الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 52 – السنة الرابعة عشرة – شتاء 2021

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

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 علي يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 52 – شتاء 2021

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

ثقافةُ الزُّجاج والحَجَر

جيل الخليج العربي، من مواليد الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، الذين عايشوا شيئاً من مرئيات ما تبقى من معطيات ذلك الزمان بثقافته وأخلاقه، وقُدّر لبعضهم أن يُسافر ويعود ليرى ليلاً من علوٍ منخفض، عند قرب هبوط الطائرة شُعل آبار النفط وهي تحرق الغاز فيتفاءل بمستقبل باهر لهذا الساحل الشرقي العزيز من الوطن العربي، ثم يعايش هذا الجيل معطيات ومرئيات زماننا المادي هذا، لا شك تخالجهم -أمثالي- غربة روحية وعاطفية، وبالذات حين ينتشر من حولهم تراكم شواهق الأبنية المشيّدة من خليط الأسمنت والزّجاج والحجر وبارد الرّخام ولامع الطوب والبلاط، تقود إليه شوارع الأسفلت المُضاءة بالنّيون ولوامع الإعلانات وأشجار البلاستك وإشارات المرور العديدة المعلّقة الحاشدة من حولها مركبات الدّفع الرّباعي والسيارات الفارهة بأصوات انزلاقات العجلات المتسارعة على الطرق.

هذا إن قبلناه من جانب كإحدى ضرائب العصر، ففي الجانب الآخر تتكالب على أجيالنا الحاضرة آلات الترويج الشّكلاني بتقنياتها العالمية المتطوّرة لبثّ الخواء الرّوحي والتّسطيح المنهج لجوهر ثقافي يستنزف من الرّوح معدنها الإنساني، ومن القلب نبضاته البشريّة ذات المعاني العظيمة.

إن الرّجوع الى القيم الإنسانيّة العفوية التي احتفت بها ثقافات الشعوب على مر الأزمان، وظلت هي الرّوح الإنسانيّة الحيّة المتواترة من جيل الى جيل، بهدف التوثيق والحفظ، ليست كما يعتقد بعض المكابرين بأنّها حركة عاطفيّة ماضويّة، هدفها تمجيد الزّمن الجميل، وإنما هي بوعي وإرادة أصيلة تهدف لتأكيد قيمة منتج إنساني عفوي نبيل شكّل أساس هُويّة الشعوب في جانب، وفي جانب آخر، هو دون شك، معادل موضوعي لفقد الهويّة الوطنيّة ولعدوى الغربة الروحيّة التي ستلازم تعاقب الأجيال مع ازدياد التعقيد في التقنيات التي تقود البشر كل يوم بشراهة إلى الفرديّة والانعزال والتوحّد وأمراض العصر.

إن إدراك الجيل لأساس ثقافة بلاده الوطنية والوعي بمكوناتها، سيكون تحصيناً لهذه الثقافة من أن تُخترق أو أن تُفرّغ من لبّها الأصيل لتكون مجرد أداة من أدوات الإلهاء وتبديد الوقت، لإعلاء وتمجيد ثقافة الأسمنت والزجاج والحجر وجعلها وحيدة هي الهدف، وأن يكون الدخول إلى الجوهر في كل معاني حياتنا المعاصرة من أبواب الاستثمارات المادية وإلباسها وحدها لبوس التحضّر والتقدم، في موازاة تسطيح عقول الأجيال والترويج للخواء الفكري في الفنون والآداب والأخلاق بمظاهر إعلامية واحتفالية كاذبة وإعلانية جاذبة ومؤثرة تُقصي المفكرين والمبدعين ومنتجي الثقافة. ولا بد من التصدي بوعي ومسؤولية لمثل هذه التوجهات التي لا شك تكون نتيجتها كارثة، نصحو عليها يوماً آسفين .. من بعد فوات الأوان.

إن ثقافة الزجاج والحجر تغزو العالم، وهي إحدى مظاهر العصر، وربما تُحسب دليل تطور وتقدم الشعوب. والسؤال: هل هذه ضريبة التمدين ونتاج طبيعي لحضارة جديدة كاسحة تغزو كل شيء في العالم؟! أم أن هناك من يخطط ويقود ويروّج بوسائل ذكية لتسطيح عقول البشر واستنزاف المدخرات الثقافية للأجيال؟!!

إن مملكة البحرين وفي يد منها ميثاق العمل الوطني، وفي الأخرى المشروع الإصلاحي للمقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله ورعاه، وهي تخطو بقيادة ورؤية تنفيذية جديدة يضطلع بها صاحب السمو الملكي الأمير سلمان بن حمد آل خليفة ولي العهد رئيس الوزراء حفظه الله ورعاه، مستنداً الى العديد من تجارب القيادة الحكيمة لصاحب السمو الملكي العم الراحل طيب الله ثراه، لحريّ بأن تكون من ضمن أولويات هذه الرؤية الجديدة ما كان غائباً في البحرين على مدى السنوات الماضية، وهو التخطيط لوضع استراتيجية وطنية للثقافة تتبناها الدولة على أعلى مستوى، وأن يُشكل مجلس وطني حقيقي للثقافة، أعضاؤه من أهل الفكر والفن والرأي، يضع الخطط المرحليّة لتنفيذ رؤى هذه الاستراتيجية، ويراقب ميدانياً خطوات تنفيذها، تجنباً لغلبة وهيْمنة المزاج الفردي في تسيير الأمور الثقافية للبلاد والتي بدأت منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي وحتى اليوم. ولا يُمكن لأي منصف أن يُنكر ما تم تحقيقه في المجالات الثقافية بعامة، إلا أننا نعني هنا وبالتحديد ما يخص أصول ومكونات ثقافة شعب البحرين العريق، ومستقبلها، وكرامة مبدعيها، ومستقبل أجيالها الفكري والفني والأدبي، خصوصاً وبأنها نتاج امتزاج وانصهار وتفاعل ثقافات العديد من البيئات والأطياف والأجناس، جعلت منها شعلة معرفيّة يشار إليها كمؤثر مهم في بناء مستقبل إنساني مشرّف.

والبحرين تحتفل بعيدها الوطني المجيد لهذا العام 2020، ندعو الله بأن يفتح أبواب التّنوير أمام الوطن العزيز الغالي، وأن يحفظ مليكه الشّهم المقدام، وأن يوفق ولي عهده ورئيس مجلس الوزراء، وأن يُهيّء من حوله البطانة النظيفة الصّالحة لخدمة شعب كريم يستحق كل خير. والله ولي التوفيق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

ثقافةُ الزُّجاج والحَجَر

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

قواعد بيانات الثقافة الشعبية «فرض عين»

أحمد علي مرسي 8

آفاق

الفضاء السكني والثقافة:

نحو أنتروبولوجيا للمنزل

عبد الله بن معمر 14

أدب شعبي

ثقافة التراث في دول الخليج العربي

بين استدعاءات الذاكرة وضرورات المعاصرة

راشد نجم 34

أثر المعتقد الديني في التراث الشعبي الحكائي العُماني

سماء عيسى 44

رسائل الرواة..الحكاية الشعبية العراقية والبنية الاجتماعية

صفاء ذياب 58

اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية

مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً (القسم الثالث)

أحمد فاروق السيد 66

عادات وتقاليد

التمثلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي

فضاء بمدينة الجلفة «أنموذجا»

عبدالقادر حميدة 92

الألعاب الشعبية للفتيات في مدينة الموصل
آلاء عبدالله حسين
108

موسيقى وأداء حركي

الإبداع الفنّي في الموسيقى الشّعبيّة:
دراسة تحليلية لعيّنة من الممارسات
الاحتفالية بمنطقة منزل شاكر
مريم المذيوب
124

لمحات من تاريخ وتراث الموسيقى العربية
رضي السمّاك
144

رقصة «الهوسيت» عند قبائل
«البشارية» وتأثرها بالبيئة
في حلايب وشلاتين
محمد أبو شنب
158

ثقافة مادية

مواد البناء في العمارة السكنية
التقليدية بمنطقة نفزاوة من الجنوب
الغربي التونسي
محمد الجزيراوي
176

مواد وطرق البناء الطيني التقليدي
الزبير مهداد
190

فضاء النشر

دراسات في التراث الشعبي اليمني
(الأدب الشعبي)
أحلام أبو زيد
206

أصداء

الكتابة "بالابتسار" استدراك
بحث د.جهينة الخطيب «التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي
والأدب الشعبي العبري»
فرج قدري الفخراني
220

تصدير

قواعد بيانات الثقافة الشعبية «فرض عين»

تضم الثقافة الشعبية عناصر كثيرة، في القلب منها، ما أصبح متداولا الآن في الاستخدام وفي الوثائق الدولية من مصطلح جديد هو «التراث الثقافي غير المادي» (اتفاقية «اليونسكو» الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي - 2003 م). و حقيقة الأمر أن هذا التراث يمثل الجانب الحيّ من التراث الثقافي عامة، كما يمثل ذاكرة الشعوب بالإضافة إلى ما يشكله من قوة ثقافية مؤثرة، و دافعا معنويا ضروريا، ومصدرا روحيا لا ينضب ولا يتوقف عطاؤه على مدار التاريخ الإنساني. وعلى ذلك فإن صون هذا التراث هو خير وسيلة للحفاظ على هذا الجانب الثريّ من ثقافة الفرد والجماعة على السواء. ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذا يتطلب منا -اجتماعيا وثقافيا- العمل الجاد من أجل الحفاظ على أن يُكسب الإنسان ما يحقق به وجوده، ويؤكد هويته، وبمعنى آخر، الحفاظ على بقائه، واستمرار ثقافته.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن لعناصر هذا التراث أن تكون أساسا لنهضة اجتماعية ثقافية، تسهم في التنمية الاقتصادية للجماعة والمجتمع إذا تم توظيفها توظيفا علميا سليما لا يشوهها، ولا يسيء استخدامها، ولا ينتقص من قيمتها، وقيمة مبدعيها وحامليها وناقليها.

وقد اكتشفت شعوب أنه يمكنها الاستفادة من المعارف والحرف والأغاني والموسيقى والحكايات والاحتفالات الشعبية وغيرها من أشكال هذا التراث الثقافي غير المادي / عناصر الثقافة الشعبية التي تمتلكها في تحقيق تنمية اقتصادية مستدامة لأصحابها من مبدعين وحاملين وناقلين. ولعله لا يغيب عن الذهن أن كثيرا من الأعمال الفنية المحترمة التي لاقت انتشارا ورواجا وبقاء على صعيد الثقافة الإنسانية كلها، لها أصولها في الأغاني والموسيقى والسّير الشعبية والملاحم والرقصات التي أدّاها مغنون وحكاؤون وراقصون مجهولون.

والحقيقة التي ينبغي التأكيد عليها أن قضايا حفظ عناصر الثقافة الشعبية الوطنية وصونها، وتعزيز ما تعبر عنه من تنوع يُثري الثقافة الإنسانية عامة، وكذلك ملكيتها الفكرية، قد أصبحت وطنيا وعالميا أمورًا هامة و حيوية لغالبية الدول النامية وشعوبها باعتبارها المالك الأصيل لها. وعلى ذلك فهي -أي الشعوب والدول- صاحبة الحق في التصرف فيها بما يحفظ لها حقوقها، ويمنع عنها الاستغلال غير المشروع، وأعمال القرصنة التي تتعرض لها بشكل متزايد، خاصة في الآونة الأخيرة نظرا للتقدم الهائل في الوسائل الألكترونية المعاصرة وشبكات التواصل الاجتماعي وغيرها.

لقد طالبت الدول النامية - وما تزال تطالب - بضرورة توفير الحماية لعناصرثقافتها الشعبية فيما يمثله تراثها الثقافي غير المادي من خلال الجمع والوصف والتوثيق والصون بهدف الحفاظ على هويتها الثقافية، ومنع استغلال هذه العناصر دون مقابل وهو مادارت حوله المناقشات في الاجتماعات والمؤتمرات خلال مايزيد على نصف قرن في إطار منظمات الأمم المتحدة (منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلم / اليونسكو، والمنظمة العالمية للملكية الفكرية / الوايبو).

والحقيقة التي ينبغي أن تكون واضحة تماما، أن مسؤولية صون عناصر الثقافة الشعبية العربية التي يمثلها التراث الثقافي غير المادي وحمايته لما يعبر عنه من هوية، ولما له من قيمة ثقافية، وتاريخية، واجتماعية، واقتصادية يتطلب تضافر الجهود على الصعيد القومى عن طريق العمل المشترك لاتخاذ اجراءات عملية – علمية وقانونية – تؤكد أن هذا التراث يمثل جانبا كبيرا، غاية في الأهمية من ثقافتنا الشعبية التي تشكل في جوهرها هويتنا المستمرة عبر التاريخ. وأن هذا يقتضي بالضرورة :

- أولا: العمل على زيادة الوعي بقيمة عناصر هذه الثقافة الشعبية على الصعيد الإنساني عامة، وعلى الصعيد الوطني اجتماعيا واقتصاديا خاصة، بكل الوسائل المتاحة سواء عبر مناهج التعليم، ووسائل الاتصال المرئية والمسموعة والمكتوبة، والمؤتمرات والندوات، وورش العمل وغيرها. وهنا ينبغي الاعتراف بأن هذه المجلة تقوم بسد فراغ هائل في هذا المجال وتنهض على نحو علمي بدور هام ملحوظ في تعميق الوعي بالثقافة الشعبية وأهمية الحفاظ عليها واحترامها ودراستها، إلى جانب شقيقات لها في المجال ذاته.
- ثانيا: أن يتم –في كل بلد عربيّ– إنشاء قاعدة بيانات علمية وطنية تسجل عناصر الثقافة الشعبية فيما يمثله التراث الثقافي غير المادي لكل بلد عن طريق جمع هذه العناصر، ووصفها وصفا علميا دقيقا، وتوثيقها وتصنيفها، تمهيدا لإنشاء قاعدة بيانات عربية تضم عناصر هذا التراث و تعتمد – أو تُبنى – على هذه القواعد الوطنية الخاصة بكل بلد.

ولعله ينبغي أن يكون واضحا أننا عندما ندعو إلى جمع عناصر الثقافة الشعبية العربية، وصونها، وحمايتها بإنشاء قواعد بيانات تضمها إنما نصدر في الحقيقة عن واقع ثقافي اجتماعي يتسم بالتنوع الثريّ، و تؤكده هويّة عربية مشتركة ماضيا وحاضرا، وهوما يجب تأكيده وتعميقه والحرص على استمراره وإثرائه. هذا بالإضافة إلى إتاحتها بشكل منظم موثوق به يحقق الاستفادة منها وتنميتها على نحو علميّ مدروس بما يناسب الحاجات الإنسانية في الحاضر والتي تستجد في المستقبل، دون إهدار لحق الفرد المبدع أو الجماعة التي حافظت على هذه العناصر من آداب وفنون ومعارف وتقاليد وتناقلتها عبر أجيال.

والذى لا شك فيه، ولا ينبغي أن يغيب عن الذهن، أن الهدف من إنشاء قواعد البيانات التي تتضمن عناصر الثقافة الشعبية بهدف صونها وحمايتها مما أشرنا إليه لا يقتصر فقط على مايمكن الحصول عليه من منافع مادية أو عوائد اقتصادية؛ ذلك أن الحفاظ على الثراء والتنوع الذي يميز الثقافة الشعبية العربية ويؤكد هويتها ويصونها أهم كثيرا من التركيز على المنافع والعوائد الإقتصادية رغم أهميتها التي لا نتنكر لها ولا نقلل من شأنها.

لقد استقر الأمر علميا وعالميا على أن قواعد البيانات الخاصة بعناصر الثقافة الشعبية هي الأسلوب العلمي المعاصر الذى يتم عن طريقه التعرف على هذه العناصر المجموعة جمعا ميدانيا موثقا ومن ثم حمايتها، كما أنها هي الوسيلة الإيجابية المعتمدة لحفظ هذه العناصر وتنظيم الجهود المبذولة للاستفادة بها في الدراسات العلمية وفي دمجها في مجالات الاستثمار الاقتصادى المتعددة لتحقيق تنمية مستدامة للمجتمع أفرادا وجماعات. هذا إلى جانب أنها الوسيلة الوحيدة الموثوق بها – فيما نرى – للحفاظ على إبداع ثقافي وفنيّ يوشك أن يضيع أو يختفي مع ما له من قيمة وطنيا وإنسانيا.

أ . د. أحمد علي مرسي

الفلاف الأمامي

البكّال (البقال): بائع الخضار

عدسة: ناهي علي

البكّال (البقال) هو بائع الخضار المتجول، ومن أهم الخضار التي كان يبيعها هي الخضار الورقية، كالبكّل (البقل)، أي الكراث، والروبد، أي الفجل، وغيرها. وتتمثل هذه الأنواع من الخضار في النداء الذي ينادي به البقال وهو يروج لبضاعته، من هذا النداء، على سبيل المثال، «روبد وبكّل ... بكّل وروبد». هذا، وتختزل الذاكرة الشعبية العديد من الصور التي تتضمن كل مراحل زراعة وإعداد وبيع هذه الأنواع من الخضار، بالطبع لا يمكننا أن نتناول كل تلك الصور وما ترتبط به من معارف وكنايات وأمثال، ولكننا سنحاول عرض بعض من ذلك الموروث الشعبي الذي ارتبط بهذه المهنة وهذه الأنواع من الخضار.

الصورة الأولى تبدأ منذ الصباح الباكر حيث يبدأ الفلاح بحصد هذه الأنواع من الخضار ومن ثم غسلها، وبعد ذلك، يفترش الفلاح له مكانا في الظل ويضع أمامه كومة من خوص سعف النخيل ويبدأ بعدها بعملية «التكّشيم» (التقشيم)، أو عملية «تكّشيم الخوص»، وهي عملية فلق الخوص إلى شرائح طولية. وكّشم (أي قَشم) الخوصة أي فلقها، وتسمى شرائح الخوص التي تم فلقها باسم إكّشم (أي قشم) وجمعها إكّشوم (أي قشوم). وهذه الشرائح من الخوص يستخدمها الفلاح في عملية ربط الخضار وجعلها في صرر (أي حِزم). وبعد إعداد الصرر تصبح الخضار جاهزة للبيع، فأما أن يسوقها الفلاح بنفسه أو يبيعها للبقال. يقوم البقال بوضع صرر الخضار في مراحل (جمع مرحلة) وهي أوعية مصنوعة من الخوص، وتوضع هذه المراحل على ظهر الحمار، وبعدها يبدأ البقال مشواره بالطوفان حول البيوت.

وعملية بيع الخضار قديماً لها صورة لا بد من التوقف عندها، فلم تكن الخضار تباع فقط مقابل مبلغ معين، وإنما تباع بالمقايضة أيضاً. حيث كانت الناس قديماً تجمع الطعام، أي نوى التمر، مع بقايا الخبز والرز وفضلات أطعمة أخرى، فلم يكن يرمى شيئا من بقايا الطعام إلا العظام، وبعدها تقايض هذه الفضلات مع البقال.

يستخدم البقال ميزاناً خاصاً للمقايضة يتكون من كفتين وكل كفة عبارة عن كَفة (قفة)، وهي وعاء من الخوص. وهناك طريقة خاصة لحساب المقايضة، فأحيانا يقوم البقال بتقسيم ما يعطى له من فضلات إلى قسمين متساويين في الوزن، ويحتفظ بنصف ويقايض بالنصف الآخر، فيضعه في قفة من قفاف الميزان ويضع في الأخرى نفس الوزن من الخضار، أي لكل فرد يعطي خضاراً بمقدار وزن نصف الفضلات التي يقايض بها، هذا، وتتباين نسبة المقايضة بالفضلات بحسب سعر الخضار. وهذه الفضلات التي يجمعها البقال تستخدم كعلف للماشية.

هذه بعض الصور المختزلة في الذاكرة الشعبية، ولازالت الذاكرة الشعبية تحتفظ بالكثير من الموروث الذي ارتبط بالبقال والبقل والروبد وغيرها من الخضار.

أ. حسين محمد حسين

الغلاف الخلفي

«كونشيروس» من الديني إلى الشعبي

على غلافنا الخلفي لهذا العدد، صورة لسيدتين من أقاصي الغرب، حيثُ (المكسيك)؛ تلك البلاد التي امتازت، وما تزال، بغنىً ثقافي تولّد منذُ وطئ الإنسان جغرافيتها قبل ما يقارب الـ 15 ألف سنة، مُشكلاً الثقافات الأولى التي سبقت قيام «حضارة المايا» العريقة، وصولاً إلى آخر الحضارات الشامخة فيها، «حضارة الآزتك» الآفلة على يد الإسبان، بيد أن هذا الأفول لم يوقف أُناس هذا البلد الخصب عن إنتاج ثقافات انصهرت مع ثقافة الغزاة، وثقافة الوافدين الجدد الذي جلبهم الإسبان معهم كعبيد، ما جعل (المكسيك) ومختلف بلاد الأمريكيتين، تختص بغنىً ثقافي، انعكس على أُناسها في مختلف جوانب حياتهم؛ من عاداتهم، إلى طقوسهم، وأزيائهم، وطعامهم... وغيرها من التجليات التي تمظهر انصهار الثقافات وتداخلها على مر التاريخ.

في صورة الغلاف، الملتقطة بمهرجان تقليدي أقيم في (ولاية خاليسكو)، تقف السيدتان مستعرضتان ملابسهما الآزتكية التقليدية، المميزة ببريقها وزخرفتها، إلى جانب الريش الذي يكسو الجانب الخلفي لطوق الرأس، وتحملُ يمناهما أداةً لإصدار أصوات الخشخشة أثناء أداء الرقصة التقليدية المسمّاة «كونشيروس» (Concheros)؛ وهي من الرقصات التقليدية المتأصلة، التي تعود بجذورها إلى «الآزتك»، التي ازدهرت في وادي المكسيك، وأفلت مطلع القرن الـ 16، بعد الغزو الإسباني، إلا أن عناصر طرأت على هذه الرقصة التي طعمت ببعض الفنون الوافدة مع الغزاة.

فقبل آلاف السنين، ابتكرت قبائل الـ «تشيتشيميكا» (Chichimeca) رقصة الـ «كونشيروس» لتكون رقصةً طقسيةً تمارس من قبل الشعوب الأصلية، ضمن طقوس شعائرية لاستدعاء أرواح الأسلاف، وقد استمر أداء هذه الرقصة ضمن طقسٍ ديني، حتى منتصف القرن الـ 20، حيثُ أخذت هذه الرقصة أهمية ثقافية بوصفها شكلاً من أشكال الرقص الشعبي.

في هذه الرقصات، تتداخلُ الحركات الإيقاعية التي يزامنها الجسد مع الموسيقى والأصوات المختلفة، للوصول لتجربةٍ روحية يخوضها الراقصون. ولهذه الحركات وظائف متعددة، تعطي صاحب الأداء تجربةٍ تمتدُ للجانب البيولوجي، وهو بُعدٌ يَفترضُ بأن أداء هذه الحركات الجسدية المتناغمة، لهُ تأثيرٌ مباشرٌ على وظائف الدماغ، مفسراً الاندماج الكامل للراقص والحالة التي يعلو إليها.

فأياً كانت أشكال الرقص، دينية أو شعبية أو تسلوية، فإنها تشتركُ في بعض الخطوط العريضة، كالأداء المتناسق، وتحريك أعضاء الجسد بشكلٍ متناغم، وأداءهُ في جماعات، وكل ذلك يؤدي لانعكاسات على الحالة الفسلجية للجسد البشري، إذ أن للإيقاع المتكرر بين الموسيقى وحركة الجسد ارتباطات تأثيرية على الدماغ، وهذا ما يشير إليه عالم الأعصاب (أندرو بي نيوبيرج)، وعالم النفس (يوجين داكويلي) في بحثهما عن المنشأ العصبي للدين، إذ يعتقدان بأن «جذور الطقوس الشعائرية لكل المجتمعات البشرية، من أشدها بدائية إلى أكثرها رفعةً، هي نتاج الحاجة العصبية البيولوجية المتأصلة في جميع الكائنات الحية، لكسر حدود الذات وتجاوزها»، وهذا ما يقوم به الرقص، الذي يكسرُ حدود الذات ويتجاوزها نحو الاتصال بالمطلق، أو بالكيانات الميتافيزيقية، كأرواح الأسلاف، أو الآلهة.. أو غيرها!

أ. سيد أحمد رضا

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

آفـــاق

الفضاء السكني والثقافة:
نحو أنتروبولوجيا للمنزل 14

د. عبد الله بن معمر - الجزائر

الفضاء السكني والثقافة: نحو أنتروبولوجيا للمنزل

1

حينما وجه الأنتروبولوجيون أنظارهم نحو الطريقة التي يشغل بها الناس مساكنهم، وأماكن الصيد والعمل، لاحظوا على الفور بأن الفضاء ليس حاملا محايدا. فبعض الأماكن تكون خاصة بالاحتفالات المقدسة، وأخرى تكون ممنوعة على الرجال أو النساء، وثمة أماكن يجب اجتنابها لأنها مسكونة بالأرواح الشريرة.

وقد كان الاهتمام الأول للباحثين، فيما يتعلق بشغل الفضاء، يتعلق بمورفولوجيا المدن والقرى. ففي حدائق الكواري وصف مالينوفسكي كيف أن لدى التروبرانديين تكون القرية مبنية حول موضوع مركزي مخصص للمراسيم، والرقص والممارسات الجماعية. والمساكن العائلية مرتبة حسب مكانة كل عائلة. وفي كتابه الأنتروبولوجيا البنيوية حاول ليفي- ستروس بناء نظرية رمزية في شغل الأماكن، تكون انعكاسا لبنية اجتماعية وذهنية معقولة جدا[1].

ففي العديد من المجتمعات التقليدية يتم بناء القرى حسب قواعد محددة لشغل الفضاء، بحيث أن بعض المنازل تكون مخصصة للرجال، وأخرى للنساء، بعض المواضع تكون محصورة على المراسيم وبعضها الآخر على القادة أو الشامان، الفضاءات الخاصة والعامة المخصصة للبعض أو المحظورة على البعض الآخر، تعد مؤشرات رمزية قوية جدا، بحيث من يخترقها يرتكب محرما حقيقيا. فبنية القرية البورورية تقوم على مركز موحد يتألف من دار للرجال ومنزل العازبين ومقر اجتماع الرجال المتزوجين الذي يحظر على النساء دخوله حظرا تاما. كما يشمل المركز أيضا ساحة الرقص المتاخمة لدار الرجال. إن تلك البنية تقوم على العلاقة بين المركز والأطراف التي تتجلى في تضادين : التضاد بين الذكر (المركز) والأنثى (الأطراف)، والتضاد الآخر بين المقدس والدنيوي، ذلك أن المركز يستخدم كمسرح للحياة الاحتفالية، في حين يتم تخصيص الأطراف للنشاطات المنزلية التي تزاولها النساء باعتبارهن مستبعدات بطبيعتهن عن أسرار الديانة[2].

الفضاء الاجتماعي أتوني atoni مبني حول محاور رئيسية عديدة والتي تبرز كتمظهرات، ضمن أبعاد مختلفة، لتقابل أساسي بين الخارج والداخل. هذا المحور يقع أولا بين الشرفة حيث يأكل الرجال وقيام جماعات العزاب، وعمق المنزل، حيث تأكل النساء والفتيات وينمن. لدى التتوم الشماليين، هناك تقابل بين الباب الأمامي، المخصص للرجال ويعتبر كعين للمنزل، والباب الخلفي، يعتبر كمهبل للمنزل ويستعمل من قبل النساء. داخل المنزل أتوني هذا التقابل يظهر بين الجانب الأيمن (الذكري) والجانب الأيسر (الأنثوي) يرى من الداخل مقابلا للباب الأمامي، على اليمين توجد المسطحة الكبيرة حيث تخزن الحبوب النيئة، والتي تستخدم ككرسي للرجال، على اليسار يوجد المطبخ وكذلك المساطح حيث يعرض الطعام المطبوخ، وحيث تلد النساء، هذا التطابق بين التقابل نيئ / مطبوخ، والتقابل الخارج / الداخل يفسر بتصور المطبخ على أنه نار داخلية تقابل الشمس باعتبارها نارا خارجية[3].

وهكذا فداخل المنازل ذاتها نجد تقسيما رمزيا للمكان.

إن السلطة والمركز والمقدس، إذن، تتدخل في الفضاء. وهذا الطابع الخاص بالفضاء ليس خاصا بالمجتمعات التقليدية فقط، بل إننا نجده أيضا في المجتمعات الحديثة تحت صور شتى. مثال ذلك المكتب الكبير للمدير، وفصل المراحيض العمومية بين الرجال والنساء، وفضاء الكنائس المقدس وغيره[4].

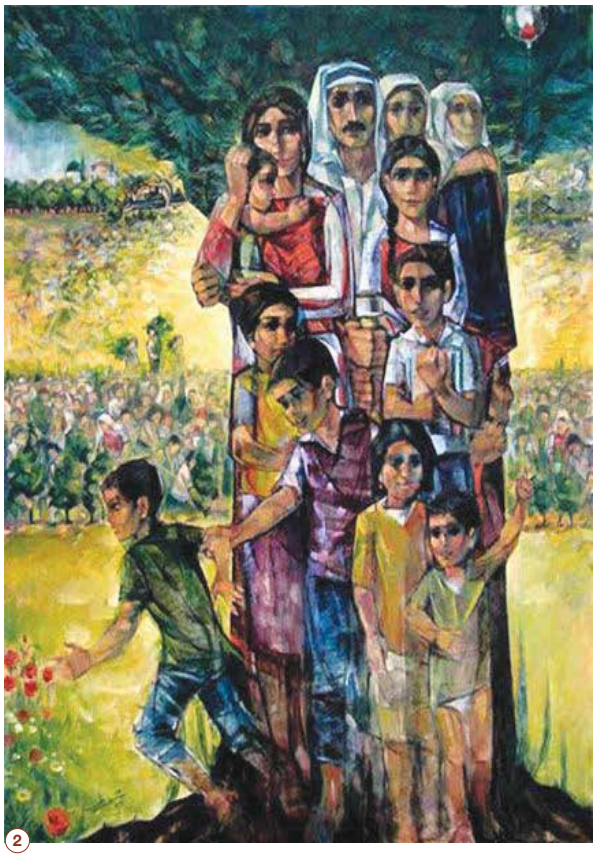
وهكذا فإن المفهوم الثقافي والاستخدام الاجتماعي لمصطلح المكان، كان محور الاهتمام الأنتروبولوجي من خلال مجالات عديدة من البحث بدءا من المورفولوجيا الاجتماعية ومرورا بالإيكولوجيا الثقافية وانتهاء بدراسات الشعائر، والرمزية، والفلسفة السلالية، والميدان الأحدث نسبيا هو أنتروبولوجيا الفراغ. وقد أماطت الدراسات الأنتروبولوجية للمكان اللثام عن عدد من الموضوعات الاجتماعية المختلفة، منها الأسلوب الذي يعكس به استخدام المكان وتوزيعه ملامح البناء الاجتماعي، والأسلوب الذي يعكس من خلاله المفاهيم والتصورات الفلسفية والكوزمولوجية (المتصلة بتفسير نشأة الكون) ومضامينها الإيكولوجية (البيئية)، وأخيرا أسلوب التحكم في المكان عمدا أو عن غير عمد[5].

أعمال الأنثروبولوجيين تبين كيف أن استعمال الفضاء يختلف باختلاف الثقافات. فئات التقابل طاهر / الجنس، خاص / عام، مهذب / غير مهذب، ذكر/أنثى، مفاهيم التجمع، والتربية أو العائلة، التي تستدعي غالبا فيما يخص الصعوبات المتعلقة بالمساكنة في المجموعة الحضرية الواحدة، تفهم بطريقة مختلفة حسب الثقافات الأصلية.

والأنثروبولوجيا تحاول وصف وفهم الانتاجات، والممارسات والتصورات الخاصة بالفضاء الإنساني في اختلافاتها[6].

تعريف أنتروبولوجيا الفضاء:

قبل تعريف أنتروبولوجيا الفضاء لنتساءل أولا مع لويس مورو Louis Moreau إن كانت هذه الأنتروبولوجيا ممكنة. إنه -فيما يرى مورو -بالنظر


2

إلى الأعمال التي أنجزها علماء اجتماع وأنتروبولوجيون وجغرافيون، أمثال بالونديي (فضاء المدن الإفريقية)، علماء اجتماع مدرسة شيكاغو (ساهموا في تأسيس أنتروبولوجيا الفضاء السكني)، روبير هيرتز Robert Hertz وأعماله حول الذاكرة الجمعية، قام علاوة على ذلك بتحليلات دقيقة للفضاءات الإنسانية، مثلا مكان الحج، إنه بالنظر إلى ذلك يمكن الحديث عن أنتروبولوجيا الفضاء فيما يذهب لويس مورو. ويضيف هذا الأخير أنه في ميدان الفضاء ليس هناك تمييز بين علم الاجتماع والأنتروبولوجيا، ويدخل معهما علم اجتماعي آخر هو الجغرافيا الإنسانية، فهذه الأخيرة منذ عشريات عديدة أنتجت حول الفضاء المعيش والفضاء السكني أعمالا يكون أحيانا من الصعب القول عنها إن كانت أنتروبولوجية أو سوسيولوجية أو جغرافية. هذا يجعلنا نؤكد أنه من الضروري أن تنفتح أنتروبولوجيا الفضاء على مختلف العلوم الاجتماعية وهذا ما يمنحها خصوصيتها[7].

إنه من خلال تلك الأعمال يمكن القول إن «أنتروبولوجيا الفضاء تهتم بطرق السكن وبالطرق التي تنظم بها المجتمعات الفضاء»[8].

علم كهذا للفضاء الإنساني صار ممكنا وضروريا، يهتم بالفضاء السكني الممارس والمحلوم به، والمرسوم، والمتمثل والمنطوق، والمتقاسم ليس فقط على استعمالات الفضاء، وليس فقط علم إنتاج الفضاء السكني من قبل فاعلين مختلفين ومختلف الهيئات المهنية، ولكن أيضا نظرية للأشياء المكانية ذاتها، وطرق تنظيمها في الزمن.

وتذهب أليس هاتزويولون Alice Hutzopoulon إلى أن أنتروبولوجيا الفضاء تهتم بعلاقات الإنسان بالفضاء والزمن[9].

مفهوم الفضاء السكني أو المسكن:

سنتعامل مع كلمات: مكان، وفضاء، ومجال على أنها مترادفة، وهذه الكلمات يجعلها خليل أحمد خليل تقابل كلمة Espace الفرنسية وSpace الإنجليزية، ويعرف المكان بالقول: «المكان من التمكُّن، لا من الكون (كالمقال من القول)، هو حاوي الشيء المستقّر. ويميز بين المكان والمكانة. فالمكان في الحسيّ (كالمنزل) والمكانة في المعنوي (كالمنزلة)»[10]. و«المكان هو الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم. تقول مكانا فسيحا، ومكان ضيقا»[11]. وهكذا فالمكان يحيلنا إلى شيء حسي يشغله الجسم، وبهذا المعنى فإن المكان تتعدد أنواعه وصوره تبعا لأبعاده وحسب شاغله وما يجرى داخله، ولهذا فالمسكن أو المنزل يمثل أحد أنواع المكان.

بالرجوع إلى الجذر اللغوي للكلمة (س.ك.ن) نجد المشتقات الفعلية والاسمية منه تحيل على أربعة معان رئيسة:

1. المنزل بمعناه المادي المباشر: فالسكن والمسكن: المنزل والبيت.

2. فعل السكن أي الإقامة بالمكان المعَّد للسكنى: فسكن بالمكان يسكن سُكنى وسكونا: أقام.
3. الإنسان الذي يسكن: فالسكْن أهل الدار، اسم لجمع ساكن كشارب وشرْب.
4. الهدوء والسكينة: سكن الشيء يسكن سكونا إذا ذهبت حركته... والسكن: كل ما سكنت إليه واطمأننت به من أهل وغيره، وربما قالت العرب السكن لما يسكن إليه، ومنه قوله تعالى: ﴿جعل لكم الليل سكنا﴾(سورة الروم: الآية 21). و«استكن وتمسكن واستكان، أي خضع وذلّ»[12].

ويبدو أن كل هذه المعاني تتركز حول معنى القرار والثبات، في مقابل الحركة والاضطراب. فالمسكن أو المنزل هذا الوسط المادي الحامي والمحمي في الوقت نفسه يحقق السكينة والهناءة والراحة والاطمئنان ولذلك سمي مسكنا.

المقاربات المختلفة للمنزل

اولاً: الدراسات الأولى حول المنزل:

فحص البيئة المبنية يجد أصله في النظريات الأولى للحتمية البيئية، وفي التقاليد الاتنوغرافية. الحتمية البيئية هي وجهة نظر تشدد على الأثر المباشر للبيئة الفيزيائية على المنزل، متجاهلة أو مبخسة عوامل أخرى (السياق التاريخي، خصوصيات ثقافية، التنظيم الاجتماعي إلخ). في المقابل الوظيفية في الهندسة المعمارية تركز على الشكل المبني تبعا للاستعمال الذي خصص له. هاتان المقاربتان مهما تعارضتا فقد قدمتا تحليلا تطوريا للمسكن. الأولى تشدد على تطور التقنيات، والثانية على تكيف المسكن مع الحاجات. التعارض النظري بين الطبيعيين والوظيفيين تحدد النقاشات حول الهندسة المعمارية إلى غاية بداية السبعينات، فترة انطبعت بالأعمال المجددة لراموس رايبورت حول العلاقة بين المنزل والثقافة. ولذلك يمكن أن نحدد المقاربات المختلفة للمنزل في:

- المقاربة الطبيعية أو الجغرافية التي تمنح الأهمية للاعتبارات البيئية والتكنولوجية من أجل تفسير التغيرات في أشكال المنزل.
- المقاربات الإتنوغرافية التي تربط الأشكال المبنية بالتنظيم الاجتماعي وتشدد على الوجه الوظيفي للمنزل.
- النظرية الثقافية المتعددة العوامل لراموس رابوبورت التي هي نقد للنظريات الحتمية البيئية والمقاربات الوظيفية للمنزل. هذه المقاربة هي أهم مقاربة لأنها تتجاوز المقاربات الأحادية.

ثانياً: أموس رابوبورت Amos Rapoport والنظرية الثقافية المتعددة الأسباب للمنزل:

إذا كانت الفكرة المعبر عنها من قبل موس حول الأهمية السببية المزدوجة (البيئية والاجتماعية) قد فتحت الطريق لسبل جديد من البحث المعماري، فإن أموس رابوبورت هو الذي أسهم في تأسيسها النظري. كتابه المعروف جدا، المنزل الشكل والثقافة (1969) هو كتاب مقتضب، ولكنه مقارن، يرفض فيه صاحبه التفسيرات الحتمية المبسطة لصالح مقاربة ثقافية متعددة الأسباب وتاريخية.

أموس رابوبورت رغم أنه مهندس في تكوينه فإنه توجه نحو الأنتروبولوجيا الرمزية ونحو نظريات الهيرمينوطيقا من أجل تحليل المنزل باعتباره مؤشرا على المركز الاجتماعي للأفراد داخل الأنتروبولوجيا الرمزية، هذا الكاتب شدد دائما على واقع أنه لا يبحث عن إثبات عمل القوى السوسيو-ثقافية خصوصا في اختراع المنزل، ولكن بالأحرى عن أسبقيتها. بعبارة أخرى إنه يجهد من أجل فكرة أن هناك دائما قوى عديدة مشتركة تتدخل في تشكيل المنزل، بعضها هي عوامل أولية (الثقافة) وبعضها الآخر عوامل معدلة أو ثانوية (المناخ مثلا).

وفي كتابه الثاني من أجل أنتروبولوجيا للمنزل رد فيه الاعتبار للمنهج الأنتروبولوجي آخذا في الاعتبار البيئة العامة ومبينا تعقيد العلاقات التي تربط الإنسان بالمكان. فهو محاولة لتقديم مخطط دراسة للتنوع

الهائل في أنماط وأشكال المنازل والقوى التي تؤثر فيها. فهو يحاول أن يضع نوعا من النظام في هذا الميدان المعقد ويساعد في الفهم الأحسن للأسباب الرئيسة المحددة للمسكن.

ينطلق رابوبورت أولا من نقده للنظريات المختلفة التي حاولت تفسير شكل المنزل [13]. هذه النظريات اعتمدت على عوامل مختلفة بعضها أدخلت الأوجه المادية كالمناخ والحاجة إلى المأوى، والمواد والتقنيات والموقع، وبعضها أدخل الأوجه الاجتماعية، الاقتصادية والعسكرية والدينية. لكن اعتماد تلك النظريات على عوامل أحادية تكون قد قدمت تفسيرات مبسطة في حين أن شكل المنزل ظاهرة معقدة.

فالمناخ والحاجة إلى المأوى ليس عاملا كافيا إذا عرفنا أن هناك منازل مختلفة الشكل بنيت في منطقة مناخية واحدة، ومهما كانت أهمية عامل الحاجة إلى المأوى فإنها لا يجب أن تؤخذ في الاعتبار لذاتها؛ فبناء منزل ليس فعلا طبيعيا وعالميا باعتبار أن هناك قبائل في مناطق كشرق آسيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا ليس لها منازل. إذن هناك عوامل أخرى تتحكم في شكل المنزل كالمعتقدات الدينية والموقع الاجتماعي وغيرذلك.

كذلك المواد والبناء والتقنية ليست عوامل محددة بل هي عوامل معدِّلة لأنها لا تتحكم فيما يبنى ولا في شكله، فقد تستخدم مواد واحدة ولكن أشكال المنازل تختلف.

والموقع بدوره يندرج ضمن هذه العوامل المعدلة لأن أشكالا من المنازل عبرالتاريخ قد بنيت في موقع واحد.

أما بالنسبة للعوامل الاقتصادية التي تندرج ضمن العوامل الاجتماعية، فإنها ليست عوامل محدِّدة. يقول رابوبورت «باعتبار أن المنزل تعبير عن تصور للعالم، فإن النظام الاقتصادي ليس له أثر محدد لشكل المنزل» [14].

وفيما يتعلق بالدين فقد ذهب البعض إلى القول في مقابل الحتمية الفيزيائية بحتمية ضد طبيعية، تهمل العوامل الطبيعية تماما وتعزو شكل المنزل إلى الدين. ويعد ميرسيا إلياد من أنصار هذه النظرية، فقد أكد على الخاصية المقدسة للمنزل، فهذا الأخير ليس مجرد مأوى، بل إن له أوجها رمزية وكوسمولوجية. هذه النظرية تذهب إلى حد اعتبار المنزل معبدا، وتنفي كونه مأوى أو إقامة. ولكنها - فيما يرى رابوبورت - نظرية مبسطة لأنها تهمل الحاجات الضرورية.

وينتهي رابوبورت إلى التأكيد أن العوامل البيئية والاقتصادية ما هي إلا عوامل ثانوية أما العوامل الأساسية التي تحدد شكل المنزل فهي العوامل السوسيو- ثقافية، يقول رابوبورت: «إن المنزل مؤسسة مبتدَعة ضمن سلسلة كاملة من الاهتمامات المعقدة، وليس مجرد بناء. فكما أن بناء منزل يعد ظاهرة ثقافية، فإن شكله وتهيئته يتأثران بالضرورة بالمحيط الثقافي الذي ينتميان إليه» [15].

مستلهمة من أعمال رابوبورت، سوزان كنت Susan kent افترضت أن الأفراد ليسوا أبدا دمى لبيئتهم الفيزيائية. إنهم، على العكس، يمتلكون مصادر ثقافية ورمزية تمكنهم من التحكم في المنزل من أجل إشباع حاجاتهم الاجتماعية. من غير إبعاد أهمية العناصر الفيزيائية، سوزان كنت اعتبرت البيئة الفيزيائية للمنزل كأداة بسيطة تتوسط العلاقات بين الأثاث وبيئته. بإنجاز هذه الوساطة، تعتقد الكاتبة أن «كل الباقي ثقافي» [16]. المنزل لدى كنت لا يوجد مستقلا عن الإرادة الإنسانية. إنه منتوج للفكر البشري. إن المنزل يصبح عملية خلق وفهم لأشكال البناء والانتماء.

سوزان كنت لاحظت في الأخير أن المنزل يتنوع في أهميته حسب الخصائص السوسيو-ديمغرافية وأساليب الحياة، والوضعية التي ترجع إلى ميادين أخرى، نتيجة تذكر مرة أخرى بأعمال رابوبورت.

أكثر من كنت، من عرف كرائد للأبحاث السيمائية والأنتروبولوجيا الرمزية هو الجامعي أومبرتو إكو Umberto Eco. دائما متموضعا ضمن توجه رابوبورت، هذا الكاتب طور نظرية كاملة من السيميائية المطبقة على الظواهر الميدانية. في كتابه A theorie of semiotics (1976) إكو عرف الهندسة المعمارية كنسق من الأشياء المنتجة والفضاءات على أساس أنظمة من الاتفاقيات (قوانين). هذا الوجه الاتصالي

3

يهيمن حسب إكو على الوجه الوظيفي والنفعي للهندسة المعمارية ويسبقه من وجهة النظر هذه، استنتج أن الوظائف الدالة للمنزل ليست بالضرورة مراجع. إنها ليست بالضرورة وظائف يمكن أن تنجز أو أنها قد أنجزت. إنه يفترض وجود في بعض المجتمعات وحدات سكنية لم تستعمل أبدا، لكن دورها في تواصل المركز الاجتماعي للمالك مهم، ضمن هذا المسلك، الوظائف الدالة للمنزل هي قبل كل شيء ثقافية، قبل أن تكون أفعالا ملموسة. بعبارة أخرى المنزل هو أساس دال، بالمعنى السوسوري (دو سوسير) للكلمة، الذي يدل على معنى (مدلول) [17].

من أجل دراسة المنزل أنتروبولوجيا:

ذكرنا سابقا أن الإتنولوجيين والأنتروبولوجيين أدركوا دائما الارتباط بين المكان والمجتمع والثقافة، والمنزل يمثل أحد جوانب المكان ولذلك فقد أولوا هؤلاء عنايتهم به من جوانب متعددة. يحدد لنا مارسيل موس الجوانب التي ينبغي أن يتناولها الإتنولوجي في دراسته للمسكن كما يلي [18]:

- نوع المواد الداخلة في بناء المسكن وهذا يقود إلى دراسة شكله (دائرة، مربع، مستطيل...) ونمطه (كهف، خيمة، المسكن ذو الجدران والسقف).
- الناحية الوظيفية والمورفولوجية ويشمل هذا دراسة الأثاث واستعمالاته، والمعتقدات المرتبطة به، وطقوس البناء، والمطبخ، وعلاقة المنزل بالحديقة والحقل، العناية بالمنزل وتزيينه، وطريقة بنائه فرديا أو جماعيا...
- الغاية من المسكن: أي دراسة المسكن من حيث الاستخدام الخاص والعام، ذلك أن هناك منازل خاصة بالرجال ومنازل للنساء الحائضات...

دراسة التجمعات السكنية: ذلك أن الدراسة الإتنولوجية للمنزل لا تكتمل في نظر موس بدون دراسة القرية أو المدينة في حال وجودهما، لأن المنزل لا وجود له لذاته إلا في البلدان التي تكون فيها المساكن متفرقة ولكن هذه الحالة نادرة [19].

هكذا إذن تتعدد الوجوه التي ينبغي أن يتناول منها المنزل أنتنروبولوجيا لأنه ظاهرة معقدة تتداخل وتتشابك في إنتاجها عوامل عديدة، يقول برومبيرغر: «إن المسكن، الذي هو تقنية استهلاك لا تخضع للضغوطات المادية والوظيفية بقدر خضوعها لتقنيات التصنيع أو الكسب، يظهر في الواقع كحصيلة عوامل عديدة (أرضية، مناخية، تاريخية، اقتصادية، اجتماعية، رمزية، إلخ.) ينظمها كل مجتمع ويرتبها حسب شكليات خاصة به. إن دراسة إتنولوجية للبيت تهدف إلى إلقاء الضوء على هذه اللعبة المعقدة للمعايير والمتطلبات والحدود التي

تتداخل في إنتاج واحتلال الحيز المعمَّر»[20]. ولذلك يرى برومبيرغر ضرورة أخذ الأمور التالية في الاعتبار:

1. الإجابات الاصطفائية التي ترد بها الهندسات المحلية على مساوئ المحيط المجاور (قسوة الطقس، الحشرات، إلخ.): فبناء المساكن لا يخضع لاعتبارات عملية فقط، بل هناك ضغوطات المناخ التي تحدد مواقع الإقامة، ووجهة المباني وشكلها، واختيار المواد. كذلك ينبغي الأخذ في الاعتبار التمايز الاجتماعي (الاستعمال المتباهي لمواد حديثة قلما تكون متكيفة مع الظروف المحيطة، في المجتمعات الانتقالية) وكذلك الأسباب الرمزية.

2. الوسائل التقنية المستخدمة بالأخص لحل المشاكل الأساسية لمتانة البناء وهذه الحلول تبرز مستوى التطور التقني.

3. متانة المسكن وتوابعه في نظام الإنتاج: الاهتمام بعلاقة المسكن بعملية الإنتاج التي تأخذ أشكالا عديدة كتربية الحيوانات الداجنة، وحفظ وتحويل الغلال، والتصنيع وغير ذلك.

4. رمزية التنظيم الاجتماعي عبر هيئة وشكليات إشغال الأبنية: يمثل توزيع البيوت ضمن منطقة سكنية الترجمة المكانية للعلاقات الاجتماعية السائدة: علاقات القرابة، والعلاقات بين الفئات والطوائف أو الطبقات (وضعية إقامة الجماعات المسيطرة التي غالبا ما تكون مركزية ومرتفعة، الوضعية الهامشية والمتدنية لأحياء السكان الخاضعة)؛ التمايز بين الجنسين وطبقات السن التي يرمز إليها في مجتمعات عديدة وجود بيوت جماعية مخصصة حصرا للرجال أو الشباب (بيت الرجال الكبير لدى الكاناك).

ارتباط شكل وحدة السكن وتنظيمها الداخلي ببنية الجماعة البيتية التي تقطنها: فالغرف أو الطوابق قد تتوزع حسب الأجيال (في حالة العائلة الأصلية مثلا)، قاعة كبيرة مشتركة تجمع كل أفراد عائلة غير منقسمة لتناول الطعام، حجر مختلفة الموقع والمساحة، حسب عدد زوجات زعيم العائلة.

والبيت لكونه يرمز إلى وحدة الانتماء الاجتماعي يعد المكان الذي تتوضح فيه آليات المصاهرة والنسب، وذلك من خلال اختيار المسكن، ومن خلال القواعد والإستراتيجيات التي تتحكم بتناقلها، والمسكن وتوابعه من حيث المساحة والمظهر الخارجي يشير إلى الوضع الاجتماعي- الاقتصادي لمن يقيم فيه.

5. طرائق تصور وسكن الحيز المنزلي التي تعبر عن قيم مجتمع: يقوم الفضاء السكني على مجموعة من التقابلات: خاص/ عام، داخل/ خارج، مغلق/ مفتوح، وهذه الفئات تعالجها كل ثقافة على طريقتها. فقد يغلب تصور خلوي للبيت، إذ تجري غالبية الأعمال في أماكن مشتركة، وقد يغلب تصور وحدوي، إذ تتخصص كل عائلة بمجالها الخاص المتكامل، وتارة تحفظ الخصوصية الشخصية بعيدا عن الأنظار داخل جدران خارجية حاجبة مثلما هو في العالم الإسلامي، أو يتم التعبير عن هذه الخصوصية بطرق أخرى. ويمكن أن يقسم السكن إلى غرف مختصة بوضوح أو، على العكس، أن تؤلف وحدة متعددة الوجوه. وهذه الطرق في إدارة المكان تشكل جزءا من نظرة مثالية للراحة تدغم، في نسب متغيرة حسب المجتمعات، البحث عن الظل أو النور، الانتعاش أو الدفء، القرب أو البعد بين الأفراد، وعن أثاث محدد أو مقتصر على الحد الأدنى.

6. الروابط الرمزية التي تنسجها المجتمعات بين العمارة ومجمل معتقداتها وتصوراتها: تتجلى هذه الروابط من خلال الممارسات الطقوسية التي تدشّن البناء (القربان، تقديس الحدود)، وتؤمِّن حمايته (وضع طلاسم على النوافذ لإبعاد التأثيرات المؤذية). وإعطاء قيم متناقضة لأقسام البيت العليا والسفلى، الشرقية والغربية، الأمامية والخلفية مثال ذلك مسكن القبائلي بالجزائر كما بين بورديو.

7. القواعد الجمالية التي تتحكم بالشكل الهندسي العام: تحديد المساحات المبنية، توزيع متطابق أو غير متطابق للنوافذ، تقدير المواد الخام أو

ما يلبَّس به البناء، العمل على تآلف الألوان، الزخرفة، الخ..، إذ إن الصيغ المذكورة تمنح البيت تناسقا فنيا فريدا[21].

وهكذا فإن الدراسة الأنتروبولوجية للمنزل تجمع الجوانب المادية والشكلية والرمزية والجمالية، وكل ذلك في ضوء الثقافة.

الفضاء السكني /المسكن / المنزل / الدار: الدلالات والتمثلات:

المسكن كواقعة إنسانية لم يسترع انتباه الملاحظين الاجتماعيين والأنتروبولوجيين فقط، بل إنه شكل أيضا أحد الاهتمامات الخاصة للسيكولوجيين والفلاسفة، ولذلك فإنه يشكل نقطة تقاطع للعديد من الفروع المعرفية وهذا إن دلّ على شيء، فعلى تعدد الدلالات والوظائف والأبعاد التي تكوِّن حقيقة هذا الفضاء الإنساني الذي بدأ كهفا حتى صار اليوم ممثلا في الفيلا الفاخرة المجهزة بأحدث التكنولوجيا والمتمتعة بفضاءات تابعة (الحديقة، المسبح، الملعب...) من أجل تلبية حاجات الإنسان المتنامية مع تطور الحضارة وتعقد الثقافة.

وكون المسكن محل اهتمام كل تلك الفروع المعرفية يمكننا من الإحاطة بحقيقته، هذا يعني أننا سوف لن نغلق باب التحليل على أي مقاربة من المقاربات العديدة، بل بالعكس إننا نرى فيها نوعا من التكامل الذي تحتاج إليه الأنتروبولوجيا ربما أكثر من غيرها، ولهذا فإننا نؤكد دائما على التعاون بين الأنتروبولوجيا والفروع المعرفية الأخرى.

فماذا يمثل المسكن أو المنزل في المتخيل الإنساني سؤال نراه شاملا بما يكفي للإحاطة بكل التصورات والتمثلات والرموز التي يتضمنها في وعي ومتخيل كل فرد. إن هناك عدة دلالات للمنزل تتمثل في:

- -المنزل تحقيق للوجود؛
- المنزل هو فضاء الحرية والاستقلالية؛
- المنزل هو فضاء الخصوصية والحميمية؛
- المنزل فضاء الراحة والاستقرار؛
- المنزل والحضور الاجتماعي.

اولاً. الدار تحقيق للوجود:

امتلاك منزل هو رغبة كل إنسان ولكن كل واحد يعبر عن هذه الرغبة استنادا إلى الثقافة التي ينتمي إليها ولذلك فإن كل الممارسات التي تتعلق بالفضاء السكني مسألة ترجع إلى الثقافة والجزائري يعبر بصيغ متعددة عن تلك الرغبة، صيغ تؤول كلها إلى اقتران الوجود بالدار أو المسكن الخاص، بل إن الوجود كله ربما اختزل في تملك هذا الفضاء، والمثل الشعبي الجزائري يقول: «لا دار لا دوار» وهو تعبير دقيق عن الاغتراب النفسي والاجتماعي بامتياز، فمن لم تكن له دار تأويه ولا دوار أي أهل وجماعة تحتضنه فهو في الواقع فاقد لمقومات الوجود، فالسكن «هو نقطة ارتكاز وعلامة مرجعية تثبت وجوده، وترسم له حدوده داخل فضاء كوني ملغّز، لهذا عُدَّ السكن بمثابة امتداد لصاحبه»[22].

إن المنزل أو الدار بالنسبة للإنسان من خلال الكثير من الصيغ التعبيرية كتلك التي ذكرناها، يمثل أساس الوجود، فالذات لا تتمتع بكامل وجودها كإنسان إلا في ظل امتلاك مسكن خاص، إنه «ذلك الفضاء الذي من خلاله، وأكثر من أي شيء آخر، يمكن أن تصبح ذاتا» [23] لها وجودها وحضورها، ولذلك يكون من المشروع التصرف في الكوجيتو الديكارتي فنستبدل التفكير بالسكن ونقول: «أنا أسكن منزلا خاصا إذن أنا موجود» وليست هذه ميتافيزيقا، وإنما هو الواقع الذي يؤكد الارتباط بين الوجود وبين المسكن، فبدون دار لا هناء ولا اعتبار جماعي ولا هوية.

ثانياً. المنزل فضاء الحرية والاستقلالية:

المنزل أو الدار هو فضاء الحرية والاستقلالية بامتياز، فهذا الفضاء المحمي قانونا والحامي لصاحبه وأهله من كل أشكال الاختراق والتطفل يسمح بممارسات خاصة يمنعها الخارج أو لا يتقبلها، ولذلك تأتي عبارة «تصرف كأنك في بيتك أو دارك» تعبيراً عن هذه الحرية التي يوفرها الفضاء السكني، طبعا

4

لا يمكن الحديث عن حرية مطلقة؛ ذلك أنه بقدر ما يسمح هذا الفضاء بأفعال وسلوكيات، يفرض قواعد ومعايير وتقاليد لا يجوز خرقها.

والحرية والاستقلالية في المسكن الخاص تتجلى في الممارسات السكنية اليومية المتعلقة بتلبية الحاجات الضرورية االبيولوجية وغيرها، وفيما يتعلق بالاحتفالية، بل وحتى التغييرات أو التعديلات التي يمكن إدخالها على المنزل أو بأحد أقسامه، ولعل هذا ما يعبر عنه المثل الشعبي «البنّاي يبني ومول الدار يعرف وِين يحل باب داره» (البنّاء يبني وصاحب الدار يعرف أين يضع باب داره).

ثالثاً. المنزل فضاء الهناء والاستقرار:

الراحة والاستقرار النفسي من الغايات الأساسية للمسكن، إنها إحدى التمثلات الجوهرية في المتخيل الشعبي العربي إلى درجة أن المرأة أو الفتاة المقدمة على الزواج ربما لم تشترط على شريك حياتها أكثر من توفير «الهنا» ولا يهم بعد ذلك النواحي الاقتصادية.

ولو رجعنا إلى الدلالة اللغوية لكلمة مسكن فإننا نجد هذه الخاصية أساس المفهوم. فالسكن في اللغة العربية هو من السكون الذي هو ضد الحركة. «سكن الشيء يسكن سكونا إذا ذهبت حركته، وأسكنه وسكنه غيره تسكينا. وكل ما هدأ فقد سكن كالريح والحر والبرد ونحو ذلك»[24].

والسكن أيضا الإقامة. سكن بالمكان يسكن سكنى وسكونا: أقام، والسكن أيضا سكن الرجل في الدار، يقال لك فيها سكن أي سكنى، والسكن والمسكن والمسكِن: المنزل والبيت[25].

والسكن كل ما سكنت إليه واطمأننت به من أهل وغيره، والسكن أيضا: المرأة لأنها يسكن إليها[26].

هكذا نحن إزاء معانٍ متعددة لكلمة مسكن فهي تعني الهدوء والسكون والإقامة والمنزل والبيت هذا الفضاء المادي وهي تعني أيضا السكينة والطمأنينة، ولو حاولنا البحث عن الخيط الرابط بين كل المعاني المذكورة فإننا نجده في معنى القرار والثبات نقيض الحركة والاضطراب والذي يؤدي إلى الهدوء والسكينة. وحتى السكين سميت سكينا لأنها تسكّن الذبيحة أي تسكنها بالموت وكل شيء مات فقد سكن[27].

وعلاوة على هذه الدلالة أو الوظيفة التي يحققها المسكن فإن اللغة العربية حسب المعاني التي أوردها ابن منظور لكلمة سكن يبدو أنها تنطوي على كل الوظائف الأخرى، هكذا فإن المنزل والبيت هو المكان الحامي ماديا من الأخطار الطبيعية والبشرية.

وإذا كان السَّكْنُ أهل الدار[28] فإنه لا معنى للسكن بغير أهله فالبيت غير المسكون يمثل الخلاء أما المسكن فهو الفضاء العامر الممتلئ، فضاء الأسرة. والمرأة بما هي سكن يعني أن هناك صلة وثيقة بين المرأة والمسكن الذي هو فضاؤها بامتياز في مقابل الخارج كفضاء للرجل. والعيال أهل البيت يعني أن المسكن يحقق وظيفة الإنجاب والسُّكْن القوت[29] وفي المسكن يجري تلبية دافع الأكل. والسَّكَنُ أيضا النار[30] والنار تشير إلى الموقد كجزء أساسي من الفضاء الداخلي للمنزل يقوم بوظيفة التدفئة وطهي الطعام وحوله تجتمع العائلة.

وهكذا تجتمع في معاني كلمة سكن الأوجه المتعددة لحقيقة المسكن: المادية (المكان الحاوي) والبشرية (الأهل، المرأة) والمعنوية (الطمأنينة، السكون) والوظيفية (القوت، المال، العيال).

وخاصية الطمأنينة والهناءة التي يمنحها المسكن كانت موضوعا للتأمل الفلسفي، لقد قدم باشلار مقاربة فينومينولوجية تجاوز بها أطروحة الوجوديين القائمة على أن الإنسان قذف به في العالم. فالبيت بالنسبة له «هو ركننا في العالم. إنه كما قيل مراراً، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[31].

والفضاء السكني لأنه فضاء الألفة والخصوصية فإنه يرمز له بالعش، يقول المثل الشعبي الجزائري: «فْعشْناَ ويْنشْناَ» (في عشنا ويطردنا). وبدلا من أن يقول أحدهم أبني منزلا أو مسكنا أو دارا يقول «أبني العش». والعش هو أحد التسميات المرادفة للمسكن في اللغة الفرنسية رغم أن لكل اسم أو لفظ شحنته الدلالية والعاطفية. هكذا فإن العش بما هو ناعم وحميمي ودافئ ومريح رغم ضيقه، فإنه يستدعي مشاعر الحب والحياة العائلية المقصورة على الأعضاء الأكثر قربا[32]. وسيرا على خطى باشلار عبر التحليل الفينومينولوجي للمنزل الذي يمثل عشا وقوقعة أيضا، فإن «العش يعبر عن خاصية الراحة والهدوء الأساسيين للإقامة. ليس الراحة من التعب، ولكن التناغم مع الوجود، مع الذات نفسها، وليس الهدوء من الضجيج ورعب العالم، ولكنه هدوء يتأتى من الوعي بهذا الوجود، ذلك أن العش رغم أنه هش كما هو معروف فإنه يثير فينا الحلم بالأمان»[33].

يقول بوزو-ماسابيو: «المنزل يبدو أولا، ويظل، كعش... في بداية الحياة، منزل المولد يفرض نفسه عبر وحدته، مثل العش فوق الشجرة، معلق بين السماء والأرض... إنه مكان الحميمية العائلية وربما لا شيء آخر»[34].

ولكن مع ذلك يبقى العش دون سقف، عكس المنزل، فهو مفتوح من جهة السماء، ولذلك فهو لا يمنع المعتدي.

والمسكن مأوى ذو طبيعة روحية واجتماعية كما بين بوزو- مسابوو J. Pezeu-Massabuau - فهو فضاء مغلق يمكن العائلة من الانزواء على ذاتها، ويتمتع بالمنعة من أجل حمايتها من العالم الخارجي، ولذلك فإن المنزل في كل البلدان يمثل الرمز المزدوج للعش والقلعة، فبالنظر إليه من الداخل يمثل المنزل عشا يبينه الإنسان الذي يلتصق به كما تلتصق السلحفاة بقوقعتها. إنه عش وقوقعة في آن واحد، دافئ وحميمي، ولكنه غير هش مثل العش، مغلق وصلب أكثر من شاغله ولكنه ليس باردا مثل القوقعة و«إذا كان -كما قال باشلار- الكائن يبدأ مع الهناءة، فإن المنزل هو المأوى المطلق، ضروري لراحتنا التي تمكننا من نسيان وإبعاد عدوانية الخارج، وأن نكون ذواتنا»[35].

فالمسكن سواء كان «صلبا من الحجارة، أو من الطوب، أو الخشب، أو كان كوخا، أو خيمة أو نقالة، فقد حمانا منذ فجر وجودنا من الحرارة والبرد، ومن المطر والرياح، المنزل كان هو الداخل المقابل للعالم الفسيح والمعادي»[36].

رابعاً. المنزل والحضور الاجتماعي:

تكلمنا عن الدلالات الوجودية والنفسية للمنزل ولكن هناك دلالة أخرى لا تقل أهمية عنها، بل ربما كانت الدلالة الأهم كما سنرى، ويتعلق الأمر بالدلالة الاجتماعية، فالمنزل أو الدار يتضمن قيمة اجتماعية ومضمونا اجتماعيا تتحدد بواسطته قيمة الفرد ومكانته ضمن الجماعة التي ينتمي إليها، بل وبه تتشكل هويته. هذه الدلالة يراها دو رادكوفسكي - Georges- Hubert de Radkowski أساس وظيفة السكن أو المسكن وبالتالي كل حقيقته.

ففي محاولة منه لتحديد معنى كلمة سكن ينطلق من الإشارة إلى أن هذا المفهوم يعد مفهوما أساسيا للعديد من العلوم الإنسانية كالإتنولوجيا وعلم الاجتماع والجغرافيا والتاريخ... ولكنه أيضا أحد المفاهيم الأكثر عصيا على التحديد والتعريف.

وإذا كان بعضهم قد عرّفه بأنه ملجأ والذي يعني الحماية، فإن هذا التعريف لا يكفي لأن هناك مساكن لا تؤدي وظيفة الحماية إلا بشكل نسبي جدا هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد توجد ملاجئ لا تكوّن مساكن، فالحماية من الشمس قد توفرها شجرة وافرة الأوراق.

وإذا كان المنزل أو المسكن ليس من أجل الاحتماء فهو أيضا ليس من أجل النوم، ولا الأكل، ولا الراحة، ولا الإنجاب، ولا حتى من أجل الاجتماع بأفراد الأسرة والأصدقاء، فإذا «كنا قد اعتدنا أن نجمع تحت الفعل سكن مجموع كل تلك الأفعال والانفعالات، فإن ذلك لا يعني أن هذا التأليف يعبر عن طبيعة الأشياء»[37] فالوقائع الإتنولوجية تثبت في رأي دو رادوفسكي أن تلك الأفعال لا تجري بالضرورة داخل المسكن، إنها قد تتم مستقلة عنه (مطبخ مستقل، دار الاجتماعات، بيت الطعام، كوخ الإنجاب لدى البولينيزيين). وحتى في المجتمع الحديث فإنه يمكن تناول الطعام في المطعم، والنوم بالنزل، والإنجاب يتم في العيادة، والاجتماع يكون في المقهى، ويمكن للراحة أن تكون في أي مكان.

لكن ما هي حقيقة المسكن، إذا لم تكن أي من تلك الوظائف وظيفته الحقيقية؟

المسكن في رأيه يشتق من الفعل سكن، وهذا الفعل يمكن أن ينطبق على الجماعة (شعب، إثنية)، أو على فرد أو مجموعة أفراد وهذا من خلال عبارات مثل: الفرنسيون يسكنون فرنسا، فلان يسكن المنزل الواقع بالشارع الفلاني. وفي كلتا الحالتين يعني الفعل (سكن) الإشارة إلى أين يسكن الموضوع أي تحديد موضعه وتحديد الموضع أو الموضعة تعني إقامة علاقة بين موضوع وموضع ما، قد تكون مؤقتة أو دائمة شرعية أو غير شرعية، ممكنة أو ضرورية. وبذلك يشكل الموضع مضمون تلك العلاقة، والمكان لا يكون لذاته، ذلك أن المكان الذي لن يكون مكانا لشيء، يعد مفهوما متناقضا، وبما أن المكان ينتج عن تلك العلاقة، فإن حقيقته وظيفية خالصة «إنه يمثل حقل الحضور بالنسبة للموضوع وهذا الحضور في موضع معين هو ما يجعل الموضعة ممكنة»[38].

وظيفة الموضع إذن هي أن يعطي الحضور للموضوع ويضمنه وبما أن السكن هو الموضعة فإنه يكون موضع الحضور، حضور الموضوع باعتباره عضوا أو ممثلا لإثنية معينة، أو باعتباره فرداً.

ولكن ما الفرق بين الحضور بالنسبة للسكن – البلاد والحضور الخاص بالسكن – الإقامة؟ بالنسبة للبلاد فإنها تمثل الحضور الحيوي للجماعة الإثنية أو الشعب إنها مكان للعيش بفضل استغلال مواردها الطبيعية، ولذلك فإن وجود الشعب مرهون بالبلاد ومواردها، وهذا ما يجعل الحضور وجوديا. أما السكن فإنه يحيل دائما إلى الفضاء الاجتماعي الذي ينتمي إليه وليس إلى الفضاء الفيزيائي الذي يقوم عليه ذلك أن الإقامة أو المسكن له دائما ارتباط بالمجتمع، فمهما كان منعزلا لابد مثلا أن يكون هناك طريق يربط بينه وبين المجتمع. ولهذا فإن المسكن يعطي الحضور الاجتماعي.

إن السكن أو الإقامة تعني العلاقة بين الإنسان وأقرانه بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه وعلى هذه العلاقة تتوقف الهوية الاجتماعية للإنسان، فالإقامة تمثل وتترجم الدور الذي يلعبه الفرد بصفته شخصا أو شخصية ضمن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، بمعنى ضمن هذه الجماعة الداخلية التي هي الأسرة. من ذلك موضع رب العائلة، موضع الزوجة والأطفال والضيوف... هذا من جهة، ومن جهة أخرى ضمن الجماعة الخارجية التي تحيط بالأولى كالقرية مثلا.

وكذلك فإنه في المقابل يغدو أولئك الذين لا يسكنون في أي مكان أي المشردون بدون هوية اجتماعية[39].

هكذا ينتهي دو رادوفسكي إلى تحديد معنى للسكن متجاوزا بذلك مختلف التحديدات التي أعطيت له، وذلك من خلال الوقوف عند وظيفته الحقيقية المتمثلة في منح الحضور للموضوع والحضور الاجتماعي

5

هو الوظيفة الجوهرية للسكن، الذي على أساسه تتحدد هوية الفرد.

خامساً. الفضاء السكني والخصوصية:

الخصوصية من الأبعاد الأساسية المكونة لمفهوم المسكن، وقد كانت محل اهتمام فروع معرفية كثيرة، وموضوعا لمقاربات عدة، وهي أحد المفاهيم الإنسانية أو العالمية.

ومفهوم الخصوصية عرف تطورا رافق التطورات التي عرفتها المجتمعات الغربية.

ولكن هناك تطورا في فكرة الخصوصية في المجتمعات الغربية الحديثة من ذلك الانفتاح الذي حدث في المسكن في مجتمعات الضواحي المدينة الأمريكية، حيث يكون الباب دائما منفتحا في وجه كل قادم من الجيران.

ومن جهتها تتبعت «بيرلا سيرفاتي غارزون» Perla serfaty-garazon التشكل الاجتماعي للخصوصية في المجتمعات الأوربية. فمنذ منتصف العصر الوسيط حتى نهاية القرن 17 كانت الحياة الخاصة والحميمية مختلطة بالحياة الجماعية وعدم الفصل هذا كان يقوم على تصور معين للعالم ولكن أحداثا ستؤدي إلى العزل بين الخاص والعام وصولا إلى الأفكار المتعلقة بالمنزل في الفترة المعاصرة.

ولكن فهم فكرة الخصوصية التي يقوم عليها المسكن اليوم يقتضي إلقاء نظرة تاريخية عن هذه الفكرة التي تبدو اليوم عالمية وإنسانية وبمقتضاها نكون أسيادا ومالكين لمساكننا، بل أكثر من ذلك إن الفرد في المجتمع المعاصر يعتبر أن هذا التملك ضروري لتشكيل هويته وتحقيق ذاته. هذه النظرة التاريخية بإمكانها أن تكشف عن العقليات التي كانت وراء الأحداث التي قادت إلى الفصل بين الخاص والعام كما يحددان اليوم.

فالخاص اليوم يعني الانفصال عن الجماعة والابتعاد عن العالم العام، والعزلة وإعادة التمركز على الذات أو تحديد دائرة من الحميمية وإلى التقسيم المشترك للأحداث الجمعية ولكن الخصوصية تحيل إلى الذات التي تتوارى عن الأنظار العامة من أجل إنجاز أنشطة أو عيش تجارب لها معنى بالنسبة لها بشكل خاص أو بالنسبة لمجموعة صغيرة مألوفة وغالبا عائلية[40].

وعموما فإن القرن 19 شكّل العصر الذهبي للخصوصية. وميراثه المتمثل في التمييز الجذري بين الوسط العائلي، والمحيط العام وكذلك تنظيم الوجود الذي يتضمنه، سيعمم على مجموع السكان خلال القرن العشرين، وسيكون مفهوم المنزل وطرق تسكنه الشيء الذي تتقاسمه أكثر مجتمعات الغرب الصناعي. وفي بداية القرن 21 سوف لن يكون التمييز بين العام والخاص محل نقاش، ولكن كل ميدان منهما طرأت عليه تغيرات عديدة ستمنحهما تعقيداً كبيراً.

فالقيم المعاصرة تمنح الفردية امتيازاً أبعد مما كان يمكن أن يتوقعه أو يأمله قرن الأنوار أو القرن 19. فالفردية تحرك اليوم المجال العمومي، بحيث أدخلته من جديد في فضاء النقاش الاجتماعي كرهان للتملك والتعبير الجمعي. وإعادة غزو الشارع هو الترجمة الواضحة عن مد الفردية هذا في المجال العام. لقد صار الفضاء العام من أجل التعبير عن حقوق الفرد والأقليات والمهمشين.

والخاص اليوم لا يقل عن العام من حيث بعض الانحرافات التي طرأت عليه ومن حيث المطالبة بالفردية. فالغرفة الفردية، المشغولة غالبا منذ الأيام الأولى للحياة، هي منذ الآن عنصرا أساسيا للمسكن المتوسط أما بالنسبة لسن المراهقة فإن هذه الغرفة اكتسبت نوعا من الحصانة مقارنة بباقي المسكن، فهي محترمة من لدن الوالدين[41]. ويبقى المنزل اليوم فضاء النحن، فضاء الأسرة ولكنه فضاء كل الخلافات والمواجهات المكانية التي يمكن أن تثيرها الأولوية المعطاة للفرد على حساب الجماعة، من ذلك مثلا الخلافات بين الإخوة على مكان مشترك داخل المسكن، ومحاولة الحصول على مكان خاص داخل المنزل بالنسبة لأعضائه (طاولة، مكتب، غرفة...) وهذا يعبر عن تخصيص الأنا ولكن مع تخصيص الأنا تدخل الذات فجأة، وتتقدم على الفرد من أجل استحضار الخصوصية واستدعاء مفهوم الشخص[42].

إن مفهوم الخصوصية قد تبلور من خلال تطورات وتغيرات شهدتها المجتمعات الأوربية أو الغربية، مست الأسرة والفرد والمنزل شكلا ووظيفة وانتهت اليوم إلى التأكيد على الشخص حتى داخل الفضاء الخاص الذي هو المنزل.

وإذا كانت الخصوصية اليوم في مجتمعاتنا العربية الإسلامية من المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها مفهوم المنزل، فإني لا أملك معطيات تاريخية بشأنها في هذه المجتمعات قديما. وهذا موضوع يبقى متروكا لأنتروبولوجيا تاريخية مأمولة، غير أني أزعم أن مفهوم الخصوصية - بغض النظر عن الاختلافات الثقافية بين المجتمعات الإسلامية (مثلا النافذة حسب ملاحظتي لمنازل بالمملكة السعودية (مكة والمدينة) أقل انفتاحا على الشارع مقارنة بنوافذ مساكننا في الجزائر) - تشكل مع مجيء الإسلام. وبالاعتماد على القرآن الكريم والحديث النبوي يمكن أن نكشف عن عناصر أساسية لمفهوم الخصوصية من خلال ذلك التحديد الدقيق للعلاقات بين الأهل، المنزل والغرباء، وللحقوق والواجبات التي تنظم الفضاء الداخلي لمسكن المسلم. لقد ورد في سورة النور: «يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتا غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلّموا على أهلها، ذلكم خير لكم لعلّكم تذكّرون. فإن لم تجدوا فيها أحدا فلا تدخلوها حتى يؤذن لكم، وإن قيل لكم ارجعوا فارجعوا هو أزكى لكم، والله بما تعملون عليم، ليْسَ عليكم جناح أن تدخلوا بيوتا غير مسكونة فيها متاع لّكم، والله يعلم ما تبدون وما تكتمون»[43].

ويذهب المفسرون إلى أن الاستئناس هنا مقصود به الاستئذان والاستئناس في اللغة هو طلب الأنس بالشيء، فهو إذن مؤنس.

وبعد الاستئذان يكون السلام « والسلام مسنون بعد الاستئذان على ظاهر الآية، ولأنه تحية للقاء واللقاء بعد الإذن أو السلام قبل الإذن على ما تضمنته السنة، وإن كان قريبا فإن لم يكن مَحْرَما لزم الاستئذان عليه كالأجانب، وإن كانوا محارم فإن كان ساكنا معهم في المنزل لزمه إنذارهم بدخوله بوطئ أو نحنحة، أو هم كالأجانب »[44].

والاستئذان لا يكون في البيوت غير المسكونة كالفنادق أو حوانيت التجار أو منازل الأسفار ومناخات الرحال، أو الخرابات العاطلة، أو الخلاء والبول لأنه متاع لهم، أو المنافع كلها.

وهكذا فالإسلام يحمي الفضاء المنزلي أو بالأحرى أهله من الدخول عليهم دون إذنهم من قبل الغرباء، وعدم الالتزام بواجب الاستئناس والسلام يعد خرقا للخصوصية أو حرمة المنزل. ومن المهم أن نلاحظ أن الإسلام يمنح كامل الحرية لأهل البيت في قبول الغريب، فالمنزل إذن هو فضاء لحق التمتع بالحرية، بل

وقد أجاز الإسلام القيام بما يدفع كل أشكال الاختراق لهذا الفضاء والتعدي عليه. ليس بولوجه دون إذن من صاحبه بل لمجرد الاطلاع على ما بداخله.

ولكن الإسلام، علاوة على حماية المنزل من «غزو الخارج» كما قالت بيرلا سيرفاتي غارزون، ينفذ إلى داخله ويفرض واجبات من شأنها أن تحصر الخصوصية أكثر ضمن هذا الداخل، وهي واجبات زمنية ومكانية في وقت واحد، يقول القرآن :«يا أيها الذين آمنوا ليستأذنكم الذين ملكت أيمانكم والذين لم يبلغوا الحلم منكم ثلاث مرات، من قبل صلاة الفجر وحين تضعون ثيابكم من الظهيرة ومن بعد صلاة العشاء، ثلاث عورات لكم ليس عليكم ولا عليهم جناح بعدهن، طوافون عليكم بعضكم على بعض كذلك يبين الله لكم الآيات والله عليم حكيم، وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم فليستأذنوا كما استأذن الذين من قبلهم»[45].

فالاستئذان هنا ليس واجبا على الغرباء وإنما هو لبعض أهل المنزل وهم الخدم أو العبيد والإماء والأطفال الصغار غير البالغين. ويذهب عز الدين بن عبد السلام في تفسيره إلى القول إن النساء يستأذن في الأوقات الثلاث خاصة ويستأذن الرجال في جميع الأوقات، أما العبيد والإماء فيستأذن العبد دون الأمة على سيده في هذه الأوقات، أو الأمة وحدها، لأن العبد يلزمه الاستئذان في كل وقت، أو العبد والأمة جميعا. والصغار الأحرار الذين لا يصفون ما يرون يلزمهم أيضا الاستئذان في تلك الأوقات لخلوة الرجل فيها بأهله وربما ظهر منه فيها ما يكره أن يُرى من جسده. وأول تلك الأوقات قبل صلاة الفجر أي في الليل وقت النوم والخلود إلى الراحة، الثاني وقت الظهر حين خلع الثياب للقيلولة، والثالث وقت إرادة النوم والاستعداد له، فهذه الأوقات يختل فيها تستُّر المسلم وتكون العورات فيها بادية والتكشف فيها غالبا، لهذا ينبغي أن يستأذن العبيد والخدم والصبيان في الدخول على الأهل. ويورد صاحب التفسير المذكور سبب نزول هذه الآية وهو أن الرسول صلى الله عليه وسلم بعث إلى عمر وقت القائلة غلاما من الأنصار، فدخل بغير إذن فاستيقظ عمر بسرعة فانكشف منه شيء فرآه الغلام فحزن عمر لذلك وقال: «وددت لو أن الله تعالى -بفضله نهى أن يدخل علينا في هذه الساعات إلا بإذننا فانطلق إلى الرسول ﷺ فوجد هذه الآيات قد نزلت فخرّ ساجدا»[46].

وهكذا فإن خصوصية الفضاء السكني في الإسلام مرتبطة بمفهوم العورة ولذلك فإن البيوت الخالية التي لا تكون فيها العورة قابلة للانكشاف لا تتمتع بالحماية من الاختراق والتي تترجم في الاستئذان بالدخول. ولذلك فإنه لا يمكن أن نستبعد دور الإسلام في الممارسات المتعلقة بالخصوصية في البيت العربي بشكل عام والبيت الجزائري بشكل خاص.

سادساً. الفضاء المنزلي وشبكة العلاقات الاجتماعية:

الفضاء المنزلي له ارتباط وثيق بالآخرين أي بالمجتمع، وحتى في الحالة التي يظهر فيها بعيدا عنه، عندما يكون معزولا، فإنه يكون متصلا به بطريقة ما، مثلا عبر الطريق الذي يصل بينه وبين القرية أو المدينة، ولكن الصورة التي تعبر أكثر عن هذا الارتباط هي «الجورة» إنها علاقة الجوار، يقول بزو مسايوو:« كل منزل يندرج ضمن جورة معينة»[47]. وعلاقة الجوار هذه هي الوجه الآخر للفضاء السكني بما تمثله من تفاعل وتواصل مع الآخر. ففي الوقت الذي ينزوي المنزل على ذاته محافظا على حميميته وهذا وجهه الأول، فإنه بحكم القرب المكاني، ينفتح على المجتمع، فيحدث عندئذ انفتاح وتواصل بين فضاءات خاصة.

ولا شك أن مفهوم الجورة في الثقافة العربية مفهوم له أهميته في شبكة العلاقات الاجتماعية، إذا علمنا أن الإسلام قد أكد على حسن الجوار، وخصه بأهمية فريدة، وقد أكدنا سابقا أنه من الصعب أن نضع حدودا فاصلة بين الثقافي والديني في مجتمعنا، لكن من المهم أن نحاول تبيين واقع هذه العلاقة بين السلوك والممارسات الجوارية والتوجيه الديني. من أجل ذلك ينبغي أن نشير إلى البعد الإنساني لمفهوم الجورة في الإسلام.

إن الجوار في الإسلام يقوم على أساس المسافة، فالجار الأقرب اجتماعيا هو الأقرب مكانا. فالمسافة المادية وحدها دون النظر إلى المسافات الأخرى، إذا

6

جاز لنا هذا التعبير، هي مبدأ الجورة، فالغريب الذي لا يمت إلى القرابة الدموية بصلة أي البعيد من حيث النسب، والمختلف دينيا أيضا، كلاهما يندرجان ضمن فضاء الجورة الإسلامية. وإذ نؤكد هنا على البعد الإنساني التواصلي لعلاقة الجوار في الإسلام فلكي نبرهن على أن هذا الدين معطى أساسي لا يمكن إبعاده أو التقليل من شأنه حينما يتعلق الأمر بتحليل ظواهر اجتماعية في مجتمع أو مجتمعات إسلامية. إننا بهذا نخالف ما ذهب إليه بوغالي بصدد تفسيره لعاطفة الجورة في المجتمع المغربي. فقد أعطاها تفسيرا سيكولوجيا، نافيا أن تكون مجرد طاعة بسيطة للأوامر الدينية. ففتح الفضاء المنزلي للجار تقف وراءه رغبة أو إرادة لاشعورية في الثناء على الجورة الحسنة التي يحاول الناس تقديمها تحت غطاء إسلامي. هذه الرغبة مزدوجة فمن جهة، يراد التخفيف من حصانة الفضاء الخاص بفتحه للآخر، وهذا يمكن من دخول فضاء هذا الآخر من أجل التعرف عليه، إذ الجار الذي لا نعرفه أو الذي يتجنب كل التقاء أو احتكاك شيء مقلق. ومن جهة أخرى وتبعا لذلك فإن الجار الذي كان مقلقا يتلاشى من أجل فسخ المكان لمن هو محل ثقة. ومحاولة إلقاء الضوء السيكولوجي- فيما يرى بوغالي- على تصور الجورة لدى المغربي الأمي هو رغبة في إعطاء محتوى إضافي لهذا المفهوم.

فالإسلام كما هو معروف أمر دائما معتنقيه باحترام الجيران ومساعدتهم. بل وجعل الإيمان مقرونا بالإحسان إلى الجار وقد ورد في ذلك أحاديث كثيرة[48]. ولكن التعاليم الدينية وحدها يبدو أنها عاجزة عن فتح المجال لسلوكيات أو تصورات دائمة. إنها تتطلب باستمرار الرجوع إلى وقائع سيكولوجية تكون سندا لها. وإدخال العامل السيكولوجي هو محاولة لتفسير ظاهرة معقدة تتعلق بسلوك المغربي الأمي تجاه الجيران، الذي لا يفسره عامل واحد (الدين)، وإنما هناك عوامل تاريخية وسيكولوجية ودينية. فالإنسان في نظر بوغالي متعدد الأبعاد ولا يمكن أن نكوّن معرفة بحقيقته إلا انطلاقا من مقاربات عدة في وقت واحد. ولهذا فإن ما يفرض على المغربي فتح فضاء منزله إلى الجار شيء سيكولوجي أساسا. ولتوضيح هذا التداخل في العوامل يذهب بوغالي إلى أن التطور التاريخي الذي كان أساسا متعلقا بالزواج الداخلي خلق في المغرب مفهوما لفضاء منزلي شبه مغلق، يرفض كل انفتاح على الخارج. وفي وقت لاحق خفّ ذلك الانغلاق بتبني الجار غير المرغوب فيه كقريب أو صديق. وهكذا انتهى الفضاء المنزلي المنزوي على ذاته من داخله إلى طلب الحوار والانفتاح على الجيران. وهذه العملية تفسر بآلية سيكولوجية بسيطة ليست شيئا آخر في حقيقة الأمر سوى إرادة إنسانية خالصة في التحاور والانفتاح على الآخر.

وتلك الاستجابة المزدوجة تؤول في نهاية التحليل إلى استجابة واحدة، إنها استجابة خفية ضد فضاء من دون أفق. استجابة لاشعورية تقريبا لرهاب الانغلاق، تدعو الجار إلى الخلاص وإلى توسع في المكان.

وبما أن التقارب بين الجيران يرجع في أساسه إلى العامل السيكولوجي، فإن الدين الإسلامي لم يأت إلا لتدعيم تلك العملية باعتبار أن الإسلام لم يتدخل في التنظيم المكاني للمنزل المغربي التقليدي. فالتنظيم للفضاء المنزلي، الذي ترجع أصوله إلى ما قبل أسلمة المغرب، كان عليه وحده أن يستدعي السلوكيات نفسها والاستجابات ذاتها بين الجيران التي دعا إليها الإسلام[49].

ولكن هذا التأكيد على الدور الثانوي للإسلام في علاقة الجوار في المجتمع المغربي وإعطاء الأولية لعوامل سيكولوجية لا يستطيع أن يفسر لنا تلك البرودة التي تعيشها علاقة الجوار بين الناس في الوسط الحضري وغير الحضري. فإذا كانت العوامل السيكولوجية ترجع إلى الطبيعة الإنسانية الثابتة، فلماذا تعجز عن توثيق علاقات الجوار اليوم في المجتمع الجزائري المسلم ؟ إن التقليل من دور الإسلام في المجتمعات المغاربية ما هو في الواقع سوى ترديد لنظريات إتنولوجية لمستشرقين غربيين، تحاول أن تقتلع هذه المجتمعات من جذورها الحقيقية وتغرسها في تربة ثقافة المتوسط. وبوغالي هنا في الواقع يتحدث على لسان جيرمان تيلون.

إننا نعتقد أن الإسلام لعب ويلعب دورا كبيرا في تفسير مفهوم الجورة، لأنه يضع أمام المسلم مسؤولية كبيرة تجاه الجار، ولذلك كلما ضعفت هذه المسؤولية بوازع من الدين، تضعف علاقة الجوار. وعلاقة الجوار في المجتمع التقليدي لم تكن دائما مثالية، فالمثل الشعبي الذي هو مرآة صادقة لهذا النمط المجتمعي بإمكانه أن يصور لنا الواقع: «اللي اتكل على جارو بات بلا عشا»، « اللي عول على جارو بات عشاه على لمناصب». فهذا تصوير صادق لحال الجورة قديما واليوم أيضا. ولأجل أن ترقى العلاقة بين الجيران إلى ما ينبغي أن تكون عليه وفق المعيار الإسلامي فقد جاء التوجيه من المبدع الشعبي بصيغ مختلفة ولكن معناها واحد:

- « الجار قبل الدار» أي أن شراء الدار أو كراءها ينبغي معرفة الجار.
- «الشاري يشري الجار قبل ما يشري الدار»
- «جارك الغريب خير من خوك البعيد»
- «جارك القريب خير من واليك البعيد»
- «لا تبني حتى تشوف الجار، ولا تسيح المْاَ (الماء) حتى تلقى الما»
- «لو كان ما جاري ما يبان عاري»

وهذه الأمثال الجزائرية لا تختلف في معناها عن أمثال تونسية في الجورة:

- «انشدْ عَ الجار وما تنشدش عَ الدار»
- «الجار وصى عليه النبي»
- «الجار قبل الدار»
- «الدار بَمْيَه والجار بألف»
- «الدار بميه والشارع بألف»
- «يعطينا جار بلا عيون، وفار بلا سنون (أي جار لا يتجسس ولا يخون»
- «النبي وصى على سابع جار»
- «صباح الخير ياجاري انت في دارك وانا في داري»

فهذه الأمثال كلها تشترك في التأكيد على قيمة الجار فالجار الحسن هو الذي لا يتجسس ولا يخون، وهو من يحفظ شرف جاره لا من يفضحه ويفشي أسراره، ويحترم خصوصيته. فالجورة إذن هي واجب اجتماعي وأخلاقي وديني لأن النبي أوصى بالجار حتى كاد يورثه.

ولكن هل هذه الأمثال لا زالت تقوم بدورها التوجيهي والتربوي في الأوساط الشعبية؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي البحث عن الإجابة عليه

• الهوامش

1. ينظـر: كلـود ليفي سـتروس، الإناسـة البنيانيـة، ترجمة حسـن قبيسي، المركـز الثقـافي العربي، الـدار البيضاء – المغـرب، بـيروت- لبنـان، ط1، 1996، الفصل الثامـن، ص ص 149 - 180.
2. Claude Lévi-Strauss، Anthropologie Structurale, Plon, 1974, p. 157.
3. Elans Hamberger, La maison en perspective, L'homme, 194, 2010, pp 7-39.
4. Claude Lévi-Strauss, Anthropologie Structurale, Plon، 1974, p. 157.
5. شـارل سـيمور- سـميت، موسـوعة علم الإنسـان: المفاهيـم والمصطلحـات الأنتروبولوجيـة، ترجمـة مجموعة من الأسـاتذة، مراجعـة وإشراف محمـد الجوهـري، الهيئـة العامة لشـؤون المطابـع الأميريـة ، 1992، ص351 - 352.
6. Rbia Bekkar, Usages differencies et pratiques de cohabitation, in Joseph Muntanolathorn-bery, Antroplogie et espace, edition UPC, Burcelona, 2004.
7. Louis Marean de Bellaing, Espace et anthropologie, in l'homme et la societé, N° 104, 1992, pp 3-5.
8. Philippe Bomin, Pour une topologie sociale, in communication, 87, 2010, pp 43-64.-
9. Alice Hatzopoulou, Approche anthropologique du droit de l'espace, in Josep Muntamola thornnberg et Danielle Provansal, Anthropologie et espace, editions UPC , Barcelona, 2004, p 78.
10. خليل أحمد خليل، مفتاح العلوم الإنسانية، دار الطليعة، بيروت- لبنان،1989، ص 412.
11. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت – لبنان، ص 412.
12. ابن منظور: لسان العرب، المجلد13، دار صادر، بيروت – لبنان، ص 211 - 212 و 218.
13. Amos Rapoport, Pour une anthropologie de la maison, traduit par Anne M. Meistershiem et Maurin Schlumberger, Bordas، Paris, 1972, pp. 26 -63.
14. Idem, p. 49.
15. Ibid, p. 59.
16. Melchisedek Chétima, la culture matérielle de la maison dans la pensée anthropologique : parcours théorique d'un concept transdisciplinaire, Internation Journal of trumanities and cultural studies, Vol. 2, Issue 4, 2016.
17. Melchisedek Chétima, Ibid.
18. Marcel Mauss, Manuel d'ethnographie, Editions, Payot, 1967, pp. 73- 78.
19. Ibid.، p. 78.
20. بيـار بونت وميشـال إيزار (تحـت إشراف)، معجم الأتنولوجيـا والأنتروبولوجيا، ترجمـة وإشراف مصباح الصمد، مجد المؤسسـة الجامعية للدراسـات والنـشر والتوزيع، بيروت- لبنـان، ط1، 2006، ص 848.
21. المرجع نفسه، ص ص 850-848.
22. عمـاد صولـة، "سـيرورة الزمن مـن العتبة إلى وسـط الـدار: قـراءة أنثروبولوجية في السـكن التقليـدي التونسي"، إنسـانيات، العدد 28، سـنة 2005، ص 5 .
23. Perla Serfaty-Garzon, chez soi. Les territoires de l'intimité, Paris، 2003, P. 72.
24. ابن منظور، لسان العرب، المجلد13، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط6، 1997 ، ص211.
25. نفسه، ص 212.
26. نفسه، ص 212.
27. نفسه، ص 212 .
28. نفسه، ص 212.
29. نفسه، ص 213.
30. نفسه، ص 213.
31. غاسـتون باشـلار، جماليات المـكان، تر. غالب هلسـا، المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشر والتوزيـع، بيروت-

لبنان، ط5، 2000، ص36 .

32. Perla Serfaty- Garzon, op.cit, P. 67.
33. Idem. , P. 74.
34. Jacques Pezen- Massabuau, Demeure Mémoire, Editions Parentheses, Marseille, 1999, p. 38.
35. Jacques Pezen- Massabuau, La maison espace sociale, PUF، Paris، 1983،P.40.
36. Jacques Pezen- Massabuau, , Demeure Mémoire, op.cit., p. 14.
37. Georges- Hubert de Radkowski، Anthropologie de l'habitation. Vers le nomadisme, Préface d'Augustin Berque / postface de Michel Deguy, PUF, Paris, 2002, P. 25.
38. Idem., P. 31.
39. Ibid., P. 50-51.
40. Perla Serfaty-Garzon، chez soi. Les territoires de l'intimité, op. cit., P.15-16.
41. Ibid, P.54 -55.
42. Ibid, P. .57
43. النور: 27 - 29.
44. عـز الديـن بن عبـد العزيز بن عبد السـلام السـلمي الدمشـقي الشـافعي، تفسـير القرآن، قـدم له وحققـه وعلق عليـه، هبـد اللـه بن إبراهيم بـن عبد اللـه الوهيبـي، ج2 ، دار بن حـزم للطباعة والنـشر والتوزيع، بـيروت لبنان، ط1، 1416هـ،1996م، ص 396 - 397 .
45. النور: 58، 59.
46. عز الدين بن عبد العزيز بن عبد السلام السلمي الدمشقي الشافعي، مرجع سابق، ص 410.
47. Jaques Pezeu- Massabuau، op-cit, p. 139.
48. جـاء في صحيـح البخـاري:» مـن كان يؤمن بالله واليـوم الآخر فلا يـؤذ جاره، ومـن كان يؤمن باللـه واليوم الآخر فليكـرم ضيفـه، ومن كان يؤمـن بالله واليـوم الآخر فليقل خـيرا أو ليصمت».
49. Mohamed Boughali, op. cit, p. 65-73.

- **الصور**

1. https://i.pinimg.com/564x/00/8f/14/008f149c3f6c11b1c1383692f522b8c3.jpg
2. https://i.pinimg.com/originals/81/32/36/81323641831e0f5c52d804f5a7adb272.jpg
3. www.freepik.com
4. https://wildturnip.files.wordpress.com/2012/06/nml_warg_wag_1029_large.jpg
5. www.freepik.com
6. www.freepik.com

أدب شعبي

ثقافة التراث في دول الخليج العربي
بين استدعاءات الذاكرة وضرورات المعاصرة 34

أثر المعتقد الديني في التراث الشعبي الحكائي العُماني 44

رسائل الرواة..الحكاية الشعبية العراقية
والبنية الاجتماعية 58

اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية
مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً (القسم الثالث) 66

د.راشد نجم - البحرين

ثقافة التراث في دول الخليج العربي بين استدعاءات الذاكرة وضرورات المعاصرة

1

في ظل التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تواجهها شعوب دول الخليج العربي، خصوصاً بعد اكتشاف النفط في المنطقة وما صاحبه من تغييرات هائلة في بنية المجتمع المادية والبشرية، فإن الوضع بالنسبة لثقافة تراث هذه المنطقة بات أمام مفترق طرق صعبة ومفصلية، ربما لو استمر على هذه الوتيرة من التداعيات السلبية قد يؤدي الى انسلاخ تدريجي عن الهوية الثقافية الوطنية التي تعتزبها شعوب هذه المنطقة وتتميزبها، لأن فقدانها سوف يوصل بالضرورة الى التشبه بالثقافات الوافدة التي ستؤدي الى خلق وضع غير متوازن في الانتماء ومعرفة الذات، وهذا ربما يؤدي بالمحصلة النهائية الى خلل معرفي على مستوى الهوية الوطنية.

فوضع ثقافة التراث في دولنا الخليجية أمام محك واختبار صعب يتطلب من الجميع الاعتماد على الأسس المعرفية

والموضوعية للأمور بمعزل عن العواطف التي قد تدفعنا الى قرارات ربما تضر بهذه الثقافة بدلاً من ترسيخ بنيتها داخل المجتمعات، والفصل بين ما هو تقليدي محلي، وبين ما هو وافد وطارئ على هذه المجتمعات، كي تنجلى الصورة الحقيقية للأمور أمام الجيل المعاصر والأجيال القادمة.

التراث والثقافة:

التراث في مجمل معناه هو كل ما أفرزه الماضي من إفرازات، ضارة ونافعة، ولا يزال لها أثرها الفعال في مسلكنا ومعتقداتنا وأسلوب معيشتنا ونظرتنا إلى الحياة، وهو بمعنى آخر مجموع ما خلّفته قرائح الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون حضارة مما يمكن لجيلها الحالي الإفادة منه، والاستعانة به على حل ما يواجه من مشكلات وتحديات.

أما الثقافة فهي «عنصر كثير التعدد، شديد الاختلاف، غزير التنوع، على أساسه تتمايز المجتمعات وتختلف الجماعات تمايزاً واختلافاً مكّنا علماء الإناسة من استنباط الوسائل النظرية التي أتاحت لهم دراسة الخصائص الاثنية التي تميّز البشر في صنوف اجتماعهم وطرائق معاشهم، حيث يتسع لنا أن نتبيّن الى أي حد يمكن للثقافي أن يكون ثرياً في تعدده، عبقرياً في تنوعه»[1]. والثقافة أيضاً هي انعكاس للمستوى الحضاري لأي أمة أو بلد؛ وهي نتاج فهم الإنسان لتراثه، ودينه، وتفاعله الاجتماعي والمادي في كل مرحلة من مراحل تاريخه على صعيد الفرد وصعيد المجموعة. ويتضمن هذا الناتج عناصر وأبعاداً روحية وفكرية وأدوات تقنية، ويشمل القيم والتقاليد وأعراف التصرف وأنماط الحياة والفنون، والأدب وأشكالاً متنوعة من الإبداع.

وحيث أنه لا وجود لثقافة معزولة في مجتمعها عن ثقافات المجتمعات الأخرى، فبات من الطبيعي بحكم عناصر كثيرة وظروف شديدة التأثير أن تجعل الثقافة المجتمعية بكل خصوصيتها عرضة للتأثر والتأثير.

التغيّر الاجتماعي في دول الخليج العربي:

بشكل عام يعتبر التغيّر سمة من سمات الحياة وظاهرة طبيعية وعملية مستمرة ودائمة تحدث في جميع المجتمعات الإنسانية في كل زمان ومكان وعلى مر الأزمنة التاريخية المختلفة. فمنذ أن ظهر الإنسان على سطح الأرض نجد أنه محاط بالعديد من المتغيرات وحتى وقتنا الحاضر سواء (بيئية، اجتماعية، ثقافية، سياسية، اقتصادية، دينية). فالتغيّر لا بد من حدوثه في أي مجتمع سواء كان هذا التغيّر ظهر بصورة بطيئة تدريجية أو فجائية سريعة.

كما يعتبر التغيّر الاجتماعي من الموضوعات والظواهر الهامة التي ركّز علماء الاجتماع على دراستها وتفسيرها ومعرفة العوامل التي تؤدي إليه، نظراً للتغيّرات التي تحدث في كل مجتمع من المجتمعات، فاستحوذت على اهتمامهم واختلفت آراؤهم وتعددت اتجاهاتهم. وقبل تناول موضوع هذا التغيّر بشيء من التفصيل، لابد من عرض بعض من التعريفات التي تناولت المفهوم وأصله ودلالاته لتسهيل ذلك وتوضيحه، وتفسيره كظاهرة واكبت مجمل التحولات الاجتماعية والثقافية في دول الخليج العربي.

إن أصل الكلمة هو تغيّر، أي أصبح على غير ما كان عليه. والتغيّر هو الانتقال من حال الى حال أخرى انتقالاً يؤثر على العملية التي تقوم بها البنية موضع التغيّر، أو يؤثر على العملية والبنية معاً. ومن هنا فإنه ينبغي التأكيد على حقيقة أن التغيّر هو حصيلة تفاعل الأشياء، ذلك التفاعل الذي يتسم بالتعقيد الشديد، ولهذا اختلفت الآراء في شأن تفسيره. فالبعض يرى أن التغيّر حالة روتينية في المجتمع الانساني. فالقديم لا يمنع الجديد من البروز فضلاً عن تداخلهما، والبعض الآخر يعتبر التغيّر فعلاً طارئاً يعتمد في حدوثه وصيرورته على توافر الحدث والغرض معاً. وعلى وجه العموم فالتفرقة بين الثبات والتغيّر هي تفرقة نسبية، إذ لا يمكن وضع المجتمعات على خط واحد، بمعنى أن تكون المجتمعات المعزولة في طرف، والمتغيرة في طرف آخر. وبهذا المعنى لا يوجد مجتمع مستقر تماماً، إذ لا

يوجد هناك استقرار تام للأنماط الثقافية والمجتمعية بشكل عام، وبالمثل ليس هناك مجتمع كامل الدينامية والتغيّر حيث تتغير فيه كل الانماط من جيل الى آخر[2].

