نسرين رضي (البحرين)	1	203
منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية.	د. نور الهدى باديس (تونس)	2	111
المنهج في دراسة الثقافة الشعبية (ندوة).	أ.د. محمد النويري (تونس)	2	126
مهرجان التراث السادس عشر يحتفي بالطيب والعطور التقليدية.	ابراهيم سند (البحرين)	2	200
موسوعة الفولكلور العربي مشروع قيد التنفيذ.	نمر سرحان (فلسطين)	2	210
نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي.	د . حسام محسب (مصر)	1	65
الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية من الروح المركونة إلى الجسد المهشم.	أروى عبده عثمان (اليمن)	1	123

Dr. Ibrahim Abdelhafiz	Les chansons du samer de la région du Sinaï, à l'âge de la mondialisation	02	33
Khaled Abdulla Khalifa	Les chants populaires bahreïnis: réalités et aspirations	03	40
Dr. Layla Abdulghaffar Fada	L'habit traditionnel des femmes de la tribu des Rachaidas, a l'ouest du Royaume d'Arabie Saoudite	03	42
Meriem Bouzid	Les cérémonies particulières au pays des Touaregs: le cas de l'oasis de Janet	01	34
Dr. Mohamed Choubana	La chanson populaire en tant que texte culturel	03	38
Dr. Mustapha Jad	L'archivage du patrimoine populaire arabe: une affaire politique	01	36
Dr. Nirane Kilano	Textile et Broderie de la Palestine	03	44
Dr. Nour el Houda Badiss	Le statut de la culture populaire dans les sphères culturelles arabes	02	24
Dr. Sabri M. Hammadi	Les croyances populaires et les origines de la magie	01	40
Sawsan Ismaël Abdullah	Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn: l'exemple de Nouaydrat (1)	02	28
Sawsan Ismaël Abdullah	Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn: l'exemple de Nouaydrat (2)	03	24
Dr. Wijdane Al Saigh	Conte populaire et culture de la violence	03	34

INDEX DES MATIERES ET DES AUTEURS
PREMIERE ANNEE

Author	Subject	Issue No	Page No
Dr. Abdel Kader Faydouh	Les Chansons Enfantines dans le patrimoine populaire de Bahreïn Etude sur les origines et les fondements	02	38
Achref Awiss	Abou Assoud Al Jarihi, potier et prince des Soufis	01	32
Dr. Ahmed Al Khaskhousi	Les Chants du Mahfel et des Atraqs	03	30
Ali Abdulla Khalifa	Le Nabati un genre poétique	01	29
Ali Abdulla Khalifa	La Lettre de Patrimoine de Bahreïn au reste du monde	03	23
Arwa Othman	Le thème de l'émigration dans la chanson populaire féminine au Yémen.	01	27
Dr. Barakat M. Murad	Le tatouage: une lecture psycho-anthropologique	03	28
Dr. Houssam Mouhseb	Extraits des principales formes de danse populaires arabes	01	38
Dr. Houssam Mouhseb	Nature et fonction de la culture dans la diffusion de danse populaire. Un exemple concret : la danse en Inde	02	42

dix ans ou un peu plus tard.
L'usage du hantour a varié d'une époque à l'autre et d'une ville à l'autre. A la fin du XIXe siècle il était considéré comme le principal moyen de transport pour les membres de la haute société, les gens du peuple utilisant les bestiaux dans leurs déplacements. Mais les différentes catégories sociales ont commencé, au début du XXe siècle, à y recourir de plus en plus massivement jusqu'à ce qu'il fût supplanté par les transports publics, omnibus, tramways, puis autobus.
Mais l'usage du hantour a perduré, particulièrement dans les zones non couvertes par les transports publics, il est également utilisé par ceux qui veulent se déplacer seuls.
Des témoins d'un certain âge rapportent qu'une grande foule de hantours stationnaient devant les gares de chemin de fer des différentes villes, en particulier devant la station de Bab el Hadid. L'un d'entre eux raconte que, dans les années 40 du siècle dernier, il prenait le Hantour de cette station pour se rendre au quartier de Menil pour la somme de cinq piastres. Ce véhicule remplit aujourd'hui la même fonction dans les chefs-lieux des préfectures ainsi que dans certaines villes dont les dimensions sont trop réduites pour que l'usage des taxis puisse se développer.
Le hantour est très utilisé en hiver dans des petites villes de sous-préfecture comme Belkes, Charbine, Senblaouine, Dekrens, Al Menzila ou Al Matariya.
Belkes et Charbine se distinguent des autres villes et villages de la Daghalia par l'importance de la fabrication des hantours. Il s'agit d'un artisanat hérité de père en fils ; l'atelier se trouve sur une voie secondaire à l'intérieur de la ville, sa surface est d'environ 100 mètres carrés et le hangar où sont stockées les voitures qui sortent de l'atelier se trouve à 500 mètres, il est d'une superficie de 300 mètres carrés.
L'auteur présente en outre un tableau historique rapide de cette activité artisanale dans la région étudiée, remontant à ses origines et en suivant le développement, tout en soulignant l'importance qu'elle revêt aux yeux de ceux qui s'y consacrent.



1- Hantour; pl. (en arabe)Hanatir: Mot du dialecte égyptien désignant une sorte de calèche tirée par un cheval.

structure est en acier) sont recouverts de feuilles de cuivre, à la manière de certaines chaises qui sont ornées d'une feuille d'or, sauf qu'ici il s'agit d'une bande de cuivre jaune enveloppant le drabzîne. Sont également en cuivre les clochettes qui se font entendre à côté du trot des chevaux lorsqu'un obstacle se présente sur le chemin de la voiture. Cette clochette consiste en un boîtier sphérique contenant un mécanisme, également en cuivre, qui exerce une pression sur une languette, laquelle vient frapper le côté droit de deux pots en cuivre. La clochette est fixée sous la plateforme du hantour et un levier en ressort que le conducteur actionne du pied pour déclencher le mécanisme qui fait résonner les deux pots en cuivre.

L'élément vivant du hantour est le cheval qui est revêtu d'un harnais (la 'aidda) composé d'une partie centrale (le sar'a) et d'un grand collier (la raqbya). La fabrication de la 'aidda est confiée à un sellier ; le sar'a est attaché aux deux côtés de la voiture par deux 'arichs le 'ariche étant une tige de bois peint ou enveloppé de cuir. Le cheval travaille environ douze heures par jour ; sa nourriture, qui se compose de maïs, de fèves et/ou de fourrage mais surtout d'orge, cette céréale étant considérée comme l'aliment de base, revenait à près de trois livres. C'est à l'âge de deux ans et demi que le cheval est attelé au hantour, mais il doit avoir été soumis auparavant à des exercices ardus d'entraînement au trait. Il reste en activité jusqu'à l'âge de

comme la khamsa et la khemissa (doigts de Fatma) que l'on appelle keffa, le cercle dont l'intérieur est ajouré ou le demi cercle.
Tous ces dessins sont supposés protéger la voiture contre l'œil de l'envieux. Un fanal est fixé de chaque côté de la voiture qui est également fabriqué en cuivre.
Le cuivre représente à l'évidence le principal élément de décoration du hantour. Les marches, le capot, le dossier du siège du conducteur (que l'on appelle communément le drabzîne et dont la

LES MODES DE FABRICATION DES HANTOURS ET DES VOITURES KARO ETUDE ANTHROPOLOGIQUE SUR LE DISTRICT DE DAGHALIA

Mohamed Ghanim - EGYPTE

L'artisanat des hantours [1] et des voitures karo a probablement vu le jour en Egypte, au début du XIXe siècle. Les pièces arrivaient dans des boîtes et étaient ensuite montées par des artisans italiens auprès desquels les Egyptiens ont appris les secrets du métier avant d'imiter avec beaucoup d'adresse ces artisans, parvenant même à fabriquer des voitures auxquelles ils ont apporté certaines modifications dont l'une des plus importantes est la création d'habitacles particuliers

à l'Egypte, appelés niçf dawaran (demi rond) dont la banquette arrière est arrondie sur les côtés et qui sont plus résistants que les modèles importés.
On trouvait également de nombreux autres types de voitures, comme le modèle italien dit rochelle qui était importé de France, le niçf dawaran dont nous venons de parler, le bisabé qui est entièrement fermé, le combile dont vient, en raison de la ressemblance, le mot automobile (voiture, en langue française) et qui était utilisé lors des cérémonies de mariage.
Ce que le hantour a de plus remarquable ce sont les motifs ornementaux dont l'artisan ou le conducteur pare la voiture et qui sont, le plus souvent, en cuivre.
Ces motifs consistent en différents dessins d'une certaine épaisseur qui symbolisent l'abondance de biens et l'importance de la progéniture dans la tradition populaire.
D'autres motifs sont également utilisés

africaine du Yémen ont perdu toute attache avec les religions animistes ou païennes du continent noir et se sont complètement yéménisées. On peut donc estimer en toute logique que les arts ancestraux qui constituent aujourd'hui leur patrimoine ont subi divers ajouts et soustractions, conformément à ce que nous apprend l'anthropologie qui pose que toute civilisation qui adopte des formes culturelles venant de l'extérieur procèdent à une reproduction de ces formes qu'elles revêtent d'habits nouveaux et enrichissent de divers apports, de manière à intégrer, en définitive, totalement ces fromes allogènes à leur propre environnement culturel et à les adapter au nouveau milieu social dans lequel elles ont été introduites. L'auteur donne ensuite une description détaillée des instruments de musique, s'arrête sur les noms donnés aux différentes danses et explique les changements survenus, au gré des déplacements, d'une région à l'autre, au niveau de l'exécution, des rythmes et des performances sonores. L'étude se réfère également à de nombreuses sources qui traitent des évolutions et des adaptations de ces formes de culture populaire, soulignant notamment que l'orientaliste autrichienne Gabriela Braun a relevé des empreintes de la tradition yéménite dans le muachchâh (poème chanté) andalou. L'étude comporte en annexe des références importantes qui constituent autant de pistes pour les spécialistes qui s'intéressent à l'histoire et aux structures de la musique et de la danse du Yémen ainsi qu'à leur interaction avec leur environnement géographique et culturel.

arts nègres dans la région de la Presqu'île arabique. Dr Nasser-eddine Al Assad note, pour sa part, dans son ouvrage Les Qaïnas et la chanson à l'époque antéislamique, que la chanteuse appelée qaïna tient son nom de qanîn qui désignait le tambour chez les Abyssins. Citons également, dans ce cadre, cette idée originale formulée par le chercheur soudanais Badreddine Abdurrazak, à l'occasion d'une conférence donnée à Sanaa en 1990, selon laquelle le tambour des Abyssins était connu, au temps du Prophète – que la Paix et la Prière soient sur lui – et que Bilal (compagnon du Prophète qui fut le premier à être chargé de l'appel à la prière) jouait de cet instrument et était surnommé Abou Attanabir (pluriel arabe de tambour) et Abou Sanajek (pluriel de sanjek, instrument de percussion).

Le même conférencier ajoute que le Prophète aurait demandé à Bilal la raison de son attachement à ces deux instruments de musique, aussi bien avant qu'après son entrée en Islam, et que Bilal aurait répondu que ces instruments lui rappelaient l'heure de la prière, si bien que le Prophète ne les lui aurait pas interdits. Le chercheur affirme que la totalité des communautés d'origine

un jour à tracer un panorama complet de cette interaction culturelle entre les deux rives de l'Arabie et de l'Afrique noire qui puisse nous présenter une vision exhaustive, fondée tout à la fois sur des études approfondies menées sur le terrain et sur les avancées les plus récentes de l'anthromusicologie.

De nombreuses études sur les danses afro-arabes de la région du Golfe, y compris le sud de l'Irak, ont été entreprises depuis les années soixante du siècle dernier par des chercheurs locaux ainsi que par des spécialistes arabes et orientalistes.

