الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 54 – السنة الرابعة عشرة – صيف 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

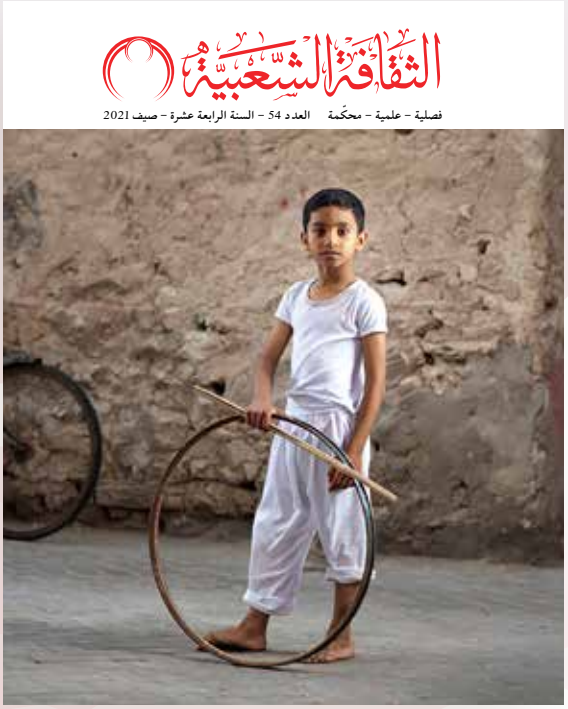
رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 54 – صيف 2021



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

أعضاء هيئة التحرير:

- نور الهدى باديس
- حسين محمد حسين
- حسن مدن
- خميس زايد البنكي

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

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

المعلم محمد بن حربان في ذاكرة البحرين

مصطلح «دار»، وجمعها « دُور» في اللهجة البحرينية، وربما في أغلب لهجات دول الخليج العربية، يطلق على الغرفة في البيت الشعبي الذي قد يحوي عدداً من «الدور» تزيد أو تنقص حسب مساحة البيت وقدرة ساكنيه. ذلك خلاف ما يعنيه مصطلح «دار» في بعض الدول العربية الذي يعنى المنزل أو السكن. ولهذا المصطلح معنى آخر في البحرين، فهو يعني غرفة كانت تبنى قديماً بمكان منعزل لاجتماع رجال الأحياء المتقاربة بعد موسم الغوص على اللؤلؤ للمجالسة والتذاكر والسمر وممارسة الفنون الشعبية الغنائية من بعد صلاة العشاء وحتى وقت متأخر من الليل.

ولهذه الـ «دّور» في المفهوم الشعبي العام أخلاقيات وأصول فنية واعتبارية وطقوس رجولية تواترت بين الناس بصرامة من جيل إلى جيل، حسب مقتضيات كل زمان. وكانت الـ «دور» قديماً تُبنى خارج الأحياء، بجدران شبه مُصْمَتة بنوافذ صغيرة وقليلة للتهوية تكون أقرب إلى السقف، وبعض ما يُبنى منها قريباً من الأحياء السكنية – حسب الرواة والإخباريين – كان يبنى أساسها على حفرة بعمق ثلاثة إلى أربعة أمتار لخفض صوت الطبول والأهازيج بالخارج، تجنباً لغضب المتشددين دينياً. ولكل دار مؤسس ذو شخصية اعتبارية ومكانة فنية تسمى الدار باسمه، فهو من يدعو للتأسيس ومن يتولى إدارة تمويل المستلزمات من أدوات وآلات وشؤون ضيافة.

ومن أواخر دور الطرب الشعبي في البحرين التي تأسست عند أربعينيات القرن الماضي وبعدها بقليل، وظلت عامرة لسنوات: دار علي بن صقر ودار محمد بن حربان ودار إبراهيم مسعد ودار إبراهيم البلوشي في المحرق ودار جناع بن سيف بحالة بوماهر ودار قلالي ودار محمد بن عريك ودار الرفاع الصغيرة بالرفاع الشرقي ودار جمعة بن مكتوب بالبديع.

ولكون هذه الدور مكاناً خاصاً بالرجال للتجمع والتذاكر والسمر فقد لعبت على مر الأزمان أدواراً اجتماعية وسياسية مؤثرة في الحراك الوطني والمناسبات الشعبية، وحدث في مايو من العام 1932 أن تم هدم بعض دور الطرب الشعبي الكبرى في المحرق بأمر من السلطات الاستعمارية وقتها لمنع التجمعات، وحتى ستينيات القرن الماضي كان يمنع إدخال آلة العود إلى البحرين من خلال منافذ البلاد. فحمداً لله على ما نحن فيه بهذا العهد الزاهر من تطور اجتماعي وانفتاح فني وفكري وتقدم ثقافي وحرية مفتوحة ومسؤولة.

لقد تقلص عدد الدور الشعبية بهذه البلاد، وربما في بلدان خليجية أخرى نتيجة التغيرات الاجتماعية ورحيل أغلب مؤدي الفنون الشعبية التقليدية وتراجع أهميتها، إلا أن بعض هذه الدور قاوم المتغيرات وصمد أمام مسرحة هذه الفنون وتحويرها لتتناسب وظروف البث الإذاعي ومقتضيات العروض التلفزيونية والمتطلبات السياحية

وانصـراف حيـاة النـاس بصـورة عامة نحو مسـتجدات كاسحة.

منذ الطفولة، ومع ولعي الشـخصي بالفنون الشـعبية كانـت دار محمد بن حربـان في المحـرق إحدى المـدارس التي تلقيـت بها أبجديـات تذوق واسـتلهام نصـوص المـوال والمويلـي والبوذيـات وسـلطنة إيقـاع الطبـول والطـارات والطويسـات وتملكـني سـحر حناجر النهامـين وامتـداد تلـك الآهـات التي ليس لهـا مثيل.

كان المعلم الراحل الأسـتاذ محمد بن جاسـم بن حربان ومجايليه من مؤسسي الـدور الشـعبية وسـط التجمعـات السـكنية وبين الأزقة والأحياء الشعبية بالمـدن، قصـدوا وقتها تأكيد صلة هذه الفنون الشـعبية بالنـاس وإعلاء القيمـة الاجتماعية لمؤدي هذه الفنون وإشـهار السـمعة الأخلاقية لحرمة المـكان، فحققوا عدة أهـداف نبيلة لحفظ واسـتمرار الفنون إلى جانب جـذب أجيال جديدة، مـا كان لهـا أن تتعرف على تلـك الإبداعـات التراثية وأن تتفاعـل معها لولا وجـود هذه المؤسسـات الأهلية.

كان محمـد بـن حربان يصول ويجـول بقامته المربوعة وصوته السـاحر الشـجي بـين المؤدين فخوراً بمـا عنده من خـبرات ومعـارف وتجليات فنية وأدائية، ولـم يكتف هذا المبدع بممارسـة الفنون البحرية بل عني بفنون «البسـتات» و«السـامر» و«السـامري» و«العرضات» ولم تفته مناسـبة أهلية أو وطنيـة إلا وكانت فرقته الشـعبية في الميدان. وكان الراحـل الكريـم، طيّـب الله ثراه، حكيمـاً في حرصه على توريـث هذه الخـبرات لأبنائه، فقد بـث في أرواحهم وفي قلوبهم ذلك الشَّـجى الإنسـاني العاشـق، وتلك العاطفة المشـبوبة بوجْـدٍ كوني لا حدود له، وقـد نجح في ذلك.

كنـت ألاحق هذا الفنان الكبير بأسـئلة اهتماماتي المبكرة بالفنون الشـعبية، كلما أتيحت لي فرصة لطرح استفسـار خجول، فكان أسـتاذاً ودوداً وسـيع الصّدر يجيبني بابتسـاماته المرحبّة مكررا: «تعال معنا، خلَـك مع الرَبع.. راح تتعلم وبتعرف كل شي».

لقـد تعامل هذا المعلم مع الحيـاة بأنَفَة الفنان المبـدع المعتز بقيمة فنه والفخـور بانتمائه إليه. كان مؤسسـاً حكيماً وقائد فُـرجة شـعبية علمتنا أصول الفنون وأصول احترام أدائها، وظلت روحه الإنسـانية الملهمة تسـري فينا سـاكنة الجزء المضيء من ذاكـرة الوطن.

تجلـت أمامي كل الأعمال التي خـدم بها الراحل العزيـز محمد بن حربان الفنون الشـعبية وأنا أشـاهد الخبر المصور لافتتـاح المبنى الجديد الذي أنشـأته مشـكورة هيئـة البحريـن للثقافة والآثار لـدار بن حربـان، تحقيقـاً لرؤية المقام السـامي لحضرة سـيدي صاحب الجلالة الملك حمد بن عيـسى آل خليفة ملـك مملكة البحرين حفظـه الله ورعاه في تأكيده على أهمية الثقافة الشـعبية كمكـوّن أسـاس للهُوية الوطنية. وهو عمل ثقافي يستحق الإشـادة وفي صميم ما كان يجب أن يكون.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

المعلم محمد بن حربان في ذاكرة البحرين

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

التراث الشعبي... المرتكزات والتجلّيات

عاطف عطية 8

آفاق

الأدب الشعبي:
إشكالية المفهوم وتمثّلاته

صفاء ذياب 14

أدب شعبي

حكاية الشاطر حسن:
ثلاث صيغ، وتحليل وفق المنهج المقارن/
المدرسة التاريخية-الجغرافية

فرج قدري الفخراني 34

تشكيل البنية العاملية
في السيرة الهلالية:
حكاية «الأميرة الخضرا» أنموذجا

سعيد بوعيطة 50

الجمل في الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة

عبد الكريم البراهمي 66

من مدوّني الشعر النبطي: محمّد بُوْدَيْ

مبارك عمرو العمّاري 76

معاني أغاني التنويم والهدهدة
في الثقافة الشعبية في ليبيا

غالية يونس الذرعاني 86

بين جائحتين: التشابه الغريب والمذهل
بين الطاعون العظيم وكوفيد 19

ترجمة: عبدالقادر عقيل 94

عادات وتقاليد

نجم سهيل: ملهم العرب بالليل !

وهيب عيسى الناصر — 102

المواسم والأعياد والمناسبات الاحتفاليات في المجتمع الجزائري بين الوظائف الاجتماعية والمظاهر الفرجوية

مطرف عمر — بن معمر بوخضرة — 110

ألعاب الأطفال الغنائية التراثية: وظائفها ودلالاتها الرمزية والواقعية

الهادي مسيليني — 124

العادات والتقاليد التلمسانية في الأعراس: حمام العروس

صباح حمزة — برحايل ايمان — 138

موسيقى وأداء حركي

البعد الثقافي الإسلامي للإنشاد الديني من خلال دراسة لميزاته الأسلوبية وعلاقته بالغناء العربي (ابتهال «يا سيّد الكونين» لمحمد عمران نموذجا)

خالد الجمل — 150

رحلة الموسيقى والغناء من بابل إلى بغداد: مدخل لتطور الموسيقا العراقية

أنيس حمود معيدي — 164

ثقافة مادية

تصميم أزياء سهرة مستوحاة من الخيل العربية وأدواتها

تهاني بنت ناصر العجاجي — وفاء بنت محمد الخثعمي — 182

نوافذ الزجاج الملون في اليمن (القمريات)

محمد عبده محمد سبأ — 202

فضاء النشر

التراث الشعبي اليمني: العادات والمعتقدات وفنون الأداء الشعبي

أحلام أبو زيد — 216

تصدير

التراث الشعبي... المرتكزات والتجلّيات

لم يكن المجتمع الإنساني يوماً حاصلَ حاضرِه، إلا بقدر ما يكون مَنشأَ ماضيه، وبقدر ما يعمل على الوصول إلى المستقبل، بما نشأ عن الحاضر والماضي، وما هيّأ لدخول المستقبل. ومن أجل وعي الحاضر للتطلع منه إلى المستقبل، لا بد من الإتكاء على الماضي، لمعرفة ما كان عليه المجتمع، وما كان يشكّل نقاط مشاركته في العالم الأوسع، وبصماته في المحطات الحضارية الأساسية التي ساهمت في وصول عالم اليوم إلى ما هو عليه، وإلى ما يمكن أن يكون عليه مستقبلاً.

من المهم القول إن البحث في تراثنا العربي يسمح لنا بالتعرف على ما أبدعته شعوب هذه المنطقة على امتداد تاريخها، لتيسير شؤون حياتهم، وللتأثير على المعطيات الطبيعية بما يخدم توجهاتهم، وبما يساهم في الانتقال من حالة عيش إلى حالة أرقى، ومن الاكتفاء بالضروري إلى ما هو زائد عليه ليصير ضروريا، ومن ثم الانتقال إلى ما هو من أطراف النّعم ليصير ضرورياً أيضاً، وهكذا دون توقف، حسب المنطق الخلدوني، انطلاقاً من كون الحاجة أم الاختراع؛ وهي المقولة التي تجعل من الحاجة المهماز الذي يحرّك البشرية للانتقال مما هو كائن، إلى ما يمكن أن يكون.. هكذا إلى ما لا نهاية، إلا نهايةُ إنسانٍ بعينه، لتستأنف الحياة ذاتُها مسيرتَها بتسلسل الأجيال.

كل فعلٍ حضاري إنساني موصول بما سبق مما يخصّه في سلسلة متّصلة الحلقات تربط الحاضر بالماضي. والماضي هذا، هو التراث بكل تفاصيله وعناصره، في ما يخص هذا الفعل، أو مجموع هذه الأفعال الحضارية التي أعطت للمجتمعات صفتها الإنسانية. وقد ابتدأت هذه الأفعال في الظهور من خلال عمل الإنسان في الطبيعة، وفي ما هو مُهيّأ من الموجودات لتدخّل الإنسان فيها، من خلال معرفة مواصفاتها الذاتية بالخبرة والتجربة، وتسخيرها لصالحه وصالح المجموعة التي ينتمي إليها.

يوصلنا هذا الكلام إلى التأكيد على أن التراث الشعبي باعتباره مجموعة الإنجازات التي حصّلها الانسان من خلال المعرفة الذاتية للأشياء المكتسبة بالخبرة والتجربة، أقدم في الوجود من التراث العلمي والأدبي والفلسفي الذي لم يظهر إلا بعد تفكّر عقلاني طويل ومستمر في الوجود والموجودات، وربط خصائصها الذاتية بما يمكن أن يحصّل الإنسان بقدراته العقلية وإمكاناته المادية. وقبل ذلك، كان لا بدّ له إلا أن يسيّر أمور حياته، ليبقى على قيدها، بما هو متوفّر وقابل للتحوّل لخدمة الإنسان والمجتمع المحلي الذي ينتمي إليه. لقد عرف الانسان العاقل أن الماء مصدر للحياة، وأيضاً لحاجات أخرى؛ وعرف أن الشجرة يمكن أن تكون مثمرة كما يمكن أن تكون مصدراً للتدفئة، أو مادة أوّلية لإنشاء مركب؛ والنباتات يمكن أن يكون منها ما يؤكل، وكذلك الحيوانات؛ والقضاء على البرد يكون بالتدفئة، والاحتماء بالمغاور، ومن ثم الملاجئ على أنواعها..

ومن الإبتدائي في التعاطي مع البيئة الطبيعية، وصل الإنسان إلى ما هو أكثر تعقيداً. وانتقل مما هو مادي، مع تطوّر تفكّره العقلاني، إلى ما هو غير منظور إلا بالخيال والتصور. ذلك أن الظواهر الطبيعية المتقلّبة شكّلت له مجال تفكّر حسيّ وخيالي حول مصدر الكون، والمتحكّم به، وما يمكن فعله لتجنب مخاطرهما، بعد أن اطمأن،

أو كاد، إلى مصادر رزقه وتوفّرها. فصار، لذلك، الحجرُ معبوداً وكذلك الشجرة، والرياحُ والمطر والخصوبة وغيرها. ظهر ذلك كله في التراث. وهو ما يبيّن كيفية نشوء العالم ووجهته، وما نشأ عن التفاعل بين ناسه والذين أوجدوا هؤلاء من الآلهة في البيئة المخصوصة.

وليكون التراث الثقافي مفهوماً على وجهاته الحقيقية، لا بدّ إلا أن يكون ناشئاً من البيئة الطبيعية التي احتوته بتفاعل ناسِها فيما بينهم، وعلى أرضها، وبالتالي متوافقاً معها. بذلك، تتحوّل البيئة الطبيعية من حالتها هذه، إلى حالتها الاجتماعية. ويتحول الفعل الإنساني من سدّ حاجاته الأولية للعيش والإستمرار، إلى الفعل الثقافي الناشئ عن هذا التفاعل الجدلي بين ما هو مادي وما هو ذهني، للوصول إلى الموقع الأرقى مادياً وروحياً. هذا التحوّل تنتجه الثقافة العالمة فيما بعدَ فعلِ الثقافة الشعبية، أو بالتزامن مع هذا الفعل، باعتبارها انتاج النخبة؛ وذلك بعنصريهما المادي واللامادي، وإن كان بوتيرة أسرع لدى منتجي عناصر الثقافة العالمة.

إن الوعي بالتراث، وخصوصاً التراث الشعبي، ينمّي لدى الجماعات والمجموعات الإحساس بهويتها ووعي أهمية انتمائها، والشعور القوي بارتباط الحاضر بالماضي. كما يعزّز هذا الوعي الشعور باحترام الآخر، فرداً كان أو جماعة، من خلال احترام تراثه المغاير، انطلاقاً من احترامه لتراثه. كما ينتظر من الآخرين احترام تراثه، انطلاقاً من احترامهم لتراثهم. فيؤدي ذلك كلّه إلى الإنفتاح، والإنصراف إلى تنمية القدرات الإبداعية البشرية في كل زمان ومكان.

من المهم القول إن التراث الشعبي اللامادي أمانة مجتمعية. ومن الضروري العمل على المحافظة عليه مجتمعياً، وبالإهتمام اللازم في جمعه وتصنيفه، ليبقى وثيقةً حيّة للأجيال القادمة. إلا أن ذلك لا يتحصّل إلا من خلال وعي أهمية التراث الشعبي في كل عناصره، المادية منها واللامادية. ووعي أهمية التراث يوصل إلى ارتباطه المفصلي بالهويّة. والهوية هي التي تحدد مكاناً لنا في هذا العالم، وباسمها تتجلى موروثاتنا بوضوحها اللازم، وعناصرها اللامعة، بالصوت والصورة والكلمة، أمام العالم أجمع تحت عنوان التراث الشعبي العربي.

أنتج التراث الثقافي العربي اللامادي شعراً ونثراً وحكايات، وغناء ورقصاً إيقاعياً، ومعادلات رياضية وكيميائية، ورسوماً فلكية وضروباً في علم التنجيم، ومعرفة ما يمكن أن يخبئه الغيب، وفنوناً في المعالجة الطبية وشفاء المرضى، وغيرها. إلا أن هؤلاء قليلو العدد نسبياً، مقارنة بالعامة من الناس الذين بقوا في عزلة شبه تامّة عما ظهر من انتاج الثقافة العالمة، لمتانة الفصل بين الفئتين. لذلك أنتج العامة من الناس ثقافتهم المخصوصة. ولمعرفة ذلك، لا بد من التساؤل أولاً: كيف مارس الناس في أكثريتهم الساحقة حياتهم العادية اليومية؟ ما كانت انشغالاتهم؟ كيف نظروا إلى فوق؟ كيف عبّروا عن أفراحهم وأحزانهم؟ ماذا شكّل الأدب بالنسبة إليهم؟ هل عرفوا الشعر ومارسوه؟ ما كان نوع الأدب الذي عرفوه؟ وكيف كانت طرق ممارسته؟ والحكاية؟ ما نوعها وما وظيفتها؟ والغناء والرقص والموسيقى؟ ما هي تجلياتها وعمّ كانت تعبّر، وما درجة تفاعل الناس معها؟ وإذا كان لكل عنصر ثقافي من أدب وفن ومعتقد وظيفة يقوم بها لتلبية حاجة ما، ما هي الحاجات التي كانت تلبّيها عناصر الثقافة الشعبية اللامادية؟ وكيف تجلّت هذه التلبية بتلبّسها أداة مادية تتجلّى من خلالها، قولاً أو نغمة أو إيماءة أو حركة وإيقاعاً. وهل يمكن للثقافة الشعبية اللامادية أن تظهر دون توسّل الوسائل المادية؟

لا شك في أن مجلتنا «الثقافة الشعبية» قد أخذت على عاتقها، مع دوريات عربية قليلة، مهمة البحث في التراث الشعبي المادي واللامادي، بمنهجية أكاديمية، وبنظرة موضوعية إلى ميراثنا الثقافي الشعبي، وكيفية تشكّله، والعناصر الأساسية التي دخلت في هذا التشكّل، دون أن يعني ذلك إقفال الموضوع على ما ظهر ويظهر فيها، بل الإنطلاق مما ظهر للبحث في عناصر ثقافية أخرى يضمّها هذا التراث، وتبين أهمية ما كان يشغل أسلافنا في حياتهم اليومية؛ وهو الإنشغال الذي أوصل إلى منجزات ثقافية كبرى أثرَت الحضارة الإنسانية.

أ. د. عاطف عطيّه

أستاذ علم الاجتماع – الجامعة اللبنانية

الغلاف الأمامي

لعبة الدحروي

عدسة : علي درويش

تعد لعبة الدحروي أو الدحروج من الألعاب الشعبية القديمة المتوارثة عن الأجداد حتى وصلت للأبناء في دول الخليج العربية، وهي لعبة خاصة بالأولاد تمارس طوال السنة. والدحروي عبارة عن إطار حديدي مستدير وعصا من الجريد أو سلك من الحديد محني الرأس. ويصنع الدحروي كإطار معدني يشبه عجلة الدراجة الهوائية وتؤخذ عصا الدحرجة من جريد سعف النخيل أو قطعة خشب يتم تكييفها لكي تدحرج الإطار الحديدي. والعصا عدة أحجام منها ربع متر ومنها نصف متر حيث يتم تحديد طول العصا حسب رغبة الولد وطوله ولكي يمسك الصبي بالعصا بشكل مريح ومناسب له ليستخدمها لدحرجة الإطار على الطريق أو الساحة لأطول مسافة ممكنة. وهنالك عدة أحجام للدحروي كل حجم بحسب طول الفئة العمرية للطفل، فهناك دحروج صغير الحجم مع عصا صغيرة ومنه متوسط الحجم مع عصا تناسب حجم الإطار وهناك دحروج كبير الحجم مع عصا كبيرة، وتتم ممارسة تلك اللعبة في ساحات أو طرقات الأحياء التي تسمى باللهجة العامية (فريج) جمعها (فرجان) حيث يتجمع الأطفال طوال فترة النهار في الساحات أو عبر الطرقات للعب حتى المغرب حيث يرجع الأطفال إلى بيوتهم عند سماع أذان المغرب، والحرص على عدم الخروج من البيت لاعتقاد الأهالي بأن خروج الأطفال للعب مع حلول الظلام يمكن الجان من المس ، عدا لعب الأطفال ليلا خلال شهر رمضان حيث يعتقد بأن كل أنواع الجان تحبس خلال الشهر الفضيل.

تتسم هذه اللعبة بالبساطة وروح التحدي والمنافسة والتسلية بين الأطفال حيث يتسابقون مع بعضهم وكل طفل يمسك عصا يدحرج بها الدحروي والفائز هو من يستطيع دحرجة العجل لأطول مسافة ممكنة في أقصر وقت دون أن يقع على الأرض، ولتحديد المسافة بين نقطة بداية الانطلاق ونقطة النهاية يتفق اللاعبون مع بعضهم بحيث يتم وضع خط البداية والنهاية على الأرض بالطبشور إذا كانت الأرضية مرصوفة بالإسفلت أما إذا كانت الأرض رملية يتم حفر الأرض بالعصا لوضع العلامة، وتظهر صورة الغلاف صبياً بالزى الشعبي ممسكا بالدحروي والعصا مستعدا للانطلاق والتحدي واللعب.

أ. خميس البنكي

الغلاف الخلفي

الحناء.. أبعاد جمالية وطقوسية

عدسة: سوسن طاهر

بعيداً إلى أعالي «دراس» (Dras) التي يناهز ارتفاعها عن سطح البحر (11) ألف قدم، وهي محاطةٌ بالجبال.. تقطنُ غالبية مسلمة، تمارسُ طقوس الاحتفاء بالأعياد الدينية كقريناتها في أصقاع الأرض. من هذه الأرض البعيدة، تأتينا صورة الغلاف الخلفي لهذا العدد، مستعرضةً طفلة نقش على يديها الحناء، وهي ترتدي أبهى الملابس، وتتزين بالحلي، وأدوات الزينة البسيطة، في مناسبة «عيد الأضحى».

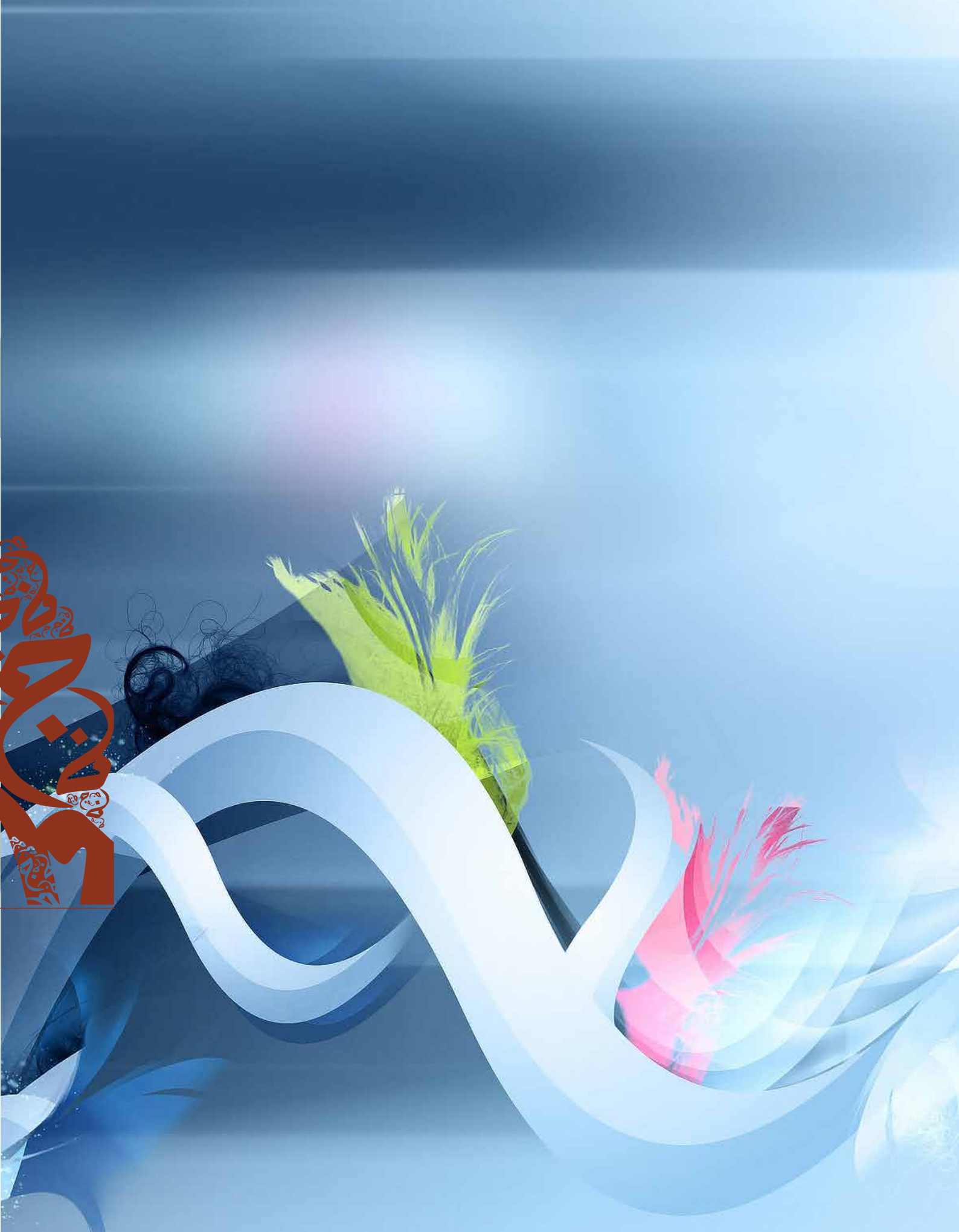
تقع منطقة «دراس» في بلدة «كارجيل» بـ«إقليم لاداخ» الهندي. وفي «أرض الثلج» هذه -كما يطلق عليها سكانها- يستعدُ المسلمون في كل عام لاستقبال «عيد الأضحى» بإعداد الأضاحي، وارتداء الملابس، فيما تتزينُ النساء والفتيات بالحلي، وينقشن الحناء؛ فحضور هذا الأخير يمثلُ ضرورةً لاستكمال الطقس الفرائحي، فهو لازمةٌ ترتبطُ بالمسرات، من أعراس، وأعياد، وفرح وميلاد.. كما لدى العديد من الثقافات، في غرب آسيا وجنوبها، وشمال أفريقيا وغربها.

ونظراً لأهمية الحناء، وتجليات حضوره لدى هذه الشعوب، يكاد لا يخلو عدد من أعداد «مجلة الثقافة الشعبية» من تطرقٍ إليه بدلالاته الفرائحية، والطقوسية، والعلاجية... فمنذُ انطلاق المجلة، وهي تتضمن موضوعات تتصل بهذه السياقات، ففي العدد الثالث، قاربهُ الدكتور بركات محمد مراد، بالوشم، وقرأهُ قراءة سيكولوجية، في مقاله «فن الوشم.. رؤية أنثروبولوجية نفسية». وفي ذات السياق تناولتهُ الدكتورة نور الهدى باديس في مقالها المعنون بـ«الوشم: الرمز والمعنى»، المنشور في العدد (39). وعلى صعيد البعد العلاجي والطقوسي وارتباطاتهُ الميتافيزيقية، كتب الباحث جواد التباعي في العدد (51)، عن حضور الحناء في «طقوس العبور عند قبائل زيان بالمغرب». أما ليلة الحناء، فحظوتها هي الأكبر، إذ تناولتها العديد من المقالات، أبرزها ما نشر في العدد (45)، للباحثتين بكوش، ورحماني: «رؤية سميوأنثروبولوجية لليلة الحناء.. مدينة تلمسان أنموذجاً»، إلى جانب سلسلة حلقات «عادات الزواج وتقاليده في الماضي.. دولة الإمارات العربية المتحدة»، للدكتورة بدرية الشامسي، في الأعداد (43، 44، 45، 46).

وهذا غيض من فيض المقالات التي تطرقت للحناء، أو تناولتهُ موضوعاً لدراستها. فقد عرف منذُ قديم الأزمان، واستخدمتهُ العديد من الحضارات، أبرزها الفرعونية، التي كانت تستخدمهُ لأغراضٍ علاجية، وتجميلية، وطقوسية.. إلى جانب استخدامه في التحنيط. كما استخدمتهُ العديد من الثقافات لطرد السحر. فيما لا يزال حضوره طاغٍ على الصعيد الجمالي، عبر نقوشه التي تتخذُ موتيفات ترتبط بالبيئات التي تنتمي لها الشعوب؛ كالموتيفات الزخرفية، والنباتية، والحيوانية، والأجرام السماوية... وقد أضحى اشتغالاً فنياً قائماً بذاته في العديد من البلدان، خاصة دول الخليج العربي، التي تولي أهميةً بالغة للحناء، في المناسبات الفرائحية، وفي العلاجات الشعبية.

كما استخدام الحناء كمادةٍ مطهرةٍ من الجراثيم عند الولادة، إلى جانب «طلاء الثدي بالحناء عند الفطام»، بالإضافة لاستخدامه كإيذان بانتهاء عدة المرأة بعد وفاة زوجها، كما يشير الباحث التباعي. هذا وتحرم العديد من الثقافات استخدام الحناء في المناسبات الحزينة، نظراً لانتهاكه لحرمتها، ما لم يكن اختضاباً بقصد العلاج؛ كما يخضبُ بعض الرجال أقدامهم في البحرين.

أ. سيد أحمد رضا



آفـــاق

الأدب الشعبي:
إشكالية المفهوم وتمثّلاته

14

د. صفاء ذياب - العراق

الأدب الشعبي
إشكالية المفهوم وتمثّلاته

1

ما الأدب؟

ما زال مفهوم الأدب الشعبي ملتبساً في الكثير من الدراسات التي تناولته في البحث والتطبيق، فهذا المفهوم يخضع لمتغيّرات عدّة بحسب زمن تناوله والثقافة التي تنتجه، وسبب هذا الالتباس اقتران (أدب) بـ(شعبي)، فلكل مفهوم من هذين المفهومين سياق خاص به، ومن ثمَّ لاقترانهما نتج هذا الالتباس.

فمفهوم (أدب)، على الرغم من وضوحه، إلا أن أغلب الباحثين يختلفون في تعريفه، وبحسب ابن منظور، فإن «الأدب: الذي يتأدب به الأديب من الناس؛ سمي أدباً لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح. وأصل الأدب الدعاءُ، ومنه قيل للصنيع يُدعى إليه الناس: مدعاة ومأدبة»[1]. غير أن الأدب

اصطلاحاً يذهب بعيداً عن كلام ابن منظور، إذ يوضّح الدكتور محمد التونجي أن للأدب معنيين: «معنىً مادي من: أدب مأدبة، بمعنى أولم وليمةً. ومعنىً روحي تطوّر مع الزمن»[2]. ومع تطوّر كلمة (أدب) منذ العصر الجاهلي التي كانت تعني الخلق النبيل الكريم، وما ورد في المأثور (كاد الأدب أن يكون ثلثي الدين)، حتى شاعت كلمة أدب وتعددت مشتقاتها[3]، وصولاً إلى القرن الأول للهجرة، فاستعملت في معنيين متمايزين:

1. المعنى الخلقي التهذيبي: وهو تمرين النفس على الفضائل.
2. المعنى التعليمي: وهو استند إلى رواية الشعر والنثر، وما يتصل بهما من أنساب وأخبار، وأمثال ومعارف. باستثناء العلوم الدينية والدنيوية والفلسفية[4].

تطوّر مصطلح الأدب مع تطوّر المعارف الأخرى، لا سيّما مع القرن الخامس الهجري الذي شاعت فيه الآداب والترجمات، أصبح الأدب يدل على معانٍ عدّة، منها ما هو خاص، وهو الشعر والنثر وما يتصل بهما من تجارب. ومعنىً عام، وهو الذي يتناول المعارف الإنسانية والآثار العلمية وأنواع الفنون، ومن ثمَّ إلى ما يستعين به المرء على فهم الأدب ونقده وإنشائه، وصولاً إلى أدب النفس: الذي يتناول كل أسلوب منمق في علم أو عمل أو حرفة[5]. أما الأدب في مفهومه المعاصر، بحسب الدكتور التونجي، فهو «فكرة وأسلوب، مضمون وشكل.. هو فكرة من واقع المجتمع أو من أحلامه، وهو أسلوب فيه براعة، وجاذبية / ورشاقة، وموسيقى، يتكوّن من ذلك كله أدب أمة وأدب شعب. وإذا قلنا: أدب العرب، وأدب الهنود، وأدب الانكليز تجمّع لدينا مفهوم دقيق واحد، هو مجمل الآثار الكتابية التي يقدّمها أديب هذه الأمة، معبّراً بها عن طموحها، وأحلامها، وآمالها»[6].

وفي بحثه عن مفهوم الأدب لدى العرب، وكيف قرأ المستشرقون هذا المفهوم في التراث العربي، يرى الدكتور محمد خير شيخ موسى، أن «معظم الدارسين لا يجدون بداً من الاعتراف بصعوبة تعريف هذه الظاهرة تعريفاً محدداً دقيقاً، يحيط بمجمل خصائصها الفنية وأبعادها، فذهب أوغست بوك إلى القول إنه: (يمكن إطلاق لفظ الأدب بأوسع معانيه على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة) وأنكر بروكلمان هذا التعميم الواسع واتجه إلى تضييق دائرة الأدب وحصرها في الشعر فقال: (إن الذي يعد أدباً عند شعوب الثقافة الحديثة هو ثمار الشعر بأوسع معانيه دون أن يتفق هذا المفهوم مع آداب الشعوب حقاً)، مما حدا بلانسون إلى البحث عن طريق آخر لتعريف الأدب تعريفاً يشمل سائر نصوصه الشعرية والنثرية وآثاره فقال: (إن الأدب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صوراً خيالية، أو انفعالات شعورية، أو إحساسات فنية)، فلم ينج هذا التعريف أيضاً من شيء من التوسع، إذ يرى غرنباوم أن (كلمة أدب ينبغي ألا تتجاوز مفهوم فن الأدب الصرف، ولا تشمل إلا آثاره الأدبية التي أنشأها أصحابها وهم يهدفون إلى خلق أثر فني وجمالي)»[7]. هذه الاختلافات التي حصرها المستشرقون في حدود الأدب وليس في الأدب نفسه، لا تعطي تعريفاً واضحاً لمفهوم (أدب)، وينقل أوستن واربن ورينيه ويليك رأياً مفاده بأن هناك من يعرف الأدب بأنه «كل شيء قيد الطبع»[8]، وبهذا الحد يخرج أي إبداع خارج التدوين والطباعة، مثل «الأدب الشفاهي»، لكنهما يعودان لينقلا احتجاج إدوين غرينلو على هذا الرأي بقوله «(كل ما يمت إلى تاريخ الحضارة بصلة لا يخرج عن مجالنا)، فنحن (لا نحد أنفسنا بالآداب أو بالسجلاّت المطبوعة أو المخطوطة في سعينا لفهم حقبة أو حضارة)، و(علينا أن ننظر إلى عملنا على ضوء إمكان إسهامه في تاريخ الحضارة). بحسب نظرية غرينلو وممارسة عدد من الباحثين، لم تعد الدراسة الأدبية مقصورة على ما يمت بصلة إلى تاريخ الحضارة وإنما تتطابق معه فعلاً»[9]. ومن ثم يذهب المؤلفان إلى حصر الأدب بالكتب العظيمة؛ على حدَّ قولهما، لئلا يذهب الطلاب إلى دراسة المجموعات وغرائب التاريخ، لكنهما فيما بعد يفضّلان قصر مصطلح (الأدب) على فن

الأدب، أي على الأدب الابتداعي. فمن وجهة نظرهما «ثمة صعوبات معينة في استخدام الاصطلاح على هذا النحو، غير أن البدائل الممكنة في الانكليزية، مثل (القصص) أو (الشعر) مقصورة سلفاً على معانٍ ضيقة، أما البدائل الأخرى مثل (الأدب الابتداعي) أو (الآداب) فهي قبيحة ومضللة. ومن بين الاعتراضات على مصطلح (الأدب) Literature أنه يوحي- في اشتقاقه بالإنكليزية- بالاقتصار على الكلمة المكتوبة أو المطبوعة، لأن من الواضح أن أي مفهوم متماسك لابد أن يتضمن (الأدب الشفهي). ومن هذه الناحية تتفوق كلمتا Wortkunst الألمانية وSlovesnost الروسية على مثيلتهما الإنكليزية»[10]. ويخلص الكاتبان إلى أن «اللغة مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى. غير أن على المرء أن يتحقّق من أن اللغة ليست مجرّد مادة هامدة كالحجر وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية»[11]. بربط الكاتبين الأدب باللغة انتقل المفهوم إلى حيّز أوسع، شمل كل الفنون اللغوية، ومن ضمنها (الأدب الشعبي) الذي يعتمد على الشفاهية، قبل أن يُدوّن ليكون أدباً مكتوباً.

من جانب آخر، يشير تودوروف إلى أنه «لا يتوفر لدينا هنا معيار داخلي يتيح لنا تحديد كل عمل فني (أو أدبي)، بل التأكيد على ما ينبغي على جزء من الفن (الجزء الأفضل) أن يقوم به»[12]، والمعيار الذي يتحدّث عنه تودوروف هنا هو المعيار الوظيفي للأدب، الذي يرى أن أي معيار يمكن الحديث عنه يبعدنا عن فحص ماهية الأدب ومفهومه، ويعيدنا إلى المفاهيم الاجتماعية التي لا شأن لها بالتعريفات، بقدر تأثير هذا الفن أو ذاك بالمجتمع. لكنه يعود للبحث عن تعريف للأدب، معتمداً على خاصيتين: «فالفن نوعياً (محاكاة) تختلف باختلاف المادة المستخدمة. فالأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصاً ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورةً، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالاً ليس لها وجود. إن الأدب تخيّل»[13]، طارحاً بذلك تعريفاً آخر للأدب، وهو مفهوم (الجميل) الذي تبلّور نهاية القرن الثامن عشر «ضمن تأكيد للطابع اللازم للمؤلف، لا للطابع الأداتي»[14]. وتعريف تودوروف هذا يذهب مع رأي واربن وويليك، مبتعداً بذلك عن وظيفة الأدب، «ذلك أن التشديد على أي وظيفة كانت (مرجعية أو معبرة أو براغماتية) يمضي بنا خارج حدود الأدب، إلى حيث تتبدّى قيمة النص في ذاته»[15].

مقابل ذلك، ينتقل تودوروف إلى مفهوم آخر، وهو (الخطاب) الذي يدرس عن طريقه (اللغة) لينتج بعد ذلك مفهوماً مقابلاً للأدب وهو (اللاأدب)، وبهذا يمكن الحديث عن مفهومين للاستخدام اللغوي، أحدهما (جمالي) والآخر (يومي)، «وسواء كلمونا عن كتابة وصفية (فراي)، أو عن استخدام دارج (ويليك) أو على لغة يومية، عملية أو عادية، نجدنا نلتمس وحدة تبدو لنا مريبة إلى الحد الأقصى لمجرد أن نسائلها بدورها. فيبدو جلياً أن هذا المفهوم- الذي يتضمن المحادثة العادية والمزاج سواء بسواء، واللغة الخاصة بالإدارة والقانون كما لغة الصحفي ورجل السياسة، والكتابات العلمية كما المؤلفات الفلسفية أو الدينية- ليس بمفهوم. فنحن لا نعرف معرفة دقيقة عدد أنماط الخطابات، لكننا نتفق بكل يسر على القول إن هنالك أكثر من واحد»[16].

وعلى الرغم من الفروقات التي أعطاها تودوروف بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، غير أن تعريفه لمفهوم الأدب بقي ملتبساً، سبب ذلك أن أي تعريف للأدب يخضع للمعايير المنهجية التي يعتمدها الناقد، وهو ما يؤكده تودوروف نفسه، لكن مكاريك تستخلص مفهوم تودوروف للأدب بقولها «إن ما تقدّمه الحجج المؤيدة للمفهوم التخييلي للأدب من ادعاء وصف الأدب لأعمالٍ مكوّنة من تشكيلة من الثقافات والطبقات، من الحكاية الشعبية Fabliau إلى القص الشعبي إلى الأسطورة، على الرغم من أنها تستبعد

حتماً الأعمال التعليمية، والأنواع الأدبية التي ليس لها خصائص محاكاتية واضحة مثل شعر الحب أو المقال، من هنا تشترط هذه الحجج أن التخييل بمثابة سمة عامة للأعمال الأدبية، وإن لم تكن بالضرورة سمة جوهرية لتحديدها»[17]. ولفهم ما طرحته مكاريك حول مفهوم تودوروف للأدب، فإنها مهّدت لذلك ابتداءً من الأصل اللاتيني لكلمة أدب، التي كانت «تشير في الأصل إما إلى القدرة على التأليف بين الحروف أو، بصورة أكثر عمومية، إلى سمة المقروئية لنص ما على نطاق واسع. ويقوّي هذا المعنى الأخير الاستعمالات العامية للمصطلح: ففي بداية التاريخ الأوروبي الحديث كان الأدب يشير إلى معرفة واسعة ضمن مجال فسيح من التعلّم الرفيع، في حين كانت الكلمتان المشتقتان القريبتان، كلمة المتعلّم Literate، وفيما بعد كلمة الأدبي Literary، كلتاهما تحيلان إلى الظرف الذي تكون فيه القراءة لنص ما قراءة جيدة»[18]، غير أن ما طرحته مكاريك ابتعد عن مفهوم الأدب، واقترب من القراءة أكثر، وهو ما تؤكده فيما بعد بقولها: «تفترض المفاهيم الحديثة للأدب هذا الانتقال المعياري من الإبداع إلى القراءة بالطريقة التي تردف نظريات المحاكاة القديمة أو النظريات التداولية النفعية للشعر من خلال التركيز على قيمة الحقيقة أو الوظيفة الاجتماعية لنص معين بدرجة أقل من التركيز على النص معزولاً، أو على طريقة فهم القارئ له. لقد فُهم الأدب، مثله مثل الشعر من قبل، على أنه إما فن تخييلي أو فن لفظي، أو كلاهما معاً»[19]. وللوقوف على ما تطرحه مكاريك أكثر، ننقل قولها الذي يبيّن «أن الأدب بمفهومه الراهن استعمال حديث نسبياً، فإن العديد من النقّاد، ومنهم الماركسيون، وعلماء اجتماع الأدب، والماديون الثقافيون، يؤكدون أن المفهوم يكسب معناه فحسب في سياق الممارسات النقدية والتعليمية الحديثة. ويذهب هؤلاء النقاد إلى أن تعريف الأدب وتعريف قيمته إنما يتحدّدان مبدئياً وفقاً لما يصيب الاهتمامات المعرفية للمؤسسات العلمية والثقافية من تغيير، وهي اهتمامات معنية بصورة رئيسة بتلقّي النصوص الأدبية وبقائها وإعادة إنتاجها الثقافي»[20]. هذه السياقات هي التي تمنح مفهوم الأدب تعريفه وفهمه بحسب الثقافة التي تنتجه، ومن ثَمَّ، ليس من السهولة إعطاء تعريف جامع مانع للأدب يشمل الثقافات المختلفة، وفي أزمنة مختلفة أيضاً.

وإذا كان مفهوم الأدب يُحدد بحسب الثقافة، فإن اقترانه بمفاهيم أخرى يعطيه معنى آخر، مثلما هو الأمر مع مفهوم الأدب الشعبي.

الأدب الشعبي:

كما اختلف النقّاد في تحديد مفهوم الأدب، فقد كان مفهوم (الشعبي) مبعث اختلاف أيضاً، فقد أعطى رايموند ويليامز أربعة معانٍ مختلفة له هي: «(محبوبة جداً من قبل العديد من الأشخاص)، و(أنواع دونية من العمل)، و(أعمال تم إطلاقها عن قصد لكسب ود الشعب)، و(الثقافة المصنوعة فعلاً من قبل الناس لأنفسهم)»[21]، هذا التوصيف الذي أطلقه ويليامز على الشعبي قصد به كل ما ينتجه الشعب، إن كان أدباً أو فناً أو كلاماً عاماً لا ينتمي للأدب أو الفن، هذا الالتباس وعدم تحديد المفهوم والمصطلح كان حاضراً مع محمد الجوهري الذي أشار إلى أن هناك تسميات متعددة لهذا الميدان، و«اختلف الباحثون في تحديد موضوعاته التفصيلية التي تندرج تحته. واستغرق ذلك جدلاً طويلاً ليس هذا مجال الخوض فيه. ولكننا يمكن أن نقول إنه يسمى أحياناً الأدب الشعبي - كما فعلنا هنا - أو الأدب الشفاهي Oral Literature، أو الفن اللفظي Verbal Art أو الأدب التعبيري Expressive Literature»[22]. لكننا إذا أردنا أن نفهم مصطلح الأدب الشعبي، فيحدده عبد الحميد يونس بقوله: «هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفراداً وجماعات. فهو من الشعب وإلى الشعب. يتطور بتطوره، وهو غذاؤه الوجداني الذي يلائمه كل الملاءمة وليس ينفعه غيره. وهو يمتاز من سواه بسمات نجدها

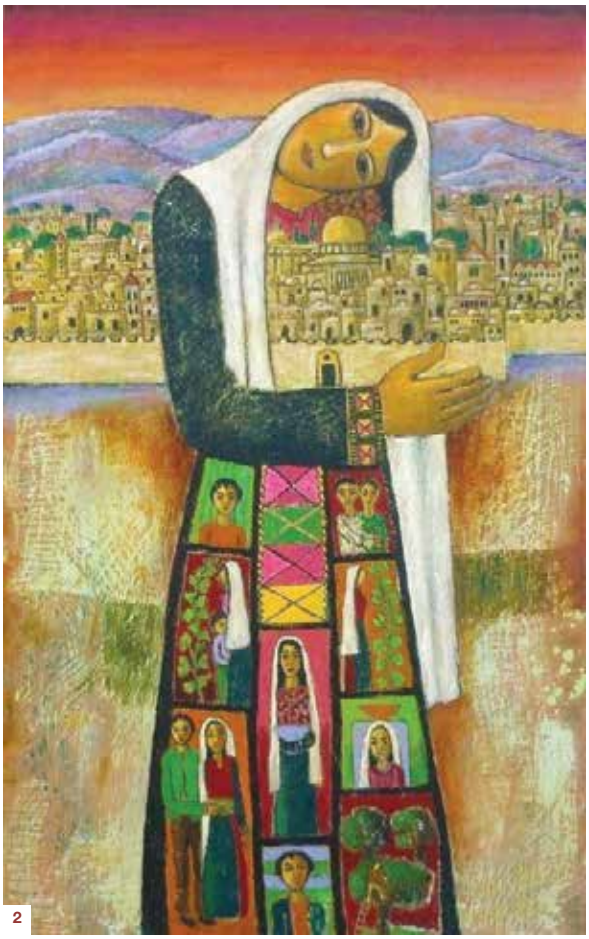
في سائر أنواعه وأقسامه التي تتناقلها الأجيال»[23].

تعريف يونس للأدب الشعبي، لم يكن نهائياً، فهو في هذا التعريف لم يعطِ حدوداً واضحة لهذا الأدب، بل كان كلامه عاماً. غير أنه في كتبه التي جاءت بعد ذلك تعمّق في تفاصيل هذا المصطلح، ففي كتابه معجم الفولكلور، أشار إلى أن الأدب الشعبي «مصطلح جديد يدل على التعبير الفني المتوسّل بالكلمة، وما يصاحبها من حركة وإشارة وإيقاع؛ تحقيقاً لوجدان جماعة في بيئة جغرافية معيّنة أو مرحلة محدّدة من التاريخ»[24]. مضيفاً أن مدلول هذا الاصطلاح اختلف باختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية، «فقد كان يعني في الدول اللاتينية كل ما يعنيه مصطلح أصبح مرادفاً للفولكلور، ثم حدّد مجال الأدب الشعبي بعد أن أصبح الفولكلور[25] علماً قائماً برأسه، له مناهجه ومجالات بحثه. والأدب الشعبي جزء كبير من المأثورات الشعبية، وهو ليس الأدب العامي. ويتّسم بكل ما تتسم به المأثورات الشعبية من العراقة والتلقائية الظاهرة، وغلبة العرف، ووجود المضامين الثقافية، إلى جانب المرونة في التطوّر والجهل بمؤلف النص في معظم الأحيان»[26]. وفي طرحه هذا أعطى أكثر من سمة لهذا الأدب، فهو يختلف عن الأدب العامي من جهة، ويحتوي على مضامين ثقافية جُبلت عليها الجماعة التي تنتجه، ويتّسم بالمرونة، أي أنه ليس نصّاً جامداً، بل يحتمل الحذف والإضافة، فضلاً عن أنه في الأغلب مجهول المؤلف.

المحدّدات التي بيّنها يونس هي المحدّدات التي رسمها أغلب دارسي الأدب الشعبي فيما بعد، وهو ما سيُفصّل في الفقرات الآتية.

العامي والشعبي:

ما زال بعض النقّاد العرب يسمّون أي أدب كُتب أو قيل باللغة العامية[27] أدباً شعبياً، وفي الوقت نفسه يرون أن الأدب الشعبي هو بالضرورة مكتوب باللغة العامية، غير أن هذا موضع خلاف حتى بين دارسي الأدب الشعبي أنفسهم، وهو ما يؤكده أحد رواد الأدب الشعبي أحمد رشدي صالح، ففي كتابه الذي صدرت طبعته الأولى في العام 1954 بعنوان (الأدب الشعبي) يقدّم ثلاثة تحديدات حول هذا الموضوع، الأول: «ما يزال تحديد الأدب الشعبي أمراً يختلف عليه النقاد ودارسو الأدب، بيد أننا نجد تحديدات ثلاثة تهمنا: فنقاد الأدب المتأثرون بآراء الفولكلوريين من أمثال بول سيبيو يرون أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي، الشفاهي، مجهول المؤلف، المتوارث جيلاً بعد جيل ومؤدى هذا الرأي إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من مسرح وإذاعة وسينما، لأنه يتوافر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدي»[28]. في حين يعتمد أصحاب الرأي الثاني «وسيلة أداء التجربة الفنية (اللغة) ميزاناً للحد، وهم في ذلك مثل أصحاب النظرة السابقة، ولكنهم يذهبون إلى أوسع مما يذهب إليه السابقون، فيرون أن الأدب الشعبي هو أدب العامية، سواءً كان شفاهياً أو مكتوباً أو مطبوعاً. وسواءً كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارثاً عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون ومعلومون لنا»[29]. هذان الرأيان لا يفرّقان بين الأدب الشعبي بوصفه نتاج تقاليد المجتمع الثقافية، وبين ما يكتب أو ينشر أو يؤدى باللغة العامية، وعلى الرغم من أن صالح يطرح هذين الرأيين، إلا أنه لم يولهما أهمية في طرحه للأدب الشعبي، لهذا يقدّم الرأي الثالث الذي «يعتمد محتوى الأدب لا شكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لا اللغة التي يستخدمها أصحابه، فهو عند أصحاب هذا الرأي ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدّمه الحضاري، الراسم لمصالحه يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة، والأثر المجهول المؤلف، والأثر المعروف المؤلف»[30]، لكن صالح؛ مع هذا، يقسّم الأدب الشعبي إلى أدبين، الأول تقليدي يعتمد على اللغة العامية، والثاني حديث، لا تتوافر فيه أركان مجهولية المؤلف أو الشفاهية أو التوارث أو اللغة[31]. هذان التقسيمان يرجعان بصالح إلى الرأي


2

الأول الـذي كان رافضاً لـه، فحديثه عن الأدب الشـعبي الحديـث يحيله؛ بالضـرورة، إلى كل أدب يُكتـب بالعامية اليـوم، إن كان أغنية أو حكاية أو عمـوداً صحفياً أو حديثاً إذاعيـاً. غير أنـه في الوقـت نفسـه يناقـش الطروحات الأخـرى التي تؤكـد على أنه ليكـون الأدب شـعبياً هناك محـددات يجـب أن تتوافر فيـه، منها مجهوليـة المؤلف والتـوارث والشـفاهية على سـبيل المثال[32].

في مقابـل ذلـك، تبـيّن الدكتـورة نبيلـة إبراهيـم حـدود مصطلـح (شـعبي) وتميّزه عـن غـير الشـعبي، فمـن وجهـة نظرهـا، «معـنى شـعبيته أنـه ينتـمي إلى الشـعب وحـده بمـا لـه مـن تـراث وتقاليـد وعـادات. هـذا الشـعب الـذي يتكـوّن مـن أفـراد تربـط بينهـم ربطـاً قويـاً صفـة الجماعيـة يسـتقبل تراثـه بمـا فيـه مـن عـادات وتقاليـد وأغنيـات ورقصـات وقصـص، فيتسـلمه كتلـة واحـدة، ويحافـظ عليـه، ويعمـل علـى إضافـة الجديـد إليـه ممـا قـد يكـون لـه صـدى للأحـداث المعاصـرة. وقـد يكـون لهـذا الـتراث الشـعبي أصلـه الفـردي كمـا قـد يكـون لـه أصلـه الجماعـي منـذ البدايـة، ولكـن هـذا الأصـل قـد تتعلـق بـه الجماعـات، ونتيجـة لذلـك يصبـح شـعبياً، ومـا يلبـث اسـم المؤلـف الأصلـي أن يـذوي ويصبـح المحـرك الأول لهـذا التأليـف هـو الشـعب»[33]. مـا يلفـت الانتبـاه في كلام إبراهيـم، نقطتـان، الأولى إن النـص يسـمى شـعبياً حـين يتسـلمه الشـعب كتلـة واحـدة، ومـن ثـم يضيـف عليـه الجديـد. النقطـة الثانيـة يتّفـق عليهـا دارسـو الأدب الشـعبي، وهـي أن النـص الشـعبي نـصٌّ قابـل للحـذف والإضافـة في كل زمـان ومـكان، وهـو مـا نـراه في الحكايـات الشـعبية الـتي تـروى في أكـثر مـن مـكان وثقافـة، لكـن هنـاك تغـيّرات في النـص الواحـد تتبـع البيئـة والثقافـة والتقاليـد الاجتماعيـة لـكل مـكان أو بلـد، لكنهـا لـم توضّـح كيـف أن الشـعب يتلقّـى النـص الشـعبي كتلـة واحـدة.

وتضيـف إبراهيم إلى شـرحها كيفية تحـوّل النص إلى شـعبي، أنه «منذ اللحظة التي يتسلّم الشـعب فيها هذا النتـاج يصبح لـه طابع الشـعبية على الرغـم من أصله الفـردي. وممـا يضفي على هـذا النوع من النتـاج مزيداً من صفة الشـعبية أن تداولـه على مر العصـور يتم عن طريـق ذاكرة الإنسـان والكلمة المنطوقة أكـثر من تداوله عن طريـق الكلمـات المكتوبـة. وقـد يظهر هـذا النتاج الشـعبي في صـورة أدبيـة كالقصص، أو يظهـر في صيغة لغويـة كالأمثـال والألغـاز أو في صـورة عملية كالسـحر والتنبـؤ، أو قـد يأخذ شـكلاً حركيـاً كالرقـص»[34]. وهنا تعـود إبراهيم مـرّة أخرى لتوضـح قصدها بأن الشـعب يتسـلّم النص الشـعبي (كتلة واحـدة)، معتمـدة على الأصل الفردي للنـص، حتى وإن ضاع اسـم مؤلفه بمرور الزمـن، لكنها في هـذا التوضيح أهملت نصوصـاً كثيرة في الأدب الشـعبي، مثل قصـص الأنبياء التي أعيـد إنتاجها من قبل الرواة حتى تناقل الشـعب النص الشعبي وأهمل النص الأصلـي، والأحداث التي مرّت بهـا جماعات كثيرة

صبغت حكاياتها بشكل مختلف وتناقلها الشعب، مثل بني هلال، فهذه الجماعة لم تؤلف حكايتها، بل تم تداولها قروناً طويلة، ومن ثم أضيفت حكايات جانبية على النص الأصلي من قبل الرواة. ومن ثمَّ إذا كانت هذه النصوص (الحكاية الشعبية، السير الشعبية، الحكم، الأمثال، الأسمار) وصلت للشعب كتلة واحدة، فكيف وصل السحر والتنبؤ الذي يأخذ صوراً عدّة مع كل مرحلة زمنية جديدة؟ التبس لدى إبراهيم مفهومان، أحدهما جزء من الآخر، بين الفولكلور الذي يضم الأدب الشعبي جزءاً منه، وبين الأدب الشعبي الذي يمثّل نوعاً من أنواع الفولكلور العديدة.

من جانب آخر، يرسم عبد الحميد يونس حدّاً فاصلاً بين الأدب العامي والأدب الشعبي، في مرحلة متقدّمة من نتاجه النقدي، ففي كتابه (الأدب الشعبي) يشير إلى أن «الأدب العامي تبدعه قرائح معينة ويتّسم تبعاً لذلك بطابع الشخصية الفردية، والأدب الشعبي الذي يزول فيه الحاجز بين الإبداع والتلقي وتضيع فيه شخصية الفرد في شخصية الجماعة أو الشعب، والفيصل في التمييز هو الوجدان الجمعي والوجدان الفردي، ما يصدر عن الأول هو الأدب الشعبي، وما يصدر عن الثاني هو الأدب الرسمي أو الفصيح إلى جانب ما يقرره الباحثون من مقومات تبرز شعبية الأدب كصدوره تلقائياً مع عراقته ومع ما يتضمنه من عناصر الثقافة، بالمفهوم المتسع لهذا المصطلح»[35]. يخرج يونس في نصّه هذا عن مفهوم الأدب العامي الذي يُكتب باللغة العامية إلى الأدب الذي يكتبه الفرد، فيدمج في هذا بين نوعين من الأدب، الأدب الفردي الذي يُكتب باللغة العامية، والأدب الفردي الذي يُكتب باللغة الفصحى، وفي الوقت نفسه يقسّم الأدب إلى أدبين: عامي وشعبي، وبذلك يلغي وجود العامية في الأدب الشعبي؛ أو في جزء منه. إلا أنه يضع حدّاً مهماً في الفصل بين الأدب الشعبي والأدب الفردي، وهو الوجدان الجمعي والفردي، مضيفاً لهذا الحد عراقة النص وعناصره الثقافية الخاصة.

في حين ينفي الدكتور فاروق خورشيد أهمية اللغة في تحديد هوية الأدب الشعبي، مؤكداً أن اللغة ليست مقياساً، فمن وجهة نظره، «لا يهم هنا نوع اللغة المستعملة، هل هي اللغة الفصحى الراقية من حيث التقاليد والألفاظ والأساليب، أم هي اللغة العامية الأقرب إلى محاكاة الواقع في صدقه الخلقي، وصدقه الفني على السواء؛ فاللغة هنا ليست مقياساً؛ لأننا نتحدّث عن أدب شعبي. ومعنى هذا أنه يُكتب بلغة الشعب المتداولة، فإن كان الشعب هنا قبيلة منعزلة سادت لغتها، وإن كان الشعب وطناً يتكوّن من عدة قبائل سادت اللغة العامة التي تتفاهم بها هذه القبائل في ترابطها كوطن، فإن اتسعت كلمة الشعب لتطلق على عدّة أوطان في تجمّعٍ شعبي يمكن أن يطلق عليه لفظ القومي، سادت أيضاً اللغة العامة التي تتفاهم بها جماهير الشعب في داخل هذا الإطار القومي. وهكذا تصبح اللغة نفسها شاهداً على التفاعل الدرامي بين مكونات الشعب الذي ينتج هذا الأدب؛ ذلك أننا سنلاحظ أن هذا الأدب في أغلب الأحيان يخلق لنفسه لغة خاصة به، تتكوّن من لغة المحكيات الضيّقة، ممتزجة بلغة المحليات الأكثر رواجاً ورحابة واتساعاً، متفاعلة مع اللغة العامة التي تسود الوطن، أو تسود التجمّع القومي كلّه؛ بحيث تصبح لغة مفهومة من كل أصحاب الرقعة المكانية التي يشغلها الوطن أو التجمّع القومي»[36]. وتأتي أهمية رأي خورشيد هذا، أنه وسّع من محدودية الرقعة الجغرافية ومحلية لغة الأدب الشعبي، فهذا الأدب غالباً ما يُكتب بلغة مفهومة لدى الجميع، وهذا هو السبب الرئيس في انتشاره خارج البقعة الجغرافية التي نشأ وتم تداوله فيها، حتى نجد أن الكثير من الحكايات الشعبية تتشابه لدى مختلف الشعوب، لكن كل شعب من هذه الشعوب يضيف عليها ثقافته الخاصة، وملامح من بيئته التي تروي فيها هذه الحكايات.

وعلى الرغم من الخلط بين الأدب العامي والأدب الشعبي، غير أن دارسي الأدب الشعبي يؤكدون أن من

2

أهم خصائص هذا الأدب هو صدوره عن الوجدان الجمعي، وهذا الوجدان؛ يعني بالضرورة، مجهولية المؤلف، فإذا كان الأدب الشعبي معروف المؤلف خرج من كونه شعبياً إلى فرديته، غير معنيين بلغة النص، بل بتداوله وما يطرأ عليه من الحذف والإضافة اللذين يعدّان سمة من سمات الأدب الشعبي مقابل الأدب العامي المدوّن من جهة، والرسمي من جهة أخرى.

الرسمي والشعبي:

بتقسيم عبد الحميد يونس الأدبين إلى عامي وشعبي، وربط بعض نصوص الأدب العامي من جهة أخرى بالأدب الرسمي، أدخلنا في تقسيم آخر، وهو الأدب الرسمي والأدب الشعبي، واضعاً حدوداً جديدة تفصل بين هذين الأدبين. فقسّم الأدب الرسمي إلى نوعين اثنين: الشعر والنثر. غير أن هذا التقسيم «لا ينطبق تمام الانطباق على الأدب الشعبي العربي بصورة عامة والأدب الشعبي المصري بصورة خاصة، ذلك لأن الشعر والنثر يتداخلان في جميع أنواعه تقريباً سواء كبرت هذه الأنواع فشملت الملاحم التي تتعدد حلقاتها أو صغرت حتى أوجزت في صيغة مثل شعبي. يضاف إلى ذلك أن أكثر النثر في الأدب الشعبي تبرز فيه موسيقى الألفاظ والعبارات والفقرات بما يزخر به من الفواصل والتقسيمات إلى جانب الجناس والسجع»[37]. الحد الذي افترضه يونس في الفصل بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي لا يتمكّن من الصمود أمام أنواع أدبية برزت في العصور الوسطى في الأدب العربي، وهي العصور التي ظهرت فيها أنواع جديدة من الأدب، وهذه الأنواع انتشرت في الوقت الذي انتشرت فيه السير الشعبية عموماً، وهي على الرغم من كونها نثراً، إلا أن موسيقى اللفظ كانت بارزة فيها، فضلاً عن السجع والجناس أيضاً، فما الذي يدعونا لعد هذه الأنواع أدباً رسمياً في الوقت الذي نسمي السير الشعبية أدباً شعبياً للأسباب التي ذكرها يونس؟ إلا أنه يعود مجدداً ويضيف خصيصة أخرى تميّز الأدب الشعبي عن الرسمي أو الفصيح، «هي علاقته الوثيقة بوسائل التعبير الأخرى غير الكلمة، مثل الحركة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة، فإن أكثر نصوص الأدب الشعبي جزء لا يتجزأ من عقائد ومراسم وتقاليد»[38]. هذه العقائد والمراسيم تأتي بعد شرطين أساسيين وضعهما يونس «أولهما أن يكون الأصل فيه، رواية شفوية وثانيهما: أن يعبّر عن شخصية الجماعة لا الفرد، وهذان الشرطان، يجعلان من الصعب، أن تنسب آثار الأدب الشعبي، إلى قائل بعينه، ولو وجد، لكان ذلك على سبيل الشهرة

أو الانتحال، كالخلاف الذي لا يزال يشتجر حول (هوميروس)»[39]. وإذا حقّقنا في كلام يونس وتحديداته السابقة، يُلاحظ أن الشرطين الأخيرين اللذين وضعهما، هما الشرطان المركزيان في تحديد الأدب الشعبي من غيره من أنواع الأدب الأخرى.

وهو ما تؤكده فيما بعد الدكتورة نبيلة إبراهيم التي تبيّن أن هناك اختلافاً واضحاً بين الأدب الفردي والأدب الشعبي، فـ«الإنسان الفرد الذي يحرص على أن يدوّن اسمه في تاريخ الأدب، يتحتم أن يكون أدبه محلياً لذاتيته ولروح عصره. فإذا فشل في تحقيق ذلك، فإن هذا الأدب لا يعيش مع الأجيال.. أما الأدب الشعبي فهو ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي. وإذا كانت هناك مظاهر لهذا اللاشعور الجمعي مثل الأحلام ذات الطابع غير الفردي، التي يمكن أن يراها الإنسان في كل زمان ومكان، فلماذا لا تكون هناك مظاهر أخرى له تفرض نفسها في شكل تعبير أدبي؟ إن نشاط اللاشعور الجمعي كبير للغاية، وعنه تصدر الأفعال والتعبيرات الواعية التي لا يمكن إدراك مغزاها إلا إذا بحثنا عن جذور نفسية, فالطقوس والسحر وميلاد الطفل البطل، وكثير من خيالات الحكايات الخرافية، كل هذا لا يحتاج إلى شرح فولكلوري فحسب، وإنما يحتاج إلى الكشف عن جذوره التي تنبع منها، أي إلى الكشف عن تلك الاهتمامات الروحية التي دفعته إلى الظهور. فالأسطورة الكونية وأساطير الأخيار والأشرار والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية واللغز والمثل الشعبي والنكتة، والأغنية الشعبية، كلها أنواع أدبية شعبية. ولكنه ولا شك أشكال يختلف بعضها عن البعض الآخر اختلافاً جوهرياً، وإن كانت صفة الشعبية تجمع بينها. ويرجع سبب الاختلاف إلى أن كلاً منها ينبع من مجال محدد من مجالات الاهتمام الروحي الشعبي. وهذا المجال هو الذي يحدّد شكل كل نوع ووسيلة التعبير فيه»[40]. وهنا تؤكّد إبراهيم على الوعي الجمعي وكيفية تقديمه للنص، غير أنها قدّمت ملاحظتين مهمتين على مستوى النص الفردي والنص الشعبي، الأولى أن الفردي ينبع من محليّته وذاتية عصره، وهو ما يميز الفردي بحسب وجهة نظرها. على الجانب الآخر تشير إلى أن الأدب الشعبي ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي، وهي بهذا تجمع بين الوعي واللاشعور، فإذا كان الشعب واعياً بنصّه، فكيف ينبع هذا النص من اللاشعور في الوقت نفسه؟ الوعي بالنص الشعبي يعني الشعور بأهميته وطريقة تقديمه، والعكس صحيح أيضاً، هو أن اللاشعور بالنص الشعبي يبعده عن الوعي، ويرجعه إلى البيئة الثقافية التي شكّلته وأعادت إنتاجه مع كل مرحلة زمنية.

كما أشارت إبراهيم إلى مسألة غاية في الأهمية، وهي اختلاف أنواع الأدب الشعبي التي ينبع كل نوع منها في مجال محدد. وفي ثنايا كتابها، تفترض إبراهيم أسباب نشوء عدد من أنواع الأدب الشعبي، لكنها في الوقت نفسه لم تعر اهتماماً لما أوردته في المقدمة عن اختلاف هذه الأنواع بحسب التقبّل الشعبي له، وما يمكن إجماله من هذا الرأي أن الاهتمام الشعبي لنوع ما يعطيه الفرصة ليعيش زمناً أطول من نوع آخر، هذا من جانب، ومن جانب آخر، إن المجتمعات تنتج أنواعاً أدبية بحسب ما تحتاج للتعبير عن مفاهيمها وثقافتها ووعيها في مرحلة زمنية ما.

في الوقت نفسه، حاول عبد الحميد يونس إعطاء تفسير أفضل لرأي نبيلة إبراهيم- وهي التي تتلمذت على يديه- مبيناً أن «الشعب في تعبيره التلقائي الذي يبقى بوجدانه الجمعي، يصطنع وسائل التعبير بلا تكلّف وبلا تمييز، ومن هنا اقترنت الموسيقى بالرقص، ومن هنا أيضاً اتخذ الأداء الشعبي في الأدب المظهر التمثيلي وأن يكون مظهراً بسيطاً ساذجاً، كما أن هناك من الأدوات التي تدخل في باب تشكيل المادة ما يرتبط بفن الأداء، وهي أدوات تتوسل بالرمز التصويري أو التجسيمي، توصلها بالتمثيل المباشر»[41]. وهنا يدخل يونس في الحديث عن خصائص الأدب الشعبي، ومميزاته، والطرائق التي يعبر من خلالها عن ماهيته.

خصائص الأدب الشعبي

لكل نوع أدبي خصائصه، فالأنواع «ليست سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة. وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد. من ذلك ما نراه عند الشعراء فمنهم من يؤلف ملحمة ومنهم من يؤلف أود- Ode، ومنهم من يؤلف مأساة، ومنهم من يؤلف ديواناً في الشعر التعليمي»[42]، فإذا كان كل نوع أدبي له خصائص في طريقة الكتابة وشكلها، فالأدب الشعبي يعتمد على خصائص تميّزه من غيره من الأنواع الأدبية، خصائص بعضها شكلي، وبعضها غير شكلي يعتمد طرائق القراءة والأداء والتلقي، غير أن هذه الخصائص الشكلية وغير الشكلية تتداخل مع بعض لتنتج النص الشعبي.

فالأدب الشعبي يعتمد «على الأداء، فيجد الدارس نصوصه تقوم بالنبر والخطابية وتلوين الصوت. ولما كان انتقاله في الغالب الأعم يتكئ على الحافظة، فقد نتج عن ذلك جمود قوالب بعينها، وصيغ بذاتها، كما نتج الاعتماد على الفواصل والسجعات والمقابلات وسائر المحسنات اللفظية والمعنوية، لا لأنها زخرف بياني يبرر براعة المنشئ أو المنشد فحسب، ولكن لأنها من الوسائل التي تعين دائماً على الحفظ والتذكر أيضاً، وهذه الخصيصة تغلب على أنواع الأدب الشعبي سواء طالت حتى استغرق أداؤها الليالي الطوال أو قصرت حتى تركزت في عبارة واحدة أو عبارتين. إنها موجودة في السير الشعبية التي تتألف من حلقات متعددة وجودها في المثل السائر إبرازاً لحكمة أو تبريراً لموقف. وهناك ملاحظة ثانية تستحق التنويه، وهي إن الأدب الشعبي، وإن كان ملحوناً في معظمه، إلا بحكم ما أسلفت الإشارة إليه من تذوق جميع الطبقات له، يصطنع المعرب والملحون معاً، فنحن نجد التوسل بالفصيح في بعض أشكاله وأنواعه، ونجد العامية والبدوية في أنواع أخرى، ونجد نصوصاً تقف في منزلة بين المنزلتين، وتتوسل بعبارات متفاصحة، بل لعلها أن تكون أقرب إلى الفصيح منها إلى الملحون. ولعل السيرة الشعبية في تداولها بين بيئات شتى وطبقات مختلفة أصدق شاهد على ما نقول»[43]. يلخّص عبد الحميد يونس في كتابه الأدب الشعبي أهم خصائص هذا الأدب، وهو اعتماده على النبر والإيقاع، وتداخل الأجناس الأدبية، والجناس، والزخارف اللفظية الأخرى، ويرجع سبب اعتماد الأدب الشعبي عموماً، والسيرة الشعبية على وجه الخصوص، على النبر والقافية والتكرار لأنها من خصائص الشفاهية التي تعد من أهم سماته، فالراوي يبتكر طرائقه الخاصة لحفظ السيرة، معتمداً على التكرار والنبر وإعادة إنتاج النثر شعراً، ليسهل له ذلك حفظ السيرة وإعادة روايتها.

وفي دراسته عن التراث الشعبي، يتحدّث يونس عن ظاهرتين بارزتين في الأدب الشعبي: «الأولى: إن اقتصار الإبداع على الكلمة لا محل له في الأدب الشعبي، فالجماعة بتقاليدها وأعرافها واختلاف وظائفها جعلت الكلمة تقترن بمختلف أسباب الاتصال بين الناس، وتعتمد على الحركة والإيقاع والموسيقى وتشكيل المادة. أما الظاهرة الأخرى فهي تداخل الأنواع والأجناس الأدبية بحكم التطور الموصول للتراث بالأدب الشعبي. وقد يضطر الدارس إلى الخروج على التقسيم المتعارف عليه بين الشعر والنثر الفني، وذلك لأنهما يلتقيان في أكثر الأنواع والنصوص الأدبية. ولما كان الأدب الشعبي يتجاوز مجرد التعبير إلى النفع العام فقد امتزج الواقع فيه بالخيال، وهو (.....) يحتفظ بكثير من المعتقدات الثانوية، ويؤثر في الغالب الأعم المبالغة والتهويل لصدوره عن الوجدان الجمعي. ومن الإجحاف الحكم على شعب من الشعوب بأن آدابه تمثل تماماً شخصيته في العصر والجيل، لأن فيها بقايا تشبه الأعضاء الأثرية، ولأن من وظائفها التبرير لموقف فرد أو لحظة»[44].

نقف في نص عبد الحميد يونس هذا على أكثر من خمس خصائص تفرّد بها الأدب الشعبي، يمكن تلخيصها بـ:

1. عدم اقتصارها على الكلمة، فإذا أخذنا السيرة الشعبية على سبيل المثال، نجد أن راوي السيرة من النادر أن يكون بمفرده، بل يشكّل فرقة كاملة فيها بعض العازفين والمردّدين[45]. فإذا كان راوياً مفرداً، فمن النادر أن تكون روايته للسيرة بالكلمة فحسب، إنما يكون أغلب الرواة من عازفي الربابة أو أية آلة موسيقية أخرى، خصوصاً الوترية منها[46].

2. تتداخل الأجناس والأنواع الأدبية في النص الشعبي، وفي التحديد في السيرة الشعبية، التي يمكن أن تجمع الشعر والنثر معاً، فضلاً عن الأنواع النثرية العديدة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه نصاً جامعاً[47].

3. يختلط في الأدب الشعبي الواقع بالخيال، فالحكاية الشعبية والسيرة الشعبية تبنى على نصٍّ مرجعي، لكن الراوي الشعبي يضيف إلى هذا النص من خياله وثقافته وبيئته ما يغير مسار النص حتى يتشكّل نصّ جديد ومغاير للنص المرجعي. مثل ما يحدث حين يستلهم شخصية مرجعية في السيرة الشعبية، لكن حياتها تبتعد كثيراً عن الروايات التي سُردت في الكتب التاريخية والنصوص العربية القديمة، وهو ما سنأتي عليه في فصل السيرة والتاريخ.

4. هذه الإضافات التي تطرأ على النص من قبل الراوي، أو عدد الرواة المتتالين على النص الشعبي، غالباً ما تتسم بالمبالغة والتهويل، فيرسم بطولات خيالية وخرافية للبطل الشعبي، ويجعل ولادته خارقة، ويمتلك شجاعة لا يقهرها أحد، ويواجه مصاعب لن ينجيه منها إلا شخصيات عجائبية كالجن والأدوات السحرية التي سخّرها له أنبياء منذ مئات السنين.

5. ويختم يونس كلامه عن بعض خصائص الأدب الشعبي، بأن هذا الأدب لا ينشأ دفعةً واحدة، بل يتشكّل عبر الزمن من بقايا حكايات الجماعات الشعبية، حتى يصل إلى المرحلة الأخيرة التي يروى فيها.

وتركز الدكتورة نبيلة إبراهيم على الخصيصة الأخيرة التي حدّدها يونس مبينة أنه «ليس من سبيل سوى أن نفترض أن النص الشعبي لا ينشأ مكتملاً دفعة واحدة، بل يتعرض لعملية تمحيص دقيقة، بحيث لا يخرج إلى الجماعة إلا وهو مستوفٍ لكل شروط النص الفني، وكأنه كائن حي لا يظهر للناس إلا في كامل هيئته، وعندئذٍ يعلن عن نفسه ليلتف الناس حوله»[48].

يختلف رأي إبراهيم هذا عن أغلب آراء دارسي الأدب الشعبي، في كون النص الشعبي، حكاية أو سيرة شعبية، يتشكّل عبر مراحل زمنية حتى يصل مرحلة يعاد فيه إنتاجه بشكل مكتمل، لكنه في الوقت نفسه نص قابل للحذف والزيادة، أي بمعنى أنه لا يوجد نص شعبي مكتمل بشكله النهائي حتى يصل إلى مرحلة التدوين، وهذه هي المرحلة الأخيرة له التي لن تحدث إلا بعد قرون طويلة من التداول، غير أنها ترى أن هذا النص لا يخرج للجماعة الشعبية إلا بعد اكتماله.

فيما يحدّد فاروق خورشيد خصائص مركزية في الأدب الشعبي، موضحاً أن «أي أدب لكي يدخل تحت مصطلح الأدب الشعبي يجب - أولاً - أن يحقق وجوده لأكثر من جيل، ولأكثر من مكان، ويجب - ثانياً - أن يعكس موقفاً جمعياً لا موقفاً فردياً، وينبغي - ثالثاً - أن يكون تداوله طليقاً، بمعنى أن كل متداول له يعيد تكوينه عند إعادة تقديمه بحيث يضيف إليه هموم عصره، وطموحات أبناء هذا العصر، وهذا لا يتحقق للنص الشعبي إلا إذا كان قابلاً لاحتواء هذا التراكم الفولكلوري، وقادراً على امتصاص الجيد، ومزجه بالقديم ليتجدد دائماً من عصر إلى عصر، وليعبّر من جديد عن كل عصر جديد، وليحتوي في أعماقه

على المدلول الثقافي والفني المستمر والمتطور والدائم لروح الشعب وآلامه وطموحاته؛ فالمحتوى الشعبي الدائم العطاء والمستمر والمتجدّد- شرط أساسي لشعبية العمل ودخوله منطقة الأدب الشعبي، ولا عبرة باللغة في ذلك»[49]. فإذا كان الأدب الشعبي أدباً طليقاً، وكل متداول له يعيد تكوينه، فهذا يتنافى مع رأي نبيلة إبراهيم في أن النص الشعبي لا يخرج للوجود إلا بعد اكتماله، لأن النص هنا ليس إلا إطاراً لحكايات ستروى بأزمنة مختلفة، وبأماكن يختلف فيها كل ما أعيدت روايته، وهذا ما يبقي النص الشعبي حياً، متجدّداً كل ما روي مع تقادم الزمن.

في حين تستخلص الدكتورة أمينة فزاري ست خصائص للأدب الشعبي، وهي:

1. الشفوية في مقابل التدوين والكتابة.
2. الجماعية أو الشعبية في مقابل الفردية أو الذاتية.
3. العفوية والتلقائية في مقابل التصنع والتكلف.
4. الشيوع الشعبي والذيوع الجماهيري في مقابل «الرسمية» والنخبوية.
5. الثقافة الشعبية في مقابل الرقي الفكري والثقافي. (الطابع الرسمي).
6. اللغة الدارجة واللهجة المحلية في مقابل الفصيحة[50].

وإذا رجعنا لأهم خصائص هذا الأدب من خلال الدراسات السابقة، يمكن أن نتفق مع فزاري في النقاط الأربع الأولى التي أوردتها، لكن النقطتين الأخيرتين قابلتان للنقاش، فالثقافة الشعبية ليست ثقافة متدنية لتكون في مواجهة الرقي الفكري والثقافي اللذين تتسم بهما الثقافة الرسمية- حسب توصيف فزاري-، فهي ثقافة لها كيانها الخاص الذي من الصعب أن نصف الكيان الآخر (الرسمي) بأنه أرقى منها فكرياً وثقافياً. أما حصر الأدب الشعبي باللهجة المحلية فهو موضع جدال، بل إن الكثير من دارسي الأدب الشعبي يرفضون تحديده باللهجات المحلية أو

4

العامية، مؤكدين أن اللغة الفصحى ليست حكراً على الثقافة الرسمية.

وتعود فزاري مرّة أخرى لتحدد إحدى عشرة نقطة تميّز الأدب الشعبي عن غيره من الفنون الأدبية، هذه النقاط تكمن في:

1. لغته هي اللهجة المشتركة بين جميع أفراد الشعب، وهي تلك المتحررة من قيود الإعراب والمعجم.
2. الجهل بالمؤلف في أغلب الأحيان، فالمبدع الأصلي يذوب في الجماعة التي ينتمي إليها.
3. التداول الشفاهي.
4. التوارث عبر الأجيال.
5. معرض، عبر التاريخ، للزيادة والنقصان.
6. المرونة: فهو قابل للتغيير حسب المواقف والظروف.
7. أدواته التعبيرية: يعبر بالكلمة والإيقاع والحركة والإشارة.

8. امتزاج الواقع فيه بالخيال.

9. تشخيص الأشياء المادية وتجسيد القيم المعنوية والأشياء اللامعقولة.

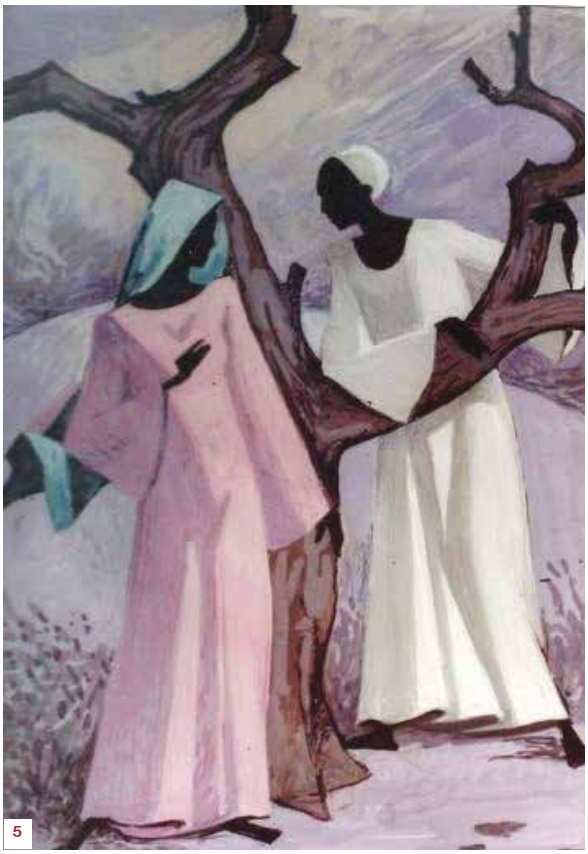
10. غلبة الطابع التوجيهي التعليمي.

11. جمهوره العريض والأوسع[51].

خلاصات فزاري بناءً على الدراسات السابقة، تلخّص أهم خصائص الأدب الشعبي، وهي ما أفرزته من بعض الدراسات التي بحثت في هذا الأدب. وإذا تأمّلنا هذه النقاط، نلاحظ أنها التفتت إلى الخصيصة السادسة التي ذكرتها سابقاً [اللغة الدارجة واللهجة المحلية مقابل الفصيحة]، بقولها (لغته هي اللهجة المشتركة بين جميع أفراد الشعب) فقد تكون هذه اللهجة فصيحة أو متفاصحة، وليست بالضرورة تكون لهجتهم عامية، وضعتها في نقاطها السابقة مقابل الفصيحة. وقد نتفق مع النقاط الأخرى التي أشار لها دارسو الأدب الشعبي، ما عدا قولها [غلبة الطابع التوجيهي والتعليمي]، فإذا قارنا الحكايات الشعبية عبر المراحل الزمنية المختلفة، لم يكن الطابع التعليمي والتوجيهي هو الغالب، حتى وإن وجد، فضلاً عن أن السيرة الشعبية؛ على سبيل المثال، ليس فيها طابع توجيهي أو تعليمي، إنما كانت تهدف إلى إعادة إنتاج الوقائع التاريخية برؤى جديدة. وهذا ما نجده مثلاً في سيرة عنترة بن شداد التي وُجد لها ثلاثة متون يختلف أحدها عن الآخر في المقدمات والحذوفات والإضافات بحسب البيئة التي دوّنت بها، وهي الحجازية والشامية والعراقية، فضلاً عن السيرة الهلالية التي رويت في مناطق كثيرة من العالم العربي، مثل مصر [بمدنها المختلفة] وتونس وبعض الدول الأفريقية الأخرى.

التأليف الشعبي:

يشير أغلب دراسي الأدب الشعبي، إلى أن انتشار الأدب الشعبي، وفي الأخص السيرة الشعبية، كان له دوافع



5

رئيسة تتلخص في مواجهة الأجنبي الدخيل على الأراضي العربية، والبحث عن نموذج للبطل المخلص الذي تمثّلوه في عنترة بين شداد وسيف بن ذي يزن ومن ثمَّ ذات الهمة والهلاليين والظاهر بيبرس وحمزة العرب وفيروز شاه وغيرهم من الأبطال المعروفين في التاريخ العربي.

من هذا المبدأ اشتغل الرواة في المقاهي والأماكن الشعبية على سرد قصصهم، حتى أن المتلقي الشعبي بدأ يغيّر من صورة البطل والمواقف التي يمر فيها والنهايات المحتملة له، بالصورة التي يريدها، ومن ثمَّ كانت هذه المواقف تتغيّر بين مكان تروى فيه السيرة وآخر، وبين زمن وآخر أيضاً.

غير أن التساؤل الذي أثير لدى دارسي الأدب الشعبي مبكّراً: من مؤلف هذه النصوص؟ وهي إشكالية ما زالت قائمة حتى اليوم، وهو ما أثارته الدكتورة نبيلة إبراهيم بقولها: «هناك مشكلة أخرى تثار عند دراسة الأدب الشعبي خلال مشكلة دوافعه الشعبية، تلك

هي مشكلة تأليف هذا الأدب. فمنذا الذي يؤلّف هذه الأنواع الأدبية بأشكالها المحددة؟ أهو الشعب كله أم فرد بعينه؟ وهل من المعقول أن الشعب كله يمكن أن يجتمع ليؤلف أسطورة أو حكاية خرافية أو شعبية على سبيل المثال؟ أو هل يمكنه مجتمعاً أن يؤلف النكتة بشكلها الموجز المليء بالغزي [كذا] والسخرية؟ إن هذا لا يمكن أن يحدث بطبيعة الحال. ولم يبقَ سوى أن نفترض الأصل الفردي للإنتاج الأدبي الشعبي. وهذا الفرد الخلاّق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة عن المجموع، وإنما يعيش حياة شعبية صرفاً. وهو بما له من نشاط إبداعي خلاّق، يخلق الكلمة المعبرة التي سرعان ما تلقى هوى بين أفراد الشعب جميعه، إذ تكمن فيها روحه وتجاربه ومشكلاته»[52]. يحيلنا نص إبراهيم هذا على رأيها السابق الذي أكدّت فيه أن النص الشعبي لا يظهر للوجود إلا بعد اكتماله، وهو يخالف آراء أغلب دارسي الأدب الشعبي، غير أنها في هذا الرأي تؤكّد ضرورة وجود المؤلف الفرد الذي يؤخذ نصّه فيما بعد ويتم تداوله حتى يصبح لا وجود لمؤلفه فيما بعد. وإذا أخذنا بهذا الرأي، فإننا نأخذ بتوجيه الأدب الشعبي من قبل أفراد وليس من قبل بيئة اجتماعية وثقافية لها تقاليدها وسياقاتها التي تعيد من خلالها إنتاج أي نص.

من جهة أخرى، فلهذا الرأي جانب كبير من الصحة في الوقت نفسه، فإذا كانت نواة النص تُنتج من قبل فرد ضمن جماعة ما، فإن هذه الجماعة تتلاقف هذه النواة وتؤسس عليها ما نسميه فيما بعد نصّاً شعبياً، غير أن هذه النواة ليست أكثر من فكرة مطروحة في البيئة الثقافية نفسها التي ألّف فيها النص الشعبي، ومن ثَمَ يبقى عمل الرواة في إعادة إنتاج هذا النص والإضافة له، والحذف منه، حتى تبدأ الجماعة الشعبية نفسها في تلقّيه وإعادة إنتاجه.

وإذا كانت إبراهيم تصر على فردية تأليف النص الشعبي في بداياته، فهي في الوقت نفسه تشير إلى إعادة استلهام المرجعيات الثقافية من البيئة الشعبية نفسها، «هكذا يفعل الأدب الشعبي، إنه يحوّل الفوضى إلى نظام وكل نوع من أنواع الإنتاج الأدبي الشعبي، مثل الحكاية الخرافية والأسطورة الكونية وأساطير الأخيار والأشرار إلى غير ذلك، إنما يهدف إلى تفسير جانب من جوانب الحياة، ولهذا فإنها تعدّ جميعاً من صنع العقلية المفسّرة القادرة على استغلال اللغة في وظيفتيها كلتيهما، وهما الخلق والتفسير. على أن تفسير عملية إبداع الأدب الشعبي على هذا النحو يعد في الحقيقة نظرياً إلى حدٍّ كبير. حقاً أن الناس يختلفون في مستويات تفكيرهما [كذا] على نحو ما تختلف وظائفهم في الحياة، وحقاً أن التأليف الأدبي يحتاج إلى تلك الفئة التي لا تكون قادرة على التشكيل فحسب، بل على ربط هذا التشكيل بإدراك حقيقة ما، ولكن إذا كان الأمر كذلك، فإن تأليف الأدب الشعبي يصبح عندئذٍ نتاج فئة معينة وموجهاً لفئة معينة. وبهذا نكون غير بعيدين عن الإبداع الأدبي الفردي الذي ينحصر في فئة معينة يكون من بينهما المبدع، كما يكون من بينهما المستقبل. ولكن حيث أن الأدب الشعبي لا يمكن أن يكون شعبياً إلا إذا استقبلته الجماعة الشعبية بأسرها ورددته، فلا بد أن يكون التعبير الأدبي الشعبي، مهما يكن مصدره، معدّاً في شكل يستهوي الجماعة بحيث تستقبله فور وصوله لها، وكأنه جزء من حياتها القديمة ومن رصيد ثقافتها القديمة. كما أن هذا المؤلف الفرد، إن وجد، لا يستطيع أن يدعي ملكيته لهذا التأليف، حيث أن ما توصل إليه من تشكيل أدبي إنما يتألف في الحقيقة من عناصر مفردة هي في الأصل ميراث قديم للشعب»[53]. وبحسب ما تراه إبراهيم فإن هذا الفرد (المؤلف) نتاج بيئته الثقافية التي أنتج من خلالها نصّه الفردي، ليوجّه إلى الجماعة الشعبية التي تعيد إنتاجه على أنه من نتاجها. وفي كتاب آخر، تبرز إبراهيم علاقة أخرى بين فردية تأليف النص الشعبي ومجهولية المؤلف، مبينةً أن «أول ما يثار بصدد هذه القضية، قضية مجهولية المؤلف، وارتباطها كلية بعملية انتشار النص وذيوعه عن طريق الشفاهية. فالنص المجهول المؤلف يعد

ملكية عامة للشعب، فإذا راقه، لأنه يؤدي وظيفة ما في حياته، حرص على ترديده، ومع الترديد المستمر يكون النص عرضة للتغيير الذي يتدخل فيه بشكل أو بآخر الرواة المبدعون الذين يعدون بمثابة أجهزة استقبال حساسة لمتغيرات العصر واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما تتطلبه هذه المتغيرات وتلك الاحتياجات من تشكيلات جديدة، ووسائل فنية جديدة»[54]. وهذا ما يعدّ خصيصة رئيسة في خصائص الأدب الشعبي، وهي مجهولية المؤلف، حتى وإن كان التأليف الأول لفرد مبدع، فإن دخول هذا النص ضمن ثقافة المجتمع، وتبنّي المجتمع له، سينسى حينها اسم المؤلف، لأن الجماعة الشعبية ستعيد إنتاج النص وتقدّمه محملاً بثقافتها والتحوّلات التي طرأت عليها.

من جانبه، يكشف الدكتور عبد الحميد أن «الآداب الشعبية ثمرة مؤلفين مبدعين ذابت شخصياتهم الفردية في شخصية الشعب أو الجماعة، إما تثبيتاً لقيمة إنسانية أعلى، وإما تعبيراً عن موقف شعبي عام. وقد يتردد اسم هذا المؤلف أو ذاك لأثر شعبي، ولكن الجماعة تعنى بالنص، وتتشبث به أكثر من عنايتها بالمؤلف وحرصها على تذكره»[55]. ورأي يونس هذا تلخيص لفكرة التأليف في الأدب الشعبي، فلا وجود لمرجعية محددة لأي نص شعبي، لأن هذا النص قابل للتجدد والإضافات المستمرة، و»قد اقتضت هذه الخاصية، أعني خاصية التجدد الدائم وقبول الإضافة المستمرة، أن يتوه منا اسم المبدع الأصلي للعمل الشعبي؛ لأن العمل الذي بدأه هو قد قطع صلته بذاته والتعبير عنها؛ ليتّسع للتعبير عن ذات الشعب نفسه، ولأن هذا العمل قد أضافت إليه ذوات أخرى، وعصور أخرى، وطاقات إبداعية أخرى- ما جعل نسبته إليه لا تمثل حقيقة الانتماء الفني في شيء، وأيضاً لأن العمل حتى لو بدأ غنائياً قد تحوّل على يد الإبداع الشعبي الجمعي إلى إبداع درامي، يفقد غنائيته كلما بَعُد عن صاحبه، ويتحوّل مثل كرة الثلج التي تكبر كلما تحرّكت بما يضاف إليها من ذوب الوجود الذي تتحرّك متدحرجة فيه ومن خلاله- يتحوّل إلى كرة ضخمة تضمُّ في بؤرتها البذرة الأولى للمبدع الفردي الأول؛ ولكنها قد تدثّرت بكل التراكمات الفولكلورية التي أضافها إليها التناقل الحي والمستمر والدائم»[56]. وعلى الرغم من حداثة رأي الدكتور فاروق خورشيد عن آليات تأليف الأدب الشعبي، إلا أنه يتّفق مع سابقيه، من أمثال نبيلة إبراهيم وعبد الحميد يونس، وهذا الاتفاق جاء حتى بعد أن أعلن في بعض نصوص السيرة الشعبية عن عائدية هذه السيرة إلى مؤلف بعينه، مثل سيرة عنترة بن شداد التي يذكر الراوي أنها من تأليف الأصمعي أو غيره، ومع هذا التحديد، يشكك دارسو الأدب الشعبي بصحة إسناد السيرة لهذا المؤلف أو ذاك[57].

وبالموازنة بين النص الأدبي الشعبي والفردي، تشير نبيلة إبراهيم إلى أن النص الأدبي الشعبي يقف «مواجهاً في خصوصيته النص الأدبي الفردي، فالنص الفردي يتمتّع بالثبات لأنه يكتب ويظل حبيس الورق، ومن ثم لن يكون عرضة للتغيير، ولابد أن يتعامل معه القارئ على هذا الأساس. ولكن القارئ حر في أن يفهمه كيفما شاء، ولهذا تتعدد القراءات مع ثبات متن النص. أما النص الشعبي فهو أولاً مجهول النشأة، كما أنه لم ينشأ فجأة منفصلاً عما قبله من النصوص والمعارف الشعبية، على الرغم من اختلافاتها الشكلية، شديدة الصلة بعضها ببعض، فقد يكمل بعضها بعضاً في سياق الفكر الكلي المنتظم، وقد فسّر بعضها بعضاً، كان يكشف عن أصول اللغة الإشارية الممتدة في أعماق التاريخ»[58]. وضعت إبراهيم حداً فاصلاً بين الشعبي والفردي وهو التدوين، أو الكتابة الأولى التي تجعل النص حبيس الورق- على حدِّ قولها-، في حين يبقى النص الأدبي الشعبي طيّعاً ومرناً في يد الرواة، ومن يتداوله من الشعب، قابلاً للحذف والإضافة.

كما تضيف إبراهيم اختلافاً آخر بين النصين، وهو «أن العلاقة غير المباشرة بين النص الفردي والقارئ تقابلها علاقة مباشرة، بل علاقة مواجهة، بين مؤدي النص والمستمع إليه. وكل مؤدٍ يعلم أنه يؤدي رواية أخرى لنص قيل من قبل، كما أنه يعلم أنه لا يملك حق التسلط لفرض روايته، ولهذا فإن المستمع الذي يمكن أن يكون راوية عن بُعد، حر في أن يغير هذا النص كذلك. على أن هذه الرغبة في تغيير النص لا تتولد لديه إلا نتيجة لتفاعله مع الرواية التي استمع إليها. وكل هذا يؤكد أن النص الشعبي حركة مستمرة مع حركة الحياة، فكل ما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تغيير، وكل ما يستوعبه الشعب من أفكار إزاء هذا التغيير، لابد أن يجد صداه في حركة النص»[59]. فإذا كان الاختلاف الرئيس بين النصين الأدبيين يكمن بحسب ما بيّنته الدكتورة نبيلة إبراهيم، في أن الفردي مكتوب والشعبي شفاهي، وهذا ليس اختلافاً جذرياً، بدلالة أن هناك نصوصاً سردية قديمة مكتوبة تحوّلت فيما بعد إلى نصوص شعبية، فإن الاختلاف الأهم بينهما هو مدى مطاوعة النص على التحوّل والتغيّر بين جماعة شعبية وأخرى، وبين زمن وأخر لدى الجماعة الشعبية نفسها. وهذا هو أهم خصيصة من خصائص الأدب الشعبي عموماً، فعلى الرغم من الاختلاف بين دارسي هذا الادب في لغته؛ بين العامية والفصيحة، ومعرفة المؤلف أو مجهوليته، وتوارث هذا النص جيلاً بعد جيل، لكن الدارسين يتّفقون على أن أهم خصيصة في هذا النص تكمن في مرونته، ومطاوعته للتغير والإضافة والحذف مع كل رواية جديدة له.

الهوامش

1. لسان العرب، ابن منظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014، مادة: أدب.
2. المعجم المفصل في الأدب، إعداد: الدكتور محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ص46.
3. ينظر: المصدر نفسه، ص46.
4. م. ن، ص46.
5. ينظر: م. ن، ص47.
6. م. ن، ص48.
7. نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، الدكتور محمد خير شيخ موسى، دار الترجمة، الكويت، ط1، 1995، ص13.
8. نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص19.
9. م. ن، ص19.
10. م. ن، ص22.
11. م. ن، ص22.
12. مفهوم الأدب ودراسات أخرى، سفيتان تودوروف، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص7.
13. م. ن، ص8.
14. م. ن، ص10.
15. م. ن، ص14.
16. م. ن، ص17.
17. موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، (3) مفاهيم، إيرينار ر. مكاريك، ترجمة حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2017، ص-250 251.
18. م. ن، ص-248 249.
19. موسوعة النظرية الأدبية، م. س، ص250.
20. م. ن، ص252.
21. النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، جون ستوري، ترجمة: د. صالح خليل أبو أصبع ود. فاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة- مشروع "كلمة"، ط1، 2014، ص21.
22. علم الفولكلور، الدكتور محمد الجوهري، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط2، 1981، ص115.
23. الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، عبد الحميد يونس، أطروحة دكتوراه 1957، الأعمال الكاملة، ج3، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص101.
24. معجم الفولكلور، الدكتور عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009 (1983)، ص39.

25. "يطلق على التراث الروحي للشعب (خاصة التراث الشفاهي)، كما يطلق على العلم الذي يدرس هذا التراث"، ينظر: علم الفولكلور، محمد الجوهري، م. س، ص58.

- "اقترح تومز [وليم جون تومز] هذا الاصطلاح ليدل على دراسة العادات المأثورة والمعتقدات، وكذلك ما كان معروفاً حتى ذلك الوقت- بشكل غامض- بالآثار الشعبية القديمة"، ينظر: الفولكلور ما هو..؟، فوزي العنتيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الثقافية 38، القاهرة، 1999، ص15. ويفرّق الدكتور فاروق خورشيد بين الفولكلور والأدب الشعبي بقوله: "إذا كانت التلقائية والعفوية هما السمة الرئيسية في الفولكلور- فإن العمد والتنظيم هما السمة الرئيسية في الأدب الشعبي؛ فبإضافة كلمة أدب إلى مصطلح شعبي تعني الدخول بالشعبيات المتوارثة إلى مرحلة الشكل الفني والمضمون الدرامي لهذا الموروث الشعبي المتوارث.. وعلى هذا فيمكننا أن نستخرج مقولة هامة من هذا كله، وهي أن كل أدب شعبي فولكلور، وليس كل فولكلور أدباً شعبياً؛ فتعبير الفولكلور هو الأشمل والأعم، ويمكن إطلاقه على العطاء القولي الفولكلوري على العموم بما في ذلك الأدب الشعبي، في حين أن تعبير الأدب الشعبي لا يمكن إطلاقه إلا على هذا العطاء القولي الذي يعبّر عن تجربة إنسانية جمعية، ويلتزم بالشكل الذي يفرضه هو نفسه كتنظيم ثابت ومنتظم من ناحية العطاء الفني، ومن ناحية القالب الإبداعي، ومن ناحية التنظيم الأسلوبي أيضاً". أدب السيرة الشعبية، فاروق خورشيد، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص-19 20.

26. معجم الفولكلور، م. س، ص39.

27. يورد أحمد صادق الجمّال، أسباباً كثيرة لنشوء اللغة العامية، من أهمها اختلاط المجتمع بعناصر اجنبية تتغلغل ثقافتها في المجتمع، فنصبح أمام لغة جديدة هي اللغة العامية الخاصة، أو" هي (اللغة المشتركة نفسها في مظهر محلي) وقد اختلف الباحثون في فهم مدلول هذه اللغة العامية الخاصة، هل يطلقون عليها اسم اللغة الشعبية أو اللغة العامية. هذه اللغة لا شك أنها العامية التي نشأت نتيجة للظروف الاقتصادية وقد رأى (يوهان فك) أن نشاط التجارة في القرنين الثامن والتاسع الهجري (قد هيأت الأسباب الضرورية لنشاط الحياة العقلية وسعد على إنشاء نهضة أدبية في مصر وسوريا تميزت- من الوجهة اللغوية- بظهور التعبيرات المحلية) وكذلك هيأت الظروف الاجتماعية لنشأة اللغة العامية بما للعوامل الاجتماعية من أثر على توجيه العقول وتغيير السلوك، كما أن السياسة قد أثرت في نشأة هذه اللغة، فقد سببت لها فرصة احتكاكها بلغات أجنبية، مما أدى إلى تداخلها فيها. وهكذا تنشأ اللغة العامية، وينشأ معها الأدب العامي الذي يعبر عن أدق خلجات النفس التي تأثرت بالخبرات، والتي ساعدتها لغة طيعة هي اللغة العامية لترسم صورة المجتمع الذي تحيا فيه، وهذا ما نراه في اللغة العامية في مصر زمن المماليك الذي جاء أدبها العامي تنفيساً وتصويراً للحياة المصرية الاجتماعية والثقافية والسياسية.

- والأدب العامي يعتمد على مادته المفصحة التي (إعرابها لحن وفصاحتها لكْن وقوة لفظها وهن) ومن ذلك نلاحظ الأدب العامي يشترط فيه أن يكون لفظه ملحوناً عاطلاً من الإعراب بعيداً كل البعد عن التزام الفصحى التي هي أساس الأدب الرسمي، وإلا لما وجد الفرق بين الأدبين العامي والفصيح، وذلك في لفظ سهل قريب إلى النفس منبعث من الوجدان الفطري الذي لا يميل إلى التعقيد".

- الأدب العامي في مصر.. في العصر المملوكي، أحمد صادق الجمّال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2013، ص-71 72.

28. الأدب الشعبي، أحمد رشدي صالح، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955 (ط1 1954)، ص9.

29. م. ن، ص. ن.

30. م. ن، ص10-9.

31. ينظر: م. ن، ص10.

32. ينظر: م. ن، ص-10 17.

33. سيرة الأميرة ذات الهمة- دراسة مقارنة، الدكتورة نبيلة إبراهيم، دار النهضة العربية، بيروت، (1960) د.ت، ص14.

34. م. ن، ص15-14.

35. الأدب الشعبي، عبد الحميد يونس [1960]، الأعمال الكاملة، ج1، المجلس الأعلى للثقافة،

القاهـرة، 2007، ص317.

36. أدب السـيرة الشـعبية، فـاروق خورشـيد، الشركـة المصريـة العالميـة للنـشر- لونجمـان، القاهـرة، ط1، 1994، ص-20 21.
37. الأدب الشعبي، م. س، ص-317 218.
38. م. ن، ص319.
39. م. ن، ص467.
40. أشـكال التعبـير في الأدب الشـعبي، دكتور نبيلة إبراهيـم، دار المعـارف، القاهـرة، ط3، د.ت [1977]، ص-3 4.
41. الأدب الشعبي، م. س، ص319.
42. نظريـة الأنـواع الأدبيـة، م. فينسـنت، ترجمـة: الدكتـور حسـن عـون، مطبعـة رويـال، الإسـكندرية، مـصر، د.ط، د.ت، ص22.
43. الأدب الشعبي، م. س، ص-321 322.
44. التراث الشـعبي، عبـد الحميد يونـس [1979]، الأعمـال الكاملـة، ج1، المجلـس الأعـلى للثقافة، القاهـرة، 2007، ص586.
45. ينظـر: موسـوعة الـسرد العربـي، عبـد اللـه إبراهيـم، المؤسسـة العربية للدراسـات والنشر، بـيروت، 2008 [1994]، مـج1، ص252.
46. ينظـر: الهلاليـة في التاريـخ والأدب الشـعبي، عبـد الحميـد يونس، رسـالة ماجسـتير 1946، الأعمـال الكاملـة، ج3، المجلـس الأعـلى للثقافة، القاهـرة، 2010، ص258.

- و: الأدب الملحمـي في الـتراث الشـعبي العربـي، محمـد رجـب النجـار، الهيئـة المصريـة العامة للكتـاب، القاهـرة، 2006، ص202.

47. ينظـر: تمثـلات العجيـب في السـيرة الشـعبية العربيـة، صفاء ذيـاب، دار صفحات- دمشـق، دار ميزوبوتاميـا- العـراق، دار وراقـون- العـراق، ط1، 2015، ص14.
48. المقومـات الجماليـة للتعبـير الشـعبي، د. نبيلة إبراهيـم، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، مكتبـة الدراسـات الشـعبية6، يونيـو 1996، [.....]، ص-71 72.
49. أدب السيرة الشعبية، م. س ص22.
50. مناهـج دراسـات الأدب الشـعبي، د. أمينـة فزاري، دار الكتـاب الحديث، القاهـرة، 2011، ص43.
51. ينظـر: مناهج دراسـات الأدب الشـعبي، م. س، ص-43 44.
52. أشكال التعبير في الأدب الشعبي، م. س، ص4.
53. م. ن، ص8.
54. المقومـات الجماليـة للتعبـير الشـعبي، م. س، ص68.
55. التراث الشعبي، م. س، ص585.
56. أدب السيرة الشعبية، م. س، ص-22 23.
57. ينظـر: سـيرة عنـترة (ملحمـة شـعبية عربية)، عبـد الحميـد يونـس، الأعمـال الكاملـة، ج1، المجلـس الأعـلى للثقافـة، القاهـرة، 2010.، ص125 ومـا بعدهـا.
58. المقومـات الجماليـة للتعبـير الشـعبي، د. نبيلة إبراهيـم، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، مكتبـة الدراسـات الشـعبية 6، يونيـو 1996، [.....]، ص-68 69.
59. م. ن، ص69.

