الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة
العدد 59 – السنة الخامسة عشرة – خريف 2022

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 و الإشتراكات:
هاتف: 33769880 973+
فاكس: 17406680 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

@folkculturebhr

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

التقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 59 – خريف 2022

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

بروفيسور جارجي وموسيقى الخليج العربي

عند بدايات سبعينيات القرن الماضي، وكان الصديق الأستاذ الدكتور محمد جابر الأنصاري (شفاه الله وعافاه) قد تولى دائرة الإعلام لحكومة البحرين لفترة وجيزة، كلفني باستقبال ومعاونة باحث فرنسي سيأتي البلاد قادما من الكويت للتعرف على الفنون الغنائية الشعبية البحرينية، فكان هذا الضيف هو البروفيسور سايمون جارجي (1919-2001) الذي يجد القارئ حوله بهذا العدد مبحثاً بقلم الأستاذ يعقوب المحرقي.

ولقد تعرفت على هذا الإنسان المتواضع الدمث، والباحث المتخصص في أكثر من مجال، وكان لي شرف مرافقته في جولاته الميدانية للتعرف على فنون الغناء الشعبي البحريني ونشأت بيني وبينه صداقة شخصية امتدت حتى سنوات حياته الأخيرة. ومن خلال التعرف على أساليب عمله الميداني في الجمع التوثيقي للمادة الغنائية، وطريقة تسجيلها، وتتبع طرق أدائها والآلات الإيقاعية والوترية المستخدمة بها، إلى جانب النصوص المؤداة ومعانيها ازددت معرفة لما تعلمته من البروفيسور الدنماركي الراحل بول روفسنج أولسون في ستينيات ذلك القرن. ويرجع للبروفيسور جارجي الفضل في الإجابة على العديد من استفساراتي الدقيقة الخاصة بالتعامل مع الرواة والإخباريين كونه يجيد بتمكن التحدث باللغة العربية، فقد كان لأم عربية وأب فرنسي أو سويسري. ومن خلال هذه الرفقة الميدانية التي تكررت في زيارات عديدة للبلاد، نشأت بيننا صداقة شخصية امتدت لسنوات حتى رحيله.

ومن خلال هذا الباحث الرصين، الذي يريد للموسيقى العربية أن تبقى على أصالة نهجها، دون تدخل التقنيات المستحدثة، تعرفت على أحد أعلام الموسيقى الخليجية الأستاذ علي زكريا الأنصاري (1929-2011) وهو شخصية كويتية بارزة شغلت عدة مناصب مهمة وكانت له مواهب موسيقية متعددة وجهود سيمفونية عالمية.

لقد تكررت زيارات البروفيسور جارجي إلى البحرين، وفي كل زيارة ميدانية كنت أرافقه مستكشفاً ما يرغب في استقصائه لمادة بحثه حول موسيقى الخليج العربي ضمن اهتماماته بموسيقى الجزيرة العربية كمادة جديدة لمنطقة بحث مجهولة وقتها. وفي إحدى زياراته إلى البحرين كان برفقته عميدكلية الآداب بجامعة جنيف، وحين أنجز بحوثه بزيارة بقية بلدان الخليج العربي أصدر بعد سنوات بالتعاون مع متحف جنيف بسويسرا الطبعة الأولى من تسجيلات الكاسيت الصوتية للأغاني والأهازيج الشعبية الخليجية رفق مطبوع ورقي دوّن به معلومات مركزة حول كل فن من الفنون المسجلة مشيداً بالتعاون الذي لقيه من الباحثين المحليين والأدلاّء المرافقن الذين نوه بأسمائهم.

استمر التواصل مع البروفيسور جارجي سنوات عديدة وتم التعاون معه في التحضير للمؤتمرات العلمية الكبرى التي نظمها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية حين توليت إدارته خلال الفترة 82 - 1986 وكان خير معين في استقطاب كبار الباحثين العالميين في مجالات علم موسيقى الشعوب (Ethnomusicology) وهو العلم النادر التخصص وقتها في البلاد العربية.

منذ اكثر من خمس سنوات، ومجلة «الثقافة الشعبية» في محاولات للحصول على حقوق طباعة ونشر الأعمال البحثية الخاصة بدول الخليج العربية التي أنجزها البروفيسور جارجي، المادة الكتابية والصوتية على حد سواء، وذلك بهدف إعادة نشرها هدية لقرائنا، فمن متحف جنيف، الذي أصدر الطبعة الأولى، إلى شركة انتاج الكاسيت التي اشترت حقوق الطبع من الورثة من بعد وفاته، إلى إحدى قريباته جرى التباحث حول إمكانية إعادة النشر دون جدوى. ولقد كان للأديبة الدكتورة معصومة علي المطاوعة دور بارز في استمرار البحث والتقصي إلى أن حصلنا على آخر نسخة من طبعة التسجيلات الأخيرة، التي أجرى عليها البروفيسور جارجي تصويبات مهمة سلّمت للباحث الأستاذ يعقوب المحرقي، الذي أخذ على عاتقه، بحكم مكانته الأدبية كشاعر ولغته الفرنسية كدارس مطّلع، مهمة مواصلة الاتصال والتباحث، إلا أن أيا من هذه الجهود لم تصل لنتيجة.

يجد القارئ الكريم بهذا العدد بحثاً موسعاً للأستاذ المحرقي حول أستاذي الجليل الراحل البروفيسور سايمون جارجي .. رحمه الله، وجزا جهود أعماله الميدانية لخدمة الثقافة الموسيقية في الخليج كل خير.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

بروفيسور جارجي وموسيقى الخليج العربي

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

الراوي الشفهيّ مبدع أيضاً

حسن مدن 8

عطف نسق

الثقافة الشعبية: جدلية الخصوصية والكونية

محمد عبدالله النويري 10

آفاق

العجائبية وانفتاح النص الأدبي الشعبي

«ألف ليلة وليلة» نموذجًا

محمد علي أمين 16

أدب شعبي

حجاجية المثل الشّعبي في تشكيل الخِطابِ الرّوائي، رواية «سيّداتُ القمر» لجُوخَة الحارثي أنمُوذجًا

علي أحمد عمران 28

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في مملكة البحرين «الجزء الأول»

حسين محمد حسين 42

السيرة الشعبية العربية إشكالية التجنيس النصي وتأصيل منهج المقاربة

سعيد بوعيطة 60

أزياء المرأة وزينتها في الأدب الشعبي في قطر

نورة حمد الهاجري 76

عادات وتقاليد

التطبب في تونس خلال القرن 19: قبيلة الهمامة مثالا

عبدالقادر سوداني 100

أساليب القسم في الدارجة المغربية، دراسة وظيفية

عبد العالي احمامو 108

السيف والخنجر في الموروث الثقافي السوداني
أسعد عبد الرحمن عوض الله
120

موسيقى وأداء حركي

الأغنية الشعبية في تونس:
حمّالة قيم اجتماعيةأغنية يا حمامة طارت نموذجا
النوري الشعري
132

الغناء الفولكلوري ومواضعات الثقافة:
دراسة في البنية والدلالة
محمد عمران
146

سيمون جارجي عابر الضفاف
يعقوب المحرقي
160

ثقافة مادية

الشَبكة بجهة بنزرت:
حرفة فنيّة نسائيّة
إسمهان بن بركة
172

قراءة أنتروبولوجية لأشكال وأنواع الحلي التقليدية بتلمسان
سلاف دريسي ثاني
188

فضاء النشر

عرض كتاب (النيل في الأدب الشعبي)
للدكتورة نعمات أحمد فؤاد
سعاد محمود نجيب
200

نافذة على التراث الشعبي البحريني

فنّ الربابة وغناؤه في البحرين
مبارك عمروالعمّاري
208

في الميدان

«التّبُوريدَة» في المغرب...
صراع بين بقاء الأثر وفكرة التلاشي
علي القميش
216

تصدير

الراوي الشفهيّ مبدع أيضاً

كلنا، على الأرجح، نذكر المشهد الساخر لعادل إمام (سرحان عبد البصير)، في مسرحية «شاهد مشفش حاجة»، وهو يكرر سؤال ممثل الادعاء العام، في المسرحية، عما إذا كان اسمه مكتوباً: (أنا اسمي مكتوب؟)، كلما همّ الأخير بتدوين شيء على الورقة أمامه بعد أن يستمع إلى إجاباته عن أسئلته، فيتبدد قلقه عندما يطمئنه المدعي العام أن اسمه ليس مكتوباً.

لنضع الفكاهة في هذا المشهد جانباً، ونطرح السؤال التالي: ما الذي كان يخشاه سرحان عبدالبصير من كتابة اسمه في المحضر الذي يُدونه المدعي العام، لتنتابه حال من الراحة، عندما يجيبه أن اسمه غير مكتوب؟

هذا السؤال، وبصورة من الصور، يحيلنا إلى قوة التدوين، أو الكتابة إن شئنا، إزاء ما يحسب بأنه ضعف للشفاهة، فبمجرد تدوين الاسم، أو أية معلومة من المعلومات، على الورق يكسبها صدقيّة، لا تتوفر الشفاهة عليها، كأن للشفاهة هنا مرتبة أدنى من الكتابة، أو كأن الواحد منا لا يخشى قولاً، قيل شفاهة، سواء كان ذلك على لسانه أو على لسان سواه في أمرٍ يعنيه، بالمقدار الذي يخشى فيه هذا القول بعد أن يصبح مكتوباً، فينتقل من الشفاهة إلى التدوين.

الجهد المطلوب للتحقق من صدقيّة كلام مكتوب أقل بكثير من الجهد المطلوب للتحقق من القول الشفاهي، وليس المقصود بالصدقيّة هنا صحة ما قيل في الوثيقة المكتوبة، أياً كانت هذه الوثيقة، وإنما صدقيّة نسبها إلى أشخاص أو جهات، ما يرتب عليهم مسؤوليات والتزامات، قد تؤدي إما إلى إدانتهم إن لزم الأمر، أو إلى تبرئتهم. وليست الغاية هنا إضفاء القداسة على التاريخ المكتوب، مقارنة بالتاريخ الشفاهي، ونحن من المؤمنين بأن التاريخ كتبه المنتصرون، وكيّفوا وقائعه وفق أهوائهم، وأن التاريخ الحقيقي قد يكون ذلك المحفوظ في الصدور، ولم يكتب، لأنه من غير المسموح له أن يكتب.

ومع ذلك تظلّ العلاقة بين المدّون وغير المدّون معقدة جداً، ولعلنا نجد في السجال حول الشعر الجاهليّ مثالاً نموذجياً لهذه العلاقة المعقدة، خاصة منذ أن قدّم طه حسين أطروحته حول انتحال هذا الشعر في كتابه «في الشعر الجاهليّ»، ونذكر أن الشاعر والباحث الإماراتي الراحل أحمد راشد ثاني أخذ على أطروحة طه حسين تلك تجاهل صاحبها للسّمات (الشّفاهيّة) التي ينطوي عليها عصر التّدوين كعصر مخطوطات، كأنّ ثاني يرغب في القول بأنّ بدء التّدوين لم يعنِ – بصورة تلقائيّة – انتهاء الشّفاهة في الأدب، فحجم ما دوّن حينها كان قليلًا قياسًا إلى حجم المنتوج الأدبيّ – والشّعريّ بخاصّة – أي أنّ الجزء الأكبر ظلّ شفاهيًّا تتوارثه الألسنة، ولم يندثر بالضّرورة – رغم كونه شفاهيًّا – ويضع ثاني أطروحة طه حسين في سياق الكثير من ما وصفها بـ(الأطروحات الحديثة عن التّاريخ الثّقافيّ العربيّ التي تحاول إقصاء البداوة والسّكوت عنها).

والمرجّح أنّ أحمد راشد ثاني صاغ ملاحظته هذه من وحي أطروحة الباحث السعودي سعد الصّويان حول العلاقة بين الشّعرين الجاهليّ والنّبطيّ التي لا يراها علاقة أدبيّة فحسب، وإنّما تاريخيّة / حضاريّة / أي بمعنى أنّها «علاقة طبيعيّة عضويّة أساسها النّسب اللغوي والفنيّ، وقوامها الاستمراريّة التّاريخيّة والحضاريّة بين مجتمعات الجزيرة العربيّة من العصور القديمة حتّى الآن»، بلْ إنّ الشّاعرين النّبطيّ والجاهليّ يلتقيان، حسب الصّويان «على صعيد واحد من الرّؤية الحضاريّة والحسّ الفنيّ وشعرهما ليس إلّا صدى لنفس الظّروف الطّبيعيّة والاجتماعيّة القاسية ومن هنا فإنّ التّشابه اللغويّ بين الشّعرين «تشابه تلقائيّ» لا شعوري يمليه تشابه الظروف والمعطيات التي تتكوّن منها مادة الشّعرين. والقصيدة النّبطيّة ليست مجرد تقليد ومحاكاة للقصيدة الجاهليّة، بل هي امتداد لها وهي عمليّة خلق وإبداع مستجدّة، تخضع لنفس الأساليب الفنيّة والظروف الحضاريّة التي كانت توجّه الشّعر الجاهليّ وتتحكّم في شكله ومضمونه. الشّاعر النّبطيّ لا يتجشّم معارضة قصيدة جاهليّة معيّنة، ولا يتكلّف تقليد بيت بعينه، ولكنّه يطرق نفس المهيع ويغترف من نفس المعين، ويصدر من نفس الموارد التي استقى منها الشّاعر الجاهليّ مادته وأغراضه»، ولذلك «لا تختلف القصيدة النّبطيّة عن القصيدة الجاهليّة في التّصوّر الفلسفيّ الذي تقدّمه تفسيرًا، لهذا الكون ولحياة الإنسان على هذه الأرض ولا تختلف عنها في المفاهيم والمثل التي تُكرّسها؛ لتعطي حياة الصّحراء القاسية معنى يعين على تحمّلها».

عند مسألة الشّفاهية في الشعر الجاهليّ وقف أيضًا النّاقد والأكاديميّ السّعوديّ عبدالله الغذامي، الذي وإنْ لم يقطع برأي حول الشّكوك التي أحيطت بظاهرة الشّعر الجّاهليّ، فأسباب هذا الشّك - كما رأى- كثيرة، وربّما تكون موضوعيّة أيضًا بالنّظر لكثرة الشّاكين، ممّن هم موضع ثقة علميًّا، لكنّ أسباب اليقين موجودة وكثيرة أيضًا، ملاحظًا أنّ الظّنون حول انتحال الشّعر الجاهليّ قادت - تاليًا - إلى الانتباه إلى شفاهية هذا الشّعر سواء أكان ذلك عند الباحثين العرب أم الأجانب المستعربين. فرواية الشّعر الجاهليّ كانت شفويّة حتّى بعد أنْ دوّنت فما جرى تدوينه «لم يكن نقلًا للشّفاهيّ إلى الكتابيّ ولكنّه تسجيل خطّيّ للرّواية الشّفاهية». وعليه فإنّ الشّعر الجاهليّ الذي نتداوله الآن هو الشّعر المرويّ وليس المدوّن، فالتّدوين ثبّت الرّواية الشّفويّة.

ولا يذهب الغذامي إلى حدّ اعتبار كلّ الشّعر الجاهليّ خالص الشّفاهية، فالشّفويّة - بتقديره - هي سمة رواية هذا الشّعر لا إبداعه، ليست في الإنشاء وإنّما في النّقل، فتسرّبت الشّفاهية إلى الشّعر الجاهليّ وسادت فيه بسبب الرّواة وليس بسبب الشّعراء أنفسهم الذين وضعوا تلك القصائد، وإنّ الإبداع الجاهليّ كان يتّسق مع شروط الكتابيّة أكثر من اتّساقه مع شروط الشّفاهية، فهو فرديّ يقوم على نص أصيل فرد وعلى آليّات الإنشاد الشّعريّ الغنائيّ حتّى لو كان الشّعراء الذين كتبوه لا يعرفون الكتابة.

قدّم الاستعراب الرّوسيّ إضافة مهمّة في هذا السّجال حول الشّعر الجاهليّ، مثّله خاصة رأي المستعرب الرّوسيّ الأشهر كراتشكوفسكي الذي قال إنّه «لا يكاد أحد من العلماء في الوقت الحاضر يشكّ في أنّ قسمًا من الشّعر الجاهليّ منحول»، ولكنّ هذا لا يجب أنْ يعني بأنّ كلّ هذا الشّعر منحول، وهو الرّأي الذي جاهر به المستعرب الإنجليزيّ مرجليوث الذي بلغ حدّ القول إنّ العرب لم يكن لديهم شعر كنوع أدبيّ قبل نشوء الإسلام، وهذا ما حمله على الزّعم بأنّ جميع نماذج الشّعر الجاهليّ الأقدم موضوعة ومنحولة في وقت متأخّر.

ويرى كراتشكوفسكي أنّ المنحول أيضًا ينبغي اعتباره أثرًا من آثار الماضي القديم؛ لأنّه من (صنع) شخص بلغ من القدرة على التّغلغل إلى كنه الماضي العربيّ بحيث لا يمكن أنْ يكون أي جزء تفصيليّ من عمله مناقضًا للصّدق التّاريخيّ والسّيكولوجيّ، وهو رأي جدير بالوقوف عنده، وبسبب سير النّقل الشّفهيّ من جيل لجيل كان لا بدّ أنْ تطرأ على المنقول من الشّعر تغيّرات، نظرًا لأنّ حفظة التّقاليد الشّفهيّة لم يحفظوها عن ظهر غيب، وإنّما كانوا كمن يخلقها من جديد بمساعدة التّكنيك الشّفويّ - الصّياغيّ؛ لأنّ القسم الذي حفظ من الشّعر الجاهليّ القديم ليس تدوينًا حرفيًّا للأبيات التي قالها في وقت ما شاعر عظيم، وإنّما هي الرّواية المقاربة أكثر أو أقلّ لتلك الأبيات، والمحرّفة بالأخطاء المرتكبة لدى نقلها الشّفويّ الذي جرى أثناءه الاستذكار.

د. حسن مدن

عطف نسق

الثقافة الشعبية: جدلية الخصوصية والكونية

تتسم بعض الممارسات الفولكلورية في بلادنا العربية بضرب من الانتصار المبالغ فيه للجهة أو الجماعة أو المعتقد والحال أن كل لون من ألوان التعصب يتنافى مع فلسفة الفولكلور وما تقوم عليه من قيم إنسانية، تحرص على الجمع ونبذ الخلاف والفرقة. ويتأكد الأمر عند تعلّقه بالوطن الواحد والشعب الواحد حيث يبدو الفولكلور خيط السدى الذي تدور عليه فكرة الأمة في نسجها المتماسك. صحيح أن الخصوصية هي السّمة الأبرز التي تجعل من ظاهرة ثقافية شعبية فولكلورا خاصا بشعب من الشعوب. ولكن ينبغي ألا ننسى في السياق نفسه، أن الوعي بالظاهرة الفولكلورية ارتبط في بوادر نشأته الأولى بظهور فكرة الأمة، وتنامي الحس الوطني وتجذر النهج الرومنطيقي في الأدب والفكر، في أوروبا على وجه الخصوص. في ذاك المخاض الجيوسياسي والفلسفي، كان الغرب سباقا إلى العناية بتراث الأجداد جمعا ودرسا. ولقد كان للجهود التي بذلها كبار الفلاسفة والمفكرين أثر واضح في الوصول بهذا المنحى في الاهتمام بالفولكلور إلى غايته. وكان الحرص واضحا على تغيير نظرة النخبة إلى عامة الناس في كل فئاتهم ومختلف بيئاتهم. فالشعب في محصّلة النظر هو مستودع الحكمة ومعدن الخلق النبيل ومستقر القيم الإنسانية الخالدة، وليس جماعة من الرعاع لا يمتلكون من صفات الثقافة أدناها كما وقر في الأذهان طويلا. في هذا الاتجاه، ذهب فون هردر Johann Gottfried Von Herder إلى أن الطّبقات الشعبيّة، الريفية على وجه الخصوص، حافظة وناقلة وحارسة لما يسمّيه عبقريّة الشعب « Le génie du peuple » التي تنشأ عن العلاقة بين الإنسان والأرض والمناخ. من هذا المعين نهل الروّاد الأوائل الذين اهتمّوا بثقافة الشعوب التي ينتسبون إليها أواسط القرن التاسع عشر باعتبارها مواضيع فكر لا تختلف عن سائر الموضوعات التي تستأثر باهتمام النظر المعرفي. ولم يكن التعدّد الثقافي داخل مكوّنات الشعب الواحد عندهم إلا مدخلا للتأكيد على الوحدة والنخوة وفخر الانتماء، باعتبار ذلك مظهرا من مظاهر الغنى الحضاري وشكلا من أشكال العمق الإنساني.

ولم يكن تصوّر المثقف العربي الحصيف بعيدا عن هذا المنحى في التقدير الذي يعدّ الفولكلور عاملا جامعا بين مكوّنات المجتمع الواحد، من حيث كان في رأيهم، عنوان وحدة بين شعوب أمّة امتدّت أطرافها وتعدّدت وجوه تعبيراتها. فالتنوّع دليل غنى والاختلاف شاهد على الامتداد الحضاريّ والعمق الثّقافي والتجذّر الإنساني. ولقد كانت مهمّة عالم الفلكلور الكشف عن ذلك وشرحه وإقامة الأدلّة المعرفية عليه. في هذا المنحى كان دور عبد الحميد يونس (1910 – 1988) رائدا في العناية بالفلكلور المصري والعربي والإنساني على حد سواء. وكانت مؤلّفاته ونشاطه الفكري والمدني وقوة شخصيته الأكاديميّة من العوامل الحاسمة التي وجهت الاهتمامات الفولكلورية لجيل كامل الوجهة الإنسانية التي اتجهت إليها. وفي السياق نفسه يمكن أن نذكر الجهود والمواقف التي بذلها رائد آخر من صقع آخر هو الأستاذ عثمان الكعاك[1] الذي لم تحل عنايته بالفلكلور في بلده دون السعي إلى الإحاطة بعناصره في سائر البلاد العربية. وليس اهتمامه بمختلف عناصر الفولكلور العراقي في كتابه «المدخل إلى علم الفلكلور» إلا دليلا على نظرته إلى الثقافة الشعبية باعتبارها عنصرا مؤلفا بين سائر البلاد العربية وأن التنوّع الفلكلوري ليس إلا واجهة تبرز السعة والثراء والعمق الإنساني.

ومن حسن حظ الفولكلور العربي أن ظهرت مؤسّسات اشتغلت على جمع التراث العربي وحفظه وصيانته ضمن رؤية تتمسك بالمبادئ التي تقوم عليها فلسفة الفولكلور. ولا يمكن في هذا السياق ألا نذكر مؤسّستين كان لهما دور بارز في التأكيد على السمة الجامعة للتراث الشعبي. أولاهما «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية» الذي ظهر في الدوحة سنة 1982 وأصدر مجلة «المأثورات الشعبية». أما الثانية فهي «الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث

والنشـــر» التي بعثت سنة 2007 في مملكة البحرين حيث تصدر مجلة «الثقافة الشـــعبية» . وليس من العسير أن نتبيّن وضوح الوجهة الإنســـانية الجامعة التي تســـم سياســـة المســـألة لدى القائمين على التجربتين: رحابة في التناول وســـعة في الفكر وبعدا كونيا عميقا ، قد يمنعنا حياء المجايلة من التبســـط في ذكر خصائصها وشـــمائل الســـاهرين عليها مما لا يمكن للتاريـــخ أن يغفلـــه . ولعل ما نلاحظه اليـــوم من حرص عدد مـــن الدول العربية على التســـجيل المشـــترك لبعض عناصر فولكلورهـــا إلا ثمـــرة من ثمـــار هذا الجهـــد المتواصل. من ذلك مـــا أقدمت عليه مجموعـــة من الدول العربية من تســـجيل «نخيل التمر، المعارف والمهارات والتقاليد والممارســـات» وكذلك الشـــأن بالنســـبة إلى الخط العربي أو أكلة «الكســـكسي» بالنســـبة إلى عدد من البلـــدان المغاربية أو بعض الفنون الغنائية الشـــعبية لدى عدد من الأقطار الخليجيـــة . وتأكيدا على البعـــد الإنســـاني للفولكلور، لم يكن غريبا أن يتم تســـجيل بعض ألوان التراث مشـــتركا بين عدد من الـــدول العربية وأخرى غربية كما حدث في موضـــوع الصقارة.

ومـــع كل ذلك، ينبغي ألا يحجب عنا القول بالأبعاد الثقافية والحضارية والإنســـانية الجامعـــة للفولكلور، أنه في جوهره يقـــوم على الخصوصية التي تتحدّد معالمها ضمن ســـياق من الامتـــداد والانفتاح. فالظاهرة الفولكلورية تســـتمد مقومات وجودها من البيئة الطبيعية والثقافية التي يســـرت لها أســـباب نشـــأتها. لكن ظهورها على نحو ما لا ينفي إمكان تشـــكلها على نحـــو آخر في ظـــروف طبيعيّة أو بشـــريّة مغايرة. وهـــي في كل أحوال خصوصيتها شـــاهدة على الوحـــدة المنفتحة على الســـعة والتنوع. هي شـــبيهة بالنخلة من حيث كانت واحدة حيثمـــا كانت . ولكن ثمرتها عديدة متنوعة. تتباين أشـــكالها. وتتعـــدد خصائصها ويختلـــف مذاقها. وما تجده منهـــا في بلد قد لا تجده في بلد آخر. كذلك الشـــأن بالنســـبة إلى الخط العربي فهـــو واحـــد حيثما ظهر. ولكن رســـوم حروفه تختلف بين المشـــرق والمغـــرب وتتعدد من بلـــد إلى آخر وتتميز مـــن خطاط إلى آخـــر. ويبلـــغ الأمر فيـــه من الخصوصية حتى يســـتحيل ضربـــا من ضروب الفـــن الذي ينســـب إلى علم بعينه يشـــار إليه بالبنان وتطير شـــهرته في الآفـــاق. ومع ذلك يبقى في كل أحواله خطـــا عربيا. وقل مثل ذلك في كل فنـــون التراث. فخصوصية الظاهرة لا تنفي امتدادها وتعدد أشـــكالها. لا يســـع كونيّتها أن تســـتقيم إلا على أســـاس من الخصوصية والمحلية. المتميز فيهـــا والمختلف والمعبر عن الهوية هو الذي يمدها بنســـغ كيانهـــا ويمنحها روح وجودها. فلا كونية مـــن دون خصوصية ولا خصوصية من دون إنســـانية جامعـــة. وكما أن الخصوصية عنوان هوية قائمة فإن البعد الإنســـاني فيها يبرز ما بين البشـــر من قدر مشـــترك ومصير واحـــد. في هذا المعنى نحرص على التمســـك بمأثورنـــا الفلكلوري ليس فقط باعتبـــاره نتاج جدلية بين الخصوصيـــة والكونية، وإنما باعتبار أن خصوصيتـــه التي تمثل عنوان هويّتنا هـــي طريقنا إلى الكونية.