En outre, les grands livres du patrimoine arabe font en général état de ce lien étroit entre les Arabes et les peuples d'Afrique noire. On y trouve, en particulier, des témoignages qui montrent que le Prophète Mohamed – que la Paix et la Prière soient sur lui – connaissait la passion naturelle des populations africaines pour la danse, et nul n'ignore les relations qu'il avait entretenues avec l'Ethiopie dont il appréciait les arts, notamment la danse. Dr Mohamed Abdulmagid Abidine souligne dans son ouvrage Les Arabes et l'Ethiopie que les populations du Hijaz ont emprunté à l'Abyssinie la danse du 'hâjal, ce qui est la preuve de l'ancienneté de l'apparition des

L'étude passe en revue l'évolution historique de certaines danses populaires du Yémen qui sont originaires de régions de l'Afrique noire faisant face à la Presqu'île

LES DANSES AFRO-YEMENITES ETUDE SUR L'AFRICANITE MUSICALE DU YEMEN

Nizar Mohamed Abduh Ghanem - YEMEN

arabique, régions dont les populations n'ont cessé, au long de l'histoire, comme en témoignent les vestiges matériels répertoriés par les archéologues et les spécialistes d'autres disciplines sur lesquelles s'appuient les historiens, d'interagir, au plan culturel, avec les Arabes de la Presqu'île, notamment les habitants des zones côtières. Cette partie du monde a en effet connu un important mouvement d'échanges commerciaux, dans différents domaines, accompagné de mouvements démographiques, sous forme d'émigration ou d'occupation territoriale.

Elle a tout naturellement constitué un véritable pont à travers lequel passaient, dans les deux sens, les multiples influences culturelles, et notamment des formes artistiques telles que la musique, la danse ou la chanson. Il ne faut pas non plus négliger le rôle de la traite des esclaves, en tant qu'elle constituait une sorte d'activité économique autonome qui s'est perpétuée jusqu'au vingtième siècle et a pris fin lorsque la colonisation britannique à Aden a commencé à mener des campagnes contre cette pratique. Peut-être les chercheurs en anthromusicologie parviendront-ils

montre que cette poésie est un reflet véridique de l'homme et du lieu, bien loin des stéréotypes qui réduisent la région du Golfe à la seule richesse pétrolière.

· La relation entre l'homme et la mer, dans le Golfe, n'a pas disparu avec la fin de l'âge de la plongée marine. C'est une relation qui ne cesse de se renouveler ; la mer est toujours présente même si les rapports économiques et sociaux ont changé. Ceci ne signifie nullement que le Golfe arabe aurait perdu le rôle qu'il jouait en tant qu'axe du commerce international, réserve mondiale du pétrole mais aussi des richesses halieutiques. Ce qui a changé c'est l'homme, qui a abandonné les métiers de la mer qui étaient ceux de ses aïeuls et adhéré aux nouvelles professions liées à la vie citadine des Etats modernes – changement qui a ses vertus et ne saurait être condamné.

· Le Golfe arabe recèle de grandes richesses. Les études indiquent la présence d'importantes réserves de perles naturelles ; or, les prix de cette pierre précieuse ont quasiment décuplé, au cours des soixante dernières années, et celles du Golfe continuant aujourd'hui à être très demandées à travers le monde car la différence est grande entre ces perles et les perles de culture (1[73]). De nouvelles stratégies doivent être à cet égard mises en œuvre pour tirer profit de cette immense richesse, au lieu de la laisser se perdre. De nouvelles méthodes de prospection existent qui sont de nature à éliminer les dangers liés aux traditions ancestrales de plongée. Voilà qui montre, si besoin est, que la mer fut et demeure toujours source de bienfaits.

L'étude tente de donner un aperçu sur l'influence de la mer – en termes d'espace et de réalité sociale – sur l'homme du Golfe, en général, et sur la poésie populaire dans la région, en particulier. La réflexion se développe en quatre étapes :

1 – Le Golfe arabe : une vision spatiale de l'environnement et de la culture populaire.

2 – Le Golfe et les hommes : vie sociale et arrière-plan culturel.

3 – La mer dans le chant populaire du Golfe.

4 – La mer dans la chanson populaire du Golfe.

LA MER DANS LA POESIE POPULAIRE DU GOLFE UNE VISION SPATIO-SOCIOLOGIQUE

Mustafa Attia Jomaâ - EGYPTE

L'étude a, en outre, deux versants : un versant théorique qui consiste en une présentation géographique, spatiale et sociale de la région du Golfe arabe ; un versant pratique qui consiste en une analyse de l'impact de la mer sur la chanson et la poésie populaires, lesquelles en fait constituent les deux faces d'une même médaille. La chanson n'est rien de plus en effet que de la poésie populaire mise en musique, la poésie populaire elle-même devenant nécessairement chant, à partir du moment où elle connaît une large diffusion. La chanson ne saurait à cet égard être séparée de l'existence des marins dont elle constitue l'un des fondements de leur vie quotidienne. Il faut, ici, tenir compte des diverses formes consacrées, à partir desquelles ce type de chanson est conçu.

L'étude nous présente un panorama qui nous permet de suivre les évolutions de ce rapport consubstantiel qui s'est noué entre la mer en tant qu'espace mais aussi gagne-pain et moyen de transport et les Arabes qui vivent sur ses rivages. Il s'agit là d'une relation profonde, faite de tension et de nostalgie, mais toujours pleine d'amour.

A ce sujet l'auteur met en évidence un ensemble de points :

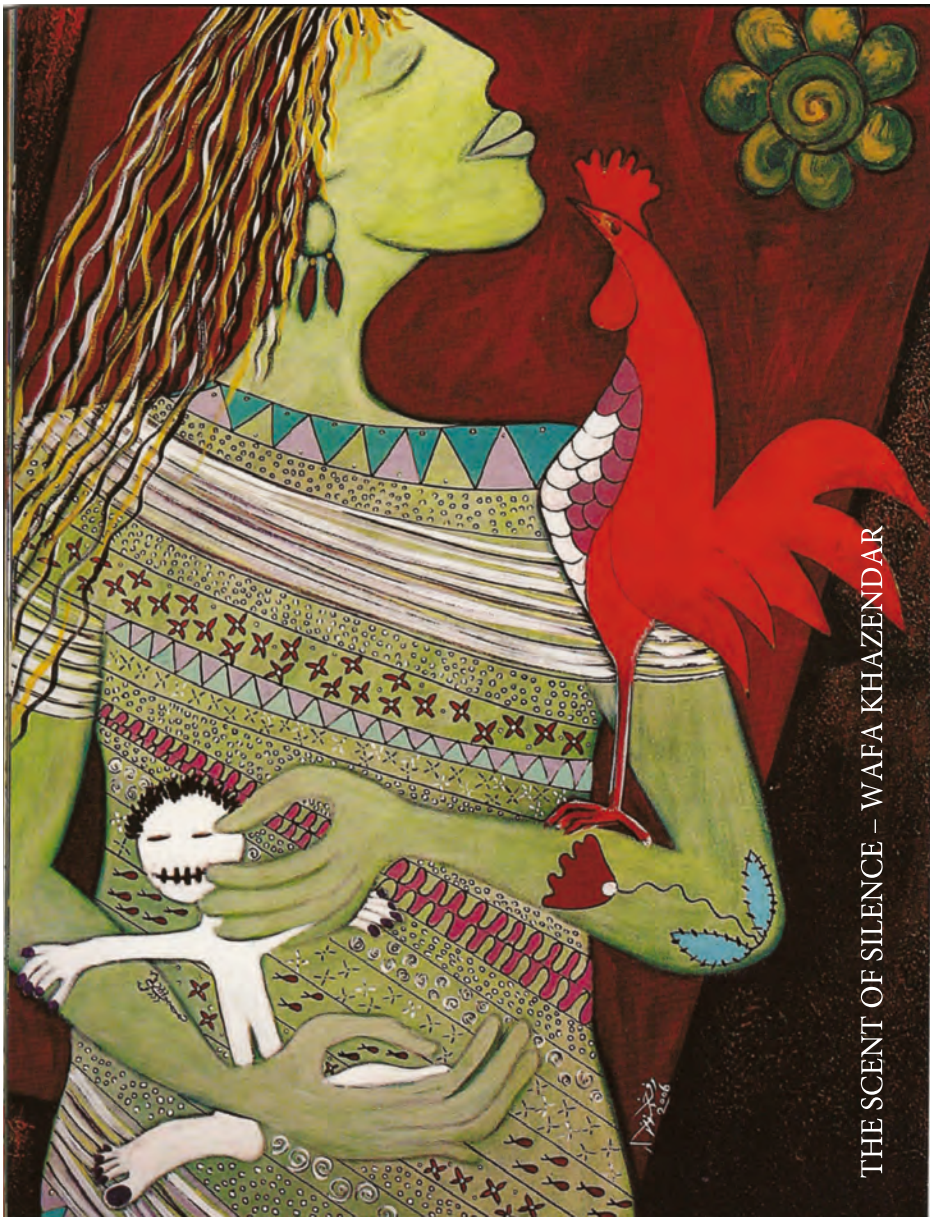
· Le folklore, en général, et la poésie populaire, en particulier, constituent l'une des expressions les plus sincères du rapport de l'homme au lieu, ainsi qu'en témoigne de façon évidente la poésie populaire du Golfe où la relation avec la mer est davantage humaine que matérielle.

· Cette relation humaine entre le Golfe et l'individu est, à l'instar de toute relation humaine, faite d'attraction et de répulsion, d'amour et de haine, de désir et de rejet, sauf que l'homme du Golfe reconnaît, lui, que la mer est, après Dieu – loué soit Son Nom – sa grande bienfaitrice.

· L'étude de la poésie populaire du Golfe, avec tous les sentiments, thèmes, valeurs, richesses linguistiques et stylistiques dont elle est porteuse,

genres, thèmes et motifs ouvre des horizons à la recherche sur la littérature orale, constitue un filon des plus prometteurs pour la science et met en évidence les composantes mythiques, symboliques et folkloriques des cultures étudiées.
Ce type d'étude met également en évidence le caractère relatif de l'authenticité de telle tradition, dès lors qu'elle est comparée avec une autre, et les caractères distinctifs de tel type de récit par rapport à tel autre.
La région méditerranéenne est un espace de rencontre et d'échanges symboliques où se croisent et se mélangent les composantes des différentes traditions populaires et savantes. Beaucoup de contes sont en fait nourris de thèmes et de motifs appartenant à des genres narratifs propres à d'autres régions géographiques et dont certains consistent en des éléments structurels savants comportant deux ou trois genres narratifs, sinon davantage, qui, dès lors, s'opposent à toute classification.
L'auteur s'interroge également sur l'état présent de la tradition orale sur les deux rives de la Méditerranée qui connaît diverses mutations et évolutions.
Certaines traditions de même que certains genres narratifs ont été progressivement abandonnés, ayant perdu tout impact sur le grand public, et n'apparaissent plus désormais que dans des sphères bien particulières ou à certaines occasions (fêtes religieuses ou nationales, manifestations culturelles officielles…) D'autres formes de la littérature populaire ont, en revanche, connu un essor prodigieux car elles étaient plus adaptés au développement des sociétés modernes, même si les différences sont très nettes entre les rives nord et sud du bassin, entre la ville et la campagne, entre la montagne et le désert, entre la métropole ou la capitale d'une province et les zones qui en sont plus ou moins éloignées.

De façon générale, « la mutation la plus profonde que connaissent les cultures orales contemporaines touche au contenu : le rôle que joue cette culture, au plan ethnique et éthique comme au plan de l'intégration sociale, se dissipe au profit des contenus culturels porteurs d'une plus grande charge critique, let ceux-ci acquièrent ainsi une plus grande valeur. Les cultures orales populaires proposent aujourd'hui (…) des valeurs qui sont à l'opposé de celles de la société actuelle et défendent des positions qui expriment parfois sans détours une attitude de refus. Une telle évolution témoigne sans doute du fait que la culture populaire est restée à l'écart des grands courants de la culture officielle.



THE SCENT OF SILENCE – WAFA KHAZENDAR

LE CONTE POPULAIRE DANS LE BASSIN MEDITERRANEEN

Dr. Mustafa Chadli - MAROC

Cette étude écrite par Dr Mustafa Chadli et traduite en arabe par Dr Mohamed Eddahi traite des traditions orales dans les pays méditerranéens qui sont considérés comme les plus anciens réservoirs de cultures orales et populaires liées aux grands empires qui se sont succédé depuis les pharaons jusqu'aux dynasties qui régnèrent sur l'Andalousie, le Maroc, la Tunisie et le Moyen-Orient, en passant par les Grecs, les Romains et les Ottomans.