الصور

1. https://i.pinimg.com/564x/59/95/4d/59954de43a68f-b59663e7e48ec42d449.jpg
2. https://i.pinimg.com/564x/0d/b9/b5/0db9b54d2706f1c502cbbc5b-d5e31910.jpg
3. https://i.pinimg.com/564x/92/68/d2/9268d20ced6c079ff73f-da288a5ab2ab.jpg
4. https://i.pinimg.com/564x/3b/7e/f0/3b7ef0ebaa5463e8ce1340f-02ca37913.jpg
5. https://i.pinimg.com/564x/47/be/c9/47bec9fdd3373a023651b4e02af-1ecce.jpg

أدب شعبي

حكاية الشاطر حسن:
ثلاث صيغ، وتحليل وفق المنهج المقارن / المدرسة التاريخية-الجغرافية 34

تشكيل البنية العاملية في السيرة الهلالية: حكاية «الأميرة الخضرا» أنموذجا 50

الجمل في الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة 66

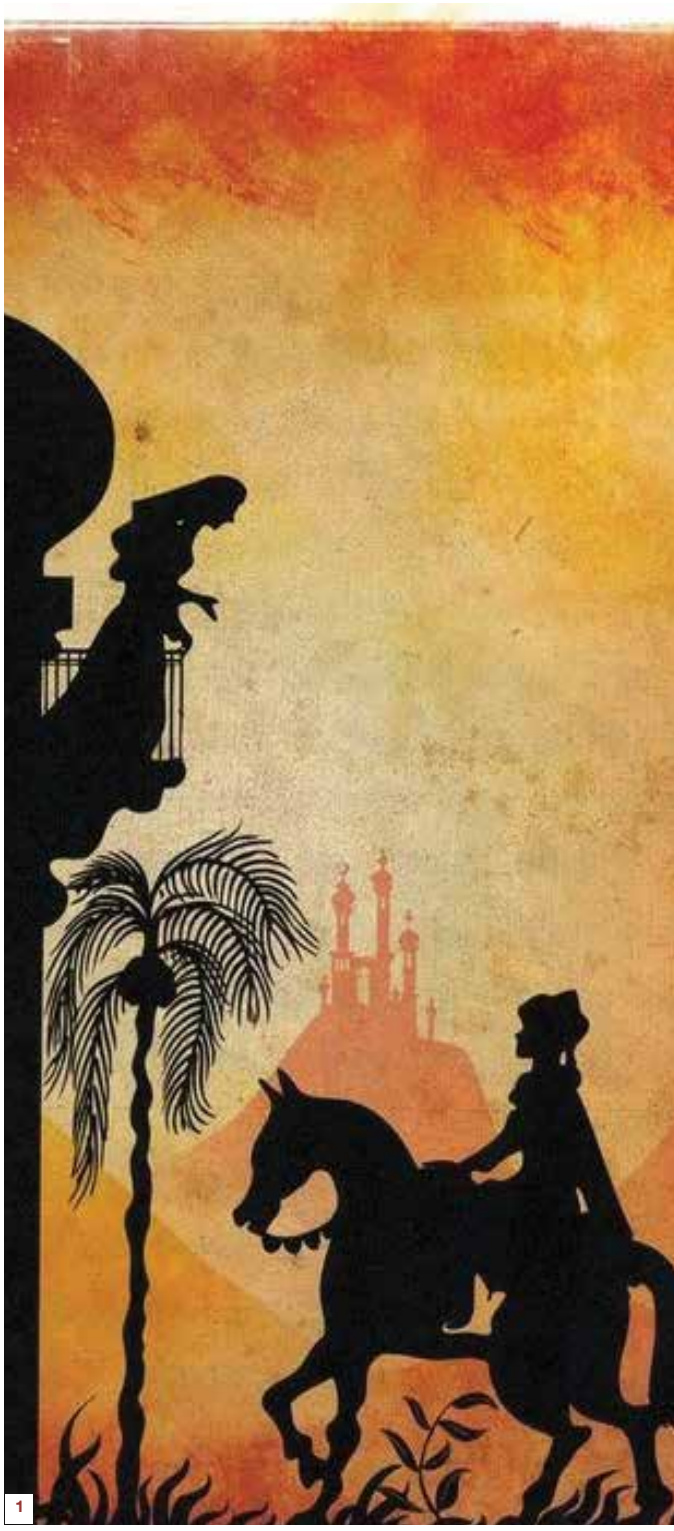
من مدوّني الشعر النبطي: محمّد بُـوْدَيْ 76

معاني أغاني التنويم والهدهدة في الثقافة الشعبية في ليبيا 86

بين جائحتين: التشابه الغريب والمذهل بين الطاعون العظيم وكوفيد 19 94

أ.د. فرج قدري الفخراني - مصر

حكاية الشاطر حسن
ثلاث صيغ، وتحليل وفق المنهج المقارن / المدرسة التاريخية- الجغرافية


1

تتعدد قراءات النص الأدبشعبي الواحد وفق الاتجاه البحثي الذي يُنْتَخَب من بين اتجاهات متعددة معروفة لدى الباحث في الأدب الشعبي، إلا أن فريرا ذهب - ونوافقه - إلى أن انتخاب منهج ما، متعلق بشكل كبير بالخبرات البحثية التي يعتمد عليها الباحث، وعليه يوجِّه هذا الأخير دراستَه للنص، فالباحث اللغوي يقدم دراسة لنص أدبشعبي ما، تختلف عما يقدمه الباحث في الفولكلور أو الانثروبولوجيا أو علم النفس، فحقيقة الأمر أن أدوات المناهج البحثية المستخدمة في كل مجال من هذه المجالات تعكس بشكل كبير اهتمامات الباحث وقدراته التي تمكنه من الوقوف على مكونات القصة الشعبية باعتبارها تحمل بعدًا ثقافيًا، ومن ثَمَّ يطوِّف بنا - في النص - مقدمًا طروحًا منهجية أخرى[1]، أحد هذه المناهج

المدرسة التاريخية الجغرافية[2]، التي ساعدت على ازدهار دراسة الفولكلور في أوروبا، مُتَوَسِّدَةً في ذلك بدراسات فقه اللغة (الدراسات الفيلولوجية) التي برزت في القرن التاسع عشر الميلادي، وكأن هذه الدراسات فتحت الباب أمام الباحثين في الفولكلور للوقوف على علاقات فوق لغوية يمكن عن طريقها لعب دور في تحليل الحقول الفولكلورية بشكل عام، ليس فقط الأدب الشعبي[3]، وقد خَلُصَتْ أهداف هذه المدرسة في إعادة الشكل الأول للعمل الإبداعي الشعبي اعتمادًا على الصيغ المتاحة لهذا العمل، و كَشْف المكان الذي تَخَلَّق فيه العمل الأدبشعبي وكذا زمن تخلقه وتشكله، وإعادة مسيرة الإنتشار الجغرافي لقصة ما أو قصيدة ما[4]، وقد رسَّخ هذا المنهج مبادىء البحث المقارن للقصص الشعبي، من خلال كتابة التفاصيل الدقيقة للقصة الشعبية وتتبع حياة كل قصة، فضلًا عن كتابة الصيغ العديدة لكل قصة والتي تعد كل صيغة شاهدة على المجتمع الذي نشأت فيه، باعتبار أن الأدب الشعبي هو «أدب مفتوح» – على حد تعبير شنهار – أي أنه أدب قابل لتغيير أرديته لكون كل راو بمقدوره أن يحلحل في الرواية وفق ما يطمئن له، دون أن يكون لأحد ردَّه بسلطان حقوق التأليف، فالقصة الشعبية التي تُسَلَّم من جيل إلى جيل بواسطة الجماعة – هي نفسها مرت بعدد من التحورات المختلفة بما يوافق أخيلة وطباع راوي هذه الجماعة، وبما يوافق الظروف الإجتماعية والثقافية والجغرافية–التاريخية للجماعة المستقبلة للرواية والمستمعة لها، ولذا فقد كَثُرَت صيغ كل قصة وتعددت، وأصبحت كل صيغة قائمة بذاتها، وبذا تعمل كل صيغة على التوفيق بين اتجاهين خافيين، الأول هو اتجاه الرواية المتوارثة مع الحفاظ – قدر الإمكان – على مفردات النص الأدبشعبي التي يسمعها الراوي، وبين إرادة العمل الأدبي المرتبط بالإرتجال والتجديد[5]، وجميعها أفكار قامت عليها المدرسة المقارنة، التي سيطرت – منذ خمسينيات القرن الماضي، ومازالت، من خلال أداتيها الطراز Typeوالجزيء Motif[6]، تحديدًا باعتبارهما أداتي قياس لمقارنة الصيغ المختلفة للقصص الشعبي– على اتجاهات البحث في الأدب الشعبي، كما أنها قدمت خدمات بالغة لطرق ومجالات جمع القصص الشعبي بشكل عام، حيث اتضح أهمية هاتين الأداتين في جمع وتسجيل وتصنيف القصص الشعبي، فضلًا عن أهميتهما في مجال التفسير والتحليل، على رغم وجود أصوات ترى غيرذلك، حيث قلل بن عاموس – ولا نوافقه – من قدرات هذه المدرسة، حيث ردد أن قدرات هذه المدرسة في مجال التفسير والتحليل باتت محدودة، خاصة حين الاعتماد عليها دون غيرها من مناهج التحليل وأدواته[7].

ينبني تحليلنا لحكاية الشاطر حسن بصيغها الثلاث في هذا البحث، اعتمادًا على الأداتين الرئيستين الطراز Typeوالجزيء Motif، أما الطراز فقد تم تضمينه في التصنيف العالمي للطرز لكل من آنتي آرني وستث طُمسُن، بينما الجزيء فهو مُتَضَمَّن في التصنيف العالمي للجزيئيات للعلَّامة ستيث طُمسُن، فضلًا عن الفهارس[8] المحدثة للشامي[9]، ولا نستبعد أن يفيد تحليلنا للقصص الشعبي هنا من مناهج وتوجهات طرحتها مدارس أدبشعبية أخرى، ونتوقع أن يفيد التحليل القارئ العادي، بينما الفائدة الكبيرة سوف تكون للباحث المهتم بتوسعة معارفه بالدراسات الأدبشعبية، لذا فسوف نميل في التحليل إلى استخدام الرموز القصيرة للطرز أو الجزيئيات معرِّفين بها في الهوامش، كلما تطلب الأمر، وذلك كي نُيَسِّر على الباحث الوصول إلى إحالاتها البحثية وفق الإشارات الببليوجرافية في متن التحليل وهامشه، وسوف يتضمن تحليلنا لحكاية الشاطر حسن بصيغها الثلاث بيانات أرشيفية خارج نص الحكاية الشعبية محل الدراسة، وهي على التوالي: الرقم المسلسل للقصة أو الحكاية محل الدراسة، يليه الرقم المسلسل في أرشيف المركز، ثم

اسم الجامع والراوي، والخلفية المجتمعية للراوي، أما الجزء الثاني من التحليل فسوف يتضمن إشارات حول كل صيغة وفق الطريقة الإحصائية العالمية المتبعة في تصنيف القصة الشعبية، سواء طريقة آرني/طُمسُن AT والتي تقود من يتبعها إلى الطرز القصصية، وعند كل طراز سوف يعثر على بيانات ببليوجرافية ثرية مصاحبة لكل طراز، وسوف نحاول إيجاد أقرب طراز موجود في تصنيف الطرز لتسكين كل قصة من قصص الكتاب فيه، ثم يلي ذلك تقطيع كل قصة وفق تصنيف الجزيئيات لستيث طُمسُن، ووضع ترقيم كل جزيء بين قوسين معقوفين، وسوف نحاول أن يتضمن التحليل رؤيتنا في المقارنة بين الطرز بعضها والبعض الآخر وبين الجزيئيات بعضها والبعض الآخر، ثم تقديم تحليل أدبشعبي للقصة يقوم على قوانين أولريك التي وضعها لدراسة النص الأدبشعبي اعتمادًا على ضوابط صيغية مُتَضَمنة في النص الأدبشعبي ذاته.

لقد آلَيْتُ على نفسي تقديم التحليل وفق خطوات مرتبة، تتكرر في تحليل كل قصة، وفق مناهج دراسية معروفة، مستفيدًا من تحليلات لنصوص أدبشعبية في لغات أخرى كالانجليزية والألمانية والعبرية، ومن دارسين قدموا مساهمات عظيمة في هذا المضمار، مثل دوف نوي وحاييم شوارزبوم وأولرش مارزولف وحسن الشامي وهيدا جاسون الذين قدموا العديد من دراساتهم حول تلميس عناصر الأدب الشعبي (المدون والشفاهي) لإعادة تجميع قطع الفسيفساء المهشمة التي تناثرت بين الجماعات، ونحن هنا لا نفعل أكثر من تجربة طريقتهم، في التحليل، على نصوص أدبشعبية عربية تعرف طريقها للنور للمرة الأولى، وتعكس عادات وتقاليد مجتمع مازال يحمل تراث أمة ويسير به على الأرض هو مجتمع صعيد مصر، ليحين دور المراكز البحثية والمتخصصين لتحمل مسؤوليتهم تجاه هذا التراث الدافق المتدفق، الذي ما يزال ينبض بالحياة.

تحليل حكاية الشاطر حسن:

حكاية الشاطر حسن - الصيغة الأولى:

الرقم الأرشيفي للقصة 2001/4/17 [10]، وذلك وفق أرشيف مركز التراث الثقافي غير المادي[11]، جمع وتسجيل: أَسْمَاء حَلَبِي أَنْوَر، بقرية طُوخ - نَقَادَة في 2001/4/17م، رواية: أُم أَحْمَد[12]، وملخص الحكاية: [هروب البطل من اضطهاد زوجة الأب برفقة حيوانه المعين/المساعد(دجاجة)، تراه إبنة أحد الملوك فتصر على الزواج منه رغم معارضة أبيها، فتُبْعَد هي وزوجُها عن القصر، وعندما تواجه الملك صعاب - لا يجد من ينقذه منها سوى الزوج المُبْعَد، بمعاونة دجاجته الخارقة] والموضوع الرئيس للقصة منتشر عالميًا، وينتمي إلى طراز AT:850-869 استحقاق خطبة الأميرة، وهي تنتمي للنوع الأدبشعبي الرئيس (الحكاية الشعبية السحرية)، تقابلها صيغ ذات تهويد بسيط[13] مثل شلجيا والجميلة النائمة وابنة الفلاح الحكيمة التي تنتمي لطراز AT:875، وقريب منهما طراز AT: 879 وهو طراز عالمي نجد فيه الفتاة الفقيرة (ماديًا / إجتماعيًا) تتغلب، في النهاية، على الفتى رفيع المستوى(ماديًا / إجتماعيًا)، فمعظم صيغ هذا الطراز تنتهي بالعروس الحلوى، التي هي حيلة العروس التي تشعر أن زوجها ينوي ليلة الزواج أن ينتقم منها لما سببته له الفتاة أو أهلها من ذل وإهانة فيما قبل الزواج بها، حينها تأتي خدعة استبدال العروس الحقيقية بعروس من الحلوى، وتنجح الخدعة وتنتهي القصة بالتوافق بين الزوجين، وفي بعض الصيغ القصصية تتغير الحبكة فتتمحور حول الفتاة الذكية التي تنجح في التغلب على اللصوص، لتقترب بذلك من طراز AT: 956 وهو طراز يقترب من موتيف أحد اللصوص يتظاهر بأنه خاطب وهو يضمر الانتقام ليلة الزواج من الفتاة التي قتلت أو أهانت أصدقاءه اللصوص، وهذا الطراز نجده في 22 صيغة من منشورات الأرشيف الإسرائيلي[14] وقد حظي هذا الطراز بدراسات مقارنة متعمقة، وفيها نوقشت باستفاضة - مقابلات وصيغ

هـذا الطـراز سـواء كانـت هنديـة أو تركيـة[15] وعـادة مـا نجـد صيـغ هـذه الطـرز تُحكى في ريـاض الأطفـال في وقتنـا الراهـن، ورواتهـا لـم يجـدوا ضـرورة لإحـداث تغييـرات كبـيرة في بنيتهـا العالميـة، وعليـه يتـم حكيهـا بصيغهـا المعروفـة عالميًـا، كذلـك تقـترب قصتنـا الراهنـة مـن طـراز قصـصي معنـون «الفتـاة الـتي لـم تعـرف حـل لغـز الخاطـب» وتحمـل ترقيـم طـرازي AT:851 وهـو طـراز مسـجل منـه أكـثر من 10 صيـغ متكاملـة مـن بلـدان عربيـة مثـل اليمـن وتونـس والعـراق وهـي محفوظـة في أرشـيف الحكايـات الشـعبية في إسـرائيل – اختصـاره IFA– ، ونجـد في هـذا الطـراز تعـدد طـرق البطـل في مسـاعدة والديـه، منهـا صيغـة يمنيـة يطلـب فيهـا البطـل أن يتحـول لشـخص أسـود كـي يُبـاع عبـدًا ويقـدم المـالَ لوالديـه الفقيريـن ليتعيشـا منـه بكرامـة[16] وذات الطـراز وردت لـه حلقـات قصصيـة[17] episode تناثـرت في عـدد مـن الحكايـات المسـجلة في الأرشـيف الإسـرائيلي[18]، ورغـم العناصـر الطبيعيـة في القصـة فـلا يمكـن تصنيفهـا باعتبارهـا حكايـة واقعيـة، وخاصـة لتضمنهـا بعـض العناصـر فـوق الطبيعيـة (دجاجـة عارفـة تنقِـذ شـخص مـن المـوت سُـمًا، Motif GMC–A:B312.6.1 «فَمْـرَات أَبُـوه عَـاوْزَه تِتْخَلَّـصْ مِنُّـه فَحَطَتْلُـهُ السِّـمْ فِي الْأَكْل فَالْفَرْخَـة حَسَّـتْ وَقَعَـدَتْ تِنْدَهْلُـه فَأَخَـدَ الْأَكْل وَرَاحَ عِنْـدَ الْفَرْخَـة فَالفَرْخَـة كَبَّتْلُـه الْأَكْل» – شـخص يُحمـل بواسـطة طائـر، Motif:B552 «فَقَالَّهَـا يِطْلَـعْ بَـسْ يِركَـبْ الْفَرْخَـة الْعَرْجَـه فَقَالِتْلُـه مَـاشِي يِرْكَبْهَـا فَجَـابْ الشَّـاطِرْ حَسَـنْ الْفَرْخَـة بِتَعْتُـه وَطِلِـعْ الْحَـرْب» – دجاجـة عدائيـة تقاتـل في معركـة بإطـلاق نـار مـن الأمـام ومـن الخلـف، Motif GMC–A:B17.5.1 «فَكَانَـتْ فَرْخَتُـه تَضْـرِبْ نَـارْ مِـنْ وَرَا وَمِـنْ قُـدَامْ» – وتمييـز بجُـرح H56، (تمييـز بكَـي [fakh][19] Motif GMC-A:H56.1,) «فَقَالْهُـمْ لَـوْ كُنْتُـمْ عَاوزِيـنْ هَدِّيكُـمْ بَـسْ بِشَـرْط هُـوَ أَنْ اَكْـوِي كُلْ وَاحِـدْ فَيكُـمْ بِالْمُسْـمَارْ (أَعَلِّمُـه) شَـاوْرُوا بَعْـض فَوَافَقُـوا فَعَبَّالْهُـم الزُّجَاجَـة لَـبَنْ عُقْـر وَلَـبَنْ بِكْـر وَكَوَاهُـمْ بِالمُسْـمَار» والحكايـة قريبـة مـن الطـرز الوقعـة بـين 559–500: AT حكايـة سـحرية عـن معاونـين فـوق طبيعيـين، أمـا في تصنيـف الأنـواع فيمكـن تصنيفهـا إلى نـوع الحكايـات الشـعبية الـتي تنتهـي بالـزواج كنهايـة سـعيدة، وهنـاك بعـض الطـرز القليلـة لحكايـات تتطابـق مـع المعـين فـوق الطبيعـي الـذي يمنـح عونـه للبطـل / الفـتى مسـتحق المسـاعدة، قـارن الطـرز مـا بـين 508 – 505:AT مـوت ممنون/مـوت مديـن بفضـل، حيـث نجـد أن المعـين / الدجاجـة تقـدم مسـاعداتها بامتنـان، وبـلا أي مقابـل، وذات الطـراز ورد في صيغـة يهوديـة مغربيـة تظهـر فيهـا شـخصية المتبرع، في نهايـة الحبكـة، كبطـل فـرح وسـعيد بمـا يقدمـه مـن عـون[20]، ولهـذا الطـراز أكـثر من 50 صيغـة في الأرشـيف الإسـرائيلي (IFA) منهـا الحكايـة المغربيـة «يعقـوب وبنـت الملـك والصيـاد»[21] وهـي صيغـة قريبـة مـن طـراز AT:506، الأمـيرة المُنْقَـذة (الأمـيرة المحـررة مـن العبوديـة)، وفيهـا يُنقـذ البطـل وعروسـه مـن الغـرق عندمـا تغـرق سـفينتهما في قلـب البحـر، وهـذه الصيغـة القصصيـة تضـم أغلـب الجزيئيـات القصصيـة الخاصـة بهـذا الطـراز، قـارن جزيئيـات Q271.1، حظـر دفـن المقـترض بواسـطة المُقـرِض، E341.1، مـوت ممنـون/ مـوت مديـن بفضـل خـاص بإفتـداء جسـمين كان محظـور دفنـه إلا إذا تـم دفـع مـا عليـه مـن ديـون، R111.1.6، إنقـاذ أميـرة مـن عبدويـة (مـن البيـع كجاريـة)، R163، تهـرب وإنقـاذ بواسـطة مـوت ممنون/مـوت مديـن بفضـل، Q491، اسـتهداف وقـار الميـت كعقـاب.

أمـا مـن ناحيـة بنيـة الحكايـة فأقـرب طـراز لهـذه الحكايـة هـو طـراز AT:519 الفتـاة القويـة كعـروس، حيـث تتشـابه بعـض عناصـر الحكايـة مـع الطـراز: معـين واحـد ينقـذ خطيـب واحـد، العـون يُـؤَدى بطريقـة فوقطبيعيـة وأسـطورية وسـحرية، ابنـة الملـك لـم تكـن تعـرف إذا كان للفـتى الخطيـب قـدرات خارقـة أم لا، كذلـك قـارن طـراز AT: 516 «الصديـق الأمـين» وهـي حكايـة شـعبية طويلـة ومركبـة مـن حلقـات قصصيـة episode تحكـي عـن:

- صديـق لابـن ملـك يقـدم لـه أميـرة فاتنـة ويتحـول إلى حجـر.

- يضطره ابن الملك - الذي يتزوج من الأميرة - إلى كشف سر التحول.
- يذبح الزوجان ابنهما على الحجر المتحول وبدمه يعيدان الصديق المخلص إلى الحياة مرة أخرى[22].

أما العناصر المختلفة في الحكاية عن طراز AT:519 نجد في الطراز مواجهة واضحة بين الأميرة الجميلة والقوية Motif:T58,T173.1، وبين الخطيب المفروض عليها بالقوة، Motif:H345 فيتحول، Motif:K3،K1844.1 في اللحظة الملائمة بواسطة معين غير عادي، Motif:F601.2 وفي هذه الصيغة تكون المواجهة بين الخاطب والملك (والد الأميرة)، أما المتبرع فلا يتدخل بنفسه في الحبكة بل نجده يمنح الخاطب خاصية سحرية، Motif:D1893.2 خاصية سحرية يرى ولا يُرى تمنح لإنسان، وهي خاصية كافية كي تحسم المنافسة لصالح الخاطب، قارن جزئيات D1985، طرق اكتساب عمى أو عدم رؤية (خاصية يرى ولا يُرى)، D1361 ساحر يحول شخص ليصبح يرى ولا يُرى، D1361.26، صيغة سحرية (تعويذة) تحول إنسان إلى شخص يرى ولا يُرى.

أما عناصر أولريك الجمالية فقد لوحظ تغييب الفاتحة في القصة، ربما لأن الراوية هنا أدركت طبيعة جمع الرواية لهدف تعليمي، في غياب جمهور، وعليه فقدت العلاقة المباشرة مع جمهور حقيقي منتبه ومتجاوب مع ما ترويه، وعليه أصبح من غير الضروري وجود فواتح وخواتم تجعلها في بؤرة اهتمام جماعة المستمعين، فليس هناك من تلفت انتباهه، لأن الفاتحة هي إشارة تحدد للجمهور إما أن يواصل الاستماع ويلزم مكانه أو أن يغادر مكان الحكي[23] أما قانون التضاد أو التنافر فيمكن رصده من خلال (أخوين أحدهما نشيط والثاني كسول) كَانَ الشَّاطِرْ حَسَنْ مُوَفَّقَ فِي اَلْمَدْرَسَة عَلَي أَخُوهْ، وقانون التثليث (العدد سبعة كعدد طوبولوجي): كَانَ الْسُلْطَانْ عِنْدُه سَبَعْ بَنَاتْ، وقانون التشكيل بالصور(تضمين الحكاية لوصف غني بالتشكيل الفني هدفه التشويق (قُولُولُوا لَو جَاءَكَ اَلسُلْطَانْ نِفرِشْلُو اَلْأَرَضْ حَرِيرْ وَلَوْ رُحْتُلّه هَيفرِشْلَكْ اَلْأَرْض حَرِيرْ فَقَالُهُمْ الْجَازِرْ (الشَّاطِرْ حَسَنْ) تَعَالَى وَهَفرِشْلَك الْأَرْض حَرِيرْ فَفَرَشْلُه الْأَرْض حَرِيرْ)، وقانون التنغيم: فَجَابَ الشَّاطِرْ حَسَنْ (الشَّغَالْ) لَبَنْ عُقْر وَلَبَنْ بِكْر، أما المفردات المحلية في القصة فتركزت في كلمة: جازر= عامل.

حكاية الشاطر حسن - الصيغة الثانية :

الرقم الأرشيفي للقصة 2001/12/3 جمع وتسجيل: زمزم حازم أحمد، 21 سنة بقرية العبابدة- شنهور- قوص في 2001/12/3م، رواية: بخيتة أحمد جودة، 61 سنة وملخص الحكاية: زوج يأكل دجاجة موصوفة علاجًا لزوجته العقيم، فيحمل الزوج وينجب بنتًا جميلة يخطفها منه طائر(حدأة)، ترعاها الحدأة فوق شجرة وتلبسها مصوغات ذهبية مخطوفة من نساء يملين جرارهن من النهر، وبينما يسقي الشاطر حسن فرسه من النهر يراها ويطلب منها النزول له من فوق الشجرة فترفض الفتاة، ولكنه يستطيع بالحيلة أن يأخذها إلى قصره، وهناك تُضطهد الفتاة من أمه بعد سفره وتُطرد، وتُمنح قصر تعيش فيه، وعندما يعود الشاطر حسن يجد أمه في صورة منفرة، فتدعي أن أمه ماتت وسبب عوار عينها هو كثرة البكاء على أمه الميتة، فتطلب منه هذه المرأة(أمه) علاجًا من شجرة في قصر الفتاة، فيرسل ثلاثة من الخدم لإحضار العلاج على التوالي، فيعود كل واحدٍ منهم مقطوعَ اللسان، وعندما يذهب هو يُخبر بالقصة كلها، فيعيد الفتاة الجميلة إلى قصره ويتم التخلص من الأم بطريقة نصفها عجيبة ونصفها واقعية - الأرض تبلع الأم حتى رأسها، ثم يقطع الشاطر حسن رأس الأم). والموضوع الرئيسي للقصة منتشر عالميًا، ينتمي لطراز AT:706، الفتاة المُشَهَّر بسمعتها - المُشَهِّرون بسمعتها يعاقبون ويطلبون العفو والسماح، والحكاية لها صيغ من تونس ولها أربع صيغ من اليمن محفوظة جميعها في الأرشيف الإسرائيلي (IFA)[24] أقربها لهذا الطراز حكاية «بنت الحاخام الحكيمة»[25]

2

وينتمي إلى طراز AT:712 Crescentia تشويه سمعة وعقاب زوجة يُرَد بقوى علاجية عجيبة، أما هيكل الحبكة القصصية بدون عبارات وصفية أو إشارات رمزية فهو على النحو التالي:

1. فتاة تُخطف من أبيها – الذي وَلَدَها – ترعاها حدأة، فيراها البطل فيأخذها إلى قصره بحيلة.
2. الفتاة تُضطهد من أم البطل وتُطرد فتُمنح قصرا تعيش فيه، به شجر يشفي أمراض العيون، يُرسل لها خدم لأخذ دواء لعلاج عين أم البطل، فتقطع ألسنتهم.
3. البطل يعثر على الفتاة وتعرف الحقيقة، فيعود إلى أمه التي تُعاقب.

ورغم العناصر الطبيعية في القصة فلا يمكن تصنيفها باعتبارها حكاية واقعية، وخاصة لتضمنها بعض العناصر فوق الطبيعية مثل طراز AT:705A ولادة من رجل حامل نجده في موتيف Motif GMC-A:T578 رَاحْ شَافْ اللِي تَحْتِ الْمَاجُورْ لِقِيهَا كَبِيرَة وِابْتَاعْتُهْ صَغِيرَة رَاحْ كَلْ الْكَبِيرَة رَاحْ حَمَلْ وِلَمَّا قَرَّبْ يُولِدْ Motif GMC-A:B535.0.5.1, طفلة متروكة تتربى بواسطة (حدأة) في عش- «خَطَفِتْهَا الْحِدَّايَةْ وِحَطِّتْهَا فُوقِ الْشَجَرَة كَانِتْ الْشَجَرَة عَلَى الْبَحْرِ فَكَانِتْ الْحَرِيمْ تِمْلَي جِرَارْهَا وَتِسْنِدْ دَهَبْهَا تَخْطُفْ الْحِدَّايَة الْدَهَبْ وِتِلَبِّسْهَا»، أما العناصر الطبيعية في القصة نجدها في جزيئيات: Motif GMC-A:S12.2.1، أم تطلب التخلص من ابنتها بإلقائها في الجبل «قَالِتْ لَهُ مَرَتُه لَوْ خَلِّيتَكْ فِي الْبِيتْ هَتِفْضَحْنِي رُوحْ الْجَبَلْ اِنْ جِبْتِ وَلَدْ هَاتُهْ وِاِنْ جِبْتِ بِتْ سِيبْهَا» Motif GMC-A:T91.6.2, – زواج أمير من فتاة متواضعة فَوَقَعْ صَنْدَلْهَا فَنِزْلِتْ تِجِيبُه فَخَطَفْهَا الْشَاطِرْ حَسَنْ وَوَدَّاهَا بِيتُه وَحَطَّهَا فِي أُوضَهْ» – Motif GMC-A:K778.5 فتاة على شجرة تُغوى بالنزول وتؤسَر عن طريق خدع لإمرأة عجوز تتظاهر بالجهل وقلة الحيلة « قَالِّهَا اِنْزِلِي مَرِضِّيتْشِ تِنْزِلْ رَاحْ جَابْ مَرَة عَجُوزِة وِخَرُوفْ وِادَّاهَا سِكِّينْ وِبُرْمَهْ وَمُلْخِيَّه» Motif,- GMC-A:K778.5.1 خطف عن طريق خدعة إمرأة

عجـوز: سـكين توضـع علـى ذيـل خـروف (علـى ربـع الذيـل الخلفـي) بـدلًا مـن الرقبـة في محاولـة لقتلـه، المعـين يُخطـف «مَسَـكِتْ اِلْعَجُـوزَه اِلْخَـرُوفْ وَالْسِـكِّينْ وِتِـدْبَحْ الْخَـرُوفْ مِـنْ دِيلُـه اِتْقُلِّهَـا لَا يَـا عَجُـوزَه اِدْبَـحِي اِلْخَـرُوفْ مِـنْ رَقَبْتُـهْ اِتْقُولِهَـا الْعَجُـوزَهْ مِـشْ عَارْفَـهْ جِدِّتِـكْ تَعَـالِي وَرِّيـنِي» Motif GMC-A:K778.5.2,[fakh] ـ خطـف عـن طريـق خدعـة إمـرأة عجـوز: عـروق نبـات الملوخيـة تُجمـع بـدلًا مـن الأوراق لطبخهـا، المعـين يُخطف «وَتِلَّقِّـطْ الْعَجُـوزَهْ الْعَصَـبْ وِتِـرْمِي وَرَقِ الْمُلْخِيَّـه اِتْقُولْهَـا لَا يَـا عَجُـوزَه اِرْمِي الْعَصَـبْ وِخُـدِي الـوَرَقْ اِتْقُولْهَـا تَعَـالِي وَرِّيـنِي مَتْرَضَـاشِ تِـنْزِلْ» Motif GMC-A:K778.5.3,[fakh] ـ خطـف عـن طريـق خدعـة إمـرأة عجـوز: وعـاء فخـاري لحفـظ الميـاه (بُرمـة – زيـر – قُلَّـة) يوضـع مقلوبًـا – فوهـة الوعـاء علـى الأرض – المُعـين يُخطـف عـروق نبـات الملوخيـة تُجمـع بـدلًا مـن الأوراق لطبخهـا، المعـين يُخطـف « وِتْحُـطْ الْعَجُـوزَه الْبُرْمَـه مَقْلُوبَـهْ اِتْقُولِهَـا اِعْدِلِيهَـا اِتْقُولَّهَـا مِـشْ عَارْفِـه تَعَـالِي اِعْدِلِيهَـا» قـارن موتيـف J1906.1 وقـارن طـرز: (705A[DOTTI]-809A-860A*-860C[DOTTI])[26] F990,- جمـادات تتصـرف وكأنهـا حيـة (مقـص يـؤدي القـص بذاتـه، مقـص يقـص لسـان خـادم خشـية الإفصـاح عـن سـر) «رُوحْ يَـا مَقَـصْ قُـصْ لِسَـانُه قَبْـلِ مَـا يِخَـبِّرْعَلَـىَّ فَرِجِـعْ الْخَـدَّامْ لِلْشَـاطِرْ حَسَـنْ وَلْسَـانُه مَقْطُـوعْ» والحكايـة قريبـة مـن طـراز AT:881 وأضافـت جاسـون ترقيـم طـرازي[27]: AT:712*A :أم ملـك تضطهـد ابنـة زوجهـا، موجـود في IFA: 11090، وموجـود في الحكايـة المغربيـة المعنونـة «الوفيـة لزوجهـا» IFA: 2505 وقريـب مـن ذلـك طـراز AT:707 موجـود في الحكايـة الأفغانيـة IFA: 3983. الـواردة في تصنيفـات سـرودي[28] وجميعهـا تنتمـي للحكايـات فـوق الطبيعيـة الواقعـة بـين طـرز AT:700–749 أمـا في تصنيـف الأنـواع فيمكـن تصنيفهـا إلى نـوع الحكايـات الشـعبية الـتي تنتهـي بالـزواج كنهايـة سـعيدة بعـد القضـاء علـى المعيـق، أمـا العناصـر المختلفـة في الحكايـة عـن طـراز AT:712 نجـد في الطـراز مواجهـة واضحـة بـين الابـن العاشـق والأم المعيقـة.

أمـا عناصـر أولريـك الجماليـة في الحكايـة فتتركـز في بعـض العناصـر الجماليـة كالخاتمـة التقليديـة «وَتُوتَـه تُوتَـه خِلْصِـتْ الْحَدُّوتَـه» في حـين غَيَّبـت الحكايـة فاتحـة القصـة، ربمـا لحكـي الـراوي أكـثر مـن حكايـة بـدأت أولاهـا بفاتحـة انسـحبت علـى الحكايـات التاليـة، أو لـذات سـبب الصيغـة الأولى، كذلـك تضمنـت الحكايـة عبـارة تكراريـة واحـدة تـشي بالمكانـة الرفيعـة الـتي تحولـت لهـا الفتـاة الفقـيرة الـتي عانـت مـن اضطهـاد زوجـة الأب ثـم مـن أم الـزوج، وهـي عبـارة «يَـا سِـتْ يَـا سِـتَّنَا يَـا اللِـي قَصْـرِكْ اَعْلَـى مِـنْ قَصْرِنَـا اِدِّيـنِي عَنْقُـودْ عَنَـبْ لِلْوَحْمَـه اللِـي عِنْدِنَـا» وتتكـرر ثـلاث مـرات يرددهـا حرفيًـا ثلاثـة مـن الخـدم المرسـلين لإحضـار عـلاج مـن شـجر نـادر لا يوجـد إلا في قصـر الفتـاة الجميلـة، والحكايـة تـبرز مواجهـة بـين شـخصيتين همـا الفتـاة الطيبـة والحيزبـون وهنـا نجـد كلا مـن زوجـة الأب و العجـوز الـتي يحضرهـا البطـل / الشـاطر حسـن لتوقـع بفتاتـه وأم الـزوج تجسـد صـورة الحيزبـون الكريهـة المعاديـة للخـير والجمـال، كذلـك نجـد عنصـر الأعـداد الطبولوجيـة ممثـلًا في العـدد ثلاثـة (ثـلاث خـدع تُعـرض للإيقـاع بالفتـاة الجميلـة – ثلاثـة خـدم تُقْطَـع ألسـنتهم)، أمـا عناصـر المضمـون نجدهـا في ثلاثـة جزيئيـات فـوق طبيعيـة في الحكايـة (رجـل يحمـل وينجـب – طائر/حـدأة يخطـف طفـل ويرعـاه – أدعيـة مسـتجابة / دعـاء إيجـابي بمنـح قصـر يُسـتجاب ودعـاء سـلبي بابتـلاع الأرض لشـخص يُسـتجاب)، أمـا القوانـين اللغويـة في الحكايـة فتتمثـل في عنصـر التنغيـم في العبـارة التكراريـة «يَـا سِـتْ يَـا سِـتَّنَا يَـا اللِـي قَصْـرِكْ اَعْلَـى مِـنْ قَصْرِنَـا اِدِّيـنِي عَنْقُـودْ عَنَـبْ لِلْوَحْمَـه اللِـي عِنْدِنَـا» والعبـارة تسـهم في جـذب انتبـاه السـامعين للاسـتمرار في الاسـتماع إلى حكايـة معـروف نهايتهـا.

حكاية الشاطر حسن – الصيغة الثالثة:

الرقـم الأرشـيفي للقصـة 2015/4/2 جمـع وتسـجيل: سـماح هريـدي حـداد، 23 سـنة بقريـة هِـوّ– مركـز نجـع حمـادي في 2015/4/2م، روايـة: هريـدي حـداد عبـد الرحيـم، 72 سـنة وملخـص الحكايـة: [

عظيم / ملك له زوجتان الأولى تنجب ولد وبنت والثانية عقيم تسرق الطفلين الموسومين وتتخلص منهما في صندوق يوضع في مياه نهر - يعثر صياد على الصندوق فيتولى تربية الطفلين ثم يشكراه ويغادرا بحثًا عن الأسرة الأولى - ينزل الأخ والأخت ضيفين على أسرة يعجب ربها بالفتاة (ابنته)، وبعد مهام عجيبة يكلف بها الفتى من رب الأسرة المضيفة / أبيه - ليختلي بالفتاة، يكتشفا أنهما بين أسرتهما الأولى (العلامات تساعد الأم في التعرف عليهما) ويصبح الفتى ملكًا] والموضوع الرئيس للحكاية منتشر عالميًا، وينتمي إلى طراز AT:327A، يتشابه مع «حكاية الأخرس وولديه» «האלמן ושני ילדיו» وهي صيغة غربية جمعها جرونفيلد بالإسبانية، نشرها نوي ضمن دراسته للمرويات التي جمعها الأخير[29]، ولكن صيغة حكايتنا قريبة إلى طراز AT:450 أخ وأخت يطردا بواسطة زوجة الأب، وهو طراز نجده يتردد لدى الجماعات اليهودية، فقد ذكر دوف نوي أن لهذا الطراز 12 صيغة محفوظة في أرشيف القصص اليهودي نشر منها نوي ثلاثة صيغ، بينما الصيغ غير المنشورة تحمل عناوين בת חורגת כגבורה ابنة زوج كبطلة - אם חורגת אכזרית زوجة أب قاسية - סגולה מאגית ניתנת ע"י פיות خاصية سحرية تمنح بواسطة تفوه بكلمات - נערה ממעמד נמוך נישאת לנסיך فتاة من طبقة متواضعة تتزوج من أمير - הכלה המוחלפת الزوجة المُتَبَدِّلة - בוגדנית נענשת خائنة تعاقب[30] وجميعها صيغ ذات صبغة تهويدية[31]، وقد أضاف الشامي طراز AT: 931A ويرتبط هذ الطراز بطراز AT: 403 العروس السوداء والعروس البيضاء، كما يرتبط بطراز AT: 480 الفتاة المهذبة والفتاة الوقحة، وهو طراز ما زال ينتشر بين الرومانيين المعاصرين، حيث يتم توظيفه كوسيلة تعليمية تؤكد على قيمة اتقان العمل والرضى بالقليل[32]، وترتبط كذلك بتيمة البقرة المعينة الموجود بين طرز AT - AT: 510 AT: 551 - وطراز الفتاة التي تسير خلف محاربين على وجه النهر، أو الأبناء في رحلة بحث لاكتشاف علاج إعجازي من أجل أبيهم المريض، والصيغتان موجودتان ضمن طراز AT: 551، وقد نشر نوي صيغة لهذا الطراز وصفها بأنها صيغة ناقصة، حيث تجاهلت إبراز طبيعة المكافأة التي حصلت عليها ابنة الزوج المهذبة، وطبيعة العقاب الذي نالته الفتاة الوقحة[33] وتتعالق كل هذه الطرز بموتيفات Motif, GMC-A: P253.1.1 أخ كحارس على عفة أخته، وموتيف Motif : N365.2.1, أب يقع في حب ابنته من غير تعمد، وموتيف Motif: S31، قسوة زوجة الأب، وموتيف Motif GMC-A: S31.4.1، زوجة أب تقتل ابن ضرتها، وموتيف Motif GMC-A: S31.4.2، زوجة أب تستأجر قتلة ليقتلوا عمدًا ابن ضرتها، أما هيكل الحبكة القصصية بدون عبارات وصفية أو إشارات رمزية فهو على النحو التالي:

1. تخلص زوجة عاقر من ابني (أخ وأخت) ضرتها.
2. الأخوان يُحسَن إليهما، ويقررا البحث عن أسرتهما.
3. في رحلة البحث يحمي الأخ أخته، ويلتقيا بأسرتهما بالصدفة.

ورغم العناصر الطبيعية في القصة فلا يمكن تصنيفها باعتبارها حكاية واقعية، وخاصة لتضمنها بعض العناصر فوق الطبيعية مثل وسم الابن بخصلتي شعر في رأسه إحداهما ذهب والأخرى فضة «وَالْوَادْ فِيهِ سَلْخَةْ دَهَبْ وِسَلْخَةْ فَضَّةْ اِلْوَادْ» قارن موتيف Motif GMC-A:F960.11.2[fakh], طفل له خصلة شعر ذهب وخصلة فضة، ووسم البنت بتغيرات لظواهر طبيعية حين تضحك أو حين تبكي، قارن موتيف Motif GMC-A:F960.12.2,[fakh] ظواهر طبيعية عجيبة تحدث حين تبتسم أخت: انفلاق القمر، «وَالْبِتْ اِسْمَهَا عَبْدِ صَبْر... لَوْضِحْكِتْ بِنْشَقِ الْقَمَرْ بِنَوَّر» ثم قارن موتيف Motif GMC-A:F960.12.2,[fakh] ظواهر طبيعية

عجيبة تحدث حين تبكي أخت: تلبد الغيوم وهطول الأمطار «وَالْبِتْ اِسْمَهَا عَبْدِ صَبْرلَو بَكِتْ يِقُومْ غِيمْ وِنَطَرْ»، وتتميزصيغ هذا الطراز،في الغالب، بالطول حيث تطول الحبكة وتسير بخطوات بطيئة نحو النهاية، وذلك في مسيرة خروج الفتاة من المنزل، ففي رواية مصرية احتوى المشهد الأخير على مجموعة من المهام المفروض على الفتاة القيام بها، مثل مهام سقاية عناصر نباتية وحيوانية ظمأى، ففي قصة ست الحسن2- (رواية من أخميم) يطول المشهد عبرتكرار موتيف رئيس في القصة (الجود دون انتظار رد العطاء[34] - من ابتكار الشامي) ، حين لا تبخل ست الحسن على الكائنات غيرالبشرية بالماء/ سر الحياة، فتُمنح الصفات الإيجابية لتلك الكائنات كي ينتهي سلوكها النبيل نهاية سعيدة لم تنتظرها.

- ست الحسن تجود على الغراب /

يِجْعَلْ سَوَادِي فِي شَعْرِيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي وِشِّيكِ

- ست الحسن تجود على النخلة /

يِجْعَلْ طُولِي فِي شَعْرِيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي جِسْميكِ

- ست الحسن تجود على الورد /

يِجْعَلْ حَمَارِي فِي خَدِّيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي عِنِيكِ

- ست الحسن تجود على القرطم /

يِجْعَلْ بَيَاضِي فِي وِشِّيكِ ولا يِجْعَلْهُوشِ فِي شَعْرِيكِ.

عندما تصل ست الحسن إلى الدار تكتشف أن الجود زادها جمالاً، فضلاً عما حظيت به من مكافأة مادية لم تتوقعها[35].

وفي رواية رومانية يطول المشهد لتواجه الفتاة الطيبة مهام أخرى أولها مواجهة اثني عشر غولًا، ولكن بعد أن تقدم نفسها لكل منهم يتعاطفون معها ويقدمون لها النصائح اللازمة لتتمكن من الزواج بأمير، بعد ذلك تواجه مخاطر اثني عشر لصًا، وهم أيضًا يتعاطفون معها ويتصرفون معها كأنها أختهم، وفي نهاية رحلتها تموت على مرأى من الجميع وتُدفن في جذع شجرة، وفي نهاية الأمر تُحْيَى مرة أخرى وتتزوج أحد الأمراء[36].

أما العناصر الطبيعية في القصة نجدها في تطور أحداث الحكاية التي يمكن رصدها وفق أكواد شتراوس على النحو التالي:

1. المرحلة الأولى: ملاحظات مبدئية

الشخصيات الفاعلة.

- A.أ - الأبطال الرئيسيون: الأخ والأخت، والأب.
- A.ب- الأبطال الثانويون: الصياد والحيزبون.
- A .ج- المخلوق المانح: الغول.

2. المرحلة الثانية: الفاتحة :

- B.أ- موتيف صراع الضرائر: الزوجة العقيم تتخلص من طفلي ضرتها.
- B.ب- القدر يحفظ الأخ والأخت.
- B.ج- تكملة الفاتحة: الأخ والأخت يُنقذان بواسطة صياد، ويحسن إليهما.

3. المرحلة الثالثة: Bex مكان الالتقاء وطبيعته:

- B! قصر الملك / قصر الأب غير المعروف.

4. المرحلة الرابعة: لقاء الأب مع تنفيذ مهام - نقص. (التقاء الأب الذي يُبعد الابن ليختلي بابنته - على غير دراية).

5. المرحلة الخامسة: طبيعة المهام المكلف بها الابن (احضار الطائر القوقالي - احضار الطائر أبو دراسة - احضار الطائر الأدهم أبو الغطاس).

6. المرحلة السادسة : مساعدة من الخارج لإتمام المهام المكلف بها - نقص.

7. المرحلة السابعة: منح أو مكافأة (الأخ يمنح أنواع الطيور العجيبة في بلاد الغيلان).

8. المرحلة الثامنة: عقاب (الأخت تُهدد بسلب العفة).
9. المرحلة التاسعة: تعديل مسار (الأم تتعرف على ولديها وتخبر الأب – العلامات تساعد على التعرف).
10. المرحلة العاشرة: توبة وموعظة (الأب يندم على محاولته فعل مشين ويتنازل عن المملكة لابنه / حامي عفة اخته).

وعلى ما سبق يمكن مقارنة هذه الأسس مع القيم الملائمة لها في إطار منهج بروب مع ملاحظة الترقيم اللاتيني لكل وظيفة من الوظائف التالية هو ترقيم وضعه فلاديمير بروب في منهجه الوظيفي، وتم ترتيبه هنا وفق ظهوره في الحكاية محل الدراسة، مع مقابلته بصيغ شتراوس، وذلك على النحو التالي:

أكواد الوحدات الصيغية وفقًا لمنهج شتراوس (قراءة في الصيغ)		وظائف بروب (قراءة في الجزيئيات)
صيغة A (ملاحظات) مقدمة الراوي	0	الحب الشرعي بين توأمين (فتى وفتاة) في مقابل الحب غير الشرعي (وقوع الأب في غرام ابنته) الشاطر حسن يحب اخته عَبْدِ صَبْر لَو بَكِتْ يِقُومْ غِيمْ وِنَطَرْ وِلَوْ ضِحْكِتْ يِنْشَقِ الْقَمَرْ يِنَوَّر في مقابل الحب غير الشرعي (أب يقع في حب ابنته)
صيغة B في خيام الأسرة	I X	غياب أحد أفراد الأسرة عن المنزل(غياب التوأمين) البطل يقرر الخروج للبحث(التوأمان يقرران الخروج بحثًا عن الأسرة الحقيقية)
صيغة C تشابكات(علاقات) بين أفراد الأسرة	IV	الخصم يحصل على معلومات عن البطل (الأب كخصم للشاطر حسن يعرف تعلقه باخته فيسعى لإبعاده)
صيغة D هبوط / تشاحن	VI	الخصم يحاول أن يخدع الضحية من أجل أن يتسلط (الأب يحاول أن يخدع الشاطر حسن بإرساله إلى الهلاك)
صيغة E حزن نابع من D	IX	محنة تقع على البطل عقبات الحصول على الطيور النادرة (في بلاد الغيلان)
صيغة F سعادة نابعة من C	XXX	الخصم يُعاقب الأب يعاقب عقاب نفسي
صيغة G العثور على مفقود والتواصل معه	XV	وسيلة سحرية تنقل تساعد على البحث (وسم الأخ بخصلتي شعر ذهب وفضة ووسم الاخت باقتران التغييرات الطقسية مع تغير مزاجها)

صيغة H مساعدة بواسطة أرواح	XIV	البطل يتلقى معلومة بوسيلة سحرية الشاطر حسن يُخْبَر بمكان الطيور النادرة عن طريق كبير الغيلان
صيغة I تنازل عن وضع اجتماعي	II	حظر على البطل (الأب يحظر من لمس عبد صبر ابنته)
صيغة K تجربة/ اختبار	XXVI	حل المشكلة (العثور على الطيور النادرة واحضارها)
صيغة L عقبات/ غوايات	VI	الخصم يحاول أن يخدع الضحية من أجل أن يتسلط الأب يخدع الشاطر حسن لانتزاع عفة اخته (لينقلها من سلطة الأخ إلى سلطته)
صيغة V التغلب على العقبات	XXV	عودة البطل (التوأمان يعودان إلى أسرتهما)
صيغة Q اجتياز التجربة أو الفشل	XXIV	انتهاء الفشل الأول (الأب يفشل في جميع المرات في فعل الفحش مع ابنته)
صيغة X نتيجة الفشل/ عقاب	XXX	الخصم يُعاقب30 (الأب يعاقب بنزع المملكة منه)
صيغة Z خلاص / عودة إلى الوضع الطبيعي	XXXI	البطل يحصل على التاج (الأخ يحصل على المملكة)

في الجدول السابق جاء ترتيب وظائف بروب وفق ترتيب الأحداث في الحكاية محل الدراسة، وبالمقارنة بين صيغ شتراوس ووظائف بروب يمكن أن نلحظ ما يلي:

- التقسيم الجزيئي والتشابه: حيث يتشابه التقسيم الجزيئي، إلى حد كبير، مع مسارات الحبكة ومع الإشارات الموضوعية التابعة للحبكة، بينما نجد أن التقسيم الصيغي يغلب عليه الميل إلى الإشارات الدلالية التي تبتعد عن الحبكة .
- التقسيم الجزيئي والسيطرة:حيث يقع التقسيم الجزيئي تحت سيطرة الوحدات المتفرقة، نسبيًا، في مقابل تركز الوحدات في التقسيم الصيغي.
- الإزاحة : يفرض الجدول إزاحة بعض التفاصيل البارزة في القصة وكذا استحضار تفاصيل أخرى يتم انتخابها من الذاكرة.

محاور الحكاية:

- المحور A: تظهر العلامات الدالة على وجود الراوي في الحكي.
- المحور B: تظهر بعض الخصائص القَبَلية (تعدد الزوجات-دفاع الأخ عن شرف أخته).
- المحور D: استبدال الصراع بين غرباء إلى صراع بين أقرباء..
- المحور G: علامات مميزة (عجائبية / خصلتا الشعر للاخ وسحرية / تغيرات طقسية مقرونة

بتغيرات مزاجية للأخت) تساعد في التعرف على الأخوين المفقودين.

- المحور K : التأكيد على المحظورات الدينية برفضها اجتماعيًا (رفض محاولات الأب الفاحش، على الرغم من عدم معرفته).
- المحور Q/V: تعدد عقوبات محاولة انتهاك محظور (عقوبة الألم النفسي وعقوبة نزع المملكة)
- المحور H : توظيف عناصر ميتافيزيقية للمساعدة على المعرفة (الغيلان تساعد على المعرفة)
- المحور Z: تجلي ظهور الراوي من خلال خاتمة سعيدة.

صيغة المكان

تمثل صيغة المكان Bex – B إحدى الصيغ الرئيسة في الحكاية محل الدراسة، وخاصة إذا كانت الإشارة إليه تميل إلى الإلغاز، حيث تغيِّب القصة عنصر المكان الطبيعي وتركن إلى فكرة المكان المتحرك (صندوق يُلقى في بحر ويتحرك متجهًا إلى أحد الشواطىء) لإيجاد تعالق بين حركية مياه البحر وحركية القدر، حيث يتحرك قدر الأخوين من مصير الموت إلى مصير الحياة، وكذا يكون المكان المتحرك هو القاسم المشترك لتحقيق التناقضات (الغياب يكون بوضع أخوين وإلقاء الصندوق في البحر – والعودة تكون بتتبع طريق البحر) تذكر الحكاية أماكن أخرى تقليدية بخجل شديد (بيت – مدرسة – جبل – مكان غير مأهول أو صحراء أو مكان غريب /أرض الغيلان)، وأخيرًا يمكننا حصر العناصر المختلفة في الحكاية عن طراز AT:450 في عنصر واحد فقط هو محاولات أب الاختلاء بابنته – دون أن يعلم قرابتها له).

أما عناصر أولريك الجمالية فنجد تضمن الحكاية محل الدراسة عددًا من هذه العناصر أو القوانين، مثل: فاتحة وخاتمة تقليديتين « حجاك الله خيران شاء الله / فاتحة » « وِتُوتَه تُوتَه خِلْصِتْ اِلْحَدُوتَه / خاتمة »، كذلك تضمنت الحكاية عبارة تكرارية واحدة تشي بقدرة الكلمة الطيبة على تغيير المصير السيء الذي كان ينتظر الشاطر حسن وهي عبارة » قَابَلْ اِلْغُولْ قَالْ لَهُ اِلْسَلَامُ عَلِيكُمْ قَالَ لَهُ لَوْلَا سَلَامَكْ كُنَّا كَلْنَا لَحْمَكْ قَبْلِ عِضَامَكْ « وهي عبارة تتكرر بعدد الغيلان التي تمثل المعوقات التي يتحتم على الشاطر حسن التغلب عليها لتنفيذ المهمة أو المهام، والحكاية تبرز شخصيات عديدة تجسد حالة العداء مع البطل / الشاطر حسن، منها القريب / الأب، ومنها البعيد / الغيلان العديدة، أما عناصر المضمون نجدها في ثلاثة جزيئيات فوق طبيعية في الحكاية (علامات عجيبة للشاطر حسن / خصلتا شعر إحداهما ذهب والأخرى فضة – مهام عجيبة يؤديها الشاطر حسن / مواجهة الغيلان – التعرف على الغائب من خلال وسم عجيب)، أما القوانين اللغوية في الحكاية فتتمثل في عنصر التنغيم في العبارة التكرارية « لَوْلَا سَلَامَكْ كُنَّا كَلْنَا لَحْمَكْ قَبْلِ عِضَامَكْ « والعبارة تسهم في جذب انتباه السامعين للاستمرار في الاستماع إلى حكاية معروف نهايتها.

وعلى ما سبق فإن القول بماضوية المنهج المقارن / المدرسة التاريخية – الجغرافية في دراسة النصوص الأدبشعبية والتقليل من جدواه في الدراسات الحديثة، هو قول جدير بنا مراجعته، إذ تمكننا أدوات المنهج من مزيد من القراءة للنصوص متوافقة التيمات العريضة، مع قدرة تحليلية للباحث للوقوف على التبديلات والتحولات التيمية في الصيغ العديدة التي يمكن العثور عليها في أرشيفات عالمية، وهو ما طبقناه في دراستنا على أرشيفين، أحدهما مصري (أرشيف مركز التراث الثقافي غير المادي)، والآخر إسرائيلي (أرشيف القصص الشعبي اليهودي).

الهوامش

1. פראנק אלווארז-פרירה, סיפור-העם כאמצע חינוכי, תרגם מאנגלית: ראובן אשל, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי,המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל, תשמ"ה, עמ'-58 77, עמ' 58.
2. يعد كارل كرونه مؤسس هذه المدرسة، وخلفه أنتى أرني، ويقوم هذا المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان، سواء كان مصدر هذه الروايات نصوصا مدونة أو مروية، وعند تحصل الباحث على قدر من الروايات المختلفة للنمط الواحد – يمكنه، حينها عن طريق المقارنة بين الروايات، واعتمادًا على بعض القرائن الزمانية والمكانية أن يحدد نشأة هذا النمط زمانيًا ومكانيًا، وعليه، بعد ذلك، أن يتتبع مساره راصدًا ما يعتري جزئياته من تغيير، وقد نشأ هذا المنهج في فيلندا وأُطلق عليه المدرسة الفيلندية المقارنة، فحين جُمعت صيغ عديدة للملحمة الفيلندية الشهيرة – كاليفالا – حفز ذلك، الباحثين الفيلنديين لرسم خرائط يتتبعون فيها حركية انتقال هذه الملحمة على مدار التاريخ في مناطق جغرافية متنوعة، حتى باتت لديهم– حتى الآن – خريطة مُتصورة لحركة تجوال هذه الملحمة.
   - للمزيد انظر: نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، ط.أولى، القاهرة، 1994، ص 154.
3. 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, עמ' 25.
4. דן בן-עמוס, מגמות חדשות בחקר הפולקלור, הספרות, 20 (1975), עמ' 1 (הערה 3).
5. لمزيد من الشروح والتطبيقات على أداتي الطراز والجزيء - راجع في ذلك مقالاتنا في مجلة الثقافة الشعبية أعداد 10 (ص ص) – 35 (ص ص 50 – 65) – 40 (ص ص 42 – 65) – 49 (ص ص 62 – 89).
6. Dan ben-amos, Jewish Studies and Jewish Folklore, Proceedings of the Tenth Eord Congress of Jewish Studies, Division D, Vol. II, Jerusalem 1990, pp. 15-16.
7. الفهرست أداة من أدوات البحث، ويمثل دليلاً علميًا نسقيًا تُرتب فيه المادة الأدبشعبية المفهرسة وفق القواعد التي يقتضيها نظام التصنيف أو التبويب في النسق System-ic، وذلك بغرض فهرسة وحفظ واسترجاع مواد القص الشعبي، ويحتوي الفهرست على إشارات ببليوجرافية، ومعلومات مصاحبة تؤدي بالباحث إلى الوصول إلى المادة المشار إليها.
8. فهارس الشامي هي المجموعة المصنفة وفق نظام الموتيف وقام الدكتور حسن الشامي بإعدادها، وهي في معظمها تخدم المأثور الشعبي العربي والإسلامي وهي على النحو التالي:
   - Hasan El-Shamy .Folk Traditions of the Arab World: a Guide to Motif Classification, 2 vols.: V. I, xxvi + 461 pp., V. II, viii + 577 pp. (Indiana University Press, 1995).
   - Hasan El-Shamy and Jane Gerry, Eds Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook,. Armonk,NY: M.E. Sharpe, 2005
   - Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights, (Bloomington: Indiana University Press, 2006).
   - Hasan El-Shamy, Motific Constituents of Arab-Islamic Folk Traditions: A Cognitive Systemic Approach (2 vols.), 2016.
   - https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/20938
9. الأرشيف الذي نقصده هنا هو أرشيف مركز التراث الثقافي غير المادي – سيلي ذكره في الهامش التالي – وهو يتبع طريقة الترقيم الأرشيفي للنصوص باعتبار تاريخ جمع النص رقمًا أرشيفيًا للنص، وفي حال تعدد النصوص يشار إلى كل نص بحرف أبجدي أو أكثر.
10. صيغ حكاية الشاطر حسن محفوظة جميعها في مركز التراث الثقافي غير المادي، التابع لكلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، مركز علمي لجمع وتوثيق وتصنيف عناصر التراث الثقافي غير المادي (الأدب الشعبي – العادات والتقاليد – المعتقدات الشعبية) من رواة ينتشرون

في إقليم الصعيد، مُنشأ في كلية الآداب بقنا بقرار وزير التعليم العالي رقم 178 بتاريخ 15/11/2009م باعتباره وحدة ذات طابع خاص وقد أصدر مجلس الجامعة قرارًا بتشكيل أول مجلس إدارة له بالقرار رقم 985 بتاريخ 20/12/2009م برئاسة النابه الأستاذ الدكتور محمد أبو الفضل بدران.

11. في مجتمع الصعيد تميل السيدات الراويات إلى عدم ذكر أسمائهن ويفضلن إما تجاهل الإسم أو ذكر كنيتها دون اسمها وعادة ما تُكنى باسم ابنها الأكبر، وذلك لاعتبارات عديدة يمكن أن تفرد لها دراسات سسيولوجية، ورغم ذلك فقد وجدت بعض السيدات لا يتحرجن من ذكر أسمائهن.
12. للمزيد راجع نتائج الدراسة القيمة التي قدمها عيلي ياسيف وانتهى فيها إلى تصنيف طرق تهويد الحكاية الشعبية العالمية، من التهويد البسيط إلى التهويد المركب: עלי יסיף, דרכי-הקליטה של סיפורי-עם בינלאומיים בפולקלור היהודי של הדורות האחרונים, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, כרך תשנ"א – תשנ"ב, עמ' 300 – 302.
13. راجع في ذلك: דב נוי, " מאיר גרונוואלד,סיפורי-עם, רומאנסות ואורחות-חיים של יהודי ספרד (טקסטים ומחקרים), מחקרי המרכז לחקר הפולקלור- ו, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשל"ב,. עמ' 92.
14. راجع في ذلك: Walter Ruben," Ende gut, alles gut", Belleten (Ankara) 25, 1945, pp. 113 – 155.
15. تقول الصيغة اليمنية (كان الفتى مسعود ابنًا لوالدين فقيرين وكان يقطن بلدة صغيرة، وكان والداه يتسولان في الأسواق كي يوفرا لابنهما تعليمًا جيدًا ومعارف مناسبة، فحرما نفسيهما من الطعام، وكانا يسيران بملابس مرقعة بالية من أجل أن يكون ابنهما وحيدهما متعلمًا سبل تقوى الدين وصلاح الدنيا، ويكون عارفًا القراءة واعيًا بما تحمله الكتب من معرفة وبيان ... وفي إحدى الليالي أخذ مسعود يصلي راجيًا من الله أن يحوله أسود اللون كي يباع عبدًا فيقدم المبلغ الذي يباع به لوالديه ليسترزقا منه بكرامة، وفي صباح اليوم التالي نظر مسعود فإذا به أصبح أسود اللون.

- للمزيد عن هذه الصيغة راجع تفصيلًا: עלי יסיף, דרכי-הקליטה של סיפורי-עם בינלאומיים בפולקלור היהודי של הדורות האחרונים, שם, עמ' 278.

16. حلقة في حكاية باعتبار أن الحكاية الشعبية مكونة من حلقات قد تطول الحلقة أو تقصر.
17. راجع في ذلك حلقات قصصية أوردها دوف نوي في دراسته المقارنة المبكرة للقصص الشعبي اليهودي:
18. דב נוי, חודש חודש וסיפוריו 1970 – 1977, עשרים וארבעה סיפורי-עם נבחרים בליווי מבוארות ומפתחות, המרכז לחקר הפולקלור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים תשל"ט, עמ' 84 – 85 – 121 – 177 – 184 – 219 – 246.
19. اختصار Fakhrany ويقصد به الجزيء / الموتيف الذي يعتقد الباحث أنه من ابتكاره، وكانت أول جزيئيات ابتكرها الباحث، في دراسة نشرت في مجلة الفنون الشعبية المصرية، للمزيد راجع: فرج الفخراني، القيم الثابتة والمتغيرة في حكاية ست الحسن والجمال، دراسة تطبيقية على رواية من إخميم، الفنون الشعبية، عدد 101، 2018، ص ص 142 – 155، ص 149.
20. حكاية "ابن السوداء" مرقمة في الأرشيف الإسرائيلي IFA ي1133 روتها عليزا أنديجار وسجلها يفرح حبيب، راجع: דב נוי, חודש חודש וסיפוריו 1970 – 1977, שם, עמ' 216 – 217.
21. حكاية " يعقوب وبنت الملك والصياد"، مرقمة في الأرشيف الإسرائيلي (أسعي) 11102 رواها مخلوف أنقر وسجلتها رينا عبري، راجع: דב נוי, חודש חודש וסיפוריו 1970 – 1977, שם, עמ' 222 – 223.
22. עלי יסיף, דרכי-הקליטה של סיפורי-עם בינלאומיים בפולקלור היהודי של הדורות האחרונים, שם, עמ' 279.
23. עליזה שנהר, על הוראת סיפור-עם, שם, עמ' 11.
24. الصيغ الأربع، اثنتان سجلتها هيدا جاسون ورواها يافت شفيلي وواحدة روتها شوشنا تساروم، وواحدة سجلتها راحيل ساري وروتها يونا ساري.

- للمزيد راجع: זלמן בהרב, ששים סיפור-עם מפי מספרים באשקלון, הקדים מבוא והוסיף הערות

דב ניו, עיריית חיפה, המוסיאון לאתנולוגיה ולפולקלור, אסע"י, חיפה, תשכ"ד, עמ' 259.

25. حكاية "بنت الحاخام الحكيمة" مرقمة في الأرشيف الإسرائيلي (أسعي) 3444 رواها يحيى نيفيش ذو الأصول اليمنية، وسجلها زلمان بهراف، راجع نص الحكاية: זלמן בהרב, ששים סיפור-עם מפי מספרים באשקלון, שם, עמ' 163 – 168.

26. Hassan El-Shamy. Types of the folktale in Arab World: a Demographically Oriented Approach. Bloomington,2004.

27. Heda Jason, Types of Jewish-Oriental Oral Tales. Fabula 7:115-224.

28. S.S.Soruodi. (2002). Folktales of Jews from the Iranian Language Area (Tale-Types and Genres). Jerusalem: Hebrew Uni.Part 2,P.42.

29. דב נוי, " מאיר גרונוואלד,סיפורי-עם, רומאנסות ואורחות-חיים של יהודי ספרד (טקסטים ומחקרים), שם, עמ' 20 - 21.

30. דב נוי, סיפורי-עם, רומאנסות ואורחות-חיים של יהודי ספרד (טקסטים ומחקרים), שם, עמ' 89.

31. أول من استعمل مصطلح تهويد يهود هو الفولكلوري اليهودي دوف نوي وهو ما يقابل في علم النبات مصطلح "أقلمة" "אויקוטיפיקציה" ويقصد به مسيرة اقتلاع نبات ما من بيئته الطبيعية التي ينمو فيها، ثم غرسه في بيئة أخرى، ومن ثم يمر بتوائمات وتغيرات حتى يتم استيعابه استيعابًا كاملًا، ومن ثم يتوطن في مكانه الجديد، وهو ما يسري على النصوص الأدبشعبية غير اليهودية التي يتم أقلمتها في الثقافة اليهودية من خلال حكيها بإحدى اللهجات اليهودية أو سردها في أحد الكتب الشعبية اليهودية، أو توليفها بسياقات ومصادر يهودية، كاستعمال العبارات المقفاة الشائعة بين عامة اليهود، والفقرات المقرائية وكذا محاكاة عبارات تفسيرية يهودية (مدراش)، ويبدو أن جذور الفكرة تعود إلى شتاينشنيدر الذي وجد في العناصر الدخيلة على الثقافة اليهودية بمثابة بث روح جديدة لكائن حي شاخ وهرم.

- للمزيد راجع تفصيلًا تقديم ياسيف للمقال التأسيسي للفلكلور اليهودي الذي كتبه شتاينشنيدر: -עלי יסיף, מבוא: עיון ראשון בספרות העממית היהודית, מבוא בתרגומו למאמר של משה שטיינשניידר, פעמים 129 (תשע"ב), עמ' 161 – 199 , עמ' 171.

32. قدم فريرا رواية من رومانيا لهذا الطراز تحكي عن أختين لأب واحد، ماتت أم إحداهما/ الجميلة لتعيش مع زوجة الأب وابنتها في ذات المنزل، وتقوم زوجة الأب بتكليفها بجميع أعمال المنزل دون أن تكلف ابنتها بأي عمل، وذات يوم تطلبت زوجة الأب من الجميلة أن تذهب لاحضار وقود، وعندما تصل إلى بيت يوم الجمعة المقدس، تقوم بتنظيفه وترتيبه بإخلاص، وعندما تريد العودة إلى منزلها، تطلب منها يوم الجمعة اختيار صندوق واحد من بين عدد من الصناديق مختلفة الأحجام، فتختار أصغرها، فإذا به ملىء بالذهب والمجوهرات، فتغار اختها منها وتقرر أن تمضي مثلها، وعندما تصل إلى بيت يوم الجمعة تعمل فيه بلا إخلاص، ورغم ذلك عرضوا عليها أن تختار صندوقًا، فاختارت أكبرها، وإذا بصندوقها ملىء بأنواع مختلفة من الثعابين والضفادع.

- راجع في ذلك دراسته القيمة حول القصة الشعبيةكوسيلةتعليميةفيالمجتمعالروماني:

- -פראנק אלוואראז-פרירה, סיפור-העם כאמצעי חינוכי, תרגם מאנגלית: ראובן אשל, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי,המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, תשמ"ה, עמ'-58 77, עמ' 71.

33. راجع: דב נוי, סיפורי-עם, רומאנסות ואורחות-חיים של יהודי ספרד, שם, עמ' 89.

34. GMC-A:Motif:W11.0.1,(Shamy);Type:-920J(Shamy).

35. فرج قدري الفخراني، القيم الثابتة والمتغيرة في حكاية ست الحسن والجمال- دراسة تطبيقية على رواية من أخميم، مجلة الفنون الشعبية، عدد 101، 2018، ص ص 143 – 155، ص 146.

36. פראנק אלוואראז-פרירה, סיפור-העם כאמצעי חינוכי, תרגם מאנגלית: ראובן אשל, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי,המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, תשמ"ה, עמ'-58 77, עמ' 71.

المصادر والمراجع

- فرج قدري الفخراني، القيم الثابتة والمتغيرة في حكاية ست الحسن والجمال- دراسة

تطبيقيــة عــلى رواية مــن أخميم، مجلــة الفنون الشــعبية، عــدد 101، 2018، ص ص 143 – 155.

- نبيلــة إبراهيــم، الدراســات الشــعبية بــين النظريــة والتطبيق، المكتبــة الأكاديمية، ط.أولى، القاهــرة، 1994.
- דב נוי, " מאיר גרונוואלד,סיפורי-עם, רומאנסות ואורחות-חיים של יהודי ספרד (טקסטים ומחקרים), מחקרי המרכז לחקר הפולקלור- ו, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשל"ב,.
- דב נוי, חודש חודש וסיפוריו 1970 – 1977, עשרים וארבעה סיפורי-עם נבחרים בליווי מבוארות ומפתחות, המרכז לחקר הפולקלור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים תשל"ט.
- 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).
- זלמן בהרב, ששים סיפור-עם מפי מספרים באשקלון, הקדים מבוא והוסיף הערות דב ניו, עיריית חיפה, המוסיאון לאתנולוגיה ולפולקלור, אסע"י, חיפה, תשכ"ד.
- עלי יסיף, דרכי-הקליטה של סיפורי-עם בינלאומיים בפולקלור היהודי של הדורות האחרונים, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, כרך תשנ"א – תשנ"ב.
- עלי יסיף, מבוא: עיון ראשון בספרות העממית היהודית, מבוא בתרגומו למאמר של משה שטיינשניידר, פעמים 129 (תשע"ב).
- עליזה שנהר, על הוראת סיפור-עם, עיונים בחינוך סיון תש"ם מאי, איניברסיטת חיפה, עמ' 5 – 29.
- פראנק אלווארז-פרירה, סיפור-העם כאמצע חינוכי, תרגם מאנגלית: ראובן אשל, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי,המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, תשמ"ה, עמ'58 – 77.
- Dan ben-amos, Jewish Studies and Jewish Folklore, Proceedings of the Tenth Eord Congress of Jewish Studies, Division D, Vol. II, Jerusalem 1990, pp. 15 – 16.
- Hasan El-Shamy .Folk Traditions of the Arab World: a Guide to Motif Classification, 2 vols.: V. I, xxvi + 461 pp., V. II, viii + 577 pp. (Indiana University Press, 1995).
- Hasan El-Shamy and Jane Gerry, Eds Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook,. Armonk,NY: M.E. Sharpe, 2005
- Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights, (Bloomington: Indiana University Press, 2006).
- Hasan El-Shamy, Motific Constituents of Arab-Islamic Folk Traditions: A Cognitive Systemic Approach (2 vols.), 2016.
- https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/20938
- Hassan El-Shamy. Types of the folktale in Arab World: a Demographically Oriented Approach. Bloomington,2004.
- Heda Jason, Types of Jewish-Oriental Oral Tales. Fabula 7:115-224
- S.S.Soruodi. (2002). Folktales of Jews from the Iranian Language Area (Tale-Types and Genres). Jerusalem: Hebrew Uni.Part 2.
- Walter Ruben," Ende gut, alles gut", Belleten (Ankara) 25, 1945, pp. 113 – 155.

الصور

1. https://bookillustrations.quora.com/Illustrations-for-Aladdin-and-the-Enchanted-Lamp
2. https://bookillustrations.quora.com/Illustrations-for-Aladdin-and-the-Enchanted-Lamp

د.سعيد بوعيطة – المغرب

تشكيل البنية العاملية في السيرة الهلالية
حكاية «الأميرة الخضرا» أنموذجا

1

المقدمة:

تقوم كل محاولة لرصد مختلف البنى العاملية على تنظيم الخيال البشري وتشكيل مختلف عوالم الوعي الجمعي والفردى على السواء. وذلك من خلال تحديد العلاقة المركبة بين مجموع شخصيات النص الحكائي. ينبني هذا الأخير على الرغبات والأهداف المتباينة عند كل شخصية حكائية. وكذا تغيير الأنظمة والأدوار العاملية والعوامل. لأن الشخصيات عبارة عن وحدات خاصة ببنية الخطاب. بينما تشكل الأدوار وحدات الحكاية باعتبارها بنية كاملة[1]. تعتبر شخصية النص الحكائي الأداة التي تقوم بالفعل. أما الدور فهو الفعل الذي تقوم به الشخصية. وهما متلازمان دائما[2]. لعل هذا ما جعل غريماس ينتقل في تناوله

للوظيفة كما حددها بروب إلى ميدان العوامل. وذلك من خلال استخلاصه نموذجا عامليا أسطوريا. حيث حدد هذه العوامل فيما يلي: المرسل المرسل إليه الموضوع المعيق المساعد والذات. تتشكل البنية العاملية لكل حكاية من مختلف العلاقات التي تربطها هذه العوامل فيما بينها. لأن تحديد الوضعية التركيبية لمجموعة من العوامل المحددة يساعد على ضبط العلاقات التي تنظم العوامل بما في ذلك علاقة الرغبة بين الفاعل وموضوع القيمة أو علاقة نقيضه كالتي تربطه بالمعيق. أو العلاقة المنسجمة القائمة على الصعيد المعرفي الإقناعي التي تركز على المرسل والفاعل. لذلك نجد أن البنية العاملية لكل نموذج سردي تدخل ضمن هيكل تنظيمي. يتشكل من مختلف الروابط القائمة بين العوامل وفق منطق حكائي خاص[3]. الكلمات المفاتيح: حكاية الخضرا الوحدة الحكائية العوامل العلاقات العاملية.

نص حكاية "الأميرة الخضرا":

قال الراوي: «كان السبب في قدوم هذا الملك الجبار بجيوشه وعساكره هو أنه لما جلس على تخت الملك سأل أرباب دولته عن أحوال آبائه وأجداده ومالهم من الوقائع. فقالوا إن جده هرقل كان من أشهر الملوك. فقصده النبي ﷺ وكان صحبته بني هلال فهدموا بيوتا وقتلوا هرقل وسبوا الحريم. فسألهم الأبشع عن حاكم مكة فقالوا له قرضاب الشريف ابن هاشم وهو من بني هلال. فقال: لابد أن أقصده وآخذ منه الثأر. ثم إنه زحف بجيوشه قاصدا الأمير الشريف. فلما بلغ الأمير قرضاب خبره اضطرب وقد رأى مناما أفزعه فكتب إلى بني هلال يستنجدهم. فبعثوا له النجدات وقامت الحرب بينهم انتهت بفوز الأبشع. أما قرضاب الشريف فأعلن بين قومه أن من يقتل الأبشع يزوجه بنتا من بناته. فطمع الأمير رزق ببنت الشريف ونزل في الصباح إلى الميدان والتقى البطلان وخطرت في بال رزق بنت الملك الشريف فقوي على الأبشع وطعنه في صدره أراحه من عمره. فقدم الشريف الأمير رزق لينتخب منهن عروسة توافقه. فأشار رزق يطلب الخضرا. فقال الشريف: أبشر أيها الأمير رزق فقد نلت مرادك وستكون بنتي الخضرا زوجتك فتزوجا وودعت الخضرا أهلها وسار بها الأمير رزق إلى بلاده. وبعد سنة رزقت الخضرا بنتا سموها شيحة. فدعا رزق لله وطلب أن يرزقه ولدا واستجاب لله لدعائه ورزقه ولدا أسمر اللون فشككه عمه في نسبه. وإثر ذلك طلق رزق الخضرا وأمر العبيد بحملها إلى بلادها. لكن الخضرا خافت أن يقتلها والدها وطلبت من أحد العبيد أن يوصلها إلى بلاد أحد الأمراء. فقال لها إذن أوصلك إلى الملك الزحلان فهو معروف بالكرم. فساروا ولما وصلت دخلت البلاد فاستقبلها الملك ورحب بها وأعطاها أراضي مثمرة تعيش منها. وتربى بركات بن الخضرا مع أبناء الزحلان. وتعلم لعب الرمح وأبواب الحرب وصار ماهرا فيها فزادت محبة الزحلان له إلى يوم من الأيام أعلن أبو الجود الحرب على الزحلان فدافع عنه بركات بكل شجاعة واستطاع أن يهزم أبا الجود وجيوشه. فشكره الزحلان على همته ثم أعلن في بني زحلان أن بركات هو الأمير من بعده. فوصلت أخباره إلى بني هلال التي جفت أراضيهم وما وجدوا أرضا خصبة غير أرض الزحلان فرحلوا إليها ونزلوا على عين قطف ليرعوا بها. ولما بلغ الخبر الزحلان ذهب إليهم وطلب منهم الرحيل لكنهم رفضوا ووقع بينهم قتال جرح إثره الزحلان. ولما علم بركات بالخبر ركب جواده وطلب الميدان وقتل كل مبارزيه من بني هلال إلى أن تقابل معه رزق ولم يقدر عليه أيضا وعرف بعد ذلك أن بركات ابنه فطلب منه السماح إلا أن بركات رفض طلبه وسار به إلى الزحلان وقال له: قد أتيتك بالأمير رزق فافعل به ما تريد. قال الزحلان: هذا أبوك وأنا سامحته ففكوا رزق ولما أحسن الزحلان بدنو أجله وهب رزقه وماله وخيله لبركات وعرض عليه بناته الثلاث ليختار منهن واحدة تكون عروسا له ثم سلمه الملك وزوجه ابنته. وسمع بنو هلال بهذه الأخبار قالوا زاد علينا بركات بالسلطنة فسموه أبو زيد الهلالي. ثم أرسل بنو هلال الخبر إلى

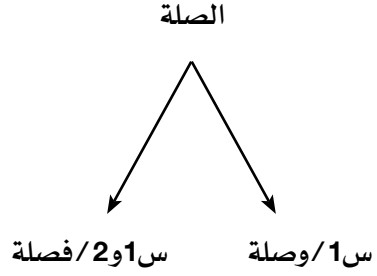
الشـريف وطلبـوا الإذن بإرجـاع الأميرة الخضـرا إلى رزق فأرسـل لهم الإذن وتوفي الشـريف»[4].

وحدات النص الحكائية:

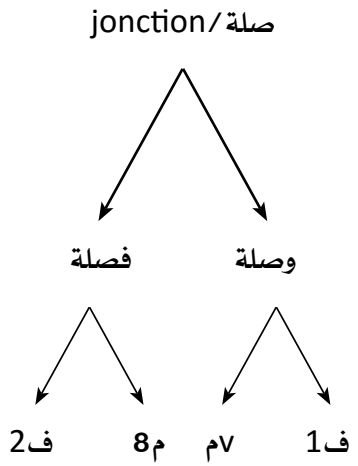
يمكن تقسـيم نص حكاية «الأميرة الخضرا» حسب منطـق الحوافز كمـا حددها كلـود بريمونـد[5] إلى وحدتين أساسـيتين. حيث (يتألـف كل نص سـردي مـن مقاطع سـردية. تتعالـق فيما بينهـا لتشـكل البناء العـام لدلالة النـص)[6]. تتضمـن كل وحدة حكائيـة وحـدات حكائية صغرى (فرعيـة). ترتبط بشـخصية أو حـدث معين.

الوحدة الحكائية الأولى:

تبـدأ الوحـدة الحكائيـة الأولى لهـذا النـص مـن قـول الـراوي: (كان السـبب في قـدوم هـذا الملـك الجبـار بجيوشـه.. وإن أتـاك عـدو وراد يحاربـك أرسـل لنـا خـبر نجيـك ركيـد)[7]. تتضمـن هـذه الوحـدة العامـل الفاعـل والعامـل الموضـوع. لأن العلاقـة بـين الفاعـل والموضـوع هـو أسـاس بنـاء النمـوذج العاملـي. بحيـث لا يمكـن النظـر إلى الموضـوع بمعـزل عـن الفاعـل أو العكـس. فحضـور الأول (الموضـوع) يفـرض بالضـرورة حضـور الثاني (الفاعـل). تتشـكل علاقتهمـا مـن خـلال علاقـة اسـتتباعية/implication. تحـدد نـوع الصلـة بينهمـا في بنيتهـا الاتصاليـة والانفصاليـة الـتي يمنحهـا التحليـل السـيميائي لهـذه الصلـة باعتبارهـا مقولـة سـيميائية[8]. نبينهـا مـن خـلال الخطاطـة التاليـة:



تشـتمل هـذه الوحـدة السـردية علـى أربعـة عوامـل. يـؤدي كل عامـل دورا عامليـا علـى مسـتوى خانـة الفاعـل. يتـوزع هـذه العوامـل علـى خطاطـات عامليـة. تركـز علـى أربعـة مواضيـع قيمة: الموضـوع الأول (الثـأر مـن بـني هلال/الأبشـع) الموضـوع الثاني (الحـرب ضـد الأبشـع/بنو هـلال) الموضـوع الثالث (قتـل الأبشـع/رزق) الموضـوع الرابـع (زواج رزق بالأمـيرة الخضـرا). يسـتقل كل نمـوذج عاملـي بفاعـل واحـد. إن قتـل بـني هـلال هرقـل جـد الأبشـع هـو مـا دفـع الـذات الفاعلـة (شـخصية الأبشـع) للعمل علـى تحقيـق رغبتهـا المتجليـة في الثـأر. لهـذا يمكـن القـول إن (الإيعـاز يقـوم علـى رغبـات ذاتيـة. تقـف وراء محاولـة تحقيـق موضوعـات تكـون الـذات العاملـة هـي المسـتفيد الوحيـد)[9]. تشـير عمليـة الإيعـاز إلى إمكانيـة التحـول مـن فصلـة إلى وصلـة أو عكـس ذلـك.



1) فئة العوامل في الوحدة الحكائية الأولى:

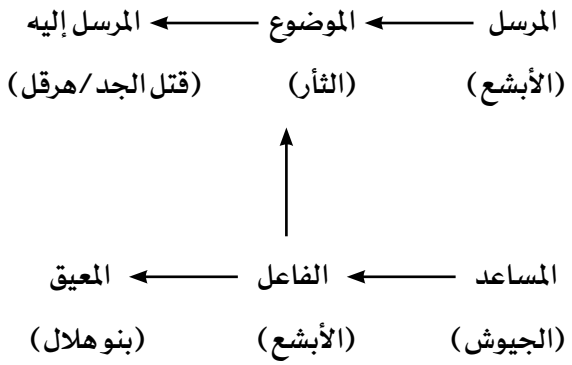
- فئة العامل الفاعل و العامل الموضوع:

نمثـل لهـذا المسـتوى بحكايـة شـخصية الأبشـع (الثـأر) الـتي تمتلـك كفـاءة جهاتيـة. تجلـت في إرادة الفعـل المتمثلـة في سـؤاله عـن الذيـن قتلـوا جـده (شـخصية هرقـل). يتجسـد ذلـك في /م س/ (قـال الأبشـع مـن الحاكـم علـى مكـة)[10] ووجـوب الفعل (لابـد أن أقصـده)[11]. لأن تحقيـق الموضـوع يرتهـن بالرغبـة في الفعـل ووجـوب الفعـل. كمـا أنـه مـزود بمعرفـة الفعـل

والمتمثلة في التنقل بين البلدان للوصول إلى بني هلال (زحف من أنطاكية إلى حلب ثم ملك حمص وحماه)[12]. وكذا القدرة على الفعل التي تظهر في كفاءته على القتال (الحرب) (ولم يزل يقتل فارسا بعد فارس حتى قتل عشرين فارسا)[13]. يقوم الفاعل المنفذ (شخصية الأبشع) بتحيين مشروعه عن طريق برنامج ملحق يتضمن ما يلي:

- زحف الأبشع وجنوده عبر البلدان للوصول إلى شخصية قرضاب الشريف أمير بني هلال.
- الدخول في حرب مع خصومه وتعتبر هذه الإجراءات التحيينية عملية تحر.

مما يجعل من عملية تحقق الفعل ممكنة. يمكن صياغة النموذج العاملي الخاص بالمسار السردي للفاعل على المنفذ (شخصية الأبشع) كالأتي:

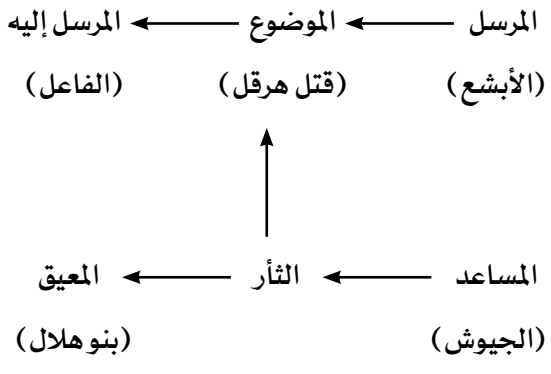


أفضى إعلان الحرب على بني هلال إلى نشوء وضعية جديدة. كرست رغبة شخصية الأمير الشريف إبعاد الضرر عنها من خلال استنجادها بأقربائها (كتب إلى بني هلال يستنجدهم)[14]. يجسد هذا الملفوظ امتلاك الفاعل/ف2/شخصية الشريف) إرادة فعل جديدة. تتمثل في المناداة بالاستنجاد الناتجة عن الشعور بالخوف. تتضاعف هذه الرغبة من خلال الطابع الإلزامي ووجوب الفعل الذي أعطاه لعبده وأمره بالسير إلى بني هلال)[15]. يدخل/ف 2/من خلال هذا الفعل باعتباره مرسلا يمارس فعله الإقناعي على/ف 3/ بني هلال ويلزمهم بوضع برنامج يضمن سلامته والحفاظ على حياته. ومن ثم فإن(ف 2) يحرك(ف3) ويحوله إلى فاعل لمشروع الإنقاذ. إن التحول الذي عرفته وضعية الفاعل في البنية العاملية نتج عنه دخول فاعل ثالث(ف3). جسد مسارا سرديا جديدا. يدخل فيه باعتباره فاعلا منقذا لبرنامج الدفاع عن شخصية الشريف(ف2). بعد قبول بني هلال القيام بمهمة الدفاع عن شخصية الشريف(استقر رأيهم على إرسال النجدات إلى الشريف. صاح على الأبطال والفرسان أن يستعدوا للحرب)[16]. تعلن هذه الملفوظات السردية عن موافقة صريحة صادرة عن بني هلال قصد قيامهم بالفعل ارتكازا على ما يعرف بالجهات الإرادية معبرين بذلك عن قيمتي معرفة الفعل+إرادة الفعل. يقوم(ف 3)بتحيين مشروعه عن طريق برنامج ملحق يضمن ما يلي:

ـ إرسال الجواسيس لتقصي الأخبار.

ـ الهجوم عليهم قبل وصولهم إلى الديار.

يعتبر بنو هلال عاملا منفذا. يقوم بفعل إنساني يبوء في النهاية بالفشل لاستحالة تحقيقه. يبرز ذلك من خلال الخطاطة العاملية التالية:



إن فشل بني هلال في مشروعهم دفع الذات/ 2/إلى اللجوء إلى فاعل محرك/ Sujet manipulé (شخصية رزق) الذي تطوع للقيام بهذه المهمة ليكون فاعلا منفذا. ينوب عنه في برنامج ملحق. يكون الهدف منه قتل شخصية الأبشع. تدخل

شخصية الشريف /ف 2/ باعتباره مرسلا. تمارس فعلها الإقناعي. تقترح موضوع إغراء على قومها. يتجلى في تزويج ابنتها(الأميرة الخضرا)لمن يقتل الأبشع. أما شخصية الشريف فتعلن بين قومها أن من يقتل الأبشع تزوجه بنتا من بناتها)[17]. يمهد اقتراح المرسل إلى بروز فاعل جديد /ف 4/. يعمل على بناء مسار سردي خاص به. يبين هذا المسار برنامجا مضمرا متمثلا في قتل الأبشع باعتباره برنامجا ملحقا. يمتلك هذا الفاعل /ف 4/موضوع الجهة -الرغبة- الناتجة عن تحريك المرسل(طمع شخصية الأمير رزق ببنت الشريف). تتضاعف هذه الرغبة بالطابع الإلزامي لوجوب الفعل(نزل في الصباح إلى الميدان)[18]. كما أن شخصية رزق تمتلك على مستوى الكفاءة معرفة الفعل. تتجلى هذه الأخيرة في إثارة غضب الأبشع(خسئت أيها النذل فانحمق الأبشع)[19]. والقدرة على الفعل التي تظهر في كفاءتها على القتال(فقوي على الأبشع وطعنه في صدره أراحه من عمره)[20]. يدل هذا الملفوظ على تحقيق الفعل الخالص للفاعل المنفذ المتمثل في قتل الأبشع وحيازته موضوع القيمة(ف 4 8م). مما يضمن له موضوع الرغبة الخاص به والذي كان موضوع الإغراء(فقد نلت مرادك وستكون بنتي الخضرا زوجتك)[21].

2) فئة العامل المرسل والعامل المرسل إليه:

تمثل هذه الفئة الزوج الثاني للخطاطة العاملية. تتجلى في المرسل الذي يحتل موضع الباعث على الفعل والمرسل إليه الذي يعتبر المستفيد الأول من موضوع القيمة. لكن لكي نستسيغ رابطة التواصل داخل بنية الحكي افترض غريماس(أن وراء كل رغبة يوجد محركا أو دافعا أساسيا يسميه مرسلا/ destinateur. كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة بل موجها إلى عامل آخر. يتجلى في المرسل إليه/destinataire[22]. انطلاقا من هذه المعطيات نتجه نحو الخطاطة العاملية الأولى في هذه الوحدة الحكاية. حيث يبين النص أن الدافع الأساسي الذي جعل الأبشع يسعى إلى الثأر هو قتل بني هلال لجده (شخصية هرقل). مقابل ذلك يمكن اعتبار موت الجد/هرقل حافزا لتحريك الدخول في وصلة بموضوع الرغبة(الثأر). أما خانة التلقي فيحتلها عامل مشخص واحد. لأن الاستفادة من الموضوع هي استفادة ذاتية. لا يشترك فيها الآخر باعتباره حالة/ذات ترغب نفسها في موضوع القيمة. أما إذا انتقلنا إلى النموذج العاملي الثاني فسيتبين أن شخصية الشريف(قرضاب)تشكل الدافع الرئيسي الذي جعل بني هلال يدخلون الميدان طالبين شخصية الأبشع. لهذا فإن خانة الإرسال تتكون من عامل جماعي(بنو هلال). يسعى لتحقيق المشروع لصالح المرسل -الأمير الشريف-. يظهر جليا في النموذج العاملي الثالث من هذه الوحدة الحكائية أن خانة الإرسال تشير إلى عامل فردي مشخص وعامل معنوي. يتجلى في كل من شخصية الشريف نفسها وفي الوسيلة الإغرائية باعتبارها عاملا معنويا (الزواج من الأميرة الخضرا). يؤسس الفاعل الرابع فاعلا منفذا لمشروعه. لذلك فإنها تحكم في خانة المرسل إليه أيضا. أما الخطاطة العاملية الرابعة فاحتلت فيها شخصية الشريف كذلك موقع الإرسال في حين ارتبطت جهة التلقي بشخصية رزق /ف 4/ بالدرجة الأولى. لكونها تسعى وراء تحقيق البرنامج.

3) فئة العامل المساعد والعامل المعيق:

تقوم العلاقات في هذا الجانب بين الفاعلين وفئة المساعدين المدعمة لهم وفئة المعارضين المعرقلة لمسارهم في الاتصال بموضوع الرغبة. لهذا يبين النظام العاملي الأول في هذه المقطوعة من الخطاب أن خانة المساعد ترتبط بعامل آخر. يتجسد في الجيوش باعتبارهم الطرف المعين للذات. أما معارضة الأبشع فهم بنو هلال الذين حاولوا جاهدين إيقاف مشروع الأبشع. كذلك

اشتملت خانة المساندة في النموذج العاملي الموالي على عامل جماعي مشخص هو نفسه عامل المساندة السابقة. يكمن سبب ذلك في كون بنية النص قائمة على الحروب وصراع الجيش. واحتل الأبشع خانة المعارضة. حيث صد هجمات بني هلال المتوجهة له. أما العلاقة العاملية الثالثة فبينت أن القوة التي تتميز بها شخصية رزق منحتها الكفاءة التي أوصلتها إلى الحالة الوصلية برغبتها. على الرغم من المعارضة التي واجهتها من قبل شخصية الأبشع وجيوشها (الفاعل الجماعي). أما النموذج العاملي الأخير من هذه الوحدة الحكائية فيبين أن خانة المساندة قد تمثلت في الفاعل الجماعي المشخص. المتمثل في بني هلال وشخصية الشريف (قرضاب) الذين باركوا زواج رزق بالأميرة الخضرا وأحيوا حفل الزواج. تميزت العلاقة العاملية بين هذه العوامل في هذه الحالة الأخيرة بخلوها من المعارضة.

4) الخطاطات العاملية للوحدة الحكائية الأولى:

- الخطاطة العاملية رقم1:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم1	1	الأبشع	ذات مرسل إليه	X		X		
	2	الثأر	موضوع قيمة		X			X
	3	قتل هرقل	مرسل		X		X	
	4	الجيوش	مساعد	X			X	
	5	بنو هلال	معارض	X			X	

- الخطاطة العاملية رقم2:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم2	1	بنو هلال	ذات	X			X	
	2	انقاد الشريف	موضوع قيمة		X			X
	3	الشريف	مرسل مرسل إليه	X		X		
	4	الجيوش	مساعد	X			X	
	5	الأبشع	معارض	X		X		

- الخطاطة العاملية رقم3:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم3	1	رزق	ذات	X		X		
	2	قتل الأبشع	موضوع قيمة		X			X
	3	الشريف مرسل إليه	مرسل					
	4	الزواج بالخضرا	موضوع قيمة	X		X		
	5	القوة	مساعد		X			X
	6	الأبشع وجيوشه	معيق	X			X	

الوحدة الحكائية الثانية:

تبدأ هذه الوحدة الحكائية من قول الراوي (فلما انتهى رزق من كلامه..إلى أقبل عليه شاعر وأخبره عن بلاد الحسب والنسب وعن الأمير زين الدين الحاكم على تلك البلاد وعن ابنته شما الفائقة بالحسن والجمال والقد والاعتدال)[23].

فئة العوامل في الوحدة الحكائية الثانية:

1) فئة العامل الفاعل والعامل الموضوع:

تظم هذه الوحدة الحكائية سبعة ذوات. تسعى إلى تحقيق رغبتها من خلال الوصول إلى موضوع القيمة (الذات الأولى شخصية الخضرا/موضوع القيمة: البحث عن الأمن والاستقرار) (الذات الثانية شخصية أبي الجود/موضوع القيمة: الحرب ضد الزحلان) (الذات الثالثة شخصية بركات/ موضوع القيمة: الحرب أيضا) (الذات الرابعة بنو هلال/موضوع القيمة: الأرض الخصبة) الذات الخامسة شخصية بركات/موضوع القيمة الحرب ضد بني هلال) (الذات السادسة شخصية بركات/موضوع القيمة: قتل رزق) (الذات السابعة شخصية بركات/ موضوع القيمة: الزواج من الأميرة غصن البان). إن الخوف الذي تملك الخضرا بعد طلاقها جعلها ترفض الرجوع إلى قبيلتها. كما حفزها للبحث عن بلد أخرى تأمن فيه على نفسها وعن أولادها. مما جعل الرغبة لديها تتحول من حالة الافتقار إلى حالة الامتلاك. وذلك من خلال التركيز على إرادة فعل قوية ووجوب الفعل. لكونهما يشكلان كفاءة الفاعل ويجعلان من تحقيق فعله ممكنا. يظهر هذا في الملفوظ السردي التالي (الرجاء أن لا تؤديني لأهلي بل أرسلني إلى بلاد أحد الأمراء فلا يراني أهلي)[24]. كما أنه يمتلك معرفة الفعل التي أسندت للعامل المساعد (شخصية العبد المكلف بمرافقة الأميرة الخضرا). يظهر هذا في الملفوظ السردي التالي (إذن أوصلك إلى الملك الزحلان)[25]. يحين الفاعل مشروعه عن طريق برنامج ملحق يتضمن ما يلي: السير إلى بلاد الزحلان طلب الضيافة إخبار الزحلان بحادثته (الشك في انتساب الولد+الطلاق). يمكن أن نصوغ الخطاطة العاملية الخاصة بالمسار السردي لهذا الفاعل/الخضرا على النحو التالي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

(الأميرة الخضرا) (البحث عن الأمان) (الملك الزحلان)

↑

المساعد ← الأميرة الخضرا ← المعيق

(شخصية العبد) (الفاعل/لا يوجد)

2

تعيش الخضرا في بلاد الزحلان ويكبرابنها مع أولاده إلى أن يأتي يوم ويهدد الزحلان بإعلان الحرب عليه من طرف أبي الجود. يتجلى هذا في الملفوظ السردي(سأركب إليه وآخذ روحه)[26]. يجسد هذا الملفوظ السردي عزم الفاعل على الحرب. لذلك يمكن النظر إلى فعل أخذ الروح هذا تحقيقا فعليا لجهات إرادية تعبر عن رغبة جدية في امتلاك موضوع القيمة. تتضاعف هذه الجهة الإرادية بوجوب الفعل(ساروا طالبين الزحلان)[27]. فيسعى الفاعل بعد امتلاكه لموضوعي الجهة المتمثلين في(إرادة الفعل)+ (وجوب الفعل) إلى تحقيق برنامجه السردي عن طريق استعمال برنامج ملحق. يضمن الاتصال بالموضوع(السير بالعساكر إلى الميدان ومواجهة العساكر بالعساكر). يظهر مسار الفاعل في هذا النموذج العاملي على الشكل التالي :

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

(الغضب من الابن)(قتل شخصية الزحلان)(شخصية أبي الجود)

المساعد ← أبو الجود ← المعيق

(الجيوش) (شخصية بركات)

تدخل شخصية بركات ضمن هذا النموذج العاملي باعتبارها فاعلا منفذا ضديا لمشروع مواجهة أبي الجود مرتكزا على كفاءة جهاتية. انتقلت من إرادة الفعل(مرادي أقطع رأسه)[28] إلى وجوب الفعل(لبس عدته وانتخب ألف فارس)[29]. بعد البرنامج السردي الذي قام من خلاله الفاعل (المتمثل في مجموع مواجهات بين الفواعل) تمكن الفاعل(شخصية بركات)من تحقيق الوصلة لموضوع الرغبة(طعنه بركات بالرمح في صدره طلع يلمع من ظهره)[30]. نبين ذلك من خلال الخطاطة العاملية التالية:

المرسل إليه ← موضوع القيمة ← المرسل

الدفاع عن الزحلان (قتل شخصية أبي الجود) الجيوش

المعيق ← الفاعل ← المساعد

(بنو زحلان) (شخصية أبي الجود وجيوشه) شخصية بركات

بعد وفاة شخصية أبي الجود يستقر الهدوء من جديد في قبيلة بني زحلان إلى يوم تجف فيه أراضي

بني هلال فيرحلون عن ديارهم طالبين أراضي الملك الزحلان. يتجلى هذا في الملفوظ السردي التالي:(انظروا لنا أرضا مخصبة ننزل عليها فقالوا ما لكم غير أرض الزحلان)[31]. يبين هذا الملفوظ حالة فقدان(نقص). تتمثل في فصلة بني هلال عن موضوع القيمة المتمثل في الأرض الخصبة. يمتلك الفاعل من خلاله كفاءة جهاتية. تتجلى في(إرادة الفعل) مصطحبة بوجوب الفعل(رحل بنو هلال)[32]. فيشرع في بناء مشروعه وفق برنامج سردي ملحق. يبدأ بالنزول بعين قطف والرعي بها. وهنا تتدخل شخصية الزحلان عند سماعها بهذا الأمر. فتحاول عرقلة مسارهم. لكنه يصاب في كتفه(أما ضربة الأمير رزق فنزلت على الزحلان وجرحته في كتفه)[33]. يحرك هذا الفعل(جرح الزحلان) الفاعل بركات لمواجهة بني هلال مرتكزا على مستوى الكفاءة التي تمثلت في(إرادة فعل) + (وجوب فعل). تجلت في الملفوظ السردي التالي: (تأسف لمصابه ثم إنه صبر إلى الصباح فركب جواده وطلب الميدان)[34]. انطلاقا من امتلاك الفاعل/ شخصية بركات للجهات المحينة (القدرة على الفعل ومعرفة الفعل) المتجلية في شجاعته وقدرته الحربية التي تجعل منه فارسا مؤهلا لمقاومة الأعداء(فقوي عليه بركات وقطع رأسه) (لم تزل الفرسان تنزل إلى بركات فيصرعها على الثرى إلى أن قتل عشرين فارسا)[35]. إثر هذه المواجهات تتدخل شخصية رزق من بني هلال قصد إفشال برنامج الفاعل بركات لكنها لم تنجح. خاصة بعد أن اكتشفت شخصية بركات أن رزق هو والدها و هو من طرد أمه من بعد أن اتهمها وطلقها. ولد الإحساس بالظلم لدى شخصية بركات شعورا قويا بضرورة الانتقام/ موضوع القيمة الذي سيسعى إلى تحقيقه. حيث قام بتنفيذ البرنامج انطلاقا من إرادة حرة مزودة بإرادة ضاغطة أخرى تتمثل في وجوب الفعل(أنا اليوم قاتلك لا محالة)[36]. يوضح هذا الملفوظ نية الفاعل وعزمه على القتل. تمتلك شخصية بركات كفاءة مكتسبة مسبقا لتحقيق الفعل. تجلى ذلك في الملفوظ التالي:(هجم على قوم بني هلال وشتت شملهم)[37]. يعبر هذا الملفوظ على امتلاك الفاعل للجهات المحينة(القدرة على الفعل ومعرفة الفعل). لهذا سعى إلى المواجهة بهدف تحويل حالة اللاتوازن إلى حالة توازن. يصل فيها الفاعل(شخصية بركات)إلى موضوع الرغبة(قتل رزق). ليحقق أداء الفاعل هدفه(لما وصل به إلى الزحلان قال له قد أتيتك بالأمير رزق فافعل به ما تريد)[38]. يبين ملفوظ الفعل هذا الاتصال الظاهري للفاعل بموضوع القيمة. لأن الزحلان يضمر في نفسه ما يغير مسعى بركات الحقيقي. حيث يصفح عن رزق بحكم أنه والد بركات. نصوغ مسار الفواعل لهذه النماذج العاملية(المسار السردي الخاص ببني هلال)من خلال ما يلي:

المرسل ← موضوع القيمة ← المرسل

(الجفاف) (الأرض الخصبة) (بنو هلال)

↑

المساعد ← بنو هلال ← المعيق

(بنو هلال+الجيوش) (الزحلان+بركات)

أما المسار السردي الخاص بالفاعل بركات فيمكن تحديده من خلال الخطاطة التالية:

المرسل ← موضوع القيمة ← المرسل إليه

(بنو زحلان) (قتل شخصية رزق) (إصابة الزحلان)

↑

المساعد ← الحرب ضد بني هلال ← المعيق

(الجيوش+قوة بركات) (بنو هلال+الجيوش)

تقوم شخصية الزحلان بردة فعل إرادية اتجاه العامل المساعد (شخصية بركات). تتجلى في تزويج بركات بأحد بناته. يظهر ذلك من خلال هذا الملفوظ السردي (اخترلك واحدة منهن حتى أزوجك إياها)[39]. يساهم هذا التنفيذ من قبل شخصية الزحلان في بناء مشروعه وفق برنامج سردي جديد. يتمثل فيما يلي:

- إعطاء السلطة لشخصية بركات وإلباسه البدلة الملوكية.
- عَقْد عقد غصن البان على شخصية بركات وإقامة الأفراح.

يمكن تحديد الخطاطة الأخيرة المرتبطة بالفاعل الملك الزحلان من خلال ما يلي:

المرسل ← موضوع القيمة ← المرسل إليه

(دنوآجال الزحلان) (تزويج الأميرة غصن البان) (شخصية بركات)

المساعد ← زواج بركات بغصن البان ← المعيق

(الملك الزحلان+الانتصار) (الفاعل/غيريوجد)

2) فئة العامل المرسل والعامل المرسل إليه:

تحتوي خانة المرسل في الخطاطة العاملية الأولى من الوحدة الحكائية الثانية على الخوف الذي يعتبر حافزا لدى شخصية الأميرة الخضرا للقيام بمشروع البحث عن بلاد تأمن فيه على نفسها. غالبا ما تكون هذه (الخانة مشكّلة من حوافز داخلية توجّه حركة الذات)[40]. يظهر هذا في الملفوظ السردي التالي: (متى وصلت إلى أهلي ورأوا هذا الولد وعرفوا أني مطلقة يقتلوني)[41]. أما خانة التلقي فهي مكونة من عامل فردي مشخص. لأنه المستفيد الأول من عملية هذا البحث الذي سيضمن له العيش في سلام والبقاء على قيد الحياة. تتشكل خانة الإرسال في الخطاطة العاملية الثانية لمحتوى النص من عنصر الغضب الذي يمثل دافعا أساسيا عند أبي الجود ليقتل الزحلان ويكون المستفيد الوحيد من هذا الفعل. فإذا انتقلنا إلى الخطاطة العاملية الموالية فسنجد أن النص يبين على المستوى الصريح أن الحافز الرئيسي الذي جعل الفاعل بركات يقدم على مقاتلة بني هلال هو الدفاع عن الزحلان. يظهر ذلك في الملفوظ السردي التالي: (لما عاد بركات من الصيد رأى الزحلان طريح الفراش فارتمى عليه يقبله ويتأسف لمصابه ثم إنه صبر إلى الصباح فركب جواده وطلب الميدان)[42]. كما يفصح ظاهر النص عن كون المستفيد الأول من هذا القتل هم بنو زحلان. نصل إلى الخطاطة العاملية الرابعة حيث لا نجد صعوبة في تحديد هذا العامل. لأن الخطاب يعلن عنه بشكل واضح (انظروا لنا أرضا خصبة ننزل عليها)[43]. لهذا فإن خانة الإرسال الخاصة بهذا النموذج تشمل عامل الجفاف الذي يفرض على بني هلال الرحيل إلى فضاء بني الزحلان. يقابل المرسل في هذه الخطاطة المرسل إليه ويتزعم هذه الخانة الذات الفاعلة المتجلية في بني هلال. وبالتالي فإن هذه الشخصية تؤدي وظيفتين. وظيفة الفاعل والمرسل إليه في الوقت نفسه. يأتي بعدها النموذج العاملي الخامس حيث نجد أن خانة الإرسال احتوت على عامل إصابة الزحلان. يظهر هذا في الملفوظ السردي التالي: (لما عاد بركات من الصيد رأى الزحلان طريح الفراش فارتمى عليه يقبله ويتأسف لمصابه)[44]. دفعت هذه الإصابة العامل بركات للقيام بمشروع الحرب ضد بني هلال. بيد أن خانة التلقي يشغلها فاعل جماعي مشخص هم بنو الزحلان. لأن هذا الفاعل الجماعي هو المستفيد الوحيد من تنفيذ هذا المشروع (محاربة بني هلال). أما الترسيمة العاملية السادسة فقد اشتملت فيها خانة الإرسال على عامل الظلم الذي حفز بركات لقتل رزق. أما خانة المرسل إليه فاحتوت على فاعلين مشخصين هما شخصية الخضرا وشخصية بركات. خاصة هذا

الأخير الذي سعى للانتقام لأمه. تبين الخطاطة الختامية لمحتوى النص أن الدافع الأساسي الذي جعل شخصية الزحلان تسعى لتزويج ابنتها (غصن البان) ببركات هو دنو أجلها. أما خانة التلقي فيشغلها عامل مشخص فردي. لأن المنفعة من الموضوع هي منفعة ذاتية لا ينافسها فيها أحد. بمعنى أن بركات هو الذي يجني ثمار هذا المشروع بعد أن يتم هذا الزواج.

