الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 50 – السنة الثالثة عشرة – صيف 2020

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
www.folkculturebh.org

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)
www.iov.world

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

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+

فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع:

هاتف: 35128215 973+

فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية

هاتف: 39946680 973+

سكرتاريا التحرير:

E.mail: editor@folkculturebh.org

ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

رقم التسجيل: MFCR 781

رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 50 – صيف 2020

هيئة التحرير:

علي عبدالله خليفة
المدير العام – رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية – مدير التحرير

عبدالقادر عقيل
نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

أعضاء هيئة التحرير:

حسين محمد حسين
حسن مدن

سيد أحمد رضا
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي "الترجمة الروسية"
عمر بوحاشي "الترجمة الإسبانية"
فريدة ونج فو "الترجمة الصينية"

عمرو محمود الكريدي
الإخراج الفني والتنفيذ

شيرين أحمد رفيع
مدير الارتباط الدولي
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

نيلة يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

البحرين: دارالايام للصحافة والنشر والتوزيع – السعودية: الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع – قطر: دار الشرق للتوزيع والنشر – الامارات العربية المتحدة: دار الحكمة للطباعة والنشر – الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف – جمهورية مصر العربية:مؤسسة الاهرام – اليمن: القائد للنشر والتوزيع – الأردن: ارامكس ميديا – المغرب: الشركة العربية الافريقية للتوزيع والنشر والصحافة (سبريس) – تونس: الشركة التونسية للصحافة – لبنان: شركة الاوائل لتوزيع الصحف والمطبوعات – سوريا: مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع – السودان: دار عزة للنشر والتوزيع – ليبيا: شركة ليبيا المستقبل للخدمات الإعلامية – موريتانيا: وكالة المستقبل للإتصال والإعلام – فرنسا (باريس): مكتبة معهد العالم العربي.

شروط وأحكام النشر

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

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 لتتم ترجمته إلى (الإنجليزية – الفرنسية – الأسبانية – الصينية – الروسية)، مع نبذة من سيرته العلمية.
- تنظر المجلة بعناية وتقدير إلى المواد التي ترسل وبرفقتها صور فوتوغرافية، أو رسوم توضيحية أو بيانية، وذلك لدعم المادة المطلوب نشرها.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد أو مطبوعة ورقياً.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.
- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.
- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها.
- على كل كاتب أن يرفق مع مادته تفاصيل حسابه البنكي (IBAN) واسم وعنوان البنك مقروناً بهواتف التواصل معه.
- البريد الالكتروني: editor@folkculturebh.org
- الرجاء المراسلة على البريد الالكتروني المشار إليه عاليه.

أسعار المجلة في مختلف الدول:

البحرين: 1 دينار – الكويت: 1 دينار – تونس: 3 دينار – سلطنة عمان: 1 ريال السودان: 2 ريال – قطر: 10 ريال – اليمن: 100 ريال – مصر: 5 جنيه لبنان: 4000 ل.ل – المملكة العربية السعودية: 10 ريال – الإمارات العربية المتحدة: 10 درهم الأردن: 2 دينار – العراق: 3000 دينار – فلسطين: 2 دينار – ليبيا: 5 دينار المغرب: 30 درهما – سوريا: 100 ل.س – بريطانيا: 4 جنيه – كندا: 5 دولار أستراليا: 5 دولار – دول الاتحاد الأوروبي: 4 يورو – الولايات المتحدة الأمريكية: 5 دولار

حساب المجلة البنكي:

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

الطباعة: مطبعة أوال – البحرين

مفتتح

على الطريق ذاته.. نحتفي بعددنا الخمسين

في خضم ما يعانيه العالم لتفشي وباء كورونا من فقد وأحزان وآلام وضيق أثّر على كل مناحي الحياة، برزت تجربة مملكة البحرين وأهلها كإحدى التجارب العالمية الرائدة في التصدي لهذا الوباء باحترازات استباقية عديدة، وتجلّى ذلك في وقوف القيادة البحرينية لتقديم صنوف عديدة من الدعم لتسهيل الحياة وتجنيب البلاد والعباد كل احتمالات وتداعيات هذا الوباء. وكان جهاد العاملين في الصفوف الأمامية للمقاومة مضرب الأمثال في التضحية.

وليسمح لنا القارئ الكريم هنا، أن نحجز لنا مساحة ضوء صغيرة لنحتفل على أضيق نطاق من التباعد الاجتماعي، أو اللقاء الافتراضي عن بعد، بعددنا الخمسين هذا من «الثقافة الشعبية» في سنتها الثالثة عشرة 2020. فلقد كنا نحضر لاحتفالية على مستوى الوطن العربي تليق باسم مجلتنا وبجهود العاملين فيها والمتعاونين من كتاب ومراسلين وموزعين، ندعو إليها كل من كانت له علاقة ببدايات التأسيس والتحضيرات الأولية للإصدار وكل من شاركنا المشورة والرأي ونحن نضع أقدامنا على أول الطريق .. أقصد مواصلة الطريق.

فمجلة «الثقافة الشعبية» بصورة أو بأخرى، ماهي إلاّ امتداد في الرؤية والمضمون لما بدأناه في مجلة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية «المأثورات الشعبية» أواسط ثمانينيات القرن الماضي لتحقيق هدف نبيل واضح على طريق محفوف بالمخاطر والتقلبات، ونعني به طريق العناية بالثقافة الشعبية في جانبها العلمي التخصصي، وبالمرادف إصدار مجلة علمية محكمة تواصل الصدور بانتظام وثبات، غير معنية بالتهافت والتشرذم بعيدة عن الخصومات والمماحكات التي تعتور هذا الميدان في كل البلاد العربية للأسف الشديد.. تسير في طريق سوي هدفه جمع مادة الثقافة الشعبية وتوثيقها وإخضاعها للدرس والتحليل ما تهيأ وما وسع الجهد، دون ادعاء أو بهرج إعلامي.

ولقد كانت رؤية المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين حفظه الله ورعاه سديدة، جاء بها مشروعه الإصلاحي لتدعم هذا التوجه وتُفرد له عناية شخصية خاصة، بعيدة عن أية مؤثرات مما يطرأ عادة ويُصيب جهود العمل بميدان الثقافة الشعبية في مقتل، فتنتكس وتتعطل وتذهب الجهود هباء.

في مسيرة عملنا في «الثقافة الشعبية»، وبصرامة المنهج العلمي المتبع في تحكيم المواد، بدعم الهيئة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV وبمساندة نخبة من علماء الاختصاص، وبتوزيعنا الإخراجي لهذه المواد على أبواب مجلة فصلية بعدد صفحات معلومة، كسبنا أصدقاء كان يمكن أن نخسرهم، لولا وضوح منهجنا في التعامل مع الكل دون تفضيل. فبالإضافة لما توارثناه من تقاليد تأسيسية، اتجهت «الثقافة الشعبية» منذ أعدادها الأولى إلى انتهاج تقاليد عمل، واجتهدت في تثبيت الناجع منها والالتزام به والدفاع عنه.

وعلى سبيل المثال، فقد استنكف أحد الكتّاب الأعزاء أن يخاطبه سكرتير تحرير الثقافة الشعبية رسمياً بخطاب إجرائي على أوراق المجلة الرسمية، أسوة بمكاتباته الاحترافية المقننة مع كل جهات التعامل عبر العالم، لتسيير كل خطوات العمل التحضيري لإدارة ضرورات التحكيم، والتعامل مع المحكمين والكتاب، وتولي محورية العمل التحريري بالمجلة. فسكرتير التحرير لدينا مرتبة وظيفية اعتبارية وفنية رفيعة المستوى، فإلى جانب كونه واجهة تواصلنا مع كل العالم، من موقعه المزدوج كمدير للعلاقات الدولية، فهو كاتب وصحفي مرموق. وكان علينا أن نؤكد ثبات تقليدنا هذا بالاستمرار عليه مع كل الكتّاب دون تفريق.

ولقد اعتبرنا النتائج التي ينشرها بهذا العدد القسم المختص بتقنية المعلومات في المجلة حول إحصائيات زوار موقع المجلة على شبكة الإنترنت منذ بداية العام 2016 وحتى أبريل 2020 بما يتجاوز مليون زائر بمعدل ألف زائر يومياً من أغلب بلدان العالم، مجرد تحصيل حاصل، فالطموح بلا شك أكبر من ذلك بكثير. زد على ذلك ما تناقلته الصحافة العربية مؤخرا من نجاح مجلتنا في الحصول على معايير اعتماد معامل Arcif المتوافقة مع المعايير الأكاديمية العالمية في نشر مواد تخصص العلوم الإنسانية، وتصنيف المجلة ضمن الفئة Q 2.

وعلى الرغم من التوجه العالمي العام إلى القراءة الرقمية، فما يزال موزعو المجلة في أغلب أقطار الوطن العربي عند معدلات توزيعهم المعتادة ما يعني ثبات الحرص على نسخ المجلة الورقية، مما اعتبرنا حرص قارئنا جزءاً من نجاحاتنا.

إن «الثقافة الشعبية» وهي تخطو بثبات لاستكمال مسيرتها في ظل رعاية المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله ورعاه، لتضرع إلى المولى العلي القدير بأن يحفظ البحرين ومليكها الشهم وشعبها الطيب من كل شر. وعلى الطريق ذاته .. سائرون .

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

على الطريق ذاته . .نحتفي بعددنا الخمسين

علي عبدالله خليفة 4

آفاق

أوروبيانا : توثيق إلكتروني للتراث الأوروبي

الطيب ولد العروسي 12

أدب شعبي

البطولة والتمرد في الوجدان الشعبي المصري موال أدهم الشرقاوي أنموذجاً

مرسي السيد مرسي الصباغ 28

التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري

جهينة عمر الخطيب 46

اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية : مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً (الحلقة الأولى)

أحمد فاروق السيد 54

المرأة وأدوار البطولة في الحكاية الشعبية

يوسف أحمد بن ماجد النشابه 70

وللشّفويّة نصيب من الأفق الإبداعي:

وصف الجواد مثالاً

عمّار جماعي 78

عادات وتقاليد

(المصلية) تراث إنساني:

فلسفة السجود لله فوق سطح نسجي

إيمان مهران 94

«أُونَامْ» مهرجان شعبي وعلماني في ولاية كيرالا يحتفل به الناس معا تذكارا لثبوت الخير وتحقيق الخصوبة ولزهوق البواطل والأكاذيب

نشاد علي الوافي 110

تجليات التراث الشعبي من خلال وَعْدَةْ «موسم» الولي سيدي يحيى بن صفية في منطقة أولاد نهار بتلمسان: دراسة تاريخية وفنّية

قويدر قيداري

122

موسيقى وأداء حركي

تَشَكُّل الضُّروب وآليَّاته عند المَدَّاحين المصريين

محمد عمران

142

رقصة هوارة: مقاربة سيميولوجية إثنوغرافية

عبد الله الهلالي

154

محمود السَّيَّالَة القادريّ الصَّفَاقُسِيّ:

عدلٌ وحكيم ومتصوّف يُؤَرِّخُ للمُوسِيقى التونسية والمغربية في قَرْن التَّاسِع عَشَر

فراس طرابلسي

170

ثقافة مادية

المشربيات والشبابيك البارزة في العمارة اليمنية

محمد عبد الحميد نعمان

190

مهارات الفنون الحرفية التقليدية في مواجهة متغيرات الحياة المعاصرة:

من حرفة نسيج «الضَهَايِر» إلى حرفة نسيج ليف المبردات الهوائية المائية بمنطقة مروي في شمال السودان

أسعد عبد الرحمن

202

فضاء النشر

السنع في التراث الشعبي:

ومشروع حول حصر التراث الثقافي غير المادي

أحلام أبو زيد

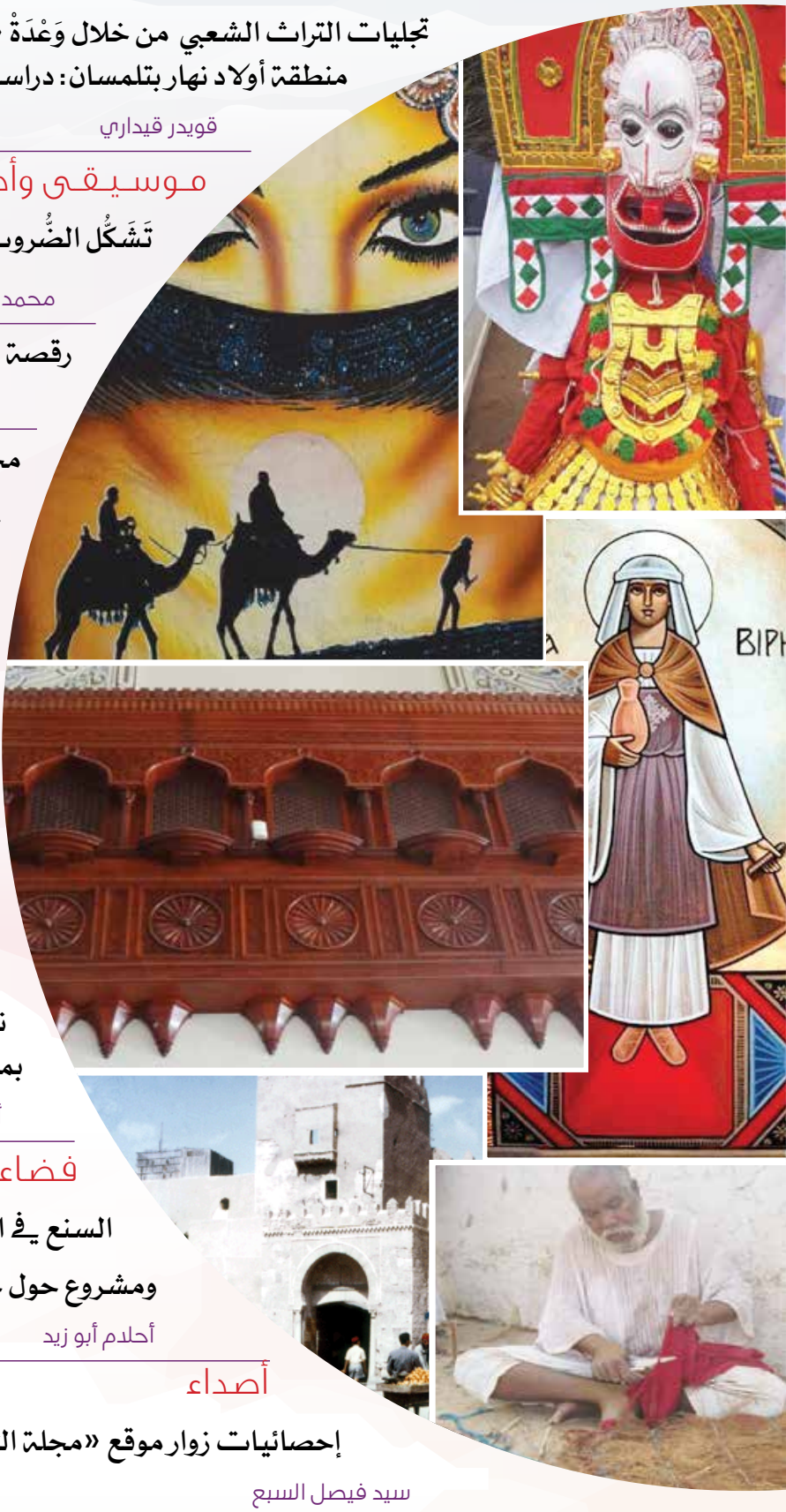
216

أصداء

إحصائيات زوار موقع «مجلة الثقافة الشعبية»

سيد فيصل السبع

228



الغلاف الأمامي

يخرج منتصرا .. رغم الهزيمة

لا شك بأن وقوع الإنسان تحت براثن الوباء من جديد أصبح ورطة محيّرة، خصوصاً وأن هذا العالم بالكاد تقع أقدامه على عتبات قرن تخطى بعلومه ومنجزات تقنياته الرقمية كل التصورات، إلاّ أن هذا العالم بأسره وقف عاجزاً مذهولاً أمام فيروس ضئيل الحجم قلَب كل موازين حياته، وقد حار في وقف زحفه لحصد مئات آلاف البشر دون هوادة.

وفي خضم مقاومة هذا الوباء، حاول الإنسان بكل ما أوتي من الممكنات، اتقاء الإصابة أمام عجزه الراهن عن اكتشاف لقاح مضاد يوقف زحف الوباء أو الحد من انتشاره .. حاول تسيير الأمور بإرادته العجيبة في حب الحياة. وفي أغلب البلدان تكاتفت الشعوب مع حكوماتها وأظهرت جنودا شجعان في الخنادق الأمامية للمقاومة، صنعوا بطولات إنسانية.

صحيح تعطلت حركة السفر، ومُنيت السياحة بنكسة، وصحيح تم ضرب الأسواق، ومُني الاقتصاد بخسائر فادحة، وتحمّلت الحكومات أعباء السحب من مدخرات أجيالها، إلا أن الاحترازات الرسمية المشددة لم تُوقف عقد الاجتماعات الرسمية والأهلية الملحة باستخدام تقنيات التخاطب عن بعد، كما أن المباريات ما لبثت أن أقيمت حتى بدون جمهور بهتافات وتصفيق حي، وتم التحايل على العديد من الأمور، بين فتح وإغلاق وبين حجر وتباعد وحضر تجول متقطع.

مهرجانات الفنون الشعبية الموسمية التي تقيمها المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV المعلن عنها مسبقا والتي تنتظرها شعوب محبة للفرح والرقص والغناء .. منظمون وموسيقيون وراقصون وطبول ومعازف وأزياء شباب وكهول يتحينون فرصة المهرجانات للانطلاق والتعبير عما يتوق إليه الإنسان من فرح وما يختزنه من أمل وجمال.. كان لا بد من أن ينتصر كل ذلك رغم الشعور بالهزيمة.

صحيح بعض المهرجانات ترددت في تأجيل موعد بدئها المعتاد، إلاّ أن أغلب المهرجانات أصرّت على أن تقيم احتفالاتها بالبث المباشر عبر القنوات المتلفزة، وبعضها ظل ينتظر أن يتغير الحال وأن ينتصر ما بداخل الإنسان من أمل.

في الصورة على غلافنا الأول وجهين باسمين لفتاتين بعمر الزهور الرائعة حوليهما جاءتا في بهجة الدعوة لمهرجان «موجات أوهريد» الذي سيقام للمرة الحادية عشرة خلال الفترة 11 - 14 يوليو 2020. و«أوهريد» مدينة خالدة تقع على تلة سحرية بجمهورية مقدونيا الواقعة في الجنوب الشرقي للقارة الأوربية شمال اليونان. تربط مدينة «أوهريد» العصور القديمة بالعصر الحديث، كانت حية منذ 2400 سنة، تتميز بوجود 365 كنيسة، واحدة لكل يوم من أيام السنة، ويشار إليها بالقدس المقدونية. وهي مركز ثقافي وروحي وسياحي مدرج على قائمة التراث العالمي لمنظمة اليونسكو منذ 1980.

الجميل في معنى الدعوة التي حملت هذه الصورة المشرقة إلينا هو الإلحاح على التفاؤل بزوال غمة الوباء، وبأن الإنسان سيخرج منتصرا في القريب ليقيم المهرجانات .. لتظل ابتسامات الصبايا في الصميم.

علي يعقوب

Image by: official photograph during the International Folk and Dance festival Ohrid Waves 2019 which was in July 2019.

الغلاف الخلفي

فنون الفروسية المغربية بين الاحتفالية والدلالات الرمزية

عدسة: علي القميش

«التبوريدة» وهي «الفروسية المغربية التقليدية»، التي تحولت من صورة للفارس والجهاد بالمغرب ضد الغزاة، إلى طقوس احتفالية شعبية تنعش الذاكرة الشعبية عبر الفرجة الفنية المصاحبة بالألبسة الجميلة والشعبية التي تحتاج إلى دراسات أنثروبولوجية واجتماعية لتحليل أشكالها الثقافية والسيميولوجية بكل محمولاتها الدلالية الرمزية. فالذين يملكون الخيول والفرسان لهم تقدير خاص رغم الحضور الفني الاحتفالي وغياب الجهاد ضد الغزاة. وللرمزية قيمتها وقوتها في ترميم الذاكرة والمصالحة مع محمولاتها. وللمتبقي من محمول الماضي مسميات تصاحب هذه الطقوس الجميلة بألوانها وشكلها «العسكري»: فـ«السربة» مجموعة محدودة من «الفرسان» والخيول لاتقل عن أحد عشر فارس ولا تزيد عن خمسة عشر، ويتقدمها أويتوسطها «المقدم» أو«العلاّم»: مسمى لخبرته وتعليمه للفرسان وتدريب الجياد، وهو الرمز الذي تأتمر بأمره، ويتبع الجميع أوامره بإطلاق النار دفعة واحدة؛ في اتجاه السماء أو الأرض في زمن غاب فيها العدو الغاصب تاريخيا وحضرت ذاكراته المؤلمة، وتمتد تسمية «التَّبُوريدَة» تاريخيا إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وهي مشتقة من «البارود» الذي يراد به المادة المستعملة في طلقات النار. ويمكن للمجموعات أن تصل إلى حدود مئة فارس. وللرمزية استمرارها العميق في سميولوجية حربية تتوحد فيها ألبسة الفرسان وأحذيتهم الحربية، كما تمارس طقوس «الهدة» وهي التحية العسكرية، فضلا عن حركة البنادق التي تتوحد في «الطلقة»، ولا تتقدم مجموعات الفرسان إلا داخل طقوس وأدعية بنصر مازالت مضامينه حاضرة دون محمول دلالي حقيقي. بل أكثر من ذلك إن دلالات التوجه لله طلبا لهذا النصر مازالت حاضرة بقوة، حيث يحمل الفرسان المصاحف الصغيرة و«دليل الخيرات» الذي كانت مناطق المغرب تتبرك به.

وقد ذهب الأستاذ الدكتور علال ركوك ممثل المنظمة الدولية للفن الشعبي بالرباط رحمه الله إلى القول

أن هذا الاهتمام بالفروسية أفرزته جملة معطيات تاريخية، حيث كان فرسان قبائل المغرب حماة لثرواته، وهي قضية أثارتها المصادر القديمة من قبيل كتاب «إتحاف أعلام الناس» لابن زيدان السجلماسين، الذي أكد على الاهتمام التاريخي للمغاربة بالفرس والفروسية. باعتبارها أحد فنون الحرب والدفاع، وهي اليوم طقوس احتفالية شعبية لدى القبائل، تفخر فيها بالخيول العربية والأمازيغية وتنعش بها الذاكرة في كل الاحتفالات التي تحمل دلالات المجد القديم دون أن تفك رموز هذه الثنائية: فرحة الاحتفال في فنون شعبية، وفرحة الذاكرة التي حملت أمجاد الانتصار على الغزاة.

محمد جودات

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500086b/f36.image

آفـــاق

أوروبيانا :
توثيق إلكتروني للتراث الأوروبي 12

أ. الطيب ولد العروسي - فرنسا

أوروبيانا : توثيق إلكتروني للتراث الأوروبي

استهلال:

أوروبيانا مكتبة رقمية أوروبية وُلِدَتْ في العام 2008 بفضل سعي المفوضية الأوروبية وجهود المتعاونين معها. تضم أوروبيانا المصادر الرقمية لجميع المؤسسات الثقافية في دول الاتحاد الأوروبي السبع والعشرين. ويبلغ عدد العناوين الرقمية المتوافرة فيها 53 مليون عنواناً. وهي الأنموذج الأمثل في مجال توثيق التراث الغربي لأنها استطاعت أن توحد جهود القائمين على هذا التراث في بلدان الاتحاد الأوروبي كافّة، على الرغم من اختلاف لغاتها[1] وعاداتها؛ فقد استطاعت إنجاز مشروع ضخم خُصِّصت له مبالغ طائلة وأحرِز نجاحاً باهراً، فكيف تمّ إنجاز هذا المشروع ؟ وما هي أهدافه؟ وكيف استطاع القَيّمون عليه تخطي الصعوبات اللغوية والمادية لبناء هذه المكتبة الأوروبية النموذجية؟ وما هي المراحل التي مر بها؟ هذه الأسئلة وغيرها

سنجيب عنها عبْر المحاور التالية:

1. بداية مشروع أوروبيانا
2. أهداف مكتبة أوروبيانا
3. تمويل مكتبة أوروبيانا
4. الجانب القانوني المسير لأوروبيانا
5. الأرصدة المكونة لأوروبيا
6. التواصل التقني بين المكتبات والمؤسسات المكوّنة للأوروبيانا
7. آفاق وتطلعات القائمين على مكتبة أوروبيانا
   - المستفيدون من مكتبة أوروبيانا
   - هل توجد أرصدة عربية أو حول العالم العربي في أوروبيانا؟
8. خاتمة

الخطوات الأولى في المشروع:

مع انتشار المكتبات الرقمية في العالم، ومع الغزو المهول الذي عرفه مشروع «مكتبة غوغل» الأمريكي للكتاب، الذي انطلق في بناء مشاريع واتفاقيات تعاون مع مكتبات عالمية، من ضمنها مكتبات فرنسية مثل مكتبة مدينة ليون[2]، ومع مكتبات أوروبية، جعلت غوغل يزحف إلى أرصدتها ليرقمنها. في مواجهة هذا الغزو، حرص وزراء الثقافة الأوروبيون على حماية تراثهم المشترك، فوضعوا خطة لإنشاء مكتبة رقمية أوروبية عام 2004، بإيعاز من رئيس الجمهورية الفرنسية جاك شيراك ورئيس إسبانيا والبرتغال وشركائهم الآخرين في أوروبا، الذين كان يقلقهم زحف غوغل على تراثهم من جهة أولى، واستيلاء غوغل على الثقافة الرقمية من جهة ثانية.

في هذا الصدد أكد جون- نويل جونـاني *Jean-Noël Jeanneney*، مدير المكتبة الوطنية الفرنسية السابق، متسلّحاً بقولةٍ شهيرةٍ للرئيس الفرنسي الراحل شارل ديغول: «السوق ليست أعلى من الوطن والدولة، بل الدولة والوطن هما اللذان يتحكمان في السوق»[3]، أنّ ما يهم غوغل هو رقمنة «المحتويات باللغة الإنجليزية غير مبالٍ بالمادة السادسة من إعلان اليونسكو التي تنص على تعدد الثقافات وحرية الرأي، وتعدد وسائل الإعلام، والمساواة في التعبير الفني، والمعرفة العلمية والتقنية، بما فيها تلك المتوافرة على شكل رقمي، وإتاحة وسائل التعبير والنشر لكل الثقافات»[4]. وفي هذا التأكيد موقفٌ نقديٌّ واضح تجاه هيمنة غوغل، وهو موقف يعكس قلق معظم مسؤولي المكتبات الوطنية الأوروبية.

مشروع أوروبيانا هو مشروع أوروبي موحّد أسهمت فيه كل الدول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي[5]. وقد أقرّت المفوضية الأوروبية بأن مبادرة غوغل في مشروع الكتاب، دفعت الدول الأوروبية إلى التساؤل عن مصير تراثها. ولعبت المكتبة الوطنية الفرنسية دورا مهما في تنشيط المشروع الذي انطلق سنة 2006، على حدّ قول مديرها السابق جوناني: «بدأ يظهر جليا أن بداية المشروع وانطلاقه ومواصلته في العام 2006، شجّع على وضع محتويات مئات آلاف الكتب على الأنترنيت، وكذلك محتويات الصحف والمجلات في جميع بلدان قارتنا، من أجل رقمنتها ونشرها وتوزيعها[6].

وفي سنة 2007 وبمناسبة معرض الكتاب الفرنسي، قدمت المكتبة الوطنية الفرنسية مشروعا مجسدا لموقع المكتبة الرقمية الأوروبية التي حملت اسم «أوروبيانا». ومنذ بدء المشروع، تمّ جمْعُ 12000 وثيقة خالية من الحقوق، على شكل البحث الضوئي، منها 7000 كتاب هي من أصل رصيد المكتبة الوطنية الفرنسية من موقع «غاليكا»[7]، والباقي من «مكتبة هنغاريا الوطنية، والمكتبة الوطنية البرتغالية»[8]. لذا فإن المسؤولين الأوروبيين وحّدوا جهودهم في سبيل تشييد مكتبة رقمية أوروبية تحفظ ذاكرتهم الجماعية وتصونها. على أن ثمّةَ فرقٌ كبير في طبيعة مشروعهم الموجه أساساً «للمنفعة العامة، وليس له أي غرض ربحي»[9]، فدور هذه المكتبة - كما يؤكد القيّمون عليها - هو «تشجيع العلم ونشر الثقافة والمعرفة مجاناً ومن دون

تمييز، خلافا لمشروع «غوغل بوك» الذي بدأ مجاناً ثم تحول إلى مشروع تجاري ضخم يدر على أصحابه ملايين الدولارات بعدما وقّع مسؤولو محرك البحث الأمريكي عقدا مع جمعية الناشرين الأمريكيين (guide) بقيمة 126 مليون دولار لبيع مؤلفاتهم على الشبكة»[10].

انطلاقا من هذه المعطيات وغيرها، كان هناك ما يبرّر خشيةَ الأوروبيين من مشروع غوغل، وكان لزاماً عليهم أن يعملوا على إيجاد صيغة لحفظ تراثهم خوفاً من أن يعبث به غوغل كما يشاء، من دون أن يكون لهم في ذلك رأيٌ ولا قرار. ولذا فقد نفّذ الأوروبيون مشروعهم التعاوني في إنشاء مكتبة ثرية وغنية بتراثها المتنوع، فأرادوا أن يتولّوا رقمنته وإنجازه بأنفسهم، وألّا يتركوا الآخرين يقومون به بالنيابة عنهم، فعملوا على وضْع خطة تضمن نجاح هذا العمل، «مخطط كامل شمل جميع المراحل، من أخذ التطور التقني بالحسبان، من دون إغفال الجانب الإنساني، في رقمنة الكتب، إلى منح التقدم في البحث العلمي، وإيجاد تعاون تقني بين الدول الأوروبية المساهمة في هذا المشروع الذي خطى خطوات جبارة»[11].

أهداف أوروبينا:

وضع المخطط أهدافاً واضحة لمشروع أوروبيانا، تتلخّص في تقديم الإرث الثقافي والتاريخي المشترك لدول هذه القارة التي خاضت حروباً مريرةً فيما بينها، مثل الحربين العالميتين، فنتج عن ذلك كم هائل من محفوظات الأرشيفات والكتابات والأفلام والصور التي تشهد وتؤرخ للمعطيات التاريخية والثقافية والسياسية والفنية والفكرية والفولكلورية والتراثية، لهذه الدول.

بدأ التحضير للمشروع على مراحل، فتم الاتفاق في أوّل الأمر، على إعداده ودراسته من قبل المكتبات الوطنية الأوروبية لسبعة وعشرين دولة، في العام 2006، بالاعتماد على بوابة «المكتبات الأوروبية». وفي السنة التالية تمّ إيجاد صيغة للتعاون وفي تمويل المشروع ورسم أهدافه على المَدَيات القريبة والمتوسطة والبعيدة، فاتُّفِقَ على رقمنة مليوني كتاب ووضعها في متناوَل المستفيدين، بحلول العام 2008. وفي العام 2010 تمت رقمنة أربعة عشر مليون كتاب، مع إلحاق محتويات إضافية كالصور والأرشيف. وفي العام التالي بلغ عدد المحتويات المرقمنة تسع عشرة مليون وثيقة. وجرى الاتفاق على أن يصل العدد إلى ثلاثين مليون وثيقة بحلول العام 2015، ورقمنة القسم الأعظم من التراث الغربي بنهاية سنة 2025.

فاجأ التقدم العملي والعلمي حتى القيّمين على المشروع، إذ انضمّ إليه وشارك فيه وسانده أكثر من ألف وخمسمائة مؤسسة ثقافية أوروبية. ثم بعد تدشين البوابة وافتتاح خط التواصل مع أوروبيانا، حصلت على خمسة عشر مليون مادة من مكتبات وأرشيفات ومتاحف أوروبا، التي دعمت المشروع والتحقت به»[12].

تركّزت الجهود في البداية على تطوير التقنيات الرقمية والاستفادة من الخبرات الأوروبية المختلفة، فكل الدول أوروبية دخلت عالم الرقمنة وقطعت فيه أشواطاً بعيدة، فدعمت المشروع بدراسات واستشارات وبلجنة «العقلاء» سهرت على المعطيات اللغوية واللسانية والتقنية والقانونية للسير بالمشروع بخطى ثابتة وموضوعية. جرى التدشين الفعلي لموقع أوروبيانا في شهر نوفمبر 2008، لكن الفترة التجريبية مُدِّدَت بسبب وجود مشكلات تقنية منذ الساعات الأولى من افتتاح الموقع. ومع أن الدخول إلى الموقع قُدِّر بأكثر من عشرة ملايين مستفيد في الساعة، في حين كان ينتظر أن يكون العدد أربعة ملايين فقط، فقد جرى تأجيل الانطلاقة الحقيقية للموقع إلى العام 2010، لاسيّما أن ميثاق المكتبة ينص على الهدف التالي: «إنشاء تراث ثقافي أوروبي متعدد اللغات، على شكل مرقمن يُتيح الوصول إليه عبر الأنترنيت، ومجاناً بالنسبة إلى الكتب الخالصة من الحقوق»[13].

تجدر الإشارة إلى أن هذه المكتبة متوافرة بثلاثة وعشرين لغة أوروبية أساسية للاتحاد الأوروبي، ضمن بوابة متعددة التخصصات، وما بين المؤسسات التي تضمن الوصول إلى جمهور واسع وطنياً وأوروبياً ودولياً.

② الحرب العالمية الأولى

كما جعلت أوروبيانا من أهدافها جرد الكتب والوثائق الاصلية التي لا زالت في «حوزة الأشخاص والخاصة بالفترة من 1914 إلى 1918 لرقمنتها وتوفيرها وتقديمها على موقعها، وهو مشروع يحتوي على أكثر من أربعمائة ألف وثيقة أصلية وخاصة بالحرب العالمية الأولى»[14].

هدف المكتبة الأساس الثقافي هذا، حثّ عليه مجموعة من رؤساء المؤسسات الفرنسية الكبرى مثل المكتبة الوطنية الفرنسية، والقصر الكبير، ومتحف اللوفر ومركز جورج بومبيدو، حيث نشرت هذه المؤسسات نصاً بعنوان «أوروبا والرقمنة: لا ننسَ الثقافة»، «بوصفنا مسؤولين عن مؤسسات ثقافية وطنية، نرى أن من واجبنا التمسّك بمشروع أوروبيانا الثقافي، الذي يرمز إلى التعدد الثقافي في قارتنا، وإلى الثروة التي لا تنفد من إرثها وعظمة إبداعها الرائع. في وقت يتساءل فيه مواطنونا حول ماهية أوروبا، علينا أن نحفظ للثقافة المكانة التي تليق بها، في مشروع أكثر حيوية من أي وقت مضى»[15].

ولئن دلّت هذه الرسالة الموجهة إلى وزيرة الثقافة ومن خلالها إلى رئيس الجمهورية الفرنسية، على شيء، فهي تدلّ على مدى تعلّق مسؤولي المؤسسات الثقافية، ونعلّق سائر المساهمين في مشروع أوروبيانا، بتعزيز وتقوية واهمية الجانب الثقافي لهذا المشروع الاستثنائي الذي يعتبر تحديا وواجبا كبيرين، ويهدف إلى جمع الكنوز الثقافية المرقمنة للمكتبات والمتاحف ومراكز الأرشيف للدول السبع والعشرين المكونة للوحدة الأوروبية. وهذا ما أكدته فيفيان رودينغ *Viviane Reding* عضو الاتحاد الأوروبي، والمكلفة بمجتمع المعلومات والإعلام حينما قالت: «تمنحنا أوروبيانا رحلة في الزمان وعبور الحدود... وتصل الأشخاص بتاريخهم... أوروبيانا تعدد ثقافي أوروبي يُتيح الوقوف في وجه العملاق الأمريكي غوغل»[16]، وهي تسمح بالاكتشاف وتقاسم الإمكانيات والسفر بين مجموعات الموروث الثقافي الأوروبي للمكتبات والمؤسسات الثقافية والأرشيف والمتاحف ومؤسسات السمعي البصري والصور والحصص التلفزيونية والإذاعية والتسجيلات الصوتية مرورا بأرشيف الأخبار التلفزيونية[17].

استطاعت أوروبيانا منذ بداية العام 2016 أن «تتيح الوصول إلى أكثر من ثمانية وأربعين مادة (نصوص، صور، صوت، أفلام، أرشيف تراثي، فولكلوري»[18]، هذه المشاريع والاهداف المهمة تحتاج إلى أموال ضخمة، فكيف

تـم تمويل هـذا المشـروع الضخم الـذي يحتـاج إلى مبالغ طائلة؟ وما هي الإمكانيات المرسـومة لمواصلة العمل على هذا المشـروع الطمـوح في ظل التطور التقني السـريع؟

تمويل أوروبيانا:

رُصِـد لمشـروع أوروبيانا أكـثر من 250 مليـون يورو، صُرِفـت علـى مراحـل: المرحلـة التجريبيـة (2005 - 2008)، تلتهـا مرحلـة التركـيز على تطويـر التقنيات الرقميـة، وهي المرحلة الـتي تتطلب أمـوالا باهظة تجعل المشـروع في مسـتوى التحديات ومتطلباتهـا، فهو تجربة فريـدة مـن نوعهـا تمنـح آفاقـا اقتصاديـة جديـدة في مجـال الاتصال الرقـمي، غايتـه المنفعة العامـة. وعليه فـإن تمويل أوروبيانا يخضع إلى مسـاهمة أعضـاء الاتحاد الأوروبي ووزارات الثقافـة للبلدان الأعضـاء، حيث يتولّى كل بلـد رقمنة الآثـار الخاصة بـه، وتحميلها علـى موقع أوروبيانـا. غـير أن التمويل لـم يكن في الحجـم المطلوب علـى المسـتوى الأوروبي والمحلي في كل دولـة. وقد أعلنت المفوضيـة الأوروبية، على لسـان فيفيـان ريدينغ المكلفة بشـؤون الإعـلام ومجتمع المعلومـة، أنها رصـدت 120 مليون يورو لدعم المشـروع في الفـترة الواقعة بين 2009 و2010. لكـن هـذا المبلـغ أثار اسـتياء بعـض المهتمين الذيـن رأوه دون المطلوب. وقد اعترفـت ريدينغ، الفخورة بأوربيانـا، بالصعوبات الـتي واجهت المشـروع»[19]، الذي جاء في إطـار تحديات ثقافيـة كبيرة، وخاصـة في مواجهة خدمة غوغل «الاسـتفزازية» Google books، وعليه فـإن الـدول الأعضاء حاولـت تجـاوز هذه الإشـكاليات وطالبت بالـتزام كل دولة دفْع مسـتحقاتها بشـكل دائم ومسـتمر. وتبقى فرنسـا أكبر دولة ممولة للمشروع تليها ألمانيـا. وظلت مسـاهمات بعض الـدول قليلة، في حين أن فرنسـا تبوّأت المركـز الأول بمبلغ مائـتي ألف يورو عام 2008 ومائة ألـف يورو سـنة 2011»[20].

ومـع ذلـك، «تتقـدّم رقمنـة الـتراث الأوروبي بوتيرة متفاوتـة بين الـدول الأعضـاء في الاتحـاد الاوروبي، حيث الماليـة العامـة تتراجـع في كل هـذه الـدول، ممـا يؤدّي في كثـير مـن الأحيـان إلى اتخاذ تدابـير لتشـجيع التكامل بـين التمويـل العـام والخاص وفقـا لتوصيـات «لجنة حكمـاء» الاتحـاد الأوروبي. وترى هذه اللجنـة أنه «ما زال أمامنـا عملٌ كثير يتعـيّن القيام به لجعل الـتراث الأوروبي المشـترك في متناول أكبر عدد ممكن، وبشـكل أفضل، مع تطوير الخدمـات التي تلـبي تطلعـات مواطنينا»[21].

طلبـت المؤسسـات الفرنسـية في ضـوء المفاوضات بشـأن الميزانية، بعـد العـام 2013، بأن تكـون «ميزانية الاتحـاد الأوربي داعمـة علـى الـدوام لأعمـال مؤسسـة أوروبيانا، كجـزء من تمويل محـدد.»[22]. ومنذ ذلك العام والاتحـاد الأوروبي يحرص علـى تمويل المشـروع حتى من قبل المؤسسـات سـواء كانـت من القطـاع العـام أم من القطـاع الخاص. كمـا طالبت «لجنة الحكمـاء» الدول الأعضـاء بالسـخاء في تقديم المسـاعدات لتوفير المسـح الضـوئي لأوروبيانـا المجاني»[23].

الجانب القانوني المسيِّر لأوروبيانا:

يتطلـب مشـروع بهـذه الضخامـة وبهـذا الطموح تسـييراً قانونيـاً واضـح المعالـم، نظـراً إلى أنّ لـكل دولة مـن دول الاتحـاد الأوروبي قوانينهـا الخاصـة والمختلفة. ومن أجـل اتخاذ تدابـير توحّد الرؤيـة القانونية لمشـروع أوروبيانـا تمّ التعمق في دراسـتها، ولاسـيّما بعد العاصفة الإعلاميـة الـتي أثارهـا غوغـل الأمريكـي، حينمـا راح يَعِد النـاس والحكومـات برقمنـة المحتويـات الثقافية ليضعهـا في متنـاول العالم أجمـع. غير أن رجـال القانون الأوروبيـين اكتشـفوا بـأن القانـون الأمريكـي يسـمح لغوغـل بذلـك، وإنْ إلى حـد مـا، لأنـه لا يأخـذ بشـكل صادق حقوق المؤلفـين والمحتويات المرقمنـة؛ ولأن نهجه ربحي أكـثر مما هـو ثقافي. وقـد أثار هـذا الموضـوع كثيراً من الاحتجاجات والانفعـالات وردود الفعـل، ومنها الردّ بإنشـاء مشـروع أوروبيانا كمكتبة رقمية مجانية. وعليه فـإن الأوروبيين بعد مناقشـات مسـتفيضة ودراسـات دقيقـة، وبعـد الاعتمـاد علـى رجـال قانـون وضعـوا «ميثاقا» يسـيّر هـذه المكتبة مراعين فيـه خصائص كل بلـد أوروبي ومطالبه الخاصة. فكان علـى أوروبيانا احترام «حقـوق الملكية الفكريـة، بما في ذلك حقـوق الفنانين».

ويشدّد أعضاء البرلمان الأوروبي على ضرورة الحفاظ على سلامة الأعمال لتكون لجنة أوروبيانا قادرة على اقتراح المصنفات المحمية بموجب حقوق المؤلف، وكذلك أعمال الطباعة والأعمال الثقافية التي تُسمى بـ«اليتيمة» ولا تُعرَف أسماء مؤلفيها؛ فقد طُلِب من «أعضاء البرلمان الأوروبي والمفوضية الأوروبية» وضع اقتراح تشريعي بشأن رقمنة وحفظ ونشر المصنفات اليتيمة التي من شأنها وضع حد لحالة عدم اليقين القانوني الحالي ووضع قاعدة بيانات أوروبية لهذه الأعمال»[24]. وهذا يعكس وعي الساهرين على مشروع أوروبيانا، وحرصهم على حقوق المؤلف، وسهرهم على إيجاد جانب تشريعي يسير المكتبة ويأخذ بعين الاعتبار التطورات التقنية وانعكاساتها على الجانب التشريعي بشكل موضوعي.

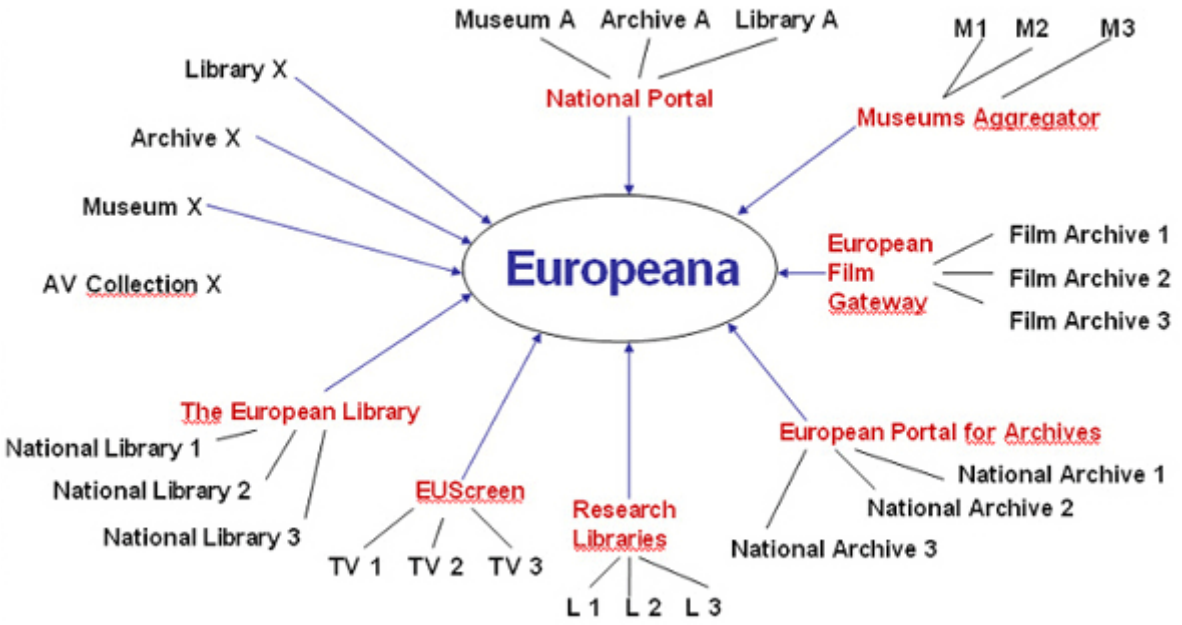
تقدم الرقمنة فرصة فريدة لمنح المحتوى التراثي الثقافي حياة جديدة، بعدما وضعته في متناول المجال العام، وأضْفت عليه شكلاً جديداً يتكيف مع وضعه القانوني، لأنه يتيح إعادة استخدامه في ظروف متاحة للجميع. لذا، بعد افتتاح أوروبيانا بسنة واحدة، بات «من الواضح أن المكتبة الرقمية الأوروبية الغنية بأكثر من 15 مليون محتوى من المكتبات ودور المحفوظات والمتاحف في أوروبا، نفذت عدة مشاريع تتيح الحفاظ على الطبيعة المفتوحة للمجال العام برقمنته والافراج عن حقوق المحتوى والبيانات الوصفية»[25]. فمحرك البحث «يسمح بالولوج إلى النص، والحواشي، وترتيب النتائج، والبحث المتقدم». من هذا المنطلق، فإن المكتبات والمؤسسات المشاركة أو الملتحقة بأوروبيانا مطالبة بالالتزام بعدد معين من المعايير الفنية والقانونية. وعلى رأسها «الترخيص CCO [26] الذي له تأثير بالغ، لأنه يؤدي إلى التخلي الكامل عن الحقوق، بأنواعها كافّة (حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والحق في قاعدة البيانات، وقانون العلامات التجارية وقانون البيانات العامة، وما إلى ذلك). وفيما يتعلق بالمعلومات، فأول شيء هو معرفة قواعد البيانات الصحيحة، وحق البيانات العامة. وهذا الترخيص يحترم مبادئ البيانات المفتوحة، حيث أعلنت أوروبيانا عزمَها على الدخول في برنامج البيانات المفتوح الذي سوف يلعب دورا رئيسيا في تطوير الويب الدلالي»[27]، وقد تم الاتفاق في شهر أبريل 2010 على أن تلتزم أوروبيانا نصاً على شكل «ميثاق» للمجال العام، يشدد على أن رقمنة الآثار الموجودة في الحقل العام لا تنشئ حقوقا إضافية، لان هذه المحتويات المتوفرة على شكل رقمي، لا تؤدّي بعد رقمنتها، إلى حقوق إضافية. وقد وقّع مسؤولو أوروبيانا في الدول السبع والعشرين على اتفاقية قانونية تسيّر عملية رقمنة المحتويات الثقافية وجعلها في الحقل العام عبر موقع مكتبة أوروبيانا، الذي نجد فيه إشارة إلى كل كتاب موجود في الحقل العام. ومع نظام المسح الضوئي يمكن للمستفيد البحث في النصوص وفي أخذ المعلومات بسرعة، كما يمكن نسخُ فقرة أو حواشي أو صور وما إلى ذلك.

تخضع مكتبة أوروبيانا الرقمية لرقابة المؤسسة الهولندية والمفوضية الأوروبية والتي يشرف عليها مجموعة من رجال القانون، والمختصين في مجال الرقمنة.

الأرصدة المكونة لا وروبيا:

تم الاتفاق في البداية على رقمنة الكتب الموجودة في الحقل العام، وأُسِّس لهذا الغرَض برنامجٌ باسم «الحاسب» يتيح، عبْرَ نافذة، مجموعةً من الأسئلة يُجاب عليها بذِكر عنوان الكتاب، وتاريخ النشر، وسنة وفاة الكاتب، الخ... يقدم هذا «الحاسب» كشفا قانونيا حسب نوعية المحتوى والقانون المتَّبَع في مكتبة البلد الذي يوجد فيه الكتاب، وهو إضافة نوعية متاحة على الحقل العام بترخيص من EUPI[28].

اتَّسع المشروع ليشمل الآثار ومقتنيات المتاحف والأرشيفات والصور والوسائل السمعبصرية والجرائد والمجلات والملفات الوثائقية، وكذلك الأرصدة النادرة مثل أعمال ومجموعات عمالقة الموسيقى الأوروبية وكتابها وفنانيها ومصوّريها. وهكذا تنوّعت الأرصدة وجعلت من أوروبيانا مكتبة متنوعة الوسائط واللغات (23 لغة) وتتميز بثراء أرصدتها المختلفة لتقدم



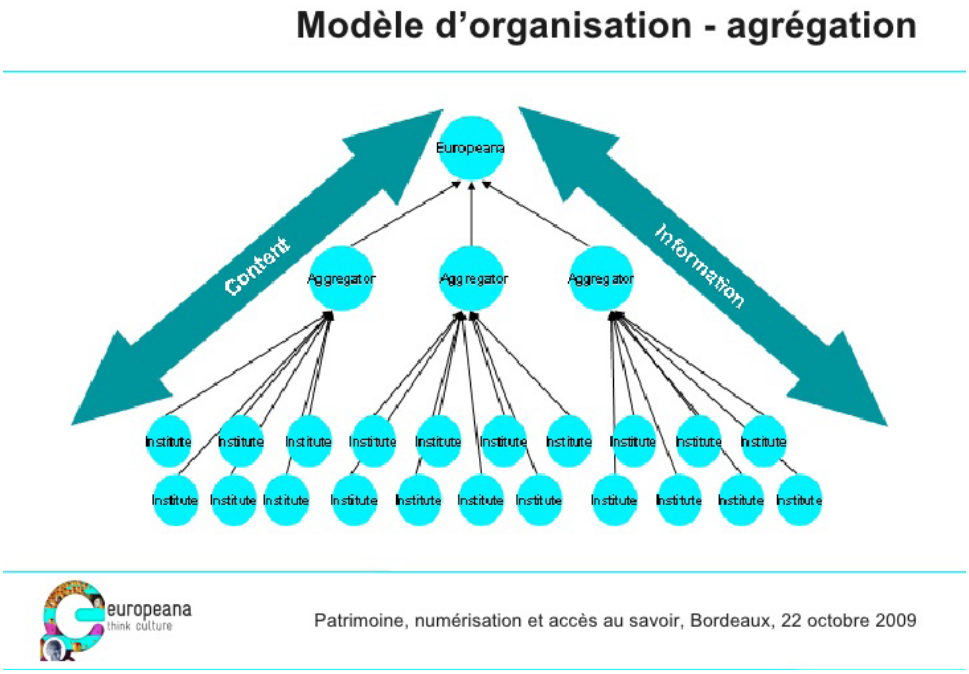
نموذج علاقات التواصل بين المكتبات الوطنية ومكتبة أوروبيانا

للمستفيد، مجاناً، بانوراما من الذاكرة الجماعية والتراث الثقافي والتاريخي الأوروبي. تحتوي المكتبة على 77 مليون كتاب، ولا يزال إثراء المكتبة بالكتب يتزايد كل يوم بأرصدة جديدة. وفيها 24 مليون ساعة لوثائق سمعية بصرية، و358 مليون صورة، و75 مليون أثر فني، و10 مليارات صفحة أرشيفية[29].

هذه الأرصدة تتيح للمستفيدين الغوص في عالم من الأرصدة الثرية الآتية من أكثر من 2200 مؤسسة أوروبية متنوعة الاختصاص، وقد التزمت جميعاً برقمنة آثارها المحفوظة بشكل تقليدي، لجعلها متاحة على الموقع وضمان «حمايتها على شكل رقمي متطور ضمن أجيال الرقمنة المستقبلية»[30]، أي مراعاة التطورات التقنية حفاظاً على الآثار التي تمت رقمنتها، وصَوْنها من التلف، وضمان وجودها المستمر الذي يتطلب متابعة يومية على عدة أبعاد: تطور الحاسوب وانعكاساته القانونية ومراعاة تطور البيئة الرقمية مما يسمح بمواصلة تقاسم ملايين المحتويات الرقمية والذي يفتح شبكة جديدة تكون في متناول جمهور الباحثين والمتعلمين. وهو جهد أوربي مشترك يتركنا نصل إلى مؤلفات فيكتور هوغو، أو إلى تسجيل قديم لإذاعة «بي بي سي»، أو ذخائر أخرى مثل أرشيف وكتب فترة القرون الوسطى، أو الحروب التي وقعت في أوروبا، أو إلى أغاني تراثية، أو قطع فنية نادرة، أو تراث شعبي، من موسيقى، ومسرح، ورسومات فنية قديمة، أو آثار لمواقع تراثية، تثمّن هذه الذاكرة الجماعية الأوروبية، وذلك بإيعاز من أوروبا بعد ان استعمرت بعض دولها مجموعة دول في العالم، فأرصدة المكتبة تقدم كل هذا التراث بمختلف صيغه وتعبيراته تتيحه للمستفيدين من مختلف دول العالم بشكل افتراضي.

التواصل التقني بين المكتبات والمؤسسات الأوروبية:

يُسيّر مكتبة أوروبيانا الرقمية «لجنة حكماء» تجتمع دوريا لمناقشة التطورات القانونية والمادية والإدارية للمكتبة، وتقوم بدراسة جميع المسائل المتصلة بالرهانات المرتبطة بالرقمنة، وبشأن شروط إمكانية الوصول إلى



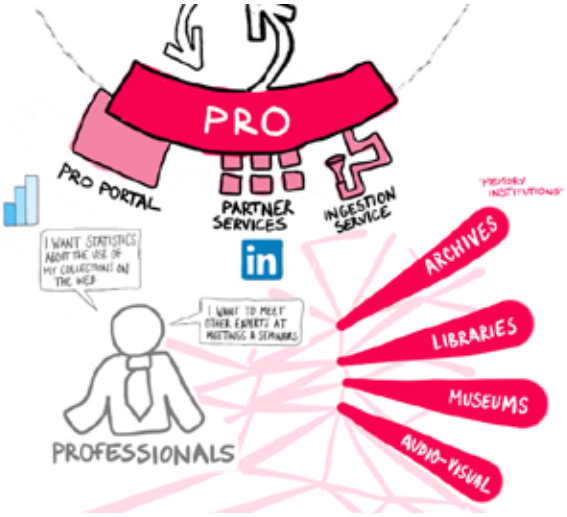
نموذج تنظيم قوة الإدماج

التراث الرقمي والمحافظة عليه، وعلى قضايا حق المؤلف. ويساعدها في ذلك أمناء المكتبات الوطنية الأوروبية في متابعة التطورات التقنية وأمور الفهرسة، وفي مراجعة الأعمال المنجزة أو التي في طور الإنجاز. كما يساعدها مهندسون في الإعلام الآلي ينسقون مع بقية الأعضاء لوضع الأعمال المرقمنة على موقع أوروبيانا في متناول المستفيدين، وفقاً للنموذج التالي الذي يُظهِر علاقات التواصل بين المكتبات الوطنية ومكتبة أوروبيانا.

تعمل المؤسسات المشاركة على إثراء المكتبة من الجانب التقني من أجل توفير الفضاء اللغوي للباحثين والمستفيدين حتى يصلوا إلى المواد التي يرغبون في الاطّلاع عليها، إذ يؤكد الدكتور نبيل علي، خبير المعلومات، بأن علاقة اللغة بالحاسب هي «علاقة منفعة متبادلة، فعلى جبهة اللغة يُستخدَم الحاسب حاليا لإقامة النماذج اللغوية وتحليل الفروع اللغوية المختلفة. ومن أمثلة تطبيقات الحاسب في مجال اللغويات الصرف الحاسوبي والنحو الحاسوبي والدلالة الحاسوبية والمعجمية الحاسوبية وعلم النفس اللغوي الحاسوبي»[31]. ويرى المفكّر نبيل علي أن «علماء الحاسب اقتبسوا، في تطويرهم للغات البرمجة، الكثيرَ من أسس اللغات الطبيعية. وهم يسعون بدأبٍ إلى التقريب بين هذه اللغات الاصطناعية واللغات الطبيعية بُغْيَةَ تسهيل التعامل مع الحاسب، من دون وسيط برمجي؛ فالهدف الأسمى لبرمجة الحاسب هو أن يتعامل الفرد معه مباشرة بلغته الطبيعية بدلا من اللغات الاصطناعية»[32]. ويتم هذا العمل بعد تحديد سياسة المعطيات وتنظيم المشاركين عبر رابط يدمج المشاريع الأوروبية، ويضعها في النهاية في متناول المستفيدين، على غرار نموذج تنظيم قوة الإدماج.

وهذا من بين الأسس التي تعتمدها المكتبات الرقمية في تقديم مادة متنوعة بلغات مختلفة مثل أوروبيانا. وانطلاقاً من هذا التطور، أثْرَت المكتبة الأوروبية مشروعها بمجموعة مشاريع إضافية موجَّهة إلى عالم البحث العلمي واقتراح خدمات جديدة. وتتوزع أوروبيانا على خمسة مواقع مختلفة: أوروبيانا (البوابة الثقافية)، أوروبيانا ريجيا *Europeana Regia* (المخطوطات في العصور الوسطى وعصر النهضة)، أوروبيانا الصحف (10 ملايين صفحة من الصحف الرقمية، بالنص الكامل)، أوروبيانا الأصوات

(الأصوات والموسيقى، وما إلى ذلك)، ومجموعات أوروبيانا الفريدة 1914-1918. وذلك بانتظار التحسينات اللازمة التي من شأنها أن تعطي في النهاية بعدا أوروبيا حقيقيا لهذا المشروع الثقافي الكبير[33].



كما عملت أوروبيانا على تحسين موقعها الذي أصبح على الشكل التالي:

إن النجاح الذي أحرزته أوروبيانا ناجمٌ عن تضافر الجهود من خلال الروابط التقنية التي أدّت، بعد تفكير مليٍّ وجهد متواصل، إلى إنجاز هذه المكتبة العملاقة. Europeana, la bibliothèque numérique européenne

آفاق مكتبة أوروبيانا وتطلُّعات القيّمين عليها

بعد النجاح اللافت الذي أحرزته أوروبيانا، أخذ القيّمون عليها يفكرون في انتهاج آفاق عملية جديدة أمام الباحثين في شتى المجالات الفكرية والعلمية والعلوم الإنسانية، وذلك عن طريق علاقة الحاسوب باللغة المتطورة على الدوام. وبحسب التقرير الصادر في شهر جانفي (كانون الثاني) 2016 «تحتوي أوروبيانا اليوم على 48838151 من الأعمال الفنية، والكتب، وأشرطة الفيديو والأصوات من المجموعات الرقمية الآتية من أكثر من 3300 مؤسسة أوروبية [34]، مثل المكتبة الوطنية الفرنسية، أو متحف اللوفر. وتعلن الصفحة الأساسية عن تحسين أدوات البحث، وإضافة معطيات جديدة للبحث عن الصور، مع الحفاظ على التركيز على أهمية اللون»[35].

طوّرت مكتبة أوروبيانا بوابة جديدة مخصصة للباحثين والأكاديميين تمّ إنجازها في العام 2012. وهي تُتيح الوصول إلى كل المحتويات الرقمية التي جمَعها مشروع أوروبيانا المكتبات: «تقدم هذه البوابة مجموعة واسعة من الخدمات المصمَّمة خصيصاً لتلبية احتياجات الباحثين. بالإضافة إلى كتلة من البيانات الببليوغرافية المتاحة بشكل طبيعي من خلال شبكة من المكتبات الوطنية. ولهذه الصيغة مجموعة مزايا في مجالات عدّة، كتقاسم الموارد (بين الأساتذة والطلاب، على سبيل المثال)، وقراءة القوائم، وفهرسة النص الكامل وتحديثه... كما أنها تسمح للباحث بأن يطَّلِع تلقائيا على إضافات و مجموعات تتَّصل ببحثه السابق». ما يعني أن أوروبيانا لم تبقَ في إطار تقديم المادة المرقمنة فحسب، بل طورت أدوات جديدة كاستجابة جزئية للتطور السريع، بوصفها مدخلا متعدد التخصصات ومشتركاً بين المؤسسات التي تسعى للوصول إلى أوسع جمهور. كما أنها توفّر للباحثين نوعية عمل راقية: «نحن نعرف من التجربة أن الباحثين سوف يكونوا أكثر متعة لتحسين أبحاثهم بدقة، واثقين من العثور على ما يريدون»[36]، بحسب تصريح أوبريه إيسكاند Aubéry *Escande* (المسؤول عن الإعلام وعن علاقة مكتبة أوروبيانا بالصحافة) يشدد فيه على «أهمية تحديد احتياجات الباحثين والأكاديميين بشكل صحيح قبل إطلاق البوابة الإلكترونية، والتي

سوف تكون قادرة على التكيف مع البيئة الرقمية، ومع أساليب عمل المستخدم. وذلك من خلال واجهات برمجة التطبيقات. إن قلب نشاط المكتبة الأوروبي أوروبيانا هو التجميع. ونحن لا نملك المحتوى، وإنما نحن نمنح حق الوصول؛ فما نحاول القيام به هو العثور على أفضل طريقة للوصول إلى تقديم الخدمات المناسبة إلى الجامعات الأوروبية في عموم أوروبا، ولكن إلى كل المهن أيضاً»[37].

إن نجاح المسؤولين عن أوروبيانا والمعاونين معهم في سائر القطاعات الثقافية والفكرية والتقنية، منحهم ثقة جعلتهم يطمحون إلى مشاريع أخرى ممكنة التحقيق في الواقع العملي بشكل حقيقي وملموس، كالمشروع المنتظَر إنجازه في العام المقبل 2020، هو الاهتمام بميدان التربية وإنشاء علاقة بين وزراء التربية ومشروع «إيدوتيك»، ما يسمح بشكل خاص للمعلمين والطلبة بمعرفة إلى إي مدى يستطيعون الذهاب في « تقاسم ونشر أعمالهم. فالبحث يسمح لهم بفرزٍ للنتائج، عبر البحث في النص والصورة والصوت والفيديو، والتحقّق من حقوق البحث (هل يمكن لي استخدامه؟) حسب البلد، من خلال اللغة، ومن خلال مؤسسة شريكة، أو عبر مجمع المحتويات»[38]، وقد تمّ ذلك بإنشاء موقع خاص بالمحتويات الرقمية ذات العلاقة مع التربية كما نرى في التصميم التالي:

وتواصل أوروبيانا العمل على إنشاء فضاء للإبداع، وتعمل على تقديم مقترحات لدراستها وتقييمها ماديا وقانونيا لتدخلها بعد ذلك إلى ميدان البرمجة.

1) جمهور المستفيدين من أوروبيانا:

جمهور واسع ومتنوع بتنوع المحمولات المرقمنة والمتوافرة على موقع المكتبة، وهي تطمح إلى أن يكون جمهورا واسعا وعريضاً يضمّ مختلف الشرائح الاجتماعية والثقافية فجمهور العامة يجد فيه علاوةً على التنوّع وسهولة الاستفادة وبساطة الوصول، يجد الترفيه أيضاً ولذة رؤية الكتاب والشعور به «عبر الشاشة»[39]. وجمهور المطّلعين والباحثين يجدون فيه المواد التي تساعدهم في أبحاثه. وأمناء المكتبات يجدون فيه كل ما يمكّنهم من «متابعة، تطور الرقمنة والاستفادة من الفهارس الذكية التي تعزز الاكتشاف في مجال علم المكتبات والتوثيق»[40]، فقد أدى إثراء أرصدة المكتبة بمحتويات جديدة إلى تنوّع الجمهور بتنوع الآثار المرقمنة، ليشمل الباحثين والطلاب والمعلمين والمؤرخين ورجال الفن والسينما الخ. إذ تسعى هذه المكتبة إلى تقديم جميع جوانب الآثار من المتاحف والمعارض والمكتبات والأرشيف الأوروبي. علاوة على اكتشاف التراث الأثري للعصر الحجري القديم مرورا بالعصور الأخرى وصولا إلى العصر الحديث، بما في ذلك التراث المنقول وغير المنقول، والمناظر الطبيعية الأثرية والمحفوظات الأثرية. كما تتيح مجموعة من المنحوتات من عصر النهضة إلى قائمة السرياليين، ومن فن النحت الروماني القديم إلى الفن المعاصر، تجعلك تستكشف الفنانين والأعمال الفنية من جميع أنحاء أوروبا. وعليه يمكن أن يفتخر المشرفون على مكتبه أوروبيانا بتقديم الماضي المشترك لأوروبا لبناء المستقبل بفضل العديد من مبادرات المقيمين عليها، لأنها كمشروع ملموس تقدم اكتشاف أو إعادة اكتشاف التراث الثقافي الأوروبي، ويحاول هذا المشروع أيضا إحياء ديناميكية الإبداع وتعزيز التعاون والشراكة بين البلدان الأوروبية في المجال الثقافي الذي يساعد في تثمين وتمتين هذا الفضاء السياسي والاقتصادي.

2) هل توجد في أوروبيان محتويات حول العالم العربي؟

هل توجد في أوروبيانا محتويات حول العالم العربي والإسلامي؟ الإجابة على هذا السؤال تقتضي فهم أهداف ومشاريع هذه المكتبة التي تقدم الإرث الثقافي لأوروبا، وهو إرث غني ومتداخل مع ثقافات وحضارات أخرى من ضمنها العالم العربي الإسلامي، وبالتالي فالتعريف به ليس من مهامها، بل تضع ما تمّت رقمنته في المكتبات الوطنية الأوروبية من كتب ومحتويات سقطت في الحقل العام، وما كتب أو حقّق أو رسم أو اقتني ويتناول العالم العربي، ومعظمه باللغات الأوروبية، وعلى مقدمها اللغة الإنجليزية ثم اللغة الفرنسية، نظرا إلى العلاقات السياسية والاقتصادية بين أوروبا والعالم العربي الإسلامي. ولا ننسَ أن فرنسا وانجلترا استعمرتا مناطق من هذا العالم ورصدتا لذلك أرشيفات وكتابات وأفلام وتحقيقيات صحفية. هذه المواد نجد بعضها متوافراً على موقع أوروبيانا، علاوةً على كتابات رحّالة عرب حول أوروبا، باللغتين الفرنسية والإنجليزية، تمت رقمنتها. باختصار ما هو متوفر على شكل رقمي في هذه المكتبة نابع من العلاقات الدبلوماسية الغربية العربية، ومن ضمن المعطيات التاريخية كمشاركة المغاربيين في الحربين العالميتين، أو المطامع الاستعمارية في مغرب العالم العربي ومشرقه.

فعند البحث تحت عنوان العالم العربي، على موقع أوروبينا، نجد أكثر من 500 كتاب، كما نجد مراجع شتّى في مجال الصورة، والفيديو، وآثار، ورسومات، ويعود معظم هذه المحتويات إلى فترات قديمة، وبلغات أوروبية متعددة موجودة ضمن مقتنيات المؤسسات المشاركة في هذه المكتبة التي يمكن تصفّحها على الموقع:

- http://www.europeana.eu/portal/fr/search?page=4&q

لم نجد أثراً للمؤسسات العربية الناشطة في الغرب كشريك لهذه المكتبة، ربما لأن ما تقدمه ما زال حديثا ولم يدخل في الحقل العام، وأن ما هو موجود لديهم من كتابات قديمة متوفرة في المكتبات الوطنية الغربية، فاستغنوا عن التعامل مع هذه المؤسسات العربية. وربما لأن هذه المؤسسات لم تعلن نيتها في العمل مع هذه المكتبات لكي تكون ضمن هذا المشروع الأوروبي الهادف إلى إيصال الموارد الببليوغرافية والرقمية الآتية من المكتبات الوطنية في أوروبا ومن المؤسسات الأوروبية المشاركة فيها.

خاتمة

تعتبر تجربة أوروبيانا من بين التجارب الناجحة، لأن المسؤولين عنها استطاعوا أن يقفوا في وجه زحف «غوغل» الأمريكي على محتوياتهم برقمنتها بطريقة ربحية، لا تمت بصلة إلى تطلع الأوروبيين الذين أرادوا توفير المحتويات للمستفيدين مجانا. فقد كان جون مونيه *Jean Monnet* رجل الأعمال والسياسي الفرنسي الذي قاد حركة توحيد أوروبا الغربية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي ولذا فقد لُقِّب بـ«أبو المجموعة الأوروبية») كان يقول: «لو أُعيد التفكير في بناء الوحدة الأوروبية لوَجَبَ علينا أن نبدأ بالثقافة»، لِما للثقافة من أهمية في التقريب بين الناس وخلق جسور التواصل والحوار وتبادل الأفكار. لقد غدت مكتبة أوروبيانا بمثابة مكتبة رقمية أوروبية، بعدما كانت مجرّد حلم تحقق بفضل تضافر جهود الأوروبيين جميعاً.

وبهذا الجهد المشترك أنتقل مشروع أوروبيانا من الحلم إلى اليقظة ووفر لجميع عشاق الفن اكتشاف مجموعة ضخمة من أكثر من 58 مليون وثيقة وجعل ثروات مئات المتاحف والمكتبات في مختلف بلدان المجتمع الأوروبي في متناول الجميع.

• الهوامش

1. خلافاً لما لوحدة اللغة والعادات والتقاليد في الدول العربية وفي التراث المشترك الذي يجمعها. هذه الوحدة يخونها غياب إرادة سياسية مشتركة ورؤية مستقبلية جامعة. وبذلك تتشتت الجهود العربية لتصبح الفرقة سيدة الموقف، على الرغم من التقدم التقني الذي يُلِحُّ في فرض الوحدة وتضافر الجهود العربية، وعلى الرغم من وعي كثير من الباحثين العرب، الذي يظهر ذلك جليا في توصياتهم المتكررة وفي اجتماعاتهم ومؤتمراتهم في كثير من المؤسسات العربية مثل الأليكسو، ومؤسسة الفكر العربي، ومجامع اللغة العربية، وبعض الجامعات العربية التي تخطو خطوات معتبرة في ميدان الرقمنة. لاسيّما أن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، اليونسكو، قد اعترفت بأن اللغة العربية تلقى اهتماما أوروبيا وعالميا، وتحتل المركز السادس كأكثر اللغات انتشارا في العالم.
2. تم إبرام اتفاقية بين غوغل ومكتبة مدينة ليون الفرنسية، التي تزخر بمحتويات ثرية تتركها تحتل المرتبة الثانية بعد المكتبة الوطنية الفرنسية، ومع مكتبات غربية سواء في بريطانيا أو سويسرا أو دول أوروبية أخرى.
3. Trois bibliothèques européennes face à Google : Aux origines de la bibliothèque numérique (1990–2010) de Caelle Béquet. – Paris ; école des chartes–2014, p, 207.
4. Trois bibliothèques européennes face à Google : Aux origines de la bibliothèque numérique (1990–2010) de Caelle Béquet. – Paris ; école des chartes–2014, p
5. هذا التضامن الأوروبي كان وليد رد فعل لدى المسؤولين الأوروبيين لوضع حد لغطرسة المحرك الأمريكي غوغل دفعهم في التفكير الجدي في بناء مشروع بديل ألا وهو مشروع أوروبيانا،
6. Quand Google défié l'Europe ? Plaidoyer pour un sursaut, de Jean– Noel Jeanneney. – Paris : mille et une nuits ; 3e édition – 2010, page 137
7. Gallica هو اسم موقع للمكتبة الرقمية النابع للمكتبة الوطنية الفرنسية ويعرف رواجا كبيرا نظرا للنجاح المنقطع النظير الذي يعرفه لدى الباحثين في فرنسا وأوروبا والعالم. وهو يقدم تجربة علمية وعملية نموذجية. بدأ العمل عليه في العام 1995 في ظروف البيئة الرقمية لذلك الوقت، حيث تمت رقمنة المحتويات على شكل صورة، مما جعل أنصار غوغل في الساحة الفرنسية يوجّهون سهام نقدهم لتلك المبادرة. لكن المكتبة الوطنية أفادت من تقدم آليات الرقمنة، ودخلت في قراءة النص عن طريق "المسح الضوئي"، وأعادت مراجعة الثمانين ألف كتاب التي تمت رقمنتها على شكل صورة.
8. موسوعة ويكيبيديا، على الرابط التالي: https://fr.wikipedia.org/wiki/Europeana
9. المرجع نفسه.
10. إطلاق أوروبيانا، أول مكتبة رقمية لكنوز التراث الأوروبي، أنيسة مخالدي.. أنظر الرابط:

– http://www.gazire.com/cms/news–action–show–id–282.htm

11. Quand Google défie l'Europe ? Plaidoyer pour un sursaut, de Jean– Noel Jeanneney. – Paris : mille et une nuits ; 3e édition – 2010, page 138
12. موسوعة ويكيبيديا الرابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Europeana
13. موسوعة ويكيبيديا الرابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Europeana
14. المرجع نفسه.
15. Le Monde, 15 juillet 2013
16. La bibliothèque numérique européenne "Europeana" est maintenant en ligne, note de Bruxelles du 20 novembre 2009
17. Ibid.
18. "ما هي أوروبيانا" مقالة بالفرنسية (Qu'est–ce qu'Europeana) منشورة على الانترنت:

– http://www.bnf.fr/fr/professionnels/cooperation_europeenne/a.europeana_tel_centre_impact.html

19. أوروبيانا، تراث القارة العجوز رقمياً، خضر سلامة، جريدة الأخبار بتاريخ الخميس 20 تشرين ثاني، 2008
20. Sur Europeana, voir le lien, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques–ministerielles/Industries–culturelles/Dossiers–thematiques2/Numerisation–des–contenus/Sur–Europeana
21. Le Monde, 15 juillet 2013.

22. Industries et cultures, voir le lien du ministre de la culture ; http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Industries-culturelles/Dossiers-thematiques2/Numerisation-des-contenus/Sur-Europeana
23. Ibid.
24. Europeana: élargir la médiathèque en ligne en respectant le droit d'auteur, voir le site parlement européen, http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?language=fr&type=IM-PRESS&reference=20100223IPR69351
25. Carnet de veille et de réflexion d'un juriste et bibliothécaire ; L'architecture juridique ouverte d'Europeana, voir lien ;

- Lhttps://scinfolex.com/2011/10/10/larchitecture-juridique-ouverte-deuropeana/

26. إ يسمح معيار cco للباحث أو القارئ بالوصول إلى المعلومة بسرعة ويعرف ما إن كان الكتاب متوفرا أم لا، ويحدد له مكان وجوده.
27. Carnet de veille et de réflexion d'un juriste et bibliothécaire ; L'architecture juridique ouverte d'Europeana, voir lien ;

- lhttps://scinfolex.com/2011/10/10/larchitecture-juridique-ouverte-deuropeana/

28. رمز يعني استشارة تجارية
29. موسوعة ويكيبيديا الرابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Europeana
30. نفس المرجع
31. الدكتور نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات: رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، الكويت، عالم المعرفة، 2001، ص 67.
32. الدكتور نبيل علي، المرجع نفسه، ص 70.
33. Nouvelle interface pour Europeana, la bibliothèque numérique européenne, par Guillaume de Morant voir « media web », du le 27 Janvier 2016, page 3
34. نلاحظ أن عدد المؤسسات الملتحقة بمكتبة أوروبيانا يتزايد باستمرار مما يظهر اقتناعهم بهذا المشروع الذي أصبح الكثير من الملاحظين يطلقون عليه "المكتبة الأوروبية الوطنية الافتراضية"، لأنها ركّزت عملها على الذاكرة الجماعية للقارة الأوروبية.
35. Europeana relooke sa plateforme, qui devient Europeana Collections, de Clémence Jost, Voir archimag du 28-01-2016, page 16
36. Europeana Libraries: une collaboration à visée universitaire, de Samuel Miller، voir lien ; http://www.inaglobal.fr/education-formation/article/europeana-libraries-une-collaboration-visee-universitaire
37. Europeana Libraries : une collaboration à visée universitaire, de Samuel Miller , voir lien ; http://www.inaglobal.fr/education-formation/article/europeana-libraries-une-collaboration-visee-universitaire
38. Ibid.
39. Etude sur les usages et les attentes relatifs à l'interface de consultation de la future Bibliothèque numérique Européenne, rapport moral, bibliothèque nationale de France, 2007, page 39
40. Ibid. page 40

• المراجع

- Trois bibliothèques européennes face à Google : Aux origines de la bibliothèque numérique (1990-2010) de Caelle Béquet. – Paris ; école des chartes-2014.
- Quand Google défié l'Europe ? Plaidoyer pour un sursaut, de Jean- Noel Jeanneney. – Paris : mille et une nuits ; 3e édition – 2010

- le quotidien Le Monde du 15 juillet 2013
- La bibliothèque numérique européenne «Europeana» est maintenant en ligne, note de Bruxelles du 20 novembre 2009
- Bibliothèques numériques logiciels et plates formes. – de Mathieu Andro, Emmanuelle Asselin, Marc Maisonneuve.– Paris : ADBS.– 2012
- 6– Etude sur les usages et les attentes relatifs à l'interface de consultation de la future Bibliothèque numérique Européenne, rapport moral, bibliothèque nationale de France, 2007
- 7– Europeana relooke sa plateforme, qui devient Europeana Collections, de Clémence Jost, Voir archimag du 28–01–2016
- Nouvelle interface pour Europeana, la bibliothèque numérique européenne, par Guillaume de Morant voir " media weeb", du le 27 Janvier 2016
- Qu'est–ce qu'Europeana, voir le lien suivant :
- http://www.bnf.fr/fr/professionnels/cooperation_europeenne/a.europeana_tel_centre_impact.html
- Sur europeana, voir le lien, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques–ministerielles/Industries–culturelles/Dossiers–thematiques2/Numerisation–des–contenus/Sur–Europeana.
- industries et cultures, voir le lien du ministre de la culture ; http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques–ministerielles/Industries–culturelles/Dossiers–thematiques2/Numerisation–des–contenus/Sur–Europeana
- Carnet de veille et de réflexion d'un juriste et bibliothécaire ; L'architecture juridique ouverte d'Europeana, voir lien ;

  lhttps://scinfolex.com/2011/10/10/larchitecture–juridique–ouverte–deuropeana/
- Europeana: élargir la médiathèque en ligne en respectant le droit d'auteur, voir le site parlement européen, http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?language=fr&type=IM–PRESS&reference=20100223IPR69351.
- La bibliothèque numérique européenne: du rêve à la réalité, de Viviane Reding, voir site commission européenne ; http://europa.eu/rapid/press–release_SPEECH–08–621_en.htm
- موسوعة ويكيبيديا، الرابط التالي: https://fr.wikipedia.org/wiki/Europeana
- إطلاق أور وبيانا، أول مكتبة رقمية لكنوز التراث الأوروبي، أنيسة مخالدي.. أنظر الرابط:

  http://www.gazire.com/cms/news–action–show–id–282.htm
- أوروبيانا، تراث القارة العجوز افتراضيا، خضر سلامة، جريدة الأخبار بتاريخ الخميس 20 تشرين ثاني، 2008
- الدكتور نبيل علي. – الثقافة العربية وعصر المعلومات: رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي. – الكويت. – عالم المعرفة. –2001

- **الصور**

1. https://petitepointplace.tumblr.com/tagged/folk–costume
2. https://fr.wikipedia.org/wiki/Europeana#/media/Fichier:Wiki-loves-art-nouveau-europeana-banner.gif

أدب شعبي

البطولة والتمرد فى الوجدان الشعبى المصرى
موال أدهم الشرقاوى أنموذجاً 28

التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري 46

اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية
مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً (الحلقة الأولى) 54

المرأة وأدوار البطولة في الحكاية الشعبية 70

وللشّفويّة نصيب من الأفق الإبداعي: وصف الجواد مثالاً 78

أ.د. مرسي السيد مرسي الصباغ – مصر

البطولة والتمرد في الوجدان الشعبي المصري

موال أدهم الشرقاوي أنموذجا

صورة موجودة حالياً في متحف الشرطة لأدهم الشرقاوي وهو طالب في عام 1917

البطولة تعنى الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عمن حوله من الناس العاديين ارتفاعا يملأ نفوسهم له إجلالا وإكبارا . هذه البطولة تبدأ من اللحظة التي يتمرد فيها البطل على ما هو سلبي في مجتمعه ويسلك مسلكا يحطم به هذا الواقع السلبي.

وقديما – وكما تحكي الأساطير والملاحم الاغريقية والفرعونية – كان البطل يعد شخصا مقدسا، بل كان يظن أنه من سلالة الآلهة وكان هبة للناس حتى لا يقعوا فريسة لمن سواهم، لذلك كانوا يقفون أمامه مذهولين لما كان يمتلك في رأيهم من الخوارق في البسالة وقتال الأعداء، ومن ثم عبدوه – خاصة في عهود الإنسانية الأولى – وتلك فترة أطلق عليها فترة عبادة الأبطال حين كانوا رموزا لقوى خفية غيبية مجهولة.

أما العرب فقد عرفوا البطولة من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه، وهي بطولة تستند على قوة الجسد والبأس الشديد لدفع غائلة الوحش والقبائل المجاورة، ومعه عدة القتال كي تعينه على النصر، وكلها من صنع يده لا من صنع الآلهة (الدرع والسيف والرمح والقوس والسهم) حتى الخيل كانت من الواقع لا من السماء حيث تربت في أحضان الأبطال وكأنها جزء من نسب البطل إلي أبيه وقبيلته وعشيرته، وتلك تسمى البطولة الحربية.

ولم يقف العرب ببطولتهم عند جانبها الحربي بل اتسعوا في المعنى حتى وجدنا البطولة النفسية وهي بطولة قوامها الصبر على الشدائد واحتمال الصعاب والعزة والكرامة والحزم في اتخاذ القرار قبل أن تفلت الفرصة من يد مالكها، وكذلك البطولة الخلقية والتي قوامها قوة العفة والشرف في الحرب وعند المغانم وجمع الأسلاب، وقوة في المثل الخلقية العليا، فكل شئ في المعارك مباح إلا عار سبي النساء، وكل شئ إلا انتهاك العرض وحرماته، وقوة في إكرام الضيف وإشباع الجائع والحماية من كرب التشرد في متاهات الصحراء وخاصة حين يلجأ اليه أي مستجير.

وفي المأثور الشعبي إذا كان إجماع الشعب على شخصية ما فإن ذلك يدل على مدى اعجابه بها الأمر الذى يجعله يكثر من ترديد سيرة هذه الشخصية ومن ثم يتحقق الانتشار الناتج عن التناقل الشفاهي والتحاكي عما يصدر منه أو يسند إليه ... وتتدخل طبيعة الأسلوب في تلك المرويات بحواش وإضافات تزين السياق وتجذب السامع ثم يتدخل الخيال فيزيد الأحداث، وكلما زادت هذه المرويات ودارت على الألسنة كلما تضخمت سيرة تلك الشخصية بما يرضي المزاج الشعبي ويلبي الأحتياجات النفسية.

اذا فالبطل الشعبى هو تصور خيالي لشخصية حقيقية ... لكن ليس من الضروري أن تكون شخصية البطل شخصية حقيقية عاشت في الواقع التاريخي بصورة بارزة أو شخصية كان لها دور بارز في سجل التاريخ.

والتاريخ بصفة عامة مليء بشخصيات فاقت أعمالها مشاهير التاريخ أنفسهم ورغم ذلك لم تحظ بما حظيت به شخصيات البطولة الشعبية كما أنه ليس من الضروري أن تلك الشخصية هي شخصية سياسية أو حربية أو ما شابه ذلك، وإنما قد تكون شخصية البطل الشعبي هي شخصية رجل من وجهة نظر القانون مجرم أو خارج على القانون (متمرد) في حين أنها في عرف الشعب شخصية البطل الذي حقق له المكاسب من خلال بطولات أعجبته فتغنى بها مثل علي الزيبق في الأدب العربى وروبين هود في الأدب الأنجليزي وأرسين لوبين في الأدب الفرنسي

ومن هنا فشخصية البطل ليست هي الشخصية المثالية التي تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ولكنها شخصية انسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ بل أنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التى أسندت إليه إنما جاءت من روح الشفقة عليه والتعاطف معه

وبالطبع فإن اختيار شخصية البطل الشعبي لايتم في حياته أو عصره ولكنها تنبثق بعد عدة أجيال عندما يشعر الشعب أن مآثر هذه الشخصية توافق تطلعاته وتحقق آماله وأحلامه وتتوفر لها المقومات التى تؤهلها للتحول في ذهن الشعب إلى شكل بطولي[1].

اذا فالبطل الشعبي هو نتاج لواقع الأمة الأجتماعي والثقافي بصورة تمتزج فيها امتزاجا تاما خاصة وأن الواقع الاجتماعي أهم عناصره السياسة، والواقع الثقافي أهم عناصر الدين[2].

أما التمرد فيدور حول الرفض والعصيان وعدم الخضوع ومجاوزة الحد المسموح به أو المقبول، حيث ينشأ التمرد عندما تتجاوز الأمور حدا ما، بأن العبد الذي اعتاد طيلة حياته تلقي الأوامر من سيده، يرى فجأة أن الأمر الجديد الصادر إليه غير مقبول، فيصرخ قائلا: لا، فهذه «اللا» تعني أن الأمور مقبولة عند هذا الحد، ومرفوضة فيما بعده، وتعني أيضا أن هناك حدا، يجب ألا تتخطاه، فحركة التمرد تستند إلى رفض قاطع لتعدٍ لا يطاق، لذلك فالتمرد يكون مقترنا بشعور

الإنسان المتمرد بأنه على حق، إلى جانب النفور من المتعدي الغاشم. ويرى – أيضا – أن كل تمرد يحتوي ضمنيا على قيمة ما، فالحرية قيمة، والعدل قيمة، فالعبد عندما يرفض الأمر المهين الصادر عن سيده، يرفض في الوقت نفسه حالة العبودية[3].

وعلى الرغم من أنَّ للتمرد دلالته اللغوية المعروفة التي حددتها معاجم اللغة فإن للتمرد دلالته الفكرية وأنماطه السلوكية، إذ يكتنف التمرد بعدان جوهريان : أولهما : الحرية، وثانيهما: الخصوصية الفردية، إذ لا يمكن أن يتحقق التمرد دون إحساس المتمرد بضغوط القهر، بكل أنماطه، ومحاولته النزوح والخروج على أنماط القهر هذه، ولذلك يسعى إلى حرية تكسر أنماط القهر، كما أنَّ خصوصية الأداء والفعل معبرة هي الأخرى عن هذا الكسر، بمعنى أنَّ الخصوصية الفردية للمتمرد تقوده إلى خصوصية فعله.

ويلتقي التمرد بالبطولة في كونهما يسعيان إلى تغيير الواقع، ويبدو أنَّ أسبابا قوية تدفع إليهما، بحيث يصل الأمر الى درجة من التأزم، ومن ثم تستخدم القوة أداة للوصول إلى الهدف، إنَّ المتمرد يؤمن بعدالة قضيته التي يسعى من أجل تحقيقها في الواقع، كتمرد المضطهدين والمسحوقين بسبب الظلم والاضطهاد، أو تمرد الفقير لما يفرضه المجتمع عليه بسب التفاوت الاقتصادي الفادح . وكذا التمرد الكامن في سلوك المراهقين وهذا أكبر مثال للتمرد على سلطوية المجتمع، ومحاولة لفت الإنتباه بهدف أو بدون هدف، فعادة يكون بلا هدف فقط كي يعرف الناس أنه موجود وموجود بقوة ... وقليلا ما يكون بهدف قد يراه المجتمع هدفا ساميا وفي مرحلة المراهقة يمر ببعض الأشخاص مرحلة مراهقة فكرية ... هدفها التمرد على الأفكار الموروثة والمألوفة، وقد تطول هذه المراهقة لتمتد إلى أواخر العمر ... أو حتى إلى

اللطائف المصورة
AL LATAIF AL MUSAWARA
مصرع الشقي الشرقاوي الشهير
وحكاياته الكثيرة

② مجلة اللطائف عام 1921 والتى نشرت إثر مقتل أدهم الشرقاوى

الموت هذه المراهقة لا تأتي من فراغ، بل بسبب وجود دوافع تجبر الشخص نفسه على التمرد والمعارضة، أو الخنوع والذلة. قد تكون حواجز وضعت في وجه هذا الشخص لتحقيق رغبة معينة ... فتمرد ليحطمها، قد تكون أخطاء مجتمع يراها الشخص من وجهة نظره على أنها أخطاء لا بد من إعلانها أو حلها

وهناك من يتمرد لأجل التمرد، يصرخ لكي يراه الناس، يعلن أخطاء موجودة ويعلمها الكثيرون لكنهم يخجلون أو يخافون من نتائج إعلانها . هنا قد يكون الصراخ والتمرد بحسن نية .. وأحيانا يكون لاكتساب شهرة وشعبية[4] وأدهم الشرقاوى هو رمز بطولي مصرى تمرد على ماهو سلبى في مجتمعه حيث قتل عمه ظلما فثأر لمقتله ومن ثم كان في نظر القانون مجرما، وخارجا

على القانون (متمرد) إلا أن الوجدان الشعبي تعاطف معه وسلك معه مسلكا يحطم به واقع الظلم والقهر والعبودية الذى كان سائدا في هذا المجتمع، والملاحظ الأكيد أن الرواية الرسمية تخالف الرواية الشعبية ففور أن عرف أدهم بمقتل عمه وجه الاتهام إلى الحكومة ورفع قضيته للثأر من الحكومة.

كما أن أدهم لم يكن الشخصية المثالية التى تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ولكنه شخصية انسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ بل أنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التى اسندت اليه تثير في الناس روح الشفقة عليه وتدفعهم الى التعاطف معه.

وتتوالى الأحداث بالقبض عليه ليحكم عليه بالاعدام الا أن الأهالى دفعوا مئة جنيه وحولوا حكم الإعدام الى سجن سبع سنوات، لكنه هرب من السجن، وطلبت السلطة القبض عليه حيا أو ميتا. صحيح تعرف على القاتل في السجن وقتله، إلا أن ذلك لم ينه القضية وبعد هروبه قتل صهر وزير الأوقاف، لتبدأ سلسلة من المعارك ولا تنتهي إلا بمقتل أدهم نفسه بعد تدبير مؤامرة شرطية له ليقتله - وفق الرواية الحكومية - (رجل بوليس)، - ووفق النص الشعبي - (صديق خائن) والدلالة في الحالتين واضحة فالقاتل من الشعب ونفذ أوامر أعداء الشعب... إنها الخيانة... تستوي عندها الصديق الخائن أو رجل البوليس الخائن

رمزية البطولة والتمرد في التاريخ المصري:

الأدب والتاريخ من أكثر علوم الإنسان ومعارفه ارتباطا بالإنسان[5] فبينما التاريخ يرصد أفعال الإنسان ومنجزاته في رحلته عبر الزمان.. يهتم الأدب بتسجيل عواطفه وانفعالاته، لذلك فالتاريخ والأدب صنوان لا يفترقان بل أن الفلاسفة الذين يسلكون الأدب مع الفنون الجميلة لا يستطيعون ذلك إلا برده إلى مفهوم التاريخ، والآثار الأدبية الأصلية نفسها وثائق تاريخية لا يرقى إليها الشك ولا يستغنى عنها المؤرخ البصير، وليس هناك أدل على ذلك من تلك الآثار الأدبية التى لا تفهم إلا على أساس من التاريخ أي اذا فهمت الظروف التاريخية المصاحبة لتلك الآثار إلا أن التاريخ المقصود هنا ليس كسائر التواريخ التى نعرفها وإنما الذي يتحدث عن المجتمع البشري من حيث هو مجتمع متبلور في نشأته ونموه، وهذا الضرب من التاريخ هو ما يمكن أن يطلق عليه التاريخ الإجتماعي.

والتاريخ الاجتماعي هو أحوال المجتمع عبر التاريخ سواء من حيث دراسة التركيب الاجتماعي والبناء الطبقي وتاريخ الطبقات والعادات والتقاليد والحرف والصناع والأسواق والبنيان السكاني وعوامل الزيادة والنقصان، كما يدرس أوضاع الأقليات وعلاقتها الاجتماعية والسياسية، وفضلا عن ذلك يدرس القيم والمثل والأخلاقيات التي تحرك المجتمع في عصر ما من عصور التاريخ.

بيد أن التاريخ الاجتماعي يهتم أيضا بالجوانب السياسية والاقتصادية في حياة المجتمع وذلك من حيث تأثيرها على حركة المجتمع، ولكن مصادر المؤرخ الذي يعمل في مجال التاريخ الاجتماعي تختلف عن مصادر المؤرخ الذي يهتم بدراسة التاريخ السياسي أو الاقتصادي أو العسكري

ففي مجال السياسة والاقتصاد والحرب يمكن الاعتماد على المصادر التاريخية التقليدية مثل الوثائق بكافة أنواعها وشهادات المؤرخين، ولكن الأمر يختلف عند دراسة المجتمع من حيث علاقات الناس بعضهم ببعض في إطار ظروف تاريخية معينة

وبالطبع فإن من يبحث في التاريخ الاجتماعي لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يتجاهل التراث والمأثور الشعبي الذي سيكشف بدوره عن انسان العصر بآماله وهمومه وبنجاحه واخفاقه وبقيمه ومثله وأخلاقياته فضلا عن الأفكار التى توجه حركته والرؤى الاجتماعية التى يرى من خلالها العلاقات والأمور في الكون، وهذه كلها أمور لانجد لها أثرا نهتدي به في المصادر التاريخية التقليدية التي لم تفقد أهميتها بسبب هذه المصادر الجديدة.

وعليه فإن التراث والمأثور الشعبي يحملان بين طياتهما ما يعبر عن رأي الناس الحقيقي في حوادث التاريخ وأشخاصه ويجسدان رأي الجماهير بتفسيرهما لأسباب الحوادث التاريخية التي تركت تأثيرا عميقا في حياتهم.

لذلك.. فإنه عند حديثنا عن أي أمر بطولي أو حالة تمرد في تاريخ مصر لابد وأن نشير الى ما يحمله التاريخ المصري الطويل من قصص الكفاح المرير ضد المستعمر[6] الأمر الذي جعل لهذا التاريخ قيمة ومن ثم فكان بمثابة المعين الذي لا ينضب من البطولات لما فيه من تمرد على سلطة الأجنبي وما فيه من صراع دار بين أبناء الوطن والأجانب ولما حمل من أحداث وشخصيات تعكس ضيق الناس من الاستبداد والظلم والتخاذل واضطراب الأمور والعجز عن مواجهة الخطر المتزايد يوما بعد يوم .....

هذا التاريخ حمل بداخله أبعادا مختلفة لهذا الكفاح:

1. **البعد العسكري:** وهذا يظهر في تلك الثورات الملتهبة التي قامت ضد الاستعمار والإقطاع حيث كانت تنبئ عن أن حدثا هائلا سيقع وأن الصبر الطويل قد أذن بانفجارمجيد بالإضافة إلى الثورات الجانبية التى امتدت إلى كل شبر من أرض مصر.

2. **البعد الديني:** وهذا ظهر في دور رجال الدين وخطبهم الملهبة للحماس والمدعومة بآيات من القرآن واحاديث من السنة وصورة الأولياء الذين انقاد خلفهم الشعب بعد كراماتهم التى ظهرت في البطولة والحماسة المذخورة واحتمال الصعاب ومواجهة الأخطار كدافع إلى لقاء الموت دون تهيب فإما النصر وأما الشهادة وكلاهما في سبيل الله والوطن.

3. **البعد الاجتماعي:** وهذا تمثل في نظام العبودية والسخرة الذي طال المعدمين من فلاحي مصر بصورة وصلت ذروتها في حفر قناة السويس ثم امتد بعدها فترة ليست بقصيرة في صورة عمال التراحيل الأمر الذي أفرز الفقر والجهل والمرض بدءا بداءات البلهارسيا والجذام والعجز والشيخوخة المبكرة وما إلى ذلك.

4. **البعد العاطفي:** وهذا ما كان يستند إلى قصص الحب التى كانت تجعل الأبطال أفرادا متميزين ينطلقون بدافع الحب مستغلين الشجاعة وسرعة البديهة من أجل الوصول إلى الهدف الأسمى.

ولعل هذه الأبعاد تتضح في صور البطولة والتمرد عبر فترات التاريخ المختلفة والتى سجلتها كتب التاريخ واهتم بها المؤرخون ببحث حركات التمرد التي اشتعلت ضد الوجود الأجنبى سواء من عهد الفراعنة وحتى زمن ليس ببعيد من التاريخ.

- فالهكسوس تسللوا إلي مصر،في عهد الفراعنه، وأغاروا عليها وبدأوا يتدخلون في شئون مصر عاملين علي تفرقة صفوف الشعب، وإخماد قوته، وإضعاف كلمته، وراح هؤلاء القوم يظلمون الناس، وينهبون أقواتهم، ويسرقون أموالهم، ويشردون أبنائهم، حتي عم الغضب والسخط جميع أنحاء البلاد، ولم يكتف هؤلاء الدخلاء بكل ذلك، بل راحوا يسخرون من عادات المصريين وتقاليدهم الأمر الذى جعل أمراء مصر يشعرون أنه لم يعد للصبر أي مكان وعلى رأسهم (سقنن رع) ومن بعده أخوه (أحمس) اللذان تمردا وقادا حملة تأديب وطرد الهكسوس من مصر بشكل بطولي.
- وفي 1244م شن الصليبيون هجوماً بريا ضخماً على مصر، ولكنهم هزموا هزيمة منكرة عند غزة على يد الأمير ركن الدين بيبرس مما مكن المسلمين من فرض سيادتهم الكاملة على بيت المقدس وبعض معاقل الصليبيين في الشام.
- في عام 1249 قام الصليبيون بحملة ثانية على مصر بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا في عهد السلطان الأيوبي الصالح نجم الدين أيوب والذي توفي أثناء احتلال الصليبيين لثغر دمياط في شمال مصر حيث بدأت الحملة باستيلاء الصليبيين على مدينة دمياط ثم حاولوا الزحف نحو القاهرة، إلا أن قوات المماليك استطاعت إلحاق الهزيمة بهم عند مدينة المنصورة ثم فارسكور وآلت الحملة

إلى الفشل وتم أسر الملك لويس التاسع وانتهت برحيل الصليبيين عن مصر.

- وفي أثناء الاحتلال العثماني لمصر تأتي أولى الاضطرابات التي قادها الشيخ عبد الدايم بن أحمد بن بقر، شيخ العرب في إقليم الشرقية، وذلك في عام 924هـ/1518م، بعدما خرج عن طاعة والي مصر خاير بك. وكان من قبل قد خرج عن طاعة السلطان المملوكي قانصوه الغوري من قبل، ومما يلفت النظر أن حركة التمرد التي قادها المماليك بزعامة جانم السيفي وأينال السيفي عام 928هـ/1522م، لم يوضّح المؤرخون الذين أرّخوا لها الدوافع التي من أجلها قام المماليك بها، ويأتي على رأسها عداء الأمراء المماليك للسلطة الحاكمة الجديدة، وإحساسهم بفقدان امتيازاتهم، وأنهم أصبحوا أتباعاً بعدما كانوا متبوعين.

وفيما يخص حركة التمرد التي قادها والي مصر العثماني أحمد باشا الخائن، فقد أهمل المؤرخون السبب الذي دعاه للقيام بها، وهو حقده على الصدر الأعظم إبراهيم باشا الذي سلبه هذا المنصب من وجهة نظره، فقرر الانتقام منه ومن الدولة بإعلان استقلاله بمصر وتحالفه مع شيخ العرب في إقليم الشرقية عبد الدايم بن بقر.

أما النتائج التي ترتّبت على تلك الحركات فقد أسهبت الروايات التاريخية في سردها، وكان أهمها إصدار السلطان العثماني سليمان القانوني مجموعة من التنظيمات الإدارية والقوانين ما سُمى «بقانون نامه مصر»[7].

- وفي 1798 قامت ثورة القاهرة الاولى بعد قدوم الحملة الفرنسية حيث لم تنخدع الجماهير بتظاهر نابليون بالتقوى وتقربه للمسلمين بمنشوراته الهزلية، ولم ير شعب مصر في حملة الفرنسيين إلا جيشا محتلا لا يختلف عن الحملة الصليبية السابعة بقيادة لويس التاسع التي ضربت شواطئ دمياط منذ أكثر من خمسة قرون، لذا خرج المصريون بكل ما لديهم من سلاح وشوم وحراب على الجنود الفرنسيين يقتلونهم وتحصنوا بأسوار الحارات وفي الأزقة، ونصبوا المتاريس علي مداخلها، ولكن فاتهم أن يحتلوا الأماكن المرتفعة المطلة علي الحارات. فسارع نابليون باحتلالها ونصب مدافعه فوق مآذن جامع السلطان حسن، وانهالت القنابل منه ومن القلعة علي جامع الأزهر، مبعث الثورة، وكل ما يحيطه من بيوت وحوانيت، إلا أن أقاليم مصر تلقت جيش نابليون المتوغل في الدلتا والصعيد بمقاومة شرسة لا تلين، اضطر الفرنسيون معها للحرب والقتال من قرية إلي قرية ليخضعوا أقاليم مصر، واستخدموا القتل والنهب والسلب والتحريق والتنكيل لكسر روح المقاومة، فنجحوا حيناً وفشلوا في كثير من الأحيان، ووعى المصريون الدرس وعرفوا أن الاحتلال هو الاحتلال مهما تلون بألوان مبهجة من تقدم علمي أو إداري أو تنظيمي، فالتقدم إن لم يأت بأيدي وعقول أهل البلد، فسوف يأتي تفضلاً من السيد المحتل إلي العبيد أو يأتي مشروطاً بخلع عباءة الهوية المصرية.

- ثورة عرابى وهذه كانت بمثابة تمرد ضباط الجيش المصرى ضد الخديوى والانجليز مطالبين بفتح ملفات وطنية مهمة منها تحسين أوضاعهم الاجتماعية وأن تكون قيادة الجيش وطنية وزيادة عدد الجيش وتشكيل مجلس النواب بمطالبة شعبية بالإضافة إلى إلغاء التدخل الأجنبي السافر في البلاد المتمثل في الرقابة الثنائية وصندوق الدين الخ.

- أما ثورة 1919 فهى ثوره شعبية وسياسية في عهد الملك فؤاد الأول كان هدفها الأساسي هو المطالبه بالاستقلال عن بريطانيا، وشاركت فيها كل الطبقات والطوائف في مصر مثل الفلاحين والموظفين والحرفيين والطلبه والنساء. حيث أحيت في المصريين شعورهم القومى وأحاسيس العزة بأمجاد مصر وتاريخها.

دلالات البطولة والتمرد في المأثور الشعبي:

واذا كان التاريخ قد حمل لنا الواقع او جزءا من هذا الواقع في الكفاح المصري الطويل ضد المستعمر فإن المأثور الشعبى قد حمل لنا جانبا من هذا الواقع ألا وهو جانب الانفعالات النفسية والرؤى العاطفية لحدث تاريخي مثل الأحتلال الاجنبى لأرض عربية أو ظاهرة أفرزها التاريخ على أرض الواقع فاحتفظ بها الوجدان الشعبي بين لفائف الخيال مثل استبداد الباشوات وتمرد الوطنيين ضدهم.

من هذا المنطلق تلقى الفنان الشعبي أحداث وصور البطولة والتمرد لدى أبناء الشعب وتلقف كل دقائق التاريخ وصاغها صياغة وجدانية فعبر عن رأى الناس الحقيقى في التاريخ وأحداثه وأشخاصه فبرزت لنا أشكال المأثور الشعبي المختلفة تحمل روح البطولة والكفاح والتمرد والعصيان على كل الصور السلبية في مجتمعاتهم.

ولعل أبرز أشكال المأثور الشعبي سيرة عنترة ذلك العبد الأسود الذي رفض العبودية والموقف الاجتماعي المتدني الذي فرضه عليه لونه وتصبح سيرته الشعبية تمردا إيجابيا علي الواقع الذي فرق بين الناس على أساس اللون أو الأصل فحقق ذاته بالزواج من ابنة عمه عبلة العربية الأصل البيضاء البشرة وتمكنه من القضاء الطبقية المتمثلة في العبودية والتفرقة العنصرية ليصبح أول صرخة تمرد ضد النزعة العنصرية، كذلك السيرة الشعبية «ذات الهمة» تلك السيرة التي تمثل تمردا إيجابيا علي وضع المرأة المتدني أيضا في المجتمع العربي وربما في المجتمع الإنساني كله - بل وتصبح أول صيحة تمرد على التفرقة التي فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوطة بين الرجل والمرأة على أساس نوع الجنس، وأيضا سيرة الظاهر بيبرس والتي تعد امتدادا تاريخيا لسيرة الأميرة ذات الهمة حيث وجدت في ظروف وجد العرب فيها أنفسهم وقد أحاط بهم الصليبيون من كل جانب يغزون أرضهم والتتار يحرقون ديارهم والمجاعات تقصف بهم وقد تولى أمرهم من ليسوا منهم (حكام مغتصبون وساسة متأمرون) والشعب في كل هذا هو الضحية وحامل الغرم لذا جاءت السيرة ببطل تمرد على كل ما هو حوله من أوضاع فضم الصفوف ولم الشمل وواجه الخطر المحدق بالبلاد.

لذا فالثقافة التي قدمتها السيرة الشعبية منذ البدء هي ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها ولا يرضاها منهجا وأسلوبا للحياة ومحاولة لتغيير هذه الأوضاع عن طريق سيرة البطل في السيرة الشعبية تلك التي تحدد معالم البطولة والتي لا ترتبط بالتفوق الجسدي أو المهارة الفردية وحدهما، وإنما ترتبط أساسا بالفعل الجمعي من أجل تحقيق الهدف العام - فالبطل في السيرة الشعبية يتحرك دائما في كوكبة من الأبطال المساعدين مما يجعل بطولته جماعية لا فردية، بطلا قوميا.

فهي إذن دعوة إلي التمرد الجمعي على الأوضاع القائمة ودعوة تصل عن طريق الفن إلى كل قلب وعقل ووجدان جموع الشعب.

من هنا كان هذا الموقف الرافض للسيرة الشعبية في البداية، هذا الموقف الذي تحول من الرفض إلي المنع والحجب الكامل عن المتلقي لها إلا بالقدر الذي سمح به الحاكم - عندما تحولت بعض السير الشعبية إلى أعمال مسرحية مثل الزير سالم، علي الزيبق، أبي زيد الهلالي وغيرهم. وكلها أعمال مليئة بالإسقاطات السياسية المعاصرة التي تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ومع كل هذا عاشت هذه السير الشعبية عبر العصور رغم كل هذه المحظورات والحروب التي استهدفتها.

كما حفل الأدب الشعبي الشفهي والمدون بحكايات تلك الفئة من المتمردين الشعبيين المعروفين بالشطار والعيارين حيث شاعت تسميتهم علي هذا النحو في تراثهم الأدبي، وكما عرفناهم في قصص «ألف ليلة وليلة»، فقد عكس عبر سيرتهم العقل الجمعي معاناته السياسية ورسم تصوره لما يتمني أن يكون عليه المجتمع، فاستقروا في الوجدان الشعبي، وتعد كإجماع الباحثين قصص «ألف ليلة وليلة» واحدة من أثمن ما

محمد خليل قاتل ادهم الشرقاوي

جمع لحكايات الشطار ومغامراتهم، وفيها يوجد نمطان من أنماط اللصوص، احدهما قوامه قطع الطريق، والآخر اللصوص الظرفاء من الشطار والعيارين الثائرين المتمردين، وكان نجمهم «علي الزيبق»، ويري «د. النجار» في كتابه «الشطار والعيارين» بسلسلة «عالم المعرفة» الكويتية أن السير والملاحم الشعبية ارتقت ببعض أبطال الشطار، والعيارين إلى مرتبة البطولة الملحمية المطلقة، الأمر الذي يراه إثباتا لمدى تعاطف الوجدان القومي مع تلك الفئة، فسيرة «حمزة البهلوان» استوعبت بطولة شطار العراق ضد النفوذ الفارسي، حتي أصبح صاحب أول حكومة للأمة العربية بأسرها في التاريخ، مثلما استوعبت سيرة «الظاهر بيبرس» شطار مصر والشام وسيرة على الزيبق شطار مصر.. هذه الفئة من أبناء المجتمع ممن سدت أمامهم السبل الشرعية المشروعة في المجتمع لم يجدوا إلا أعمال اللصوصية والشطارة والعيارة سبيلاً لإثبات وجودهم الاجتماعي، والتعبير عن كيانهم، كما أنهم يحملون في هويتهم تناقضاً، فهم وإن كانوا كذلك، إلا أنهم من تزعموا حركات المقاومة الشعبية في بغداد ودمشق والقاهرة ضد الغزاة المحتلين المستعمرين، وهم من عبروا عن النزعة الوطنية في مواجهة المحتلين بعد أن استسلم لهم الحكام وأعيان المجتمع، بل يري «د.النجار» أن هذه الشخصيات التي شملتها حكايات «ألف ليلة وليلة» وسيرة «علي الزيبق» و«حمزة البهلوان» لم تكن شخصيات خيالية وإنما كانت شخصيات حقيقية تمتلك واقعاً تاريخياً لا يختلف عن واقعها الفني، أما خصوصية «حمزة البهلوان» وتابعه «عمر العيار» فلأن سيرتهما تؤرخ لجذور فكرة القومية العربية الإسلامية في مواجهة القومية الفارسية المتغطرسة وتعكس مدى تغلغل الكراهية التي في قلوب العرب للفرس ومدي استهزاء الفرس بالعرب واعتبارهم أجلافاً غير جديرين بأي فضل أو مجد. إن سيرة هؤلاء المتمردين من الشطار والعيارين الذين رفضوا الخضوع لسلطة الحاكم الاجنبي الفارسي والبويهي والتركي، وأعوانهم من بني وطنهم، واحتموا بالجبال والقلاع، سقط قيدهم من ذاكرة التاريخ، إلا أن الذاكرة الشعبية حفظت سيرتهم علي نحو بطولي يطرح قضية سياسية متداولة عبر التاريخ من أخطر قضايا المجتمع، حيث تسجل «سيرة حمزة البهلوان» قيمة العقل الجمعي الشعبي في تحقيق فكرة التضامن الاجتماعي، والتمرد علي الأوضاع السائدة.

بينما خصوصية علي الزيبق فتحكي قصة «فساد» كبيرة يشترك فيها كل أطراف السلطة، ابتداء من الخليفة وانتهاء بالعسكر والعسس، والكل في دائرة الفساد مشترك، ومن كثرة الفساد أصبح «حاميها حراميها» قولاً وفعلاً، والمسئول عن حفظ الأمن والملقب باسم «المقدم» صلاح الكلبي، أراد الوالي تجنب فساده وسرقته فجعله على رأس جهاز الأمن ليضمن أنه لن يسرق إلا بإشرافه وتحت رعايته ومن ثم كان احتلال «الزيبق» لهذه المكانة المتميزة في عقول المصريين وقلوبهم جاء نتيجة ما يمثله هذا اللص المتمرد الشريف من تحقيق قيمة العدل، المبني على أساس أن الجزاء من جنس العمل، فكما تسرق السلطة أقوات الناس وأحلامهم، يسرق الزيبق ممثل الناس السلطة التي استولت على الثروات بالبطش والطغيان، وما «الزيبق» إلا مندوب لإعادة توزيع هذه الثروة المنهوبة.