L'auteur met notamment l'accent sur les deux traditions orales hellénique et crétoise qui ont marqué la rive nord du bassin et qui sont parmi les plus anciennes et les plus riches, en ce qui concerne cette région du monde.
L'épopée constitue à cet égard la manifestation la plus spécifique de cette tradition orale qui a fleuri au sein de la Grèce ancienne. Son apparition s'est accompagnée du développement de la poésie lyrique, de la satire, du poème chanté et/ou narratif, puis, à des époques plus tardives, de l'art dramatique. L'auteur s'arrête ensuite sur les traditions de la rive sud de la Méditerranée, passant de l'Asie Mineure à l'Assyrie, et de la Phénicie au bassin du Nil, dont il souligne la grande diversité qui caractérise leur patrimoine oral : épopées, récits mythiques, contes merveilleux, récits satiriques, théâtre de l'ombre, chants poétiques…
L'étude s'attarde ensuite sur le rôle du conte populaire dans le bassin méditerranéen, passant en revue les différents genres narratifs: conte, récit mythique ou symbolique en vers, conte en vers, poésie narrative, celle-ci ayant évolué, à travers les âges, vers le récit en vers, les contes animaliers, les récits merveilleux, satiriques ou à énigmes. L'auteur étudie les thèmes et motifs des contes populaires qui sont une mise en forme des représentations sociales et/ou mythiques prévalant dans un nombre relativement important de pays méditerranéens.
Ces thèmes constituent autant de dénominateurs communs entre ces pays et forment une sorte d'espace imaginaire à l'intérieur duquel se croisent et s'interpénètrent les histoires de personnages typiques ou d'événements sortant de l'ordinaire.
L'auteur estime que l'étude comparée des

nouvelles chansons qui ne brillent nullement par leur originalité. Des équipes seront chargées de collecter les chansons que des enfants exécuteront ensuite du geste et de la voix. Les enregistrements sonores et filmés seront conservés au Centre du Patrimoine. Des dessins animés autour des plus importantes chansons populaires pour enfants seront également enregistrés qui viendront concrétiser l'esprit d'appartenance nationale et de citoyenneté ; ils seront ensuite diffusés par la télévision bahreïnie, dans le cadre de programmes spécialement consacrés à ce sujet. Une équipe sera créée, sous la présidence d'un universitaire spécialisé, qui sera chargée de composer la musique d'accompagnement des plus célèbres chants et chansons populaires pour enfants, lesquels seront ensuite diffusés sous forme de CD, de DVD. Certains manuels scolaires seront enrichis par l'introduction d'un grand nombre de ces chants et chansons.

LES CHANSONS POPULAIRES POUR ENFANTS ET LEUR CONTENU PEDAGOGIQUE AU BAHREIN

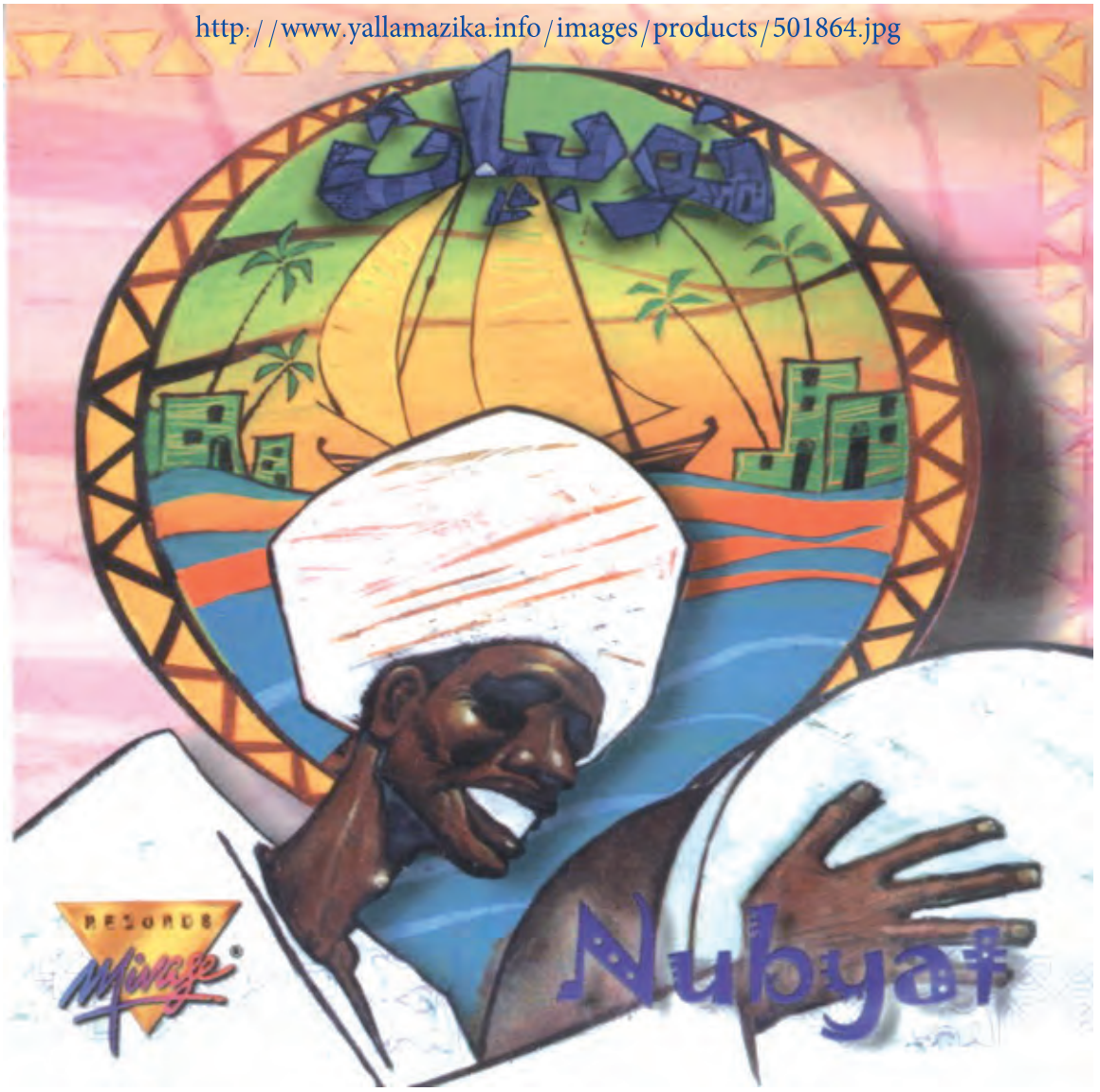
Ahmed Alhadj Mohamed - BAHREIN

L'étude tente d'établir un inventaire qualitatif du patrimoine populaire des chansons pour enfants en mettant l'accent sur les plus célèbres ainsi que celles qui connaissent actuellement la plus large diffusion, au sein de la société bahreïnie, afin d'en saisir les dimensions éthiques d'en préciser le rôle social, en tant qu'instrument pédagogique, et de mettre le doigt sur les menaces qui pèsent sur leur avenir au Royaume du Bahreïn.

Elle vise également à en dégager les contenus pédagogiques et à présenter des idées et propositions concrètes pour élever le niveau de conscience, à l'échelle nationale, de l'importance de ce type de chanson populaire, afin qu'elle demeure un moyen de détente, d'apaisement mais aussi d'éducation artistique et d'affinement du goût et de la sensibilité esthétique pour le grand public. L'auteur présente un ensemble d'idées et de conceptions pour protéger ce patrimoine et, partant, renforcer le sentiment d'appartenance authentique des enfants du Bahreïn à leur roi, à leur patrie, à leur nation arabe et à l'ensemble de l'humanité.

L'étude se fonde sur une collecte des chants, comptines et chansons populaires pour enfants les plus répandues à l'intérieur de la société bahreïnie. L'analyse de ces textes permet d'en dégager la portée et l'impact, au plan pédagogique, sur les autres formes de culture qui concernent l'enfant. Cette collecte procède d'un inventaire des manuels, documents et archives qui ont, de façon ou d'autre, trait aux chansons populaires pour enfants, telles qu'elles se sont développées au sein de la société bahreïnie, en particulier, compte non tenu des points de convergence ou de divergence que l'on peut observer par rapport au même type de chansons, dans d'autres régions ou pays du Golfe arabe. Cet inventaire porte sur la chanson enfantine, tout au long de l'histoire et jusqu'à nos jours.

L'auteur souligne la pérennité de ce patrimoine populaire, en tant que médium pédagogique, au Royaume du Bahreïn, et insiste sur la nécessité d'en sauvegarder la meilleur part contre les menaces d'oubli et de disparition liées aux avancées de la civilisation moderne, notamment celles provenant de l'extérieur. Il propose un ensemble d'actions et de recommandations pour contribuer à la préservation des chansons populaires pour enfants, comme d'organiser un festival annuel de la chanson populaire, en général, dont une partie sera consacrée à la chanson pour enfants. Ce festival se déroulera dans le cadre de la célébration de la Fête nationale. L'auteur suggère également que ces chansons, notamment les plus connues, soient enregistrées dans des compact discs, afin qu'elles ne soient pas ensevelies sous le bruit et la fureur des



du fiancé, notamment les célibataires, viennent lui tenir compagnie et le taquiner, multipliant les plaisanteries où il entre une part d'optimisme quant au jour où viendra leur tour de se plier à la tradition du henné. Entre-temps, chacun d'entre eux aura puisé dans le plat et se sera enduit une partie du corps ainsi que les mains de henné. Vient ensuite l'étape du nouqout (somme d'argent) : le fiancé s'assoit en plaçant devant lui le plat de henné, celui de ses amis qui ne va pas le quitter tout au long des journées de célébration se tient à sa droite en brandissant un fouet, un deuxième ami se tient à sa gauche, brandissant, lui, un sabre. Ce sont les gardiens qui le protègent contre l'envie et les démons ; ce sont aussi ses « ministres », lui étant « le sultan ». Non loin du marié viennent également s'asseoir deux personnes dont l'une tient un registre où elle note le nouqout qui est offert au marié et le nom du donateur, tandis que la seconde est chargée d'annoncer à haute voix ce nom en disant « choubech » - « choubech » d'untel, fils d'untel…

LA CEREMONIE DE MARIAGE CHEZ LES NUBIENS

Ahmad Abd Al Rahim - EGYPTE

L'étude porte sur les coutumes et traditions liées à la célébration de la nuit de noce – laquelle est précédée d'autres festivités – chez les différentes communautés nubiennes, célébration qui s'accompagne de multiples activités artistiques et musicales. L 'auteur distingue trois groupes de population, en Nubie, chacun ayant ses traditions et coutumes propres qui se traduisent par une réelle diversité, tant au plan des manifestations que des étapes successives de la cérémonie. Ces trois groupes sont: les Knouz, la région des Arabes et les Nubiens.

Ces festivités sont considérées comme un élément important des traditions présidant à la célébration du mariage, non pas seulement en Nubie, mais partout ailleurs, à quelque époque ou région du monde que l'on pense. L'auteur s'est intéressé à cette question, à partir des expériences qu'il a personnellement vécues, dans la nouvelle Nubie, mais aussi parmi les Nubiens du Caire.

La cérémonie du mariage se déroule en plusieurs étapes dont la dernière est celle de la rencontre entre les deux nouveaux mariés et le commencement de la vie conjugale. L'événement débute par la célébration de l'annonce officielle du consentement à la demande formulée par le futur marié. Les festivités se déroulent, à cette étape, chez les parents de la fiancée, le prétendant devant à cette occasion remettre une somme d'argent convenue d'avance et quelques habits. Ces offrandes sont considérées comme l'annonce de la conclusion du mariage. Viennent ensuite les festivités du mariage proprement dit qui commencent au matin du jour fixé pour la cérémonie, chez les parents de la mariée. La suite des festivités débute au coucher du soleil, chez les parents du marié.