أ.د. محمد بن عبد الله النويري
رئيس الهيأة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي

1. عثمـــان الكعـــاك (1903 - 1976) أديب وإعلامي ومثقف تونسي. درس بتونس ثم بجامعة الصربون. ســـاهم في تأســـيس الإذاعة التونســـية. وشـــغل خطة حافـــظ لدار الكتب الوطنية. كانـــت له اهتمامات واســـعة بالتاريخ والأدب والثقافـــة. وكان رائدا في العنايـــة بالفولكلور التونسي والعربـــي . مـــن مؤلفاتـــه : «التقاليد والعادات التونســـية» و«المدخل إلى علـــم الفولكلور» نشر ببغـــداد س.1964 و«مراكـــز الثقافة في المغرب» نـــشر بالقاهـــرة ســـز1958. وغيرها من مصنفات عنيت بالمسرح والموســـيقى وســـائر ألـــوان الثقافة والفكر.

الغلاف الأمامي

الخوص والصناعات الخوصية

عدسة: عبدالله دشتي

قديماً، امتهنت العديد من النساء مهنة سَفّ الخوص وصنع العديد من الأدوات الضرورية التي كانت تستخدم في الماضي، كالزبيل والسفرة والحصير وغيرها، والتي لم يكن يخلو منها أي بيت في السابق لأنها كانت تعتبر من الضروريات في المنزل، وعليه، كان الطلب مستمراً على هذه الأدوات. ومهنة السَفاف، كغيرها من المهن، تحتاج إلى مهارات ومعارف معينة لأجل إتمام العمل المطلوب، وتمر العملية بعدة مراحل، وكل مرحلة لها مهاراتها ومعارفها. وتبدأ العملية باختيار نوع الخوص، وبعدها عملية تجهيز الخوص، ثم عملية السَفاف أو تجهيز السِفّة، وتنتهي العملية بخياطة وتشكيل السِفّة.

يذكر، أن لكل منتج أنواع محددة من الخوص، وهناك ثلاثة أنواع من الخوص. النوع الأول، الخوص الأبيض أو خوص «الكَلب»، وهو خوص السعف الذي يكون في قلب النخلة، ويكون لونه أصفر مخضرا ويتحول لونه إلى لأبيض عندما يجف. وبعد نزع الخوص من السعف يتم تجفيفه لعدة أيام في الشمس وبعدها تنقع في الماء لبضع ساعات، وقد يتم صباغتها قبل سفها بألوان خاصة. ومن الأدوات التي تصنع من هذا الخوص: السفرة والزبيل والحصير والقفة الصغيرة التي تجمع فيها المرأة أدواتها.

النوع الثاني من الخوص هو الخوص الأخضر، أي خوص السعف العادي، والذي يتم تجفيفه لعدة أيام في الشمس وبعدها ينقع في الماء لبضع ساعات قبل سفه. ومن الأدوات التي تصنع من هذا الخوص: أوعية حفظ التمر(كالكَلة)، والأوعية المستخدمة في نقل الأشياء كالكَفير والمرحلة. ويوجد نوع من الخوص الأخضر يسمى «العكَب»، وهو الخوص القوي جداً والذي يوجد في الطرف الأخير من السعفة، بالقرب من السلاء، وعادة ما يستخدم هذا الخوص في عملية خياطة السفة مع بعضها، وذلك لعمل المنتج المطلوب كالسفرة على سبيل المثال. كما يستخدم هذا الخوص في تحضير الكَشوم (ومفردها كَشم) وهي شرائح من الخوص تستخدم لربط الأشياء، كالخضار والأسماك.

والنوع الأخير من الخوص هو الخوص اليابس، أي الذي جف في السعف المتساقط وتحول لونه للبني الفاتح، ويزال هذا الخوص من السعف ثم يرطب بتنقيعه في الماء لبضع ساعات. وأهم ما يصنع من هذا النوع من الخوص هي السمة، والجمع سميم، وهي تشبه الحصير إلا أنها كبيرة جداً وهي تستخدم في أسقف العريش أو الكبر، كما تستخدم كفرش ينشر عليه التمر لتجفيفه.

بعد انتقاء الخوص وتجهيزه تأتي بعدها عملية السفاف حيث تجهز السِفّة. والسِفّة، وفي الفصحى يقال «السُفّة»، بالضم، والجمع سَفائِف، وهي جديلة طويلة تسف من الخوص، ومن ثَم يتم خياطتها وتشكيلها لتعطي المنتج الخوصي الشكل النهائي المطلوب، والذي قد يكون وعاء كالزبيل أو القفير، أو ما يفرش به الأرض كالحصير. ويستخدم في عملية الخياطة نوع قوي من الخوص يسمى العَكَب.

أ. حسين محمد حسين

الغلاف الخلفي

«العمارة العامية» وتجليات الهويات الثقافية للجماعات

تختلف الجماعات البشرية في خصوصياتها الثقافية التي تفصح عن هويتها الواضحة، هذه الخصوصيات وليدة الأسس المشتركة «الكونية» التي تُمثل البنى ذات الأبعاد الطبيعية؛ كالحاجة للطعام، والجنس، والمسكن، والروحانيات.. إذ إنها أمور مرتبطة بالجوانب البيولوجية وبقاء الكائن الحي، إلا أن تمظهراتها تختلف وفقاً للفرد أو الجماعة، بناءً على الاعتبارات البيئية، والثقافية، والاجتماعية.. إلخ، ما يفضي إلى الفرادة والخصوصية.

والعمارة، شكل من أشكال الخصوصية التي تعبر من خلالها الجماعات عن نفسها، وأخص بالذات، ما يطلق عليه «العمارة العامية»، التي على النقيض من العمارة الحديثة، ذات هوية خاصة، سحقتها أحادية العولمة، ضمن أمور أخرى سُحقت أو هي مهددةٌ بالتلاشي، نتاج عصر اتصال مفرط في اتصاليته!

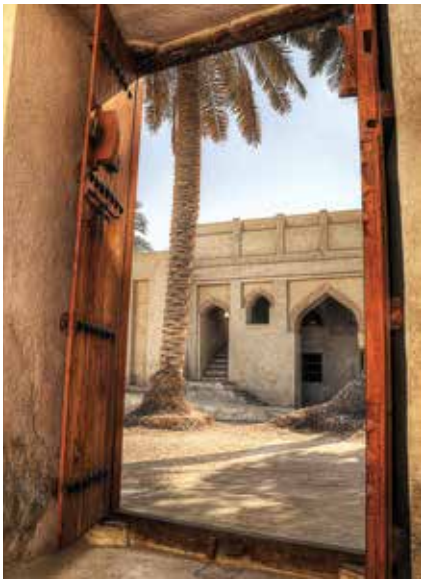
وتمثل «العمارة العامية» نمطاً يعكس البيئة التي تتواجد فيها الجماعة، وسياقها الثقافي، والتاريخي، وهي مرادفٌ للعمارة التقليدية الشعبية، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة، فبينما تقتحم العمارة الحديثة مختلف البيئات بخرسانيتها، وفولاذها، وزجاجها، دون أي انعكاس للبيئة على طبيعتها، تتشكل التقليدية وفقاً لمعطيات البيئة؛ فبين عمارة الصحراء ومساكنها، بون شاسع عما في عمارة الغابات، وبين عمارة البيئات الحارة، فوارق عما في الباردة، وانعدام هذا الاعتبار للمعطى البيئي، جعلنا نكاد لا نميز بين السير في شوارع (دبي) عنهُ في (نيويورك) مثلاً.

ولهذا تعدُ «العمارة العامية» عمارة صديقة للبيئة، لكونها من سنخها. ففي ظل أزمة المناخ، والمخلفات البيئية الضارة، تشكل هذه العمارة أحد الحلول لمعضلتنا البيئية الراهنة، صحيح بأنها قد لا تستجيب لطبيعة عصرنا، من حيثُ المتانة والديمومة، إلا أنها لا تشكل تهديداً لبيئاتنا.

وبالعودة للجانب الهوياتي، فإن العمارة التقليدية تفصح عن هوية ثقافية تعجزُ الحديثة عن إفصاحها. وقد برز عدد من المعماريين الذين وظفوا هذا الاتجاه في عمارتهم المعاصرة. وبغض النظر عما إذا نجحوا في تحقيق الأغراض الحقيقية لهذه العمارة أم لا، فإنها ولابد، على الصعيد البصري، تشكلُ ثورة على الاتجاهات الحديثة الغارقة في المماثلة، وإن اختلفت بعض تفاصيلها، إلا أنها تنطلق من جوهرٍ واحد، أو لنقل مواد أساسية مستخدمة في كل الأمكنة، بعكس العمارة التقليدية التي تختلف المواد التي تؤسس البناء جوهرياً من بلدٍ لآخر، ومن ثقافة لأخرى.

ولهذا تشكل العمارة التقليدية بعداً أنثروبولوجياً؛ فإذا نظرنا لمساكن قبيلة «اليانوماي» الأمازونية، فسنجدها مؤسسة على أكواخ تحيط بكوخٍ ضخم، هو مجمع القرية، مايشي بنمط العلاقات الاجتماعية لهذه القبيلة. فيما تمتاز مساكن البدو الرحل بالمرونة وسهولة النقل، وهي خصيصة تشترك فيها الجماعات المرتحلة، من سكان المناطق الباردة كـ«الإنويت» أو «الإسكيمو» وصولاً لبدو الصحاري الحارة.

وفي صورة غلافنا الخلفي، جانبٌ من العمارة التقليدية البحرينية، نطل عليها من بابٍ مشرعٍ على الفناء، وهي من حقبة العمارة الحديثة المبكرة، التي يحقب لها الباحث سلمان المحاري، منذُ نهاية القرن الـ18م، وحتى مطلع القرن 20م. ونرى جزءاً من فناء المنزل، الذي يُطلق عليه محلياً اسم «الحوش، الحوي، الصحن»، وهو فضاء مفتوح، غير مسقوف، يزرع بالنخل ويضم بئر الماء، ويستخدم «كمتنفس خاص للعائلة وكساحة خدمة محجوبة عن أعين الجيران بواسطة الغرف المحيطة به، كما يعتبر المتنفس والرئة لكل مرافق السكن»، وفقاً للمحاري.



عدسة: سوسن طاهر

أ. سيد أحمد رضا

https://www.behance.net/gallery/31480335/illustrations-for-the-book-of-Arabian-tales/modules/328954143

العجائبية وانفتاح النص الأدبي الشعبي «ألف ليلة وليلة» نموذجًا

د. محمد علي أمين – مصر

العجائبية وانفتاح النص الأدبي الشعبي «ألف ليلة وليلة» نموذجًا

1

مفتتح:

لا خلاف بين الباحثين في أن «ألف ليلة وليلة» نص عجائبي؛ فحكاياته – كما هو معروف – تحفل بفضاءات خرافية وسحرية تهيمن، بشكل لافت، على بنيتها السردية.

تخترق العجائبية النسيج السردي بتشكلاته المتنوعة في حكايات «ألف ليلة وليلة». هذا ما لاحظته، ولاحظه كذلك معظم الباحثين الذين عكفوا على دراسة هذا النص الفريد من نصوص الأدب الشعبي. وما لم يلاحظه كثير من هؤلاء الباحثين، أن هذه العجائبية تسهم بدور رئيس ومهم في انفتاح الدلالة الأدبية لحكايات «ألف ليلة وليلة»، وأن الشيء المهم الذي تضيفه العجائبية إلى هذا النص ليس تحقيق الإمتاع أو

التسلية للقارئ فحسب؛ فالشيء الأكثر أهمية لها هو قدرتها الواضحة على فتح هذا النص على آفاق متنوعة من التأويل، تحتاج إلى قارئ على قدر كبير من الخبرة بالأدب وصنوفه المتنوعة، والنقد واتجاهاته، بل والخبرة كذلك بمعارف أخرى غير الأدب والنقد؛ كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، وغير ذلك من المعارف.

هذه فكرة تلك الدراسة إجمالاً، وفيما يلي التفصيل.

«العجائبية» بوصفها عنصرًا مهيمنًا على حكايات «ألف ليلة وليلة»:

العجائبية (fantastic) مصطلح نقدي يشير إلى الأحداث فوق الطبيعية؛ التي تدخل في دائرة المستحيل الذي لا يمكن وقوعه وفقًا لقوانين العقل البشري. والأدب العجائبي، على هذا النحو، هو أدب الخيال المستحيل؛ فهو أدب يخترق كل ما هو واقعي أو معقول، وينفتح على كل ما هو بعيد عن قيود الواقع أو العقل. فالعجائبية ـ أو الفنتازيا ـ مصطلح يشير إلى «عملية تشكيل تخيلات لا تملك وجودًا فعليًّا، ويستحيل تحقيقها»[1].

غير أن القارئ المتمرس بالأدب له القدرة على تأويل مستويات العجائبية في النص الأدبي وإعادة قراءتها على نحو يقترب، إلى حد كبير، من العقل والمنطق. فإذا كانت العجائبية خرقًا لقوانين الطبيعة والمنطق؛ فإنها، من ناحية أخرى، تبني لها منطقًا خاصًّا يعكس كثيرًا من منطق قوانين الحياة المألوفة لدينا.

والعنصر المهيمن (The dominant) فكرة أثيرة لدى أنصار الشكلية الروسية (Russian Formalism). وقد توقف رومان ياكبسون، كما يقول رامان سلدن، عند مفهوم العنصر المهيمن، وعرَّفه بأنه العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني؛ فهو الذي يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحوِّرها[2].

والعنصر المهيمن، على هذا النحو، هو العنصر الغالب على مكونات النص الأدبي جميعها؛ لذا تدور كل هذه المكونات حوله؛ فهو ـ بعبارة أخرى أدق ـ العنصر الذي يحدد مسار كل مكون من مكونات النص الأدبي.

ويؤكد الشكليون الروس، من خلال حديثهم عن العنصر المهيمن، فكرتهم حول مسألة الإدراك الجمالي للأدب؛ وهي فكرة يميزون من خلالها بين الإدراك الجمالي والإدراك الآلي للأدب؛ وذلك من خلال ما يسمونه الإغراب (Defamiliarization)؛ الذي يعني عندهم كسر الألفة الناتجة عن اعتياد أشياء بعينها؛ ومنها الأدب؛ فقد يعتاد المرء شيئًا معينًا حتى يتبلد إحساسه به، ويصبح إدراكه له إدراكًا آليًّا أو اعتياديًّا؛ هنا يبرز عنصر الإغراب وتبدو وظيفته في إضفاء الغرابة على عناصر النص الأدبي؛ حتى يتجدد إحساس المرء به، ويصبح إدراكه له إدراكًا جماليًّا.

ويوضح رامان سلدن ذلك عند الشكليين الروس؛ إذ يؤكد أن العناصر الداخلية في العمل الأدبي عندهم يمكن أن تصبح من قبيل الروتين الآلي، أو أن تغدو ذات وظيفة جمالية إيجابية[3]. والنص الأدبي الجيد عند الشكليين الروس هو ما تغدو فيه العناصر الداخلية ذات وظيفة جمالية، وليست من قبيل الإدراك الروتيني الآلي.

والعنصر المهيمن عند الشكليين الروس مفهوم يعيد ترتيب العناصر داخل الأعمال الأدبية بصفة مستمرة. وتعني هذه النظرة عند الشكليين الروس «تناول الأعمال الأدبية من حيث هي أنساق متحركة، تُبْنى عناصرها في علاقات، بحيث يحتل بعضها موضع الصدارة، وبعضها يصبح مجرد خلفية، فإذا انطمس عنصر من العناصر وتراجع إلى الوراء... فإن عناصر أخرى يمكن أن تبرز إلى الأمام وتصبح عنصرًا مهيمنًا... في نسق العمل الأدبي»[4]. كذلك فإن العنصر المهيمن؛ كما يؤكد الشكلانيون الروس، هو الذي يضفي الوحدة والتماسك على العمل الأدبي؛ فهو الذي «يمنح العمل بؤرة تبلوره، وييسر وحدته أو تماسكه الكلي»[5].

ومن ينعم النظر في حكايات «ألف ليلة وليلة» يدرك أن العجائبية تهيمن ـ كما سبق وأن ذكرت ـ على شتى مكونات السرد؛ فهي تهيمن على شخصياتها ـ على سبيل المثال ـ بشكل لافت. هذا ما تؤكده ـ على سبيل المثال ـ الصورة المبالغ فيها لشخصية الحكيم دويان، في حكاية وزير الملك يونان؛ ذلك الحكيم الذي استطاع أن يداوي الملك مما بجسده من برص، بعد أن عجز الأطباء في ذلك، وقد قام الحكيم دويان بذلك بلا دواء ولا دهان: «ثم إن الحكيم لمَّا دخل المدينة، وأقام بها أيامًا قلائل، سمع خبر الملك، وما جرى له في بدنه من البرص، وفي الصباح لبس أفخر ثيابه، ودخل على الملك يونان، وقبَّل الأرض، ثم قال: أيها الملك أنا أداويك، لا أسقيك دواءً، ولا أدهنك بدهن، فقال الملك: أتبرئني من هذا المرض بلا دواء ولا دهان؟ قال: نعم؛ فتعجب الملك غاية العجب»[6].

ومن ينعم النظر في عناوين حكايات «ألف ليلة وليلة» يلاحظ هيمنة العجائبية عليها؛ فمعظم هذه العناوين تنطوي على عالم واسع من الغرابة والسحر والعجائبية، التي تجذب القارئ نحو حكايات الليالي؛ لمعرفة ما ينطوي وراء هذه العناوين. ومن هذه العناوين ـ على سبيل المثال ـ «حكاية التاجر مع العفريت» و«حكاية الصياد مع العفريت» و«حكاية المدينة المسحورة» و«حكاية المدينة المسخوطة»... وغير ذلك كثير.

كما تهيمن العجائبية كذلك على المكان في حكايات ألف ليلة وليلة؛ فمعظم أماكنها غريبة عجيبة. ويمكن أن أضرب مثالاً على ذلك ما هو موجود في «حكاية المدينة المسخوطة» التي مُسِخَت وصار أهلها أحجارًا: «اعلمي أن هذه المدينة مدينة والدي وجميع أهله وقومه؛ وهو الملك الذي رأيته على الكرسي ممسوخًا حجرًا»[7].

وفي حكايات «ألف ليلة وليلة» تهيمن العجائبية كذلك على الزمان، والأحداث، وسائر مكونات البنية السردية. ولا حاجة هنا لحصر تلك المكونات

2

والوقوف عليها؛ فهذا ليس غاية في ذاته؛ بل هو مجرد وسيلة لتأكيد هيمنة العجائبية على حكايات «ألف ليلة وليلة». ولعل الأهم من ذلك هو دراسة أثر العجائبية المهيمنة على هذه الحكايات في انفتاحها دلاليًا. وهو ما ستحاول الدراسة الوقوف عليه في الجزء التالي منها.

العجائبية وانفتاح «ألف ليلة وليلة» دلاليًا:

إن هيمنة العجائبية على السرد، بمستوياته المتنوعة، في «ألف ليلة وليلة»، أمر يسترعي، بالضرورة، انتباه القارئ المتمرس بالأدب، الخبير بصنوفه وأجناسه، ويجعله يفكر في الوظيفة التي يمكن أن تحققها تلك الهيمنة خلافًا لجلب المتعة أو التسلية. إن وقفة القارئ إزاء النص، على هذا النحو، تعني أن إدراكه لتلك الملامح العجائبية التي تكتظ بها حكايات «ألف ليلة وليلة»، لم يعد إدراكًا آليًا أو روتينيًا؛ لأنه لم

يعد يقف عند وظيفتها الظاهرة أو المباشرة؛ تلك التي تتمثل في تسلية القارئ أو إمتاعه، بل تجاوز هذا الإدراك إلى نوع آخر من الإدراك، يحاول القارئ من خلاله الوقوف على المردود الفني أو الجمالي لهيمنة العجائبية على حكايات «ألف ليلة وليلة».

ويقترن هذا النوع من الإدراك ـ أعني الإدراك الفني أو الجمالي ـ بالتساؤل عن المسكوت عنه، القابع وراء هذا العالم العجائبي. وفي رحلة القارئ المتواصلة في الكشف عن ذلك المسكوت عنه، ينفتح النص، شيئًا فشيئًا، أمام القارئ؛ فيصل إلى قراءة للنص، وهي قراءة تختلف، بالضرورة من قارئ لآخر، بل قد تختلف لدى القارئ نفسه من وقت إلى آخر؛ باختلاف عوامل تكوينه النقدي والثقافي والمعرفي.

ولعل أول من استهوته عجائبية الليالي؛ فانجذب إليها، وحاول متابعة حكاياتها؛ هو «شهريار»؛ فهو المتلقي الأول لهذه الحكايات. ولقد فتحت العجائبية نص الليالي؛ فامتد إلى ألف ليلة، وكان من الممكن أن يُغلق هذا النص وينتهي بانتهاء الليلة الأولى؛ غير أن «شهرزاد» استطاعت من خلال السرد ذي الصبغة العجائبية إثارة الفضول المعرفي لدى «شهريار»؛ الذي كان مشغولاً دائمًا بسؤال هو: وماذا بعد؟ المقترن بتوقف «شهرزاد» عن الحكي، حين يُدرك «شهريار» الصباح، فتسكت هي عن الكلام / الحكي، ويظل «شهريار» مؤرقًا مشغولاً حتى تستأنف «شهرزاد» حكاياتها في الليلة التالية.

تسهم الشخصيات، بملامحها العجائبية، في حكايات «ألف ليلة وليلة» بدور رئيس في انفتاح الدلالة الأدبية في هذه الحكايات. وأولى الشخصيات الجديرة بالتوقف عندها هنا هي شخصية «شهرزاد». إنني أرى أن «شهرزاد» نفسها، يمكن النظر إليها بوصفها إحدى الشخصيات العجائبية المهمة والرئيسة في هذا النص. فهي، على النحو الذي تبدو عليه في حكايات «ألف ليلة وليلة»، شخصية ذات إمكانات خارقة وعجيبة، فمَن مِن النساء يمكن أن تقوم بما قامت به «شهرزاد»؛ النساء كلهن، آنذاك، يحرصن على ألا يراهن «شهريار»، أو أن يسمع بهن، لأنهن يعلمن المصير الذي ينتظرهن بعد الزواج به؛ وهو القتل، أما «شهرزاد» فتنبري لتلك المهمة طواعية، بل وتلح على والدها، وتجتهد في إقناعه بقبول ذلك، وهي تدرك يقينًا أن المصير الذي ينتظرها يمكن ان يكون القتل. لكنها قبلت الزواج من «شهريار»، وهي تعلم أن نيته قتلها؛ انتقامًا لنفسه من جنس النساء، واستطاعت من خلال حكاياتها ذات الصبغة العجائبية أن تثير فضوله المعرفي، وأن تستبدل لديه بالقتل الحكي؛ فيتوقف عن قتل النساء، بعد أن استهوته حكاياتها، كما استطاعت أن تستبدل لديه بالبطش الوداعة؛ فيتوقف عن البطش بالنساء، بل ويصبح رفيقًا بهن.

إن «شهرزاد»، كما تبدو في حكايات الليالي، شخصية خارقة للمألوف؛ فلقد استطاعت بفضل سردها ذي الصبغة العجائبية، أن تزاحم الرجل في مجال السرد، وأن تصنع لنفسها مكانة متميزة في عالم الأدب؛ ذلك العالم الذكوري الذي لم يكن يعترف، آنذاك، بقدرة المرأة على الإبداع.

تهيمن العجائبية إذن على شخصيات «ألف ليلة وليلة»؛ فتفتح بذلك نص الليالي على آفاق بعيدة للتأويل؛ فلم تعد «شهرزاد» مجرد راوية لحكايات «ألف ليلة وليلة»؛ بل صارت رمزًا لأشياء كثيرة تختلف من قارئ إلى آخر؛ فقد تكون رمزًا لسعة المعرفة، أو للمرأة المضحية بنفسها من أجل غيرها.. وغير ذلك كثير.

ومما لا يحتاج إلى تأكيد أن حكايات «ألف ليلة وليلة» تمتلئ بعوالم خرافية سحرية، تضفي عليها طابعًا عجائبيًّا، بما تحويه من جن وعفاريت. وأؤكد أن وراء هذا الطابع العجائبي غاية دلالية غائبة يتوصل إليها القارئ المتمرس بالأدب، وليست الغاية من ورائه مجرد إمتاع القارئ وتسليته. في «حكاية الصعلوك الثاني»، على سبيل المثال، نجد عفريتًا

يتعامل معه الإنسان تعاملاً في غاية الغرابة؛ إذ لا نجد الإنسان يخافه، خلافًا للمعهود من خوف الإنسان من الجن والعفاريت: «ثم صار صراع كبير بين بنت الملك والعفريت، ودار العراك بينهما في كل أرجاء القصر، ونحن واقفون نتفرج ونتعجب، وانقلب الاثنان إلى شعلتين من النار، ثم ما شعرنا إلا والعفريت قد صرخ من تحت النيران، ونفخ في وجوهنا بالنار؛ فلحقته الصبية، ونفخت في وجهه؛ فأصابنا الشرار منها ومنه، فأما شرارها فلم يؤذنا، لكن شرارة منه وقعت في عيني فطمستها... ولحق الملك شرارة منه في وجهه فأحرقت نصف وجهه ولحيته... وبينما هما كذلك إذ بقائل يقول: الله أكبر، الله أكبر، فتحٌ ونصرٌ، وإذا ببنت الملك قد أحرقت العفريت، وإذا به صار كومة رماد»[8]. إننا هنا نلاحظ حرص الإنسان على مناوأة العفريت، ومحاولة التخلص منه، بل والاشتباك معه، والنيل منه بإحراقه، والأغرب كذلك أن هناك أناسًا يتابعون هذا الصراع بين ابنة الملك والعفريت، دون خوف. والمسكوت عنه هنا، فيما أرى، أن الإنسان لا بد أن يتحرر من الخوف من هذه العوالم، بما تنطوي عليه من جن وعفاريت؛ لأن النفع والضر بيد الله وحده، ولا شك أن إيمان الإنسان بربه، وبأنه وحده هو النافع والضار، هو السبيل الوحيد لتحريره من الخوف من هذه العوالم؛ ولذلك جرى إحراق العفريت مباشرة بعد قول القائل: الله أكبر، الله أكبر، فتحٌ ونصرٌ.

وفي كثير من حكايات «ألف ليلة وليلة» تبدو العجائبية في صورة ما وراء الطبيعة؛ حين تُسْند إلى بعض الأشخاص صفات يستحيل للعقل البشري أن يتصورها؛ إذ لا يمكن للإنسان مثلاً أن يفهم لغة الحيوانات. إن هذه معجزة لا تحدث إلا مع من منحهم الله إياها؛ مثل سيدنا سليمان ـ عليه السلام ـ الذي كان يفهم لغة الطير؛ لأن الله أفهمه إياها. ففي «حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع» يسمع التاجر حوارًا بين الحمار والثور، يشكو فيه الثور إلى الحمار تعبه اليومي بسبب الحرث والطحن، ويحسده على راحته؛ ويقبل الحمار لفضوله أن يكون مكان الثور في الحرث والطحن، ويحتالان لتنفيذ ذلك، لكن الحمار ندم على ذلك أشد الندم، ثم احتال على الثور؛ حتى أعاده ثانية إلى ما كان عليه. وقد أضحك ذلك الحوار التاجر بحضرة زوجه، وحين سألته عما أضحكه، امتنع عن إجابتها؛ لأنه سيموت إن أخبرها بما أضحكه، وعندما ألحت عليه، وكاد أن يخبرها بما أضحكه، على أن يموت بعد ذلك، لم ينقذه من ذلك سوى ما سمعه من الحوار الذي دار بين الكلب والديك، وهو الحوار الذي أنهى الجدل بين التاجر وزوجه[9]. إن الصورة العجائبية التي بدا عليها التاجر في هذه الحكاية جاءت لتؤكد أن الإنسان مهما حصَّل من علم، ومهما اكتسب من معارف وخبرات، فإن علمه سيظل محدودًا، بما قدَّر الله له من علم ومعرفة، وأن على الإنسان أن يبحث عن المعرفة في كون الله الفسيح، وفي مخلوقاته المتنوعة.