أما سيرة «الزير سالم»[8] فتروي أن قوم الزير سالم كانوا يعيشون في أمن وطمأنينة إلى أن وفد عليهم التبع حسان من اليمن فاغتصب أرضهم وصلب أميرهم ربيعة والد الزير سالم وقد انتقم كليب من التبع حسان حين أراد أن يتزوج من خطيبته جليلة بنت مرّة وهي ابنة عمه وقتل كليب حساناً ونصب نفسه ملكاً على أرض بكر وتغلب وطمع جساس في الملك وشجعته على ذلك سعاد أخت التبع حسان وحدث أن رمى كليب ناقة للبسوس بسهم فأرداها فاستغاثت بجساس فانتهز الفرصة لتحقيق أحلامه ومن ثم قتل كليباً ابن عمه وعند ذلك طالب الزير سالم بالقصاص من جساس تحقيقاً للعدل فدارت رحى الحرب بين بكر وتغلب وكان النصر فيها حليفاً للزير سالم دائماً وضاقت بكر بهذا الأمر ذرعاً فذهبت إلى الملك الرعيني ابن أخت التبع حسان لمساعدتها فشن حرباً ضد الزير سالم ولكن النصر ظل حليف الزير سالم فقتل الرعيني ولجأ قوم جساس إلى الحيلة فأرسلوا إحدى النساء التي كان يحترمها وطالبوه بهدنة فاستجاب لهم لكن ذلك لم يمنعهم من الغدر به ساعة نومه وفي غيبة رفاقه فانقضوا عليه وأثخنوه بالجراح وحملوه إلى أخته زوجة صديقه «همام» وأخت جساس لتقضي عليه انتقاماً منه بسبب قتل

4 عبد الحليم الشرقاوي والد ادهم

ابنها ولكنها أشفقت عليه ونفذت طلبه فوضعته في صندوق وألقت به في البحر ودفعته الأمواج إلى بيروت ووقع الصندوق بين يدي الملك فأخرجه منه وعالجه من جراحه إلى أن شفي منها وجعله قائداً لقوات هذا الملك واشترك معه في حروبه ضد أعدائه وأنقذه منهم وأراد الملك أن يكافئه على بسالته فأرسله إلى أهله معززاً مكرماً ونشبت الحرب من جديد بين بكر وتغلب ودارت بينهما معارك طاحنة واتضح بعدها أن لكليب ابناً وهو «هجرس» وكان جساس قد رباه وأشاع بين الناس أنه ابن شاليش بن مرة وكبر هجرس ورحل مع أمه إلى منجد بن وائل وتزوج من ابنته وأصبح ملكاً على قبيلته. ثم عاد هجرس بن كليب إلى قبيلته وحاول أن يساعد أخواله في القضاء على عمّه الزير سالم والتقى هجرس بالزير سالم الذي شعر بأن قوة خارقة تمنعه من قتل غريمه وتصدت اليمامة لهجرس وأخبرته أن الزير سالم عمّه وشعر الزير سالم بأن دوره في القصاص لقتل أخيه كليب قد انتهى بظهور الوريث الشرعي لكليب وهو ابنه هجرس وأصر هجرس على أن يثأر لأبيه فقتل جساساً وبهذا تحققت العدالة على يديه ويشخص لقب الزير سالم الرجولة في كثير من المبالغة والراجح أن هذه السيرة دونت في العصر المملوكي في ظلال حكم العثمانيين.

وفي مجال الحكايات الشعبية نجد حكاية تحمل عنوان «عناني الشرقاوي تدور أحداثها حول «فتي من فتيان الريف كان كغيرة من أبناء الأسرة تلميذا يطلب العلم وجاءه الخبر بمقتل والده...فرجع إلي قريته يسأل عن القاتل لوالده الذي كان يعمل ناظرا في عزبة الباشا.. ثار الفتى وثارت معه القرية وحاول الباشا إغراء الفتى لكنه هو وأعوانه لم ينجحوا ...فالفتى كشف السر المستور فزاد عناده على الانتقام من قتلة الأب.. ولما فشل الباشا استنجد برجال الحكومة لمقاومة الفتى ومن معه.. لكن الحكومة أيضا بقوتها فشلت.. وكان اللجوء للخيانة هو الحل حيث حاولوا إغراء واحد من أصدقائه المقربين بالمال.. وبهذا الأسلوب استطاعوا قتل الفتى المتمرد من وجهه نظرهم لكنه كان بالنسبة لأهل قريته البطل الشعبي الذي لم يمت فقامت القرية بعدة ثورات حتى تحقق النصر وقضي على الإقطاع»[9].

أما الأمثال الشعبية فهي الأخرى تدور في نفس الفلك حيث معنى الحرية والقوة والكفاح والمقاومة فالحرية مؤداها أن يعيش الناس أحراراً يعبرون عما يدور في أذهانهم بدون عائق .. وبما أن مصر شغلت بوجود الأجنبي لذا فقد خلق هذا في نفوس أهلها شيئاً من المرارة .. الأمر الذي دفعهم إلى الدفاع عنها.. ومن هنا كان وجود هذا الأجنبي بمثابة العائق الذي أخضع مصر لإرادة خارجة عنها «حداية من الجبل تطرد أصحاب الوطن»، «البيت بيت أبونا والغرب يطردونا» من أجل هذا نذر الناس أنفسهم لخدمة الوطن «يوم النصر ما فيهش تعب» فجاهدوا من أجل تحقيقه أشد جهاد «اللى يرشك باميه رشه بالدم» وهذا يدل على أن مفهوم الحرية عندهم يحمل معنى الحياة «الحبس ذل ولو في جنينه» أي لا حياة للإنسان ما لم ينعم بالحرية ولا سعادة للشعب ما لم يملك إرادته في اختيار مصيره «بدل ما أقول للعبد ياسيد أقضي حاجتي بأيدي» «واللي يربط في رقبته حبل ألف من يسحبه»، «ضمة قبرولا ضمة عدو». أما التمرد والمقاومة فهي الشجاعة والقوة والكفاح والوقوف ضد الظلم والقهر والعبودية وذلك لأنه «مافيش حد أحسن من حد»، «ولأننا كلنا ولاد تسعة» أما السكوت والرضوخ خوفاً من القهر والقتل فهذا ما يستدعي العصيان والتمرد والرفض والمقاومة ويجعلها ضرورة لازمة للحياة بإباء وعفة وكرامة «قال نام لما أدبحك قال دا شئ يطير النوم» «وقالوا لفرعون أيش فرعنك .. قال ما لقيتش حد يردني» أما السكوت علي وجود هذا الأجنبي فهو نوع من الرضا والاستسلام «والسكوت علامة الرضا» ومن ثم «سكتناله دخل بحماره» وبالتالي أصبح «الساكت في الحق زي الناطق في الباطل» ومن هنا كانت ثورة الشعب «الباب اللي يجيلك منه الريح سده وأستريح» خصوصاً إذا لمسنا روح الوحدة في النضال والكفاح المسلح.. هذه الروح لم تؤكدها الأمثال لمواجهه الخطر فقط لحظته وإنما هي الروح التي أتت بمعجزة الأهرام.. روح الكل في واحد «الأيد الواحدة ما تسقفش» حيث اندمجت فيها الملايين فأصبحت قلبا واحدا وعاطفة واحدة وفكرة واحدة .«اللي يحاديك حاديه وأجعل عيالك عبيده واللي يعاديك عاديه ولو كانت روحك في أيده».. أما «الأيد اللي تمتد ولا تضربش تستاهل قطعها» بينما الخضوع للسلطة، فتعبر عنه الثقافة الشعبية من خلال مجموعة من أمثالها، تتضافر لتجعل من ترتيبها أمرا طبيعيا.

«العين ما تعلاش على الحاجب»

«تربط حمارك جنب حمار العمدة»

«لما أنا أمير وأنت أمير، مين فينا يسوق الحمير»

«اسجد للقرد في زمانه»

«إذا لقيت ناس بتعبد الجحش، حشن وارمى له»

وتأتى الدراما الشعبية لتصور تلك المآسي وترسمها حية بالصوت والصورة .. وترسمها مجسمة في صورة نماذج لذلك الفساد وتلك الرشوة التي أستشرت في عهود الأسرة الحاكمة (أسرة محمد علي) من أمور تمثلت في شدة الضرائب وسوء سلوك الموظفين جميعا وما يصاحب ذلك من تعذيب وإهانة في إشارة واضحة إلي تلك الإهانات التي يلاقيها الشعب آنذاك.. ولعل خير شاهد علي ذلك وتمرد على تلك الاوضاع ما رسمته « تمثيلية شيخ البلد»[10] التي أوردها (أدورد وليم لين) حيث عرض نماذجاً لتلك الصور.. ولم تقف

الصـورة إلي هـذا الحد بـل أمتـدت إلي الأغـاني والمواويل الشـعبية حيـث الرفـض الجماهيري لأسـاليب ومكائد الأسـتعمار وأعوانه.

تقول الأغنية:[11]

هيلا هوب هيلا هوب
كرباج الأفندي نازل
هيلا هوب هيلا هوب
فوق ظهورنا زلازل
ياأبو الهموم ثقيلة
من كل حته واكل
وعيال كتيرة وعيله
وسبعه مليم للنفر
الموج دا أصله دمي
يامهون المواجع
ياأبويا لم عضمي
ما تقولش يابا راجع
وسبعه مليم للنفر
دا العمر دم ضايع
هيلا هوب هيلا هوب

وعلي نفس المنوال نجد الموال التالي الذي يكشف مآسي الأستعمار من جراء المذبحة التي حدثت في دنشواي[12] حيث يعد احتجاجاً اجتماعياً وتمردا على الظلم والقهر من جانب الناس علي ما حدث:

بعد حكم المحاكم والشاويش والباش
ملايين وسقها كرومر معجبة للباش
أتفرعنت الانجليز بعد ما كانوا أوباش
نزلوا على دنشواي ماخلوا نفر ولا أخوه
اللي أنشنق أنشنق واللي فضل جلدوه
واللي نطق كلمة الحق في سجنهم ورموه
يوم شنق زهران كانت صعبه وقفاته
أمه تبكى عليه من فوق السطوح وإخواته
وكان له أب زى السبع يوم الشنق لم فاته
صبرك علينا يا ظالم بكرة راح تندم
ولأجل نصر الديانة أتانا مصطفى كامل
راح البطل في الحال ولا تأناش
عزموه كبار الانجليز الكل ما خلاش
قالوا له طالب إيه يا مصطفى كامل في الحال قوام
قالوا له أدى الدوا والقلم.. في الحال قوام فدنا
قال أنا طالب عزل كرومر م البرختموا له
وطالب مساجين مصر تخرج في الحال خرجوا له
وطالب مال لصاحب الدم صرفوا له.
ارتد فرحان على استانبول بالمزيكه ضربوا له
رجعوا سقوه.. مات.. ياخسارة يا كامل باش
أمانة يا دنشواي إن عاد الزمن تاني
شاوري على الظلم وابكي دم من تاني
شاهد وخصم وحكم إيه راح يكون تاني

ويجيئ موال أدهم الشرقاوي ليشيع روح الوطنية بين الناس متخذاً من أسلوب التمرد معبراً ليتخطى به معنويات الشعب المنهارة وكرباج الحاكم الذى يلهب ظهورهم ومستنداً في ذلك إلى رصد كبير من الأبطال الذين ضحوا بأرواحهم فداء لمصر ومن هنا كان أدهم الشرقاوي كما يحكي الموال بطلاً متمردا استلهمه الشعب كي ينفس به عن نفسه. بطلاً قدر له أن يكون مرهوب الكلمة ليس في قريته بل في مصر بأسرها.. فهو صاحب حيلة إلى جانب قوته ومضاء عزيمته وجمال صورته.. يجمع الي جانب الشجاعة وقوة الجسد المرح والذكاء والمرونة بل وحسن الحيلة بطل أراد الشعب أن يجعله هويته الذاتية «ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه».

5 بدران صديق أدهم الشرقاوي

وبعد فكل هذه نماذج أدبية رسمها المأثور الشعبي من الناحية البطولية لتعكس الدور الذي يقوم به االمأثور الشعبي في علاج قضايا المجتمع مما يجعلنا في النهاية ننظر على أنه «أدب للمقاومة الشعبية»[13] في قضايا الوطن التحررية.

ثالثا: موال الأدهم بين البطولة والتمرد:

وبعد هذه الاطلالة التاريخية والتراثية الشعبية لقصص الكفاح المصري وما بها من نماذج لأجيال تلو أجيال تمردوا واستحقوا لقب البطولة والشهامة ولشعب عانى كثيرا من الظلم والقهر والذل والاستعباد من مرارة الاحتلال وأعوانه من الفسدة والمستغلين والأقطاعيين، يجدر بنا أن ننظر إلى موال أدهم الشرقاوي وما به من رموز ودلالات.

فأدهم الشرقاوي، من منظور التاريخ الرسمي، مجرم خارج على القانون، ولكن السؤال الذي لابد من الإجابة عنه: أي جرم ارتكبه؟ وأي قانون تمرد عليه؟. لكن أدهم الشرقاوي بطل من وجهة نظر الشعب لأنه تحدى القانون الظالم من ناحية ولأن جرائمه موجهة ضد المستغلين الظالمين ولحساب الأغلبية المظلومة المستغلة. أدهم تبنى القانون الشعبي الذي ينحاز إلى الأغلبية المقهورة وتمرد على القانون الذى لم ينصفه، فهو يبحث عن الإنصاف القانوني ويبحث عن الحق الضائع، وهذا ما يشير صراحة إلى اليأس من قوانين الحكومة والكفر بها «جت الحكومة بتقول يأدهم عملت كده ليه؟! قال لها.. يا حكومة.. لما انقتل عمي عملت إيه؟!» لقد قرر الأدهم أن يقيم العدالة بنفسه، ذلك لأن الحكومة لن تنصفه، وقوانينها لن تفيده، ومثل هذا الموقف الذي يحظى بإعجاب جماهير الفلاحين، وهم صانعو الموال

وحافظوه حول الأدهم إلى بطل ليكشف عن الكثير من خيبة الأمل تجاه القانون السائد بقدر ما ينم عن الأمل الذي لا يخبو في قانون بديل.

ومن هنا تناول الموال حادثة خروج أدهم الشرقاوي على القانون، نتيجة استشعاره عدم كفاية حكم المؤسسة القانونية الرسمية ولا الجزاء الذي وقعته على قاتل عمه ومن ثم يأخذ هو على عاتقه تنفيذ الحكم الذي تفرضه معايير القيم التقليدية. ثم يتصاعد تمرده ومواجهاته مع السلطة وأدواتها وإظهار عجزها عن أن تطوله إلى أن تجد أن الخيانة هي سبيل الوصول الوحيد إليه.

يقول الموال :[14]

ومنين اجيب ناس لمعناة[15] الكلام يتلوه[16]

شبه المؤيد اذا حفظ العلوم وتلوه[17]

يروي لنا التاريخ أن جريدة المؤيد هي واحدة من الصحف السياسية التى ظهرت في مصر ابان الاحتلال الانجليزي لها ودأبت على نشر فظائع الاستعمار من قتل وسلب ونهب لرصد تلك الجرائم التى كانت ترتكب في حق أبناء الوطن ومن ثم حفظت جريدة المؤيد ذلك الخبر وغيره وتلته بعد ذلك عبر التاريخ ليتدبره من يحسن فهم المعاني.

الحادثه اللى جرت على سبع شرقاوي

الأسم أدهم لكن النقب[18] شرقاوي

تقول الدكتورة «عبلة سلطان»[19] إن اسم الشرقاوي لقب فقط وليس اسم العائلة وأن أجدادها عندما انتقلوا إلي مصر استقروا في الشرقية وعندما انتقل الجد مصطفى إلي البحيرة لقب بالشرقاوي واستقر في عزبة زبيدة بإيتادي البارود مع بعض أفراد العائلة والتي امتلكت أكبر نصيب من أرضها.

أما أدهم فاسمه الحقيقي أدهم عبدالحليم علي سليمان موسي عبدالرحمن الشرقاوي مواليد 1 يونيه 1897 وأن والدته هي السيدة نبيهة حسن رشوان ومحل ميلاده عزبة الشرقاوي، وكانت العائلة تمتلك هذه العزبة ومساحتها 5000 فدان تتبعها عزبة الكوم وزبيدة و14 عزبة أخري توارثتها الأجيال من الجد الأكبر لأدهم وهو الشيخ عبدالرحمن الشرقاوي كبير أعيان مصر والذي عين مع عمر مكرم محمد علي باشا حاكما على مصر وكان أحمد شقيق عبدالرحمن من شيوخ الأزهر الذين قاوموا الحملة الفرنسية واستشهد أحمد ورفض الفرنسيون تسليم جثته للعائلة كيداً لهم، أما الشيخ علي الشرقاوي فقد طالبه الزعيم الوطني أحمد عرابي بإعداد جيش من رجال المنطقة لمقاومة الإنجليز ومقابلته في كفر الدوار وسرعان ما استجاب الشيخ للزعيم؛ وانتصر المصريون علي الإنجليز في معركة تاريخية وحصل بعدها الشيخ علي الشرقاوي على لقب أفندي وتم مكافأته بـ300 فدان علي شجاعته. أما والد أدهم الشيخ عبدالحليم الشرقاوي فكان حاصلاً علي الاجازة العالمية من الأزهر وتعادل شهادة البكالوريوس الآن ولم ينشغل بالوظيفة واهتم بأملاكه 106 أفدنة، اضافة إلي عقاراته الممتدة بشارع الألفي في طنطا، واتسم بعلاقاته الاجتماعية الواسعة والمعتدلة إضافة إلي أعماله الخيرية ومنها تكية أوقفها للفقراء بها 13 غرفة والتي أوقف لها 25 فدانا للانفاق عليهم وعاش والد أدهم 33 عاما بعد وفاة ابنه وترك عزبة زبيدة وغادرها الي مدينة طنطا أمامحمود الشرقاوي عم أدهم فيعد من أهم الشخصيات التي أثرت في البطل الشعبي، أما بقية أعمامه فكانوا من كبار الملاك والمزارعين وبلغت أملاكهم حوالي 500 فدان، إلي جانب توليهم العمدية ومشيخة البلد.

كان جدع جد وصاحب شجعنة[20] اليوم قتلوه

أسمع كلامي ع الأدهم الشرقاوي لما كبروزال همه

وأتربي في المدرسة تسع تاشر سنة لما بلغ سنه

خد الشهادة حتى العلم الصعيب[21] تمه

راح له الخبر في المدرسة أنه أنتقل عمه

فضل يبكي وبكت التلاميد حواليه (حوله)

قال عمي مات وسكن لحود الفنا وأنتم حتعملوا لي إيه

والله لأمشي وأنزل البلد وأشوف (أبحث) أصل الحكاية إيه

نزل على البلد وقال ياأهل البلد دلوني

علشان أشفي غليلي وأطفي نار قلبي وعيوني

قالوا اللي قتل عمك أنمسك وآدي الحديد في أيديه

وراح على أبن العدو فسخه بأيديه

جت الحكومة بتقول يا أدهم عملت كده ليه ؟!

قالها ياحكومة لما أنقتل عمي عملتي أيه ؟

تقول د.عبلة سلطان أن أدهم كان ذا بنيان قوي منذ مولده، وكان يبدو علي ملامحه السمات الأوروبية بالوجه الأحمر والشعر الذهبي وعينين عسليتين، وتميز منذ طفولته بالقدرة الفائقة علي الاستيعاب وظهر ذلك من خلال قدرته علي حفظ القرآن الكريم، وتعلم خلال طفولته اللغة اليونانية دون معلم لأنها كانت اللغة السائدة بين تجار القطن، وكان والده معجباً بنبوغه فألحقه بمدرسة لغات فرنسية خاصة في طنطا وكان عمره 3 سنوات كما أتقن اللغة الإنجليزية والفرنسية وقبل أن ينهي دراسة البكالوريا ترك مدرسته وتدلل الدكتورة عبلة على شجاعة أدهم، أنه عند زيارة السلطان حسين كامل لمدينة طنطا جمع المسئولون طلاب المدارس لاستقباله والهتاف بحياته كتقليد متبع وفجأة خرج أدهم ليهتف يسقط عميل الاستعمار يسقط السلطان وسرعان ما انضم إليه جمع غفير من الصبية والشباب يرددون الهتاف مما أوقع المسئولين في حرج شديد وكاد يفصل من المدرسة لولا تدخل عمه العمدة عبدالمجيد بك الشرقاوي الذي أصبح منذ هذا اليوم قلقا من تصرفاته وذلك نظرا لطبيعة منصبه، ومنذ ذلك الوقت ذاع صيت أدهم بين أهل قريته والقرى المجاورة وتميز بشجاعته وبأسه وقدرته علي مواجهة الخطر، فلم يكن يخشى هجمات اللصوص أو عواء الذئاب، اضافة إلى كرمه الشديد مع الفقراء وتعاطفه معهم في مواجهة الأثرياء وكبار التجار كما أن والدته وصفته بالعند والذكاء والتمرد ورغم ذلك كان يتميز بالحنان والعطف على أخويه، كما كان بارا بوالديه ولفتت إلي أن حادثة دنشواي 1906 تركت أثراً بالغاً في نفسه وكان عمره وقتها 9 سنوات، وأشارت إلي أن هناك واقعة أخرى أثرت في حياة أدهم وهي مصرع عمه الشيخ محمود الشرقاوي بسبب تصديه للرسوم التي فرضها الباشا علي المياه، وبسبب مساندته لإحدي قريبات الباشا، والذي اغتصب أرضها وتنامى إلي سمع الباشا أن الشيخ محمود يعتزم الزواج بها فقرر نفيه إداريا وعندما عاد الشيخ محمود أطلق عليه الباشا الرصاص ليلقى مصرعه. وكان أدهم شديد الفخر بعمه لما يتميز به من عدل بين الناس عند عقده المجالس العرفية بصفته نائبا للعمدة وورث أدهم تلك الصفات عنه مما دفعه للتصدي للصوص ولذا أحاطه الفلاحون بحبهم وتستروا عليه في بيوتهم وكثيراً ما أخفوه عن أعين السلطة المستبدة وأشارت إلي أن أدهم كان له صديقٌ كان مؤمناً بفكره هو محمود محمد بدران الشهير بـ«بدران» وكان شيخاً لخفراء الناحية وتولى وخفراؤه حماية أدهم ورجاله من رجال السلطة والاحتلال وكان بدران من أهم العوامل التي أدت إلي نجاح أدهم خلال مسيرته النضالية وورث بدران وظيفته عن أبيه الشيخ محمد بدران وتلقى تعليما أوليا بكتاب القرية ثم التحق بالأزهر وجمعته بأدهم صداقة حميمة وتعرض للفصل من وظيفته أكثر من مرة لرفضه الإدلاء بأية معلومات عن أدهم للسلطة وكان الجميع يعرفون أن أدهم لابد وأن ينتقم من قاتل عمه.

لذلك كانت هنا محاولات لقتله وفي إحدي المرات تعرض أدهم لإطلاق النار عليه لكنه نجا منه بالانبطاح على الارض وكلمح البصر عاجل الرامي بطلقة مقابلة واستقرت في رأسه. وأكدت الدكتورة عبلة أنه كان بإمكان أدهم الفرار لكنه سلم نفسه بارداته واعترف بقتله دفاعا عن نفسه وحكم عليه بالإعدام ثم خفف الى السجن سبع سنوات مع الاشغال في سجن أبوزعبل خلال عام 1917.

وراح على السجن وقال حاس[23] عدوني

وهاتوا كبار السجن يصارعوني

عشرة لعشرة شلتهم لشالوني

قال صفولى لي السجن أثنين ورا أثنين

واروا لي الحوادث كما فعل النظر والعين
اللي يقول أنا م الصعيد ولا بالي
واللي يقول أنا م المنوفية قاتل ومتيتم عيالي
واللي يقول أنا م الشرقية لكن عند الكريم باري
واللي يقول أنام البحيرة قاتل سبع شرقاوي
قال بس دنته زميلي بطوال العمر ما أفرط فيه
ميل عليه ميله فسيخه ما بين أيديه
التمت عليه العساكر بكثرة وحطت الحديد في إيديه
على الزنزانة لوحده وقفلوا عليه
باتوا (ناموا) عيون السبع الليله دي ماناموش
طلع م السجن سور السجن ما حاشوش [24]
لبس حكمدار وراح ايتاي البارود [25] هزه
قال عايزين السلاح القديم نجيب بداله جديد ونعزه
عمل رخصة لشيل السلاح من غير ما يشور ولا يتكلم
طلع مسك الخلا [26] والوديان
وسلم أموره لواحد مقتدر ديان
طلع ع الجبل وعمل مغاره قعد فيها
طلعت عليه الحكومة بتدور [27]
لبس لهم قميص ومقور [28]
ومسك الشمع أمام الحكم [29] منور
قال منين البلاد يا حكومة
قالوا بنبحث عن الأدهم واخد بتار [30] عمه شبابين
قال أنا الأدهم ما شفتوش [31]
أسمع عن الأدهم أنه ساكن وسط الجبال والوحوش
قاموا ما يوقعش الأدهم إلا الصاحب
بعتوا لصاحبه وعدوا له من المال كتير

قال لهم ما أقدرش أروح لأدهم لوحدي
الأدهم ساكن في الجبال والعلالي
راح له وقال يأدهم يالله نسيب العلالي
وننزل في مكان داري
والله قلم المباحث ورانا أيام وليالي
قال قلبي بيحدثني في هذا اليوم
إن الشباب أنتهي ولا عدش في الأجل يوم
يشمت عزالي ويكترهرجهم اليوم
قال له فداك ياحبيبي عيون الذي تراه
قام البطل قام وكان النظر صايب
وداس ع الزناد طلع النشان صايب
أول رصاصة جت مالكه اليسر
قال راحت ليالي الهنا وجت ليالي العسر
ثاني رصاصة جت مالكه بزه
قال ليه ياعيوني من ضرب الرصاص بتنزه [32]
ثالث رصاصه جت مالكه الصره
قال بعد ما كنت أقرأ وأنا في العلوم جره [33]
ياما كسيت الغلابه ودمدمت ع الحره
الحق عليه أنا اللي خليت أبن المره يعرف لي طريق جره
ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
أمانة يا عيلة الشرقاوى محدّ بعدّيه
لا أخ لي ولا عم، يأخذ التار بعدية

وفي الليمان ارتكب جريمة قتل أخرى، حيث التقى عبدالرءوف عيد قاتل عمه محمود وقد قبض عليه في جريمة أخرى، فضربه على رأسه بالآلة التي يقطعون بها حجارة الجبل. استغل أدهم حالة الفوضى والاضطراب وهرب من السجن مع

عدد كبير من السجناء. وهنا تنسب إليه بطولات خارقة ومواقف وطنية، فيقال إنه تحدى المأمور الانجليزي «باكيت» وقاد تمرداً وسط السجناء حيث قال لهم جملته الشهيرة: «أنتم محبوسين زي الفراخ وإخواتكم بره بينضربوا بالرشاشات» في إشارة إلى ثورة 1919.

وبفضل قوته الجسمانية خلع بوابة الزنزانة (هناك رواية تشكك في قوته الجسمانية وتؤكد فقط جرأته الشديدة وأنه لا يهاب أحداً) ثم قيد حارسه بالسلاسل، وهرب مع زملائه في الزنزانة بعد معركة دامية مع البوليس سقط فيها ما يقرب من ثمانين قتيلا

وتنسب إلى أدهم براعته في التنكر، فمرة يتحدث بلغة أجنبية وكأنه خواجة، ومرة يرتدى لبس سيدة، مما صعب من مهمة البوليس. وحسب الرواية الشعبية التي تراه بطلاً ناضل ضد الإنجليز وأعوانهم وانتصر للفلاحين الغلابة، فإن البوليس أدرك أنه لن يستطيع النيل منه.

هنا عززت الحكومة قوات الأمن في المنطقة وأكثرت من دورياتها، إلى أن تخاصم أدهم مع أحد أقربائه وهو خفير اسمه محمود أبو العلا فوشى به لدى البوليس ودلهم على مكانه وحين حاصرت الحكومة مخبأه تركه أعوانه خوفاً على حياتهم، فراح يتنقل بين مراكز إيتاي البارود وكوم حمادة والدلنجات. وأخيرا أرسل ملاحظ البوليس(الجاويش محمد خليل وأومباشى سوداني وأحد الخفراء) فكمنوا له متنكرين في حقل ذرة في زمام عزبة جلال، وكان أدهم في حقل مجاور من حقول القطن يتأهب لتناول غدائه الذي جاءت به امرأة عجوز. ولما أحس بحركة داخل حقل الذرة المجاورة أطلق عدة طلقات من بندقيته دفاعا عن النفس ولكن الجاويش محمد خليل أطلق عليه رصاصتين فسقط قتيلا قبل أن يتناول شيئا من طعامه ووجدوا معه نحو مائة طلقة وخنجرا. وتلك هي الرواية الثابتة تاريخياً بأن ثلاثة من أفراد البوليس شاركوا في قتله.

خاتمة

أدهم الشرقاوي هو رمز بطولي تمرد على ماهو سلبي في مجتمعه حيث قتل عمه ظلما فثأر لمقتله ومن ثم كان في نظر القانون مجرما، وخارجا على القانون إلا أن الوجدان الشعبي تعاطف معه وسلك معه مسلكا يحطم به واقع الظلم والقهر والعبودية الذى كان سائدا في هذا المجتمع، والملاحظ الأكيد أن الرواية الرسمية تخالف الرواية الشعبية ففور أن عرف أدهم بمقتل عمه وجه الاتهام إلى الحكومة ورفع قضيته للثأر من الحكومة.

كما أن أدهم لم يكن الشخصية المثالية التي تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ولكنه شخصية إنسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ بل أنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التي أسندت إليه تثير في الناس روح الشفقة عليه وتدفعهم الى التعاطف معه، وتتوالى الأحداث بالقبض عليه ليحكم عليه بالإعدام الا أن الأهالى دفعوا مئة جنيه وحولوا حكم الإعدام الى سجن سبع سنوات، لكنه هرب من السجن، وطلبت السلطة القبض عليه حيا أو ميتا. صحيح تعرف على القاتل في السجن وقتله، إلا أن ذلك لم ينه القضية.

وهكذا يبرز لنا التشويه الرسمى لصورته والتى كانت من المعتمد البريطاني آنذاك، وهو ما تلقفته الصحف الموالية للسلطة وبعض رواة التاريخ من أنه كان يسرق من الأثرياء ويعطي الفقراء وكان هذا جزءا من شيطنة الشخصية سلوك قديم سبق أن نبه اليه ابن خلدون في مقدمته «إن فحول المؤرخين قد استوعبوا أخبار الأيام وجمعوها، وسطروها في صفحات الدفاتر وأودعوها، وخلطها المتطفلون بدسائس من الباطل وهموا فيها أو ابتدعوها، وزخارف من الروايات المضعفة لفقوها ووضعوها، واقتفي تلك الآثار الكثير من بعدهم وابتدعوها، وأدوها إلينا كما سمعوها، ولم يلاحظوا أسباب الوقائع والأحوال ولم يراعوها ولا رفضوا ترهات الأحاديث ولا دفعوها»[34].

• الهوامش

1. د. محمود ذهنى – طه حسين وصورة البطل الشعبى – الفنون الشعبية –العدد 32 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1991.
2. د. احمد شمس الحجاجى – ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية – دار الهلال – القاهرة.
3. ألبير كامو ، الإنسان المتمرد ، ترجمة نهاد رضا ، منشورات عويدات بيروت ، ط الثالثة 1983 ، ص 21:18.
4. ازهار محمد مجيد نصيف السباب - قياس التمرد النفسي عند طلبة معهد اعداد المعلمين (تكريت) مجلة سر من رأى- المجلد 7 – العدد27 –تشرين الاول 2011.
5. راجع :
   - د. عبد الحميد يونس – (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي)مطبوعات جامعة القاهرة سنه -1956 ص6.
   - د . قاسم عبده قاسم – بين الادب والتاريخ – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – 1986 .
   - د . قاسم عبده قاسم - ، د 0 احمد ابراهيم الهواري – الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث – دار المعارف – 1979
6. راجع : فتحي خليل – نضال الفلاحين – دار الكاتب العربي – القاهرة سنه 1967 ص66
7. د. اسامه محمد أبو نحل -حركات التمرد في مصر في بداية العهد العثماني (1517 - 1524م) - والنتائج المترتبة عليها – موقع الفسطاط - المجلة التاريخية http://www.fustat.com-
8. راجع الزير سالم - أبو ليلى المهلهل - دار الكتب العلمية – بيروت – ط1 - 1993
9. د. مرسي الصباغ – القصة والحكاية والحدوتة الشعبية في محافظة الشرقية – دراسة ميدانية وفنية – أطروحة دكتوراة – جامعة الزقازيق – سنه 1991م – حيث يمكن مراجعة نص الحكاية.
10. أدوارد وليم لين – عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم – مطبعة مدبولى الصغير - ص 100: ص 110.
11. الأغنية من رواية الطالبة- هناء عزت السعيد بيومي – مدينة بور سعيد – ج.م.ع – 19 سنه- تاريخ الجمع فبراير سنه -1995 قام بجمعها د . مرسي الصباغ.
12. نص الأغنية من مجموعة نصوص مختارة قدمها د. أحمد مرسي في كتاب الأغنية الشعبية – مدخل إلي دراستها – دار المعارف – القاهرة
13. د. محمود ذهني – الأدب الشعبي العربي – مطبوعات جامعة القاهرة – الخرطوم - 1972 – ص104.
14. لنص الموال – مجموعة روايات مختلفة – ويمكن مراجعة:
   - كاتب السطور / الموال في مركز الزقازيق – دراسة ميدانية وفنية - أ طروحه ماجستير نه1978جامعه الزقازيق ج.م.ع.
   - د. أحمد مرسي – الأغنية الشعبية – مصدر سابق .
15. لمعناه ... لمعاني
16. يتلوه ... من التلاوة والأستمرارية في الحديث .
17. تلوه ... أعادوا ذكره
18. النقب ...شهرة العائلة .
19. هبه معروف – حوار اجرته مع الدكتورة عبلة سلطان أستاذ التاريخ الإسلامي حفيدة شويكار الشرقاوي ابنة عم أدهم الشرقاوى - جريدة صوت الأمة نشر في يوم 31 - 10 - 2009 م
20. شجعنة... شجاعة
21. الصعيب ... الصعب
22. أبو علي زكريا التبريزي – شرح القصائد العشر – المطبعة المنيرية بالقاهرة 1367هـ
23. حاس... شجعوني
24. ماحاشوش... لم يمنعه
25. إيتاي البارود – أحد مراكز محافظة البحيرة – بجمهورية مصر العربية

26. الخلا ... الأرض الواسعة
27. بتدور ... تبحث عن
28. هو زي يلبسة الفلاح المصري ويصنع من قماش البفتة أو الدمور وهو من القطن لكن المقصود في الموال هو زي تلبسة الفلاحة المصرية كدلالة علي الخديعة لرجال الشرطة
29. الحكم ... رجال الحكومة (يقصد المباحث)
30. بتار ... بثأر
31. ماشفتوش ... لم أره
32. بتنزه... تنزف
33. جره...يقصد متفوقاً.
34. ابن خلدون: المقدمة، جـ1، صـ 282.

• المراجع

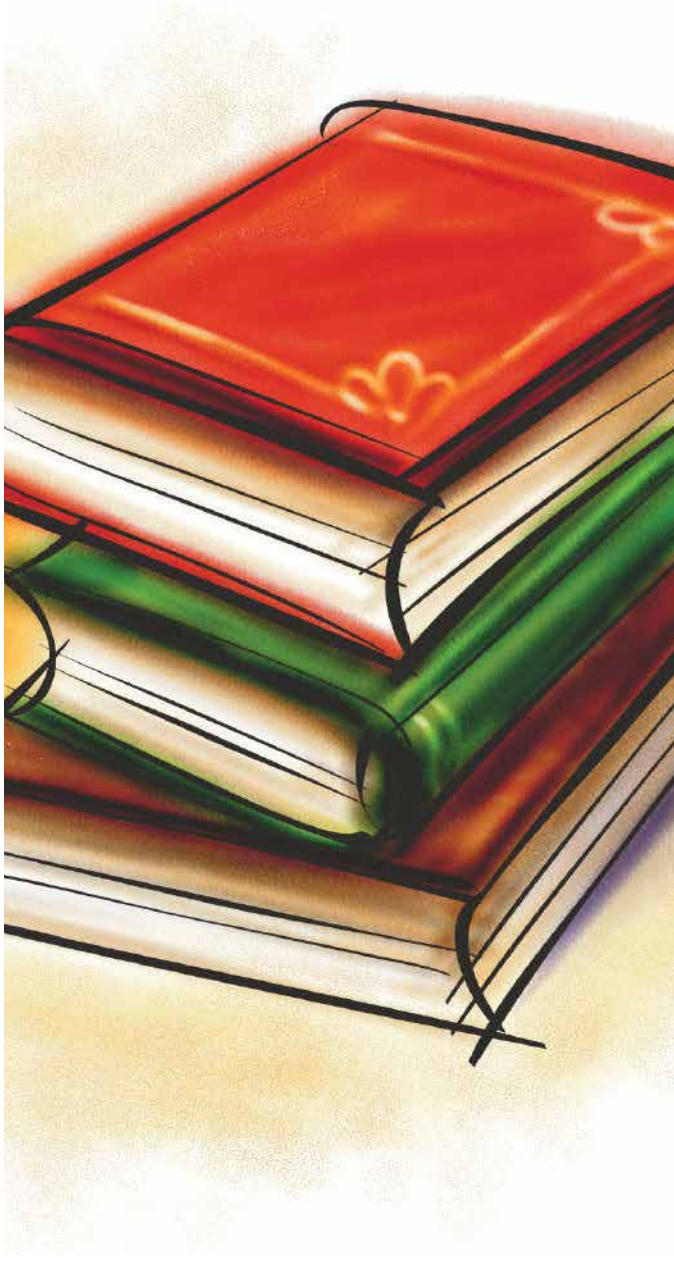
- د . شوقي ضيف – البطولة في الشعر العربي – دار المعارف – القاهرة – ط 2 – 1984
- د . نبيلة ابراهيم سالم - البطولة في القصص الشعبي – دار المعارف – القاهرة – 1977
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي – ميلاد البطل في السيرة الشعبية - دار الهلال – القاهرة
- د . محمود ذهني – طه حسين وصورة البطل الشعبي – الفنون الشعبية – العدد 32 – 1991 – الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الصور

1. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%AF%D9%87%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%82%D8%A7%D9%88%D9%8A#/media/%D9%85%D9%84%D9%81:Adham_elsharkawy.png
2. http://www.archivegypt.com/wp-content/uploads/a793fd01a5399ff5bc-224baaba3378bc.jpg
3. https://gololy.com/slideshow/2013/02/21/77601/91417/%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3%D-8%A7%D8%A1-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%82%D8%A8%D9%84%D9%86-%D9%86%D8%A8%D8%A3-%D9%85%D9%82/photo_1.html
4. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcQ4Tgr8K4317aw-w1oeZEA2DiukKUjqYe-Ho2sl3Kd5HkSbiCuD1&usqp=CAU
5. https://i2.wp.com/www.quicklook4u.com/bawaba/wp-content/uploads/2013/01/%D8%A7%D8%AF%D9%87%D9%85-%D8%A8%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%86.jpg?fit=574%2C604&ssl=1

د.جهينة عمر الخطيب - فلسطين

التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري



الأدب الشعبي هو ثقافة الشعوب ونجده في العالم كله، يجمع تراثهم وحضارتهم. وفي خضم قراءتي للفولكلور العبري لمست تأثرا بالفولكلور العربي، وسأبحث هنا في نظرية النوع الأدبي من خلال دراسة الأدب الشعبي، فهل هناك خصوصية للأدب ونوعه ومفاهيمه في كل شعب أم أن هنالك علاقة متبادلة في التأثر والتأثير.

لقد ربط شكري عياد النوع الأدبي في الأسلوب، وذكر أن سر النوع الأدبي هو خصائصه الداخلية الغامضة «إننا لا نستطيع أن نضع حدا فاصلا بين الرواية والقصة القصيرة من حيث الطول، إلا أن يكون حدّا تحكميا، وإذن فلا مفر لنا من البحث عن الخصائص الفنية، الخصائص الداخلية لكل من النوعين حتى نستطيع التمييز بينهما تمييزا صحيحا»[1].

فقد يتفق البعض على خصوصية عمل أدبي إلا أن هذا لا يمنع تداخله مع موروثات أخرى، إذ أنّ نظريّة النوع الأدبي تثير «مسألتين أساسيتين، الأولى أنها تقبل خصوصية كل عمل أدبي، والثانية أنها تؤسس في الوقت ذاته علاقة العمل الأدبي أو الفني الفردي بنوعه الأدبي أو الفني الجامع، من هنا تعدّ نظرية النوع الأدبي مجالا تتضح فيه خصوصية الأدب ومفاهيمه»[2]، فمن هذا المنطلق جاء اهتمامي في البحث في الأدب الشعبي العبري، وتداخله مع موروثات أدبية في الأدب العربي.

ينتقل الأدب الشعبي بشكل عام بطريقة شفوية من جيل إلى جيل، وهناك مميزات عامة لآداب الشعوب:

وجود عناصر ما فوق الطبيعة، صراع بين قوى الخير والشر. وتحتاج الحبكة إلى ملء فجوات، وفي الغالب مشكلة تحتاج إلى حل، وتنجم عنها أسئلة اجتماعية.

ومن مميزات القصة الشعبية:

- بداية ونهاية هادئة، فقبل تأزم الأحداث تكون البداية هادئة، والنهاية في الغالب سعيدة.
- قانون التكرار لتأكيد أهمية المذكور.
- القانون الثلاثي: وهو العدد الذي يظهر سواء بعدد الأشخاص، الأشياء.
- يغلب الحوار على هذه القصص[3].

هناك طريقتان لدراسة الأدب الشعبي:

- طريقة تؤكد الشمولية في الأدب الشعبي لجميع الشعوب.
- طريقة تؤكد المحليّة ووجود مجموعات تميّز أدبا شعبيا عن آخر.

ويرتكز المذهب الجغرافي في بحث النص على المضمون والحبكة للقصة، فيبحث عن مدى التشابه والاختلاف بين ثقافات مختلفة.

فيرى الباحث العراقي قصي الشيخ عسكر[4] بأنّ الجزيرة العربية قبل الإسلام كانت على احتكاك مباشر بالديانات التوحيدية كالصابئة واليهودية والمسيحية «كان عرب ما قبل الإسلام يزاوجون الرموز الأسطورية التي درست في التوراة والأناجيل وينظرون إلى دلالتها على الخير والشر كالحمام والغراب اللذين يحملان رمزين مهمين في العهدين القديم والجديد، ويرمزان إلى التفاؤل والتشاؤم، والفيل الذي يرمز إلى الخراب بعد أن استخدمه أبرهة الحبشي في الهجوم على الكعبة»[5].

وهذا الرأي يدعم وجهة نظر الباحث «דן בן עומוס دان بن عاموس» الذي أشار إلى أنّ هنالك نظريتين في بحث الأدب الشعبي[6]:

- النظرية الأولى: تنادي وتؤكد العالمية في الأدب الشعبي، فهو أدب كل الشعوب، -وهذا ما سنحاول إثباته في بحثنا من خلال التأثير والتأثر بين الأدب الشعبي العبري والعربي.
- النظرية الثانية: تنادي بالمحلية ووجود المجموعات في الأدب الشعبي وأحادية كل فئة مقارنة بالأخرى.

فمن هنا نجد أن تطور الأدب متعلق بمدى ارتباطه بآداب الشعوب الأخرى، و«يزدهر أي أدب بقدر ما يتاح له من احتكاك بالآداب والحضارات والثقافات الأخرى»[7].

يميل الباحثون اليهود إلى ارتباط أدبهم بالحكاية الشعبية «ويذهبون في تعليل ولع اليهود بالحكايات وأهميتها لديهم بأن التوراة نفسها تورد في السفر الأول مجموعة من الحكايات عن الخلق وأصل الكون ،فضلا عن الأعمال الخارقة للأبطال والملوك، ويظهر في التوراة أيضا أن ملوك اليهود وأنبياءهم كانوا مولعين برواية الحكايات والأمثال والعبر التي تعتمد على الرمز وهو ما تعنيه كلمة «ماشال» العبرية»[8].

تأثّر الفولكلور اليهودي من مصادر متعددة[9]:

- من خلال التوراة
- من حضارات أخرى كالحضارة العربية ووجود اليهود فيها.
- ويرى الباحث דב נוח אבי وجود ثلاثة عوامل تميّز القصص اليهودية:

- التغيير في بداية القصة ونهايتها بهدف ملاءمتها للثقافة اليهودية
- الإشارة إلى مصادر يهودية مكتوبة كالتوراة.
- توظيف موتيفات يهودية ،ذكر أسماء شخصيات معروفة.

وقد قسّم اليهود تراثهم الذي ورد في كتب التوراة التلمود قسمين «هما الهالاخاه والهاجاداه، والهالاخاه تتناول تحديد الأحكام والوصايا الملزمة لليهودي في حياته اليومية، وفي العلاقات بين الله والإنسان... أمّا الهاجاداه فهي كلمة عبرية مشتقة من الفعل هجّيد بمعنى أخبر، والمقصود بها هو تراث اليهود من الأساطير والحكايات الخرافية، ويفضل الباحثون عادة استخدام الكلمة الآرامية أجاداه»[10] يمتلئ الأدب الشعبي بالرموز الخيالية والغريبة كالطقوس والقوى الغيبية والسحريّة والخروج من المكان والزمان.

وعند رجوعنا للأساطير العبرية نجد تشابها كبيرا في ما جاء في القرآن الكريم، خاصة فيما يتعلق بقصص سليمان، فيتشابه المبنى والمضمون.

فعندما اطّلعنا على مبنى حكاية الملك سليمان والنحلة، وجدناه مكوّنا من جزأين، وفي كل قصة منها حبكة مستقلة، وترتبط الحكايتان في النهاية لتتوحدا في قصة.

ونجد مقدمة قصيرة تليها الأحداث والصراع نتيجة تصاعد الذروة، ومن ثم الحل.

مضمون الحكاية: في القسم الأول: تمّ وصف خلاف بين الملك سليمان ونحلة صغيرة تقوم بلسعه على أنفه، فيغضب الملك منها، فتأتي النحلة وتعترف بذنبها وتقول إنها صغيرة وأيامها معدودة، إلى أن هذا الكلام لا يخفف من حدة غضب الملك فيقوم بتأنيبها بشكل أكبر، ولكن النحلة الشجاعة لا تفقد قدرتها على الإقناع، وبلغة منافقة تنجح في التخلص من الوضع الصعب وتعد الملك أنها مع مرور الأيام ستكافئه على معروفه معها، فيضحك الملك ساخرا.

وفي القسم الثاني: يتضح صراع الملك سليمان مع بلقيس ملكة سبأ، حيث جاءت تختبر حكمته وتضعه في موقف محرج، عندما طلبت منه التمييز بين الأزهار الطبيعيّة والاصطناعية، فتنقذه النحلة من موقفه المحرج.

وأكبر دليل على تداخل الحضارات في الأدب الشعبي هو هذه القصة فهي تذكرنا بمضمون مشابه وإن اختلفت الشخصيات في قصة الأسد والفأر واستخفاف الأسد بالفأر ليتفاجأ من إنقاذه له لاحقا، وهذه القصة تعود بجذورها الأولى إلى الحكيم اليوناني اوزوفيوس وأمثاله التي تمّ تداولها في حضارات مختلفة.

وهناك قصص عبرية تنتهي بمَثل فيه مغزى وعبرة تتشابه مع قصص عربية كقصة مسمار جحا، ومغزاها في اتخاذ الحجج الواهية للوصول إلى الهدف المراد ولو بالباطل. فهذه القصة لجحا الذي عرف بناصر الدين نجدها منتشرة لدي يهود الأندلس ضمن لهجتهم التي عرفت باسم لادينو وهي لهجة تجمع بين اللغتين العبرية والإسبانية.

شخصية هرشلي اليهودية يقابلها شخصية جحا:

هرشلي هو شخصيّة يهودية[11] عاشت في اوكرانيا في القرن الثامن عشر، وكان هرشلي بمثابة مهرج جلسات الرابي باروخ ممزيبوز، هرشلي كان إنسانًا فقيرا استطاع بروح دعابة يمتلكها أن يقتحم عالم الأغنياء، كما أنه تميّز بالحكمة بدراسته للتوراة منذ نعومة أظفاره. وتدور معظم قصصه في رحاب التوراة والمعتقدات اليهوديّة.

ومن هذه القصص: «يحكى أنّه في مدينة مزيبوز انتشرت شائعة بأن رجل دين يهودي« رابي» يتصرف وكأنه ملك . فأغضب هذا الشيء الملك وأمر بأسره، ولكنّ الجنود الذي ذهبوا لتنفيذ المهمة، وجدوا أنّه رحل لفترة معينة، فتركوا له ورقة لضرورة الحضور للملك. ولكن رجال الدين وقعوا في حيرة فكيف يقومون بتسليم الرابي، فاقترح هرشلي أن يذهب هو على أنه الرابي ولو نجح فقد حُلّ الأمر أما، إذا اعتقل عندها هرشلي هو المعتقل وليس الرابي، وهذا ما حصل، وقف هرشلي أمام الملك، وطلب منه الملك أن يجيب عن أربعة أسئلة إذا نجح في الإجابة عنها سوف تكون تصرفاته الملكيّة لائقة به. وإلا اعتقل.

والأسئلة هي :

1. أنت تعرف مملكتي فما هي المساحة الدقيقة للمملكة؟
2. ما هو وزن القمر؟
3. هل تعرف كيف يتصرف القائد، وما هي أهميتي قائدًا؟
4. هل بإمكانك أن تعرف دواخل البشر، وبماذا أفكر الآن؟

فأجاب هرشلي:

مساحة المملكة تقريبا معروفة لدي باستثناء مساحة المياه والبحيرات لأنها تتغير كل سنة حسب منسوب الأمطار فهات لي المساحة الدقيقة للبحيرات أخبرك بمساحة المملكة كاملة.

فقال الملك : حسنا يا يهودي تجيب السؤال بسؤال، أقبله منك ولكن في الأسئلة المتبقية لن أقبل.

هرشلي: أمّا السؤال حول وزن القمر فهو ألف لتر ونصف بالتمام والكمال وإذا لم تصدقني اذهب وقسه.

فقال الملك : انتصرت عليّ في هذا السؤال.

هرشلي: أنت أهم من أبينا ابراهيم ولا يوجد لدينا من هو أهم منه.

الملك :حسنا أجبت اجابات جيدة عن ثلاثة أسئلة، ولكني لا أعتقد ستنجح في الإجابة عن السؤال الرابع.

هرشلي: أنت تعتقد أنك أمام رابي يهودي، ولكنك أمام هرشلي واحد من تلامذة الرابي.

فهنا تتشابه شخصية هرشلي اليهودية بشخصية جحا من ناحية الدهاء والذكاء وحسن التخلّص، إلا أنّ الحكايات اليهودية حريصة دائما على إضفاء المعالم الدينية فنجد في سيرة هرشلي الذاتية بأنه تتلمذ على يد حكماء التوراة. وقد تعددت البلاد التي اتخذت من جحا بطلا لقصصها الشعبية ولكن ما يلفت الانتباه هنا أن الأدب الشعبي قد تداخل بين الشعوب، وكل شعب كان يحاول حصر القصص في أدبه من خلال توظيف عادات وتقاليد ومعتقدات دينية تميّز هذا الشعب كما نرى هذا متكررا في الأدب الشعبي العبري.

هذا الأمر يعود إلى كون الشعب اليهودي عاش في مناطق عربية وأجنبية كثيرة، فلهذا فإن أدبه يجمع حضارات عدة.

إن أهم ما يميّز الأدب الشعبي، قدرته على التأقلم مع آداب الشعوب الأخرى، وتتضح هذه الظاهرة بشكل لافت في الثقافة اليهودية في فترة القرون الوسطى، خاصة مع انفتاح الثقافة اليهودية على حضارات متنوعة إسلاميّة ومسيحيّة بوجود اليهود في بلاد عربية. ففي هذه الفترة تمّت ترجمة كتب عديدة، منها كتاب كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة[12].

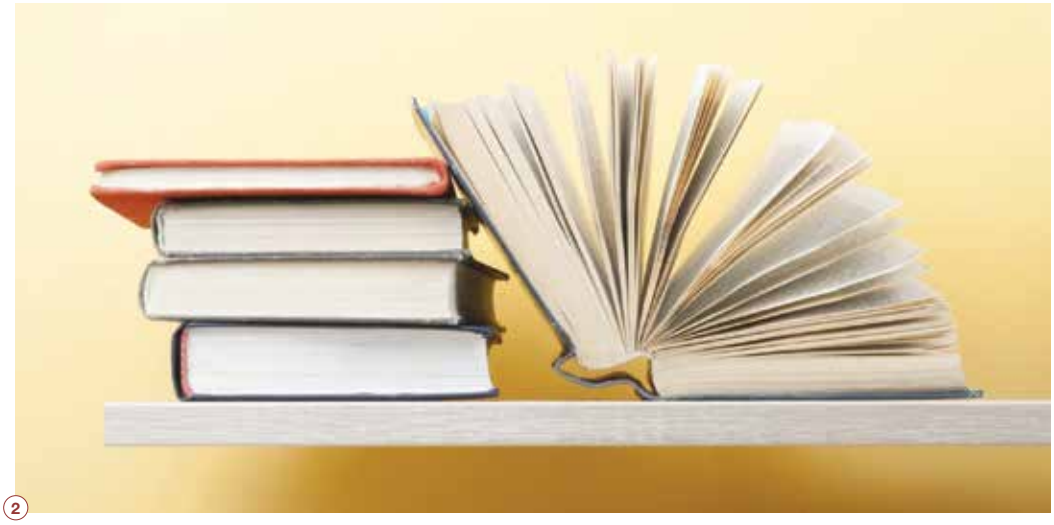
ولكن من الصعب الحديث عن الأصل والصورة في الأدب الشعبي، وكثيرا ما تناقش باحثون حول هذا الموضوع، وفي حالات كثيرة لم يتوصلوا إلى نتيجة واضحة.

هناك مثال لقصة يهودية وردت في مصادر قديمة عن يهوشع بن لوي والنبي الياهو وعندما نقرأها نجد تشابها كبيرا بينها وبين قصة سيدنا موسى والنبي خضر في سورة الكهف، وإن كانت هناك تفاصيل قد اختلفت .

فقد اختلفت أولا الشخصيات، فاختارت القصة اليهودية أن تقوم باستبدال شخصية النبي موسى بشخصية يهوشع بن لوي، ويرجع بعض الباحثين اليهود سبب هذا التغيير إلى أن شخصية النبي موسى تحتل مكانة كبيرة في الثقافة اليهودية لا تسمح بأن يتلقى علمه من إنسان آخر[13].

كما ونجد أنه في القرآن يقوم النبي الخضر بقتل طفل صغير، بينما القصة اليهودية تتحدث عن قتله بقرة رجل فقير قام باستضافتهما، أيضا بدلا من ثقب السفينة، قام النبي الياهو بالدعاء على الأغنياء الذين رفضوا ضيافتهما بأن يكونوا كلهم قادة بينما دعا للفقراء الذين قاموا بكرم الضيافة بأن يكون لهم قائد واحد،لأنه من يكون لهم قائد واحد يوصلهم إلى بر الأمان.

وقد يرجع الاختلاف إلا أن القاصين اليهود فضلوا الابتعاد عن أفعال قد تبدو قاسية، كقتل الولد أو ثقب السفينة، وقد يرجع إلى اختلاف الهدف، ففي القرآن كان الهدف التأكيد على الناحية اللاهوتية للأفعال كعلاقة الأهل الصالحين بابن عاق بينما اهتمت القصة اليهودية بالنواحي الاجتماعية والطبقية وعلاقة الأغنياء بالفقراء.



2

كذلك نجد تأثير مفاهيم إسلامية في قصص يهودية كحكاية النبي الياهو مع الرجل الغني الذي أراد شراء الثيران[14]، يذهب في المرة الأولى إلى السوق فيلتقي النبي الياهو، فيطلب منه الأخير أن يقول قبل شرائه عبارة بإذن الله تعالى سأشتري الثيران فيرفض فتُسرق أمواله مرتين وفي المرة الثالثة يقولها فيشتري الثيران ويبيع ملِكا إياها بمبلغ باهظ الثمن . ومفهوم «إن شاء الله» هو مفهوم إسلامي ومن أعمدة الحياة الاسلامية.

وقد اتبعت قصص يهودية دينية أخذ بعض قصصها من الحضارة العربية ومحاولة ملاءمتها لحاجاتها الدينيه ووجهات نظرها، كقصة الراعي الذي أراد أن يتعلم الصلاة[15]، ووفقا للنص اليهودي أطلق على القصة اسم الراعي البسيط والناي، وقد وردت بالصيغة العبرية بأكثر من نسخة، وإحدى هذه النسخ تقول: ذهب طفل طيب القلب مع والده للصلاة في الكنيس في يوم الغفران ،كي يتأكد الأب أن ابنه سيصوم هذا اليوم ولن يرتكب الحماقات، وأثناء الصلاة طلب الطفل من أبيه أن يوافق على أن يخرج الناي الذي كان معتادا عليه أثناء عمله راعيًا، ولكن والده منعه من ذلك ووبّخه بشدة، وأثناء الصلاة أخرج الراعي الصغير نايه وقام بالعزف فوبّخه والده، لكن رجل الدين «الرابي» قطع صلاته وقال: إن هذا الراعي ونايه قد ساهما في ايصال صلواتي، وإن النار الموجودة داخل قلبه هي التي قُبلت من الله تعالى»[16].

أما القصة الثانية فهي الأقرب إلى النص العربي:

يحكى أنه كان يعيش راع في إحدى القرى ولم يكن يعرف كيفية الصلاة، وكان يدعو يوميا : الهي لا يُخفى عليك أنه لو كانت لك ماشية كنت سأقوم برعايتها لك مجانا، لأني أحبك، وفي إحدى الأيام سمعه طالب حكيم يرتاد الكنيس بشكل منتظم مرّ من هناك وقال له: أيها الأحمق الدعوة لا تصل هكذا وعلّمه ماذا يقول، ولكن في نفس الليلة رأى الطالب الله في منامه يقول له: إن صلاة الراعي كانت أقرب إليّ فعاد الطالب إلى الراعي وسأله عن صلاته فقال أصلي كما كنت سابقا لأني نسيت طريقتك فسرد عليه الطالب حلمه وطلب منه أن يكمل صلاته كما كان يفعل[17].

ومن هذه القصة تتضح أهمية الصلاة من القلب، لهذا فإن دعوة الانسان البسيط الساذج مستجابة لصدقها وقد تفوق أي دعوة لرجال دين، فالله يقيّم الناس بايمانهم .

وهنا نلاحظ كيف تم إضافة معالم يهوديه عند أخذ القصة في ذهاب الراعي الى الكنيس للصلاة وتحديد الزمن في مناسبة دينية يهودية وهي يوم الغفران[18].

وهناك مفاهيم تمّ تناولها في الثقافة اليهودية وحكاياتها الشعبية من القصص الإسلامية، كمفهوم الثوب الطويل ودلالته.

فهناك حديث للنبي محمد صلى الله عليه وسلم يقول فيه «بينما أنا نائم رأيت الناس يعرضون وعليهم قميص، منها ما يبلغ الثدي، ومنها ما يبلغ دون ذلك، ومرّ عمر بن الخطاب وعليه قميص يجرّه. قالوا: ماذا أوّلْتَ ذلك يا رسول الله؟ قال: الدين» رواه البخاري ومسلم.

وعند رجوعنا للحكايات الشعبية اليهودية، نرى توظيفهم لمفهوم الثوب الطويل، فهناك حكاية باسم الثوب الساطع تحكي عن رجلين حكيمين ظهر لهما ملاك وثوب ساطع بيده، غير أن هذا الثوب ليس كاملا، واتضح لهم أنّ القميص يرجع إلى يوسف منسق الحدائق من أشكلون، وعندما ذهبا إليه وقصّا عليه القصة، قرّر يوسف وزوجته إكمال الثوب عن طريق بيع زوجته والتصدّق بالمال، وتتحمل الزوجة عدة سنوات إلى أن يتم عتقها، فترسل لهم السماء الثوب كاملا. فهنا تم أخذ مفهوم الثوب الطويل وكنايته في إتمام الدين.

الأمثال العبرية والعربية وصلة وثيقة:

عند مراجعتنا للأمثال العبرية والعربية نلاحظ تشابها ملحوظا في المضمون، و في أحيان كثيرة يكون التشابه باللفظ الحرفي أيضا.

وقد اشتهر سفر الأمثال في الأدب الشعبي العبري، وهو أحد أسفار التناخ والعهد القديم[19]، والذي نسب إلى الملك سليمان، وهدف إلى إرشاد القارئ في حياته، ولإيجاد حلول وأجوبة لأسئلة قد تعتري الإنسان. ولم تُوَجّه الأمثال لشعب معين وإنما خاطبت البشريّة بشكل عام . ويراعي سفر الأمثال التأكيد على مفاهيم الصدق والعدل والأخلاق، وكُتبت كل الأمثال بطريقة مسجوعة، وعادة احتوى شطرا المثل على الشيء ونقيضه أو الشيء ومرادفه ومقارنة بين الجزأين:

- المثل العبري: لا تنظر إلى الجرة بل انظر ماذا يوجد داخلها. وهذا يذكرنا بالمثل ليس كل ما يلمع ذهبا.
- المثل العبري: لا تعمل لصديقك ما تكرهه لنفسك ويقابله المثل العربي : اعمل لأخيك ما تحب لنفسك.

فهنا المعنى واحد واللفظ يكاد يكون حرفيا. ففي الوقت الذي تم توظيف أداة النفي والنهي في اللغة العبرية في جملة منفية تمّ توظيف الجملة المثبتة في المثل العربي.

- المثل العبري: طبيعة الانسان لا يمكن تغييرها ويقابله المثل العربي: الطبع يغلب التطبع.
- المثل العبري من التوراة:من يزرع بدمعه يحصد المثل العربي: من جدّ وجد ومن زرع حصد.
- المثل العبري: ذهب الجمال وبقيت الغفلة المثل العربي : يا ماخد القرد على ماله ويفضل القرد على حاله.
- المثل العبري: القشة التي كسرت ظهر الجمل المثل العربي: القشة التي كسرت ظهر البعير.

امثال عبرية وعربية جاءت في تطابق كامل معنى ولفظا:

- كل كلب يجيه يوم
- الكذب ملوش رجلين
- اللي بيجي بالساهل يروح بالساهل
- بعيد عن العين بعيد عن القلب
- اللي بيضحك بيضحك في الآخر
- دخل من دان وطلع من الدان التاني

الأدب الشعبي العربي، العبري والتفات النوع:

إن مصطلح التفات النوع هو مصطلح شائك تحدّث عنه الباحث علاء عبد الهادي[20].

ويرى عبد الهادي أنّ الالتفات النوعي بمثابة امتزاج نص مع نصوص أخرى دون البحث عن وهم الأصل. فهو نص تشعبي «وهي التفاتات لا يشكّل أي منها فرعا لأصل، بل تُعدّ مراكز كلها للنّص الأدبي التشعبي بعامة، والشعري بخاصة، وذلك ارتباطا بمفهومنا حول الكتلة النصية التي تجمع هذه الالتفاتات كلها في لُحمة واحدة دون وهم الأصل»[21].

هذا ما يمكن ملاحظته من خلال دراستنا للأدب الشعبي العربي والعبري، فقد يمكن تسمية هذا الالتفات بالتناصي[22]، فلاحظنا سلفا أننا عند قراءتنا لقصة عبرية من التراث الشعبي تذكرنا مباشرة بنص آخر عربي، كقصة النبي الياهو وارتباطها في أذهاننا بتناص قرآني من سورة الكهف، أو قصة الثوب الطويل وارتباطها بحديث نبوي .

وملاحظة هذا الالتفات النوعي بحاجة إلى خلفية ثقافية بحيث نربط بين الأدبين، وهذا يؤكد ما رمى إليه الباحث علاء عبد الهادي في قوله «إنّ النص التشعبي نص غير مركزي»[23]، والدليل على هذا، ما حصل في الأدب الشعبي العبري كما رأينا سابقا، فقد أُخذت قصصٌ من شعوب أخرى وتمّت ملاءمتها لحاجيات يهودية دينية في ذكر مناسبات دينية عيدي الفصح والغفران .فالالتفات النوعي هنا اقتصر على الموضوع وليس الشكل. وهذا يؤكد على أنه « لا تكمن وحدة النّص التشعبي في أصل، بل يمكن احتمال من احتمالاتها المختارة الذي اختاره القارئ المستخدم بين نقطة مختارة يبتدئ بها، ونقطة مختارة ينتهي إليها، فغالبا ما يكون النّص التشعبي ذا نهاية مفتوحة»[24].

الخاتمة

وجدنا من خلال هذا البحث أن الأدب الشعبي العبري قد تعددت مصادره، فالمصدر الأول كان من الكتب الدينيّة التوراة والتاناخ، فيما تنوعت التأثيرات الأخرى من الحضارات العربية والغربية المختلفة نظرا لوجود اليهود في البلاد العربية المختلفة والأجنبية. كذلك، قبل قيام الدولة الصهيونية لم تكن اللغة العبرية لغة محكية لدى الشعب اليهودي،فقد تكلموا العربية والايديش، واللادينو والفارسية ولهجات أخرى.

ومن البدهي أن يقوموا بقص قصصهم الشعبية بلغة هذه الحضارات المختلفة، فمن هنا ظهرت مسألة التأثر والتأثير بين الأدبين العربي والعبري، إضافة إلى حرص الأدب العبري على إضفاء صفات للقصص بحيث تصبغها بقيم ومعتقدات من الديانة اليهودية سواء كان هذا في توظيف شخصيات دينية رئيسة في القصة الشعبية، أو في ذكر أسماء لأعياد يهودية الغفران والحانوكاه والفصح، وحرصوا كل الحرص على إدخال مبادئ تربوية يهودية في قصصهم .

• الهوامش

1. شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، ص 32 .
2. علاء عبد الهادي / مقال في الأهرام الرقمي.
3. انظر : اولريك اكسيلـ، قوانين التأليف الشفاهي،دراسة الفلكلور،بيركلي جامعة كاليفورنيا،1965.
4. قصي الشيخ عسكر، الأساطير العربية قبل الإسلام وعلاقتها بالديانات القديمة
5. قصي الشيخ عسكر ، ص
6. דן בן עמוס,ספרות עממית יהודית
7. الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، ص 510.
8. أحمد علي مرسي،الفولكلور زالإسرائيليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001.ص 50
9. נוי,ד(תש"ל,א) צורות ותכנים בסיפור העממי(ערכה:עדנה ציציל, ירושלים,אקדמון.
10. أحمد علي مرسي، الفولكلور والاسرائيليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001 ،ص 51 .
11. ויקיפידיה, הרשל'ה אוסטרו פול. %http://he.wikipedia.org
12. لمزيد من الإطلاع أنظر: עלי יסיף ,סיפור העם העברי עמ' 293 . علي ياسيف ،القصة الشعبية العبرية
13. أنظر:עלי יסיף, סיפור העם העברי, עמ' 294.
14. עלי יוסף, סיפור העם העברי,עמ 294 .
15. עלי יוסף, סיפור העם העברי ,עמ' 295 .
16. עלי יוסף, סיפור העם העברי, עמ'416 .
17. ספר חסידים, מהדורת ויסטינצקי פריימן , סי,ה-ו

18. يوم كيبور، يوم هاكيبوريم أو عيد الغفران (بالعبرية יוֹם כִּפּוּר أو יוֹם הַכִּפּוּרִים)، هو اليوم العاشر من شهر "تشريه"، الشهر الأول في التقويم اليهودي، وهو يوم مقدس عند اليهود مخصص للصلاة والصيام فقط. ويوم كيبور هو اليوم المتمم لأيام التوبة العشرة والتي تبدأ بيومي رأس السنة، أو كما يطلق عليه بالعبرية روش هاشناه، وحسب التراث اليهودي هذا اليوم هو الفرصة الأخيرة لتغيير المصير الشخصي أو مصير العالم في السنة الآتية- ويكيبيديا
19. מרואן פאעור, הראשון בספרות,חלק א , עמ29 .
20. علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النوع، العلم والايمان للنشر والتوزيع، 2009 .
21. علاء عبد الهادي، ص 144 .
22. أنظر علاء عبد الهادي، ص 145.
23. أنظر علاء عبد الهادي، ص 147.
24. علاء عبد الهادي ن قصيدة النثر، ص 148 .

• المراجع

- اكسيلـ، اولريك قوانين التأليف الشفاهي،دراسة الفلكلور،بيركلي جامعة كاليفورنيا،1965.
- الشيخ عسكر ،قصي ، الأساطير العربية قبل الإسلام وعلاقتها بالديانات القديمة
- عبد الهادي ،علاء ،قصيدة النثر، العلم والايمان للنشر والتوزيع، 2009 ..
- عبد الهادي ،علاء،مقال في الأهرام الرقمي
- عياد، ،شكري القصة القصيرة في مصر،.
- مرسي ،أحمد علي ،الفولكلور زالإسرائيليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001.
- .مكي، الطاهر أحمد ،الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه.
- مصادر باللغة العبريّة
- נוי,ד(תש"ל,א) צורות ותכנים בסיפור העממי(ערכה:עדנה ציציל, ירושלים,אקדמון.
- ויקיפידיה, הרשל'ה אוסטרו פול. %http://he.wikipedia.org
- ספר חסידים, מהדורת ויסטינצקי פריימן , סי,ה-ו
- :יסיף ,עלי,Kסיפור העם העברי עמי 293 . ياسيف ،علي،القصة الشعبية العبرية
- פאעור, מרואן הראשון בספרות,חלק א ,
- الدكتورة جهينة عمر الخطيب
- حاصلة على الدكتوراه في الرواية الفلسطينية ورسالتها موسومة بـ» تطور الرواية العربية في فلسطين 48.
- حائزة على لقب شخصية العام 2016 من مؤسسة سيدة الأرض في رام الله لدورها الريادي في خدمة القضية الفلسطينية.
- حاصلة على جائزة وزارة الثقافة والرياضة عام 2019 عن فئة البحث الأدبي
- عضو اتحاد الكتّاب الفلسطينيين
- أصدرت ثلاثة كتب «تطور الرواية العربية في فلسطين 48» و«فضاءات ثقافية في الأدب الفلسطيني المعاصر»، وأدب الأطفال الفلسطيني بين البناء الفنّي والبعد التربوي
- تعمل على مشروع بحثي حول الأدب الفلسطيني ومن بين المواضيع التي تعمل حاليا عليها الإيروس في الأدب والفن التشكيلي الفلسطينيين وكتاب حول المسرحيين الفلسطينيين ومعجم كتّاب الأطفال في فلسطين وكتاب الأديبات الفلسطينيات.
- ناشطة ثقافية ، شاركت في مؤتمرات دولية عدة ، ونشرت عددا من الأبحاث المحكمة في مجلات عربية ودولية
- تتصف مجالاتها البحثية بالشمولية والتنوع وخاصة الدراسات السيميائية والمقارنة والنقد الأدبي وأدب الأطفال والتراث الشعبي.

• الصور

1. https://ashmagautam.files.wordpress.com/2013/11/mcj038257400001.jpg
2. https://www.incimages.com/uploaded_files/image/1940x900/getty_883231284_2000133318188431824 90_335833.jpg

د. أحمد فاروق السيد - مصر

اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية
مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً
(الحلقة الأولى)

- أهمية الدراسة :

تعد دراسة الاتجاهات العددية والنوعية لمواد الثقافة الشعبية من الدراسات الجديدة في مجال الثقافة الشعبية، على اعتبار أن دراسة الاتجاهات العددية والنوعية أو الدراسات الببليومترية من المناهج العلمية المستخدمة في مجال المكتبات والمعلومات، والدراسة الببليومترية «هى دراسة الاتجاهات العددية والنوعية للإنتاج الفكري فى مجال ما أو مكان ما أو فئة ما أو لمؤلف ما أو زمن ما أو تقاطعات من تلك النطاقات». ومن ثم فإن تطبيق هذا المنهج في مجال الثقافة الشعبية وعلى الإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية سيسهم في الكشف عن اتجاهات الإنتاج الفكري الموضوعية والجغرافية والنوعية لها. وهذه الدراسة يمكن أن نطلق عليها «الدراسات الفولكلومترية»، وهو مصطلح اشتقه الباحث من مصطلح ببليومتريقا الإنجليزي والمشتق من كلمة ببليو

أي الكتاب ومتريقا أي قياسات أو إحصاءات وبناء على ذلك فمصطلح فولكلومترية يمكن أن يشتق من كلمة فولكلور، (مصطلح فولكلور مكون من شقين (folk) يعني العامة أو الشعب، (Lore) ويعني حكمة؛ ومن ثم فإن فولكلور هو حكمة الشعب)، ومتريقا أي قياسات أو إحصاءات ومن ثم فإن فولكلومتريقا أو فولكلومترية أي تطبيق الطرق الرياضية والإحصائية على مواد الفولكلور.

- أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى تحليل اتجاهات نشر الثقافة الشعبية العربية من خلال تحليل المواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية كأنموذج تطبيقي، وذلك من خلال المحاور التالية:

- تحليل الاتجاهات العددية والنوعية للمواد المنشورة بأبواب المجلة محل الدراسة.
- تحليل اتجاهات المؤلفين الموضوعية والإنتاجية العلمية لهم.
- دراسة وتحليل للاتجاهات الجغرافية، وانتشارهم الجغرافي للمواد المنشورة بالمجلة.
- دراسة وتحليل للاتجاهات الموضوعية للمواد المنشورة بالمجلة.

- حدود الدراسة

- **الحدود الموضوعية:** حددت الدراسة الإطار الموضوعي العام لها بمجال الثقافة الشعبية.
- **الحدود الزمنية:** حددت الدراسة الحدود الزمنية بعشر سنوات خلال الفترة الزمنية من (2008 – 2018).
- **الحدود الشكلية:** حددت الدراسة الحدود الشكلية بأعداد مجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40). ونظرا لان المجال لا يسمح بتناول الدراسة في مقال واحد فقد تم تقسيمها إجرائياً على ثلاث حلقات.
- **الحدود اللغوية:** حددت الدراسة الحدود اللغوية بالمواد المنشورة باللغة العربية بمجلة الثقافة الشعبية.

- منهج الدراسة

اعتمد الباحث على المنهج المسحي ومنهج الوصف التحليلي في رصد وتحليل المواد العلمية المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من العدد (1-40)، كما استخدم الباحث المنهج الببليوجرافي الببليوميترى في دراسة الاتجاهات العددية والنوعية للإنتاج الفكرى المنشور بالمجلة، كما اعتمد على مكنز الفولكلور باعتباره أداة مقننة للضبط الموضوعي مع إجراء بعض التعديلات في البناء الهرمى للموضوعات بما يتوافق مع طبيعة المواد المنشورة بالمجلة.

- الدراسات السابقة:

تعد دراسة الاتجاهات العددية والنوعية لمواد الثقافة الشعبية (الدراسات الفولكلومترية) من الدراسات الجديدة في مجال الثقافة الشعبية، على اعتبار أن دراسة الاتجاهات العددية والنوعية أو الدراسات الببليومترية من المناهج العلمية المستخدمة في مجال المكتبات والمعلومات، تجدر الإشارة إلى أن «د.تهاني عمر» قامت بإعداد دراسة ببليومترية للإنتاج الفكري المنشور فى علم الفولكلور بالاعتماد على ببليوجرافيا الإنتاج الفكري العربي (2002، 2006)، وتلى هذه الدراسة، دراسة قام بها الباحث لدراسة الاتجاهات العددية والنوعية للمواد الميدانية بمؤسسات المأثورات الشعبية المصرية بالتطبيق على أرشيف مركز الابداع الشعبي، ووحدة التراث الشعبي بمركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي.

-المناقشة :

سنتناول فيما يلي دراسة وتحليل للاتجاهات العددية والنوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والاتجاهات الجغرافية وذلك من خلال التوزيع الجغرافي للمؤلفين والذي من خلاله يمكن التعرف على توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفون، المؤلفون المشاركون، والمترجمون.على النحو التالي:

الاتجاهات العددية للإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية

بلغ إجمالي المواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية عدد (565) مقال ما بين مقال ودراسة وتقديم موزعة على أبواب المجلة محل الدراسة كما هو مبين بالجدول رقم (1)

الباب	عدد المقالات	النسبة المئوية
معتقدات ومعارف	2	% 0.4
منتدى الثقافة الشعبية	6	% 1.1
فى الميدان	16	% 2.8
حرف وصناعات	18	% 3.2
تصدير	40	% 7.1
مفتتح	41	% 7.3
آفاق	41	% 7.3
ثقافة مادية	71	% 12.6
موسيقى وأداء حركى	81	% 14.3
عادات وتقاليد	101	% 17.9
أدب شعبى	148	% 26.2
	565	

جدول رقم (1)

النسبة المئوية لعدد المقالات بأبواب مجلة الثقافة الشعبية :

تباينت أعداد المواد المنشورة بأبواب المجلة كما هو مبين بالجدول رقم (1) والتي يمكن تقسيمها إلى الفئات التالية: أبواب نشر بها أقل من (10) مقالات كما في باب معتقدات ومعارف شعبية، وباب منتدى الثقافة الشعبية، فقد بلغ مجموع المواد المنشورة في البابين معاً (8) مقالات. وأبواب نشر بها ما بين (10-20) مقال كما في باب في الميدان، وباب حرف وصناعات فقد بلغ مجموع المواد المنشورة في البابين معاً عدد (34) مقال. وأبواب نشر بها عدد يتراوح بين (40) مادة في كل باب كما في أبواب تصدير، مفتتح، آفاق حيث بلغ مجموع المواد المنشورة في الأبواب الثلاثة عدد (122) مقال يمثلون نسبة (21.7 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة. وأبواب نشر بها بين (70-80) مقال كما في باب ثقافة مادية، وباب موسيقى وأداء حركي، فقد بلغ مجموع المواد المنشورة بهم عدد (152) مقال تمثل نسبة (27 %) من إجمالي المقالات المنشورة. أما المقالات المنشورة في باب عادات وتقاليد، وأدب شعبي فقد بلغ عددها (249) مقال تمثل نسبة (44 %) من إجمالي عدد المواد المنشورة بالمجلة. ومن ثم يتبين لنا أن مجموع المواد المنشورة في أربع أبواب من أبواب المجلة، وهي أبواب: ثقافة مادية، موسيقى وأداء حركى، عادات وتقاليد، وأدب شعبي تمثل نسبة (71 %) من المواد المنشورة في المجلة.

توزيع عدد المقالات المنشورة بأبواب المجلة:

تباينت أعداد المقالات المنشورة بكل باب من أبواب المجلة في العدد الواحد بين (1-7) مقال كما هو مبين بالجدول رقم (2).

وفيما يلى تفصيل لعدد المقالات المنشورة بكل باب من أبواب المجلة على النحو التالي:

- باب معتقدات ومعارف :

يبين لنا الجدول رقم (2) أن باب معتقدات ومعارف نشر به مقالان فقط بالعدد رقم (1)، الأول هو مقال لـ«مريم بوزيد» بعنوان «احتفالات الخاصة فى بلاد الطوارق: واحة جانت نموذجاً»، والثاني مقال لـ«صبرى مسلم حمادى» بعنوان «المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر».

عدد المقالات المنشورة بأبواب مجلة الثقافة الشعبية من العدد 1 – 40:

أبواب المجلة	معتقدات ومعارف	منتدى الثقافة الشعبية	فى الميدان	حرف وصناعات	تصدير	مفتتح	آفاق	ثقافة مادية	موسيقى وأداء حركى	عادات وتقاليد	أدب شعبى	
1		2	14	3	40	39	38	3	5	5	1	
2	1	2	1	3		1	1	19	30	11	5	
3				3				6		18	12	
4								3		5	13	
5											7	
6												
7											2	
المجموع	2	6	16	18	40	41	41	71	81	101	148	565

جدول رقم (2)

– باب منتدى الثقافة الشعبية:

بلغ عدد المواد المنشورة في هذا الباب عدد (6) مواد نشر منها مادة بالعدد الثانى ومادة بالعدد السابع، كما نشر مادتان بكل من العدد رقم (ع1، ع4). وقد نشر فى هذا الباب المجموع مناقشات أربع ندوات أدار الأولى منها: «علي عبد الله خليفة، وعبد القادر عقيل»، وشارك فيها كل من «ابراهيم عبد الله غلوم، وأحمد مرسى، وحصة الرفاعى، وسعيد يقطين، وسيد حامد حريز»، وكانت بعنوان «التراث الثقافى غير المادى مصطلحاً خلافياً» ونشرت بالعدد الأول للمجلة. كما نشر أيضا بالعدد الأول مقال لهيئة التحرير بعنوان «اتفاقية بشأن صون التراث الثقافى غير المادى».

و«الندوة الثانية» وأدارها «محمد النويرى» وشارك فيها كل من «محمد الجوهرى، سعد الصويان، نمر سرحان، ومحمد غاليم، وشهرزاد قاسم حسن، ومصطفى جاد» وكانت بعنوان «المنهج فى دراسة الثقافة الشعبية» ونشرت بالعدد الثانى. أما «الندوة الثالثة» والتي نشرت بالعدد الرابع بعنوان «الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية» وأدارها «محمد النويرى» وشارك فيها «حسين على يحيى، وخديجة المتغوى، وسوسن كريمي، وصالح مهدي، وضياء الكعبي، وعلي عبد الله خليفة» ونشر أيضا بالعدد الرابع مقال لـ«حسين على يحيى» بعنوان «بيداغوجيا الثقافة الشعبية فى مناهج التعليم الثانوى بمملكة البحرين: مقاربة تربوية إثرائية»، والندوة الرابعة ونشرت بالعدد (7) وأدارها «علي عبد الله خليفة» وشارك فيها كل من «نور الدين أفاية من المغرب، وحمادى صمود من تونس، ومحمد نجيب النويرى، ونور الهدى باديس» وكانت بعنوان «الإنسان والمخيال».

– باب فى الميدان:

بلغ عدد المواد المنشورة فى باب في الميدان عدد (16) مقال موزعة على الأعداد من (1–36) فقد نشرت مادة واحدة فى (15) عدد من اعداد المجلة، وهى الأعداد التالية: ع1، 3، 4، 5، 9، 10، 11، 12، 19، 24، 28، 31، 35، 36. ونشر بالعدد السابع مادتين.

–باب حرف وصناعات:

بلغ عدد المقالات المنشورة فى باب حرف وصناعات عدد (18) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1–9). وقد بلغ عدد الأعداد التى نشر بها مقال واحد عدد (3) أعداد وهى: ع2، ع4، ع5. وأعداد نشر بها مقالانوعددها ثلاثة أعداد هي العدد: ع6، ع7، ع8. وأعداد نشر بها ثلاث مقالات وهى الأعداد: ع1، ع3، ع9.

- التصدير:

بلغ عدد المواد المنشورة فى تصدير مجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40) عدد (40) مادة بواقع (مقال) تصدير واحد لكل عدد.

- مفتتح:

نشر عدد المواد المنشورة بالافتتاحية عدد (41) مادة افتتاحية لأعداد المجلة من العدد (1-40) بواقع مادة افتتاحية واحدة لكل عدد، عدا العدد رقم (13) الذى نشر به مادتان.

- باب آفاق:

بلغ عدد المواد المنشورة بباب آفاق عدد (41) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1-40)، ومن الملاحظ أن هناك ثبات فى عدد المقالات المنشورة فى هذا الباب بكل عدد، وهى مقالة واحدة بكل عدد باستثناء العدد الأول والذى نشر به مقالان هما مقال بعنوان «مظاهر التمييز ضد المرأة فى الحكاية الشعبية: الحكاية الشعبية نموذجاً» لبرتيالى مغوايد، ترجمة عبد القادر عقل، ومقال لمصطفى جاد بعنوان « توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية».

- باب ثقافة مادية :

بلغ عدد المقالات المنشورة فى باب ثقافة مادية عدد (71) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1-40)، وقد تباينت المواد المنشورة بكل عدد، فقد نشر مقال واحد فى ثلاثة أعداد هي الأعداد: ع13، ع17، ع20، ونشر مقالان فى (19) عدد من أعداد المجلة، وهى الأعداد: ع10، 11، 12، 14، 15، 16، 19، 21، 22، 23، 25، 26، 27، 30، 32، 35، 36، 39، 40. ونشرت ثلاثة مقالات فى عدد (6) أعداد، وهي الأعداد: ع18، 24، 28، 29، 31، 37. ونشر أربع مقالات في ثلاثة أعداد هي: ع33، 34، 38.

- باب موسيقى وتعبير حركي:

سمى هذا الباب بداية من العدد (1 - 14) باسم موسيقى وأداء حركى، ثم عدل هذا الاسم بداية من العدد (15) باسم باب موسيقى وتعبير حركي. وبلغ عدد المقالات المنشورة فى هذا الباب عدد (81) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1-40). فقد نشرت مقالة واحدة فى خمس أعداد وهى: ع2، 3، 4، 10، 30. ونشر ثلاث مقالات فى أربعة أعداد هي: ع26، 28، 34، 37. ونشر أربع مقالات فى العدد رقم (29)، ونشر مقالان في عدد (30) عدد وهى الأعداد المتبقية من أعداد المجلة.

- باب عادات وتقاليد:

بلغ عدد المقالات المنشورة فى باب عادات وتقاليد عدد (101) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (2-40) على عدد (39) عدد، وقد تراوحت المقالات المنشورة فى العدد الواحد بين مقالة واحدة، وذلك فى خمسة أعداد وهى الأعداد: ع2، 12، 22، 28، 33. وأعداد نشر بها مقالان، وبلغ عددها (11) عدد وهى الأعداد: ع5، 9، 18، 20، 24، 25، 29، 35، 38، 39، 40. وأعداد نشر بها ثلاثة مقالات، وبلغ عددها (18) عدد، وهى الأعداد: ع3، 4، 6، 8، 10، 15، 16، 17، 19، 21، 23، 26، 27، 30، 31، 32، 36، 37. وأعداد نشر بها أربع مقالات وبلغ عددها (5) أعداد، وهى الأعداد: ع7، 11، 13، 14، 34.

- باب الأدب الشعبي:

بلغ عدد المقالات المنشورة فى باب الأدب الشعبي عدد (148) مقال تمثل نسبة (26.2 %) من إجمالي المواد المنشورة بالمجلة موزعة على الأعداد (1-40)، توزعت الدراسات بين تلك الأعداد، فقد نشرت مقالة واحدة فقط بالعدد (4)، ونشر مقالان فى عدد (5) أعداد هى الأعداد: ع2، 10، 18، 34، 37. وأعداد نشر بها ثلاثة مقالات وبلغ مجموعها (12) عدد هى الأعداد: ع1، 7، 14، 22، 23، 24، 26، 27، 29، 31، 36، 39. وأعداد نشر بها أربع مقالات وبلغ مجموعها (13) عدد وهى الأعداد: ع3، 5، 6، 9، 11، 12، 13، 16، 21، 25، 28، 35، 38. وأعداد نشر بها خمس مقالات وبلغ عددها (7) أعداد هى الأعداد: ع8، 17، 19، 20، 30، 32، 33. وأعداد نشر بها (7) مقالات، وهى العدد ع15، 40. ومن الملاحظ أن هناك تباين كبير فى نسبة توزيع المقالات المنشورة فى باب الأدب الشعبي على نسبة المقالات المنشورة فى الأبواب الاخرى للمجلة.

اتجاهات المؤلفين :

سنتناول في هذا الجزء التعرف على سمات الإنتاجية العلمية للمؤلفين فضلا عن التعرف على المؤلفين المكثرين من الإنتاج العلمي وتوزيعه على أبواب المجلة، ثم التعرف على سمات الإنتاج العلمي من حيث التأليف الفردي، والتأليف المشترك، هذا بالإضافة الى التعرف على توزيع الإنتاج العلمي المترجم وتوزيعه على أبواب المجلة.

1) المؤلفين الأكثر انتاجاً فكرياً في مجلة الثقافة الشعبية :

بلغ عدد المؤلفين المشاركين بأعمال علمية بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40) عدد (328) مؤلف، ويشمل ذلك المؤلف الفردي، والمؤلف المشارك، والمترجمين، والذين ساهموا بعدد (565) مقال.

يبين لنا الجدول رقم (3) الإنتاجية العلمية للمؤلفين، فقد بلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بمقال واحد عدد (223) كاتب يمثلون نسبة (68 %) من إجمالي عدد المؤلفين.

وبلغ عدد المؤلفين المشاركين ب مقالان عدد (57) مؤلف يمثلون نسبة (17 %) من إجمالي عدد المؤلفين.

وبلغ عدد المؤلفين المشاركين بثلاث مقالات عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7 %) من إجمالي عدد المؤلفين. وبلغ عدد المؤلفين المشاركين بأربع مقالات عدد (8) مؤلفين يمثلون نسبة (2.4 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إبراهيم عبد الحافظ، إبراهيم محمود، بزة الباطني، حسين علي يحيى، عبد الكريم الحشاش، محمد الجزيراوى، محمد القاضي، محي الدين خريف».

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد خمسة مقالات عدد أربعة مؤلفين يمثلون نسبة (1.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إيمان مهران، عبد الحميد حواس، على إبراهيم الضو، على بزى». وتجدر الإشارة إلى أن «عبد الحميد حواس» ساهم بعدد (4) مقالات، وقام بترجمة مقال، وهو مقال لـ«نيكولاس هوبكنز»، بعنوان «أنثروبولوجي مصري رائد. محمد جلال (1906-1943م)». ونشرت بالعدد (2).

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (6) مقالات عدد (4) مؤلفين يمثلون نسبة (1.2 %) وهم:«حسين محمد حسين، عبد الرحمن سعود مسامح، نور الهدى باديس، يوسف حسن مدنى»، وقد شارك «حسين محمد حسين» في مقال مشترك مع «حسين أحمد المديفع» بعنوان «مهنة القصارين في البحرين (1930م - 1970م): دراسة ميدانية» بالعدد رقم (37). وشاركت «نور الهدى باديس» بعدد (5) مقالات بالإضافة إلى ترجمة مقالة لفاطمة الزهراء صالح بعنوان «من أجل تجديد الشفاهية: الضروري والعاجل» ونشرت بالعدد (12).

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (7) مقالات عدد (3) مؤلفين بنسبة أقل من(1 %) وهم: «عبد القادر عقيل، محمد محمود فايد، مصطفى جاد»، وقد شارك «مصطفى جاد» بعدد (6) مقالات بالإضافة إلى ترجمة مقال لـ«نرجس العلاوى» بعنوان «جمعية التقنيات القروية للمتوسط» ونشرت بالعدد (1).

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (8) مقالات عدد (2) مؤلف وهم: «حسام محسب، خالد عبد الله خليفة». وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (9) مقالات كاتب واحد، وهو «محمد عبد الله النويرى»، وقد شاركت هيئة التحرير بعدد (20) مادة ما بين تصدير وافتتاحية، وقد شارك «علي عبد الله خليفة» بعدد (31) مادة ما بين تصدير وافتتاحية ومقال.

الإنتاجية العلمية للمؤلفين بمجلة الثقافة الشعبية من عدد 1-40:

عدد المقالات	عدد المؤلفين	النسبة المئوية لعدد المؤلفين	إجمالي عدد المقالات	النسبة المئوية من إجمالي عدد المقالات
1	223	% 68.0	223	% 38.3
2	57	% 17.4	114	% 19.6
3	24	% 7.3	72	% 12.4

4	8	% 2.4	32	% 5.5
5	4	% 1.2	20	% 3.4
6	4	% 1.2	24	% 4.1
7	3	% 0.9	21	% 3.6
8	2	% 0.6	16	% 2.7
9	1	0.3%	9	% 1.5
20	1	0.3%	20	% 3.4
31	1	% 0.3	31	% 5.3
	328	% 100.0	582	% 100.0

جدول رقم (3)

يشير الجدول رقم (3) للمؤلفين المكثرين من الإنتاجية العلمية حيث نلاحظ أن ثلاث مؤلفين قد ساهموا بعدد (60) مقال تمثل نسبة (13 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة وهم على عبد الله خليفة (31)، هيئة التحرير (20)، ومحمد نجيب النويري (9).

كما نلاحظ أن المؤلفين المشاركين بعدد من (4-8) مقالات والبالغ عددهم (21) مؤلف شاركوا بعدد (121) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (19.4 %) من إجمالي عدد المقالات. أي أن عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين ساهموا بعدد (173) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (32.5 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40).

ومن الملاحظ أن إجمالي عدد المقالات يبلغ (582) وهو رقم لا يتعارض مع إجمالي عدد المقالات محل الدراسة والبالغ عددها (565)، ويرجع ذلك الى إضافة المؤلفين والمؤلفين المشاركين والمترجمين (عدد (7) مؤلفين مشاركين + عدد (10) مترجمين)

2) توزيع عدد المؤلفين على أبواب المجلة

يبين لنا الجدول رقم (4) عدد المؤلفين لكل باب من أبواب مجلة الثقافة الشعبية حيث يبلغ عددهم (427) كاتباً، ومن ثم نجد أن هناك تفاوت فيما بين هذا العدد والعدد الفعلي للمؤلفين والبالغ عددهم (328)، ويرجع هذا التباين نتيجة مشاركة بعض المؤلفين بأكثر من مقال موزعة على أبواب المجلة، وهو ما قمنا بالكشف عنه عند رصدنا وتحليلنا للإنتاجية العلمية لكل كاتب.

الباب	عدد المؤلفين	النسبة المئوية
معتقدات ومعارف	2	% 0.5
مفتتح	4	% 0.9
منتدى الثقافة الشعبية	5	% 1.2
فى الميدان	15	% 3.5
حرف وصناعات	20	% 3.6
تصدير	27	% 6.3
آفاق	35	% 8.2
موسيقى وأداء حركي	55	% 12.9
ثقافة مادية	62	% 14.5
عادات وتقاليد	88	% 20.6
أدب شعبي	119	% 27.9
	432	% 100.0

جدول رقم (4)

تبين لنا الجداول رقم (4) عدد الكتاب بكل باب والنسبة المئوية، وفيما يلى سنتناول بالتفصيل عدد الكتاب بكل باب والنسبة المئوية لها على النحو التالى:

-باب معتقدات ومعارف

بلغ عدد مقالات باب معتقدات ومعارف مقالان لاثنين من المؤلفين، بنسبة (0.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين هم: «صبري مسلم حمادي، مريم بوزيد» وشارك كل منهم بمقالة واحدة فقط.

-باب مفتتح:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب مفتتح عدد (41) مقالاً افتتاحياً شارك بها عدد (4) مؤلفين بنسبة (0.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك عبد القادر عقيل بمقالة واحدة، وشارك محمد عبد الله النويرى بمقالين، وشاركت هيئة التحرير بعدد (15) مقالة افتتاحية بينما شارك علي عبد الله خليفة بعدد (23) مقالة افتتاحية.

- باب منتدى الثقافة الشعبية:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب منتدى الثقافة الشعبية عدد (6) مقالات شارك بها عدد (5) مؤلف بنسبة (1.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك كل من حسين على يحى، عبد القادر عقيل، على عبد الله خليفة بمقالة واحدة، وشارك محمد عبد الله النويرى، وهيئة التحرير بعدد (2) مقال لكلٍ منهما.

- باب فى الميدان :

بلغ عدد المواد المنشورة في باب في الميدان عدد (16) مقالاً شارك بها عدد (15) كاتباً بنسبة (3.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين، الذين شارك كلٌ منهم بمقالة واحدة وهم: «إبراهيم راشد الدوسرى، بزة الباطنى، حسين محمد حسين، حسين مرهون، سلام مراد، عبد الرحمن، سعود مسامح، علي عبد الله خليفة، علي عبد الله يعقوب، فاطمة عيسى السليطى، ليلى محمد الحدى، محمد السلمان، محمد المهدى بشرى، محمد عبد الله العليان، نسرين رضى»، وشارك «عبد الله عمران» بمقالين.

- باب حرف وصناعات:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب حرف وصناعات عدد (18) مقالاً شارك بها عدد (20) مؤلف بنسبة (3.6 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك كل منهم بمقالة واحدة وهم : «منصور الشقيرات، الحسين الإدريسي، إيمان مهران، أشرف عويس، بركات محمد مراد، حسين المحروس، حسين على لوبانى، سعد الطويسي، سميرة الجميل حباشة، صلاح عبد الستار محمد الشهاوى، عبد الحميد المحادين» (مراجعة)، «عبد الكريم عيد الحشاش، عبد الله عمران، ليلى صالح البسام، ليلى عبد الغفار فدا، محمد الجزيراوى، محمد غنيم، نرجس العلاوى، نيران كيلان والتى شاركت بمقالين، ومصطفى جاد الذى ترجم مقال نرجس العلاوى».

- باب تصدير :

بلغ عدد المواد المنشورة في باب تصدير المجلة عدد (40) مادة شارك بها عدد (27) كاتباً بنسبة (6.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (18) كاتب بكتابة تصدير واحد للمجلة وهم : «إبراهيم عبد الله غلوم، أحمد علي مرسى، باقر النجار، جورج فرندسن، حسن مدن، سعيد يقطين، سوزان يوسف، سيد حامد حريز، عبد الحميد حواس، عبد الحميد سالم المحادين، عبد الرحمن سعود مسامح، كامل إسماعيل مرسى، كامل فرحان صالح، محمد جابر الأنصاري، محمد جودات، محمد غاليم، نزار عبده غانم، نهلة إمام»، وشارك عدد (7) مؤلفاً بكتابة عدد (2) تصدير وهم: «عبد الله عبد الرحمن يتيم، علي بزى، علي عبد الله خليفة، مصطفى جاد، نور الهدى باديس، هيئة التحرير، يوسف حسن مدني»، كما شارك «عبد القادر عقيل» بكتابة عدد (3) تصدير، وشارك «محمد عبد الله النويرى» بكتابة عدد (5) تصدير لأعداد المجلة.

- باب آفاق:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب آفاق عدد (41) مقال شارك بها عدد (35) كاتباً بنسبة (8.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (34) كاتب بمقالة واحدة وهم: «إبراهيم عبد الله غلوم، إبراهيم محمود، أبو بكر خالد سعد الله، بريتانى مغواير، زاهى ناضر، سالم المعوش، ستيث طمسون، سعيد أراق، سوزان

يوسف، طارق المالكى، عاطف عطية، عبد الحميد بورايو، عبد الحميد حواس، عبد العالى العامرى، علي إبراهيم الضو، علي بزى، علي عبد الله خليفة، فاطمة الزهراء صالح، كامل فرحان صالح، محمد الرضوانى، محمد السمورى، محمد غاليم، محمد معروف، محمد نجيب النويرى، محمد نور الدين أفاية، مريم حمزة، مصطفى جاد، مها كيال، ناصر البقلوطى، نرجس باديس، نهلة عبد الله إمام، هيثم يونس جاد المولى، يوسف حسن مدني»، وشاركت «نور الهدى باديس» بعدد (2) مقال.

- باب موسيقى وأداء حركى:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب موسيقى وأداء حركى عدد (81) مقالاً شارك بها عدد (55) كاتباً بنسبة (12.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك منهم عدد (43) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الجيلالي الغرابى، الزازية برقوقي، الزبير مهداد، الكبير الداديسبي، إبراهيم راشد الدوسري، أ.ج . غريماص، أحمد علوة، بركات محمد مراد، بركة بوشيبة، بريهان فارس عيسى، بوعزيز سمحون، جمال السيد، جمال أبرنوص، جمال عبد الحي عبد الغني، حاتم العموص، حسنى عبد الحافظ، حسين مرهون، خالد هلالي، رشدى التومي، سمير إدريس، شهرزاد قاسم حسن، صالح حمدان الحربى، صفية عزوز، عبد الباقي يوسف، عبد القهار الحجازي، عبد الكريم قادري، عبد محمد بركو، عزيز الورتاني، علي دمق، عوض سعود عوض، فاطمة زكري، فتحي زغندة، فراس الطرابلسي، فطيمة ديلمي، قاسم الباجى، مبارك عمرو العمارى، محمد الكحلاوى، محمد بلوش، محمد خماخم، محمد ولد احظانا، محمود الجبور، نزار محمد عبده غانم، نوال جلالي، وجدي عليلة، يوسف سلطاني»، وشارك عدد (6) مؤلفين بعدد (2) مقال وهم: «تامر يحيى، سمير جابر، على إبراهيم الضو، علياء العربى، محمد الدريدى، محمد القاضي»، وشارك «سعيد بوكرامي» بعدد (3) مقالات كما شارك «محمد محمود فايد» بعدد (6) مقالات، وشارك كل من: «حسام محسب، خالد عبد الله خليفة» بعدد (8) مقالات.

- باب ثقافة مادية:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب ثقافة مادية عدد (71) مقالاً شارك بها عدد (62) كاتباً بنسبة (14.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وقد شارك منهم عدد (53) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الأخضر نصيرى، الحسن تيكبدار، الزبير مهداد، الضاوي موسى، المولدي لحمر، الناصر البقلوطى، إبراهيم الحجرى، إدريس سعد السعد، إدريس كمون، إدريس مقبوب، أحمد المؤذن، أسعد النوبي، أشرف صالح سيد، بشرى صدوق، تهاني ناصر العجاجى، جلال خالد الهارون، جودت عبد الحميد يوسف، حسين أحمد المديفع، حسين محمد حسين، حنان قرقوتي، خليل حسن الزركانى، رائد أرناؤوط، رحمة ميري، زينب قندوز، سعد الطويسي، سعيد سليمان الخواجة، ضيف الله محمد عبيدات، عبد الرحمن مسامح، عبد الكريم براهمي، عبد اللطيف محمد أحمد حسين، علال ركوك، على الثابتي، على الضو، على سعيد سيف، على صالح النجاده، على عرايسية، على محمد راشد، عماد بن صولة، ليلى عبد الغفار ندا، ليلى مختار أحمد آدم، محمد القاضي، محمد سعد الشيبانى، محمد محمد إبراهيم، مفيد فهد نبزو، منصور الشقيرات، ناهدة الكسوانى، نمر سرحان، وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل، ياسر أبو نقطة، يوسف أحمد النشابة، يوسف بواتاون، يوسف حسن مدني، يوسف ناوري»، كما شارك عدد (8) كتاب بعدد (2) مقال وهم: «إيمان مهران، أسعد عبد الرحمن عوض الله، جلال زين العابدين، سلوم درغام سلوم، سميرة محمد الشنو، على بزى، ليلى صالح البسام، محمد الجزيراوي»، كما شاركت «تهانى بنت ناصر العجاجى» بثلاث مقالات.

- باب عادات وتقاليد:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب عادات وتقاليد عدد (101) مقالاً شارك بها عدد (88) كاتباً بنسبة (20.6 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (77) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الزبير مهداد، السالك ولد محمد المصطفى، الهادى المسيلينى، الهاشمى الحسين، إبراهيم بن عرفة، أحمد خواجة، أحمد عبد الهادى المحمد

صالح، أحمد علوة، أروى عبده عثمان، أشرف أبو الحمد الخطيب، أشرف أيوب معوض، أشرف سعد نخلة، أميرة الدر، أمينة الفردان، أوسرار مصطفى، آمال عطية، بركات محمد مراد، بشار خليف، بشرى ديب منصور، جعفر البحراني، جلال زين العابدين، حسين عباس، حمادى ذويب، حمدادو بن عمر، حنان قرقوتي، خديجة المولاني، رابحى رضوان، رشيد العفاقي، زينب عباس عيسى، سعيدة عزيزي، سميح شعلان، صبرينة بوقفة، صفية أحمد الزايد، صلاح عبد الستار محمد الشهاوى، عادل نجيم، عاطف عطية، عبد الباسط عودة إبراهيم، عبد الرازق القلسي، عبد الرحمن جمعة ذياب، عبد القادر فيطس، عبد الكريم الحشاش، عبد الكريم بركة، عبد الكريم عيد الحشاش، عبد الله جنوف، عبد الله عبد الرحمن يتيم، عز الدين بوزيد، على عمار، على كاظم أوز، عمرو عبد العزيز منير، عوض سعود عوض، فاطمة الزهراء شوية، فاطمة أبو شقال، فاطمة زكري، فريد الصغيري، فوزية سعيد الصالح، محمد الجوهري، محمد السموري، محمد القاضي، محمد أحمد، محمد أوسوس، محمد علي عبد الله العبدلي الترهوني، محمد لحول، محمد ناصر صديقي، محمود عبد الله تهامي، مها عيساوي، نرجس باديس، نصير بكوش، نعمة رحماني، نهلة شجاع الدين، نهلة عبد الله إمام، نور الهدى باديس، هيثم سرحان، ياسر محمد أبو نقطة، يعرب نبهان، يوسف توفيق، يونس لوكيل»، كما شارك منهم عدد (11) كاتباً بعدد (2) مقال وهم: «الزازية برقوقي، إبراهيم محمود، إدريس مقبوب، أحمد محمد عبد الرحيم، بزة الباطني، حسين محمد حسين، عبد الكريم براهمي، عبد الله هرهار، علاء ركوك، محمد رجب السامرائي، مريم بشيش»، وشاركت «سوسن إسماعيل عبد الله» بعدد (3) مقال في باب عادات وتقاليد

- باب أدب شعبي:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب أدب شعبي عدد (148) مقالاً شارك بها عدد (119) كاتباً بنسبة (27.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (99) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الجيلالي الغرابى، الحسين الإدريسي، انتصار قائد البناء، إبراهيم أحمد ملحم، إدريس إبراهيم البريدي، إدريس محمد صقر جرادات، إيمان سليمان، أ.ج. غريماص، أحمد زياد محبك، أحمد على الحاج محمد، أحمد نبيل أحمد، أروى عبده عثمان، أسامة خضراوي، أشرف أيوب معوض، أشرف عويس، أميرة جعفر عبد الكريم، أنور محمود زناتى، أنيسة إبراهيم السعدون، بداك شبحة، بزة الباطنى، بوشعيب الساورى، بولرباح عثمانلى، تامر فايز، تهاني حسن على المرخي، جاك صبرى شماس، جلول دواجى عبد القادر، حسن الشامي، حسين محمد حسين، حكمت النوايسة، خالد أبو الليل، رشيد سليماني، رشيد وديجي، رشيدى العفاسي، رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان، سامية الدريدى الحسني، سعد الصويان، سلوم درغام سلوم، سليمان حسن زيدان، سليمة فريال الشويكي، سليمة ناندا، سمير إدريس، سيدى محمد بن مالك، شادن محمد حسين، شهاب غانم، صادق السلمي، صالح جديد، صالح حمدان الحربي، طلحة بشير، عادل البطوسي، عاطف عطية، عائشة الدرمكي، عباس عبد الحليم عباس، عبد الحميد حواس، عبد الرحمن الشافعي، عبد القادر المرزوقي، عبد القادر فيدوح، عبد القهار الحجاري، عبد الكريم الحشاش، عبد اللطيف حنى، عبد الله أبو راشد، عبد الله بن عتو، عبد المالك أشهبون، عبد الوهاب ميراوي، عبد محمد بركو، عزيز العرباوي، علي القاسمي، علي إبراهيم الضو، عماد بن صولة، فاطمة الدليمي، فرانشيسكا ماريا كوراو، فريد الصغيرى، كامل إسماعيل، مبارك عمرو العمارى، مبروك دريدى، محمد الجزيراوي، محمد الجوهرى، محمد الخالدي، محمد السموري، محمد أحمد جمال، محمد بركو، محمد جودات، محمد حسن عبد الحافظ، محمد شبانة، محمد على الوافي كرواتل، محمد محمود فايد، مختار رحاب، مرسي السيد مرسى الصباغ، مصطفى الشاذلي، مصطفى عطية جمعة، موسى فقير، ناجى التباب، نبيلة إبراهيم، نهلة شجاع الدين، نيكولاس هوبكنز، هشام بنشاوي، هيئة التحرير، وجدان عبد الإله الصائغ، يوسف توفيق، يوسف محمود غثيان

العليمات»، كما شارك عدد (12) مؤلفاً بعدد (2) مقال وهم: «أيمن حماد، حميد الجرارى، صبري مسلم حمادي، صفاء ذياب، ضياء عبد الله الكعبى، علي عبد الله خليفة، محمد المهدى بشرى، محمد علي ثامر، محمد محمد إبراهيم، مصطفى جاد، نجية الحمود، يعقوب يوسف المحرقى، وشارك عدد (6) كاتب بعدد (3) مقالات وهم: «أحمد الخصخوصي، حسين علي يحيى، خيرالله سعيد، عبد الرحمن سعود مسامح، عمر الساريسي، فرج قدرى الفخراني»، وشارك كل من «إبراهيم عبد الحافظ، محى الدين خريف» بعدد (4) مقالات في باب أدب شعبي.

3) التأليف الفردى والتأليف المشترك :

فئات المؤلفين المشاركين في الإنتاج العلمي المنشور بمجلة الثقافة الشعبية العدد (1 – 40):

تأليف مشترك	7
ترجمة	10
مجموع	17

جدول رقم (5)

يبين الجدول رقم (5) فئات المؤلفين المشاركين في المواد المنشورة بالمجلة، فقد بلغ عدد المقالات ذات التأليف المشترك (7) مقالات تمثل نسبة (1.12 %) من إجمالي عدد المقالات، أي أن التأليف الفردي الذى يمثل نسبة (98 %) من الإنتاج الفكري المنشور بالمجلة، هو السمة الغالبة في اتجاهات المؤلفين المنشور انتاجهم العلمي بمجلة الثقافة الشعبية. والمقالات ذات التأليف المشترك هي: «مقال أميرة جعفر عبد الكريم، تهاني حسن علي المرخى» بعنوان «المرجحانة فى الموروث الشعبى القديم» ونشرت بالعدد (11). ومقال «ليلى صالح البسام، تهانى ناصر العجاجى» بعنوان «أزياء النساء التقليدية فى المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية» ونشرت بالعدد (18)، مقال «عبد الله عمران»، والذى قام بمراجعته «عبد الحميد المحادين» بعنوان «ملابس الرجال فى البحرين» ونشر بالعدد (2)، وقد شارك «منصور الشقيرات، سعد الطويسي» في مقالان الأول، بعنوان «العاجة دمية تقليدية لتسلية الأطفال فى جنوب الأردن» ونشر بالعدد (9)، والثانى بعنوان «التراث الثقافى لقرية شماخ فى جنوب الأردن» ونشرت بالعدد (17). ومقال «نعمة رحمانى، نصيرة بكوش» بعنوان «دراسة سيميو أنثروبولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان» ونشرت بالعدد (36). كما شارك «حسين أحمد المديفع، حسين محمد حسين» في المثال المشار اليه سابقاً ونشر بالعدد (37).