L'auteur s'arrête sur les traditions du mariage dans l'ancienne Nubie où la « nuit du henné » commence par une cérémonie particulière à la région : une vieille dame parmi les parentes avec lesquelles le fiancé ne peut avoir de rapport conjugal, sa grand-mère, par exemple, ou l'une de ses tantes, apporte un grand plat où elle aura versé un mélange d'eau et de henné dont elle va enduire le corps du fiancé depuis le haut de la tête jusqu'à la plante des pieds. L'homme se vêt, à cette occasion, d'un ancien jelbeb (sorte de longue chemise ample) sans mettre de linge de corps, et cela afin de faciliter l'application du henné sur la peau, tout en évitant de souiller un nouveau jelbeb. Au cours de cette opération, les jeunes amis

également une distinction entre les finalités maléfiques et les finalités bénéfiques de la pratique de la magie ; celle-ci est censée prédire l'avenir, guérir les malades, calmer l'angoisse, protéger contre les malfaiteurs, révéler l'emplacement des trésors, assurer la réussite en amour et dans le mariage… »
L'auteur aborde ensuite la question de la rationalité, le monde n'étant régi ni par le hasard ni par des puissances occultes, mais, bien au contraire, par des forces sensibles et des lois objectives que tout homme peut connaître et observer afin de satisfaire ses besoins de la meilleure façon. Cette approche rationnelle se traduit par la négation de toute pseudo explication faisant intervenir le hasard, des forces occultes ou paranormales.
Le même principe de rationalité implique la validation des seules données soumises à l'examen selon des procédures bien déterminées et l'acceptation du « démantèlement de la magie de l'univers », pour reprendre la formule de Max Weber, en dépouillant le réel des significations magiques, poétiques ou métaphysiques qui y ont été attachées, pour ne plus y voir qu'un ensemble de principes élémentaires concrets et objectifs.
L'émancipation de la population féminine face à ces pratiques constitue désormais une tâche prioritaire, les femmes étant un vecteur essentiel dans la transmission des normes et des valeurs sociales et pouvant, du fait de telles croyances, devenir une entrave à tout progrès…

LE POUVOIR DE LA MAGIE ENTRE REPRESENTATION ET PRATIQUE

Abdallah Harhar - MAROC

L'étude part de cette question: la magie est-elle, dans les faits, une manifestation que seules connaissent les sociétés primitives ou peu évoluées, et comment se situent les sociétés modernes et industrialisées par rapport à une telle pratique ? Elle aborde le sujet en se fondant sur des données recueillies par l'auteur sur le terrain, à travers les témoignages apportés par un échantillon de femmes de la tribu de Aït Ouraïn qui vivent dans une zone montagneuse caractérisée par son contact étroit avec la nature, la terre et le ciel étant les deux ressources vitales pour la population.

www.thenewalphabet.com/ index.php?mid=46

L'étude présente plusieurs de ces témoignages que l'auteur a traduits de l'amazigh à l'arabe et qui traitent de la magie en rapport avec l'amour et la haine et de la magie, en tant que médication et moyen de croissance. Cette pratique est une arme à double tranchant : elle accompagne les rites du mariage, le lait et ses dérivés y occupent une place importante.

L'auteur souligne que le recours à la magie et à la sorcellerie n'est pas fondamentalement lié à des pulsions hostiles visant à nuire à autrui, mais peut être motivé par le besoin de résoudre les crises et les graves problèmes que tout homme rencontre dans sa vie et dans son rapport aux autres. L'insuffisance des moyens peut amener certaines personnes à utiliser les moyens, matériaux et relations dont il dispose en leur conférant des significations, des visées ou des finalités inhabituelles. Ainsi, l'arbre ne servira plus seulement à procurer un abri contre la canicule ou des fruits pour nourrir les hommes, elle deviendra un lieu de culte qui peut jouer en certaines occasions le rôle du médecin lorsqu'on lui amène un nouveau-né trop maigre ou mal portant. Cette sacralité attribuée, en raison de ces croyances, à un arbre en particulier et qui confère à cet arbre à l'exclusion des autres un pouvoir de protection témoigne indéniablement d'une perception habitée par une conscience environnementale ou écologique.

« Il existe une claire distinction entre la magie en tant que profession (magie officielle) et la croyance en la magie chez les individus ordinaires (magie populaire). Les croyances populaires établissent

vu s'amplifier les campagnes d'hostilité, de haine et d'intolérance et s'aggraver les sentiments réciproques de peur entre les deux civilisations occidentale et islamique. L'étude met l'accent sur les déséquilibres, au plan des valeurs éthiques et culturelles, à l'échelle mondiale, qui attisent le conflit entre les civilisations, et qui résident, par exemple, dans le développement et la multiplication des stéréotypes négatifs qui sont véhiculés de part et d'autre par le cultures et les civilisations, en raison du rôle de l'image, de l'information et de la guerre des symboles. L'image du musulman dans les pays occidentaux s'est trouvée ainsi liée à l'ignorance, au despotisme, à la violence, au terrorisme, à l'irrationalité et aux réactions instinctives ; de l'autre côté, l'image de l'occidental dans la conscience arabe et islamique s'est confondue avec la mécréance, l'athéisme, la dissolution des mœurs, le colonialisme et l'agressivité.
En outre, l'amplification des illusions d'héroïsme et de célébrité, la propagation de la philosophie de sacralisation de la catastrophe et le développement, au moyen de l'Internet, des marchés virtuels des idées extrémistes, qui orientent les activités terroristes et attisent les conflits, ont eu pour conséquence l'émergence et le déploiement d'une culture qui confère une sorte de halo aux actions terroristes et racistes et aux menées haineuses contre l'autre.
L'auteur souligne les exigences du dialogue entre les cultures et les civilisations, insistant sur le fait que le dialogue pose la question de la relation du je à l'autre, qu'il est lié au contexte international autant qu'au contexte national, qu'il dépend des évolutions économiques, politiques, culturelles et religieuses, qu'il est matérialisé par les discours et les initiatives concrètes mais qu'il se renforce à travers la pratique et doit être, pour le faible aussi bien que par le fort, la seule voie à suivre.
L'auteur estime que les conditions du dialogue entre les civilisations et les cultures sont :

1 – La reconnaissance de l'autre.
2 – La foi en la relativité de toute vérité.
3 – L'égalité entre les parties au dialogue.
4 – L'appréhension rationnelle de la réalité internationale.

LE DIALOGUE DES CIVILISATIONS: ENVIRONNEMENT ET VALEURS

Mohamed Radhouani - MAROC

L'étude porte sur les causes des conflits entre les civilisations et les cultures. Le dialogue entre civilisations et cultures est lié à la communauté internationale autant qu'il est tributaire - et de façon fondamentale - des espaces nationaux. Nul doute en effet qu'il ne concerne au premier chef des régimes et des peuples différents et culturellement dissemblables qui se trouvent confrontés à un ensemble de facteurs historiques, culturels, politiques, économiques, qui déterminent leurs rapports avec les autres Etats et peuples, qu'il s'agisse à cet égard de divergences et de conflits ou de coopération et de coordination des efforts.

L'auteur s'interroge à ce sujet sur un ensemble de mutations et de déséquilibres que le monde connaît, tel que cet étonnant paradoxe qui fait que l'on assiste, d'une part, à une révolution dans les domaines de l'information, de la technologie et de l'économie, révolution fondée sur l'interaction, la réduction des distances, l'abolition des frontières et l'unification de la planète, dans le cadre d'un marché unique, et, d'autre part, à un resurgissement des spécificités ethniques et raciales et à un accroissement de leur impact sur la scène internationale. Dans le même temps, le monde voit se multiplier les conflits à caractère ethnique ou religieux, notamment depuis les événements liés au 11 septembre, qui ont

service de la culture – rôle dont nous espérons aussi qu'il contribuera efficacement à unifier les efforts du monde arabe, en tant qu'il représente un immense champ d'intervention couvrant les trois-quarts de la région du Moyen-Orient et la totalité du nord de l'Afrique, pour assumer la mission mondiale qui est la sienne au service de la protection et de la promotion du patrimoine populaire – a également permis de jeter les bases d'un partenariat logistique, scientifique et administratif entre La Culture populaire et l'IOV qui a contribué à renforcer les aspects scientifiques relevant des domaines de spécialité de la revue et à faire parvenir le message du patrimoine aux lecteurs jusque dans des régions fort éloignés du monde que nous n'aurions pas un jour rêvé de toucher. La Conférence générale de l'IOV, tenue à Manama, au milieu du mois de décembre dernier, ainsi que la rencontre qui s'est déroulée entre Sa Majesté le Roi du Bahreïn et la Présidente de l'Organisation, Madame Carmen Padilla, son Secrétaire général, Monsieur Hans Holtz et les autres membres de son Conseil d'administration, dans le cadre de la célébration de l'ouverture du Centre culturel Aïssa, sont venus couronner ce partenariat et confirmer son importance pour la réalisation des objectifs de cette revue et le renforcement du rôle qu'elle joue afin de contribuer à faire de la culture l'une des dimensions stratégiques du projet de réforme nationale du Royaume du Bahreïn.

Le niveau de réception et la qualité de l'accueil que La Culture populaire a rencontrés, qu'il s'agisse de la forme ou du contenu de la revue, peuvent être perçus à travers trois indicateurs. Le premier réside dans le nombre de travaux de recherche et de contributions académiques de haut niveau que la publication a reçus et qui ont bénéficié de toute notre attention, lors de l'élaboration des différents numéros. Le second est le désir exprimé par dix des plus grandes universités arabes de signer des accords de partenariat avec la revue en vue de mener des recherches sur le terrain sur la culture populaire et d'organiser des sessions de formation portant sur les différents aspects théoriques et pratiques, dans le domaine de la science du folklore : des accords ont été effectivement signés, dans ce cadre, et des programmes d'exécution élaborés ; la première institution universitaire à s'engager dans ce partenariat fut la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Hassen II (Aïn Chaq, Casablanca) ; il en a résulté la constitution de groupes de recherche conjoints sur le terrain au Bahreïn et dans d'autres pays arabes. Quant au troisième indicateur, il concerne le nombre d'exemplaires vendus et les demandes de copies supplémentaires émanant des différents pays, outre celles provenant des bureaux de l'IOV, à travers le monde.

Il n'est à cet égard d'ambition plus grande pour un périodique spécialisé que de réaliser l'équilibre entre, d'un côté, les exigences de l'élite formée des spécialistes et des lecteurs informés et, d'un autre côté, l'accès de la grande masse des lecteurs ordinaires à la matière publiée. A cet effet, nous n'avons épargné aucun effort pour répondre aux attentes des uns et des autres. Nous ferons, par ailleurs, tout notre possible pour répondre à la demande de tous ceux qui n'ont pu obtenir les précédentes livraisons, quitte, si nécessaire, à réimprimer les numéros épuisés.

Nous avons tenu, depuis notre premier numéro, à publier des résumés des travaux figurant au sommaire de la revue dans les deux langues anglaise et française, en veillant scrupuleusement à la qualité de la traduction, de manière à ce que le message soit transmis au monde conformément à nos exigences de qualité. Nous étions à cet égard partis de la conviction que la publication de ces synthèses pouvait suffire à donner aux lecteurs non arabophones une idée du contenu de la revue, avant d'être amenés à accepter de publier intégralement certains sujets dans l'une de ces deux langues, voire dans les deux.

Mais, avec le travail de diffusion que nous avons entrepris et l'arrivée de nos deux premiers numéros en Espagne, dans les pays hispanophones d'Amérique latine, en Chine et au Japon, de nombreuses correspondances nous sont parvenues de la part de professeurs de folklore de diverses universités ainsi que de la part de nos amis de l'IOV pour que des traductions en langue espagnole et chinoise trouvent leur place, à côté des synthèses en anglais et en français. Ces correspondances non dénuées de reproches insistaient sur l'importance de l'espagnol et du chinois, en tant que langues largement parlées dans le monde. Il fallait donc faire droit à ces demandes, et nous avons pris, l'année passée, l'engagement d'étudier la question sous tous ses aspects. Car la chose n'est pas aisée, compte tenu des problèmes que nous rencontrons pour réunir les traductions dans les délais et au niveau souhaité, mais nous avons considéré un tel appel comme un témoignage de l'intérêt suscité par nos livraisons ; nous allons, avec l'aide de Dieu, y répondre, par étapes, sur notre site web.

Nous adressons nos remerciements et notre considération à Sa Majesté le Roi du Bahreïn, que Dieu le garde et soutienne son action, à l'IOV, aux deux conseils scientifique et consultatif de la revue, à ceux qui ont contribué par l'écriture, par un avis ou une indication, ainsi qu'aux membres de l'équipe de travail de la publication. Nous saluons nos chers lecteurs qui ont accompagné La Culture populaire avec intérêt et amour. La main dans la main, nous transmettrons « la lettre du patrimoine adressée par le Bahreïn au monde ».