فإذا انتقلنا إلى عالم الحيوان في حكايات «ألف ليلة وليلة» وجدنا العجائبية تهيمن عليه بوضوح. ويمكن أن نضرب مثالاً على ذلك بالقرد، كما يبدو في «حكاية أبي محمد الكسلان مع الرشيد»، هذا القرد ذو القدرات الخارقة العجيبة؛ فكيف لقرد مقيد بحبل أن يفك هذا القيد بنفسه؟ وكيف له أن يغطس في البحر، ويغوص في أعماقه، ويعود إلى المركب وفي يده الجواهر النفيسة؟ وكيف يستطيع هذا القرد أن يخلص «أبا المظفر» من آكلي لحوم البشر، وأن يحل قيده: «قالت شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد، أن التجار رسوا على الجزيرة؛ فنزل الغطاسون الذين يغطسون على المعادن واللؤلؤ والجوهر، وغير ذلك. فأعطاهم التجار دراهم أجرة على الغطاس. فغطسوا فرآهم القرد يفعلون ذلك، فحل نفسه من رباطه ونطّ من المركب وغطس معهم؛ فقال أبو المظفر: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم... ويئسوا من العثور على القرد. ثم طلع جماعة من الغطاسين،

وإذا بالقـرد طلـع معهـم، وفي يـده نفائـس الجواهـر، فرماهـا بـين يـدي أبي المظفـر؛ فتعجـب مـن ذلـك، وقـال: إن هـذا القـرد فيـه سـر عظيـم. ثـم حلـوا وسـافروا إلى أن وصلـوا إلى جزيـرة تُسَـمَّى جزيـرة الزنـوج؛ وهـم قـوم مـن السـود، يأكلـون لحـم بـني آدم؛ فلمـا رأوهـم السـود، ركبـوا في القـوارب، وأتـوا إليهـم، وأخـذوا كل مـن في المركـب وكتفوهـم، وأتـوا بهـم إلى الملـك؛ فأمـر بـذبح جماعـة مـن التجـار؛ فذبحوهـم، وأكلـوا لحومهـم. ثـم إن بقيـة التجـار باتـوا محبوسـين وهـم في نكـد عظيـم. فلمـا كان وقـت الليـل قـام القـرد إلى أبي المظفـر، وحـلَّ قيـده، فلمـا رأى التجـار أبـا المظفـر قـد انحـل؛ قالـوا: عـسى أن يكـون خلاصنـا علـى يديـك يـا أبـا المظفـر؛ فقـال لهـم: اعلمـوا أنـه مـا خلصـني، بـإرادة الله تعـالى، إلا هـذا القـرد»[10].

والسـؤال الـذي يطـرح نفسـه الآن: مـا الـذي يمكـن أن تثيره صـورة القـرد، سـالفة الذكـر، في ذهـن المتلقـي؟ إنـه ـ أعـني المتلقـي ـ سـيحاول تأويـل تلـك الصـورة العجيبـة. وبذلـك تنجـح الصـورة العجائبيـة هنـا للحيـوان / القـرد، في فتـح آفـاق التأويـل لـدى القـارئ، وسـتتعدد تأويـلات القـراء المختلفـين لتلـك الصـورة العجائبيـة. ويمكـن القـول: إن تلـك الحكايـة تطـرح، مـن خـلال صـورة القـرد، سـالفة الذكـر، فكـرة تتصـل اتصـالاً وثيقًـا بالسـياق العـام لحكايـات «ألـف ليلـة وليلـة»؛ إذ تحـاول «شـهرزاد» مـن خـلال تلـك الصـورة، أن تقلـل مـن تسـلط «شـهريار» علـى النسـاء. فليـس «شـهريار» قـادرًا، دائمًـا، علـى الفعـل؛ فهـو، في نهايـة الأمـر إنسـان، لا تتحقـق قدرتـه علـى الفعـل إلا بأمـر الله؛ بـل قـد يقـوم الحيـوان أحيانًـا بمـا قـد يعجـز الإنسـان عـن فعلـه.

وفي مواضـع كثـيرة مـن حكايـات «ألـف ليلـة وليلـة» يسـهم الحـدث العجائبـي في فتـح الدلالـة أمـام القـارئ. ففـي «حكايـة قمـر الزمـان»، علـى سـبيل المثـال، نجـد صـورة للرجـل، لا يمكـن فهمهـا إلا في سـياق عجائبـي؛ إذ نجـد جاريـة تضـرب عنـق رجـل، وتتركـه مطروحًـا علـى الأرض: « فرأيتهـن قـد خرجـن برجـل، وقلـن لهـا: يـا سـيدتي قـد رأينـا هنـا رجـلاً، وهـو بـين يديـك، فقالـت

3

للجاريـة الـتي معهـا السـيف: ارمي عنقـه؛ فتقدمـت إليـه الجاريـة وضربـت عنقـه، ثـم تركتـه مطروحًـا علـى الأرض ومضـت... ودرجـت النـاس في الأسـواق، والتمـوا علـى المقتـول يتفرجـون عليـه»[11]. وقـد تبـدو هـذه الصـورة الـتي بـدت هنـا للرجـل غـير غريبـة؛ لكنهـا، سـتبدو غريبـة للغايـة أمـام القـارئ الـذي ينعـم النظـر فيهـا. فلقـد قلبـت «شـهرزاد»، مـن خـلال هـذه الصـورة الـتي رسـمتها للرجـل، التصـور الراسـخ لـدى «شـهريار» وغـيره مـن الرجـال، حـول المـرأة، وعنفوانهـا، وقدرتهـا علـى الثـأر مـن الرجـل بالسـيف؛ تلـك الأداة الـتي يـرى «شـهريار» وغـيره مـن الرجـال، أنـه لا يصلـح لاسـتخدامها سـوى الرجـال. هـذا مـن ناحيـة. ومـن ناحيـة أخـرى فـإن هـذه الصـورة، سـالفة الذكـر تطـرح تسـاؤلاً أمـام القـارئ: كيـف أمكـن لشـهرزاد أن تطـرح هـذه الصـورة أمـام شـهريار الـذي يأمـر هـو بقتـل النسـاء بالسـيف؛ فـإذا بـه أمـام صـورة تعطـي للمـرأة الحـق في أن تفعـل ذلـك؟ إن «شـهرزاد» هنـا تحـاول أن تخلخـل أمـام «شـهريار» مـا رسـخ في

مخيلته حول المرأة من الضعف والخنوع، كما تحاول من ناحية أخرى ترويض «شهريار» ليكف عن قتل النساء. هذه كلها ـ وغيرها كثير ـ فجوات نصية، تبرز أمام القارئ، من خلال صورة الرجل، سالفة الذكر. ولقد تكررت هذه الصورة التي صوَّرت بها «شهرزاد» الرجل في أكثر من حكاية؛ ففي «حكاية الشاب الذي أكل الزرباجة» تبدو حرية المرأة في الزواج من الرجل؛ حين ترفض زواجه لغياب عقله وسوء فعاله: «قالت شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد أن الجارية قالت للشاب: لا أقبلك على عدم عقلك، وسوء فعلك»[12].

وفي بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» تنتج العجائبية من المبالغة في تضخيم الحدث، إلى درجة لا يمكن للعقل أن يتقبلها إلا في الإطار العجائبي؛ ويبقي السؤال عن دلالة ذلك التضخيم للحدث مطروحًا أمام القارئ. هذا ما نجده بوضوح في « حكاية الناسك»؛ وفيها أن رجلاً كانت لدية جرَّة ظل يجمع فيها السمن حتى امتلأت، وكان السمن في هذا البلد غاليًا؛ فقال هذا الرجل الناسك في نفسه: «ينبغي أن أبيع هذا السمن الذي عندي جميعه، وأشتري بثمنه نعجة، وأشارك عليها أحدًا من الفلاحين؛ فإنها في أول عام تلد ذكرًا وأنثى، وثاني عام تلد أنثى وذكرًا، ولا تزال هذه الغنمة تتوالد ذكورًا وإناثًا؛ حتى تصير شيئًا كثيرًا، وأقسم حصتي بعد ذلك وأبيع ما شئت، وأشتري الأرض الفلانية، وأنشئ فيها غيطًا، وأبني فيها قصرًا عظيمًا، وأقتني ثيابًا وملبوسًا، وأشتري عبيدًا وجواري، وأتزوج بنت التاجر الفلاني، وأعمل عُرْسًا ما صار مثله قط، وأذبح الذبائح، وأعمل الأطعمة الفاخرة والحلويات وغيرها... وبعد ذلك تحمل زوجتي، وتلد غلامًا ذكرًا؛ فأفرح به وأربيه... وآمره بالمعروف فلا يخالفني... فإن رأيته يلزم الطاعة زدته عطايا صالحة، وإن رأيته مال إلى المعصية أنزل عليه بهذه العصا، ورفعها ليضرب بها ولده؛ فأصابت جرة السمن التي فوق رأسه؛ فكسرتها، وساح السمن على رأسه وثيابه ولحيته، وصار عبرة لمن اعتبر»[13]. إن العجائبية هنا منشؤها تضخيم حدث بسيط؛ وتوقع نتائج عنه لا يمكن تحققها؛ فهل يمكن

4

أن تتحقق كل هذه الأمور من خلال شراء نعجة واحدة؛ فيتحقق لهذا الرجل الناسك كل هذه الآمال: فيشتري الأراضي، ويبني القصور، ويقتني الثياب، ويشتري العبيد والجواري، ويتزوج، ويقيم عُرْسًا لا مثيل له. لقد ضاعت كل هذه الآمال التي تمناها هذا الرجل؛ فانكسرت جرة السمن. إن الغاية من هذه الحكاية ليست إحداث المتعة للقارئ أو تسليته، بقدر ما هي رسالة إلى هذا القارئ مؤداها: لا تتوقع أشياء يستحيل تحققها. هذا، فيما أرى، هو المسكوت عنه وراء هذه الحكاية.

أما الزمان في حكايات «ألف ليلة وليلة» فهو مكتظ بالعجائبية؛ فمن الواضح أنه يخرج عن حدود الزمان المألوفة، ليشكل لنفسه إطارًا عجائبيًّا متميزًا. فهو ليس زمانًا واحدًا؛ بل عدة أزمنة، يتوالى ظهورها في الحكايات على نحو لا يخضع لترتيب محدد؛ فـ«حكاية الملتمس مع زوجته» ـ على سبيل المثال ـ تدور في زمان يختلف عن الزمان الذي تدور فيه «حكاية الخليفة الحاكم بأمر الله مع الرجل التاجر»،

وهما ـ أعني الحكايتين سالفتي الذكر ـ يختلفان في زمانهما عن الزمان الذي تدور فيه سائر حكايات «ألف ليلة وليلة»؛ ومن هذه الحكايات ما يلي: «حكاية المرأة الصالحة في بني إسرائيل»، و«حكاية بعض الصحابة في خلافة عمر بن الخطاب» و«حكاية نبي من الأنبياء»... وغير ذلك. إن مجيء الزمان في حكايات «ألف ليلة وليلة» على هذا النحو، أمر يدفع القارئ نحو البحث عن تفسير لذلك؛ حتى لا تبدو هذه الحكايات مفككة لا رابط بينها، ما دامت تدور في أزمنة مختلفة. إن هذا الأمر يفتح أمام القارئ آفاق التأويل. وقد يمكن القول: إن ذلك يؤكد ترابط حكايات «ألف ليلة وليلة» ووحدتها؛ فاختلاف الزمان في هذه الحكايات مقصود إليه قصدًا؛ لتأكيد فكرة مفادها: أنه مهما اختلف الزمان وتباين، فسيظل تعميم الحكم على المرأة بالغدر والخيانة أمرًا غير مقبول، ولا يمنع ذلك من وجود بعض النساء الخائنات. هذه فكرة من بين أفكار أخرى كثيرة حاولت «شهرزاد» إقناع «شهريار» بها من خلال حكاياتها، ونجحت في ذلك.

أما المكان في حكايات «ألف ليلة وليلة» فيكتظ بالعجائبية؛ التي تأخذ القارئ إلى عوالم بعيدة من التأويل؛ فتفتح الدلالة أمام هذا القارئ. وهو ما نجده، على سبيل المثال، في «حكاية العور العشرة»؛ إذ يدخل الصعلوك قصرًا لبنات ملوك، تتركن القصر للصعلوك مدة أربعين يومًا؛ فيتفقد الصعلوك القصر في هذه المدة: «وها نحن نسلمك مفاتيح القصر، وفيه أربعون خزانة، ولك أن تفتح تسعة وثلاثين بابًا، واحذر أن تفتح الباب الأربعين؛ حتى لا تفارقنا؛ فقلت لهن: لا أفتحه، ثم خرجن وقعدت في القصر وحدي، ولما قرب المساء فتحت الخزانة الأولى ودخلتها؛ فوجدت فيها بيتًا كالجنة، وفيه بستان أشجار مخضرة، وثماره يانعة... ومياهه متدفقة؛ فارتاح بها خاطري، وتمشيت بين الأشجار، ثم خرجت من ذلك المكان، وأغلقت باب الخزانة كما كان، ولما كان الغد فتحت بابًا آخر فوجدته بستانًا جميلاً لم تر العين مثله، ثم فتحت الباب الثالث فرأيت قاعة كبيرة مفروشة بالرخام الملون، والمعادن الثمينة، والأحجار الفاخرة... وجعلت في كل يوم أفتح بابًا أو بابان، حتى فتحت كل الغرف»[14].

هذا الوصف المبالغ في غرابته لهذا القصر؛ لا يمكن فهمه إلا في الإطار العجائبي؛ إذ لا يمكن تصور قصر على هذه الهيئة؛ فله أربعون خزانة، والخزانة تتصل في مخيلتنا بما نحفظ فيه الممتلكات النفيسة؛ كالذهب والفضة والأموال، فإذا بنا هنا نجدها تحوي بيتًا هيئته شديدة الغرابة، والخزانة الثانية تحوي بستانًا، والثالثة قاعة كبيرة ممتلئة بالمعادن الثمينة والأحجار الفاخرة. هذا كله يطرح أمام القارئ تساؤلات متعددة حول هذا القصر: ماذا عساه أن يكون، وما الدلالة الكامنة خلفه؟ وقد يكون ذلك القصر، على هذا النحو، طرحًا لمعالجةِ واحدةٍ من الثنائيات الضدية التي تكتنزبها حكايات «ألف ليلة وليلة»؛ هي ثنائية: الغنى المبالغ فيه، في مقابل الفقر المبالغ فيه. فهناك في حكايات «ألف ليلة وليلة» مَنْ له هذا القصر، وفيها كذلك مَنْ لا يجد طعام اليوم لنفسه ولأسرته؛ وهو ما يبدو في «حكاية الصبية المقتولة»: «قال الخليفة لجعفر: انظر هذا الرجل الفقير، ثم إن الخليفة تقدَّم إليه وقال: يا شيخ، ما صنعتك؟ قال: يا سيدي، أنا صياد، وعندي عيلة، وخرجت من بيتي من نصف النهار، وإلى هذا الوقت، لم يُقَسِّم الله لي شيئًا أقوت به عيالي ...»[15].

وفي كثير من حكايات «ألف ليلة وليلة» تتولَّد العجائبية، أحيانًا، من آلية سردية يمكن تسميتها «الأنسنة»؛ أي إضفاء الطابع الإنساني على غير الإنسان. ومن ينعم النظر في «ألف ليلة وليلة» يلاحظ هيمنة تلك الآلية على حكاياتها؛ هذا ما يبدو بوضوح ـ على سبيل المثال ـ في «حكاية الشيخ الثاني والكلبتين»، و«حكاية الشيخ الثالث

والبغلة». ويظل السؤال: ما المردود الدلالي لتلك الآلية؟ وهل هي تسهم، بطابعها العجائبي، في انفتاح الدلالة أمام القارئ؟

في «حكاية تتعلق بالطيور»، على سبيل المثال، يدور حوار بنَّاء بين الطاووس وزوجه وبين بطة، يؤكد خوفهم جميعًا من الإنسان وبطشه، واللافت للانتباه أن هذا النقاش يضفي على هذه الطيور طابعًا إنسانيًّا واضحًا؛ فنقاش هذه الطيور يقوم على أساس فكري يستند على الأدلة المنطقية والبراهين العقلية، التي يؤسس عليها الإنسان رأيه في كل ما يناقشه من قضايا أو أفكار. ففي «حكاية تتعلق بالطيور» تذكر البطة أن الإنسان هو سبب حزنها وخوفها، وأنها لذلك تحذر منه، بل وتحذر منه الطاووس وزوجه، فيقول لها الطاووس: لا تخافي حيث وصلت إلينا، فقالت البطة: الحمد لله الذي فرج عني همي وغمي. فلما فرغت من كلامها نزلت إليها زوجة الطاووس، وقالت لها: أهلا وسهلاً ومرحبًا، لا بأس عليك، ومن أين يصل إلينا ابن آدم، ونحن في تلك الجزيرة التي في وسط البحر»[16]، وتبدأ البطة في عرض الأدلة التي تبرهن بها على منطقها في الخوف من الإنسان؛ فتذكر أنها رأت أثناء نومها إنسانًا يخاطبها قائلاً: «أيتها البطة احذري من ابن آدم، ولا تغتري بكلامه، ولا بما يدخله عليك؛ فإنه كثير الحيل والخداع. واعلمي أن ابن آدم يحتال على الحيتان؛ فيخرجها من البحار، ويرمي الطير ببندقية. وابن آدم لا يسلم أحد من شره، ولا ينجو منه طير ولا وحش»[17]. ولا شك أن هذه الأنسنة للطيور في هذه الحكاية ليست لمجرد الإمتاع أو التسلية؛ فهي تسهم في انفتاح الدلالة الأدبية أمام القارئ. ومن التأويلات التي يمكن طرحها هنا؛ أن الله منح الإنسان عقلاً ليفكر به، وليستخدمه فيما يعود نفعه عليه وعلى سائر المخلوقات، لا فيما يضره ويضر غيره من المخلوقات. هذا، فيما أرى، هو المسكوت عنه في أنسنة الطيور في «حكاية تتعلق بالطيور»؛ فالإنسان خليفة الله في أرضه، وقد خلقه الله لإعمارها؛ لا لإفسادها.

ومن «الأنسنة» كذلك ما نجده في «حكاية الوزير المحتال» حين نجد الصبية تتحدث مع سمكة؛ إذ توجه الصبية سؤالاً إلى السمكة، وتجيب السمكة في الحال عن سؤالها: «وأما ما كان من أمر الجارية فإنها أخذت السمك ونظفته ورصته في الطاجن، ثم إنها تركت السمك حتى استوى وجهه وقلبته على الوجه الثاني؛ وإذا بحائط المطبخ قد انشقت، وخرجت منها صبية رشيقة القد، أسيلة الخد، وفي يدها قضيب من الخيزران، فغرست القضيب في الطاجن، وقالت: يا سمك، يا سمك، هل أنت على العهد القديم مقيم؟ فلما رأت الجارية ذلك غشي عليها. وقد أعادت الصبية القول ثانيًا وثالثًا؛ فأوقع السمك رأسه من الطاجن وقال: نعم، نعم، نعم»[18].

كما تتولد العجائبية كذلك، في كثير من حكايات «ألف ليلة وليلة» من خلال «التحوُّل»؛ وهي آلية سردية تقوم على تحول الكائن إلى كائن آخر، أو إلى أشياء أخرى؛ كأن يتحول الثعبان إلى عصا، أو يتجمع الدخان ويصير عفريتًا، وقد يحدث هذا من خلال إسباغ صفة كائن لآخر؛ كأن تظهر السمكة بوجه بوم، أو أن يظهر الثعبان بوجه قرد، وغير ذلك؛ مما يمثل انتهاكًا واضحًا لقوانين العقل والمنطق، وهو الأمر الذي لا يمكن تقبله إلا في ضوء الإطار العجائبي؛ فليس من المعقول أن يكون للسمكة وجه غير الذي نعرفه، أو أن يظهر الثعبان بوجه قرد. إن هذا التحول يجعل تلك الكائنات تبدو في صورة فوق طبيعية، تجعلها قريبة الشبه بالكائنات الخرافية، التي يصعب على العقل تقبلها لمخالفتها المعتاد أو المألوف في تلك الكائنات، وفي الوقت نفسه لا يمكن للعقل رفضها على نحو تام؛ لأن المتلقي يدرك تمامًا أن هذه الكائنات موجودة بالفعل في الواقع، ولا يمكن تجاهلها. ففي «حكاية العور العشرة»، على

سبيل المثال، نجد حصانًا له جناحان يطير بهما بسرعة فائقة: «ثم انشغل بالي... فقمت إلى الباب الأربعين وفتحته؛ فشممت رائحة ذكية، ثم رأيت في وسط الغرفة حصانًا مشدودًا ملجَّمًا، سرجه من الذهب الأحمر؛ فركبته فلم يبرح مكانه، ولم يتحرك من موضعه، فأخذت المقرعة وضربته بها؛ فصهل بصوت كالرعد القاصف، وفتح جناحين وطار بي، وغاب عن الأبصار في جو السماء»[19]. ولا شك أن هذه الصورة العجائبية للحصان؛ تفتح أمام القارئ أسئلة متعددة حول الدلالة الكامنة خلف هذه الصورة: هل الحصان هنا شكل من أشكال العقاب العنيف؛ استحقه هذا الصعلوك؛ لخُلْفه الوعد الذي أخذه على نفسه، وعاهد عليه صاحبات القصر، بأن يفتح خزائن القصر جميعها، عدا الخزانة الأربعين، ثم خان العهد وفتحها؟ هل هذا الحصان معادلٌ موضوعيٌ للصعلوك نفسه في فضوله وبحثه عن المجهول، وهو ما يظهر في رحلة هذا الحصان الجوية؟ وقد يصل القارئ إلى تأويلات أخرى لهذه الصورة، وتعدد التأويلات هنا هو، في حقيقة الأمر، ميزة ناتجة عن الطابع العجائبي الذي غلَّف هذه الصورة.

أقول، في نهاية هذه الدراسة، إن العجائبية عنصر مهيمن على حكايات «ألف ليلة وليلة»، وهي مدخل صالح لقراءة تلك الحكايات، قراءة مفتوحة لانهائية، تتعدد بتعدد قرائها.

الهوامش

1. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص 170.
2. انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 36.
3. انظر: المرجع السابق، ص 35.
4. نفسه، ص 35 ــ 36.
5. نفسه، ص 35 ــ 36.
6. ألف ليلة وليلة، مكتبة معروف، القاهرة، د.ت، ج1، ص 15.
7. المرجع السابق، ج1، ص 41.
8. نفسه، ج1، ص 33.
9. انظر: نفسه، ج1، ص 4 ــ 6.
10. نفسه، ج2، ص 647.
11. نفسه، ج2، ص 943.
12. نفسه، ج2، ص 95.
13. نفسه، ج2، ص 844.
14. نفسه، ج1، ص 37 ــ 38.
15. نفسه، ج1، ص 49.
16. نفسه، ج1، ص 342.
17. نفسه، ج1، ص 342.
18. نفسه، ج1، ص 38.
19. نفسه، ج1، ص 20.

الصور

1. https://www.behance.net/gallery/31480335/illustrations-for-the-book-of-Arabian-tales/modules/200952047
2. https://www.behance.net/gallery/31480335/illustrations-for-the-book-of-Arabian-tales/modules/200952055
3. https://www.behance.net/gallery/31480335/illustrations-for-the-book-of-Arabian-tales/modules/200952045
4. https://www.behance.net/gallery/31480335/illustrations-for-the-book-of-Arabian-tales/modules/328954147

أدب شعبي

حجاجية المثل الشّعبي في تشكيل الخِطابِ الرّوائي
رواية «سيّداتُ القمر» لجُوخَة الحارثي أُنمُوذجًا 28

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية
في مملكة البحرين «الجزء الأول» 42

السيرة الشعبية العربية إشكالية التجنيس النصي
وتأصيل منهج المقاربة 60

أزياء المرأة وزينتها في الأدب الشعبي في قطر 76

د. علي أحمد عمران - مملكة البحرين

حجاجية المثل الشّعبي في تشكيل الخِطابِ الرّوائي

رواية «سيّداتُ القمر» لجُوخَة الحارثي أُنمُوذجًا

1

المهاد النّظري:

يمكننا القول أنّ الأمثال الشعبية تمتاز بثلاث خصائص أساسيّة هي: الطابع الحكمي، والطابع التّعليمي، والاختصار والتّركيز، فالمثل يساعد المستمع له على استيعابه وحفظه لحظة استماعه؛ لأنّه يعرض نتائج خبرات مرّت بها أجيال كثيرة، ويضع المثل أمام سامعيه نتائج تلك الخبرات حتى يستضيؤوا بها فيما يعترضهم في حياتهم، ذلك أنّ الأمثال الشّعبية تعبّر عن النّفس البشرية في جميع حالاتها.

وسنحاول جاهدين في هذا البحث الإجابة عن إشكالية مفادها: هل يمكن أن يكون في المثل الشّعبي حجاج بلاغي؟ وكيف تسهم الآليات البلاغية في المثل الشعبي في الإقناع والإمتاع؟

من أجل البرهان على أنّ في المثل الشّعبي بلاغة بامتياز، وأنّه يقوم على ميكانيزمات بلاغيّة وحجاجيّة من أجل إقناع المتلقي بالمعنى المقصود من وراء الخطاب. وقد ارتأينا لبلوغ هذا الهدف أن نستعين بالمنهج التداولي[1] بصفته الأنسب لهذه الدّراسة.

تعريف الحجاج:

1) لغةً:

عرفه ابن منظور في لسان العرب فقال في مادة (ح ج ج): الحُجّة هي البُرْهان، وقيل الحُجّة: نهي ما دُوفِعَ به الخصم... وقال الأزهري: الحُجّة الوجه الذي يكون به الظَّفَرُ عند الخصومة. وهو رجل مُحجاجٌ أي جَدِلٌ. والتّحاجُ: التّخاصُم، وجمع الحُجّةِ: حُجَجٌ وحِجاجٌ، وحاجّه مُحاجّة وحِجاجًا: نازعه الحُجّة. وحَجّه يَحُجّه حَجًّا: غَلَبَه بالحُجّه.

وفي الحديث: «فحَجَّ آدمُ موسى أي غَلَبَه بالحُجَّة. والحَجّة: الدليل والبرهان»[2].

وتناول ابن فارس في مقاييسه الحجاج: «يقال حاججت فلانًا فحاججته أي غلبته بالحجة، «وذلك الظفر يكون عند الخصومة» والجمع: حجج والمصدر: حجاج»[3].