– المقالات المترجمة :

بلغ عدد المقالات المترجمة (10) مقالات، وهى تمثل نسبة (1.7 %) من إجمالي عدد المقالات محل الدراسة والبالغ عددها (565)، فقد نشر بالعدد الأول للمجلة مقال «نرجس العلاوى» بعنوان «جمعية التقنيات القروية للمتوسط»، ترجمة «مصطفى جاد» بالعدد (1)، ومقال «مغواير، بريتانى» بعنوان «مظاهر التميز ضد المرأة فى الحكايات الشعبية: الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً»، ترجمة «عبد القادر عقيل». ونشر بالعدد (5) مقال «مصطفى الشاذلى» بعنوان «الحكاية الشعبية في حوض البحر الأبيض المتوسط» ترجمة «محمد الداهمى». ونشر بالعدد (10) مقال «ستيث طمسون» بعنوان «فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية»، تعريب «حسن الشامي». ونشر بالعدد (8) مقال «فرانشيسكا ماريا كوراو» بعنوان «جحا وقصته التى لا تنتهي ظهور أدلة جديدة على انتشار نوادر جحا»، ترجمة «نعمان محمد صالح». ونشر بالعدد (12) مقال «فاطمة الزهراء صالح» بعنوان «من أجل تجديد الشفاهية: الضروري والعاجل»، ترجمة «نور الهدى باديس». ونشر بالعدد (18) مقال «علي كاظم أوز» بعنوان «الأقنعة وفنون الأداء التقليدى في تركيا»، ترجمة «فراس الشاعر». ونشر بالعدد (20) مقال «نيكولاس هوبكنز» بعنوان «أنثروبولوجى مصرى

رائد . محمد جلال (1906-1943)»، ترجمة «عبد الحميد حواس». ونشر بالعدد (40) مقالان الأول لـ «سليمة ناندا» بعنوان «صورة المرأة في الحكايات الشعبية» ترجمة «عبد القادر عقيل»، والثانى مقال «أ.ج . غريماص» بعنوان الأمثال «والأقوال المأثورة»، ترجمة «عبد الحميد بورايو».

يبين لنا الجدول رقم (6) توزيع المترجمين بكل باب من أبواب مجلة الثقافة الشعبية من العدد1-40.

المترجمون	الباب
عبد الحميد بورايو	أدب شعبي
عبد الحميد حواس	أدب شعبي
عبد القادر عقيل	أدب شعبي
محمد الداهمى	أدب شعبي
نعمان محمد صالح	أدب شعبي
حسن الشامى	آفاق
عبد القادر عقيل	آفاق
نور الهدى باديس	آفاق
مصطفى جاد	حرف وصناعات
فراس الشاعر	عادات وتقاليد

جدول رقم (6)

الاتجاهات الجغرافية

التوزيع الجغرافي للمؤلفين

يبين لنا الجدول رقم (7) توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفين، المؤلفين المشاركين، والمترجمين.

عدد كتاب كل دولة:

بلد الكاتب	عدد الكتاب	النسبة المئوية
البرتغال	1	% 0.3
الهند	1	% 0.3
إيطاليا	1	% 0.3
تركيا	1	% 0.3
روسيا	1	% 0.3
فرنسا	1	% 0.3
أمريكا	2	% 0.6
ليبيا	2	% 0.6
الإمارات	3	% 0.9
الكويت	3	% 0.9
عمان	3	% 0.9
موريتانيا	3	% 0.9
فلسطين	5	% 1.5
السودان	6	% 1.8
اليمن	7	% 2.1
السعودية	9	% 2.7
لبنان	9	% 2.7
العراق	12	% 3.7
الأردن	14	% 4.3
سوريا	21	% 6.4

الجزائر	27	% 8.2
مصر	44	% 13.4
البحرين	48	% 14.6
تونس	51	% 15.5
المغرب	53	% 16.2
المجموع	328	% 100.0

جدول رقم (7)

يبين لنا الجدول رقم (7) التوزيع الجغرافي للمؤلفين وفقا لدولته، فقد بلغ عدد المؤلفين (328) مؤلفاً، موزعين على (25) دولة، وهي الدول التي ينتمي إليها المؤلفون، وسنقوم بتقسيم المؤلفين بكل دولة إلى الفئات التالية: الفئة الأولى وتضم الدول التي شارك منها مؤلف واحد فقط وعددها (6) دول تمثل نسبة أقل من (0.5 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم: جورج فرندسن من أمريكا، محمد على الوافى كرواتل من الهند، فرانشيسكا ماريا كوراو من إيطاليا، على كاظم أوز من تركيا، وأ.ج . غريماص من روسيا، ونيكولاس هوبكنزمن فرنسا.

كما شاركت دول أخرى بعدد (2 - 3) مؤلف بنسبة تراوحت بين (0.6 % - 0.9 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، فقد شارك

عدد (2) مؤلف من أمريكا، وليبيا، وهم: «حسن الشامي، ستيث طمسون من أمريكا، محمد علي عبد الله العبدلي الترهوني، سليمان حسن زيدان من ليبيا»، وعدد (3) مؤلف من الإمارات، الكويت، وعمان، موريتانيا، و«إبراهيم أحمد ملحم، شهاب غانم، علي محمد راشد» من الإمارات، و«صالح حمدان الحربى، علي صالح النجاده، بزة الباطنى» من الكويت، و«عبد الباسط عودة إبراهيم، عائشة الدرمكي، محمد عبد الله العليان» من عمان،

النسبة المئوية لعدد كتاب كل دولة:

والسالك ولد محمد المصطفى، رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان، محمد ولد احظانا من موريتانيا.

والفئة الثانية وهى الدول التي تراوحت نسبة المشاركة منها بين (1 % – 5 %) وهى دول: فلسطين وشارك منها عدد (5) كتاب بنسبة (1.5 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم «إيمان سليمان، ناهدة الكسوانى، نمر سرحان، إدريس محمد صقر جرادات، نجية الحمود». تلتها دولة السودان وشارك منها عدد (6) مؤلفين بنسبة (1.8 %)، وهم «أسعد عبد الرحمن عوض الله، سيد حامد حريز، علي الضو، ليلى مختار أحمد آدم، محمد المهدى بشرى، يوسف حسن مدني»، واليمن بعدد (7) مؤلفين بنسبة (2.1 %) وهم «أروى عبده عثمان، صادق السلمي، علي سعيد سيف، محمد علي ثامر، محمد محمد إبراهيم، نزار عبده غانم، نهلة شجاع الدين» ثم السعودية، ولبنان بعدد (9) مؤلفين لكل منها، وهم «إدريس إبراهيم البريدى، أحمد عبد الهادى المحمد صالح، تهاني بنت ناصر العجاجى، جعفر البحراني، جلال خالد الهارون، سعد الصويان، ليلى صالح البسام، ليلى عبد الغفار فدا، وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل» من السعودية، «حسين علي لوباني، حنان قرقوتي، زاهي ناضر، سالم المعوش، عاطف عطية، علي بزي، كامل فرحان صالح، مريم حمزة، مها كيال» من لبنان

ثم العراق بعدد (12) مؤلفاً بنسبة (3.6 %)، وهم «بريهان فارس عيسى، خليل حسن الزركانى، خير الله سعيد، شهرزاد قاسم حسن، صبرى مسلم حمادي، صفاء ذياب، عبد الرحمن جمعة ذياب، علي القاسمي، محمد الخالدي، محمد رجب السامرائي، نيران كيلانو، وجدان عبد الإله الصائغ»، ومن الأردن عدد (14) مؤلفاً بنسبة (4.2%)، وهم «إدريس سعد السعد، حكمت النوايسة، رائد أرناؤوط، سعد الطويسي، سعيد سليمان الخواجة، شادن محمد حسين، ضيف الله محمد عبيدات، عباس عبد الحليم عباس، عمر الساريسي، فاطمة أبو شقال، محمود الجبور، منصور الشقيرات، هيثم سرحان، يوسف محمود غثيان العليمات».

والفئة الثالثة وهى الدول التي تراوحت نسبة مشاركة المؤلفين منها ما بين (5 % – 10 %) فمن سوريا شارك عدد (21) مؤلفاً بنسبة (6.3 %) وهم «إبراهيم محمود، أحمد زياد محبك، بشار خليف، بشرى ديب منصور، جاك صبري شماس، سلام مراد، سلوم درغام سلوم، سليمة فريال الشويكى، صفية أحمد الزايد، عبد الباقى يوسف،

عبد الكريم الحشاش، عبد الله أبو راشد، عبد محمد بركو، عوض سعود عوض، كامل إسماعيل، محمد السموري، محمد بركو، مريم بشيش، مفيد فهد نبزو، ياسر أبو نقطة، يعرب نبهان».

ومن الجزائر شارك عدد (27) مؤلفاً يمثلون نسبة (8.2 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة. وهم «إبراهيم بن عرفة، أبو بكر خالد سعد الله، آمال عطية، بداك شبحة، بركة بوشيبة، بولرباح عثمانلى، جلول دواجي عبد القادر، حمدادو بن عمر، سيدي محمد بن مالك، صالح جديد، صبرينة بوقفة، طلحة بشير، عبد الحميد بورايو، عبد القادر فيطس، عبد الكريم قادري، عبد اللطيف حنى، عبد الوهاب ميراوي، على عمار، فاطمة الزهراء شوية، فطيمة ديلمي، مبروك دريدي، مختار رحاب، مريم بوزيد، مها عيساوى، نرجس العلاوي، نصير بكوش، نعمة رحماني».

الفئة الرابعة وهي الدول التي تراوحت نسبة المؤلفين المشاركين منها أكثر من (10 %) وهي مصر التي شارك منها عدد (44) مؤلفاً يمثلون نسبة (14.8 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إبراهيم عبد الحافظ، إيمان مهران، أحمد علي مرسي، أحمد محمد عبد الرحيم، أحمد نبيل أحمد، أسعد النوبي، أشرف أبو الحمد الخطيب، أشرف أيوب معوض، أشرف سعد نخلة، أشرف صالح سيد، أشرف عويس، أنور محمود زناتي، أيمن حماد، بركات محمد مراد، تامر فايز، تامر يحيى، جمال عبد الحي عبد الغني، جودت عبد الحميد يوسف، حسام محسب، حسني عبد الحافظ، خالد أبو الليل، سميح شعلان، سمير جابر، سوزان يوسف، صلاح عبد الستار محمد الشهاوي، عادل البطوسي، عبد الحميد حواس، عبد الرحمن الشافعي، عبد اللطيف محمد أحمد حسين، عمرو عبد العزيز منير، فرج قدرى الفخراني، محمد الجوهري، محمد حسن عبد الحافظ، محمد شبانة، محمد غنيم، محمد محمود فايد، محمود عبد الله تهامي، مرسي السيد مرسي الصباغ، مصطفى الشاذلي، مصطفى جاد، مصطفى عطية جمعة، نبيلة إبراهيم، نهلة إمام، هيثم يونس جاد المولى».

ومن البحرين عدد (48) مؤلفاً بنسبة (14.8 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم: «انتصار قائد البناء، إبراهيم عبد الله غلوم، أحمد المؤذن، أحمد على الحاج محمد، أميرة الدر، أميرة جعفر عبد الكريم، أمينة الفردان، أنيسة إبراهيم السعدون، باقر النجار، بريتانى مغواير، تهانى حسن علي المرخي، جمال السيد، حسن مدن، حسين المحروس، حسين أحمد المديفع، حسين على يحيى، حسين محمد حسين، حسين مرهون، خالد عبد الله خليفة، خديجة المولاني، زينب عباس عيسى، سليمة ناندا، سميرة محمد الشنو، سوسن إسماعيل عبد الله، ضياء عبد الله الكعبى، عبد الحميد المحادين، عبد الرحمن سعود مسامح، عبد القادر المرزوقى، عبد القادر عقيل، عبد القادر فيدوح، عبد الله عبد الرحمن يتيم، عبد الله عمران، على عبد الله خليفة، على عبد الله يعقوب، فاطمة عيسى السليطى، فراس الشاعر، فوزية سعيد الصالح، ليلى محمد الحدي، مبارك عمرو العماري، محمد الداهمي، محمد السلمان، محمد أحمد جمال، محمد جابر الانصاري، نسرين رضي، نعمان محمد صالح، هيئة التحرير، يعقوب يوسف المحرقى، يوسف أحمد النشابة».

تليها تونس التي شارك منها عدد (51) مؤلفاً يمثلون نسبة (15.4 %) وهم «الأخضر نصيرى، الزازية برقوقى، الضاوى موسى، المولدي لحمر، الناصر البقلوطى، الهادى المسيلينى، الهاشمى الحسين، أحمد الخصخوصى، أحمد خواجة، بوعزيز سمحون، حاتم العموص، حسين عباس، حمادى ذويب، رشدى التومي، زينب قندوز، سامية الدريدى الحسني، سميرإدريس، سميرة الجميل حباشة، صفية عزوز، عادل نجيم، عبد الرازق القلسي، عبد الكريم براهمى، عبد الله جنوف،

عـز الديـن بوزيـد، عزيـز الورتـانى، علـى الثابـتى، علـى دمـق، علـى عرايسـية، علياء العـربى، عمـاد بـن صولـة، فاطمـة زكـرى، فتـحى زغنـدة، فـراس الطرابلـسى، فريـد الصغـيرى، قاسـم البـاجى، محمـد الجزيـراوى، محمـد الدريـدى، محمـد الكحـلاوى، محمـد أحمـد، محمـد خماخـم، محمـد سـعد الشـيبانى، محمـد عبـد الله النويـرى، محمـد لحـول، محمـد ناصـر صديقـى، مـحى الديـن خريـف، نـاجى التبـاب، نرجـس باديـس، نـوال جـلالى، نـور الهـدى باديـس، وجـدى عليلـة، يوسـف سـلطانى».

والمغـرب الـتي شـارك منهـا عـدد (53) مؤلفـاً يمثلـون نسـبة (16 %) مـن إجمـالي عـدد المؤلفـين وهـم: «الجيـلالى الغـرابى، الحسـن تيكبـدار، الحسـين الإدريـسي، الزبـير مهـداد، الكبـير الداديسـي، إبراهيـم الحجـرى، إبراهيـم راشـد الدوسـرى، إدريـس كمـون، إدريـس مقبـوب، أحمـد علـوة، أسـامة خضـراوى، أوسـرار مصطفـى، بشـرى صـدوق، بوشـعيب السـاورى، جـلال زيـن العابديـن، جمـال أبرنـوص، حميـد الجـرارى، خالـد هـلالي، رابحـى رضـوان، رحمـة مـيري، رشـيد العفـاقى، رشـيد سـليمانى، رشـيد وديـجي، رشـيدي العفـاسى، سـعيد أراق، سـعيد بوكـرامى، سـعيد يقطـين، سـعيدة عزيـزي، طـارق المالكـي، عبـد العـالى العامـري، عبـد القهـار الحجـاري، عبـد الكريـم بركـة، عبـد الله بـن عتـو، عبـد الله هرهـار، عبـد المالـك أشـهبون، عزيـز العربـاوى، عـلاء ركـوك، فاطمـة الدليـمى، فاطمـة الزهـراء صالـح، محمـد الرضـواني، محمـد القـاضي، محمـد أوسـوس، محمـد بلـوش، محمـد جـودات، محمـد غاليـم، محمـد معـروف، محمـد نـور الديـن أفايـة، مـوسى فقيـر، هشـام بنشـاوى، يوسـف بواتـاون، يوسـف توفيـق، يوسـف نـاوري، يونـس لوكيـل».

ومـن الملاحـظ أن الفئـة الرابعـة والـتي تمثـل المؤلفـين مـن دول مصـر، والبحريـن، وتونـس، والمغـرب والـتي يبلـغ عددهـم (196) مؤلفـا يمثلـون نسـبة (60 %) مـن إجمـالي عـدد كتـاب المجلـة.

• الهوامش

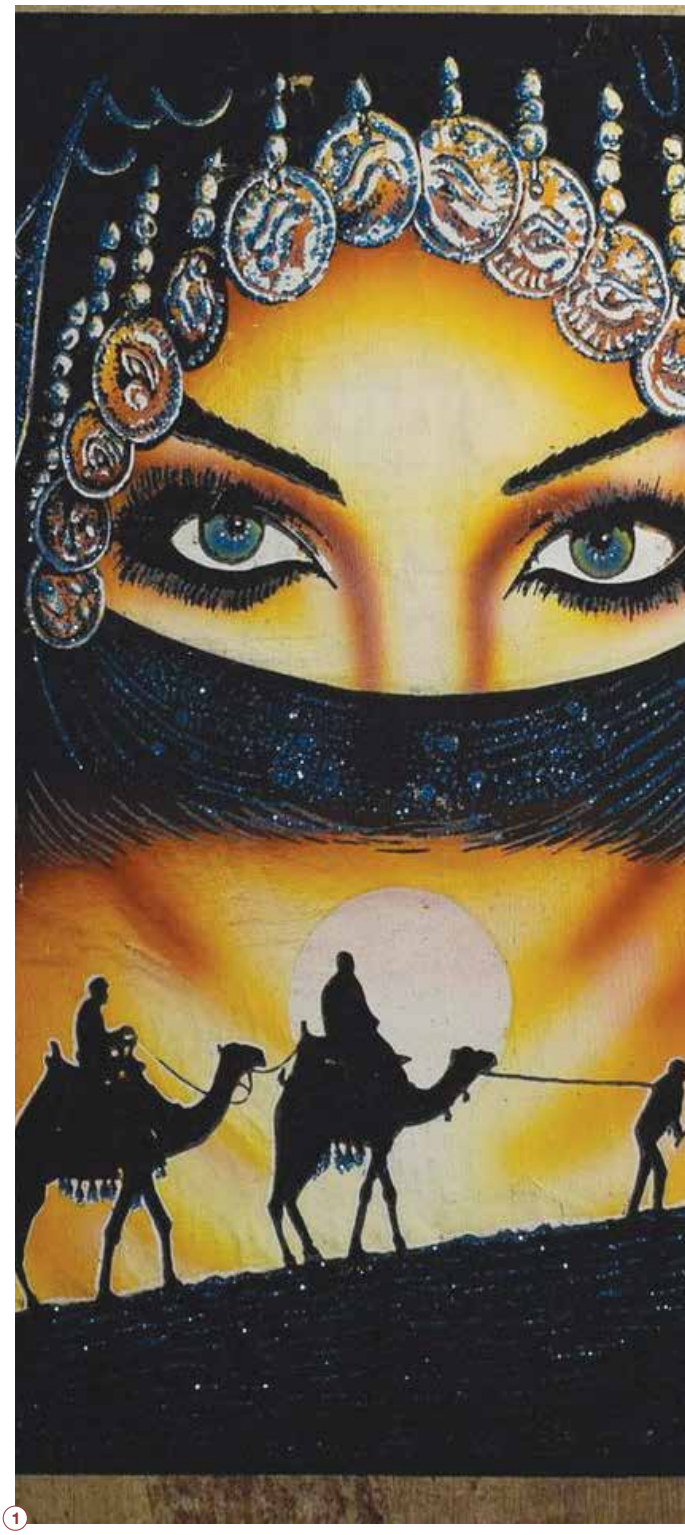
1. شعبان عبد العزيز خليفة. دائرة المعارف العربية فى علوم الكتب والمكتبات والمعلومات. مج 9 . القاهرة : الدار المصرية اللبنانية، 2005. ص27.
2. أحمد فاروق السيد عثمان . وسائط المأثورات الشعبية بين الجمع والتنظيم والحماية والإتاحة. الفيوم ، 2016 ، أطروحة (دكتوراه) غير منشورة . جامعة الفيوم – كلية الآداب – قسم المكتبات والوثائق والمعلومات. ص 57 – 58.
3. تهانى عمر عبد العزيز. بعض خصائص الإنتاج الفكرى العربى الحديث في علم الفولكلور: -1الاتجاهات الموضوعية والنوعية والزمنية والجغرافية. مجلة المكتبات والمعلومات العربية.- س22، ع2 (أبريل 2002) . ص 45 – 68.

• المراجع

- تهانى عمر عبد العزيز. بعض خصائص الإنتاج الفكرى العربى في علم الفولكلور: -2أنماط الإنتاجية. مجلة المكتبات والمعلومات العربية .- س22 ، ع4 (أكتوبر 2002) . ص 53 – 76.
- وأنظر أيضاً:
- تهانى عمر. بعض خصائص الإنتاج الفكرى العربى الحديث فى علم الفولكلور. ص 92-39. فى . محمد الجوهري، إبراهيم عبد الحافظ، مصطفى جاد. الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور: قائمة ببليوجرافية.- ط2 طبعة مصححة وموسعة.- القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية- جامعة القاهرة، 2006 .
- أحمد فاروق السيد عثمان . وسائط المأثورات الشعبية بين الجمع والتنظيم والحماية والإتاحة. مرجع سابق ص56 – 175.

د. يوسف أحمد بن ماجد النشابه - البحرين

المرأة وأدوار البطولة في الحكاية الشعبية



الأدب الشعبي؛ هو النتاج الأدبي الذي عرفتهُ الإنسانية منذُ فجر الوعي البشري، موليةً إياه الاهتمام الكامل، نظراً لكونهِ الوعاء الثقافي الحامل للعادات والتقاليد والطقوس، ما حدا به ليكون ذا تأثير في تعزيز الانتماء الاجتماعي، ولاحقاً الوطني، فهو الإطار العاكس للتجارب الإنسانية والاجتماعية، وهو السياق الجامع للصفات المشتركة بين أعضاء الجماعة، إلى جانب كونهُ مرآة الذاكرة الجماعية، وما مرت بهِ من أفراحٍ وأتراح، على الصعيد الحياتي، والاجتماعي، والاقتصادي، وغيرذلك.

وبتفحص الأدب الشعبي، لدى مختلف الشعوب، نجدُ بعض الخصائص الفنية والموضوعية المشتركة: كاللغة العامية، والمحتوى الثقافي المعبرعن قيم الجماعة، ومجهولية المؤلف، بالإضافة للتباين والتمايز بين الحكاية والأخرى، حسب الجماعة، أو الدولة، أو المنطقة، لكون هذا الأدب مرآة تعكسُ تجربة الجماعة

الواحدة بما تمتازُ به من خصوصية حياتية نابعة من خصوصية البيئة، والفضاء الاجتماعي، ومنظومة القيم الخلقية التي تتبناها.

ولا يخرجُ الأدب الشعبي في منطقة الخليج العربي، عن هذا الإطار، إذ أنهُ يصبُ في قوالب شعبية كالأمثال، والنكات، والحكايا، والكلام المتبادل «السوالف»، بيد أن الحكاية الشعبية، هي النمط الأكثر بروزاً في المشهد الخليجي، وهي حكايات تم نسجها من الخيال الجمعي، بالإرتكان إلى مواقف وأحداث هامة، تناقلها أبناء المجتمع، من جيل إلى آخر، عن طريق الرواية الشفهية. ونجدُ في هذه الحكايات دورا بارزا للمرأة الخليجية، إذ قلما تخلو الحكايا من المرأة بوصفها عنصرا فاعلا في الفضاء الاجتماعي؛ فالأدب الشعبي عامةً، والحكايات الشعبية على وجه الخصوص، محملان ببعدٍ إنساني صادق، يكرسُ الصفات الحقيقية لهذا المجتمع، ويعكسان الأولويات، والدلالات، والإشارات في وعي شعوب هذه المنطقة.

الأدب الشعبي كفهوم:

يمثلُ الأدب الشعبي وجهاً من وجوه التراث الشعبي، وخلاصة إرثٍ متوارث بين الأجيال، يتأثرُ بالبيئة الاجتماعية، وبالتجارب الإنسانية، إلى جانب تأثره بالعادات، والتقاليد، والمعتقدات الدينية، والخرافية، والأمثال المبنية على تجارب وحكمة الأولين، الذين كانت لهم تفاعلات مع الواقع بكل أشكاله.

وقد تسنى لهذا الأدب الشعبي الانتقال من جماعةٍ إلى أخرى، من خلال التواصل الاجتماعي عبر السفر، والتبادل التجاري، والترجمة من لغة إلى أخرى، إذ نقلت بعض عناصر هذا الأدب من ثقافةٍ إلى أخرى، وهذا ما يؤكدهُ التشابه الجوهري للحكايات في دول مجلس التعاون الخليجي، حيثُ الاختلاف هامشي: كالاختلاف في أسماء الحكايات الشعبية، أو في تسميات شخوصها، أو فروق عائدة لاجتهادات الرواة، وغيرها.

سمات وخصائص الحكاية الشعبية:

إن من أبرز سمات الأدب الشعبي، سمة الجماعية؛ إذ إنهُ يهملُ الفرد، ويركزُ على الجماعة، التي تتخذُ أشكالاً منسجمةً في التعبير الوجداني، وذات ملامح نفسية مشتركة. كما يغيبُ المؤلفُ عن الحكايات الشعبية، إذ عادةً ما يكون مجهولاً، وذلك لأسباب عديدة. إلى جانب ذلك يتزاوجُ الإبداع في الحكايات الشعبية مع الذوق العام، فالراوي المبدع في سرده، يتفاعل مع الواقع بكل أشكاله، مستعيناً بالحكمة تارةً، والفكاهة أخرى، لتصل الفكرة بصورة سلسلة، دون تعبٍ أو عناء إلى المتلقي، وهذا التقبل من المتلقي مبنيٌ على ذوقه الذي يتفاعل مع الحكاية، ومع الإبداع السردي في روايتها بشكلٍ شيق من قبل الراوي، الذي يحاول إظهار قمة الإبداع القولي أو السردي، بلغةٍ عاميةٍ منطوقة، تكونُ في متناول عامةٍ الناس، إذ يتمثل الإبداع في التمكن التام من حفظ المفردات الشعبية، ونطقها، والتركيز على مخارج الحروف، إلى جانب التلاعب بنبرة الصوت، كي يتمكن الراوي من نقل الحالة النفسية للمتلقي. ومن هنا نرى بأن اللهجة العامية تلعبُ دوراً كبيراً في التفاعل مع الوجدان، أكبر مما تستطيعهُ اللغة الفصحى.

أما على صعيد الحكاية، فإن تاريخها يعودُ إلى بواكير الوعي الإنساني، إذ لم تكن مقتصرةً في تداولها على طبقة معينة من طبقات المجتمع، بل كانت متداولةً لدى جميع الناس على اختلاف مراتبهم. ومنذُ ظهور الحكاية الشعبية، كانت تمثل تاريخاً للأحداث الاجتماعية، والدينية، والأخلاقية، بل وحتى السياسية، والنفسية، ما حدا بتعدد مهامها وأدوارها وتفرعاتها، فنجدُ بأن هناك الحكاية التعليمية، المتمثلة في تعليم السلوكيات الحميدة. إلى جانب الحكايات المرتبطة بالوعظ الديني والإرشادي، كما توجد الحكايات الواقعية التي تجسد واقعاً بعيداً عن الخيال، والسحر، والشعوذة. وحكايات البطولة الخارقة التي يستعينُ فيها الأطفال بالظواهر الطبيعية كالريح، والسحب، والجان، والعفاريت، وغيرها للتغلب على الشر.

ومن أهم مميزات الحكايات الشعبية، ميزة التسلية، والفكاهة، ولا يعني ذلك بأن ما يسردُ من خلال مجريات أحداث الحكاية، يهدفُ للإضحاك، بل لابد أن يحمل بين طياتهِ فكراً إيجابياً، وآراءً سديدةً مستمدة من التجارب والتفاعلات الإنسانية والاجتماعية، فالطرفة رهنُ إبداع الراوي، وقدرته على اختيار الكلمات العامية التي تثيرُ الضحك بحد ذاتها، ولهذا نجد بأن من أهم أسباب نجاح الحكايات المسلية، وجود التعليقات المثيرة لضحك المتلقي تجاوباً مع الراوي.

أما الحدث، فعادةً ما يقترنُ بوجود شخصيات مؤثرة تأخذ الدور الرئيس، وأخرى لها أدوار ثانوية، بيد أن هذه الأدوار الثانوية تكملُ مشهد الحدث، من خلال دورة الصراع الأبدي بين الخير والشر، وبين الأخلاق الراقية الدينية، وعادةً ما تكون الغلبة للخير والحق، حيثُ ينتصر المظلوم على الظالم.

ولهذا يمكنُ اعتبار الحكايات الشعبية سجلا حافلا بالصراعات الأخلاقية، بين الخير والشر، والغني والفقير، وعادةً ما يتم الاستعانة بالأولياء والصالحين، لمحاربة الشر، والمحتالين، والمخادعين، كما تجسد الحكايات الصراع الطبقي بين طبقات الشعب الواحد، حيثُ الكادحين من جهة، والسلاطين، والولاة، والأغنياء، على الجهة الأخرى.

كما تتشابهُ نهايات الحكايات الشعبية في الغالب، حيثُ الانتصارات المتتالية والصغيرة، التي تتظافر خلال مجريات الحكاية وصولاً للانتصار الكبير، الذي يكون خاتمة الحكاية، على يد البطل، وحصوله على مكافأته التقليدية المتمثلة في الغالب بزواجه من البنت التي أحبها، والتي قد تكون ابنة السلطان، ابنة الجيران التي يخطفها واحدٌ من عفاريت الجن.

الحكاية الشعبية وتوثيق العلاقات الإنسانية:

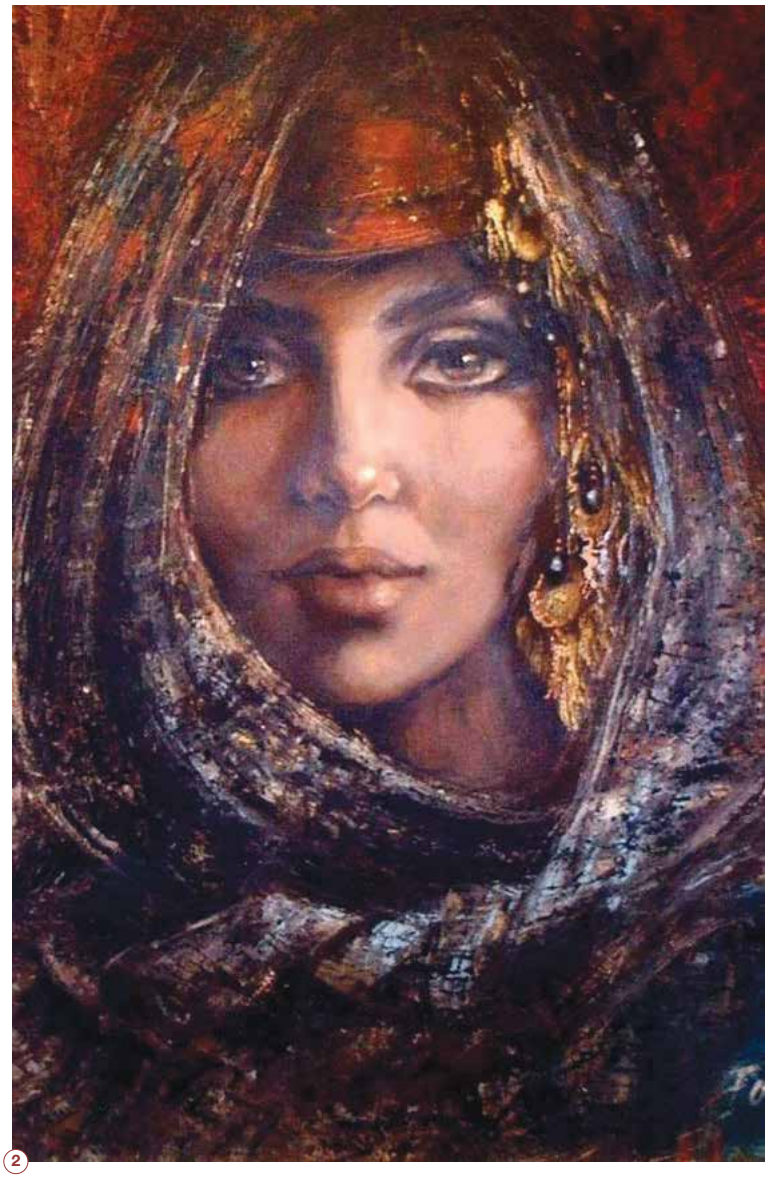
تعدُ الحكاية الشعبية، لدى مختلف المجتمعات، سجلاً حافلاً يوثقُ العلاقة بين أفراد المجتمع، وهي إلى جانب ذلك ميداناً لصراع الطبقات الاجتماعية، ومكمناً لاحتواء القيم الدينية، والأخلاقية، غرس خلق الخير، والحث على محاربة الشر، بالإضافة لكونها عنصراً تسلوياً، فالتراث الشعبي بكل مكوناته، يمثلُ صدىً للماضي، وهو في الوقت ذاته، صوت الحاضر والمستقبل.

يؤكد الدكتور باقر النجار بأن الحكاية الشعبية «تمثل الواقع الأخلاقي والاجتماعي والواقع السياسي، كونها متصلة بأحداث، وأفكار حدثت في الماضي، ومواضيعها وشخصياتها الإنسانية والحيوانية. حكايات تكشفُ عن موقف الإنسان الشعبي، وطموحاته للتغيير من واقعه الصعب إلى واقع أفضل من الناحية الاجتماعية، ووضعه المادي إلى وضع أفضل مادياً»

وعلى إثر هذا التعريف، نجدُ بأن للحكاية الشعبية دورها التعليمي النابع من حكمة ودراية الأجداد، وأحلامهم في العيش بعالمٍ كلهُ سعادة، بعيداً عن العناء، والكد، والعمل، وذلك من خلال الحصول على الراحة عبر مجريات سرد الحكايات المختتمة بنهاياتٍ سعيدة، مهما تنوعت أنماطها وأشكالها لتتفق غالبيتها، إن لم يكن كلها، على نهايةٍ واحدة، مفادها تحقيق الهدف المرجو، المرتكزُ على القناعة، والرضا، والسعادة.

إن التشابه بين مكونات المجتمعات الخليجية، والصلات الرابطة، والاشتراك في الدين والمعتقد، والعادات والتقاليد، إلى تقارب الحرف والمهن، كالغوص، وصيد الأسماك، والحدادة، وغيرها، جعلت السمر في ليالي الشتاء الباردة محفلاً تسردُ فيه الحكايات المتقاربة في كافة دول الخليج العربي. كما لا يخفى على المهتمين بالأنساب بين العوائل الخليجية ارتباطاتهم العائلية، وتبادلهم الزيارات، وكل ذلك شكل عوامل لتبادل الحكايات الشعبية، مع الاحتفاظ ببعض الخصوصيات الفارقة، وتغيير بعض العناوين والمسميات، وهذا ما يجلي إبداع الراوي في خلق الإضافات والاختلافات، التي تضفي إحساساً بالواقعية لمجريات الحكاية.

وقد بحث العديد من الباحثين والمختصين، في نشأة الحكايات الشعبية، ومصادرها الأولى، وكيفية



انتشارها، إذ يفيد النمساوي ألبرت فيسلسكي (1871-1939)، بأن «الصياغات الأدبية لقصة من القصص قد أثرت تأثيرا شديدا على تداول هذه القصة لدرجة تجعل أي محاولة لتتبع انتشارها الشفاهي أمراً عقيماً لا جدوى منه» (6) صفحة (50).

كما أن اختلاف اللهجات في الخليج العربي، جعل من الحكايات الشعبية في كل بلدٍ ذات طابعٍ مميزٍ، من خلال اختلاف الكلمات المستخدمة، والأمثال الشعبية المدرجة، التي غالباً ما تكون جزءاً من إثراء السرد.

أدوار البطولة في الحكاية الشعبية:

دائماً ما يمثلُ البطل في الحكاية الشعبية الخير، والسعي لمحاربة الفساد والقهر، فهو المنتصر رغم كل الصعوبات التي تواجهه، والتي بدورها تجعلُ من المشهد الدرامي أكثر تشويقاً، فالمستمع للحكاية الشعبية يجدُ بأن البطل، هو ذلك الإنسان الشجاع الذي يواجه الشدائد بكل عزم، متسلحاً بالصبر، وبذل المال، والروح، لمساندة المستضعفين من الشخصيات الثانوية في الحكاية، ومن هنا تكمنُ حاجة المستمع للبطولات، التي تتمثلُ في بطلٍ يأخذ على عاتقه قضية تخص المجتمع، فيقاوم الأعداد بقوة خارقة لحلحلتها. كما يمتازُ البطل بالدهاء والذكاء، وحسن المعاشرة، وهي صفاتٌ تساعدهُ على الكر والفر، والمراوغة والتفكير والتدبير، لكي يكون النصر حليفه.

تشكلُ بطولة البطل انعكاساً لرؤية الإنسان ونظرتهُ للحياة، وهذه النظرة في أمس الحاجة لمحصلة تربوية، يتحصلُ عليها من مدربين متخصصين، يتعلمُ على أيديهم المهارات اللازمة، من أخلاق الفروسية، والشهامة، والشجاعة، فالبطولة لا تتمثل في خوض المعارك، وحمل السيف وحسب، إنما تعني الكرم، والشهامة، والأمانة، والصدق، وتقديم العون لمن هم في أمس الحاجة إليه، كما لابد من الإشارة إلى أن دور البطولة في بعض الحكايات يركزُ على الجانب العاطفي (الرومنسي) المتمثل في العلاقات الغرامية، إذ يكون فيها الأبطال مخادعين، ومجردين من الأخلاق، والقيم، بغية الوصول إلى مبتغاهم، وهذا النوع من البطولة، مقبولٌ لكونهِ يبرز الجانب

3

المخادع والمحتال في بعض أفراد المجتمع، ومن هنا يأتي دور التوعية والتحذير الذي يكون الناس في أمس الحاجة إليه.

كذلك، عادةً ما يتخذُ البطل أعواناً يمثلون الشخصيات الثانوية، بيد أنهم لا يقلون أهمية عن البطل الرئيس، مثل الجن الطيبين، الذين يسخرون لهُ الطبيعة، للتغلب على أعدائه. وليس شرطاً أن يكون البطل ذا مواصفات ثابتة من حيثُ الجنس أو البنية الجسدية، فقد يكون صبياً صغيراً، أو امرأة، أو فتاة، تحاربُ لإثبات وجودها أو لتدافع عن شرفها. أو شاباً يستمدُ إصرارهُ وشجاعتهُ من البطلة التي يخاطر من أجلها، سعياً لتحريرها من زوجة الأب الشريرة، أو الساحرة، أو سعياً للزواج منها. وعادةً ما تكون تجلي تلك الحكايات الجانب العاطفي والوجداني بصورةٍ راقيةٍ لا يشوبها أي انحلالٍ أخلاقي.

الوضع الاجتماعي للمرأة الخليجية:

المرأة الخليجية هي وليدة مجتمعٍ مترابط، حافظ على عاداته وتقاليده المبنية على الأخلاق والتعاليم الإسلامية، وللمرأة حضورها البارز مجتمعياً، والذي يقوم على ثلاث جوانب؛ الجانب الديني والأخلاقي، والجانب الاقتصادي، بالإضافة للجانب الاجتماعي.

فعلى مستوى الجانب الديني والأخلاقي، نالت المرأة حظها من تعلم وحفظ القرآن الكريم، ما أدى ببعضهن ليصبحن معلمات له. وعلى الرغم من عدم وجود مؤسسات تعليمية أو مدارس خاصة بهن، إلآ أن المرأة كانت تمتازُ بذكاءٍ مكنها من حفظ العديد من الجلوات (مفردها جلوة؛ وهي كلمةٌ مشتقة من اسم الجلالة)، والمرثيات، والمواويل، بالإضافة لأغاني الأعراس، وتهويدات الأطفال، والأمثال الشعبية.

4

أما على الجانب الاقتصادي، فقد عملت المرأة إلى جانب الرجل في زراعة الأرض، وكانت مهاراتها لا تقل عن مهارات الرجل، كما أنها ركبت النخل، ومارست صناعة خوص سعف النخيل، كما امتهنت غزل القطن، لعمل الفتائل الخاصة بصناعة السفن، بل إلى جانب كل ذلك، عملت في مهنة صيد السمك.

وعلى مستوى الجانب الاجتماعي، تشكلُ المرأة عمداً من عماد كل بيت خليجي، فالجدة، هي خليفة الجد، إذ تأخذ دورهُ أثناء غيابهِ لغرض العمل، أو بعد وفاته، فتكون القيادة في يدها، نظراً لخبرتها الطويلة في إدارة مختلف الجوانب الأسرية، وتكون ذات قرارات سلطوية، حيثُ لها الكلمة الفصل، في مختلف الشؤون، وعلى رأسها مسائل الزواج وتكاليف العرس، وتحديد المستلزمات، وغيرها من الأمور.

حول العلاقة بين المرأة والرجل:

اسهمت التربية الدينية، والعلاقات الأسرية، والتقاليد الاجتماعية، في ضبط العلاقة بين الرجل والمرأة، وتقليد كلٍ منهما الأدوار المنوطة به، وقد وثق المهتمون بجمع التراث العديد من الأشعار، والمواويل العفيفة التي تغزل فيها الشاب بالمرأة، أو العكس. كما يلفتُ في هذه العلاقة، شبهُ انعدام الخيانة الزوجية، نظراً لكون المجتمع الخليجي مجتمعاً محافظاً، ومتبعاً للتعاليم الدينية، والقيم الاجتماعية، بيد أن الغريزة الجنسية، أوجدت هذا النوع من العلاقة في نطاق محدود جداً.

البطولة بين الرجل والمرأة:

تقمصت المرأة العديد من الأدوار في الحكاية الشعبية، وكان لها نصيبٌ من أدوار البطولة الرئيسة والثانوية. أما الرجل فقد حاز على نصيب الأسد من هذه الأدوار، بيد أنهُ فشل في أدوار الشر والمكائد، بالمقارنة مع المرأة.

وبالرغم من كل الأدوار الشريرة التي تصدرت بطولتها المرأة، إلا أنها لم تكن مكروهةً من المستمتعين بسماع الحكايات الشعبية من الرواة الذين أظهروا المكر، والخداع، والشر في المرأة، وبالرغم من ذلك أبقوها بوصفها الحبيبة للجميع بكل ما تقدمهُ من أدوار بطولية في مختلف الحكايات.

أدوار البطولة المتعلقة بالمرأة:

رغم أن المرأة الخليجية لم تحظ بأية حقوق أو أدوار بارزة في الحياة الاجتماعية أو العملية، إلا أنها شاركت الرجل في العديد من الأعمال، خاصة تلك المتعلقة بالأسرة، كما شكلت مصدر إلهام للجوانب العاطفية، ما جعلها ملهمةً للكفاح في العديد

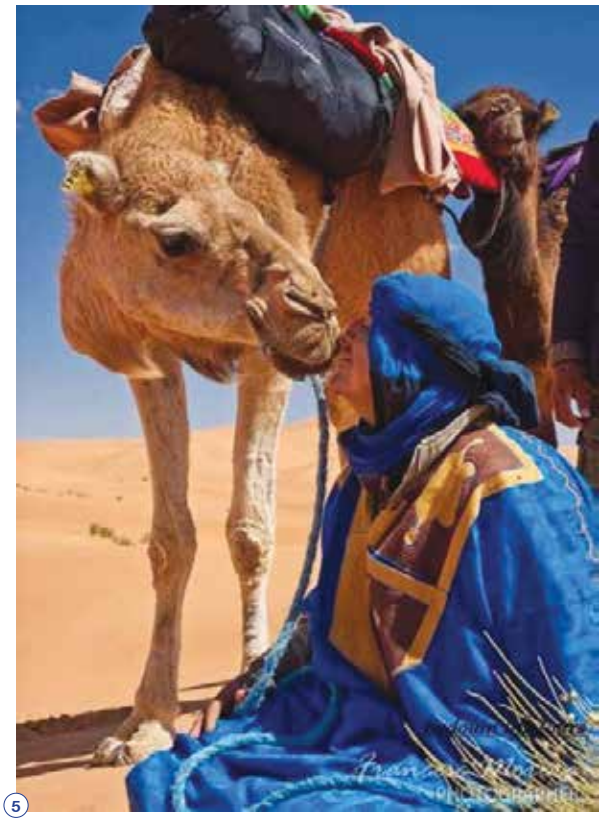
من الحكايات، وقد تركزت أدوار المرأة القيادية في الحكاية الشعبية على حظورها في العديد من الأشكال: أبرزها دور الجدة؛ التي تقوم بدور الآمر الناهي، والتي تشكل عمداً من أعمدة الأسرة الرئيسة، نظراً لما تتمتعُ به من خبرة حياتية، وحكمة، ورجاحة رأي في اتخاذ القرارات التي تخصُ شؤون الأسرة من زواج، وتربية أطفال، وصرف، وادخار، وبيع، وشراء.

كذلك حظرت المرأة بدور الأم، حيثُ مثل الحنان، والعطف، والتضحية، حتى بأعز ما تملك «القلب»، كما هو الحال في الحكاية التي يقدم الابن قلب أمهِ دواءً لزوجته، وحين يسقطُ الابن على الأرض، يهتف القلب «اسم الله عليك». بيد أن غيرة الأم من زوجة ابنها «الكنة» جعل من بعض الحكايات الشعبية يبرزُ دور الأم بوصفها شريرة، كما هو في حكاية «أم لجريو تاكل جريوها».

ومن أشكال حضورها كذلك، بوصفها الزوجة، التي تمثلُ نصف المجتمع، ومصدر إلهام للجوانب العاطفية، بالإضافة لكونه محور صراع في علاقة الإبن وأمه، حيثُ شكل هذا الحضور، مدخلاً لتجلية الصراعات، والكراهية، والانتقام، والدهاء، للتخلص من أم الزوج أو أخت الزوج، أو غير ذلك.

أما على صعيد حضور المرأة كأم للزوج في الحكاية الشعبية، فكان هذا الحضور مصدر صراع تبرزُ فيه مختلف أساليب الحيل المدبرة. وفي المقابل حضرت المرأة كأم للزوجة، والتي تسعى لأن تكون مسيطرة على الزوج لحفظه من استغلاله وأهله على حرية ابنتها، وذلك بتقديم النصائح لابنتها كي لا تكون صيداً سهلاً لأم زوجها، كما تقوم أم الزوجة بالحرص على حياة ابنتها الزوجية من أية هزات قد تقود للطلاق، كما في حكاية «قاتل سبع السبنبع».

كذلك نجدُ حضور المرأة في الحكاية بوصفها زوجة الأب، وفي هذا الدور تكونُ مصدراً للشر، والخداع، والكذب، والحقد، كما في حكاية



5

«سفوف»، أو «سندريلا»، و«بياض الثلج». أما الحضور الآخر فهو دور البنت، والذي عادةً ما يكون حضوراً جميلاً، وغالباً ما تكون في بداية الحكاية بلا حظ، ويتيمة، ومغلوبا على أمرها، وتتعرض للظلم من زوجة أبيها.

ويتخذُ دور البنت في الحكايات الشعبية نمطين الأول: فقيرةً مظلومة، الثاني: غنيةً تقدمُ هدية للزوج البطل دون أن يكون لها قرار، ولكن في جميع الحالات تكون نهاية الحكايات التي تمثلُ فيها البنت دور البطولة، نهايات سعيدة، كما في حكاية «ميم ما تحب الملح»، وحكاية «عروه».

المرأة بين الخير والشر:

للمرأة حضورها في الحكايات الشعبية في كلا الدورين؛ الخير والشر، ففي أدوار الخير نجدها بعيدةً عن المحيط الأسري، وتسعى للخير

والإصلاح الاجتماعي، ومساعدة الضعفاء، من خلال تقمص دور الملاك، أو الشبح الذي يظهر للبطل أو البطلة حين يتخلى عنهُ الجميع، أو كما في كثير من الحكايات، هي الجارة الطيبة، أو على صورة عجوز تسعى للخير، كما في حكاية «النخجخج والدوجوج».

أما في أدوار الشر، فتظهر بصورة عجوز شمطاء، تهدفُ لخراب البيوت، واستخدام السموم للتخلص ممن تكن لهن العداء، أو تستأجر القتلة، كما في حكاية «صويفتي ياني ياني».

المرأة والحياة الدينية:

قلما نجدُ المرأة في المجتمع التقليدي واعظةً أو متدينةً، ويعودُ السبب في ذلك لأمية المرأة، وفقدانها التعليم الفقهي والشرعي، بيد أنهُ كان لها حضور بوصفها معلمة، أو «مطوعة» محفظةً للقرآن، إذ نالت المرأة قسطاً من تعليم الكتاب، وأصبحت معلمةً للبنين والبنات على حدٍ سواء، بيد أن دورها في الحكايات الشعبية اقتصر تحفظ القرآن فقط.

المرأة المطلقة في الحكايات الشعبية:

أهملت الحكايات الشعبية دور المرأة المطلقة، وذلك لندرة وجود الطلاق في المجتمعات المترابطة، إذ أن التفكير الجمعي، كان يرفضُ لفت الانتباه إلى فكرة الطلاق، إلى جانب كون العديد من الزيجات تحدث بين الأقارب، وبالتالي يصعبُ الطلاق نظراً للروابط الاجتماعية، كما أتاح تعدد الزوجات فرصةٍ للإبقاء على الزوجة مع إمكانيات الزواج من غيرها، وهذا ما يحدث عادةً في حال كانت الزوجة لا تنجبُ الأبناء، وعضد كل ذلك في مسألة الطلاق النظرة الدينية النابذة له «إن أبغض الحلال إلى الله الطلاق».

- المراجع

- دكتور باقر سلمان النجار، «المرأة في الخليج العربي وتحولات الحداثة العسيرة»، المركز الثقافي العربي.
- فاروق أمين، «دراسة حول واقع الأسرة البحرينية» (1982)، جمعية الاجتماعيين البحرينية، سلسلة الدراسات الاجتماعية (3).
- عبد الأمير الجمري «المرأة في ظل الإسلام»، (1986)، دار البحار.
- عادل أحمد سركيس، «الزواج وتطور مجتمع البحرين»، (1989)، مكتبة مدبولي.
- الدكتور دراسن، «نظريات الفلكلور المعاصرة»، ترجمة و تقديم : الأستاذ الدكتور حسن الشامي والأستاذ الدكتور محمد الجوهري، مجلة المأثورات الشعبية – العدد 21 رقم 79 شهر جولاي 2012.
- الأستاذ يوسف أحمد بن ماجد النشابة. «صفحات من التراث؛ حكايات شعبيه».

- الصور

1. https://i.pinimg.com/564x/19/4b/a4/194ba4d3b2cae744325cbba14926e3b8.jpg
2. https://yourtalana.tumblr.com/image/145154392734
3. https://i.pinimg.com/564x/d3/45/ef/d345ef65b08baebd065053e1548644a7.jpg
4. https://i.pinimg.com/564x/fa/29/b0/fa29b069a2cae95d7def568e2581170d.jpg
5. https://i.pinimg.com/564x/21/db/ae/21dbaedc52c42040863e38c2f20ddd1f.jpg

أ. عمّار جماعي – تونس

وللشّفويّة نصيب من الأفق الإبداعي

وصف الجواد مثلاً

لا يزال النّص الشفويّ غريبا حتى قيّض الله له من أصحاب النّظر من يبحث في أسراره ويُلفت إليه كمن يروّض وحشا من أمثال توماس ميلر و جيمس مونرو و أونج وبول زيمتور ... وغدا للشفويّ أهلٌ وعادت اللّغة إلى بداهة دي سوسير: «اللّسان هو ما ننجزه».. ولقد كان في البدء الصّوت الذي ينجز كلّ شيء...

وحتّى لا نطيل في أمر هو قيد البحث نرسم لهذا المقال سؤال أفقه:

هل يصحّ القول بأنّ التشابه في البيئة والثقافة – ثقافة بداوة الرّعي – وظروف الحياة ينتج نصوصا متشابهة رغم التباعد في الزّمن وانقطاع بعضها عن بعض بمستويين لغويين شفويّ وفصيح؟

ولاختبار هذه الفرضيّة اخترنا مقاربة تيمة من تيمات الوصف وهي وصف الجواد فيما توفّر لنا من مدوّنة الشعر الشفوي

1

التونسي وفيما ورد في الشعر الجاهلي من خلال رصد اندفاع حركة الجواد وجماليتها.

اندفاع حركته

لئن اهتمّ الشعراء بصورة الجواد ثابتا ساكنا فرأوا فيه ما يراه الواصف من جمال في صورته وعظمة في خلقه وتناسب في أعضائه واستواء في هيكله، فمن باب أولى أن يوسعوا في وصف حركته واندفاعها. فما اتخذه العرب مطيّة في مهامّهم إلاّ لما في هذا الحيوان من إسراع في النجدة واستجابة خاطفة للأمر بالسّير وانصياع لحركة فارسه، حتّى رأوا في ذلك سلامة طبع ودليل عراقة وعلامة تأصّل. ومن اليسير أن نلاحظ غلبة هذا القسم كميّا في أغلب النماذج التي انتخبناها فقد أفاض فيه الشعراء القول فجعلوا من اندفاع الجواد صورا تحتدّ في عنف الحركة وأناقتها في الآن نفسه. وفي هذا الباب بالذّات نكاد نعثر على مماثلة شبه تامّة بين المدوّنتين وهو أمر طبيعي فقد ظلّت حركة الجواد في كلّ زمان هي قطب القول ورحاه.

ولأنّ الجواد/ الكوت - وهو إسمه البدوي - بعد أن نزع عنه «الثقافة» لا يبقى منه غير ما يمكن أن تهبه الطبيعة لهذا الكائن من صفات «الصافنات الجُرد» التي تمنح لركوبها وظيفتين مهمّتين: الاندفاعَ والامتناعَ، اندفاع الحركة إذا كرّت وامتناع اللّحاق بها إذا فرّت. ونكاد نجد المعنيين في أغلب المدوّنتين صنوين. ولعلّ البيت الأشهر لامرئ القيس الذي اتّبع معناه الغالب من شعراء الخيل، خير ممثّل لما ذكرنا: (الطويل)

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا

كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

وشبيه به «عرف» جامع للشاعر بلقاسم بن لطيف يفصّل في ألوان الخيل ومناقبها[1]، وأيضا قول الشاعر عبد الله بن زكري:

الدِّنْيَا وِرْكُوبِ الْمَدُّوبْ

يْفِكّْ الْمَغْلُوبْ

كِيفْ يَبْدَا راسَه مَطْلُوبْ

رْكُوبْ الجُوَلاحْ الدِّنْيَا وِرْكُوبِ الْجُوَلاحْ

يْفُكّْ اللِّي طَاحْ كِي يَبْدَا هَايِمْ بِصْحَاحْ

وهذا الأمر المشترك في النّصوص هو مشترك أيضا في رؤية الشاعرين للاندفاع في حركة الجواد. فهي حركة في المكان تهيمن عليه وتتملّكه من خلال فعلين متناقضين ولكنّهما منسجمان، وكثيرا ما انبسط القول في وصف عنف الحركة وقوّتها فيتغيّر إذ ذاك معجم الوصف، ويتخيّر له الشعراء من الحروف الشّديدة، واللّفظ الغريب ما يناسب شدّتها.

ونلاحظ أنّ الشعراء في سياق ذكر الحركة كثيرا ما يبينون وتتضّح معانيهم، حتّى إذا دخلوا باب وصف الحركة اشتقّوا للوصف كلّ عبارة مدوّية كأنّهم يتلبّسون بالصورة فيخرجونها وقعا صوتيّا قبل الدلالة المعنوية. يقول متمّم بن نويرة في المفضلية التاسعة[2]: (الكامل)

تَئِقٌ إِذَا أَرْسَلْتَهُ مُتَقَاذِفٌ

طَمَّاحُ أَشْرَافٍ إِذَا مَا يَنْزَعُ

وَكَأَنَّهُ فَوْتَ الجَوَالِبِ جَانِئًا

رِئْمٌ، تَضَايِفَهُ كِلاَبٌ، أَخْضَعُ

فهو جواد سريع الغضب ينقذف نحو العدوّ انقذافا طلقٌ نزّاعٌ في جريه، ثمّ يأتي التشبيه التمثيلي بالظبي، تأخذه الكلاب من ناحيتيه، لتكون الصورة منتزعة من قوّة الحركة، وعنفها تعضدها أوزان صيغ المبالغة «فعّال» و«أفعل».

ونكاد نعثر على العناصر نفسها في عرف قصيدة الشاعر «الشاهد لبيض»:

أصيلْ عَرْبِي ذاتَه

مَكْرومْ فوقْ الْكَرمْ عَالَمِخْلاتَه

مِـنْ كلْ صيفَـة كـامْلَة صيفاتَه

مْقلّصْ كمـا وِلْد الْغزالْ سيقانَا

يْجَـلّحْ يْقَمِّـرْ تِعجْبَـكْ حَـدْفاتَه

يْخلّي الْوطـى مِنْ حافْرَه غَطْبانَة

فهذا «الكـوت» من أصل كريـم، كولد الغزال في اسـتواء سـاقه، يقفـز وينقـذف فيـترك ندوبا بـالأرض، وتزداد الحركة في عنفها مـن خلال أوزان بعينها: مْفعّـل (مقلّص) ويفعّـل (يجلّح).

وإن نحـن أقمنا مقارنـة بين المشـهدين وجدنا أنّ الشـاعرين علـى تباعد الأزمنـة بينهما ينظران إلى الجـواد مـن زاوية واحـدة هي الانبهـار بحركته وتوظيـف عناصر التشـبيه من المحيط في سـبيل ذلك.

وفي مثال آخر يقول امرؤ القيس[3]: (الطويل)

إنْ أُمْـسِ مَكْرُوبًا فَيَـا رُبَّ غَارَةٍ

شَهِدْتُ عَلَـى أَقَبَّ رَخْـوِ اللَّبَانِ

عَلَى رَبِذٍ يَزْدَادُ عَـفْوًا إِذَا جَـرَى

مِسَحٍ حَثِيثِ الرَّكْضِ وَأَلَـذّ أَلاَنِ

وَيَرْدِي عَلَى صُمٍّ صِلاَبٍ مَلاَطِسٍ

شَدِيدَاتِ عَـفْرٍ لَيِّنَـاتٍ مَثَانِ...

مِخَشٍّ مِجَشٍّ مُقْبِـلٍ مُدْبِرٍ مَـعًا

كَتَيْسِ ظِبَـاءِ الحُـلَّبِ العَدَوَانِ

إِذَا مَـا جَنَبْنَـاهُ تَـأَوَّدَ مَتْنُهُ

كَعِـرْقِ الرُّخَامَى اهْتَزَّ فِي الهَطَلاَنِ

والحركـة في هـذا المشـهد تبـدأ مـن ركـض الجواد ففعـل حافره في صـمّ الحجـر وصوته (مخـشّ مجشّ) في إقبالـه وإدباره وتنتهي عنـد ليونة حركتـه في المطاردة، ومـن السـهل أن نلاحـظ أنّ حركة جـواد امـرئ القيس تنبـع من ذات الجواد: فالأفعال تُنسـب لـه وتصدر عنه في أغلبها ويـكاد الأمر يكـون واحدا عند الشـاعر «أحمد البرغـوثي» إذ يقول واصفـا «الكوت»:

(2)

طَـوَّايْ فِـي البِـعِدْ شُولاَقْ

فِـــي الأَرْضْ مَـــزَّاقْ

إِذَا عْـــرِقْ ونْـشِـفْ وْفَـاقْ

يَطْرَبْ وْتَسْخَنْ اطْوَاقَه

يْخَلِّي لوْعَـرْ حَـافْـرَه زْقَـاقْ

والـصّـــمْ دُقْـــدَاقْ

مَجْدُوبْ فِي بَعْضْ الأَسْوَاقْ

ضُرْبُوا جْوَادِبْ أَطْرَاقَه

إِذَا حَسّ بِرْكَـابْ لَهْـلاَقْ

فِـــي الأَرْضْ دَيَّـــاقْ

يُغْمَرْ كِمَـا رِمْشْ لَحْـدَاقْ

يُسْبَـقْ ارْيَـاحِ الشَّرَاقَـه

الموصوف واحد والصورة تكاد تتعاود معنى ودلالة غير أنّ الشّاعر الجاهلي يكتفي عموما بالظباء والغزلان في تقريب صورته وأمّا الشاعر الشعبيّ فيستدعي صورة مستطرفة هي من صميم الثقافة البدوية في بيئة المناطق الطرفيّة للبلاد التونسيّة وهي «المجدوب»[4] الذي يغيب في تخميرته الصوفية فيأتي بالعجيب.

وفي مثال ثالث يقول المرقّش الأصغر في المفضلية السادسة والخمسين[5]: (الطويل)

وَيَسْبِقُ مَطْرُودًا وَيَلْحَقُ طَارِدًا
وَيَخْرُجُ مِنْ غَمِّ المَضِيقِ وَيَجْرَحُ
تَرَاهُ بِشَكَّاتِ المُدَجَّجِ بلاتنَعْدَمَا
تَقَطَّعَ أَقْرَانُ المُغِيرَةِ يَجْمَحُ
شَهِدْتُ بِهِ فِي غَارَةٍ مُسْبَطِرَّةٍ
يُطَاعِنُ أُولاَهَا فِنَامٌ مُصَبَّحُ
كَمَا انْتَفَجَتْ مِنَ الضِّبَاءِ جِدَايَةٌ
أَشَمُّ، إِذَا ذَكَّرْتَهُ الشَدَّ أَفْيَحُ
يَجُمُّ جُمُومَ الحِسْيِ جَاشَ مَضِيقُهُ
وَجَرَّدَهُ مِنْ تَحْتُ غِيْلٌ وَأَبْطُحُ

ونلاحظ في حركة الموصوف ها هنا قدرته على الخروج من مأزق المطاردة واقتداره على الإفلات ونشاطه للحركة بعد أن يتصرّم أمر المغيرين وأنّه فوق هذا يشهد الغارات ويطاعن جماعتها. وهي القدرة نفسها التي يأتي بها الشاعر الشعبي بلقاسم بن عبد اللطيف[6] في قوله :

قَدَّاشْ كُنْتِ تْسدِّي
وْقَدَّاشْ كُنْتِ تَلِحْقِي وِتْرُدِّي
وْقَدَّاشْ كُنْتِ تَدِهْمِي وِتْقِدِّي
بِنْتِ الغَدِيدَة لْفِي الخَلاَ سَرَّاحَه[7]

ويمكننا أن ننظر في نصّين حريّين بالمقارنة. بل إنّ المقارنة هنا طريفة لأنّها بين شاعر انتخبه المفضّل الضبيّ وشاعرة بدويّة يضعها محي الدّين خريّف في مصافّ كبار الشعراء[8]:

يقول المَرّار بن منقذ[9] واصفا فعل جواده: (الرمل)

يَصْرَعُ العِيرَيْنِ فِي نَقْعِهِمَا
أَحْوَذِيٌّ حِينَ يَهْوِي مُسْتَمِرْ
ثُمَّ إِنْ يُنْزَعْ إِلَى أَقْصَاهُمَا
يَخْبِطُ الأَرْضَ اخْتِبَاطَ المُحْتَفِرْ
أَلِزٌّ إِذْ خَرَجَتْ سَلَّتُهُ
وَهِلاَ تَمْسَحُهُ، مَا يَسْتَقِرْ
قَدْ بَلَوْنَاهُ عَلَى عِلاَّتِهِ
وَعَلَى التَّيْسِيرِ مِنْهُ وَالضُّمُرْ
فَإِذَا هِجْنَاهُ يَوْمًا بَادِنًا
فَحِضَارٌ كَالضِّرَامِ المُسْتَعِرْ
وَإِذَا نَحْنُ خَمَصْنَا بُدْنَهُ
وَعَصَرْنَاهُ فَعَقْبٌ وَحُضُرْ
يُؤْلِفُ الشَدَّ عَلَى الشَدِّ كَمَا
حَفَشَ الوَابِلُ غَيْثٌ مُسْبَكِرْ
صِفَةُ الثَّعْلَبِ أَدْنَى جَرْيِهِ
وَإِذَا يَرْكُضُ يَعْفُورٌ أَشِرْ
وَنَشَاصِيٌّ إِذَا تُفْزِعُهُ
لَمْ يَكَدْ يُلْجَمُ إِلاَّ مَا قُسِرْ

هذه القطعة التي يبلو فيها الشاعر جواده تبدو لنا صورة من أقوى صور العنفوان التي جمعت حالات مختلفة من اندفاع الحركة: في صرعه العيرَ وفي خبطه الأرضَ وفي تهيّئه للجري وفي اهتياجه حتّى كأنه اضطرام نار وفي اندفاعه حتّى كأنّه وابل من مطر وفي جمعه في الرّكض بين الثعلب والظبي ونفوره من اللّجام، وقد جاءت القطعة على نظام الفعل وردّ الفعل: فالأفعال مسنودة لضمير المتكلّم الجمع وفعل الجواد دالّ على عنف ردّ فعله، وهذا مدخل الصورة الذي سمح للنّص الشعري بالامتداد.

وعلى النّظام نفسه تقريبا نهضت قصيدة حدّي النّفطيّة :

ڤفَزْهَزّْ عِلْوِينْ ضَامَه شْبُورَه رْصَفْ الحْدُورَه
دهِمْ لَمْ لِيَّثْ صْيُودِ العْقُورَه
ڤفَزْهَزّْ حَسّ الحْدَايِدْ تْضِيمَه نَشَّطْ حْزِيمَه
طَلّْ وْصِهَلْ ڤَابْلاَتَه غْنِيمَه
هْدَرْ رَدّْهَا لِلتّْوَالِي عْدِيمَه صَارَتْ هْزِيمَه
نْصَرْ رَايْتَه وِانْتِصَرْ مِنْ غَرِيمَه
جْرَى رَدّْهَا بِالسّْوَاقِي فْعِيمَه وِارْكَدْ غِيمَه
قَطّْعْ وْمَزّْقْ جْمَاجِمْ عظِيمَه
نَوّْرْ صْفُوفَه وْذَلّْلْ خصِيمَه وْبَسّْطْ نْعِيمَه
وِتْبَاشْرُوا بْطَلِعْتَه الكْرِيمَه
رْجَعْ بَازْ يَهْوَى أطْرَافَه سلِيمَه وْنفّْضْ شْعُورَه
كَدْرُونْ وَارِدْ عَلَى حَيّْ بُورَه

فجوادها الموصوف منفعل بما أتته «الحدايد» (المهماز في ركاب الفارس) من ضيم فنشطت (الحزيمة) واندفع نحو غنيمته وضرّجها بدماء «الهاديات بنحره» وتتوالى صفات الشدّة: اركدّ غيمه، قطّع، مزّق... ودلائل النّصر: نوّر، ذلّل، بسّط، تباشر. وانتهى المشهد تشبيها عند طائرين: الباز والكدرون (ذكر النعام)، وقد ظهر من القطعتين حرص أصحابهما على اتباع ردود أفعال الجواد ووصف عنفوانه حتّى كادا يتشابهان في الوصف ولا يكادان يختلفان إلاّ في تشبيههما للجواد: فالثعلب والظبي هما مستقرّ الصورة عند المرّار والباز والظليم عند حدّي، ولعلّها برزت عليه في تجنيس نصّها ولزوم ذلك.

ويمكننا أن نقف على بعض الملاحظات من باب المقارنة بين النصوص:

- يستمدّ الشعراء صور التشبيه من البيئة نفسها وإن نوّع بعضهم بالخروج عن المتوقّع.
- يحرصون على رفد النصوص بالعبارة المدوّية والوزن الصرفي الدال على المبالغة والشدّة.
- يستحضرون حركة موصوفهم في المكان فيجعلونه مهيمنا عليه متحكّما به منسجما معه.

ولا تقتصر الحركة فيما نرى على الحركة الماديّة المحضة التي غلبت على هذا القسم وإنّما يمكن أن نذهب بها إلى نوع آخر من الحركة، وهي الحركة النّفسيّة طالما أنّنا نجدها في المدوّنتين. وما دام عملنا ينهض على المقارنة فلا بأس من إخراج نصّين يعتبران في مظانّهما طريفين أحدهما لعنترة والآخر للشاعر الشعبي «عليّ الدليوي» رغم أننّا نجد محاورة الشاعر مع فرسه في أكثر من نصّ[10].

يقول عنترة[11]: (الكامل)

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ
وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ
لَوْ كَانَ يدْرِي مَا المُحَاوَرَةِ اشْتَكَى
وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلاَمَ مُكَلِّمِي

ويقول عليّ الدليوي:

تِعْرِفْ "عْلَيّْ" رَاكِبْ الصُّوشْ
مِنْ الحَمَادَة يْجِي لْعَمْرَه
يْشُقّْ مْقِيلْ الحْنُوشْ
بْسِيفْ مَاضِي الشَّفْرَة
إذَا عْرَفْنِي الحْصَانْ مَغْشُوشْ
يَصْهَلْ تِحْتِي بْنَزْرَة

ونورد تعليقا طريفا على بيتي عنترة لمبروك المنّاعي يمكننا أن نسحبه أيضا على أبيات الشاعر علي الدليوي: «لا يهمّ كثيرا من «شكا» و«بكى» (أو غضب «مغشوش» وصرخ «نزر») في ذلك الموقف، إنّما المهمّ هذه «المحاورة» وهذا «الكلام» الذي لم يتمّ... فهما واحد، والكناية بالخيل عن الفوارس أمر معروف»[12].

3

المشترك بين الموقفين هو هذا الانسجام النفسي بين الجواد وفارسه وتجاوب المزاج بينهما، وقد ذهب الباحث أحمد خصخوصي في مقارنته إلى إظهار تفوّق بديهة الشاعر عليّ الدليوي على عفويّة عنترة بأن «الكوت» قد رهف حسّه حتّى شعر بما في قلب صاحبه فتجاوب معه[13].

ومهما يكن من أمر فإنّ في المثالين تتمّة للحركة الماديّة العنيفة بتجاوب داخلي لا يقلّ عنه عنفا انتبه له الشاعران وضمّناه نصّيهما.

وليست الحركة في بعدها المادّي أو النّفسي مطلوبة لذاتها في تصوير الجواد / الكوت وإن كانت إحدى لوازم الوصف الذي يقرّب الصورة ويجعلها قابلة للتّخيّل ولكنّ هاجس الشاعر دائما هو البحث عن «جماليّة ما» في هذه الحركة، جماليّة يطلبها الإبداع واتباع النموذج في الوقت ذاته، ولهذا كثيرا ما يذهب الشعراء في رسم جمال الموصوف من حيث يبتنون لحركته – وهي جوهر الوصف – أناقتها ورشاقة مظهرها وعلاقتها بما تريده يد الفارس ولكن أكثر من هذا – وهذا جوهر المقصد – ما تريده مخيّلة الشاعر من بناء الصور الباهرة والمبتكرة.

جماليّة حركته:

نقصد بـ«الجماليّة» غرضين يتضمّن أحدهما الآخر: ما يكون من أمر الحركة في ذاتها من جهة وما يحوّل صورتها تلك إلى إنشاء شعري من خلال تفاعل الشاعر معها على ضوء ما سقناه من وظائف الوصف في التّمهيد أعلاه، وهذا أمر من صميم المقارنة الفنيّة ومقاربة النّصوص. ولئن انصبّ مبحث «الإنشائيّة» على المدوّنة العالمة واجتهد النّقاد في «محاولة اختراق نظام اللغة الرمزي الموظّف في الشعر بغية الوقوف على القوانين الإبداعية المتصرفة فيه، ومحاولة إدراك

4

الضوابـط الفنيّـة الـتي ينضبط لهـا»[14]، فإنّنـا قليلا ما نعـثرعلى الاجتهاد نفسـه في مقاربـة المدوّنة الشـعبيّة.

ويمكـن أن ننطلـق مـن نمـاذج رغـم قلّتهـا نعتبرها نصوصا/ نواة ومنطلقا لمزيد بـذل الجهد في هذا المبحث.

يقـول سـلمة بـن الخرشـب الأنمـاري (المفضّليـة الخامسـة)[15] مخاطبـا مسـتمعا افتراضيّـا: (الطويل)

فَاثْنِ عَلَيْهَـــا بِالذِي هِـــيَ أَهْـــلُهُ
وَلاَ تَـكْـفُرَنْهَا،لاَ فَـلاَحَ لِـكَـافِرِ
فَلَوْ أَنَّهَا تَجْرِي عَلَى الأَرْضِ أُدْرَكَتْ
وَلَـكِـنَّهَـا تَهْفُـوبِتِمْـثَـالِ طَائِرِ
خُـدَارِيَّـةٍ فَـتْـخَـاءَأَلْـثَـقَ رِيشَـهَـا
سَحَابَةُ يَوْمٍ ذِي أَهَاضِيبَ مَاطِرِ

إنّ الدلالـة في المقطـع تتّجه في حركة معـراج واضحة نحو السـموّ بالموصوف: فالثّنـاء لا يكون إلاّ لمـن كان رفيع القـدر مؤهّـلا لذلـك، مـن خـلال مـا ظهر مـن عظيم أمره. ولمزيد تأكيد المعنى اسـتعمل الشـاعر «لا» الناهية و«لا» النافيـة الدّالـة على الدّعـاء لنفـي «الكفر»، أي سـترمناقب فرس لا يكفر بهـا إلاّ جاحد. ثـمّ يمتّن المعنى بكشـف صورة أدخـل في «المحال» بـأن جعلهـا طائرا لا يُـدرك، فطابق بـين الفعلـين «تجـري» و«تهفو»،وهذا راجـع عندنـا إلى مـا سـبق أن أومأنا إليـه في المدخـل ممّا ترسّـب عنـد الجاهلي من «أسـطرة» هـذا الحيوان.

ولمزيد إغراق الصورة في الأسـطورة يسـتعير الشـاعر لموصوفه «العقـاب الخداريّة» (وهو مـا كان ليّن الجناح وعليـه غـبرة مـن سـواد) فيجريهـا في تشـبيه تمثيلي لوصف حركـة إسـراعها إلى وكرها في يوم مطـير (كالطير تنجو من الشـؤبوب ذي الـبَرَدِ)[16]. وهكـذا تكتمل صورة لا غايـة لهـا إلاّ تحويـل الواقعـي إلى متخيّل ذهـني بفعل الوصف وآلياته. إذ الغاية ليسـت «قلب السـمع بصرا» بـل هي إعـادة تشـكيل جديـدة من خـلال مـا انطبع في قلـب الواصـف من فعـل الموصـوف فيه، فنحن لسـنا بـإزاء صورة بقدر ما نحـن أمام جمالية رؤية يكون الشـعر فيه إعادة تأسـيس للواقـع والوجود.

ولننظر الآن في شاهد شعبي للشاعر محمّد الحفناوي:

الوَهْرَه أَزْرَقْ أَصْل أُمُّو مِنْ سَاسْ مْخَيَّرْ
فِي الرِّتْعَة يُرْمُقْ يِصَرَّعْ، مَا طَاقِشْ يُصْبَرْ
طَالِبْ يِطَلَّقْ يِطَّارَبْ يُسْفَرْ يِصَدَّرْ
قَالِقْ يِشَنَّقْ يِكْسِرْ فِي أَوْذَانُو يِصَقَّرْ
وِعْيُونُو تُبْرُقْ تَقْدَحْ فِي المِشْهَابْ تْنَطَّرْ
يَارَاجِلْ أُدْبَقْ شُوفْ نْهَارْ اليُخْرِجْ «الأَبْجَرْ»

ولئن أبقينا فقط على «الجرائد» التي تخدم تحليلنا فإنّ ما أسقطناه من القصيدة هو من باب تمتين المعاني لا أكثر إذ نلاحظ:

1. منطلق الوصف هو تركيب بسيط لجملة اسمية ورد خبرها نكرة «أزرق» كناية عن «الكوت» وقد حشد الشّاعر لصورته كلّ الأفعال الدّالة على الحركة القلقة (ما طاقش يصبر): يصرّع (أي يصطرع في لجامه)، يطّلّق (أي ينطلق) يطّارب يسفر(أي طرب للعدو أو السفر)، يصدّر (أي يدفع بصدره)، يشنّق (أي يرفع منخريه للهواء) يصقّر (أي يتسمّع) عينو تبرق تقدح تنطّر.

2. وردت أفعال الحركة مزيدة على وزن نواة «فعّل» الدالة على الشدّة مما يجعل وزن الفعل يحاكي عنف الحركة. وفي الحقيقة نجد أنّ هذا الخيار الأسلوبي هو خيار مشترك مع الشاعر الجاهلي خاصّة في تخيّر ألفاظ أواخر القصائد.

3. تظهر في النص قدرة الشاعر على رصد الحركة النّفسيّة للـ«الكوت» في تفصيل دقيق وهو ما يجعلنا نعتقد أنّ الشّاعر يستبطن جواده استبطانا أكثر من كونه ينقل لنا صورة ماثلة في الموصوف. ولا يعدم الشّاعر الشعبي إحالة على فرس عنترة بن شدّاد «الأبجر» فيذكّر مستمعا افتراضيّا «يا راجل» (مثل الشاعر سلمة بن الخرشب الأنماري) بضرورة الاعتراف بفضل جواده.

إنّ قدرة الشاعر الشعبي على تصوير موصوفه قد تمّت من خلال كشف «جماليّة» الحركة التي يستبطنها هو نفسه ومثله في ذلك الشاعر الجاهلي. فهل يمكننا أن نقف هنا على «آلية ما» تشكّل هذا التصرّف المتشابه بين الشاعرين؟ وهل ما يتمّ وصفه هو «شبه واقع» أم هوما يتطلّبه اتباع النموذج أم هو في الحقيقة أبعد من ذينك الأمرين؟.

ولمزيد إحكام الاستنتاج في هذا الباب وتعميق المقاربة نقف عند مثالين كثيرا ما ذهب المهتمون بالشعر الشعبي إلى المقارنة بينهما لتأكيد قرب الأواصر بين النّصين[17] وهما: قسم وصف «الكوت» من «ضحضاح» أحمد البرغوثي وقسم وصف المطيّة من معلّقة امرئ القيس.

يقول أحمد البرغوثي:

اللهْ لاَ كُوتْ هَبَّاقْ
فِي الجَرِيْ سَبَّاقْ
غْذِي سِيرْتَه مُوشْ قَلاَّقْ
مَطْلُوقْ إِيدَه وْسَاقَه
وِلْدْ الكْحِيلَه بْتُحْقَاقْ
جَابُوهْ سُرَّاقْ
بَاعُوه بِيعَانْ تُدِرَاقْ
قِبْضُوا ثْلاَثِينْ نَاقَه
أَزْرَقْ كَمَا صُمّْ الأَمْدَاقْ
فِي اللُّونْ يُغْمَاقْ
مَرْشُوشْ تِرْشِيشْ الأَوْجَاقْ
دَارَه بْدَارَه صْفَاقَه
مَهْدُولْ رِيشَاتْ الأَشْدَاقْ
فِي الجَرْيْ لَهْمَاقْ
عْيُونَه كُمَا صْلْ بَلْحَاقْ
تِغْلَقْ وْتَفْتَحْ انْشَاقَه

أَغْـذَنْ وْوِذْنِيـــهْ تُلْبَـــاقْ

وِكْـــرُومْتَـهْ شْـنَـــاقْ

عَـرْصِـــهْ جْهَـــلْ بَنْـــي

يِفِ بُـرْجْ طَـاحِـتْ انْطَـاقَـهْ

صَدْرَه كِمَـا صِيدْ الأَخْنَاقْ

وِقْـوَايْـــمَـهْ رْقَـــاقْ

وِحْـوَافْـرَه مِثْـلْ الأَظْـبَاقْ

وِالعَـــاجْ أَسْـــوَدْ حَـوَاقَـهْ

مْتِيـنْ الظَّهَرْ مُوشْ هَقْهَاقْ

دَفَّـــاتْ وِزْيَـــــاقْ

وِكْفَلْ مَكْفُوفْ يُزْنَـاقْ

وِدْلاَلْ كَـــرِّتْ اشْـلاَقَـهْ

من جهة الشّكل، نؤكّد أنّ هذا القسم هو إحدى لوازم منطق بناء «الضحضاح» في وصف المطيّة بعد وصف المفازة التي لا يقطعها إلاّ جواد متين أو جمل «قارح» ويأتي سابقا على قسم النّسيب والغزل الذي يعيد صلة ما انقطع، لهذا يأخذ هذا القسم بسبب من الأمرين معا. أمّا من جهة المضمون فهو وصف خالص لـ«الكوت» سيكون شبه أنموذج للشعراء من بعده لن يخرجوا عنه إلا بمقدار.

ومن حيث البناء بدأ الشاعر بعبارة تخلّص هي «الله» بمعنى الأمنية كقولنا «من لي؟» وانقسم إلى قسمين :

- القيمة الاعتبارية للجواد ويمتدّ على الجريدة 1 و2.
- وصف الجواد تفصيلا ويمتد على بقية القسم من النص.

ينطلق ذكر الموصوف من خلال نسبة صيغ المبالغة له «فعّال» إثباتا ونفيا واسم المفعول «مطلوق» وتصبّ كلّها في حركة سبقه «العاديات» ويتخيّل الشاعر له سرقة وبيعا مجزيا ليجعل من جواده جوهرة عقد في الخيل إذ قوّمه بـ«ثلاثين ناقة». وهذه المقايضة ترفع من قدر الجواد درجات في مجتمع بدوي يرى في الإبل مالا أعظم. وما بلغ هذه القيمة الاعتبارية إلاّ لمنزلته في الخيل. وهذا ما استوجب إيفاءه حقّ الوصف تدقيقا وتفصيلا.

ينطلق الوصف من لونه «أزرق» شبيه بـ«صمّ الأمداق» وهو حجر الصوّان ويشقّق الشاعر على سبيل الدقّة فعل «رشّ» لجعل اللون متناثرا. ويبدأ في تفصيل وصفه متدرّجا من رأسه حتّى جعله وصفا منتظما متتاليا يدلّ على وعي الشّاعر بحركة الدلالة وأنّ ما ينجزه هو أبعد عن عفو البديهة.

فالفم متهدّل الشعر وهو ما يدلّ على إقباله على الجري وعيناه شبيهتان بعيني الصلّ (نوع من الحيّات) وأنفه ينفرج وينغلق وهو يعبّ الهواء، كثيف شعر الجبين (أغذن) وأذناه متوجّستان وعنقه مرتفع (شْنَاق) مثل سارية في بناء رومانيّ قديم (جْهَلْ) وقد تهدّمت جوانبه. أمّا صدره فهو كالأسد وقوائمه دقيقة وحوافره كالأطباق يحوطها عاج أسود متين الظهر في غير عيب، متين الأضلع مكتنز الكفل أملسه، طويل شعر الذيل حتّى يصل الأرض.

وعلينا أن نلاحظ بعد هذا أنّ الصور المتتالية قد قامت لعين الشاعر من خلال أداتين: التخييل والتشبيه. أمّا التخييل فنجده فيما ابتكره من مشهد مقايضة جواده المسروق بـ«ثلاثين من النوق» ففتق للخيال هاهنا مسارا أغناه عن معتاد القول في رفع شأن الموصوف. وأمّا التشبيه فقد لجأ إليه الشاعر كلّما أراد أن يخرج عن الوصف الحسّي الذي يحاكي الواقع، فارتفع بنصّه.

ومن جهة أخرى، فإنّ اختيار الشاعر وزن «القسيم المربّع» مردّه إلى أنّه أطوع للوصف وأوسع للتفصيل وأنسب لـ«المُوقِف» ولهذا طبقت هذه القصيدة الآفاق وأصبحت نموذجا يحتذى في غرض «الضحضاح».

وأخيرا، نجد أنفسنا أمام عبارة التخلّص «الله» داخل خيال المتمنّي. والوصف كلّه إنّما هو ما أخرجه لنا الشاعر من «مثال في الخيل» ولكن هل أُبقيَ على هذا الاعتقاد في وجداننا ونحن ننقاد لوصف الواصف؟

5

لا . ولعــلّ هذا ممــا يعرف بتواطؤ الأديب مع ســامعه من نظريّات التّقبّل.

نموذجنــا الثاني هوقســم وصــف المطيّة مــن معلّقة امــرئ القيــس[18]: (الطويل)

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُفِي وُكُـنَاتِـهَا
بِـمُنْجَـرِدٍ قَـيْـدِ الأَوَابِـدِ هَـيْـكَـلِ
مِــكَــرٍّ مِـفَـرٍّ مُـقْـبِلٍ مُـدْبِـرٍ مَعاً
كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كَمَيْـتٍ يَـزِلُّ الـلَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْـوَاءُ بِالـمُـتَـنَـزَّلِ
مِسِحٍّ إِذَا مَا السَّابِـحَاتُ عَلَى الوَنَى
أَثَرْنَ الـغُـبَـارَ بِـالـكَـدِيْـدِ الـمَـرَكَّلِ

عَلَـى الذبل جَيَّـاشٍ كَـأَنَّ اهْتِزَامَهُ
إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُـهُ غَـلْـيُ مِـرْجَلِ
يَـزِلُّ الغُلاَمُ الـخِفُّ عَنْ صَهَـوَاتِـهِ
وَيُلْـوِي بِأَثْوَابِ الـعَنِيْفِ الْمُثَـقَّـلِ
دَرِيْـرٍ كَـخُـذْرُوفِ الـوَلِـيْـدِ أَمَـرَّهُ
تقلـب كَـفَّـيْـهِ بِـخَـيْـطٍ مُـوَصَّلِ
لَـهُ أَيْطَلا ظَبْـيٍ، وَسَـاقَـا نَعَـامَـةٍ
وَإِرْخَـاءُ سَرْحَـانٍ، وَتَقْـرِيْـبُ تَتْـفُلِ
كَـأَنَّ عَلَى الكتفين مِنْهُ إِذَا انْتَحَى
مَـدَاكُ عَـرُوسٍ أَوْصَـلايَـةَ حَنْظَلِ
وبَاتَ عَلَيْـهِ سَـرْجُـهُ وَلِـجَامُـهُ
وَبَـاتَ بِـعَيْنِـي قَـائِـماً غَيْرَمُرْسَلِ

وللشّفويّة نصيب من الأفق الإبداعي وصف الجواد مثلا

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ
عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ
بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْوِلِ
فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ وَدُوْنَهُ
جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
دِرَاكاً، وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
وَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ
صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيْرٍ مُعَجَّلِ
وَرُحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ ينفض رأسه
مَتَى تَرَقَّ العَيْنُ فِيْهِ تَسَفَّلِ
كَأَنَّ دِمَاءَ الهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ
عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وأنت إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

قيل في هذا القسم من المعلّقة الكثير واختصم في تأويله وشرحه والتعليق عليه الشرّاح والنّقاد والباحثون وليست كثرة الشروح وما طرحته من إشكاليات[19] إلا دليلا على أنّ هذا القسم هو من «النّصوص الجياد» التي لا ينهيها تأويل ولا شرح. ولكن ما يعنينا هنا هوما يمكن أن يكون مشتركا، في الصورة أو مرتكزات الرؤية أو آليات الوصف، مع نموذجنا السابق.

ومن خلال موقع هذا القسم من المعلّقة يمكننا أن نؤكّد أنّه واقع بعد وصف الليل وذكر الذّئب، سابق على مشهد القنص وذكر البرق. وهذا في حدّ ذاته يجعل بينه وبين قسم وصف «الكوت» من الضّحضاح وشائج قربى، منها أنّ وصف الليل وما «أرخى من سدول الهمّ» واتباعه بذكر الذئب هو قريب معنى من «وصف المفازة التي يعوي فيها الذئب في «الضحضاح»

ولنقارن بين قول الشاعرين:

امرؤالقيس: (الطويل)

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَه
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
وَوَادٍ كَجَوْفِ العِيرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ
بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيعِ المُعَيَّلِ

أحمد البرغوثي:

يَا مُوحِشَهْ فَجٌّ رَهَاقْ مَقْطُوعُ الآفَاقْ
يَصْعَبْ عَلَى كُلِّ وَهَّاقْ يِخْلِيهْ مَا أَشْيَنْ رْقَاقَهْ
ضِعْنِ العَرَبْ فِيهْ يَا سَاقْ وِالبُومْ نَقْنَاقْ
وِالذِّيبْ بِالصُّوتْ عَوَّاقْ وِالضَّيْعْ تَسْمَعْ زْهَاقَهْ

والمعنى: ما أوحشه من مكان مرهق منقطع يصعب على كلّ جبان ثمّ يستعظم قبح مفاوزه حيث ارتحل عنه العرب فلا تسمع فيه إلا نعيق البوم أو عواء الذئاب أو زمجرة الضّبع. فالمناخ واحد والعناصر مشتركة والرؤية متقاربة.

هذا فيما اتّصل من سياق الذّكر للجواد/ الكوت، وأمّا ما اتّصل أكثر فتولّد عنه سياق آخر هوما تبع هذا الذّكر من «انفراج». أمّا امرئ القيس فقد جاء بالبرق والهطل وأمّا أحمد البرغوثي فأورد ذكر الحبيبة. وهذا في ظاهر الأمر غير متين الصّلة لكن حين نتأمّل ما ساقه الشاعر الشعبي من أوصاف وتشابيه في قسم النّسيب يصبّ أغلبها في صورة الطبيعة الغنّاء بعد مطر نكون أمْيَلَ إلى تغليب هذا التأويل.

ونكتفي بإيراد أمثلة على ذلك:

وِجْبِينْهَا بَرَقْ خَفَّاقْ تِحْتْ الرِّدَايِفْ[20] شِرَاقَهْ
وِخْدُودْهَا وَرِدْ يُفْتَاقْ مِنْ وَسْطْ الأَعْلاَقْ

أمّا ما نجده في بنية النّصين فيمكننا أن نقارن في البدء بين لفظي الابتداء. فكلا الشاعرين تخلّص بالمعنى نفسه وإن اختلف اللفظ: فـ«الله لَـ» هي كما ذكرنا قالب شفوي تستعمله اللغة العامية للتعبير

عـن الأمنيـة أي أنهـا تشـبه في القصـد حـرف الجـرّ «ربّ»، وعبـارة» وقـد أغتـدي «هـي أيضـا دالّـة علـى الإمـكان غـير الواقـع بدخـول «قـد» على الفعـل المضـارع فالمعنى إذن هـو أمنيـة قـد تتحقّق لاحقا أو احتمال. وهـذا بـدوره يقودنـا إلى الأسـئلة نفسـها المذكـورة سـابقا حـول صـورة الجـواد وعلاقتهـا بالمثـال الـذي يخلقـه الشـاعر مـن أمانيـه لا مـن واقـع الحـال.

فـإذا وقفنـا علـى المـتن واختبرنـا آليـات الوصـف وجدنـا فيهـا مـن المشـترك الجامـع أكـثر ممـا نجـد مـن المختلـف المغايـر. فـإذا كان أحمـد البرغـوثي قـد اعتمـد التخييـل والتشـبيه عمـدة لوصفـه لـ«الكـوت» فـإنّ امـرأ القيـس قـد نـحى المنـحى نفسـه ولـه فضـل الابتـداء: فمـن التخييـل مـا اسـتعاره مـن صـورة الغـلام الـذي لا يسـتقرّ علـى صهـوة الجـواد والعنيـف المثقـل الـذي يلـوي الريـح أثوابـه، في كنايـة عـن السـرعة والعنفـوان ومـن التشـبيه الكثيـف مـا جعـل أغلـب الصـور فروعـا لمشـبّهات بهـا.

وبالنّظـر إلى صـورة الموصـوف فإنّنـا نجـد عنـد كليهمـا نزوعـا واضحـا نحو«أسـطرة» هـذا الحيـوان وإخراجـه مـن عالـم الواقـع إلى عالـم الخـارق ولكنّـه عالـم فـنّي، تقـول ريتـا عـوض: «يتجسّـد الفـرس في صـورة أسـطوريّة عظيمـة وضخمـة تخرجـه مـن عالـم الحيـاة اليوميـة إلى عالـم فـنّي يبدعـه الشـاعر»[21]. ويقـول وهبـة أحمـد روميّـة في السـياق نفسـه: «إنّ امـرأ القيـس لا يصـف جـوادا هاهنـا، ولكنّـه يبنيـه بالصخـور الصـمّ الصـلاب، أوقـل: يبـدع اسـطورته، ويسـويها بيديه»[22]وهـذا أمـر جليّ عنـد أحمـد البرغـوثي وهـو يفصّـل الوصـف فيجعلـه مثـالا في الخيـل يـأتي بالمعجـزات. ويعضـد هـذا القـولَ مـا ذكرتـه ريتـا عـوض مـن علاقـة فـرس امـرئ القيـس ببقيـة الحيوانـات: «إنّ الشـاعر حـين يرسـم الفـرس الكامـل فإنّـه يسـتعير لـه مـن كلّ حيـوان خـير مـا فيـه فيتجلـى لا رمـز الخيـل وصفوتهـا فحسـب، بـل زبـدة الوحـش جميعـا»[23]. وكـذا الأمـر عنـد الشـاعر الشـعبي وهـو يـأتي مـن الصـلّ بعينيـه ومـن الأسـد بقوائمـه كمـا جمـع الشـاعر الجاهلـي لـه خـير مـا في الظّـبي والنعامـة والذّئـب والثعلـب[24].

أفق للإبداع آخر:

1-جواز المقارنة:

تبينا من خلال ما سبق تحليله أن المقارنة بين النصّ الجاهلي ورديفه الشعبي جائزة منطقا وأسلوبا ومنهجا، ذلك أننا وقفنا على كثير من التشابه وتقاطع المعاني وتقارب الأساليب، وزوايا النظر، وتداني الرؤية، بما يجيز لنا المقارنة بينهما والتأليف بين ثقافة عالمة معترف بها، وأخرى لا تزال منكَرة مستبعدة يجتنبها الناقد فيُفردها، اعتقادا منه أن المقاربات الفنية والنظريات الجمالية وُضعت لغيرها.

2-الموازدة:

كانـت غاية المقاربـة ، فضلا على رفـع بعض مظلمة على الشـعر الملحون تـروم اختبار المشـترك مـن الأدب والشـعر. فألفينـا هذا المتشـابه مشـتركا غالبـا. وهو ما طـرح علينا السـؤال حول ظاهـرة الموازدة بـين النّصين المتباعديـن زمانا المتقاربـين فضاء حضاريّـا. وأعاد علينا سـؤالنا البحـثي: هل يصحّ القـول بأنّ التشـابه في البيئة والثقافة وظـروف الحيـاة ينتج نصوصا متشـابهة رغم التباعـد في الزّمـن وانقطاع بعضهـا عن بعض؟

تبـدو الإجابة متّصلة بمـا ذهب إليه الأسـتاذ مبروك المنّاعي في قوله: «هي مشـكليّة حلّها النّقـاد القدامى حلاّ طريفـا. إجماله ما ارتآه ابن رشـيق من تفريـق بين المعاني المتداولـة المتّبعـة والمعـاني الطريفة المبتدعـة. وما ذهب إليـه ابن الأثير مـن تمييز بين المعـاني العامـة « المتّفقة» الـتي « تشـتاق الخواطر إليها مـن غير كلفة» فيسـاوي فيهـا جميـع الشـعراء لوضوحهـا وعمومهـا، والمعـاني الخاصّـة «المختلفة» أي الغامضة التي يختصّ بها شـاعر دون آخـر والتي «يدقّـق الفكـر في اسـتخراجها»[25]. هذا يعني أنّ هناك معانيَ عامة مشـتركة يسـرع إليها الخاطر في بابنـا هـذا وهو«وصف الجـواد» فتتـوارد من بعضها بقطـع النظر عـن المـكان أو الزمان. فـإذا علمنـا أنّ هذا مدعاة لتشـابه مبـدئي بين الشـعراء، زيادة علـى تقارب البيئـة الصحراوية والعلاقـة المخصوصة التي ينشـئها البـدويّ مـن حيوانـه، بـات القـول بالتّوافق والتشـابه ممكنا وبنـاء عليه أنجزنـا مقاربتنا»[26].

• الهوامش

1. بلقاسم عبد اللطيف المرزوقي، ديوان "القوافي في الفيافي" ط 7، جويلية 2010 ، تونس.، ومنه قصيده "ياخيل" بالصفحة 41، يقول فيها:
- سعد الكسب الزرقة سمحة قوايم سقم ماهي طرقة
- نواوير فوق روس العلالي ترقي وإلّي الكسب الحُمر نال الراحة
- أمّـــا الكسب الشُقر وقت الشّرقه يفكّـــوه من حرّ البلي وأكلاحه
- (سعد) بمعنى الحظّ والجدّ ، (ماهي طَرْقة) بمعنى غير ذات عوج، (وقت الشرقة) بمعنى حين لا يجد الفارس مفرّا، (يفكّوه من حرّ البلي وأكلاحه)بمعنى يفرّون به إلى المكان الآمن.
2. المفضليات .م س ص 41
3. إمرئ القيس، الديوان، م س ص 166
4. لعله تسهيل لنطق المجذوب المعجمة أي المنجذب إلى ملكوت الله عند الصوفيين.
5. المفضليات ص 231
6. بلقاسم عبد اللطيف المرزوقي، القوافي في الفيافي، م س، ص 23
7. (قدّاش) هي عبارة للتعظيم بالكثرة، (تلحقي وتسدّي، وتردّي، تدهمي وتقدّي) بمعنى اللحاق وإعادة المنهوب من المال والهجوم والقدرة عليه
8. – انظر محي الدين خريّف، حدّي شاعرة الصحراء الجزائريّة، دار بوسلامة للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، تونس، 1993.
9. المفضليات، المفضلية 16 ، ص 72 و73
10. نذكر مثلا لا حصرا قول عامر بن الطفيل:
- إِذَا انْزَوَرَّ مِنْ وَقْعِ الرِّمَاحِ زَجَرْتُه وَقُلْتُ لَهُ: ارْجَعْ مُقْبِلاً غَيْرَ مُدْبِرِ
- نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، م س، ص 63.
11. ديوان عنترة بن شداد ص 20
12. مبروك المناعي، في انشائية الشعر العربي م س ص 112
13. أحمد الخصخوصي، من مغاني الشعر الشعبي ومعانيه، منشورات المركز الوطني للاتصال الثقافي، الطبعة الاولى، تونس، 2013 ص 24
14. مبروك المناعي، في انشائية الشعر العربي م س، ص 3
15. المفضليات ص 25
16. – عجز بيت للنابغة الذبياني صدره: والخيل تمرغ غربا في أعنتها [كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرد]
17. يقول محي الدين خريّف: ضحضاح أحمد البرغوثي هو في شهرته كمعلّقة امرئ القيس "قفا نبك"، الشعر الشعبي التونسي، م س، ص ص 161
18. الحسين أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، ، م س ص 39 – 50
19. يمكن العودة لكتاب سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصور، سلسلة علم المعرفة العدد 380، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2011
20. الردايف: السحاب المترادف
21. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الاداب، الطبعة الاولى، بيروت، 1992، ص214
22. وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسة عالم المعرفة، العدد 207 لسنة 1995، ص 236
23. نفسه ص218

24. يمكن العودة إلى المقارنة اللطيفة التي أجراها الباحث محمّد المرزوقي بين الشاعرين في كتابه: الأدب الشعبي في تونس م س، ص 59 ـ 68
25. – مبروك المناعي، الشعر والمال، م س، ص 41
26. – ورد في كتاب محمد المرزوقي الأدب الشعبي في تونس، م س، ص 59، ما نصّه: " ويمتاز الشعر البدوي في تونس ـ خصوصا في الجهات التي يقطنها أحفاد هلال وسليم ـ بمحافظته على الصّور الشعريّة المعروفة في الشعر العربي القديم ـ خاصة الجاهلي ـ فإنّك لا تكاد تفرّق بين الصور التي جاء بها شعر جماعة من الجنوب في وصف الفرس والمهري والمطر، وبين ما جاء في شعر امرئ القيس وطرفة مثلا في هذه المواضيع".

• المصادر

- الضّبّي(المفضّل بن محمّد) المفضّليات، تحقيق عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، الطبعة الأولى، بيروت – لبنان، 1998
- ابن شدّاد (عنترة): الديوان، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، الطبعة 2، بيروت 2004
- امرؤ القيس: الديوان، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشّافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، الطبعة الخامسة، بيروت لبنان، 2004
- خريف (محي الدّين) : مختارات من الشّعرالشّعبي التونسي وزارة الثقافية تونس د.ت

• المراجع

- خريّف (محي الدّين)، حدّي شاعرة الصحراء الجزائريّة، دار بوسلامة للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، تونس 1993.
- نوري حمودي القيسي،الفروسية في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الثانية، بيروت / لبنان 1984
- الخصخوصي، أحمد، من مغاني الشعر الشعبي ومعانيه، منشورات المركز الوطني للاتصال الثقافي، الطبعة الاولى، تونس، 2013 ص 24
- المرزوقي (محمد)،الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر،1967.
- روميّة (أحمد وهب)، شعرنا القديم والنّقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت (سلسلة عالم المعرفة) العدد207 لسنة 1996

• الصور

1. https://www.puzzlewarehouse.com/Running-Horses-39168.html
2. https://www.judikentpyrah.com/uploads/1/3/0/9/13097887/__8105985_orig.jpg
3. https://www.judikentpyrah.com/uploads/1/3/0/9/13097887/img-e3224_orig.jpg
4. https://www.judikentpyrah.com/uploads/1/3/0/9/13097887/img-e3223_orig.jpg
5. https://www.judikentpyrah.com/uploads/1/3/0/9/13097887/paintings-of-arab-horses_orig.jpg

عادات وتقاليد

(المصلية) تراث إنساني: فلسفة السجود لله فوق سطح نسجي 94

«أُونَامْ» مهرجان شعبي وعلماني في ولاية كيرالا يحتفل به الناس معا تذكارا لثبوت الخير وتحقيق الخصوبة ولزهوق البواطل والأكاذيب 110

تجليات التراث الشعبي من خلال وَعْدَةْ «موسم» الولي سيدي يحيى بن صفية في منطقة أولاد نهار بتلمسان: دراسة تاريخية وفنّية 122

أ.د. إيمان مهران – مصر

(المصلية) تراث إنساني

فلسفة السجود لله فوق سطح نسجي

من صحراء الجزيرة العربية بدأت فكرة مصلية المسلمين، التي ارتبطت بخامات عديدة بدأت بسعف النخيل، وتطورت حتى الحرير الطبيعي الفاخر.

والمصلية رفيق المسلم سواء في بيته أو في المسجد حيث تتعدد صلوات المسلمين طوال اليوم. فكل بيت من بيوت المسلمين يحتاج لمصلية واحدة على الأقل.

والمصلية بسط يصنع من الصوف أو الحرير أو الحصير أو الجلود أو غيرها، يؤدي وظيفة تعتمد على تغطية السطح الذي يسجد عليه المصلي، بحيث يركن عليها جبهته وكفيه وركبتيه وقدميه، وهو ما يعني أهمية نظافتها وطهارتها، ويقوم المصلي المسلم بفردها على الأرض للصلاة عليها وقت صلاته.

أشهر أنواع تلك المصليات المصنوعة من الحصير بطريقة نسيج سادة (1/1)، والزربيات المسطحة بطريقة نسج القباطي (النسيج المرسم- نسيج سادة 1/1)، والسجاد بطريقة العقدة التركي، أو العقدة الإيراني، والمعروف بإرتفاع وبره عن السطح، وأشهر طرز سجاجيد الصلاة: السجادة العجمي (الإيراني)، والسجادة التركي والسجادة المصري، بينما الأكثر انتشاراً بفضل رخص ثمنه سجادة الصلاة الصيني المصنوع من الألياف الصناعية.

مصلية أم سجادة صلاة؟

جاء إسم سجادة من السجود، ومع انتشار مفروشات الأرضيات التي تصنع بتقنية السجاد (العقدة)، أصبحت سجادة الصلاة نمطا من أنماط السجاد اليدوي أو السجاد الآلي.

بينما المصلية هي منتج وظيفي ارتبط بأداء الصلاة عليها، أي كانت خامتها أو طرزها أو نوعها، فهي أشمل في المعنى الدال عليها وعلى وظيفتها.

والمصلية من فعل الصلاة ذاته، ونلاحظ انتشار الإسمين (مصلية)، و(سجادة صلاة) بالتوازي في العالم الإسلامي، وفي دولة السودان يطلقون عليها (صلاية)، وفي المغرب العربي يطلقون عليها (زربية صلاة) وتكون مسطحة (نسيج مرسم).

ومع العولمة والميديا وإنتشار نماذج تسويق المنتجات، كان إسم سجادة الصلاة هو المستخدم في الميديا لتسويق هذا المنتج المرتبط بصلاة المسلمين.

السجود في شعائر بعض المعتقدات المرتبطة بالتاريخ الإنساني

السجود حركة جسدية تعني الخضوع، عرفته البشرية منذ القدم وسجلته الرسوم والتماثيل في العديد من الحضارات، وكان السجود يتم للآلهة أو الملوك أوغيرهم من أُولي الأمر كتعبير عن فكرة الاستسلام وطاعة الإله.

وكان السجود يقترن بتقديم الهدايا والقرابين لاسترضاء المسجود له، وإظهار الضعف والاستسلام أمامه.

وقد عرفت القبائل القديمة طقوس جمعية وفردية لهذا السجود، فغالباً ما يتقدم ممثل عن تلك الجماعة ليصطفوا ساجدين خلفه.

أما السجود في الأديان السماوية والتي ظهرت في أرض المشرق العربي، وانتقلت بعد ذلك للعالم كله فهي تختلف بحسب الديانة، ففي الدين اليهودي لا يوجد سجود بالشكل المعروف عند المسلمين، باستثناء طائفة يجلس حاخاماتها فقط أثناء أداء الصلاة.

وفي الدين المسيحي: يقف رجال الدين والقديسين على سجادة صلاة صغيرة كالتي يصلي عليها المسلمون أثناء خلوتهم للصلاة بمفردهم، وتظهر في رسومهم التعبيرية تلك السجاجيد .

أما السجود في الدين الإسلامي: فهو مقترن بجزء واضح من صلاة المسلمين اليومية، وهو ما استلزم تجهيز الأرض لهذا السجود، سواء بمساواة سطحها أوتنظيمه، أو بوضع مفروش يحمي الجسد الساجد عليها.

وعن السجود في المذهب الجعفري (الشيعي): فهو يشترط لصحة الصلاة وضع المساجد السبعة على الأرض، والمواضع السبعة هِيَ : الْجَبْهَةُ، وَالْكَفَّانِ، وَالرُّكْبَتَانِ، وَإبهامي القدمين، ويجب على وضع الجبهة على ما يصح السجود عليه، وهو الأرض أو النبات عدا المأكول[1].

السجود في صلاة بعض الأديان الوضعية القديمة

تجتمع كافة الأديان الوضعية والسماوية على مبدأ الصلاة واتخاذها وسيلة للتقرب من المعبود[2].

ولم تكن الصلاة حكراً على دين دون غيره، بل إن كل الأديان تفرض الصلاة بهدف التواصل مع الله، فهي ركن رئيسي لإعتناق الديانة، يهدف لحماية العبد ولتقديم الطاعة للمعبود بشكل مستمر.

وهنا نتابع الصلاة تاريخيا في بعض الديانات القديمة التي اندثرت أو مازالت مستمرة، أوالديانات

تماثيل تعكس وضع اليد أثناء الصلاة عند السومريين القدامى – متحف بغداد العراق

وضع من أوضاع ركوع الملوك أمام الإله

الحديثة نسبياً والتي ظهرت بعد ميلاد السيد المسيح والتي يعتنقها الملايين، وأغلب تلك الديانات السجود فيها أساسي، ما يعني الحاجة إلى مصلية، ومن خلال المشاهد التي سجلت للممارسات الشعائرية لتلك الصلوات والتي مازالت تمارس حتى اليوم، في العديد من المناطق الثقافية في العالم، فأغلب سكان العالم يدينون بتلك الديانات، ونعرض ذلك فيما يلي:

1) في العراق القديم (بلاد ما بين النهرين):

منذ عصور ما قبل التاريخ، كان أهل تلك المناطق واعين بالقوى الروحية، وأهميتها وكانت الشرائع مكتوبة وملزمة للجميع، وكانت ترسم علاقة العبد بالرب.

الصلاة في عقيدة أهل سومر:

كان يتم توجيه صلواتهم إلى إله بعينه، يتلون التراتيل التي تمجده، وتنتهي (بتسبيحة) نمطية للشكر، هي المزامير السومرية، والآكادية. وكانت المسئولية الفردية ضرورة في الدين العراقي القديم، فيقال في تلك الصلوات:

«أعبد إلهك كل يوم، وقدم له القرابين والصلوات، التي تتم على أكمل وجه مع تقديم البخور، قدم قربانك طائعاً لإلهك، لأن ذلك يتناسب مع الآلهة، قدم له الصلاة والضراعة والسجود كل يوم، وسوف تثاب على ما تفعل. عندئذ سيكون بينك وبين الله اتصال كامل، إن التبجيل يولد الحظوة، والقربان يطيل العمر، والصلاة تكفر عن الذنب. نصائح الحكمة» .(135/ 145 مزامير سومر)[3].

2) في مصر القديمة (وادي النيل):

كان قدماء المصريين يدينون بالديانة الإدريسية، والتي ظهرت قبل الميلاد بخمسة عشر ألف عام، وهي نسبة لإدريس عليه السلام، أول نبي بعد آدم وهو نفسه (أخنوخ بالعبرية)، وحورس بالهيروغليفية، وهيرماكيس في اليونانية[4].

وترى أغلب المراجع العلمية إن سيدنا إدريس هو الملك (أوزوريس) نفسه الذي قدسه المصريون وكانوا يحجون إليه في أبيدوس (سوهاج في صعيد مصر)، ويراه البعض إبنه حورس (ومقر عبادته مدينة إدفو بصعيد مصر)، بينما يرى القليل من العلماء أن إخناتون – الفرعون الموحد (ومقر عبادته إخيتاتون – تونا الجبل بصعيد مصر) هو صاحب ديانة التوحيد لدى المصريين.

وترى الكاتبة أن «أُوزوريس وأسطورته القديمة هي التي بنت علاقة المصريين بالنيل، وعلمتهم

صلاة النساء في الديانة الهندوسية ونلاحظ جلوس النساء على مفرش أرضي يشبه المصلية.

الصلاة، والصوم، والحج، والزكاة، هي ديانة إدريس نبي المصريين الموحد. وقد بنيت الديانة الإدريسية على خمس أركان أساسها التوحيد، والصلاة، والصوم، والحج»[5].

الصلاة عند قدماء المصريين:

صلاة الديانة الإدريسية تشبه صلاة المسلمين في الوقوف ووضع الكف، والركوع والسجود، وكان تطهير الجبهة شرط من شروط الوضوء لإعدادها لعملية السجود[6].

وتذكر دائرة المعارف الإسلامية أن تحديد مواعيد الصلاة عند قدماء المصريين، عرفوه طبقاً لتقسيمهم للزمن، وكان إدريس أول من نظر في علم النجوم وحساب السنين والأيام[7].

وصلاة المصريين ثلاث في اليوم، وهي: الفجر والظهر والعشاء، وتقام جماعية في كل المعابد في نفس التوقيت.

3) في الهند :

تعددت الديانات في الهند لتصل الأديان الرسمية للدولة الهندية إلى (24) ديانة، منها الديانات التي إشتركت مع ثقافات أخرى كالصين وإيران والعالم الإسلامي، ونذكر منها التالي:

1. الديانة الهندوسية

اشتُقّت كلمة هندوسيّة من الاسم (هِندُو)، وهو إسم فارسيّ لوصف القبائل التي تعيش خلف نهر السند، يُقدّرُ عدد أتباع الهندوسية بأكثر من مليار شخص. وقد تأثرت بالعديد من العقائد الدينيّة عقب وصول جيوش الإسكندر إلى الهند، كالعقائد الفارسيّة والكلدانيّة والآراميّة والمصريّة واليونانيّة، كما تأثّرت الهندوسية بالإسلام[9].

كانت بداية تاريخ الهندوسيّة مُعتمدة على عبادة الهندوس للآلهة التي تُمثل الطبيعة المُحيطة بهم كالشمس والمطر، وبناءً على المعتقدات الهندوسيّة تُعدّ معظم الحيوانات مُقدّسة، مثل الأفاعي والقرود والبقر[10].

الصلاة في الهندوسية: تقام على فترتين خلال اليوم، فيصلي الهندوس من الفجر إلى شروق الشمس، ومن حلول الليل إلى طلوع النجوم في السماء، ويصلّي كلّ شخصٍ بشكلٍ فرديّ، وتختلف الصلاة التي يؤديها الرجل عن الصلاة التي تؤديها المرأة، وتُطبّق الصلاة في البيوت والمعابد[11].

2. ديانة السيخ في الهند:

تربط ديانة السيخ بين الديانة الهندوسية والإسلام، ظهرت في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد دعوا الهنود إلى دين جديد فيه شيء من الإسلام والهندوسية رافعين شعار (لا هندوس ولا مسلمون) وذلك بغية الحصول على وطن مستقل، لهم كتاب يسمى نصوص المعلم.

الصلاة عند السيخ: صلاة السيخ تتشابه مع صلوات المسلمين، وهم يسجدون فور دخولهم أماكن العبادة حيث يلمسون بجبهتهم الأرض ثم يقدمون القربان، ويبدأون في صلواتهم، ومن معتقداتهم: تقديس العدد خمسة الذي له لديهم معنى صوفي، أصول الدين لديهم خمسة، وهذه الأصول هي:

1. ترك الشعر مرسلاً بدون قص من المهد إلى اللحد.