Que Dieu guide nos pas sur la voie de la réussite.

Ali Abdulla Khalifa
Rédacteur en chef

PRÉFACE

LA CULTURE POPULAIRE EN SA DEUXIEME ANNEE

Signes De Réussite Et Conditions De Continuité

Les gens du métier savent que la pérennité d'une publication scientifique spécialisée dépend d'un ensemble de conditions élémentaires dont la première est que cette publication réponde à un besoin réel et à une demande pressante. Sa parution doit ensuite être soigneusement planifiée. De même, ses pages doivent-elles offrir une matière de haut niveau, dans une présentation élégante, répondant aux critères d'impression et de mise en page les plus rigoureux. Le financement doit en outre être assuré de façon à garantir la parution régulière de la revue et sa distribution efficace par un vaste réseau couvrant l'ensemble des régions ciblées sur la carte. Un intense effort de publicité et de commercialisation doit également être entrepris. Reste, enfin, l'implication des auteurs et des lecteurs et la vérité du marché, facteurs qui, en général, ne dépendent pas de la volonté du producteur.

Avec ce cinquième numéro, La Culture populaire entame la deuxième année d'une existence dont nous espérons qu'elle sera, avec la grâce de Dieu, très longue. On peut penser qu'une année de la vie d'un périodique n'a pas grande signification au regard des publications couvrant le même champ de recherche dans les pays les plus avancés – où de si nombreuses expériences scientifiques et culturelles ont pu s'enraciner et s'inscrire dans la durée, s'affirmant, de génération en génération, comme autant de jalons et de hautes réalisations de l'esprit humain –, il reste que, dans nos pays, où tant de publications se trouvent rapidement escamotées ou condamnées à mourir à petit feu quand elles ne sont pas sciemment détruites, du fait des luttes d'intérêt et de l'ignorance de la valeur de la culture populaire, la première année constitue un véritable test révélateur de la solidité du projet. C'est, en même temps, un indicateur quant au sérieux et à la validité de la démarche, aux vastes perspectives qu'elle ouvre à la réflexion sur les problèmes de ce type de culture et à la qualité de la collecte, du classement, de l'archivage et de l'analyse de ce qui en constitue la matière.

Nous avons, pour notre part, des raisons de regarder avec quelque fierté les résultats accomplis, au cours de la brève existence de cette revue, ainsi que les indices que l'on peut dégager des quatre premiers numéros, et qui sont révélateurs de la conjugaison des efforts tant populaires que publics ou internationaux prodigués pour assurer à cette publication les conditions essentielles de réussite et de longévité. Ce sont en effet ces conditions qui ont permis à La Culture populaire d'avancer, selon un mouvement ascendant, de la façon la plus rigoureuse et concertée, vers la réalisation des objectifs qui lui étaient assignés.

La confiance inestimable que Sa Majesté Hamad ibn Al Khalifa, Souverain du Royaume de Bahreïn, que Dieu le garde, nous a accordée, le soutien matériel et les encouragements personnels qu'il n'a cessé de nous prodiguer, ainsi que la mission aussi difficile qu'exaltante confiée à la revue et qui est d'œuvrer à transmettre le message de la culture populaire que le Bahreïn adresse au reste du monde, en coopération avec une organisation internationale, l'IOV, dont les activités couvrent pratiquement tous les pays du monde, une si grande confiance et une tâche nationale aussi essentielle nous furent un devoir et une responsabilité en même temps que les premières conditions pour la réussite d'une expérience naissante qui se trouvait confrontée à tous les défis que suppose la publication régulière de recherches spécialisées touchant l'ensemble du monde arabe.

Le choix de Manama pour abriter le siège régional de l'Organisation Internationale de l'Art Populaire (IOV) ne relève ni du hasard ni d'une quelconque complaisance à l'égard de qui que ce soit. Le Bahreïn s'était en effet préparé, au long de son histoire, à jouer un tel rôle et à assumer bien d'autres responsabilités majeures. Sa position géographique entre occident et orient, en tant que point de contact et de communication, au plan international, les arts innombrables venus des côtes africaines ou iraniennes que le pays a accueillis et intégrés aux côtés de son propre héritage artistique, outre cette haute capacité humaine qui est celle des insulaires à s'ouvrir naturellement sur l'autre, à accepter la différence et la multiplicité et à s'adapter de façon active aux autres races, cultures, religions, confessions et langues, ainsi que la place éminente conférée à la culture populaire, tant dans les cercles officiels que chez les citoyens ordinaires, et la sollicitude royale dont le Festival du Patrimoine est entouré depuis dix-sept ans, tous ces facteurs ont concouru à faire de Manama le siège régional qui assure, dans la quiétude et la sécurité, l'organisation des activités de l'IOV dans la zone Moyen-Orient/ Nord de l'Afrique. A cela s'ajoutent les efforts soutenus déployés par les membres bahreïnis de l'Organisation internationale ainsi que le rôle que certains d'entre eux ont joué pour qu'elle voie le jour, en Autriche, à la fin des années 70. Un tel rôle historique joué par le Bahreïn au

36

LE CONTE POPULAIRE DANS LE BASSIN MEDITERRANEEN

38

LA MER DANS LA POESIE POPULAIRE DU GOLFE
UNE VISION SPATIO-SOCIOLOGIQUE

40

LES DANSES AFRO-YEMENITES
ETUDE SUR L'AFRICANITE MUSICALE DU YEMEN

44

LES MODES DE FABRICATION DES HANTOURS
ET DES VOITURES KARO ETUDE ANTHROPOLOGIQUE SUR LE DISTRICT DE DAGHALIA

Culture Populaire

Comité scientifique

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahreïn
Ahmed Ali Morsi	Égypte
Arwa Abdo Othman	Yémen
Parul Shah	Inde
Toufic Kerbag	Liban
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Koweït
Saeed Yaqtin	Maroc
Sayyed Hamed Huriz	Soudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Irak
chayma Mizomou	Japon
Abdelhameed Burayou	Algérie
Ali Borhana	Libye
Omar Al Sarisi	Jordanie
Gassan Al Hasan	Émirats Arabe Unis
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italie
Kamel Esmaeil	Syrie
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Arabie Saoudite
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Grèce
Wahid Al Saafi	Tunisie

Comité des Conseillers

Ahmed Al Fardan	Bahreïn
Ahmed Abdelrahim Naser	Soudan
Asaad Nadim	Égypte
Barwin Nouri Aref	Irak
Jassem Mohammed Harban	Bahreïn
Hasan Salman Kamal	Bahreïn
Saeeda Azizi	Maroc
Radhi El Sammak	Bahreïn
Saleh Hamdan Al Harbi	Koweït
Safwat Kamal	Égypte
Abdulhameed Al Muhadin	Bahreïn
Abdulla Hasan Omran	Bahreïn
Mubarak Amur Al Ammari	Bahreïn
Mohammed Ahmed Jamal	Bahreïn
Muhyelddin Khurayyef	Bahreïn
Mostafa Jad	Tunisie
Mansor Mohd. Sarhan	Égypte
Mahdi Abdullah	Bahreïn

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Coordinateur du comité scientifique / Directeur de rédaction

Nour El-houda Badiss
Chef de recherches

Mohammed Ali Alkhozai
Abdul Fattah Jabr
Rédacteurs de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Ahmed Ellabbad
Design

Mahmoud Elhosiny
Réalisation

Fouzia Hamza
Photographie

Zukaa Sallam
Archives

Susan Muhareb
Relations internationales

Ali Ahmed Al Jowder
Admnistration de diffusion

Abdulla Y.Almuharraqi
Service commercial

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Union press co.w.l.l.
Imprimeur

Appel à communication

Réglement et Conditions de publication: La Revue “Culture Populaire” se doit d’accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

Les Conditions de publication: La Revue “Culture Populaire” se doit d’accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

Revue. Chaque auteur selon les bases des salaires et primes retenus par la ainsi que son numéro de tél.

Sommaire .....

28
LE DIALOGUE DES CIVILISATIONS: ENVIRONNEMENT ET VALEURS

30
LE POUVOIR DE LA MAGIE ENTRE REPRESENTATION ET PRATIQUE

32
LA CEREMONIE DE MARIAGE CHEZ LES NUBIENS

34
LES CHANSONS POPULAIRES POUR ENFANTS ET LEUR CONTENU PEDAGOGIQUE AU BAHREIN

Dr. Ibrahim Abdul-Hafeth	Sinai Samir Songs in the Era of Globalization	02	13
Khaled Abdulla Khalifa	Folk Songs in Bahrain: An Exploratory Perspective	03	16
Dr. Laila Abdul-Ghaffar Fida	Traditional Clothes of Saudi Rashaydah Tribe Women	03	17
Maryam Bu Zayd	Elite Celebrations in Tuareg Region Janet Oasis as an Example	01	18
Dr. Mohammad Shabana	Folk Songs as Cultural Texts	03	15
Dr. Mustafa Jad	Documenting Arab Folklore … A Political Issue	01	08
Dr. Niran Kilanou	Palestinian Textile and Embroidery	03	18
Dr. Nour el-Houda Badiss	Status of Folk Culture in Arab Societies	02	08
Dr. Sabri Musallam Hammadi	Popular Beliefs and Roots of Magic Phenomenon	01	14
Sawsan Ismael Abdullah	Marriage Customs in Bahraini Villages: Al-Nweidrat Village as a Model (1)	02	11
Sawsan Ismael Abdullah	Marriage Customs in Bahraini Villages: Al-Nweidrat Village as a Model (2)	03	08
Dr. Wijdan al-Sayegh	Folk Tales and the Culture of Violence	03	14

SUBGECTS AND AUTHORS INDEX
FIRST YEAR

Author	Subject	Issue No	Page No
Dr. Abdul-Qader Faidouh	Bahraini Children's Songs Institutionalization and Documentation	02	16
Ashraf Auwais	Abu Suaud Al Jarhi, the Potter and Sultan of the Sufis.	01	12
Dr. Ahmed Al Khaskhousi	Songs of Mahfal and Atraaq	03	13
Ali Abdulla Khalifa	Nabati Poetry in The Arabian Peninsula of the Gulf	01	20
Ali Abdulla Khalifa	The Message of Tradition from Bahrain to the World	03	03
Arwa Uthman	Migration in Yemeni Feminine Folk Songs	01	16
Dr. Barakat M. Murad	The art of tattooing… A psycho-anthropological approach	03	10
Dr. Husam Muhsib	Samples of the Most Important Forms of Arab Folk Dance	01	10
Dr. Husam Muhseb	Nature and role of Culture in Defining Folk Dancing: Indian Dancing as a Model	02	18

the driver's feet and it protrudes from it a nail when the driver steps on it.
What remains in the Victoria is its live part, namely the horse that wears numbers of clothes. The horse works about 12 hours a day; its nourishment costs about 3 Egyptian pounds. It consists of corn, beans, clover, and barley.
The latter is the most important. The horse can draw Victoria at the age of 2 and half after had trained to draw, and keeps working till the age of 10 or more.
The function of Victoria has changed from a period to another and from a city to the other. At the end of the 19th century, it was an essential mean of transportation for the high class, when ordinary people rode animals for moving. However, at the beginning of the 20th century, the use of Victoria by people has increased till the spreading of public transportations like "swars" cabs, tramway, and buses, but Victoria still exists in regions where these means are absent or are used by individuals.
Some colonists mentioned that the number of Victoria was huge at the entrance of the railway stations in every city, particularly in "bab al Hadid". Victoria costs from this place to Minyil quarter in the 40s of the 20th century 5 Egyptian pesetas, and it assures transportation in the capital of provinces and cities where there are no taxis, the latter mentioned mean has increased inside towns especially in winter as in Balqas, Sharbin, sunblawin, Dakrans, Manzila, and Matria.
Victoria Industry is a popular craft that characterizes Balqas and Sharbin from other cities and villages of Daqlihiya.

It was an inherited craft, and workshop is located in a bystreet inside the city, it's area is 100m, but is far from the magazine about 500m and is located in another building, it's area is about 300m and is used to deposit Victories after manufacturing.
The researcher presents a historical survey of the craft activities in the society under research, he deals with the origin of the profession and its evolution, terminology of the craft activities and how the craft is perceived by its employers.