وأورد الزمخشري في «أساس البلاغة» قوله: «حجج: احتّج على خصمه بحجة شهباء، والجمع شهب، وحاج خصمه فحجه، وفلان خصمه محجوج وكانت بينهما محاجّة وملاجة»[4].

وفي قاموس «روبر» تشير كلمة الحجاج إلى عدة معاني متقاربة أبرزها القيام باستعمال الحجج، وكذلك هو مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة، وكذلك هو فن استعمال الحجج أو الاعتراض عليها في مناقشة معينة»[5].

وأمّا في قاموس «كامبرج» فنجد الحجاج: هو الحجة التي تعلّل أو تبرر مساندتك أو معارضتك لفكرة ما»[6].

وخلاصة القول من هذه التعريفات لمصطلح الحجاج لغةً هو التركيز على الدليل لإثبات قضية معينة، أو بناء موقف معين، وقد أشارت أغلب التعريفات العربية والغربية إلى أنّ الحجاج يكون بين مخاطبين (مرسل ومتلقي)، يريد الأوّل إثبات قضية معينة، أو بيان موقف باستعمال الحجج، والثاني له الحق الاعتراض أو الانصياع لهذا الموقف، وكذلك يأتي الحجاج للجدل، وأحيانا للدفاع عن اعتراض.

1-2) اصطلاحًا:

لقد تعددت مفهومات الحجاج عند الغرب والعرب قديمًا وحديثًا على حدّ سواء:

● الحجاج عند الغرب قديمًا وحديثًا:

لعل أبرز تعريف للحجاج قديمًا كان في العصر اليوناني وهو تعريف أرسطو الذي يرى «أن الحجاج يتناول من زاويتين: بلاغية وجدلية، فمن الناحية البلاغية يربط الحجاج بالجوانب المتعلقة بالإقناع، ومن الزاوية الجدلية يعتبر الحجاج عمليّة تفكير تتمّ في بنية حوارية وتنطلق من مقدّمات لتصل إلى نتائج ترتبط بها بالضرورة»[7].

أمّا في الدّراسات الحديثة المعاصرة فقد برزت ثلة من الباحثين الذين استندوا إلى الحجاج الأرسطي وأسهموا بشكل كبير في تقديم نظرة جديدة للدرس الحجاجي من أمثال «برلمان» وتيتيكا عند حديثهما عن البلاغة الجديدة وكذلك «ديكرو» «وأنسكومبر» في التّدوليات المدمجة، و«ميشال ماير» في نظرية المساءلة، و«تولمين» ومشروعه الحجاجي.

فقد عرّف برلمان وتيتيكا الحجاج تعريفات عدّة في مواضع مختلفة من كتابيهما أهمّها قولهما: «موضوع نظرية الحجاج هو درس تقنيات الخِطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التّسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن يزيد درجة التّسليم»[8].

أورد ديكرو وصاحبه في كتابيهما «الحجاج واللّغة»: «إنّ الحجاج يكون بتقديم المتكلم قولًا (ق1) (أو

مجموعة أقوال) تفضي إلى التسليم بقول آخر (ق2) (أو مجموعة أقوال أخرى). إنّ (ق1) يمثل حجة ينبغي أن تؤدي إلى ظهور (ق2)، ويكون هذا الأخير قولا صريحًا أو ضمنيًا، إذن الحجاج عند ديكرو وصاحبه « إنجاز لعمليتين هما التصريح بالحجة من ناحية وعمل الاستنتاج من ناحية أخرى، سواء كانت النتيجة مصرحا بها أو مفهومة من (ق1) »[9].

وأمّا ميشال ماير فقد عرّف الحجاج بقوله: «هو دراسة العلاقة القائمة بين ظاهر الكلام وضمنه »[10]. ويقول: «إنّ ظاهر الكلام هو الجواب وضمنه هو السؤال »[11]. فماير يرى أنّ الحجاج هو إثارة الأسئلة وعلى هذا الأساس يبنى الخِطاب الحِجاجي.

● الحجاج عند العرب قديمًا وحديثًا:

نجد الحجاج حاضرًا بقوة عند العرب قديمًا وحديثًا منذ العصر الإسلامي ولا سيما في القرآن الكريم، والسّنة النّبوية الشّريفة، ولم يتوقف عند هذا الحدّ بل شمل شتّى العلوم الأخرى كالعلوم اللّغوية والفلسفية والمناظرات والمسامرات والنّقاشات التي كانت تعقد بين العلماءوغيرهم.

وورد الحِجاج في القرآن الكريم بلفظ حِجاج وجدل وبرهان، وفسّر ابن عاشور في «تحريره وتنويره» قوله تعالى: ﴿ وَلَا تُجَادِلْ عَنِ الَّذِينَ يَخْتَانُونَ أَنْفُسَهُمْ ﴾[12] بقوله: « المجادلة مفاعلة من الجدل، وهو القدرة على الخصام والحجّة فيه، وهي منازعةٌ بالقول لإقناع الغير برأيك »[13].

ونجد الحجاج ضاربًا بجذوره في الخِطاب العربي، فلقد اهتم الجاحظ بالفعل اللّغوي واعتبره الأساس لكلّ عملية بيانيّة حجاجيّة: «فالكلام في نظره لا يمكن تميزه عن البلاغة، فهو يضطلع في حياة الفرد بوظيفتين أساسيتين هما:

1. الوظيفة الخطابية وما يتّصل بها من إلقاء وإقناع واحتجاج ومنازعة ومناورة.
2. الوظيفة البيانية: البيان والتّبيين أو الفهم والإفهام »[14]. وهذا عبد القاهر الجرجاني في «إعجاز القرآن» يقنع المتلقي بنظريّة النّظم الأمر الذي طبع دلائله بطبيعة حجاجيّة بامتياز.

وعرّف حازم القرطاجني الحجاج بقوله: «لما كان كلّ كلامٍ يحتمل الصدق والكذب، وإمّا أنّ يراد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإمّا أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال »[15].

وتناول معظم العلماء العرب الأوائل الحجاج بمعنى الجدل وهو ما أكّده عبدالله صولة بقوله: «ومهما يكن من أمر، فإنّ الحجاج والجدل يكثر ورودهما مترادفين، في اصطلاح القدماء من ذلك أن أبا الوليد الباجي أسمى كتابه وهو من علم أصول الفقه بسبيل المنهاج في ترتيب الحجج، مستخدمًا في العنوان لفظة حجاجًا كما نرى، ولكنه في المقدمة ينعته بكونه كتابًا في الجدل »[16].

أمّا الحجاج عند العرب المعاصرين فقد عرّفه طه عبد الرّحمن بقوله: «كلّ منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحقّ الاعتراض عليها »[17].

وأمّا عبدالهادي الشّهري فقد عرّف الحجاج وربطه بالإقناع، فقال: «الحجاج هو الآليّة الأبرز التي يستعمل المرسل اللغة فيها وتتجسّد عبرها استراتيجية الإقناع »[18].

وأمّا محمّد العمري فيرى أنّ الحِجاج طابعٌ إقناعيٌ إذا يقول: «لقد حمل إفلاطون في محاوراته على الخطابة لاهتمامها بالإقناع بدل البحث على الحقيقة »[19]. وقد اعتمد على المرتكزات الأرسطيّة لبلاغة الخِطاب وربطها بالإقناع، يقول في ذلك: «وبدأ الحنين من جديد إلى ريطورية أرسطو الذي تتوسّل إلى الإقناع في كلّ حالة على حدة بوسائل متنوعة حسب الأحوال »[20]. وقد «ركّز على « المقام» خصوصًا الخطابة السياسية، وهي محاورة بين الأنداد، ويكثر فيها النصح والمشاورات. وتعتمد على الحجج المقنعة والأسلوب الجميل المؤثر»[21].

وسنحاول في هذا البحث أن نبيّن كيف تمنح البلاغة الخِطاب الحِجاجي بعدًا إقناعيًّا؟، وذلك أنّ معظم الأساليب البلاغية تتوافر فيها خاصية التّحول لأداء أغراض تواصليّة ولإنجاز مقاصد حجاجيّة، ومدوّنة البحث «نصوص المثل الشّعبي في رواية» سيدات القمر «وجدناها خطابًا حجاجيًّا بامتياز فقد استحوذت الصّيغ والأساليب البلاغية عليها بكثرة، سواء أكانت صورًا بيانية أم محسنات بديعيّة.

2) الصور البيانيّة:

تعدّ الصور البيانية من أقوى الآليات البلاغيّة الحجاجيّة التي يستعملها المتكلّم لغاية الإقناع والتأثير، وسنسوق نموذجًا أو نموذجين؛ وذلك لاستحالة ذكرها جميعًا في هذا البحث.

2-1) الاستعارة التمثيلية:

لقد لعبت الاستعارات التمثيليّة في رواية «سيّدات القمر» دورًا بارزًا في تحديد مقصديّة المثل الشّعبي إذ اكتسب النّص دلالات واسعة كان لها تأثير لغويّ في إبلاغ المتلقي مقصديّة المتكلم/ جُوخة الحارثي بطريقة موجزة ومقتصدة في اللّغة، واستطاع الإبداع في المثل الشعبي أن يقول ما عجز عن قوله في غياب اللّغة من جهة، وفجّر الحدود الدلاليّة بين فضاءات مختلفة من جهة أخرى.. فالإبداع الشعبي عبر المثل قد اخترق بتوظيفه الاستعارة التمثيليّة الحدود اللّغويّة والبلاغيّة الخاصّة بكلّ فضاء، وبكلّ شيء، وبكلّ موضوع، اخترقها ليشكّل منها كلًا واحدًا متناقضًا في لغته، بيد أنّه متجانس فيما توحي إليه دلالته: فما الاستعارة التمثيليّة، وما أبرز الاستعارات التّمثيليّة التي جاءت في « سيدات القمر»؟ ومفهوم الاستعارة التّمثيليّة - كما ورد في كتب البلاغة - هو: «تركيب استعمل في غير ما وضع له؛ لعلاقة المشابهة»[22].

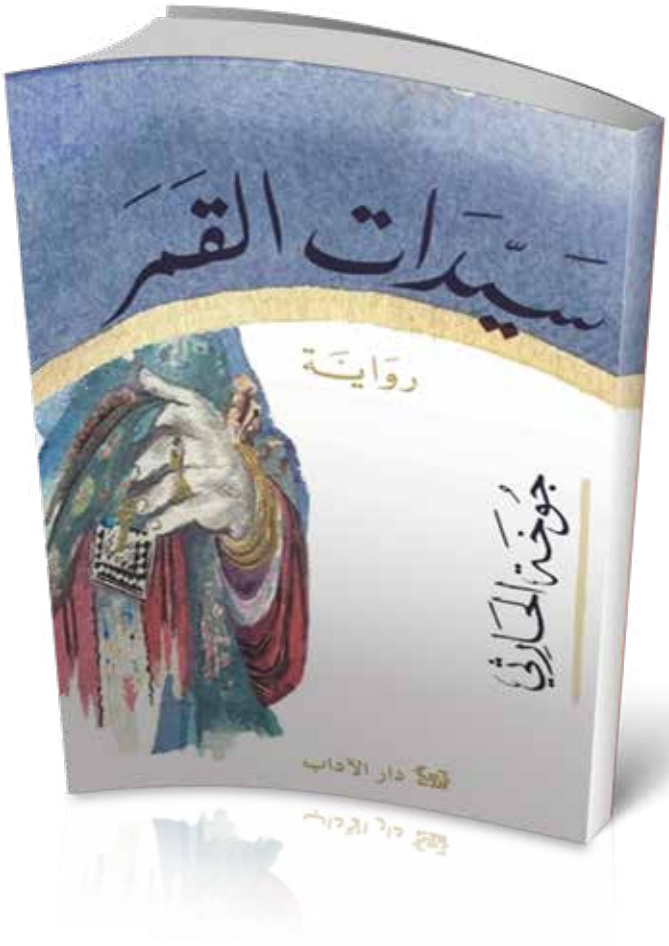
و«يحدّ العرب الاستعارة بالتّركيب يستعمل في غير ما يوضع له في الأصل لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي»[23]. وإنّ الأمثلة التي أدرجت في باب الاستعارة التمثيليّة أكثرها قامت على أمثال عربية معروفة[24].

فمن الاستعارات التي قامت على التّمثيل قولها: «تمشي الرّيول تخبّ مين الفؤاد محبّ، ومين ما أشتهي علي كود وتعب»[25].

الشاهد قوله: «تمشي الرّيول تخبّ مين الفؤاد محبّ » .

لقد صوّرت جُوخة الحارثي عبر مثلها الشعبي هذا مشي الأرجل مسرعة حيث معشوق الفؤاد، وحيث لا يحبّ لا يشتهي فتشعر النّفس بالتثاقل والتّعب، وحمّلها قيمة عالية تجاه المحبوب وقيمة منحطّة تجاه المكروه الذي لا تحبّه النّفس، وذلك من أجل التّعبير

الدال	المدلول الحقيقي	المدلول المجازي	فاعل الذّات	فاعل الموضوع (المفعول به)
صورة المحبوب	عملية الحبّ- مشي الريول- الفؤاد.	عشق المحبوب	هي	أنا
صورة المكروه	ما أشتهي- كود- وتعب.	الكره- التثاقل- التعب النفسي.	أنا	هي
الريول	عضو مهم من أعضاء الإنسان	ذات قيمة عليا- المشي		
المحبّة	علاقة بين اثنين	قيمة روحية عليا	أنا + هي	هي + أنا
ما أشتهي (الكره)	شيء معنوي	لا أحبّه (أكره)	أنا + هي	هي + أنا



عن طبيعة النّفس البشرية عند النّاس، فبتوظيف الألفاظ (المشي - الأرجل - تحبّ - الفؤاد - الحبّ - لا أشتهي - كود - تعب) تحمل بين طياتها أشدّ حالات الحبّ نحو الشخص المحبوب، وأشد حالات الكره نحو الشّخص المكروه.

لجأ المتكلّم/ جُوخة الحارثي في هذا المثل الشّعبي إلى استعمال الاستعارة التّمثيليّة، وعزفت عن القول العادي؛ لانّه أقوى حجاجيًا منه، فقد حاولت أن تبلغ مقاصدها الحجاجية التي تمثله في إقناع المتلقي بأنّ الأرجل تسير مسرعةً نحو المحبوب حاملة معها الفؤاد العاشق، بينما لا تشتهي النّفس المسير للشخص المكروه فتنهض متثاقلة متعبة، وهذه هي النّتيجة التي توصّلت إليها جُوخة الحارثي من خلال خطابها الاستعاري التّمثيلي الموجود في المثل الشعبي هذا. فالاستعارة التمثيلية الحجاجية في هذا المثل الشعبي كانت أقوى حجةً من أيّ كلامٍ عادي لذا توسلت الكاتبة به بقصد توجيه خطابها وبقصد تحقيق أهدافها الحجاجية التي تهدف إلى الإقناع والتأثير في المتلقي.

2-2) الكناية:

الكناية صورةٌ بلاغيّةٌ قائمةٌ على تداعي المدلولات، وقد أورد النّقاد والأدباء والفلاسفة تعريفات كثيرة قديمة وحديثة نذكر منها على سبيل المثال ما أورده عبدالقادر الجرجاني فيقول: «المراد بالكناية هنا، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ المذكور له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومىء إليه ويجعله دليلًا عليه»[26].

ومفهوم الكناية عند البلاغيين العرب هو: «لفظ أريد به ملزوم معناه الوضعي من حيث هو كذلك، فإن لم يكن اللازم ملزومًا، احتاج العقل فيها إلى تصرف، وبذلك التصرف يصير اللازم ملزومًا»[27].

وتعريف الكناية عند «جورج لايكوف» هي أن: «نستعمل كيانًا معينًا للإحالة على كيان آخر مرتبط به»[28].

ويقول إبراهيم النّظام مفصلًا ميزات المثل: «يجتمع في المثل أربع لا تجتمع في غيره من الكلام، إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التّشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة»[29].

فبين المثل الشعبي والكناية علاقة وطيدة الأمر الذي ألهم جُوخة الحارثي القوة الإبداعيّة الفنّيّة للقول، وما لا تريد قوله صراحةً وعلانيةً لأسباب أخلاقية أوعقدية أو أيديولوجية، فالمجال أصبح واسعًا بتبنّي هذه الطريقة للمثل الشعبي إذ اقتحم الفضاءات الممنوعة، فقد تحدّث عن الممنوع والملفوظ، بلغةٍ سهلةٍ تاركًا المجال للمتلقي ليؤوّل ما يقدر على تأويله، فالكناية تساعد المتلقي في الكشف عن الدّلالة المسكوت عنها، وبالتالي تربطه مع المتكلم عقودًا ذاتية وأخلاقيّة ونفسيّة وأيدلوجيّة، بحيث أنّهما يتكلّمان اللّغة الرّمزية نفسها وينهلان من المنهل المرجعي نفسه، وهذا الفعل

يؤهّلهما للتّحليق بالنّص بين الحقيقة والمجاز.

ونلاحظ كيف تكون للكناية قوّة حجاجية من خلال الأمثال الشعبية:

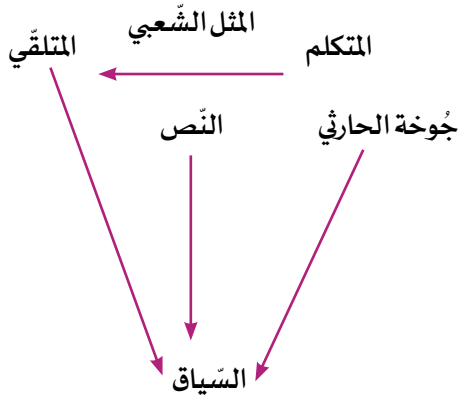
- قوله: «الحمار لمّا يشبع يرفس»[30].

جاء هذا المثل على لسان «ظريفة» وهي عبدة تولّت خدمة أسرة «التاجر سليمان» كما إنّها مربية «عبدالله» وهي العبدة الوحيدة التي حظيت بمكانة مقبولة بين أفراد الأسرة، إذ يمكنها أن تشارك السيدات الأكل في الصينية نفسها، أعطت لنفسها هذا الامتياز ولم يُناقشها فيه أحد، وهذا ما تجلّى بشكل واضح أثناء زيارتها ل (ميا) بعد ولادتها لطفلتها «لندن»، فالمقصديّة التي يريد النّص عبر هذا المثل الشعبي البوح بها تتمثل في الحديث عن مرحلة ما بعد الشّبع حيث يبدأ الحمار بالرّفس، والمقصود زوجة «سنجر» ولد «ظريفة» كانت فقيرة معدمة فلما تزوّجها «سنجر» أصبحت لا تأكل إلا أفخر الطعام واللحم والدّجاج.. فحالها حال الحمار بعد الشّبع قام يرفس.

ويمكننا رسم الخطاطة الآتية:

(الحمار لما يشبع يرفس)

إنّ استعمال المثل الشّعبي / الكناية في تحديد المقصديّة الحجاجيّة له ما يسوغه على مستوى القول وقابله ومتلقيّه ومناسبته، فجُوخة الحارثي على لسان «ظريفة» أرادت بالمثل الشعبي هذا أن تقول عن زوجة «سنجر» أنّها كانت تطبخ لها وتعمل كلّ شيء وتعطيها «الدّشاديش» والملابس قبل الزّواج فقد كانت فقيرة جدًّا فلما تزوّجت من ولدها سنجر وشبعت نسيت كلّ ذلك وما عادت تأكل من يدها ولا تأخذ منها دشداشات ولا شيء، فأرسلت « ظريفة» المثل «الحمار لما يشبع يرفس».



وكأنّ بين هذه الأقطاب الأربعة اتفّاق معرفي وعرفي وثقافي، فقد استعانت الكاتبة بشخصية «ظريفة» لتلقي المثل الشعبي في هذ الموقف الذي شابه الحالة التي قيل فيها هذا المثل، وذلك لتعكس طبيعة الفضاء الإجتماعي، وما ينتج عنه من علاقات اجتماعية عُمانية قوية.

فالكناية لها دورٌ مهمٌ في الحجاج، إذ هي بمثابة الدليل الذي يلجأ إليه المتكلم لإثبات معانيه وإقناع قارئه، قال الزركشي: «وهي عند أهل البيان أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، ورديفه في الوجود، فيومىء به إليه، فيدل على المعنى المراد من طريق أولى»[31].

فالمتكلم / جُوخة الحارثي أطلقت هذا المثل في صفة كناية لتصل إلى هدفها الحجاجي، وتقريب المتلقي إلى أطروحتها بهدف إقناعه وحتى تجعله يكتشف ذلك

بتأويله ومتى اكتشف ذلك أقرّ بصحة الأطروحة، وهذا ما تطمح إليه الكاتبة.

ح- الحمار لما يشبع يرفس ← تأويل ← ن- إهمال أصحاب الفضل المتلقي

فعبارة (الحمار لما يشبع يرفس) هي حجة في صفة كناية، ونتيجة المؤوّلة الضمنيّة، من قبيل (إهمال الأحباب الذين كانوا ينفقون الوقت والجهد في محبتك وسعادتك فبعد شبعك تتركهم فحالك حال الحمار الذي كان صاحبه يطعمه ويسقيه فلما شبع رفسه وقتله).

2-3) الإيجاز:

لقد أشار «ربول» إلى أهميّة الإيجاز ودوره الفعّال في العملية الحجاجية، فهو وسيلة للتأثير في المتلقي، إذ أن القصير الموجز أنفذ إلى الأسماع، وأحسن موقعًا في القلوب، إذ يقول: «الإيجاز هام من زاوية تُعنى بالحجاج، لأنّه يشكل سلاحًا يواجه به العدو بين القائلين، النسيان وعدم الانتباه ولا يحتفظ من القول إلا بأقله، وحتى هذا القليل معرض للنّسيان لبعده عن الإيجاز»[32].

وإذا ما جئنا إلى الإبداع الشعبي نجد أنّ هذه الآلية البلاغية موجودة بكثرة، إذ تعد خاصية من خصائصه، وكأنّ المبدع أقام نصه على الإيجاز بما فيه من الأهميّة في انتباه المتلقّي.

ومثال ذلك: «آه، صدق المتوصّف»: «الوالد شقي»[33].

هنا يتجسد الإيجاز في الحجج التي قدمتها الكاتبة لتدعيم الطرح، ويكون ترتيب الحجج كالآتي:

النتيجة: الوالد دائمًا في شقاء وتعب.

ح1: الوالد

ح2: شقي

وهذا المثل يضرب بالخصوص للوالد / الأب الذي يعاني ويكابد الآلام والجوع والفقر والعطش ومرارة الأيام من أجل هذا الولد، فهو يموت شقاءً من أجله.

فكلّ حجة استعملتها راوية المثل الشعبي هي اختصار لجمل كثيرة، وهذا الاختصار والإيجاز، لكي لا يدفع بالمتلقي إلى الملل من جهة وإلى إقناعه من جهة أخرى، ويفسح له المجال لتتوسع في التأويل، وشرح هذه الحجج ليقنع نفسه بنفسه.

3) المحسّنات البديعيّة:

المحسّنات البديعيّة يمكنها أن تؤدّي الوظيفة الحجاجيّة، ووجدنا المثل الشعبي يمتلك تلك المحسنات البديعية بكثرة، وذلك راجعٌ إلى بلاغة نصّ المثل، ولمقصدية المبدع في الإقناع والتأثير في المتلقي.

3-1) الطباق:

يتميّز الطّباق أو التّضاد بحضور قوي في الأمثال الشّعبية، وإنّ لهذا الحضور ما يسوّغه على المستوى الإبداعي والثقافي والاجتماعي، والطباق أو التضاد كما عرّفه راجي الأسمر: «هو الجمع بين متضادين، وقد يكون هذان المتضادان اسمين، نحو: «كريم بخيل» وفعلين نحو: «فرح حزن» وحرفين: «لنا علينا»»[34].

«إنّ الواقع الثقافي والاجتماعي الذي احتضن نصّ المثل الشعبي إبداعًا واستثمارًا ليس واقعًا منسجمًا، بل مملوءا بالمتناقضات، وبالتالي أصبح لزامًا على الفرد أن يكيّف حياته المعاشية (المادية والمعنوية) وفق قانون هذه المتناقضات التي يعيشها ويعايشها يوميًا، فهي صورة حية وناطقة على هذه التناقضات التي تواجه الفرد والمجتمع في آن واحد»[35].

ومثال ذلك:

«أفتي معرفتي، راحتي ما أعرف شيء»[36].

فبين «معرفتي» و«وما أعرف شيء» علاقة تضادية إنفعالية، ظهرت بشكل جلي على المستوى اللغوي.

معرفتي ≠ ما أعرف شيء

إدعاء المعرفة / التباهي / الاعتداد والثقة بالنفس

إدعاء عدم المعرفة / فيه الراحة

فالعناصر اللّغوية لا تنفي بعضها البعض، ولا تتصارع فيما بينها، فهي تتكامل فيما بينها بالرغم من الطابع التناقضي الذي يميزّها لأنّ العلاقة التي تجمعها هي علاقة سلوكية أخلاقية اجتماعية، مؤدّاها أنّ الذي يعيش بالمعرفة يعيش متعبا من النّاس وإن راحته في أن يقول لا أعرف شيئًا، فالعلاقة التّطابقية هي بالأحرى علاقة تحويليّة تكامليّة.

المعرفة

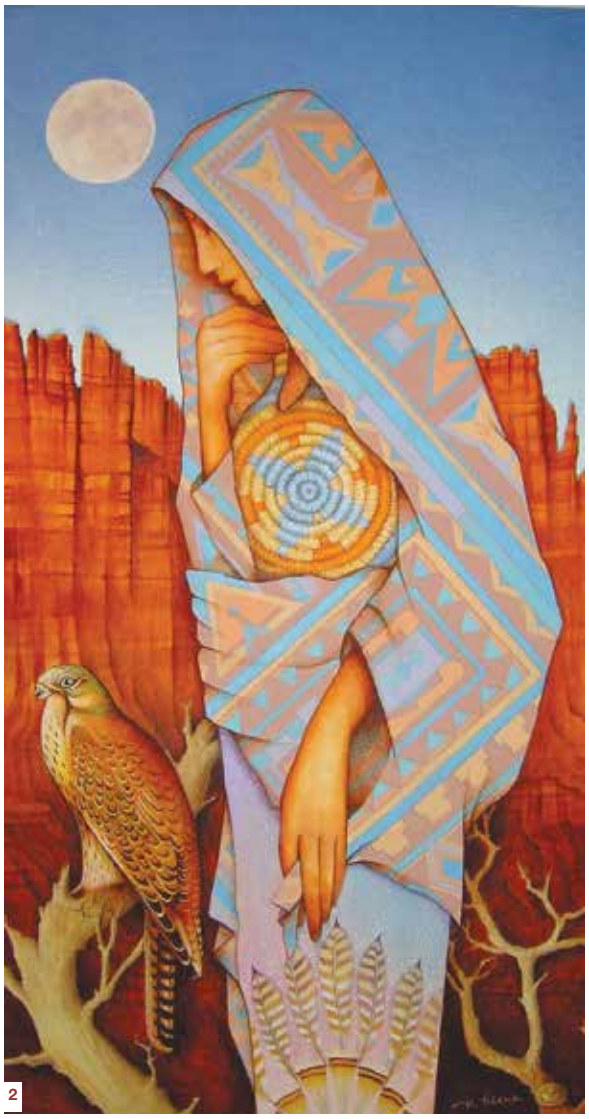
(تتحول وتتكامل)

تكون الراحة في
إدعاء عدم المعرفة

فجُوخة الحارثي جاءت بهذه الأضداد من أجل تدعيم الطرح ويمكن أن نعدّ كلّ ثنائية بمثابة حجّة.