وبنظرة سريعة الى مفهوم التغيّر الاجتماعي نجد أن (الجولاني،2001) أشارت الى أن كلمة التغيّر في اللغة العربية تدل على معنى التحوّل والتبدّل فتغيّر الأشياء هو تحولها وتبدلها، كما أنها تعني الأشياء واختلافها. ويشير مصطلح Change في اللغة الانجليزية أيضاً إلى معنى الاختلاف في أي شيء يمكن ملاحظته في فترة زمنية معينة. ويفسّر مفهوم التغيّر من وجهة النظر الفلسفية بأنه إرادة معينة تعني بدورها فعلاً سواء كان هذا الفعل ضئيلاً أو جسيماً فهو تغيّر[3]. كما يذهب الى نفس الاتجاه في المعنى (كتبخانة، 2008) الى أن المقصود بمفهوم التغيّر هو الاختلاف ما بين الحالة الجديدة والحالة القديمة، أو اختلاف الشيء عمّا كان عليه خلال فترة من الزمن. وحينما تضاف كلمة اجتماعي، التي تعني ما يتعلق بالمجتمع فيصبح التغيّر الاجتماعي يشير إلى التغيّر الذي يحدث داخل المجتمع أو التحوّل أو التبدّل الذي يطرأ على جوانب المجتمع، وبمعنى آخر هو التحوّل الذي يطرأ على البناء الاجتماعي ووظائفه خلال فترة من الزمن[4].

ويمكن القول إن أهم محرك لهذا التغيّر الاجتماعي الكبير في دول الخليج العربي هو اكتشاف النفط في سنوات متقاربة في المنطقة، مما أحدث تأثيراً واضحاً في نمط الحياة، وطرق العمل والنمو الاقتصادي، وما صاحبه من تغييرات جذرية في الحياة الاجتماعية والسلوك العام.

جدول يوضح تواريخ اكتشاف النفط في دول الخليج العربي:

اسم البلد	تاريخ اكتشاف النفط
مملكة البحرين	1932
المملكة العربية السعودية	1938
دولة الكويت	1946
دولة قطر	1949
دولة الامارات العربية المتحدة	1962
سلطنة عمان	1967

ولو تأملنا تاريخ اكتشاف النفط في دول الخليج العربي حسب الجدول السابق لوجدنا أن أقدم الدول التي تم اكتشاف النفط فيها هي مملكة البحرين عام 1932، وأحدث هذه الدول هي سلطنة عمان عام 1967، وفي نفس الوقت هما أقل الدول انتاجاً للنفط مقارنة ببقية دول الخليج العربي الأخرى (السعودية، الكويت، قطر، والامارات)، وهذا التفاوت في الإنتاج النفطي ساهم بشكل غير مقصود في حجم التغيّرات الاجتماعية التي حدثت في المنطقة.

أنواع التغيّرات الاجتماعية في دول الخليج العربي:

هناك نوعان من التغيّر الاجتماعي اللذان يمكن قراءتهما من خلال التحولات الاجتماعية التي مرت على دول الخليج العربي بعد حقبة اكتشاف النفط وهما:

1. التغيّر المفاجئ: وهي الطفرات التي حدثت في بعض مجتمعات الخليج العربي بشكل مفاجئ ودون مقدمات سابقة، مثال ذلك ما حدث في مجتمعات الكويت والإمارات وقطر نتيجة ارتفاع دخل الفرد المفاجئ، والتحولات السريعة والمتلاحقة التي غيّرت ملامح المجتمع، وما صاحب ذلك من تغيير عمراني وحضري واكبه تغيّر اجتماعي وثقافي.
2. التغيّر التدريجي: وهو تغيّر حدث أيضاً بسبب النفط ولكن بشكل تدريجي وتطوري تماشى الى حد كبير مع أسلوب الحياة السائد في مجتمع الخليج العربي، وتناغم بشكل أو بآخر مع طبيعة الأحداث والنمو التدريجي للتحولات. ويعزى ذلك الى أن دخل الفرد تحسّن بشكل ملحوظ ولكن دون ارتفاعات هائلة أوجدت طفرات اجتماعية وخلقت تحولات مفاجئة، مثال ذلك مجتمعي عمان والبحرين. فالتغيّر في هذين المجتمعين حدث بأقل هرولة وأبطأ تأثيراً بفعل النفط.

فضاءات التغيير الاجتماعي في دول الخليج العربي:

إن التراث الشعبي في منطقة الخليج العربي كما يذكر الأستاذ صالح غريب يتميّز بعراقته وأصالته خاصة قبل فترة ظهور النفط حيث تقوم تلك الأصالة والعراقة على بناء راسخ من التعاليم الدينية والقيم الإنسانية السامية والتقاليد الراسخة وقد ظل هذا التراث حياً بين الناس يشكّل جزءاً من حياتهم الثقافية والاجتماعية. وبظهور النفط في المنطقة اتسع محيط الانفتاح على العالم من كل الجهات وبكل الوسائل وقد أحدث هذا الانفتاح والطفرة الاقتصادية تغييرات واسعة في مجتمعات وبلدان المنطقة شملت مختلف أوجه الحياة من اقتصادية واجتماعية وثقافية وغيرها وقد كان التراث واحداً من تلك الوجوه التي زحف إليها هذا التأثير[5]. هذا التميّز في المجتمع الخليجي تعرّض بعد اكتشاف النفط الى العديد من فضاءات التأثير التي ساهمت في ضعف ثقافة التراث والتي من الممكن إجمالها في خمسة فضاءات أساسية هي:

أولا: الفضاء البيئي :

وهو ما أحدثته مكونات البيئة الطبيعة من مناخ وموقع جغرافي وموارد طبيعية، من تأثير على الحياة الاجتماعية، حيث تكوّنت كثافة سكانية في مناطق دون أخرى ساهمت في التأثير على نمط الانتاج وعلى التنظيم الاجتماعي لهذه التكوينات فخلقت تنويعات ثقافية وتراثية، كانت بعضها سريعة التأثر نحو التغيير في حين صمد البعض الآخر على مضض من قسوة الوقت. فكما هو معروف أن مجتمع الخليج العربي بشكل عام مجتمع قبلي يعتمد على أنماط الإنتاج التقليدية مثل الزراعة، الرعي والغوص على اللؤلؤ وصيد الأسماك قبل اكتشاف النفط، أما بعده فقد صاحب ذلك تغيّرات كثيرة على مختلف المستويات.

ثانياً: الفضاء الديموغرافي :

وهي التحولات السكانية التي طرأت على المنطقة بفعل النمو الحضري الذي فرضته ضرورات التنمية بكافة أشكالها فخلقت المدن الجديدة وتباعدت المسافات بينها، وزادت الكثافة السكانية في بعض المناطق واختلت التركيبة السكانية بفعل العمالة الوافدة والهجرة الى دول المنطقة بحثاً عن العمل، وهذا كان له أثر كبير على ثقافة التراث في معظم دول الخليج العربي وإن تفاوتت النسب فيما بينها، مما أثّر سلباً على الهوية الوطنية لدول المنطقة. فقد أدى دخول أعداد كبير من الوافدين إلى ظهور بعض الفئات من العاطلين عن العمل في المجتمعات الخليجية. وبالمقابل أدت الهجرة إلى التنوع في التركيبة السكانية لهذه الدول من حيث وجود جنسيات وسلالات مختلفة ذات ثقافات متباينة، وأثّر ذلك على عدم التجانس السكاني والثقافي، مما أدى الى خلق مناخ مشوب بالتوتر والقلق وعدم الانسجام في العلاقات بين السكان بسبب تباين الأصول العرقية، حتى أصبح الخليجيون في بلادهم أقلية كما في الكويت وقطر والإمارات العربية المتحدة.

ثالثاً: الفضاء التقني:

وهو ما أحدثته التقنيات والوسائل الحديثة والمتطورة من تأثيرات هائلة ساهمت وبشكل فاعل في نمو المدن الحديثة بكل تسهيلاتها وجمالها وسرعة انتشارها، وما أوجدته من نظرة الى التراث العمراني على أنه يمثل حقبة زمنية من الصعوبة مضاهاتها بالواقع العمراني الجديد.

رابعاً: الفضاء السياسي:

أوجد اكتشاف النفط في المنطقة طبقة جديدة في المجتمع الخليجي وهي الطبقة الوسطى من المتعلمين وأصحاب المناصب ورجال الأعمال وغيرهم ممن مكّنتهم الصناعة النفطية من التطلع الى المشاركة في إدارة شؤون الدولة من خلال العمل في الوزارات الحكومية والقطاع الخاص، وكان لقربهم من صنّاع القرار تأثير قوي ومباشر في إحداث أو مقاومة التغيّر الاجتماعي، فهي الطبقة التي ترسم السياسات وتضع خطط التنمية والإصلاح في هذه الدول.

خامساً: الفضاء العالمي

تتسم الحقبة الراهنة بتحديات كثيرة ومتزايدة تقترن بتحديات تقنية واستحقاقات المعاصرة، حيث يفرض التحوّل الثقافي العالمي في مجموعه أنماطاً

جديدة للثقافة تتسم بأنها حتمية للاتصال والتفاعل مع ثقافة العولمة بجميع مزاياها واستلاباتها، على كل الصعد النظرية منها والعملية القائمة على مبدأ دمج الأصالة مع الطابع المعاصر لخلق نموذج جديد سيغيّر من ملامح الماضي مع تراكم الحقب الزمنية.

ثقافة التراث وآثار النفط:

هناك العديد من الإشكاليات التي وضعها النفط أمام ثقافة التراث وكذلك الثقافة بشكل عام. كانت مجتمعات الخليج العربي قبل النفط في مجملها – وإن اختلفت في بعض التفاصيل – مجتمعات بسيطة تعتمد على الزراعة والرعي وصيد السمك وصيد اللؤلؤ وبعض المهن الأخرى كالصناعات الحرفية وغيرها من المهن.

أما على المستوى الاجتماعي فكانت مجتمعات دول الخليج العربي محافظة ومترابطة تحمل قيماً إنسانية عالية مستمدة من الدين الإسلامي الحنيف الذي يهيمن على الحياة العامة، فقد أسهم التراث إسهاماً واضحاً في تشكيل الواقع الاجتماعي والسياسي لدول المنطقة، بل يمكن اعتباره المكوّن الرئيس للثقافة، لاسيما الثقافة الشعبية، بتجلياتها المختلفة.

ومن خلال هذا الفهم الواعي يمكن أن نعتبر التراث هو أساس الهوية ومفتاح الشخصية الجمعية، كونه يمثل الإرث والتاريخ ويرمز للجذور والأصالة، ولذلك تتمسك به المجتمعات في شتى مراحل تطورها، وتدق على أبوابه وتستلهم قيمه ومعانيه في جميع الأوقات، لاسيما في الأوقات الحرجة وعند مواجهة الأزمات والتحديات. وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي وبالتاريخ لغة ومضموناً، إلا أنه ينبغي ألا نقف عند تعاملنا معه عند الماضي دون الحاضر والمستقبل، فنحبس أنفسنا ومجتمعاتنا في أزمان غابرة ولّت، أو نظل واقفين مشدوهين عند مراحل تخطتها الأجيال، فالثبات والتغيّر من خصائص التراث.

إن تنامي نمط الاستهلاك لدى المجتمعات الخليجية المتأثرة بكل ما تنتجه أدوات الانتاج في العالم، وما يتطلبه

2

ذلك من تداعيات نفسية جماعية تعطي للاستهلاك التفاخري الأولية في نمط عيشها، فتأخذ في الابتعاد الواعي واللاواعي عن كل ما يربطها بحاضرها الثقافي وماضيها التراثي، وبكل ما يربطها بثقافتها، باعتبارها ثقافة عفا عليها الزمن وأصبحت من مخلفات الماضي وأسيرة التقاليد، ساعية في تمثّل ثقافة طارئة حملتها المحطات التي تملأ الفضاء، حاملة معها كل ما يبهر ويشكّل أنماطاً حديثة للحياة بكل متطلباتها، وكيفية التعاطي مع الآخرين في العلاقات الاجتماعية والتواصل حسب معايير الحياة الحديثة.

في هذا السياق واستكمالاً للفكرة يؤكد أ.د. عاطف عطية أستاذ علم الاجتماع في الجامعة اللبنانية أن كل هذا يحدث في الوقت الذي لا تزال ثقافته المخصوصة تستمر في مسيرتها ببطئها المعهود، وبأحمالها الثقيلة. فيحس بأن من الهام التخلي عن كل ما يعوق مسيرته المتجددة، المصنوعة من الآخرين، ولو كلّفه ذلك، ليس التخلي عن ثقافته وهويته المرتبطة بها، فحسب، بل بالإضافة الى ذلك، الاحساس بالخجل من الانتماء الى هذه الثقافة، التي يحس أنها تضعه على الحافة المواجهة لبرج مكين من ثقافة حديثة تفصل بينهما هوة سحيقة لا يحدها قرار[6].

فالمتتبع للتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي حدثت في المجتمعات الخليجية بفعل النفط وكيف أثر على ثقافة التراث يقف عند مجمل من النقاط نستعرض بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر. من هذه النقاط ما يلي:

1. تأثيره الواضح على حرفة الغوص على اللؤلؤ والتي كانت حرفة الكثيرين من أبناء دول الخليج العربي وعصب اقتصادهم لعقود طويلة من السنين، وكيف تحوّل هذا الاقتصاد من اقتصاد الغوص على اللؤلؤ الى اقتصاد النفط، وما صاحب هذا الاكتشاف الجديد من توفر فرص عمل هائلة ذات أجور دائمة ومتزايدة وظروف عمل مريحة، انعدمت معها المخاطر التي كانت تصاحب رحلات الغوص بحثاً عن اللؤلؤ، فاستهوت البحارة هذه الصناعة الجديدة وانصرفوا تدريجياً عن ركوب مخاطر البحر فانتهت هذه المهنة، وبدأت معها رحلة الاندثار للكثير من فنون رحلات الغوص والتي تمثّل التراث الشعبي الخليجي وأصبح مجرد ذكريات تقف خجلى أمام طوفان التغيير وتكاثر الغياب الأبدي للرجال الذين حافظوا على استمرار هذه الحرفة وفنونها، وابتعاد الجيل الحاضر عنها لأنه لم يعشها، وأصبحت تستحضر في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية ومهرجانات التراث كمحاكاة لزمن لم يعد موجوداً.

2. تأثيره على حرفة الزراعة وهي الحرفة الثانية التي كانت سائدة في ذلك الوقت الى جانب حرفة الغوص على اللؤلؤ، فقد هجر الكثير من عمال الزراعة مهنهم الزراعية واتجهوا لمزاولة العمل في مرافق النفط وأعمالها المساندة، أو في الوظائف الحكومية نظراً لظروف العمل الأكثر سهولة والأجور المناسبة والخدمات المصاحبة لها مثل السكن والخدمات الصحية والترفيهية، فتحوّلت الكثير من هذه المزارع في بعض دول الخليج العربي الى مشاريع سكنية، فخسرنا الزراعة وخسرنا فنونها وفنون القرية المصاحبة لها.

3. تأثيره على الحرف والصناعات التقليدية المحلية في أغلب دول الخليج العربي مثل صناعة السفن، الفخار، النسيج، وبعض الصناعات الأخرى. كذلك الحرف التقليدية مثل البناء، الحدادة، النجارة، وغيرها من الحرف التي تدهورت تدريجياً حيث تركها أصحابها الى وظائف جديدة، وما بقي صامداً من هؤلاء إلا النزر القليل الذين لم تغرهم الوظائف الجديدة واستمروا في عشقهم لمهنهم وحرفهم التقليدية في محاولة منهم للصمود أمام إغراق الأسواق المحلية بالصناعات الأجنبية المستوردة التي تجذب المستهلك وتغريه بفعل السعر المناسب والتنوع ووسائل الاعلانات المختلفة.

4. تأثيره على الأسرة الخليجية نظراً لغياب رب الأسرة لشهور بسبب الغوص على اللؤلؤ أمر يضطر المرأة للقيام بأعمال إنتاجية تساعد على استمرار الحياة مثل الخياطة ونقل المياه وطحن الحبوب ورعاية الماشية وغيرها من المهن التي تسهم في الوفاء بمتطلبات الأسرة في غياب رب الأسرة، وذلك بسبب الأوضاع الاقتصادية الصعبة آنذاك، خصوصاً وأن البيت الواحد كان يشمل عدة أجيال الأب والأبناء والأحفاد (وهو ما نطلق عليه مسمى الأسرة الممتدة). ولكن بعد ظهور النفط تغيّرت طبيعة الإنتاج فأصبح لرب الأسرة وظيفة دائمة ودخل شهري مستقر، فتغيّر بناء الأسرة وأصبح يطلق عليها الأسرة النووية (الزوج والزوجة والأبناء)، إذ اتجهت معظم دول الخليج العربي الى إستخدام الريع النفطي لرعاية المسنين والعجزة والأرامل والمطلقات وهي الوظيفة التي كانت تقوم بها الأسر الممتدة في السابق، بعد أن استقلت الأسر النووية الآن بمسكن منفرد في إطار سيادة الاتجاهات الحضرية. وهذا بلا شك ساهم في تباعد أفراد الأسرة الواحدة وتعدد ثقافاتهم والابتعاد عن منبع التواصل الدائم لثقافة التراث واستمراريته وهي الأسرة الممتدة.

5. تأثيره على الفنون والحكايات الشعبية والموروث الشعبي حيث بدأت تتلاشى تدريجياً مع الجيل

الحاضر الكثير من قيم التراث وفنونه وحكاياته وأمثاله وغيرها من الموروث الذي كان يشكّل هوية الانسان الخليجي، وذلك بفعل الهرولة المتسارعة الى استيراد قيم وفنون وحكايات وافدة بحجة مجاراة العصر ومواكبة التطور واللحاق بركب المدنية.. فأنتجت لنا هذه الهرولة - بمساهمة واسعة من وسائل الاعلام في الترويج لمثل ذلك - جيلاً مقطوع الجذور عن ثقافة تراثه التي يعتبرها مصدر تأخره الحضاري.

الاستدعاء والمعاصرة وما بينهما شائك:

إن التراث يمثل فضاء مفتوحاً للصراع بين القوى الراغبة في التغيير باسم الحداثة ومواكبة التطور والترويج له، وبين القوى المانعة للتغيير باسم الحفاظ على الموروث والدفاع عنه. والمواءمة بينهما تعني مدى قدرة أساليب الحياة في المجتمع الخليجي على استمرار أهم ملامحها عبر التغيّر. بمعنى آخر يمكن القول إن إنتقال العناصر الثقافية الشعبية عبر الأجيال أو من خلال التواصل الانساني لا يعني بالضرورة استنساخاً كاملاً وحرفياً لكل ملامحها، ولا يعني أيضاً فناءها واستبدالها كلياً بعناصر أخرى جديدة. فالبشر يواجهون الحياة بما لديهم من موروثات ثقافية، وبهذه الموروثات ومعها يغيّرون حياتهم ويتغيّرون.

هناك دون شك مبررات كثيرة تدفع دول الخليج العربي للتنقيب عن تراثها والكشف عن كنوز إبداعاته، وإعادة إضاءة فضاءات تاريخها التي حجبتها غيوم بعد المسافات الزمنية بين الحاضر والماضي، بالإضافة إلى التحولات الكثيرة التي شغلت شعوب هذه المنطقة في مجال التنمية والمعاصرة بعد اكتشاف النفط. وفي رأينا المتواضع فإن هناك جملة من الالتفاتات التي يجب استدعاؤها، ويمكن إجمالها في التالي:

- تجسيد الهوية الوطنية الانتمائية الى الوطن والتاريخ والجماعة الانسانية نفسها، وتعزيز روح المواطنة والحفاظ عليها في وجه التيارات الثقافية المعاصرة التي تتهدد ثقافات الشعوب النامية بابتلاعها أو تشويهها أو التعتيم عليها، أو إفقادها العناصر الحية فيها، وبالتالي برمجة هذه الشعوب على أنها مجرد أعداد بشرية مجرّدة من العطاء والإبداع والتفكير وإبداء الرأي بهدف فرض ثقافة التقليد والتلقي والاستهلاك عليها.
- الاعتزاز بالانتماء القومي والعربي، فالتاريخ والتراث هما اللذان يمنحان أية جماعة إنسانية عراقتها وأصالتها وعمق تجربتها وغناها، وبالتالي اتساع مساحتها الزمانية والمكانية. وهذا المبرر بحد ذاته من الأهمية بمكان حيث يشكل عاملاً رئيساً في خلق الشعور الوطني الذي يدفع الى التمسك بالوطن والحفاظ عليه والتضحية من أجله.
- استثمار التراث بحد ذاته ثروة اقتصادية يمكن استغلالها في مجالات وفعاليات معاصرة مثل الهندسة المعمارية والبناء والأثاث واللباس والسياحة والأدوات والإبداعات الفنية الأخرى، إضافة الى كونه يشكّل العنصر الأساس لكثير من المهرجانات السياحية والفنية. ولعل هذا المنحى هو ما أكد عليه السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي مدير عام مساعد للآداب والفنون بوزارة التراث والثقافة في سلطنة عمان في الورقة العلمية التي ألقاها بحلقة العمل حول أهمية التراث الثقافي غير المادي ودوره في التنمية حيث قال: «إنه يمكن للسلطنة استثمار العديد من العناصر الثقافية استثماراً اقتصادياً عبر ابتكار هوية ثقافية مميّزة للسلطنة تستطيع من خلالها الترويج لاستقطاب العديد من الاستثمارات في مختلف المجالات السياحية التي تخدم قطاع السياحة الثقافية وجذب أكبر عدد من السياح، كذلك يمكن استثمار وتنمية العديد من الحرف والمهن التقليدية كأنشطة اقتصادية منظّمة ذات عائد مادي كبير، بالإضافة إلى تنظيم عمل الممارسين في مجالات الفنون الشعبية ودعمهم لجعل هذه الفنون ذات عائد مادي مجزٍ»[7].

- إن التراث بما يحمله من فكر وقيم وعادات وتقاليد يعتبر عامل ربط زمني بين الماضي والحاضر والمستقبل حيث يتصف التراث بأنه تاريخي زماني تراكمي، وبالتالي فهو يربط بين الماضي والحاضر، وممتد الى الحاضر. ويعتبر عامل وصل وربط الحاضر بالمستقبل، أو بعبارة أخرى أن التقاليد والعادات والألفاظ والأفكار التي كانت سائدة في الماضي ما زالت تعيش في الحاضر أو ترقد خلفه، كما أن لها تأثيراتها على المستقبل، وفي الوقت نفسه فإن الاستمرارية بهذا المعنى لا تعني التكرار بقدر ما تعني التراكم[8].

- إن التراث ليس مجرد مخلفات مادية أياً كانت، أو أساليب حياة أو تقاليد أو قوالب فنية أو ملابس. إنه أعمق من ذلك بكثير، فهو روح الجماعة الإنسانية والطاقة المحرّكة، والدافع الى الانطلاق والتطوّر والحفاظ على الهوية والانتماء والتمسك بالوطن. وإن الاهتمام به يتعدى كونه مادة ترفيهية سياحية لدعم الاقتصاد السياحي من خلال مهرجانات موسمية وسنوية تقام هنا أو هناك، لذلك يجب أن يتحول من سلعة قابلة للاستهلاك الى ثقافة قائمة على الاستدامة.

- إن التركيز على العناصر المحلية الإقليمية في ثقافة التراث يمكن أن تحمل معها مخاطر التقوقع الإقليمي، ويفترض أننا نسعى من خلال التراث أن نضيف عاملاً آخر موحداً لا مفرّقاً. إن إحياء التراث والحفاظ عليه ومأسسته «إيجاد مؤسسات له» بحاجة الى دراسات وتخطيط وإعداد طواقم إدارية وفنية، وأهم من ذلك تخصيص ميزانيات له، وإلا أصبح كل مجهود يبذل في هذا الصدد حرثاً في البحر. وهذا ما ذهب اليه الدكتور أحمد مرسي من جمهورية مصر العربية خلال ورقة العمل التي قدمها حول التراث الثقافي غير المادي والتنمية المحلية المستدامة على أن الاهتمام بالثقافة ينبغي ألا يقتصر على ما ينتجه الفنانون والمبدعون والأفراد المجيدون من إبداعات رائعة، وإنما يجب الاهتمام بكل ما يتعلق بالتراث والثقافة من معارف وعادات ومهارات وسنن تقليدية وغيرها. كما دعا إلى المسارعة في حفظ وصون وتنمية هذا التراث، مشيراً إلى أنه دائماً ما تثار مسألة كيف يمكن تسليع التراث الثقافي؟ حيث يرى الدكتور أحمد مرسي أن المسألة ليست في التسليع وإنما هنالك عناصر في هذا التراث يمكن أن تكون مصدراً لتأكيد مجموعة من القيم وأنماط السلوك وأشكال الحياة التي ربما لا يعرفها الأجيال المعاصرة نتيجة انقطاعها عن دراسة هذا التراث بأشكاله المختلفة، سواء كانت على شكل أغان شعبية أو حكايات أو أمثال أو ألغاز أو سنن أو معارف تقليدية استخدمها الإنسان في شتى جوانب الحياة وكانت تسهل أمور حياته الطبيعية، الأمر الذي يمكن أن تصبح بالمحافظة عليها وبعقل رشيد وفكر متفتح أن تقدم في عصرنا الحالي بشكل جميل دون أن تفقد جوهرها الأصيل وتساهم في تنمية الدخل وتوفّر الكثير من الحلول للمشكلات اليومية، فعلى سبيل المثال نحن نرى بأن الآباء والأمهات لم يعودوا يروون القصص والحكايات الشعبية للأطفال وإنما اعتمدوا على ما تنتجه شركات الكرتون (الرسوم المتحركة) من أفلام متناسين ما تنتجه هذه الشركات من مواضيع وهل تتناسب مع عاداتنا وهويتنا وقيمنا الإسلامية أم لا، ولو أمعنا النظر إلى تراثنا لوجدنا نماذج مختلفة ورائعة كقصص السندباد وعلاء الدين وغيرها من القصص التي تحمل في طياتها الطيب والأخلاق الحسنة والاحترام والقيم والعادات النبيلة. لهذا نحن ندعو إلى الاستفادة من تراثنا العربي الأصيل وإخراجه بما يتناسب مع ظروفنا الراهنة[9].

- لابد من تدريس التاريخ مصحوباً بالتراث وثقافته، فالتاريخ يكون وعاء مفرغاً دونه، ذلك أن التراث يمنح التاريخ حيوية وطعماً ولوناً ومذاقاً وشكلاً. فالتراث يشكل جزءاً من الحياة اليومية ويتقاطع مع مساراتها ويغذّيها بطاقة الاستمرارية والتواصل. كما أنه ليس بالضرورة الوقوف عند أشكاله القديمة وحرفيّة تقليدها، فهناك دائماً إمكانيات للتطوير والحذف والاضافة والتطعيم والتلوين.

الخلاصة:

مما سبق ذكره يمكننا الخروج بمجموعة من الاستنتاجات التي قد تكون موضوعاً لحوارات معمّقة في هذا الاتجاه، ولدراسات مستقبلية يمكن أن تضيء جوانب مهمة في كيفية المواءمة بين الأصالة المتمثلة في التراث وثقافته، وبين المعاصرة والمتمثلة في السباق المحموم نحو التغيير. ويمكن تلخيص ذلك في النقاط التالية:

1. قد يبدو للوهلة الأولى، وبفعل الغموض وعدم التجديد الذي رافق توظيف هذين اللفظين الأصالة والمعاصرة منذ عقود مضت أنهما على طرفي نقيض، بمعنى أن شيئاً لا يستطيع أن يكون أصيلاً ومعاصراً في الوقت نفسه، وعليه أن يختار بين أن يكون أصيلاً أو أن يكون معاصراً، وهو ما يوضحه الدكتور محمد عابد الجابري بقوله: «إن هذا التناقض الذي ساد هو الذي جعل فريقاً منا يرى الأصالة في النموذج الموروث التراث الاسلامي وفي العودة إليه وإليه وحده، وهذا ما يمنعه بالتالي من أن يخطر له أن الأصالة الحقيقة هي تلك التي يجب أن نحققها في تعاملنا مع الفكر العالمي المعاصر، وهو أيضاً الذي جعل فريقاً آخر يرى المعاصرة في النموذج الوافد الفكر الأوروبي وحده بالرغم من أن المعاصرة الحقيقية هي تلك التي يجب أن نحققها في تعاملنا مع تراثنا أولاً»[10].
2. التأكيد على أن الأصالة والمعاصرة كمفهومين ليسا على طرفي نقيض، فلكل منهما نبع معرفي مختلف وهدف مختلف، فهما متكاملان في البنى الثقافية ولا وجود لأحدهما من دون الآخر، وهما كما يقول الدكتور علي عبدالصادق بأن الأصالة تفترض:

- التعبير عن التراث بشكل واقعي.
- الحفاظ على ركائز مشتركة في التراث مع تغيّر العناصر الهامشية منه ومع تكييف هذه العناصر مع المتغيرات المجتمعية والعالمية.
- الصمود الى النهاية لرياح تحاول أن تعصف بثوابت التراث.
- عدم الخروج عن الخصائص الجوهرية والبذور الحقيقية التي ينبثق منها الطابع المميز الثابت للتراث، تلك الخصائص الجوهرية تمثل في الوقت ذاته نقاط انطلاق لأية حركة تجديدية.

أما المعاصرة فتفترض:

- الوعي بظروف الواقع، والقدرة على التكيف مع المتغيرات الأساسية الحادثة في العالم من دون التضحية بالقواسم المشتركة للمجتمع.
- الحداثة بمعنى التجديد في الوسائل والأساليب وليس في المبادئ والقيم.
- تطوير العادات والتقاليد المجتمعية بما يناسب روح العصر ولكن دون الخروج عنها.
- التفتح وعدم الانغلاق والإبداع.
- وأخيراً فالمعاصرة بحد ذاتها تخضع الى تغيّر اجتماعي دائم وسريع. فالبيئة المحيطة بالفرد كثيراً ما تتغير جذرياً خلال فترة حياته، ويصبح تعلّم الأمس أقل استعمالاً من حياة الغد[11].

3. هذا لا يعني أن تكون حياتنا نمطاً تراثياً، ذلك أنه من المستحيل إرجاع عقارب الزمن الى الوراء، وإنما ثمة إمكانية معقولة لحياة معاصرة ملوّنة بالتراث.
4. إن ثقافة التراث لن تنمو وتستمر في غفلة عن أصحابها الشرعيين، أو في ظل عدم الاكتراث والاهتمام بها، أو الانشغال عنها في حيثيات الحياة المعاصرة واستحقاقاتها، فالنتيجة ستكون كارثية على الأجيال القادمة.

ولكن يبقى السؤال الكبير:

«هل يمتلك تراثنا القدرة على الصمود طويلاً أمام تيارات التغيير وطوفان التحولات الهائلة؟؟ وهل تستطيع ثقافة هذا التراث أن تستوطن وجدان شعوبنا طويلًا أمام محاولات إحلال ثقافة العولمة واستباحة وطن الوجدان الجمعي؟؟!!

• الهوامش

1. النويري، محمد عبدالله (2015) "في الثقافة والانسان"، مجلة الثقافة الشعبية العدد31، خريف 2015 ص 8.
2. عبد الصادق، علي (1999) "مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر: دراسة في إشكاليات الثبات والتغير والأصالة والمعاصرة"، مجلة شئون عربية، العدد –99 سبتمبر 1999، ص 17.
3. الجولاني، فادية عمر (2001) علم الاجتماع الحضري، ط 4، القاهرة: مؤسسة شباب الجامعة، ص ص 11–10.
4. كتبخانه، إسماعيل خليل (2008) أسس علم الاجتماع، ص 357.
5. غريب، صالح (2005) هل ألغت دول الخليج اهتمامها بالتراث! بعد إغلاق مركز التراث الشعبي بالدوحة، شبكة مزن الثقافية http://www.mozn
6. عطية، عاطف (2015) "الثقافة الشعبية بين المادي واللامادي"، مجلة الثقافة الشعبية، السنة الثامنة، العدد 31، ص 16.
7. البوسعيدي، سعيد بن سلطان (2016) واقع التنمية الثقافية في السلطنة، ورقة عمل مقدمة الى حلقة العمل الدولية حول "التراث الثقافي والتنمية المستدامة"، تنظيم مجلس البحث العلمي، سلطنة عمان، في الفترة ما بين 16 و17 فبراير 2016م.
8. عبد الصادق، علي (1999) "مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر: دراسة في إشكاليات الثبات والتغير والأصالة والمعاصرة"، مجلة شئون عربية، العدد –99 سبتمبر 1999، ص 17.
9. مرسي، أحمد (2016) التراث الثقافي غير المادي والتنمية المحلية المستدامة، ورقة عمل مقدمة الى حلقة العمل الدولية حول "التراث الثقافي والتنمية المستدامة"، تنظيم مجلس البحث العلمي، سلطنة عمان، في الفترة ما بين 16 و17 فبراير 2016م.
10. الجابري، محمد عابد (1994) الخطاب العربي المعاصر، ط5، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
11. عبد الصادق، علي (1999) "مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر: دراسة في إشكاليات الثبات والتغيّر والأصالة والمعاصرة"، مجلة شئون عربية، العدد –99 سبتمبر 1999، ص 17.

• المصادر

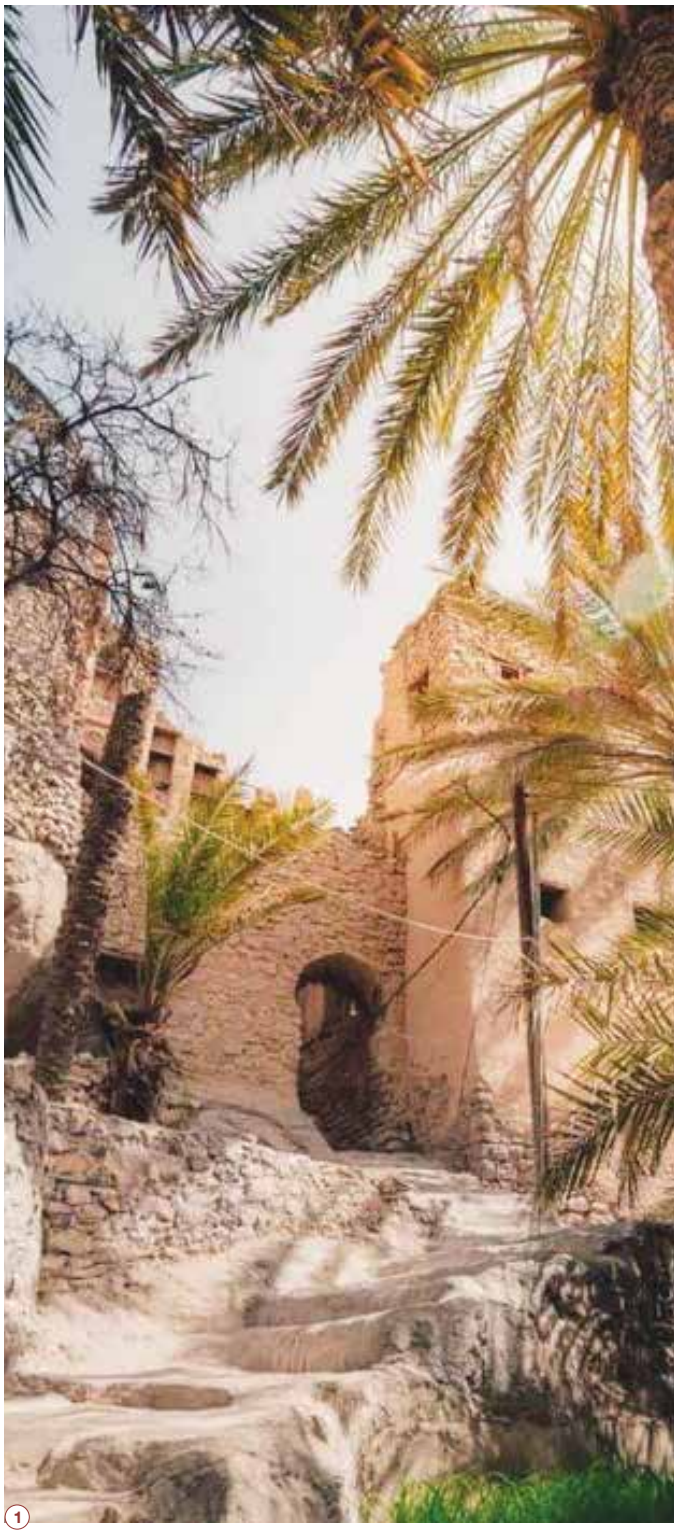
- النويري، محمد عبدالله (2015) "في الثقافة والانسان"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد31، خريف 2015.
- عبد الصادق، علي (1999) "مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر: دراسة في إشكاليات الثبات والتغير والأصالة والمعاصرة"، مجلة شئون عربية، العدد 99 – سبتمبر 1999.
- الجولاني، فادية عمر (2001) علم الاجتماع الحضري، ط 4، القاهرة: مؤسسة شباب الجامعة.
- كتبخانه، إسماعيل خليل (2008) أسس علم الاجتماع، عمان: دار الثقافة للطباعة.
- غريب، صالح (2005) "هل ألغت دول الخليج اهتمامها بالتراث! بعد إغلاق مركز التراث الشعبي بالدوحة"، شبكة مزن الثقافية http://www.mozn
- عطية، عاطف (2015) "الثقافة الشعبية بين المادي واللامادي"، مجلة الثقافة الشعبية، السنة الثامنة، العدد 31، 2015.
- البوسعيدي، سعيد بن سلطان (2016) "واقع التنمية الثقافية في السلطنة"، ورقة عمل مقدمة الى حلقة العمل الدولية حول التراث الثقافي والتنمية المستدامة، تنظيم مجلس البحث العلمي، سلطنة عمان، في الفترة ما بين 16 و17 فبراير 2016.
- مرسي، أحمد (2016) "التراث الثقافي غير المادي والتنمية المحلية المستدامة"، ورقة عمل مقدمة الى حلقة العمل الدولية حول التراث الثقافي والتنمية المستدامة، تنظيم مجلس البحث العلمي، سلطنة عمان، في الفترة ما بين 16 و17 فبراير 2016.
- الجابري، محمد عابد (1994) الخطاب العربي المعاصر، ط5، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

• الصور

1. https://i.pinimg.com/564x/85/6c/71/856c715a055b6f9be2aec05cb7125edb.jpg
2. https://www.paintingsgallery.pro/upload/artists/aracil_german_225428/artworks/www.PaintingsGallery.pro_Aracil_German_Old_Arab_medium_225454.jpg

أ.سماء عيسى - عُمان

أثر المعتقد الديني في التراث الشعبي الحكائي العُماني


1

تتأسس الحكايا الشعبية -حالها حال أي منتج إبداعي آخر- على المخيلة، وهي الأخرى تجد لها مجالا خصبا في المعتقدات الدينية والأخلاقية المتراكمة في ذاكرة شعب، عبر حقب زمنية طويلة فتنهل منها، خاصة عندما يحاول الانسان تفسير أحداث مفاجئة وغامضة كالاوبئة وكالموت؛ أو تفسير التشكيلات الجبلية في غرابة تكوينها؛ أو على معتقدات دينية سيما تلك التي تشكلت مع بدايات وعي الإنسان ومحاولة فهمه، لظاهرة وجوده في الكون.

في المجتمع البحري القديم بعمان، والذي يعود استيطان الإنسان به الى 3400 عام قبل الميلاد، آمن العمانيون اذ ذاك وهم يعيشون مخاطر وأهوال البحار، تحول الانسان بعد موته الى سلحفاة. جاء ذلك التفسير اثر اكتشاف مدافن رأس الحمراء البحرية بمسقط، وهو اكتشاف أثري أنجزته البعثة الأثرية الإيطالية في ثمانينات القرن الماضي، حيث ظهر وضع الهيكل

العظمي للإنسان الميت على هيئة سلحفاة. ويضيف مؤلفا موسوعة في ظلال الأسلاف /مرتكزات الحضارة القديمة بعمان' العالمان الاثريان الراحلان سيرج كلوزيو وموريسو توزي: «أن السلاحف لا تزال على درجة من الأهمية في أساطير بعض مجتمعات الصيادين على السواحل الهندية المطلة على المحيط الهادي. سكان تلك الجهات يعتبرونها أسلافا للبحارة وفي بعض الحالات يعتبرونها بحارة قدماء. ويذكر الكتاب الإغريق أن آكلي السمك الذين استوطنوا على سواحل العرب يعتبرون أنفسهم بأن لهم أسلافا من الأسماك، ويمكننا القول أن السلاحف قد لعبت هذا الدور في الألف الرابع قبل الميلاد . يتضح من مخلفات الأسماك ومن اتجاهات المدافن في المقبرة، أن النتوء الجبلي في رأس الحمراء قد استوطن لنصف عام خلال الخريف والشتاء من كل عام».

أثر الاعتقادات الدينية القديمة يمتد حتى عصور الديانات السماوية الاولى بعمان وخاصة الديانة اليهودية، ففي ولاية إزكي أقدم المستوطنات الزراعية بداخلية عمان يقع كهف جرنان، وجرنان هو الاسم القديم لازكي، حتى الآن لم يستطع أحد التقدم لأعماقه البعيدة، يسري الاعتقاد الشعبي؛ بأن في هذا الكهف يختبئ العجل الذهبي؛ الذي عبده اليهود قديما، قبل إيمانهم النهائي بالله سبحانه وتعالى تلبية لدعوة نبيه موسى عليه السلام. بالطبع يشترك ذلك الاعتقاد مع كثير من الحكايا الشعبية التي لا تخرج عن تأريخ قديم للذاكرة اليهودية في عمان، أهمها زيارة نبي الله سليمان بن داؤود الى بلدة سلوت، وهو في طريقه للقاء الملكة بلقيس. قدمت دراسات مختلفة حول هذه الحكاية نظرا لما تمثله من أهمية ترافقهما مع بدايات تأسيس المجتمع الزراعي بعمان، أهمها دراسة المؤرخ البريطاني جون ولكنسون، ودراسة الباحث العُماني الشيخ خميس العدوي، الدراستان اللتان ذهبتا إلى تأويلات مختلفة لدى كل منهما. كذلك ما كشفته البعثات الاثرية في أطلال مدينة سمهرم التاريخية؛ من معابد وتماثيل لأهل القمر سين؛ الإله السامي الذي عبده أبناء جنوب الجزيرة العربية قديما، قبل إيمانهم بالديانات السماوية المتعاقبة، وعبادة ابنة الإله سين إنانا، التي ما زال يتردد صدى عبادتها في أغاني الرعاة بجبال ظفار. لاحقا سنعود إلى تحليل تفصيلي حول الحكايا ذات المنشأ الديني اليهودي، ودراسة الآراء المختلفة في تفسيرها لهذه الحكايا.

تعيد المخيلة الشعبية تفسير عدد من الأحداث والأوبئة، إلى فقدان النواحي الأخلاقية في المجتمع، متمثلة في افتراء الإنسان وغروره وكفره بالنعمة؛التي أغدقها الله سبحانه وتعالى عليه، كما هو في تفسيره لظواهر المحل والجدب، وربطه تلك الظواهر بانهيار القيم الأخلاقية لدى الإنسان.

كارثة بلدة البسيتين:

تقع هذه البلدة المندثرة في ولاية بدبد. معاينة المكان تدل على أنه كان مكانا عامرا بالحياة، من حيث منازله الطينية المتجاورة ومساجده وآباره وآثار السواقي. المخيلة الشعبية أسست على انهيار البسيتين حكاية تبرر بها اندثاره، رابطة ذلك بانهيار الاخلاقيات الانسانية به. ما تحكيه الذاكرة أن بلدة البسيتين كان يملكها رجل ثري، وكان لهذا الرجل أخ فقير يعيش في قرية مجاورة. ذات يوم أرسل الأخ الفقير ابنه الصغير لاخيه الثري طالبا منه بعضا من الطعام. عندما وصل الصبي الى عمه وجده يطبخ قدرا كبيرا من الطعام على النار. عندما طلب منه الصبي بعضا من الطعام لأسرته حمل العم الثري الصبي ورماه في القدر الكبير الذي كان يغلي. في اليوم التالي لهذه الحادثة احترق الحي العامر بأكمله، جفت ينابيعه وماتت أشجاره، عقابا من الله على الجريمة التي اقترفها الرجل الثري ضد الصبي الفقير.

في هذه الحكاية الشعبية التي تأسست تفسيرا أخلاقيا ودينيا؛ على اندثار قرية زراعية لأسباب تتعلق بالمحل والجفاف؛ الذي يصيب القرى الزراعية في عمان عادة بين فترة وأخرى، نلحظ ثراء المخيلة الشعبية في تأويلها الأحداث إلى دوافع أخلاقية لدى البشر أولا، وإلى

عقاب الهي حـدث عقابا على فقدان القيـم الاخلاقية في المجتمـع نتيجة لذلك.

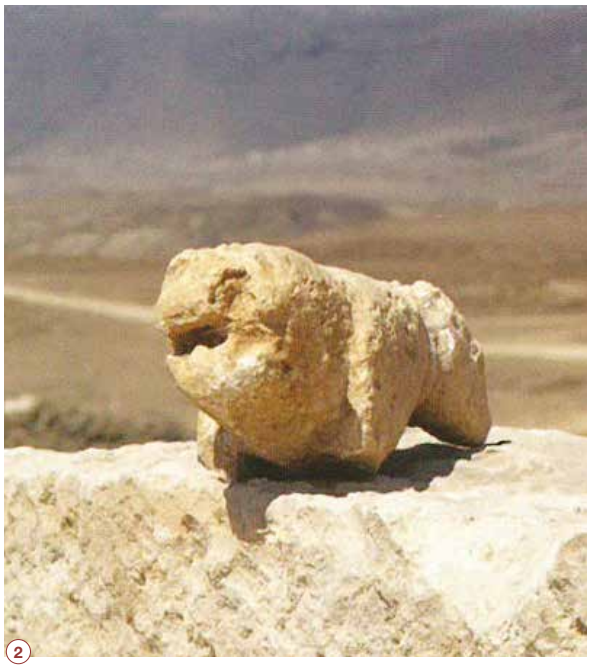
وباء بندر الجصة:

يكتب ج ج لوريمر مؤلف موسـوعة السـجل التاريخي للخليـج وعمـان وأواسـط الجزيـرة العربيـة، أفضـل التقاريـر المقدمة عن بنـدر الجصة، مع رسـوم تضمنتها محاضر حكومة الهند في دائرة الشـؤون الخارجية لشـهر فبرايـر 1899م: «ثمـة جزيـرة صغيرة قريبـة من الجهة الغربيـة، تقـع خلفها علـى الـبر قرية مؤلفة من سـتين بيتـا للقواسـم مـع بسـتان نخـل، وتقـوم هـذه القرية على شـاطئ رملـي. عنـد مدخل أحـد الأوديـة، وتضم بعـض البيـوت المبنية من الحجـر والعديد مـن الأكواخ المصنوعة مـن الحصائر، وترتفـع التلال من حـول المرفأ وخلـف القرية إلى بضـع مئات مـن الأقـدام... ألخ».

على مـدى مئات مـن الأعوام شـكل بنـدر الجصة، المكان الآمـن من الريـاح والأمواج، للسـفن المارة بخليج عمـان في طريقهـا خارجـة جهـة بحـر العـرب والمحيط الهنـدي؛ أو قادمـة حتى عمـق الخليج العـربي، وذلك لما تمتاز به مـن حماية صخريـة تجعل منها موقعـا حصينا وهادئـا وآمنا.

أصيب بندر الجصـة في أوائل القرن العشـرين بوباء، أغلـب الظـن أنـه كان الطاعـون أو الجـدري، وأتى علـى القريـة بأكملها. يشـهد على ذلـك القبور التي تسـتقبل زائرها على مشـارف القرية، ومثلما يتضح من سـلالات سـكانها، أن من نجـا من الوباء مـن كان خارجهـا، والذين يتواجـدون الآن أقليـة في القرى السـاحلية المختلفة.

تقدم المخيلـة العمانية سـببا لهـذا الوبـاء، كعقاب إلهـي حل بها، إذ تحكي المخيلة أن سـفينة لجـأت إلى بندر الجصـة، وهـي في طريقها إلى الديـار المقدسـة، هربا من الأمـواج حـتى تهدأ، كانـت السـفينة تنقـل حجاجا من النسـاء والرجـال، وما حـدث مسـببا الفاجعـة، هو أن رجلا من سـكان الجصة تسـلل ليـلا إلى السـفينة أثناء نوم ركابها، وقـام باغتصاب امرأة منهـم، كانت بالطبع في



تمثال من الحجر الجيري على شكل أسد.

طريقها لأداء فريضة الحج. صباح اليوم التالي أرسـل الله سـبحانه وتعالى وباء الطاعون، فأتى علـى القرية بأكملها. أمـا السـفينة فقد غـادرت البنـدر، مكملـة طريقها الى الديار المقدسة.

ثيمة الشجرة:

تترسخ في الذاكرة الشـعبية بعمان معتقدات قديمة، تمتـد إلى مـا قبل الديانـات السـماوية، وثيمة الشـجرة هي الأكثر بـروزا، خاصة وأن الشـجرة احتلـت في المعتقد الإنسـاني عامـة، رمـزا للخلـود والتقديـس والعبـادة. كنمـوذج علـى ثـراء هـذه الثيمـة، نـورد هـذه الحكاية الشـعبية من الـتراث الشـفهي العُماني:

«مـرض رجـل مرضـا شـديدا، تعالـج بأدويـة كثـيرة ومتنوعـة، لكـن كل يـوم يـأتي يـزداد مرضـه، في ليلـة مـن الليـالي، رأى أمامـه نـورا ضاحيـا في كل الأرض، الوقـت ليـل وظـلام وأمامـه هـذا النـور، فخـاف واسـتغفر، لكنـه سـمع صوتـا يقـول: هـذا هـو نـور رسـول الله، اذهـب الى شـجرة الزعـتر، سـتعطيك دواء مـن ثمرهـا، أغلـي الثمـر في المـاء واشـربه . عمـل الرجـل بنصيحـة رسـول الله، فذهـب

فجرا الى الشجرة وأخذ منها زعترية طريا، ابتدأ كل يوم غلي الزعتر مع الماء وشربه، لكن الرجل ظل مريضا، حتى رأى النور الضاح ثانية، بعد عدة أشهر ليلا في منامه، فقال له: نصحتني يا رسول الله بشجرة الزعتر، وها أنذا اليوم أكثر مرضا من قبل، ذهب الرسول الى الشجرة وعاتبها قائلا: أرسلت إليك رجلا مريضا ولم تعالجيه، اجابته الشجرة: يا رسول الله، الرجل كان به مئة مرض، عالجت 99 مرضا منها. وبقي في جسده مرض واحد فقط، لن أقدر ولن يقدر غيري على علاجه منه، قال لها الرسول: ما هو هذا المرض؟ قالت له: الموت يا رسول الله. في تلك اللحظة شهق الرجل شهقة أخيرة وسقط ميتا».

يعيد كارل غوستاف يونج، هذه المقاربة الدينية للشجرة، من أن الأشجار في الديانات البشرية عموما، كانت رموزا إلهية مقدسة. ففي العهد القديم هناك البلوط والبطم، وهناك شجرة العليق؛ التي عبرها وهي تحترق كلم نبي الله موسى عليه السلام الله سبحانه وتعالى، لذلك فالشجرة موطن أصيل تأسست عليه الكثير من الحكايا والأساطير عبر العصور.

حكايا التشكيلات الصخرية:

ثمة حكايات شعبية أخرى تنحو نفس منحى الحكايتين السابقتين، وذلك من حيث خلق مبرر حدوث الحادثة وأسبابها؛ التي تأتي دوما كعقاب إلهي على تصرف أخلاقي سيّء. غالبا ما تحمل الغرائز الجنسية أسباب هذا السلوك. أبرز الأمثلة على ذلك الحكاية الشعبية؛ التي تأسست على المنحوتات الجبلية الطبيعية، والتي اتخذت هذه المنحوتات أشكالا بشرية وحيوانية أوصت للعماني ومخيلته بالحكايات؛ التي تبين الخاطئ وتفرض عقوبة الله عليه جزاء ما ارتكبه من فاحشة وانحراف. التفسير يتكرر في أكثر من موقع حجري جبلي، أمثلة ذلك التشابه منحوتة بلدة الشوعية بداخلية عمان، المتشكلة على هيئة امرأة، والحكاية التي قدمتها المخيلة تقول بأن المرأة نزل عقاب الله عليها محولا إياها الى حجر، لأنها مسحت غائط طفلها بقطعة خبز تحملها، وفي الرستاق نعثر على نفس التفسير لتشكيل حجري على هيئة امرأة وطفل، حولهما الله إلى منحوتات حجرية عندما مسحت الام غائط طفلها بقطعة خبز كانت تحملها. أعتقد أن ندرة المياه وشحها في الأودية الجبلية يدفع المخيلة لإعطاء هذا التفسير الغريب، المخيلة التي كانت تبحث عن خطأ كبير أدى الى هذا العقاب الكبير أيضا. إذ كان بإمكان المرأة استخدام حجارة الوادي في مسح غائط الطفلين لا الرغيف؛ الذي هو في المخيلة نعمة من الله واحتقار النعمة يقترب من الكفر بها وبمانحها.

العقاب الإلهي يذهب الى قراءة منحوتات طبيعية جبلية أخرى، تشكلت بما يوحي بالعقاب الالهي، خاصة فيما توحيه الجبال من عزلة ورهبة، واتخاذها بسبب ذلك موطنا لعزلة العباد والزهاد.

في منحوتة جبل الشباك بقرية الشباك بإزكي في داخلية عمان، تأخذ المنحوتة الجبلية شكل حيوان مفترس في وضع هجومي، منقضا على فوهة كهف بالجبل. ذهب المتخيل إلى تفسير ذلك من أن الكهف مكان لعزلة عابد يتعبد به بعيدا عن الناس، وعندما هجم عليه الحيوان المفترس، دعا عليه العابد طالبا من الله حمايته منه، إذ ذاك تحول الحيوان مباشرة إلى تمثال من صخور الجبال.

هذه الجبال في تشكلاتها تقدم للمخيلة مادة ثرية وخصبة، لخلق عوالم سحرية ليس لها وجود في الواقع، مثلما هو في جبل الشيخ سمعون بقرية يتي في مسقط. هذه التلة الجبلية التي يتقاسمها البحر والأرض، البحر في مده والأرض في جزره، وضعتها المخيلة كمسكن دائم لجني صالح هو الشيخ سمعون؛ الذي يقصده الناس من مختلف الارجاء طلبا للعلاج ويقيمون عليه النذور. هناك مريد متخصص في قراءة الأدعية يرافق المرضى إليه. وفي ولاية قريات بحصاة الصيرة، وهي نتوء جبلي في البحر، اعتقد الناس أيضا بأن وليا من أولياء الله اتخذ مسكنا بها، وأنه اعتزل العالم بها حتى وفاته ودفنه بها، لذلك دأب سكان قريات القدماء بزف العرسان إليه، والاحتفال بختان الصبيان به، وذلك

عبر طقس يبدأ من المنزل سيرًا على الأقدام حتى الصيرة، حيث يتم بعد ذلك غسل العريس وخلع ملابسه القديمة وارتداء ملابس عرسه الجديدة، عائدا بها الى منزل الزوجية، تصاحبه فرقة موسيقية تزفه اليها.

ان الاعتقاد بطهارة الجن ورفقتهم لرجال الدين ومحبتهم لله سبحانه وتعالى، تتجلى أيضا في دك صخري على هيئة قبر، يوجد بجوار ضريح الإمام الصلت بن مالك الخروصي، من أئمة القرن الثالث الهجري بعمان. قدمت المخيلة الشعبية تفسيرا لهذا النتوء من أنه قبر الجني الصالح قرعون؛ الذي كان مصاحبا للإمام الصلت بن مالك ورفيقا له، إلا أن ذلك يمتد بتفسير آخر أيضا، حيث توجد صخرة مشقوقة في وسطها كأنها شقت بسيف في بلدة العليا بوادي بني خروص، وهي البلدة التي عاشت تجربة العلامة جاعد بن خميس الخروصي وأبنائه، فعلى ذلك التشكيل الصخري نسجت المخيلة حكاية معركة دارت بين الشيخ نبهان بن جاعد الخروصي، وجان كان معاديا وكافرا بالله، وكان الجان محتميا بتلك الصخرة التي حطمها الشيخ نبهان بضربة سيف، فولى الجني هاربا واختفى من يومها. بل إنه حتى المنحوتات الجبلية الصغيرة، التي تتخذ شكل قدم على هيئة القدم البشري، كانت محل تفسير حكائي أيضا، فهناك أثر قدم الرسول على حجرة بوادي بني خروص، والتفسير المضاف إلى تواجدها هو مروره الكريم على الوادي أثناء رحلة الإسراء والمعراج، وهناك أيضا أثر قدم الشيطان بقرية الفورة الجبلية المهجورة بالوادي .

الحكاية هنا مع مرور الأزمنة تحولت إلى معتقد شعبي، أصبح إيمان الانسان بصحتها، جزءا من مكونه الثقافي. مثال على ذلك كتلة حجرية ضخمة تتخذ هيئة مسننة، بأطراف قرية بلدة بوشر بمحافظة مسقط، هذا التشكل الصخري المختلف عن حجارة الوادي الأخرى، أوحى للنسوة العواقر بها الاعتقاد؛ بأن حك أجسادهن بها ليلا في الظلام، يعطي لهن القدرة على تجاوز مشكلة العقر.

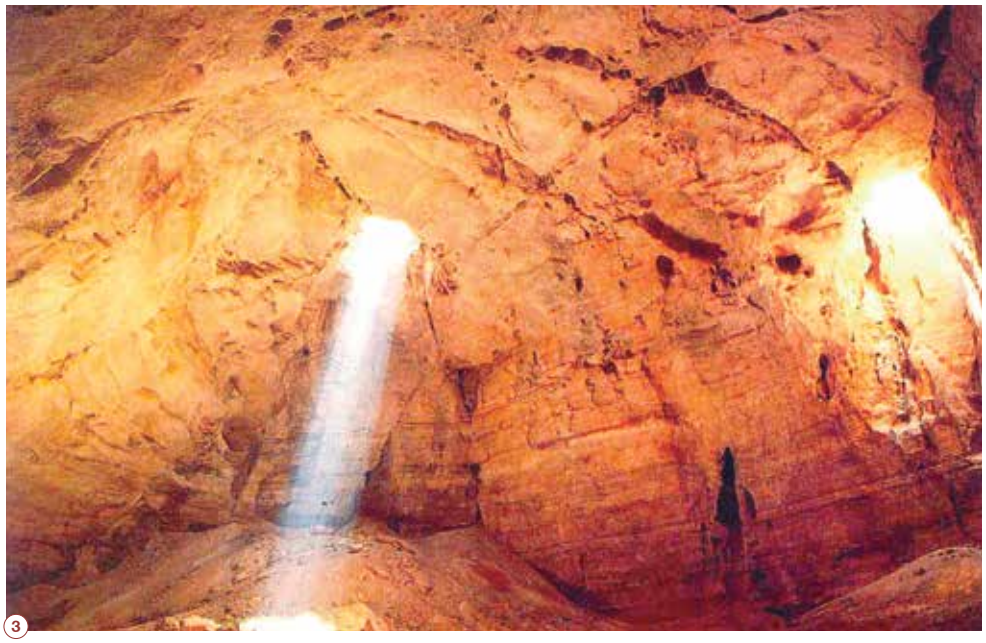
نماذج للمنحوتات الصخرية في الأودية والجبال العمانية التي تأسست عليها حكايا شعبية مختلفة:

1. كهف الرمان/سيح الصارخي/ولاية نخل
2. حصاة بن صلت/ولاية الحمراء
3. الصيره/ولاية قريات
4. جبل الشبك/ولاية إزكي.
5. سلامة وبناتها/محافظة مسندم
6. صخرة مسجد الحجرة/ولاية نزوى
7. جبل سمعون/آيتي/مسقط
8. صخرة الجني والخروصي/العليا بوادي بني خروص
9. صخور الأم وأطفالها/المجازة بولاية الرستاق
10. الراعية وشياهها/كهف الجن بفنس/ولاية قريات
11. حكاية قباقب/وادي الطائيين
12. باب النار/جبال وادي العق/بدبد
13. أطلال البسيتين/ولاية بدبد
14. أطلال الجصة/محافظة مسقط
15. منحوتة إله القمر سين/محافظة ظفار
16. قرن الجارية/ولاية سمائل
17. مساجد العباد الطائرة/ولاية بهلا

الحكايا في اكتمالها وتنوعها:

هذه نماذج لحكايا تكتمل فيها الحكاية حتى آخر الدفق؛ أي أنها لا تكتفي لتفسير أو تأويل، رأته العين أو سمعته الأذن، إنه خلق خيالي فذ، تكتمل فيه الحكاية بكافة أبعادها السردية، مشكلة بذلك عالمها القصصي الخاص.

لذلك تفتح هذه الحكايا الأبواب للتأويل المتعدد، لأنها هي بالأساس جاءت من خيال متعدد الجذور والمنابت. وكنا قد لاحظنا في الجزء الاول من هذا المبحث سيطرة التأويل الديني الغيبي على الخيال السردي



3

كهف مجلس الجن

في الحكايــة الشــعبية. ذلك يكــون واضحــا عندما نكون أمــام حدث محــدد؛ أو تشــكيل صخري محــدد أيضا؛إلا أنــه عندما يتســع فضــاء الحكايــة وتتعدد شــخصياتها وأحداثهــا، فإن الخيال الخــلاق يذهب بــدوره إلى تقديم ثيمــات أكثراتســاعا وقربــا، من حيــاة الإنســان اليومية وأمنياته وطموحه، كتأويل الأحــداث إلى المصالح المادية عنــد الإنســان؛ أو لتقديــم ثيمــات البطولــة الخارقة في تفســير الأحداث وخلق شــجاعة أســطورية لــدى أبطال الحكايــا؛ أو العودة بعيدا في اللاشــعور الجمعــي، القادم مــن اعتقــادات غائــرة وبعيــدة في الذاكرة الدينيــة، مثل إغراء الثعبان للمــرأة والذي نجده يــتردد في الحكايا وهو ذو منبــت عميــق في التراث الديــني المقدس.

النموذج الاول: زهاد كهف الرمان.

سيح الصارخي /ولاية نخل.

مصدر الحكاية :ساكن السيح: محمد بن سالم السيابي.

كان ثلاثــة مــن الزهاد يقضــون حياتهــم متعبدين في كهــف يقع بعمــق ســيح الصــارخي، كل يوم قبــل حلول الظــلام تســقط من الســماء في حضــن كل منهــم رمانة واحــدة. يــأكل كل زاهــد نصف رمانتــه، ويــترك نصفها الآخر لفجــر اليــوم التالي.

ذات مســاء وصــل إليهــم قاطــع طــرق، قــرر البقــاء معهــم ليلــة واحــدة، كحــال العبــاد الثلاثــة عندمــا حــل المســاء، ســقطت عليــه هــو الآخــر رمانــة مــن الســماء. إلا أنــه بخلافهــم أكلهــا مــرة واحــدة، ســأله واحــد منهــم: لمــاذا لــم تبــق النصــف لتأكلــه فجــر الغــد؟. أجابــه قاطــع الطريــق: الــذي رزقــني رمانــة في المســاء، قــادر علــى أن يرزقــني أخــرى في الصبــاح. فجــر اليــوم التــالي. وبعــد أن أنهــى الجميــع صــلاة الفجــر، ســقطت رمانــة بحضــن قاطــع الطريــق، إذ ذاك توجــه إليــه العابــد الــذي تحــدث معــه في الليــل قائــلا لــه: لمــاذا لا نتبــادل مواقعنــا؟ تعطيــني ســلاحك وأذهــب بــه قاطــع طريــق، وتبقــى أنــت عابــدا بالكهــف. وافــق قاطــع الطريــق علــى تبــادل المواقــع وأعطــاه ســلاحه. أخــذه العابــد ومــضى، وأمــام أول محاولــة لســرقة أحــد العابريــن خســر الــنزال. قتلــه العابــر واســتولى علــى ســلاحه. أمــا قاطــع الطــرق فقــد اســتمر في الكهــف مــع العابديــن الآخريــن حــتى مماتــه.

تعتمد ثيمة هــذه الحكاية على قــوة وضعف المعتقد الديني لدى الانســان، يؤدي ضعفه إلى ســهولة تخلي المرء عــن مبادئــه، إلى درجة اتجاهــه إلى النقيــض، أي التحول مــن الإيجــابي إلى الســلبي، وكذلــك مــن الجهــة الأخرى التحول من الســلبي الى الإيجــابي، ثم ما تقــضي إليه نتائج

4 هوية نجم بمكوناتها الطبيعية.. دون أن يرف لها جفن ورمش

هـذا التحول مـن نهايات مأسـاوية في حالـة التخلي عن المبـادئ الانسـانية؛ الـتي. يحفـى عليها المعتقـد الديني، والـذي وجد فيـه قاطع الطـرق موطنا آمنـا للحياة.

النموذج الثاني: البطولة في الحكايا الشعبية

مجلس الجن /قرية فنس بولاية قريات

حصاة بن صلت /ولاية الحمراء

مجلـس الجـن: الحكايـة تأسسـت علـى تكويـن صخـري يتكـون من سـبع حفـر عميقـة، بينهـن حفرة كـبرى وعميقة جـدا، تدعـى مجلس الجن. الجـذر الذي تأسسـت عليـه الحكاية مأسـاوي أيضا، يخلد شـجاعة راعية غنـم عندمـا تواجه وحيـدة حيوانا مقدسـا قضى على غنماتها السـبع، بالطبـع كان من الممكـن أن يقضي عليهـا، لـولا شـجاعتها في مواجهته؛ الـتي انتهـت بموته وموتهـا معـا. ومـن خلـد شـجاعتها هـو الله سـبحانه وتعالى؛ الذي أسـقط سـبع نجـوم على الموقع بعدد سـبع شـياه افترسـها النمر المفترس.

(تركت راعية أغنامها بسـلام لبرهـة قصيرة، وذهبت لإحضـار بعـض الطعـام. عندمـا عـادت وجـدت نمرا ينـام بالقـرب من جثـث غنماتها السـبع، بعـد أن قتلها جميعـا. مـن هـول المفاجـأة أطلقـت صرخـة ورفعت فأسـها، ثم هوت به عليه. من ضربتهـا المفاجئة والقوية رفع قبضتـه اليمـنى إلى جسـدها، واليسـرى إلى عينيها فأصابهـا بالعمى. لكنها وهي تسـقط وجهـت إليه ثانية بفأسـها ضربة أخرى، شـقت رأسـه إلى نصفـين. لاحقا وجدهـا أهلها والنمـر ميتين، كل في حضـن الآخر. لتخليد شـجاعتها أسقط الله سـبحانه وتعالى على الموقع، سبعة نجوم خلفت سـبع حفر عميقـة جدا؛ على عـدد غنماتها، تدعـى الحفـرة الكبرى: مجلـس الجن).

النموذج الثالث:

حصاة بن صلت /ولاية الحمراء

حكايـة الشـجاعة الخارقـة الأخرى، تأسسـت على صخـرة جبلية عملاقـة في ولايـة الحمراء. بطلهـا فارس يدعى صلت، له أعداء حاسـدون حاولـوا الايقاع به قرب الصخـرة، عـبر غمر الطريـق الذي يسـلكه على فرسـه بالوحـل، تمهيدا لتعثره وسـقوطه والانقضاض عليه، إلا أنه تجاوز المكيـدة بالقفز على قمة الصخـرة؛ على حصانه مخلفـا عليهـا حفـرة حمـراء، هي موقـع ارتطـام حوافر الفرس بها وسـيلان دمـه عليها.

(كان صلت فارسا شـجاعا، لا يقدر أحد على مباراته، وكان أعداؤه المتربصـون به كثيرين، ولكـي يتخلصوا منه فكـروا في حيلة للقبـض عليه، من خـلال عرقلة حصانه؛

الـذي يمتطيـه ثـم الانقضـاض عليـه، فقامـوا بغمـر الطريـق الذي يسـلكه بالمياه، حتى تصبح وحـلا. بالفعل دخل الفـارس في ذلك الوحل ولم يسـتطع الخـروج منه، حتى خـارت قدما الحصان وانغرسـت قوائمـه في الوحل، فمـا كان مـن الفـارس الا أن ترجـل من حصانـه ودفعه بمـا أوتي مـن قوة وأخرجـه من ذلـك المـأزق، وكانت كل الأرض موحلـة ولا يوجـد أمامه غيراجتيـاز تلك الحصاة الضخمـة، لكونـه محاصـرا بالوحـل مـن كل الجهات، وعندما وصـل الحصان أمام الحصاة، انثـنى عن تجاوزها، وهنـاك أدرك الفارس أنـه واقع في الهـلاك لا محالة.

ولكـي يخلـص الحصـان فارسـه رجـع إلى الخلـف وانطلـق بسـرعة الـبرق، واجتازهـا بعـد أن ضـرب برجلـه قمـة الحصـاة حـتى احدثـت حفـرة لأثـر ذلـك الحصـان وهـي باقيـة بالجانـب الغـربي مـن الحصـاة، إذ يوجـد بهـا اللـون الأحمـر الـذي هـو دم الحصـان الـذي سـال مـن رجلـه علـى قمتهـا.

نلمح دائمـا في المخيـال الشـعبي، ملاحظـة أن أدوار البطولة والشـجاعة، يحتلها الذكور في المجتمـع الزراعي، أما النسـاء فلا تفسـح لهـن المخيلة إظهار شـجاعتهن؛ إلا في المجتمعـات البعيـدة عـن مركـز السـلطة الدينية والسـلطة القبليـة، أي المجتمعـات الرعويـة والبحرية؛ التي تعيـش في الأطـراف البعيدة للسـلطة.

هكـذا نلاحظ الفـارق بين الحكايتـين الاولى المرتبطة بالمجتمـع الرعوي (راعية الغنـم)، والثانية حيث الفارس بـن صلت ابـن المجتمـع الزراعـي القبلي الديـني. العدو في الحكايـة الرعويـة كان النمر المفـترس، في الوقت الذي يكـون فيه العـدو في الحكايـة الثانية البشـر أنفسـهم. كان بـن صلت فارسـا يمتطي فرسـا، في الوقـت الذي لم تكـن تملك فيـه الراعية من سـلاح غير الفـأس، لتنتقم بـه من النمـر المفترس. الحفـرة الحمراء المضرجـة بالدم في قمـة الصخرة هـي من خلـد وأبقى ذكـرى الفارس بن صلـت، أمـا في حالـة الراعية فـإن الله سـبحانه وتعالى، هو مـن أسـقط سـبعة نجـوم، لتتحـول إلى سـبع حفر عميقـة، خلدت ذكـرى الراعيـة وغنماتها السـبع. حول شـجاعة الفارس بن صلت، فـإن من أقدم علـى المغامرة الشـجاعة هو الحصـان وليس الفـارس، وذلـك عندما أدرك الحصان أن فارسـه هالك لا محالـة، اتخذ الحصان قـرار القفز على الصخرة، وشـجاعة الحصـان في الذاكرة العربية قديمة وراسـخة، وتعظيمها والإشـادة بها توازي في الأهمية شـجاعة الفارس. إذ عليك لتعرف سـر انتصار الفـارس ان تلتفت إلى فرسـه أولا وتعرف السـر !

الحكايتان تأسسـتا على موقعـين جبليين معروفين، ومثلمـا سـبق الفارق الهـام، في المخيـال الرعـوي عنه في المخيـال الزراعي، ليس في اختيار الذكـر في الزراعي والأنثى في الرعـوي فقط، بـل في انفتاح الخيال وثرائـه الرعوي، في علاقة الإنسـان بالنجوم والأفلاك، لانـه في المنطقة إياها فنس بولايـة قريات، هنـاك موقع جيولوجي هـام يدعى هويـة نجم، واسـم الموقـع مأخوذ مـن اسـمه في الذاكرة الشـعبية، والتفسـير الواضح مـن الاسـم ان نجما هوى علـى الارض، فأحـدث ذلـك الشـق الكبير بـين الجبل والبحر المتحاذيـين. الخيال الرعوي أفسـح من أن يؤطر، ويدخل فيه العقل عند نسـج حكايـة ما؛الأمر الملاحظ في المجتمع الزراعي، حيث تتسـع به دائرة الصراع، لتشـمل البشـر أنفسـهم، أكثر مـن مخـاوف الحيوانـات كما هو في المجتمـع الرعـوي، لبسـاطة الحيـاة بـه، وبعدها عن التأطير المؤسسـاتي.

الأساطير المستقاة من التراث اليهودي وما جاء من أخبار اليهود في عمان.

اولاً.أسطورة زيارة نبي الله سليمان بن داؤود إلى سلوت:

كتـب المـؤرخ العُمـاني ابـو سـلمة منـذر العوتبي في الأنسـاب :«ذكر أن سليمان بن داؤود عليهما السلام، كان يغـدو من إصطخر فيتغـذى في بيت المقـدس، ويروح من بيت المقدس فيتعـشى في إصطخر، فبينما هو يسـير وقد حملتـه الريـح إلى نحـو البر، قـال للريح: شـائمي، فهبت في بريـة عمان، فـرأى قصـرا في صحـراء، وكأنمـا رفعت عنـه اليـد السـاعة، وإذ عليـه نسـر واقع فقـال للريح حطي، ثـم قـال لمـن معه :ادخلـوا القصر فدخلـوا، فلم يروا شـيئا فعادوا إليـه فأعلموه فدعا بالنسـر فقال: لمن هـذا القصر، فقال مـا أدري أنـا عليه منذ ثمانمائة سـنة

هكـذا وجدتـه. وفي نسـخة أخرى أن سـليمان بـن داؤود عليهما السـلام سـار من أرض فارس مـن قلعة إصطخر إلى عمـان في نصف يوم، ونزل في موقع القصر من سـلوت مـن عمان، وهـو بناء جديـد كأنمـا رفع الصنـاع أيديهم منـه في ذلك الوقت، وإذ عليه نسـر فسـأله نبي الله عليه السـلام عنـه فقـال يا نـبي الله أخـبرني أبي عن جـده أنه عهده علـى هذا الحال، فقـال في ذلك بعض الشـياطين الذين صحبوا سـليمان عليه السـلام:

غدونا من قرى إصطخر إلى القصر فعلناه
فمن سأل عـن القصـر فإنـا قـد وجـدناه
وللـشيء عـن الـشـيء مـقاييس وأشباه
يـقـاس المـرء بـالمرء إذا ما المرء ماشاه.

قال ويقـال والله أعلـم:أن سـليمان بـن داؤود دخل عمـان وأهلهـا باديـة فأقـام فيهـا عشـرة أيـام، وأمـر الشـياطين في كل يـوم حفـر ألف نهـر، وقد أجـرى فيها عشـرة آلاف نهـر.

قراءة المؤرخ جون ولكنسون للأسطورة السابقة:

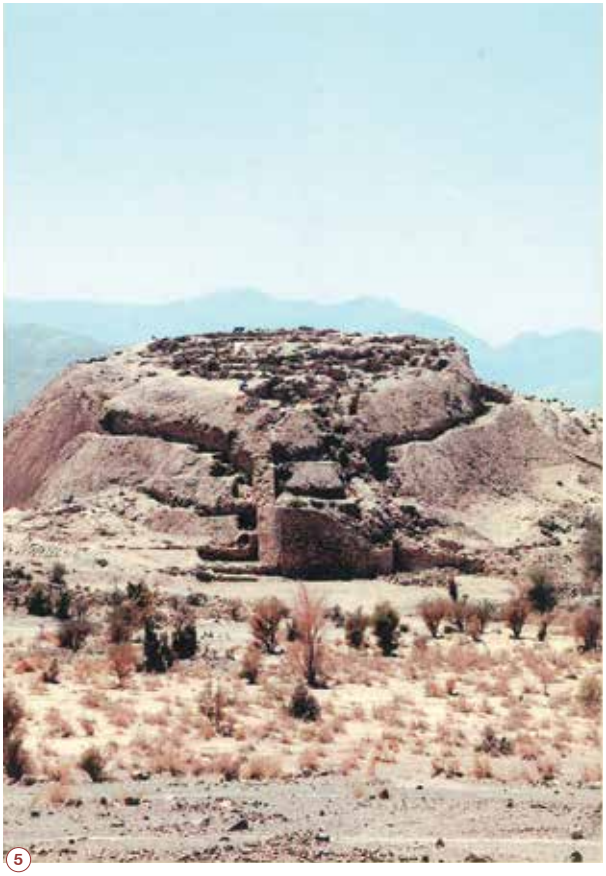
في دراسـة متميزة للمـؤرخ البريطاني جون ولكنسـون، حملت عنوان نشـأة الأفـلاج في عمان، ألقـى ملخصا لها في محاضرة بمسـقط نوفمـبر 1980، بندوة الدراسـات العمانيـة الـتي نظمتهـا آنـذاك وزارة الـتراث القـومي والثقافـة. يكتب ولكنسـون بعد عرضه الأسـطورة نقلا عن المـؤرخ العُمـاني العوتـبي اطلع عليـه مخطوطا:

(هـذه الأسـطورة تسـتحق مـن الاهتمام قـدرا أكبر قليـلا ممـا يبـدو أنهـا تسـتحق للوهلـة الاولى، فهي في النهاية قصـة تحكي عن الماضي البعيد جـدا، ومن المؤكد تقريبـا أن الأحـداث قد اكتسـبت إضافات أسـطورية أثنـاء تناقلهـا. وفي الواقـع أنـه بمجـرد أن الأحـداث قد اكتسـبت إضافات أسـطورية أثناء تناقلهـا. وفي الواقع أنه بمجرد أن يتضح مغزى قصة سـليمان بـن داؤود؛ فإن هـذا التاريخ الأسـطوري سـيتفق بصورة غريبـة تقريبا مع الأدلـة الأثرية).

يذهـب الأسـتاذ ولكنسـون إلى أن النـبي سـليمان في الأسـطورة، إنمـا هـو جمشـيد الفـارسي، إذ أن الفـترة الزمنيـة الـتي زار فيهـا النـبي سـليمان سـلوت أسـطوريا، هـي نفسـها فـترة وصـول حضـارة بنـاء الأفـلاج مـن بـلاد فـارس إلى عمـان. لذلـك فـإن ولكنسـون يسـتخلص بـأن الزائـر الحقيقـي لسـلوت هـم الفـرس، بدلالـة أن الأسـطورة تقـول إنـه حلـق إليهـا قادمـا مـن إصطخـر، وهـي بيرسـيوليس عاصمـة اتشـامانيد، ولـم تقـل الأسـطورة أن النـبي سـليمان جـاء مـن القـدس مقـر إقامتـه في الطريـق إلى اليمـن، حيـث سـبأ وملكتهـا بلقيـس. إن ولكنسـون يوظـف هـذه الأسـطورة خدمـة لأفكاره المسـبقة؛ الـتي يؤكـد عليهـا في الدراسـة إياهـا، أنـه لـم تظهـر حضـارة جديـدة في عمـان؛ إلا في الألـف الأولى قبـل الميـلاد. وهـي حضـارة انتقلـت إليهـا عـبر التطـور الحضـاري في جنـوب ايـران؛ الـتي يداعبـه الدراسـات الاثريـة أن مسـتوطناتها البشـرية القديمـه ارتبطـت لأول مـرة بالقنـوات المائيـة؛ أي الأفـلاج وليـس بالآبـار كمـا كان سـائدا في الأحقـاب السـابقة، ومنهـا للقـرب الجغـرافي والهجـرات البشـرية انتقلـت إلى عمـان. يذهـب ولكنسـون إلى استشـهادات أعمـق مـن ذلـك حينمـا يدلـل علـى أن سـلوت حقـا كانـت مثلمـا يـرى، أنهـا النقطـة المحوريـة لتاريـخ الوجـود الفـارسي المبكـر بعمـان، بزيـارة لـه للمـكان في فبرايـر 1973م، يكتـب: (عندمـا كنـت في عمـان في فبرايـر 1973، ذهبـت لأرى مـا إذا كان بمقـدوري أن أرصـد أي دليـل في الأرض، قـد يوضـح لمـاذا كان هـذا المـكان أي سـلوت، هـو النقطـة المحوريـة لتاريـخ الفـترة الفارسـية المبكـرة، وعندمـا أوضحـت الغـرض مـن زيـارتي أخـذني علـى الفـور شـيخ بسـيار المجـاورة إلى ربـوة كبـيرة، وقـال إنهـا كانـت حصنـا فارسـيا، وأشـار إلى روابي المدافـن في التـلال المحيطـة قائـلا: إنهـا مقابـر مالـك بـن فهـم).

قراءة الشيخ خميس العدوي:

تصـدق النظريـة القائلـة؛ بـأن الأسـاطير إنمـا تتأسـس في كثـير مـن الأحيـان علـى حقائـق تاريخيـة، إذ نتيجـة للتنقيـب الأثـري لفريـق جامعـة هارفـرد الاميركيـة بسـلوت، أثبتـت الدراسـات أن الخـزف المكتشـف مـن ركامهـا، يشـبه ذلـك الخـزف المكتشـف في جنـوب إيـران، وأن المسـتقر الحضـري لسـلوت، يعـود إلى القـرن الثامـن أوالسـابق قبـل الميـلاد علـى أقـل تقديـر. أي أنهـا كحاضـرة



سلوت

بشرية سبق وجودها بكثير الحواضر البشرية الأخرى في المنطقة؛أو ربما كانت مجايلة لها أو امتدادا طبيعيا عضويا، لحواضر أكبر مجاورة كبهلا؛ التي هي اليوم المركز السياسي والديني والاقتصادي؛ للحواضر المحيطة بها. كسلوت على سبيل المثال.

لم تتحدد إلى الآن جغرافية سلوت بشكل دقيق؛ إلا أن البحث العلمي يمكن أن يستنتج منه، ثلاثة خرائط مصورة لسلوت، أميل في تحديدها إلى الرأي القائل، بأنها المنطقة الممتدة من جبل الكور غربا وحتى إزكي شرقا، ويحدها من الشمال الجبل الأخضر، ومن الجنوب تمتد إلى الصحراء، وتعرف قديما بصحراء سلوت. هذه المنطقة عرفت في العصور الوسيطة بأرض الجوف، وتدخل فيها بهلا وكدم ونزوى ومنح وازكي، التي هي إذن الارض الواسعة؛ التي نزل بها الأزد اليمانيون، وهي الارض التي دارت بها الحروب الفاصلة بينهم وبين الفرس.

الاسم سلوت ينتمي للغة اليمنية القديمة، وهو يأتي على الوزن الصرفي فعلوت، ومنها رخيوت وضلكوت وريسوت في جنوب عمان، وجحلوت وحلوت وفيوت في شمال عمان. على أن هذا المسمى الجامع مع مرور الزمن تشظى، وأفرزت الظروف الجغرافية والهجرات، أسماء للمواقع المأهولة منه بحسب الموضع، فكانت كدم بسبب إلتفافها بالجبال الحجرية الضخمة، وبهلا الاسم الذي خلفه الفرس على المنطقة؛التي استوطنوها وكانت عاصمة معسكرهم في إقليم الجوف، وهكذا.

فيما أعتقد أن أسطورة زيارة النبي سليمان عليه السلام إلى عمان، وهي أسطورة نقف عليها في كافة المصنفات التاريخية العمانية؛ قد تمت في حصن بهلا، وهو مثلما نعلم أقدم الحصون في عمان وأكبرها. وقد توصلت الاكتشافات الاثرية فيه؛ إلى أنه يعود إلى حقب متقدمة من الزمن، وقد كان للفرس اليد الطولى عليه، قبيل الهجرات اليمنية، ولكن فيما يبدو أن الحصن أقدم من ذلك، وأسطورة زيارة النبي سليمان تشف عن قدمه من جهة، وتشف كذلك عن أن السكان الأصليين أقدم من الازد والفرس.

قراءة الباحث سماء عيسى

أذهب إلى صحة استنتاج الشيخ خميس العدوي؛ إلى أن نزول مالك بن فهم إلى عمان، لم يكن بقلهات الساحل، إنه حقا أمر مستبعد، نظرا للبعد الجغرافي و موقعها البحري الحصين؛ الذي لا يسمح اجتيازها بمجاميع كبيرة من العوائل المتنقلة. لذلك من المرجح أنه نزل بقلهات سلوت، مثلما يذهب الشيخ العدوي، وهي منطقة مجاورة أخرى تسمى قريات كقلهات الساحل؛ التي تجاور قريات الساحل. وما أود إضافته الى ما تقدم، أن تاريخ النبي سليمان قد تشكل في سلموت اليمنية، هناك حيث تقبع في جبال سلمى حتى الآن آثار قصور بلقيس ملكة سبأ. وما يسرده التاريخ عن زيجة النبي بها هو تاريخ أسطوري أيضا. المهاجرون اليمانيون مع انتقالهم من هناك الى هنا، أي من سلموت اليمنية إلى سلوت العمانية، والتي كانت هي أيضا سلموت قبل أن تختفي الميم جراء الحديث، نقلوا معهم أسطورة النبي والقصر والنسر. أي أن

6 خور روي (سمهرم).

الزيارة تمت أسطوريا في سلموت اليمانية، والقصر هو قصر الملكة بلقيس الواقع في جبال سلمى.

عودة الى سفر الملوك الأول بالعهد القديم، من قام بالزيارة هي ملكة سبأ للنبي سليمان وليس العكس؛ التي جاءت مذهولة بما سمعته عن ثرائه وقوة ملكه وحكمته، وقالت للملك بعدما رأت ما رأت: «صدق الكلام الذي سمعته في أرضي عن أقوالك وعن حكمتك، ولم أصدق ما قيل لي حتى قدمت ورأيت بعيني، فإذا بي لم أخبر إلا بالنصف...إلخ». وأعطت له من الهدايا ذهبا وصندلا من أوفير وحجارة كريمة، استخدمها جميعا لبيت الرب وبيت الملك، وعندما قررت العودة إلى أرضها سبأ، أجزل لها العطايا بكرم يعادل كرم عطاياها.

لا يرد في العهد القديم ذهاب نبي الله سليمان إلى سبأ، بل ما يرد ذهاب ملكة سبأ إلى أورشليم دون ذكر اسمها! والمدينة العمانية التي يرد ذكرها هي أوفير؛ التي جلب منها الملاحون الذهب والصندل والحجارة الكريمة. إضافة إلى ذكر مدينة عمانية أخرى هي ترشيش، إذ أن سفن ترشيش في الجنوب العُماني كانت تأتي مرة كل ثلاث، سنوات، حاملة ذهبا وعاجا وقرودا وطواويس، مثلما جاء في سفر الملوك الأول بالعهد القديم، كما جاء ذكر اسم مدينة جازر المحافظة على اسمها حتى اليوم بالجنوب العُماني، ومدينة صور في الشرق العُماني، إذا ما ذهبنا الى اعتبار أنها هي المقصودة وليست صور في لبنان، مثلما يذهب الى ذلك بعض الباحثين؛ الذين أعادوا قراءة العهد القديم برؤى مختلفة مثل كمال الصليبي وفاضل الربيعي. الأهم في دلالات هذه الأسطورة هو ما تحمله من ضرورة بحث عميق وحاد عن الجذر اليهودي في عمان، كما هو الجذر المسيحي أيضا. ذهابا إلى عبادات الآلهة الأسطورية، آلهة ما قبل الديانات السماوية؛ التي عثر على تماثيل لآلهتها، في حفريات مدينة سمهرم التاريخية، كتمثال إله القمر سين.

ثانياً: ذكر زيارة نبي الله موسى والخضر عليهما السلام إلى عمان بحرا، وبعض ما ذكر وكتب عن اليهود:

كتب. المؤرخ العُماني ابو منذر سلمه العوتبي في مؤلفه الأنساب: «قال عبدالرحمن بن قبيصة عن أبيه عن ابن عباس؛ في حديث موسى والخضر عليهما السلام.

قال فانطلق موسى والخضر ويوشع بن نُون؛ حتى إذا ركبوا السفينة ولججوا، خرق الخضر السفينة وموسى عليه السلام نائم، فقال أهل السفينة ماذا صنعت؟ خَرقت سفينتنا وأهلكتنا وأيقظوا موسى، وقالوا ما صحب الناس أشر منكم، خرقتم سفينتنا في هذا المكان، فغضب موسى حتى قام شعره، فخرج من درعته واحمرت عيناه، وأخذ برجل الخضر ليلقيه في البحر فقال: «خرقتها لتغرق أهلها لقد جئت شيئا أمرا». قال له يوشع بن نُون يا نبي الله اذكر العهد الذي عاهدتم، قال صدقت. فرد غضبه وسكن شعره، وجعل القوم يغرقون من سفينتهم الماء وهم منها على خطر عظيم. وجلس موسى في ناحية السفينة يلوم نفسه، يقول له كنت في غنى عن هذا في بني اسرائيل، أقرأ له كتاب الله غدوة وعشية فما أدناني إلى ما صنعت، فعلم الخضر ما يحدث به نفسه، فضحك ثم قال: «ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرا». أحدثت نفسك بكذا وكذا؟قال موسى: «لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسرا». فانطلقوا حتى انتهوا إلى عمان، وكان الملك يريد أن ينتقل منها، وكانت كلما مرت سفينة أخذها وألقى أهلها، فإذا الناس على ساحل البحر كالغنم لا يدرون ما يصنعون، فلما قدمت سفينتهم قال أعوان الملك: اخرجوا عن هذه السفينة! قال ان شئتم فعلنا ولكنها مخرقة، فلما رأوها وخرقها قالوا لا حاجة لنا بها، فقال أصحاب السفينة جزاكم الله عنا خيرا، فما صحب قوم قوما أعظم بركة منكم. وأصلح الخضر السفينة فعادت كما كانت، إلى أن قال وكان الملك الذي ذكره الله في كتابه، يأخذ كل سفينة غصبا هو مالك بن فهم الأزدي، وكان ينزل قلهات من شط عمان، وينتقل من هناك إلى ناحية أخرى. وقيل هو الجلندي بن المستكبر، ويقال المستنير بن مسعود بن الحرارية عبد عز بن معولة بن شمس. قال العوتبي: والقول الأول أشبه دلالة وأوضح حجة وأقرب في النظر صحة القول الأخير. قال لان الجلندي هذا كان قبل الاسلام بيسير، وقيل إنه أدرك الاسلام، وأبناؤه عبد وجيفر أدركا الاسلام، وإليهما كتب النبي ﷺ، على يد عمرو بن العاص، وقصة السفينة كانت في عصر موسى عليه السلام، وبين موسى ومبعث النبي صلى الله عليه وسلم أعوام كثيرة.

الزيارة هذه المكتوبة على. امتداد صفحات كتب التاريخ العُماني، ابتداء من الأنساب للعوتبي، وحتى تحفة الأعيان للسالمي، مستمدة من سورة الكهف في القرآن الكريم، ابتداء من الآية 59، ولكن دون ذكر للخضر عليه السلام، ففي القرآن الكريم: ﴿هو عبد من عبادنا. آتَيْنَاه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما﴾. ثم أن العوتبي يضيف من المخيلة أن السفينة انتهت إلى عمان، وكان بها ملك، يكتب العوتبي أنه مالك بن فهم، وهو على ما كتب العوتبي جاء لاحقا ذكره في الاية 78 ﴿أما السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا﴾. نحن إذن أمام التأكيد على صحة نزول المهاجرين الأزد بقيادة مالك بن فهم إلى قلهات الساحل، وليس إلى ما يذهب إليه الشيخ خميس العدوي أن الأزد حلوا بقلهات الداخل الواقعة ببهلا. رغم أن سير الأحداث لاحقا خاصة معركة سلوت الشهيرة ترجح صحة فرضية الشيخ العدوي.

يتواصل حضور الخضر عليه السلام في الكتابات التاريخية العمانية، تتسع عند الحديث عن التنبئ بحدث ما، لذكر ورع وتعفف يندر تواجده لدى الغير من المسلمين، يمتد ذلك الى محاولة إثبات نسبه الى بلاد السر بعمان.

كتب نور الدين السالمي في التحفة: «وفي بعض الكتب أن البدوي كان من بني قتب، وأنه كان رجلا صالحا في دينه، وان أثر القدم التي رآها كان طولها ذراعا أو أكثر، فسار في طلبه، فوجد رجلا في ظل شجرة فكر جنبه منه لما رأى من عظم صورته وشعره والأنوار ساطعة لائحة في وجهه، فقال له السلام عليك يا عبد الله، فقال له وعليك السلام يا عبد الله. فقال له أنت من الجن أم من الإنس؟فقال له من الإنس، فقال له: من أين أقبلت؟ فقال من البرية. فقال له: من أنت؟ فقال له :أنا الخضر هل من حاجة؟ فقال له لا، ثم قال له القتبي: هل من حاجة لك؟ فقال له: نعم اقرئ مني السلام الإمام ناصر بن مرشد، وذكر في آخر كلامه أن الإمام جعل للبدوي فريضة له ولأولاده لأجل البشارة.

7

وفي كتاب للقاضي بن عبيدان، ذكر فيه من حضره من علماء أصحابنا الإباضية قال: أخبرني محمد بن طالوت عن نجدة النخلي؛ أن الخضر عليه السلام كان من أهل السر من قرية بعمان، ومن ورعه وتعففه رضي الله عنه، أنه كان يعطي نفقة له ولعياله من بيت المال، ولم تكن له قدر يطبخون فيها طعامهم، فكانت زوجته تنقص من النفقة يسيرا يسيرا، حتى باعته. واشترت به صفرية، فلما رآها الإمام سألها من أين لك هذه الصفرية؟ فأخبرته بما صنعت، فقال لها: أتستعملينها وهي لبيت المال! وأمر وكيل الغلة بنقص من نفقتهم قدر ما كانت هي تنقصه.

حول الفتنة العمانية الشهيرة بسبب خلاف فقهي دار بين علمائها، حول هل القرآن الكريم مخلوقا أم أنه قديم ليس بمخلوق. كتب نور الدين السالمي: «هي مسألة جيء بها من البصرة، فانتشر الكلام فيها، وعظمت بها البلية في عمان وغيرها». وبعد نقاش مستفيض حول هذه المسألة الفقهية يسرده نورالدين السالمي، مفصلا مجريات الاجتماع التاريخي؛ الذي دار في بلدة دما وما أفضى إليه، يكتب محملا اليهود هذه الفتنة: «سببها شبهة ألقاها إلى أهل الحديث في البصرة أبو شاكر الريصاني، هو يهودي تظاهر بالإسلام لأجل الدس وإلقاء الفتنة بين المسلمين، وما تَرَكُوا مسلكا إلا سلكوه، ولا سيما اليهود والفرس المجوس».

حول وصايا الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، يعيب عليه نور الدين السالمي افتخاره بقتل أهل النهروان، كافتخار اليهود بقتل عيسى «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم».

وهو. أي السالمي يرى في اليهود قدرة على التنبئ ومعرفة الغيب، عندما يورد لقاء بين يهودي عماني وبين عمرو بن العاص: «كان عمرو بن العاص عاملا للنبي ﷺ على عمان، فجاءه يوما يهودي من يهود عمان فقال: أرأيتك إن سألتك عن شيء أخشى علي منك؟ قال لا، قال اليهودي: أنشدك بالله من أرسلك إلينا، قال: اللهم رسول الله، قال اليهودي والله أنك لتعلم أنه رسول الله؟ قال عمرو: اللهم نعم. فقال اليهودي: لئن كان حقا ما تقول لقد مات اليوم. فلما رأى عمرو ذلك جمع أصحابه وحواشيه، وكتب ذلك اليوم الذي قال له اليهود فيه ما قال، ثم خرج بخضراء من الازد وَعَبَد القيس يأمن بهم، فجاءته وفاة رسول الله ﷺ».

في الذاكرة الجمعية ما زال لليهود ذكر واسع وثري بعمان، بخلاف المسيحية التي لا تحظى بذلك الحضور، كان ذلك في تراثهم الشفهي أم في كتابات المؤرخين العمانيين. أهم هذا التواجد الأسطوري كهف جرنان بإزكي، حيث يشاع بأن في داخله أي عمقه البعيد خبأ اليهود القدماء معبودهم العجل الذهبي، عندما عصوا الله سبحانه وتعالى أثناء غياب نبيه موسى في جبل سيناء، لإحضار وحي الشريعة من الله، لاحقا مثلما جاء في سفر الخروج بالعهد القديم: «فلما اقترب من المخيم

رأى العجل والرقص، فاضطرم غضب موسى، فرمى باللوحين من يديه وحطمهما في أسفل الجبل، ثم أخذ العجل الذي صنعوه فأحرقه وسحقه حتى صار كالغبار، وذراعه على وجه الماء وسقى بني إسرائيل».

ارتبط اليهود في الذاكرة أيضا بالمكر والخداع، وتسلل ذلك الى الذاكرة إنما مصدره النصوص الدينية اليهودية أولا فالإسلامية ثانيا كمثال الحكاية التالية: «لم يعرف سكان قرية حميم أن بينهم يهوديا، في صباح عيد الأضحى ذهب الجميع لأداء صلاة العيد في المصلى الذي يقع بأطراف القرية، إذ ذاك تخلف اليهودي وقام في غيابهم بالحفر في أحد زوايا المسجد؛لأنه كان على معرفة بوجود كنز مخبأ في المسجد. نجح اليهودي في استخراج الكنز، لكنه وهو يزمع الهرب، فوجئ بعودة رجال القرية من أداء الصلاة؛الذين قاموا فورا بإلقاء القبض عليه قبل فراره. منذ ذلك التاريخ ومسجد القرية يطلق عليه مسجد اليهودي».

يلاحظ بساطة الحبكة في الحكاية السابقة، وخلوها من الإبداع وعناصر الخيال التي تثري السرد الحكائي الشفهي، كأنها وضعت بهدف مسبق محدد، هو تشويه صورة اليهودي في المجتمع.

ما نخلص إليه هو سيادة المعتقد الديني، كأثر خلاق على ثيمات وتشكيل الحكايا الشعبية، وتوظيفها عبر العصور. هو الجذر الذي غذى مخيلة الإنسان، وفتح لها أبواب التأمل والسرد الشفاهي؛الذي به تختزن الآلام والآمال جنبا الى جنب وعلى حد سواء.

• المراجع

- Serge cleuzion &maurizio tosi
- In the shadow of the ancistors
- Ministry of heritage and culture
- Sultanate of Oman 2007
- نشأة الافلاج في عمان/جون ولكنسون/حصاد ندوة الدراسات العمانية 1980م
- حوار مع الشيخ مالك بن هلال العبري/عضو مجلس الشورى/جريدة عمان/28/12/2014 م
- Folktales Hatim Altaie&joan Publishing house
- العهد القديم/الكتاب المقدس/دار المشرق /بيروت/لبنان /1989م.
- عبدالله بن حميد السالمي/تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان/مكتبة الاستقامة/مسقط 1997م.
- ابو منذر سلمه العوتبي/الأنساب /وزارة التراث والثقافة /مسقط1984م.
- سيناريو فيلم سلوت الوثائقي/الشيخ خميس العدوي.
- سيناريو فيلم سلوت الوثائقي/سماء عيسى.
- حكايا :كهف الرمان، شجرة الزعتر، وباء الجصة، كارثة البسيتين. جمع وتوثيق قام به الباحث.
- السجل التاريخي للخليج وعمان وأواسط الجزيرة العربية /دار غازيت للنشر/إنجلترا /1995م.
- سر الزهرة الذهبية/كارل غوستاف يونغ-ريتشارد فيلهلم/ترجمة عدنان حسين/دار الحوار2013م.

• الصور

2. 3. 4. 5. الصور من الكاتب

1. https://i.pinimg.com/564x/f6/a9/5d/f6a95d57dc944d251a0d4933521cc217.jpg
3. موقع وزارة السياحة الإلكتروني عُمان
6. https://static.arabic.cnn.com/sites/default/files/styles/sw_780/public/2020/06/22/images/Artboard%203.jpg?itok=vrtCfz2b
7. https://photos.smugmug.com/Travel/Oman/Oman-5-Sur-and-Dhow-building-yar/i-Gqk9P6t/2/1d7e472f/L/Sur_Oman_IMG_8608-L.jpg

أ.صفاء ذياب - العراق

رسائل الرواة..
الحكاية الشعبية العراقية والبنية الاجتماعية

1

تختلف الحكاية الشعبية العربية بين ثقافة وأخرى، ففي بعض الثقافات تنقسم الحكايات حسب الفصول، فهناك الصيفية والشتوية، وهناك الربيعية والخريفية. قصص الغول والحمار والذئب وحكايات الحيوان الأخرى لا تروى إلاّ في الشتاء، في حين تكون قصص بنت السلطان ومساعدة الأعمى وجحا وغيرها حكايات الصيف. لذا تختلف طرق السرد ومواعيده، ففي بعض المجتمعات يرتبط السرد بموسم الحصاد أو شهر رمضان، والآخر يرتبط بموسم الشتاء والتجمع حول الكانون، وهكذا حسب المجتمعات وثقافاتها وطرائقها الخاصة في الحكي.

ربما يبدو الأمر مختلفاً تماماً مع البيئة العراقية، فأغلب القصص التي كانت تروى جاءت من أجل الترهيب والترغيب لا أكثر. الترهيب من النهر والسباحة فيه؛ على سبيل المثال، أدى إلى اختلاق حكاية الرفش الذي يأكل البشر، وعبد الشط الذي

يأخذ كل من يقترب من النهر شتاءً، أو ليلاً في الفصول جميعها، ومن ثمَّ بقيت حكايات الحوريات والجان والعمالقة ترتبط بالوعظ الديني والروايات التي تحكي عن الأنبياء والأولياء. فهل يمكن أن نعدَّ ما كنّا نسمعه حكياً شعبياً؟!

الملاحظة البارزة التي تواجه أي قارئ للحكايات الشعبية العراقية خلو البيئة الاجتماعية العراقية من الحكواتي بشكله الذي عُرف به في الشام ومصر، سوى ما أشيع لفترات قليلة، وسمي حينها بـ(القصّخون)، وربما ذلك عائد لطبيعة المجتمع العراقي والتحولات التي مرَّت به. وإذا كان لهؤلاء الرواة وجود، فطبيعتهم اقتصرت على رواية مقتل الإمام الحسين ولم تمتد للحكي الشعبي، لهذا بقيت الحكاية الشعبية العراقية التي يرويها الرواة مقيدة إما بروايات الأئمة (ع)، أو بحكايات بسيطة ترويها الأمهات لأطفالهن... هذه الحكايات؛ في أغلبها، لم تخرج عن هدف التعليم والنصح والحكمة، مبتعدة بذلك عن متعة الحكي ذاته، وفن القص الذي يعتمد على الابتكار والخلق والإضافة، وهذا ما يلاحظ على أغلب القصص والحكايات الشعبية العراقية المدونة، بل وحتى الشفاهية منها!

بين الشفاهية والكتابية:

للحكاية الشعبية تعبيراتها الخاصة، ومفاهيمها التي تختلف عن السرديات الأخرى. لأنها؛ أي الحكاية الشعبية، نتاج بيئة صغيرة، تحكمها ظروف وأعراف اجتماعية خاصة. وربما تتشابه الحكايات الشعبية «الكبرى» بين بلدان وبيئات كثيرة، غير أن لكل واحدة منها خطاباً مغايراً بين مدينة وأخرى.

لكن التساؤل المهم هنا يكمن في معرفة الشعبي على مستوى المجتمع العراقي، ومن خلاله نتمكن من الدخول في تحولاتنا الخاصة، فكرياً واجتماعياً..

يؤكد معجم (مفاتيح اصطلاحية جديدة) أن دراسة الفولكلور أو التراث الشعبي لم تقتصر على إنتاج مفهوم الشعبي بوصفه ثقافة شعبية، بل ساعدت أيضاً على تأسيس التراث الثقافي بالنظر إلى الناس العاديين كحشود، وثقافة حشد استهلاكية.

مبيناً أن التفكير المتأخر المتعلق بالنقاشات الخاصة بما بعد الحداثة حوّل الأفكار حول ما يشكل الشعبي. والمفترض أن الثقافة ما بعد الحديثة هي ثقافة صار يختفي فيها التمييز بين الرفيع والشعبي باستمرار منذ ستينيات القرن الماضي. وهذا عند بعضهم سبب يدعو إلى الاحتفاء بنهاية الإقصاء والنخبوية التي أقيمت على تميزات اعتباطية للثقافة.

لكن النظرة العامة للتفريق بين النخبوي والسلطوي يكمن في نقاط كثيرة، يبدو أن أولها وأهمها هو الصراع بين الشفاهية والكتابية.

التفريق بين الاثنين غير محسوم حتى الآن بالنسبة للحكاية الشعبية، فهناك عدة مدارس تطالب الرواة بأن يبقوا حكاياتهم شفاهية لتبقى حية وفي تطور دائم، في حين ترى مدارس أخرى أن تدوين الحكاية يسهم في تحديد آليات اشتغالها ومعرفة بنياتها ووظائفها.