3) فئة العامل المساعد والعامل المعيق:

يبين النظام العاملي الأول في الوحدة الحكائية الثانية من الخطاب أن الذات توجت بمساندة العبد في مسعاها الهادف إلى تغيير الحالة السائدة (فصله عن الموضوع) إلى وضعية وصلة بالموضوع. يتجسد هذا في الملفوظ السردي (قال لها إذن أوصلك إلى بلاد الزحلان)[45]. أما خانة المعارضة فلم تشتمل على أي عنصر. يأتي بعده النظام العاملي الثاني الذي مثل فيه الجيش جانب إعانة لأبي الجود في تنفيذ أدائه (ركب الفرسان على الخيول وساروا طالبين الزحلان)[46]. يقابله في خانة المعارضة فاعل مشخص فردي المتجلي في بركات الذي سعى إلى إفشال برنامج أبي الجود. أما الخطاطة العاملية الثالثة فترأس الجيش كذلك خانة المساندة فيها. ويرجع ذلك إلى طبيعة النص القائمة على الصراع/الحروب. لهذا تضمنت المعارضة الفاعل الجماعي/ بنو هلال. لم يحظ بأية مساعدة وإنما وظف كفاءته في تنفيذ مشروعه. لكنه وجد معارضة الزحلان الذي عرقل مساره (برز الزحلان إلى الميدان وصاح في بني هلال أنا ملك هذه الأرض فارحلوا)[47]. إن ما قيل على خانة المساندة في الخطاطتين العامليتين الثانية والثالثة يقال على هذه الخطاطة كذلك. لكونها تضمنت الفاعل الجماعي نفسه (الجيش). أما بنو هلال فكانوا الجهة المعارضة لبركات. حيث عملوا على إيقاف مشروعه. وحين نصل إلى البنية العاملية الماقبل نهائية نلاحظ أن بركات وجد في قوته ومعرفته بأصول القتال مسانداً له في أدائه. أما خانة المعارضة فاحتوت على فاعل فردي هو رزق. يظهر في الملفوظ السردي التالي (أنا أكفيكم شره وشر قومه)[48]. إن خانة المساعدة هي لبني زحلان الذين شاركوا الفاعل بركات فرحته في حين لم يجد الفاعل معارضاً له وهو يؤدي مهمته ولا من يعرقل مساره الحكائي.

4) الخطاطات العاملية للوحدة الحكائية الثانية:

- **الخطاطة العاملية رقم1:**

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم1	1	الأميرة الخضرا	فاعل / مرسل إليه	X		X		
	2	البحث عن الأمان	قيمة الموضوع		X			X
	3	الخوف	مرسل		X			X
	4	العبد	مساعد	X		X		
	5	الزحلان	مساعد	X		X		

- الخطاطة العاملية رقم 2:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم2	1	أبو الجود	ذات / مرسل إليه	X		X		
	2	قتل الزحلان	موضوع قيمة		X			X
	3	الغضب	مرسل		X			X
	4	الجيش	مساعد	X			X	
	5	بركات	معارض	X		X		

- الخطاطة العاملية رقم3:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم3	1	بركات	ذات	X		X		
	2	قتل أبي الجود	موضوع قيمة		X			X
	3	الدفاع عن الزحلان	مرسل		X			X
	4	بنو زحلان	مرسل إليه	X			X	
	5	جيوش الزحلان	مساعد	X			X	
	6	أبو الجود+ جيوشه	معارض	X		X	X	

- الخطاطة العاملية رقم4:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم4	1	بنو هلال	ذات / مرسل إليه	X			X	
	2	الأرض الخصبة	موضوع قيمة		X			X
	3	الجفاف	مرسل		X			X
	4	الزحلان	معارض	X		X		

- الخطاطة العاملية رقم5:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم5	1	بركات	ذات مساعد	X		X		
	2	الحرب	موضوع قيمة		X			X
	3	إصابة الزحلان	مرسل		X			X
	4	بنو زحلان	مرسل إليه	X			X	
	5	جيش الزحلان	مساعد	X			X	
	6	بنو هلال	معارض	X			X	

- الخطاطة العاملية رقم6:

	الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
خطاطة عاملية رقم3	1	بركات	ذات مرسل إليه	X		X		
	2	قتل رزق	موضوع قيمة		X			X
	3	الظلم	مرسل إليه		X			X
	4	الخضرا	مرسل إليه	X		X		
	5	القوة	المساعد		X			X
	6	رزق	المعارض	X		X		

مسارات العوامل وموجهات الفعل الحكائي:

يخضع أداء الفعل في البرنامج السردي للقوة وفق حوافز خاصة. تقوم بتحريكه. ومن ثم فإن (أداء الفعل مشروط بهذه القوة التي أطلق عليها غريماس مصطلح موضوع الجهة)[49]. ذلك أن إرادة الفعل ووجوب الفعل والمعرفة والقدرة على الفعل هي الجهات الأربعة المكونة لما يسمى بنظرية الموجهات أو موجهات الفعل. تؤدي هذه الأخيرة دورا أساسيا. يكمن في التمييز بين البنيات الفاعلية والأدوار الواردة في النص الحكائي. حيث يدرك كل فاعل من الفواعل صلته بغيره من الفواعل انطلاقا من نمط العلاقات القائمة بين الذات الفاعلة والفعل المطلوب تنفيذه. تعتبر هذه الموجهات المحددة للكفاءة وافرة العدد تحدد عن طريق الإحصاء. اختزلها غريماس وقلصها تبعا لمتطلبات المنهج النظري الاستقرائي القائم على إخضاع تلك المادة المشتتة إلى قواعد قليلة جامعة.

حصرهـا في ثلاثة مرتكزات رئيسـية)[50]. تتجلى في معرفة الفعل والقدرة على الفعل وإرادة الفعل المؤسسـة لكفاءة الفاعـل التي تفرض فعلـه الأدائي)[51]. كمـا أضاف بعض الباحثين (ممـن جاؤوا بعد غريماس)إلى الثلاثة السـابقة الذكـر وجـوب الفعـل. لتصبـح أربـع موجهـات. يتـم اعتمادهـا أثنـاء تفكيك النـص في إطار جهـات الإضمار والتحييـن / Actualisation والكشـف عـن كفـاءة الفاعل ووجـوب الفعل /إرادة موجهـات الإضمار للفعل.

1) موجهات الفعل الحكائي المضمرة:

تتأسـس هـذه الموجهـات منـذ اللحظة الـتي يدرك فيهـا الفاعـل أنـه يسـعى إلى تنفيـذ برنامـج معطـى. تعتمـد هـذه الموجهـات علـى قـوة الفاعـل مـن خلال الإرادة والوجـوب باعتبارهمـا انطلاقة لتحقيـق الفعل. لذلـك تمهد الجهـات المضمـرة للعمل المنجـز من طرف الفاعـل. كما تتطلـب القيم الخاصـة بالفاعـل حضور عامـل خاص. يقـوم بمهمـة التبليـغ لوجـوب الفعل أو إرادة الفعل[52]. تأخذ مهمة التواصل شـكلين أساسـيين. أحدهما انعـكاسي. يمثل خلاله القائـم بالفعل وظيفتين (فاعل عملي ومرسـل) وثانيهما متعد. يشـمل القائمين بالفعـل. ممـا يسـاهم في تنـوع الأدوار الموزعـة بينهـم. تتجلى جهات الإضمار عند الفاعل (الأبشـع) في رغبته في الثأر. يعـزز هذه الرغبة الطابع الإلـزامي وجوب الفعل. في حين تتجلـى موجهات التحيين في معرفـة الفعل / القدرة على الفعل. تشـكل موجهـات التحييـن الجانب المكمل لموجهـات الإضمار. وذلك مـن خلال تلازمهمـا في أغلب الأحيـان. لكونهـا تفصح عن كميـة الطاقة الـتي يملكها الفاعـل لإنجاز الفعل ومـدى قوة إدارته التي تكشـف عن نوعيتـه. لهذا تنتـج معرفة الفعـل عن تراكـم التجارب الطويلـة التي تتمـاشى وقيمها وتحكم وضعيـة ثابتة على الصعيـد المعرفي. في حين أن القدرة علـى الفعل في مجموع الاسـتعدادات النفسـية والطاقات تمنـح الفاعل القوة والعزيمـة على تجـاوز كل المخاطر والعراقيـل. كما تمكنه من تنفيـذ المهمة المنتظـرة وتحقيـق الأداء. لهـذا تتلازم القـدرة علـى الفعـل و معرفة الفعـل من خـلال علاقة ضروريـة. فكل منهما يكمـل الثاني. لهذا تسمى (شـرعية العلاقـة القائمة بين المعرفة والقـدرة)[53]. إن هذا ما يجعل شـخصية الأبشـع تمتلك القـدرة على الفعـل (مهارات القتال) وكذا الشـأن بالنسـبة لشـخصية بركات.

2) موجهات الفعل الحكائي الحقيقة:

تكشـف هـذه الموجهات عـن نشاط الفاعـل العاملي في العمليـة التحويليـة الـتي يسـعى لتحقيقهـا والـتي يرتبـط بمختلـف (عناصـر كفاءتـه علـى الأداء الأسـاسي المحـول للحـالات)[54]. يتحقـق ذلـك عـن طريـق سـيطرة الفاعـل أو عـدم سـيطرته على زمـام الأمـور أثنـاء صراعـه مـع الفاعـل المضاد /المعيق. ليتبيـن الغالـب من المغلـوب القـوي من الضعيـف. وكـذا من امتلاك موضـوع القيمة للطـرف الـذي هـو في فصلـة عنـه أو المحافظـة علـى هـذا الموضـوع بالنسـبة للطـرف المالـك لـه[55]. تـبرز الكفـاءة عنـد الفاعـل للخطـاب في الجهـات مضمرة (الرغبـة في الثـأر) والجهـات المحينـة الـتي تتمثـل في معرفـة الفعـل والقـدرة علـى الفعـل الـتي يتمتـع بهـا الفاعـل. أمـا الجهات المحققـة فتـبرز من خـلال نجاح الفاعل (الأبشـع بـركات .. الـخ). علـى الرغـم مـن أن هـذا التحقـق يكـون أحيانـا نسـبيا. يتجلـى ذلـك في هـذا الملفـوظ السـردي (رجع الأبشـع إلى قومـه مرفـوع الـرأس)[56].

خلاصة:

تكشـف الدلالية العامة لحكاية «الأمـيرة الخضرا» عن كون الحكايـة تنزاح عـن الجمود والثبـات. يحكمها هاجـس التحـول والصراع علـى مسـتوى العوامل التي تتحكـم في مسـار بنيتها السـردية. خرجت مـن منطق تسـوده قيم وتقاليـد ثابتـة والدخول في منطـق يحمل قيمـا غيرهـا. بمعنى أنهـا حاولـت الخروج مـن الثابت إلى المتحـول. لكنهـا في الأخيـر تجـد نفسـها في وضعية الثابـت الذي حاولت الخـروج منه. على الرغـم من أنها اتصلـت بموضوع القيمـة والوضع الطبيعي للإنسـان.

الهوامش

1. chabrol(Claude), sémiotique narrative et textuelle, librairie Larousse, Paris,1973,P:162.
2. بورايو (عبد الحميد)، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ط1، دار ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986،ص:140.
3. التيجاني(ثريا)،دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، وادي سوف نموذجا، ط1، دار هومة، الجزائر، 1998.ص:108.
4. قريش(روزلين ليلى)، بنو هلال قصة الخضرا، الأنيس السلسلة الأدبية، ط1، ج 2، دار موفم للنشر، 1989، ص:26.
5. (5)Bremond(Claude),La logique des possibles narratifs, (in), Communications 8, éd Seuil ,Paris,1981,p:68
6. Tadié (Jean Yves),La critique littéraire au xx siècle,1er éd,belfend,Paris,1987,p :213 .
7. قريش (روزلين ليلى)، بنو هلال قصة الخضرا (مرجع سابق)، ص:26.
8. coquet(Jean Claude) L'analyse sémantique du discours littéraire, Larousse, 1972, P:154.
9. Barthes (Roland), introduction à l'analyse structurale du récit,Seuil, Paris, 1966, p:132.
10. قريش (روزلين ليلى)، بنو هلال،حكاية الأميرة الخضرا، (مرجع سابق) ص:26.
11. المرجع نفسه،ص:26
12. نفسه،ص:26.
13. نفسه،ص:31.
14. نفسه،ص:28.
15. نفسه،ص:28.
16. نفسه،ص:29.
17. نفسه،ص:32.
18. نفسه،ص:33.
19. نفسه،ص:36.
20. نفسه،ص:37.
21. نفسه،ص:38.
22. بوطاجين(سعيد)،الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية في غدا يوم جديد لابن هدوقة، ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر،2006،ص:
23. قريش (روزلين ليلى)، بنو هلال قصة الخضرا (مرجع سابق)، ص:39
24. المرجع نفسه،ص:41
25. نفسه،ص:41
26. نفسه،ص:41
27. نفسه،ص:44
28. نفسه،ص45
29. نفسه،ص:44
30. نفسه،ص:46
31. نفسه،ص:46
32. نفسه،ص:46
33. نفسه،ص:47
34. نفسه،ص:47
35. نفسه،ص:48
36. نفسه،ص:48
37. نفسه،ص:50
38. نفسه،ص:50
39. نفسه،ص:51
40. نفسه،ص:51
41. نفسه،ص:52
42. نفسه،ص:54
43. نفسه،ص:54
44. نفسه،ص:56
45. نفسه،ص:56
46. نفسه،ص:56
47. نفسه،ص:55
48. نفسه،ص:61.
49. Greimas(A ,J) et courtés(joseph),dictionnaire raisonne de la théorie du langage, hachette, paris ,1979 ,P :348
50. Greimas(A .J),du sens II, Essais sémiotique, éd, seuil, Paris, 1983,P:53.
51. courtés (Joseph), introduction à la sémiotique narrative et discursive, méthodologie et application, classiques, hachette, paris,1976,p :65ز .
52. Groupe d'entrevernes analyse sémiotique des textes, Lyon, 1984, p:35.
53. Courtés(Joseph), analyse sémiotique du discours, hachette, Paris,1991,P:123.
54. العجيمي (محمد الناصر)، نظرية غريماس في الخطاب السردي، ط1، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1993، ص،72.
55. ابن مالك (رشيد)، مقدمة في السيميائية السردية، ط1، دار القصبة للنشر، الجزائر،

2001، ص:20.

56. قريـش (روزلين ليلى)، حكايـة الخضراء (مرجع سابق)، ص:32.

المصادر:

- روزليـن ليـلى قريش، سـيرة بنو هـلال، الأنيس السلسـلة الأدبيـة، ط1،ج 2، دار موفيـم للنـشر، 1989.
- شـوقي (عبـد الحكيم)، سـيرة بني هـلال، ط1، مؤسسـة هنداوي، القاهـرة، 2014

المراجع باللغة العربية:

- ابن مالك(رشـيد)، مقدمة في السيميائية السردية، ط1، دار القصبـة للنشر، الجزائر، 2001.
- التيجاني(ثريا)،دراسـة اجتماعيـة لغوية للقصة الشـعبية في منطقـة الجنـوب الجزائـري وادي سـوف نمودجـا،ط1،دار هومة،الجزائـر،1998.
- 3.العجيمي(محمد النـاصر)، نظرية غريماس في الخطاب الـسردي، ط1، الـدار العربيـة للكتاب، بيرت، 1993.
- بورايـو (عبـد الحميـد)، القصـص الشـعبي في منطقـة بسـكرة، ط1، دار ميدانيـة، المؤسسـة الوطنيـة للكتـاب، الجزائـر، 1986.
- بوطاجين (سـعيد)، الاشـتغال العاملين، دراسة سـيميائية غـدا يـوم جديـد لابـن هدوقـة، ط1، منشـورات الاختلاف، الجزائـر، 2006.
- حـضري (جمال)، مدخل إلى السـيميائية السردية والخطابيـة، ط1، الـدار العربية للعلـوم ناشرون، منشـورات الاختلاف، الجزائر، 2007 م.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Barthes(Roland), introduction à l'analyse structurale du récit, Seuil ,Paris,1966.
- Bremond(Claude),La logique des possibles narratifs,(in),Communications 8 ,éd Seuil ,Paris,1981.
- Chabrol(Claude), sémiotique narrative et textuelle librairie Larousse, Paris, 1973.
- Coquet(Jean Claude),sémiotique littéraire (contribution à l'analyse sémiotique du discours), Larousse, 1972.
- Courtés(Joseph)introduction à la sémiotique narrative et discursive, méthodologie et application, classiques, hachette, paris,1976.
- Courtés(Joseph), analyse sémiotique de discours (de l'énoncé à l'énonciation) hachette, paris 1991.
- Greimas(A.J)et Cortès(Joseph) ,dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, Paris, 1979.
- Greimas(A.J) du sens II, essais sémiotiques, éd, seuil, Paris, 1983.
- Groupe d'entrevernes, analyse sémiotique des textes, Lyon, 1984.
- Tadié(Jean Yves),La critique littéraire au xx siècle,1er éd,belfend,Paris,1987.

الصور

1. https://lh3.googleusercontent.com/proxy/lci-HMaiZPMZ8f0mazNdPHN-7vfaq1_7Afu55KCn8hTAdGVtbbz-jbjnEDdSzaUquYsJyV9gBlwrT5bC-VAlvgl5lDuPArw5QUEj5iOq0I
2. https://masralarabia.net/images/thumbs/850/388ac77bf1196e02ed-3baeb9e594b9c3.jpg

أ.عبد الكريم البراهمي - تونس

الجمل في الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة

مهاري من الطّوارق

المقدمة:

إنّ البحث في الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة التي تهتمّ بالجمل وتتغنّى به، ودراستها وتحليل مضامينها، هو بحث في المأثور الشعبي الشّفوي التّونسي الذي ينتقل من جيل إلى آخر مشافهة. ويُمكّن من الاطّلاع على بعض ملامح الهويّة الثّقافيّة والخصوصيّات الحضاريّة لجانب هام من ساكنة البلاد التّونسيّة وخاصّة بوسطها وجنوبها. من ذلك التّعرّف إلى عاداتها وتقاليدها، وطبيعة أوضاعها الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسّياسيّة. ويتنزّل البحث في الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة في إطار الوعي المتزايد بأهمّيّة الثّقافة الشّعبيّة الشّفويّة بكونها أحد الروافد الرّئيسة للثّقافة التّونسيّة. لمساهمتها في إدماج الفرد في المجتمع، والتّعمّق في فهم الذّات،

وفي إثراء الهويّة لما تمثّله من انفتاح ثقافي على الآخر والمختلف في إطار الثّقافة نفسها. وعليه فإنّ المتغيّر الثقافي، والثقافة الشّعبيّة بالأخصّ تنهض بدور هام في فهم ديناميّة العالم المعاصر[1]، وهو ما يمكّن من فهم الواقع، لدورها الفعّال في تغيير العقليّات وتوجيهها سلوك الإنسان وتصوّراته.

وسنهتمّ في هذا المبحث بدراسة بعض العيّنات من الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة التي يمثّل الجمل مدارها، وأغلبها تنتمي إلى التراث البدوي الرّيفي. ويكشف الحضور المكثّف للجمل في الأمثال الشّعبيّة وفي التّراث الشّفوي الشّعبي بصفة عامّة المكانة الهامّة التي كان يحظى بها في الحياة اليوميّة لسكّان البلاد. ويحافظ الجمل من خلال مركزيّة حضوره في المأثور الشّعبيّ على ثقافة يمثّل عنوانها من الاندثار رغم تراجع دوره.

وسنقصر عملنا في تحديد مدوّنة لبعض الأمثال الشّعبيّة التونسيّة التي تهتمّ بالجمل، وتحليل مفهوم المثل الشّعبي وخصائصه البنيويّة، ودراسة بعض الأمثال الشّعبيّة لغويّا واجتماعيّا وثقافيّا، ومقارنة بعض الأمثال التونسيّة التي تحتفي بالجمل بأمثال أخرى عربيّة.

مدوّنة لبعض الأمثال الشّعبيّة المتعلّقة بالإبل في البلاد التّونسيّة:

1. «اللّي تْلِمُّو النّمْلَة في عامْ يهزُّو الجمَلْ في فُمْ»[2].
2. «البِلْ تِمْشِي على كْبَارْها»[3].
3. «الجْمَلْ لَوْ كانْ يِرَى حدّبتُو تِتْقطَعْ رقْبَتُو»[4].
4. «الجمل هاز الحْمِلْ والقرادْ يِنِينْ»[5].
5. «كيف الجْمَلْ ضْحَكْ ضَحْكَة في العَامْ تْشَقْ شَارْبُو»[6].
6. «آش اشبّع الجْمَلْ م التّفافْ»[7].
7. «آش يِعَدّي الجْمَلْ مِنْ عِينْ لِبْرَة»[8].
8. «جْمَلْ في رْفَاقَة بَهَايِمْ»[9].
9. «أوّلْ هلْ ما يِتْسَمَّى عَرْبِي كانْ بِالجْمَلْ، وثَانِي هلْ ما يِتْسَمّى بَلْدِي كانْ بِالنَّخَلْ»[10].
10. «نِشْدو الجمل، علاشْ متْزمّرْشي، قال لهم لا شفّة مَلْمُومَة ولا ضوابع مِقْسُومَة»[11].
11. «يا بابا الجْمَلْ بِرْيَالْ، قالُّلو غَالِي، قالّلو الجْمَلْ بِمْيَا، قالّلو رْخِيصْ»[12].
12. «باقِي لْتَالِي كِيفْ بُولْ الجْمَلْ»[13].
13. «كِيفْ بُولْ الجْمَلْ عَمَّالْ رَاجِعْ التَّالِي»[14].
14. «الجْمَلْ مَا رَاشْ عَوَجْ رُقْبَتُه»[15].
15. «ماتْ الجْمَلْ وتْفرّتتْ العَدَايِلْ»[16].
16. «كِيفْ اللّي يُضْرِبْ في الطَّبلْ عِنْدَ كرْ الجْمَلْ»[17].
17. «بِيعْ البَكْرَة واشْرِي زُكْرَة»[18].
18. «لا تِكْسِبْ المْرَا الدّعّايَة، والكَلْبَة العَوَّايَة، والنّاقَة الرَّغَّايَة»[19].
19. «ماهدْرتْ ناقة وجملْ في دوّارْ»[20].
20. «البلْ وعْزازةْ الرُّوحْ مَا يِتَلاقُوشْ»[21].
21. «لَوْ كَانْ الجْمَلْ فيهْ مُرّارِة مَا يَلقّي جِنْبُه للغْرَارِة»[22].

مفهوم المثل وخصائصه البنيويّة:

المثل في اللّغة كما ورد في لسان العرب هو «الشّيء الذي يُضرب لشيء مثلا فيُجعل مثلُه»[23]. أمّا تعريف المثل اصطلاحا فهو جملة من القول مقتضبة، وتتميّز بالقبول بين النّاس وبتداولها الواسع. وللمثل مورد ومضرب، فالمورد هو السّياق الذي قيل فيه المثل أول مرّة أي الظّروف التي نشأ فيها المثل. والمضرب هو السّياقات التي أعيد فيها إنتاج المثل. ولئن كنّا نعرف أصول بعض الأمثال أي الظّروف التي نشأ فيها المثل، فإنّنا لا نعرف

الهودج « الجحفة » والفرسان.

أصول أغلب الأمثال الشّعبيّة لطبيعة تداولها الشّفوي الذي تسبّب في نسيان أصولها[24]. وتعكس الأمثال الشّعبيّة خبرة الإنسان التي اكتسبها من خلال ممارسة الحياة. وتشمل العادات والتّقاليد وأساليب العيش والمعتقدات والمعايير الأخلاقيّة. فالأمثال الشّعبيّة هي الذاكرة الحيّة للشّعوب، وهي إبداع ثقافي إنساني. وهي من أكثر الأنواع الأدبيّة رسوخا بالأذهان. ويمكن اعتبارها توثيقا لتراث المجموعات البشريّة[25].

أمّا في ما يتعلّق بنشأة المثل فإنّه يُنتج من قبل فرد معيّن من المجتمع، ولكن لا يصبح مثلا إلاّ إذا استعمله غيره وقُبل من قبل العامّة والخاصّة[26]، وفي بداية تداوله يتعرّض المثل إلى التّعديل والتّحوير لتتوفّر فيه كلّ الشّروط ويصبح شكله مقبولا. وهو ما ينطبق على الأدب الشّعبي عامّة، وفي هذا الإطار يؤكّد بعض الدّارسين «أنّ أي إنتاج شعبي لا يصبح شعبيّا إلاّ إذا تقبّلته الجماعة الشّعبيّة وأشاعته بين أفرادها وتناقلته. وبذا يصبح انتماؤه إلى الجماعة هو مقوّمه الأساسي، وليس انتسابه لفرد بعينه وإن عرفنا هذا الفرد. فالجماعة لا تتقبّل منتجا وتُشيعه وتتناقله ما لم يتوافق مع متطلّباتها ومعاييرها. وما لا يتوافق مع معاييرها، ولم يُرفض لأنّها تطلبه، تُجري عليه الجماعة الشّعبيّة التّعديلات المناسبة لها ولقيمها وللغاية المرجوّة منه»[27].

ويمكن تصنيف الأمثال حسب درجة انتشارها وشيوعها، فثمّة أمثال واسعة الانتشار والتّداول وتهمّ المجتمع بأكمله، وثمّة أمثال أخرى أقلّ انتشارا لأنّها لا تهمّ المجتمع بأكمله وإنّما جماعات معيّنة سواء أكانت محلّيّة أم مهنيّة أو فئويّة أو طبقيّة أو جنسيّة أو غيرها[28].

وللمثل الشّعبي عدّة خصائص بنيويّة من أهمّها:

- إيجاز اللّفظ: وهو الاقتصاد في اللّغة الذي يقتضي « تحديد كميّة القول إلى أدنى حدّ ممكن »[29]، وهو ما بحيث تحمل كلّ مفردة من مفردات المثل كثافة هامّة في معناها. ويعتبر الإيجاز ركنا أساسيّا من أركان البلاغة عند العرب.
- إصابة المعنى: أي وضوح المعنى ودلالته العامّة[30].
- حسن التّشبيه[31]: تنبني العديد من الأمثلة على المماثلة والتّشبيه.
- الإيقاع: يشترط في العديد من الأمثال الشّعبيّة جماليّة الإيقاع، ويعني وجود نوع من التّناغم ا لموسيقي .

تساهم هذه الخصائص في سهولة حفظ المثل، وانتشاره الواسع بين الأفراد.

الدراسة اللّغويّة للأمثال الشّعبيّة:

من القواعد المتّفق عليها بين العلماء أنّ الأمثال لا تتغيّر، وإنّما تحتفظ بالصّيغة الأولى مهما اختلفت الأحوال التي تُضرب فيها بعد ذلك. فإذا قيلت أوّل مرّة لمؤنّث أو مذكّر أو لجماعة فيجب أن تبقى محافظة على صورتها الأولى التّأسيسيّة عند ضرب المثل مهما كان جنس المخاطبين أو عددهم. كما لا يمكن تبديل أيّ لفظ منها بلفظ آخر وإن كان له نفس المعنى، لأنّ تعديل المثل يمسّ بمدلوله ويُفقده الكثير من قيمته الأدبيّة واللّغويّة والتّاريخيّة[32]. ويبدو أنّ هذه المواقف لا تهمّ إلاّ الأمثال العربيّة الفصيحة بعد أن دُوّنت أوّل مرّة. لكن اللافت للانتباه أنّ الأمثال العربيّة الفصيحة قد انتشرت وتداولت بين النّاس في البداية مشافهة واستمرّت لفترة طويلة قبل تدوينها ولذلك تعرّضت إلى التّعديل والتّحوير وسقطت منها بعض الألفاظ[33]، وهو ما يمكن أن نستنتجه من خلال وجود العديد من الاختلافات عند مقارنة نصوص بعض الأمثال العربيّة المتعلّقة بالجمل في بعض المؤلّفات التي تُعدّ من أوّل المؤلّفات التي اهتمّت بهذا الغرض. وتحديدا منها مجمع الأمثال للميداني وأمثال العرب للمفضّل الضّبي.

جدول عدد1: بعض الاختلافات في الأمثال المتعلّقة بالجمل في كلّ من مجمع الأمثال للميداني وكتاب أمثال العرب للمفضّل الضّبي [34].

مجمع الأمثال للميداني	أمثال العرب للمفضّل الضبي
«أشأم من سراب»[35].	«أشأم من ناقة البسوس»
«قد استنوق الجمل»[36].	«استنوق الجمل»
«لقد كنت وما يقاد بي البعير»[37].	«قد لا يُقاد بي الجمل»
«لا ناقتي في هذا ولا جملي»[38].	«لا ناقة لي في هذا ولا جمل»
«يهيج لي السّقام شولان البروق في كلّ عام»[39].	«شولان البروق»

ونفس الظّاهرة تقريبا تهمّ الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة فبحكم انتقالها وتداولها بين أفراد المجتمع مشافهة فهي تتعرّض إلى التّعديل والتّحوير تماما مثل الأصناف الأخرى من الأدب الشّعبي المنقول شفويّا من ذلك الغناء الشّعبي والشّعر والحكايات الشّعبيّة والنّوادر وغيرها. ففي ما يتعلّق بالأمثال الشّعبيّة التّونسيّة المرتبطة بالجمل يمكن أن نبيّن بعض الاختلافات في صيغها، منها:

جدول عدد 2: بعض الاختلافات في الأمثال المتعلّقة بالجمل بالبلاد التّونسيّة.

صيغة أولى	صيغة ثانية
1 -«اللّي تْلِمّو النّمْلَة في عامْ يُهزّو الجْمَلْ في فُمْ»[40].	«إلّي تْلمّدُه النّمْلَه في عامْ يأكْله الجْمَلْ في مَرّة» [41].
2 -«البِلْ تِمْشِي على كْبَارْها»[42].	«البلْ تْباتْ على كْبَارْها» [43].

3 -«الجْمَلْ هَازْ الحِمِلْ والقرادْ بِنِينْ»[44].	«الجملْ هازْ الحملْ والقرادْ يُطْحِرْ»[45].
4 -«كِيفْ الجْمَلْ ضْحَكْ ضَحْكَة في العَامْ تْشَقْ شَارْبُو»[46].	«الجْمَلْ في عمْره ضْحَكْ مَرّة تْشَقّ شَارْبَه»[47].
5 -«بَاقِي لْتَالِي كيفْ بُولْ الجْمَلْ»[48].	«كِيفْ بُولْ الجْمَلْ عَمّالْ رَاجِعْ التَالِي»[49].
6 -«الجْمَلْ مَا رَاشْ عْوَجْ رُقبته»[50].	«الجْمَلْ مَا يشْبِحْشْ عَوَجْ رَقْبْتَه»[51].
7 -«مَاتْ الجْمَلْ وتْفرّتْ العَدَايِلْ»[52].	«كِيفْ إمُوتْ الجْمَلْ تتْفرّتْ العَدَايلْ»[53].
8 -«جْمَلْ في رْفَاقة بَهَايِمْ»[54].	«جْمَلْ في قَافْلَة بَهَايِمْ»[55].

يبدو من خلال هذا الجدول أنّ الانزياحات اللّغوية المسجّلة بين الأمثال الشّعبيّة التّونسيّة تهمّ:

– المستوى اللّفظي وذلك بتعويض مفردة معيّنة بأخرى على غرار المثل عدد 1 حيث تمّ تعويض لفظ «تلمّو» بـ«تلمّدُه»، ولفظ «إهزُّو» بلفظ «يأكله»، ولفظ فمّ بلفظ مرّة. وفي المثل عدد 2 تمّ تعويض لفظ «تمشي» بلفظ «تباتْ». وفي المثل عدد 6 أُبدِل لفظ «مَا رَاشْ» بلفظ «ما يَشْبِحْشْ». وهي تباينات مردودة إلى الخصوصيّات اللّغويّة وخلفيّاتها الثّقافيّة.

– المستوى التّركيبي شمل هذا النّوع من الانزياح اللّغوي المثل عدد 5، والمثل عدد 6. حيث وقع التّصرّف في البنى التّركيبيّة بإعادة توزيع مكوّناتها على نحو يعمّق البعد الدّلالي ويؤكّد القيم المستهدفة في المثل من جهة، مثلما يكسب هذا الملفوظ تناسقا وتماسكا جماليّا يُسهم في رسوخ المثل والخُضوع إلى سلطته أدبيّا ومادّيا من جهة أخرى.

– المستوى الإيقاعي: يشمل الانزياح اللّغوي مستوى الإيقاع لارتباطه بالصّيغ التّركيبيّة وجداول الألفاظ المستعملة، وهو تحوّل لا يمسّ أساس التّوقيع الذي يظلّ ضروريّا لكسب التّناغم بين المثل وجمهوره. ومن الأمثلة التي عرفت هذا النّوع من الانزياح اللّغوي نذكر المثل عدد 1 وعدد 3 وعدد 5 .

وتفنّد هذه الاستنتاجات ما ذهبت إليه بعض الدّراسات من أنّ الأمثال «أمانة تناقلتها الأجيال دونما تحريف أو تعديل»[56].

الدراسة السّوسيو– ثقافيّة للأمثال الشّعبيّة:

تهتمّ الأمثال الشّعبيّة بمختلف جوانب الحياة اليوميّة في البلاد التّونسيّة وفي البلدان العربيّة بصفة عامّة. ولذلك تعتبر أحد أهمّ مصادر الثّقافة الشّعبيّة. وتكشف عن تاريخ الحضارة والأفكار التي أنتجتها مختلف التّحوّلات التي عرفتها مختلف المجالات الجغرافيّة الرّيفيّة والقرويّة والحضريّة، وتذكّر بمختلف القيم التي يؤمن بها الأفراد الذين يستعملون المثل، وأحيانا بأحداث معيّنة، كما أنّ بعضها مستمدّ من الدّين وله علاقة بوجود الإنسان. ويعكس كثرة التّمثّل بالإبل انتشار نمط العيش البدوي الذي يقتضي معايشة هذا الحيوان ومعرفة الكثير عنه، لتعدّد استعمالاته في الحياة اليوميّة للبدو والفلاّحين عامّة في المناطق الجافة وشبه الجافّة، فهم يركبونها في السلم والحرب، ويحملون عليها أثقالهم وأمتعتهم، ويستهلكون حليبها ولحومها، وينحرونها للضّيوف، ويقدّمونها مهرا إلى العروس وديّة يمنعون بها إراقة الدّماء، ويستعملون أوبارها لباسا وبيوتا تقيهم البرد والحرّ، وبعرها وقودا لطهي الطّعام.

ورغم تقلّص الحضور الفعلي للجمل في الحياة اليوميّة للنّاس، فقد تواصل حضوره في نصوص الأمثال الشّعبيّة. وهو دليل على أنّ هذا الحيوان كامن في اللاّشعور الثّقافي الشّعبي. واللاّفت للانتباه أن خصائص الجمل الفيزيولوجيّة والسلوكيّة – وخاصّة شكله الغريب والضّخم – التي تميّزه عن غيره من الحيوانات، دفعت النّاس إلى توظيفه أكثر من غيره من الحيوانات الأخرى

في ضرب المثل. من ذلك مثلا شكل سنامه، وشفته المشقوقة، وشكل خفّه واعوجاج قوائمه. وتهتمّ الأمثال التي ضربت حول الجمل بالعديد من الجوانب الاجتماعيّة والاقتصاديّة والنفسيّة، كما ترتبط بالعديد من القيم الإنسانية مثل الصّبر والقناعة والعزّة[57] والحنان. وتنهض الأمثال الشّعبيّة بجملة من الوظائف المتكاملة رغم تنوّع سياقاتها، ومنها:

- الوظيفة التّواصليّة: لأنّ المثل ينطوي على رسائل ومحاميل دلاليّة توظّف في التّواصل الجمعي لتكون محلّ احترام وامتثال[58].
- الوظيفة الحجاجيّة أو الإقناعيّة[59]: توظّف الأمثال في أغلب الأحيان حجّة وبرهانا قاطعا على صحّة القضايا المطروحة للنّقاش أو لتأييد سلوك أو موقف معيّن.
- الوظيفة الأخلاقيّة: تنهض الأمثال بدور هام في توجيه أفعال الأشخاص وسلوكهم والتّعليق عليها صوابا وخطأ. ويمكن أن يكون المثل بمثابة نصيحة توجّه الأفراد نحو التّشبّث بالقيم الأخلاقيّة النّبيلة والابتعاد عن السلوكات السّيّئة، وبهذا المعنى يدعو المثل إلى «قيم الجماعة وإلى تكريس... نهجهم الأخلاقي»[60]. ومن خلال الأمثال يمكن التّعرّف على العديد من عادات وتقاليد الجماعة.
- الوظيفة الحواريّة: عندما يكون المثل مادّة نصّيّة مؤهّلة للتّواصل فيكون المثل بمثابة جواب[61].
- الوظيفة النّفسيّة: تنهض الأمثال بدور في تهدئة النّفس والتّفريج عن همومها، والعديد منها يحمل النّاس على الضّحك والانشراح[62].
- الوظيفة التعليميّة: تحدّد الأمثال القيم والمبادئ التي ترتضيها الجماعة، وعليه فهي تميّز بين المبادئ والسّلوك الذي يجب أن يعمّ في المجتمع، والمبادئ والقيم التي ترفضها الجماعة وتسعى إلى الحدّ منها والعمل على انحسارها. ويظهر البعد التعليمي أكثر وضوحا في الأمثال الوعظيّة.

التّشابه بين الأمثال الشّعبيّة المتعلّقة بالجمل في البلدان العربيّة.

من خلال مقارنة الأمثال الشّعبيّة في البلدان العربيّة ببعضها نتبيّن وجود تشابه كبير بين العديد منها، وهو ما يمكن إظهاره من خلال الأمثلة التّالية التي نوردها على سبيل الذّكر لا الحصر:

المثال عدد 1:

- تونس: «الجمل لوكان يرى حدّبتو تِتْقطع رقْبتُو»[63].
- المغرب والجزائر: «الجْمَلْ ما يِشُوفِشْ حدْبته يِشُوفْ حدْبِةْ خوهْ»[64].
- ليبيا: «الجملْ ما يِحِقّ عوجْ رقْبْتهْ»[65].
- مصر: «لو بَصْ الجَمَلْ لصَنَمُه لقطْمُه»[66].
- بلاد الشّام: «لو كان الجمل بيشُوفْ حردبته كان بيقع بيفكّ رقبته»[67].

المثال عدد 2:

- تونس: «اللّي تلمّو النّملة في عام يهزّو الجمل في فم»[68].
- الجزائر: «اللّي تلمّه النّملة في عام يأكله الجمل في لُقمة»[69].
- ليبيا: «اللّي تحوّشه النّملة في عامْ يأخذها الجمل في خُفّه»[70].
- مصر: «اللّي تجمعه النّملة في سنة يأخذه الجمل في خُفّه»[71].
- العراق «اللّي تجمعه النّملة بسنة يشيله البعير بخُفّه»[72].

مثال عدد 3:

- تونس: «يا بابا الجمل بريالْ، قاللّو غالي، قاللّو الجمل بمْيا، قاللّو رخيص»[73].

- الجزائر: «يـا بابا الجمـل بدرهم، قال لـه غـالي، يا بابا الجمل بمايه، قال لـه اشـريه يـا وليدي» [74].
- فلسـطين: « جمل بقطعـة وقطعة ما فيـه وجمل بألف وألف قيمـة» [75].
- سوريا: « الجمل بفلس والفلس ما يلتقى» [76].
- العراق: « الجمل ببارة غالي وبألف رخيص» [77].

مـا يمكن ملاحظتـه هو التّشـابه الكبير بـين الأمثال في مختلـف البلـدان العربيّـة سـواء أكانت في المشـرق أم في المغـرب من حيـث صياغتها ودلالتها، ويعـود ذلك إلى التشـابه الكبير في الجوانب الثّقافيّة بين البلدان العربيّة، وإلى دور التواصـل بـين البلـدان والفتوحـات العربيّـة الإسـلامية وغزو القبائـل العربيّة البدويّـة لبلاد المغرب وسـيادة نمط العيـش بالجمل [78].

الخاتمـة:

تتمـيّز الأمثـال الشّـعبيّة العاميّة بعفويّتهـا وبعمق معانيهـا واتصالهـا بقضايـا النّـاس وكشـفها طريقـة تفكيرهـم وفهمهـم لذواتهـم وللأشـياء المحيطـة بهم. وتكمـن أهمّيّتهـا في ارتباطهـا الوثيق بالواقـع، وتعبيرها عـن آراء عامّـة النّـاس وتجاربهـم واتّجاهاتهم [80].

ويؤكّد لنا البحث في الأمثال الشّـعبيّة التّونسـيّة التّي تهتـمّ بالجمل أهميّة المعطيـات التي تتضمّنهـا وتنوّعها، فهي تشـمل مختلف المجالات الاجتماعيّـة والاقتصاديّة والثقافيّـة والدّينيّـة والبيئيّة وغيرها. وعليـه فإنّ الجمل رمز ثقافي واجتماعـي واقتصادي: هو رمز ثقـافي لأنّه يُجلي نمطـا في الحياة قائما علـى التّرحال والتّنقّـل من مكان إلى آخـر. وهـو رمـز اجتماعيّ قيـميّ لمـا يمثّله من سـلوك وأخـلاق، وبوصفـه محمول طقـوس وشـعائر. وهو رمز اقتصـاديّ يلخّص البـداوة بصفة عامّة.

إنّ تراجـع مكانـة الجمـل في الواقع وفقدانـه المركز في الحيـاة اليوميّـة، نتيجة تسـارع التّحوّلات التي شـهدها المجتمـع التّونـسي، لم يمنـع تواصل حضـوره في مخيال النّـاس وفي الذّاكرة الشّـعبيّة من خـلال هيمنة ظلّه على الـتراث الثّقـافي بصنفيه المـادّي والشّـفوي، وخاصّة في الأمثـال الشّـعبيّة، وهو ما يكشـف ثراء الثّقافـة الإبليّة وتنـوّع الطّقـوس والممارسـات المرتبطـة بهـا. واللّافت للانتبـاه أنّ أغلـب الأمثال الشّـعبيّة الـتي يمثّل الجمل مدارهـا لا تخـصّ المجتمع التّونسي فقط بـل تعبّر عن قيم اجتماعيّة سـائدة في الثّقافـة العربيّة بصفـة عامّة، وهو مـا نتبيّنـه من تشـابه الأمثـال الشّـعبيّة في العديد من البلـدان العربيّة.

الهوامش

1. فاطمـة المرنيـسي، شـهرزاد ترحـل إلى الغـرب، المركـز الثقـافي العربـي- نـشر الفنـك الـدار البيضاء/بـيروت، 2003 ص.17.
2. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة ومـا جـرى مجراها، تحقيـق وتعليق الدّكتور محمّـد الطّاهر الرّزقـي، الطّبعة الثّانية، دار سـحر للنّـشر، تونـس، 2010، ص. 35، وله عـدّة معاني منها اختـلاف الأوضاع بـين النّاس، والدّعـوة إلى عـدم التّبذيـر والإسراف.
3. نفـس المرجـع، ص. 51، ويعنـي أنّ رأي كبـار القوم هـو الذي يصلـح في النّهايـة، أو يجب على الصغـار استشـارة الكبـار والأخـذ برأيهم .
4. نفس المرجع، ص. 57، ويعني أنّ إدراك الإنسـان لعيوبه أمـر صعب جدّا.
5. نفـس المرجـع، والصفحـة، ويقـال هـذا المثـل في مـن يتذمّـر مـن متاعـب غـيره، والقـراد هي حـشرة صغـيرة تتعلّـق بالبعـير أو بغـيره مـن الـدّواب.
6. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة ....، مرجـع مذكـور، ص. 114، ويقال فيمـن يأتـي عمـلا حميـدا ويبالـغ في التّفاخـر بـه.
7. 7 – محمّـد العـروسي المطوي ومحمّـد الخمّوسي الحنّـاشي، الأمثـال العامّيّـة التّونسـيّة والحيـاة الاجتماعيّـة، الطّبعة الأولى، دار الغرب الإسـلامي، بـيروت، 2004. ص. 304. والتّفـاف نـوع مـن النّبـات صغـير الحجـم لا يمكنه إشـباع الجمل.
8. 8 – نفـس المرجـع، ص.314، ويُـضرب للدّلالـة

على الاستحالة، وهو مثل ذو مرجعيّة دينيّة مستوحى من الآية 40 من سورة الأعراف،» إِنَّ الذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلاَ يَدْخُلُونَ الجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِي سَمِّ الخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نُجْزِي المُجْرِمِينَ». وتفضل الإشارة هنا إلى أنّه ثمّة من المفسّرين من يرى أنّ الجمل هو البعير، وثمّة من يرى أنّه حبل السّفينة الغليظ الضّخم من اللّيف

9. 9 – نفس المرجع، ص.87، رفاقة: جماعة، «بهايمْ» جمع «بهيمْ» وهو الحمار. ويقال هذا المثل في من يتميّز عن مجموعته تميّزا واضحا.
10. نفس المرجع، ص. 89، ويضرب للدّلالة على البدو والحضر.
11. محمّد الصّادق الرّزقي، الأمثال العاميّة التّونسيّة...، مرجع مذكور، ص. 134، ويقال في من هو عاجز على القيام بما يطلب منه.
12. نفس المرجع ص. 140، ويعني اختلاف المقاييس من شخص وآخر حسب اختلاف الظّروف.
13. نفس المرجع، ص.78، ويقال للفرد الذي تقدّم في السّن وزادت أخلاقه سوءا.
14. محمّد العروسي المطوي ومحمّد الخمّوسي الحنّاشي، الأمثال العامّيّة...، مرجع مذكور، ص. 161، وله نفس معنى المثل السّابق.
15. نفس المرجع، ص. 143، ويقال في من لا يرى عيوبه. وهو ما يعني أنّه على المغرور أن يلتفت إلى عيوبه قبل التّعرّض إلى عيوب الآخرين.
16. نفس المرجع، ص. 220، تفرّتتْ: توزّعت، العدايل : جمع عديلة وهي سلّة كبيرة تصنع من الحلفاء وتستعمل لحمل الأمتعة وتحملها المرأة في البوداي والأرياف على ظهرها، وتوضع في هيئة عدل (زمبيل أي عديلتين كلّ واحدة من جهة) على ظهور الإبل والدّواب، والمقصود أنّ موت كبير العائلة كثيرا ما يتسبّب في تشتّت أفراد الأسرة وتفرّقهم.
17. محمّد الصّادق الرّزقي، الأمثال العاميّة التّونسيّة...، مرجع مذكور، ص.112، ويُضرب مثلا لمن لم يجد أذنا صاغية لكلامه.
18. محمّد العروسي المطوي ومحمّد الخمّوسي الحنّاشي، الأمثال العامّيّة...، مرجع مذكور، ص.205، البكرة: صغيرة أنثى الإبل، الزّكرة: المزمار، ويُضرب هذا المثل في سوء التّصرّف.
19. نفس المرجع، صفحة 55، ومعناه لا تكسب المرأة كثيرة الدّعاء بالشّر، والكلبة كثيرة العواء، والناقة كثيرة الرّغاء.
20. 20 – محمد الناصر بالطيب، الإبل بين التراث والتنمية، مطبعة تونس قرطاج، تونس 2002، ص. 201، ويعني لا يجوز التّصرّف في حضرة من هو أجدر.
21. نفس المرجع، صفحة 202، ويقال في من يريد المغانم ولا يقبل ركوب الأخطار.
22. نفس المرجع والصفحة، ويُضرب المثل للدّلالة على صبر الإبل.
23. جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، ،ج. XIV، دار صادر بيروت، دون تاريخ، مادّة مثل .
24. عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007، ص. 59.
25. محمود عبد المعروف حسين أحمد، « ملامح من الأمثال العربيّة الشّعبيّة في السّودان، دراسة تحليليّة نقديّة، في مجلّة العلوم والتّقانة، 2009، ص. 39.
26. أبو بكر الخوارزمي، الأمثال، تحقيق محمّد حسين الأعرجيّ، بوفم، الجزائر، 1994، ص. 6-5؛ عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري...، مرجع مذكور، ص. 60-59.
27. عبد الحميد حواس،» الأدب الشّعبي وقضيّة الإزاحة والإحلال في الثّقافة الشّعبيّة» ورد ضمن كتاب الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتّنوع، بحوث تمهيديّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، وجامعة الأمم المتّحدة، إشراف عبد المنعم تليمة، الطّبعة الأولى، بيروت 1987، ص. 407.
28. عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري...، مرجع مذكور. ص.2 6.
29. نفس المرجع، ص. 58.
30. أبي الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، ج1، المطبعة الخيريّة، القاهرة، 1310 هـ، ص. 5؛ عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي...، مرجع مذكور. ص. 57.
31. أحمد أبو زيد المساري، لمحات من التّراث اللّيبي، ليبيا،الطّبعة الثّانية 2011، ص. 240.
32. عبد الحميد قطامش، الأمثال العربيّة، دراسة تاريخيّة تحليليّة، الطّبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، 1988 ، ص. 202 – 207.
33. ابراهيم أحمد شعلان، الجمل في أمثال العالم العربي قديما وحديثا، مركز زايد للتّراث

والتاريـخ، الإمـارات العربيّـة المتّحـدة، الطّبعـة الأولى 2001 ، ص. 55.
34. نفس المرجع والصّفحة.
35. اسم ناقة البسوس.
36. مثل يُضرب في التّخليط.
37. مثـل يُـضرب للمسـنّ حـين يعجـز عـن قيـادة الجمـل بعـد أن ولّى زمـن الشّـباب.
38. مثل يُضرب هذا المثل في الابتعاد عن التّورّط.
39. الـبروق هـي النّاقـة التي تشـول بذيلهـا فيظنّ بهـا لغـم وليـس بهـا، ويُـضرب في أمـر يريده الرّجـل ولا ينالـه.
40. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة...، مرجـع مذكـور، ص. 35.
41. محمـد النـاصر بالطيـب، الإبل بـين الـتراث ...، مرجـع مذكـور، ص. 201.
42. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة، مرجـع مذكـور، ص. 51.
43. محمـد النـاصر بالطيـب، الإبـل بـين الـتراث ، مرجـع مذكـور، ص. 201.
44. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة، مرجـع مذكـور، ص. 57.
45. محمّـد المرزوقي، مع البدو في حلّهـم، وترحالهم، الـدّار العربيّـة للكتـاب، ليبيـا- تونـس، الطّبعة الثّانيـة 1984، ص. 294.
46. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة، مرجـع مذكـور، ص. 114.
47. محمّـد العـروسي المطـوي ومحمّـد الخمّـوسي الحنّـاشي، الأمثـال العامّيّـة...، مرجـع مذكـور، ص. 294.
48. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة...، مرجـع مذكـور، ص. 78.
49. محمّـد العـروسي المطـوي ومحمّـد الخمّـوسي الحنّـاشي، الأمثـال العامّيّـة...، مرجـع مذكور، ص. 161.
50. نفس المرجع، ص. 143.
51. محمـد النـاصر بالطيـب، الإبل بـين الـتراث ...، مرجـع مذكـور، ص. 201.
52. محمّد العروسي المطوي ومحمّد الخمّوسي الحنّاشي، الأمثال العامّيّة، مرجع مذكور، ص. 220.
53. سـالم الطريقي، رحلـة في عالم الإبل، منشـورات المتوسّط، الجمهوريّة التّونسـيّة 2006، ص. 45.
54. محمّـد العـروسي المطـوي ومحمّـد الخمّـوسي الحنّـاشي، الأمثـال العامّيّـة...، مرجـع مذكـور، ص. 87.
55. محمـد النـاصر بالطيـب، الإبل بـين الـتراث ...، مرجـع مذكـور، ص. 204.
56. أحمد أبـو زيد المسـماري، لمحات من الـتّراث ...، مرجع مذكـور، ص. 240.
57. ابراهيـم أحمد شـعلان، الجمـل في أمثـال العالم العربـي...، مرجع مذكـور، ص. 152.
58. عبد الحميد بورايو، الأدب الشّـعبي الجزائري...، مرجع مذكور. ص. 78.
59. عبد الحميـد قطامش، الأمثال العربيّـة...، مرجع مذكـور، ص. 18، 252؛ عبـد الحميـد بورايـو، الأدب الشّـعبي الجزائـري...، مرجـع مذكـور، ص. 78؛ أحمـد أبـو زيـد المسـماري، لمحات من الـتّراث... ، مرجـع مذكـور،ص. 240.
60. نمـر حسـن حجـاب، «الـتّراث الشّـعبي علـم وحيـاة »، في المجلّـة العربيّة للثّقافة، السّـنة 12، العـدد 23، 1992. ص. 193.
61. عبـد الحميد بورايـو، الأدب الشّـعبي الجزائري، مرجع مذكـور. ص. 78.
62. نفس المرجع والصّفحة.
63. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة، مرجـع مذكـور، ص. 57.
64. ابراهيـم أحمد شـعلان، الجمـل في أمثـال العالم العربـي، مرجع مذكـور، ص. 66.
65. أحمد أبـو زيد المسـماري، لمحات من الـتّراث... ، مرجع مذكـور،ص. 264.
66. ابراهيـم أحمد شـعلان، الجمـل في أمثـال العالم العربـي، مرجـع مذكـور، ص. 65، عـن محمّـد قنديـل البقلي، وحـدة الأمثـال العامّيّـة في البلاد العربيّـة، مكتبـة الأنجلو المصريّـة، 1968.
67. نفس المرجع والصّفحة.
68. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة التّونسـيّة، مرجـع مذكـور، ص. 35.
69. ابراهيـم أحمـد شـعلان، الجمـل في أمثـال العالـم العربـي، مرجـع مذكـور، ص. 67، عـن عبـد الرّحمـان التّكريتـي، الأمثـال البغداديّـة المقارنـة، مكتبـة المثنّى، بغـداد، الجـزء 1 طبعة 1966،الجـزء 2 طبعـة 1967، الجـزء 3 طبعة 1968.
70. أحمد أبـو زيد المسـماري، لمحات من الـتّراث... ، مرجع مذكـور،ص. 285.
71. ابراهيـم أحمد شـعلان، الجمـل في أمثـال العالم العربـي...، مرجـع مذكـور، ص. 68، عـن عبـد الرّحمـان التّكريتي، الأمثـال البغداديّة...، مرجع مذكور.
72. نفس المرجع، صفحة 67.
73. محمّـد الصّـادق الرّزقـي، الأمثـال العاميّـة

التّونسيّة، مرجع مذكور، ص. 140.

74. ابراهيم أحمد شعلان، الجمل في أمثال العالم العربي، مرجع مذكور، ص. 68، عن عبد الرّحمان التّكريتي، الأمثال البغداديّة، مرجع مذكور.
75. نفس المرجع والصّفحة.
76. نفس المرجع والصّفحة.
77. نفس المرجع والصّفحة.
78. أنظرعبد الكريم براهمي، الجمل والصّحراء، الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والبحوث والنشر، المنامة مملكة البحرين 2017.
79. رشيد العسّافي، «إطلالة على الأمثال الشّعبيّة الأندلسيّة»، الثقافة الشّعبيّة، عدد 7، خريف 2009،ص100.

المصادر:

- ابراهيم أحمد شعلان، الجمل في أمثال العالم العربي قديما وحديثا، مركز زايد للتّراث والتاريخ، الإمارات العربيّة المتّحدة، الطّبعة الأولى 2001.
- أبو بكر الخوارزمي، الأمثال، تحقيق محمّد حسين الأعرجيّ، بوفم، الجزائر، 1994.
- أبي الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، ج. 1، المطبعة الخيريّة، القاهرة، 1310 هـ.
- أحمد أبو زيد المساري، لمحات من التّراث اللّيبي، ليبيا، الطّبعة الثّانية 2011.
- جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب،ج. XIV، دار صادر بيروت، دون تاريخ.
- رشيد العسّافي، "إطلالة على الأمثال الشّعبيّة الأندلسيّة"، الثقافة الشّعبيّة، عدد 7، خريف 2009.
- سالم الطريقي، رحلة في عالم الإبل، منشورات المتوسّط، الجمهوريّة التّونسيّة 2006.
- عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007.
- عبد الحميد حواس،" الأدب الشّعبي وقضيّة الإزاحة والإحلال في الثّقافة الشّعبيّة" ورد ضمن كتاب الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتّنوع، بحوث تمهيديّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، وجامعة الأمم المتّحدة، إشراف عبدالمنعم تليمة،الطّبعة الأولى،بيروت1987.
- عبد الحميد قطامش، الأمثال العربيّة، دراسة تاريخيّة تحليليّة، الطّبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، 1988.
- عبد الرّحمان التّكريتي، الأمثال البغداديّة المقارنة، مكتبة المثنّى، بغداد، الجزء 1 طبعة 1966،الجزء 2 طبعة 1967، الجزء 3 طبعة 1968.
- عبد الكريم براهمي، الجمل والصّحراء، الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والبحوث والنشر، المنامة مملكة البحرين 2017.
- فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، المركز الثقافي العربي- نشر الفنك الدار البيضاء/بيروت، 2003.
- محمّد الصّادق الرّزقي، الأمثال العاميّة التّونسيّة وما جرى مجراها، تحقيق وتعليق الدّكتور محمّد الطّاهر الرّزقي، الطّبعة الثّانية، دار سحر للنّشر، تونس، 2010.
- محمّد العروسي المطوي ومحمّد الخمّوسي الحنّاشي، الأمثال العامّيّة التّونسيّة والحياة الاجتماعيّة، الطّبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2004.
- محمّد المرزوقي، مع البدو في حلّهم، وترحالهم، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا- تونس، الطّبعة الثّانية 1984.
- – محمد الناصر بالطيب، الإبل بين التراث والتنمية،مطبعةتونسقرطاج،تونس2002.
- محمّد قنديل البقلي، وحدة الأمثال العامّيّة في البلاد العربيّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1968.
- محمود عبد المعروف حسين أحمد، " ملامح من الأمثال العربيّة الشّعبيّة في السّودان، دراسة تحليليّة نقديّة، مجلّة العلوم والتّقانة، 2009.
- نمر حسن حجاب، "التّراث الشّعبي علم وحياة "، المجلّة العربيّة للثّقافة، السّنة 12، العدد 23، 1992.

الصور:

- من الكاتب.
1. المصدر: facebook
2. (مهرجان الجواد العربي الأصيل بالمكناسي، في 15- 07- 2016.) - تصوير: عبد الكريم براهم

أ.مبارك عمرو العمّاري - البحرين

من مدوّني الشعر النبطي
محمّـد بُـوْدَيْ

محمّـد بُـوْدَيْ

هو الأديـب الكويتي الشـاعر الباحث الجامع المـدوّن، محمد بن حمـد بن محمد بـن عبد العزيز بـن محمد بن عبد العزيز بن جاسـم بـن أحمد بـن ناصر بن عبـد اللطيف بـن عبد الله بن عبـد اللطيف آل بودَي، رحمه الله.

آل بودي:

أسـرة عربية عريقـة تعود جذورهـا إلى فرع (الجبـور) من قبيلة (بـني خالد)، مـن ذرية عبـد الله بن ناصر بـن منصور بـودَي، الذي كان يسـكن في (العيينة) بنجد، ثم ارتحلوا إلى السـاحل الشـرقي من الجزيرة العربية، فقسـم نزل بالإحساء، وقسـم توجه إلى الكويت في بداية نشأتها.

وآل بودي أسرة تعاطت التعليم الديني والنشاط التجاري، وقد جاء في صفحة 53 من كتاب (الإكليل) سلسلة تراجم كويتية، ما يلي:

« عرفت عائلة بودي النشاط التجاري منذ القدم ورفدت المجتمع بتجارب إنسانية مثمرة، وبرز منهم فعاليات تجارية، أسهمت في بناء الوطن والنهوض بمرافقه وخدماته».

ومن هذه الأسرة اشتهرت الكثير من الأسماء المعروفة في شتى المجالات والنشاطات التجارية والاجتماعية، وقد ورد ذكر بعضهم وما قدموه لوطنهم في العديد من المصادر المطبوعة التي أبرزت عطاءهم وخلدته للأجيال القادمة. أما أديبنا محمد بن حمد بودي فقد انفرد بهواية حفظ من خلالها الكثير من نتاج وعطاء شعراء الكويت والخليج والجزيرة العربية.

وقد عاشت الأسرة في نطاق مدينة الكويت القديمة ضمن حيّ خاص بها يطلق عليه مسمى (فريج بودَي).

والده:

هو السيد حمد بن محمد بودي، الذي توفي بالكويت في 10 رجب 1335هـ.

والدته:

- هي السيدة مريم حمد عبد الرحمن بودي، صاحبة مدرسة لتعليم الأولاد القراءة والكتابة وحفظ القرآن الكريم، حيث ذكرها الدكتور عبد المحسن الخرافي في كتابه (مربون من بلدي) بقوله:

افتتحت في بيتها مدرسة لتعليم الفتيات، واشتهرت المربية الفاضلة بحزمها وعدم تساهلها مع من لا يلتزمن بحفظ ما كلفن من آيات القرآن الكريم وسوره.

- وجاء في (قاموس تراجم الشخصيات الكويتية في قرنين ونصف) صفحة 380:

1. المطوعة مريم حمد عبد الرحمن بودي.
2. مطوّعة وصاحبة مدرسة.
3. ولدت بفريج بودي بمنطقة الوسط بالكويت نحو عام 1282هـ 1865م.
4. تلقت تعليمها على يد والدها الملا حمد بن عبد الرحمن آل بودي حيث تعهدها منذ طفولتها حتى أتمت الدراسة ما أهلها لمعاونته في التدريس.
5. افتتحت في بيتها مدرسة لتعليم الفتيات، وكان منهجها في التعليم هو المنهج الشائع في كتاتيب عصرها حيث تعليم القراءة والكتابة وقراءة القرآن وحفظ بعضه ودراسة جانب من الفقه.
6. درس على يدها كثيرات من بنات الكويت في ذلك الوقت، وخصوصاً بنات فريج الشيوخ، وفريج بودي وآل عبد الرزاق، والسلطان، والجوعان.
7. كانت الدراسة بكتّابها صباحاً حتى الظهر. وكانت تتقاضى من كل طالبة أربع بيزات كل خميس إذا كانت الطالبة من عائلة ثرية، وبيزتين إذا كانت من عائلة فقيرة، وكانت تعفي غير القادرات من دفع أي رسوم.
8. علّمت إحدى تلميذاتها النجيبات وهي موزه آل عبد الله، وكلفتها بمعاونتها في تحفيظ الفتيات.
9. اشتهرت بحزمها وعدم تساهلها مع من لا يلتزمن بحفظ ما كلفن به من آيات القرآن الكريم وسوره.
10. توفيت عام 1365هـ 1945م.

وفي نفس المصدر حديث عن والدها (حمد عبد الرحمن بودي) في صفحة 76، وأنه ولد بفريج بودي في الكويت عام 1234هـ 1820م. وأنه افتتح مدرسته في ديوانية آل بودي. كما عاصر إجتياح مرض الطاعون للكويت عام 1246هـ 1831م، حيث فقد كل أهله ولم يبق سوى أخيه محمد، وكان هو في نحو الثانية عشرة من عمره، ومع ألم اليتم وفقد الأهل واصل تعليمه حلقة بعد حلقة، ونجاحاً تلو نجاح، وبارك الله له ولأخيه، ومنهم آل بودي الموجودين اليوم بالكويت.

وقد توفي حمد عام 1325هـ 1907م.

كما وردت سيرته مستفيضة في صفحة 94 من كتاب (علماء الكويت وأعلامها خلال ثلاثة قرون) لعدنان بن سالم بن محمد الرومي.

سيرته:

- ولد محمد بن حمد بودي في عام 1321هـ 1904م في منزل والده الكائن بفريج بودي بمدينة الكويت.
- نشأ وترعرع في بيئة علمية.
- درس القرآن الكريم في صباه لدى إحدى الكتاتيب، ثم التحق بالمدرسة المباركية التي تأسست عام 1911م.
- درس اللغة الإنجليزية على يد مدرس خاص فأتقن القراءة والكتابة والمحادثة.
- امتلك ثقافة واسعة اكتسبها من قراءاته المختلفة في كتب الأدب والثقافة والتاريخ والشعر، وشتى اتجاهات الثقافة.

في المجال الأسري:

- تزوج محمد بودي ابنة خاله عبد الوهاب بودي وذلك في عام 1342هـ ومكثت بعصمته أكثر من سبع سنوات، ولكنها لم تنجب فانفصلا عام 1350هـ.
- وفي ذي الحجة 1352هـ تزوج من السيدة نورة عبد الرحمن إبراهيم الجسار فأنجبت له الأبناء، وكان أولهم (حمد)، وقد توفي صغيراً عام 1354هـ، أما هي فقد عاشت بعد وفاة زوجها، وانتقلت إلى رحمة الله في 23 يونيه 1971م.
- أنجب ثمانية من الأبناء هم: عبد اللطيف، حمد، عبد الله، فيصل، جاسم، أحمد، عبد المحسن، علي، إضافة إلى ابنتين هما فاطمة ومريم.

عبد اللطيف محمد بودي

- ترك محمد بودي مذكرات شخصية رصد فيها تواريخ ميلاد أبنائه وزوجاته ووفيات آل بودي وتواريخها. كما دوّن أسماء الأحياء من أسرة آل بودي في منطقة الإحساء بتلك الفترة.
- كما وثق مواريث أسرته وتفاصيل أملاكهم، عدا مذكرات البيع والشراء ورواتب الخدم ومصاريف المنزل وتكاليف البناء.
- كما وثق إدخال الكهرباء إلى منزله في سنة 1939م.
- ومن مذكراته نعرف أن جده لوالده (محمد بن حمد بودي) ولد في 1273هـ وانتقل إلى رحمة الله في 1323هـ، أي أنه كان في الخمسين من عمره عند وفاته.
- أما عن أبنائه وتواريخ ميلادهم، فقد اختطفت المنون أول أبنائه ويدعى (حمد) وذلك في عام 1354هـ، وقد توفي صغيراً.
- رزقه الله ثمانية أبناء، وهم حسب تواريخ ميلادهم:

عبد اللطيف ولد في 22 ربيع الأول 1355هـ.

حمد ولد في 24 ربيع الأول 1358هـ.

أمير الكويت الشيخ عبد الله السالم الصباح

الشيخ صباح الناصر المبارك

عبد الله	ولد في أول محرم	1360هـ.
فيصل	ولد في 24 ذو الحجة	1361هـ.
جاسم	ولد في 12 ربيع الأول	1364هـ.
أحمد	ولد في 21 جمادى الثانية	1365هـ.
عبد المحسن	ولد في 25 جمادى الثانية	1367هـ.
علي	ولد في 10 ربيع الثاني	1369هـ.

وابنتان هما: فاطمة ومريم.

في المجال الوظيفي:

افتتح أول مستوصف صحي خاص في الكويت، وكان يوزع الدواء مجاناً للمحتاجين.

في عام 1937م افتتح صيدلية تعتبر من أوائل الصيدليات في الكويت، وكان يجلب الأدوية من الخارج، مثل بغداد ومصر وكذلك لندن.

كانت تربطه صداقة حميمة مع الشيخ صباح الناصر المبارك والشيخ عبد الله السالم الصباح، حاكم الكويت الحادي عشر بعد ذلك، فكان الشيخ عبد الله يزوره دائماً في الصيدلية، وقد ألح عليه وأقنعه بالعمل في وزارة الصحة، فباع الصيدلية وعمل في مستوصف صحي مع الطبيب السوري د. يحيى الحديدي، ومعهما شخص آخر يقوم بضرب الإبر، وكان ذلك في رمضان 1358هـ، براتب قدرة خمسون روبية. ومعلوم أن المستوصف السوري هو أول مستوصف في الكويت.

في حقبة الأربعينيات كان الشيخ عبد الله السالم الصباح مسئول مالية الكويت، فأقنعه بالعمل في إدارة المالية، فالتحق بها بوظيفة أمين صندوق حتى عام 1962م حيث تقاعد.

مأساته:

من المآسي التي أثرت في نفسيته وتسببت في كآبته وانعزاله عن الناس في أخريات عمره، بالإضافة إلى اعتلال صحته وتدهورها حتى انقضاء أجله، أنه سافر مع أسرته إلى لبنان في شهر يوليه عام 1956م، لقضاء إجازة صيفية هناك، وكان قد وافق على عرض الحكومة لإزالة منزله القديم الكائن في محلة بودي (ساحة العبد الرزاق الآن) في وسط المنطقة التجارية حالياً بمدينة الكويت. وفي أثناء غياب الأسرة في سفرها

بلبنـــان، قامت الحكومة بهدم المنـــازل، فنقل عفش المنزل ومحتوياتـــه وما فيه من كتب ومخطوطات، في شـــاحنات من الكويت إلى مـــنزل العائلة الصيفـــي في الرميثية ريثما يعود أصحـــاب المنزل من الســـفر.

ويقول الســـيد عبـــد اللطيف محمد بـــودي أن العمال الذين قامـــوا بنقـــل الحاجيات لـــم يحرصوا علـــى الكتب والمخطوطـــات، فكانـــت تتطايـــر مـــن الشـــاحنات بفعل الهـــواء وتتناثـــر من الرميثيـــة إلى الكويت، ففقـــد مالكها الأديـــب محمـــد بـــودي الكثـــير مـــن تلـــك المخطوطـــات والكتب والأوراق التي كان يقتنيهـــا ويحرص عليها وأمضى عمـــره في جمعهـــا وأنفق أموالـــه عليها.

ولا ريـــب أنـــه بعد عودته من الســـفر أصيـــب بالحزن لفقـــد هذه الـــثروة الغالية على نفســـه، وتأثرت نفســـيته جراء هـــذا الإهمال مـــن عمال النقـــل، ولازمه هـــذا التأثر لأن أغلـــب ما فقـــد لا يمكـــن تعويضه أو الحصـــول على بدائل عنه.

وبعـــد ذلك انعـــزل عن النـــاس وصار لا يغـــادر منزله، ولم يعد ذلك الشـــخص الذي تحركه هوايتـــه فيخرج من منزلـــه للحصول على مـــا يضيف شـــيئاً مـــا إلى مقتنياته وهوايته.

وفاته:

أصيب محمـــد بودي في الســـنوات الأخـــيرة من عمره بمرض الـــدرن الرئوي، وكان ذلك في عـــام 1956م، وانتقل إلى رحمـــة الله في الكويت، مســـاء الخميـــس ليلة الجمعة 23 رمضـــان 1383هـــ الموافق 6 فبراير 1964م، بســـبب هبوط في القلـــب والتنفس.

مكتبتـــه:

كان محمـــد بودي شـــغوفاً جـــداً بالقـــراءة، وراح يقتني أمهـــات الكتـــب والدوريـــات والمجـــلات الثقافيـــة، حتى أصبحـــت لديـــه مكتبـــة كبـــيرة متنوعـــة، وبعـــد وفاتـــه فُقـــد أغلـــب محتويـــات مكتبتـــه، كمـــا هـــو الحـــال مع مخطوطاتـــه، ومـــا تبقى منهـــا يدلّ علـــى تنـــوع قراءاته.

يقـــول ابنه عبد اللطيف أن والده كان لا يكتفي بشـــراء الكتـــب من الســـوق المحليـــة، بـــل يقتنيها مـــن أي مكان يســـافر إليه، كما كان يراســـل المكتبات والمطابع الشـــهيرة في العالـــم العـــربي، للحصول علـــى ما يهمه مـــن عناوين، ومـــن هذه المكتبـــات (مكتبـــة عيسى البـــابي الحلبي) بحي الأزهـــر بالقاهرة، حيث يتزود منهم بكثـــير من إصداراتهم.

ومـــما تبقـــى مـــن مكتبتـــه نشـــير إلى بعـــض العناوين التي تفصـــح لنا عن قراءاتـــه وتنوعها، وتؤكد أن ثقافتـــه عامـــة وشـــمولية.

المجلات والدوريات:

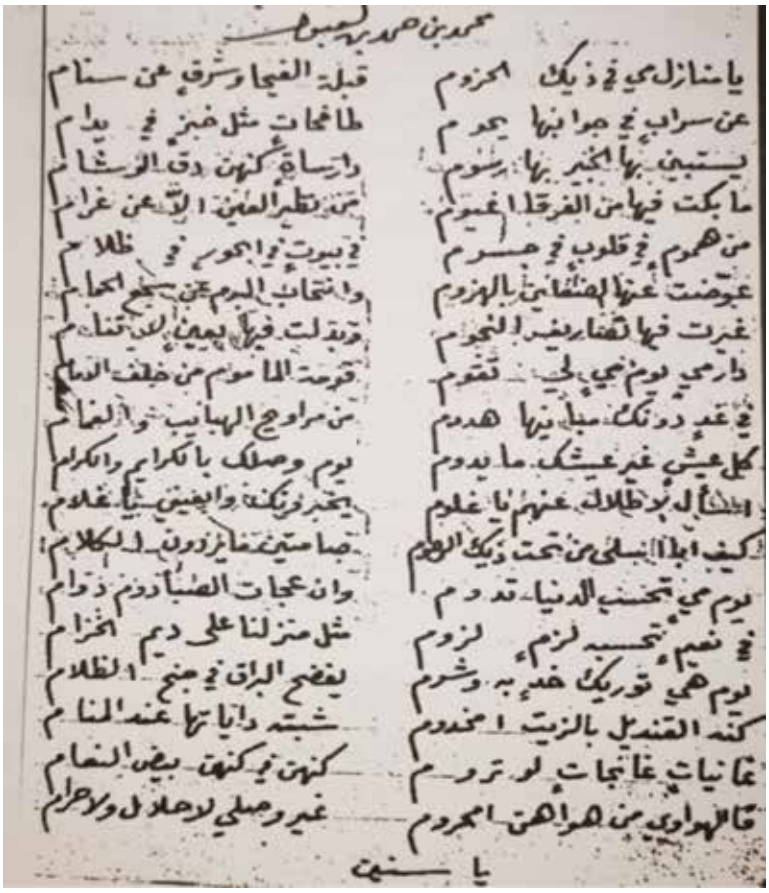
- مجلة المقتطف.
- مجلة اللطائف المصورة.
- مجلة المصوّر.
- سلسلة كتب (إقرأ).

التاريخ:

- ملوك العرب وأمرائهم المعاصرين.
- تاريخ نجد.
- تاريخ البحرين.
- تاريخ الكويت.
- نزهة المجالس.
- تاريخ الطبري.
- نزهة الأنام في محاسن الشام.

الروايات:

- سمير الليالي.
- روايات روسية.
- جميل وجميلة.



قصيدة للشاعر الكبير محمد بن لعبون بخط الجامع المدوّن محمد بودي

أنساب:

- سبائك الذهب في قبائل العرب.

الأدب:

- حياة الحيوان.

السياحة والرحلات:

- أمريكا في نظر شرقي.

بالإضافة إلى مؤلفات د. طه حسين، وكتاب الحكمة، وأطلس حافظ، وشموس الأنوار، وكل هذه الكتب والمجلات طبعاتها قديمة.

كان حريصاً على اقتناء شتى المواضيع والمعارف لتضمها رفوف مكتبته، فقد كان يمتلك الكثير من المخطوطات القديمة، ومما بقي منها مخطوط مؤرخ في عام 961هـ، وكذلك مطبوعات قديمة تعود تواريخ طباعتها إلى القرن التاسع عشر الميلادي، وكتب في علم الفلك عن الربع المجيّب، طباعة مكة المكرمة، وأمهات الكتب الدينية، وكذلك أمهات الكتب التاريخية، أما الدواوين الشعرية فهي أبرز ما ضمته مكتبته.

ومن عاداته التي دأب عليها مع التي يقتنيها، أن يدوّن فيها نبذة عن المؤلف، فمثلاً كتب على (ديوان الزهاوي) الصادر عام 1934م، ذكر تاريخ ميلاده، وأنه توفي عام 1936م.

بودي الورّاق الجامع والمدوّن:

- إهتم بالشعر الشعبي متمثلاً في الشعر النبطي والمواويل، وجمع منها مخطوطات كثيرة أغلبها بخط يده، وكان له نشاط بالبحث الميداني.

- اجتهد في الحصول على قصائد الشعراء بالاتصال المباشر معهم، أو بالتبادل مع جامعي القصائد أمثاله في المنطقة، مثل الشاعر عبد الرحمن الربيعي من عنيزة، ومحمد العسافي من الزبير، وحمد البسام من البحرين، وغيرهم من حفاظ الشعر.

- كان مصدراً رئيسياً للشعر في الكويت، يستقي منه الباحثون والكتاب والشعراء، ومنهم الشيخ يوسف بن عيسى القناعي والباحث الشاعر عبد الله بن عبد العزيز الدويش، وعبد الله الخالد الحاتم.

- ومن تراثه نهل بعد ذلك الدكتور عبد العزيز بن لعبون حين عمل على (ديوان محمد بن لعبون)، والباحث الكويتي الأستاذ إبراهيم الخالدي في كتابه (ديوان عبد الله بن ربيعة).

- قال الدكتور عبد العزيز بن عبد الله اللعبون في

كتابه (الشاعر محمد بن لعبون) عن (مخطوطة بودي) :

- وهذه المخطوطة نسخت بخط جميل واضح وتقع في عدد من الكراسات وبدون عنوان، وهي المصدر الرئيسي لما نشره الأديب عبد الله بن خالد الحاتم في مؤلفه (خيار ما يلتقط من الشعر النبط) وذلك بدعم وتوجيه من الشيخ عبد الله السالم الصباح أمير الكويت وقتذاك، ويذكر أن بودي قد استعان في جمعه لشعر ابن لعبون بالشيخ محمد العسافي والشيخ ابن شهوان من أدباء الزبير وعلمائها».
- يعتبر محمد بودي أكثر نظرائه وعياً في التعامل مع مجموعاته من قصائد الشعراء بتوزيعها وترتيبها وفهرستها .
- كان شاعراً ينظم القصيدة النبطية، وقد تبادل الشعر مع بعض الشعراء، ولكنه لم يجمع قصائده في ديوان خاص.
- هو الوحيد بين أقرانه الذي إهتم بجمع الزهيريات والمواويل من أفواه الرواة وبشتى السبل.
- كان يمتاز بوضوح خطه مما يسهل قراءة مجموعاته، ويمتاز بسرعة كتابته اليدوية مع أن نقل الأشعار وكتابتها يحتاج إلى التأني والحرص لتجنب الوقوع في الأخطاء.
- وبما أنه كان يجيد الطباعة على الآلة الكاتبة، فإنه يقوم أحياناً بطباعة قصائده على تلك الآلة.
- كان يكتب بعض الدراسات والبحوث والمواضيع الأدبية، ولكنها لم يجمعها في كتاب أو مخطوط، ومما كتبه بحث عن الشاعر الكبير محمد بن لعبون .
- كما كان سخيّاً كريماً، وقد مدحه بعض الشعراء طلباً للرفد.
- كانت لديه مكتبة ضخمة متنوعة الثقافات وشتى المعارف.
- قال عنه الشاعر الكويتي الأستاذ / عبد الرزاق محمد صالح العدساني بأنه كان رحمه الله أديباً ذا اطلاع واسع ويهوى العلم والثقافة والأدب.
- وفي لقاء أجريته عام 1990م مع الشاعر الكويتي عبد الله عبد العزيز الدويش الذي توفي عام 1992م، ونشرته في صفحة (التراث) بجريدة (الأيام) البحرينية، سألته عما إذا كان هناك من يقوم بجمع الشعر النبطي في دولة الكويت؟ فقال: نعم، هناك محمد حمد البودي، لديه مخطوطة جمع فيها قصائد قديمة ولكن مع الأسف هذه المخطوطة ضاعت بعد أن أخذ منها الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، ووضعها في كتابه «صفحات من تاريخ الكويت» وبعد ذلك فقدت المخطوطات .
- الغريب في هذا القول أن كتاب الشيخ يوسف القناعي يصنف على أنه تاريخي وليس شعريا، وإن استشهد المؤلف ببعض المعلومات الشعرية، وهذا يثير التساؤل عن مخطوطة بودي التي استعان بها الشيخ القناعي، هل هي شعرية أم تاريخية؟ ولا يستبعد ذلك، إذ أن بودي لديه خاصية التدوين التاريخي لبعض الأحداث الإجتماعية والملاحظات التي قد تفيد من يرغب بالكتابة عن تاريخ الكويت .
- ومما يتميز به محمد بودي عن غيره من أمثاله جمّاع الشعر النبطي، أنه كان يحرص على تدوين سنوات الوفاة للشعراء الشعبيين، ومن تواريخ الوفيات تلك:

راشد الخلاوي	1010هـ
ابن عبد الرحيم راعي أشيقر	1015هـ
حميدان الشويعر	1088هـ
عامر السمّين، من أهل ملهم	1079هـ
رميزان بن غشام	1070هـ

جبر بن سيار	1085هـ
الجدر الخالدي	1185هـ
قرينيس، من الهزازنة	1186هـ
عبد العزيز بن كثير	1188هـ
أحمد بو عنقا	1219هـ
محسن الهزاني	1220هـ
رجم الدو	1239هـ
الشريف راجح	1239هـ
مشعان بن هذال	1240هـ
مهنا بو عنقا	1245هـ
العبيدي، راعي الزلفي	1245هـ
مشاري السعدون	1249هـ
فهد الصبيحي، في بريدة	1255هـ
عبد الله بن ربيعة	1260هـ
عبد العزيز بن جاسر بن ماضي	1267هـ
الشريف سلطان بن شرف	1274هـ
رشيد العلي بن العلا، في الزلفي	1275هـ
تركي بن حميد	1287هـ
عبد الله بن تركي السديري	1292هـ
عبد الله بن جابر، عنيزة	1292هـ
محمد الصالح القاضي	1293هـ
صالح آل حمود الحسني	1291هـ
بديوي العتيبي، مكة المكرمة	1296هـ
سليم بن عبد الحي، الحسا	1317هـ

ولأنه يتبادل جمع القصائد مع غيره من الوراقين والمهتمين بجمع القصائد النبطية، فيرسل لهم بعض مخطوطاته لينسخوها ثم يعيدوها، ويستقبل منهم المخطوطات لينسخها ويعيدها إليهم، لأن تكنولوجيا آلات النسخ والتصوير لم تكن قد ظهرت بعد، فقد عثر أحد الباحثين المهتمين على مخطوط شعري في مكتبة الشيخ محمد العسافي، فاعتقد أنه من جمع الشيخ العسافي، وعمل على تحقيقه وطباعته وإصداره، ظناً منه أنه للعسافي، فأصدره باسمه، بينما هو في الحقيقة من تدوين وجمع محمد بن حمد بودي، كما هو واضح من خطه ومن نوعية القصائد المدونة في هذه المخطوطة.

وإني أجزم بهذه المعلومة لأني أعرف خط الأديب محمد بودي، وكذلك أعرف خط الشيخ محمد العسافي، حيث أنه تحت يدي نسخاً مصورة من بعض تدويناتهم. كذلك فإن بودي يهتم بجمع قصائد الشعراء الكويتيين والنجديين أكثر من غيرهم، وهذا ما ورد في هذا المخطوط، بينما العسافي يهتم بجمع شعراء الزبير أكثر من غيرهم.

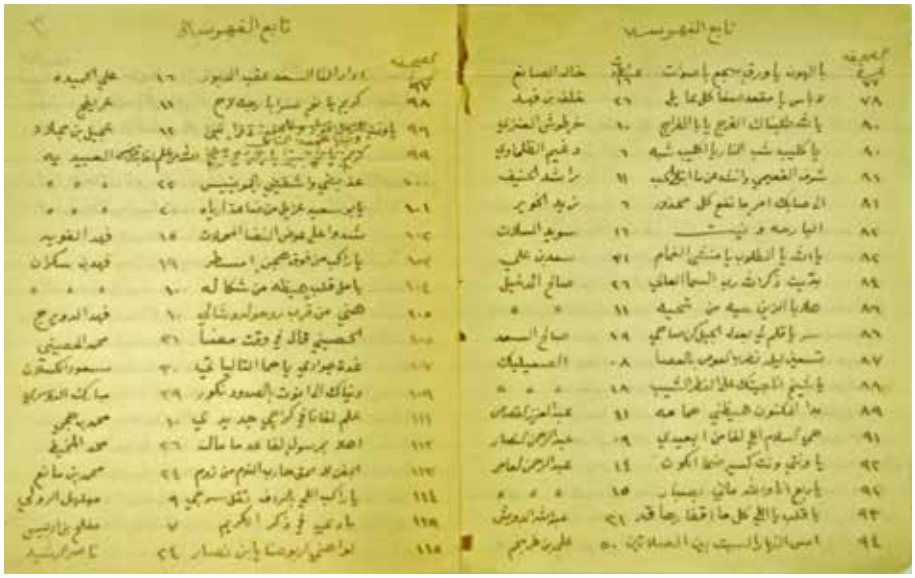
يقول محقق المخطوطة في صفحة 14 ضمن مقدمته للديوان المطبوع:

«وقد أشرت إلى طريقة عملي فيها في التمهيد، كما ضمّنته وصفاً للمخطوطة ودراسة لها وتعريفاً بصاحبها !! وترجيحاً لمؤلفها»!!

لقد توصل محقق المخطوطة إلى الحقيقة، ولكنه لم يستطع تجاوز المعلومة الخاطئة عن ناسخ المخطوطة، بل نسبها إلى من وجدت المخطوطة في مكتبته، ولو كان جاهلاً بصاحب المخطوطة الأصلي لكان له عذر في ذلك، ولكن بمعرفته لصاحبها الأصلي وجب عليه أن يعيد الحق إلى نصابه، ويصرح بأن محمد بودي هو جامع هذه المخطوطة وجميع ما فيها من قصائد، ومن الواجب أن ينسب الكتاب لمحمد بودي وليس للعسافي.

بودي يتحدث عن نفسه حينما كان في مكة المكرمة بخط يده في نفس المخطوطة موضع الجدل

قال الباحث قاسم الرويس في صفحة 30 من كتابه لدى مناقشته لنسبة المخطوطة:



فهرست المخطوطة بخط الأديب محمد بودي

«والحقيقة أن كل هذه الاحتمالات قابلة للنقاش، لو لم نجد في ثنايا المخطوطة إشارات أخرى ترجح نسبتها إلى مؤلف آخر، فقد جاء في صفحة 84 (الأصح 116) ما نصه:

«مفلح بن ادبيس في محمد الحمد البودي سنة 1350 قالها حيث كنت في مكة يطلب منا بشت جديد لأن بشته فقد منه وقد أعطيناه ما طلب وقصيدته بداوية مثلثة». وفي الصفحة التالية يصرح فيقول: «من هنا تكتسب هذه المخطوطة أهمية خاصة، لكونها من مخطوطات محمد الحمد البودي النادرة».

الملفت للنظر أن محقق المخطوط الأستاذ قاسم الرويس ذكر ما يلي:

(ولكني بعد دراستي للمخطوطة اتضح أن مؤلفها كتبها قاصداً إرسالها إلى شخص معين كان بينه وبينه مراسلات ومناقشات حول بعض القصائد والشعراء، فقام بتزويده بالمعلومات التي طلبها وزاد عليها، الأمر الذي جعلني أرجح أنها مرسلة للشيخ العسافي وليست من تأليفه، وعلى ضوء ما ثبت عندي من الشواهد والدلائل رجحت نسبتها إلى مؤلف آخر تربطه علاقة أدبية بالعسافي وهو ما سأتطرق إليه في مقال آخر).

وقال أيضاً:

(تتسم المخطوطة بشمولها الجغرافي حيث تورد قصائد لشعراء من نجد والأحساء وقطر والكويت والزبير مما يعطي انطباعاً عن أهميتها، وإن كان تركيزها على شعراء القرن الرابع عشر. وقد أورد المؤلف لمحسن الهزاني عشر قصائد كأكبر عدد يرد لشاعر واحد يليه الفرج (عبد الله الفرج الكويتي) والعيار (كويتي) بأربع قصائد ثم ابن حثلين والعبيدية بثلاث قصائد (كويتية)، ويأتي بقية الشعراء على قصيدة وقصيدتين. كما يوجد في المخطوطة إحدى عشرة قصيدة مجهولة الشعراء. والمؤلف يكتب بلهجة أهل الخليج العربي).

لقد صدق المحقق في حدسه، لكنه حيّرته المعلومات المدونة عن نسبة المخطوط في المكتبة، وضل طريقه، لأنه لم يجد ما يقوي القرائن التي وصل إليها، والمتمعن فيما قاله المحقق قاسم الرويس يجد أن الحقيقة ما ذكرناه.

إنني أشير إلى هذه المعلومات لأنها حق أدبي للمرحوم الأديب الكويتي محمد حمد بودي، الذي تفرقت مخطوطاته أيادي سبأ، وقد رأيت بأم عيني بعض مخطوطاته لدى أشخاص لا تمتّ بصلة القرابة للأديب محمد بودي، ويبدو أنها مما استلف منه ولم يعد إليه،

صفحتين من الديوان

أو مما فقد أثناء عملية نقلها من المنزل القديم إلى المنزل الجديد، وهي الحادثة التي كانت سبباً رئيسياً في كآبة الأديب محمد بودي وكانت بداية النهاية بالنسبة له، رحمه الله.

إن الحديث عن الراحل محمد بن حمد بودي يطول ويتشعب، وذلك لكثرة جهوده في مجال تراث الشعر النبطي، وسعيه للحفاظ عليه، وكتابته الكثير من المخطوطات بخط يده دون كلل أو ملل، وتواصله مع العديد من الشعراء ومن حفاظ الشعر النبطي وجامعيه ومدوّنيه، وتكبده عناء السفر أو الوصول إلى أشخاص معينين للحصول منهم على قصيدة نادرة أو معلومة مفيدة أو ورقة قديمة، ليقتنيها وكأنما يقتني كنزاً، وليحفظها ويدونها في مخطوطاته وكأنما يخشى عليها من الضياع مرة أخرى.

إن ما تبقى من تراثه يعد كنزاً من كنوز الشعر النبطي، ومصدراً هاماً ومعيناً لكل الباحثين والدارسين في هذا المجال، فكيف بنا إذا عثرنا على جميع ما دوّنه من مخطوطات وأوراق وما سواها من مقتنياته؟

رحم الله الجامع المدوّن الشاعر المثقف المجتهد الأديب الباحث محمد بن حمد بودي وأسكنه فسيح جناته.

بعض المصادر التي كتبت عنه وأسرته:

- تاريخ نزوح العائلات الكويتية العريقة إلى الكويت .. ، فوزية صالح الرومي.
- شخصيات من الكويت، طلال سعد الرميضي.
- مخطوطة العسافي: ديوان شعر نبطي، دراسة وتحقيق: قاسم بن خلف الرويس.
- الإكليل.
- مربون من بلدي.
- قاموس تراجم الشخصيات الكويتية خلال قرنين ونصف.
- علماء الكويت وأعلامها خلال ثلاثة قرون، عدنان سالم الرومي.
- محسنون من بلدي.
- مجلة (المها) صفحة 48 - العدد السابع، مارس 2005م.
- موقع ملتقى القبائل العربية بالانترنت.
- موقع تاريخ الكويت بالانترنت.

أ.غالية يونس الذرعاني – ليبيا

معاني أغاني التنويم والهدهدة في الثقافة الشعبية في ليبيا

1

التنويم هو مساعدة الطفل على السكون والركون إلى النَّوم، ليس بالمواد المنوِّمة الَّتي تستعملها بعض الأمَّهات اليوم، وإنما بترديد كلماتٍ بسيطة في عددها، سهلة في تركيبها، كبيرة في معانيها وأهدافها ومضمونها، ترددها الأم على مسامع الطفل، وتقوم بتنغيمها في موسيقى هادئة تُجبر الطفل بعذوبتها، على الهدوء والخلود إلى النَّوم .

أمَّا الهدهدة فهي تحريك الأم لصغيرها حركة رفيقة منتظمة لينام[1]، وهي بهذا المعنى اللغوي قائمة على تحريك الطفل فقط دون الغناء له، أما التنويم، وهو في اللغة العربية (تَنخيم) فهو يعني اللعب والغناء معاً[2]، فالكلمتان على المستوى اللغوي تختلفان في المعنى وتتفقان في الغرض منهما

ألا وهو تهدئة الطفل، غير أنهما تختلفان كذلك في الوسائل والأدوات ، فالتنويم يتضمن الحركة والغناء، أما الهدهدة فقد تتضمن الحركة دون الغناء ، وفي الثقافة الشعبية في ليبيا فإن الكلمتين تشيران إلى ذات الغرض كما أنهما يشتركان في ذات الوسائل والأدوات، ألا وهي التحريك برفق، والغناء الهادئ، وهما بذلك يشيران إلى ذات المعنى .

أهمية أغاني التنويم والهدهدة:

يعتبر الباحثون في مجال الطفولة أن أغاني المهد الَّتي يتلقاها الطفل في مرحلته العمرية الأولى هي أول علاقة أدبية وجدانية تنشأ بين الأمُّ والطفل، إذ أنَّ هذه الأمهودات تلعب دورها الحيوي في وضع البذرة الأولى في التربية الوجدانية وتنبيه مشاعر الطفل للأحاسيس والمشاعر والأنغام الموقعة[3].

إنَّ الطفل من أشد المخلوقات قابلية للتأثر والانفعال، ومحبَّة للكشف والاستطلاع، ورغبة في تحقيق الذات[4]؛ لذا فإن البيئة المحيطة وما تحتويها من تفاعلات تؤثر فيه بشكل كبير، وتواصل الآخرين معه، خاصة الأم يكون له مردوده الإيجابي على مستقبل الطفل وصحته النفسية والوجدانية، ويكون لهذه البيئة دورها الفاعل والمهم في بناء شخصية الطفل وإعداده للحياة.

إن أغاني التنويم والهدهدة ترافق الطفل في مرحلة عمرية مهمة وحساسة وأساسية أيضاً، وهي مرحلة الطفولة المبكرة (فيما بين الميلاد وعمر الثلاث سنوات)، ويكون المؤدي لها عادة (في الثقافة الشعبية الليبية) الأمّ أو الأخت أو أيّ امرأةٍ أخرى قريبة من الطفل، والغاية الأولى منها – كما أشرنا سابقاً – هي تلعيب الطفل أو محاولة تهدئته وإسكاته عندما يبكي[5]، هذا بالإضافة إلى غايات وأغراض أخرى سنعرض لها في مجال آخر .

خصائص أغاني التنويم والهدهدة:

تتدرج الأغاني الَّتي تُغنَّى للأطفال من مجرد أصوات مبهمة يتلقاها الصغير من المحيطين به منذ ميلاده إلى أن تُصبح أغاني مكتملة المقومات، وكأنَّها تنمو بنمو الطفل، تغنيها الأمهات بصفة خاصة، والقريبات للطفل[6]، فبعد ولادة الطفل تبدأ الأمُّ في مناغاته ومداعبته، بل ومحادثته بكلماته لا يمكن أن يفهمها طفل صغير، وتتحدث في أحيانٍ كثيرة على لسان صغيرها، وتكاد تنحصر الكلمات الَّتي ترددها أو تخترعها في محاولة إضحاك الطفل، أو جعله يبتسم[7]، أو لشدِّ انتباهه، أو حتَّى لمجرد الاستمتاع بمصاحبته ، وتتعدد هذه الكلمات وتختلف من بيئة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر، ومن لغة ولهجة إلى لغة أو لهجة محلية أخرى، ويمكن أن نذكر هنا بعض الأمثلة عنها ، والتي كثر استعمالها من قبل أمهاتنا وجداتنا العربيات الليبيات :

كلمة (بَسْ) وتكرر عدَّة مرات باتصال ودون انقطاع، وبإيقاعات مختلفة حتَّى يبتسم الطفل .

كلمة (نقغ)، أيضاً تُكرر بإيقاع رتيب مشحون بالإيحاء، وقد يضحك الطفل أو يقلد الكلمة .

وهناك بعض الأصوات الأخرى الَّتي لا يمكن كتابتها بالحروف الأبجدية أو الموسيقية، ويمكن تقريب ذلك، بأنها عبارة عن ضمِّ الشفتين مع سحب الهواء إلى الداخل، أو دفع الهواء من الفمِّ إلى الخارج، والتحكم في الهواء .

وهكذا نجد أن ما يُميز أغنية الطفل هو شكلها البسيط، فحين نحاول أن نُعرفها أو نصفها نجد أنَّها عبارة عن مجرَّد الترنُّم اللحني أو الدندنة، فكانت، وبخاصة ما اتصل منها بأغاني المهد: همهمات هادئة تسير وفق نغمة رتيبة، يصحبها غالباً تحريك الطفل، أو بعض أجزاء جسمه كالذراعين مثلاً واهتزاز الأمُّ نفسها، أو من يحمل الطفل هزّات خفيفة تُناسب إيقاع الهمهمة الَّتي تحدث بفمها، يؤكد ذلك ما ورد في القاموس الأساسي للفلكلور تحت مادة lullaby من أنَّ الأمهودات هي مجرد صوت أو تكرار لنغم

ناعم رتيب مصحوب بهزات لطيفة حنون للطفل، بين الذراعين أو في السرير أو في العربة، كانت النساء يدندن به؛ ليُسكتنّ أطفالهنّ أو يحملنهم على النَّوم[8] .

إن أغاني التنويم والهدهدة الليبية تتفاعل فيها الكلمات والإيقاع لتخلق شعوراً محبباً لدى الطفل والأمّ على السواء، بل إن المستمع الآخر - في حال وجود آخرين بالجوار- يتملكه ذاك الشعور الَّذي تولده هذه الكلمات البسيطة في تركيبها، الواضحة في معانيها، والَّتي تتضافر مع الإيقاع الهادئ، ومع صوت الأمِّ المفعم بالحنان والحبِّ، فيسري في نفسه الهدوء، ويغمره إحساس بالأمان .

إن ما يميز أغاني الهدهدة والتنويم هو وتيرتها الهادئة وأسلوبها الرخيم، وموسيقاها الهادئة، كما أن أداءها يتطلب من المؤدي هدوءً ومجالاً كبيراً من الطاقة الإيجابية الحاضنة لمشاعر الحبِّ والحنان والتي سيبثها من خلال صوته إلى الطفل في شكل أغنية يكون لها تأثيرها الساحر على الطفل في حال كان أداؤها بالشكل المطلوب.

نماذج لبعض أغاني التنويم والهدهدة في الموروث الشعبي الليبي :

التراث الشعبي الليبي غني وزاخر بكل أغاني ترقيص الأطفال، والتي يُطلق عليها اسم (أغاني الترجيب)[9] في المنطقة الشرقية من ليبيا، واسم (الترجيم) في المنطقة الغربية والوسطى، وكمثال لهذه الأغاني التي تتردد كثيراً على ألسنة أمهاتنا هذه الأغنية التي تقول كلماتها :

هالله[10] هالله هالله

أجْنَيّنْ[11] فيه الغلّة[12]

فيه التفاح إيْفُوحْ

فيه العنبر واللوز[13]

فيه ....[14] يجري

ويلقّطْ في الحِجْري[15]

تدعو الأمُّ هنا رب الكون أن يرزق صغيرها بستاناً مليئاً بأشجار الفاكهة والقمح والشعير، يركض فيه سعيداً، ويلتقط ما تساقط من الأشجار من فاكهة، يضعها في حجره، ربما ليأكلها أو ليبيعها وينتفع بثمنها أو ربما ليحملها إلى أمه هدية يُسعد قلبها بها، وربما ليمنحها لجائع أو محتاج فيبارك الله فيما زرع وجنى .

إن أول ما نقرأه في هذه الأغنية هو روح التدين والتعلق بالله الَّتي عُرفت بها الأمُّ الليبية، والإيمان أن للكون ربا قريبا سميعا مجيب الدعاء، يستجيب لنا إن دعوناه، ويحقق آمالنا إن ابتهلنا إليه ورجوناه .

وعليه نستطيع أن نلمس أيضاً في تكرار صيغة الدعاء والطلب (هالله هالله هالله) في مطلع هذه الأغنية ابتهالاً عميقاً حاراً نابعاً من قلب أمٍّ حنونٍ محبَّةٍ متطلعة، وتضرعاً مفعماً بالحنان والحبِّ يعكس في ذات الوقت خوفاً مضطرباً قد يكون خوفاً مما يخبئه القدر، أو من عيون الحاسدين، وقد يكون خوفاً من الفقر والحاجة اللذين تعيشهما الأمُّ، والَّذي يظهره عدم مبالغة الأمُّ في طلبها، فهي لم تكن كبيرة الطمع أو واسعة الخيال كثيرة الطلب ، فكلُّ ما كانت ترجوه لصغيرها: بستان صغير يعيش فيه سعيداً بما يلتقط من على أرضه من ثمار يتساقط بفعل النضج .

إن المتأمل لكلمات هذه الأغنية يستطيع أن يستخلص ما اتصفت به الأمُّ الليبية من صفات أخلاقية، وما تميزت به من تكوين نفسي خلاّق وفريد، فهي - أي الأمُّ الليبية - متدينة تؤمن بعالم الغيب، بسيطة في طلباتها، صبورة في حياتها، لا تفقد الأمل في الحياة أو في التغيير نحو الأفضل، يشعُّ الفرح والتفاؤل والرضا من كلماتها حتَّى وهي في أقسى حالات الحاجة والفقر هذا إضافة إلى امتلاء قلبها الدائم بالدفء والحنان والعطف .

من ناحية أخرى تعكس هذه الأغنية بوضوح نمطاً من أنماط المجتمع الليبي كونه مجتمعاً زراعياً يقوم اقتصاده -قبل اكتشاف النفط وبُعيده - على الزراعة، وهي الحرفة الَّتي كان يزاولها أغلب السكان، ويحلم بالتوسع فيها ونجاحها الجميع ومنهم هذه الأمُّ الَّتي تتطلع إلى مستقبل أفضل لصغيرها، يقوم على الزراعة الَّتي من أهم محاصيلها: القمح والشعير، والفاكهة .

كذلك ورد في الأغنية العنبر، وهو ليس من الفاكهة، لكن ذكر هنا لطيب رائحته المميزة، وكثراستخدامه في الحياة الليبية.

هذه الأغنية تصلح للجنسين، فيمكن أن تغنيها الأمُّ لصغيرتها، كما تغنيها للصغير، على عكس بعض الأغاني الأخرى الَّتي لا تصلح إلا لأحد الجنسين.

إن أول ما يشدنا إلى الصورة في هذه الأغنية هو غناها، فهي صورة غنية باللون والرائحة والحركة، يكاد من يسمعها أو يرددها أن يرى أمامه الأشجار الخضراء المثمرة المتناثرة أو المنتظمة في بستان صغير، ويشم الروائح الزكية المختلفة، مثل: رائحة التفاح الزكية، ورائحة العنبر النفاذة، كما يستطيع أن يحسَّ بالحركة الَّتي تتمثل في ركض الصغير بين الأشجار وتحت ظلالها، والتقاطه الفاكهة المتساقطة هنا وهناك، ومن ثم يشعر ببهجة الصغير وأمه وفرحهما حين يقوم الطفل بوضع ما التقط في حجره بفرح كبير وسعادة غامرة تفيض على فؤاد المتلقي الذي يستمع إلى الأغنية وروحه.

إن الأمُّ حين تضع صغيرها في حجرها أو على كتفها أو ظهرها أو تهدهده في مهده في سرير أو أرجوحة، ومن ثم تترنم بهذه الكلمات في صيغة هادئة وصوت دافئ حنون تدعو الطفل بها إلى الهدوء والاطمئنان، وتغمره إحساساً بالأمان فينام في هدوء شاعراً أن العالم – بوجود هذه الأمُّ الرائعة – ملكه وحده.

إن المتأمل لأغاني التنويم الليبية يكتشف بوضوح قيمة الطفولة في المجتمع العربي الليبي، كما يستشف عاطفة الأم الليبية القوية، وحبها العميق لصغرها، وحنانها عليهم، وذلك من خلال تخصيص الوقت الذي يحتاجونه لتُشعر الصغير بوجودها قربه، وبالتالي يملؤه إحساس بالأمان والطمأنينة، وبحب الآخرين له، وتقبل هذا العالم له.

ومن الأغاني الَّتي تتغنى بها الأمهات أيضاً في ليبيا لأطفالهن، ذكوراً وإناثاً، لغرض التنويم والهدهدة هذه الأغنية:

هَوْ هَوْ هَوْ

يا نوّام الخجلة[16]

جيب النَّوم بالعجلة[17]

هو هو بالسردوك[18]

جيب النَّوم وأرحم بوك

إنَّ الأمَّ هنا تطلب الهدوء ومن ثم النَّوم لصغيرها، تطلبه من الله الَّذي يُنيم ولا ينام؛ فترددهذه الكلمات على إيقاع هادئ موزون، وبطريقة ناعمة تغريه بالنوم.

لقد جرت العادة أن تربت الأمُّ على ظهر صغيرها أو على صدره أو كتفه بانتظام وهدوء ورتابة، سواء كان الصغير في حجرها أو في مهده، وتردد مثل هذه الكلمات في هدوء ونعومة ورتابة، حتَّى يغمر الطفل الإحساس بالأمان، ويغط في نومه سعيداً مطمئناً.

تبدأ هذه الأغنية بترديد ذاك الصوت المبهم الَّذي يتكرر في أغلب أغاني الترجيب لدى أغلب الشَّعوب في أوروبا ولدى شعوب البحر المتوسط: (هَوْ هَوْ هَوْ)[19].

إن أغلب أغاني الترجيب الليبية تأتي بصيغة الطلب والدعاء، وهذا في حد ذاته دليل كبير على تدين المرأة الليبية وإيمانها بوجود رب قريب سميع مجيب، يقدر ويلطف، ينجي ويبعد الأذى، كما أنه – سبحانه وتعالى – بكلمته (كن فيكون) قادر على تقدير الخير لمن يطلبه.

غير أنَّنا في هذه الأغنية نجد أن صيغة الدعاء جاءت بطريقة غريبة نوعاً ما، فالأم تقول: (يا نوّام الخجلة) أي يا من تجلب النَّوم للخجلة، والخجلة طائر يُقال أنه لا ينام، و(يا نوام السردوك) – والسردوك، أيضاً طائر صغير معروف بسرعة حركته وكثرة نشاطه[20]، تطلب ممن يجلب النَّوم لهذه المخلوقات أن يجلب النَّوم بسرعة وفي أقرب وقت لهذا الصغير، ثم تدعو للمطلوب برحمة الوالدين.

وهنا يطرح سؤال نفسه: إذا كانت الأمُّ هنا تدعو الله، وتوجه كلامها إلى الله، باعتباره – سبحانه – هو الَّذي يجلب النَّوم أو يطرده، فكيف تدعو لله في نهاية الأغنية برحمة الوالدين، وهو الله الَّذي لم يلد ولم يولد؟.

إن هذا الأمر يُعد من الشركيات، وعدم المعرفة بالله.

2

وللإجابة عن السؤال السابق ينبغي أن نضع في اعتبارنا عدة أشياء:

أولها: إن الأمُّ الليبية - كما كانت أغلب شرائح المجتمع آنذاك - على قدر كبير من الجهل بالأمور الدينية والدنيوية، وسبب هذا الجهل يعود إلى عدة عوامل، لعل أهمها: العزلة الَّتي فرضتها السيطرة العثمانية على ليبيا في فترة من الفترات، فانصرف الحكام والدايات إلى جمع الضرائب والانغماس في حياة اللهو والترف بعيداً عن احتياجات الشعب والناس[21]، فكان من نتائج ذلك انحدار الأمة العربية والإسلامية إلى هوَّة الجهل والفقر والتخلف، وترك أغلب الناس الفرائض في دينهم الحنيف[22] أو حرَّفوا فيها[23]، وانتشر بينهم الفسق والفجور، وحتَّى حين تمكن بعض الصحوات - في فترات متفاوتة - من بث بعض الإصلاح في المجتمع الليبي[24] شرقه وغربه، فإن المرأة بسبب تغيبها القصري عن مناهل المعرفة قد جعلها تدور في دائرة البساطة بحيث تختلط عندها الأمور، والدليل على ذلك كثرة تعلقها ب(المرابطين)[25].