2. لبس الرجل سواراً حديدياً في معصمه بقصد التذلل والاقتداء بالدراويش.
3. لبس الرجل منهم سروال قصير تحت سرواله رمزا للعفة.
4. وضع الرجل مشطاً صغيراً في شعر رأسه وذلك لتمشيطه وتهذيبه.
5. أن يتمنطق بحربة صغيرة أو خنجر[12].

4) في إيران:

ظهرت الديانة الزرداشتية بإيران في القرن السادس ق.م، وهو لأسم بطل قومي في إيران.

الصلاة في الزرداشتية: الصلوات لديهم خمس، وهي فرض يؤدى كل يوم كالتالي:

- صلاة الصبح (كاه هاون)
- صلاة الظهر(كاه رقون)
- صلاة العصر(كاه إزيرن)
- صلاة الليل(كاه عيوه سرتيرد)
- صلاة الفجر(كاه إشهن)
- وكانت هناك صلوات خاصة أخرى[13].

5) في اليابان:

ديانة (الإله شنتو) ويدين بها أغلب اليابانيين .

صلاة ديانة شنتو: تقام أمام هيكل منزلي (كامي دانا) (وتعني الإله على الرف)، حيث تقدم له القرابين كل صباح ومساء لألواح الهيكل وألواح الأسلاف في آن معاً.ولابد للمتعبد الورع أن ينحني بعد مراسم الوضوء أمام الهيكل ويصفق بيديه مرتين، ثم ينحني مرة أخرى في صمت لمدة دقيقة[14].

6) في الصين:

البوذية ديانة الصين التي يعتنقها أغلب سكانها، وهي ديانة مشتركة بين سكان الشرق الأقصى ويتعدى معتنقوها خمس سكان العالم، وقد ظهرت في الهند في القرن الخامس قبل الميلاد . وقد أسسها (سدهارتا حوتاما) الملقب (ببوذا)، وكلمة بوذا تعني (العالم) ويطلق عليه أيضا لقب (سكاموني) ومعناه (المعتكف)، وقد تشكلت عبر امتداد كثير من القرون، من القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى الآن.

الصلاة في البوذية : البوذيون يصلون في المعابد جلوسا، وهي صلاة جماعية، ويكون للجلوس والسجود فيها مساحة من الوقت للعبادة.

الصلاة في الأديان السماوية

الأديان السماوية هي أديان سيدنا إبراهيم عليه السلام وذريته، وهي الأديان اليهودية والمسيحية والإسلام، والتي خرجت جذورها من الجزيرة العربية وأرض الكنعانيين، ويطلق عليها أيضاً الأديان السامية، نسبة لسام إبن نوح عليه السلام. انتشرت الأديان السماوية في العالم كله. وسنتناول في إختصار ملمح لشكل الصلاة في الديانات الثلاث لنعرف مساحة السجود فيها.

1) الصلاة في اليهودية:

لليهود ثلاث صلوات في اليوم: صلاة الصبح والعصر والمساء، وعلى رجل الدين اليهودي (الحاخام) أن يصف قدميه ولا يفرقهما. ومِن أدب الصلاة أن يخفض المصلي طرفه إلى الأرض. وبعض اليهود يغطون رؤوسهم أثناء الصلاة من باب التقليد والعادة وليس من باب الواجب الديني، وفي بعض الحالات، كانت الصلاة لا تصح بدون غسل، وبعض اليهود يسجدون بعد الصلاة بالكامل وبخاصة يهود التلمود، وهناك فرش نسجي للكنس اليهودي.

2) الصلاة في الدين المسيحي:

يقيم المسيحي صلاته بشكل فردي أو جماعي، وتكون الصلاة الفردية في بيت المصلي أو سيارته، أو عمله أو في أي مكان آخر، يردد المصلي نفس الكلمات كلّ مرة. ويمكن لكل كنيسة أن تحدِّد موعداً أو وقتاً معيناً يلتقي فيه المؤمنون للصلاة في الكنيسة، كما يمكن لأي مؤمن أو مجموعة مؤمنين أن يصلّوا في أي وقت يحددونه[15].

فيرينا قديسة الصعيد التي إستقرت بجبال سويسرا إبان عهد الرومان تقف على مصلية

هنا نجد أن السجود لا يوجد له مساحة ضمن الصلاة المسيحية، وهو ما يعني عدم وجود ضرورة وظيفية لسجادة يقتنيها المسيحي بإستثناء بعض رجال الدين ،والقديسين وليس كل الطوائف أيضاً.

3) الصلاة في الدين الإسلامي:

تفرض العقيدة الدينية الإسلامية صلوات عديدة، والتي تلزم المسلم بخمس صلوات يومياً، بالإضافة إلى صلوات عديدة. والصلاة في اللغة أصلها الدعاء، والصلاة في الشريعة الإسلامية هي الأفعال المعلومة الواجبة في الكتاب والسنة والإجماع، وهي بحسب المؤدي لها أقسام وردت جميعها بالقرآن الكريم، وتتعدد صلاة المسلمين فهي:

صلاة الجمعة، صلاة العيدين، صلاة الكسوف، صلاة الإستسقاء، صلاة الجنازة، صلاة النوافل، صلاة التهجد، صلاة الوتر، صلاة الحاجة، صلاة الاستخارة، صلاة التسابيح، صلاة التوبة، صلاة الشكر، صلاة التراويح، صلاة الضحى، بالإضافة للخمس صلوات الأساسية، وهي صلاة (الفجر، الظهر، العصر، المغرب، العشاء)[16].

أشهر مصليات التاريخ القديم:

1. حصيرة صلاة النبي إدريس:

وهي من الآثار التي اكتشفت في مدينة إدفو بصعيد مصر، حيث تم الكشف عن فراش النبي إدريس (حورس بن أوزوريس) الذي كان يصلي عليه، وكان مصنوعاً من الحصير، ومكتوباً عليه: (السعيد من نظر في مرآة صلاته وعبادته)[17].

2. خُمْرَةِ سيدنا محمد ﷺ:

الْخُمْرَةِ: منتج من السعف بحجم الرأس، يعتمد المصلي على وضع وجهه عليه وقت السجود، وقد كانت خُمْرَةِ سيدنا محمد أشهر مصلية ذكرتها الأحاديث النبوية الشريفة ومنها الأحاديث التالية:

عَنْ مَيْمُونَةَ رضي الله عنها قالت: كَانَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يُصَلِّي عَلَى الْخُمْرَةِ، وعَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ قَالَ: جَاءَتْ فَأْرَةٌ فَأَخَذَتْ تَجُرُّ الْفَتِيلَةَ فَجَاءَتْ بِهَا فَأَلْقَتْهَا بَيْنَ يَدَيْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَلَى الْخُمْرَةِ الَّتِي كَانَ قَاعِدًا عَلَيْهَا فَأَحْرَقَتْ مِنْهَا مِثْلَ مَوْضِعِ الدِّرْهَمِ.(الحديث صححه الألباني في صحيح أبي داود) (1 هجرية)[18].

في تحريم الصلاة على سجادة الصلاة عند بعض علماء المسلمين:

الصلاة على السجادة جائز من حيث الأصل. لكن روى البخاري ومسلم، أن منعاً جاء من الصلاة على سجادة للحالات التالية:

- إن كان ملوناً وذا رسوم ونقوش.
- وضع سجادة دون الناس وهو يدل على كبر أو وسوسة.
- المنع من تخصيص الصلاة على السجاد دون غيرها من الأشياء.
- من البساط – الصلاة على الأرض للمبالغة في التواضع وكراهة الصلاة على غيرها.

كتاب القاهرة الصادر عام 1953 وهو كتيب رائد عن سجادة الصلاة

كتاب الأرسيكا الصادر عن منظمة التعاون الإسلامي

- وللمصلي أن يصلي على ما شاء من الفرش أو الأرض إذا كان طاهرا مباحا.

أهم الكتب العربية في فن سجاجيد الصلاة:

أولاً: كتاب المتحف الإسلامي بالقاهرة (1953):

وهو لسجاجيد عثمانية وإيرانية ومصرية مقتناة بمتحف الفن الإسلامي بباب الخلق.

ثانياً: كتاب مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإسطنبول بالتعاون مع مركز الكويت للفنون الإسلامية ووزارة الأوقاف والشئون الإسلامية بدولة الكويت (2014):

وهو بعنوان (سجادة الصلاة - رحلة مع سجادة الصلاة عبر التاريخ)، حيث استعرض منتجات المصلية اليدوية في أغلب الدول الإسلامية من آسيا الصغرى حتى المغرب العربي، وتعرض للطرز والمبدعين الأشهر في إنتاج هذا المنتج المرتبط بالشعائر الإسلامية.

إنتاج المصلية:

1) تأثير البيئة على تصنيع المصلية وخامتها:

تتأثر المصلية بالبيئة المصنوعة فيها، ففي الأماكن التي يتزايد فيها الأتربة والطمية كالمناطق الزراعية يفضل المصلية النباتية، بينما في المنازل الحديثة انتشرت المصلية الصناعية، وهي تقليد الصوف والحرير، وقد ارتبط المجتمع الخليجي الثري بالمصليات الحريرية الفخمة، بينما تنتشر المصلية الصوف في دول شمال إفريقيا. ويعتمد مسلمو المهجر على المنتج التركي لتميزه وإنتشاره، ويليه المنتج الباكستاني ثم الصيني.

2) خامات المصلية:

تتركز خامات المصلية أو سجادة الصلاة في المنسوجات التي لا تسبب أى إحتكاك يؤذي الجبهة وجسد المصلي الذي يعتمد عليها في سجوده، لذا كانت المصلية لفترة كبيرة من الحصير (سيقان الغاب، سعف النخيل)، وما لبثت أن تطورت لتستقر على نسيج القباطي المصري (المسطح)، سواء من الكتان أو الصوف، ثم ظهر السجاد القوقازي القادم من آسيا الصغرى، فالسجاد المصنوع من الحرير الهندي أو الصيني، كما تميز المصنوع من الصوف التركي أو العجمي الإيراني، وبعدها دخلت في مراحل فاخرة تأثرت بطبقة مستخدميها، لتنتهي لسجادة العوام الأكثر انتشاراً (سجاد الصلاة الصناعية).

خامات المصلية طبيعية:

تعتمد المصلية على الخامات التالية:

- **المصلية النباتية:** وهي من سيقان النباتات (بوص، سعف النخيل، وغيرها)، حيث تجفف وتنسج بنسيج سادة (1/1)، وترسم بها تشكيلات عديدة وأشهرها حصيرة إدريس، خُمْرَةِ سيدنا محمد، مصلية الخليفة المهدي بقصره في الخرطوم.

- **المصلية الصوف:** وهي من صوف الغنم وتنتشر في العالم الإسلامي لتوفر الصوف وحرفييه، وأشهرها مصليات الزربيات (النسيج المرسم) في مصر والمغرب العربي، وسجاجيد الصلاة في مصر وتركيا وآسيا الصغرى وإيران.
- **المصلية الحرير:** وهى مصلية الأثرياء والتي انتشرت بعد دخول الإسلام للصين، عرفتها القصور الملكية، وتنفذ بالعقدة(السجاد) ،ويوجد منها العديد في المتاحف العربية والإسلامية، وأشهرها الموجود في القاهرة بالمتحف الإسلامي بباب الخلق، والمتحف الإسلامي بإسطنبول.
- **المصلية الجلد:** وهى موجودة في بعض المتاحف، ولكنها قليلة الآن، شاهدتها الكاتبة في السودان من جلد الجاموس البري، وتعتمد على جلود الإبل والحيوانات ولم تنتشر لغلو ثمنها، ولكنها ارتبطت بظروف البدو الرحل الذين يتحركون للترحال من بادية لأخرى وتتسم بخفة الوزن والتحمل .

خامات صناعية:

لقد كان للصناعة دور كبير في انتشار أشكال وطرز المصلية التقليدية، وتنوع الرسوم والمقاسات الخاص بها، وهو ما أتى على حساب الخامة، فالصوف الصناعي هو الخامة التي باتت في كل بيت من رخص ثمنها وسهولة تداولها، وهو ما جعل التفوق الآلي يزيح التقليدي في تجهيز المصلية لتحل المصلية المرتبطة ببواقي الأصواف الصناعية محل المصلية المنتجة من الخامات الطبيعية.

ومن هنا ترى الكاتبة أن الخامات تطورت كالتالي في تجهيز مصلية الصلاة عند المسلمين:

- مصلية الخُمرة(من السعف): حصير صغير بحجم سجدة الوجه ينسج من سَعَفِ النخل.
- مصلية الحصيرة(من السعف): بحجم سجدة جسم المصلي سميت حصيرة سواء اتخذت من السعف أو أي نبات آخر.
- مصلية الزربية (النسيج المرسم-الجوبلان) : وهي المصرية، والمنفذة بطريقة القباطي، أو المغاربية وتنتشر في شمال إفريقيا، وهي من خامة الصوف، والتي ارتبطت تاريخياً بمعرفة المسلمين بمصر ونسيجها .
- سجادة الصلاة (الحريرأو الصوف) : وهى التي عرفت في آسيا الصغرى، وإرتبطت بالعقدة النسجية، وإشتهرت بها إيران، والقوقاز، وتركيا، ومصر.

3) تقنية السجاد:

السجاد نسيج يعتمد على العقدة في تنفيذه، وهو مرتفع وليس سطحي، وقد إعتمد في منطقة الشرق الأوسط ووسط آسيا والقوقاز وشمال افريقيا على نوعين من العقد هما:

- «العقدة الفارسية»-Senneh السنه (يلف خيط النيرلفة كاملة على أحد خيوط السداة ويمرر بلا عقد تحت خيط السداة التالية)
- «العقدة التركية» -الغورديز Ghiordes. (يلف خيط الزنيرلفتين كاملتين تحت خيطي السداة المتجاورين)[20].

التحليل التشكيلي للمصلية :

1) عناصر سجادة الصلاة التشكيلية:

تميزت المعالجة النسجية للمصلية بتخطيط عدة أوضاع لمحيط المساحة المستطيلة، وهي غالباً معالجة هندسية، أو نباتية، وتتداخل الألوان لكن الأرضية غالباً للون واحد تسيطر على أرضية المصلية.

تتميز المصلية بالتجريد الذي يعتمد على القطاع الذهبي، وهي في داخلها مساحة، هي فعلياً مركز للعمل النسجي يتركز فيه بطل العمل التشكيلي وغالباً حاول المصمم وضع تركيز المصلي في بؤرة بطلها من الرمز الإسلامية للأشكال التالية: المحراب، المشكاة، المئذنة، القبة، أو بوابة معمارية وغيرها.

يعتمد الصحراوي الإفريقي على المصلية المصنوعة من سيقان وفروع النباتات الجافة.

2) السمات التشكيلية للعنصر في الفن الإسلامي :

استفاد الفن الإسلامي من العلاقات الجمالية المحيطة به ووضع قوانين تواصل معها تجدها في :

1. التجريد: اعتمد على التجريد الهندسي، وتناول الفنان المسلم للصياغات الموجودة خلف الأشكال.
2. التحوير والابتكار: حيث فضل الخيال البعيد عن المحاكاة، وهو ما أعطى هذا الفن ثراء وتنوعا أثرى المنتجات العملية في كافة الفنون.
3. البساطة والتراكيب والليونة: حيث ابتعد عن التجسيم ليبحث في العمق الوجداني المجرد.
4. التماثل والتكرار: حيث اعتمدت الصياغات التصميمية في الفن الإسلامي على التماثل والتناظر والتبادل والتكرار والتنوع[23].

3) أسس تصميم المصلية[24]:

يعتمد تصميم المصلية على المستطيل، وهي تحتوي على تصميم بنائه من التكرار حيث يكون التكرار عادي أو عكسي أو متبادل أو متساقط أوعلى هيئة متوالية. ويكون التصميم أفقيا أو رأسيا أو دائريا أو منحنيا أو مائلا أو منثورا (حول مركز أو منثور عشوائي) . وعندما يعتمد التشكيل في الكليم على الشكل الهندسي فإنه يعتمد على العد الفردي أو على المتوالية العددية مثال :

العدد الفردي 1، 3، 5، 7، 9 .

المتوالية العددية 2، 4، 16، 32، 64 وهكذا ..

وهو ما يجعل فن النسيج واحدا من أعقد الحرف اليدوية، إذ يستلزم حرفيا ماهرا ذي عقلية رياضية تستطيع إيجاد حلول في حال طلب مساحة بعينها على تصميم بعينه . وأحد الأساليب التي تتفهم فيها أي نوع من الفن هو عن طريق تدريب ذكائنا. عن هذا التمهيد الذهني نرى الأشكال والفراغات والخطوط وغيرها، وكأنها تتصل اتصالاً حسياً بعضها ببعض، وناحية الإدراك هي استجابة أخرى ولو أن تحويلها إلى لغة الحياة اليومية ليس أمراً سهلاً، فهي مع ذلك أمر طبيعي، ففي الوقت الذي نستطيع فيه تحليل بعض الأشياء في حدود علاقات هندسية قائمة بين أجزائها، فإنه يجب أساساً إدراك الأجزاء الأخرى عن طريق الفطرة. أي استيعاب عناصر تصميماتها لا شعورياً، ولهذا ننفعل اتجاه عمل فني، قد تكون تأثريا مستمتعين به[25].

أُسس تشكيل المصلية:

يعتمد التشكيل على الخامة وعلى إمكانياتها، فالشكل هو علاقة بين الكتلة والفراغ المحيط بها، وهذه الكتلة لها ملامح يدركها البصر ويدرك أبعادها، ويكتشف جمالياتها، كما تحسها الأيدي التي تقوم بالتشكيل في خامة لها ملامس، فالشكل يحمل ملامس، لتصبح ملامحه وسماته الخاصة مرآة له. والذي يفرض الشكل هو معطياته سواء من خلال إمكانيات الخامة ومستوى معالجتها، أو وظيفة الشكل التي صنع من أجلها .

على هذا فأسس التشكيل في هذا المنتج اليدوي تتحدد في[26] :

1. التوازن .

نموذج من زربية مغاربية للصلاة (للنساجة آمال الصغيوري) ويظهر التأثر الواضح بالمحاريب، ومداخل المساجد[19]

2. الإيقاع .
3. الاختلاف .
4. التنوع.
5. الفراغ وعلاقته بالكتلة .
6. الشكل والأرضية والخلفية .

كل تلك الأسس تشارك في تشكيل مساحة المصلية المستطيلة، والتي تعتمد على التوازن في خطوطها، في إيقاع وإختلاف، وتنوع، داخلها كتلة يتخللها فراغ من خلال الرموز التي يتم توظيفها في تصميم المصلية، ليؤكد على الشكل بأرضية تمنح التصميم خصوصيته.

خامساً: مراكز إنتاج المصلية «المصنوعة بالعقدة: السجاد»

تتركز مناطق إنتاج المصلية (المصنوعة بالعقدة: السجاد) في قارة آسيا سواء في الهند أو الصين، أو تركيا أو إيران، وفي إفريقيا في مصر والمغرب، وتونس، والجزائر، وهو ما سنوضح بعضه في ترتيب يرجع لأهمية كل مركز، وسواء كان المنتج نسيج مرسم، أو سجادة منفذة بالعقدة فهي منتجة بهدف الصلاة، وتلك المناطق هي:

1) سجادة الصلاة الإيراني «السجادة العجمي»:

السجاد العجمي هو الأعلى سعرا على الإطلاق في العالم، وذلك لعدد عقده المرتفعة في المساحة التي تقاس بالقدم المربع، ويطلق عليها الحرفيون تكعيب للمساحة وسعر السجادة بعدد العقد في كل 7 سنتمترات، وتملأ طرزه متاحف العالم، وهو من الحرير أو الصوف، حسب القيمة والنوع والثمن، ومن أشهر مناطق صنع السجاد بإيران مدن تبريز وكاشان وأصفهان[27].

لكن تظل تبريز هي الأشهر على الإطلاق، ومن الرسوم والزخارف يتم تحديد المنطقة المصنوع منها السجادة الإيرانية، ويتميز سجاد صلاة (تبريز) باحتوائه على آيات قرآنيه مكتوبه بخط النسخ والخط الكوفى والتعليق فى أرضية السجاد وفى المناطق التى تحيط بها.

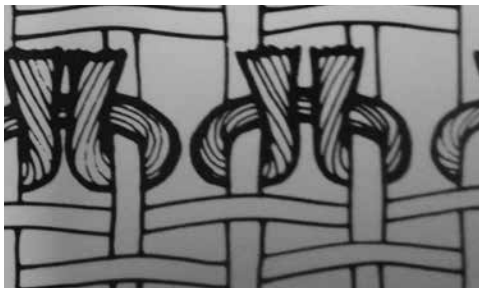
وتحتوى سجاجيد الصلاة على خيوط معدنية منسوجة بطريقه الديباج ويلاحظ أن الزخارف النباتيه في ساحة السجاده موضوعة بشكل معين على هيئة محراب.

وتعتبر معرفة اسم او مركز انتاج السجاد الايرانى من أعقد الامور وأصعبها، وذلك لكثره وتعدد مراكز الانتاج وتشعبها، ومن ثم فقد اختلف علماء الآثار في تصنيفه حسب مراكز انتاجه ومنهم من اتخذ الزخارف أساسا للتصنيف[28].

سجاجيد الصلاة بالعقدة الإيرانية في العصر المملوكي بالقاهرة:

أشار المقريزي (766-845هـ/ 1365-1441م) في «الخطط» خلال سرده محتويات خزنة الخليفة الفاطمي المستنصر إلى الكثير من الأكسية والسجاد والانخاخ والبسط، منوهاً بالخصوص بالإنتاج الايراني الذي يصفه بـ «الخسروانيات». ويجوز الاستنتاج هنا انه على الرغم من وجود صناعة منسوجات وبسط وحرير محلية ناشطة في مصر، فإن السجاد الفاخر كان يأتي من ايران جنباً

حرفيين النسيج أثناء شراء الخيوط المغزولة في قرية في الجنوب التركي[21]



عقدة السجاد النسجية كما صورت في واحد من المراجع التركية الهامة[22]

الى جنب مع ذلك المستورد من تركيا. ومع اعتبار أنه لم يكن في مصر الفاطمية في تلك الحقبة صناعة سجاد موازية لمستوى السجاد الايراني يجوز الاستنتاج أيضاً أن التأثر بالسجاد الايراني كان وراء استخدام العقدة الفارسية في سجاد القاهرة المملوكي لاحقاً. والحقيقة أن صناعة السجاد في ايران بالذات انتعشت وبلغت الأوج في العهد الصفوي.

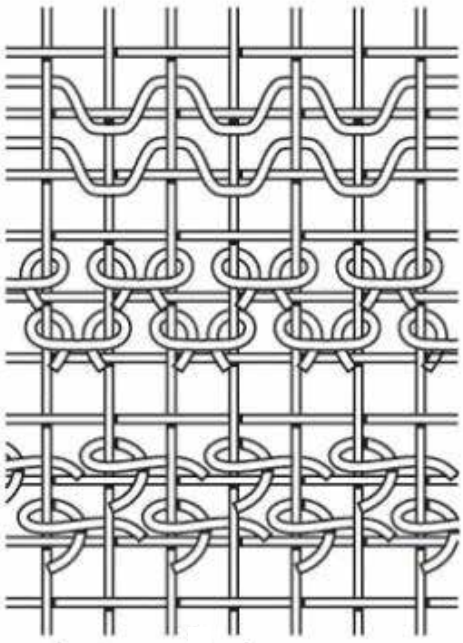
2) سجادة الصلاة التركية:

أشهرها ما صنع في العصر العثماني فيمكن لنا تقسيم الأبسطة لمجموعتين إحداهما مجموعة صنعت في المصانع المخصصة لاحتياجات العصر، والثانية من عمل أهل الريف الذين لم يعتمد إنتاجهم على الأساليب الصناعية الدقيقة، وقد استمر الأسلوب السلجوقي بتأثيره المعروف بأشكاله الهندسية، مختلطاً مع أسلوب آسيا الصغرى في نسيج الأبسطة اليدوية ذات الرسوم الحيوانية من القرنين الرابع عشر، والخامس عشر، ويظهر هذا النمط في الأبسطة التي صنعها أهل الريف الأتراك منذ القرن السادس عشر حتى التاسع عشر[29].

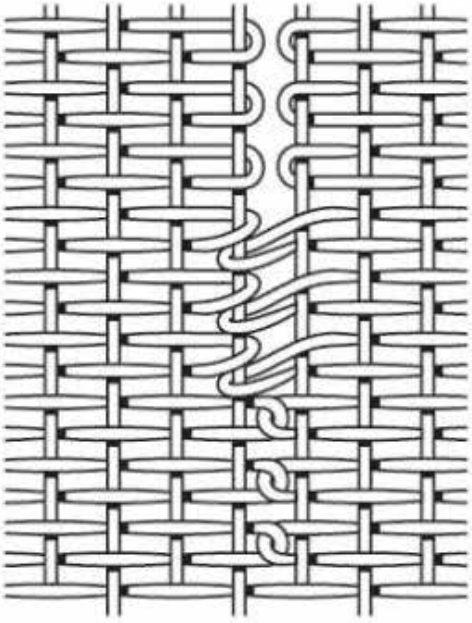
وسجاجيد الجورديز من أهم أنواع السجاجيد التي حفلت بها متاحف العالم. وقد استُمد اسم العقدة التركية المعروفة بعقدة جورديز من مدينة «جورديز» التركية. وتتميز هذه العقدة بمتانتها، فيُقال إنها كانت وليدة الأسطورة التي تحكي أن أحد كهنة الإغريق قد بشر بأن ملكًا سيأتيهم في عربة وأنه سوف ينشر السلام في بلادهم وظهر الفلاح «جورديوس» في هذا الوقت فنودي به ملكًا عليهم، ثم انتشرت نبوءة أخرى تروي أن من ينجح في فك العقدة التي تربط العربة بعريشها سيصبح حاكمًا على آسيا كلها، وكان الحظ من نصيب «الإسكندر الأكبر» الذي قطع العقدة بضربة من سيفه[30].

3) سجادة الصلاة الهندية:

يذكر د. أحمد الصاوي أن متحف (المهراجا ساواي-مان سينغ الثاني) في منطقة جانبور من أهم المتاحف التي تقتني سجاجيد تعكس الطابع الفني لعهد جهانكير، حيث توجد سجاجيد من إنتاج لاهور وقد صنعت خصيصاً في مناسج ميرزا راجا جاي سينغ. وسجاجيد الصلاة الهندية ذات محاريب، ولكن تعتمد على الزخارف النباتية، وتكتسب السجاجيد المصنوعة



نسيج سجاد أو مخمل



نسيج البسط والزرابي

في كشمير بشمال شبه القارة الهندية سمعة فنية رفيعة بفضل استخدامها لصوف الباشمينه، وهي التسمية التي تطلق على أصواف الماعز الجبلي في مناطق جبال الهيملايا، فضلاً عن أنواع أخرى مخملية تصنع من الحرير ومن القطن [31].

4) سجادة الصلاة المصرية:

هي الأشهر والأقدم، وهي التي إرتبطت بدخول العرب للقارة الإفريقية، وتتميز بأن منها الراقي الغالي الثمن، والرخيص المنتشر بين العوام، والصحراوي الجاف المنتج من سعف النخيل، والريفي الخشن من الصوف، وقد اقترن بالقاهرة ونبلاء وتجار الأقاليم.

- سجادة الحصير المصرية أغلى من سجادة الحرير الرومية:

أورد ابن خلدون والمسعودي وياقوت الحموي والجاحظ وغيرهم معلومات قيمة عن هذه الصناعة وأماكن ازدهارها. ومما ذكره ياقوت الحموي (1178 – 1229م/574 – 626 هـ) في «معجم البلدان»، مثلاً، كتب ناصر خسرو في كتابه «سفرنامه» – بين 437 هـ/1045 م و444 هـ 1052.

عندما زار الحرم الابراهيمي في مدينة الجليل بفلسطين عن ان «ارض هذا المشهد وجدرانه مزينة بالسجاجيد القيمة والحصر المغربية التي تفوق الديباج حسناً، وقد رايت هناك حصيرة صلاة، قيل أرسلها أمير الجيوش وهو تابع لسلطان مصر. وقد اشتريت من مصر بثلاثين ديناراً من الذهب المغربي، ولو كانت من الديباج الرومي لما بلغت هذا الثمن. ولم أر مثلها في مكان قط[34].

معارض للمصلية المصرية:

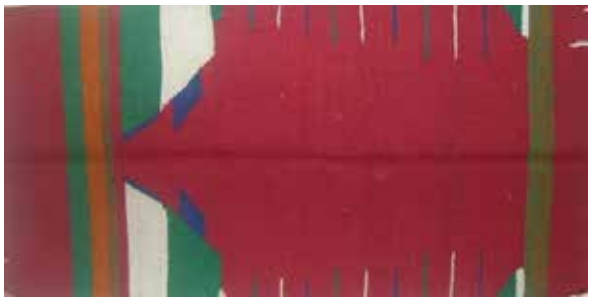
لم يقم سوى معرض واحد للمصلية وكان في القاهرة عام (2010)، أقامته كاتبة السطور عقب مناقشة رسالة الدكتوراه الخاصة بالكليم الأسيوطي، حيث عرضت للنماذج اليدوية المندثرة للمصلية البلدي المنتجة من النسيج المرسم المنفذ بطريقة القباطي في صعيد مصر.

وللمصلية المصرية ملامح تاريخية أثرت في تاريخ النسيج الإسلامي كله، وهي حتى الآن تمتلك المختلف من هذا الإنتاج المتميز، فماذا عن هذه المصلية ؟؟

سجادة صلاة مصرية طراز (قبة المسجد) من الحرير، مقاس (100×165 سم) تم إعتماد الفنان فيها على عين الطائر، وهنا يظهر دقة الزخارف النباتية، والتأثر بالعمارة الإسلامية[32].

سجادة صلاة مصرية طراز (بختيار) من الحرير، مقاس (90×115 سم)، ويظهر تقسيم السطح لإطار تغطيه الزخارف النباتية، وتسع مستطيلات كل منهما مساحة مغلقة لتصميم يجمع بين تجانس الألوان، والزخرف.

سجادة صلاة مصرية من الحرير (النساج مصطفى أبو سعدة)[33].



مصلية من معرض القاهرة 2010، من قباطي أسيوط بصعيد مصر (الجوبلان)

مساحتها (120 سم ×60سم)، الخامة (السدا: قطن، اللحمة: صوف)، الوزن: 5 رطل

اللون: أحمر، أخضر، أزرق، برتقالي، أبيض، منتج عام 2008م

تسويق المصلية:

العوامل المؤثرة على إنتاج مصلية الصلاة

إن الوظيفية النفعية أو الجمالية أو الإثنين معاً هي هدف المنتج التشكيلي،

تأثر إنتاج المصلية بمدى توفر الخامات البيئية التي تصنع منها، مدى تناسب سعرها مع سعر الخامة وأجر الحرفي، كما تأثر تسويقها بالعوامل الإقتصادية والسياسية دور نتيجة ظروف العولمة والاتفاقات التجارية بين الدول.

المواسم الرئيسية في تسويق المصلية:

تعتمد مصلية الصلاة على المواسم التالية في تسويقها:

1) موسم الحج:

ويكون في شهر ذي الحجة، وهو يقترن بزيارة مليون مسلم ويزيد لمدينة مكة والمدينة، وهو ما يعني حاجة الحجاج لإقتناء المصلية أثناء أداء الفريضة، وعودتهم لذويهم بهدايا تذكارية من تلك الأماكن المقدسة، أهمها المصلية.

2) موسم العمرة وزيارة مكة والمدينة المنورة:

وهي متاحة طوال العام يجلب الزوار فيها الهدايا الرمزية على رأسها سجادة الصلاة.

3) شهر رمضان:

حيث ارتبط بالعبادة وصلاة التراويح، وهو ما جعل للمصلية وظيفة رئيسية فيه، كما أن هناك حديث عن الرسول ﷺ يعتبر عمرة رمضان مساوية للحج، مما جعل زوار الحرم تفوق أعدادهم الحجاج في العشر الأواخر منه.

أسواق المصلية

تختلف الأسواق الخاصة بالمصلية حسب الظروف السياسية والإقتصادية، فحين كان العراق مصدر

الأمـوال كان الـذوق والمنتـج يتجـه إليـه، وحـين كانت القاهـرة مركز الشـرق العـربي، كان السـوق يعتمد عليه سـواء كمنتـج أو كمسـتهلك، وحـين اتجهـت الأمـوال للخليـج العـربي ودوله وظهـر مجتمـع النفـط، التفت الأسـواق لتناسـب المسـتهلك الخليـجي والعمالـة التي تعمل به، لكن تظـل مصلية الصلاة الخاصة بالمسـلمين سـواء المنتجة من الخامات الطبيعـي أو الصناعية تعتمد على طرز سـجادة الصـلاة التركي، أوالمصـري، أوالإيراني.

فلكل منهـم مميزاته، فقـد كانت السـجادة المصرية أرقهـم، تتبعهـا التركـي بألوانهـا الرائعة، فالإيـراني التي تفـوق الـكل في الفخامة، ودقـة الصنعة.

ويشـهد تاريخ السـجادة في المتحف الإسـلامي على هـذا، وفيما يلي ملامح السـوق التي تتعامـل مع المصلية أو سجادة الصلاة في العالم الإسلامي.

- أسواق الخليج العربي: وهو مستهلك لا ينتج (وتعتمد على منتج مصدره جنوب شرق آسيا أوتركيا)
- السـوق التركـي: وهـو ينتـج المصلية، ولا يسـتورد سـوى المصليـة الصيني.
- السـوق المصري: وهو ينتج المصلية ويسـتوردها من الصين، جنوب شـرق آسيا.
- أسواق المغرب العربي: وهو ينتج المصلية ويستوردها من الصين، جنوب شرق آسيا.
- أسـواق دول جنوب شرق آسـيا: وهي دول أندونسيا وباكسـتان وماليزيا، وتعتمد علـى إنتاجها المحلي.
- السـوق الأفريقـي: وتعتمـد علـى المنتج المسـتورد مـن الهنـد ودول جنـوب شـرق آسـيا، وأهمالدول الإسـلامية في القـارة: نيجيريـا والسـنغال وغيرها.
- أوروبـا ودول المهجـر: تعتمـد على المصليـة التركي والهنـدي والصيني.
- السـوق العـراقي: بعـد ظـروف الحرب تحكم سـوق المصليـة التركـي في المنتجات الـتي توردهـا للعراق.
- السـوق السـوري: كانـت سـوريا من المناطـق التي تنتـج سـجاجيد الصـلاة، لكـن انتهـى كل ذلـك بظروف الحـرب، ولم يبق من إنتاجها سـوى الموجود في متاحف العالم.

سجادة صلاة إيراني (عجمي) ويظهر فيها التميز بالزخارف والتداخل اللوني والتفاصيل النسجية المعقدة.

توصية

تـرى الكاتبة أهميـة في عقد ملتقـى لمنتجي ومصممي المنسـوجات في المنطقـة العربيـة، والـتي تنتـج المصلية كمنتج تطبيقـي، والعمل علـى ترويج المصليـة العربية في وطنهـا العربي المسـتهلك الرئيسي لها، بهـدف تنميتها وسد الاحتياج المحلي منها، وللاسـتفادة من الإرث الكبير الـذي يمـلأ المتاحف من المـوروث التقليدي للمرسـمات الشـرقية، وفنون السـجاد الإسلامي.

ومن الهام تسويق المصلية في إطار حماية حقوق الملكية الفكرية، والتي لو طبقت على كل السجاجيد الواردة من الصين، لظهرت ملكية تركيا وإيران ومصر والهند لأغلب التصميمات الإبداعية التي ملأت بيوت المسلمين خاصة والنحل والأديان الأخرى عامة، والتي تستعين في إنتاجها بالتصميمات النسجية التقليدية التي تملأ المتاحف.

الخلاصة

إن (المصليـة) تراث إنسـاني، حيث يرتبط السـجود بالصـلاة في العديد مـن الأديـان، لنجد توحيد فلسـفة السـجود لله فوق سـطح نسـجي مع الطبيعة البشـرية، والفطـرة المستسـلمة للغيـب والكون وجلالـه العظيم، وإنـه من الأهميـة رؤية المنتـج النسـجي (المصلية) من منظر كـوني متكامل بـين الثقافات الإنسـانية المختلفة.

• الهوامش

1. الشيخ أبي جعفر محمد بن يعقوب طبعة دار الكتب الإسلامية، إيران.
2. هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية اليهودية_ المسيحية_الإسلام، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، 2006.
3. جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1993، ص29.
4. هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية، مرجع سبق ذكره من ص25 عن: محمد فؤاد الهاشمي، الأديان في الميزان، دار الكتاب العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
5. هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية، مرجع سبق ذكره من ص18
6. هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية، مرجع سبق ذكره من ص 27، ص28 عن:

– THE Egyption Book of the dead, Introduction ,W.Budge,p.885.

7. هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية، مرجع سبق ذكره من ص29، عن: دائرة المعارف الإسلامية1 / 543
8. ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ترجمة : أحمد قدري، دار الشروق للنشر، 1996.
9. تميم القاضي، الأصولية الهندوسية، ص9
10. www.arab-ency.com ، عائشة خير الله، (الهندوسية).
11. articles.islamweb.net أديان الهند الكبرى (الهندوسي).
12. http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.
13. جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، مرجع سبق ذكره، ص122، 125
14. جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، مرجع سبق ذكره، ص 344 .
15. http://maarifa.org
16. هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية، مرجع سبق ذكره من ص 30
17. هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية، مرجع سبق ذكره من ص 26 عن: محمد فؤاد الهاشمي، الأديان في الميزان، دار الكتاب العربي، القاهرة، بدون تاريخ.
18. https://islamqa.info
19. منظمة التعاون الإسلامي، (رحلة مع سجادة الصلاة عبر التاريخ)، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (الأرسيكا) بالتعاون مع وزارة الأوقاف بدولة الكويت، إسطنبول، 2014 .
20. إياد أبو شقرا، حنان أبو شقرا، فنون السجاد الشرقي: دراسة تاريخية وفنية وعلمية، دار الساقي، بيروت، 2009 .
21. William T Ziembo، Abdukadir Akatay And Sandra l Schwartz – Turkish Flat Weaves – Scorpion Publications ltd-1979-England.
22. William T Ziembo، Abdukadir Akatay And Sandra l Schwartz – Turkish Flat Weaves – Scorpion Publications ltd-1979-England.
23. أمجد عبد السلام، فلسفة الصياغات التصميمية الشعبية للعنصر في مختارات من الفن المعاصر كمدخل لتدريس التصميم، رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، 2006، ص 67 :69.
24. إيمان مهران،«تحليل الجانب الجمالى لفن الكليم في بعض قرى محافظة أسيوط» مع دراسة ميدانية لتحديد أساليب التنمية والحفظ، المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2009.
25. برنارد مايرز، مرجع سبق ذكره، 1969م، ص227.
26. إيمان مهران، "تحليل الجانب الجمالى لفن الكليم في بعض قرى محافظة أسيوط، مرجع سبق ذكره.
27. http://almustaqbal.com
28. https://civilizationlovers.wordpress.com
29. عز الدين نجيب، مرجع ذكره، 2005، ص 102: 103
30. كوثر أبو الفتوح. دراسات لسجاجيد الجورديز. الطبعة الأولى. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2003.

31. http://www.alittihad.ae/details.php
32. منظمة التعاون الإسلامي، (رحلة مع سجادة الصلاة عبر التاريخ)، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (الأرسيكا) بالتعاون مع وزارة الأوقاف بدولة الكويت، إسطنبول، 2014.
33. منظمة التعاون الإسلامي، (رحلة مع سجادة الصلاة عبر التاريخ)، مرجع سبق ذكر
34. إياد أبو شقرا، حنان أبو شقرا، فنون السجاد الشرقي: مرجع سبق كره.

- **المراجع:**

- أبي جعفر محمد بن يعقوب بن إسحاق الكُليني، طبعة دار الكتب الإسلامية، 1365 هجرية، إيران.
- أمجد عبد السلام، فلسفة الصياغات التصميمية الشعبية للعنصر في مختارات من الفن المعاصر كمدخل لتدريس التصميم، رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، 2006.
- إياد أبو شقرا، حنان أبو شقرا، فنون السجاد الشرقي: دراسة تاريخية وفنية وعلمية، دار الساقي، بيروت، 2009 .
- إيمان مهران، تحليل الجانب الجمالى لفن الكليم في بعض قرى محافظة أسيوط_ مع دراسة ميدانية لتحديد أساليب التنمية والحفظ، المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2009.
- برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري، مجموعة الكتب الدراسية والمراجع الأمريكية المترجمة، طباعة الألوان المتحدة – القاهرة، 1969م.
- جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1993.
- الحليم نور الدين، الديانة المصرية القديمة، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، 2005.
- عز الدين نجيب، موسوعة الحرف التقليدية، الجزء الثاني ، القاهرة، جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة بالتعاون مع أغاخان للخدمات الثقافية،، 2005 .
- كوثر أبو الفتوح. دراسات لسجاجيد الجورديز. الطبعة الأولى. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2003.
- محمد مصطفى. سجاجيد الصلاة التركية. القاهرة: مطبعة وزارة المعارف العمومية، 1953.
- هدى درويش، الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية اليهودية_ المسيحية_الإسلام، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، 2006.
- ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ترجمة : أحمد قدري، دار الشروق للنشر، 1996.
- William T Ziembo. Abdukadir Akatay And Sandra l Schwartz – Turkish Flat Weaves – Scorpion Publications ltd–1979–England.

- **المواقع الإلكترونية:**

- .http://almustaqbal.com
- http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.
- http://maarifa.org/index.php?option=com
- http://www.mawhopon.net
- https://arabic.sputniknews.com
- https://civilizationlovers.wordpress.com
- https://islamqa.info
- www.alweeam.com.
-

- **الصور**

- من الكاتبة.

أ.نشاد علي الوافي – الهند

«أُونَامْ» مهرجان شعبي وعلماني في ولاية كيرالا

يحتفل به الناس معا تذكارا لثبوت الخير وتحقيق الخصوبة ولزهوق البواطل والأكاذيب

ترعرعت ولا تـزال تترعرع في أرض حضارة السـند وهاربا ثقافات متنوعـة وأديـان متعددة ولغـات مختلفة وتميّزت ولاياتهـا بتراث عريـق وفنون جميلـة وعـادات فريـدة ومهرجانات رائعة مسـتقلة بها. ومـن أروع مناظر هندية أن تُحتفل المهرجانـات والأعياد الخاصة بالهنادكة والمسـلمين والسـيخيين وغيرهـم رغم اختـلاف الأديان والثقافات فيشـارك فيها جميع الناس ومن أهمّهـا أُونَام (Onam) وهُـولِي (Holi) وبُونْغَـالْ (Pongal) وعيد ميلاد النبي وعيد الأضحى وعيد الفطـر وعيد ميـلاد عيسى إلخ.

فأمـا أونـام فهو واحـد مـن المهرجانـات القديمة بولايـة كيرالا، يحـلّ معظـم الأوقـات في شـهر أغسـطس أو سـبتمبر حسـب التقويـم الميـلادي وشـهر جِينْغَـامْ (Chingam) حسـب التقويم المالايالـمي. ولا يـزال يحتفـل بـه أهلها منـذ قـرون تـذكارا لزيارة

الملك مَهَابَالِي (Mahabali) ولاية كيرالا كل عام. واعتنت به حكومة كيرالا منذ عام 1960م ضمن المهرجانات الوطنية الشعبية نظرا لأهميته الاقتصادية والاجتماعية، وأعلنت الحكومة الكيرالية عطلة رسمية عامّة للمؤسسات الحكومية وغير الحكومية لعشرة أيام متتالية بمناسبة حلوله.

تاريخ احتفال أونام:

اشتقت كلمة «أونام» من لفظ «شْرَاوَنَامْ» (Shravanam) في اللغة السانسكريتية بمعنى سبعة وعشرين نجما. وفقا للتقويم الهندوسي فهو شهر من الشهور التي كان الناس يعتكفون ويدرسون موسم المطر فيه أيام عصر سانغام[1] ويعودون إلى الحياة العادية والتجارة يوم تِرُووُنَامْ (Thiruvonam). وعلى مر العصور صار هذا الاسم آوَانَامْ (avanam) ليكون بعد ذلك أونام. يرجع تاريخ هذا المهرجان السنويّ إلى عهد كُولاَشيغَارَا بيرُومَالْ[2] (Kulashekara Perumal) والذي اشتهرت أيامه بالعدل والمساواة والأمن والسلام. وكان يوجد هذا المهرجان في الأيام الغابرة في هيكل تِيرُوفَاتِي[3] (Tirupathi Temple) قبل ألف سنة وهيكل سْرِي كْرْشْنَا مَاتَا (Sri Krishna Matha) في أُوتُوفِي (Udupi) والذي يقع في ولاية كَرْنَاتَاكَا (Karnataka) وهيكل شْرِي مُوكَانْمِكَا (Sri Mokambika) في قرية كُولُورْ بأُوتُوفِي في ولاية كرناتكا وهيل مَهَابَلِيشُورْ (Mahabaleshwar). ويشير المؤرخون إلى خلفية احتفال هذا المهرجان الأخرى في شهر جِينْغَامْ وذلك أنه شهر ولد فيه مَاويلِي (Maveli) يوم تِرُووُنَامْ (thiruvonam) فتَرِدُ الهدايا والثروة والذهب من أجله. يقول وليام لوغن صاحب كتاب «مَالاَبَارْ مَانُوَالْ» بدأ احتفال مهرجان أونام من 825م بيد بَاسْكَارَا رَاوِي وَارْمَا (Baskara Ravi Varma) تذكارا لمَاهَابالي فيما يرى المؤرخ الشهير كْرْشْنَا فِيشَارَادِي (Krishna Pisharadi) أنه بدأ ما بين فترتي 620م و670م. وذكر البروني الذي زار ولاية كيرالا في القرن الحادي عشر والإدريسي والذي زار كيرالا في 1154م وبانجامين الفرنسي والذي زار كيرالا عام 1159م عن احتفال هذا المهرجان في كتبهم.

الأسطورية وراء احتفال أونام:

1) قصة مَاهَابَالِي ووَامَانَا:

يوجد عدد عديد من الأساطير عن احتفال أونام ومن أهمها الأسطورية ذات العلاقة بمَهَابَالِي (Mahabali)، حفيد الملك الأشوري وعبيد الإله ويشنو فراهلادن. ويعنى بمهابالي «من ضحى نفسه ونفيسه». وقد أعجبت حكومة ماهابالي حتى «ديفَانْ»[4] (Devan) حيث كان الناس يعيشون بالوحدة والوئام تحت رئاسته بلا خداع ولا كذب وكانوا في خصب وهدوء. فحسدوهم وطلبوا من الإله ماها ويشنو المساعدة فظهر في الأرض أمام ماهابالي في صورة «وَامَانَانْ»[5] وتحوّذ منه أن يعطيه ثلاثة أشبار من التراب. فأذن له أن يأخذ ذلك حيثما شاء، ولكن «وَامَانَانْ» القزم كبر وكبر حتى صار صورة ضخمة وأخذ بخطوته الأولى الأرض كلّها وفي الثانية عالم الجنة جميعه حتى لم يبق للثالثة شيأ تحت مُلك ماهابالي فأطرق له الملك رأسه فدسّه إلى أديم أرض يسمى «فَاتَالاَ» (patala، معناه في اللغة الإنجليزية netherworld). فهذا الملك السخيّ استأذن من الإله ويشنو ليزور كلّ سنة مرة رعيّته فأجيزله طلبه. يحتفل أونام على هذا الاعتقاد يوم زيارته الأرض تذكارا له ولإمارته الجميلة.

2) أونام احتفال حصاد الزراعة:

يحتفل به جميع أهل كيرالا في كافة أنحاء العالم بسبب أنه احتفال حصاد الزراعة والتجارة. كانت ترسي السفن من الدول الأجنبية عبارة عن دول العرب حاملة بالثروات والأموال الطائلة في مرافئ كيرالا لنقل الفلفل والزنجبيل وكركم وغيرها في هذا الموسم. ومن أجل ذلك اعترف هذا الموسم بموسم الذهب والشهر جِينْغَامْ (Chingam) بجينغام الذهبي ومهرجان أونام بأونام الذهبي.

الوثائق التارخية الحاصلة عليها من عصر سَنْغَامْ (Sangam Period) والتي أقر بمصداقيتها المؤرخون، تشير إلى أونام باسم «إنْدْرَاوِيزَا» (Indraviza). وحسب هذه، لما كان المطر يهطل في كيرالا منذ عهد بعيد من شهر إيدَاوَا (Idava) إلى كَارْكِيدَاكَامْ (Karkidakam) كان من العادة أن يغلق السوق في هذه المدة خوفا من فساد المزروعات بالبلل. وكان من العادة أيضا أن تتوقف السفن عن الرحلة لما تتموج الأمواج في صورة هائلة وينقلب البحر انقلابا شديدا فترفأ السفن في الدول الأجنبية حتى تنقضي هذه الفترة لتعيد سفرها إلى كيرالا حاملة الذهب في مطلع شهر جينغام والذي عرف ذلك شهر التجارة. فيرحب هم أهالي كيرالا بإعطائهم النارجيل ورمي الموز إلى البحر.

3) قصة فَارَاشُورَامَا:

وفقا لهذه الأسطورية اقترح الإله فَارَاشُورَامَا أن يجمتع أهل البْرَاهْمِنَا[6] في معبد تْرْكَاكَارَا[7] (Thirkakara) وأن يصوموا ثلاثة أيام ويؤدوا له العبادات والقربات الخاصة ليظهر على الأرض إن تُوجد هناك احتياجات ضرورية. ذات يوم اجتمع هؤلاء الناس في معبد تْرْكَاكَارَا بدون حاجة ماسة وصاموا ثلاثة أيام وطلب من الإله فَارَاشُورَامَا أن يظهر على الأرض. ولما ظهر على الأرض تيقّن له أنّهم نادوه وطلب من ظهوره بدون حاجة خاصة فلَعَنهم لعنة بألا يكون فيما بينهم اتفاقيّة ولا مكان للاجتماع مرة أخرى فحزن أولئك الناس أشد الحزن فثلج صدر الإله فَارَاشُورَامَا ووعدهم بأنه سيظهر على الأرض مرة واحدة وذلك يوم تِرُوُونَا في شهر جِينْغَامْ.

4) قصة جيرَامَانْ فيرُومَالْ:

يقول وِيلِيَامْ لُوغَنْ، الكاتب الشهير والمؤرخ الكبير أنه بدأ الناس يحتفلون بأونام تذكارا لرحلة الملك جيرامان فيرومال إلى مكة اعتناقا للإسلام. يسلط التاريخ على الضوء بأنه كانت رحلته يوم تِرُوُونَامْ من شهر جِينْغَامْ فيُحتفل ذلك اليوم الذي جاء الإسلام فيه لأول وهلة إلى ولاية كيرالا.

5) قصة شْرِي بُوذَا:

يقال إن مؤسس ديانة بُوذَا أمير سِيدَارْهتَا (Sidhartha) دخل إلى طريقة شْرَاوَانَا[8] يوم تِرُوُونَامْ من شهر شْرَاوَانَا بعدما أفاق من الغيبوبة التي صار إثرها إلاها. ويَعتقد أهل بُوذا أن شهر شْراوانا أيام للراحة والسرور والابتهاج والاحتفال. ويعتقدون أيضا أنه رحّب بُوذا من سلك مسلكه ودخل إلى طريقة شْراوانا مهتديا لهم ملابس في اللون الأصفر. الإزار الأصفر والأزهار الصفراء التى تُهتدى يوم أونام بين أعضاء الأسرة والأقارب يمثل فعله هذا. وقد قيل أيضا أنه حاول البْرَاهْمِنَة استئصال جذور ديانة بُوذا من أرض ولاية كيرالا فاعتدوا عليهم وظلموهم فتعاكسه الألعاب يوم أونام مثل الصراع والمضاربة.

أهمية أونام:

يهتمّ أونام في ولاية كيرالا الهندية من حيث أنه يعدّ فرصة نادرة يجتمع فيها جميع الناس رغم الأديان والألوان والقبائل والفروق. يمهّد أونام السبل لتعزيز التضامن الاجتماعي ووحدة المجتمع ووئامه. يتبادل فيها الناس من القرى والأهالي والمدن هدايا متنوعة تعبيرا عن المحبة وتجديدا للعلاقات وتوطيدا للعلاقة القلبية الحميمة والصداقة الوثيقة. يعود أهل كيرالا الذين يعملون في البلدان الأجنبية إلى ولايتهم للمشاركة في هذا الاحتفال. تنشط في أيامه الأسواق وتعلن الشركات تخفيضات للسيارات وأدوات المنزل من الثلاجة والغسالة والأواني والتلفاز والمكيف والهواتف وإلخ لاجتذاب المشترين وتضيف ذلك كلها إلى اقتصادية الولاية. تنشر بجانب احتفال أونام مجلات محلية ملحقا خاصا فيما تُروّج القنوات برامج مختلفة ذات العلاقة بتاريخ وألعاب وأهمية أونام. ويخرج إلى الضوء السينما التجاري الجديد في هذا الموسم لأهم الأبطال. بالرغم من ذلك تتكوّن المجموعات للرجال والنساء خاصة وغير خاصة والكهول والأطفال ويولعون بالرغم من الطبقات والألوان والألسن بالألعاب المختلفة بعد الظهر من يوم تِرُوُونَامْ (Thiruvonam). وتنعقد أيضا بمناسبة حلول أونام مظاهر فنية علنية ويشارك فيها الناس من جميع أنحاء العالم. وينشدون فيها أنشودة

اليافعات في لباس تروتارا

شـعبية متنوعـة ومنها ما هـي رائجة بـين الجميع وهي:

مَاويلِي نَادُووَانِيدُمْ كَالَمْ

مَانُوشْيَرلاَّرُمْ اونْبولي

آمُودَتُّودي وَسِكُّمْ كَالَمْ

آفَتَنَّارْكُ مُوتِلاَّتَانْمْ

آدِكَالْ وِيَادِكَلْ أُنُّومِلاً

بَالاَمَارَنَانْغَلْ كِيلْبَانِلاً

كَلَّاوُمِلَّا جَتِيومِلَّا

الُّولَمِلاَّبُولِوَجَنَمْ

كَلاّبارايُومْ جيرُو نَازِيُومْ

كَالاّ التّرانْغَالْ مَتُّونُّمِلاّ

وتعني هذه الأبيات:

فترة ساسها ماويلي

الناس كانوا فيها سواء

فيها ما واجه أحد صعبا

عاشوا فيها سعداء

ما كان فيها مرض ووباء

ما أحد سمع فيها موت الأطفال

لا كذب فيها ولا خداع

ما سمع فيها قط كلام الزور

لا خدعة في الكيل والميزان

وليس فيها قط سرقة

ثالثاً: امتداد احتفال أونام إلى عشرة أيام:

أمـا أونام يبتـدئ احتفاله من شـهر جينغام يـوم أَتَامْ (Atham) ويمتـد إلى عشـرة أيـام لينتهي يـوم تِرُووُنَامْ (Thiruvonam).

- اليـوم الأول: يـوم أَتَـامْ (atham): يأخـذ النـاس يذهبـون إلى الهيـاكل صباحا مبكـرا لأداء القربات في هـذا اليوم. يُعتقد أنه يبـدأ مَاهَابَالي في هـذا اليوم أن يأخـذ الأهبة للهبوط مـن فَاتَالاَ لزيـارة ولاية كيرالا. ويبدأ هذا اليـوم احتفال أونام على مسـتوى الولاية بمظاهـرة «أَتَاجَامَايَـامْ» (Atthachamayam) في تْرْفُونِيتَـارَا (Thrippunithara) بمقربـة مـن كوشـن والـذي يعتقد عنـه أن مَاهَابَالي تمّ دسّـه إلى أديم الأرض مـن هذا المكان. ويشـرع الناس كالعادة السـائدة بينهـم بمناسـبة حلـول أونـام أن يعـدّوا الدائـرة الزهريـة في هـذا اليوم. وتكـون ذلك صغيرة في سـلة واحـدة فقـط وتسـمى ذلـك في هـذا اليوم بـ«أَتَافُـو» (Athapoo).

أتاجامايام صورإله ويشنو

- اليوم الثاني: يوم جِتِيرَا (Chithira): طفق الناس ينظفون بيوتهم في هذا اليوم ويوسعون الدائرة الزهرية إلى سلتين.
- اليوم الثالث: يوم جُوتِي (Chodhi): يوسعون الدائرة الزهرية إلى ثلاث سلال ويُضِيفُون إليها أنواعا من الأزهار ويأخذ الناس يتسوقون بشراء الهدايا والملابس والمجوهرات في هذا اليوم.
- اليوم الرابع: يوم وِشَاكَمْ (Vishakam): يعتبر يوم وِشَاكَمْ كيوم مبارك لأنه يبدأ الناس فيه أن يتخذوا الاستعدادات لإعداد طعام أونام سَادِيا (Onam Sadhya) ويساهم إليه كل عضو الأسرة حسب طاقته.
- اليوم الخامس: يوم أَنِيزَامْ (Anizham): يهتم هذا اليوم على أن سباق القوارب بآرانْمُولاَ (Aranmula) من إحدى جذابات أونام يقع فيه.
- اليوم السادس: يوم تْرْكيدَا (Thriketa): تتوسع في هذا اليوم الدائرة الزهرية إلى ست سلاسل بجانب مزيد من الأزهار المختلفة. تقوم فيه الأسرة بزيارة البيوت ويتبادلون الهدايا.
- اليوم السابع: يوم مُولاَمْ (Moolam): يكون يوم مُولامْ مملوءا بمزيد من المهرجانات وزيارة الأقارب وإطعام «أُونام سَادِيا» في صورته الصغيرة. تُطعِم فيه الهياكل الهندوسية الأطعمة الخاصة ويشهد هذا اليوم للعب النمرة (Pulikkali) والرقصات التقليدية مثل لعب ضرب اليدين (Kaikkotti Kali) ويزيّن بعض الناس خشبة بالأزهار ويعلقون طرفيه على الشجرة بسلسلة بلاستيكية أو حبل جوز الهند ثم يجلسون عليها ويتمايلون من هنا إلى هناك.
- اليوم الثامن: يوم فورادام (Pooradam): تصنع في هذا اليوم تماثيل مَاهَابَالِي ووَامَانَا الصغيرة وتُوضَع ذلك في وسط الدائرة الزهرية ويدعو الناس مَاهابَالي لزيارة بيوتهم وتسمى تلك التماثيل بـ «أُونَاتَافَانْ» (Onathappan).
- اليوم التاسع: يوم أُوتْرَادَامْ (Uthradam): يهرول الناس في هذا اليوم لشراء كل ما يحتاج من الأطعمة والفواكه والخضراوات وجميع الأدوات اللازمة لجعل يوم أونام ملوّنا ومزيّنا. تُعرَف الاستعدادت الأخيرة في اليوم الماضي قبل يوم أونام والمشي لها بـ«جريان أُوتْرَادَامْ» (Uthradampachil).
- اليوم العاشر: يوم تِرُووُنَامْ (Thiruvonam): يستيقظ الهندوس في يوم أونام في الصباح الباكر وينظفون البيوت والأفنية ويزيّنون إحدى ناحيتها بالأزهار المتنوعة الألوان ويغتسلون ويلبسون

الدائرة الزهرية

مأدبة أونام

ثيابا جديدة تسمى «أُونَا كُودِي» (Onakodi) ويجلسون أمام الدائرة الزهرية على مقعد من خشب ويصبّون العجن على هيكل «أُونَاتَابَانْ» أو «تْرْكَاكَارَايَابَانْ»[9]. ويضعون حوله الموز والمصباح النيّر وجزء جوز النارجيل وحلوى «أَدَا» (ada) المطبوخ وملفوف خشب صندل ويطعمون «أُونَاتَابَانْ» حلويات «أَدَا». فهذه العبادة جزء لا يتجزأ بالنسبة إلى الهندوس يوم أنام ثم البعض منهم يذهبون إلى الهياكل ويؤدون الأدعية و«بوجا» الخاصة بهم ويعدّون «سَادْيا» أي طعاما خضراويا يشتمل على 26 أو على الأقل 12 نوعا من أدم ويتناولونه جماعيا ويقومون بزيارة الأقارب والجيران والأحباب ويوزعون الحلويات ويتبادلون التهاني.

الفنون والألعاب والاحتفالات بمناسبة حلول أونام:

1) الدائرة الزهرية:

يبدأ احتفال أونام من يوم أَتَامْ (atham) من شهر جِينْغَامْ استقبالا ماهابالي. يخصّ أهل الهنود في أفنية بيوتهم مكانا خاصّا يزيّنونه بغائط البقرة ويضعون فيها الأزهار في دائرة. وفي اليوم الأول أي يوم أَتَامْ يضعون الأزهار في سلالة فقط ويخصونها بترك الأزهار في اللون الأحمر. ففي اليوم الثاني يستعملون نوعين من الأزهار واليوم الثالث ثلاثة أنواع وفي اليوم الرابع أربعة أنواع كذا يوسّعون الدائرة كل يوم. يضعون زهرة «جنيباراتي» (زهرة في اللون الأحمر) في الدائرة من يوم «جُوتِي» ويعدّون الدائرة الزهرية يوم العاشر أي يوم «أُوتْرَادَامْ» (uthradam) ويوسّعونها إلى دائرة واسعة جدا في حين يعدّونها يوم «مُولاَمْ» في صورة خانات مكعبة.

2) مأدبة أونام (Onam Sadhya):

كل أعياد لها أطعمة شهية فاخرة في كل صوب وحدب ولكن مأدبة أونام تختص بأنواع الأدم العديدة. وإذا سمع أحد كلمة «مأدبة أونام» أو «OnaSadhya» يسيل في فمه الماء لأنها تشتمل على ستة وعشرين أدما على الأكثر وعلى اثنتين وعشر أدما على الأقل. تبدأ استعدادات إعداد مأدبة أونام في الصباح الباكر وذلك قبل أن توقد الفرن، تُقدّم حبات الأرز أولا لإله النيران وحفنة أخرى لآلهة الأطعمة ثمّ يطعمون الغراب كما ينشرون دقيق الأرز هنا وهناك لإطعام الوزغ والنملة وتعتبر ذلك علامة الرخاء والخصوبة. يطبخ الناس ذلك اليوم فَابَادَامْ (خبز مصنوع من دقيقة حبة urad)، وأُبيرِي (Upperi) (يحب أكثر الناس أن يصنعوا رقائق الموز)، وشَارْكَارَا أُوبيرِي (وهو رقائق الموز الحلو يُصنع من الجاجيري أو المرسال)

أونافوتان

وورطة المانجو وورطة الليمون وإيليشيري (Ellisheri) (يُصنع ذلك من القرعة ودقائق جوز الهند) وفُوليشيري (Pulissery)(يُصنع من روب وخضراوات من القرعة إلى الخيار ودقائق جوز الهند) وكَالاَنْ (Kalan)(يُصنع ذلك من زبادي وبطاطا والموز الخام ودقائق جوز الهند) وأُولاَنْ (Olan)(يُطبخ من بطيخ شتوي وفاصولياء حمراء ولبن جوز الهند) وبَاجَادِي (Pachadi)(يُطبخ من زبادي وأناناس أو القرع المر وجوز الهند المبشور) وجينَا ميزوكُفُورَاتِي (ChennaMezhkkupuratti) (يُقطع بطاطا قطعات صغيرة وتطبخ ذلك في زيت جوز الهند مع التوابل) ومرقة الزنجبيل (Inji Curry)(يُصنع ذلك من الزنجبيل وتمر الهند والمرسال) ومرقة عدس (Parippu Curry)(ويضاف إلى ذلك فلفل أحمر وحبوب سمسم أسود والسمن) والأرز (chor)(يأكل الكيراليون في العادة الأرز ولكن يوم أونام يستعملون الأرز الأحمر اللذيذ) وسَامْبَارْ (Sambhar)(يُستعمل لإعداد هذا النوع من الطعام كل الخضار من الفاصولياء إلى البطاطس والقرعة) ومُورُو كَاجِيَاتْ (Morru Kachiyatha)(يُصنع من زبادي مغلى وحبات سمسم أسود والزنجبيل والكراث والثوم) وأَوِيَالْ (Avial)(وهو مصنوع من الخضار المختلفة وجوز الهند المبشور يُطبخ ذلك في زيت جوز الهند وعصيره) كِيجَادِي (Kichadi) (يُصنع من زبادي مُتوْبَل وخضار ما لعلّه بامية أوخيار ويضاف إلى ذلك الأرز والعدس) ورَاسَمْ (Rasam وهو

رقصة كاثاكالي رقصة كاثاكالي

حساء تمر الهند المُتوْبَل وأوراق كاري وخردل وطماطم ومسحوق سامبار) وكُوتُوكَارِي (Kootu Curry) (يُقطع الموز واليام إلى قطعات يطبخ ذلك بجوز الهند المبشور) وفيْ (Neyy)(وهو سمن يوضع على الأرز والعدس) وإنْجِي تَايْرْ (Inji Thayir)(يُقطع الزنجبيل إلى قطعات صغيرة ويضاف إليها الزبادي وحبات سمسم الأسود) وتُورَانْ (Thoran)(يُصنع ذلك من الملفوف والجزر) وموز بووان (Poovan) وشوربة بّالاَدَانْ (Palada Pradhaman)(يُخدم على المائدة أخيرا والذي يصنع من الحليب وثمار جافة وأرز «أَدَا» ويضاف إليها السكر أيضا) وشوربة موز (Pazham Pradhaman) (يصنع ذلك من مكسرات الكاجو وأرز أدا وجوز الهند المقطوع إلى قطعات صغيرات والمرسال ويضاف إليه أيضا موز بُووَانْ).

3) رقصة كاثاكالي:

رقصة كاثاكالي رقصة كلاسيكية تحتاج إلى ممارسة طويلة يجتمع فيها الموسيقى والأدب والتمثيل والرقصة والآلات الموسيقية معا. يوحي الراقص فيها وفقا لأغنية المطربين بملامح وجهه وعينيه الرغب والرعب والحزن والحب والكره والغضب والابتسامة والضحكة وإيحاءات أصابعه ويديه عن الوجدان والخلجات النفسانية البشرية. وتتميز هذه الرقصة بمكياج كثيف يلوّن به الوجه وزي فاخر يلبسه الراقص واللذان يمثلان معاني عديدة وفقا للألوان والأزياء.

لعب النمر

4) لعب النمر (Pulikkali):

يرى هذا النوع من اللعب في تْرْشُور (Thrissur) وكُولاَّمْ (Kollam) وتْرْوفَانْدَافُورَامْ (Thiruvandapuram) وله أهمية خاصة إذ يتوارثه جيل إلى جيل منذ قرون مديدة. يتمّ تمثيل هذا اللعب في أونام الرابع ويأخذ الفنان وقتا طويلا أن يلبس زيّه فيبدأ ذلك من الليلة الماضية قبل يوم التمثيل حيث يزيل الشعر من جسده تماما ويُخضب عليه سميكة وصفراء وسوداء ويرسم خطوطا وأنماطا في صورة نمرة. يثب يوم التمثيل على الشوارع من سيارة بُنيت عليها أجمة مصطنعة ويرقص الفنانون طبقا لأغنية يغنيها المطربون ويعجب من رؤيته المشاهدون. وقد تمّ درج هذا اللعب في مهرجانات الولاية السياحية في هذه المدة.

5) أُونَامْ تُولاَّلْ (Onam Thullal):

وهذه رقصة متميزة تُرى في منطقة تِرِوِيتَامْكُورْ (Thirivithamkoor) الوسطية. تبدأ بتقديم قربة (بُوجَا) خاصة لمَاهابَالي ويلتبس فيها الراقصون السعف الممزقة ويتشابكون بالأيادي ويهزّونها من إلى هنا وهناك ويرقصون.

6) أُونيشْوَرَانْ (Oneshwaran):

تُرى هذه المظاهرة الفنيّة في مقاطعة كاليكوت وتُعرف باسم أُونَافُوتَانْ (Onappottan) أيضا. يزور أُونَافُوتَانْ البيوت في يوم أُوتْرَدَامْ وتِرُوووونَامْ

لعب كماتي

حاملة حقيبة ثوبية على كتفه ومظلة مصنوعة من السعف وجرسا يدويا ويتحلى بلحية طويلة صُنعت من سعف نبات كَيْتَا (Kaithachedi) ويصبغ على وجهه لونا أحمر ويخضب على حاجبيه ويضع زهرة على أذنيه ويلبس في يديه سوارا ووثاقا في عنقه ويكلّل بإكليل خاصّ يستقبله الأهالي ويعطيه حبات الأرز. يُعتقد أنّ أُونيشْوَرَانْ يأتي البيوت ليعرف أحوال الناس فيها لأنه كان مَاهَابَالي مشغولا بتوفير الرفاهية لجميع الناس. ولا ينطق أُونَافُوتَانْ لفظا ولكنه يتبادل التحدث من خلال دقّ الجرس اليدوي وإيماءات خاصة ولا يمكث في أي مكان لمدة طويلة خوفا من أن تدب النملة إلى رجليه.

7) لعب كُمَّاتِي (Kummattikali):

كُمَّاتِي وهو عشب طبيّ يزداد عطوره إذ وقعت عليه أشعة الشمس وتُخرج أكسوجين كثيرا يرتديه الممثلون في كم غفير طول جسده ويتلثمون بأقنعة مصنوعة من إغريض شجرة حبوب betel أو حبوب areca أو من الخشب. يمثلون فيها شخصيات مثل إله شِيوَانْ (Shivan) وهَانُومَانْ (Hanuman) وبَالي (Bali) أو غَانَافَاتِي (Ganapathi) أو بْرَهْمَاوْ (Brahmav) أو شْرِيكْرْشْنَانْ (Sreekrishnan) ويرقصون أمام البيوت ويستعملون مع الغناء أدوات الموسيقى مثل طبل أو أدة نَادَاسْوَرَامْ (Nadaswaram).

تروواترا

8) سباق لعب القوارب:

ومن إحدى اجتذابيات احتفال أونام سباق القوارب الذي يقع في مختلف أنحاء ولاية كيرالا ومن أهمّها سباق آرانْمُولا أُوتْرَاتِي (Aranmula Uthrattathi) وسباق كأس نهرو (Nehru Trophy).

9) سباق قوارب آرانْمُولَا أُوتْرَاتِي:

يرجع تاريخ سباق قوارب آرانْمُولاً أوتْرَاتِي إلى بيت مانْغَاتْ (Mangattillam) في قرية كَاتُّورْ (Kattoor). يُعتقد أنّه جاء إله آرانْمُولاً إلى بيت فَاتَاتِيرِي (Bhattathiri) في كاتُّورْ ذات مرة يوم أونام لتناول الطعام وفهمه ذلك فَاتَاتِيرِي وتعوّد منذ ذلك أن يرسل نفقات تِرُووُونامْ إلى هيكل آرانْمُولاً في قارب. وذات يوم اعتدى عليه قاطعو الطرق فطاردهم من علموا هذا الخبر ومنذ ذاك وفد القارب قوارب أخرى حتى صار على مرّ العصور سباقا يُعرف.

10) سباق كأس نهرو:

يُجرى هذا السباق في نهر فُونَّامَادَا (Punnamada) يوم السبت الثاني من أغسطس كل عام بمناسبة أونام ومن أجل أنّه يلتزم بتاريخ عقد السباق ينعقد قبل حلول يوم أونام أيضا. يفد أناس كثير من شتى أنحاء العالم لمشاهدة هذا السباق. وبدأ أن يعرف هذا السباق من ديسمبر 1952م باسم رئيس وزراء الهند الأسبق جواهرلال نهرو إذ رحل في القارب من كُوتَايَامْ (Kotttayam) إلى آلاَبُوزَا (Alappuzha) وتابعه ثمانية قوارب وتذكارا لهذه الحادثة سمي بسباق قوارب نهرو إثر وفاته.

11) ضربات أُونامْ (Onathallu):

ضربات أُونَامْ التي تُعرَف بأونام تَلّْ (Onathallu) أو كَايَانْكَالِي (Kayaankali) أو أُونَافَادَا (Onappada) هواية رياضية يضارب فيها من مارسوا كَالاَرِي (Kalari) وهو رياضية خاصة تحتاج إلى انقياد جسدي) في شهر كَارْكِيدَاكَا (Karkidaka) ويطبّقونه في شهر جِينْغَامْ وكان الملوك المحلي يحرّضون على ذلك. وتزداد أهميّتها إذ كانت تساعد مقاومة الاحتلال. وكان يوجد ناس ينفقون ويتكلفون تكلفة الممتازين في الرياضية وينافسونهم في ضربات أونام ليشيع صيتهم. ويُهيأ لها منبر خاص في 25 قدم نصف دائرة ويُخضب فيه غائط البقرة ويضاربون فيه قائمين على الرجلين ويجلس المشاركون بعد أن تفرّقوا فريقين في جانب الغرب والشرق المحاذيين لهذا المكان والمشاهدون في صورة مكعبة طويلة حول المنبر.ويشير المضارب فيه واثبا مرتين وصارخا ورافعا يده اليمنى بعد أن تم بسطها إلى السماء وواضعا ساعده الأيسر المبسوط تحت ثدييه

وفوق سـرته إلى أنّه مسـتعد لمواجهة معارضه. ففي هذه الحالـة ينبغي على فريـق يواجهه في الضربـات أن يتقدم أي واحـد منهـم لينازعه. ويجـب فيها ألا يجـرح ويعضّ بعضهـم بعضا وألا يخـرج من المنـبر المُعَدّ.

12) ضرب القدر (Uriyadi):

يُعلّـق الـدولاب في مـكان مرتفـع ويوضـع القدر من الـتراب في كيـس مـن ثـوب أو نحو ذلـك ويشـدّ طرفيه بحبل فيحاول المشـاركون في هذا اللعـب أن يضرب القدر ويكسّـره بعـصى يمتـد طولهـا إلى قدمين في حـين يرفع ويخفـض شـخص آخر ذلـك القدر حسـب الموسـيقى. فمـن يكسّـر القدر مـن خلال مـدة محـدودة يفـوز في ضـرب القدر.

13) رقصة تِرُووَاتِرَا (Thiruvathirakali):

رقصـة تِرُووَاتِـرَا احتفـال يختـص بالنسـاء من بين احتفـالات أونام. تسـتدير اليافعات حول مصبـاح مُوقَد مرتديـات سَـارِي (sari) في لون أبيـض وينبغي أن يكون في طرفـه حرير. ويلبسـن باقـة زهور جاسـمين في الرأس ويضربـن بالأيـادي في أشـكال متنوعـة مغنيـات أغانيا تحمـل روح الحيـاة الزراعيـة أو جمـال البيئـة أو جمـال النسـاء أو قصـص مَاهَابَالي.

14) مظاهرة أَتَّاجَامَايَامْ (Athachamayam):

بـدأت مظاهـرة أَتَّاجَامَايَـامْ أيام ملك كوشـن وملك سَـامُوتَرِي في كاليكـوت واعترفـت بها حكومـة كيرالا في عـام 1961م مهرجانـا وطنيـا يشـارك فيه النـاس من مختلـف الأديـان والفـرق والطبقـات. تشـرع في هـذه الأيام هـذه المظاهرة برفـع علم يُؤتى مـن هيكل تْـرْكَاكَارَا وتُظاهـر فيهـا أعلام فنـون متنوعة من حيث تقـرّ عيون المشـاهدين وتتبعها بَانْجَاوَادِيَـامْ[10] (panjavaadyam) وفيرُومْبَارَاوادِيَـامْ[11] (Perumbara vadhyam) وتَالاَفُـولِي[12] (Thalapoli).

- **الهوامش**

1. عصر سانغام (Sangam Period) فترة تتراوح بين 300 ق.م و200م وله أهمية كبيرة في تاريخ جنوب الهند إذ ازدهرت فيه الفنون والآداب والمهرجانات المتنوعة.
2. اسمه الكامل راجا شري راما وارما كولاشيغارا بيرومال وكان آخر حاكم من سلطنة تشيرا (Chera) وتقع فترة عهده ما بين 1089م و1102م كما حققها المؤرخ المشهور أيم جي أيس نارايانان(M.G.S. Narayanan).
3. وهو هيكل ترومالا وينكيتوشورا (Tirumala Venkateswara) يقع في ولاية آندرافراديش في جنوب الهند
4. وهم كائنات مقدسة ومطهرة وخارقة للطبيعة ومنعمة بالإلهية الخاصة حسب عقيدة الهندوسيين.
5. وفقا لاعتقادات الهندوس أن الإله ماها ويشنو ظهر في تسع صور على وجه الأرض والخامس منها صورة قزم سمي بـ"وامانان". تقول قصص باغاوات ظهر الإله ويشنو أمام ماهابالي لإسقاط كبره ودسوسه إلى "سودالام" وهو مكان مرموق في الجنة كجنة الفردوس يرغب فيها كل سكان جنة وجعله ملك تلك الجنة.
6. البراهمنا ينتمي إلى أعلى طبقة المجتمع في النظام الطبقي عند الهندوس. لا يجوز لأحد أن يتولى إمامية العبادة إلا البراهمنا لأنه خلق من رأس الإله البرهما.
7. وهو معبد وثني يقع في منطقة تركاكارا في آلابوزا (Alapppuzha) في كيرالا
8. يعني بشراوانا أن يعمل ويكدّ أو يجدّ ويثابر أو يضحي نفسه ويخلص من أجل الدين للحصول على أعلى مرتبة
9. وهو تمثال لوامانَانْ عند بعض الهندوس أو لماهابالي عند البعض. يعدون هذا التمثال من الطين أو من الخشب ويضعون وسط الخانة المكعبة من الأزهار ويؤدون الأدعية الخاصة ويطعمونه الأطعمة وفي اليوم الرابع من أونام والذي يسمى "أونام الرابع" يودعونه بتطعيمه الحلويات.
10. تُستخدم فيه أدوات موسيقى خمسة وهي طبل صغير وطبل نحاسي وطبل طويل مصنوع من جلد العجل وطبل وآلة نفخ موسيقية
11. موسيقى يضرب فيه كثير من الفنانين على أطبال في إيقاع متناغم واحد.
12. يضرب فيه الفنانون على أطباق نحاسية مستديرة لإيقاع الموسيقى

• المراجع:

- (n.d.). Retrieved from www.onamfestival.org.
- (n.d.). Retrieved from www.festivals.iloveindia.com
- (n.d.). Retrieved from www.tourismofindia.com
- (n.d.). Retrieved from https://en.wikipedia.org › wiki › Onam
- (n.d.). Retrieved from https://en.wikipedia.org › wiki › Onam
- (n.d.). Retrieved from https://www.tripsavvy.com › Destinations › India › Kerala
- (n.d.). Retrieved from https://traveltriangle.com › blog › onam-festival
- (n.d.). Retrieved from https://www.indianholiday.com › best-of-india › festivals › onam
- (n.d.). Retrieved from https://malayalam.boldsky.com › മലയാളം › Inspiration
- A, V. N. (2005). Athappookalam Orukkendathu. Cview Mazika. Kollam.
- Athachamayam. (2000). Kochi Smaranika. Kochi Nagara Sabha. Kochi.
- B. N. Kartha, Anjana Warren. (2013, September). Onam with an American Touch. Retrieved January 2016, from Authentic Journeys: http://www.blog.authenticjourneys.info
- C, K. N. (1956). OnaPainkili. Kozhikode: Amala Book Stall.
- Chelangattu, G. K. (1989). Onathinte Charithram. Kottayam: National Book Stall.
- D, V. M. (2007 August). Ponnu Onam. Malayalamanorama S, 25.
- E, C. M. (1972). Onathinu Pinnil. Thiruvonam Suvaneer, Thrikkakara, 7–8.
- Evoor, P. (2000). Indiayile Ulsavangal. Delhi: National Book Trust.
- Ilamkulam, K. P. (1954). Onam Charithrathil. Mathrbumi Weekly, 27–42.
- Jayakrishnan, N. (2014). Thiruvonam: Thiricharivukalum Thiruthalukalum. Kerala Karshakan Journal (Malayalam), 23–24.
- K, B. P. (1994). Keralathinte Samskarika Charithram. Thrivandram: Kerala Baha Institute.
- K, G. K. (1987 (1974)). Keralathinte Samskarika Charithram. Thiruvananthapuram: Kerala Basha Institute.
- K.E.N, K. (2006). Ultshavangalude Rashtreeyam. Trivandram: Maithri.
- (1974). Kerala Charithram Vol 2. History Association.
- Kumar, N. A. (2015). Onam Facts Mystified. Kerala Karshakan, E-Journal(English), 16–19.
- Kuttipurathu, K. N. (1957). Onam Kazhinju. Eranakulam: Parishathu Book Stall.
- lakshmi, C. (2013). S- Prasd Nikom Onam (Happy Onam). Vanitha Malayalam Magazine, 36–40.
- Lathalaksmi. (2006). Onanilavu. Kozhikode: Lipi Publication.
- Logan, V. (1985). Malabar Manual. Translation T. V Krishnan. Kozhikode: Mathrbumi.
- M, D. M. (2005). Onam Puranacharithra Drishtiyil. Pravasi Shabtham Onam Pathippu, 97–98.
- M, I. K. (1997 September). Mahabaliyum Mahabali Perumalum. Varadhy Madyamam, 3.
- M.G.S, N. (2006). Onam Keralathinte Ulsavam Ulsavangalude Rashtreeyam. Thiruvandapuram: Maithri.
- Mararithottam, D. (1972). Onapookkal. Udaya Press.
- Mathavan, S. (2003). Onathinte Darshanika Sawndhariyam. Iringalikkuda: Vedangajyothisha Parishathu.
- Mathrubhumi Year Book. (2009). Calicut: The Mathrubhumi Printing and Publishing Co. Ltd.
- Menon, A. (2007 August). Mahabaliyude Shirass. Malayalam Onam Issue, 284–286.

- Muthukulam, M. P. (2005). Onapokkalam. 2005: Unma Publication.
- N, A. K. (2004 August). Onapuranam. Vinjanakairali, 13.
- N, A. K. (2004). Kerala Samskaram. Thrissur: Kerala Sahithya Academy.
- N, G. P. (1948). Kerala Maha Charithram Vol 2. Thiruvananthapuram: Kerala Basha Institute.
- N, S. K. (2001). Onakazcha. Kochi: Vedha Books.
- Nambiar, D. A. (2013). Onam Urvarathayude Utsavam. Kerala Karshakan Journal (Malayalam), 18–20.
- Namboothiri, I. (2005). Onathappkudavayara. Othan Publication.
- Nathu, E. R. (1995 September). Ona Sadhy onnumuthal Aaaruvare. Janapatham, 22.
- Nayar.P, K. (1964). Pookkalam. Kottayam: N.B.S.
- Nayar.P, K. (1999). Thrikkakarayakkupom Pathayo. Thrissur: Current Books.
- Nilayam, S. S. (1995). Thiruvonam. Kottayam: National Book Stall.
- Nilayangod, D. (2011). Kan Niraye Kand Ela Niraye Vilambi. Kerala Karshakan Journal (Malayalam), 12–14.
- Onam. (n.d.). Retrieved January 2016, from Wikipedia The Free Encyclopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/onam
- Onathappan. (1899). Onam. Bashaposhini, 7–10.
- P, M. (2002 August). Muslimkalum Onavum. Madyamam Vaardhya Pathippu, 2.
- P.C, K. (1991). Ona Vigchanakosham (موسوعة أونام). D.C Books Kottayam: National Book Stall.
- P.C, K. (1998). Achaaranushatana Kosham. Kottayam: D.C Books.
- Parambil, L. (2006). Onappattukal. Kozhikode: Mathrbumi.
- PouraPrabha. (2006). Athappookkalavum Onakoshavum. Kaloor. Kochi.
- Puthezhathu, R. M. (1997). Keralathe Ariyuka. Thrisur: Sulabha.
- Radakrishnan, C. (2011). Pidithal Perukkiya Kalam. Kerala Karshakan Journal (Malayalam), 10–11.
- S, A. N. (2007 September). Pookkalile Shasthravabodham. Vinjanakairali.
- S, J. M. (2006). Charithrathile Onavum Onathinte Charithravum. Ulsavangalude Rashtreeyam. Maithri. Thrivandrum.
- Sasi, D. C. (2013). Chingakoithum Onacharangalum. Kerala Karshakan Journal (Malayalam), 15–17.
- Shravana Nakshatra Characteristics and Compatibility. (n.d.). Retrieved August 2016, from Astromitra.com: http://www.astromitra.com/birthstar/shravan.php
- T, R. V. (2001). Irgevadan Muthal Onappattukal Vare. Kottayam: D. C Books.
- T.K, P. (2013). Onam: The festival of Diversity And Equality. Kerala Karshakan, E–Journal(English), 16–19.
- Thazhakkara, M. (2011). Onapadhangalal Oru Pookkalam. Kerala Karshakan Journal (Malayalam), 18–20.
- Thiruvonam. (2003). Thiruvonam. Surya. Thrippunithara.
- V, K. V. (1934 August). Thiruvonam– Desheeyagoshathinte Chittakalum Chadangukalum. Mathrbumi weekly, 5–6.
- Vasanthi, A. (2006 September). Vilaveduppinte Onam. Mathrbumi, 2.

الصور

- من الكاتب.

أ.قويدر قيداري - الجزائر

تجليات التراث الشعبي من خلال

وَعْدَةْ «موسم» الولي سيدي يحيى بن صفية في منطقة أولاد نهار بتلمسان: دراسة تاريخية وفنّية

رقصة العْلاوي في منطقة أولاد نهار بتلمسان

1) سبب تسميتهم بـ «أولاد نهار» :

ترجع تسمية القبيلة بـ «أولاد نهار» إلى حادثة وقعت لسيدي محمد بن أبي العطاء -الحلقة السابعة في عمود نسب سيدي يحي بن صفية -جد أولاد نهار- وقد تعرّضت لها كثير من الدراسات بالشرح والتفصيل، لعلّ من أهمّها ما وجدناه مثبتا في خمس دراسات، وبعض التقاليد التي تمكنّا من الاطلاع عليها، والتي اتفقت جميعها حول رواية واحدة في تعليلها لسبب التسمية.

وملخّص هذه الروايات: أن الجدّ الأعلى لسيدي يحي بن صفية وهو سيدي محمد بن أبي العطاء كان عائدا من حجة لبيت الله الحرام، فسمع بخبره واصل بن وانزمار السويدي، وهو أحد كبار قطاع الطرق في منطقة السهوب فسار رفقة ألف فارس ليعترض سبيله وينهب ممتلكاته.

فأغار على بعض أملاك محمد بن أبي العطاء الذي كان منشغلا بالصيد بعيدا عن الرّبع (المحلة)، ولمّا رجع إلى محلّته لم يجد سوى الرعاة الذين أخبروه بما جرى فتتبّع آثارهم إلى أن التحق بهم، فانطلق نحو واصل بن وانزمار وفي أثره عدد من الفرسان من خيرة أبطال العرب وهو ينشد :

هْوَّلني شوق احبابي

كاتم السرقْنُوطْ

مَكنُولي دَرْعِي

والسَّيف المسقُوطْ

فتبارز الرجلان ونشبت بينهما معركة حامية الوطيس في واد كان يسمى وادي اللوز، يقع شرق مدينة تيارت، انتصر فيها محمد بن أبي العطاء على خصمه، فقتله، وصار ينشد :

زرتْ قبر النْبِي العدناني

في طريق مولاي سبحانُه

بجاهه انقذْنِي سُلطاني

فلساني فصيح في رضاه

بْسَيفِي قْتَلتْ وَاصَلْ الكافرْ

فصار في جهنم يا ويلاه

فأصبح وادي اللّوز منذ ذلك اليوم يسمّى بـ«وادي نهار واصل» ويطلق عليه أحيانا نهر واصل، وهو رافد من روافد وادي الشلف، وفي ذلك اليوم (يوم المبارزة) وُلِدَ لسيدي محمد بن أبي العطاء ولد سمّاه زيدا وأطلق عليه لقب (نْهَار) تيمّنا وتبرّكا بانتصار أبيه على عدوّه واصل بن وانزمار في ذلك اليوم المشهود أو (النّهار)، وعرف أولاده (أولاد زيد المكنّى بنهار) بعد ذلك بأولاد نهار، وأصبحت ذريته تحمل اسم أولاد نهار وصاروا لا يعرفون إلاّ بها، وخاصة بعد ظهور الولي الصالح سيدي يحي بن صفية.

ودفن زيد (المكنى بـنهار) بعد موته بجوار أبيه في عين الفضّة (جبل راشد أو جبال العمور)[1].

2) سيدي يحي بن صفية جد أولاد نهار الحاليين:

ولد الشيخ سيدي يحي بن عبد الرحمن المكنى بابن صفية سنة 935هـ الموافق لـ: 1529م، ونشأ في بيئة دينية، حيث درس في زاوية جده لأمه الشيخ سيدي سليمان بن أبي سماحة اللغة والعلوم الإسلامية على أساس أن التصوف يقتضي التمسك المطلق بالقرآن والسنة في العقيدة والسلوك معا.

ثم واصل سيدي يحي بن صفية دراسته بوادي (غِيرْ) في زاوية مولى السهول بالقرب من مدينة بوذنيب التي تقع إلى الشرق من مدينة الرشيدية بالمغرب الأقصى، وتخرج على يد رئيسها الشيخ محمد بن عبد الرحمن السهلي، وتبعا لتوجيهات شيخه توجّه نحو الشمال لنشر العلوم التي درسها وترسيخ الطريقة الشاذلية التي اتبعها.

فاستقر بجبال تلمسان (جبال بني سنوس)، وقد أخذت سمعته تتنامى بسرعة، حيث كثر تلاميذه ومريدوه وأتباعه، يقول الجيلاني بن عبد الحكم: «ولما استقر -سيدي يحي- بالبلد واشتهر أمره في سائر الأقطار أتته الناس من كل جهة أفواجا، وهرعت إليه من جميع النواحي والأصقاع للأخذ عنه وخدمته والجوار له، حتى تكونت منهم قبيلة ترحل برحيله وتنزل بنزوله، وكانوا ينتجعون بمواشيهم في فصل الشتاء والربيع إلى جهة الصحراء التي قدموا منها ويرجعون إلى بلدهم التي صارت مأوى لهم ومسقطا لرؤوس ذرياتهم»، وهكذا أصبحت زاوية سيدي يحي بن صفية مزدهرة وعامرة وبلغت شأوا كبيرا.

3) التركيبة الاجتماعية لأولاد نهار:

التركيبة الاجتماعية لأولاد نهار تتكون أساسا من أبناء الولي سيدي يحي بن صفية وأخويه سيدي أحمد وسيدي موسى (ويطلق عليهم أبناء الصّلب)، وأتباعه الذين نزلوا بزاويته واستقروا عنده بذريتهم (ويطلق عليهم أبناء القلب).

فلمّا استقر سيدي يحي بن صفية في هذه المنطقة، واشتهر أمره أخذ الناس يفدون عليه للأخذ عنه، والنزول عنده، والالتياذ بجانبه، فبعضهم اختار المقام

عنده بأهليهم وأولادهم، والبعض الآخر أخذ عنه العلم والعهد و مبادىءالطريقة ورجعوا إلى أوطانهم.

فأما من اختاروا المقام عند سيدي يحيى بن صفية، فإنّ ذريتهم تنزل مع أولاده وأولاد أخويه سيدي أحمد وسيدي موسى، ويطلق عليهم بعض المشايخ اسم (أولاد القلب) أي تجمعهم بالشيخ سيدي يحيى بن صفية وأخويه وذريتهم الأخوة الإسلامية والمحبة في الشيخ والانتساب لنفس الطريقة الصوفية، وقد كان الولي سيدي يحيى بن صفية كثيرا ما ينبه إلى عواقب القيام باتخاذ النسب الطيني ذريعة للتفرقة بين الجموع التي تلتف حوله، ويحذّر من مثل هذه الأفعال المنافية للتعاليم الإسلامية السمحاء.

يقول الجيلاني بن الحكم: «ومازال سيدي يحيى بن صفية على تلك الحالة المرضية والترقي في الدرجات والأسرار والنطق بالحكم الربانية ينهض حاله ويدل على الله مقاله، إلى أن توفاه الله واختاره لجواره راضيا في سنة 1018هـ الموافق لـ 1610م، ودفن رضي الله عنه ببلاده هذه بوادي بوغدو في جبل سيدي محمد السنوسي على بعد 15 كلم من سبدو، وعليه قبّة عظيمة يقصدها الناس للزيارة والتبرّك»[2].

موسم تكريم الولي سيدي يحيى (بن صفية) «الوَعْدَة»:

تهتم القبائل الجزائرية والطرق الصوفية على حد سواء بالمناسبات الدينية، وأهمها ذكرى المولد النبوي الشريف، وليلة القدر، وليلة الإسراء والمعراج، ورأس السنة الهجرية، كما تحتفل كل جهة بذكرى وليّها أو رجلها الصالح.

والأصل في إقامة المواسم الشعبية أو«الوَعْدات»أو «الطَّعْم» أو «الزَّرْدَات» أو«الرَّكْبْ» كما يطلق عليها في بعض الجهات، هو الاعتبار بسيرة الولي الصالح، والانتفاع بذكراه وتجربته الشخصية في سيره إلى الله.

فضلا عن انتهاز فرصة التجمع الشعبي (الأفراد، الأسر، العشائر والقبائل) للتعارف: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ ﴿الحجرات/13﴾، وتحقيق صلة الرحم بين الناس التي أوصى بها النبي عليه الصلاة والسلام، والتعاون على البروالتقوى وفض النزاعات والخصومات بين الناس، والانصراف إلى الله تعالى بذكره، والتعبد له والاستماع إلى القرآن الكريم، والانتفاع بوعظ رجال الدين من العلماء والفقهاء، إلى جانب إخراج الصدقات.

وإحياء هذه المواسم الشعبية (الوَعْدات)، عادة إنسانية من أصل طبائع الأمم، ومناسبة هامّة من مناسبات الانتعاش الثقافي والنفسي والاجتماعي والتجاري والفُرجوي، وهي أيضا من أهم الشعائر والمناسبات التي تناولها الباحثون الاجتماعيون والأنثروبولوجيون بالدراسة والتحليل، وقد أجمع كثير منهم على أن الموسم الشعبي (الوَعْدَة)، تتحقق من خلاله جوانب كثيرة، يمكننا إجمالها في أربع نقاط: الجوانب الاجتماعية، الجوانب الدينية والثقافية، والجوانب الترويحية والفنية، الجوانب الاقتصادية والتجارية.

وموسم تكريم الولي سيدي يحيى بن صفية لا يزال يمثل مهرجانا شعبيا، ومنبرا للكلمة الطيبة، والمواعظ الحسنة، وفضاء لتدارس سير الرجال من أهل الصلاح والتصوف والفضل، وساحة لإقامة حلقات الذكر والحضرة (السماع الصوفي)، بالإضافة إلى كونها أسواق تجارية تعمل على تنشيط الحركة الاقتصادية في المنطقة، كما يمكننا رصد بعض الجوانب الاجتماعية والثقافية والترويحية الأخرى..

1) الأصول التاريخية لهذه التظاهرة الشعبية في المنطقة:

تقول الروايات المتواترة في منطقة أولاد نهار أن هذه التظاهرة الشعبية أو (الوَعْدَة)، أول ما بدأت كانت في شكل موعد يلتقي فيه أبناء سيدي يحيى بن صفية وأتباعه عند أبيهم وشيخهم سيدي يحيى بن صفية، بعد الانتهاء من الموسم الفلاحي، وذلك منذ أواخر القرن 16م.

وبعد وفاة سيدي يحيى بن صفية سنة 1610م، استمر هذا اللقاء أو التجمع ليتحول تدريجيا إلى موسم تكريمي سنوي يطلق عليه شعبيا (وعدة سيدي يحيى بن صفية) يحضرها أحفاده وأتباعه وافدين إليها من جهات مختلفة، ويحضرها معهم ممثلوا قبائل عديدة من الجزائر، وحتى من شرق المغرب الأقصى في فترات خلت، بالإضافة إلى مشاركة الهيئات الرسمية فيها منذ الاستقلال إلى يومنا هذا.

فهذه الاحتفالات والمواسم الشعبية العامة في الحقيقة عبارة عن عادة جماعية مورست في مناسبة معينة، وشيئا فشيئا اتخذت صفة الممارسات الاجتماعية الرسمية، يمليها الشعور الجمعي، حيث تلتقي فيها الشعائر والطقوس والعادات والتقاليد بالتراث الشعبي..

يقول الجيلاني بن عبد الحكم مؤرخا لهذه المناسبة الشعبية: « وقد جرت عادة ذريتهم ومن معهم، ممن لهم محبة فيه منذ توفي إلى الآن أن يعقدوا عليه احتفالا باهرا تذكارا له وتبرّكا به... ويكون ذلك الاحتفال كل سنة في فصل الخريف، بموضع تربته، تجتمع فيه قبيلة أولاد نهار وغيرهم، ويضربون بيوتهم التي خفّ محملها، قرب ضريحه مفرّقة تحت الأشجار..»[3].

ينتظم هذا الاحتفال الموسمي في شهر سبتمبر من كل سنة - ويعقد أحيانا في شهر أوت استثناء - وذلك بعد انتهائهم من جمع حصائل سنتهم الفلاحية، وقبل الاستعداد للموسم الفلاحي الجديد، وكانت وعدة سيدي يحيى تفتتح رسميا في منتصف الشهر القمري، واختيارهم هذا التوقيت لم يكن اعتباطا، فاكتمال البدر يكون في منتصف الشهر القمري، وبالتالي فهذا التوقيت يسمح لهم بالاستعانة بضوء القمر في احتفالهم، خاصة عند انعدام الكهرباء في الماضي.

2) الجوانب الاجتماعية في هذه التظاهرة الشعبية:

تساهم مثل هذه المناسبات الشعبية بدور بارز في تدعيم العلاقات الاجتماعية، فهي فرصة لتلاقي أفراد الوحدات الاجتماعية، وتوسيع شبكة العلاقات، وموعدا يستغل لطرح كثير من الموضوعات التي تهمّ مجتمع المنطقة من قريب أو بعيد، فهو من هذا الجانب يمثل مؤتمرا شعبيا، يتدارس من خلاله أعيان أولاد نهار قضاياهم بشكل خاص وقضايا الوطن بشكل عام، كما يمثل رمزا لوحدة الهدف في الجماعة تجاه القضايا الخارجية، فهو يبرز بوضوح ذلك التماسك الاجتماعي القوي الذي يسود بين أهل المنطقة.

وهي أيضا (الوعدة) وسيلة من أنجح الوسائل لتأييد وتدعيم نظام الوحدات الاجتماعية واستمراريته، وفي مثل ذلك يقول روس (Ross): بأنها «الرابطة التي تجمع شتات الجماهير وإذا انحلّت هذه الرابطة تفرقت الجماهير وصارت أمورها مضطربة»[4].

وتعتبر وعدة الولي الصالح والشيخ الناصح سيدي يحيى بن صفية أرضا خصبة لدراسة النسق القرابي الذي يتشكل على أساسه النظام الاجتماعي عند أولاد نهار، يتجلى ذلك بوضوح عند التوزيع الجغرافي للوحدات الاجتماعية (فرق القبيلة) في موضع الاحتفال، هذا التوزيع الثابت والمتوارث جيلا عن جيل، فحين تصل الوحدات الاجتماعية إلى مكان الاحتفال تتوزع على مناطق محددة خاصة بكل وحدة، حيث تنتشر فيها أسرها ناصبة خيامها وما تحتاجه من لوازم، وتعرف هذه المناطق المخصصة للتخييم في الذاكرة الشعبية لأهل المنطقة بـ(الحَجْرَواتْ) ومفردها (حْجِير)، وكل وحدة اجتماعية مطالبة ببناء خيمة كبيرة يتجمع فيها أعيانها لاستقبال الضيوف وإكرام الزوار الذين يفدون عليهم من كل ناحية.

ويمكننا تحديد طبيعة النسق القرابي في قبيلة أولاد نهار أيضا من خلال ممارستهم لألعاب الفروسية أثناء هذا الموسم الشعبي، حيث تنفرد كل وحدة اجتماعية تجمعها القرابة الدموية بممارسة الفروسية دون الاختلاط بوحدات أخرى أساسا، ولكن يشترك معها فرسان آخرون من وحدات أخرى أو حتى من خارج القبيلة استثناء، وتشارك كل وحدة اجتماعية بكوكبة من الفرسان يصطلح على تسميتها شعبيا بـ(العَلْفَه)، وقد لوحظ أن هذا السلوك يبعث نوعا من التنافس بين هذه الوحدات الاجتماعية، من أجل أداء جيد ومنسّق، يترجمه جمال الفرس، والانطلاقة المتوازية للفرسان، والانسجام العام عند إطلاق البارود.

ويؤكد شوقي عبد الحكيم أن إخضاع الممارسات الاجتماعية والثقافية في القبيلة للدراسة والبحث، يعين الباحث فعلا في فهم وتحليل البناء القرابي في علاقاته المتبادلة مع بقية الأنساق ويمكّنه من ضبطه، حيث يقول: «ولعل الملمح الأساسي لتقدّم الأنثروبولوجيا الاجتماعية منذ القرن الماضي كانت زيادة الانتباه إلى البناء أو النسق القرابي.. بالإضافة إلى كيفية تنظيم العائلات والعشائر والقبائل وبقية النظم والمعتقدات الطقوسية والدينية واللغوية، بل ويمكن القول بأنه حتى لعب الأولاد أو نظرية الألعاب التي كان «كروبير» أول من لفت الأنظار إلى أهميتها عام 1942 تساعد أكثر في إيضاح النسق القرابي»[5].

وحول وظائف الاحتفالات العامة (ومنها المواسم الشعبية)، ومدى تمسك الجماعات البشرية بالقيم الاجتماعية والثقافية المتعلقة بها، تعتبر فوزية ذياب أن الوظيفة الأكثر أهمية فيها: «هي النزول بقيم الجماعة من التجريد إلى الواقع، وتفسير ذلك هو أن الاحتفالات هذه تؤثر في الأفراد فتجعلهم يتجاوبون عاطفيا مع ما تتضمنه من أفكار، وما تثيره من صور ذهنية»[6].

ويساهم هذا الموسم الشعبي في الضبط الاجتماعي، بتدعيم العلاقات الاجتماعية، لتقوية أواصر الروابط وتمتينها بين مختلف الفرق أو الوحدات الاجتماعية: وقد اتفق كل من رادكليف براون ودوركايم وأحمد الخشاب.. على أهمية الشعائر في التعبير عن وحدة المجتمع، وتأكيد وتعميق القيم والمعتقدات، وتحقيق الضبط الاجتماعي بالحفاظ على تماسك النظام الاجتماعي عن طريق تقوية المشاعر والروابط والعواطف[7]..

3) أهمية هذه التظاهرة الشعبية في حفظ التراث الشعبي:

يعتبر موسم تكريم الولي الصالح سيدي يحيى بن صفية (الوعدة)، مهرجانا شعبيا متنوعا، تتمظهر من خلاله كثير من النشاطات التي تمتزج فيها الحركة بالكلمة، فمن رقصة العْلَاوِي الرجالية إلى أغاني الصف النسوية إلى حلقات الحضرة (السماع الصوفي)، إلى حلقات المدّاحين التي تخوض في سير الصالحين وخصال العارفين وبطولات المقاومين، إلى ألعاب الفروسية والبارود (الفانطازيا)، لترسم هذه الفسيفساء في النهاية لوحة فنية عن ملامح الثقافة الشعبية بنوعيها (المادية والمعنوية) في منطقة أولاد نهار.

وسنقتصر في هذه الدراسة على تقديم ثلاث نماذج من التراث الشعبي الأكثر تجلّيا في مثل هذه المواسم الشعبية:

- أغنية الصف النسوية الحركية الأدبية الناطقة.
- رقصة العلاوي باعتبارها فنا رجاليا حركيا راقصا.
- وحلقات الحضرة باعتبارها فنا سماعيا صوفيا شعبيا.

أغنية الصَّفْ:

أغنية الصف تعتبر واحدة من أهم أشكال التعابير النسوية في الأدب الشعبي بمنطقة أولاد نهار[8]، بل هي أكثرهم انتشارا وتجذرا في النسيج المجتمعي للمنطقة، وما جاورها، وهي لذلك تحتل مكانة متميزة في فضاء الثقافة الشعبية المحلية.

ويلخص شاكر البرمكي الخصائص العامة للأهازيج الشعبية -وهي على العموم السمات نفسها في أغنية الصف بمنطقة أولاد نهار- فيما يلي:

- التلقائية والوضوح،
- العفوية في التعبير،
- التعبيرات الصارخة في إظهار الغضب والتمرد والرفض والصمود والسرور والنقد والإطراء والهجاء،
- طرح مفاهيم الثورات والانتفاظات الشعبية،
- التعبير عن اهتمامات الشعب وطموحاته[9].

1) الأداء والمناسبة:

وهي أهزوجة جماعية تؤديها النسوة وقوفا، على شكل صفين متقابلين ومتوازيين، حيث يظهر في كل صف تداخل سواعد النساء كأنهن جسد واحد،

رقصة الصف في منطقة أولاد نهار بتلمسان

ويعتبر «الدف» (البَنْدِيرْ) الآلة الموسيقية الوحيدة الحاضرة في هذا النمط الغنائي الذي يجمع بين الرقص والغناء أو الكلمة والحركة، فيبدو في رقصتها (الحركة) أدب وحشمة ورزانة، لا مجون ولا إثارة ولا صخب، بل سهولة وجد وبراعة، وتتميز في غنائها (الكلمة) بصفاء كلماتها وبساطة ألحانها، وسهولة أسلوبها، وإيقاع أصواتها النابض.

وتظهر أغنية الصف في المناسبات الخاصة والعامة على السواء، من المناسبات الخاصة: الأفراح العائلية؛ كالزواج، الختان، السُّبوع (العقيقة)، استقبال الحجيج وتوديعهم.. ومن المناسبات العامة: موسم تكريم جد المنطقة ورجلها الصالح «الولي سيدي يحي بن صفية».

2) أغنية الصف ومجهولية المؤلف:

أنتجت المرأة البدوية هذه النصوص الشعبية، فأصبحت رفيقها في أشغالها المضنية، وخير أنيس تجزي به الوقت في نشاطاتها الاجتماعية المختلفة، فتوارثته الأجيال مشافهة في فترات متلاحقة ومتباعدة، لهذا نجد أغلب تلك النصوص تتميز بمجهولية المؤلف، وقد يكون لعادات وتقاليد المنطقة المحافظة والمنغلقة في آن دور في تغييب مؤلِّفات تلك النصوص الغنائية.

يطلق على مؤلفات تلك النصوص؛ أوعلى الأكثر براعة وحفظا وأداء منهن اسم «الزَّرَّاعَة»، وهذا الاسم استعماله واسع في الأوساط الشعبية داخل مناطق كثيرة من الغرب الجزائري، كما يؤكد ذلك عبد المالك مرتاض: والشاعرة تزرع لهن هذه الأغاني فيثقفنها توا، ويردِّدْنها معها حالا، وتستعمل لفظة زرع في هذا الموطن استعمالا مجازيا فصيحا، لأن الذي يزرع الحب في الأرض الصالحة الطيبة، ينبت ويتوالد وينمو، فالزرع أو البذر هو الأصل، وزرع الغناء معناه بثه وإشاعته، وجعل ذلك الصوت هو الأصل في الغناء الذي تردده الأصوات[10].

3) اللغة في أغنية الصف:

تمتاز تلك النصوص الغنائية بشعبيتها وارتجال نصوصها، لذلك يأتي معجمها اللغوي بسيطا وعفويا، فهو يقترب من نفس المعجم الأساسي المستعمل في الخطاب الدارج المتداول في المنطقة، وبالرغم من ذلك تجد تلك النصوص أخاذة ومثيرة، وكأنما نفخت فيها هذه المؤلفة المجهولة سحرا، وربما السر في ذلك صدق التجربة، لأن أغلب تلك النصوص صدرت عن تجربة عاشها الفرد أو الجماعة أو الوطن ككل.

فتلك الكلمات المنثورة عبر تلك المقاطع كانت تتأجج في نفسية المؤلفة أو «الزرّاعة» المنفعلة، قبل أن تهديها لأنفس أخرى لتستقبلها بنفس حرارة الإنفعال وبنفس الصدق، فمؤلفات تلك النصوص يستقين كلماتهن من الذات الجماعية وبعفوية وارتجالية، فهن لا يجلسن وأمامهن ورق ناصع ومعجم تطاردن به

الشـوارد لتقبرنهـا من جديـد في قصيـدة عصماء.

وعمومـا تتداخـل المسـتويات اللغويـة في تلـك النصـوص، بين الفصيـح والمتفاصح والدارجة السـيارة (العامية المشـتركة بـين عمـوم الجزائريـين) والدارجة المحليـة التي لا يـكاد يعرفهـا إلا من يعيـش داخل المجال الجغـرافي للمنطقـة، وهنـاك الكلمـات الفرنسـية التي دخلـت اللسـان الـدارج بفعل الاسـتعمار.

تناولـت المـرأة البدويـة مـن خـلال أغنيـة الصف موضوعـات مختلفة، اجتماعية وطنيـة، ودينية، وأحيانا تتداخل هذه الموضوعات في النص الواحد، وسـنحاول أن نسـلط الضوء هاهنا على حضـور البعـد الوطني في تلك النصوص الغنائيـة، والتي تبرز وعي المـرأة البدوية ومدى تفاعلهـا مع القضايا الوطنيـة، وارتباطها الحميمي بآمال وآلام مجتمعهـا ووطنها.

شـاركت المرأة في منطقة أولاد نهـار الرجل، وجاهدت معـه جهـادا فعـالا إبّـان الثـورة التحريريـة المباركـة، فأسـعفت المجاهدين، وطبخـت لهم وغسـلت ثيابهم، ونقلـت المؤن الحربيـة والغذائيـة إلى أبطال الثـورة بكل شـجاعة وبسـالة، كما أنها عبرت عـن معاناتها وانفعلت مع ثورتها المجيدة، فسـجّلت أشـهر أهازيجها هذا الوعي الحضـاري والوطـني بكل أمانـة وصدق.

لقد كانـت أغنية الصـف حاضرة في الكفـاح الوطني كشكل من أشـكال الرفض الشـعبي للواقع الاستعماري المرير، وكان لبسـاطة تركيبها وسـهولة نظمهـا وحفظها والتغـني بها،الأثر البالـغ في التعبير عن مشـاعر الأغلبية مـن أبنـاء المنطقـة، وذلـك بإظهـار السـخط علـى المسـتعمر الغاصب وأذنابه، وفضح أسـاليبه التخريبية والاستيطانية.

لقد كان بـركان الكلمـة في أغنية الصف يـوازي بركان الثـورة المسـلحة، بمـا كانت تحملـه من معـاني الحماس والتحـدي والمقاومـة لمخططـات الكيـان الاسـتعماري، مثلمـا تصـوره لنا هـذه المقاطع:

زِيدُوا يا اللِّـي تَـاكْلِـينْ عْلَـى الله

وِدْجَـاهـدُوا عْـلى ديـن محـمـد

زيدوا يا اللّـي مْقَوْصِـينْ للشَّـدَّة

واللّي رَافْديـــن الحَرْب والعَدَّة

سْيَـادِي صَبْرُوا للجليد وللجـوع

جـابوا الحـريّة عـلى النْجُـــوع

سْيَادِي سَمْحُوا فـي الـزّادْ ولَـوْلاَدْ

جـابـوا الحـريّـة لكـل بْـلادْ

سْيَادِي سوق النْصَـارى هَـزْمُـوه

وتْحَـــزْمُـوا الـلـدّيـن وتَـمُّـــوه

اموالفين برد الليالي والـجـلـيـد

والليـل والظلـمة والحـال بعـيد

ما كـان لا هَـــدْرَه لا كْـلَام

غِـلَا رَبْحَـــتْ الـدْزَايرلَحْـكَام

رانـي نْخَمّمْ يا ناس مـالاقي صْـبر

وعقلي تْودّر ما صبت كِيفاش نْدِير

لا تخمّم اليوم لا تتكلّم فـي ذا الامر

سَـلَّـمْ طِـيـعْ جَيـشْ التَّـحـريـرْ

رقصة العْلاَوي

1) الجذور التاريخية لرقصة العلاوي:

يعتـبر الرقـص الشـعبي مـن أبـرز مظاهـر الفنون الشـعبية وأقدمهـا، رافق الإنسـان من المهـد إلى اللحد، فمـن ترقيصـات الأطفـال التي تمارسـها الأمهـات مع أطفالهـن إلى الرقصات الفردية والجماعية في المناسـبات العامـة والخاصة.