وفي قراءتنا لمدرستين مختلفتين في قراءة الحكاية الشعبية، المدرسة السورية والمدرسة المصرية، نلاحظ الفارق الكبير بينهما، فالكاتب السوري علي أبو شنب يرفض تدوين الحكايات الشفاهية، ذلك لأسباب يراها منطقية، فـ«الحكاية هي قصة مروية»، لكن الميزة الرئيسة في عملية الخلق الفني المنتجة للحكاية كونها حالة خلق مستمرة ما دامت تُروى، وما دام جمهور يصغي إليها، وهذه الحركية في عملية الخلق الفني للحكاية سمة تنفرد بها الحكاية الشفهية المروية عن جميع أشكال القصة الحديثة.

ويؤكد أبو شنب أن عملية الخلق الفني في القصة الحديثة تنتهي بمجرد أن يفرغ الكاتب من كتابتها، في حين أن حكاية ما - وهي مجهولة المؤلف والمصدر والزمان والمكان - تظل تنتقل من راوية إلى آخر، وهي في حالة من المرونة، شكلاً ومضموناً، بحيث أن راويها لا يؤديها، كل مرة، بالشكل والمضمون نفسه، فربما زاد عليها أو أنقص منها، حذف أو أضاف، وهكذا تكتسب الحكاية مرونة في الخلق، بينما تصبح القصة المكتوبة

حالــة من الجمود والكمــون، بعد أن تنتهــي عملية الخلق الفني المنتجــة لها.

وإذا كان أبو شــنب يشــدّد على أهمية أن تبقى الحكاية الشــعبية خارج التدويــن رهينــة الرواية – حــتى وإن كان قــد دوَّن بعض الحكايات الســورية مجــبراً لغرض عرض بنيتها وتشــابهها مع حكايات أخرى؛ فارســية وروسية، إلا أن الكاتــب المصري شــوقي عبد الحكيم يصــرُّ على تدوين هذه الحكايــات، فهو يرى أن الحكايات الشــعبية يمكن أن تكون بلا فائــدة تذكر، ما لــم يكن تاريخها قــد تقرر خلال الفحص والاســتقصاء المقارن. وبالطبع لا يمكن عقد هذه المقارنــة دون توفر وتراكــم الجزيئات أو عناصــر وأحداث الحكايــة الشــفاهية – والمدونــة – الفولكلوريــة بأنواعها وأنماطهــا وتصنيفاتها المختلفة.

لهــذا الســبب يشــير عبــد الحكيــم إلى أن الحاجــة تشــتد إلى محاولة وضــع تصنيفات للحكايــات العربية، من منطلقهــا الأشــمل؛ أي العربي الســامي، مــع مراعاة الخصائص والســمات القوميــة المميزة، ســواءً تلك التي جرى الاتفاق عليهــا، ممن تعاقبوا على دراســة فولكلورنا وكذا شــعائرنا، منذ روبرتسون ســميث – وموسوعته عن الأديان الســامية، ونولدكــه، وتيودور بنفــي حتى روبرت جريفــز، وليفــي شــتراوس وتباعاً حتى ســميث وغيرهم.

كما يراعي عبــد الحكيم الخصيصة الاســتراتيجية أو الجوهريــة لهذا الــتراث القبلي المحمل ببــذوره ومكوناته الأولى الفاشــية العنصريــة، في تشــريعها، بل تقديســها للحرب والإبــادة وصراعــات تملك المياه وكــذا صراعات الهجــرات وتملــك الأرض أو الحــمى، والتوســل من أجل هــذا بأســاطير أرض الميعاد، التي لــم يبرأ منها شــعب أو قبيلة أو رهــط أو جماعة.

ربما هنــاك خلط واضح وقع فيه عبد الحكيم بين الحكايــات الشــعبية العربيــة وبــين مــا درســه نولدكــه وجريفــز وغيرهمــا، فهــذان الباحثــان درســا الكتابــات الســلطانية بالدرجــة الأولى وليســت الشــعبية، بمعــنى أنهمــا حــاولا تقديــم الفكــر العــربي بعــد أن تــداولا مــا قدمتــه الســلطات الحاكمــة لهما وليــس ما كان مخبــأً في أفــواه الشــعوب.

2

وبعيــداً عــن إصــرار أبو شــنب وعبــد الحكيــم، غير أن الأمــر يبقــى متأرجحاً بــين هذين الرأيين، فشــفاهية الأدب الشــعبي إحــدى أهم ســماته، بــدءاً مــن الحكاية أو الســيرة أو الأمثــال وليــس انتهاءً بالحكم. للشــفاهية أهميــة كبرى لا يمكن أن تضاهيهــا كتابية الحكاية، غير أن هــذه الكتابية تمنحنا وقتــاً لتأمل الحكاية وقــراءة بنياتها وآليات اشــتغالها، والفنيــة التي عمد الــراوي إلى ابتكارها بين حقبــة وأخرى.

وربمــا ترتبــط الشــفاهية بمفهــوم الزمــان أكثر من مفهــوم المــكان، فالزمان هــو المحــرك الرئيــس للحكاية وتحولاتهــا لأنهــا في تحول دائم مــع كل مرحلــة جديدة يمر بهــا مجتمع مــا حــتى وإن انتقلت لمجتمــع آخر.

زمن الحكاية:

يبحث الكاتب المغربي عبد السلام بنعبد العالي عن مفهوم الزمان بين هايدغر وهيجل، لكنه في الوقت نفسه لا يقف عند آرائهما فقط، بل في كيفية فهم الزمان وتحولاته عبر التاريخ، مبيناً أن «الإنسان لا يوجد ككائن تاريخي، بل زماني، فليس الوجود البشري زمانياً لأنه يحتل موقعاً في التاريخ. إنه، على العكس من ذلك، وجود تاريخي لأنه زماني». ومع هذا؛ فإن مفهومي التاريخ والزمان لا يمكن أن يتحددا بطريقة نهائية، بل يبقيان مترجرجين ما فتئت اللحظة تمضي إلى غير رجعة، لتتحول إلى تاريخ بعد أن كانت زماناً ما ربما سيتغير به الكثير.

غير أن هناك نقطة مهمة تفصل ما بين الشفاهية والكتابية في البحث عما هو زمان وما هو تاريخ، اللذان ربما يندمجان في جانب ويفترقان في جانب آخر. فالشفاهية زمان مفتوح لا يمكن الإمساك به، أما الكتابية فهي زمان مقيد تحول تدريجياً إلى تاريخ. فلا يمكن أن نعدَّ النص الشفاهي تاريخاً ما لم يدوَّن، حينها تتحدد ماهيته وقدسيته وتتشكل سلطته على القارئ. أما السامع، فيبقى مندهشاً بالزمان الذي لا بداية له ولا نهاية إلى أن يوقفه التدوين.

يمكننا من خلال ذلك ضرب أمثلة كثيرة، فلا حدود للحكاية الشفاهية، ولا نهاية لها، وفي بعض الأحيان لا بداية أيضاً، فهي باقية أبداً تتمدد حول الرواة، ويعتاش عليها راوٍ بعد آخر حتى تمتد السلسلة منذ ما قبل التاريخ لتعبر المستقبل إلى اللامعلوم. في حين ما أن يتم تدوين الحكاية؛ أية حكاية كانت، يموت الراوي وتتيبس شفتاه ليتحول في لحظة التدوين إلى حجر لا يغير نطقه شيئاً في سير الحكاية.

جانبا الزمان والتاريخ يحددان الكثير من بنى الحكاية، فعندما كانت زماناً، لم تكن تحت رهن مكان واحد، مكان محدد، بل كان الطواف هو ما تريده دائماً، وما يريده الرواة والمستمعون في الوقت ذاته. فتتداخل الحكايات مع بعض وينتقل جزء من حكاية ما إلى حكاية أخرى ويكون ضمن بنيتها، وهذا هو ما يجعل كل بلد يدّعي بأن هذه الحكاية من تراثه القديم، وبلد آخر له نفس الادعاء، وفي الأصل أن الحكاية حينما كانت زماناً لا بلد لها. وربما من قراءة بسيطة، نفهم كيف تشابهت حكايات السندباد في بعض رحلاته مع حكاية الملك سيف بن ذي يزن، فمثلما وصل السندباد إلى جبل المغناطيس، وصل الملك سيف أيضاً للجبل نفسه، ومثلما صعد الرجل العجيب ذو القدمين الطويلتين على ظهر السندباد ولم يتمكن من الخلاص منه إلا بعد أن عصر له العنب حتى سكر حدَّ الثمالة، تخلص منه الملك سيف أيضاً... وهكذا تتوالد الحكايات، وترتبط بعضها ببعض حتى لحظة تحولها إلى تاريخ بعد أن دوِّنت، فلا نعرف الآن من الأقدم (تاريخياً) ألف ليلة وليلة أم سيرة الملك سيف بن ذي يزن.

تشابه الحكايات الشعبية وتداخلها يرجعنا إلى البحث عن الراوي وثقافته ومرجعياته الفكرية، فالنص الشعبي هو «مجرد جسم ذي علاقة بالتراث الخاص بالمجتمع الذي ينتمي إليه، والراوي هنا هو الذي يكسوه، ويزينه بزخارفه، ويجعله حياً بالطريقة التي يقدمها بها، ويجذب الانتباه إليه، بالهيئة التي يعرضه عليها، ويزيد من تأثيره بانفعاله وتفاعله معه». ويضيف الدكتور أحمد علي مرسي «إن الراوي لا يمكن أن يعيش بعيداً عن مجتمعه، ولا أن يُدرس منفصلاً عن بيئته التي يؤدي فيها دوره، ويكتسب فيها وجوده الحي المؤثر، وقيمته وقيمة ما يرويه». فالرواة غالباً ما يمثلون تراثهم وتراث مجتمعهم بما يحمله من قيم ثقافية، «تتضمن الأفكار والمشاعر والخبرات التي يجمع الناس عليها، أو تجمع عليها أغلبيتهم عادةً، ويتقبلونها باعتبارها مسلمات لا تحتاج إلى نقاش حولها، ويحافظون عليها باعتبارها أساساً لحياتهم التي يعيشونها، وإطاراً يصوغ علاقاتهم التي تربطهم ببعضهم البعض». ثقافتنا العراقية لم تعرف رواة بعينهم، بل جمعت أغلب حكاياتها من أفواه الناس، شيوخاً ونساءً، وهذا ما سنجده في الكتابين المهمين اللذين دونا بعضاً من حكاياتنا الشعبية.

حكاياتنا العراقية:

مـرَّت الحكايـة العراقيـة بأكثر مـن تحـوّل، ويمكن ملاحظـة ذلـك في كتابـين مهمـين لتدوينهمـا حكايات شفاهية مباشـرة من ألسـن الرواة، الكتاب الأول (ديوان التفتـاف أو حكايـات بغداديـات) للأب أنسـتاس ماري الكرملـي الـذي دوَّن في العـام 1933، والكتـاب الثـاني (حكايات وقصص شـعبية عراقية مـن مختلف الأزمنة والعصور) لصادق راجي، المـودع في المكتبة الوطنية ببغداد في العـام 1986.

يلاحظ أن هنـاك تحولين كبيرين بين حكايات الكتابين. فحكايات الكرملي التي دونها من ألسن نساء بغداديات في بداية القرن العشرين أو ما قبل ذلك بقليل تدور في أغلبها حول قصص الجان والخرافة، ومن ثمَّ البحث عن العوالم الغامضة وعوالم السحر والجن والسعالي.

يبلـور الدكتور داود سـلوم، في تقديمه للطبعة الأخرى مـن هـذه الحكايـات بعـد أن فصَّحهـا وحقـق النـص الشـعبي المكتوب باللهجة البغداديـة، عدداً من الخطوط حول هـذه الحكايـات، منها:

- أبطالهـا هم دائماً من الشـباب والشـابات الذين لم يتزوجوا بعـد في بداية الحكاية وتنتهـي الحكايات في الغالب بزواج الشـاب من الشـابة، ونجد أن القاص العـراقي يلقـب دائمـاً الشـاب بـ«الولد» والشـابة بـ«البنـت» حـتى بعـد زواجهمـا، إشـارة إلى يفاعة سـن أبطـال هـذه القصص الـتي يكـون الحب هو موضوعهـا الأول.
- تبقى جميع الشـخصيات الأخرى كالآبـاء والأمهات والإخوة الآخرين شـخصيات ثانوية مسـاعدة.
- غالبـاً ما يكون الإخـوة ثلاثة، يكـون الأخ الأصغر هو البطـل وكذلـك في حالة الأخـوات، فهـن في الغالب ثـلاث وتكون الأخـت الصغـرى هي محـور القصة وبطلتها الأولى.
- الحـب في هـذه القصـص يقع مـن النظـرة الأولى، ويكون حبـاً ظامئـاً يعمـد إلى الـزواج لإرواء الرغبة الجنسـية، وقد يكون هذا الإرواء خـارج نطاق الحياة الزوجيـة، ولكنـه غالباً مـا ينتهي بالعشـق والزواج.
- نهايات أغلب هـذه الحكايات؛ كما هـو الحال في كل الحكايات الشـعبية، نهايات سـعيدة تنتهي بالزواج ونيل المرام وانتقال حال الشـخصية إلى حال حسـنة.
- عالم الجن والسـعالي في هذه الحكايـات من العوالم المؤسسـة لها، وتكاد لا تخلـو حكاية منها.
- هنـاك ظواهر سـحرية كثـيرة تتناثـر في الحكايات، فـإن بعـض الأدوية يؤدي شـربها إلى الحمـل، وهذا ينطبـق على الإناث مـن الفتيـات دون زواج.
- قد يتمكن الإنسـان بوسـاطة الدعاء والصلوات من تحويل الجماد بشـراً، وقد تتحول لعبة من الخشـب إلى امرأة، أو تمثال من الطين إلى شـاب.

ويستمر الدكتور سـلوم بوصف الحكايات وتقسيمها، لكن بعد قـراءة الحكايات الاثنتين والخمسـين التي دونها الكرملي يتضح بـأن أغلب؛ إن لم يكـن جميع، الحكايات تقترب مـن الحكايات العالمية، مع إضافة مسـحة محلية بسـيطة تبعـاً للـراوي وثقافتـه. فالحكايات الشـعبية العراقيـة القديمـة لا تبتعـد عـن الحكايات الشـعبية العربيـة من جهة، والعالميـة من جهة أخـرى، وهي وليدة ثقافة إنسـانية كـبرى تنتقل من بلد إلى آخـر مع إضافات بسـيطة لكل مـكان جديد تروى فيـه، فضلاً عـن ابتعاد هـذه الحكايات عـن الواقع العـراقي ومشـاكله، وطبيعة المجتمع العـراقي والبيت الذي تـروى فيه.

المرحلـة الأولى مـن جمـع الحكايـات الشـعبية العراقيـة كانـت بلسـان بغـدادي، لكـن بعـد قـراءة هـذه الحكايـات يلاحـظ أن اللسـان لـم يكـن بغداديـاً خالصـاً، بـل كان خليطـاً بـين البغـدادي واليهـودي والموصلـي، فقلـب الحـروف وإدغامهـا كان واضحـاً في حكايـات الكتـاب جميعـاً، وربمـا هـذا كان واضحـاً لـدى الكرملـي، الـذي دفع بالكتـاب إلى ناسـخ شـاب وطلـب منـه إضافة بعـض الحكايـات الـتي يسـمعها مـن النسـاء «كنـت قـد عنيـت منـذ عـودتي مـن ديـار الإفـرنج إلى مسـقط رأسي بغـداد، بجمـع مـا يرويـه بعـض العـوام مـن ضـروب الحكايـات بلهجتهـم العاميـة، البدويـة الإسـلامية ولما اجتمـع عنـدي منهـا عـدد يسـتحق التبييـض دفعتهـا إلى

3

4

أحد النساخ لينقلها بقلمه الجلي الواضح فجاءت بهذه الصفحات كما أني جمعت الأمثال العامية النصرانية، وحكاياتهم مع حكايات اليهود في مجلد آخر وسميت هذا الكتاب (ديوان التفتاف) على ما ذكرت في أوله في العنوان وقد تم نسخه في سنة 1933 للميلاد، لطف بي أرزق العباد ورب البلاد».

نقل الكرملي ما كان شائعاً في وقته من حكايات، وهذه الحكايات، رغم أنها لم تنقل طبيعة بغداد في ذلك الوقت، إلا أنها عبَّرت بشكل واضح عن بنية التفكير العراقي، الباحث عن القصص الغريبة والحكايات العجيبة، كانت المتعة همها الأول، في حين يلاحظ أن بنية الحكي الشعبي اختلفت تماماً مع كتاب صادق راجي.

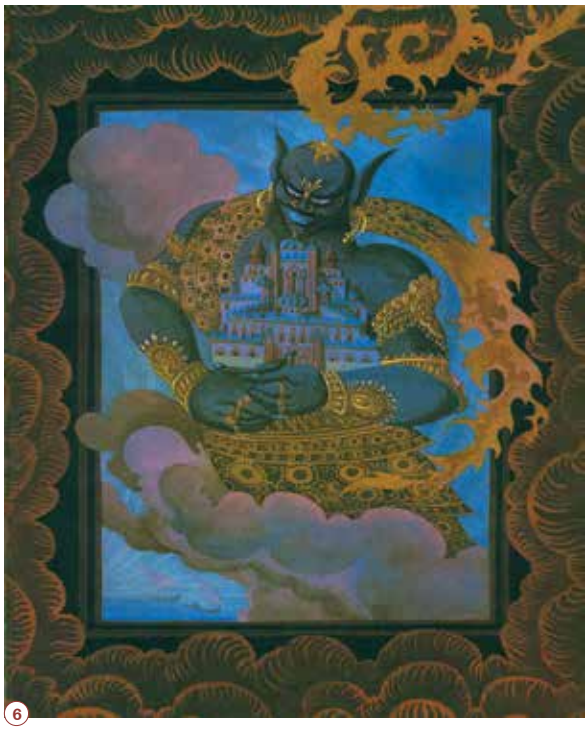
المرحلة الثانية من الحكاية الشعبية اختلفت تماماً عن المرحلة الأولى، فلم تكن الخرافة وقصص الجان والسعالي ضمن بنية هذه الحكايات، بل كان الواقع الاجتماعي وتحولاته السمة البارزة فيها.

سرد راجي ثلاثاً وخمسين حكاية التقطها من أفواه رواة معروفين، لكنهم ينقلون حكاياتهم في مجالسهم الخاصة وبين أهلهم وأصدقائهم، فلم تعرف عن المقاهي العراقية أنها كانت مكاناً لروي الحكايات.

وإذا كان الكرملي جمع حكاياته من مدينة واحدة، وهي بغداد، فإن حكايات راجي كان لها رواة من سبع مدن، كان تسعة منهم من مدينة بغداد، نقلوا له 26 حكاية، وراوٍ واحد من مدينة الديوانية نقل له 10 حكايات، وراويان من النجف نقلا له 3 حكايات، وراوية (امرأة) واحدة من مدينة خانقين نقلت له 8 حكايات، وراوٍ من مدينة كربلاء نقل له حكاية واحدة، وراوٍ واحد من البصرة نقل له حكاية واحدة، وراوٍ واحد من مدينة قلعة سكر نقل له حكاية واحدة أيضاً.. في حين لم يدوّن راجي رواة بعض الحكايات ولا من أية مدينة جاءت.

يلاحظ أن أغلب الحكايات التي نقلها راجي تعبر عن بنية المجتمع العراقي في تلك الفترة، فكانت في أغلبها حكايات اجتماعية وعشائرية تبحث عن الأمانة والشرف والصدق، إلا حكايات الراوية عطية عبد الرحمن من مدينة خانقين، التي كانت تبلغ من العمر حينها 81 عاماً، فقد كانت في أغلبها مليئة بالسحر

5


6

والجـان، وكأنها كانت امتـداداً لحكايـات الكرملي.. لكن راجي حـاول أن ينقـل الحكايات بلغة أقـرب للفصحى مع إيـراد بعض المفـردات العاميـة التي لم يجد معـادلاً ينقل معناها المـراد في اللغة العربية، علـى عكس الكرملي الذي نقـل حكاياته جميعـاً باللهجـة العاميـة البغدادية، ليأتي فيما بعد الدكتور داود سـلوم وينقلهـا إلى اللغة الفصحى.

من جهة أخـرى، نقـل الكرملي الحكايـات التي كانت تـروى في زمنه، وهـي في أغلبهـا امتداد لحكايـات قديمة منـذ قـرون طويلـة، في حين سـعى راجي لنقـل حكايات قريبـة من المجتمـع في ثمانينيـات القرن المـاضي، حتى وإن كان رواتها من الشـيوخ المعمريـن... لكن الميزة المهمة الـتي يمكـن ملاحظتها في قصـص راجي هـو الانتقال من المدنية وحكاياتها إلى الريف وأطـره الاجتماعية، فالتخلي عـن قيم المدنية مقابل العشـائرية سـمة واضحة في هذه الحكايات، لهـذا تحولت الحكايات مـن الجان والعجائب والغرائـب إلى حكايـات اجتماعية، تكثر حكايتهـا بدايةً في مضايف الشـيوخ كشـواهد على حالات عشائرية عامة، لينهـي الـراوي حكايته فيما بعد بـ: رباط السـالفة. وإذا كان الدكتور داود سـلوم قد حدَّد بعض سمات الحكايات الشـعبية الـتي دوَّنهـا الكرملـي، فـإن حكايات سـاطع راجي لها سـمات أخـرى، وهـي تنطبق تماماً مـع تعريف الدكتـور عمـر الطالـب للحكايـة الشـعبية العراقيـة، بأنهـا «أسـلوب اجتماعـي هدفـه الإصـلاح والتقويم والمواجهـة والموافقـة في مجـال الحيـاة العامـة»، وربما كان هـذا واضحـا في التغير الـذي طرأ على بنيـة المجتمع العـراقي، واسـتجابته لانحسـار المدنية مقابل المـد القادم من الريـف منذ نهاية خمسـينيات القرن المـاضي، فإذا «اسـتجابت الجماعة الشـعبية لهذا التغيير ووعته سواء كان هـذا التغيير اجتماعيـاً أو سياسـياً أم أخلاقياً، فإنها لا بـد أن تعبر عنه تلقائياً في أشـكال تعبيرهـا. ويترتب على ذلـك إدراكها لعجـز الأشـكال القديمة عـن التعبير عما يخالج نفوس أفرادهـا. ومن هنا يحدث التغيير في الشـكل والمحتـوى معـاً، وإن ظل الشـكل الجديد يرتبـط إلى حدٍّ ما بالشـكل القديم. ولا تتمثل مقدرة الجماعة الشـعبية التي يمثلهـا الراوي، علـى التغيير والتحوير فحسـب، بل تتمثـل فضلاً عـن ذلـك في خلق الشـكل الفـني الجديد الذي يعد كذلك اسـتجابة لنمو مقدرتها الفنية». إضافة إلى ذلك، فـإذا كانت الجدات والأمهـات يروين الحكايات لأطفالهـن في زمن جَمْـعِ الكرملي لحكاياتـه، فإن الوضع مـع راجي كان مختلفـاً، فلـم يعـد الأطفـال وحدهم من

يريدون أن يستمعوا لحكايات الشيوخ، بل حتى الكبار في الجلسات العشائرية وجلسات الشيوخ في المدن، ولهذا «لم يعد من اليسير على الباحث أن يستمع إلى الحكايات الخرافية من النساء العجائز في حين يمكنه أن يستمع إلى كثير من الحكايات ذات الطابع الواقعي إذا ما جلس مع جماعة من الرجال في أوقات فراغهم في جلسة طبيعية أو عندما يجلس مع الرواة المحترفين في أثناء الاحتفالات بالأعياد الدينية أو حتى المناسبات الاجتماعية». فهذه الحكايات من الممكن أن تقسم إلى أقسام واضحة، مثل حكايات الواقع الاجتماعي، حكايات الشرف، حكايات الثأر، حكايات البخل والكرم، حكايات العقائد والدين، حكايات السياسة.. وغيرها الكثير، غير أنها بشكل أو بآخر ابتعدت عن الحكايات الخرافية واقتربت إلى حكايات المجتمع وتحولاته.

• الهوامش

1. ينظر: الإنسان وانسجام الكون.. سميائيات الحكي الشعبي، محمد حجو، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، دار الأمان- الرباط، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2012، ص64 - 65.
2. ينظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة.. معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت ولورانس غروسبيرغ وميغان موريس، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010، ص433.
3. ينظر: كان ياما كان. دراسة أدبية اجتماعية للحكايات الشعبية وأثرها في تكوين شخصية الفرد العربي، عادل أبو شنب، د. دار، د. ط، 1972، ص12 - 13.
4. ينظر: م. ن، ص13.
5. ينظر: الحكاية الشعبية العربية، شوقي عبد الحكيم، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1970، ص 8 - 31.
6. هايدغر ضد هيجل.. التراث والاختلاف، عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، ط2، 2006، ص49.
7. رواة الأدب الشعبي، د. أحمد علي مرسي، ضمن كتاب (أبحاث في التراث الشعبي)، كتاب التراث الشعبي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص12.
8. م. ن، ص12.
9. م. ن، ص12.
10. صدرت هذه الحكايات بطبعتين، الأولى بتحقيق عامر رشيد السامرائي عن الدار العربية للموسوعات، والثانية بتحقيق الدكتور داود سلوم عن دار المدى، والذي قام بنقل الحكايات الشعبية من اللهجة العراقية إلى اللغة العربية الفصحى.
11. ينظر: حكايات بغداد، الأب أنستاس ماري الكرملي، تحقيق: الدكتور داود سلوم، دار المدى، بغداد، ط1، 2010، ص7 - 14.
12. ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات، جمع الأب أنستاس ماري الكرملي سنة 1333 هـ حققه وشرحه وعلق عليه: عامر رشيد السامرائي، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2003، ص15.
13. حكايات وقصص شعبية عراقية من مختلف الأزمنة والعصور، صادق راجي، الجزء الأول، منشورات مكتبة آفاق عربية، بغداد- المنصور، د. ط، د. ت.
14. أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، د. عمر محمد الطالب، منشورات دار الجاحظ للنشر، سلسلة الموسوعة الصغيرة 86، بغداد، 1981، ص3.
15. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، الدكتورة نبيلة إبراهيم، دار العودة، بيروت، 1974، ص171.
16. م. ن، ص172.

• الصور

1. https://i.pinimg.com/564x/0c/70/4e/0c704ef25620e9c438569695d29676fb.jpg

2. 3. 4. 5. 6. https://www.pinterest.com/

د. أحمد فاروق السيد - مصر

اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية
مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً
(القسم الثالث)

تناولنا في الحلقة الأولى الاتجاهات العددية للإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية وذلك من خلال التعرف على توزيع عدد المقالات المنشورة بأبواب المجلة : باب معتقدات ومعارف، باب منتدى الثقافة الشعبية، باب فى الميدان، باب حرف وصناعات، التصدير، مفتتح، باب آفاق، باب ثقافة مادية ، باب موسيقى وتعبير حركي ، باب عادات وتقاليد، باب الأدب الشعبي.

دراسة اتجاهات المؤلفين والتي من خلالها يمكن 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.

الاتجاهات الجغرافية وذلك من خلال التوزيع الجغرافي للمؤلفين والذى من خلاله يمكن التعرف على توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفين، المؤلفين المشاركين، والمترجمين.

وتناول في الحلقة الثانية التوزيع الجغرافي للإنتاجية العلمية للمؤلفين والذي من خلاله يمكن التعرف على التوزيع الجغرافي لإجمالي عدد المقالات التي شارك بها كتاب كل دولة، والنسبة المئوية لها.

ونقدم في هذه الحلقة : رؤية أطلسية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد (1-40)، من خلال توزيع المقالات المنشورة على المناطق الجغرافية التي يغطيها كل مقال؛ وقد اعتمد الباحث في عملية التوزيع الجغرافي للمقالات على التحليل الموضوعي للمقالات.

تحليل الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والذى اعتمد الباحث فيه على تكشيف مقالات المجلة للأعداد المذكورة، وتصنيفها وفق التصنيف المتبع في الكشاف التحليلى لأعداد مجلة الثقافة الشعبية.

أطلس مقالات مجلة الثقافة الشعبية للأعداد 1-40 وفقاً للموضوعات

نقدم في هذا الجزء رؤية أطلسية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد (1-40)، من خلال توزيع المقالات المنشورة على المناطق الجغرافية التي يغطيها كل مقال؛ وقد اعتمد الباحث فى عملية التوزيع الجغرافي للمقالات على التحليل الموضوعي للمقالات.

وقد حرص الباحث قدر الإمكان على تحري الدقة في الوقوف على التغطية الجغرافية للموضوعات التي تغطيها المقالات، فقد نجد أن مقالا يغطي موضوعا أو ظاهرة معينة في منطقة جغرافية محددة مثل مقال «الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات» (ع35)، وهو يغطي الأسواق الشعبية القديمة في دولة الامارات ، كذلك الحال في مقال بعنوان «الحكاية الشعبية فى فلسطين والأردن هوية وتأصيل» (ع11)، فنجد أن المنطقة الجغرافية التي يغطيها هما دولتان هما الأردن و فلسطين ، ثم نجد بعض المقالات تغطي مناطق جغرافية أكبر مثل منطقة الخليج والجزيرة العربية كما في مقال « الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربى: دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل لأربع مجموعات حكائية شعبية، (ع13).

وعلى الجانب الآخر نجد أن بعض المقالات لم يتسن لنا تحديد المناطق الجغرافية لها على وجه الدقة فوضعت تحت تقسيم عام؛ عمد البحث إلى بناء تصنيف جغرافى اعتمد الباحث في بنائه في المقام الأول على التغطية المكانية للمقالات. مثل الجزيرة العربية، دول جنوب البحر المتوسط، مصر وبلاد الشام، مصر والخليج العربى، دول شمال إفريقيا ...الخ.

وتجدر الاشارة إلى أن هذا التصنيف هو اجتهاد من الباحث، ولا يعنى أن تصنيف مقال تحت منطقة جغرافية محددة عدم وجوده في مناطق جغرافية أخرى، بل إن النشر في المجلة هو من فرض تمثيله في تلك المنطقة الجغرافية. وهو ما سوف نتناوله إجمالاً في الجدول رقم (10) وتفصيلاً في الجدول رقم (11).

جدول رقم (10)

المنطقة الجغرافية	عدد
الإمارات	1
الأردن -فلسطين	1
الجزيرة العربية	1
الدول الإفريقية	1
الدول الأوربية	1

المنطقة الجغرافية	عدد
المانيا – سويسرا– يوغسلافيا – مصر	1
اليمن ودول شرق إفريقيا	1
اليمن ودول شرق افريقيا ومصر	1
إيران والعراق وتركيا	1
أسبانيا	1
بلاد الشام والعراق	1
تركيا	1
روسيا	1
فرنسا	1
مصر والخليج العربى	1
مصر وتركيا	1
وسط إفريقيا	1
النمسا	2
بلاد الشام	2
دول حوض البحر المتوسط	2
ليبيا	2
مصر وبلاد الشام	2
الخليج والجزيرة العربية	3
الهند	3

المنطقة الجغرافية	عدد
عمان	3
موريتانيا	3
الكويت	4
دول شمال إفريقيا	5
لبنان	5
الأردن	8
الخليج العربي	11
العراق	11
فلسطين	11
السودان	13
اليمن	13
السعودية	14
الجزائر	23
سوريا	26
عام	34
مصر	48
تونس	57
المغرب	61
البحرين	89

المنطقة الجغرافية	عدد
الدول العربية	93
	565

جدول رقم (11)

التوزيع الجغرافي للمقالات المنشورة في الأعداد 1 – 40:

الإمارات		
1	الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات.	ع35
الأردن – فلسطين		
1	الحكاية الشعبية فى فلسطين والأردن هوية وتأصيل.	ع11
الجزيرة العربية		
1	السموءل بن عادياء.	ع16
الدول الإفريقية		
1	دراسة الحكاية الشعبية الأفريقية أمادو أمباتى با والتراث الأفريقى اللامادى .	ع17
الدول الأوربية		
1	فن إيقاد الشموع	ع40
المانيا – سويسرا– يوغسلافيا – مصر		
1	جمعيات الفولكلور ورعاية الثقافة الشعبية.	ع 6
اليمن ودول شرق إفريقيا		
1	الرقصات الأفرو – يمنية بحث فى افريقانية اليمن الموسيقية.	ع 5
اليمن ودول شرق إفريقيا ومصر		
1	دور العجيب في بناء الشخصية : سيرة الملك سيف بن ذي يزن أنموذجاً.	ع37
إيران والعراق وتركيا		
1	التنوع في التراث الشعبي الأردني : طائفة الأكراد نموذجاً.	ع 8
أسبانيا		
1	الفلامنكو الغنائيات والعزف والرقصات.	ع20
بلاد الشام والعراق		
1	المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبى.	ع13
تركيا		
1	الأقنعة وفنون الأداء التقليدي في تركيا.	ع18
روسيا		
1	مظاهر التمييز ضد المرأة فى الحكايات الشعبية : الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً.	ع1
فرنسا		
1	المدرسة الأنثربولوجية الفرنسية : مارسيل موس ، نموذجاً	ع 6
مصر والخليج العربى		
1	مأساة نعيشها فى حقل الثقافة الشعبية.	ع27
مصر وتركيا		
1	السبحة أو المسبحة أيقونة الذكر والتذكر من الغراند بازار بإسطنبول إلى قصر الشوق بالقاهرة.	ع33
وسط إفريقيا		

1	الوشم لدى قبائل إفريقيا الوسطى: الذات والموضوع.	ع13
	النمسا	
1	في ميدان يحتاج المزيد.	ع29
2	المنظمة الدولية للفن الشعبى التغيير والتفاؤل المشروع.	ع36
	بلاد الشام	
1	الأكلات الشعبية فى بلاد الشام : تأثير البيئة في المأكولات الشعبية.	ع14
2	الحرف اليدوية في حكايات بلاد الشام.	ع15
	دول جنوب البحر المتوسط	
1	جمعية التقنيات القروية للمتوسط	ع1
2	الحكاية الشعبية في حوض البحر الأبيض المتوسط.	ع 5
	ليبيا	
1	القصيدة الشعبية في ليبيا فن وثقافة وتاريخ.	ع20
2	وسم الإبل عند بدو ليبيا قبائل ترهونة نموذجاً.	ع30
	مصر وبلاد الشام	
1	تعامل المستشرقين مع الموروث القولي. الأمثال نموذجاً.	ع10
2	الأدب الشعبي في العصر المملوكي: الزجل نموذجاً.	ع30
	الخليج والجزيرة العربية	
1	المراداة : رقصة الصبايا في الخليج والجزيرة العربية.	ع 3
2	استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية.	ع 4
3	الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي : دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل لأربع مجموعات حكائية شعبية .	ع13
	الهند	
1	ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي : نموذج تطبيقي للرقص الهندي.	ع 2
2	مسرحية كثاكالى (kathakali) الفن الكلاسيكي من تراث الهند	ع39
3	صورة المرأة في الحكايات الشعبية	ع40
	عمان	
1	اللبان فى ثقافة ظفار الشعبية.	ع 7
2	يوميات رئيس فريق عمل ميداني	ع24
3	سيميائية الخطاب الأسطوري للتصور الشعبى للكون : الخطاب الأسطوري لفن النيروز في التراث الثقافي العماني أنموذجاً.	ع19
	موريتانيا	
1	فولكلور تيشيت : الاحتفالات نموذجاً.	ع18
2	التراث الثقافي والمواريث الشعبية الموريتانية : التحديات اللغوية والعرفية ومفصلة قيم البادية في مواجهة الحداثة.	ع38
3	الموسيقى الحسانية (موسيقى التيدنيت): ملامح البنية الدلالة والوظيفية.	ع21
	الكويت	
1	اللؤلؤ والدموع	ع15
2	السدرة من تكون؟	ع24
3	الأسس النظرية والعملية لتطور تصاميم أنوال حياكة السدو .	ع34
4	غناء غواصي اللؤلؤ.	ع16

دول شمال إفريقيا		
1	المقام الخماسي في الموسيقي الإفريقية	ع 6
2	سردية الطقوس في سيرة بنى هلال « رحلة خضرا الشريفة إلى بلاد العلامات ».	ع33
3	السيرة الهلالية والتلقي الشعبي : دراسة في أشكال الاستجابة الجماهيرية.	ع38
4	طقوس الاستمطار الأمازيغية (البربرية) وأساطيرها بشمال إفريقيا.	ع14
5	طقوس الاحتفال بالمناسبات والأعياد بشمال إفريقيا.	ع19
لبنان		
1	الثقافة الشعبية مدخلاً لتقارب الشعوب .	ع21
2	من تاريخ الحلي في الإسلام.	ع33
3	الحرف التقليدية أهمية ومنهجية دراستها.	ع12
4	العادات والتقاليد في بيروت.	ع27
5	العولمة والأدب الشعبي : القرية ضد القرية	ع34
الأردن		
1	الحكايات الشعبية الأصل ولعبة الأقنعة دراسة في هوية النص.	ع17
2	الأغنية الشعبية والتغيرات الاجتماعية في الأردن	ع37
3	العاجة دمية تقليدية لتسلية الأطفال في جنوب الأردن.	ع 9
4	التراث الثقافي لقرية شماخ في جنوب الأردن.	ع17
5	فنون حرفية . الرسم بالرمل داخل الزجاجة.	ع21
6	مواقد إعداد الخبز الطينية (الأفران).	ع26
7	العرس البدوي الأردني: مدخل إلى قراءة العلامات والرموز.	ع26
8	الألعاب في الفترة العباسية من خلال المكتشفات الأثرية لمدينة آيلة الإسلامية.	ع34
الخليج العربي		
1	البشت سيرة خيوط الذهب .	ع1
2	اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي.	ع1
3	البحر في الشعر الشعبي الخليجي: رؤية مكانية سوسيولوجية.	ع 5
4	من تراثنا البحري، أنواع من السفن الخشبية في البحرين والخليج العربي.	ع16
5	جماليات الزخرفة الشعبية الخليجية.	ع16
6	آلة الصرناي وفن الليوه.	ع17
7	الفلكي الشاعر حسين زايد.	ع21
8	التاريخ الثقافي في مجتمعات الخليج : إشكاليات التأصيل	ع34
9	متاحف التراث الشخصية في الخليج والجزيرة العربية.	ع35
10	راهن التحولات الثقافية في الخليج العربي: مشروع أجندة دراسية.	ع33
11	في شكوى الزمان وذم الخلان: نماذج من الموال في الخليج العربي.	ع 5
العراق		
1	الحكاية الشعبية وثقافة العنف.	ع 3
2	في المنهج وسياقاته.	ع 4
3	ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات للأب أنستاس مارى الكرملى.	ع 5
4	المناوبة فى غناء الموال العراقي إلى طيب الذكر العم كوزى المنشداوى.	ع15

5	عمارة البيت الشعبي العراقي : البيت البغدادي والموصلي أنموذجاً.	ع25
6	الألعاب الشعبية في هيت.	ع27
7	عندما يُعبر الإنسان عن نفسه موسيقياً: آلة الناي نموذجاً.	ع36
8	من أنواع الزهيري، النعماني أو الموال الأحمر.	ع38
9	الاتجاهات الجديدة في الشعر الشعبي العراقي.	ع 8
10	الموال العراقي.	ع17
11	موازنة بين حكايتين خرافيتين في ضوء منهج بروب.	ع24

فلسطين

1	فن صياغة وصناعة الحلي الشعبة الفلسطينية	ع1
2	النسيج والتطريز الفلسطيني.	ع 3
3	اللباس الداموني.	ع 7
4	الأدب الشعبي الفلسطيني.	ع14
5	فنون التشكيل الشعبي: مدخلاً للحفاظ على الهوية المقدسية.	ع14
6	دور الحكاية الشعبية في فهم الثقافة الشعبية الفلسطينية .	ع15
7	الحكاية الشعبية الفلسطينية بين الهوية والعولمة.	ع22
8	الملابس الشعبية للمرأة في محافظة الخليل.	ع24
9	صورة المرأة في المثل الشعبي الفلسطيني.	ع25
10	عادات وتقاليد المسرات والأحزان في القدس.	ع22
11	الطابون مخبز وفرن للعائلة الفلسطينية.	ع34

السودان

1	الطيب محمد الطيب .. خمسون عاماً في الحقل.	ع10
2	الصناعات الثقافية والتنمية.	ع11
3	استخدام النظرية البنائية في تحليل الحكايات الشعبية.	ع15
4	سياقات البيئة المجتمعية : إنتاج الثقافة الشعبية وكتابة التاريخ في السودان.	ع18
5	الحكاية الشعبية تكون أو لا تكون.	ع23
6	الثقافة الموسيقية الشعبية والثقافة العالمة.	ع23
7	مسدار البحر وموال الصحراء.	ع29
8	إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة السودانية : الملامح والميزات.	ع33
9	الرموز ودلالاتها في النسيج التقليدي بالجنوب التونسي.	ع33
10	المفارش السعفية (البُروش) في الموروث الثقافي السوداني بالمنطقة الشمالية: البرش الأبيض والبرش الأحمر نموذجاً.	ع36
11	الثقافة المادية ودورها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية.	ع38
12	المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة بمنطقة مروى شمال السودان	ع40
13	المرأة السودانية والثقافة الموسيقية: رقصتي الزار والعروس موسيقى فيزيائية.	ع12

اليمن

1	الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية اليمنية من الروح المركونة إلى الجسد المهشم.	ع1
2	فولكلور المطر في الذاكرة اليمنية.	ع11
3	التراث الشعبي المادي لمدينة صنعاء القديمة .	ع22
4	ملحمة الريف لـ « مطهر الأريانى » نموذجاً فريداً : صباح القرية في الأدب الشعبي اليمني .. فصول من الجمال المفتوح.	ع25

5	سبعون وسبعون مثلاً من قريتي.	ع27
6	الزامل : أشهر أجناس الأدب الشعبي في اليمن	ع30
7	الأمثال والأغاني الشعبية في الرواية اليمنية.	ع31
8	علي ولد زايد .. أسطورة الشخصية وبلاغة الأقوال والأمثال.	ع32
9	الفضاء العجيب بنية الفضاء في سيرة الملك سيف بن ذي يزن.	ع33
10	مع ديوان « ياهوه ! .. الوراد ! » لعلي محمد لقمان باللهجة العدنية العامية	ع40
11	ألعاب قريتي وطفولة الزمن الجميل	ع40
12	مدرسة وجامع العامرية بـ«رداع»	ع34
13	الحُمَيد بن منصور .. الأصالة والحكمة اليمانية.	ع38
	السعودية	
1	الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية.	ع 3
2	ملابس الملك عبد العزيز آل سعود.	ع 4
3	تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي مقارنات واستنتاجات.	ع 6
4	مهرجان الجنادرية .. تحية لهذا الحضور البهي.	ع17
5	الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة «الطفولة المبكرة».	ع21
6	مواد البناء التراثية في المنطقة الشرقية (نموذجاً).	ع30
7	الأزياء التقليدية في منطقة جازان وعلاقتها بالبيئة والمجتمع.	ع31
8	الأزياء التقليدية للأطفال في بادية نجد من المملكة العربية السعودية.	ع31
9	قراءة في أنساق الحكاية الشعبية كتاب حكايات شعبية لعلي مغاوى نموذجاً.	ع34
10	الأزياء التقليدية للأميرة نور بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود.	ع35
11	الطب الشعبي في الأحساء	ع35
12	السمك ورمزيته في جزيرة تاروت.	ع37
13	أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية.	ع18
14	الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية نجد من المملكة العربية السعودية .	ع20
	الجزائر	
1	ممارسات فولكلورية رقصة هوبى الشعبية.	ع11
2	ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة.	ع17
3	أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية.	ع20
4	حيزية الجزائرية شهيدة العشق.	ع20
5	الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل.	ع21
6	التواصل والقطيعة في علاقة الثقافة الشعبية بالثقافة العالمة من خلال النموذج الجزائري.	ع22
7	عادات وتقاليد ريفية معاصرة في الشرق الجزائري لها دلالة تاريخية (دراسة مسحية وصفية).	ع23
8	الوصفات العلاجية الشعبية في منطقة الغرب الجزائري.	ع25
9	الشوق والحنين إلى الروضة النبوية الشريفة في الشعر الشعبي الجزائري: قصيدة «من طيبة» لابن قيطون أنموذجا .	ع26
10	البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية.	ع28
11	المتخيل الاجتماعي في القصة الشعبية النظام الاجتماعي وانتظام السرد.	ع28
12	الموروث الشعبي ودوره في إبراز الخصائص الاجتماعية والثقافية مدينة الأغواط نموذجاً.	ع29
13	موسيقى الإمزاد .. شمس الطوارق التي لا تغرب.	ع31

14	الحكاية الخرافية الجزائرية قراءة سيميائية سردية لحكاية «طولا».	ع32
15	رمزية المرأة في الثقافة الشعبية الجزائرية : قراءة وتحليل أنثربولوجي.	ع33
16	قراءة فى سيرة الشاعر الشعبي سيدي الاخضر بن خلوف.	ع33
17	صالح باي الظاهرة	ع35
18	دراسة سيميو أنثروبولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان.	ع36
19	السلطة العرفية في المجتمعات التقليدية : دراسة انثربولوجية «جماعة الصلح» بمنطقة الجلفة نموذجاً.	ع38
20	الطقوس والممارسات العقائدية في المجتمع الشعبي بولاية تبسة ودلالتها الاجتماعية	ع39
21	العواشر، الفأل، والعولة : دراسة ميدانية في دلالة الأنشطة الفلاحية في منطقة تبسة الجزائرية	ع40
22	رقصة هوبي : طقس عبور واسترجاع الزمن الأسطوري	ع40
23	عادات وتقاليد الزواج في الجزائر على طريقة عرف سيدى معمر بمنطقة الشلف « نموذجاً».	ع32
	سوريا	
1	حركية الثقافة المتعلقة بالبوم في أنساقها الوظيفية.	ع 6
2	تطبيع الإبل.	ع 8
3	شعائر الموت ومعتقداته في تراث المشرق العربي : مقاربة أنثربولوجية.	ع 8
4	العتابا مقاربات نقدية، وملامح دلالية.	ع 9
5	فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة	ع 9
6	الطعام التقليدي والعولمة.	ع 9
7	بين الحكاية الشعبية وموت المؤلف .	ع11
8	صور الحماة في مأثورنا اليومي.	ع13
9	تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية.	ع14
10	النقوش الصخرية في جنوب سورية .	ع15
11	صناعات الطعام التقليدية في قريتى.	ع16
12	تقاليد الزواج في الجزيرة السورية .	ع16
13	أغنية سكابا.	ع19
14	أهازيج الزواج ومعتقداته الشعبية تاريخ وذاكرة.	ع20
15	الأدوية النباتية وأهميتها على صحة الإنسان .	ع21
16	اللباس الشعبى في حماة (السورية) وريفها.	ع22
17	ظاهرة الحسد .	ع26
18	ظاهرة المزارات والأضرحة بدمشق من خلال كتاب الروضة الغناء في دمشق الفيحاء.	ع27
19	الأمثال الشعبية الدمشقية برؤى نقدية.	ع28
20	الصناعات التقليدية وفنون العمران: الرقة أنموذجاً.	ع28
21	سيكولوجية الرقص.	ع28
22	الأدب الشعبي والذاكرة الشفهية مع الكاتب والباحث منير كيال.	ع31
23	بيوت الغمس في حماة السورية وريفها.	ع32
24	مغنى الربابة في الجزيرة الفراتية .	ع33
25	هكذا لعب جدى.	ع34
26	دلالات الرقصات والأغاني البدوية في بلاد الشام.	ع34

عام		
1	المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر .	ع1
2	إتفاقية بشأن صون التراث الثقافى غير المادي .	ع1
3	التراث الثقافي غير المادي – مصطلحاً خلافياً (ندوة)	ع1
4	أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية؟	ع3
5	الثقافة وديناميكاتها الجديدة.	ع3
6	الثقافة الشعبية الذاتي والمعرفي.	ع6
7	المنظمة الدولية للفن الشعبي تقدم مقترحات وأفكار.	ع6
8	الثقافة الشعبية بين الإقصاء والموضوعية.	ع7
9	قراءة الجسد في متحوّلاته الوشمية.	ع7
10	فى المسافة بين الحلم والواقع.	ع8
11	فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية.	ع10
12	قبول الآخر .. والتسامح معه.	ع12
13	حماية التنوع الاحيائي في مجال الثقافة.	ع22
14	الثقافة الشعبية الأنا فى مواجهة الآخر.	ع23
15	الحكاية الشعبية بين خصوصية النشأة وحرية الفن.	ع23
16	هل من مجيب.	ع23
17	فلاديمير بروب ومنهجية دراسة الثقافة الشعبية.	ع26
18	الحكاية الشعبية في عصر الأنترنت.	ع26
19	الثقافة الشعبية مخزون التوليف الثقافي والسلام بين الشعوب.	ع27
20	ألف ليلة وليلة من الفنون البصرية شرقاً وغرباً.	ع36
21	الأمثال والأقوال المأثورة	ع40
22	الحكاية الشعبية في البنية والدلالة	ع40
23	الوحدة من حيث البدايات والنهايات المتماهية	ع11
24	الرَّاس أم الكُرَّاس (قول آخر فى الشفهية والكتابية).	ع19
25	في الثقافة والتنوع والتعدد والاختلاف	ع25
26	الثقافة الشعبية والترويج السياحي.	ع25
27	الثقافة الشعبية المادية في عالم متغير.	ع29
28	في الثقافة والإنسان	ع31
29	المواصفات القياسية في التراث الثقافي غير المادى.	ع38
30	جمع الثقافة الشعبية .. ماذا بعد.	ع38
31	التراث الشعبي والاستغلال غير المشروع	ع38
32	الفولكلور كمصدر للتاريخ	ع39
33	شجرة حية ومثمرة	ع39
34	الفولكلور لغة لتواصل الحضارات	ع40
مصر		
1	أبو السعود الجارحى . صانع الفخار وسلطان المتصوفين.	ع1
2	أغانى السامر السيناوي فى عصر العولمة.	ع2

3	الأغنية الشعبية كنص ثقافي.	ع 3
4	فن الوشم: رؤية أنثربولوجية نفسية.	ع 3
5	حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو: دراسة أنثربولوجية في محافظة الدقهلية.	ع 5
6	احتفالية الزواج عند النوبيين.	ع 5
7	الحلي المصرية كنز الأثرياء وزينة البسطاء.	ع 6
8	قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبي.	ع 6
9	المأثورات الشعبية واقتصاد الثقافة : قائمة المنقولات الزوجية نموذجاً.	ع 7
10	الثأر فولكلورياً.	ع 7
11	الرقص الشعبي المصري وثقافته ما بين الواقع والمأمول.	ع 7
12	توظيف الموسيقى الشعبية في المسرح الغنائي المصري.	ع 8
13	البلاص حامل مياه النيل.	ع 9
14	التربلة النسق الحركي لدى العبابدة.	ع 9
15	التحطيب دراسة ميدانية تحليلية.	ع 9
16	الفضلة الشفاهية في عالم الكتابية: دراسة للحكاية الشعبية في واحة سيوة.	ع10
17	ملامح الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية المصرية.	ع10
18	استلهام الحكايات الشعبية للتنشئة الإجتماعية في مسرح الطفل.	ع11
19	موتيفات «أنواع الأشياء السحرية» وفقاً لفهرست الموتيف العربي للشامي : دراسة تطبيقية على سيرة سيف بن ذي يزن	ع12
20	الأداء الحركي في طقس الزار.	ع13
21	سامر الرفيحي : من الرقصات التقليدية لبدو سيناء.	ع14
22	رقصة الزجالة بواحة سيوة	ع15
23	أسرار رقصة التنورة الشعبية.	ع16
24	طقوس الخصوبة في المجتمع المصري.	ع17
25	فولكلور واحة سيوة والهوية الثقافية.	ع17
26	الأمثال الشعبية المرتبطة ببعض الحرف التقليدية.	ع18
27	المناطق المتميزة للرقص الشعبي في مصر.	ع18
28	المظاهر الدرامية لفنون الفرجة الشعبية.	ع19
29	النسيج المصرى « حكاية صناعة شعبية عريقة».	ع19
30	بلاغة التواصل فى التعبير الشعبي .	ع20
31	أنثروبولوجى مصرى رائد .محمد جلال (106 – 1943).	ع20
32	الإبداع وآليات التجديد في الشعر الصوفي الشعبي.	ع23
33	من العمارة الشعبية في واحة سيوة (خص الدرة).	ع23
34	صون المأثورات الشعبية وسد الفجوة الرقمية.	ع25
35	رقصة الحجالة عند بدو الفيوم.	ع25
36	الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية.	ع26
37	رقصات الغُنْج من أين وكيف ظهرت؟	ع29
38	أغانى وعادات الحج.	ع30
39	صناعة الفركة بين الموروث الحضاري والمردود الاقتصادي : دراسة ميدانية بمنطقة نقادة فى صعيد مصر.	ع31
40	الحضرة الصوفية لدى أتباع الطريقة الخلواتية الجودية «قرية نزلة المشارقة نموذجاً».	ع31

41	التراجيكوميديا فى ألف ليلة وليلة: دراسة في تداخل الأنواع الأدبية.	ع32
42	تحية إلى المدرسة المصرية للفنون الشعبية	ع33
43	الهلالية من السيرة إلى المسرح.	ع35
44	الموالد القبطية : مولد الأنبا شنودة نموذجاً.	ع37
45	الأصالة والتلقائية في المهن والحرف التقليدية : صعيد مصر أنموذجاً.	ع38
46	عتيقة وصامدة ، الربابة .. آلة النغم والشجن في الفن الشعبي	ع38
47	الأمثال الشعبية المصرية : قراءة في السمات البنائية والتكوينية	ع39
48	الرقصات الشعبية في الواحات البحرية	ع39
	تونس	
1	أغاني المحفل والأطراق.	ع 3
2	المشموم فى تونس ظاهرة اجتماعية وثقافية.	ع 3
3	الزوايا والطرق الصوفية بالبلاد التونسية منطقة دوز عينة	ع 4
4	أغراض الشعر الشعبي التونسي	ع 6
5	مدخل انثربولوجي إلى فنون السماع الصوتي بالغرب الإسلامى.	ع 6
6	صناعة السعف في الجنوب التونسى.	ع 7
7	المحنية مزار من أصل أفريقي فى مدينة القيروان - تونس.	ع 8
8	النخلة فى الجنوب التونسى	ع 9
9	علي الدليوي العيارى: الفارس الشاعر	ع 9
10	دينامية التراث أو كيف يصبح العالمى محلياً ثم وطنياً ثم عالمياً.	ع10
11	ممارسات وتصورات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر.	ع11
12	التهيليم من أغاني رعاة الإبل في الصحراء التونسية.	ع12
13	الخط والحرف والإبداعات: مدخل حداثي للتجريد.	ع12
14	النجمة ظاهرة ثقافية فنية طقوسية واحتفالية.	ع13
15	الشيخ عبد القادر الجيلانى في التراث الشعبي.	ع14
16	الأناشيد الصوفية والموسيقى الدنيوية في تونس بين الإئتلاف والاختلاف.	ع16
17	جدلية الفن والعمل في ظاهرة التويزة بمنطقة سيدى بوزيد .	ع17
18	قبلي القديمة السكن اللامكتمل .	ع18
19	هندسة المعمار فى مدينة توزر بين الثبات والتحول : دراسة أنثربولوجية سوسيولوجية.	ع18
20	المأثورات القولية للشيخ علي بن عون.	ع19
21	المسكن التقليدى بقري واحات منطقة نفزاوة بالجنوب التونسي: التخطيط والوظائف.	ع19
22	جذور «الصُّوت» والغناء الشعبي لدى بنى يزيد الحامة.	ع20
23	نظام العراسة ببلاد الحوايا (بني خداش) تراث نجع أم تاريخ مرحلة ؟	ع21
24	المعتقدات الشعبية في مناطق السباسب التونسية.	ع22
25	صوت العرضاوي مقاربة أثنوموسيقولوجية.	ع22
26	قرية شنني بالجنوب التونسى تاريخ وتراث.	ع23
27	الأسس التخاطبية في الوشم: مقاربة لسانية.	ع23
28	الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية.	ع23
29	الاحتفالات الشعبية في الجنوب الشرقي التونسي.	ع24

30	الألعاب الشعبية التونسية : مؤشرات التنمية الثقافية والاندماج الاجتماعي التربوي.	ع24
31	الشعر الشعبي المقاوم والغناء الوطني الرافض للاحتلال الفرنسي: في تونس من 1881 إلى حدود فترة الثلاثينيات من القرن العشرين.	ع25
32	رياضة الطفل التراثية تحدثنا عن ثقافة المجتمع (الطفل التونسي كمثال).	ع25
33	القصبات والكصور: مدخل لتاريخ العمارة الأمازيغية.	ع26
34	اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية: دراسة تحليلية لنمط « الصوت » أنموذجاً.	ع26
35	العلامات والرموز في القري الجبلية بالجنوب التونسي.	ع27
36	الخصائص المميزة للايقاعات الشعبية التونسية.	ع28
37	المعنى والمغنى في المالوف التونسي برول « بدا الربيع » من نوبته المزموم أنموذجاً.	ع28
38	العمارة التقليدية بجنوب شرق البلاد التونسية.	ع29
39	مائدة الفقراء في بر الهمامة خلال النصف الأول من القرن العشرين، جدلية الخصب والجدب : مقارنة أنثربولوجية.	ع29
40	قراءة في علاقة الظاهرة الموسيقية بمسألة السماع في تونس من خلال كتاب « أحكام السوق » ليحيى ابن عمر الأندلسي التونسي.	ع29
41	العمارة السكنية بالمدن العتيقة التونسية: مدينة صفاقس نموذجاً «مقاربة ثقافية حضرية ».	ع30
42	الصلحاء والصالحات في الجنوب التونسي.	ع31
43	الغناء البدوي« للمهاذبة » بمنطقة المزونة.	ع31
44	الأزياء التقليدية للمرأة التونسية : علامات ورموز «بر الهمامة »نموذجاً مقاربة أنثربولوجية .	ع32
45	مدخل لفهم فني «الصَّوْت » و«الصُّوتْ» مدلول المصطلحين وخصوصيات الممارسة الموسيقية بين الخليج العربي وتونس.	ع33
46	الطب الشعبي في تونس وعلاقته بجسد المرأة.	ع34
47	مميزات الرقص البدوي في المهرجانات الشعبية بالجنوب التونسي.	ع34
48	فن «المالوف» في « تستور» تراث شعبي وتقاليد شفوية.	ع35
49	الثابت والمتحول في طقوس الغداء أثناء الضيافة في المجتمع التونسي : مقاربة أنثروبولوجية.	ع36
50	الأغنية الشعبية الجديدة في تونس وتحديث المجتمع إثر الاستقلال: دراسة توثيقية	ع36
51	التجربة والطب الشعبي لدى ابن الجزار.	ع37
52	المرأة والتراث الموسيقى ببلدة «القدح» الشمال الغربي التونسي.	ع37
53	ألعاب الأطفال التراثية في تونس : دراسة أثنوغرافية وأنثربولوجية.	ع38
54	الموروث الموسيقي الشعبي وعلاقته بالطرق الصوفية في تونس من خلال نموذج «حضرة سيدى بوعكازين ».	ع38
55	الثقافة الشعبية والثقافة العالمة بين المعنى والمصطلح : مقاربة اثنوموسيقولوجية حول الأغنية الشعبية	ع39
56	ماهية « التطويع » مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي	ع40
57	المطربة «صليحة» بحث في أسرار الخلود .	ع32

المغرب

1	احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق : واحة جانت نموذجاً.	ع1
2	الشعر الغنائي الريفي بالمغرب.	ع 4
3	حوار الحضارات: البيئة والقيم.	ع 5
4	سلطة السحر بين التمثيل والممارسة.	ع 5
5	من أجل تجديد الشفاهية : الضروري والعاجل	ع12
6	حرف وعادات أهل شفشاون المنقرضة أو المهددة بالانقراض.	ع15
7	في الأساطير الشعبية في أسطورة شجيرة حناء قمر أنموذجاً.	ع18
8	الصنائع التقليدية والحرف بمدينة تازة (المغرب) .	ع29

9	البيئة ودورها فى بناء الشكل الفنى للقصص الشعبي بالمغرب.	ع30
10	الجوق في موسيقي الآلة المغربي.	ع30
11	الوحدة والتعدد في الشعر الشفوي النسوي.	ع31
12	الواقعي والأسطوري في الثقافة الشعبية: مقاربة أنثروبولوجية ثقافية جنوب المغرب	ع31
13	طرق الصوغ في الزجل المغربي تأملات نظرية ونصية.	ع32
14	الهوية المغربية من خلال الغناء والرقصات الشعبية.	ع35
15	الثقافة الشعبية وبنية الذهن المعرفية	ع36
16	تمثيلات الموت في تاريخ المغرب من خلال أمثال شعبية وأقوال مأثورة.	ع36
17	المعمار بالمغرب على عهد الحماية الفرنسية بين الأصالة والتأثير الأوربي مدينة تازة أنموذجاً.	ع37
18	الحلي الفضية المغربية : فن قروي عريق.	ع37
19	موسيقى كناوة الأصول والامتدادات.	ع37
20	تأصيل التراث المعماري المبني بالتراب بالجنوب الشرقي للمغرب : دراسة ميدانية ببومالن دادس	ع38
21	عصرنة العمل الحرفي التقليدي: رصد بعض مظاهر التغير «حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية نموذجاً»	ع39
22	فن التطريز المغربي : مرآة الحضارة	ع39
23	القلاع والقصبات في المغرب	ع40
24	المقدس بين العادة والمعتقد.	ع 3
25	إطلالة على الأمثال الشعبية الأندلسية.	ع 7
26	في بعض أنماط الوعي بالمتخيل.	ع 8
27	الخصائص الثقافية والحضارية للملابس المغربية.	ع 8
28	نظام الأعراس في المغرب : نموذج قبائل بن وراين الأمازيغية.	ع 9
29	أصالة الفروسية بالمغرب.	ع10
30	تاريخ الحلي بالمغرب	ع11
31	ذاكرة الطعام في أسس النظام الغذائي وعاداته.	ع11
32	عبد الصادق شقارة فنان تطوان الأصيل.	ع11
33	الاحتفاء بالفنون الشعبية في عيد المولد النبوى في المغرب.	ع13
34	فضاء الحمام المغربي : قراءة فى بعض الطقوس والعادات	ع16
35	الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج الحضاري.	ع17
36	الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية.	ع19
37	الحضرة في التصوف الشعبي : الزاوية العلاوية أنموذجاً.	ع19
38	المولد النبوي بالمغرب طقوس واحتفال.	ع20
39	جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب منطقة الغرب نموذجاً.	ع21
40	السفر العجيبي في الحكاية الشعبية بواحة فجيج.	ع22
41	الجهجوكة موسيقى الأصول المغربية.	ع22
42	إثنوغرافيا الطب التقليدي: حالة معالج تقليدي بمرض العصب الوركي وسط المغرب.	ع23
43	الخرافي في الرواية المغاربية المعاصرة: رواية «الحيوانات» للصادق النيهوم نموذجاً.	ع24
44	صناعة الخزف : سيرة الطين المغربي مدخل إثنوغرافي.	ع24
45	في الرقص الشعبي المغرب.	ع24
46	رقصة أحيدوس : طقوس جماعية لإعادة الشمس من موطن غروبها.	ع25

47	إطلالة على ألعاب الأطفال المغربية.	ع26
48	رقصة العلاوية (الدبكة المغاربية)	ع26
49	خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية.	ع27
50	تشييد الدلالة في التصوف الشعبي المغربي.	ع27
51	السجاد المغربي وتقاليد الصنعة أمام تحديات الزمن – العولمة.	ع28
52	مفهوم البركة في الثقافة الشعبية المغربية عند إدواردفسترمارك.	ع28
53	العرس التقليدي في المغرب « التبلاج » أقدم عمليات « تسمين » الأنثى في الصحراء.	ع28
54	النسيج التقليدي المغربي ذاكرة ثقافية بصيغة الأنثى.	ع29
55	الأدب الشعبي: الماهية والموضوع.	ع30
56	سلوك وعادات المغاربة من خلال كتاب نحن المغاربة ليحيى بن سليمان .	ع32
57	أغنية الراي بالغرب المتوسطي: إثنوموسيقولوجيا النمط الغنائي وسؤال التطور والتهجين.	ع32
58	إشكالية الثقافة العالمة والثقافة العضوية للشعب نحو مشروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب.	ع33
59	الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب.	ع33
60	طقوس العلاج الشعبي بالمغرب.	ع34
61	الغناء الموريتاني من خلال الفنانة المعلومة بنت الميداح.	ع34
	البحرين	
1	المنز	ع1
2	خطوة في الحلم	ع1
3	أغاني أطفال البحرين الشعبية : دراسة في التأسيس والتأصيل.	ع 2
4	الثقافة الشعبية رسالة التراث من البحرين إلى العالم	ع 2
5	ملابس الرجال في البحرين .	ع 2
6	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين : قرية النويدرات أنموذجاً (1) .	ع 2
7	مفتتح	ع 2
8	الحكايات والأمثال والعادات الشعبية والحرف والصناعات التقليدية في مقرر الثقافة الشعبية بمدارس مملكة البحرين لأول مرة	ع 3
9	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين : قرية النويدرات أنموذجاً (2) .	ع 3
10	رسالة التراث من البحرين إلى العالم.	ع 3
11	الفنون الشعبية الغنائية في البحرين (نظرة تأملية واستكشافية).	ع 3
12	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين. مظاهر التغير في عادات الزواج وأهم العوامل المؤثرة فيه.	ع 4
13	الاستعداد لمراحل الحمل والولادة قديماً في مملكة البحرين.	ع 4
14	الثقافة الشعبية معرفة واستلهام.	ع 4
15	الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية.	ع 4
16	بيداغوجيا الثقافة الشعبية في مناهج التعليم الثانوي بمملكة البحرين : مقاربة تربوية إثرائية .	ع 4
17	أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين.	ع 5
18	تصدير	ع 5
19	الثقافة الشعبية في عامها الثاني مؤشرات النجاح وشروط الاستمرار	ع 5
20	أعلام الطرب الشعبي في البحرين المطرب محمد بن جاسم زويد.	ع 5
21	النصوص الشعرية المغناه في فن لفجري.	ع 6
22	الثقافة الشعبية أداة لحل مشاكل العالم.	ع 6

23	القلافة وسيرة قلاف.	ع 7
24	علي عثمان عاشق التراث.	ع 7
25	الهدية : الإطار المرجعي والممارسة قرية الدية بالبحرين نموذجاً.	ع 8
26	في ظل مشروع الإصلاح الوطني.	ع 8
27	من أغاني المهد في البحرين.	ع 9
28	مهن وحرف سادت ثم اندثرت في مجتمع البحرين قديماً.	ع10
29	ثقافة حب إنجاب المولود الذكر في البحرين.	ع10
30	آلة الطبل.	ع10
31	المرجحانة في الموروث الشعبي القديم.	ع11
32	المهن الشعبية في البحرين سوق الحدادة نموذجاً	ع11
33	الثقافة الشعبية في مناهج التربية .. مبادرة خلاقة	ع11
34	الطب الشعبي في البحرين.	ع12
35	محمد بن فارس: 63 عاماً على رحيله، أشباح مدن وشخصيات ومتون كتب وبلدان تقاطعت داخل تجربته.	ع12
36	في ظل ذلك الشغف.	ع12
37	النهام مغني البحر.	ع13
38	أصفى الينابيع.	ع13
39	محمد بن فارس المبدع في فن الـ (الصوت) الشعبي.	ع13
40	تصور الروح في المعتقد الشعبي في مجتمع البحرين (قرية بوري) نموذجاً.	ع14
41	ألعاب وتسالي الأطفال في العيون الطبيعية في البحرين.	ع14
42	آلة المرواس وضاربها، الفتى الأسمر: ضاحي بن الوليد.	ع14
43	ألفاظ في لهجتنا العامية أصلها فصيح ثابت بالقرآن الكريم.	ع15
44	من ذاكرة البحرين الشعبية : الشاعرة سعيدة بنت ناصر بين الحقيقة والخيال.	ع15
45	حضور التراث على المسرح مقدمة في إزاحة الأوهام.	ع15
46	الفنون التشكيلية الشعبية وجمالياتها في مملكة البحرين.	ع15
47	رُب ضارة نافعة.	ع15
48	من الفنون الشعبية البحرينية : فن الجربة.	ع15
49	النباتات الطبية من الموروث الشعبي إلى بناء الحضارة الإنسانية.	ع16
50	المنامة عاصمة للتميز الثقافي 2012	ع16
51	الثقافة الشعبية مستودع ذاكرة الهوية.	ع17
52	موقع ثقافي عالمي جديد إهداء للبحرين ولأهلها	ع18
53	في حضرة الزار.	ع19
54	الثقافة الشعبية المعرفة والعلم.	ع20
55	عهد المنامة للثقافة الشعبية 2012: نتائج أعمال ندوة الثقافة الشعبية وتحديات العولمة . البحرين . نوفمبر 2012	ع20
56	عهد المنامة خارطة طريق للثقافة الشعبية.	ع20
57	رمضان والعيد في البحرين عادات وتقاليد متوارثة.	ع21
58	فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين.	ع21
59	منجز الثقافة الشعبية في مناهج التربية الحديثة بمدارس البحرين.	ع22
60	ويظل الدرب موصولاً.	ع24

61	الحلاقة في البحرين.	ع25
62	قراءة في الدلالات السردية في الحكايات الخرافية: حكاية الجنعدة نموذجاً	ع26
63	فن العرضة من الفنون الاحتفالية في البحرين.	ع27
64	الثقافة الشعبية بين ضبط الجمع ونسقية العلم.	ع28
65	هل من إضافة .. أم تراه ضياع؟	ع28
66	مفهوم الأدوار اليمانية في الغناء البحريني القديم.	ع29
67	من البحرين إلى العالم .. IOV Journal	ع30
68	الزواج البحرين «القروي» والموروثات الثقافية المتأصلة.	ع31
69	معجم الألفاظ والتعابير الشعبية في البحرين والخليج العربي جهد مميز وإضافة غنية.	ع31
70	حكاية السنور والجرذ .	ع32
71	الذاكرة الشعبية والعولمة.	ع32
72	في عيد البحرين الوطني : بارادة ملك ومنجز ثقافة وطن.	ع32
73	الأساطير والحكايات الشعبية المرتبطة بالمخلوقات البحرية في البحرين (دراسة تحليلية).	ع33
74	المحمولات الثقافية والقيمية (التراثية والمجتمعية) في رواية زناب (نموذج مقاربة توظيف الثقافة الشعبية في الرواية البحرينية)	ع34
75	الدريشة النافذة البحرينية : إطلالة فضول نحو المباح والمصادر.	ع34
76	الحواج مهنة تتعثر أم تندثر	ع35
77	تاريخ مهنة القصارين في البحرين: دراسة تاريخية تحليلية.	ع36
78	رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم .. ومن شرارة .. إلى أخرى.	ع36
79	الأصول المعجمية لبعض التعبيرات الأجنبية ذات الصبغة التراثية في اللهجة البحرينية : مقاربة لظاهرة الاقتراض اللغوي في العامية البحرينية. ج1	ع37
80	مهنة القصارين في البحرين (1930 م – 1970 م) : دراسة ميدانية	ع37
81	ثقافتنا الشعبية وأيادى الجيل الجديد.	ع37
82	من الحرف التي تعتمد على ليف النخلة في مملكة البحرين.	ع38
83	الأصول المعجمية لبعض التعبيرات الأجنبية ذات الصبغة التراثية في اللهجة البحرينية : مقاربة لظاهرة الاقتراض اللغوي في العامية البحرينية. ج2	ع39
84	الحوارية النصية في أغاني الأطفال الشعبية	ع40
85	حملة التراث الشعبي.	ع19
86	ندوة البحرين العالمية ومنجز الوطن في الانتصارات.	ع19
87	الفنون الشعبية الغنائية في البحرين : أغاني الغوص والسمر في العمل والترفيه.	ع24
88	خطوة أخرى على الطريق.	ع26
89	بين ما هو طبيعي وأصيل وبين تصنيعه وإعادة إنتاجه .	ع34
	الدول العربية	
1	الشعر النبطي في الجزيرة العربية والخليج من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون.	ع1
2	توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية	ع1
3	نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي.	ع1
4	منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية.	ع 2
5	المنهج في دراسة الثقافة الشعبية .	ع 2
6	الثقافة الشعبية العربية دعوة للحوار.	ع 4
7	المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد.	ع 4
8	ترقيم الثقافة الشعبية.	ع 6

9	فن سك العملة الإسلامية.	ع 6
10	هل من وازع كهذا ؟	ع 7
11	الألعاب الشعبية في مصنفات الجاحظ.	ع 7
12	الإنسان والمخيال .(ندوة) المنامة . البحرين 13 – 14 – 2009.	ع 7
13	العود آلة العرب.	ع 7
14	إبحار وآخر.	ع 7
15	ابن خلدون وعلم الفولكلور.	ع 8
16	جحا وقصته التى لا تنتهي ظهور أدلة جديدة على انتشار نوادر جحا.	ع 8
17	النظم الشفوي للأغنية الشعبية العربية.	ع 8
18	الموسيقى العربية رؤية تراثية فلسفية.	ع 8
19	المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)	ع 9
20	الثقافة الشعبية ظلالها وامتداداتها	ع 9
21	الحلي والزينة فى الثقافة العربية والشعبية.	ع 9
22	الثقافة الشعبية عمقاً استراتيجياً.	ع 9
23	التراث الشعبي والجزر المنعزلة	ع10
24	الأسواق الشعبية إعادة اعتبار.	ع10
25	الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية.	ع11
26	دراسة مقارنة في الأدب الشعبي العربي: الشعر النبطى وشعر العتابا نموذجاً.	ع12
27	الأغاني الشعبية في الأعراس العربية.	ع12
28	الناي أقدم آلات الموسيقى الشعبية العربية.	ع12
29	تأثير التراث الشعبي في المسرح العربى.	ع13
30	فن الهجيني .	ع13
31	المشافهة والتدوين:الثابت والمتغير.	ع13
32	الثقافة الشعبية بين معطيات الماضي وتحديات الحاضر.	ع13
33	الحرف التقليدية أهمية البحوث الميدانية ومنهجية دراستها (2)	ع13
34	الذاكرة الجمعية ومفهوم التراث الحيوي .	ع14
35	الحرفيون .. الهوية والمقاومة.	ع14
36	منهج البحث لدراسة الحرف والصناعات الشعبية اليدوية.	ع14
37	في التشظي الثقافي وغاياته.	ع14
38	اللغز في الأدب الشعبي.	ع15
39	الذاكرة الشعبية والذاكرة الإلكترونية	ع15
40	القهوة العربية.	ع15
41	الأصول والبدايات في السرديات الشفوية.	ع16
42	العمل الميداني بين النظرية والتجربة.	ع16
43	قيم الشباب في عالم متغير.	ع16
44	تدوين الأدب الشعبي حفظ أم نقض لفظ ؟	ع17
45	رياضة الصيد بالصقور عند العرب الصقارة تراث عربي أصيل.	ع17
46	الثقافة الشعبية في وطننا العربي .	ع18

47	مدخل إلى الموسيقى والمقام الخماسي.	ع18
48	الطنبورة.	ع19
49	في تنوع الآلات الموسيقية.	ع19
50	تأصيل القيم التراثية في وجدان الجيل.	ع20
51	من حكايات الماء الشعبية وطقوسه حكاية قران العجائز وطقس أم الغيث.	ع21
52	مشروع المرصد العربي للثقافة الشعبية.	ع21
53	على محك استعادة فنون ذاهبة	ع21
54	جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية.	ع23
55	العولمة والخصوصية الثقافية.	ع24
56	الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية دراسة لرمزية الحكاية في ضوء التحليل النفسي والأنثربولوجيا وتاريخ الأديان.	ع25
57	الثقافة الشعبية العربية بين الهوية والكونية: قراءة في الإشكاليات والمنهج	ع26
58	قراءة نقدية في العمارة العربية المعاصرة.	ع27
59	ذهب الذين نحبهم.	ع27
60	آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية بين التنظير العلمي والممارسة الموسيقية.	ع27
61	الأدب الشعبي وتحولات الثقافة : مقاربة نظرية.	ع28
62	الثقافة الشعبية .. النسق والوظيفة والخطاب.	ع28
63	طواش اللؤلؤ والأنغام الفنان أحمد الفردان.	ع28
64	الذاكرة الشعبية في أمثال الشعوب العربية	ع29
65	السيرة الحياتية منهجية وتقنيات بحثية.	ع29
66	لباس المرأة العربية بين التقاليد الاجتماعية والتفاعل الثقافي.	ع29
67	التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر.	ع30
68	الفضائيات وتأثيرها في الثقافة الشعبية.	ع30
69	التطهير الثقافي ومحو ذاكرة الشعوب.	ع30
70	الثقافة الشعبية بين المادي واللامادي.	ع31
71	تجديد المنهج في توثيق التراث غير المادي.	ع32
72	حكاية عشبة .	ع32
73	البناء التخيلي في الحكاية الشعبية	ع35
74	خصائص الأدب شعبية في كتاب بلوهر وبوذاسف	ع35
75	اتجاهات وطرق ومناهج العمل الميداني لدراسة الثقافة الشعبية المادية.	ع35
76	الثقافة الشعبية في عصر العولمة	ع35
77	نخلة التمر في المعتقدات الشعبية	ع35
78	القول بالعامية والشعر الشعبي	ع36
79	تجليات البطولة في الأدب الشعبي	ع36
80	كسوة الكعبة .. نسيج ينطق بالتاريخ العربي	ع36
81	تفعيل دور الثقافة الشعبية في تدريس الرياضيات للأطفال.	ع37
82	مشروع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية	ع39
83	العناصر اليهودية في كتاب « منبع أصول الحكمة » المنسوب للبونى « أهياشراهيا » نموذجاً	ع40
84	ملامح الثقافة الشعبية في أشعار بشار بن برد	ع40

85	الأدب الشعبي حيّ ؟	ع40
86	منهج توثيق المادة الفولكلورية.	ع 7
87	القهوة في الثقافة العربية والشعبية.	ع11
88	الألعاب الشعبية في مصر والدول العربية.	ع19
89	الثقافة الشعبية في مواجهة فوضى الربيع العربي.	ع24
90	مصداقية تنمية الحرف التقليدية في العالم العربي.	ع24
91	القانون .. دستور الآلات الموسيقية.	ع29
92	الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثربولوجي.	ع30
93	الوشم : الرمز والمعنى	ع39

الاتجاهات الموضوعية

سنتناول في هذا الجزء تحليل الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والذى اعتمد الباحث فيه على تكشيف مقالات المجلة للأعداد المذكورة، وتصنيفها وفق التصنيف المتبع في الكشاف التحليلي لأعداد مجلة الثقافة الشعبية().

يكشف لنا الجدول رقم (12) التوزيع العددي للموضوعات التي تغطيها المقالات حيث نجد أن هناك موضوعات حظيت بتغطية موضوعية كبيرة مثل موضوعات الثقافة الشعبية العامة والتي حظيت بنسبة (23.7 %) من إجمالي الموضوعات تلتها موضوعات الأدب الشعبي بنسبة (22.8 %)، التشكيل الشعبي بنسبة (17.6 %)، وفنون الأداء الشعبي بنسبة (16.0%)، العادات والتقاليد الشعبية بنسبة (10.8 %)، المعتقدات والمعارف الشعبية بنسبة (8.3 %)، الثقافة المادية بنسبة (0.7 %).

جدول رقم (10)

التوزيع الموضوعى للمواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية العدد 1 – 40

موضوع رئيس	عدد	النسبة المئوية
الثقافة المادية	8	% 0.7
المعتقدات والمعارف الشعبية	90	% 8.3
العادات والتقاليد الشعبية	117	% 10.8
فنون الأداء الشعبي	173	% 16.0
التشكيل الشعبي	190	% 17.6
الأدب الشعبي	247	% 22.8
الثقافة الشعبية – عام	256	% 23.7
المجموع	1081	% 100.0

ويكشف لنا الجدول رقم (13) بشكل مفصل المستوى الثاني للتصنيف للتوزيع الموضوعى للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية.

جدول رقم (13)

التوزيع الموضوعى للموضوعات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية الاعداد من ١-٤٠

موضوع رئيس	موضوع فرعى	عدد المواد	إجمالى
الثقافة الشعبية - عام	الثقافة الشعبية	4	
	تعريف الثقافة الشعبية	4	
	مناهج دراسة الثقافة الشعبية	42	
	الجمع الميداني	11	
	توثيق مواد الثقافة الشعبية	20	
	مشروعات توثيق الثقافة الشعبية	2	
	مؤسسات الثقافة الشعبية	18	
	جمعيات الثقافة الشعبية	2	
	متاحف الفولكلور	3	
	حماية التراث الشعبي	4	
	حملة المأثورات الشعبية	3	
	شخصيات من التراث الشعبي	6	
	معاجم وموسوعات الثقافة الشعبية	3	
	ببليوجرافيا الثقافة الشعبية	1	
	أطالس الثقافة الشعبية	1	
	دوريات الثقافة الشعبية	15	
	الفولكلور التطبيقي	1	
	ورش عمل وندوات الثقافة الشعبية	3	
	مؤتمرات الثقافة الشعبية	2	
	الاستلهام من الثقافة الشعبية	14	
	مهرجانات التراث	3	
	إشكاليات الثقافة الشعبية	86	
	أعلام الثقافة الشعبية	9	256
المعتقدات والمعارف الشعبية	المعتقدات والمعارف الشعبية	2	
	الماء	3	
	النبات	9	
	الزمن	2	
	الحيوانات	3	

موضوع رئيس	موضوع فرعي	عدد المواد	إجمالي
	الروح	2	
	الإنسان	2	
	السحر	9	
	الرقى من العين	2	
	البركة	1	
	الطب الشعبي	23	
	الأولياء	24	
	القديسون	1	
	حضرة الزار	1	
	الأحلام	2	
	الاحجار الكريمة	2	
	الفلاحة	2	90
العادات والتقاليد الشعبية	العادات والتقاليد الشعبية	3	
	عادات الميلاد	11	
	عادات الزواج	32	

موضوع رئيس	موضوع فرعي	عدد المواد	إجمالي
	العادات المتصلة بالموت	7	
	عادات الطعام	22	
	الاحتفالات الشعبية	19	
	الأسواق الشعبية	5	
	العادات اليومية	2	
	العلاقات الاجتماعية	2	
	العلاقات الأسرية	1	
	الفروسية والصيد	2	
	المواسم الزراعية	2	
	القضاء العرفي	4	
	آداب السلوك	1	
	آداب المجاملة	3	
	الضيافة	1	117
الأدب الشعبي	الأدب الشعبي	2	
	الشعر الشعبي	55	

موضوع رئيس	موضوع فرعى	عدد المواد	إجمالى
	الأساطير	8	
	السير الشعبية	10	
	الحكايات الشعبية	58	
	الملاحم	1	
	التاريخ الشفاهي	2	
	الأمثال الشعبية	25	
	الأغاني الشعبية	68	
	الألغاز الشعبية	3	
	اللهجات	4	
	النوادر الشعبية	2	
	الشفاهية والتدوين	7	
	الأقوال المأثورة	2	247
فنون الأداء الشعبى	الموسيقى الشعبية	87	
	الدراما الشعبية	12	
	الرقص الشعبي	37	
	الألعاب الشعبية	37	173
التشكيل الشعبى	التشكيل الشعبي	1	
	الأزياء الشعبية	45	

موضوع رئيس	موضوع فرعى	عدد المواد	إجمالى
	أزياء الملوك والأمراء	3	
	الحلي الشعبي	31	
	التزين وأدوات ومواد الزينة	7	
	الحرف الشعبية	38	
	المهن الشعبية	13	
	العمارة الشعبية	32	
	الرسوم الشعبية	7	
	الوسم	1	
	الوشم	7	
	الدمى والعرائس	1	
	الأقنعة	1	
	تصفيف الأزهار والورود	1	
	الخط العربى	1	
	النحت	1	
الثقافة المادية	الثقافة المادية	2	
	الأوانى المنزلية	1	
	المواقد	2	
	وسائل النقل والانتقال	1	

موضوع رئيس	موضوع فرعي	عدد المواد	إجمالي
	النقود والعملات	2	8
			1081

نتائج الدراسة

خلصت الدراسة الى مجموعة من النتائج يمكن عرضها على النحو التالي:

- استحواذ أبواب الأدب الشعبي، عادات وتقاليد، وموسيقى وأداء حركي، وثقافة مادية على نسبة (71 %) من المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية.
- استحوذ باب الأدب الشعبي على نشر أكبر عدد من المقالات التي تنشر في العدد الواحد، فقد تراوحت المقالات المنشورة بين (2-7) مقالات باستثناء العدد الرابع الذي نشر به مادة واحدة، ويليه باب عادات وتقاليد وباب ثقافة مادية بعدد يتراوح بين (1-4) مقالات في العدد الواحد لكلٍ منهما.
- ساهم عدد ثلاثة من المؤلفين بعدد (60) مقال تمثل نسبة (13 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة، وهم على عبد الله خليفة (31)، هيئة التحرير (20)، ومحمد نجيب النويرى (9). يليهم عدد (21) مؤلف شارك كلٍ منهم بعدد (4-8) مقالات بإجمالي عدد (121) مقال بنسبة (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).
- بلغ عدد كتاب باب الأدب الشعبي (119) مؤلفا يمثلون نسبة (28 %) من إجمالي عدد المؤلفين، تلاه عدد كتاب باب عادات وتقاليد بنسبة (21 %) ثم، باب ثقافة مادية بنسبة (14.5 %).
- يعد التأليف الفردي السمة الغالبة في اتجاهات نشر الإنتاج العلمي للمؤلفين بمجلة الثقافة الشعبية، فقد بلغ عدد المقالات ذات التأليف المشترك (7) مقالات تمثل نسبة (1.12 %) من إجمالي عدد المقالات، أي أن التأليف الفردي يمثل نسبة (98 %) من الإنتاج الفكري المنشور بالمجلة.
- يشير التوزيع الجغرافي للإنتاجية العلمية للمؤلفين الى أن المؤلفين من البحرين شاركوا بعدد (128) مقالا بنسبة (23 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة، يليها المؤلفون من مصر الذين شاركوا بعدد (87) مقالا بنسبة (15.4 %)، ثم تونس بعدد (84) مقالا بنسبة (15 %)، ثم المغرب بعدد (76) مقالا بنسبة (13.5 %).
- يشير التوزيع الجغرافي للتغطية الموضوعية للمقالات الى صدارة الموضوعات التي تعالج الثقافة الشعبية في الوطن العربي، يليها على التوالي الموضوعات التي تعالج الثقافة الشعبية البحرينية، ثم المغرب، تونس، ثم مصر.
- تشير الاتجاهات الموضوعية للمقالات المنشورة بالمجلة، إلى صدارة الموضوعات التي تعالج موضوعات الثقافة الشعبية بوجه عام يليها على التوالي موضوعات الأدب الشعبي، ثم التشكيل الشعبي، ثم فنون الأداء، ثم العادات والتقاليد، ثم المعتقدات الشعبية.

• المراجع

- أحمد فاروق. الكشاف التحليلي المرجع السابق.
- انظر: أحمد فاروق. الكشاف التحليلي لمجلة الثقافة الشعبية للسنوات العشر الأولى الاعداد 1 - 40 .- ط1. - المنامة: الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، يناير 2018.
- أحمد فاروق. الكشاف التحليلي المرجع السابق.

عادات وتقاليد

التمثلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي
فضاء بمدينة الجلفة «أنموذجا» 92

الألعاب الشعبية
للفتيات في مدينة الموصل 108

أ.عبدالقادر حميدة - الجزائر

التمثلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي

فضاء بمدينة الجلفة «أنموذجا»

1

يقول الباحث المغربي عبدالغني منديب: «من بين الأوهام التي تعمل السوسيولوجيا كعلم اجتماعي على تدميرها هي شفافية الواقع»[1]، من هذا المنطلق بدت لنا صعوبة موضوع كهذا، ذلك أن المهمة الأساسية للباحث هنا، هي محاولة فهم هذا الواقع غير الشفاف، الذي يقدم لك وقائعا وأحداثا ورموزا وحكايات على الباحث قراءتها قراءة صحيحة، وفق مناهج ملائمة وبأدوات مناسبة، من هنا تبدأ الحيرة في الإعلان عن نفسها، وخاصة أنه عليه أن يعيد بناء الواقع المائل أمامه وتركيبه. وقد بدا لنا في محاولة اقترابنا من الفهم أن لا نتساءل السؤال الذي قد يتبادر لأي دارس للوهلة الأولى وهو: ما هي التمثلات الاجتماعية للمجذوب في المجتمع المحلي؟ وهو تساؤل منطقي ومشروع، لكننا رأينا أنه قد يقودنا إلى وصف سطحي وساذج، لأننا سننشغل بتتبع مختلف

التمثلات وعدها دون فهمها فهما عميقا، وبالتالي فإننا اهتدينا إلى أنه لو قلبنا الطرح على رأسه وعكسنا السؤال سيكون ذلك أجدى، وقد بدا لنا أيضا أن التقنية المناسبة لهذا الفهم هي الملاحظة بالمشاركة، ومنه فإننا سنتساءل عن الآليات التي أوجدت هذه التمثلات، والتي تعمل على استمرارها، فيكون التساؤل الرئيسي كالتالي:

- ما هي الآليات التي أنتجت وتعيد إنتاج مختلف التمثلات الإجتماعية للمجذوب الشيخ النعاس في فضائه المتواجد في مدينة الجلفة؟

ويتفرع عن هذا السؤال سؤالان:

- ما هي الآليات التي أنتجت وتعيد إنتاج المكانة المركزية للمجذوب الشيخ النعاس في المجتمع ا لمحلي ؟
- ما هي الآليات التي تعمل على استمرار التمثلات الاجتماعية في فضاء الشيخ النعاس في المجتمع المحلي؟

مشكاة المفاهيم:

ثمة افتراضات بديهية تؤكد وجود هذه الآليات التي أنتجت وما تزال تعيد إنتاج المكانة المركزية للمجذوب الشيخ النعاس في مدينة الجلفة، وتكون أكثر وضوحا في فضائه، ولذا فإننا من أجل الإجابة على هذه التساؤلات، وجب علينا تحديد المفاهيم الرئيسية في هذا المقال وهي:

المجذوب، المقدس والتقديس، السلطة، المكانة الإجتماعية، المجتمع المحلي، المريد، الطقس.

اولاً:المجذوب:

يعد هذا المفهوم من أكثرالمفاهيم العصية على التحديد في الدراسات السوسيولوجية اليوم، فإذا كان الجنون حالة مرضية، فإنه في الوعي الجمعي المحلي يضفي قداسة على المصاب به، وقد حاول التصوف الإسلامي احتواءه تحت مسمى الجنون الصوفي la folie mystique، ولم يفوت إدموند دوتي هو الآخر فرصة الحديث عن هذا النوع من الجنون مشيرا إلى كون «العصابيين يعتبرون من جهة أخرى أولياء صالحين أكثر منهم مصابين بمس من الجنون. والحق أن التمييز بين الحالين أمر بالغ الدقة والصعوبة»[2]، إن الصعوبة التي يتحدث عنها دوتي تمكنا من تجاوزها حينما حاولنا تقديم مفهوم قريب من المجذوب، مفهوم يغرف من واقع المجذوب لا مما تحكيه عنه الكتب، إن القداسة التي حظي بها هذا الجنون الصوفي هي التي بوأته مكانة مركزية، جعلته يمارس سلطات رمزية مختلفة في المجتمع المحلي، بما هي هيمنة وتصرف في حياة الزوار.

ولم يكن المجذوب ليحظى بتلك المكانة لولا وجود «المستثمرين لهذا الجنون»، وهم النواة القيادية في هذا الفضاء، هذه النواة التي يعتبر وجودها شرطا أساسيا في تكوين ما أسماه دارندورف بـ«جماعات المصلحة» والتي قال فيها: «لكي تتولد جماعة معينة عن شبه جماعة، من الضروري أن يقوم بعض الأفراد بمهمة التنظيم، وأن ينجزوها عمليا على أحسن وجه، وأن يلعبوا دورا قياديا. إن وجود مؤسسين ومنظمين وزعماء يعد أساسا قبليا تقنيا لخلق جماعة مصلحة. إن المنظمين هم إحدى الخمائر، وليسوا نقطة البداية أو سبب التنظيم. بدونهم يكون التنظيم مستحيلا»[3].

وحتى لا يتوهم القارئ لبحثنا أننا ربطنا مفهوم المجذوب في علاقته بالآخر فقط، وقد سميناه هنا «فضاء» فإننا ندقق القول فنقول: نعني ب المجذوب ذلك الشخص غريب الأطوار، الذي يرتدي لباسا رثا، باليا، متسخا، يتحدث بكلام غير مفهوم في الغالب، تظنه مجنونا عند أول وهلة، لأن غرابة أطواره ومظهره توحي بذلك، لكنه لا يؤذي الآخرين مثل المجنون، ولا يعتدي عليهم، بل يحظى بمعاملة خاصة، تضفي على حضوره وعلى كلامه وتصرفاته قداسة وسلطة، إنه في الغالب يحتفظ بلباس واحد طوال شهور السنة وفصولها، لا فرق في مظهره بين الصيف والشتاء، وهو على أنواع، فهناك الماكث في مكان واحد لا يغادره أبدا، وهناك المتجول الذي لا يتوقف في مكان، وهناك الذي يقيم تارة في مكان ثم يغيره، يعني يجمع بين النوعين،

المقيم والمتجول، وهذا الشخص يسميه الصوفية المجذوب أو المراد أو المأخوذ، وعند العامة الدرويش أو الزهدي. والمحدد الرئيسي في الفرق بين المجذوب والمجنون هو الأذى، فالمجذوب لا يؤذي الآخرين باستعمال العنف، والآخرون لا يخافونه بل يحترمونه ويستأنسون بمجالسته، ولعل ما ذهبت إليه غيتة الخياط من تحديد تعريف المجذوب في المظهر الخارجي وحده دون تصرفاته ليس كافيا، فهو عنصر لا ينزع اللبس بينه وبين المجنون.

وقد استخدمنا كلمة مجذوب للاستعاضة بها عن تسميات أخرى أهمها «الولي» و«الزاهد» أو «الزهدي» وعادة ما ينادى هنا بـ«الشيخ» بالنسبة للجميع، وبـ«أبي» أيضا بالنسبة للبعض، وهو عموما من عرف عنه صلاح ما، بربطه بخوارق أو أحداث حصلت معه، ومن بين أهم المجاذيب الذين تتمثلهم الذاكرة الشعبية في كل حين، سيدنا الخضر عليه السلام، الذي له مكانة خاصة، وتأتي حكايته مع سيدنا موسى المروية في القرآن الكريم ﴿سورة الكهف الآيات من 64 إلى 82﴾ لتعزيز تلك الصورة، وتربط الثقافة الدينية المحلية بين الخضر عليه السلام والمجاذيب الموجودين في المنطقة بعلاقة أبوة روحية، فهم يرون أن هؤلاء المجاذيب وأهمهم على الإطلاق الشيخ النعاس أبناء الخضر عليه السلام..

ولكي يتضح المفهوم علينا الانتباه لمحددين أساسين: أحدهما خارجي وهو المظهر اللباس وثانيهما خارجي أيضا لكنه يتحدث باسم الداخلي وهو التصرفات، فالمظهر الخارجي يشترك فيه المجذوب مع المجنون، أما التصرفات فهي التي تشكل عنصر الفرق بينهما.

ثانياً: المقدس والتقديس: محددات المفهوم:

التقديس هو إضفاء هالة من التبجيل المبالغ فيه، والاحترام الزائد عن حده، لشيء أو شخص أو حيوان أو مكان أو زمان، ويكون هذا الفعل مسيّجا بشبكة من المحرمات، فالمقدس بهذا الشكل يتعارض مع المدنس، ويتجاوز في معناه وتمثلاته المحرم، حيث يقترب معناه من المحظور الأرضي، ليأخذ سمة المرغوب السماوي، وذلك لأن تبعات انتهاك المحرم في تصور وواقع الإنسان المؤمن قد تكون أخف من تبعات انتهاك المقدس، التي يصعب جبرها خلافا للمحرم.

إنه الاعتقاد في وجود قوى سحرية تنفع وتضر، وبإمكانها إضفاء البركة على الأمكنة والأزمنة والأشخاص، إنه انتقال في الرؤية لمحل المقدس، من العادي إلى ما فوق العادي، ومحل المقدس هو مقره، وكل شيء صالح لأن يكون محلا للمقدس.

إن إضفاء هذه القوى الخارقة على محل ما (مكان، زمان، شخص، حيوان..) يجعلنا ننظر إليه نظرة مختلفة، ونتمثله بطريقة مغايرة للعادي، ونحيطه بمحظورات وربما بطقوس أيضا..

فالمقدس إذن لا يكتمل إلا بوجود ثنائية متلازمة وهي:

- الاعتقاد في وجود القوى الخارقة ← محدد نظري
- شبكة المحرمات ← محدد عملي

لقد بدا واضحا جليا، ظهور محدد (المحرم)، الذي يأخذ شكله النهائي على حسب كل مجتمع، وكل دين، وكل ثقافة، وهو المحدد العملي لتصور نظري عن قدسية شيء ما، أو شخص ما، أو مكان ما، ولقد درج الفهم للمقدس على اعتباره مرادفا للمحرم أو التابو[4]، غير أن التمثل للمقدس في واقع الإنسان المتدين يتجاوز المحرم، فالمقدس أعم وأوسع.

ثالثاً: السلطة:

الشيء الذي جعل من السلطة مفهوما عصيا على الضبط الاصطلاحي هو تخفيها، فهي خفية وتوجد في كل مكان، لكنه يمكن الحديث عنها من خلال رصدنا لمختلف تجلياتها، فهي تتجلى داخل المجتمع على شكل قوة، وهذه القوة بدورها قد تكون ظاهرة ومادية في حالة التعرض مثلا لأذى جسماني من طرف سلطة ما لم ننصع لها، وقد تكون خفية كانصياع المؤمنين بقانون ما لهذا القانون، فالسلطة إذن تمارس عملها بآليات مختلفة مثل العرف أو القانون أو القوة المادية، لكنها تتجلى في أشكال مختلفة تجعلنا نتحدث عن سلطة اجتماعية وسلطة دينية وسلطة كاريزمية، وسلطة سياسية وأخرى اقتصادية.

وما يهمنا في السلطة هنا هو تجليها في فضاء المجذوب، كسلطة دينية تحوي في هذا التجلي المحلي السلطتين الرمزية والكاريزمية في آن واحد، كما أنه وأثناء مسار أجرأة هذا المفهوم لا يمكننا إغفال المدلول اللغوي، الذي من شأنه أن يعزز هذا المسار نحو فهم أعمق، فالسلطة في اللغة تنحو من فعل تسلط على الشيء أي احتواه وأحكم القبضة عليه، والسلطة هي القوة المحكمة والمؤطرة بشكل يصعب الإفلات منها، ومن هنا يتجلى تعريفنا السلطة في هذا الفضاء بما «هي قدرة شخص معين على فرض أنماط سلوكية على شخص آخر»[5]، حيث أن السلطة هنا تتجلى كسلطة رمزية بما هي سلطة كاريزمية، وكسلطة كاريزمية بما هي رمزية ومادية في آن واحد.

وربما كانت سلطة فرد أو مؤسسة، تشكل توظيفا ما للمقدس في سياقه الدنيوي، ويعتبر هذا أهم تشكل يظهر به المقدس، حيث تتداخل الحدود بين (المقدس والسلطة) ويصبحان عملة واحدة ذات وجهين، هذا التماهي قد يجعل من السلطة مقدسا، ومن المقدس سلطة، يستخدمان التابو ذاته، والمعنى ذاته للمحرم «تبدو السلطة كالمقدس عصية، خارجية، تتخذ من الشخص مقراً مؤقتاً لها. إنها تُنال بالتنصيب والتنشئة والتكريس، وتُفقد بالخلع وانعدام الأهلية أو الفساد والظلم كما تحظى بدعم كامل من المجتمع الذي يشكل المؤتمن عليه الرابط بين جميع أعضائه»[6].

وبما أننا سنعتمد المقاربة البورديوية في التحليل، فإننا سنشير إلى مفهوم (السلطة الرمزية)، وفق تصوره، الذي حتما سيتقاطع أثناء ذلك مع السلطة الكاريزمية كما تصورها ماكس فيبر بما هي نوع من السلطة يستمد شرعيته من إيمان الآخرين بالقدرات الخارقة لشخص ما.

رابعاً: المكانة والمكانة الاجتماعية:

نعني بالمكانة ذلك الوضع الذي يشغله الفرد في ضوء توزيع الحقوق والالتزامات والسلطة. بما هي توقعات متبادلة للسلوك بين الذين يشغلون الأوضاع المختلفة في بناء ما أو نسق اجتماعي، وهي تعبر عن وضع معين فيه، وعموما فإن المكانة هي الوضع الذي يشغله الفرد أو مجموعة أفراد داخل الجماعة التي ينتمي إليها حيث تحدده سلسلة من العوامل كالعمر، والجنس، والمهنة، والدخل، الخ، وهذه العوامل تعد مؤثرات على مكانة الفرد داخل الجماعة التي ينتمي إليها وداخل المجتمع ككل. ويمكننا أن نميز بين المكانة المكتسبة من خلال جهود الفرد واستخدام القدرات الخاصة، والمعرفة، والمهارة، والمكانة الموروثة التي تأتي بطريقة تلقائية، كأن يصل الفرد إلى سن معينة مثلا

أما بالنسبة إلى المكانة الاجتماعية، فيتفق المفكرون على أنها: «الوضع الذي يشغله الفرد داخل تنظيم معين»[7] أي أن المكانة الاجتماعية هي المرتبة التي يحتلها الفرد طبقا لمواصفات تؤهله لذلك، كما تمثل مجمل تفاعل التقديرات التي يحظى بها الفرد من طرف جماعته المنتمي إليها، «ولكل مكانة إجتماعية معايير بما يتوقع من شاغل هذه المكانة»[8].

لكن كل هذا الكلام عن المكانة ما هو إلا محدد خارجي وعام لها، حيث إننا سنتحدث في دراستنا عن المكانة المركزية التي هي التقاء وجمع لوجهين هما (القداسة والسلطة) أو ما نحب تسميته بالهيمنة والخضوع، وهنا يجدر بنا أن نلاحظ أن ماكس فيبر في حديثه عن (الشامان) اعتبر أنه يكتسب مكانته الاجتماعية من قدرته على الإتيان بأفعال لا يستطيعها غيره، وهذه القدرة التي تساوي المكانة هي التي اقتضت تقديس الشامان والطاعة له، وهنا تبرز بوضوح ثنائية التقديس والسلطة التي بنينا عليها المكانة.. لقد دار فيبر حول الفكرة لكنه لم يفصلها التفصيل الواضح. ومن هنا يمكننا القول إن تعريفنا الإجرائي للمكانة المركزية هو الذي يتركز على بعدين أساسيين هما:

من جهة السلطة التي يمارسها المجذوب على المريدين والزوار لكي يعزز مكانته المركزية في مجتمعه المحلي، ومن جهة ثانية القداسة التي يحظى بها داخل هذا المجتمع، والتي تساهم في تعزيز مكانته.

فتتحدد المكانة إجرائيا، بتحقق هذين البعدين الأساسيين، فإذا توفرا صارت المكانة مركزية، وإذا لم يتوفرا انتفت المكانة المركزية وصارت هامشية.