وقد يكون القصد من الدعاء في نهاية الأغنية هو لضبط القافية والموسيقى فقط.

والأغنية تعكس صورة من صور المجتمع الليبي وهي البيئة الحيوانية، حيث وردت في الأغنية بعض أنواع الطيور، كما تعكس صفة من صفات الأم الليبية غير التدين والتعلق بالله، ألا وهي الصبر، هذا الصبر الذي نقرأه من خلال رتابة الكلمات ومقاطعها، فنكاد نرى الأم وقد نسيت تعبها كله، وتركت واجباتها الأخرى من أجل أن تخصص هذا الوقت لصغيرها، وتبث فيه الشعور بالأمان فينام بهدوء وطمأنينة مهما كلفها ذلك من وقت وتضحيات .

أمَّا الأغنية التَّالية فقد اشتهرت في المناطق الغربية والوسطى من ليبيا أكثر من المناطق الشرقية، وهي تصلح أيضاً لتنويم الجنسين، فكلماتها عامة، ولا تختصُّ بملامح جنس معين، تقول كلماتها:

يا هوه سلّمْ على هو

يا هوه هات الهوّايا[26]

على عدْ زيتون غريان

وما يفي البلح من نوايا[27]

ويمكن تخيل الأمُّ، أو العمَّة أو الخالة، أو الجدَّة، أو الأخت، أو أي امرأة من محيط الطفل، باعتبار أن الغناء للطفل في الموروث الشَّعبي الليبي ارتبط بالنساء، على عكس الغناء للطفل في التُّراث العربي القديم، فقد كان الرجال يراقصون أولادهم أو أحفادهم ويغنون لهم، وقد حوت الكثير من كتب المصادر الكثير من الأمثلة على ذلك[28].

ولنعد إلى الأمُّ الليبية، وأغنيتها السابقة، فيمكن تخيل هذه المرأة، وهي تضع الصغير على كتفها، وتهزُّ جسمها إلى الأمام وإلى الخلف، أو تضعه في حجرها، وتهزَّه إلى اليسار واليمين، أو في أرجوحة مخصصة له في (البيت)[29]، وتربت على ظهره في حركات متناغمة، تُذكره بضربات قلبها حين كان في أحشائها جنيناً، بينما تُردد تلك الكلمات في أسلوب هادئ، وصوت ناعم يبثُّ في نفس الطفل الراحة والسكون، والامتلاء بالأمان والسكينة ،فينسى دموعه، ويغمض عينيه وينام .

ويتجلى في المقطع الأول من الأغنية (يا هوه سلّم على هوه)، معنيين افتراضيين:

- المعنى الأول: هو أن الأمُّ تعبر عن اشتياقها لشخص غائب، ربما كان زوجاً أو حبيباً أو أخاً أو أباً، وترسل سلامها إليه ، فـ(هوه) تُستخدم في اللهجة الليبية لمخاطبة المفرد المذكر بمعنى (يا أنتَ)، و(هيه) لمخاطبة المفرد المؤنث بمعنى (يا أنتِ)، وهذان اللفظان يستخدمان لغرضين: إمَّا للتقليل من شأن الشخص المنادى وتحقيره، أو لإخفاء اسمه خجلاً أو خوفاً، والواضح هنا أن الغرض هو إخفاء اسم الشخص المرسل إليه السلام، وبهذا يصبح المعنى الذي تقصده الأم في الأغنية هو: احمل سلامي يا أنت إلى ذلك الشخص البعيد الَّذي لا أجرؤ على ذكر اسمه.
- والمعنى الآخر، والَّذي أميل إليه، هو أن الأمُّ تدعو الآخرين، من كافة شرائح المجتمع، ذكوراً وإناثاً إلى التحابب والسلام، ونبذ العنف والحرب والمشاكل، فتقول: يا أنتَ ويا أنتِ، ليُسلمَ كلٌّ منكما على الآخر، فتكون بذلك هذه الأغنية دعوة راقية للسلام والمحبة، ولعله حين يعم الهدوء والسلام ينال الأمُّ ووليدها جزء منه، فينعم الطفل تحت مظلته بالراحة والسعادة.

ثم بعد أن يعمَّ السلام والمحبة والهدوء بينكما (هوه، هوه) أي بين الآخرين، هات أو أحضر (الهوّايا)، و(الهوّايا) أو (الهوّاي) مصطلح يتكرر كثيراً في الغناء الشَّعبي الليبي، خاصة غناوي العلم والشتاوي[30]، ويُلوح به أو يُشار إلى شخصية مجهولة، أو طائف يُذهب الهم والحزن، ويساعد على نسيان الألم، والذكريات المرة، أمَّا في أغاني التنويم، فهو شخص أو طائف يساعد على جلب النَّوم للطفل.

وفي الشطر التالي: (على عدْ زيتون غريان، وما في البلح من نوايا)، يظهر فيه الاعتداد بالمكان (غريان)، وبيان الحرفة الرئيسية فيها (الزراعة)، ووفرة محصول معين بها، وهو الزيتون .

في المقطع الأول (على عد زيتون غريان)، خصصت الأمُّ مكاناً معيناً للمحصول المتوفر، وهو غريان، أمَّا في المقطع التالي، فكان عاماً، يشمل كل نوى البلح في نخل العالم، وهذا من أساليب المبالغة الَّتي تميزت بها أغاني الترقيص الليبية، حيث تتمنى الأمُّ أن ينام طفلها ساعات بعدد زيتون غريان، ونوى بلح الدنيا.

نلمس من خلال المقاطع السابقة معاناة حقيقية للأمِّ ،إمَّا لأن الصغير كثير البكاء والشكوى والطلب، أو لأنها مشغولة لا تملك الوقت لتلعبه الساعات الطوال الَّتي ينشدها؛ لدرجة أنَّها تتمنى الهدوء والسلام للعالم كله ليهدأ صغيرها وينام الكثير من الوقت بعدد حبات الزيتون الَّتي تتدلى على أشجارها في غريان، بل وبعدد نوى البلح في جميع أرجاء الدنيا.

وقد يكون طلب الأمُّ المبالغ فيه ذاك هو من باب الحبِّ لا غير، إيماناً منها أن كثرة النَّوم تُسعد الطفل أكثر، كما نستشفُّ من خلالها ميل الشخصية الليبية إلى السلام والمحبة، والدعوة الدائمة إلى التواصل والتراحم والتواد .

وهكذا نرى أن أغاني التنويم والهدهدة كجزء من أغاني (الترجيب) في الموروث الشعبي الليبي قد كانت لها وظيفتها المحددة، كما أنها قد تميزت عن أغاني (الترجيب) الأخرى[31] بالعديد من الخصائص والميزات منها على سبيل المثال: قصر تلك الأغاني، حيث تراوحت أبياتها بين الأربعة أو الخمسة، كما أنها تميزت بأسلوب أدائها الذي يختلف كثيراً عن أسلوب أغاني (الترجيب) الأخرى، هذا الأسلوب المتميز بالهدوء والبطء والرتابة، والذي يفرضه الغرض من الأغنية، كما يفرضه شكل الكلمات ووضعها في البيت الواحد .

هذا ولا يزال تراثنا الشعبي بحاجة إلى البحث والجمع والدراسة لاستخراج كنوزه وحفظها للأجيال القادمة كجزء من الثقافة الشعبية، ومعبر عن الهوية الليبية.

الهوامش

1. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004م، ص 978.
2. المرجع نفسه، ص909
3. أحمد زلط، أدب الطفولة، أصوله، مفاهيمه، رواده، ط2 الشركة العربية للنشر والتوزيع والإعلان (القاهرة، 1994م)، ص 15
4. زين العابدين درويش: تنمية الإبداع، دار المعارف (القاهرة، 1983م)
5. أحمد بوزيد المسماري، لمحات من التُّراث الليبي،
6. عبد السلام قادر بوه: أغنيات من بلادي، دراسة في الأغنية الشَّعبية، مكتبة ليدي (بنغازي، 2004م)، ص 263.
7. المرجع نفسه، ص265 – 266.
8. أحمد أبو السعد، أغاني ترقيص الأطفال عند العرب منذ الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي، ط2، دار العلم للملايين (بيروت، 1982)، ص 20 / 21.
9. الترجيب في الموروث الشعبي الليبي له أكثر من معنى، ويُستعمل لأكثر من غرض، ففي عالم الطفولة يُستعمل (الترجيب) بمعني الغناء والترقيص وله أغراض منها بثُّ السعادة والهدوء والاطمئنان في نفس الطفل ، أما في عالم الكبار فتستعمل كلمة (الترجيب) بمعنى: التصغير والملاعبة والملاطفة، والغرض منها كسب ودَّ الأخر وتعاطفه .
10. بتفخيم الهاء، والكلمة هنا تعني الطلب والدعاء أي: يالله يالله .
11. تصغير لمفرد جِنان وهو البستان أو الحقل والحديقة
12. الغلة: هي المحصول من قمح وشعير وغيرها
13. أعتاد الأهالي على زراعة أغراس اللوز الفتية تحت أشجار الزيتون لأن انتاج الزيتون يبلغ نصف انتاج اللوز في فترة 20–10 سنة، ...وكانت أشجار اللوز تقطع بعد مرور 25–20 سنة لكي لا تعيق منتوج الزيتون، راجع نيكولاي. إ. بروشين ،تاريخ ليبيا من نهاية القرن التاسع عشر حتى عام 1969م ترجمة عماد حاتم، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ،ط2، توزيع دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس 1999م، ص 30
14. يذكر هنا اسم الطفل سواء كان ولداً أم بنتاً بصيغة التصغير، كأن يُقال: فيه أحميدة يجري، وأحميدة تصغير لاسم محمد أو أحمد أو حمد أو محمود .
15. المقصود: يلتقط الثمار الواقعة على الأرض ويضعها في حجره
16. هو طائر الحجل أو السمان
17. بسرعة
18. صغير الحجل أو السمان
19. لفتتْ ظاهرة احتفاظ أغاني المهد بتلك الهمهمات الَّتي تُفصح عن البدايات الأولى لها مثل «هو هو ..ننه هو»، الباحثين فذكروا أن هذه الظاهرة ليست ملحوظة عند الأوربيين وحدهم، وإنما تشاركهم فيها جميع شعوب البحر المتوسط ...فبينما تبدأ أغنية المهد المعروفة في مصر :

نينا نام ...نينا نام
وادبحلك جوزين حمام

– تبدأ الأغنية الإيطالية بكلمات مشابهة كما تبدأ أغنية المهد الرومانية أيضاً.

إن ما يُغنى في تونس والعراق ولبنان وسوريا متشابهة، فالتونسية تُغني لولدها:

ننّي ننّي جاك انعاس
أمك فضة وبوك نحاس
ننّي ننّي جاك النَّوم
يا خدين بوقرعون

والسورية تُهدهده قائلة :

أوللاّ يا أولاني
أوللاّ يا أولاني
يا ربّي لا تنساني
من فضلك يا رحْماني

واللبنانية تُعلله:

هي وهي وهللّا
سمن وعسل بالجرا
مناكل نحنا والبوبو
ومنشحت خيّو لبّرا

– أو تقول :

هي هي هلّينا
دسْتك لَكَنِك عيرينا
لنغسل تياب زوزو
وننشرها عالياسمينا
والعراقية تدلله قائلة
دلّل لُول دلّل لول
يا لولد يبني دلول
لول لول يا قمبر
هسا أتعيش وتكبر

– أحمد أبو السعد، مرجع سابق، ص20 – 23.

20. قد يكون الطائر الطنان
21. كان من أثر الضعف الَّذي ألم بالولاية العثمانية وفيها إقليم برقة وتفشي الجهل بين القبائل، ثم ضياع نفوذ الحكومة في دواخل الإقليم أن أنصرف الناس عن إقامة شعائر الدين واشتغلوا بأمر دنياهم، وما كان الاهتمام بالدنيا من عادات هذه القبائل المتنقلة

والبعيدة عن نفوذ الحكومة وسلطانها سوى الإمعان في أعمال السلب والنهب وقطع الطرق على القوافل، والأمثلة كثيرة على التضليل الَّذي لجأ إليه أهل برقة للتحلل من التمسك بشعائر الدين، حيث ت1كر الروايات أنه كان في برقة واد اسمه وادي " زازا" معروف بقوة رجع الصدى وأن الناس الراغبين في عدم صوم شهر رمضان كانوا يذهبون إلى هذا الوادي قبل حلول شهر رمضان بأيام ويصرخون جميعاً سائلين: أي وادي " زازا" أنصوم رمضان أم لا؟ فيجيب الصدى بالكلمة الأخيرة من هذه الجملة وهي " لا" ويتصور من سأل ذلك الوادي أنهم أصبحوا في حل من الصوم فيفطرون غير مقيدين بأوامر الدين الحنيف قانعين أن الأمر صدر إليهم بعدم الصوم . ينظر: الحياة الاجتماعية في ولاية طرابلس الغرب العثمانية في العصر العثماني الأخير (1911-1835م)، أعمال مؤتمر الحياة الاجتماعية في الولايات العثمانية في العصر الثاني، منشورات مركز الدراسات والبحوث العثمانية والموريسكية والتوثيق والمعلومات، جمع وتقديم، عبد الجليل التميمي، زغوان 1988 / ص 407

22. أسس بعض أصحاب النفوذ من شيوخ البدو في الجبل الأخضر شمال برقة ضرباً من الكعبة قصدوا به تقليد البيت الحرام الَّذي قضى الإسلام بحجه على كل من استطاع إليه سبيلا، وقج أراد مؤسسو هذه الكعبة الزائفة أن يدخلوا في أذهان البدو أن زيارتها تقوم مقام حج بيت الله الحرام، ينظر، أحمد محمد حسنين، في صحراء ليبيا، بدون مكان، بدون تاريخ، ص 48

23. وردت عن مظاهر هذا الجهل والتحريف الكثير من الحكايات في الكتب والمراجع منها هذه القصّة الَّتي نقلها أحمد بن محمد السلفي في معجم السلفي وهو مخطوط في دار الكتب المصرية (ملف رقم 5865 تاريخ 3932، ج2، ورقة 325، 326): روى الفقيه علوان البستي أنه كان ينتظر الصلاة هو وجماعة من بني عمه في مسجد بست (اسم لموضع على البحر شمال مدينة البيضاء الحالية بنحو 25 كم) ببرقة دخل أعرابي واستقبل القبلة، وقرأ في الركعة الأولى قولاً ما هو بقرآن وهو " الله أحد قاعد، على الرصد مثل الأسد، لا يفوته أحد "، وأتى في الركعة الثانية بمثل هذا القول فلما فرغ من ذلك أخبره الفقيه بأن ما قاله ليس بقرآن، وأن صلاته لا يقبلها الله منه، غير أن هذا الأعرابي كان على قدر كبير من الجهل، فلم يقبل تدخل هذا الفقيه، وأعلمه بأن الله ليس من السفلة الَّذين يردون قاصديهم = ينظر: عبد الفتاح رجب بولبيص: تاريخ برقة الإسلامي، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، طرابلس 2009، ص 168 .

24. من ذلك ما قام رجال الحركة السنوسية من إصلاح وتثقيف ، للمزيد، ينظر: أحمد صدقي الدجاني، الحركة السنوسية، نشأتها ونموها في القرن التاسع عشر، القاهرة، 1967م .

25. تُطلق كلمة (مرابط) في العامية الليبية – في الغالب – على هذه الأصناف من البشر:

1. الدراويش، وقد اكتسبوا العطف والتقديس لعدة أسباب أهمها غموضهم، وبعض الكرامات الَّتي نسبها إليهم العامة.
2. الفقهاء، وهم المتعلمون الَّذين حفظوا القرآن ودرسوا العلوم الشرعية في إحدى مراكز التَّعليم المنتشرة آنذاك في العالم العربي الإسلامي، أهمها :، مكة، الأزهر، جامعة القرويين، القيروان.
3. السحرة، وهم أولئك الصنف من الناس الَّذين يتعاملون مع الجن ويتداولون السحر الأسود.

- ويبدو الخلط واضحاً من الفئات الثلاث رغم التفاوت والتباين بينها، هذا الخلط مرده في الأساس إلى الجهل الَّذي يثير الخوف في نفس الإنسان من كل ما يعتقد أن له قوة ما يمكن أن تنفعه أو تضره.
- كما أن كلمة مرابط تُلق أيضاً على بعض النباتات الطبية الَّتي لها خاصية علاجية معينة، كالفيجل والحرمل، كذلك فإنها تطلق على بعض الحيوانات.

26. الجالبة للنوم
27. عبد السلام قادر بوه، أغنيات من بلادي، دراسة في الأغنية الشَّعبية، مكتبة الليدي (بنغازي، 2004م)، ص 280 .
28. وكمثال نذكر ما رُويّ عن الزبير بن العوام أنه رقّص ابنه عروة بأبيات، وصفه فيها بالبياض، كما يجد فيه عذوبة يستلذها كما يستلذ المرء ريقه، قال: مبارك من ولد الصديق ...ألذه كما ألذ ريقي.= ينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1980. 1 \ 100.
29. البيت في اللهجة الليبية يُقصد به الخيمة المصنوعة من مواد مختلفة، وهي تختلف في شكلها ومواد تكوينها وحجمها من مكان إلى آخر في ليبيا.
30. الأمثلة على ذلك كثيرة منها: وعاها بكاء هوّاي ...انظر احذاها هي بيش خترفت – للمزيد ينظر: عبد السلام محمد شلوف: ثلاثية تراثية، دار الفضيل للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، 2007 .
31. من أنواع أغاني الترجيب الأخرى في الموروث الشعبي الليبي: أغاني ترقيص الذكور وأغاني ترقيص الإناث بالإضافة إلى أغاني التحفيز والتعلم.

بقلم: روكميني بهايا ناير

ترجمة: عبدالقادر عقيل – البحرين

بين جائحتين:
التشابه الغريب والمذهل بين الطاعون العظيم وكوفيد 19

« ما هو المصير الذي ينتظرنا؟ ».

كان هذا هو السؤال الشائع، آنذاك، مثلما الآن. وكان العزلُ استراتيجية وقائية شائعة، كما الآن.

في عام 1347 رست إثنا عشر سفينة في ميناء (ميسينا) Messina في جزيرة (صقلية) الإيطالية. جميع البحارة على متن هذه السفينة إما قضوا نحبهم، أو كانوا يعانون من مرض خطير للغاية.

كانت الدمامل السوداء المليئة بالصديد تغطي وجوههم، وكان هذا أول إعلان عن أعظم جائحة تصيب البشرية في القرون الوسطى، وأطلقت على هذه الجائحة اسم (الموت الأسود).

كان هـذا هو الطاعـون الدبلي[1] الذي قـضى على ثلث سـكان أوروبا، وحصد أرواح أكثر من 20 مليون إنسـان في أقل من عقد مـن الزمان.

كيـف كان الناس يمارسـون «التباعـد الاجتماعي» منـذ 700 عـام تقريبـاً؟ وما مـدى اختـلاف الوضع في وقتنـا الراهن؟.

لنبـدأ بإلقـاء نظـرة علـى اثنـين مـن المصادفـات التاريخية المتعلقة بكيفية انتقال المرض وانتشـاره عالمياً.

في عـام 2011 نشـرت مجموعـة دوليـة مـن العلمـاء ورقـة بحثيـة في مجلـة Nature حاولـت فيهـا تعقـب المسـار الجينـي لبكتيريـا (اليرسـينيا الطاعونيـة) Yersinia Pesitis وهـي البكتيريـا المسـببة لانتشـار الطاعـون الدبلـي في العصـور الوسـطى، وتوصـل العلمـاء إلى نتيجـة مفادهـا أن العـدوى نشـأت، مثلمـا الآن، في الصـين أو في أحـد الـدول المجـاورة لهـا، ثـم انتقـل المـرض عـبر طريـق الحريـر وطـرق الطاعـون الدبلـي أو الدملـي: Bubonic Plague هـو عـدوى بكتيريـة حـادة تنتقـل في المقـام الاول إلى الإنسـان عـن طريـق الكائـن الحـي الـذي يسـبب الطاعـون، والمسـمى بـ (يرسـينيا بيسـتيس) والـذي يعيـش في القـوارض والبراغيـث. والطاعـون الدبلـي هـو النـوع الأكـثر شـيوعاً للمـرض، وتـأتي تسـميته بهـذا الاسـم مـن الأعـراض الـتي يسـببها مثـل تضخـم العقـد اللمفاويـة وتورمهـا في الفخـذ أو الإبـط أو علـى العنـق خلـف الأذنـين.

التجـارة البرية الأخـرى إلى موانيء أوروبـا والعالم. وفي ذلك الوقت، كمـا الآن، كانت إيطاليا هـي المركز الرئيسي للوباء في أوروبا.

في ذلـك الوقـت، والآن أيضـاً، انتقلـت العـدوى من الحيـوان إلى الإنسـان. كانـت الجـرذان، آنـذاك، هـي المسـبب الرئيسي لجائحة الطاعون، في حـين أن الخفاش، أو الأفعـى، أو ربمـا آكل النمـل، هـو المسـبب الرئيسـي لجائحـة كوفيـد 19. وكانـت طرق السـفر هي الوسـيلة الأبـرز آنـذاك، والآن، لنشـر الجائحتين.

كانت مشـاعر الخـوف والقلـق من المصـير المجهول الـذي يمكـن أن يصيب الإنسـان هـي السـائدة في كلتا الحالتين، واللجـوء لفرض العزل الصحي كانت الوسـيلة الاسـتراتيجية الأنجـع للوقاية مـن الجائحتين.

بالطبـع هناك اختلافـات كثيرة بـين الجائحتين، من وجهة النظـر الطبية؛ فالطاعون الدبلـي مصدره بكتيريا، في حـين أن كوفيـد 19 مصدره فيروس سـارس كوفيد 2، الذي يسـاهم في ظهور الأعـراض المميتة لفشـل الجهاز التنفسي في الإنسـان المصاب.

لهـذا معظـم المقاربات الـتي أجريت حـتى الآن كانت تميل إلى مقاربة الكوفيد 19 بوباء «الإنفلونزا الإسـبانية» الـذي اجتاح العالم في الفترة من فبرايـر 1918 لغاية إبريل 1920[2].

مـع ذلـك لـو تأملنـا العـوارض الاجتماعيـة الـتي أحدثتهـا جائحـة «الموت الأسـود» علـى المـدى البعيد، والتي ضربـت أوروبا في أوقات السـلم النسـبي، بعد قرن مـن ذروة الحروب الصليبيـة الدموية، تمامـاً كما اجتاح فـيروس الكورونـا العالم الآن في وقت السـلم النسـبي.

وغـني عـن البيـان أن التأثـير الاقتصـادي لجائحـة «الطاعـون» كان مدمـراً، إذ تفشـت المجاعـة واندلعت أعمال الشـغب بـين الفقراء بسـبب احتياجـات البقاء علـى قيـد الحياة.

لقـد اسـتغرق الأمـر قرناً مـن الزمـان تقريبـاً حتى تعافت الأنظمـة الماليـة العالمية من آثار هـذه الجائحة.

الإنفلونزا الإسـبانية: جائحة إنفلونزا قاتلة انتشرت في أعقاب الحـرب العالمية الأولى في أوروبـا والعالم، وخلفت ملايـين الضحايـا، وتسـبب بهـذه الجائحة نـوع خبيث ومدمـر مـن فـيروس الإنفلونـزا مـن نـوع H1N1 وتميز الفيروس بسـرعة العـدوى، حيث تقـدر الإحصائيات أن حوالي 500 مليون شـخص أصيبوا بالوبـاء الذي وصف «بأم الجـوائح» إذ فتـك في ثـلاث موجـات متتاليات ما يقـارب 50 – 100 مليون إنسـان.

وسمي الفيروس بالإنفلونزا الإسبانية لأن الصحافة الإسبانية كانت أول من تحدث عن انتشاره في مايو 1918.

إلى يومنا هذا، لا يزال الطاعون العظيم عالقاً في ذاكرة العالم من خلال أغنية الأطفال المشهورة في كل مكان Ringa – Ringa Roses[3] التي تشير كلمة «الورود» فيها إلى الدمامل المنتشرة على أجساد الضحايا، وتشير النهاية غير السعيدة (كلها تتساقط) إلى الموت الجماعي.

وعلى النقيض، يبدو أن الجوائح في القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين لم تنتج أدباً في ذات مستوى حكايات (الديكاميرون)[4] رائعة (جيوفاني بوكاتشيو) التي ألفها في القرن الرابع عشر.

ما أن اجتاح وباء «الموت الأسود» إيطاليا بشكل دراماتيكي، بدأ (بوكاتشيو)، الشخصية الأدبية المرموقة، في كتابة الإجراءات الاحترازية التي اتخذتها النخب الاجتماعية في عصره لمواجهة الجائحة، التي اجتاحت مدينة فلورنسا المزدهرة دون سابق إنذار.

ان وصف (بوكاتشيو) للوباء كان تفصيلياً ودقيقاً: «بالنظر إلى تزايد أعداد الجثث، حُفرت قبور جماعية كبيرة جداً، لدفن مئات الموتى الذين يؤتى بهم؛ وكانت الجثث تُنضد فيها متراصة كما تُنضد البضائع على متن السفن. الكثير من العائلات تركت جثث أفرادها بإهمال شديد في الطرقات».

كان الأسى والبؤس عظيمين خاصة بين عامة الناس، ومع ضراوة هذا المرض الوبائي كانت قسوة السماء عظيمة ورهيبة جداً (كذلك قسوة البشر)، فما بين وحشية الوباء، وترك كثير من المرضى المحتاجين دون عون، أو التخلي عنهم، انتزعت حياة أكثر من مئة ألف إنسان، منذ شهر مارس حتى يوليو التالي، داخل أسوار مدينة فلورنسا، التي لم تعرف كيف تتحمل كارثة التعامل مع الموت الجماعي.

مصادفة أخرى تتمثل في ذروة الوباء، إذ يذكر (بوكاتشيو) على وجه التحديد الفترة من شهر مارس لغاية يوليو وفي ذلك تشابه مع وباء فيروس الكورونا في وقت الحالي. لاحظ أيضاً الإشارة إلى الازدحام السكاني، هنا أيضا ملاحظة (بوكاتشيو) الحادة حول «الخوف» والقدرة على «القسوة» بين السكان غير المصابين بالعدوى.

إن أعداد الضحايا المرتفع في مدينة فلورنسا حيث «مات أكثر من مئة ألف إنسان» أظهرت جهلاً عند الناس، حيث لم يكن يُعتقد، أن فيها مثل هذا العدد من السكان.

مدن العالم الآن، من ميلانو إلى مومباي، تأوي مئات الأضعاف من سكان مدن القرون الوسطى. ورغم أن فيروس الكورونا أقل فتكاً من الطاعون، إلا أن الوسيلة الناجعة في الجائحتين لا تزال في تطبيق (العزل التام).

حكايات (الديكاميرون) تحكيها في عشرة أيام سبع سيدات وثلاثة شبان؛ السيدات باهرات الجمال (لا يتجاوز عمر أكبرهن الخامسة والعشرين، ولا يقل عمر أصغرهن عن الثامنة عشرة)، وجميعهن حصيفات، من أسر نبيلة، قررن أن يعزلن أنفسهن في قصر فخم في الريف هرباً من هلع وباء الطاعون القادم. اي ما يمكن أن نطلق عليه (العزل الذاتي)، إذا صح التعبير، في تشابه مذهل مع الإرشادات الطبية في يومنا هذا. ويبدو أن السلوك الاجتماعي في العصور الوسطى لم يكن مختلفاً عن سلوكنا اليوم.

بالتأكيد أن معرفتنا اليوم بالأدوية والعقاقير وعلم الوراثة وعلم الأوبئة تفوق بكثير ما كان متداولاً في القرون الوسطى. فالتعاون الدولي، الذي تطالب به منظمة الصحة العالمية بشكل عاجل على سبيل المثال، لم يكن يخطر ببال أحد في ذلك الوقت.

لقد سبق الطاعون العظيم (شكسبير) و(غاليليو) بأكثر من مائتي عام، وكانت ملامح عصر النهضة والنظريات العلمية العقلانية للقوانين الطبيعية تكاد بالكاد تظهر في أعين شخصيتين فذتين مثل (دانتي)

1

و(بوكاتشيو)؛ لكن حين نعود إلى الطبيعة البشرية ومخاوفها سنجد في (الديكاميرون) دون شك نصاً عالمياً مدهشاً.

الشيء الذي لم تطاله يد التغيير عبر القرون الماضية هو الدور المشترك الذي تلعبه في حياتنا الروايات أو القصص أو الأمثال أو الأساطير أو الحكايات التاريخية (أو ما شئتم من التسميات) كما يقول (بوكاتشيو) بتهكم، للتعامل مع القلق الوجودي والصدمة الناجمة عن مواجهة المجهول الوحشي والشيطاني.

كل ما تفعله الشخصيات في (الديكاميرون) هو التسكع واللهو وسرد الحكايات والغناء. لكنهم بتعاونهم ووجودهم معاً يخلقون نسيجاً متواصلاً من الأمل .

معظم التأويلات المعاصرة لكتاب (الديكاميرون) مثل فيلم (بيير باولو بازوليني) الشهير في عام 1971 [5] سلطت الضوء على الغواية والمجون والإيروتيكية المتضمنة في هذه الحكايات.

لكن لن يتطلب الأمر من (فرويد) كثيراً في أن يدرك أن الهوس الجنسي في حكايات (الديكاميرون) أمر منطقي نفسياً حين يكون الإنسان واقعاً تحت حصار مرعب. فهذه الحكايات تشكل أطواق نجاة من اليأس للشباب المعزولين في الفيلا.

من السمات اللافتة للنظر في (الديكاميرون) أن جميع الشخصيات هم من الشباب ومعظمهم من الإناث، ثلاثة شبان وسبع سيدات (لا تتجاوز أعمارهم بين 18 و 28 سنة). ما السبب في ذلك؟.

من الواضح من خلال الحكايات أن (بوكاتشيو) يؤمن أن النساء بطبيعتهن أكثر ميلاً للحديث والتعاطف الوجداني من الرجال. وهو في نهاية كتابه ينسب الفضل إلى إحدى جاراته التي قالت له منذ زمن بعيد «إن لسانه هو الأفضل والأكثر عذوبة في العالم» رغم أن بعض الرجال يرون لسانه «ساماً» و«سليطاً».

تبدو فلسفة (بوكاتشيو) الأساسية تشير إلى أنه في وقت الأزمات غير المسبوقة لا نحتاج كثيراً إلى حكمة كبار السن، بل إن ما نحتاجه هو الإيمان الثابت بالمستقبل، الذي هو بالضرورة سمة من سمات الشباب.

وفي يومنا الحالي نقول أن الإرادة التطورية للبقاء على قيد الحياة، والتكاثر من أجل الحفاظ على النوع البشري، والسعي للحياة المثالية، هي غرائز بدائية

متوارثــة في جيــل الألفيــة على ســبيل المثال.

وعليه، يمكــن أن نؤكــد أن فيروس الكورونا يســلك، مجــازاً، النمــط الذي حــدده من قبــل (بوكاتشــيو): انه يتجنب الشــباب.

مــن المؤكــد ان الشــباب «ليســوا محصنــين مــن الكورونــا» مثلمــا حــذر مدير منظمــة الصحــة العالمية، ولكــن إن هــم اعتقــدوا أنهــم كذلــك، فلابــد أن ينتبهوا للملاحظــة الحكيمــة والأخلاقيــة الــتي أبداهــا الدكتور (أنتــوني فاوتــشي)، مديــر المعهــد الوطني للحساســية والأمــراض المعديــة في الولايــات المتحــدة، حــين قــال مخاطباً الشــباب: «أرجوكم تحملوا المسؤولية المجتمعية، لا تتصرفوا بطريقة غير مسـؤولة وأنانيــة، كونوا جزءاً من الحــل، لا جــزءاً من المشــكلة».

وهنا يتردد صدى رسالة (الديكاميرون).

يقــدم لنــا (بوكاتشــيو) في (الديكامــيرون) صــورة مصغــرة لعالم إنســاني في طور التكوين، وعلــى الرغم من أنــه عالمٌ يــدور في فلــك المحلية، ولا يشــذ عــن الأحكام

المســبقة لذلك العصر. إلا أنه يضطرم برؤية شــاملة وعالمية مذهلة.

علــى ســبيل المثــال فاليهــودي باعتبــاره «الآخــر» مجــازاً، لا يظهــر أبــداً علــى أنــه مصــدر (الشــر) أو هو عرضــة للكراهيــة، بــل على العكــس هو إنســان عقلاني ويحظــى بالاحــترام.

وعلــى العكس مــن ذلك، يديــن (بوكاتشــيو) رجال الدين المسيحيين لشــدة نفاقهم وفسادهم، وكذلك الفئة الوضيعة من الرعاع، ممن أطلقوا على أنفســهم تســمية (الحمالــين) الذين كانوا ينقلون الجثامــين ويلقون بها في المقابــر الجماعية مقابل المال، هــؤلاء الذين أطلق عليهم (بوكاتشيو) اســم «مصاصي الدماء».

في وقتنــا الحاضــر، يحــق لنــا أن نطلق هذه التســمية على أولئك الرأســماليين والسياســيين الطفيليين الذين يســعون لتحقيق المكاســب من هــذا الوباء.

2

يعــرض لنــا (بوكاتشــيو) في (الديكاميرون) أشــكالاً مختلفــة مــن الحماقــات البشــرية: المكــر، الخديعــة، الازدواجيــة، الفضــول، و العنــف.

في قصــة ميلودراميــة نموذجيــة تتلقــى الأمــيرة من أبيها كأســاً مــن الذهــب، فيه قلــب حبيبها، فمــا يكون من الفتاة إلا أن تســكب ســائلاً ســاماً في الكأس وتشربه لتمــوت مثلما مــات حبيبها.

ونســتخلص نقطــة مهمة من هذه الحــالات المروعة من «وحشــية الإنســان تجاه أخيــه الإنســان» انها تلقي الضــوء على الخير الفطــري والعطف لدى عامــة الناس.

بهــذا المعنى يــدرك (بوكاتشــيو) بــذكاء أن الطبيعة، في جوهرهــا، غير هرمية، حــتى وإن اختــار المجتمع أن يميز البعض عــن الآخرين.

مــن الأقــوال المأثــورة أن المــوت هــو العامــل الأكثر مســاواة بــين البشــر، وبالتــالي لا بــد مــن أن الأمراض المعديــة تــأتي في المرتبــة الثانية في المســاواة بين البشــر.

يبــدأ (الديكاميرون) بتصريح ديني: «شــأن إنســاني هو العطف على المحزونين» ثم يُشــرع في فحص أشــكال وأســباب مثل هذا التعاطف دون أدنى درجة من التهكم أو الســخرية. وينتهي بتواضع مثير للإعجــاب: «أعترف مع

ذلك بأن أشياء هذه الدنيا لا تعرف الاستقرار والثبات، وإنما هي في تبدل دائم، وهو ما يمكن أن يطال لساني أيضاً ويبدله».

بعبارة أخرى، لا يوجد حكم معصوم من الخطأ، وحتى أكثر المعتقدات العزيزة على المرء يمكن أن تخضع للمراجعة والتصحيح.

قد تكون المقتضيات الأدبية أحد أسباب هذا التواضع، لكن يبدو أن جزءاً منه ينبع من قناعات (بوكاتشيو) الذاتية، الذي كان مدركاً تماماً أن هذا العالم غير ثابت وغير مستقر، وبالتالي أيضاً كلماته غير ثابتة وغير مستقرة.

لنتحلى بالشجاعة مثلما فعل (بوكاتشيو) ونعترف بأننا نمر بحالة من اللايقين في القرن الحادي والعشرين ونحن نواجه فيروس الكورونا.

ولهذا السبب بالذات فأن قراءة (الديكاميرون) في ظل هذه الجائحة التي تجتاح العالم بأسره، يمكن أن تكون في هذه الأوقات العصيبة وسيلة وقائية اجتماعية نحتاجها في مواجهة اليأس والقنوط.

الهوامش

1. الطاعون الدبلي أو الدملي: Bubonic Plague هو عدوى بكتيرية حادة تنتقل في المقام الاول إلى الإنسان عن طريق الكائن الحي الذي يسبب الطاعون، والمسمى بـ (يرسينيا بيستيس) والذي يعيش في القوارض والبراغيث. والطاعون الدبلي هو النوع الأكثر شيوعاً للمرض، وتأتي تسميته بهذا الاسم من الأعراض التي يسببها مثل تضخم العقد اللمفاوية وتورمها في الفخذ أو الإبط أو على العنق خلف الأذنين.
2. الإنفلونزا الإسبانية: جائحة إنفلونزا قاتلة انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى في أوروبا والعالم، وخلفت ملايين الضحايا، وتسبب بهذه الجائحة نوع خبيث ومدمر من فيروس الإنفلونزا من نوع H1N1 وتميز الفيروس بسرعة العدوى، حيث تقدر الإحصائيات أن حوالي 500 مليون شخص أصيبوا بالوباء الذي وصف "بأم الجوائح" إذ فتك في ثلاث موجات متتاليات ما يقارب 50 – 100 مليون إنسان.
   - وسمي الفيروس بالإنفلونزا الإسبانية لأن الصحافة الإسبانية كانت أول من تحدث عن انتشاره في مايو 1918.
3. (حلقة حول الأزهار) أغنية فلكلورية إنجليزية الأصل ارتبطت بوباء الطاعون الذي اجتاح إنجلترا في عام 1665 وكانت الأغنية تصاحب لعبة يلعبها الأطفال تتضمن رقصة دائرية حول لاعب ما، وعندما يسمع الأطفال عبارة (كلها تتساقط) يقع الجميع على الأرض.
4. «الديكاميرون» The Decameron أو «الأيام العشرة» هي مجموعة من الحكايات كتبها المؤلف الإيطالي المعروف (جيوفاني بوكاتشيو) في القرن الرابع عشر (1313 – 1375). يحتوي الكتاب على 100 حكاية تروى في عشرة أيام من قبل مجموعة مؤلفة من سبع شابات وثلاثة شبان (أعمارهم بين 18 و 25 سنة) يلتجئون إلى فيلا معزولة في ريف (فيسولي) خارج مدينة (فلورنسا) هرباً من الطاعون الذي اجتاح المدينة في عام 1348.
5. فيلم (الديكاميرون) من إنتاج عام 1971 للمخرج الإيطالي (بيير باولو بازوليني)، وهو الفيلم الأول من ثلاثية الحياة لبازوليني التي تتضمن «حكايات كانتربري» و «الليالي العربية» . حاز فيلم (الديكاميرون) على جائزة الدب الفضي الاستثنائي للجنة التحكيم في مهرجان برلين السينمائي.

المصادر

- روكميني بهايا ناير: أكاديمية وناقدة وكاتبة وشاعرة وأستاذة جامعية بمعهد IIT في نيودلهي ، سبق وأن عملت أستاذة جامعية بجامعة هونان في الصين في عام 2019
- نشرت المقالة في صحيفة The Hindu News-paper بتاريخ 27 مارس 2020.

الصور

1. https://arabi21.com/Content/Upload/large/420206162014213.jpg
2. https://m.media-amazon.com/images/I/61nRPLiH22L.jpg

عادات وتقاليد

نجم سهيل : ملهم العرب بالليل ! 102

المواسم والأعياد والمناسبات الاحتفاليات في المجتمع الجزائري
بين الوظائف الاجتماعية والمظاهر الفرجوية 110

ألعاب الأطفال الغنائية التراثية :
وظائفها ودلالاتها الرمزية والواقعية 124

العادات والتقاليد التلمسانية في الأعراس : حمام العروس 138

أ.د. وهيب عيسى الناصر - البحرين

نجم سهيل :
ملهم العرب بالليل !

في كل عام يظهر نجم سهيل فجرا في يوم 24 أغسطس، وعادة تكون أول مشاهدة لنجم سهيل في سماء البحرين بعد أن يغيب عن سمائها في 4 مايو . وعند طلوعه في هذا الوقت (24 سبتمبر) تصعب مشاهدته بسبب قربه من الأفق، وتأثير عكرة السماء على ضوئه، إلا أن العارفين له وعشاقه لا يخطئونه، ويتقدم شروقه من لحظة طلوعه - بعد غياب - بواقع 4 دقائق كل يوم أي كل شهر يتقدم شروقه ساعتين ليكون في 24 يناير واضحا جهة الجنوب بدءا من الساعة 6:30 مساء، وفي فبراير بدءا من الساعة 4:30 مساء، وهكذا. وسيمكن مشاهدته - بصعوبة بسبب قربه من الأفق الجنوبي - في الساعة 5:00 صباحاً. ولحسن الحظ فقد تم تصوير هذا النجم، ولأول مرة في اول أيام طلوعه من قمة جبل حفيت بمدينة العين في الإمارات العربية المتحدة في

شكل 1 : نجم سهيل في أول أيام طلوعه في 24 أغسطس في سماء البحرين .

يوم الجمعة 28 أغسطس 2020 فجرا – عند الساعة 5:30 صباحا تقريبا بتوقيت الإمارات.وتستعرض هذه الدراسة معلومات حول نجم سهيل مع عرض لبعض الحسابات الفلكية الخاصة بهذا النجم الجميل.

موسم طلوع سهيل:

يترقب أهل شبه الجزيرة العربية طلوع نجم سهيل لكونه يكون مبشرا لهم بانقضاء هواء الصحراء الحار والجاف نهارا – والبارد مع الجفاف ليلا – وهذا الأمر يتعبهم ويتعب مواشيهم، بل ربما تعتل صحتهم وصحة المواشي؛ فمع طلوعه يعتدل الجو نهارا بسبب هبوب هواء رطب من بحر العرب ليخفف من وطأة الجفاف، كما بعدها يطول الفيء ويزيد، وهو إيذان بقلة شدة الإشعاع الشمسي وبالتالي انخفاض في الحرارة، وحظي المواشي بالظلال الطويلة بعدما كانت قصيرة في يونيو ويوليو وأوائل أغسطس[1]. وموسم سهيل تبلغ عدد أيامه 53 يوما، ويعد سهيل من أشهر الأنجم وأوسعها ذكرا وأثراها معرفة، حيث موسم طلوع سهيل من 24 أغسطس إلى 14 أكتوبر، وينقسم الموسم إلى ثلاث طوالع هي طالع الطرفة، ومدته 13 يوما، وطالع الجبهة ومدته 14 يوما، وطالع الزبرة ومدته 13 يوما، وطالع الصرفة ومدته 13 يوما[2].

ويمكن ايجاز خصائص منازل نجم سهيل على النحو التالي[3]:

- الطرفة (24 أغسطس – 5 سبتمبر): يكون الجوّ خلالها ذا حرارة مرتفعة خلال النهار، ويصبح لطيفاً خلال الليل، مدّتها الزمنيّة 13 يوما.
- الجبهة (6 سبتمبر – 19 سبتمبر): تكون خلال فصل الخريف، يتحسن الجو أثناء النهار، ويتسم بالبرودة خلال الليل، مدتها الزمنيّة أيضاً 13 يوماً.
- الزبرة (20 سبتمبر – 2 أكتوبر): يكون الجو خلال الليل شديد البرودة، مدّتها 13 يوماً.
- الصرفة (3 أكتوبر – 15 أكتوبر) : سميت بهذا الاسم، لانصراف الحرّ وقت طلوعها، مدّتها أيضاً 13 يوماً.

تغيير مواعيد شروق نجم سهيل:

يكون شروق هذا النجم العملاء في 24 أغسطس في سماء البحرين في الساعة 4:27 صباحاً، ويكون في

شكل 2 : أول تصوير لنجم سهيل مع بداية طلوعه في سماء الإمارات العربية المتحدة . وقدم المركز وبمشاركة جهات رسمية وفلكية أخرى في الإمارات من رؤية نجم سهيل بالعين المجردة صباح اليوم 28 أغسطس من قمة جبل حفيت [4].

أقصى ارتفاع له في الساعة 7:51 صباحاً، ويغرب في 11:15صباحاً. وشكل 1 هو صورة لنجم سهيل وهو على ارتفاع 3° تقريباً، وفي اتجاه 24° شرق الجنوب (156°). ويتقدم شروق نجم سهيل يوميا مدة 4 دقائق ليكون شروقه بعد شهر بحوالي ساعتين مقارنة بشروقه في 24 أغسطس، وفي الشهر الذي يليه سيكون شروقه قبل 4 ساعات مقارنة بموعد شروقه في أغسطس- أي يكون شروقه في 24 سبتمبر في الساعة 2:30 صباحا، وفي 24 أكتوبر في الساعة 12:30 صباحا، وفي 24 نوفمبر في الساعة 10:30 مساء، وفي 24 ديسمبر في الساعة 8:30 مساء، وفي 24 يناير في الساعة 6:30 مساء، وهكذا .

أول تصوير فريد لنجم سهيل مع بداية طلوعه :

في 28 أغسطس 2020 تمكن المصور الفلكي خلفان النعيمي من تصوير نجم سهيل من على جبل حفيت في مدينة العين بالإمارات العربية المتحدة، وتأتي هذه المبادرة ضمن النشاطات الفلكية التي يقوم بها مركز الفلك الدولي بمدينة أبو ظبي. أول تصوير لنجم سهيل مع بداية طلوعه في سماء الإمارات العربية المتحدة. وقدم المركز وبمشاركة جهات رسمية وفلكية أخرى في الإمارات من رؤية نجم سهيل بالعين المجردة صباح اليوم 28 أغسطس من قمة جبل حفيت في دولة الإمارات، وتمت رؤيته المنظار والعين المجردة (شكل 2)، وشخصيا أراه أول توثيق فلكي حديث لظهور سهيل بعد حملة رصد يومية استمرت من يوم 10 أغسطس[4].

نجم سهيل وتأثير خطوط العرض:

وطلوع ومشاهدة نجم سهيل يعتمدان على خط العرض، ولا تأثير لخط الطول على طلوعه؛ على سبيل المثال في المناطق ذات العروض المنخفضة مثل خط عرض 15° (جنوب اليمن) يكون أول طلوع لنجم سهيل (فجرا) في 16 أغسطس، وعند خط عرض 25 ° شمالا (الرياض والبحرين تقريبا) يكون الطلوع في 24 أغسطس، وعند خط عرض 30 ° شمالا (الكويت) يكون طلوع سهيل في 5 سبتمبر، وعند خط عرض 35 ° يكون في أوائل سبتمبر! ولا يمكن مشاهدة نجم سهيل على خط عرض أكبر من 37° شمالا (جنوب تركيا)-كما في

شكل 3 : مواعيد مشاهدة أول طلوع لنجم سهيل بحسب خط العرض[3].

شكل 3؛ لذلك عندما رحل المسلمون العرب من أهل الجزيرة العربية إلى الأندلس وإلى خراسان افتقدوا مشاهدة نجم سهيل، وصاغوا العديد من الأشعار في ذلك، ومنها شعر مالك بن الريب التميمي، وهو يرثي نفسه ويصف قبره، وكان قد خرج مع سعيد بن عفان (أخو عثمان) لما ولي خراسان، فلما كان ببعض الطريق أراد أن يلبس خفه فإذا بأفعى فيه فلسعته فلما أحس بالموت أنشأ يقول:

وَلما تراءت عِنْد مرو منيتي

وخل بهَا جسمي وحانت وفاتيا

أَقُولُ لأَصْحابي ارْفعوني لأَنّني

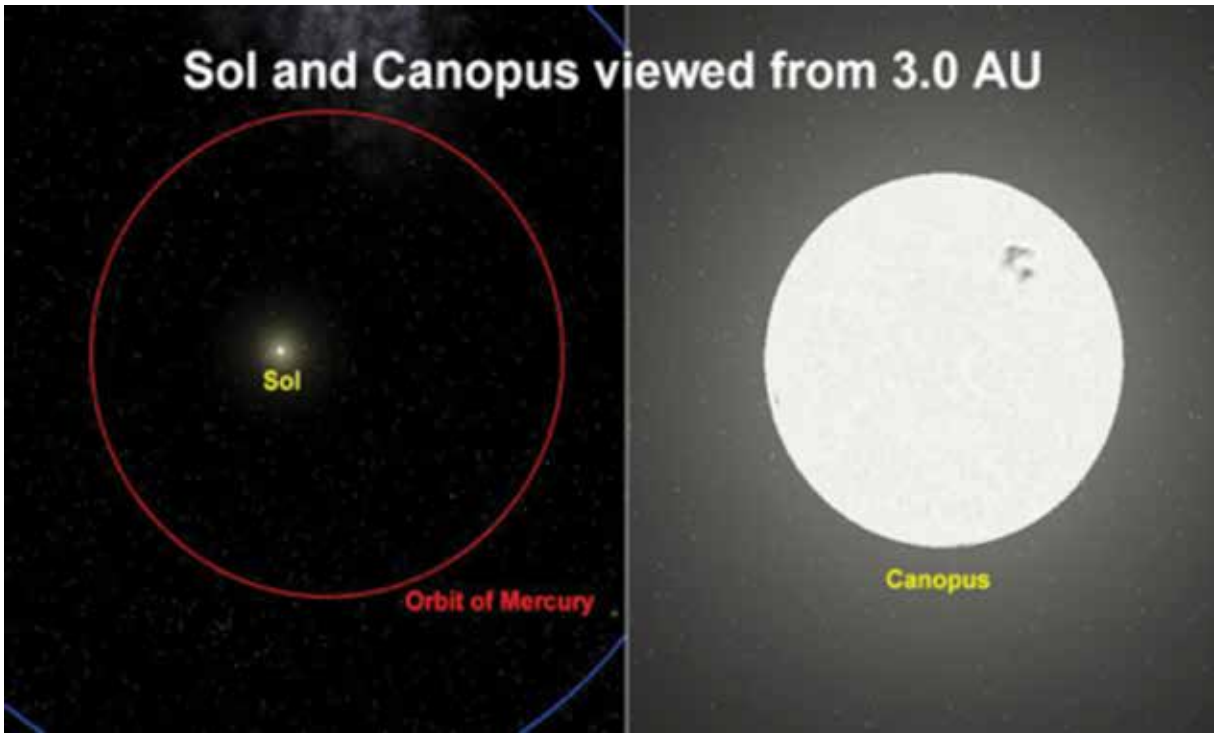
يَقِرّ بِعَيْني أن سهَيلٌ بَدَا لِيا

ويشاهد نجم سهيل دائما جهة الجنوب تقريبا، ويمكن الإستدلال عليه عن طريق المثلث النجمي المكون من بيت الجوزاء، والشعرى الشامية، والشعرى اليمانية، ورأس المثلث (الشعرى اليمانية يشير إلى نجم سهيل).

مصدر الاسم لنجم سهيل:

والاسم «سهيل» يعني الوسيم، اللامع، والمجيد، ومن السهل الجارية، في سهولة وسلمية وهو تصغير لكلمة سهل. ولحسن حظي، فإنني قد شاهدت هذا النجم، وأنا في بيكين عاصمة جمهورية الصين في إحدى الزيارات العلمية، في الساعة 9 مساء، وقلبي قد حن جنونا للبحرين ولهوائها وأهلها.

ويشير موقع ويكيبيديا أن في مايو 2016 انشأ فريق عمل الاتحاد الفلكي الدولي لأسماء النجوم في الاتحاد الفلكي الدولي لفهرست وتوحيد الأسماء الخاصة للنجوم النشرة الأولى لفريق واختار هذا الفريق اسم كانوبوس (Canopus) لنجم سهيل، وهو مدرج الآن في فهرس الاتحاد الفلكي الدولي لأسماء النجوم. وفي علم الفلك الهندوسي القديم، يدعى سهيل «أغاستي»، وفي اللغة الإنجليزية يسمى أحيانا Soheil أو، Soheila وفي التركية Süheyl أو Süheyla وهذه التسميات مشتقة من الاسم العربي سهيل. وسماه العرب بعدة أسماء منها «البشير اليماني».



شكل 4 : حجم الشمس مقارنة بنجم سهيل إذا تم وضعهما على مسافة متساوية قدرها 3 وحدة فلكية (الوحدة الفلكية هي متوسط المسافة من الأرض إلى الشمس).

هل طوع سهيل هو دخول الخريف؟

وشخصيا، أرى أن طلوع سهيل هو بداية فصل الخريف؛ ويتم الآن إعداد بحث للنشر في كبرى المجلات العلمية لوضع تصنيف جديد لدخول الفصول؛ فليس من المعقول أن يكون بداية الفصل تحدث فيه الذروات وإنما تكون الذروات في منتصف الفصل.

خواص نجم سهيل:

نجم سهيل هو حقيقة نجم عملاق أبيض اللون، واعتمد عليه علماء الفلك المسلمون في العصور الوسطى على تحديد القبلة لكونه يشير إلى اتجاه الجنوب، وبذلك يمكن التعرف على الاتجاهات الأخرى، خصوصا لمن يريد أن يحدد اتجاه القبلة. وهو ثاني ألمع النجوم في السماء ليلاً بعد نجم الشعرى اليمانية. ومن السهل على الشخص مشاهدة نجم سهيل ليلاً في النصف الجنوبي من الكرة الأرضيّة لكونه يكون تقريبا مرتفعا كثيرا عن الأفق - ربما يصل إلى السمت. وكما أشرت سابقا، فإن ظهوره يدل على أننا في أواخر فصل الصيف ونترقب التغيّر الفصلي، ونهاية رياح السموم، ومن دلالات ظهوره، بداية النقصان في ساعات النهار، والبرودة النسبية وزيادة الرطوبة النسبية[3].

ويتواجد نجم سهيل في المجموعة النجمية المسماة بالجؤجؤ Carina، وهو ألمع نجومها. وهذه المجموعة النجمية هي الجزء الثالث من المجموعة النجمية الكبيرة المسماة بالسفينة.

ونجم سهيل Canopus من ضمن ألمع 20 نجماً في السماء، وهو ذو إضاءة تساوي (-1)، أي هو ثاني ألمع نجم في السماء بعد الشعرى اليمانية، ويبعد عنا 314 سنة ضوئية، أي ما يعادل بعد الأرض عن الشمس 19 مليون مرة، وبعبارة أخرى فعندما نشاهد ضوء نجم سهيل، فأننا

نرى صورته قبل حوالي 314 سنوات (أي عام 1706 م)، وللتو قد وصل ضوؤه إلى عيننا، على الرغم أن الضوء يسير بسرعة 300 ألف كيلومتر بالثانية!

ونجم سهيل هو نجم فتى شاب (طيف B)، ونصف قطره يساوي 57 مرة نصف قطر الشمس -كما في شكل -4، وإضاءته تعادل إضاءة 21.240 شمساً، ودرجة حرارته 8.040° م.

ويقدّر علماء الفلك عمر نجم سهيل بـ 27 مليون سنة، إذ يصنّف من النجوم ذوات العمر القصير، تحت حدّ انفجاره وتحوله لثقب أسود.

التقويم السهيلي

لقد أبتدع سكان الصحراء طريقة لمعرفة دخول المواسم حيث بدأوا تقويمهم بطلوع سهيل (24 أغسطس) حتى بعد 52 يوماً (15أكتوبر) فسموه موسم «طلوع سهيل»، وثم من 53 إلى 104 يوماً (16أكتوبر- 6 ديسمبر) سموه «الوسم»، وثم من 105 إلى 144 يوماً (7 ديسمبر- 14 يناير) سموه «أربعينية الشتاء»، وهكذا حتى يدخل موسم الشبط (15 يناير- 9 فبراير)، والعقارب (10 فبراير - 7مارس)، والحميمين (8 مارس - 15 أبريل)، والذراعين (16 أبريل - 11 مايو)، والثريا (12 مايو - 6 يونيو)، والتويبع (7 يونيو - 2 يوليو) والجوزاء (3 يوليو - 28 يوليو)، وأما من 340 حتى 352 يوماً (29 يوليو - 10 أغسطس) فسموه «المرزم»، ومن 342 حتى 365 يوماً (11 أغسطس - 23 أغسطس) سموه «الكلبين أو الكليبين»، وهذا التوزيع يعني أن كل موسم إما 13 يوماً أو مضاعفاته (26، 39، 52 يوماً).

الظواهر الجوية المصاحبة لطلوع سهيل

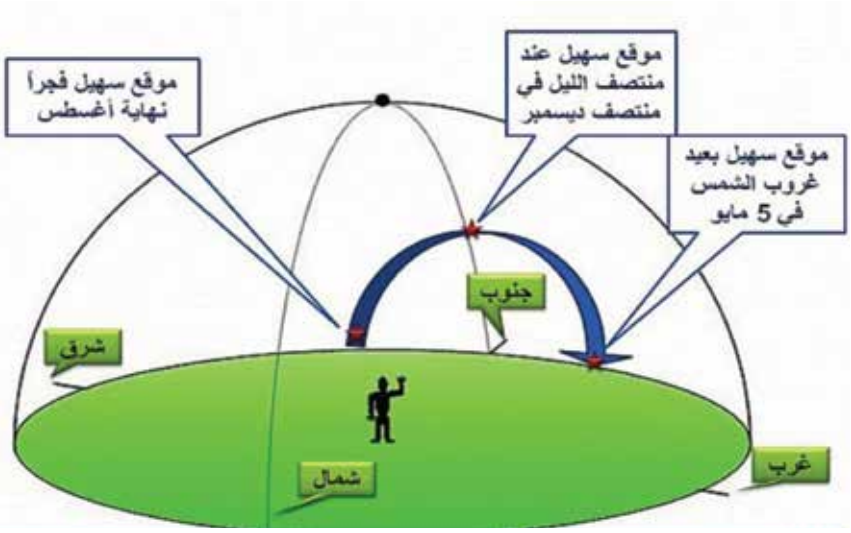
ومع طلوع سهيل تحدث الظواهر التالية[3]:

- تزداد الرطوبة - رغم انخفاض الإشعاع الشمسي عن السابق - بسبب هبوب رياح الكوس (الجنوبية - الجنوبية الشرقية).
- يبرد الماء والهواء نسبياً فتقل الحاجة لشرب الماء.
- يزداد طول الظل عند الظهيرة بعد أن كان شبه منعدم في يونيو ويوليو.
- تهب الريح الجنوبية أو الشرقية من البحر فتقلل جفاف الصحراء ولكنها تتسبب في زيادة الحرارة الظاهرية في المناطق الجزرية.
- يطول الليل نسبياً كما يقصر النهار، وبذلك يلاحظ الناس برودة ماء خزانات الماء فجرا.
- تميل الشمس نحو الجنوب بعد أن كانت عمودية على الرأس تقريباً، فيزاد الظل عن باقي الشهرين الماضيين.

سهيل في الأساطير الغربية:

يسمى نجم سهيل بالإنجليزية Canopus (كانوبوس)، وهو شخصية أسطورية إغريقية، وكان بحارًا لسفينة الملك مينلاوس ملك إسبرطة أثناء حرب طروادة. وكان -كما تقول الأسطورة- شابًا وسيمًا، فأحبته النبية المصرية ثيونوي، غير أنه لم يبادلها الحب. ومات -وفقًا للأسطورة- أثناء زيارته سواحل مصر، بعدما لدغته أفعى، فأقام سيده نصبًا لذكراه عند مصر النيل، نشأت حوله لاحقًا مدينة كانوب[5]. وفي اللغات الغربية، يسمى ألمع نجوم برج القاعدة باسم كانوبوس، وهو النجم الذي يسمى في علم الفلك العربي سهيلًا.

ومن القصص الغربية حول سهيل، هو ما تم الإشارة إليه في رواية فرانك هربرت عام 1965 «الكثبان الرملية» على أنه الكوكب الخيالي «أراكيس»[6] - عالم صحراوي شاسع، وهو موطن للديدان الرملية والبشر مثل البدو! وفي رواية هربرت، فإن كوكب الصحراء «أراكيس» Arrakis هو المصدر الوحيد لمادة الميلانيج melange، وهو أهم علاج يصدر من مخلوق خيالي في



شكل 5 : مواقع النجم سهيل على أراضي المملكة العربية السعودية[8].

الرواية تسمى الديدان الرملية (تسمى Spice)، وهي أهم مادة وأكثرها قيمة في عالم الكثبان الرملية.

سهيل في الأساطير العربية:

وفي أساطيرنا العربية - حيث يتم سرد قصص ليحفظ الكبار والصغار هذا النجم وترغيبهم في رصده ومن ثم تعلم فراسة الاستدلال بالنجوم ومعرفة أحوال الفصول - ان نجم سهيل قد قتل «نعشا»، وكان لنعش سبع بنات حسان (بنات نعش - النجوم التي تشكل شكل الدب الأكبر)، فحزن على مقتل أبيهن، وأقسمن أن لا يدفن جثته إلا بعد أن يدركن سهيلا ويأخذن بثأر أبيهن، فهرب سهيل إلى الجنوب الشرقي، فقررت البنات مطاردته، فحملت أربع منهن جثمان أبيهن، بينما سارت الثلاث الأخريات خلف النعش، وكانت إحداهن حاملا، والأخرى برفقة طفل صغير، وثالثتهن عرجاء تمشي الهوينا. إذن سهيل هو النجم الهارب إلى الجنوب والذي يظهر لعدة أشهر ويعود ليختفي عن الأنظار، ومنذ تلك القرون البعيدة لم ينلن ثارا من سهيل، ولا دفن أبيهن، ولا استراحت أجسادهن!

وفي اسطورة أخرى أن سهيل اختطف الجوزاء، وعبر بها النهر (درب التبانة)، ولكون أن لديه أختين هما الشعريان (الشعري اليمانية Sirius (أو المرزم) والشعرى الشامية Proycon، فقد أراد قوم الجوزاء الانتقام منهما فهربتا، واستطاعت الشعرى الأولى عبور النهر واستقرت في الجنوب جهة اليمن (الشعرى اليمانية) أما الأخرى فما استطاعت العبور وظلت في الشمال (في الشام) تبكي حتى اغمصت عيناها، لذلك تسمى بالشعرى الغميصاء!

دخول سهيل يتزامن مع دخول طالع الطرف:

يتزامن مع طلوع سهيل دخول طالع الطرف (24 أغسطس إلى 5 سبتمبر)، وهما نجمان في برج الأسد يمثلان عيني الأسد أو طرفة، وموعد شروقهما يكون قبل شروق الشمس بنصف ساعة، ويبعد نجم الطرف (Alterf) عن الشمس 336 سنة ضوئيّة!

ويصادف طلوع هذا الطالع ظهور نجم «سهيل» فجراً جهة الجنوب لذا يسمى الطالع «بسهيل». وفيه يستمر الحر والسموم نهاراً. ويسمونه الغرب نظرة عين الأسد، وموعده من 12 برج السرطان التقليدي إلى 25 من برج السرطان التقليدي[7،9].

ومع دخول هذا الطالع يبرد الليل نسبياً، وتبدأ الحرارة تنخفض تدريجياً لتصل العظمى إلى 38° مئوية، والصغرى 30° مئوية، بينما تتراوح الرطوبة

شكل 6: طريقة التعرف على موقع نجم سهيل في السماء .

النسبية من 40 % إلى 85 %، ويكثر فيه هبوب رياح الجنوب والجنوب الشرق (رياح الكوس). ويزرع في هذا الوقت البقول والخضار، وتحرث فيه الأرض، وتبذر الأشجار، والشجيرات. ومع دخول الطرف يكثر سمك الربيب، واللحلاح، والصافي، والمقلي، والبدح. في البحرين[3].

قال ساجع العرب «إذا طلعت الطرفة بكرت الخرفة (ما لُقط من الرطب)، وكثرت الطرفة، وهانت للضيف الكلفة»، ويقصدون بذلك قولهم أن خرفة التمر تبكر في هذا الوقت.

للعلم، فقد قسم العرب شهر أغسطس (آب) إلى ثلاثة أقسام، لكل قسم صفة؛ فيقولون: عشرة من آب يذوب المسمار في الباب، وعشرة تطيح الأرطاب (الرطب)، وعشرة يفتح من الشتاء باب.

وقد أبدع زميلي الدكتور خالد المسند في تحديد مواقع النجم سهيل على أراضي المملكة العربية السعودية حيث يوضح الرسم أن اقصى ارتفاع للنجم في سماء الخليج العربي يكون أيام الشتاء، ويصل إلى حوالي 11 درجة قوسية، وإنه يتوارى عن سمائنا في 5 مايو من كل عام (شكل 5).

كما يوضح شكل 6 كيف يمكن التعرف على موقع نجم سهيل عن طريق مجموعة نجوع الصياد والشعرى اليمانية والشامية حيث من خلال إيصال خطوط وهمية لألمع ثلاثة نجوم في هذا التكتل (مثلث الشتاء) يمكن تحديد موقع نجم سهيل جنوبا إذ انه يمثل رأس المثلث المتساوي الأضلاع.

الهوامش

1. خالد صالح، موقع اليوم السابع، أول فيديو و صور لنجم سهيل في العام الحالي، 28 أغسطس 2020.
2. وهيب عيسى الناصر، دليل الظواهر الفلكية لعام 2021 ، الطبعة الأولى (مطبعة مؤسسة الأيام، مملكة البحرين)، الطبعة الثانية (مطبعة جامعة البحرين).
3. أماني هليل، موقع موضوع الألكتروني، معلومات عن نجم سهيل، 11 أبريل 2016.
4. مركز الفلك الدولي، http://www.astrono-mycenter.net/
5. ويكيبديا – الرابط التالي: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D9%86%D9%88%D8%A8%D9%88%D8%B3_(%D9%85%D9%8A%D8%AB%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7)
6. ويكيبديا – الرابط التالي: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%AB%D9%8A%D8%A8_(%D8%B1%D9%88%D8% A7%D9%8A%D 8%A9)
7. حسن محمد باصرة، الإستدلال بالنجوم، طباع مدينة الملك عبدالعزيز للعلوم و التقنية، 1428 هـ.
8. وهيب عيسى الناصر، الطوالع في سماء الخليج العربي، مطبعة وزارة الإعلام ، مملكة البحرين، 1992.
9. عبدالعزيز سلطان الشمري المرمش ، خارطة السماء، سلسلة الموسوعة العلمية الفلكية.

الصور

- من الكاتب

أ. مطرف عمر- الجزائر

أ. بن معمر بوخضرة - الجزائر

المواسم والأعياد والمناسبات الاحتفاليات في المجتمع الجزائري

بين الوظائف الاجتماعية والمظاهر الفرجوية

1

مقدمة :

لا يخلو أي مجتمع من أعياد ومواسم ومناسبات احتفالية يتم إحياؤها في مواعيد سنوية محددة، ولعل المجتمعات العربية والإسلامية أكثرها زخما بهذه الأعياد والمناسبات التي يحتفل بها في مشارق الأرض ومغاربها، والمجتمع الجزائري يشترك مع باقي الشعوب العربية والإسلامية في إحياء هذه الأعياد الدينية والاحتفاليات العائلية والمناسبات الاجتماعية والوطنية.

هذه الأعياد والاحتفاليات التي تمثل تقليدا رسميا وشعبيا تتجلى فيها مظاهر الفرح والابتهاج والترويح عن النفس المجهدة من مشاق الحياة، بل تمثّل للبعض محطة يودعون فيها الهموم

والأحزان ولو بشكل مؤقت، كما تتمظهر فيها ممارسات يختلط فيها الديني بالاجتماعي والمقدس بالدنيوي والروحي بالمادي، وهي من جهة أخرى مناسبات جليلة تساعد على تقوية التراحم والتواصل الاجتماعي المادى والمعنوى، مما يزيد من تماسك المجتمع وتقوية بنيانه وتعزيز العلاقات الاجتماعية بين أفراده، وهذا مايجعلنا نتساءل ماهي العلاقة بين الأعياد والاحتفالات والمواسم ؟ وماهي أنواع هذه الأعياد والاحتفاليات ؟ وفي ماذا تتمثل دلالاتها الرمزية ووظائفها الاجتماعية ومظاهرها الفرجوية ؟

هذا ما سنحاول الوقوف عليه في ظل مقاربة أنثروبولوجية تحاول البحث في فهم الذهنيات ورصد الممارسات وكشف المخفي منها ومساءلة الجزيئات وإن بدت صغيرة والبحث في دلالاتها وأبعادها، معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي من خلال تجميع البيانات والمعلومات المتعلقة بالظاهرة الاحتفالية من مصادرها المختلفة، ثم تحليلها واستخلاص النتائج منها.

الاحتفال والعيد والموسم أية علاقة ؟

1) الاحتفال:

يرى بعض الباحثين في التراث الشعبي أن الاحتفال هو «مجموعة من الممارسات والأفعال التي تتعلق بالمناسبات العامة فهي ترتبط بالتغيرات الكونية كتعاقب الشهور والفصول والسنين،أو بالأحداث وأزمات المجتمع ومشكلاته »[1]، فهو تجمّع يهدف إلى إحياء ذكرى اجتماعية أو ثقافية أو دينية أو وطنية أوفصلية تعبّرعن أواصر العلاقة الموجودة بين الأفراد المجتمعين، كما يتم من خلالها التحقّق بوظائفها وغرس قيمها في نفوس المحتفلين بها، وهذا مايتوافق مع ماذكره الباحث مصطفى شاكر سليم بقوله «الاحتفال هو تجمع عدد من أفراد المجتمع بهدف التعبيرعن وجهات نظر مشتركة بفعاليات منظمة رمزية، تؤدّى في مناسبات معلومة ذات طابع ديني »[2]، كما يعرفه آخرون بأنه «ممارسات نمطية شعائرية ذات جوانب دينية واجتماعية وأخرى ثقافية ويشارك فيها شرائح اجتماعية دينية وثقافية وإثنية واسعة »[3] فهي ذلك النشاط البشري الذي تتخلله طقوس وعادات وتقاليد يستمدها في أغلب الأحيان من فكر أو عقيدة المجتمع الذي يعيش فيه، كما ينظر إليها آخرون على أنها «ممارسات اجتماعية لها طابع الرسمية تعبّر بوضوح عن شعور الناس حيث تلتقي فيها الشعائر بالطقوس والرموز»[4]، فهي بذلك مناسبة تمارس فيها عادات اجتماعية معبرة عن الابتهاج والفرح وترتبط بالعواطف والأحاسيس وتعبر عن المعاني والمعتقدات التي في النفوس.

2) العيد :

في اللغة العيد: «هو كل يوم فيه جمع، واشتقاقه من عاد يعود، كأنهم عادوا إليه، وقيل: اشتقاقه من العادة؛ لأنهم اعتادوه، والجمع أعياد، قال ابن الأعرابي: سُمِّي العيد عيدًا؛ لأنه يعود كل سنة بفرح مجدد»[5].

وقد ذكر أهل اللغة أن أصل كلمة العيد (عاد، يعود)، بمعنى رجع، والعيد ما يعود من همّ أو مرض أو شوق أو نحوه، وكل يوم يحتفل فيه بذكر كريمة أو حبيبة، وجمعه أعياد »[6] ومن ثمّ فالعيد سمي بالعيد لكونه يتكرر ويعود سنويا، وقال بعض أهل اللغة كما جاء في لسان العرب بأن العيد سمي بالعيد لأن المجتمع «قد اعتاده – أي من العادة – لأنهم اعتادوه »[7]، وكلا المعنيين قريب .

أما في الاصطلاح فإن معناه لا يختلف كثيرا عن معناه في اللغة؛ إذ العيد: اسم لما يعود من الاجتماع العام على وجه معتاد، فهو: «يوم الفرح والسرور والتواصل، يحتفل فيه الناس بذكرى كريمة أو مناسبة عظيمة، وسمي عيداً لأنه يعاود الناس ويرجع إليهم من حين لآخر»[8]، فالأعياد ظاهرة اجتماعية ودينية عامة وقديمة قدم الإنسانية ذاتها تمارس في أجواء احتفالية، وهي تعتبر من العادات الجماعية، كما تعتبر مطلبا فطريا تحتاج إليه

النفوس لتستريح من عناء الحياة ومشاقّها، كما أنها ضرورة اجتماعية لما تؤدّيه من غرس للقيم وتعزيز للوحدة وتقوية للروابط الاجتماعية بين أفراد العائلة والمجتمع كما أن لبعضها أبعادا دينية تضفي على ممارساتها أجواء روحانية.

يقول الأستاذ سعيدي محمد مبينا أهمية الاحتفال بالأعياد والمناسبات: «للعيد نكهة خاصة يدعو الناس إلى التوقف عن العمل والقيام بأعمال غير مجدية على الصعيد المادي، العيد يدفع الناس إلى التمتع بالحياة والاحتفال بالعلاقات الاجتماعية خارج إطار العلاقات الاقتصادية، لذلك فالشحنة المعنوية التي يتمتع بها العيد حاجة إنسانية يشعر الناس عفويا بضرورة التمسك بها»[9]، فهي من القيم الثابتة للحياة الاجتماعية المحلية التي تزيد من التمتع بالحياة والفرح والابتهاج والإحساس بالانتماء.

3) الموالد والمواسم والوعدة تسميات مختلفة لمعاني متقاربة:

يعرفها الشيخ أبي بكر جابر الجزائري فيقول: «الموالد جمع مولد، مدلولها لا يختلف بين إقليم إسلامي وآخر إلا أن كلمة مولد لا تستعمل في كل البلاد الإسلامية إذ أهل بلاد المغرب الأقصى (مراكش) يسمونها بالمواسم فيقال: موسم مولاي إدريس مثلا، وأهل المغرب الأوسط «الجزائر» يسمونها بالزرد جمع زردة فيقال زردة سيدي أبي الحسن الشاذلي مثلا، وأهل مصر والشرق الأوسط يسمونها الموالد فيقولون مولد السيدة زينب، أو مولد السيد البدوي مثلا»[10].

«وسمّاها أهل المغرب بالمواسم لأنهم يفعلوها موسميا أي في العام مرة، وسمّاها أهل الجزائر بالزردة باعتبار ما يقع فيها من ازدراد الأطعمة التي تطبخ على الذبائح التي تذبح للولي، أو عليه بحسب نيات المتقربين، وسماها من سمّاها بالحضرة إما لحضور روح الولي فيها ولو بالعناية والبركة، أو لحضور المحتفلين لها وقيامهم عليها»[11].

وهكذا تتعدد التسميات والمصطلحات من منطقة إلى أخرى ولكن تتفق جميعها في المضمون تقريبا فهي «تسمى الزردة أو النشرة في منطقة الشرق الجزائري مثل قسنطينة، وتسمى الوعدة أوالطعم في منطقة الغرب الجزائري مثل مستغانم ومعسكر وغليزان، وتسمى المعروف في منطقتي عين الصفراء والبيض، وتسمى الزيارة في الجنوب الجزائري مثل أدرار كما هو الحال في المغرب،أما في مصر فيطلق عليها بالموالد»[12].

إن الاحتفالات والأعياد والمواسم، وبغض النّظر عن كيفية ورود اللفظ فإنه تتعدّد مصطلحاتها ويبقى المعنى واحدا، وكظاهرة عامة فالاحتفالات والأعياد في المجتمع الجزائري كما هو الحال في بقية المجتمعات العربية والإسلامية، هي تلك الاحتفاليات الشعبية والرسمية التي تتعلق بمناسبات عائلية، دينية، موسمية ،وطنية وان اختلفت ممارساتها ومظاهرها فهي تشترك في الفرح والابتهاج والفرجة وتحقيق التواصل العائلي والتضامن الاجتماعي لأنها تمثل موروثا ثقافيا واجتماعيا وحضاريا يزخر بالعديد من التعبيرات الفنية والأشكال الفرجوية التي تشكل جانبا أساسيا من جوانب الهوية الاجتماعية والثقافية لكل المجتمع وخاصة في مايتصل بالمناسبات الدينية والعائلية .

الاحتفاليات العائلية المرتبطة بدورة الحياة :

لكل شعب من الشعوب تراثه الفكري وموروثه الثقافي الخاص به، والذي يعتبرمن العوامل الأساسية التي تميّزه عن غيره من الشعوب والمجتمعات، فالتعبير عن الحياة الإنسانية يشكّل إحدى المتطلبات الضرورية في الحياة والتي تعكس مشاعر الناس وأفكارهم وتصوراتهم ومعظم مظاهر نشاطات حياتهم، كماهو الحال بالنسبة للعادات الشعبية التي لها أهمية كبيرة بالنسبة للشعوب في الحفاظ على هويتها ووحدة الثقافة بين أبنائها وربط ماضيها وحاضرها بمستقبلها.

1) احتفاليات دورة الحياة : من الميلاد إلى الوفاة:

الاحتفاليات العائلية المرتبطة بدورة حياة الفرد هي ذلك السلوك الاحتفالي الجمعي والممارسات الحياتية المتعلقة بميلاد الفرد وزواجه ثم وفاته بعد ذلك، بما تتضمّنه هذه الممارسات من عادات وتقاليد وشعائر وطقوس تؤكّد على طبيعة الاحتفال وترسيخ مفهومه بين الناس والذي ينتقل بعد ذلك من جيل إلى آخر على مر الأيام والسّنين، هذه الممارسات التي تعدّ انعكاسا جوهريا للمقومات البيئية والاقتصادية والاجتماعية للبناء الاجتماعي السائد في المجتمع.

تشمل دورة حياة الإنسان في أبعادها الثقافية والاجتماعية والدينية على عدة مناسبات يحتفي بها الفرد في وسطه الاجتماعي وعلى مدار السنة، باعتبارها جزءا لا يتجزأ من حياته الاجتماعية والاقتصادية، وتشكّل محطّات رئيسية في رحلة الإنسان عبر الحياة من لحظة الميلاد، الختان، الزواج ثم الوفاة وما تتضمنه كل محطة احتفالية من طقوس وممارسات وعادات اجتماعية يختلط فيها المقدس بالدنيوي وتتقاطع فيها فسيفساء العادات والتقاليد الاجتماعية بالأبعاد الروحية والدينية.

وبالمقابل تعتبر احتفاليات دورة الحياة مثل (الزواج، الولادة، الختان والوفاة..الخ) من بين طقوس الانتقال والعبور «Rites de Passage» وفقاً لرؤية :«أرنولد فان جنيب»، وذلك لارتباطها بتجدّد الحياة والخصوبة والنمو، والانتقال من دور اجتماعي إلى دور جديد، ومن مرحلة عمرية إلى أخرى

2) احتفاليات دورة الحياة ونظرية طقوس العبور (شعائر المرور):

تمثل نظرية طقوس العبور إحدى النظريات الكلاسيكية الهامة في تاريخ الفكر الأنثروبولوجي، وقد تأسّست النظرية من طرف الأنثروبولوجي (أرنولد فان جنيب) Arnold Van Gennep (1873-1975) في عام 1909، وذلك في إطار دراسته الشهيرة التي حملت ذات العنوان، ولم تتم ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية إلاّ في عام 1960، ثم تطورت على يدي الأنثروبولوجي الإنجليزي (فيكتور تيرنر) Victor Turner (1920 - 1983) في ستينات وسبعينات القرن الماضي من خلال دراساته المعمّقة لبعض القبائل الإفريقية.

تدور نظرية (فان جنيب) حول أهمية الطقوس التي تصاحب - وتؤشّر في ذات الوقت - لانتقال الفرد من مرحلة أو حالة اجتماعية إلى حالة اجتماعية مغايرة ويرى (فان جنيب) أن :« انتقال الفرد من وضع إلى وضع آخر لا يتم بشكل مباشر وإنما ثمة مرحلة وسطى بين المرحلتين لابد من اجتيازها تسمى بالمرحلة الانتقالية أو الهامشية والتي تتضمن طقوسا محددة »[13].

ويشتهر المصطلح في الحقل الأنثروبولوجي الجزائري بالمصطلح الفرنسي: Rites de Passage، وقد كان المصطلح واحدا من الأدوات التحليلية الهامة لدى علماء الأنثروبولوجيا البريطانية على وجه الخصوص مثل: (أندري ريتشاردز) Andrey Richards و(ماكس جلكمان) Max Gluckman، و(إدموند ليتش) Edmund Leach و(ماري دوجلاس) Mary Douglas و(فيكتور تيرن) Victor Turner ،الذي كان أكثرهم تأثرا بـ (فان جنيب)»[14].

يعرّف (فان جنيب) طقوس المرور بأنها: «تلك الطقوس التي تصاحب كل تغيّر في المكان والحالة والوضع الاجتماعي والعمر، فحياة الفرد تتشكل من مجموعة من المراحل المتعاقبة عبر بدايات ثم نهايات محددة، كالميلاد والبلوغ الاجتماعي والزواج والأبوّة والانضمام لطبقة اجتماعية أعلى والالتحاق بتخصص مهني أرقى، وهكذا حتى الوفاة، وثمّة طقوس مرتبطة بكل حدث من تلك الأحداث، يتحدد هدفها الجوهري في تمكين الفرد من المرور (رسميا) من وضع اجتماعي محدد لوضع آخر يحدده المجتمع »[15].

ويحدّد (فان جنيب) ثلاث مراحل أساسية لتلك الطقوس، أطلق على المرحلة الأولى مصطلح طقوس الانفصال (Rites of Séparation) التي تؤشّر على

انفصال الفرد عن الجماعة أو المكانة التي ينتمي إليها، المرحلة الثانية سمّاها المرحلة الهامشية أو الانتقالية (Rites Of Transition) والتي تفرض حالة من الغموض الاجتماعي وعدم التحديد، حيث يبدأ الفرد في ترك طقوس معيّنة واستبدالها بطقوس جديدة، أما المرحلة الثالثة والأخيرة هي مرحلة الاندماج (Rites Of Incorporation) للجماعة أو المكانة الجديدة، حيث يبدأ من الآن فصاعدا يمارس دوره كعضو فيها»[16].

وتتضمن طقوس المرور بوجه عام: «دلالة رمزية على ترك الفرد لجماعته أو مكانته، حيث يعايش نوعا من الموت الرمزي (طقوس الانفصال) ثم يمر عبر مرحلة يتم عزله من خلالها، وربما يؤدي أدوارا لا تلائم عمره، أو نوعه (المرحلة الانتقالية)، وأخيرا الالتحاق بجماعة جديدة وشغل مكانة اجتماعية جديدة (مرحلة الاندماج)، وقد دلّل (فان جنيب) بأمثلة عديدة من إفريقيا وأسيا وأوروبا وأستراليا وأمريكا الشمالية»[17].

ويقرر (فان جنيب) «أن المراحل الثلاثة لا تتجلى بنفس الدرجة في كافة المجالات، فطقوس الانفصال تبدو أكثر وضوحا في مراسم الجنائز، وتبدو الطقوس الهامشية أو الانتقالية في فترة الشروع في الزواج (الخطوبة) والحمل، أما طقوس الاندماج فتبدو أكثر وضوحا في حفلات الزواج، ومع ذلك فلا ينبغي النظر لكل تلك المراحل بشكل منفصل فقد تتداخل المراحل الثلاثة - واقعيا - في عملية واحدة»[18] كما يرى (فان جنيب) «أن لطقوس العبور أهمية معتبرة، إذ أنها تؤشر ثقافيا لانتقال الفرد عبر مراحل معينة، ومن ثم تساعد الفرد والجماعة معا على التوافق مع المكانة الاجتماعية الجديدة بما تتضمنه من علاقات وأفعال اجتماعية، كما أنها تقلل من الغموض والتوتر المرتبط بتغير تلك المكانة، بالإضافة إلى أنها تمثل جسرا يربط بين الظروف الاجتماعية والظروف الفيسيولوجية (كما هو الحال في عمليات الميلاد والبلوغ والزواج والحمل والموت) ويرسم خطوطا ذات مغزى خاص في دورة الحياة»[19]، وبهذا يكون (فان جنيب) قد وضع حجر الأساس لنظرية طقوس المرور، ولفت الانتباه لأهمية تلك الطقوس في تحقيق العديد من الوظائف الاجتماعية للمجتمع.

وقد قام (فيكتور تيرنر) بتطوير النظرية، فقام بإضافة أبعاد نظرية ومنهجية جديدة، وتطوير بعض مقولاتها وقضاياها، وهو ما أسهم في إثراء النظرية وزيادة خصوبتها الفكرية.

يعتبر العالم (تيرنر) واحدا من أكثر الأنثروبولوجيين تأثيرا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وقد لمع أسمه كعالم إثنوغرافي متميز لمجتمعات شرق ووسط إفريقيا، وأضحى منظّرا بارزا في قضايا البناء الاجتماعي والطقوس والرموز والأداء، «فمن خلال ما يزيد عن اثني عشر كتابا، وعددا من المقالات التي حررها، أو شارك في تحريرها ركّز على موضوعات متنوعة تتضمن الدراما الاجتماعية، الحقول الاجتماعية، البنية الرمزية للفعل الاجتماعي، المرحلة الانتقالية في طقوس العبور، ومصطلح البنية وضد البنية (Anti-Structure) الذي قام بصياغته»[20].

وقد جاءت إسهامات (تيرنر) في تطوير هذه النظرية من خلال: «كتابيه الشهيرين: (غابة الرموز). The Forest of Symbols الذي صدر في عام 1967، و(عملية الطقوس) The Ritual Process الذي صدر في عام 1969»[21]، من خلال توسيعه وتفصيله للمرحلة الوسطى من طقوس المرور لدى (فان جنيب) والتي تسمى بالمرحلة الانتقالية، وهي مرحلة تتسم بأنها مرحلة بينيّة ويشار لها أحيانا بأنها تشبه (البرزخ) والموت الرمزي أو إعادة الميلاد الرمزي»[22].

يؤكد (تيرنر) «أن طقوس المرور توجد في كل المجتمعات الإنسانية، غير أن أبرز تجلياتها توجد في المجتمعات الصغيرة المستقرة نسبيا، التي يرتبط التغير فيها بالأبعاد العضوية والطبيعية أكثر من الاختراعات التكنولوجية، وتمثل تلك الطقوس انتقالا بين الحالات، ويقصد بالحالة ذلك الوضع الثابت والمستقر نسبيا، ويتضمن مفهوم الحالة بعض الثوابت الاجتماعية مثل المكانة

2

القانونيــة، المهنــة، المنصــب، المكانــة، كمــا أنها تؤشــر لحالة الفرد حســب مــا يحددها الســياق الثقــافي، مثلما نتكلم عــن الحالــة الزواجيــة أو العمرية للفــرد، ويمكن تطبيق مفهــوم الحالة كذلك على الظــروف الإيكولوجية للمجتمــع، وأيضــا علــى الحالــة الفيزيقيــة والعقليــة والعاطفية الــتي يعيش فيهــا الفرد أو الجماعــة في وقت محدد، فالشــخص قــد يكــون في حالة صحيــة جيدة أو ســيئة والمجتمع قد يكــون في حالة من الســلم أو الحرب، الوفرة أو النــدرة، فالحالــة في جوهرها مفهــوم أكثر عمقا وشــمولا – من الناحيــة الثقافية – مــن المفاهيم الأخرى المشــابهة كالمكانة أو المنصــب»[23]، وهكــذا أصبح لمفهوم طقــوس المــرور وتطبيقاتهــا أكثر شــمولا مما أشــار إليه (فان جنيب) والذي كان يعتقــد أن تطبيقاتها تكون حول حــالات دورة الحياة فتوســع ذلك لحالات الفــرد المهنية والتعليميــة والاجتماعية بل تعدى ذلــك إلى حالة المجتمع بين الحرب والســلم وبــين التنمية والتخلــف وغيرها.

وقــد قــام (تيرنــر) بتطبيــق نظريتــه عــن طقوس المــرور – خاصــة في مرحلتهــا الوســطى – علــى طقوس ختان الذكور لــدى قبائــل (الندمبو) في زامبيــا، فهو يرى «أن طقوس ختــان الذكور تمثل نموذجــا مثاليا لطقوس العبــور، حيث يتم عــزل الأطفال في مــكان محدد، وتجرى تلك الطقــوس، وبعدها يولد الأطفال مــن جديد كرجال بعد المــوت الرمزي لطفولتهم، فالشــخص غــير المختتن يظل طفــلا ويــأكل وحيــدا أو مع النســاء ولا يســتطيع مشــاركة الرجال المختتنين وجباتهم، وقــد رصد (تيرنر) العديد من البــنى الرمزية الأخرى المرتبطــة بالختان»[24].

وهكــذا يمكن إســقاط مراحــل نظرية (فــان جنيب) و(فيكتور تيرنر) حــول الاحتفاليات العائلية في مجتمعاتنا حيث تؤشــر لانتقال الفرد المحتفل به مــن مرحلة إلى أخرى ومن وضــع إلى آخر.

الأعياد والاحتفاليات المرتبطة بالمناسبات الدينية:

لا تخلو أي ديانة، سواء كانت ســماوية أو غير سماوية، مــن أعيــاد ومناســبات دينيــة يتــم إحياؤهــا في مواعيد ســنوية محددة، ولعل الإســلام أكثر الديانات زخما بهذه الأعيــاد والمناســبات الدينيــة، الــتي يحتفل بهــا المجتمع الجزائري على غرار باقي الشــعوب العربية والإســلامية.

هــذه الاحتفاليات الــتي تأخــذ مكانة هامــة في حاضر وذاكــرة ســكان كل منطقــة من مناطــق الجزائــر وأهمها عيد الفطر المبــارك الذي يلي شــهر رمضــان الكريم الذي نصوم نهــاره ونقوم ليلــه وفي النهاية نحتفل بعيــده ثم تأتي مناســبة يوم عرفات ثم عيد الأضحى المبــارك الذي يضحّي فيه المســلمون كما ضــحّى خليل الله إبراهيــم بإبنه نبي الله إســماعيل، وفي هذا اليوم يفرح المســلمون الفقــراء بعطايا

الأغنيـاء ويظهـر العطـف والتراحم بـين أفـراد المجتمع، كما توجد بعض المناسـبات الأخرى التي تسـتدعي التذكر والتفكّـر مثل مناسـبة رأس السـنة الهجرية وعاشـوراء وموقعة بـدر وذكرى المولـد النبوي الشـريف حيث ميلاد الرسـول صلـى الله عليـه وسـلم، إلى غيرها مـن الأعياد والمناسـبات الدينيـة بمـا تتضمنـه مـن شـعائر دينية وعـادات اجتماعيـة وممارسـات مختلفـة تشـكل إعادة الإنتـاج للدين وإبقائـه حاضرا في حياة النـاس عبر الأجيال من جهة ومـا تحققه من تقويـة للروابط العائليـة وتعزيز العلاقـات الاجتماعية من جهـة أخرى.

الظاهرة الاحتفالية والأبعاد الرمزية والوظائف الاجتماعية:

تمثـل الأعيـاد والاحتفـالات مناسـبات ذات قيـم اجتماعيـة، دينيـة، اقتصادية وغيرها، تتجسّـد في جوهر مضامينهـا معـاني البعد الإنسـاني والحضـاري، توارثته الأجيـال على مدى قرون، وأحاطته بطقوس وممارسـات نشـأت على أساسها هذه المناسـبات، بأبعادها التاريخية والإنسـانية والحضاريـة، وتتوسـط فعالياتهـا قيـم التـآخي والمحبّة وتعضيد صلـة الرحم، وتعزيـز مقومات التعاون، والتقارب بين شـرائح المجتمـع بمختلف أطيافه، وانتماءاتـه الاجتماعية .

إنّ البعـد الإنسـاني يعتـبر أحـد المقومات الرئيسـية التي تمـيز مظاهـر الاحتفال بهـذه الأعياد، حيث تشـهد فعالياتها مظاهر متداخلة في مكوناتها الإنسـانية، وتتمثل ثوابـت ذلـك في مجالس الصلـح التي يتـم عقدها ضمن مراسـم الاحتفال بالعيد وفق التقاليد الاجتماعية المتوارثة في عـدد مـن المناطق خاصـة تلك الـتي تحكمهـا الأعراف القبليـة، وتـبرز في سـياق ذلك مبـادرات قيمـة في بعدها الاجتماعي والإنسـاني، تسـهم في حل المشـكلات العالقة بـين الأفـراد والعائـلات، ولمّ شـمل الأسـر المتخاصمة، كمـا تتفاعل في مراسـم هـذه الاحتفالات مظاهـر تقديم المسـاعدات الإنسـانية إلى العائلات الفقيرة.

كمـا أنّ البعد الاجتماعـي يمثل أيضاً ظاهـرة بارزة في الاحتفال بالأعياد والمواسـم، ويتجسـد ذلـك في الأعراف والتقاليـد المتوارثـة المتمثلـة في مظاهـر التواصـل بـين مختلـف العائـلات والمكـوّن المجتمعـي، حيث تشـهد مظاهر تبـادل الزيـارات، وتنشـيط اللقـاءات، وتبادل التبريكات في المجالـس التقليدية والشـعبية، وفي مواقع التواصـل الاجتماعـي، وتلك ظاهـرة مجتمعية تسـهم بشـكل تفاعلي في القضـاء علـى مظاهر الفرقـة وتعزيز الوحـدة والسـلم الاجتماعي.

أمّا البعـد البيئي فهو مؤشـر ذو دلالة ضمن المناشـط المتنوعـة في الاحتفـالات المختلفـة، حيث تشـكّل معالم البيئـات الطبيعيـة الحاضـن الرئيس لتلك الأنشـطة، كمحطة رئيسـة للراحة والاستجمام والاستمتاع بممارسة المناشـط الترفيهية، ويمكن مشـاهدة حشـود من البشر تجمعهـا الروابـط الأسـرية والصداقـة، وهـي تزحـف في زرافـات إلى المناطـق البريـة والسـاحلية والفضـاءات الطبيعيـة، وتـبرز في سـياق ذلـك جوانـب الاختـلاف في ثقافة العلاقة مع معالم البيئات الطبيعية، حيث تشـهد الممارسـات التي تـدل على الوعـي المجتمعـي في الحفاظ علـى نظافـة المحيط البيـئي وصـون معالمه لـدى بعض العائلات من جهة، وممارسـات أخرى تتسـبب في تلويث المحيـط البيـئي وتدمير نظامـه الطبيعي من جهـة أخرى.

وعموما فإن الاحتفال بهذه المناسـبات ليس مناسـبة للاحتفال فحسـب، بل هـي فرصة لتجسـيد تلك المعاني الإنسـانية، والاجتماعيـة والروحيـة من محبـة وتآخي، يرتقي بالمجتمـع إلى تكريس ظواهر التسـامح والتضامن والتواصل بما يخـدم تنمية المجتمـع وازدهاره.

1) الهدية: رمز التضامن والتكافل الاجتماعي:

غالبـاً مـا ترتبط الهدايا بالمواسـم والأعياد والمناسـبات، فالهديـة تعتبر في نظر المهدي والمهدى إليه دينـا واجب الوفـاء، ولا يقتصر دورها على النـواحي المادية فقط بل يمتـد أثرها إلى الترابط والتواصل الاجتماعي حيث أن تكرار المناسـبات ومواسـم الهدايا سـواء من حيث الأخذ أو العطاء تقـوّي الصّلات الأسـرية والعشـائرية والاجتماعية عموما،

كما إنّ صفة الإلزام التي صاحبتها في العرف الاجتماعي جعلتها واجبة الأداء وتضفي عليها هالة من الإلزام والقداسة، ومن ثمّ يمكن اعتبار الهدايا شكلا من أشكال التبادل بين الجماعات العائلية والقرابية وإن كانت تمثل عملية اقتصادية في أساسها يتم بمقتضاها انتقال المواد والخدمات بين الأفراد فهي تمثل عملية اجتماعية .

ففي المواسم والمناسبات الهامة كالزفاف والختان أو مواجهة الالتزامات التي تفرضها الطقوس قد يلتمس الشخص المساعدة من الأقارب والأصدقاء والجيران وقد تتخذ هذه المساعدات شكل النقود أو المواد الغذائية أو رؤوس الأغنام وغيرها، كما يتوقع المعطي في بعض المجتمعات أن تردّ إليه هذه الأشياء في مناسبة تالية عندما يحتاج إلى المساعدة ولا يستطيع القيام بالتزامات معينة بمفرده وهذا من باب المقابلة بالمثل.

وقد ظهرت في السنوات الأخيرة الكثير من المدارس التي تهتم بالتبادل من الناحية الاقتصادية والاجتماعية ومنها مدرسة التبادل الاجتماعي[25] على يد العالمين: «فريدريك بارث وسيربل بيلشو»، وتركز نظرية التبادل الاجتماعي على فكرة التبادل في دراسة المجتمع فيرى «بيلشو» مثلا أن: «كل تفاعل بين الناس يربطهم اعتماد متبادل يمكن النظر إليه على أنه تبادل اجتماعي وأن جميع الوظائف التي تنسب إلى العائلة من التناسل والإشباع الجنسي والتنشئة الاجتماعية وغيرها من الوظائف الهامة التي تقوم بها الأسرة لا تمنع العائلة من التفكك والتشتت ولكن ما يحافظ عليها ويمنعها من التفكك هي حالة المبادلة التي تتم بين أفراد الأسرة، وينتج من عملية التبادل نوعان من السلع هي سلع مادية وسلع اجتماعية فالجانب المادي يشتمل على النقود والسلع أما الجانب الاجتماعي فيشتمل على الخدمات والمراكز والتعاون والمحبة التي تربط بين الأفراد»[26].

ويرى الكثير من أنصار هذه النظرية التمييز بين المبادلات الاجتماعية والمبادلات الاقتصادية ويعتبر العالم مالينوفسكي أول من أشار إلى هذا التقسيم، وقد اعتبر الباحث الأنثروبولوجي مالينوفسكي أن «الدوافع الاقتصادية ليست لها قيمة في مجال التبادل الاجتماعي وأوضح أن قيمة السلعة المتضمنة في مجال التبادل الاجتماعي سواء كانت أساور أو عقودا هي قيمة رمزية ومادية حين تدور هذه النظرية حول ما تمثله بين الماضي والمستقبل وليست ما تستحقه السلعة في ذاتها، ومن هنا فإن مالينوفسكي ينكر قيمة الدوافع الاقتصادية في مجال التبادل الاجتماعي، حيث يرى أن سلع التبادل الاجتماعي ذات قيمة رمزية فقط، وأن وظيفتها تتمثل في إيجاد التعاون والتساند والتضامن الاجتماعي بين الأفراد والجماعات المشتركة في عمليات التبادل الاجتماعي»[27] ومن ثمّ يمكن اعتبار الهدايا وأشكال التبادل والتزاور والمساعدة في وقت الحاجة وخاصة المناسبات الاحتفالية عوامل تعمل على تقوية التماسك الاجتماعي بين الجماعات، فنظام التبادل يتخلل البناء الاجتماعي ويمكن بذلك اعتباره شبكة اجتماعية تشدّ أجزاء المجتمع بعضها إلى بعض وتجعلها في حالة رائعة من التعاون والتساند

2) الحنّاء: رمز الزينة والتميز

وردت كلمة الحناء في معاجم اللغة العربية للإشارة إلى: «شجر ورقه كورق الرمّان، له زهر أبيض كالعناقيد، يتخذ من ورقه خضاب أحمر، ونقصد بالحنّاء أو تحنأ أي تخضب»[28]. والحنّاء عبارة عن «مسحوق لنبات عشبي من شجرة، تشبه في أوراقها شكل ورق نبات الزيتون إلا أنها أكثر منها طولا، وهي من النباتات ذات الرائحة المميزة»[29].

«الحناء هي مادة تلوينية قديمة تعرف تاريخيا عند الفراعنة بهذا الاسم، وقد شاع استعمالها في العصر الجاهلي عند العرب،والعصر الإسلامي أيضا، وساعد على انتشارها نشاط التجار العرب الذين كانوا يستوردونها من بلاد الهند على شكل صبغة نباتية، ذات لون أحمر أو أسود»[30].

في ضوء هذه التعريفات فالحناء كما وردت في المصادر المتاحة هي شجرة لها خصائص مميزة من حيث الطول والأوراق، تستخدم أوراقها من خلال طريقة تحضير معينة في التخضيب والزينة واغراض علاجية وغيرها.

3

تأتي أهمية دراسة الحنّاء من كونها إحدى الطقوس الاحتفالية بامتياز، وهذا بما تحمله من رموز ومعان، وبما تؤدّيه من وظائف تزيينية واجتماعية وحتى نفسية تمسّ بشكل مباشر حياة العروسين قبل ليلة الزواج، أو الطفل المختون قبل عملية الختن أو غيره ممن يستعملها من النسوة والفتيات أو الأطفال في الاحتفاليات العائلية المختلفة، كما ترتبط الحناء ببعض الشعائر وغيرها من أشكال السلوك الرمزي المتعلقة بالاحتفاليات الدينية أو الاجتماعية الأخرى.

تعتبر الحناء رفيقة النساء في كل وقت وحين، خاصة في المناسبات الاجتماعية والعائلية، وأيضا لتزيين الجسد ونضارة الجلد، فهي صديقة المرأة التي لا تكاد تتخلى عنها، وهي الأصل الذي تعود إليه بالرغم من تقدم وسائل الزينة والتجميل.

ويبرز حضور الحنّاء أكثر في المجتمع الجزائري عموما وفي المجتمع التبسي خصوصا، مثله مثل المجتمعات العربية في المناسبات الاجتماعية والطقوس الاحتفالية، حيث لا تكاد تمر مناسبة الزواج أو الختان أو العقيقة مثلا دون أن تكون الحناء حاضرة تزيّن أيادي وأرجل العروس وأحيانا كثيرة يد العريس أيضا، أو كفي المولود الجديد، أو الطفل المختون، بل وتتعدّى ذلك للحاضرات المدعوات إلى هذه المناسبات الاحتفالية .

وحتى في المناسبات الدينية من قبيل عيد الأضحى تحضر الحنّاء بقوة عند العائلات، حيث تعمد العديد من النساء إلى طلي مقدمة رأس كبش العيد بالحناء تفاؤلا وتبركا به، وأيضا في عيد الفطر حيث ترسم النساء والبنات صغيرات السن على أياديهن أشكالا مميزة من الحناء .

وفي يوم اختان الطفل يعتبر طقس الحنّاء ذروة الاحتفال، فبعد استحمام الطفل من طرف إحدى قريباته كالعمّة أو الخالة في جو من الفرح تعلوه الزغاريد والأغاني ثم يحمل الطفل إلى فراش تمّ تخصيصه له، ثم تحاط به النسوة من كل جانب ويبدأ الاحتفال بالأهازيج الغنائية والرقص، حيث تتقدم إحدى النساء من أقارب الطفل الذي سيختن ثم تقوم بتخضيب يديه ورجليه بالحنّاء في جو من الفرح والابتهاج والأغاني والزغاريد كما يكون للعمبر وحرق البخور طقوس تضفي جوا مميزا له نكهته الخاصة تبرّكا بهذه النبتة وطلبا للسعادة وأملا في إطالة العمر لمشاهدة أطفالهن عرسانا بعد إحياء ختانهم .

فالحناء لون موشم على الجسد أو كما يقول الخطيبي «أنها وشم مؤقت وطابعها المؤقت هذا يمنحها تميُّزها عن الوشم من جهة وعن باقي الألوان من جهة أخرى، فالحنّاء لون دون هوية، لذلك تكتسب الحناء كل الألوان الطقوسية فهي تحمل اللون الأخضر كلون أصلي، وهي تميل نحو الأحمر حينما تتم معاودة نقشها على اليد، ثم تنتقل نحو الأسود حينما تتم مضاعفة المعاودة، وتنتهي إلى الأصفر حينما تبتدئ نقوشها في الذبول»[31].

كما أنّ للحنّاء مكانتها ورمزيتها في هذه الطقوس الاحتفالية فإنّ للبخور ورائحة العنبر دوره الجذّاب أفقيا وعموديا وقد أشار الباحث نورالدين الزاهي إلى ذلك بقوله: «أما أفقيا حيثما حضرت رائحة البخور فثمة جسد طقوسي

سواء كان فاعلا أو منفعلا، حاضرا أم غائبا، وفي جميع الحالات يشكل البخور شكلا تواصليا للجسد الطقوسي مع محيطه، أما عموديا فإن البخور يعتبر شكلا تواصليا مع الكائنات القدسية التي تشارك الجسد الطقوسي مجاله، وفي كثير من الحالات تقتسم معه ذاته »[32].

وهكذا فإن طقس الحناء يحمل في بنيته جملة من الرموز والدلالات والوظائف الاجتماعية من أبرزها الوظيفة التزيينية فهي تضفي على مستعملها هالة من الجمال والبهاء والجاذبية، وكذلك وظيفتها العلاجية لتلك التشققات والفطريات التي يمكن أن تتواجد على الجلد سواء في الكفين أو الأرجل وبالتالي إخفاء بعض مظاهر الشقاء، إضافة إلى وظيفتها الاجتماعية في كونها ذات دلالة رمزية تميّزمن يستعملها عن غيره من المحتفلين وبالتالي تضفي عليه شعورا بالمتعة وإحساسا بالانتماء، فهي إذن طقس اجتماعي يكرس قيم التواصل والتعاضد والتضامن الاجتماعي.

إن اهتمامنا بدراسة ظاهرة الحناء من وجهة النظر الأنثروبولوجية ينبع من أهمية هذا الطقس في الظاهرة الاحتفالية بما فيها من معان ومدلولات واجتماعية من جهة ومحاولة ربط الماضي البعيد بمعانيه وقيمه الثقافية التقليدية بهذا الحاضر القريب الذي يتعرض لرياح التغيير من كل جانب، لهذا فإن الخوض في دراسة طقس الحناء بالنسبة للطفل المختون أو بالنسبة للعروسين ليلة الزفاف أو المولود بعد الولادة أو ليلة العيد في المناسبات الدينية، كل ذلك ما هو إلا محاولة لإعادة قراءة هذا التقليد القديم ومدى حضوره في شخصية المجتمع الجزائري وفي سلوكه الاجتماعي اليومي حتى يبقى ماضي هذا المجتمع موجودا في حاضره.

3) الوليمة وذبح الأضاحي :

رمز التواصل العائلي والتضامن الاجتماعي.

ما يميز الطقوس الاحتفالية وخاصة في البوادي والأرياف هو المبالغة في الكرم وحسن الضيافة وهذه من عادات أهل الريف في المناسبات الاحتفالية، فذبح الأضحية وسيلان الدم طقس أساسي في مثل هذه المناسبات، وفي هذا يقول الباحث نور الدين الزاهي: «فالطقس يبقى بدون فعالية في غياب الأضحية، ففاعلية الطقس تكمن في الأضحية، التضحية تؤسّس الظاهرة الاجتماعية، والطقس ليس له شكل بل هو لباس للتضحيات »[33].

وإذا كان « هوبير» و« مارسل موس » يبرهنان على أنّ وظيفة الذبيحة هي الدخول في تواصل مع الآلهة، فإنّ الذبيحة الحيوانية هنا تواصل مع الضيوف والزائرين وهي قبل ذلك في معتقد المجتمع الجزائري -المسلم- تقرب إلى الله تعالى حيث يذكر عليها إسم الله عند الذبح، كما أنّ إكرام الضيف من تعاليم الدين ومن عادات العرب، أما في المدينة والتي انكمشت فيها الأسرة الممتدة لتسود العائلة النووية ويغلب منطق الدولة ومؤسّساتها على منطق العشيرة، ويضمحل التضامن الآلي ليحل محله التضامن العضوي، فان أغلب المدعوين هم من الأصدقاء وزملاء العمل والجيران والأقارب، حيث أن بعض الطقوس والعادات قد اختفت وأصبحت عملية الختان تتم في المستشفيات وبصورة منظمة وعلى يد أطباء وبتقنيات حديثة.

غير أن العائلات الثرية تهتم بالاحتفالات في جو من الأبهة يسودها التفاخر من خلال كثرة الذبائح وعدد المدعوين للوليمة وتنوع الأطعمة والمشروبات والحلويات، فيكون ذلك فضاء للتفاخر والدعاية ليخرج عن إطاره الأصلي ليتمحور حول التنافس والبحث عن المكانة الاجتماعية المرموقة، وبالمقابل قد تختفي نهائيا هذه المظاهر في العائلات المعوزة والفقيرة مستغلة بذلك المناسبات الدينية كالمولد النبوي الشريف أو ليلة السابع والعشرين من رمضان للقيام بختان أبنائهم ضمن مناسبات الختان الجماعي - والمجّاني - التي تشرف عليه المستشفيات ومؤسسات المجتمع المدني .

إذا كانت الوليمة وما يتخللها من أشكال التضامن الاجتماعي في المناسبات الاحتفالية، فهي ليست مجرد وجبة غذائية تحقق الحاجات البيولوجية للأفراد، بل

تتعداهـا إلى تحقيق أهـداف أخرى من منظـور أنثروبولوجي لما لها من ارتباط بهكذا مناسـبات وأعيـاد دينية ، وأخرى اجتماعية سـواء كانـت مفرحـة أو ذات طابع حزين.