تتعدد أنـواع الرقصات الشـعبية في المغـرب العربي، فلدينا رقصـة الدكّات، والـدَّارَسْ، والتَّـارْقِي، والعْلاوي.. وتمتـاز كل رقصة من هـذه الرقصات الشـعبية، بميزتها الخاصـة، في طريقة أدائها وفي لباسـها وحـتى في دلالاتها وإيحاءاتها.

3

رقصة العلاوي في منطقة أولاد نهار بتلمسان

وتعتبر رقصة العلاوي من الرقصات العربية الأكثر انتشارا وشهرة في الجهة الغربية للجزائر، كتلمسان، سيدي بلعباس، تموشنت، البيّض.. وإلى ذلك يشير عبد المالك مرتاض: «-العلاوي- هي رقصة خاصة بالرجال، ولا تؤدى هذه الرقصة إلا بصورة جماعية، ومن خصائصها الحركة القوية السريعة والارتفاع والقفز على نظام معلوم، وهي مشهورة في الجزائر كلها، وتشتهر في غربيها أكثر من شرقيها»[11].

ورقصة العلاوي ليست وليدة الأمس القريب فقط، وإنّما هي موغلة في القدم، ويكفي أن نعلم أنّها كانت موجودة في القرن 12هـ/18م، يقول إبراهيم بهلول: هذه الرقصة كانت موجودة في عهد الحاج محي الدين أب الأمير عبد القادر وفرسان جيشه الشجعان، إذ كانت تعبيرا عن مختلف مراحل القتال، يتسلون بها بعد كل رجوع من معركة ظافرة، فيتعاطى هؤلاء الجنود حاملين سيوفهم وبنادقهم في عروض متقنة، واثبين مرة على خط مستقيم، وأخرى على شكل دائرة، يضربون الأرض ضربات متتالية، بالرجل اليمنى متبوعة باليسرى يتوقفون تارة، ثم ينطلقون إلى الأمام... ثم إلى الخلف في حركة اهتزازية مستمرة للكتفين، أي في سلسلة حركات تسيرها إشارة الرئيس المزعوم للفرقة»[12].

وحول أصل رقصة العلاوي يقول الأستاذ الباحث يزلي بن عمر: «أما رقصة العلاوي والتي حسب اسمها تكون قد انحدرت من أصل عربي من سلالة علوية، غالبا ما تكون قادمة من المغرب الأقصى إثر قيام الدولة الإدريسية..»[13].

وتضع قبيلة أولاد نهار رقصة العلاوي على رأس أهم مظاهر ثقافتهم الشعبية، فهم يعتبرونها سر وجودهم وعنوان هويتهم، ويتعاطون معها بنوع من التقديس والاحترام. وهناك نوع مشهور في رقصة العْلاوي يسمى (النْهَارية) نسبة لأولاد نهار، يلقى صدى وتجاوبا في كثير من المناطق الجزائرية والمناطق الشرقية من المغرب الأقصى على حد سواء.

2) مظاهر الثقافة المادية في رقصة العلاوي:

من مظاهر الثقافة المادية في رقصة العلاوي عند أولاد نهار، الآلات النفخية التقليدية، مثل آلة (القَصْبَة) وآلة (الغَايْطَة) المستعملة أحيانا، وآلة الدّف (البِنْدِير)، وهي جميعها آلات موسيقية تقليدية مصنوعة يدويا.

وثاني المظاهر المادية في هذه الرقصة؛ اللباس، وهو زي تقليدي وشعبي يدل على انتماء حضاري أصيل، لم تمحه السنين، ولا ظروف سنوات الاستعمار الطويلة من الذاكرة الشعبية.

4

رقصة العْلاوي في منطقة أولاد نهار بتلمسان

يتمثل هذا الزي الجزائري الشعبي في العمامة البيضاء، والعباءة الفضفاضة المكممة ذات اللون الأبيض أيضا، والمرصعة ببعض الخطوط (السْفِيفَا) ذات اللون الأحمر، والتي تُشبك في الظهر والصدر، حيث تتدلى منها كرة حمراء اللون مصنوعة من الصوف تزيدها جمالا للأثر الذي يضفيه اهتزاز الكتفين ويظهر في الجانب الأيسر للراقص غمد المسدّس الذي يطلق عليه في المنطقة اسم (الكَبْر)، ويقابله في الجهة اليسرى النْجَادْ، وتسميته الشعبية في المنطقة (التَّهْلِيل)، ويطلق على هذا الزي مجتمعا اسم (الحْمَايَلْ).

ويستعملون في هذه الرقصة الشعبية «العصا»، وهي ميزة تلتقي فيها مناطق كثيرة من الغرب الجزائري، يقول إبراهيم بهلول: «كما تشترك جميع المناطق في استعمال العصا، مما يبرز روح القتال الحربي التي يمتاز بها هذا الشعب الصامد، أمام تسلط المستعمر الذي أباد البندقية وجعلها من الممتنعات بالنسبة للسكان الأصليين، فاستبدلوها بالعصا رمزا للمثابرة على الجهاد، وذلك كوسيلة لتحويل انتباه العدو، وردعه للحفاظ على استمرارية هذا التقليد البسيط»[14].

3) رقصة العلاوي، الآداء والدلالات:

عُرف أولاد نهار برقصة العلاوي في العديد من الجهات الغربية لبلادنا وحتى في شرق المغرب الأقصى، نتيجة أدائهم المتقن والمتميز لهذا النوع من الرقص الشعبي، وانتشار أحد إيقاعات رقصة العلاوي وتأثيرها في بعض مظاهر الثقافة الشعبية لتلك الجهات، هذا الأداء الفني المعروف باسم (النهارية) نسبة لأولاد نهار -كما أسلفنا-.

يتم أداء رقصة العلاوي بصفّ من الرجال يقابله في الجهة الأمامية صف العازفين، ويؤدي هذا الرقص الشعبي أشواطه في ثقة بالنفس مرتكزا على حركات أساسية تؤديها الكتفان والرجلان، والرأس بطريقة عفوية.

من تقاليد رقصة العلاوي عند أولاد نهار تعيين قائد الفرقة، الذي يتميز بمهارته الفائقة في أداء هذه الرقصة، وشخصيته القوية، فهو الموجه والملهم لرفاقه، يأمر تارة بالهجوم وتارة بالتراجع، وأحيانا يبعث الحماس والحيوية في نفوس أتباعه بأصواته القوية المرتفعة، وكأنك إزاء قائد حربي حقيقي.

وعملية الهجمة المتمثلة في تلك القفزة إلى الأمام أو إلى الوراء مع الضرب المنتظم بالرجل على الأرض تبدو

كركـزات مضبوطة معبّرة، وكأنهم يترجمون أحاسيسـهم على صفحـة أرضهـم الطيبة من خـلال ذلـك الإيقاع، وهـذه العملية يمكـن ترجمتهـا في المصطلح العسـكري «بالهجـوم أو الدفاع»[15].

يقـوم أحيانا قائد الفرقـة بدور انفـرادي، كأن ينفصل عـن الجماعـة ليرقـص وحيـدا لبعـض الفـترات تحت مراقبـة فرقـة الرقـص، الـتي تقوم بحركـة أرجـل رتيبة منتظرة منه الإشـارة لتغيـير الإيقاع أوالضـرب بالأرجل بطريقـة جماعيـة ومحددة.

تخضـع ضربـات الأرجـل علـى الأرض في رقصـة العلاوي إلى تسـميات شـعبية معروفة لـدى أولاد نهار، هي مـن المفاتيـح الأساسـية في أداء هذا الفـن ، لا يمكن لمـن يجهلهـا أن يفهم أو يـؤدي فنيـات هـذه الرقصة.

من تلك التسميات الشعبية، نذكر:

- البُونْت: ويعني ضربة واحدة بالرجل على الأرض.
- العْرِيشَـة: هو اسـم لناحية تقع في منطقة أولاد نهار (بلدية العريشـة)، وفي رقصة العـلاوي تعني ثلاث ضربات سـريعة بالرجل على الأرض.
- سْبايْسِـيَّة: تعـني عـدّة ضربـات سـريعة تخضـع لإيقـاع معين يضبطهـا، وهذا الاسـم يرمـز إلى نوع مـن التشـكيلات الفرسـانية لفـرق الخيّالـة مـن الجزائريـين في الجيـش الفرنـسي المعروفين باسـم (سْـبَايس Spahis).

تقـوم هـذه الرقصة كما أسـلفنا على ضـرب الأرجل ضربـا قويـا علـى الأرض أو رمي الجسـم متصلبـا مثل الخشـبة، أو قنـص الظهـر إلى الأمـام، أو تأديـة قلبات جانبيـة هوائيـة، هـذه الحـركات تلازمهـا دائمـا حركة اهتزازية قويـة من الكتفين، تجعل تلـك الخيوط الحمراء المثبتـة فـوق الأكتاف تتراقـص كأنها الأمـل النابض من قلب مشـحون بالعـزة والتفاؤل والشـهامة.

تتكـون رقصـة العـلاوي من إيقاعـات كثـيرة تفوق العشـرين أداء، مما جعل هـذه الرقصة تشـكل لوحدها مهرجانـا فلكلوريـا متنوّعا،وهـي لا تبـدو كالرقصـات الترفيهيـة، التي عادة مـا تمارس في الاحتفـالات الخاصة بانتهاء المواسـم الفلاحيـة، بل هي ذات طابـع حربي، تعبر عن الاسـتعداد الدائم للحرب والدفاع عـن الأرض، وقد تكون أيضا تعبيرا عن اسـتراحة المحارب، نستشـف ذلك كله من خـلال رمـوز كثيرة:

- دلالات الحـركات حيث عمليـة الهجمـة بالقفز إلى الأمـام والرجـوع إلى الوراء، وضربـات الأرجل القوية على الأرض بشـكل جماعي ومحـدد، تحت صيحات قائـد الفرقة المزعـوم، الـذي يضبط ريتـم الرقصة وإيقاعهـا بكل جدية وحـزم، ما يجعلـه يتماهى ودور القائد الحقيقـي في المعركة.
- دلالات اللبـاس التقليـدي المسـتمد مـن الـزي الإسـلامي الأصيـل المرصـع بالخطـوط الحمـراء، وغمـد المسـدس،واسـتعمال البندقيـة أوالعصـا.
- كذلـك دلالات إيقـاع رقصـة العلاوي الـذي يتميز بالصرامـة وإذكاء الحمـاس والبعـد كل البعـد عن إيقاع الرقصات الشـعبية الترفيهيـة، إيقاع يتماهى والإيقاعـات العسـكرية المصاحبـة للجيـوش أثناء المعـارك والحروب.

وبموازاتـة رقصة العلاوي نجـد في منطقـة أولاد نهار رقصة شـعبية أخرى تسـمى بـ(الدّارَه)، يؤديهـا الرجال على شـكل دائري، ولبـاس هذا النوع مـن الرقص يختلف عن لباس رقصة العـلاوي، حيث يرتـدي الراقصون نوعا مـن البرانس ويحملـون البنـادق، وعنـد نهايـة الرقصة يطلقـون البارود، لذلك تسـمى أحيانـا بـ(البارودية)، وما يمـيزهـذه الرقصـة هـو الإيقـاع الرزين المسـتوحى من أصـوات حوافر الخيـل أثنـاء الركض وهـي متجهة نحو المعركـة، وكأنها بذلـك ترمـز إلى عملية اشـتباك كوكبة الفرسـان مع العـدو، والتي تتوج عـادة بإطـلاق البارود.

شعر حلقات الحضـرة -اجتماع، استماع، انتفاع:

أشـار الشـيخ محمد بن سـليمان الصائم التلمساني في مخطوطـه «كعبـة الطائفين» إلى الحضرة (السـماع الصـوفي) باعتبارهـا إحدى الممارسـات الأكثرانتشـارا في تلمسـان أثنـاء القـرن 11هـ/17م، فقد أخـبر المؤلف أنه

كان يمارسها بمعية شيخه موسى اللالتي وبعض الفقراء (المريدين) بحرم الشيخ سيدي أبي مدين كل ليلة جمعة (وقد وضعوا لها آدابا وشروطا)[16].

فمن النفوس من ترقّ وتلين وتهذّب بالحضرة أكثر من أي شيء آخر، فيسهل قيادتها إلى التأمل والمعالجة، وهدف «الشيخ وغايته إعانة النفوس بما يقتضيه حالها.. لأن الطباع مختلفة وأحوال السالكين طريق الله متباينة»، ومما ينسب إلى الولي سيدي يحي بلحاج[17]

الحضرة طَبَل الصالحين
لَيهَا يْتُوب عْجَالة
فيها المجذوبين والسالكين
واهْلْ الحالْ مع الحالة
اِيَاوْ للحضرة عْطُوها قْلُوبكم
وَلَا تْغِيبُوا فِينْ، عَنها تْحَزْمُوا
اِيكَّفْ الرّحمنْ بها ذْنُوبكم
وتربحوا الحسنات منها وتغنموا

ويقول الشيخ أحمد شهاب الدين الزوي في نفس المعنى:

وإن وجدت حضرة مقامة
بالذكر فاجلس تحظى بالكرامة
واذكر بقلب ولسان معهم
أو استمع فالخير يرجى منهم
فهؤلاء تحفّهم ملائك
إلى السماء كما رواه مالك
وليس يشقى جالس بباهم
وإن أساء فيرحمنّ بجاههم[18]

1) الحضرة: المصطلح والأداء:

المصطلح:

يعني مصطلح الحضرة الحضور، أو الاقتراب والدنو، وهي تعني عند الصوفية اقتراب الإنسان من الذات الإلهية، ويكاد الصوفية يجمعون على أهمية الذكر في الوصول إلى حضرة الله، من ذلك قولهم:

كقولنا لعالم ذي غفلة
الذكر مفتاح لباب الحَضْرة

فالذكر مفتاح لباب الحضرة الإلهية «واعلم أن المراد بحضرة الله تعالى، حيث أطلقت في لسان القوم شهود العبد أنه بين يدي الله تعالى، فما دام هذا مشهده، فهو في حضرة الله، فإذا حجب عن هذا المشهد فقد خرج منها»[19] أي استشعار المؤمن أنه حاضر بقلبه بين يدي الله، هائم ونشوان في رياض القرب من الله.

فيما يتعلق بتسمية حلقات الذكر والإنشاد أو ما يسمى بـ مجالس السماع باسم «الحضرة»، فقد أرجع أهل التصوف تسميتهم للذكر باسم الحضرة إلى المثول في حضرة الله، اقتداء بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم، كذلك ترجع التسمية إلى محاولة تخلص المريد المتصوف من العالم الدنيوي ليتحقق بمقام الحضور، لذلك يفضل تسمية هذا الذكر الجماعي باسم «الحضرة» حيث كلمة ذكر يمكن أن تطلق على أشياء كثيرة.

يقول محمود الصباغ: كلمة ذكر لا تطلق على ذكر الإنسان فحسب بل تطلق على ذكر الحيوانات والجوامد والنباتات، أما الحضرة فاختص بها الإنسان لقوله تعالى في الحديث القدسي: «أنا جليس من ذكرني»[20].

نشير إلى أن حلقات الحضرة تعرف في جهات أخرى باسم العِمارة أو الخمرة أو الزار...

الأداء:

تمارس الحضرة في الغالب من طرف طائفة من الفقراء والمقاديم والشيوخ في المنازل أو في الزوايا، تقام أسبوعيا عند رأس كل ليلة جمعة بعد صلاة المغرب، كما تقام في المناسبات الدينية، كرأس السنة الهجرية وذكرى المولد النبوي الشريف والمواسم الشعبية (تكريم الأولياء)...

بعد تحية الحضور لبعضهم البعض، وجلوسهم على شكل حلقة، تبدأ الحضرة بقراءة حزب الفلاح

قـراءة جماعيـة، ثـم تفتـح الحضرة رسـميا بذكر اسـم الله المفـرد، وكلمـة التوحيـد (لا إلـه إلا الله)، بعـد ذلك تنشد مقطوعات شـعرية صوفية تزهد في الدنيا وترغب في الآخـرة، تلـك النصـوص الشـعرية من نظم شـعراء متصوفة مشـهورين في الغرب الجزائـري وجنوبه الغربي، مـن أمثال: سـيدي أحمـد بن مـوسى الكرزازي، سـيدي لخضر بن خلوف، سـيدي الشيخ، سـيدي يحي بلحاج...

وفي بعـض المناطق مـن تلمسـان (منطقـة أولادنهار بتلمسـان) يقـوم فقـراء الحضـرة بإطفـاء النـور، حيث يمارسـون الذكـر في الظلام لفـترة معينة[21]، إمـا بالتهليل أوبذكـر اسـم الجلالـة، وتختم حلقـة الحضـرة بالأدعية والاسـتغاثات والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم[22].

2) الشروط والآداب:

الحضـرة في منطقـة أولاد نهـار لهـا شـروط وآداب يراعيهـا ممارسـوها[23]، منهـا:

- تحريـر النية، فـلا يقصدون بها شـيئا غـيروجه الله وإصـلاح الحال وجلـب البركة.
- لا يشـترط في حلقـات الحضـرة أن يكـون الفقـراء المجتمعـين مـن طريقـة صوفيـة واحدة.
- قدسـية الزمان؛ كأن يكـون الاجتماع ليلـة الجمعة، أوالمناسبات الدينية، ومواسم الأولياء(الوعدات)... أي يترصـدون الليالي الفاضلة والأوقات الشـريفة.
- قدسـية المـكان؛ مثـل الزوايـا، أو منازل السـالكين (أهـل الله) مـن الشـيوخ والمقاديـم والفقراء.
- التزام الحضور الأدب مـع الله ومع بعضهم البعض، والـتزام الصمـت والابتعـاد عـن اللغو وعـن كل ما يشـوش القلب ويبعده مـن الحضرة.

ونشـير إلى أن الحضـرة عنـد جماعـات أخـرى، لا تشـترط أكـثرمـن ضـرورة توفـر الطهارتـين الكـبرى والصغـرى، والنيـة الصادقـة، وعـدا هذيـن الشـرطين فـإن الحضـرة مفتوحـة لـكل النـاس، فالحضـرة حضـرة الله ولا يملـك أحـد فيهـا شـيئا علـى الإطـلاق، فـإذا كانـت مقامـة في المـنزل يظـل البـاب مفتوحـا لا يغلـق أبـدا أثنـاء الحضـرة وبعدهـا.

3) الوظيفة الروحية:

لقد تبـين من خـلال المعاينـة الميدانية وباسـتعمال أسـلوب الملاحظـة بالمشـاركة... مـع فقـراء ومقاديـم الحضرة دور هذه الحلقات في توفـير الراحة الروحية للفرد والاطمئنـان النفـسي، فالفـرد أثناءها يحـاول التملّص للحظات من العالـم المادي ومن كل الشـواغل الدنيوية بالاحتشـاد النفـسي والعصبي.

تعتبرالحضـرة بمثابة الغذاء الـروحي لفقراء الحضرة ومقاديمهـا ومرتاديهـا، إذ تعمـل علـى تهدئـة النفوس وطمأنـة القلوب، وبعث السـكينة في الحضور، فالحضرة مـن هذه الزاوية تعتبرزادا حيويا لإشـباع الحياة الروحية، الـتي سـتنعكس حتما علـى تقويـة الجوانب النفسـية والجسـمية للفـرد، وهنـا نلفـت النظـر إلى أن جماعات الحضـرة تعتقد كثـيرا في أهمية هذه الممارسـات الروحية وأثرهـا الفعال في شـفائهم من مختلف الأمـراض، ودفع البـلاء وقضاء الحـوائج وجلب المنافع، وهم لا يشـترطون في ذلك إلا اسـتحضار النيـة الصادقة.

زعم أهل الطب أن الصوت الحسـن يجري في الجسـم مجرى الـدم في العروق، فيصفو له الـدم وتنمو له النفس ويرتاح له القلـب، وتهز له الجوارح، ولهـذا كرهوا للطفل أن ينام علـى إثر البكاء[24].

فالاجتمـاع في حلقـات الحضـرة والسـماع حصـن للمريد مـن التراجع، فالاجتماع مع الشـيخ والسـالكين من المريديـن يؤثر في الطبـاع والفكر والسـلوك، فيجعل المريد السـالك ميالا إلى أحوالهم من دون أن يشـعر «لأن الطباع تسـرق الطبـاع والمرء علـى دين خليلـه» «ومن تحقق بحال لايخلـو حاضروه منه»، وقديمـا قالوا: حلقات الصوفيـة فيها اجتماع واسـتماع واتبـاع وانتفاع.

ومما ينسـب في هذا السـياق إلى سـيدي يـحي بلحاج النهاري نسـبا الكـرزازي مشـربا وطريقة:

حَـضَـرْتْـكُـمتـشـفـيـني

جَمعْكُـــــمكَـونيـة

عَرْفُـــــوني فـــي ربـــي

السَّـــــادةالصـــوفيـة

كوكبة من الفرسان في وعدة سيدي يحي بن صفية (الوصول)

مـن جَـا لحَضْـــرتْنا يَبْـــرَا
يمشـي بْقَلـــب مَسْتَامَـــنْ
يْجِي نْحَاس ويرجع نُقْـــرة
والمُصطفى هو الضّامـــنْ
الحضرة هي سباب الخَيرْ
الدّاوي المريـــد من كَسره
اللي يجي لَيْهَا بالصّدق يْنال
يَصْفَى قلبَه ما يْشُـــوف اغْيَارْ

ويقول أيضا:

الحضرة فيـهـا الـدْوَا بـقـول سْـيَـادي
وعَمْـدَه يـا منـهـا بخيـــر سِـيرْ بْحَالـي
داخـلـهـا يـــا النّـــاس ضُـــرّه يَبْـــرا
وبَعْد يْكون مْريض قاع قلبه خاسر

4) مصادر شعر الحضرة:

أجمع مقاديـم وفقراء الحضـرة في منطقـة أولاد نهار بتلمسـان علـى أن النصوص الشـعرية الـتي يتغنى بها في حلقـات الحضـرة تكاد تتـوزع بين شـاعرين صوفيين كبيرين، هما الشـيخ سـيدي أحمد بن مـوسى الكرزازي، والشـيخ سـيدي يحي بلحاج:

- سـيدي أحمـد بـن مـوسى الكـرزازي: ولـد سـنة 1502م بكـرزاز بالجنوب الجزائري وتـوفي بها حوالي 1610م، بعـد حيـاة قضاهـا متعبدا وزاهـدا، ينتهي نسـبه إلى الإمـام إدريس بن إدريس الأكبر الحسـني نسـبا، تلقى علوم اللغـة العربية والفقـه والحديث والتفسـير وعلوم القرآن، والتصوف ومبادئ الطريقة الشـاذلية على يـد الشـيخ محمد بن عبـد الرحمن السـهلي، أسـس لأتباعه طريقة صوفيـة تعرف بـ «الكرزازية» نسـبة لمنطقة كرزاز، أو «الموسـاوية» نسـبة إليه. له ديوان شـعري شـعبي ضخم، لا يزال جانب مهـم منـه مخبوء في صـدور فقـراء الحضرة وأتبـاع الطريقة الموسـاوية الكرزازية[25].
- سـيدي يـحي بلحاج: هو سـيدي يـحي بن الحـاج بن عبـد القـادر بن بوبكر بن سـيدي يحي بـن صفية جد أولاد نهار (تلمسـان)، ولد حوالي منتصف القرن 18م بنـواحي منطقة العريشـة، كان فقيهـا عالما وصوفيا شـاعرا، وهو أحد شـيوخ الطريقة الموساوية، ضريحه موجود قرب قرية بلحاجي بوسـيف بتلمسـان، عليه قبـة عظيمـة، يقصـده الناس للتـبرّك والزيـارة من مختلف مدن الغرب الجزائـري، كان مقامه في الماضي مسـلكا دينيا هاما ومنتجعـا صوفيا مبـاركا، خاصة للمريدين الذيـن يقصدون زاوية كـرزاز الوافدين من الجهة الغربيـة للجزائر.

وحسب بعض الروايات فإن إنتاجه الشعري فاق الخمسمائة قصيدة شعبية في موضوعات الزهد والتصوف، أغلب تلك النصوص أصبحت مادة حيّة تغذّي حلقات الحضرة، ويرتوي من منابعها فقراء ومقاديم تلمسان بما تحتوي عليه من قيم روحية.

وعليه نرى أن النصوص الشعرية الصوفية التي يتغنى بها في حلقات الحضرة في تلمسان تعود زمنيا إلى القرون الخمسة الماضية، وهي الفترة التي ازدهر فيها التصوف الشعبي في المجتمع الجزائري بكل طقوسه وممارساته ونصوصه.

5) موضوعات شعر الحضرة:

كان الشعر وما زال معينا لا ينضب يرده الصوفية للارتواء من نبع التعبير الصادق، ووسيلة جادة لتصوير أدق مبادئ الطريق الصوفي بقواعده وآدابه وحقائقه، «هذه الحقائق التي تلوح لقلوب أتقياء هذه الأمة في ارتحالهم الذوقي لمنابع النور الإلهي، سيرا بأقدام الصدق والتجرد عن الأكوان، وطيرا بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات ..حتى تحط عصا الترحال والسفر عند خيام القرب من الله»[26].

ومن هنا جاءت نصوص حلقات الحضرة لتعكس لنا طبيعة التجربة الصوفية وتجلياتها، وهي في غرضها العام لا تخرج في جوهرها عن كونها منهاج للتصوف والتربية والسلوك، وعليه فإن ما يتضمنه هذا الإنتاج الشعري الشعبي ذي النزعة الصوفية من قصائد طويلة أو قصيرة، يتراوح عموما بين موضوعات مثل: التوبة، المجاهدة، تزكية النفس، الدنيا، الذكر، القلب، المدائح النبوية، الاستغاثات والأدعية، التعليم..

وسنستعرض بعض النصوص الشعرية الصوفية الشعبية التي تدور حول موضوع «التوبة» على سبيل الذكر لا الحصر:

- التوبة: تمثل التوبة عند الصوفية نقطة البداية في طريق السير إلى الله، وللعارفين من أهل الحقيقة كلام طويل، ومفاهيم دقيقة فيما يخص التوبة من حيث شروطها وآدابها ومنازلها، يقول القشيري: «التوبة أول منزل من منازل السالكين، وأول مقام من مقامات الطالبين..»[27].

وتنتظم تحت موضوع التوبة جملة من النصوص الشعرية التي يُتغنّى بها في الحضرة، حيث يتطرق من خلالها الشاعر إلى مصير الإنسان بعبارات واضحة، غير معقّدة، فيعبر عن صدق عاطفته، وصدق توبته، متخذا في مرّات عديدة من نفسه محورا لكلامه، مثلما تعكسه لنا هذه الأبيات:

يا نفسي يَهديكْ توبي للغفّارْ
نْوَصّيكْ ونْوَصّيكْ ما اعْظَم الآخره
وْكَان بْغِيتي خيرلكْ خُذي الاخْبارْ
طِيعي ربّكْ لا تْمُوتِي مَغرُورَه
لا بدّ تَاتيكْ قَصّابَةْ لَعْمَارْ
راه القْبَرشْحِيحْ والنّارْ اشْرِيرَه

الشاعر في هذه الأبيات ينطلق من نفسه، ملحا عليها إلحاحا شديدا على ضرورة التوبة والإقلاع عن المعاصي، متوعدا إياها بحقائق لا يتمادى إليها شك أو ارتياب، مثل حتمية الموت وسكراته، والقبر وضمته، والآخرة وأهوالها، وهي حقائق تذكر كلها هذه النفس بفنائها المحتوم.

ونفس الشيء نلامسه في المقاطع التالية:

الشَّيْبْ راه بْدَا من اللّحيةْ والرَّاسْ
والسَّنِّين اعْدَادْ من فُمّي طَاحُوا
يا وين الصحّة ما بْقَات الّا للفاسْ
والخَدْ اللّي كان يَضْوِي مَصْبَاحُو
يا توبْ لْرَبي بَرْكَاكْ من الوَسْواسْ
يا هَذِي مَاهِي دَايمةْ لِيكْ نْرُوحُوا

الشاعر في هذا النص الشعري نراه يمهد لغرضه المنشود بمقدمات تطعن في العالم الحسّي «الدنيوي» مجتهدا في كشف ملامح فناء بني البشر، بمؤشرات قرب الرحيل إلى العالم الآخر، بمفردات مثل: الشيب وتساقط

أسنان الفم، (كناية عن التقدم في السن)، فقدان الصحة وقوة وبهاء الشباب ونشاطه، كل هذا ليصل إلى الهدف المنشود، وهو إذكاء المشاعر الروحية، ودفع النفس إلى العلو والتسامي، وذلك بالرجوع أولا عن المعاصي والتوبة منها، والإقبال على الطاعة والعبادات، فالإنسان عندما يستشعر معاني مثل ذكر الموت وقصر الأمل، ينبعث في قلبه الخوف والخشية، فيفي بتمام التوبة.

مما يدخل في باب التوبة ما يشير إلى ذم النفس الأمّارة والتحذير منها، وما يتعلق بمضارها وطرق علاجها، نسوق هذا النص:

يا ذا النفس تْفكري في يوم التّذكارْ

خايفْ لا تحضاي عنده مَحْشُورَه

فعلك راه يحضر لك في الغارْ

ليلة تَتْمَسّاي بيه في الظلمة مقبُورَه

مْسَطّح تَسطاح بالطُّوبْ والاحْجارْ

رَدْمُوه بَمْسَاحْ كِيلّي مَطْمُورَه

محور الخطاب وغايته في هذا النص ينحصر في تذكير النفس بالموت، لردها عن غيّها وكبح شهواتها، ويأتي الابتداء بلفظة «النفس» متوافقا مع النبرة الوعظية، وذلك أنّ القصد كله يتجه إلى الحرص على تأكيد فنائها، لهذا كان الحرص على تقديم لفظة النفس والابتداء بها في سياق النص.

وتأتي ألفاظ مثل: تفكري، خافي، محشورة، الغار، الظلمة، مقبورة، متوافقة مع الجو العام للنص، والمشحون بمعاني التحذير والتذكير، وهو في نفس الوقت الهدف الذي يرومه صاحب النص الشعري.

وبنفس أسلوب النص السالف وطريقته، تأتي هذه الأبيات:

يا نفْسِي هَيِّ هْنَاكْ وتُوبي لله

اقّنعي باللّي اعطاك واحمدي لله

هذا النَّفس لْيَا طْغَات ربي وَاشْ دْوَاهَا؟

فكّرها بالمَمَات والحْسَاب وْرَاهَا

يا نفسي خذي الحْدود واحسن لك ترتاحي

اتْفَكري لَيلة اللْحُودْ في حُفرَة تَلْتَاحِي

إن طريقة مجاهدة النفس وترويضها عن طريق اتّباع أسلوب تذكيرها بفنائها المحتوم، وزوالها المعلوم، طريقة تربوية سلوكية تعج بها مصنفات شيوخ التصوف، يقول الشيخ عبد القادر الجيلاني: «قصّر أملها - يقصد النفس - وقد أطاعتك إلى ما تريد منها، عظها بموعظة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو قوله: إذا أصبحت فلا تحدّث نفسك بالمساء، وإذا أمسيت فلا تحدّث نفسك بالصباح، اجتهد في تقصير الأمل وتقليل الحرص وذكر الموت»[28].

6) الإيقاع في شعر الحضرة:

طغت الصناعة الإيقاعية على نصوص الحضرة ذات النزعة الصوفية طغيانا، حتى لكأنك تسمع أنغاما وألحانا تستثير القلوب، ولا غرابة في ذلك إذا عرفنا أن النصوص الشعرية الصوفية ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى، وخير دليل على ذلك «التائيات الصوفية» التي تحوّلت إلى مقامات موسيقية يُتغنّى بها في المهرجانات العالمية للسماع الصوفي، مثل: تائية الجيلاني، تائية ابن عربي، تائية ابن الفارض (الكبرى والصغرى)، تائية عبد القادر بن محمد المدعو (سيدي الشيخ) الموسومة «الياقوتة في التصوف»، تائية أحمد العلاوي[29].

يؤكد مختار حبار على موسيقية النص الصوفي قائلا: «إن النص الصوفي في بنيته الكلية هو بالأساس نصّ سماعي يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية والموازنات الصوتية منها والمعنوية، بوصفها عناصر إثارة، تستدعي استجابة وجدانية وانفعالات، أكثر مما هو نص معنى ودلالات»[30].

يرى عبد الله ركيبي أن الشعر الشعبي الصوفي، عند تأليفه كان يراعي فيه الشاعر وينشد هدفا أساسيا، وهو توفير الإيقاع الموسيقي بهدف التأثير في المتلقي لتحقيق حالات الجذب والوجد أثناء حلقات الذكر والإنشاد: «كثير من قصائد هذا الشعر، وخاصة الزجل إنما أُلفت بقصد الغناء والتلحين، وبوجه خاص.. الشعر الديني مدحا أو تصوّفا خالصا، لأن الهدف هو

الوَجْـد الصـوفي الـذي يقتـضي تمايـلا واهـتزازا خاصا، يصاحب الإنشـاد أو يدعو إلى ترديد تعابـير معينة بهدف التأثير والاندماج والتجاوب مع الشـاعر أو المنشـد..»[31].

كـثرت البكائيـات في شـعر الحضرة؛ خاصـة في تلك الموضوعـات المتصلـة بالمـوت والقـبر، الدنيـا الغـرارة النفس الأمّـارة، السـلوكات الجتماعيـة المنحرفة.. وهو في حقيقتـه بكاء علـى أحـوال المجتمع والعامة مـن جرّاء الفـتن التي ألمـت به، وعلـى الديـن الذي هـان وضعف في نفـوس الناس، فشـعراء الحضـرة بدت لهـم ذنوبهم أثقـل من الجبال، وخُيّـل إليهم أن رحمـة الله لا تدرك إلا بالدمـع والأنين.

لقـد بـدت لنـا الإيقاعـات الموسـيقية بوجـه عـام في شـعر حلقـات الحضـرة حزينـة هادئـة ومؤثـرة، وهـي إيقاعـات تتلائـم عمومـا وطبيعـة تلـك المجالـس الصوفيـة الـتي تحـاول أن تسـدل علـى فضاءاتهـا معـاني الصـدق والهيبـة والقداسـة.

• الهوامش

1. -ينظر :
   - -الجيلاني بن عبد الحكم ، المرآة الجلية، ص: 38، 39، 40.
   - -أحمد بن محمد العشماوي، السلسلة الوافية والياقوتة الصافية، ص:266-265.
   - -خليفة بن عمارة ، سيرة البوبكرية (1) أجداد أولاد سيدي الشيخ ، ترجمة : محمد قندوسي، مكتبة جودي مسعود ، وهران، (د.ط)، 2002، ص:92.
   - -Jaques Berque : l'intérieur du Maghreb 15-17 siècle, p : 336-337.
   - -Capitaine Noel – Document historique sur... B.S.G.O, Sep/Dec, 1917, p: 248.
   - - تقاييد أولاد نهار .
2. ينظر : الجيلاني بن عبد الحكم، المرآة الجلية ، ص: 42
3. الجيلاني بن عبد الحكم، المرآة الجلية ، ص: 42.
4. فوزية ذياب ، القيم الاجتماعية ، مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980، ص: 182.
5. شوقي عبد الحكيم، الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، دار الحداثة ، بيروت، لبنان، ط7، (د.ت، ص:248.
6. -فوزية ذياب ، القيم الاجتماعية، ص:182.
7. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص:91.
8. بموازات أغنية الصف، توجد أهازيج نسوية أخرى، يطلق عليها في الثقافة الشعبية للمنطقة اسم (التَّبَرَاشْ)، تغيب فيها الرقصة، وتكون مناسبتها غالبا ذكرى المولد النبوي الشريف، أو أثناء هدهدة الأطفال أو ترقيصم وتنويمهم.
9. شاكر البرمكي، الأهزوجة العراقية، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، بغداد، العدد الخامس، السنة التاسعة،1978، ص: 38، 39.
10. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص: 93.
11. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1981، ص:91.
12. إبراهيم بهلول، فن الرقص الشعبي في الجزائر ، (ج1)، ترجمة: أسماء سفاوي ، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص:06.
13. يزلي بن عمر، صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية لولاية تلمسان ، منطقة ترارة نموذجا معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1991-1990، ص:25.

14. -المرجع نفسه، ص:06.
15. شاكر البرمكي، الأهزوجة العراقية، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، بغداد العراق، العدد الخامس، السنة التاسعة، 1978، ص: 37، 38، 39.
16. محمد بن سليمان الصائم التلمساني الملقب بالجزولي، كعبة الطائفين وبهجة العاكفين في الكلام على قصيدة حزب العارفين (ج1)، دراسة وتحقيق: قيداري قويدر، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، إشراف عكاشة شايف، شعبة الثقافة الشعبية، قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، تلمسان. 2014/2013، ص: 37.
17. أحد شيوخ الطريقة الكرزازية "الموساوية" وأحد أحفاد الشيخ سيدي يحي بن صفية (جد أولا نهار) (عاش في ق 18م)
18. أحمد شهاب الدين الزوي القادري، المرشدة اللطيفة لزائر الأضرحة الشريفة، مطابع الجماهيرية، سبها، ط1، 1997 ص: 27.
19. عبد المجيد الشرنوبي، شرح الحكم العطائية، تعليق: عبد الفتاح البزم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1988، ص: 45.
20. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، ص: 276-275.
21. فيما يتعلق بالذكر في الظلام لفترة معينة، يعتقد فقراء الحضرة أن بقاء النور لفترة طويلة قد يشوش على نفوسهم، ويحول بينهم وبين الوصول إلى الاحتشاد الروحي والقلبي، بسبب تشتت الخاطر والحواس، كما يعتقدون حضور الأرواح الشريفة، الملائكة، سيدنا الخضر..، نستشف مثل هذه الاعتقادات من خلال نصوص كثيرة في شعر الحضرة:

الحضـــرة والـــذكر في دار سيـــدي ❊❊❊ تعالى يا مبغاه الله يجيها

يحضروا فيها الانبياء وسيدي العروسي ❊❊❊ والخضر بالدوام عليها

22. تأتي هذه الأدوار في حلقات الحضرة بشكل هادف، فالتهليل تكمن أهميته في كونه يساعد على ترسيخ معنى التوحيد، وذكر الاسم المفرد يساعد على الاستغراق في الله والانقطاع عمن سواه، والصلاة على النبي يراد منها ترسيخ وتعظيم محبته عليه الصلاة والسلام وتثبيتها.
23. بعض تلك الآداب أخبرنا بها بعض مقاديم الحضرة، وبعضها استنتجناه من خلال الملاحظة بالمشاركة والمعاينة الميدانية.
24. منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، ص:144
25. Louis Rinn- Marabouts et Khouan-Etude sur lislam en Algerie ; Adolphe Jourdan ;Librairie éditeurs-Alger-1884 ;p :342-547
26. يوسف زيدان، ديوان سيدي عبد القادر الجيلاني -القصائد الصوفية، المقالات الرمزية- مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، دط، 1990، ص: 5.
27. أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت، ص: 45.
28. ينظر: عاصم إبراهيم الكيالي، الحقائق الإلهية في تائيات الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
29. الشيخ عبد القادر الجيلاني، الفتح الرباني والفيض الرحماني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص:140.
30. ينظر: عاصم إبراهيم الكيالي، الحقائق الإلهية في تائيات الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
31. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص: 491.

• المراجع:

- إبراهيم الكيالي عاصم ، الحقائق الإلهية في تائيات الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
- البرمكي شاكر ، الأهزوجة العراقية، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، بغداد، العدد الخامس، السنة التاسعة،1978.
- بهلول إبراهيم، فن الرقص الشعبي في الجزائر ، (ج1)، ترجمة: أسماء سفاوي ، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- الجيلاني بن عبد الحكم، المرآة الجلية في ضبط ما تفرق من أولاد سيدنا يحي بن صفية، دط، تلمسان، مطبعة ابن خلدون، 1364ه.
- الجيلاني الشيخ عبد القادر، الفتح الرباني والفيض الرحماني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص:140.
- ذياب فوزية، القيم الاجتماعية ، مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980.

- الركيبي عبد الله، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
- زيدان يوسف، ديوان سيدي عبد القادر الجيلاني –القصائد الصوفية، المقالات الرمزية– مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، دط، 1990.
- الشرنوبي عبد المجيد ، شرح الحكم العطائية، تعليق: عبد الفتاح البزم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1988.
- شهاب الدين الزوي القادري أحمد ، المرشدة اللطيفة لزائر الأضرحة الشريفة، مطابع الجماهيرية، سبها، ط1، 1997.
- شوقي عبد الحكيم، الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، دار الحداثة ، بيروت، لبنان، ط7، (د.ت).
- العشماوي أحمد بن محمد – السلسلة الوافية والياقوتة الصافية– المأخوذة من كتاب : «مجموع النسب والحسب والفضائل والتاريخ والأدب» (في أربعة كتب)، جمع وتأليف الشيخ بالهاشمي بن بكار، مطبعة بن خلدون، تلمسان، (د.ط)، 1961
- العلوي إسماعيلي مولاي عبد الحميد، تاريخ وجدة وأنقاد في دوحة الأمجاد ، ج1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
- بن عمارة خليفة، سيرة البوبكرية (1) أجداد أولاد سيدي الشيخ ، ترجمة : محمد قندوسي، مكتبة جودي مسعود ، وهران، (د.ط)، 2002.
- بن عمر يزلي، صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية لولاية تلمسان ، منطقة ترارة نموذجا معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1991–1990.
- القشيري أبو القاسم، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت.
- قيداري قويدر، بستان الأزهار في سيرة سيدي يحي بن صفية ومسيرة أولاد نهار، دراسة تاريخية وأنثروبولوجية، دار الغرب الجزائري، وهران، ط1، 2009.
- محمد بن سليمان الصائم التلمساني الملقب بالجزولي، كعبة الطائفين وبهجة العاكفين في الكلام على قصيدة حزب العارفين (ج1)، دراسة وتحقيق: قيداري قويدر، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، إشراف عكاشة شايف، شعبة الثقافة الشعبية، قسم التاريخ وعلم الآثار، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، تلمسان. 2014/2013.
- محمد بن الحسن بن يحيى بن سيدي يحيى بن صفية– البستان الطيب في مناقب أبي يحيى وأبي الطيب– (مخطوط).
- مرتاض عبد المالك، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.
-
- Jaque Berque, Ulemas fondateur de Maghreb 17ème siècle, Bibliothèque arabe sindebad , Paris , 1982.
- Capitaine Noel, « Document Historique sur les tribus de l'annexe d'El aricha », B.S.G.O (Bulletin trimestriel de la société de la géographie et d'archéologie d'Oran), fondée en 1878, imprimerie L Fouque –Oran , Sep/Dec 1917.
- Louis Rinn, Marabouts et Khouan : Etude sur lislam en Algerie, Adolphe Jourdan Librairie éditeurs, Alger, 1884.

- **الصور**

- من الكاتب.
- https://www.youtube.com/watch?v=HELI6ZMbkcc
- https://www.youtube.com/watch?v=hm0Z7n6llX8
- تصوير مؤلف المقال.
- https://www.youtube.com/watch?v=HELI6ZMbkcc
- تصوير مؤلف المقال

موسيقى وأداء حركي

تَشَكُّل الضُّروب وآليَّاته عند المَدَّاحين المصريين 142
رقصة هوارة مقاربة سيميولوجية إثنوغرافية 154
محمود السَّيَّالَة القادريّ الصَّفَاقُسِيّ :عدلٌ وحكيم ومتصوّف
يُؤَرِّخُ للمُوسِيقَى التونسية والمغربية فِي قَرْن التَّاسِع عَشَر 170

د. محمد عمران – مصر

تَشَكُّل الضُّروب وآليَّاته عند المَدَّاحين المصريين

ثَـمَّ قـول بديهـي – في عمليَّـات الأداء وتشَـكُّلاتها – مفـادُه: أن الإيقاع في الموسـيقا هـو الأصل قبـل أن تتشَـكَّل الهيـاكل اللحنيَّة وتتعـدد موضاعاتهـا وأن هـذه الهيـاكل اللحنيـة (والـتي كانـت صناعتها – عـبر التاريخ – تخضـع لمراحل تطور مختلفـة) لم يتوافق فيها النَّغَم، وتسـتقيم مسـاراته، وتنتظم؛ إلَّاوفق بنية زمنية خاصة لايوفرهـا سـوى الإيقاع.

ومـن الطبيعـي – ومدخلنـا فولكلوري في هـذا المقـام – أن يكون مقصدنا المباشـر البحـث عن إجابـة مقبولة لتلك التسـاؤلات التي راحت تنشـأ في شـأن دور الإيقاع في بناء الأشـكال الموسيقية، مقابل الدور الذي تلعبـه التوافقات النغمية بتراكيبها المتنوعـة، وما إذا كان هـذا الـدور الإيقاعي قـد تراجـع أو انتقص مـن ميزة تفـرده كبنية «زمنيـة تنظيميَّـة»؟. ولذلك يكـون من الطبيعي أيضًـا أن ينصب اهتمامنـا – في هذا المقام – على النشـاط الموسـيقي في دائـرة الثقافة

الشعبية، حيث مايزال هذا النشاط يضم العديد من العمليات الموسيقية التي ترتكز على قواعد فنية، ومواضعات اجتماعية من شأنها كشف الكثير من الغوامض المتعلقة بالإيقاع ومفاهيمه. ففي هذه الدائرة مايزال الأساس - في بنية الأعمال الموسيقية - ينشأ على ما يمكن تسميته بـ «المُقوِّم الإيقاعي» بتراكيبه المختلفة، وبضروبه المتنوعة[1]، ليس على مستوى الانتاج الموسيقي المرتبط بالأحداث والوقائع الاجتماعية عند عامة الناس فحسب؛ وإنما على مستوى الأعمال الموسيقية المرتبطة بالموسيقيين المحترفين وخاصة الذين توافرت لديهم الإمكانات الفنية من خبرة في الأداء، ومن تعدد في الأدوات، وتنوَّع في الآليات.

في هذه الدائرة من الاحتراف، والتخصص الموسيقي المتميز بَرَزَت فئة من المغنين حظيت بتوافر هذه الميزات وارتبط إبداعها الموسيقي بالمقوم الإيقاعي ارتباطا وثيقًا ومتميزًا، فضلا عن أنها (في مجال الابداع الموسيقي بصفة عامة) راحت تتبوَّأ- وباقتدار- قائمة الموسيقيين الذين اتخذوا من ممارسة الأداء الموسيقي التقليدي حرفة يتعيشون منها؛ تلك كانت فئة المداحين.

مدَّاحون من جنوب مصر
(مجموعة جيوفاني كانوفا)

والمدَّاحون؛ فئة من المغنين تنتمي إلى عوائل غجرية تعيش في مصر. وهي - من الناحية الفنية - تركت ميراثًا من الغناء القصصي عُرف باسم «قصص المدَّاحين»، نسبة إلى التسمية التي ظلت تُطلق على مؤدي هذا الصنف من الغناء وهم «المدَّاحون» أو «مدَّاحو الطَّار».

والمدَّاحون ليسوا جميعًا رجالًا، فمن بينهم عدد كبير من النساء راح يَبْرُز خلال العقود الماضية ويتصدر مجالات الأداء عند هذه الفئة من المغنين، بينما راح عدد المدَّاحين الرجال يتناقص في الحياة الفنية الشعبية، وبات من المعروف أن حِرْفة المديح إنما تُنْسب للنساء أيضا كما تنسب للرجال سواء بسواء .

والمدَّاحون، مغنون متجولون، يجوبون الأسواق، وينشدون على نواصي الحواري وعلى أبواب الدور طلبًا للعطايا. وبالرغم من أن قصص المدائح (أو الغناء القصصي) يقوم على الأداء الفردي والتوقيع على الدُّف في آن؛ فإن المَدَّاحة، أو المدَّاح غالبًا ما يصطحبا معهما نفرًا من الرجال أو النساء للضرب على الدُّف ولترديد أجزاء من المقاطع المُغَنَّاة، وقد يتبادل المصاحبون - مع المَدَّاحة، أو المدَّاح - الأداء أو يتداخلون بصوتهم مع صوتهما في كثير من مقاطع الغناء.

أما قصص المديح فقد شاعت منه طائفة كبيرة منها: « قصة أيُّوب وقصة فَاطمة بنْت برِّي، وقصة الخِتَام (أوالخَاتم)، وقصة سَعْد اليَتيم، وقصة السِّطيحَة، وقصة سَارَة والخليل إسماعيل، وقصة عَالْيَه الْعُقَيْلِيَّة، وقصة قَميص النَّبي، وقصة خَضْرَة الشَّرِيفَة، وقصة السَّيِّد أحمد البَدَوي»، وغيرها.

وثَمَّ علاقة بين المَدَّاحين وبعض شُعَراء السِّيَرَة الهلالية، لا تقوم فقط على الصلة العرقية التي تربطهما ببعضهما البعض، وإنما تقوم على صلات فنية أيضًا، فإذا ما استثنينا حالات التدهور التي آل إليها المأثور الغنائي الذي عرفناه عند المغنِّين الشعبيين التقليديين، (والتي اختلطت فيها الأشكال وتكَسَّرَت، فضلًا عن تداخل بعضها مع بعضه البعض)، وإذا ما استثنينا أيضًا ما تشهده الحياة الفنية المعاصرة من تحرر واضح من تقاليد الأداء القديمة - إذا ما استثنينا هذا وذاك - نجد أن الصلات الفنية التي ربطت بين المدَّاحين وبعض شعَراء السِّيرَة، قامت في الأصل وفق مواضعات اجتماعية وضرورات فنية، فالموسيقيون الغَجَر يتواجدون في شكل أُسَر وعوائل تربطهم ببعضهم البعض صلة دَم ونسب، وفي ظل هذه الصلة تشكلت الْفرَق ومجاميع الغناء والعَزْف على الآلات الموسيقية، ولا مكان لغريب يمكن للغَجَر الاستعانة به في عملهم الموسيقي، ومن ثَم انغلقت دائرة الصُّحْبة الفنية على الغَجَر، وهذا ما يُبَرر استعانة بعض شعَراء السِيرَة بالْمَدَّاح لكي يسانده بالتوقيع على الدُّف، وربما بترديد بعض مقاطع السِّيَرة أيضًا. وبخلاف ذلك يستعين المَدَّاح بهذا الشَّاعر لكي يسانده بالعزف على الرَّبَابَة،

وربما يقوم بجانب ذلك بترديد بعض مقاطع المديح. ووفق هذه الصُّحْبَة تداخلت أساليب الأداء الخاصة بالْمَدَّاح مع أساليب أداء هؤلاء الشُّعَراء، أو بالأحرى مع البعض منهم[2].

في هذا الإطار الفني تشرب الموسيقيون الغَجَر فنون بعضهم البعض، وعلى الرغم من أن التَّوفُّر على قدر من التخصص الغنائي ظل مرهونًا بالإمكانات الفردية وبمدى ما يتحصل عليه هذا الفرد أو ذاك من محفوظ غنائي من ناحية، وبمدى ما يُظْهر من نجاحات وبراعات في المحفوظ الغنائي الذي راح يجربه ويؤديه أمام الناس من ناحية ثانية؛ فإن ثَمَّ تداخلًا قديمًا. بين تخصصات الغناء عند المؤدين الجوالين. راح يَظْهَر فيما ينشده المدَّاحون وبعض شعَراء السِّيرَة من موضوعات بعينها، فبالإضافة إلى تشابه المقدمات واللزمات الشِّعْرية التي يستهل بها هؤلاء المغنون غناءهم؛ هناك موضوعات غنائية مشتركة تدخل في محفوظ كل من المَدَّاح وبعض الشُّعَراء وتأتي في إنشادهم، فبعض الشُّعَراء ينشدون من قصص المدَّاحين قصة أَيُّوب وقصة مَامُونة وقصة قَميص النبي وغيرها. كما ينشد المدَّاحون بعضًا من أحداث سيرَة بَني هلال، وأكثر أجزاء السِّيرَة رواجًا في غناء المدَّاحين تلك التي تعرض لقصة أبي زيد الهلالي وعَالْيَة الْعُقَيْلِيَّة. وبجانب ذلك هناك وحْدَة في النُّظُم الإيقاعية التي يقوم عليها الأداء في السِّيرَة عند بعض الشُّعَراء وفي المدائح لاسيما وأن هناك طائفة من مؤدي السِّيرَة لا يستخدمون - في غنائهم - سوى «الدُّف» بكل ما يدور في نطاقه من استخدامات إيقاعية مشتركة بينهم والمدَّاحين وخاصة من حيث الشكل وطريقة التوقيع وأساليبه.

ومع تعدد الخصائص الفنية التي ربطت مُغَنِّي المدَائح بجانب من أساليب أداء السِّيرَة، (وخاصة السِّيرَة الهلالية)؛ بَرَزَت صفات مشتركة في الشكل عند كل من الفئتين وخاصة في الحالات التي يلجأ فيها المدَّاحون وبعض شعَراء السِّيرَة إلى الاعتماد على عناصر فنية بعينها ولاسيما في الغناء الذي يتخلله بعض السَّرْد والتعبير بالحركة الجسدية وبالإشارات والإيماءات وما شابه

لكن الإيقاع ظل - عند المداحين ومغني القصص الطويل- يمثل القاعدة النظرية والتطبيقية لبناء إبداعاتهم الموسيقية، لا لوزن الألحان، والتحكم في انتظام مساراتها فحسب، وإنَّما كنبض وازِن لرسم مساراتها، وتحديد مقدار الزَّمَن ونسبته بين كل نغمة وأخرى[3]. وتنسحب هذه المواضعة الفنية بوضوح على غناء المداحين.

من هنا لَزَم الوقوف على الكيفية التي يجري بها تشكيل الإيقاع عند هذه الفئة من المغنين، وفهم آلية العمليات الفنية الخاصة التي يلجئون إليها في تشكيل الضروب وفي تطويعها. كما لزَمَ أيضًا التعرُّف (على نحو حتمي) على الأدوات والوسائل الإيقاعية التي يستخدمونها في التوقيع، والتعرف على الطرق والأساليب المتعددة التي يطيعون بها هذه الأدوات .

لقد تبين - من متابعة الأداء الحي لغناء المداحين - أن الغالبية العظمى منهم لاتستطيع تجسيد الإيقاع بالمفهوم الذي تقدم، إلَّا بأداتين أساسيتين هما: «الدُّف» (بأحجامه المتباينة) و«التصفيق بالأكف». أمَّا عن الأسباب الفنية والثقافية التي جمعت بين المداحين وهاتين الأداتين وحملتهم على التمسك بهما دون سائر الأدوات والوسائل الإيقاعية الأخرى؛ فيمكك التدرج في توضيحها على النحو التالي:

الدُّف / الدَّف / الطَّار/ الرِّق[4]:

تأتي أهمية الدُّف، أو الطَّار (عند المدَّاحين)؛ من أنه آلة التوقيع الوحيدة التي يستعينون بها في أغانيهم القصصية، ولم يحدث أن استبدلوها بآلة إيقاعية أخرى إلَّا مانَدر[5]. ويبدو أن ارتباط الدُّف بغناء المداحين لم يتأسس في الأصل على مبدأ اختيار الآلة الموسيقية المناسبة لمصاحبة نمط غنائي بعينه[6]، خاصة وأن هذا المبدأ ينسحب على الآلات المُنَغِّمَة (التي تصدر ألحانًا) أكثر مما ينسحب على آلات النقر والتوقيع، ولذا يكون من الجائز إحالة هذا الارتباط إلى الأسباب نفسها التي جمعت بين الدُّف والعديد من الأنشطة الموسيقية التي تتطلب إحداث نقرات وضربات إيقاعية واضحة النَّبر. على أن استخدام الدف لإظهار نوع الضرب وتشكُّلاته

لابد وأن يكون قد مَرَّ بمراحل فنية ساهمت في بلورة طرق الأداء وأساليبه على النحو الذي ميَّزكل طريقة وأعطى لها خصوصيتها[7]. كما لايوجد لدينا تفسير للتميز الذي اختص به ارتباط الدُّف بالمدَّاحين الغَجَر سوى أن يكون هذا الارتباط قد سار منذ مراحل قديمة في الاتجاه الذي اقتضته تقاليد العمليات الغنائية كل وفق تمايزها النوعي، ووفق تنوع فئات المؤدين وانتماءاتهم الفنية. والمعروف أن تشكيل الضروب المصاحبة للغناء يقصد به ضبط الوزن وتنظيم الضربات، لكن استخدام الموسيقيين الغَجَر الدُّف في غنائهم المعاصر راح ينطوي على وظائف فنية تجاوزت – في أحوال كثيرة – تلك القاعدة الأولية خاصة وأن الدُّف عند الغَجَر المصريين ارتبط – في أكثر استخداماته – بغناء الروايات القصصية الطويلة، ولا يُعرف على وجه التحديد كيف ارتبط استخدام الدُّف بهذا الصنف من الغناء، خاصة وأن هذا الارتباط يبدو أنه لم يتأسس في الأصل على المبدأ القائل: أن لكل غناء آلاته وأدواته، ولذا يكون من الجائز (وكما أوضحنا) إحالة سبب هذا الارتباط إلى العوامل التي جمعت بين الدُّف والأنشطة الموسيقية التي تتطلب تشكيل الضروب لضبط الوزن وما شابه.

واستخدام الدف لدي المدَّاحين (وكما ذكرنا) يتجاوز في كثير من الحالات مجرد كونه أداة لتشكيل الضروب ولوزْن الألحان ذلك أنه يتحول (في الغناء القصصي) إلى عنصر من عناصر العَرْض الغنائي، على أن الأمر يتطلب أولًا البحث في العلاقة بين أساليب التوقيع على الدف، والعوامل التي تهيئ للمغنِّي إظهار هذه الأساليب، ويُقصَد بذلك الإشارة إلى التركيب المادي (الفيزيائي) للدف، وطريقة حَمْله، وإمكاناته الصوتية.

لا يتقبل مُغَنِّيُ الدُّف ضربات أو نقرات إيقاعية ذات جَرْس صوتي يكون مخالفًا للجَرس الذي اعتادوا على صدوره من الدُّف،وحينما يفصح مغنيُ القصص عن السبب الذي يحملهم على التمسك بهذه الأداة في صحبة الغناء وخاصة غناء القصص الطويل (كالسِّيرَة الهلالية على سبيل المثال)، يقول: «ان لقصة الهلايل طريقة وأصول»، والدُّف – وفق هذا المعنى – يساعد في تحقيق هذه الطريقة لدي المغنين، ويؤدي استخدامه

إلى دَعْم هذه الأصول، وتوضيح خصائصها، على أن هذا القول يضيف – في الوقت نفسه – بُعدًا آخر للمَعْنَى الذي تنطوي عليه عملية التوقيع على الدُّف، ويتمثل هذا البُعد في الجَرس الصوتي العام الناتج عن المزاوجة الصوتية (أي الطاقة الناتجة عن دمج صوت المغني مع صوت الضربات والنقرات الإيقاعية)[8] فلصوت الدُّف رنين مميز، خاص يجده المغني متآلفًا مع صوته، يحسه ويقدر أهميته، وقد حاول أحد رواة السِّيرَة تفسير هذا المعنَى بقوله: «وأنا بَقُول في أبو زيد لازِم الدُّف يِزْخِمْ يَمّ رِاسِي (أي بالقرب من أذنه) وفي سياق آخر يقول «يدْوي يَمِّ رَاسي» ويأتي هذا القول ليؤكد المَعْنَى نفسه الذي أشار إليه العديد من المغنين المداحين الذين يستخدمون الدُّف.

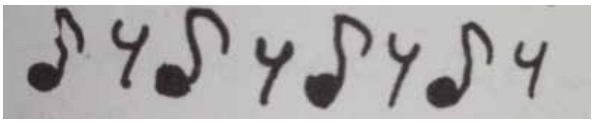
ومُغَنِّي الدُّف (وخاصة الشعراء منهم) يرفض صوت «الدَّرَبِكَّة» ويرفض صوت الدُّف المزود بالصنوج (المزهر) لأنهما ينأيان به عمَّا يألفه من رنين و«يِتْكَلْبِشْ» (يتقيد) إذا صاحبته الربابة وإذا اضطر لذلك ترك أنغامها وراح يشق لنفسه طريقًا مغايرًا من النغمات التي يرسم مساراتها على النحو الذي يتآلف مع طبقة صوته، ومع توقيعاته من النقرات. ويقول أحد شُعراء السِّيرَة الذي ينشد أشعارها على الدُّف: إنه دائمًا ما يُوجد فارق بين الطريقتين في المصاحبة الآلية

(على الرَّبَابَـة وعلى الدُّف) حيث يختل الأداء إذا ما أنشـد الواحد منهمـا بغير طريقته. ويذكر أحد شـعراء السِّـيرَة الذين ينشـدونها على الرَّبابة (فـي صعيـد مصر): أن ثم فارقا كبيرًا بين أنشـاد السِّـيرَة على الربابة، وإنشـادها بصحبـة نقرات الدُّف وحـده «لا أنا اعـرَف أقول بطريقة الدُّف ولا شـاعر الدُّف يقدر يقول بطريقتي، ولَمَّ اشـتغل معـاه بالربابة أقـول لُه «الأنـين دا» (يعزف علـى ربابته درجـة صوتيـة واحـدة ممـدودة) وهُـوَّ بقى يقـول زيّ مايقـول، ولَمَّـا يفْـرِق عن الأنـين (يبتعـد) أضْبُط على صوتـه وامـشِي وراه، وزَيْ ما يقول أقول وهـو ما بيثبَتْشي علـى أنين واحد أبـدًا (أي أنه لايثبت علـى طبقة صوتية واحدة مسـتقرة)».

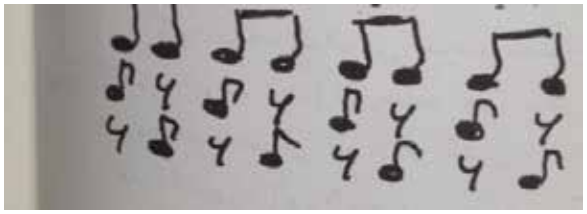
والمـدَّاح هـو الـذي يقـوم بتصنيـع الدف بنفسـه، وإعـداده للعمـل، ومـن ثَمَّ يتـاح لـه مراعـاة مواصفاة الإعـداد الـذي يُوَفِّر لـه الإمكانـات الصوتيـة المطلوبة، والتي تتفق ومسـاعيه الفنيـة، كأن يكون الدف متسـعًا قليـلًا، أو ضيقًا بعض الشـئ، أو حادًا لامـع الصوت، أو بصـوت غليـظ، أو بصوت يقـع بين هـذا وذاك.

ومهمـا اختلفـت هـذه المواصفـات، أو تفاوتـت من مغـن إلى مغن آخر؛ فـإن الـرواة المداحـين يجمعون على أن مـدَّاح الـدُّف لايسـتطيع الغنـاء بـدون الـدُّف، وهو جعل بعضهم يذهب بالقـول الى «أن موضوعات غنائهم القصـصي وتفاصيـل رواياتهـم الغنائية إنمـا تخرج من مخاين الـدُّف»[9].

والدف يتخذ شـكل إطار مجهز من الخشـب الرقيق، شُـدَّ على أحد أوجهـه رقٌّ من جلد الماعـز[10]، يحمله المغني مُرَكِّزًا إيَّـاه على راحة يده اليسـرى في وضـع رأسي قابضًا عليـه بالإبهـام، ويضرب عليـه بكل راحـة اليَـد اليمني وأصابع اليَد اليسـرى فيصدر عن ذلـك ضربات ونقرات ذات أصـوات متباينـة في حدتها وغلظتهـا، ويمكن تمييز خطـين أساسـيين من هـذه الأصـوات بالرجـوع إلى إلى العوامل المسـببة لحدوثهما: فأصابع اليد اليسرى لاتنقر الـرق الجلـدي إلَّا في الموضـع المتاخـم للإطار الخشـبي، وهـو الموضـع الذي تـزداد فيـه قوة شَـد الـرق الجلدي (بالقيـاس إلى قوة الشَّـد الواقعـة على بقية أجـزاء الرق الجلـدي)، وبطبيعة الحال كلما زادت قوة الشَّـد زاد عدد



تصفيق أحادي المسار



تصفيق متعدد المسار

الاهـتزازات، ومن ثَـمَّ يكون الصوت الصـادر عن الضرب في هـذا الموضع أكثر حِـدَّة من الصوت الـذي يحصل عليه بالضـرب بأصابـع اليد اليمـنى علـى بقية سـطح الرِّق الجلدي .

يوقـع المغني علـى الـدف بالنَّقْر علـى الـرِّق بأصابع اليَـد، أو بالضرب عليه براحة اليَـد، أو بكليهما معًا بأعداد متواليـة كثـيرة الزخارف والحشـوات الصوتيـة، تنتظم جميعهـا في وزن رباعي، أو ثنائي بسـيط .

التصفيق بالأكُف:

عنـد تتبع العمليـات الإيقاعية التي تجـري بالتصفيق بالأكـف لوحـظ أنهـا لاتحـدث إلَّا في نطـاق الأنشـطة الموسـيقية الـتي يسـمح بناؤهـا الإيقاعـي بمسـايرة التشـديدات الإيقاعية، أو تأكيدهـا على نحو منتظم. كما لوحـظ أن تلـك العمليات ترتبـط في أغلب الأحـوال بما يعرف بالمشـاركة الموسـيقية الجماعية. ففي هذا الإطار ينتظـم التصفيـق وفـق تشـكيلات عديدة، منهـا ماهو أحادي المسـار[11]، ومنها ماهو متعدد المسـار[12]. وبالرغم من تعدد الأشـكال الإيقاعية – التي تجـري بالتصفيق – فقد لوحـظ أنها تنطلـق جميعًا مـن قاعدة واحدة أساسـية، تتمثل في أن للتصفيـق ضربة واحدة مشـتركة تبرز كمبدأ إيقاعـي منظِّـم تسـتند عليـه عمليـة الأداء، ولا يُعرَف للتصفيق – في إطار المشـاركة الجماعيـة – نظام آخر يخرج عـن دائرة هـذه القاعدة .

التصفيق الخالص (بدون مصاحبة آلية):

من المعتاد ألَّا يحدث هذا التصفيق إلّا بعدما يكون المدَّاح قد قطع شوطًا في الغناء يكفل له، ولمستمعيه، التَّكيُّف مع خطة وزْنيَّة عامة تحتوي الشعور بسرعة الأداء، وتستوعب نُظم الوقفات والاستهلالات.. إلخ . ولذا تتضاءل أهمية الدور الإيقاعي الذي يلعبه التصفيق في هذه الحالة، فيأتي وكأنه يُذَكِّر بأن الأداء ما يزال في طور الغناء، وهو دور ثانوي إذا ما قيس بأهمية الدور الذي يبرز للتصفيق حينما يُستخدم للإثارة والتنبيه، وهو مقصد واضح منذ اللحظة التي يُلقي فيها المغَنِّي بالدُّف جانبًا ليبدأ بالتصفيق، وهي اللحظة نفسها التي يرتفع فيها صوت المغَنِّي تدريجيًّا وتزداد فيها سرعة الأداء مع وقوف المغنِّي على قدميه، وهو (عند المداحين وعند بعض شُعراء السِّيرَة القدامى) شكل من أشكال الأداء المروري من مقطع غنائي إلى مقطع غنائي آخر.

والتصفيق ليس منتظم الضربات دائمًا، فحينما ينتقل المغني بالتوقيع على الدُّف إلى التصفيق ؛ فإنه ينتقل من الحالة الغنائية التي تكثر فيها الألحان إلى حالة يسيطر عليها ما يُعرف بـ «الإلقاء المرنم» (ريسيتاتيف) وهي حالة الأداء التي تسمح بجنوح نبرات الصوت خفضًا أو رفعًا، كما تسمح أيضًا بدفعه إلى أي مسلك من مسالك توظيف الصوت البشري لأغراض فنية مختلفة[13]. وفي إطار هذا الأداء قد يتوقف التصفيق مرات عدة ,خاصة عندما يلجأ المغني إلى التلويح بيديه في حمية الوصف ليعبر عن موقف في القصة المُغَنَّاة، أو أن يصور حدثا من أحداثها[14] . ويستمر الأداء بالتصفيق على هذا النحو، يتشكل بين معطيات الأداء الموسيقي ومتطلبات التغيير في طريقة الأداء .

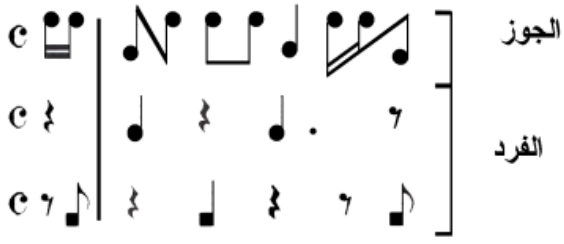
التصفيق مع الضرب على الدُّف :

كان المدَّاح – وحتى وقت قريب – يلجأ إلى إحداث الضرب بطريقة مميزة تعود إلى تقاليد غنائية قديمة، ففي الحالات القليلة التي بقيت حتى مطلع السبعينات من القرن الفائت، (والتى كان المداحون يعمدون فيها الى التوقيع بهذه الطريقة)؛ كان المغني يجلس متربعًا واضعًا الدُّف بين فخذيه (بحيث تكون واجهة الرِّق الجلدي إلى أعلَى) ثم يضرب عليه بكف يمناه ضربات ثقيلة (في مواضع النبرات الثقيلة « دُم») تتعاقب بفواصل ثابتة. وفي موضع كل فاصلة من هذه الفواصل يصفق المغني بكفيه تصفيقة واحدة (تتكرر في مواضع النبرات الخفيفة «تِك») ومن تعاقب الضربات الثقيلة والتصفيقات الخفيفة يتخلَّق الشكل الإيقاعي لهذا التوقيع. وعندما يريد المغني أن يتحوَّل بالتوقيع من هذا الضرب إلى أي ضرب آخر تراه يُمسك بالدف في الوضع الشائع المعتاد، أي مرتكزًا على راحة اليد اليسرى .

وقد يصطحب المدَّاح فردًا آخرا يقوم بالتوقيع بهذه الطريقة، وفي هذه الحالة لاينشغل المدَّاح – عادة– بمهمة إحداث الضربات الأساسية (النبرة الثقيلة والنبرة الخفيفة) لأن صاحبه سوف يضطلع بها، ومن ثم ينصرف المداح إلى النَّقْر بأنامله على الرِّق الجلدي مرتجلًا (على الوَزْن نفسه) العديد من الحليات والزخارف المختلفة . ونتيجة لذلك يتداخل معًا كل من الخطين الإيقاعيين الصادرين عن دُفّ المدَّاح ودُفّ صاحبه فيشكلان الضَرْب الذي تميزت به هذه الطريقة في الأداء .

ويستخلص من أحاديث الرُّواة أن التوقيع بهذه الطريقة يجمع بين ضربين أساسيين لا يستغني عنهما المدَّاح، أحدهما يُعرف باسم «الفَرْد» أو «الفرْدي»[15] يجمع فيه المؤدي بين الضرب على الدُّف والتصفيق معًا، بينما يُعْرَف الضرب الثاني باسم «الجوز» وهو الذي يصدر عن الضرب على الدُّف وحدُه.

ويسمى الضَّرب «فَرْد» أو «مفْرد» لأنه لا يظهر سوى الضربات الأساسية (الشديدة والخفيفة) بينما يعتمد «الْجُوز» على الجمع بين تلك الضربات والحشوات الإيقاعية (من زخارف وحليات) في تشكيل واحد. وعلى الرغم من أن هذا التفسير يؤكد مع الشواهد الميدانية المتبقية. أن ضرب الْفَرْد يمكن أن يؤدى بالدُّف فقط؛ فإنه لا يوجد مع ذلك سبب فني واضح يحمل المؤدي على توقيع «الْفَرْد» بالدُّف



والصَّفْـق معاً سـوى أن هـذه الطريقـة في التوقيع تنشئ خطًـا إيقاعيًّا منتظمًـا يتعاقب فيه صوتـان متمايزان من ناحية اللون.

ويذكـر الـرواة في صعيـد مصـر أن هـذه الطريقة في التوقيـع تعـود إلى زمن مـا كان يعـرف باسـم «مَدَّاحين الْجَمْـع» فهم الذين ابتدعوها وأولئـك كانت لهم طريقة مميـزة في تقديـم فنهم، حيـث كان يجلس منهـم ثلاثة أو أربعة وسـط الجمهـور يتناوبـون الغناء فيمـا بينهم وكل منهـم يمسـك بيده دُفًّـا يضرب عليـه، ومـن كان منهم يـأتي دوره في الغنـاء تراه يجلس مرتكزًا على ركبتيه وسـط زملائه المداحـين ويضرب على الطَّـار، وأحيانًـا كان يُغَيِّر من جلسـته فيجلس القُرْفصَاء أو يهـم واقفًا ويتنقل بين الجمهور ويسـتمر على هذا الحال بعـض الوقت قبل أن يعـود إلى حيث يجلس زمـلاؤه لينفرد مَدَّاح آخـر بالغناء.

ويؤكد الـرواة أن طريقة أولئك المداحـين كانت تتميز بالجمع بين ضـربي «الفَـرَدْ» و«الْجُـوز» وأن أداء هذين الضربين كان يأتي بالتبادل فـإذا كان المُغَنِّي يوقع بطريقة «الْفَـرْد» قام زمـلاؤه بالتوقيـع بطريقة «الْجُـوز» وإذا وقع زمـلاؤه بطريقة الْجُـوز قام المغـني بالتوقيع بطريقة الْفَـرْد، وهكذا. وكان مـن المعتاد لدى أولئـك المداحين أن يجلس أحدهـم مُتَرَبِّعًا ويضع الدُّف بـين فخذيه ويضرب عليـه بالتعاقـب عـددًا مـن الضربـات الثقيلـة ويملأ فواصلها بتلـك الصَّفَقَات[16].

إن أهم ما يميز تشـكيل الضرب على الـدُّف (عند كل الذين يسـتخدمون هـذه الأداة في صحبة الغنـاء الروائي الطويل) هو طريقـة البدء التي تُظهر مـن اللحظة الأولى المبدأ المتبع في تشـكيل الإيقـاع، (أي في كيفية التعامل مع الضَّـرب ومعالجـة مفرداتـه وكذلك سـرعاته) ويمكن النظـر إلى طريقـة البدء هـذه على أنها خاصية أساسـية مـن خـواص تشـكيل الضـروب ومعالجتهـا في الغناء الطويـل، فالمؤدون لا يبـدأون بالتوقيـع في كل مرة بضربة ثقيلة دائمًـا أو بضربة خفيفة دائمًا، وليس هناك شـاهد محـدد - في آليـة هـذا التوقيـع - يمكـن اتخـاذه معيارًا لقياس مـدى الأهمية التي يوليها المـؤدي لكيفية البدء، أو تحدد لمـاذا البدء بالضربـة الثقيلة أحيانًـا دون الخفيفة، ولمـاذا يحـدث العكـس دونمـا سـبب واضـح. على أن المـؤدي حينما يبـدأ بالتوقيـع بالضربـة الأولى، وسـواء كانت هـذه الضربـة ثقيلة أو خفيفـة ؛ فإن هـذه البداية تعني في الوقت نفسـه بداية تشـكيل الضـرب المصاحب للغنـاء، وهو المبدأ نفسـه الذي يسـمح للمـؤدي أن يُغَيِّر من مواقع التَّشْـديدَات داخل الغناء (وفـق مايراه ملائمًا لحـركات صوته أو ملائمًا لموضع معـين في الأداء) ويحدث هـذا التغيير عن طريـق ملء مواضـع هذه التَّشْـديدَات بالعديـد من الحشـوات والزوائـد الإيقاعيـة كالْحلْيَات والزَّخَـارف.. إلـخ. ومع ذلك فـإن المؤدي - وبعـد أن يبدأ الدخول إلى الغناء- يحافظ علـى مواضع كل من الضربات الشـديدة والخفيفة وبحسـب ما يقابلهما من تشـديد أو تخفيـف في إيقاع الشـطرة الشِّـعْرية، فإذا جـاءت بداية الشَّـطْرَة الشـعرية في موضع الضربة الإيقاعية الشديدة حـرص المُغَـنِّي على إظهـار هـذا التشـديد في موضعه دونما تأخـير أو تقديم، وكذلك الأمـر فيما يتعلق بالضربة الخفيفـة وبداية الشـطرة الشِّـعْرية. وفي الحـالات التي يلجـأ فيها المُغَـنِّي إلى تقديم أو تأخير موضع التشـديد أو موضع التخفيـف (أي إذا أراد أن يكسـر هذه القاعدة عن عمد) لجأ إلى إظهار أسـاليب أخرى، وهـذا لا يحدث عادة إلَّا من قبَـل المُغَنِّي الذي يتمتع بخبرة وبمقدرة تسـمح له بكسـر هذه القاعدة وتقديم البديل الذي يجب أن ينضوي على قيمة فنيـة عالية. ومما يجدر ذكـره أن هناك مقاطع في الغنـاء تـأتي فيها كل شـطرة من شـطرات الشِّـعْر في موضـع الضربة الضعيفة وذلك بسـبب طبيعة التكوين الإيقاعي للضـرب في كل مـن اللحن والشِّـعْر، ومثل هذا الأداء يُظهـر أمريـن، الأول: مقـدرة المُغَـنِّي علـى وضع كل من التركيب اللحني والشِّـعْري في موضعه الموسـيقي (الـوَزْني) الصحيح. والثـاني: أن هذا المَوْضع الموسـيقي يُظهـر في الوقت نفسـه درجة وعي المُغَـنِّي بموضع النَّبْرَ، (شـديده، وخفيفـه)، فكل موضـع ثقيل في الضـرب، أو

خفيف يعد معيارًا لقياس الزمن الواقع بين الضربات وبعضها البعض. ولكي يُعَزِّز المُغَنِّي من سلامة الشكل الإيقاعي ويؤكد شعوره بالضربات الشديدة والخفيفة؛ يلجأ إلى تقطيع الشكل اللحني تقطيعًا إيقاعيًّا مختلف الأشكال في إطار الوزن الكُلِّي،

وثَمَّة ملاحظة جدير ذكرها في هذا السياق – تخص المدَّاحين الذين يلجئون الى الغناء بصحبة آلة الربابة على نحو خاص دون الحاجة إلى أية أداة أخرى لضبط وتنظيم الإيقاع –، فهؤلاء دائمًا ما ينحون بالأداء تجاه التحرر من الوزن بخصائصه المتعارف عليها[17]، وهذه الخصائص ليست مُمَثَّلَة في غناء هؤلاء المداحين إلَّا في مواقع معينة في الخط اللحني تقتضي طبيعة تكوينها النَّغَمي والعروضي التحرر من خاصية الالتزام بالوزن المنتظم انتظامًا قياسيًّا وهذه المواقع اللحنية تأتي في الخط اللحني. إما كاستهلال، أو كمواقع مرورية تربط بين الأجزاء اللحنية ذات الإيقاع الموزون ببعضها البعض، وهي الأجزاء التي تسيطر –بطول متنها الشعري وشكلها اللحني– على عموم الأداء، وهذا يعني أن هناك اتجاهًا نحو وزن الإيقاع ويعني أيضًا أن لدى المؤدي وَعْي بالعلاقة بين النَّبْرَة الشديدة والنَّبْرة الضعيفة اللتين ينتظم بهما الوزن. ولاشك أن عدم التقيُّد بالوزن (في أجزاء معينة من الأداء) يعني في الوقت نفسه التقيد بإيقاع آخر غير الإيقاع الموزون، ومن ثَمَّ تبقى معالجة الإيقاع وَتَمَثُّل الوَزْن وكل ما يتصل بهما من مفاهيم لدى عازفي الرَّبَابَة المداحين – تبقى – من الملاحظات التي لا يستقيم فهمها فهمًا صحيحًا إن هي عُزِلَت عن فهم طبيعة التشكيل الإيقاعي العام الذي تدور حوله كل صور الإيقاع بما فيها من انتظام واختلال واختلاف في السرعة أيضًا.

ومن الملاحظات المهمة التي تبرز في إطار التشكيل الإيقاعي الموزون (وخاصة التشكيل الذي لايعتمد بالضرورة على استخدام أدوات ايقاعية) أنه يفتقد في بعض أجزائه المحافظة على تدفق النَّبْرَة الإيقاعية الشديدة بتوالي دائم ومنتظم، ومن ثم يبدو الوزن منكسرًا في تلك الأجزاء التي تأتي عادة في شكل مواقع مرورية ينتقل بها الأداء من شكل لحني إلى شكل لحني آخر أو من سرعة إلى سرعة أخرى، كما قد يحدث هذا الكَسْر الْوَزْني لأسباب أخرى أهمها عدم تطابق إيقاع اللحن بإيقاع الشِّعِر (التفعيلة) وهي الحالة التي يصعب معالجتها في إطار الوزن اللحني المنتظم.

ومن هنا يمكن القول أن أهم ما يميز خصائص الإيقاع - عند عازفي الرَّبَابَة المداحين - أن الإيقاع لا يبدأ بالضرورة بإظهار نوع النَّبْرشَدِيدُة من خَفِيفُة، ولا يعتمد في بداية الأداء (وفي أجزاء أخرى داخل الأداء) على مبدأ المحافظة على المسافات الزمنية التي تفصل بين النبرتين (الشديدة والخفيفة) فالمداح لا يُوْلي أهمية كبيرة لهذه الناحية. على أن تميز الشكل الإيقاعي وتحديد نوع ميزانه وسرعته لا يحدث عادة إلَّا بعد انقضاء وقت من بدء الأداء يكفي لإدراك التوقيع وانتظام تدفق النَّبْر حتى يمكن تحديد شكل العلاقة الزمنية التي تفصل بين النَّبْرَة والأخرى وفهم طبيعة الدور الذي تضطلع به النَّبْرَة الشديدة في تشكيل هذا الإيقاع ومن ثم يمكن تحديد نوع الوزن وتقدير سرعته.

أما حركة الإيقاع (وهي الناحية التي تُظهر مدى تمثل المؤدي لثبات أو تباين السرعة أثناء الأداء (Tempo) فإنها غير ثابتة، ويبدو أن عدم ثبات السرعة على درجة محددة (تتوافق مع ثبات سرعة بَنْدُول الساعة أو مع انتظام مقياس السرعة «Motronome») - يبدو - أنها سمة من سمات هذا الأداء الموسيقي الذي يستغرق وقتًا طويلًا والذي لا تُستخدم فيه أية أدوات للتوقيع. ولاشك أن المرونة وعدم الصرامة اللتين يبديهما المغني (عازف الربابة المداح) تجاه عدم ثبات سرعة الإيقاع تعني أنها ضرورة تستوجبها تقاليد أداء الغناء القصصي الطويل وخاصة في حالات الأداء التي يعتريها الوقوف على حَرْف أو مَدّ حرف أو التمهل عند مقطع والإسراع عند مقطع آخر.. إلخ، ومع ذلك يمكن القول أن هناك «نَبْضَة» أو «وحدة» إيقاعية مُنَظِّمَة للوزن يمكن إدراكها في أداء أولئك المغنين وإن كان الشعور بتأثير هذه النبضة يغيب أحيانًا في بعض المواقع وخاصة فيما يتصل بسرعة الأداء.

أما الموازين التي تصاغ عليها الألحان عند عازفي الربابة المغنين، فإنها لا تخرج عن الميزانين «الثنائي البسيط والرباعي» وقد يجري تشكيل الخط اللحني في واحد من هذين الميزانين لفترة من الأداء قد تطول أو تقصر ثم يتغير الإيقاع ليتحول بالأداء إلى الميزان الثاني. وقد يتشكل الخط اللحني على نحو لاتنتظم فيه مواقع النَّبْرَة الشديدة قياسًا بمواقع النَّبْرَة الخفيفة فينشأ عن ذلك شعور بأن كلًا من الميزانين يتداخلان معًا في موقع لحني قصير الزمن نسبيًا. والمعتاد ألَّا ينتج عن الشعور بهذا التداخل أي نفور لأن كلًا من الميزانين ينتميان إلى أصل وزْني واحد، ويظل الفارق بينهما محدودًا بمواقع النَّبْر، وهو أمر لا يلتزم به المؤدي عادة كما سبق توضيحه، فضلًا عن أن الالتزام بمواقع النَّبْر يختلف من مؤد إلى مؤد آخر وخاصة في غياب الأدوات الإيقاعية الضابطة.

أما الألحان ومساراتها المتبعة في غناء قصص المداحين، فإنها دائمًا ما تأتي في حدود فاصلة الرَّابعَة الموسيقية وهي الفاصلة التي تتناسب (تقليديًا) وخصائص الغناء الملحمي، أو الغناء الروائي الطويل، وقليلًا ما يلجأ المَدَّاح إلى تجاوز هذه المساحة الصوتية.

وفي تشكيل الألحان يلاحظ أن كل قصة من قصص المدَّاحين لها لحن مميز خاص بها ومع ذلك هناك تشابه وتقارب ليس فقط بين هيكلية هذه الألحان وبعضها البعض ؛ وإنما في مسارات النَّغم، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الغناء القصصي (وخاصة الصادر عن مُغَن واحد بعينه) تبرز فيه وحْدَة الأسلوب الموسيقي الممثل لثقافة موطن المغنِّي ومرجعياته الفنية. يُضاف إلى ذلك أن المدَّاحين لهم طرق تقليدية في الأداء، أهمها تلك التي تتمثل في اختيار نوع الضَّرْب ونوع أدواته على النحو الذي سبق بيانه، كما يعمدون إلى طريقة واحدة متميزة في الأداء الجماعي الذي يأتي في الأجزاء التي تتطلب الرُّدُود أو التداخل الصوتي.

أما التكوين المقامي الذي تَجْري عليه الألحان فلا يخرج عادة عن جِنْس الجزْع لمقام الرَّاسْت، وهو التكوين «الرباعي» الشائع في الاستخدامات الموسيقية الشعبية لأسباب تتصل بطبيعة الثقافة الموسيقية التي حددت التكوينات المقامية المستخدمة في الموسيقا الشعبية عند المحترفين في نطاق تكوينة الرَّاسْت وفروعه في حدود قليلة.

حينما يبدأ المدَّاح الغناء يستهله بالتوقيع على الدف، (وهو جالس) مُحْدثًا ضربات من نعاقب النَّبْر الثقيل والنَّبْر الخفيف، وسرعان ما ينتظم هذا النَّبْر

في وَزْن وسرعة محددتين. والمعتاد أن يبدأ المغني الأداء الموزون في سرعة معتدلة (وقد تميل إلى البطء) وينشد مقطعًا أو أكثر في مدح الرسول ثم يبدأ بعد ذلك في غناء وقائع القصة.

بعد فترة من الغناء الموزون (قد تمتد إلى عشر دقائق) يمكن ملاحظة مايطرأ على الأداء من تغيُّر، وخاصة التغيُّر الذي يتعلَّق بسرعة الأداء والطبقة الصوتية، ففي الأولى تزداد السرعة بينما يحدث ارتفاع ملحوظ في الطبقة الصوتية، وتلك التغيرات دلالة على أن المغني مايزال يتحسس طريقه لتحديد السرعة والطبقة الصوتية المناسبتين للأداء ولإمكانات صوته. وبعد أن يقطع المغني شوطًا في الأداء المستقر (سرعة وطبقة صوتية) يلاحظ - وربما لكثرة الاستطراد في أداء لحن واحد بعينه لمدة طويلة - أن هذا اللحن يَدْخل عليه بعض التغييرات المختلفة في درجتها تبعًا لعدد المرات التي يتكرر فيها، وقد يتغيَّر اللحن بلحن آخر(جملة لحنية مغلقة)[18] ذي بنية مميزة، لكنه لايخرج عادة عن الإطار المقامي، والإيقاعي الذي يتحرك فيه الخط اللحني العام وإن كان تغيُّر السرعة أمرًا واردًا في هذه الحالة .

بعد فترة من الغناء المتواصل (تصل إلى مايقارب نصف الساعة تقريبًا) يتوقف المغني عن التوقيع والغناء ليَسْرِد : معقبًا على ماجاء في المقطع الغنائي، وقد يتابع بالسَّرد، قَص بعض من الأحداث التي سوف يصورها بالغناء بعد ذلك .

ومن تقاليد الأداء بطريقة السَّرد، أن المغنِّي قد يلجأ إلى التحدث بلهجة شخصيَّات القصة، أو يَعْمَد إلى تمثيل حركة الشخوص . وعند الانتهاء من فقرة الأداء بالسَّرْد يدخل المغني مباشرة إلى الغناء مع التوقيع على الدُّف، والمعتاد عندئذ أن يكون هذا الغناء بلحن آخر وبتوقيع آخر.وقد يعلو الصوت وتزداد سرعة الأداء إذا كان الشِّعر يصف معركة (على سبيل المثال)، كما يتخلل التوقيع حينئذ صوت ضربات ثقيلة، وتبرز قفزات نغمية حادة في حركة سريعة ومتعاقبة، أو تأتي من حين لآخر على غير انتظام. ويُنهي المغني هذا الجزء الغنائي السريع بقفلة قصيرة يؤديها بتوقيع بطيء، وقد لايصاحبها أي توقيع . وقد يتابع المغني الأداء بعد ذلك بطريقة السَّرْد، أو يتوقف عن الأداء بعض الوقت للراحة قبل أن يتابع الأداء مرة أخرى مستهلًا إياه إمَّا بالسَّرد، أو بغناء مقطع في المديح النبوي، أو بالدخول مباشرة إلى أحداث القصة.

ومن التقاليد التي كانت متبعة لدى المداحين؛ أن المغني كان ينهض واقفًا وهو يتابع الغناء، وقد لايثبت في مكان واحد لفترة طويلة، فتراه يتنقَّل ببضع خطوات أمام ووسط المستمعين وبقدر ما يسمح به مكان العرض، وقد يُلْقي بالدُّف جانبا، أو على مقربة منه ويلَوِّح بيديه تارة، ويصفِّق تارة ثم يعود- بعد فترة من الأداء - إلى حيث ألقى بالدُّف، فيمسكه بيديه ويوقع عليه . وقد تَمُر فترة طويلة من الأداء يقطعها المغني بين الأداء واقفًا والأداء وهو جالس، وبين التوقيع بالدُّف، والتوقيع بالتصفيق، - وفي سرعة مفاجئة- يتوقف المغني عن التوقيع وينبعث - من حيوية الصوت - ذيل نغمي بطيء الحركة، يميل ناحية الغلَظ، يصاحب نهاية المقطع الشِّعْري أو نهاية الفقرة: «أفْضَل ما قُلْنَا نصَلِّي عَلَى النَّبي» أو: « يا عَاشِقْ الزِّين صَلِّي ».

• الهوامش

1. -الضَّرب- في الموسيقا - هو عدد من النَّبَرات (ضَربات)، منها ماهو ثقيل (دُم ،شديد)، ومنها ماهو خفيف (تِك، ضعيف)، تتوالى في ترتيب خاص، وفي عدد معين، ونتيجة لذلك ينشأ ما يُسَمَّى بـ: "الميزان" الذي يستقيم فيه التوقيع، وينتظم فيه الوزن. ويستخدم الضرب - على هذا النحولضبط حركة النغمات وتحديد مقدار الزَّمن الذي يربط أو يفصل بين كل نغمة وأخرى .ومن الضروب التي عرفتها الموسيقا الشعبية (في مصر): "الواحدة والنصف" و"الواحد الكبير" و"الواحدة القاعدة" والواحدة الماشية " أو "الواحدة

السَّايْرَة" و"الواحدة المقلوبة" و"الفلَّاحي" و"الصعيدي" و"الملفوف" و"الطاير" و"النِّزَّاوي" و"هوللي هوللي" و"النَّقرَشاد" و"البُرْمَة" و"الفرد" أو "المفْرد" و"الجوز " و " والمزاهري" و"المُخَمَّس" ويضاف إلى ذلك مجموعة أخري من الضروب تستخدم في طقوس الزَّار. وكل هذه الضروب ثنائية الميزان ورباعية فيما عدا الضروب النوبية الذي يأتي كثير منها في موازين مركبة. وثَمَّ مفهوم آخر للضرب معروف عند القبائل الأفريقية ولدى هنود أمريكا، وعند بغض قبائل أمريكا الجنوبية؛ وهذا المفهوم يستند الى أن توقيع الضروزب ينشأ عند هذه الجماعات حاملًا خطابا موسيقيًّا ذاتيًّا وحضاريًّا، ومستقلًّا عن دائرة الألحان وسائر الأشكال الغنائية.

2. الشعراء الذين نقصدهم في هذا المقام، هم الشعراء غير المتمكنين من أداء السيرة تمكنًا كاملًا وليسوا على مستوى عال في التخصص، وفي المقابل توجد فئة أخرى من شعراء السيرة على درجة كبيرة من التخصص ويجيدون أداء أجزاءها، ولهم أساليب خاصة في الأداء تختلف عن أساليب المداحين.
3. ليس شرطًا – وفق المفهوم العملي للإيقاع – أن تُسْمَع نبرات الضرب من أدوات التوقيع المتنوعة الصوت، والمثيرة لكي تتحقق هذه الوظائف وتنجلي معانيها، أو أن يتبين الأثر البنيوى للإيقاع؛ ذلك أن الإيقاعُ يُمكن ادراكه كنبض وازِن لاستقامة الألحان وتعدد سرعاتها، كما يمكن إدراك قوة تدفق النبض ومدى تأثيره على الألحان.
4. في تعريف اسم الدُّف يُذكر : أنه "كلمة صوتية تحاكي الصوت الذي تحدثه الآلة عند الضرب عليها، وتأتي هذه الكلمة من الفعل "دَف": بمعنى ضَرَبَ. وهي كذلك قد جاءت من الأصل نفسه الذي جاءت منه الكلمة العِبريَّة "تف"، أو أنهما بالأحرى كلمة واحدة، ويقال للدف "دايرة" وهي إشارة إلى الاستدارة عن طريق وصف شكلها (فيوتو، وصف مصر ،ج–9 ترجمة زهير الشايب،ص373). وفي حاشية رقم 3 بالمرجع نفسه يذكر المؤلف أن الأسبان يلفظون الدف: "أدوفيه" ويكتبونه في لغتهم: adufe.
5. لم يتوفر لدينا معلومات أكيدة تشير إلى أن ثم أداء غنائيا قصصي تقليديا كان يستخدم في صحبته آلة أخرى غير الدف، باستثناء أداء السيرة الشعبية التي ارتبط أدؤها بآلة الربابة فيما بعد لأسباب سيأتي بيانها في حينه.
6. يعتمد هذا المبدأ على العلاقة المباشرة بين الصوت الصادر عن الآلة الموسيقية وطريقة الأداء عليها من ناحية، ومجالات الاستخدام الموسيقي الفني من ناحية أخرى، وليس على الاستخدامات التي تتصل على نحو معين بمنـزلة الآلة من الناحية الرمزية أو الاعتقادية (ج.هـ كوابينانكيتا التفاعل من خلال الموسيقا، ديناميات العمل الموسيقي في المجتمعات الأفريقية، ترجمة أحمد رضا محمد، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، مركز مطبوعات اليونسكو1983، ص 53). وفيما يتعلق بالدلالة الرمزية للآلات الموسيقية أنظر أيضًا (چوليوس بورتنوي/ الفيلسوف وفن الموسيقا/ ترجمة فؤاد زكريا، مراجعة حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص104).
7. تنطوي الممارسات الموسيقية التي يستخدم فيها الدُّف على أنظمة إيقاعية متعددة ويرتبط كل منها بالتقاليد الموسيقية التي ينتمي إليها المؤدون ويمكن ملاحظة ذلك في التميزات التي تفرق بين نظم التوقيع عند كل من النوبيين، وسكان الواحات، وعند جماعات الطرق الصوفية وعند الفرق المنظمة للزار، وعند المداحين المتجولين وغيرهم.
8. أنظر (ج.هـ. كوابينا نكيتا. التفاعل من خلال الموسيقا. مرجع سابي، ص53) . و يُذكر أنه: في التوقيع المصاحب للغناء "ينقسم الأداء بين اليد واللسان وقد يكون عدد الضربات باليد عدد النطق باللسان أو يكون تكميلات أو تكثيرات لما قد يمكن أن تعجز عن أدائه الحلوق وعن استقصائه، والتنقير مع الغناء لا يزيد في الصوت ولا ينقص فهو الذي يقطع ويوصل وإذا خرج من الضرب شيء عن مرتبته فسد الضرب وفسد الغناء (الحسن بن أحمد الكاتب كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك، القاهرة، 1975، ص130:129).
9. الْمْخَايَن ومفردها مَخَانَة (أو خَانَة) وهي المكان أو الموضع، لكنها في الدف هي الفراغ الذي يقع بين حَافَة الرِّق الجلدي من الداخل وبين شريحة رفيعة من الخسب ملفوفة على محيط الإطار الخشبي من الداخل، وهذا الفراغ يُعرف عند أغلب العازفين باسم "الخَزْنَة" ويعمل على زيادة الرنين ووضوحه.
10. يوجد الدف في أحجام ومقاسات مختلفة والأكثر انتشارًا منه هو ذاك المستخدم لدى المداحين في صعيد مصر، ويوجد أغلبه في حجم نمطي يطلق عليه اسم دَف أو طار، ويصل فيه طول القطر إلى 35 سم، وعرض إطاره الخشبي 9سم.
11. التصفيق أحادي المسار، هو الذي لايسمع – لحظة وقوعه – أي تصفيق آخر.
12. التصفيق المتعدد المسار، هو الذي يسمع – لحظة وقوعه – صوت تصفيقات أخرى تتداخل معه وتتقاطع مكونة محصلة الضرب.
13. هذا الأداء يأتي عادة في شكل حركات نغمية متكررة, وعلى نحو لايعمل عادة على خلق علاقات لحنية بنائية.
14. هناك مواقف في الأداء يرى المغني أنها تتطلب توظيف حركات الجسد، فيضع الدُّف جانبًا ويقوم بالإشارة بيده مع تطويح جسدة يمينًا ويسارًا، لالتعبير فقط وإنما لوزن الإيفاع أيضًا، وقد يلجأ المغني إذ ذاك بالتصفيق بكفيه ثم يعود إلى حمْل الطار "الدُّف" والتوقيع عليه. وقد يتمشى وهو يغني.
15. تُعرَف طريقة "الفرد" أو "الفردي" لدى مدَّحي الوجه البحري في مصر باسم "الفردة" و"الفردي " و" المزاهري" (من مِزْهَر: أحد أسماء الدُّف) وكان التوقيع بالفردي يُؤدَّى على طبل "البازة " ويضطلع به مؤدٍ مبتديء، وبعد فترة من المران (يكون المؤدي أتقن فيها أداء هذا التوقيع) يسمح له بالضَّرب على "الحانة " (أحد أسماء الدُّف) عندئذ يمكنه تؤدية بعض الحشوات بجانب أداء " الفردي" وبعد أن يتدرج في اكتساب المزيد من الخبرة يمكنه أن يلون في التوقيع، أو يضطلع بأداء الأدوار الرئيسية.
16. تُشير روايات المدَّاحين في الوجه البحري إلى طريقة قديمة في الغناء تعرف باسم "طريقة الطَّنْبُور" كان يتناوب فيها المدَّاحون الغناء

فيما بينهم على نحو كان يتمايز فيه غناء "الرَّيِّس" عن غناء "النُّوتي" (المساعد) وكانوا لايستخدمون من الآلات الموسيقية سوى الدُّف، وأحيانًا كان المؤدي يضرب على الدُّف مع الصَّفْق وهو ما يعرف عند المدَّاحين باسم الطريقة الْمَزَاهري أو الْفَرْدي.

17. 1 المعروف أن خاصية التحرر من الوزن الإيقاعي تنحو تجاه قواعد الارتجال الموسيقي (أي التداعي الحر للخواطر الموسيقية وفق التقاليد الموسيقية الشائعة) وهذا الاتجاه في الأداء يبيح استخدام كافة العناصر والمفردات الموسيقية المتاحة وبذلك تتسع دائرة الاختيارات التي يفاد منها بهذه العناصر وتطويعها لخدمة الأداء. والأداء المرتجل لا يعتمد بطبيعته على الإعداد أو التفكير المسبق الذي يحدد سلفاً النظام الذي ينشأ عليه بناء موسيقي بعينه (من حيث ثبات الشكل والتكوين المقامي) إذ يكتفي في هذا الأداء المرتجل أن يتمثل المؤدي العمليات الموسيقية التي تجري عادة في هذا الإطار ومن ثم فإن هذه العمليات وكذلك ما ينتج عنها من تشكيل موسيقي لا تأتي متطابقة في حالة ما إذا تكرر الأداء، على أن خاصية التحرر من انتظام الوزن ليست ممثلة بهذا المفهوم لدى المداحين والشعراء إلَّا في نطاق ضيق ومحدود.

18. الجملة اللحنية المغلقة، أو التكوين اللحني المغلق، هو: جملة لحنية واضحة التكوين وقائمة بذاتها تتخلل الخط اللحني العام لدى كل من المداحين وشعراء السيرة ويسهل تذكرها حينما تتردد من وقت لآخر. وهي مغلقة لأنها نادرًا ما تتعرض لعمليات التنمية الموسيقية أو التطوير الصريح ولايربطها بما قبلها وبما بعدها من لحن أية صلة بنائية، ولا يرجع ذلك لأسباب تتعلق بتكوين الجملة ذاتها، وإنما لأسباب تتعلق بطبيعة التقاليد الموسيقية التي تحكم الأداء. وقد شاعت هذه التكوينات اللحنية المغلقة لدى كل من المدَّاحين وشُعَراء السِّيرَة في كافة أنحاء الأقاليم المصرية ،وهناك بعض من المداحين والشعراء المشهورين قد اتخذوا من هذه الجمل المغلقة منطلقًا، وأساسًا لحنيّ لبناء الشكل الموسيقي العام للأداء الذي نُسب إلى أسمائهم.

• المصادر:

- مجموعة تسجيلات ميدانية تمت بمعرفة المؤلف خلال السبعينات من القرن الفائت (مودعة بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية – أكاديمية الفنون).
- مجموعة تسجيلات ميدانية تمت بمعرفة المؤلف خلال السبعينات من القرن الفائت (مجموعة خاصة).
-

• المراجع:

- أرنيست فيشر, ضرورة الفن, ترجمة أسعد حليم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2 (القاهرة) 1986 م.
- الحسن بن أحمد الكاتب. كمال أدب الغناء. تحقيق غطاس عبد الملك. القاهرة 1975
- آيات ريان: فلسفة الموسيقا وعلاقتها بالفنون الجميلة، تقديم: صلاح قنصوة، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2010.
- ج. ه. كوابينا. التفاعل من خلال الموسيقا. ديناميات العمل الموسيقي في المجتمعات الأفريقية. ترجمة أحمد رضا محمد. المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية. مركز مطبوعات اليونسكو 1983.
- جوليوس برتنوي. الفيلسوف وفن الموسيقا. ترجمة فؤاد زكريا. مراجعة حسين فوزي. الهيءة المصرية العامة للكتاب 1974.
- فيوتو: وصف مصر، ج 8 ,ترجمة زهير الشايب, مكتبة الخانجي (القاهرة) 1981م.
- عبد الحميد حوَّاس "أغنية العمل والبنية الأولية للشعر (السمات التركيبية لأغنية العمل الفلاحي)".أوراق في الثقافة الشعبية ، مركز البحوث العربية للدراسات العربية والأفريقية والتوثيق (القاهرة) المجلس الأفريقي لتنمية البحوث الاجتماعية (كوديسري – دكار) 255 سنة 2002 م .
- عبد الحميد حَوَّاس : مدارس رواية السِّيرة الهلالية في مصر , أعمال الندوة العالمية الأولى حول سيرة بني هلال : الحمَّامات يونية 1980, نشر المعهد القومي للآثار والفنون / النشرة الأولى تونس 1990 م.
- عبد الحميد حوَّاس. "النوع الجنسي والنوع الفني: المرأة والأغاني الشعبية النسوية ".أوراق في الثقافة الشعبية مركز البحوث العربية للدراسات العربية والأفريقية والتوثيق (القاهرة) المجلس الأفريقي لتنمية البحوث الاجتماعية (كوديسري، دكار) سنة 2002 م.
- محمد عمران: موسيقا السيرة الهلالية – المجلس الأعلى للثقافة 1999م.
- محمد عمران: دراسات في الموسيقا الشعبية المصرية – تأسيس نظري وتطبيقات عملية . دار عين دار عين للدراسات والبحوث الانسانية والإجتماعية سنة 2005م.
- محمد عمران: سيد المغنى "الموال "، نشر المركز المصري للثقافة والفنون 2008 م.
- محمد فهمي عبد اللطيف: ألوان من الفن الشعبي ,سلسلة المكتبة الثقافية العدد رقم 111, نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر, وزارة الثقافة والإرشاد القومي, (القاهرة) يونيو 1964م.

• الصور

- من الكاتب.

أ. عبد الله الهلالي – المغرب

رقصة هوارة
مقاربة سيميولوجية إثنوغرافية

إن من يشاهد الرقصات الفولكلورية المغربية، وهي تذُرُّ توابلها على الأطباق الفرجوية المقدمة، سواء بالمهرجانات الثقافية أو في مختلف الاحتفالات الشعبية، لا يمكنه إلا أن يقع أسيرا لإحساس خاص تمتزج فيه المتعة والدهشة وأشياء أخرى تتجاوز حدود الوصف والتسمية. ولعل هذا المستوى الخفي هو ما يحفز بعض الباحثين، ونحن منهم، على عدم الوقوف عند عتبة الدهشة، والتجرؤ على إعمال ما بالحوزة من آليات النظر العقلي لمحاولة فهم ما تعرضه تلك الرقصات من دلالات.

وقد اخترت الاشتغال على رقصة تحيا بمنطقة هوارة المتواجدة بسهل سوس بالمغرب[1]، بالنظر إلى تفردها الكوريغرافي، والطابع الخاص لتركيبتها البشرية، والبعد الاستيطيقي والثقافي للحركات الجسدية لراقصيها، ورمزية الآلات الإيقاعية التي تصاحبها؛ إنها «اللّغْتة» أو «الوْناسة» أو بكل بساطة «الرقصة الهوارية»، إن

نحن أردنا التجرد من كل تعيين محلي. وسأنطلق من إطار عام أعرض فيه نماذج تحليلية مقارِبة لموضوع الرقص، وبعدها سأصوغ نموذجا تحليليا خاصا يجمع بين السيميولوجيا والإثنوغرافيا، وهو الذي سأتبناه ، على اعتبار ما ينطوي عليه من جوانب بإمكانها أن تسعف في تقديم إضاءات حول الدلالات العميقة للرقصة موضوع البحث.

إطار عام:

1) توضيح إبيستيمولوجي:

ينبه كليفورد غيرتز Clifford Geertz في كتابه *The Interpretation of Cultures* إلى أن تحليل الثقافة ليس بحاجة إلى أن يكون علما تجريبيا يبحث عن قوانين، وإنما إلى أن يكون علما تأويليا يبحث عن دلالات[2]. ذلك أن ما يجدر التركيز عليه، بالأحرى، عند مقاربة مظهر ثقافي معين، هو تفسير وتأويل التعبيرات الاجتماعية التي تبدو، سطحيا، ذات طابع لغزي. وتعتبر الإثنوغرافيا، حسب غيرتز، نموذجا للتفسير المكثف للمظاهر الثقافية، على اعتبار أن الإثنوغرافي، فضلا عن قيامه بالإجراء الروتيني المتمثل في جمع المعطيات الميدانية، فإنه يسعى، فوق ذلك، إلى مقاربة بنيات معقدة ومتراكبة، عبر رصدها في مقام أول، وتفسيرها بعد ذلك[3].

وارتباطا بموضوع «الفولكلور»، فإن إعادة النظر في طرق مقاربته في أوائل السبعينات قد قادت إلى الاعتراف بأهمية سياق الأداء. وهكذا، أصبحت الأهمية تولى لدراسة الفولكلور في علاقته بالجماعة التي يوجد فيها، أكثر من الاهتمام بدراسته كعلم يتتبع أثار هوية إنسانية عرقية قديمة. يقول أحمد مرسي، في هذا الصدد، موسعا مفهوم السياق إلى نطاقات تتجاوز البعد التواصلي الصرف بأنه «لا يمكننا الفصل بين المادة الشعبية وسياقها وأصحابها والبيئة التي تتداولها»[4].

2) بعض النماذج التحليلية المقارِبة لموضوع الرقص:

انبثقت الدراسات المنصبة حول الرقص الفولكلوري كتخصص علمي خلال القرن 20، استجابة لفضول معرفي ركز على البعد الإثنولوجي لهذا النشاط البشري[5]. وقد استندت على مبادئ منهجية ونماذج بحثية استوحتها من الإثنولوجيا وتاريخ الثقافة، وفي وقت لاحق، من علم الموسيقى الإثني ونظرية الإيماءات واللسانيات[6]. وقد نجح أنثروبولوجيو الرقص، مع نهاية القرن 20 وبداية القرن الموالي، في إعطاء الطابع العلمي لتخصصهم، من خلال توظيفهم لمفاهيم اقتُرضت من اللسانيات البنيوية ومن السيميولوجيا[7]. إلا أن الدرس السيميولوجي الذي يتخذ كموضوع له الحركة المجسَّدة رقصاً، والجسد الراقص، والرقص في حد ذاته، لا يمكنه أن يستغني عن التحديدات الإثنوغرافية والاجتماعية والسياسية التي تؤطر ممارسة الرقص[8].

وقد سبق لكريماص GREIMAS أن اقترح مقاربتين للتفكير في المواضيع السيميوطيقية المعقدة، وهما السيميوطيقا الإثنية التي تعُنى بما هو مقدس وجماعي والسيميوطيقا الاجتماعية التي تُعنى بما هو جمالي وأسلوبي فردي، وقد اتخذ من رقصة المحاربين في المجتمعات البدائية، في تقابلها مع عرض الأوبرا في المجتمعات العصرية الغربية، مثالا لشرح ما ينطوي عليه كل من الاتجاهين[9].

غير أن وجود رقصات تجمع في نفس الوقت بين الطابع المقدس والطابع الجمالي يدعو إلى توخي بعض الحذر إزاء مقترح كريماص؛ ولعل هذا ما جعل مريم غلوز Mariem Guellouz تقترح نموذجا أكثر شمولية يتعايش فيه الأسطوري مع الجمالي أسمته «السيميوطيقا الأنثروبولوجية»[10]. ويقتضي هذا النموذج أن تتم دراسة موضوع معقد كالرقص بإدماج الإجراءات المنهجية الإثنوغرافية المتمثلة في البحث الميداني والملاحظة المعززة بالمشاركة وهلم جرا، مع التحليل المنصب على الرقص الطقوسي المقنن وعلى مسرحة الإبداعات الكوريغرافية[11].