3-2) المقابلة:

ظهرت المقابلات في نصوص المثل الشعبي متنوعة ومتعددة، حيث منها البسيط القصير، ومنها المعقّد الطويل، وذلك يظهر جليًّا حسب مقام الكلام ومقصديّة الحديث.



2

وعرّف ابن رشيق القيرواني المقابلة بقوله: «هي ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أوّل الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به لآخره، ويؤتى في الموقف بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثرما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا تجاوز الطباق ضدين كان مقابلة»[37].

ومن أمثلة المقابلة: مقابلة عنصرين بعنصرين.

يقول المتوصّف «المحبوب محبوب: جاء ضحى وجاء غروب، والرامد رامد: جاء حاش وسامد»[38].

ومعنى المثل: المحبوب يظلّ محبوبًا مهما كان الوقت الذي يأتي فيه: سواء أكان ضحى أو عند الغروب، وغير

المحبـوب يظـلّ غيرمرضي عنـه مهما اجتهـد في الحصاد والسماد.

المحبوب ≠ الرامد (غيرالمحبوب)

محبوب ≠ رامد (غيرمحبوب)

جـاء ضـحى وجـاء غـروب ≠ جاء حاش وسـامد (غيرمـرضي عنه مهمـا اجتهـد في الحصاد والسـماد).

اكتسـبت المقابلـة نـصّ المثل الشـعبي بنيـة أدبية وجماليّـة شـاعرية وإيقاعيّـة محكمـة، من جهـة، ومن جهـة أخـرى أكسـبت النـص بنيـة دلاليـة موسـعة ومزدوجـة الإيقاع، وكمـا يقول محمّد سـعيدي: «تتّحد أبعادهـا وعلاقاتهـا بالمبـدع والمتلقـي وتأويلهمـا للحياة وموقعهما مـن القضايا الاجتماعية والنفسـية والثقافية والاقتصاديـة والسياسـية والعقائديـة»[39].

3-3) السّجع

عـرّف محمّـد إبراهيم شـادي السـجع بقولـه: «هو توافـق نهايـات الجمـل، والأسـجاع في النثر كالقـوافي في الشـعر. وقد جاء في كلام العرب قديمًا بالطبع والسـليقة وكان له حسـنه وأثـره»[40].

يعدّ المثل الشـعبي خطابًا إيقاعيًّـا بالدرّجة الأولى، وقد أكسـبته هذه الإيقاعية اللّغة الشّـعرية، الـتي قام بنيانه على حركيّتهـا من جهة، وممّـا زاد في قوة هـذه الإيقاعية تلـك البنيـة البلاغيّـة المتعـدّدة ومتنوّعـة الرّوافد من تكرار وجناس وتضـادّ ومقابلة وتشـبيه وغيرها من جهة أخـرى، وأنّ البنيـة الإيقاعية المحركّة لنصـوص الأمثال الشّـعبيّة، خلقت موسـيقى خاصة ومميّزة، سـواء على مسـتوى التلفّظ لـدى القائـل، أو على مسـتوى التلقّي، حيـث يستسـلم المتلقّي بحواسّـه لتلـك اللـذّة التي قد يحدثهـا النّص والتي تحـرّك الوجـدان الدّاخلي فيحتضن نـصّ المثل الـذي اسـتقرّ في الأذن، ثـم في باطـن الذات، ليتجاوب مع الاسـتيعاب والمسـاءلة[41].

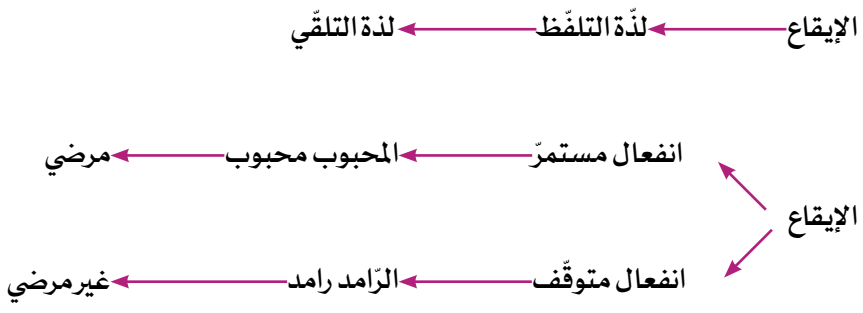
مثال على ذلك:

يقـول المتوصّف «المحبوب محبـوب: جاء ضحى وجاء غروب، والرّامد رامد: جاء حاش وسـامد»[42].

هـذه البنيـة الإيقاعيـة القائمـة على السّـجع وهو انتهـاء آخـر كلمـة مـن كلّ جـزء من هـذا النّـص بحرف (الباء) في القسـم الأوّل، وحرف (الراء) في القسـم الثاني، ويعمل الحرفان على اسـتمالة المتلقي حسـيًا، فيعطيان موسـيقى خاصـة، تجعـل مـن المتلقـي ينتبـه، ومن ثم يقتنـع ويتأثر.

وإنّ المبـدع الشـعبي قـد اسـتعمل هـذه الصّـورة البلاغيـة «السّـجع» ليس لغايـة جمالية، وإنّمـا لغاية حجاجيـة، ففي الموسـيقى حجاج. فالـذات المتلقيّة تتأثر بالإيقـاع أو قل السّـجع في المثـال فتحدث موسـيقاهما، حركـة انفعاليـة لـدى المتلقي الـذي يتأثر عند سـماعه لهذا النـص أو ذاك بذلـك الواقع الموسـيقي الذي يحدثه السـجع، فإيقـاع نص المثـل الشـعبي المـزدوج (اللذّة/ الانفعـال) ومن ثـم الإقنـاع والحجاج.

ولعلّ مـا يؤهّل نـصّ المثل الشـعبي إلى مرتبـة أدبية وجماليـة هي تلـك الإيقاعيّة الـتي تحرّكه على مسـتوى اللـذّة وعلى مسـتوى الانفعـال (الحِجاج).



3

خاتمة البحث

لقد عالجنا في هذا البحث حجاجيّة المثل الشّعبي في رواية « سيّدات القمر» للأديبة العُمانية جُوخة الحاراثي، وتتبّعنا نصوص المثل الشعبي المبثوثة على خارطتها الجغرافية، وحللنّاها تحليلًا حجاجيًّا . ويمكننا الوقوف على جملةٍ من الاستنتاجات التي خلصنا إليها بعد هذا البحث ونجملها في الآتي:

1. أنّ المثل الشعبي يحمل طابعًا حجاجيًّا بامتياز، فالمتكلّم/ جُوخة الحارثي تريد من خلاله الوصول إلى أغراضها من جهة التأثير، وإقناع المتلقي من جهة أخرى، وقد تنوّعت هذه الأغراض الحجاجية في رواية « سيدات القمر».
2. أنّ المثل الشّعبي لعب دورًا مهمًّا في رواية « سيدات القمر» فقد عبّر بصدق من خلال منهجه التّجريبي عن الأفكار الحقيقة والفلسفية لها، ومثّل أنموذجًا ذا قيمة حجاجيّة عالية جدًّا لا بدّ من احتوائها في السّلوك الإنساني، وكان الهدف الأسمى من الحِجاج بالمثل الشّعبي هو إيصال رسالة البيئة المحلية العُمانية القديمة المحافظة على تقاليدها وعاداتها للقارئ بغية حصول الإقناع والاقتناع.
3. إنّ الأمثال الشّعبية التي أوردتها الرّوائيّة جُوخة الحارثي كلّها مستقاة من الواقع المحلي للبيئة العُمانية بهدف توثيقها للأجيال القادمة.
4. شكّلت بعض المواقف خلفيّة رئيسة للعمل الرّوائي الذي قدّمته الكاتبة، وكانت قرية العوافي هي المركز الذي تدور عليه الأحداث في رواية «سيدات القمر». فهي مكان التّكوين والذّكريات الجميلة، وهي مكانٌ لأحضان العائلة الدّافئة، ومكانٌ لما سيأتي لاحقًا من أحداث متنوّعة تتّصل بالشّخصيات النّامية، منها خرجت الشّخصيات وإليها تعود.
5. لقد اشتغلت الرّوائية جُوخة الحارثي على المثل الشّعبي المحلّي في الرواية العُمانية الأمر الذي أضفى جمالية على النّص الرّوائي وإقناعية بحميمية الالتحام بالواقع والتّاريخ على حدٍّ سواء، والرّوائية وهي تشتغل على المثل الشّعبي المحلّي في « سيدات القمر» تكون قد أصّلت لهذا الجنس الجديد الوافد على منطقة الخليج العربي.
6. نجحت الرّوائية جُوخة الحارثي في إبراز الأسلوب الفنّي والإبداعي المُساهم في تنامي أحداث روايتها معتمدةً في ذلك على كمٍّ كبيرٍ من الثّقافة والفكر ومُستعينة بقوة الأمثال الشّعبية العُمانية المنسجمة تمامًا وروح الخِطاب الرّوائي وتوجيه خِطاب الرّواية توجيهًا حجاجيًّا.

7. جاء المثل الشّعبي حاملًا صورًا بلاغيّة كالاستعارة والكناية والإيجاز والتمثيل والمقابلة والطباق والسّجع...، وهي عناصر تكسب القول درجة عالية من الإقناع والتأثير، ويمكن النظر إلى هذه الوسائل نظرة جمالية، بالإضافة إلى النظرة الحجاجّية التي تؤدّي الدّور الأساس في نصوص الأمثال الشّعبية المحلية.

8. أنّ العلاقة الوطيدة بين المثل والكناية قد ألهمت الكاتبة القوة الإبداعيّة الفنّية للقول، وما لا تريد قوله صراحة وعلانية لأسباب أخلاقّية أو عقدّية أو إيديولوجية، فالمجال أصبح واسعًا بتبني هذه الطريقة للمثل إذ اقتحم الفضاءات الممنوعة، فقد تحدّث عن الممنوع والملفوظ، بلغة سهلة تاركًا المجال للمتلقي ليؤول ما يقدر على تأويله، فالكناية تساعد المتلقي في الكشف عن الدلالة المسكوت عنها، وبالتالي تربطه مع المتكلّم عقودًا ذاتية وأخلاقيّة ونفسّية وأيدلوجية، بحيث أنّهما يتكلّمان اللّغة الرّمزيّة نفسها وينهلان من المنهل المرجعي نفسه، وهذا الفعل يؤهّلهما للتحليق بالنّص بين الحقيقة والمجاز.

9. لقد لعبت الاستعارة التّمثيلية دورًا بارزًا في تحديد مقصديّة المثل الشّعبي إذ اكتسب النّص دلالات واسعة كان لها تأثير لغوي في إبلاغ المتلقي مقصدية المتكلم/ جُوخة الحارثي بطريقة موجزة ومقتصدة في اللّغة، واستطاعت الإبداع في المثل الشعبي أن يقول ما عجز عن قوله في غياب اللّغة من جهة، وفجّر الحدود الدلاليّة بين فضاءات مختلفة من جهة أخرى.. فالإبداع الشّعبي عبر المثل قد اخترق بتوظيفه الاستعارة التمثيلية الحدود اللّغوية والبلاغية الخاصة بكلّ فضاء، وبكلّ شيء، وبكلّ موضوع، اخترقها ليشكّل منها كلًا واحدًا متناقضًا في لغته، بيد أنّه متجانس فيما توحي إليه دلالته.

10. أنّ الكناية في المثل الشّعبي في «سيدات القمر» كان لها دورٌ مهمٌ في الحجاج، إذ هي بمثابة الدليل الذي يلجأ إليه المتكلم لإثبات معانيه وإقناع قارئه، فالمتكلم/ جُوخة الحارثي أطلقت هذه الأمثال الشّعبية في صفة كناية لتصل إلى هدفها الحجاجي، وهو تقريب المتلقي إلى أطروحتها بهدف إقناعه وحتى تجعله يكتشف ذلك بتأويله ومتى اكتشف ذلك أقرّ بصحة الأطروحة، وهذا ما تطمح إليه الكاتبة.

11. برزت أهمّية الإيجاز في المثل الشّعبي في هذه الرّواية ودوره الفعّال في العملية الحجاجية، فهو وسيلة للتأثير في المتلقي، إذ أن القصير الموجز أنفذ إلى الأسماع، وأحسن موقعًا في القلوب، وإذا ما جئنا إلى الإبداع الشعبي نجد أنّ هذه آلية الإيجاز البلاغية موجودة بكثرة، إذ تعد خاصية من خصائصه، وكأنّ المبدع أقام نصّه على الإيجاز بما فيه من الأهمية في انتباه المتلقي.

12. لقد لعب المحسّن البديعي دورًا حجاجيًّا، بالإضافة إلى وظيفتة الجمالية: فلقد اكتسبت المقابلة نصّ المثل الشعبي بنية أدبية وجمالية شاعرية وإيقاعية محكمة، من جهة، ومن جهة أخرى أكسبت النّص بنية دلالية موسعة ومزدوجة الإيقاع.

13. أنّ الطّباق تميّز بحضور قوي في الأمثال الشّعبية في «سيدات القمر»، وإنّ لهذا الحضور ما يسوّغه على المستوى الإبداعي والثقافي والاجتماعي، وإنّ الواقع الثّقافي والاجتماعي الذي احتضن نصّ المثل الشّعبي المحلي في البيئة العُمانية إبداعًا واستثمارًا ليس واقعًا منسجمًا، بل مملوءًا بالم تناقضات.

14. أنّ استعمال المبدعة جُوخة لهذه الّصورة البلاغية «السّجع» في المثل الشّعبي ليس لغاية جمالية، وإنّما لغاية حجاجّية، ففي الموسيقى

حِجـاج. فالـذّات المتلقّيـة تتأثّـر بالإيقـاع أو قـل السّـجع في المثـال فتحـدث موسـيقاهما، حركـة انفعاليّـة لـدى المتلقـي الـذي يتأثّـر عنـد سـماعه لهـذا النّـص بذلـك الواقـع الموسـيقي الـذي يحدثـه السّـجع، فإيقـاع نـصّ المثـل الشّـعبي المـزدوج (اللـذّة/الانفعـال) ومـن ثـم الإقنـاع والحجـاج..

الهوامش

1. " فالتداولية: تختص بدراسة دلالة المعنى كما يوصله المتكلم ويفسره المستمع، ولذلك فهي تهتم بتحليل ما يعنيه النّاس بألفاظهم (...) ويدرس هذا المنهج أيضًا الكيفية التي يصوغ من خلالها المستمعون استدلالات حول ما يقال للوصول إلى تفسير المعنى المقصود من المتكلم.." انظر: جورج يول، التداولية، ترجمة قصي العتابي، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط: دار الأمان، 2010، 19.
2. ابن منظور، لسان العرب، ط1، بيروت: دار صادر، مج 2، ص228.
3. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، ط1، بيروت: دار الجيل، مج2، 1991، ص30.
4. أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ط، بيروت: دار صادر، 1992، ص113.
5. The grand Robert dictionnaire of langue Francis, 1st radiation, Paris,1989,p535–
6. Cambridge Advanced Learns, diction. Cambridge university, press 2nd pud 2004,p56–
7. محمّد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط1، المغرب: دار الثقافة، 2005، ص11.
8. Perlman and Tytica, Trait of The argu– – . mentation pci t.p5
9. نقلًا عن عبدالله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط1، دار الفارابي، 2000، ص8.–Decrot and Anscon bre , Largementation dans the langue, Op –,cit, p5
10. مرجع سابق، ص37. عبد الله صولة،–
11. عبدالله صولة، مرجع سابق، ص 39.
12. سورة النساء، الآية 107. –
13. محمّد بن عاشور، التحرير والتنوير المعروف بتفسير ابن عاشور، ط1، بيروت: مؤسسة التاريخ، مج4، ص 248 –
14. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر،ج1، ص220.
15. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن خوجه، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966، ص63.
16. عبدالله صولة، مرجع سابق، ص12.
17. طه عبد الرحمن، اللسان والميزانأو التكوثر العقلي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987، ص226.
18. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ط2، بيروت: دار الكتاب، 2004، ص456.
19. محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1986، ص09.
20. المرجع نفسه، ص10.
21. المرجع نفسه، ص 59.
22. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة ، تحقيق علي زينو وأحمد القادري،ط1، سورية: دار قباء، 2015،ص127.
23. محمّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط منشورات الجامعة التونسية ، 1981، ص167.
24. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ص 258.
25. جُوخة الحارثي، سيدات القمر، ط8، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2019، ص22.
26. عبدالقادر الجَرجَاني، دلائل الإعجاز، تحقيق الشّيخ محمّد عبده ومحمّد محمود التركزي الشّنقيطي، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية 1988. ص–52
27. ركن الدّين محمّد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، علق عليه إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية،2002،ص189.
28. جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط1، الدار

البيضاء: دار توبقال للنشر، 1996.ص64.

29. أبو الفضل أحمد بن إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، د.ط، بيروت: المكتبة العصرية، 1992، ص5.
30. الرواية، مصدر سابق، ص22.
31. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط2، ج2، ص301.
32. أوليفي ربول، الحجاج مفهومه ومجالاته(نصوص مترجمة) الأردن: عالم الكتاب الجديد، 2010، ج3، ص34. –
33. 105. الرواية، ص–
34. راجي الأسمر، علوم البلاغة، إشراف إميل يعقوب، ط1، بيروت: دار الجيل، 1999، ص111.
35. محمود سعيدي، التّشاكل الإيقاعي والدّلالي في نصّ المثل الشّعبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون لجزائر،2009، ص،–42
36. الرواية، ص 71.
37. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، 1984، ص216. –
38. الرواية، ص 24.
39. محمّد سعيدي، مرجع سابق، ص 42.
40. محمّد إبراهيم شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب: المعاني والبيان والبديع، ط1، المنصورة: دار اليقين للنشر والتوزيع، 2011، ص528.
41. محمود سعيدي، مرجع سابق، ص 6–5.
42. الرواية، ص 24.

المصادر والمراجع من أمّهات الكتب:

- – القرآن الكريم، منقحًا على الرسم العُثماني، ط. دار الصفوة، بيروت، د.ت.
- –ابن مظور، أبو الفضل جمال الدِّين محمّد بن مكرم(ت711ه)، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 15جزءًا، 1990.

المصادر

المصدر المعتمد في البحث (رواية سيدات القمر):

- جُوخة الحارثي، سيدات القمر، ط8، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2019.

المصادر العامة:

- (كتب الأدب والموسوعات والشروح والمختارات والتفاسير والمعاجم)
- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، ط1، بيروت: دار الجيل، مج2، 1991.
- أبو الفضل أحمد بن محمّد بن أحمد بن إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، د.ط، بيروت: المكتبة العصرية، 1992.
- أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ط، بيروت: دار صادر، 1992.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر،ج1، 1966.
- أبو عليّ الحسين بن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، 1984.
- بدر الدّين الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط2، بيروت: دار التراث،2008.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن خوجه، تونس: دار الكتب الشّرقية، 1966.
- ركن الدِّين محمّد بن علي بن محمّد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، علق عليه إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية،2002،ص189.
- عبدالقادر الجَرجَاني، دلائل الإعجاز، تحقيق الشّيخ محمّد عبده ومحمّد محمود التركزي الشّنقيطي، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1988.
- محمّد بن عاشور، التّحرير والتّنوير المعروف بتفسير

ابن عاشور، ط1، بيروت: مؤسسة التّاريخ.لا.ت.

المراجع العربية:

- راجي الأسمر، علوم البلاغة، إشراف إميل يعقوب، ط1، بيروت: دار الجيل، 1999.
- السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، ط دار المكتبة العصرية، بيروت،2016.
- عبدالله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط1، دار الفارابي، 2000.
- عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ط2، بيروت: دار الكتاب، 2004.
- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة: البيان والمعاني والبديع، تحقيق علي زينو وأحمد القادري،ط1، سورية: دار قباء، 2015
- محمّد إبراهيم شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب: المعاني والبيان والبديع، ط1، المنصورة: دار اليقين للنشر والتوزيع، 2011
- محمّد طروس، النّظرية الحجاجية من خلال الدّراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط1، المغرب: دار الثقافة، 2005.
- محمّد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1986.
- محمّد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، ط منشورات الجامعة التّونسية ، 1981.
- محمود سعيدي، التّشاكل الإيقاعي والدّلالي في نصّ المثل الشّعبي، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون لجزائر، 2009.
- طه عبد الرّحمن، اللسان والميزان أو التّكوثر العقلي، الدّار البيضاء: المركز الثّقافي العربي، 1987.

المراجع الأجنبية والمترجمة للعربية:

- Ansconbre , Largementation dans the langue, Op cit, p5.
- Cambridge Advanced Learns, diction. Cambridge university, press 2nd pud 2004.
- The grand Robert dictionnaire of langue Francis, 1st radiation, Paris,1989.
- Decrot and Perlman and Tytica, Trait of The argumentation pci t.p5 .
- أوليفي ربول، الحجاج مفهومه ومجالاته(نصوص مترجمة) الأردن: عالم الكتاب الجديد، 2010.
- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1996.
- جورج يول، التّداولية، ترجمة قصي العتابي، ط1، بيروت: الدّار العربية للعلوم ناشرون، الرّباط: دار الأمان، 2010.

الصور

1. https://3.bp.blogspot.com/-OIMy-IGJVGO4/UugX-uvH25I/AAAAAAADFeE/ChGZZ_4I9Ps/s1600/Holly+Sierra+%252B+Tut-t%2527Art%2540+%252816%2529.jpg
2. https://i.pinimg.com/564x/13/2e/37/132e370d4e679e47832b-fa4ee190a7f1.jpg
3. https://i.pinimg.com/564x/a1/7d/b8/a17db86bc7a53e0322731a5861ac1164.jpg

أ. حسين محمد حسين – مملكة البحرين

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في مملكة البحرين

«الجزء الأول»

1

ربما تكون النخلة هي الشجرة الوحيدة في منطقتنا التي صُنفت فيها دراسات وكتبٌ خاصة بها تناولتها من أكثر من منظور، منذ القرن التاسع الميلادي بأقل تقدير، وفي هذا الصدد يمكن الرجوع لدراسة عادل الشيخ حسين «نخلة التمر في المصادر العربية» والتي تعتبر ثبت ببليوجرافي للكتب والدراسات، العربية والمعربة، القديم منها والحديث، والتي تناولت النخلة (حسين 2002). وربما يكون هذا الاهتمام بالنخلة لأنها ارتبطت ارتباطاً كبيراً بحياة شعوب هذه المنطقة منذ قديم الزمان.

لا نعلم بالتحديد منذ متى بدأ تقدير النخلة، بل تقديسها أحياناً، من قبل الشعوب التي سكنت الخليج العربي، إلا أننا نستطيع الجزم أنها كانت مقدرةٌ لارتباطها بحياة الشعوب القديمة، ويرجح مايكل رايس أن النخلة قد جُلبت إلى أرض سومر من دلمون، أي

البحريـن قديماً، للإكثـار منها نظراً لجـدب أرضهم، وقد نظر إليها السـومريون باحترام، وكانت مكرمة في الشـعائر والأسـاطير؛ ففي ترنيمة مكرسة لننسـينا (Ninsinna) تعلـن الآلهة عراقـة مدينتهـا أيسـين (Isin) فهي أقدم حـتى من دلمـون فتقـول: «بيـتي وجد قبـل دلمـون وكان طرازه من شـجر النخيل» (رايـس 2002، ص 32).

هذا، وقـد كانت النخلة تقـدر وتدلل كونها الشـجرة الوحيـدة التي يجـب أن تخـدم بالطريقـة الصحيحة لكي يتمكن الفـرد من الاسـتفادة منها؛ فبقدر مـا يخدم الفرد النخلـة تعطيه. ويلاحـظ أن حتى عملية تلقيـح النخيل يفضـل أن يقـوم بهـا الإنسـان حـتى يكـون المحصـول مضمونـاً ووافـراً. وهكذا، رسـخ في العقـل الجمعي، منذ القدم؛ منظر الفـلاح وهو يهتم بالنخلـة ويوليها اهتماماً شـديداً وكأنـه يدللها، وقد أنتجـت لنا هذه الصـورة أول مثـل، أو كنايـة، ارتبطـت بالنخلـة؛ فيقـال في كنايـات سـومر: كانـوا يدللون الملك كمـا يدلل نخيل دلمـون (كريمر 2007، ص 63).

كمـا أن هنـاك قصائـد سـومرية يظهر لنـا فيها هذا المثل جليا، فهذا هو شـلجي، ملك سـومر، يسـطر قصيدة يمدح فيها نفسـه فيأتي في سـياق الوصـف: «أنت مدلل مـن قبـل ناينيجـالا كنخلـة في أرض دلمـون المقدسـة» (Annus 2002, p. 156).

ثقافة النخلة في الأمثال الشعبية في مملكة البحرين:

كانـت النخلـة، وحـتى عهـد قريـب، تدخـل في العديـد مـن شـؤون الحيـاة اليوميـة للنـاس، فلـم تكـن النخلـة تـزرع لأجـل ثمارهـا فقـط؛ فمـن أجزائهـا كانـت تبـنى المنـازل أو تدخـل في بنـاء أجـزاء مـن المنـازل، في حـال بُنيـت مـن الحجـر، كالجسـور والسـقوف، ومـن خوصهـا وعسـق عذوقهـا وجريـد سـعفها كانـت تصنـع الأدوات والأوعيـة المختلفـة الـتي كانـت تسـتخدم في العديـد مـن شـؤون الحيـاة اليوميـة. وبالتـالي، فـإن هنـاك العديـد مـن المعـارف الـتي ارتبطـت بالنخلـة، ككيفيـة زراعتهـا والإكثـار منهـا والعمليـات الخاصـة بالاهتمـام بهـا منـذ بدايـة موسـم التلقيـح وحـتى نهايـة موسـم جـني الرطـب. وكذلـك المعـارف الخاصـة بإنتـاج التمـر والدبـس، وكيفيـة صناعـة الأدوات والأوعيـة المتعـددة مـن مختلـف أجزائهـا؛ وهكـذا فـإن للنخلـة ثقافـة خاصـة بهـا.

وهـذه الثقافـة أو المعـارف الخاصـة بالنخلـة، مـع مـرور الزمـن، ترسـخت في العقـل الجمعـي فأنتجـت تاريخـاً وموروثـاً شـعبياً غنيـاً، مـن أهازيـج وأمثـال وألغـاز وقصـص ومعتقـداتٍ شـعبية، كمـا انعكسـت تلـك الثقافـة علـى الشـعر والأدب؛ وهكـذا توغلـت ثقافـة النخلـة في النتـاج الفكـري البحريـني. هـذا، وقـد رصـد منصـور سـرحان هـذا التوغـل لثقافـة النخلـة وذلـك في كتابـه «النخلـة في النتـاج الفكـري البحريـني 1931م - 2010م».