2

مقام سيدى عبدالرحمن النعاس

خامساً: المجتمع المحلي:

تركز أغلب تعريفات المجتمع المحلي على الموقع الجغرافي الواحد، لمجموعة من الأفراد والجماعات، الذين تربط بينهم علاقات اجتماعية وثقافية ودينية، وهي تعريفات لا تفي بالغرض، ذلك أن الانتماء لفضاء ما، تتعدد جوانبه، وتتداخل، وتحديده يتطلب تدقيقا أكثر، ومعالجة أوضح، حيث أن الموقع الجغرافي الواحد، إن المجتمع المحلي الذي نعنيه هنا هو مجتمع مدينة الجلفة، المتردد على فضاء المجذوب الشيخ عبدالرحمن النعاس بن ابراهيم، وهو مجتمع يتميز بكونه متعدد يضم جميع الشرائح الإجتماعية، ويشمل كل الفئات، وبالتالي فهو مجتمع ديناميكي يحوي جميع العناصر الأساسية التي يمكن أن يحويها المجتمع المحلي، وهي: الجماعة، التفاعل، الروابط الزمانية والمكانية:

فالجماعة: هم المريدون القدامى، الدائمون، والزوار المؤقتون، وأقارب الشيخ القاطنين في محيط فضائه.

والروابط الزمانية التي تعنينا هنا، هي الأفراد الذين تواجدوا في المكان أثناء حياة الشيخ، وما يزالوا أوفياء للمكان بعد رحيل الشيخ، يحرسون الفضاء ويرعونه، ويشرفون على الهبات والزيارات ومختلف الطقوس.

والروابط المكانية التي تؤطر مجتمعنا المحلي، هي المنازل التي تكون الفضاء، والتي هي عبارة عن تجمع سكاني يحوي حوالي 07 عائلات، ومنزل الشيخ، وخاصة غرفته والساحة التي أمامها، بما هي فضاء لمختلف طقوس الزيارة والهبات، وأيضا ضريحه المتواجد داخل قبته على بعد حوالي كلم شمال المكان الأول.. أما التفاعل فهو مختلف العلاقات المتبادلة داخل فضاء الشيخ.

وتحديدنا لمفهوم المجتمع المحلي، يتطلب منا حتما توضيح وأجرأة مفهومنا للمريد، فمن هم المريدون، وماذا نعني بالمريد؟

سادساً: المريد:

يختلف مفهوم المريد في فضاء المجذوب، عنه في حقل التصوف عموما، فليس هو «الذي تعلقت إرادته بمعرفة الحق، ودخل تحت تربية المشايخ»[9]، بل يأخذ مفهوما أعم لدخول متغير قصدي مباشر، يفسره دافعه الذي جعله يداوم على زيارة الشيخ، فمريد الشيخ المتصوف قد يسلك هذا الطريق مريدا وجه الله، وطمعا في مكانة تدنو من مكانة شيخه، ويكون المقصد المادي غير ظاهر، لكن هذا المتغير المادي هو الذي يقف وراء تصرفات مريدي المجذوب غالبا، ومنه

فإن المريد هنا هو كل من داوم على التردد على الشيخ حال حياته، ويخرج بهذا من دائرة المريدين المترددين على ضريح الشيخ أو فضائه بعد رحيله،

إن اعتراف المريد بسلطة الشيخ عليه، يجعله يطلب منه تدخله في كل شؤون حياته الخاصة، ويعتبر هذا التدخل مصدر فرح، ودليل رضا وقبول، ومورد بركة، ومنه يصبح الشيخ عارفا تجب طاعته في كل الأمور، وقائدا، ومعلما، ومصلحا، ومرشدا، يجب الامتثال لأوامره، والرضوخ له. وهو ما يلغي ذواتهم الفاعلة، لأن هناك دائما من يحدد لهم الخطاب والمسار..

إن هؤلاء المريدين وتحت وطأة الضربات المتتالية لإخفاقاتهم وجدوا أنفسهم يصنعون عالما موازيا، داخل (آسرة) جديدة، وفضاء جديدا، إنه يضمن لهم إحساسهم بوجودهم، الذي حرموا منه في العالم الأول..

القرب من هؤلاء المجاذيب صعب. والدليل ما حل بالبعض منهم، فمنهم من محا نفسه بيده. وهناك من بقي مسلوبا لا يدري شيئا. وصحبتهم صعبة لأن هناك خيطا رفيقا، دقيقا بين الربح معهم والخسران.

والمريدون هم أبناء الشيخ الروحيون الذين تعارف الناس على مناداتهم بذلك، وهم اليوم في فضاء المجذوب النعاس، ما يقارب 60 الستين ما بين رجال ونساء، وقد شكلوا في دراستنا هذه عينتنا التي حددت معالم مجتمع البحث.

وإذا كان المجتمع المحلي يرعى طقوسا في فضاء المجذوب، فماذا نقصد بالطقس؟

سابعاً: الطقس: في بناء مفهوم إجرائي:

ذات يوم اختلف طلبة من علم الاجتماع حول المعنى الدقيق لكلمة «طقس»، وكل منهم راح يسرد تعاريف يحفظها عن ظهر قلب، معتقدا أنه على صواب، وبعد جلبة واختلاف شديد، حسم أستاذهم الراحل الدكتور محمد بن علي -رحمه الله- المسألة قائلا بحدة: الطقس هو كل ما تجاوز الكلام..

من هذه الحادثة التي كنت احد أطرافها، سأبدأ بنائي لمفهومي الإجرائي لـ«الطقس»، مع الوفاء لمعنى أستاذي، لأن تعريفه كان حاسما، لكن ذلك لا يمنع من محاولة المناقشة والتجاوز، لأن ذلك حتما يفرح الأستاذ الحقيقي.

أولا سيساهم المدلول اللغوي للكلمة في تقريب معناها، بما هو مدلول يختزن كل الأبعاد السوسيو-لغوية، ولن نغوص في المعاجم، بل يكفينا هنا الإتيان بمدلول الكلمة كما وردت عند البستاني في قاموسه «محيط المحيط»، أن الطقس عند النصارى يطلق على شعائر الديانة واحتفالاتها، وهو معرب لكلمة «تكسيس» باليونانية، ومعناها نظام وترتيب، والجمع طقوس، والطقيساء، والطقيسة مكان صغير خارج دار الحريم، يُستقبل فيه الأضياف[10].

سآخذ كلمتين من تعريف البستاني (النظام والترتيب) و(يستقبل فيه الأضياف).. النظام يعني طريقة ومسار واحد، والترتيب يعني التتابع الذي لا يتغير، بمعنى حركات وأفعال ظاهرة للعيان، و(يستقبل فيه الأضياف) يعني مكان للزوار يقومون فيه بعمل ما، وعادة ما يكون هذا المكان ذا قداسة ما، او على صلة بالعوالم المقدسة، وهنا يمكن استدعاء المعنى اللاتيني لكلمة (طقس) وهو ««Rite» مشتقة من الكلمة اللاتينية «Ritus» وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين كما تعني أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي[11]، وبجمع كل ما ذكرناه يمكننا أن نصل إلى مفهومنا الذي أردناه لكلمة (طقس) وهو: هو مجموعة الحركات والأفعال التي تتجاوز الكلام والتي تتميز بتكرارها على نظام واحد، ويقوم بها شخص ما استجابة لتجربة دينية داخلية وتعاليم خارجية لها صلة بالعوالم المقدسة.

الشيخ المجذوب عبدالرحمن النعاس وفضاؤه:

اولاً: ترميم أطراف سيرة ممكنة:

شخصية تكاد تكون أسطورية، شديدة الحضور في أذهان وتمثلات المجتمع المحلي في منطقة الجلفة وما حولها، أشعار شعبية تمتدح خصالها النادرة، وأغان تتغنى بكراماتها، أهازيج تملأ الملاعب الرياضية المحلية، والأفراح العائلية، إنها شخصية الشيخ النعاس، فمن هو هذا الشيخ المجذوب؟ وما قصته؟

إن الإجابة على هذين السؤالين بقدر ما تبدو سهلة للوهلة الأولى فهي صعبة جدا، لأن الباحث سيرتاد منطقة بكرا، ففخ الحكايات الشفوية التي يحمل كل أنواع النقائض، وتدوين الحكاية كما يرويها المريدون مهمة مستحيلة لأنها متناثرة، ومتناقضة، ويختلط فيها المخطئ والمصيب، ويتداخل فيها ذلك الذي يروي حكاية حقيقية والذي يحكي حكاية متخيلة، ولذا كان الحذر سلاحنا الأول لمواجهة هذه الصعوبة، فبدءا من تاريخ ميلاد الشيخ المختلف فيه، الذي يحصره البعض بين عامي 1904م و1907م، والذي اعتمدنا فيه على اللوح الموضوع في مدخل الضريح 1905م كونه التاريخ الوسط بين مختلف الأرقام، إلى السيرة المتضاربة التي تتناقلها الروايات المختلفة للمرحلة الأولى من حياته، أي قبل أن يستقر به المقام نهائيا في مكانه الذي لازمه مدة طويلة من الزمن..

ورغبة منا في لملمة أطراف هذه السيرة المتفرقة هنا وهناك، كان علينا الاتصال بالمريدين المعروفين، الذين تفرقوا هم أيضا هنا وهناك، ولم يكن الأمر يسيرا أمام تمنع البعض عن الإدلاء بأي كلمة تخص سيرة شيخهم، وأمام إصرار البعض على التحدث من وحي ذاكرتهم، رغم أن فيهم من كتب نتفا عنه في كراسات ودفاتر قديمة*، المهم أننا حرصنا على طرق باب كل واحد منهم، حتى لا تفوتنا كلمة أو حكاية، قد تخدمنا في مهمتنا هذه، ولعل ما قابلنا من صعوبات زادنا إصرارا على ضرورة إنجاز هذه المهمة، التي ليست سوى صفحة من صفحات تاريخ شفوي، نمعن في دفنه، كأننا نريد التخلص من هويتنا.

الشيخ عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم بورقبة، ولد عام 1905م، وتوفي يوم الأربعاء 07 أفريل 1993م، ويقال أن الشيخ النعاس هو وارث الشيخ الشلالي، نسجت حوله حكايات أسطورية، هو البركة وفيه البركة، والبركة بيديه، يمنحها لمن يشاء من مريديه أو زواره، ويضفيها على الأشياء حوله كما يشاء، قد يخلعها على مكانه، أو غرفته، أو لباسه الذي يغيره على فترات متباعدة جدا ويعتبر يوم تغييره لثيابه يوم عيد، حيث يقول مريدوه أن «الشيخ اليوم عيّد»، أي هو يوم عيده، ومنه فهو يوم عيدهم، حيث يتقاطرون على تلك الثياب القديمة المملوءة في نظرهم بركة وقدسية والتي تحمل كل معاني الخير وتجلبها، وبإمكانها دفع كل شر، فيقطعونها إلى قطع صغيرة يتقاسمونها فيما بينهم، ويمنحون بعض القطع لبعض الزوار ذوي الحاجة الملحة.

هو الغوث الذي كاد أن يتجاوز درجات الغوثية، وهو قطب الزمان، وهو الشيخ الذي لم ير مثله في المشرق ولا في المغرب ، وهو الجنرال، وهو طرطاق الجعب

سبب التسمية بـ« عبدالرحمن النعاس »:

تسمية عبدالرحمن النعاس انتشرت في الجلفة وضواحيها في بدايات القرن الماضي، وكان ذلك لما ذاع صيت الشيخ عبدالرحمن النعاس بن سليمان العقوني، أحد الشيوخ المتصوفة المشهورين الذين تتلمذوا على يد الشيخ المختار بن عبدالرحمن الجلالي (نسبة إلى أولاد جلال)، وهو الذي أطلق عليه تسمية النعاس لأنه كان حين يحضره (حاله) الصوفي فإنه ينعس، وتأتيه سنة من نوم، وكانت لهذا الشيخ منزلة رفيعة في قلوب الناس لما حباه الله به من خصال وكرامات يحكيها القاصي والداني، بل وما تزال تتردد إلى اليوم، وهكذا لم تشذ السيدة (النخلة) والدة شيخنا عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم عن هذه القاعدة، في تسمية ابنها الثاني باسم أحد الصالحين، بعد أن سمت الأول (محمدا).. لكن لهذه التسمية حكاية، يرويها الأخ الأكبر للشيخ وهو (محمد) لمحدثنا وهي كالتالي:

يقول محمد: كان الشيخ عبدالرحمن النعاس بن سليمان -رحمه الله- يأتينا نحن عائلة بورقبة المعروفين بـ(الشناين)، من عرش أولاد الغويني من قبيلة أولاد نائل الذائعة الصيت، وكانت أمي النخلة، قد ولدتني وبقيت سنينا عديدة بدون إنجاب، إلى أن جاءنا الشيخ النعاس في العام الذي توفي فيه (أي سنة 1905م)، وأثناء تلك الزيارة خاطب الشيخ أمي وأبي قائلا:

«جاءنا طفل اسمه النعاس، واللي يحضر لويته للي فيه».

وهكذا ولدت النخلة الشيخ، وسمته على الرجل الصالح، حامل البشارة لها بالمولود الجديد: عبدالرحمن النعاس بن إبراهيم.

وقد ولدت بعده عدة أولاد هم: احمد، عثمان، عطية، عبدالغني، وكان له أيضا أخوان من أبيه إبراهيم هما: علي وعمر.

سبب جذبته:

طبعا تتعدد روايات سبب جذبة الشيخ، لكن الرواية الأكثر تداولا، أي المستفيضة هي تلك التي سمعناها من أكثر من واحد، لكننا أحببنا أن نقيدها هنا على لسان المرحوم محمد (الأخ الأكبر للشيخ) والتي رواها مشافهة لمحدثنا:

بعد وفاة والدي إبراهيم، قسمنا الأرض، وقسمنا المنازل، أي البيوت المتواجدة على تلك الأرض، والتي بها بيت الشيخ اليوم، في الجهة الشرقية من مدينة الجلفة بجانب الطريق المؤدي إلى مدينة بوسعادة، وكانت قديما خارج المدينة، لكن بنايات المدينة الآن وصلت إليها، فهي الآن بجانب الجامعة وبجانب محطة النقل البري، وهنا نتوقف لنحكي ما قيل للشيخ ذات يوم حيث اشتكى له زائروه من بعد بيته عن المدينة فقالوا له: يا شيخ لو تجيئنا إلى الجلفة (وسط المدينة) أحسن، فابتسم الشيخ وقال: الجلفة هي التي ستجيئني. وهكذا حدث بالفعل.

قال محمد: وكان الشيخ يرحل معنا، ويقيم معنا، يمشي بيننا، يرعى الغنم، ويصطاد أيضا معنا.

لكن الذي حدث بعد ذلك هو أنه تزوج امرأة جميلة من (النواورة)، ويبدو أنه أحبها، لكن المرأة لم تمكث عنده طويلا، بل هربت عليه، وتركت له ابنة بهية الطلعة اسمها (عائشة) هي التي عند يحيى بلخيري اليوم، وعلى إثر هذا الحادث، قبضته الجذبة، ودخل في حال آخر.

في البداية كان يمشي في أحياء الجلفة، ووراءه كلاب تتبعه، وكان ينام عند الشيخ (الرب) في دشرة (بن تيبة)، وكان الجميع يعرفه في وسط المدينة كان أيضا يمكث أحيانا عند (السعدية المايدية) أو عند (أم هاني) زوجة الشيخ عبدالرحمن بن الطاهر-رحمه الله-، وفي سنة 1979م، استقر به المقام في بيته خارج المدينة.

محمد بن النعاس

وكان خلال تلك السنوات أي منذ سنة 1979 إلى غاية 1982، يخرج من غرفته، ويتجول حول البيت وفي محيطه ولا يبتعد كثيرا، لكنه منذ سنة 1982 وإلى غاية يوم وفاته في 07 أفريل 1993م لم يغادر غرفته قط. والعجيب أن ثيابه كانت تبلى، والأعجب أن حذاءه من نوع صوفي (بانطوفة) كان يبلى على الرغم أنه كان لا يمشي به إطلاقا (ثم يستدرك قائلا: في الظاهر لا يمشي، لكن في الباطن كان يمشي كثيرا)، وكان لا يغير ثيابه إلا في يوم عيده.

وقد كان أخوه الذي يصغره أحمد -رحمه الله- من أحب إخوته إليه وأعزهم، وقد حكا لمحدثنا هذه الحكاية، التي تتحدث عن حال الشيخ في بدايات جذبته قال: غاب عنا الشيخ مدة وأصبحنا لا نراه، فقلقت عليه واشتقت إليه، وذات يوم بلغ قلقي أقصاه، فركبت بغلتي، وذهبت أبحث عنه، فوجدته في نواحي (الزريقة) جالسا تحت قنطرة صغيرة وتحيط به الحيات والثعابين، الثعبان الواحد كان يقوم واقفا مثل رجل.

زاوية النعاس

وقد حكا أحمد هذه الحكاية مرات أمام الشيخ، وكان الشيخ يبتسم.. ولقد تأثر الشيخ كثيرا يوم وفاة أخيه أحمد..

كان الشيخ يتحسس مشكلة كل واحد من زائريه، وكانت المحبة هي ذلك الرباط الذي يصل بينه وبين مريديه، ربما في البداية كان لكل واحد غرضه الدنيوي، لكن المقاصد تتغير بمجرد اجتياز عتبة باب داره، فتحل محل الرغبات الدنيوية الفانية، رغبات أسمى وأبقى، وهكذا تصير زيارة الشيخ عادة يومية، وطقسا مستمرا، يغذيه الشوق لرؤية وجه الشيخ، والمكوث عنده أطول وقت ممكن..

ثانياً: محددات فضاء المجذوب الشيخ النعاس :

حالة الأمكنة:

دار الشيخ النعاس

: دار الشيخ النعاس لم تزل على حالها، لم يتغير فيها شيء، سواء داخلها أو خارجها، وسواء في شكلها التقليدي كسقفها مثلا، أو في طلائها الخارجي الأبيض..

فداخل غرفة الشيخ نجد سريره الفردي الذي هو في مواجهة الباب مباشرة، وعلى يساره أي عند رجلي الشيخ توجد (القبارية) وهي بناء حديدي يشبه الغرفة الضيقة جدا بالكاد تسع شخصا واحدا، مغطاة بأزر ذات ألوان مختلفة، كان الشيخ يدخل داخلها أحيانا، وكان يقول أحيانا قبل دخوله هناك أنه ذاهب (ليسقي الحديقة)، والشيخ لم يكن يغادر غرفته أبدا، وبالذات منذ نهايات ثمانينيات القرن الماضي، فقد كان يتنقل داخلها لكنه لم يكن يغادرها.. ويوجد أمام سرير الشيخ (مائدة حديدية مصنوعة على شكل مكتب صغير)، كان الزوار يضعون عليها بعض هباتهم أو طلباتهم، وكثيرا ما وضعت على هذا المكتب ملفات إدارية فمثلا: وضع أحد ولاة الجلفة القدماء ملفه هناك بغية ارتقائه كوزير، لكن الشيخ رفض الملف، وكثيرا ما وضعت عليه استدعاءات الخدمة العسكرية وحادثة عبدالقادر بلحاج معروفة

في هذا الباب، وكثيرا ما وضعت عليه ملفات طلب سكن اجتماعي أو رغبات زواج او صورة امرأة يريد احد الزوار خطبتها والزواج منها، والكل كان ينتظر ما يقوله الشيخ بخصوص طلباتهم الموضوعة على المكتب، مكتب الشيخ كان يمثل احد السبل المهمة للوصول على الشيخ ومخاطبته، فهو محل هيبة وتقديس مثله مثل الشيخ، قد وضع عليه مصحف ما يزال إلى اليوم، وغناء ماء يشرب منه الزوار بضع شربات متمثلين قداسة المشروب، ودائما ما يوضع عليه طبق مملوء (روينة) أو (مردودا)، فتجد الزوار يتسابقون ليظفروا بلقيمات لاعتقادهم ببركته، فها هي «قيم الأكل تسري خلال الآكل»[12].

جدران غرفة الشيخ كلها مغطاة بالزرابي، وأرضها أيضا مفروشة بالزرابي، ما عدا موضعا واحدا، وسط الغرفة يظل كما هو، وهو عبارة عن حفرة صغيرة، تسقى دوريا بالماء، ولا تكاد تجف، لأن الشيخ أمر بذلك، تلك الحفرة الصغيرة كان الشيخ يسميها (عين الحياة)، وهاهم المريدون حينما يدخلون غرفة الشيخ لا ينسون طقس وضع يد على ذلك المزيج من التراب والماء، ومسح وجوههم به، مستحضرين قداسة تلك الحفرة الصغيرة جدا..

هذه هي الغرفة التي يردد المريدون أن الشيخ قال عنها «هذي الجنة، واللي تنفس فيها والله ما يخاف..» ولا تقتصر دار الشيخ على هذه الغرفة، بل هناك ثلاث غرف أخرى داخلية، وهي مخصصة للطهو وتحضير (المعروف)، يتوسطها فناء مخصص (للحضرة).. وهي غرف النساء، أما الرجال فلهم غرفتان خارجيتان خارج البناء كله، كما يوجد خارج البناء (حاسي الماء) وهو بئر ماء حفره أحد ولاة ولاية الجلفة الذين كانوا يخدمون الشيخ، وللإشارة فقد قام أحد الولاة السابقين بشق الطريق المؤدي لدار الشيخ.

القبة والضريح:

باب القبة خشبي أخضر طوله 2م و16 سم وعرضه 97سم، عليه لوحة خشبية صغيرة بلون يميل إلى البني الفاتح مكتوب عليها بخط صغير أسود: هذا ضريح المرحوم الشيخ النعاس.

أما على الجدار يمين الباب فتوجد لوحة أخرى أكبر من القطعة الخشبية الأولى، وهي من الرخام، بيضاء، مربعة الشكل، يبلغ طول كل ضلع فيها: 29 سم، مكتوب عليها باللغة العربية وبالفرنسية ما يلي:

المرحوم الشيخ النعاس بورقبة

CHEIKH NAAS

المولود بسنة 1905

المتوفى بسنة 1993

-رحمه الله-

وهذه القبة التي بها ضريح الشيخ، هي التي بناها المقاول الراحل حمروش الغويني، بعد أربعينية الشيخ مباشرة، ويبلغ طولها: 8 م و41 سم، وعرضها 6 م و55 سم، وارتفاعها 3 م و16 سم، بها نافذتان صغيرتان من جهة الشرق، وأخريان مماثلتان تماما من جهة الجنوب، ويبلغ عرض كل منها 47 سم، والطول 92 سم، وتنتهي من الأعلى بما يشبه المثلث أو الهرم.

في داخل القبة وفوق الضريح مباشرة يوجد بناء خشبي يسمى محليا بـ«القبارية»، مغطى بقطع قماش ذات ألوان مختلفة تسمى كل قطعة منها بـ«الإزار»، ويبلغ إرتفاع القبارية 1م و35 سم، أما عرضها فيبلغ 1م و5 سم.

وتوجد إلى جانب قبة الشيخ قبة أخرى أصغر، وأقدم، فارغة، أي لا يوجد بها ضريح، وقد أخبرنا المقدم علي، وهو واحد من المقاديم المتواجدين بالمكان وأهمهم كونه يقطن المكان، بأن عجوزا تدعى «الوعيلة» هي التي بنت تلك القبة الصغيرة حينما كان الشيخ على قيد الحياة وقد ساعدها في ذلك أحد المريدين المسمى شرماط علي، وقد تم البناء عام 1982م، غير أن الشيخ أبدى امتعاضه من هذا البناء، وخاصة كره إيحاءاته، وقد اشار إلى ذلك حين ذكر ما معناه كأن القوم يستعجلون رحيله.

رابعا: ديناميكية الفضاء من خلال التمثلات «قراءة سوسيولوجية»:

وجدنا في فضاء المجذوب رؤيتين أساسيتين متناقضتين، ربما تشكلان امتيازا لهذا الفضاء، أو ربما هما نتاج التعدد الذي يتيحه الفضاء للدارس والمتأمل والباحث، فهو أولا فضاء لإذابة الفوارق الاجتماعية وتعايش الطبقات وتوحيد الرؤى والتطلعات بين المريدين، ومن ثم نجد أن المجذوب يعمل من خلال أقواله وسلوكه وإشاراته على إذابة كل الخلافات الموجودة بين المريدين على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وتحرير المريدين المنحدرين من الفئات الدنيا من عقدهم الطبقية الشعورية واللاشعورية وتخليصهم من مركب النقص عن طريق، أوامره، وما يبثه من أمل في النفوس، وما يتيحه من فرص للنجاح في شتى الميادين، ولعل من أهم الوظائف الأساسية التي يضطلع بها هذا الفضاء هي إيجاد حالة من التوازن بين عناصر البيئة الاجتماعية، ويساهم في خلق علاقات إيجابية بين المريدين الدائمين فيما بينهم، وبين الزوار المؤقتين، وأيضا بينهم وبين القائمين على الفضاء المنحدرين من أقارب الشيخ خصوصا، وهذه العلاقات مبنية على التعاون والأخوة والتسامح والتواصل والتآلف والمشاركة، ونبذ كل علاقة قائمة على الصراع والعدوان والإقصاء والتهميش والتنافر والكراهية.

إنه فضاء يتيح للمريد والزائر معا معارف متعددة، وجديدة أيضا، ويعلمهم أسلوب الانفتاح على الآخر والتثاقف معه Acculturation كما أن المستفيدين في هذه الفضاءات من الرأسمال الرمزي، يعملون على المحافظة عليه ودعمه بمختلف الآليات والوسائل المتاحة، مثل إعادة إنتاج حكايات الكرامات، (ونلاحظ أن العديد من الكرامات تستنسخ في جهات مختلفة من الوطن) واستظهار أقوال المجذوب، وقدراته الخارقة، «ويساهم الخدام والمريدون هم أيضا في تدعيم الرأسمال الرمزي للولي صاحب الضريح برواياتهم المتجددة حول حاجاتهم التي قضيت ورغباتهم التي حققت بفضل مزايا وبركات الولي». ومن جهة ثانية، وفي رؤيا مختلفة فإن فضاء المجذوب هو فضاء لتكريس الطبقية والهيمنة، المقربون من الشيخ سواء كانوا مريدين قدامى أو أقارب المجذوب، يحتلون مراكز متقدمة تمكنهم من بسط نفوذهم وهيمنتهم، فنظام فضاء المجذوب، يشبه نظام المجتمع في كل مؤسساته، فهو نظام هرمي يقوم على السلطة والتسلط والعنف الرمزي، ويحتل المجذوب فيه المركز الرئيسي والأول، ويحتل المريد المبتدئ أو الزائر المؤقت المركز الأدنى، وبينهما يجيء المريدون القدامى، وأفراد عائلة المجذوب.

اولاً: دوافع ارتياد فضاء المجذوب:

تتعدد دوافع ارتياد فضاء الشيخ وزيارته، تبعا لتعدد مقاصد الزوار، وعادة ما يمكن تقسيم الدوافع إلى خاصة وعامة، فالخاصة مثل: الشفاء من الأمراض، الإنجاب، الخوف من الغد، الزواج بصفة عامة، واختيار الزوج أو الزوجة بصفة خاصة، جلب الحظ، فتح أبواب الرزق، النجاح في الانتخابات، الارتقاء في المناصب، رضا الله، دخول الجنة، الولاية، محبة الأولياء..

ولقد مكنتنا التقنية البحثية التي اعتمدنا عليها وهي الملاحظة بالمشاركة، من إدراك مختلف الدوافع الحياتية، والتي صرح لنا بها المريدون، حيث شرعنا في تسجيل مختلف القضايا التي استشاروا فيها الشيخ، وهكذا بعد جمعنا الإجابات، تمكنا من تحديد مختلف دوافع الزيارة، طبعا دون أن نسألهم مباشرة عن ذلك، لأن السؤال المباشر من شأنه أن يغالطنا، وجاءت القضايا التي تكمن وراء الزيارة، وفق الترتيب التالي: حيث لاحظنا أن الدوافع الاجتماعية من زواج وطلاق وإنجاب تحتل الصدارة، وهذا مما يعزز اجتماعية ظاهرة اللجوء للمجذوب، ويجعل من هذه الظاهرة موضوعا اجتماعيا بامتياز، وتأتي الدوافع الاقتصادية من عمل وتجارة في الرتبة الثانية وهي نسبة تعزز الرأي القائل بأن الرأسمال الرمزي قد يكون منتجا لرأسمال مادي، ثم تأتي الدوافع

الشخصية الفردية التي قد لا ترتبط بأبعاد اجتماعية في ظاهرها من الدراسة والخدمة العسكرية والشفاء من الأمراض، بينما تحتل الدوافع السياسية رتبة متأخرة، بما هي دوافع تقف وراء الزيارة، وهذا يبدو لنا أنه عكس نتائج دراسة حسن رشيق التي وضعت الدافع السياسي في المقام الأول، لكن كون الدافع السياسي هنا ضئيلا، لا يعني أن هذه الفضاءات لا تستغل سياسيا بل بالعكس هي فضاءات خصبة لأي نوع من أنواع الاستغلال والاستلاب، مثال ذلك ما حدثنا به المريد علي جداوي حول الدوافع بالذات حيث قال: «المريدون على أنواع، منهم من يبحث عند المجاذيب عن الحكمة، أو الكيمياء، أو استخراج الكنوز، وقليل منهم أولئك الذين يريدون وجه الله، أنا عندما ذهبت إلى الشيخ النعاس كنت في بداية أمري أبتغي الدنيا، وكنت كلما دخلت عليه قال لي: يا أحمد اخرج اربط «الزايلة» ولم يسمح لي بالدخول، تكرر ذلك معي مرتين أو ثلاث، وفي ذلك اليوم الذي فهمت فيه أنه يقصد بالزايلة الدنيا الفانية، سمح لي باليقاء ولم يعد يخرجني»[13]. كما نود الإشارة إلى أن هناك من لم يبوحوا بدوافعهم معتبرين ذلك «سرا خاصا» أو مسألة بينهم وبين الشيخ، وحبذوا أن تظل طي الكتمان، لكن رغم ذلك فإنها مهما كانت لن تخرج عن محيط ما تحدث عنه المريد جداوي آنفا.

وهناك أيضا دوافع أكثر عمومية مثل تلك الدوافع السياسية الخاصة بأمن البلاد واستقرارها، أو الدعاء لولي الأمر بطول العمر والصحة والعافية، وأن يرزقه الله البطانة الصالحة، وأيضا يندرج ضمن هذه العمومية الاستسقاء، وأن يكون العام عام خير على الحرث والنسل. كما لا يمكننا إغفال الدوافع الأخرى التي لا تنتمي إلى هذه ولا إلى تلك مثل الفضول، واستغلال الحرية المتاحة داخل الفضاء، وديمقراطية العلاقات بين الجنسين لمعاكسة النساء ومراودتهن، أو الالتقاء بجماعة رفاق للتسلية وتمضية الوقت بل وحتى اقتراف بعض المنكرات كشرب الخمر، طبعا ليس أمام الشيخ، ولا داخل محيطه المقدس، بل قد تكون خلف البنايات المهدمة القديمة التي كانت يوما جزءا من بيوت عائلة الشيخ.

فالزائر إذن يلجأ للمجذوب بغية قضاء المصالح الاجتماعية كالزواج والإنجاب، أو طبية كالشفاء من بعض الأمراض المستعصية عن العلاج «في فضاء الشيخ تروى حكايات بأن الشيخ كان السبب في الشفاء من أمراض خطيرة كالسرطان مثلا، وهي كثيرة هذه الحكايات لا يتسع المقام لسردها»... أو اقتصادية للحصول على منصب عمل والربح في التجارة وغيرها، أو نفسية كرجاء الشفاء من الاكتئاب أو الوسواس أو الهلوسة وغيرها، أو سياسية كالنجاح في الانتخابات أو الارتقاء في المناصب، وهناك أيضا من يعتبر هذه الزيارة تراثا تجب المحافظة عليه، استمرارا لتقاليد قبلية أو ثقافية.

ثانياً: طقوس الزيارة والذبيحة والهبة في فضاء المجذوب:

إن الزيارة للمجذوب في المجتمع المحلي أثناء حياته أو بعد رحيله، إما أن تكون فردية، أي أمرا شخصيا، أو جماعية، والجماعية إما أن يكون «ركبا» أي زيارة منظمة من طرف عشيرة أو قبيلة معينة، كركب «أولاد بلول» أو ركب «أولاد عيفة»، أو «وعدة» أي معروفا سنويا لا يشترط فيه الانتماء لقبيلة ما، وللزيارة وظائفها ودلالاتها الاجتماعية والدينية، فهي عادة ارتبطت بالتراث الشعبي وهي ظاهرة عامة عرفها المجتمع الجزائري عامة، والمحلي خاصة، حيث عرفت انتشارا بالغا، وعمل الناس على إحيائها في مواسم معينة واستمروا في إقامتها، وديمومة هذه الظاهرة ترتبط ارتباطا وثيقا بواقع الناس الاجتماعي، وبمعتقدهم الديني.. وهي بذلك تعتبر جزءا من الممارسة الشعبية الدينية، وبالتالي فهي متجذرة في السلوك الاجتماعي والمخيال الشعبي، ومنه فإن رؤيتنا السوسيولوجية تفرض علينا تناولها من حيث هي ظاهرة دينية تلامس المعتقد الديني، ومن حيث هي ظاهرة ثقافية تشكل عنصرا من عناصر ثقافة مجتمع، كل هذا انطلاقا من تفاصيل ممارساتها التي تتخذ من المجذوب مركزا لها، وفاعلا أساسيا.

وتتكون الزيارة الفردية من مجموعة من الطقوس التي تنجز بالمقام، أما الزيارة الجماعية أو الوعدة أو ما يسمى في بعض المناطق بالذبيحة فتعتبر طقسا جماعيا يقيمه الزوار على شرف الولي الشيخ، فنجد أن ذكرى الشيخ هي الوعدة السنوية الرئيسية، وهي تقام في ذكرى وفاة الشيخ يوم 07 أفريل من كل عام، حيث تحضر إلى جانب الذبائح الأناشيد الدينية أو ما يعرف محليا بـ(التقصاد) بمعنى التغني بقصائد تمدح خصال الصالحين عموما وخصال الشيخ خصوصا[14]، ويكون الرقص داخل الحضرة دون تمييز بين الجنسين، ففي فضاء الشيخ لا مكان لأجساد بل الأرواح هي صاحبة المكان، وهناك من يدخل أثناء رقصه في حال فيقال «طاح في الحال»، فتشرئب له الأعناق وتدنوا من فمه الآذان، علّه يتلفظ لأصحاب المشاكل والمقاصد من الزوار بحلول لمشاكلهم: «فهذه عاقر يبشرها بمولود قريب واسمه كذا. وهذه عانس يبشرها بزوج قادم من ظهر الغيب، وهذا يريد منصبا فيبشره باقتراب حصول المقصود».

غير أنه بخلاف المواسم في مناطق أخرى، لا تحضر الأنشطة التجارية والدنيوية بصفة مباشرة، بل قد تأخذ طابعا غير مباشر كأن تعقد صفقات واتفاقات يكون تنفيذها لاحقا خارج «مراح الشيخ».. وهنا يمكن أن يحضر مفهوم السلعة الرمزية عند ماكس فيبر، فمفهوم «السلعة الرمزية» يدل على الطقوس والأديان والأساطير واللغات، ويقوم على المماثلة بين السلع الرمزية والسلع المادية، حيث يرى فيبر أن سوق السلع الرمزية تتحكم فيه نفس المبادلات التي تتحكم في سوق السلع المادية، ويمكن هنا أن أسوق جملة قالها أحد المريدين، وهي تعبر أدق تعبير عن ما ذهب إليه فيبر «صحبتهم أي المجاذيب بين الربح والخسارة»[15] أي أن فضاءهم يتحكم فيه قانون الربح والخسارة مثله مثل منطق السوق، ويمكن للشكل التالي أن يوضح المقصود أكثر:

الفاعلون الاقتصاديون	الفاعلون الدينيون
سلعة مادية	سلعة رمزية
الربح أو الخسارة	

فالهبة والذبيحة تسمح بإقامة علاقة تواصل بين الزوار والولي أي بين المدنس والمقدس، والمواسم ترتبط أساسا بذكرى الشيخ أو معروف عارض والذي ينقسم إلى قسمين:

- معروف تطوعي بغية الشفاء أو قضاء حاجة أو رغبة في استعادة أجواء الزمن الماضي.
- معروف إجباري يكون أساسا استجابة لرؤيا رآها احد المريدين، أو لنذر نذره.

وقد دأب المريد «محمد تفريج»[16] لعدة سنوات على الإشراف على معروف تطوعي يسميه «زورة الشيخ» تكون الأضحية فيه عبارة عن (عجل) لكنه انقطع عن ذلك في السنوات الاخيرة.

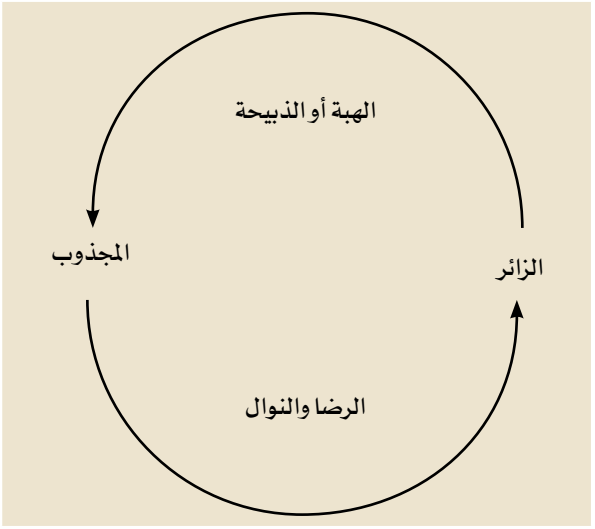
وكاد الأمر ينقطع تماما حيث فترمدة بسبب تفرق المريدين القدامى، وموت بعضهم مثل عبدالغني أخو الشيخ وإبراهيم ليميقري، ورحيل رحمون إلى المجبارة، و«محمد رحو» إلى عين وسارة، و«عبد القادر بلحاج» إلى فرنسا، لكن الأمور نشطت من جديد خاصة بعد مجيء «الخونية مسعودة بورقبة» إثر رؤيا رأتها يأمرها فيها الشيخ بالمكوث هناك..

الملاحظ أن في هذا الفضاء، لا يوجد (مقدم) واضح، فكل من تجده هناك، من أحفاد الشيخ «مثل الكوموندا ابن أخ الشيخ» أو «علي بورقبة» بن أخ الشيخ أيضا أو المريدين القدامى «مثل البشير العسكري» بإمكانه لعب هذا الدور، حيث يشرع في ممارسة طقوس هذا الدور، من توجيه وحكي عن الشيخ وكراماته، ويستعد ذهنيا «وتصرفاته تدل على ذلك» لتقبل الزيارة، التي يشرع مباشرة بعدها في اللهج بأدعية مختلفة، تجعل من بركة «المقام»، وبركة «الشيخ» تحلان على الزائر..

غير أنه في الأعوام الأخيرة، حلت بـ(المقام)، إحدى حفيدات الشيخ، وتدعى «الخونية مسعودة»، وبدأت

تلعب دور «المقدم» الدائم، وتقول أنها رأت رؤيا يأمرها فيها الشيخ بالمكوث هناك وخدمة زوار المقام، لقد شكل قدومها في منتصف شهر «جانفي2011» بعثا جديدا لحضور «المقام» في الذهنية المحلية، بعد أن بدأ يفترويتلاشى، خلال سنوات العشرية السوداء، فأشرفت على «موسم الشيخ» يوم 07 أفريل، وأحيت ليالي رمضان بمختلف أنواع الذكر، من قراءة قرآن، ومدائح دينية، وحضرات، حيث استقطبت بعض المريدين القدامى الذين شاركوها عملية الإحياء هذه، منهم محمد ابن الماحي ومحمد رحو وعبدالقادر بلحاج، وخصوصا البشير العسكري ورابح القصاد..

لقد عمل هؤلاء جميعا، بواسطة عملية (البعث والتجديد) هذه، على الحفاظ على هذا الرأسمال الرمزي الذي هو استمرار لنظام اجتماعي من العلاقات بين الجماعتين (الأقرباء والخدام) وهي علاقات تتجلى في شكل حقوق وواجبات.. حيث يمثل هؤلاء الجانب الدنيوي أي «المدنس ويمثل الشيخ النعاس الجانب «المقدس»، وهي علاقة تبادلية يمكن تمثيلها في الشكل التالي[17]:



ومن الهبات والذبائح ومن الرأسمال الرمزي الذي يتحول إلى رأسمال مادي يستفيد على وجه الخصوص:

- أقرباء الشيخ وخاصة أولئك القاطنون في محيطه إلى غاية اليوم.
- خدامه القدامى الذين يزورون المكان بصفة منتظمة وهناك من حمل رأسماله الرمزي معه إلى مدينة أخرى.

وربما نجد من الضروري هنا سرد إحدى كرامات الشيخ النعاس التي تواترت، والتي ترددت كثيرا أمامنا في هذا الفضاء، فقد رواها أكثر من واحد، ولنستمع إليها على لسان محمد إبراهيمي أحد من عايشوها وأحد مريدي الشيخ النعاس القدامى، حيث يقول[18]:

كان الشيخ النعاس في تلك الفترة أي فترة الثورة التحريرية الكبرى، يجوب شوارع الجلفة، ولم يكن قد استقر بعد في بيته «استقر بداية من 1978م كما أكد لنا علي جداوي»، وكان يرتدي في تلك الفترة برنوسا أبيضا، ويتبعه كلبان (كما تبينه الصورة التي التقطها له محدثنا محمد إبراهيمي عام 1976م)، وذات ليلة من ليالي حظر التجول الذي كان مفروضا ابتداء من الساعة السادسة مساء، وحين كان الشيخ سائرا كعادته في الشارع الرئيسي متوسطا الطريق (لم يكن الشيخ يمشي على الرصيف بل في وسط الطريق وتلك عادته حسبما أكد لنا جل المريدين) فإذا بدورية فرنسية تمر من هناك، وتتفاجأ عن بعد بشبح رجل يخرق حظر التجول، وتستغرب حال هذا (الأنديجان) الذي يعصي الأوامر، حيث صرخ فيه قائدها قال: قف (بالفرنسية).. فلم يأبه به الشيخ واستمر في سيره، وهكذا كرر القائد أمره مرارا، لكن الشيخ لم يتوقف، هناك أعطى القائد أوامره بإطلاق النار عليه، لكنه ما لبث أن أعطى أوامر أخرى بضرورة التوقف عن ذلك، حيث رأى أن الرصاص كان يتساقط على الأرض حينما يلمس برنوس الشيخ، وكان أمره بالتوقف هذه المرة مصاحبا لكلمة أخرى هي: مرابط.. مرابط (بالفرنسية).. من يومها لم تعد الدورية الفرنسية تطبق قانون حظر التجول على الشيخ النعاس، وفي الصباح تناقل الناس خبر هذه الكرامة، ورووها باعتداد وتفاخر، بقوى شيخهم الخارقة، التي أرضخت الفرنسيين.

خاتمة:

لقد تبين من خلال هذا العرض أن فضاء المجذوب ببنياته المختلفة يسعى إلى إعادة إنتاج تمثلات المريدين، والزوار، عن طريق «الهابيتوس» فيضمن بذلك استمرار الرأسمالين الرمزي والثقافي، وأن اللغة بما هي أداة للتواصل، تشكل الرافد الأساسي عن طريق الحكاية، حكاية كرامات المجذوب، المحور المركزي في هذا الفضاء، وفي الأخير نحب أن نفتح المجال أمام الباحثين الآخرين في هذا المجال، حتى تكون كلماتنا هنا بمثابة طرف الخيط، إن أرادوا التقاطه، وذلك أننا حين نتكلم عن تمثلات اجتماعية، فإننا نتحدث عن واقع اجتماعي داخل فضاء البحث لأنه «لا شيء غير حقيقي في الصورة المتكونة عن فرد معين أو منظمة في أذهان الأفراد، لأن هذه الصورة هي ذلك الفرد أو تلك المنظمة، كما يراها هؤلاء الأفراد أو تلكم الجماعة، سواء كانت زائفة أو صادقة، والشخص الذي تكونت لديه صورة معينة عن شيء سيتصرف مع هذا الشيء تبعا لهذا التصور الذي كونه أو تكون لديه»[19] لقد تمكنا ولو جزئيا من الكشف عن بعض الآليات التي تحكم صيرورة العلاقات الاجتماعية داخل هذا الفضاء، فضاء المجذوب الشيخ عبدالرحمن النعاس.

• الهوامش

1. عبدالغني منديب: الدين والمجتمع دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، ط2، 2010، ص 10.
2. إدموند دوتي: السحر والدين في إفريقيا الشمالية، تر: فريد الزاهي، الرباط، المغرب، منشورات مرسم، 2008، ص31.
3. Dabrendorf ,R:Classes et conflits de classes dans les sociétés industrielles, Paris, lahay, mouton,1972 , p188.
4. انظر في ذلك : عبدالحكيم شوقي في كتابه علمنة الدولة وعقلنة التراث العربي، بيروت، لبنان، دار العودة، ط1، 1979، ص ص 20 37-..
5. أحمد شبشوب: علوم التربية،تونس، الدار التونسية للنشر، ط1، 1991، ص25.
6. روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2010، ص132.
7. محمد الجوهري: مقدمة في علم الاجتماع الصناعي، مصر، دار الثقافة، ط1، 1979، ص166.
8. إبراهيم عثمان: مقدمة في علم الإجتماع، الأردن، دار الشروق، ط1، 1999، ص 171.
9. أحمد ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، تـ: عبد المجيد خيالي، الدار البيضاء، المغرب، مركز التراث الثقافي المغربي، ط1، ب س طبع، ص78.
10. بطرسالمعلم،البستاني: محيطالمحيط،بيروت،لبنان،مطبعةتبيويرس،ط 2، 1987،ص553.
11. نورالدين،طوالبي: الدين،الطقوس،التغيرات،الجزائر،ديوانالمطبوعاتالجامعية،ط1، 1988،ص 147.
12. عبدالحكيم شوقي: علمنة الدولة وعقلنة التراث، مرجع سابق، ص30.
13. في لقاء معه ببيته، بحي مائة دار، بمدينة الجلفة يوم، 26 ماي 2011م.
14. مثل قولهم: زاهد وصبار** للنعمة شكار
يبري من الأضرار** ودواه امزية
15. المريد علي جداوي ببيته بتاريخ، 26/05/2011م.
16. حسب زياراتنا الأخيرة للفضاء فإن هذه المبادرة انقطعت لعدة إكراهات، وبقي معورف ذكرى وفاة الشيخ تشرف عليه الخونية مسعودة ورحمون والبشير العسكري وبعض أقرباء الشيخ مثل سميه: النعاس بورقبة.
17. بعد إنجازنا لهذا المخطط، وجدنا أن الأستاذة حورية بن بركات تورد في تقديمها لكتاب "مارسيل موس" المعروف بـ "محاولات في الهبة" فقرة، فكرتها قريبة من المخطط، فأحببنا

أن نـورد تلـك الفقـرة هنـا،

– "CE qui intéresse Mauss, c'est que le don, suppose un contre don, soit une contre partie et une compensation dans les dons rendues usurairement, ainsi que dans les faveurs, l'alliance et le soutien escomptés des puissances surnaturelles.", Marcel Mauss, Essai sur le don, présenté par HouriaBenbarkat, ENAG/Editions, Alger, 1989, p. XLV.

18. لقاء يوم 12 جانفي 2011 في بيته بحي الضاية بوسط مدينة الجلفة.
19. علي عجوة: العلاقات العامة والصورة الذهنية، القاهرة، مصر، عالم الكتب، ب ط، 1997، ص4.

• المراجع باللغة العربية:

– إبراهيم عثمان: مقدمة في علم الاجتماع، الأردن، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1999.
– أحمد ابن عجيبة: معراج التشوف إلى حقائق التصوف، تـ: عبد المجيد خيالي، الدار البيضاء، المغرب، مركز التراث الثقافي المغربي، الطبعة الأولى، ب س طبع.
– أحمد شبشوب: علوم التربية، تونس، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى، 1991.
– إدموند دوتي: السحر والدين في إفريقيا الشمالية، تر: فريد الزاهي، الرباط، المغرب، منشورات مرسم، 2008.
– بطرس المعلم، البستاني: محيط المحيط، بيروت، لبنان، مطبعة تبيويرس، الطبعة الثانية، 1987.
– روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2010.
– عبدالحكيم شوقي: علمنة الدولة وعقلنة التراث العربي، بيروت، لبنان، دار العودة، الطبعة الأولى، 1979.
– عبدالغني منديب: الدين والمجتمع دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، 2010.
– علي عجوة: العلاقات العامة والصورة الذهنية، القاهرة، مصر، عالم الكتب، ب ط، 1997.
– محمد الجوهري: مقدمة في علم الاجتماع الصناعي، مصر، دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1979.
– نور الدين، طوالبي: الدين، الطقوس، التغيرات، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى، 1988.

• المراجع باللغة الأجنبية:

– Dabrendorf ,R:Classes et conflits de classes dans les sociétés *i*ndustrielles, Paris, lahay, .mouton,1972
– Marcel Mauss: Essai sur le don, présenté par HouriaBenbarkat, Alger, ENAG/Editions, .1989

• الصور

1. https://1.bp.blogspot.com/-J8qbjwISG6U/XkapCSBk8UI/AAAAAAAAAyM/JmC-qGl6RWzMxOw3DPKYkPYm_llIwOuqAgCLcBGAsYHQ/s1600/%25D9%25A2%25D9%25A0%25D9%25A2%25D9%25A0%25D9%25A0%25D9%25A2%25D9%25A1%25D9%25A1_%25D9%25A2%25D9%25A1%25D9%25A3%25D9%25A8%25D9%25A2%25D9%25A9.jpg
2. https://3.bp.blogspot.com/--lcqV7si2xI/TVkYdcmGHGI/AAAAAAAABMY/1HHzI_X3jqg/w1200-h630-p-k-no-nu/marabout%2BCheikh%2BNaas.jpg
3. https://sites.google.com/site/naassidi/naassidichrif
4. https://sites.google.com/site/naassidi/home/naassidi2

د.آلاء عبدالله حسين - العراق

الألعاب الشعبية
للفتيات في مدينة الموصل

1

نبذة عن مدينة الموصل:

مدينة الموصل هي مركز محافظة نينوى وثاني أكبر مدينة في العراق من حيث السكان بعد بغداد، حيث يبلغ تعداد سكانها حوالي (اثنان ونصف مليون نسمة). تبعد الموصل عن بغداد بمسافة تقارب حوالي 465 كلم. تشتهر بالتجارة مع الدول القريبة مثل سوريا وتركيا. يتحدث سكان الموصل اللهجة الموصلية (أو المصلاوية) التي تتشابه بعض الشيء مع اللهجات السورية الشمالية، ولهذه اللهجة الموصلية الدور الأكبر في الحفاظ على هوية المدينة. أغلبية سكان الموصل عرب مسلمون من طائفة السنة وينحدرون من ست قبائل رئيسية وهي شمر والجبور البو حمدان

والدليمي وطيء والسادة الحياليين، وتتواجد فيها فروع بني هلال التي جاءت من مناطق جبال ماردين وطور عابدين في الإقليم المحلمي في جنوب شرق تركيا، وفيها طوائف متعددة من المسيحيين الذين ينتمون إلى كنائس عدة، وأقلية من الأكراد والتركمان والشبك لا يشكلون سوى 20 % من مجموع سكان الموصل. أنشئ أكبر سد في العراق في الموصل (سد الموصل).

الألعاب الشعبية للفتيات في مدينة الموصل

هناك مجموعة من الألعاب انفردت بها مدينة الموصل وسيتم التعرف عليها بالتفصيل من خلال التعرف على وصفها وادوات اللعب وطريقة اللعب وقانونه.

مكان اللعب: لم تكن هناك أماكن مخصصة للعب وكانت الفتيات تلعبن مع بعضهن بين المنازل وكانت تسمى حضيغة: وهي فسحة أو باحة صغيرة بين المنازل.

اولاً: لعبة الجولة:

وصف اللعبة: هي لعبة تنفرد بها الفتيات فقط وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

أدوات اللعبة: قطعة من الحجر مسطحة الشكل تأخذ أحجاما وأشكالا مختلفة حسب توفرها .كما أنه يجب توفر مساحة صغيرة لرسم مخطط اللعبة.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تقوم اللاعبات برسم مخطط اللعبة. وهناك مخططان للعبة وكل مخطط له قانون معين للعب .

المخطط الأول: يتكون من ست مربعات مرقمة من الرقم واحد إلى الرقم ستة كما يوضح مخطط اللعبة الاول .

② الحجيجة

3	4
2	5
1	6

تجري اللعبة بين مجموعة من الفتيات اذ يتم اختيار من سيقوم باللعب اولاً وثانياً وثالثاً ...الخ حسب قانون (الحجيجة).

قانون الحجيجة وطريقة أداء الحجيجة: تقف ثلاث فتيات على شكل دائرة وتمسك كل واحدة بيد الأخرى ويرفعن أيديهن إلى الأعلى ويفلتنها بسرعة أثناء نزولها إلى الأسفل ويضعن راحة يد فوق الأخرى إما بوضعية باطن الكف نحو الأعلى أو ظهر اليد نحو الأعلى ويرددن أثناء ذلك (شيل ايدك حطة بساع)[1].

الفائز هو الذي يحصل على وضع مختلف عن الباقين، اذا تساوى الجميع تعاد الحجيجة مرة أخرى إلى أن يكسر التساوي. يخرج اللاعب الأول وتستمر عملية الحجيجة لاختيار الثاني والثالث وهكذا. كما في الشكل (2) الذي يوضح طريقة إجراء الحجيجة ونلحظ أن الحاصل على المركز الأول هو الذي تكون وضعية كفيه مختلفة عن الآخرين .

يوضح الطاش ووضعية القدمين.

تبدأ اللعبة بان تقوم اللاعبة الأولى برمي الحجر من مسافة تحددها اللاعبات قد تكون نصف متر أو أكثر أو أقل. ترمي الحجر الذي يسمى (طاش)[2] ويجب ان تسقطه في المربع رقم واحد. اذا فشلت تعد خاسرة وتبدا اللاعبة الثانية باللعب. اما اذا نجحت في رمي الطاش في المربع الاول فأنها تقوم بدفع الطاش إلى المربع الثاني بإحدى قدميها على أن تكون القدم الأخرى مثنية من مفصل الركبة ومرفوعة عن الارض، تستمر اللاعبة بدفع الطاش بقدمها حتى تصل إلى المربع السادس وتخرج الطاش من المربع السادس إلى الخارج، وعندها تكون قد انهت اللعبة وفازت أما اذا لمس الطاش الخطوط الافقية والعمودية للمخطط فتكون اللاعبة قد خسرت، وتقوم اللاعبة التالية باللعب

المخطط الثاني: ويتكون من ستة مربعات موزعة بطريقة مختلفة عن المخطط الاول كما في المخطط الثاني من لعبة الجولة .

6	5
4	
3	2
1	

طريقة اللعب: لا تختلف طريقة لعب هذا الشكل عن المخطط السابق من حيث تحديد الفائز والحجيجة واستعمال الطاش والاختلاف الوحيد يكون في تحريك الطاش اذ يجب ان تقوم اللاعبة بتحريك الطاش ابتداء من رقم واحد حتى رقم ستة ثم تعود مرة أخرى وتحرك الطاش بطريقة عكسية من رقم ستة ثم خمسة فأربعة فثلاثة فاثنان ثم واحد ثم تخرج الطاش. كما أن الأرقام يشترط أن تكتب باللغة الانكليزية .

ثانياً: لعبة حارة وحويرة:

وصف اللعبة: لعبة شعبية تنافسية منتشرة انتشارا واسعا في جميع أحياء المدينة تمارس من قبل الفتيات مع بعضهن وقد يمارسها الفتيان أيضا مع بعضهم. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: لا تحتاج اللعبة إلى أدوات سوى مكان للعب وتستعين اللاعبات بإحدى أعمدة الكهرباء او الابواب أو الجدران لجعله المكان الآمن كما سيتم شرحه.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تجرى اللعبة بين مجموعة من اللاعبات. يتم إجراء التحاجج بين اللاعبات واللاعبة الخاسرة تكون هي الصيادة. تحدد الفتيات المكان الآمن عندما تقوم الفتيات بلمسه يصبحن في وضع آمن من الصيادة. تبدأ اللعبة بإشارة من اللاعبات وهي إشارة كلامية (حارة وحويرة)، بعدها تبدأ الفتيات بالركض في كل الاتجاهات وتقوم الصيادة بملاحقتهن وعليهن لمس المنطقة الآمنة قبل أن تمسك بهن الصيادة. اذا أمسكت الصيادة بأي لاعبة تتبدل الأدوار وتصبح الصيادة لاعبة والأخرى هي الصيادة. وهكذا تستمر اللعبة .

ثالثاً: لعبة طمة خريزة :

وصف اللعبة: لعبة للفتيات فقط وهي لعبة سهلة وجماعية وتنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: خرز خاص لكل لاعبة او فريق. حفرة لعب. مكان للعب .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تقوم اللاعبات بحفر حفرة صغيرة في الأرض بحجم نصف بيضة تقريباً تضع كل لاعبة مجموعة من الخرز بعدد متساو داخل الحفرة حسب الاتفاق. يرسم خط على بعد مناسب من الحفرة تحدده اللاعبات. بعد التحاجج تقوم اللاعبة الفائزة بالبدء اذ تقوم بوضع إحدى الخرزات على الخط وتضرب الخرزة بإحدى أصابع يدها محاولة إدخالها إلى الحفرة. إذا دخلت الحفرة تأخذ كل الخرز الموجود في الحفرة. اذا لم تدخل الخرزة إلى الحفرة تبقى الخرزة في المكان الذي وصلت اليه. وتقوم اللاعبة الثانية باللعب اذا نجحت في إدخال الخرزة الحفرة تأخذ الخرز كله. أما اذا فشلت فتحافظ على موقع خرزتها التي وصلت اليه وتكمل اللاعبة الأولى ضرب خرزتها محاولة إدخالها إلى الحفرة وهكذا إلى ان تفوز إحدى اللاعبات.

ملاحظة: كانت هذه اللعبة تلعب قديماً في ثلاثينيات القرن الماضي بفقرات الدجاج بدل الخرز نتيجة لعدم توفر الخرز في ذلك الوقت او غلاء ثمنه.

رابعاً: لعبة نط الحبل :

وصف اللعبة: لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات وتؤدى بطرق عدة. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعب: حبل مخصص بهذه اللعبة أو حبل غسيل عادي اذا لم يتوفر الحبل الخاص باللعبة .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تبدأ اللاعبة الأولى بمسك الحبل بكلتا يديها وتضعه خلف أقدامها وتبدأ بتدوير الحبل من الخلف إلى الأمام من فوق الرأس وعليها أن تقفز عندما يصل الحبل إلى قدميها من الأمام، وتستمر بالقفز إلى أن تتوقف أو تفشل في اجتياز الحبل. لتبدأ اللاعبة الثانية باللعب. ثم اللاعبة الثالثة وهكذا والفائزة هي اللاعبة التي تحقق اكبر عدد من القفزات إذ تكون هناك لاعبة مسؤولة عن العد لكل لاعبة على حدة.

④ يوضح طريقة مسك الحبل في لعبة الأصابع والأرقام.

- تلعب اللعبة بطريقة أخرى: إذ تمسك طرف الحبل الأول لاعبة والطرف الثاني لاعبة أخرى وتقف إحدى اللاعبات في الوسط وتبدأ اللاعبتان الممسكتان بالحبل بتدوير الحبل حول اللاعبة بالطريقة السابقة وتحسب عدد القفزات الناجحة لكل لاعبة والفائزة هي اللاعبة التي تسجل أكبر عدد من القفزات .
- قد تؤدى القفزات من الخلف إلى الأمام كما في الطريقة المذكورة سابقاً أو قد تؤدى بطريقة عكسية من الأمام إلى الخلف.
- قد تؤدى اللعبة بطريقة أخرى وهي أن تقوم لاعبتان اثنتان بأداء اللعبة بنفس الوقت إذ تأخذ كل لاعبة حبلا خاصا بها وتقف أمام خط محدد تحدده اللاعبات. بعد سماع كلمة انطلق يجرى سباق بين اللاعبتين، إذ تقوم كل لاعبة بالقفز من فوق الحبل والتقدم للأمام والتي تقطع المسافة المحددة أسرع من الأخرى هي اللاعبة الفائزة .

- قد تؤدى هذه اللعبة بطريقة الفرق اذ يتم تقسيم الفتيات إلى فريقين وتؤدي لاعبات كل فريق عددا من القفزات والفريق الذي تسجل لاعباته اكبر عدد من القفزات يصبح الفريق الفائز.

خامساً: لعبة من شخطك يا قمر :

وصف اللعبة: لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات. ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعبة: مكان للعب .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج اللاعبة الخاسرة تجلس جلسة القرفصاء وتغطي عينيها بيديها ووجهها بتجاه جدار، تبدأ إحدى اللاعبات برسم خط بأصبع يدها على ظهر اللاعبة من منطقة الرقبة إلى منتصف الظهر وهنا تصيح الفتيات بصوت واحد (من شخطك يا قمر) وعلى الفتاة الجالسة أن تخمن اسم اللاعبة التي رسمت الخط إذا كان تخمينها صحيحا تخسر اللاعبة التي قامت بالرسم وتأخذ محل اللاعبة الجالسة أما إذا لم يكن تخمينها صحيحا تقوم لاعبة أخرى برسم الخط فوق ظهر اللاعبة الجالسة وتستمر اللعبة هكذا.

سادساً: لعبة قيام وجلوس :

وصف اللعبة: لعبة للفتيات وهي لعبة سهلة وجماعية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات، ويحدد فيها خاسر وفائز.

أدوات اللعب: مكان اللعب .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الخاسرة هي اللاعبة التي تأخذ دور المُلاحِقة التي تلاحق وتمسك باقي اللاعبات. تبدا اللعبة من وضعية الوقوف إذ تقوم اللاعبة الملاحقة بالجري وراء اللاعبات وما أن تجلس اللاعبة حتى تتوقف اللاعبة الملاحقة عن ملاحقتها. وتستمر اللاعبة الملاحقة بملاحقة اللاعبات إلى أن تمسك بإحدى اللاعبات لتقوم اللاعبة التي تم مسكها

5 يوضح جلوس اللاعبات وطريقة مطابقة الكفوف.

بتبادل الأدوار مع اللاعبة الملاحقة. تؤدى هذه اللعبة واللاعبات يرددن (على قستك ما اقعد) .

سابعاً: لعبة مطابقة الكفوف:

وصف اللعبة: لعبة ترويحية شعبية سهلة واجتماعية تقوم بها لاعبتان فقط لغرض المتعة. ولا يوجد خاسر أو فائز في اللعبة .

الأدوات المستخدمة: لا تحتاج هذه اللعبة إلى أي أدوات ويمكن ممارستها في أي مكان.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تلعب هذه اللعبة بطريقتين:

الطريقة الأولى: تقف أو تجلس اللاعبة الأولى مقابل اللاعبة الثانية وتبعد عنها نصف متر او أقل، تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكلتا يديهما في نفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها اليمين بكف اليسار للاعبة الأخرى وفي نفس الوقت تضرب اللاعبة الأولى كف يدها الأيسر بالكف الأيمن للاعبة الأخرى. وتعاد الكرة مرات عديدة واثناء ذلك تردد الفتيات :

- صف الأول يتحول .
- صف الثاني حرامي .

يوضح طريقة مطابقة الكفوف.

- صف الثالث مثلث .
- صف الرابع مربع .
- صف الخامس مخمس .

الطريقة الثانية للعب اللعبة : تقف أو تجلس اللاعبتان بنفس الطريقة السابقة تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكلتا يديهما بنفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها الأيمن بالكف الأيمن للاعبة الاخرى ثم تقوم اللاعبتان بالتصفيق بكلتا يديهما بنفس الوقت ثم تقوم اللاعبة الأولى بضرب كفها الأيسر بالكف الأيسر للاعبة الأخرى. وتعاد الحركة عدة مرات وتردد اللاعبات نفس الكلمات السابقة.

ثامناً: لعبة أين اللون:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى في التحاجج هي القائدة وهي التي تحدد اللون الذي يجب على الفتيات أن تلمسنه بسرعة وإذا اخفقت إحدى اللاعبات في إيجاد اللون تستبعد من اللعبة وتستمر اللعبة إلى أن تبقى لاعبة أخيرة وتكون هي الفائزة. ولتحديد اللون تقول القائدة الإيعاز التالي كمثال: (لون أحمر). وهكذا باقي الألوان .

تاسعاً: لعبة قال المعلم:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية تنافسية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ويحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب: بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى في التحاجج هي القائدة.

تقف اللاعبات بخط مستقيم واحدة بجانب الأخرى وتعطي القائدة أمرا وتقوم اللاعبات بتنفيذ الامر .

مثال على ذلك (يقول المعلم المس أنفك) او (يقول المعلم صافح صديقك) .

اللاعبة التي تخطئ او لا تنفذ الأمر تخرج من اللعبة. واللاعبة الفائزة هي التي تبقى للآخِر .

عاشراً: لعبة الخطبة :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ولا يحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى قائدة لفريق والثانية قائدة لفريق آخر. تبدأ القائدة الأولى بالاختيار الأول لأعضاء فريقها اذ تختار لاعبة واحدة. ثم تليها القائدة الثانية وتختار إحدى لاعباتها. وهكذا بالتتابع يستمر الاختيار إلى أن يتم اختيار كل الفتيات .

تصطف لاعبات كل فريق بجانب بعضهن البعض تمسك كل لاعبة بكف يدها كتف اللاعبة التي بجانبها الشكل (7) يوضح طريقة الوقوف .

ويقف الفريق الثاني بنفس الطريقة .ويتقابل الفريقان بمسافة نصف متر يفصل بينهما .

يوضح طريقة الوقوف في لعبة الخطبة.

يتقدم الفريق الأول بتجاه الفريق الثاني عدة خطوات للأمام ويتراجع الفريق الثاني مع تقدم الفريق الأول وتردد فتيات الفريق الأول:

الله يمسيكم بالخيريا عمَارة العمَارة.

بعدها الفريق الثاني يتقدم والاول يتراجع للخلف والفريق المتقدم يردد

الله يمسيكم بالخيريا عمَارة العمَارة .

ثم يتقدم الفريق الأول ويتراجع الثاني ولاعبات الفريق المتقدم يرددن

جينا نخطب بنتكم ..... بنتكم .... بنتكم.

ثم يتراجع الفريق الاول ليتقدم الثاني وهن يرددن .

ما نعطيكم هي إلا بألف ومية والألماس مشكشك[3] بأسفل الصينية .

يتقدم الفريق الأول ويتراجع الثاني والفريق المتقدم يقول:

جينا نخطب فلانة ... فلانة .... فلانة .

ثم يقوم الفريق الأول بسحب اللاعبة التي ذكر اسمها إلى فريقهم .

يوضح وضعية اليدين والاصابع لعبة الأصابع والأرقام .

وتستمر اللعبة إلى أن تبقى لاعبة واحدة في الفريق الثاني .

حادي عشر: لعبة الأم وأولادها :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات ولا يحدد فيها فائز وخاسر.

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

بعد التحاجج تكون اللاعبة الأولى هي التي تمثل دور الأم واللعبة الاخيرة تلعب دور الشريرة خجاوة التي تخطف الأطفال من أمهم، تقف اللاعبة الأم بوضع تحصر وتقف اللاعبات الأخريات وراءها ممسكين كل واحدة بخاصرة التي أمامها يقفن على شكل قطار، اللاعبة التي تمثل الشريرة خجاوة تقف مقابلة للاعبة الأم. تتحرك خجاوة لخطف الأولاد وتتحرك الأم مدافعة عن اولادها ومع الحركة تردد الأم وصغارها :

الحقوني[4] يا أولادي .

ويقول الأولاد: ويص[5] ويص .

ثم تردد الأم :لا تكلكم[6] خجاوة .

ويقول الأولاد: ويص ويص

تردد الأم :وتقليكم[7] بالطاوة[8]

طريقة الوقوف الاولى لعبة السيغ .

ويقول الأولاد: ويص ويص

وتحاول خجاوة خطف أكبر عدد من الأولاد. تنتهي اللعبة عند خطف آخر طفل .

ثاني عشر: لعبة الأصابع والأرقام :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات

قانون اللعبة وطريقة اللعب :

تجلس الفتيات بشكل دائرة وتأخذ كل واحدة منهن رقما. تبدأ اللاعبات بطقطقة أصابعهن بوقت واحد وتبدأ احدى اللاعبات بذكر رقمها ورقم لاعبة أخرى .

مثل اذا كان رقم اللعبة خمسة فتقول (خمسة ... سبعة).عندها ينتقل الدور إلى رقم سبعة وتقول اللاعبة سبعة مثلاً (سبعة ... ثلاثة) .عندها تبدأ اللاعبة الثالثة باللعب وهكذا. تخسر اللاعبة إذا ذكر اسمها ولم تستجب للعب.

ثالث عشر: لعبة السيغ :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وجماعية ترويحية إذ يشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تتماسك اللاعبات بالأيدي مشكلات سيغ[9] كما في الشكل

بعد مرور اللاعبات لعبة السيغ .

تضع اللاعبة الأولى كفها على الحائط مشكلة فراغا بينها وبين الحائط يسمح بمرور اللاعبات منه الشكل (9) .

بعد مرور اللاعبات كما في الشكل (10) .

تتكتف اللاعبة الأولى وتترك فراغا بينها وبين اللاعبة الثانية الشكل (11) .

فتمر اللاعبات منه فتتكتف اللاعبة الثانية وهكذا إلى أن تتكتف باقي اللاعبات. الشكل (12) .

وتردد اللاعبات اثناء اللعب :

مدَو السيغ مدَو العصايا بالديغ[10]

سكينتنا حادي تقطع المادي

تنوغنا[11]حاغ[12] يشعل الناغ[13]

ثم تردد الفتيات منين تفوت العروس

تجيب اللاعبة التي ستتكتف :من هوني[14]

تردد اللاعبات بطبل لو بزرناي[15]

فتجيب :بطبل وبزرناي

تسال اللاعبات اش[16] تاكل العروس

تجيب باقلي[17]

(11) تتكتف اللاعبة الاولى لعبة لعبة السيغ .

(12) تكتف اللاعبة الثانية لعبة السيغ .

تسال اللاعبات اش تشرب العروس

تجيب ماي[18] الله .

رابع عشر: لعبة الشكلة:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى مجموعة من الحصى صغيرة الحجم .

أما طريقة اللعب، فتقوم اللاعبات برسم دائرة على الأرض بعد التحاجج يتم اختيار تسلسل اللاعبات في اللعب .على كل لاعبة أن تمتلك ست حصوات للعب وتخصص واحدة من هذه الحصوات الستة لتكون الحصاة الاساسية .

ترمي اللاعبة الحصوات الخاصة بها داخل الدائرة ثم تقوم برمي الحصوة الأساسية في الهواء وأثناء طيرانها في الهواء تلتقط اللاعبة إحدى الحصوات من الحصوات الخمسة وعليها أن تمسك الحصوة الأساسية قبل أن تسقط على الأرض وتعيد الكرة عدة مرات إلى أن تنتهي من جمع كل الحصوات، بعدها ترمي الحصوات مرة أخرى في الدائرة وتقوم هذه المرة بالتقاط حصاتين اثنتين في كل مرة ترمي الحصاة الأساسية في الهواء، بعد أن تنهي جمع الحصوات، تقوم برميها مرة اخرى داخل الدائرة وتجمع هذه المرة كل ثلاث حصوات مرة واحدة ثم الحصاتين المتبقيتين، ثم بعد أن تنتهي ترمي الحصى داخل الدائرة مرة اخرى وتجمع أربع حصوات مع بعضها ثم تجمع حصاة واحدة. بعد أن تجمع كل الحصى ترمي الحصاة مرة أخيرة في الدائرة وتحاول جمعها الخمسة مرة واحدة في يدها وعندها تنهي اللاعبة دورها .

اذا ما أسقطت اللاعبة الحصاة الأساسية عندها تفقد دورها. أو اذا ما فشلت في التقاط الحصوات من على الارض قبل ان تلتقط الحصاة الأساسية الطائرة في الهواء فتفقد دورها للاعبة التي تليها .

خامس عشر: لعبة أصب الهدف:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى قطعة قماش لربط عيون اللاعبة المؤدية .

ترسم مجموعة من المربعات او الدوائر المتداخلة على السبورة وترقم كل دائرة برقم بحيث تكون الدائرة المركزية تحمل الرقم (100) والتي بعدها الرقم (90) والتي بعدها الرقم (80) وهكذا .

13 الحصوات الخمسة والحصاة الأساسية ودائرة اللعب لعبة الشكلة.

تربط عيون اللاعبة المؤدية وتقف على بعد مسافة ثلاثة أمتار تقريباً من السبورة تمسك اللاعبة المؤدية بقلم السبورة وتسير وعيناها مربوطتان إلى أن تصل السبورة وترسم نقطة على الدوائر وتحصل اللاعبة على الدرجة التي رسمت عليها النقطة. اللاعبة الفائزة هي التي تحصل على أعلى رقم .

سادس عشر: لعبة أين أخفيت الشيء:

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويحية اذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى شيء محدد كان يكون ممحاة او غطاء قلم او اي شيء يمكن اخفاؤه بين الكفين، تقوم اللاعبة المؤدية بإخفاء الشيء بين كفي إحدى الفتيات وعلى إحدى اللاعبات ان تحزر أين أخفت زميلتها الشيء. اذا كان عدد اللاعبات كبيرا فعليها أن تختار ثلاثة أسماء اما اذا كان عدد اللاعبات قليلا فعليها أن تختار اسما واحدا فقط. تفوز اللاعبة التي تجد مكان الشيء وتقوم بتبادل الدور مع اللاعبة المؤدية .

يمكن أن تلعب هذه اللعبة بطريقة أخرى كأن تنقسم الفتيات إلى فريقين، يقوم أحد الفريقين بإخفاء الشيء في يد أحد أعضاء فريقه ويقوم الفريق الخصم بإيجاده بأن يحزر عند أي شخص الشيء مخبوء ويفوز الفريق الذي يسجل أكبر عدد من النقاط.

سابع عشر: لعبة على البوري البوري :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة واجتماعية ترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب :لا تحتاج اللعبة إلا إلى مكان للعب يمكن أن يكون ساحة لعب او تلعب في حديقة المنزل أو الزقاق .

طريقة اللعب: بعد التحاجج تقوم اللاعبة الفائزة بالتحاجج بمسك منديل أو أي شيء آخر مصنوع من القماش مثل جورب أو اشارب آو أي شيء آخر متوفر تمسك اللاعبات بأيدي بعضهن ويشكلن دائرة ثم يأخذن وضع الجلوس، تبدا اللعبة بان تقوم اللاعبة التي تحمل المنديل بالركض حول الدائرة التي شكلتها الفتيات وهي تردد ما يأتي :

عل بوري البوري .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

هي .

ثم تردد صاحبة المنديل :

شدة قدوري .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

هي .

وترد صاحبة المنديل :

يا محلى ليلى .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

هي.

وترد صاحبة المنديل :

عتلعب جولة .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

هي .

وترد صاحبة المنديل :

عشرة .

وتردد الفتيات بصوت واحد:

عشرون .

وترد صاحبة المنديل :

ثلاثون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

أربعون .

وترد صاحبة المنديل :

خمسون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ستون .

وترد صاحبة المنديل :

سبعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ثمانون .

وترد صاحبة المنديل :

تسعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

مئة .

تقوم صاحبة المنديل بالركض حول الفتيات بصورة أسرع وتختار إحدى الفتيات وتضع المنديل فوق رأسها، تقوم هذه الفتاة بمطاردة صاحبة المنديل الأولى لمسكها وتقوم صاحبة المنديل الأولى بالركض وتجنب المُطارِدة إلى أن تصل إلى مكان المُطارِدة وتجلس فيه، لتبدأ اللعبة من جديد بصاحبة منديل جديدة. إذا ما امسكت المطاردة بصاحبة المنديل الأولى عندها تخرج من اللعبة .هناك أغان أخرى يمكن أن تقوم الفتيات بترديدها اثناء تأدية هذه اللعبة، أما طريقة تأدية اللعبة فهي نفسها .

ومن هذه الاغاني :

ترد صاحبة المنديل :

الثعلب.

وتردد الفتيات بصوت واحد :لاف لاف[19].

ترد صاحبة المنديل :

وفي ذيلو .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

سبع لفات.

ترد صاحبة المنديل :

داير ما داير .

تردد الفتيات بصوت واحد :

بغداد .

تردد صاحبة المنديل :لف الجكاير[20] .

وتردد الفتيات بصوت واحد:

بغداد .

ترد صاحبة المنديل :

على المعلم .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

بغداد .

ترد صاحبة المنديل :

يمشي ويسلم .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

بغداد .

وترد صاحبة المنديل :

عشرة .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

عشرون .

وترد صاحبة المنديل :

ثلاثون .

وتردد الفتيات بصوت واحد : اربعون .

وترد صاحبة المنديل :

خمسون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ستون .

وترد صاحبة المنديل:

سبعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

ثمانون .

وترد صاحبة المنديل :

تسعون .

وتردد الفتيات بصوت واحد :

مئة .

ثامن عشر: لعبة صيد الحمام :

وصف اللعبة: وهي لعبة سهلة وترويحية إذ تشترك فيها عدد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلا إلى مكان للعب يمكن أن يكون ساحة لعب أو تلعب في حديقة المنزل او الزقاق، كرة صغيرة الحجم .

طريقة اللعب: بعد التحاجج يتم اختيار اللاعبة الأولى والثانية لتكون هاتان اللاعبتان هما الصيادتان، أما باقي اللاعبات فهن من سيمثل دور الحمام الذي سيتم اصطياده.

تقف اللاعبة الأولى في جهة وتقف اللاعبة الثانية مقابلة لها في الجهة الأخرى وعلى بعد أربعة إلى خمسة أمتار تقف باقي الفتيات في الوسط تمسك اللاعبة الأولى الكرة فتتحرك باقي الفتيات باتجاه اللاعبة الثانية تضرب اللاعبة الأولى الكرة التي بيدها باتجاه اللاعبات محاولةً إصابة إحدى الفتيات، تمسك اللاعبة الثانية الكرة بسرعة وتحاول إصابة الفتيات اللاتي يركضن باتجاه اللاعبة التي ليس بحوزتها كرة،وهكذا تستمر اللعبة. إذا أصيبت إحدى الفتيات بالكرة تخرج من اللعبة وتستمر باقي الفتيات باللعب إلى أن تبقى آخر فتاة وهي التي تعد الفتاة الفائزة باللعبة .

تاسع عشر: لعبة حجنجلي بجنجلي

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة يشترك فيها عدد من الفتيات. قد تؤديها الأم مع أولادها كلعبة عائلية .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج اللعبة إلى أي أدوات سوى مكان صغير

تأخذ الفتيات وضع الجلوس وتمد أرجلهن إلى الأمام تقوم إحدى الفتيات إذا كانت اللعبة بين الفتيات دور الأم، اذا كانت اللعبة تجري بين الأم وأولادها هنا تقوم الأم بتمرير يدها على أرجل الفتيات بالتسلسل وهي تردد باللهجة الموصلية بعض المقاطع . بعض كلماتها ليس له معنى وضعت لتسير مع الإيقاع .

حجنجلي بجنجلي .. قطعتو[21] غاس[22] العنبري .. قتولو[23] العمو حسين .. كم بقى من غمضان[24] .. قلي سبع تيم[25] بالتمام .. شيل[26] غجل[27] حط غجل يا لغليم[28] يا الغلام .

بعد أن تنتهي من ترديد المقاطع تتوقف عند آخر كلمة وآخر رجل لمستها تكون خاسرة وتسحب تلك الرجل من اللعبة. بمعنى آخر تسحب إحدى اللاعبات الرجل التي انتهت كلمات المقاطع عندها وتبقي الرجل الأخرى، لتعاد الكرة من جديد وهكذا تستمر اللعبة لتكون آخر رجل للاعبة هي الفائزة .

عشرون: لعبة اخفي الرأس :

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك تؤديها الأم مع أولادها كلعبة عائلية وهي لعبة واسعة الانتشار .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تؤدى هذه اللعبة في أي مكان وهذه اللعبة للأطفال الصغار اللذين تتراوح أعمارهم من (سنة ونصف إلى اربع سنوات) إذ يقوم الطفل بالاختباء خلف أي شيء يجده كأن يكون سريرا أو تحت الفراش او خلف الباب وتحاول الأم إيجاده وعندما تجده تردد كلمة (دي) .

اذا كان الطفل صغير السن لا يستطيع الاختباء عندها تقوم الام بتغطية رأس الطفل ثم تكشفه بسرعة وتردد كلمة (دي).

طريقة مرور اللاعب لعبة اس اس اسيلو .

كيفية الإمساك باللاعب الثانية اس اس اسيلو.

واحد وعشرون: لعبة شاح باح:

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك تؤديها الام مع اولادها كلعبة عائلية وهي لعبة واسعة الانتشار .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: تؤدى هذه اللعبة في أي مكان وهذه اللعبة للأطفال الصغار اللذين تتراوح أعمارهم من (سنة ونصف إلى أربع سنوات) .تفتح الأم كف طفلها الصغير وتمرر باطن كفها على باطن كفه وهي تردد شاح باح كشمش تفاح ثم تطوي أصابع يد الطفل تبدأ من الخنصر وهي تردد :

تطوي الخنصر وتقول الجيجي[29] باضت بيضة .

تطوي البنصر وتقول قعدت[30] عليها .

تطوي الوسطى وتقول فقست البيضة .

تطوي السبابة وتقول طلع الصوصي .

تطوي الإبهام وتقول قام يمشي .

ثم تحرك أصابع يدها على يد الطفل إلى ان تصل رقبته ثم تقوم بدغدغته .

اثنان وعشرون: لعبة اس اس اسيلو :

وصف اللعبة: لعبة ترويحية سهلة وبسيطة وممتعة تشترك فيها العديد من الفتيات .

قانون اللعبة وطريقة اللعب: لا تحتاج هذه اللعبة إلى أدوات فقط مكان اللعب .

يتم اختيار لاعبتين اثنتين تقفان الواحدة مقابل الاخرى وترفعان ايديهما إلى الأعلى مشكلتين قنطرة تمر من تحتها اللاعبات، اما اللاعبات فتقفن على شكل قاطرة تمسك كل واحدة بخاصرة التي امامها،تمر اللاعبات من تحت القنطرة وهن يردن الكلمات التالية:

اس اس اسيلو .

اسيلو بالمغارة .

جطت[31] علينو[32] الفاغة[33] .

الفاغة هندي هندي .

بالليل نامت عندي .

انقدملوا صينية .

حمرة وخضرة وماوية .

عندما تصل الفتيات إلى كلمة ماوية تنزل يديها لتحبس الفتاة التي كانت تحت القنطرة،وعندها تخرج من اللعبة.

• الهوامش

1. بساع : يقصد بها بسرعة .
2. الطاش :يطلق على الحجر الذي تلعب به الفتيات لعبة الجولة ولا يوجد له شكل او حجم محدد يتم اختياره من قبل الفتيات انفسهم.
3. مشكشك: ملتصق
4. الحقوني : الحقوا بي
5. ويص: تقليد لصوت فراخ الدجاج
6. تاكلكم : فعل بمعني تاكل
7. تقليكم : فعل بمعنى قلي
8. الطاوة: المقلاة
9. السيغ : حزام من الجلد
10. الديغ : دير
11. تنوغنا : تنور الخبز
12. حاغ :ساخن جدا
13. الناغ: النار
14. من هوني : من هنا
15. زرناي :مزمار
16. اش :ماذا
17. باقلي :باقلاء
18. ماي: ماء
19. لاف : دار حول الدائرة
20. الجكاير : السكائر
21. قطعتو : قطع .
22. غاس : راس .
23. قلتولو : فعل بمعنى قلت له .
24. غمضان :رمضان .
25. تيم : ايام .
26. شيل : ارفع .
27. غجل : رجل .
28. الغليم : الغلام .
29. الجيجي : الدجاجة .
30. فعدت : جلست .
31. جطت : قفزت .
32. علينو : عليه .
33. الفاغة : الفأر .

• الصور

- الصور من الكاتبة.

1. https://i.ytimg.com/vi/N24Pth9poJo/maxresdefault.jpg

https://gallerix.ru/fullpic/8c1efff243b4c41f6a01d03def3bc4c5/

موسيقى وأداء حركي

الإبداع الفنّي في الموسيقى الشّعبيّة: دراسة تحليلية لعيّنة من الممارسات الاحتفالية بمنطقة منزل شاكر 124

لمحات من تاريخ وتراث الموسيقى العربية 144

رقصة «الهوسيت» عند قبائل «البشارية» وتأثرها بالبيئة في حلايب وشلاتين 158

أ. مريم المذيوب - تونس

الإبداع الفنّي في الموسيقى الشّعبيّة: دراسة تحليلية لعيّنة من الممارسات الاحتفالية بمنطقة منزل شاكر

تُعدّ الموسيقى مظهرا من مظاهر النشاط الإنساني، وهي من أبرز الفنون التي يميل إليها الإنسان للتّعبير عمّا يخالجه من مشاعر، باعتبار أنّها تكشف أكثر من غيرها من الفنون عن ثقافة وفكر المجتمع. وبالتّالي، يمكننا القول بأنّ الموسيقى هي ممارسة تعبيريّة تزخر بمعان وصور وأحاسيس ساهم في إبداعها الإنسان لتكون ذات خصوصيّة ثقافيّة مميّزة.

والموسيقى الشّعبيّة هي حصيلة تراث من الألحان المتأتّية من إبداع فطري انبثق من كيان المجتمع ووجدانه لتحمل جملة من الخصائص الثقافيّة والفنيّة تَبرز لنا خاصّة في البناء اللّحني وأسلوب صياغته وأدائه وأيضا في الممارسة التي يكون قد غلب عليها الطّابع الجماعي. وباعتبار أنّ الموسيقى الشّعبيّة جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، فهي تمثّل في اعتقادنا المدخل الرئيسي الذي يمكننا من كشف وفهم خصائص ومميّزات هذا المجتمع خاصّة

1

إذا ما تمّ اعتبارها نموذجا لتلقائيّة الإبداع الفنّي المميّز الذي يتمثّل حسب اعتقادنا في تناقل الألحان الشّعبيّة والحفاظ على خصائصها وتقاليدها ويعكس ويعبّر أوّلا وأخيرا عن ثقافة المجتمع المنتج لذلك الإبداع[1].

والواقع أنّ البحث في الإبداع الفنّي للموسيقى الشّعبيّة يضعنا أمام هالة من الصّعوبات والمحاذير، وذلك على اعتبار أنّ مثل هذه المواضيع لا تزال حديثة العهد من طرف الباحثين المختصّين في مجال الفّن عموما والموسيقى على وجه الخصوص. إلاّ أنّ هذا لم يمنعنا من طرح جملة من التساؤلات التي راودتنا حول مسألة الإبداع الفني في علاقتها بالموسيقى الشعبية من منظور علمي في اتجاهيه النظري والتطبيقي التحليلي.

فما هو الإبداع؟ وما المقصود بالإبداع الفني؟ وهل يمكننا الإقرار بوجود إبداع فني في الموسيقى الشعبية؟ وإن كان ذلك، فما هي خصائصه وعلى أيّ معايير أو مقاييس يمكننا تقييم هذا الإبداع؟

كل هذه التساؤلات أوجدت لنا المشروعية التامة للبحث في مسألة الإبداع الفني ضمن ممارسات موسيقية شعبية، ولعلّ التطرّق إلى مثل هذه المواضيع سيحيلنا ضرورة إلى البحث في جملة من المسائل النظرية خاصة منها المتعلقة بمجال الإبداع بصفة عامة، بالإضافة إلى الغوص في جملة من خصائص الموسيقى الشعبية لمنطقة «منزل شاكر» كأنموذج لدراسة الإبداع الفني فيها دراسة ميدانية تحليلية.

في مفهوم الإبداع الفنّي وعلاقته بالموسيقى الشّعبيّة:

مدخل نظري:

اولاً: مفهوم الإبداع الفني:

ورد في كتاب التّعريفات للجرجاني[2] مصطلح «الإبداع» على أنّه إيجَادُ الشَّيْءِ مِنْ لاَشَيْءٍ، وَقِيلَ تَأْسِيسُ الشَّيْءِ عَنْ لاَشَيْءٍ. قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾[3]، وَقَالَ تَعَالَى: ﴿خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ﴾[4] وَلَمْ يَقُلْ «بَدِيعُ الإِنْسَانِ».

وذُكر في معجم لسان العرب لابن منظور أنّ الإِبْدَاعُ «création» هُوَ إِنْشَاءُ وَاسْتِنْبَاطُ وَإِحْدَاثُ شَيْءٍ مِنْ عَدَمٍ، فَقِيلَ: بَدَعَ الشَّيْءَ يُبْدِعُهُ بَدْعًا وَابْتَدَعَهُ: أَنْشَأَهُ وَبَدَأَهُ. والبَدِيعُ هُوَ الشَّيْءُ الّذِي يَكُونُ أَوَّلاً وَهُوَ المُحْدَثُ العَجِيبُ وَيُقَالُ: أَبْدَعْتَ الشَّيْءَ أَيْ اخْتَرَعْتَهُ لاَ عَلَى مِثَالٍ. وَالبَدِيعُ مِنْ أَسْمَاءِ اللَّهِ تَعَالَى[5] لإِبْدَاعِهِ الأَشْيَاءَ وَإِحْدَاثِهِ إِيَّاهَا وَهُوَ البَدِيعُ الأَوَّلُ قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ[6].

وفي موضع آخر[7]، ذُكِرَ الإِبْدَاعُ عَلَى أَنَّهُ إِيجَادُ الشَّيْءِ مِنْ عَدَمٍ وَهُوَ أَخَصُّ مِنَ الخَلْقِ. وَهُوَ تَعْرِيفٌ يَحْمِلُ فِي طَيَّاتِهِ بُعْدًا فَلْسَفِيًّا. وقد ذُكر أيضا مصطلح «الإِبْتَدَاعْ» (innovation) على أنه إِبْدَاعُ الشَّيْءِ فِي مَجَالِ الفُنُونِ، ويحمل هذا المصطلح نزعة في جميع فروع الفن تُعرف بالعودة إلى الطّبيعة وإيثار الحسّ والعاطفة على العقل. ومن هنا يمكن التّمييز بين مصطلح الإِبْدَاعِ عند الفلاسفة ومصطلح «الابْتِدَاعِ» في مجال الفنون[8].

يبدو إذن ومن خلال ما تقدّمنا به من تعريفات لغويّة، أنّ «الإبداع» في النّشاط الإنساني يتّصف بالابتكار والتّجديد وهو خال من صفة الاتباع والتّقليد. وعلى أساس أنّ الإبداع في اللّغة هو إحداث مثال جديد على غير مثال سابق، فإن الإنتاج الذي يتّصف بالإبداع تتوفر في صياغته النّهائيّة صفات الجِدّة والطّرافة، ومن هنا يمكننا وصف كل النّتاجات الأدبيّة والفنيّة والعلميّة بالإبداع على أن تتوفّر فيها صفتا الإحداث والتّكوين[9,10].

وعموما نقول بأنّ لمصطلح «الإبداع» مفاهيم عديدة ومتنوعة لعلّنا حاولنا قدر المستطاع تقديم البعض من هذه التّعريفات إلّا أنّ مسألة تحديد مفهوم شامل لكلمة «إبداع» تبقى مسألة صعبة المنال حتى وإن اعتمدنا أكثر القواميس دِقّة في اللّغة والتّفسير، على اعتبار أننا لن نجد صياغة نهائيّة لماهية هذه الكلمة.

وباقترانا لمصطلح «الإبداع» بكلمة «الفن» نجد أنّ «الإبداع الفنّي» هو عملية ونشاط إنسانيّ يعطي الفرد مقدرة وإمكانيّة ومهارة رفيعة للخلق والإبداع عند إنتاج عمل فنّي مفيد وممتع. وبهذه المقدرة والإمكانية الخلاّقة والمتميّزة يستطيع الفنّان أن يعبّر عن ميوله

ومشاعره ودوافعه الطّبيعيّة والفكريّة والاجتماعيّة والنفسيّة، بصورة شعوريّة أو لا شعوريّة، وبذلك يكون العمل الفنيّ هو التّعبير الفكري والعملي لما يختلج في نفس الإنسان عن مشاعر وانفعالات وتصوّرات والتي تظهر في أعمال الفنّان وممارساته المختلفة[11].

ولا ريب أنّ الحديث عن «الإبداع الفنّي» يتطلّب منّا البحث في شخصيّة المبدع وعمليّته الإبداعيّة، بالإضافة إلى نِتاجِه الفنيّ ثمّ التّطرّق إلى دراسة المناخ الاجتماعي وتأثيره في العمليّة الإبداعيّة، وكلّ ذلك يصبّ في إطار الحديث عن مقوّمات الإبداع الفنّيّ الذي نرى أنّ التطرق إليه والخوض فيه ليس بالأمر الهيّن، ذلك أن هذه المسألة تبقى في محدودية دائمة وأنّ التّوصّل إلى حقائق فيها هو أمر نسبيّ. لذلك سنقوم بعرض موجز وبرقيّ لهذه المقوّمات اعتمادا على مجموعة من الكتب والدّراسات العلميّة التي اهتمّت بالبحث في مسألة «الإبداع الفنّيّ» وما له من مقوّمات.

ثانياً: مقوّمات الإبداع الفني:

1. شخصية المبدع:

إنّ الشّخصيّة المبدعة لكل فنّان لا يمكن أن تُدرس بمعزل عما أفادتنا به تحاليل علم النّفس. فمن وجهة نظر هذا العلم، فإنّ الشّخصيّة المبدعة تتضمّن الاستعدادات[12] والطّبع والمزاج والدّافعيّة والمواقف العاطفية، إضافة إلى الذّكاء الذي يُعدّ استعدادا عامّا ينبغي أن يدخل ضمن العوامل الآنف ذكرها[13].

والمبدع يجد في عمله الإبداعي امتدادا لأناه (الذّاتيّة) وهو في ذلك تحدوه دوافع شتّى لعلّ أهمّها[14]:

- دافع الاستقلال الذّاتي والأحكام العقليّة وفي التّفكير، إذ يتمكّن من التّفتّح على ذاته وتنمية إمكانيّاته الإبداعيّة.
- دافع الابتكار والأصالة وبهما تزخر نفسه، ولذا فهو توّاق لكل ما هو جديد وممتع.
- دافع التّفتّح على الخبرات إحساسا بالمسؤوليّة الاجتماعيّة وهو دافع أساسي من دوافع الأصالة والابتكار.
- الدّافع لمعالجة وتذوّق المركّب والمعقّد، وقد تبيّن من البحوث النّفسيّة في هذا المجال أنّ تفضيل المعقّد يعدّ من دوافع بعض أنماط الشّخصيّة.
- يمكننا إذن من خلال هذه الدّوافع أن نحدّد سمات الشّخصيّة المبدعة[15]:
- إحساس المبدع بالاختلاف عن المحيطين به وبدون هذا الشّعور لن يصبح مبتكرا أو مبدعا.
- الاطّلاع: لا يوجد ابتكار دون ماض حافل بالجديّة والقراءة والاطّلاع.
- البيئة الاجتماعيّة الّتي تؤدّي دورا كبيرا في ظهور العبقري.

إنّ المبدعين، في أي مجال من مجالات المعرفة، هم أفراد من ذوي المواهب المتميّزة والفريدة، يمتلكون سيطرة يستطيعون أن يجعلوها تعمل بإبداع حسب إرادتهم. وفي هذا الاتّجاه، تجدر بنا الإشارة إلى أهميّة القدرات الذّاتيّة التي لابدّ من توفّرها لدى الأشخاص حتّى يقوموا بأنواع من السّلوك الإبداعي.

وهنا، يمكن القول بأنّ الإبداع ليس قدرة واحدة بسيطة، بل إنه مجموعة من القدرات، لذلك لا نجد شخصين مبدعين بنفس الطّريقة، حيث أنه هناك فروق شتّى في درجة ما لدى الأفراد في كلّ عامل من عوامل الإبداع، بالإضافة إلى فروق تكمن في نوع النّشاط الّذي تتجلّى فيه القدرات الإبداعيّة[16].

لذلك فإننا نلاحظ بأنّ الدّرجة الفائقة في الإبداع تختلف باختلاف المجالات الّتي يتجلّى فيها السّلوك الإبداعي، والقدرات اللاّزمة للإبداع في كل من هذه المجالات، وطبيعة العمليّة الإبداعيّة والمؤثّرات الدّاخليّة والخارجيّة فيها، والسّمات الشّخصيّة والعوامل الدّافعة إلى الإبداع والسّياق الاجتماعي الذي يحيط بالإنتاج الإبداعي[17].

2. العملية الإبداعية ومراحلها:

إنّ المقصود بالعمليّة الإبداعيّة هي تلك المراحل التي يمرّ بها المبدع في إنجاز عمله[18]. وبشكل عام فإنّ الإبداع الفني يمرّ بعدّة مراحل لدى الفنّان منذ نشأة فكرة

العمل وصولا إلى إتمامه، والواقع أن تقصّي هذه المراحل مسألة صعبة تتطلب من الباحث تتبّعا دقيقا لكل الظّروف التي عايشت فترة إنجاز العمل الفنّي. وعلى هذا الأساس، فإننا سنحاول في هذا العنصر توضيح الكيفيّة التي ينشأ بها العمل الفنّي في ذهن الفنّان وصولا إلى كيفيّة تقديمه على مسرح الحياة[19].

لقد صنّف علم النفس العمليّة الإبداعيّة على أربع مراحل[20]:

1. مرحلة الإعداد الذّاتي «préparation» وتسمى أيضا مرحلة التّحضير وهي مرحلة أوليّة وضروريّة كتأهّب لعمليّة الإبداع[21]. حيث تتجمّع لدى المبدع مجموعة من الأفكار والتّداعيات إلاّ أنه لا يسيطر عليها، فهي تَعبر بسرعة[22].
2. مرحلة البُزُوغ وهي مرحلة تبرز فيها فكرة عامّة لدى المبدع وتُكرّر نفسها لا إراديّا من حين إلى آخر[23]. وقد تستمرّ هذه المرحلة فترة طويلة أو قصيرة قد تستغرق لحظات أو دقائق أو أيّاما أو شهورا وحتّى سنوات[24].
3. مرحلة الإشراق «illumination» وهي مرحلة الوصول إلى الذّروة في العمليّة الإبداعيّة، حيث تظهر الفكرة فجأة وكأنّها قد نُظّمت تلقائيّا دون تخطيط، وبالتّالي يتجلّى واضحا كل ما كان منها في المرحلتين الأولى والثّانية[25].
4. مرحلة التّحقيق والإنجاز «réalisation» وهي المرحلة الأخيرة في العمليّة الإبداعيّة فهي تتضمّن المادّة الخام النّاتجة عن المرحلة السّابقة التي تكون في طورها الأخير، وعلى الرّغم من اعتبار أنّ مرحلة الإشراق بمثابة الذّروة في العمليّة الإبداعيّة، إلاّ أنّ النّتاج لا يكون مقبولا إلاّ إذا مرّ في مرحلة التّحقيق[26].

وتجدر الإشارة في هذا السّياق، أنّ طبيعة مرحلة التّحقيق في العمليّة الإبداعيّة في المجال الفني مختلفة عن تلك التي في المجال العلمي حيث أنّ النّتاج الإبداعي في وعند مروره من مرحلة الإشراق إلى مرحلة التّحقيق يخضع إلى تجارب عديدة من قِبل مبدعيه، وبالتّالي يكون هذا النّتاج رهن نجاح هذه التّجارب. أمّا في المجال الفنّي، فإنّ مسألة تقويم الإنتاج الإبداعي تكون أكثر ذاتيّة مرتبطة بشكل القبول والاستحسان من العامّة ومن النّقد الفنّي الخاص[27].

3. النتاج الإبداعي:

يمثّل النّتاج الإبداعي معيارا رئيسيّا لتقويم العمليّة الإبداعيّة وحتى يكون هذا المعيار أساسيّا في تقييم الإبداع ككل، لابدّ أن يكون النّتاج فيه جديدا وأصيلا وذا قيمة للمجتمع في الآن نفسه. ويمكن لهذا النّتاج أن يظهر بأشكال عديدة ومتنوعة، وذلك وفق وظيفة هذا النّشاط أو ذاك ووفقا لطبيعته أو درجته ومستواه في الأصالة والقيمة والفائدة من أجل المجتمع[28].

ولأنّ هذا النّتاج متنوّع فيمكن بذلك تصنيفه إلى نتاج محسوس واقعي منفصل نسبيّا عن مبدعه: مثل العمل الأدبي، والقطعة المنحوتة، واللّوحة الفنيّة. ونتاج آخر لا ينفصل عن مبدعه: كإبداع الممثّل وإبداع الموسيقي وإبداع الرّاقص. ولعلّ هذا النّوع من النّتاج يعكس بوضوح ملامح الشّخصية الإبداعيّة[29].

وفي حديثنا عن العمليّة الإبداعيّة، يمكننا القول بأنها لا تخرج عن كونها نوعا من التّفكير الإنتاجي، وبالتّالي فإنّه بالإمكان الرّبط بين عمليّة الإبداع والإنتاج الإبداعي باعتباره هو المحك الوحيد الواضح لهذه العمليّة[30]. وفي هذا الاتجاه، يمكن اعتبار النّتاج الإبداعي نتاجا ملموسا للعمليّة الإبداعيّة يمكننا من خلاله دراسة مراحل العمليّة الإبداعيّة وكشف السّلوك الإبداعي للشّخصيّة المبدعة[31].

ويحق لنا التّساؤل في هذا الصّدد، عن إمكانيّة تحديد معيار الفكرة الإبداعيّة من خلال عناصر المادة التي يتشكل منها الإنتاج الإبداعي؟ وبمعنى آخر هل يمكننا تحديد قيمة العمليّة الإبداعيّة انطلاقا من العناصر الماديّة التي تساهم في بناء الإنتاج الإبداعي؟

ولعلنا نعني هنا بالعناصر الماديّة تلك المادة التي تشكل النّتاج الإبداعي، فمثلا عناصر المادة عند الشّاعر هي المفردات اللّغويّة ومجموعة الألوان هي العناصر الماديّة التي يستخدمها الرّسام وأيضا مجموعة الأصوات التي هي أصلا ذبذبات هوائيّة أو

تـردّدات هـي عناصر مـادة المؤلـف الموسـيقي. من هذا المنطلـق، يمكننا القول بـأنّ خصوصيّة الإنتـاج هي التي تحدّد معيـار الإبداعيّة بما لها من وظائف مختلفة سـواء كان هـذا الإنتـاج علميّا أو فنيّـا[32،33].

4. البيئة والمناخ الاجتماعي للإبداع:

مـا مـن شـك أنّ الإبـداع مرتبـط بمـا تكـنزه ذاكرة الإنسـان من موروثات فنيّـة توارثها عـبر مراحل عديدة، ولعـلّ المبدع بشـكل عام يسـتفيد أيّما اسـتفادة من هذا المكنزالـثّري الذي يحمـل مقوّمات فنيّة ولّـدت فيه طاقة إبداعيّـة لا محدودة.

وفي هـذا الاتّجاه، فإنّ الإنسـان وفي علاقتـه بمجتمعه يتأثّر بطبيعة ومقوّمات بيئتـه الاجتماعيّة. لذلك يمكننا اعتبـار أنّ الإنسـان المبـدع يكـون عرضة لتأثـيرات هذه البيئـة والـتي يمكـن تفصيلها إلى ثـلاث بيئـات: البيئة الطبيعيّة من مناخ وطبيعة خارجيّـة والبيئة الاجتماعيّة من أسـرة ومدارس ونظام حكـم وبيئة حضاريّـة ثقافيّة من تـراث وعلـوم وفنون[34].