وقد اكتسبت أنثروبولوجيا الرقص شرعيتها مع جيل كامل من الأنثروبولوجيين الأمريكيين، وهو ما يشهد به مؤلَّف لكل من أندري غراو وجورجانا وييرـ غور A. Grau et G.Wierre-Gor، ضمَّ إسهامات بحثية حول أنثروبولوجيا الرقص وما يميز هذا التخصص

العلمي من ملامح[12]. وهكذا، أصبح بالإمكان احتواء موضوع الرقص بطريقة صورية عن طريق استخدام نماذج نظرية مستوحاة من اللسانيات، مما ترتب عنه ظهور تحليلات طالت الأنساق الداخلية للرقصات، وبموازاة ذلك انبثاق دراسات مقارنة لرقصات الثقافة الواحدة، غايتها بلورة حصيلة أنثروبولوجية ذات مدى عام وشامل. على سبيل المثال، انطلق دريد ويليامز Drid Williams من فرضية تجذر اللغة الجسدية داخل الوقائع الاجتماعية، فحاول وصف الحركات البشرية من حيث أنساقُها ونحوُها وقواعدُ اشتغالها، بربطها بالثقافة التي تنتجها[13]؛ من جانب آخر، درست أدريين كيبلر Adrienne Keappler الرقص بجزر تونغا Tonga، بالاعتماد على مقولات مستمدة من اللسانيات ومن السيميولوجيا الوظيفية أهمها «الكينيم» kinème و«المورفوكينيم» morphokinème و«الكوريم»[14] Chorème؛ أما التحليلات التي أجراها راي ل. بيردويستل Ray L. Birdwhistell، فتعتبر من الأهمية بمكان، بالنظر إلى تركيزها على الجانب التواصلي في دراسة حركات وإيماءات الجسد البشري، وتبنيها لمنظور يقول بتماثل السلوك التواصلي الذي تدركه العين مع السلوك التواصلي الذي تدركه الأذن[15].

ومع ذلك، لا يخلو تطبيق المقولات اللسانية من مشاكل نظرية ومنهجية وهو ما لاحظه جوزي جيل José Gil، لما فصل بين المستوى الجزئي للحركات الجسدية الوظيفية والمستوى الشامل للرقص، إذ تبين أن الحركات المعزولة تكون لها دلالات محددة وفقيرة، في حين أن الرقص يكون مشبعا بمعان غنية يضفيها عليه الراقصون بأدائهم[16]. لهذا، لا يصح اعتبار الحركات المعبر عنها رقصا بأنها مزدوجة التمفصل ولا كونها قابلة للبنينة كما هو الحال بالنسبة للغة. وقد قدم فرانسيس سبارشوت Francis Sparshott مجموعة من المظاهر التي توضح عدم قابلية إخضاع الرقص للوضع الخاص باللغة، لعل أهمها يتمثل في أن أي تقطيع للرقصة إلى وحدات حركية سيصطدم، بالضرورة، بتداخل هذه الوحدات مع بعضها البعض بصورة يصبح فيها إدراك الحدود بين الحركات أمرا غير ممكن[17].

وقد حاول غوران سونيسون Göran Sonesson التخلص من هيمنة اللسانيات واللجوء إلى سيميولوجيا الجسد، فاقترح صورنة الوضعيات المكانية لجسد الراقص[18]؛ يعني ذلك أن ما يتمفصل في الرقص لم يعد هو الوحدات الحركية، وإنما مناطق مكانية كاملة، على أن الأمر لا يتعلق هنا بتمفصل بمعنى الكلمة، وإنما بتضمين منطقة داخل أخرى، بحيث يدخل، مثلا، المجال الحركي لليد ضمن المجال الحركي للمرفق، ومجال هذا الأخير ضمن مجال الكتف وهكذا[19].

2) نحو بناء استراتيجية تحليلية لمقاربة الرقصة الهوارية:

سنعتمد في مقاربة الرقصة الهوارية على تصور يعتبرها، على المستوى الدياكروني، كنتاج ماض أساسه واقعة ثقافية معينة، وعلى المستوى السنكروني، ككل مشكل من إيماءات وحركات وأجساد راقصة ولباس وموسيقى. ولأن هذا الكل معقد للغاية ومحكوم بمجموعة من الشفرات، فإن ملاحظته الآنية قد تحتاج إلى مُعينات تقنية؛ ولهذا، اعتمدنا على متن مشكل من فيديوهات وصور، ودعمناه بمعطيات تحصلت من إجراءات منهجية إثنوغرافية كالملاحظة المباشرة والملاحظة المعززة بالمشاركة والاستجواب. وعمدنا على تقسيم المتن إلى مجالين: مجال كوريغرافي يشمل المسلسل الحركي للراقصة، والحوار الجسدي والحركي بينها وبين الراقص، وبين هؤلاء والضابط الرئيسي للإيقاع (الرايس)، وبين هؤلاء جميعا و«اللّغايْتية»؛ ومجال موازي يشمل المكان والإيقاع والأكسسوارات[20].

أما على المستوى السيميوطيقي، فما من شك في أن «اللغة» تعبير جسدي دال على شيء ما، لكن ما يتعين الكشف عنه أكثر هو الطريقة المحددة التي تنظم بها هذه الرقصة ما تدل عليه. ولأن السيميوطيقا لا يعنيها الكشف عن ما تقوله الأشياء، وإنما توضيح الكيفية التي تعني بها الأشياء ما تعنيه، فإننا سنحاول التركيز على الطريقة التي تُخلق بها

التركيبة البشرية لمجموعة من مجموعات اللغتة (الرقصة الهوارية)

الدلالات من خلال الرقص، وكذا الطريقة التي تتكشف بها تلك الدلالات أمام المتلقين، متتبعين مختلف «الكينيتوغرافات» Kinétographes (الوحدات المجسدة للأفعال، وفي سياقنا الوحدات المجسدة للجمل الحركية للراقصين)، ومختلف «البكتوغرافات» Pictographes (الوحدات التي ترسم حواف الأشياء، وفي سياقنا الوحدات الحركية التي ترسم حواف الجسد الراقص)[21]. وقياسا على عملية التدلال في كل من الخطاب الشعري والمسرح، سنسعى إلى البحث في الحتم المضاعف للمعاني المتواترة والمتناثرة هنا وهناك عبر متواليات حركية، بغرض الإمساك برحم دلالي كفيل بأن يقودنا إلى فهم ما تعبر عنه الرقصة الهوارية، وفي نفس الوقت إدراك طريقتها في التعبير عن ذلك. غني عن البيان أننا واعون بمبدأ عدم الحشو La non-redondance الذي أكد عليه إميل بينفينست Emile Benveniste، والذي يقضي بأن نسقين سيميوطيقيين مختلفين (نسق الرقص والنسق اللغوي مثلا) لا يمكنهما أن يعوضا بعضهما البعض، وأن الإنسان لا يستعمل أنساقا متعددة من أجل علاقة دلالية واحدة[22]. لكننا واعون أيضا بأن للدليل الفني وظيفة جمالية في عمومه، ويتمتع باستقلالية تجعل قيمته كامنة في ذاته، وأن بعض الفنون التي تدور حول موضوع معين لها وظيفة ثانية هي الوظيفة التواصلية[23].

بقي أن نحدد ما نراه مناسبا بخصوص الآفاق المنهجية والمفاهيمية التي بمقدور الأنثروبولوجيا أن تقدمها من أجل استيعاب أفضل للرقص ولكل الممارسات المعبر عنها رقصا، ذلك أننا نتقاسم مع ديدر سكلار Deidre Sklar منظوره المتمثل في أن أنثروبولوجيا الرقص لا ينحصر موضوعها في الرقص فقط، وإنما يشمل كلية الرقص باعتباره حدثا، وباعتباره سيرورة ثقافية[24]. وبناء على ذلك، سنعمل على مقاربة رقصة هوارة في سياق ممارسات اجتماعية أخرى، محاولين الذهاب أبعد من الشكل إلى الأعماق الدلالية للحدث الممثل بواسطة الرقص والذي غالبا ما يكون خارج وعي الراقصين. وسيكون سندنا في الشق الأنثروبولوجي ملاحظاتنا المباشرة وكذا بعض الملاحظات الإثنوغرافية التي عرضها عبد الرحيم ساكير Abderrahim Saguer في مقال وسمه بـ «La métaphore mâle/femelle dans l'usage des instruments de lewnasa de Houara»، ذلك أنه وثق ملاحظاته اعتمادا على شهادات ممارسين محليين قدامى لفن «اللّغْتة»، على رأسهم الشيخ علي الملقب بـ «الزبندر» من مجموعة «الكفيفات» والشيخ موسى النياري من مجموعة «أدوز»[25]، وعزز ذلك بصور وشروحات وملاحظة تعتمد على المشاركة.

الوضعية الأولية

وضعية بينية 1

وضعية بينية 2

مجموعة صورة تجسد المسلسل الحركي للراقصة وأهم الوضعيات التي يتخذها جسدها

إضاءات حول دلالة الرقصة الهوارية:

تُعْرَف منطقة هوارة المتواجدة بقلب سهل سوس بعنصرين أساسيين: الفلاحة العصرية الموجهة نحو التصدير على المستوى الاقتصادي، والرقصة المسماة بـ«اللّغْتة» على المستوى الثقافي. وتسمى رقصتهم بهذا الاسم لأن في ذروتها يعمد «اللغايتية» على أداء لازمة أساسُها «يا آ... آ...»، بحيث يتقاسمونها بينهم، فيؤدي البعض الجزء «يا آ...» والبعض الآخر الجزء «آ...»، مشكلا ذلك لدى المتلقي إحساسا باتصال صوتي بين الجزئين؛ وربما يبرِّر صوت «اللغايتية» المرتفع والحاد جدا تلك التسمية، خصوصا وأن أصل كلمة «اللغتة» يرجَّح أن يعود إلى فعل «لغط» الذي يعني إصدار ضجيج وأصوات مختلطة. كما تسمى أيضا بـ «الوناسة» التي تفيد في العربية الهوارية معنى الأنس والرفقة، وأيضا معنى الترفيه، وهو ما يقترب أكثر من المقصدية الفرجوية للرقصة الهوارية .

أما على مستوى التركيبة البشرية (انظر الصورة رقم 1)، فتتكون مجموعات «اللغتة»، حسب ما لاحظناه ولاحظه أيضا عبد الرحيم ساكير[26]، من «الرايس» قائد المجموعة؛ و«الشيخة» التي تؤدي دور الراقصة، مع ملاحظة أنها المرأة الوحيدة داخل المجموعة؛ و«الشدّادة» الذين يصاحبون أداء الرايس؛ إضافة إلى شخصٍ يعزف على آلة إيقاعية معدنية (الناقوس)، وآخر يعزف على أكْوال، وهو عبارة عن آلة إيقاعية أسطوانية الشكل مصنوعة من الطين، يكمن دورها، حسب محترفي «اللغتة»، في تخصيب المادة الإيقاعية الحادة والأنثوية بصوتها المنخفض والذكوري[27]؛ وأخيرا، «اللغايتية» الذين يشكلون بقية أفراد المجموعة، ويكمن دورهم في غناء اللازمات ومصاحبة الإيقاع تصفيقا، وخصوصا أداء اللازمة الأساس «يا آ... آ».

تحليل المستوى الكوريغرافي للرقصة الهوارية:

تعتمد الرقصة على مقاطع كوريغرافية مقننة يتم تكرارها كما هي، مع ملاحظة اختلافات أسلوبية بين الراقصين والراقصات؛ كما يتم تقمص الإيقاعية من طرف الجسد الراقص في إطار أداء جسدي للإيقاع. يهمنا في هذا المستوى أن نرصد تعبيرية المسلسل الحركي للراقصة، والحوار الحركي بينها وبين الراقص، والحوار بين هؤلاء وقائد المجموعة، وبين هؤلاء جميعا و«اللْغايْتية».

1) المسلسل الحركي للراقصة:

بالتركيز على سلسلة حركات الراقصة المجسَّدة في (مجموعة الصورة رقم 2)، يتبين أن ثمة سيرورة حركية تبدأ بوضعية أولية وتنتهي بوضعية نهائية مرورا بوضعيات بينية تمثل إحداها ذروة الرقصة ومعتركها الرمزي والدلالي:

وضعية بينية 3 | وضعية بينية 4 (ذروة الرقصة) | الوضعية النهائية

مجموعة صورة تجسد المسلسل الحركي للراقصة وأهم الوضعيات التي يتخذها جسدها

في الوضعيـة الأوليـة تتخـذ الراقصة مكانـا إلى جانب «اللغايتيـة»، مؤدية حركات خفيفة اسـتعدادا للمرور إلى وسـط الركـح وأداء حركات القفـز والـدوران. وتتميز هذه الوضعية بالهدوء، انسـجاما مـع الإيقـاع الخفيف الذي يصاحبها والذي يتشـكل من سـبعة أزمنة حسـب تحديد أحمد عيـدون[28].

في الوضعيـات البينيـة تخـرج الراقصـة مـن صـف اللغايتية إلى وسـط الركح مؤدية حركات أو كينيتوغرافات Les kinétographes أشـبه بتنقـلات تمسـح المـكان جيئة وذهابا، أو لِنَقُلْ، ترسـم حدود الفضاء الذي سـيكون مسـرح تعبيرهـا الجسـدي؛ من جانـب آخر، يتبـين، من خلال بعـض الوضعيـات البينيـة، أن الجسـد الراقص يرسـم حدوده الخاصة أيضا بواسـطة بكتوغرافـات Les pictographes معينـة[29]، مـبرزا امتـداده العمودي عن طريـق رفـع اليديـن إلى الأعلـى وخفضهمـا في حركتـين دائريتـين كما هو الحـال في الصورة الثالثـة من (مجموعة الصـورة رقم 2)، ثم بسـطهما أفقيـا لإبراز حـدود امتداده الأفقـي كما في الصـورة الرابعة من نفـس الوثيقة؛ وتلعب أجنحة «التكْشـيطة»[30] دورا هاما في توضيح هذه الحدود والمبالغـة في رسـم امتداداتها. ومـع الانتقال مـن الإيقاع ذي الأزمنـة السـبعة إلى الإيقـاع ذي الأزمنـة الخمسـة، تعمد الراقصة إلى أداء كينيتوغرافـات أخرى مصاحبة لهذا الإيقاع، متفاعلة، باسـتعمال القفز والدوران، مع الضربات الـتي يقـوم بها قائـد المجموعـة أو بعـض مصاحبيه على «الطـارة»[31]، فتصـل بذلك الرقصـة إلى ذروتها.

في الوضعيـة النهائيـة تعود الراقصة لتتخـذ مكانا إلى جانـب «اللغايتيـة»، فيهيمن الهـدوء مـن جديد على الحـركات والإيقـاع معا. وهكـذا دواليك.

2) الحوار الحركي بين الراقصة والراقص:

ينطبق على الراقـص ما قلناه على الراقصة ما دام رقصه يقوم على تأدية نفس المسلسل الحركي الـذي بيّنّـاه، إلا أن الفـرق يكمـن في أن دوران الراقصـة مدعـم بواسـطة دوران أجنحـة «التكْشـيطة» الـتي تكسـوها، ممـا يجعلـه أكـثر تميـزا على المسـتوى البصـري. لكـن لا بـد مـن الإشـارة إلى أن المصاحبـة الحركيـة للراقـص، باعتبارهـا غـير مجانيـة، قـد لا تخلـو مـن دلالـة، وقـد لا يتيسـر فهمهـا مـن دون اسـتيعاب الطابـع الذكـوري للرقصـة. لقـد بتنـا نعلـم أن تركيبـة مجموعـة اللغـة تضـم عنصـرا نسـائيا وحيـدا إلى جانـب أعضـاء ذكـور، ممـا يقـوي فرضيـة تبعيتهـا لهـم. وعليـه، يمكـن القـول بـأن المسلسـل الحركـي للراقـص، وإن كان يبـدو، بصريـا، متزامنـا مـع المسلسـل الحركـي للراقصـة، فإنـه سـابق عليـه إحاليـا ورمزيـا؛ ممـا يدفعنـا إلى الانحيـاز إلى فكـرة وجـود علاقـة سـبب ونتيجـة بينهمـا، أو على وجـه أدق، علاقـة فعـل ورد فعـل. وهكـذا، فالمسلسـل الحركـي للراقـص يتشـكل مـن مجموعـة مـن الكينيتوغرافـات المولِّـدة لكينيتوغرافـات أخـرى تشـكل المسلسـل الحركـي للراقصـة؛ فـالأولى تعـبر عـن أفعـال والثانيـة تعـبر عـن ردود أفعـال.

③

حوار جسدي حركي بين الراقصة والراقص

انطلاقا من هذا المنظور، يصبح الحوار الحركي بين الراقص والراقصة شبيها بمطاردة تحاول فيها ذاتٌ النيل من ذاتٍ أخرى، في الوقت الذي تحاول فيه هذه الأخيرة الإفلات؛ وإن شئنا أن نمطط هذا الزعم ذا النبرة التراجيدية، لقلنا بأننا إزاء ذات معاقِبة وأخرى معاقَبة، مع ما يحمله كل ذلك من رجم وجلد من جهة، وترخ والتواء من جهة أخرى (أمعن النظر في الصورة رقم 3).

3) الحوار الحركي / الإيقاعي

بين الراقصة والراقص وقائد المجموعة:

يرتبط الحوار الحركي بين الراقص والراقصة بتوجيهات «الطّارة» وبأداء صاحبها الذي قد يكون إما «الرايس» (قائد المجموعة)، وهو الأمر الغالب، أو أحد «الشدّادة» حينما يتكلف بتوجيه الرقص عوضا عن القائد. يلاحِظ عبد الرحيم ساكر أن اسم «الطّارة» قد تكون له صلة بفعل «طرَّ» الذي يعني حسب معجم kazimirski[32] «صفع»، بالنظر إلى العلاقة الأيقونية بين صفع الوجه وضرب «الطارة» من جهة، وبين جِلْد الخد وجِلْد «الطارة» من جهة أخرى[33]. تنضاف إذن دلالة الصفع إلى دلالة الرجْم والجَلْد، وتتضافر حركات «الرايس» مع حركات الراقص لتأدية وظيفة الفعل المولِّد لرد فعل الراقصة؛ فإذا كانت الحركات التي يؤديها الراقص ذات بعد بصري، فإن ما يصدر عن «الطّارة» ذو بعد سمعي، باعتباره تجسيدا صوتيا لتلك الحركات، وبالتالي يتحول كل من «الرايس» و«الراقص» إلى ذات واحدة تصوِّب فعلَها على موضوع واحد تمثله الراقصة.

4) الحوار الحركي /الإيقاعي /اللغوي

بين الراقص والراقصة وقائد المجموعة واللغايتية:

بموازاة ذلك، يقوم «اللغايتية» بحركات راقصة خفيفة مستعملين الجزء الأعلى من الجسد أو الرأس، في انسجام تام مع الإيقاع ومع ما يصدر من حناجرهم من أصوات، تحديدا، أدائِهم الصاخب والمنظم للّازمة الشهيرة «يا آ... آ». ولأن الأمر يتعلق بالصوت البشري، فإننا بصدد مستوى آخر ينضاف إلى مستوى الحركة ومستوى الإيقاع، ليُسهِم بدوره

	النماذج اللازمة	يا	آ	آ
الوزن 1	يالْفاعْلة	يالْ	فاعْـ	لة
التعابير القدحية	يالزّانْية	يالزّ	زانْـ	ية
	يا....	يا..	...	...
الوزن 2	يالْفعْلة	يالْ	فعْـ	لة
التعابير القدحية	يالْقـ...	يالْ	قـ..	...
	يا....	يا..	...	...

الجدول 1: بعض الإيحاءات القدحية التي تعبّر عنها اللازمة «يا آ آ»

في تكريس دلالة «المعاقبة» أو، بتعبير أكثر دقة، دلالة «الإهانة». أما عندما نركز على ما يتألف منه التعبير «يا آ... آ»، فسنجد أنه يتضمن ثلاثة مقاطع هي: [يا] - [آ] - [آ]؛ وبقليل من التمعن، يمكننا أن نفطن إلى أنها تورية لكل ما يوزن من تعابير قدحية على وزن «يالْفاعْلة» أو «يالْفعْلة». وهكذا، يمكن أن ننظر إلى اللازمة كقالب يُصَب فيه ما يلي من النماذج: (في الجدول رقم1).

تلك، إذن، تعابير قدحية يُصوِّبها «اللغايتية» إلى الهدف ذاته: الراقصة، وتتخذ شكل شتائم تتوارى خلف اللازمة «يا آ آ»، فتتعزَّز بذلك تيمة «الإهانة» التي استخلصناها انطلاقا من تحليل المستويين الحركي والإيقاعي. وهكذا، فتضافر المستوى اللغوي مع المستويَيْن الآخريْن يوازيه تضافر كل من «اللغايتية» و«الرايس» و«الراقص» ضد «الراقصة»، ويوازيهما معا تراكُب دلالة «الرجْم» و«الجلْد» و«الصفع» و«الشتيمة» لبناء دلالة أعم هي «العقاب» أو «إقامة الحد»[34].

تحليل المستوى السياقي:

إذا كان تحليل المستوى الكوريغرافي لرقصة «اللغتة» قد انتهى عند حدود المسلسل الحركي للراقصين، وحركات «الرايس» الموجِّهة، والحركات الخفيفة التي يقوم بها «اللغايتية» وكذا أدائهم الصاخب والمنسق للازمة «يا آ آ»، فإن ذلك كله قد تم ضمن مقاربة داخلية اتخذت من المقاطع الكوريغرافية المنطلق والمنتهى، دون أن يمنع ذلك من إقامة علاقات أيقونية لربط عناصر داخلية بمواضيع نظيرة ذات طابع مرجعي إحالي. أما الآن، فسنعمل على تعزيز تحليلنا هذا بمقاربة أخرى خارجية تلامس المستوى السياقي للرقصة مستهدفين المحددات التالية: الزمان والمكان والمتفرج.

1) الزمان / المكان:

يعتبر البيدرُ المكانَ الأكثرَ اقترانا بالرقصات الفولكلورية بالمغرب، ونلاحظ أن وظيفته الفنية والثقافية لا زالت مستمرة إلى الآن في بعض المناطق الجبلية بمنطقة سوس. ولعل هذا الاقتران راجع إلى

الطابع البدوي للفولكلور، وإلى ارتباط ممارسيه بالزراعة؛ ذلك أن العادة كانت تقتضي أن يُتوَّج كل موسم فلاحي بطقوس احتفالية تتخذ من البيدر مرتعا لها، باعتباره المكان الذي يمثل آخر حلقة داخل السيرورة الإنتاجية للحبوب. وربما كان لرقصة هوارة في الماضي نفس التوجه في اختيار المكان، إلا أننا لم يسبق لنا أن شهدنا، منذ طفولتنا إلى اليوم، أي «وْناسة» مقامة في بيدر؛ ما شهدناه، بالأحرى، هو عروض بـ «مْرحْ الدُّوار» أو بـ«مْرحْ الدار» أو أي فضاء واسع ملحق بالمنزل، أو عروض على «الخشبة» كشكل أكثر حداثة.

فبالنسبة لـ «مْرحْ الدُّوار»[35]، فقد كانت عروض «اللغتة» تُقام بمناسبة عيد عاشوراء لمدة ثلاثة أيام متتالية. كما كانت تقام في بعض القرى رقصة أخرى تختلف عما وصفناه من حيث التركيبة البشرية والآلات الإيقاعية والإيقاعات والغناء، وتعرف بـ «حَماقة»، وتحتاج منا إلى بحث خاص.

أما «مْرحْ الدار»[36]، فكثيرا ما كان مسرحا لعروض اللغتة، خصوصا في مناسبات الزفاف والعقيقة وغيرها. ويعتبر هذا الفضاء، في نظرنا، الأنسب لرقصة هوارة، حيث تكتمل فيه الشروط المثالية للإلقاء والتلقي. ذلك أن «المْرحْ» و«السْطحْ» يندمجان ليوفرا فضاء أشبه بالمسرح الروماني أو «لا أرينا» La arena الخاصة بمصارعة الثيران، مما يضمن للمُشاهد موقعا ممتازا لمتابعة العروض من أعلى، ويضمن، بالمقابل، للمادة الصوتية التي تنتجها الحناجر والآلات الإيقاعية أن تتركز في الفناء، وبالتالي لا تتشتّت. جدير بأن نشير هنا إلى أن «السْطحْ» كان مُتاحا فقط للذكور، في الوقت الذي تبقى فيه النساء في «المْرحْ»، تتابعْن العروض عن قرب، وبمنظور أفقي، مقارنة مع المنظور العمودي الذي يتوفر للرجال. لكن ما إن تَغيّر نمط الحياة، حتى عُوضت المنازل القديمة ذات الفناء (المْرحْ) والغرف المحيطة به، بمنازل إسمنتية ذات هندسة عصرية، وبالتالي اندثر جانب مهم من الفرجة التي توفرها «اللغتة»، ولم يبق من ذلك سوى التعبير الفكاهي: «اللّي تْعَشّى يِطْلعْ لـ السْطحْ»[37]، للدلالة على أن الفرجة قد بدأت، بعد أن كانت تلك الجملة أكثر مباشرة، دالة على إعلانٍ يوجّه إلى المدعوين الذين أنهوا عشاءهم لكي يغادروا مكان الأكل ويصعدوا إلى السطح لمتابعة عروض «اللغتة».

أما الآن، وبعد تلاشي فضاء «المْرحْ»، فقد أصبحت الرقصة الهوارية تؤدى في فضاءات أخرى ملحقة بالمنزل، لكن لم يعد بالإمكان تتبعها بمنظور علوي كما كان في السابق. أما الشكل الأكثر عصرية، فهو الأداء فوق الخشبة[38]، ويقترن بمشاركات المجموعات في المهرجانات الثقافية، وسِمَتُه البارزة أنه لا يوفر سوى إمكانية مشاهدة الرقصة من منظور سفلي.

2) المتفرج:

علِمْنا، من خلال ما عرضناه في صفحة بعيدة من هذا المقال، أن الرقصات الفولكلورية قد تطورت بالانتقال من باراديغم «المشاركة» إلى باراديغم «العرض»، مما يعني أن الأصل هو مشاركة الجميع في الرقص، باعتباره طقسا ذا غايات تعبدية، كما يعني أن هذه المشاركة قد حُصِرتْ في ما بعد في عدد محدود من الراقصين، فتغيرت الغاية، بعد هذا الحصر، من التعبد إلى تقديم عرض فرجوي لصالح متفرجين. لهذا، فالعلاقة «راقص/متفرج» يجب أن لا ينظر إليها كمعطى بديهي، وإنما كمظهر متقدم من مظاهر تطور الرقص الفولكلوري[39].

إن هذه الإشارة المقتضبة تغرينا بمحاولة فحص طبيعة تلك العلاقة، ونقر بأن ذلك أمر بالغ التعقيد. إلا أن ما نستطيع قوله إزاء ذلك حتى الآن، هو أن العلاقة بين المتفرج والعرض الراقص تقوم على أساس ذاتي، خصوصا لما يتعلق الأمر بعملية إنتاج المعنى؛ ذلك أن المتفرج لا يسعه إلا الرضوخ إلى ما تمليه عليه خلفيته المعرفية والوجدانية وإيديولوجيته واستعداده النفسي. وبناء على ذلك، فإننا ننحاز أكثر إلى تبني تصور يقول بتعدد أنماط تلقي رقصة هوارة، إذ قد يعتبرها أحدٌ بنية ذات حمولة جمالية، وقد يعتبرها آخر بناء للمتخيل، وهناك من سيعتبرها انعكاسا لواقع معين، وهناك من سيعتبرها حركات ماجنة ليس إلا، وهلم جرا.. من جانب آخر، يمكن للدلالة أن تكون قصدية صادرة عن وعي

الراقص، كما يمكن أن تنشأ خلال العلاقة راقص / متفرج، فتكون بالتالي خاضعة لقيود سياقية معينة[40].

لكن كيف نجعل إدراكنا كمتفرجين يتحاور مع أثر مرئي كالرقص؟ وكيف يمكننا تقاسم ما ندركه مع الآخرين؟ إن أي وصف للحركة الراقصة لا يمكنه أن يكون إلا ذاتيا، وبالتالي، فما على المتفرج سوى توظيف التقمص L'empathie، باعتباره محاكاة ذهنية لذاتية الغير[41]، وأن يسلِّم نفسه للعدوى الحركية للراقص إن أراد تمثُّل الحركات وتشرُّب مدلولاتها. ولا يغيب عنا هنا الرأي الذي تبناه ميرسي كونينهام Cunningham Merce والقاضي بأن دلالة الرقص تكمن في فعل الرقص ذاته[42]، لكننا نضيف إليه أن إدراك المتفرج للحركة لن يكون سوى إحساسا بعدواها وهي تسري داخل جسمه، ولعل هذا الإحساس هو ما يدفع أحيانا بعض متفرجي «اللغتة» إلى الانتقال، بطريقة تكاد تكون لاواعية، من وضع «متفرج» إلى وضع «مشارك».

أما بخصوص تقاسم ما ندركه مع الآخرين، فإن ر. شوسترمان R. Shusterman يشدِّدُ على أننا لا نستطيع أن نتعلم الحركة ولا أن نفهمها على الوجه الصحيح من خلال الكلام عنها فقط[43]. ومع ذلك، لا بد من الإشارة إلى إمكانية تقديم المساعدة إلى المتفرج بغرض تهذيب تلقيه وترويض حساسيته تجاه مقومات الجمال التي ينطوي عليها بعض الرقص الفولكلوري. ولا نُخفي هنا أننا نهدف من هذا المقال تحقيق جزء من هذه الغاية؛ ونتصور، في ذات الاتجاه، إمكانية تنظيم ورشات لتحليل جمالية رقصة «اللغتة» ودراسة تلقيها، ونميل إلى أنْ يكون الشباب هم المستفيدون من ذلك، خصوصا وأن ما نلاحظه فيهم أنهم يزدادون تنصلا من كل ما هو محلي وارتماء في أحضان كل ما هو عالمي.

تحليل مستوى الأكسسوارات المعتمدة:

في إطار نفس المقاربة الخارجية، سنلامس هذه المرة مستوى الأكسسوارات الموظفة في الرقصة الهوارية، وسنركز على محددين أساسيين من دونهما لا تستقيم الفرجة أبدا، وهما : الآلات الإيقاعية والملابس.

1) الآلات الإيقاعية:

حصر الباحث عبد الرحيم ساكير الآلات الإيقاعية المستعملة في الرقصة الهوارية في «الطارة» و«البندير» و«أكْوال» و«الناقوس» و«المْقصْ»، وعزز ذلك بصور توضيحية. وتكمن أهمية ما قدمه في أنه استند إلى الكيفية التي يعبر بها مستعملوها لشرح إسهام كل واحدة منها في الإيقاع العام للرقصة، وبصفة خاصة، استعمالهم للاستعارة «ذكر/انثى» لوصف ما تتميز به تلك الآلات[44]. وبالنظر إلى الأهمية الإثنوغرافية لملاحظات ساكير، فإنني سأعتمدها لتدعيم ملاحظاتي الخاصة التي كونتها حول الثنائيتين «الطارة/أكوال» و«الناقوس/المقص».

الثنائية « الطارة/أكوال »:

«الطارة» آلة تشبه الدف، يستعملها الرايس وبعض الشداد لمراقصة الراقصين، إلا أنها تختلف عن الدف بعدم احتوائها على حلقات معدنية رنانة، وعن «البندير» بصغر حجمها وبصوتها الحاد الذي يشبه الصفعة أو الصوت الصادر من حركة السوط. ويتحقق التناغم الإيقاعي بواسطة «طارتين» على الأقل، تؤدي الأولى «الجُّوج»، أي ضربتين، بينما تؤدي الثانية أداء مسترسلا[45]. أما «أكوال» فهيكله مصنوع من الطين وشكله أسطواني؛ ويصف محترفو «اللغتة» الصوت الذي يصدره، بالانخفاض وبالطابع «الذكوري»، ذلك أنهم يوكلون له وظيفة تخصيب المادة الإيقاعية الحادة والأنثوية التي تنتجها «الطّارات»؛ ومرد هذا الاعتقاد لديهم هو العلاقة الإيقونية بين شكل أكْوال وشكل العضو الذكري من جهة، والعلاقة الأيقونية بين صوته «كْضا لالالْ... لالْ» وصوت الجدي الفحل وهو يغازل المعزات، من جهة أخرى[46].

الثنائية « الناقوس/المْقصْ »:

أول ما نلاحظه أنهما معدنيان على عكس عناصر الثنائية الأولى؛ ويختلف «الناقوس» عن «المقص» في كون الأول يصدر صوتا حادا ومرتفعا، بينما يصدر الثاني صوتا منخفضا؛ كما أن «الناقوس» يُقرَع بواسطة قضيبين معدنيين، بينما يقرع «المقص» بقضيب

معيار الحضور والأهمية	معيار مادة الصنع		معيار ارتفاع الصوت
	آلة غير معدنية	آلة معدنية	
آلة أساسية	الطارة	الناقوس	آلة ذات صوت مرتفع
آلة ثانوية	أكْوال	المقص	آلة ذات صوت منخفض

الجدول 2: تصنيف الآلات الإيقاعية المعتمدة في «اللغتة»

واحد، لأن تركيبته المكونة من جزأين تسمح له بإحداث صوت من تلقاء نفسه، وبالتالي، الاستغناء عن قضيب ثان. ويكمن دور «الناقوس»، حسب عبد الرحيم ساكير، في المساهمة في رفع جهارة الإيقاع[47]، بينما يكمن دور «المقص» في إحداث خرجات خاطفة شبَّهها أحد المستجوَبين بشيء أقرب إلى تلفظ كلمة «كْرْمطْ... كْرْمطْ»[48]. ومن عجيب المصادفة أن المقص المستعمل في الإيقاع ميزته الشكلية أن رأسيه الحادين قد أُزيلا، وبالتالي فهو مقص «مْكْرمطْ»، أي مُقرْمَط.

من ذلك كله، يتبين أننا إزاء مجموعة تتكون من عناصر متعالقة، وتقبل أن تُصنف انطلاقا من معايير متعددة؛ فحسب معيار مادة الصنع، تتوزع هذه العناصر إلى آلات إيقاعية معدنية وأخرى غير معدنية، وتتوزع حسب ارتفاع الصوت، إلى آلات ذات صوت مرتفع وأخرى ذات صوت منخفض، وحسب معيار الحضور والأهمية، إلى آلات أساسية وأخرى ثانوية يمكن الاستغناء عنها. فلنركّبْ ذلك كله (في الجدول رقم2).

2) الملابس:

لا يمكن أن يتوافق الرقص الفولكلوري إلا مع اللباس التقليدي، والرقصة الهوارية لا تحيد عن هذا المنطق. ويتشكل لباس الرجال المشاركين فيها من جلباب (أبيض في الغالب)، وعمامة بيضاء، وسروال تقليدي فضفاض، وبلْغة[49]؛ ويتوج كل ذلك بتثبيت «الكُمّية»[50] على الجانب الأيسر من الجسد بواسطة حبل أنيق يمر بين الكتف الأيمن والعنق فيشد السلاح بإحكام. أما المرأة، فتمثل أيقونة الرقصة، والحال كذلك بالنسبة للباسها المشكل من «القْطيب»[51]، و«المشبوح»[52]، و«التكْشيطة»[53]، والسروال التقليدي، و«الشربيل»[54].

وتعتبر «التكْشيطة» من الأكسسوارات الأساسية داخل «اللغتة»، ذلك أنها تساهم في إضفاء بعد إستيطيقي لحركات الراقصة، خصوصا أثناء قفزها ودورانها؛ ويساعد على ذلك كون هذا اللباس يتوفر على أجنحة تُسهِم في إبراز تلك الحركات، وتضخيمها، ورسم حدود الكينيتوغرافات Les kinétographes التي يؤديها الجسد الذي يترفيه، وإبطاء تلاشيها أمام أعين المتفرجين. ولأن «التكْشيطة» لها كل هذا الدور في بناء جمالية الرقصة، فإنها لا يمكن أن تعوَّض بأي لباس آخر؛ حسبنا أن نتخيل الراقصة، بعد ما وصفناه من وظائف، وهي ترتدي، مثلا، «تي شورت» وسروال «دْجين» لنقدِّر فداحة ما قد يُفقَد من جوانب جمالية ووظيفية.

قراءة تأويلية تركيبية:

رغم ما تحيل إليه تسمية «الوْناسة» من مشاعر لطيفة ودلالات تفيد الأنس والرفقة، فإنها ترسو على ماض يجر وراءه ضلال معان ذات بعد تراجيدي. وقد حاولنا أن نكشف أداء الجسد الراقص وأن نصفه بواسطة كلمات، وكلنا وعي بنسبية تلقينا وفهمنا. والحقيقة أننا ما إن نضع الرقصة الهوارية كموضوع

للملاحظة، حتى يتبين لنا أننا بصدد أجساد حاضرة تكتب شيئا ما عن حركات أجساد غائبة، في إطار تجسيد فني خيالي؛ وما إن نتعرف على قيمة ودلالة هذا التجسيد حتى يمتلئ وجداننا إحساسا بالحيوية الفيزيائية لتلك الأجساد المختفية المعبر عنها رقصا.

جدير بأن نشير إلى أن هاجس وصف الحركات الجسدية، والرغبة الشديدة في نقل هذه الحركات إلى كلمات، هو في حقيقة الأمر هاجس تثبيت الحركة ومسكها من خلال البحث على إمكانية نقلها لغويا إلى نص محايث للحركة نفسها. ولن يكون الأمر، في هذه الحالة، سوى تأويل وترجمة وإعادة صياغة. والرقص كتابة بالجسد، وبالتالي، لا شيء يمنع، في تصورنا، من افتراض نص محايث لتلك الكتابة. ولأن الرقصة لها جذور ممتدة في الماضي، فإن الاكتفاء بالتلقي السطحي لها لن يمكننا من الذهاب أبعد من مشاهدة حركات راقصة، وسماع آلات إيقاعية تُقرَع، وحناجر «تلْغَط»؛ وقد ينتابنا، في حالات تلقٍّ أقوى، إحساس بالإيقاع واهتزاز وجداني يعلن عن بداية تشكل رغبة في الرقص داخلنا، أو قد تتجسد لدينا رغبة حقيقية فنندفع إلى صف الراقصين ونشاركهم رقصهم، إن سمحتْ بذلك الشروط المكانية والتنظيمية للرقصة. هذه هي أبعد حدود التلقي السطحي.

لكن إن نحن أردنا أن نغوص أكثر في أعماق الرقصة، فإننا سنجعل اهتمامنا ينصرف إلى فهم العملية الرمزية القائمة بين «التحقق الركحي»، حسب تعبير محمد العماري مترجم مقال «قضايا السيميولوجيا المسرحية»، وبين «العالم المعروض»[55]. يعني ذلك أننا سنضطر إلى مقاربة العرض بالسير على هدى بعض أعمال رولان بارث القائمة على استجلاء الدلالة الإيحائية التي تخلُقها علامة من العلامات في ذهن المتلقي[56]. وهكذا، يمكن للقارئ/السيميولوجي، في صوء هذه المقاربة، التركيز على علامات تتراكب في ما بينها في ارتباط تام بعلامة مركزية معينة، واستكناه المعاني المشتقة التي تنجم عن ذلك التعالق وذلك الارتباط؛ ويَعتبِر باتريس بافيس Patrice Pavis عمليةَ تتبع آثار الدلالة الإيحائية وسيلة مشروعة لتحليل العروض والتعليق عليها[57]. ونلاحظ، في هذا الصدد، أن هذا المنظور ينسجم، إلى حد ما، مع تصور ميكائيل ريفاتير Riffaterre Michael للامباشرة الدلالية في الشعر، بحيث تتحقق بانتصار التدلال على المحاكاة، وبواسطة نسق خفي ترتبط به كل سمة دالة في القصيدة[58]، وبواسطة رحم[59] يحقق هذا النسق عبر تحوله السيميوطيقي إلى نص[60].

بناء على ذلك، فالحركة التي تثَبَّتُها الصورة رقم 3، والتي قلنا أعلاه أنها تمثل بؤرة الرقصة ومعتركها الرمزي هي، في منظورنا، رحمٌ أو علامةٌ مركزيةٌ تتعالق معها باقي العلامات. لقد بتنا نعلم من خلال تحليل المستوى الكوريغرافي لـ«اللغتة» أن الحوار الحركي بين الراقص والراقصة يعبِّر عن مشهد يقوم فيه جلادٌ بجلد (أو رجم) امرأة يفترض أنها ارتكبت ذنبا لا يغتفر حسب عرف القبيلة، ويُعبّر رقصُ الراقصة عن ترخ المرأة بفعل ألم العقاب الذي يقع على جسدها. إن ما تجسده الصورة رقم 3، يصبح، بهذا المعنى، المركز الذي تُشَدُّ إليه حركات باقي أفراد المجموعة الفولكلورية؛ فأداء قائد المجموعة، وخصوصا تجسيده، من خلال قرع «الطارة»، للصوت الذي يصدر عن حركات الراقص / الجلاد، يمكن اعتباره تحققا مضاعفا لنفس البؤرة الدلالية؛ والشيء نفسه يقال أيضا على حركات «اللغايتية»، وخصوصا، أداؤهم للازمة «يا آآ»، التي قلنا عنها أنها تورية لتعابير شاتِمة توزن على «يالْفاعْلة» أو «يالفعْلة»[61]. بهذا نكون أمام معان مشتقة (صوت الجلد والصفع – إطلاق وابل من الشتائم) من دلالة مركزية (معاقبة الجلاد لامرأة). وقد رأينا أن المستوى اللغوي في الرقصة يتضافر، في جانب منه، مع كل من المستوى الإيقاعي والمستوى الحركي لتكريس دلالة «الإهانة» و«التعذيب».

وقد لاحظ عبد الرحيم ساكير أن الرقصة تعبر عن إخضاع رجالي للمرأة، إلا أنه اعتمد في ذلك فقط على ملاحظة الهيمنة العددية للمشاركين الذكور أمام امرأة مشارِكة واحدة[62]. أما العابيد فيرى بأن حضور الأنثى الوحيدة داخل التركيبة البشرية للرقصة، إنما يعبِّر عن أسْر امرأة من قبيلة معادية[63]. كما توجد تفسيرات

أخرى ذات طابع أسطوري منها ما يحكي عن أفعى كانت تهدد القبيلة فقضى عليها أحد الشبان، ومنها أيضا ما يحكى عن صيد غزالة. إلا أنني أنحاز إلى فكرة أن ما يعبِّر عنه الفولكلور والثقافة الشعبية بشكل عام، يكون، في الغالب، شيئا يمس الكيان العميق للقبيلة، ولا أظن أن أحداثا من قبيل قتل أفعى أو صيد غزالة قد تأسر حياة الناس ومخيلتهم لدرجةٍ تجعلهم يخلدونها بالرقص. إن ما يأسر إلى هذا الحد هو، في نظرنا قضايا ينظر إليها المجتمع التقليدي على أنها عظيمة كـ «الشرف» و«الخيانة» وغيرها، وبالتالي لا تسامحَ إزاءها. تأسيسا على ذلك، فإن الإيحاء الذي ينتجه عرض رقصة «اللغتة» هو المعاقبة الجسدية لامرأة دنست شرف القبيلة. والحقيقة أن مظاهر من هذا النوع لازالت حاضرة في بعض البلدان، ويكفي أن أضرب مثلا بالسودان، حيث يكون الجلْدُ مآلَ المرأة إذا لبست لباسا يصنفه المجتمع على أنه مخل بالحياء.

خاتمة:

قادنا تحليل المستوى الكوريغرافي للرقصة الهوارية ومستواها السياقي ومستوى الأكسسوارات المعتمدة فيها إلى النتائج التالية:

- الرقصة الهوارية عرض تتداخل فيه مجموعة من الأنساق السيميولوجية؛
- تكمن دلالتها، بالدرجة الأولى، في ذاتها، ويتحقق هذا المستوى الدلالي حينما يحس المتلقي بالعدوى الحركية للراقصين وهي تجتاحه؛ وتكمن أيضا في الإيحاءات التي تخلُقها الوحدة الحركية الأكثر تميزا على المستوى الإستيطيقي، مما يجعلها ذروة الرقصة وبؤرتها الرمزية، ومركزا مرجعيا للوحدات الحركية الأخرى؛
- يمثِّل راقصو «اللغتة» أجسادا حاضرة تكتب عن حركات أجساد أخرى غائبة، وهكذا فقد قادنا البحث عن الدلالة الإيحائية لـ «اللغتة» إلى أن العلامة المركزية التي يمكن الانطلاق منها هي الحوار الكوريغرافي بين الراقص والراقصة، ذلك أنه يضعنا أمام ذاتين: ذات معاقِبة تعبِّر حركاتها عن «الجلْد» أو «الرجم»، وذات معاقَبة تتلوى وتترنح بفعل الألم الجسدي الذي يلحقها. وتلعب «التكْشيطة» التي ترتديها الراقصة دورا وظيفيا في إبراز الحركات، وتضخيمها، وإبطاء تلاشيها أمام نظر المتفرج، ورسم الحدود الحركية للجسد الذي يتسترفيها.
- يتضافر كل من المستوى الحركي والمستوى الإيقاعي والمستوى اللغوي لتكريس الدلالة الإيحائية لـ «العقاب»؛
- يعد التحليل الذي قمنا به نسبيا، وبالتالي، لا ندعي أنه قد حسم الأمر بصفة قاطعة بخصوص الأبعاد الدلالية للرقصة الهوارية.

• الهوامش

1. هي منطقة توجد بوسط سهل سوس معروفة بالفلاحة العصرية وبلهجة عربية ذات مميزات خاصة، وتعد مدينة أولاد تايمة مركزها الحضري.
2. Geertz, Clifford. La interpretacion de la culturas, trad. Alberto L. Bexio, Gedisa editorial, Barcelona, 2003, p 20.
3. Geertz, Clifford. Op Cit. p 24.
4. مرسي، أحمد. الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008، ص 25.
5. Felföldi, László et Pávai, István. "État de la recherche sur la musique et la danse populaires", Ethnologie française, XXXVI, 2006, 2, p. 261-272, p 265.
6. Ibid.
7. Guellouz, Mariem. "Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps

dansant", Cygne noir, revue d'exploration sémiotique, no 2, 2014, p 2.

8. Ibid.
9. Greimas, A. J. "Réflexions sur les objets ethno–sémiotiques", Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne, Paris, Maisonneuve et Larousse, 1971, pp. 63–72, p. 67.
10. Guellouz, Mariem. Op. Cit., p 6.
11. Ibid.
12. Grau A. et Wierre–Gore G. Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, Pantin, Centre national de la danse, 2005
13. Williams, D. "La sémasiologie : étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique", in A. Grau & G.Wierre–Gore (dirs), Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, pp. 221–235.
14. Kappler, A. L. "Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga ", in A. Grau & G.Wierre–Gore (dirs), Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, pp. 189–221.
15. Birdwhistell R. L. " Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette ", in G. Bateson, R. L. Birdwhistell, E. Goffman, E. T. Hall, D. Jackson, A. Schlefen, S. Sigman & P. Watzlawick, La nouvelle communication, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Seuil, 1981, p. 163.
16. Gil, J., " La danse, le corps, l'inconscient ", Terrain, no 35, 2000, de p. 57 à p. 75, p. 62.
17. Sparshott Fr. A Measured Pace, Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 1995, p 253.
18. Sonesson G. " Au–delà du langage de la danse – Les signifcations du corps. Quelquesconsidérations au sujet d'une sémiotique de la danse ", Centre for Languages and Literature, Lund University. En ligne: <project.sol.lu.se/fleadmin/user_upload/project/ccs/c.pdf> (consulté le 12 août 2019).
19. Gil, J. Op. Cit., p. 63.
20. تجدون التوضيحات الخاصة بتركيبة الرقصة في ما يلي من الصفحات.
21. Sonesson, Göran. Op. Cit. p 4.
22. Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, Seuil, 1972, Paris, P 120.
23. Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. Op. cit. p 118.
24. Cité par Cazemajou, Anne " Anthropologie de la danse ", LE CND – Département Patrimoine, audiovisuel et éditions, 2007, p 5.
25. Saguer, Abderrahim. " La métaphore mâle/femelle dans l'usage des instruments de lewnasa de Houara ", pp 122–133, p 124 (note n°9).
26. Saguer, Abderrahim. Op. Cit. p p 122–123.
27. تجدون مبررات هذا الاعتقاد في الفقرات الخاصة بالآلات الإيقاعية.
28. Aydoun, Ahmed. Musique du Maroc, Eddif, Casablanca, 1995, pp 103–104.
29. يمكن الرجوع إلى ما كتب من توضيحات حول هذه المفاهيم في الفقرة 2 من الصفحة 6 من هذا المقال.
30. لباس الراقصة، وهو من أشهر أنواع الألبسة النسائية التقليدية بالمغرب وأكثرها أناقة.
31. آلة إيقاعية (ستجد وصفها في الفقرات الخاصة بالآلات الإيقاعية).
32. Kazimirski, Albert de Biberstein. Dictionnaire arabe–français, Paris, Maisonneuve et Cie 1860.
33. Saguer, Abderrahim. Op. Cit. p124.
34. يمكن أن نلاحظ أن "الرجْم" و"الجلْد" و"الصفع" أفعال تنصبّ على جسد الراقصة، وبالتالي تولّد "الترنح" كرد فعل لديها. أما "الشتيمة"، وإن كانت تنطوي بدورها على معنى "التعذيب" و"الإهانة"، فإنها لا تولِّد رد فعل فيزيولوجي، وإنما تنتج عنها استجابة نفسية باطنية لا يُنتظر أن تترجم إلى حركات راقصة مرئية.
35. "مرح الدوار" هو مساحة في وسط القرية (الدّوار)، غالبا ما تكون بجوار المسجد؛ وتسمى أيضا بـ "مرح الدولة" لكونها كانت تشكل فضاء تُجمَع فيه جميع قطعان القرية من الأغنام والماعز والأبقار لكي تساق إلى المرعى من طرف راعٍ. وكلمة "الدولة" لا علاقة لها بالمفهوم الحالي، وإنما ترتبط بمفهوم "التداول"، لأن رعي القطعان المجمّعة كان يتم بالتداول، بحيث يكلف به راع من عائلة

معينة، وفي اليوم الموالي يكلف راع من العائلة المجاورة وهكذا دواليك.

36. تقتضي هندسة المنزل الهواري التقليدي أن تحيط جميع الغرف بساحة تشكل فناء واسعا يسمى "مْرحْ الدار"، وأن تكون جميع الأبواب والنوافذ مواجهة إليه.

37. معناه: " فلْيصعدْ إلى السطح من تعشى".

38. ارتبط استعمال الخشبة بالمهرجانات الثقافية التي دأبت على استدعاء الفرق الفولكلورية من بينها مجموعات اللغتة الهوارية.

39. Sonesson, Göran. Op. Cit., p 11.

40. ليست "اللغتة" المؤداة بـــ "مرح الدار" هي "اللغتة" المؤداة بمنصات المهرجانات، وليست معاينة الرقصة من "السْطحْ" هي المعاينة من أي موقع آخر.

41. Berthoz, Alain et Jorland Gérard. L'empathie, Paris, O. Jacob, 2004, p 10.

42. Cunningham, Merce. " The Impermanent Art ", in Vaughan D. (1998), Merce Cunningham: Fifty Years, Ed. Melissa Harris, Apertur, 1952, p 97.

43. Shusterman, R. Pragmatist Aesthetics, Cambridge, Blackwell, 1992, p 127.

44. Saguer, Abderrahim. Op. Cit. p124.

45. حسب تعبير المستعملين: "كا- تْسرَّحْ" أي تسترسل في الإيقاع.

46. Saguer, Abderrahim. p126.

47. Ibid. p 128.

48. Ibid. p 129.

49. نوع من الأحذية التقليدية المغربية.

50. نوع من الخناجر التي يعرف بها المغرب.

51. نوع من المناديل التي كانت تغطي بها النساء رأسها وغالبا ما يكون أحمر اللون.

52. نوع من الحلي الفضية التي تزين جبين المرأة.

53. انظر الهامش 45 من هذا المقال.

54. بَلْغة نسائية (نوع من الأحذية).

55. بافيس، باتريس. "قضايا السيميولوجيا المسرحية"، ترجمة محمد العماري، علامات، العدد 16. من ص 102 إلى ص 109، ص 109.

56. المرجع نفسه، ص 106.

57. الصفحة نفسها،

58. ريفاتير. مايكل. دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1997، ص 20.

59. المرجع نفسه، ص 29.

60. المرجع نفسه، ص 32.

61. لمزيد من الشرح يمكن الرجوع إلى الجدول 1.

62. Saguer, Abderrahim. P131.

63. العبيد. دراسة احتماعية عن قبائل هوارة بين الأمس واليوم، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1984، ص 384.

• مراجع باللغة العربية ::

- بافيس، باتريس. "قضايا السيميولوجيا المسرحية"، ترجمة محمد العماري، علامات، العدد 16، من ص102 إلى ص 109.
- حواس، عبد الحميد. أوراق في الثقافة الشعبية، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- ريفاتير. مايكل. دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1997.
- مرسى، أحمد. الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008.
- الصباغ، مرسي. دراسات في الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، 2001.
- العبيد. دراسة احتماعية عن قبائل هوارة بين الأمس واليوم، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1984، ص 384.
- فاروق، أحمد مصطفى، الإنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة.

- مراجع باللغة الفرنسية:

- Aydoun, Ahmed. Musique du Maroc, Eddif, Casablanca, 1995, pp 103–104.
- Berthoz, Alain et Jorland Gérard. L'empathie, Paris, O. Jacob, 2004.
- Birdwhistell R. L. " Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette ", in G. Bateson, R. L. Birdwhistell, E. Goffman, E. T. Hall, D. Jackson, A. Schlefen, S. Sigman & P. Watzlawick, La nouvelle communication, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Seuil, 1981.
- Cazemajou, Anne " Anthropologie de la danse ", LE CND – Département Patrimoine, audiovisuel et éditions, 2007.
- Cunningham, Merce. " The Impermanent Art ", in Vaughan D. (1998), Merce Cunningham: Fifty Years, Ed. Melissa Harris, Apertur, 1952.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, Seuil, Paris, 1972.
- – Felföldi, László et Pávai, István. "État de la recherche sur la musique et la danse populaires", Ethnologie française, XXXVI, 2006, 2, p. 261–272.
- – Geertz, Clifford. La interpretacion de la culturas, trad. Alberto L. Bexio, Gedisa editorial, Barcelona, 2003.
- – Gil, J., " La danse, le corps, l'inconscient ", Terrain, no 35, 2000, de p. 57 à p. 75.
- – Grau A. et Wierre–Gore G. Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, Pantin, Centre national de la danse, 2005.
- – Greimasm A. J. GREIMAS, " Réflexions sur les objets ethno–sémiotiques ", Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne, Paris, Maisonneuve et Larousse, 1971, pp. 63–72.
- – Guellouz, Mariem. " Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo–sémiologie du corps dansant ", Cygne noir, revue d'exploration sémiotique, no 2, 2014.
- – Kappler, A. L. " Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga ", in A. Grau & G.Wierre–Gore (dirs), Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, pp. 189–221.
- – Kazimirski, Albert de Biberstein. Dictionnaire arabe–français, Paris, Maisonneuve et Cie 1860.
- – Kealiinohomoku, J. W. " Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique ", Nouvelles de Danse, Printemps 1998.
- – Williams, D. " La sémasiologie : étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique ", in A. Grau & G.Wierre–Gore (dirs), Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, pp. 221–235.
- – Saguer, Abderrahim. " La métaphore mâle/femelle dans l'usage des instruments de lewnasa de Houara ", pp 122–133.
- – Shusterman, R. Pragmatist Aesthetics, Cambridge, Blackwell, 1992.
- – Sonesson G. " Au–delà du langage de la danse – Les signifcations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse ", Centre for Languages and Literature, Lund University. En ligne : <project.sol.lu.se/fleadmin/user_upload/project/ccs/c.pdf> (consulté le 12 août 2019).
- – Sparshott Fr. A Measured Pace, Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 1995.

- الصور

- من الكاتب.

د. فراس طرابلسي – تونس

محمود السَّيَّالَة القادريّ الصَّفَاقُسِيّ: عدلٌ وحكيم ومتصوّف يُؤَرِّخُ للمُوسِيقى التونسية والمغربية فِي قَرْن التَّاسِع عَشَر

إن علاقة الموسيقى بمجالات المعرفة الأخرى قديمة في الحضارة العربية، بل لعلّها أصبحت في فترة قصيرة في علاقة تفاعل وتداخل مع أهم مجالات المعرفة، حتى أنها عُدّت من بين مجالات العلوم الأربعة الأساسية منذ عهد الإغريق. على ذلك يُعتبر التّأريخ لها والإهتمام بها من حيث هي علم وممارسة معًا، والبحث في علاقتها بمنهاجيات التفكير العربي الإسلامي، خُطوةً نحو مزيد فهم مكانة الموسيقا في «الدولة» والمجتمع.

ويعتبر «محمود السيالة الصفاقسي القادريّ» (كان حيا في 1868) من بين أهمّ المؤرخين للموسيقى في تونس والمغرب عموما في قرن التاسع عشر الميلادي، وأطرفُ أمر في منهج التّأريخ لديه أنّه لا يُعتبر موسيقيّا «محترفا» بالدرجة الأولى، بل هو كما سيتوضّح في قادم الصفحات عَدْلٌ ومتصوّف تميّز بالحكمة وبحبه للعلوم والإنشاد. على ذلك ألّف مخطوطا سمّاه «قانون الأصفياء

في معرفة أنغام الأذكياء» حقّقه الباحث «مصطفى علولو» لنيل شهادة التعمق في البحث من كلية الأداب بتونس. وبقي بحثه بين رفوف الكليّة، ولم تُنشر من المخطوط إلاّ بعض الفقرات المتناثرة في بضع مقالات كتبها صاحب البحث المذكور أو كذلك الدكتور محمود قطاط والباحث علي الحشيشة[1].

ونسعى في هذا المقال إلى العودة لهذا المخطوط واستحضار أهمّ ما جاء فيه من الناحية الموسيقية باعتباره تطرّق إلى محاور هامّة تهمّ آلة العود المغاربي وشجرة «الطّبوع» (المقامات) علاوة عن مجموعة من القواعد التي تتعلق بطرق الغناء وأخلاقه وغيرها من المسائل كوظائف الألحان والطّرب، إلخ.

من هو محمود السّيالة الصفاقسيّ؟

يعرّف «الزركلي»[2] بمحمود السيالة القادري في كتاب الأعلام كما يلي (بعد ذكر سنة وفاته بصفة تقريبية أي سنة 1847)[3]:

«هو محمود بن محمد السيالة الصفاقسي، متطبّب، من العدول، تعلم بجامع الزيتونة، وتنصب «عدلا» موثقًا بصفاقس، صنف «الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني»، شرح فيه تذكرة داود الأنطاكي، واستدرك عليها مفردات وأدوية من الطبّ الحديث، وأضاف إلى كثير من «مفرداتها» أسماءها بالتركية والبربرية وباللهجتين التونسية والمغربية، وعيّن مكان وجود بعضها في تونس. وذكر في مقدّمة الكتاب أنّه في ثلاثة أجزاء. وقد بقيت منه أوراق متفرقة»[4].

من جهته إعترف أحد أهمّ مؤرخي صفاقس «محمّد محفوظ» بأنّ محمود السيالة من مغموري أهل العلم في قرن التاسع عشر وبأنّه لم يتوصّل إلى معلومات عن حياته إلاّ عن طريق «رسائله ومؤلفاته التي هي مسودّات لم تبيض، يكثر فيها التشطيب والإخراج إلى حدّ أنّ قراءتها تحتاج إلى صبر وعناء يُتعبان الناظر ويُكِدّان الخاطِر»[5].

غير أنّ ذلك لم يُثن «محمّد محفوظ» عن إفادتنا بجملة من المعطيات الهامة في محطّات من حياة «السيالة». نذكر منها أنه:

- أخذ الرياضيات والمنطق وعلم الكلام عن الشيخ محمود مقديش ابن المؤرخ المعروف محمود بن سعيد مقديش (صاحب نزهة الأنظار).
- «له إجازات في العلوم من الأكابر بالسند»[6] من جامع الزيتونة في تونس العاصمة.
- إنتصب عدلا موثقا في صفاقس بعد استكمال نصيب من العلوم والإجازات.
- رحل عن صفاقس لفترة من الزمن نظرا للدسائس التي كانت تُحاك له من طرف القضاة والعدول. ثم عاد إليها سنة 1263هـ
- لم يكن غنيا بل كثيرا ما كان في رسائله «يتسخّط الزمان وأهله ويتألم من مضض الفقر وقلة ذات اليد»[7].

1) علاقة محمود السيّالة بالطريقة القادرية:

تعتبر الطريقة القادرية (نسبة إلى عبد القادر الجيلاني أو الجيلي) (470هـ/561هـ)[8] من بين الطرق التي دخلت مبكرا للبلاد التونسية عند مرور «أبي مدين شُعيب» بتونس وهو الذي تُنسب إليه الطريقة المدنية. ويُعدّ «الشيخ الحاج محمد المازوني المغربي المتوفى سنة 1296هـ أوّل مؤسس لطريقة القادرية بزاوية نهج الديوان بتونس ثم انتشرت في عديد الجهات بداخل البلاد التونسية ففي كل مدينة أو قرية لا بد من وجود مكان أو زاوية أو زوايا يجتمعون فيها جماعة القادرية لقراءة وإنشاد أذكارهم وأحزابهم»[9].

وتربط «محمود السيّالة الصفاقسي القادري» علاقة وثيقة بالطرق الصوفية[10] وبخاصة الطريقة القادرية التي صبغت جزءا من لقبه كعلم في كتب تراجم التونسيين. بل هو « أوّل مُجاز في الطريقة القادرية سنة 1826م... وذلك بـ«جامع العجوزين» بباب الديوان الذي كان يُسمى سوق الحواتين »[11] بمدينة صفاقس.

ويبدو أنّه كان من بين المتصلين بهذه الطريقة بصفته منشدا صوفيا ومتغنيا بأشعار الطريقة والمدائح، وهو ما دفعه إلى تأليف رسالة في الغرض سمّاها: «رسالة في ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية» وتوجد نسختها في دار الكتب الوطنية في تونس العاصمة تحت رقم 19242.

ونشير في نفس السّياق إلى ما للطريقة من الفضل في «المحافظة على التراث الموسيقي التقليدي ولولا الزاوية القادرية لضاع واندثر جل التراث وخاصة في طور انحطاط وضعف الموسيقى التونسية التي دخلت إلى الملاهي والمقاهي»[12] إذ كان أتباعها «ينشدون المديح الذي هو على نغم المالوف الحالي بحيث الكلام جدّ والصنعة مالوف»[13] ولقد كانت لهذه الطريقة في صفاقس (مسقط رأس «حمود السيّالة») صيتا ومكانة محترمة في المشهد الصّوفي-التعبّدي، «ومدائحه تبرز مدى تعلق الناس به والإنتماء إليه وخاصة ممن لم يكن لهم حول ولا قوّة»[14]. ومن أشهر مدائحه في هذا السياق نذكر المطلع التالي:

يِنده بيك[15] القِلّيل[16]

واللي مسافر في الليل

يا بودِرْعِيّة

لذلك فإنّ عدد زوايا الطريقة القادرية بصفاقس كان لا يُستهان به في مدينة بحجم صفاقس آنذاك (قرن التاسع عشر) وهي: جامع العجوزين/زاوية سيدي عبد القادر الجيلاني/الزاوية النورية/زاوية سيدي بومجاد. وكلها تقع في المدينة العتيقة أي داخل سور المدينة.

2) مؤلفاته:

ألّف «محمود السيّالة» عددا من المؤلفات في معارف مختلفة (كتب/رسائل/كنانيش/شعر) توجد نسخها الأصلية أو نسخ منها في الدار الكتب الوطنية للبلاد التونسية (المكتبة الوطنية)، وهي كلها بخط يده وأصلها من مكتبة «الشيخ علي النوري»[17] نلخصها في الجدول التالي[18]:

رقم المخطوط ومكانه	مجاله	عنوانه	عدد أوراقه
19241 (دار الكتب الوطنية-تونس)	الموسيقى	قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء (توجد نسخة أخرى منه بخط مغربي في مكتبة متحف بغداد تحت عدد 1 / 2276	30 ورقة
19242 (دار الكتب الوطنية-تونس)	التصوّف/الموسيقى	رسالة في ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية	9 ورقات
19223 (درا الكتب الوطنية-تونس)	التصوّف	تلقين المقالات الأدبية في معرفة الطريقة القادرية	من المفترض أن يكون به 3أجزاء، غير أنه لا يوجد منها إلاّ جزء واحد وهو الثالث في دار الكتب الوطنية الذي يحتوي على 14 ورقة يشبه محتواها بشكل كبير ما جاء في «رسالة ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية». بينما تحدّث «محمّد محفوظ» في «تراجم المؤلفين عن جزء أوّل في 286 ورقة من القطع المتوسّط» وهو ناقص من أوّله وآخره وفي أماكن متعدّدة من وسطه (أنظر حرف السين، تراجم المؤلفين، ص108).

شرح/المكتبات الخاصة	الطب	الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني أو الجواهر النورانية في الأدوية الجسمانية والروحانية (شرح وتهذيب لتذكرة داوود الأنطاكي)[19]	توجد منه 3 أجزاء بأوراق كاملة ومتفرقة و في الغالب بها خرم: -جزء أوّل: 33 ورقة -جزء ثاني: 213 ورقة - جزء ثالث: 118 ورقة
مدمج/المكتبات الخاصة	التصوّف	«عطر الأخيار» أو «عطر الأزهار في مدح أهل الأسرار ومذمات الجهلاء الأغمار»	مخطوط به 135 ورقة بنقص في آخره ومواضع كثيرة من وسطه. وفيه مدائح وأوراد وتوسّلات بالشيخ عبد القادر الجيلاني خاصة بمحمود السيالة.
دار الكتب الوطنية	التصوّف/المناقب	مناقب أبي عنبسة خارة بن عنبسة الغافقي	به 7 ورقات
رسالة/ دار الكتب الوطنية	الطب	المنافع الحاضرة في النوازل الحادرة	توجد منه نسختان: -الأولى: 24 ورقة بها نقص في آخرها. -الثانية: 10 أوراق/رسالة منقوصة الأوّل والآخر
كتاب/دار الكتب الوطنية	الطب	سرّ اللّب في الحكمة والطب	ذكره محمد محفوظ عن صديق له إسمه «محمّد الطيّب بسيّس»[20] وفيه عدد من الأجزاء لم يذكره.
رسالة/ دار الكتب الوطنية	غير مذكور	المنارة الذهبية في الأداب العقلية	توجد من هذا المخطوط أربع نسخ: -ثلاث نسخ ناقصة - نسخة تامة في 17 ورقة من القطع المتوسط
دار الكتب الوطنية	العروض	حكمة اختصار العروض لمن له بشاشة وحظوظ	غير تام وبه نقص/يحتوي على 5 ورقات. وفي قطعة أخرى 3 ورقات.
دار الكتب الوطنية	الأدب والشعر الفصيح والشعر الشعبي	منتخبات من الشعر والطرائف الأدبية من التراث وبعضها من تأليفه (في الشعر)	كنش فرغ من نظمه في 15 جمادى الأولى 1223هـ
عن دراسة في مجلة القلم كتبها «محمد محفوظ»	الشعر الشعبي	شعر عن الإحتلال الفرنسي للجزائر	نظم بالدرجة التونسية في قالب «القسيم المربّع»
رسائل مختلفة وعددها الجملي عشر رسائل/ دار الكتب الوطنية	شكوى	-شكوى خصومه وحساده وكذلك وصف أحوال الشهود وأخلاقهم في عصره.	-رسالة بها أربع أوراق - رسالة تبقى منها 8 أوراق (22)
يمكن الرجوع إليها في تراجم المؤلفين التونسيين، محمّد محفوظ، ص.ص 109 - 111	إخوانيات التصوّف (العيساوية)	- لصديقه الشيخ محمد ذياب	(للإطلاع على البقية يمكن الرجوع إلى تراجم المؤلفين التونسيين)

إنّ ما يوضحه هـذا الجدول الإحصائي هـو تلازم ثلاث معارف أساسـية في حياة «محمود السـيالة الصفاقسي» وهـي الطـب والموسـيقى والتصوّف (بما هو إنشـاد على الطريقـة القادريـة) بالإضافـة إلى مهنته كعـدل ومهتم بالعلـوم المختلفـة. وسـيكون اهتمامنـا في هذه الدراسـة منصبًا على مؤلفه المخطوط حول الموسـيقى والموسـوم بـ: قانون الأصفيـاء في معرفة أنغام الأذكيـاء» للنظر في أبعاده العلمية والعمليـة والمقاربة التّأريخيـة التي انتهجها.

المخطوط الموسيقي

«قانون الأصفياء في معرفة أنغام الأذكياء»

يعتبر محمود السـيالة (كان حيّـا في 1860)، أحد أبرز العناصر التونسـية المسـاهمة في إثـراء المكتبـة المغاربية بمؤلفات موسـيقية علميّة يمكن اعتمادها للكشـف عن ملامـح الممارسـة الموسـيقية في تونس والمغـرب عموما. وأبـرز مؤلفـات هـذا الرّجـل هـو «قانـون الأصفيـاء في معرفـة نغمـات الأذكياء»، وهـو مخطـوط تحصّلنا على نسـخة منه من المكتبـة الوطنيّـة بتونس مصـوّرة على طريقـة الميكروفيلم، مـع الإشـارة إلى أنّه حُقّـق بمبادرة مـن الباحـث التونـسي «مصطفـى علولو» في رسـالة الدراسـات المعمقة.

ويحتوي علـى مقدّمة وعلى عشـرة فصـول في ما يلي ترتيب عناوينها[23]:

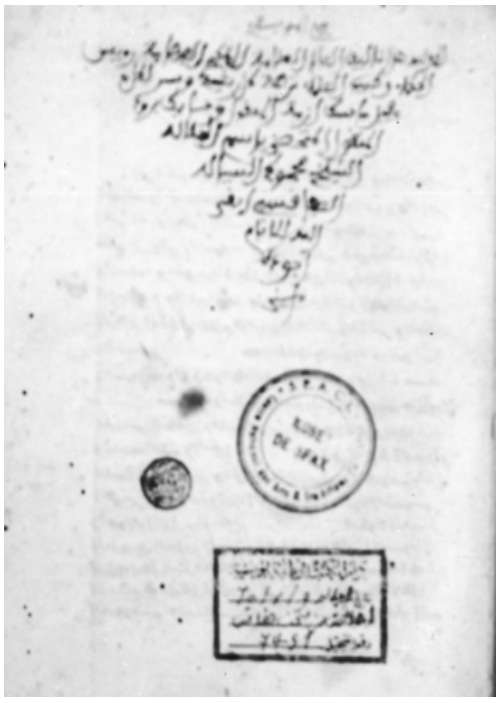
- من الصفحة الأولى إلى الصّفحة الرّابعة: مقدّمة
- مـن الصفحة الرّابعة إلى الصّفحة السـابعة: الفصل الأوّل: في معرفـة قواعـد العـود كمعرفـة النقـرات وكيفيّـة تأليف الأصـوات منهـا، ومعرفـة الإيقاع والنسبة.
- من الصّفحة السّـابعة إلى الصفحة العاشرة: الفصل الثاني: في حكم سـماع العود وغيره من الآلات.
- من الصّفحة العاشـرة إلى الصفحة الخامسـة عشر: الفصـل الثالـث: أحـوال المنشـد ومنافع السّـماع أيضـا وفي بيان واضـع العود.
- من الصفحة الخامسـة عشـر إلى الصفحـة الثامنة عشـر: الفصـل الرابـع: الحسـن والقبـح في أنظام الـكلام والنغمات.
- مـن الصفحـة الثامنـة عشـر إلى الصفحـة الثالثة والعشـرين: الفصـل الخامـس: في معرفـة صناعة الموسـيقى وبيـان حدودهـا وكيفيّـة الضـرب على العـود وميزانـه بالحـروف وبيـان النغمات.
- مـن الصفحـة الثالثـة والعشـرين إلى الصفحـة التاسـعة والعشـرين: الفصل السـادس: في معرفة هيئة العـود وكيفيّة الضّرب على أوتـاره بالعلامات الدالّـة علـى النقـرات والـدّسّ عليها علـى طريقة الحكماء.
- مـن الصفحـة التاسـعة والعشـرين إلى الصفحـة السادسـة والثلاثـين: الفصـل السّـابع: في معرفة الصّـوت الذي تتـمّ به النغمـات وتقاسـيم حركاته وتعديـل الإيقاعات.
- مـن الصفحـة السادسـة والثلاثـين إلى الصفحـة الأربعين: الفصـل الثامن: في اختـلاف جميع الآلات والإيقاعـات باختـلاف الأزمنـة والبلدان.
- مـن الصفحـة الأربعـين إلى الصفحـة الخمسـين: الفصـل التاسـع: في أحـكام الأطبـاع وميزانهـا وضوابطهـاوتفاصيلهـا،وبيـاندوائرهـاوأسـمائها.
- مـن الصفحـة الخمسـين إلى الصفحـة السّـتّين (مبتـورة الآخـر): الفصل العاشـر: معرفـة الأطباع ونغماتهـا المجرّدة علـى الآلات المصطلـح عليها الآن وتركيـب فروعهـا ومـا ينشـقّ منهـا علـى طريـق العلمـاء مـن العـرب والعجم.

1) المراجع التي عاد إليها صاحب المخطوط

يحـدّد «السّـيالة» بعض أسـماء مـن عـاد إليهم في صياغـة كلامه عن «علـم النغمـات» كما يقـول، وهم أساسا:

- الذكيّ داود (في الفصل الأوّل)[24].
- أفلاطون[25].

صورة للصفحة الأولى من المخطوط (نسخة بغداد)



صورة للصفحة الأولى من المخطوط (نسخة تونس)

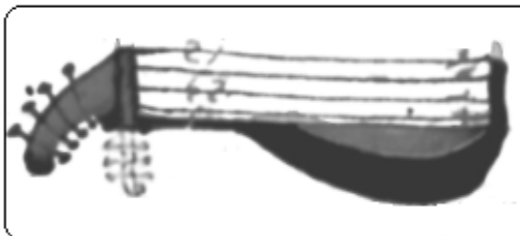
- جلال الدين السيوطي (مؤرّخ وفقيه)[26].
- الحافظ المقدسي (تقي الدين أبو محمد عبد الغني بن عبد الواحد بن علي بن سرور بن رافع بن حسن بن جعفر المقدسي) (541هـ - 600هـ)[27].
- أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري الماوردي (364-450هـ)[28].
- شهاب الدّين العجمي[29].
- الشيخ الجندوبي[30].
- أبو عثمان الجاحظ (توفي في 869م)[31] (في آخر الفصل الرّابع)
- الشيخ أبو نصر العجمي[32].
- أهل (الفرس) ورد ذكرهم في الفصل الخامس.
- الحفصي.

هذا مع ما أمكن له «نسجه بطرق تستلمِحُ فتُسْتَلْمَحُ وتُحبُّ، تَسْتَقبِل فتُسْتَقْبَل، ودقائق تستنبَطُ فتُستَلقَطُ، وأعاجيب تُستَلحَظُ فتُستَحْفَظُ» وتلخيصه من «كتب خزانة رئيس أهل الهمم الذكيّة والعقول الكاملة الزكيّة الذي مارَسَ الكُتُبَ حتّى عرف الإصطلاح وميّزه، وحاز جوهر التّحصيل وجوّزه، واستطلع على دائرة الفنون ومركزها وعلى معاني الحروف وتمييزها، يَحسِبُ فَيُحْسِنُ ما يحسبُه، ويكتب فلا يبعد عليه شيءٌ يطلبه»[33] والمقصود هنا:

- محمود الجلولي[34]:

وهي شخصيّات قلّما تُذكر في مجال تاريخ البيبليوغرافيا الموسيقية التونسية -إن صحّ التعبير-، فلم يرد ذكر هؤلاء («الشيخ الجندوبي» و«محمود الجلولي» و«الحفصي») عند من لَحِقُوا «محمود السّيالة» ممّن تزعّموا التّأريخ للموسيقى التونسيّة. ممّا يجرّنا للحديث عن حلقة قد تكون مفقودة اليوم في مجال تاريخ الموسيقى التونسيّة.

فلقد سبق «محمود السّيالة» عدد كبير من العلماء النظريين في علم الموسيقى (تناولنا بعض طروحاتهم على امتداد هذا البحث)، غير أنّه قد خيّر عدم الاكتفاء بما جاؤوا به، وتدعيمه في المقابل بما تيسّر من أقوال المعاصرين له من الحكماء والعلماء.



الصّورة منقولة من المخطوط (نسخة تونس) المصوّر على طريقة الميكروفيلم، من الصفحة 21

فلقد أتى «محمود السّيالة» على ذكر بعض العلماء القُدامى، كما القريبين منه زمنيّا كذلك، مثل:

- أبي نصر الفارابي (القرن العاشر الميلادي)؛
- صفيّ الدّين الأرموي (القرن الثالث عشر الميلادي)؛
- عبد القادر بن الغيبي[35] (القرن الخامس عشر الميلادي)؛
- شهاب الدّين العجمي (توفّي سنة 1675م/ القرن السابع عشر)؛
- شهاب الدين الحجازي[36] (بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر الميلاديّين).

2) المواضيع التي تطرّق إليها المخطوط من النّاحية النظريّة العلميّة:

تعرّض السّيالة إلى مسائل موسيقيّة مختلفة منها ما يخصّ أسماء الدرجات الموسيقية الخاصّة بآلة العود (العود التونسي المتكوّن من أربعة أوتار).

وتسوية أوتاره والمسألة المقاميّة، هذا إضافة إلى مفاهيم أخرى مثل حكم السّماع ومعرفة التلحين والصناعة. كما تحدّث عن الواقع الموسيقي في عهده.

ومن خلال قراءة في الفهرس، يبدو طرح محمود السّيالة منقوصا من «الطّرافة»، وذلك من حيث أنّه لم يعمل على صياغة النظريّات الموسيقية العربية صياغة جديدة، بل هو يكرّر المسائل الماضية وبطرح أقلّ عمقا من سابقيه. فلا ننسى أنّ «محمود السّيالة» كان «متطبّبا» بالأساس.

في مستوى المصطلح النّظري:

- ذكر محمود السّيالة أسماء الأوتار وأسماء الدّرجات على المنهج القديم، بحيث كان يذكر المعطيات التالية لبيان كيفيّة استخراج الأصوات والنغم:

البم	المثلث	المثنى
يقال له وتر الحسين	يقال له وتر الرّمل	وتر المايّة

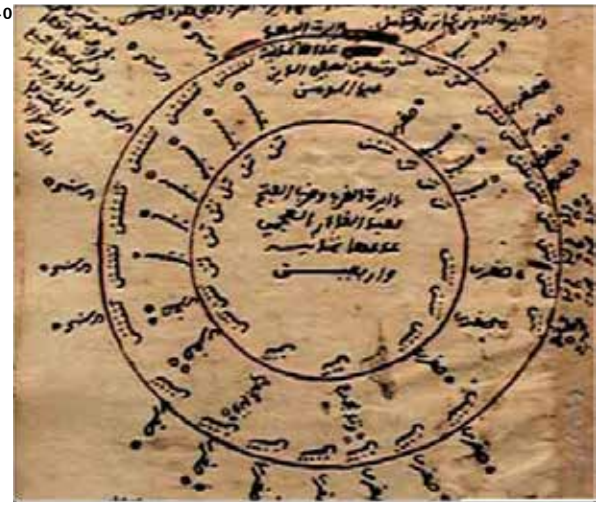
الزير	أسماء الأصابع
وتر الذّيل[37]	المطلق / الوسطى / الخنصر البنصر

وأغلب الظّنّ أنّ «محمود السّيالة» قد استنار في تحديد أسماء الأوتار هذه من رسالة مغربيّة بعنوان «معلّم عود مربي قديم». وقد نشرها «فارمر» في الثلاثينات من القرن العشرين وذكر فيها السلّم الموسيقي بديوان واحد، وهو «مبنيّ على تسوية أوتار العود الأربعة»[38]:

	ذيل	مايّة	رمل	حسين
مُطلق	–	204سنتًا	702	905
سبابة	–	408	–	1110
خنصر	–	498	–	1200

- أورد محمود السّيالة رسمًا لدائرتين صغرى وكبرى للضروب (الإيقاعات)، وعددها ثمانية وأربعين انتقاها من مؤلفات «صفيّ الدّين عبد المؤمن» و«عبد القادر العجمي»[39]:

40



الشجرة الأولى (من الصفحة 57 من المخطوط / نسخة تونس)

الشجرة الثانية من الصفحة 59 من المخطوط / نسخة تونس)

– كما رسم شجرتين تحملان أسماء «الطّبوع» المغاربية بأصولها وفروعها:

ولتوضيح هذا الرّسم نورد عدد النغمات الموسيقية الأربع والعشرين[41] التي كانت دارجة قبل السّيالة:

- المايـة فروعـه أربعـة: وهـي الحسـين–انقلاب الرّمل–رمـل المايـة–الرّصـد؛
- المزمـوم فروعه ثلاثـة: وهـي المشـرقي–الحمدان–غربية الحسـين؛
- الغريبة المحرّرة: لا فروع لها؛
- الذيل فروعه سـتّة هـي: رصد الذيل–رمـل الذيل–عـراق العجم–مجنّـب الذيـل – عـراق العـرب – اسـتهلال الذيل؛
- – الزيدان فروعه سـتّة، وهي العشـاق–الأصبهان–الحجازالكبير–الحصار–الإصبعين–الحجازالشـرقي.

«أمّـا المتأخّرون من أهل صناعـة الآلات جعلوا أصول نغماتهم تسـعة عشـر نغمة. ولكن وقع بينهم الإختلاف فيهـا. فمنهم من اصطلح علـى العمل بالذيل ثـمّ العراق ثـمّ الصيكة ثمّ الحسـين ثـم الرصد ثـم رمـل المايـة ثمّ النوى ثـمّ الإصبعين ثمّ رصـد الذيل ثمّ الرّمـل الكبير ثمّ الإصبهـان ثمّ المزموم ثـمّ المايـة ثمّ الرّهاوي ثمّ الحسـين الحجازي ثمّ الإصبعـين الحجازي ثمّ المحيّر ثـمّ الصّبا ثمّ العشاق»[42].

في المستوى العملي:

وإلى الجانـب المسـائل النظاميّـة التّقليـديّ، تعرّض «محمـود السّـيالة» إلى طروحـات مختلفة أخـرى نورد بضع نصوص منهـا إنطلاقا مـن المخطـوط، اجتهدنا في إعـادة نسـخها، وقـد اخترناها مـن حيث هـي نصوص مختلفـة في الطّرح الموسـيقيّ:

النصّ الأوّل : وهـو من الفصل الأوّل والصّفحة الرابعـة من المخطوط: القاعدة الخامسة في علم الموسيقى:

«معرفـة التلحـين، وهـو ردّ الموشـحات والأشـعار الرّائقـة إلى نغمـة مخصوصـة بحركاتهـا التّامّـة. والقاعـدة فيـه كمـا قـال الذكـيّ داود[43] راجعـة إلى العـروض في الحقيقـة. فـإنّ مـا كان علـى بحـر البسـيط يعمـل مـن الحسـين بالرّفـع علـى مسـتفعلن وبالخفـض علـى فاعلن. ومـا كان على الخبب يعمل من الصيكة بعكس مـا تقـدّم، وهـذا أمـر سـهل مع أنّـه الآن مفقـود عنـد أهـل هـذه الصّناعـة. وكـذا الطبيـب أيضـا، فإنّـه الآن معـزول عنـه وهـو في غايـة الاحتيـاج إليـه. وهـذا الترتيـب بجملتـه مـن حيـث العقـول القاصـرة، فـلا يمكنهـا الـترقي بـه لعـدم إدراكهـا لـه وإنّمـا إدراكهـا الآن إلاّ بالعمـل في المحسوسـات فقـط وذلـك لعـدم ارتسـام علمـه في الحافظـة».

يـأتي محمـود السّـيالة في هـذا النّـصّ علـى أحـد أهـمّ المفاهيـم والمصطلحـات الخاصّـة بعلـم الموسـيقى، ألا وهـو التلحـين. وهـو عنـده:

- جعل الموشحات والأشعار على نغمة مخصوصة؛
- محكوم بعلم العروض.

لذلك يعطي لكلّ بحر نغمة مخصوصة، وهو يرى أنّ قواعد تلحين الأشعار ترجع ضرورة إلى علم العروض، وبالتالي هو يقرّ باختيار الإيقاع واللحن وفق التراتيب العروضيّة، وهذا -في الحقيقة- ما كان يرفضه الحسن الكاتب وينقده -وهو ابن القرن الثاني عشر- و في ما يلي ما يقول في هذه المسألة:

«فأمّا موافقة الإيقاعات لأوزان الأشعار ومخالفتها، وأيّها تكون أحسن وأوفى مع الآخر، فإنّ المختلفة أبدا تكون أحسن ويكون اللحن فيها أمكن، وأمّا المُتّفقة فإنّها تكون قليلة البهاء ويكون فيها التلحين غير طائل ولا لذيذ»[44].

وبالتالي أن يقابل نغمة الحسين بالبحر البسيط، ونغمة الصّيكة بالخبب، فإنّ في ذلك ضبط وتقيّد بما لا يلزم في قواعد التلحين.

يبدو إذا أنّ مبادئ التّلحين أو «التّأليف» اختلفت من حيث الأسس في الفترة الفاصلة بين القرن الثاني عشر والقرن التّاسع عشر، وهذه نقطة هامّة يجب الوقوف عليها بدراسات تحليلية علميّة معاصرة تتماشى وطبيعة الموسيقى العربيّة لالتماس اختلاف أساليب التّلحين، والوقوف على مسبّباته.

إنّ صياغة لحن ما على الكلام بطريقة مُعيّنة إذاً، يتطلّب (كما أورد ذلك الحسن الكاتب) معرفة بجملة من الضوابط هي:

- معرفة ما يحيط بالمتقبّل من ظروف اجتماعيّة ونفسية وثقافيّة وسياسية لكي ينجح في مخاطبته بالموسيقى ويحقّق الانفعالات واللذّة المطلوبة حسب كلّ ظرف.
- أن تكون هناك معادلة بين ما يُفهم من الكلام وما يُفهمُ من الأصوات.
- معرفة استغلال الأصوات المختلفة الصادرة من الآلات الموسيقيّة أو من الحنجرة.

من جهة أخرى، أشار «محمود السّيالة» -وهو الطّبيب- إلى مسألة مهمّة نكاد في عالمنا العربي نفقدها، بل لم تعد لنا فيها قواعد وضوابط، وهي مسألة العلاج بالموسيقى:

- «وكذا الطبيب أيضا، فإنّه الآن معزول عنه

وهـو في غايـة الاحتيـاج إليـه »[45].

- فهـو يُشـير إلى قيمـة التلاحـين والتلحـين في مسـيرة الطّبيـب، بـل هـو في حاجـة لمثـل هـذه الصّناعـة لاسـتكمال معرفتـه[46].

كمـا يصـف لنـا محمـود السـيالة حـال «معرفـة التلحـين» عنـد المختصّـين علـى عهـده فيقـول: «هـو الآن مفقـود عنـد أهـل هـذه الصّناعـة»، ويُسـند إلى ذلـك أسـبابا نذكرهـا في النقـاط التاليـة:

- العقول قاصرة عن الإدراك؛
- الإشتغال بالمحسوسات؛
- صعوبة ارتسام معرفة التلحين في الحافظة.

فما سرّ هـذه الحال في حين أنّ الفـترة الـتي نتحـدّث عنهـا هـي فـترة النهضـة العربيـة الفكريّـة؟ فلننظـر في النّـصّ التّـالي إذ هـو يدعـم هـذا التّسـاؤل ويدفعـه دفعًـا إلى الحيرة والتّعقيـد:

النصّ الثاني: من الفصل الأوّل، ص7

«لكـنّ أهـل هـذه الصّناعـة الآن في هـذا الزّمـان لا ينطـرب النـاس بأعمالهـم ولا يلتـذون بأقوالهـم لأنّ قلوبهـم متعلقـة بقبـض الدّينـار والدّرهـم، وإذا لـم يقبضـوا شـيئا أفسـدوا العمـل بمكرهـم وقلصـوا النغمـات بعقرهـم. فمجالسـتهم مـن الكـرب لا تـبري، ونغماتهـم في الأبـدان لا تسـري، إلى أن اسـتُرذِلَت بأعمـال اليهـود، فسـامعها مـن الالتـذاذات مفقـود وعـن الفنـون مسـدود لأنّ نغمتهـم تطـرد الحـبّ وعملهـم يجلـب حُمّـى الغـبّ»[47].

إنّ هـذه الفقـرة تُعتـبر مـن أهـمّ مـا أورد محمـود السّـيالة في مخطوطـه لا لسـبب إلاّ لكونهـا تتعلّـق بمشـاكل عصـره في صناعـة الموسـيقى، وهـذا مـا يهمّنـا في مشـهد التاريـخ الموسـيقي بالبـلاد التّونسـيّة.

فالواضـح أنّ الرّجـل يشـكو سـوء الواقـع الموسـيقي، وهـو ليـس راضٍ عـن وضعيّـة الممارسـة الموسـيقيّة بالبـلاد الـتي يبـدو أنّهـا أُحيطـت بجملـة مـن الإشـكاليّات الأساسـيّة، مسّـت مـن مفاهيـم هامّـة مثـل:

شرف العلم والعمل:

«أهـل هـذه الصّناعـة الآن في هـذا الزّمـان ... قلوبهـم متعلقـة بقبـض الدّينـار والدّرهـم. وإذا لـم يقبضـوا شـيئا أفسـدوا العمـل بمكرهـم وقلصـوا النغمـات بعقرهـم».

قـد تبـدو هـذه الشـكوى غريبـة في عصـر عُـرف بكـثرة التعلّـق بالأوليـاء الصالحـين وغلبـة الديـن علـى التفكـير الإجتماعـي إضافـة إلى مـا يُجانـبُ ذلـك مـن عـادات الذهـاب إلى الزوايـا. ولكـنّ ذلـك قـد يُفسَّـرُ بطريقـة مخالفـة، إذ يمكـن أن نذهـب مسـلك مـن يفكّـر في أنّ الظـروف الدّاعيـة لهـذه الممارسـات العقائديّـة هـي أساسـا انحرافـات النـاس. ويبـدو أنّ انحرافـات النـاس قـد شـملت الموسـيقى العمليّـة. وربّمـا يكـون ذلـك منطقيّـا إذا مـا ذهبنـا مذهـب ابـن خلـدون (1332 – 1406م) إلى أنّ الموسـيقى هـي مـن مكمّـلات العمـران البشـري:

«يحـدث في العمـران إذا توفّـر وتجـاوز حـدّ الضّـروري إلى الحـاجّي ثـمّ إلى الكمـالي»[48].

فمـن الضـروري إذا أن تكـون هـي أولى الميادين الـتي تحيـط بهـا الانحرافـات إذا نقُـص العمـران وتدهور(وهـذا معلـوم في القرنـين الثامـن والتاسـع عشـر)، فالموسـيقى عنـد ابـن خلـدون مرتبطـة بالفطـرة:

«يلهـج كلّ إنسـان بالحسـن في المـرئي أو المسـموع بمقتـضى الفطـرة»[49].

وقـد تدعـو هـذه الفطـرة الإنسـان إلى الشـرّ، «فالإنسـان شـرّير بطبعـه»، وبالتـالي لـك أن تُقـرّر مـا إذا كان منطقيّـا تعلـق القلـوب بالمـادّة وانعـدام التواصـل بـين الموسـيقي والنـاس، فالواضـح أنّ أصحـاب الصّناعـة في ذلـك الوقـت فقـدوا –مـا يُعـبّر عنـه الحسـن الكاتـب– بالعلاقـة الضروريّـة بـين المُغـنّي وجليسـه، وهـي علاقـة تقـوم علـى معرفـة الأوّل للثـاني مـن النـواحي: الأخلاقيـة والنفسـية والثقافيّـة الإجتماعيـة:

«إنّ المغـنّي... يحتـاج إلى تعـرّف أخـلاق جليسـه ومـا يذهـب بنفسـه إليـه في سـائر الأوقـات وفي وقتـه الحاضـر،

فقد يسمع الإنسان تغريد الطّائر فيُسرّ به وقد يذهب به إلى جهة الحزن لشيء يخطر بباله فيحزن، وقد يسمع صفة المجالس والشراب فيخطر بباله أنّه سيُعدم هذا كلّه وقتا، ويفارقه فيحدث له حزنا، وقد يسمع ذكر الزّهد والموت والحساب فيخطر بباله أنّه سيتوب وينيب وتُغفر ذنوبه فيكون قد نال الحالتين جميعا ويظفر بهما فيحدث له سرور وفرح وابتهاج»[50].

هذا إضافة إلى إمكانيّة وجود حقيقة أخرى هي:

تعلّق سقاط العوام «(كذا) بحسب تعبير الحسن الكاتب (القرن الثاني عشر الميلادي)» باسم هذه الصّناعة دون فهم معناها، فادّعوا منها ما لا يُحسنون واكتسبوا بها من قوم لا يفهمون وضعها[51]، وممّا يفسّر ما جاء على لسان «السّيالة» في قوله: «وإذا لم يقبضوا شيئا أفسدوا العمل بمكرهم وقلصوا النغمات بعقرهم».

والجدير هنا أن تُطرَح دراسة سوسيولوجيّة عن الأوضاع الإجتماعيّة والنفسيّة في تونس القرن التاسع عشر، حتّى نتبيّن أسباب هذا النّزوع المادّي والجشع في الكسب على حساب عناصر الثقافة.

الطّرب:

« أهل هذه الصّناعة الآن في هذا الزّمان لا ينطرب الناس بأعمالهم»[52].

جملة بليغة المعنى لإيضاح صفات الألحان ومتقبّليها من الناس:

فهذا القول قد يحيلنا في البداية إلى كلام هامّ يقول فيه الحسن الكاتب (القرن الثاني عشر الميلادي) على لسان أحد أهمّ فلاسفة العرب أحمد بن الطّيّب السّرخسي): «أقلّ الناس علما بالغناء أسرعهم طربا على كلّ مسموع»[53] غير أنّ ما يقصده «محمود السيالة» هو غير القضيّة المعرفيّة التي يطرحها الكاتب في مستوى الإنطراب وعلاقته بالناس عموما، بل أراد أن يوجّهنا إلى مجموعة من الحقائق، وهي أنّ: الألحان المتداولة في ذلك العهد هي على الأرجح ألحان:

- لا تلحق بالنفس ما تلحقه بالحواسّ:

وهنا نعود - كما أشرنا سابقا مع ابن خَلدون - إلى مسألة معاني الألحان وتطابقها مع موجبات الحال النفسية والذهنيّة والإجتماعية. فالطّرب هي درجة من الإنتشاء النفسي الذي يتجاوز الحواسّ إلى مخاطبة الوعي، على ذلك نجد ما يُسمّى بالألحان المُقوّية والمُليّنة والمُعدّلة التي تكتسب ثراءها وأهمّيّتها من خلال تمازجها مع الشعر[54] ويبدو أنّ ما أشار إليه «محمود السيالة» عن عدم انطراب الناس بأعمال أهل صناعة الموسيقى على عهده يعود إلى قلّة اهتمام أصحاب الإختصاص بمثل هذه المدقّقات في الجانب الموسيقي.

- أهل صناعة الموسيقى في تونس كانت تنقصهم خصال منها:

- حذق الغناء حتّى يتمكّنوا من التّأثير في السّامع وإطرابه؛
- الإرتقاء بالموسيقى إلى دورها الرئيسي والسموّ بها إلى ما أبعد من تحريك اللذات.

لذّة السّمع والقول:

«ولا يلتذون بأقوالهم»[55].

الحديث هنا يهمّ كلاّ من أهل الشعر والموسيقى، فإذا انعدمت اللذّة عن القول في الألحان فذلك يرجع إلى النقاط التالية (كما يحيل إلى ذلك الحسن الكاتب):

- عدم موافقة اللحن لغرض القول الشعري.
- الشعر ذاته قد لا يكون معبّرا عمّا تتطلّع إليه الأنفس في ذلك العهد، أي أنّه ليس «شعر اللسان والزمان».

وظيفة الألحان

« فمجالستهم من الكرب لا تبري، ونغماتهم في الأبدان لا تسري»[56].

من خلال هذه الجملة يُقدّم محمود السيالة الوظائف الأساسية للموسيقى، وهي:

- إزالة الكرب؛
- مخاطبة الروح والجسد.

يُردف صاحب «قانون الأصفياء» إلى أسباب في نفي توفّر هذه الصفات عن موسيقى القرن التاسع عشر في تونس أسبابا أخرى حوّلت خطابه إلى نصّ هجائيّ، فإذا هو يرمي بأقذع الأوصاف، فئة اليهود التي استقرّت بتونس بعد الهجرات الأندلسيّة إلى بلدان المغرب العربي، واختلاطهم بالعرب المسلمين واندماجهم في الفنون والممارسات اليوميّة، فيقول:

«إلى أن استُرذِلَت بأعمال اليهود (أي الألحان)، فسامعها من الإلتذاذات مفقود وعن الفنون مسدود لأنّ نغماتهم تطرد الحبّ وعملهم يجلب حُمّى الغبّ».

ويبدو أنّ هذه الإشارات ظلّت ملازمة في حديثنا عن فنّ الموسيقى بتونس حتّى بدايات القرن العشرين. وفي هذا المعنى نورد نصّا من محاضرة لمحمّد الأصرم إثر تأسيس المعهد الرشيدي، يقول فيه:

«لقد دعاني داعي الفنّ إلى الوقوف بينكم هذه الليلة لأسامركم في الموسيقى التونسية التي هي موسيقى وطننا المحبوب، فلا يحسن بنا أن نتركها مُهملة مهجورة كادت عواملُ التغافل أن تقضي على حياتها حتّى قيّض الله ثلّة من أبنائها البررة تحت رئاسة الوطني الماجد الغيور سيدي مصطفى صفر وألّفوا جمعيّة وأسموها باسم الجمعيّة الرشيدية المقصودة منها بثّ المغنى التونسي وإشهاره وتهذيبه، وإنشاء ألحان تونسيّة مُبرّاة من اللحن الرّكيك واللفظ المُستهجَن القبيح تتمشّى مع روح الوقت والزّمان وتغرس في النفوس الفضيلة وكرامة النفس إلى أن ترتقي المستوى اللائق بها»[57].

ففي هذه الفقرة نلاحظ تشابها في معنى الشكوى من قيمة الألحان والأشعار المتدنّية وعدم مخاطبتهما للوعي الإنساني وأدائهما للمهمّة المُوكّلة لهما أساسا وهي غرس الفضيلة وكرامة النفس، أو ما يقابلها في تعبير السّيالة من: لذّة السّمع والروح مع نشر القيم السّمحة.

النصّ الثالث: من الفصل الأوّل، ص 5

«وقد يسهل النقش وزواله المعبّر عنه، بمراتب أربعة: وذلك إن أفرطت الرّطوبة في الدّماغ، كان يسهل الإنتقاش وزواله المُعَبَّر عنه الآن بسرعة الحفظ والنّسيان. وإن أفرطت الحرارة كان يسهل الانتقاش عديم الزّوال، أي سريع الحفظ قليل

النّسيان. وإن أفرطت اليبوسة كان سريع الزّوال قليل الإنتقاش أي سريع النّسيان قليل الحفظ. وإن أفرطت البرودة، كان سريع الزّوال عديم الإنتقاش، أي سريع النسيان عديم الحفظ. وبالجملة فإنّ الإنسان إذا كان غليظ الطّبع عديم الإدراك، فلا ترتسم العلوم ولا المعلومات في قوّته الحافظة، فليس له منها حظّ، فله أن يُسرع إلى عمل معاشه ولو بسروح الإبل، فهي أخفّ عليه وأسهل من تعليم علم هذه الصّناعة ومن الفذالك التي ليس له فيها مكسب دنيوي ولا أخرويّ ».

إنّ قارئ هذه الفقرة قد يخال صاحبها-في البداية- عالما بيولوجيّا أو نفسيّا، ولكن لا عجب في ذلك إذا عرفنا أن محمود السّيالة طبيبٌ، والطبّ هو فرع من العلوم، وعادة ما تلتقي العلوم في كثير من أسسها العقليّة ومنهجها التّحليلي. هذا علاوة على أنّ التّرجمات الخاصّة بالسّيالة تشير بأنّه ألّف في ما ألّف، كتابا هامّا شرح فيه تذكرة داود الأنطاكي، وهو بعنوان:

«الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني »

وقد تحدّث «القادريّ» في هذا النصّ القصير عن أمر هامّ يخصّ عامّة الناس في علاقتهم بالعلوم-ومن بينها الموسيقى ومعرفة التلحين- وصور حصولها وتركّزها في الذهن. ويربط «محمود السيالة» مُسبّبات سرعة وزوال العلوم من الذهن، أوّلاً:

بالمناخ وتأثيره على الدّماغ:

- الرطوبة: سرعة الحفظ والنسيان
- الحرارة: سرعة الحفظ وقلّة النسيان
- اليبوسة: سرعة النسيان وقلّة الحفظ
- البرودة: سرعة النسيان وعدم القدرة على الحفظ

بغلظ الطّبع: بحيث لا ترتسم العلوم في حافظة غليظ الطبع ولا يقدر على إدراكها[58].

خاتمة

يبدو من خلال هذه الدراسة أنّ محمود السيالة الصفاقسي القادري لم يكن مجرّد محطة عابرة في التّأريخ للمشهد الموسيقي بالبلاد التونسية والمغرب عموما، بل لعلّه كان يمثل مظهرا من مظاهر نشأة الموسيقولوجيا في تونس بوصفها علما يهتم بالموسيقى في تجاذبها مع المعارف والعلوم الأخرى وكذلك في علاقتها بالصّوت والنفس والأخلاق والطبيعة.

وهي مقاربات -وإن نجد لها صدى في كتب القدامى من العرب-فهي تمثّل في القرن التاسع عشر-نظرا لانتشار الفكر الصوفي ومواقفه من الموسيقى في القرن التاسع عشر وما قبله[59] - خطوة نحو كسر الحاجز النفسي والأيديولوجي الذي جعل الممارسة الموسيقية محصورة عند بعض الفئات من المجتمع أو في أطر تلتصق بالضرورة بالحياة التعبدية. إذ أنّ المؤرّخ الذي خصصنا له هذه الدراسة هو من متخرجي جامع الزيتونة ومتصوّف وعدل لدى الدولة، وهو وما كان يُبشّر بانتهاء مرحلة مظلمة في التّأريخ للموسيقى بالبلاد التونسية رغم تواصل انتشار تبعات تلك المرحلة في صلب المجتمع إلى ما بعد فترة الإستقلال وبناء الدولة الحديثة.

كما لا يسعنا أن نغفل عن الإشارة كذلك إلى أنّ القرن التّاسع عشر مثّل كذلك نقلة نوعيّة في ميدان الموسيقى في تونس وذلك بإنشاء المدرسة الحربيّة بباردو التي أسفر نشاطها الموسيقي عن نتائج لها أن ترسم لنا ملامح وتغيّرات تاريخ الموسيقى العربيّة والممارسة الموسيقيّة في حدّ ذاتها. ويتّضح ذلك من خلال مخطوط: «غاية السّرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء» الذي وقع تأليفه في فترة متقاربة مع مُؤلّف «قانون الأصفياء» للسيالة القادري.

• الهوامش

1. أنظر البحوث والمقالات التالية:
- الحشيشة، علي، السّماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين، صفاقس، مطبعة سوجيك، الثلاثية الرابعة سنة 2000، ص ص101-98.
- قطاط، محمود، "من المخطوطات الموسيقية"، مجلة الفكر، تونس، العدد6، مارس 1986، ص ص.48-40.

2. 2 هو خير الدين الزركلي صاحب القاموس الشهير "الأعلام" لتراجم أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين.

3. 3 نجد هنا اختلافا في تاريخ الوفاة إذ يذكر الحاج هاشم محمّد الرجب أنّه توفّي سنة 1838:
- (محمّد الرّجب، الحاج هاشم، الموسيقيّون والمغنّون خلال الفترة المظلمة، بغداد، من منشورات المركز الدّولي لدراسات الموسيقى التقليديّة، دار الحرّيّة للطّباعة، 1982، ص159)

4. ويعلن الباحث التونسي محمود قطاط –في أسلوب تقريري- في بحث حديث له، أنّه كان حيّا حتّى سنة 1868:
- Musique du monde arabo-musulman, Guide bibliographique et discographique :approche ana-lytique et critique, Dar al –'Uns, Paris, 2004 editions, p157..
- وقد يتساءل الواحد منّا لماذا هذا الخلط الكبير الذي وصل إلى فارق ثلاثين سنة في تحديد مدّة حياة أحد العلماء والمؤرخين التونسيين، ما قد تغيّر من مجرى إبداعه وعطائه. إذ نجد أسماء لعديد العلماء من القرون الأولى للإسلام مقترنة بدقّة مع تاريخ ولادتهم ووفاتهم، عكس هذه الحالة المخضرمة –على الأرجح-من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر التي نجهل فيها تاريخ الولادة وتبرز فيها إشكالية تاريخ الوفاة بفوارق كبيرة. وهو ما يدلّ بدرجة لا تدعو إلى الشكّ بأنّ حركة تدوين التاريخ في ذلك العهد تشهد اضطرابا لا يُستهان به.

- 4 الزركلي، خير الدين، الأعلام، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت، دار العلم للملايين، الجزء السابع، أيّار/مايو 2002، ص184.

5. 5 محفوظ، محمّد، "محمود السيالة"، مجلة الفكر، تونس، السنة8، العدد3، ديسمبر 1968، ص55.
6. 6 محفوظ، محمّد، المرجع السابق، ص56.
7. 7 محفوظ، محمّد، المرجع السابق، ص56.
8. 8 «إجتمع به في مكة الشيخ أو مدين الغوث وأخذ عليه الطريق ولبس من يده الخرقة ومرّ أبو مدين بتونس عند رجوعه من الحج فاجتمع به الأصحاب عبد العزيز المهدوي وأبو سعيد الباجي ومحمد الدبّاغ وأبو علي النفطي وأبو يوسف الدهماني والطاهر المزوغي السافي وكانوا بعد انتقاله إلى بجاية يلتحقون به المرار العديدة ولذا فالطريقة القادرية من أقدم الطرق الصوفية»
- راجع: خريّف، محي الدين، "الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، يصدرها للدراسات والبحوث والنشر، أرشيف الثقافة الشعبية السنة الرابعة، العدد14، ص43.
9. 9 الحشيشة، علي، السّماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين، صفاقس، مطبعة سوجيك، الثلاثية الرابعة سنة 2000، ص63
10. 10 الطّريقة هي "طريق خاصّ بنوع من الناس يتميّزون عن غيرهم برؤية معيّنة في المنهج اللازم أتباعه للوصول للحقيقة المطلقة عبر مراحل ومقامات محدّد، تجتهد كل طريقة في استقائها من منابع ومصادر تعتقد أنّها يقينية(...) وكل طريقة صوفية تعتمد –للتدليل على صحتها وشرعيّتها- على سلسلة من الصالحين والأعلام تتصل دائما بالرّسول صلى الله عليه وسلّم..."(أنظر: العجيلي، التليلي، الطرق الصوفية والإستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية، تونس، منشورات كلية الأداب بمنوبة، 1992، ص35.)
- خريّف، محي الدين، "الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، يصدرها للدراسات والبحوث والنشر، أرشيف الثقافة الشعبية السنة الرابعة، العدد14، ص43.
11. 11 الحشيشة، علي، نفس المرجع، ص66.
12. 12 الحشيشة، علي، نفس المرجع، ص66.
13. 13 الحشيشة، علي، نفس المرجع، ص66.
14. 14 الزواري، علي والشرفي يوسف، معجم الكلمات والتقاليد الشعبية بصفاقس، صفاقس، دون ناشر، 1998، ص597. (متحصل على جائزة بلدية صفاقس للتأليف والإبداع لسنة 1994)
15. 15 يندبيك: أي يحملك معه أي مؤنسه
16. 16 القِلّيل هو الفقير أو من ليس له حول ولا قوة
17. 17 محفوظ، محمّد، تراجم المؤلفين التونسيين، لبنان، دار الغرب الإسلامي،(حرف السين)، ص 111.

18. 18 إنّ ما تبقى من مكتبة الشيخ علي النوري(بعضه تم تحويله إلى دار الكتب الوطنية بتونس العاصمة وبعضها بقي بالمكتبة العمومية لمدينة صفاقس). كما تحتوي مكتبة "أبي بكر عبد الكافي" الخاصة على مصادر هامّة جدا نجهل أكثرها وربما كان فيها مما يعود إلى محمود السيالة. وعبد الكافي هذا هو من مؤرخي مدينة صفاقس، وتقبع مكتبته حاليا في ظلمة إحدى قاعات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس وسط مناخ من الغبار والرطوبة ستساهم حتما في تلفها وتلف الذاكرة معها.
19. 19 محفوظ، محمّد، "محمود السيالة"، مجلة الفكر، تونس، السنة8، العدد3، ديسمبر 1968،ص56.
20. 20 محفوظ، محمّد، تراجم المؤلفين التونسيين، لبنان، دار الغرب الإسلامي،(حرف السين)، ص 105-104.
21. 21 محفوظ، محمّد، "محمود السيالة"، مجلة الفكر، تونس، السنة8، العدد3، ديسمبر 1968، ص 58.
22. 22 محفوظ، محمد، المرجع السابق، ص 59.
23. 23 إعتمدنا في بعض العناوين على ما جاء في كتاب الباحثين:

- محمود قطاط :دراسات في الموسيقى العربية، سورية/اللاذقية، الطبعة الأولى، 1987، ص100.
- محمّد الرّجب، الحاج هاشم، الموسيقيّون والمغنّون خلال الفترة المظلمة، بغداد، من منشورات المركز الدّولي لدراسات الموسيقى التقليديّة، دار الحرّيّة للطّباعة، 1982، ص160-159.

- رغبة منّا في التثبّت وعدم الوقوع في الخطء من حيث العنونة على الأقلّ، نظرا لعدم وضوح الكتابة بالمخطوط وبالتالي عدم تمكّننا أحيانا من تلخيص الفكرة.
- مع الإشارة إلى أنّه هناك اختلاف واضح في تحديد الصفحات المخصّصة لكلّ فصل بين ما ورد في كتاب محمود قطاط المذكور وبين ما هو بين أيدينا في المخطوط الذي كما سبق وأشرنا تحصّلنا عليه من المكتبة الوطنية التونسية تحت عدد19241. وربّما يعود ذلك إلى كون الباحث جمع بين الصفحات الناقصة من نفس المخطوط الموجود بالعراق وبين النسخة الموجودة في تونس، حتّى أصبح عدد صفحات المخطوط كاملا 69 صفحة عوضا عن 60 صفحة الموجودة بين أيدينا ونعـتمد عليها في التحليل.

24. 24 وهو من أعلام الطب الإسلامي(1599-1543م): يعرف به الزركلي فيقول: "عالم بالطب والأدب، كان ضريرًا انتهت إليه رئاسة الأطباء في زمانه، ولد في أنطاكية، وحفظ القرآن وقرأ المنطق، والرياضيات، وشيئًا من الطبيعيات، ودرس اللغة اليونانية فأحكمها، وهاجر إلى القاهرة فأقام عدة أشهر بها، ورحل إلى مكة فأقام سنة توفي في آخرها. كان قوي البديهة يُسأل عن الشيء من الفنون فيملي على السائل الكراسة والكراستين، ولقد حصلت له نادرة من نوادر الشفاء.

- وقد شرح "محمود السّيالة" كتاب تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب للأنطاكي في كتابه: "الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني".

25. 25 "ولد أفلاطون عام 427ق.م. في عائلة أرستقراطيّة وعاش في مدينة أثينا معظم حياته(...) وربما كان أفلاطون أعظم فيلسوف في جميع العصور وأوّل من جمع كافة الأفكار المختلفة والحجج المنوعة في كتب يستطيع أن يقرأها كلّ إنسان(...) كانت له أفكار حاسمة خاصّة به" قوامها المدينة الفاضلة.

- روبنسن، دف، وجروفز، جودي، أقدّم لك أفلاطون، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص7و8.