للوليمـة مكونـات وأشـكال ووقت تقديـم وطريقة تقديـم وغيرهـا مـن السّـمات الثقافيـة المرتبطـة بهـا والواجـب الالـتزام بهـا وفي هذا السـياق نتكلـم هنا عن المجـال الاجتماعي الغذائي – حسـب علمـاء أنثروبولوجيا التغذيـة –، وهو مجـال يلتقي فيـه العنصـر البيولوجي بالعنصـر الثقافي بل يتداخلان أحيانـا ويمتزجان في تفاعل مـن المتعـة وهـذا هـدف في حـد ذاتـه تحققـه الوليمة الاحتفاليـة وهـذا مـا أشـارت إليـه الباحثة بسـنوسي شـهرزاد بقولها: «المجـال الاجتماعي الغـذائي يتكون من أبعـاد مختلفـة منهـا : المجال المأكـول، النمـط الغذائي ،المجال المطبـخي، مجال العـادات الاسـتهلاكية، مجال التوقيـت ومجـال التمييز والاجتمـاع»[34].

وهـذا يتطابق تماما مع الوجبات التي تقدم خلال الولائم الاحتفالية، سواء ما تعلق منها بمحتواها الغذائي الذي يطغى عليه الطابع التقليدي والشعبي في كثير من الأحيان أو بمكان تقديمها أو وقت تقديمها ومضمونها الاجتماعي، كلها عناصر تتغير من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، بل ومن منطقة إلى أخرى في المجتمع الواحد وفي الثقافة الواحدة ضف إليها تلك التغيرات التي أملتها التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي يعيشها المجتمع .

وهكـذا «فالوجبـات الغذائيـة الاحتفاليـة تمثـل طقوسا للاسـتمرارية مثلها مثل الوجبات الجنائزية التي لهـا وظيفة إعـادة الثقـة، إذ أن مـوت أحد أفراد الأسـرة يضعـف النظام الاجتماعي ويسـتلزم تجديد قـوة الرباط العائلي وتأكيـد وحدته وبالتالي مقاومة كل تفكك أسـري محتمـل»[35]، فالوجبـة الغذائية الجماعية من شـأنها أن تذكّر بالأصول المشـتركة الـتي يجب أن تبقـى ثابتة، كما تسـاهم في بعـث روح التضامـن الاجتماعي بل تؤسّـس لأنواع من القرابات وتخلق أشـكالا من التماسـك العائلي وتعزيـز العلاقات الاجتماعية بين الناس وهو ما يؤسّـس لهوية مشـتركة وإحسـاس بالانتماء.

الظاهرة الاحتفالية والأشكال الفرجوية :

ورد في لسـان العـرب أن الفرجـة: «مشـتقة مـن الفعـل «فـرج» والفرجـة بفتـح الفـاء تعـني الراحـة مـن الحـزن أو المـرض، ولذلـك يقـال مالهـذا الغـمّ مـن فرجـة وفـرّج الله عنـك غمـك»[36]، أمـا في القامـوس المحيـط: «فـرج الله الغـم أي فرجـه وكشـفه»[37]، وهـي عنـد الغرب «تنحـدر من كلمة فرجـة أي Spectacle أي مـن الفعـل اللاتيـني Spectar بمعـنى نظـر وشـاهد أي أنهـا مرتبطـة بمـا هـو مـرئي»[38].

ويتضـح مـن التعريفـين أن المفهوم العـربي للفرجة يرتكز على زوال الهـم والغـم وكشـف الانفـراج في حـين يرتكـز على المشـاهدة والنظـر في المعـنى الغـربي للفرجـة، ولذلـك يمكـن أن نجمـع بـين المعنيـين فهـي مـن جهـة تنفيـس عـن الهمـوم وتفريـج لـكل المكبوتـات، ومـن جهـة أخـرى فهـي عنصـر للمشـاهدة وشـد انتبـاه المشـاهدين وجعلهـم ينغمسـون في العـرض المقـدم ويتفاعلـون معـه .

أمـا الفرجة في المعـنى الاصطلاحي فهـي تمثل «نمطا فنيا يعـرض لمـا يكون مـن اسـتقراء في مـوروث الأمة والحضـارات المختلفـة»[39]، وقـد تطلق علـى «كل ماهو غريـب فـكل غريـب مثـير للفرجة لأنـه يجـذب المتلقي ويسـتوقفه ويشـغله عمـا عـداه ولـو لحظـة ومـدة قصـيرة»[40]، وهـي بذلك يمكـن اعتبارها نوعا مـن أنواع الخـروج بالمتلقـي من حالـة إلى أخـرى أسـمى وأرقى عبر عناصـر التعبير الـدرامي بالصـورة المرئية أو السـمعية، ومن هـذا المنطلق «يكـون للفرجة أشـكال عديدة كانت في المـاضي تندرج ضمـن أشـكال التعبـير الجماعي ثم تحولـت الى عـدة تسـميات منهـا الكرنفـال، المهرجان، الطقـوس والممارسـات المنبثقة عـن التقاليـد والعادات الاجتماعيـة، ويبقـى فضـاء المسـرح ومـا يتضمنه من عـروض أهـم الأشـكال الفرجوية الحديثـة»[41].

يعتبر فضاء المسرح والذي يمثل هنا فضاء الحفل: «ذلك المجال الـذي يتـم فيـه الاحتفـال بكل أشـكاله الطقوسـية والفرجويـة والمسـرحية إذ يتحـول هـذا الفضـاء مباشـرة من مجـال عمومي إلى مجال ثقافي أثناء الحفل، وإذا كان البعض

يطلق تسمية الفضاء الثقافي على الفضاءات الحضرية من قاعات المسرح أودار الثقافة أوقاعة الحفلات، وكلها إنجازات حديثة لا وجود لها في البوادي والأرياف، وإذا كان الفضاء الثقافي يتداخل ويتشابك أحيانا مع الفضاء العام وذلك بحسب ما يؤديه من مهام ووظائف، فالتمثيل والغناء وغيرها يحوله إلى فضاء ثقافي وممارسة الشعائر والصلوات يحوله إلى فضاء ديني، وممارسة الرياضة وغيرها يحوله إلى فضاء رياضي وهكذا يجب النظر إلى هذه الفضاءات: «على أنها فضاءات أولية للروح الجماعية تتجلى فيها الرابطة الاجتماعية أو الدينية وغيرها»[42].

ويحتل المكان دورا هاما في تشكيل عنصر الفرجة، فالعروض في الميادين العامة – سواء في البوادي والأرياف أو بين التجمعات السكنية في المدن – غالبا ما تكون محاطة بحلقة من الجمهور يتشكل كل واحد منهم في موقعه الذي يمكنه من رؤية العرض والاحتفال، وتبعا لذلك يمكن أن يجلس واحد من الجمهور أو أكثر ويمكن أن يقف الباقون، فالحلقة هنا شكل من أشكال الفرجة الاحتفالية، وقد تستخدم للذكر والتسبيح والارتقاء بالنفس والروح إلى معان إيمانية مقدسة، وهكذا نرى كيف أن شكلا واحدا من أشكال الفرجة قد يكون عقديا دينيا وقد يكون ترفيهيا احتفاليا.

وهكذا تتحول الساحة الواسعة المتواجدة بين التجمعات السكنية إلى فضاء ثقافي يصطف على جنباته المتفرّجون من الرجال والأطفال في جو من البهجة والفرح وتحت أصوات البارود والغناء وزغاريد النسوة.

أما في وسط هذا الفضاء فيجتمع بعض الرجال والشباب ممن يحسنون الأغاني الشعبية والفولكلورية التي تتغنى بالأفراح والأعراس والمناسبات ليقدّموا أغانيهم الواحدة تلو الأخرى في جو من التفاعل والتناغم والفرجة، وهكذا تتقاطع الطقوس الاحتفالية بالظاهرة الفرجوية، وهي في الحقيقة تتوافق مع قول غوفمان (Goffmane) الذي يقول فيه «الطقس عبارة عن مسرح أولي يصنع مشهد حياة يومية مملوءة بتمثلات اجتماعية»[43]، أثناء الاحتفال الكل يقوم بدوره بحماسة وتفاعل، وحينئذ يحدث ما يسميه (أميل دوركايم) «الوسط الجياش» وبذلك يحقق المجتمع وجوده الجمعي عندما يمثل درامة انسجامه الخرافي، أو عندما يمثل سيناريو عمله»[44]، فعن طريق الحفل تعبّر الجماعة أو العائلة عن ما يختلج بداخلها سواء في ثباتها أو ديناميكيتها بتمثيل مسرحي الذي هو الحفل وتعرض عملا ما، في الدراما التي تجتمع فيها الأدوار الاجتماعية الهامة.

وإذا كان الاحتفال أصل المسرح، في مقاربة (غوفمان) و(ديفينيو) في دراساتهم للظواهر الاجتماعية من وجهة مسرحية انطلاقا من المجتمعات الغربية وتحديدا من المسرح الغربي، فإن هذا الطرح أشد ما يكون عليه لدى المجتمعات الشرقية ومنها المجتمعات العربية، ذلك ما أكده باحثون عرب على رأسهم (عبد الكريم برشيد) و(حسن يوسفي)[45] في مقارباتهما للاحتفاليات والطقوس العربية وأشكالها الفرجوية مثل طقس عاشوراء، خيال الظل، طقوس الزار وفن الراوي والحلقة.. وغيرها من الأشكال الاحتفالية والفرجوية في المجتمعات العربية إذ يتمثّل فيها المسرح نابعا من صلب ثقافتنا العربية، إذ يرون أن المسرح شكل احتفالي بامتياز لما يقدمه عروض تتجلى فيها لغة الجسد وتطغى على لغة اللفظ[46]، وهذا ما تهتم به الأنثروبولوجيا المسرحية، التي تهتم بـ«دراسة الإنسان في وضعية تمثيلية»[47] على غرار أنثروبولوجيا الفن، وأنثروبولوجيا الموسيقى وغيرها من الموضوعات الحديثة التي تشكل موضوعا انثروبولوجيا بامتياز.

فالفرجة في الظاهرة الاحتفالية تصنعها تلك الكرنفالات الاستعراضية للرقص التراثي النابعة من الموروث التراثي الشفهي وألوان فن الرقص الشعبي، وكنز الثقافة اللامادية، وإعادة الاعتبار للذاكرة الشعبية والحفاظ على الموروث الثقافي باعتباره رأسمالا لاماديا، وذلك عن طريق مشاركة رواة الحكاية والفنانين والفرق التراثية للأهازيج الشعبية المحلية والوطنية، إضافة إلى أندية وفرق للمسرح والرقص التعبيري وفعاليات الفرق الفنية والغنائية الشبابية التي تشارك في إحياء هذه المناسبات.

إذن الاحتفال هو «اللحظة الأرحب التي تتحقق فيها الفرجة باعتبارها نسقا من الحركات الدالة التي تقدم للمشاهدة»[48]، وهذا يعني أن الاحتفال بما يتضمنه من طقوس وممارسات يساهم في صنع الفرجة.

خاتمة:

إن الطقوس الاحتفالية هي نماذج للعديد من مظاهر السلوك الاجتماعي الذي لا يزال يحتفظ بالبنية التقليدية في معالم الحياة الاجتماعية في أوساط مختلف الشرائح الاجتماعية والتي يتداخل فيها المقدس بالأسطوري ويختلط فيها الموروث الثقافي بالبعد الديني مما يضفي على عاداته وتقاليده تنوعا كبيرا انتقلت حلقاته عبر الأجيال رغم مايعيشه المجتمع من تغيرات اقتصادية واجتماعية أملتها متطلبات العصر، غير أن سرعة التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي يشهدها المجتمع أدت إلى ظهور أنماط جديدة من السلوك الاجتماعي والعادات والتقاليد المرتبطة بالظاهرة الاحتفالية لا تتوافق بالضرورة مع ما استقرت عليه عادات الناس وتقاليدهم في مراحل سابقة، ذلك أنه في سياق سعي المجتمع لتجديد ذاته، والمحافظة على بنيته أنتج جملة جديدة من العادات والتقاليد التي من شأنها أن تساعده في هذا السعي وسط التحولات السريعة والتغيرات الواسعة التي يشهدها، وذلك في الوقت الذي تتضاءل فيه أهمية أنماط سلوكية سابقة وعادات وتقاليد لم تعد لها الوظائف ذاتها التي كانت منوطة بها في الماضي، هذه الطقوس الاحتفالية التي لها دلالاتها الاجتماعية وأبعادها الدينية والثقافية والفرجوية التي تؤسّس لتعزيز الانتماء العائلي وتقوية روابط التضامن الاجتماعي والمساهمة في بناء الشخصية الفردية وغرس أبعاد الهوية الاجتماعية للمجتمع.

الهوامش

1. فاروق أحمد مصطفى، مرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2008، ص61
2. مصطفى شاكر سليم، قاموس الانثروبولوجيا، ط1، جامعة الكويت، الكويت، 1981، ص 161
3. عامر صالح، في سيكولوجيا الاحتفالات والأعياد الدينية، الموقع الرئيسي لمؤسسة الحوار المتمدن، www.m.ahewar.org، نشر بتاريخ : 09 / 12 / 2013، زيارة بتاريخ : 12 / 02 / 2019، على الساعة : 14، 09
4. أسعد فايزة، العادات الاجتماعية و التقاليد في الوسط الحضري بين التقليد و الحداثة، مقاربة سوسيوأنثروبولوجية لعادات الختان و الزواج، مدينتي وهران و ندرومة نموذجا، أطروحة غير منشورة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران السنة الجامعية : 2011 / 2012، ص ص 104 – 105.
5. محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب ،ج3، دار صادر، بيروت، ط3 1993، ص393.
6. زين الدين أبوعبدالله محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الحنفي الرازي، مختار الصحاح، ج1، تحقيق: يوسف الشيخ محمد المكتبة العصرية، الدار النموذجية، صيدا، بيروت، ط5، 1999، ص 221
7. محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، مرجع سابق، ص393 .
8. فرغلي هارون محمد، الأعياد و أثرها في تماسك المجتمع، http://www.diwanalarab.com، نشر بتاريخ: أكتوبر 2008، زيارة بتاريخ: 10 / 02 / 2019، على الساعة 9 : 10 .
9. محمد سعيدي، العائلة، عاداتها وتقاليدها بين الماضي والحاضر : الظاهرة الإحتفالية بالأعياد، نموذجا، مجلة انسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد4، سنة 1998، ص 46 .
10. أبي بكر جابر الجزائري، الإنصاف فيما قيل في المولد من الغلو والإجحاف، د ط، د ت، ص 23
11. مرجع نفسه، ص 23.
12. طياقة الصديق، المقدس والقبيلة : الممارسات الاحتفالية لدى المجتمعات القصورية بالجنوب الغربي الجزائري، زيارة الرقاني نموذجا، رسالة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه علوم في علم الاجتماع، 2013/2014، ص : 67
13. Van Gennep, A. The Rites of Passage, Translated by Vizedom, M. and Caffee G., The University of Chicago Press, Chicago, 1960, P:1.
14. حسني إبراهيم عبدالعظيم، الأبعاد الاجتماعية والرمزية : تحليل سوسيولوجي لظاهرة ختان الإناث، مجلة: نقد

وتنوير، مجلة فكرية تربوية فصلية محكمة، عدد 03، شتاء (ديسمبر/ يناير/ فبراير) 2015، ص: 60.
15. Van Gennep, op-cit , P : 2-3.
16. حسني إبراهيم عبد العظيم، مرجع سابق، ص 61.
17. حسني إبراهيم عبد العظيم، مرجع نفسه، ص: 61
18. Van Gennep, op-cit , P : 11.
19. Davis-Floyd, R. , Rites of Passage, In Darity, W., (ed.) International Ency-clopedia of the Social Sciences, 2nd edition, Macmillan Reference, USA, 2008, P : 256-257.
20. حسني إبراهيم عبد العظيم، مرجع سابق، ص: 62
21. حسني إبراهيم عبد العظيم، مرجع سابق، ص: 63
22. Shipton, P, Victor Turner, In Darity, W., - (ed.) International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd edition, Macmillan Reference, USA., 2008 , P : 470
23. حسني إبراهيم عبد العظيم، مرجع سابق، ص: 63
24. حسني إبراهيم عبد العظيم، مرجع سابق، ص: 64
25. غانم عبد الله،علم الاجتماع الاقتصادي في دراسات المسلمين،المكتب الجامعي الحديث،1993، ص218.
26. مرجع نفسه، ص: 219.
27. أحمد أبو زيد، البناء الاجتماعي، ج2، المكتب الجامعي الحديث، 2001، ص 24
28. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص: 251
29. المأثورات الشعبية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، الاردن ، عمان، ط 10، 1996، ص 105
30. كامل عمران وآخرون، الحنة وظائفها وطقوسها الاجتماعية، دراسة أنثروبولوجية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ،مجلد : 33، عدد : 1، سنة 2011 .
31. الزاهي نور الدين، المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص58.
32. الزاهي نور الدين، المقدس الإسلامي، مرجع نفسه، ص 60 .
33. M. Segalen , rite et rituels contemporains , ouvrages publie sous la direction de François de Singly , ed , Nathan , paris , 1988 , p:8.
34. بسنوسي شهرزاد، مدخل إلى أنثروبولوجية التغذية، مخبر المعالجة الآلية للغة العربية، فرقة الطوبونيميا، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بلعباس، الجزائر، ط1، 2013، ص: 45 – 47 .
35. مرجع نفسه، ص 48
36. ابن منظور، لسان العرب، ج4، د ط، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، د ت، ص 232
37. الفيروزبادي، القاموس المحيط، ج1، تحقيق: مجدي فتحي السيد، د ط، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، د ت، ص 239
38. ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1997، ص32
39. مرجع نفسه، ص 36.
40. أحمد خضرة، تناغم ثنائية الفرجة والتراث في المسرح الشعبي: شايب عاشوراء نموذجا، جامعة حمة لخضر، الوادي، مجلة العلامة العدد 2، ص 217 ، وهي مجلة علميّة دوليّة محكمة تصدر عن مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب بكلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.
41. مرجع نفسه، ص 218
42. بوحبيب حميد، مدخل إلى الأدب الشعبي مقارنة أنثروبولوجية، دار الحكمة، الجزائر، 2009، ص: 7
43. طياقة الصديق، المقدس و القبيلة : الممارسات الاحتفالية لدى المجتمعات القصورية بالجنوب الغربي الجزائري، زيارة الرقاني نموذجا ،رسالة غير منشورة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في علم الاجتماع، 2013/2014،ص :303
44. مرجع نفسه، ص: 16
45. أنظر : حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص : 85
46. مرجع نفسه، ص: 186 .
47. المرجع نفسه، ص: 125
48. ماري الياس وحنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 32 .

الصور

1. https://al-akhbar.com/Images/ArticleImages/2021232227319763747988023197646 0.jpg
2. https://mtayouth.com/wp-content/uploads/2020/11/%D9%82%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B7%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B11.jpg
3. https://pbs.twimg.com/media/DwvX-lMoX0AAMDvr.jpg

د. الهادي مسيليني - تونس

ألعاب الأطفال الغنائية التراثية:

وظائفها ودلالاتها الرمزية والواقعية

1

مقدمة:

تعد ألعاب الأطفال التراثية إحدى الموروثات التي تمارس بشكل جماعي بدافع المتعة والتسلية، ولقضاء أوقات الفراغ، فتعكس الجانب الإيجابي للحياة الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت والتي تتميز بالبساطة والتعاون والتنافس بين الأطفال. وهي ألعاب تنتقل من جيل إلى جيل قابلة للنقصان والزيادة بفضل ما شهدته من تحوير وتغيير متنوع على مر الزمن، ولها قدرة متميزة على الترفيه لأنها تجعل الطفل يعبر دون قيود تكبل حريته. كما أن الجزء الكبير من الموروث اللعبي الغنائي قائم على أغاني وأهازيج الأطفال في مساحاتهم اليومية المشبعة بالخيال والحركة يبدعون فيما بينهم جملا مسجوعة ومقفاة، تبدأ بسيطة ثم تتراكم عليها الألحان

والكلمات حتى تكتسب صبغة غنائية. وهنا لا نقصد بالموروث اللعبي ما تحمله ثقافتنا اللعبية بوسائطها المتعددة فقط ولكننا نعني دراسة ألعاب الأطفال الغنائية التراثية بشقيها الغنائي والحركي ومناسباتها المختلفة بالإضافة إلى أهم الدلالات الاجتماعية والثقافية التي تتضمنها والخصائص التي تتميز بها.

وإذا كانت الألعاب من حيث أسسها واحدة في كل مكان، كونها تعتمد على حركات وقواعد وعادات معينة، وأنها من حيث أصولها مرتبطة بمعتقدات الإنسان وطباعه وخصوصياته الثقافية. وهي لغة الترويح عن النفس فلكل لعبة خصائص تكمن في المادة اللعبية ذاتها من حيث الأبعاد الرمزية والدلالية وتكويناتها ووظائفها الاجتماعية. ولاشك في أن البحث في الألعاب الغنائية التراثية له علاقة أكيدة بعامل الزمن، ذلك أن التعجيل في جمع مثل هذه الألعاب وتدوينها، يعتبر من الشروط الحاسمة للحصول على أكبر قدر من هذا الموروث اللعبي الحقيقي. وأن التباطؤ والإهمال قد يؤديان إلى ضياع وزوال مثل هذه الألعاب بجميع أصنافها تدريجيا، بالإضافة إلى التغيرات التي تطرأ عليها وعلى المجتمع وبالتالي على ثقافته الشعبية برمتها. لذا، نرمي من وراء هذه المقالة إلى التعرف على أهم الدلالات الرمزية والواقعية التي تحملها بعض ألعاب الأطفال الغنائية التراثية، حيث تحمل مضامينها مفاهيم المجتمع وتصوراته للنواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وكذلك سنلقي الضوء على الوظائف التي تؤديها اللعبة التراثية في مختلف المناسبات التي تؤدى فيها. ويقتضي هذا التناول فرز الألعاب وفقا لمناسبات أدائها، ومواضيعها، والمناطق التي تمارس فيها، يلي ذلك التدوين، الذي نؤكد على أنه ليس أداة للحفظ، ولكنه بالدرجة الأولى مجرد أداة بحثية تتيح التحليل لهذا الموروث، واستخراج أهم الخصائص التي يتميز بها، والدلالات الناتجة عنها، ومحاولة معرفة القوانين التي تقف وراء آليات الأداء والتقاليد المرتبطة بها.

ألعاب التربيج والترقيص:

تتجسد أهمية هذه الألعاب في تنبيه مشاعر الطفل وأحاسيسه، كي يدرك عالمه ويبدأ في التعرف عليه وفهمه في مرحلة أولى، والتعامل معه حسب السياق الذي تتنزل فيه اللعبة فيما بعد. وما ترقيص الأم لوليدها وقول الأغاني، لإيقاظه وتنويمه وملاعبته وغيرها إلا لتحفيز الطفل وإثارته للتعرف على العالم المحيط به، وسرعة فهمه والتكيف معه. ثم تتلاحق على الطفل سيل من أغاني التربيج وهو وسط الأسرة كي تشعره بوجوده، وتلح عليه أن يستنهض قواه للنمو الاجتماعي. ويعد الغناء أول صور الفن التي يواجهها الطفل وهو بين ذراعي أمه، وهو الترنّم بالكلمات الموزونة التي تصحب عادة مداعبة الطفل وملاعبته وتحريكه. وهي وسيلة للإمتاع والترفيه وجلب السرور إلى الطفل بما فيها من كلمات مقترنة بالنغم والإيقاع تسهم في الترويح عنه، فينساق مع حركاتها ويصل تأثره بها إلى حد ينسى معه نفسه وما حوله. وتوجد في معاجمنا، ألفاظ كثيرة تدل على الحركات التي كانت تأتي بها الأم أثناء تنويم طفلها وملاعبته ومضاحكته، منها: الترنيم، والهدهدة، والمناغاة، والتهاليل وغيرها. وتتضمن ترانيم الأطفال التي تهدهد بها الأم طفلها استجلابا للنوم أو للطمأنينة ليكف عن البكاء ويعود إلى الهدوء. ومن خلال أغاني المهد التي ترنمها الأم لطفلها، تصبح أصواتها المختلفة وإيقاعاتها المتنوعة ومفرداتها اللغوية أول إنتاج إنساني يخترق عالم الطفل. تبدأ هذه الأغاني خاصة عندما تساعد الأم طفلها على النوم، بكلمات بسيطة على إيقاع صوتي خاص يمهّد للنوم، كقولها:

«ننّي ننّي جاك النوم أمك قمره وبوك نجوم، ننّي ننّي جاك نعاس أمك فضه وبوك نحاس، ننّي ننّي يجعل نومك متهنّي».

ننّي ننّي جاك نعاس

حنة وزغاريد عليك

كل صبية تنادي عليك

تخلي عازبها وتجيك

وتقول: الله وأنا بيك

نيّ نيّ جاك نعاس

يا جوهرة في مقياس

إنت فضّة وبوك نحاس[1]

فليس مهما أن تلفظ الأم الكلمات لفظا سليما، وليس مهما حفظ الأغنية، فهناك أمهات يردّدن اللحن بتمتمات تحافظ على الإيقاع الصوتي. فالغاية من التهليل أو التبنين هو جعل الطفل يتأثر بنبرات صوت أمه الخافت الحنون لينتقل من عالم الوعي إلى عالم اللاوعي. فبالرغم من بساطتها وسذاجتها فإنها تبرز لنا في إيجاز مدى تأثر الوالدة بالبيئة المحيطة بها، ومدى تفاعلها مع ما يسود فيها من مفاهيم أفرزتها المتغيرات الاقتصادية على الواقع الاجتماعي. في هذه الأغنية التي تهدهد بها الأم طفلها نلاحظ كيف يتفاعل شعور الأم وهي تعبر عن أحاسيسها الداخلية بصورة أدق وأسرع من أي فرد آخر، وبأسلوب مباشر، تخاطب طفلها الرضيع الذي ترعاه وتسهر عليه الليالي لتحفظه من برد الشتاء. كما تتجلى لنا الصيغة الارتجالية في هذه الأغنية، حيث تأتي بكلمات لا معنى لها، هي فقط من أجل خلق نغمة موسيقية حتى لا تتعرض للرتابة والملل. وعندما يحاول الطفل أن يسير بمفرده، وأمه تقف على بعد خطوات منه تشجعه على المشي، فتنشد الأم: «داديش داديش إنشاء الله تكبر وتعيش»، تكررها مرارا وهي تتراجع إلى الخلف لتهيئه لمشي مسافة أطول ثم تفرد ذراعيها لاستقباله. وقد اختلفت أهازيج وأغاني الأطفال التراثية بمقتضى الأحوال التي يعيشها الطفل، والظروف التي تعيشها النسوة أو الأسر من مكان إلى آخر.

تختلف أغاني التربيج باختلاف جنس الوليد، فللذكور أغان خاصة بهم تشيد بالبطولة والشجاعة والفتوة والفروسية. ومنها هذه الأبيات تتمنى هذه الأم أن ترى طفلها وقد صار شابا ممتلئا حيوية ونشاطا ليكون سندا لها يخدمها ويرعاها. ولا يسعها الفرح بصغيرها الذي سوف يكبر بمشيئة الله تعالى، وسوف يبني بيته أمام بيتها كي تزوجه بفتاة صالحة تختارها له لتعمر بيته وتلد له الأبناء. ثم تدعو الله بألا يحرمها من رؤيته أبدا فتقول: «سعدي بيه وسعدي بيه أن شاء الله يكبر نفرح بيه وبيته قدامي بانيه وربي ما يشوقني فيه». وتتمنى الأم ذاتها أن يكون ابنها ذا أخلاق عالية وتتوق لأن تكون صفاته مثل أعمامه و خلانه وأن يتمتع بشيم أبيه وجده في دماثة أخلاقه وحسن معاملته لجيرانه فتقول:

ان شاء الله وليدي كيف أعمامه

الدنيا مفتوحة قدامه

ان شاء الله وليدي كيف أخواله

مرتاح ومتهني بالله

ان شاء الله يطلعلي كيف جده

ما عمره عالجار اتعده

ان شاء الله يطلعلي كيف بوه

ما يلقوا باش يذموه

وهناك أم أخرى ترى ابنها بعين الخيال وقد أصبح قادرا على جلب الرزق وعلى حمايتها من غدر الزمان، وهي مستعدة لتحمل كل شيء من أجله لأنه ذو حكمة وشجاعة ومروءة، فتغني له قائلة:

«جبررا جبررا سكر ما فيه مراره

ما أحلى تمر الجباره

جابا ولدي لصغارى

بالمنبي بالمنبي

يركب جدع وبيه يرع

البشمق والحولي مصبّع

وعضمك مقفول مرادع[2]

عمار البيت عمار البيت

وبعد إن طردوني ومشيت

وفي قحف رغيوة ذليت

ولولا وليدي ما وليت».

وتتضمن الأغنية دعوة الأم لطفلها كي يكون فارسا مغوارا بارا بها، يعمر بيتها ويأتيها بالزوجة الصالحة الطيبة ويرزق بالأبناء والأحفاد. لعل ذلك يخفف عنها ما عانته من أجل الحفاظ عليه والبقاء بقربه. فتغني الأم لطفلها وهي تتخيل مستقبله مع كل إيماءة أو ابتسامة تصدر منه، وبما تحمله من أمنيات رائعة يمتلئ بها قلب أم ترى المستقبل المشرق مرسوما في عيني وليدها.

أما أغاني البنات فلها طابع آخر، إذ تحمل معانيها أمنيات لها علاقة وثيقة بمستقبلها وقرب زوج محب يرعاها ويعرف قدرها، والتغزل بمفاتنها وجمالها وعطفها مثل قول الأم:

«زينها يا زينها

مثل الحرباء عينها مثل البرق جبينها

عمري ما ريت مثيلها

الكحّل مالي عينها»[3]

وهناك أغنية أخرى وصورة طريفة لخطبة الطفلة مستقبلا، وما تتمناه لها أمها من مهر فترقصها وهي تنشد: «مايا تسيروماية تغيروماية هزو كسوتها خمسة وثلاثين فقير إلي جوني في خطبتها وبوها حاير كيف ايدير باش يسلك غنّتها»[4]. وتعبر هذه الأغنية عن المغالاة في مهر الفتاة تعزيزا لشأنها ومكانتها، وهي إحدى القيم التي لا زالت سائدة لدى بعض الأسر في مجتمعنا. إذ لن يقبل أهلها بأقل من مائة بعير و مائة رأس من الغنم ورغم كل ذلك فإن والدها تنتابه الحيرة لقبول مهرها من عدمه، و لم يحتمل موقف العريس الذي لا يقدر قيمة هذه العروس.

كما تمارس الأم أثناء مداعبة طفلها الصغير لعبة طباخ محاولة منها لتحفيظ الطفل أسماء الأصابع وهي لعبة طريفة ومسلية تعتمد على التكرار الذي يفضله الطفل في سنواته الأولى. تؤديها الأم مع طفلها من أجل أن تعلمه بعض العلاقات بين الأشياء المحيطة به، والتفريق بين أصابع يده ووظيفة كل إصبع منها. وصورتها تتمثل في قيام أحد أفراد الأسرة بمشاركة طفل أو مجموعة من الأطفال في هذه اللعبة، كما يمكن أن يمارسها الأطفال فيما بينهم. وهي لعبة من الألعاب المتعة للطفل غالبا ما تدفعه إلى الترقب والضحك. علاوة على أنها من الألعاب التي تزيد من ارتباط الطفل بأمه لأنها تتميز بالتلقائية والبساطة في ممارستها، و بالإمكان لعبها في أي وقت، وفي أي مكان. فما أن يقترب الطفل من أمه حتى تجلسه بقربها وتحتضن يده وتمسح على كفه برفق وهي تردد «طباخ طباخ[5]، أيدين وليدي سماح»، وتبدأ في طي الأصابع بالتوالي مع ذكر كل اسم منهم كالتالي: عند ثني الخنصر (اللعبة تبدأ دائما بهذا الإصبع): «هذا صغير صغيرون» عند ثني البنصر تقول: «وهذا حب التبرون» عند ثني الوسطى تقول: «وهذا طويل بلا غلا» عند ثني السبابة تقول: «هذا لحاس[6] القصعة» عند ثني الإبهام تقول: «وهذا فقاس[7] القملة».

وعندما تنتهي من طي الأصابع الخمسة، تطوي الأم أصابع كفها وتفتح السبابة والوسطى لتقوم بتمثيل هيئة المشي بالإصبعين مبتدئة من كف الطفل ثم تحركها نحو إبط الطفل رويدا رويدا بتمثيل خطوات الفأر على ذراعه الممدودة، باستخدام أصابعها وهي تقول: «دب الفار يا صغار دب الفار يا صغار»، وبعد مسافة قصيرة تتوقف وتمسك بمقدمة شعر الطفل وهي تسأله: يا سارح الغنم مرقوش عليك شويهات؟ يرد الطفل: مرقو (أي مروا)، كان انقص الجرة نلقاهمش؟ (تتبع الجرة)، تلقاهم، وتواصل تمثيل هيئة المشي المذكورة وهي تردد: «هذي الجرة وهذي البعرة وهذي الجرة وهذي البعرة»، فينكر الطفل

ذلك مرددا: لا والله فتستمر في السير و تتوقف كل مرة وتسأله، حتى تصل الى إبط الطفل، فتدغدغه قائلة: «هاهم هاهم الشويهات، هاهم هاهم الشويهات»، فيضحك الطفل ويطلب إعادة اللعبة[8] مرة أخرى وهكذا دواليك. وهي بذلك تعطيه أولى دروس الحياة في البيئة المحيطة به وأهميتها بالنسبة إليه بأسلوب مميز يدخل البهجة والسرور إلى قلبه.

ولا شك أن تلك الأغاني تلقى على مسامع الطفل أثناء تنويمه أو مداعبته وترقيصه، وتعد من أصدق الأساليب المتداولة في ترجمة العلاقات الاجتماعية وتوضيح مكانة الطفل داخل الأسرة. خاصة وأن هدفها تغذية حسه وتنشيط خياله، وغرس الفرح والبهجة في قلبه، فضلا عن أهمية الحركة المرافقة للغناء في تنشيط الجسم. ويسهم هذا النوع من اللعب في إيجاد فرص التفاعل بين الأفراد والجماعات وتوطيد العلاقات والروابط بينهم في جو يتميز بالمرح فمن خلال الأهازيج والأغاني الراقصة، وأحاجي التسلية، سوف نجد صورة دقيقة وشاملة للمنظومة القيمية التي كانت تحكم حياة التونسيين في فترات التاريخ المتتابعة. ونجد صورة عن القيم التي كانت تسير حياة الأفراد: منها الصفات والشمائل التي ينبغي أن تتحلى بها المرأة، صبية وشابة وزوجة وربة بيت كالعفة والشرف، والطهارة والصفات التي يحسن أن يتحلى بها الرجل، صبيا وشابا ورجلا عاملا منتجا وفارسا محاربا مدافعا عن المال والعرض والأرض. ثم نجد منظومة أخرى كاملة للقيم والتقاليد التي تحكم الحياة الجماعية داخل المجتمع الواحد ثم بين المجتمعات المختلفة. وسوف نجد دلالات أخرى رمزية كانت أو واقعية في مضامين هذه الألعاب إلى جانب تفصيلات مذهلة في دقتها وعمق تصويرها لطبيعة العقلية أو الذهنية التي كانت سائدة في المجتمعات التقليدية ثم تصويرا مثيرا للتطورات المتتابعة التي عرفتها بعض العادات والتقاليد، مع تطور الحياة الاجتماعية، وبروز أنماط مختلفة من العيش وتعرض المجتمع التونسي لمؤثرات التغيير الاجتماعي الناشئة عن انتشار التعليم ووسائل الأعلام وغيرها.

ألعاب الأطفال الغنائية:

لقد حظيت هذه الألعاب بأهمية كبيرة في حياة الصبيان والفتيات، لأنها كانت خيارهم الوحيد للترفيه، حيث لا توجد بدائل سواها في ذاك الوقت. واللعب هو الوسيلة الطبيعية للطفل في تفهمه لمشكلات الحياة واكتشاف البيئة المحيطة به لتوسيع مدى ثقافته ومعلوماته ومهارته. ولم تقتصر ممارستها على الجانب الترفيهي فقط، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك فهي تنمي جميع جوانب الشخصية وتجعل الأطفال يقومون بآداء أدوار قيادية أو ألعاب جماعية أو ترديد أغان خاصة باللعبة ترافقها حركات متنوعة يتفاعل معها اللاعبون ويؤدونها عن طيب خاطر بتناغم عجيب[9]. وتتعدد ألعاب الأطفال والأغاني المصاحبة لها، وتتنوع أشكالها وهي ذات أهمية كبيرة حيث ترتبط بمرحلة هامة من مراحل حياتهم، اذ يشترك في اللعب والغناء مجموعة من الأطفال يخضعون لقواعد معينة تنظم ألعابهم. وتكون تلك الترديدات في مجملها من الأغاني المحببة للأولاد والبنات وهي تتوجه للجنسين معا، وتتوجه أحيانا للأولاد فقط، وأحيانا أخرى للبنات فقط. فأغنية اللعب[10] بطبيعتها بسيطة وقصيرة، وسهلة اللغة واللحن والإلقاء يؤديها الأطفال أثناء اللعب وتتواءم مع إمكانياتهم الحركية والفكرية وحاجاتهم للعب والنشاط. كما هو الحال في لعبة «دجاجة عمياء» حيث يتم اختيار أحد الأطفال ليقوم بدور الدجاجة ويقع تعصيب عينيه ويشكل الآخرون حوله حلقة وينحني اللاعب وهو يفتش وينبش في التراب. فيبادر أحد الأطفال بسؤالها: «علاش تلوجي»؟ (عن ماذا تفتشين)؟ فتجيبهم: على خرص بنتي. فيسألونها عن لونه؟ فتجيبهم: «أحمر هندي»، ويستفسرون أكثر: «فاش مصرور»؟ فتجيبهم: «في محرمة عكري»، فيأخذ كل طفل في ضربها على رأسها ضربا خفيفا مرددا: «ها هو عندي خرص بنتك»، «ها هو عندي يا صاحبتي». وهي تحاول أن تقبض على أحدهم ليحل محلها، فيفر الأطفال من حولها حتى لا يقع القبض عليهم.

وفي ضوء ما تقدم تستمد هذه الألعاب أهميتها من الأغاني والحركات التي تصاحبها. فقد تكون هذه الأغاني تمهيدا لبداية اللعب أو لانطلاق المسابقة بين المجموعات. وقد تكون طريقة أدائها في سياق اللعب، مثل لعبة «أكلة شهية» حين يجتمع عدد من الأطفال إما خمسة أو عشرة على حسب عدد أصابع اليد، ويقف المرشح ليبدأ اللعبة مادّا يده إذا كان الأطفال خمسة، ويديه الإثنتين إذا كان عدد الأطفال أكثر من خمسة، وكل طفل مشارك في اللعبة يمسك بأحد أصابع الطفل الممدودة. يقول مسير اللعبة (صاحب الأيدي الممدودة): «عندي أكلة شهية»، يجيب بقية الأطفال: «آشنية؟» (تعني ما هي؟)، يرد عليهم: «بطاطة مقلية وحوت إلي يحصل يموت» وعندما ينهي جملته الأخيرة يهرب الأطفال ويحاول المطارد أن يمسك بهم، وكل واحد يمسك به يضعه في مكان يقع تحديده مسبقا، ويقوم اللاعب الأخير الذي لم يمسك بتسيير اللعبة في المرحلة الموالية.

وفي الغالب تكون بعض الألعاب الغنائية هي أساس اللعبة خاصة حينما يستخدم الأطفال الإيقاعات الكلامية من خلال ترديدهم لمجموعة من العبارات بآداءات خاصة أو تكوين صيحة لمقاطع كلامية يؤديها الأطفال فرديا أو جماعيا. وتعد هذه الأغاني عبارة عن حوار بين المجموعة واللاعب الذي يقابلها كما هو الحال في لعبة الصيد واللبة حين يحاول الأسد اختطاف أحد الأطفال قائلا: «أنا الصيد ناكلهم»،

فتمنعه اللبوة قائلة: «وأنا اللبوة نحميهم»،

فيقول الأسد: «أح،أح دقتني شوكة»،

فتجيبه اللبوة وأولادها: «تكذب تكذب يا كذاب»،

الأسد: «أنا ماشي لداري»،

الأم: «باش تاكلي صغاري،

الأسد: «أنـــا ماشي لحانوتي»،

الأم: «بـــاش تاكلي قوتي».

وأثناء هذا الحوار يحاول الأسد في كل مرة اختطاف أحد الأطفال الذين يحتمون بأمهم.

والأغنية في هذا المجال تنقسم إلى وظيفتين: أحدهما أغنية يراد منها تسيير حركات اللعبة وتنظيمها والثانية أغنية ترافق اللعبة ويكثر هذا النوع عند الفتيات. والكثير من هذه الترديدات يطلق عليها البعض أغاني هي ليست كذلك تماما، وإنما هي أقوال مترادفة ليس لها لحن مميز أو محدد[11]. وهذا اللون يكثر عند الأولاد دون البنات، مثل لعبة «المنديل» حين يجلس الأطفال على الأرض في شكل دائرة، ويقوم من وقع عليه الاختيار بالدوران حول الجالسين، وهو يحمل بيده منديل (قورنية) ويدور دورة كاملة وهو يردد «اندورالدورة بالقورنية»، فيردد خلفه الأطفال «فتح يا نوار عشية»، وطيلة دورانه لا يجوز للأطفال الجالسين الالتفات أو النظر إلى الخلف. وأثناء دورانه يختار من الجالسين في الدائرة أحد الفتيان، وبخفة يد ودون أن يشعر بها أحد يقوم بوضع المنديل وراء الفتى الذي اختاره ويسرع بالدوران حتى يبتعد عنه تحسبا من أن يشعر بوضعه ويلحقه فيضربه به. ولا يخفى على كل لاعب فرحته وهو يغني أو يستمع إلى تجاوب الأطفال مع كلمات الأغنية وحركات هذه اللعبة أو تلك لما في ذلك من ارتباط بين صدق الكلمات ونبر الإيقاع، وطبيعة الحركات التي يؤدونها. وهكذا تكون اللعبة وسيلة للتماسك تساعد على تلبية الرغبة والاحتياجات، وكأنها بذلك تشكل وحدة عضوية بين رغبة الطفل وإشباع حاسة الذوق لديه، وحاجته إلى ما يحقق طموحه في اللعب وإمكان ما يكتسبه من لغة. وهي عوامل تسهم في خلق عضوية أساسها شد انتباه الطفل لسير اللعبة بوصفها مادة تجلبه إلى الترفيه والتثقيف والتربية.

ولا تؤدي لعبة مرافقة لأغنية دون أن تهدف إلى غاية ما، فمنها يراد به قهر الخصم وإخضاعه وإذلاله ومنها ما يقصد به الدعوة إلى الربح والانتصار على الخصم ماديا أو معنويا ومنها يراد به التسلية بشكلها

العام. وتقسم هذه الأغاني إلى قسمين: أحدهما يؤديه الأولاد والثاني تؤديه البنات، مثل لعبة وصلنا ولا لا التي تتلخص خطواتها في أن تقف الفتيات في صف متراص، وتضع كل واحدة منهن يديها على كتفي صاحبتها مكونات كتلة واحدة من الأرجل والرؤوس، ومن ثم يسرن ضاربات على الأرض بأرجلهن منشدات: «وصلنا ولا لا وصلنا ولا مازالنا»، تكررها المجموعة مرارا إلى أن يصلن إلى المكان المقصود. وتلعب اللعبة بنفس الشكل من حيث طريقة المشي في بعض قرى الجنوب الشرقي، ولكن تصاحبها أغنية تحكي قصة غرامية بين قاض، وبين فتاة تسمى عائشة. حيث تسير الفتيات وهن يرددن:

«يا عيشة بنت خليفه يا جماره[12] في ليفه

يا شعرك دني دني زي سبيب الغزلاني[13]

كان تعطيني سبيبه انرقع باها صباطي

صباطي عند القاضي والقاضي ما هو راضي

صبحت مرته غضبانه بالفوله والعصبانة

يا خادم يا مصنانه عيشك فيه الذبانه

نحلف والله ما نذوقه كان كسيره محروقه

من عند امي مرزوقه[14]

تحزمني بحزامها وتلزمني بلزامها»[15].

ويلاحظ أن ألعاب الذكور الغنائية أشد تعقيدا وأكثر طولا من ألعاب البنات. وتتميز أغاني الألعاب ببساطة الألفاظ في تركيبها ولغتها ومعناها القريب إلى فهم الأطفال لأن قابليتهم اللغوية المحدودة ونظرتهم إلى ما يحيط بهم تختلف عن نظرة الكبار. وهي في الغالب تحكي قصة أو حدثا أو حكمة بشكل عفوي، وتتلاءم مع الحركات التي يقوم بها الأطفال سواء منها المتصلة بالجري والقفز أو التخفي وغيرها[16]. وكما أن للكبار أغنياتهم التراثية المتعارف عليها أيضا للصغار أغنياتهم التراثية لكنها لا تحمل نفس الهموم كما هي عند الكبار بل تحمل عفوية وبساطة وبراءة الصغار بتلقائية متناسبة مع الكلمة ومتفاعلة معها. لذلك نجد الأغنية التراثية لدى الأطفال أكثر صدقا وأسهل حفظا من الأغاني الدارجة؛ هذه الأغاني التي غناها الأطفال في الأحياء الشعبية ورددوها في مناسباتهم المختلفة وحفظوها لغيرهم من الأطفال، هي نفسها الأغاني العفوية الرائعة التي تعود بنا إلى ذكريات طفولة الماضي وتجعلنا نشعر بشوق وحنين لتلك الأيام.

يحبذ الأطفال هذا النوع من الأغاني لأنها ترتبط بالحركة أثناء الغناء، فهي لون من ألوان نشاطهم قبل أن تكون مجرد ألعاب وأغان. إذ ترتبط بوجود مجموعة من الأطفال يخضعون لقواعد معينة تنظم سير نشاطهم. وتبدو هنا أهمية الأغاني في كونها تقوم بدور أساسي في تنظيم حركة اللاعبين. والأغنية أثناء اللعب لا تصاحبها الآلات الموسيقية بل تردد تلقائيا من قبل الأطفال فتضفي عليهم أجواء الألفة والمحبة والفرح أثناء تواجدهم مع بعضهم البعض. وهي بذلك ذات وظيفة اجتماعية هامة تتمثل في تحقيق الترابط بين الأطفال من الجيل الواحد، والحي الواحد، وحتى داخل الأسرة ذاتها. ثم تعوّد الأطفال على احترام النظام والالتزام بما تحدده وما تتطلبه قواعد اللعبة وأصول اللعبة الجماعية، التي لا يمكن أن تكون فردية بالمرة. كما تساهم هذه الألعاب في التدريب العملي للأعضاء والحواس لدى الأطفال لتكون بمثابة تمارين تلقائية لتكوين مهاراتهم الحركية والحسية والعقلية، وتنمية إمكانيات ومواهب الأطفال الصوتية واللفظية وقدرتهم على الارتجال والإبداع وخلق كلمات وألفاظ من وحي خيالهم تتناسب مع إيقاع اللعبة ونمط سيرها.

وهناك بعض الألعاب ترافقها أغان بها بعض الألفاظ أو الكلمات غير واضحة معانيها مثل (لعبة adododo)، وتتمثل في دوران طفلين وهما يرددان هذه الكلمات:

«Adododo Anaxinaxido Aci sinimatta Aman Aman Aho»[17]

2

ثم يغيران الإتجاه بتغيير تشابك اليدين اليسرى لكل منهما يردد نفس الكلمات. وفي مرحلة موالية يجلس أحد اللاعبين على الركب، ويضع الآخر يده فوق رأس صديقه ويبدأ في الدوران حوله مرددا نفس الكلمات، وإثر الانتهاء منها يدور اللاعب في الاتجاه المعاكس و بعد ذلك يقع تغيير الأدوار بين اللاعبين.

ومن بين الألعاب الغنائية التي المتعارف عليها عند الأطفال نذكر: لعبة الدوار رحل، لعبة جميلة يا جميلة، لعبة عيش للا، وتتمثل صورتها في تجمع الفتيات في ساحة البيت وتعين إحداهن لتمثل دور الأخت الكبرى وتلقب «بللا» (لقب تكنى بها الأخت الكبرى أو الخالة أو العمة). تقوم هذه الأخيرة بتسوية كدس من التراب و تحفره من الوسط فيأخذ شكل «العصيدة». ثم تضع فيه نواة أو حجارة وتخفيها تحت التراب حتى لا تتفطن لها اللاعبات. بعد ذلك تنادي هذه اللاعبة بقية الفتيات فيتحلقن حول ذلك الكدس ويحركنه بأصابعهن موهمات تلك اللاعبة بالأكل. فإذا عثرت إحداهن على تلك النواة تصيح قائلة: «دودة، دودة» ثم تقف بقية الفتيات ويصحن بأصوات عالية: «عيش للا فيه الدودة»[18]، تكررنها مرارا، عندها تمسك الأخت الكبرى عصا وتجري وراءهن محاولة إمساكهن ومعاقبتهن على ذلك السلوك. في حين تواصل الفتيات الصياح لمزيد استفزازها.

وهكذا، فإن هذه الألعاب قد نشأت في الأساس من أجل أن تلائم حركات الأطفال من جري وقفز وتخضع لإيقاع حركات الأطفال أثناء اللعب والكثير من هذه الأغاني لا يعرف أحد معانيها .

وتأتي لعبة «دار السلطان» كمثال للعب الجماعي حين يجلس الأطفال على شكل دائرة ويضم القائد قبضة يده ويترك الإبهام مرفوعا كي يمسك به اللاعب الآخر، وهكذا حتى يكونوا بأيديهم هرما مرتفعا عن الأرض. يبدأ قائد اللعبة في عد أصابع الأطفال المضمومة واحدا بعد الآخر، مبتدئا من الأسفل، وهو يسأل عند كل إصبع «هذي شنية»؟ فيردون عليه في كل مرة باختيار اسم طريف بهدف الإضحاك والتسلية وهكذا حتى يصل إلى أعلى إصبع. وهنا تبدأ المرحلة الثانية من اللعبة بأن يمسك قائد

اللعبة الإصبع الأعلى في الهرم و يجري الحوار التالي بين قائد اللعبة وبين اللاعبين: «هذي شنية[19]؟ دار السلطان آش فيها؟ خوخ ورمان وين قسمي؟ في الزريبة والزريبة وين؟ كلتها النار والنار وين؟ طفاها الماء والماء وين؟ شربه الثور والثور وين؟ ذبحه الموس والموس وين؟ عند الجزار والجزار وين؟ انحصر حصرة طاح مات»[20]. وعند هذه المرحلة تعاد الخطوة السابق ذكرها في لعبة[21] مديق وذلك من أجل تدفئة الأيدي. وتتنزل لعبة «الداش» في إطار إحدى المعتقدات الشعبية التي كانت سائدة حينذاك في بعض الجهات وصورتها تنطلق بوضع طفل صغير عاجز عن المشي في قفة، وتقوم الأم بوضع قطعة من القماش داخل القفة كفراش لصغيرها، ثم يحمل لاعبان هذه القفة وينطلقان في التجوال بها داخل أزقة الحي وشوارعه وتتبعهما مجموعة كبيرة من الصبية. وفي الأثناء يتوقف هؤلاء الأطفال أمام كل بيت يمرون به مرددين الأغنية التالية:

«داش داش بن عباس غز القلية بلاش اعطوني قلية للحبشي باش غدوة يصبح يمشي».

وعندما تسمع صاحبة البيت هذه الأغنية تخرج إليهم حاملة ما تيسر من القمح أو الشعير أو الزيت وتعطيه للصبية فيأخذونه ثم يواصلون تجوالهم إلى أن يبلغوا البيت السابع الذي تنتهي عنده اللعبة. فيعود الأطفال إلى بيت الطفل الذي يحملونه لتقوم والدته بطهي الطعام من المواد التي جمعها الأطفال وتوزيعه على كل المشاركين في اللعبة[22].

وهنالك ألعاب غنائية يرددها الأطفال في المواسم، ومنها لعبة شايب عاشورة التي تلعب في العشرة الأيام الأولى من شهر محرم ويشترك فيها العديد من أبناء وبنات الحي، يلبس أحد الأطفال زيا تنكريا ويضع على وجهه قناعا يمثل شيخا كبيرا له لحية طويلة بيضاء من الصوف أو القطن وله شارب طويل أبيض ويحمل عصا طويلة. وتنطلق اللعبة حينما يتقدم الشيخ الموكب راقصا على أنغام الطبل معتمدا على حركات مضحكة ويردد بمعية الأطفال: «شايب عاشورة حني كول الوزف وغني على مرا هجالة كلاها الذيب خسارة». يجوب الموكب منازل الحي وكلما اقترب من أحدها يقف الأطفال مرددين الأغنية السابقة فتخرج ربة البيت لتعطيهم من الفول وتجود عليهم بما تيسر من خير البيت، فيمدحون كرمها قائلين: «هذا حوش البوبشير فيه القمح والشعير، هذا حوش عمنا يعطينا ويلمنا، هذا حوش سيدنا يعطينا ويزيدنا». فإن لم تعطهم ربة البيت شيئا، وهذا نادر ما يحدث إلا إذا نفذ ماعندها من حمص وفول، فإنهم يقفون أمام الباب ويذمونها مرددين: «هذا حوش البوزنان فيه القمل والصيبان»، ثم يغادرون المنزل مرددين: «هذا حوش بم بم كسارين سبع برم». وهكذا يستمر الطواف بمنازل الحي الواحد تلو الآخر وفي النهاية تجمع الغنائم ويطهى بها طعام للجميع تسمى في ام العرايس (الخيلوطة). كما يحتفل الأطفال في بنزرت بمناسبة عاشوراء بلعبة النبيلة حيث يردد الأطفال أثناء القفز على النار:

«يا النبيلة باب الله حجوا بيت رسول الله

مصراني مصران أحرف خلاني لا نتصرف

خلاني في الزنقة انحف وادميعاتي شرتله،

هاي جات وهاي جات هز خلاخل

هاي دوات

يا مولات الحوش جديد

حبلك يرجح بالقديد

اعطيني عاشورتي لا نهز مخروقتي».

لقد ذهبت «سكينة ابراهيم» إلى أن المتأمل في هذه الأغاني والتعبيرات يدرك تماما بأنها نتاج فكر إنسان بعيد النظر، ومن المستبعد أن تكون صادرة عن عقل طفل صغير لا يزال عاجزا عن التفريق بين الحقيقة والخيال. لذلك فإن معظم هذه الترديدات والتعبيرات التي ترافق اللعبة هي نوع من التنفيس عن القمع والكبت الذي

يعيشه الطفل أو الشاب دون أن يكون قادرا على إشباع رغباته وتلبية احتياجاته[23]. وتبعا لذلك، يمكننا ملاحظة ما تتسم به الألعاب الغنائية من رموز يصعب أحيانا تفسيرها. ويصبح المهم في دراسة هذه الألعاب هي وظيفتها وما تؤديه بالنسبة للأطفال من تنظيم حركتهم وتسليتهم، وذلك ينبع من أصالتها والعلاقة الوثيقة بين النص والحركة والإيقاع حيث أن النص واللحن يتوافقان معا بطريقة سلسة جميلة فهما يرتبطان بأسلوب واحد ومن أمثلة ذلك:

«دار الذيب عالنجات قالوا جاء قالوا مات»،

أو «يا مطريا خالتي صبيلي على قطايتي».

وتصاحب الألعاب الغنائية مثل لعبة هلي هلي ولعبة الدوار رحل حركات جسمانية متنوعة تعبر عنها مثل حركات التصفيق والدق بالأرجل على الأرض والقفز على رجل واحدة والدوران حول النفس وغيرها. وقد يصاحب هذا النوع من الألعاب مهارات كالرمي والمسك والمشي وتبادل الكرة وألعاب الفرق الرياضية وغيرها. وبتنوع الألعاب التراثية للأطفال ومناسبات أدائها وما يصاحب بعضها من كلمات وأغاني تتنوع المواقف التعليمية، حيث يمر الطفل بالعديد من الخبرات والمواقف الشعورية التي تعزز عملية التعلم. فبترديد الطفل للألفاظ والجمل والعبارات المحملة بأحاسيس ومشاعر جياشة في مواقف الحياة المباشرة تجعله يقوم بعدة عمليات داخلية معقدة. فيقوم بتحويل الصور الحسية إلى مدركات عقلية أو فكرية ويعمل على ربط الكلمات بالأداء، وربط الأصوات بالحركات، ثم يسعى إلى فهم مشاعر أقرانه ومسايرتهم. ويجد في هذه المواقف منفذا لتصريف الانفعالات التي يعاني منها، عندما يقوم بأدواره في اللعب والغناء[24]. فنجده يقلد أقرانه بصورة تلقائية أو ميكانيكية، أي بدون فهم حتى يتغلب على مظاهر الضعف لديه أو لنقل التغلب على مشاعر التوتر من عدم فهم موقف من المواقف محاولا تكراره حتى يستوعب المعاني والدلالات. ويعزز عمليات التعلم ويستجيب لما تتوقعه الجماعة منه، ويندمج معهم لأن ما يلاحظه الطفل ويعمله هو استجابة لما يلاحظه الآخرون، وما قاموا به، وبالتالي فأي تفاعل اجتماعي ينتج عنه تعلم للسلوك. وما ألعاب الأطفال الغنائية إلا وسيلة لتعلم العادات والتقاليد، والقيم والاتجاهات، والقيام بالأدوار وكل ما من شأنه مساعدة النشء على تكوين شخصياتهم المستقلة، المندمجة في حياة المجتمع والمتكيفة معه. كما أن اللعب بوجه عام يعبر عن الحالة النفسية للطفل تعبيرا صادقا لما يمتاز به من صفات الحرية والتلقائية المصحوبة بالمتعة وهو يدفع الطفل إلى الاستمتاع والتنقيب والابتكار ويكسبه الخبرة تلو الأخرى، ويسهم في نموه، ولهذا يعتبر اللعب وسيلة للنمو، وهو رمز للصحة النفسية السليمة.

إلى جانب ذلك، فإن ما يتلقاه الطفل من خبرات في مراحل حياته الأولى يسهم في تكوين حسه الإبداعي وميله إلى الخلق بعد أن ننمي فيه روح المبادرة. وألعاب الأطفال الغنائية جزء من هذا التواصل، بل هي خير دافع نستقي منه انطلاقة الطفل الإبداعية بوصفها أقرب إليهم وأكثر ما يعكس واقع حياتهم. لذلك تشير طبيعة ألعاب الأطفال إلى حاضنتها التربوية ودلالتها الاجتماعية فهو لعب يتحول إلى وسيلة للطفل نحو تفهم مشكلات الحياة واكتشاف للبيئة المحيطة به وسبيله إلى توسيع مدى ثقافته ومعرفته ومهاراته. ثم تغدو عاملا من عوامل التكيف اللازمة للطفل في بيئته والتي يتوسل بها لتحقيق أغراضه ومآربه. وعلى أية حال ينبغي أن تساعد هذه الألعاب الطفل على السلوك المقبول اجتماعيا كاحترام مشاعر الآخرين والتفاعل معهم وتكون وظيفة اللعبة في هذه الحالة أقرب ما تكون إلى وظيفة المنظومة التربوية والثقافية.

يرى بعض الدارسين أن أغلب الأغاني الجماعية المصاحبة للألعاب في المنزل وخارجه وفي المدرسة وخارجها تكشف عن الصراع البيئوي في تركيب الأسرة

ونمطية رب الأسرة والعلاقة الحميمية أو النافرة بالأم أو الزوج أو الأخوات. إذ تحمل هذه الأغاني الإسقاط النفسي للأم على الطفل وحين يشب الطفل على نغماتها، فالمؤثر اللاشعوري والشعوري يفعل فعلته سلبا أو إيجابا وغالبا ما يعكس هذا الإسقاط صورة وضع المرأة في مجتمعها وفي بيئتها[25]. وهكذا، فإن لعالم الأطفال تقاليده الخاصة وعاداته التي يمارسها الأطفال أثناء لعبهم ومرحهم ولا تزال هذه التقاليد والعادات نشطة فعالة ومفعمة بالحياة بالرغم من التطور الحضاري الذي يسود المجتمع في جميع نواحيه وحتى عالم الطفل نفسه.

ولعل بعض الألعاب تحوي دلالات واقعية كثيرة منها أن القوي هو الأبقى ونجد ذلك في لعبة دار السلطان، وهناك بعض الألعاب الأخرى التي تحوي مدلولات واقعية، منها لعبة حاكم جلاد أو لعبة الجلاد حتى تحوي الاثنتان هدفا وحكمة تقول أن الملك أو الوزير لا بد أن يسقط ويأخذ مكانه واحد من عامة الشعب ثم يسقط هذا الجديد وهكذا فالزمن دوّار لا تبقى الأحوال لأحد كما هي عليه. وهناك ألعاب أخرى تحوي بعض الدلالات الواقعية، منها لعبة سرسوق نمال، لعبة بوهروس، لعبة الترييج والترقيص، لعبة امك طنقو ولعبة يا مطريا خالتي وغيرها. كل هذه الألعاب لا شك أنها تحمل معاني كثيرة ودلالات واقعية، صحيح أنها من التقليد لكن هذا التقليد متطور لاسيما أن الطفل يرى الواقع بأجزائه الواقعية ويقلده دون مبالغة أو دون تخيل أسطوري له.

وفي شأن آخر أعتقد أن الحس الوطني لدى الطفل ينشأ منذ تعرفه إلى الأرض التي يعيش فوقها ومنذ تعرفه إلى ملامح وضعه الاجتماعي. والطفل منذ زمن بعيد كانت تتفتح عيناه لترى وتسمع أن استعمارا يجثم على أرضه ولذلك لم تخل أغانيه وألعابه من دلالات وطنية أو نضالية. ونلمس تطورا ملحوظا على المضمون الوطني لاسيما في فترة الاستعمار ومن ثم عند انطلاق النضال من أجل تحرير الأرض من براثن الاستعمار على مدى سنوات طويلة. فمن خلال لعبة زوز حدايد أو لعبة العسكر يظهر التلميح ليعبر عن نقمة اللاعب على الوضع السائد قبيل أو بعيد الاحتلال الأجنبي الفرنسي لتونس، وكذلك لعبة الشفطة التي تتضمن إشارات من قبيل الحس الأولي للتعلق بالأرض والوطن والقبيلة وغيرها. وكما قلنا في البداية إن الطفل يتطور مع ألعابه والأغاني التي ترافقها تطورا ملحوظا، تعبيرا عن أحواله وما يعتمل بنفسه إلى درجة أنه يصبح قادرا على أن يبدع الأغاني والحركات المعبرة عن فكره وأحواله وواقعه الذي يعيش فيه.

خاتمة:

إن دراستنا واستعراضنا لألعاب الأطفال الغنائية في بلادنا تبين لنا أنها تمثل جزءا لا يتجزأ من ثقافة المجتمع. فلا عجب أن تكون الألعاب وسيطا يمكّن الفرد من تشرّب ثقافة مجتمعه واستيعابها والتأثر بها من خلال الممارسة. ومن ثم يتفاعل معها في أوقات فراغه ليكتسب السلوكات الاجتماعية التي تتماشى مع العادات والتقاليد والقيم التي يفرضها المجتمع. كما تعتبر هذه الألعاب جزءا هاما من الوسائل الترويحية التي تعمل على تطوير قدرات الفرد من النواحي العقلية والبدنية والوجدانية. ومن ثم فهي سند للصحة العقلية والنفسية لما لها من مميزات هامة وخصائص هادفة يجد فيها الفرد هوايته التي تتماشى مع قدراته وإمكاناته وتشبع ميوله وتلبي احتياجاته. خاصة من حيث البهجة التي ترتسم على وجوه الأطفال أثناء اللعب. وكذلك من حيث الخصائص والسمات الموحدة في التركيب والبناء اللحني والتسلسل النغمي ومن حيث التشكيل الحركي الذي يعتمد على حركات الجسم وأصوات الأطفال. وهكذا فقد ساهمت ألعاب الأطفال

الغنائية التراثية في بناء الشخصية الاجتماعية وتربيتها من جميع مناحيها وبمختلف أبعادها. وأدت إلى عهد قريب أدوارا هامة في تأطير الموروث الثقافي والتراثي المرتبط بالحياة اليومية. إضافة إلى دورها في تنمية الشخصية الفردية والجماعية في مختلف أبعادها، بالنظر إلى الوظائف التربوية، والاجتماعية والثقافية التي تضطلع بها، ناقلة معها عادات وتقاليد ومهارات، بصورة طبيعية وتلقائية من جيل إلى جيل، مشكّلة بذلك بعض ملامح ثقافة شعبية غنية بالمعاني الإنسانية والاجتماعية، ومؤكدة بذلك أهمية الانتماء والارتباط بالأرض والوطن.

وعليه، نخلص إلى أن الألعاب الغنائية تمثل الصورة الحقيقية للأدب الشعبي عند جيل من الأجيال، والنصوص كما نقلناها من الكتب أو من الرواة هي في حد ذاتها انعكاسات لثقافة أبناء وبنات هذا الوطن لما تتضمن من معاناتهم في عصور متباعدة، حيث نرى ما تعانيه الفتاة والمرأة في المجتمع وأماني الأم لأطفالها عندما تغني لهم، وكذلك ما كان يعانيه الناس من صعوبة البحث عن لقمة العيش وغيرها. لذا يتضح أن اللعب لا ينفصل عن الواقع في شكله ومضمونه، وأن العلاقة بينهما ليست علاقة مجردة، بل هي علاقة تفاعل جدلي بين طرفين تتولد منهما حركة الواقع. في حين لم تكن هذه الرؤيا للعب الغنائي التراثي بهذا الوضوح لدى كثير من الباحثين، الذين اكتفوا فيها باستخدام الموروث استخداما لا يبتعد كثيرا عن القشرة الخارجية له؛ لذلك لم يقدّر لهم أن يستوعبوا مضامين هذا الموروث الذي يتيح لممارسيه مساحة من حرية التعبير عن الرأي سواء باللفظ أو بالحركة أو بالغناء للتخلص من الضغوط التي يفرضها الواقع.

الهوامش

1. أمل التليلي، الأغنية الشعبية في تونس، سليانة نموذج، موقع، consulté le10/10/2020 http://elsada.net/41148
2. الراوية: فاطمة لبيض من مواليد 1949، بمارث.
3. أمل التليلي، الأغنية الشعبية في تونس، سليانة نموذج، المرجع السابق، موقع واب.
4. الراوية السابقة، فاطمة لبيض.
5. طباخ: كلمة لا معنى لها تستخدم لحفظ الإيقاع والوزن.
6. لحاس بتشديد الحاء: من يلحس أصابعه.
7. فقاس بتشديد القاف: قاتل القملة.
8. نشير إلى أن لعب الأم مع طفلها يؤثر بشكل كبير في تكوينه النفسي والتربوي ومن هنا تأتي مسؤولية الأم تجاه أطفالها أكبر من مجرد إطعامهم وتلبية حاجياتهم المادية. و بهذا الصدد أثبتت الأبحاث التربوية أن فوائد اللعب في حياة الطفل تتجلى في أن اللعب يشكل له طريقته الخاصة التي تمكنه وتساعده على اكتشاف العالم وكل ما يحيط به. واكتشاف عدة أشياء في نفسه وفرصة للأم لاكتشاف مجموعة من الأمور عن قدراته ولا تتوقف فوائده عند هذا الحد فهو وسيلة ناجعة جدا في تحقيق توازنه الجسمي والنفسي.
9. – Chamberland Gilles & Provost Guy, Jeu, simulation et jeu de rôles, Presses de l'université du Québec, Sainte-Foy, 1996, p 170.
10. تعد الألعاب الغنائية ألعابا خاصة ومميزة لكونها تحتوي على نصوص غنائية تكون في الغالب تلقائية مصدرها الأطفال وعادة ما تكون موسمية وذات أبعاد واقعية مثل لعبة أمك طنقو الشهلولة البهلولة إن شاء الله تروح مبلولة، وهي تمثل دعوة لطلب الغيث النافع أو يا مطر يا خالتي صبيلي على قطايتي قطايتي مبلولة بزيت الزيتونة، كتعبير عن الفرح بقدوم المطر أو بعض الألعاب الأخرى التي تعتمد على الحركة والنشاط أو من الأغاني التي تقوم بدور التمهيد للعب مثل ألعاب القرعة. ويستخدم الأطفال هذه الأغاني في ألعابهم لتنظيم حركتهم ولإختيار من يقع عليه الدور في اللعب أو في البحث عن رفاق اللعب (الغميضة) وغيرها. ونجد في بعض الألعاب أن الأغنية ليست لها علاقة بمضمون اللعبة وهذا ما يدلنا على أنها من الأغاني

المهدة للألعاب وعدم الارتباط الموضوعي بين مقاطعها هو السائد، ونحن نرى أن عدم الربط والترابط ناشئ عن كون الأطفال لا يلتفتون إلى المعنى بقدر ما يهمهم تسيير حركة اللعبة وأداء الأغنية بمناسبة اللعبة ولا نرى أي رابط أحيانا سوى الإضحاك والتسلية وإضفاء روح الدعابة على جو اللعبة.

11. يختبر الطفل في هذه الألعاب عدة طرق في التواصل مع جسمه إما بواسطة الحركات أو الإيماءات أو الكلمات. حين يتحرك الطفل مع الايقاع وتبعا للانفعالات ويمكن تدريب الطفل على مثل هذه الألعاب في عمر مبكر جدا مثل اللعب المسرحي و ألعاب الرقص والغناء وغيرها. ويساهم هذا النوع من الألعاب في إطلاق طاقات الطفل وفي تدعيم قدراته الشفهية والصوتية واللفظية. انظر: فايدة حطيط، أنواع اللعب، http://www.laes.org/_publications.php

12. الجمارة: جزء يؤخذ من قلب النخلة وهو حلو المذاق وناصع البياض.

13. شعرك دني زي سبيب الغزلاني: كناية عن الشعر الطويل الناعم مثل شعر الغزلان.

14. الراوية: الحاجة فاطمة العباسية وهي عجوز من معتمدية مارث عمرها خمسة وثمانون عاما.

15. وهنا نلاحظ أن الأغنية متعددة الأغراض فهي تصور مواقف البنات من الحياة وتبرز عواطفهن وانفعالاتهن بأسلوب أخاذ يصل تأثيره إلى أعماق النفوس. "فكثير من الأغاني الخاصة بالبنات تحمل في طياتها أمنيات بالزواج والاستقرار، وهذا ناتج عن التركيبة الاجتماعية للمجتمع التي تحبذ الزواج المبكر، وتمني الفتيات بعريس مناسب مثل القاضي الذي يحتل مكانة اجتماعية ودينية و اقتصادية مرموقة". انظر:

- قادربوه (عبد السلام)، أغنيات من بلادي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 2، طرابلس،1977، ص62.

16. كانت أغنية الطفل الشعبية ذات نكهة خاصة تميزت بها معانيها وموسيقاها التي أوجدتها عفوية الأطفال إضافة إلى ما تحفل به من دلالة اجتماعية غنية عن المجتمع وتطوره، وحياة الأسرة وبيئتها على الرغم من قصر كلماتها وصغرها وبساطة معانيها. وقد عبّر الأطفال عن هذه الكلمات بحركات عفوية يؤدونها في سياق اللعبة، وهي كلمات تحرك الأحاسيس وتزيد من التفاعلات الإجتماعية والشعور بالانتماء واكتساب التجربة، علاوة على أنها تحمل الطفل إلى عالم خيالي تتجسم من خلاله الأحداث التاريخية والثقافية وبقية المناسبات الجماعية. انظر:

- Bourgon, L., Proulx, M., Hohmann, M. et Weikart, M. Partager le plaisir d'apprendre, Gaétan Morin, Éditeur. Québec, 2000.

17. نلاحظ أن هذه العبارات التي تردد أثناء اللعب لا معنى لها وربما كانت من اختراع الصبيان واكتسبت مفهوما خاصا بينهم للدلالة على لعبة معينة. وهي كلمات ليس لها معنى محدد تدل عليه، ولا يوجد لها دلالة في المعاجم الفرنسية أو غيرها، وإنما اكتسبت مفهومها من الواقع وأصبحت ترمز إلى شيء معين. ولعل الكلمة الأولى تحمل مفهوم الدوران الجماعي لأن اللعبة تغلب على مراحل سيرها هذه الحركات. وقد وأضيفت إليها الكلمة الثانية لكي تؤدي دورا موسيقيا لفظيا في نفس السياق يشعر بانتهاء العبارة، فلا تقال كلمة وحدها وهي بحاجة إلى كلمة أخرى على نفس الميزان ثم تتوالى بقية الكلمات على نفس الوتيرة.

18. تقدم لنا الكلمات المصاحبة للعبة بنتا تغني مع صديقاتها، وتنتقدن (العيش) الذي طبختها الأخت الكبرى لهُن وكأنها تتحدث نيابة عنهن بأنهن لا يرغبن في هذه الأكلة، لأنها أكلة طبخت معها دودة، فيسأمن منها لعدم صلاحيتها للأكل. وهي تعني ضجرهم منها، فقد طفح الكيل من كثرة تكرار طبخها لطعام لا طعم له ولا رائحة، وما عليها إلا أن تقوم برمي هذه الأكلة في القمامة. لذا يمكن القول بأن هذه الأغنية تعد متنفسا حقيقيا لهؤلاء الأطفال وتعبيرا عما يحسون به، فهي تحمل في ظلالها معان كثيرة وهادفة.

19. دونتها "سكينة ابراهيم" وسمتها "هذي شنية"، ووصفت مراحل سيرها بنفس التفاصيل، وأذكر أنها من بين الألعاب التي كنا نمارسها في مخيمات الكشافة منذ سنوات بنفس الطريقة التي ذكرت تقريبا. انظر: ابراهيم (سكينة بن عامر)، طيارة ورق: كنوز من ألعاب الأطفال الشعبية في الوطن العربي، دار طيبة للنشر والتجهيزات العلمية، القاهرة، 2002.ص119.

20. مصدر الأغنية: شلابي (سالم سالم)، ألعابنا

وأحاجينا في ذاكرة الزمن، مرجع سابق، ص ص196-194.

21. نشير أيضا إلى أنه على الرغم من أن اللعبة بسيطة من حيث آدائها وحركاتها، ومع ذلك نلاحظ أن هذه الأغنية المصاحبة لها لا تخلو من فكاهة وحكمة وأنها تروي شبه حكاية في قالب غنائي خفيف. ويتضح من خلالها أن هناك دلالة رمزية واضحة تحمل معاني كثيرة وهادفة مستوحاة من واقع الحياة الاجتماعية. وهي أنه لا يوجد قوي إلا ويوجد من أقوى منه، إلى أن يصل الأمر إلى موت الجزار في إشارة إلى قدرة المولى عز وجل على أخذ روحه وحلول أجله.

22. لا شك أن اللعبة تعبر عن أحد المعتقدات الشعبية التي احتلت عقول الناس منذ زمن بعيد، وشغلت حياتهم، وشغفت بها نفوسهم، وأمسى التسليم بها والخضوع لحكمها بديهيا إلى درجة أنها أصبحت من المسلمات التي لا يمكن أن يرقى إليها الشك، ولا يمكن تجاهلها كحقيقة ويقين. فقد أخذت هذه المعتقدات سبيلها إلى قلوب الناس واقتنع بها عامتهم وخاصتهم، فهي إذا مستوحاة من البيئة الإجتماعية ومن أثر تعليم الآباء لأبنائهم إلى أن رسخت في الوعي وأضحت جزءا هاما من الوجدان الشعبي، فكلها إذا مكتسبة لم يكن للطفل دور في صنعها شأنها شأن المعتقد الذي ورد في اللعبة، وأصبحت هاجسا يشغل بال الناس فيشعرهم بالتفاؤل والفرح أحيانا، والخوف والتشاؤم أحيانا أخرى.

23. ابراهيم (سكينة بن عامر)، طيارة ورق: كنوز من ألعاب الأطفال الشعبية في الوطن العربي، مرجع سابق، ص80.

24. يتضح أن خلق النصوص الغنائية وإبداعها يساعدان على صنع الفكر حسب ما ذهب إليه "حسن الباش" لأن النصوص الغنائية والألعاب لا تخلو من محتوى فكري على الإطلاق فهي معبرة إما عن قصة أو حركة أو مثل أو حكاية، وهي الدالة على مستوى التفكير لدى الطفل، طموحاته وحاضره،وأمانيهالآنيةوالمستقبلية.انظر:
- الباش(حسن)، الأغنية الشعبية الفلسطينية، دار الجليل، دمشق، 1979، ص117.

25. انظر: الباش(حسن)، الأغنية الشعبية الفلسطينية، المرجع السابق، ص118.

ـ المراجع العربية:

- ابراهيم (سكينة بن عامر)، طيارة ورق: كنوز من ألعاب الأطفال الشعبية في الوطن العربي، دار طيبة للنشر والتجهيزات العلمية، القاهرة، 2002.
- الباش(حسن)، الأغنية الشعبية الفلسطينية، دار الجليل، دمشق، 1979.
- قادربوه (عبد السلام)، أغنيات من بلادي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 2، طرابلس،1977.
- شلابي (سالم سالم)، ألعابنا وأحاجينا في ذاكرة الزمن، مكتبة البستان، طرابلس، 1996.

المراجع الفرنسية:

- Bourgon, L., Proulx, M., Hohmann, M. et Weikart, M. Partager le plaisir d'apprendre, Gaétan Morin, Éditeur. Québec, 2000.
- Chamberland Gilles & Provost Guy, Jeu, simulation et jeu de rôles, Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy, 1996.

المراجع الإلكترونية:

- 1- فايدة حطيط، أنواع اللعب، consulté le 17/04/2018 http://www.laes.org/_publications.php
- أمل التليلي، الأغنية الشعبية في تونس، سليانة نموذج، موقع واب: http://elsada.net/41148,consulté le10/10/2020.

الصور

1. https://i.pinimg.com/originals/b2/70/cb/b270cb9744063d35396a91ee46374c1e.jpg
2. https://pbs.twimg.com/media/Bx_AThYCAAEb-30.jpg

أ. صباح حمزة - الجزائر
أ. برحايل ايمان - الجزائر

العادات والتقاليد التلمسانية في الأعراس:

حمام العروس

1

مقدمة:

يعد الحمام من المرافق الخدماتية التي تميز المدن عن غيرها من الحواضر باعتباره دليلا على تطور النظام المائي بها حسب ابن خلدون «توجد في الأمصار المستحضرة المستبحرة العمران، لما يدعو إليه الترف والغنى من التنعم، ولذلك لا تكون في المدن المتوسطة». علاوة على دوره في توفير النظافة الصحية للأشخاص اتصل بالترفيه والاستجمام والأفراح كحمام الطفل الرضيع الأول وحمام العروس. فهو فضاء عاكس لتقاليد وموروثات المجتمع وخصوصياته منذ العصور القديمة عند الرومان والإغريق الى غاية الفترات الاسلامية المتأخرة، لا بل الى يومنا هذا. ومسلك لفهم المجتمع وعكس تقاليده ومعتقداته الخاصة وقيمه وموروثه

الحضاري، فقد خصت العروس التلمسانية عن بقية العرائس بجهازها وثيابها التي تلبسها في كل مناسبة، ومنها يوم الحمام فهو جزء لا يتجزء من مراسم العرس. ذلك ما دفعنا إلى محاولة البحث وفقا لرؤية أثرية لحمام العروسة بتلمسان من عادات وتقاليد ونوعية الألبسة ومواد الزينة والأدوات التي تأخذها العروس لحمامها الأول بعد العرس بيومين، بالإضافة الى المأكولات والمشروبات، ومن هذا المنطلق نطرح عدة إشكاليات والتي تمثلت في: ماهو حمام العروسة؟ ومتى وكيف يقام؟ وماهي الألبسة والأواني التي تأخذها العروسة معها؟ وماهي التقاليد المتوارثة عن حمام العروسة التلمسانية ؟ وماهي الدلالات التاريخية والاجتماعية لحمام العروسة وكيف نصون هذه الممارسات من الاندثار؟

الدلالة التاريخية والإجتماعية للحمام عند المرأة التلمسانية:

ويعد الحمام أحد المرافق العمومية، التي تلعب دورا إجتماعيا التي توجد في كل حي فهو أحد الفضاءات الضرورية مثله مثل المسجد والمدرسة وغيرها من المرافق الاجتماعية، ما يستقبل النساء والرجال بالتناوب[1]. وكان للمرأة سابقا ارتباط وثيق بالحمام فهو يشكل بالنسبة لها فرصة ثمينة لممارسة حريتها أولا ولقاء صديقاتها ثانيا، خصوصا في بعض المناطق التي يعتبر فيها خروج المرأة محدودا أو يقتصر على الذهاب للحمام بغية تبادل الحديث حول مستجدات الأسبوع، وقد يتم أيضا الفصل في عدة أمور أساسية، كاختيار الزوجة أو الخطيبة إلى غير ذلك، ويمكن تفسير ذلك في كون المرأة غائبة عن الفضاء العمومي، لهذا فهي تحاول إنتاج فضائها الخاص دون مراقبة أو تدخل الرجل أو المجتمع عموما، ليصبح الحمام بالنسبة للمرأة فضاء لتحقيق الذات. بالإضافة إلى ذلك فهو فضاء للأفراح[2].

لوازم العروس في الحمام:

تحمل العروس معها إلى الحمام مجموعة من اللوازم التي تقوم بشرائها وتزيينها. من بينها :

لوازم وأدوات الزينة والعناية بالبشرة الخاصة بالحمام:

1) مستحضرات التجميل:

ولم تتوقف زينتها عند الحلي، وإنما صنعت وصفات خاصة بالجمال، كوصفة تحمير الخدود، التي أطلقت عليها الغاسول المتمثل في «دقيق الباقلا والكرسنة خمسة أجزاء ومن عروق الزعفران وبورق وحناء من كل واحد ربع جزء، ويغمر بذلك الوجه» يوضع أيضا لتطييب الرائحة وإزالة الكلف والنمش وترطيب الأطراف.

يذكر المقري أصولها في خمسة أصناف، وهي :العنبر والكافور والمسك والعود والزعفران[3].

بالإضافة إلى الحناء في الكفين والكحل في العيون. وتشير بعض النوازل الأخرى أن العروس تقوم بتزيينها المشاطة ليلة الزفاف ومن وسائل التجميل دهان جسدها ووجهها ببعض الطيوب والأصباغ التي تظهر جمالها وكل حسب مقدرته[4].

2) الكاسة (المحكة):

وهي عبارة عن قفاز خشن الملمس نوعاما مناسب لعملية الحك التي تقوم بها امرأة بالنسبة للنساء ورجل خاص كذلك بالرجال ويتقاضون مبلغا ماليا مقابل عملهم بلإضافة إلى إكرامية

مقابل العمل الذي يقومون به كعملية «التكياس»[5] وهي عملية تتطلب بعض اللحظات التي يمكن القول عنها أنها قوية وجدية، لأنها تسمح بالتخلص من البشرة الميتة، هذه التقنية التقليدية التي تتجلى في حك الجسم أو كل مكان فيه على حدة باستخدام[6]. كما أن هناك أدوات أخرى كالليف الذي يستعمل للحك به في الحمام[7].

ملابس وأواني الاستحمام:

1) فوطة الحمام (الدخول):

ترتدي العروس ما يسمى «بالدخول» وهو ثوب مطرز يستر المرأة من تحت الذراعين إلى غاية الركبة يستعمل خصيصا للدخول إلى الحمام، وهو من الأثواب التقليدية المتوارثة في المنطقة وما يميزه أنه ثوب ساتر ومناسب للاستحمام، كما أنه غاية في الجمال ألوانه الزاهية وتطريزاته الفاخرة التي هي عادة من صنع يدوي تخص بصناعته نسوة تهتم بخياطة وتطريز جهاز العرائس[8]. ترتديها العروس أثناء الاستحمام، وعادة ما تكون من الحرير أي حريرية ووردية اللون بشرائط ذهبية.

2) فوطة الخروج (البشكير):

أما فوطة الخروج فتكون من القماش الماص للماء وتكون مطرزة بالدانتيل والمطرزة بعناية بألوان زاهية كالوردي والأزرق السماوي.

3) التنشيفة (المنديل):

هي قطعة من القماش مستطيلة الشكل، يبلغ طولها 2.60 م ويتراوح عرضها ما بين 0.40م و0.50م. تغطي المرأة شعرها بها عند خروجها من الحمّام مباشرة وتجفّفه بها، عندها تنزِعها لتضع البنيقة[9].

وهي القطعة التي تضعها العروس على رأسها تغطي بها شعرها المبلل، وغالبا ما تكون بيضاء أو وردية اللون، مزينة بتطريزات متنوعة كغرزة الفل[10].

5) الطاسة والمحبس:

سابقا كانت هذه المعدات والأدوات عادة ما تكون من الفضة بالنسبة للأثرياء ومن النحاس لمن هم أقل حظا، وتتكون المجموعة الخاصة بالحمام عادة من دلو مستحضرات العناية باالجسم والشعر[11]. وهما من أهم لوازم الحمام، فالطاسة إناء صغير مصنوع من النحاس، تستعمله العروس أثناء الاستحمام، إضافة الى استعمالها في تبليل الحنة. والمحبس، هو دلو أو إناء كبير من النحاس، تستعمله العروس في وضع لوازم الحمام بداخله. من صابون، شامبو وحبل. ويغطى بقطعة من الحرير المطرزة بأزهار وزخارف لإضفاء جمالية .

6) مقعد الحمام:

وهو عبارة عن مقعد من الخشب تجلس عليه العروس تدخل غرفة السخون لكي لا تتسخ من أرضية الحمام.

7) القبقاب:

وهو نعل خشبي ترتديه النسوة في الحمام والبيت شاع ارتداؤه في العالم الإسلامي، يصنع من خشب الزيتون يتصل بالقدم بشريط جلدي يشد مشط القدم تنتعله العروس اتقاء البلاط الساخن[12].

ملابس العروس التي تلبسها بعد الحمام:

يختلف الزي التقليدي الذي ترتديه كل عروس تلمسانية عند ذهابها إلى الحمام الأول بعد زفافها فكل عروس تلمسانية ترتدي في حفل زفافها مايسمى بالشدّة ، وأهم ما يميز هذا الرداء أنه مصنوع من خيوط ذهبية وعقود من اللؤلؤ، إضافة إلى التاج المذهب الذي تضعه العروس على رأسها، وهو حلية ملكية من حلي الرأس، يلبسه الرجال والنساء، وقد ذكر إبن قزمان (554هـ/1149م)، أن العروس كانت تلبسه لتتميز عن بقية النسوة والمدعوين وكأنها ملكة في يوم عرسها[13]. إلا أنها ترتدي لباسا أقل تكلفا يوم الحمام مثل:

1) القفطان:

يعتبر القفطان من ملابس الأبهة والفخامة في المجتمع انتشر ارتداؤه في الجزائر عن طريق العثمانيين إذ لم يكن معروفا في الجزائر فحسب وإنما انتشر في بلاد المغرب مع العلم أن الأتراك أخذوه عن الفرس وقد لبسه الجنسان معا ولكنهما يختلفان من حيث الطرز والزخارف، ويحتوي على أكمام نصف دائرية قصيرة ومفتوحة لتسهيل الحركة. مفتوح من الأمام لتظهر الملابس الأخرى. يطرّز القفطان بالذهب والفضة في مستوى الكتفين ومن الأمام والأكمام، وهو مزوّد من جهتيه بأزرار كبيرة مصنوعة من الخيوط الذهبية أو الفضية موضوعة للزخرفة فقط ويغلق بزرين موضوعين في مستوى البطن. وبحلول القرن 13 هـ/ 19 م تغيّر شكل القفطان فأصبح طويلاً يصل إلى غاية القدمين[14]. ويصنع من الحرير والقطيفة وتعتبر القطيفة من المنسوجات الوبرية التي تختلف بوجه عام عن الأنسجة العادية من حيث مظهرها وذلك بوجود بروز وبري الشكل على سطحها نتيجة إضافة خيوط خاصة على سطح المنسوج. لقد تطوّرت طرق نسج القطيفة في مدينة جنوا كما سبق ذكره، حيث يمزج في صنعها خيوط الحرير والقطن والصوف والكتان والقنب والجوت، مع أن هذا الصنف من المنسوجات الحريرية غير الخالصة كان معروفا قديما، إلا أنه عرف انتشارا واسعا مع القرن 10 هـ/ 16 م. عرفت القطيفة باسم «المخمل» وقد لقيت ازدهارا كبيرا في مدن الجزائر وشرشال وبرشك، وقد كان صانع القطيفة يسمى القديفاجي[15].

2) البلوزة العربية:

وتسمى بالوهرانية ويقصد بها الإقليم الوهراني ويشمل عدة مدن من الغرب الجزائري،هي لباس تقليدي جزائري خاص بمنطقة الغرب الجزائري أو ما يسمى بالقطاع الوهراني، ظهرت في القرن السادس عشر وهي تمثل عراقة وهوية المرأة بالمنطقة مستوحاة من بلوزة سيدي بومدين. وتعد البلوزة الوهرانية من أحب

الحايك أو الملحفة

الألبسة لقلب العروس في منطقة الغرب الجزائري إلى جانب الشدة التلمسانية وبلوزة المنسوج، وتكون البلوزة حاضرة في تصديرة العروس والأفراح، أخذ اللباس شهرة واسعة ورواجا كبيرا لدى السيدات حتى انتقل إلى الحدود الغربية للوطن وبالتحديد مدينة وجدة، حيث لا تستغني نساء وجدة عن بلوزة وهران. وهو فستان مرصع بالأرابيسك المذهب والأحجار اللاّمعة وبصدر يكون مفتوحاً إلى غاية الأكتاف والأكمام تكون عادة قصيرة. تطورت البلوزة مع مرور الزمن وتطوّرت تصاميم الجزائريات لهذا اللباس التقليدي العريق.

3) جلطيطة :

تنورة تلبس فوق القمجة وتشد عند الخصر بواسطة رباط[16].

4) الأحزمة:

تلبس الأحزمة من طرف الجنسين وهي عبارة عن أشرطة عريضة تنتهي بأهداب طويلة متكونة من ضفر خيوط السدى التي تترك حرة بعد عملية النسج تمزج في خيوط الذهب والفضة، بالإضافة الى رقاقات الزركشة المصنوعة من المعدن، كما تصنع الأزمة من الصوف، بحيث تنسج على حبال القنب وتعرف في هذه الحالة بإسم التكة[17].

5) الحايك:

إن ما يميز المرأة الجزائرية هو ارتداؤها لذلك اللباس الذي يغطي الجسد من الرأس إلى القدمين في قطعة واحدة تشد بتقنية بسيطة مع مسكها بحبل أو حزام في وسط الجسم، وتختلف تسميته من منطقة إلى أخرى فهو يسمى : الحايك أو الملحفة.

مجوهرات العروسة:

فطرت المرأة محبة للزينة وحب الظهور، ولقيمة الذهب في نظر العالم ولمكانته الممتازة آثرت أن يتخذ منه زينتها وحليها، فاختارت القرط زينة لأذنيها، والسوار حلية لمعصميها، والقلادة ليزدان بها جيدها، ومن الخواتيم طية لأصابعها، وما إلى ذلك من مستلزمات حلي المرأة وزينتها في كل المناسبات وكانت المرأة أكثر اهتماما بالزينة، خاصة ما عرفت به من شغفها بأنواع الحلي، التي تشير إليها المصادر المختلفة، دالة في ذلك على أنه من زينة المرأة[18]، تبدأ الفتاة التلمسانية التحضير لجهازها بشراء مختلف المستلزمات حيث تحرص العائلات على شراء الحلي الذهبية للطفلة منذ صغرها لتكون جاهزة عند بلوغها سن الزواج، ومن العادات التي لا تزال سائدة في عدة مناطق من تلمسان ما تعلق بالمهور، وخلال فترة الخطوبة يقوم كلا الخطيبين بتجهيز نفسه، من جهة الخطيبة تقوم بتحضير جهازها

حيث أن العروسة تقوم بأخذ مجوهراتها معها يوم الحمام لتتباهى بما قدم لها أهلها وأهل زوجها من مجوهرات[19].

وقد وردت في دفاتر التركات، أنواع مختلفة لأسماء المصاغ، فوجدت الصرمة مذكورة في 118 حالة، والمقفول في 72 حالة، والونايس في 51 حالة، والمقايس في 41 حالة، والمسايس في 27 حالة، والبزايم في 17 حالة، والسلسلة في 16 حالة، والشركة في 13 حالة، والفرد والحسك في 10 حالات والخواتم والمناقش في 09 حالات، والقلادة

الكرافاش

والـزروف والمصـوغ في 04 حـالات، والخلخـال في ثلاث حـالات والبرمـة والمحبـوب، وجعبـة فضـة، والجوهر والوقتيـة في حالـة واحدة[20].

وقـد ذكر «حمـدان خوجـة» كيف كانـت العائلات ميسـورة الحال، تشـتري المصاغ وتخصصـه فقط لتعيره للعائلات الفقـيرة والمحرومة أثناء حفـلات زفافها، وهذا تعبير عـن الحـرص والتضامن بـين فئـات المجتمع من جهـة، وأهميـة المصاغ في مثـل هاته المناسـبات من جهة أخـرى. كما أثبتـت دراسـة عقود الـزواج الصـادرة من المحكمة الشـرعية، وجـود الصداق الـذي يتضمن أنواعا مختلفة من المصاغ[21]. وأهم ما يميّز العروس التلمسـانية عـن غيرها هو ارتـداء عدد كبـير من المجوهـرات الثمينة ونذكر منها:

1) الكرافاش:

وهـو حلـي جزائريـة أصيلـة معروفـة بالغـرب الجزائري بكثرة سـميت بعقدة الحب الجزائرية وكانـت تسـتعمل مـن طـرف النسـاء لرفـع أكمـام ملابسـهن عنـد القيـام بالأعمـال المنزليـة. يطلـق علـى هـذه الحلية في منطقـة تلمسـان بـ«كرافـاش بولحيـة»، سـمي بـ«كرافـاش» لأن سلسـلته غليظـة ومفتولـة كالحبـل، و«بولحيـة» نسـبة إلى الأهـذاب الـتي تتـدلى مـن القطعـة الـتي تشـبك السلسـلة، وهـي علـى شـكل لحيـة .وهـو جـزء هـام وضـروري لتزيـين العـروس ولتكملـة الشـدة التلمسـانية[22].

2) المسكية:

عبـارة عن حليـة ذهبية على شـكل إجاصـة عليها نقـوش، وفي بعـض االحيـان فصـوص تضعهـا العروس في سلسـلة وتتزين بها، كمـا توضع فوق «الجوهـر» المصفف علـى الصدر عنـد ارتدائها الشدة[23].

3) الخامسة:

كمـا قـد تحمـل هـذه السلاسـل الطويلـة أيضـا «خامسـة» وتكـون كبـيرة الحجـم تسـتعملها العـروس في الشـدة، وهـي آخـر حليـة تضعهـا علـى صدرهـا لتكـون ظاهـرة للعيـان، وذلـك لـدرء العـين عنهـا، وهـذا تطبيقـا للمقولـة الشـعبية القائلـة: «خمسـة في عـين بليـس»[24].

4) الخرصة:

أو «الونايـس»، وهـي تتكـون مـن خيـوط الجوهـر، تتوسـطها قطـع معدنيـة، وألـوان مـن العقيـق الأحمـر والأخضـر والأزرق في مقدمتهـا سلسـلة طويلـة لتثبـت علـى الشاشـية، وفي مؤخرتهـا خيـط أصفـر لتشـد بـين الصدغـين، وقـد يرجـع اسـتعمال هـذه الأقـراط الكبـيرة الطويلـة، لإطالـة عنـق المـرأة علـى أسـاس أن العنـق الطويـل دليـل الجمـال، وهـو مقيـاس مـن مقاييـس الجمـال[25].

الدماليـج: يطلـق عليهـا في تلمسـان «الدمالـج» أو «المنافـخ» هـي عبـارة عـن صفـائح سـميكة غليظـة أحيانـا تنقـش عليهـا رسـوم هندسـية أو نباتيـة أو حيوانيـة وتحلـى ببعـض الفصـوص، إلا أن الدماليـج تختلـف عـن الأسـاور بحيـث لا يمكـن فتحهـا أو غلقهـا ولكـن تدخـل مباشـرة في العضـد[26].

4

5) اللويز:

يعود أصله إلى لويس (LOUIS) وهو إسم الملك 19 من ملوك فرنسا أشهرهم . «اللويز» هو الإسم الجاري للعملة النقدية الفرنسية للذهب منذ 1092 . هذا بعد أن قرر لويس الرابع عشر (1012 - 1093م) إصلاح النظام النقدي الفرنسي وقد استعمل كحلي في الكثير من المجوهرات «كالجوهر»، «الدمالج»، «الخواتم» و«الحزازم»[27] .

لوشي (ليلة الحناء):

ويجدر الإشارة إلى هذه المحطة بحكم أنها مهمة من مراسيم الزفاف حيث أن العروسة تقوم بالذهاب إلى الحمام قبل عرسها ويكون حمامها الأخير وهي عزباء وتسمى بالتشليل حيث تذهب العروس في الصباح إلى حمام تقليدي وتأخذ معها بعض النسوة وبنات العائلة الموجودات في البيت ويكون عددهم من 15 إلى 20 إمرأة، تدخل من خلاله الفتاة عالم النساء الناضجات، ويتمثل هذا الطقس في إزالة شعر خفيف المنتشر في وجه العروس وكذلك الشعر الذي هو في الشفة العليا، وتحت الإبطين، وعلى الساقين والذراعين، والعانة. فيكون نزع الشعر هو انتقال من مرحلة المراهقة إلى مرحلة النضوج . وبعد الخروج من الحمام تذهب إلى بيت أهلها وهنا تبدأ مراسيم اللوشي حيث تظهر العروس عادية جدا دون أن تزين نفسها، بل ترتدي لباسا عاديا وتغطي شعر رأسها[28].

يوم الحمام:

يقوم أهل العروسة والعريس بعزم أقاربهم المقربين للذهاب مع العروسة للحمام الذي يتم كرؤاه خصيصا ليوم معين فيكون تحت تصرف أهل هذه العروس ليخرج المعازيم في موكب خاص تملؤه الزغاريد إلى غاية وصولهم للحمام، وذلك للفت انتباه الناس بوجود عروس متوجهة للحمام[29]. يقومون بالاستحمام رفقة العروسة، وتحاط بقريباتها وصديقاتها اللاتي يعملن جوا من المرح، الغناء، الرقص والضحك، وسط أنغام خاصة بالطبل والزغاريد ومفعمة بالرقص. ويمرحون سويا، ويقومون بتدليل العروسة، حيث تدخل العروس محاطة بالشموع الملونة وتشعل لها أعواد القماري والبخور لتحصينها من الأرواح الشريرة والعين، مغمورة بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم .

تحميم العروس:

وتنتقل العروس بعد ذلك من غرفة تبديل الملابس الى البيت السخونة ثم إلى غرفة مخصصة لها تسمى

غرفة العرائس وهي ركن في الغرفة الساخنة من الحمام مخصصة للعرائس اللواتي يأتين للاستحمام، تعتبر بمثابة مقصورة أو خلوة استحدثها المعمار المسلم

لإتمام الطهارة لبقية الجسد وتجنب كشف العورة عند المرأة والرجل، وصارت هذه الخلوات تعرف فيما بعد بـ« بيت العروس » ونجدها في أغلب الحمامات القديمة كحمام سيدي بومدين بتلمسان،[30] فتجلس العروسة وسط الغرفة وتقوم إحدى قريباتها بتحميمها وذلك بداية بطلاء الجسم بأكمله بالصابون البلدي ومن بعدها تأتي عملية (التكياس)، هذه التقنية التقليدية التي تتجلى في حك الجسم بأكمله، كل مكان فيه على حده، وهذه التقنية تعد من المراسم الرئيسية للحمام ويستعمل لذلك قفاز خاص يسمى بـ«الكياسة»، وهو عبارة عن كيس صغير يغلف اليد بشكل جيد ويتم اقتناؤه بدقة وانتباه كبريين[31] .

الخروج من الحمام:

تخرج العروسة من السخون إلى غرفة تبديل الملابس وسط أنغام و جمل شعرية شعبية متوارثة يتم تداولها من طرف نساء العائلة المتقدمات في السن كعمات العروس وخالاتها، ونفس الشيء يسير على أجواء الزفاف لدى أهل العريس، وعادة ما تتناوب سيدة من أهل العروس على إلقاء أول جملة شعرية شعبية من التقدام، تقابلها الجملة الشعرية المناسبة من قبل سيدة من أهل العريس. وكل هذا وسط زغاريد الحضور.

وضع الحناء:

وبعد الانتهاء من الاستحمام، تذهب العروس الى البيت الباردة لتتزين هناك وتتصدر وسط القاعة مرتدية نوعا من اللباس التقليدي الجزائري. ويبقى جو الفرح متواصلا بالغناء والمرح والتطبيل. لتنتهي الجلسة بربط الحنة التي تخلط عادة بالبيض، كونه رمزا للخصوبة، إضافة الى ماء الزهر، وهو رمز للطف والمودة، وتوضع على يد العروس مرشوقة باللويزة التي ترمز إلى الرفاهية. وتقوم برش العطر على كل الحاضرات معها خصوصا الفتيات العازبات، كرمز للفأل[32].

المأكولات والمشروبات:

كانت صناعة الحلويات التقليدية في الماضي القريب حكرا على النساء،[33] » يقوم أهل العروس بتحضير بعض الحلويات والمشروبات قبل الذهاب الى الحمام لتقدم هناك، غير أن هذه الإكرامية اليوم باتت ترتبط بالوضع المادي للعروس، وغالبا ما تكون هذه الحلويات عبارة عن تشكيلة من الحلويات، أبرزها الكعك، المقروظ، القريوش، الصامصة، كعب غزال، غريبية بالزيت الذي تقوم العروس بتوزيعه رفقة المشروبات[34].

ثم تخرج العروسة من الحمام الى بيت زوجها وهي مغطاة بالحايك من الرأس إلى القدمين لكي لا يتسنى لأحد رؤيتها ولا يكشف وجهها[35].

خاتمة:

يعتبر الحمام كالمقهى عند النساء حيث أنه المكان الذي تحظى به المرأة بحريتها وعفويتها، فإلى جانبه فضاء تنظيفي وخدماتي إلا أنه شهد الكثير من المراسم والأفراح التي تعد جزءاً لا يتجزأ من أصالة وهوية المنطقة، وكذلك هو الحال بحمامات مدينة تلمسان ومن ثمة كان ويبقى الحمام بتلمسان الموروث الثقافي والصحي والطهوري، الذي وفر دوما سبل العلاقة الانسانية والجسدية، كما كان دوما عالما للترفيه والفرجة، ومصدرا للالتذاذ وتطوير الذات واستخدام مختلف المواد التقليدية والتجميلية، لصناعة جسد وإلى جانب اعتباره عتبة للمرور من الدنس إلى الطهارة.

الهوامش

1. عـلال ركـوك : فضاء الحمـام المغربـي – قراءة في بعـض الممارسـات والطقوس – مجلـة الثقافة الشـعبية فصليـة علميـة متخصصـة ،البحرين، العـدد رقـم 16،2011م، ص11 .
2. فاطمـة حاج عمر، الصقـوس الإحتفالية والرباط الإجتماعـي دراسـة ميدانيـة للإحتفـالات بمدينة تمليـلي طقـوس الخطبـة والـزواج أنموذجـا، أطروحـة مقدمـة لنيل شـهادة دكتـوراه علوم في علـم الإجتمـاع، 2016/2017م، ص60.
3. المقـري أحمـد بـن محمـد التلمسـاني ، نفـح الطيـب مـن غصـن الأندلـس الرطيـب، تحقيق إحسـان عباس، دار صادر، بـيرون، دط، 1986م، ،ص199.
4. أبـو العبـاس أحمـد بـن يحـي التلمسـاني، الونشريـسي (914ه/1508م) : المعيـار المعـرب والجامـع المغـرب عـن فتـاوي أهـل افريقيـة و الأندلـس والمغـرب ، تح : محمد حجـي و آخرون، دار الغـرب الإسـلامي، بـيروت، 1987م،ج3 ،ص251،ج9 ،ص182-181.
5. الكياسـة: و هي المرأة التي تقوم بعملية تقشـير البشرة بواسـطة الكاسـة، من الصبـاح حتى فترة بعـد الظهريـة ، والكياس للرجـال وحصتهم من بعد العـصر إلى الليل. ويسـتفيدون مـن خدماته مقابـل دفـع مبلـغ معـين زيـادة عـن الخدمات الإضافية.
6. فاطمة حاج عمر، المرجع السابق، ص59.
7. مريم لعناني، المرجع السابق، ص135.
8. فاطمة حاج عمر،المرجع السابق، ص61.
9. شريفـة طيـان ، ملابس المـرأة بمدينـة الجزائر العثمانية،رسـالة لنيل شهادة ماجسـتير في الآثار الإسـلامية،1991/1990م، .ص 200.
10. المرجع نفسه، ص212.
11. فاطمة حاج عمر،المرجع نفسه،ص60.
12. وهيبـة بغـلي، الاحذية التقليديـة الجزائرية، دار الثقافـة,ط1, 2008م, ص46,
13.
14. ابـن قزمـان محمد بـن عيسى القرطبـي ، ديوان ابـن قزمان، دراسـة وتحقيـق ف كـورنيطي، المعهـد الإسـباني العربـي للثقافـة، مدريد،دط، 1980م، ص 154 .
15. شريفـة طيـان، الفنـون التطبيقيـة بالجزائر في العهـد العثمانـي، ، دراسـة أثرية فنيـة، أطروحة لنيل شـهادة دكتـوراه في الآثار الإسـلامية ، ج 1، جامعـة الجزائـر، 2007 / 2008م ، ص251,
16. المرجع نفسه، ص197-196.
17. شريفة طيان، المرجع السابق، ص46.
18. المرجع نفسه، ص 252,
19. مريامـة لعنانـي، الأسرة الأندلسـية في عـصر المرابطـين والموحديـن، مذكـرة لنيـل شـهادة الماجسـتير تخصـص تاريـخ وحضـارة الأندلس،جامعـة منتـوري، قسـنطينة، 2012، ص 109.
20. لبلـق أسـماء، التحـولات الثقافيـة والرمزيـة لمراسـيم الـزواج في الأسرة التلمسـانية، رسـالة ماجسـتير في علم الإجتماع الثقافي،2014/2015، ص146.
21. سـعد اللـه أبـو القاسـم، " دفتر محكمـة المدية الجزائـر، أواخـر العهـد العثمانـي، مـن الحيـاة الإقتصاديـة في الولايـات العربيـة، جمـع وتقديم عبد الجليل التميمي، منشـورات مركز الدراسـات و البحـوث، زغـوان ، 1998، ص 141
22. خوجـة بـن عثمـان حمـدان، المـرآة، تقديـم وتعريـب وتحقيـق محمـد العربـي زبيـري، الجزائـر، 1982 ، ص 51.
23. قـدور فريـدة، مسـاهمة الحـلي التقليديـة في التنمية بتلمسـان، مذكرة لنيل شـهادة ماجستير في الأنتروبولوجيـا، 2011/2012، ص103.
24. المرجع نفسه، ص103.
25. المرجع نفسه،ص103.
26. قدور فريدة، المرجع السابق، ص100.
27. المرجع نفسه، ص 104.
28. قدور فريدة، المرجع السابق، ص102.
29. ص 161.
30. فاطمة حاج عمر، المرجع السابق، ص 59.
31. موسـاوي عربية سـليمة، الحمامـات الجزائرية مـن العهـد الإسـلامي إلى نهاية العهـد العثماني، مذكرة لنيل شـهادة ماجسـتير في الأثار الإسلامية، 1990/1991، ص- ص214،90.
32. فاطمة حاج عمر، المرجع السابق، ص 60.
33. فاطمة حاج عمر، المرجع السابق، ص61.
34. مريامـة لعنانـي، المرجـع السـابق، ص 114ص 160
35. مؤلـف مجهـول، كتـاب الطبيـخ في المغـرب والأندلـس، صحيفـة معهد الدراسـات الإسـلامية مدريـد،1962م، ص231
36. لبلق أسماء،المرجع السابق، ص163.

الكتب:

- ابن قزمان محمد بن عيسى القرطبي ، ديوان ابن قزمان، دراسة وتحقيق ف كورنيطي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد،دط، 1980م,
- أبو العباس أحمد بن يحي التلمساني، الونشريسي (914ه/1508م) : المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوي أهل افريقية و الأندلس والمغرب، ج3/ج9 ، تح : محمد حجي وآخرون،دار الغرب الإسلامي،بيروت،1987م,
- خوجة بن عثمان حمدان، المرآة، تقديم و تعريب و تحقيق محمد العربي زبيري، الجزائر، 1982 م,
- سعد الله أبو القاسم، " دفتر محكمة المدية الجزائر، أواخر العهد العثماني، من الحياة الإقتصادية في الولايات العربية، جمع وتقديم عبد الجليل التميمي، منشورات مركز الدراسات و البحوث، زغوان، 1998م,
- المقري أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، 1986م،
- مؤلف مجهول، كتاب الطبيخ في المغرب والأندلس، صحيفة معهد الدراسات الإسلامية مدريد،1962م,
- وهيبة بغلي، الاحذية التقليدية الجزائرية، دار الثقافة,ط1, 2008م,

الرسائل الجامعية:

- قدور فريدة، مساهمة الحلي التقليدية في التنمية بتلمسان، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الأنتروبولوجيا، الجزائر، 2011/2012م,
- لبلق أسماء، التحولات الثقافية والرمزية لمراسيم الزواج في الأسرة التلمسانية، رسالة ماجستير في علم الإجتماع الثقافي،2014/2015م,
- موساوي عربية سليمة، الحمامات الجزائرية من العهد الإسلامي إلى نهاية العهد العثماني، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الأثار الإسلامية، الجزائر، 1990/1991م,
- مريامة لعناني، الأسرة الأندلسية في عصر المرابطين والموحدين، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص تاريخ وحضارة الأندلس،جامعة منتوري، قسنطينة، 2012,
- شريفة طيان، الفنون التطبيقية بالجزائر في العهد العثماني، ، دراسة أثرية فنية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الآثار الإسلامية ، ج 1، جامعة الجزائر، 2007 / 2008م,
- شريفة طيان ، ملابس المرأة بمدينة الجزائر العثمانية،رسالة لنيل شهادة ماجستير في الأثار الإسلامية،1990/1991م,
- فاطمة حاج عمر، الصقوس الإحتفالية والرباط الإجتماعي دراسة ميدانية للإحتفالات بمدينة تمليلي طقوس الخطبة والزواج أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علم الإجتماع، 2016/2017م.