والواقـع أنّ في حديثنا عن هذه البيئات إشـارة إلى المناخ الإبداعـي الذي يعيش فيـه المبدع ويتعايـش معه ولعلنا نتسـاءل هنا عن ماهية المناخ الإبداعـي وعلاقته بالمبدع؟

يُسـتعمل مصطلـح المنـاخ الإبداعـي في الأدبيّـات المتخصّصة بتسـميات عديـدة مثل: المنـاخ الاجتماعي، والإبداعـي، والوضـع الإبداعـي والعوامـل الاجتماعيّـة والاقتصاديّة والثقافيّة للإبداع...الخ. إلاّ أننا في دراسـتنا الرّاهنـة اعتمدنـا هـذا المصطلـح للدّلالة على الوسـط المباشـر والتّأثيرات الاجتماعيـة النّفسـيّة والاقتصاديّة والثقافيّـة والتّربويّـة المحيطـة بالفرد[35].

وكما سـبق أن ذكرنا آنفـا في العنصر السّـابق أنّ المناخ الإبداعـي هو ذلـك المناخ الـذي يشـمل كلاًّ مـن البيئة الطبيعيّـة والبيئـة الاجتماعيّة والبيئـة الحضاريّة.

ونشـير في هذا السّـياق، أنّ البيئـة الحضاريّة هي من أبرز البيئات التي تتأثّر بها شـخصيّة المبـدع ذلك أنّ الإبداع يتحقّـق في أحضانها. فالفنّان ينشـأ ويطّلع علـى ما تضمّ هـذه البيئة مـن تـراث وقواعد وقيـم، وهنا يُـبرز طاقته الخلاّقة ويروضها على مجـاراة القيم المتمثّلة أو معارضتها أو اسـتئصال ما فيها أو الإتيان بأمـور جديدة[36].

وكلمـا زاد اطّلاعه على ذلك واشـتدّ احتكاكه واتّصاله بأمثالـه مـن البارزين في الفـن أو العلـم، حـاول أن يهيئ لنفسـه منـزلة بينهم وقد يتجاوز بيئة مجتمعه الثّقافية فيتمثّـل بيئـات ثقافيّة أخرى مـن نوع فنـه أو علمه خارج مجتمعه وهذا يزيد في معرفتـه وقدرته وطاقته الخلاّقة[37].

نلاحـظ ممّا سـبق أنّ مفهـوم المنـاخ الإبداعي يحمل في طيّاتـه أكـثر من معـنى، ولعـل مصطلح «المنـاخ» لا يتعـارض مـع مصطلـح «البيئـة» أو إن صـحّ التّعبير «الجو العـام». والواقـع أننـا لا نخيّر مصطلحـا عن آخر في تحريرنـا لهـذا العنصر من البحـث وإنّما تولـدت لدينا قناعـة بأن هـذه المصطلحـات (منـاخ، بيئة، جـو عام) تشـكل مجموعة مـن العوامـل المولّدة للإبـداع. وبالتالي يمكن القـول أنّ المناخ يمثل النماذج والإجـراءات اليوميّة كمـا يعيشـها أو يفهمهـا أو يفسّـرها أعضـاء المجتمـع ككل[38]. وعلـى هذا الأسـاس فهـو (أي المنـاخ الإبداعي) يقـوم علـى ثـلاث عوامـل: البيئـة الخارجيّـة، والمناخ الإبداعـي الداخلـي للأفراد داخـل جماعـة والتّفاعل بين أعضـاء الجماعة[39].

يتّضـح لنا مـن خلال مـا سـبق أنّ للمنـاخ الإبداعي مؤثّرات مباشـرة في تكويـن القدرات المبدعة لـدى الفرد وفي العمليّـة الإبداعيّـة في حـد ذاتها ولعلّ هـذا ما يحملنا للقـول بـأنّ لهـذا المنـاخ تأثـيرا واضحاوجليـا في تكوين وترسـيخ الإبـداع الفني لـدى الفرد.

ولقـد تعمّدنـا ربـط العمليّـة الإبداعيّـة بالمنـاخ الاجتماعـي على أسـاس أنّ الفرد المبدع هو جـزء لا يتجزّأ من النّسـيج الاجتماعي لمجتمع ما، وهـو في إبداعه لشيء مـا في مجاله إنمـا هـو تواصل مع أفـراد مجتمعـه الذي تتحكـم فيـه معايير جماليـة ومقومـات فنية.

ولعـلّ في حديثنا عن المنـاخ الاجتماعي، نجد أنفسـنا أمـام حتميّة مفادهـا أنّ هذا المناخ يسـاهم بشـكل كبير في تشـييد الشّـخصية المبدعـة والـتي ترتبـط ارتباطـا وثيقـا بالبيئـة التي يعيش فيهـا. فالمبدع كفـرد من أفراد المجتمـع يعيـش في نسـيج اجتماعـي مترابـط بحيث لا

يمكـن أن يحيا حيـاة خالية مـن أيّ اتصال مـع الآخرين، لذلـك فـإنّ العائلة تعتبر بيئة، والمدرسـة هـي أيضا بيئة وكذلك مـكان العمـل.. كلّ هـذه البيئات لهـا تأثير كبير في مجـال الإنتاج الفـنّي بصفة عامّة من موسـيقى وأدب ورسم[40].

وما من شـك أنّه توجد علاقـة بين البيئـة والظّواهر الجماليّـة، فلـكل جماعـة أو طائفة مـن النّـاس أنماط فنيّـة معيّنة تولـد وتنشـأ في رحابها ولا ترتضي سـواها. ولهذا فإنّـه من الصّعب وجـود فن لا يحمل طابـع البيئة الـتي نبع منها. ومـن هنا يمكننـا القول بـأنّ الفنان الذي لا ينتـمي إنتاجـه إلى مجتمعـه لن يضيف إلى تـراث ذلك المجتمع شـيئا ولـن يكون انتمـاؤه له وشـعوره به صادقا لأنّ جذوره لـم تمتد إلى أعمـاق بيئته[41].

فالفنّـان لـه منـاخ اجتماعـي معـيّن ينتج فيـه فنّه. فبعـض الفنّانـين ينتجـون فنّا وهـم في وسـط الجماهير وحيـث الصّخـب، بينمـا لا ينتـج بعضهـم الآخـر إلاّ في الأماكن المغلقة والبعيدة عـن الضّوضاء، وبعض الفنانين يحبـون الموسـيقى الهادئـة تحيط بهـم أثنـاء انخراطهم في العمـل الفـنّي، بينما نجـد آخريـن ينفرون مـن أي صوت يحيط بهـم، ويحبـون الهدوء التـام يخيـم عليهم[42].

إنّ مسـألة اندماج الفنان في مجتمعه ليست مستمرة لأن هـذا الفنان كثيرا مـا ينعزل عن المجتمـع عزلة مؤقّتة يلجـأ إليهـا في أوقـات الإبـداع. ولكنّه سـرعان مـا يعود ليرتـمي في أحضـان مجتمعـه فيعـوّض بذلك عـن تلك العزلة ويقدم إنتاجه الإبداعـي، إلى أن تأتيه أفكار إبداعيّة جديـدة فيعـود إلى تلـك العزلة مـن جديد ويتكـرّر هذا المنوال طـول حياته[43].

الإبداع الفني في الموسيقى الشعبية

إنّ الفـن هو لغـة قابلة للفهـم والاتّصال تخلـق صورا مركّبة على المحيط الاجتماعي وتختـزل الخبرات والتّجارب المتراكمـة داخليّـا لتحدّثنـا عن الإنسـان التّقليـدي، عن محيطه الطّبيعـي والاجتماعي، وعن حياتـه وعن ثقافته وعـن تراثه، وعن علاقاتـه الاجتماعيّة. وبالتّـالي فإنّ الفنّ يكشـف طبيعة الأفراد وقواعد سـلوكهم وأنماط حياتهم العمليّة والفكريّة والشـعوريّة.

والفنـون التّقليديّـة (الأدب، الموسـيقى، الرّقـص) لهـا أهميّـة بالغة تكمـن أساسـا في دورها الفعّـال داخل المجتمع وتأثيرها في حياة الفـرد اليوميّة وفي تعدّد وظائفها وترابطها العضوي باعتبارها وسـائل وأدوات عمليّة تقوم بإشـباع الحاجات الإنسـانيّة المختلفة ماديّة ومعنويّة... وتظهر الأهميّـة الفائقة للفنون في المجتمعـات التقليديّة من خـلال فهم عالـم هذه المجتمعـات وأنمـاط حياتهم وسـلوكهم وأسـاليب إنتاجهم وقواعد تفكيرهم وعالمهم الرّوحي السّـحري[44].

ولمّا كانت الموسـيقى الشـعبية من بـين الفنون التي تمـيّزت بثرائها وتنوّعها في أسـاليبها وأغانيهـا ورقصاتها، فإنّنـا نـرى أنّ هذه الموسـيقى لابـد أن يكون قـد أبدعها فرد من أفـراد المجتمع لتنتشـر بين العامـة وتصبح ملكا للجميـع بعـد أن انصهرت في الـتراث الشـعبي. فالأغنية الشـعبية مثلا تكون بسـيطة في اللحن والكلمة و تعيش فـترات طويلة من الزمن فتنتشـر بسـهولة وبسـرعة في المجتمـع فيُنسى مؤلفهـا وملحّنهـا وتعيـش لتمثّل روح الشـعب ومعتقداتـه، طابعـه وعاداته وتقاليـده، وكلّما كانـت كلمـات الأغنيـة بسـيطة وسـهلة الأداء أقبـل الشـعب على ترديدهـا والحفـاظ عليها بعـد أن أصبح لهـذا العمـل الإبداعـي والمتمثّـل في الأغنيـة الشّـعبيّة دور كبـير وأثر واضـح في التّوجيـه الخلقـي والاجتماعي وارتبـاط وثيق بوجدان الشّـعب وعاطفته ومعتقداته[45].

فالموسـيقى الشّـعبيّة هي نتـاج لمجتمـع ذي تقاليد عريقـة، هـذا النّتـاج الـذي يحمـل في طيّاتـه الكثير من الـدّلالات والرّمـوز الـتي تعكـس ثقافـة وتاريـخ هـذا المجتمـع. فمثـلا مناسـبة إحيـاء العاشـوراء بالجنـوب التّونـسي[46]، وقـد انقطعـت منذ أعـوام، فإنّنـا نجد فيها أغاني شّـعبيّة مُحمّلـة بموسـيقى وكلمات لهـا دلالاتها ومقاصدهـا. ذلـك أنّ إحيـاء عاشـوراء يعـدّ مـن بقايا تقاليد الشّـيعة الفاطميّين منذ تأسـيس دولتهم بالبلاد التّونسـيّة في أواخـر القـرن الثّالث، ثمّ رسـخت في قبائل الجنـوب عند أعـراب بني هلال وسـليم إثـر نزوحهم من صعيـد مصـر في منتصـف القـرن الخامس هجـري[47].

هـذه الفعاليات هي عبـارة عن مأتم يُقام مـن أجل مقتل الحُسـين. فتجتمـع النسـوة والفتيـات في مـكان معيّن بعـد صلاة العشـاء ويبـدأن لقاءهن واقفات منشـدات أنشـودة النَّـدب[48] التي يقلـن فيها:

العِينْ[49] يَا شَبَيْبَاتْ[50] عْلَ نْبِـينَا قَالُو مَاتْ

العِينْ يَا شِيبْ[51] عْلَ نْبِينَا مَـا هُو عِيبْ[52]

العِينْ يَا شِيبْ الجَنّة عْلَ نْبِينَا مَا هُو مِـنَّا[53]

وِاللِّي مَاتِظْهِرْتِلْعَبْ[54] يَعْطِيهَاشُوكِـةْ عَقرَبْ[55]

إنّنـا وإن أشـرنا آنفـا إلى مبدع الموسـيقى الشّـعبيّة فإنّنـا نعني بـه ذلك الفـرد الذي هـو في الأسـاس ينتمي إلى مجتمعـه فيكون حتمـا قد انغمس في فكـره وعقيدته وثقافته وهذا ما يؤدّي إلى تشـكيل شـخصيّته الإبداعيّة واقترانهـا بوجدانـه وطباعـه ومزاجـه. وفي هـذا الاتجاه يمكننـا القـول بـأنّ شـخصيّة المبـدع في هـذا المجـال تنعكس على العمـل الفنّي الذي أبدعـه فيتبناه مجتمعه ويتداولـه ويحافـظ عليه.

ومن هـذا المنطلـق، ومن موقـع تخصّصنـا العلمي في «اثنولوجيا الموسـيقى»، يحقّ لنا دراسـة الإبـداع الفني في الموسـيقى الشّـعبيّة وذلك بمعالجة الجوانب المشخّصة والمتمثّلـة مـن ناحيـة في العمـل الإبداعـي (الأغنيـة الشّـعبيّة) الذي أبدعه الفرد لمجتمعـه فيكون بذلك جزءا مـن الثّقافـة الشّـعبيّة، ومن ناحيـة أخـرى في الظّروف المحيطة بالشّـخصيّة المبدعة وبالعمليّة الإبداعيّة وما إلى ذلك مـن عناصر الإبـداع الفنّي بشـكل عام.

والواقع أنّ دراستنا للإبداع الفني في الموسيقى الشّعبيّة كانـت وليـدة رأي يقول بـأنّ كلّ مـا يصدر عن الإنسـان، سـواء أكان فكرة أو إنجازا، يمكن اعتباره عمـلا إبداعيّا حتى وإن لـم تنطبق عليـه كل المعايير والمتطلّبـات الخاصّة التي تحدّد العمـل الإبداعي بالمعنى الدقيـق للكلمة[56].

وأمام هذا الـرّأي، فإنّنا نرى بأنّ الموسـيقى الشّـعبيّة هـي الموسـيقى الـتي اسـتوحاها مبدعها مـن مجتمعه فتعـبّر عـن ذوقـه ومشـاعره، وهـي كغيرها مـن أنماط التّعبـير الفنّي عمـل إبداعي تنصهر فيـه عناصر متداخلة كالكلمـة واللّحن والمبـدع والمتلقّي.

مواطن الإبداع الفني في الموسـيقى الشـعبية من خلال بعض الممارسـات الاحتفالية بمنطقة «منزل شاكر»:

اولاً: تقديم منطقة البحث:

«مـنزل شـاكر» هـي إحـدى معتمديّـات ولايـة «صفاقـس» والـتي تقـع غربـا علـى مسـافة 44 كلم، وتحتـلّ موقعـا جغرافيّـا متميّزا على أسـاس أنّهـا تجاور ثـلاث ولايـات: ولايـة «القـيروان» وولايـة «سـيدي بوزيـد» وولايـة «المهديّـة».

تحـدّ منطقـة «مـنزل شـاكر» مـن الشّـمال كل من معتمديّـة «هْبِـيرَة» و«شِـرْبَان» مـن ولايـة «المهديّة» ومعتمديّـة «الشّـرَارْدَة» مـن ولاية «القـيروان»، أمّا من الجنوب فنجد معتمديّتين هما «عْقَـارب» و«بئر علي بن خليفة» ثمّ وفي الشّـرق، نجد كلا من معتمديّة «الحِنْشَة» و«صفاقـس الجنوبيّـة»، لتحدّها من الغـرب معتمديّة «الرْقَـابْ» مـن ولايـة «سـيدي بوزيد». وحسـب آخر إحصائيـة مدّنـا بها مكتـب أرشـيف معتمديّـة «منزل شـاكر»، فإن عـدد السّـكان بهـذه المنطقة هـو 34119 متسـاكنا منهم 17179 مـن الذّكـور و16940 إناثا.

إنّ الاسـم القديم لمنطقة منزل شـاكر هـو «ترياقة» «Teryaga» وقـد أجمعت الرّوايـات على هذا المصطلح إلا أنّهـا اختلفت في مدلوله، حيث أنّ هنـاك من يقول بأن هذه المنطقة كانـت تدعى «ترياقـة» لصعوبة الحياة بها وملوحـة مائهـا[57]، ورأي آخر يقـول بأن المنطقة سُـمّيت بـ«ترياقـة» نسـبة إلى نبـات يسـمى بـ«التريـاق» كان متواجـدا بالجهـة وهو ذو طعـم مُر يُـداوى بـه من لدغ الحيوانات السّـامة[58].

وبالرّجوع إلى معجم «لسـان العرب»، فإن «التّرياق» بكسـر التاء هـو دواء السّـموم... وكانت العرب تسـمّي الخمر ترياقـا و«ترياقة» لأنها تذهـب الهم[59].

ولـئن اختلفـت الرّوايـات في مدلـول الاسـم القديم للمنطقـة، فإنها تتّفق على اسـم واحد وهو «ترياقـة» الّذي اسـتُبدل باسـم «منزل شـاكر» كنتيجة للدّور الفعّـال لأبناء الجهـة خـلال الحركـة الوطنيّـة ضدّ المسـتعمر الفرنسي وذلـك تخليـدا لـروح الزّعيـم الوطـني الهـادي شـاكر[60،61].

2

ما من شكّ أن منطقة «منزل شاكر» لها تاريخ قديم كغيرها من المناطق التونسيّة، إلا أننا، وأمام ندرة المصادر وشحّ الرّوايات الشّفويّة، وجدنا صعوبة في التعمّق في تاريخيّة المنطقة، لذلك حاولنا قدر المستطاع تقديم لمحة تاريخيّة، حتى وإن بدت مقتضبة، إلا أنها تقدّم لنا فكرة حول ماضي وتاريخ منزل شاكر.

ثانياً: لمحة عن بعض الممارسات الاحتفالية بمنطقة «منزل شاكر»:

إن لمنطقة منزل شاكر عادات وتقاليد[62] تداولتها الأجيال عبر سنين عديدة. وهي عادات قد تختلف وقد تتشابه من عمادة إلى أخرى. ولعلنا نعني بالعادات والتّقاليد في هذه المنطقة تلك المرتبطة بالممارسات الاحتفالية الدّينيّة منها والدّنيويّة فضلا عن بعض المجالات الأخرى كموسم جني الزيتون.

عديدة هي الاحتفالات بمنطقة منزل شاكر وهي احتفالات عادة ما تكتسي صبغة شعبيّة أي يشارك فيها عامّة النّاس وأخرى تتّخذ إطارا ضيّقا وهو العائلة.

ومن هذه الاحتفالات نذكر الاحتفال بالمولد النّبوي الشّريف ورأس السّنة الهجريّة ويوم عاشوراء بالإضافة إلى الحضرة التي تُقام في إحدى أضرحة الأولياء الصّالحين مصاحبة ببعض الطّقوس.

ففي المولد النّبوي الشّريف تُقام مجالس دينيّة يُرتّل فيها القرآن الكريم، وبالتالي يجتمع شيوخ وكهول وشباب المنطقة في هذا الحدث الديني، كما يقع إعداد أكلة خاصّة بهذه المناسبة الدينية وهي «العْصِيدَة»[63].

أمّا الاحتفال برأس السّنة الهجريّة فهو لا يختلف كثيرا عن المولد النّبوي الشّريف على اعتبار أنّه يُرتّل فيه القرآن أيضا في هذه المناسبة. إلاّ أنه يقع إعداد أكلة تسمى بـ«المْلُوخِيَّة»[64].

وفي ما يخص يوم عاشوراء فإنّ الاختلاف في الاحتفالين السابق ذكرهما يكمن أساسا في الأكلة التي يقع إعدادها حيث يتمّ طهي «الكُسْكِسِي بِالكَرْكُوشْ»[65].

أمّا بالنسبة لزيارة مقام أحد الأولياء الصّالحين، فإن هذا الاحتفال يكون على نطاق شعبي واسع حيث يشارك فيه جميع أفراد مجتمع منطقة منزل شاكر. وقد نجد في بعض زيارات الأولياء الصالحين عادات وتقاليد خاصة لكل ولي صالح. وبشكل عام، وعند زيارة مقام ولي، يقوم الزّائر بجلب ذبيحة ليتم توزيعها على الفقراء، بعد ذلك يقوم بزيارة الضريح فيدعو ما شاء من الدّعاء ثم تختتم هذه الزّيارة بإقامة حضرة تنشد فيها بعض المدائح لهذا الولي[66].

وإلى جانب هذه الاحتفالات التي تتّخذ طابعا دينيّا في ممارساتها، نجد أيضا الاحتفال بالعرس التقليدي والاحتفال بالختان اللذين يعتمدان على مراحل عديدة وهي[67]:

بالنسبة للعرس التقليدي:

يقام العرس التقليدي على مراحل وهي:

- الجَبْهِيَّة: يقوم أهل العريس بخطبة أهل العروس من أبيها بعد أن يقع اختيارها من طرف الأم، ثم يتمّ تحديد قيمة الشرط بين الأهلين لتُقرأ الفاتحة فتعقبها زغاريد النسوة إعلانا عن رضا العائلتين بهذه المصاهرة.

خْذِيتِي نَدِّكْ مِنْ نَدَّهْ[68]

يْدِيرِكْ[69] وَرْدَة عْلَى خَدَّه

عْرِيسِكْ خَارِجْ مِنْ دَارَهْ

والوَرْدْ يْمِينَا وْيْسَارَهْ

عْرُوسِتْنَا انْشَاءْ اللَهْ نَوَّارَة

يِفِ وِسْطْ قْلُوبْ النَغَّارَة[70]

يَا عْرُوسِتْنَا نْوَصِّيكْ وْصَايَة

إذَا نِدْهُولِكْ[71] عْلَى غَفْلَة

قُولِي نْعَمْ مَا تْقُولِي لاَ

- نْهَارْ الكُسْكُسِي[72]: يعتبر هذا اليوم الانطلاقة الفعلية للعرس حيث يتم فيه رحي القمح و«الشعير»، ثم تأتي عملية «التْكَسْكِيسْ» من طرف النسوة في جوّ احتفالي بهيج.
- نْهَارْ «تَشْعِيلْ النَّجْمَة»: يقع إشعال كومة من الحطب في هذه الليلة للدلالة على بدء سهرات العرس.
- نْهَارْ الكِسْوَة: وهو يوم جلب كسوة العروس من طرف أهل العريس والمتمثلة في مجموعة من الحُليّ الفضّي، بالإضافة إلى «العْلاَقَة»[73] والتي تحتوي على مجموعة من الأدوات اللازمة لزينة العروس.
- نْهَارْ الحِنَّاءْ: هي الليلة التي يتم فيها تخضيب يدي ورجلي العروس من طرف «الحنّاية» وسط حضور مجموعة من النسوة.

مِدّي إيدِكْ لِلْحِنَّاء ارْخِ[74] لِدَيَّ

يَا أمُّ[75] الخُوَاتِمْ الذَّهَبِيَّة

مِدِّي إيدِكْ لِلْحِنَّاء وارْخِ الصُّوَابِعْ

يَا أمُّ الخُوَاتِمْ بِالطَّابَعْ[76]

- نْهَارْ «الصْخَابْ»: يوم تحضير وترتيب «الصْخَابْ»[77] في شكل عقود لتزين بها العروس في الليلة الكبيرة.
- نْهَارْ الرَّاحَة: في هذا اليوم، يأخذ أهل العروسين نصيبهم من الراحة، كما يتم التحضير لمظهر العريس ولباسه استعدادا للاحتفال بالليلة الكبيرة.
- اللِّيلَة الكْبِيرَة: تكون هذه الليلة بمثابة ختام سهرات العرس بمنطقة منزل شاكر، حيث يتم منذ صباح هذا اليوم عملية «العَرْضَانْ» أي دعوة الأهالي للحضور وتوزيع الطعام عليهم. كما يقع تشييد «بِيتْ الشَّعَرْ» ليكون بمثابة الركح الذي سيخصص للاحتفالات في هذه الليلة[78] وفي عشية هذا اليوم يقع تحضير «الجَحْفَة»[79] من طرف أهل العريس لتتوجّه بعد ذلك إلى بيت العروس فتحملها إلى مقر الاحتفال بالعرس.

بالنسبة للختان:

- مرحلة شراء الكسوة: حيث يتم شراء كسوة المطهّر وعرضها على الأهل.
- مرحلة «الحَمَّامْ»: يقع فيها الذهاب إلى الحمّام واصطحاب «المطهّر» رفقة الأهالي والأقارب من النسوة اللّائي يقمن بالغناء وهو ما يسمّى بـ«الجُرّاد».
- مرحلة «الحِنّة»: وهي المرحلة التي يتم فيها وضع الحنّة على يد «المطهّر» ليقع الاحتفال بعد ذلك في السهرة صحبة فرقة «المْزَاوْدِيَّة»[80].
- مرحلة «الطْهُورْ»: وهي المرحلة الأخيرة في هذا الاحتفال حيث يقع ختان الولد نهارا والاحتفال بذلك ليلا.

ثالثاً: مقاربة تحليليّة لعناصر الإبداع الفنّي في جُرَّاد «عَ المَشْمُومَة»:

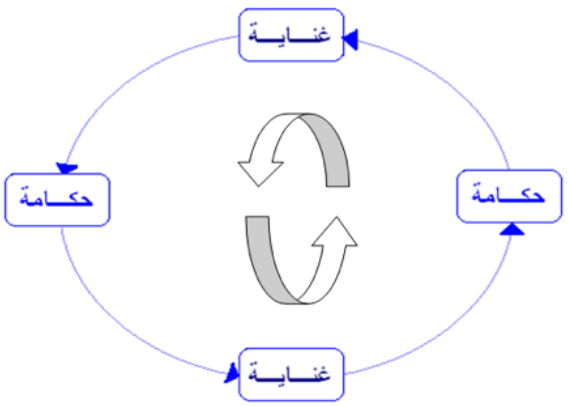
1. التعريف بالنمط الغنائي: «الجُرَّادْ»:

يعرف أيضا بـ «التَّجْلِيبْ» أو «التَّجْرِيدْ»، وكلاهما يحمل نفس المعنى. و«الجُرَّادْ» لغة هو مصدر من فعل جَرَّدَ يُجَرِّدُ تجريدا، وجَرد الشيء يجرده جردا وجرده: أي قشره. وجرد الجلد يجرده جردا أي نزع عنه الشعر. ويقال رجل أجرد أي لا شعر عليه. وجرد الكتابة أي عراها من الضبط والزيادات والفواتح[81].

أمّا اصطلاحا فإن «الجرّاد» هو نمط غنائي يتميّز عن الصوت بمصاحبته لآلة إيقاعيّة، وهو غناء يؤدى من طرف النسوة طيلة أيام العرس التقليدي. وتسمى المرأة التي تؤدي هذا النمط بـ«الغَنَّايَة» أو بـ«المْجَرْدَة». أما النسوة اللائي يردّدن من وراء هذه الغَنَّايَة فيطلق عليهن اسم «الحَكَّامَة».

ومن هذا المنطلق فإن «الجُرَّادْ» يمكن اعتباره نمطا غنائيا جماعيا يعتمد في أدائه على التناوب بين الغناء الفردي (الغَنَّايَة) والغناء الجماعي (الحَكَّامَة).

ونورد فيما يلي رسما بيانيا نوضح فيه طريقة تداول الغناء بين «الغَنَّايَة» و«الحَكَّامَة» المعتمدة في أداء الجرّاد:



وحسب ملاحظاتنا الأوليّة، والتي دوّناها في خضم عملنا الميداني، فإنّ هذا النمط الغنائي يعتمد طيلة أدائه على جملة لحنية واحدة تكون في الظاهر بسيطة[82]، تتكرّر في مختلف الأبيات الشعريّة، ولعلّ هذا ما يفسّر شيوع هذا النمط الغنائي لدى أهل المنطقة وتواجده في مختلف احتفالاتهم.

يكون غناء هذا النمط مصاحبا بآلة إيقاعية عادة ما تكون آلة «الدَّرْبُوكَة»[83] والتي كثيرا ما نجد «الغَنَّاية» هي التي تنقر عليها. أمّا فيما يتعلّق بالمواضيع التي تتناولها أغاني الجُرَّادْ فهي متعددة لعلّ أبرزها تلك التي تهتمّ بإبراز صفات الرجل كالعريس أو أحد الحضور في المحفل، إلى جانب موضوع حقوق المرأة وذلك بالمطالبة ضمنيّا بمستحقّاتها في الحياة ورغبتها في الخروج من سيطرة الرجل. وقد أفادتنا إحدى المخبرات[84] أنّ هذا النمط الغنائي يلازم المرأة بمنطقة منزل شاكر في بيتها وفي عملها وفي احتفالاتها شأنها شأن باقي نساء الأرياف، وبالتالي يمكن القول بأنّ «الجُرَّادْ» يمثّل للمرأة متنفّسا للترويح عن نفسها أمام مشاغل الحياة ومصاعبها.

2. دراسة الجانب الأدبي:

النص الشعري للجراد:

ويَا صَلاَةْ عَلَى نْبِينَا
وعَلِّي جَانَا وْهَنَّانَا
ومَرْحَبَا بِاللِّي جَانَا
وأَهْلاَ وْسَهْلاَ وْمَرْحَبَه
وهُرّوا وآحْمُولاَ عِرْسَا
والوَهْرَة لْبَابَا وْجَدَّه
وبَانِي الدَّارْ وْمْعَلاَّهَا
وخُويَا غْزَالْ يَلْعَبْ فِيهَا
وَلاَّ عَصْفُورِ الجَرْدَة
وينَقِّزْ مِنْ وَرْدَة الوَرْدَة
ونْجِيبْ غْنَايَا ونْقُولاَ
فِي حَمْدَة مَاهُوشِ خْسَارَة
وْحَمْدَة عَصْفُورِ الجَرْدَة
وينَقِّزْ مِنْ وَرْدَة بِيضَة
وَحْيَاةِ الرَّاسْ نَايَا وْهُوَّ

يَضْرَبْهَا وْمَا يْطِيقْشْ فِيهَا

نَايَا الرّاجِلْ مُوشِ مْرَا

وْحَمْدَه رَاتُو الحُرِّيَّة

وِبْيِّكْ يَا غْزَالْ الصَّحْرَة

يَرْتَعْ وِيرَوِّحْ وَحْدَه

وِيَا بْرَيِّكْ سَلِّمْ حَمْدَه

سَعْدِي وَعْطَانِي المَوْلَى

قِدِّوا الفَنْ قِدُّوا كَارَه

وِلْدِ العَرْشْ عْلَى كُبْرَه

نْهِزْمَاكَه بِدَيَّه

لاَ ثَمَّة طُفْلَة قُطْعِيَّة

خْوَانِي ثْنِينْ حْنِي ثْلاَثَة

آسْمَا اللَّه والخُوفِ مْنَ اللَّه

ونْجِيبَ غْنَايَا ونْقُولَه

وِيفِ خْوِيَا مَاهُوشِ خْسَارَة

وِيعْرَفْنِي وْمَا يْطِيقْشْ فِيَّ

يَا حَجَّابْ بَرَّة وِإِيجَه

وْيَا حْبَابِي يَا شَرْعَ اللَّه

وْمَا دَايِمْ كَانْ وَجْهَ اللَّه

وْلاَ نِبْكِي لاَ نْقُولَ شْبِيَّه

شَطْرِ الدُّوَّارْ شَطْرَة لِيَّه

وِثَمَّ ريتِي جِمْلِيَّة

وْحَيْدِ البِلِي هَا عَالِيَّة

الموضوع:

اتّخذ النّص الشّعري لهذا النّموذج الغنائي غرض الغزل والوصف والمدح، حيث أنّه وقع اعتماد العديد من الصّور الشّعريّة التي تصف وتعدّد تارة محاسن العريس وتارة أخرى خصال الأخ والأحباب من العائلة. كما نجد معاني تدلّ على التّباهي والتّفاخر بالشّهامة والأخلاق وما إلى ذالك من الصّفات الحسنة لدى أفراد العائلة.

شرح المفردات:

المفردات (باللهجة المحليّة)	المفردات (باللغة العربية)
المَشْمُومَة	باقة من زهرة الفلّ أو الياسمين
مْعَلاَّهَا	مُشَيِّدَهَا
هُورُوا	أَقْبَلُوا
قُطْعِيَّة	أصحاب السوء
حَجَّابْ الله	ستر الله
تْحُضْ	تجوز
فْرِنْدِسْ	سريع
الحَنَّانَة	الغالية
مْعَامِيرَه (جمع معمورة)	المعمورة هي بيت صغير يشيّد من الحطب
الوَهْرَة	الوَقَارْ

الشّكل الخارجي للنص الشعري:

حسب ما ورد في النّص الشّعري ومن خلال أشطره الشّعريّة فإنّ الشّكل الخارجي لهذا النّص بدا وكأنّه شبه منتظم على مستوى تواتر الرّوي فيه ذلك أنّنا لم نجد التزاما تامّا برويّ موحّد للأشطر الشّعرية. حيث أنّنا نجد في بعض الأحيان اتّباعا لروي معيّن مثال ذلك:

وْلاَ نِبْكِي لاَ نْقُولَ شْبِيَّه

شَطْرِ الدُّوَّارْ شَطْرَة لِيَّه

وِثَمَّ ريتِي جِمْلِيَّة

وْحَيْدِ البِلِي هَا عَالِيَّة

وقد نجد أحيانا أخرى عدم الالتزام والتقيّد بنظام الرويّ الموحّد مثال ذلك:

وَحْيَـاةِ الـرَّاسْ نَـايَـا وْهُـوَّ

يَـضْرَبْهَـا وْمَـا يْطِيـقْشْ فِيهَا

نَـايَـا الـرّاجِـلْ مُـوشِ مْـرَا

وْحَـمْـدَه رَاتُـــو الحُـرِّيَّـة

إبداعيّة النّص الشّعري:

في محاولـة منّـا لاسـتخراج مواطن الإبداع الشّـعري في هـذا النّمـوذج الغنـائي، سـنتطرّق إلى دراسـة بعـض الصّور الشّـعريّة والبحـث في جماليّة المفردات المشـيّدة لهـذه الصّورة. ومن البديهـي القول بأنّ النّص الشّـعري هو لشـاعر مجهول على اعتبـار أن المضمـون الأدبي لهذه الأغنية قـد تم تداوله شـفويا وتناقله بصفـة تلقائيّة لا شـعوريّة بين الأجيـال دون بحث عـن صاحبه.

لقـد احتوى هـذا النّص الشّـعري جملة مـن الصّور الشّـعريّة الـتي اعتمـدت علـى أسـلوب الاسـتعارة والتّشـبيه مثـال ذلك:

وَلاَّ عَـصْفُـورِ الجَـــرْدَة

وِينَـقِّـزْ مِـنْ وَرْدَة الـوَرْدَة

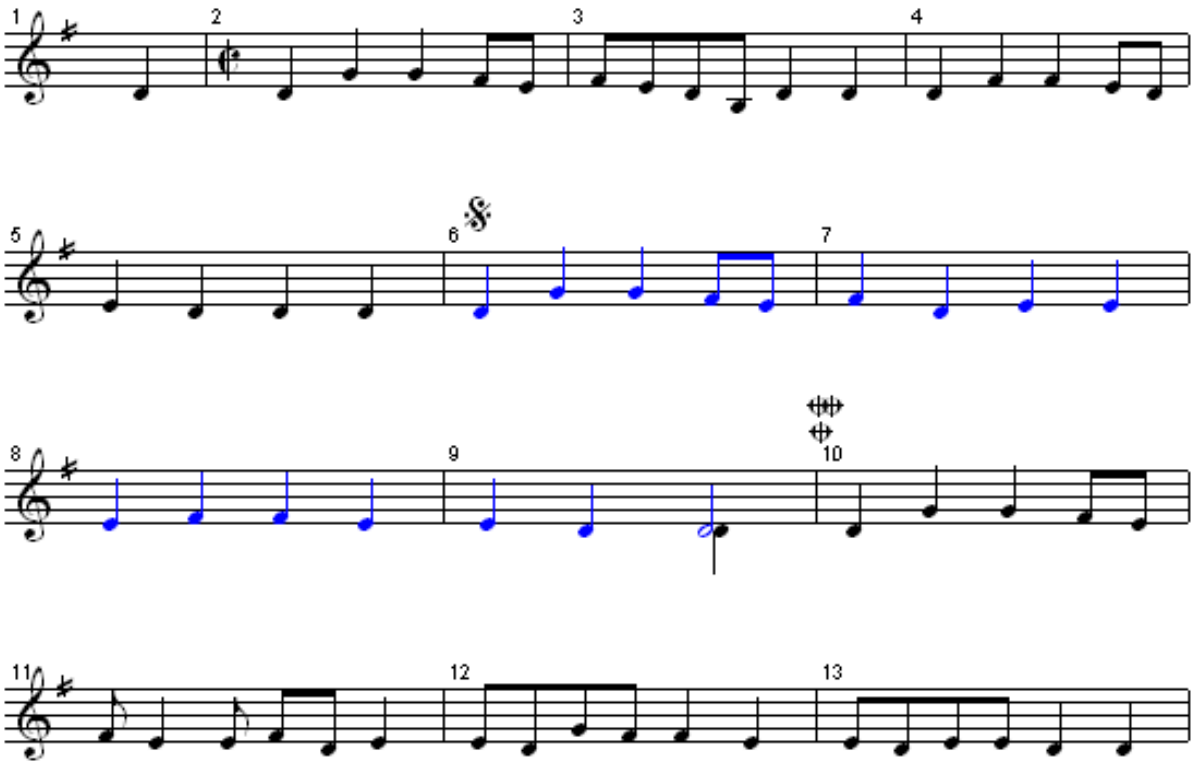
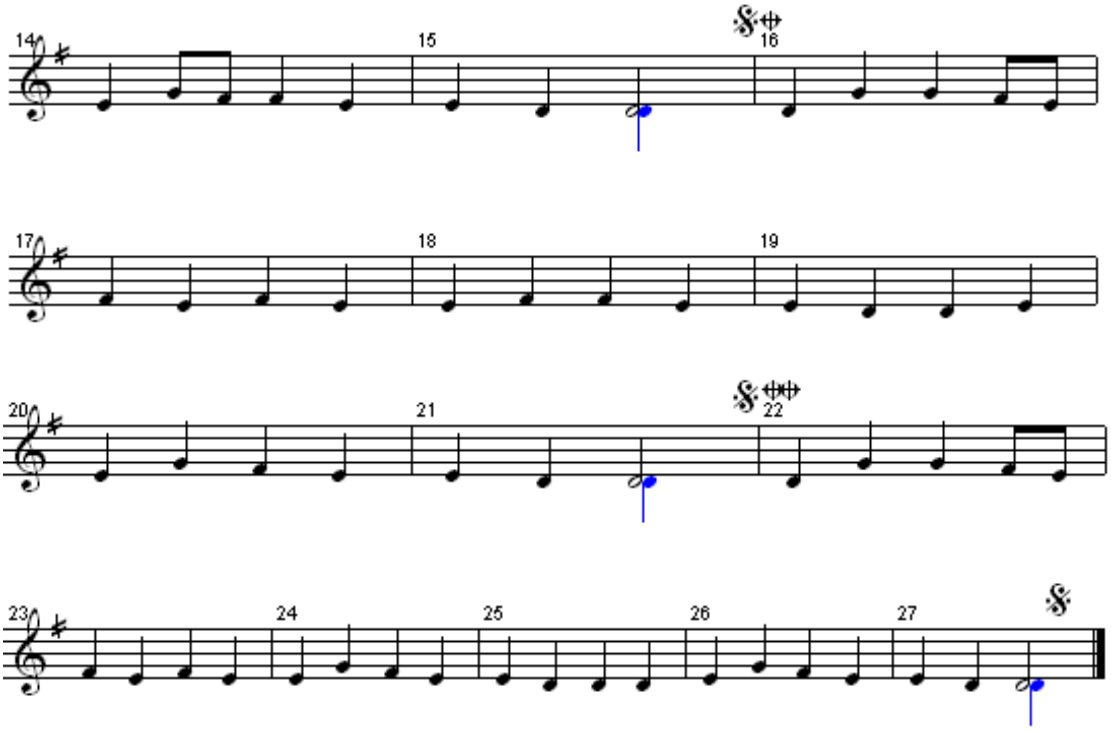
إن تشـبيه الأخ بالعصفور وتواجـده في الحديقة وهو يتنقـل مـن وردة لأخـرى، صورة شـعريّة تعكـس حالة المـرح التي يعيشـها هـذا الأخ وكذلك حالة العشـق التي يعيشـها الشّـاعر. والملاحظ في هـذه الصّورة الشّـعريّة هي تلك اللّوحـة الطبيعيّـة التي نقلتها بعـض المفردات كـ«الجَـرْدَة» و«الـوَرْدَة» و«العُصْفُورْ».

وفي موضـع آخـر مـن النّص الشّـعري نجد تشـبيها بالغـزال لـلأخ، فقيل:

وبَـانِـي الـدَّارْ وُمْـعَـلاَّهَـا

وخُـويَا غْـزَالْ يَـلْعَـبْ فِيـهَـا

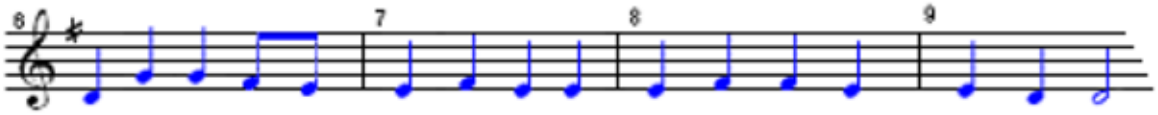
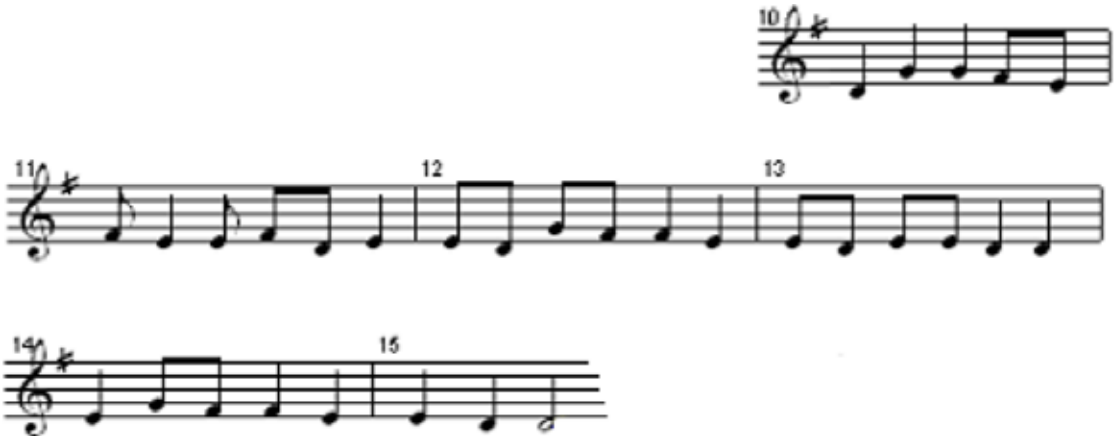
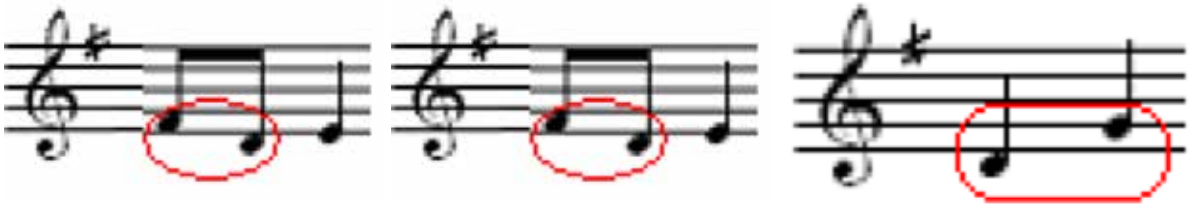
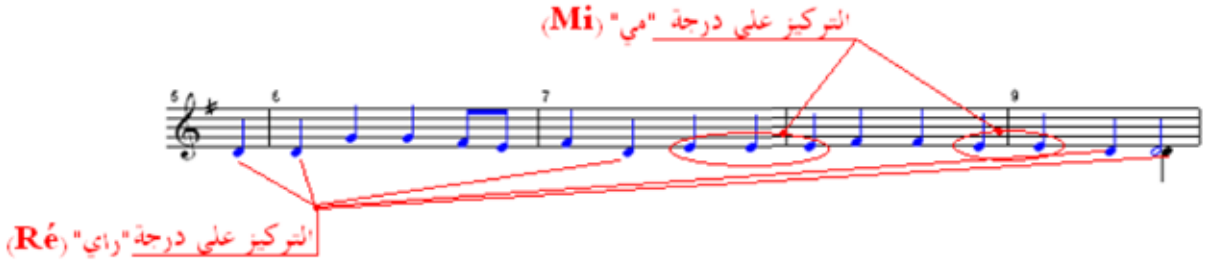
3. دراسة الجانب الموسيقي:

- النّص الموسيقي[85]:



- التّحليل اللّحني:

اعتمادا على التّسجيل الصّوتي، توصّلنا إلى استنتاج، أنّ هذا النّموذج الغنائي يمثّل وحدة لحنيّة متكاملة تمّت إعادتها 65 مرّة.

وقد اشتملت هذه الوحدة اللّحنية على بيت شعري بالإضافة إلى اللاّزمة الشّعريّة، إن صحّ التّعبير، ع المشمومة، التي تسبق كل بيت شعري على مدى كامل الأغنية.

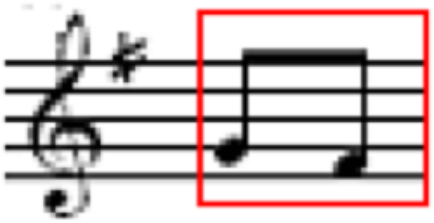
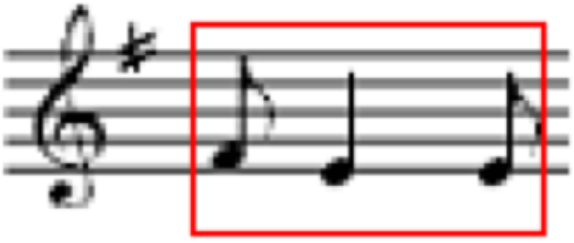
والجدير بالذّكر أنّ هذه الوحدة اللّحنيّة قد اشتملت على عشر مقاييس خُصّصت الأربع الأولى منها على لفظ «ع المشمومة»، وقد تمّ أداؤها من طرف المجموعة الصّوتيّة (الحكّامة).

أمّا فيما تبقّى من مقاييس، فهي للبيت الشّعري الذي تم أداؤه بصفة فرديّة من طرف امرأة (الغنّاية).

إنّ أبرز ما يميّز هذه الوحدة اللّحنيّة هو احتواؤها على انتقالات رباعيّة (راي/صول) وثلاثيّة وأخرى ثنائيّة (راي/مي)

كما تميّزت بتركيزها على درجة الدّوكاه وهذا ما يؤكّد لنا بأنّ هذه الأخيرة تمثّل درجة ارتكاز لحن هذا النّموذج الغنائي، هذا بالإضافة إلى التّركيز أيضا على درجة الـ« مي » وذلك في بعض المواضع من الخط اللّحني العام من هذا المثال الغنائي.

- المجال الصّوتي:

اعتمادا على التّرقيم الموسيقي فإنّ المجال الصّوتي لهذا المثال الغنائي يمتدّ من درج «الكَوشْت» إلى درجة «النَّوا».

- التّحليل الإيقاعي:

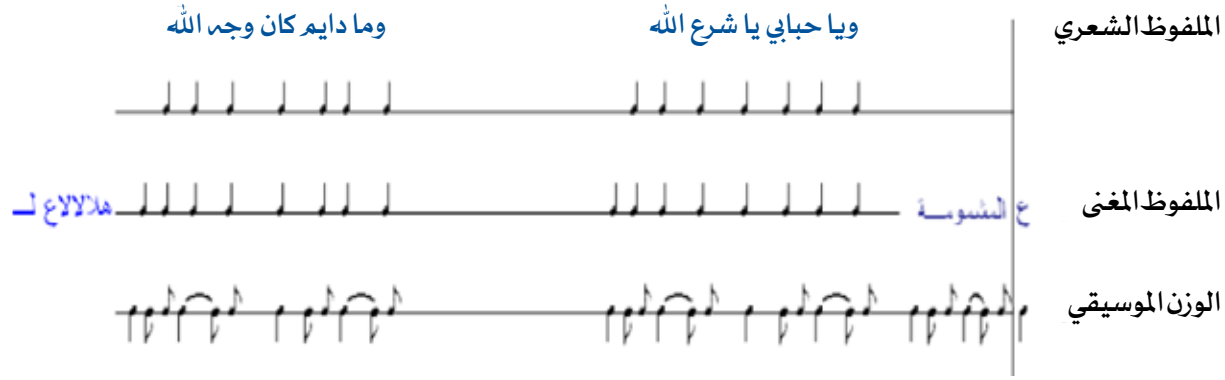
اعتمادا على التّسجيل الصّوتي، لاحظنا أنّ أداء المثال الغنائي كان موزونا، ذلك أنّنا تحسّسنا نبضا إيقاعيّا عند الغناء وبالتّالي فقد توصّلنا إلى تحديد دورة إيقاعيّة تحتوي على بيضاوين لذلك فإنّ الدّليل الإيقاعي الذي اعتمدناه عند التّدوين الموسيقي كان ¢ .

وفي هذا السّياق تجدر بنا الإشارة إلى أنّ غناء المرأة كان باعتماد أسلوب ما يُعبَّر عنه موسيقيّا « أنكروز» «anacrouse»، وقد أكّد لنا هذا التّحليل الإيقاعي أداء المجموعة الصّوتيّة (النّسوة) حيث أنّ بداية أدائها كان في آخر وقت من أداء المغنيّة.

أمّا بالنّسبة للخلايا الإيقاعيّة فقد استخرجنا النماذج التّالية:

والجدير بالذّكر أنّ الحركة الإيقاعيّة لأداء المثال الغنائي حسب ما ورد في الوثيقة المسموعة كانت في نسق

تصاعـدي بحيـث أنّ في بداية الغناء كانت الحركة الإيقاعيّة متوسّـطة السّـرعة = 91 لتكون في الأخير سـريعة = 120.

علاقة الإيقاع اللفظي في النص المغنى بالإيقاع الموسيقي:



يتّضّح لنا من خلال تحليلنا للملفوظ الشّعري وللملفوظ المغنَّى وعلاقتهما بالوزن الموسيقي، أنّ البيت الشّعري من الأغنية تضمّن أربعة عشر مقطعا لفظيّا، بحيث أنّ كل شطر من هذا البيت احتوى على سبع مقاطع. وبالتّالي يمكننا الإقرار بوجود التّناظر على المستوى الكمّي للمقاطع في الملفوظ الشّعري.

وعلى اعتبار أنّ الوزن الموسيقي المُعتمد في أداء هذا المثال الغنائي «ع المشمومة» اتّخذ البيضاء كوحدة إيقاعيّة (𝅗𝅥)، فإنّنا تعمّدنا اختيار السّوداء كوحدة لتحديد النّقرات في الملفوظ المُغنّى، وذلك تسهيلا لعمليّة التّحليل، ولعلّنا بهذا التّمشي المنهجي نحاول إبراز عمليّة التّطويع الحاصلة بين البيت الشّعري والوزن الموسيقي سواء أكان هذا التطويع بتمديد بعض المقاطع اللّفظيّة أو بإضافة مفردات أو ترنّمات حتى يستقيم الوزن الموسيقي مع الملفوظ المغنّى.

فمثلا وقع إضافة كلمة «ع المشمومة» في بداية البيت وترنّمات «يا لالالا» في آخره. وتبقى هذه الإضافة بهدف استقامة الوزن الموسيقي مع هذا البيت الشّعري. أمّا على مستوى ما تم تمديده، فإنه وقع تمديد مقطع «له» وذلك بإضافة نقرة خلال لفظه مغنى.

	الله
الملفوظ الشعري	𝅗𝅥
الملفوظ المغنى	𝅗𝅥 𝅗𝅥

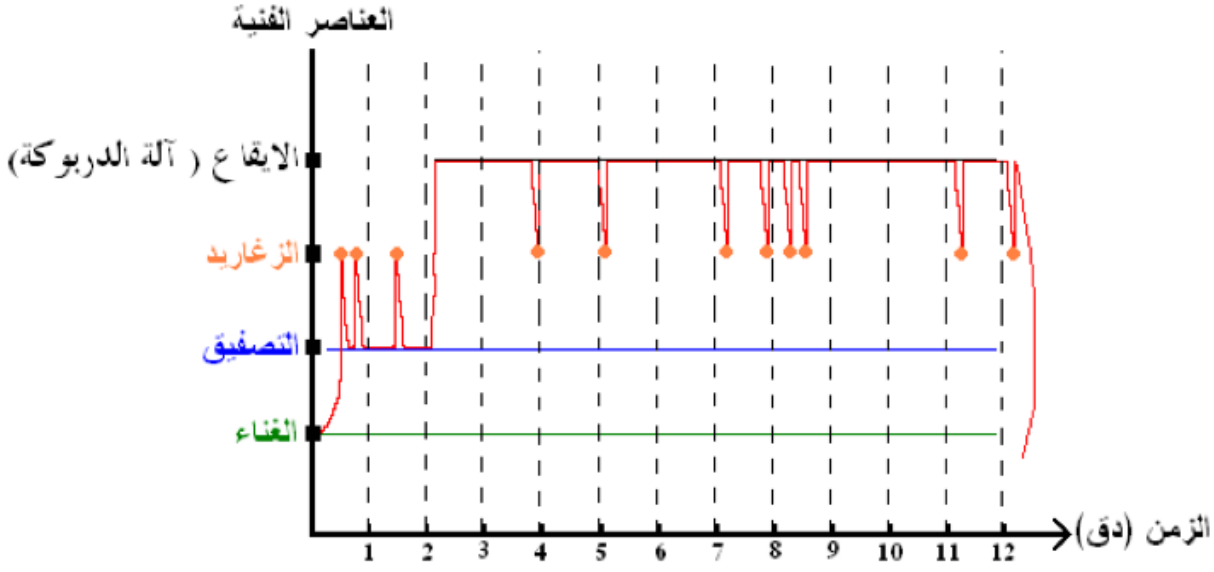
- إبداعيّة البناء الموسيقي:

اعتمادا على الوثيقة المسموعة (التّسجيل الصّوتي)، فإن جُرّاد «ع المشمومة» استغرق أداؤه 12 دقيقة و44 ثانية. وقد احتوى البناء الموسيقي لهذا الجُرّاد على أربع عناصر فنيّة تمثّلت بالأساس في الغناء والتّصفيق والزّغاريد والمصاحبة بآلة الدّربوكة.

شكّلت هذه العناصر المشهد الخارجي لجُرّاد «ع المشمومة»، والتي ساهمت إلى حد كبير في خلق جماليّة على مستوى التّنفيذ الموسيقي لهذا الجُرّاد.

ونورد فيما يلي رسما بيانيّا نوضّح من خلاله تطوّر مسار البناء الموسيقي لجرّاد «عَ المشمومة» انطلاقا من عناصر فنيّة متنوّعة بين الإيقاع والزغاريد والتصفيق والغناء:

استُهل جُرّاد «ع المشمومة» بالغناء الذي تراوح بين فردي وآخر جماعي. وهذا ما يُعتبر خاصيّة من خاصيّات هذا النّمط الغنائي الذي يعتمد أداؤه على التّناوب بين الغناء الفردي (الغنّاية) والغناء الجماعي (الحكّامة). وتجدر الإشارة في هذا الصّدد إلى أنّ أداء



تطوّر نسق البناء الموسيقي لجُرّاد «ع المشمومة».

«الغَنَّايَة» اشتمل على جُل الأبيات الشّعريّة، بينما اقتصر أداء «الحَكَّامَة» على لفظة «عَ المَشْمُومَة».

وقد ظهر عنصر التّصفيق في هذا النّمط الغنائي مباشرة بعد أداء «الغَنَّايَة»، ولعلّ هذا ما يفسّر أنّ هذه الأخيرة قد أعطت ضمنيّا الحسّ الإيقاعي للحَكَّامَة ما أدّى بهنّ إلى التّصفيق بشكل منتظم. والجدير بالذّكر، في هذا السّياق، أنّ عنصر التّصفيق، منذ ظهوره، صاحَب الغناء إلى نهايته. ومباشرة بعد التّصفيق، وخلال أجزاء من الثّانية، ظهر عنصر فنيّ آخر وهو الزّغاريد.

وإن كان عنصرا التّصفيق والغناء متواصليْن على مدى كامل المثال الغنائي، فإنّ عنصر الزّغاريد كان متقطّعا بحيث تواجد إحدى عشر مرة على مدى كامل الجُرّاد وقد اختُتِم به ليكون بمثابة الإعلان عن نهاية غناء الجُرّاد (القفلة).

على مستوى الدّقيقة الثّانية من المدّة الزّمنيّة المستغرَقة في أداء جُرّاد «ع المشمومة»، ظهر عنصر جديد وهو الإيقاع والذي تمثّل في حضور آلة الدّربوكة ليُصاحب الغناء بقيّة الجُرّاد، ولعل أبرز ما يجب الإشارة إليه هو ذلك النّسق التّصاعدي الذي شهدته الحركة الإيقاعيّة للوزن الموسيقي وكنّا قد بيّنّا ذلك آنفا في التّحليل الإيقاعي.

إنّ أبرز ما يمكن استنتاجه في خضم دراستنا لإبداعيّة البناء الموسيقي لجُرّاد «ع المشمومة»، هو ذلك التّطور الذي شهده البناء الموسيقي انطلاقا من العناصر الفنّية والتي كانت تباعا: الغناء والتّصفيق والزّغاريد وأخيرا الإيقاع. كل هذا يقودنا لإبراز إبداعيّة على مستوى تشييد الشّكل الخارجي للجُرّاد الذي، وإن حاولنا إبرازه عن طريق التّحليل، فإنّه دون أدنى شكّ، هو إبداع فطري وتلقائي من لَدُن هذه الفئة من مجتمع منزل شاكر، والذي ربّما قد يكون وُرِث كما هو عليه اليوم، أو ربّما يكون قد أُدخلت عليه بعض الإضافات على مستوى بنائه الموسيقي دون تغيير من جوهره ومضمونه.

خاتمة:

إنّ ما تقدّمنا به في دراستنا هذه لا يعدو أن يكون سوى ملامسة بسيطة في مسألة الإبداع الفني للموسيقى الشعبية التونسية وذلك انطلاقا من عيّنة من الموروث الغنائي الشعبي لمنطقة «منزل شاكر».

هذه الدراسة التي حاولنا قدر الإمكان أن تكون شاملة الأبعاد: بمعنى البعد النظري أي الاعتماد

3

على تلك الدراسات العلمية التي اهتمّت بدراسة الإبداع والعملية الإبداعية في مفاهيمها ونظرياتها وكذلك البعد الميداني العملي أي الاعتماد على الميدان كمنطلق لدراسة النمط الغنائي من حيث هو ممارسة موسيقية تتفاعل فيه عناصر فنية متعددة تكون هي بدورها الفاعلة في تشكيل الإبداع الفني بشكل عام لهذه الممارسة.

والواقع، أنّنا تعمّدنا اختيار ثلاث أنماط غنائية متداولة في مجتمع منزل شاكر في أفراحهم وأتراحهم والمتمثلة أساسا في نمط «الصّوت» و» الجُرّاد» وكذلك «الأغنية الشعبية». والجدير بالذكر أنّ دراستنا لهذه الأنماط كانت في سياقها الطبيعي التي مورست فيه وانبثقت منه ونعني بذلك « العرس التقليدي» الذي خصّصنا له عنصرا كاملا بالدراسة والتحليل.

وبشكل عام، وعلى مستوى الجانب الموسيقي في مختلف النتاجات الإبداعية التي قمنا بتحليلها، لاحظنا أن اللحن الأساسي لكل من الأنماط الغنائية تكوّنت من جمل قصيرة تحتوي على حركات لحنية «بسيطة» وانتقالات صوتية مختلفة ومتنوّعة بين الثنائية والثلاثية والخماسية وقد انحصرت أغلبها في مسار لحني لا يتعدّى الخمس درجات من السلم الموسيقي، ومهما تكن «بساطة» ألحان هذه الأنماط الغنائية فإنّها تنقل إلينا إبداعا فنيّا يتّسم بالتلقائية وهو ما جعلها مميّزة في بنائها العام بدءا من مضمون النص الشعري مرورا بالصياغة اللحنية وصولا إلى أسلوب الأداء.

• الهوامش

1. عبد الله (علي)، "وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة"، الحياة الموسيقية، ع.35، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2005، ص. 14.
2. الجرجاني (علي بن محمد شريف)، كتاب التعريفات، طبعة جديدة، بيروت، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، 1985، ص. 6.
3. آية عدد 117 من سورة البقرة.
4. آية عدد 2 من سورة العلق.
5. قوله تعالى: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (سورة البقرة، آية عدد 117)
6. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، مج.2، طبعة جديدة محققة، بيروت، دار صادر، ص. 37.
7. المعجم الوسيط، ط.4، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص.43.
8. خزندار (عابد)، الإبداع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص.3.

9. الإحداث: هو الذي يتمثل في ظهور الإنتاج أو الأفكار إلى حيز الوجود الفعلي، أو أمام وعي الإنسان في لحظة معينة من الزمان الأول مرة.
- التكوين أو الصنع: هو الذي يتمثل في وجود مادي "جديد" للشيء.
- (راجع: محمود السيد (عبد الحليم)، الإبداع، القاهرة، دار المعارف، 1977، ص.7.)
10. محمود السيد (عبد الحليم)، العنوان السابق، ص.7.
11. الحيدري (ابراهيم)، اثنولوجيا الفنون التقليدية، ط.1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1018، ص.11.
12. الاستعداد (Aptitude): هو قابلية الشخص لاكتساب قدر من الكفاءة بعد نوع من التدريب الرسمي، أو غير الرسمي الذي يتراكم نتيجة لخبرات الحياة.
13. روشكا (ألكسندرو)، الإبداع العام والخاص، تر.غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، ع.144، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989، ص.41.
14. الجسماني (عبد العلي)، سيكولوجية الإبداع في الحياة، ط.1، بيروت، لبنان، الدار العربية للعلوم، 1995، ص.43.
15. عكاشة (أحمد)، آفاق الإبداع الفني-رؤية نفسية-، ط.1، القاهرة، دار الشروق، 2001، ص.64.
16. محمود السيد (عبد الحليم)، العنوان السابق، ص.37.
17. المصدر نفسه، ص.38.
18. يشير مفهوم العملية إلى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف ما، أو هي نشاط متصل أو سلسلة من التغيرات التي تأخذ شكلا معينا. فهي شيء ما يحدث ويشير إلى سلسلة من الخطوات المتتالية والمنضمة، والتي يتم عن طريقها الوصول إلى هدف معيّن. (عبد الحميد (شاكر)، العملية الإبداعية، سلسلة عالم المعرفة، ع.109، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987، ص. 113.).
19. أسعد (يوسف ميخائيل)، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص. 159
20. الجسماني (عبد العلي)، العنوان السابق، ص.84.
21. روشكا (ألكسندرو)، العنوان السابق، ص.32.
22. سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة، ص.295.
23. سويف (مصطفى)، العنوان السابق.
24. روشكا (ألكسندرو)، العنوان السابق، ص. 33.
25. المصدر نفسه، ص. 34.
26. روشكا (ألكسندرو)، العنوان السابق، ص. 35.
27. المصدر نفسه، ص. 36.
28. روشكا (ألكسندرو)، العنوان السابق، ص.27.
29. المصدر نفسه، ص.27.
30. أحمد عيسى (حسن)، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، ع.24 ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، ص.44.
31. يرى الكثير من الباحثين أنّ دراسات الإبداع لا بد أن تتركز على النتاج الإبداعي ذلك أنهم يرون بأنّ هذه الدراسات تكون أكثر جدوى في ضوء هذا النتاج بدلا من أن تشمل العملية الإبداعية ومراحلها. (لمزيد من التعمق في هذا المجال راجع الكتاب: أحمد عيسى (حسن)، الإبداع في الفن والعلم، ص. 43 - 49.)
32. لمزيد التعمّق راجع: توفيق (هاشم)، "مفهوم الإبداعية" من منظور علمي فيزيقي الإشكالية، مجلّة إبداع، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ب.ت، ص ص 100 - 107.
33. في مقارنة بين الإنتاج العلمي والإنتاج الفني سنجد أنّ الاختلاف بينهما قد لا يكون في عناصر المادة أو القواعد الإبداعية، لكنه في الخصوصية الإنتاجية ذلك أنّ كل واحد منها يحمل خصوصية لها وظيفة اجتماعية مختلفة تماما عن الآخر ويحمل أصلا اجتماعيا مميّزا.إنّ تكوين الفنان والخلفية الاجتماعية له ولإنتاجه الفني، يختلف عن التكوين والخلفية الاجتماعية، للعالم ولإنتاجه العلمي.(توفيق (هاشم)، العنوان السابق، ص. 104.) .
34. اليافي (عبد الكريم)، "الإبداع في الفنون والعلوم"، الثقافة والإبداع، ص.16.
35. روشكا (ألكسندرو)، العنوان السابق، ص.71.
36. المصدر نفسه، ص. 16.
37. اليافي (عبد الكريم)، " الإبداع في الفنون والعلوم "، المجلة العربية للثقافة، ع.18، تونس، مارس، 1990، ص.16.
38. الأعسر (صفاء)، الإبداع في حل المشكلات، دار قباء للنشر والتوزيع، د.ت، ص. 91.
39. المصدر نفسه، ص.92.
40. السوان (عزيز)، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1976،ص. 139.

41. المصدر نفسه.
42. أسعد (يوسف ميخائيل)، العنوان السابق، ص. 64 – 65.
43. السوان (عزيز)، العنوان السابق، ص. 139 – 140.
44. الحيدري (ابراهيم)، العنوان السابق، ص 50 – 51.
45. أحمد يوسف (تيمور)، "الأغنية الشعبية بين القديم والحديث"، مجلة التراث الشعبي، بغداد، السنة 10، ع. 7، 1979، ص 44.
46. المرزوقي (محمد)، "الموسيقى الشعبية في أغاني المناسبات"، الحياة الثقافية، ع.5، أوت، تونس، 1978، ص.59 – 60.
47. راجع: عبد الوهّاب (حسن حسني)، خلاصة تاريخ تونس، تقديم وتحقيق حمّادي السّاحلي، طبعة جديدة مزيدة ومنقّحة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2001.
48. يبدو من خلال هذا الخطاب أنّ الكلام موجّه من الفتيات إلى العجائز حتى لا يتخلفن عن المأتم وتأبين الحسين الذي يطلق عليه كلمة نبينا والمقصد ابن نبينا.
49. تعني كلمة "العين" في القديم "اندبن". وقد غيرت الكلمة لتشاؤم البدو من كلمة الندب. والمقصود بكلمة "ما هو عيب" في البيت الثاني هو النفي، أمّ كلمة "ما هو منا" في البيت الثالث، فالمقصود منها التأكد أي أنه "منا". (محمد المرزوقي، المرجع السابق).
50. أي "يا صبايا".
51. أي "يا شيوخ"
52. أي "ليس بعيب"..
53. أي أنّ الندب على وفاة النبي أمر لا يمكن التحكم فيه.
54. أي "والغير مكترثة".
55. أي دُعي عليها بلدغة عقرب.
56. أبو زيد (أحمد)، "الظاهرة الإبداعية"، عالم الفكر، الكويت، مج.15، ع.4، يناير، فبراير، مارس، 1985، ص 13.
57. (Google Earth 2010.
58. المذكرة التوجيهية اشكالية وآفاق التنمية بمعتمدية منزل شاكر، 2006–2002، الجمهورية التونسية، وزارة الداخلية، ولاية صفاقس، معتمدية منزل شاكر، ص3 .
59. 59) مقابلة مع المخبرة آمنة المهذبي، 80 سنة، ربة بيت، بمقر سكناها، بتاريخ 08/07/2010.
60. 60) ابن منظور (جمال الدين)، العنوان السابق، ج. 10، ص. 32.
61. 61) الهادي شاكر: ولد سنة 1908 بمدينة صفاقس. اغتيل في 13 سبتمبر 1953 بمدينة نابل. هو من بين أحد مؤسسي الحزب الحر الدستوري الجديد عام 1934. تخليدا لذكراه أطلق اسمه على أنهج وبعض المؤسسات ومعتمدية منزل شاكر. المصدر: شاكر (عبد المجيد)، الهادي شاكر ـ جهاد واستشهاد ـ مذكّرات، صفاقس ، مطبعة التعاضدية للطباعة والنشر، 2003.
62. المذكرة التوجيهية، العنوان السابق، ص.3.
63. في دراسة حول العادات والتقاليد الشعبية، ذُكر بأنّ العادة هي ما اعتمده الناس من سلوك يأتي لا شعوريا وبطريقة فطرية، ويتم تداوله وقبوله بصورة لا شعورية وهو سلوك يجد القبول الجماعي وتتطلبه الجماعة دون سواه في سياقه الاجتماعي... ومن السمات الرئيسية للعادة القبول الجماعي والتداول ...(حريز (سيد حامد)، "تصنيف العادات والتقاليد الشعبية"، المأثورات الشعبية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج، عدد.12، الدوحة، قطر، 1388، ص.42.)
- أمّا عن التقليد فهو نمط سلوكي يتميّز عن العادة بأنّ المجتمع يقبله عموما دون دوافع أخرى عدا التمسك بسنن الأسلاف. (حريز (سيد حامد)، العنوان السابق، ص.42.) . وهو إرث وتركة تنتقل من جيل إلى آخر عن طريق التواتر، وتصبح معترفا بها، وتقر وتؤطر في أبديولوجيا وعادات وأخلاق وسلوك وتفكير هذه الأجيال المتعاقبة، فتستوحيه أو تعمل به.(اليساوي (شاكر)، العنوان السابق، ص103 – 104.)
64. العصيدة هي دقيق قمح مطبوخ بالماء يصبح كتلة متماسكة وتقدم على شكل نصف كرة. يحلى في بعض الأحيان بالعسل.
65. الملوخيّة هي أوراق نباتية خضراء تجف وتسحق ثمّ تطبخ باللحم (نفس المصدر السابق)
66. الكسكسي بالكركوش : يتمّ طبخ الكسكسي بقطع صغيرة من اللحم الجاف. (نفس المصدر السابق)
67. لقاء مع المخبرة آمنة المهذبي بتاريخ 08/07/2010 بمقرّ سكناها.
68. مقابلة مع المخبر الهادي الورغمّي، 70 سنة، فلاح، بمقر سكناه، بتاريخ 08/07/2010.
69. أي أنّ قيمة الشخص الذي خطب هو من نفس قيمة العروس.
70. يجعلك وردة.

71. قلوب الحسّاد.
72. أكلة شعبية تونسية من جذور بربرية.
73. هي عبارة عن قفة من السّعف مملوءة بكل ما يلزم العروس من زينة.
74. وأنزلي يديك.
75. يا صاحبة الخواتم.
76. المختومين أي الأصليّين في معدنهم.
77. خليط من النباتات تكون طيبة الرائحة.
78. خيمة كبيرة.
79. عادة ما تؤثّث هذه السهرة فرقة "الزْكَاكْرِيَّة" نسبة إلى آلة "الزُّكْرَة" التي تُعدّ ركيزة أساسية تقوم عليها الفرقة، وهي آلة هوائية تصنع من خشب الزيتون أو اللوز، تتكون من قطعة واحدة مجوفة ذات شكل اسطواني ولها نهاية تشبه الجرس. توضع "زَمَّارَة الزُّكْرَة" في الطرف العلوي للآلة وهي قطعة من خشب رقيق تطلق صوتا حادا. ويتراوح عدد ثقوب هذه الآلة بين ستة وثمانية ثقوب يضاف إليها ثقب واحد من الخلف للإبهام. تصل مساحتها الصوتية إلى الديوان. ويعتمد عازفها (الزكاكري) على تقنية معينة تتمثل في استنشاق الهواء من الأنف وخزنه في جوف الفم فيعمد إلى إخراج هذا الهواء المخزون في نفس الوقت الذي يعيد استنشاق هواء آخر. ولعلّ هذه التقنية، وما لها من صعوبة، فإنها تمنح لعازف الزكرة استمرارية في العزف دون انقطاع.
   - تتكوّن فرقة الزكاكرية من عازف على آلة الزكرة (زكاكري) وظابط إيقاع على آلة الطبل (الطْبَانْلِي) وضابط إيقاع على آلة الدربوكة (دْرَابْكِي).
80. هي عبارة عن هودج يوضع على ظهر جمل لتنقل العروس بداخله إلى بيتها.
81. سمّيت هذه الفرقة بالمزاودية لأنها تعتمد بالأساس على آلة "المِزْوِدْ" وهي آلة هوائية تتكون من "جيراب" يسمى بـ"القربة" من جلد الماعز الذي يعرف ب"الشكوة" بها أنبوب من القصب مثبتة ببكرة خشبية وذلك لملء القربة بالهواء. و الجزء الرئيسي لهذه الآلة يعرف بـ"الكف" وهي عبارة عن بكرة خشبية مستديرة وأنبوبين من القصب (فحلين). حيث يتم ملأ جوف الجلد بالهواء فيضغط عليه بيدي العازف (المزاودي) فيصدر بذلك صوت المزود.
82. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، مج.2، ج. 10، طبعة جديدة محققة، بيروت، دار صادر، ص. 265.
83. قد يتراءى لنا عند سماع الجملة اللحنية لهذا النمط الغنائي البساطة في اللحن إلا أنه بالإمكان التوصل إلى عكس ما ذهبنا إليه وذلك إذا ما تبين لنا ثراء لحنيا وخصوصيات على مستوى الأداء وذلك بعد القيام بالتحليل الموسيقي.
84. تصنع هذه الآلة من فخار غير مطلي ولها رقبة تضيق في مستوى نصف الآلة ويوضع بها جلد ماعز أو جمل، تحضى هذه الآلة بشعبية كبيرة على اعتبار حضورها الدائم في الموسيقى الشعبية.
85. مقابلة مع الغنّاية ناجية المهذبي.
86. حسب ما ورد في الوثيقة المسموعة (التسجيل الصوتي) فإنّ الطبقة الصوتية التي تمّ بها أداء النموذج الغنائي ترتكز على درجة البوسلك (حسب درجة لا معيار 440 هارتز) إلا أننا تعمّدنا ترقيم النص الموسيقي للجرّاد على درجة الدوكاه وذلك تسهيلا منّا للقراءة والتحليل الموسيقي.

- **الصور**

1. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0f/Mezued_2.jpg/1280px-Mezued_2.jpg
2. https://alumniyat.net/wp-content/uploads/2020/09/14731242_10211138921457699_1083832678525039392_n.jpg
3. https://www.noonpost.com/sites/default/files/styles/article_node_page_image_563_x_400_/public/field/image/maxresdefault_98.jpg?itok=_3DH4AWd

أ. رضي السمّاك - البحرين

لمحات من تاريخ وتراث الموسيقى العربية

1

لم يـأتِ نهوض الحركة الفنيـة للغناء والموسـيقى العربية الذي شـهده تاريخنـا المعاصر، بـدءا من عصـر النهضة العربيـة في أواخر القرن التاسـع عشـر، ومـروراً بالربـع الأول مـن القرن العشـرين، وانتهـاء بنهايـة الربع الثالـث منه حيـث بدأ العـد التنـازلي لأفول عصرهـا الذهـبي؛ نقول: لـم يأتِ هـذا النهوض مـن فراغ لـولا أنه وليد تراث فـني عظيـم العراقة يضرب بجـذوره التاريخيـة القريبة إلى حضارتنـا العربية الإسـلامية التي كانت بدورهـا وريثة تراث من فنـون الحضـارات الكبرى التي نشـأت علـى أراضي الوطـن العربي، وعلى الأخص في مشـرقه، كالفرعونية في مصر والبابلية والسـومرية في وادي الرافدين.

واللافـت ثمة خاصية مشـتركة لنشـأة الموسـيقى ليسـت بين الحضارة العربية - الإسـلامية والحضارات التي سـبقتها فحسـب، بـل وبينهـا مجتمعة وبـين سـائر الحضـارات الموسـيقية العالمية؛

وتتمثل في ارتباط نشأة الموسيقى العالمية بالدين منذ أقدم العبادات والحضارات القديمة. فقد ارتبط فن الموسيقى الذي بلغ درجة من التطور والإتقان بطقوس المعابد في بابل وسومر في حضارات العراق. كما كانت الموسيقى مزدهرة في بلاد فارس المجاورة لبلاد الرافدين[1]. كما كانت ذات علاقة بعباداتهم واهتم ملوكهم بها، وكذلك الحال في بلاد الروم، وقد تأثر العرب بتيارات هذه المدنيات الموسيقية تأثراً عظيماً، انعكس على الشعر الجاهلي[2]. وكانت الجزيرة العربية على اتصال وثيق بالشعوب والأقوام المجاورة في بلاد الرافدين، وجماعات اليهود، والإغريق. وكان عرب الجزيرة واليمن معتادين على الحداء للتغلب في رحلاتهم على وحشة الصحراء ويحرص الحدّاء العربي على أن يكون إيقاع أقدام ناقته متفقة وأوزان الحداء. ولعل أول إشارة واضحة إلى قدِم الموسيقى العربية هي على نقش آشوري يعود إلى القرن السابع قبلا الميلاد[3].

العلاقة بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء :

ويتضح لنا جلياً مما تقدم عما هو متعارف عليه لدى المؤرخين والباحثين الموسيقيين ما يجمع الشعر والغناء والموسيقى والرقص من ترابط وتداخل متينين؛ فمن جهة الشعر من المتعذر أن تجد أُمة من الأُمم تمتلك تراثاً شعرياً عظيماً وليس لها عشقاً للموسيقى، وهذا ما يؤكد عليه على سبيل المثال المفكر وأستاذ الفلسفة المصري فؤاد زكريا: «إن العلاقة بين الموسيقى والشعر تبلغ من التشابك حداً أصبح من العسير معه.. تحديد أيهما الأسبق» فهناك نظريات تؤكد أن اللغة التي يصاغ فيها الشعر أسبق. وأن أصل الموسيقى هو القدرة الصوتية اللغوية. وهناك نظرية أخرى ترى ان الموسيقى هي أصل الإيقاعات جميعاً[4]. كما أن إيقاع اللغة الكلامية، والشعرية بوجه خاص، كان له تأثيره في عدد غير قليل من الموسيقيين، وكثرة من الشعراء هم من ذوي النزعة الموسيقية[5]. لذا نجد الموسيقى تعتمد على الغناء والغناء يعتمد على موسيقى الألفاظ، وكما يُقال: أنشد الشاعر قصيدته، يُقال أيضاً: أنشد المطرب أغنيته، وهذه ما هي إلا صورة من صور التداخل في اللفظ والمعنى بين القصيدة والأغنية.

كما يُضيف زكريا بأن الرقص مرتبط بالموسيقى منذ أقدم العصور ولا يكاد يوجد حد فاصل في التجارب الفنية التي تتسم حياتها بالبساطة، وكان جزءاً لا يتجزأ من صميم الشعائر الدينية التي تؤديها الشعوب البدائية[6]. وليس مصادفةً أن جمع أبو الفرج الإصفهاني في كتاب واحد يُعد أهم المراجع في تاريخ الغناء والشعر العربيين معاً وأسماه «الأغاني». وقد فطن الموسيقيون العرب لأوزان الشعر العربي الدقيقة الضبط في توافقها وتوقيتها مع الإيقاع الموسيقي مما ساعد في أن يكون ذلك أحد الأُسس الهامة في نهضتهم الموسيقية. ويصف الباحث الموسيقي العراقي فوزي كريم علاقة الشاعر بالموسيقى بأنها تتجلى داخل كلماته وجمله وصيغه الشعرية، وأن الشاعر والموسيقي كانا واحداً، وأن لافاصل بين معنى الشعر والموسيقى في كلمة AOIDOS اليونانية، ويضيف: وأن الشاعرة اليونانية سافو كانت موسيقية بذات المعنى، وأن الشاعر العربي كان منشداً، وأن القصيدة العربية كانت تُنشد، وأن الشاعر العربي كان يستعين بآلة وترية أو إيقاعية في إنشاده، وكذلك الأمر في الثقافات الشرقية القديمة، الهندية والصينية[7].

الموسيقى والطرب العربي قبل الإسلام:

مع أن تاريخ الغناء والموسيقى العربية بلغ أوج ازدهاره خلال الحضارة العربية الإسلامية، وعلى وجه الخصوص خلال العصرين العباسي والأ ندلسي، كما سنأتي على ذلك لاحقاً، إلا أن ازدهار الحركة الموسيقية في هذين العصرين لم يأتِ من فراغ، إذ ترجع جذورهما إلى فترة ما قبل الإسلام التي عُرفت بـ«العصر الجاهلي» والذي شهد رقياً في الغناء وعلى الأخص على أيدي ما كُن يُعرفن بـ«القيان». والقيان جمع «قينة» وهي الجارية الأمة، وعادة ما تُطلق القينة على الفتاة الجارية المغنية إذا كان الغناء حرفةً أو صناعةً لها[8].

وكانت القيان تزهو بهنّ مدن وحواضر الجزيرة العربية، ومثلما كُن زينة القصور المترفة فقد كُن أيضاً بهجة الخيام الجافية. وكانت هؤلاء القيان في العصر الجاهلي من الكثرة والانتشار، ومن التحضر والترف، ومن الرقي الفني في الطرب إلى درجة أن كانت لهن مكانة خاصة ومتميزة في حياة عرب الجاهلية عامةً والشعراء منهم خاصةً. وكانت القينة ملهمة في تجييش عواطف الشاعر تثير فيه دواعي القول فينظم فيها متغزلاً متشوقاً أو ناسباً واصفاً[9].

الموسيقى والغناء خلال صدر الإسلام:

شهدت حركة الغناء العربي خلال البعثة النبوية ضموراً نسبياً لأسباب مفهومة تتعلق بمقتضيات تبليغ رسالة الإسلام السامية وتكملة مكارم الأخلاق والتي كان من عدادها نشر قيم الفضيلة والعدالة وتهذيب السلوك والتي نادى بها رسولنا الأكرم ﷺ. وإن كانت ثمة مظاهر من الغناء الرصين لا تتعارض مع سمو الدعوة، ومن أمثلتها ما نوّه به الباحث محمود بن حنفي بأن أقدم من ضرب بالدف عند ظهور الإسلام بالمدينة فتيات من بني النجار حيث استقبلن الرسول عند قدومه للمدينة[10].

وفي عصر الخلفاء الراشدين حمل هؤلاء مسؤلية المحافظة على القيّم السامية للإسلام وترسيخها واستكمال نشر رسالته، ولذا ففي ضوء ما مرت به حركة الغناء من بعض مظاهر التفسخ والانحلال خلال هذه الفترة، حيث طفحت على السطح ظاهرة من عُرفوا بـ«المخَنَّثين المغنين» وهي ظاهرة طارئة لم تكن موجودة خلال العصر الجاهلي كما يذهب إلى ذلك المستشرق الموسيقي الكبير المعروف بعشقه للتراث الموسيقى العربي جورج فارمر، وحيث كان هؤلاء المخنثون يتشبهون بالفتيات فيخضبون أيديهم بالحناء ويتشبهون بعادات وزينة النساء، ولا شك بأن هؤلاء يتحملون مسؤولية الإساءة إلى الفن الموسيقي، فهم من أعطوا مبرراً خلال هذا العصر للتشدد في تحريمه بالمطلق نظراً لخطورة الظاهرة والخوف من تكرسها واستفحالها، لا سيما مع ظهور قيان مغنيات ارتبطت سمعتهن بالفجور والدعارة حيث كُن يتغنين بفحشاء الكلام السوقي الهابط[11].

لكن وبالرغم من تلك النماذج الغنائية المسفة برزت -ولو بشكل محدود- نماذج مُبدعة تباهت بنفسها بأنها وريثة التقاليد الغنائية الإبداعية للعصر الجاهلي، ومن هؤلاء عزة الميلاء التي كانت من أشهر الموسيقيات المحترفات وكانت تفتخر بأن فنها الغنائي يُعد امتداداً سارت عليها القيان المغنيات في العصر الجاهلي من أمثال سيرين، وزرنب، وخولة، والرباب، وسلمى ورائقة، وغيرهن[12].

الموسيقى في العصر الأموي:

استشعر خلفاء الدولة الأموية الجديدة حاجتهم للظهور بمظهر التجرد والإستقامة الدينية كامتداد لعصر الخلفاء الراشدين، ولذا كانوا متفاوتين من خليفة إلى آخر في درجة المرونة أو التشدد في تحريم الغناء والموسيقى. وكان الخليفة الأكثر تسامحاً الوليد بن يزيد حيث وصل الغناء في عهده إلى أوج ازدهاره، وكان شاعراً وذوّاقة للفن الرفيع في عصره .واشتمل الغناء في العصر الأموي على عدد من الأغراض أهمها مديح الخلفاء الأمويين، والغزل، والرثاء، والمجون الذي يتضمن ذكر اللهو والشراب[13]. وصدر خلال هذا العصر أول كتاب عربي عن الأصوات والغناء عنوانه «كتاب النغم» ليونس الكاتب، الذي سبق به كتاب الاغاني لأبي فرج الأصبهاني[14]. ومن أشهر موسيقي هذا العصر إبن مسجح، وبديح المليح اللذين حظيا بتشجيع ودعم من الخليفة الأموي عبد الملك (685 - 705) الذي قيل بأنه كان ملحناً جيداً[15].

كما كان من أبرز المغنين في أوائل الحكم الأموي سائب خاثر الذي قيل بأنه أضفى الروح العربية على الغناء الفارسي واستخدم العود بدلاً من القضيب في الغناء، وسار على نهجه من تتلمذوا عليه أمثال إبن سريج ومعبد، ومن النساء عزة الميلاء وجميلة[16]. وعبّر

2

إبن سريج أجمل تعبير وأدقه في وصف المغني المبدع الجيد، فقد سُئل عن قول الناس: «فلانٌ يُصيبُ، وفلانٌ يخطيءُ، وفلان يُحسنُ وفلان يُسيءُ. فقال: المُصيب المُحسنُ من المغنين هو الذي يشبع الألحان ويملأ الأنفاس، ويُعدّل الأوزان، ويُفخّم الألفاظ، ويعرف الصواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي النغم الطِوال، ويُحسن مقاطع النغمِ القِصارِ ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبراتِ، ويستوفي ما شاكلهما في الضربِ على النقرات»[17].

ومن مشاهير المطربات اللواتي برزن خلال العصر الأموي جميلة وسلامة القس. ويرى عميد الأدب العربي طه حسين أن الموسيقيين في العصر الأموي هم الذين كانوا يبتكرون الوزن الذي يلائمهم، فيصنع لهم الشعراء القصائد الغنائية على هذا الوزن، ثم يلحنها الموسيقيون[18].

ومن سمات التطور الموسيقي لهذا العصر ظهور الأغنية الفردية التي كانت تؤدى بمصاحبة العود الخشبي، وبخاصة خلال عهد يزيد الأول (ت 683). ويرجع لإبن سريج الذي لُقب بـ «أبي الموسيقى العربية» الفضل في قواعد للعزف والأداء والتلحين، وساعده في ذلك ما تعلمه من نظريات وقواعد موسيقية كثيرة اكتسبها من خلال جولاته في سوريا ورحلاته إلى بلاد فارس. أما فيما يتعلق بتطور الآلات الموسيقية فقد بقي العود سيد الآلات رغم بروز آلات أخرى[19].

الموسيقى في العصر العباسي:

وما أن انهارت الدولة الأموية وأقام العباسيون دولتهم وأطل عهد المهدي حتى أُسست داراً كبيرة للغناء، جذبت إليها المغنيين والمغنيات من كل فج، ونُثرت عليهم الأموال نثراً، بل كالتها كيلاً على حد تعبير أُستاذ اللغة العربية شوقي ضيف[20]. ولا غرو إذا ما شهدت حركة الموسيقى والغناء العربية في هذا العصر نهوضاً ذا تطور نوعي حتى عدّه المستشرق فارمر، وازدحم البلاط العباسي خلال هذا العصر بالموسيقيين والقيان الذين أغدق الخلفاء العباسيون عليهم بسخاء كبير من العطايا المالية إلى درجة أثارت حفيظة وحسد طائفة كبيرة من الشعراء والفقهاء الذين وقف العديد منهم موقف المتشدد من الموسيقى وتحريمها جملةً وتفصيلاً[21]. وقسّم فارمر هذا العصر إلى ثلاث حقب تاريخية: (العصر الذهبي من 750 م – 847 م) و(عصر الانحطاط من 847 م – 945 م) و(عصر السقوط من 945 م – 1285 م). ففي عهد أبي العباس السفّاح (750 – 745) عُرف عنه تشجيعه الموسيقى والفنون وعشق الفن، وتواصل هذا الإهتمام خلال عهد أخيه المنصور (745 – 775) حيث لعب خالد البرمكي وإبنه يحيى وحفيداه جعفر والفضل أدواراً هامة في نشر الفنون والموسيقى، وكذا الحال في عهد المهدي (775 – 785). ومع أنه لم يسمح لإبنيه الهادي والمأمون بالإنشغال بالموسيقى، فقد كان مغرماً

3

غراماً خاصاً بها، وعُرف بإزدحام قصره بالموسيقيين، ومن بينهم: حكم الوادي، وسياط، وإبراهيم الموصلي، ويزيد حوراء[22].

كما عُرف عن عهد الرشيد (786م - 809م) ازدهار الغناء العربي خلاله، وكان يؤدىٰ على طريقتين: الأولى طريقة شيخ الصناعة إبراهيم الموصلي، وكان من تقاليد مدرسته المحافظة على أصوات القدماء كما رُويت، والالتزام بالأداء دونما زيادة أو نقصان، والثانية طريقة إبن جامع، وهو على النقيض من المدرسة الأولى حيث يبيح لنفسه التصرف في الأداء والإنطلاق مع صوته إلى أقصى المدى بحيث يطّوع أو يخضع النغم لصوته متوخياً استحسان السامعين لهذه الطريقة التي لا يقدر على الإتيان بها إلا من امتلكوا ملكات وموهبة مقومات التنغيم والقدرة على التصرف في مقامات الطرب[23].

وعُرف عن عهد المأمون (813م - 833م) تشجيعه أيضاً النهل من الثقافة الموسيقية الإغريقية وشتى العلوم عامة، كما كان يرعى الفنون، ويعتبر عمه إبراهيم المهدي من موسيقيي عصره. كما اُعتبر عصر المعتصم (833م - 842م) يعادل المأمون في عشق الفنون، وكان صديقاً للفيلسوف العربي والعالم الموسيقي المشهور الكندي (ت 873) الذي ظلت دراساته تّدرس لقرون.

أما في عهد الواثق (842 م - 847م) فقد كان أول خليفة عباسي شديد الولع بالموسيقى، وقال عنه حمّاد بن إسحاق الموصلي بأنه أعلم الخلفاء بهذا الفن، وأنه كان بارعا وعازفاً ماهراً على العود. ومن الموسيقيين الكبار في السن الذين أدركوا عهده: إسحاق الموصلي، ومخارق، وعلوية، ومحمد بن الحارث، وعمرو بن بانة. أما من المحدثين: عبدالله بن العباس الربيعي، وبن فيلاء الطنبوري، وإبراهيم بن الحسن بن سهل، والحسن المسدود[24]. ويُعتبر إسحاق الموصلي نجم العصر العباسي، ووُصف بأنه عبقري زمانه موسيقياً، وكان متواضعاً يُعظّم من سبقه من أعلام الغناء العربي. «ولم يستوحِ إسحاق ثروته الغنائية من التراث التقليدي ومن الألحان المنهجية وحدها، بل كان مثالاً

للفنان العبقري يلتقط الجوهرة أينما عثر بها، ويتلقف الأغنية من أي حنجرة، ومن أي لون»[25]. ويورد الحسن بن أحمد الكاتب على لسان إسحاق الموصلي: «إذا أكمل المغني ثلاث خصال، لم يحتج إلى رابعة: الرواية، والحكاية، والدراية»[26].

ومن أشهر المغنين الذين تتلمذوا على إسحاق الموصلي وذاع صيته الحسن بن علي بن نافع الملقّب «زرياب»، وهو أعظم المغنين والموسيقيين في عصره، حتى عُد بأن له من النبوغ والموهبة في صناعة الموسيقى والغناء ورخامة الصوت ما تفوّق به على استاذه الموصلي، وكان يحفظ عشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها[27]. وقد انتقل بعد ذلك إلى الأندلس وبزغ نجمه فيها كما سنأتي على ذلك لاحقاً.

مآثر الكندي والفارابي وإبن سيناء الموسيقية:

مما لا شك فيه أن الكندي (ت 874) كان في طليعة المنظّرين المجددين العرب في الموسيقى وقد برز نبوغه العلمي في دراساته ومؤلفاته التي تناول فيها السلم الموسيقي في ضوء إلمامه بالمصادر اليونانية، مع أن عرضه الموسيقي يعتمد على المصطلحات المستعملة في دساتين العود العربي. كما خصص الكندي جانباً كبيراً من كتاباته لآلة العود من خلال التدقيق في وصفها وذكر مقاييسها وخصوصياتها النغمية. ففي رسالته المنشورة بعنوان «رسالة في اللحون والنغم» كان ضمن ما تناوله فيها: الصناعة الخاصة بالعود، وكيفية استخراج النغمات وصناعة الأوتار انطلاقاً من دساتين العود، أما الجزء الأهم في الرسالة فهو الذي نظّر فيه لقواعد ومنهج تدريس العود[28].

أما الفارابي فهو صاحب العمل الموسوعي الضخم «كتاب الموسيقى الكبير» والمكوّن من جزأين رئيسيين، لكن جزءه الثاني المخصص لتحليل تاريخ نظرية الموسيقى مازال مفقوداً، علماً بأن المخطوط الأصلي للكتاب محفوظ في مخطوطات ليدن 1423، وإن كان العالم الفرنسي البارون ديرلانجي خصص مجلدين من موسوعته «موسيقى العرب» المكونة من ستة مجلدات لكتاب الموسيقى الكبير للفارابي[29].

وقد تناول الفارابي في الجزء الأول تعريف اللحن، وأصل الموسيقى، واختلاف هيئاتها، العملية والنظرية في الإنسان وتعدد أصناف الألحان، وغاياتها، ونشأة الآلات الموسيقية، ومبادئ المعرفة بصناعة النغم، ومناسبات النغم واتفاقاتها، وعدد النغم المتجانسة في الألحان، وطبقات الأصوات الطبيعية[30].كما أن من مزايا هذا المؤلف الموسيقي الموسوعي للفارابي أن صاحبه تناول فيه بإسهاب دقيق مفصّل الآلات الموسيقية البغدادية في عصره وأشهرها العود ذو الأوتار الأربعة: البم، والمثلث، والمثنى، والزير، وأضاف إلى العود وتراً خامساً أسماه «الحاد»، وقد وثّق هذه الإضافة في ص 591 من كتابه الموسيقى الكبير نفسه، كذلك آلة الطنبور بأنواعها وأشهرها البغدادي، والمزامير بأنواعها، وآلة الرباب[31]. وقد أضحى العود الآلة الرئيسية في تفسير العلاقة بين الموسيقى والعلوم الأخرى.

وكان صفي الدين الأرموي الذي عاش عشية انهيار الدولة العباسية (ت 1294) أول منظّر موسيقار مهم بعد إبن زيلة ومن أشهر مؤلفاته «كتاب الأدوار في معرفة النغم والأدوار» و«الرسالة الشرفية في علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية»[32]. كما كان الأرموي من أمهر العازفين على العود، وقيل أنه أبدل السلم الموسيقي العربي الذي كان معمولاً به قبله[33].

أما إبن سينا (ت 1037) فقد خصص فصلاً مهماً عظيم المنفعة في كتابه «الشفاء» عن أثر الموسيقى في العلاج[34]. ويرجع الفضل لأخوان الصفا في تفسير الموسيقى بأسس رياضية. فهم من بث قواعد الأنغام على الرياضيات وتحدثوا عن النغمات الصوتية (الذبذبات) المنبعثة من الأجرام السماوية. ووضعوا قوانين الغناء على ثلاثة أصول: السبب، والوتد، والفاصلة[35].

وبمرور الدولة العباسية بعصر الانحطاط والوهن والتفتت أفل العصر الذهبي للحركة الموسيقية والفنية كما هو الحال لمختلف العلوم الحضارية الذي ميّزها.

الموسيقى في العصر الأندلسي:

شهدت الأندلس مابين القرن الثامن عشر والخامس عشر نهضة موسيقية عظيمة منذ أن دخلها العرب عام 713م وتم تأسيس خلافة أموية عاصمتها قرطبة، فمنذ القرن التاسع أنشأوا مدارس موسيقية تبزمدارس الخلافة العباسية في بغداد، ولقد أشرنا آنفاً إلى المكانة التي كان يتمتع بها زرياب خلال حكم هارون الرشيد، وقد بلغ أوج صعود نجمه بعد فراره إلى الأندلس عام 822م حيث أحسن وفادته الخليفة الأموي عبد الرحمن بن الحكم الذي انبهر بعبقريته الموسيقية والغنائية، وجعله واحداً من حاشيته المدللة. وقام زرياب بإدخال العديد من التعديلات على الفنون الموسيقية، وهو من جعل مضارب آلة العود من ريش النسور بعدما كانت من الخشب وابتكر مقامات موسيقية جديدة لم تكن معروفة في السابق، كما ابتكر طريقة افتتاح الغناء بالأصوات بدلاً من الأنغام الموسيقية[36]. على أننا نرى ثمة تناقض في المصادر العربية حول صاحب الفضل في ابتكار الوتر الخامس لآلة العود، ففي الوقت الذي ينسبه بعضها للفارابي – كما مر بنا – وبشكل توثيقي قاطع، نرى مصادر أخرى تنسبه لزرياب خلال إقامته في الأندلس، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، ما أورده الباحث المغربي محمد القاضي في دراسته المعنونة «الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج» ومن الآلات الموسيقية التي شاع استخدامها في منطقة إشبيلية بوجه خاص: الخيال والكريح العود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والنضارة والزلامي والشقرة والنورة والبوق، وإن كانت المناطق الاخرى من الاندلس عرفت استخدام هذه الآلات. وإلى جانب ذلك عرفت الأندلس الطبلة والنقارة والطسوت التي تقرع بالقضبان[37].

وحظيت مؤلفات الفارابي في الأندلس بمكانة مرموقة لدى الباحثين الموسيقيين والفنانين، وبخاصة كتابه الموسيقى الكبير. أما عن الآلات الموسيقية الأخرى التي شاع العزف عليها في الأندلس بالإضافة إلى ما تقدم ذكرها: الطنبور، والشهرود، والقيثارة، والزهر والكنّارة، والقانون، والرباب، والكمنجة، والمزمار، والسرناي التركية، والناي، والشبابة، والصفارة.. وغيرها من الآلات الإيقاعية وآلات النفخ النحاسية. ولعل أهم فن غنائي ابتكره الأندلسيون العرب هو «فن الموشحات»، ولعلنا نلمس في لغة هذا الفن الشعرية الجديدة أول تحرر من قيود أوزان الشعر التي طالما تقيدوا بها على مدى قرون طويلة منذ الجاهلية في أغانيهم؛ فقد نُظمت الموشحات دون إلتزام صارم بعلوم العروض والقافية التي خضع لها الشعر العربي عامةً والغنائي خاصةً منذ نشأته[38]. ومن أبرز من برع في الموشحات الشعرية عبادة القزاز، وأبوبكر بن زهر، وابن بقي، والأعمى، التطيلي، وابن باجة، وابن سهل الاسرائيلي، وابن الخطيب، وابن زمرك وغيرهم. وكانت لغة الموشح تتميز بسهولتها وعذوبتها وبموسيقى ألفاظها وسلاستها والتي تأتي أحياناً ملحونة وأحياناً اخرى عامية أو حتى أعجمية[39]. وحسب الباحث مقداد رحيم ثمة إشارات كثيرة إلى وجود الموشحات خارج حدود الغناء والتلاحين شأنها شأن القصائد التي تُنشد وتُستنشد في المخاطبات، وإن كان ذلك لا يمنع من اتخاذها مادةً للغناء طالما أن الشعر مصدر أساسي للغناء والموشحات كما هو معروف فن من فنون الشعر بل المادة الشعرية الممتازة الأكثر تهيئةً للغناء[40].

ومن أعلام الموسيقى والغناء في هذا العصر الموسيقار الكبير ابن باجة أول منظم للألحان المعتمدة في الأندلس والتي أدخلها فيما بعد إلى المغرب، وهو واحد من أشهر الموشحين الذين يجمعون بين الموسيقى والغناء في موشحاته[41]. وكذلك عبد الوهاب الحسين بن جعفر الحاجب الذي وُصف بأنه نسيج وحده في الغناء الرائق، وأعلم الناس بضرب العود، واختلاف طرائقه، ومقدرته في صنع الألحان اختراعاً وحذقاً، وهو من عائلة جميعها موسيقيون. وأيضاً أبو الحسن علي بن الحمارة الذي لم يكن فقط عوّاد ماهراً بل فاق نظراءه في تأليف الألحان[42].

وقصارى القول كانت النهضة العربية الموسيقية في الأندلس تبز نظيرتها في بغداد العباسية وتركت تراثاً عظيماً فيها بعد أُفول شمس العرب فيها، وهذا

باعتراف الكثير من المستشرقين الغربيين والباحثين العلميين الموضوعيين منهم، حتى أن الأب اليسوعي المعروف أندريس وهو ممن طُردوا من أسبانيا مع العرب أقر في كتاب نشره بالإيطالية ثم تُرجم إلى الأسبانية بأن «موسيقى التروبادر وآراء الفونسو العالم في هذا الفن عربية كلها»، وهذا الأب هو نفسه صاحب كتاب «رسائل في الموسيقى العربية[43]. مع ملاحظة إن الإيقاع ليس طابعاً ضرورياً لكل أنواع الموسيقى، كما قد يتبادر إلى الأذهان. «فموسيقى الأغاني عند الرومان والأغريق لم يكن طابعها الإيقاع بل قسمت تماماً كأشعارهم تبعاً للطول والقصر» ومن ثم فإن الإيقاع كما تخلص مستشرقة ألمانية عاشقة للتراث العربي ألا هي هونكه: أضحى سمة شرقية عربية الأصل أفضت إلى تنظيم حقول النغم[44].

الموسيقى العربية في التاريخ الحديث :

يرتبط نهوض الحركة الموسيقية في التاريخ العربي الحديث بالنهضة العربية الحديثة التي تعود بواكيرها الأولى إلى القرن 19 م في مختلف مجالات العلوم والمعرفة، وتاريخ وتراث الموسيقى العربية المعاصرة يمتد على مدى القرنين الماضيين. فمنذ بدايات القرن التاسع عشر شهدت مصر ازدهار التخت المصري الذي يعزف مقطوعات موسيقية، وكان المطرب يغني وصلات تفصلهما استراحة، وكل وصلة تبدأ بمقطوعة موسيقية استهلالية يُطلق عليها «دولاب» تليها مقطوعة آلية، ثم يؤدي المنشدون موشحاً من نفس المقام السابق مع اشتراك المطرب معهم ثم يُقدّم كل عازف تقاسيم على آلة موسيقية ثم يبدأ المغني في استعراض مهاراته بأداء الليالي والآهات والمواويل بمصاحبة القانون ليؤدي الدور وهو ختام الوصلة ويجاوب المنشدون بمصاحبة العازفين لتعقبها الوصلة الثانية على نفس منوال النظام السابق.. بينما تختتم الوصلة الثالثة بقصيدة من قصائد الشعر العربي الفصيح الغزلية[45]. ومن أشهر مطربي القرن التاسع عشر الذين سطعت أسماؤهم في الحياة الموسيقية: المعلم شعبان، ومحمد عبد الرحيم المسلوب، ومحمد الشلشلموني، وأحمد أبو خليل القباني، ومحمد صابر، ومحمد سالم العجوز، والشنتوري، وإبراهيم حسن، وإبراهيم عثمان[46]. وكان المعلم شعبان شيخاً لطائفة من المغنين في عصر محمد علي باشا ولكنه كان يدين بالولاء ويعترف بالاستاذية لإثنين من المشايخ هما: الشيخ شهاب الدين إسماعيل والشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب، وبفضل هذين الشيخين الأزهريين شهد الغناء المصري نهوضاً امتد منذ الربع الأول للقرن التاسع عشر حتى بلغ أوج ازدهاره بدءاً من عشرينيات القرن العشرين حتى ستينياته[47].