26. 26 هو من كبار المؤرّخين المسلمين(849هـ-911-هـ)، له مؤلفات عديدة في مواضيع مختلفة، منها:

- - أبواب السعادة في أباب الشهادة- الشماريخ في علم التاريخ- الوشاح في فوائد النكاح- الإكليل في استنباط التنزيل

27. 27 وهو فقيه إسلامي مشهور، من دمشق، كتب عدّة مؤلفات من بينها : تحفة الطالبين في الجهاد والمجاهدين- مناقب الصحابة-فضائل مكة- نهاية المراد في كلام خير العباد، وغيرها.
28. 28 فقيه من أكبر فقهاء الشافعية والذي ألّف في فقه الشافعية موسوعته الضخمة في أكثر من عشرين جزءًا.
29. 29 لم نجد عن هذا الرّجل ترجمة شافية في أشهر موسوعات التّراجم، ولكنّنا عثرنا على بضع معلومات هامّة في كتاب: محمّد الرّجب، الحاج هاشم، الموسيقيّون والمغنّون خلال الفترة المظلمة، بغداد، من منشورات المركز الدّولي لدراسات الموسيقى التقليديّة، دار الحرّيّة للطّباعة، 1982، ص127وص128، إذ قال فيه:

- هو الشيخ أحمد بن محمّد بن أحمد بن إبراهيم بن محمّد بن عليّ المعروف بالعجـمي الشافعي الوفائي المصري الإمام المفنّن اللوذعي، كان من أجلاّء علماء مصر، له الفضل الباهر والحافظة القويّة والذّهن الثاقب، وكان صدوقًا حسن المُعاشرة والمحاضرة. وإليه النّهاية في معرفة التّاريخ وأيّام العرب وأنسابهم وما انظمّ إليه من معرفة بقيّة الفنون. توفّي سنة 1675م.
- له (رسالة في علم الأنغام) وهي لازالت مخطوطة ومحفوظة في عدّة مكتبات في العالم وتتألّف من (13) ورقة(...) والرّسالة مهمّة وفيها معلومات مفيدة-فيها ذكر للأبحر السّبعة من الياكاه إلى الهفتكاه وشرحها شرحا مفصّلا.
- (...) وفي الرّسالة فصل فيما يوافق من أبحر الأشعار للأنغام مع ذكر أوّل القصيدة التي توافق ذلك المقام وذلك الأوّاز.

30. 30 لم نعثر لهذا الإسم على أيّ تعريف بموسوعات المشاهير والعلماء في تونس.
31. 31 هو أحد أهمّ أدباء العرب في القرن الثالث للهجرة بل احتلّ في دنيا الأدب والعلم مكان الصدارة، من أقواله المأثورة-

وهو معتزليّ المذهب- "لا تذهب إلى ما تريك العين واذهب إلى ما يريك العقل." من أبرز مؤلفاته: البيان والتبيين/كتاب الحيوان/ كتاب البخلاء

32. 32 لم نجد في قواميس الأعلام والموسوعات أحدا بهذا الإسم، ولكنّ الأرجح أن المقصود هنا هو أبو نصر الفارابي(الفارسي الأصل) ويبدو أنّه نعته بالعجمي شأنه في ذلك شأن عبد القادر بن الغيبي(العجمي).
33. 33 السيالة، محمود، قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء، مخطوط- عدد19241بالمكتبة الوطنيّة بتونس، ص2.
34. 34 هو القائد محمود بن بكار الجلولي، قائد مدينة صفاقس بين 1782 و 1802
- عن:
- http://www.sfaxonline.com/fr/sfax/sfax-histoire-population/399-les-caids-de-sfax
- تمّ الرّجوع إلى العنوان الألكتروني في 16 جوان 2009
- ويذكر كتاب "مشاهير التونسيين" لمحمّد بوذينة أنّ له تآليف في النّحو والفقه وله معرفة تامّة بالتّاريخ (ص611)
35. 35 وينعته السّيالة كذلك بعبد القادر العجمي. هو الخواجة عبد القادر بن المولى جمال الدين الغيبي المراغي، ولد سنة 1354. نشأ في بغداد، وأخذ عن والده علم الموسيقى، فأصبح من أجلّ وأعلم العلماء في فن الموسيقى. يعتبر من أهمّ من ألف في علم الموسيقى بعد صفي الدين الأرموي، له مؤلفات هامّة في الموسيقى نذكر منها: جامع الألحان- شرح كتاب الأدوار- مقاصد الألحان.
- أنظر: محمّد الرجب، الحاج هاشم، المصدر السابق، ص78-75.
36. 36 هو من معاصري محمود السّيالة، وهو شهاب الدّين محمّد بن إسماعيل بن عمر الحجازي ثمّ المصري الشافعي. ولد بمكّة سنة 1210هـ-1795-م. وحضر إلى القاهرة صغير ونشأ بها وتعلّم العلم والأدب في الأزهر ونبغ في =
- الشعر واشتهر به شهرة تامّة واشتهر أيضا بمعرفة الفنون الرّياضيّة والهندسيّة والحساب والموسيقى، و أولع بالأغاني وألحانها. أخذ عن الشيخ حسن العطّار(وهو من علماء مصر أصله من المغرب) وكان معهما أحمد فارس الشدياق(عالم باللغة والأدب ولد بعشقوت بلبنان لأبوين مسيحيّين، تعلّم عن علماء مصر، واعتنق الإسلام في أحد سفراته لتونس) قبل إسلامه، ثمّ انفرد في تحرير الوقائع المصريّة. ثمّ أحيلت إليه رئاسة تصحيح الكتب بالمطبعة الأميريّة ببولاق(...) توفّي سنة 1857.
- من مؤلّفته:
- • رسالة في التّوحيد
- • ديوان شعر
- • سفينة الملك ونفيسة الفلك: في فنّ الموسيقى
- عن: محمّد الرّجب، الحاج هاشم، الموسيقيّون والمغنّون خلال الفترة المظلمة، بغداد، من منشورات المركز الدّولي لدراسات الموسيقى التقليديّة، دار الحرّيّة للطّباعة، 1982، ص161وص163.
37. 37 مصطلح ذيل يُطلق اليوم على إحدى نوبات المالوف أي أنّه يُطلق على إحدى المقامات الموسيقية(الطّبوع) في تونس: لم يُذكر مصطلح الذّيل عند شمس الدين الصّيداوي في الجدول الذي أوردناه حول الأصول والفروع في الصفحة 109. وهذا دليل على اختلاف الخطاب الموسيقي النظري (وبالتالي العملي)المغاربي عن نظيره بالمشرق العربي.
38. 38 عن: فارمر، هنري جورج،" تاريخ مختصر للسلّم الموسيقي العربي"، القسم الفنّي من كتاب: مؤتمر الموسيقى العربي القاهرة 1932، بغداد، المجمع العربي للموسيقى، 1980، ص384.
39. 39 والمقصود هنا حسب كما أشرنا هو عبد القادر بن الغيبي(توفّي سنة 1435م)، وهو من الذين تبنّوا الفكر النظري الأرموي في الموسيقى العربيّة. وربّما نعته "السّيالة" بالعجمي لأنّه فارسّي الأصل وليس عربيّا.
40. 40 إعتمدنا في وضع هذه الصّورة وما يليها على نسخة المخطوط المصوّرة على طريقة الـpdf وذلك لوضوحها مقارنة مع النسخة المصوّرة على طريقة الميكروفيلم، وذلك عن موقع:
- www.sama3y.net، تاريخ التنزيل: جانفي 2009. وهذه الصورة تقع في الصفحة42 من المخطوط
41. 41 وذلك يدلّ على أنّ "ميخائيل مشاقّة" كان محقّا في زعمه بأنّ ما أتى به في نظرّته التي ترمي إلى تقسيم السلّم إلى أربع وعشرين ربعا
42. 42 قانون الأصفياء في علم نغما الأذكياء، ص58.
43. 43 المقصود هنا أبو داود الأنطاكـي
44. 44 الكاتب، الحسن بن أحمد بن عليّ، كمال أدب الغناء، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة عن نسخة وحيدة مؤرّخة في 625هـ، مراجعة محمود أحمد الحفني، 1975، ص69.
- ويذكر الحسن الكاتب في المقابل نماذج من "أصوات" جيّدة لألحان موقّعة على شعرها(أنظر نفس المصدر ص27 وص28)
45. 45 وكأنّ محمود السيالة يحنّ إلى وظيفة الموسيقى السامية كما كانت مع القدامى في ما نقله ابن أبي الضياف عن أحد أشهر موسيقيي الدولة الحسينيّة الشيخ أحمد بن حمودة السّنان في رسالة له في فن الموسيقى حيث يقول:

- "وكان إذا جاء مريض إلى طبيب أدخله إلى مقصورة حانوته وأسمعه الطّبوع والأصول الأربعة(...)".
- أو كذلك على عهد عزيزة عثمانة زوجة حمودة باشا التي كانت تملك دارا تأوي فيها المصابين عقليّا وكانت تقدّم جراية لأمهر العازفين لترويضهم وتسكينهم بالموسيقى:
- أنظر: عبد الوهاب، حسن حسني، ورقات، تونس، مكتبة المنار، الجزء الثاني، 1981، ص249و239.

46. 46 وربّما يستثني محمود السيالة نفسه من هذه الظاهرة، فهو طبيب وترعرع وسط حلقات الذكر و الإنشاد أي أنّ له معرفة بالألحان والنغمات، هذا علاوة على أنّه ألّف هذا المخطوط الذي بين أيدينا الذي يدلّ على معرفة بعلم الموسيقى.
47. 47 وتصحيحها: رائحتهم
48. 48 ابن خلدون، عبد الرّحمان، المقدّمة، الطبعة الأولى، تحقيق حامد احمد الطّاهر، القاهرة، دار الفجر للتراث، 2004، ص514.
49. 49 ابن خلدون، المصدر نفسه، ص513.
50. 50 الكاتب، الحسن، كمال أدب الغناء، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة عن نسخة وحيدة مؤرّخة في 625هـ، مراجعة محمود أحمد الحفني، 1975، ص77.
51. 51 الكاتب، الحسن، المصدر السابق، ص32.
52. 52 السيالة، محمود، قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء، الفصل الأوّل، ص7.
53. 53 الكاتب، الحسن، المصدر السابق، ص 30.
54. 54 الكاتب، الحسن، المصدر السابق، ص 35.
55. 55 السيالة، محمود، قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء، الفصل الأوّل، ص7.
56. 56 السيالة، محمود، نفس المصدر والصفحة.
57. 57 الأصرم، محمّد، "الموسيقى التونسية"، شذرات متفرّقة في الموسيقى، سلسلة أمّهات الكتب التونسيّة، تقديم وتعاليق فتحي زغندة، تونس، وزارة الثقافة، الدار العربية للكتاب، 2001، ص60.
58. 58 ولنا على ضوء هذه "الوصفة"، أن نسمح لأنفسنا بأن نفكّر في القيام بإحصائيّات ديمغرافيّة بضوابط جديدة تعتمد المناخ كعنصر أساسي، مع دراسة التغيّرات المناخيّة التي مرّت بها تونس عبر القرون الماضية، ومنه نقف عند أسباب بعض الإشكاليّات التي تُطرح اليوم حول الموسيقى في سياقها العلمي والعملي، أي أن ندرس الظاهرة الموسيقيّة إنطلاقا من تأثير العوامل المناخيّة في الخصوصيات الديمغرافية ومنحى التفكير الإجتماعي.

- وهي مقاربة – وإن تبقى خارج مجال بحثنا لأنّه لم يقع تكريسها بعدُ– فهي شبيهة بمقترح الباحث التونسي محمّد قوجة الذي أشار إلى مدخلٍ لدراسة الظاهرة الموسيقية يستحقّ المُعاينة والتمحيص، وذلك إنطلاقا من تداخل علم الإجتماع وبقيّة العلوم، "وهذا المدخل يؤدّي إلى طرح مقاربتين على الأقلّ، هُما:
- – دراسة الممارسة الموسيقية إنطلاقا من دراسة المجتمعات
- – دراسة المجتمعات إنطلاقا من دراسة الظاهرة الموسيقية"
- عن: قوجة، محمّد، "منهاجيّات التحليل وإشكاليّة الدّلالة والمعنى في الخطاب الموسيقي العربي"، مباحث في العلوم الموسيقيّة التونسيّة، عمل جماعي، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، الإشراف العلمي محمّد زين العابدين، العدد الأوّل، ماي 2008، ص24.

59. 59 إذ وُجدت نسمات فكريّة فقهيّة كانت تهبّ من أغلب الفرق الإسلاميّة لتعصف بشرعيّة الممارسة الموسيقيّة في كلّ وقت وحين. نذكر منها على سبيل المثال ما يرد في النصّ التّالي عن متفقّه تونسيّ من مدينة سوسة في القرن السّابع عشر:

- " أمّا أحمد المريغي المولود في 1048هـ/1639م فقد تتلمذ بالأزهر لمشائخ أجلاّء مثل محمّد الخرشي ويحيى الشاوي، ثمّ رجع إلى سوسة وحارب البدع وكسّر آلات الطّرب واللهو التي عثر عليها".
- أنظر: عبد السّلام، أحمد، المؤرّخون التّونسيّون في القرون 17و18و19، نقلها من الفرنسيّة إلى العربيّة أحمد عبد السّلام وعبد الرّزّاق الحليوي، تونس-قرطاج، بيت الحكمة(المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون)، 1993، ص47.

• مراجع باللغة العربية::

- – ابن خلدون، عبد الرّحمان، المقدّمة، الطبعة الأولى، تحقيق حامد احمد الطّاهر، القاهرة، دار الفجر للتراث، 2004.
- – الأصرم، محمّد، "الموسيقى التونسية"، شذرات متفرّقة في الموسيقى، سلسلة أمّهات الكتب التونسيّة، تقديم وتعاليق فتحي زغندة، تونس، وزارة الثقافة، الدار العربية للكتاب، 2001.
- – الحشيشة، علي، السّماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين، صفاقس، مطبعة سوجيك، الثلاثية الرابعة سنة 2000.

- – خريّف، محي الدين، "الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، يصدرها للدراسات والبحوث والنشر، أرشيف الثقافة الشعبية السنة الرابعة، العدد14.
- – روبنسن، دف، وجروفز، جودي، أقدّم لك أفلاطون، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.
- – الزركلي، خير الدين، الأعلام، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت، دار العلم للملايين، الجزء السابع، أيّار/مايو 2002.
- – الزواري، علي والشرفي يوسف، معجم الكلمات والتقاليد الشعبية بصفاقس، صفاقس، دون ناشر، 1998. (متحصل على جائزة بلدية صفاقس للتأليف والإبداع لسنة 1994)
- – السيالة، محمود، قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء، مخطوط– عدد19241بالمكتبة الوطنيّة بتونس.
- – عبد السّلام، أحمد، المؤرّخون التّونسيّون في القرون 17و18و19، نقلها من الفرنسيّة إلى العربيّة أحمد عبد السّلام وعبد الرّزّاق الحليوي، تونس–قرطاج، بيت الحكمة(المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون)، 1993.
- – عبد الوهاب، حسن حسني، ورقات، تونس، مكتبة المنار، الجزء الثاني، 1981.
- – العجيلي، التليلي، الطرق الصوفية والإستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية، تونس، منشورات كلية الأداب بمنوبة، 1992.
- – فارمر، هنري جورج،" تاريخ مختصر للسلّم الموسيقي العربي"، القسم الفنّي من كتاب: مؤتمر الموسيقى العربي القاهرة 1932، بغداد، المجمع العربي للموسيقى، 1980.
- – قطاط، محمود، دراسات في الموسيقى العربية، سورية/اللاذقية، الطبعة الأولى، 1987.
- – قطاط، محمود، "من المخطوطات الموسيقية"، مجلة الفكر، تونس، العدد6، مارس 1986.
- – قوجة، محمّد، "منهاجيّات التحليل وإشكاليّة الدّلالة والمعنى في الخطاب الموسيقي العربي"، مباحث في العلوم الموسيقيّة التونسيّة، عمل جماعي، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، الإشراف العلمي محمّد زين العابدين، العدد الأوّل، ماي 2008.
- – الكاتب، الحسن بن أحمد بن عليّ، كمال أدب الغناء، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة عن نسخة وحيدة مؤرّخة في 625هـ، مراجعة محمود أحمد الحفني، 1975.
- – محفوظ، محمّد، تراجم المؤلفين التونسيين، لبنان، دار الغرب الإسلامي،(حرف السين).
- – محفوظ، محمّد، "محمود السيالة"، مجلة الفكر، تونس، السنة8، العدد3، ديسمبر 1968.
- – محمّد الرّجب، الحاج هاشم، الموسيقيّون والمغنّون خلال الفترة المظلمة، بغداد، من منشورات المركز الدّولي لدراسات الموسيقى التقليديّة، دار الحرّيّة للطّباعة، 1982.

• **مراجع باللغة الفرنسية:**

- –GUETTAT, Mahmoud, Musique du monde arabo–musulman, Guide bibliographique et discographique :approche analytique et critique, Dar al –'Uns, Paris, 2004 editions.
- – Gérard BACQUET et Christian ATTARD, SFAX 1881–1956, Sud Editions, Tunis, 2005. (Version électronique sur CD, Copyright ©Regards du Sud–2005)

• **مواقع الواب**

- http://www.sfaxonline.com/fr/sfax/sfax–histoire–population/399–les–caids–de–sfax–
- www.sama3y.ne–

• **الصور**

- من الكاتب.

ثقافة مادية

المشربيات والشبابيك البارزة في العمارة اليمنية 190

مهارات الفنون الحرفية التقليدية في مواجهة متغيرات الحياة المعاصرة
من حرفة نسيج «الضَهَايِر» إلى حرفة نسيج ليف المبردات الهوائية
المائية بمنطقة مروي في شمال السودان 202

د. محمد عبد الحميد نعمان - اليمن

المشربيات والشبابيك البارزة في العمارة اليمنية

مشربية في مدينة الحديدة ويبدو التشابه في الشكل العام بينها وبين مشربيات القاهرة العثمانية مع الاختلاف في طريقة النحت والتشكيل ①

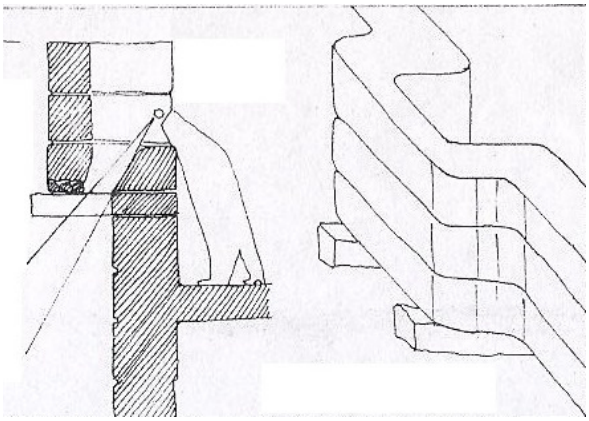
تستند العمارة اليمنية إلى تاريخ ممتد وطويل في عمليات البناء والتشييد يرجعه بعض الدراسين إلى الألف الثاني قبل الميلاد، ونظرا للطبيعة الصخرية التي تسود جزءا كبيرا من جغرافية اليمن فقد سعى اليمنيون إلى استغلال جبالها في تشييد حضارتهم فكانوا يعمدون إلى قطع الحجارة ونحتها وزخرفتها لبناء المدن والمعابد والطرقات ولكتابة النقوش التي تخلد مآثرهم وتاريخهم.

وفي العصور الإسلامية لم تكن اليمن - بحكم موقعها - بعيدة تماما عن التأثيرات الناتجة عن مد سلطان الخلافة الإسلامية إليها وتعاقب دولها وانتقال عاصمة الخلافة والمراكز الحضرية بين دمشق وبغداد والقاهرة واستانبول، حيث كانت اليمن عند ضعف قواها المحلية تنضوي كإقليم تحت حكم هذه المراكز بداية بالعباسيين ومرورا بالفاطميين والأيوبيين ثم المماليك وانتهاء بالعثمانيين، وقد كانت ترافق حملات الولاة القادمين من تلك

المراكز مجموعة من البنائين والمهندسين. ولا شك أن علاقة اليمن بتلك المراكز قد ألقت بتأثيراتها على الفن المعماري من خلال إدخال مفردات ومكونات جديدة أسهمت في إغناء هذا الفن وتطويره بفعل عمليات التواصل والتداخل والمواءمة بين مفردات الذخيرة المحلية والعناصر الجديدة الوافدة التي كانت تختلف وتتنوع باختلاف تلك المراكز التي كان سلطانها يمتد إلى اليمن. ومن هنا، يمكن القول إن نجاح العمارة اليمنية في المواءمة بين الوافد والمحلي قد أكسبها طابعا مميزا وفريدا بين سائر أنواع العمارة في المراكز الإسلامية المختلفة، واستمر حضور مكونات هذه العمارة وطرزها حتى العقود الأخيرة من القرن العشرين.

ومن هذه المكونات المميزة للعمارة اليمنية الشبابيك التي تزين واجهات البيوت، والشباك عنصر معماري يتم تشييده من الحجارة أو الطين أو الآجر أو الخشب، شكل رقم (1) ويكون بمنزلة حُجيرة صغيرة تخرج من فتحة في واجهة المبنى، ولها أحيانا جدران مخرمة مما يبرر التسمية التي جاءت من أصل الفعل "شبك" الذي يشير إلى التداخلات والتقاطعات بين جوانب الشباك. وقد ظهرت الشبابيك البارزة في العمارة اليمنية منذ وقت مبكر ويعتقد أنها تعود لفترات ما قبل الإسلام، وفي فترة متأخرة ظهرت شبابيك بارزة تشبه المشربيات بشكل محدود في بعض قصور الأسرة الحاكمة قبل ثورة 26 سبتمبر 1962، وكانت تدعى أكشاك ومفردها كشك، وظلت تبنى حتى النصف الثاني من القرن العشرين. أما المشربيات الكبيرة والتي تسمى محليا رواشن فقد ظهرت في مدن موانئ البحر الأحمر: الحديدة واللحية والمخا، بأحجام كبيرة تحاكي تلك المشربيات الموجودة في بيوت القاهرة العثمانية.

وسنتطرق هنا إلى الأنواع المختلفة من الشبابيك البارزة في عمارة صنعاء القديمة وفي مدن الموانئ اليمنية على البحر الأحمر: الحديدة واللحية والمخا التي تمثّل عينة الدراسة في هذا البحث. وسوف نركز على القيم الوظيفية والجمالية في المشربيات والشبابيك البارزة، والاختلافات الناتجة عن البيئة المناخية والثقافية، والمؤثرات التي وقعت عليها



شكل رقم (1) منظور وواجهات وقطاع لشباك بارز في نهاية المبنى في عمارة الطين اللبن. مصدر الشكل

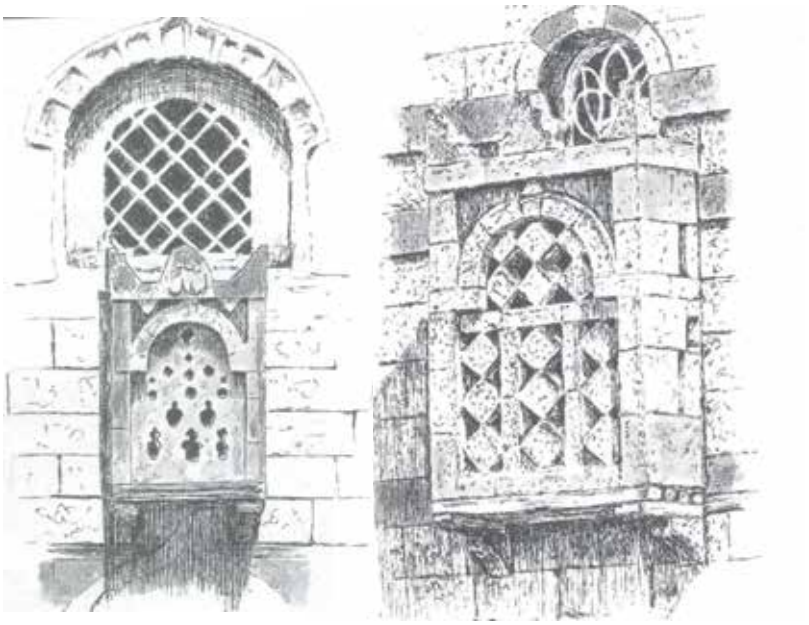
خلال العصور المختلفة، ومحاولة نفض الغبار عن هذا العنصر المعماري الهام والدعوة للحفاظ عليه وإعادة توظيفيه في العمارة الحديثة.

الشبابيك البارزة في عمارة صنعاء القديمة:

وتصنف إلى ثلاثة أنواع هي:

1) شبابيك مبنية من الحجر أو الآجر:

هي عبارة عن بناء يشبه الصندوق يبرز عن الجدار حوالي 10-20 سم ويبنى من الآجر والحجر مزود بفتحات عديدة في واجهته وأسفله[1] وتسمى أيضا بيت الشربة، وتنتشر بكثرة في مدينة صنعاء القديمة ولا تكاد يخلو بيت منها. وتتوزع هذه الشبابيك بإيقاع متغير على واجهة المبنى، فتبنى في شرفات السطح والمسمى محليا التجواب أو في الحجرات[2] والسلالم شكل رقم(3). وقد كان الغرض من هذه الشبابيك في الماضي أن تكون بمثابة جانب دفاعي لوضع السلاح في حالة وجود هجوم خارجي كما في المزاغل المنتشرة في الحصون والقلاع، وهو ما كان يتكرر في مدينة صنعاء حيث كانت القبائل المحيطة بصنعاء تسعى بين حينٍ وآخر إلى مهاجمة المدينة[3]. وقد تطورت وظيفة هذه الشبابيك وأصبحت تستخدم لتوفير الخصوصية وإمكانية مشاهدة المارة في الشارع والحديث معهم دون رؤية الداخل، وكذلك لتوفير التهوية والإضاءة،



شكل رقم (2) (3) رسم منظوري لشباكين بارزين الأول من الحجر والثاني من (الأجر) والذي غالبا ما يكونان في الواجهة الشمالية والتي فيها الحيزات الخدمية، وأعلى الشباكين قمرية من الزجاج المعشق بالجص.

بيت الشربة من الداخل والتي توضع فيها أواني الماء الفخارية لتبريدها والطعام، اضافة إلى دور هذه الشبابيك في إنارة السلالم وتهويتها.

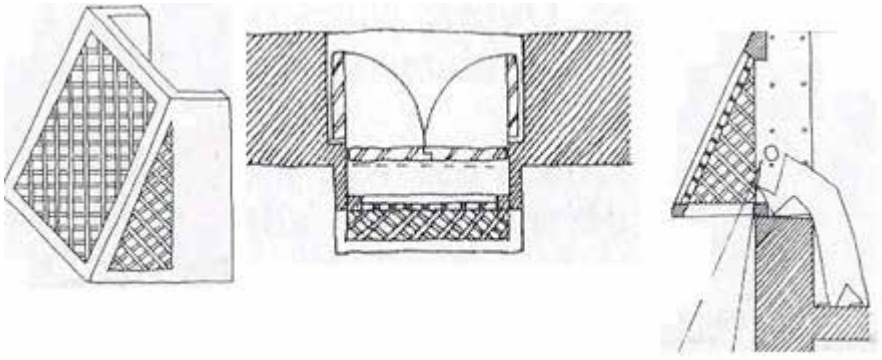
كما أصبحت تمثل عنصرا تشكيلياً في واجهة المبني إضافة إلى الجانب الوظيفي والمتمثل في وضع جرار الماء واللحوم وغيرها من أصناف الأكل بغرض تبريدها من خلال تعليقها على خطاطيف. الصورة رقم (2) توضح منظرها من الداخل.

2) الشبابيك التركية:

يتكون الشباك التركي من قطع رفيعة من الخشب المتشابك على شكل قفص بارز يضيق كلما ارتفع إلى أعلى[4]. يُطلق نجاور صنعاء على هذا النوع من الشبابيك اسم «الشبابيك التركية»، وربما يعود الأمر في هذه التسمية إلى أن الأتراك هم من جلبها إلى صنعاء أو لعلها ظهرت في فترة الاحتلال التركي لليمن. وتختلف عن سابقاتها بأنها تكون من غير سقف ومسقطها الجانبي بشكل مثلث قائم الزاوية شكل رقم (4). وزيادة على ذلك فإنها تتميز بأسلوب موحد في التغطية بالرقائق الخشبية المتشابكة أو ما يعرف بالشيش، ولا تنفتح مقدمة الشباك التركي ولكن له درفة من الداخل في حالة الرغبة في إغلاقه نهائيا[5]. ولهذه المشبكات فائدتها في التهوية الدائمة وفي الإضاءة إضافة إلى التخفيف من حدة الضوء الداخل إلى المبنى وتوفير الخصوصية ومراقبة الخارج. وتعتبر الشبابيك التركية أقل حظا في التشكيل الزخرفي بالمقارنة مع الشبابيك العربية.

3) الشباك العربي:

الشباك العربي أكبر من الشبابيك المبنية بالآجر. وهو مصنوع من الخشب، وتعتمد زخارف حشواته على أسلوب التوريق وعادة ما تنفذ بطريقة التفريغ بدرجة عالية من الإتقان[5]. والصورة رقم (3) لشباك عربي في مدينة صنعاء القديمة، يتكون من لوح خشبي مخرم بأشكال نباتية غاية في الدقة ويبرز منه قفص صغير ويتضمن درفة على شكل محراب يمكن فتحها والمشاهدة منها ويعلوها لوح خشبي بارز عن سقف القفص لغرض حمايته من الأمطار إضافة إلى الجانب الجمالي ويسمى «كنة»، ويمكن فتح الشباك بالكامل إلى الخارج في حالة الرغبة في ذلك.



شكل رقم (4) الشباك تركي ويكون مفتوحا من الأسفل ويتناسب ارتفاعه من الأرضية مع طول الشخص الواقف بحيث يمكن الرؤية منه بسهولة. ويكون بدون درف في نهاية المبنى (الجبى) ويغلق بدرفتين عندما يكون داخل المنزل.

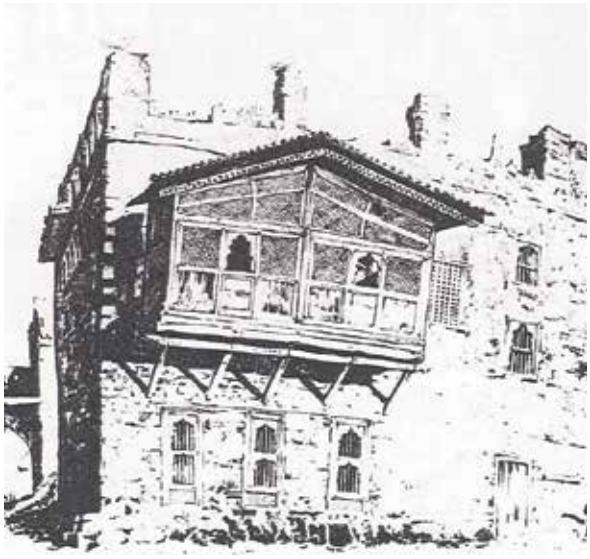
③ شباك عربي مصنوع من الخشب.

4) الأكشاك:

الكشك أكبر حجما من الشباك العربي ويقترب حجمه من «الروشن» وكلمة كشك تركية تطلق على «جناح تطل نوافذه على الشارع أو البساتين»[6]. وأول ورود لكلمة «كشك» في المصادر اليمنية نصادفه لدى المؤرخ اليمني عبد الصمد الموزعي في سياق حديثه عن الوالي التركي الأمير حسن بيك الذي عين حاكما لولاية إقليم اليمن عام 999 هـ/ 1591م، حيث يذكر جملة من مآثر الوالي ومنها القصر الذي بناه في مدينة تعز وجعل له «كشكا مرفوعا على بركة وجعل له قوائم من أخشاب مغروسة في الماء»[7]، وفي موضع آخر يذكر أن الوالي «أكمل هذا القصر بهمة عالية، وشيدت أركانه فكانت رافعة سامية، وجعل رواشينه من الشمشير والساج»[8].

وتصريح المؤرخ باسم الكشك ثم وصفه بأنه ذو قوائم خشبية مغروسة في الماء يجعلنا نفترض أنه كان يصف شرفة مطلة على مسبح أو بركة ماء وليس وصفا للكشك المعروف الذي يشبه إلى حد ما الروشن إلا أنه أصغر حجما منه. لكن هذه الإشارة تدلنا أن الكشك كان معروفا منذ مطلع القرن السابع عشر، وأن هذه الأكشاك قد ظهرت في مدن الساحل الغربي كتعز وزبيد والحديدة والمخا حيث كان يقيم الولاة الأتراك ويبنون قصورهم ومقار حكمهم. وقد افترض جيمت وبونانفان أن الأئمة قد نقلوا هذه الأنواع من النوافذ أثناء تنقلهم ما بين صنعاء والحديدة، ولكن من الواضح أن ظهور الأكشاك في صنعاء كان متأخرا جدا إذ لا نجد لها رسما أو ذكرا لدى الرحالة الألماني كارستن نيبور خلال تواجده في صنعاء سنة 1763م[9]، ولا أثر للمشربيات في القصر الملكي الذي رسمه جروتندن سنة 1836، ولم يذكر رينزو مانزوني[10] هذا النوع من الشبابيك في زيارتيه المتوالتين إلى صنعاء في عامي 1877 و1879[11]. فالأكشاك لم تظهر في صنعاء إلا في فترة متأخرة وبشكل محدود في المساكن الكبيرة التي شيدها الأئمة مثل دار الشكر التي بنيت عام 1938 ودار بستان الخير الذي بني في العام نفسه. ومن الواضح أن الحرفيين قد عملوا على إعادة صياغة الكشك بما يتناسب مع طبيعة مناخ صنعاء البارد، بحيث غدا الكشك تشكيلا جماليا للمبنى أكثر من كونه عنصرا للتهوية، ونظرا لطبيعة البيت البرجي في صنعاء فالكشك يسمح للسكان بالتمتع بالمناظر بما يوفره من إطلالة واسعة على ما حوله من المباني والبساتين التي تنتشر بكثرة في مدينة صنعاء، وتستخدم الأكشاك للقيلولة أو الجلوس ومضغ القات أو شرب القهوة، كما في دار الشكر وبستان الخير، وتكون مغطاة بالمفارش حيث تعتبر غرف

كشك في الطابق الرابع من الدار الجديد



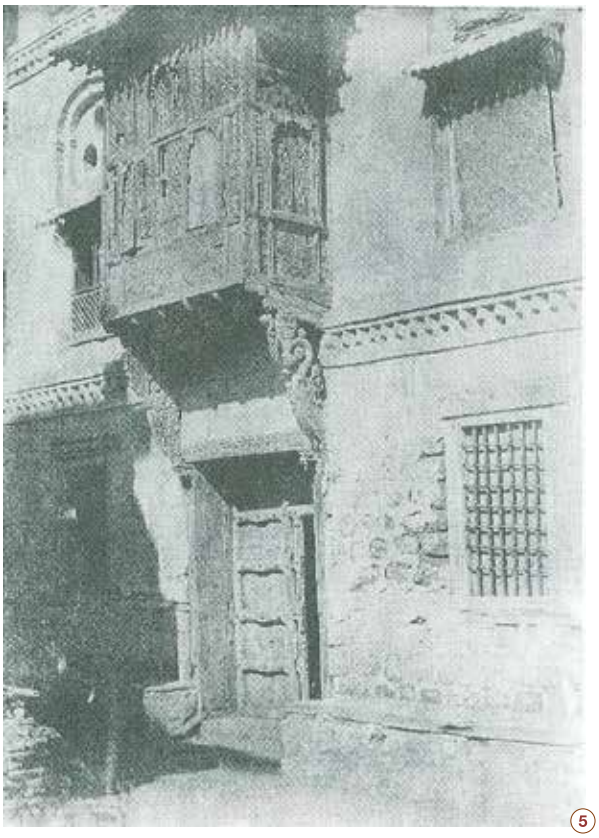
شكل رقم (5) روشان رسمه (Nackivell) في مدينة اللحية سنة 1983 ويوضح مدى اتساعها والذي يبدو انه بطول الغرفة

استقبال مصغرة داخل البيت. ويمكن الوصول اليها من الحجرة أو من غرفة أكثر خصوصية[12].

وتعتبر الدار الجديدة التي بنيت عام 1948 المسكن الوحيد في صنعاء الذي يحتوي على كشكين في واجهته، يقع الأول منهما في الطابق الأول أعلى الباب، ويمكن النظر إلى هذا الكشك بوصفه شباكا عربيا لأن القفص خالٍ من الحجيرات الخارجية، ولكنه أكثر اتساعا من الشباك العربي، ويُقفل من الداخل بمصراعين، ومزين عند القاعدة بمجموعة من الفواكه تشبه التفاح. ويقع الكشك الثاني في الطابق الرابع صورة رقم (4) ويفتح على غرفة رئيسية ويبرز القفص بارتفاع 1.58م وعرض 1.76م مع سمك الجدار وهو مقاس متواضع مقارنة برواشن البحر الأحمر. وتبرز منه حجيرة صغيرة سداسية الشكل تعلوها كنة بارزة عن الحجرة السداسية، وشغلت كل المساحات بالزخارف المخرمة ولها درف تفتح للخارج وتبطن كافة الألواح المنحوتة بالتفريغ من الداخل بمصاريع أو إطارات مزججة. ويعزل الكشك كاملا بمصاريع من الداخل[13]، وتعلوه كنة مكللة بشرفات وتقع الكنة أعلى الشباك وأسفل القمرية وتصنع من الخشب وطولها أكبر من عرض الكشك بنحو 20-30 سم من كلا جانبي الكشك مثبتا عليها جزء ساقط بارتفاع من 10 إلى 20 سم، ووظيفتها الأساسية منع الأمطار من الدخول من شقوق النوافذ وحماية الأخشاب من التعرض للمياه[14].

الروشن أو المشربية في عمارة مدن الموانئ:

اختلفت الروايات حول المصدر الأصلي لكلمة روشن، ويرى البعض أن أصلها هندي وهو روشندان وتعني مصدر الضوء أو الفتحات العلوية قرب السقف، وهذه الكلمة مكونة من كلمتين روشاني وتعني الضوء والثاني الدان وتعني معطي. ولكن إذا رجعنا إلى المعجم العربي سنجد أن كلمة روشن عربية وموجودة تحت أصل الكلمة رشن وتقول العرب الروشن أي الكوة وهي الخرق في الحائط أو الثقب في البيت ونحوه[15]. ظهرت الرواشن في اليمن في عدة مدن وأكثرها شهرة الحديدة وعدن واللحية والمخا، ولعل أقدم ذكر لها في مدينة تعز حيث يذكر المؤرخ عبدالصمد الموزعي أن الوالي التركي مراد باشا الذي وصل إلى اليمن عام 1575 قام ببناء سمسرة في مدينة تعز وجعل فيها أربعة وستين مسكنا (غرفة) على طابقين، فالطبقة السفلى مخازن والطبقة

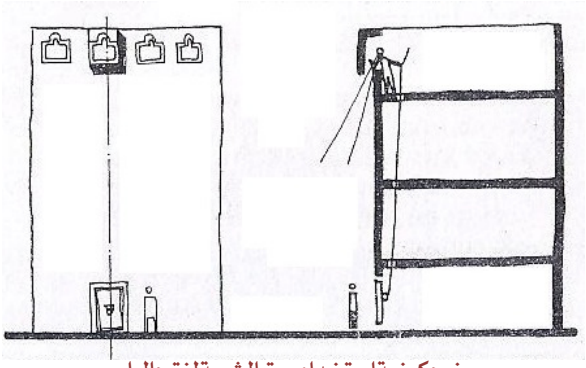


⑤

التقطها (Bartholedi) في المخا سنة 1856 وتبدو فيها المشربيات كعنصر سيادي في الواجهات، وأشكال الطاؤوس الحامل للمشربية، والذي يقول بونانفان أنه تأثير هندي

العليا مناظر برواشن[16]، وفي موضع آخر يذكر أن أحد الأمراء الأتراك أنشأ قصرا بارتفاع خمسة طوابق، وجعل رواشنه من الساج وجعل الشبابيك من الأبنوس مع العاج، وكان كل روشن منها يعد بمجلس في الاتساع والابتهاج[17]. وهذا الوصف ينطبق على رواشن اللحية التي تعتبر بمنزلة مجالس استقبال إذ يمكن النوم فيها واستقبال الزوار وتناول الأكل والمشروبات[18] شكل رقم (5).

ويرى بونانفان أن رواشن مدن الموانئ تأثرت بالنقش الهندي ويستدل على ذلك من الصور التي التقطها فوتوغرافيا الرحالة الألماني بارثوليدي لمشربية في المخا سنة 1856م، صورة رقم (5) ويقارنها مع ما شاهده في الهند، حيث يقول «دعامات هذه المشربية تأخذ شكل الطواويس ونجد في الهند نفس الحويصلة البارزة ونفس انطلاق الجناحين ونفس المسمار



يوضح كيفية استخدام بيت الشربة لفتح الباب

مزخرف الرأس، في شكل نجمة بين الرقبة والرأس الساقط، ونفس غطاء الرأس في شكل زخرف حرشفي وفي نوع الزينة الداعمة للعارضة الخشبية البارزة من الحائط تحت المشربية. وفي أعلى الشرفة هناك أقواس مغولية نموذجية منقوشة بروعة على الخشب، ونحن لا ندري إن كانت مشربية المخا قد زخرفت في مكانها بواسطة فنانين أتوا من الهند أم جلبت مباشرة مزخرفة من الهند»[19].

والتأثر بالهند وارد خاصة أن اليمن كانت على علاقة تجارية وثيقة بالهند من قبل الإسلام ثم أصبحت محطة على طريق الحجيج الهنود إلى مكة، بعد الإسلام وزادت التبادلات التجارية بين ميناء المخا الذي كان الميناء الأكثر أهمية على البحر الأحمر خلال القرن السابع عشر وميناء قوجارت الهندي إلى درجة أن المغول كانوا يعتبرون المدينة خزانة لكنوزهم[20]، واستقر الكثير من الهنود في اليمن في فترات مختلفة ولا زالت الكثير من الأسر اليمنية تحمل القابا هندية حتى اليوم. ويذكر المستشرق الفرنسي بريس دافين أن «معظم الأعمال الخشبية في القرن التاسع عشر كانت من إنتاج محلي. وتخصصت القرى التي كانت حول المخا في صناعة قطع خشبية تسمى كرسي الإيمي والكرسي الهندي، وكانت مزخرفة بأشكال نباتية مطعمة بالعاج والاصداف وكانت تصدر إلى مصر التي تنامى فيها ذوق الأثاث المطعم إبان العصر المملوكي»[21].

6

مشربية في مدينة المخا نحتت عليها أشكال هندسية مثل الأطباق النجمية في الجزء الأعلى والأشكال النباتية في الجزء السفلي

وظيفة المشربيات والشبابيك البارزة:

تعمل المشربيات، على توفير الخصوصية والتهوية وتبريد المياه وإدخال الضوء بطريقة شفافة ويعتبر الروشن من ناحية الاستخدام نافذة إلى العالم الخارجي، وستارة ضد أشعة الشمس المتوهجة، وجزءا مكملا لنظام التهوية في المنزل، وقطعة من الأثاث، وفي بعض الأحيان امتدادا للغرفة فوق الشارع المقابل[22]. وفي صنعاء ظهرت وظيفة أخرى لـ«بيت الشربة» مهمة جدا بالنسبة لساكني العمارة البرجية وهي ترتيب الدخول إلى المنزل، وللدخول إلى مسكن برجي في مدينة صنعاء يطرق الزائر بضع طرقات على الباب بواسطة مطرقة الباب أو الحلقات المعدنية المعلقة فيه، وعندها يفتح سكان البيت الشباك في الأعلى وينظرون إلى الأسفل لكي يتعرفوا على هوية الزائر، وبعد التعرف عليه يسحب لسان الباب بواسطة حبل نازل عبر الأسقف المختلفة مارا بكل الحجرات، حتى يصل إلى الباب، وهكذا يفتح الباب الخارجي ويدفعه الزائر بيده ثم يدخل. وبعد أن يجتاز الدهليز يصعد إلى الأعلى حيث ينتظره صاحب البيت أعلى السلم[23]. وهذا الحل يعتبر مثاليا من حيث توفير الوقت والجهد خاصة في حالة كان سكان البيت في الطوابق العليا، حيث يوفر جهد النزول إلى الأسفل مع العلم أن مباني صنعاء القديمة تصل إلى سبعة طوابق وأكثر في بعض المساكن، والجانب الآخر أنه من غير اللائق وقوف الضيف كثيرا على الباب. وهكذا تتفرد العمارة اليمنية بحلول نابعة من ثقافتها. شكل رقم (6).

أساليب التشكيل الزخرفي في الأكشاك والرواشن:

يخضع تشكيل الشباك وزخرفته لنوع المادة المعمول منها فتكثر في الشبابيك المصنوعة من الخشب وتقل في الشبابيك المصنوعة من الآجر والحجر نظرا لصعوبة تشكيل هاتين المادتين، اعتمد الفنان اليمني في التشكيل الزخرفي على الأشكال النباتية والحيوانية والهندسية، والدقة في الحفر. ومن العناصر التي تم الإقبال عليها والاهتمام بزخرفتها وإظهارها، الأغصان وأوراق العنب والزهرات والمراوح النخيلية وأنصافها،

7

الجزء السفلي من مشربية في مدينة الحديدة وشغلت معظم المساحات بالأشكال النباتية البارزة والمجسمة

والزخارف تقوم أساسا على التكرار المتقن الذي لا يمل المرء من متابعته واستطاع الفنان أن يخلق من الجمع بين الأشكال النباتية والهندسية أشكالا زخرفية لا حصر لعددها وتنوعها، من أجل ملئ كل جزء من أجزاء السطح المراد زخرفته[24]. وقسم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة وداخل هذه الأشكال يضع الوحدات الزخرفية، كما قد يلاحظ الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة إلى عناصر أخرى، ويلمس في هذا الأسلوب التنوع مع الوحدة وهو من أهم صفات العمل الفني الناجح لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية، داخل مساحة هندسية كاملة في حد ذاتها وهي أيضا متكاملة ومتجانسة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية[25].

اختلفت أساليب النحت والتشكيل في رواشن الحديدة واللحية والمخا عن أكشاك صنعاء فكان لكل منهما أسلوب خاص به، ففي صنعاء كان الرقش العربي المفرغ بأغصانه المتداخلة والمتشابكة والأشكال الهندسية من الدوائر المتقاطعة والمتماسة هو العنصر الأساسي في التشكيل إضافة إلى أشكال الفواكه والطيور والحيوانات في بعض الأجزاء مثل الكنن والقوائم الحاملة للمشربية، بينما مشربيات مدن الموانئ استخدمت أسلوب الخشب المتقاطع بزاوية مائلة في تغطية الدرف، واعتمدت على الأساليب النحتية المجسمة ، ففي الأركان وضعت أشكالا دائرية بطريقة النحت المجسم تشبه السنابل. وتقسم الأجزاء السفلية التي تغطي الكوابيل إلى عدة أقسام متساوية وشغلت المساحة الفاصلة بين هذه المجسمات بنحت زخرفي بارز اختلف من روشن لآخر، كما في مساكن حارة السور بمدينة الحديدة الغنية بتشكيلات النحت البارز والنحت المجسم في قاعدة المشربيات بأشكال نباتية مجردة بدرجة عالية من الإتقان. ناهيك عن القيم الجمالية الناتجة عن سقوط الضوء على الكتل مختلفة البروز والذي يخلق قيما لونية تختلف باختلاف الوقت من النهار، زيادة على التضاد بين لون الخشب مع بقية التشكيلات الزخرفية باللون الأبيض والتي تغطي مساحات واسعة من الواجهات، كما يتضح ذلك في الصور رقم (1) و(6) و(7) و(8).

⑧ مشربية مصلى النساء وتطل على المصلى الرئيسي للرجال، وتقوم بنفس الدور التقليدي من حيث توفير الخصوصية للنساء وحرية المشاهدة

ختاماً:

لهذا البحث هناك سؤال يبرز عن سبب اختفاء الشبابيك البارزة في العمارة اليمنية المعاصرة، رغم أن هناك الكثير من العناصر التراثية وجدت طريقها للاستمرار. وقد يكون ذلك ناتجا عن اندثار الحرف اليدوية المتعلقة بالصناعات الخشبية بشكل كامل، وربما كانت هجرة اليهود أحد الأسباب، وربما لأسباب اقتصادية تتعلق بطول فترة التصنيع وبالتالي ارتفاع الكلفة، فإنتاج مشربية واحدة بالوسائل التقليدية قد يستغرق عدة أشهر. ومن المؤكد أن زمن الانتاج وكلفته كانت ستقل إذا دخلت المكنة في تصنيع بعض الأجزاء، ولا اعتقد أن ارتفاع التكلفة سبب رئيسي لغياب المشربية، لأنه من المعروف دائما أن هناك الكثير من الأغنياء الذين يحبون أن تتفرد مبانيهم بعناصر مميزة حتى وإن كانت غالية الثمن وربما يكون السبب في اختفاء الشبابيك الخشبية بوجه عام أن شبابيك الألمنيوم قد حلت محلها، لأنها أكثر مقاومة لظروف الطقس مثل الشمس والمطر. وفي بحثه عن الرواشن في المملكة العربية السعودية يخلص مجدي حريري[27] إلى أن من أسباب أختفاء الرواشن دخول الأتربة والحشرات مما يجعلها غير ملائمة للمنزل العصري، واقترح إضافة الزجاج والسلك الواقي من دخول الحشرات كحل لهذه المشكلة. ومع أن هذه المعالجات وجدت في أكشاك صنعاء باستثناء «السلك» حيث وضع نجارو صنعاء عزلا جيدا للقفص عن الداخل من خلال الدرف الكبيرة أو الدرف الزجاجية الصغيرة. وربما السبب الاهم ان المعماريين أسقطوها من ذاكرتهم ولم يحاولوا إعادة إنتاجها في ظل قلة الأبحاث والدراسات التفصيلية عن هذا العنصر الهام، وإعادة إحيائه أو استلهامه في أعمال معاصرة. وقد تكون المشربية الوحيدة التي صنعت حديثا، مشربية قاعة الصلاة الخاصة بجامع الصالح، ومع ذلك كان النموذج المقتبس للمشربية في الجامع من خارج البيئة اليمنية، صورة رقم (8)

اوجة المقارنة النوع	الحجم	موقعها في الواجهة	موقعها داخل المنزل	الخامة	الوظيفة	التشكيل الزخرفي	امكانية الفتح	مدن تواجدها
شباك الأجور	صغير	في الجهة الشمالية والتي عادة ما تكون خاصة بالخدمات وفي سطح المبنى المسمى الجبى	في السلالم والحجرات	تبنى من الطوب المحروق الأجور أو الحجر في صنعاء وتبنى من الطين في مناطق اخرى	لمشاهدة الخارج والنداء ومعرفة من يطرق الباب وتبريد الماء والغذاء	محدود لصعوبة التشكيل في الحجر والطوب	لا يفتح للخارج وله درفة تعزله عن الداخل عندما يكون داخل البيت وبدون درفة في "الجبى"	صنعاء
الشباك التركي	صغير		في الحجرات وفي الغرف الخاصة	من الخشب		بسيط شرائح خشبية متعاكسة بزاويا معينة	لا يفتح للأمام ويغلق بدرفة باب من الداخل	صنعاء
الشباك العربي	متوسط	في الواجهة الرئيسية للمبنى السكني أو في الواجهة الشمالية الخاصة بالخدمات	في الحجرات والغرف الخاصة وفي الديوان	من الخشب		غني بالتشكيل وأعمال الرقش العربي المخرم	له درف تفتح للخارج ويغلق بدرف تعزله عن الداخل	صنعاء
الكشك	كبير يصل مساحة بعضها إلى 2×2م			من الخشب			له درف تفتح للخارج ويغلق بدرفتين أو ثلاث للداخل	
المشربيات	أكبرها	غالبا ما تكون في الواجهات الرئيسية وأعلى باب المدخل	امتداد للغرف الداخلية والديوان		تستخدم كغرف للاستقبال والجلوس والنوم نظرا لاتساعها	غنية بالتشكيل الزخرفي المجسم والبارز	له درف تفتح للخارج ولا يغلق من الداخل	الحديدة والمخا واللحية

• الهوامش

1. غازي رجب محمد، الستائر الجصية في الفن العربي اليمني، مجلة كلية الآداب العراقية، العدد 26، بغداد، 1979، صـ409.

- الحجرة هي صالة التوزيع في البيت الصنعاني وعادة ما يفتح المدخل اليها، ومنها يتم الدخول لبقية غرف المنزل
- لعل آخرها كان عام 1948 حيث تعرضت فيها مدينة صنعاء للنهب وكانت الأعمال الخشبية من أبواب وشبابيك أكثرها عرضة للنهب.

2. غازي رجب محمد، الستائر الجصية في الفن العربي اليمني، صـ409.
3. جيمت وبولس بونانفان، مرجع سابق، صـ184
4. ربيع حامد خليفة، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي، الدارة المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992, صـ150.
5. جيمت وبولس بونانفان، مرجع سابق، صـ186
6. عبدالصمد الموزعي دخول العثمانيين الأول إلى اليمن المسمى الإحسان في دخول اليمن تحت ظل عدالة آل عثمان، تحقيق عبدالله الحبشي، بيروت، شركة التنوير للطباعة والنشر، 1986، صـ71.
7. المصدر السابق، صـ72.
8. كرستن نيبور، رحلة إلى شبه الجزيرة العربية وإلى بلاد أخرى مجاورة لها، الجزء الأول، ترجمة: عبير المنذر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2007.
9. رنزو مانزوني، اليمن رحلة إلى صنعاء 1877 – 1878، ترجمة ماسيمو خيرالله، الصندوق الاجتماعي للتنمية، صنعاء، 2011.
10. جيمت وبولس بونانفان، مرجع سابق, صـ176
11. المرجع السابق، صـ186 /187.
12. المرجع السابق، صـ190
13. عبد الحق الدميني وغسان حلبوني، اثر العوامل المناخية في تشكيل العمارة التقليدية لمدينة صنعاء اليمن، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 26، العدد الأول، 2010، صـ235.
14. مجدي محمد حريري، تصميم الروشان وأهميته للمسكن، مجلة جامعة أم القرى، السنة الثالثة، العدد الخامس، 1411هـ مكة المكرمة، ص 183
15. عبدالصمد الموزعي، مرجع سابق، صـ55
16. المرجع السابق، صـ72
17. جيمت وبولس بونفان، مرجع سابق، صـ187.
18. بول بونانفان، أثر الهند في زبيد، حوليات يمانية، المعهد الفرنسي للآثار والعلوم الاجتماعية بصنعاء، 2003، ص70.
19. المرجع السابق، ص75.
20. المرجع السابق، ص70.
21. مجدي محمد حريري، مرجع سابق، ص 178
22. باسكال مارشو، القطيعة والاستمرارية، صنعاء مسار مدينة عربية، معهد العالم العربي، باريس, 1987، صـ120.
23. غازي رجب محمد، مرجع سابق، صـ407 /408.
24. أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، الطبعة الرابعة، بدون تاريخ، القاهرة، صـ98 / 99.

25. مجدي محمد حريري، مرجع سابق، ص 167 – 237

• المراجع:

- بول بونانفان، أثر الهند في زبيد، حوليات يمانية، المعهد الفرنسي للآثار والعلوم الاجتماعية بصنعاء، 2003.
- أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، الطبعة الرابعة، بدون تاريخ، القاهرة.
- عبدالصمد الموزعي دخول العثمانيين الأول إلى اليمن المسمى الإحسان في دخول اليمن تحت ظل عدالة آل عثمان، تحقيق عبدالله الحبشي، بيروت، شركة التنوير للطباعة والنشر، 1986.
- باسكال مارشو، القطيعة والاستمرارية، صنعاء مسار مدينة عربية، معهد العالم العربي، باريس، 1987.
- جيمت وبولس بونانفان، فن الزخرفة الخشبية في صنعاء ـ العمارة السكنية، ترجمة محمد علي قاسم العروسي وعلي محمد زيد، المركز الفرنسي للدراسات اليمنية ـ صنعاء، الطبعة الأولى، دمشق، 1996.
- ربيع حامد خليفة، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي، الدارة المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992.
- رنزو مانزوني، اليمن رحلة إلى صنعاء 1877 – 1878، ترجمة ماسيمو خيرالله، الصندوق الاجتماعي للتنمية، صنعاء، 2011.
- عبد الحق الدميني وغسان حلبوني، اثر العوامل المناخية في تشكيل العمارة التقليدية لمدينة صنعاء اليمن، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 26، العدد الأول، 2010.
- غازي رجب محمد، الستائر الجصية في الفن العربي اليمني، مجلة كلية الآداب العراقية، العدد السادس والعشرون، بغداد، 1979.
- كرستن نيبور، رحلة إلى شبه الجزيرة العربية وإلى بلاد أخرى مجاورة لها، الجزء الأول، ترجمة: عبير المنذر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2007.
- مجدي محمد حريري، تصميم الروشان وأهميته للمسكن، مجلة جامعة أم القرى، السنة الثالثة، العدد الخامس، 1411هـ مكة المكرمة.
- .museebartholedi, au yemen in 1856, photographies, et dessins de auguste bartholedi, 18 june – 30 sebtembere 1994.
- Paul Bonnenfant (comp.): Sanaa: architecture domestique et société, Paris: Éditions CNRS, 1995
- Suzan at max Hirsch, Larchitecture au Yemen Dunord, Edisud, 1983.
- Steven D Ehrlich, Studies on the Tihamah, Longman, 1982.

• الصور

- من تصوير الكاتب.
- شكل رقم (1 . 2 . 3 . 4 . 6) SuzanatmaxHirsch,LarchitectureauYemenDunord,Edisud,1983
- شكل رقم (5) Steven D Ehrlich, Studies on the Tihamah, Longman, 1982. p 65

5. museebartholedi, au yemen in 1856, photographies, et dessins de auguste bartholedi, 18 june – 30 sebtembere 1994, colmar.p84/86.

د. أسعد عبد الرحمن – السودان

مهارات الفنون الحرفية التقليدية في مواجهة متغيرات الحياة المعاصرة

من حرفة نسيج «الضَهَايِر» إلى حرفة نسيج ليف المبردات الهوائية المائية بمنطقة مروي في شمال السودان

إنَّ دراسة الحرف التقليدية القائمة على الانتفاع من النخيل في منطقة مروي من وجهة نظر علم الفولكلور، تسهم في فهم الموروث الثقافي بالمنطقة بكل مكونات مجالاته المختلفة من أدب شعبي وعادات وتقاليد ومعتقدات ومعارف تقليدية وفنون أداء وثقافة مادية، وهذا يقودنا إلى فهم بيئة الموروث الثقافي التي أنتجت هذه الحرف، ومعرفة المتغيرات الثقافية نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي بالمنطقة، ورغم هذه التغيرات نجد أنَّ الحرف التقليدية تتكيف وتتواءم مع تلك المتغيرات لتواكب متطلبات العصر، ولابد من توثيقها ومعرفة أبعادها التاريخية والجغرافية والاقتصادية والاجتماعية بغية المحافظة عليها، وإبراز ماهيتها وأهميتها لتوجيه الأنظار إليها، ورسم صورة متكاملة عن هذه الحرف، بهدف معرفة دورها الاقتصادي والاجتماعي، وتوظيفه في التنمية المستدامة.

الحرف التقليدية بمنطقة مروي تمثل نشاطاً اقتصادياً مهماً للمجتمع؛ لأنها وسيلة وعنصر مهم من عناصر الإنتاج، فهي تلبي احتياجات الناس في المجتمع، ووسيلة لكسب العيش، وتوفر الاستقرار لشريحة كبيرة في المجتمع، وتُبعد عنهم شبح البطالة، كما تساعد في تقوية العلاقات الاجتماعية بين الناس، ولهذا نجدها تساعد في استقرار الفرد والمجتمع، كما تسهم في حل مشكلات عديدة تواجه المجتمع؛ مما يؤكد أهميتها الاجتماعية والاقتصادية.

دراسة الحرف التقليدية توضِّح معرفة التطوُّر الذي يحدث لها، نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي الذي يحدث في المجتمع، وهذا يتطلَّب من الحرفيين أن ينتجوا أدوات تتوافق مع متطلبات العصر، وهذا لا ينفي عنها صفة التقليدية؛ وذلك لأنها تطوَّرت من حرف تقليدية موغلة في القدم، وما زالت مستمرَّة في الاستخدام. كما استخدمت موادا خاما من البيئة الطبيعية، وهي مواد تلك الأدوات نفسها، وأبدعها الحرفيون أنفسهم مستخدمين أيديهم لإنتاج أدوات يستفيد منها أفراد مجتمعهم لأغراض مختلفة، وهذا يؤكد أنَّ مفهوم تقليد Tradition لا يعني القديم كما ورد في مجال الدراسات الفولكلورية. هذا التقليد له انتشاره الجغرافي وبعده التاريخي، بمعنى أن المعارف المرتبطة بالحرف تنتقل من جيل إلى الجيل الذي يليه، وتنتقل أيضاً من منطقة إلى أخرى. ويعتبر وارن عامل التقليد أهم من عامل الزمن. ويوضح أنه ليس كل منتج حرفي قديم بالضرورة أن يكون حرفة شعبية، وفي الوقت نفسه فإن كثيراً من الصناعات التقليدية لا تزال مزدهرة اليوم، بالرغم من الربط بين القِدَم والحرف الشعبية؛ إلا أنه لا يمكن الزعم بأن كل ما هو قديم هو شعبي، بينما كل ما هو جديد ليس شعبياً[1].

يقول يوسف حسن مدني:

«إن حركة التاريخ المستمر والحياة المتجددة تجدداً يفرضه الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي تفرز في كل مرحلة قيما وأخلاقا وعادات وطرقا للتعبير تتفق مع طبيعة التغير الذي حدث في المكونات الأساسية للمجتمع؛ إذن فالفولكلور ليس بالبعيد عنَّا زماناً ومكاناً وليس هو المرتبط دائماً بحياة الماضي وبساطة الحياة الريفية ونقائها»[2].

من هذا القول يتضح لنا أنَّ أنماط الثقافة المادية بشكل عام، والحرف التقليدية بوجه خاص هي متجددة بتجدد الواقع الاقتصادي والاجتماعي، ففي كل مرحلة يبدع الحرفيون أدوات تتوافق مع المتغيرات التي تحدث في المجتمع؛ لكن مثل هذه الأدوات التي تتطوَّر وفقاً للمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية، يمكن أن نطلق عليها أدوات تقليدية مستحدثة يتم إنتاجها من مواد محلية متوفرة في البيئة الطبيعية، وتخدم أغراضاً اجتماعية تتوافق مع الحياة العصرية نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي والبيئي؛ وليتسق هذا المعنى نعود إلى تعريف يوسف حسن مدني للحرف والصناعات التقليدية حيث يقول:

«هي تلك الصناعات التي تتوارثها المجموعة جيلاً عن جيل، والتي يمارسها الصناع المحليون الذين ينشئون من المواد المحلية منتوجات يستخدمها كل أعضاء المجموعة لخدمة غرض اجتماعي أو اقتصادي معيَّن، ومن ناحية أخرى فإن الصانع اليدوي هو ذلك الفنَّان الذي يستطيع المزج بين الجمال والوظيفة العملية في إنتاجه، ويستخدم الصانع لتلك الغاية يديه مستعيناً بأدوات بسيطة لإنجاز عمله، والصانع اليدوي المزوَّد بذلك الحس الذكي بماهية الجماعة وماهية الوظيفة العملية المرجوة لا يقتصر إنتاجه على الخطوط والمواصفات الموروثة فحسب بل هو أيضاً يستطيع أن يخلق ويجدِّد، مستشعراً في داخله ذلك الأساس الحضاري الموروث الذي يحمله على خلق الجديد»[3].

من هذا التعريف نؤكد أنَّ الحرفي هو فنَّان مبدع ومجدد لصناعة أدواته، ويطوِّر في صناعة هذه الأدوات وفقاً لمتطلبات العصر، والمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي تحدث في المجتمع، وهذا الإبداع يقوم على قاعدة حضارية صلبة، وتقاليد موروثة لها بعدها التاريخي، وهذه الأبعاد هي التي تعطي المنتج البعد الجمالي؛ ولذلك نستطيع أن نطلق على الحرفي أنَّه فنَّان مبدع؛ وذلك لأنه ينتج أدوات تخدم مجتمعه، ولها وظائف عملية مواكبة لمتطلبات العصر، ومتسقة مع

المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية، وتعبر عن الموروث الثقافي، وتقوم على قاعدة صلبة لها بعدها التاريخي.

جاء التغير الاقتصادي والاجتماعي والبيئي في منطقة مروي نتيجة لإنشاء سد مروي، حيث بدأ التشييد لهذا السد منذ نهاية القرن العشرين وأوائل القرن الواحد وعشرين، وتم إفتتاحه في العام 2010م، ونتيجة لذلك حدث تغير كبير في حياة إنسان منطقة مروي الاقتصادية والاجتماعية في العشرة سنوات الأخيرة، كما حدث تغيُّر بيئي كبير.

بناء على تقارير وحدة تنفيذ خزان مروي فإن مشروع خزان مروي أدَّى إلى تهجير 9500 أسرة أو حوالي 50000 شخص، من أراضيهم الخصبة على مجرى النيل. وينحدر هؤلاء السكان من مجموعات الحماداب، وأمري والمناصير[4].

استقر عدد كبير من هؤلاء السكان بمدينتي كريمة ومروي، هذا بالإضافة إلى استقرار أعداد أخرى من الهواوير والحسانية على إمتداد قرى مدينتي كريمة ومروي، وهذه المجموعات كانت تعيش الحياة الرعوية بصحراء بيوضة، وأثرت على الحياة التقليدية بالمنطقة، بالإضافة إلى التغير العمراني نتيجة لموجة المدنية والتحديث التي غزت المنطقة بعد قيام سد مروي، والهجرات السكانية الوافدة على المنطقة من مدن السودان الأخرى، وساعد على ذلك إنشاء عدد من الطرق المعبدة التي تربط مدينة كريمة بمدينة السليم، وهذه الأخيرة تم ربطها بعمل جسر يؤدي إلى مدينة دنقلا، وطريق مروي الذي يصل مدينة عطبرة، ويؤدي إلى مدينة بورتسودان، وطريق كريمة المؤدي إلى مدينة السليم من الناحية الشرقية الموازي لنهر النيل، ويمر بكبري الدَبَّة عند منطقة أَرْقِي، ويلتقي هذا الطريق من الناحية الغربية بطريق أم درمان دنقلا، ويؤدي إلى مدينة الملتقى الحديثة النشأة التي تم فيها توطين أهالي منطقة الحامداب المتأثرين ببحيرة سد مروي، وسميت بالملتقى لأنها تعتبر نقطة إلتقاء طريقي أم درمان دنقلا، ومروي، وجميع هذه الطرق والكباري على نهر النيل، أدت إلى حدوث تغييرات واضحة على الحياة التقليدية بمنطقة مروي، حيث تعرضت الأشكال التقليدية من مهارات الفنون الحرفية لتحديات كبيرة؛ لأن تلك الطرق التي تربط مدينة مروي بالمدن الأخرى أدت إلى سهولة ورود البضائع الضرورية للحياة اليومية بالمنطقة وبتكلفة أقل، من حيث المال والوقت، بالمقارنة بالإنتاج اليدوي، ويؤدي ذلك إلى ترك بعض الحرفيين لمزاولة حرفهم، نتيجة للمنافسة بين المنتجات التقليدية، والبضائع المصنعة، وانعكس ذلك على الحرف التقليدية بالمنطقة باختفاء بعض أدوات الثقافة المادية، كما أنَّ هنالك بعض الحرف التقليدية اختفت إلى حين وعاودت الظهور مرة أخرى، وهنالك بعض الحرف التقليدية تمَّ استحداثها لتواكب التغير الذي حدث بالمنطقة وهذا ما سنناقشه لاحقاً.

هنالك أدوات مستحدثة، أي حديثة الصنع، ينتجها حرفيون مبدعون، وتعتبر من الإبداع الشعبي، وذلك لأنها تتوائم مع الحياة العصرية ومتطلباتها، وفي الوقت نفسه هي تقليدية الصنع، حيث يستخدمون مواداً من البيئة الطبيعية المحيطة بهم، ويستخدمون أيديهم بمساعدة أدوات بسيطة لإنتاجها، وتخدم أغراضاً تتوافق مع الحياة العصرية، وتلبي احتياجات جديدة، من هذه الأدوات نسيج لِيْف النخيل ليستخدم في المبردات الهوائية (المُكَيِّفَات) المائية، بدلاً عن ما يعرف بـ (القَشْ الأمريكي) الباهظ الثمن، وله ميزات عديدة، حيث نجد مادته متوفرة في بيئة المنطقة، ويمكن الحصول عليها بسهولة، وبدون تكلفة مادية، وطريقة النسيج غير معقدة، ولا تحتاج إلى أيِّ مواد أخرى، ولها وظائف عملية للغاية، حيث إن مادة الليف تحتفظ بالماء لفترات طويلة، وتقاوم أشعة الشمس، وتبعث رائحة ذكية داخل الغرف أثناء تشغيل المبرد، وتكون منعشة لمستنشقيها، فهذه المزايا تعد من الإبداع الشعبي للحرفي التقليدي، الذي وظف مادة ليف النخيل لإنتاج هذا النسيج الذي يؤدي وظيفة عصرية وعملية، مثل هذه المنتجات يجب تبنيها من قبل الدولة، بتوظيفها وتطويرها بإدخال الآلة الحديثة؛ لإنتاج كميات كبيرة يراعى فيها الجودة، بحيث يمكن تصديرها للخارج، وتدر بذلك عملات صعبة يمكن أن تسهم في الاقتصاد القومي، بالإضافة إلى تحسين دخل

1

الضَهَايِر والحَوِيَّة

منتجيهـا، ورفع مسـتوياتهم المعيشـية، كمـا يمكن أن توفـر وظائف عمل للكثيريـن، وبالتالي تحد مـن البطالة، هـذا بجانـب أبعادهـا الثقافيـة الـتي تعـبر عـن طبيعة الثقافـة التقليدية المحليـة، أي الهويـة الثقافية.

الحرف التقليدية، والصناعات المسـتحدثة، يمكن أن تسـاهم في دفع عجلة التنمية الاقتصاديـة والاجتماعية، ونجـد أنَّ الحـرف المسـتحدثة في منطقـة مـروي، تـم اسـتحداثها مـن داخل واقـع ثقافـة المنطقة الشـعبية نفسـها، وهي تحتـاج فقـط إلى رعاية مـن قبـل الدولة، بتضمينهـا في وضـع الخطـط والبرامج في اسـتراتيجيات التنمية الشـاملة بالبلاد؛ لتوفير الدعم المـادي؛ لإحيائها وضمان اسـتمراريتها؛ وذلـك لأنها تعتبر مـن الصناعات المواكبـة لمتطلبات العصـر في ظل التغيـيرات التي طرأت علـى الواقع الثقـافي بالمنطقة.

حرفة الْضَّهَايِرْ:

الضَّهَايِـر هـي عبارة عن شـبكة تُنْسـج مـن الحبال المَفْتُولَة من بقايا الأقمشـة، ويتم حَشْـوُها بـليف نَخِيْلْ تَمْرْ الْبَرَكَاوِيْ، أي (الآشْـميْق)، وتسـتخدم كوِسَادَة، على ظهر مـا يعرف بـ (جَمَـلْ الشّـيْلْ)، و يُوضع مـن فوقها مـا يعرف بـ (الْحَوِيَّة)، أي سـرج الجمل، تمهيـداً لوضع الأحمـال الثقيلـة على الحَوِيَّـة؛ لترحيلها، وحـتى لا تضرُّ هـذه الأحمـال بظهـر الجمـل؛ لـذا أطلـق عليها اسـم (الضَّهَايِـرْ)، «انظـر الصورة رقـم (1)».

تسـتخدم أداة الضَّهَايِـر كُلْ المَجموعـات التي ترعى الإبـل بمنطقة مـروي، ومن أكـبر تلك المجموعـات والتي اسـتقرَّت في المنطقة، ونجدهـا بَرَعَت في صناعـة الضَّهاير هـي قبيلـة الهَوَاوِيـر، وتُعـد هـذه الحرفـة مـن ضمن الحرف الـتي يوظَّف فيهـا ليـف النَّخِيْلْ.

ويقـول الـرَّاوي عثمـان عبـد الله محمـد علـي عن كيفيَّـة عمـل الضَّهَايِرْ:

«أَوَّلْ حَاْجَـهْ بَلِمْ لَيْ دِلُوْقْ وُبَفْتِلَاْ حَبِـلْ طَوِيْلْ بَبَيِّعْ مِنُّوْ زَيْ عَشَـرَهْ بَـاْعْ وُبَنْسِـجْ مِنَّهَاْ فَرْدَةْ الْمَشَـدْ هِـنْ فَرْدَتِيْنْ طُـوْلَاْ تَلَاْتَهْ أَشْـبَاْرْ وُقِيْرَاطِـيْنْ وُبَعْمَـلْ سَـبْعَهْ مُرَبَّعَاتْ كَـدِيْ تَلَاْتَهْ صِفُـوْفْ وُبَجِيْ تَـاْنِيْ بَفْتِـلْ حَبِلْ رِقِيِّـقْ كَدِيْ وبَجَيِّـتْ بَطْنْ الْفَرْدَهْ بالْمَسَـلَّهْ بِيْ عَـدَدْ الْمُرَبَّعَـاتْ دِيْلْ وُ بَجِيْ بَحْشِـيْهَا بالآشْـمِيْقْ الِّيْلْ تَمْرْ الْـبَرَكَاوِيْ تَمَـامْ وُ بَجَكِّنَاْ وُبَعَمْـلْ الْفَـرْدَهْ الْتَّاْنِيَـه وُبِنْسَـمِّيْهَا الْمَشَـدْ وُبِنْخُتَّهَا لِيْ الجَّمَـلْ وُبِنْخُتْ فِيْهَـا الْحَوِيَّه لِيْ الشّـيْل»[5].

2 طريقة فَتْلْ الحبل من القُماش (الدِّلُوْقْ)

من قول الرَّاوي نستنتج أن حرفة الضَّهَايِرْ تبدأ بجمع الحرفي لمجموعة من قطع القماش القديمة والتي تسمَّى بـ (الدِّلُوْقْ)، وتكون ذات ألوان مختلفة منها، الأبيض، والأحمر، والأزرق، ويقوم بتشقيقها إلى شرائط، باستخدام أداة السِّكِّيْنْ، ثمَّ بعد ذلك يقوم بِفَتْلْ هذه الشَّرائط لعمل حبل طويل يصل طوله إلى (12 باع)، وعمليَّة الفَتِلْ تكون بطريقة فَتْلْ حبل (الآشْمِيْقْ) نفسها، «انظر الصورة رقم (2)».

تبدأ عمليَّة النَّسيج بلف طرفي الحبل بالتساوي، لعمل لفَّتين تمهيداً لعمليَّة النَّسيج، «انظر الصورة رقم (3)».

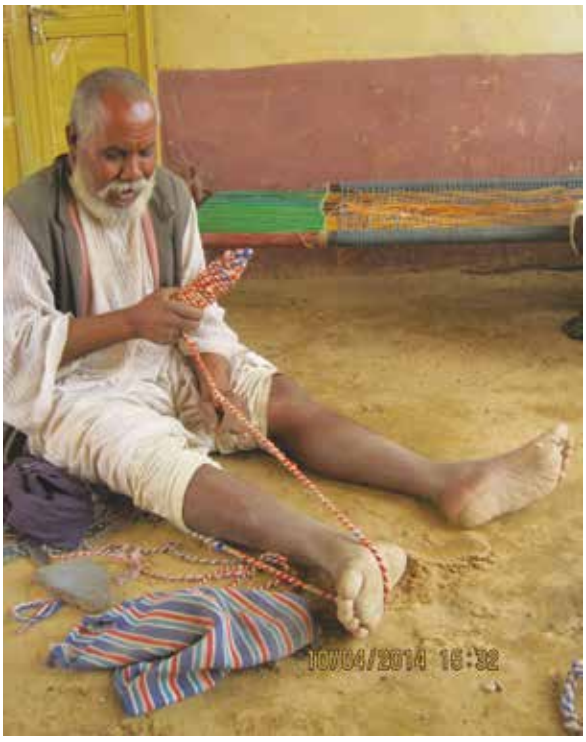
يقوم الحرفي بإمساك اللَّفَتَيْن بكلتا يديه، ويكون جالساً وفارداً رجله اليمنى، ويضع إحدى اللَّفَتَيْن تحت فخذ رجله اليمنى، واللَّفة الأخرى يمسك بها بيده اليمنى، ويشد الحبل بين اللَّفَّتين براحة رجله اليمنى، «انظر الصورة رقم (4)».

3 لَفَّتَا الحبل، بعد طي طرفي الحبل

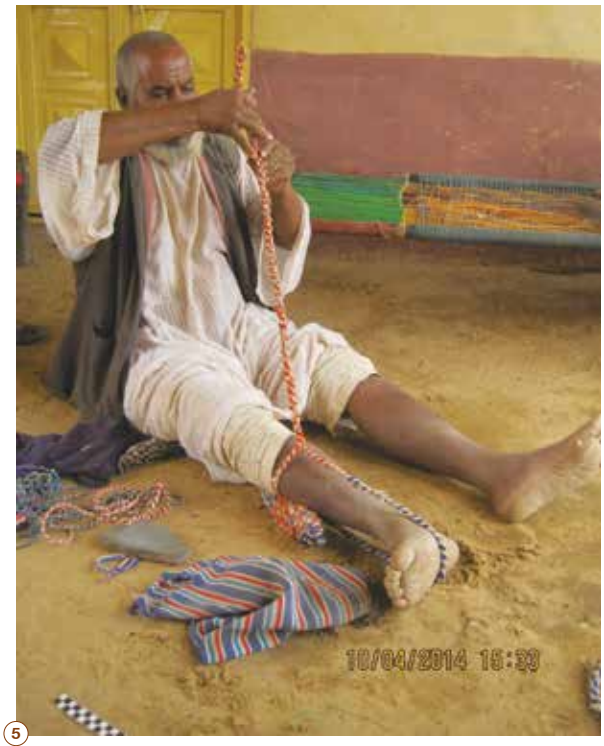
ثمَّ يقوم بإمساك وسط الحبل لعمليَّة ما يعرف بـ (كَسْرْ) الحبل، بين اللَّفَّتَين بمقدار (ثلاثة أَشْبَارْ وقِيْرَاطَيْنْ). وهذا هو طول فردة الضَّهاير. ويكون الحبل مشدوداً براحة رجله اليمنى، ويثبِّت اللَّفة التي كانت بيده بساق رجله اليمنى أيضاً، « انظر الصورة رقم (5)».

بعد ذلك يبدأ الحرفي بعمل أول مربع في شبكة فردة الضَّهاير، باستخدام لفَّة الحبل التي كان يمسك بها بساق رجله اليمنى، وذلك بطي الحبل المَكْسُوْر في مكان إلتقاء الحبلين، ليعطي ثلاثة أضلاع من المربَّع، ومن ثمَّ يكمل الضِّلع الرابع بكسر الحبل باستخدام اللَّفَّة التي بيد الحرفي، وبذلك يكون المربَّع قد اكتمل، «انظر الصورة رقم (6)».

يستمر الحرفي في كسر الضلع الرَّابع من المربَّع، حتَّى يلتقي الحبلان مرَّة أخرى، ويقوم بكسرهما مع بعضهما البعض، ويشد الحبل المكسور، ليكون موازيا للحبل الذي قام بكسره أوَّلاً، ويمسك بأحد الحبلين، ويعقده مع الحبل المكسور الأول، ويقوم بطيِّه عليه وكسره معه، مكوِّناً شكل المربَّع الثَّاني، ويستمر الحرفي في عمله هكذا بتكرار العمليَّة مكوِّناً بذلك صفا يتكوَّن من سبعة مربَّعات، ثمَّ يقوم بعمل صفَّين آخرين مكوِّناً



طريقة الإمساك بلفَّتَيْ طَرَفَي الحبل



5 عمليَّة كَسْرْ الحبل بين اللَّفَّتين بمقدار (3أشبار و2 قيْراط).

6 نسج أول مربع في الشَّبكة، وذلك بطي الحبل المكسور من مكان إلتقاء حبلي اللَّفَّتين. ليعطي ثلاثة أضلاع من المربع ويكمل الضِّلع الرَّابع بكسر حبل اللَّفة التي بيد الحرفي.

7 شكل نسيج المربَّعات وعددها (21 مربَّع)، (7مربَّعات × 3 مربَّعات)، وطول ضلع المربَّع (10 سم).

8 المَسَلَّة الخشبية، التي تستخدم لحياكة الشبكة الدَّاخليَّة.

9 طريقة خياطة الشبكة الدَّاخليَّة بواسطة المَسَلَّة والحبل الرَّفيع، لعمل الشبكة الدَّاخلية.

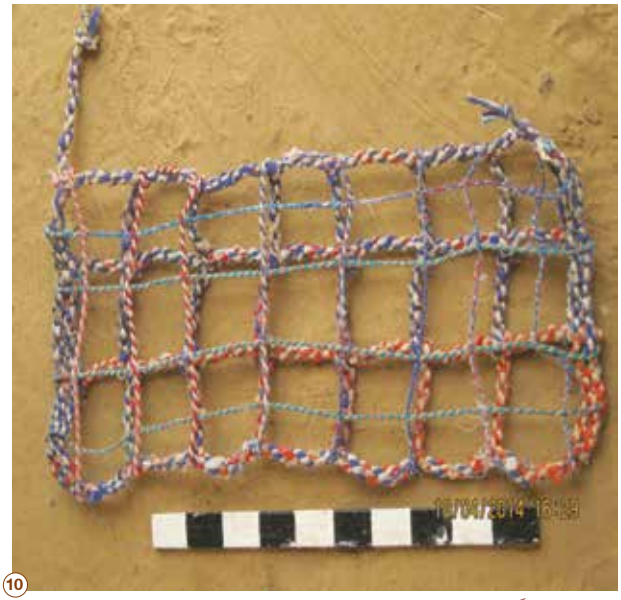
بذلك ثلاثة صفوف من المربَّعات المتوازية، ويكون عدد المربَّعات الكُلِّي (21 مربع)، «انظر الصورة رقم (7)».

بعد عمل شبكة المربَّعات التي تسمَّى الشبكة الخارجيَّة، يقوم الحرفي بعمل الشبكة الدَّاخليَّة، ويقوم بحياكتها على الشبكة الخارجيَّة باستخدام ما يعرف بـ (المَسَلَّة)، وهي عبارة عن مَسَلَّة خشبية يقوم بصنعها الحرفي نفسه من خشب نبات الطُرْفَة، وينحتها باستخدام أداة السِّكِّين، «انظر الصورة رقم (8)».

يتم إدخال الحبل الرفيع في فتحة المَسَلَّة، ويقوم الحرفي بإدخالها في إحدى زوايا الشبكة الخارجيَّة، ثمَّ يقوم بعمل حبل موازي لعرض الشبكة الخارجيَّة، ويقوم بحياكة الحبال العرضيَّة، «انظر الصورة رقم (9)».

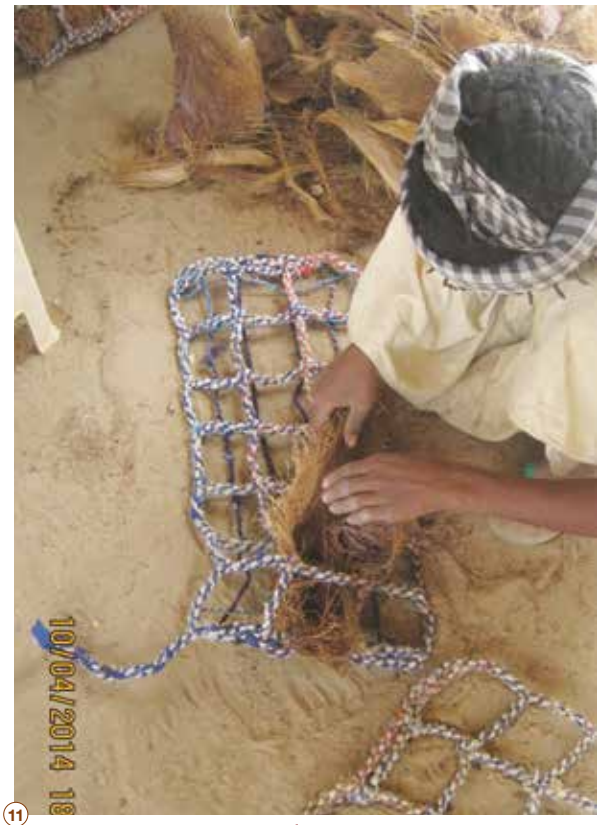
يستمر الحرفي في الخياطة بعمل شبكة داخليَّة مصغرة، وموازية للشبكة الخارجيَّة، والغرض منها حشو ليف الآشْميْق، وتمثِّل بطن فردة الضَّهَايِر، وتكون ناعمة على ظهر الجمل، «انظر الصورة رقم (10)».

بعد ذلك يقوم الصانع بعمل فردة الضَّهاير الأخرى،



10 شكل الشَّبَكَة الدَّاخليَّة بعد اكتمال خياطتها، تمهيداً لحشو ليف الآشْميْق

ليكونا اثنين، ويسمَّيان بـ (الْمَشَدْ)، وبعد ذلك تأتي مرحلة حَشو فردتي الضَّهَايِرْ بالآشْميْقْ، ويستخدم آشْميْق تَمْرْ نَخِيْلْ البَرَكَاوِيْ؛ وذلك لأنَّه يمتاز بقوَّته ومتانته، «انظر الصُورة رقم (11)».



(11) طريقة حشو فردة الضَّهاير بالآشْميْق

(12) عمليَّة الجَّكَّيْن

تتم طريقة الحشو بقطع طرف ليف الآشْميق القوي، وطي اللِّيف بحشوه داخل الشَّبكة حتى تنتفخ، وبعد ذلك يقوم الحرفي بالطلوع عليها برجليه، ويضغط عليها حتى تكون مستوية، وممتلئة، وتعرف هذه العمليَّة بـ (الجَّكَّيْن)، «انظر الصورة رقم (12)».

بهذه المرحلة تكون فردة الضَّهايِر قد اكتملت، ومن ثمَّ يبدأ الحرفي بعمل الفردة الأخرى، ويتم ربطهما مع بعضهما البعض، وتسمَّى الفردتان بـ (الْمَشَدْ)، ويوضع على ظهر الجمل أسفل الحويَّة، «انظر الصُّورة رقم (13)».

الزمن الذي يستغرقه حرفي الضَّهاير، لإنتاج المَشَدْ الواحد، يوماً كاملاً، ويقوم بتسويق إنتاجه بسوق، تَنْقَاسِيْ، يوم الثلاثاء، وسوق القرير، يوم الأربعاء.

(13) الشكل النهائي لفردة الضَّهاير بعد إكتمالها

14 طريقة تقطيع شرائط قطع الأقمشة (الدِلُوْقْ)، باستخدام أداة السِّكِّيْن، تمهيداً لفتل الحبال منها.

15 طريقة تثبيت الأوتاد، باستخدام أداة الفأس، ووضع الجريدتين، بحيث تكون كل واحدة على ضلع عرضي، ملتصقتين على الأوتاد من الخارج.

حرفة نسيج ليف المُبَرِّدات الهوائيَّة (المُكَيِّفَاتْ):

يَالله عَلَىْ اللِّيْف حَقْ الْتَكْيِيْف

يَالله عَلَىْ الْمُلَيِّف حَقْ الْمُكَيِّف

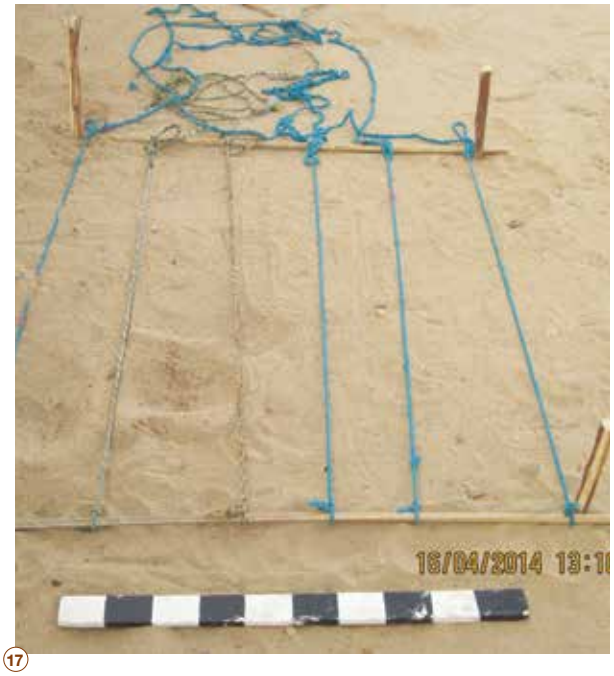
هذا هو نداء بائع نسيج ليف المُبَرِّدَاتْ الهوائيَّة (المُكَيِّفَاتْ)، (عثمان عبد الله محمد علي ود النيَّل)، في سوق تَنْقَاسِيْ، والذي شرح للباحث طريقة إنتاجها.

تبدأ بِفَتْل حبال من ما يعرف بـ(الدِلُوْقْ)، وهي بقايا قطع الأقمشة القديمة، وذلك بتشقيقها إلى شَرَائط، ويقوم المُنتج بفتلها بطريقة فتل الحبال من مادة ليف النَّخِيْلْ (الآشْمِيْقْ)، حيث يقوم الحرفي بربط طرف الشريط في أصبع رجله اليمنى، ويكون بجانبه إناء به ماء عبارة عن (كوْرَة من الأَلَمونيوم)، ويبدأ بتبليل يديه بالماء، ويمسك برأس الشريط في الطرف الآخر، بحيث يكون فارداً راحتي يديه، ويقوم ببرم الشريط ضاغطاً عليه بيديه، ويحركهما حركة عكسيَّة، ويمسك بالشريط بيده اليسرى مع كل حركة، ويكرِّر هذه العمليَّة، مع الاستمرار في تبليل يديه، وتبليل الشريط، وهذه الحركة تؤدِّي إلى فَتْلْ الحبل، الذي يكون طوله (3 بَاعْ)، ما يعادل (9 أمتار)، ويقوم بفتل ستة حبال، «انظر الصورة رقم (14)».

بعد ذلك يقوم الحرفي بقطع ونجر أربعة أوتاد من شجرة السُّنُطْ، طول الوتد (30 سم)، ويقوم أيضاً بقطع جَرِيْدَتَيْن من النَّخِيْلْ، ونظافتهما من النتوءات بإستخدام أداة السِّكِّيْنْ، طول الواحدة (75 سم)، ثمَّ بعد ذلك يُثَبِّت الحرفي الأوتاد على الأرض، لتكوِّن شكلا مستطيلا طوله، (3 أشبار و8 قيراط)، ما يعادل (90 سم)، وعرضه، (3 أشبار)، ما يعادل (75 سم)، ثم يضع كل جَرِيْدَة على ضلع من الضلعين العرضيين، لتكونا ملتصقتين على الأوتاد من الخارج، بحيث تكونان متوازيتين، «انظر الصورة رقم (15)».

ثمَّ يقوم الحرفي بربط حبل ليصل بين الجَرِيْدَتَيْن، في الوسط، ويقوم بشَدِّه؛ والغرض منه تثبيت الجَرِيْدَتَيْن على الأوتاد، وهذا الحبل طوله (3 بَاعْ)، ما يعادل (9 أمتار)، حيث يربط طرفه على إحدى الجَرِيْدَتَيْنْ، ويَشِدْ الحبل، ويقوم بعقده على الجَرِيْدَة الأخرى في مكان إلتقاءه بالجَرِيْدَة، بحيث

16 طريقة ربط الحبل ليصل بين الجَرِيْدَتَيْن، ونلاحظ طرف الحبل المفرود من إتِّجاه الحرفي



17 طريقة ربط الحبال لتصل بين الجَرِيْدَتَيْن، بمسافات شبه متساوية.

يكون باقي الحبل مفروداً، وتكون عُقْدَة الحبل بطريقة يسهل فكّها بجر طرف الحبل، «انظر الصورة رقم (16)».

ثمَّ يقوم الحرفي بربط خمسة حبال أخرى بالطول نفسه، وبطريقة الرَّبطة نفسها، ويوزعها الحرفي بمسافات شبه متساوية، على طول الجَرَيْدَتَيْن، ليكون عدد الحبال ستة حبال، «انظر الصورة رقم (17)».

يبدأ الحرفي بعد ذلك في نسيج ليف النَّخيل (الآشْمِيْق)، ويستخدم ليف نَخِيْلْ البَرَكَاوِيْ، الذي يكون في النَّخْلَة أسفل الجَرِيْدْ الأخضر؛ وذلك لأنَّه يمتاز بالقوَّة والمتانة، ويقوم الحرفي بمعالجته بقطع أطرافه القويَّة، ويَشُق كل قطعة منه إلى نصفين، ويجمع مجموعة من قطع اللِّيْف ويقوم بطَيِّهَا في شكل لفافة طويلة بطول الجريدة العرضيَّة، ويضعها على الحبال المشدود، من جانبها المعقود والمفرود، ويقوم بشد طرف كل حبل معقود على الجريدة، ويربط به لفافة اللِّيف على الحبل المشدود من أسفل، على التوالي، بحيث يقوم بشد الحبل بيده اليمنى، وتثبيت الحبل المشدود من أسفل بيده اليسرى، «انظر الصورة رقم (18)».

18 طريقة ربط أوَّل لفافة من اللِّيف، بفك طرف الحبل المعقود على الجَرِيْدَة واستخدامه لربط اللُّفَافة على الحبل المشدود من أسفل، بطريقة رَمْلْ الجَرِيْد في سقوفات المنازل

(19) طريقة ربط الحبال عند نهايتها، بإلتقاء رأسيها، وبعد ذلك يقوم الحرفي بسحب الجَرِيْدَة.

(20) شكل النَّسيج

(21) توضِّح طريقة حياكة أطراف النَّسيج، باستخدام إبرة المَسَلَّة الخشبية، وشرائط القماش الرقيقة

(22) طريقة الطَرْق على النسيج باستخدام الجَرِيْدَة

يستمر الحرفي بربط لُفَافَات اللِّيْف، حتَّى يغطي كل المساحة من مستطيل الأوتاد، بتغطية الحبال المشدودة، وعند تلاقي الحبال المشدودة، يقوم الحرفي بِفَكْ كل حبل مشدود على الجَرِيْدَة على التَّوالي وربط رأسي كل حبل مع بعضهما، ثمَّ يقوم بسحب الجريدة، وبذلك يكون نسيج اللِّيف قد انتهى، «انظر الصور رقم: (19)، (20)، على التَّوالي».

بعد هذه المرحلة يقوم الحرفي بحياكة أطراف النسيج بعد طيِّها باستخدام إبرة مسلَّة خشبيَّة يقوم الحرفي بصناعتها، ويستخدم في الحياكة شرائط رقيقة يقوم بتشقيقها من (الْدِلُوْق)، أي قطع القماش القديمة، باستخدام أداة السِّكِّين، والحياكة تكون بجوانب النسيج الأربعة، «انظر الصورة رقم (21)».

23 طريقة (الجِكّيْنْ)، بطلوع الحرفي برجليه والضغط على قطعة النسيج، في كل جوانبها مع الحركة.

24 الشكل النهائي لقطعة النَّسيج

ووظيفة هذه الحياكة؛ لتثبيت خيوط اللِّيف في النسيج في جميع الأطراف، وبهذا يكون النسيج قد اكتمل لقطعة واحدة من جنبات المُكَيِّف، ويقوم الحرفي بالطرق عليها بإحدى الجَرِيْدَتَيْن؛ لتكون مستوية، كما يطلع عليها بكلتا رجليه ، وتسمَّى هذه العمليَّة بـ(الجِكّينْ)، وذلك للضغط على قطعة النَّسيج؛ حتَّى تكون عبارة عن كُتْلة واحدة ومتماسكة، وبذلك تكون القطعة مكتملة الإعداد. «انظر الصور رقم: (22)، (23)، (24)، على التوالي».

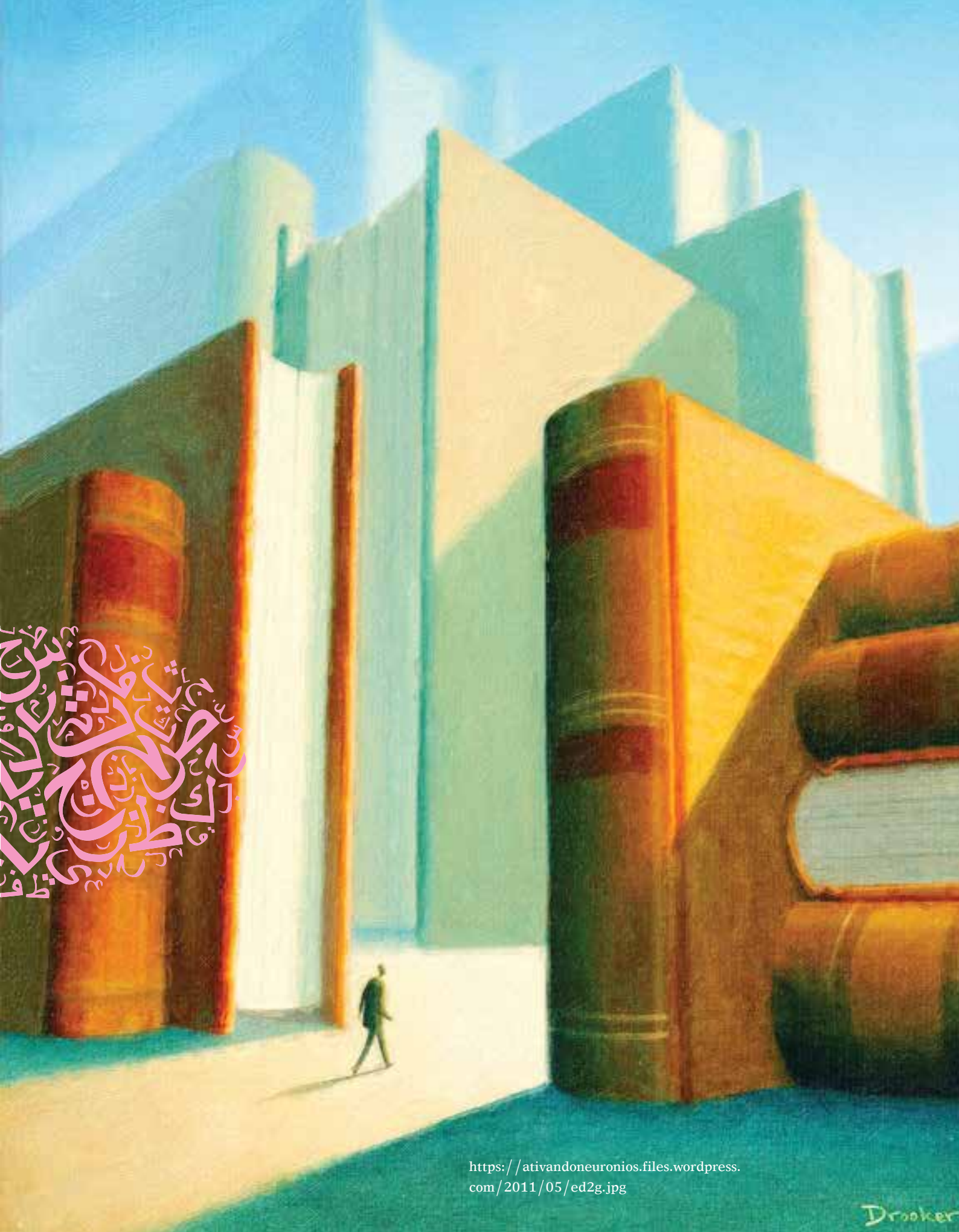
ثمَّ بعد ذلك يقوم الحرفي بنسيج قطعتين أخريين ليكون العدد ثلاثة قطع، لجنبات المُبَرِّد الهوائي الثلاثة، ويستغرق هذا العمل يوم ونصف، ويسوِّق الحرفي إنتاجه بسوق تَنْقَاسِيْ، يوم الثلاثاء من كل أسبوع، وبسوق القُرِيْرْ أيضاً، في يوم الأربعاء من كل أسبوع.

• الهوامش

1. Warren E . Roberts, in Folklore and Folk life, ed; Richard M. Dorson, The University of Chicago press, Chicago and London , 1975, P 23.
2. يوسف حسن مدني، "الأسس الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية للتغير الثقافي دراسة حالة حرفة شعبية سودانية"، مجلة دراسات إفريقية، العدد (28)، السنة الثامنة عشر، مركز البحوث والدراسات الإفريقية بجامعة إفريقيا العالمية، الخرطوم، ديسمبر 2002م، ص، 166.
3. يوسف حسن مدني، نفسه، ص، 167.
4. مشروع خزان الحمداب، مروي، الموقع الإلكتروني:
5. www.alseriha.com/vb/archive/index.php/t-5467.html .

• الصور

- من تصوير الكاتب.

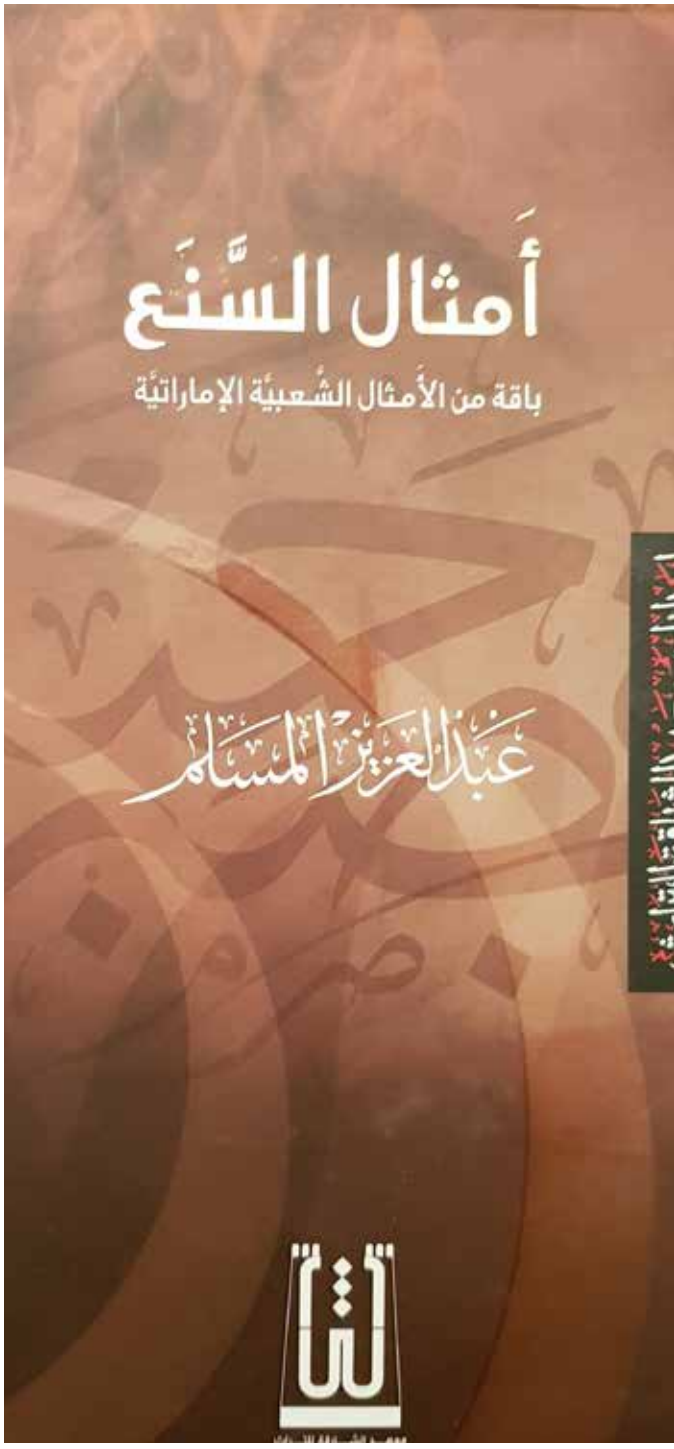


https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

السنع في التراث الشعبي
ومشروع حول حصر التراث الثقافي غير المادي 216

أ. أحلام أبو زيد – مصر



السنع في التراث الشعبي
ومشروع حول حصر التراث الثقافي غير المادي

أكتب هذا الملف بمشاعر الحزن والأسى والعالم لا يزال في أزمة جائحة فيروس كورونا، التي تصدرت المشهد مع بداية هذا العام 2020..

والمتأمل لهذه الأزمة سيلاحظ أن أكثر ما تأثرت بها هي ثقافتنا الشعبية، إذ توقفت عشرات الاحتفالات والممارسات الشعبية التي اعتدنا عليها.. توقفت عادات الطعام ولمة الأهل والأصحاب والجيران.. توقفت احتفاليات رمضان ببهجتها ومظاهرها الحلوة.. وتراجعت مظاهر عيد الفطر، وتوقفت احتفاليات أحد السعف وعيد القيامة المجيد، وشم النسيم.. والموالد الشعبية.. وتقلصت احتفاليات سبوع الأطفال وأفراح العرس التي لم نتمكن من إقامتها.. حتى الطقوس الجنائزية لم تسلم من هذا الوباء.. خلت حياتنا من حفلات السمر والرقص والغناء.. وتراجعت الحرف الشعبية والمهن المرتبطة بالتجمعات.. واتخذت الممارسات

اليوميـة شـكلاً آخـر، فغابـت آداب التحيـة والسـلام والعنـاق والتقبيـل.. وغابـت الدعـوات المتبادلـة بـين الأهـل والجيران.. وعجـزت وصفـات العـلاج الشـعبية عـن إيجـاد حـل لهـذا الفـيروس الـذي ضـرب بيـد مـن حديـد علـى أهـم المظاهـر الإنسـانية عـبر التاريـخ وهـي الثقافـة الشـعبية.. لـن أتحـدث هنـا عـن إلغـاء عشـرات الفعاليـات مـن مؤتمـرات علميـة مهمـة حـول الـتراث، ومئـات الإصـدارات والأعمـال الفنيـة والإبداعيـة الـتي لـم تكتمـل.. غـير أن الجماعـة الشـعبية لـم تتوقـف عـن الدعـاء والرجـاء.. ولـم تيـأس مـن عبـور الأزمـة.. وهـي تعلـم جيـدًا أن الأمـل قـادم.. وأن دورة الحيـاة سـتعود مـن جديـد..

اخـترت لكـم في هـذا العـدد بعـض المطبوعـات اليسـيرة، والـتي تتسـم بصغـر حجمهـا مـن ناحيـة وتضمينهـا معلومـات غزيـرة مـن ناحيـة أخـرى.. ورأيـت أن موضـوع «السـنع» أو آداب السـلوك مـن الموضوعـات المهمـة في الوقـت الراهـن، كونهـا تذكرنـا بأصالتنـا وعراقتنـا وقـوة إرادتنـا وحضارتنـا العميقـة، وإذا كانـت الكتـب المختـارة مرتبطـة بالإمـارات فسـنجد فيهـا بعضًـا مـن الآداب المنتشـرة في بـاقي البيئـات العربيـة.. واخـترت أيضًـا بعـض الكتيبـات الـتي تصـف بعـض عناصـر تراثنـا الشـعبي في الأردن، والـتي لهـا مـا يعادلهـا في عـدة ثقافـات عربيـة أيضًـا..

السنع في الشعر الشعبي

صـدر في عـام 2016 عـن معهـد الشـارقة للـتراث كتـاب «السَّـنَع في الشـعر الشـعبي: الحَـثُّ علـى مَكارم الأخـلاق» لمؤلفـه عتيـق القبيـسي، ويقـع الكتـاب في 140 صفحـة مـن الحجـم المتوسـط. ويعـرض المؤلـف في مقدمـة كتابـه الهـدف مـن وراء هـذا العمـل، مشـيرًا إلى أنـه سـيتناول في هـذا الكتـاب مـكارم الأخـلاق (السـنع)، مـن منظـور الشـعراء الشـعبيين الذيـن كان لقصائدهـم الأثـر الطيـب في تسـنع قارئيهـا، وتداولتهـا الأجيـال، وتحاكـت بهـا الركبـان عـبر الزمـان، مذكـرة بضـرورة التمسـك بالعـادات الفطريـة السـليمة، غـير

أن هـذه الأسـماء الـتي يحويهـا الكتـاب، ليسـت كلهـا مـن كتبـت في موضـوع السـنع، لكنهـا عينـات قلـة مـن أسـماء كثـيرة لا يتسـع المجـال لحصرهـا جميعًـا، ويدعـو المؤلـف القـراء للاسـتفادة مـن هـذه القصائـد، والدعـاء بالرحمـة للشـعراء وخـير الجـزاء لأمواتهـم قبـل أحيائهـم.

ويشـرح القبيـسي لنـا مفهـوم «السـنع» وعلاقتـه بسـلوك الأفـراد، لنعـرف أن السـنع لفظـة محليـة تعـني حسـن التربيـة والنبـل والحفـاظ علـى العـادات السـلوكية الراقيـة، وهـي «مـكارم الأخـلاق»، ويقابلهـا في المصطلحـات الحديثـة «الإيتيكيـت»، وفي اللهجـة الإماراتيـة، يُقـال عـن الشـخص الوقـح أو الـذي لا يحـترم الآخريـن (فـلان مـافي سَـنَع)؛ أي معـدوم أو قليـل التربيـة.. ويـندرج تحـت اسـم السـنع كل مـا هـو حميـد مـن العـادات والصفـات والسـلوكيات، منهـا علـى سـبيل المثـال:

الاهتمـام بالمظهـر العـام (بارتـداء الملابـس الـتي تسـتر وتـدل علـى جنـس مرتديهـا)

الستر والعفة عند النساء

آداب المجالس

آداب الطعام

بر الوالدين

إغاثة الملهوف

إكرام الضيف

احترام الكبير

الحنو والعطف على الصغير

الرحمة واللين مع المستخدمين والموظفين الصغار

حسن التعامل مع الآخرين

آداب المخاطبة

آداب السير واحترام حقوق الطريق

صيانة أعراض الناس

الصدق والأمانة

احترام المواعيد والمعاهدات

آداب الحديث مع الجنس الآخر.

وفي إطار حديثه عن أسلوب الآباء في تسنيع الأولاد يشير المؤلف إلى أهمية غرس أصول السنع من قبل الوالدة (الأم) التي تعلم ابنها أو ابنتها الأصول أو إتيكيت التعامل.. ثم دور المسجد في صقل سلوك الناشئة، ثم يأتي دور المجتمع الذي يتعامل أفراده كأنهم أسرة واحدة.. وانتقد المؤلف ما آلت إليه سلوكياتنا الآن، ويتساءل: هل يعود كل من البيت والمسجد والمجتمع إلى ممارسة أدواره الطبيعية؛ من أجل تنشئة جيل مرتبط بعادات وتقاليد أجداده، متمسكًا بسنع الأولين؟. أما التحديات المؤثرة في السنع، فهناك الكثير من العوامل المؤثرة في السنع؛ إذ دخلت بوساطتها عادات ومفاهيم دخيلة على مجتمع الإمارات، ولعل أهمها التطور والانفتاح على العالم، أو ما يسمى اليوم «العولمة» بالإضافة إلى بعض العوامل الأخرى التي يوجزها المؤلف في تعدد ثقافات مجتمع الإمارات، والاستخدام السلبي للتقنيات الحديثة، وتقليص دور المؤسسات في المحافظة على القيم الأصيلة، وأخيرًا وسائل الإعلام وفي مقدمتها الدراما التليفزيونية المحلية والخليجية.