المقالات:

- علال ركوك، فضاء الحمام المغربي – قراءة في بعض الممارسات والطقوس - مجلة الثقافة الشعبية فصلية علمية متخصصة ،البحرين،العدد16، 2011 م،

الصور

- الصور من الكاتبة.

1. https://i.pinimg.com/originals/10/5d/34/105d-34b2198a3b5a04fe42557f5ae905.jpg
2. https://cdn.al-ain.com/images/2017/4/17/60-153341-algerian-costume-hayek_700x400.jpeg
3. https://ae01.alicdn.com/kf/H78558ad0fc5e462c84f8fcac08e-9b779u.jpg
4. https://modo3.com/thumbs/fit630x-300/19658/1592474195/%D8%AA%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%B3_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A.jpg

موسيقى وأداء حركي

البعد الثقافي الإسلامي للإنشاد الديني من خلال دراسة لمميزاته الأسلوبية وعلاقته بالغناء العربي (ابتهال «يا سيّد الكونين» لمحمد عمران نموذجا) 150

رحلة الموسيقا والغناءمن بابل إلى بغداد: مدخل لتطور الموسيقا العراقية 164

أ. خالد الجمل – تونس

البعد الثقافي الإسلامي للإنشاد الديني من خلال دراسة لمميزاته الأسلوبية وعلاقته بالغناء العربي (ابتهال «يا سيّد الكونين» لمحمد عمران نموذجا)

محمد عمران

تُعد العلاقة بين الدين والموسيقى من أكثر المسائل التي حظيت بكتابات واهتمام عدّة مفكرين وفلاسفة وفقهاء، حيث تداولت الكتابات وكُثُرت الآراء والدلائل حول حكمها الشرعي[1] بعد فترة الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم إلى يومنا هذا، نظرا لأن فترة الخلفاء الراشدين الأربعة كانت أيام زهد. ولئن كان الإنشاد الديني في «عصر النبوّة متمثّلا في أشعار المديح الذي يُعدّ أحد ألوان الإنشاد وكان فارس هذا الشعر حسان ابن ثابت شاعر الرسول،» (البشر، مروى، 2018، ص.38.) فإنّه تطوّر بعده «حتى أصبح في عهد الأمويين فنا له أصوله، وضوابطه، وقوالبه وإيقاعاته.» (البشر، مروى، 2018، ص.50.) ويتميّز هذا الفن بأبعاده الدلالية والاستطيقية التي تحفظ الهوية والثقافة العربية، حيث يُعتبر بمثابة البديل الذي قد يضمن المشروعية الدينية

للممارسة الموسيقية دون الخوض في الشبهات وفيما هو محظور.

وقد أصبحت للمدرسة الدينية تباعا شأن ودور كبير في نشأة المغنين العرب الذين غالبا ما يتلقّون في المراحل الأولى من تعلّمهم في الكتاتيب الأسس الدينية وقواعد التجويد القرآني والأداء الإنشادي والتي تُعتبر من مميزات المدرسة التكوينية التقليدية. وهذا سنسلّط عليه الضوء في دراستنا هذه على إبراز أهميّة الإنشاد الديني في تغذية الساحة الموسيقية والغناء العربي وترسيخ الانتماء المجتمعي والهوية الثقافية من خلال اختيارنا للشيخ محمد عمران، كأحد أبرز شيوخ الإنشاد والقراء الذين عرفهم الوطن العربي خلال القرن العشرين. كما سنثير بعض التساؤلات أهمها: هل يمكن اعتبار أنواع الانشاد الديني ضمن القوالب الغنائية العربية؟ ما هي مميزات وخاصيات الإنشاد الديني وماهي حدوده الموسيقية؟ هل يمكن الاستغناء عن المدرسة الدينية في التكوين الغنائي؟ ما هو الإطار الثقافي والممارساتي للإنشاد الديني؟

عناصر التكامل بين مدرسة الإنشاد الديني والتكوين الغنائي العربي

يُعدّ الإنشاد الديني نمطا غنائيا للحضارة العربية الإسلامية يُعزّز هويتها الثقافية والدينية. ويتضمّن الإنشاد مجموعة من المدائح النبوية والابتهالات والموشحات التي تتغنى بالرسول صلى الله عليه وسلم وأخلاقه وتعاليمه وسيرته ووصف ومدح آله وأصحابه، إضافة إلى عبارات التضرّع ومناجاة الله والاحتفال بالمناسبات الدينية. وتُعد المدائح والأناشيد من أهم التعابير الوجدانية والروحانية بعد الأذان والتراتيل القرآنية التي يحثّ الدين الإسلامي عليها. ولقد ذكرنا آنفا أن مدرسة الإنشاد الديني ارتبطت بالمدرسة الغنائية بنشأة أبرز موسيقيي العصر الحديث، حيث أن الناظر في سير أغلب الفنانين البارزين العرب[2] خلال القرن العشرين يجد أن بداية تكوينهم كان في إطار المدرسة الدينية المتمثّلة في الكتاتيب أو المساجد، وتلقّيهم لقواعد تجويد القرآن الكريم ومعرفة قواعد تجويده. وتذكر لنا الباحثة عبير الشريف من في هذا الإطار مثالا في ذلك، خلال تحليلها للجانب الأدائي النطقي لقصيدة «جفنه علّم الغزل» لمحمد عبد الوهاب، أن هذا الأخير له تأثّر بالثقافة القرآنية التجويدية في التلفّظ واعتماد بعض قواعد الإدغام. (الشريف، عبير، 2010، ص. 48-49)

وإلى جانب الإنشاد الديني، فقد اهتم الإسلام بالصوت الحسن وبالأداء الجميل الذي هو واجب لترتيل القرآن وأداء الآذان. وهذا قد يستوجب الحد الصوتي الأدنى الذي ينبغي أن يتوفّر لدى المقرئ أو المؤذّن حتى يتسنّى له إبلاغ المعنى الدلالي للنص القرآني للمستمع، وكذلك بالنسبة للآذان من خلال اختيار الطبقة الصوتية الملائمة والمقام المناسب لضمان حسن الأداء. من خلال ذلك، تم إعداد بعض البرامج التلفزية التي تُعنى بحسن الصوت في الأداء القرآني والإنشاد، أبرزها برنامج «ترانيم قرآنية» الذي تم بثه على قناة الشارقة الإماراتية سنة 2010 على مدار 15 حلقة[3]، بمشاركة الشيخين معتصم بالله العسلي وعبد الله محمد السبعاوي، وتقديم الشيخ شيرزاد عبد الرحمن طاهر. وقد تناول هذا البرنامج في كل حلقة مقاما موسيقيا من المقامات المجموعة في اللفظين «صنع بسحرك» وهي عبارة عن تجميع الأحرف الأولى للمقامات التالية: مقام الصبا، ومقام النهاوند، ومقام العجم، ومقام البياتي، ومقام السيكاه، ومقام الحجاز، ومقام الراست، ومقام الكردي، باعتبارها المقامات الثمانية الأساسية التي يتم تعليمها في التكوين الصوتي للتجويد. ثم قدّم في كل مرة نماذج لكل مقام بصوت الشيخين وقراءة القدماء من أمثال الشيخ محمد صدّيق المنشاوي والشيخ مصطفى اسماعيل. وبالتالي، فإن المنشد الديني يشترط فيه الدراية بركائز الموسيقى كالمجال الصوتي الذي يحدّد مساحته الصوتية وتمكّنه من الانتقال بين الطبقات الصوتية الغليظة والحادّة، كما ينبغي عليه المعرفة

بالمقامات الموسيقية وكيفية التلوينات والانتقال بينها. حيث أن فن الإنشاد يطلّب من المنشد الاجتهاد في تأليف المواويل واختيار الألحان المناسبة لها، ويقول فيكتور سحاب في هذا الإطار:

«بين تجويد القرآن والنبوغ في فن الموسيقى والغناء العربي أسباب لا تتقطّع، إذ من فوائد التجويد أنه يمرّن على الارتجال وامتلاك ناصية السكك المقامية والبراعة في التنقل بينهما، وتحسين النطق العربي ومخارج الحروف والتدرّب على إيقاع الكلمة العربية وموسيقاها واجتناب اللحن، وتمرين الحجاب الحاجز في أسفل الرئتين للحاجة إلى طول النفس في قراءة بعض الآيات وبذا يسيطر المقرئ على صوته ونفسه معا». (السحاب، فيكتور، 1987، ص. 16.)

يتّضح من خلال ما سبق ذكره أن المدرستين متكاملتين، حيث يتوجّب على المغني في مرحلة أولى أن يتلقى بعض التكوين في أحكام التجويد لإتقان نطق الحروف العربية نطقا فصيحا سليما، كما ينبغي على المقرئ والمنشد أيضا أن يتلقى تكوينا موسيقيا حتى تكون له القدرة على حسن الأداء والتمكّن من توظيف المقامات والانتقال بينها وكيفية التصرّف في الطبقة الصوتية. وفي هذا السياق، يقول الشيخ المقرئ التونسي منذر الجدي في برنامج ورتّل القرآن الذي أذاعته قناة العربية بتاريخ 22 جوان سنة 2015 أنه «تلقى تكوينا في مادة الطبوع التونسية والمقامات العربية تحت إشراف صالح المهدي فتحي بو زريبة والطاهر بن صميدة خلال سنتي 1977 و1978 وذلك في المدرسة القومية لتجويد القرآن الكائنة بنهج زرقون والتي تأسست سنة 1968 على يد محمد الهادي بالحاج من خلال تخصيص فرع يُعنى بالتكوين الموسيقي، كما أن السيد شطا المصري كان له أيضا دور في ذلك في العاصمة.»[4] كما يُضيف الشيخ المقرئ التونسي إلياس بالنور في حلقة أخرى من نفس البرنامج بتاريخ 03 جويلية 2015 عن كيفية توظيف المقامات الموسيقية عند تلاوة النص القرآني، حيث أن «الجمع بين حسن الصوت والتغني بتلاوة آيات القرآن الكريم وبمعانيه دون الخروج عن أحكام التلاوة، يمكن من خلاله تصوير المعنى الدلالي للآيات القرآنية. فعند تلاوة آيات البشرى يُحبّذ أن تكون مختلفة عن آيات العذاب من خلال توظيف المقام أو الطبقة الصوتية المناسبة، كما يمكن أن ينطبق ذلك على معاني القصص القرآني والحوارات»[5]. وبالتالي، نستنتج أن ذلك يتعلّق بالأساس بالمستوى الإدراكي للقارئ ومدى تفاعله الحيني والنفسي بمضمون الآيات ومدى فهمه للنص القرآني.

ولئن ساهمت المدرسة الدينية القديمة في ولادة أبرز أسماء المغنيين العرب الذين تميّزوا خلال القرن العشرين، فإن هذه المدرسة في زماننا هذا قد غاب دورها وأصبح المغني يلتجئ إلى تعلّم مخارج الحروف في حصص تجويد أو في دورات تكوينية خاصة، وأن هذا التكوين التقليدي قد أخذ مكانه التلقين الغنائي في المعاهد الخاصة. ولعل أن هذا التكامل بين الموسيقى والتجويد والغناء قد تمّت مراجعته مؤخّرا ليتم إحداث دروس دينية وموسيقية لتكوين المقرئين والمؤذنين في تونس في دورة تكوينية امتدّت من 14 مارس إلى 5 ماي 2018 تحت إشراف وزارة الشؤون الدينية التونسية وذلك بالتنسيق مع معهد الرشيدية للموسيقى، وتهدف إلى تقديم دروس في المقامات قدّمها الأستاذ فتحي زغندة ودروس في مخارج الحروف قدّمها المقرئ إلياس بالنور إضافة إلى بعض الأساتذة المختصين الآخرين.

قوالب الإنشاد الديني:

يُعرف الإنشاد الديني بأسلوبه الغنائي، وتوجد عدّة صيغ للإنشاد الديني في العالم العربي الإسلامي يتميّز بها كل قطر من أقطارها. وقد يعود ذلك حسب الاختلافات الحاصلة على مستوى اللهجات والمقامات والايقاعات وأيضا العادات والتقاليد الدينية. ويمكن

تصنيف الإنشاد الديني حسب رأينا تصنيفا عاما من خلال طريقة الإنشاد وتركيبة أفراده:

الابتهال: جاء في معجم لسان العرب لابن منظور أن «الابتهال يفيد التضرّع، وهو الاجتهاد في الدعاء وإخلاصه لله عز وجلّ.» (ابن منظور، 1998، ص. 375.) ويكون الدعاء والتضرّع لله بشكل منفرد، حيث يُناجي المبتهل ربّه بأدائه لكلمات تحمل معاني الخوف والرجاء، مثال «ابتهال العفو منك إليك والإحسان» لمحمد عمران و«النفس تشكو ومن يدري بما فيها» للسيد النقشبندي. كما يمكن أيضا أن يكون الابتهال متضمنا معاني الشوق وأوصاف الرسول صلى الله عليه وسلّم، مثال «عمري عليك تشوقا قضيته» لعلي البراق و«صلى عليك الله يا نور الهدى» لمحمد عمران. و«يكون الابتهال عادة إنشادا حرّا مرتجلا خال من كل إيقاع» (المذيوب، محمد، 2017، ص. 71.)، ويعتمد على قدرات المبتهل الذي يقوم بانتقاء الكلمات بنفسه ويُدخل عليها ألحانا مرتجلة ويُؤدّيها بتصرّف ودون مصاحبة موسيقية أو مجموعة مردّدين وهو يشبه قالب الموّال في الموسيقى العربية يُبرز من خلاله المبتهل قدراته الصوتية والارتجالية والمقامية.

التوشيح أو الموشح الديني: وهو قالب «غير خاضع لشكل ومقومات الموشح الكلاسيكي من طالع وخانة وقفلة أو رجوع... ويعتمد بالأساس على تداول الإنشاد بين المنشد والبطانة التي يُوكّل إليها إنشاد جملة لحنية واحدة في حين ينفرد المنشد بإنشاد باقي الجمل والتصرّف فيها حسب قدرته الصوتية وملكته الموسيقية»، (حمزاوي، يسرى، 2010، ص. 12.)، وذلك لإبراز مواهبه في الأداء، وبراعته في التنقل بين المقام الأصلي وفروعه، إضافة إلى قدرته على إبراز الزخارف اللحنية. وعادة ما يكون الموشح الديني دون مصاحبة موسيقية باستعمال الدفوف أو بعض الآلات الإيقاعية. مثال توشيح «إلهي إن يكن ذنبي عظيما» لطه الفشني المصري، توشيح «لطيبة ميثاق» أداء الشيخين التونسيين علي البراق وعبد الرحمان بن محمود.

الأغنية الدينية: تتمثّل غالبا في قصيدة ملحّنة يقوم المنشد بأدائها صحبة مجموعة موسيقية، مثال قصيدة «إلاه الكون سامحني» لرياض السنباطي، «يا خير خلق الله» لسنية مبارك، «لاجل النبي» لمحمد الكحلاوي. وقد عرف هذا القالب تطوّرا وطابعًا جديدًا مختلفًا عن الصيغة التقليدية المتمثّلة في المصاحبة بالتخت الموسيقي من حيث التوجه إلى الأسلوب الأوركسترالي مع استخدام العديد من الآلات الموسيقية المتنوعة، وفضلاً عن استحداث جمل اللوازم والإيقاعات المتنوعة والجُمل الحوارية بين الآلات بعضها وبعض وبين المنشدين.

أهميّة تعلّم قواعد التجويد القرآني في تثبيت مخارج الحروف والأداء الغنائي

يقول الإمام ابن الجزري في منظومته حول باب التجويد بأن التجويد هو «إعطاء الحروف حقها من صفة لها ومستحقّها» (الخصوصي، سعيد علي، 2010، ص. 15.)، معنى ذلك أن التجويد يلزم صاحبه على اتباع قواعد محدّدة لتكون تلاوة النص القرآني صحيحة ولا ينبغي له أن يتصرّف كيفما يشاء في أدائه للتجويد وذلك لغاية لحنية، معنى ذلك أن يُطيل أكثر مما ينبغي من مقدار المد أو الغنة أو الإدغام. ويمكن اعتبار أن التجويد هو نوع من الأداء الغنائي المضبوط لأن القارئ سيستعمل في ذلك نفس أساليب وتقنيات الغناء التي تقوم على ضبط التنفس والتحكم فيه أثناء الأداء، وكذلك اختيار الطبقات الصوتية والألحان التي تنطبق على كل معاني الآيات.

في نفس السياق، يمكن اعتبار أن الأداء النغمي في الترتيل القرآني هو فن من فنون الارتجال في الموسيقى العربية، باعتبار أن الموسيقى العربية تتميّز بالتنويع اللحني خصوصا وأنها تنبني على الاختلاف في الجمل اللحنية سواء المُعادة أو المرتجلة. كما تقوم الموسيقى العربية في المدرسة التقليدية القديمة على التلقين الشفاهي وهي أحد أهم العناصر الأساسية في المدرسة القرآنية، حيث تعتمد على الحفظ والذاكرة ويقوم

المتلقي باستماع الجملة اللحنية وحفظها كما هي. ثم إن الدافع إلى الارتجال في الموسيقى العربية _كما تقول سميحة الخولي_ هو «دافع عميق الجذور في الشرق الإسلامي، لأن أصدق وأوضح تعبير هو الترتيل المنغم لآيات القرآن الكريم، وهذا الترتيل ممارسة دينية ترجع إلى أقدم عصور الإسلام وقد امتدت عبر التاريخ دون أن يمسها التحريف أو التطوير، وبذلك حفظت تقاليد الارتجال حية باعتبارها عنصرا جوهريا في التراث والحضارة الإسلامية» (الخولي، سميحة، 1998، ص. 18) وتضيف قائلة بأن «الجانب اللحني لهذا الترتيل يتيح الفرصة كاملة أمام الخيال المرتجل للمرتل بوحي من معاني الكلمات» (نفس المرجع السابق، ص. 18) ويكون ذلك دون المساس من أحكام التلاوة.

الإطار الثقافي والممارساتي للإنشاد الديني:

لعلّ أن انتشار هذا النمط الديني كان الهدف منه هو إيجاد إطار ممارساتي غنائي يحرص على عدم الوقوع في الشبهات. حيث يقول كمال النجمي بأن «الناس في عصر الغزالي – الذي ألّف كتابا كان بمثابة ثورة الرد على من أفتوا بتحريم الغناء– وقبل عصره وجدوا في الغناء والسماع تعبيرا فنيا يلائم الملابسات الموضوعية في حياتهم، ويجعل من وجوده ضربة لازب ولا يخالف الدين في منقول من أوامره ونواهيه أو في معقول.» (النجمي، كمال، 1993، ص. 40.)

وقد ارتبط مفهوم الانشاد الديني في تاريخ الإسلام بظهور الصوفية خلال القرن الخامس هجري / الثاني عشر ميلادي، حيث يقول التفتزاني بأن «التصوّف ظاهرة دينيّة عرفها التاريخ الإسلامي منذ القدم» (التفتازاني، أبو الوفاء الغنيمي، 1989، ص.3.) انتشرت في كامل البلاد الإسلامية. وقد اتّخذت الصوفيّة الزاوية «كمكان للعزلة والانزواء للعبادة،» (المذيوب، محمد، 2017، ص. 58.)، باعتبار أن الصوفيّة من مبادئها «العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرفة الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذّة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة» (ابن خلدون، عبد الرحمان، 2000، ص. 518.) ويرى المنوبي السنوسي في تطرّقه للحديث عن الشعائر الدينية والممارسات الموسيقية في تونس أن هكذا «كان مصير الموسيقى في أرض الإسلام من القرن السابع إلى القرن الثاني عشر، في وقت كان فيه التصوف الإسلامي قد تشكل. ولقد دعا مروجو هذه الحركة الفلسفية والدينية، إلى استخدام الموسيقى لتعزيز التأمل وضمان الوصول نحو النشوة التي يبحث عنها الإنسان في تعبيره لحبه لله.»[6] (SNOUSSI, Mannoubi, 1964, p. 2). ومنذ ذلك الحين، «اتخذ المتصوفون من الإنشاد أداة تقرّبهم إلى الله تعالى وتثير فيهم حالة نفسية يُعبّر عنها بالوجد.» (زغندة، فتحي، 2012، ص. 118.). ويُبيّن ذلك أن الغناء هو من فطرة الإنسان وهو يُعبّر عن جماله الحسي، ولا يمكن بحال من الأحوال منعه أو تحريمه، لذلك تم اعتماده كطريقة غنائية في قالب ديني إنشادي.

وقد عُني ثلة من الشعراء عبر التاريخ الإسلامي بنظم قصائد مغنّاة وأناشيد هادفة، كالتي تذكّر بعظمة الله وحبه، أو التي فيها ذكر للنبي وسيرته العطرة ومعجزاته، ووصفه خلقاً وخُلقاً، وتشوّق المؤمنين لرؤيته، وكذلك حب الصحابة والصالحين، وغيرها من المعاني الإسلامية الهادفة التي رنا إليها الإسلام. حيث اتخذت الموسيقى في هذا الإطار شكلًا جديدًا وتنوعت بين «الأناشيد والابتهالات والموشحات التي تغنى في المجالس والمحافل الدينية لذكر الله والتهليل والتسبيح باسمه وصفاته، ومدح النبي» (النجمي، كمال، ص.40.) والتي ترد غالبًا في المناسبات الدينية كشهر رمضان والأعياد وغيرها من الاحتفالات الاجتماعية. حيث انتشر الإنشاد الديني بشكل واسع في العالم العربي الإسلامي خاصة في العصر الحديث وأصبح بمثابة موجة ثقافية

2

المبتهل الشيخ محمد عمران

متميّزة لها أهمية كبرى. وقد تطوّرت بشكل متعدّد، وتباينت بشكل لافت في مصر وتونس وسوريا، وهي الدول التي برزت فيها فرق وأصوات متميّزة مثل الشيخ سيد النقشبندي ومحمد عمران في مصر وعلي البراق وفرقة محمود عزيز في تونس إضافة إلى البلدان العربية الأخرى. حيث يقول صالح المهدي في هذا الإطار «وتوجد في تونس وبقية البلاد العربية مدارس أخرى لتلقين الغناء هي حلق الطرق الصوفية ومن أبرزها القادرية والعيساوية والعزوزية بمناسبة حفلاتها الأسبوعية التي تقام بالأضرحة المتناثرة في جميع القرى وفي أغلب أحياء المدن وقد لعبت هذه الطرق دورا كبيرا في إحياء التراث الغنائي التونسي» (المهدي، صالح، 2003، 104 - 105).

في نفس السياق، عُرفت مصر كأبرز دولة عربية إسلامية تميّزت في هذا النمط الغنائي الديني بنوعيه الإسلامي والقبطي. حيث تشير مروى البشير بأن «الغناء الديني في مصر ظهر منذ العهد الفرعوني» (البشير، مروى، 2018، ص. 7.) لتكون بذلك أقدم البلدان التي عرفت الإنشاد. ثم إن الباحث في الرصيد الغنائي خلال القرن التاسع عشر في مصر يلاحظ أن الموسيقى والغناء يغلب عليهما الطابع المدائحي. وتضيف هذه الأخيرة بأن أطر ممارسة الإنشاد الديني تكون في «أبرز المناسبات التي تُقام فيها الحفلات المولد النبوي الشريف وحفلة رؤية هلال رمضان، وليالي رمضان وبمناسبة توديع واستقبال الحجيج، وبمناسبة ليلة الإسراء والمعراج، ويُقدّم في هذه المناسبات تجويد القرآن الكريم، وإنشاد القصة المولدية والموشحات المدائحية وتقام أيضا حلقات الإنشاد والذكر للطرق الصوفية». (البشير، مروى، 2018، ص. 131.)

وفي العصر الحالي، نجد أن الإنشاد تأثر بالفضائيات المرئية والفيديو كليب وظهور قنوات متخصصة للإنشاد، وأصبح الهدف منها تربوي من خلال تعزيز ثقافة الانتماء للدين والهوية العربية الإسلامية من خلال اختيار الكلمات التي تبرز المفاهيم والقيم الإسلامية. فأنتج أناشيد وفرق إنشادية وخرج عن إطاره الكلاسيكي، ومن بين أبرز المنشدين البارزين في العصر الحالي المعتصم بالله

العسلي السوري، وسامي يوسف المسلم البريطاني، وماهر زين السويدي من أصول لبنانية. كما أصبح الإنشاد ذو أغاني خفيفة وذلك تمشّيا مع متطلّبات الذائقة السمعية الموسيقية.

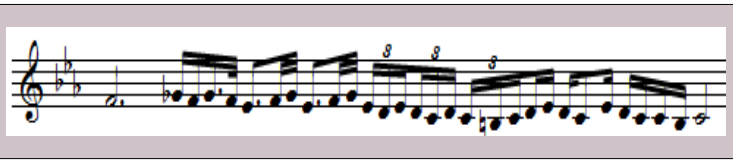
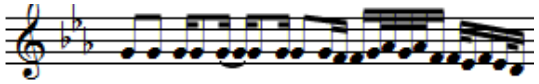
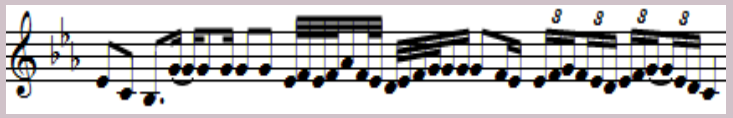
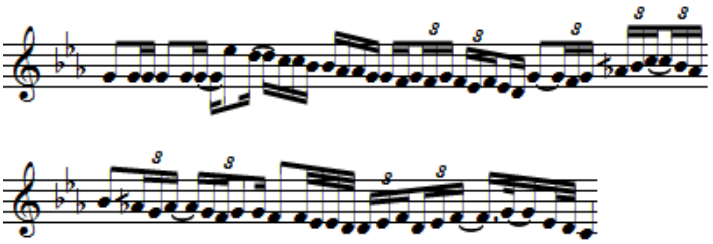
الارتجال والتطريب في الإنشاد :

إن من أبرز ما تتميّز به الموسيقى العربية منذ القدم هو اعتمادها على الارتجالية، حيث كان «أكثر المغنين العرب يرتجلون الشعر مع لحنه في أثناء الغناء». (أبو عياش، صلاح الدين، 2015، ص. 71.) وفي الجانب الديني، يُعتبر ترتيل القرآن والآذان والإنشاد أساس الارتجال الغنائي العربي من حيث حسن اختيار التصرّف اللحني عند الأداء واختيار الجمل الموسيقية المناسبة. ولقد أصبح هذا الفن خلال القرن التاسع عشر يُمثّل مدرسة الطرب الإنشادي الذي _كما ذكرنا سابقا_ يُعتبر المرحلة الأولى لتكوين المطربين والمغنين في تلك الفترة. فأم كلثوم على سبيل المثال حفظت عن الشيخ أبو العلا محمد عدّة قصائد دينية وتميّزت في أدائها لهذا النوع الذي أكسبها قدرة فائقة على الارتجال وحسن التصرّف. كما يذكر فكتور سحّاب عن محمد عبد الوهاب «تجويد القرآن وهو في الرابعة من عمره لجمال صوت الشيخ رمضان عريف الكتاب الذي أخذ يرتاده في جامع سيدي الشعراني، وحفظ القرآن وكاد أن يختط طريقه مقرئا لولا أن العريف الجديد للكتاب الشيخ عبد العزيز كان قبيح الصوت شديدا على الأولاد فبدّل مجرى حياته». (سحّاب، فكتور، المرجع السابق، ص. 151.) حيث كان محمد عبد الوهاب يحن إلى الصوت الشجي. وتشير لنا رتيبة الحفني في هذا الإطار، كيف كان يُحب هذا الأخير صوت محمد رفعت وقال في شأنه: «الشيخ محمد رفعت هو الصوت الذي وداني تفتّحت عليه وحبيته وعشقته وكنت أهرب من البيت علشان أروح أسمعه... ده صاحب الصوت اللي حسّيت فيه بالجلال والجمال.» (الحفني، رتيبة، 1991، ص. 15.)

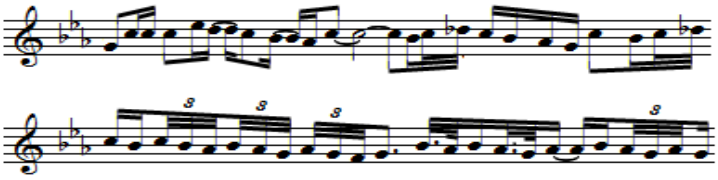
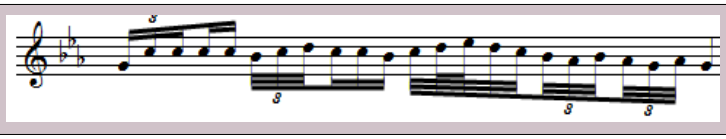
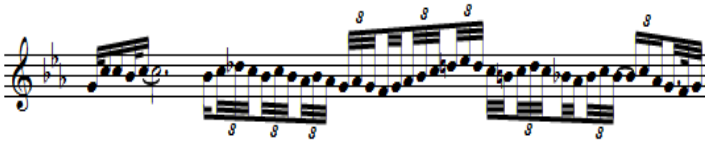
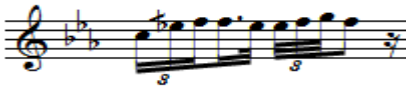
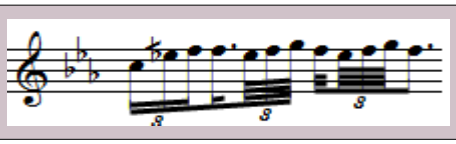
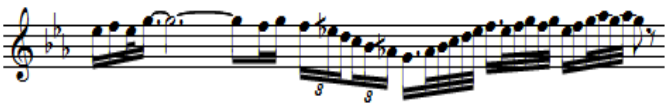
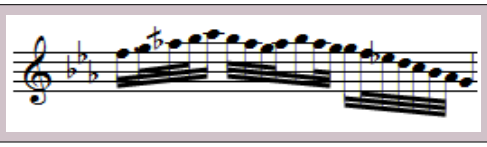
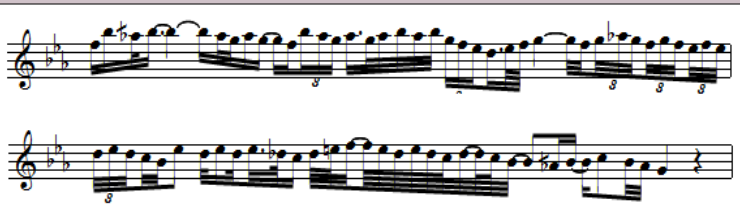
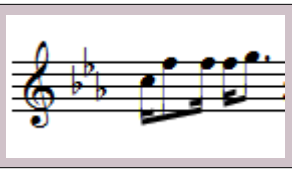
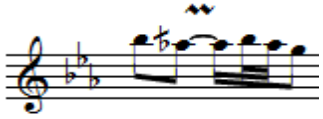
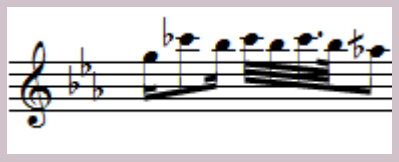
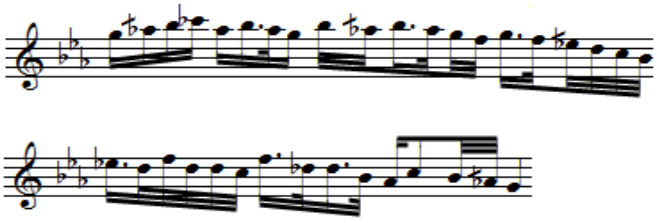
تحليل أسلوبي لابتهال «يا سيد الكونين» للمنشد والمقرئ المصري محمد عمران

يُعتبر محمد عمران من «مشاهير القراء المصريين في القرن العشرين الذين ذاع صيتهم واشتهروا بطاقاتهم الصوتية وفهم عميق للمقامات الموسيقية» (القاضي، شكري، 2015، ص. 203.)، حيث التحق بمعهد القراءات بطنطا منذ الثانية عشر من سنّه بعد أن أتم حفظ القرآن الكريم، ثم التحق بمعهد المكفوفين للموسيقى، أين تعلم أصول القراءات والإنشاد وعلم النغم والمقامات الموسيقية وفن الإنشاد الديني. وقد أنشد وشارك في الغناء للعديد من البرامج الدينية الغنائية وفي الاحتفالات بالمولد النبوي والأمسيات والمناسبات التي أقيمت بدار الأوبرا المصرية وسجل في الإذاعة عددًا كبيرًا من الأناشيد والابتهالات وعمل بعض التترات للمسلسلات دينيه وسجل ايضا دعاء الصالحين وابتهالات أخرى عدة (المرجع السابق، ص. 205 – 206.)، وعُرف محمد عمران بأدائه للعديد من الابتهالات بطريقة فردية أو بمرافقة موسيقية لعازف الكمنجة المصري عبدو داغر في شكل حوار ثنائي بين الغنائي والآلي. وأردنا في هذا الإطار أن نأخذ نموذجا من ابتهالاته التي اشتهر بها ونقوم بتحليلها مقاما قصد تبيين أسلوبه في الارتجال والتمشي اللحني المقامي الذي اعتمده محمد عمران في أدائه لابتهال «يا سيد الكونين»[7]. وقد اخترنا هذا الابتهال نظرا لأن مجلس الابتهال جمع بين عازف الكمنجة المصري ومجموعة من العازفين الآخرين سنة 1988، وقد قاموا بتدوين جزء مهم من الجمل المرتجلة التي جمعت بين الارتجال والتقاسيم على آلات الكمنجة والقانون.

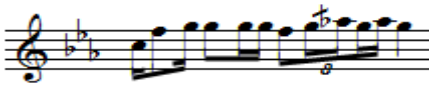
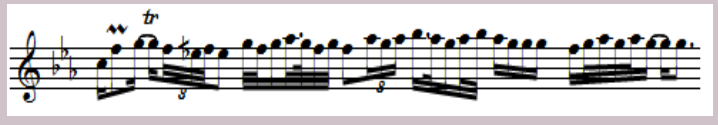
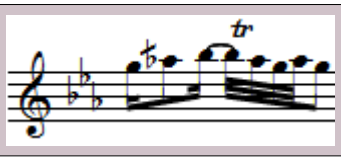
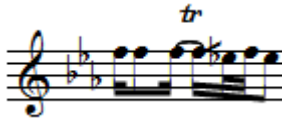
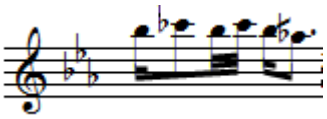
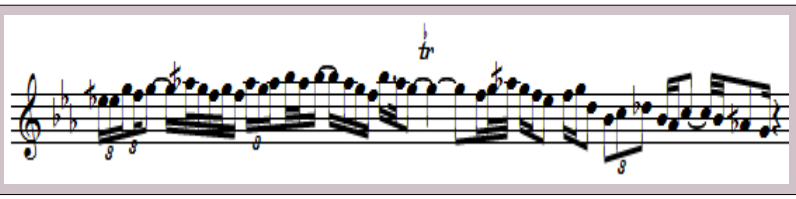
1) «يا سيد الكونين جئتك قاصدا»:

المقطع الشعري	التدوين الموسيقي للمقطع	الجنس المقامي للمقطع	المساحة الصوتية المستعملة
يا سيد الكونين		نهوند راست	كردي - كوشت
يا سيد الكونين		نهوند راست	صبا - كوشت
يا سيد الكونين جئتك قاصدا		وقفة مؤقتة في شكل لامي على درجة الدوكاه	نوا - دوكاه
يا سيد الكونين جئتك قاصدا		نهوند راست	نوا - عجم عشيران
جئتك قاصدا يا سيد الكونين		نهوند راست	سنبلة -راست

نلاحظ من خلال تدوين هذا المقطع من الابتهال أن محمد عمران قد تصرّف في الإعادات بتغيير الجملة مقاميا ولحنيا من خلال الانتقال إلى بعض الأجناس المقامية الأخرى بطريقة سلسة ومدروسة، فتكون الجملة الشعرية قد اكتست عدّة جمل لحنية، إما أن يتصرّف فيها كاملة أو التصرّف والارتجال في كلمتين. ويتبيّن ذلك في غنائه للجملة الشعرية الأولى «يا سيّد الكونين جئتك قاصدا» كيف تصرّف فيها محمد عمران لحنيا وإيقاعيا في خمسة جمل مختلفة. انطلق في البداية في ارتجاله لـ «يا سيّد الكونين» من جنس النهوند الراست في مساحة صوتية لا تتجاوز مسافة الرباعية بين درجتي «الكردي والكوشت»، ثم في مرحلة ثانية أعاد الارتجال لنفس الكلمتين مع تطوير طفيف في المساحة الصوتية لجنس نهوند راست. في نفس السياق، يقوم محمد عمران بالتصرّف اللحني للجملة كاملة من خلال الارتجال في نفس الجنس واعتماد وقفة مؤقتة في شكل لامي على درجة الدوكاه، وذلك تمهيدا تطوير المساحة الصوتية لتصبح بين درجتي السنبله والراست في جملة لحنية نازلة، مع استعمال جزئي لجنس البياتي نوا.

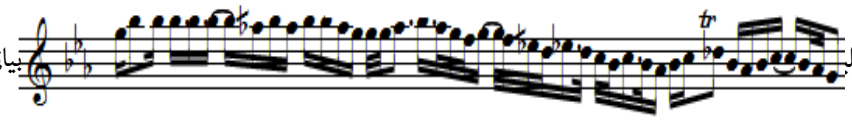
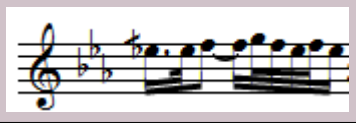
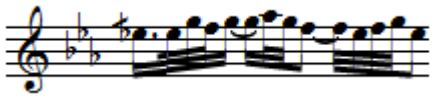
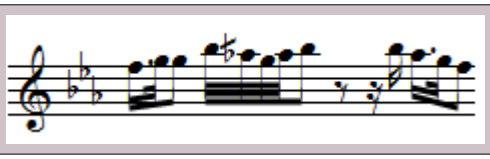
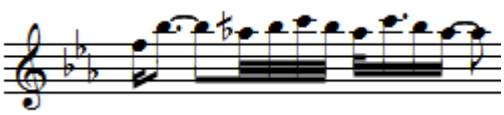
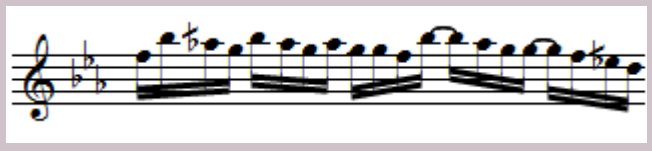
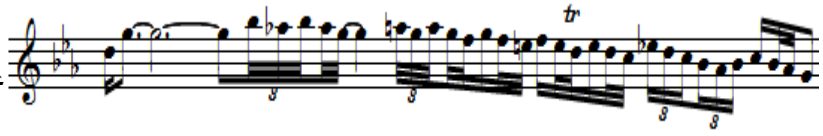
2) «جئتك قاصدا أرجو رضاك»:

المقطع الشعري	التدوين الموسيقي للمقطع	الجنس المقامي للمقطع	المساحة الصوتية المستعملة
جئتك قاصدا أرجو رضاك		كردي نوا	سنبلة - نوا
جئتك قاصدا أرجو رضاك		كردي نوا	سنبلة - نوا
أرجو رضاك		كردي نوا	سنبلة - جهاركاه
جئتك قاصدا		راست كردان	سهم - كردان
جئتك قاصدا		راست كردان	سهم - كردان
أرجو رضاك		بياتي نوا	نوا - جواب التيك حصار
أرجو رضاك		بياتي نوا	جواب الكردان - نوا
أرجو رضاك		بياتي نوا	جواب العجم - نوا
أرجو رضاك		بياتي نوا	ماهوران - كردان

المقطع الشعري	التدوين الموسيقي للمقطع	الجنس المقامي للمقطع	المساحة الصوتية المستعملة
أرجو رضاك		بياتي سهم	جواب العجم - سهم
أرجو رضاك		صبا سهم (وقفة مؤقتة على درجة جواب التيك حصار	سهم - جواب الماهور
أرجو رضاك		صبا سهم + بياتي شوري نوا	نوا - جواب الماهور

نلاحظ من خلال هذا المقطع المدوّن كيفية التصرّف اللحني والإيقاعي لـ «أرجو رضاك». وهو ما قد يبيّن الأسلوب التعبيري الذي اعتمده محمد عمران للدلالة عن معنى الرجاء وطلب الرضاء من الله. فالمعلوم أن الدعاء والرجاء من الله يتطلّب الإلحاح والإعادة، وهو ما جعل محمد عمران يُطيل في إعادته لـ «جئتك قاصدا أرجو رضاك»، وذلك بغنائه للجملة كاملة أو لكلمتين فقط «أرجو رضاك» و«جئتك قاصدا»، مع توظيفه لجنس البياتي نوا. كما نلاحظ أيضا اعتماد الطبقة الصوتية الحادة التي تمتد بين درجتي الجهاركاه وجواب الماهور خاصة عند جس جنس الصبا على درجة السهم.

3) وأحتمي بحماك :

المقطع الشعري	التدوين الموسيقي للمقطع	الجنس المقامي للمقطع	المساحة الصوتية المستعملة
وأحتمي بحماك		بياتي سهم	كردان - جواب التيك حصار
وأحتمي بحماك		بياتي سهم	كردان - جواب العجم

المقطع الشعري	التدوين الموسيقي للمقطع	الجنس المقامي للمقطع	المساحة الصوتية المستعملة
وأحتمي		صبا سهم (وقفة مؤقتة على درجة جواب التيك حصار	جواب الكوشت - جواب التيك حصار
وأحتمي		بياتي سهم	سهم - جواب العجم
بحماك		وقفة مؤقتة سيكاه على درجة البزرك	بزرك- ماهوران
بحماك		صبا سهم - بياتي شوري نوا	نوا - جواب العجم

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن محمد عمران قام في مرحلة أولى بالتصرّف اللحني في غنائه لـ «وأحتمي بحماك» في جملتين وردت الأولى كتمهيد للوقفة المقامية في جنس بياتي على درجة السهم الواردة في الجملة الثانية، ثم خص كل لفظ بجمل ووقفات متنوعة، حيث نتبيّن أن لفظ «وأحتمي» ورد غناؤه بنفس التركيبة الإيقاعية تقريبا مع تدرّج في الوقفة المقامية من جنس صبا سهم (وقفة مؤقتة على درجة جواب التيك حصار) إلى وقفة مقامية في جنس بياتي سهم. وفي نفس السياق، يقوم محمد عمران بالتصرّف الارتجالي في لفظ «بحماك» بجملتين، تمثّل الأولى وقفة مؤقتة سيكاه على درجة البزرك في حدود صوتي بين درجتي البزرك والماهوران، وذلك في شكل تمهيدا للجملة التي سيختم بها أداءه لهذا المقطع، حيث نتبيّن كيف أطال التصرّف في لفظ الجملة الأخيرة للفظ «بحماك» من خلال استهلاله بجنس صبا سهم ثم وقوفه نزولا على درجة النوا ليُحدث جنس بياتي شوري نوا.

3) أدعوك يا خير الخلائق إن لي قلبا مشوقا

المقطع الشعري	التدوين الموسيقي للمقطع	الجنس المقامي للمقطع	المساحة الصوتية المستعملة
أدعوك يا خير الخلائق إن لي قلبا مشوقا		بياتي شوري نوا	سهم - جواب العجم

المقطع الشعري	التدوين الموسيقي للمقطع	الجنس المقامي للمقطع	المساحة الصوتية المستعملة
إن لي قلبا		سيكاه بزرك	بزرك-سهم
إن لي قلبا		سيكاه بزرك	بزرك- جواب الحصار
إن لي قلبا مشوقا		راست ماهوران	ماهوران- جواب العجم
مشوقا		سيكاه على جواب التيك الحصار	ماهوران- جواب العجم
مشوقا		وقفة مؤقتة في شكل بياتين على درجة المحير	محير- جواب العجم
مشوقا		زنكولاه على درجة النوا	جواب العجم- نوا

نلاحظ من خلال تدويننا وتحليلنا المقامي لهذا المقطع أن محمد عمران اتّبع نفس المنهج الذي اعتمد عند أدائه للمقاطع السابقة، من خلال تقسيم الجملة إلى ألفاظ مع التصرّف اللحني والإيقاعي المتنوّع. حيث نتبيّن في مرحلة أولى توظيفه لنفس الجنس المقامي (صبا سهم - بياتي شوري نوا) والتمشي اللحني الوارد في نهاية المقطع السابق «بحماك». وفي نفس السياق المقطع السابق، قام بالارتجال في لفظ «إن لي قلبا مشوقا» باستعمال جمل قصيرة تقريبا مماثلة في جنس سيكاه بزرك وذلك بالنسبة للفظ «إن لي قلبا»، ثم انتقل للارتجال في لفظ «مشوقا» وذلك انطلاقا من الوقفة راست ماهوران ليمهّد للقفلة المقامية زنكولاه على درجة النوا باستعمال وقفتين مؤقّتتين سيكاه على جواب التيك الحصار و وقفة مؤقتة في شكل بياتين على درجة المحير.

خاتمة واستنتاجات

نستنتج من خلال تحليلنا لمقطع من ابتهال «يا سيّد الكونين» لمحمد عمران أن هذا الأخير قد أضاف فيه من إبداعاته الصوتية وقدراته المقامية من خلال

الانتقال من مقام لآخر بطريقة مدروسة ومن القرار إلى الجواب بمساحة صوتية قاربت مسافة الديوانين، حيث رأينا كيف تمّت عملية البناء اللحني للجمل المغناة والتحويل من جنس نهوند راست إلى كردي نوا، وراست كردان، وبياتي نوا وصبا سهم ثم إلى زنكولاه نوا، هذا إضافة إلى توظيف مساحة صوتية متميّزة ممتدّة بين درجتي الكوشت وجواب الماهور، وهو ما جعلته يتميّز عن القرّاء وحتى المغنيين الذين عاصروه. وقد يُعتبر هذا الأسلوب من خصوصيات الموسيقى العربية القديمة في الغناء، حيث تميّز فيه بعض المغنيين العرب مثل صالح عبد الحي، ومحمد أديب الدايخ محمد عبد الوهاب وغيرهم من خلال أدائهم الغنائي للأدوار والمواويل وهو ما قد يبيّن الدور التكاملي بين مدرسة الغناء والإنشاد الديني.

الهوامش

1. رسالة في الغناء الملهي أ مباح هو أم محظور؟ طبع ضمن رسائل ابن حزم الأندلسي (456 هـ)
- فرح الأسماع برخص السماع لأبي المواهب محمد بن أحمد الشاذلي التونسي (882 هـ)
- الرد على من يحب السماع للإمام أبي الطيب الطبري (450 هـ)
- كشف القناع عن حكم الوجد والسماع للإمام أبو العباس الأنصاري القرطبي (656 هـ)
- رسالة في السماع والرقص للإمام ابن تيمية جمعه الشيخ محمد بن محمد المنيجي الحنبلي (728 هـ)

2. نشأ أبرز الموسقيين والمغنين العرب في القرن العشرين على المدرسة الدينية وترعرعوا في وسطها وثقافتها. ومن بين أسمائهم: زكريا أحمد، سيد درويش، سلامة حجازي، محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي أم كلثوم، خميس الترنان، أحمد الوافي...

3. أنظر إلى الرابط التالي الخاص بالبرنامج:
- https://www.youtube.com/watch?v=-JhQRs1vQLyc&list=PL6491B3A0D-22E6D03

4. أنظر إلى الرابط الخاص بالحلقة:
- https://www.youtube.com/watch?v=yUZ61UWpfpQ

5. أنظر إلى الرابط الخاص بالحلقة:
- https://www.youtube.com/watch?v=nTz0vGdIA18

6. «Tel a été le sort de la musique en pays d'Islam du septième siècle de l'ère chrétienne jusqu'au douzième, semble-t-il, époque où avait pris nettement forme le soufisme ou mysticisme musulman. Les promoteurs de ce mouvement philosophique et religieux et plus tard la plupart de ses doctrinaires ont préconisé le recours à la musique pour favoriser la méditation et assurer l'acheminement du pratiquant vers l'extase qui unit l'homme à dieu. »

7. أنظر إلى رابط الفيديو:
- https://www.youtube.com/watch?v=kculhIp6NII

المراجع:

- ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، الجزء الأول، بيروت، دار الجيل، 2000، 568ص.
- أبو عياش، صلاح الدين، معجم مصطلحات الفنون، الجزء الأول، الطبعة الأولى، الأردن _ عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2015، 702ص.
- الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، تحقيق: عباس، إحسان، عباس، بكر، السعافين، إبراهيم، الطبعة الأولى، بيروت، دار صادر، 2002، 24ج.
- البشير، مروى، فن الإنشاد الديني، الطبعة الأولى، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2018، 280ص.

- التفتازاني، أبو الوفاء الغنيمي، مدخل إلى التصوّف الإسلامي، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1989، 284ص.
- الحفني، رتيبة، محمد عبد الوهاب: حياته وفنّه، القاهرة، دار الشروق، 1991، 260ص.
- حمزاوي، يسرى، الأصالة والحداثة في أعمال المنشد الديني الشيخ النقشبندي: الابتهال نموذجا، رسالة ختم الدروس لنيل شهادة الأستاذية في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2010، 76ص.
- الخصوصي، سعيد علي، متن الجزرية في معرفة تجويد الآيات القرآنية، القاهرة، المطبعة السعيدية، 2010، 47ص.
- الخولي، سميحة، الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد الأول، والكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر/ ديسمبر 1998، ص. 18.
- زغندة، فتحي، "الأناشيد الصوفية والموسيقى الدنيوية في تونس بين الائتلاف والاختلاف"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 16، المنامة/البحرين، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، 2012، ص. 124-116.
- سحّاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، 349ص.
- الشريف، عبير، اسلوب أداء القصيدة الغنائية عند محمد عبد الوهاب، رسالة الأستاذية في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 2009.
- القاضي، شكري، عباقرة التلاوة في القرن العشرين، القاهرة، دار الجمهورية للصحافة، 2015، 316ص.
- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الأولى، تحقيق: الكبير، عبد الله علي، حسب الله، محمد أحمد، الشاذلي، هاشم محمد، القاهرة، دار المعارف، ديسمبر 1998، 4978 ص.
- المذيوب، محمد، احتفالات الطريقة المدنية الدينية، طقوسها ووظائفها وأدائيّتها: نحو مقاربة اثنو-موسيقية، أطروحة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 2017، 459ص.
- المهدي، صالح، الموسيقى العربية في نموها وتطورها تاريخا وأدبا وبحثا، دار الشرق العربي، بيروت – حلب، 2003، 218ص.
- النجمي، كمال، تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب، الطبعة الأولى، القاهرة، دار الشروق، 1993، 260ص.
- اليوسف، عبد الرحمان بن عبد الخالق، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، الطبعة الثانية، الكويت، مكتبة ابن تيمية، 1986، 470ص.
- SNOUSSI, Mannoubi, «Deuxième série Liturgie islamique : L'appel à la prière », Recueil Initiation à la musique tunisienne, archive Ennejma Ezzahra : Mannoubi Snoussi, boite 161-01, 1964, 301p. (Version numérisée lue en 06 novembre 2019)
- http://ennejma.tn/archives/fr/2019/03/25/161-01-deuxieme-serie-liturgie-islamique-lappel-a-la-priere-initiation-a-la-musique-tunisienne-par-mannoubi-snoussi-realisation-de-abdel-hamid-billaljia/

الصور

1. تصميم الثقافة الشعبية.
2. التلفزيون المصري.

أ. أنيس حمود معيدي – العراق

رحلة الموسيقى والغناء من بابل إلى بغداد مدخل لتطور الموسيقى العراقية

1

للموسيقى تأثير مباشر في المتلقي، تجعل خياله يشكل صورًا ذاتية تعكس تعابير مجردة، عن طريق العمل الموسيقي الآلي أو الغنائي، وفن الموسيقى عند (أفلاطون)، أحد المحركات الرئيسة السامية للبشر، وبها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن، ووفقًا لنظريته، فالموسيقى قد اسهمت في تحقيق التوحيد بين أحاسيس البشر ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد وبين المجتمعات الأخرى، وتمكنت من التعبير عن الفرد وعن الجماعة في تنسيق ووحدة.

استعملت الموسيقى في مختلف الفعاليات التي يقوم بها الإنسان، فهي لغة تحاكي مشاعره وتتواصل مع حياته اليومية، هي معه في مناسباته الاجتماعية وطقوسه الدينية، وفي تعليم وتربية الأطفال، وصولًا إلى العلاج بالموسيقى.

تعد الموسيقى مرآة لحضارة الأمم، ترتقي وتسمو بسموها ورقيها، وكثيرة هي الأدلة التي تشير إلى التراث الموسيقي للشعوب، وخلود حضارتها التي لا تؤثر فيها عوامل التقادم الزمني لتوثق التفاصيل الدقيقة عن حياة تلك الشعوب، عن ممارسات العادات والتقاليد، أن ارتباط الموسيقى بحياة الانسان كان ومازال يعبر عن تطور ورقيّ حضارات الأمم والشعوب، إذ بأنواعها تخبرنا عن المستوى الفكري والثقافي للفرد والجماعة.

ولأجل إلقاء الضوء على حضارة العراق الغناسيقية، لابد من العودة إلى الوراء زمنيًا، إلى الزمن البعيد إلى أبعد من عصر الجاهلية، فالثقافة العراقية المتمثلة بالتراث الموسيقي والغنائي لا تبدأ من ذلك العصر المسمى بـ(الجاهلية) وإنما ترجع إلى أبعد من ذلك كثيرًا.

الموسيقى والغناء في سومر وبابل وأشور:

لقد ثبت تاريخيًا وعلميًا أن الموسيقى ارتبطت عبر تاريخها الطويل، بحضارة الشعوب وكانت

بداياتها العلمية والعملية في المعابد وذات طابع أسطوري، فازدهرت وارتبطت بالإنجازات الفكرية والفلسفية والدينية والحضارية، ففي الألفين الثاني والثالث قبل الميلاد، كانت المعابد والقصور الملكية في بلاد ما بين النهرين مقرات لها، لقد ولدت وترعرعت في حوض دجلة والفرات منذ أقدم العصور حضارة خالدة أبدعت للإنسانية تراثًا متميزًا في شتى الميادين الاجتماعية والعلمية والثقافية والفنية.

تكونت للموسيقى الغناء المكانة الرفيعة في حضارة وادي الرافدين، إذ هي عامل أساس ترتكز عليه الشعائر والطقوس الدينية والدنيوية، فضلًا عن دورها الفاعل في المواكب والأعياد والاحتفالات ودخلت المعابد والكنائس والقصور الملكية، فارتبطت بالشعب في أوقات الأفراح والأحزان وأوقات الحرب والسلام، تعبر عن الوجدان والفكر وتعبر عن روح العصر أيضًا.

شعر العراقيون القدامى بأهمية إعداد المنشدين والمغنين والعازفين، لأداء تلك الشعائر والطقوس، فدخلت دراسة الموسيقى في مناهج المدارس الدينية الخاصة بإعداد الكهنة ورجال المعبد ليتعلم الطلبة مهارات أدائية في العزف والغناء إلى جوار قراءة النصوص الخاصة بالطقوس والشعائر.

لقد حدث في العصر السومري الحديث (2100 – 1950 ق م) استنادًا لبعض الكتابات المسمارية، أن إعداد المؤدين في مجال الفنون الموسيقية لم يقتصر على الرجال الموهوبين الذين نذروا أنفسهم للعمل بعد تخرجهم في المعابد أو القصور الملكية، بل شمل الموهوبات من النسوة سواء من العامة أم من العائلة المالكة فتشير النصوص أن حفيدة الملك الأكدى نرام سن كانت تعزف على آلة موسيقية في المعبد وكان طبيب القصر(القرن الرابع عشر، قبل الميلاد) يعالج مرضى الموسيقيات لمدرسة موسيقى القصر[1].

شهد عصر سلالة أور الثالثة (2050–1950ق م) تأسيس ثلاثة مدارس موسيقية متخصصة في تدريس الموسيقى إذ أسس الملك (شولكي) مدرستين موسيقيتين، الأولى في مدينة نفر والثانية في مدينة أور وفي حكم الملك (آمرسن) أسست المدرسة الموسيقية الثالثة في مدينة أور لتصبح هذه المدارس الثلاثة أرقى حالة متقدمة للموسيقى في العالم القديم[2].

إن من بين كميات الرسائل الملكية بمدينة ماري، هناك خطاب من الملك (شمشي أدو) (1815 – 1782 ق م) إلى إبنه يقترح إرسال بناته إلى القصر كي يتعلمن الغناء، إذ كان في عهده توجد فئة من المحترفين يؤدون الموسيقى الدينية والدنيوية، أما من حيث التخصص، هناك من يرتل أو يعزف التراتيل الحزينة أي الكاهن كالا «Kala»، ومن يؤدي الألحان المفرحة الكاهن نار «Nar»، وكل تخصص ينقسم الى ثلاث درجات من حيث الموقع الفني والدور المنوط به فالكاهن (كالا – ماخ) هو الفنان الكبير العائد لطبقة كبار رجال المعبد ثم يليه الكاهن (كالا) ومن وبعده يأتي (كالا – تور) وهو المبتدئ، وقسموا

أيضًا درجات مؤدي الألحان السارة فالكاهن (نار – كال) هو الموسيقي الخبير لأعلى الدرجات الفنية، ويليه الكاهن (نار)، وأطلق على الدرجة الثالثة اسم (نار – تور) وتعني الموسيقي المبتدئ[3].

أثبتت النصوص المسمارية (السومرية، البابلية والآشورية) وجود غناء المغني المنفرد والمجموعة (الكورس) لغناء الدور معًا أو بالتناوب بحسب اختلاف الأوقات والمنسيات الدينية واختلاف مكان تقديم الغناء أي في المعبد أو في الساحات العامة والشوارع أو القصور وساحات المعارك والحرب.

ومن الواضح وجود المجاميع الغناسيقية (كالجوقة الدينية) والتي تشمل العرافين والمنشدين والعازفين، حيث العازفون والمنشدون هم من يرتلون الصلاة يشاركهم في ذلك كل مَن حضر للتعبد وتصاحبهم الموسيقى التي تتألف من الطبول الكبيرة والقيثارات التي تحمل كل واحدة منها رأس ثور، وهناك جوقات دينية تقوم بتراتيل خاصة بمصاحبة آلة الناي وتراتيل أخرى لا تصاحبها الموسيقى تقتصر على الدعاء فقط.

ان هناك أكثر من مائة ترنيمة بهذا الخصوص مقسمة على جوقات عديدة، فـ(الجوقة العسكرية) التي ترافق الجيوش في الحروب تشمل آلات النفخ والصنوج والطبول على اختلاف أحجامها، ويرتدي أفرادها البدلات العسكرية، وعندما يتقدم الجيش للمعركة تكون الجوقة في خلف الجيش، أما عند عودته منتصرا فتكون في مقدمته بعد الاسرى[4].

وعند استقراء الدراسات الإثارية القديمة للموسيقى العسكرية عند السومريين والبابليين والآشوريين تبين أن المنحوتات الإثارية التي تعود (للقرن السابع، قبل الميلاد) تشير إلى وجود جوقات للموسيقى العسكرية عند هؤلاء السكان، حيث يشير حفل لجنود المشاة وهم يغنون ويصفقون بأيديهم في الوقت ذاته أثناء مسيرهم ومن ورائهم أربعة موسيقيين، إضافة إلى إثنين يسيران إلى الجانب يضربان على الصنوج ويعزفان على رباب ذي ثمانية أوتار[5]، ولعل أقدم إشارة مدونة بالخط المسماري على لوح طيني حفظت، هي رسالة ملكية تعود إلى عهد الملك الآشوري (شمشي أدو الأول)، حيث يطلب فيها من أحد عماله في الأقاليم تجنيد ثلاثة مغنين وإرسالهم مع الحملة العسكرية، والغرض من مشاركة هؤلاء المغنين في الحملة الآشورية بالتأكيد هو تقديم الأهازيج والأغاني الحماسية لإثارة واندفاع المحاربين الآشوريين.

وتصاحب (الجوقة المدنية) أناشيد الحب المبهجة للحياة الدنيوية التي يشترك فيها المغنيات والمغنون ومجاميع مختلفة في العزف على الصنوج والربابة، وأكثر أولئك من النساء تصاحبهن مغنية تنفرد بالغناء في بعض مقاطع الأغنية، وتعد (أورنينا) أشهر مغنية في ذلك العصر إذ وجد لها تمثال كبير في مدينة (ماري).

وقد ذكر عدد من المنقبين والمؤرخين والآثاريين عند اكتشافهم أول رقم طيني يحمل أغنية حب مع جوقة مدنية، قبل أكثر من (ألفي عام قبل الميلاد)، إذ أنها تعد أول أغنية كتبها إنسان في التاريخ، وكانت ترتل أو تنشد أثناء المراسيم الدينية للزواج المقدس، و تقول كلماتها: (أيها العريس، حبيب أنت إلى قلبي وسيم أنت..)، وهناك أيضا أغان العمل، فأحد نقوش آشوربانيبال (القرن السابع ق م) يذكر أن العرب أثناء اشتغالهم في المدن الآشورية كانوا يقضون وقتهم في الغناء «أَلِيلي Alili» والموسيقى «نِنجوتي»[6،7].

في (الألف الثالث ق م) أثبتت الشواهد الأثرية إسهام المرأة السومرية في الحياة الموسيقية من غناء وعزف على الآلات الموسيقية، فالنصوص المسمارية تحتوي على تعليمات وتوجيهات لكيفية تنفيذ المغني والعازف دوره الغنائي أو العزفي في الوصلة الغنائية أو الموسيقية.

كشفت الرقم الطينية أنشودة تحمل عنوان (الصيادة الحورية أوغاريت)، كان ذلك في (القرن الثامن عشر ق م)، وقد ثبتت نوتاتها الموسيقية في قسمها العلوي على الرقيم، وكتبت بالأكادية على

2

نظام الأبعاد، وكلمات الأغنية في قسمها الأسفل، وتدور حول الآلهة (ينكال) زوجة إلاه القمر، تقول كلماتها: (محبوبة القلب أنت.. تضمرين لهم الحب في القلب.. إنما ولدنا منك)، إن نص هذه الأغنية ينقسم الى قسمين الأول: مكون من أربعة أسطر، وهو عبارة عن النص اللغوي للأغنية، ثم القسم الموسيقي المؤلف من ستة سطور، ويفصل بين هذين القسمين خطان متوازيان ينتهيان في كل مرة بعلامتين مساريتين تدل على التكرار والإعادة لمرتين[8].

قال أحد شعراء الملك البابلي حمورابي إن الغناء أحلى من العسل والشراب، إن الشاعر ولاشك يصب في شعره لواعج نفسه، ويصف ظروفه والحياة الطبيعية من حوله، وهكذا يأتي الشعر حافظًا للتراث والعقائد، وكل ما يتصل بالحياة، لقد عكس لنا هذا الشاعر البابلي حب البابليين للغناء، وقبل البابليين حكم العراق (السومريون) الذين أثبتت كتاباتهم المسمارية على الطين أن الغناء عندهم، كان يؤدى أثناء العمل والمناسبات ومجريات الحياة.

ظهور في (الألف الثالث ق م)، أغان الحب وتنويم الأطفال والتغني بالآلهة وبمدح الحكام وأغان الأعياد، ففي مدينة لارسا (40 كم شمال غربي الناصرية) عثر على لوح فخاري يحتوي على مشهد بارز عن سطح اللوح، يجمع بين الموسيقى والملاكمة (يوجد الآن في المتحف البريطاني) يتألف النصف الأيسر من الأثر البابلي من رجلين في حالة الملاكمة ويرتديان مئزراً قصيرًا، والنصف الثاني منه يحتوي على المشهد الموسيقي المصاحب للملاكمة، متكونًا من عازف آلة التمباني، وعازف آلة الكوسات (سيمبال).

ان المصارعة وألعاب رياضية اخرى كانت تقام في بيوت رياضية كانت تسمى (الزورخانة)[9]، لقد تم اكتشاف سلم موسيقي بابلي في رقيم طيني يعود إلى (1500 سنة ق م)، وجد فيه الدليل على وجود نظام موسيقي اشتمل على أول سلم دياتونيك منتظم القوة في تاريخ الموسيقى وعلى نظام شكلي للأوزان[10].

وفي جانب الآلات الموسيقية، تعد القيثارة السومرية اقدم آلة موسيقية وترية متقدمة في التاريخ (تعود الى الربع الثاني من الألف الثالث ق م)، اذ عثر عليها في المقبرة الملكية وتحديدًا المرقم (78PG)، وتعود لأحدى الأميرات السومريات، وهي جزء من أدواتها التي ترافقها في حياتها الأخرى بحسب اعتقادهم، تلك الآلة التي تؤكد قدسية الموسيقى في تلك الحضارة الإنسانية وأهميتها، بتكوينها الهندسي الجميل والمكانة التي حظيت بها في حياة الانسان ومماته، وتعد هذه القيثارة من اجمل مكتشفات الآثار الملكية، التي تعود الى تلك الحقبة السومرية، اذ تم تزينها برأس ثور صنع من الذهب[11].

وتشير الشواهد الاثرية الكثيرة إن أقدم ظهور لآلة للعود في العراق القديم، كان في العصر الأكادي (2170 ق م)، اذ انه كان منتشرًا في جميع أنحاء العراق، وأنه أصبح الآلة الموسيقية المفضلة في الحياة الموسيقية في العصر البابلي (1600 ق م)، إضافة الى تلك الآلات، وجدت آلة السنطور مع آلات الجنك والكنارة والقانون،

3

والسنطور آلة عراقية قديمة مميزة بشكلها وصوتها، وقد استعملت في عهد الكلدانيين على شكل صندوق مستطيل وبعشرة أوتار، وإن التوراة (العهد القديم) قد اوردت اسماء الآلات الموسيقية للفرقة المعروفة باسم اوركسترا (نبوخذ نصر)، والمؤلفة من الوتريات والهوائيات والايقاعيات.

ومن خلال ما عثر عليه المنقبون من ألواح ونقوش ومنحوتات تخص الموسيقى والغناء في وادي الرافدين، يؤكد ظهور أقدم وأزهى الحضارات الموسيقية في العالم، وإن الإنسان قد ابتدع عددًا من الآلات الموسيقية الإيقاعية والوترية، وصاغ الألحان الغنائية والآلية، والتي لا شك أن كثيرًا من هذه النتاجات الفنية بقى حيًا، في عدد من أماكن العبادة، ولدى الناس عامة، إذ أن مقامات التراتيل والشعائر الدينية ظلت متداولة قرونًا طويلة، إضافة إلى ما كان يتناقله سكان وادي الرافدين من تراث موسيقي وغنائي عبر الأجيال.

الموسيقى والغناء قبل الاسلام:

ان طابع وأسلوب الغناء في عصر الجاهلية لم يكن له قواعد وأصول ثابتة، بل كان المغني يسير حسب ميوله وذوقه واتجاه عاطفته، ويمتاز ببساطة وسهولة في إظهار المعاني، وكان من مزايا المغني ان يتناول غناءه بطريقة تجعل شعوره الموسيقي مستمرًا ومتموجًا في مساحة محددة من الأصوات، وعلى وتيرة واحدة وعلى نغمة واحدة، وكثيرًا ما كان اللحن ممزوجًا ومنوعًا بعنصر التموجات الصوتية في مركزين مهمين هما الحجاز ومكة، وكان للشاعر في هذا الوقت منزلة كبيرة لدى القبيلة، فإذا ظهر شاعر من القبيلة ما، تقدم لهم القبائل الأخرى للتهنئة مع إقامه ولائم الطعام حيث تجتمع النساء ويلعبن على المزهر، وكان سوق عكاظ ميدانًا رحبًا يتبارى فيه المغنون والشعراء.

مثلَ الشعر العربي الحياة الأدبية في الجاهلية وكان ديوان العرب وسجل أيامهم، والإنسان منذ أقدم العصور عبر عن مشاعره وجمع الموسيقى والشعر في وحدة وثيقة، والشعر العربي كان يتمتع بمكانة أرقى من الموسيقى في الحياة الشعرية والغنائية العربية في الجاهلية، لقد أعطى العرب الشعر كما هي الحال عند الإغريق أهمية تفوق الأهمية التي أعطوها للحن مكتفين بالموسيقى الداخلية، التي تنبعث من ألفاظه وتؤلف أوزانه، إن العرب الذين تهزهم المعاني الرفيعة والألفاظ الجزلة والاسلوب البليغ، قد نظموا الشعر الذي واكبه النغم ورافقه، وبذلك كانت القصيدة مادة الغناء في العصر الجاهلي[12].

إن الشعر الجاهلي في مجمله غنائي ذاتي الطابع، يصور مشاعر الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، سواء أكان الشاعر مفتخرًا، مادحًا، هاجيًا، راثيًا، متغزلًا، معتذرًا، أو معاتبًا أو حين يصف شيئًا مما ينبت حوله في جزيرته، إذ وكان (الأعشى بن قيس) توفى عام (629م) يطوف شبه جزيرة العرب وهو ينشد اشعاره على إيقاع آلة الصنج وسميّ بـ (صناجة العرب)، ويعد (علقمة بن عبيدة) من الشعراء المعروفين بغناء المعلقات، وفي العصر الجاهلي كان الموسيقي شاعرًا والشاعر مغنيًا[13].

والشاعر حين يلتمس ضعفًا في مستوى صوته، يلجأ إلى مغن ليردد عنه أشعاره، وشاعر هذا العصر موسيقيًا بفطرته، وإن إنشاده الشعر، يعد أول أنواع الغناء الجاهلي في حِداء الإبل والفتيان في أوقات التسلية، ويسمى (الترنم) في الشعر(غناء) والتهليل أو الترتيل (تغبيرًا) (التذكير بالغابر)، والغالب على طبيعتهم الموسيقية التغني بالرجز يرسلونه ارتجالًا لبساطة تفاعيله ويسر تناوله، وربما وفقوا في غنائهم بين النغمات المناسبة، ويعرف ذلك بـ (السناد) وأكثر ما كان شائعًا من الشعر هو من بحر الخفيف الذي يجري إنشاده بمصاحبة الدف والمزمار، فتطرب النفس وتسكن اليه المشاعر.

1) أنواع الغناء في هذا العصر:

- الحداء: غناء يحدو به الحادي (قائد الأبل) عند سير الأبل أثناء رحلاتهم.
- التغبي: التهليل والتذكير بالغابر الذي يشبه الآذان.
- النوح: غناء حزين ينشد في مناسبات المآسي والاحزان.

أما الغناء في الطقوس الدينية والتراتيل فقد سار على شكل إيقاع يتمثل بالدوران حول الأصنام كما جاء في شعر امرئ القيس في رقصة الدوار (تؤديها النساء حول الأصنام قبل الإسلام):

فعن لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دوار في ملاء مذيل[14]

ثم تنوع الغناء حتى أصبح على الأنواع الآتية:

- النصب: غناء الركبان وغناء الفتيان وهو الذي يقال في المرثيات ويسمى الغناء الجنابي نسبة إلى رجل من قبيلة كِلب اسمه جناب بن عبد الله ويقال إن أصل الحداء منه.
- السناد: اللحن الثقيل ذو التراجيع الكثير النغمات والنبرات وهو على ست طرائق، الثقيل الأول وخفيفه والثقيل الثاني وخفيفه والرمل وخفيفه. الهزج، فهو انغام خفيفة راقصة يصاحبها العزف بالمزاهر والضرب بالدف[15].

وكان الحداء يؤدى على وفق مسار لحني أحادي (مونوفوني)، أما وزنه لم يذكر على الأرجح وكانت تفعيلات الشعر هي التي تتحكم في الوزن الموسيقي، وهذا ما نجده قد طبق في غناء السناد والهزج وقولهم ان الحداء والنصب يؤديان بألحان موزونة.

أما النساء فلهن دور مهم في الإنشاد إذ طالما زودن به القبائل المتقاتلة ودفعن به الشباب إلى الإغارة والأخذ بالثأر، كما عرف عنهن المرثيات والنواح للتحريض أو التعبير عن الأحزان

ومن المعروف أن أم حاتم الطائي الشاعر المشهور كانت شغوفة بالموسيقى والغناء، وكانت الخنساء شاعرة مشهورة تلقي مراثيها بمصاحبة الإيقاع، ومن المغنيات الأخريات لهن نصيب وافر في صناعة الغناء (هريرة وخليدة) مغنيتا بشر بن عمرو أحد أشراف الحيرة في عهد النعمان الثالث (حوالي 608م)، لقد لعبت المرأة دورا أساسيا بانتشار الموسيقى العربية إذ كانت نساء القبائل يشتركن في موسيقى الأعياد العائلية او القبلية بآلاتهن، كما تواجدت (القيان) وكان اقتناؤهن مدعاة لفخر العربي وكانت صناعتهن العزف والغناء[16].

والقيان يكتفين بالغناء وحده، وإنما كن يدعمن الصوت المجرد بآلات وأدوات يعزفن بها ويوقعن عليها فالقيان هن (المغنيات والعازفات)، وقد ورد في الشعر ذكر لأنواع من الآلات ذات الاوتار وآلات النفخ وآلات الضرب، وكان أوفرها حظًا هي الآلات ذات الأوتار وأشهرها العود ومن أسمائه المزهر، أما آلات النفخ فهناك القصاب والمزمار، وأما آلات الضرب فقد ذكر (الطبل والدف والجلاجل)، وذكر المزهر والصنج والقصاب في أبيات من قصيدة للأعشى.

وشاهدنا الورد والياسمين
والمسمعات بقصابها
ومزهرنا معمل دائم
فأي الثلاثة أزرى بها
ترى الصنج يبكي له شجوه
مخافة أن سوف يدعى بها[17]

وليس جميع سكان شبه جزيرة العرب بدو رحل بل فيهم سكان المدن، ولاشك ان الحياة الثقافية والفنية والاجتماعية في المدينة تختلف عنها في الصحراء، إن الغناء في بغداد والقاهرة ودمشق مثلًا، يختلف تمامًا عن الغناء في الصحراء، وفضلًا عن هذا، كان يوجد في اليمن نوعان من الغناء هما الغناء الحنفي والغناء الحميري، وفي مدينة الحيرة في العراق كان الغناء المطور الذي حل محل غناء النصب وذلك عندما ادخله الى مكة الشاعر والموسيقي النظر بن الحارث الذي تعلم العزف والغناء على العود في الحيرة.

وقد تأثرت الحيرة بموسيقى البابليين والآشوريين ويعود عصرها الذهبي إلى القرنيين الخامس والسادس الميلادي، وأصبحت مدينة يقصدها الكثير من الناس لإشعاعها الثقافي، وإن (بهرام جور) الذي أرسله أبوه كسرى الفرس (يزدجرد الأول) (399م – 420م) إلى (النعمان بن امرئ القيس) ليتعلم الموسيقى، وكان قد تعلمها وتفوق فيها، فكان له فيما بعد الفضل الكبير في رفع شأن الموسيقيين في البلاط الفارسي[18]، وكانت الحيرة ايضًا مركزًا ثقافيًا مهمًا، فكان العراق لا يزال قادرًا على الفخر بالمدن الكبيرة المزدحمة بالكلدانيين والآراميين، وكان لايزال به قدر كبير من الثقافة السامية القديمة ففي (القرن الثالث الميلادي)، تحركوا شمالًا إلى الجزيرة العراقية وأقاموا في البلاد المسماة بعراق العرب، واتخذوا الأنبار مدينتهم الأولى.

وأكد الباحثون في الموسيقى والغناء العربي على أن الحيرة، هي أول مدينة عربية في الجاهلية ظهرت فيها آلات الجنك والطنبور إضافة إلى العود، وقد وصف الشاعر حسان بن ثابت الذي حضر ليلة من ليالي الطرب في بلاط الملك الغساني (جبلة ابن الأيهم) الذي حكم من (623م – 637م) ما شاهده فقال: «لقد رأيت عشر قيان، خمسًا روميات يغنين بالرومية ويستعملن البرابيط (العيدان) وخمسًا يغنين غناء أهل الحيرة».

في هذا العصر كانت مدينة الحيرة العراقية الواقعة جنوب الكوفة، مركزا مهمًا، اذ قدم إليها النظر بن الحارث، وتعلم فيها العزف على العود والغناء، ولما رحل إلى مكة علم أهلها ما تعلمه من الفنون، إن قدوم هذا الشاعر إلى الحيرة في العصر الجاهلي، وتعلمه الغناء والعزف على العود وعودته إلى مكة وإدخاله أنواعًا جديدة من الغناء بمصاحبة العود يدحض الرأي الفارسي حول أصل العود العربي[19].

كان الغناء ظاهرة طبيعية ومن ظواهر الآداب الدينية في المعتقدات الوثنية، فالأديان كانت طقوس لها صفة رمزية، فالعربي الذي يقدس آلهته المحلية أو المشتركة كان يتقرب اليها بالأناشيد والتراتيل، ولذا فالادعاء بأن الحداء هو اصل الغناء العربي هو ادعاء لا يقوم على أساس العلم والمعرفة، ولعبت الموسيقى دورًا كبيرًا في أسرار العرافين والسحرة العرب وكانوا يعتقدون بأن الجن يوحون بالألحان للموسيقيين، ومن المحتمل إن الأغنية المسماة بالنصب ذات أصل يتصل بتلك العقيدة، ويذكر الشاعر الجاهلي (امرئ القيس)

العذارى الطائفات بالنصب وذلك الطواف الذي كان رقصًا في الغالب وتصاحبه الموسيقى أو الغناء.

إن المغني تعلم الإيقاع البسيط من سير الجمال في الصحراء، واتبع إيقاع الشعر العربي المكون من مقاطع قصيرة وطويلة، ونبرات تحتمل الضعف والقوة، في أداء غير مقيد وهذا كان واضحًا في أناشيد سكان الصحراء العراقية، اذ عرفت في العراق الصور الموسيقية (الحواشي) التي وضعت لمرافقة الرقص الديني أو السحر وهو ما يعرف بـ (الإنشاد) للمقطع الواقع بين الإيقاع الحاد العنيف وبين الإيقاع الموزون الرتيب، ويمثل هذا الانشاد الشعائري المحاط بمصاحبة آلية من النقريات والعيدان.

الموسيقى والغناء في بداية ظهور الاسلام:

كان للتحول التاريخي والفكري والإنساني بعد ظهور الإسلام، كبير الأهمية، جراء الانعطاف الفكري والثقافي والنظرة المختلفة عما كانت في السابق، اتجاه الفن الموسيقي والغنائي، اذ تم توظيف أداء الألحان بقوالب وصيغ دينية جديدة، كالتهليل والتلبية.

أن كل ما أتى به الاسلام في هذا الشأن، هو تقديم معيار للخير والشر في الموسيقى، فإذا كانت الموسيقى والغناء، في خدمة الله والإيمان فإنها تعدُ أمرًا شرعيًا، وما كان منها في خدمة الشر تعدُ عملًا محرمًا، والنظرة الاسلامية كانت أكثر مرونة حين امتلأت الجوامع والمدارس الدينية بالدراويش وقراء المقام وجعلت من بعض العلماء والمؤذنين حراسًا امناء على الموسيقى الكلاسيكية[20].

لقد أبطل من عادات الجاهلية ما وجب إبطاله، وأبقى على ما لا يؤثر ولا يتعارض مع تعاليم الاسلام وأحكامه، وقد اتخذ الغناء بدأ من فجر الاسلام صفة دينية، وأصبحت تلاوة القرآن الكريم المنغمة مجالًا للتنافس بين الأصوات الجميلة، وانتشرت الشعائر الاخرى كالتمجيد والذكر والمدائح.

اختلفت الآراء في موقف الدين الاسلامي من الموسيقى، ولكن مما لاشك فيه بان الإسلام أحدث تغيرًا جذريًا في طبيعة الغناء الذي كان يمارس في العصر الجاهلي، وفي المدينة المنورة حدث الاختلاط بين العرب وأسراهم من الفرس، فتأثر هؤلاء بأولئك وبدأت صناعة الغناء تنتقل الى الذكور من العرب، لذا فإن التأثير الفارسي في موسيقنا بدأ من تلك المرحلة[21].

إن النظرية الإسلامية تجاه الموسيقى لم تحرم الناحية الغنائية تحريمًا كليًا في تلك العصور بدليل استقبال النبي ﷺ واصحابه المهاجرين من مكة إلى المدينة المنورة بالأناشيد المصاحبة للدفوف، وأنشد النساء عند قدوم النبي ﷺ إلى يثرب مهاجرًا من مكة، بالقول:

نحن جوارٍ من بني النجار

يا حبذا محمد من جار

اختلفت الآراء حول الغناء في ذلك العصر بين معارض ومؤيد من بعض الصحابة، إلا انه مما لا شك فيه، إن الاسلام ابطل كل غناء فيه روح الجاهلية، وأبقى ما عداه، ومن ذلك هو استقبال الرسول (ص) في المدينة، ذلك الاستقبال الرائع الذي اشترك فيه الرجال والنساء والصبية في التعبير عن فرحتهم بالغناء الذي جاء فيه[22].

طلع البدر علينا

من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا

ما دعا الله داع

أيها المبعوث فينا

جئت بالأمر المطاع

جئت شرفت المدينة

مرحبا يا خير داع

4

أما أنواع الغناء الذي عرفه العصر الاسلامي، فقد حافظ على نوع النداء ثم هناك أناشيد الحج القديمة (التهليل والتلبية) وذلك بعد تعديل وإعادة تشكيل من أجل إخضاعها للطبيعة الإسلامية، علمًا أن أغان الحرب التي تحث على الشجاعة وإثارة الغضب على الكفار كانت تنشد صحبة الطبل، معظمها من بحر الرجز، ثم أغاني الأعياد والمواسم من الأفراح والخطبة والزواج والميلاد وعيد الفطر والأضحى وعاشوراء، وأعياد المولد النبوي الشريف[23].

الموسيقى والغناء في عصر الخلفاء الراشدين (632-661م):

في هذا العصر ونظرًا لتعاقب الحكم بين الخلفاء الراشدين، فإن النظرة للموسيقى والغناء عرفت اختلافًا من خليفة لآخر، يقول ابن خلدون: «إن المسلمين احتقروا كل شيء لا يوافق تعاليم الاسلام وحرموا الغناء في الأيام الأولى منه».

ولعل الخليفتين الأوليين ابو بكر وعمر رضي الله عنهما لم يعنيا بالموسيقى، لقد شغلتهما الحرب في سبيل تثبيت الاسلام، ورغم ذلك كانت فئة قليلة تمارس الموسيقى والغناء، وفي عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه تغيرت حياة العرب الاجتماعية والسياسية، فبنيت في عهده القصور واهتم الأشراف والأغنياء بالموسيقى والموسيقيين[24]، وأصبحت القصور الفخمة وحشد العبيد والحاشية الكبيرة والعيش الرغيد مظهرًا اعتياديًا في العراق والشام، وانتشار الموسيقى في قصور الأشراف والأغنياء الذين أتخذوا منها سلوى خاصة بهم رغم احتجاج المسلمين عليها.

عرف عهد الخليفة علي بن ابي طالب رضي الله عنه، (656-661م) برعاية مطلقة للأدب والفنون بصفة عامة، حيث يتم تدريس االعلوم الموسيقية، إلى جانب العلوم والآداب، وظهر في هذه المدة الزمنية، نوع جديد من الغناء المسمى بالغناء (المتقن)[25]، وكان محترف الموسيقى في بادئ الامر من الموالي، والغناء المتقن إيقاعه مستقل عن عروض الشعر، واشهر الموسيقيين في هذا العصر، (عمرو بن أمية الظميري) وعزف على الدائرة في زواج علي بن

ابي طالب رضي الله عنه، ويعدُ شيخ العزف بالدف و(حمزة يتيمية) قد غنى في هذا الزواج وهو شيخ المغنيون في ذلك العصر[26]، و(بابا سوناديك) وهو هندي الأصل وكان يعزف وينشد الأناشيد الوطنية أثناء غزوات النبي ﷺ ودفن في الموصل بقرب مرقد النبي جرجيس.

وكان (سائب خاثر)، توفي سنة 683م، أول من استعمل العود في أغانيه، وله الفضل في ابتكار إيقاع الثقيل الأول، وصاغ عليه أغنية، كانت الأولى في الموسيقى العربية.

ويعد (طويس) أول موسيقر ظهر في الإسلام نشأ في المدينة، ومنذ صغره نشأت ميوله الموسيقية، لاسيما الغناء حتى اشتهر وسجلت له في التاريخ صفحة مجيدة بقدرته الموسيقية، وقد وصفه ابن سريج (تلميذه) بأنه أوحد عصره في الغناء وفي الهزج، له الزعامة، ولم يكن يصطحب في غنائه غير الدف الذي كان يحمله في ردائه[27]، وطويس هو أول من غنى باللغة العربية في المدينة المنورة، وكان أول صوت غنى به في الإسلام من الهزج وقال فيه: (قد يراني الشوق حتى كدت من شوقي أذوب)، ويعدُ أول من غنى غناء يدخل فيه الايقاع.

وتنحصر الأناشيد الدينية في الإسلام في أربعة موضوعات وهي: الآذان وقت الصلاة، تلاوة القرآن الكريم وأناشيد العيدين، وغناء المديح والسيرة النبوية الشريفة، وفي المديح والسيرة النبوية يكثر عنصر التطريب، إذ ما قورن بتلاوة القرآن الكريم والآذان، كما يصاحب المنشدين أو المرددين ما يطلق عليه (البطانة)، مع عدم استعمال الآلات موسيقية سوى الإيقاع، وبعد الفتح الإسلامي أصبح في العراق، الجوامع والتكايا والمدارس الدينية، مراكز متقدمة للإنشاد الديني، وأن جماعة المؤذنين والعلماء في الوقت نفسه تمكنوا من أن يكونوا من صناع هذه التقليدية ومن المحافظين عليها[28].

يعدُ أحمد النصيبي من الكوفة في العراق أول من مارس الغناء أيام الخلفاء الراشدين، وهو أستاذ النصب، وأول من غنى به، وعنه أخذ النصب في الغناء، وأول من اشتهر في الضرب على الطنبور والغناء، ومن هذا الزمن انطلقت الموسيقى ولم يقف في تقدمها عائق، وحين انتقلت الخلافة للأسرة الأموية أصبحت الموسيقى ثابتة الأسس في بلاط الخليفة.

الموسيقى والغناء اثناء الخلافة الأموية (661م- 750 م):

الموسيقى والغناء أخذت بالازدهار ولم يعد المغني يقتنع بالغناء الذي توارثه من الجاهلية وما بعدها، بل لابد من غناء يتلاءم والتقدم المادي والمعنوي والاجتماعي، فحصل تطور في الغناء فأسقطوا ما لا يستحسن وأبقوا على المحاسن فمزجوها ببعضها بعضًا وابتدعوا منها الأغاني التي صنعوها في أشعار العرب، بما لم يسمع به قبلًا، وأطلق عليه الغناء (المتقن) وهو غناء يغنى ببيتين من الشعر، اذ أن البيت الواحد لا يتم فيه اللحن ومن هذا جاء اصطلاح (الدوبيت)[29،30].

لقد أدى (ابن محرز)، دورًا كبيرا في تطور الموسيقى، إذ أنه كان يسكن المدينة مرة ومكة مرة أخرى، فإذا اتى المدينة، أقام ثلاثة أشهر يتعلم الضرب على العود من عزة الميلاء، ثم يعود إلى مكة فيقيم بها ثلاثة أشهر، وثم أنتقل الى بلاد فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم، ثم إلى الشام فتعلم غناء وألحان الروم، فأسقط من ذلك ما لا يستحسن من نغم الفريقين، وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض وألف منها الأغاني التي صنعها في اشعار العرب، فأتى بما لم يسمع مثله وكان يقال له صناج العرب، وهو أول من غنى مع إيقاع الرمل[31].

ويعود إلى ابن محرز تجديدان موسيقيان، (إيقاع بالرمل وغناء الزنوج)، اذ أن الاستماع إلى الألحان التي تصاغ على إيقاع «الهيوة»[32] المعروف في البصرة، يبدو أنه مشابهًا لغناء الزنوج الأفارقة، الذي اشتهر به هذا المغني، ومن الجدير بالذكر إن الموسيقى في العصر الأموي، كانت تتألف من ألحان يعزفها الموسيقيون،

دون تغير ملحوظ سواء رافق المغني آلة واحدة أو أكثر أي يعزفون كواحد.

ويعد «ابن مسجح» من مشاهير العصر الاموي، تعلم الاغاني الفارسية، وإجادة العزف على آلات مختلفة ورحل إلى بلاد الروم وأخذ أجمل ألحانها لاسيما طريقة الانتقال من الطبقات الثقيلة إلى الطبقات الحادة، ودرس السلالم الموسيقية واختار من بين درجاتها النبرات والأصوات التي تتفق مع الذوق العربي.

وتم في هذا العصر تسوية اوتار العود على الطريقة الفارسية الموجودة للآن، وهي وجود الأوتار الغليظة من أعلى والحادة من أسفل، وكان ابن مسجح أول من طبقها واخذ بها. وفي زمن الدولة الأموية وجدت الجوقة العسكرية، حيث ظهر الملحنون والموسيقيون الذين يصاحبون الجيش، وتم تنظيم الجوقة العسكرية في عصر متأخر من هذه الدولة عندما امتدت حركة التحرر والفتح الاسلامي إلى الجهات الشمالية والغربية والشرقية للوطن العربي أي ان الجوقة العسكرية كانت تظهر وقت الحروب العربية القوية.

وفي العصر الاموي وضع «يونس الكاتب» أول المؤلفات التي تناولت النظريات الموسيقية وسيرة اهل الفن وقد ألف كتب مهمة مثل كتابي «النغم» و«القيان» وكانت مؤلفاته نواة لما صنعت بعد ذلك في هذا الميدان في العصور اللاحقة ومصدرًا مهمًا رجع اليه مؤرخو الغناء من بعده، عاش يونس الكاتب في المدينة موسيقيا بارعًا أخذ الغناء عن «ابن سريح ومعبد».

والمغنية «جميلة» أخذت الغناء عن سائب خاثر وكان جارًا لأهلها يضرب بالعود ويغني فبرعت في ميدان الغناء والتلحين، وكان مجلسها بمثابة مدرسة لتعليم الموالي والقيان أصول صنعة الغناء، ولها فضل الريادة في تشكيل فرقة العزف والغناء الجماعية، وأسست أيضًا أسلوب الغناء الجماعي والثنائي وتدريب مجموعة من المغنين والمغنيات، ويعتبر «سعيد بن مسجح» أول من وضع دستور اقتباس الألحان الأجنبية ووضعها على أشعار عربية، فهو مؤسس مدرسة موسيقية خاصة توطدت أركانها على مر السنين والأجيال[33].

ويعد «حنين الحيري» أول مغن عراقي في العصر الأموي، عمل بائعًا للزهور وقاده ذلك إلى منازل الأشراف والأثرياء إذ شغف بحفلات الغناء وأوصله شغفه على الاشتغال بالموسيقى، درس العود على أيدي أساتذة نابغين وأصبح احد العوادين والمغنين البارعين بحسن الأداء وقوة الخيال النغمي يبرز اقتداره في التلحين، ويعدُ أول مغن يدخل الأغنية الفنية من نوع «السناد» ويطورها في العراق بعد الإسلام لما فيه من امتلاء وترجيع وتحلية، وابتدع أسلوب الغناء الخاص بالترادي والتجاوبي، وقبله كان الغناء العراقي يقنع بالهزج الذي لا يختلف إلا قليلًا عن النصب.

المغني العراقي الثاني هو «أحمد النصيبي» من الكوفة من المغنين البارزين الذي لا ينطق بكلمات بل يفصح عن طربه بالصوت المنغم، وبرع في غناء النصب، وأدخله في الموسيقى العراقية، والنصب يتميز بالطرافة والشجن، والنصيبي أشتهر بالعزف على آلة الطنبور إلى جانب امتلاكه لحدة الخيال في تصوير الألحان ورصفها ومدها وتحليتها.

1) المراحل التاريخية التي مر بها الفن الموسيقي والغنائي العربي في هذا العصر:

1. تركيب الأشعار العربية على الألحان الفارسية كما فعل سائب خاثر وتركيب الأشعار العربية على محاسن النغم الفارسي والرومي كما فعل سعيد بن مسجح.
2. تركيب الاشعار العربية على محاسن الألحان الفارسية والرومية الممتزجة بعضها ببعض كما فعل ابن محرز.

3. تعريب الآلات الموسيقية وظهور الغناء المتقن، وكان لهذه العوامل مجتمعة أثرها الفعال في تطور الفن الغنائي عند العرب إذ أدت إلى ظهور عدد كبير من المطربين والمطربات، مثل (ابن سريج ومعبد والقريض وعزة الميلاء وحبابة وجميلة) فكان ظهورهم دعامة فن الغناء العربي الكلاسيكي، عرف فيما بعد بالغناء القديم[34].

الموسيقى والغناء اثناء الخلافة العباسية:

بغداد تخطى اسمها سياسيًا وموقعها جغرافياً بعد ان انشأها عام(762م)الخليفة ابو جعفر المنصور، ومن دمشق انتقل مركز النشاط الثقافي والاجتماعي إلى بغداد أكبر وأجمل المدن، الموسيقى والفنون وللآداب دخلت عصرها الذهبي انشأت أسس الحياة الفكرية، امتازت بأعظم ما يتخيله الإنسان والتي صورت أحياناً كالأسطورة في حكايات ألف ليلة وليلة.

كان لبغداد فضل كبير في ترقية الفنون فقد بلغ الغناء العربي أسمى درجاته من الرقي والازدهار، فالبيئة العباسية كانت بيئة مترفة، وعقد مجالس الطرب في قصور الخلفاء ودور الأمراء ورجال الدولة، وقد نبغ في هذا العصر كثير من علماء الموسيقى فألفوا الكتب وساعد ذلك على تمكين هذا الفن.

عندما تحول موطن الغناء من الحجاز الى العراق واصبحت بغداد عاصمة الخلافة العباسية، أسس لفن غنائي متطور لا يمثل الفن الغنائي العربي فحسب بل التطور الفني للمنطقة بكاملها، ارتفع قدر الموسيقى وأهلها ولم يعد يترفع أبناء الأشراف من الخلفاء والأمراء، من ممارستها وتعلمها والعناية بها واتخاذ الموسيقيين جلساء لهم، فقد دخل ابناء الاشراف المهنة فاحترف ابن جامع الغناء كهواية وكان قريبا لنسب بقريش ومارس إبراهيم بن المهدي الغناء وكذلك أخته علية، وكان الخليفة الواثق موسيقيًا ومن علماء هذا الفن، وقد وضع حوالي 100 لحنًا من أشعاره واشعار غيره[35].

ومن حظ الغناء في ذلك العصر ان الخليفة إذا أراد من بين أبنائه من يعهد اليه بالأمر من بعده لا يكتب له بذلك عهدًا، وانما كان يأذن لمغن خاص عنده يعلمه بالأمر ليغنيه، وبعد خروج المغني منه يدخل المهنئون بولاية العهد، وكانت الألحان يومئذ تنسب إلى واضعها وتسمى باسم أصحابها والمغني أحرص على لحنه ولا يسمح لأحد من المغنين بأخذه حتى يغنيه مرارًا وتعرف نسبته اليه وقد نبغ في هذا العصر رجال محسنون وضعوا ألحانًا أخذت عنهم وشاعت بين الناس وأولهم المغني سياط وإبراهيم الموصلي.

زادت المقامات وطرق الإيقاع حتى تعددت في اللحن الواحد. وكثرت الآلات وتنوعت، وشاع استعمالها حتى لقد عرفت مئة قينة معًا، وعرف التدوين في الغناء والموسيقى ازدهارًا وتنوعًا، بنى المأمون (بيت الحكمة) في بغداد فكانت أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون واشتغل فيها كبار العلماء عند ازدهار العصر العباسي الأول في زمن الرشيد والمأمون، أطلقت الألسنة والأفكار، وأخذ المغنون يفكرون في تعديل الألحان واستنباط أسلوب جدي، ولم يقتصر موطن الغناء في العصر العباسي على بغداد وحدها بل تجاوزها إلى الكوفة والبصرة فقد خرجت الكوفة عددًا من المغنين والمغنيات أمثال (محمد بن الأشعث وجحظة) كما خرجت البصرة المطربات (يذل ومتيم الهاشمية ومحبوبة).

نشأة في هذا العصر مدرستان فيما يخص الساحة الغنائية هما مدرسة الموصلي (إبراهيم وابنه إسحاق) والمدرسة الثانية هي مدرسة إبراهيم بن المهدي الأخ الأصغر لهارون الرشيد فالناس للآن صنفان من كان منهم على مذهب اسحاق بن إبراهيم الموصلي وأصحابه، من كان ينكر تغير الغناء القديم ويعظم الإقدام عليه فهو يغني الغناء كما

5

يشتهي هؤلاء، واستنادًا إلى هذا فإن نقطة الخلاف بين المدرستين هي محافظة الموصلي على أصول الغناء القديم أي الحفاظ على تناسق الغناء مع الأوزان الشعرية، بينما يتساهل إبراهيم بن المهدي في أدائه بما يناسب ذوقه[36].

أشهر الموسيقيين في هذا العصر:

- إبراهيم الموصلي: (741-804 م) أول من بدأ فكرة الاحتكار الفني حيث طلب من الخليفة هارون أن يلحن هو وحده شعر(ذي الرمة)، فأعلن الرشيد انه لا يجيز لأحد من المغنين أن يغني شعر ذي الرمة لأنه أصبح وقفًا على إبراهيم الموصلي، وأتفق أن اجتمع لديه ثمانون جارية لتعليمهن الغناء، وهي أول مدرسة نسوية منظمة في تاريخ الموسيقى العربية، كان إبراهيم الموصلي من أنصار الغناء القديم الذي سلكه يونس الكاتب وغيره من أعلام الموسيقى في العصر العباسي لذلك كان في صراع دائم مع طرق الغناء الحديثة التي كان يبشر بها إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي أول من أستعمل إيقاع الماخوري ووصفه (نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمن نقرتان ونقرة منفردة وبين وضعة ورفعة ورفعة ووضعة زمن نقرة)[37].
- إسحاق الموصلي: (767-850 م) كانت معرفته بأصول الفن معرفة عميقة، وكان ملمًا بأسرارها ودقائقها وكان مميزًا باختياره ألوان الألحان والإيقاعات، التي يصوغ منها مبتكراته للشعر وهو أول من ضبط الأوزان وصحح الأجناس التي تبنى عليها مقامات الموسيقى العربية، والحانه تبدأ أولًا من الطبقات العالية فيتهادى النغم برهة ثم يهبط به رويدًا الى درجات القرار ثم يصعد متنقلًا بين الشدة واللين، ثم من قوة الى ضعف، ومن لين إلى شدة، وأخيرًا يختم بالأرسال والأهزاج[38].
- إبراهيم بن المهدي: (779 - 839 م) كان شديد الكره للتكلف والتعقيد وكان يقول: أنه يصقل صنعة الغناء ويحسنها، وأنه يغني تطربًا لا تكسبًا، وأنه يغني لنفسه لا للناس،

وكان إبراهيم أول من أقدم على إحداث تطور في الغناء القديم، وعلم الناس الجرأة على تغيره، وانقسم الجمهور الفني إلى تيارين مدرسة إسحاق الموصلي التقليدية وتيار إبراهيم المهدي وابن جامع وابن محرز ومخارق وزريق ويحيى المكي، وهي مدرسة التجديد.

وكان المهدي أشهر أولاد الخلفاء في الغناء ومن أعلم الناس بالنغم والإيقاع ومن المعدودين في طيب الصوت وكان إذا غنى الغناء القديم عن الأوائل في الأدوار الطوال حذف كثيرًا من نغمها وخففها، له مع إسحاق الموصلي مجادلات كثيرة في أصول النغم والإيقاع، وكان ميالًا إلى الابتكار ومعاكسًا بذلك التيار الفني في عصره لأن أغلب الموسيقيين كانوا مع مدرسة الموصلي، التي ترتكز على المحافظة على التراث وعدم الخروج عن أصوله، وعندما يغلب عليه ذلك يقول: «انا ملك وابن ملك أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ»، فكون مدرسته للمجددين.

ولكن الزمن لم يكن في صالح مدرسة إسحاق الموصلي وذلك لرواج الأسلوب الجديد وانحسار طريقة الموصلي، وقد أيد التاريخ مدرسة ابن المهدي وتطور ابتكاراته، وهكذا قد ساهم في بناء مجد الفن العربي وبعث روح الابتكار في شباب جيله، وهذا ما نجده واضحًا في قول الفارابي: «وقد يتفق أن تكون مقادير القول (الشعر) للوزن مساوية لأجزاء اللحن ومنطبقة عليه وقد يتفق أن يختلف» وهكذا تم انفصال الوزن الموسيقي عن وزن الشعر في الغناء العربي، ونتيجة لهذا التطور ظهرت في العصر العباسي والأندلسي أشكال غنائية جديدة أهمها الموشح والنوبة.

- زرياب: (777- 858 م) وكان أول من أستبدل قطعة الخشب التي تستعمل في نقر الأوتار بريشة نسر، لأنها تجمع بين خفتها بالأصابع ولينها الذي يطيل سلامة الوتر مع كثرة الضرب، وزرياب أول من وضع قواعد لتعليم الغناء للمبتدئين وأهمها:

1. يتعلم المبتدئ ميزان الشعر، ويقرأ الأشعار على نقر الدف ليتعلم الميزان الغنائي.
2. يعطي اللحن للمبتدئ خاليًا من الزخرفة، ثم يؤدي الزخرفة والغناء في الألحان بصاحبة الضرب، بعد تعلمه الميزان والضرب واللحن، وكانت الطريقة قبل زرياب أن يكرر المعلم اللحن للتلميذ حتى يلقنه اياه تمامًا[39].

ومن الجدير بالذكر إن العصر ظهرت فيه عناية خاصة بإثبات قواعد الموسيقى العربية فكان إسحاق الموصلي أول من عني بهذه الناحية من التأليف بعد يونس الكاتب ثم جاء الخليل إبن أحمد فوضع كتب (الإيقاع والنغم)، ثم الكندي كأول من استعمل في كتبه تدوين الموسيقى بالحروف، ثم بعد ذلك الفارابي من أكبر العلماء بعلوم اليونان، وأخذت الموسيقى في هذا العصر أسلوبًا جديدًا وهو إدخال الزخارف اللحنية حيث يقول صاحب الأغاني (انهم يلعبون كلهم كواحدة)، على أنهم سمحوا ببدعة جديدة وهي أدخال (الزوائد اللحنية) وهذا علم زخرفة الألحان وتزيينها وتعرف في الموسيقى الغربية باسم (trill)[40].

وكتب إسحاق بن يعقوب الكندي ولد بالبصرة في حدود (790م) ما يزيد عن سبعة مؤلفات في العلوم الموسيقية، عالج فيها التأليف وطبيعة الأصوات وتركيب النغمات، مع تطبيق ذلك على آلة العود، وخرج في بعضها من الألحان الى الألوان والحواس، كالشم والذوق، ووصل إلى ما يسمى الفلسفة الموسيقية وتعد مخطوطتاه (رسالة في خبر تأليف الألحان) و(رسالة في أجزاء خبرية عن الموسيقى) أقدم ما وصل من مخطوطات عربية في الموسيقى، وقد نشطت في هذا العصر المؤلفات العربية في مختلف العلوم، ومنها الموسيقى وقد تم ترجم بعضها إلى اللغات الفارسية واليونانية، وكانت أشهر المؤلفات في العصر العباسي:

كتاب اللهو والملاهي لابن خرداذبه المتوفي في حدود (912م)، كتاب النغم ليحيى بن على بن يحيى المنجم المتوفي نحو (912م)، كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الاصبهاني، رسائل إخوان الصفا، التي تحتوي جملة من كتب الموسيقى، رسالة الكندي في الموسيقى، صناعة علم الموسيقى واحصاء العلوم للفارابي المتوفي سنة (950م)، موسيقى الشفاء ورسالة الموسيقى لابن سينا المتوفي سنة (1037م).

إن الاهتمام بالموسيقى ومناصرة أساتذتها وبذل المال للمغنين والمغنيات، أدى إلى التكامل في الفن، اذ أصبحت الموسيقى في العصر العباسي أساسًا لنواة الموسيقى العراقية، ولا يمكن احصاء ما كتبه غير هؤلاء من الموسيقيين والعلماء والأدباء والمؤرخين، فإنه بحر لا ساحل له، بالإضافة إلى الكتب المفقودة والمجهولة التي أغرقها التتار في دجلة، أو أغرقها الزمن في الضياع والنسيان.

الهوامش

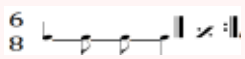
1. طارق حسون فريد: تاريخ الفنون الموسيقية، ج1، دار الحكمة، العراق، البصرة 1990م، ص 49 – 51.
2. علي عبدالله،: الموسيقا علم وفن، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد 2002، ص31.
3. طارق حسون فريد: مرجع سابق، ص-56 57.
4. سالم حسين الامير: الموسيقا والغناء في بلاد الرافدين، دار الشؤون الثقافية، بغداد1999م، ص14.
5. اندريه بارو: بلاد آشور، ترجمة عيسى سلمان وسليم التكريتي، سلسلة الكتب المترجمة77، وزارة الثقافة بغداد1980م، ص361.
6. سالم حسين الامير: مرجع سابق، ص-22 15.
7. (Niguty) اصطلاح الموسيقا الاشورية وكلمة نيجوتو(Nigutuاو ننجوتو Ningutuمشتق من Nagam من كلمةNagu اي الصوت، ويقابلها في العربية، كلمة نغم، أو العزف على آلة وترية.
8. صبحي انور رشيد: موسوعة حضارة العراق، الموسيقا، الفصل الثامن، دار الحرية للطباعة، بغداد 1985م، ص421 – 445.
9. الزورخانة: كلمة فارسية مركبة من كلمتين (زور وتعني القوة وخانة وتعني بيت) ومعنى الكلمة بيت القوة، وهي الاندية الرياضية التي تؤدى فيها التمارين البدنية استعدادًا لمباريات المصارعة .
10. الموسيقا في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1988م، ص64.
11. صاموبيل كرامر،: النظرية الموسيقية بدأت في سومر، مجلة القيثارة، العدد1، دائرة الفنون الموسيقية، بغداد 1978م، ص16.
12. سهيل الملاذي: الغناء والموسيقا عند العرب بين الجاهلية والاسلام، مجلة الحياة الموسيقية، العدد29 وزارة الثقافة، سوريا، دمشق2003م، ص18، 37، 38.
13. عبد الجليل خالد: الموسيقا العربية والافريقية، ط1، مجلس تنمية الابداع الثقافي، ليبيا2003م، ص23.
14. سالم حسين الامير: مرجع سابق، ص27.
15. محمود كامل: تذوق الموسيقا العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012م، ص17.
16. شوق أسعد سعد الدين: مهارات موسيقية، دار دجلة ناشرون وموزعون، الاردن، عمان2014م، ص88.
17. عبد الحميد المعيني: آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، مجلة الحياة الموسيقية، العدد46، وزارة الثقافة سوريا، دمشق 3008م، ص37.
18. حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية، وزارة الثقافة والأعلام، دار ثقافة الاطفال، بغداد 1987م، ص85.
19. صبحي أنور رشيد: موجز تاريخ الموسيقا والغناء العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2000م، ص166.
20. سيمون جارجي: الموسيقا العربية، ترجمة جمال الخياط، ط1، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد1989م، ص20.
21. شوق أسعد سعد الدين: مرجع سابق، ص 88.
22. عزيز الشوان: الموسيقا للجميع، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979م، ص 41.