ولا غرو في أن يتطور الفن على أيدي مشايخ من الأزهر، فقد اختص مرتلوا القرآن والإنشاد الديني بموهبة ونبوغ برعت فيهما أجيال من المقرئين المصريين لتفهمهم الدقيق لطبيعة المقامات وحسن استخدامهم لها، وأصبح هؤلاء المشايخ المرتلون مثار إعجاب المصريين ثم العرب في القرن العشرين. ومن تحت عباءة الترتيل القرآني والإنشاد الديني أمثال أبو العلا محمد، وإبراهيم الفران وعلى محمود برزت كوكبة من أجيال المطربين والموسيقيين الكبار، فهؤلاء إنما تلقوا تكوينهم الموسيقي الخام الأول في رحاب الترتيل والإرشاد الديني[48].

وفي شهادة لها تفتخر أُم كلثوم بأن ثلاثة من أربعة أثّروا في مسيرتها مرتبطين بالدين: الأول القرآن الكريم الذي تعلمته منه سلامة مخارج الأصوات، والثاني والدها الشيخ البلتاجي الذي اكتشف موهبة صوتها مبكراً وتعهدها بالرعاية الفنية الكاملة، والثالث الشيخ أبو العلا محمد والذي تعتبره من أساتذتها في بدايات إنطلاقة المسيرة وخير من لحن أغانيها في تلك الفترة[49].

الموسيقى خلال النصف الأول من القرن العشرين:

باستثناء الأغاني الصوفية والشعبية فقد ظلت الموسيقى التقليدية الموروثة عن القرن التاسع عشر سائدة طوال العقدين الأولين تقريباً من القرن العشرين بين الباشوات والطبقات العليا في المجتمع،

وبخاصة في سهراتهم وأفراحهم العائلية، ولم تهب رياح التغيير لكسر هذا الاحتكار إلا في أعقاب ثورة 1919 الشعبية. ويرى الناقد والمؤرخ الموسيقي سليم سحاب بأن دخول الإسطوانة إلى مصر عام 1903 ساهم في تسجيل وحفظ تراث أغاني القرن التاسع عشر على اسطوانات بواسطة مطربي بدايات هذا القرن والذين ساروا على منهجية كبار مطربي أسلافهم الذين برزوا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل عبده الحامولي ومحمد عثمان وأحمد أبو خليل القباني الدمشقي الذي يعود إليه الفضل في تأسيس المسرح الغنائي في ستينيات القرن نفسه[50].

وإذا كانت الإسطوانة لعبت دوراً، كما عبّر سحاب، في تسجيل وحفظ أغاني القرن التاسع، فإننا نرى ظهور بعض وسائل الإتصال الجماهيري في النصف الأول من القرن العشرين لعبت هي الأخرى دوراً في حفظ أغاني هذه الفترة، ولا سيما أغاني الثلاثينيات بعد تأسيس الإذاعة المصرية وانتشار أجهزة الراديو منذ منتصف هذا العقد حيث ساهمت في تسجيل الأغاني والنقل المباشر لكبار النجوم، كما كان لظهور السينما الناطقة وصناعة الأفلام الدرامية دور أيضاً في حفظ العديد من الأغاني السينمائية وتوثيقها حيث ظهرت في العديد من أفلام تلك الفترة من النصف الأول من القرن العشرين، وصولاً إلى عصر الكاسيت في السبعينيات الذي سمح بنشر أغاني مطربي الأغنية السياسية المحظورة، كالشيخ إمام عيسى وعدلي فخري في مصر إبان عهد أنور السادات، ومارسيل خليفة نفسه المحظورة أغانيه خارج لبنان، وكذلك جعفر حسن وفرقة العراقية داخل العراق وخارجه إبان عهد صدّام حسين[51].

كما ظل الإنشاد على الذكر مدرسةً فنيةً يُعتد بها، كما كان الحال في القرن التاسع عشر، ففي هذه المدرسة كانت «تُكتشف المواهب، وتتثقف الحناجر، وتتدرب الأصوات في مختلف مقامات النغم، وفي هذه المدرسة تخرّج عدد كبير من أعلام الغناء والتلحين الذين حفظوا أصول الغناء العربي من الضياع، وطوروا هذه الأُصول ونموها بما أضافوا إليها اقتباساً من الأنغام الأجنبية أو بما هدتهم إليه براعتهم الفطرية، وقدرتهم الفنية»[52].

وينوّه سليم سحاب بحقيقة تاريخية تراثية هامة مفادها أن جذور تراث الغناء العربي الحديث منذ بدايات القرن العشرين، وخصوصاً في مصر، كان الذين نظموا أغاني عبده الحمولي، الذي كان أعظم مطرب في القرن التاسع عشر، هم من كبار مشايخ الأزهر أمثال علي الليثي (نديم الخديوي وشاعره) وعلي أبو النصر وعبد الرحمن قراعة (مفتي الديار المصرية حينذاك)، بل قام بعضهم بتلحين موشحات غزلية لاتخلو أشعارها من ذكر الحُب والحبيب والخمر والعشق والحرمان والهجر، وقد كانت هذه الموشحات في الأصل للحنين أزهريين مجهولين في القرن التاسع عشر تحاشوا ذكر أسمائهم عليها. ومع الوقت انفصل مشايخ من خريجي الأزهر عن ارتباطهم بالتدريس في الأزهر نفسه وشكلوا فيما بينهم طائفة من المغنين العارفين بكل أسرار الغناء مستمدين خبراتهم من دروس تلاوة القرآن الكريم في جامعة الأزهر وممارستها لفترة طويلة. وليس سراً أن الشيخ زكريا أحمد المعروف بهيامه وعشقه الصوفي عُرف أيضاً بتجويد وتلاوة القرآن، هو الذي طلب من الأزهر الشريف تلحين كل سور القرآن الكريم لكن طلبه جوبه بالرفض[53]. وكان للشيخ زكريا أسلوبه في التلحين لا ينازعه فيه أحد ولم يتزحزح عنه وكان شديد الإعتزاز بشرقيته ومصريته، في حين كان للملحن محمد القصبجي الفضل في تعليم محمد عبد الوهاب العزف على العود مثلما كان له الفضل في تعليم أُم كلثوم العزف على أوتار القلوب، على حد تعبير المؤلف الموسيقي اللبناني جورج روفايل[54].

ولقد كانت التلاوة المجودة للقرآن الكريم تأتي على قمة التسلسل الهرمي للتعبيرات الموسيقية أو أنماط هندسة الصوت، حائزة على أعلى درجات الأهمية والقبول والشرعية[55].

أما عن كبار نجوم الغناء في مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين إلى أوائل الخمسينيات فمن أبرزهم: أُم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، ومنيرة المهدية، وإسمهان، وزكريا أحمد، وليلى مراد، وفريد الأطرش، ومحمد فوزي، وشادية، وصباح، وراقية إبراهيم، وهدى سلطان، ونور الهدى، ومحمد عبد المطلب، وشكوكو، وبدايات إنطلاقة نجاة الصغيرة. وغيرهم[56].

④

واللافت أيضاً أن آباء بعض أبرز هؤلاء النجوم هم أيضاً من مرتلي القرآن الكريم أو سدنة في المساجد الشهيرة، وكانوا يتميزون بطلاوة وعذوبة الصوت في الترتيل وفي رفع آذان الصلوات الخمس، وممن ذكرهم الباحث الموسيقي المصري حنفي المحلاوي: الشيخ عبد الوهاب محمد أبو عيسى (والد الموسيقار والمطرب محمد عبد الوهاب)، والشيخ إبراهيم البلتاجي (والد أم كلثوم)، والشيخ علي إسماعيل شبانة (والد عبد الحليم حافظ)[57].

و يؤكد الباحث في دراسات الإنشاد الديني ورئيس مهرجان الإنشاد الديني في تونس لطفي المرايحي أن الموسيقى الدينية الإسلامية، والعربية منها على وجه التحديد، ظلت على ارتباط مع ما أسماها «الموسيقي الدنيوية»، وأن كلتيهما إنما تستندان إلى نفس المرجعيات التعبيرية من مقامات وموازين أو ضروب، ملفتاً النظر إلى أن رموز الإنشاد مارسوا الغناء زمناً ما أو جمعوا بينهما. كما يلفت المرايحي النظر أيضاً إلى نقطة على درجة من الأهمية في دلالاتها على تواصل تراثنا الموسيقي العربي وانقاذه من الانقطاع التام حتى في مراحل كبوتنا الحضارية وهي أن فضاءات العبادات، من مساجد وزوايا وتكايا، ظلت تمثل حصناً على امتداد قرون ضد مخاطر التلاشي والاندثار وهو ما يُحسب لها، وإن كانت في عصر التجديد والنهوض الموسيقي إبان القرن العشرين انقطعت عن التلاقح مع الموسيقى الدنيوية[58].

على أن التطور الأبرز الذي يميّز الموسيقى العربية، وبخاصة المصرية، خلال الثلث الأول من القرن العشرين، يتمثل في ظهور المسرحية الغنائية، وعلى الأخص بعد ثورة 1919 والتي كان أحد روّادها سيد درويش الذي تأثر بشدة بتراث سلفه الشيخ سلامة حجازي في هذا الفن تحديداً، وحيث ارتبط صعود نجم درويش أيضاً بالمد الوطني العارم الذي خلقته هذه الثورة، لكن المسرح الغنائي الموسيقي اختفى تقريباً بعدئذٍ خلال عقدي الثلاثينيات والأربعينيات ليخلي الساحة بعدئذ إلى انتشار وتكرس الغناء الفردي طوال القرن العشرين. لكن ثمة تطور هام في النهضة الموسيقية في مصر تمثل في إدخال مادة الموسيقى خلال الثلاثينيات في مناهج التعليم الدراسية[59]. وباختفاء المسرح الغنائي ظلت شخصية المغني هي الشخصية المحورية المركزية للعملية الموسيقية برمتها. وعلى الرغم من ظهور نقّاد انتقدوا هذه الظاهرة، كما انتقدوا نظراءهم النقّاد المدافعين عنها، كالناقد وقائد الأوركسترا سليم سحاب الذي انتقد المؤرخ والناقد الموسيقي الشهير كمال النجمي لتجاهله قيمة محمد عبد الوهاب ريادته في التلحين والفكر الموسيقي في كتابه الذي كتبه عن سيرته بعد وفاته والذي يُقرأ من عنوانه «محمد عبد الوهاب مطرب المائة سنة»[60].

ولم يتغيّر الحال بعد ثورة يوليو التي كرّست قيادتها الكارزماتية، ممثلةً في جمال عبد الناصر، هذا النوع من الأغاني باعتبارها الوسيلة الأمثل والأسهل لتأليه وتمجيد حكم الفرد الزعيم وتسطيح العقل على حساب الارتقاء بالمضمون والذائقة الموسيقية[61].

الموسيقى خلال النصف الثاني من القرن :

شهد مطلع خمسينيات القرن العشرين تطوراً لافتاً في الأغنية والموسيقى العربيتين برز من لبنان بإنبعاث الأغنية المسرحية في لون جديد مع بروز ما عُرف بظاهرة أو مدرسة الرحابنة، والمكوّن من الملحنين الشقيقين عاصي ومنصور الرحباني والنجمة الشابة الصاعدة ذات الصوت الملائكي فيروز. لقد اكتشف هذان الأخوان صوت هذه الشابة ووظفوه لتطوير المضمون الفكري لمسرحهم الغنائي وسعوا لإيصال رسائل غنية بمضامينها السياسية والإجتماعية الحاضة على التغيير، منطلقين من رغبة عميقة في تقديم فن جديد للأغنية العربية بعيد عن الشكل التخديري الطويل في العتاب والنوح والهجر والغدر. والتذلل أمام الحبيب والمقدمات الموسيقية الطويلة وترديد فقرات الأغنية وهو الشكل الذي ظل يميّز الأغنية المصرية حتى نهاية القرن تقريباً، بل قدموا فناً يقوم على الأغنية القصيرة المكثفة كلماتها، سواء في مضامينها العاطفية أم في مضامينها الإجتماعية ذات الدلالات السياسية. ثم رقي الرحابنة بالموسيقى والألحان وبالمسرح الغنائي. ومن أبرز المسرحيات الغنائية التي برزت للرحابنة: بياع الخواتم، جسر القمر، جبل الصوان، يعيش.. يعيش.. يعيش، المحطة. وكل هذه المسرحيات وغيرها غنية بعمق مضامينها السياسية والنقد الإجتماعي ونقد الظواهر الاستبدادية والفسادي[62].

ولم يكن غريباً على الرحابنة هذا البُعد الوطني والسياسي الإجتماعي في أعمالهم الموسيقية فقد عايش هذا الثلاثي فترةً من أخصب فترات النضال الوطني والقومي الذي استمر حتى اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية في نهاية الربع الثالث من القرن العشرين. وبالتوازي مع ظهور المسرح الغنائي ظهر واحد من أهم النقّاد الشباب الذي احتفى واهتم بظاهرة المسرح الغنائي للرحابنة منذ بدء المسيرة الغنائية مطلع الخمسينيات، ألا هو نزار مروة إبن المفكر اللبناني السياسي – التراثي الراحل حسين مروة، لكن هذا الشاب الذي رحل في سن مبكر نسبياً عن عمر يناهز الستين (ت 1992) لم يأخذ حظه للأسف من البروز والشهرة، وقدّم حينها ملاحظات أولية على

5

أعمالهم، وفي عام 1957 كتب يقول: «إن الحل الملائم الآن هو أن يتجه الموسيقيون إلى تلحين المسرحيات الغنائية القصيرة، ثم تلحين الأوبرا ذات المواضيع المأخوذة من التراث الفني الشعبي»[63]. كما كتب مروة في مجلتي «الثقافة الوطنية»، و«الطريق» منتقداً حصر التطور الموسيقي العربي في قالب الأغنية الفردية والتي عادةً ما تُعرف بمطربها أكثر من ملحنها وموسيقاها وناظم كلماتها، معتبراً تسييد الصوت البشري للموسيقى والألحان يسد أفق التطور الموسيقي العربي، في حين أن العمل المسرحي يبرز عدة أشكال من التطور الموسيقي في آن واحد، ومنها الموسيقى التصويرية، وتلحين أداء كل شخصية بما يتوافق مع طبيعته الشخصية والمسار العام للمسرحية، وهذا ما يساعد في ابتكار وإبداع الفنون الموسيقية المعقدة وتطوير الآلات الموسيقية وخلق أجيال من تعاقب العازفين بهذا الفن الجميل[64]. وهو من دعا مبكراً إلى تلحين المسرحيات الغنائية قبل أن يخرج الأخوان الرحباني مسرحيتهما الغنائية الأولى، وكان نزار

مهتماً للغاية بمسألة التوازن بين الموسيقى والمسرح. كما كان مهتماً بأهمية «التأليف الموسيقي» الذي عرّفته الاستاذة الموسيقية سمحة الخولي بأنه «إبداع فني متعدد العناصر يقوم على اللحن والإيقاع والتكثيف النغمي والبناء الموسيقي والتلوين الصوتي، وهو يختلف جذرياً عن «التلحين الشرقي» الذي يعتمد على عنصري اللحن والإيقاع وحدهما، وتبرز فيه كلمات الغناء لتحتل مكان الصدارة»[65]. ولعل هذا التعريف -في تقديرنا- ينطبق على تأليف الغناء المسرحي.

وبعد هزيمة عام 1967 بدأ العد التنازلي لنهاية العصر الذهبي للأغنية العربية، وبخاصة بعد رحيل الرئيس عبد الناصر المفاجيء عام 1970 والذي تبعه بعد أعوام قليلة رحيل ثلاثة من قامات نجوم الطرب الكبار خلال ثلاث سنوات فقط: فريد الأطرش عام 1974، أم كلثوم عام 1975، وأخيراً عبد الحليم حافظ عام 1977. ثم برز تدريجياً ما عُرف بـ«الأغنية السطحية التجارية أو أغنية السندويتش ولحقتها ما عُرف بأغنية «الڤيديو كليب» في العقد الأخير من القرن».

كما برز لون آخر من الغناء بعد هزيمة 1967 أُطلق عليه «الأغنية السياسية» ذات الكلمات الهجائية اللاذعة ضد الهزيمة واحتجاجاً على تردي الأوضاع المعيشية والإجتماعية والتضييق على الحريات، وكان من أبرز نجومها في مصر الشيخ إمام عيسى، وعدلي فخري، وفي لبنان الموسيقار والمغني الشهير مارسيل خليفة الذي برز على وجه الخصوص خلال سني الحرب الأهلية (1975 – 1990)، كما غنى كلاهما أيضاً للقضية الفلسطينية، ومن أبرز وجوه الأغنية السياسية في العراق جعفر حسن وفرقة الطريق، وغيرها من الفرق والمطربين الآخرين الذين تبنوا هذا اللون من الغناء ذي الهجاء السياسي في معظم الأقطار العربية.

مستقبل الحركة الموسيقية العربية :

والحاصل من هذه المسيرة الموسيقية التي استعرضنا لمحات خاطفة على أبرز محطاتها منذ بداياتها قبل الإسلام وبجذورها الضاربة في الحضارات الكبرى التي قامت في المنطقة، مروراً عابراً بصدر الإسلام، فالعصر الأموي، وصولاً إلى فترتها الذهبية خلال العصرين العباسي والأندلسي، ثم في عصرها الذهبي الجديد المتقطع على امتداد ثلاثة أرباع القرن العشرين لم يكن غرضنا منه مجرد السرد التاريخي فقط، بل ولنستخلص من ذلك باعتبارنا ورثة تجربة حضارية اغتنت من تلك المسيرة التاريخية الطويلة دروسها وعِبرها وبما مرت به من صعود وانتكاسات لعل تشرق على أجيالنا الشابة الحاضرة وأجيال المستقبل شمس جديدة من الموسيقى تربطهم بماضي حضارتهم الموسيقية المجيدة مطعمة بعناصر الحداثة المتوافقة مع خصوصياتها، هذا إذا ما أردنا حقاً النهوض من الكبوة الموسيقية التي تمر بها ثقافتنا الموسيقية، ومن ذلك أن تعيد وزارات الثقافة والإعلام بدولنا العربية الإعتبار لتراثنا وتاريخنا الموسيقي العربي، ومن ضمنها المعاهد الموسيقية في التعليم العالي، وأن تجعل وزارات التربية والتعليم الموسيقى والتراث الموسيقي العربي، مادة مقررة ضمن المناهج الدراسية، وبتوسع أكبر في المعاهد الموسيقية التي تتبع التعليم العالي، وأن تولي وزارات الإعلام بدولنا العربية اهتماماً أكبر في قنواتها الفضائية وإذاعاتها بمثل هذه البرامج، ويتم تقديم مسابقات وبرامج تحفيزية من شأنها أن تجذب إليها جيلاً ترتفع بثقافته وذائقته الموسيقية معتزاً بتاريخه وتراثه الموسيقي العربيين القديم والحديث، لا جيلاً مغترباً عليهما تجذبه الأغنيات والموسيقى الغربيتان أو في أحسن الأحوال الأغاني الهابطة التي تُسمى «شبابية»، وكذلك تأسيس أو إعادة احياء الفرق الشعبية الموسيقية[66]. وختاماً من الأهمية بمكان أن يتم كل ذلك بمعزل وقطيعة مع التراث الذي يسفّه من الثقافة الموسيقية جملةً وتفصيلاً، سواء في وسائل الإعلام العربية، أم في المناهج الدراسية الإسلامية والتاريخية، باعتبار تراثاً كهذا ليس غلواً في الدين فحسب؛ بل ومن عناصر البيئة المفرخة للإرهاب التكفيري، وبدون ذلك سيبقى للأسف مستقبل نهوض حركتنا الموسيقية قاتماً يراوح مكانه.

• الهوامش

1. كوثر رستم، موسيقى بابل وسومر، جذوة اللحن ورقة المعنى، صحيفة البيان في 12 فبراير 2012 .
2. محمود أحمد الحفني، إسحاق الموصلي الموسيقار النديم، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ص 18 .
3. ترجمة وتلخيص شاهر عبيد، من تاريخ الموسيقى العربية، الفكر العربي، يناير / مارس، بيروت، ص 229 .
4. فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 67 – 68 .
5. المصدر نفسه، ص 70.
6. المصدر نفسه، ص 81.
7. فوزي كريم، الفضائل الموسيقية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2002، ص 59 .
8. ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، الطبعة الثالثة، دار الجيل، بيروت، ص 18 .
9. الأسد، المصدر نفسه، ص 163.
10. محمود الحنفي، مرجع سبق ذكره، ص 20.
11. هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، سنة الإصدار 2010، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص 52 – 62 .
12. المصدر نفسه، ص 60.
13. عبد الحميد حمام، غناء الشيخ الشامي في العصر الأموي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 284 – 292.
14. محمد بركات، الموسيقى العربية. رؤية تراثية فلسفية، الثقافة الشعبية، مملكة البحرين، العدد الثامن، شتاء 2010، ص 127.
15. فارمر ، مرجع سابق، ص 76.
16. الموسيقى في العصر الاموي، موقع الحكواتي الاليكتروني
17. الخوري يوسف عون، أغاني الأغاني، مختصر أغاني الأصفهاني، المجلد الأول، دمشق، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ص 105.
18. حول المعري وتراث العرب الثقافي ومستقبل الأدب العربي الحديث، حوار مع طه حسين، الطريق، أيار / مايو 1993، بيروت، ص195 .
19. شاهر عبيد، ص 230.
20. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ص 59 .
21. إنظر : فارمر، ص 120 .
22. فارمر، مرجع سابق : ص 109 – 111 .
23. محمد فهمي عبد اللطيف، الفن الآلهي، ص 57 – 58 .
24. فارمر : ص 112 – 116.
25. محمود الحفني ، ص 236 – 237 .
26. فراس الطرابلسي، بدايات التأسيس العربي للطرح السيمولوجي في الموسيقى : الحسن الكاتب أنموذجاً، البحرين الثقافية، يناير 2019، ص 103 .
27. ميخائيل عوّاد، صور مشرقة من حضارة بغداد في العصر العباسي، الطبعة الثانية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1989، ص 91 – 94.
28. عزيز الورتاني، آلة العود في الحضارة العربية الإسلامية بين التنظير العلمي والممارسة الموسيقية، الثقافة الشعبية، مملكة البحرين العدد 27، خريف 2014، ص 124.
29. قاسماجنوف، الفارابي، دار التقدم، موسكو، 1986 ص 220.
30. صبيح صادق، الفارابي وأثره في الفكر الاوروبي، المورد، العدد الثالث 1975، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص 124 .
31. عبد الأمير الصرّاف، الفارابي والآلات الموسيقية المشهورة في بغداد، المورد، المصدر نفسه ، ص 89 – 90 .
32. تصنيف جوزيف شاخت، كليفورد بوزورث، تراث الإسلام، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة ،الكويت، عالم المعرفة، يونيو / حزيران 1998، ص 229 – 230.
33. عادل كامل الألوسي، المخطوطات الموسيقية العربية في مكتبة دائرة الفنون الموسيقية في بغداد، المورد، العدد الثاني 1980، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص 328.
34. شاهر عبيد، ص 233.
35. عبد الغني الملاح، الموسيقى العربية في التراث ورأي اخوان الصفا، مجلة آفاق عربية، تشرين الثاني، بغداد، ص 126 – 127 .
36. 36 – نوفل الشرقاوي، الموسيقى الأندلسية تراث ازدهر في المغرب، 14 أبريل 2019، موقع " إندبنت عربية " الإليكتروني.
37. محمد القاضي، الموسيقى الاندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج الحضاري، الثقافة الشعبية، مملكة البحرين، العدد السابع عشر، ربيع 2012، مملكة البحرين، ص 136 .

38. إنظر : الموسيقى في عصر الأندلس، موقع " الحكواتي" الإليكتروني، 28 / 12 / 2011 .
39. الموسيقى في الإندلس، موقع "المعرفة الاندلسية" الإليكتروني.
40. مقداد رحيم، الموشحات الاندلسية وعلاقتها بالغناء، مجلة آفاق عربية، بغداد، أيار 1984 ص 83 .
41. المصدر نفسه، ص 84 .
42. فارمر، ص 250 – 251.
43. حكمت الآلوسي، التأثير العربي في الثقافة الأسبانية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية، 1984، 36 .
44. زنغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، الطبعة العاشرة، بيروت، دار صادر، 2002 م، ص 491 .
45. إيمان مهران، قراءة في ذاكرة الامة .. الأغنية المصرية ومؤلفوها في مائتي عام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 17 .
46. المصدر نفسه، ص 18 .
47. كمال النجمي، تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب .. وأم كلثوم وعبد الوهاب، القاهرة، دار الشروق، بلا تاريخ، ص 67 – 73).
48. د. عواطف عبد الكريم وآخرون، تحت إشراف الاستاذة د. سمحة الخولي، التأليف الموسيقي المعاصر، الجزء الأول ، وزارة الثقافة، القاهرة، ص 33 .
49. رجاء النقاش، لغز أم كلثوم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص 40 .
50. سليم سحاب، معزوفات محمد عبد الوهاب الموسيقية، شؤون عربية، صيف 2015، الأمانة العامة لجامعة الدول العربية، القاهرة، ص 144 .
51. أنظر : أحمد مغربي، عرض تحليلي لكتاب الياس سحاب الموسيقى العربية في القرن العشرين، المستقبل العربي، شباط / فبراير) 2010 .
52. محمد فهمي عبد اللطيف، الفن الآلهي ، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، بدون تاريخ، ص 57 .
53. أنظر : سليم سحاب، أثر التجويد القرآني في الموسيقى الراقية، مجلة الكواكب المصرية، 19 اكتوبر، 2010 .
54. جورج روفايل، نظرة في تاريخ الموسيقا والغناء في مصر الحديثة، المستقبل العربي، 11 / 2002، ص 2 10 و ص 107 .
55. بركات محمد مراد، الثقافة الشعبية ، شتاء 210، ص 126 – 127).
56. أنظر على سبيل المثال لا الحصر : " موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين " للملحن والمطرب محمد قابيل.
57. إنظر : حنفي المحلاوي، الأربعة الكبار في الأغنية والألحان، القاهرة، نهضة مصر، سنة 2000، ص 14 – ص 15 .
58. لطفي المرايحي، الموسيقى العربية إلى أين ؟ الطبعة الأولى، بيروت، دار الفارابي، 2007 ص –125 127 .
59. التأليف الموسيقي المعاصر، الجزء الأول، ص 37 – 39 .
60. إنظر مقاله : معزوفات محمد عبد الوهاب الموسيقية، شؤون عربية، صيف 2015، جامعة الدول العربية، القاهرة، ص ص 144 – ص 145 .
61. إنظر : وطفاء حمادي هاشم، " هموم المسرح وهمومي " تأليف علي الراعي، الطريق، بيروت، آذار – حزيران / مارس – يونيو 1995، ص 273 – 274 .
62. محمد منصور، فيروز والفن الرحباني، الطبعة الأولى، بيروت، دار كنعان، 2004، ص 7 – 13) .
63. نزار مروة، في الموسيقى اللبنانية والمسرح الغنائي الرحباني ، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفارابي، 1998، ص 9 .
64. أنظر المصدر نفسه، ص 9 – 11.
65. التأليف الموسيقي المصري المعاصر، الجزء الأول، القاهرة، ص 8 .
66. علي عبد الله خليفة، تأسيس فرقة بحرينية للفنون الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 44.

- **الصور**

1. https://wahooart.com/Art.nsf/O/AQR97F/$File/Paul-Alexandre-Alfred-Leroy-The-Musicians.jpg
2. https://i.pinimg.com/564x/ff/d5/db/ffd5dbbb7f66b1d400bb1e70967d4860.jpg
3. https://i.pinimg.com/originals/d4/d8/9c/d4d89c0ea97e9c1debd4a04827b75bb1.jpg
4. https://www.weladelbalad.com/app/uploads/sites/17/2017/12/1514729978_670_28771_.jpg
5. https://i.pinimg.com/564x/d9/a2/15/d9a2154e2ce09cff1ad02148dd9a9ed0.jpg

أ. محمد أبو شنب – مصر

رقصة «الهوسيت» عند قبائل «البشارية» وتأثرها بالبيئة في حلايب وشلاتين

عرف الإنسان الرقص منذ أقدم العصور، فأصبح أحد وسائل التعبير عن حاجاته العاطفية، واتجاهاته الذاتية، وتصوراته لما في الكون والطبيعة من ظواهر، وما إعتقده من قوى تسيطر على هذة الظواهر وتؤثر على أنماط حياته[1]، وإستمر هذا النوع من الفن ملازماً له في التطور والارتقاء مروراً بالحضارات التى مرت بها الشعوب والأمم.

إن الرقص لم يكن مجرد أشكال مختلفة من الحركات طبقاً لإيقاع معين فحسب، إنما فن روحي يعتمد على إحساس الإنسان ومشاعره، لذلك نجده دائماً ما يصدر في صورته التلقائيه بطريقة عفوية في التعبير، ليحقق المتعه والحيوية في أدائه كلما دعت الحاجة إليه، فتظهر وظيفته الفنية والجمالية والإجتماعية التى يؤديها من خلال قدرة الإنسان على إبراز انفعالاته بالحياة واستجابته لوحي الطبيعة وما يحيط بها من

عناصر، فالرقص لغة كمثل باقي اللغات، لكنها صامتة غير مدونة أو مكتوبة، حيث لا يستخدم فيها أبجديات الكلمات، إنما تعتمد في الأساس على الحركة، فالحركة من أبسط أنواع التعبير عن الإنسان وما يقوم به من نشاط، لذلك يعتبر فن الرقص من أقدم أنواع الفنون التي إرتبطت بحياة الإنسان وأكثرها شمولاً.

وبالنظر إلى إحدى تعريفاته لدى دائرة المعارف البريطانية نجد إنه «أقدم من الفن نفسه، وإنه يحوي على أسس جميع الفنون، وإن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص»[2]، إلا أن بعض المتخصصين في مجال التربية الرياضية أطلقوا عليه لفظ (التعبير الحركي)، نظراً لما يتطرق إلى أذهان الكثير منا عندما نذكر مُصطلح (الرقص) عامة، وعلى الرغم من تعدد تلك التعريفات وتنوعها، إلا أنها تشير إلى ذلك المفهوم الذى يعني (التعبير الحركي)، لما يتضمنه من شمول[3]، فالتعبير في حد ذاته مقدرة يسعى الفرد لتهذيبها وتنميتها بشتى الوسائل كي يستطيع بواسطتها أن يفصح عما يجول بنفسه وبخاطره، حتى يتمكن من نقل أفكاره ومشاعره لغيره من الناس في سهولة ويسر[4].

مما لا شك فيه أن لكل مجتمع من المجتمعات رقصاته الشعبية الخاصة به التي تعبر عن سمات شخصيته التاريخية والثقافية، وما تحمله تلك الشخصية من أفكار اعتقادية وعادات وتقاليد متوارثة، تظهر من خلال تلك الحركات الراقصة التي تخضع لضوابط معينة وقوانين مُحكمة تفرضها ثقافة ذلك المجتمع الذى تنشأ فيه وتتشكل منه تلك الرقصة، لتصبح بذلك جزءا أصيلا من هذا التراث الشعبي الذى يعبر عن ثقافة تلك الجماعة الشعبية التي تنتجه وتبدع في صياغته في بيئتها الشعبية، حيث يتأثر بكل ما يحيط به من عوامل طبيعية وجغرافية، وهذا ما يجعله يختلف ويتميز من مكان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، وبالرجوع إلى ما يعنية أقسام علم الفولكلور، نجد أن الرقص الشعبي أحد أنواع الفنون الشعبية التي تضمها الثقافة الشعبية (الفولكلور).

خريطة توضح منطقة حلايب وشلاتين على ساحل البحر الأحمر.

(الطبيعة الجغرافية)

عندما تدق أقدامنا لنبحر في أعماق الجنوب لننقب ونبحث عن جذور بعض عناصر تراثنا الشعبي المصري الأصيل، نكتشف سراً غامضاً من أسرار مصر القديمة لم يكن معلوماً لدينا، بل نجده يسري من أمام أعيننا في عروق أهله وباطن أرضه، لما يحمله كل منهما من أصالة وعراقة يعبران عن جوهر الشخصية المصرية منذ آلاف السنين، حيث كانت تلك البقعة الحدودية الجنوبية موطناً للإنسان الأول على أرض مصر، والمسرح الذى نشأت فيه حضارته التي إرتكزت على أسس قوية جعلته يقفز بتلك الحضارة إلى الأمام.

اولاً: الموقع:

وهنا في أقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الشرقية على الحدود «المصرية – السودانية» تقع تلك المنطقة التي تُعرف إعلامياً بمثلث (حلايب وشلاتين)، حيث تضم ثلاث مُدن كبرى من الشمال إلى الجنوب، «شلاتين – أبو رماد – حلايب»، والتي تبلغ مساحتها حوالي ما يقرب من 18.500 كم مربع إلى 20580 كم مربع، وتعتبر مدينة شلاتين المركز الرئيسي لها، حيث تبعد عن «القاهرة» بحوالي 1600 كم، وتشكل تلك المنطقة ما يشبه المثلث المتساوي الأضلاع لذلك تُعرف بالمثلث، تمتد قاعدته بطول 300 كم، وطول

كل من ضلعيه الشرقي المُطل على البحر الأحمر والغربي المُشرف على الصحراء الشرقية نحو 200 كم، ويبدأ رأس هذا المثلث عند نقطة تقع على ساحل البحر الأحمر بالقرب ممّا يُعرف ببئر الشلاتين[5].

فنجد أن هذة المنطقة غنية بالعديد من الثروات الطبيعة، لما تحتويه أرضها من تنوع بيئي مميز يشمل ثلاث بيئات مختلفة، فمنها البيئة «الجبلية - الصحراوية - الساحلية»، بالإضافة إلى موقعها الجغرافي الفريد حيث تقع على الطريق الساحلي بين مصر والسودان، وكذلك قرب سواحلها من السواحل اليمنية السعودية، لذلك فهي تعتبر بمثابة البوابة الجنوبية الشرقية لمصر[6].

ثانياً: المناخ:

فهذا التنوع يجعلها تختلف في أحوالها الجوية، فمناخها صحراوي مداري، جاف صيفاً يميل إلى البرودة شتاءً، تهب عليها رياح شمالية غربية جافة وجنوبية شرقية رطبة، مما تجعلها تقع في حزام التجمع بين المداري، وهو النطاق الذي تتساقط فيه الأمطار بغزارة، ولهذا يوجد بها فصلان للأمطار، أولهما قبل شهري مارس ومايو، أما الأخر في شهري أكتوبر ونوفمبر، فالحياة فيها تعتمد على مياه تلك الأمطار التى تتساقط على سلاسل جبال البحر الأحمر ثم تنساب في بعض الفصول على هيئة سيول، مما تتكون خزانات المياه الطبيعية التي يعتمد عليها سكان المنطقة إلى جانب بعض الآبار[7].

المعالم الطبيعية والأثرية في حلايب:

اولاً: محميات (علبة):

ومن ضمن المعالم الطبيعية التي تتميز بها منطقة حلايب محميات (عُلبة) التي سُميت بهذا الاسم نسبةً إلى جبل (عُلبة) الذي يعتبر الركيزة الأساسية لهذة المحمية الطبيعية الكبيرة، حيث يبلغ إرتفاعه حوالى 1437 متراً، كما يُطلق عليه أهل تلك المنطقة بلغتهم التبداوية «إيلب» الذى يعنى (الجبل الأبيض)، نظراً للون صخوره أو تجمع السحب البيضاء على قمته.

ونظراً لمساحتها الشاسعة التى تبلغ حوالى ما يقرب من 35600 كم مربع، أصبحت أرضا خصبة في إنتشار الغابات الشجيرة والحشائش البحرية، حيث تنمو فيه ما يقرب من 400 نوعاً من النباتات نمواً طبيعياً، تستخدم بعضها كأعشاب طبية منذ أقدم العصور، كما أتاحت لها الظروف أن تكون بيئة مناسبة في انتشار العديد من الطيور النادرة أو الجارحة (المستوطنة

والمهاجرة) والتى بلغت ما يقرب من 150 نوعا حتى الآن، كالنسور الأفريقية الكبيرة مثل (الأوزون – الرخمة المصرية – الصقور – العقبان)، وغيرها من الحيوانات البرية والمتوحشة والزواحف السامة، وذلك نظراً لطبيعة تلك البيئة الجبلية.

ثانياً: ميناء عيذاب:

أما عن المعالم الأثرية نسبةً لأهميتها التاريخية هو ميناء (عيذاب)، الذى كان يقع جنوب مدينة أبو رماد على بعد 23 كم شمالى مدينة حلايب، فكان من أهم الموانئ الرئيسية على ساحل البحر الأحمر جنوباً في تلك المنطقة، ويقال أن اسمه قد يرجع نسبة إلى أحد الأنواع من الأعشاب باللغة البيجاوية التى كانت تنمو في هذه المنطقة بكثرة.

بدأت مدينة عيذاب كنقطة لتلبية احتياجات عمال المناجم في الصحراء الشرقية، ثم صار بعد ذلك ميناءً رئيسياً ومحطة للسفن القادمة من الهند وشرق افريقيا وجنوب الجزيرة العربية[8]، وفي العقد الرابع من القرن الثالث الهجري، سيطر بنو يونس وهم فرع من قبيلة بني ربيعة على عيذاب، ولكنهم أجبروا على التراجع للحجاز بعد معركتهم مع أبناء عمومتهم بنى بشر الذين ركزوا سيطرتهم على منطقة المناجم عن طريق التزاوج مع (البِجا) السكان الأصليين للمنطقة خاصة الحضارمة منهم[9]، حيث تم إكتشاف هذا الموقع على يد «تيودور بنت» Theodore bent في عام 1896، وكان ذلك من خلال قيامه برحلة من مرسى حلايب متجهاً نحو الشمال، حيث وجد على مسافة 20 كم آثاراً تشرف على البحر، وبعد دراسته لهذة الآثار رجح أنها تعود إلى مدينة عيذاب[10]، وتشير بعض المراجع إلى أن سواكن القديمة هي عيذاب الحالية التى غطتها الرمال والصخور الآن[11].

ثالثاً: الهوسيت.. وتأثرها بالبيئة والطبيعة:

عُرفت الثقافة بأنها نتاج عملية تطور طويلة إمتدت على طوال ألآف السنين، ترسبت في كل مجتمع بشري، متضمنة قدراً عظيماً من الحكمة في معاييرها وأنماطها الشديدة التنوع، ولا يمكن لآحد أن يهرب من تأثيرها في أي مجتمع كان، إبتداء من أكثر المجتمعات بساطة حتى أشدها تعقيداً وتطوراً[12]، ومما لا شك فيه أن هذة العملية التى تحدث بداخل كل مجتمع أو منطقة جغرافية معينة قد تتعرض لمؤثرات تفرضها عليها بعض العوامل الطبيعية والجغرافية سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذة المؤثرات بالتالي قد تؤثر في بعض العناصر الثقافية التي تعبر عن أفرادها الذين يحملون تلك الثقافة.

ومن هنا لعبت تلك العوامل والظروف دوراً حيوياً مؤثراً على تشكيل ثقافة تلك الجماعات الإنسانية المتمثلة في هذة القبائل التي تعيش وسط أحضان تلك البيئة المتنوعة، وهذا ما نراه بوضوح في استخدام بعض الأدوات والأسلحة كجزء من ثقافتهم المادية في بعض العناصر التي تندرج تحت الفنون الشعبية، والتي منها على سبيل المثال الرقصات والألعاب الشعبية، حيث يتم استخدام هذة الأسلحة التى يعتمد عليها الرجل البجاوي بصفة دائمة في حياته اليومية سواء في الصيد أو في الدفاع عن نفسه لمواجهة مخاطر تلك الطبيعة كاستخدام (السيف – الرمح – الخنجر) وكذلك العصي كما في حالة الرعي أثناء أدائه لرقصة «الهوسيت» كأداة من أدوات التعبير عن الفرح أو السعادة وليس كأداة للدفاع كما في صورتها الحقيقية، فالمهارة في الصيد جزء مهم من شخصية البدوي، على الرغم من أن هذه الأدوات بدائية الصنع محدودة الإمكانيات، كما أنهم يرمزون إلى بعض القطع المستخدمة في أداء لعبة (توي إستيت – تُ سِدِّءِ) التي تعني الجالس بـ «الجمل» والذي يُطلق عليه بلغتهم البداويت «أوكام»، حيث إنها تعتبر رمزاً هاماً وأساسياً من رموز البيئة الصحراوية، وهذا يدل على مدى إرتباط الإنسان بكل ما يحيط به من طبيعة مستخدماً عناصرها في التعبير عن ثقافته.

كما أن الظروف المناخية التي تتمتع بها تلك المنطقة جعلتهم يرتدون نمطا معينا من الملابس التقليدية ذات اللون الواحد وهو اللون الأبيض، والتي من سماته إنه يعكس أشعة الشمس القاسية مما يجعلها أقل حدة، فأصبحوا يتميزون به عن غيرهم من المجتمعات الأخرى البعيدة عنهم، إلا إنهم يتشابهون فيه مع غيرهم من

المجتمعات القريبة منهم، وهذا التشابة يدل على إمتزاج ثقافتهم بثقافة غيرهم من المجتمعات المتماثلة، طبقاً لتشابه هذه العوامل والظروف التي تحيط بهم، حيث أن العلاقة بين الإنسان والبيئة الفيزيقية أو المكانية التي تحيط به تعكس التداخل في نسيج الثقافة الشعبية[13].

فهذة المنطقة تُعد واحدة من ضمن المناطق الثقافية الجنوبية، حيث تتمثل في الإقليم الواقع بأقصى جنوب مصر الذي يشترك مع إقليم شمال السودان في ثقافة واحدة، وهذة الثقافة تعتبر مزيجاً بين الثقافتين، مما نتجت عنها وجود جماعة شعبية ذات تميز وتفرد شديد الخصوصية، استطاعت أن تخلق لنفسها ثقافة متميزة تُعرف بـ «ثقافة الحدود»، وهذة الثقافة تمثل خليطا متنوعا من عناصر ثقافية شديدة التجانس[14]، فأصبحت تمثل حلقة الوصل والصلة بينهما، مما جعلت هذة المناطق تزخر بحركة دائبة منذ القدم، كما يشير إلى ذلك مفهوم المناطق الثقافية من حيث الامتدادت الجغرافية لبعض الأنماط الثقافية وكذلك إلى الامتدادت التاريخية للتراث المشترك، ولهذا فإن تراث المنطقة المشترك هو بناء ثقافي يتميز بالامتداد التاريخي والجغرافي، فالمنطقة الثقافية تتمثل في تلك الرقعة التي توجد بها ثقافات متماثلة[15].

رابعاً: الإبل كعنصر ثقافي:

بما أن الرقص ارتبط منذ القدم بتفاعل الإنسان مع بيئته في التعبير عمّا في نفسه وخاطره، فإن محاكاة الإنسان لغيره من الكائنات التي تعيش معه في هذة البيئة صفة من صفات ذلك التفاعل والارتباط، ومن هنا نجد أن أفراد هذة القبائل أثناء أدائهم لرقصة «الهوسيت» يتقمصون صفات وحركات بعض الحيوانات التي تتداخل معهم في الكثير من أمور حياتهم والتي من أبرزها الإبل، حيث تعتمد عليها هذه القبائل في نشاطهم الإقتصادي ونظامهم الاجتماعي لتصبح أيضاً جزءاً أصيلاً من تراثهم الثقافي لا يمكن استئصاله من بيئته الصحراوية.

فالإبل حيوان يتصف بالقوة والشجاعة ولديه القدرة على تحمل الصعوبات والمشقة، كما أن صبره

وقوة تحمله صفة يتشبه بها الرجال العظماء، بالإضافة إلى أنه أثناء سيره من مكان إلى أخر نجده يتحرك بحركات خفيفه جميلة لا يستطيع الإنسان أن يقلدها أو يحاكيها إلآ من يمتلك القدرة على فعل ذلك، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن مصادر الرعي لديهم تنقسم إلى قسمين أحدهما «مراع طبيعية» يعتمدون فيها على مياه الأمطار، أما الأخرى «مراع غير طبيعية» يعتمدون فيها على مياة الآبار والوديان، فالأولى تجعلهم يتنقلون من مكان إلى أخر على حسب فصول السنة، حيث إنهم يقومون بثلاث جولات في السنة، الأولى تتم في فصل الخريف من مشرق نهر عطبرة وحول دلتا «الجاش» ومدخل أريتريا وأثيوبيا وتسمى بـ «جولة تمار»، والثانية في فصل الشتاء حيث يتجه الرعاة إلى ساحل البحر الأحمر في موسم الأمطار وتسمى المنطقة «قنب»، وفي فصل الصيف يتجهون إلى أعالي الجبال وبطون الأودية، حيث يستقرون فيها أكثر من أي منطقة أخرى وتسمى «دامر»[16].

وهذا التنقل الذي يدور حول مورد معين من الماء، ينتج عنه تأثر ثقافة هذة القبائل بثقافات أخرى أو العكس في الكثير من الأماكن التي يتنقلون

إليها سواء بداخل مصر أو خارجها، لأنهم لا يرتبطون بمكان محدد أثناء ممارستهم لهذة المهنة، وفي مفهوم علماء الإجتماع للبدو، إنهم فئة من السكان يتميزون بخصائص معينة وسلوك خاص ترسمه لهم بيئتهم الصحراوية المحيطة بهم، ولا تسمح بإقامة حياة سكانية مستقرة، كما أنهم ينتمون إلى مجموعة تغير محل إقامتها في أوقات معلومة تبعاً للتغيرات الموسمية لكل مجتمع محلي، مثل صيد أفضل، حشائش للقطع، وطقس أفضل، فالبدو لا يتجولون بدون هدف[17]، وهذا ما يُعرف في علم الإنثربولوجيا الثقافية بعملية «التثقف» وهي الحالة التي تحدث نتيجة لإلتقاء ثقافتين مختلفتين، وقد عبر «كروبر» عنها في أحد المواضع بأنها «تشمل على تلك التغيرات التي تحدث في ثقافة معينة بتأثير ثقافة أخرى، والذي ينتج عنها ازدياد التشابه بين الثقافتين المعنيتين، وقد يكون هذا التأثير متبدلاً أو طاغي التأثير من جانب واحد»، حيث يرى كل من «جريبنر وشميدت» اللذين ينظران إلى «التثقف» على إنه مجرد ثقافات مختلطة ببعضها[18].

ومن هنا يمكن القول أن الإبل تمثل إحدى وسائل الاتصال الثقافي بين مختلف القبائل والمجتمعات الصحراية الأخرى، فضلاً عن الدور الحيوي والوظيفي الذي تؤديه بالنسبة لأبناء هذة القبائل في مختلف مجالات الحياة ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً.

خامساً: الطبيعة البشرية:

أما الجانب الآخر الذي يتعلق بهذة القبائل وأصولها السلالية، وما يندرج منها من فروع قبائلية متشعبة قَاطِنَةُ في أقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الشرقية على الحدود (المصرية – السودانية) وما يليها من مناطق أكثر عمقاً في الجنوب، يجعلنا نرجع بالزمن إلى الوراء لمعرفة الجذور التاريخية لتلك الجماعات الإنسانية المنتجة لتراثها الشعبي كجزء أصيل من ثقافتها التي تنتمي إليها، بهدف محاولة فهم طبيعة ذلك الإنسان الذي يعيش في هذا المكان، من خلال ما يصدر عنه من أفعال وسلوكيات وأفكار وممارسات تتمثل في مفردات ثقافته التي تتكون من عاداته وتقاليده، معتقداته وتصوراته، خبراته ومعارفه، آدابه وفنونه، حرفه ومهاراته.

سادساً: قبائل المنطقة:

تعيش قبائل «البشارية» التي تُعد فرعاً من فروع قبيلة «البِجا» في هذة البقعة الجغرافية من الصحراء الشرقية وتنتشر أفرادها في جميع أرجائها في الصحراء والجبال والوديان، ويقال إن إسمها يرجع نسبةً إلى جدهم الأكبر (بشار بن كاهل) من قبيلة الكوهلة التي تنحدر من نسب الزبير بن العوام، وأن بشارا قد تزوج إمرأتين من «البِجا» أحدهما يُطلق عليها (أم علي)، أما الأخرى فيطلق عليها (أم ناجي)، فبشارية (أم علي) هي تلك القبائل التي توجد بداخل الحدود المصرية، أما الأخرى هي التى توجد بداخل الحدود السودانية[19]، حيث تتفرع الأولى إلى عدة بطون كثيرة فمنها (العلياب – العميراب – الحمدوراب – الشتنراب – القمهتاب) وغيرها، حيث تنتشر هذة القبائل بين مصر والسودان في ثلاث مناطق، أحدهما تمتد من القصير حتى سواكن، والثانية تعيش على نهر عطبرة بالسودان، والأخيرة تقطن جزيرة عتباي.

البِجا عبر العصور التاريخية:

سُميت قبائل «البِجا» قديماً بعدة أسماء طبقاً للعصور المختلفة التي مرت بها، حيث أطلق عليها في المصادر الرومانية «البليميين»، في المصادر المروية «الميديد»، في المصادر العربية «البِجا»، في المصادر الكوشية والمصرية القديمة «المدجاي»، وتجمع بعض المصادر أن وطن «المدجاي» هو شرق السودان، وتشير الأدلة الأثرية والتاريخية إلى أنهم اشتركوا في أصولهم العرقية مع الكوشيين، وأن نمط حياتهم السائد كرعاة عُرف من خلال بيئتهم القاسية الشبه قاحلة في شرق السودان، كما عُرف شعب «المدجاي» في العالم القديم بكفاءتهم العالية وجدارتهم في مجال الحروب العسكرية، نظراً لمهارتهم الاستثنائية في الحروب[20].

تُعد قبيلة «البِجا» من القبائل الرُحل التي تنتمي إلى الجنس الحامي، إلا إنهم بعد قرون عديدة تأثروا بالإتصال العمراني والمشروعات الزراعية التي تمت في الكثير من المناطق في تلك البقعة الجغرافية الكبيرة التي يعيشون عليها، فاستجابوا إلى هذه التطورات، وبدأوا يتخذون قرى على ضفاف القنوات، ويحتلون أحياء من بعض المدن، وأخذ كثير منهم يشتغل بالزراعة وفي مختلف الحرف[21].

وتشير بعض المصادر الأخرى أن في الفترة التي ظهرت فيها معالم حضارة جديدة في منطقة النوبة قديماً، وأطلق عليها العالم الأمريكي «جورج رايزنر» حضارة المجموعة «X» شهدت في هذا العصر قيام مملكتين وهما مملكة «البليميين» ومملكة «النوباتيون»، والبليميين هم قبائل سكنت شرق النيل وحتى البحر الأحمر، وقد عرفوا عند الإغريق بهذا الاسم، ولكن المؤرخين العرب أسموهم بـ «البِجا»، وهم قبائل «البجه - البِجا» الحالية القاطنة في شرق السودان[22]، حيث عاشت في منطقة بلاد النوبة السفلى قبائل عدة ذكرها المصريون القدماء منها (وا وات - إيرثت - ستاو - إيام - مدجاو أو مدجاى)، والأخيرة منها هي تلك القبائل الرُحل التي لم تستقر في منقطة بعينها، وكانت تجوب مناطق السودان والنوبة السفلى[23].

اولاً: فروع البِجا:

تنقسم فروع قبيلة «البِجا» وهى القبيلة الأم لكل هذة الفروع إلى أربعة قبائل رئيسية، وهما «البشاريون» في الشمال الذين يعيشون في تلك البيئة الجبلية الصخرية، كما يحتلون معظم الإقليم المُسمى بصحراء العتباي، ثم يليهم من الجنوب قبيلة «الأمرأر» الذين يمتدون بإنحراف في إتجاه الغرب في مسمار على الخط الحديدي إلى الشمال الشرقي في اتجاه بور سودان، ثم يليهم جنوباً «الهدندوه» وهم أكثر البِجا في السودان عدداً، حيث يمتدون من سواكن إلى سنار وفي الأرض المجاورة للخط الحديدي الممتد بين البلدين وبذلك أصبحوا يحتلون دلتا الجاش، كما يعيشون على شواطىء العطبرة المجاورة لهم، وأخيراً نجد في الجنوب الشرقي قبيلة «بنى عامر» الذين يمتدون من «طوكر» شمالاً إلى داخل حدود أريتريا جنوباً، كما توجد جماعات أخرى من «البِجا» أو قبائل صغيرة، مثل «الأرتيقا»، «الكميلاب»، «الحالنقا» وغيرهم، وبعضهم يدور في فلك القبائل الكبيرة وترتبط بهم[24].

ثانياً: لغة البِجا:

تتحدث قبائل «البِجا» لغتهم الحامية، وهي المُسماه «التبدواى أو البداويت» ويستثنى من هذا معظم العشائر الجنوبية من «بنى عامر» ومن يجاورهم من الجماعات القليلة التي تتحدث لغة خاصة تعرف بـ «تِجره»، وهي لغة سامية منتشرة في أريتريا وشمال بلاد الحبشة، وإن كان بعضهم يتكلم اللغة البجاوية، فأكثر قبائل «البِجا» يعرفون اللغة العربية إلى جانب معرفتهم للغتهم التى يتحدثون بها، واللغة العربية ما هي إلا أثر من أثار النفوذ العربي الذى دخل إليهم في عهد متأخر نسبياً إلى أوطانهم[25].

ثالثاً: صفات البِجا:

أن «البِجا» بوجه عام شعب لا تزال تغلب عليهم الصفة العسكرية، والطابع الحربى الذى أملته البيئة والكفاح للمحافظة على النفس والمال، وشجاعتهم وقوة احتمالهم مضرب الأمثال، إلا أن هذه الروح لا تزال سائدة فيهم متغلغلة في نفوسهم، وسلاحهم الرئيسي هو السيف للهجوم والدرقة للدفاع، فقد قل استخدامهم للرمح أو القسي والسهام، ولكنهم يحملون في منطقهم خنجراً منذ الحداثة ويظلون محتفظين به، ومن المرجح أن سلاحهم فيما ماضى كان الرمح، سلاح أهل الجنوب، ولكن السيف جاءهم من الشمال، أو من الجزيرة العربية عن طريق البحر الأحمر، فأقبلوا على إقتنائه، وكثيراً ما يُطلق أحدهم على سيفه اسماً خاصاً، كعادة فرسان العرب، ويرددون قصصاً عن بعض السيوف وحدتها[26]، وتظهر النزعه الحربية للـ «البِجا» حتى في لهوهم ولعبهم فيرقصون رقصاتهم الحربية على دقات الطبول، وأناشيدهم وأغانيهم تردد قصص أبطالهم القدماء[27].

أنوع الرقصات الشعبية:

توجد أنوع مختلفة من الرقصات الشعبية عند قبائل «البشارية» فمنها رقصة (الواندوب - الهوسيت - البيبوب - أوكل) كل منها يتميز بفن الأداء الشعبي، حيث تؤدى تلك الرقصات بتحريك جميع أجزاء الجسم، نظرا لأنها تعتمد في حركاتها على القفز والوثب والحجل، فكل رقصة من هذة الرقصات لها إيقاعها الخاص ومناسبتها الخاصة التي خصصت من أجلها.

فنجد فنون الأداء فيها تحتوي على عدة عناصر منها «التقمص» وهو ما عرفه علماء الأنثربولوجيا بأنه «قدرة الإنسان البدائي على التقليد ومحاكاة الطبيعة»، وكذلك على «الحركة» حيث استطاع الإنسان من خلالها أن يعبر عن إرادته، ومخاوفه، ورغباته، وشهواته، وظلت لغة حية حققت له التواصل والاتصال والتعبير عن ما يشعر به ويعتقده، وأيضاً على «الإيقاع» الذى يعتبر واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية نظراً لأنه يرتبط بالحياة، فنجده يرتبط بالفنون الزمانية والمكانية، حيث يحتوي علي حركة ورقص وطبول وتصفيق بالأيدي وضرب بالأرجل، كما أن «الأيقاع» في الرقص يحتوي على بعدين، أحدهما «مكاني» يرتبط بإيقاع حركة الرقصة وأبعادها وإمكانية الانسجام والتوافق والتماثل والتكرار في الحركة، وآخر «زماني» يرتبط بالإيقاع الموسيقي في الآلات الموسيقية التي صنعت خصيصاً لهذه الرقصات وحركاتها، وأخيراً على «التأثير» وهو القيمة الأساسية في «الأداء الشعبي»، لأنها ترتبط بأحداث الحياة اليومية، وبهذا الإنسجام التلقائي تتحقق قيم الأشكال لفنون الأداء الشعبي، كما أن جميع الإيقاعات المستخدمة في فن الأداء الشعبي سواء في أشكالها ومضامينها تعتمد على عناصر البيئة بوصفها المكون المباشر لها والتي تستمد منها أشكال الرقصات والإيقاعات[28].

رقصة الهوسيت وما تحمله من معنى:

«الهوسيت».. كلمة ليست عربية.. بل بجاوية الأصل، نسبةً للقبائل التى عُرفت حديثاً بهذا الأسم (البِجة - البِجا - البِجاه) بكسر الباء وتعطيش الجيم، وهذا الإسم هو الأكثر تداولاً وانتشاراً في العديد من المناطق المختلفة[29].

ف «الهوسيت».. كمُصطلح يعنى في مُجمل مضمونه العام «الاستعداد» سواء للحرب أو للقتال أو للمبارزة،

ومن هنا عُرفت رقصة «الهوسيت» برقصة الاستعداد أو رقصة الحرب، فهى رقصة استعراضية قتالية تعبر عن حاملي تلك الثقافة الذين يتميزون بروح الفروسية وما تحمله تلك الروح من الشجاعة والجرأة، وما تتمتع به أجسادهم من القوة والحركة الخفيفة التي تعبرعن مدى اللياقة البدنية العالية.

اولاً: وصف الرقصة:

تُعد رقصة «الهوسيت» من أشهر تلك الرقصات الشعبية التى تبرز مدى قوة وشجاعة المؤدي كأنه مقاتل شرس يواجه الأعداء في ساحة المعركة، حيث اكتسبت قيمتها الفنية والجمالية والإبداعية في أدائها الشعبي من خلال تلك الحركات الإنسيابيه المنظمة، فنجد المؤدي للرقصة يستخدم السيف للهجوم والدرقة «الدرع» للدفاع، كوسيلة من وسائل الأداء، حيث يعبران من خلالهما عن السمات الثقافية والتاريخية لشخصية ذلك المجتمع البدوي.

يتم أداء تلك الرقصة طبقاً لطقوس معينة وضوابط مُحكمة تحترمها وتقدسها أبناء هذه القبائل، حيث تصاحبها آلات موسيقية وأصوات إيقاعية تُعرف في مجال الموسيقى بأساليب الإتصال والتفاعل، وهي تلك (التأثيرات التي تخلقها الموسيقى في حواس مستقبل فردي أو جماعة من المستقبلين)[30]، والتي تتمثل في عدة عناصر، أحدهما يشمل (الأدوات الصوتية وتكويناتها) وهي الأصوات الإضافية المصاحبه لصوت الإنسان نفسه، كحركات التصفيق بالأيدي بطريقة منتظمة (ضرب الكفوف) ودق الأقدام بقوة أو بخفة على الأرض، وكذلك ما يردد عن طريق اللسان من (النصوص الشفوية) والتي تتمثل في نصوص الأغاني وبدائل الكلام المستعملة في المجالات الموسيقية كقناة كبرى للتفاعل، بالإضافة إلى إستخدام الأغنية نفسها كأداة للتأمل، وأخيراً التعبير من خلال الأداء الحركي عن طريق (الرقص) الذي يشكل حلقة هامة في الإتصال والتواصل مع الآخرين[31].

من هنا تبدأ الرقصة:

في البداية لا يجوز مطلقاً أن يتقدم أي فرد من المشاركين في أداء تلك الرقصة وسط الساحة المخصصة للرقص، قبل أن يبدأ بها من يكبرهم سناً أو من يحتل مكانه اجتماعية وسط أفراد قبيلته.

فعند سماع الإيقاع الموسيقي من آلة «الباسنكوب» يتوجه مجموعة من الشباب باختلاف إعمارهم بتكوين

حلقة شبه دائرية يطلقون عليها «نصف قرص»، فيأتي أكبرهم سناً أو من يحتل تلك المكانة الاجتماعية، حاملاً في يده اليمنى السيف وفي يده اليسرى الدرقة «الدرع»، ليتجة إلى وسط هذة الساحة المخصصة للرقص، فيقوم في البداية بعرض تحيته لهذة المجموعة المُشكلة أمامه، عن طريق رفع كل من السيف والدرقة «الدرع» مع تحريك كل منهما بطريقة معينة غيرثابتة، حيث تستقيم يده للأمام ويبدأ في رسغها فتتحرك في رعشة شديدة، يرتعش السيف من أعلى إلى أسفل، ثم يصاحبها حركة الدرقة «الدرع» مع ثني قدميه اليمنى أثناء أدائه لهذة الرقصة.

وفي هذة الحالة تقوم هذة المجموعة بالرد على تحيته عن طريق إطلاق أصوات من أفواههم تشبه أصوات «الهمهمة» مصاحبة أصوات ضربات الكفوف ودق الأقدام على الأرض بطريقة في غاية الروعة لما لها من شكل إيقاعى منظم، وذلك لضبط الإيقاع الحركي والموسيقى بالنسبة للمؤدين، كأنها نابعة من شخص واحد، وعيونهم متجهة في أغلب الأحيان إلى الأرض، وأجسامهم قد تبدو منحنية، وأقدامهم لا تزال تدك على الأرض بقوة عنيفة بإستخدام أحد الأقدام إما اليمنى أو اليسرى، أو كلاهما معاً على التوالي، بحيث تكون مرة بالقدم اليمنى ومرة أخرى بالقدم اليسرى.

وأثناء ذلك العرض الاستعراضي للرقصة الذي لم يستغرق عدة ثوان معدودة، يتقدم شخص آخر من المؤدين سواء من أبناء القبيلة أو غيرها إلى ساحة الرقص حاملاً في يده نفس الأدوات المستخدمة في أداء الرقصة، فيقدم تحيته للمجموعة كما فعل الأول من قبل، مع الوضع في الاعتبار مراعاة مستوى العمر بينهما أو درجة المكانة الاجتماعية، ثم يقوم كل منهما بالوقوف أمام بعضهما البعض وهما يؤديان تلك الرقصة من خلال تحريك السيف والدرقة «الدرع» في حركة سريعة بطريقة إبداعية في الأداء أكثر احترافية في التنفيذ، مما يلفت أنظار الحاضرين سواء من المشاهدين أو المشاركين في أداء الرقصة.

ومن هنا يبدأ كل منهما بإظهار قدرته القتالية ومدى لياقته البدنية من خلال عرض حركات تعبيرية منظمة سريعة باستخدام السيف والدرقة «الدرع»، حيث يتحكم فيها إيقاع الموسيقى التى تعلو وتهبط من صوت آلة «الباسنكوب» وكذلك إيقاع ضربات الكفوف من المشاركين حولهم، وأثناء هذا الأداء الجماعي المشترك بين المؤدين والمشاركين في الأداء وعلى مدار فترته الزمنية، يزداد حماس المؤديين.

وفي وضع آخر نجد أن المؤدين للرقصة يقوم كل منهما باللف حول زميله في حركة شبه دائرية بطريقة ثني الجسم إلى الأمام مع الضرب بقدميه على الأرض، ومن شدة هذة الضربة القوية العنيفة ينبعث الغبار من تحت أقدامهم، وكل منهما ماسكاً سيفه والدرقة «الدرع» بقوة بكل فخر وعزة وكبرياء، وأحياناً قد نجد العكس في طريقة الإمساك سواء للسيف أو الدرقة «الدرع»، وقد يرجع ذلك إلى الشخص نفسه المؤدي لتلك الرقصة، ثم يقف كل منهما فجأة فينظران إلى بعضهما البعض نظرات حادة قوية، رافعاً كل منهما سيفه أمام الآخر، وهما يدكان الأرض بشدة بكلتا أقدامهما، كأنهما يعلنان عن انتصار أحدهما على الآخر أو صمود كل منهما أمام الآخر في هذه الساحة القتالية.

وبعد مرور عدة دقائق قد تتجاوز عشر دقائق أو أكثر من أداء تلك الرقصة وفي لحظاتها النهائية الأخيرة، يقوم كل منهما بطرق سيفه على الدرقة «الدرع» التي يحملها أمام هذة المجموعة ليعلنا نهاية أدائهما للرقصة، فأحياناً قد يتم ترك السيف والدرقة على الأرض وسط ساحة الرقص أو أخذهما معاً، فإذا تم تركهما يأتي شخصان آخران من هذة المجموعة المشاركة بدونهما ليبدأ كل منهما بهما الرقصة من جديد، وإذا لم يتم تركهما يأتي كل واحد منهم ومعه سيفه والدرقة «الدرع» الخاصه به.

ثم تبدأ الرقصة في مرحلة جديدة مع شخصين آخرين من هذه المجموعة التي تلتف حولهما لم يسبق لهما الرقص من قبل بداخل هذه الساحة، مع الوضع في الإعتبار عامل العمر بينهما، إلا إنه في بعض الأحيان قد يشارك فيها شخصان آخران من هذة المجموعة يرغب كل منهما في الرقص مع الآخر، فتبدأ الجماعة في التشكيل مرة أخرى، حيث يتقدم كل من المؤدين في لحظة سريعة بطريقة قد تبدو عشوائية، فيقوم

كل منهما بخطف السيف والدرقة «الدرع» من على الأرض كنقطة بداية لمرحلة جديدة لأداء تلك الرقصة.

ويستمر الوضع هكذا لفترة زمنية طويلة قد تتجاوز ساعات، إلا إنها لا تزال محافظة على نفس القوة والحيوية والنشاط في أدائها، ولكنها تختلف بالطبع من حالة إلى أخرى على حسب طبيعة كل موقف أو المناسبة التي خصصت من أجلها لأداء تلك الرقصة.

السمات الخاصة بالرقصة:

لا ترتبط هذة الرقصة بعدد معين من الأفراد المؤدين لها، كما أنها تتم في كثير من الحالات إما بطريقة فردية أو جماعية، ولا يمكن أن تتم إلا باستخدام أدواتها الخاصة التي تتكون من السيف والدرقة «الدرع»، فاللعب بالسيف سواء في وضع الثبات أو الحركة السريعة المتوازنة على الجسد، يدل على مدى مهارة الأفراد الذين يقومون بهذا الأداء، فهي تعبر عن ثقافة هذه القبائل وما مر بها من أحداث تاريخية عبر ماضيهم الطويل، وكذلك تظهر مهارتهم القتالية في الدفاع عن أنفسهم وشجاعتهم في حماية قبيلتهم ضد الأعداء، كما إنها تهدف إلى رفع الروح المعنوية لدى الشباب خاصةً، مما تثير فيهم روح الشجاعة والإقدام والحماسة، فمضمون دلالتها يختص بأوقات الحرب لإثارة الحماس.

المناسبات والمواقف الخاصة بأداء الرقصة:

تقام هذة الرقصة في الكثير من الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية العامة أو الخاصة، وكذلك في جلسات الونسة وفي أوقات الفراغ عند ممارستهم لمهنة الرعي في الصحراء، وأيضاً في بعض المواقف الأخرى تعبيراً عن تحية أهلها للضيوف أو الزائرين لهذة المنطقة، فهي تُعد وسيلة من وسائل التحية والتعبير عن الفرح والسعادة طبقاً للمناسبة أوالظرف الخاص بها من ناحية، وكذلك وسيلة للتسلية والترويح عن النفس من ناحية أخرى.

(الأزياء المستخدمة في أداء الرقصة)

يعبر الزي عامةً عن هوية الشعوب، فالزي ممارسة إجتماعية وعنصر ثقافي يرتبط ارتباطا وثيقاً بالعناصر الثقافية الأخرى، ويتكون الزي التقليدي الخاص بالرجال في هذة المنطقة من (العراقي - السروال - الجلابية - الصندل).

اولاً: العرَّاقي:

جلباب من القماش الخفيف، أبيض اللون، واسع الفتحة من الأمام يشبه الجلَّابية، لكنه أقصر منها

طولاً ذو أكمام قصيرة، حيث يتم ارتداؤه عامةً تحت الجلابية الخارجية، كما توجد به جيوب على جانبيه لحفظ الممتلكات، وسُمي بهذا الاسم نسبةً لكلمة «عرق» أي مخفف للعرق نظراً لالتصاقه بالجسد، جاءت به بعض القبائل العربية إلى السودان قبل أن تستقر فيه، فقد كان معروفاً لدى سكان جدة قديماً، حيث تتكون خامته من أنواع عديدة، فكان يصنع من القطن الخفيف والذي يُعرف بالشاش[32]، كما يمكن للشخص ارتداؤه والجلوس به بداخل منزله، ولا يجوز الخروج به دون أن يكون مرتدياً الجلباب أو الجلابية.

ثانياً: السروال «سربادوب»:

يُعرف السروال باللغة البجاوية بـ «سربادوب»، وعند قبائل بني عامر يُعرف بـ «البوجا»، فهو يشبه في شكله البنطلون، وهو عبارة عن قماش خفيف، أبيض اللون، يتم ارتداؤه أسفل «العراق» وكذلك الجلابية الخارجية، حيث يتم ربطه من أعلى بحبل من نفس القماش الذي تنتهي أطرافه «بالتَّكة»، يثنى في أعلى «السروال» بفتحتين يدخل من طريقهما الحبل وينتهي بفتحة أخرى ليتسع ويضيق، وهو بذلك الشكل يتناسب تماماً لطبيعة حياتهم التي تعتمد على الترحال والتنقل من مكان لآخر، وكذلك يتناسب أيضاً مع أدائهم لرقصاتهم المختلفة التي تحتاج إلى خفة في الوزن ورشاقة عالية[33].

ثالثاً: الجلَّابية:

عبارة عن زي خارجي أبيض اللون ذي أكمام مدورة، وأحياناً يكون لها ياقة، ويمكن ارتداؤها دون صديري إذا كان بياقة[34]، وقد يرجع تسميتها بهذا الأسم نسبةً لكلمة «الجلابة» وهم التجار الذين كانوا يقومون بجلبها.

رابعاً: الصديري:

يشبه الجاكت في شكله إلا أنه ليس له أكمام، كما يصنع من أنواع مختلفة من القماش، وهو متعدد الألوان فمنه «الأسود - الأزرق - البيج - البني»، إلا أن اللون السائد لدى أفراد هذة القبائل

هو اللون الأسود والأزرق الغامق، بينما توجد بعض القبائل الأخرى في مناطق متعددة يلبسونه بألوان مختلفة، حيث إرتبط دخول الصديري في العهد التركي، ويعتبر الإقليم الشرقي من أكثر الأقاليم تأثراً بالهجرات، نظراً لوجود بعض الموانئ على سواحلها مقابلة لشبه الجزيرة العربية[35]، مما كان لها الأثر الكبير في سرعة اقتباس بعض الأزياء الغربية والتي من بينها الصديري، حيث تصدرت فرنسا الموضة الأوربية خاصة في القرن الثامن عشر، وقد كان الشعب الفرنسي أول من ارتدى الصديري، كما أن للصديري نوعين أحدهما يُعرف بالأفرنجي، أما الآخر فيعرف بـ «السواكني» نسبة لمدينة سواكن حيث يشتهر به سكان شرق السودان[36].

خامساً: الشبط «الصندل أو الحذاء»:

اشتهرت قبائل «البِجا» بإرتداء الحذاء المعروف بالصندل، والذى يُطلق عليه باللغة البجاوية «نادوركيدات - قى دأتْ»، وهو حذاء من نمط قديم يتكون من الحبال ويصنع من جلد الجمال، وبه ثقب من الأمام، وثقبان من الخلف يتم إدخال جلد الماعز من الثقب الأمامي، ويوجد به مكان للآصابع وينتهي بخرز عريض نوعاً ما على وجه الحذاء، ويخرج من الجلد الثقبان الخلفيان[37].

(الأدوات المستخدمة في الرقصة)

اولاً: السيف «مَأدَدْ»:

عبارة عن سلاح معدني حاد طويل، له يد من الخشب والحديد مكسوة بالجلد أو الصوف، ومحلاة بخيوط من الفضة، وله جراب من الجلد يُسمى «سير» وذلك لحمله، كما يوضع على جرابه عدد من الأحجبة الجلدية وكذلك بعض الأشكال الزخرفية من أعلى.

يُعد السيف أحد رموز السلطة والمُلك، حيث نجده في كل الفترات التاريخية، وظلت الأسر الحاكمة تتوارث بعض السيوف التي أصبحت مشهورة بأسمائها مثل النَمنم، والمَطَقْ[38]، كما له مُسميات عديدة يختلف كل منها عن الآخر على حسب ما يحتويه من شكل، حيث يُسمى السيف نفسه باللغة البجاوية «مَأدَدْ»، أما السيف المزين بالفضة فيسمى «أوكارْ»، السيف الطويل ذو النجمة فيسمى «سُليمانْ»، السيف الذى به زخرفه على شكل هلالين فيسمى «أيرابّ نافيبْ»، السيف ذو نصل حديد فيسمى «يُسرياي»[39].

ثانياً: الدرقة «الدرع»:

عبارة عن قطعة كبيرة دائرية الشكل تتكون من الجلد مع بروز في وسطه لقبضة اليد التي تلبس بالحديد، وله ثلاثة أنواع أحدهما يُسمى «كربياى» وهو سميك وأثقل وكان يصنع من جلد الفيل، ذو قبضة حديدية وسميك، أما الثانى «داشكاب» وهو يصنع من جلد التمساح ولكنه أقل سمكاً، أما الأخير «تايسنتياي» وهو يصنع من جلد فرس البحر، وهو أكبر حجماً من الأنواع السابقة، وفي مركزه يد من جدائل الجلد، ومنقوش على الدائرة رسوم هندسية لها مغزى سحري، وتستخدم الدرقة «الدرع» في الدفاع عن النفس لصد المخاطر أو الأذى عن الجسد، وهو جزء من سلاح الرجل البجاوي وشيء أصيل من تراثه الثقافي لا يمكن الاستغناء عنه أينما تنقل من مكان إلى آخر، وفي أوقات السلم يعتبر أداة من الأدوات الهامة المستخدمة في أداء الرقص وخاصةً رقصة «الهوسيت»، حيث يتم جلب الجلود المستخدمة في صنعه من السودان، لأنها تتميز بسمكها وصلابتها أثناء استخدامه عند ضربه السيف[40].

ثالثاً: الخنجر «شُوتَال»:

يتميز الخنجر عن السكين بأن له جزءا مثنى من الأمام حادا، كما تصنع يده من الخشب أو العاج، ثم يوضع في جراب خاص من الجلد، ويعتبر من الأسلحة التي يستخدمها البجاوى أثناء تنقله المستمر في الصحراء، فقد تهاجمه بعض الحيوانات المفترسه والزواحف السامة، كما أنه يستخدم في تقطيع لحم الغنم أثناء عمله لآكله «السلات» الشهيرة والمفضلة لدى هذة القبائل[41].

رابعاً: العصا «أكوإلى»:

إحدى الأدوات التي يعتمد عليها البجاوي في حياته اليومية، حيث يقوم بصنعها بنفسه، فهي ذات انحناء رفيع من أسفل، ويتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى، حيث يتكئ عليها المؤدي أثناء أدائه للرقص، وقد تستعمل أيضاً في الدفاع عن النفس، وهناك عصا تسمى بـ «كوليت» تصنع من فروع أشجار «السيال أو السنط»، وهي منقوشة برسومات لها مغزى سحري ولها طرف معكوس والطرف الآخر

يغلف بجلد التمساح أو الثعبان وتسمى «الحداثة» فهي نوع من العصي يحملها الشيخ أو كبار القبائل، وللعصا دلالة على مكانة الفرد الاجتماعية وسط أبناء قبيلته، كما يتم استخدامها في بعض الحالات الأخرى حيث يخطط بها على الأرض خطوطاً معينة أثناء حديثه مع بعض أفراد القبيلة وهم جالسون على الأرض[42]، وكذلك لصيد بعض الزواحف السامة كالثعابين.

خامساً: السوط «الكرباج»:

يُعد السوط «الكرباج» إحدى الأدوات المادية التي يتم استخدامها في بعض الرقصات الشعبية الأخرى الخاصة بهذة القبائل، فهو يصنع في السودان، كما له أنواع أخرى عديدة يختلف كل منها على حسب نوع الحيوان الذي يصنع منه السوط «الكرباج»، فأحدهما يصنع من جلد فرس البحر ويُعرف بـ «القرنتى»، وغيره يُعرف بسياط «الكروج»، وأنواع أخرى تصنع معظمها من ذيل كل من الإبل أوالخرتيت أوالقرنيته، كما أن السوط يُعد رمزاً من رموز السلطة والمُلك، والذي اشتهر بسوط العنج.

(الآلات الموسيقية المستخدمة في الرقصة)

اولاً: آلة الباسنكوب (الطنبورة):

تعتبر آلة «الباسنكوب» من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية القديمة، التي كانت تُعرف في عصور ما قبل التاريخ، حيث كانت تسمى «كنر» أو «كنارة» ولا زالت تصنع بنفس الشكل الآن في مناطق السودان والنوبة، وهي تشبة آلة (الطنبورة) النوبية تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف، حيث عرفتها القبائل الإفريقية القديمة، كما لها أسماء عديدة تختلف باختلاف المناطق التي تستخدمها، ففي السودان والنوبة تُعرف بـ (الطنبورة) ويُطلق عليها باللغة النوبية (كِيسر)، ولدى قبائل (البِجا) (الباسنكوب)، وفي أثيوبيا (الكرارة)، حيث تستخدم هذة الآلة الموسيقية في معظم الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية الخاصة بهذه القبائل[43].

تصنع آلة «الباسنكوب» بأدوات متاحة من بيئتها، فهي عبارة عن صندوق دائري الشكل مجوف من الخشب مغطى بطبقة جلدية بها خمسة ثقوب ومثبت بالصندوق مثلث قاعدته من أعلى، وقاعدة المثلث بها خمسة مفاتيح مشدود بها الأوتار المصنوعة

من أمعاء الحيوانات أو شعر الخيول، وطرفها الآخر مثبت على حجم الصندوق بعقدة خشبية، كما أن الأساس الهارموني الذي بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسي الإفريقي، وهو من السلالم الموسيقية التي استخدمت في موسيقى الحضارات القديمة وخاصةً في أفريقيا.

تعتبر هذه الآلة الموسيقية وسيلة من وسائل لغة الحوار بين أفراد القبيلة، حيث تدل نغماتها على معان وإشارات لا يفهمها أحد إلا أبناء هذه القبائل، فأحياناً يتم العزف عليها عندما يطلب أحدهم المساعدة أو النجدة.

ثانياً: الإيقاع المصاحب للرقصة:

تعتمد هذة الرقصة على الأدوات الصوتية وتكويناتها، والتي من أصوات الهمهمة وضربات الكفوف بالإضافة إلى أصوات دق الأقدام بقوة على الأرض التي يقوم بها المشاركون في أداء هذة الرقصة، وكذلك الإيقاع الصادر من آلة «الباسنكوب»، ومن هنا تختفي منها بعض الأغاني المصاحبة لها في أغلب الأحيان، وإذا وجدت فمعظمها تكون إما مدحا في أصول القبيلة وأمجادها وبطولاتها عبر فترات تاريخها الطويل أو التمجيد في أحد فرسانها الأقوياء أو الغناء للإبل وعظمتها أو في البيئة وما تحتويه من طبيعة كالصحراء والجبال.

• الهوامش

1. نادية عبد الحميد الدمرداش، علا توفيق إبراهيم. مدخل الى علم الفولكلور.– القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، 2007. ص83.
2. نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مرجع سابق، ص74.
3. نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مرجع سابق، ص75.
4. نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مرجع سابق، ص75.
5. سوزان السعيد. الحياة الشعبية جنوب البحر الأحمر– القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية،2002.–ص11.
6. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص31.
7. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص31.
8. نهى عبد الحافظ. الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثرى.– دراسات إفريقية.– ع36 (ديسمبر 2006).– ص204.
9. نهى عبد الحافظ. مرجع سابق، ص204.
10. نهى عبد الحافظ. مرجع سابق، ص205.
11. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص25.
12. محمد الجوهرى. علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية.– القاهرة: مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، 2016.– 374 ص.– (المجلد الأول، ص25).
13. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص16.
14. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص95.
15. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص86.
16. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص58.
17. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص56.
18. محمد الجوهرى. علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية، مرجع سابق، ص9.

19. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 37 – 38.
20. http://www.ancientsudan.org/trans_history_18_medjay.html
21. محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية.– القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. 1965.–ص 254.
22. http://nubiat.blogspot.com.eg/2013/09/blog-post_8918.html
23. عبد المنعم أبو بكر. بلاد النوبة.– القاهرة: دار القلم، 1962.– ص 58.
24. محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص 250–249.
25. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 36.
26. محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص 283.
27. محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص 282 – 283.
28. عادل حربى. فنون الأداء الشعبى فى السودان.– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– ع 24 (سبتمبر 2017).
29. محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية، مرجع سابق، ص246.
30. محمد شبانه. أغانى الضمة فى بورسعيد.– القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2006.– ص 31.
31. محمد شبانه. أغانى الضمة فى بورسعيد، مرجع سابق، ص32 – 34.
32. زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء فى السودان.– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– ع 26 (سبتمبر 2017).
33. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق،ص 183.
34. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق،ص 183.
35. زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء فى السودان، مرجع سابق.
36. زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء فى السودان، مرجع سابق.
37. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 183.
38. أحمد معتصم الشيخ. الجَرْتِقْ (من مظاهر الاستمرارية الحضارية).– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– س5، (سبتمبر 2017).
39. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين.مرجع سابق، ص 186.
40. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين.مرجع سابق، ص 188.
41. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين.مرجع سابق، ص 183.
42. جيهان حسن مصطفى. الزواج والبيئة فى منطقة الشلاتين، مرجع سابق، ص 187.
43. محمد شبانه. أغانى الضمة فى بروسعيد، مرجع سابق، ص191.

• المصادروالمراجع

- نادية عبد الحميد الدمرداش،علا توفيق إبراهيم. مدخل الى علم الفولكلور.– القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، 2007.
- سوزان السعيد. الحياة الشعبية جنوب البحر الأحمر.– القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، 2002.
- نهى عبد الحافظ. الأهمية التاريخية لميناء عيذاب الأثرى.– دراسات إفريقية.– ع 36 (ديسمبر 2006).
- محمد الجوهرى. علم الفولكلور الأسس النظرية والمنهجية.– القاهرة: مركز البحوث والدراسات الإجتماعية، 2016.– 374 ص.– (المجلد الأول، ص25).
- –http://www.ancientsudan.org/trans_history_18_medjay.html
- عبد المنعم أبو بكر. بلاد النوبة.– القاهرة: دار القلم، 1962.
- عادل حربي. فنون الأداء الشعبي فى السودان.– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– ع 24 (سبتمبر 2017).
- محمد عوض محمد. الشعوب والسلالات الإفريقية.– القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. 1965.
- محمد شبانه. أغاني الضمة في بورسعيد.– القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، 2006.
- زينب عبد الله محمد صالح. الأزياء في السودان.– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– ع 26 (سبتمبر 2017).
- أحمد معتصم الشيخ. الجَرْتِقْ (من مظاهر الاستمرارية الحضارية).– سودابيديا (الموسوعة السودانية).– س5، (سبتمبر 2017).
- http://nubiat.blogspot.com.eg/2013/09/blog-post_8918.html

• الصور

- الصور من الكاتب.

ثقافة مادية

مواد البناء في العمارة السكنية التقليدية بمنطقة نفزاوة من الجنوب الغربي التونسي 176

مواد وطرق البناء الطيني التقليدي 190

د. محمد الجزيراوي – تونس

مواد البناء في العمارة السكنية التقليدية بمنطقة نفزاوة من الجنوب الغربي التونسي

خشب النخيل والزياتين متوفر بكثرة في الواحة التقليدية.

لابد للبحث العلمي اليوم، وفي جميع اختصاصاته، من الارتباط بقضايا المجتمع وواقعه المعيش، يسعى جاهدا للمساهمة في تحقيق الإضافة المعرفية والتطبيقية، وتتأكد أهمية هذا التوجه اليوم مع تزايد وتيرة التحديات التي تواجه موروثنا الشعبي عامة والثقافة المحلية خاصة مع تزايد ضغوطات العولمة والتحولات السياسية. في هذا الاطار عادت مختلف الشعوب لدراسة موروثها الشعبي، قصد البحث عن حلول لمشاكلها الراهنة، وتعتبر الاستفادة من المواد المحلية، في مجال العمارة، قاعدة عامة بالنسبة لمواد البناء في أي مكان من العالم[1].

لقد ساهم ثراء المكونات الطبيعية لمنطقة نفزاوة التي تقع في الجنوب الغربي التونسي في تنوع مواد البناء المحلية، لذلك سنعمل في هذا العمل على تصنيف هذه المواد وتثمين الثروة المعرفية[2] والتعريف بمكوناتها، فربما تساهم هذه الدراسة في مستقبل

التنمية في الجهة وتشجع على الاستثمار. كما سنعمل أيضا على تثبيت المصطلحات الشعبية المحلية في مستوى العمارة التقليدية للمحافظة عليها والتأكيد على ثراء وتنوع المعجم اللغوي المحلي والتصاقه باللغة العربية الفصحى مع بعض الروافد من اللهجات المحلية المجاورة والبعيدة.

يُمكن تصنيف مواد البناء المحلية التي تُستعمل في تشييد المساكن التقليدية بقُرى واحات نفزاوة إلى ثلاثة أصناف أساسية: المواد النباتية والمواد الترابية الصلبة والمواد الترابية اللينة.

المواد النباتية:

تُعتبر الواحة أهم مصدر لمواد البناء النباتية وهي الخشب، ويتأتى من النخيل والأشجار المثمرة، كما يستفيد السكان من الأحراش المجاورة لقراهم التي توفر أغصان الأشجار والشجيرات الصغيرة، بالإضافة إلى استخدام الخشب المصنّع المجلوب من خارج البلاد.

اولاً: الخشب:

توفر الواحات الممتدة على مساحات شاسعة أنواعا مختلفة من الأخشاب التي تُوظف في المعمار السكني التقليدي بالمنطقة، وهي تُعتبر من العناصر الأساسية حيث تُستخدم في الأسقف وتُصنع منها الأبواب وتُوظف في أغراض إنشائية عديدة. يمثل النخيل أهم مصدر للخشب في البناء ولا تقل عنه قيمة أخشاب الأشجار المُثمرة لاسيما أغصان شجرة الزيتون.

1. خشب النخيل:

ينقسم بدوره إلى نوعين وهما الجذوع والجريد:

أ- جذع النخلة: وردت الإشارة إلى أهمية جذوع النخيل بالنسبة للمنطقة في عدة نصوص ووثائق، خاصة الأرشيفية منها والتي تعود للقرن التاسع عشر[3]. يُستغل جذع النخلة في أغلب العناصر الإنشائية للمسكن التقليدي بقُرى واحات نفزاوة، ولا يُستعمل خاما إلا نادرا، إذ يمر عادة بمراحل تحضيرية عديدة، ولا يتم استغلال جذوع جميع أنواع النخيل، فالنجّار خبير في معرفة أجودها وأهمها تلك المتأتية من صنف «الذكّار» و«العمَّاري» و«الْفِطِيمِي» و«الْحُرَّة» و«الْبِسِرْ حِلْو» و«الطُرَنْجَة»[4].

يستفيد النجار التقليدي بالمنطقة من جذوع هذه الأنواع لما تكتسبه من مميزات، لعل أهمها دقة أليافها واستقامتها وقدرتها الفائقة على مقاومة التسوس والتصدع. كما يحرص على ترشيد استهلاك الخشب فلا يقطع سوى النخلة ذات المردود الضعيف، ولا يستخدم بكثرة جذوع النخيل من صنف «الدقلة» و«القَصْبِي» و«القَنْدَة» لأنها ذات ألياف خشنة لا تتحمل ضغط الثقل، وإن تم استعمالها فلأغراض ثانوية.

تمر عملية تحضير الجذع بعدة مراحل، وتنطلق عملية الاشتغال عليه في الواحة في المكان الذي تُسقط فيه النخلة، وأُولَى المراحل هي القطع عن طريق قصَّاصْ مختص. تُقص النخلة ذات الجذع الطويل على مراحل، وتسمى هذه الطريقة «الحُبِّيلَة».

تتمثل «الحُبِّيلَة»[5] في توجيه سقوط النخلة عن طريق حبل يُربَط في طرفها العلوي، ويُشَد طرفها الثاني للأرض خوفا على المزروعات والأشجار الصغيرة تحتها وذلك بعد أن يُقصَّ جريدها. يُعَالج الجذع بالفأس إلى أن يسقط الجزء الأول، ثم بنفس الطريقة مع بقية الأجزاء بحسب طول النخلة فقد يتم إسقاطها على مرحلتين أو ثلاث أو أربع على أقصى تقدير للنخلة التي يتجاوز طول جذعها 20 م.

تأتي إثر ذلك عملية «التفليق»، وتتمثل في تقسيم الجذع طوليا إلى جزءين أو أربعة أجزاء باستعمال مجموعة من «الدِّوَاسِيسْ»[6]. يثبت «داسوس» فوق الجذع ويدق «بالرزام»[7]، وعندما يتغلغل إلى نصفه يدق «داسوس» ثان على بُعد 0،50 م، منه، عندما يخترق هذا الأخير الجذع. يقوم «القَصَّاصْ» بإدخال «داسوس» صغير، يسمى «كِلُوفِي»، في الفتحة التي حدثت بينهما لكي يسهل سحبهما، ثم تتواصل نفس المراحل إلى أن يشطر الجذع إلى نصفين. يمر

② خشب النخيل في سقف البيت.

③ مطارق الجريد في السقف.

«القَصَّاصْ» إثر ذلك لمرحلة التجفيف، إذ يُترك الجذع على عين المكان ويُوضع فوقه قليل من الملح أو يُلقى به في شط الفجاج أو شط الجريد[8]، تتراوح المدّة بين ستة أشهر وسنتين[9].

تتخلص الجذوع خلال هذه المرحلة من الحشرات، وتكتسب صلابة وحماية من التسوّس أما الرديء منها فتظهر عليه علامات الاعوجاج والتآكل. ومن بين أهم خصائص خشب النخيل المرونة والصلابة لذلك يُوظَّف في الأماكن التي تكون معرضة للهدم أو للتصدع، ويستغله السكان في دعم الجدران وكساكف لمدخل البيت أو الكوة وفي السقوف. قد يضطر بعضهم لشرائها، ويتراوح ثمن الجذع الواحد في أواخر القرن التاسع عشر بخمس فرنكات[10] ويتراوح في أواسط ستينات القرن الماضي بين 20 و 30 مليما[11].

ب- جريد النخيل: مفردها جريدة، وتتكون من ثلاثة أجزاء: «الكِرْنافَة» أو الكرب[12] أي الجزء الذي يبقى عالقا بجذع النخلة، وتكون ملساء عريضة ومنبسطة الظهر مُحدبة الوجه، و«الساق» وهو ذو أشواك وعادة ما يكون صلبا ومستقيما، وأخيرا الجريدة، وهو الجزء الذي يعتبر امتدادا «للساق» لكنه مكسوّ بالسعف. يُستعمل «الساق» والجريدة في البناء بعد إزالة الأشواك والسعف، ويُسمى عندئذ «مَطْرَقْ» وجمعها «مَطَارِقْ» أو «سِيقْ»، ويوظف البنَّاء «المطارق» في الأسقف (الصورة عدد 4) وفي أبواب الإسطبل وفي بعض الأثاث مثل السرير، ورغم أهمية الجريد يبقى دون أهمية جذع النخلة[13].

2. أخشاب الأشجار المثمرة:

تنتشر في الواحات القديمة عدة أصناف من الأشجار المثمرة مثل الزيتون والرمان والتين والتوت[14]، وتتميز بصلابة أغصانها وسهولة تطويعها، إضافة إلى بعض الأشجار الأخرى وأهمها حب سبحة تُعتبر أغصان شجر الزيتون عنصرا أساسيا في صناعة الأبواب في المسكن التقليدي بقُرى الواحات القديمة بمنطقة نفزاوة، وتستعمل جافة كعوارض لربط ألواح خشب النخيل من الداخل، وتُوظف في أغراض أخرى كالأقفال والمسامير نظرا لصلابتها ومرونة تشكيلها. كما تتميز بزهد ثمنها وبجودتها مما يضمن جودة الباب. يوظف السكان الأغصان الطويلة من الأشجار المثمرة كركائز تحمل سقف الإسطبل، وفروعها كمسامير تُدقّ في الجدران

4

نبات القصب في احدى البرك.

وتعلق عليها عدة أغراض كالأدوات المنزلية والأواني الفخارية المليئة بمخزون الزيت والسمن.

ثانياً: القصب:

ينبت القصب غالبا في شبكات صرف المياه الزائدة عن حاجة الأرض السقوية في الواحات (الخنادق أو النشعيات)، يتراوح طول الواحدة منها بين 1.50 و4م، ويُستعمل أساسا في التسقيف (الصورة عدد 4). يتوفر القصب بكميات متفاوتة بين قُرى الواحات القديمة، فإن وُجد بكميات كبيرة في جمنة وبني امحمد والبرغوثية والبليدات فهو قليل جدا في المنشية وبوعبدالله وفطناسة.

ثالثاً: القش:

يتمثل القش في كل النباتات اليابسة من حشائش وسعف النخيل والليف والتبن. يُمثل التبن مادة أساسية في صنع قالب الطين المعد للبناء، إذ يساهم في شدة صلابته وتماسكه ويضاعف في حجم مقاومته لعوامل التعرية التي تسببها الأمطار والرياح، ويُقلص من إمكانية تشقق الجدران فيما بعد. كما يُعتبر السقف من أهم العناصر المعمارية التي يستخدم فيها القش، إذ يمثل طبقة من طبقاته.

5

المادري أو الخشب المستورد.

رابعاً: الخشب المستورد:

يُسمي سكان منطقة الدراسة الخشب المصنَّع «لُوَحْ،» وهو ذو لون أحمر أو أبيض، يجلب من خارج البلاد التونسية ويصلح لجميع المناخات[15]، يسمى أيضا الخشب التجاري إذ يصل المنطقة عبر ميناء صفاقس، وقد انتشر استعماله في البناء مع دخول المستعمر الفرنسي وتكثف في فترة ستينات القرن الماضي.

يُوَظَّف «اللُّوح» خاما في السقوف من خلال نوعين: «الْمَادِرِي»[16] ومفردها «مَادِرِيَّةْ»[17] ويبلغ طولها 5م وعرضها 0.15 م وسمكها 0.10 م، و« الوُرقْ» ومفردها «وِرقَةْ» بطول 7م وبعرض 0.20 م وسمك لا يتجاوز 5 صم(الصورة عدد 6). كما تُصنَع منه الأبواب والنوافذ والأثاث، خاصة الخزائن والصناديق الملونة.

يبدو أنه ليس غريبا توظيف بعض المواد من خارج المنطقة في العمارة التقليدية إذ لا يقتصر الأمر على قرى نفزاوة بل ينتشر في عدة مناطق أخرى من العالم لاسيما حول بلدان حوض المتوسط[18]. يبقى خشب النخيل الأكثر استعمالا من المواد النباتية، ويساهم مع المواد الترابية الصلبة في متانة المبنى ككل.

الحجارة أو الرشاد حسب التسمية المحلية.

المواد الترابية الصلبة:

تتمثل هذه المواد الترابية الصلبة في الأصناف المختلفة من الحجارة ومنها تلك التي تُستخرَج من جبال «طباشة» عن طريق مقاطع مفتوحة ثم حجر «السامس» المُلتقَط من سفوح نفس الجبال، إضافة للحجارة المجلوبة من المباني التاريخية القديمة. تختلف نوعية الحجارة ومصدرها باختلاف موقع القرية، ولئن كانت الحجارة الصغيرة التي تُلتَقط من على سطح الأرض أساسية في الإنشاء المعماري، فإن بعض السكان استفاد من حجارة المقاطع المفتوحة بالجبال وعلى ضفاف شط الجريد.

اولاً: حجارة المقاطع:

وتُسمى أيضا «الصَّمْ» أو «رِشادْ»[19]، وهي الحجارة التي يتم استخراجها من مقاطع مفتوحة بسلسلة جبال «طباشة» القريبة من الواحات والقُرى، ومنها جبل «القصير» وجبل «حلُّوص» وجبل «الكوشة» وجبل «ليصيفِر» وجبل «الطويل» وجبل «برمبة». تتطلب عملية استخراج الحجارة مجهودا بدنيا كبيرا لذلك يعمل المختصون في هذا القطاع ضمن فرق تتكون في العادة من شخصين أو ثلاثة. يمتلك قاطعو

اعادة استخدام الحجارة الضخم.

الحجارة (الحَجَّارَةْ) أدوات خاصة مثل العتلة والفأس و«الرفش» و«الماصة». وتتمثل عملية قلع الحجر في إزالة الأتربة التي تمثل الطبقة السطحية ثم تحديد مفصل بين طبقتين من طبقات الحجارة لتثبيت مسمار بينهما ودقه «بالماصة» ثم سحبه ووضع العتلة أو «البِينْسَة» مكانه وتحريكها نحو الأعلى والأسفل إلى أن تنفصل حجارة ضخمة عن الكتلة الصخرية. تُجزَّأ هذه القطعة الضخمة إلى قطع صغيرة ومن ثمة تُنقَل إلى موقع البناء[20].

انتشر لاحقا استعمال اصبع الديناميت الذي يُفجَّر الصخور التي تنشطر إلى أجزاء ضخمة تُقسَّم إلى أجزاء أخرى أصغر. تُسمى حجارة المقاطع بحسب مميزاتها وألوانها، فأجودها من حيث الصلابة هي الكلسية والمسماة محليا «الْكَذَّالْ»، في حين تسمى أصناف أخرى تبعا للونها، فنجد «الحَمْرَةْ» و«الخَضْرَةْ» و«الزَّرْقَةْ» و«الصَفْرَةْ»[21]، وتُعتبر الأخيرة آخر الأنواع طلبا نظرا لتأثرها السريع بعوامل الطبيعة.

يُفضل العاملون في هذا الاختصاص الجبل الذي يقع على مقربة من قراهم للمساهمة في التخفيض من التكلفة المادية للحجارة والتقليص

من مسافة نقلها. كانت الحجارة تُنقل على ظهور الدواب في محامل خاصة تشبه القفص، تُصنع من أغصان الأشجار المثمرة. يضطر من لا يحذق صنع هذا الوعاء لنقلها على الأكتاف بمساعدة بعض الأقارب أو الجيران من الرجال عملا بمبدأ المساعدة والتعاون الجماعي خاصة مع قرب المسافة بين المقطع والقرية بالنسبة لقرى بوعبدالله والمنشية وجزيرة الوحيشي. ولئن كانت التكلفة المادية للنقل منعدمة في البداية فإنها أصبحت، مع دخول العربات التي تجرها الدواب للمنطقة، وهي «الكريطة»، ذات قيمة نقدية تتراوح بين 200 و300 مليم في أواسط ستينات القرن العشرين[22]. تتميز حجارة جبال «طباقة» بصلابتها وقدرتها على تحمل الرطوبة والحرارة، لذلك تُستعمَل لملء أُسُس البنايات وبناء الجدران وأطر الأبواب والنوافذ والدرج المؤدية إلى السطوح.

ثانياً: حجر السَّامِسْ:

وهي الحجارة العارية التي يتم التقاطها أساسا من سفوح الجبال أي تلك الحجارة التي تُعتبر الطبقة الظاهرة من الجبل أو قشرته، وقد اكتسبت هذا الاسم المحلي لكونها معرضة لأشعة الشمس منذ مئات السنين وهو السبب نفسه الذي جعلها غالبا ما تكون سمراء اللون، وتوجد أحجام صغيرة وكبيرة من هذه النوعية، تُستغل الأولى في بناء الجدران والثانية في الأسس.

ثالثاً: حجارة مخلّفات البناءات التاريخية:

يجلب بعض السكان الحجارة من البناءات القديمة وخاصة من المعالم الرومانية، فعديدة الدور التي استخدم سكانها هذا الصنف كأطر للأبواب ودعائم وفي أسس للجدران، وتعدى استعمال الحجارة الضخمة العادية إلى استعمال تلك التي تحمل نقائش وبعض المكونات الأخرى للعمارة الرومانية مثل الأعمدة وتيجانها ذات الزخرفة والنقوش[23]. وقد أثبتت المعاينة الميدانية وجود الحجارة الضخمة في مساكن قرى تلمين وقبلي القديمة والمنصورة وأم الصمعة.

8 حجارة روس كلاب.

رابعاً: حجارة «روس كلاب»:

تُستخرج هذه الحجارة من مقاطع مفتوحة تقع على حافة شط الجريد مما جعل استخدامها ينتشر في هذه القرى المحاذية له مثل تنبيب وطنبار وتلمين ونفة، ويتميز هذا الصنف من الحجارة بلونه الأبيض وبصلابته، ويحتوي على قطع أصداف صغيرة تضاعف من هذه الصفة، وتساهم بدورها في متانة الجدران التي تُبنى بها (الصورة عدد 8). تُعتبر حجارة «روس كلاب» عازلا جيدا ضد الرطوبة بما أنه من نفس طبيعة الأرض التي استُخدِم فوقها[24].

خامساً: «التِّرْشَةْ»:

تنتشر «التِّرشة»[25] على نطاق واسع، وتسمى «تافْزَة» في بعض القرى مثل البليدات و«شَخْشْ»[26] في قرى أخرى مثل القلعة، وهي تحتل موقعا قريبا من جبال طباقة مثل المنشية والقليعة وأم الصمعة، وهي صلبة لذلك تُستخدم أساسا في بناء الجدران وقد تحرق ويصنع منها الجبس. توُجد «الترشة» تحت طبقة من الأتربة لا يتجاوز سمكها في أقصى الحالات 0.30 م، وتبدأ عملية استخراجها من مقاطع مفتوحة بإزالة التراب وتحديد حجم القطعة المراد قلعها.

ينطلق العامل في الحفر بالفأس في مستوى الخطوط التي خطها وعندما تصعب العملية يغير الأداة ويستعمل «الرَيَّاطَة» التي تمكنه من الوصول إلى العمق الذي يريده. و«الرَيَّاطَة» هي أداة حديدية صغيرة بحجم كف اليد مسطحة وذات حافة أمامية حادة وتتميز بمقبضها الخشبي الطويل الذي يُمكِّن من الوصول في الحفر إلى عمق كبير. تأتي فيما بعد العملية الأخطر وهي الحفر أسفل كتلة «الترشة»، ويقال محليا «يلَجِدْ»، ويعني «التِلْجِيدْ» مزيد تعميق الحفرة أسفل الكتلة لتسقط بسهولة، وكأننا بهم يقصدون تذكيرنا بلحود القبور التي كانت مآل البعض من الذين كانوا يمتهنون هذا العمل حيث توفي تحت أنقاض هذه المقاطع عدد كبير من الرجال في أغلب القرى التي شملها البحث.

بعد أن تُفصل كتلة كبيرة، تتم تجزئتها إلى قطع متوسطة الحجم تصلح للبناء، توضع في كومات منفصلة عن أكداس الحجارة الصغيرة التي تتساقط أثناء عملية القلع والتجزئة، وتجمع بدورها لتحمل أيضا في محامل لتُستغَل في عملية بناء الجدران أو في فرن صنع الجبس. تُعتبر هذه المواد التربية الصلبة من أهم مواد البناء استعمالا وأكثرها جودة لاسيما في تشييد الجدران، كما أن استخدامها لوحدها لا يفي بالحاجة لذلك يستعمل البناء بعض المواد اللينة كمادة للربط.