The researcher sheds light upon the craft of Victoria and cabriolet as well as the history of this industry in Egypt that began early in the 19th century, when they came inside boxes and be assembled by Italian manufacturers who taught the Egyptians the craft. Egyptians were able to imitate them perfectly and managed in the cabriolet industry by making some modifications like the invention of a prototype in Egypt known by 'semi-rounding' where the back settee is round, and this type supports more than the imported one.

The craft of Victoria and Cabriolet Industry: Anthropological study in the province of Diqhiyat

Mohamed Ghonime - EGYPT

There exist many types of victories, like the Italian "Rochelle", and it is imported from France, the semi-rounding mentioned above, "Bizabi" that is closed and there is one of it in the military museum, another called "Kombil" from which the word "automobile", i.e. car in French, is derived for their similarity, it is closed too, and it is used in marriage.
It is worth seeing that Victoria is well decorated with copper, there are decor units in different shapes like fish as a symbol of large livelihood and progeny in the popular inherited. There are other units like "xamsa and xmisa" "five", the hollow circle and semicircle, and all these units are believed to protect the cabriolet from envy, and in every side of the Victoria there is a coppery lantern.
It is clear that the copper metal is an essential element in decorating Victoria that involves covers for the scale, kubud decoration, lantern, and also covers for the driver chair support, it is called "drapzine", it is from iron metal covered by copper papers like the gold decorating the chairs. It consists of a yellow copper band circulating the drapzine. Also from copper in Victoria is the bell we heard accompanying the voice of the horses footfall when Victoria confronts a barrier. The bell is a round box in which there is a copper machine, and it is fixed under

innate tendency towards dancing. In his book (Arabs and Ethiopia), Mohamed Abdelmajid Abidin has confirmed that Hijazi Arabs took from Ethiopia the 'Hajle' dance, hence the rootage of the penetration of the negro performative arts to the peninsula. Nassir-Eddine Assad has mentioned in his book (female singers and singing in pre-Islam) that the name of the female singer 'qayna' is derived from the name of a musical instrument called 'qaniin' (mandolin) in Ethiopic. In this context, I remember a new view that I heard from the Sudanese researcher Badreddine Abderezaq (2) in a conference presented in Sinai in 1990, in which he mentioned that the Ethiopian mandolin was known in the age of the Prophet Mohamed and that Bilal the muezzin of the Prophet had been playing with it, and for this he was called 'abu Tanabir' and 'abu sanajik'. This researcher added that the when Prophet had asked Bilal why he was attached to this instrument, he responded that it remembers him the time of the prayer. For this reason, the prophet had not prohibited him from plying with it.

The researcher stresses that all the Negro origin assemblies in Yemen lost in time their ethnic ties with Africa, and have became totally Yemeni. By analogy, the arts of ancestors presented today has undergone deletion and adding applying the Anthropological famous statement that civilizations when they borrow external cultural components, they simultaneously reproduce these components and wear them new cloths and invented elements incorporate ultimately the incoming completely in the cultural contour and the new social context.

The researcher provides details for musical instruments, name of dances, and how the transfer of these instruments and dances from a region to another causes differences in performance and modifications in some rhythms.

The researcher refers to a number of references dealing with transfer and adaptation like the Ostrich orientalist Japer wella Browen assumption that the terza rima (muwachah) carries Yemeni prints. At the end of the search, the researcher presents a list of important references that promise an interesting adding to those who are interested to music and dancing and their history in Yemen and their affection with contour and structures.

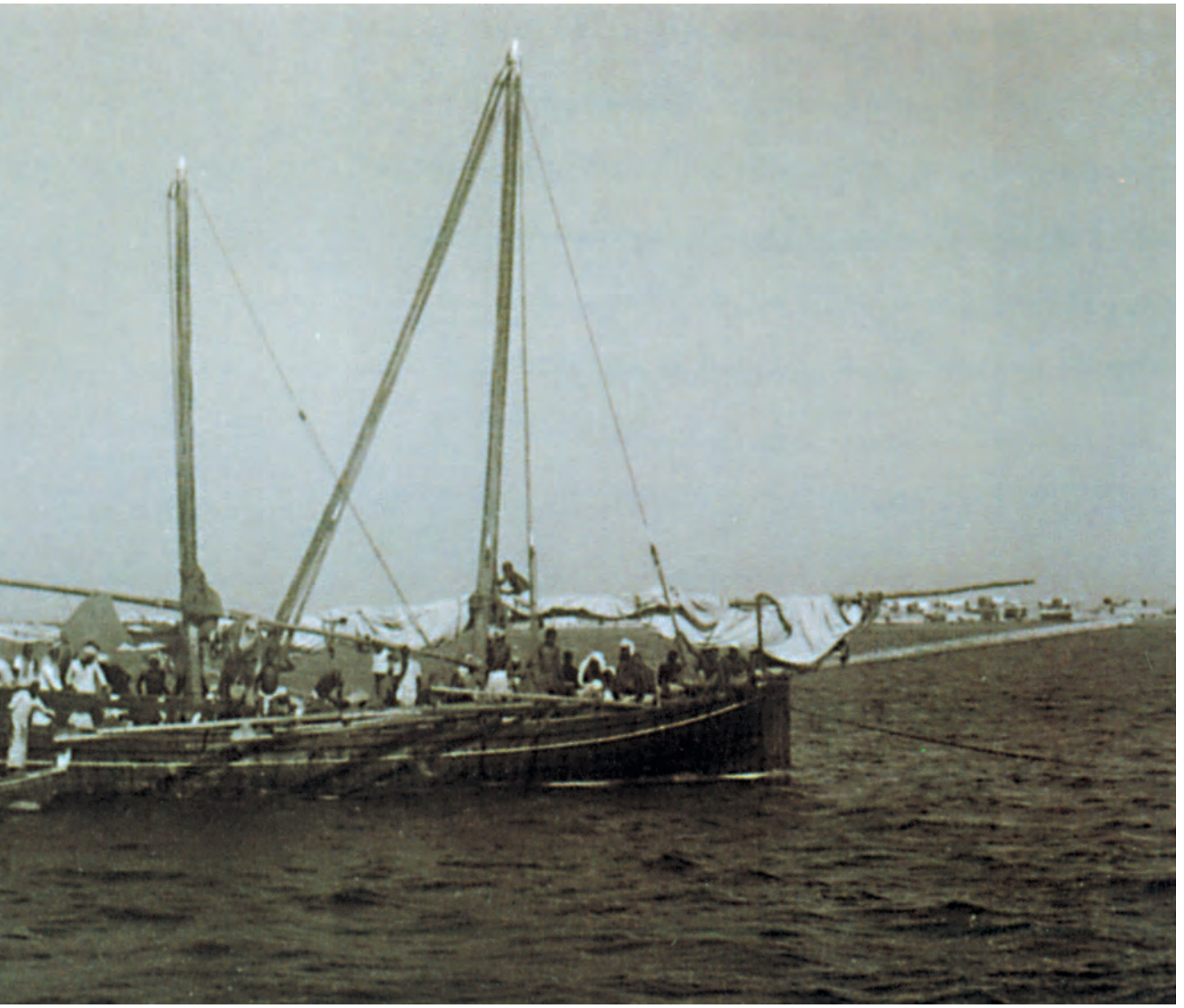
Afro-Yemeni Dances
A research of the African origins of the musical Yemen

Nizar Abdo Ghanem - YEMEN

The researcher reviews the historical process of Yemeni popular dances that owe their origin to the Negro side facing the Arab peninsula. This, well documented by concrete documents by archeology and other sciences, remains a source of cultural influence of the Arab of the peninsula, particularly those living in the shores where trade and merchandise exchange are active and along with demographic movements in the form of emigration or colonialism.

Naturally, this was a bridge in which cultural influences, like the expressive and performing arts like music, dancing and singing, passed by in the two directions. Moreover, we cannot omit slavery trade as an independent economic activity that still exists in the modern age but totally disappeared in the 20th century as a result of the attacks driven by the British colonial against this trade. Who knows, ethnomusicology scientists can success one day in presenting a complete panorama of the co-culturing between the shores of the peninsula and the Negro land, so that an exhaustive study can be elaborated in which all details are examined and empirically analyzed employing all knowledge and skills of the ethnomusicology.

In gulf countries, including the south of Iraq, many studies of these (afro-gulf) dances were presented starting from the 60s of the 20th century, conducted by local researchers, Arabs, and orientalists. Generally, books of the Arabic patrimony explicit the relation between black people and joy. In the Prophetic tradition, the Prophet Mohamed understands the Negro



meanings, values, feelings, linguistic and rhetorical richness gives a real picture of the human being and space, far away from the typical picture that golf is just oil.

* Relation between gulf people and sea does not stop at the end of the diving age. It is an alive and renewal relation. Sea is stable, but economic and social circumstances have changed, but Arabic golf role does not come to an end yet. It is still a path of international trade, a place of oil hells, and a place for fishing. Variable are people who abandoned their ancestor's maritime jobs and adhere to civil jobs in their new looks, a good adhesion consequence of the social evolution.

* In the Arabic golf exist many treasures, and estimations indicate that it contains a huge potential of natural pearls, their prices have been increasing ten times in the last 2 years. Golf pearls is still well requested in the world of jewelry, and cannot be compared to artificial pearls. This calls for new plans to benefit from this treasure, and indeed exist new tools to search and dig without facing the dangers of the past. This confirms that the sea has remained a source of good.

Sea in Gulf popular Poetry: a special social view

Mustapha Atiya Jumaa - EGYPT

This study provides a view of the effect that the sea has -spatially and socially- on the gulf human being in general, and on the popular poetry in particular. The study is distributed among three themes:
First: Arab golf: a special vision to the environment and popular art
Second: Golf and people: social life and culture deepness
Third: sea in golf popular song
Four: sea in golf popular poetry.

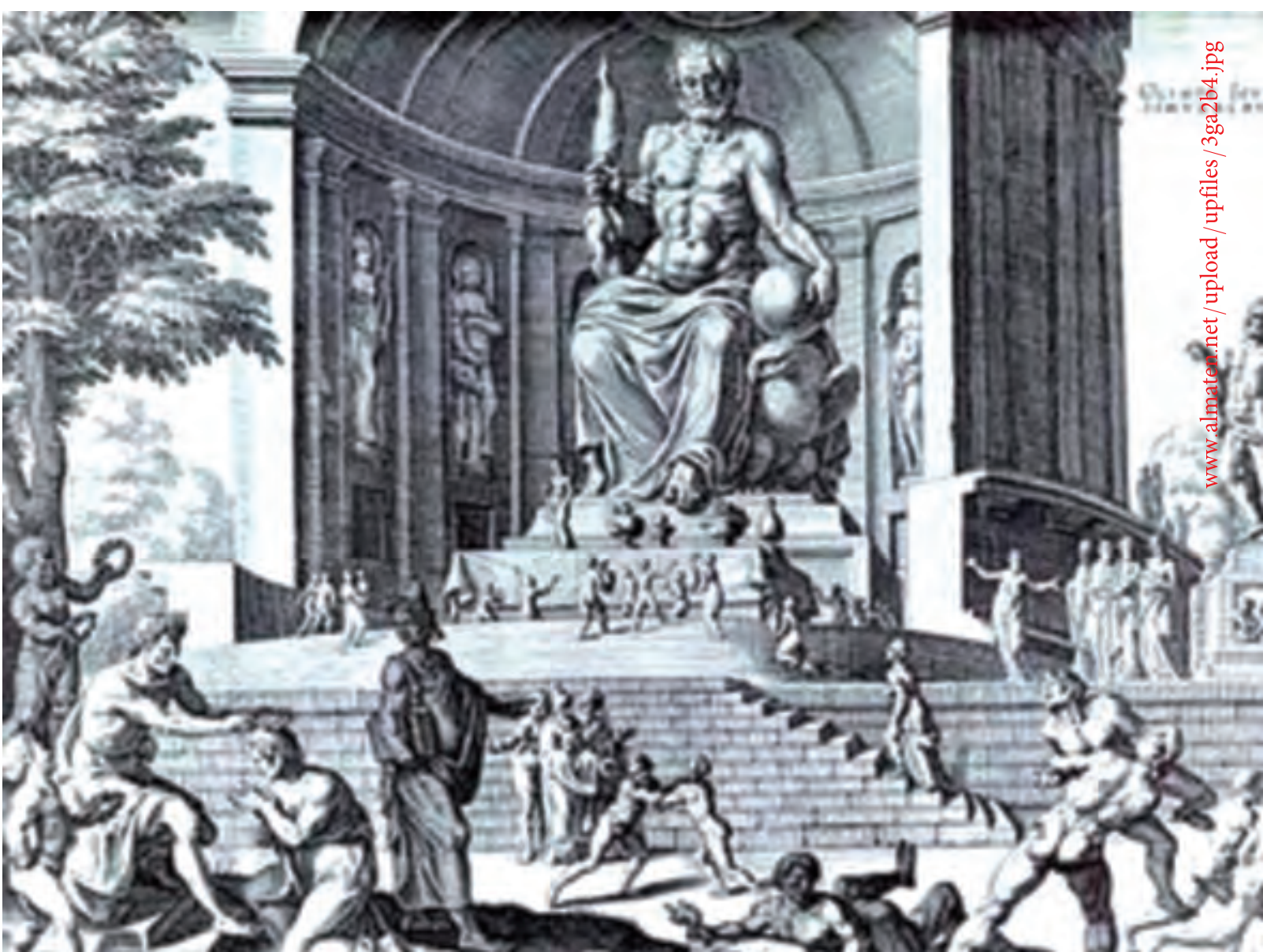
The study is divided into 2 parts: the theoretical part consists of presenting a geographical, special and social picture of the Arab golf. The applied part studies the effect of the sea on gulf popular song and poetry because they form 2 faces of a single money note. A song is in reality a popular poetry, and poetry when diffused becomes a song, and we cannot separate the song from the maritime life; it is one of their requirements. It is worth mentioning that the song has different forms. The study presents a survey of the direct relation between sea, as a place of work and travel, and Arabs living in its banks. The relation has been very deep, in which there have been tense, nostalgia, and love.