وفي هـذه الدراسـة سـوف نتنـاول ثقافـة النخلـة بتفاصيلهـا، ولكـن مـن خـلال الأمثـال الشـعبية في مملكـة البحريـن، فالدراسـة ليسـت فقـط حـول الأمثـال الشـعبية المرتبطـة بالنخلـة ذاتهـا وثمارهـا، بـل تتعلـق، أيضـاً، بالأمثـال الشـعبية المرتبطـة بالمنتجـات الـتي تحضـر مـن أجزائهـا المختلفـة، كمـا أنهـا تتعلـق بتوظيـف ألفـاظ ثقافـة النخلـة في الكنايـات والأمثـال الشـعبية في مملكـة البحريـن.

مصادر الأمثال الشعبية في مملكة البحرين:

للأسـف لا يوجد مرجع واحد شامل للأمثال الشعبية في مملكـة البحرين، بـل أن هذه الأمثال متشـتتة، فمنها ما وثـق في كتب متخصصـة في الأمثال الشـعبية، ومنها ما وثـق في معاجم الألفاظ العامية، ومنهـا ما وثق في كتب التراث الشـعبي، وأخـرى وثقت في الصحـف والمجلات، ومنهـا ما تـم توثيقه عـبر مواقـع التواصـل الاجتماعي. ومـع هذا التنـوع في المصـادر، واختـلاف طـرق التوثيق، كان لزامـاً أن نتأكد مـن كل مثل نأخذه من تلـك المصادر،

وهكـذا، تم التعامل مـع كل مثل على أنه موضوع دراسـة يجـب البحث عنـه، وتحديد مـن قـام بتوثيقـه. وعليه، فحتى الأمثال التي سـمعتها أو جمعتها مـن خلال عملية الجمـع الميـداني، قمـت بتوثيقهـا وكتابـة المصـادر التي قامـت بتوثيقها.

وهكذا، سـتجد أمـام كل مثل شـعبي أسـماء المصادر التي وثقتـه، أما المثـل الذي لاتجـد أمامه أي مصـدر آخر فهـذا من ضمـن مجموعـة أمثال، بحسـب مـا اطلعت عليه من مراجـع، تُوثق للمرة الأولى. أمـا أهم المصادر التي تـم الاعتماد عليهـا في توثيق الأمثال الشـعبية في مملكة البحريـن فيمكن تصنيفهـا كالتالي:

1) كتب الأمثال:

1. كتاب «الأمثال الشعبية البحرينية»:

صـدرت الطبعـة الأولى مـن هـذا الكتـاب مـن قبـل وزارة الإعـلام في العـام 1989م دون تحديـد واضـح لفريـق الجمـع والإعـداد، أمـا في الطبعـة الثانيـة الـتي صـدرت في العـام 1997م، فقـد تـم تحديـد فريـق الجمع والإعـداد وهـم: أحمـد الضبيـب وإبراهيـم سـند وإبراهيم السـبيعي ومبـارك الخاطـر، وكذلـك تـم تحديـد فريـق المراجعـة والـذي يتكـون مـن كل مـن عبدالرحمـن مسـامح وعبدالرحيـم روزبـه. ويضـم الكتـاب 429 مثـلاً مرتبـة بحسـب الحـروف الأبجديـة، وقـد كُتـب عليـه الجـزء الأول، ولكـن لـم يصـدر جـزء ثـان لـه فيمـا أعلـم.

2. كتـاب «أمثـال البحريـن الشـعبية، النظريـة والتطبيـق»، صـلاح علـي المـدني:

صدرت الطبعـة الأولى من الكتـاب في العام 1989م، أمـا الطبعة الثانية فهي بـدون تاريخ، وهـي الطبعة التي تـم الاعتماد عليها في هذه الدراسـة. يحتـوي الكتاب على قرابـة 427 مثلاً، غـير أن المدني رتبها بصـورة موضوعية، فالأمثال المتعلقة بالبحر في قسـم والأمثال الاجتماعية في قسـم آخر، وهكذا. كذلك، لـم يتم ترقيـم الأمثال داخل كل موضـوع، ولا يوجـد فهرسـة لها، مما يجعـل الوصول لأي مثل محـدد صعبا جداً.

3. كتاب «مثل ومعنى»، فاطمة عيسى السليطي:

صدرت الطبعـة الأولى من الكتـاب في العام 1989م، ويضـم قرابـة 174 مثـلاً تـم توزيعها بحسـب مواضيع منتقـاة ولم ترتب أبجديـاً. كُتب عليه الجـزء الأول، ولكن لـم يصدر جزء ثـان له فيمـا أعلم.

4. كتاب «موسـوعة الأمثال الشـعبية في دول الخليج العربي»، محمد علـي الناصري:

أعـد الناصري الجـزء الأول من هذه الموسـوعة وقدم لها في العام 1979م، ولا نعلم بالتحديد سـنة النشـر، أما بقيـة الأجزاء فلم تنشـر. يضـم الجـزء الأول 879 مثلاً، والمرجـح أن العديـد من الأمثـال تم جمعها مـن مصادر محلية، غـير أن العديد منهـا لا نرجح أنها كانـت متداولة بين العامة في مملكـة البحرين؛ فمن تلـك الأمثال أمثال تتداولهـا النخبـة فيما بينهـا في تلـك الفترة وهـي نتاج لتأثـيرات ثقافية معينة.

وهكـذا، أجبرنـا علـى البحـث عـن كل مثـل ذكـره الناصـري في كتابـه، ومـا إذا كان متـداولاً بـين العامـة في مملكـة البحريـن أم لا، ونتـج عـن ذلـك، أن أخذنـا عـن موسـوعة الناصـري مجموعـة محـددة مـن الأمثـال والـتي يمكـن تقسـيمها إلى ثلاثـة أقسـام، القسـم الأول يضـم الأمثـال الـتي سـمعتها أو تـم توثيقهـا علـى أنهـا مـن الأمثـال الشـعبية في مملكـة البحريـن، والقسـم الثـاني يضـم الأمثـال الـتي تعتـبر صيغـة موازيـة لأمثـال سـمعتها أو تـم توثيقها على أنها مـن الأمثـال الشـعبية في مملكـة البحريـن. أمـا المجموعـة الثالثـة، فتضـم عـددا بسـيطا مـن الأمثـال الـتي انفـرد بهـا الناصـري، وهـي أمثـال ترتبـط ارتباطـاً وثيقـاً بالثقافـة الشـعبية في مملكـة البحريـن، ولـم يتـم توثيقهـا ضمـن الأمثـال الشـعبية لمملكـة البحريـن ولا ضمـن الأمثـال الشـعبية في منطقـة أخـرى في الخليـج العـربي، بحسـب مـا اطلعـت عليـه مـن مراجـع، وبحسـب بحـث معمـق حـتى في مواقـع التواصـل الاجتماعـي وشـبكة الإنترنـت بصـورة عامـة. ونرجـح أن هـذه كنايـات كانـت تسـتخدم علـى نطـاق

ضيق، وربما لازالت مستخدمة غير أن لا أحد وثقها بأي صورة أخرى.

2) قوائم الأمثال التي توجد ضمن كتب:

تميزت بعض الكتب بنشر قوائم أمثال شعبية تم جمعها، في الغالب، بصورة منفردة من قبل مؤلفي تلك الكتب، ومن أهم تلك القوائم ما جاء في الكتب التالية:

1. كتاب «فنون بحرينية»، راشد العريفي:

نشر العريفي الطبعة الأولى من هذا الكتاب في مطلع السبعينات من القرن المنصرم، دون كتابة تاريخ النشر على الكتاب. ومن ضمن مواضيع الكتاب موضوع حول الأمثال الشعبية ويضم قائمة مكونة من 235 مثلا (ص 151 – ص 159)، وتعتبر هذه الأمثال من أقدم ما وثق من الأمثال الشعبية في مملكة البحرين فيما أعلم.

2. كتاب «جزيرة سترة بين الماضي والحاضر، دراسة وتحليل»، عبدعلي محمد حبيل:

نشر حبيل الطبعة الثانية من هذا الكتاب في العام 2010م، لم أطلع على الطبعة الأولى، ويضم الكتاب قائمة طويلة من الأمثال تضم 559 مثلاً، والتي عنونها حبيل «الأمثال الشعبية في جزيرة سترة» (ص 315 – ص 342).

3. كتاب «من تراث شعب البحرين»، محمد علي الناصري:

صدرت الطبعة الأولى من الكتاب في العام 1990م، وهو يتناول مواضيع مختلفة من التراث الشعبي، وقد ذيل الناصري كل موضوع بقائمة أمثال تصب في نفس الموضوع، من هذه القوائم أمثال مرتبطة بالرجل، ومرتبطة بالمرأة ومرتبطة بالبحر وغيرها، وقد بلغ مجموع الأمثال التي ذكرها الناصري في هذا الكتاب قرابة 363 مثلاً، ومنها أمثال سبق أن ذكرها في كتابه سالف الذكر «موسوعة الأمثال الشعبية في الخليج العربي».

3) كتب الألفاظ العامية:

وثقت عدد من الكتب المتخصصة في شرح الألفاظ والكنايات الشعبية في مملكة البحرين العديد من الكنايات والأمثال الشعبية، ومن هذه الكتب التي تم الرجوع لها ما يلي:

- معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، محمد جمال: صدر في العام 2015، وقد وثق فيه الكاتب قرابة 91 مثلاً شعبياً.
- مفردات لهجات مدينة المحرق وقراها، عيسى محمد العرادي: صدر في العام 2016، وقد وثق فيه الكاتب قرابة 50 مثلاً شعبياً.

4) أفراد وثقت الأمثال الشعبية على مواقع التواصل الاجتماعي:

هناك عدد بسيط من الأفراد الذين عملوا بجدية في مواقع التواصل الاجتماعي على توثيق الأمثال الشعبية في مملكة البحرين، وذلك إما بعملية جمع فردي للأمثال وعرضها أو استضافة شخصيات من حملة التراث وحفظة الأمثال الشعبية. هذا، وقد كنا حريصين في أخذ الأمثال الشعبية من مواقع التواصل الإجتماعي، وكنا نتعامل مع كل مثل جديد، نقرأه أو نسمعه، كمادة للبحث، فنبدأ بالبحث عنه في المراجع، والسؤال عنه. وهكذا، ومن خلال هؤلاء الأفراد، تمكنا من توثيق الكثير من الأمثال الشعبية في مملكة البحرين والتي لم يتم توثيقها من قبل. هذا، وقد تم أرشفت تلك المجموعات من الأمثال ليتم استخدامها، ليس فقط في هذه الدراسة، بل في الدراسات المستقبلية أيضاً؛ حيث أن هذه الأمثال تمثل مادة غنية للبحث والدراسة.

أما قائمة الأفراد الذين أخذنا عنهم الأمثال فطويلة، وبعضهم وثق عددا محدود من الأمثال الشعبية، وآخرين بذلوا مجهوداً كبيراً في توثيق الأمثال الشعبية. فأما الأفراد الذين وثقوا مثلاً واحداً أو إثنين فسوف يُسلط عليهم الضوء عند ذكر المثل المحدد الذي أخذ عنهم، والذي ربما انفردوا بذكره، أما الأفراد

الأكثر نشاطاً، والذين تم توثيق العديد من الأمثال الشعبية لهم، فهم كالتالي:

1. عبدالله جمعة (أبو جواد)

من حملة التراث وحفظة الأمثال، أصله من قرية أبو قوة ثم سكن سار، خُصص له حساب على الإنستقرام باسم (@abu_jawad17)، الذي وثق فيه بالفيديو قرابة 308 مثلاً شعبياً، وذلك في الفترة ما بين مايو 2017م ومارس 2020م، وبعد توقفه تحول اسم الحساب إلى (@bahrain_proverbs)، وقد قامت صحيفة الوطن بعمل لقاء معه، وفي هذا اللقاء صرح أبو جواد أنه يحفظ أكثر من 500 مثل شعبي، كما صرح إنه حفظ هذه الأمثال من واقع عمله كفلاح، واختلاطه بالكثير من الأجيال (الصباغ 2019). هذا، ويوجد حساب خاص على «التيك توك»، أحد برامج التواصل الاجتماعي، يحمل اسم (@abu_jawad17) وهو يوثق جزءاً من أمثال أبو جواد.

2. عباس الصفار (أبو حسين)

من حملة التراث وحفظة الأمثال والمواويل القديمة، من البلاد القديم، خُصص له حساب على الإنستغرام باسم (@abu_hussain_bh) وثق من خلاله بالفيديو عددا من الألفاظ والأمثال الشعبية مع شرحها، كما وثق بعض القصص والمواويل الشعبية القديمة، واستمر من ديسمبر 2017م وحتى مطلع العام 2019م. للأسف لم يوثق إلا عدداً محدوداً من الأمثال الشعبية وهي قرابة 29 مثلاً شعبياً.

3. حسين جاسم خلف

وهو مهتم وجامع للأمثال، من قرية كرزكان، أنشأ له حساب على الإنستغرام باسم (@bahranikoh)، وفي حديث جمعني معه قال إن غالبية ما ينشره من أمثال وكنايات سمعها من والده الذي يحفظ العديد منها، وكذلك، وثق الأمثال الشعبية عن أسرته وأقاربه من حملة التراث وحفظة الأمثال الشعبية. وقد وثق قرابة 215 مثلاً شعبياً.

4. ضيوف حساب (@bahrain_proverbs)

كان عبدالله أبو جواد الضيف الأساسي في حساب (@bahrain_proverbs) الذي كان يحمل اسمه في السابق، ولكنه لم يكن الضيف الوحيد، فقد كان هناك ضيوف آخرون، ومنهم من حملة التراث وحفظة الأمثال، ومن هذه الشخصيات تميز منهم:

- محمد الحايكي (بو رضا)، من المحرق، عُرض له 60 مثلاً شعبياً
- عبدالحسين راشد الخباز، من قرية كرانة، عُرض له بعض الأمثال والألغاز الشعبية التي ترتبط بالزراعة وخصوصاً النخلة، وعلى الرغم من قلة ما وثقه إلا أنها ذات أهمية كبيرة لأنها لم توثق من قبل.

5. ضيوف حساب عبدالله القطان (@abdullaalqattan_1)

بدأ عبدالله القطان، من البلاد القديم، في توثيق الأمثال الشعبية في نهاية شهر نوفمبر من العام 2017م، وذلك عن طريق استضافة افراد من حملة التراث وحفظة الأمثال، بصورة عفوية، سواء في الطريق أو الأماكن التي عادة ما يجلسون فيها، كإحدى المقاهي أو أحد المحلات. وكان يوثق المثل في مقطع فيديو وينشره على حسابه على الإنستغرام (@abdullaalqattan_1). ويلاحظ أنه كان يوجد أفراد آخرون قاموا بتصوير مقاطع فيديو، بنفس طريقته، وإرسال هذه المقاطع له والذي بدوره كان ينشرها على حسابه.

وعلى الرغم من السلبيات في طريقة توثيق الأمثال حيث يصعب حصر وتحديد أسماء الأفراد المشاركين؛ فعملية التوثيق كانت عفوية. كذلك، فإن الكثير من الأمثال التي وثقت كانت موثقة سابقاً في المصادر، كما أن البعض لا يقول أمثالا بل مجرد طرف، وعلى الرغم من ذلك، وجدنا من بين تلك الأمثال الشعبية أمثالاً

القسم	عدد الأمثال	عدد الأمثال المكررة
الأمثال التي ذكرت فيها النخلة أو الأكار	21	
الأمثال التي ذكر فيها عذق النخلة أو ما يصنع منه	9	1
الأمثال التي ذكر فيها ثمر النخلة أو الدبس	42	2
الأمثال التي ذكر فيها جذع النخلة أو ما يصنع منه	3	
الأمثال التي ذكر فيها ليف النخلة أو ما يصنع منه	4	
الأمثال التي ذكر فيها سعف النخلة أو أحد أجزائها أو ما يصنع من من السعفة أو ما يصنع من أحد أجزائها	46	3
المجموع	115	4

جدول رقم (1): صنيف الأمثال الشعبية في مملكة البحرين والتي ترتبط بثقافة النخلة.

لم يتم توثيقها من قبل. هذا، وقد استمر عبدالله القطان في توثيق تلك الأمثال حتى نهاية شهر سبتمبر من العام 2020م، وقد بلغ عدد الأمثال التي وثقها قرابة 125 مثلاً شعبياً.

5) كتب التراث والصحف المحلية:

لا يكاد يخلو أي كتاب يحمل طابع التراث الشعبي من الأمثال الشعبية، ولا مجال هنا لذكر كل تلك الكتب والدراسات، كما تم توثيق عدة أمثال شعبية ضمن مقالات نشرت في الصحف المحلية، وسوف نشير لها من خلال البحث.

تصنيف الأمثال الشعبية المرتبطة بثقافة النخلة:

بعد مراجعة دقيقة للأمثال الشعبية، في المصادر المختلفة سالفة الذكر، والتأكد منها وتحديد الأمثال ذات الصيغ المتباينة، وبعد أن أضفنا لها عددا من الأمثال الشعبية التي سمعتها من خلال احتكاكي بالعديد من حملة التراث وحفظة الأمثال، بلغ مجموع الأمثال قرابة 2000 مثلا، دون احتساب صيغ الأمثال المتباينة. ومن خلال البحث في هذه المجموعة المحققة من الأمثال الشعبية تمكنا من رصد 111 مثلاً شعبياً متعلقاً بثقافة النخلة، أي ما يمثل قرابة 5 % من مجموع الأمثال. هذا، وقد قمنا بتصنيفها في عدة أقسام (انظر جدول رقم 1)؛ وذلك ليسهل عملية الشرح ولتكون ثقافة النخلة حاضرة في كل قسم، ولا يكون مجرد سرد للأمثال الشعبية. ويلاحظ في الجدول رقم (1)، أن المقصود بالأمثال المتكررة أي الأمثال التي تكرر ذكرها في أكثر من قسم؛ وذلك لأن هذه الامثال تحتوي على أكثر من لفظ يخص ثقافة النخلة.

كتابة الأمثال الشعبية:

حفاظاً على أمانة النقل، فقد قمنا بكتابة الأمثال بالكيفية التي سمعناها أو بنفس الصورة التي كتبت بها في المصدر المذكور أمام كل مثل. والجدير بالذكر أنه في اللهجات المحكية في مملكة البحرين يوجد تباين في نطق بعض الحروف، كما أن هناك ظواهر صوتية أخرى تؤدي لوجود تباين في نطق كلمة معينة. ودون الدخول في هذه التفاصيل والتي يمكن الرجوع لها في دراسات اللهجات المختلفة، سوف نسلط الضوء على بعض

العسو او العسكّة

الحروف الأساسية التي يتباين نطقها في اللهجات المحكية في مملكة البحرين وهي أربعة حروف، هي: حرف الجيم (ينطق جيم أو ياء)، وحرف الذال (ينطق ذال أو دال)، وحرف الظاء (ينطق ظاء أو ضاد)، وحرف الثاء (ينطق ثاء أو فاء). وهذه الظاهرة الأخيرة، أي نطق الثاء فاء، أصبحت نادرة وربما أصبحت مقتصرة على بعض الألفاظ.

القسم الأول: الأمثال التي ذكرت فيها النخلة أو الأكار:

ونقصد بها تلك الأمثال التي ذكر فيها لفظ النخلة، سواء ذكر اللفظ بصورة صريحة أو ذكر في المثل ضمير يعود على النخلة أو أن المثل يساق على لسان النخلة.

وبعض هذه الأمثال ذكر فيها الأكار؛ حيث أن لفظة الأكار لا تذكر إلا وذكرت معها النخلة.

والأكار، والجمع أكاره، والبعض يلفظها بالعنعنة فيقول عكار وتجمع فيقال عكاروة، وهو الشخص الذي يتضمن النخيل ويهتم بها، ويقوم بكل العمليات الخاصة بالنخلة من أول موسم تلقيح النخيل وحتى آخر موسم جني الثمار.

هذا وقد وردت لفظة أكار في معاجم اللغة بمعنى الحراث، وقد اشتقت من الفعل أكر بمعنى حفر، ومنه الأكرة أي الحفرة في الأَرض يَجتمعُ فيها الماء فيُغْرَفُ صافياً (لسان العرب مادة أكر). وفي الأحساء يسمى الأكار بالكداد، وهو الشخص الذي يستأجر النخل بأجرة معلومة لمدة معلومة» (آل عبدالقادر 2002، ص 50).

وفيما يلي الأمثال التي ذكرت فيها النخلة أو النخلة والأكار معاً:

1. أبعد إختي عني وخذ خيرها مني (جمال 2015، ص 110)

من الأمثال التي تساق على لسان النخلة، ومعناه أنه عند زراعة النخيل يجب ترك مسافة بين كل نخلة وأخرى فإن ذلك سوف ينعكس على جودة الثمر (جمال 2015، ص 110). وهذا المثل من الأمثال المشهورة في العديد من البلدان العربية، غير أن البعض اختلف في تفسيره، فمنهم من خصه بالنخلة، ومنهم من خصه بالنباتات بصورة عامة، بينما انفرد البعض بتفسير غريب حيث ربط المثل بالمرأة. فالتكريتي في كتابه «جمهرة الأمثال البغدادية» والذي ذكر المثل بصيغة «أبعد أختي عني وخذ حملها مني»، حدد أن المثل يقال على لسان النخلة، وأن هناك أمثال قديمة شبيهة به ذكرت في كتب اللغة، منها ما ذكره الثعالبي في كتابه التمثيل والمحاضرة وهو «تقول النخلة لجارتها: أبعدي عني ظلك أحمل حملي وحملك»، وأن المثل يضرب لفوائد الابتعاد (التكريتي 1971، ج1، ص 41). وكذلك

ذكر الحنفي المثل في كتابه «الأمثال البغدادية» بلفظ «بعد أختي مني وخذ حملها مني»، وقال أن المثل يروى على لسان النخلة، وربما يضرب تعبيراً عن فرط الحسد والغيرة (الحنفي 2011، ج1 ص 91).

أما من ذكر المثل ولم يخصه بالنخلة وإنما بالزرع بصورة عامة فمنهم الرمضان فقد ذكر المثل بلفظ «أبعد أختي عني وخذ حملها مني»، ولم يخصصه بالنخلة؛ حيث قال في شرحه أنه يقال على لسان الغرسة كقاعدة تتبع في ترك مسافة معقولة بين الغرسة وأختها (الرمضان 2016، ص 41). وكذلك، محمد جبر في كتابه «المثل الشعبي الفلسطيني» وقد ذكر المثل بلفظ «ابعد عني أختي وخذ ثمرها مني» (جبر 2014، ص 10).

بالمقابل انفرد عدد من الكتاب بتفسير غريب للمثل حيث ربط بالمرأة، من هؤلاء الكتاب علي أفرفار في دراسته «صورة المرأة في الثقافة الشعبية»، حيث ذكر المثل «بعد أختي عني أخذ غلتها مني» وفسره أنه على لسان الأخ الذي يتمنى التخلص من أخته وحتى وإن تكفل هو بإعالة أخته شريطة أن تعيش في بيت زوجها (أفرفار 2001). وكذلك فعلت خديجة صبار في كتابها «المرأة بين الميثولوجيا والحداثة» حيث ذكرت المثل «بعد أختي عني وخذ غلتها مني» وذلك لتعززبه المعنى السابق (صبار 1999، ص51)، وكذلك فعلت منية بل العافية في كتابها «المرأة في الأمثال المغربية» (بل العافية 2008، ص 68).

2. إسعيد من باگ النخل، قال: والله ياسيدي ما دريت (عباس الصفار).

في هذا المثل صاحب النخل، وهي الأرض المزروعة بالنخيل، يسأل العامل عنده والذي يعمل على حراسة النخل، فيسأله: «يا إسعيد من سرق النخل؟»، فيجيب العامل وهو يقسم: «لا أعلم»؟. وربما يكون هذا المثل مرتبط بقصة خيالية كانت تروى، نُسيت، ولم يبقى منها إلا صورة المثل، ويضرب هذا المثل للشخص المهمل الذي طُلب منه أن يعمل عملاً ما، فلما سُئل عن العمل فكأنما لا يعلم أي شيء عن العمل الذي أسند له.

3. أ - إذا صار الصرام كل الناس اكرام (الناصري، بدون تاريخ، ص 57).

ب - لين صار الصرام كل الناس إكرام (العريفي، بدون تاريخ).

ج - لي طاح الصرام كل الناس كرام (العرادي 2016، ص 179).

الصرام هي عملية قطع عذوق النخلة عندما ينضج الرطب أو يقارب على النضج، وفي فترة الصرام يكثر الرطب، وقد تعارف البعض على تقديم الرطب كهدية لبعض معارفه أو أصحابه. أما المثل فيضرب في حال إعطاء شيء ما في وقت كثرته ورخص ثمنه، وخصوصاً في حال تم الأمر وكأنه منة من وراء هذه العطية الرخيصة، ويطلق المثل في لهجة التهكم وأستهجان الشيء الذي تم بذله أو إعطاءه (الناصري، بدون تاريخ، ص57). والمثل معروف في مناطق أخرى في الخليج العربي بصور مختلفة، فقد ذكره الرمضان بلفظ «في الصرام كل الناس كرام» (الرمضان 2016، ص 497)، وذكره العبودي بلفظ « يوم الصرام ، كل كرام».

4. 4 - أم غزل المتين شرت نخل وأم غزل الدگيگ باعت نخل (الناصري، بدون تاريخ، ص 168).

هذا من الأمثال التي انفرد بها الناصري ولم نسمع به، ولم نجد له ذكرا في المصادر وكتب الأمثال المتوفرة لدينا. ومعنى المثل أن المرأة الدقيقة المتأنية في غزل الصوف والتي تقوم بانتقاء الصوف جيداً، تكسب مالاً قليلاً، وربما تخسر، مقارنة بالمرأة التي تسرع في الغزل دون عملية إنتقاء جيدة للصوف. فالأولى باعت نخل، أي أرضاً مزروعة بالنخيل، لقلة المال، والثانية اشترت نخلا لكثرة الأرباح. ويضرب المثل في ذم التأني في العمل (الناصري، بدون تاريخ، ص 168). وهذا المثل من الأمثال الذي يكرس صفة غير مرغوبة في العمل وهي الإسراع فيه حتى وإن كان على حساب الدقة والإدقان فيه.

5. أ- بشر النخلة بأكار جديد (العرادي 2019).

ب - بشر النخلة بالأكار الجديد (العرادي 2019).