سادساً: «الفُرَّاش»:

توجد هذه النوعية من الحجارة في بعض القرى الجنوبية من نفزاوة ومنها زيرة الحداد جنوب شرق الفوار على مسافة لا تتجاوز 3 كلم. تلتقط على سطح الأرض عادة في شكل صفائح مسطحة كبيرة الحجم، ملحية قليلا نظرا لقربها من الشطوط، يتراوح سمكها 5 و15 صم وهي ذات لون رمادي يميل إلى الأبيض. يعتبر «الفُرَّاش» حجر صلب جدا لكنه طيع الاستعمال ويوظف عادة في السقوف كطبقة من الطبقات وخاصة في سقف القبو. ما تجدر ملاحظته هو أن قلع هذه الحجارة ونقلها عادة ما يتم من طرف صاحب المسكن نفسه لكن في عدة فترات عندما تشهد حركة التعمير ذروتها لاسيما في فصل الخريف، يصبح بيع الحجارة مصدر رزق وعملا مربحا للكثير. تتم عملية البيع بالكومة. تباع الكومة التي ذات الألف حجرة من الحجم المتوسط بثمن قدره 1000 مليم سنة 1968 وتبلغ تكلفة نقله 250 مليما[26].

كانت هذه الحجارة تنقل في البداية على ظهور الجمال باستعمال وعاء مصنوع من أغصان الأشجار الصحراوية المتينة مثل الرتم والأزال والزيتة ويسمى «الشَّكَمْبُو»، ويتميز هذا الوعاء بشكله المخروطي، اذ تربط ثلاث أغصان من الشجر مجتمعة في الأسفل ثم تشد بحبل بين واحدة وأخرى وكلما ارتفعنا نحو الأعلى يمدد الحبل قليلا مما يعطينا شبكة متعددة الثقوب، توضع له عرى في مستوى أعلى الأغصان، ويستخدم بوضع اثنين على ظهر الجمل واحد من كل جهة. لا يخلو «الشكمبو» من بعض العيوب فهو لا ينقل كميات كبيرة في مرحلة واحدة ويصعب استخدامه في نقل الحجارة الصغيرة. تُعتبر هذه المواد التربية الصلبة أفضلها جودة وأكثرها استعمالا لاسيما في تشييد الجدران، كما أن استخدامها لوحدها لا يفي بالحاجة لذلك يستعمل البناء بعض المواد الترابية اللينة كمادة للربط.

المواد الترابية اللّينة والهشّة:

هناك مواد ترابية لينة تستعمل في حالتها الطبيعية وأهمها الروبي وأخرى بعد تحويلها ومنها الجبس والجير واللوس والرماد. أما المواد الهشة فنعني بها المواد سهلة الكسر والتفتت ومنها الطوب.

اولاً: الجبس:

يطلق أهالي المنطقة على الجبس الذي يصنعونه بطرق مختلفة اسم «الزِّيس» ومن أهم هذه الطرق يمكن ذكر: «المردومة» و«الكوشة» و«الحفرة» و«المناصب» إضافة إلى الرمال المحروقة تحت أواني الطبخ. يكتسب الجبس أهمية بالغة وقيمة ثابتة اذ يستخدم في العناصر الإنشائية وبناء «الخوابي»[27] إلى حد أنها من بين المواد التي تخزن[28].

9

قالب الجبس.

10

حفرة الجبس.

1. جبس «الكُوشَةْ» و«الْمَرْدُومَةْ»[29]:

«المردومة» و«الكوشة» طريقتان متشابهتان تُستعملان عادة عند الحاجة لكمية كبيرة من الجبس، والفرق بينهما يكمن في كون «المردومة» يتم خلالها إعداد الجبس فوق سطح الأرض، بينما يُحفر «للكوشة» حفرة قد يتجاوز عمقها المتر. يستعمل الأهالي التقنية نفسها في الطريقتين، ومراحلها كالتالي:

- المرحلة الأولى: وضع كمية من حطب النخيل والأشجار على ارتفاع 0.50 م في شكل دائري عادة ما يتجاوز قطره 2 م وارتفاعه 0.50 م أو يزيد بقليل، وتُسمى «كُرْسِي».
- المرحلة الثانية: وضع الطوب فوق الحطب في شكل هرمي مع الإبقاء على منفذين اثنين، يسمى كل منهما «مَنْفَسْ»، يدخل من أحدهما الهواء ويخرج من الثاني الدخان بحسب اتجاه الرياح. يرتب الطوب بحيث يُوضع الأكبر حجما من الأسفل ثم الأصغر فالأصغر.
- المرحلة الثالثة: ردم الهرم بطبقة صغيرة من التراب ورشها بالماء، ثم إشعال النار في الحطب، وتدوم عملية حرق الطوب أياما معدودة.

اثر خمود النار يقع إزالة الأتربة ودك الطوب المحروق بهراوة غليظة ليصبح جبسا صالحا للاستعمال[30]. يجب الإشارة إلى أن هذه التقنية تُسمَّى في مناطق أخرى باسم «فُرْنِ الزِّبْسْ»[31]. يمكن للفرن أو «الكوشة» أن يكونا مباشرة بجانب المقطع ثم يُنقل الجبس فيما بعد، كما يضطر بعضهم إلى نقل «الطوب» وصنع الجبس بجانب موقع البناء مباشرة.

2. جبس الحفرة:

تُستعمل هذه الطريقة بكثرة في قرى القليعة وجزيرة الوحيشي والمنصورة، وهي عبارة عن حفرة في عرق رمال متكلسة، على عمق لا يتجاوز 2 م وقطر لا يتعدى 1،50م في أقصى الحالات[32].

تُوضع في تلك الحفرة كمية من الحطب وتشعل فيها النار، وعندما تهدأ النار وينتهي لهيبها يتم إدخال جريدة نخلة خضراء إلى الحفرة وحك جدرانها الداخلية المحترقة فتسقط حبيبات الجبس في القاع. يعاد إشعال النار عدّة مرّات وتُكرر نفس العملية إلى أن تمتلئ الحفرة بالرمال المحروقة التي تستخرج بعد أيام وتوضع في أكياس وقد تحولت جبسا رمادي اللون.

3. «المناصب» كانون الطبخ:

تستعمل المرأة الحطب لطهي طعامها، تضع وعاء الطبخ على ثلاث ركائز من الطوب في شكل مثلث تمثل كل واحدة منها زاوية وتسمى «مَنْصَبَة» وجمعها «مَنَاصِبْ»، وهو الكانون[33]، وبعد طبخ عدة وجبات تصبح المناصب جاهزة للدَكِّ والطحن باستخدام عصا غليظة.

لا يتطلب صنع الجبس معارف ومهارات كبرى، إذ يقوم به صاحب أو صاحبة المسكن بوسائله الخاصة وحتى شراؤه لا يتطلب أموالا باهظة. يتميز الجبس بمجموعة من الخصائص أهمها قدرته على تحمل الضغوطات المناخية بالجهة كالحرارة الشديدة صيفا والبرودة القاسية شتاء، وهو طيع الاستعمال بعد خلطه بالماء وتصنع من الجبس قوالب صالحة للبناء، وهي خاصية عرفتها قريتا بِشْرِي وفِطْنَاسَةْ[34].

يُفضَّل الجبس مهما كان مصدره عن باقي المواد لاسيما عند الاستفادة منه كملاط في الجدران، في حين توظيفه في لياسة الجدران والسطوح والأرضيات تدفع بالأهالي لإعادة «التَّزْبِيسْ» مرة في السنة على الأقل في إطار عمل جماعي لأنه مادة سريعة التأثر بعوامل التعرية مثل الرياح وخاصة ذوبانه بفعل مياه الأمطار وتآكله بفعل عوامل الرشح الأرضي. رغم إيجابياته العديدة، فإن الجبس المحلي سريع التأثر ببعض العوامل الطبيعة خاصة الأمطار، مما يستدعي صيانته الموسمية، لذلك يُعد في كل مسكن مكان خاص بخزن كميات من الجبس، تُستعمل في الترميمات.

ثانياً: «الطُوبْ»:

يعتبر «الطوب» كتلة من التراب المتكلس[35] وتسمى مفردها «طُوبة» أو «طوباية»[36]، ويتميز بلونه الأبيض الذي يميل إلى البني. تُستخرَج هذه المادة من مقاطع مفتوحة تقع بالقرب من جبال «طباقة» لذلك تتمتع قرى مثل المنشية والثليعة وأم الصمعة بهذا الامتياز في حين تفتقده أخرى كقرى نقة وتنبيب والرابطة. يختلف «الطوب» في نفزاوة إذن عما هو موجود بمناطق أخرى والتي يطلق فيها هذا الاسم على قالب الطين المخلوط بالقش والمجفف تحت أشعة الشمس[37].

جدار الطوب.

يُعتبر الطوب بنفزاوة عازلا جيدا للحرارة[38]، لكنه لا يتحمل الضغط الكبير ويستعمل الجبس المحلي كملاط داخلي وخارجي للجدران التي تبنى بهذه المادة[39]، لذلك فهو من أفضل مواد البناء التقليدية وينتشر استعماله على نطاق واسع (الصورة عدد 11). يُحَوَل «الطوب» أيضا إلى جبس باستعمال طرق مختلفة وهو دليل على قيمته الكبرى في العمارة السكنية المحلية ويُستعمَل بكثرة عند الطبقات الفقيرة بسبب انخفاض تكلفة استخراجه ونقله.

ثالثاً: الرُّوبِي:

يُعتبَر الرُّوبِي صنفا من أصناف الطين، ويقترب لونه من الأخضر الحمصي[40]. تُعد هذه المادة من أكثر المواد استخداما في البناء بحسب المشاهدة العينية والشهادات الشفوية، وهي تمتاز بالعديد من الإمكانات والخصائص المهمة والكثيرة، كما أنها لا تخلو من بعض العيوب أو المعوقات. يُستخرج «الرُّوبِي» في كل قُرى المنطقة مباشرة على عين المكان الذي سيتم فيه البناء، إذ يتوفر بمجرد إزالة طبقة من الأتربة على عمق لا يتجاوز 0.50 م. تُستعمل المسحاة في خلطه مع القليل

12

جدار قالب الروبي.

13

جدار مطلي بمادة اللوس.

من الماء بداخل الحفرة، ويبقى على تلك الحال مدة قد تصل إلى يومين، ويُسمَّى حينها «خُمْرَةْ»[41]، ويستعمل في بناء الجدران (الصورة عدد 12) أو لزجا كملاط أثناء بناء جدران الحجارة، ولا يُستعمَل في كل الأحوال كطلاء لأنه سهل الاقتلاع بفعل العوامل البشرية أو الطبيعية.

ترتفع القيمة الإنشائية لهذا النوع من الطين عندما تُصنع منه قوالب تُستخدَم في بناء الحيطان بعد أن يُضاف له قليل من القش أو التبن[42]، وهو ما لاحظناه بكثرة في قرى نفزاوة والبليدات والقليعة. تتوفر بالمنطقة بعض المواد الهشّة الأخرى في تكوينها المادي لكنها تكتسب صلابة في وظيفتها عند حسن توظيفها، ومنها:

رابعاً: «التُرْبَةْ»:

تُعتبر «التُرْبَة»، وهي ذات لون بُنِّي، نوعا من التراب المنتشر في منطقة نفزاوة خاصة في سفوح آخر مرتفعات سلسلة جبال «طباقة»، إذ يعثر عليها بمجرد إزالة قشرة الأرض السطحية. تُعتبر التربة كمادة أساسية في بعض أنماط من السقوف[43]، إذ تمثل طبقة ضرورية للاستفادة من قدرتها الكبيرة على امتصاص المياه وتحملها أكبر فترة ممكنة خاصة إذا ما تم دكها بعناية فائقة[44].

خامساً: «اللُّوس»:

يُستخرج «اللّوس» غالبا من المناطق القريبة من جبال «طِباقة» وأصله تراب غليظ الحَبِّ[45]، ويكون عند استخراجه أبيض اللون، ثم يحرق في طَاجِينْ أو حَمَّاسْ من حديد فيزداد بياضه نصاعة. يخلط «اللّوس» عند الحاجة إليه بالماء ويستخدم في طلاء الجدران الداخلية والخارجية لأسوار المساكن وغرفها عند الميسورين والفقراء على حد السواء (الصورة عدد 13) نظرا لانخفاض تكلفة استخراجه ونقله وتحويله واستعماله، وكلها أشغال تقوم بها المرأة[46].

سادساً: الرماد:

يُستخدم الرماد في البناء التقليدي في قُرى واحات نفزاوة كإضافة إلى مواد البناء الأساسية خاصة الجبس وبالتحديد عند استعماله كمادة ربط في تشييد الجدران[47]، وهو يمثل أكثر المواد فاعلية فيما يتعلق بالعزل الحراري، ومن هذه الخاصية يكتسب أهميته رغم ندرة استعماله كما هو الشأن بالنسبة لبقية مواد البناء.

بقية مواد البناء:

تتمثل هذه المواد في الجير والماء كمواد محلية والحديد كمادة مجلوبة من خارج المنطقة ويتم تشكيلها محليا.

أولاً: الجير:

يُسمَّى في نفزاوة «الْجِيرْ الْعَرْبِي»، وتُستعمَل الحجارة الكلسية المُستخرَجة من مقاطع جبال «طباشة» لصنع هذا الصنف من الجير في أفران توجد غالبا في أطراف القرية[48]. تُهيأ أفران[49] خاصة بهذه العملية على مشارف القُرى وهي لا تختلف كثيرا عن أفران تحويل الطوب إلى جبس إلا أن درجة الحرارة يجب أن تبلغ 1000 درجة مائوية[50]، وقد كان التركيز في استعمال الوقود الطبيعي متمثلا في الحطب المجلوب من الواحة أو الصحراء ثم اسْتُبدِل في وقت متأخر بالفحم الحجري[51].

يبقى الجير في الماء لمدة قد تتجاوز أسبوعا لكي يتخمر، ويضاف له القليل من الملح أو الشَّب[52] لمزيد تثبيته على الجدران أو السقوف، ومن أهم مميزاته قدرته على القيام بدور عكس أشعة الشمس بعيدا عن الجدران نظرا لبياضه الشديد وبالتالي التقليل من تأثير الحرارة داخل الغرف، لذلك يُستعمل في تبييض واجهات الدور والجدران الداخلية والخارجية لسور المسكن[53].

لا يستخدم الجير في الوظيفة الجمالية، إنما يُستخدَم أيضا في وظيفة حمائية إذ تُطْلَى به الأسطح للوقاية من تسرب مياه الأمطار إلى داخل الدور[54]، كما يخلط بروث الدواب[55] أو التربة المجلوبة من الأودية ويستعمل كملاط للجدران، ويسمى هذا الخليط «شَهْبَةْ»[56].

ثانياً: الماء:

يُعتبر الماء من المواد الأساسية في مختلف مراحل البناء، يُجلب من العيون الطبيعية إن كانت قريبة من موقع البناء، وتنقله نساء العائلة على ظهورهن في جرار أو قرب أو على ظهور الدواب. قد يكون نقلهن للماء في إطار عمل يومي تساعدهن فيه الجارات

14

جدار الطوب.

والقريبات كمساهمة من المرأة في هذا العمل الجماعي. أما في صورة حفر بئر، فإن ذلك يتم على عين المكان، ويُستخرَج منه الماء بالحبل والدلو[57]. يختلف عمق البئر من مكان لآخر، وقد يصل إلى 20م، ويتم بناء حاشيته بالحجارة المهندمة للمحافظة عليه من التهدم المتكرر. يحتفظ بهذا البئر بعد إتمام البناء للاستفادة من الماء في أغراض شتى كغسل الملابس أو سقي المواشي والدواب، كما قد تغرس نخلة أو شجرة مكانه.

ثالثاً: الحديد:

يُمثل الحديد المعدن الوحيد المُستعمَل في العمارة السكنية في قُرى واحات نفزاوة، ويُستعمل بأشكال مختلفة وخاصة في الأبواب وشبابيك النوافذ[58]، إذ يسهر الحداد التقليدي على صنع الصفائح والأقفال والمفاتيح والمسامير[59]. استخدمت الشبابيك الحديدية التي توضع للنوافذ، في مرحلة متأخرة، وتسمى النافذة «شِبَّاكْ»، وقد حذق قلة من حدادي المنطقة صناعتها، فهي تجلب من مدينة صفاقس عن طريق تجار يهود انتصبوا في أسواق قبلي ودوز.

تحتوي هذه الشبكة الحديدية على أشكال متعددة من الزينة، وتُشد إلى إطار خشبي، ورغم دورها

الوظيفي الذي يتمثل في حماية الدار من السرقة فإنها احتوت على أشكال مميزة (الصورة عدد 14).

احتفظ المعمار التقليدي في قرى واحات منطقة نفزاوة بمميزات استخدام المواد الإنشائية المحلية[60]، ولم تتم الإضافات إلا نادرا ومع تلك التي استجابت للحاجيات المحلية والعادات السكنية وتأقلمت مع البيئة.

كانت هناك استمرارية في استخدام المواد المحلية للبناء وإعادة استخدام القديم في حرص شديد على إعادة تدوير المواد، ولم تكن لتظهر بشكلها النهائي لولا خبرة البنائين الذين ساهموا بمعارفهم المتوارثة في تنويع تقنيات الإنشاء وتطويرها في مختلف العناصر الإنشائية.

• الهوامش:

1. يمثل قول المعماري العربي حسن فتحي " انْظُرْ تَحْتَ قَدَمَيْكَ وَأَبْنِ" من بين أهم الجمل المعبرة عن ذلك، وقد طرح في كتاباته هذه المسألة، أنظر: حسن فتحي(محمد)، عمارة الفقراء، ترجمة الدكتور مصطفى فهمي، القاهرة، الجامعة الأمريكية،1989.
2. أكد مارسال موس على ضرورة الاهتمام بأدق التفاصيل التي تتعلق بالتقنيات وعلاقتها بالمواد الأولية في الدراسات الميدانية التي تهتم بالمباني التقليدية، أنظر:
– Mauss (M.), Manuel d'ethnographie, Éditions sociales, Paris, 1967,pp. 59-60
3. لعل أهم الوثائق التاريخية تلك التي تتعلق بقانون النخيل في منتصف القرن التاسع عشر، حيث لم يتم إحصاء النخيل المثمر فقط إنما حتى النخيل المقطوع نظرا لدوره في الإنشاءات المعمارية العامة والخاصة، حيث مثلت "ثروة خشبية مهمة لمن يملكها" حسب ما جاء في نص القانون، أنظر: أ. و. ت.، دفتر عدد 1718 بتاريخ 1278 هـ/1862 م.
4. مقابلة مع السيد إبراهيم النجار، 79 سنة، قرية بوعبدالله بتاريخ 25 جوان 2011.
5. تستخدم هذه الطريقة في واحات الجريد، أنظر: Bourg (A.), "L'habitat à Tozeur", Cahiers des arts et techniques d'Afrique du nord, N°5,1959, p. 37.
6. الدواسيس: مفردها دَّاسُوسْ ويُسمى أيضا صبنّار، وهو مسمار غليظ مصنوع من خشب الزيتون.
7. الرزام: مطرقة غليضة وصلبة مصنوعة من خشب الزيتون.
8. Ben Mansour (A.), Restructuration et rénovation de l'ancien village de Kebili, Thèse 3e cycle en Architecture, Ecole Nationale d'Architecture et d'Urbanisme, Tunis, 1999, p. 83.
9. يوضع في قفصة في سبخة مجاورة لسيدي أحمد زروق، أنظر:
– Collectif, Gafsa, une médina oasienne en Tunisie, Association pour la Sauvegarde de la Médina de Gafsa, 2004, p. 76.
10. S.H.A.T., Bobine: M. 14 bis, projet de réorganisation du Nefzaoua (Béchevel1887).
11. مقابلة مع السيد إبراهيم النجار، 79 سنة، قرية بوعبد الله بتاريخ 25 جوان 2011.
12. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2004، ج 13، ص 24.
13. يستخدم جريد النخيل في بناء أسوار المستغلات البحرية بجزيرة قرقنة، أنظر:
– Louis (A), Les îles Kerkena (Tunisie), Étude d'ethnographie tunisienne et degéographie humaine, Tunis, 1963, Publication de l'Institut des Belles Lettres Arabes, Tunis, vol 2, p. 27.
14. يقدم بيار مورو جدولا إحصائيا لعدد أصول مختلف الأشجار المثمرة في كل واحة من واحات قرى نفزاوة سنة 1946، أنظر:
– Moreau (P.), Des lacs de sel aux chaos de sable le pays des Nefzaoua, IBLA, Tunis, 1947, p. 136.
15. كان هذا الصنف من الخشب يجلب من السويد منذ القرن الثامن عشر ثم من رومانيا والنرويج، أنظر: القلال (سهام)، الأبواب العتيقة بمدينة صفاقس، دراسة اتنوغرافية، بحث مرقون لنيل شهادة الدراسات المعمقة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2004.
16. يقال للمادري في الفصحى الرّوافد، أنظر: ابن منظور، لسان العرب، نفس المرجع، ج 6، ص 189، وسنعود لها بأكثر تفاصيل عند العنصر الخاص بتقنيات الإنشاء.
17. يسمى المادري في جزيرة قرقنة المردك، أنظر: السعيدي (نجوى)، أبواب الدور التقليدية بجزر قرقنة دراسة اتوغرافية،

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، دراسة ماجستير، 2003، ص 55.

18. في دراستهم الاتنوأركيولوجية أكد عدد من الباحثين على وجود عدة مواد بناء من خارج منطقة الدراسة، أنظر: Aurenche (O), Bazin (M), Sadler (S), Villages engloutis. Enquête ethnoarchéologique à Cafer Höyük (Vallée de l'Euphrate), Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1997, p. 80.

19. انتشرت نفس التقنية لدى سكان قرى جبل برقو، أنظر: الصويد (جهاد)، التعمير والمعمار بجبل برقو دراسة اتنوغرافية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2010، ص89.

20. (20 Ben Mansour, Restructuration..., op. cit., p. 92; Chaabouni (M.), Gdoura (H), Contribution à la revalorisation du sud, thèse 3ème cycle, I.T.A.A.U., Tunis, 1982, p. 65.

21. لا توجد مثل هذه التسميات في نفزاوة فقط انما تعكس أسماء الصخور لونها في عدة مناطق من البلاد العربية، أنظر، الحماد (محمد عبدالله)، "العمارة التقليدية في المساكن اليمنية"، مجلة مجتمع وعمران، 1992، العدد13-14، ص33.

22. محادثة مع السيد علي رزق، 65 سنة، بتاريخ 25 جويلية 2008، قرية المنشية.

23. ذكرت العديد من النصوص استفادة سكان قرى نفزاوة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من حجارة البناءات القديمة، من بينها يُنظر:

- Le tourneux(A), Rapport sur une mission botanique exécuté en 1884 dans le nord, le sud et l'ouest de la Tunisie, Paris, Imprimerie nationale, 1887, p. 51.

24. أفادنا أحد البنّائين أن "هذه الحجارة بمثابة ابنة هذه الأرض فكيف لأُمّ أَنْ تَنِي صَغِرْهَا" (4)، محادثة مع السيد علي بالمكي، 80 سنة، بتاريخ 5 جويلية 2005، قرية نـقـة.

25. يبدو أن للاسم صلة بالكلمة الفرنسية torchis، أنظر:

- Boris (A.), Lexique du parler des Mrazig, Paris 1958, p. 58

26. توجد نوعية من الحجارة في مطماطة تسمى شخش لكنها تختلف من حيث المصدر فهي "حجارة هشّة نسبيًا، يتمّ جمعها في الغالب من سفوح الجبال"، أنظرا: بوخشيم (النوري) المعمار والتعمير بجبل مطماطة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2011، ص 388.

27. محادثة مع السيد محمد بلغيث، 88 سنة، الفوار، بتاريخ 10 جانفي 2007.

28. Boris (J.), Documents linguistiques et ethnographiques sur une région du sud tunisien "Nefzaoua", paris, 1958, p. 157.

29. Rehouma (F), Matériaux et techniques de construction du sud tunisien, thèse 3 ème cycle, ITAAU, Tunis, p. 72.

30. تستعمل نفس التقنيات في صنع الجبس وبنفس التسميات بعدد آخر من مناطق جنوب البلاد التونسية، بمطماطة، أنظر، بوخشيم، المعمار والتعمير، نفس المرجع، ص 339-388؛ وبتطاوين، أنظر: الثابتي (علي)، عمارة القصور بالجبل الأبيض (جنوب تطاوين) في الفترة الوسيطة، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في التراث والتنمية الثقافية، مرقون، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2005، ص 27 ؛ وبقابس، أنظر:

- Baklouti (N.), "La maison traditionnelle à Gabes", in: habitat traditionnel dans le pays musulmans au tour de la méditerranée, 1990., p. 548.

- وما يميز قابس وجود أفران الجبس خارج مناطق العمران.

31. نفس المراحل في قرى واحات قفصة، أنظر: التليلي (مصطفى)، قفصة والقرى الواحية المجاورة: حول الحياة الجماعوية (من بداية القرن 18 إلى 1881)، نشر جمعية صيانة مدينة قفصة، 2009، ص 165.

32. Kiuoa (R.), Cout et qualité de la construction à Tataouine, thèse 3éme cycle en architecture, Session 1988, p. 33.

33. بن مزهود (البشير)، المسكن في قرى الواحات بنفزاوة، أطروحة في الهندسة المعمارية، المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية والتعمير، تونس، فيفري 1996، ص 70.

34. Gobert (E-G.), Usages et rites alimentaires des Tunisiens, leurs aspect domestique, physiologique et social, Archives de l'Institut Pasteur, Tunis, 1940, p. 18.

35. بن مزهود، قرية بشري، نفس المرجع، ص 68.

36. Boris, Lexique..., op. cit, p. 381.

37. بن مراد (إبراهيم)، الكلم الأعجمية في عربية نفزاوة، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس،

1999، ص 263.

38. مثل ما هو موجود ببلاد الجريد، أنظر:سيلة، المعمار والتعمير، نفس المرجع، ص 240؛ M'rabet (A.), L'art de bâtir au Djérid, Etude d'une architecture vernaculaire du Sud tunisien, Faculté des lettres et des Sciences Humaines de Sousse, Contraste Editions, 2004, p. 31؛ وكذلك في قفصة، أنظر:

- ابن أبي لحية (المنتصر)، نور الأرماش في مناقب القشاش، دراسة وتحقيق لطفي عيسى وحسين بوجرة، المكتبة العتيقة، تونس، 1998، ص 219. كما يوجد نفس الطوب في واحات واد ميزاب، أنظر:

- Feraud (C. H.), kitab el Adouani ou le Sahara de Constantine et de Tunis, Extrait du "Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de la province de Constantine", Alger–paris, 1868, p.178.

39. بن مزهود، قرية بشري، نفس المرجع، ص 68.

40. Chaabouni, Contribution..., op. cit, p. 65.

41. يستعمل الطين في العمارة السكنية التقليدية بواحات قـابس ويميل لونه للأبيض، أنظر:Baklouti, La maison...,op. cit. p. 548.؛ وفي بلاد الجريد يسمى بعد خلطه بالماء " لُكعة ".

42. Rehouma, Matériaux et techniques..., op. cit., p. 70.

43. يستعمل الطين في مناطق عديدة من العالم في صنع قوالب لبناء الجدران.

44. Ben Mansour, Restructuration..., op. cit., p. 94.

45. تُخلط التربة مع الجير في قابس فتعطي مادة جيدة لتلبيس الجدران، أنظر:

- Baklouti, La maison ..., op. cit., p. 548

46. Boris, Lexique..., op. cit, p. 567.

47. يُستفَاد من "اللوس" في أشغال أخرى غير البناء، إذ تستفيد النساء من خصائصه فيستعملنه أثناء غسل الصوف لتنقيته من الشوائب فترتفع جودته وقيمته، أنظر: بن مراد، الكلم الأعجمية، نفس المرجع، ص 365.

48. Chaabouni et Gdoura, Contribution..., op. cit, p. 121.

49. Ben Mansour, Restructuration..., op. cit., p. 92.

50. يُستعمل الجير في أغلب العمائر السكنية الريفية والقروية والحضرية في مختلف العصور، أنظر:

- Saadaoui (A.), Tunis ville ottomane trois siècles d'urbanisme et d'architecture, Centre de publication universitaire, Tunis, 2001, p. 312.

51. (51 Rehouma, Matériaux et techniques..., op. cit, p. 84.

52. 52) الشب: مركب كيميائي، وهوalum في الانقليزية، يذوب في الماء فيمنح الخليط لحمة قوية، وتستخدم هذه الطريقة في قفصة، أنظر: Collectif, Gafsa, une médina oasienne..., op. cit., p. 75

53. (53 Chaabouni et Gdoura, Contribution..., op. cit, p. 96 ; Boris, Lexique..., op. cit, p. 97.

54. (54 Mrabet, L'Art de Batir..., op. cit., p. 38.

55. محادثة مع السيد عبد المولى بالشيخ، 55 سنة، قرية تلمين، بتاريخ 5 مارس 2011.

56. محادثة مع السيد صالح بن قمير، 75 سنة، قرية المنصورة، بتاريخ 25 ماي 2012، وهي نفس الطريقة المستخدمة في قفصة، أنظر: التليلي، قفصة والقرى الواحية المجاورة، نفس المرجع، ص 166.

57. فيما يتعلق بالماء نجد نفس الظروف بقرية وذرف، أنظر:

- Cerato (C.), "L'habitation à Oudref", in: Cahiers des arts et techniques d'Afrique du nord, N° 5, 1959, p. 68.

58. يندر استعمال الحديد وبقية المعادن أيضا في العمارة التقليدية بالواحات المجاورة، أنظر:

- Mrabet, L'Art de Batir..., op. cit., p. 38; Cerato, L'habitation..., op. cit.,p. 68.

59. (59 Saadaoui, Tunis ville ottomane, op. cit.,p. 316.

60. شيخ روحه (علي)، "استعمال الطرق التقليدية والمواد المحلية في مشاريع البناء الذاتي: تجربة بناء خلية للإرشاد الفلاحي ببشني"، مجلة مجتمع وعمران، تونس، 1987، العدد 10، ص 18.

• الصور

- الصور من الكاتب.

أ. الزبير مهداد - المغرب

مواد وطرق البناء الطيني التقليدي

1

إن الموقع الجغرافي الذي تحتله دول الغرب الإسلامي (مصر، ودول المغرب الكبير ومالي) جعلها تحظى بسفوح مطلة على البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي، وتخترقها سلاسل جبلية شامخة، وتتحلى الجهة الجنوبية منها بالواحات البديعة الساحرة. وقد انعكس كل ذلك على ثقافتها وتراثها وتاريخها وأنماط عيش سكانها.

وتراث هذه البلدان هو أحد الجوانب التي ينعكس عليها التنوع، فهو غني ومتعدد الأشكال، فهناك البناء الحضري المدني وهناك المعمار الجبلي ثم البحري ثم الصحراوي، أو شبه الصحراوي، وهناك المساجد والمدارس والأبواب والقصبات والقصور وغيرها؛ والتي ما تزال تحتاج لجهود الباحثين من أجل تعرفها وإماطة اللثام عن أسرارها ونظمها وأنساقها الثقافية.

في المنطقة الصحراوية في هذه البلدان يهيمن نوع من السكن المبني بالتراب، وبتقنيات متوارثة وفق تقاليد عريقة. هذا البناء يستخدم الطين مادة أولية، وبه تلحم حجارة الأسس، وترفع الأسوار وتبنى الأبراج، وتتشكل المدينة وفق تصميم خاص.

البناء بالطين ليس حكرا على هذه المنطقة، فسكان مناطق واسعة من البلاد العربية وآسيا الصغرى وأفريقيا، بنوا بالطين منازلهم وتحصيناتهم، وما زالت منشآت معمارية ضخمة وقديمة قائمة إلى اليوم، في حضرموت باليمن، وحلب بسوريا، وحائل في السعودية وفي بلدان ومدن أخرى كثيرة يضيق المجال بذكرها.

في كل هذه البلدان، توارث الناس تقنيات ومهارات وثقافة البناء بالطين، وتبادلوها، وأسهموا كل بقسطه في إنضاج التجارب وتطويرها ونشرها.

إلا أن اللافت للنظر في هذه العمارة الطينية ببلاد الغرب الإسلامي، هو صلابتها وقوتها على الصمود في وجه الظروف المناخية وعوامل التآكل، فضلا عن تصميمها الهندسي والبديع والرائع والتنظيم الاجتماعي المحكم الذي يدبرها.

وظفت الساكنة معارفها القديمة في النهوض الاقتصادي وفي التحصين العسكري، وفي الاستقرار الاجتماعي والتماسك السكاني والأمن الروحي والبدني لسكان المنطقة.

وهذه العمارة أضحت بمثابة وثيقة ناطقة بثقافة السكان وعاداتهم وأصولهم، فهي ترسم لنا صورة واضحة المعالم عن الكيفية التي عاشوا بها وتعاملوا بها مع بيئتهم المادية ومحيطهم السياسي وتطلعاتهم الاقتصادية، وعقائدهم، وتفاعلهم مع غيرهم، عبر الأزمان والعصور.

هذا التراث الهام أصبح اليوم مهددا بالاندثار، على الرغم من أهميته الاقتصادية والاجتماعية والبيئية، وفي تحقيق التنمية المستدامة والحفاظ على الموارد الطبيعية من الهدر والتلوث، فالبناء الإسمنتي الحديث انتشر في كل هذه المناطق، وأضحى يهدد مكوناتها الطبيعية بالتخريب والدمار.

إن دراسة أساليب العمارة الطينية التقليدية تعد ضرورة لصيانة هذا التراث الهام، صونا للذاكرة وحفاظا على البيئة وضمانا للاكتفاء الذاتي ومحاربة للفقر والفوارق الاجتماعية.

هذا البحث يروم التعريف بالمواد المستعملة في البناء الطيني وكيفية الإنشاء وتقاليده. واعتمدنا في سبيل إنجاز هذا العمل على المقاربة الوصفية، وتمت الاستعانة في جمع المعلومات بالزيارات التي قمنا بها لعدد من قصور وقصبات الجنوب الشرقي للمغرب، وعلى الحوارات والمقابلات التي جمعتنا بالسكان المحليين و«معلمي البناء» بهذه المناطق، إلى جانب دراسة عدد من الوثائق المصورة، واستقرائها. كل ذلك مكننا من تكوين صورة شاملة ودقيقة عن موضوع البحث.

العمارة الطينية:

يقصد بالبناء الطيني، هو ذلك النمط من العمارة التقليدية القديمة المتوارثة، التي تقام بالطين النيء، تبنى بالتراب الخام، دون تحويله أو إنضاجه على النار، أو تغيير طبيعته بأية إضافات كمياوية مؤثرة، باستثناء إضافة مواد طبيعية كالحصى، أو التبن التي لا تؤثر في تركيبة التراب ولا طبيعته.

وهذا البناء، وإن كان يطلق عليه بناء طيني أو ترابي، فإنه لا يستعمل التراب مجردا، بل يستعان فيه بمواد أخرى، كالحجارة في الأسس، والخشب في الدعامات، والجير أو الجص في التكسية، وغير ذلك من المكونات ومواد البناء، ويمكن ترتيبها على الشكل التالي:

اولاً: الحجارة:

الحجارة هي تلك القطع المختلفة الأحجام والأشكال الناتجة عن تكسر الصخور المكونة للقشرة الأرضية الخارجية، وقد استخدمها الإنسان في البناء منذ أقدم العصور، فاستعملها في بناء الجدران، وفي وضع أساسات الأبنية، وفي إنجاز عناصر معمارية متنوعة، كالأعمدة والعقود والأقواس، كما تعد وسيلة هامة في تبليط

الأرضيات وما زالت الآثار التي خلفتها الحضارات السابقة في البلاد تشهد بقيمة وأهمية هذه المادة

من أهم أنواع الحجارة التي تستعمل في العمارة المغربية حجارة الجرانيت السوداء ويتم استخدامها خاصة في بناء أساس الأسوار على ارتفاع حوالي متر واحد اتقاء للرطوبة والفيضانات.

في حين تستعمل «حجارة اللوس» في البناء بواحة بني سوف في الجنوب الجزائري، وهي الحجارة الواسعة الانتشار في المنطقة.

أما في بناء الجدران، فتستعمل أحيانا الحجارة الخامة (غشيمة) دون تهذيب، وهي حجارة صغيرة أو متوسطة في مقدور البناء ومساعده حملها والتصرف فيها، تضاف إليها كميات كافية من الملاط الطيني المعجون جيدا، حتى تستقر الحجارة في مكانها

كما توجد جدران مبنية بالحصى الدقيق الممزوج بالملاط، تشكل منه عجينة شبه متماسكة، يتم إفراغها بين لوحي التابوت ودكها جيدا.

ثانياً: الطين:

التربة مادة طبيعية واسعة الانتشار على سطح اليابسة في كل البلدان، وتعد مادة البناء الأولى في الجنوب المغربي والجزائري والتونسي وكذا في موريتانيا وجنوب الصحراء، يستعمل التراب خالصا يشكل منه عجينة بإضافة الماء فيتكون طين ناعم يمكن صياغة أي شكل منه أو وضعه في قوالب. أو تضاف إليه بعض الألياف النباتية، وأهمها التبن، ويوضع في قوالب ويجفف تحت الشمس لتشكيل الطوبة، أو يدك في التابوت لبناء جدار بالطابية. أو تبنى به الجدران الحجرية وتلبس، أو القصبية الخفيفة، كما يشوى في الأفران لإكسابه صلابة وقوة لإنتاج الآجر.

وتختلف خواص الطين الفيزيائية تبعاً لعدة عوامل، أهمها: نسبة كل مكون من المكونات في المزيج، درجة خشونته أو نعومته، الأملاح والمعادن الموجودة فيه، ودرجة رطوبته. وأجود التربة ما كان خاليا من الحصى الكبير، وفقيرا من المواد العضوية، ويحتوى على نسبة متوازنة من الرمل والكلس والصلصال، فكثرة الرمال تجعل البناء هشا، أما ارتفاع نسبة الصلصال فيؤدي إلى تشققات في البناء وتآكله بفعل الرطوبة والماء، كما أن المواد العضوية تتحلل مع الزمن ما يؤدي إلى تآكل وإضعاف البناء.

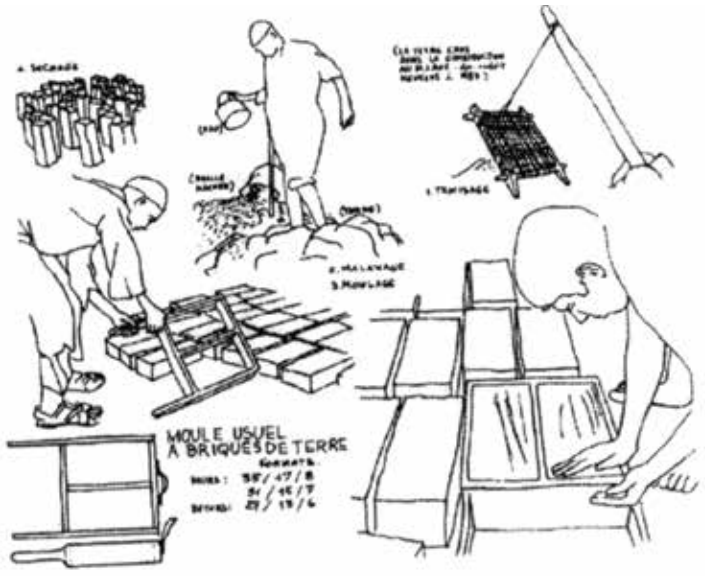
وبالنظر إلى تنوعه الكبير، فإنه يصعب إخضاعه لمواصفات معينة ودقيقة.

ثالثاً: الطوب:

استعمله المغاربة منذ القدم، فبعض البنايات بمراكش التي تعود للحقبة المرابطية (القرن الثاني عشر الميلادي) أنشئت بالطوب، والطوب يصنع من تراب يملأ به قالب مخصص. التراب المعد لصناعة الطوب يختلف عن تراب التابوت، حيث ينقى من الحجارة، ويعد إعدادا قبليا خاصا قبل الصنع، ويغطى بالماء ليلة كاملة على الأقل ويعجن جيدا بالأرجل في اليوم الموالي، وإذا كان به صلصال كثير يضيف المعلم إليه رملا أو تبنا، وبعد ذلك يصنع الطوب. ويستعمل قالب به تجويفان اثنان أو أكثر لإنتاج طوبتين أو أكثر دفعة واحدة، بحيث يؤخذ الطين في شكل عجينة خشنة ترمل بتمريرها فوق فرشة من الرمل معدة لهذه الغاية، أو تمرر فوق التبن الرقيق، ثم تلقى في القالب المرطب بالماء أيضا والمرمل، ثم تضغط داخله حتى تلتحم أجزاؤه، بعد أن تأخذ شكلها النهائي تخرج من القالب وتجفف في الشمس في مدة تتراوح ما بين أربعة أو خمسة أيام[1].

لا يتصف الطوب بالجودة والمتانة التي تميز المنشآت من التابوت، ولا يقاوم الطوب الرطوبة والماء بشكل جيد، واستعماله منحصر في الجدران العالية التي لا تتصل مباشرة بالأرض أي في الطوابق العليا فقط، وفي الجدران الداخلية للمنازل.

كما تسمح مرونته في تنفيذ الأشغال المعقدة كالأقواس والتشكيلات المزخرفة، أحجام الطوب تختلف باختلاف استعمالاته، فالطوب المخصص لتعلية الجدران السميكة تكون مقاييسه 35 على 17 على 8 سم، ويتخذ طوب أصغر قليلا مقاييسه 31



②

على 15 على 7 لبناء الجدران الداخلية الصغيرة، أما الطوب المخصص للزخارف فتكون مقاييسه أصغر 27 على 13 على 6سم^2.

وبالنظر لما تتطلبه صناعة الطوب من ماء وتراب فإنه يستعمل في المناطق الغنية بالماء. ويسمى صانع الطوبية «الطواب» في اصطلاح مجتمع تافيلالت^3.

رابعاً: الطابية أوالتابوت أو الركز:

التابوت في اللغة المحلية المغربية هو قالب التراب المضغوط الذي أدخله الفينيقيون إلى المغرب، واللفظ مشتق من الكلمة الفينيقية طابية. ويتلخص في ملء قالب من خشب بتراب غيردقيق به بعض البلل، ثم يضغط إلى أن يغدو متماسكا، إثر ذلك يسحب القالب تاركا الثغرات التي تميزهذا النظام المستعمل خصيصا في بناء الأسوار. وهي تقنية قديمة جدا، ولم يطرأ عليها أي تغييرحيث أن الطريقة التي يتم بها البناء اليوم هي نفسها التي كان يتم بها البناء في الماضي السحيق وبنفس الوسائل وأدوات البناء.

يدك التراب وتشيد الجدران لوحا لوحا، في سمك يتراوح في أغلب الأحيان ما بين نصف المتروثلاثة أرباع المتر(50 و70 سم) وتأتي صلابة الجدران من قوة الدك، ومن كمية الكلس التي يخلط بها التراب. وتتم عملية الصب على عدة مراحل، وفي كل مرحلة ترتفع الصبة من 20 إلى 30 سم ثم يصار إلى طرقها ودكها وضغطها بواسطة مطارق حجرية أو معدنية خاصة ثقيلة ومتعددة الأشكال تسمى «المركز»، وكل صبة بارتفاع القالب، بعد «الركز» تتداخل المواد المكونة للعجينة وتتماسك، يفك القالب ليركب من جديد على الجزء المكمل للسابق.

ومن الأساليب الهادفة إلى التقوية كذلك إفراغ فرشة من الكلس الجيرفوق الطبقات المكونة للجدار واحدة واحدة، وبين اللوح والآخر، بحيث تتماسك الطبقات عند وضع الواحدة فوق الأخرى في تراتبها العمودي، ويلتحم اللوح بالذي يجاوره، ويلتصق به في تراتب أفقي، وبعد أن يكتمل البناء تطلى واجهاته بلياط من التراب وبعض الجيركذلك.

ويبلغ طول الطابية حوالي ثلاثة أمتار، وعلوها حوالي 0.80 مترا ويتراوح السمك ما بين 0.90 مترا ومترونصف وبذلك يصل ارتفاع السور المشيد من الطابية إلى 11 مترا وأكثربالنسبة للأبراج^4.

خامساً: الرمل:

الرمل مزيج حبيبات مفككة من مختلف الصخور، وهو مادة بناء متوفرة بشكل جيد في المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية، ومجاري الوديان، يستعمل بعد غربلته وعزل الحصى الكبيروالشوائب النباتية وغيرها، ويقسم إلى نوعين:

3

- نوع خشن يمزج مع الطين، وتفرش به الأرض والسطوح.
- ونوع رقيق يستعمل في تكسية الجدران، ومنحها ليونة وملاسة.

سادساً: الجبس والجص:

يستخدم الجص على نطاق واسع في أغراض البناء، يستعمل في تبليط الواجهات الداخلية للجدران، تغطية الحوائط وزخرفتها بالنقوش البديعة. فالجص يتخذ شكل المكان الذي يزينه، فيحيط إطارات الفسيفساء والزليج ويحتل الجزء العلوي للأسوار وتحت السقف. كما يزين الأقواس والأعمدة الحاملة للسواكف وعقود الأبواب، والمحاريب ويتوزع الجص المنقوش على شكل إفريز أو إطار مستقيم، أو محدب أو مقوس.

وقد استهوت هذه المادة محترفي البناء لسهولة استعمالها، وتشكلها، واستجابتها لتخطيطات النحات الذي يستطيع أن ينقش عليها أجمل الأشكال بسهولة ويسر؛ فالجص مادة بسيطة هشة، لكنها تتحول بالزخرفة إلى أعمال فنية غاية في الروعة تستعيض عن رخص المادة وبساطتها بروعة التشكيل وفخامته. ففي المغرب يعد تزيين المنازل بالجص المنقوش حرفة فنية معمارية قديمة، ويكاد لا يخلو بيت قيد الإنجاز من وجود ديكورات جصية في الغرف والممرات والزوايا وغيرها، فالمعمار المحلي بالجص المنقوش يكتسي جمالا باهرا، لذلك نجده بكثرة في القصور والدارات الراقية.

سابعاً: «الزليج» الخزف:

يصنع الزليج كسائر المنتجات الخزفية من صلصال، يستخرج النوع الأحمر الشائع منه من ضواحي المدن، يكون الصلصال الخام عبارة عن كتل كبيرة، يعالج لتخليصه من الأحجار الكلسية والحصى، بعدها يفتت بمطرقة خشبية خاصة تسمى المجيم، ويوضع إثر ذلك في الجابية، وهي أحواض وصهاريج مملوءة ماء لترطيبه وتليينه، ثم يعجن في جفان كبيرة، بعد أن يصبح لينا طيعا، تصنع منه مربعات صغيرة الحجم لا تزيد أبعادها عن 10 سم، وسمكها في حدود 1 سنتمتر، وأحيانا يستعين الصانع بأدوات مساعدة تنتج له الأشكال الهندسية المختلفة (مربعات، مثلثات ومستطيلات) تدخل إلى الفرن لتأخذ شكلها الأول ثم تخرج وتصبغ ثم تعاد مرة أخرى للفرن لتأخذ الشكل النهائي، وتأتي المرحلة الدقيقة وهي نحتها وتركيبها بشكل متناسق على الجدران لتشكيل البلاطات الفنية المزخرفة من قطع الزليج المتنوعة والملونة التي تجمع على شكل نجوم أو أرابيسك.

تمر الصباغة من مرحلتين، بحيث تطلى خلالها القطع بالتسبيقة ثم تلون بالألوان المختارة. وهو ما يمنح الزليج المغربي خصوصيته المميزة له عن غيره من الزليج.

قطع الزليج تنتظم بأشكال لا حصر لها، تزين جدران المباني الخارجية والداخلية والأعمدة والقباب والأرضيات، وكل ما يقام من آثار معمارية بلا استثناء. لا يمكن للمرء أن يقاوم سحر ثرائه الزخرفي وجاذبية ألوانه الساحرة في زوايا البناء وجدرانه.

المواد من أصل نباتي

تعد ذات أهمية خاصة في البناء، وخصائصها الطبيعية تمنحها امتيازا وحظوة في مجال البناء، في إعلاء الجدران، وفي التسقيق، والأعمدة والدعامات، وفي

صناعة الأبواب والنوافذ، كما تستعمل وقودا لإنضاج الآجر في الأفران، وأهم ما يستعمل منها في البناء:

- جذوع النخيل، تتخذ منها أعمدة لدعم السقوف والسلالم، ومصدرا لخشب الأبواب والنوافذ، وتستعمل بالخصوص جذوع الأشجار المسنة، أو التي مستها آفة تمنعها من الإنتاج؛
- السعف والجريد يستعمل لتغطية السقوف؛
- كما تتخذ من الخشب قوالب الطوب وتوابيت الطابية ومهراس الدك.

اولاً: الخشب:

وهو ثلاثة أنواع: خشب الصفصاف، خشب الأرز وخشب النخيل. ويعتبر خشب الأرز الصنف الأكثر شهرة واستعمالا في القصور الفيلالية وخاصة المخزنية، سواء في البناء أوفي الزخرفة. ويظهر عموما في الأجزاء العليا، إنه المادة المفضلة في تشييد السقوف والقباب والرتاجات الخارجية والأروقة الداخلية، وفي صنع المنابر والأبواب والمشربيات... كما استخدم أيضا خشب النخيل والصفصاف ولكن بكيفية أقل.

وتتخذ من الخشب عدة قطع، أهمها:

- «المادة» ويتراوح طولها ما بين الثلاثة والسبعة أمتار، وسمكها بمقاسات مختلفة؛
- «الكايزة» وهي أصغر من «المادة» وأقل سمكا منها؛
- «الورقة» وهي قطعة من الخشب تثبت أسفل «الكايزة» وتكون أرق منها
- «التشبيكة» أو «تشبيكة الربط» وهي أخشاب صغيرة، تستعمل لتشبيك ولحم أخشاب «الكايزة»
- «الفرد» وهو عبارة عن خشبة من النخيل يبلغ طولها ما بين مترين ونصف وثلاثة أمتار، ويصل سمكها أحيانا إلى نصف المتر، وتستعمل في مدخل المنازل والبيوت وأحيانا في السقف؛
- «القنطرة» اقل سمكا من «الفرد» تستعمل في السقوف
- «الكريدة» خشبة صغيرة طولها ما بين المتر والمتر والنصف، وسمكها يتراوح ما بين 15 و30 سنتمتريتم تصفيفها وإتقانها لتكون بعض الأشكال الهندسية في السقف إما على شكل مربعات أو مستطيلات.
- الجريد والقصب ويوظفان في بناء سقوف بعض البيوت وحظائر الحيوانات والدواجن؛
- الساكف وهو ما يقابل العتبة من أعلى الباب، ويشيد إلى جانب السقوف والخرجات من الخشب.

عملية البناء

اولاً: اختيار الموقع:

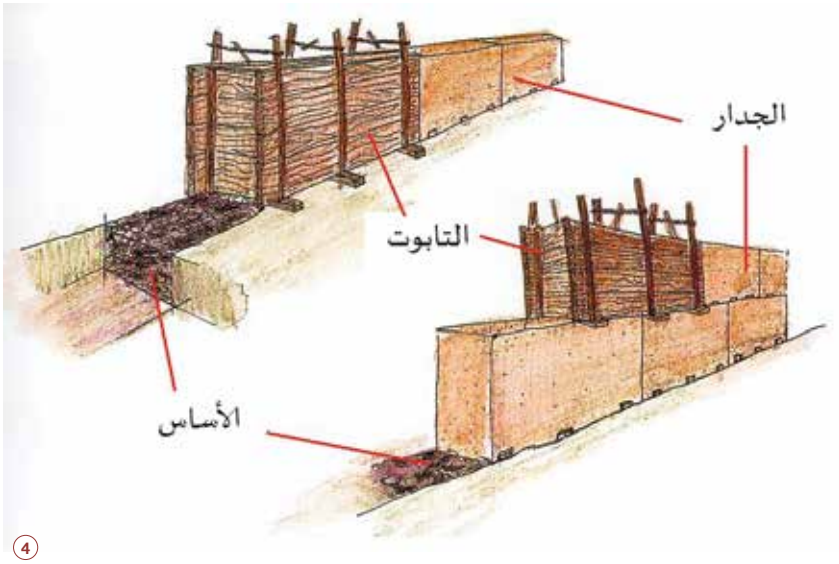
أولا وقبل كل شيء، يتم اختيار الموقع الاستراتيجي، الذي يضمن حماية سكان القصبة أو القصر، ويوفر فرصة لمراقبة الطرق التجارية. وتتوفر به شروط العيش الملائمة كالماء والزراعة. والموقع الجغرافي، دائما يكون تلا مشرفا على الواد، فوق قاعدة صخرية (الكرانيت). وسط القصر بالنسبة للقصبة البسيطة، وخارج القصر بالنسبة للقصبة المركبة.

الموقع يجب أن يكون قرب منبع مائي أو مجرى الواد، في مكان مرتفع، حتى لا تصله مياه السيول والفيضانات، وغالبا ما تكون الأرضية فيه صلبة وغير صالحة للحرث، حتى لا تُستعمل الأراضي الصالحة للزراعة كموقع للبناء.

ثانياً: تقنيات البناء:

التقاليد المعمارية للمنطقة تشهد على أصالة ثقافية نادرة نشأت في هذا الوسط المتفرد وامتزاج ثقافي حمل أفكارا وتأثيرات وافدة من أصقاع عديدة نقلت أفكارا وتجارب قمينة بالاعتبار. فتطورت في المنطقة معرفة ناتجة عن تقنيات متطورة جدا بلغت درجة عليا من الجودة والإتقان.

جميع مواد البناء من مصدرها البيئة المحلية، فمن التراب تتخذ الجدران وتلبس وتصنع الأقواس وتركب



④

السقوف. أما الخشب، فاعتبارا لمزاياه ومقاومته لعوامل التلف فتتخذ منه المكونات الأفقية والسقوف، بينما الحجارة فتستعمل حسب المتطلبات وأحيانا أساسا للبناءات.

ثالثاً: الأساس:

يؤدي الأساس دورا هاما في ثبات البناء وحمايته من السقوط، بضمان ارتكازه على الأرض ارتكازا ثابتا، لذلك توضع الأساسات في أرض صخرية صلبة على عمق ملائم.

لوضع الأساس تحفر الأرض حتى يصل البناء إلى أرضية صلبة يضع عليها أساس البناء الذي يتخذ من مواد صلبة: حجارة صماء أو حجارة مسطحة مخلوطة بطين؛ وأحيانا كثيرة توضع الجدران فوق سطح الأرض مباشرة على خندق بعد فرشة من الحجارة كأساس لها.

وكلما كانت الأرض صلبة كان وضع الأساس سهلا وغير عميق، أما سمك الأساس، فهو في الغالب أكبر من سمك الجدران. يبنى الأساس من حجارة، والأفضل أن تكون حجارة قاعدية غير حامضية، كالبازلت أو الكرانيت، ويتم استعمال حجر كلسي أو رسوبي أحيانا في غياب حجارة بديلة، ويتم لحم الحجارة بالطين الممزوج بالكلس وفق معايير مضبوطة. ويرتفع الأساس أحيانا إلى متر فوق الأرض.

أما بالنسبة لوضع الأساس يتم رسم تصميم للقصبة بالخيوط (لقناب). المثبتة في الأرض بأعواد من القصب. إذا كانت القواعد الصخرية هي سطح الأرض تبدأ عملية البناء بالأحجار حتى ارتفاع متر واحد إلى متر واحد ونصف، أما إذا كانت القاعدة بعيدة عن السطح يتم الحفر حتى نصل إلى القاعدة الصخرية على مسافة نصف متر إلى متر واحد.

من المواد المستعملة في هذه المرحلة الأحجار الكبيرة بكل أنواعها غير المنحوتة، ويضاف إليها التراب المختلط بالتبن والماء لملء الفراغات بين الحجارة، مع استعمال الخيط وميزان الماء لتفادي الاعوجاج والميلان، وصاحب كل هذه المهام هو «لمعلم ن أزرو».

رابعاً: مرحلة بناء الجدران:

تبنى الجدران على أساسات متينة، يقوم بالعملية البناء «لمعلم ن وطوب» بمساعدة عامل آخر يناوله المواد.

قبل الشروع في البناء يتم مد خيط أو اثنين متوازيين في اتجاه أفقي مستو، لتحديد مسار الجدار ونقطتي بدايته ونهايته، واستقامته، مستعينا بميزان الاستواء لتفادي ميلانه أو اعوجاجه.

يتم البناء بالطوب أو بالطابية بدك التراب في التابوت. توضع لبنات الطوب بشكل خاص، بحيث توضع كل لبنة فوق نصفي لبنتين حرصا على تماسك الجدار.

5

أما عملية بناء الجدران بالطابية فهي أصعب مرحلة في البناء، لما تتطلبه من الوقت وبذل الجهد العضلي، وقد أشار إليها بتفصيل ابن خلدون في مقدمته، يتطلب هذا العمل تقنيين يسمون محليا «المعلمين» في استعمال اللوح «التابوت» وهي عبارة عن جهاز خشبي مكون من أربعة ألواح يوضع لوحين طولا، ولوحين آخرين عرضا، يبلغ طولهما حوالي مترين إلى مترين ونصف، وعرضهما خمسون سنتيمتر، على ارتفاع متر واحد وتشد بالحبال، فتنصب على جدران الأساس (الحجارة) ويتم تثبيتها بواسطة ستة أعمدة تسمى «القْوِيمْ»، هذه الأخيرة هي التي يتم شدها بالحبال، لضمان تماسك صلابة الطين بداخل التابوت.

وتملأ بالتراب الممزوج بالحصى والرمال الطينية منها والرسوبية والكلسية، بعد إضافة الماء إليه لتكوين عجينة، ويتم وضعها مباشرة في التابوت، بدون الحاجة إلى أن تترك لتختمر، ويتم دك العجين الطيني من طرف المعلم بالآلة «المركز» بقوة شديدة، وبإتقان ومهارة، حتى تتداخل المواد فيما بينها، ويتم عزل الألواح، لتنصب من جديد وتستمر نفس العملية حتى ينتظم الحائط كله ملتحما كأنه قطعة واحدة يشيد الطابق الأول والثاني بنفس العملية، مع نقص في حجم اللوح في الطابق الثاني، ثم تبدأ عملية البناء بالطوب أو الآجر المحلي، لخفة وزنه ولا يتطلب مجهودا كبيرا، يصنع هذا الطوب في قالب خشبي مختلف الأحجام، باختلاف استعمالاته وحسب المناطق.

أما القالب فيصنع من ألواح الخشب، لوحان عريضان مقياسهما 1 على 2 متر، تسمى «إفراون» يدعم كل لوح ثلاثة أعمدة من خشب موزعة بالتساوي على طوله، حتى يمكن شد اللوحين بحبل عند تركيبهما لبناء السور.

وأحيانا يتألف التابوت من أربعة ألواح، يوضع لوحان طولا، ولوحان آخران عرضا، يبلغ طولهما حوالي مترين إلى مترين ونصف، وعرضها خمسون سنتيمتر، على ارتفاع متر واحد وتشد بالحبال، يتألف التابوت من القطع التالية:

- الشكولا: تساعد على إرساء التابوت عددها ست أعمدة خشبية طول كل واحدة منها حوالي متر واحد.
- امفروضن: عبارة عن صفيحتين من النخل تكونان طرفي التابوت، طولهما متران وعرضهما متر واحد.
- لمقياس: عبارة عن عصا صغيرة، متساوية الطول. بواسطتها يتم تحديد سمك التابوت قطعتين خشبية تكونان عرضا التابوت.
- لمركز: بواسطته يتم دك التراب الموضوع في التابوت.

وتختلف التسميات أحيانا من جهة إلى أخرى[5].

يعتمد البنـــاؤون على التراب الـــذي يأخذونه من عين المـكان في أكثر الأحيان. اختيار الـــتراب يكتسي أهمية كبرى في ضمـــان متانـــة الإنشـــاءات وجمالهـــا، بحيـــث أن تراب البنـــاء ينبغـــي أن تكـــون به نســـب معتدلة مـــن الحصى والحجارة والرمـــل والصلصال.

وتقنيـــة البنـــاء لا تتطلب إعدادا مســـبقا، في الموســـم الجـــاف يـــرش الـــتراب بقليـــل مـــن المـــاء حـــتى يســـهل ضغطـــه، أما في المواســـم الأخرى الرطبة يوضـــع التراب في التابـــوت مباشـــرة دون ترطيـــب بالماء.

بعـد الانتهاء من البناء تأتي مرحلة التكسية التي يتم بها تلبيس الجدار بعجينة من الملاط، من تراب، لملء الثغرات ومعالجة العيوب، ومنح الجدار شكلا مستويا، ومزيدا من المتانة في مواجهة التقلبات المناخية، ومحاربة الهوام والحشرات التي يمكن أن تسكن ثغرات وثقوب الجدار.

أمـــا الثقوب التي يخلفها القالـــب في الجدار تملأ وتغلق بالـــتراب أو تـــترك كمنافـــذ للتهوية أو كحفر تســـتعمل في عمليات الصيانـــة البعدية. وتزداد المنشـــآت الطينية قوة وصلابة بفعـــل تعاقب الفصول الســـنوية بتســـاقطاتها المطرية القليلة وشـــدة حرارة شمســـها[6].

استعملت الطابية في بناء الجدران الخارجية والداخلية، واعتمدت في تشييد أقدم القصور بتافيلالت، وبينما زينت أبراجها وحصونها بزخرفة خاصة من الطوبية المشمسة ذات تنسيق دقيق ووحدة كبيرة[7]، وإذا كانت الطابية تكون الجدران الرئيسة في بناء القصور؛ فإن الطوبية تصلح لبناء الحيطان والأروقة الداخلية والأقواس والأعمدة والعقود والسلالم والأدراج وشرفات الأبراج، وتستعمل أيضا في التوسعات والارتفاعات، وفي تزيين واجهات القصور وخاصة في القسم العلوي للأبراج بنقوش زخرفية هندسية مثل التقويسات والإفريز، وهي تعبر عن روح إبداعية بالرغم من بساطة أشكالها. وتستغل الطوبية كذلك كستار فوق الأسوار وكمادة بنائية لاحمة بين مختلف طبقات الحائط المشيد من الطابية.

خامساً : مرحلة الزخرفة:

تبـــدأ بعملية تمليس الجـــدران «تملاســـت» بالتربة الدقيقـــة الممزوجـــة بالمـــاء والتـــبن ســـواء مـــن الداخل

6

والخراج، بـــأداة تســـمى «تطبالت»، وقبـــل أن يجف هذا التبليـــط تنقـــش عليـــه مجموعـــة مـــن الأشـــكال ورموز تترجـــم ســـلوكات وثقافـــة ســـكان المنطقـــة، بعـــده يتم الشـــروع في بناء مجموعة من الأشـــكال الأخـــرى كالنوافذ «تشـــرفين» وثقـــب الرمايـــة «تخبا» تكون متســـعة من الداخـــل وضيقـــة من الخـــارج، ثم «أســـيرن».

للزخرفـــة الخارجية أهميـــة خاصة في عمـــارة القصور والقصبـــات الـــتي تـــبرز فيهـــا الزخـــارف في أعلـــى الأبراج والأســـوار، وتشـــكل تيجانـــا بديعة بأشـــكالها ونقوشـــها ومدلولاتهـــا الثقافيـــة العريقة.

أمـــا الزخرفـــة الداخلية، فهـــي قاصرة على مســـاكن الأعيـــان والوجهاء، وتتبع طـــرازا واحدا، مغربيا أندلســـيا، يســـتعمل الجبس و«الزليـــج» أو الفسيفســـاء المغربية. وهـــذه الزخـــارف الجميلـــة الممتزجـــة والمتناغمـــة، تبتكر للفـــراغ قيمة، كان هذا الفن أول مـــن أدرك أن الحركة تنبع من داخـــل العمل الفـــني تجاه الفـــراغ المحيط بـــه في قوة[8]، فهناك زليج (فسيفســـاء) يتزاوج مـــع الجبس المنقوش، ويتحلى بالأشـــرطة الكتابية ويتكلل بالخشـــب المنقوش.

ويتم توزيع الزخارف على الشكل التالي:

- تتكـــون في الجزء الأســـفل من (الفسيفســـاء) الزليج المتعدد الألوان؛
- يعلـــوه طـــوق مـــن الكتابات في شـــكل شـــريط كتابي يمتد علـــى طـــول الجدار؛
- ثم نقوش في الجبس؛
- ثم الخشب المنقوش المزخرف المعروف بـ(البرشلة).

يستخدم الجبس لتلبيس الأجزاء العليا من الجدران، بينما يستعمل الفسيفساء (الزليج على حد تعبير المغاربة) لتلبيس الجزء الأسفل من الجدار ولتبليط الأرض، واستخدام الفسيفساء يعود في جذوره التاريخية إلى عهد البيزنطيين على الأرجح، وهو عبارة عن بلطات مصنوعة من الطين النضج المبرنق، تتم برنقته باستعمال مزيج من المواد والمعادن كالرصاص والرمل والنحاس وغيره.

لاستعمال الزليج في الزخرفة يستحضر (المعلم) البلطات التي يقطعها بواسطة (منقاش) بدقة وتؤدة حتى يشكل منها قطعا صغيرة تختلف ألوانها وأحجامها وفق تصميم مسبق ونظام مدروس فيصنع منها رسومات مختلفة ونجوما خماسية وسداسية وثمانية وغيرها، لتشكل مكونات الزخارف الهندسية الشكل، وذلك وفق تخطيطات ضابطة.

أما الأرض فيستخدم لتبليطها ما يسمى بالبجماط، وهو بلاطات من الزليج المستطيلة الشكل والمتباينة الألوان ما بين الأخضر والأزرق والأبيض.

أما الجبس فهو أيضا مادة بسيطة، لكنها تتحول بالزخرفة إلى أعمال فنية غاية في الروعة تستعيض عن رخص المادة وبساطتها بروعة التشكيل وفخامته.

والجباسون نقاشون يعالجون الجبس الذي يزخرف السقوف والأقواس. وعلى المساحة التي يراد تزيينها يستخدم المعلم البركار والمسطرة لرسم (الخطة).

تبرز تشكيلات الزليج نوعا من التماثل مع أسلوب الخطاطة، فيعد المربع والمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة واللولب والخماس والمضلعات المنتظمة أكثر الأشكال استعمالا في الجبس والزليج. وتتشكل البنية الجمالية في مختلف فروع هذا الفن من مزج وتركيب هذه التركيبات، وحسب ما أسفرت عنه أبحاث (بكار) نجد المشبك التربيعي الذي تتقاطع خطوطه وفق زوايا تتراوح بين 90 و45 درجة والمشبك المتقايس (90 و60 و30 درجة) إلى جانب الأشكال النباتية، وأهمها الأشكال الزهرية التي يستوحيها الصناع من الطبيعة غالبا، وعلى الخصوص من النباتات بطرق منمنمة، فنجد اللوزة والزهرة والصنوبرية والجذر وزهرة القرنفل ضمن تركيبات مختلفة تشكل الباقات، ويطلق اسم التوريق على الزخارف الورقية الشكل وعلى الأشكال الشجرية[9].

يستخدم الفنان الحرفي في هذه الهندسة وسائل بسيطة وهما فرجار ومسطرة، لكن يستعين بذكائه الوقاد، حتى يبتكر تشكيلات عديدة، فانطلاقا من مجرد دائرة بسيطة كيفما كان محيطها، يمكنه أن يستخرج أي شكل مضلع منتظم، بتقسيم محيط الدائرة إلى عدد من القطاعات المستقيمة والمتعامدة، ويوصل النقاط بالخطوط المستقيمة، ومن هذه المضلعات يمكن تكوين مركبات نجمية، وبتكرار المضلعات وتنويعها يستطيع هذا الفنان أن يشكل أنماطا هندسية يسودها التناسب والانسجام، متبعا في ذلك منهجا هندسيا دقيقا يتيح له مجالا واسعا للإبداع، ورغم خضوعه لنظام موحد وصارم، فإن فرص الابتكار تكمن في حرية اختيار الوحدة الأساسية للتشكيل واختيار التنويعات، يستكشف الفراغ ويستخرج إمكاناته اللامحدودة، راحلا بخياله في الفراغ الرحب[10].

الخطاطة الزخرفية تستعمل المربع والمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة واللولب والخماس والمضلعات المنتظمة، وتتشكل البنية الجمالية في مختلف فروع هذا الفن من مزج وتداخل هذه التركيبات، وتعتمد شرطي التنويع والدقة. وحسب ما أسفرت عنه أبحاث (بكار) نجد المشبك التربيعي الذي تتقاطع خطوطه وفق زوايا تتراوح بين 90 و45 درجة والمشبك المتقايس (90 و60 و30 درجة) إلى جانب الأشكال النباتية، وأهمها الأشكال الزهرية التي يستوحيها الصناع من الطبيعة غالبا، وعلى الخصوص من النباتات بطرق منمنمة، فنجد اللوزة والزهرة والصنوبرية والجذر وزهرة القرنفل ضمن تركيبات مختلفة تشكل الباقات، ويطلق اسم التوريق على الزخارف الورقية الشكل وعلى الأشكال الشجرية[11].

هذه الزخارف تنشئ فضاء تسكنه الروح، وتخلق جوا شاعريا ساحرا تسبح فيه الروح في عالم من

الأطياف والألوان البهيجة. فالأشكال الأساسية التي تكون النسيج الزخرفي الهندسي المثلث والمربع والمخمس وأضعافها في فصلة أو جزء من الكون الممثل بالدائرة أو الكرة، فإذا كان المثلث قد نشأ عن نصف الدائرة، أي نصف الكون السفلي، إذا كانت قاعدته إلى أسفل، أو إلى نصف الكون العلوي إذا كانت قاعدته إلى أعلى، فإن تطابق المثلثان يشكل نجمة سداسية تمثل التحام السماء بالأرض في الفكر الإسلامي، وإشعاع النجمة الكونية المتمثل بخطوط النسيج الرقشي يعبر عن النور الإلهي الذي يضيء الكون، يبدو ذلك واضحا من الحركة الوميضية في الشكل النجمي[12].

سادساً: التسقيف:

السقف أو «السطح» يتم إعلاؤه بعد بناء الجدران.

ومثل سائر أجزاء البناء، فإن السقوف بدورها تتخذ من مواد محلية متوفرة في البيئة، دعامات السقف ومساندة كلها من جذوع الأشجار التي تنمو في محيط الواحة، فالدعامات تتخذ من جذوع أشجار قطرها 20 سم، أما المساند التي تقام عليها فتتخذ من جذوع أشجار قطرها ما بين 10 و15 سم بفارق 30 سم بين كل جذع، وتملأ الفراغات بين المساند بالقصب أو بأعواد الدفلى وأغصان الحور، التي توضع متلاحمة بإحكام وفق شكل هندسي محدد بدقة وصرامة، يتأسس على المربع أو المعين بحسب مخطط معقد، براكب فرشة أو أكثر على بعضها، ثم توضع فرشة من سعف النخيل ترتب فوقها، وكل هذه الفرشات لا تثبت بأي مسمار ولا تشد، بل يتم وضعها بشكل متلاحم بإحكام، ويوضع فوقها ملاط ثقيل من طين للتثبيت قبل التغطية، ثم طبقة ثانية من الطين الممزوج بالتبن المقصوص والكلس التي تسوى مع السطح بشكل تام، ثم تختم العمليات بفرشة ثالثة من الجير الخشن الذي يسمى الضس.

يحظى السقف بعناية خاصة تتجلى في ألواح السقف وفي تسويته حتى يسمح بتمرير الماء نحو الميازيب، هذه الأخيرة التي تتخذ من جذوع أشجار محفورة. تخضع السقوف للصيانة بعد كل موسم مطر

7

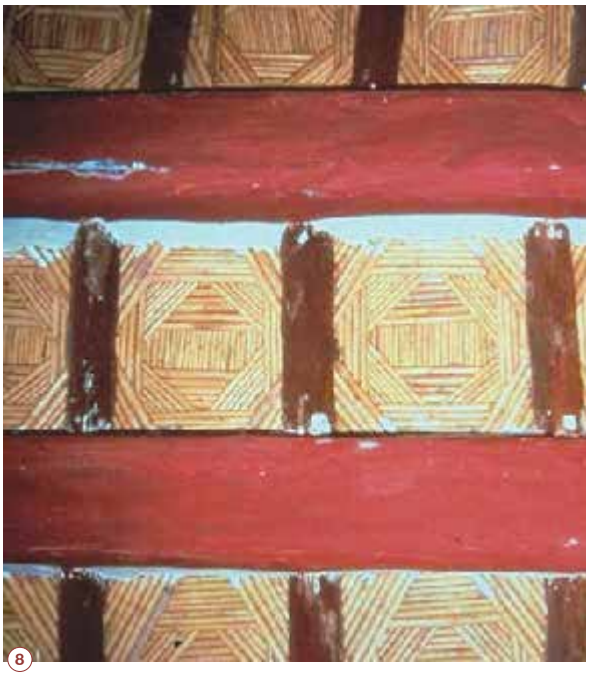
لتنظيف الميازيب وسد الشقوق وتسوية السقف حتى لا يركد فيه ماء المطر.

سقوف القصور والقصبات مستوية، مع بعض الميل لدفع الماء نحو الميزاب، ما زالت تبنى وفق الطريقة التقليدية المتوارثة عبر قرون، وهي التي وصفها ابن خلدون في مقدمته.

تمد جذوع النخيل كعوارض، بمسافة فاصلة بينها تتراوح ما بين نصف المتر والمتر وفي المتوسط 80 سم، تسمى «تحنيين» وتستحسن الجذوع المشطورة التي يسهل تثبيتها على الجدران وتعطي وجها مستويا في الجهة الداخلية، ثم تثبت على الجدار بالملاط.

إثر ذلك تفرش طبقة من الجريد في الاتجاه العكسي للجذوع، برصف قضبان السعف الواحد بجوار الآخر فوق الجذوع، أو بتثبيتها بحبل «السدة» وتكوين قطعة واحدة تفرش فوق الجذوع. هذه الجذوع التي تكون أضعف من العوارض، تسمى «تمشكلين».

بعد رص الجريد، تفرش طبقة من النباتات كالقصب أو غصون الدفلى المستقيمة أو غيرها لسد الفراغات، ويتم ذلك بشكل متشابك.


8

بعد ذلك تفرش الطين، في المرة الأولى تفرش عجينة متماسكة، من الطين الممزوج بقليل من الماء، ثم بعدها طبقة رقيقة، أقل سمكا من الأولى، قوامها طين ممزوج بكمية وافرة من الماء، تتم تسويته بالأيدي والأرجل وألواح مخصصة لهذه الغاية.

ثم بعد ذلك تليه طبقة من الجير، أقل سمكا من طبقة الطين، لمنح مزيد من المتانة والقوة للسقف.

وهي آخر مرحلة في عملية البناء، ويتم الشروع فيها بعد توفير المواد اللازمة من خشب أو قصب إلى غير ذلك. وحتى يمكن رؤيته على مستويات مختلفة ثم يفرش الطين فوقها ويتم تبليطه. أما فيما يخص الغرف تحظى بأهمية قصوى من طرف صاحب البناء، فيتم تسقيفها بواسطة الألواح الخشبية، من خشب الأرز أو الكلبتوس، الذي تباشر عليه عملية النقش واستعمال بعض الالوان، تكون هذه الغرف مخصصة للضيافة أو إقامة الزوجة.

سابعاً: السلالم:

السلالم يطلق عليها محليا لفظ «الدروج» وهي الوسيلة المريحة للصعود إلى الطبقات العليا من المبنى أو النزول منها. خاصة وأن كل الدور في القصور تتوفر على طبقتين أو أكثر، ما يجعل السلالم مكونات رئيسة في البناء، وتستعمل في الغالب السلالم العادية ذات القلبة الواحدة، وقليلا ما تستعمل سلالم بقلبتين. وتبنى في الغالب في الحوش الذي تنطلق من زاوية فيه في اتجاه الطبقة العليا، كما قد تتوفر بعض المساكن على سلالم خارجية تخصص للضيوف للصعود إلى غرفة الاستقبال التي تكون في الطبقات العليا.

تثبت قاعدة السلم على أرضية صلبة متينة، حتى يرتكز السلم بشكل جيد على الأرض، لا تؤثر فيه الذبذبات الناشئة عن السير فوقه، أما الطرف العلوي من السلم فيستند على الجدار الخلفي للسلم مباشرة.

ويبنى بثلاثة جذوع، تفرش فوقها طبقة من الحجارة المسطحة، تليها طبقة من الجير، ثم ملاط الطين، ثم تشكل درجات السلم وتسويتها، ثم يقام للسلم سور في الجهة المقابلة للجدار، حتى يستند عليه الصاعد والنازل ويحميه من السقوط.

ثامناً: الأبواب والنوافذ:

أبواب المساكن عموما ضيقة وبالكاد نجد أبوابا يصل ارتفاعها إلى المترين، كما أن كل الأبواب ذات مصراع واحد، حتى الرئيسة منها، وتصنع من خشب النخيل أو أخشاب أخرى. أما الأبواب الداخلية فتكون أضيق وأصغر.

والنوافذ في المستويات الأرضية لا توجه نحو الخارج، بل تنفتح على فناء المنزل الداخلي، وهي مربعة وضيقة على العموم، وذات مصراع واحد، والمنازل التي تتوفر على نوافذ سفلية موجهة إلى الخارج، تنشئها في مكان عال، حتى لا تصل إليها أعين المارة، راجلين كانوا أو راكبين، حفاظا على خصوصيتهم.

أما نوافذ المستويات العليا، فقد تنفتح على الخارج، وتكون منحدرة غير مرتفعة عن مستوى الأرض كثيرا، لتلائم الجالسين على الأرضية وتسمح لهم بالاستفادة من الهواء والإضاءة الجيدة.

الخاتمة:

إن الحياة في الواحات تفرض شروطا وتوجب تحالفات مع الناس ومع عناصر البيئة للحفاظ على التوازن السياسي والاجتماعي والبيئي.

فنشدان الأمن وتوفير الحماية وضمان الحياة في مجال هش، وعلى تخوم الصحراء، في بيئة يقسو فيها المناخ ويقل الماء والغذاء والأرض الخصبة، كل ذلك شكل تحديا حقيقيا أمام السكان، وكان سببا خلق لديهم نوعا من ثقافة التضامن والتكافل والمسؤولية المشتركة ساعدتهم على التغلب على هذا التحدي؛ والحفاظ على التوازنات وتوفير أفضل الشروط لحياتهم وقهر الظروف الصعبة المحيطة بهم، وتشهد آثارهم وثقافتهم على ذكائهم واستثمارهم الرشيد لمواردهم الطبيعية بشكل أسهم في إدامة شروط الحياة والأمن السياسي والاقتصادي والغذائي.

وأسهمت قوافل التجارة التي جابت الأصقاع العربية والأفريقية والصحاري المغربية في نقل السلع التجارية والثقافة وطرز العمارة الطينية وابتكارات الناس وإبداعهم من شرق الجزيرة العربية إلى المغرب وإفريقيا. فتطور الفن المعماري عبر القرون، وحمل بصمات تدل على تأثيرات الحضارات الغابرة التي تبادلت التأثير، ولم يكن بعد المسافات حائلا بين التبادل الثقافي والحضاري.

واليوم ونحن في أوج التقدم العلمي الذي شمل قطاعات التعمير والتواصل والمعلومات، لا يملك المرء إلا أن يتحسر على مآل هذه الآثار والتقاليد المعمارية الأصيلة التي تتعرض للإهمال والنسيان والتلاشي والتخريب.

إن من أهم التغيرات التي نعيشها منذ القرن العشرين، انحسار البناء الطيني واستبداله بالمواد الجديدة المصنعة التي تستنزف الطاقة والموارد الطبيعية والمالية، ولا تتلاءم مع الطبيعة المناخية لبلداننا، وتعد سببا في تقوية هيمنة الشركات المتعددة الجنسيات، والتضييق على الاقتصاديات المحلية.

وفي إطار البحث عن مواد بيئية بديلة تحافظ على الموارد الطبيعية والمالية وتحمي البيئة، يجب توجيه الاهتمام إلى التقاليد البنائية المحلية العريقة. وهو أمر يحظى بالأهمية والقبول المتزايد.

للطين مزايا كثيرة، أهمها أنه:

- يعدل رطوبة الهواء: اذ يملك خاصية امتصاص رطوبة الهواء الزائدة بسرعة وإعادتها إليه عند الحاجة، مما يعني أن نسبة رطوبة الهواء في بيت مبني بالطين تبقى ثابتة (نحو 50 %)، وهذا يؤمن مناخاً صحياً على مدار السنة. ويسهم في تنقية الجو بامتصاص الروائح والجزيئات التي يحملها البخار.
- يخزّن الحرارة التي يستقبلها في النهار من أشعة الشمس، ويطلقها في الليل عند انخفاض درجة الحرارة.
- مقاومة الحريق: فالخصائص الفيزيائية للطين تجعله أكثر مقاومة للنار من المواد الأخرى المستعملة في العمارة الحديثة، ما يضمن سلامة المستخدمين وأمنهم
- عازل للصوت: يتمتع الطين بقدرة عالية على عزل الصوت
- يوفر الطاقة: وذلك بسبب عدم استهلاكه للطاقة في عملية تصنيعه،
- يوفر تكاليف النقل: لعدم الحاجة إلى نقله، بخلاف مواد البناء الحديثة التي تحتاج دوما لنقلها من المصانع أو مراكز البيع إلى الورشات، فالطين متوفر مجانا في عين المكان، كما أن تشييد المباني لا يحتاج لطاقة، باستثناء طاقة الشمس في تجفيف الطوب
- يمكن إعادة تدويره، واستعماله في أي وقت: فالعناصر الطينية يمكن تدويرها، وطحن الطوب أو تفتيت الجدار، ونعيد خلطه بالماء مجددا لإعادة البناء به، أو إرجاعه إلى الحقول، فهو لا يتحول إلى نفايات، بخلاف مواد البناء الحديثة التي يصعب التخلص من نفاياتها السامة المدمرة للبيئة خلال هدم البناء.

- تعلم العمل به سهل: فهو مناسب للبناء الذاتي لأن تقنيات البناء بالطين سهلة التعلّم والتطبيق ولا تحتاج الى معدات وتجهيزات كبيرة، ويمكن لأي شخص بتدريب بسيط أن يشارك بفعالية في البناء.
- سهولة عمليات التحضير والبناء بهذه المادة باستخدام الحد الأدنى من الآلات والأدوات البسيطة
- قابليته الكبيرة للتشكيل: عندما يكون الطين رطباً، أي أثناء عملية البناء، يكون أشبه بالمعجونة.
- تنوع طرق التشييد، تشييد بالطين مما يعطي المستثمر أو صاحب العمل فرصة كبيرة لاختيار الأسلوب الأمثل للبناء في المنطقة.

إن البناء الطيني صديق للبيئة، وغير مكلف ماليا، ومقبول اجتماعيا وثقافيا ومريح صحيا ونفسيا، والمواد الأولية متاحة على نطاق واسع، ومن السهل تدويرها وإعادتها إلى طبيعتها الأولى لاستعمالها في الزراعة مجددا، فالمواد الطينية مصدرها الأرض، وإليها تعود. فنحن اليوم في حاجة إلى تثمين هذا البناء وتطويره وتحديثه، ليتلاءم مع التطور التقني الحديث، ويحقق ما نبتغيه منه. فالبناء الطيني مع إيجابياته العديدة قد يتضمن بعض السلبيات التي يمكن التغلب عليها ومعالجتها، بتوجيه البحث العلمي إلى هذا المجال، وتشجيع الدراسات والابتكارات فيه.

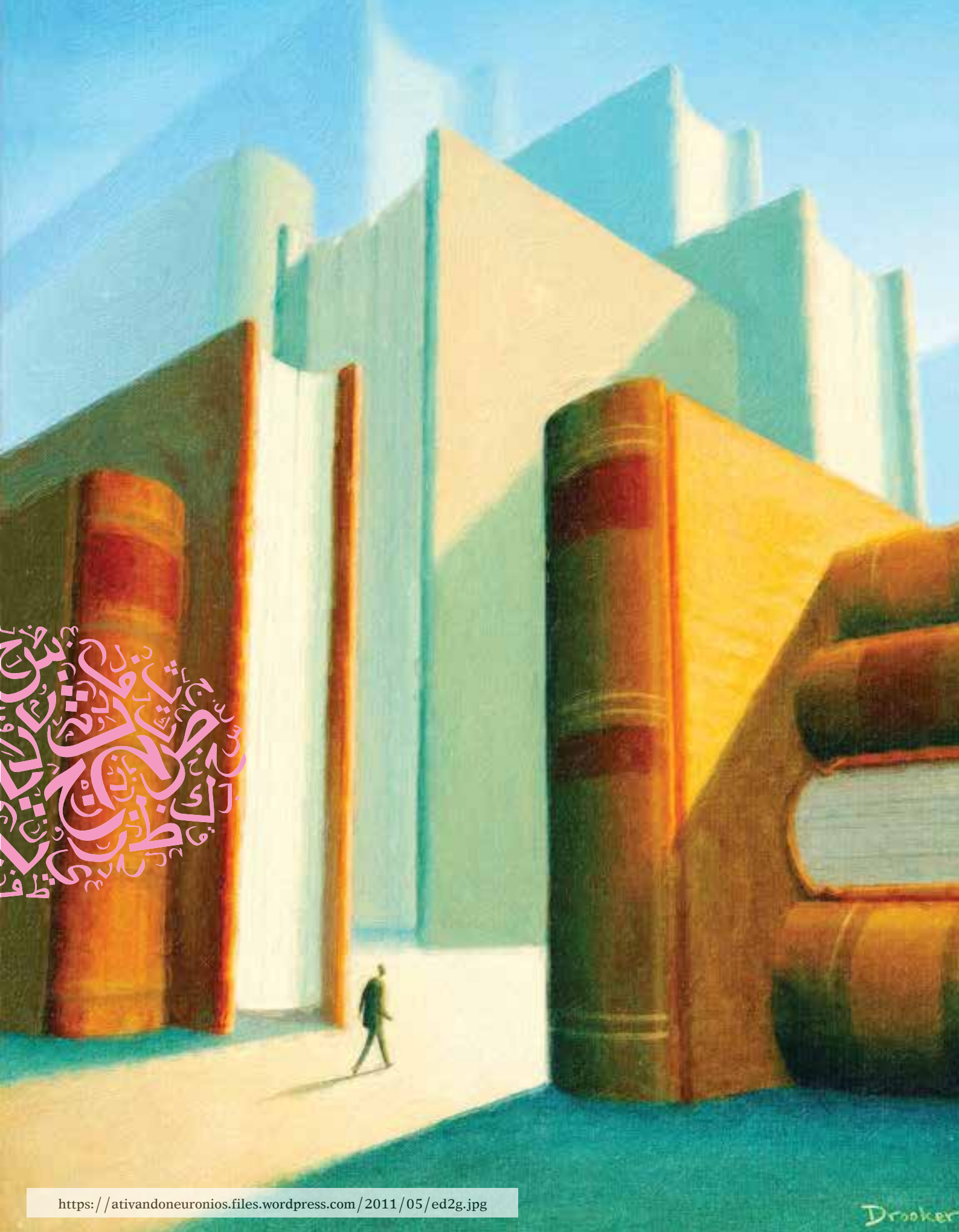
• الهوامش:

1. يزضيك، عبد الناصر: التراث المعماري بالجنوب المغربي: نموذج منطقة سكورة، دورية كان التاريخية، العدد 6، ديسمبر 2009،ص 26
2. تاوشيخت، لحسن، سجلماسة من المدينة إلى القصور، مجلة كان التاريخية، مجلة رقمية، العدد 28، يونيو 2015، ص 58
3. لمراني علوي محمد، "المعمار المبني بالتراب في منطقة تافيلالت، قصور مدينة الريصاني من خلال وثيقتين محليتين تنشران لأول مرة"، الندوة الدولية حول المعمار المبني بالتراب. ص: 107 – 108.
4. NAIM, Mohamed : Les techniques de la construction en pisé, Revue Asinag (IRCAM) N7, 2012, p 123 –138
5. NAIM, op cit
6. توري، مرجع سابق، ص 38
7. Jacques-Meunié (D): Architectures et Habitats du Dadès, Maroc présaharien. Paris, Librairie C. Klincksieck 1962 (p 92)
8. محمد عبد العزيز محمود: صورة من التشكيل الخطي في قصر الحمراء، مجلة المنهل عدد 454 (شوال 1407) ص 263
9. الصقلي، علي (مشرف) مذكرات من التراث المغربي، روما 1985، جزء 7 ص 189
10. محمودي، عبد الرشيد: التصورات الهندسية في الفن الإسلامي، مجلة الدوحة (قطر) عدد5، مايو 1977، ص 135
11. الصقلي، مرجع سابق، جزء 7 ص 189
12. البهنسي، عفيف: المدلولات الروحية في عمارة المساجد، عالم الفكر العدد2 المجلد 31 أكتوبر ديسمبر 2002 ص137

• الصور

- الصور من الكاتب.

1. http://archeorient.hypotheses.org/4562
2. HENSENS, J: Qsours et qasbas du Maroc, the Aga Khan Award, 1986
4. https://ecolevivante.wordpress.com/2016/05/05/taabout-_-la-terre-pise/
7. http://www.startimes.com/f.aspx?t=3042524



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

دراسات في التراث الشعبي اليمني
(الأدب الشعبي)

206

أ. أحلام أبو زيد – مصر

دراسات في التراث الشعبي اليمني (الأدب الشعبي)

سعيت منذ فترة لجمع مجموعة من الدراسات الشعبية الحديثة نسبيًا التي تعرض للفولكلور اليمني.. حتى استطعت الحصول على مجموعة من الدراسات العلمية التي يمكن أن تكون ملفين لعددين حول فولكلور اليمن.. إذ أن باب جديد النشر لم يتمكن من الحصول على ما يصدر حديثًا في اليمن ربما لما تمر به البلاد من أحداث نعلمها جميعًا.. وسنعرض في هذا الملف الأول مجموعة متنوعة من الدراسات التي تناولت فنون الأدب الشعبي اليمني لمجموعة من المؤلفين المتخصصين.. اعتمدت كتاباتهم على العمل الميداني والدراية الواعية بتحليل النصوص الشعبية.

في الأدب الشعبي فنون ونماذج يمنية:

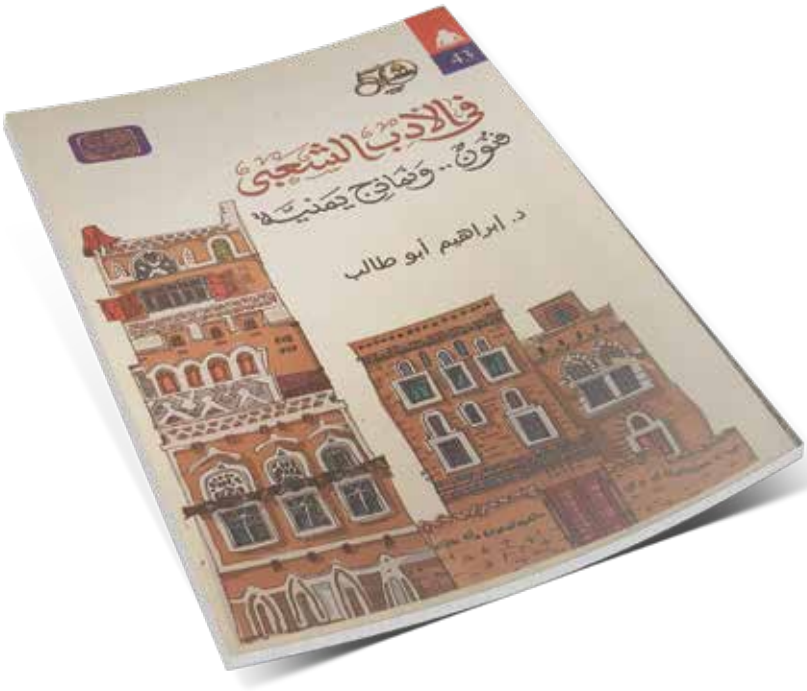
في مصر صدر عام 2019 كتاب ابراهيم أبو طالب بعنوان «في الأدب الشعبي فنون ونماذج يمنية» عن الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ضمن سلسلة الثقافة الشعبية رقم (43)، والكتاب يقع في 278 صفحة من الحجم المتوسط. ويعرض المؤلف تجربته في وضع الكتاب بقوله: بعد خبرة سنوات من تدريس مقرر الأدب الشعبي في كلية التربية بجامعة صنعاء، والعودة إلى مضان الأدب الشعبي العالمي والعربي، واليمني ومصادره، ومعايشة الكثير من نصوصه، والولع به لفترات طويلة، وتأمله مرات عدة، وقراءته قراءة استمتاع تارة، وقراءة بحث تارة أخرى، أردت أن أضع خلاصة التجربة في هذا الكتاب الذي حرصت على أن يتضمن حدود المادة العلمية، ومفرداتها التي نصت عليها الأدلة الأكاديمية لكليات الجامعة.

يبدأ الكتاب بفصل حمل عنوان «الفولكلور والأدب الشعبي» يحتوى على تعريف أهم مصطلحات الفولكلور والأدب الشعبي وعوامل نشأته والاهتمام به وتوثيق مادته، كما وقفت على تحديد مفاهيم التراث الشعبي والأدب الشعبي وسماته ووظائفه. مشيرًا إلى الوظائف الاجتماعية والنفسية والنقدية التربوية والأيديولوجية والتواصلية والإمتاعية للأدب الشعبي عامة.

أما الفصل الثاني من الكتاب فقد حمل عنوان «من الفنون الشعبية النثرية» تناول فيها مفهوم الأسطورة وخصائصها ووظائفها وأنواعها: الأساطير التعليلية - الأساطير التاريخية - الأساطير الحضارية. أما الحكايات الشعبية فقد تعددت أنواعها واختلفت البنى المميزة لكل نوع منها، وثمة روابط تجمعها وأخرى تميز كل نوع عن الآخر، ومنها: الحكاية الخرافية التي لا تمت بصلة للواقع ولا تخضع حوادثها لما يتوقع عقلاً من الأحداث، وتقوم بعدة وظائف منها أنها تحقق للإنسان حياة العدالة والحب التي يحلم بها. أما الحكاية الشعبية فيعرض المؤلف للتصنيف الذي قسم الحكاية إلى ثلاثة أنواع: حكايات الحيوان - الحكايات السحرية الخرافية - الحكايات الحياتية أو حكايات الواقع. كما استعرض تصنيف فوزي العنتيل الذي صنف الحكايات إلى: حكاية الجنيات - الحكاية الرومانسية - الحكاية المرحة - حكاية الحيوان - حكاية الألغاز. وعلى هذا النحو يستعرض المؤلف موضوعات الأدب الشعبي ليقدم لنا تعريفًا وتصنيفًا للملاحم الغربية كالإلياذة والأوديسا والإنيادة والشاهنامة والسير الشعبية العربية وأنواعها مثل: الهلالية - عنترة بن شداد - الملك سيف بن ذي يزن - الأميرة ذات الهمة - الصياد جودر - السلطان الظاهر بيبرس - الأمير حمزة البهلوان - فيروز شاه، ويعرض لطريقة أداء السيرة مشيرًا إلى أن السيرة الشعبية ليست قصة تقرأ على انفراد، وإنما هي عمل يؤدى في مجلس أو محفل. وهذا الأداء له تقاليده التي تتوافق مع التقاليد الفنية للجماعة الشعبية، ولهذا تتنوع صور الأداء وفق تباين أحوال المجتمعات الشعبية العربية. ومن ثم، نجد صورًا من الأداء ترتكز على الإلقاء المسرحي، بينما تضيف أخرى العزف على الربابة والغناء المنفرد، وتتوسع ثالثة في العزف والغناء مكونة فرقا متعددة الآلات والأدوار. وينتهي هذا الفصل بعرض المؤلف لموضوع الأمثال الشعبية مع تعريف كل نوع منها وبيانه والوقوف عند أهم خصائصه وأنواعه وصفاته والإشارة إلى نماذج منه: أخس البقر تِمحر الماء - صاحب المهرتين كداب - عِرسين ولا ولاد.. إلخ. كما رصد المؤلف في ملاحق الكتاب بعض الأمثال اليمنية المشروحة منها: راحة البدو شهرين ولا استراحوا ثلاثة.. أي أن البدو لا يعرفون الراحة والاستقرار غير شهرين في السنة أو ثلاثة على الأكثر، وهي المدة التي تنزل فيها الأمطار على أراضيهم، وفيما عدا ذلك فإنهم يقضون بقية أيام السنة في أسفار متواصلة.

وفي الفصل الثالث والأخير يعرض أبو طالب لموضوع «الفنون الشعبية الشعرية» حيث رصد فيه أنواع الفنون المعروفة على المستوى العربي وأشهرها القوما والموالي والكان كان والزجل، ثم رصد الفنون المعروفة في اليمن وهي فن الحميني بكل أنواعه، وهو فن شعري تتنوع أوزان البحور فيه، وللشاعر الحرية المطلقة في تنويع هذه الأوزان، ويميل الشعراء غالبًا إلى مجزوءات البحور مع إضافة تفعيلات خاصة تخرج بالبحر عن



نمطه الخليلي المعروف، وفي الغالب فإن الحميني يستخدم المحسنات البديعية، والصور الشعرية من التشبيهات والاستعارات والمجازات مما يستخدم في الشعر العربي الفصيح:

يا غصن مايس يا قمر مصور

في حندس الفينان

جل الذي أنشاك كدا وصور

يا فاتني سبحان

أما فنون الشعر الشعبي اليمني الأخرى فيعرض المؤلف إلى أكثر الأنواع الشعرية شهرة وتداولاً، مثل «فن الزامل» وهو فن شعري قديم من فنون اليمن وقبائلها ولا يزال يعيش في وجدان اليمنيين، وشعر الزامل إنشادي من الرجز غالبًا، يؤدى بأصوات مرتفعة ومختلطة، يؤديه الرجال في صفوف متماسكة متحركة، ومن شروطه معنى الأخذ والرد أي أن هناك من يبدأ بالشعر، ويرد عليه آخر. وقد اشتهرت مناطق كثيرة في اليمن بالزامل، حيث يعد فنها الأول ولسان حالها في جميع مناسباتها، ويكثر في المناطق الشرقية والشمالية من اليمن، وما يقارب صنعاء، وفي مناطق الزراعة والصحراء عمومًا، ومن أمثلته الكثيرة مجهولة المؤلف هذا الزامل الشائع:

يا اللي تمنّا حربنا

من حربنا ما تستفيد

ما حربنا إلا ثايبي

ورصاص من بطن الحديد

ومن قول البداع:

سلام منا ألف يا الجمهورية

بانفتديها بالجماجم والدما

اليوم جيناكم نريد التضحية

بانزل الطاغي من اعنان السما

ثم ينتقل المؤلف لفنون الأغنية الشعبية وهي نوع من الشعر المنغم بأوزان مخصوصة، تؤدى بطريقة معينة في مناسبة محددة، منها أغاني الأفراح والأعراس، وأغاني الأطفال، والأغاني العاطفية والغزلية، أغاني الزراعة والعمل في الفصول المختلفة. ومن الأغاني العاطفية يسجل المؤلف بعض هذه النصوص:

حلفت لا غني واشل بالصوت

واسلي على قلبي لوما يجي الموت

شاجي معاك لو ما تزل باجل

وابكي عليك لا ما املي المواجل

بالله عليك يا طيريا مسيقن

«قم شِل لي مكتوب لا »مريكن

أما النوع الثالث من فنون الشعر الشعبي اليمني فيعرض المؤلف لفن «القصيد» وهو نوع من الشعر الشعبي له أوزانه المتعددة وهيكله الشعري المتوارث حيث يلتزم بقافيتين في صدر البيت قافية وفي عجزه قافية أخرى، ويمتد من حيث عدد الأبيات إلى ما يشبه القصيدة العمودية في الشعر الفصيح، ويرتبط بكبار الشعراء الشعبيين. أما النوع الأخير فهو «الدان الحضرمي» وهو لون تراثي موغل في القدم، والدان كلمة مأخوذة من الدندنة - أي الأصوات الموقعة بالغناء - التي هي من الفعل الرباعي يدندن، ومن معانيها أن تسمع من الرجل نغمة أو صوتًا ولا تفهم ما يقول.. ويصنف الدان إلى ثلاثة أنواع: دان الجمالة - الدان البدوي - الدان الحضري، وله أغراض متعددة منها: الغزل والمدح والفخر، والرثاء، والوصف، والهجاء، والحماسة، والحكمة، وغيرها.

ويحوي الكتاب قسمًا للملاحق سجل فيها أبو طالب تجربته الميدانية لكافة أنواع الأدب الشعبي التي عرض لها في الفصول الثلاثة، وأسلوب البحث العلمي لهذه الأنواع، ثم نماذج متعددة للحكايات والسير والأشعار والأساطير وغيرها مما قدم له نظريًا خلال فصول الكتاب.

حكايات من التراث اليمني:

صدر هذا العام 2020 كتاب حكايات من التراث الشعبي اليمني لمؤلفه محمد سبأ، بصنعاء عن دار الكتب اليمنية للطباعة والنشر والتوزيع، والكتاب يقع في 272 صفحة من الحجم المتوسط.

قدم للكتاب نجيبة حداد التي أشارت إلى أن المؤلف اجتهد من خلال البحث والقراءة والمقابلات الشخصية مع الإخباريين من الرواة وكبار السن في جمع وتدوين هذا النوع من الأدب وهو الحكايات الشعبية اليمنية الأصيلة، إبتداء من الحكايات التاريخية المرتبطة بماضي وحضارة اليمن. ثم الحكايات التي ترتبط بالأرض والزراعة والحكمة. وكذلك الحكايات التي تمتاز بالفكاهة والدعابة، وهي ميزة من مميزات الشعب اليمني، كما سعى إلى توثيق الحكايات التي ترتبط بالمعتقدات والمعارف الشعبية كحكايات الجن والمخلوقات الغريبة والكواكب، وكذلك حكايات حكيم اليمن علي ولد زايد وحكايات أيام الغمام وغيرها من الحكايات التي بلغت مائة وخمسين حكاية. وقد كانت العائلات قديماً لا تستغني عن حكايات الجدة التي ترويها للأبناء كل مساء، ولهذا أصبح هذا النوع من الأدب يقدم الولاء والإنتماء للوطن ويرتبط بالقيم والمعتقدات والصراع بين الخير والشر والحق والباطل والضعيف والقوي والخائن والوفي الخ.

وأضافت حداد أن محمد سبأ قد اجتهد في هذا الكتاب وقدم شيئاً جديداً للمكتبة اليمنية والعربية بل لكل الباحثين في حضارة اليمن وتراثها حول العالم وهو من الشباب المتميزين الذين سبق لهم الفوز في مسابقات إبداعية في القاهرة، وقد حضرت ذات مرة لفعاليات حفل تكريمه بالفوز بجائزة لوتس للقصة القصيرة عام 2018 لدى مؤسسة لوتس للتنمية الثقافية وهو كذلك فنان تشكيلي أقام عددا من المعارض الشخصية التي حضرتها له في القاهرة ولاقت نجاحاً كبيراً وله لوحات تعبر عن محتوى هذا الكتاب القيم.

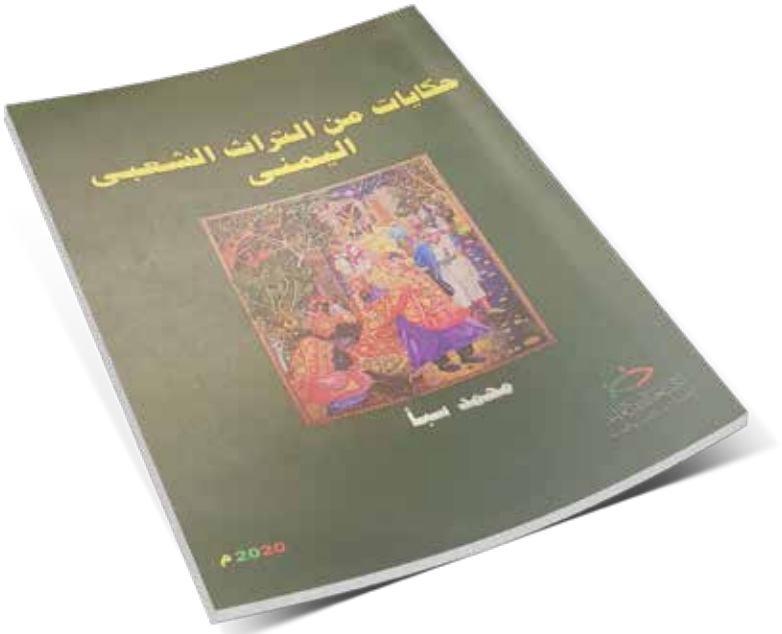
ثم بدأ المؤلف كتابه بمقدمة علمية أشار فيها إلى أن ظهور وسائل الإعلام الحديثة ووسائل التواصل المرئية والمسموعة قد أدى إلى نسيان الكثير من حكاياتنا الشعبية، وكان بداية فقدان هذا التراث عندما احتل الراديو ثم التلفزيون مكان الحكواتي أو السامر أو كبار السن، الذين كانوا يحفظون

الحكايات المتوارَثة عبر أجيال طويلة، فلم يعد الناس يتجمعون في السامر وقت فراغهم، ولم يعد الحكواتي يحبي السهرات الليلية بالحكايات والسير، فقد كانت الأجيال الصاعدة تتعلم من خلالها الكثير من القيم النبيلة، وتزرع في نفوس أولادنا حب الخير والكرم والتعاون والشجاعة، فتحفز الهمم وتوجه الشباب والمجتمعات لعمل الخير وترك الشر.