Nevertheless, we can reach the subsequent points:

* Popular folklore in general, poetry in particular, is a true mean of expressing the relation between people and place. We have seen explicitly this in the golf popular poetry, which makes the relation with the sea more human than material.
* Human relation between golf and individuals was similar to other human relations: pulling and attraction, love/hate, passion/refusal, but gulf human beings confess the gratitude of the sea after God.
* Studying golf popular poetry in all its

regions. Part of them constitute a savant part including 2 or 3 if not many types of tales, hence the resistance to any classification.
The researcher goes into oral traditions nowadays in the 2 banks of the Mediterranean that recognize variation and evolution, where some ineffective traditions and genders are abandoned, but retrieved in some circles for special manifestations (religious, national, or cultural feasts). On the opposite, other genders of the oral literature, conditioned with modern society, boom in spite of their differences once we move from the north to the south, from cities to country sides, mountains and desert, and from the center to peripheral near or far regions.

In general, it seems that “the deeper transformation of the contemporary oral cultures touches the content part: the role played by the social integration level on the racial and educational level has faded to accord value to the social contexts that is very criticized: today, social cultures suggest opposite things to contemporary society, and refusing attitudes that take a denial attribute. This evolution is an outcome of the fact that culture is still far away from the faithful cultural currents.



www.almaten.net/upload/upfiles/3ga2b4.jpg

Folk Tales in the Mediterranean Region

Mustapha Chadli - MOROCCO

This study written by Mustapha Chadli and translated to Arabic by Mohamed Dahi deals with oral tradition in Mediterranean countries, a deep-rooted storage of oral and popular traditions linked to the great known empires, starting with the old Egyptians, Greek, Romans, getting to Turks and the dynasties in Morocco, Andalusia, Tunis, and Middle East. The researcher mentions the oral traditions in north Mediterranean, particularly Greek and Kriti traditions considered as deep-rooted and rich traditions. The epopee was a basic characteristic of old Greece, besides the rising of lyric poetry, comedy, musical poems, tales, and tragedy in subsequent ages. The researcher mentions the traditions of south Mediterranean, namely from small Asia to Iraq, and from Punic to Nile banks, where epopee, mythic texts, fantastic tales, fairy tales, comedy, fictitious theatre, and lyric poetry.

The researcher stops at the role of folk tales in the Mediterranean, narrative genders, and types such as myths, fairy or symbolic metrical tales, metrical myths, and narrative poetry transformed through ages to metrical tales, animal stories, fantastic myths, comedic and amusing tales and puzzles. The researcher presents a study of the objects of folk tales, their purposes that constitute fantastic or social objects for a number of Mediterranean countries, a common imagination space in which interferes tales of typical people or deviated facts.

The researcher emphasizes that the comparison of objects and types opens horizons for oral literature researches, promises fruitful results, clarifies the mythic, symbolic, and folkloric aspects the cultures under study, and enables to show the relative characteristic of a tradition compared to others, and illustrates what characterizes a narrative type from the other.

Mediterranean region is a space for meeting and for symbolic exchange in which elements and parts of different savant and popular traditions are fused. In fact, many tales behave objects and element of a culture belonging to other tale types and to other geographical

www.qatarpictures.com/qatargallery/up3/files/4/DSC05085.jpg

educational milieu in Bahrain, therefore it is required to protect the best of these songs from forget, loose, and the domination of the present civilization, particularly the incoming one.
The researcher proposes a number of suggestions and recommendations to protect children popular songs, such as the organization of an annual festival for these songs, simultaneously with the celebration of the national feast, recording these songs in Cds so as not to be forgotten because of the domination of violent new songs, protecting them in a patrimony center by constituting teams responsible for collecting these songs, performing them with voice, image and motion by children, recording cartoon movies for these songs that characterize the spirit of belonging and citizenship, projecting them on Bahraini TV among programs for this purpose, constituting a team directed by an academic expert responsible for composing the most famous songs and hymns, editing them on Cds or movies or books, and involving school books with a number of these songs.

Child Popular Songs and their Educational Contents in kingdom of Bahrain

Ahmed Haj Mohamed - BAHRAIN

The aim of this study is to achieve a qualitative survey of the heritage of child popular songs, particularly the most famous and used in Bahraini society to see their behaviorist dimensions, clarify the relation between these songs and their social roles as an educational mean,

Show the dangers that threaten the existence of these songs in the kingdom, extract the educational contents of these songs, and present ideas and realities that increase the national conscious of the popular singing for Bahraini children, as a space of fun and calm, and a source of enjoying art, the welfare of sensation and feelings, a motive to promote temper and general tact, and provide visions and concepts to protect these songs so as to consolidate belonging and citizenship of these children for their king, country, nation and humanity at all.

The research aims at accounting for the most famous popular children songs, chants, and hymns in the Bahraini society, analyzing, and explaining their educational impact on children of different kind, by surveying books, documents and registers that treat children popular songs in a way or another particularly in Bahrain, without looking at the concordance or differences between them and between what it exists in golf countries, and this is treated from its historical extension nowadays.
The researcher mentions the continuation of the children popular songs as an

http://img174.imageshack.us/img174/6844/29b7re2en1.jpg

in the sunset where the ceremony comes to an end at the bride' relatives.
The researcher highlights the wedding ceremony in old Nuba, where ceremony of the henna night takes place by a particular tradition where some old ladies, like grandmother or aunt, bring a bowl consisting of water and henna. The lady puts the mixture in the whole groom's body, who wears only an old jellaba so as to facilitate the process and not to polish a new one. During the henna, the groom's friends laugh as a sign of optimism to become like him, but after putting henna in their bodies and hands too. Afterwards, the pointing (nuquuT) process begins, and means that the groom sits down; a bowl of henna in front of him, on his right stands one of his friends who will accompany him during the happiness days carrying a whip in his hand, and on his left another friend carrying a sward. The 2 friends are the groom's bodyguards, who protect him from envy and evil spirits, or are ministers and the groom is the sultan. Besides the groom, sit 2 men, one of them writes in a bloc note all the stuffs dedicated to him and the dedicator name, the other shouts by saying "shubsh"..shubsh this man, son of … dedicates…

Noubi's Wedding Ceremony

Ahmed Abderrahime - EGYPT

In this study, the researcher deals with the habits and traditions of the wedding night among different Nubi groops and what happens before it in regard to other ceremonies, and the artistic activities and songs that accompany these ceremonies. Nubi people are divided into 3 groups, each one has its own proper habits and traditions, and hereby variation in details and forthcoming steps. The 3 groups are: Kunuuz, Arab land and Nubi region.

The researcher considers these ceremonies as an important element among the wedding habits elements, not only in Nubi, but everywhere and in any time the wedding happens. The researcher chooses this element among other elements for what he touched by himself in the new Nuba and with Cairo Nubi.

Wedding ceremonies have forthcoming phases that end up in the ultimate phase, namely the meeting of the groom and the bride, hence the beginning of conjugal life. The phase of accepting the groom starts, and the groom presents a part of an agreed for money and clothes to the bride's relatives as a declaration of marriage. Wedding ceremony starts the first morning declared for marriage by groom's relatives and moving to the bride's father house

a holy aspect, what make it protect, and distinguishes it from other trees. It is a belief inhabited by a non thanked ecological conscious.

In magic, there is a distinction between "magic as a profession (formal magic) and the belief on it by ordinary individuals (popular magic), it is then distinguished in the magic practices in the popular belief between good and bad magic objectives, such as predicting the future, securing the scared, protecting from thieves, revealing treasures, love, and marriage."

The researcher deals with the reasonability principle, where the world is not governed by hazard or unseen winning forces, on the opposite it is governed by explicit forces and objective rules that people can discover and control to fulfill their needs better, hence the deny of every pretended explanation that uses hazard, magic forces, or meta empiricism.

Furthermore, the reasonability principle enables us to accept only what we can examine according to specific procedures, and pushes us to accept "neutralize the magic of the world" according to Max Fiber, and abstracting it away from its magic notions, poetics, or metaphysics, so as to see only a set of concrete and objective axioms.

Henceforth, the liberation of women is important because they represent a crucial factor for transferring criterions and social values, and can eventually block any improvement in the evolution…

Magic Power between Envisaging and Practicing

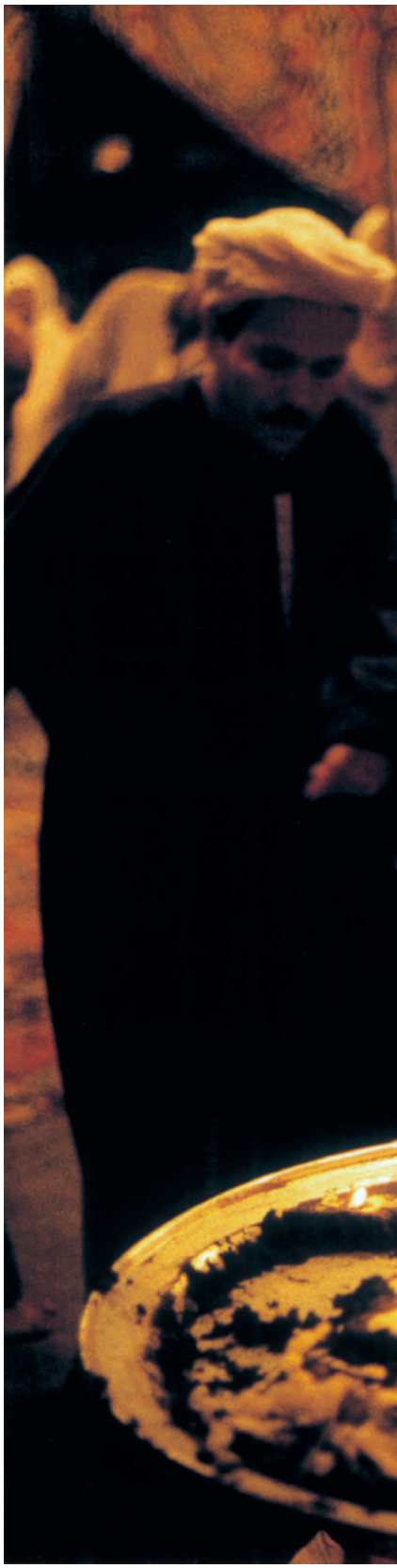
Abdulla Harhar - MOROCCO

The researcher asks the question whether magic is indeed a phenomenon attested only in simple and primitive societies, but what about modern and industrialized societies? He then treats magic on the basis of field data he collected upon his communication with a sample of women from Ait Wraine mountain tribe strongly connected to nature: land and sky as a source of food and life.

www.ibtesama.com/vb/ showthread-t_13453-post20

He presents many testimonies translated from Amazighe to Arabic, and treats magic cases for love and hate, magic for cure and progression, magic as a good and bad weapon, and wedding ceremonies do not escape from magic practices that are linked to milk and its derives.