23. جمال الدين بنحدو: مدخل الى تاريخ موسيقا الاديان، دار الاوائل، دمشق 2010م، ص92.
24. شوق اسعد سعد الدين: مرجع سابق، ص 89.
25. الغناء المتقن: فن غنائي مازال معمولا به في اليمن وبعض دول الخليج. وبناؤه الموسيقي يقوم على استهلال غنائي خال من الايقاع، يؤدى بأسلوب المواال، ثم يتحول في المقطع الثاني إلى الأداء بمرافقة الإيقاع الثقيل ليصبح في المقطع الثالث هزجا سريعا بمرافقة بمصاحبة الرقص.
26. جمال الدين بنحدو: مرجع سابق، ص94.
27. عزيز الشوان: مرجع سابق، ص45.
28. عادل الهاشمي: موسوعة حضارة العراق، الفصل التاسع، الموسيقا والغناء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985م، ،ص535.
29. والدوبيت: من بحور الشعر المهملة ولفضه (دوبيت) المؤلف من كلمة (دو) الفارسية بمعني أثنين وكلمة بيت العربية التي تعني بيتا من الشعر، ولا ينظم به إلابيتان، ولا يجوز فيه اللحن مطلقا ويشترط ان يكون الصدر في البيت الثاني مخالفًا للأشطر الباقية في القافية وتكون الثلاثة الاخرى على قافية واحدة، كقول الشاعر:

القلب اليك مال شوقا وصبا
وأصب جوى بيت يشكو وصبا
بالله عليك لاتطل هجر شج
قد هيج وجده شمال وصبا

30. صميم الشريف: الموسيقا في العصر الاموي، مجلة الحياة الموسيقية، العدد50، وزارة الثقافة، سوريا، دمشق2009م، ص80.
31. محمود كامل، ازيس فتح الله جبراوي: كتاب الاغاني لابي فرج الله الاصفهاني، مجلة الحياة الموسيقية العدد25، وزارة الثقافة، سوريا، دمشق2002م، ص98.
32. الهيوة: وزن موسيقي من فصيلة الاعرج تقترن تسميته برقصة في البصرة ويكتب



33. خليل البيطار: جميلة سيدة مغنيات المدينة، مجلة الحياة الموسيقية، العدد33، سوريا دمشق، 2004م ص 95 - 103.
34. نسيب الاختيار: الفن الغنائي عند العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت1955م، ص 27.
35. محمد قابيل: مدخل في الموسيقا، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة2009م، ص 65.
36. عزالدين المناصرة: السماء تغني قراءة في تاريخ الموسيقا العربية، دار مجدلاوي الاردن 2008م، ص57.
37. حمد بوذية: أشهر الملحنين العرب، منشورات محمد بوذية، تونس2000م، ص25.
38. موفق البياتي: عود زرياب وأثره في الموسيقا العربية والاوربية، مجلة ثقافتنا، العدد6، وزارة الثقافة، بغداد 2008م، ص149.
39. حمد عبدالله الهباد: مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين، مجلة الحياة الموسيقية، العدد9، وزارة الثقافة، سوريا، دمشق1995م، ص69.
40. علي هيثم الدرويش: الموشح الأندلسي والموشح الشرقي، مجلة الحياة الموسيقية العدد5، وزارة الثقافة، سوريا دمشق1994م، ص 90-91.

الصور

1. https://i.pinimg.com/736x/9e/85/70/9e8570e0b53f6d2e830d-827a77972bc5.jpg
2. https://1.bp.blogspot.com/-Kx-flj2cz1XQ/WRjFdLbbjMI/AAAAAAAACHM/rZk2crIXZJECn-HQBntDR-bGlaQAF30PZACL-cB/s1600/9e52fba4c8055a72fff-f825affffe415.jpg
3. https://alkhaleejonline.net/sites/default/files/2018-09/%D9%822.jpg
4. https://i0.wp.com/masquetours.com/wp-content/uploads/2020/05/0217-1-800x707.jpg
5. https://amumtaz.files.wordpress.com/2010/12/orient10.jpg

ثقافة مادية

تصميم أزياء سهرة مستوحاة من الخيل العربية وأدواتها 182
نوافذ الزجاج الملون في اليمن (القمريات) 202

د. تهاني بنت ناصر العجاجي – السعودية
أ. وفاء بنت محمد الخثعمي – السعودية

تصميم أزياء سهرة مستوحاة من الخيل العربية وأدواتها

1

المقدمة ومشكلة البحث:

يعدُّ الحصان العربي الأصيل من أنبل سلالات خيول العالم لأسباب عدة، منها ما هو مرتبط بجمالية الأعضاء وتناسقها وانسيابها ورشاقتها، ومنها ما هو مرتبط بنقاء الدم، ومنها ما هو مرتبط بالقوة والتحمُّل والذكاء. وبحث جمالية الحصان العربي بحث طويل، فهناك قياسات ونظام صارم ودقيق لكل جزء من جسم الحصان. ومفهوم الجمال في الخيل العربية يبدأ من المحاسن العامة إلى المحاسن الخاصة، مروراً بالصفات الخارجية والتكوينات الداخلية، والأخلاق المتميِّزة النبيلة. كما تتميَّز الخيل العربية بأدواتها التي تُستخدم في تزيينها في الاستعراضات الجمالية أو في سباقات الفروسية، ومن أميزها السرج والحدوة والرسن والقربوس والأقفال (فايز،2019، 2، 3).

وهي واحدة من أهمّ وسائل التعبير بالفنون بتنوعاتها، فهي تمثِّل الحاجات والاهتمامات الإنسانية، وذلك نتيجة لحاجة الإنسان الروحية والنفسية إلى الجمال، لذلك فمنذ أن بدأ الإنسان يتلمَّس معنى الجمال وصوره في الكون بشكل عام، والبيئة المحيطة به بشكل خاص وإحساسه الذاتي به، ومن ثم أخذ يعكسه بصورة منتج جمالي (محمد، 2019، 601). وتصميم الأزياء يعتبر فناً من الفنون التطبيقية المتخصصة التي تساهم في تلبية احتياجات الملبس للإنسان، وتصميم الأزياء هو جزء مهمٌّ في حياة الناس، وهي تتغيَّر وتتأثر بعدة عوامل محيطة، وعملية التصميم ليست فقط عبارة عن رسم الخط والشكل، إنما هي أكثر من هذا، وتحتاج إلى من يترجم هذه الخطوط إلى تصميم أزياء مميزة تتلاءم مع الأجسام المختلفة والأذواق والتقاليد الاجتماعية المختلفة أيضاً (زكي، 2002، 9).

ويعتمد الكثير من مصممي الأزياء على اختيار مصادر الاقتباس لتصاميمهم، وذلك لتساعدهم على عملية الاستيحاء منها من ناحية الألوان، أو الخامات، أو تفاصيل التصميم أو الملامس، ويُعتمد على إبداع المصمم ومدى معلوماته بهذا المجال، وكيفية ترجمة الخطوط إلى تصميم أزياء مبتكرة وجديدة تواكب الموضة الحالية. ولكل مصمم أزياء أسلوب خاص في طريقة التصميم من ناحية الخط والشكل ومكملات الزي، وتعتبر هذه فلسفة خاصة بالمصمم نابعة من موهبته وقدراته الخاصة (زكي، 2002، 115).

وعلاقة الخيول بتصميم الأزياء علاقة تاريخية، حيث عُرف زي خاص لركوب الخيل، وتطوَّر عبر العصور مسايراً الموضة، حيث كان للفروسية تأثير دائم على الموضة، واستمرت قصة حب الخيول والموضة في القرن الواحد والعشرين، وقام مصممو الأزياء بتصميم أزياء راقية ذات أناقة طبيعية وريفية. وهناك عدة مصممين عالميين كانت لديهم فلسفة خاصة بتصميم الأزياء، فدُور الأزياء مثل Coco Chanel و Hermès وRalph Lauren، استلهموا بعض تصاميمهم من المصدر ذاته، وهو الخيل وأدواتها، بالإضافة إلى أزياء الفروسية، وتميَّزت تصاميمهم بفلسفة وأسلوب ونمط خاص، ويرجع ذلك إلى مدى اختلاف التفكير والإبداع في تصميم الأزياء (wanthaveit, 2016). والمصممة كريستينا ليون صاحبة علامة MaisonLeon استوحت مجموعتها NATURE_WILD من الطبيعة والخيول العربية (Egypt Today, 2019).

وجماليات الخيل العربية وأدواتها المستخدمة في سباقات الفروسية أو الاستعراضات الجمالية مصدر ملهم لمصمم الأزياء، يستلهم من خلالها تصاميم مبتكرة تواكب هذا العصر الحديث، مع المحافظة على التراث العربي الأصيل. وتتضح مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

- ما جماليات الخيل العربية وأدواتها؟
- ما التحديات التي تواجه النساء في شراء الأزياء الجاهزة في السوق المحلي؟
- ما إمكانية الاستفادة من خطوط الخيل العربية وملمسها في تصميم الأزياء؟
- ما إمكانية الاستفادة من أدوات الخيل العربية في تصميم الأزياء؟

1) أهمية البحث:

يهتم هذا البحث بإلقاء الضوء على جماليات الخيل العربية وأدواتها، باعتبارها من أهمَّ مصادر الإلهام لمصمم الأزياء، وتفعيلها بنظرة ورؤية توضح مدى تأثيرها في تصميم الأزياء بأنواعها، ويساهم هذا البحث في تصميم أزياء مستوحاة من البيئة المحلية مناسبة للمرأة السعودية، تواكب اتجاهات الموضة الحالية، باستخدام برامج التصاميم الإلكترونية الحديثة، مما يساعد على غرس الهوية والتراث وإحيائهما في المجتمع من خلال الأزياء.

2) أهداف البحث:

- تحديد التحديات التي تواجه النساء في شراء الأزياء الجاهزة في السوق المحلي.
- تصميم أزياء نسائية مستوحاة من الخيل العربية وأدواتها.
- قياس تقبُّل أفراد العينة التصاميمَ المقترحة المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها.

3) فروض البحث:

التحديات التي تواجه أفراد العينة في اختيار الأزياء الجاهزة وشرائها بالسوق المحلي.

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات من ناحية تقبُّل أفراد العينة التصاميمَ المقترحة المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها.

إمكانية تصميم أزياء نسائية مستوحاة من الخيل العربية وأدواتها.

4) حدود البحث:

- **الحدود الزمنية:** أجريت الدراسة خلال عام 2019م.
- **الحدود المكانية:** طُبِّقت الدراسة في منطقة الرياض - المملكة العربية السعودية.
- **الحدود البشرية:** تتكون عينة الدراسة من النساء وعددهن (55)، وتم اختيارهن بطريقة عشوائية، وتتراوح أعمارهن بين 17 عاماً و50 عاماً فأكثر.
- **الحدود المادية:** أزياء السهرة، وجماليات الخيل، ويُقصد بها الشكل، والقوام، والملمس، والخطوط الخارجية المتميزة، والألوان المميزة للحصان العربي. وأدوات الخيل، ويُقصد بها الأداة أو الإكسسوار المستخدم لتزيين الخيل، مثل لجام الخيل والحدوة.

الإطار المرجعي:

كان للفروسية والفرسان عند العرب في الجاهلية المقام الأكبر والمكانة الأولى بين العشائر العربية، حيث لعبت الخيول العربية دوراً بارزاً في حياة العرب، وتركت الأثر في لغتهم وأدبهم وطباعهم (شقير، 2004، 58). ومن أهمّ مميِّزات الخيل العربية الأصيلة أنها تجمع أفضل الصفات من حيث هيئتها وطبعها وكفاءتها بالدرجات الأولى، ونادراً ما تكون هذه الصفات لدى الخيول الأخرى في آن واحد، ويتميَّز الجواد العربي الأصيل عن غيره بتكامل جسمه، وجماله، وذكائه، وبنيته الصلبة، وعرقه الأصيل. وأيضاً تتميَّز الخيل العربية بجماليات متعددة من ناحية الملمس الناعم، والخطوط الخارجية المتميزة بالخطوط المنحنية الناعمة، وتتميز بألوانها المتعددة، ومن أشهرها الأبيض والأسود والرصاصيات الأكثر انتشاراً (سلطان، 2006، 30). والتناسق والتناسب بين أجزاء الحصان العربي يتكامل ويعطي الإحساس بالجمال، وهو نموذجٌ عالٍ للجمال من شكل الجسم والألوان، إلى الأجزاء والأعضاء، إلى التناسب والتناسق بين كل الأجزاء، وتتميز أيضاً بجمال الأداء، وأناقة الحركة (فايز،2019، 3).

والتصميم هو العمل الذي يحقق غرضه، ويتكون التصميم من التعبير المبتكر لفكرة ما (غيث، 2007). وهو الابتكار والإبداع التشكيلي لإنتاج أعمال جميلة ممتعة ولها منفعة (عبد الهادي، 2006). والتصميم هو المعالجة الأساسية أو الفردية التي تتم بالنسبة إلى خامة القماش والألوان وخطوط التصميم، ويترتب عليه الإبداع الفني في وضع فكرة أو مفهوم جديد للزي المبتكر (اللحيدان، 2004). ويستمد المصمم أفكار تصميماته من مصادر كثيرة يعتبرها منابع لإلهامه، وهذه المنابع محيطة به تمده بالتصميمات المبتكرة، (زكي،2002، 48). وكل ما يحيط بالمصمم من مؤثرات بصرية تدعوه إلى التفكير والتأمل والتحليل تمثل مصدراً للإلهام، ولكي يصل إلى المكانة التي يتطلع إليها لا بد أن يكون مجدداً

لنشاطه الذهني، وذلك بالبحث عن مصادر تجعله متفرداً ومبدعاً في إنتاجه، فكل ما ينتجه المصمم من أعمال يكون انعكاساً لخبرات بصرية، أو لفكرة مسبقة من وحي البيئة المحيطة، سواء أكانت هذه الخبرات ثقافية أو اجتماعية أو غيرها (حسان، 2014، 31). وهناك عدة مصادر يستطيع المصمم الاستلهام منها؛ مثل الأزياء التاريخية، فهي مصدرٌ لتصميم الأزياء، والزي التاريخي كنزٌ من الكنوز التاريخية، وهو مصدرٌ للإلهام لدى المصممين المعاصرين حالياً، وكثيراً ما يستوحي المصممون العالميون الشكل الخارجي لتصميماتهم والخطوط الداخلية لزي من تصميمات نُفّذت على مر العصور. والأزياء الشعبية هي مصدرٌ لتصميم الأزياء، حيث استوحى الكثير من المصممين أزياءهم من الملابس الشعبية المشهورة في بلدانهم أو أحد البلدان الأخرى أو القرى التراثية. والفن المعماري هو مصدرٌ لتصميم الأزياء. ويعدُّ الفن المعماري مصدراً بالنسبة إلى مصممي الأزياء الحديثين، إذ إنهم يستوحون منه تصميمات مبتكرة، ويستطيع المصمم من خلالها إنتاج أزياء مستوحاة من الفن المعماري، وأشهر الأماكن التي يُستَوحَى منها ناطحات السحاب، ومآذن المساجد والأعمدة. والطبيعة هي مصدرٌ لتصميم الأزياء، وهي من المصادر التي يراها مصمم الأزياء بنظرة أخرى، لأنها توحي إليه خطوطاً أخر غير ثابتة بالحركة، وتنتج لديه العديد من الأفكار. ومصادر الطبيعة كثيرة، ومنها النباتات، والحيوانات، والجبال، والبحار، والصحراء. ويمكن من خلالها للمصمم أن يبدع بالإنتاج (زكي، 2002، 48 - 55).

ومن أهمّ المصادر الطبيعية التي يمكن التركيز عليها في استيحاء الإبداع منها في مجال تصميم الأزياء، الخيل العربية الأصيلة، التي لها جمالٌ لا مثيل له، كما لها تاريخ غني، وقدرة فريدة على الارتباط مع أصحابها. وبالتالي فإن العلاقة بين تصميم الأزياء وبين جماليات الخيل العربية وأدواتها هي علاقة ترابط بين المجالين، كل مجال يدعم الآخر بما يتميز به.

وتوجد بعض الدراسات السابقة التي تتعلّق بموضوع البحث، ومنها: دراسة طعيمة وزغلول (2018) بعنوان «ابتكار تصميمات للبنطلون الجينز مستوحاة من الفن الإسلامي باستخدام تقنية النقش بالليزر»، وكان الهدف ابتكار تصميمات زخرفية لرفع القيمة الحالية لبنطلون الجينز مستوحاة من التراث والزخارف الإسلامية، ومسايرة للموضة العالمية، ويمكن تطبيقها بتقنية الحفر بالليزر، وذلك على عينة من السيدات، واستخدم البحث المنهج التجريبي، من خلال تصميم مجموعة مقترحة، وتنفيذ التصميمات الحاصلة على أعلى ترتيب. وأظهرت النتائج قبول التصاميم المقترحة التي تتناسب مع المجتمع والبيئة المصرية. ودراسة العسيري (2017) بعنوان «استحداث تصاميم مستوحاة من الفن الجداري العسيري (القط) لإثراء جماليات الزي النسائي»، وكان الهدف منها التعرُّف على أصول وسمات الفن الجداري العسيري (القط). ودراسة وتحليل عناصر ومقوِّمات الفن الجداري العسيري (القط). واستحداث تصميمات زخرفية وبنائية للزي النسائي مستلهمة من الفن الجداري العسيري (القط). وتكوَّنت عينة البحث من مجموعتين: مجموعة من الأساتذة المختصين في مجال الملابس والنسيج بالكليات المتخصصة، وعددهم (10)، ومجموعة من السيدات من مناطق المملكة العربية السعودية من سن (30:20) وعددهن (60). واستخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي إلى جانب الدراسة التطبيقية، وأظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات العشرة المقترحة من حيث تحقيق الجانبين الجمالي والوظيفي وفقاً لآراء المتخصصين. ودراسة خليل ومدين (2016) بعنوان «تصميم ملابس معاصرة مستوحاة من ملابس قدماء المصريين وزخارف العمارة النوبية في ضوء الموضة الأخلاقية»، وكان الهدف من هذه الدراسة ابتكار تصميمات ملبسية مستوحاة من ملابس النساء عند قدماء المصريين وزخارف العمارة النوبية، لمواكبة أحدث اتجاهات الموضة العالمية، وتحقّق استدامة للتراث، وتؤكّد على الهوية المصرية، وابتكار وإنتاج تصميمات ملبسية في مصر، وتحقيق مجموعة من معايير الموضة الأخلاقية

التي تدعم البعدين الاجتماعي والبيئي، واستخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي التجريبي، وأظهرت النتائج التي توصَّل إليها البحث ابتكار وإنتاج ملابس في مصر تواكب أحدث اتجاهات الموضة العالمية لصيف 2018، في ضوء بعض معايير الموضة الأخلاقية، مستلهمة من الدمج بين ملابس النساء عند قدماء المصريين وزخارف العمارة النوبية، وذلك بهدف تحقيق الاستدامة في التراث والهوية المصرية، والتأكيد على أهمية الالتزام بمعايير الموضة الأخلاقية في جميع مراحل إنتاج الملابس الجاهزة في مصر. ودراسة عبد السميع (2011) بعنوان «الاستفادة من بعض الشعب المرجانية للبحر الأحمر في إثراء التصميم الزخرفي لفساتين السهرة»، والتي تهدف إلى الاستفادة من الشُّعب المرجانية في تصميم ملابس السهرة، والتوصُّل إلى إعداد تصميمات تصلح لملابس السهرة، وتتسم بزخارف الشعب المرجانية للبحر الأحمر، وإمكانية إنتاج تصميمات مبتكرة لملابس السهرة، وإثراء تصميمات ملابس السهرة بزخارف مرجانيات البحر الأحمر. واستخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي، ومن أهمّ النتائج: تصميم ملابس سهرة للسيدات من سن 35 – 22 سنة. ودراسة مكرش (2010م) بعنوان «ابتكار تصميمات لأزياء النساء مستوحاة من الطبيعة البحرية بالمملكة العربية السعودية»، وتهدف إلى دراسة الطبيعة البحرية، والتعرُّف على خصائصها الفنية والجمالية، ومن ثم تطويع تلك القيم في خدمة عناصر تصميم الأزياء النسائية، وابتكار تصميمات مستوحاة من الطبيعة البحرية باستخدام الحاسب. واستخدم البحث المنهج الوصفي، الذي تناول وصف الطبيعة البحرية للتعرُّف على مكوناتها من كائنات وبيئات وخصائص بحرية، والتعبير عنها كماً وكيفاً للوصول إلى الجانب الابتكاري. والمنهج التطبيقي، الذي تمثَّل في ابتكار تصميمات مستوحاة منها مرَّت بالعديد من الخطوات للوصول إلى خطوط ملائمة للنساء. والمنهج التحليلي، الذي اهتمّ بتحليل النتائج وتفسيرها وإظهار أهمّها. وأظهرت نتائج البحث ابتكار خطوط وأساليب التفكير الابتكاري، حيث أمكن تطويع الخامات الطبيعية باستخدام القواقع والأصداف وإضافتها إلى التصاميم المنفّذة المستوحاة من الطبيعة البحرية بالمملكة العربية السعودية.

وتتشابه هذه الدراسة مع الدراسات السابقة في أنها جميعها تهتم بتصميم أزياء مستوحاة من مصادر الإلهام المتنوعة في الحياة، مثل الطبيعة، والتاريخ، والهندسة المعمارية، حيث ساعدت على الإبداع والابتكار في تصميم أزياء تتناسب مع العصر الحديث، وتختلف عنها في تحديد التحديات التي تواجه المرأة السعودية في اختيار الأزياء الجاهزة وشرائها. وأن مصدر الإلهام هو الخيل العربية وأدواتها في تصميم أزياء السهرة.

المنهجية:

1) منهج البحث:

استخدم البحث المنهج الوصفي التطبيقي، لمناسبته للدراسة الحالية، وذلك للتعرُّف على مدى ارتباط تصميم الأزياء بالخيل العربية وأدواتها.

2) عينة البحث:

بلغ عدد أفراد عينة البحث 55 من (النساء)، تتراوح أعمارهن بين 17 عاماً و50 عاماً فأكثر، من منطقة الرياض بالمملكة العربية السعودية، وتم اختيارهن بطريقة عشوائية.

3) أدوات البحث أساليب جمع البيانات:

الاستبانة:

صُمِّمت استبانة إلكترونية موجَّهة إلى النساء عن موضوع تصميم أزياء نسائية مستوحاة من الخيل العربية وأدواتها، وتتكون الاستبانة من خمسة محاور، وكان مقياس الإجابة خماسياً: (أوافق بشدة – أوافق – محايد – لا أوافق – لا أوافق بشدة). وتتضمن الاستبانة ما يلي: أولاً معلومات أفراد العينة على حسب الفئة العمرية. ثانياً معلومات أفراد العينة على حسب

التحديات التي تواجههن في شراء الأزياء في السوق المحلي. ثالثاً مدى تقبُّل أفراد العينة تصميمَ أزياء مستوحاة من جماليات الخيل العربية وأدواتها. رابعاً معلومات أفراد العينة حسب مدى تقبُّل توظيف جماليات الخيل العربية وأدواتها في الأزياء. خامساً آراء أفراد العينة في التصاميم المقترحة الستة المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها.

ومن الأدوات التي استُخدمت في هذا البحث برامج Adobe Photoshop و illustrator

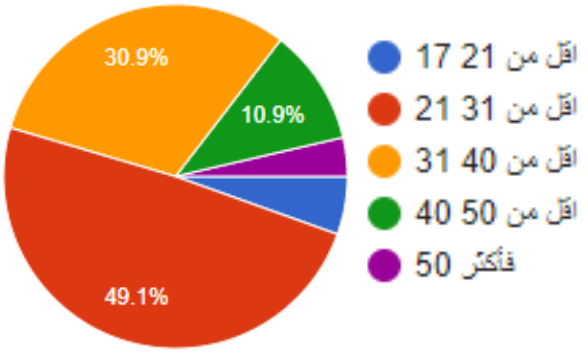
وللتأكد من صدق الاستبانة عُرِضت على مجموعة من المتخصصين في هذا المجال لتحكيمها، والتأكد من صدقها، وقد أبدوا بعض الملاحظات، وتم عمل تلك التعديلات.

ومن أهمّ الأساليب الإحصائية المستخدمة في البحث: النسبة المئوية، والتكرارات لمعالجة البيانات.

نتائج الدراسة ومناقشتها:

1) معلومات أفراد العينة على حسب الفئة العمرية:

الشكل رقم (1) يوضِّح توزيع أفراد العينة على حسب الفئة العمرية.



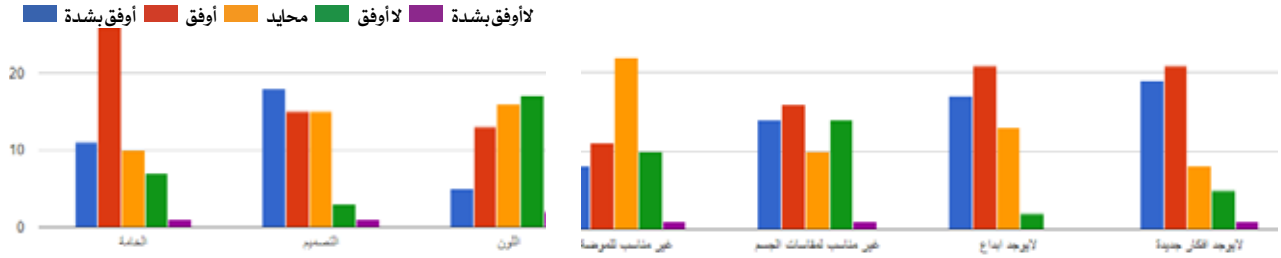
الجدول رقم (1) توزيع أفراد العينة على حسب الفئة العمرية:

الفئة العمرية	التكرار	النسبة
17 إلى أقل من 21	3	% 5.45
21 إلى أقل من 31	27	% 49.09
31 إلى أقل من 40	17	% 30.9
40 إلى أقل من 50	6	% 10.9
50 فأكثر	2	% 3.6
المجموع	55	% 100

ويتضح من الجدول رقم (1) أن أعلى نسبة بلغت 49.09 % للفئة العمرية من 21 عاماً إلى أقل من 31 عاماً، ومن 31 عاماً إلى أقل من 40 عاماً بلغت النسبة 30.9 %، والفئة العمرية من 40 إلى أقل من 50 بلغت النسبة 10.9%، والفئة العمرية 17 إلى أقل من 21 عاماً بلغت 5.45%، والفئة العمرية 50 عاماً فأكثر بلغت أقل نسبة من الفئات العمرية السابقة وهي 3.6 %.

2) التحديات التي تواجه أفراد العينة نحو شراء الأزياء واختيارها في السوق المحلي.

الشكل رقم (2) يوضّح توزيع أفراد العينة حسب التحديات التي تواجههن في اختيار الأزياء وشرائها في السوق المحلي.



الجدول رقم (2) توزيع أفراد العينة حسب التحديات التي تواجههن في اختيار الأزياء الجاهزة وشرائها في السوق المحلي.

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
لا توجد أفكار جديدة	2	%3.6	3	%5.45	10	%18.18	21	%38.18	19	%34.54	55	%100
لا يوجد إبداع	-	-	3	%3.3	14	%25.45	21	%38.18	17	%30.9	55	%100
غير مناسب لمقاسات الجسم	1	%1.8	13	%23.6	9	%16.36	16	%29.09	16	%29.09	55	%100
غير مناسب للموضة	1	%1.8	10	%18.18	22	%40	13	%23.6	8	%14.54	55	%100
اللون غير مناسب	2	%3.6	17	%30.9	16	%29.09	13	%23.6	6	%8.4	55	%100
التصميم غير مناسب	1	%1.8	4	%7.27	15	%27.27	17	%30.9	18	%32.7	55	%100
الخامة غير مناسبة	1	%1.6	7	%11.8	10	%16.9	26	%44	11	%18.6	55	%100

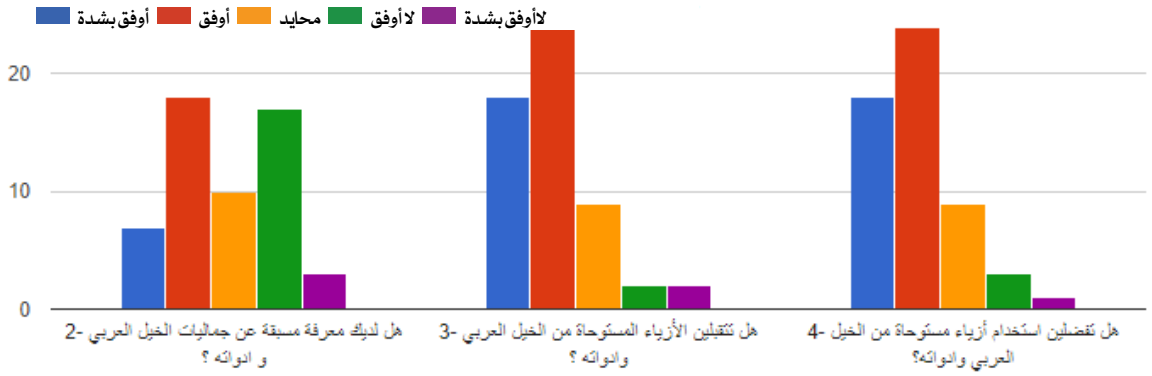
ويتضح من الجدول رقم (2) التحديات التي تواجه أفراد العينة في اختيار الأزياء الجاهزة وشرائها في السوق المحلي، وهي كما يلي:

- الخامة المستخدمة في تصاميم الأزياء المتوفرة بالأسواق المحلية بلغت نسبة 44 %.
- لا توجد أفكار جديدة في تصاميم الأزياء المتوفرة بالأسواق المحلية وأعلى نسبة كانت أوافق، وبلغت 38.18 %.
- لا يوجد إبداع جديد في تصاميم الأزياء المتوفرة بالأسواق المحلية، وأعلى نسبة كانت أوافق، وبلغت 38.18 %.
- غير مناسبة للموضة الأزياء المتوفرة بالأسواق المحلية، وبلغت أعلى نسبة أوافق بشدة وهي 32.7 %.
- التصميم غير مناسب للأزياء المتوفرة بالأسواق المحلية بلغت أعلى نسبة فيه أوافق وهي 30.5 %.

- غير مناسب لمقاسات الجسم من ناحية طريقة التنفيذ وإنتاج تصاميم الأزياء المتوفرة بالأسواق المحلية، وأعلى نسبة كانت أوافق وأوافق بشدة وبلغت 29.09 %.
- عدم مناسبة الألوان في تصاميم الأزياء المتوفرة بالأسواق المحلية بلغت أعلى نسبة لا أوافق وهي 30.9 %.

3) مدى تقبُّل أفراد العينة نحو تصميم أزياء مستوحاة من جماليات الخيل العربية وأدواتها:

الشكل رقم (3) يوضِّح توزيع درجة تقبُّل أفراد العينة نحو تصميم أزياء مستوحاة من جماليات الخيل العربية وأدواتها.



الجدول رقم (3) توزيع درجة تقبُّل أفراد العينة نحو تصميم أزياء مستوحاة من جماليات الخيل العربية وأدواتها.

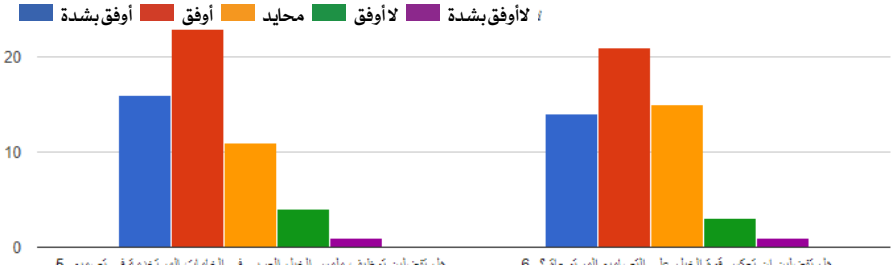
		لا أوافق بشدة	لا أوافق	محايد	أوافق	أوافق بشدة	المجموع
معرفة جماليات الخيل العربية وأدواتها	التكرار	3	17	10	18	7	55
	النسبة	%5.4	%30.9	%18.18	%32.7	%12.7	%100
تقبل الأزياء المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها	التكرار	2	2	9	24	18	55
	النسبة	%3.6	%3.6	%16.36	%43.6	%32.7	%100
استخدام الأزياء المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها	التكرار	1	3	9	24	18	55
	النسبة	%1.8	%5.4	%16.36	%43.6	%32.7	%100

يتضح من الجدول السابق ما يلي:

- أنه في معرفة جماليات الخيل العربية وأدواتها بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 32.7 %، وتليها لا أوافق 30.9 %، ومحايد 18.18 %، وأوافق بشدة بلغت 12.7 %، ولا أوافق بشدة بلغت أقل نسبة وهي 5.4 %.
- أما تقبُّل الأزياء المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها فبلغت أوافق أعلى نسبة وهي 43.6 %، وأوافق بشدة 32.7 %، ومحايد 16.36 %، ولا أوافق بشدة ولا أوافق بلغت نسبتهما أقل نسبة وهي 3.6 %.
- وفي تفضيل استخدام الأزياء المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 43.6%، وأوافق بشدة 32.7%، ومحايد 16.36%، ولا أوافق 5.4%، ولا أوافق بشدة بلغت أقل نسبة وهي 1.8 %.

4) تقبُّل أفراد العينة نحو توظيف جماليات الخيل العربية وأدواتها في الأزياء:

الشكل رقم (4) يوضِّح توزيع أفراد العينة على حسب توظيف القوى الجمالية في الخيل العربية وأدواتها.



الجدول رقم (4) توزيع أفراد العينة على حسب توظيف القوى الجمالية في الخيل العربية وأدواتها.

		لا أوافق بشدة	لا أوافق	محايد	أوافق	أوافق بشدة	المجموع
ملمس الخيل العربية في الخامات المستخدمة في تصميم الأزياء	التكرار	1	4	11	23	16	55
	النسبة	%1.8	%7.27	%20	%41.81	%29.09	%100
عكس قوة الخيل على التصاميم المستوحاة	التكرار	1	3	15	22	14	55
	النسبة	%1.8	%5.4	%27.27	%40	%25.45	%100

يتضح من الجدول السابق ما يلي :

- أنه في تفضيل ملمس الخيل العربية في الخامات المستخدمة في تصميم الأزياء بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 41.81 %، وأوافق بشدة 29.09 %، ومحايد 20 %، ولا أوافق 7.27 %، ولا أوافق بشدة بلغت أقل نسبة وهي 1.8 %.
- وأن تفضيل عكس قوة الخيل على التصاميم المستوحاة بلغت أعلى نسبة في أوافق 40 %، وبلغت نسبة محايد 27.27 %، وأوافق بشدة 25.45 %، ولا أوافق 5.4 %، ولا أوافق بشدة بلغت أقل نسبة وهي 1.8 %.

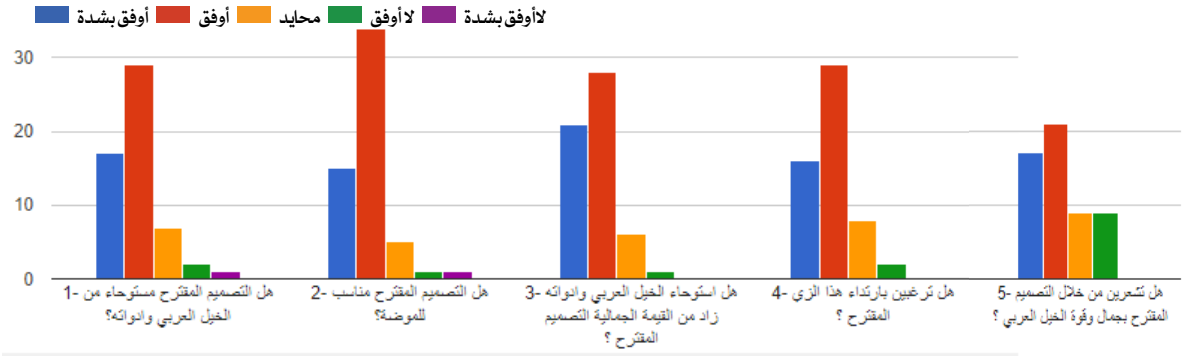
5) التصاميم المستوحاة من الخيل العربية وأدواتها:

تم تصميم عدد ستة تصاميم أزياء مستوحاة من جماليات الخيل العربية وأدواتها، وفيما يلي التصاميم المقترحة:

التصميم الأول: وهو عبارة عن فستان سهرة نسائي مستوحى من جماليات الخيل العربية وأدواتها، واستُلهِمت قصة الصدر من لجام الخيل، وصُمِّم نسيج خاص مستوحى من شعر الخيل من ناحية الملمس والحركة الانسيابية والنعومة.

الشكل رقم (5) يوضِّح التصميم الأول المستوحى من لجام الخيل وملمس القماش من شعر الخيل.

الشكل رقم (6) يوضِّح توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الأول المقترح.



الجدول رقم (5) توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الأول المقترح.

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	المجموع
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها	1	%1.8	1	%1.8	7	%12.7	29	%52.7	17	%30.9	55	%100
التصميم المقترح مناسب للموضة	1	%1.8	1	%1.8	4	%7.27	34	%61.8	15	%32.7	55	%100
استيحاه من الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح	-	-	1	%1.8	5	%9.09	28	%50.9	21	%38.18	55	%100
هل ترغبين في ارتداء هذا الزي المقترح	-	-	2	%3.6	8	%14.5	28	%55.9	17	%30.9	55	%100
هل تشعرين من خلال التصميم المقترح بجمال وقوة الخيل العربية	-	-	8	%14.5	9	%16.36	21	%38.18	17	%30.9	55	%100

يتضح من الجدول السابق أنه في التصميم المقترح المستوحى من الخيل العربية وأدواتها بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 52.7 %، وأوافق بشدة 30.9 %، ومحايد 12.7 %، ولا أوافق 1.8 %، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي التصميم المقترح مناسب للموضة بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 61.8 %، وأوافق بشدة 32.7 %، ومحايد 7.27 %، وبلغت لا أوافق ولا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8 %.

وأنه في استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من

القيمة الجمالية للتصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 50.9%، وأوافق بشدة 38.18%، ومحايد بلغت 9.09%، وبلغت أقل نسبة لا أوافق وهي 1.8%.

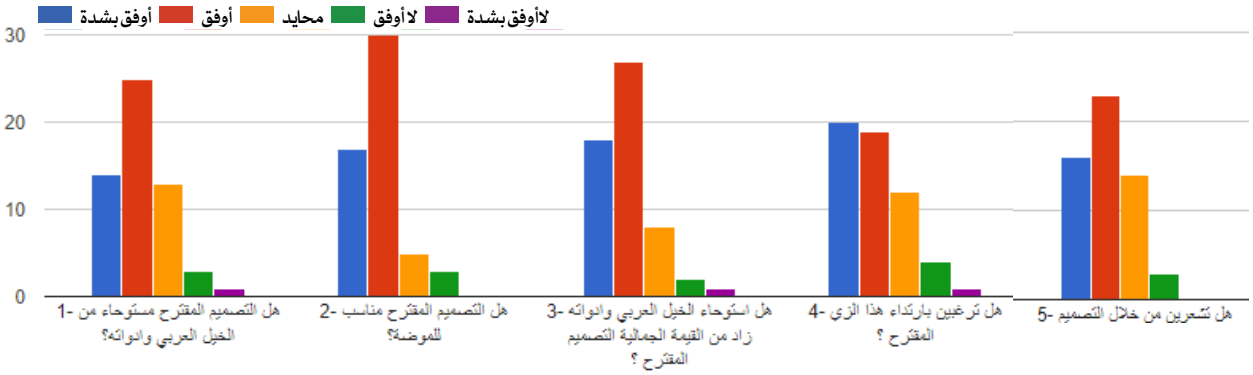
أما الرغبة في ارتداء الزي المقترح فبلغت أوافق أعلى نسبة وهي 55.9 %، وأوافق بشدة 30.9 %، ومحايد 14.5 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6 %.

وفي تأثير قوة الخيل على التصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 38.18 %، وأوافق بشدة 30.9 %، وبلغت محايد 16.36 %، ولا أوافق أقل نسبة وهي 14.5 %.

التصميم الثاني: هو عبارة عن فستان سهرة نسائي مُستوحى من جماليات الخيل العربية وأدواتها، واستُلهِمتْ قصة الأكمام من لجام الخيل، وطريقة حردة الرقبة من حلقات القفل للجام الخيل، أما الكلوش بنهاية الفستان فمن الربطة الجمالية بالخيل، إضافة إلى تصميم نسيج خاص مستوحى من شعر الخيل من ناحية الملمس والحركة الانسيابية والنعومة.

الشكل رقم (7) يوضِّح التصميم الأول المستوحى من أدوات الخيل وملمس القماش من شعر الخيل.

الشكل رقم (8) يوضِّح توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الثاني المقترح.



الجدول رقم (6) توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الثاني المقترح.

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها	1	%1.8	2	%3.6	13	%23.9	25	%45.45	14	%25.45	55	%100

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مناسب للموضة	-	-	3	%3.6	5	%9.09	30	%54.5	17	%30.9	55	%100
استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح	1	%1.8	2	%3.6	7	%12.7	27	%49.09	18	%32.7	55	%100
هل ترغبين في ارتداء هذا الزي المقترح	1	%1.8	3	%5.45	12	%21.8	19	%34.5	20	%36.36	55	%100
هل تشعرين من خلال التصميم المقترح بجمال وقوة الخيل العربية	-	-	2	%3.6	14	%25.45	23	%41.8	16	%29.09	55	%100

يتضح من الجدول السابق أن التصميم المقترح المستوحى من الخيل العربية وأدواتها بلغت أعلى نسبة أوافق وهي 45.45 %، وأوافق بشدة 25.45 %، ومحايد 23.9 %، ولا أوافق 3.6 %، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي التصميم المقترح مناسب للموضة بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 54.5 %، وأوافق بشدة 30.9 %، ومحايد 9.09 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6 %.

وفي استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 49.09 %، وأوافق بشدة 32.7 %، ومحايد 12.7 %، ولا أوافق 3.6%، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي نسبة الراغبين في ارتداء هذا الزي المقترح بلغت أوافق بشدة أعلى نسبة وهي 36.36 %، وأوافق 34.5 %، ومحايد 20.3 %، ولا أوافق 6.7 %، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.6 %.

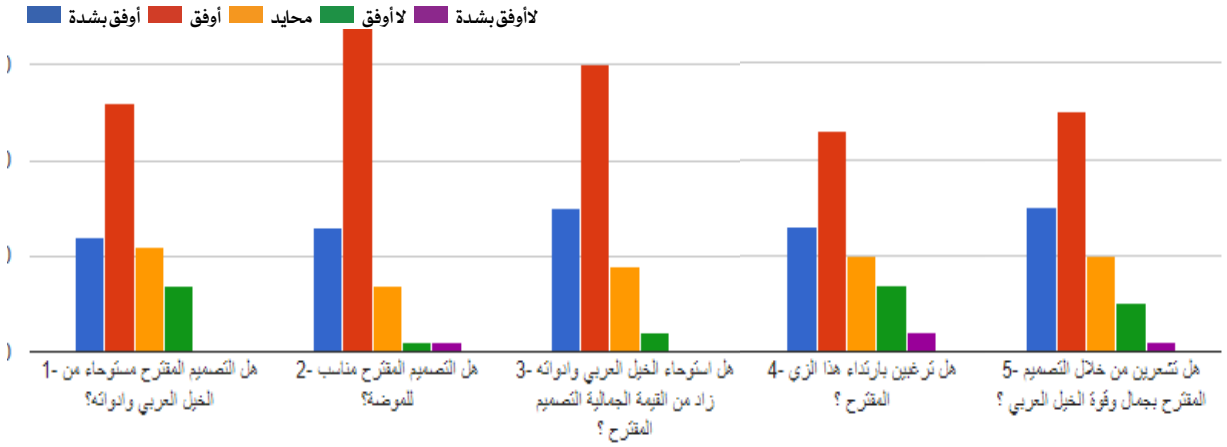
وفي تأثير قوة الخيل على التصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 41.8 %، وأوافق بشدة 29.09 %، ومحايد 25.45 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6 %.

التصميم الثالث: هو عبارة عن فستان سهرة نسائي مستوحى من جماليات الخيل العربية وأدواتها، واستُلهِمتْ قَصة الصدر وطول الفستان من شعر الخيل (الأمام قصير والخلف طويل)، وصُمِّم نسيج خاص مستوحى من شعر الخيل من ناحية الملمس والحركة الانسيابية والنعومة.

الشكل رقم (9) يوضِّح التصميم الأول المستوحى من جماليات الخيل وملمس القماش من شعر الخيل.

تصميم أزياء سهرة مستوحاة من الخيل العربية وأدواتها

الشكل رقم (10) يوضِّح توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الثالث المقترح.



الجدول رقم (7) توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الثالث المقترح.

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع التكرار	المجموع النسبة
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة		
التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها	-	-	6	%10.9	11	%20	26	%47.27	12	%21.8	55	%100
التصميم المقترح مناسب للموضة	1	%1.8	1	%1.8	6	%10.9	34	%61.8	13	%23.6	55	%100
استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح	-	-	2	%3.6	8	%14.5	30	%54.5	15	%27.27	55	%100
هل ترغبين في ارتداء هذا الزي المقترح	2	%3.6	7	%12.7	10	%18.18	23	%41.8	13	%23.6	55	%100
هل تشعرين من خلال التصميم المقترح بجمال وقوة الخيل العربية	1	%1.8	5	%9.09	9	%16.36	25	%45.45	15	%27.27	55	%100

يتضح من الجدول السابق أنه في التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها بلغت أعلى نسبة أوافق وهي 47.27 %، وأوافق بشدة 21.8%، ومحايد 20%، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 10.9%.

وفي التصميم المقترح مناسب للموضة بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 61.8%، وأوافق بشدة 23.6 %، ومحايد 10.9%، وبلغت لا أوافق ولا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8%.

وفي استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة

الجمالية للتصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 54.5%، وأوافق بشدة 27.27%، ومحايد 14.5%، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6%.

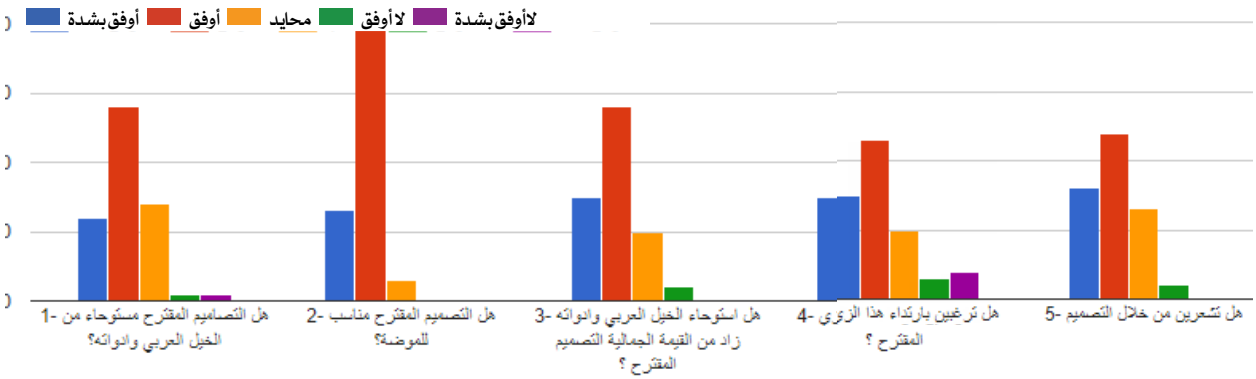
وفي نسبة الراغبين في ارتداء الزي المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 41.8%، وأوافق بشدة 23.6%، ومحايد 18.18%، ولا أوافق 12.7%، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 3.6%.

وفي تأثير قوة الخيل على التصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 45.45%، وأوافق بشدة 27.27%، ومحايد 16.36%، ولا أوافق 9.36%، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8%.

التصميم الرابع: هو عبارة عن فستان سهرة نسائي مستوحى من جماليات الخيل العربية وأدواتها، واستُلهمت قَصة الصدر من شعر الخيل (الأمام قصير والخلف طويل)، وصُمِّم نسيج خاص مستوحى من شعر الخيل من ناحية الملمس واللون والنعومة.

الشكل رقم (11) يوضِّح التصميم الأول المستوحى من جماليات الخيل وملمس القماش من شعر الخيل.

الشكل رقم (12) يوضِّح توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الرابع المقترح.



الجدول رقم (8) توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الرابع المقترح.

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها	1	%1.8	1	%1.8	13	%23.6	28	%50.9	12	%21.8	55	%100

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مناسب للموضة	-	-	-	-	3	%3.6	39	%70.9	13	%23.6	55	%100
استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح	-	-	2	%3.6	10	%18.18	28	%50.9	15	%27.27	55	%100
هل ترغبين في ارتداء هذا الزي المقترح	4	%7.27	3	%5.45	10	%18.18	23	%41.8	15	%27،27	55	%100
هل تشعرين من خلال التصميم المقترح بجمال وقوة الخيل العربية	-	-	2	%3.6	13	%23.6	24	%43.6	16	%29.09	55	%100

يتضح من الجدول السابق أنه في التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 50.9 %، وأوافق بشدة 21.8 %، ومحايد 23.6 %، وبلغت لا أوافق ولا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي التصميم المقترح مناسب للموضة بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 70.9 %، وأوافق بشدة 23.6 %، وبلغت محايد أقل نسبة وهي 3.6 %.

وفي استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 50.9 %، وأوافق بشدة 27.27 %، ومحايد 18.18 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6 %.

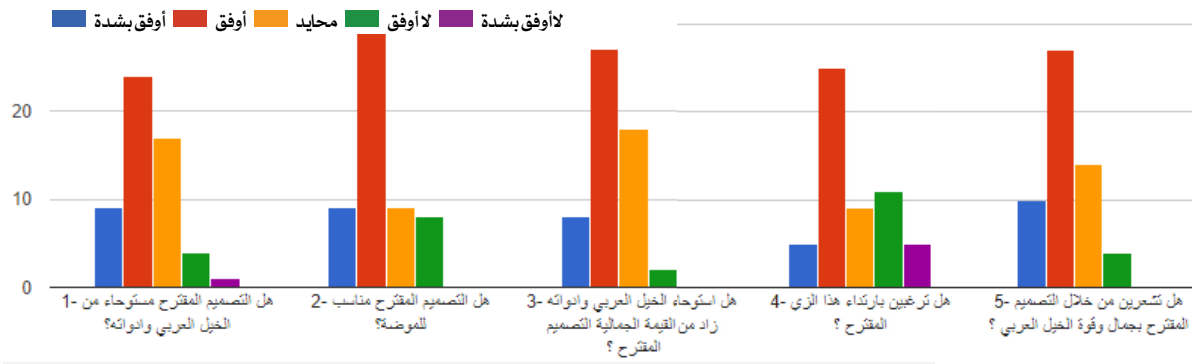
وفي نسبة الراغبين في ارتداء هذا الزي المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 41.8 %، وأوافق بشدة 27.27 %، ومحايد 18.18 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 5.45 %.

وفي تأثير قوة الخيل على التصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 43.6 %، وأوافق بشدة 29.09 %، ومحايد 23.6 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6 %.

التصميم الخامس: هو عبارة عن فستان سهرة نسائي مستوحى من الخيل العربية وأدواتها، واستُلهِمتْ قَصة الصدر من لجام الخيل، وصُمِّم نسيج خاص مستوحى من جلد الخيل من ناحية الملمس والنعومة واللون.

الشكل رقم (13) يوضِّح التصميم الأول المستوحى من لجام الخيل وملمس القماش من شعر الخيل.

الشكل رقم (14) يوضِّح توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الخامس المقترح.



الجدول رقم (9) توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم الخامس المقترح.

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها	1	%1.8	4	%7.27	17	%30.9	24	%43.63	9	%16.36	55	%100
التصميم المقترح مناسب للموضة	-	-	8	%14.5	9	%16.36	29	%52.72	9	%16.36	55	%100
استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح	-	-	2	%3.6	18	%32.7	27	%49.09	8	%14.5	55	%100
هل ترغبين في ارتداء هذا الزي المقترح	5	%9.09	11	%18.6	9	%16.36	25	%45.45	5	%9.09	55	%100
هل تشعرين من خلال التصميم المقترح بجمال وقوة الخيل العربية	-	-	4	%7.27	14	%25.45	27	%49.09	10	%18.18	55	%100

يتضح من الجدول السابق أنه في التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 43.63 %، ومحايد 30.9 %، وأوافق بشدة 16.36 %، ولا أوافق 7.27 %، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي التصميم المقترح مناسب للموضة بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 52.72 %، وأوافق بشدة ومحايد نسبة 16.36 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 14.5 %.

وفي استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 49.09 %، ومحايد 32.7 %، وأوافق بشدة 14.5 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6 %.

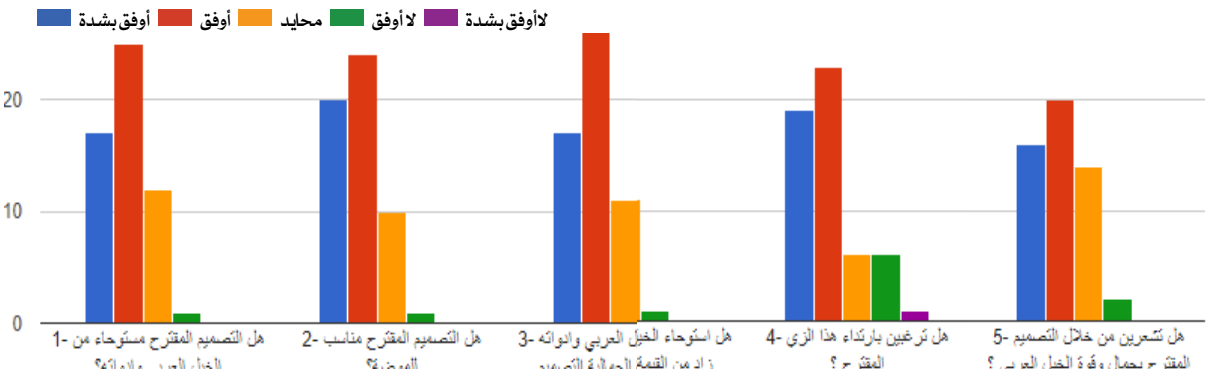
وفي نسبة الراغبين في ارتداء هذا الزي المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 45.45 %، ولا أوافق 18.6 %، ومحايد 16.36 %، وبلغت لا أوافق بشدة وأوافق بشدة أقل نسبة وهي 9.09 %.

وفي تأثير قوة الخيل على التصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 49.09 %، ومحايد 25.45 %، وأوافق بشدة 18.18 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 7.27 %.

التصميم السادس: هو عبارة عن فستان سهرة نسائي مستوحى من الخيل العربية وأدواتها، واستُلهِمتْ قصة الصدر من لجام الخيل، وطريقة قصة الأكمام من السرج، كما دُمجت الألوان المستخدمة في التصميم من لون السرج الأسود وجلد الخيل الرصاصي، إضافة إلى توظيف الملمس والنعومة بالخامة المختارة.

الشكل رقم (15) يوضِّح التصميم الأول المستوحى من أدوات الخيل.

الشكل رقم (16) يوضِّح توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم السادس المقترح.



الجدول رقم (10) توزيع أفراد العينة على مدى تقبُّل التصميم السادس المقترح.

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها	-	-	1	%1.8	12	%21.8	25	%45.45	17	%30.9	55	%100

	لا أوافق بشدة		لا أوافق		محايد		أوافق		أوافق بشدة		المجموع	المجموع
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التصميم المقترح مناسب للموضة	-	-	1	%1.8	10	%18.18	24	%43.6	20	%36.36	55	%100
استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح	-	-	1	%1.8	11	%20	26	%47.27	17	%30.9	55	%100
هل ترغبين في ارتداء هذا الزي المقترح	1	%1.8	6	%10.9	6	%10.9	23	%41.8	19	%34.5	55	%100
هل تشعرين من خلال التصميم المقترح بجمال وقوة الخيل العربية	-	-	2	%3.6	15	%27.27	22	%40	16	%29.09	55	%100

يتضح من الجدول السابق أنه في التصميم المقترح مستوحى من الخيل العربية وأدواتها بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 45.45 %، وأوافق بشدة 30.9 %، ومحايد 21.8 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي التصميم المقترح مناسب للموضة بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 43.6 %، وأوافق بشدة 36.36 %، ومحايد 18.18 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 1.8 %.

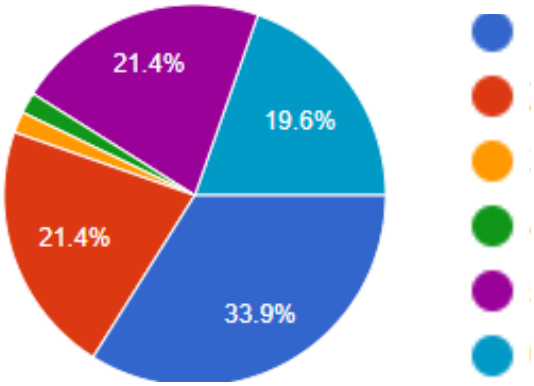
وفي استيحاء الخيل العربية وأدواتها زاد من القيمة الجمالية للتصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 47.27 %، وأوافق بشدة 30.9 %، ومحايد 20 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي نسبة الراغبين في ارتداء هذا الزي المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 41.8 %، وأوافق بشدة بلغت 34.5 %، ومحايد 10.9 %، ولا أوافق 10.9 %، وبلغت لا أوافق بشدة أقل نسبة وهي 1.8 %.

وفي تأثير قوة الخيل على التصميم المقترح بلغت أوافق أعلى نسبة وهي 40 %، وأوافق بشدة 29.09 %، ومحايد 27.27 %، وبلغت لا أوافق أقل نسبة وهي 3.6 %.

6) تفضيل أفراد العينة التصاميم المقترحة المستوحاة من جماليات الخيل العربية وأدواتها:

الشكل رقم (16) يوضِّح توزيع أفراد العينة على حسب أفضل تصميم مقترح.



الجدول رقم (11) توزيع أفراد العينة على حسب أفضل تصميم مقترح.

التصميم	التكرار	النسبة
1	19	%34.54
2	12	%21.8
3	1	%1.8
4	1	%1.8

التصميم	التكرار	النسبة
5	12	%21.8
6	10	%18.18
المجموع	55	%100

ويتضح من الجدول السابق ما يلي: بلغت نسبة التصميم الأول من التصاميم المقترحة أعلى نسبة وهي 34.54%، يليه التصميم الثاني والتصميم الخامس، إذ بلغت نسبتهما 21.8 % بالتساوي، وبلغت نسبة التصميم السادس 18.18%، أما التصميمان الثالث والرابع فبلغت نسبتهما أقل نسبة من التصاميم المقترحة وهي 1.8%.

وقد كانت آراء الفئة المستهدفة نحو التصاميم المقترحة أنها راقية ومواكبة للموضة الحالية، وتتميَّز بنوع من الكلاسيكية، وإضافة جماليات الخيل زادت من القيمة الجمالية للتصميم. وقَصَّات الفساتين متناسبة مع خطوط الجسم وشكله. وتميزت التصاميم المقترحة بالألوان المستوحاة من الخيل.

الاستنتاجات:

مجال الاستلهام واسعٌ جداً، ويمكن للمصمِّم أن يبدع أو يبتكر فيه من مجالات عدة في البيئة المحلية. وذكرت عبد السميع (2011، 403) أن الطبيعة هي الملهم الأول لمصمِّم الأزياء، يستلهم منها أفكاراً جديدة، ويبتكر تصميمات تصلح لملابس السهرة، وهذا النوع من الملبس يحتاج إلى اختيار دقيق للتصميم حتى يتميَّز بالابتكارية والأصالة. وقد ذكر العسيري وآخرون (2017، 458) أن الموروث الشعبي من أهمّ مصادر الإلهام في تصميم الأزياء، بحيث تحمل سمات وخصائص الأجيال السابقة وتجديدها بما يتناسب مع العصر الحاضر.

ساهم البحث في ربط جماليات الخيل وأدواتها بتصميم أزياء مبتكرة مناسبة للموضة، وتأكيد الأصالة والتراث والهوية، وقد أكدت دراسة طعيمة وزغلول (2018، 2) أنه لا بد من أن يكون هناك دور لمصمم الأزياء في المصانع المصرية سواء المحلية أو المصدرة في تصميم بنطلون جينز مستوحى من التراث المصري، ويعبِّر عن شخصيته. وقد ذكر العسيري وآخرون (2017، 450) أن نشر ثقافة التراث ومفاهيمه والارتقاء بموارده محلياً ووطنياً يساهم في حفظه وتنميته وإدارته.

إقبال أفراد العينة على اقتناء الأزياء المستوحاة من جماليات الخيل العربية وأدواتها، وقد أكدت دراسة طعيمة وزغلول (2018، 18) تحقيق إجماع على قبول التصميمات المقترحة في الدراسة، بسبب أنها تتسق مع المجتمع والبيئة المصرية، وهذا أدى إلى نجاح الزخارف الإسلامية في تحقيق تصميمات معاصرة لبنطلون الجينز.

استخدام جماليات الخيل العربية وأدواتها في الخطوط والشكل والملمس والألوان للتصميم زاد من القيمة الجمالية للزي، وهو يلائم المرأة السعودية. وقد أكدت دراسة مكرش ونادر (2010) أن التصميمات المنفَّذة لأزياء النساء المستوحاة من بعض الكائنات البحرية ساعدت المصمِّم في رسم خطوط معاصرة، وابتكار تصميمات ملائمة للمرأة السعودية. وقد ذكر خليل ومدين (2017، 414) أن تصميم أزياء مواكبة للموضة العالمية مستوحاة من الدمج بين ملابس النساء عند قدماء المصريين وزخارف العمارة النوبية، يهدف إلى إحياء التراث، والحفاظ على الهوية المصرية، وضمان استمراريتها واستدامتها للأجيال المقبلة.

التوصيات:

تشجيع الباحثين لإجراء المزيد من الدراسات العلمية في مجال ربط الأزياء بالخيل العربية وأدواتها.

دعم البرامج الأكاديمية والتدريبية في مجال تصميم الأزياء وتوجيهها إلى هذا الاتجاه والتركيز على البيئة المحلية.

زيادة اهتمام العاملين في مجال صناعة الأزياء بابتكار وإنتاج تصاميم أزياء تلبي حاجة المرأة في السوق المحلي.

دعم مصممي الأزياء لابتكار تصاميم أزياء ذات مواصفات عالية تُعنَى بالتفاصيل والإبداع تتنافس مع المنتجات الأخرى.

تشجيع الدولة ودعمها إنشاء مصانع لصناعة أزياء ذات جودة وطابع محلي، لما يمثِّله ذلك من أهمية كبيرة في الاقتصاد الوطني.

المراجع:

- اللحيدان، فوزيه محمد (2004): «أثر زخارف الأقمشة على أنماط الأجسام المختلفة للسيدات السعوديات» رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الاقتصاد المنزلي والتربية الفنية، الرياض.
- العسيري، حنان فائع حسن، سليمان، أميمة أحمد عبداللطيف، و إبراهيم، عبير إبراهيم عبدالحميد. (2017). استحداث تصاميم مستوحاة من الفن الجداري العسيري (القَط ّ) لإثراء جماليات الزي النسائي. مجلة التصميم الدولية: الجمعية العلمية للمصممين، مج7, ع4 ، 449 – 459. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/984814
- حسان، رحاب رجب محمود. 2014. فن تصميم الأزياء: دراسات علمية ورؤى فنية. دار العلوم للنشر والتوزيع. القاهرة.
- خليل، رشا وجدي، و مدين، وديان طلعت. (2016). تصميم ملابس معاصرة مستوحاة من ملابس قدماء المصريين وزخارف العمارة النوبية في ضوء الموضة الأخلاقية. مجلة التصميم الدولية: الجمعية العلمية للمصممين، مج6, ع2 ، 405 – 415. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/984861
- زكي، عماد ، وموسى ، فاروق (2010). تصميم الأزياء. دار المستقبل. عمان.
- شقير، عبدالحميد حسن. (2004). الخيل والفروسية عن العرب. الوعي الإسلامي: وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية، س 41, ع 464 ، 58 – 63. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/446541
- سلطان، محمد (2006). موسوعة الخيول العربية والعالمية. دار أسامة للنشر والتوزيع. عمان.
- طعيمة، نجلاء محمد عبدالخالق، و زغلول، طارق محمد. (2018). إبتكار تصميمات للبنطلون الجينز مستوحاة من الفن الإسلامي بإستخدام تقنية النقش بالليزر. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية: الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، ع9، 718 – 735. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/923498
- عبد السميع، أمل. (2011). الاستفادة من بعض الشعب المرجانية للبحر الاحمر في إثراء التصميم الزخرفي لفساتين السهرة. مجلة بحوث التربية النوعية: جامعة المنصورة – كلية التربية النوعية، ع 23، 402 – 443. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/140905
- عبد الهادي، عدلي محمد (2006). مبادئ التصميم واللون. مكتبة المجتمع العربي .عمان.
- غيث، خلود (2007). مبادئ التصميم الفني . مكتبة المجتمع العربي. عمان.
- فايز، مصطفى (2019) الخيل زينة ما أوجه الجمال في جسم الحصان. مسترجع من http://askzad.com/viewer?service=5&imageName=nAyFBYwewMk5dgtJidjvAA..&imageCount=0
- مكرش، نورة بنت صديق بن إبراهيم، و نادر، خديجة بنت سعيد مسفر. (2010). إبتكار تصميمات لأزياء النساء مستوحاة من الطبيعة البحرية بالمملكة العربية السعودية (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة أم القرى، مكة المكرمة. مسترجع من https://search.mandumah.com/Record/534847
- Egypt Today.(2019) Christina Lèon launches new summer collection: All My Knowledge. Mon, Jul. 29, 2019 https://kaahcfao.com/%d9%84%d9%85%d8%ad%d8%a9-%d8%aa%d8%a7%d8%b1%d9%8a%d8%ae%d 9%8a %d8%a9/
- wanthaveit. (2016) Coco' Chanel and revolution of equestrian fashion. TRENDS. May 27, 2016 htt ps://wanthaveit.com/coco-chanel-and-revolution-of-equestrian-fashion/

الصور

- من الكاتبة.

1. https://esquilo.io/wp-content/uploads/2020/09/%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D8%AD%D8%B5%D8%A7%D9% 86-%D8%A7%D8%B3%D9%88%D 8%AF.jpg

أ. محمد عبده محمد سبأ – اليمن

نوافذ الزجاج الملون في اليمن (القمريات)

مقدمه البحث:

تعتبر القمريات المعشقة بالزجاج الملون من أهم العناصر المعمارية في اليمن حيث تستخدم بكثرة في الواجهات المعمارية للبيت اليمني وخاصة في المحافظات الشمالية والوسطى وقد ساعد توفر الخامات المناسبة لهذا النوع من النوافذ على ظهورها منذ وقت مبكر فقد كانت القمريات قديما تصنع من أحجار الرخام الشفاف(الآلباستر) وكانت عبارة عن نوافذ دائرية أو شبه دائرية تثبت أعلى النوافذ وكان الغرض منها الإضاءة فقط حيث تثبت أعلى النوافذ الخشبية المتحركة بشكل منفصل عنها وكانت هذه النوافذ سابقاً تثبت بمادة القضاض وهي مادة تستخرج من سحق وطحن نوع من الأحجار البيضاء متوسطة الصلابه – متوفرة في

مُعظم جبال اليمن – تتحول بفعل مزج مسحوقها إلى خليط يشبه الإسمنت في الوقت الحاضر واستخدمت شرائح المرمر الشفاف لتغطية النوافذ في فترات التاريخ القديم في اليمن بكثرة وكانت العقود العربية على شكل دائرة موجودة في القصور اليمنية القديمة وهذا دليل على أن القمرية ليست وليدة عصرنا هذا حيث ما زالت تستخدم في المنازل القديمة في صنعاء نماذج من نوافذ الرخام في النوافذ المغلقة والتي يكون الغرض منها الإضاءة فقط وكانت القمرية قديما تصنع من القضاض والرخام الشفاف فقط وبعد ظهور الزجاج الملون وتوفره في أسواق اليمن بكثرة استبدل اليمنيون الزجاج الملون بدلاً من الرخام الشفاف واستبدلوا الجص بدل القضاض الحجري ويقال كان أول ظهور واستخدام للزجاج الملون في القمريات بدلاً من الرخام في العصر المملوكي والفاطمي والأيوبي ولكن الازدهار والاستخدام الواسع للزجاج الملون في النوافذ والقمريات كما تؤكده المصادر كان في العصر العثماني عند توسع حكمهم إلى اليمن حيث جلب الأتراك الزجاج الملون معهم إلى اليمن وكان أن استخدم اليمنيون الزجاج الملون في النوافذ الجصية بدلاً من الرخام والزجاج الشفاف وأصبحت النوافذ الجصية الملونه والتي يطلق عليها (القمريات) جزءاً لا يتجزأ من العمارة اليمنية إلى وقتنا الحاضر ولعبت خامة الجص القابلة للتشكيل دوراً في تنويع أحجام وأشكال القمريات حيث أصبحت النوافذ الجصية أكبر نسبياً من قمريات الرخام الصغيرة وتعددت الزخارف والأشكال لهذه التحفة القابلة للتشكيل والتنويع بفعل سهولة النحت والحفر عليها كما ساعدت ألوان الزجاج في تحويلها إلى لوحة فنية تزين المنزل اليمني من الداخل والخارج حتى صارت جزءاً من المنازل في اليمن ولا يكاد يخلوا منها منزل في أغلب المحافظات اليمنية خاصة الشمالية منها.

مصطلحات البحث:

قبل دخولنا في موضوع القمريات في اليمن علينا أولاً أن نعرض تعريفاً لبعض وأهم التسميات والمصطلحات للنوافذ المعشقة بالزجاج في الوطن العربي والتي تتشابه في بعض البلدان وتختلف أحيانا من بلد إلى آخر كما نعرض تعريفات لأهم المصطلحات التي وردت بكثرة في هذا البحث حتى تكتمل الرؤية للقارئ الكريم.

1) النوافذ:

معنى نافذة في (معجم الوسيط) «جمع نافذة وتعني الشباك وفي المعجم الغني النوافذ جمع نافذة وهي فتحة في الحائط ينفذ منها الهواء إلى البيت» وفي معجم اللغة العربية المعاصر جمع نافذة وصيغة المؤنث لفاعل نفذ –ومعناها شباك في حائط أو سقف ينفذ منه الضوء والهواء إلى الحجرة وغيرها «ويطلق مصطلح نافذة على الفتحات التي ينفذ منها الضوء وجاء شرحها في المعجم الوسيط بأنها «مناور والمنور الكوة أو النافذة الصغيرة يدخل منها النور»[1] والنوافذ في المعمار العربي عبارة عن فتحات ينفذ منه الهواء والضوء إلى الداخل وتطلق في الغالب على الفتحات التي تزين واجهات المباني بهدف جمالي أو بهدف التهوية» والنافذة هي صفة للطاقة إذا كانت تخترق الحائط إلى الجانب الآخر والطاقات على نوعين صماء ونافذة فالأولى للزخرفة أو حفظ المتاع والثانية للتهوية والإضاءة والإشراف إلى الخارج[2].

2) الجص:

الجص أو (الجبس) نوع من الأحجار الجيرية التي تحرق وتُطحن على شكل مسحوق دقيق وتستخدم كخليط لتغطية الجدران أو في البناء مثل الاسمنت وتشكل به الزخارف والتحف وغيرها من الاستخدامات «وإسمه العلمي الحجر الجيري أو (كربونات الكالسيوم) ويسمى أيضا جبس ويقال يسمى جبس عندما يكون من البودرة التي يخلفها قطع الأحجار ويسمى جص عندما نضيف إليه الماء فيصبح لينا قابلا للتشكيل

وهو سريع الجفاف عشرات المرات مقارنة بالاسمنت ويمكن أن يجف في دقائق قليلة ويحتاج إلى مهارة عالية من الحرفي للتحكم فيه »[3]

3) الزجاج:

الزجاج هو كل سطح شفاف أو ملون ينفذ منه الضوء إلى الجانب الآخر أما كيميائيا فقد «عرفت المجلة الأمريكية لاختبار المواد عام 1945م الزجاج بأنه مادة عضوية ناتجة من الانصهار وبردت إلى درجة لا يحدث معها تبلور وهي بصفة خاصة مادة صلبة سهلة الكسر والتشكيل وقد تكون عديمة اللون أو ملونه »[9].

4) النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج:

تتنوع التسميات التي عرفت بها النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج الملون من بلد إلى آخر فتسمى في مصر (الشمسيات) وتسمى في اليمن (القمريات) وتسمى في المغرب العربي (الشماسات) وفي بلاد الشام يُطلق عليها (المخرمات) وهناك مصطلح حديث يطلق عليها إسم ستائر الضوء ومن هنا نستنج أن هناك عدة تسميات وتعريفات للنوافذ الجصية.

5) الشمسيات:

جاء في المعجم الوسيط- شُمس وهن شوامس (أشمس) اليوم ونحوه: شمس (شامسه) مشماسه شماسا : عاداه وعانده (شمس) عبد الشمس وعرض الشيء للشمس ليجف ويبس وتشماسا تعاديا وتعامدا و(تشمس) مطاوع شمسه وتعرض للشمس ومنع ما وراء ظهره ويقال يوم شامس ذو شمس والشمس النجم الرئيسي الذي تدور حوله الأرض وسائر كواكب المجموعة الشمسية[4] والشمسيات كلمة مشتقة من كلمة شمس ومن كلمة شماسيه أي منفذ لدخول الشمس وربما استلهمت هذه التسمية من كونها تدخل الشمس إلى المباني فأطلق عليها الشمسيات حيث تشتهر هذه التسمية في مصر وتطلق على النوافذ الجصية المستطيلة المعشقة بالزجاج الملون ويوجد لها عدة أشكال فمنها ما هو طولي ومنها ماهو بيضاوي وتصنع بغرض الزينة أو الإضاءة، حيث أنها مغلقة تماما بشتى الألوان، ولا ينفذ منها الضوء إلا بقدر ضئيل، وإنما بغرض وإضفاء شيء من الخشوع والهدوء النفسي والنورانية، على المكان وهناك نوعان من النوافذ - الأول يسمى - شمسية - وهو المستطيل ذو القمة البيضاوية والثاني - يسمى - قمرية وهو المستدير الذي يعلو قمة نافذتين شمسيتين »[5].

وعرف باحثون «شمسيات مصر» أنها تلك النوافذ الجصية التي تكون على شكل مستطيل ممتد يختتم على شكل دائرة أو نصف دائرة أو مثلث من الأعلى وتكون مصنوعة من الجص ومعشقة بالزجاج «والشمسيات وصف للنوافذ المصنوعة من الحجر أو الرخام أو الجص المفرغ بزخارف هندسية أو نباتية أو كتابية وغالبا ما تملأ النوافذ بزجاج ملون »[6].

6) القمريات:

القمرية كما جاء في المعجم العربي الوسيط لغة: اسم مؤنث مستخرج من كلمة قمر وهو اسم لنافذة والقمرية اسم لطائر واسم لنبات وأيضا يقال ليلة مقمرة أي ليلة مضيئة ويطلق اسم وجمع المؤنث للقمرية قماري والقمري نوع من الحمام حسن الصوت ظهره إلى الزرقة الرصاصية وعنقه بنفسجي المواج منقاره أسود عيناه برتقاليتان جفونهما حمر وأنثاه أصغر من الذكر وهناك السنة القمرية والأشهر القمرية وهي بحسابات فلكية وهناك كلمات ذات صلة بالقمرية مثل إقمار أقمر وتقمر وتقامر وتقمير وقماري وقمراء قمرة وقمير وقمار بكسر القاف وقامر ومتقامر ومقمر ومقامر بضم الميم ومقامرة ومقمور وقمر فلانا قمرا غلب عليه القمار ويقال قمرت فلانة قلبه أي شغفته حبا وأقمر الهلال صار قمرا وذلك في الليلة الثالثة من الشهر والليلة أضاءت بنور القمر والقوم طلع عليهم القمر وتقامروا لعبوا القمار والأقمر وجه أقمر شبيه بالقمر والقمر جرم سماوي يدور حول كوكب أكبر منه ويكون تابعا له »[7].

القمريات الرخامية المصنوعة من المرمر الشفاف

وفي اليمن يطلق إسم قمرية على الجزء العلوي من النوافذ التي تكون في الغالب بشكل نصف دائرة وربما أستلهمت التسمية من شكل القمرية المشابه للقمر بشكل نصف دائرة وهي تعلو النافذة ويفصلها عن الجزء السفلي من النافذة عمود عرضي يسمى (عتبة) ويكون من الخشب أو الحجر يفصل العقد عن النافذة ويشكل رف من الداخل والقمرية نافذة للضوء كانت قديماً تصنع من الرخام الزجاجي الشفاف ثم استخدم لصناعتها لاحقاً مادة الجص المعشق بالزجاج الملون على شكل زخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية وأحيانا تضاف عليها كتابات تتناسق مع زخرفتها وتختلف تسمية القمرية في بعض الأماكن في اليمن فيطلق عليها التخريم[8] وأيضا تسمى العقود نسبة إلى شكل العقد العربي الذي تكون عليه غالبية القمريات.

7) النوافذ الرخامية:

وهي عبارة عن نوافذ تصنع من الرخام الشفاف المرمر والذي يتوفربشكل نادر في بعض جبال المنطقة العربية واشتهرت به اليمن وتصنع النوافذ الرخامية عن طريق تشذيب وصقل هذا النوع من الحجر وتحويله إلى ألواح يصل سمكها إلى مايقارب سنتمتر واحد وتوجد ومازالت هناك في اليمن بعض من الورش لحرفيين متخصصين بصقل وصناعة هذه النوافذ المصنوعة من الرخام والحجر الشفاف وتعتبر النوافذ الرخامية من العناصر المهمة والمميزة في تشكيل واجهات المساكن التقليدية في اليمن وبالذات صنعاء القديمة وتسمى بالقمرية الرخامية وقد أطلق عليها هذا المصطلح لشبهها الشديد بشكل القمر عند سقوط الضوء عليها فتعكس وهجا خافتا كضوء القمر ولكونها شفافة حيث استخدم في صنعها مادة الرخام المصقول الشفاف (الألباستر)[9].

والقمرية في مصر تطلق على النوافذ الجصية التي تعشق بالزجاج وتكون على شكل دائرة وليس نصف دائرة كما في اليمن وأما يقابل مصطلح قمرية في اليمن فهو مصطلح الشمسيات والقمريات والشماسات والمخرمات في كل من بلاد الشام والمغرب ومصر وباقي الدول العربية

8) قنديلات:

مصطلح قنديلات مشتق من مصطلح قنديل وجاء في المعجم الوسيط (القنديل) مصباح كالكوب في وسطه فتيل يملأ بالماء والزيت ويشعل بهدف الضوء[11] وفي محاضرة ألقاها الدكتور محمد عبد الرحيم أستاذ الزجاج في كلية الفنون التطبيقية في جامعة القاهرة «يطلق هذا المصطلح على مجموعة من الشمسيات الجصية المعشقة بالزجاج التي تكون بشكل وحدة تشبه القنديل»[10] ويبدوا أن التسمية جاءت من التشبيه بالقناديل كما التي كانت تصنع في مصر قديما بأكثرمن شكل ويبدوا أن المعماري نفذ هذه التصميمات للتشبه بالقناديل القديمة ذات التفرعات التي كانت تستخدم للإضاءة وهذا يوضح لنا مدى ذكاء المعماري المصري في هندسة واختزال الأشكال واستخراج وابتكار تصميمات جديدة.

9) القنديلات (قندلون):

القندلوم او القندلون تسمية تطلق على أكثرمن شمسية رتبت مع بعضها بشكل متقارب بحيث

تبدوا وحدة واحدة وغالبا تكون من شمسيتين متوازيتين طوليا تتوسطهما قمرية مدورة في الأعلى ويوجد أمثلة على ذلك في جامع السيدة نفيسة في القاهرة[11] كما نشاهدها موجودة في غالبية المساجد والأضرحة في مصر التاريخية كما في ضريح ابن قولون كما توجد نماذج من القنلونان في بعض الكنائس التاريخية كما في الكنيسة المعلقة في القاهرة بالقرب من الفسطاط القديمة ويطلق في مصر مصطلح القنديليات على الشمسيات المركبة وتسمى – قنديلية –قندلوم – قندلون– وتطلق على واجهة مركبة من عدة شمسيات منظمة بشكل مرتب كوحدة كاملة جوار بعض»[12].

10) القندلون المركب:

القندلوم المركب وهو يطلق على الإطار أو الجدار الذي يحتوي على أكثر من قندلوم بجوار بعض فيشكل لنا مجموعة من الشمسيات والقمريات في وحدة زخرفية متناسقة تركب بشكل يعطي وحدة بصرية لمجموعة من القندلونات المتجاورة[13].

تأريخ ظهور القمريات والشمسيات في الوطن العربي:

تعددت أراء علماء التاريخ حول أول ظهور للقمريات والشمسيات المعشقة بالزجاج ويرى الكثير من الباحثين أن هذا الفن هو فن عربي خالص ويرون أنه نشأ وترعرع كفن إسلامي في مختلف الدول العربية والإسلامية وقد اختلفت الآراء حول مكان النشأة الأولى لهذا الفن فنجد البعض يرى أن أول استخدم للزجاج الملون كان في بلاد الروم وأنهم ربما نقلوه إلى العرب عند إحتلالهم لبعض الدول العربية قبل الاسلام وينفي هذا الرأي الكثير من علماء الأثار ويستدلون على ذلك بأن صناعة الزجاج قد وجدت في كل من مصر والعراق وبلاد الشام واليمن في العصور القديمة وهناك فريق أخر يرى أن النوافذ الجصية تطورت عن النوافذ الرخامية التي كانت تستخدم ألواح الرخام والمرمر الشفاف والتي كانت موجودة قديما في كل من مصر واليمن واستدلوا على ذلك بالنوافذ الرخامية في عمارة صنعاء القديمة وبالفتحات الزجاجية القديمة من الرخام الشفاف

السميك التي كانت تترك نافذة تنفذ بالضوء إلى غرف الدفن والتوابيت للموتى في مصر القديمة وقد تطورت هذه النوافذ الرخامية فترة الفتح الإسلامي في غالبية الدول العربية واشتهرت اليمن قديما بتصدير ألواح الرخام الشفاف إلى بعض دول العالم القديم ويذهب البعض إلى أن النوافذ الرخامية ربما انتقلت عن طريق اليمنيين المشاركين في الفتوحات الإسلامية لبلاد الشام ومصر والمغرب العربي حيث كانت القبائل اليمنية تمثل الجزء الأكبر من جيش الفتح الإسلامي حيث كانت هناك مشاركة كبيرة للقبائل اليمنية وغيرها من القبائل العربية في بناء المساجد الإسلامية القديمة وكذلك يؤكدون ذلك بما جاء في المصادر القديمة عن بناء مدينة الفسطاط والجيزة القديمة التي بناها الفاتحون العرب إبان دخولهم إلى مصر وذكرت ذلك عدد من المصادر التاريخية مثل كتاب فتح العرب لمصر وكتاب يمانيون حول الرسول وكتب الفتوحات الإسلامية القديمة ويستدل بعض الباحثين بوجود شبة كبير بين نمط العمارة في اليمن القديم وبين نمط العمارة في الفتره الإسلامية إبان الفتح الإسلامي ويظهر هذا التشابه في شكل البناء والجدرات السميكة ذات البطانتين وفي شكل النوافذ والعقود ومنها العقد العربي الذي سمي بهذا نسبة إلى العرب الذين جلبوه معهم والذي يكون بشكل نصف دائرة ونجده منتشراً بكثرة في العمارة اليمنية القديمة وربما نقلته القبائل اليمنية والعربية أثناء مرورها ببلاد الشام ومصر والعراق وفارس والمغرب العربي والأندلس وربما استخدم في البداية الرخام الشفاف والمصقول ونستنتج من كل هذه الآراء أن النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج الملون تطورت عن تلك النوافذ الرخامية التي كانت موجودة منذ القدم في كل من مصر واليمن وبلاد الشام والعراق والمغرب العربي حيث استبدل الزجاج مكان الرخام الشفاف في عصور لاحقة ويؤكد هذا الرأي تلك النوافذ الرخامية التي استخدمت بكثرة في مدينة صنعاء القديمة والتي يعود تاريخها إلى عصر ما قبل الإسلام وتلك النوافذ الرخامية أيضا التي استخدمت كمنفذ للضوء في مصر في التوابيت الصخرية التي كانت تنفذ بالضوء إلى حجرات الدفن في مقابر مصر القديمة ونافذ الرخام القديمة في قصر الحير الغربي في سوريا ويرى آخرون «أن النوافذ الزجاجية المعشقة بالجص كانت إحدى السمات التي تميز الفن المعماري الإسلامي بصنفيه الديني والمدني وكانت أول الأمر تصنع من الرخام الرقيق الذي يتميز بنوع من الشفافية مع انعكاس ضوء الشمس عليه ثم بعد ذلك صنعت من الجبس المفرغ بدون زجاج على هيئة زخارف هندسية ثم أضيفت لها أشكال نباتية وكتابية ثم وحدات آدمية وضلت فترة من الزمان مفرغة وكأنها منسوجات ضوئية ثم تطورت فأضيفت لها قطع من الزجاج الملون لسد الفراغات فأبرزت زخارفها وجمال تكوينها[14] ونحن إذ يهمنا النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج الملون وتاريخ نشأتها فسوف نحاول أن نعرض لبعض الآراء للمؤرخين في هذا المجال حيث يرى البعض أن أول ظهور لهذه النوافذ كان في مصر» في مسجد أحمد إبن طولون والمحفوظة أربع نوافذ منه في المتحف المصري ويرجع تاريخها إلى 265هـ وفي جامع الحاكم بأمر الله 403هـ 1012م[15] والبعض يرى أن هذا الفن قد وجد في سوريا قبل ذلك ويرجعون تاريخ نشأة هذا الفن إلى العصر الأموي ويؤيدون قولهم هذا بوجود النوافذ الجصية في قصر الحيرة الغربي والمسجد الأموي في دمشق ويذهب البعض إلى أن هذا الفن ربما قد نشأ في المغرب العربي ويستدلون على ذلك الشماسات المغربية التي كانت تصنع من الخشب وتعلوا الأبواب كمنافذ للضوء وهناك من يرجع نشأة هذا الفن إلى فلسطين ويستندون برأيهم هذا إلى النوافذ التي وجدت في مسجد قبة الصخرة الذي يعود إلى العصر الأموي ويرى البعض أن أول استخدام للزجاج الملون كان في العصر الفاطمي والأيوبي وكان ذلك بشكل بسيط لقلة توفر الزجاج آنذاك ويرون أن الإزدهار الأوسع للزجاج الملون كان في العصر العثماني عندما جلب الأتراك معهم الزجاج الملون إلى الدول العربية أثناء الحكم العثماني وأن النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج الملون ويرى البعض أن النوافذ الجصية ربما جاءت إلى البلدان العربية من

تركيا ولكن هذا الرأي بعيد جداً عن الحقيقة كون هذه النوافذ وجدت في تركيا بعد الفتح الإسلامي بوقت متأخر ونرى أن الزجاج الملون فقط هو من جاء إلى البلدان العربية أثناء الحكم العثماني كون الحكم العثماني جاء متأخرا جداً بينما وجدت الكثير من النوافذ الجصية في مختلف بلدان الوطن العربي قبل دخول الأتراك وحكمهم للبلدان العربية بمئات السنين.

ويؤيد الباحث الرأي القائل بأن النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج تطورت عن النوافذ الرخامية الشفافة والتي كانت مستخدمة في بعض الحضارات العربية القديمة مثل مصر واليمن وبلاد الشام وكان المعمار اليمني القديم الأكثر حظا في هذا النوع من النوافذ سوءاً في تلك النوافذ المرمرية القديمة التي ما زالت موجودة في بعض واجهات المنازل والقصور والقرى القديمة أو في المعمار اليمني الذي مازال مستمراً إلى وقتنا الحاضر والذي يتميز بكثرة النوافذ الجصية والمرمرية في واجهات المنازل وهذا الاستخدام الواسع للنوافذ الرخامية والجصية لا يأتي من فراغ فمن الصعب علميا أن تظهر هذه النوافذ في معمار بشكل مفاجئ ويؤكد رأينا هذا ما جاء في وصف قصر (غمدان) في كتاب الهمداني الذي عاش في القرن الثالث الهجري بقوله «قصر غمدان يتكون من عشرين طابقا تزينه النوافذ وكان آخر طابق منه من الزجاج الشفاف يرى منه الطير في السماء ويعرف منه ما هي هذه الطيور»[16].

المعتقدات الشعبية المرتبطة بالقمرية في اليمن:

أكدت المصادر التاريخية والتنقيبات الأثرية أن النوافذ في المباني كانت موجودة في اليمن القديم منذ أكثر من أربعة آلاف سنة حيث عبد اليمنيون القدماء الإله القمر واعتقدوا أن صناعة النافذة بشكل القمر يعتبر نوعا من التقديس في منازلهم وكانت تصنع من أحجار الألباستر الشفافة التي تصقل بسمك بسيط على شكل دائرة تدخل ضوءا خافتا يشبه ضوء القمر وكانت هذه النوافذ تمثل حماية وعناية الإلهة القمر بالمنزل ويقال رمز اليمنيون للإلهة القمر بنصف دائرة ورمزوا للآلهة الأم بدائرة كاملة وكان اليمنيون القدماء يعتقدون أن القمر يمثل الآلهة الأب والشمس تمثل الآلهة الشمس والزهره يمثل الآلهة الإبن ونجد الكثير من الرموز لهذه الآلهة في أثار ونقوش الحضارة

الأفران التي يتم حرق أحجار الجص فيها وتحويلها إلى أحجار هشه قابلة للطحن

اليمنية القديمة «وكانت هذه الألواح تجلب من المحاجر إلى شبام الغراس حيث يتم بعد ذلك عملية النشر والتسوية بواسطة آلات حادة وكانت اليمن مشهورة بتجارة ألواح المرمر وصنعت منه أشياء مختلفة الأغراض في البناء وكذلك في صناعة التماثيل والأواني وغيرها [17] ومازالت بعض المنازل في صنعاء القديمة تحتفظ بأنواع قديمة من القمريات بشكل قالب مرمري أو رخامي مصقول قاعدته مستطيلة أو مربعة في الأسفل، وينتهي من الأعلى بعقد مقوس منحوت من قطعة واحدة من المرمر أو الرخام البلوري المصقول الذي يسمح بنفاذ أشعة الشمس أو القمر إلى داخل المنازل اليمنية وكانت قطع الرخام قديما تجلب من مناطق محدودة للغاية أشهرها وادي ظهر القريب من العاصمة صنعاء أو من محافظة المحويت وكان ذلك قبل صناعة الزجاج ومنها ما هو موجود حاليا ويستخدم في تزيين نوافذ واجهات منازل مدينة صنعاء القديمة على شكل دائرة كاملة أو مستطيل مدور من أعلاه، وتشبه شكل القمر وهي مصنوعة من مادة الرخام (الألباستر) الذي يتم فركه حتى يصبح شفافا، والقليل فقط يعرف هذا النوع لقدمة وانقراض استخدامه ماعدا بعض المنازل القديمة ويحكي عنها كبار السن أن القمريات الرخامية استبدلت مع الزمن وكانت موجودة في منازلهم في صنعاء القديمة ويذكر أيضا المؤرخ فرانك مرمية الذي عاش في اليمن في تسعينات القرن العشرين لفترة أكثر من ثمان سنوات وذكر في كتابة (شيخ الليل- أسواق صنعاء ومجتمعها) «أن القمريات التي تستخدم في اليمن كانت تصنع قديما من الرخام الشفاف وأنها كانت موجودة في حضارة اليمن القديم حيث كانت تصدر الضوء من خلال فتحات مغطاة بالأحجار الرخامية الشفافة وظلت هذه الطريقة في الصناعة إلى زمن توفر الزجاج بدلا من الرخام الشفاف «[18] فتغيرت طريقة صناعتها واستخدم الجص الذي يخلط مثل الاسمنت ويشكل باليد وعشقت بالزجاج الملون بدلا من الرخام الشفاف ضعيف الإضاءة.

ويعتقد الكثير من الباحثين أن استخدام النوافذ المعشقة بالزجاج الملون في المساجد يعود إلى ماتضفيه من جو روحاني للمسجد أو الكنيسة ويبدو أن الجو الروحاني الذي تضفيه القمرية المعشقة بالزجاج الملون قد تواصل واستمر في اليمن بعد دخول الإسلام فقدس

مرحلة الصب في القالب

اليمنيون القمرية باعتبارها الآلهة في اليمن القديم وقدسوها باعتبارها نموذجاً روحانياً إسلامياً بعد الاسلام مما ساعد على استمرارها في المعمار اليمني إلى الوقت الحاضر.

مراحل صناعة القمرية في اليمن

ويمكن أن نسرد مراحل تصنيع القمرية في اليمن من خلال تتبع مكوناتها والمراحل التي تمر بها وهي كالتالي:

1) مرحلة استخراج الجص:

الجص هو نوع من الحجر الجيري المحروق الذي يطحن على شكل ذرات بهدف خلطه ومزجه من جديد لاستخدامه كمادة رابطة في البناء أو تغطية الأسطح او الزخارف المختلفة على المباني وصناعة النوافذ الجصية وغيرها من الأفاريز وأدوات الزينة

حفر الجص بعد التخطيط للقالب الورقي

للبناء وغيره وفي اليمن «اشتهرت منطقة شبام الغراس باستخراج مادة الجير الأبيض (الجص) ثم حرقه في أفران خاصة وبيعه في عدة مناطق وذكر الهمداني أنه في شبام كانت تحمل الجصة إلى صنعاء وفي إشارة أخرى يذكر الهمداني أن شبام سخيم بها محفر الجصة إلى صنعاء وهذه المحافر توجد في شمال الغراس على بعد ستة كيلو تقريبا أسفل صخور رملية عالية داخل طبقات ترابية جيرية تبدو هذه الطبقات للعيان في الجانب الغربي أسفل جبل قهران وتستخرج منها كمية كبيرة من الجير الأبيض في محافر عميقة وينقل إلى الغراس حيث تتم عملية الحرق ثم ترسل بشكل رئيسي إلى صنعاء[20].

2) مرحلة صب الجص:

تقوم هذه المرحلة على عدة خطوات فبعد استخراج الجص من المحاجر يباع في الأسواق وتوجد أنواع جيدة ورديئة ويشتريه الحرفيون في أكياس يخزن فيها بعيدا عن الرطوبة في أماكن خاصة بعيدة عن المؤثرات الخارجية خاصة الماء وبعد ان يقوم الحرفي بإخراج الجص المطحون من الكيس يقوم بغربلته بواسطة غربال خاص بحيث يتخلص من الشوائب

مرحلة قص الزجاج لأماكن الفتحات الخاصة بها

الموجودة بداخله وفي بعض الأحيان كون الجص من نوعية جيدة منقاة ومغربلة جيدا ولكن بفعل التزين تتحجر أطرافه لتعرضها للهواء والرطوبة فيضطر الحرفي إلى التأكد من عدم وجود رواسب متحجرة تؤثر على الصب والنحت الذي يحتاج إلى عجينة متماسكة جيدا بحيث لا تفسد أي شوائب هذه الخلطة وبعد غربلة الجص يقوم الحرفي بإضافة الماء إلى الجص بمقدار مناسب بحيث لا يزيد كثيرا فتصبح الخلطة رائبة جدا ولا يقلل من الماء فتكون متماسكة يصعب صبها في القوالب التي يعدها الحرفيون مسبقا بمقاسات وأشكال مختلفة وغالبا ما تصنع من الخشب سواء بأيديهم أو عند حرفي النجارة المتخصص في صناعتها وفي هذه المرحلة يقوم الحرفي بصب خليط الجص (الملاط) على القالب المخصص بالأشكال والمقاسات التي يريد تنفيذها حيث يختار القالب المناسب مسبقا وعادة ما يدهن القالب بالزيت أو بمادة عازلة تمنع التصاق الجص على القالب وبعد الصب يتركها الحرفي حتى تبدأ بالجفاف قليلا فقط ويقوم بنزعها من القالب وفي هذه المرحلة تكون عبارة عن كتلة متوسطة المرونة بشكل محدد ولكنها بدون ثقوب صماء من الجانبين[21].

التشطيب والتنعيم للسطح الخارجي للنافذة

3) مرحلة تخطيط الزخارف:

في هذه المرحلة يقوم الحرفي بسرعة التخطيط للشكل المطلوب على سطح القمرية من اتجاه واحد وهنا يراعي فيها أن تكون معامل لدونتها متوسطة فلا هي جافة جدا ولاهي مرنة ويقوم بتنفيذ الزخارف عليها بنفس اليوم واللحظة حتى لا تجف فتصبح صعبة التشكيل والحفر.

4) مرحلة الحفر والتفريغ:

في هذه المرحلة يقوم الحرفي بحفر النقوش والزخارف التي قام بتخطيطها مسبقا بواسطة أدوات خاصة بالحفر بشكل سكاكين يقوم بواسطة بتفريغ الأماكن المراد ثقبها للجهة الأخرى ويقوم بعد ذلك بتجفيف القمرية جيدا ليوم كامل على الأقل وتنعيمها وصقلها جيدا بحيث لا تظهر عليها أي خشونة تشققات للاستعداد لكي تعشق بالزجاج في المرحلة القادمة

5) مرحلة تركيب الزجاج:

بعد أن يقوم الحرفي بتفريغ الجص من الأماكن المراد تفريغها يقوم الحرفي بتنعيم السطح الخاص بوضع الزجاج عليه ويقوم بقص قطع الزجاج كاملة ووضعها على السطح من جهة واحدة ويقوم بتغطيتها بطبقة أخرى من الجص تصل إلى سمك واحد سم فقط من الخارج ويكون الزجاج من اتجاه الخارج ويصل سمك القمرية بعد الصب الثاني من خمسة إلى ثمانية سم ويتم وضع طبقة من الملاط الناعم والرائب قبل وضع الزجاج بهدف لصقه على الجص ويقوم الحرفي بوضع وتركيب قطع الزجاج الملون بسرعة قبل جفافه ويوزعها على حسب الزخارف المحددة لها مع مراعاة أن تكون هناك زيادة نصف سم على الأقل من جميع الاتجاهات يغطى بالجص ويختم الصانع هذه الرحلة بتنظيف الزجاج بواسطة أدوات خاصة لينتقل إلى مرحلة أخرى وهي مرحلة التشطيب النهائي

6) مرحلة التشطيب والتنعيم:

في هذه المرحلة يقوم الحرفي بعمل مراجعة أخيرة لسطح القمرية من الداخل والخارج بحيث يتأكد من نعومة سطحها ويستخدم نوعا من الصنفرة والاسفنجة الناعمة لتنعيمها ويراعي فيها نظافة الزجاج وأناقة المظهر وتترك ليوم أو يومين بحيث يتأكد الحرفي من جفاف الجص وثبوت الزجاج بشكل جيد بحيث تكون جاهزة نقلها إلى للتركيب.

7) مرحلة التركيب على المباني:

في هذه المرحلة يقوم الحرفي بنقل هذه النوافذ إلى المبنى الذي يقوم بتركيب هذه النوافذ عليه ويأخذ معه مسحوق الجص الذي سوف يقوم بخلطه بهدف تثبيت النوافذ على الجدران بحيث يقوم الحرفي بتوزيع هذه النوافذ على أماكن تركيبها ومراعاة أن تكون هذه النوافذ بنفس المقاسات المحدد مسبقا بحيث تلامس حافة العقود الحجرية للمبنى ويبقى فراغ بسيط فقط يتم تغطيته بالجص لسد الفتحات وتثبيت النافذة في مكانها الأخير على واجهة المنزل[17].

الهوامش

1. المعجم الوسيط.
2. يحى وزيري – موسوعة العمارة الإسلامية – مداخل-بوابات -شبابيك مشربيات -خرط خشبي- ط – 1- القاهرة – مكتبة مدبولي – 1999م .
3. مصطفى عبد الرحيم – جامعة القاهرة – كلية الفنون التطبيقية - محاضرات في مادة انواع التشكيل الشعبي المصري –– مرحلة دبلوم ثاني لدى أكاديمية الفنون – 2018-2019م.
4. المعجم الوسيط.
5. عز الدين نجيب – موسوعة الفنون التشكيلية في مصر2 – في العصور اليونانية والرومانية والقبطية والإسلامية –ط -1 القاهرة – دار نهضة مصر .
6. – يحى وزيري – موسوعة العمارة الإسلامية – مداخل-بوابات -شبابيك مشربيات -خرط خشبي- ط – 1- القاهرة – مكتبة مدبولي – 1999م .
7. المعجم الوسيط.
8. وهي كلمة باللهجة العامية في اليمن حيث أن كلمة خرم بضم الخاء تعني ثقب وربما قصد بها الثقوب التي تكثر في القمرية.
9. حنان نزار عبد المجيد غازي- الفكر التصميمي لعمارة السكن في صنعاء بين التقليد والمعاصرة – مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون2013-م.
10. مصطفى عبد الرحيم –أكاديمية الفنون –أ.د جامعة القاهرة – كلية الفنون التطبيقية - محاضرات في مادة انواع التشكيل الشعبي المصري –– مرحلة دبلوم ثاني لدى أكاديمية الفنون – 2018-2019م.
11. المرجع السابق مصطفى عبد الرحيم – اكاديمية الفنون – أ0د جامعة القاهرة – كلية الفنون التطبيقية - محاضرات في مادة أنواع التشكيل الشعبي المصري –– مرحلة دبلوم ثاني لدى أكاديمية الفنون – 2018-2019م.
12. مصطفى عبد الرحيم –أكاديمية الفنون –أ.د جامعة القاهرة – كلية الفنون التطبيقية - محاضرات في مادة أنواع التشكيل الشعبي المصري –– مرحلة دبلوم ثاني لدى أكاديمية الفنون – 2018-2019م.

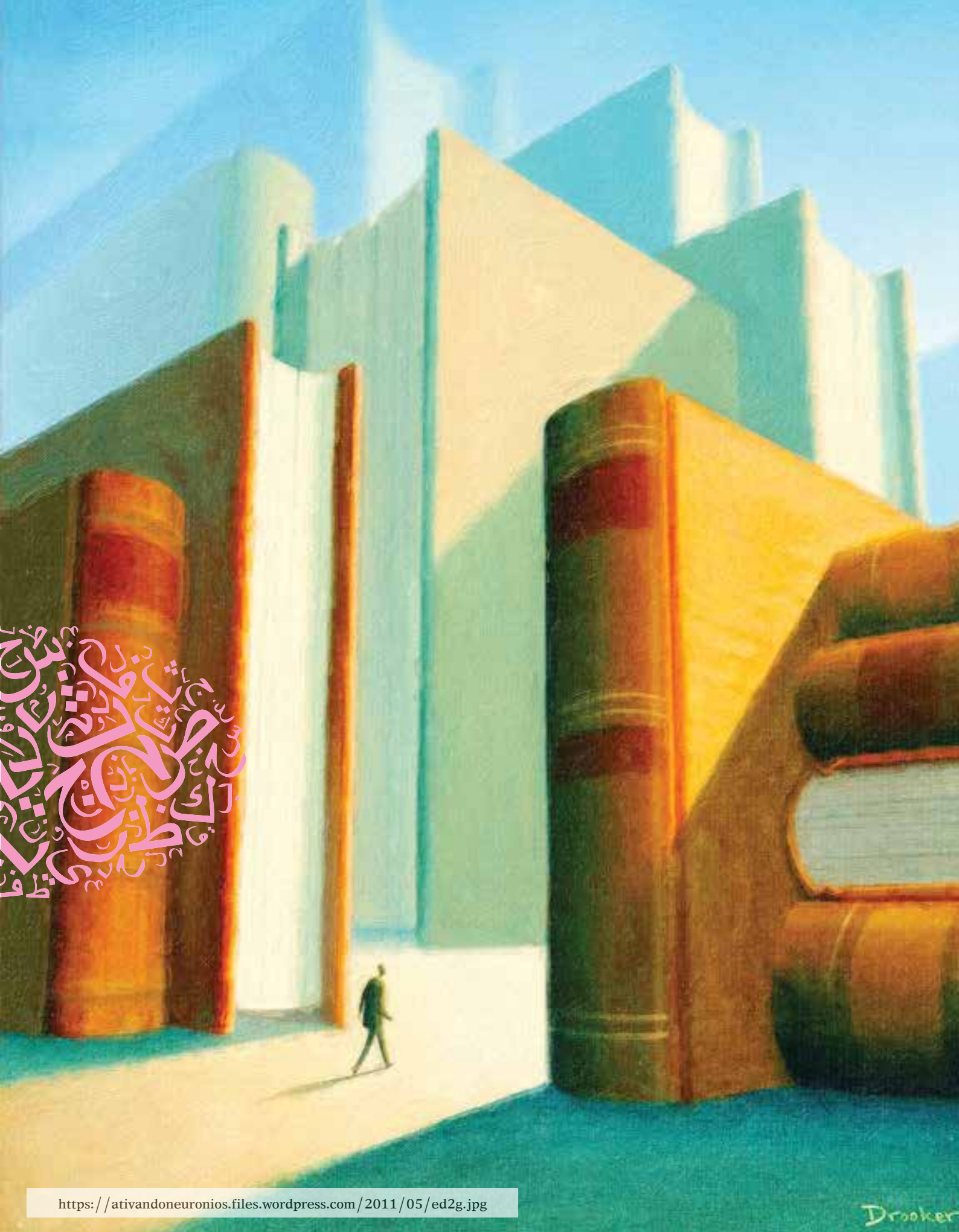
13. المرجع السابق مصطفى عبد الرحيم – اكاديمة الفنون – أ0د جامعة القاهرة – كلية الفنون التطبيقية - محاضرات في مادة أنواع التشكيل الشعبي المصري –– مرحلة دبلوم ثاني لدى أكاديمية الفنون – 2019-2018م.
14. -1عز الدين نجيب – عبد الحميد حواس – محمد كمال -موسوعة الحرف التقليدية في القاهرة القديمة –ط-1 القاهرة 2005-م
15. عز الدين نجيب – عبد الحميد حواس – محمد كمال -موسوعة الحرف التقليدية في القاهرة القديمة –ط-1 القاهرة 2005-م
16. يوسف الشريف - اليمن وأهل اليمن أربعون زيارة وألف حكاية- ط -1 القاهرة – دار الشروق 2008م.
17. إبراهيم بن ناصر إبراهيم البريهي- الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي – ط1- الرياض – وكالة الأثار والمتاحف – 2000م .
18. ربيع حامد خليفة -الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي –ط -1 القاهرة – الدرا المصرية اللبنانية 1991-م.
19. حنان نزار عبد المجيد غازي- الفكر التصميمي لعمارة السكن في صنعاء بين التقليد والمعاصرة – مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون2013-م.
20. إبراهيم بن ناصر إبراهيم البريهي- الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي – ط1- الرياض – وكالة الأثار والمتاحف – 2000م .
21. علي وهبان حرفي يمتلك صناعة القمرية الشهيرة – حكاية موثقة على قناة الجزيرة مباشر بتاريخ – 16/9/2017م.

المراجع:

- روبرت هينلد - تاريخ العرب في جزيرة العرب من العصر البرونزي إلى صدر الإسلام 3200ق م إلى 630م –ط (1) –بيروت – دار قدس للتوزيع والنشر 2010-م
- محمد جمال سباق الحويطي – لمحة عن صعيد مصر وأوجه التشابه بينه وبين شبه الجزيرة العربية – القاهرة- يسطرون للطباعة والنشر- 2017م.
- عبد الحميد صالح حمدان - تأريخ القبائل العربية في مصر – ط -1 القاهرة – عالم الكتب 2009م.
- الحكم العثماني في اليمن - فاروق عثمان أباضه -ط1- القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1986م.
- ربيع حامد خليفة -الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي –ط -1 القاهرة – الدرا المصرية اللبنانية1991-م.
- يوسف الشريف - اليمن وأهل اليمن أربعون زيارة وألف حكاية- ط -1 القاهرة – دار الشروق 2008م.
- عز الدين نجيب – موسوعة الفنون التشكيلية في مصر – في العصور اليونانية والرومانية والقبطية والإسلامية –ط -1 القاهرة – دار نهضة مصر.
- إبراهيم بن ناصر إبراهيم البريهي- الحرف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي – ط1- الرياض – وكالة الآثار والمتاحف – 2000م.
- ول وايرل ديورانت – ترجمة محمد بدران – قصة الحضارة – الشرق الأدنى (2) الجزء الثاني من المجلد الأول – بيروت – تونس.
- عز الدين نجيب – عبد الحميد حواس – محمد كمال -موسوعة الحرف التقليدية في القاهرة القديمة – ط-1 القاهرة 2005-م.
- المعجم الوسيط.
- العمارة الإسلامية في مصر.
- مصطفى عبد الرحيم – جامعة القاهرة – كلية الفنون التطبيقية - محاضرات في مادة أنواع التشكيل الشعبي المصري – مرحلة دبلوم ثاني لدى أكاديمية الفنون – 2019-2018م.
- حنان نزار عبد المجيد غازي- الفكر التصميمي لعمارة السكن في صنعاء بين التقليد والمعاصرة – مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون2013-م.
- يحيى وزيري – موسوعة العمارة الإسلامية – مداخل-بوابات-شبابيك مشربيات-خرط خشبي- ط – -1 القاهرة – مكتبة مدبولي – 1999م.
- جمال سليمان علي عامر – الحرف والصناعات اليدوية في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام – رسالة ماجستير في حضارات الشرق الا دنى القديم - قسم شبه الجزيرة العربية –جامعة الزقازيق- إشراف – عبد المنعم عبد الحليم سيد – محمد عادل محمد عبد المنعم.
- علي وهبان حرفي يمتلك صناعة القمرية الشهيرة – حكاية موثقة على قناة الجزيرة مباشر بتاريخ – 16/9/2017م.
- نزول ميداني إلى مدينة الفسطاط للحرف التقليدية – لقاء مع حرفيين من قسم النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج –شهر 12/2018م.