ويستطرد سبأ بقوله: حاولت جاهدًا في هذا الكتاب أن أجمع ما استطعت من هذه الحكايات الشعبية النابعة من حكمة الشعب اليمني الأصيل، وقد اعتمدت في جمعها على عدة مصادر، فاعتمدت بالدرجة الأولى على الرواة والأخباريين، ممن قابلتهم وعايشتهم، ومنها ما جمع من الكتب والمراجع التي هي في الأساس كتب تاريخية أو كتب رحلات، أو كتب لا يظهر من عنواناتها أن في طيها حكايات شعبية، وحرصت على قراءة الكثير من الكتب للبحث عنها والتأكد من مصداقيتها من عدة مصادر، ومن ثم تدوينها وجمعها في هذا الكتاب حتى تخرج للعيان ويفيد منها القراء؛ لما لها من أهمية كبيرة في حياتنا وخشيةً عليها من النسيان والضياع، واستشعارًا لأهميتها.. وقد حرصت على أن لا أكرر ما قد جمع منها في كتب الحكايات الشعبية اليمنية في كتابات سابقة، مثل ما جمعه علي محمد عبده في كتابه «حكايات وأساطير يمنية»، ولم أكرر ما جاء في كتاب «أساطير من تاريخ اليمن» لحمزة علي لقمان، أو ما جاء في كتب أروى عثمان «حزاوي وريقة الحناء» بأجزائها الثلاثة، إلا ما كان منها مختلفاً في صياغة النص، ورأيت فيه اختلافات كثيرة عما دوَّنه من سبقني، فأحببت أن أدونها كما سمعتها بصيغتها في البيئة التي ولدت ونشأت فيها وقد حظيت محافظة إب وسط اليمن وما يجاورها بالنصيب الأكبر منها كونها منطقة عيش وحياة جامع هذه الحكايات .

وهذه الحكايات لم تأت من فراغ فهي نتاج تجربة وخبرات طويلة صقلتها التجربة الشعبية عبر العصور، وتحمل في طيها العديد من المفاهيم والأهداف التعليمية والتربوية.. فهي خلاصة خبرات طويلة لأجيال سابقة، فنجدها تارة تعلم الأبناء حب الأرض وحب الخير، وتنفرهم من الشر، مثلا حكاية «وريقة الحناء» التي أوردها علي محمد عبده في كتابه «أساطير وحكايات يمنية»، فقد صور فيها الخيال الشعبي الفتاة «كرام» وهي تذهب لتغتسل في البركة فتخرج مغطاة بالحيات والثعابين والعقارب، فتعود إلى منزلها على تلك الحالة والحيات على جسمها، وتنادي على والدها لكي يقوم بإحضار أداة القطع «الشريم» لإزالتها عنها، قد يجدها البعض قصة أبعد ما يكون عن أن تقبلها عقولُ أهل هذا الزمان، لكن الحقيقة أن الخيال الشعبي كان يهدف من وراء هذه الرعب والمبالغة إلى صقل وتهذيب عقول الأطفال، فيزرع في نفوسهم كراهية الشر في المراحل الأولى من عمرهم، فهو يدرك من خلال الحكمة التي تعلمها عبر العصور أن هذه المرحلة ما زالت بحاجة إلى تهذيب الطفل، فالفتاة كرام يكون مصيرها موحشًا، وكذلك حالُ كل طفل لا يساعد الناس، وعلى العكس من ذلك، من يفعل الخير سيكون مصيره سعيدًا مثل وريقة الحناء التي كانت تعمل على مساعدة العجوز وتمدها بالطعام وتغلي شعرها، فكانت مكافأتها أن تحولت هذه العجوز إلى جنيةً تحقق لها أحلامها. فالخيال الشعبي يغرس في نفوس الصغار أن فعل الخير لا يقف أمامه حاجز مهما يكن.

ويتساءل: هل ننسى هذه الحكمة ونطمس تراثنا، مستعيضين عنه بالإنترنت والتلفاز لتعليم أجيالنا! أم نوثق حكاياتنا الشعبية ونجعل منها وسائل تعليمية، ونحولها إلى ما شئنا من مسرحيات أو تمثيليات وغيرها، بحيث نعلّم أبناءنا الحكمة التي توارثناها من بيئتنا الأصلية؟! من هنا كان الهدف الرئيس من تجميع هذه الحكايات وقد حرص المؤلف أثناء جمع هذه الحكايات على تدوينها كما هي في بيئتها دون زيادة أو نقصان مع استخدام لغة سلسة تحافظ على مضمون الحكاية ولا تفقدها فكرتها وروحها، كما حرص على أن تكون اللغة عربية تفهمها كل الشعوب العربية أو الأجنبية في حال ترجمت، فهذه الحكايات رويت بعدة لهجات، وتختلف طرق سردها من مكان إلى آخر.



قسم سبأ مجموعات الحكايات بالكتاب إلى عدة فصول يتناول كل منها نوعا من هذه الحكايات، بدأها بفصل خصصه حول (الحكايات الشعبية التاريخية في اليمن)، وتضم هذه المجموعة حكايات تعود جذورها إلى عصور ضاربة في القدم، فمنها ما تدور تفاصيله حول حوادث تاريخية مر بها اليمن، كان لها أثرها على تكوين الخيال الشعبي، ومنها ما يدور حول شخصيات تاريخية حكمت اليمن في فترات مختلفة، ومنها ما يدور حول أماكن أو قصور لها شهرة كبيرة، وتضمنت هذه المجموعة ثلاث وعشرين حكاية، منها: هابيل وقابيل وشجرة دم الأخوين - عود بن عنق - بلقيس ملكة اليمن - حكاية سبأ الأول - سيف بن ذي يزن - الملكة أروى - مدينة عدن الغارقة..إلخ. أما المجموعة الثانية فجاءت بعنوان (حكايات الأرض بعد حكم علي ولد زايد)، ويقصد بها الحكايات المرتبطة بالفلاحة والزراعة وتربية الحيوانات التي تساعد الفلاح على حراثة الأرض، وقد عكست عناوين هذه الحكايات سمات هذه المجموعة التي تألفت من عشرين حكاية منها: حبة الذرة العملاقة - بنت البيضة - الثور والحمار الكسول - الفلاح والخضر، كما ضمت هذه المجموعة حكايات علي ولد زايد وبعض الحكماء، منها: زوجات علي ولد زايد - اليهودي وخال علي ولد زايد..إلخ. أما المجموعة الثالثة فقد جاءت تحت عنوان (حكايات التهذيب والحكمة)، وهي حكايات تدعو إلى حسن التعامل مع الأرض والبيئة والحيوان ومع النفس، وتعد جزءًا من خلاصة خبرات الشعب اليمني العريق، وجاءت هذه المجموعة في عشرين حكاية أيضًا، منها حكايات: قيمتها كيس بصل - الملك والعراف - الحل بالزواج - نصائح الوالد - النصيحة بجمب - سارقة البن..إلخ.

كما خصص سبأ في تصنيفه لهذه الحكايات فصلا مستقلا لـ (حكايات الحب والعشق) وهو نوع من الحكايات التي يرويها اليمنيون بأداء لا يخلو من مداعبة وفكاهة ومتعة، ويحفظها الكبار ويقصونها على الشباب فيتسلون بها في مسامرهم وفي جلسات القات التي لا تخلو من دعابة، وتضمن هذه المجموعة أربعة عشر حكاية، ومن هذه الحكايات: حكاية وضاح اليمن وروضته - عاشق ظبية النميرية - الفتاة التي تخاف من الزواج - زينة العاشقة..إلخ. أما المجموعة الخامسة من الحكايات فقد حملت عنوان (حكايات الكواكب والجن والوحوش)، وتمثل هذه المجموعة الكثير من عناصر المعتقدات الشعبية اليمنية المرتبطة بالنجوم والسماء والكائنات الخرافية، وأغلب الحكايات الشعبية في اليمن نُسجت حول حياة البشر مع الجن، منها الحكايات التي كانت تروي زواج سبأ

الأول بالجنية التي كانت في صورة غزالة مرورًا بالملكة بلقيس وحكايات استعانتها في بناء العرش بالجن، ثم سيرة سيف بن ذي يزن الملك اليمني الذي تدور حول عالم الجن والإنس، واستمر هذا الخيال إلى وقتنا الحاضر، ويحوي ثمانية عشر حكاية، منها حكايات: العدار- طاهش الحوبان- جارة البيت- العضروط- الثعبان يحرس الكنز- الداهية..إلخ. وجاءت المجموعة قبل الأخيرة تحت عنوان (حكايات من أيام الإمام) والمقصود به الحكايات المرتبطة بفترة حكم الإمامة وأسرة بيت حميد الدين، وتعبر عن مدى التخلف والجهل الذي تم غرسه في أذهان الناس آنذاك، واشتملت هذه المجموعة ثلاثة عشر حكاية، منها: ثورة سعيد الفقي- طير أبابيل- زواج الإمام يحيى- لعبة الألغام- حرب الفوانيس...إلخ. أما المجوعة السادسة والأخيرة فقد صنفها سبأ تحت عنوان (حكايات شعبية فكاهية)، حيث يزخر التراث الشفهي اليمني بالحكايات الفكاهية التي يتسامر بها الناس في مجالس القات، ويتسلون بها أثناء العمل في الحقول والمزارع، وضمت هذه المجموعة اثنتين وعشرين حكاية، منها: الفقيه والطالب- عبده عفشو والتاجر البخيل- شربة هنية- ياشيخ ثوبك حرق- المغترب وزوجته..إلخ.

الحكايات الشعبية في بلاد يافع

صدر عام 2019 كتاب جديد بعنوان «من الحكايات والقصص الشعبية في بلاد يافع» لمؤلفه ناصر سالم الكلدي عن دار الوفاق بالرياض، ويقع في 391 صفحة من الحجم المتوسط ضمن سلسلة «إصدارات الموسوعة اليافعية»، وهو ما يشير إلى مشروع خاص بتوثيق التراث اليافعي،

ومنطقة «يافع» تقع جنوب اليمن في محافظة لحج شمال شرق عدن.. ويشير نادر العمري في مقدمته للكتاب بسعادته عندما أخبره المؤلف قبل سنوات أنه يحفظ كثيرًا من الحكايات الشعبية التي كانت متداولة في بلاد يافع، وأنه ينوي تدوينها، وألح عليه حينها أن يكمل مشروعه حتى انتهى من جمع ما أمكنه جمعه من الحكايات، وأنه عازم على طبع الكتاب، وشرّفني بأن طلب مني كتابة تقديم لكتابه الرائع.. ويعرض المؤلف في مقدمة كتابه لمفهوم الأسطورة وعلاقتها بالقصة الخرافية والحكاية الشعبية، مشيرًا إلى أن مجموعة الحكايات التي سجلها في كتابه قد تجنح إلى اللون الخرافي وبعضها أشبه ما تكون بالأسطورة.

ويستمر المؤلف في مقدمته بحثًا عن جذور الحكاية الشعبية وتصنيفاتها إلى أن يصل إلى هوية الحكاية اليافعية محل الدراسة، وقد وقفت القصة اليافعية من المرأة في موقف التوسط، فهي تتحامل عليها في مواقف معينة، بينما تشيد بدورها في قصص أخرى.. لكن ذلك التبجيل والذم لا يعني المرأة ولا يحددها من حيث الجنس، لكن ذلك التبجيل والزم يتوازى مع السلوك الذي قد يرتكبه الرجل أو المرأة، حيث تنتقد القصة اليافعية «الخالة» وهي الزوجة الأخرى التي يتزوجها الرجل على امرأته الأولى، وكيف أنها تسيء معاملة أولاد الزوجة السابقة وبناتها. كما انتقدت الحكاية الشعبية اليافعية، بأسلوب مبطن، أهل الترف والقصور المنغلقة، وحرصت على ضرورة الإشادة بالتعلم من الحكماء، والتمسك بالأمانة، وذم السلوك السيء فضلاً عن تبجيل الأولياء واحترام كبار السن والوالدين، وقيمة الصبر..

إن الحكاية اليافعية تحفل بعناصر الإسقاط والسفر عبر الأزمان الذي ينقلك من زمن إلى آخر، والتي انتشرت في الزمن القديم.. والملفت في الحكاية اليافعية تحاملها على القضاة، وقد يعود السبب إلى أن القضاة ينفذون أمر الولاة والسلاطين، ولا يهمهم أن كان الشخص ظالمًا أو مظلومًا.. كما يعرض المؤلف لمبحث حول أهمية معرفتنا للحكاية الشعبية القديمة، وعلاقتها بالمعتقد الشعبي.. ويشير إلى أنه عادة ما تتخلل الحكايات عبارات يكررها الحكواتي في كل حكاية، وهي بمثابة تحسينات يأتي بها من عنده، كمثل قوله - إذا كانت الشخصية المحكي عنها تنتقل من بلاد إلى أخرى لمسافات طويلة (هبّي دبّي، هبّي دبّي)، وكذلك قولهم (وأرضًا تصلي وأرضًا تولي، وأرضًا تصلي وأرضًا تولي) للغرض نفسه عندما تطول الرحلة، وغيرها من العبارات التي يستخدمها الحكواتي لتحسين طريقة أدائه، ومحاولة إطالة القص قدر الإمكان.

ويحوي الكتاب ما يقرب من مائة وعشرين حكاية لم يقم المؤلف بتصنيفها رغم قابليتها لذلك، وإنما أوردها في ترتيب معين، وقد حملت كل منها عنوانًا دالاً عليها منها: الثعلب والغراب والنمر - الفلوس تدي ما طلبته النفوس - الرعوي البسيط والمشتري المحتال - الرجل الحكيم - الأميرة وبانواس - جرف التماني - حارس ليلة القدر - درس في تربية الزوجة - ماء عين الحياة - جدة أهل شبح. وقد حفلت المجموعة أيضًا بحكايات الأمثال الشعبية، منها: حكايات الأمثال الشعبية: الحسنة ولو على راكب الحصان - صليت لك تقر - لا الحمار بالنعمة ناق - لا معك جناحين قمّعي طُميحين - الضرطة بضرطة والحب به غلطة..

الأغنية الشعبية اليمنية أبعادها الثقافية والجمالية

صدر عام 2012 كتاب «الأغنية الشعبية: أبعادها الثقافية والجمالية» لمؤلفه عبد الرحمن سيف اسماعيل، عن الهيئة العامة للكتاب بصنعاء. والكتاب يقع في 355 صفحة من الحجم المتوسط. والكتاب يقع في مبحثين يناقش الأول في مقدمة نظرية طبيعة الأغنية الشعبية اليمنية، مشيرًا إلى أغاني الفلاح التي تردد غالبًا أثناء العمل الجماعي، والأغاني المرتبطة بالمرأة، ثم يعرض لبعض جوانب الروح الجمالية والإبداعية في بعض نصوص الأغنية الشعبية المرتبطة بالمرأة والفلاح، مشيرًا إلى أن المرأة في كثير من النصوص الشعرية تحاول لفت انتباه الرجل الحبيب إلى جمالها وتلخص مشاعرها وأحاسيسها بلغة سهلة. أما الأغاني التي تعكس الحنين الذي يشعر به الإنسان تجاه الآخر: الابن - الزوج - الأب - الوطن.. فهي حاضرة بقوة في الأغنية الشعبية اليمنية:

ذكرتني يا ورد يا نيساني

شوقتني لبلدي وأوطاني

يا قاطفة الوردة ما فاح له شم

قلبي يحبك ياحبيب كن افهم

ويستمر المؤلف في عرض نماذج تحليلية للأغنية الشعبية اليمنية مركزًا على المرأة الريفية التي جبلت على التغزل بجمالها، وإبراز مفاتنها في محاولة لدغدغة مشاعر الحبيب..وكذا الأغنيات التي تعكس الظمأ العاطفي بين الرجل والمرأة في قوالب جمالية شفافة، فتتغنى المرأة بالصفات الحميدة لمن عشقه قلبها، وحرك وجدانها طربًا للقائه:

صدر المليح بستان وورد فاتش

وأنا جزعت جنب الغيول العاطش

ثم يبحث عبد الرحمن سيف في الصور الجمالية لبعض نصوص الأغنية الشعبية وارتباطها بالإيقاع النغمي، ولا تزال النماذج التي يوردها تعكس مشاعر الحب والغزل والشوق العاطفي للحبيب:

أصه اسكتوا صوت بالنقيل داعي

لا هو الحبيب شامد له ذراعي

مشيرًا أيضًا للدلالة الجمالية لما أسماه «الأخضري» فالمرأة الخضراء هي المرأة السمراء الجميلة، ويطلق الأخضري أيضًا على الكثير من المنتجات الزراعية، ولذا حظي الأخضري بقسط أكبر في أغاني المرأة الريفية:

أخضر ينوس نازل نقيل الأعبوس

يا عيدروس افسح لكل محبوس

كما يعرض المؤلف لبعض المفاهيم المتضمنة في الشعبية اليمنية كمفهوم الاغتراب والوطن ودلالات الفداء والترحيب بالحبيب، ومفهوم الرفض والأجرام السماوية في الدلالة على الحب:

زوج القمر يضرب إلى الشبابيك

صاي في البدن يا سعد من يهاويك

ولا تزال النماذج الواردة بالكتاب حول الأغنية الشعبية مرتبطة بمفهوم الحب والغزل والتأثير الوجداني، فضلا عن القات والتنباك، إلى جانب دلالات «القامة» أي قامة الرجل باعتبارها إحدى صور الجمال أيضًا، فكل امرأة أنشدت لهذا الرجل الطويل.. أو ذاك القصير، وكل رأته بعينها وبقلبها، وبمعاييرها المختلفة:

رد السلام على الطويل واجب

أما القصير حبحب بالشواجب

ويصل بنا عبد الرحمن سيف إلى المبحث الثاني الذي خصصه لأغاني الفلاحة، ليشير إلى أن الأغنية الفلاحية ارتبطت أكثر بالأرض والعمل.. وهي تختلف كثيرًا عن أغاني المرأة والحب والغزل، وأبرز الاختلافات في كون الأولى فردية وجدانية أكثر، فيما نجد أن الأغنية الفلاحية أغنية جماعية أكثر منها فردية، وتعبر عن روح الجماعة، حتى أن المقاطع الفردية في الأغنية الفلاحية لها إيقاع أقرب إلى الجماعية.. وهذا النوع من الغناء لا يحتاج عادة إلى استخدام الآلات الموسيقية.. وتتنوع الأغنية الفلاحية بتنوع المواسم والمواقيت الزراعية التي تخضع لحركة النجوم والشمس والقمر والأفلاك، وتعتمد على «الملالاة» والمشتقة من اللازمة الغنائية التي يبتدىء بها المغني بقوله: ألا ليه ليه ليليه».. وصنف المؤلف هذا النوع من الأغاني إلى عدة أنواع منها أغاني «الشصرة» وهي مفتاح الموسم الزراعي وأوله، حيث يتمنى الفلاح أن يكون مبشرًا بخير وفير:

هي بالله بدا مالي

صباح عدتي وأثواري

صباح من سنامه عالي

صبوحك يا بنت خالي

قزحة بيضة وبصالي

وهناك أنواع أخرى من أغاني الفلاح رصدها المؤلف منها: أغاني المقرب، وأغاني البذار (الذري) وهي مرحلة مهمة وأساسية في أعمال الزراعة، ولهذه المرحلة أغانيها وأهازيجها الخاصة، وفيها تكثر الأعمال وخدمة الأرض، فيقول على لسان الفلاحة:

شجي خصب وشترجع تشاني

بالخصب ماشكش أني

شجي خصب شترجع تراجع

وادكع وابن الدكع

شجي خصب شجي محاجين

ولعين وابن اللعين

ويختم المؤلف كتابه بنوعين من أغاني الفلاحة الأولى هي أغاني «النقوة» التي تأتي فور ظهور الزرع مباشرة، حيث يقوم الفلاح خلالها باستخدام الحجنة لانتشال النباتات والأعشاب الطفيلية التي تعيش على حساب الزرع، وهي عملية مهمة في العمل الزراعي. والنقوة باعتبارها عملية تؤدى بطريقة جماعية باستخدام الأهازيج والزوامل والمواويل التي تستهدف تشجيع الناس وحثهم على إنجاز العمل بصورة سريعة:

الأخضر محنا وجالس.. الليل

طارح أرجله على المتارس.. الليل

الأخضر تهيأ ونشر.. الليل

أخضر خضرته كالعلالي.. الليل

أما النوع الأخير من أغاني الفلاحة فقد جاء تحت اسم «الحشوشة»، والحشوش هو جز العشب الذي يظهر في أطراف الأحوال والمدرجات ومسافح المياه وعلى جدران المدرجات باعتبارها طعامًا خصبًا وطازجًا للأبقار والأغنام:

قولوا لمنقوش البناني

ما لسهمه صابني

قولوا لمنقوش الخضابي

ما لدمعه ساكبي.

الأدب الشعبي في محافظة حجة

صدر عام 2015 كتاب «الأدب الشعبي في محافظة حجة» لمؤلفه يحيى محمد جحاف عن مؤسسة حجة الثقافية، والكتاب يقع في 159 صفحة من القطع المتوسط. وأشار المؤلف في مقدمته إلى أنه قد سعى في كتابه إلى جمع شذرات من التراث الثقافي في محافظة حجة التي تتميز بخصوصية في جوانب الأدب الإنساني المتنوع، والمتميز بخصوصيته النابعة من التضاريس المتنوعة التي جمعت بين الجبل والسهل والساحل كان لها الأثر الكبير في هذه الخصوصية، دون الكثير من

المحافظات اليمنية الأخرى.. ويستطرد بقوله: أننا قد حاولنا جمع جزء بسيط من هذا الموروث النادر تاركين الباب مفتوحا لكل من يرغب من المهتمين والباحثين من أبناء الوطن عامة وأبناء محافظة حجة في البحث والجمع في هذا الجانب المهم الذي يحتاج إلى تضافر كل الجهود كون المجتمع يشهد حاليا الكثير من التحولات الاجتماعية والثقافية التي أخذت تؤثر على الوسائل والمؤسسات التقليدية التي كانت تؤطر عملية النقل من جيل إلى آخر، والتي يمكن أن تؤدي إلى مكونات الذاكرة على هذا الصعيد، وبالنسبة إلى مكوناتها على أصعدة أخرى، إلى فقدان هذا الإرث الثقافي والتاريخي، وهذا ما لمسناه من خلال النزول الميداني والالتقاء بالكثير من الناس الذين صاروا لا يتذكرون إلا القليل منه نتيجة الطغيان المدمر الذي حل على هذا الموروث الثقافي.

بدأ المؤلف كتابه بمقدمة علمية تناول فيها مفهوم الأدب الشعبي، ثم تتابعت فصول الكتاب التي بدأها بفصل حول «الأغنية الشعبية» التي صنفها إلى: أغاني العمل الزراعي- الحصاد (الصراب)- أغاني نزع المياه- أغاني الرعي وجمع الحطب- أغاني العرس- أغاني المهد (أغاني الأطفال)- أغاني الجمالة- أغاني السفر- أغاني الفراق- الانشاد الديني- أغاني التكافل الاجتماعي.

وقد أفرد المؤلف تعريفًا لكل نوع مع تقديم نماذج منه. أما الفصل الثاني فقد خصصه المؤلف لبحث «الزامل اليمني» وهو عبارة عن أبيات من الشعر العامي البسيط يعود تاريخه إلى ملوك حمير، وتتنوع الزوامل باختلاف المناسبة، وفي العادة تؤدى بشكل جماعي، حيث يقوم أحدهم- ويطلق عليه في بعض المناطق «البداع» أي من يبدع القول- بوضع الكلمات وتلقين الآخرين هذه الكلمات لحفظها حتى يتمكن الجميع من ترديدها كون المجموعة الأولى تقوم بترديد مقطع وتتوقف، وتقوم المجموعة الأخرى بترديد المقطع المكمل له أو ترديده في بعض الحالات، كما أنها تكون مصحوبة بالطاسات والمرافع وحامليها أمام الصفوف. والزامل في اليمن هو تعبير للحياة المباشرة من خلال الأصوات المتجاوبة، وهو نتاج جماعي روته أجيال عن أجيال، وأكثرها مشهورة التداول، لكنها تظل مجهولة القائل.. وهناك زامل الحرب، وزامل الترحيب وزامل الاستقبال، وزامل الزفاف، وزامل العودة، والتمجيد والنصر والسياسة وغيرها.. ومن هذه الزوامل ما يكون على هيئة أبيات شعرية على أي بحر من الشعر ومنتقاة مثل:

يا من يخالف أمر مولانا ويعصيه

لابد من يوم يراه

لابد من يوم يشيب الطفل فيه

والطير يرسي في سماه

ومنه ما يكون على هيئة أرجوزة:

سيد تكبر والله أكبر

لابد من نهجم جباه

نضرب على أكباده بمعبر

ونلحق الذانب ورآه

ثم ينتقل جحاف لعرض الأدب الشعبي المرتبط بـ «المناسبات» ومنها احتفالية عيد الفطر وعيد الأضحى وارتباطهما بأغاني النساء

سنسين الرغد

قد أول العشر من غد

قد الكباش في الدرج

والبر الأحمر مدقق

كما يستعرض الأغاني المرتبطة بالجباء في الأعراس، وهي بمثابة المساعدة المادية للحرية لمواجهة الحياة القادمة، ويدخل ذلك ضمن التكافل الاجتماعي، لكنه يبقى في حكم الدين لابد من قضائه، إلا أنه يطغى عليه التفاخر والإحراج والقمار بين الحضور كونه علنًا، ويبدأ بالكلمات التي مطلعها ذكر الله ورسوله صلى الله عليه وسلم بالإضافة إلى مفردات لغوية تحمل خصوصية المكان:

البدع بذكر الله والثاني الهادي

بز البخور يطلع ولا نزلنا له

بأربع ميه مجرى وألفين خياله

ثم يفرد المؤلف لشرح نماذج من الأغنية العاطفية اليمنية، وأغاني العروسة أو زفة الحريوة، والتي تبدأ مطلعها بالصلاة على النبي مع تنبيهها بالتجهيز والاستعداد، فقد حانت ساعة الرحيل وتوديع أهلها والانتقال إلى المكان الآخر الذي حلمت به:

يا صلاتي على روح النبي الغالي

قومي احربي يا حلاهيا رسمتينا

واحنا رسمنا الشباب وانت رسمتينا

تودعي بيت أبوش طوي على أركانه

كما يخصص المؤلف فصلا عن الأغاني المصاحبة للرقص الشعبي وألعاب الطفولة والشباب، مثل ألعاب البرع، والمدرهة، وأغاني البالة، وهي من أغاني سمرية، تؤدى في جماعة وتقال في علان بعد صلاة العشاء. أما الحجاج أي أغاني الحجيج فمرتبطة بطقوس الحج منذ خروج الحاج من منزله حتى العودة إلى أهله:

منا سلام الله مياتي يبلغ إلى مكة الياتي

بيت العدالة واليقين

منا سلام الله مثني يبلغ إلى عند الحاج منا

صاحب وله مرحب عزيز

ثم ينتقل المؤلف لبعض أنواع الأدب الشعبي في عالم الأساطير ومدلولاتها، والتشييع والوداع وهي المرتبطة بعادات دفن الميت وتوديعه

يا با ويا ولدا أين الطريق لي تدلى

في عارضة أو ملوى

يا با ويا ولدا يا ورقة يا خضراء

سيري شرس بين المائ

ويختتم جحاف كتابه بفصل حول المعتقدات الشعبية والرموز المرتبطة بها كالمعتقدات المرتبطة بالحيوانات والطيور وبعض الأفعال مثل الكنس بعد سفر الشخص من المنزل، والجلوس على ضوء القمر، وكذا مدلولات العين والكف والأنف وقراءة الفنجان..إلخ..

هذه هي الرحلة الأولى في عالم التراث الشعبي اليمني.. وفي العدد القادم سأقدم لكم القسم الثاني من الرحلة..

أصدا

الكتابة "بالابتسار" استدراك بحث د.جهينة الخطيب «التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري»
الثقافة الشعبية عدد 50، ص 46 - 53

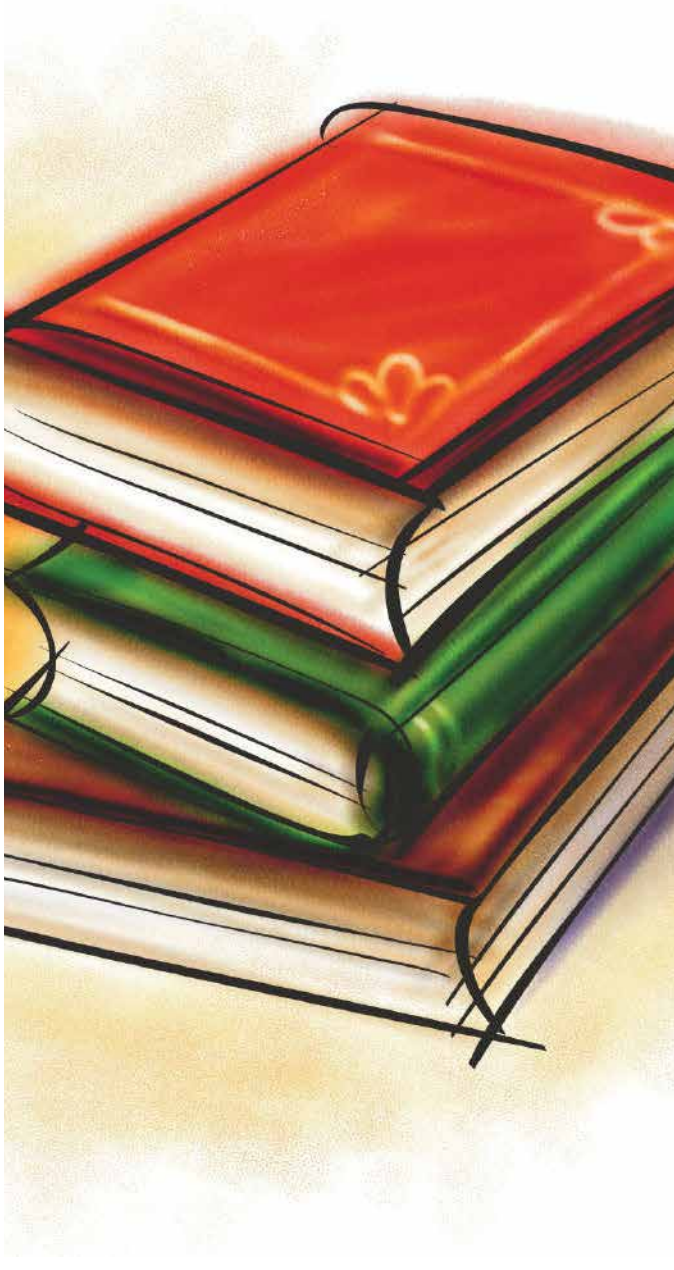
220

أ.د. فرح قدري الفخراني – مصر

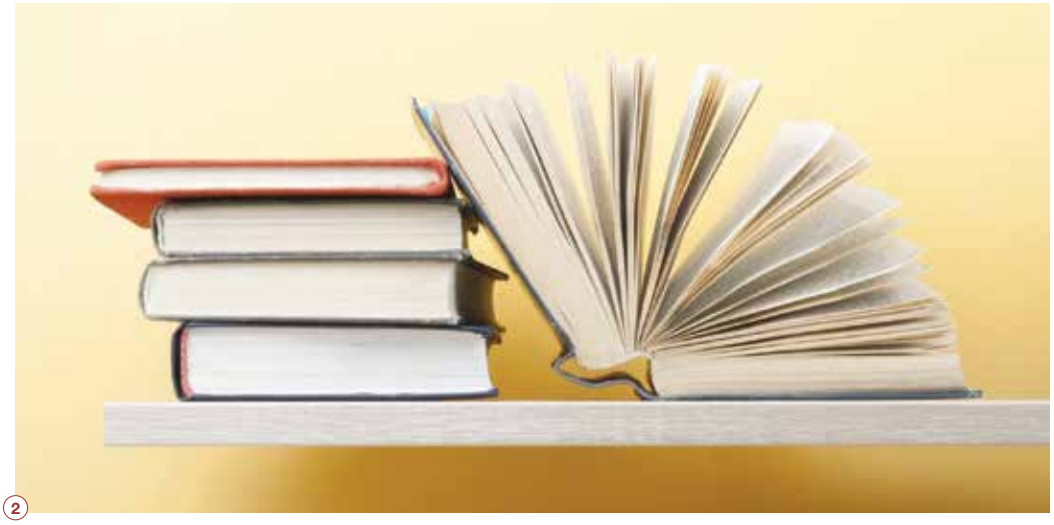
الكتابة «بلا بتسار»[1]

استدراك[2] بحث د.جهينة الخطيب «التأثر والتأثير بين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري»

الثقافة الشعبية عدد 50، ص 46 – 53



① لا نشاحت الخطيب فيما ادعت من دراسات في الأدب الرسمي – الفلسطيني تحديدًا – في سيرتها المحشورة في ذيل مراجع بحثها «النحيل»، ولم يضرّني أن تحيد الخطيب عن تخصصها، ولكن ما هالني تناول الموضوع كما لو أن متخصصًا واحدًا عربيًا على الأقل لن يقرأ ما تكتب[3]، فأَخَذَتْ تسطر جُمَلًا توجب استدراكات عديدة، نجتبي منها ما يناسب حيزًا مسموحًا به لتعقيب، ومنهجيًا يبدو أن الخطيب أقامت دراستها على المدرسة المقارنة في الأدب الشعبي[4]، وفي تداخل مبهر جعلت المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن أساسًا لتفسير الموتيفات المتشابهة في الثقافتين العربية والعبرية، فتقول الخطيب «و..نظرية .. تؤكد العالمية في الأدب الشعبي... وهذا ما سنحاول إثباته في بحثنا من خلال التأثير والتأثر بين الأدب الشعبي العبري والعربي»[5] ص 47، وبنفس الجرأة تداخل لديها مفهومان مستقران لدى المتخصصين لا يجور أحدهما على الآخر وهما الأدب العبري والأدب اليهودي[6]، وكان حريًا بها في



2

«خضم قراءاتها» للثقافة العبرية – القريبة منها – أولًا أن تعي هكذا فروق، كذلك تداخلَ لديها مفهوما الفولكلور والأدب الشعبي حيث يشكل الأخير مع العادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية محورًا فولكلوريًا واحدًا هو التراث الشعبي غير المادي، كذلك حَشْرها نظرية النوع الأدبي بمفهوم مبتسر للنظرية في نطاق الأدب الرسمي، متجاهلة تحديثاتها الأخيرة على يد سعيد يقطين، وكان حريا بها قراءتها في نطاق الأدب الشعبي وهي القراءة التي تنتهي بها إلى تصنيف الأنواع Genre Classification الذي دشنته الإسرائيلية ذات الأصول المجرية هيدا جاسون في أوائل النصف الثاني من القرن الماضي[7]، وطَبَّقَه الإسرائيلي ذو الأصول العراقية أبيشور יצחק אבישור على مجموعة قصص ليهود العراق سنة 1984[8]، كما طَبَّقَته الإسرائيلية ذات الأصول الإيرانية سورودي S.S. Soroudi على مجموعة قصص ليهود إيران سنة 2002، ناهيك عن مجموعات قصص عربية في أرشيف القصص الشعبي في إسرائيل אסע"י في جامعة حيفا، والذي اعتمد عليه المصري الفخراني في دراسته لمجموعة قصص يهود مصر، سنة 2003م[10]، وفيما يتعلق بابتسار قوانين أولريك Axel Olrik الملحمية فهي ثلاث مجموعات لا ثلاثة قوانين (مجموعة قوانين الشكل (تسعة قوانين) – مجموعة القوانين اللغوية (ثلاثة قوانين) – مجموعة قوانين المضمون (قانونان)[11]، أما ابتسار مناهج دراسة الأدب الشعبي وحصرها في منهجين / طريقتين (طريقة الشمولية – طريقة المحلية ص 47) فهو فضلًا عن الابتسار – هو تداخل بين المنهج / الطريقة ووصفها، أما أشهر المناهج بلا ابتسار فهي المدرسة التاريخية الجغرافية، أو المدرسة الفنلندية وتطورت عنها المدرسة المقارنة التي ابتكرت أدوات لدرسة الأدب الشعبي كالطراز Type والموتيف Motif وكذا المدرسة البنائية[12] صاحبة مفهومي المهام תפקידים والوظائف פונקציות وأخيرًا وليس آخرًا المدرسة البنيوية التي استخلصها شترواس عند دراسته لعدد ضخم من أساطير قبائل الإسكيمو (813 أسطورة)[13]، وفي غير المنهج غاب عن الخطيب تحديد إطار زماني أو مكاني أو مصدرا أو مرجعا تقيم عليه الدراسة، فجاءت شواهدها غير الموثقة تقوم على ما تبادر إلى ذهنها، فإخبارنا بإطلاعها على رواية ما ليس بحاجة إلى التحقق، هكذا جاءت مرويات ص ص 48 – 49 فتقول الخطيب «هناك مثال لقصة يهودية وردت في مصادر قديمة... ص 49» دون تحديد لطبيعة وكُنْهِ هذه المصادر، جازمة أن شخصية صاحب موسى «الخضر عندها» هو شخصية يهوشع بن لوي، بغض النظر عن صحة إحالتها لموسوعة عيلي ياسيف עלי יסיף الخاصة

بالقصة الشعبية العبرية، فقارنت الخطيب بين تفاسير يهودية والقرآن الكريم باعتبار أن ما ورد بهما بشأن موسى وصاحبه على الأقل – مادة أدب شعبية، وهو ابتسار إحالي تكرر بعد ذلك فيما ورد عن جحا وهرشلي[14]، وفيما ورد عن الأمثال العبرية والعربية ص ص 50 – 51، وحتى في المرة التي ذكرت فيها إحالة لرواية جاءت الإحالة مبتسرة اسم المؤلف ومبتسرة العنوان الكامل للكتاب، ومبتسرة سنة الطباعة، ومبتسرة إحالات الجزء والصفحات «ספר חסידים, מהדורת ויסטינסקי פריימן, סי' ה – ו» ولن نشاحت الخطيب في صحة كلمات الإحالة هنا، أما ابتسار/ خطأ بعض الكلمات العبرية فنقتصر على ما تكرر منها في ذات البحث، وبذا يتحتم التصويب مثل «דן בן עומוס والصواب דן בן עמוס – דב נוח אבי والصواب דב נוימן– סיפור העם העברי والصواب סיפור–עם עברי» أما ابتسار إيراد النص العبري للأمثال على الأقل، فقد أخلَّ كثيرًا بفهم المقاربات الدقيقة بين الأمثلة العربية غير الموثقة بنظائرها غير الموثقة أيضًا، التي تقول الخطيب إنها عبرية، ضاربة بعرض الحائط أهمية اللغة في الأمثال تحديدًا[15] لاعتبارات سيميائية وجمالية، أما ابتسارات الهوامش والمراجع فيمكن للقاصي والداني الوقوف عليها.

كلي أمل أن يكون الإستدراك دعوة لمزيد من المراجعات حين نتناول الأدب الشعبي كونه عابرًا للثقافات، لأن المُسْتَدْرِك حينها قد لا يكون ابن ثقافتنا.

• **الهوامش:**

1. ابتسار من الفعل بَسَرَ والبَسْرُ: الاستعجال بالشيء قبل أوانه، نحو: بسر الرجل الحاجة: طلبها قبل أوانها، وماء بسر: متناول من غديره قبل سكونه، وقيل للقرح الذي ينكأ قبل النضج: بسر، وقوله عز وجل ﴿ثم عبس وبسر﴾ ﴿المدثر/22﴾ أي أظهر العبوس في غير أوانه وفي غير وقته. وفي هذا الحقل الدلالي قصدنا بالإبتسار.
2. تفتح مجلة الثقافة الشعبية بابًا رحبًا لمراجعة الأفكار المطروحة بين المتخصصين، مما يدفع إلى ثراءات نقاشية، وذلك من خلال باب أصداء الذي يسمح بجدليات الفكر وإشكاليات المنهج، وهو ما اختبرته في العدد 33 من المجلة في مقال "مناسبة الصورة للمقال في دراسات المأثور الشعبي"، وهو ما يدعوني دائمًا إلى قراءات متمعنة فيما ينشر في مجلتنا الغراء، متطلعًا دائمًا للإفادة من كل ما ينشر، وقد جاء هذا الإستدراك ليصب في خانة الإثراء المتبادل، وكلي ثقة أنني أول المستفيدين من جدليات فكرية متوقعة.
3. حول الدراسات العربية السابقة للفولكلور اليهودي بشكل عام، والأدب الشعبي العبري على وجه الخصوص بعد كتاب مرسي/ جويدي الصادر عن دار المعارف عام 1977م راجع تفصيلًا دراسات كل من سوزان السعيد يوسف، وفرج قدري الفخرني، وياسر عبد الحكم طنطاوي.
4. حول المدرسة المقارنة في دراسة الأدب الشعبي راجع تفصيلًا:
   - نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، ط.أولى، القاهرة، 1994.
   - محمد الجوهري، محرر، موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، ط. ثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة 2012.
   - דינה שטיין, מחקריו של דן בן-עמוס על הספרות העממית במדרש: הגדרת הסוגות האתניות בהקשר התרבות, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, כרך תשנ"ז – תשנ"ח, עמ' 25 – 32.
   - דן בן-עמוס, מגמות חדשות בחקר הפולקלור, הספרות, 20 (1975).
   - Dan ben-Amos, Jewish Studies and Jewish Folklore, Proceedings of the Tenth Eord Congress of Jewish Studies, Division D, Vol. II, Jerusalem 1990.
5. الفرضية هنا تقوم على اعتبار أن العناصر المتقاطعة في الأدبين ناجمة عن تأثير أحد الأدبين على الآخر، وهو ما يصدق على تقاطع التيمات أو الشخصيات أو الأحداث ...إلخ في الأدب الرسمي، وله مناهجه في التفسير المغايرة لمناهج دراسة تقاطعات موتيفية أو تيمية في الأدب الشعبي.
6. حول افتراقات وتقاطعات كل من الأدب العبري والأدب اليهودي راجع تفصيلًا:

- עלי יסיף, מבוא: עיון ראשון בספרות העממית היהודית, מבוא בתרגומו למאמר של משה שטיינשניידה, על הספרות העממית של היהודים (תרגומו מגרמנית ניצה בן-ארי בן ארי הביא לדפוס והוסיף מבוא והערות עלי יסיף, פעמים: סתיו תשע"ב.
- עלי יסיף , סיפור-עם עברי (תולדותיו סוגיו ומעשיותיו) , הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב , מוסד ביאליק , ירושלים ,תשנ"ה.

7. راجع في ذلك دراسات هيدا جاسون:

- Heda Jason, Motif ,Type and Genre–A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica(FF communication no.273) (2000).

8. יצחק אבישור, סיפורי-עם מפי יהודי עיראק – המיון הספרותי בתוספת השלמה על הספור העממי שבכתב ,מרכז מורשת יהודות בבל ,המכון לחקר יהדות בבל ,אור יהודה , תשמ"ח .

9. S.S.Soruodi. (2002). Folktales of Jews from the Iranian Language Area (Tale–Types and Genres). Jerusalem: Hebrew Uni.Part2

10. فرج قدري الفخراني، الموتيف العربي في القصص الشعبي ليهود مصر – دراسة بنائية من واقع أرشيف القصص الشعبي اليهودي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، 2003.

11. Axel Olrik , "Epic Laws of Folk–Narrative" ,Allen Dundes(ed), The Study of Folklore ,Englewood Cliffs 1965.

12. راجع تطبيقات هذا المنهج على صيغتين لقصة ست الحسن والجمال:

- فرج قدري الفخراني، القيم الثابتة والمتغيرة في حكاية ست الحسن والجمال – رواية من إخميم، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،العدد 101، أبريل – مايو – يونيو 2018، ص ص 142 – 155

13. راجع في ذلك الدراسة التي تعرض للمدرسة البنيوية نظريًا وتطبيقيًا:

- יואב אלשטיין , "פעמי בת מלך (חקרי תוכן ויצירה בסיפורו הראשון של ר" נחמן מברסלב ", הוצאת אוניברסיטת בר-אילן , תשמ"ד

14. راجع في ذلك الدراسة العربية المبكرة حول النوادر اليهودية: فرج قدري الفخراني، "النوادر الشعبية عند يهود مصر – دراسة تحليلية للروايات المحفوظة في الأرشيف الاسرائيلي " – بحث منشور في مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – المجلد الثاني – العدد الثالث عشر عام 2003.

15. حول دور اللغة في النص الأدب شعبي راجع:

- עלי יסיף, מבוא: עיון ראשון בספרות העממית היהודית, מבוא בתרגומו למאמר של משה שטיינשניידה, שם.
- الطاهر أحمد مكي، ملحمة السيد، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة 1983.

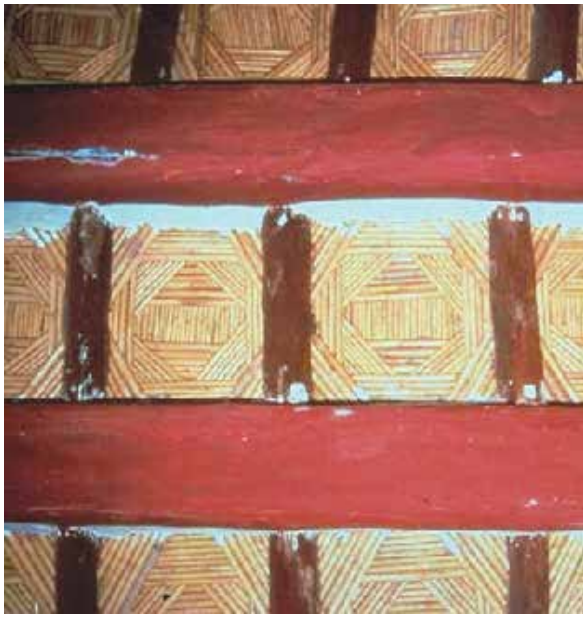
- **الصور**

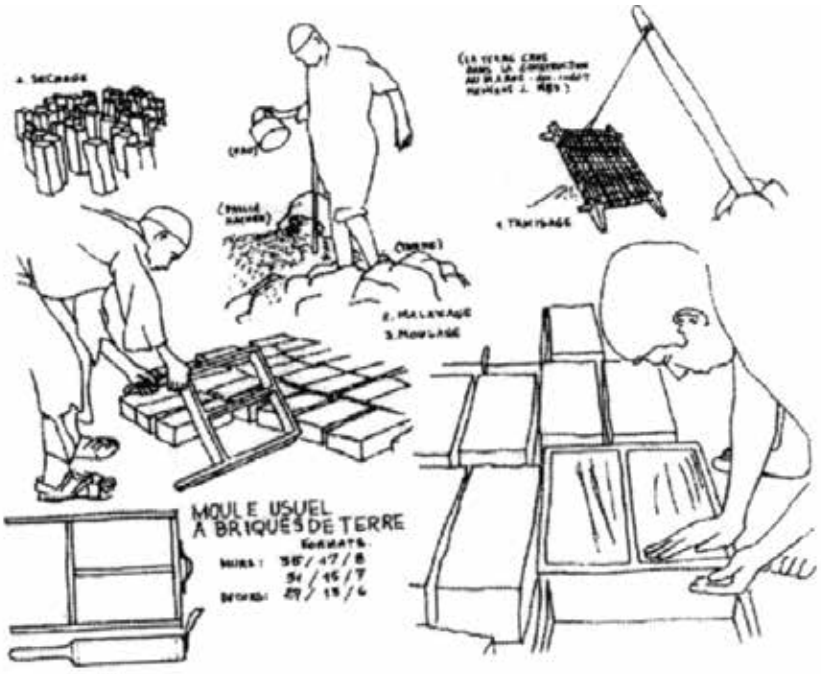
1. https://ashmagautam.files.wordpress.com/2013/11/mcj038257400001.jpg
2. https://www.incimages.com/uploaded_files/image/1940x900/getty_883231284_200013331818843182490_335833.jpg

développement durable et la défense des ressources naturelles contre le gaspillage et la pollution. Le bâtiment moderne en béton s'est en effet propagé dans toutes ces régions et menace désormais de destruction leurs composantes naturelles.

L'étude des formes architecturales en argile constitue à cet égard une nécessité pour la préservation de ce patrimoine important, qu'il s'agisse de la conservation de la mémoire, de la sauvegarde de l'environnement, de la garantie de l'autosuffisance ou de la lutte contre la pauvreté et les inégalités sociales.

L'auteur vise à travers cette étude à faire connaître les matériaux utilisés dans le bâti en argile, les modes de construction et les traditions qui y sont liées. Il s'est appuyé à cet effet sur une approche descriptive en se fondant sur la collecte des informations au moyen des visites effectuées dans différents ksour et casbahs du sud-est marocain, des entretiens et conversations qu'il a pu avoir avec les habitants autochtones et les maîtres maçons de ces régions, outre l'étude et l'interprétation de nombreux documents photographiques. Il a ainsi réussi à se constituer une vision globale et précise de son sujet de recherche.





arabe, de l'Asie mineure et de l'Afrique, maisons et fortifications sont également construites en argile. Nous trouvons des structures architecturales aussi gigantesques qu'anciennes encore debout à ce jour, à Hadrumète au Yémen, à Alep en Syrie, à Haël en Arabie Saoudite et dans beaucoup d'autres cités dont il serait fastidieux de dresser la liste.

Dans toutes ces villes les hommes se sont transmis des arts et des techniques de construction en argile, ils ont échangé leur savoir-faire, contribuant chacun pour sa part au mûrissement, au développement et à l'expansion des multiples expériences.

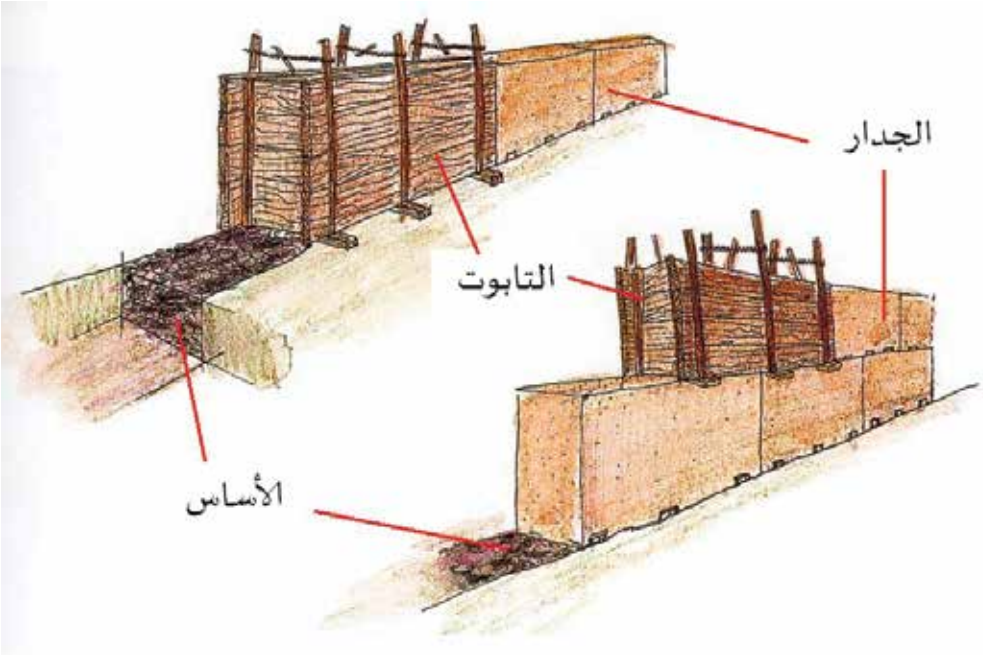
Mais la chose la plus singulière en ce qui concerne les constructions en argile dans ces pays de la partie occidentale du monde islamique est leur solidité et leur capacité à résister aux conditions climatiques et autres facteurs d'érosion, sans parler de la beauté de leur conception architecturale et de la maîtrise dont témoigne l'organisation sociale qui fut à la base de leur édification.

Les habitants ont mis leurs vieilles connaissances au service de l'essor économique, de la défense militaire, de la stabilité sociale, de l'homogénéité démographique et de la quiétude tant spirituelle que physique des populations de la région.

Cette architecture est devenue un document qui parle de la culture, des traditions et des racines de ses habitants. Elle nous renvoie une image aux contours précis de la façon dont ces hommes ont vécu et interagi avec leur milieu physique, leur environnement politique, mais aussi de leurs aspirations économiques, de leurs croyances et de leur interaction avec les autres à travers les époques.

Ce patrimoine précieux est aujourd'hui menacé de disparaître malgré l'importance qu'il revêt sur les plans économique, social et environnemental, et le rôle qu'il joue dans la réalisation du

MATÉRIAUX ET MODES DE CONSTRUCTION TRADITIONNELLE EN ARGILE



El Zoubeir Mehdad - Maroc

La position géographique des États islamiques de l'Ouest (Égypte, États du Maghreb arabe et Mali) les a dotés de plaines et de plateaux bordant la Méditerranée et les hauteurs de l'Atlas et traversés par d'impressionnantes chaînes de montagnes. La partie sud de ce vaste espace est agrémentée par des oasis ensorceleuses. Cette nature a profondément marqué la culture, le patrimoine, l'hsitoire et le mode de vie de ses habitants.

L'héritage culturel de ces pays est l'un des domaines où s'est imprimée la diversité géographique. C'est en effet un héritage riche et multiforme. Il s'y rencontre des formes d'urbanisme citadin, diverses architectures de montagne, d'autres maritimes, sahariennes ou présahariennes. Nous trouvons des mosquées, des écoles, des portes de cités, des casbahs, des palais, etc. Mais toutes ces constructions ont encore besoin d'être explorées par les chercheurs pour être mieux connues et pour que leurs secrets soient percés et leurs formes d'organisation ainsi que leurs rapports aux contextes culturels analysés.

C'est dans les régions sahraouies de ces pays que prédominent les constructions en terre, bâties selon des techniques héritées du passé et des traditions ancestrales. De telles constructions utilisent l'argile en tant que matière première à laquelle est agglomérée la pierre pour les fondements. C'est ainsi que les remparts et les tours furent élevés et que la cité fut conçue selon un plan original.

Mais la construction à base d'argile n'est pas spécifique à cette région. Dans de vastes parties du monde

LES MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION DANS L'HABITATION TRADITIONNELLE

La région des Nefzaoua au Sud-Ouest de la Tunisie

Mohamed Jaziraoui - Tunisie

La recherche scientifique, toutes spécialités confondues, se doit de rester ancrée dans les questions de société et dans la réalité vécue des hommes. Elle doit s'atteler à apporter sa contribution à l'enrichissement des connaissances théoriques et pratiques. Cette dynamique est d'autant plus nécessaire aujourd'hui que les défis auxquels se trouvent confrontés notre héritage populaire en général, et les cultures locales en particulier, ne cessent de s'accroître sous la pression accrue de la mondialisation et des mutations politiques. C'est dans ce contexte que les différents peuples du monde se sont remis à l'étude de leur héritage populaire en vue d'y trouver des solutions aux problèmes du présent. Le parti que l'on peut tirer des matériaux locaux dans le domaine du bâtiment constitue à cet égard une règle de base pour ce qui est des matériaux de construction dans n'importe quelle région du monde.

La richesse des composantes naturelles de la région des Nefzaoua qui se trouve dans le nord-ouest tunisien a contribué à la diversification des matériaux locaux de construction. L'auteur se propose dans ce travail de classer et de valoriser cette richesse cognitive et d'œuvrer à faire connaître ses composantes en espérant que son étude contribuera au devenir du développement dans la région et à l'attraction des investisseurs. Il vise également à fixer la terminologie populaire locale en matière d'architecture traditionnelle afin d'en assurer la sauvegarde et de mettre en valeur le lexique local, tout en soulignant sa proximité avec un arabe littéral nourri sur certains points par les parlers locaux aussi bien proches qu'éloignés.

Les matériaux locaux de construction qui sont utilisés dans l'édification des habitations traditionnelles dans les villages des oasis des Nefzaoua se répartissent en trois catégories essentielles : les matériaux d'origine végétale, les matériaux en terre solide et les matériaux en terre malléable.

LA CRÉATION ARTISTIQUE DANS LA MUSIQUE POPULAIRE

Meriem Madhioub - Tunisie

Les éléments présentés dans le cadre de cette étude ne constituent qu'une première approche de la question de la création artistique dans la musique populaire tunisienne à partir de l'examen d'un échantillon de l'héritage musical populaire de la région de Menzel Chaker, en Tunisie.

L'auteur a essayé dans la mesure du possible de conférer à cette étude un caractère exhaustif en conjuguant la dimension théorique – qui se fonde sur les études scientifiques traitant de la créativité et du processus d'invention avec tout son substrat conceptuel et théorique – avec la dimension pratique – soit le travail sur le terrain qui fait de l'expérience concrète la base de l'étude du mode de chant en tant qu'il représente une pratique musicale où interagissent de nombreuses composantes artistiques qui ont un rôle essentiel dans la constitution de la dimension artistique de cette pratique.

L'auteur€ s'est appuyée dans son enquête sur trois types de chant très prisés dans les fêtes et cérémonies de la société de Menzel Chaker : le sawt (la voix par excellence), le jourrad (ce qui entraîne avec force) et la ughnia cha'bia (chanson populaire). L'étude de ces types de musique a été menée dans le contexte naturel où ils sont pratiqués et où ils ont du reste pris leur essor, à savoir le mariage traditionnel, lequel a fait ici l'objet d'une analyse approfondie.

De façon générale, l'aspect musical des œuvres étudiées consiste pour chacun de ces types de chant en une mélodie centrale formée de phrases courtes, elles-mêmes basées sur des

mouvements mélodiques "simples" et des variations de voix qui vont du deuxième au troisième degré et à la quinte, le tout se résumant la plupart du temps à un processus mélodique ne dépassant pas le cinquième degré sur l'échelle tonale. Mais si "rudimentaire" que puissent paraître ces types de chant, ils n'en donnent pas moins à l'auditeur le sentiment d'une création artistique suggérant une spontanéité qui leur confère ce cachet particulier que l'on perçoit au niveau de la structure globale, en commençant par le contenu du texte poétique, en passant ensuite par la conception de la mélodie pour finir par la prestation chantée elle-même.

LES TENDANCES DU MOUVEMENT DE PUBLICATION DE LA CULTURE POPULAIRE ARABE

La revue LA CULTURE POPULAIRE, à titre d'exemple

Ahmed Faruk - Égypte

Il se dégage de cette étude un ensemble de conclusions que l'on peut présenter comme suit :

1. Les études relatives à la littérature populaire, aux us et coutumes, à la musique et aux arts de la scène et à la culture matérielle constituent 71% des articles publiés par LA CULTURE POPULAIRE.
2. La littérature populaire est concernée par le plus grand nombre d'articles publiés dans chacun des numéros de la revue, soit de 2 à 7 articles, si l'on excepte le numéro 4 qui est consacré à une seule matière; viennent au second rang les études sur les us et coutumes et celles concernant la culture matérielle, soit de 1 à 4 article(s) par numéro pour chacun de ces thèmes.
3. Trois auteurs ont contribué par un ensemble de 60 articles sur le total des études publiées, soit 13% : Ali Abdalla Khalifa (31), Comité de Rédaction (20), Mohamed Nejib Nouiri (9) ; nous avons ensuite 21 auteurs qui ont contribué, chacun, avec un nombre allant de 4 à 8 articles, totalisant 121 études publiées, soit 19.4% de l'ensemble des contributions. Il en ressort que 24 auteurs représentant 7.3% de l'ensemble des contributeurs ont publié 173 articles/traductions/publications collectives, soit 32.5% du total des articles publiés par la revue LA CULTURE POPULAIRE depuis le numéro 1 jusqu'au numéro 40.
4. 119 auteurs ont écrit sur la littérature populaire, soit 28% du total des auteurs ; ceux qui ont publié des études sur les us et coutumes viennent en second lieu avec 21% des contributions ; nous avons en troisième position la culture populaire qui intervient pour 14.5% des articles publiés.
5. Les études individuelles représentent la principale tendance en ce qui concerne la production scientifique publiée par LA CULTURE POPULAIRE ; les publications collectives/conjointes se résument à 7 articles, soit 1.12% des études publiées. En d'autres termes, les textes individuels constituent 98% de la production intellectuelle parue dans la revue.
6. La répartition géographique de la matière scientifique publiée par la revue donne ce qui suit : les auteurs bahreïnis ont contribué avec 128 articles, soit 23% des articles publiés par la revue ; viennent en second lieu les auteurs égyptiens avec un total de 87 articles, soit 15.4%, puis les Tunisiens : 84 (15%) et les Marocains : 76 (13.5%).
7. La répartition géographique des articles en termes de couverture thématique montre que la culture populaire dans le monde arabe occupe la première place ; viennent ensuite, dans l'ordre : la culture populaire au Bahreïn, au Maroc, en Tunisie, en Égypte.
8. .Les tendances objectives telles qu'elles ressortent de la classification des articles publiés par LA CULTURE POPULAIRE met au premier plan les thèmes liés à la culture populaire en général ; viennent ensuite, successivement : la littérature populaire en général, les formes de manifestations populaires, les arts de la scène, les us et coutumes et les croyances populaires.

CONTE POPULAIRE IRAKIEN ET STRUCTURE SOCIALE

Safa Dhiab - Irak

Le conte populaire diffère d'une culture à l'autre. Dans certaines cultures les contes sont répartis selon l'ordre des saisons : contes de l'été, contes de l'hiver, du printemps, de l'automne. Les contes de l'ogre, de l'âne, du loup et autres ne sont racontés qu'en hiver, alors que ceux de la fille du sultan, de l'aide à l'aveugle, de Goha (ou Jha)… sont propres à l'été. C'est pourquoi les modes de narration et les périodes auxquelles correspond chaque type de conte varient autant. Ainsi, dans certaines sociétés, la narration est liée aux moissons ou au mois de Ramadan, d'autres types de récit se rattachent, par contre, à l'hiver, saison où l'on se réunit autour du Kanoun, le tout variant selon les sociétés, les cultures et les modes narratifs propres à chacune.

Peut-être le milieu irakien diffère-t-il du tout au tout des autres. La plupart des récits qui y sont racontés n'ont en effet d'autre but que de susciter la peur ou le désir. Peur, par exemple, du fleuve et de la baignade, comme on le voit avec l'histoire du rafach (monstre aux grandes oreilles) qui dévore les hommes, ou de 'abd al chatt (l'être du rivage) qui engloutit ceux qui s'approchent du fleuve en hiver ou la nuit, à n'importe quelle saison. On a vu, à partir de là, que les histoires de houris, de djinns et de géants étaient étroitement liées au prosélytisme religieux et aux récits des Prophètes et des saints. Est-il dès lors possible de considérer ces histoires comme contes populaires ?

Le conte irakien est passé par plus d'une mutation, comme on peut le remarquer à travers deux ouvrages

importants où sont consignés des contes oraux directement entendus dans la bouche des narrateurs. Le premier s'intitule Le Dîwan du taftaf ou contes bagdadis (le Dîwan est un recueil) que le père Anastase Marie al Karmaly (le Carme) a compilé en 1933 ; le second Contes et récits populaires irakiens de diverses époques, de Sadok Rajy qui est depuis 1988 en dépôt à la Bibliothèque nationale, à Bagdad.

On peut remarquer deux grandes mutations entre les deux recueils. Les contes du Carme (Karmaly) – qui ont été consignés à partir du récit oral de femmes bagdadies remontent au début du XXe siècle ou aux toutes dernières années du XIXe – tournent la plupart du temps autour de récits de djinns ou de légendes similaires induisant la quête de mondes mystérieux, ceux de la magie ou des créatures maléfiques.

ancêtres des marins, voire, dans certains cas, comme d'anciens marins. Un auteur grec rapporte que les mangeurs de poissons qui se sont établis sur les côtes d'Arabie prétendaient que leurs ancêtres étaient eux-mêmes des poissons. Nous pouvons affirmer que les tortues ont joué ce rôle au cours du quatrième millénaire avant J.C. Les traces de poissons ainsi que l'orientation donnée à ces sépultures montrent que le promontoire de Ras al Hamra était habité six mois par an, en automne et en hiver, de chaque année."

[…] L'influence des croyances religieuses s'est perpétuée jusqu'à l'époque où étaient apparues à Oman les premières religions révélées, et en particulier la religion judaïque. C'est dans la province d'Izki que se rencontrent les plus anciennes implantations agraires à l'intérieur d'Oman, telle la caverne de Jernan, (Jernan étant l'ancien nom d'Izki), laquelle n'a jamais été explorée par quiconque jusqu'en ses ultimes profondeurs. La croyance populaire affirme que c'est à l'intérieur de cette caverne que se cache le veau d'or qui fut adoré par les anciens Hébreux avant qu'ils ne croient finalement en Dieu à l'appel de son Prophète, Moïse. Cette croyance était naturellement associée à de nombreux récits populaires qui relevaient d'une ancienne historisation de la mémoire judaïque à Oman, où il apparaît que l'événement le plus important est la visite effectuée sur son chemin vers la reine de Saba par le Prophète Salomon fils de David à la ville de Salout.

Diverses études ont été consacrées à ce récit, au vu de l'importance de cette rencontre dans son rapport avec les débuts de l'instauration de la société agraire à Oman, dont les plus connues sont celles de l'historien britannique John Wilkinson et du chercheur omanais Cheikh Khamis al Adaoui qui ont donné lieu à des interprétations divergentes. À cela il faut ajouter les fouilles effectuées par les missions archéologiques dans les ruines de la ville antique de Samahrem qui ont permis de découvrir les temples et les sculptures que nous ont légués les zélateurs de la lune Sin, le Dieu sémite qu'adorèrent dans les temps anciens les peuples du sud de la Péninsule arabique avant de croire aux religions révélées successives. Ces peuples adorèrent ensuite Inana, la fille du Dieu Sin, un culte dont les échos retentissent encore dans le chant des bergers des Monts du Dhofar.

L'auteur se propose dans une prochaine étude d'analyser en détail les récits d'origine religieuse judaïque et d'examiner les diverses lectures qui en ont été faites.

L'IMPACT DE LA CROYANCE RELIGIEUSE SUR LE PATRIMOINE CULTUREL NARRATIF OMANAIS

Soma Isa - Oman

Le récit populaire se fonde, à l'instar de n'importe quelle autre œuvre de création, sur l'imagination, laquelle trouve un terrain fertile dans les croyances religieuses et morales qui se sont accumulées sur de longues périodes dans la mémoire collective de chaque peuple. C'est là en effet que l'imagination puise son inspiration, surtout lorsque l'homme essaie d'expliquer des événements surprenants et mystérieux comme les épidémies ou la mort mais aussi les formations montagneuses qui présentent un aspect étrange. Elle puise également dans les croyances religieuses, en particulier celles qui remontent aux premiers âges pendant lesquels l'homme a pris conscience de lui-même et tenté de comprendre son existence et la place qui est la sienne dans l'univers.

Dans l'ancienne société maritime omanaise, sur ces côtes où l'implantation humaine remonte à 3400 ans avant J-C, les populations de l'époque qui étaient confrontées aux tumultes et périls de l'océan étaient persuadées que l'homme se transformait après sa mort en tortue. C'est ce qu'a révélé la découverte des tombeaux marins de Ras al Hamra, à Mascate, dont les vestiges ont été explorés par la mission archéologique italienne au cours des années 80 du siècle dernier et où l'on voit les squelettes des défunts placés en position de tortues. Les deux auteurs de l'Encyclopédie À l'ombre des ancêtres : les fondements de la civilisation omanaise, feu Sergio Clausio et feu Maurizio Tozzi, déclarent: "Les tortues continuent à occuper une place importante dans les légendes qui ont cours dans certaines sociétés de pêcheurs vivant sur les côtes de l'Inde bordées par l'Océan indien. Les habitants de ces régions les considèrent comme les

LA CULTURE DU PATRIMOINE DANS LES PAYS DU GOLFE ARABE: ENTRE LES APPELS DE LA MÉMOIRE ET LES EXIGENCES DE LA MODERNITÉ

Rached Nejm - Bahreïn

Le patrimoine avec les contenus culturels dont il est porteur qui se sont formés au long des époques et des civilisations que la région du Golfe arabe a connues représente l'un des fondements essentiels qui ont contribué à la constitution de la personnalité et de l'identité des nations du Golfe. Le patrimoine est en effet le reflet de la vie, de la pensée, des sentiments, des croyances, des métiers, des industries, etc. du peuple. Mais, depuis la découverte du pétrole dans la région qui a imposé de nombreux changements et mutations sur la vie des hommes sous toutes ses formes, les exigences du développement économique, social et politique ont rendu indispensable l'ouverture sur le monde par le recours aux outils et techniques les plus récentes, occultant peu ou prou le patrimoine matériel et, en partie, immatériel. Cela est encore plus perceptible chez les générations modernes qui semblent quasiment coupées de leurs racines, celles qui nous renvoient à une fort belle époque que cette jeunesse n'a pas vécue et dont il ne connaît que quelques traces matérielles dans certains lieux du patrimoine, outre ce qu'elle a appris des récits oraux de ses pères ou découvert sur les écrans de télévision.

L'étude est un essai de la lecture du paysage que présente la culture du patrimoine dans la région du Golfe à travers les manifestations et témoignages matériels de ce patrimoine. L'auteur se penche sur la façon dont une telle culture a subi, à l'époque du pétrole, l'impact des mutations sociales, économiques et politiques. Cette culture a en effet changé sous l'influence des nouvelles cultures venues de l'extérieur et qui ont assailli les États du Golfe arabe du fait des exigences du développement sous toutes ses formes. Tel a été l'inévitable tribut à payer à la mondialisation aux dépens de la culture. Et tel a été le danger que la société de la région doit aujourd'hui affronter en convoquant cette culture ou certaines manifestations de son passé et tenter d'adapter aux nécessités de l'époque moderne par le recours aux technologie modernes, aux sites touristiques, aux forums électroniques, aux programmes scolaires, aux expressions linguistiques, aux proverbes populaires et à bien d'autres moyens afin de rapprocher cette culture des générations actuelles, de sorte qu'elle devienne un matériau moderne en usage chez le commun des mortels.

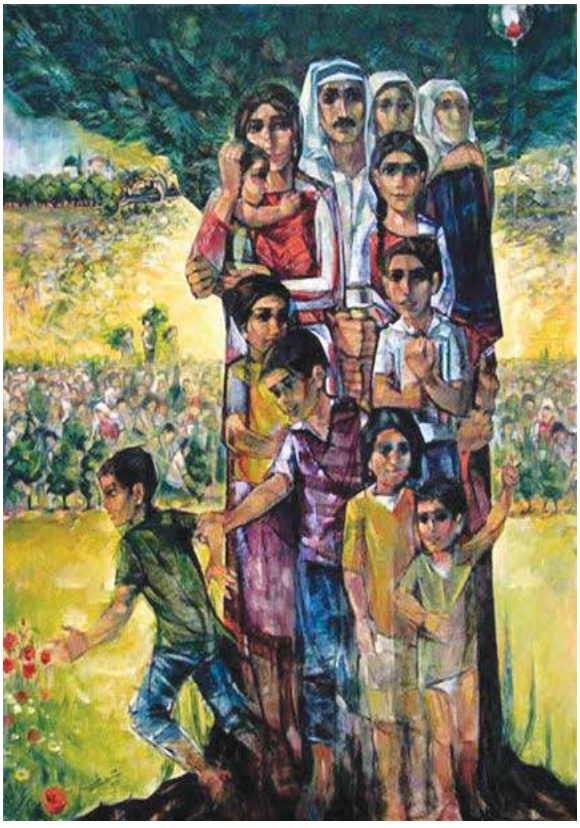
ESPACE D'HABITATION ET CULTURE

Pour une anthropologie de la maison

Abdallah Ben Maamer - Algérie

L'espace est l'un des champs d'investigation de l'anthropologie sociale et culturelle. Dans cette perspective, l'enquête part de ce postulat de base selon lequel l'espace implique diverses dimensions humaines. Il est en effet porteur de valeurs qui sont celles de la communauté humaine dont il reflète la culture. L'espace n'est pas en soi tribal, comme le présuppose la philosophie kantienne, c'est un produit culturel qui est conçu, représenté et organisé par des individus différant par la culture et la civilisation. L'anthropologie de l'espace est, en premier lieu, une anthropologie de l'espace d'habitation. Tout ce que l'on a dit concernant l'espace en général s'applique à ce type d'espace qui fut et demeure au centre de nombreuses approches, qu'elles soient anthropologiques ou non. Car cet espace se trouve au croisement de nombreux domaines du savoir: architecture, philosophie, sociologie, etc., la principale approche étant à cet égard la théorie "multicausale" de la maison.

Celle-ci a en effet plusieurs significations : elle est une réalisation de l'existence ; elle est l'espace de la liberté et de



l'indépendance ; elle est le lieu du particulier et de l'intime et le foyer de la quiétude et de la stabilité; c'est dans l'espace de la maison que s'accomplit l'être social, toute demeure ayant un lien avec l'environnement social.

au final, d'autre fonction que d'exclure les penseurs, les créateurs et autres maîtres d'œuvre de la culture authentique. Nous devons, aujourd'hui et avant qu'il ne soit trop tard, nous mobiliser de façon éclairée, lucide et responsable face à ces orientations qui ne peuvent que conduire à la catastrophe. Sinon le réveil risque d'être douloureux.

La culture du verre et de la pierre est partie à la conquête du monde, elle est l'une des réalités de l'univers dans lequel nous vivons. En outre, elle est sans aucun doute considérée comme un étalon pour mesurer l'état d'avancement des peuples. La question qui se pose aujourd'hui est : s'agit-il là d'un tribut que nous devons payer à la modernité et, en même temps, de l'aboutissement naturel d'une nouvelle civilisation qui a conquis le monde en balayant toute chose sur son passage ? Ou faut-il présupposer l'existence d'une entité qui planifie, conduit et développe, au moyen d'outils intelligents, une stratégie visant à enfermer les esprits dans la superficialité et à pomper les réserves culturelles qui sont l'héritage des générations.

Le Royaume de Bahreïn, tenant d'une main la Charte de l'action nationale et de l'autre le projet de réforme de Sa Majesté le Roi Hamad bin Isa Al Khalifa – que Dieu le garde et le soutienne ! –, avançant sous la conduite et grâce à la vision concrète et novatrice de Son Altesse Royale l'Émir Selman bin Hamad Al Khalifa, Prince héritier et Président du Conseil des Ministres – Dieu le garde et le protège –, vision adossée aux multiples expériences acquises sous la sage direction de Son Altesse Royale son défunt oncle – que Dieu l'accueille en Sa miséricorde –, le Royaume de Bahreïn est aujourd'hui appelé à inscrire au cœur des priorités de sa Nouvelle Vision ce qui n'a pas figuré jusqu'ici dans les projets de ces dernières années, à savoir la planification d'une Stratégie nationale de la culture parrainée au plus haut niveau par l'État, et la création d'un véritable Conseil national de la culture, composé de penseurs, d'artistes et d'hommes d'opinion, qui aurait pour mission de planifier les étapes successives de la mise en œuvre des visions relevant de cette Stratégie nationale et de superviser sur le terrain leur exécution. C'est ainsi que seront évités l'arbitraire et les choix subjectifs qui ont entaché la conduite des affaires culturelles dans le pays depuis le milieu des années 80 du siècle dernier et jusqu'à nos jours. Certes, nul ne saurait, en toute justice, nier le travail accompli dans les différents domaines de la culture en général, mais nous parlons, ici, de façon plus précise de tout ce qui concerne les bases et composantes de la culture du peuple bahreïni aux traditions immémoriales, du devenir de ce peuple, de la dignité de ses créateurs, de l'avenir intellectuel, artistique et littéraire de ses nouvelles générations. Ce sont toutes ces données qui constituent la quintessence de la fusion et de l'interaction entre les cultures de nombreux milieux, races et groupes sociaux, une synthèse devenue par cela même une éclatante réalisation dans le champ du savoir, et désormais perçue comme un élément influent dans l'édification d'un avenir qui honore les hommes.

En ces jours où Bahreïn célèbre sa glorieuse Fête nationale de l'année 2020, nos prières s'adressent au Très-Haut pour qu'Il ouvre les portes des Lumières devant notre très chère patrie, qu'Il garde son souverain si altier et courageux, qu'Il guide les pas de Son Altesse Royale l'Émir Président du Conseil des Ministres, et qu'Il l'entoure de conseillers et collaborateurs honnêtes et compétents afin de servir ce peuple généreux et digne de tous les bienfaits.

Puisse le Seigneur nous guider sur la voie de la réussite.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

LA CULTURE DU VERRE ET DE LA PIERRE

Dans la région du Golfe arabe, les hommes de la génération des années quarante et cinquante du siècle dernier – qui a connu de près certains aspects encore vivaces de la culture et de l'esprit de cette époque, et dont quelques représentants ont eu l'occasion de voyager à l'étranger, découvrant ensuite, à leur retour, au moment où leur avion se préparait à atterrir, le gaz qui brûlait depuis les puits de pétrole –, ces hommes ne pouvaient alors qu'envisager un avenir radieux pour ce beau versant oriental de la nation arabe. Or, voici que cette génération se trouve aujourd'hui confrontée aux réalités palpables de notre époque matérialiste, et qu'elle doit sans aucun doute éprouver – tout autant que je l'éprouve moi-même – un sentiment d'étrangeté, tant sur le plan affectif que spirituel. Comment en effet ne serait-elle pas dans de telles dispositions lorsqu'elle voit s'étendre à perte de vue des bâtiments vertigineux faits d'un mélange de béton, de verre, de pierre, de marbre froid, de briques et de métal scintillant auxquels on se rend en empruntant des avenues asphaltées, sous l'éclairage du néon, des panneaux publicitaires, des arbres artificiels et des innombrables feux de signalisation, larges voies où se pressent les 4 X 4 et les limousines rutilantes, dans le chuintement continu des pneus sur la chaussée ?

Tel sera le ressenti de chacun dès lors que nous aurons accepté une telle évolution comme un tribut à payer à notre époque. Mais pouvons-nous, d'un autre côté, ignorer à quel point les générations actuelles sont assaillies par tous ces spots publicitaires qui diffusent, au moyen des technologies les plus avancées au monde, une superficialité et une vacuité spirituelle méthodiquement pensées pour siphonner dans l'âme l'essence même de son humanité et dans le cœur les plus nobles battements de son être au monde.

Le retour aux valeurs humaines innées que les cultures des peuples ont célébrées au long des siècles, et qui sont demeurées l'âme vivante de tous les êtres, celle qui se transmet d'une génération à l'autre pour que l'héritage soit conservé et documenté, un tel retour ne saurait à cet égard être considéré, comme le prétendent certains contempteurs, comme un mouvement passéiste, inspiré par la passion des époques révolues. Il s'agit, tout au contraire, d'une action concertée, témoignant de la volonté sincère d'affirmer la grandeur d'une production humaine toute spontanée où s'inscrit de la façon la plus haute, d'un côté, l'identité des peuples, et d'un autre côté, sans aucun doute, l'alternative objective à la perte d'identité et à cette expansion de l'étrangeté spirituelle qui risque d'accompagner les générations futures, en raison de la complexité accrue des technologies qui ne font qu'enfoncer sans recours les hommes dans l'individualisme, l'isolement, la solitude la plus autistique et tant d'autres maladies de l'époque.

C'est la profonde sensibilité de la jeune génération aux fondements de la culture de sa nation, avec ses multiples composantes, qui constitue le meilleur rempart pour protéger cette culture contre les tentatives d'invasion. C'est aussi une telle prise de conscience qui représente la meilleure défense contre tout ce qui menace de vider cette culture de sa substance originelle pour la transformer en passe-temps et en moyen de divertissement. Et c'est, enfin, cette conscience qui mettra cette génération à l'abri de la culture du béton, du verre et de la pierre qui risquait de devenir son unique aspiration, et c'est elle qui fera que le seul accès à l'essentiel dans toutes manifestations de la vie quotidienne ne soit pas le portail des investissements matériels, les seuls à pouvoir, supposément, représenter pour une telle génération l'emblème du progrès et de la civilisation. En parallèle à ce processus visant à confiner les jeunes esprits dans la superficialité et à propager le vide intellectuel dans les domaines de l'art, des lettres et de la morale, à travers diverses festivités et autres exhibitions médiatiques aussi mensongères que séduisantes qui n'ont,

Index

21
LA CULTURE DU VERRE ET DE LA PIERRE

23
ESPACE D'HABITATION ET CULTURE
Pour une anthropologie de la maison

24
LA CULTURE DU PATRIMOINE DANS LES PAYS DU GOLFE ARABE: ENTRE LES APPELS DE LA MÉMOIRE ET LES EXIGENCES DE LA MODERNITÉ

25
L'IMPACT DE LA CROYANCE RELIGIEUSE SUR LE PATRIMOINE CULTUREL NARRATIF OMANAIS

27
CONTE POPULAIRE IRAKIEN ET STRUCTURE SOCIALE

28
LES TENDANCES DU MOUVEMENT DE PUBLICATION
DE LA CULTURE POPULAIRE ARABE
La revue LA CULTURE POPULAIRE, à titre d'exemple

29
LA CRÉATION ARTISTIQUE DANS LA MUSIQUE POPULAIRE

30
LES MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION
DANS L'HABITATION TRADITIONNELLE
La région des Nefzaoua au Sud-Ouest de la Tunisie

31
MATÉRIAUX ET MODES DE CONSTRUCTION TRADITIONNELLE EN ARGILE

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 A. 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 14 - Fascicule 52
Hiver 2021

Subscription Fee

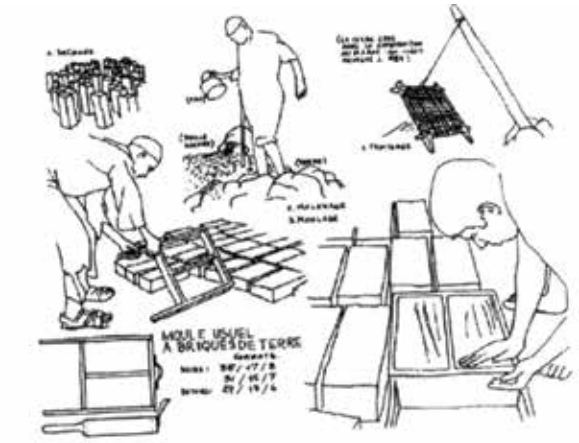
Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

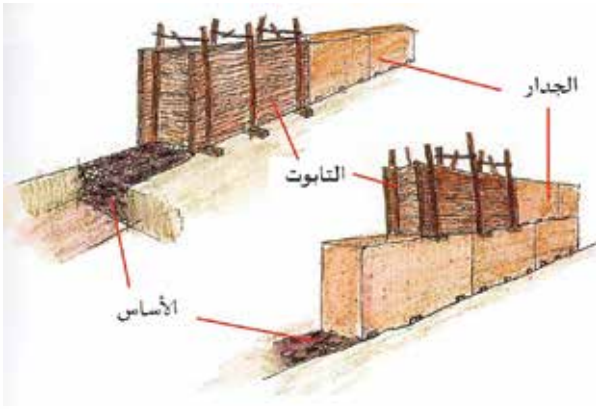
Make cheques or money orders Payable to:
Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:
IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Imprimeur

Awal press - Bahrain





In all these countries, people inherited and exchanged the techniques, skills and culture related to building with clay, contributing to the development and sharing of experiences. However, the clay architecture in Northwest Africa is remarkable for its strength and resilience in light of the climatic conditions and erosion. These buildings also feature very attractive designs and smart engineering, and their construction reflects strong social organisation.

The inhabitants used their ancient knowledge for economic advancement, military fortification, social stability and cohesion, and spiritual purposes.

This architecture has become a manuscript that describes the population's culture, customs and origins, presenting a clear picture of how they lived and dealt with their physical and political environments, their economic aspirations, their beliefs, and their interactions with each other across different eras.

Despite its economic, social and environmental importance and its value in terms of sustainable development and preserving natural resources, this important heritage is now endangered. Modern concrete construction has spread to these areas, endangering the

natural environment.

The study of traditional clay building methods is necessary to preserve this important heritage, the collective memory and the environment. It promotes self-sufficiency and discourages poverty and social disparity.

This study aims to introduce the materials used in mud construction and the methods and traditions associated with building with mud. In order to accomplish this, I used a descriptive approach, collecting information on field visits to palaces and kasbahs in southeast Morocco. Information was also collected during talks and interviews with residents and master builders in these areas. I also studied and extrapolated from a number of photographic documents. This enabled me to form a comprehensive and accurate idea of the research topic.

Traditional Clay Construction Materials and Methods

Zubair Mihdad - Morocco

Due to their geographic location, the Islamic countries of northwest Africa (Egypt and the countries of Maghreb and Mali) have cliffs overlooking the Mediterranean Sea and the Atlantic Ocean, and majestic mountain ranges. The southern part of these countries includes beautiful, charming oases. All this has been reflected in the countries' culture, heritage and history, and in their residents' lifestyles.

The heritage of these countries reflects diversity, richness and sophistication. There are civilised urban buildings, the architecture of the mountains, coastal architecture, and desert and semi-desert architecture, and there are mosques, schools, gates, kasbahs (the central part of a town or citadel), palaces and more. Researchers' efforts are still needed to uncover secrets, systems and cultural patterns.

In the desert region of these countries, a type of housing predominates with heritage technology and ancient traditions. In these mud buildings, clay is the principle material. The foundations are made of stone, then walls are raised and towers are built, and the whole city has a distinctive design.

Building with mud is not limited to this region; the inhabitants of large areas of the Arab countries, Asia Minor and Africa built their homes and forts with mud. Huge old buildings still exist today in Hadhramaut in Yemen, Aleppo in Syria, Hail in Saudi Arabia, and many other countries and cities.

Building Materials Used in Traditional Residential Architecture in South-western Tunisia's Nefzaoua Region

Muhammad Jizrawi - Tunisia

Today, scientific research must be related to community issues and reality in order to help to fulfil knowledge objectives and practical goals. The importance of this trend is confirmed by increasing challenges to our folk heritage in general and local culture in particular with the growing pressure of globalisation and political changes.

In this context, various peoples have returned to study their folk heritage in order to find solutions to current problems and use local material in architecture, which is considered a general rule in construction throughout the world.

The rich raw materials of the Nefzaoua region in southwestern Tunisia have contributed to the diversity of local building materials. One focus of this study is to classify these materials, to identify their components, and to confirm their value, because this study may contribute to the region's future development and encourage investment.

We will also adopt the local folk terminology related to traditional architecture in order to preserve it and to emphasise the richness and diversity of the local vocabulary and its adherence to classical Arabic with elements from local and more distant dialects.

The local building materials used in the construction of traditional housing in the villages of the Nafza Oasis can be classified into three basic categories: plant material; hard soil material; and soft soil material.

Creativity in Folk Music: An Analytical Study of Ceremonial Practices in the Manzil Shakir Region

Mariam Al Madhyub - Tunisia

In this study, I attempted to address the issue of creativity in Tunisian folk music based on a sample of the folk singing heritage from the Manzil Shakir region.

I tried, as much as possible, to present a comprehensive study at the theoretical level by relying on scientific studies of creativity and the creative process and its concepts and theories. On a practical level, I relied on field studies of the lyrical style as a practice in which multiple artistic elements interact to shape artistic production.

I have chosen three singing styles common in the Manzil Shakir community: "Sawt"; "Jurrad"; and the folk song. I tried to study these styles in their natural context and place of origin – the traditional wedding. I dedicated a considerable part of this study to the traditional wedding.

Through analysis, we discovered that the basic melody of the lyrical styles is comprised of short musical scores.

Each musical score contains a simple melodic motion and various musical transitions (binary, triple and quintet). Most of these styles were confined to a melodic movement that did not exceed five degrees of the musical scale.

No matter how simple the melodies of the lyrical styles are, they convey a spontaneous creativity that makes them distinctive in their general construction, from the content of the poetic lyric to the melodic composition and the style of performance.

4. The number of authors in the folk literature section was 119, which represents 28% of the total number of authors. This is followed by authors in the customs and traditions section (21%), and those in the material culture section (14.5%).
5. Individual authorship is the dominant feature of the trends in scientific publishing in the Journal of Folk Culture. There are 7 co-authored articles, which represents 1.12% of the total number of articles. This means that individual authorship accounts for 98% of the intellectual production published in the journal.
6. The geographic distribution of the authors indicates that Bahraini authors provided 128 articles (23% of the total number of articles published in the journal), followed by authors from Egypt with 87 articles (15.4%), authors from Tunisia with 84 articles (15%), then authors from Morocco with 76 articles (13.5%).
7. The geographic distribution of the topics covered in the articles indicates that the foremost topic is folk culture in the Arab world, followed by topics related to folk culture in Bahrain, Morocco, Tunisia, and then Egypt.
8. At the forefront of the thematic trends of the articles published in the journal are topics dealing with folk culture in general, followed by topics related to folk literature, folk arts, performing arts, customs and traditions, and folk beliefs.

Trends in Arab Folk Culture Publishing: The example of the Journal of Folk Culture

Ahmad Faruk - Egypt

This study presents the following findings:

1. The folk literature, customs, traditions, performing arts, and material culture sections include 71% of the articles published in the Journal of Folk Culture.
2. The folk literature section has the largest percentage of articles published in a single issue. The number of published articles ranged between 2 and 7, with the exception of the fourth issue in which one article was only published. The sections on customs, traditions, and material culture each have 1-4 articles in one issue.
3. Three authors contributed 60 articles, which represent 13% of the total number of articles published in the journal. These authors are Ali Abdullah Khalifa (31), the editorial board (20), and Muhammad Najib Al-Nuwayri (9). They are followed by 21 authors, each of whom provided 4-8 articles; these 121 articles represent 19.4% of the total number of articles. This means that 24 authors who represent 7.3% of the total number of authors contributed 173 articles/ translations/co-authored articles, which amounts to 32.5% of the total number of articles published in issues 1-40 of the Journal of Folk Culture.

Not the Narrators' Messages! The Iraqi Folktale and Social Structure

Safaa Diab - Iraq

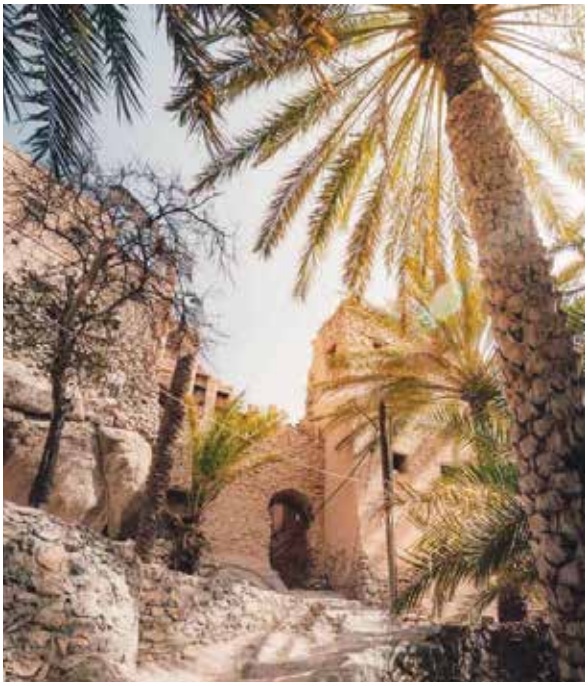
Arab folktales vary from one culture to another. In some cultures, stories are classified according to the seasons; there are stories for summer, winter, spring, and autumn. The stories of the ogre, the donkey, the wolf, and other animal tales are narrated only in winter while stories about the Sultan's daughter, helping the blind, and 'Juha' are summer stories.

Narrative methods and occasions differ. In some cultures, narration is related to the harvest season or the month of Ramadan. In other cultures, it is related to the winter season when people gather around the hearth, so narration is strongly related to particular cultures.

In Iraq, most stories are narrated to intimidate or to attract. For example, warnings about the river and swimming led to the creation of the story of the shovel that eats people and the story of 'Abd al-Shat', who abducts anyone who approaches the river in winter or at night. Stories about nymphs, elves, and giants are related to religious preaching and narratives about the prophets and saints. The question is whether we consider everything we used to hear to be a folktale.

The Iraqi folktale has undergone more than one transformation as reflected in two important books that transcribed oral narratives directly from the narrators. The first book – 'Diwan al-Taftaf' (Baghdad's Tales) by Father Anastas Mari Al-Karmali – was published in 1933, and the second book – "Iraqi Folktales and Stories from Different Times" by Sadiq Raji – was deposited in the National Library of Baghdad in 1986.

We notice significant shifts when comparing the stories in these two books. The stories of Al-Karmali, which were recorded from women in Baghdad around the beginning of the 20th Century, revolve mostly around stories of elves, myths, and the pursuit of mysterious and magical worlds.



Greek writers mention that the pescatarians who settled on the Arabian coasts believed that their ancestors were fish, and we can say that the turtle theory was prevalent in the 4th Century BC. It is clear from fish remnants and the directions of the graves in the cemetery that the mountain promontory at Ras Al-Hamra was inhabited for half a year during the autumn and winter of each year."

The impact of ancient religious beliefs extends to the eras of the first monotheistic religions in Oman, especially the religion of the Jews. Izki is home to some of the country's oldest historical ruins, and it is the oldest agricultural settlement in Oman. Jarnan Cave in Izki is one historical location – Jarnan is the old name for Izki – and to date, no one has been able to access its depths. There is a popular belief that the Golden Calf, which the Jews worshipped before they believed in the Almighty God after the call of Prophet Moses (peace be upon him), is hiding there. Of course, folk stories that align with ancient Jewish history in Oman share the same belief. The most important folk story describes Prophet Solomon's visit to the town of Salut on his way to meet the Queen of Sheba.

Various studies have been presented about this story due to its importance, because it coincides with the beginning of the establishment of the agricultural community in Oman. The most important of these studies – the study by British historian John Wilkinson and the study by Omani researcher Sheikh Khakis Al-Adawi – present different interpretations.

Archaeological missions to the historic city of Samahram discovered temples and statues of the God of the Moon, Sin, the Semitic god whom the people of southern Arabia worshipped before they believed in religion. At the time, people worshipped Sin's daughter Inanna, whose name still appears in the songs of the shepherds of the Dhofar Mountains.

The Impact of Religious Beliefs on Omani Storytelling Folklore

Sama Issa - Oman

Folk stories, like other forms of creativity, are based on imagination. Derived from the collective memory over long periods of time, folk stories reflect people's religious and moral beliefs.

Folk stories also reflect people's thoughts and expectations. They show how people try to explain sudden and mysterious events such as epidemics and death, or interpret natural phenomena like the formation of a mountain and its unique shape, or religious beliefs – especially those associated with the beginning of man's awareness and his attempt to understand himself and his existence in the Universe.

In the ancient fishing community in Oman where human settlement dates back to 3400 BC and Omanis lived with the dangers and horrors of the seas, Omanis believed that when a man died, he turned into a turtle.

This belief was discovered after the discovery of Ras Al Hamra marine burials in Muscat. In the 1980s, an Italian archaeological team found a human skeleton arranged in the shape of a turtle. Italian archaeologists Serge Cleuziou and Maurizio Tosi, co-authors of 'In the Shadow of the Ancestors: The Prehistoric Foundations of the Early Arabian Civilization in Oman', explained, "The turtles are still of importance in myths circulated in fishing communities on the Indian coasts bordering the Pacific Ocean. The inhabitants of these regions consider turtles the ancestors of the sailors and, in some cases, they consider them ancient sailors. The

Heritage Culture in the Arabian Gulf States

Rashid Najm - Bahrain

Heritage and its cultural contents were formed over the ages by civilisations that passed through the Arabian Gulf region; they represent an important pillar of the Gulf's character and identity, reflecting people's lives, ideas, feelings, beliefs, professions, industries, and other features.

The discovery of oil in the region led to many changes in people's lives on all levels. Along with economic, social and political development, it was imperative to open up to the world. The region has to cope with modern technology, which means that heritage, material culture and some non-material culture have faded away. We notice the decline of heritage's role among the new generations who are almost disconnected from the beautiful time period they did not experience. They only know of its material impact, some heritage sites, that which their parents relate orally in stories, or that which they see on television.

This is an attempt to explore the features of folk culture in the Arabian Gulf region. This study, which is based on several phenomena and some material evidence, focuses on the era of oil and its social, economic and political changes.

Folk culture changed due to the influx of new cultures in the Arabian Gulf nations and the necessity of development on multiple levels.

Globalisation comes at a cost, and the price must be paid! The globalised community of today faces a real danger, and we notice that all members of society are attempting to recall and

revive folk culture or some aspects of it, and to adapt it to the present day and modern technology.

We find evidence of these attempts at tourist sites and on web forums, in curricula, vocabulary, phrases and proverbs in an effort to bring the new generation closer to folk culture and to familiarise people with it.

Residential Space and Culture: Towards House and Home Anthropology

Dr Bin Muammar Abdullah - Algeria

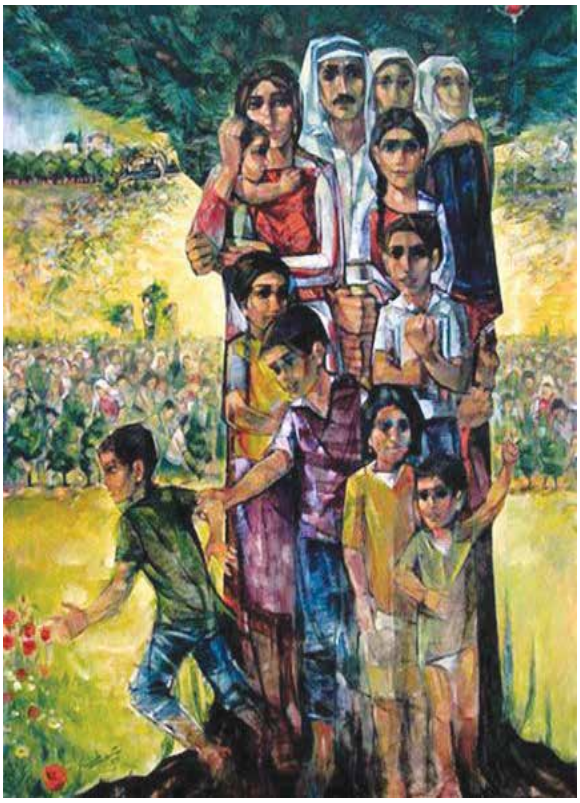
Space is one of the anthropological fields within social and cultural anthropology. Anthropology approaches space starting with the basic premise that space has human dimensions because it carries the values of the community and reflects its culture.

Space does not exist in itself as an a priori fact as the philosopher Kant claimed, but rather as a cultural product that is shaped, conceived and organised by individuals who do not belong to same civilisation or culture.

The anthropology of space is primarily the anthropology of residential space. What we know about space in general applies to this type of space, which has been the subject of several anthropological and non-anthropological approaches.

The anthropology of space is of interest in several disciplines including architecture, philosophy and sociology. The most important approach that I apply to the anthropology of space is the multi-faceted cultural theory of the home/house.

The house/home has many connotations because it is the realisation of existence. The home/



house is a space of freedom and independence, a space of privacy and intimacy, a space of comfort and stability, and an achievement of social presence, and home is related to the social environment.

If this generation is knowledgeable about the foundation and components of national culture, this will protect our culture and prevent its essence from being reduced to a distraction and a waste of time. The glorification of the culture of cement, glass and stone means that the new hollow culture will prevail. In this new culture, financial investment is the essence of contemporary life, and materialism is referred to as civilisation and progress. It promotes superficial thinking and leads to an intellectual void in the arts, literature and morals; fake media and influential hype exclude intellectuals and innovators. The outcome of this situation will be disastrous; it is imperative that we respond consciously and responsibly to these trends.

The culture of glass and stone has overtaken the world. One of the manifestations of this era, it serves as evidence of peoples' development and progress. Are we experiencing the result of urbanisation and a new far-reaching civilisation that affects every part of the world? Or is there someone planning, leading and using cunning methods to limit thinking and deplete the generations' cultural treasures?

The Kingdom of Bahrain is in the process of implementing the National Action Charter and reform project put forward by His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa (may Allah protect him) under the new leadership and vision of His Royal Highness Prince Salman bin Hamad Al Khalifa, Bahrain's Crown Prince and Prime Minister (may Allah protect him), which are based on the rich experience and wise leadership of his late uncle (may his soul rest in peace). This new vision ought to prioritize formulating a plan to create a national strategy for culture at the highest level, as well as creating a national council for culture comprised of intellectuals and artists who are put responsible for devising plans to implement the strategy. This council will also monitor the implementation in order to avoid having a single perspective dominate the country's cultural affairs, a trend that began in the mid-1980s.

No one can deny that which has been achieved in terms of culture in general, but we are focused on Bahrain's future, which is related to the origins and components of ancient Bahraini culture and the dignity of its creators, and on the people's intellectual, artistic and literary future. The richness of Bahraini culture stems from the interaction of the multi-cultural environments for which Bahrain is known; this has made the nation a beacon of knowledge that plays an important role in shaping an honourable future.

Bahrain is celebrating its glorious National Day in 2020. We ask Allah to open the doors to enlightenment in our dear homeland, to preserve our brave and courageous King, and to grant the Crown Prince, His Royal Highness the Prime Minister, success and a loyal retinue that will serve the people of Bahrain who deserve all that is good.

May Allah grant us success.

Ali Abdullah Khalifa

Editor in Chief

A Culture of Glass and Stone

In the Arabian Gulf, the generation born in the 1940s and 1950s grew up with what remained of the culture and morals in that era. Some of this generation were destined to travel, returning to the sight of gas burning near the oil wells when their planes landed at night, hoping for a brilliant future for their beloved part of the Arab world. This generation also lived through a very materialistic time and, like me, they must have experienced a sense of spiritual and emotional alienation, especially when faced with the many buildings made of cement, glass, stone, marble, bricks and shiny tiles built along asphalt roads illuminated by bright neon advertisements, with plastic trees, traffic lights, and the sound of speeding 4-wheel drives and luxury cars.

Even if we accept these changes as one of the costs of living in this modern age, there are also major campaigns using advanced technology that increase the present generation's sense of spiritual emptiness, systematically diminishing the essence of a culture built on great values to bare bones.

Despite the claims of some detractors, the documentation and preservation of a return to values and the unbroken spirit that has been passed down through the generations are not merely sentimental attempts to glorify a beautiful era. Instead, they represent awareness and the genuine desire to confirm the value of the creativity that shapes a people's identity. They are attempts to compensate for the loss of national identity and the spreading spiritual alienation that afflicts the generations as a result of the increasingly sophisticated technology that promotes isolation and other ills associated with this age.

Index

5

A Culture of Glass and Stone

7

Residential Space and Culture: Towards House and Home Anthropology

8

Heritage Culture in the Arabian Gulf States

9

The Impact of Religious Beliefs on Omani Storytelling Folklore

11

Not the Narrators' Messages! The Iraqi Folktale and Social Structure

12

Trends in Arab Folk Culture Publishing: The example of the Journal of Folk Culture

14

Creativity in Folk Music: An Analytical Study of Ceremonial Practices in the Manzil Shakir Region

15

Building Materials Used in Traditional Residential Architecture in South-western Tunisia's Nefzaoua Region

16

Traditional Clay Construction Materials and Methods

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 A. Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 14 - Issue No. 52
winter 2021

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 14 - Issue No. 52 - winter 2021

www.folkculturebh.org