The researcher emphasizes that the reason behind magic is not always hostility to harm the others, even in crises and problems that face the human being in his life and relations. In front of the absence of possibilities, a human being uses all the tools, stuffs, and the relations he has to give it meaning and direct it towards other purposes. The tree is not only a shelter that protects from the summer heat and a benefit from what it produces, but also a visiting place that plays the role of a doctor in the case of babies that loose weight or are not in a well shape. Considering attentively this sort of belief is what gives the tree



immorality, colonialism, and aggression. In addition to the exaggeration in the illusion of heroism and fame, the propagation of the philosophy of sanctification of catastrophe, the increasing of virtual markets of extremist ideas through the internet that guides to terrorist activities, encouraging conflicts, which gives rise to the spreading of a culture that gives halo to terrorist, racist, and hatred deeds towards the other.

The researcher mentions the requirement for a dialogue between civilizations and cultures emphasizing that the dialogue triggers the relation between ego and the other, and it depends on the international and local context, and that dialogue between civilizations is affected by the economy, politics, culture and religion, and it is shaped by speeches and explicit initiatives, but is also supported by practice. We assume in the dialogue that the methodology of the strong and the weak are equal.

The researcher delimits the requirement for the dialogue between civilizations and cultures in the following conditions:

1- Recognizing the other
2- Belief that truth is relative
3- Equality between parts of the dialogue
4- Rational understanding of the international reality

Civilizations Dialogue: environment and values

Mohamed Radwani - MOROCCO

The study deals with the reasons behind conflicts of civilizations and cultures, and shows that the dialogue between them related to the international society is crucially bounded by national spaces. Surely, dialogue between civilizations interests firstly systems and people that are distinct and differ in their culture and find their selves in front of a number of historical, cultural, political, and economic factors that frame their relation with countries and other people whether it consists of difference, conflict, or cooperation and coordination.

The researcher questions the dialogue between civilizations and cultures about transformations and deficiency in the world, such as the apparent paradox between computational and technological revolution, shortening spaces, overcoming borders, and unifying the world in one market, on the one hand, and the evolving of the racial and ethnic identities, return of religious and cultural local and regional identities, and its increasing effect on the international community, on the other hand. At the same time, the world recognizes many ethnic and religious conflicts after September 11th, 2001, the increasing of hate and intolerance, and rising of the mutual fear between western and Islamic civilizations.

The researcher mentions the deficiency on moral and international culture levels, which feed conflicts between civilizations, like the presence of negative prejudges because of the media and symbolic conflicts. The image of a Muslim in western countries is connected to ignorance, despotism, violence, terrorism, irrationalism, and instinct tendencies. On the opposite, the image of western countries in the conscious of an Arab and Muslim is atheism, Godlessness,

work that covers 3/4 provinces in Middle East and Africa, so that the Arab homeland has an international significance to supervise and protect folklore. Moreover, this role paves the way for a research, logistic and organization partnership between 'Folk Culture' journal and this organization which helps in supporting the specialized scientific aspects and to communicate the message of folklore to the readers in far away regions in the world that we have never imagined to be in touch with them. The organization of the presidential conference of the organization in Manama, the reception that his majesty accorded to Karmen Badila, the general secretary Mr. Hans Holz, and to the members of the presidential council in the celebration of the inauguration of the Aissa Cultural Center, has been a topping of this partnership and an emphasizing on its importance to achieve the goals of the journal to contribute with the role of making culture as a strategic deep for the national reform project in Bahrain kingdom.

The level of welcoming and accepting the form and content of 'Folk Culture' was reflected in 3 indicators: firstly, in the number of high level academic diverse contributions and researches that have been submitted for publication, we have taken care of them, and that help in preparing the publication of a number of issues. Secondly, in a number of Faculties of Letters and Human Sciences in more than 10 big Universities in the Arab homeland who have expressed their need and willingness to sign partnership research contracts in the domain of carrying field studies concerning folklore, training cessions dealing with theoretical and applied aspects of folklore. In fact, these contracts have been signed and their executive programs have been established. The first University was the Faculty of Letters and Human Sciences at the University Hassan II –Ain Chokk, in Casablanca in Morocco, which calls for the formation of a common field research teams in Bahrain and other brother countries. Thirdly, in the number of distributed numbers and the increasing of requests to sell the journal in each country in addition to the branches of the organization all over the world. The maximum hope of any specialized journal in a given domain is to realize a parallelism between targeting elite of specialists and ordinary readers. For this, we have worked hard and will continue to work so as to satisfy all the needs, even if it costs to reprint some of the missing issues. Since the 1st issue, we have published abstracts in English and French, sticking to a good translation so that the communication with the world can be achieved in a proper manner. We have believed that the publication of translated abstracts in both languages is enough to transmit a concise picture of the contents to the world. We have also encouraged publication of articles in one or both of the languages.

By the continuation of publication and the arrival of the 1st and 2nd issues to Spain, Latin America countries speaking Spanish, China, and Japan, we have received a number of letters from professors of folklore in a number of universities, friends, and members in the international organization of folklore to add Spanish and Chinese translations to English and French, regarding their importance as two international languages. In front of this situation, we have promised last year to study the request in its different aspects. Despite the difficulty of realizing this request that we consider as an indicator of interest towards our journal, we promise to achieve it step by step in our website.

Finally, our best regards to his Majesty the king of the Bahrain kingdom may Allah protect him, to the international organization of the folklore, to the scientific consulting board of the journal, and to all the people, particularly the work team, who have contributed by their writings, opinions, supervision, or sincere and serious work. Our greetings to our readers who accompany 'Folk Culture' with love and interest, and hand in hand we carry out the folklore message from Bahrain to the world.

Editor in chief

Ali Abdulla Khalifa
Editor In Chief

Editorial

‘Folk Culture’ in its second year

Conditions of continuation and indicators of success

Professionally, it is well-known that the simpler condition for any scientific specialized printed to keep published and success is the exigent need of its existence, a right planning for publication, feeding it with scientific materials of high quality, presenting these materials in a distinguished artistic and printed form, ensure its financing, asserting its regular publication to be distributed among a large and perfect net that covers all the targeted regions of the map, in addition to a condensed announcement and studied circulation. What remain are the writers and readers determination and the market circumstances that the producer cannot control.

By the publication of the 5th issue, ‘Folk Culture’ begins a second year of a hopeful long age. The passing of one year from the age of a quarterly specialized journal is nothing compared to the continuation of similar journals at the same field in modern countries, where they live long and enables scientific and cultural experiences to be rooted, so as to be considered as a mark and achievement from a generation to another. However, in our societies, given the burying, weakening, and destruction of experiences due to conflicts, interest’s rivalry, and ignoring the value of the folk culture. One year of publication is a good criterion of stability in the road, an indicator of seriousness and rightness of the method and the horizon of putting forth this culture propositions and dealing with its material, particularly its collection, writing, classification, documentation, and analysis. We have the right to look attentively at what are the achievements of this experience during it’s short age, and what are the indicators, which emerge from the four issues, of the collaboration of local, official and international efforts to provide the most important conditions that help in the continuation of the experience, its success, and rising up to the outlined purposes accurately and with a great awareness.

The precious trust of his Majesty King Hamad Ben Issa Aal Khalifa, king of Bahrain, May Allah protect him, his permanent financial support, personal and moral encouragement, and the difficult task of the journal, namely the communication of (the message of folklore from Bahrain to the world) in collaboration with an international organization that its activities cover almost all over the world; all this expensive trust and this national charging, inasmuch as are a responsibility and obligation, they are at the same time the first indicator of success of a very young experience facing all challenges that face all the specialized journals in the Arab homeland.

Choosing Manama as a regional site for IOV is not a mere coincidence or a comity. Bahrain has been prepared cross history to play this role and other thematic roles given its geographical spot in between the east and the west, an international connection station, embracing a number of coming arts from African and Persian shores and rooting them beside its own folk arts, in addition to that human property that characterized the people of the islands in their ability to be naturally opened to the other, accepting multiplicity, adaptation and reaction with different races, colors, religions, doctrines, and languages; and the position of folk culture on the local and official levels, the continuation of the royal patronage of the folklore festival for more than 17 years. All this corroborate the dimensions that qualify it to be an international secure site to run the activity of the organization in the Middle East and North Africa. Add to this the vitality of members from Bahrain who works at the organization, and the role of some of them in its founding in Austria at the end of the 70s. Bahrain is expected to play a historical cultural successful role to unify Arab countries efforts as a major square for field

16

Sea in Gulf popular Poetry: a special social view

18

Afro-Yemeni Dances
A research of the African origins of the musical Yemen

20

The craft of Victoria and Cabriolet Industry: Anthropological study in the province of Diqhiyat

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:
- Individuals 5 BD
- Official Institutions 20 BD

Arab Countries:
- Individuals 10 BD
- Official Institutions 40 BD

EU Countries:
- 40 Euro

USA
- 55$

Canada & Australia
- 100$

Asia Southeastward
- 150$

World Unfading
- 150$

Make cheques or money orders Payable to: Folk Culture
AC no. 01664472401 Standard Chartered Bank - Bahrain

Folk Culture

Scientific Committee

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Toufic Kerbag	Lebanon
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Kuwait
Saeed Yaqtin	Morocco
Sayyed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
chayma Mizomou	Japan
Abdelhameed Burayou	Algeria
Ali Borhana	Libya
Omar Al Sarisi	Jordan
Gassan Al Hasan	UAE
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italy
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Saudi Arabia
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Greece
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors

Ahmed Al Fardan	Bahrain
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Asaad Nadim	Egypt
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Saeeda Azizi	Morocco
Radhi El Sammak	Bahrain
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Safwat Kamal	Egypt
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hasan Omran	Bahrain
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Muhyelddin Khurayyef	Bahrain
Mostafa Jad	Tunisia
Mansor Mohd. Sarhan	Egypt
Mahdi Abdullah	Bahrain

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Scientific Committee Coordenitor
Editorial Manager

Nour El-houda Badiss
Director of Field Researchs

Mohammed Ali Alkhozai
Abdul Fattah Jabr
Editor of English Section

Bechir Garbouj
Editor of French Section

Ahmed Ellabbad
Design

Mahmoud Elhosiny
layout And Execution

Fouzia Hamza
Photography

Zukaa Sallam
Archives Manager

Susan Muhareb
International Relations

Ali Ahmed Al Jowder
Subscription & Distribution

Abdulla Y.Almuharraqi
Marketing Manager

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Union press co.w.l.l.
printer

Index.....

An invitation to write

With the launch of the first issue of "Folklore Culture" magazine, the long-awaited dream has come true. The road to this end has not been a rosy one, yet it sheds light on the heart-arresting fascination and magical beauty of the dream.

It is a dream that tantalizes our human nature and eventually triggers in us the desire to investigate our folklore and cultural tradition whose richness is immaculate, and its diversity is boundless and priceless.

This tradition motivates the search for a way to comprehend our ego, at a time of perplexity and fear toward relating to the 'other' and making the 'other' relate to us. How can we achieve this goal amidst the varied stereotypes that endeavor to uproot us?

It is a universe of symbolism, imagination and characters that stir our lavish interest in going back to the endless springs of our ancestors' heritage which have always been the sanctuary we seek refuge in whenever our hearts overflow with yearning to vanquish our thirst. However, the more we drink from those springs, the thirstier we feel. It is the hope to safeguard this tradition before it sinks in the abyss of oblivion and we lose its track.

6 **Civilizations Dialogue: environment and values**

8 **Magic Power between Envisaging and Practicing**

10 **Noubi's Wedding Ceremony**

12 **Child Popular Songs and their Educational Contents in Bahraini Kingdom**

14 **Folk Tales in the Mediterranean Region**

The message of folklore
from Bahrain to the World

With cooperation of
International Organization of Folk Art (IOV)

Published by:
Folk Culture Archive
for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

Subscription & Distribution
Tel.: 973 365 365 60
Fax: 973 174 066 80

International Relations
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No. MFCR 781
ISSN 1985-8299

Folk Culture Populaire

www.folkculturebh.org