ويتناول القبيسي شعراء الحِكَم في الإمارات الذين لهم مساهمات شعرية في نشر قيم السنع، واستهل أولى النماذج بمجموعة قصائد للشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، طيب الله ثراه، الذي لم يك يدّخر جهدًا للنصح وينتهز كل فرصة ليوجه حديثه إلى الشباب والناشئة.. فيعرض لقصيدة يحث فيها على التأني والتوثق من مواضع الأقدام قبل رفعها، وضرورة مواكبة السنع والتخلص من العادات السيئة واستبدال العادات الحميدة بها؛ لنيل الرفعة والصيت الحسن، يقول مطلعها:

مَترى العَيِل من بونه

ما يُوصل لي يباه

لو جَد.. يامن دونه

ويِخسر كل أصدقاه

بالخص لي يعرفونه

ولي جربوا مجراه

ثم يعرض لنماذج من شعر السنع لشاعر الإمارات الأول «الماجدي بن ظاهر» الذي يعد من أكثر من قال في الحث على مكارم الأخلاق والتزام السنع، وقد وُلد في منطقة الخران برأس الخيمة، واتصفت قصائده بالحكمة والمواعظ الحسنة والدروس التي ما زلنا نستلهم منها منهاج حياة، وتعد كل قصيدة من قصائده مدرسة يُنهل منها العلم والأدب والسنع، وفي بعض أبياته التي يقدم فيها النصح بضرورة حسن اختيار الصاحب الذي يعينك على الحق والخير ويدفع عنك الأذى والشر، يقول:

وإذا بغيت أنك تصاحب صاحب

لا تصحب إلا جيد الأطباع

حتى إذا ضاق المجال يثيبك

بمدافع ومنافع وافزاع

لنّك تكن في قلص لي بحر طالما

في المغرجات.. وصغر كل شراع

ويعرض الكتاب لشعر بن ظاهر في السنع من خلال قصائد مختارة تتحدث عن التمسك بمكارم الأخلاق، والكرم وعدم الانجراف وراء المظاهر

الخداعة، وأصول التعامل بين الناس، وتجنب مجالسة أصدقاء السوء:

واحذر جليس فيه ساس بَغاضة

نطفة حرام للخبيث مساعي

كما كتب بن ظاهر أيضًا في تجنب أصحاب المصالح الدنيوية، وتجنب المخادعين المنافقين، وصحبة الأنذال، والإخلاص في العمل للدين والدنيا، والرجولة وتحمل المسؤولية عند الشدائد، والعفة وأدب الحوار، والتثبت قبل الحكم والتسامح، والتغاضي عن أخطاء الآخرين، وحسن السلوك، والصدق والثبات على أركان الإسلام.

أما الشاعر راشد السويدي (صفوان) فهو من شعراء إمارة عجمان، وقد ولد في العقد الأول من القرن العشرين، وانتخب له المؤلف قصيدة حول الشجاعة ورجاحة العقل، يقول مطلعها:

دار الفكر لي والهوس طاب

من خاطري يا عَدل فنون

عِرب النظم يحلو لكتاب

فِصح ولهِ العراف يقرون

ويستمر المؤلف في عرض نماذج لمجموعة أخرى من الشعراء منهم أحمد بوسنيدة من إمارة الشارقة الذي توفي في الربع الأول من القرن العشرين، والذي يروى أنه أحرق معظم قصائده، ولم يبق إلا العدد القليل منها، يقول في العفة والكرم:

صرف الليالي كاس مر سقانا

من زود تمريره لحج في الأساويد

أعلنت.. وين المستمع للعلانا؟

نشيدة ما ولفت من مناشيد

ثم عرض للشاعر سالم الجمري المولود عام 1910 في ديرة بدبي، والذي أسهم في ستينيات القرن الماضي في تأسيس أول برنامج للشعر الشعبي في الإمارات، يقول في الأخوة والكرم وتبادل الخدمات:

ربينا على عشرة كرام نعدهم

ضراغيم قوم شانهم ماله اكفاح

هذا اخو هذا وهذاك شفنا

وهذا بني عم ورفيج ونصاح

ثم الشاعر يعقوب الحاتمي من شعراء إمارة أم القيوين والذي ولد عام 1815، وقد عرض له المؤلف قصيدة طويلة حافلة بالحكم والأمثال والحث على مكارم الأخلاق وسنع الرجال، يقول فيها:

دنياي جارت هالسنه غربلتني

غربال م المعبود بدعي عسى لها

ظنيتها حَسنا إلى من تزخرفت

حسنه وسيه لا يغرك دلالها

أما الشاعر غيث بوجمهو القبيسي، فهو من شعراء إمارة أبوظبي، وقد توفي عام 1979، جاء في قصيدة له حول الحفاظ على حقوق الجار، ومداراته والحرص على مساندته، والاهتمام بتلبية حاجاته، وحسبانه كمقلة العين التي تجب حمايتها بكل ما أتيح من وسائل:

ترى التفجان من دون الجفيرة

بداها الحلا والخزنة كساها

وترى المخلوق ما ينصح لغيره

ولا في النفس ناصحة سواها

ويشمل الكتاب نماذج لأربع شاعرات إماراتيات بدأها بابنة ابن ظاهر، وهي سلمى ابنة الشاعر الماجدي بن ظاهر التي كانت ترتجل الشعر كأبيها، فتقول:

تقول فتاة الحي بنت بن ظاهر

والأمثال ما كِل الفهاما هذوبها

إلي سَفت الشعرا خوص مضاعف

تنفيت من خوص الخوا في قلوبها

ومن الشاعرات أيضًا الشاعرة ريانة العود التي بدأت مسيرتها الشعرية عام 1989، تقول في اتباع حسن الأدب والأخلاق:

يا خالد يا امي اسمع لي نصيحة

..تجارب من حياة ما صفت لي

عجب دنياك يا روحي فصيحة

ولكنا تغافلنا يا خلي

ثم الشاعرة أنغام الخلود وهي شاعرة لها أثر إيجابي في ساحة الإمارات الشعرية، طرقت معظم الأغراض الشعرية، تقول في التمسك بصفات الرجولة والشهامة:

طروف وسنها بالرجا يطلب الكرى

معيفة لها عن لذة النوم حايل

معيفة عفيفة محفل الصون والشرف

كسورة نظورة في وقار وجلايل

واختتم القبيسي كتابه بأبيات في السنع للشاعرة فتاة جلفار وهي من شاعرات الجيل الذهبي للساحة الإماراتية، لها فيها صولات وجولات في مناسبات عدة، طرقت العديد من الأغراض الشعرية وأبدعت فيها، تقول في عزة النفس:

الحر لي شاف المرارا

ما يرتضي خذلان وخضوع

يشوم عن هظم الوقارا

قدره عن الأنذال مرفوع

وينهي المؤلف كتابه بالإشارة إلى أن ابتعادنا عن عادات وتقاليد الأولين، وتخلينا عن أدوارنا المنوطة بنا في بناء الأجيال وربطهم بماضيهم وهويتهم الوطنية والثقافية.. قد أتاح للمغريات الدخيلة التغلغل إلى كثير من بيوتنا.. ويقدم قصيدة من تأليفه للتذكير بما يتوجب علينا فعله للنهوض بجيل يُعتمد عليه في إدارة عجلة التطور لهذا الوطن الحبيب، القصيدة بعنوان «ساعة» يقول مطلعها:

يا صاحبي تكفي... ترا العمر ساعة

كلّه مضى ما بقي إلا ثواني

والكون كلّه مع عظيم اتساعه

..زايل.. وكل اللي بذا الكون فاني

وعلى هذا النحو قدم القبيسي نماذج متعددة من شعراء الجيل الأول والوسط والمعاصرين.. وقد كشف عن اهتمام الإبداع الشعري الإماراتي بالسنع بأساليب متعددة وفي أزمنة متعددة، قد تحتاج لدراسة وتحليل.

أمثال السَّنْع الإماراتية

وفي عام 2018 صدرت الطبعة الأولى من كتاب «أمثال السَّنْع: باقة من الأمثال الشعبية الإماراتية» لمؤلفه عبد العزيز المُسلم عن معهد الشارقة للتراث، والكتاب يقع في 101صفحة من الحجم الصغير، وربما أسهم حجم الكتاب وفونطات تدوين الأمثال به في سرعة انتشاره خاصة بين الشباب، حيث يقدم معلومات شيقة ومبسطة في الوقت ذاته حول أمثال السنع الإماراتية. يبدأ الكتاب بمقدمة أشار فيها المؤلف إلى أن هذا المصنف الصغير يحوي نخبة مختارة من الأمثال الشعبية المتداولة في الإمارات العربية المتحدة، تناقلها الناس جيلاً من بعد جيل، من باب حب الحكمة والموعظة الحسنة، وقد حرص الإماراتيون دومًا على تداول الأمثال لما فيها من فوائد بعضها مستخلصة من العقائد الدينية، وأخرى من حكمة نبتت من تجارب إنسانية راسخة نابعة من هذه الأرض وأناس عايشوا واقع الحياة وتمرسوا فيها، وما سعى الناس إليها إلا امتثالاً لقول الله سبحانه وتعالى: (يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ البقرة/269 ، وفي الحديث: (عن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لا حسد إلا في اثنتين: رجل

آتاه الله مالاً فسلطه على هلكته في الحق، ورجل آتاه الله حكمة فهو يقضي بها ويعلمها).

ويعرف المسلم المثل الشعبي بأنه الشبه أو النظير، كلام يقال في حادثة أو مناسبة خاصة، ويردد فيما بعد إذا سنحت مناسبات مشابهة للحالات الأصلية التي ورد فيها الكلام، وفي المعجم الوجيز: المثل جملة من القول مقتطفة من كلام، أو قائمة بذاتها تنقل مما وردت فيه إلى مايشابهه من دون تغيير. و»السنع» من أهم أبواب الأمثال الشعبية باعتبارها مؤشرًا سريعًا ودائمًا للتربية والتوجيه الاجتماعي، فيها نحث الناس على التأدب والتحلي بالأخلاق الحسنة الجميلة، كونها طريقًا للتفاضل والتميز بينهم، واتباعًا لهدى النبي (صلى الله عليه وسلم) القائل: «إنما بُعثت لأتمم مكارم الأخلاق».

ويستكمل المسلم: الأمثال الشعبية طرف من أطراف الحكمة وامتداد لها، وهي من أقدم أشكال التعبير الشعبي الشفوية وأعرقها على الإطلاق، لكن المثل على خلاف معظم الحكم، يمكن أن يصدر عن أيّ شخص كان مهما كانت طبيعته ومرتبته الاجتماعية والذهنية؛ فالخطاب المثلي رصيد نابع من الجميع؛ من خاصة وعامة ومتعلمين وأميين. ثم قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أبواب رئيسية تبين مضمون السنع، وهي:

الآداب العامة: ويتفرع عنها آداب المأكل والمشرب وآداب الطريق.

معاملة الآخرين: ويتفرع عنها آداب الضيافة وآداب الحديث والاستماع.

الأمثال المرتبطة بموضوع «القناعة».

ويعرض للمثل الشعبي مع شرحه شرحًا عامًا، وشرح غريب الألفاظ بكل مثل وإرجاع الحروف المقلوبة أو الكلمات المحورة وفقًا لتبويبها للمجالات الثلاثة. ومن ثم فالكتاب هنا موجه للجمهور العام أكثر منه للمتخصصين.. وقد قصد المؤلف أن يقدم شروحاته في عبارات سهلة تمكن القارئ من الاطلاع على الكتاب بأكمله بكل اليسر.

ويعرض في البداية إلى أهم الدراسات في التراث العربي التي تناولت الأمثال، مثل كتاب الأمثال في الحديث النبوي لأبي الشيخ الأصبهاني- والأمثال والحكم لعلي بن محمد الماوردي- وكتاب الأمثال لمحمد بن أحمد البسّاك.. وهي كتب تعد من أوائل الأجناس الأدبية التي عني بها العرب.

والمثل في الإمارات يُقال إما بصيغته اللفظية الاعتيادية، وإما بإضافة لازمة تكميلية هي (يقول المثل) أو (يقول المتوصف)، وهي إضافة يُراد بها تقوية تأثير المثل، وإذا ما اشتهر أحد الناس بقول الأمثال سمي «المتوصف» ودأبوا على حضه على قولها متى ما كانت الحاجة مُلحّة إلى تقويم فعل خاطئ؛ (فيقولون له: شو يقول المتوصف)، من باب دعوته إلى إلقاء مثل شعبي يعبر عن الحدث أو يصفه أو يسخر منه.

ودور الأمثال في الحياة الاجتماعية العامة والخاصة، لم يكن هامشياً قط، بل كان دورًا رئيسيًا بامتياز؛ فقد حرص الأوائل من الأجداد والآباء والأمهات على التشجيع على حفظ الأمثال وتداولها وأخذ العبرة منها.. لكونها ذات وقع مؤثر ولطيف، لاتؤذي المشاعر، ولا تجرح الإحساس، مختصرة الكلمات، بالغة التعبير، ذات تركيب موزون وبعضها مقفى، كما أن استحضارها أسهل من الشعر والحكاية لسهولتها

في الحفظ والاسترجاع، ولا تُنسى لارتباطها بالأحداث، وكلما تعلق الناس بلغتهم وأمعنوا في استعمالها أكثروا تداول الأمثال، وكلما ابتعدوا عن لغتهم اضمحلت الأمثال حتى تختفي تمامًا، ويستعاض عنها بأقوال ضعيفة وأمثال أجنبية.

أما «السنع» فهو الموضوع الذي اختاره المؤلف للبحث عنه في الأمثال الشعبية الإماراتية، و«السنع» لغة هو الجميل الحسن، وهو الشئ الأفضل والشرف، والأسنع هو الشرف العالي، والأسنع الكبير الفاضل، وقد جاء عند بن دريد، وهو العالم اللغوي الأقرب إلى لهجة الإمارات وعمان، أنّ الأسنع هو الطويل المرتفع العالي. ومن الأمثال التي اختارها المؤلف في الآداب العامة:

(المذهب ذهب، والمعاني حروف): ومعناه سلوكك القويم ذو قيمة عالية، وحديثك الحسن ميزة فضلي.

(ازكر الناس باساميها عن تاكلك اثاميها): أي إدع الناس بأحب أسمائهم، حتى لا تسمع ما يسيئك.

أما آداب الطريق فهي ذات معنيين رئيسيين، أولهما الطريق نفسه، وثانيهما الرفيق في طريق العمل وصحبة الأخيار الذين يحيلون دروب العمر الضيقة إلى مسارات واسعة رحبة:

(الريل تمشي سالكة وين القلوب تود): اي الناس يقصدون في مسعاهم الذين يحبونهم فحسب.

وفي آداب المأكل والمشرب اختار المسلم بعض الأمثال منها:

(أطعمه وطرّش كلبك ينبحه): أي لا تكرم الناس من جانب ثم تضرهم من جانب آخر.

(إنت تاكل وغيرك يُعد الطعام): أي لا تسرف في موائد الآخرين؛ فأنت لا تعلم حاجتهم.

(عند اليواني محد ياني، وعند الصياني مالي مكاني): أي يذم في الناس اجتماعهم على الولائم وامتناعهم عن العمل على مساعدة الآخرين.

(لي يكبر اللقمة يغص بها): أي أن الأكل بنهم ليس إلا مضرة للنفس.

وفي الأمثال المرتبطة بالتعامل مع الآخرين، نجد في آداب التعامل مع الآخرين:

(السدّ لي وليته تحت الثرا مدفون، ما اعلم به خلايق ولا الأهل يدرون): أي كتم السر دائمًا من أهم الأولويات في الحياة.

(شي أفضح تركه أصلح): أي من الأفضل ترك الأعمال التي بها فضيحة.

(حط مالك عند اللي عنه مال، وحط عيالك عند اللي عنده عيال): أي أن لكل من الناس اختصاصه؛ فتعامل معهم وفق ذلك.

(إذا يتك العويا من السفيه خلها، حذرك من أردود الجواب الصنوت): أي ترفع عن تفاهات الأراذل فهذا أمر غير مستبعد.

وفي آداب الحديث والاستماع نجد بعض الأمثال التي تعكس ذلك، ومنها:

(الرمسة قوت، لكنها خراب بيوت): أي أن كثرة الكلام معدوم الفائدة ضارة مهما اعتقدت أنها نافعة لك.

(اللي ما يسمع شور من يوده، ترى إبليس يلعب به): أي يجب على الإنسان أخذ مشورة ذوي الخبرة.

وفي آداب الضيافة، التي تعد ركن رئيس في الحياة الاجتماعية الإماراتية، ومصدر للعز والفخر:

(من لفا الأكرام ما حاتا العشا، ومن لفا الأبخال خلوه امحقور): أي أن تقصد كريمًا فأنت بمأمن من عاديات الزمن، لكن أن تقصد بخيلاً فلن تنال إلا الإهمال والصد.

(البيت ما يدخل من بابه، يندخل من احبابه): أي لن يقبل عليك الناس لكبر شأنك ومالك وجاهك، لكن لطيب أخلاقك ومحبتك.

وفي القسم الأخير من أمثال السنع الذي يشمل

موضوع «القناعة» وهي عدم التطلع إلى ما في أيدي آخرين، يختار المؤلف بعض الأمثال، منها:

(إن ياد الزرع حصدناه وان تكدر رمیناه): أي أن الحياة ربح وخسارة

(اركب الهزيلة لين تحصل السمينة): أي اقنع بوضعك حتى تجد ما هو أفضل منه.

(بقيشة على خلاك ولا أرنب مشروك فيه): أي حظك المتواضع قد يكون أجمل وهولك وحدك، لكنك قد تتمنى حظًا آخر لا تمتلكه وحدك إنما مع شركاء.

(حط راسك في الخداع واسلم م الصداع): أي لاتتدخل في ما لا يعنيك تسلم من كل ما من شأنه يتعبك.

(راحتي وقرة عيني أخيرلي من لبس الحرير): أي أن التمتع بالراحة والطمأنينة أفضل من السعي المجهد وراء الكماليات.

مشروع حصر التراث الثقافي غير المادي في الأردن

صدر عن وزارة الثقافة الأردنية ثلاث كتيبات توثيقية حول التراث الثقافي غير المادي في المملكة ضمن مشروع المسح الميداني للتراث، وشملت النماذج توثيق عناصر تراثية لثلاث محافظات هي: الزرقاء – البلقاء – الكرك. وجاء في مقدمة الكتيبات الثلاث فقرة واحدة بعنوان «الحصر الميداني للتراث غير المادي» بتوقيع اللجنة الإشرافية والتحضيرية، جاء فيها: بإشراف وزارة الثقافة والتعاون بين مديرية التراث ومديريات الثقافة في محافظات البلقاء والزرقاء والكرك تم استكمال جمع وتوثيق التراث الثقافي غير المادي في المحافظات الثلاث، حيث شكّلت المادة المكتوبة المجموعة حوالي سبعة آلاف صفحة تناولت مختلف الحقول والتفريعات المعتمدة في تصنيف التراث الثقافي غير المادي، كما تمّ إنتاج ثلاثة أفلام من المحافظات الثلاث. وقد كان إشراك عنصر الشباب في عمليات المسح الميداني مثمرًا على أكمل وجه؛ حيث تمّ تدريب خمسين

شابًا وشابّة، فضلًا عن تدريب رؤساء الفرق الذين كان عددهم اثني عشر، وتدريب المنسقين المحليين للمشروع وهم مدراء الثقافة في المحافظات المشمولة، وكانت نتائج التدريب جيدة انعكست في طبيعة المادة المجموعة، وتنسيقها وترتيبها وتصنيفها وفق الحقول المعتمدة للتراث الثقافي غير المادي وتفريعاتها. وفي هذه الكتيبات نماذج منتقاه مما تم جمعه في إطار هذا المشروع، حاولت اللجنة من خلاله إعطاء صورة مبسطة عن العناصر التي تشكل التراث الثقافي غير المادي مثلت المطبخ التراثي، والأزياء، وفنون الأداء، والألعاب التراثية، وسبل العيش التراثي الحي من تربية أغنام أو فلاحة أو حرف يدوية تقليدية، على أن تستكمل اللجنة هذا المشروع في محافظات المملكة التي لم يتم المسح فيها. وتشكر اللجنة كل من أسهم في هذا المشروع الثقافي الوطني من باحثين، ومنسقين، وفنيين، وكوادر إدارية في وزارة الثقافة ووزارة المالية؛ فقد كان لتعاونهم الدور المهم في الإنجاز.

ويهدف المشروع في مجمله إلى حصر التراث الثقافي غير المادي في المحافظات من خلال إشراك المجتمع المحلي في الجرد، وتزويد مديرية التراث بكل ما يتعلق بالتراث الثقافي غير المادي لإدراجها على قاعدة البيانات وتحديد عناصر التراث الثقافي

غير المادي المهدّدة بالانقراض، ورفع الوعي بأهمية التراث الثقافي غير المادي.

والكتيبات تتخذ منهجًا واحدًا مبسطًا في العرض: الصفحة اليمنى تقدم وصفًا للعنصر في كلمات مختصرة، والصفحة اليسرى صورة ملونة للعنصر. وقد حرص القائمون على الكتيبات الثلاثة على ترجمة كل عنصر من هذه العناصر إلى اللغة الإنجليزية، مما سييسر على خبراء اليونسكو والقارئ غير العربي التعرف على هذه العناصر بالكلمة والصورة. وتقدم الكتيبات الثلاث على هذا النحو عدة عناصر بأسلوب مبسط جدًا يصل لمستوى القارئ العام، وأظن أن هذا كان مقصودًا بهدف نشر عناصر التراث على أوسع نطاق ممكن من القراء. وسوف نلتقط بعض العناصر لتقديمها هنا كنماذج معبرة عن الكتيبات الثلاث، ففي محافظة الزرقاء نختار منها:

(الحصاد) وفيه تتقاسم العائلة تعب الجَني ولمسات الشمس في طريق شاقة نحو الوصول إلى البيدر، يظهر في الصورة عائلة تقتسم (الوجه)، وهو المساحة التي يقتصونها من الحقل، مخلفة وراءها غُمور القمح أو الشعير.. صورة معبرة عن تعاون الأسرة في الإنتاج.

(حلويات نابلس) انتقلت من نابلس إلى الزرقاء تحمل معها عبق المدن العتيقة وذكرياتها، وتُحلى الأيام ومجالس السمر والسهر والأفراح، وهي حرفة تتوارثها الأجيال كأنها الأسماء.

(الفزاعة أو الرياب) هي حارسة الحقل من الطير واللصوص الخائفين؛ حيث تنتصب قائمة توهم المتربصين بوجود صاحب الحقل، وكثيرًا ما حرست الحقول وآنست الباحثين عن إلف أو (زول) رفيق.

(الزي الدرزي) يتألف من تنورة ومملوك وجاكت وفوطة (غطاء الرأس) والطربوش والزينة.. وجميعها تشكل الجمال والأناقة التي تناسب الأنوثة وتقدرها.

أما محافظة الكرك فيحفل بعناصر متنوعة من التراث نختار منها:

(أرغفة خبز الطابون) وهي أرغفة شهية تتربع على «المقلع» بانتظار من يلتقطها بنهم، لونها المائل إلى

الحمرة يعكس دقة التوقيت في إخراجها من الطابون.

(نفش الصوف) مرحلة تهيئة الصوف وتنقيته من الشوائب بعد أن تم غسله جيدًا بالماء، جلسة عمل وتواصل، تدور فيها الحكايات ويطمئن فيها الجميع على الجميع.

(الربابة) آلة وترية قد يصنعها العازف أو يشتريها، وتؤخذ أوتارها، سابقًا، من الشعر الطويل الذي يشكل ذيل الفرس أو الحصان، لحنها شجي يناسب المعاني الجميلة التي تُغنى أثناء العزف، وكثيرًا ما يسمى العازف شاعرًا.

أما كتيب محافظة البلقاء فيحوي أيضًا مجموعة جديدة ومتنوعة من عناصر التراث الثقافي غير المادي نختار منها:

(المِغزل) حيث يشير وصفه بالعبارة التالية: بيديها الكريمتين تحول بمغزلها الصوف إلى خيوط ستكون لباسًا شتويًا أثيرًا، أو بيتًا جميلاً يقي من الحر والقر، أو بساطًا تنشرح النفس بألوانه العفوية.

(الجاهة) نخبة من الخيرين يسعون بين الناس بالصلح والوئام، كما يسعون بتمتين الروابط والعلائق الاجتماعية بين العائلات من خلال جاهات الأفراح. مكون له دلالاته العميقة في الهوية الوطنية الأردنية.

(المنقلة) لعبة شعبية تشكل جزءًا من هوية السلط الشعبية، حيث يجتمع الرجال ليمارسوا اللعبة أو يشجعوا اللاعبين.. لعبة تجمع بين الفطنة والتأمل الرياضي.

(السامر) أو السحجة رقصة يتبارى فيها «القوالون» أو المنشدون في حوارية غنائية تتوافر على أفخم المعاني وأرقها، ولكي تكتمل اللوحة لابد من «الحاشي» الذي يستنهض الهمم ويشحن المشاركين بالفرح وهو يؤدي حركاته الاستعراضية الجميلة أمام المشاركين بالرقصة.

تبقى الإشارة إلى أن هذه الكتيبات هي نماذج مبسطة لمشروع البحث الميداني الكبير، والذي بلغ حوالي سبعة آلاف صفحة كما أشرنا، تناولت مختلف الحقول والتفريعات المعتمدة في تصنيف التراث الثقافي غير المادي باليونسكو، والذي قام به فرق عمل محترفة بكل محافظة ضمت مجموعة من الباحثين، ولجان مراجعة، وضباط اتصال، ومدخلي بيانات، ومتابعين للبيانات وتبويبها، ومصورين، ومخرجين، ومنسقي فرق..إلخ. مما لا يتسع المجال هنا لذكر جميع أسمائهم، وهي موثقة بالكتيبات الثلاث. وقد تم اختيار ثمانية عشر باحثا وتقسيمهم على مناطق المحافظات، وتم تقسيم الباحثين إلى أربع فرق، يرأس كل فرقة منسق فريق.

وفي سياق المشروع أيضًا عُقدت ورشة عمل حول بناء القدرات في مجال حصر التراث الثقافي غير المادي في المحافظات الثلاث لمدة أربعة أيام تلقى خلالها الباحثون تدريبًا دقيقًا على عمليات الحصر، وتدريبًا آخر على فهم نصوص اتفاقية التراث الثقافي غير المادي 2003. وتدريبًا على التصوير والتسجيل الصوتي. وقد استمر العمل الميداني لمدة أربعة شهور تم خلالها استيفاء ما يقارب ثمانية آلاف استمارة من المحافظات الثلاث. وقد كان إشراك عنصر الشباب في عمليات المسح الميداني مثمرًا على أكمل وجه؛ حيث تمّ تدريب خمسين شابًا وشابّة، فضلًا عن تدريب رؤساء الفرق الذين كان عددهم اثني عشر، وتدريب المنسقين المحليين للمشروع وهم مدراء الثقافة في المحافظات المشمولة، وكانت نتائج

التدريب جيدة انعكست في طبيعة المادة المجموعة، وتنسيقها وترتيبها وتصنيفها وفق الحقول المعتمدة للتراث الثقافي غير المادي وتفريعاتها. أما اللجنة الإشرافية التحضيرية لهذا المشروع العلمي الضخم فتكونت من كل من:

مأمون ثروت التلهوني: رئيس اللجنة / أمين عام وزارة الثقافة

علي الهناندة: عضوًا

حكمت النوايسة: المنسق التقني المركزي / مدير المشاريع، ومحرر النص العربي

مخلد البخيت: عضوًا

هزاع البراري: عضوًا

وفاء التميمي: عضوًا

ديالا كساب: مقررة / مساعد المنسق التقني المركزي

رنا هباهبة: الترجمة

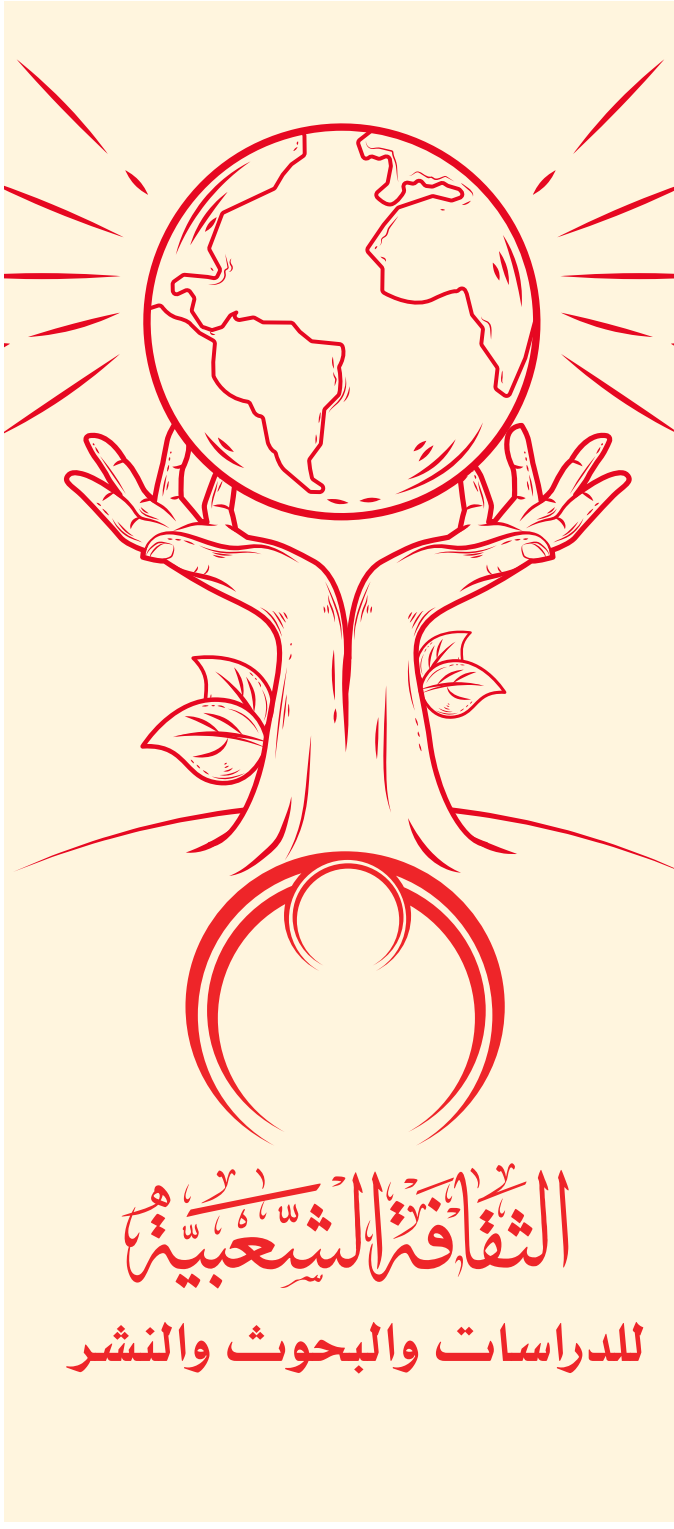
بيان زوايدة: التصميم والإخراج

هذا المشروع الأردني يستحق كل التقدير لجميع القائمين عليه، إذ يمثل تجربة محلية جديرة بالتطبيق على المستوى العربي.

إحصائيات زوار موقع
«مجلة الثقافة الشعبية»

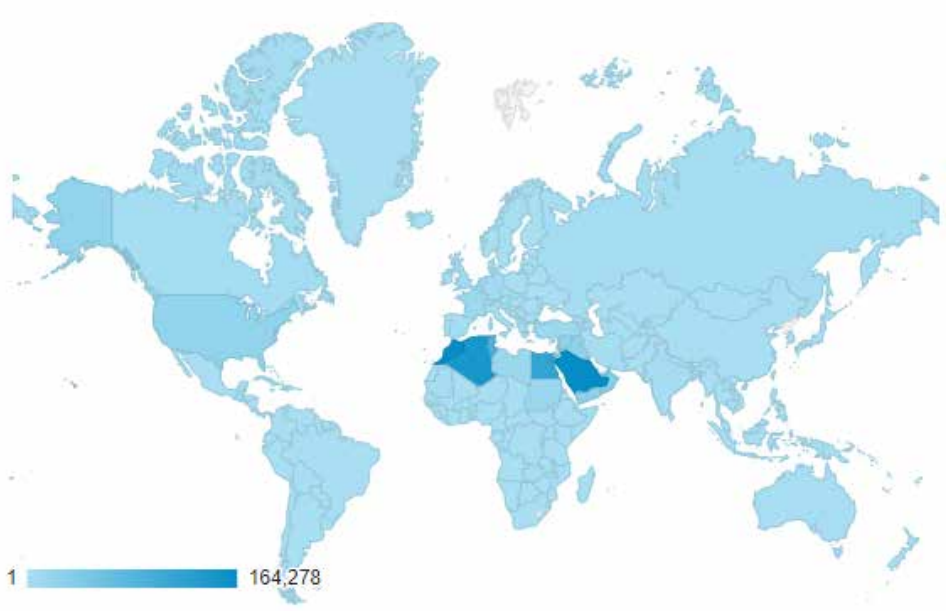
إعداد: أ. سيد فيصل السبع

إحصائيات زوار موقع «مجلة الثقافة الشعبية»



تطلعنا الإحصاءات الرقمية على كمٍ كبير من البيانات الخام التي يمكنُ عبر توظيفها رسم صور واضحة تبينُ لنا مآلات الأمور التي نتطلعُ لمعرفتها أو اكتشافها، إذ تمنحنا منظراً موسعاً عن مدى نجاحات الأهداف التي وضعت، واستجابة الآخرين إليها، وعن فاعلية الاشتغال الذي نواصلُ إيماننا به، وتوظيف كل طاقتنا لإنجاحه، هذا إلى جانب العديد من الموضوعات الأخرى التي يمكنُ لهذه البيانات أن تخبرك بها إذا ما أُحسن تحليلها وقراءتها.

ونظراً لأهمية البيانات، في عصرٍ هو عصرها، وهي منجمهُ الحقيقي، فإنا حريصون على أن نحدثها بين الحين والآخر، ونطلع عليها قراءنا الكرام، متيحين لهم حرية تحليلها وقراءتها، إذ سبق واستعرضنا في عددنا الـ (32) نسخةً سالفة من هذه البيانات، وها نحنُ نستعرضُ النسخة المحدثة، التي تحصي زوار موقع «مجلة الثقافة الشعبية»، منذُ الأول من يناير (2016) حتى الـ31 من مايو (2020).



خارطة تبين زوار وقراء موقع مجلة الثقافة الشعبية

إن موقع «مجلة الثقافة الشعبية» الذي يحتوي على كافة أعداد المجلة من عددها الأول وحتى الأخير، والذي يقدمُ محتواهُ باللغات العالمية الست المعتمدة من الأمم المتحدة، وهي: العربية، والإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والصينية، والروسية، يغطي الشريحة الأكبر من سكان المعمورة، وعليه فإن زوارهُ يتوزعون على كافة بلدان الكرة الأرضية، فمنذُ بداية انطلاق الموقع وحتى العام الحالي (2020) زار الموقع، أكثر من مليوني زائر، أي أن مئات الزوار يزورون الموقع بشكلٍ يومي، كما يتضح ذلك من خلال صورة لونية على الخارطة التي ترمزُ درجة اللون الأزرق فيها إلى كثافة الزيارات حسب البقعة الجغرافية.

إلى ذلك تطلعنا الإحصاءات بصورة تقديرية بأن الفئة الشابة (25-34 عاماً) هي الفئة الأكثر قراءة للموقع، بواقع 35.2%، تليها الفئة العمرية (18-24 عاماً) بنسبة 23.4 %، أما الفئة العمرية (34-44 عاماً) فنسبة زيارتها للموقع تساوي 21.9 %، تتبعها الفئة العمرية (45-54 عاماً) فنسبة 10.7 %، فيما تزور الفئة العمرية (55-64 عاماً) بنسبة 5.6 %، وما فوق الـ (65 عاماً) يزورون الموقع بواقع 3.1 %. هذا على الصعيد الرقمي، وبطبيعة الحال، قد يوحي الرقمي بخلاف ما توحي بهِ احصائيات القراءة الورقية للمجلة، خاصة وأن الفئة الشابة هي من تتصدر تصفح الأنترنت في مختلف بقاع العالم. كما تظهرُ البيانات بأن الإناث هنّ الأكثر زيارةً وقراءةً للموقع بنسبةً بسيطة عن نسبة الذكور، إذ ينقسم زوار الموقع إلى 52 %، من الإناث، و48 % من الذكور.

على صعيد الموضوعات، توضحُ لنا الإحصاءات بأن الموضوع الأول من حيثُ المقروئية هو: «عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين؛ قرية النويدرات أنموذجاً» للكاتبة سوسن إسماعيل، والمنشور في العدد (3)، إذ قرأ أكثر من (33) ألف مرة منذُ انطلاق موقع المجلة، إلى جانب العديد من المواضيع التي تتصدر أكثر المواضيع مقروئية، والتي حصرناها في عشرين موضوعاً من مختلف البلدان، والثقافات.

إحصائية تقديرية بأعمار متصفحي الموقع:

العمر	النسبة المئوية %
25-34	35.2
18-24	23.4
35-44	21.9

45-54	10.7
55-64	5.6
65+	3.1

أفضل عشرين موضوع من حيث المقروئية على الموقع:

1. عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين - قرية النويدرات أنموذجا - العدد 3 - 33,662 قراءة.
2. الأمثال الشعبية المرتبطة ببعض الحرف التقليدية - العدد 18 - 30,880 قراءة.
3. أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية - العدد 18 - 27,426 قراءة.
4. 4فناجين القهوة عند البدو - العدد 15 - 26,182 قراءة.
5. الأكلات الشعبية في بلاد الشام تأثير البيئة في المأكولات الشعبية - العدد 14 - 23,958 قراءة.
6. الأدب الشعبي: الماهية والموضوع - العدد 30 - 21,770 قراءة.
7. آلة الطبل - العدد 10 - 19,330 قراءة.
8. المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبي - العدد 13 - 16,940 قراءة.
9. طقوس الخصوبة في المجتمع المصري - العدد 28 - 15,139 قراءة.
10. علي ولد زايد... أسطورة الشخصية، وبلاغة الأقوال والأمثال - العدد 32 - 13,746 قراءة.
11. الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية - العدد 19 - 13,702 قراءة.
12. الزامل: أشهر أجناس الأدب الشعبي في اليمن - العدد 30 - 13,184 قراءة.
13. الحرف التقليدية أهمية ومنهجية دراستها - العدد 12 - 12,692 قراءة.
14. الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي - العدد 14 - 11,037 قراءة.
15. القهوة في الثقافة العربية والشعبية - العدد 11 - 10,767 قراءة.
16. من أغاني المهد في البحرين - العدد 9 - 10,314 قراءة.
17. الطنبورة - العدد 19 - 9,803 قراءة.
18. الحُلِي والزينة في الثقافة العربية والشعبية - العدد 9 - 9,016 قراءة.
19. اللغز في الأدب الشَّعبي - العدد 15 - 8,987 قراءة.
20. أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين - العدد 5 - 8,875 قراءة.

جدول بجميع البلدان وعدد زوار الموقع خلال الفترة المذكورة::

البلد	عدد الزوار
Saudi Arabia	168117
Morocco	166141
Algeria	146429
Egypt	125450
Tunisia	91413
Bahrain	85596
United Arab Emirates	36969
Oman	36175
Jordan	34784
Palestine	30241
Kuwait	29821
Yemen	27571
Iraq	27519
United States	23375
Syria	21276

البلد	عدد الزوار
Lebanon	20868
Qatar	16125
Sudan	15498
Libya	14714
Turkey	12630
France	12254
Germany	7729
United Kingdom	6879
Netherlands	5598
Belgium	4896
Russia	4236
Canada	4162
Mauritania	3533
India	3194
Iran	2979
Sweden	2273
Spain	2193
Kenya	2145
Italy	2082
Malaysia	1542
Australia	1366
Indonesia	1222
Japan	1046
Philippines	931
Western Sahara	901
Switzerland	859
Brazil	857
Ukraine	837
Austria	739
Nigeria	642
China	634
Denmark	563

البلد	عدد الزوار
South Korea	503
Pakistan	500
Norway	478
Singapore	419
Mexico	412
Romania	348
Poland	346
Somalia	346
Greece	344
Senegal	299
Thailand	286
Ireland	279
Côte d’Ivoire	277
Argentina	262
Venezuela	250
South Africa	241
Finland	236
Chad	205
Mali	202
Cyprus	194
Peru	192
Bangladesh	188
Portugal	172
Mauritius	162
Taiwan	162
Hong Kong	157
Hungary	155
Ethiopia	154
New Zealand	147
Guinea	143
Angola	139
Czechia	135

البلد	عدد الزوار
Djibouti	132
Niger	131
Bulgaria	126
Cameroon	118
Vietnam	113
Slovakia	105
Ecuador	104
Kazakhstan	103
Colombia	102
Sri Lanka	92
Serbia	92
Georgia	91
Uganda	88
Azerbaijan	83
Luxembourg	83
Malta	82
Congo - Brazzaville	79
Congo - Kinshasa	77
Belarus	72
Ghana	71
Iceland	68
Tanzania	61
Gabon	60
Armenia	58
South Sudan	58
Gambia	56
Chile	55
Latvia	55
Réunion	52
Brunei	50
Lithuania	49
Moldova	49

البلد	عدد الزوار
Benin	47
Nepal	43
Guadeloupe	41
Croatia	40
Bosnia & Herzegovina	39
Estonia	38
Uzbekistan	38
Togo	35
Martinique	34
Burkina Faso	33
Haiti	33
Jamaica	33
Afghanistan	29
Maldives	28
Dominican Republic	25
Trinidad & Tobago	25
Madagascar	23
Uruguay	23
Bolivia	20
Mozambique	20
Paraguay	20
Slovenia	20
Turkmenistan	20
Zambia	19
Zimbabwe	17
Costa Rica	16
Eritrea	15
Kyrgyzstan	15
Cambodia	15
Tajikistan	15
French Guiana	14
Guatemala	14

البلد	عدد الزوار
Myanmar (Burma)	14
North Macedonia	13
Panama	13
Honduras	12
Curaçao	11
St. Lucia	11
Albania	10
Fiji	10
Equatorial Guinea	10
Guinea-Bissau	10
Comoros	10
Liberia	10
New Caledonia	10
Puerto Rico	10
Bahamas	9
Central African Republic	9
Mayotte	9
Mongolia	8
El Salvador	7
Kosovo	7
Montenegro	6
Botswana	5
Cuba	5
Rwanda	5
Solomon Islands	5
Burundi	4
Grenada	4
Guyana	4
Monaco	4
Macao	4
Malawi	4
Namibia	4

البلد	عدد الزوار
Sierra Leone	4
Andorra	3
Barbados	3
Bermuda	3
Gibraltar	3
Guam	3
St. Kitts & Nevis	3
Laos	3
Seychelles	3
Vanuatu	3
Antigua & Barbuda	2
Belize	2
Greenland	2
Liechtenstein	2
Nicaragua	2
French Polynesia	2
Turks & Caicos Islands	2
Anguilla	1
Cape Verde	1
Faroe Islands	1
Guernsey	1
Cayman Islands	1
Northern Mariana Islands	1
Papua New Guinea	1
St. Pierre & Miquelon	1
Suriname	1
Sint Maarten	1
Timor-Leste	1
Tonga	1
British Virgin Islands	1
U.S. Virgin Islands	1

une partie des habitants, d'éloigner le spectre du chômage et de renforcer les liens sociaux. C'est un élément de stabilité pour l'individu et la société qui aide à résoudre un grand nombre de problèmes auxquels les populations se trouvent confrontées.

L'étude des métiers traditionnels permet également de mieux comprendre comment ceux-ci évoluent au gré des mutations économiques et sociales qui affectent la région, imposant aux artisans de produire des outils qui soient adaptés aux exigences de l'époque sans que s'efface pour autant le caractère traditionnel des métiers dont ils relèvent. C'est cette adaptation périodique qui a à cet égard permis à tant d'activités artisanales remontant aux âges les plus reculés de se perpétuer jusqu'à nos jours. Ces activités ont en outre toujours utilisé des matériaux qui, puisés dans le milieu naturel, n'ont guère changé car ils ont toujours été fabriqués à la main par des artisans au bénéfice de leurs communautés et des diverses activités dans lesquelles celles-ci sont engagées.

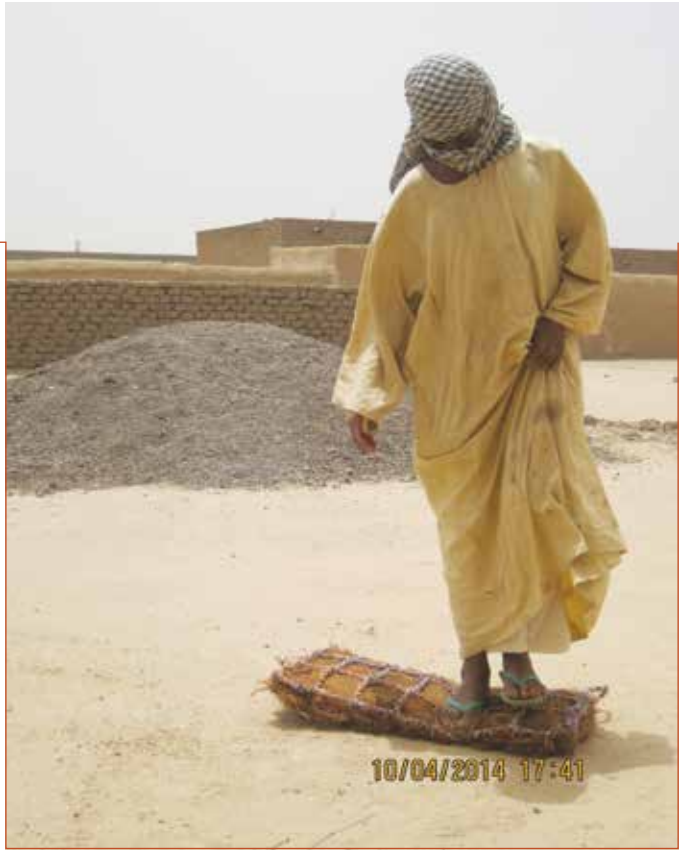
On comprend que le mot désignant en arabe la tradition (en fait le mot taqlîd renvoie à la fois à la tradition et à l'imitation) ne signifie pas l'ancienneté comme il ressort des études folkloriques, mais un processus qui a une portée historique et une aire géographique d'extension. Ainsi les savoirs inhérents aux métiers se transmettent-ils d'une génération à une autre et en même temps d'une région à une autre. Le facteur taqlid (au sens d'imitation) est ici considéré comme plus important que le facteur temps.

Il apparaît en outre que tout produit artisanal ancien ne provient pas nécessairement d'un métier à caractère populaire. En même temps, beaucoup de métiers traditionnels sont, aujourd'hui encore, florissants par-delà le rapport entre ancienneté et métiers populaires. Il n'est pas possible de prétendre que tout ce qui est ancien est populaire alors que tout ce qui est nouveau n'est pas nécessairement populaire.

LE SAVOIR-FAIRE ARTISANAL TRADITIONNEL FACE AUX MUTATIONS DE LA VIE MODERNE

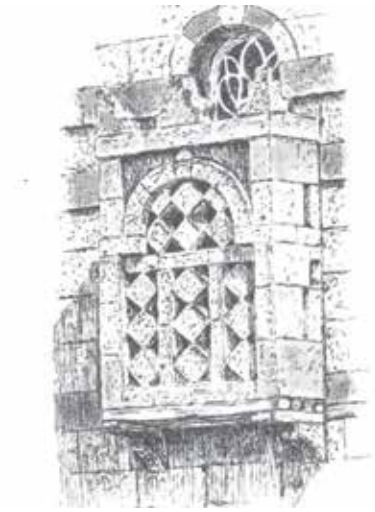
Du tissage des zhahayir à celui des housses des climatiseurs à eau dans la région de Marwi au Nord-Soudan

Dr Assaad Abdulrahman - Soudan



L'étude de l'artisanat traditionnel fondé sur les matériaux provenant du palmier dans la région de Marwi peut contribuer, selon les sciences du folklore, à comprendre l'héritage culturel de cette province du Soudan à travers ses multiples manifestations, qu'il s'agisse de littérature populaire, d'us et coutumes, de croyances, de savoirs traditionnels, d'arts de la scène ou de culture matérielle. Une telle étude permet également de comprendre le milieu dans lequel s'est développé cet héritage culturel qui a produit différentes formes d'artisanat et de mieux saisir les mutations qui ont fait évoluer cet artisanat lui-même au rythme de l'époque. Mais il est nécessaire de documenter ces mutations et d'en saisir la portée historique, géographique, économique et sociale pour assurer la conservation de cet héritage, tout en mettant en valeur sa nature, en attirant l'attention sur son importance et en dessinant une image cohérente des métiers qui le composent de manière à comprendre le rôle économique et social qu'ils jouent et de les insérer dans un processus de développement durable.

Les métiers traditionnels dans la région de Marwi représentent une part importante des activités économiques de la population, car ils interviennent dans une large mesure dans l'effort productif. Ils répondent en effet aux besoins de la population et constituent un moyen de subsistance qui permet de sédentariser



Nous pouvons dire que c'est grâce à l'amalgame réussi entre éléments endogènes et apports exogènes que l'architecture yéménite a acquis ce cachet unique qui la distingue des autres formes architecturales qui se rencontrent dans le reste des centres urbains de l'Islam. Ces caractéristiques qui confèrent leur originalité aux cités du Yémen allaient perdurer jusqu'aux dernières décennies du XXe siècle.

L'un des éléments distinctifs de cette architecture consiste à cet égard dans les fenêtres qui ornent les façades des maisons. La fenêtre qui est l'une des composantes essentielles de l'édifice est faite de pierre de taille, d'argile ou de bois. Elle constitue en soi une chambrette faisant saillie à partir d'une ouverture dans la façade du bâtiment. Ses murs percés d'à-jours ont donné le mot arabe chobbak (fenêtre) à partir du verbe chabaka (entrelacer/ajourer) qui renvoie aux entrelacements et croisements qui furent très tôt, à une époque pouvant remonter à l'ère antéislamique, la marque de la maison yéménite. Bien plus tard, des fenêtres ressemblant à des moucharabiés apparurent, mais en nombre limité, sur la façade de palais qui appartenaient jusqu'à la Révolution du 26 septembre 1926 à la famille régnante. Ces fenêtres étaient désignées par le mot kiosque (en arabe kochk), et leur construction avait continué jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle. Quant aux grands moucharabiés que l'on appelait localement rwashen, ils sont apparus dans les villes portuaires du littoral de la Mer Rouge : Hodeïda, El Lohia et Moka (Al Mukha). Leurs dimensions impressionnantes ne sont pas sans rappeler celles des moucharabiés ornant les maisons du Caire ottoman.

L'étude s'arrête sur les différentes formes de fenêtres saillantes dans les demeures du vieux Sanaa ainsi que dans celles des ports précités de la Mer Rouge où l'auteur a choisi ses échantillons. Cette recherche met l'accent sur la fonctionnalité de ces moucharabiés et fenêtres saillantes et sur les valeurs esthétiques qui y sont liées mais aussi sur des différences en rapport avec la diversité du milieu naturel et culturel ainsi que des influences subies au cours des époques. L'auteur essaie également de dépoussiérer cet important patrimoine architectural tout appelant à en assurer la conservation et le renouvellement en l'adaptant aux nouvelles constructions.

MOUCHARABIÉS ET LES FENÊTRES SAILLANTES DANS L'ARCHITECTURE YÉMÉNITE

Dr Mohammed Abdulhamid Nômane - Yémen

L'architecture yéménite s'adosse à une longue histoire riche en demeures et constructions que certains spécialistes font remonter au deuxième millénaire avant J-C. Le sol rocheux d'une large partie du territoire a amené les populations à faire des montagnes le fondement de leur civilisation urbaine. Depuis les temps les plus reculés, ils procédaient à la taille, à la sculpture et à la décoration de la pierre pour construire leurs villes, temples et routes où ils gravaient les formes et dessins qui allaient conserver les faits et gestes qui ont marqué leur histoire.

Aux grandes époques de l'Islam, le Yémen ne resta jamais, du fait de sa position géographique, complètement à l'écart des influences du Califat islamique qui connut diverses mutations et vit sa capitale, et avec elle les centres d'expansion de la civilisation, se déplacer de Damas à Bagdad, au Caire, à Istanbul. Le Yémen était, au long de cette histoire, bien trop faible pour ne pas devenir une province soumise à l'autorité de ces centres de pouvoir, d'abord sous les Abbassides, ensuite sous les Fatimides, les Ayyoubides, les Mamelouks et, pour finir, les Ottomans. Or les gouverneurs nommés par le Califat étaient toujours accompagnés de missions d'architectes et de maîtres d'ouvrages qui ont marqué de leur sceau l'architecture locale par l'introduction de structures et composantes nouvelles. Le patrimoine yéménite allait ainsi s'enrichir de l'interaction entre le patrimoine local et tous ces apports qui variaient au gré des changements survenant à la tête de cet empire islamique dont ce pays était l'une des extensions.

L'analyse du niveau chorégraphique de la danse d'al houara ainsi que le contexte dans lequel celle-ci se produit et les accessoires qui y sont liés a permis au chercheur d'avancer que :

- La danse d'al houara est une performance où interagissent divers contextes sémiologiques.
- Les significations de la performance résident, au premier chef, en la danse elle-même, le niveau de signification optimal étant atteint lorsque le récepteur se sent par un effet de contagion assailli par le besoin de se mettre en mouvement à l'imitation des danseurs ; elles résident également dans le jeu des suggestions qui naissent de l'unité gestuelle la plus impressionnante sur le plan esthétique, celle qui constitue l'acmé de la danse, symboliquement l'apogée du spectacle, la référence centrale pour les autres unités gestuelles.
- Les danseurs de la laghta sont des corps présents qui écrivent la gestuelle de corps absents. La recherche effectuée par l'auteur l'a conduit à s'interroger sur la signification suggérée par la laghta et à conclure que le signe axial dont on peut partir est le dialogue chorégraphique entre le danseur et la danseuse qui nous place devant deux entités : l'une qui punit et dont la gestuelle exprime la flagellation ou la lapidation, l'autre qui subit la punition se tordant et vacillant sous l'effet de la douleur ressentie. La tenue appelée takchita que porte la danseuse a un rôle fonctionnel : elle met en valeur et amplifie les mouvements tout en ralentissant leur dissolution devant le regard du spectateur et en soulignant les frontières du corps en action qui s'y drape.
- Les trois niveaux gestuel, rythmique et linguistique se conjuguent pour consacrer la « punition » en tant que signification suggérée par la danse.

Au terme de cette analyse dont il reconnaît le caractère relatif, l'auteur n'estime pas avoir résolu de façon définitive la question de la dimension signifiante de la danse d'al haouara.

LA DANSE D'AL HOUARA
Une approche socio-ethnographique

Abdallah Al Hilali - Maroc

Il suffit de regarde les danses folkloriques marocaines qui brillent de tous leurs feux lors des spectacles présentés aussi bien dans le cadre des festivals culturels que dans les différentes fêtes populaires pour être envahi et subjugué par un mélange de sensations où la plaisir se confond avec l'étonnement et tout un ensemble de sentiments difficiles à décrire ou, même, à nommer. Ce sont peut-être ces réactions inexplicables qui poussent certains chercheurs, comme l'auteur de ces lignes, à ne pas s'arrêter au seuil de l'étonnement et à mobiliser leurs capacités intellectuelles pour examiner par le moyen de l'intelligence analytique ces danses et tenter d'en saisir les multiples significations.

L'auteur a choisi dans la présente étude de travailler sur une danse encore vivace dans la région de Houara qui se trouve dans la plaine du Sous, au Maroc. Il s'agit d'un art unique par sa chorégraphie, le caractère particulier du choix et de la distribution des danseurs, la dimension esthétique et culturelle des corps en mouvement et la symbolique des instruments de percussion dont s'accompagne le spectacle. Cette danse est appelée al laghta (indique en dialectal marocain un état d'effervescence, de sidération) mais aussi al wannassa (indique dans le même dialecte la familiarité, la chaleur de l'amitié), appelons-la en toute simplicité la danse d'al houara , pour ne pas nous laisser enfermer dans une dénomination trop locale.

L'auteur définit au départ un cadre général à partir duquel il présente des modèles analytiques proches de la problématique de la danse. Il élabore ensuite un modèle analytique où il associe les deux approches sémiologique et ethnographique. Ce modèle a été adopté parce qu'il permet par certains côtés de respecter le principe de non-redondance sur lequel insiste Émile Benveniste, deux contextes sémiotiques différents (celui de la danse et celui de la langue, par exemple) ne pouvant se substituer l'un à l'autre, et l'homme ne pouvant recourir à plusieurs contextes pour définir un seul rapport de signification. L'auteur a également conscience de la fonction esthétique que remplit en général le signifiant, et du fait que celui-ci jouit d'une autonomie qui fait que sa valeur émane de lui et que certains arts qui portent sur une thématique qui leur est propre assument une fonction seconde qui est la communication.

L'auteur reconnaît n'avoir pas d'explication quant au niveau d'exécution très élevé que les apologistes tsiganes ont atteint dans l'usage du doff, sinon le constat que leur rapport à cet instrument a évolué par étapes depuis les temps anciens dans la direction exigée par chaque performance musicale, selon l'approche propre qu'elle suppose et la diversité des exécutants et de leurs appartenances musicales.

On sait que l'élaboration des scansions accompagnant le chant a pour objectif de battre la mesure et de structurer les battements eux-mêmes. Mais l'utilisation du doff par les tsiganes égyptiens dans leur musique moderne induit désormais des fonctions artistiques qui dépassent, dans bien des cas, cette règle de base. Ceci est d'autant plus vrai que le doff s'est trouvé le plus souvent lié chez ces tsiganes à l'exécution de chants narratifs d'une certaine longueur. On ne sait pas avec exactitude pour quelles raisons cet instrument-là et non un autre est devenu inséparable de ce type de chant, surtout qu'un tel lien ne semble pas s'être fondé au départ sur le principe selon lequel « chaque chant a ses instruments et ses outils ». Il est donc permis, comme l'auteur l'a déjà évoqué, de dire que ce lien étroit ressortit aux facteurs qui ont associé le doff aux activités musicales exigeant l'élaboration de scansions permettant de battre la mesure ou de définir des structures similaires.

Il apparaît ainsi que les spécificités rythmiques les plus importantes par lesquelles se distinguent les apologistes jouant du rabab (ou rababa) ne supposent pas nécessairement que l'on commence par une séparation nette entre l'accent fort et l'accent faible ou que l'on adopte au début de la performance (mais aussi dans d'autres parties du chant) le principe du maintien d'intervalles temporels entre les deux accents (fort et faible). Le meddah n'accorde pas une grande importance à de telles considérations. Ce qui confère en fait à la forme rythmique sa qualité et en détermine la mesure et la vitesse ne s'affirme habituellement qu'après qu'un certain temps se fut écoulé depuis le début de l'exécution qui soit suffisant pour que l'on puisse percevoir la scansion et le flux régulier des accents. Car c'est cela qui permet de déterminer la nature du rapport temporel qui sépare chaque accent de l'autre et de comprendre la spécificité du rôle que joue l'accent fort dans la structuration de ce rythme. C'est à partir de ce là que l'on peut déterminer le la nature et la vitesse de la mesure adoptée.

FORMATION ET MÉCANISMES DE LA SCANSION CHEZ LES APOLOGISTES ÉGYPTIENS

Dr. Mohammed Omrane - Égypte

Il apparaît à l'examen de la performance in presentia du chant des meddahîn (apologistes du Prophète) que la plupart d'entre eux ne peuvent concrètement donner le rythme approprié à leur chant qu'au moyen de deux " instruments » qui ont ici un rôle essentiel : le doff (tambourin), de toutes dimensions, et les applaudissements (paume contre paume). Quant aux raisons artistiques et culturelles qui ont amené les meddahîn à adopter ces deux « instruments " et à s'y attacher, à l'exclusion des autres instruments et moyens de percussion, il convient de les préciser de façon graduelle, comme suit:

Doff / deff ou târ ou encore erriq:

L'importance du doff ou târ chez les meddahîn est liée au fait qu'il s'agit du seul instrument dont ils se servent pour scander leurs chants narratifs, et qu'il se servent rarement d'un autre instrument. Il semble toutefois que l'attachement de ces musiciens au doff n'ait pas relevé au départ d'un principe d'adéquation entre tel instrument de musique et l'exécution de tel type de chant, comme c'est le cas pour les instruments mélodiques (producteurs d'une musicalité proche de la voix), tels que le piano ou la guitare.

Il est donc permis de penser que ce lien entre le doff et le meddah (singulier de meddahîn) ressortit au même rapport que celui qu'entretiennent diverses activités musicales avec cet instrument dès lors qu'il est question de produire des grattements et des battements pour que la scansion apparaisse avec toute la netteté nécessaire. Il reste que le recours au doff pour mettre en valeur et répartir le type de scansion voulu ne peut qu'être passé, sur le plan artistique, par des étapes ayant contribué à consacrer les différents modes d'exécution qui ont fait que chacune des approches a fini par imposer sa spécificité.

l'acte même de prier – salla , mais l'on remarque que deux mots, moussalia et sejjadat salat – tapis de prière –, sont employés sur une large échelle en terre d'islam. Au Soudan, c'est en revanche le mot sallaya (littéralement : qui fait prier) qui se rencontre le plus fréquemment, alors qu'au Maghreb c'est l'appellation zarbyat salat – tapis de prière – qui prévaut. En tout état de cause, il s'agit toujours d'une surface plane ornée de dessins.

Du fait de la mondialisation, du développement des médias et de la multiplication des formes de marketing, c'est l'appellation sejjadat assalat – le tapis de la prière – qui a cours dans la commercialisation de ce produit étroitement lié à la prière islamique.

La moussalia est un patrimoine de l'humanité car la prosternation est un acte que de nombreuses religions ordonnent au fidèle. Elle figure une attitude commune liée à la nature humaine et reposant sur une philosophie de la soumission à Dieu par le corps du fidèle qui se prosterne sur une surface tissée ou tressée, comme s'il s'agissait d'une gestuelle innée, celle du croyant qui s'en remet à l'inconnaissable et à l'univers dans la plénitude de sa majesté. C'est pourquoi il importe de percevoir cette pièce tissée, la moussalia, sous l'angle d'une universalité où convergent et interagissent les différentes cultures.

L'auteure propose la tenue d'une rencontre entre les producteurs et concepteurs de tissages dans la région arabe qui ont fait de la moussalia la base de leur industrie. Un tel événement est de nature à étendre la commercialisation de ce produit chez les populations arabes qui en sont aussi les principales consommatrices. Il ne peut que contribuer au développement de ce tissage, répondre aux besoins locaux et tirer le meilleur profit de cet immense héritage qui remplit les musées consacrés au patrimoine traditionnel dans les domaines de l'ornementation orientale et des arts du tapis islamique.

Il est également important que la commercialisation de la moussalia se fasse dans le cadre de la protection des droits de la propriété intellectuelle, droits qui, s'ils étaient appliqués en toute rigueur aux tapis importés de Chine feraient clairement apparaître l'appartenance à la Turquie, à l'Iran, à l' Égypte, à l'Inde de la plupart des figures et ornementations qui remplissent les maisons, ceux des musulmans en particulier mais aussi ceux d'autres communautés ou religions, et qui, toutes, puisent dans les conceptions picturales des tapis traditionnels qui font la gloire de tant de musées.

UN PATRIMOINE UNIVERSEL : EL MOSSALIA ET UNE PHILOSOPHIE : SE PROSTERNER DEVANT DIEUSUR UNE SURFACE TRESSÉE

Pr. Dr. Imen Mahran - Égypte

Du désert d'Arabie nous vient l'idée de moussalia (littéralement : qui sert à la prière) des musulmans qui est confectionnée dans des matériaux qui furent au tout début des feuilles de palmier tressées, évoluant par la suite jusqu'à la soie naturelle.

Le musulman ne se sépare guère de sa moussalia, qu'il soit chez lui ou à la mosquée pour les nombreuses prières qui se succèdent au long de la journée. Il n'est pas à cet égard une seule demeure de musulman qui ne compte au moins une moussalia.

Celle-ci consiste en une pièce de laine, de soie, de jonc, de cuir ou de tout autre matériau dont la fonction est de couvrir la surface sur laquelle se prosterne le prieur, y reposant son front, ses paumes, ses genoux et ses pieds, toutes postures qui exigent une propreté immaculée. Le fidèle étale la moussalia sur le sol pour accomplir sa prière.

Le mot arabe – sejjada – qui désigne aussi cette pièce tissée ou tressée vient de soujoud – prosternation. Avec la diffusion des nattes ou tapis fabriqués selon la technique du sejjad – tapis de prière – au point noué, la sejjada est devenue le modèle de base du tapis manuel ou mécanique.

La moussalia constitue également un produit fonctionnel, étroitement lié à l'accomplissement de la prière quels qu'en soient le matériau, le tissage ou la qualité.

Elle renvoie en fait à une signification plus globale quant à sa nature et à sa fonction. Car le mot moussalia lui-même vient de

LES ORIENTATIONS DU MOUVEMENT DE PUBLICATION DE LA CULTURE POPULAIRE ARABE: L'EXEMPLE DE LA REVUE LA CULTURE POPULAIRE

Dr Ahmed Faruk - Égypte

L'étude des orientations quantitatives et qualitatives des matières de la culture populaire constitue l'une des nouvelles branches des études récentes sur la culture populaire. Le travail sur ces diverses orientations – que l'on appelle aussi études bibliométriques – fait partie des approches scientifiques mises en œuvre dans le domaine des bibliothèques et de l'information. La bibliométrie est « l'étude des orientations quantitatives et qualitatives de la production intellectuelle dans tel domaine, tel endroit ou tel milieu social, chez tel auteur, à telle époque ou à tel croisement de cet ensemble de données. » Appliquer une telle approche au domaine de la culture populaire, et plus particulièrement à la production intellectuelle publiée par la Revue LA CULTURE POPULAIRE ne peut que contribuer à mettre en lumière les orientations de la production intellectuelle dans leur dimension objective, géographique et qualitative. Ces études, nous pouvons les appeler « Etudes floklométriques ». Le terme est emprunté à l'anglais bibliometry, lui-même provenant de biblio (livre) et de meter (mètre donc mesure ou statistique). Le terme folklométrie vient donc du mot folklore (lui-même composé de deux éléments folk – peuple – et lore – sagesse), et signifie sagesse populaire ; à floklore s'ajoute métrie qui signifie mesure ou statistiques, ce qui donne folklometric (folklométrique) ou folklometry (folklométrie) qui renvoie à l'application de méthodes mathématiques et statistiques aux matières du folklore.

La présente étude vise à mettre en lumière les orientations des publications relatives à la culture populaire à travers l'analyse des matières publiées par la Revue LA CULTURE POPULAIRE, en tant que champ d'application; et cela autour des axes suivants :

1. Analyse des orientations quantitatives et qualitatives des matières publiées dans les différentes sections de la Revue en question.
2. Analyse des orientations objectives des auteurs et de leurs productions scientifiques.
3. Etude et analyse des orientations géographiques et des aires d'extension des matières publiées par LA CULTURE POPULAIRE.

après son évasion, il a réussi à tuer le gendre du Ministre des awqaf (biens de mainmorte). Divers affrontements s'ensuivirent qui s'achevèrent par la mort violente du personnage. À la version de la police selon laquelle un guet-apens aurait été tendu à Adham afin de l'abattre va s'opposer le récit populaire selon lequel un ami l'aurait trahi.

En fait, dans un cas comme dans l'autre, le sens donné aux événements est clair : le tueur vient du peuple, il a exécuté les ordres des ennemis du peuple. Il s'agit ni plus ni moins que d'une trahison où l'ami qui a trahi équivaut à l'agent de police qui a tué par traîtrise.

Vint alors la version officielle pour souiller l'image d'Adham, version commanditée, nul doute, par le commissaire britannique. C'est cette version qui fut rapportée par les journaux qui étaient à la solde des autorités ainsi que par certains chroniqueurs. Elle disait que l'homme volait aux riches et donnait aux pauvres, récit qui était en partie destiné à diaboliser du personnage, selon une technique contre laquelle Ibn Khaldoun mettait déjà en garde dans ses Prolégomènes.

Les grands historiens saisissent la portée des événements tels qu'ils sont rapportés, ils les collectent et les consignent fidèlement dans les chroniques qu'ils nous lèguent. Mais les faux savants viennent polluer à dessein les péripéties par des mensonges, lorsqu'ils ne déforment pas les faits ou ne les inventent pas de toutes pièces, ajoutant des détails de leur cru qui affaiblissent le récit originel. Beaucoup de leurs successeurs ne font que reprendre leurs récits erratiques, certains rajoutant des faits de leur invention, d'autres reprenant des récits tels qu'ils les ont entendus sans s'interroger sur les causes ou le déroulement effectif faits, ni prendre la peine de réfuter les sottises qui émaillent la narration.

L'HÉROÏSME ET LA RÉVOLTE DANS LA SENSIBILITÉ DU PEUPLE ÉGYPTIEN

L'exemple du mawwal d'Adham al Charqawi

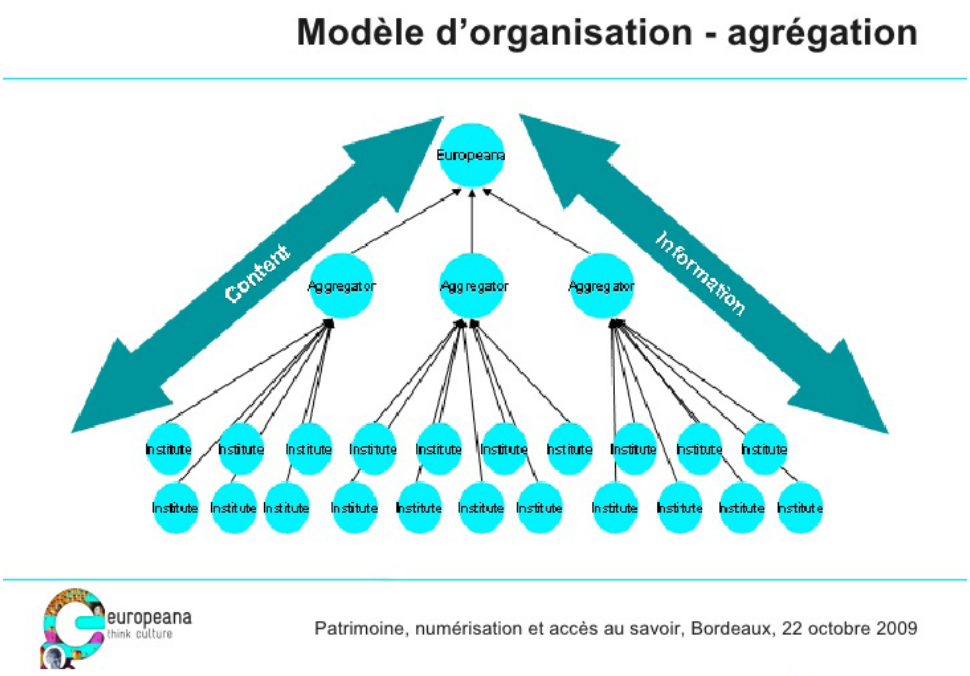
Pr. Dr. Morsi al Sabbagh - Égypte

Tel qu'il est peint dans le mawwel (poème chanté), Adham al Charqawi est le symbole de la révolte contre tout ce qui porte atteinte à la société. Son oncle a été injustement tué, il vengea sa mort, mais au regard du droit il devint un criminel et un hors la loi. Mais la sensibilité populaire poussa les gens à prendre son parti et à le soutenir dans son combat contre l'iniquité et l'esclavage qui opprimaient cette société. Ce qui est certain, en revanche, c'est que la version officielle s'oppose au récit populaire. Elle dit que, dès qu'il a appris le meurtre de son oncle, Adham a pointé du doigt les autorités et pris la résolution de se venger de la police.

Adham n'était pas, il faut dire, un être exemplaire dont toutes les actions portaient la marque de la noblesse et de la grandeur, mais une personne ordinaire dont les actes oscillaient entre raison et déraison. Mais l'héroïsme qu'on lui attribua a suscité chez les gens la pitié et la sympathie.

On sait que les événements se sont succédé, que l'homme a été arrêté et condamné à mort, mais que les gens se sont mobilisés pour payer la somme de cent guinées qui a permis que la peine capitale fût commuée en sept ans de prison.

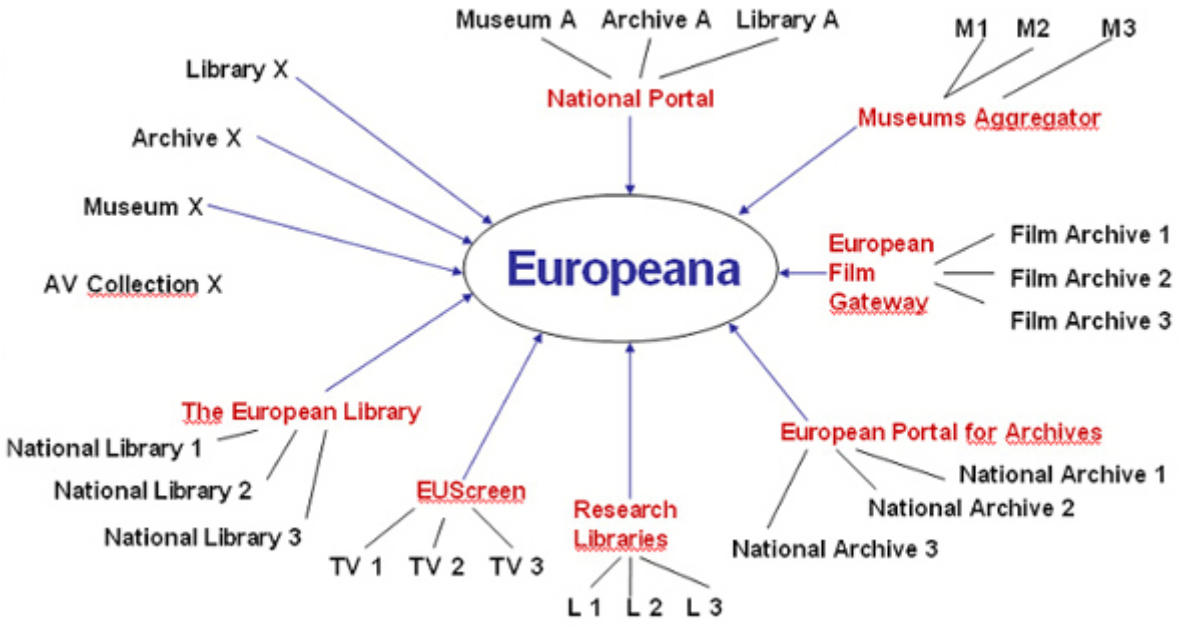
Adham parvint à s'évader et les autorités donnèrent l'ordre de le prendre mort ou vif. On sait avec certitude qu'il a identifié en prison le meurtrier et qu'il l'a tué, mais qu'il n'est pas pour autant allé au bout de sa vengeance, car,



le savoir, contrairement au projet Google Book qui démarra sur la base de la gratuité avant de se transformer en une gigantesque entreprise commerciale générant des millions de dollars de dividendes au profit de ses promoteurs après que les dirigeants du moteur américain de recherche eurent signé un contrat de 126 millions de dollars avec la Guilde américaine des éditeurs pour que ces derniers mettent en vente leurs publications sur la toile."

Europeana a réussi depuis le début de l'année 2016 " à donner accès à plus de 840 matières (textes, images, son, films, archives du patrimoine, du folklore…) ". Mais des projets et objectifs de cette importance exigent d'énormes financements, ce qui pose diverses questions : où a-t-on trouvé tout cet argent ? Et quels moyens a-t-on prévus pour assurer la pérennité d'un projet aussi ambitieux dans le présent contexte de développement technologique rapide ?

Le projet s'est entretemps élargi aux sites archéologiques, aux acquisitions des musées, aux archives, aux images et photographies, aux moyens audiovisuels, aux journaux et revues, ainsi qu'aux dossiers documentaires, aux œuvres rares tels que les œuvres des grands compositeurs européens ou ceux des grands écrivains, artistes et peintres du continent. À partir de là, le patrimoine allait se diversifier, faisant d'Europeania une bibliothèque multimédia et multilingue (23 langues) aussi riche que diversifiée, offrant gratuitement à l'utilisateur un véritable panorama de la mémoire collective et du patrimoine culturel et historique européen. Cette bibliothèque contient 77 millions de livres qui ne cessent de s'enrichir par l'afflux accru de nouveaux ouvrages auxquels s'ajoutent 24 millions de documents audiovisuels, 358 millions d'images et photographies, 75 millions d'œuvres d'art et 10 milliards de pages d'archives.



du Livre, un projet de site pour cette Bibliothèque numérique européenne qui fut appelée Europeana. Depuis cette date, 12000 documents libres de droits, ont été réunis sous la forme de photocopies, dont 7000 relèvent du patrimoine de la Bibliothèque nationale de France et figurent déjà sur le site Gallica, et les 3000 autres viennent des deux bibliothèques nationales de la Hongrie et du Portugal.

Les responsables européens ont ainsi unifié leurs efforts pour créer une bibliothèque numérique européenne propre à conserver et à promouvoir la mémoire collective du continent. Il importe ici de souligner la différence de taille qui existe entre leur projet qui est fondamentalement d'«utilité publique et sans but lucratif » et celui de Google. Cette bibliothèque – ainsi que le soulignent ses maîtres d'œuvre – a en effet pour rôle de "promouvoir la science, de diffuser à titre gratuit et sans discrimination la culture et

LA DOCUMENTATION ELECTRONIQUE DU PATRIMOINE EUROPÉEN

Taieb ould Laroussi - France

L'expansion des bibliothèques numériques à travers le monde et cette invasion massive que représenta le projet américain de Bibliothèque Google dont la mise en œuvre s'accompagna de projets et d'accords de coopération avec de nombreuses bibliothèques à travers le monde, parmi lesquelles celle de la ville de Lyon mais aussi bien d'autres bibliothèques européennes, ouvrant à Google l'accès aux trésors que recèlent ces bibliothèques pour les numériser, amenèrent les Ministres européens de la culture à se mobiliser pour protéger leur patrimoine commun. En 2004, ils élaborent, à l'initiative du Président de la République Française, Jacques Chirac, ainsi que des Chefs de gouvernement de l'Espagne et du Portugal et d'autres partenaires d'Europe, tous préoccupés par cette offensive de Google sur leur patrimoine, mais aussi par la mainmise du géant américain sur la culture numérique, un plan en vue de la création d'une bibliothèque numérique européenne.

Europeana : tel est le projet unitaire européen auquel vont participer les pays membres de l'Union Européenne. La Commission européenne va même reconnaître que c'est le projet Google du livre qui a poussé les Etats de l'UE à s'interroger sur l'avenir de leur patrimoine. La bibliothèque nationale de France a joué un rôle important dans la mise en œuvre de ce projet engagé en 2006. Son ancien directeur, M. Jeanneney, déclare : "Il apparaît clairement que le démarrage, le lancement et la poursuite du projet en 2006 a accéléré la mise en ligne sur internet du contenu de milliers de livres mais aussi de milliers de journaux et de revues, dans l'ensemble des pays de notre continent aux fins de les numériser, de les publier et de les distribuer."

En 2007, la Bibliothèque nationale de France présente à l'occasion du Salon

que nos avons adoptée en nous refusant à toute complaisance ou préférence en faveur de qui que ce soit. Outre ces habitudes de travail que nous avons réussi à perpétuer depuis la création de la revue, LA CULTURE POPULAIRE a adopté dès les premiers numéros des traditions qui sont venues consacrer, pérenniser et défendre celles d'entre elles qui firent la preuve de leur efficacité.

Pour prendre un exemple, à l'un de nos amis écrivains qui prit en mauvaise part la correspondance que lui adressa le Secrétaire de rédaction dans un message à caractère officiel rédigé sur un feuillet portant l'en-tête de la revue, nous dirons que le Secrétaire le fait pour toute la correspondance professionnelle réglementée qu'il entretient avec nos partenaires à travers le monde, notamment celle qui accompagne toutes les actions entrant dans le cadre du travail préparatoire exigé par les règles d'arbitrage scientifique, les relations avec les arbitres et les écrivains et la gouvernance du travail rédactionnel au sein de la revue. Le Secrétaire de la rédaction occupe à cet égard une fonction administrative et technique de haut niveau. En plus d'être le vis-à-vis de nos partenaires dans le monde entier, en tant que responsable de la direction des relations internationales, cet homme est un écrivain et un journaliste de valeur. La constance de notre action repose sur la continuité des responsabilités qu'il assume dans le cadre de ses fonctions.

Nous avons par ailleurs considéré les résultats publiés dans ce numéro par le département des techniques de l'information de la revue relativement aux visiteurs de notre site, depuis le début de l'année 2016 et jusqu'au mois d'avril 2020, qui font état d'un million de ces visiteurs, soit une moyenne de plus de mille visiteurs/jour, venus de la plupart des pays du monde, comme un simple acquis déjà acté, car bien plus grande est, sans le moindre doute, notre ambition. À cela il s'ajoute la réussite, saluée dernièrement par la presse arabe, que notre revue a réalisée en accédant au label Arcif qui correspond aux normes internationales de publication dans le domaine des sciences humaines, et en étant classée dans la catégorie Q 2.

En dépit de la tendance générale à privilégier à travers le monde la lecture électronique, les distributeurs de la revue dans la plupart des pays arabes ont vu se maintenir leurs moyennes habituelles de vente, ce qui témoigne d'un constant attachement à la version papier de revue. Nous avons vu pour notre part dans un tel attachement de nos lecteurs une part de notre réussite.

LA CULTURE POPULAIRE, qui avance d'un pas sûr vers la réalisation de son projet, sous la haute protection de Sa Majesté le Roi Hamad bin Isa Al Khalifa – que Dieu le garde et lui vienne en aide–, s'adresse au Très-Haut en Le priant de préserver de tout malheur Bahreïn, son vaillant Souverain et son peuple bienveillant.

Dans la fidélité, nous poursuivons notre chemin…

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

ou une consultation alors que nous jetions les premiers jalons pour baliser la route – pour qu'en somme s'ouvre et se poursuive le chemin.

De par son contenu et sa conception, LA CULTURE POPULAIRE est en effet, de façon ou d'autre, dans le droit fil de ce que nous avions entamé, au milieu des années 80 du siècle dernier, avec la revue publiée par le Centre du patrimoine populaire des États du Golfe arabe, sous l'appellation : LES ŒUVRES POPULAIRES. La présente revue vise à réaliser un objectif aussi élevé que précis en arpentant une voie entourée de périls et de turbulences, celle, d'une part, de la prise en charge de la culture populaire en ses deux versants scientifique et spécialisé, et celle, d'autre part, de la publication d'une revue scientifique dotée d'un ancrage solide, appelée à paraître avec une scrupuleuse régularité, loin des surenchères, des élucubrations et autres querelles stériles dont pâtit malheureusement ce secteur de la recherche dans l'ensemble des pays arabes. Une revue, en somme, qui avance sur une voie droite et dont la finalité est de collecter et de documenter la matière de la culture populaire en la soumettant avec toute la rigueur possible à l'examen et à l'analyse, loin de tout tapage médiatique.

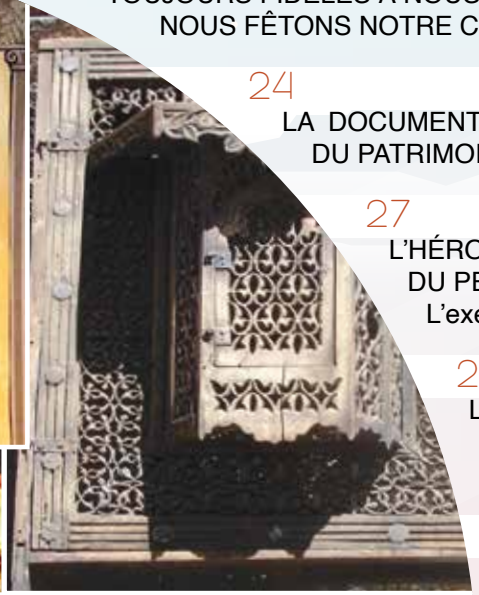
Judicieuse fut à cet égard la vision développée par Sa Majesté le Roi Hamad bin Isa Al Khalifa, Souverain du Royaume de Bahreïn – que Dieu le garde et lui dispense aide et soutien ! – à travers le projet de réforme qu'il mit en œuvre. Cette vision est venue appuyer l'orientation donnée à notre revue à laquelle le Souverain apporta une attention toute personnelle, de sorte que notre action a pu s'épanouir à l'abri des influences qui se manifestent habituellement dans le domaine de la culture populaire, mettant en péril, freinant, voire même annihilant les efforts déployés au service de cette culture.

Grâce au travail que nous avons pu accomplir dans LA CULTURE POPULAIRE, mais aussi à la rigueur scientifique avec laquelle les matières furent arbitrées en bénéficiant du soutien l'IOV, l'Organisation internationale des arts populaires, grâce aussi à la contribution d'une élite de spécialistes du domaine, ainsi qu'à la présentation et à la bonne répartition des matières à travers les différentes rubriques de cette revue trimestrielle dont chaque livraison paraît en un nombre de pages bien étudié, nous avons gagné un nombre important d'amis qui auraient été perdus sans la claire méthodologie

TOUJOURS FIDELES À NOUS-MÊMES, NOUS FÊTONS NOTRE CINQUANTIEME NUMÉRO

Au milieu de cette vague de souffrances qui a assailli le monde du fait de la propagation du Coronavirus, avec son cortège de pertes, de deuils, de douleurs et de restrictions touchant à tous les aspects de la vie, l'expérience du Royaume de Bahreïn et de son peuple apparaît comme l'une des plus avancées au monde, en matière de lutte contre la pandémie, et cela grâce aux multiples mesures préventives mises en œuvre. Tout un chacun a pu le constater en regardant l'action menée par les dirigeants du pays pour faire parvenir diverses formes de soutien à la population afin de lui faciliter la vie et de mettre le pays et ses habitants à l'abri des risques et menaces liés à ce fléau. À tous les niveaux, le combat entrepris par ceux qui furent sur les lignes de front a été exemplaire de courage et d'abnégation. Mais que le cher lecteur nous autorise à lui proposer une éclaircie, aussi réduite soit-elle, pour célébrer, dans le respect des règles de distanciation sociale ou de celles des rencontres virtuelles, le cinquantième numéro de LA CULTURE POPULAIRE qui est entrée en 2020 dans sa treizième année. Nous avions entamé des préparatifs pour une célébration à l'échelle de la nation arabe qui soit digne de la réputation de notre revue et des efforts de ses employés et de ses collaborateurs, écrivains, correspondants, distributeurs… Nous comptions y inviter tous ceux qui eurent un rôle à jouer lors de la création de la revue et des travaux préparatoires qui présidèrent à sa parution ainsi que tous ceux qui se sont associés à nous pour un avis

Index Automne 2020



21
TOUJOURS FIDELES À NOUS-MÊMES,
NOUS FÊTONS NOTRE CINQUANTIEME NUMÉRO

24
LA DOCUMENTATION ELECTRONIQUE
DU PATRIMOINE EUROPÉEN

27
L'HÉROÏSME ET LA RÉVOLTE DANS LA SENSIBILITÉ
DU PEUPLE ÉGYPTIEN
L'exemple du mawwal d'Adham al Charqawi

29
LES ORIENTATIONS DU MOUVEMENT DE PUBLICATION
DE LA CULTURE POPULAIRE ARABE:
L'EXEMPLE DE LA REVUE LA CULTURE POPULAIRE

30
UN PATRIMOINE UNIVERSEL : EL MOSSALIA
ET UNE PHILOSOPHIE : SE PROSTERNER DEVANT
DIEU SUR UNE SURFACE TRESSÉE

32
FORMATION ET MÉCANISMES
DE LA SCANSION CHEZ LES APOLOGISTES
ÉGYPTIENS

34
LA DANSE D'AL HOUARA
Une approche socio-ethnographique

36
MOUCHARABIÉS ET LES FENÊTRES SAILLANTES
DANS L'ARCHITECTURE YÉMÉNITE

38
LE SAVOIR-FAIRE ARTISANAL TRADITIONNEL
FACE AUX MUTATIONS DE LA VIE MODERNE
Du tissage des zhahayir à celui des housses des
climatiseurs à eau dans la région de Marwi au Nord-Soudan

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
PDG
Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Président du comité scientifique
Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
Directeur général adjoint
des affaires techniques et
administratives

Nour El-Houda Badis
Directrice de la recherche

Membres de la rédaction
Husain Mohammed Husain
Hassan Madan

Sayed Ahmed Redha
Secrétariat de Rédaction
Relations internationales

Firas AL-Shaer
Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
Traduction de la section française

Translation website
www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese
Amr Mahmoud El-krede
Réalisation Technique

Shereen A. Rafea
Directrice des relations
internationales I.O.V.

Nayla Yaqoob
Coordinatrice des Travaux de
la Traduction

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle
Volume 13 - Fascicule 50
été 2020

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

Make cheques or money orders Payable to:
Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:
IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Imprimeur

Awal press - Bahrain

Traditional Crafts and Life Changes

Dr. Asad Abdul Rahman - Sudan

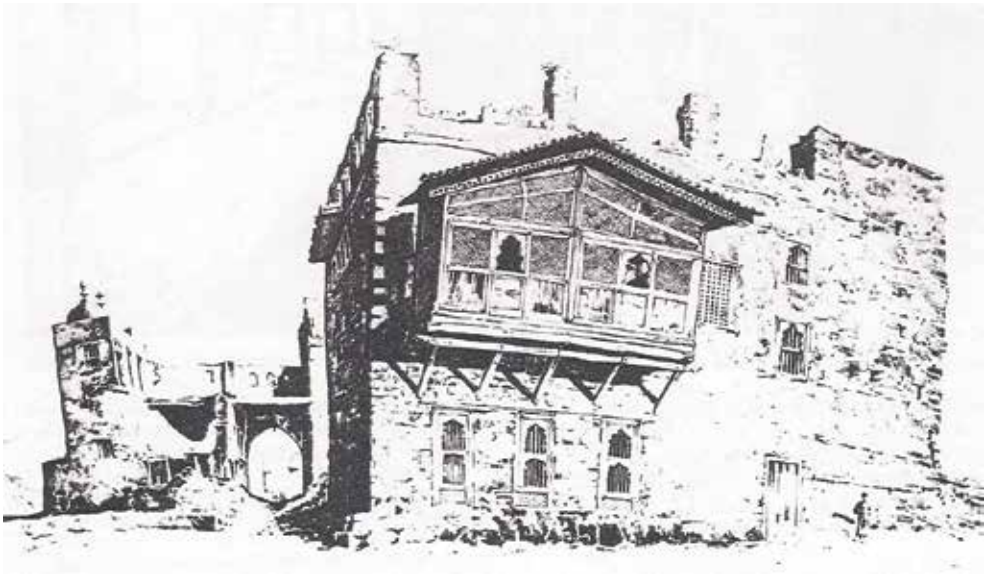
The study of traditional crafts that use palm trees of the Merowe region contributes to understanding the cultural heritage in the region in all its various fields; folk literature, customs, traditions, beliefs, traditional knowledge, performing arts and material culture in general.

This study helps us understand the environment of the cultural heritage that produced those crafts, and the cultural developments that have been a result of economic and social changes in the region. We find that traditional crafts adapt to keep pace with the requirements of the time, so they must have proper documentation that focuses on their historical, geographical, economic and social dimensions, and that highlight its important economic and social role so as to utilize that role in sustainable development.

Traditional crafts in the Merowe region represent important economic tributary for society, because they are important components of production. As a means of earning a living, they fulfill the needs of the people, provide stability to a large segment of society and reduce unemployment. It also helps to strengthen social relations between people. Traditional crafts contribute to stability of the individual and society.

The study of traditional crafts shows the level of the development they have been subject to, because of the economic and social changes that take place in society that urge artisans and craftsmen to produce tools that are compatible with the requirements of the age without neglecting traditional aspects. We should here take into consideration that "traditional" does not mean "old", as explained in the field of folkloric studies.

Traditions have their geographical and historical dimension. The expertise associated with crafts is transmitted from one generation to another and from one region to another. Warren considers tradition more than just a factor of time. He explains that not every old craft necessarily has to be a folkloric craft; we find many traditional industries still thriving today.



believed to date back to pre-Islamic periods. More recently, windows that resemble Mashrabiyas appeared in some palaces of the ruling family before the revolution of September 26, 1962. They were called kiosks, and were still built until the second half of the twentieth century. As for the large Mashrabiyas, such as the ones found in the Ottoman homes of Cairo (locally called Rawashin), they appeared in the cities of the Red Sea ports: Hodeidah, Lihyah and Mokha.

This paper studies the different types of projecting windows of the traditional buildings in Sana and in the cities of the Red Sea ports Hodeidah, Lihyah and Mokha. The paper focuses on the functional and aesthetic values of Mashrabiyas and other types of projecting windows, and their distinctive features that are results of climate, cultural environment, and influences during various eras. The study sheds light on this important architect feature calling for its preservation and employing it in modern architecture.

Mashrabiyas and Projecting Windows in Yemeni architecture

Dr. Muhammad Abdul Hamid Numan - Yemen

Yemeni architecture is based on an extended and rich heritage. Some studies prove that it dates back to the second millennium BC. The architecture celebrates the building methods that fashioned cities in perfect harmony with the local landscape, as the majority of the Yemeni landscape consisted of rocks. Therefore, they were used to cutting the rocks, engraving them, and using them in building temples and towns and roads.

In Islamic times, Yemen was subject to the extension of the authority of the Islamic caliphate and the transfer of the capital and urban centres between Damascus, Baghdad, Cairo and Istanbul. Yemen's local authority fell under the rule of these centres through the different eras of the Abbasid, Fatimid, Ayyubid, Mamluk and Ottoman caliphates. The campaigns of governors who came from the urban centres of these caliphates were accompanied by a group of builders and engineers.

Through the different eras, Islamic rule affected architecture in Yemen by introducing new components. These new elements enriched and developed the local components.

The success of harmonizing the imported elements with local ones has earned Yemeni architecture a distinctive and unique character compared to the other types of architecture in various Islamic centres; this distinction prevailed until the last decades of the twentieth century.

Windows that decorate the facades of houses are so distinctive in Yemeni architecture. These decorated windows are constructed of stones, clay, bricks, or wood, and form a small room-like area that projects out of the façades of the buildings. They include carved wood latticework, which justifies the name given to them, "Mashrabiyas", which indicates overlaps and intersections between the sides of the net shape they hold. Projecting windows appeared in Yemeni architecture early on and are

Howari dance
Ethno-sociological approach

Abdullah Al-Hilali - Morocco

In cultural festivals or various folkloric celebrations, Moroccan folk dances captivate the viewers' hearts. The magic embedded these dances is what motivates some researchers to study them and understand their implications.

I have chosen a dance in the Howara region of the Sous Valley in Morocco, based on its choreography uniqueness, the cultural and aesthetic dimensions of the movements of its dancers, and the symbolism of the percussion instruments that accompany it. The dance has several names and can be called the "Laghtah", "Wa'nasah" or "Howari" dance.

In this paper, I present an analytical model of the dance that combines sociology and ethnography. It takes into account the principle of "non-redundance" emphasized by Emile Benveniste, which requires that two different semiotic formats (dance functionalism and linguistic functionalism) cannot make up for each other and that we do not use multiple formats for one semantic relationship.

I also take into consideration that the artistic reference has an aesthetic function, and that some arts that revolve around a specific subject have a second function, which is the communicative function.

The analysis of the choreography of the dance within its social context led to the following results:

- The dance presents a number of semiotic components that overlap.
- Its semantic significance is achieved when the recipient senses the psychomotor effect and starts moving with the dancers; it is also achieved with the unified movements of all dancers at the climax.
- The suggestive indication of "language" constitutes the central signal that aids in understanding the choreography between dancers.
- The dance presents two roles, the role of the oppressor and the role of the oppressed, represented in body related movements that reflect pain. The special dress that the female dancer wears plays a functional role in projecting and amplifying movements, slowing their diminishing, and limiting the movements of body.
- Movement, rhythm and language combine to enhance the suggestive sign of "punishment".

Finally, I would like to assure that the analysis provided in this paper is relative, and I cannot claim that I decide the semantic dimensions of this dance.

Rhythms of the Egyptian Religious Singers

Dr. Muhammad Imran - Egypt

It has been observed that the majority of the religious (i.e. prophet praising) singers can only create rhythm using two basic means: by the tambourine (of various sizes) and with hand claps. This paper presents the artistic and cultural reasons behind why they had to resort to only these two means.

Tambourine:

The significance of the tambourine for the singers stems from the fact that it is the only instrument they use in their anecdotal songs. They have never replaced it with another rhythmic instrument except in very rare occasions, even though it is perhaps not the ideal instrument for this type of singing. It may be possible that the choice of tambourine is based on the need for clear beats and rhythms. The use of the tambourine must have gone through several technical stages that contributed to developing performance methods, where each method was distinguishable with its own special features.

We have no clear explanation for the distinct use of the tambourine that is characteristic of gypsy religious singers, except that this association has evolved from ancient periods in accordance with lyric traditions, the diversity of performers' categories and their artistic trends. It is known that the development of rhythms accompanying singing is intended to control melody and organize beats, but Gypsy musicians use the tambourine in their contemporary singing to fulfill several other artistic functions beyond those basic ones, especially since the Egyptian tambourine was associated with singing long fictional stories.

It is not known how the tambourine was first used or associated with this type of singing (the prophet praising singing). This association seems not to have been originally established on the principle that each type of singing has its instruments, yet certainly, the musical activities associated with this kind of singing required forming rhythms to guide the melodies.

The Heritage of the Prayer Rug
The Philosophy of Prostration
on a Piece of Fabric

Dr. Iman Mahran - Egypt

Assistant Professor of Physical Culture, Academy of Arts, Cairo

Head of Folk Arts Committee of the Arab Federation for the Protection of Intellectual Property Rights

People of the Arabian Peninsula were the first to use prayer rugs among Muslims, which was made at the beginning from palm fronds, then later from different fabrics such as luxurious natural silk.

Since then the prayer rug became a Muslim's companion, whether in his home or in the mosque (where Muslims pray multiple times throughout the day). Every Muslim house needs at least one prayer rug.

The prayer rug of our day is made of wool, silk, leather or other materials, and its main function is covering the surface on which the worshiper performs his prostration, so that his forehead, palms, knees and feet touch the rug on the ground, rather than the bare ground. Performing prostration must be done on what is clean and pure (Tahir), therefore, the Muslim worshiper spreads the rug on the floor for praying at the times prescribed for his daily prayers. Although, Prayer rugs made like carpets (knotted-pile carpets) or prayers carpets are also so common nowadays.

The Arabic name of a rug, "Sijjadah" is derived from the Arabic noun "Sujud", or prostration.

"Musaliyah" is another Arabic name for the prayer rug derived from the word prayer, which in Arabic is "Salah", or "Salayah" (common in the Sudan and derived from the same root). "Zribah" is what the Moroccans call it and it is distinguished by special patterns. However, In the age of globalized communication and media, "Sijjadat Salah" has been generalized as a standard term.

Prostration is a universal gesture of devotion and preforming worshiping in different religions and so is the use of prayer rugs. The researcher stresses the importance of establishing an industry for prayer rug producers and designers in the Arab region to help them meet the demand and encourage their designs to adopt the rich heritage of ornamentation Islamic arts.

It is also important to protect the production of prayer rugs within the frame of intellectual property rights to prevent the violation of rights by mass production, which denies the rights of producers and designers in Turkey, Iran, Egypt and India.

Trends of the Arab Folk Culture Publishing Movement Folk Culture Journal as Model (First Episode)

Dr Ahmed Farouk - Egypt

The study of quantitative and qualitative trends of folk culture is one of the new studies in the field of folk culture. In our region, there is a stressing need for bibliometric studies, which use the statistical methods to analyze books, articles and other publications applying the methods that are frequently used in the field of library and information science. These studies will enable us to study the quantitative and qualitative trends of intellectual production.

The application of bibliometric methods in the field of folk culture and on the intellectual production published in folk culture magazine and journals will contribute to revealing the objectives and geographical trends in the field of folk culture. This study can be called "folkmetric studies"; a new research derived from the term “bibliometric” and the term "folklore" (bibliometric being a blend of "biblio" meaning book, and "metric" meaning measurement or statistics; and "folklore" which is made of two parts; "folk", meaning people and "lore", meaning traditional stories and history of a particular country or culture).

This study aims to analyze the trends of disseminating Arab folk culture by analyzing the materials published in Folk Culture Journal as a model, through the following focuses:

1. Analyzing the quantitative and qualitative trends of the material published in different chapters of the Journal.
2. Analyzing the authors' objective and scientific trends.
3. Studying the geographical locations of the articles published in the Journal.
4. Studying and analyzing the objectives and trends of the articles published in the Journal.

According to the folk narration, a traitor friend killed him. In both stories, his murderer is considered to have followed both Adham and the people's enemy (i.e. the government)… and either way it was treachery!

Adham's image was distorted intentionally by a British agent at that time who claimed that he was stealing from the rich to give to the poor; this story was grabbed by newspapers loyal to the authorities and publicized to demonize his heroic character.

Here I quote Ibn Khaldun who wrote in his introduction:

"Great historians were able to collect and understand the days' news and wrote it down in pages of books, and then intruders mixed it with falsehoods and weak stories that they created and faked. Many then followed their narration and added to it so it reached to us as heard through generations without considering their truth and causes, or rejecting its nonsense."

Championship and Rebellion in the Egyptian Sentiment Adham al-Sharqawi as a Model

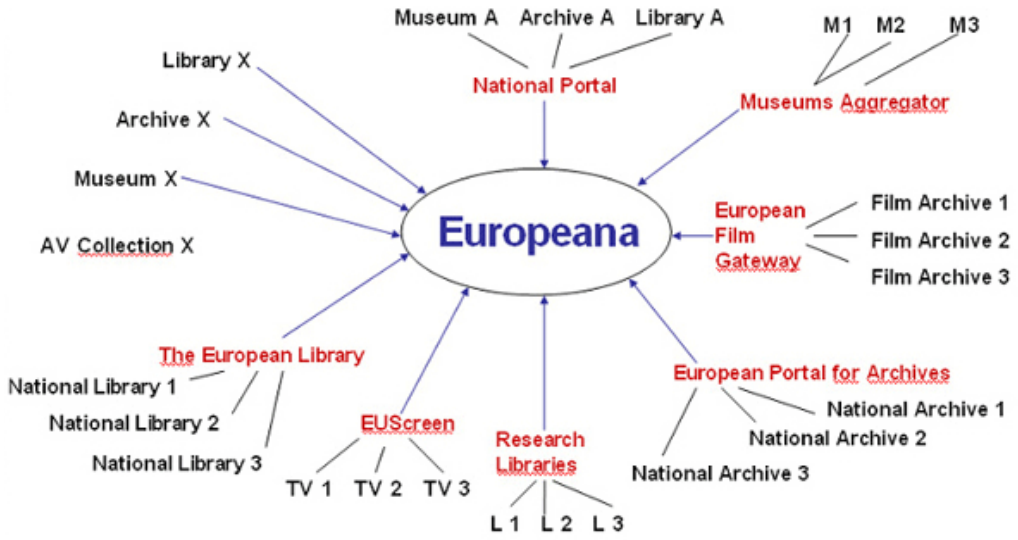
Prof. Mursi Al-Sabbag - Egypt

Adham Al-Sharqawi is a heroic symbol of a rebellion against tyranny and injustice. His uncle was killed unfairly, so he decided to take revenge for his murder and operate out of the law. Even though he was officially a criminal, people empathized with and supported him against injustice, oppression and slavery that prevailed in his time.

It is significant to note that the official stance on Adham contradicts popular narration. Officially, he was a criminal who accused the government of his uncle's death.

Adham was not perfect; indeed he was an ordinary man who had good characteristics as well as flaws. The heroism that was attributed to him by people stemmed from a spirit of compassion and sympathy.

Adham was arrested and sentenced to death, but the people paid a hundred Egyptian pounds to change the death sentence to a seven-year imprisonment. However he escaped from prison, and the authorities revoked the dead-or-alive order. It is said that he met the murderer of his uncle in prison and killed him, and that after his escape he killed the son-in-law of the Minister of Awqaf. This began a series of battles that ended with the killing of Adham by a policeman, according to the official story.



magazines available on the Internet".

In 2007, in conjunction with the French Book Fair, the French National Library presented the European Digital Library site, named "Europeana". Since its launch, the project collected 12,000 rights-free documents and made them available through scanning. 7000 of these documents were from the "Gallica" website of the French National Library, the rest were from the National Library of Hungary and the Portuguese National Library. The European officials unified their efforts to build a European digital library that preserves their collective memory.

The Europeana project was established for public benefit, and has no profitable purpose. The role of this digital library, as confirmed by its founders and supervisors, is "to encourage science and spread culture and knowledge for free without discrimination". In comparison, the "Google Book" project started free but turned into a huge commercial project that generates millions of dollars after signing an agreement with the American Publishers Association worth $126 million to sell their books online.

Since its inception in 2016, Europeana has been able to provide access to more than forty-eight different types of items (texts, pictures, audios, movies, heritage and folklore archives, etc.).

The project has expanded to include antiquities, museum collections, archives, photos, audio-visual newspapers, magazines, documentaries, as well as rare assets such as the works and collections of great European composers, writers, artists and photographers. Thus, the assets have been diversified and Europeana assets formed a library of references in 23 languages.

Europeana accumulated a great wealth of acquisitions and assets of a panorama of collective memory and European cultural and historical heritage to provide services free of charge. In our present time, the library contains 77 million books, and continues to acquire new assets every day. It has 24 million hours of audio-visual documents, 358 million images, 75 million artefacts, and 10 billion archived pages.

Europeana
Digitised European Archive

Al Tayib Wild Al Arusi - France

europeana
pensez culture

Digital libraries spread in the world, and the American "Google Library" became very famous. The library cooperated with international libraries, including European and French libraries, such as the Lyon Township Public library, to digitize books.

European culture ministers were concerned about Google's investment in their heritage and Google's seizure of digital culture. They were keen to protect their common heritage so they laid out a plan to create a European digital library in 2004, guided by the French president Jacques Chirac and the presidents of Spain and Portugal as well as other partners in Europe.

All European Union member states contributed to the Europeana Project. The European Commission recognized that Google's book initiative led the European countries to take important steps to preserve their heritage. The French National Library played an important role in boosting the project, which was launched in 2006. According to its former director, Jeanneney, "the project encouraged the European Countries to make thousands of books and a huge quantity of newspapers and

of His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa of Bahrain, may God protect him, have supported our efforts.

In the course of our work at the Journal of Folk Culture, we have made friends around the world as a result of our scientific approach to arbitration and the support of the scientific committee at the International Organization of Folk Art (IOV), esteemed scholars and our team of creative designers. From the beginning, the Journal has adopted ways of working that have contributed to its success.

For example, one of our writers objected when our editing secretary told him of our official procedures. Our editor holds and runs his important position as a highly professional editor who also manages international public relations through his communication with authors and scholars from around the world, all in addition to being a distinguished writer and journalist himself. He adheres to the highest standards when dealing with arbitrators and writers, and plays a pivotal role in terms of editorial work. In spite of the writer's objections, we have not changed our procedures.

In this issue, our IT Department reveals that by April 2020, the Journal's website had more than one million visitors from around the world, at the rate of one thousand visitor daily. While this is a significant achievement, we still have great ambitions. Moreover, the Arab media recently highlighted our success in receiving ARCIF accreditation and classifying material related to the humanities within category Q2.

In spite of the global trend toward online reading, the Journal of Folk Culture has maintained its distribution rates in most Arab countries, which means that the paper version is still popular. The readership of our printed journal counts as a success.

Under the patronage of His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa, may God protect him, the Journal of Folk Culture will continue to be a success. May the Almighty protect Bahrain and our great king and good people from all evil.

Onwards and upwards on the path to progress.

Ali Abdullah Khalifa

Editor in Chief

Celebrating the Fiftieth Issue...
Marching Through the Same Path

As the world struggles with the pandemic and its widespread impact, the Kingdom of Bahrain and its people have emerged as one of the global leaders in terms of dealing with this contagious virus. The Kingdom has taken a number of pro-active precautions and provided multiple forms of support to protect our dear country from the consequences of this pandemic. The efforts of the workers on the front line of resistance is an example of great sacrifice.

Amid social distancing and virtual meetings, we ask our readers to allow us to highlight an achievement; the Journal of Folk Culture is now in its thirteenth year. We were preparing to celebrate this fiftieth issue in a grand celebration in the Arab world, one fit to honour the efforts continuously put forth by our employees, correspondents, distributors, writers, the people who helped to launch this journal, and everyone who shared their advice and opinions along the way.

The Journal of Folk Culture, in a way, continues the work we started with the Folk Heritage Journal at the Arab Gulf States Folklore Centre in the mid-1980s, to serve the noble pursuit of documenting and preserving heritage in a scientific manner. Therefore, issuing a scientific journal that is consistent and does not cater for the rush, fragmentation, and conflict this field unfortunately suffers from in the Arab world. Its main purpose being collecting, documenting, preserving, studying and analysing tangible and intangible heritage, far from the ostentatiousness.

The wise vision and reform project

Index Winter 2020

5

Celebrating the Fiftieth Issue…
Marching Through the Same Path

7

Europeana
Digitised European Archive

9

Championship and Rebellion
in the Egyptian Sentiment
Adham al-Sharqawi as a Model

11

Trends of the Arab Folk Culture
Publishing Movement
Folk Culture Journal as Model (First Episode)

12

The Heritage of the Prayer Rug
The Philosophy of Prostration
on a Piece of Fabric

13

Rhythms of the Egyptian
Religious Singers

14

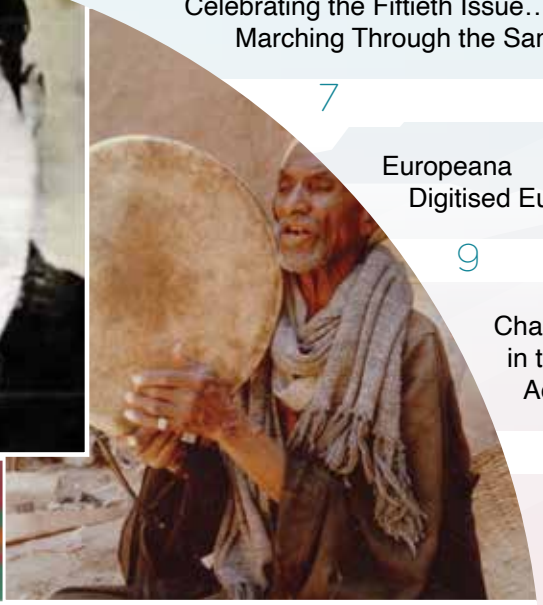
Howari dance
Ethno-sociological approach

15

Mashrabiyas and Projecting Windows
in Yemeni architecture

17

Traditional Crafts and Life Changes



Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Make cheques or money orders Payable to:

Folk Culture

For Studies, Research And Publishing.

Account number:

IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 - SWIFT: NBOB BHBM -

National Bank of Bahrain-Kingdom of Bahrain.

Ali Abdulla Khalifa
Director General
Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Head Of Scientific Committee
Editorial Manager

Abdulqader Aqeel
Deputy Director General Affairs
Technical and administrative

Nour El-Houda Badis
Director of Field Researchs

Editorial Members
Husain Mohammed Husain
Hasan Madan

Sayed Ahmed Redha
Editorial Secretary
International Relations

Firas AL-Shaer
Editor of English Section

Bachir Garbouj
Editor of French Section

Translation on the website
www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
Design Management

Shereen A. Rafea
Directer of International Relations
I.O.V.

Nayla Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 13 - Issue No. 50
summer 2020

Subscription Fees

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Other	$70

Printer

Awal press - Bahrain

Folk heritage:
Bahrain's message to the world

For Studies, Research And Publishing

Tel: +973 17400088

Fax: +973 17400094

Distribution:

Tel: +973 35128215

Fax: +973 17406680

Subscription:

Tel: +973 33769880

International Relation:

Tel: +97339946680

Editorial Secretary:

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama -

Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSN 1985 - 8299

FOLK CULTURE

For Studies, Research And Publishing

www.folkculturebh.org

With Cooperation Of

International Organization Of Folk Art (IOV)

www.iov.world

Magazine published in Arabic, English and French. And published on the website (Arabic - English - French - Spanish - Chinese - Russian)

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 13 - Issue No. 50 - summer 2020

www.folkculturebh.org