ذكر هذا المثل العرادي بصورتيه وفسر معنى الأكار (العرادي 2019) غير أنه لم يذكر في أي موقف يضرب المثل. هذا، وقد نشرت صحيفة صبرة الإليكترونية (sobranews.com) مقالاً مفصلاً عن هذا المثل، وجاء في المقال أن المثل متداول في مناطق مختلفة في المملكة العربية السعودية وبصيغ مختلفة، فصيغة «المثل في القطيف تستخدم «الأكار»، فيما يستخدم الأحسائيون «الكدّاد»، وغيرهم يستخدم «فلاح». وعلى ذلك؛ فإن صيغة المثل وردت في ثلاثة أشكال، كأنّها جميعها شطرُ بيت من الشعر على وزن بحر الرّمل: بشّر النخلةْ بأكارٍ جديد، بشّر النخلةْ بكدّادٍ جديد، بشّر النخلةْ بفلاحٍ جديد» (صحيفة صبرة الإليكترونية 2017). وجاء في المقال أيضاً أن المثل يضرب «في مقامَي الجدّ والسُّخرية؛ يُضرب هذا المثل في استقبال المستجَدّ من الأمور. الأحداث التي تقع، والوجوه التي تأتي، والتغيُّرات التي تطرأ.. كلّ ذلك يستحيلُ في الصورة المُتخيّلة. فلّاحاً جديداً سوف يتولّى شأن النخلة» (صحيفة صبرة الإليكترونية 2017).

وقد ذُكر هذا المثل في كتاب «المختار من الأمثال الشعبية في الأحساء» بصورة «بشر النخل بالكداد الجديد»، وجاء في شرح المثل أنه يضرب «في النشاط في بداية كل عمل ثم يفتر بعده» (آل عبدالقادر 2002، ص 50).

6. أ- الحضرة لبوارها والنخلة لأكارها (الناصري 1990، ص 166).

ب- النخلة لأكارها والحضرة لبوارها (عباس الصفار)

البَوّار هو الشخص الذي يجمع السمك من الحضرة أثناء انحسار الماء، كما يقوم بتنظيفها من الطحالب وغيرها مما يعلق بجوانبها، ويقال فلان يباري الحضرة، ومنه يشتق الاسم مُبَاراةْ (إمباراة) الحضرة، وتسمى الأسماك التي يجمعها البَوّار من الحضرة (باره). هذا، ولم ترد لفظتا بَوّار ويباري في المعاجم العربية بهذا المعنى، غير أن الفعل «يباري» ورد في عددٍ من اللهجات المحكية المعاصرة بمعنى الملاحظة والمراقبة والعناية والاهتمام (انظر على سبيل المثال، تيمور 2002، ج2، ص 167)؛ فيقال فلان يباري فلان، أي يجالسه ويراقبه ويهتم به. ويُرجح تيمور في معجمه أن الفعل «يباري» بهذا المعنى اشتق من الجذر «برى» (تيمور 2002، ج2، ص 167)، والذي يشتق منه الفعل يباري والاسم مباراة بمعنى محاذاة وموازاة. ويرى آخرون أنه ربما اشتق من الجذر «برر» ومنها البِر. أما الاسم البَوّار فهو صيغة «مبالغة اسم الفاعل».

وقد ذُكر المثل في كتاب «الأمثال الدارجة في الكويت» بصيغة «النخلة لعكارها والحضرة لبوارها»، وجاء في شرح المثل أن معناه «إن فائدة النخلة لفلاحها وفائدة الحضرة لضامنها»، وأن هذا المثل يضرب «لمن لا يهتم بشؤونه ويعتمد في رعايتها على غيره» (آل نوري 1981، ص 383).

7. تعيرني بكاس المه عساك في البلد تعمه وعكازك من إنخيل (حساب 1_abdullaalqattan @)

في هذا المثل دأب الزوج على تعيير زوجته بما يقوم به من أعمال لصالحها، حتى أنه يعيرها بأنه جلب لها كأس الماء، وهنا انفجرت الزوجة بهذه الكلمات التي تساق كجزء من أهزوجة كما أنها تساق كمثل، فتقول الزوجة: «أتعيرني حتى بكأس الماء، فعساك أن تعمى، ولا تجد من يساعدك غير عكازك المصنوع من جريد النخيل». ويضرب المثل للشخص الذي يعير الآخرين بأنه قدم لهم خدمة ما أو أعانهم على شيء بسيط.

8. خَرفه خَراف

عملية الخَراف هي عملية جني الثمار باليد، حيث يقوم الفلاح بتسلق النخلة ومعه وعاء خاص يسمى المخرفة، ويبدأ بجني الرطب باليد ووضعه في المخرفة (صورة رقم 1). ويستخدم الفعل خرف ككناية عن إستقاء المعلومات من شخص ما بصورة ذكية، فيقال «فلان خرف فلان» أي استقى كل المعلومات التي يمتلكها

3

المنسف

ذلك الشخص، وتأتي بصورة المبالغة فيقال «فلان خرف فلان خراف»، أو تختصر فيقال «خرفه خراف».

9. أ- شد حزامك يا خرّاف جاك المرزم (مرهون 2016)

ب- ياك المرزم يا خرّاف الزم (جمال 2015، ص 448)

الخّراف هو الشخص الذي يقوم بعملية خرف رطب النخيل، اما المرزم فهو من الأنواء والذي يبدأ من نهاية يونيو وينتهي قبل منتصف أغسطس، يستمر قرابة ثلاثة عشر يوماً (جمال 2015، ص 448). ويضيف مرهون، في مقطع الفيديو الذي نشره على youtube.com، أن في هذه الفترة تنضج غالبية أنواع الرطب وتكون جاهزة للخراف وأن هذا المثل، الذي يتمثل به الفلاح، هو كناية عن كثرة أنواع الرطب. وقد ذكر آل عبدالقادر هذا المثل بلفظ «إذا جا المرزم ... ياخرّاف الزم» (آل عبدالقادر 2002، ص 32).

10. شگ الخيس

الخيس أو الخيسة، بصورة عامة، تعنى الأشجار المتداخلة التي يصعب المرور من خلالها، ومنهم من يخصه بالنخيل المتداخلة؛ فالخيسة تنتج من الفسيل الذي ينبت بصورة عشوائية (جمال 2015، ص 334) فتصبح نخيلات متداخلة السعف يصعب المرور من خلالها. واللفظة فصيحة، جاء في لسان العرب (مادة خيس) «الْخِيسُ، بِالْكَسْرِ، وَالْخِيسَةُ: الشَّجَرُ الْكَثِيرُ الْمُلْتَفُّ». أما «شق الخيس» فهذه كناية عن الهروب، سواء عن العمل أو من مكان ما، وقد اشتقت الكناية من الصورة المترسخة في العقل الجمعي لمن يهرب مسرعاً، ركضاً، من وسط النخيل المتداخلة والمتشابكة وكأنه يشق طريقاً سالكاً بينها، ويتوارى عن الأنظار.

11. أ- الطول طول نخلة والعگل عگل صخلة

ب- الطول طول انخلة والعل عگل اصخلة (السليطي 1989، ص 143)

ج - الطول طول النخلة والعقل عقل السخلة (المدني، بدون تاريخ، ص 233)

د - طوله طول نخله وعگله عگل صخلة (حبيل 2010، ص 333)، (عبدالله أبو جواد)

يُضرب المثل كناية عن أن مظهر الشخص لا يعكس حقيقته، كأن يكون شخص طويل القامة لكن عقله صغير، فيشبه بعقل السخلة، أي الشاة الصغيرة (السليطي 1989، ص 143). وهذا المثل من الأمثال المشهورة في العديد من البلدان العربية، فقد ذكره كل من آل نوري (آل نوري 1981، ص 208) والعبودي

(العبودي 2010، ج2 ص 781) والحنفي (الحنفي 2011، ج1 ص 244) بلفظ «الطول طول نخلة والعقل عقل صخلة»، وذكره آل عبدالقادر بلفظ «الطول طول النَّخَل والعقل عقل الصّخَل» (آل عبد القادر 2002، ص 142)، وذكره الخليل بلفظ «الطول طول انخله والعقل عقل سخله» (الخليل 2012، ص 148)، وذكر في كتاب «العمانيون حكمهم وأمثالهم الشعبية» (1980، ص 68) «كبره كبر نخلة وعقله عقل صخله».

12. أ- طيحة من گصيرة ولا طيحة من طويلة (حبيل 2010، ص332)

ب- لا تطيح من طويلة وطيح من گصيرة (حساب @abdullaalqattan_1)

يقصد بگصيرة وطويلة في هذا المثل النخلة القصيرة والنخلة الطويلة، وقد تم تشبيه الخسائر والمشاكل بالنخلة، والطول والقصر هنا كناية عن شدة تلك الخسائر، ويقال المثل من باب التخفيف على الشخص، وكأنما يُقال له «أن الخسارة التي حلت بك، ولله الحمد، بسيطة ولم تخسر الشيء الكثير، وكأنك وقعت من نخلة قصيرة ولم تقع من نخلة طويلة». وشبيه بهذا، المثل «طيحة من الدرجة، ولا طيحة من السطح» والذي ورد في كتاب «المختار من الأمثال الشعبية في الأحساء» (آل عبدالقادر 2002، ص 140).

13. عجزان عن نخل أبوه راح ينبِّت بالكرى (عبدالله أبو جواد)، (حساب @abdullaalqattan_1)

ينبِّت النخلة أي يقوم بعملية التلقيح الصناعي للنخلة، والتنبيت هي عملية التلقيح الصناعي للنخلة أي نقل حبوب اللقاح من (النبات) أو (السف) أي الزهور المذكرة التي توجد في الفحال إلى (الطلع) أي الزهور المؤنثة التي توجد في النخلة، وقد اشتقت كلمة تنبيت من اسم (نبات) وهو الاسم العامي للأزهار المذكرة للنخلة أما الاسم العربي الفصيح للزهور المذكرة للنخلة فهو (السف)، وتسمي العامة حبوب اللقاح (الگُمح) أو (القُمح).

وهكذا، فمعنى المثل الحرفي أن هناك شخص عجز عن تنبيت نخل أبيه والاهتمام به، لكنه ذهب لينبت نخيل الآخرين بالأجرة، فكلمة بالكرى، أي أن يعمل الشخص مقابل المال. ويقال المثل للشخص الذي يعجز عن حل مشكلته لكنه يسارع لحل المشاكل المماثلة عند الآخرين.

14. عندي نخيلة في الگطيف، گصيت منها سعفة بنت لي عشة وعريش (عبدالحسين الخباز 2019)

ذكر هذا المثل عبدالحسين راشد الخباز، وذلك في مقطع فيديو عُرض على حساب (@bahrain_proverbs) على الإنستقرام، وذلك بتاريخ 10 فبراير 2019م. وقال في شرحه أن هذا المثل يضرب لتوضيح مدى أهمية النخلة وكيف يتم الاستفادة منها في العديد من شؤون الحياة.

15. گومي يا بت عمي نزرع جواني

في هذا المثل الزوج يقول لابنة عمه، كناية عن زوجته، «انهضي يازوجتي نريد أن نزرع جواني»، والجواني نوع من النخيل، ذكره حنظل في «معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة» باسم جواني أو يواني وقال عنه: «تسمية لنوع من النخيل وتمورها» (حنظل 1978، ص 146).

وهذا المثل مرتبط بقصة شعبية سمعتها مراراً منذ طفولتي، وتُختصر القصة في الجملة السابقة والتي تساق كمثل، وتفاصيل القصة أن رجلا جلب معه تمراً من نوع جواني، وقال لزوجته سوف نأكل من هذا التمر وبعدها نقوم بزراعته، فإذا أثمر سنقوم بخراف النخلة بأنفسنا. وحينها اختلفا على من سيقوم بالصعود للنخلة للخراف، ومن سيبقى في الأسفل ليجمع ما يتساقط على الأرض، وطال الخلاف وزاد غضب كل منهما، فما كان من الزوج إلا أن طلق زوجته بسبب ذلك الخلاف. يضرب المثل عند الخلاف على تقسيم عمل ما قبل أن يبدأ العمل.

16. لا زينة الدنيا إلا بهلها ولا النخلة العالية إلا بحملها

ولا المـره إلا بالعواقب ولا البحـر إلا بالمراكب (الناصري 1990، ص 146)

هـذا المثـل أصله مـن أهازيـج النسـاء كما يسـاق كمثـل أيضـاً، ومعنـاه أن لـكل شيء يوجـد شيء يزينه؛ فالنخلـة العالية يزينهـا حملها من الثمـر، وكذلك المرأة يزينهـا أبناؤهـا وبناتهـا. ويسـاق المثـل لتوضيح وجود تلازم شـيئين مع بعضهمـا فيتمم أحدهما زينـة الآخر.

17. ناس تنبتها وتزم اعدوكَها، وناس تجي بالبراد تبوكَها

ومعـنى المثـل أن الأكار أو الفـلاح يتعـب في الاعتنـاء بالنخلة منذ بداية الموسـم، حيث يقـوم بعملية التنبيت، أي التلقيح الاصطناعـي للنخلة، وربط العـذوق، وعندما نضج الثمر جاء من يسـرق الثمر. هذا، وقد سـمعت رواية أخـرى لهذا المثـل، وأظنها محرفـة، وهي «نـاس تغلكَها وتـزم اعدوكَها، ونـاس على البـارز تجي تبوكَهـا»، وهنا اسـتبدلت عملية التنبيـت بعملية أخرى وهـي التغليق، وهـذه العمليـة تكـون في نهايـة الموسـم حيث يتـم إزالة العذوق الجافـة المتبقية وإزالة السـعف الجـاف وكذلك كرب السـعف المتبقيـة. وبذلك، فالمثـل في صورته الثانية غير منطقي، حيث بـدأ بآخر عملية وقرنهـا بربط العذوق.

ويضـرب المثـل للشـخص الانتهـازي، على سـبيل المثـال كالـذي ينسـب العمل لنفسـه أو يقتبـس أفكار الآخرين وينسـبها لنفسـه بينما هناك شـخص آخر هو من قـام بذلك.

18. أ- نخـل بو عنقا إزيده سـماد ايزيدك رمـاد (الضبيب وآخرون 1989، ص 345)

ب - نخـل بوعنـك كل مـا زدتـه سـماد زادك رمـاد (العريفـي، بـدون تاريـخ، ص 157)

«بـو عنقا» اسـم علـم، ويضـرب المثل عنـد مقابلة الإحسان بالإسـاءة (الضبيب وآخرون 1989، ص 345)، فهو كالنخل الـذي كلما أعطيته سـمادا لينمو ويثمـر، فإنه لا ينمـو ولا يثمر بـل يموت ويتحـول إلى رماد.

19. أ- النخلة الطويلـة ما اكَدرها والصغيرة فيها سـلة (حساب @abdullaalqattan_1)

ب- النخلـة العـودة لا أكَدرها والصغيرة كلها سـلة (حسـاب @abdullaalqattan_1)

المثـل كنايـة عـن الشـخص الـذي لا يسـتطيع التعامـل مـع مشـاكله، أو الـذي يتهـرب مـن الواجـب متعلـلاً بكـثرة المعوقـات، فهـو مثـل الشـخص الـذي يخلـق لنفسـه الحجـج لكـي لا يعمـل في النخيـل، فيزعـم أنـه غـير قـادر على تسـلق النخلـة الطويلـة، وغـير قـادر على العمـل في النخلـة القصـيرة بسـبب شـوكها. كمـا يضـرب المثـل في وقـت الحـيرة بـين أمريـن أو شـخصين ويصعـب عليـه الاختيـار، فمـع أي أمـر أو أي شـخص يتعامـل فهـو عاجـز أمـام الأمريـن أو الشـخصين.

وقـد ذُكـر هـذا المثـل في كتـاب «أمثـال وأقـوال مـن عاميـة الأحسـاء» بصيغـة «الطويلـة مـا أقـدر أرقاهـا والقصـيرة كلهـا شـوك» (الرمضـان 2016، ص 715). وقـد ورد المثـل في كتـاب «دراسـات في الـتراث الشـعبي لمجتمع الإمـارات» بلفـظ «الطويلـة مـا تنرقـه والقصـيرة فيهـا شـوك»=(غبـاش 1994، ص 252).

20. النخلة أكرم من راعيها (عبدالله أبو جواد)

وهـذا المثـل لا يقـال للبخيـل، بـل يقـال في المزايـدة في الكـرم، فمعـنى المثـل أن كـرم النخلـة فـاق كـرم صاحبهـا، فالمثـل يقـال لمـن يزايـد في الكـرم علـى الآخـر أو لمـن رد المعـروف بأحسـن منـه، وهـذا المثـل شـبيه بالمثـل الشـامي الـذي ذكـره محمـد مبيـض وهـو «الكـرم أكـرم مـن صاحبـه»، وقـال في شـرحه «كـرم العنـب حـين يكـثر زواره ويأكلـون مـن عنبـه وتينـه فـإن الله يبـارك صاحبـه في ثمـار كرمـه فيبـدو وكأنـه أكـرم مـن صاحبـه» (مبيـض 1986، ص 234).

21. الهوى قلع نخيل (الضبيب وآخرون 1989، ص 347)

أي أن الهـواء لشـدته اقتلـع النخيل، كنايـة عن قوة هبوب الريـاح (الضبيـب وآخـرون 1989، ص 347).

القسم الثاني: الأمثال التي ذكر فيها عذق النخلة أو ما يصنع منه:

العذق هو ذلك الجزء من النخلة الذي يحمل الثمار أي أنه أعضاء التأنيث في النخلة بعد أن تنضج. ويتكون عذق النخلة من جزئين، العود أو الساق الذي يربط العذق بالنخلة ويسمى (عرجون)، وتسميه العامة العسگة أي العسقة، ولفظة عسق واردة في المعاجم اللغوية بهذا المعنى، فالعسَق هو العُرجون والجمع العُسُق بضمتين (لسان العرب مادة عسق). ويرتبط بالعرجون زوائد تحمل الثمار تسمى (شماريخ). ويسمى الجزء العلوي من الثمرة الذي يربطها بالشمراخ (القمع) وتلفظه العامة (گمع).

هذا وقد ورد لفظ «العذق» في بعض الأمثال الشعبية، وكذلك ورد في الأمثال ذكر جزء منه وهو العسق، كما ورد في الأمثال الشعبية بعض الأدوات التي تصنع من العذق وهي المنسف والچيسة والگركور.

1) الأمثال التي ذكر فيها العذق

ذكر العذق في بضعة أمثال منها ما جاء متزامناً مع ذكر النخلة، أو متزامناً مع ذكر أنواع من الرطب، وهذه الأمثال هي:

1. ناس تنبتها وتزم اعدوگها، وناس تجي بالبراد تبوگها

سبق وأن شرحنا هذا المثل في قسم الأمثال التي ذكرت فيها النخلة

2. جت إمي جت إمي جابت أعدوگ السلمي (حسين خلف)

من الأهازيج التي تقال عند دخول الأم للبيت، والتي جرت عند البعض مجرى الأمثال، وهي تتضمن صورة من الصور التي ترسخت في العقل الجمعي، فقد كانت المرأة قديماً تساعد في عملية الصرام وجني ثمار النخلة، وهذه الأهزوجة أو المثل يصور دخول الأم ويبدها عذوق رطب من نوع السلمي، وربما تقال هذه الأهزوجة عند دخول الأم، أو أي شخص، وهو يحمل الخير معه.

2) الكنايات التي ذكر فيها العسو

العسو هو العذق بعد أن يتم نفض البسر أو الرطب منه ولا يبقى سوى العرجون مرتبطا بالشماريخ (صورة رقم 2)، وهناك من يخصص كلمة (عسو) بالمكنسة التي تصنع من العذق الجاف. ولفظة عسو وردت في معاجم اللغة ويبدو أن المقصود بها في الأساس الشماريخ اليابسة، جاء في معجم لسان العرب (مادة عسا):

«العاسي: الشِّمْراخُ من شماريخِ العِذْقِ في لغة بَلْحرِث بن كعبٍ. الجوهري: وعَسا الشيءُ يَعْسُو عُسُوًّا وعَساءً، ممدود أَي يَبِسَ واشتد وصَلُبَ. والعَسَا، مقصوراً: البَلَح».

ويبدو أن لفظة عسو مرت بعد ذلك بتعميمات وتخصيصات حتى ثبتت بمعنى العذق اليابس الذي ازيل الرطب من شماريخه. ويستخدم العسو، بصورة أساسية، في الكنس ويساعد في ذلك وجود عيدان الشماريخ الكثيرة والقوية ويتم تصنيع المكنسة التي تسمى (عسو) أيضاً من العذق وذلك بعد أن يتم قطع العسقة وترك جزء بسيط منها بعد ذلك يتم ترتيب الشماريخ بصورة معينة وربطها.

يذكر أن من العامة من يعمم اسم «العسگة»، أي العسقة، على المكنسة التي تصنع من العسو (العرادي، 2016، ص 210)، والأصح أن العسقة جزء من العذق، سوف نأتي على ذكرها لاحقاً. ومن الكنايات التي يذكر فيها العسو ما يلي:

1. أ- فلان عسو

ب- فلان صاير عسو

ج- فلان مستوي عسو

تستخدم لفظة عسو كناية عن الشخص النحيف، فيقال فلان عسو، أي فلان نحيف، وفلان صاير عسو أو فلان مستوي عسو أي نحف بعد أن كان سميناً. كما يقال فلان معسوي أو معصوي أي نحيف، ولا نعلم على وجه الدقة إذا كان اصل اللفظة معسوي نسبة

للعسو، أو أن الأصل معصوي، بالصاد، نسبة للعصاة، حيث تستخدم الكنايات ذاتها مع العصاة فيقال: فلان عصاية، وفلان صاير عصاية، وفلان مستوي عصاية.

3) الأمثال التي ذكر فيها العسق:

العسقة، وتلفظها العامة العسگة، هي العود أو الساق الذي يربط العذق بالنخلة ويسمى (عرجون)، ولفظة عسق واردة في المعاجم اللغوية بهذا المعنى، فالعسَق هو العُرجون والجمع العُسُق بضمتين. هذا، وكما سبق أن ذكرنا، أن من العامة من يعمم اسم «العسگة»، أي العسقة، على المكنسة التي تصنع من العسو. ومن الأمثال التي ذكر فيها العسق:

1. تسوي روحك عسگ من عسگ وأنته خوص من خوص (الناصري، بدون تاريخ، ص 254)، (المدني، من غير تاريخ، 202).

لفظة عسگ كناية عن الصلابة مقارنة بالخوصة، ومعنى المثل الحرفي، أنك تدعي أنك صلب كالعسق، بينما أنت ضعيف كالخوصة. ويساق المثل على وجه السخرية والتهكم تحدياً بالمعجب بنفسه (الناصري، بدون تاريخ، ص 254). وللمثل صورة أخرى هي «تسوي روحك عقب من عقب وأنته خوص من خوص»، وسوف نأتي على شرحه لاحقاً عند الحديث عن الخوص.

4) الأمثال التي ذكر فيها المنسف:

المنسف عبارة عن إناء دائري يشبه الطبق، ويستخدم لغربلة الرز وتنقيته (صورة رقم 3)، واللفظة فصيحة بمعنى الغربال، من الفعل نسف بمعنى غربل والنسْف هي عملية تَنْقِية الجيّد من الرَّدي (انظر معجم لسان العرب مادة نسف) والعامة تقول تنسيف، وتنسيف العيش، أي الرز، هي عملية تنقيته. ويصنع المنسف من العسق، حيث يتم قطع العذق وتجفيفه في الشمس حتى يجف تماماً ثم يتم تنقيعه في الماء حتى يلين، وبعدها يتم تقطيعه إلى شرائح طولية والتي يتم سفها، ولمزيد من التفاصيل حول صناعة المنسف

4

الچيسة

ينظر (الشايب 2000، ص 128 - 129). ومن الأمثال التي ذكر فيها المنسف:

1. بسر في منسف (السليطي 1989، ص 27)

ويضرب المثل للشخص كثير الحركة الذي لا يستقر في مكانه؛ حيث أن البسر إذا وضع في المنسف لا تستقر في مكانها (السليطي 1989، ص 27).

5) الأمثال التي ذكرت فيها الچيسة:

وتسمى أيضاً سلاية (فولاذ 2019، ص 92) وهي قفص خاص بالدجاج وتصنع من الشرائح الطولية التي أخذت من عسقة العذق بعد تجفيفه وتنقيعه في الماء، حتى يلين، ولها شكل مخروطي، وتستخدم لنقل الدجاج أو لحفظ الدجاج وفراخها ليلاً حتى لا تتعرض للاعتداء من قبل القطط أو الفئران (فولاذ 2019، ص 92) (صورة رقم 4).

5

الگرگور

1. چيسة (السليطي 1989، ص151)

يقال فلان چيسة كناية عن «الشخص الذي لا يمسك سراً، فهو ينشر ما يقال له أو يسمعه بأسرع وقت» (السليطي 1989، ص 152).

6) الأمثال التي ذكر فيها القرقور:

القرقور، والجمع قراقير، والعامة تنطقها «گرگور»، هو إحدى أدوات صيد الأسماك وهو عبارة عن قفص محكم الغلق يتميز بوجود فتحة ترتبط بتركيب خاص يعرف باسم «الفج» وهو عبارة عن فتحة على شكل قمع مخروطي تسمح بدخول الأسماك إلى داخل القرقور ولا تسمح بخروجها منه. يذكر، أن القرقور كان يصنع قديماً من الشرائح الطولية التي تأخذ من عسقة العذق بعد تجفيفه وتنقيعه في الماء حتى يلين. هذا، وفي مناطق أخرى في الخليج العربي استخدمت شرائح جريد سعف النخيل لصناعة أجزاء القرقور.

ومع التطور، حلت الأسلاك المعدنية محل شرائح العسق أو الجريد، وبدأت تظهر حرفة جديدة مستقلة بذاتها، وهي حرفة صناعة القراقير من الأسلاك المعدنية. هذا، ولا نعلم بالتحديد تاريخ بداية هذه المهنة، ولكن من خلال تتبع ذكر القراقير المصنوعة من الأسلاك المعدنية في المراجع، يرجح انها بدأت تنتشر في مطلع خمسينيات القرن العشرين بأقل تقدير. يذكر، أنه اشتهر شكلان للقرقور، الأول، الشكل البيضاوي (صورة رقم 5)، وهو عبارة عن جزئين نصف كرويين وليس له باب، وتكون فتحة الفج في أحد طرفيه. أما الشكل الثاني، وهو السائد حالياً، فهو شكل القبة، ويسمى الصغير منه «حيزة» ويسمى الكبير «دابوي» أو «دابوج».

ومن الأمثال التي جاء فيها ذكر القرقور ما يلي:

1. عايش في گرگور

تُستخدم لفظة گرگور كناية عن المكان الصغير والضيق، فعايش في گرگور اي أنه ساكن في مكان

صغير وضيق سواء هذا المكان بيت أو شقة أو غرفة، فيقال في التشبيه «چنه گرگور»، أي أن المكان صغير وضيق مثل القرقور.

2. منيشن گرگوره بغيمة (يحيى 2017)

منيشن أي وضع نيشان أي علامة تدل على مكان وجود القرقور الذي وضعه في البحر وهذه العلامة عبارة عن غيمة أي سحابة في السماء، بالطبع السحابة لن تبقى في مكانها كعلامة وسوف يضيع القرقور. يضرب المثل لمن ضيع دليله (يحيى 2017). يذكر أن القرقور توضع له علامة تطفو فوق سطح البحر وتسمى هذه العلامة چيبال والجمع چيابيل. هذا، وقد كان الچيبال، وحتى عهد قريب، عبارة عن كرب النخيل الذي كان يستخدم كطوافات؛ حيث كانت تربط بشبك الصيد أو الگرگور ليطفو فوق الماء ويكون علامة للشبك أو الگرگور وقد استبدل الكرب حالياً بقطع بلاستيكية أو من الفلين، وسوف نتناول الچيبال بالتفصيل في الجزء الثالث من هذه الدراسة.