الصور

- من الكاتب.



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

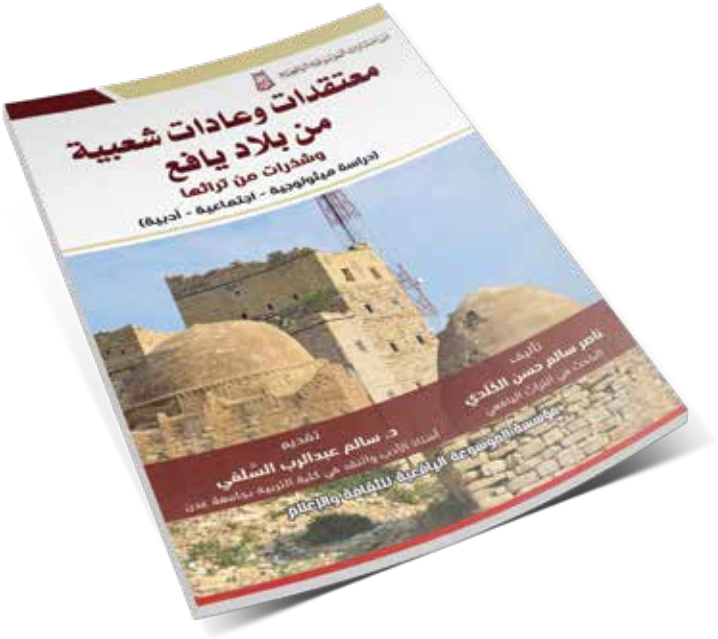
فضاء النشر

التراث الشعبي اليمني
العادات والمعتقدات وفنون الأداء الشعبي 216

أ. أحلام أبو زيد – مصر

التراث الشعبي اليمني
العادات والمعتقدات وفنون الأداء الشعبي

عرضنا في العدد 52 لمجموعة متنوعة من الدراسات التي تناول أصحابها فنون الأدب الشعبي اليمني والتي اعتمدت كتاباتهم على العمل الميداني والدراية الواعية بتحليل النصوص الشعبية.. وفي هذا العدد نكمل ملف الدراسات الشعبية التي توفرت لدينا من اليمن، حيث تنوعت هذه الدراسات بين موضوعات العادات والتقاليد سواء المرتبطة بدورة الحياة أو العادات المرتبطة بالأسواق، وبعض الدراسات المتعمقة في العادات والمعتقدات الشعبية، فضلاً عن فنون الرقص الشعبي وما يرتبط بها من أداء غنائي وموسيقي. ويتنوع الإطار الجغرافي لهذه الدراسات ليتسع لعموم اليمن أو يتصل بمحافظات بعينها مثل بلاد يافع وحُجة وصنعاء.



معتقدات وعادات شعبية من بلاد يافع

صدر عام 2019 كتاب معتقدات وعادات شعبية من بلاد يافع وشذرات من تاريخها: دراسة ميثولوجية - اجتماعية - أدبية عن مؤسسة الموسوعة اليافعية للثقافة والإعلام لمؤلفه ناصر الكلادي، ويقع الكتاب في 543 صفحة في الحجم المتوسط. ويقوم الكتاب على توثيق الكثير من العادات والمعتقدات الشعبية اليمنية في منطقة يافع كالزواج والحمل والولادة، والشعر، والمعارف المرتبطة بالزراعة، والحياة المنزلية، ومعتقدات الأحلام، وعادات ومعتقدات الموت. وتقع بلاد يافع شمال شرق مدينة عدن جنوب اليمن، وتنقسم إلى المنطقة الساحلية وهي في سهل أبين الساحلي، وفيها أراض زراعية خصبة، ومن بلداتها: جعار، والحصن، والروا، والرميلة، وباتيس، ويطلق عليها قبليًا اسم: يافع الساحل. والمنطقة الجبلية وتمثل معظم البلاد اليافعية، وفيها جبال شاهقة وأودية عميقة، وتتخللها هضبتان عاليتان إحداهما في مديرية لعبوس، والأخرى في مديرية الحد. وتتألف يافع من عشرة تجمعات قبلية خمسة منها تسمى مكاتب يافع بن قاصد، والأخرى تسمى مكاتب يافع بني مالك. وتتوزع مناطق يافع حاليًا بين عشر مديريات في ثلاث محافظات، وهي محافظة لحج، ومحافظة أبين، ومحافظة الضالع. ويبدأ الكتاب بتمهيد حول المعتقدات والعادات في بلاد يافع مشيرًا إلى ارتباطها بالأقطاب الصوفية، والتطير الذي يتأثر به البعض سواء استجابة له أو خشية من وقوعه، كما يعرض لمزارات الأولياء ومقاماتهم وأضرحتهم، والحضرات الصوفية، ونماذج مما قاله شعراء يافع الشعبيين عن الأولياء. ثم يبدأ الكلدي بالحديث عن المعتقدات والعادات المتعلقة بمرحلة الزواج الذي كان يبدأ في سن مبكرة قبل بلوغ العشرين سواء للولد أو البنت، وكانت هناك «القُصة» والنقطة التي كانت توضع أعلى الوجه مقابل الأنف لتميز المرأة المتزوجة عن غير المتزوجة، مما يسهل اختيار الشاب لشريكة حياته.. ثم يسرد المؤلف مراحل الزواج بداية من الموافقة على العريس، ومرورًا بالدعوة للعُرس واحتفالية الزفاف حتى ولائم الزفاف ووصول العروسين إلى بيت الزوجية، حيث تستمر الاحتفالات - سواء في بيت العروس أو العريس - سبعة أيام. ثم ينتقل لوصف هيئة المرأة ولباسها بعد الزواج خاصة طريقة تجديل شعرها، وتفننها في لبس الفضة على أغطية الرأس وحزام الوسط والخلاخيل، خاصة في المناسبات والزيارات الأسرية. أما الرقصات التي تؤدى في مناطق يافع في احتفالية الزواج فهناك أكثر من عشرين رقصة سواء رجالية أو نسائية أو مشتركة، ومنها: رقصة الشوبلية، رقصة السفيخ، الرقصة القاصدية.. وتسجل معتقدات الزواج بعض الظواهر كذبح كبش عند مقام الولي، والتشاؤم من بعض النجوم، كما يسرد المؤلف خصائص كل برج من الأبراج.. ويحفل الكتاب بالكثير من الممارسات على هذا النحو، منها إذا حدث وتزوج اثنان من أسرة واحدة

في الوقت نفسه، وكانت دخلة العروستين في يوم واحد وساعة واحدة، فعلى العروستين الدخول من عتبة الباب بخطوة مشتركة، وفي يوم دخلة العروسة تحمص أنواع من الحبوب ثم ترمى من على رؤوس العروسين يمنة ويسرًا تبركًا. وقبل الزواج بأيام قلائل تعقد النسوة احتفالات توديع في بيت العروسة لمدة أربعة أو خمسة أيام بعد صلاة العشاء مباشرة حتى الحادية عشر ليلاً، وتسمى ليالي الهداني، وفيها تتسامر النساء مع العروسة بالنكات والضحك بالأشعار الخفيفة التي ربما تُرتجل مباشرة من قبل شاعر أو شاعرة من النسوة أنفسهن، وإذا لم يوجد شعراء لا من النساء ولا من الرجال، فقصائد التراث المعتادة كفيلة أن تقوم بهذه المهمة، وخاصة أنها تلبي مراحل احتفالية الزواج كالاحتفاء بالعروسين واستقبالهما والحناء وتوديع الأهل ومن بينها:

وا هداني ألا بسملت أول وثاني... ألا هوديني

وا هداني ألا جيت اخدمش وا بناتي... ألا هوديني

وا هداني ألا جيت اخدمش وا هليه... ألا هوديني

وا هداني ألا جيت اخدمش من عيوني... ألا هوديني

وا هداني ألا وا زهرة العوبلية... ألا هوديني

وا هداني ألا جهشه وما بع سُقيه... ألا هوديني

وا هداني ألا وا علب مثمر ودانـي... ألا هوديني

وا هداني وا من نطق لساني... هدان وهداني

ثم ينتقل المؤلف إلى استعراض بعضًا من معتقدات وعادات الحمل والولادة والطفولة، فعندما تظهر علامات الحمل الأولى على المرأة فإنه كان من العادة في بعض المناطق أن تذهب إلى الولي التابع لأمها وليس لأبيها، وعادة ما تزور الحامل هذا الولي في الحمل الأول فقط، وتحمل معها شيئًا من الزيت تنير به مسرجة داخل الضريح ثم تترك بعض النقود عند قبر الولي.. ويشير المعتقد الشعبي اليمني إلى أن المرأة الحامل يجب أن تتجنب بعض الممارسات منها ألا تظهر أمام موكب جنازة، وألا تخرج من البيت إذا سمعت أن القمر في حالة خسوف أو أن الشمس في حالة كسوف، اعتقادًا بأن ذلك سيحدث ندبات سوداء في جسم الطفل أو يصاب بالكساح. وإذا ركزت المرأة الحامل النظر إلى شخص معين لمدة طويلة فقد تأتي بولد له مواصفات ذلك الشخص، لذلك تتجنب النساء الحوامل إطالة النظر فيمن لديهم عاهات أو عيوب خلقية أو دمامة كالحول في النظر أو ما شابه ذلك. وإذا خرج الرجل من بيته وكانت زوجته حاملاً وأول ما يجد في طريقه ثعبان، فهذا فأل ودليل على أن الذي في بطن زوجته هو ولد وليس بنتًا. وإذا أرادت المرأة الحامل أن تعرف ما في بطنها أهو ذكر أم أنثى، فعليها أن تدخل مكانًا مظلمًا، ثم تمس بيدها الأرض، فإذا وجدت (وطفة) وهي حجر رقيقة بحجم كف اليد، فهذا دليل على أنها ستنجب بنتًا، أما إذا وقعت يدها على حجر متطاول اسطواني ويقال له (عالي)، مثل الذي تدق به الأشياء في المطبخ، فهذا دليل على أنها ستنجب ذكرًا. أما المرأة التي لا تحمل فيأتون لها بماء من بئر سقط إليها شخص فمات، وتغتسل من هذا الماء مدة شهر، بشرط أن يأتوا لها بالماء دون علم أحد. ومن الممارسات أيضًا أن المرأة التي لا تحبل يأتون لها بحزام من جلد الضبع وتحتزم به لمدة أسبوع. وعندما تشعر المرأة الحامل بقرب موعد ولادتها، فإنها تتكتم على ذلك ولا تخبر إلا نساء معينات في البيت من كبيرات السن مثل العمة أو غيرها، فيتم التهيئة لعملية الولادة في سرية تامة لا يشعر بها الولاد أو البنات أو حتى الرجال مثل العم وغيره، وعادة ما تتم الولادة في بيت الزوجية، إلا أنه من المستحب حضور أم الزوجة في أوقات الولادة لا سيما في ولادة المولود الأول، فيصبح الأمر هنا أكثر أهمية. ويعرض المؤلف أيضًا للكثير من عادات ومعتقدات الولادة في بلاد يافع منها المحار الذي يوضع في فم الطفل قبل الولادة، وأغطية رأس المولود والحلي التي توضع في معصم يده، فضلاً عن المواد العطرية والطبية

والبخور التي تجهز للمولود. ويتم الإلقاء بسرة المولود في بئر لا يستخدم ماءها ومن ثم يصبح السر في مكان آمن لا تصله يد. وإذا استمر الطفل مدة وهم يبحثون له عن إسم، ولم يتناسب معه أي إسم، فيسمونه (محمد) إذا كان ولدًا أو (فاطمة) إذا كان بنتًا، وهذا مؤقتًا حتى يستقروا على الإسم المناسب، وعندما تسقط أسنان الطفل اللبنية فلابد أن يرميها بنفسه في اتجاه الشمس، ويقول: «يا عين الشمس هاتي لي بدل سني سن أبيض مثلش». أما «الوحامة» فهي هدية ترسلها أم الزوجة عندما تكون ابنتها حاملاً في الشهر الرابع أو الخامس، وهي جلجل وسيط وسمن وعسل وأشياء أخرى خفيفة حسب الاستطاعة. وكان الناس في بعض مناطق يافع لا سيما المتاخمة لشمال اليمن يعتقدون أن مولود يوم الجمعة يعد سيدًا، حتى أن بعض تسميات السادة أتت على هذه الكيفية. وفي المعتقدات المرتبطة بالحيوان فإن ربط الثعبان (الحنش) على خصر الطفل الذي يتبول لا إراديًا في فراشه يقطع تلك العادة. وهناك بعض الأهازيج التي تردد للطفل كي يسكت عن البكاء، منها:

هيدبله وا صبي	سيره أمك تستقي
وا تصلي وا تجي	وا تزور الهاشمي
وا تروح لك طلي	من أنم جدك علي
من على قبر النبي	والبنادق ديف ديف
من جبأ جدك علي	لا جبأ جدك صلاح
وا هديه لك هَدى	وا هديه لك هَدى

ثم يستعرض المؤلف بعض المعتقدات المتعلقة بهتوف الشعر وبعض المواقف المرتبطة به، ثم بعض المعتقدات والعادات المتعلقة بالزراعة والأمطار، منها أوقات وضع السماد، وشق التربة، والبذر، والحصاد والأغاني والأهازيج المرتبطة بذلك. ومن العادت ما يعرف بـ «الدبآن» وهو ما يعطى من حبوب للأطفال الذين يحضرون في نهاية عملية «اللبيج»، وهذه عادة تحدث في كل القرى، وهو أن يترقب أطفال القرية الوقت المناسب الذي يذهبون فيه لإعطائهم تلك الهبة من باب إسعاد الأطفال، وإذا لم يحضر الأطفال فإن «الدبآن» يعطي لأي مسكين أو عدة مساكين. ومن المعتقدات إذا كثرت أعشاش الطيور فذلك دليل على أن تلك السنة كثيرة البركات والثمار والأمطار، ونقيق الضفادع بكثرة يبشر بقدوم المطر بعد انقطاع طويل. ويستعرض المؤلف أسماء المواسم الزراعية وخصائصها، وبعض الأمثال الشعبية المرتبطة بالزراعة (من ذرأ بغير موسم صرب لا غير وصر)، وكذا بعض المصطلحات الخاصة بالزراعة والأدوات المستخدمة فيها. ثم ينتقل إلى المعتقدات والعادات المرتبطة بالبيوت والأطعمة والحيوانات الأليفة، ومنها عندما يبدأ اليافعي البناء يستحب أن تطرح أول حجر يوم الأحد للاعتقاد بأن الله بدأ بناء السماوات والأرض يوم الأحد واختتمها يوم الجمعة.، كما يحرص على وضع مسامير من الحديد في أركان البيوت للاعتقاد بأنها تصد الجن والشياطين، كما يتشاءم من الكنس بعد أن يغادر المسافر البيت كون ذلك دعاء بعدم العودة، وفي بعض المناطق إذا ذبح أحدهم في المناسبات أو الأعياد، يصب قليلاً من الدم في أي ركن من أركان البيت كاستعاذة من الجن. ومن المعتقدات استخدام مسحوق أحجار المرو كعلاج لأي من الحيوانات المنزلية إذا رُجمت في مكان خطير، فيعطون تلك الماشية من مخلوط مسحوق المرو مع الماء لتشربها.

ويستطرد الكلدي في سرد هذه المعلومات الموسوعية حول المعتقدات والعادات الشعبية في بلاد يافع ليقدم فصلاً متخصصًا في الرؤى والأحلام وما يرتبط بجسم الإنسان، منها أن الشخص إذا حلم بأنه يأكل اللحم، فهذا يعني أنه سيمرض أو تقابله أشياء سيئة، أما رؤيا الماء فيعد بشير رزق. وفيما يتعلق بجسم الإنسان يعتقد أنه إذا مرت العنكبوت

على يد شخص أو رجله أو أي مكان في جسمه مرورًا سريعًا، فذلك يعني أنها أنقذته من شيء سيئ كان سيحدث له. كما خصص فصلاً عن المعتقدات والعادات المتعلقة بالمرض والموت وقدم كشافًا بأسماء الأمراض والأعراض التي تسببها، كما سجل الكثير من المعتقدات والعادات المتنوعة، مثل: البشعة والإيماءات والتعبيرات الحركية، وبعض الخواطر المتفرقة في الشعر الشعبي واللهجة اليافعية وبعض العادات المتنوعة.

العادات والتقاليد في حجة

ومن جنوب اليمن إلى شمالها الغربي، حيث صدر عام 2015 الطبعة الأولى من كتاب العادات والتقاليد في «حُجة» لمؤلفه يحيى جحاف عن مركز عدن للبحوث والدراسات الاستراتيجية، والكتاب يقع في 161 صفحة في الحجم المتوسط. ويقدم المؤلف في البداية تعريفًا لمحافظة «حُجة» التي تعود إلى حجور الهمدانية، وتقع المحافظة في الشمال الغربي من الجمهورية اليمنية، وتبعد عن العاصمة صنعاء بمسافة 125كم شارحًا بنية المحافظة بأقسامها الغربية والشرقية والوسطى، وسلسلة الجبال التي تحيط بها، فضلاً عن التكوين الاجتماعي للسكان، وطبقة السادة التي اشتهرت بالعلم والمعرفة والتدين والثقافة وتنتمي إلى آل بيت الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم طبقة القضاة والفقهاء الذين يقومون بالإفتاء ومسائل الزواج والتدريس وأعمال القضاء، ثم طبقة القبائل حيث تمثل كل قبيلة وحدة اجتماعية وتمثل مجموعة من الناس يعيشون في منطقة واحدة تربطهم صلات النسب والقرابة والمصالح المشتركة ويرأس كل قبيلة «شيخ» يساعده مجموعة من الأشخاص يطلق عليهم «عرايف»، ثم يستعرض المزاينة (بني الخمس) التي تمثل وحدة اجتماعية تربطهم صلة النسب، ولهم عدة منح ويتكونون من عدة شرائح. ثم يستطرد جحاف في شرح مفهوم العادات والتقاليد، متناولاً عادات الزواج والممارسات المرتبطة به ومراحله في منطقة «حُجة»، فيبدأ بكيفية اختيار الشريك، وسن الزواج الذي يبدأ بمرحلة البلوغ، ثم مرحلة الخطبة ووسيط الخطبة، وتحديد موعد الخطبة بناء على رغبة العروسين. ثم الاتفاق على «المهر» أو الصداق الذي تضاعفت قيمته على مر الزمن، كما يعرض للحقوق المرتبطة بالزوجين منذ الجاهلية حتى الآن. وقد اشتهرت اليمن بزينة النساء الفضية المطعمة بالفصوص الكريمة التي توضع على الرأس والصدر والأيدي، ومنها: الدقة - الحرز - المشاقر - السلس (سلسلة من الفضة تسمى «العنابش» تعلق منها قطعة فضية مشغولة) - اللبة - العصبة - الشملات - الأوضاح - الحجول - الأخراص - عقد الكرب (الكهرب) - عقد المرجان - الجدايل - أحذية الفضة - الخواتم.. كما يستعرض الممارسات المرتبطة بتجهيز الحريو (العريس) وتجهيز الحريوة (العروسة)، ثم احتفالية الزفاف التي تتم بعد موسم الحصاد مباشرة، وبعض المعتقدات المرتبطة بالزفاف ومنها عند دخول العروسة من باب دار الزوج تكسر حبات من البيض مع ملح وحبة سوداء لصرف الحسد وطرد الشياطين، كما يذبح رأس غنم وتدعس عليه وتتجاوزه ولا يدخل بعدها أحد حتى يغسل الدم بالماء.. وتشتهر المحافظة ببعض الرقصات منها رقصة البرع، ورقصة السيفي، ورقصة الرزفة، ورقصة المخدمي، ورقصة العرضة، ورقصة الزحفة، ورقصة الجحال. أما فنون الغناء الشعبي في حُجة فقد قسمها المؤلف إلى ستة أنواع على النحو التالي:

1. أغاني الأفراح والزراعة والعمل.
2. أغاني المهد والطفولة.
3. أغاني السناوة عند نزع الماء.

4. أغاني الهجلة عند رعي الأغنام، وحمل الأثقال على الجمال.
5. أغاني الصيادين.
6. الموشحات الدينية (المهاجل، والأهازيج، والزوامل، والترانيم، والأناشيد، والمغارد، والمهايد).

أما ما يرتبط بالعادات الخاصة بالولادة ومراحلها، فقد استعرضها المؤلف بداية من الوحم والأشخاص الذين يقومون بتحضير الولادة، حيث ينحصر الأمر على الأم الحامل وأخواتها وجاراتها المقربات لمساعدتها وتشجيعها على عملية «الطلق»، وتتم الولادة عادة في بيت الزوجية أو في بيت الأم.. ثم تستكمل الممارسات بداية من استقبال المولود ورعايته وتسميته وطعامه الذي يبدأ بالرضاعة الطبيعية، ثم نظافة المولود واستحمامه وقص أظافره، حتى إكمال المرأة فترة النفاس وعودتها للاتصال بزوجها.. كما يستعرض المؤلف طالع المولود وارتباط مولده بأبراج معينة: نارية، أو ترابية، أو هوائية، أو مائية. ثم العادات المرتبطة بختان الأطفال وأدوات الختان والعقيقة.. مختتمًا هذا الجزء بحديث مختصر عن العادات المرتبطة بالوفاة. أما العادات المرتبطة بالأعياد والمناسبات فقد بدأها المؤلف بشرح المظاهر المرتبطة بعادات شهر رمضان وليلة الرؤية، وعيد الفطر وخروج الناس للصلاة وزيارة القبور في العيد وزيارة الأقارب، ثم عيد الأضحى والفنون المرتبطة به من تكبيرات وذبائح وأغان.. ثم عادات المعايدة وصلة الأرحام في العيدين، و«العيدية» التي يتلقاها الأطفال، والتعويدة التي تمثل بعض الأبيات الشعرية الفكاهية التي تُقال في أصحاب الأضاحي. كما يستعرض المؤلف العادات المرتبطة بأعياد أخرى منها: عيد الغدير، وعاشوراء، وجمعة رجب، وعيد رأس السنة الهجرية، والمولد النبوي، والإسراء والمعراج. كما خصص المؤلف جانبًا من كتابه لاستعراض العادات المرتبطة بالأزياء الشعبية سواء للرجال أو النساء وأسمائها ووظائفها، فضلاً عن أدوات التجميل، وأخيرًا العادات المرتبطة بالحج والطب الشعبي. ويقدم الكتاب موضوعات أخرى في سياق العادات والتقاليد في محافظة «حُجة» فيتحدث عن التكافل الاجتماعي بين أفراد المجتمع، وتكاتفهم في مواجهة الكوارث، وكيفية التقاضي وحل النزاعات الفردية والجماعية، واستقبال الغرباء، وفنون العمارة المرتبطة بالبيئة وطرق البناء، ثم استعرض الأدوات المنزلية التقليدية وأشهرها: المطحن، والرحى، والملحة، والموقد، والمسحقة، والمقلى، وكذا الأثاث المنزلي مثل القعائد، والحصير، والفرائش (المفارش). كما استعرض الزراعة ومراحل تسمياتها في المنطقة، وأدوات العمل الزراعي مثل: الضماد، والشريم، والفأس، والمخرش، مشيرًا إلى أعمال الرجل وأعمال المرأة اليومية وطرق التعامل التجاري والنقدي. وقد خصص جحاف نهاية الكتاب للحديث عن الحكاية الشعبية والأمثال الشعبية وبعض المأثورات المرتبطة بالتحية ولغة التخاطب.

الأعراس الشعبية اليمنية

وحول فولكلور صنعاء صدر عام 2020 كتاب «الفولكلور اليمني: الأعراس والتقاليد الشعبية: الإنشاد ومتطلباته، والبرع، أشخاصه وآلاته، والزامل والحال» عن دار نور حوران للدراسات والنشر والتراث دمشق في 204 صفحة في قطع متوسط. ويشرح المؤلف طريقته ومنهجه في تأليف الكتاب الذي اقتصر في العادات على الإنشاد والبرع والزامل والحال، وهي في مجموعها تتعلق بالعُرس، وقد تشترك بعض هذه العادات مع غير العُرس، ولكن المؤلف يرى أن يعتمد الحديث عنها في إطار العُرس فقط.. وقد اعتمد المؤلف في كتابه أسلوب ضرب الأمثلة الكثيرة والنوادر، وأغلب الأمثلة من تراث صنعاء، فيستحضر بعض القصص والنوادر والحكايات، وعليه فإن طريقة الكتاب ترتسم في سيرها تأليف كتب الفقه، ولذلك- يضيف المؤلف- فإن تعبيرات مثل: أقول، وقلت، والراجح عندي، ونحو ذلك من هذه التعبيرات، هي تعبيرات مستعارة وطريقة تأليف أو نمط كتابة.. ويقدم الكتاب فكرة وعبرة وضحكة، فهو يقدم فكرة عن العادات، وما طرأ عليها، ويقدم عبرة من خلال رصد التحولات سلبًا أو إيجابًا، ويقدم ضحكة بما يبثه من نكت وطرائف، وهو يؤدي النوادر بحسب ورودها، فالنكتة العامية تموت إذا رويت بالعربية الفصحى، وكذلك النادرة المروية بالعربية الفصحى تفقد ألقها وبريقها إذا رويت بالعامية.. ويبدأ المؤلف كتابه بمدخل ذاتي يروي فيه كيف واتته فكرة الكتاب حيث قام بترتيب موضوعاته وفق مراحل احتفالية العرس حيث عنوان الكتاب. واستهل الفصل الأول باستعراض الإنشاد ومتطلباته، مشيرًا إلى شروط المنشد وصفاته ومنها المرح وانبساط الوجه، وحسن الخلق، والحيوية والنشاط، وقوة التحمل على الإنشاد وقت طويل، وعدم التسرع بالمدح والذم. فضلاً عن أقسام الإنشاد متوقفًا عند كلمات الأناشيد التراثية، ومهندس الصوت الذي يباشر أداء الإنشاد مشيرًا إلى دوره المهم في ضبط الصوت وإصلاح الخلل ومنع الضجيج الذي تحدثه الميكروفونات وأزيز تقارب المايكات وتوقف الصوت المفاجيء، ثم ينتقل إلى الشخص القائم بعملية التصوير ومهاراته في هذا الإطار باستخدام التقنيات الخاصة بذلك لإخراج احتفالية الفرح على الوجه الأكمل. وعلى مستوى الأداء هناك شروط عدة يجب أن تتوفر في المنشد هي الصوت الحسن، وتمكنه من اللحن، وجودة التلاوة، وحفظ الأدعية المأثورة والمناسبة لكل حالة من حالات الفرح وأحسنها- كما يشير المؤلف- أداء أدعية أئمة الحرم المكي وما يناسب منها للأعراس.

ثم يتصدى الحاوري للحديث عن البرع

وأشخاصه وآلاته، ثم يتناول الطاسة والمرفع وصفات ضاربي الطاسة والمرفع، وصفات المبرعي، وعناصر البرعة، والجنبية والعسيب، ويتعرض في ثنايا ذلك لأحسن أنواع البرع، وأجود آلات الطيسان والمرافع، وأفضل أنواع العيدان للمقارع. والبرعة من الفنون الحركية، ولغة مأخوذة من البراعة والتفوق والجمال وحسن الأداء، حيث يؤديها الرجال والنساء في الأعراس، والبرعة بهذا المعنى انتظام والتزام وانضباط وثقافة، فهي انتظام ينتظم فيها الناس بحسب تقبلها لعدد المبارعة، فبعض البرع كالحاشدية تقوم على اثنين من المبارعة لا تقبل سواهم، وقد تقبل ثلاثة، وقد تقبل الأربعة المتقنين، ولا تزيد عن ذلك، وهي بهذا تتطلب مهارات فائقة جدًا، كما أنها لا تقبل الأخطاء أبدًا، وتمثل قدرة الانسجام بين طرفيها والتناغم بين عنصريها في صورة مدهشة ورائعة. وهناك أيضًا البرعة الحارثية والبرعة الهمدانية وكل منها تعكس سلوك كل قبيلة وأعرافها، ومن ثم فإن فن البرعة يمارسه جميع أفراد المجتمع من مشايخ القبائل والعلم، وركائز الناس، ووجهاء المجتمع، وقادة السياسة. ومن الآلات المستخدمة فيها «الطاسة» وهي آلة معدنية من إناء نحاسي مدور ومجوف ومسطح من الأسفل، يشد بجلد ماعز رقيق يغطي وجه الطاسة، أما «المرفع» فهو آلة معدنية من النحاس كذلك، ويغطي سماه جلد أغلظ، جلد ثور أو جمل كبير السن، تشد سماه، ويقرع بمقاريع غلاظ ويضرب بقوة ولكن ليس بسرعة.. وهناك فنانون محترفون في الأداء على هذه الآلات بمصاحبة الرقص في مناسبات الأفراح. ثم يعرض المؤلف في الفصل الأخير من الكتاب لفنون الزامل مستعرضًا تعريف الزامل وهيئة أدائه ونماذج من الزامل، وفنون «الحال» وفيه تعريف «الحال» وهيئة أدائه ونماذج منه. ويشير المعنى اللغوي للزامل إلى رفع الصوت مع الاختلاط وأن يتبع غيره، ويؤدى أداء جماعيًا تختلط فيه الأصوات، ويقدم في صفوف متتابعة، ويعرف المؤلف الزامل بأنه فن قول حركي يؤديه مجموعة من الرجال في صورة جماعية، يرفعون أصواتهم بلحن مخصوص، وهيئة مخصوصة، ومقدار من الكلام مخصوص، عادة تكون بيتين من الشعر فقط، وعادة تكون أشطار الأبيات بروي واحد وقافية واحدة، وتحمل في طياتها مناسبة الزامل، ومن ثم فهو فن حركي له حد ورسم وهيئة تميزه عما سواه من الفنون التي تختص بالعرس.. ويقدم المؤلف بعض النماذج من شعر الزامل ويقوم بشرحه وعرض السياق الاحتفالي المرتبط به. أما فن «الحال» فهو فن شعري قولي، يلقيه رجل من الواصلين بالزامل على مسامع مستقبليهم في شكل قصيدة شعرية تتضمن أخبار الواصلين أو المناسبة التي جاءوا من أجلها، وعادة يقف الجميع لاستماعه على شكل هلال أو حلقة دائرية، ويؤدى «الحال» في صورة أبيات شعرية قليلة العدد غزيرة المعنى، وبعد فراغه يتقدم شاعر من المستقبلين فيرد عليه، وربما خاطب أصحابه قائلاً: حاولوهم يا أصحابي، فيردون عليه: كفيت، وفي بعض المناطق يرد بنفس القافية والرد على الكلام. ويقدم المؤلف لنموذج واحد لفن «الحال» للشاعر علي بن علي عوضه المعمري على النحو التالي:

حيا بمن حالهم يفوح شذى بذكر الله

جزاكم الله من خيره وتفضيله

أهلاً وسهلاً ضيوف واحبابنا في الله

بانسمر باله وأنشودة وتمثيله

ويكون عملنا عمل خالص لوجه الله

وأي منكر علينا الكل تبديله

فكلكم راع ومسئول أمام الله

كلا على قدر ما استرعاه ومديله

ومن يقر فيه مرض بانسأله بالله

يأخذ علاجات مبذوله عنديله

من صيدلية محمد ابن عبد الله

له خمس جرعات في اليوم والليلة

وجزء قرآن شفاء نافع بإذن الله

ويزيد حمده مع شكره وتهليله

ويكمل الباقيات يشفى بإذن الله

ويقنع بالحلال والله عيديله

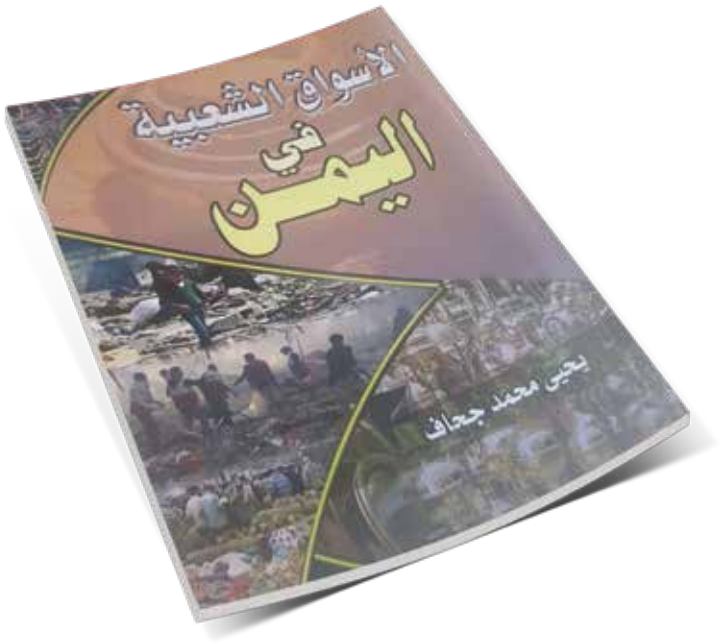
ويختم المؤلف كتابه بمقترح إضافة مادة عن التراث الشعبي والفولكلور الوطني يتعلق بتعلم فنون الرجولة ومظاهر الفروسية، وإيجاد منظمة مدنية ترفع شعار «لا لوأد البنات المتمثل في حرمانهن من الزواج» وأن تُشرع قوانين تجرم هذا الفعل، وتعاقب عليه.

الأسواق الشعبية في اليمن

صدرت الطبعة الأولى لكتاب الأسواق الشعبية في اليمن عام 2019 تأليف يحيى محمد جحاف، ويقع الكتاب في 159 من الحجم المتوسط. ويقدم له محمد القعود الذي أشار إلى أن الكتاب يعرف ويوثق للأسواق الشعبية في اليمن، ويرسم لها صورة دقيقة وشاملة في كافة جوانبها ومجالاتها ومراحلها المختلفة، ويتتبع أدوارها الهامة في حياة المجتمع اليمني، ويرصد معالمها التاريخية والجغرافية والاقتصادية، ويسلط الضوء على أماكنها وقوانينها ونظمها الخاصة، وتعاملاتها وخدماتها وأنواعها وتخصصاتها وسلعها، ويعرض جوانب متعددة لمسارات هذه الأسواق وارتباطها بما حولها من مجتمعات بشرية ومدن بيئية.

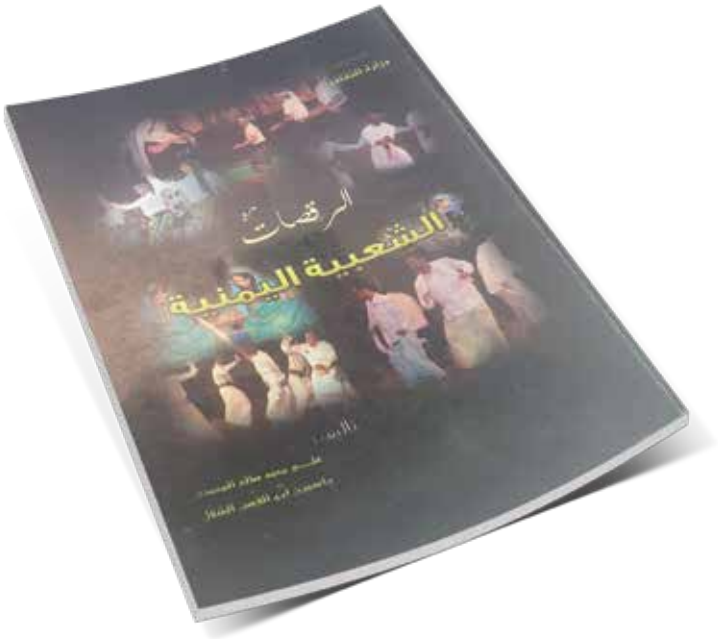
ويبدأ جحاف الفصل الأول من كتابه بالتعريف اللغوي للسوق وهو: موضع البيع والشراء، ومكان يجتمع فيه أهل البلاد والقرى، ويقال للمحل الذي يباع ويشترى فيه «سوق»، وسُميت سوقًا لأن البضائع تساق نحوها وتجتمع فيها. أما الأهمية العلمية في دراسة الأسواق الشعبية في اليمن، فالدراسة تشير إلى الأهمية التجارية والثقافية والدور الفاعل في الحفاظ على ازدهار ونمو الجانب الاقتصادي والاجتماعي والحيوي والفكري للبلاد، باعتبار هذه الأسواق المركز التجاري الرئيسي الذي يلتقي فيه التجار والحرفيين، ومنه يحصل الناس على حاجاتهم المطلوبة، وعرض منتجاتهم وبيعها فيها. وأشار في هذا السياق إلى الأسواق الدائمة التي تقام في عواصم المدن أو بالقرب منها مثل أسواق صنعاء، وعدن، والحديدة والمكلاء، وصعدة، وتعز، وحجة، وعمران..إلخ. وتوقف عند تاريخ الأسواق عند العرب في الجاهلية والإسلام وعلاقة هذه الأسواق بالتجارة ومكانة هذه الأسواق عند العرب، والضوابط الحاكمة لها وأخلاقياتها عند العرب، فلا قتل ولا اقتتال حتى ينتهي موسمها، وفيها يخطب الناس خطباؤهم، ويفتخر شعراؤهم، وتعقد المسابقات والندوات، ومن أشهرها سوق حباشة، وسوق صحار، وسوق حضرموت، وعكاز..إلخ. وكانت هذه الأسواق عندهم محرمة في شهور معينة من السنة وهي الأشهر الحرم، لذلك كانت أكبر وأشهر أسواقهم يقام في الأشهر الحرم، مثل سوق صحار وحباشة في تهامة القديمة الذي يقام موسمه في شهر رجب الحرام، وسوق حضرموت الذي يقام في شهر ذي القعدة، وسوق عكاظ وذي المجاز في شهر ذي الحجة. ولكل منها خصائص وعادات وتقاليد وأماكن محددة تعارف عليها الجميع.

ويتابع المؤلف في كتابه قصة الأسواق الشعبية في اليمن فيفرد لنا القوانين والتشريعات التجارية اليمنية في العصور القديمة، ومنها قانون مملكة (قتبان) التجاري، ونظام العقوبات والمحاكمة، ودور الملك وغاية المشرع، وقانون سبأ التجاري. ثم



يعرض في فصل مستقل لأسواق اليمن التاريخية وجغرافيتها مثل سوق الجريب الذي كان مقر الأمراء من آل أبي الحفاظ الحجوري الهمداني وأنجب هذا السوق أدباء، وسوق الاهنوم، وسوق عيان في غرب مدينة حُجة، وسوق أدران أو ما يسمى الآن دروان، وسوق حقيل ونجرة وبني العصري في حُجة. أما أسواق اليمن المشهورة فيسجل المؤلف أسواق: سوق عدن، وسوق صنعاء الذي يُعد من أقدم الأسواق في الجزيرة العربية ويقام موسمه من منتصف رمضان إلى آخره، وسوق حضرموت والذي يقام مع سوق عكاظ في يوم واحد ويسمى سوق حضرموت سوق الرابية وسوق الشحر وسوق الجند وسوق سقطرى..

ثم يفرد جحاف لخصائص الأسواق الشعبية باليمن والتي عرفت ضبط الأسعار والأوزان والمقاييس، مشيرًا لأهمية الأسواق الأسبوعية في الحياة العامة، حيث ارتبطت الأسواق الأسبوعية اليمنية بأيام الأسبوع لتبدأ بيوم السبت وتنتهي بيوم الجمعة لتشمل معظم المديريات بالجمهورية، وذاع بعض الأسواق فيها مثل: سوق الجريب، وسوق الصلبة، حيث كان يعتبر مركز تصدير البُن القادم من المناطق الجبلية إلى ميناء اللحية ومركز استيراد للبضائع العالمية القادمة من شرق آسيا والهند، كما عرض المؤلف لاقتصاديات التداول النقدي في السوق، مشيرًا إلى المكاييل بأنواعها ورموزها وأسماء الأسواق ووقتها الزمني، وضوابط الأمن فيها وآدابها وعاداتها، والموانئ اليمنية، ومنها ميناء ميدي، وميناء الحديدة، ومجموعة الجزر اليمنية، حيث استخلص علاقة الأسواق اليمنية بالتطور المدني. وقد وثق في جداول مصنفة أسماء الأسواق اليمنية ومكانها الجغرافي، وموعدها الأسبوعي، والمنطقة التي يقام فيها السوق. فالأسواق التي تقام في أمانة العاصمة (صنعاء) على سبيل المثال تقام طوال أيام الأسبوع، وهي: سوق الملح- سوق العنب- سوق الحب- سوق المعطارة- سوق الحلقة- سوق النحاس- سوق الختم (المصاحف)- سوق الجنابي- سوق النظارة- سوق البر (القماش)- سوق الفتلة- سوق الحتارش- سوق مدينة الروضة- سوق بيت زاهر- سوق قرية القابل- سوق اليبت- سوق جحانة- سوق الاثنين- سوق الخميس- سوق الأحد. هذا فضلاً عن الأسواق الموجودة في أماكن أخرى في مختلف المحافظات اليمنية، منها عدن، وتعز، وحضرموت، والحديدة، ومأرب، والبيضاء، وشبوة، والضالع، وحجة حيث سوق مبين ويقام في يوم الأربعاء، وسوق الطور الذي يقام في يوم الجمعة، وسوق بكيل الميل.. إلخ. ويختم جحاف كتابه بالحديث عن الأسواق في العُرف القبلي، والأمثال اليمنية، ومنها: خير مالك ما نفعك- الحمد مغنم والذم مغرم- خير المال عين ساهرة لعين نائمة- البضاعة تيسر الحاجة، فضلاً عن بعض الأشعار في الحث على السفر



وطلب المال. والكتاب مزود بمجموعة مهمة من الملاحق التي تحوي بعض الوثائق والصور حول الأسواق باليمن عبر تاريخها العريق.

الرقصات الشعبية اليمنية

صدر عن وزارة الثقافة اليمنية عام 2015 كتاب «الرقصات الشعبية اليمنية» لمؤلفيّه علي المحمدي وياسمين الشلال، والكتاب يقع في 277 صفحة في الحجم الكبير. وترتبط أهمية هذا العمل كونه يقوم على توثيق 35 رقصة شعبية في 13 محافظة يمنية، توثيقاً علميًا مصورًا ومدونًا، ومسجلاً للأبعاد الجغرافية والتاريخية، والتأثير البيئي لكل رقصة، فضلاً عن الضروب الإيقاعية والآلات الموسيقية والأزياء والحُلي المستخدمة في هذه الرقصات. وقد ارتبط توثيق الرقصات بمنهج علمي موحد بداية من المعنى اللفظي للتسمية ودلالاته اللغوية. حيث يبدأ الكتاب بمقدمة المؤلفين حول فنون الرقص وتطوره عبر التاريخ، والتعريف بفن الباليه الكلاسيكي، ثم الرقص الشعبي الذي يقسمه المؤلفان إلى قسمين: الرقص الشعبي الذي يؤديه عامة الناس، والرقص الشعبي المسرحي. ولا تخلو منطقة في اليمن من وجود أكثر من رقصة لأكثر من مناسبة، منها موسم الزراعة، وموسم الحصاد، وموسم الصيد، والمناسبات المرتبطة بالأعراس التي تشارك معها أهازيج الغناء الفرائحي لهذه المناسبات العامة ولكل منها طابعها وحلتها الخاصة التي تنفرد بها عن الأخرى سواء في الأزياء أو العادات والتقاليد أو اللهجة..إلخ.

والكتاب مصنف جعرافيًا، حيث قسمه المؤلفان الشلال والمحمدي إلى محافظات وفي كل محافظة نبذة عن الإطار الجغرافي لها ثم الرقصات الموجودة بها، ويبدأ المؤلفان رحلة توثيق الرقصات الشعبية اليمنية بمحافظة «أبين» الموجودة بجنوب اليمن وتذخر بالكثير من المعالم الأثرية، وتشتهر بمجموعة من الرقصات الشعبية منها «رقصة الدحيف» وهي رقصة تعبيرية مشتركة بين النساء والرجال تحاكي العادات والتقاليد المرتبطة بصيادي السمك، وكانت تؤدى في ليال مقمرة في مواسم الصيد ومناسبات الزواج. و«الدحيف» لغة أي التحرك إلى الأمام بحركة متزنة لا هي سريعة ولا هي بطيئة، بل تحمل في عمومها مرونة وسلاسة الحركة التي ينقلها الراقص في أدائه للمشاهد خلال عملية الرقص. وتُستهل الرقصة بجلسة «الدان» التي يشهدها المعازيم من الجيران والأهل والأصدقاء الذين يحضرون السمر حتى ساعات الصباح الأولى لتبادل الشعر والمساجلات العفوية، وللغناء دور بارز في استهلال رقصة «الدحيف» التي تبدأ في صفين متوازيين من الرجال والنساء، ومن

المشاهد حركة الأيادي الموضوعة بعضها على بعض بشكل مبسط تتحرك مع الإيقاع الموسيقي بالتمايل يمينًا ويسارًا بشكل منتظم مع الزمن الإيقاعي، حيث تحاكي هذه الحركات الإيمائية حركة مجدافين لقارب يبحر في عرض البحر، وتصاحب حركة اليدين هذه ضربًا بالأقدام على الأرض بصورة متتابعة، وعلى هذا النحو تكون بداية الرقصة للراقصين الواقفين وجهًا لوجه بمسافة مناسبة على أن يتم خروج فرد واحد من صف الرجال متقدمًا صوب صف النساء، ويقوم بسحب إحدى الراقصات ليأخذها معه ليقوما بأداء الدويتو وهو رقص مشترك بينهما، إذ يعمل كلاهما بنفس الحركة السابقة إلى أن يقوم الراقص بالحوم حول الراقصة كدوران دائري عليها، وكأنه يعمل على رمي الشباك عليها، ويتخلل هذا الدوران تحريك يد الراقص من على رأس الراقصة عاليًا وكأنه يقوم بلملمة الشباك، وهو تشبيه جلي يوحي بشكل بالغ الأثر بأن الراقصة هي دلالة واضحة على الخير الوفير الذي يسعى إليه الصياد في موسم الصيد.

ومن خلال التدوين الموسيقي يقدم الكتاب توثيقًا لإيقاع رقصة الدحيف، والآلات الموسيقية المستخدمة وهي: طبل الهاجر والمرفع، والميزان الموسيقي لها (4/4 أي أربعة على أربعة)، وتستكمل عملية التوثيق بتسجيل ملابس الرقصة، فالرجال يلبسون: مقطب- مشدة (يؤبط على الرأس)- كمر (حزام)- شميز (قميص). أما النساء فيلبسن: درع- فوطة نسائية- مقرمة (توضع على الرأس)- إكسسوارات توضع على الصدر والخصر والرأس، وهي عبارة عن حلي من الفضة الخالصة.

ومن خلال المنهج نفسه يسجل الكتاب توثيق رقصة «الرزحة»، بمحافظة أبين، ثم ينتقل إلى باقي المحافظات حيث يتناول الرقصات التي تميزها، ففي محافظة البيضاء تشتهر رقصة البيضاء، وفي محافظة الحديدة: رقصة الحقفة- رقصة الجل- رقصة الفرساني، وفي محافظة المحويت: رقصة الكوكباني- رقصة التسييف المحويتي، وفي محافظة المهرة: رقصة البرع المهري- رقصة البدينة- رقصة العُري، وفي محافظة تعز: رقصة الرزين والخفيف- رقصة الزبيرية- رقصة البرع الحجري، وفي محافظة حضرموت: رقصة الزربادي- رقصة غيل بني يمين- رقصة الهبيش- رقصة الغية- رقصة القطني- رقصة العدة- رقصة بني مغراة، وفي محافظة سقطرى: رقصة الزامل- رقصة- قليل مزمار- رقصة السيبح، وفي محافظة شبوة: رقصة بير علي- رقصة نصاب، وفي محافظة صعدة: رقصة النسر- رقصة سحار، وفي محافظة صنعاء: رقصة الربع الصنعاني- رقصة المزمار- رقصة الشعوبية، وفي محافظة عدن: رقصة الليوة- رقصة الركله، وفي محافظة لحج: رقصة الشرح- رقصة المركح، وفي محافظة مأرب: رقصة مأرب. وينهي المؤلفان كتابهما القيم بمجموعة من الملاحق توثق صور الآلات الموسيقية والأزياء الشعبية والحلي الشعبية المستخدمة في الرقصات التي تم تناولها، فضلًا عن ملحق بأنواع الجنابي اليمنية من مختلف المحافظات، وكذا بعض أنواع الأحزمة النسائية والرجالية متعددة الأشكال، وبعض صور أنواع العقود الفضية الخالصة والمطعمة بالعقيق، وأشكال الأساور، إلى جانب بعض الربطات النسائية التي تلبس فوق الرأس، والإكسسوارات التي كانت تستخدم قديمًا في بعض المناطق اليمنية.. وتعكس المادة المصورة في الكتاب مهارة ياسمين الشلال التي تشير سيرتها الذاتية إلى حصولها على دورات في التصوير الفوتوغرافي الفني منها والتوثيقي، وهو ما أسهم في إبراز الكثير من المادة العلمية بالكتاب على نحو علمي تقني.

LES FENÊTRES AUX VERRES TEINTÉS (QAMARIET) AU YÉMEN

Mohammed Sabae - Yémen

Les qamariet incrustées de verre teinté sont considérées comme l'une des marques de l'architecture yéménite. Elles sont fort souvent utilisées dans les façades des demeures, notamment dans les provinces du Nord et du Centre. La présence des matières premières nécessaires à ce type de fenêtre a contribué à leur apparition tôt dans l'histoire du pays. Les qamariet étaient fabriquées aux époques lointaines à partir de ce marbre translucide que l'on appelle l'albâtre. C'étaient des fenêtres rondes ou semi-rondes fixées en haut des autres fenêtres, elles servaient juste à éclairer les pièces, depuis cette position fixe au-dessus des fenêtres en bois, lesquelles s'ouvraient et se refermaient indépendamment d'elles. Dans le temps, elles étaient collées avec une matière appelée al qodhadh qui était extraite d'un certain type de pierre blanche semi-solide (très présente dans les montagnes du Yémen) que l'on réduisait en poudre et dont le mélange donnait une pâte ressemblant au ciment que nous connaissons. Dans les temps anciens, les plaques de marbre translucide étaient fréquemment utilisées pour couvrir les fenêtres. Les voûtes des édifices arabes avaient alors une forme arrondie que l'on retrouve aujourd'hui en abondance dans les anciens palais yéménites, ce qui prouve que la qamariya (singulier de qamariet) n'est pas née d'aujourd'hui. D'ailleurs, ce type de fenêtre est toujours présent dans les vieilles demeures de Sanaa sous la forme de lucarnes closes faites seulement pour laisser passer la lumière.

Dans les temps anciens, la qamariya était fabriquée uniquement à partir du qodhadh et du marbre translucide. Mais l'apparition du verre teinté qui a commencé à abonder sur les marchés yéménites a amené les gens à l'utiliser à la place du marbre translucide, et à se servir du plâtre de préférence au qodhadh. On dit que le verre teinté a peu à peu remplacé le marbre dans les qamariet à l'époque des Mamelouks, puis sous les Fatimides et les Ayoubides, mais que, selon les différentes sources, ce matériau n'a véritablement prospéré qu'à l'époque des Ottomans, lorsque ces derniers avaient étendu leur empire sur le Yémen et que les Turcs avaient amené avec eux ce type de verre. Les Yéménites avaient alors commencé à utiliser ce matériau dans les fenêtres en plâtre à la place du marbre et des vitres transparentes.

Ces fenêtres ainsi coloriées que l'on appelle qamariet devinrent et restèrent jusqu'à nos jours partie intégrante de l'architecture yéménite. Matériau ductile, le plâtre a joué un rôle important dans les variations observées quant à la forme et à la dimension des qamariet. Les fenêtres en plâtre sont devenues relativement plus grandes que les petites qamariet en marbre. Les formes et ornementations se sont multipliées et diversifiées de façon artistique du fait que le plâtre peut facilement se prêter à la gravure et à la sculpture. Les couleurs du verre ont d'un autre côté contribué à faire de ces fenêtres des œuvres d'art qui embellissent les demeures tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les qamariet sont ainsi devenues des éléments indissociables de l'architecture yéménite, elles sont aujourd'hui présentes dans les maisons de la plupart des provinces du pays, en particulier celles du Nord.

SUR LA CONCEPTION D'HABITS DE SOIRÉE INSPIRÉS DE LA THÉMATIQUE DU CHEVAL ARABE ET DES ÉQUIPEMENTS ÉQUESTRES

Tahani Alajaji - SAOUDIENNE

L'étude porte sur l'esthétique du cheval qui jouit d'un statut des plus élevés et sur la beauté physique qui en est la marque et qui a inspiré la conception d'habits de cérémonie. Le propos, ici, est la confection d'habits destinés à une soirée ayant pour thème le cheval arabe. Le travail se fonde sur la méthode descriptive pratique. L'échantillon retenu se compose de 55 femmes âgées de 17 à 50 ans, voire plus. Ces femmes ont été choisies au hasard, et la méthode suivie a été celle de l'enquête en ligne. La recherche a eu, entre autres, pour résultat de déterminer les principaux défis auxquels les femmes sont confrontées lors de l'achat d'habits en prêt-à-porter sur le marché local.

Wafa Alkhathami - SAOUDIENNE

Les femmes figurant dans cet échantillon ont accepté la conception des habits inspirés du cheval arabe et de l'équipement équestre. Parmi les principales recommandations adoptées, on retiendra : offrir aux chercheurs l'opportunité d'entreprendre davantage d'études scientifiques dans le domaine du rapport entre l'habit et la vie quotidienne ; développer l'intérêt des professionnels de l'industrie du vêtement pour la création et la production d'habits pour le marché local qui répondent aux besoins des femmes ; renforcer les incitations et les formes de l'État à la création d'industries pour la production d'habits de qualité ayant un cachet local – toutes actions qui revêtent une grande importance pour l'économie du pays.

LE VOYAGE DE LA MUSIQUE ET DU CHANT DE BABYLONE À BAGDAD
Introduction au développement de la musique irakienne

Anis Hammoud Maaidi - Irak

La musique et le chant occupèrent une place de choix dans la société irakienne, depuis les époques sumérienne, babylonienne et assyrienne qui se succédèrent dans la vallée du Tigre et de l'Euphrate. Ils jouèrent un rôle majeur dans les fêtes et les cérémonies, ainsi que dans la vie des hommes, qu'il s'agît des jours de joie ou des jours de peine, en temps de guerre comme en temps de paix. À ces époques, chanteurs et instrumentistes furent formés dans des écoles de musique spécialisées.

Dans le contexte de la civilisation de la vallée du Tigre et de l'Euphrate, ces arts bénéficièrent depuis les temps les plus anciens d'un statut élevé et furent associés aux rites et pratiques religieuses aussi bien que profanes. Dès lors, la musique était devenue inséparable dans la vie du peuple des moments de joie et de tristesse, qu'il s'agît de paix ou de guerre.

Au temps de la Jahîlya (époque antéislamique), musique et chant n'étaient pas soumis à des règles et principes immuables, ils avaient juste pour fonction d'éclairer de façon simple et fluide le sens des mots. La récitation de la poésie fut à cette époque le premier type de chant, et ce mot lui-même a désigné, dans un premier temps, la récitation mélodique du poème.

Aux premiers âges de l'Islam, la performance vocale et instrumentale fut mise au service de scansions et rythmes inspirés de la religion, dont les plus importants furent la psalmodie du Coran, l'appel à la prière et les louanges et hommages à Dieu et à son Prophète.

La perception de la musique varia d'un souverain à l'autre, au temps Califes rachidites. À cette époque, les professionnels de la musique et du chant se recrutaient, au départ, parmi les esclaves. Deux types d'innovation marquèrent l'époque des Omeyyades qui avaient succédé aux premiers Califes : le rythme appelé raml et le chant des noirs. La chanson de qualité vit également le jour qui avait pour base des poèmes de deux vers.

Puis ce fut au tour de Bagdad d'accueillir le Califat, et de Damas l'activité culturelle passa sous les Abbassides à la plus belle et à la plus grande des cités. Bagdad connut alors la plus civilisation la plus brillante que jamais esprit humain eût imaginée, et la musique, les lettres et les arts vécurent leur âge d'or.

L'époque abbasside fut donc celle de l'apogée des arts et des lettres. La musique et ses hommes virent s'élever leur statut au sein de la société. Les mélodies étaient pour lors attribués à leurs compositeurs dont elles portèrent le nom. Nul chanteur ne fut plus autorisé à se les approprier et à les chanter avant que leur propre auteur ne les eût exécutés en plus d'une occasion et que tout un chacun n'eût su qu'elles lui appartenaient en propre.

de performance : la performance individuelle qui consiste en la prière et l'imploration adressées au Très-Haut ; l'exécution des muwashah (poésie à double rime) à travers le dialogue entre le récitant et le chœur qui se tient hors de tout accompagnement musical, excepté l'usage du tambourin et de certains instruments à percussion ; enfin, le chant religieux que le récitant exécute sur la base d'un poème mis en musique, en s'accompagnant d'un groupe de musiciens. Ces procédures ou modes d'exécution permettent au récitant de manifester ses dons ainsi que son habileté à se mouvoir à l'intérieur du maqam (strophe mélodique) originel et de ses diverses ramifications, outre sa capacité à épanouir les ornementations mélodiques. C'est pourquoi l'auteur a insisté sur l'importance d'une parfaite assimilation des règles du tajwîd (psalmodie) du Coran pour ce qui est de la fixation de la sortie des voyelles et consonnes et à l'exécution du chant.

Le récitatif religieux s'est associé, dans l'histoire de l'Islam, à l'apparition du soufisme au cours du Ve siècle de l'hégire (XIIe siècle) et à l'instauration de la culture du retranchement et du colloque solitaire avec Dieu, le soufisme ayant adopté la zaouia comme lieu par excellence de l'isolement et de la méditation en vue de la prière et de l'adoration, et le récitatif en tant que voie pour se rapprocher du Seigneur. Le récitatif religieux s'est répandu sur une large échelle dans le monde arabo-musulman, notamment à l'époque moderne. Il a acquis une grande importance et s'est développé sous de nombreuses formes. Il a connu un grand retentissement en Égypte, en Tunisie et Syrie, pays qui ont vu émerger de fort belles voix et des troupes de grand talent, devenant ainsi, au cours du XIXe siècle, de véritables écoles de l'art du

récitatif, premier jalon à cette époque dans la formation des musiciens et des chanteurs.

Pour mettre en évidence l'aspect artistique du récitatif et ses rapports avec le style et les techniques de la chanson arabe, l'auteur a pris pour exemple le Cheikh Mohamed Omrane qui est considéré pour le XXe siècle comme l'un des maîtres du récitatif dans le monde arabe. Il s'est penché en particulier sur un passage de l'imploration intitulée « Ô maître des deux univers » pour analyser le style de ses improvisations et le développement mélodique qu'il avait adopté pour ce maqam. Il a pu ainsi mettre en valeur les ajouts que cet artiste avait introduits à travers diverses créations vocales ainsi que les capacités qui étaient le siennes quand au passage très étudié d'un maqam à l'autre et qui le distinguaient des récitants et même des chanteurs qui étaient ses contemporains.

LA DIMENSION CULTURELLE ISLAMIQUE DU RÉCITATIF RELIGIEUX

Études sur les traits stylistiques et le rapport avec la chanson arabe

L'exemple de l'imploration : "Ô Maître des deux univers" de Mohamed Omrane

Khaled El Jmel – Tunisie

L'étude porte sur la relation entre la religion et la musique à travers le rapport du récitatif religieux à la formation des chanteurs arabes qui apprennent, la plupart du temps au cours des premières étapes de leur scolarité dans les kouttab (écoles d'instruction religieuse), les bases de la religion et les règles de la psalmodie du Coran ainsi que celles du récitatif, règles qui constituaient en fait les principales matières de cet enseignement traditionnel.

L'auteur souligne l'importance du récitatif religieux au niveau de la chanson et de la scène musicale arabes, en plus du rôle que ce type de chant joue dans l'enracinement de la culture arabe et de l'identité islamique. Il souligne les éléments de complémentarité qui existent entre l'école du récitatif et la formation à la chanson arabe, sachant que les deux écoles se complètent, le chanteur étant, dans une première étape, appelé à recevoir une formation aux règles de la psalmodie afin de maîtriser à la perfection la prononciation des mots arabes. Le lecteur et le récitant doivent également

recevoir une formation musicale afin d'acquérir la capacité de réaliser de belles performances vocales, d'adapter les strophes au chant, de passer sans difficulté d'une séquence mélodique à l'autre et de bien régler à chaque fois la hauteur de la voix.

Dans un autre registre, l'auteur a voulu mettre en lumière les principales modalités du récital religieux, tant au niveau de la technique du chant que de la composition des membres de l'orchestre. Il a pu dégager trois types

LES COUTUMES ET LES TRADITIONS DE MARIAGE CHEZ LES TLEMCÉNIENS

Sabah Hamza - Algérie

Barhail Iman - Algérie

Le hammam de la mariée est l'une des principales étapes indissociables de toute célébration d'un mariage algérien traditionnel. Il est en soi l'une des cérémonies incontournables qui ponctuent l'événement. Cette cérémonie se déroule deux jours avant et deux jours après la noce proprement dite. La mariée tlemcénienne (du nom d'une ville de l'ouest algérien) se distingue des autres mariées par la nature de son trousseau, de ses habits et de ses bijoux qui remontent aux temps les plus anciens et qu'elle porte à chacune des cérémonies, dont celle du jour du hammam. C'est ce qui a amené l'auteur à essayer d'enquêter sur les coutumes et les traditions que l'on se transmet de génération en génération au sein de la société tlemcénienne pour connaître le genre d'habits, d'affaires et de produits de beauté dont la mariée s'accompagne pour le dernier hammam avant la noce et le premier après cette cérémonie, et pour savoir quels sont les plats et les boissons qui sont offerts à l'occasion de cet événement et qui recèlent bien des significations.

Le hammam est pour les femmes ce qu'est le café pour les hommes, un endroit où chacune jouit de toute sa liberté et évolue en toute spontanéité. Car, en plus d'être une enclave de propreté et de services, c'est un espace où se déroulent bien des fêtes et des célébrations qui témoignent de l'identité et de l'authenticité de la région. Les hammams de la ville de Tlemcen ont été et demeurent des éléments de l'héritage culturel, des lieux dédiés à la santé et à la pureté où s'épanouissent les rapports humains et les contacts entre les corps. Ils constituent autant d'univers de détente et de représentation sociale, des sources de plaisir et de développement personnel, où le recours aux moyens traditionnels et aux produits de beauté permet de parfaire les corps. Un lieu, en somme, considéré comme un point de passage de l'impur au monde de la pureté.

Les jeux et chansons d'enfants qui relèvent du patrimoine ont à cet égard contribué à l'édification et à la formation de la personnalité sociale des enfants dans toutes ses dimensions et sous toutes ses formes. Ils ont joué un rôle important d'encadrement de l'héritage culturel et patrimonial lié à la vie quotidienne, sans parler de leur apport au développement de la personnalité individuelle et sociale à tous les niveaux.

Les jeux ont également diverses fonctions éducatives, sociales et culturelles à travers lesquelles ils transmettent d'une génération à l'autre, de façon naturelle et spontanée, diverses coutumes, traditions et savoir-faire. Ils contribuent ainsi à dessiner divers contours d'une culture populaire riche de significations humaines et sociales qui viennent confirmer l'importance de l'appartenance à une terre et à une nation.

Pour ce qui est des jeux fondés sur des chansons, ils représentent l'image authentique de la culture populaire telle qu'elle se manifeste chez une génération déterminée. Les textes qui nous sont parvenus à travers les livres ou la parole des narrateurs sont en eux-mêmes autant de reflets de la culture des fillettes et des garçons de telle nation, au vu du témoignage qu'ils nous apportent sur les épreuves vécues par les générations, à des époques fort éloignées les unes des autres. On y voit les souffrances qu'endure la femme ou la jeune fille dans telle société, les espérances qu'attache une mère au futur de ses enfants lorsqu'elle leur chante une comptine, mais aussi les peines et les difficultés qu'affrontent les gens dans la quête de leur pain quotidien, etc. On voit ainsi à quel point le jeu est indissociable dans sa

forme et dans son contenu de la réalité, on voit aussi qu'activités réelles et activités ludiques n'entretiennent pas des rapports abstraits mais des rapports d'interaction dialectique entre deux parties, une interaction qui génère la dynamique du réel.

En fait, cette vision du jeu basé sur le chant n'était perçue de façon aussi claire par de nombreux chercheurs qui s'étaient contentés d'appréhender le patrimoine selon une démarche qui le réduit à une forme guère éloignée d'une simple enveloppe extérieure. Et c'est pourquoi ils ne furent pas capables de saisir le contenu véritable de cet héritage qui offre pourtant à ceux qui y puisent de grands espaces de liberté d'expression, que ce soit par la parole, le mouvement ou le chant, qui leur permettent de s'affranchir des pressions qu'impose le réel.

JEUX ET CHANSONS D'ENFANTS FIGURANT DANS LE PATRIMOINE

Fonctions et significations symboliques et réelles

Hédi Msillini - Tunisie

La collecte et l'étude des jeux et chansons d'enfants en Tunisie montrent que ce domaine est partie intégrante de la culture du pays. Nul ne s'étonnera d'ailleurs de ce que les jeux constituent une médiation vers l'assimilation par l'individu de la culture de la société à laquelle il appartient. Par la pratique, l'individu est en effet influencé par cette culture qu'il appréhende puis interagit avec elle dans les moments de loisir, acquérant ainsi les comportements sociaux les plus adaptés aux us et coutumes de la société et aux valeurs qu'elle impose. Les jeux sont également considérés comme une part importante des moyens de divertissement qui contribuent au développement des capacités tant mentales que physiques et existentielles de l'individu. Ils constituent autant de soutiens à la santé mentale et psychique des êtres, compte-tenu des avantages et spécificités qu'ils offrent et qui permettent à l'enfant de trouver la nourriture qui s'accorde le mieux avec ses moyens et ses capacités et qui réponde à ses aspirations et à ses besoins. Ceci est d'autant plus évident que l'on sait quelle joie s'imprime sur les visages des enfants lorsqu'ils s'adonnent à tel ou tel jeu, quelles structures, continuités et spécificités mélodiques communes se dégagent alors de leurs chansons, quelles gestuelles leurs corps développent et quels types de sons sortent alors de leurs bouches.

voit alors apparaître diverses pratiques où le religieux se mêle au social, le sacré au profane et le spirituel au temporel. Ce sont là des dates essentielles qui aident à renforcer l'entraide entre les hommes et les échanges tant matériels qu'intellectuels entre les membres de la communauté, et qui contribuent aussi à fortifier le ciment social, à en consolider les assises et à développer les liens entre les individus. D'où ces questions : quel est le rapport entre fête, cérémonie et célébration ? Quels sont les différents types de fêtes et de célébrations ? Quelles en sont les significations symboliques, les fonctions sociales et les manifestations festives ?

Les rites auxquels donnent lieu de telles manifestations constituent autant d'illustrations de tel ou tel comportement social à travers lequel se perpétue la structure traditionnelle dans divers aspects de la vie sociale, quel que soit le milieu. On y voit se mélanger le sacré et le mythique, l'héritage culturel et la dimension religieuse, ce qui confère aux us et coutumes une grande diversité qui se transmet par cycles successifs d'une génération à l'autre, par-delà les mutations économiques et sociales dictées par les exigences de l'époque. La rapidité des changements socio-économiques qui affectent la société s'est traduite par l'apparition de nouvelles formes de comportements sociaux, ainsi que de nouvelles traditions et coutumes qui sont liées aux différentes manifestations festives mais ne correspondent pas nécessairement aux us et coutumes qui s'étaient enracinés dans la mémoire des hommes au cours des précédentes périodes.

L'effort déployé par chaque société pour s'autorenouveler, tout en préservant ses structures, produit en effet un ensemble de nouvelles habitudes. Celles-ci sont de nature à aider les communautés humaines à perpétuer leur être au milieu des vastes et rapides mutations dans lesquelles elles se trouvent engagées. Dans le même temps, on voit s'affaiblir certaines habitudes et formes anciennes de comportement qui ont cessé de remplir les fonctions qui leur étaient dévolues dans le passé. De même voit-on s'étioler des rites et des célébrations avec leurs significations sociales, leurs dimensions religieuses, culturelles et festives qui contribuent fortement au renforcement de l'appartenance familiale, des liens de solidarité sociale et de la participation à la construction de la personnalité de l'individu et à l'enracinement de l'identité de chaque société dans toutes ses dimensions.

FETES, CÉLÉBRATIONS ET CÉRÉMONIES DANS LA SOCIÉTÉ ALGÉRIENNE

Fonctions sociales et manifestations festives

Matraf Omar - Algérie

ben Maamar - Algérie

Fêtes et célébrations constituent autant de pratiques sociales et de rites religieux à travers lesquels la société s'emploie à préserver son patrimoine populaire et son héritage culturel et civilisationnel. Ces diverses manifestations recèlent en effet de nombreuses significations et symboles en même temps qu'elles remplissent des fonctions sociales et donnent lieu à diverses exhibitions où s'expriment la joie et la liesse populaires. Ce sont en effet de moments où s'oublient les peines et les chagrins et où se renforcent les liens familiaux et les multiples formes de solidarité sociale, de sorte à développer et à conforter la cohésion sociale, tout en consolidant les relations entre les membres de la communauté.

Il n'est pas en effet de société humaine qui n'ait ses fêtes, ses célébrations et ses cérémonies qui reviennent chaque année à des dates bien déterminées. Sans doute les sociétés arabes et musulmanes sont-elles celles qui connaissent le plus de ces rendez-vous festifs, par comparaison avec les autres sociétés, qu'elles soient d'Orient ou d'Occident. Le peuple algérien partage à cet égard avec le reste des peuples arabes et islamiques les mêmes fêtes religieuses, les mêmes cérémonies familiales et les mêmes festivités nationales.

De telles manifestations collectives constituent des traditions officielles et populaires où s'exprime la joie collective et où les peines et les épreuves de la vie laissent place à la détente. Pour beaucoup, elles sont autant d'occasions pour oublier, ne serait-ce que pour un temps, les préoccupations et les difficultés. On

LES SIGNIFICATIONS DE LA BERCEUSE ET DU BERCEMENT DANS LA CULTURE POPULAIRE LIBYENNE

Ghalia Younes Al Dharaani - Libye

Chanter à l'enfant une berceuse c'est l'aider à se calmer et à s'endormir non pas en lui donnant ces assoupissants dont se servent aujourd'hui certaines mères, mais en lui répétant de ces vocables simples et en petit nombre, de ces constructions phrastiques élémentaires mais chargées de significations et profondes par le contenu et la finalité, que la mère ne cesse de réitérer dans l'oreille de l'enfant en leur conférant une forme mélodique sereine dont la douceur est de nature à amener ce petit être à se calmer et à trouver le sommeil. Pour le bercement, c'est ce mouvement par lequel l'enfant est légèrement balancé sans que cela s'accompagne d'une chanson. Quant à l'endormissement, le mot arabe en usage est tankhîm qui désigne à la fois le jeu et le chant, deux mots qui diffèrent dans la langue arabe par le sens mais s'accordent sur la finalité qui est d'apaiser l'enfant par le recours à divers outils et instruments. L'endormissement comprend le mouvement et le chant alors que dans le bercement le mouvement peut ne pas s'accompagner de la moindre mélodie. Eb fait, dans la culture populaire libyenne, les deux mots indiquent un seul et même objectif et se rejoignent quant à la désignation des mêmes moyens et outils, à savoir le léger balancement et le chant apaisant. Ces deux mots ont, somme toute, une seule et même signification.

Les chercheurs spécialisés dans le domaine de l'enfance estiment que les berceuses qui accompagnent la première étape de la vie de l'enfant représentent le premier rapport existentiel par le moyen de la littérature entre la mère et sa progéniture. La mère assume donc une fonction vitale en semant la première graine dans l'éducation de son enfant à la vie et dans l'éveil de sa sensibilité aux sentiments, sensations et rythmes musicaux.

Berceuses et bercements accompagnent l'enfant à une étape aussi cruciale que fondamentale de sa vie, celle de la première enfance (de zéro à trois ans). Dans la culture populaire libyenne, ce sont en général la mère, la sœur ou une autre femme proche de l'enfant qui s'en chargent, avec en premier lieu le souci, comme l'auteur l'a déjà souligné, de jouer avec l'enfant ou d'essayer de le tranquilliser et de faire cesser ses pleurs, etc.

La principale caractéristique des berceuses et des bercements c'est leur scansion apaisée, leur style monotone et leur musique lente. Leur exécution exige chez la personne qui en a la charge de la sérénité et beaucoup d'énergie positive où s'épanouissent les sentiments d'amour et de tendresse que la voix va transmettre à l'enfant sous la forme d'une comptine qui aura un effet magique sur l'enfant, dès lors que la performance est exercée de la meilleure façon.

de la figure du chameau, et dont la plupart relèvent du patrimoine rural bédouin. Une présence aussi massive de cet animal dans ces proverbes et, plus généralement, dans le patrimoine oral populaire est révélatrice de la place importante que celui-ci occupe dans le quotidien des hommes en Tunisie, place qu'il a gardée à travers, précisément, cette présence dans l'héritage populaire, malgré la régression du rôle, économique ou autre, qui fut le sien.

Dans cette étude, le travail se limitera, pour l'essentiel, à la compilation de quelques proverbes tunisiens portant sur le chameau, à l'analyse de la notion de proverbe et de ses spécificités structurelles, à l'étude linguistique, sociale et culturelle de certains proverbes et à la comparaison entre des proverbes tunisiens évoquant le chameau et des proverbes arabes construits autour de la même thématique.

La recherche sur les proverbes populaires tunisiens traitant de ce sujet vient confirmer l'importance et la diversité des données qu'ils contiennent. De telles données couvrent les différents domaines de l'environnement, de la vie sociale, économique, culturelle, religieuse, etc. Le chameau est un symbole culturel, social et économique :

- symbole culturel dans la mesure où il célèbre un mode de vie fondé sur le nomadisme et les continuels déplacements d'un point à l'autre du pays ;
- symbole social en raison de l'image qu'il nous donne de certains comportements et attitudes morales, mais aussi des rites et pratiques cultuelles auxquelles il nous renvoie;
- symbole économique car il nous offre une vision synthétique de la bédouinité en général.

Le recul qui a affecté le statut du chameau qui a perdu la place centrale qu'il occupait dans la vie quotidienne, du fait des rapides mutations que la société tunisienne a connues, n'a en rien affecté la présence de cet animal dans l'imaginaire des gens et dans la mémoire populaire. Son ombre continue en effet à planer sur le patrimoine populaire, aussi bien oral que matériel, particulièrement lorsqu'il s'agit des proverbes. Cela témoigne de la richesse de la culture des camélidés et de la diversité des rites et pratiques cultuelles qui y sont liées. Le plus remarquable est que la plupart des proverbes où le chameau occupe une place centrale ne concernent pas la seule Tunisie mais sont l'expression de valeurs sociales qui sont en général au cœur de la culture arabe, ainsi que le montre la similarité entre les proverbes populaires qui se rencontrent dans de nombreux pays arabes.

LE CHAMEAU DANS LES PROVERBES POPULAIRES TUNISIENS

Abdelkrim Brahmi - Tunisie

L'étude des proverbes populaires tunisiens qui portent sur le chameau ainsi que l'analyse des thèmes qui y sont associés font partie des recherches sur le patrimoine populaire de ce pays qui s'est transmis oralement, de génération en génération. Elle permet de comprendre certains aspects de l'identité culturelle ainsi que divers traits distinctifs qui sont spécifiques à une partie importante des habitants de la Tunisie, surtout ceux des régions du Centre et du Sud. Elle permet aussi d'appréhender les us et coutumes ainsi que la situation économique, sociale et politique des populations de ces régions.

Cette étude sur les proverbes populaires s'inscrit dans le cadre de la conscience accrue de l'importance de la culture populaire orale, en tant qu'elle constitue l'un des piliers de la culture tunisienne, compte-tenu de la contribution qu'elle apporte à l'intégration de l'individu au sein de la société, à l'approfondissement de la compréhension de soi et à l'enrichissement de l'identité, grâce à cette ouverture culturelle sur l'autre qu'offre l'oralité, si différente que soit l'appartenance de l'autre à cette même culture.

Les variants culturels, et plus particulièrement la culture populaire, jouent un rôle important dans la compréhension de la dynamique du monde moderne. Ils permettent de comprendre la réalité, eu égard au rôle important qu'ils jouent au niveau du changement des mentalités et de leur effet sur les comportements et la vision des hommes.

L'auteur analyse dans cette étude quelques échantillons de proverbes populaires tunisiens qui tournent autour

LA STRUCTURE ACTANCIELLE DANS LA SÎRA HILALIENNE

L'exemple du conte La Princesse verte

Saïd Bouaïta - Maroc

L'étude porte sur les structures actancielles dans la Sîra (épopée) hilalienne, à partir du conte intitulé La Princesse verte, tel qu'il figure dans la version donnée par Roselyne Leila Koreich. Elle vise à mettre en lumière les principales lois organisant ce texte narratif sur la base de l'hypothèse, de l'actualisation et de la typologie des finalités. L'auteur s'est fondé sur certaines données théoriques en rapport avec la sémiologie du récit (notamment celles proposées par Greimas). Qu'il s'agisse du fond ou de la forme, La Princesse verte offre un champ fécond à la vérification de ces données, lesquelles permettent de déterminer la situation structurelle des différents facteurs concourant à la construction du texte narratif et aident à mettre en évidence les relations qui organisent ces facteurs, notamment en ce qui concerne le rapport de désir entre l'actant et la question de la valeur, ou la relation antagonique qui rattache cet actant à ce qui fait obstacle, ou encore la relation harmonieuse sur le plan du savoir et de la persuasion qui comprend le facteur émetteur et le facteur actant.

Les liens entre les facteurs constituent une structure actancielle répartie en lignes actancielles spécifiques qui gouvernent la structure du conflit qui est le trait distinctif de La Princesse verte en particulier et de la Sîra hilalienne de façon générale.

la vie des marins) et à ces longs et incomparables soupirs des exécutants.

Le défunt maître Mohammed bin Jassem bin Hirban ainsi que les hommes de sa génération qui fondèrent des dour populaires au milieu des zones d'habitation et des ruelles et quartiers populaires des villes voulaient enraciner par une telle présence le lien entre ces arts populaires et la vie des gens, mais aussi rehausser la valeur sociale des exécutants et affirmer haut et fort la grandeur morale de ces lieux privés. Ils réalisèrent ainsi de nombreux objectifs, qu'il s'agît de préserver et d'assurer la pérennité de ces arts ou d'y attirer ces nouvelles générations qui n'auraient jamais connu ces richesses patrimoniales ni interagi avec elles sans la présence de ces institutions privées.

Râblé et vigoureux, le regretté Mohammed bin Herban se mouvait parmi les instrumentistes en chantant de sa voix ensorcelante et en déployant fièrement son savoir, sa longue expérience et toute l'étendue des registres de sa voix. Non content d'exercer les arts de la mer, ce créateur s'intéressait à ceux du bestat, du samer, du samiri ou des aradhet. Il n'était pas d'événement populaire ou national où sa troupe ne fût présente sur le terrain. Cet homme admirable – que Dieu l'admette en Sa Miséricorde ! – veillait avec sagesse et dévouement à transmettre son expérience à ses fils auxquels il sut communiquer de la façon la plus approfondie sa sensibilité artistique et humaine et ces élans de l'âme qui n'avaient pas de bornes.

Je suivais à la trace ce grand artiste et ne cessais à chaque fois que je pouvais l'approcher (de si timide façon) de lui poser les questions que m'inspirait l'intérêt précoce que je conçus pour les arts populaires. Dans toutes ces circonstances, l'homme fut pour moi un maître amical et patient qui répondait toujours à mes sollicitations avec son sourire bienveillant : « Viens te joindre à nous, mets-toi avec le groupe… c'est ainsi que tu pourras tout apprendre et tout comprendre. »

Ce maître mena sa carrière avec tout l'orgueil de l'artiste fier de son travail et de ses performances. C'était un fondateur plein de sagesse et le directeur d'une troupe populaire qui nous enseigna les bases de l'art et les fondements de la prestation musicale. L'essence humaine de son enseignement continue d'être pour nous une source d'inspiration et l'emblème de la mémoire de notre patrie en ce qu'elle a de plus lumineux.

Je revois encore l'ensemble des œuvres par lesquelles feu Mohammed bin Hirban a enrichi le patrimoine des arts populaires en revoyant les séquences filmées de l'ouverture du nouveau siège que l'Institution bahreïnie pour la culture et les monuments édifia pour accueillir Dar bin Hirban, sur les hautes instructions de Sa Majesté le Roi Hamad bin Isa Al Khalifa, souverain du Royaume de Bahreïn – que Dieu le préserve et guide ses pas –, instructions qui sont venues concrétiser la vision clairvoyante de Sa Majesté et le profond attachement du monarque aux valeurs de la culture populaire, en tant que l'une des composantes essentielles de l'identité nationale. Un tel accomplissement au service de la culture mérite d'être salué, il répond à une des hautes exigences du devoir national.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

construits en dehors des zones d'habitation, elles étaient entourées de murs lisses à peine transpercés d'un petit nombre d'étroites fenêtres toujours proches du toit et servant juste à l'aération. Certaines dour construites à proximité des zones habitées étaient – d'après le témoignage de certains chroniqueurs – bâties sur des fondations creusées dans des excavations d'une profondeur de trois à quatre mètres de manière à ce que le vacarme des chants et des tambours ne retentisse pas à l'extérieur, provoquant l'ire des extrémistes religieux. Chaque dar a son fondateur dont elle porte le nom et qui est une personnalité reconnue, occupant une place importante dans le domaine artistique. C'est cet homme qui appelle à ériger de tels lieux de convivialité et gère le financement des instruments, des équipements et de tout le nécessaire de l'hospitalité.

Parmi les dernières dour consacrées à la musique populaire dont la fondation remontait aux années quarante et au tout début des années cinquante du siècle dernier et qui furent actives de longues années durant, nous citerons celles d'Ali bin Saqr, de Mohammed bin Hirban, d'Ibrahim Massaad, d'Ibrahim al Baloushi, toutes sises à Al Muharraq ; s'y ajoutent celles de Jinaa bin Seif à Halat Bou Maher, de Gallali, de Mohammed bin Ariq ainsi que la petite dar d'Al Rifaa à à l'est de Rifaa, et dar Jomaa bin Maktoub à Al Badi'a.

Ces dour, étant les lieux privés de réunion, de veille et de concertation uniquement fréquentés par des hommes, jouèrent au cours du temps un rôle social et politique qui eurent un réel impact sur le mouvement social et les diverses manifestations publiques. En mai 1932, certaines dour d'Al Muharraq consacrées à la grande musique populaire ont été détruites sur ordre des autorités coloniales afin d'empêcher les réunions. Jusqu'aux années soixante du siècle dernier, l'entrée du aoud par les différents accès officiels au pays était interdite. Louanges donc au Très-haut pour cette ère de prospérité dans laquelle nous vivons aujourd'hui, ère du développement social, de l'ouverture artistique et intellectuelle, du progrès culturel et de la liberté, une liberté entière et responsable.

Le nombre des dour populaires a nettement diminué dans ce pays, et sans doute aussi dans d'autres pays du Golfe, du fait des changements sociaux et du départ de la plupart des exécutants des arts populaires traditionnels, lesquels ont eux-mêmes régressé. Mais certaines de ces institutions ont su résister aux mutations et tourner le dos à la théâtralisation de ces arts et à leur adaptation aux émissions radiophoniques ou télévisées et aux manifestations touristiques mais aussi à ces évolutions qui ont amené les gens à adopter diverses formes de divertissement qui ont submergé le champ social.

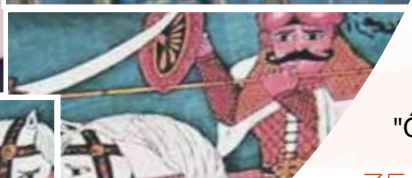
Encore enfant, je m'étais passionné pour les arts populaires et dar Mohammed bin Hirban à Al Muharriq fut pour moi l'une des écoles où j'accédai aux abc des arts et des textes du mawel, du muweili et des boudhiet que je goûtai tôt, succombant au charme des percussions sur les tambours, tambourins et autres instruments autant qu'à la magie de la voix des nahamin (chantres de

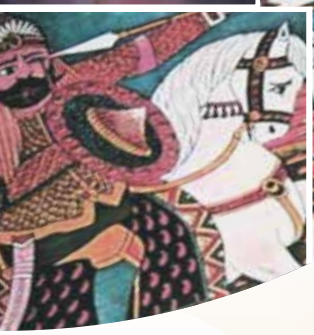
LE MAÎTRE MOHAMED BIN HIRBAN DANS LA MÉMOIRE BAHREÏNIE

Le terme dar – pluriel dour – renvoie, dans le dialecte bahreïni, et fort probablement dans la plupart des dialectes des pays du Golfe arabe, à l'idée de pièce ou de chambre dans une maison populaire comprenant un nombre de pièces (dour) pouvant être plus ou moins important selon la superficie de cette habitation et les moyens dont disposent ses habitants. Le sens ainsi donné au vocable dar s'oppose à l'usage qui se rencontre dans certains pays arabes où le même mot désigne la maison ou le logement. Ce terme a également un autre sens au Bahreïn : il désigne en effet une pièce que l'on construisait à l'époque dans un endroit isolé afin que se réunissent, au terme de la saison de la pêche aux huitres perlières, des hommes venus de quartiers proches en vue de deviser, d'évoquer des souvenirs, de veiller ensemble et d'exercer, une fois achevée la prière du soir (al 'îcha) et jusqu'à une heure tardive de la nuit, les arts populaires du chant.

Ces dour sont associés dans l'acception populaire du mot à une éthique tout autant qu'à des considérations artistiques et statutaires et à des rites virils qui se sont transmis d'une génération à l'autre avec une fidélité sourcilleuse, selon les exigences de chaque époque. Dans les temps anciens, les dour étaient

Index





21
LE MAÎTRE MOHAMED BIN HIRBAN DANS LA MÉMOIRE BAHREÏNIE

24
LA STRUCTURE ACTANCIELLE DANS LA SÎRA HILALIENNE
L'exemple du conte La Princesse verte

25
LE CHAMEAU DANS LES PROVERBES
POPULAIRES TUNISIENS

27
LES SIGNIFICATIONS DE LA BERCEUSE
ET DU BERCEMENT DANS LA CULTURE
POPULAIRE LIBYENNE

28
FETES, CÉLÉBRATIONS ET CÉRÉMONIES
DANS LA SOCIÉTÉ ALGÉRIENNE
Fonctions sociales et manifestations festives

30
JEUX ET CHANSONS D'ENFANTS
FIGURANT DANS LE PATRIMOINE
Fonctions et significations
symboliques et réelles

32
LES COUTUMES ET
LES TRADITIONS DE MARIAGE
CHEZ LES TLEMCÉNIENS

33
LA DIMENSION CULTURELLE ISLAMIQUE DU
RÉCITATIF RELIGIEUX Études sur les traits stylistiques et
le rapport avec la chanson arabe L'exemple de l'imploration :
"Ô Maître des deux univers" de Mohamed Omrane

35
LE VOYAGE DE LA MUSIQUE ET DU CHANT DE BABYLONE À
BAGDAD Introduction au développement de la musique irakienne

36
SUR LA CONCEPTION D'HABITS DE SOIRÉE INSPIRÉS
DE LA THÉMATIQUE DU CHEVAL ARABE ET DES ÉQUIPEMENTS ÉQUESTRES

37
LES FENÊTRES AUX VERRES TEINTÉS (QAMARIET) AU YÉMEN

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

Membres de la rédaction
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

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 54
été 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

Qamariyas: Yemen's Multi-Coloured Stained Glass Windows

Muhammad Saba - Yemen

Qamariyas, windows made of colourful stained glass, are considered one of the most important architectural elements in Yemen. They are widely used on the facades of Yemeni houses, especially in the northern and central governorates.

The availability of suitable materials led to the emergence of this type of window. In the past, Qamariyas were made from slices of transparent marble (alabaster), and they were circular or semi-circular windows used for lighting installed above movable wooden windows. The windows were fixed using 'quad', a material made by crushing and grinding a white stone of medium hardness that was widely available in the mountains of Yemen and mixing the powder into a substance similar to cement.

Old Yemeni palaces had semi-circular Arabian arches. This proves that Qamariyas are not a product of our times. They are still used for lighting in the old houses in Sana'a.

In the past, Qamariyas were made with qudad and transparent marble only. After coloured glass became easily available in Yemen, the Yemenis replaced the transparent marble with coloured glass and used stucco instead of qudad. It is said that coloured glass was first used in Qamariyas in the Mamluk, Fatimid and Ayyubid eras.

Sources confirm that when the Ottomans extended their rule to Yemen, the prosperity led to the widespread use of coloured glass in windows and Qamariyas. The Turks brought coloured glass to Yemen, and the Yemenis began to use coloured glass. The coloured stucco windows or Qamariyas have become an integral part of Yemeni architecture.

The mouldability of stucco played an essential role in the changing sizes and shapes of Qamariyas. The stucco windows were larger than the small marble ones, and the decorations and shapes were more diverse due to the ease of carving and engraving. In addition, the colours of the glass helped to transform the tiles into a painting, decorating the Yemeni home inside and outside. They have become a part of homes in Yemen, and in most Yemeni governorates, especially those in the north, it is rare to find a home without Qamariyas

Designs for Evening Wear Inspired By Arabian Horses and Equestrianism

Tahani Al-Ajaji - Saudi

This paper highlights the beauty of horses and the position they hold in fashion design, and it aims to focus on evening wear inspired by Arabian horses. The paper follows the applied descriptive approach.

The sample consisted of 55 randomly-selected women who were between 17 and 50 years of age. One of the research methods used was an electronic questionnaire.

The most important findings of this study:

- Identifying the most important challenges that women face when purchasing ready-to-wear clothes in the local market
- Respondents' acceptance of women's fashion inspired by Arabian horses and equestrianism
- There is a market for a collection of evening wear inspired by Arabian horses and equestrianism

Wafa Al-Khathami - Saudi

Recommendations:

- The need to provide researchers with the opportunity to conduct more scientific studies connecting fashion and everyday life
- Working to increase the fashion industry's interest in creating and producing designs that meet the needs of women in the local market
- The state must encourage and support the establishment of factories for the local fashion industry given the industry's great importance to the national economy

The Journey of Music and Singing from Babylon to Baghdad: An Introduction to the Development of Iraqi Music

Anis Hammud Muidi - Iraq

Music and singing played a prominent role in Iraqi societies starting with the Sumerian, then the Babylonian and Assyrian civilisations (Mesopotamia). Music played an active role in festivals and celebrations, on happy and unhappy occasions, and in times of war and peace, and Iraqi society was keen to train singers and musicians in music schools.

In the pre-Islamic era, music and singing did not have rules and principles, and they were characterised by simple meanings. Poetry was the first type of pre-Islamic singing because it was chanted. At the beginning of Islam, the performance of melodies was employed in new religious forms, the most important of which were the recitation of the Holy Quran, the call to prayer, and chanting and reciting the Talbiyah (a Muslim prayer invoked by pilgrims as confirmation that they intend to perform the Hajj only for the glory of Allah).

In the era of the Rashidun Caliphates (the Rightly Guided Caliphs), the perception of music and singing varied from one caliph to another due to the succession of rulership among them, and initially in the Rashidun era, professional musicians and singers were Mawali (non-Arab Muslims).

In the Umayyad era, two musical innovations were discovered – the rhythm called Al Ramal, and Zunuj singing. Al Mutqan (perfected) singing was also introduced; it included singing two verses of poetry.

From Damascus, the centre of cultural activity moved to Baghdad, the largest and most beautiful city in the Abbasid era, which was characterised by great prosperity. The Abbasid era was a golden age for arts and literature. Music held a prominent place, and melodies were attributed to their composers. Singers were not allowed to attribute melodies to themselves until they had sung them many times.

the maqams (musical modes). He should also be able to use the right pitch.

I also wanted to highlight the most prominent forms of religious chanting in terms of the method of chanting and the formation of singing bands. I concluded that there are three types of performance: the individual performance represented by invocation and supplication to Allah, the 'Muwashah' (the name for both an Arabic poetic form and a secular musical genre) that is performed by a vocalist and chorus accompanied only by tambourines or percussion instruments, and the religious song in the form of a composed poem that the vocalist performs accompanied by a band.

These forms enable the vocalist to highlight his talents, his mastery of moving between the original maqam and its sub-divisions, and his ability to highlight melodic melisma. This is why I referred to learning the rules of Quranic recital to perfect the articulation of sounds while singing.

The concept of religious chanting in the history of Islam was associated with the emergence of Sufism during the 5th century AH (12th century AD) and the culture of isolation and individuality in the relationship with God. Sufis designated the corner a place of isolation and solitude for worshipping and chanting to bring them closer to the Almighty. Religious chanting is of great importance in the modern era. It has developed in several ways, distinct groups and voices emerged in Egypt, Tunisia and Syria. During the 19th century, religious chanting became the first stage of training for singers.

To highlight the role of religious chanters and their relationship to the styles and techniques of Arabic singing, I chose to focus on Sheikh Muhammad Omran, one of the most prominent sheikhs of religious chanting and readers of the Qur'an in the Arab world during the 20th century.

I provided an analysis of his performance of a passage from the invocation 'Ya Sayid Al Kawnayn' (O Lord of the Universe), in order to highlight his style of improvisation and his melodic performance of the maqams. I concluded that he added considerably to the art of chanting with his vocal creativity and his ability to adapt the maqams and move from one to another professionally and from the treble sounds to the bass sounds with a vocal compass. This distinguishes him from contemporary reciters and even singers.

The Islamic Cultural Dimension of Religious Chanting Through Its Stylistic Features and Relationship to Arabic Singing: The Example Of "O Lord of the Universe", an Invocation by Muhammad Imran

Khalid Al Jamal - Tunisia

This paper studies the relationship between religion and music by examining religious chanting and its relationship to the upbringing of Arab singers. In the early stages, they were often educated in Quranic mosque schools, where they learned writing, the religious foundations, the rules of Quranic recitation and the chanting of the Islamic odes, which are the components of the traditional formative school.

In this study, I discuss the importance of the role of religious chanting in supplementing music and Arab singing and in the consolidation of Arab culture and Islamic identity by highlighting the elements of integration between the school of religious chanting and Arab lyrical composition.

I consider the two schools to be complementary, the singer must first receive some foundation in the provisions of Quranic recital in order to master the proper articulation of Arabic. The reciter and vocalist (Munshid) must receive a musical education in order to perform well and be able to employ and alternate

Rites Associated With the Wedding Garments and Traditions Of Tlemcen: A Bride's Bath

Sabah Hamza - Algeria

The wedding bath is one of the main rituals in an integral part of the wedding ceremony in Algerian traditions. Baths are taken two days before the wedding, and after wedding.

In Western Algeria, the Tlemcenian bride is distinguished by her trousseau (her clothes and jewellery), which has a long history and which she wears on every occasion, including the day of the wedding bath. I attempted to study the customs and traditions of Tlemcenian society in order to identify the type of clothing, toiletries and tools that the bride takes to her pre-wedding bath and her first bath after the wedding in addition to food and drinks.

Barhail Iman - Algeria

For women, baths serve the function of cafés. Women enjoy their freedom and spontaneity at the baths, and they are the site of many ceremonies and celebrations that are an integral part of the region's authenticity and identity. The baths in the city of Tlemcen play this role. They have retained their cultural, health-related and spiritual heritage because they provide a place for people to interact. They have always provided entertainment and opportunities to develop beauty skills and to learn to use traditional cosmetics to nurture the body with cleanliness and purity.

Children's Lyrical Heritage Games: Their Symbolic and Realistic Functions and Connotations

Al Hadi Missillyini - Tunisia

A study of children's lyrical games in Tunisia shows us that games are an integral part of a culture. Games are a means by which an individual can absorb, assimilate and be influenced by the culture of his community, and interact with it in his spare time to acquire social behaviours that are in line with the culture's customs, traditions and values.

These games are also an important part of the entertainment that develops the individual's mental, physical and emotional abilities. Games support mental and psychological health because of their important advantages and purposeful characteristics. Games help the individual to nurture his hobbies and his abilities, potential and inclinations while meeting his needs. Games also provide children with entertainment and joy.

Lyrical games have characteristics and features in terms of composition, melodic structure, tonal sequence and motor formation, which depends on movements and the children's voices.

Traditional lyrical games helped to build children's social personalities. Until recently, games played important roles in shaping the culture and heritage associated with daily life. When we consider the educational, social and cultural functions of these games, we find that they enhance customs, traditions and skills and help to transmit them among generations to form a folk culture rich in human and social meaning that enhances the sense of belonging and the relationship to a homeland.

We conclude that lyrical games reflect a true image of folk literature. Likewise, the lyrical texts that we have transmitted from books or narrators are in themselves reflections of a culture. They also reflect the people's suffering at different stages including women's suffering, a mother's wishes for her children as she sings to them, and the suffering of people trying to make a living.

Play is inseparable from reality in its form and content, and the relationship between play and reality is not abstract. Instead, it is an interaction between two parties from which the individual's movement is generated within the framework of society.

This perspective on traditional lyrical games was unclear to many researchers, who were content to focus only on the most superficial aspects of the games. They did not pay attention to the content of this legacy, which includes expressing oneself with words, movement and singing to relieve the pressures imposed by reality.

Celebrations, Events and Festivities in Algerian Culture: Social Functions and Ceremonial Dimensions

Mutrif Umar - Algeria

bin Muammar - Algeria

Eids and festive occasions are considered social practices and religious rituals through which the community preserves its folklore and cultural heritage. They have symbolic connotations and social functions. These occasions include celebrations, entertainment and joy, which help people forget their worries and sorrows and which play a vital role in strengthening family communication and social solidarity in a way that increases community cohesion and enhances relationships among the members of a society.

Occasions and festive events are held on specific dates each year. Arab and Islamic societies may be among the richest societies in terms of Eids and events, and Algerian society is no exception. Like the other Arab and Islamic countries, Algeria has religious occasions, family celebrations and social and national occasions.

These occasions and celebrations include formal and folk traditions and some consider them a space relieve people's worries and sorrows, if only temporarily. The rituals practiced at these events have religious, social and spiritual aspects, so they have become important pillars of cultural life that help to strengthen compassion and promote social interaction. They increase the community's cohesion by strengthening its structure and enhancing social relationships among its members.

Some may ask: What is the relationship between occasions, celebrations and seasons? What are the different types of occasions and celebrations? What are their symbolic connotations, social functions and ceremonial manifestations?

The ceremonial rituals are examples of many aspects of social behaviour that preserve the traditional structure of social life among different classes. These rituals are intertwined with the sacred and the legendary and with cultural heritage and the religious dimension, and this means the customs and traditions are very diverse.

This diversity has been transmitted through the generations despite the economic and social changes that society is experiencing as a result of the requirements of our age. The speed of these economic and social changes has led to the emergence of new patterns of social behaviour and customs and traditions associated with traditional celebrations.

Celebrations do not always reflect a people's earliest customs and traditions because society, in an effort to renew itself and maintain its structure, has created new customs and traditions in the midst of rapid widespread changes at a time when the importance of former behavioural patterns has diminished and traditions no longer serve the same functions.

Ceremonial rituals that have social significance and religious, cultural and ceremonial dimensions help to strengthen family belonging, social solidarity and the individual's personality, and they enhance social identity.

The Meaning of Lullabies in Libyan Folk Culture

Ghalia Yunus Al-Dharaani - Libya

Throughout the ages, mothers have repeated simple words with great meaning, intent and content in order to help their children stay still and sleep, unlike some mothers today who use sleeping pills. Mothers sing to quiet, sweet music that soothes children and encourages them to sleep.

'Hadhadah' is an Arabic word that refers to the way a mother moves the child, using a regular gentle movement to promote sleep. Linguistically, hadhadah means moving a child gently without singing. In Arabic, 'tanwim' means both playing and singing. Although the two words differ in meaning, both help to soothe a child.

In Libya's folk culture, the two words refer to the same purpose and they share the same means – gentle movement and quiet singing – and on many occasions, they are interchangeable.

Childhood researchers consider the cradle songs that a child hears in the first stage of his life as the first emotional and literary relationship established between mother and child. Lullabies play a vital role by instilling the first seed of emotional education and connecting the child's feelings to rhythms.

Children are exposed to lullabies at an important stage – early childhood (between birth and the third year) – and, in Libyan folk culture, the singer is usually the mother, sister or another woman who is close to the child. As I mentioned earlier, the primary purpose of lullabies is to play with the child in an attempt to soothe and quiet him when he cries.

Tanwim and hadhadah are distinguished by their calm pace, melodious style and quiet music, and their performance requires calmness and a great deal of positive energy. Love and tenderness are transmitted vocally in the form of a song that has a magical effect on a child if it is performed as required.

Camels in Tunisian Proverbs

Abdel Karim Al Brahmi - Tunisia

The study and analysis of Tunisian folk proverbs related to camels is an examination of Tunisia's folk heritage, which has been transmitted through the generations verbally. This legacy enables the identification of features of the cultural identity and characteristics of an important part of Tunisia's population, especially in its central and southern areas. It helps to identify Tunisian customs and traditions as well as Tunisian economic, social and political conditions.

The interest in Tunisian folk proverbs is part of the growing awareness of the importance of oral folk culture as one of the main branches of Tunisian culture, and the integration of the individual and society. The study of folk proverbs contributes to a deeper understanding of identity and cultural openness towards 'the Other'. Folk culture plays an important role in helping us understand the dynamics of the contemporary world, and this enables us to understand reality. It plays a role in changing mentalities and guiding human behaviour and perceptions.

This paper attempts to study samples of Tunisian folk proverbs that mention camels, most of which belong to the Bedouin rural heritage. The presence of camels in folk proverbs and in folk oral tradition in general reveals how important these animals were to people's daily lives.

Through its central presence in folk traditions, the camel helps to preserve a culture that may die out as its role in people's lives diminishes.

I have tried to provide a glossary of some Tunisian folk proverbs that are related to camels, to define the concept of the folk proverb and its structural characteristics, and to provide a study of folk proverbs linguistically, socially and culturally by comparing certain Tunisian proverbs to other Arab ones.

The study of Tunisian folk proverbs that mention camels confirms the importance of their content and diversity; they include various social, economic, cultural, religious, and environmental features.

The camel is a cultural, social and economic symbol. It is a cultural symbol because it represents a nomadic way of life. It is a social symbol because of the behaviour and morals it represents and the rituals that are associated with it. It is an economic symbol of Bedouin life in general.

In fact, the camel's position has declined and it has lost its value in daily life as a result of the acceleration of the transformations experienced by Tunisian society. However, it perseveres in the people's imagination and in the collective memory through material and oral cultural heritage, especially in folk proverbs that reveal the richness of the culture and the diversity of the rituals and practices associated with camels.

It is interesting to note that most of the folk proverbs that mention camels are not peculiar to Tunisian society. They express social values prevalent in Arab culture in general, and this is reflected in the similarities among folk proverbs in many Arab countries.

The Actant Constructs of theBani Hilal's Biography: The Tale of Princess Khadra as an Example

Said Buaita - Morocco

This study attempts to study the actant constructs in the tale of Princess Khadra in the biography of the Bani Hilal as reported by Dr. Roselyn Laila Quraish in order to identify the most important norms governing the narrative text. The study relies on hypothesis, actualisation and teleology.

To achieve the aim of this study, I used theoretical input from narrative semiotics (especially Greimas' theories) at the level of form and content. The study used the example of the tale of Princess Khadra.
I identified various factors that contributed to building the narrative and helped to control the relationships that regulate these factors, especially the relationship of the actant-value factors, the relationship to the other as an antithesis, or the relationships among the narrator, receiver and actant.

The connections among the factors constitute a structure that is distributed according to specific frameworks controlled by the conflict structure in the tale of Princess Khadra in particular and in the biography of the Bani Hilal in general.

1932, some of the major folk music duwr in Muharraq were demolished by the colonial authorities of the time to prevent gatherings, and until the 1960s, lutes were prohibited and were seized at the country's ports. Thank God for this thriving era of social development, creative and intellectual openness, cultural advancement, and responsible freedom that we are living in today.

As a result of social changes, the departure of most folk singers and the recession of their position, the number of duwr in Bahrain, and possibly other Gulf countries, has declined. However, some of these duwr have managed to survive the change of times through innovation and adaptation to changes in broadcasting and tourism requirements.

One of the schools where I learned the ABCs of traditional singing appreciation, as well as the percussion of drums, tars, and brass instruments, was Muhammad bin Harban's Dar in Muharraq. I was drawn in by the unforgotten voice of Nahhamas (Pearl Diver singers) and the endless unrivalled groans in their songs.

The late master Muhammad bin Jasim bin Harban and his contemporaries were among the founders of the traditional singing duwr in residential communities and the alleys and neighbourhoods of the cities. Their intention was to emphasize the connection between the locals and the traditional arts, give social status to the performers, and demonstrate the ethics of the art. They accomplished many of their noble goals, the most important of which are preservation of the traditional arts and attracting new generations, who otherwise would not have known this aspect of their heritage.

Muhammad bin Harban, with his average height and charming voice, would be seen wandering, then, among the performers, proud of his experiences, knowledge, and talent for art. He was inventive and not content with just singing marine songs, but was also intrigued by the "Bustat," "Samiri," and "Ardah". He and his band were keen not to miss a national event.

The late Muhammad bin Harban, may God rest his soul, was wise to ensure he passed his experiences on to his children, endowing them with a love of traditional arts.

I used to ask this great artist questions arising from my early interest in folk arts whenever I had the opportunity, and he was always friendly and answered me with his welcoming smiles, reiterating, "Come with us, stay with the group... you will learn and know everything".

This guru was truly a wise and proud artist who gave his life to creativity and art. He was a wise pioneer who instilled in us the principles of traditional singing arts and the importance of performance. His inspiring spirit lives on within us, and within Bahrain's memory.

I read the news about the opening of the new building that the Bahrain Authority for Culture and Antiquities had erected for Dar bin Harban, in order to realize His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa's vision of culture as an integral part of national identity. It is, without a doubt, a great cultural accomplishment and precisely what should have been.

Ali Abdullah Khalifa

Editor in Chief

Bahrain's Memory: Guru Muhammad bin Harban

In the Bahraini dialect, as in most Gulf States' dialects, a "dar" (plural "duwr") is a room in a typical house that may contain a number of "duwr", depending on the size of the home and the residents' financial means. Whereas, in various Arab countries' dialects, "dar" means "house" or "residence".

In Bahrain, this term refers to a room which used to be erected in a secluded spot for men from neighbouring areas to meet after the pearl diving season to converse and sing folk songs. These meetings typically started after the evening prayer and lasted until late at night.

Traditionally, these duwr have norms of ethics, cultural and traditional conventions, and manly rites that have been faithfully observed from generation to generation, in accordance with the needs of each time period. In the past, duwr were built outside neighbourhoods, with sound isolating walls, and few small windows for ventilation closer to the ceiling. According to narrators, some of those duwr that were built close to residential neighbourhoods, had their foundations built in a pit three to four meters deep. This was done to reduce the sound of drums and chants, so as to avoid the annoyance of the austere religious men. Each dar is named after a well-known founder. Duwr's founders are in charge of financing, the provision of musical instruments, as well as all other aspects of hospitality.

Some of Bahrain's last singing duwr (houses of singing) were established in the 1940s or shortly thereafter, and have remained popular for many years. Such as: Ali bin Saqr's Dar, Muhammad bin Harban's Dar, Ibrahim Musaad's Dar, and Ibrahim al-Bulushi's Dar in Muharraq; Jannaa bin Saif's Dar in Bumahir; Qalali's Dar; Muhammad bin Arik's Dar and Al Riffa Al-Saghirah Dar in the eastern Riffa; and Juma bin Maktub's Dar in Budaiya.

Because these duwr were gathering places for men to meet, converse, and sing, they played a social and political role in shaping the national movement and current events over time. In May

Index

5
Bahrain's Memory: Guru Muhammad bin Harban

7
The Actant Constructs of theBani Hilal's Biography:
The Tale of Princess Khadra as an Example

8
Camels in Tunisian Proverbs

9
The Meaning of Lullabies in Libyan Folk Culture

10
Celebrations, Events and Festivities
in Algerian Culture:
Social Functions and Ceremonial Dimensions

11
Children's Lyrical Heritage Games: Their Symbolic
and Realistic Functions and Connotations

12
Rites Associated With the Wedding Garments and
Traditions Of Tlemcen: A Bride's Bath

13
The Islamic Cultural Dimension of Religious Chanting
Through Its Stylistic Features and Relationship
to Arabic Singing: The Example Of "O Lord of the
Universe",
an Invocation by Muhammad Imran

15
The Journey of Music and Singing from Babylon to Baghdad:
An Introduction to the Development of Iraqi Music

16
Designs for Evening Wear Inspired By Arabian Horses and
Equestrianism

17
Qamariyas: Yemen's Multi-Coloured Stained Glass Windows

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

Editorial Members
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

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. 54
Summer 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. 54 - Summer 2021