3. ياكلون الجيم ويطلعون من الگرگور (الناصري 1990، ص 167)

الجيم هو الطعم الذي يوضع داخل الگرگور، ومعنى المثل أن هناك أسماك ذكية جداً قادرة على أكل الطعم من الگرگور ثم تخرج منه قبل مجيء البحار ليجمع ما في الگرگور، وهذه كناية عن الأشخاص الحذرين الذين يصعب أن يقعوا في فخ أو مكيدة.

المراجع باللغة العربية

1. آل خليفة، الشيخ محمد بن عبدالوهاب، ومسلم، علي عطوة. زراعة النخيل في البحرين. وزارة شؤون البلديات والزراعة، مملكة البحرين، الطبعة الثالثة 2004م.
2. آل عبدالقادر، إبراهيم بن عبدالمحسن، المختار من الأمثال الشعبية في الأحساء، الدار الوطنية الجديدة، الخبر، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 2002م.
3. آل نوري، عبدالله، الأمثال الدارجة في الكويت، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1981م.
4. ابن منظور، لسان العرب. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان
5. أفرفار، علي (2001). صورة المرأة في الثقافة الشعبية، ضمن كتاب: مائة عام على تحرير المرأة، الجزء الأول، سلسلة أبحاث المؤتمرات 1، المجلس الأعلى للثقافة، 2001م.
6. التكريتي، عبدالرحمن، جمهرة الأمثال البغدادية، الجزء الأول، مطبعة الأرشاد، بغداد، العراق، 1971م.
7. الحنفي، جلال، الأمثال البغدادية، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2011م.
8. الخليل، أحمد محمود، حكمة الأجداد في تراث الإمارات، دراسة سوسيولوجية في الأمثال الشعبية، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2012م.
9. الرمضان، محمد حسين الشيخ علي، أمثال وأقوال من عامية الأحساء، جواثا للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 2016م.
10. السليطي، فاطمة عيسى، مثل ومعنى، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م.
11. الشايب، عبد الله. مقالات في تراث الأحساء. الطبعة الأولى 2000م.
12. الصباغ، حوراء (2019). صاحب الحكم الشهير أبو جواد لـ«الوطن»: الأمثال طريق لإعادة إحياء تراث البحرين وتوثيقه، صحيفة الوطن البحرينية، العدد الصادر يوم الجمعة الموافق 07 يونيو 2019م.
13. الضبيب، أحمد، وسند، إبراهيم، والسبيعي، إبراهيم، والخاطر، مبارك (جمع وإعداد)، ومراجعة: عبدالرحمن مسالم وعبدالرحيم روزبه، الأمثال الشعبية البحرينية، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م، الطبعة الثانية 1996م.
14. العبودي، محمد بن ناصر، الأمثال العامية في نجد، دار الثلوثية للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، 2010م.
15. العرادي، أبو حامد (2019). بشر النخلة باكار

جديد، صحيفة الأيام، العدد 11156 الجمعة 25 أكتوبر 2019 الموافق 26 صفر 1441.

16. العرادي، عيسى محمد، مفردات لهجات مدينة المحرق وقراها، مركز ابن هيثم البحراني للدراسات والتراث 2016م.

17. العريفي، راشد، فنون بحرينية، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، مملكة البحرين، بدون تاريخ.

18. المدني، صلاح، أمثال البحرين الشعبية، النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، بدون تاريخ

19. المزين، ماجد (1997م). مجتمع النخلة، مصنوعات النخيل وما يُستفاد من أجزائها. مجلة الواحة، العدد 6.

20. الناصري، محمد علي، موسوعة الأمثال الشعبية في دول الخليج العربي، دار المشرق العربي الكبير، بيروت - لبنان، بدون تاريخ.

21. الناصري، محمد علي: من تراث شعب البحرين، لم يذكر الناشر، المطبعة الشرقية - مملكة البحرين 1990م.

22. بل العافية، منية، المرأة في الأمثال المغربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2008م.

23. تيمور، أحمد. معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية، إعداد وتحقيق: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، الجزء الثاني، الطبعة الثانية 2002.

24. جاياكار، أي، إس، جي، العمانيون حكمهم وأمثالهم الشعبية، ترجمة: محمد أمين عبدالله، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، الطبعة الثانية 1980.

25. جبر، محمد كال، المثل الشعبي الفلسطيني، يتضمن تفسير المعاني ومناسبة المثل، دار الجندي للنشر والتوزيع، طبعة مزيدة ومنقحة، 2014م.

26. جمال، محمد، معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، مطبعة المنامة، مملكة البحرين، 2015م.

27. حبيل، عبدعلي محمد، جزيرة سترة بين الماضي والحاضر، دراسة وتحليل، مطبعة المنار، مملكة البحرين، الطبعة الثانية 2010م.

28. حسين، عادل محمد علي الشيخ (2002). نخلة التمر في المصادر العربية، مجلة عالم الكتب، تصدر عن دار ثقيف للنشر والتاليف، المملكة العربية السعودية، المجلد الرابع والعشرون، العددان الأول والثاني (عدد مزدوج)، سبتمبر - أكتوبر/ نوفمبر - ديسمبر 2002م.

29. حنظل، فالح. معجم الألفاظ العامية في الإمارات. مؤسسة دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1978م، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة.

30. رايس، مايكل، الآثار في الخليج العربي، ترجمة صالح محمد علي وسامي الشاهد، مراجعة أحمد السقاف وناصر العبودي، من أصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2002م.

31. سرحان، منصور محمد، النخلة في النتاج الفكري البحريني 1931م - 2010م، من منشورات دار القرآن، مملكة البحرين، الطبعة الأولى 2011م.

32. صبار، خديجة، المرأة بين المثيولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1999.

33. غباش، موزه عبيد. دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات، دار القراءة للجميع للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة 1994م.

34. فولاذ، داود يوسف أحمد، النخلة في التراث

البحريني، الطبعة الأولى 2019م.

35. كريمر، صموئيل نوح، إينانا وتموزي، طقوس الجنس المقدس عند السومريين، ترجمة نهاد خياطة، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سورية، الطبعة الثانية، 2007م.

36. مبيض، محمد سعيد، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية، دار الثقافة، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى 1986م.

37. يحيى، حسين علي (2017). الأصول المعجمية لبعض التعبيرات الأجنبية ذات الصبغة التراثية في اللهجة البحرينية، مقاربة لظاهرة الأقتراض اللغوي في العامية البحرينية - الجزء الثاني. مجلة الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة البحرين، العدد 39، 2017م.

المراجع باللغات الأجنبية

- Annus, A. The God Ninurta in the Mythology and Royal Ideology of Ancient Mesopotamia (State Archives of Assyria Studies Vol. 14), Helsinki: Neo-Assyrian Text Corpus Project, 2002.

الصحف الإليكترونية ومواقع الإنترنت

- صحيفة صبرة الإليكترونية (2017)، «بشر النخلة بأكار جديد»، نشر بتاريخ 16/12/2017 على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 22/10/2020): www.sobranews.com/sobra/224

الأفراد من مواقع التواصل الإجتماعي

- حسين جاسم خلف، من حساب (@bahranikoh) على الإنستقرام.
- عباس الصفار (أبو حسين) من حساب (@abu_hussain_bh) على الإنستقرام.
- عبدالحسين الخباز، مقطع فيديو نشر بتاريخ 10 فبراير 2019م على حساب الإنستقرام (@bahrain_proverbs).
- عبدالله القطان، حساب الإنستقرام (@abdullaalqattan_1)
- عبدالله جمعة (أبو جواد)، على حساب الإنستقرام (@bahrain_proverbs)، والذي عرف سابقاً باسم من (@abu_jawad17)، وكذلك حساب أمثال أبو جواد (@abu_jawad17) على التيك توك.
- مرهون، حسن (2016)، مقطع فيديو بعنوان: كيف تخزن الرطب، عرض على موقع youtube.com بتاريخ 1/8/2016، على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 1/2/2022): https://www.youtube.com/watch?v=746LUZMV9uk

الصور

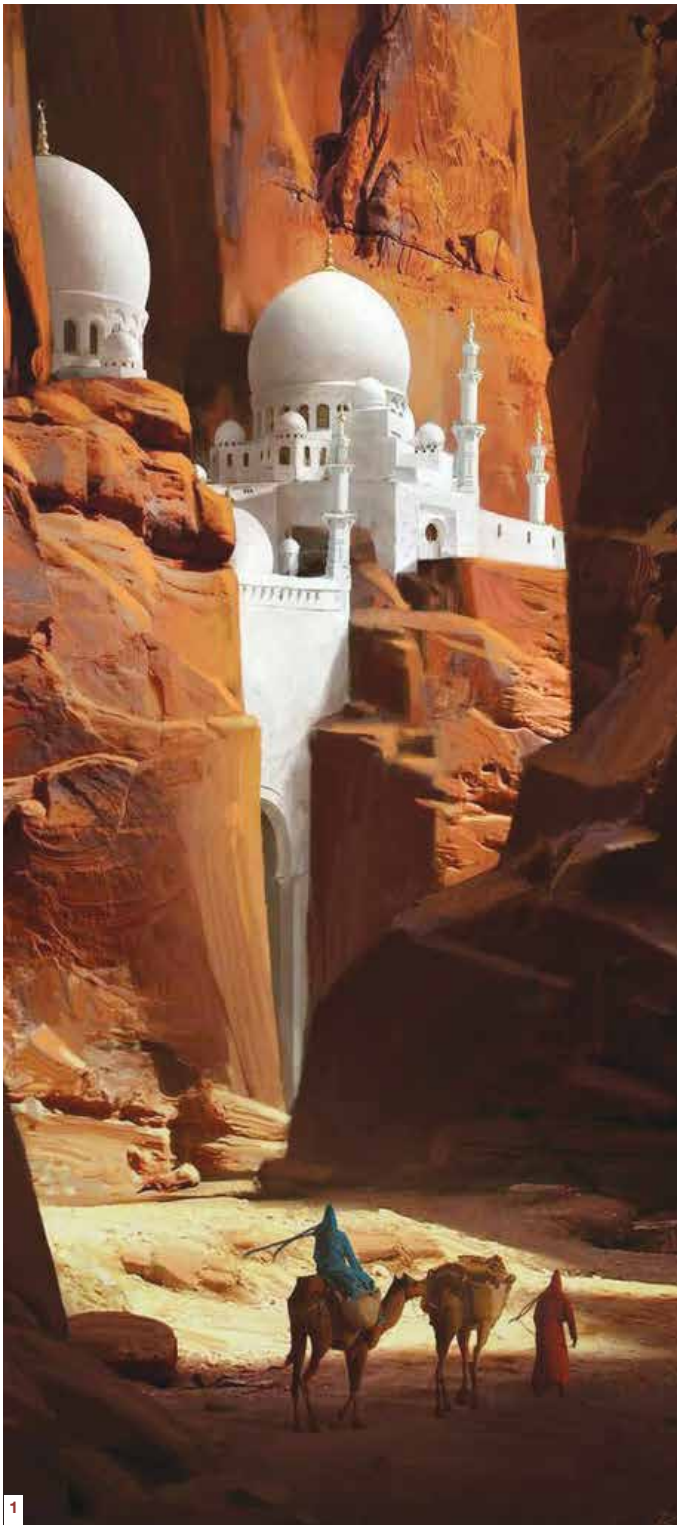
- من الكاتب.

1. تصوير علي درويش، نشرت كغلاف خلفي لمجلة الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة البحرين، العدد 33، 2016م.

2. 3. 4. 5. تصوير الكاتب.

د.سعيد بوعيطة-المغرب

السيرة الشعبية العربية
إشكالية التجنيس النصي
وتأصيل منهج المقاربة


1

المقدمة:

إن البحث في السرد العربي القديم ليست بالمهمة السهلة، نظرا لغياب الآليات والمناهج الملائمة لمعالجة هذا التراث وقراءته. بالإضافة إلى أن أي إبداع هو نتاج سياق ثقافي خاص. لهذا، فمن العسير قراءة هذا التراث السردي من خلال مناهج مستعارة من بيئات ثقافية مختلفة. لكن على الرغم من وجود هذه الصعوبات، فهناك بعض النقاد والدارسين العرب قد حاولوا الولوج إلى هذا التراث وإعادة قراءته بغية معرفة تلك الصورة الحقيقية للمجتمع العربي الذي أنتج هذا التراث. حيث تعد السيرة الشعبية، من بين أهم فنون التراث السردي العربي التي حاولت أن تعكس رؤية ووجدان وفكر الإنسان العربي خلال

مرحلة من مراحله التاريخية. هذا الفن الذي لطالما عبر عن بطولات العربي ومجد انتصاراته، والذي يدرجه النقاد ضمن جنس الخبر أو السرد.

لكن على الرغم من تعدد أبحاث النقاد واختلاف دراساتهم في تناول هذا التراث السردي العربي، فإن من بين أهم هذه الدراسات، أعمال الباحث المغربي سعيد يقطين والباحث العراقي عبد الله إبراهيم. فقد تناول كل منهما الجانب الخطابي والجانب النصي للسيرة الشعبية. ركزت دراستهما على ما حققته الأبحاث النقدية الغربية في مجال السرديات بفروعها. فقد أكد الناقد الفرنسي رولان بارت على أن السرد كامن في الأسطورة والحكاية كما هو كامن في الكوميديا والتراجيديا والقصة أيضا. لهذا، فإن السرد مصطلح نقدي مركب. يدخل في بناء العديد من الأشكال النثرية (القصة والأمثال والسير والملاحم والرواية). كما أن القصة وهي مضمون السرد حاضرة في الكوميديا والمسرح الإيمائي والصور الملونة وإنها لحاضرة أيضا في كل واجهة زجاجية وفي المحادثة، حاضرة بكل هذه الأشكال الغير متناهية تقريبا، في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه. فقد نشأ فعل السرد بذلك مع نشأة الإنسان وتجلى في كل أشكال الحياة المرتبطة به وفي كل الأزمنة. لهذا فهو فعل لا حدود له على حد تعبير سعيد يقطين. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان، وهو مفهوم شامل لكل صور الحياة الإنسانية وأنماطها. إلا أن اختيار الباحثين لتلك المدونة التراثية العربية القديمة (خاصة السيرة الشعبية). والبحث في بنياتها الحكائية قصد إثبات نصية هذه السيرة الشعبية ومادتها الحكائية، أثار ذاك العديد من الأسئلة الجوهرية. خاصة فيما يتعلق بإشكالية التجنيس، إشكالية الانتقال من المشافهة إلى الخطاب (بناء النص)، إشكالية المقاربة (تأصيل منهج نقدي ملائم).

السيرة الشعبية وإشكالية التجنيس

كثيرة هي الإسهامات المهمة في مجال دراسة أنواع المأثورات الشعبية الأدبية عمومًا. فقد قارب بعض هذه الإسهامات موضوعَ الجنس الأدبي بصورة مباشرة، فيما ركز بعضها الآخر على تحديد الخصائص الفنية والسمات الأدبية والقيم الجمالية والاجتماعية، للأدب الشعبي وأنواعه وتنويعاته. دون الانشغال بذكر مصطلح «الجنس» أو «النوع». حيث يصبح الجنس والنوع لونًا أدبيًا، أو شكلاً أدبيًا، أو شكلاً تعبيريًا. حسب ما أكدته ألفت الروبي في تناولها لموضوع الأنواع القصصية في التراث الشفهي العربي، وموقف التراث النقدي منها[1]. حيث كشف من خلال هذا العمل على موقف النقاد القدامى من القص والأشكال القصصية الشفهية والمكتوبة. كما حددتا الأركان الأساسية لعملية الأداء (الراوي، المادة الحكائية، المتلقي). لكن تبقى إشكالية تجنيس السيرة الشعبية واحدة من أبرز القضايا التي حاول بعض الباحثين معالجتها. يؤكد أحمد شمس الدين الحجاجي على ضرورة تناول السيرة الشعبية بوصفها (نوعًا أدبيًا من أنواع الأدب العربي الذي أُهمل، أو أُغفل. لأنه لم يندرج ضمن الأنواع الأدبية المتداولة. وقد اشترك في هذا الإهمال كثير من الباحثين، عربًا كانوا أم غير عرب. وقد أدى ذلك إلى التهاون في جمع نصوصها، فضاعت النصوص التي كانت تُروى في الأربعينيات عن عنترة، وسيف بن ذي يزن، والمهلهل، بوفاة رواتها. كما ضاع كثير من النصوص المختلفة لسيرة بني هلال لوفاة رواتها)[2]. لهذا، ينفى الحجاجي أن تكون السيرة رواية. لأن السيرة فن (بني وتطور وارتقى قبل أن تظهر الرواية وغيرها من الأنواع الأدبية، فإضافة لفظ رواية لعمل له قوانينه الخاصة التي استقرت، يُعَدُ إضافة بعيدة عن الموصوف. فالرواية فن لم يستقر بعد...، ولا يمكن تطبيق قواعد فن لم يكتمل على فن اكتمل منذ أمد بعيد)[3]. ليخلص الباحث أحمد الحجاجي إلى أنه على الرغم من أوجه الاتفاق بين الرواية والسيرة، فإن

السيرة الشعبية ليست رواية بالمعنى الاصطلاحي للرواية. كما أن أوجه الاتفاق بين السيرة الشعبية والأنواع الملحمية لا يجعل من السيرة ملحمة في نهاية المطاف. فضلاً عن أن تقاطع السيرة مع التاريخ الوقائعي، لا يجعل منه نصًّا تاريخيًّا على الإطلاق. كما نجد بعض الدراسات التي تناولت السيرة الشعبية من منظور تاريخي. أبرزها دراسة عبد الحميد يونس (1910 – 1988) «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي»، التي طبعت بالقاهرة عام 1956 (كانت في الأصل بحثه الجامعي للحصول على الدكتوراه عام 1950). بعد مرور أربع سنوات على تقدمه لموضوع «سيرة الظاهر بيبرس». يتمثل الدافع الرئيس وراء ذلك (خاصة هذه المرحلة تحديدًا) في محاولة تأصيل السيرة الشعبية. من أجل العمل على ترسيخها والاعتراف بها في المجال الثقافي والأكاديمي. مما جعل هذا المدخل التاريخي، جزءًا رئيسًا ومرحليا من دراسات السيرة الشعبية بعد ذلك[4]. خاصة الدراسات التي أنجزت في البلدان المغاربية (ليبيا وتونس والجزائر). حيث ارتبط الحديث عن السيرة الشعبية، بسيرة بني هلال. وربط ذلك بالجانب التاريخي لمجتمعاتها. يمثل عبد الرحمن بن خلدون رائد هذا الاتجاه. خاصة في كتابه «العبر» باعتباره من أبرز المصادر التي عملت على رصد «هجرة بني هلال وبني سليم» والأحداث المرتبطة بها. كما يعد وثيقة شاهدة على معاصريه من الجماعات الاجتماعية العربية في البادية والحضر. إذ لم تحظَ القبائل العربية بذلك القدر من الاهتمام التفصيلي الميداني الذي أبداه ابن خلدون في مقدمته وتاريخه حيال قبيلتي هلال وسليم ومن جاورهما في الشمال الأفريقي، بوصفهما نتاج رحلة بدوية مشرقية نحو «المغرب الكبير». حيث تستقر البداوة المغاربية (الأمازيغية). فقد جمع ابن خلدون عددًا من الروايات التي وردت على ألسنة الهلاليين المعاصرين له في شمال أفريقيا، دون أن يصنفها في باب «التاريخ المعتبر». لكن ما نقله ابن خلدون من سرديات الهلاليين، لا يزال يمثل إلى اليوم مصدرًا سرديًّا لروايات شعراء السيرة ورواتها في مصر وليبيا وتونس والجزائر.

يشير ابن خلدون إلى أن الهلاليين (زعموا أن الشريف ابن هاشم كان صاحب الحجاز، ويسمونه شكر بن أبي الفتوح، وأنه أصهر إلى الحسن بن سرحان في أخته الجازية، فأنكحه إياها، وولدت منه ولدًا اسمه محمد، وأنه حدث بينهم وبين الشريف مغاضبة وفتنة، وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى أفريقية، وتحيَّلوا عليه في استرجاع هذه الجازية، فطلبته في زيارة أبويها، فآزرها إياهم... فارتحلوا به وبها، كتموا رحلتها عنه)[5]. كما تحدث ابن خلدون عن بني هلال في شمال أفريقيا ضمن نظريته في العمران البشري. لكن لم يذكر ما في مصر. يرى بعض المؤرخين أنها لم تقم بالتخريب، لكنها ساعدت الحكم الفاطمي في عمليات الإطاحة بنظم الحكم في ولايات شمال أفريقيا. يكمن جوهر السيرة الهلالية في المفارقات التي تنتجها العلاقة بين نمط الحياة المدنية ونمط الحياة البدوية، والصراع القائم بين قيم ورؤى كل منهما، بوصفهما رموزًا لرؤى اقتصادية واجتماعية وسياسية. انطلاقًا من نظرية العمران الخلدونية ذاتها، نجد أن محور السيرة قد ركز على الصراع بين النظام والتشكيلة الشعبية التي لا تعدو تلك القبائل إلا أن تكون رمزًا لها. إنه جوهر السيرة الهلالية، وعنصرها الرئيس الذي تطوف حوله عناصر أخرى ثانوية. تتباين في كل مرة، لتشكل محتوى شكل فني ذي طوابع محلية متسقة مع ظرف كل منطقة اتصلت بعالم السيرة الهلالية، بوصفه خطابات سردية شعبية منتجة للخيال التاريخي[6]. إن درس السيرة الهلالية، وفق مسلك المقارنة السردية بين الرواية المصرية والمغاربية؛ الليبية والتونسية والجزائرية والموريتانية، من شأنه أن يسهم بنتائج مهمة على صعيد تنوع الصياغات السردية، والمنطق السردي ومساراته، وقيم الشخصيات وأدوارها[7]. ففي مقدمة الطبعة الجزائرية لسيرة بني هلال، ترى الباحثة الجزائرية روزلين ليلى قريش أن السيرة الهلالية (توافق التاريخ في خطوطها العريضة، لكنها تركت العنان للخيال على مر الزمان ليبدع ويخترع، إلى أن أصبحت السيرة تسجل لنا قصصًا عجيبة وجذابة في آن واحد، تبث في الأنفس

2

الدهشة والإعجاب وتجعلنا نعيش أحداثها ونتفاعل مع أبطالها، كما تبرهن لنا السيرة من خلال مغامرات أبطالها إلى أنهم أجداد لأغلب أبناء وطننا، وهم يتحركون في سيرتهم المذهبة بين تلك الأسطورة والتاريخ)[8]. لقد خاضت روزلين تجربة ميدانية جمعت خلالها عددًا من روايات السيرة الهلالية من منطقة «سيدي خالد» ونواحيها التابعة لولاية «بسكرة» الجزائرية. حصلت بها على دكتوراه الدولة من جامعة إيكس أن بروفانس (فرنسا) سنة 1986 (طبعت سنة 1989 في ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر). وفي السياق نفسه، نذكر دراسة الباحث التونسي محمد المرزوقي حول «منازل الهلاليين في الشمال الإفريقي»، التي قدم فيها رصدًا للقبائل الحالية التي تنتمي إلى قبائل السيرة الهلالية وبطونها:رياح وهلال ودريد وزغبة وغيرها في كل من تونس والجزائر والمغرب الأقصى وموريتانيا[9]. كما تُعد الدراسة التي أعدها الباحث الليبي علي محمد برهانة، ونشرتها كلية الآداب والتربية بجامعة سبها الليبية[10]، نموذجًا للدراسات المهمة في موضوع السيرة الهلالية. تتمثل أهميتها في جمعها لست روايات شفهية من الرواة الليبيين. أراد لها الباحث أن تتصل بالمدونات التاريخية التي تحدثت عن بني هلال وأشعارهم وهجرتهم إلى الشمال الأفريقي. كان مرجعه الرئيس في ذلك ما ذكره ابن خلدون في مقدمته. وبجانب المدخل التاريخي، قدم برهانة مدخلاً اجتماعيًّا، فمدخل الدراسة الأدبية، ثم مدخل الدراسة المقارنة. ليختتم كتابه بملحق بالنصوص الستة المجموعة ميدانيًّا. لكن على الرغم من المجهود الذي اكتنف المداخل المذكورة، فإن الروايات التي جمعها محمد برهانة وردت دون شرح للمفردات وللعبارات، ودون أية تعليقات تُذكر. مما يصعب فهمها على المتلقي غير الليبي، وربما الكثير من الليبيين أنفسهم غير العارفين بلغة البدو وتراكيبها وأصواتها. حيث أكدت نبيلة إبراهيم على الملاحظة نفسها في تقديمها للكتاب. حيث تمنت لو اكتمل العمل بالاهتمام بالروايات الشفهية شرحًا وتعليقًا. كما تجلت كذلك التجارب الجادة في مجال تدوين السيرة الهلالية، في التجربة المبكرة التي قام بها الباحث التونسي الطاهر قيقة (1922-1993) على واحد وثلاثين نصًّا بدويًّا للسيرة الهلالية. جمعها والده عبد الرحمن قيقة عام 1927 من راوٍ ليبي كان يتردد على عمال التراحيل الليبيين بتونس. حيث قام بتدوين هذه النصوص بلهجة راويها التي يغلب عليها طابع المنطقة الصحراوية الليبية التونسية،

وعمل على تشكيل حروف كلماتها، تيسيرًا على القارئ غير البدوي. كما قام بنقلها إلى الفصحى في صفحات مقابلة[11]. فلا تخلو سيرة شعبية من مكونات تاريخية، مهما كانت درجة الكثافة الأسطورية في خطابها. لكن باحثي الأدب الشعبي (الميدانيين) ليسوا معنيين الآن (في حقيقة الأمر) بالبحث عن الأصول. فقد صار الهدف الرئيسي نصب أعينهم (إن لم يكن الهدف الوحيد) قائمًا على المواجهة المباشرة للأنواع الأدبية الشعبية في الثقافة الحية بالأهمية نفسها التي تحظى بها هذه النصوص مما يضع محور الأداء بأركانه الأربع المتعددة (الراوي، النص، المتلقي) في مقدمة الموضوعات التي تتغيًا دراسات السيرة الشعبية، وإدراجها ضمن الأنواع الأدبية. بحثها في ما يتعلق بأسماء الأنواع. مما يعطي شرعية للقلق الواضح في استخدام مفهوم الملحمة ومفهوم السيرة في أعمال عبد الحميد يونس. إنه القلق نفسه البادي في أعمال محمد رجب النجار، وإن كان هذا الأخير قد أضاف اسمًا جديدًا ليكون حلًّا توفيقيًّا للتباين الذي برز في المجال الثقافي والأكاديمي المصري منذ الأربعينيات. يتعلق الأمر بمصطلح السيرة الملحمية. على الرغم من أن المصطلحات الثلاثة ظلت جارية الاستخدام في دراسات النجار. لقد سبق النجار في التخلص من فخ مصطلح «الملحمة» للدلالة على نوع أدبي شعبي هو «السيرة الشعبية». يتمثل الدافع الرئيسي وراء ذلك في ما ذهب إليه عدد غير قليل من المستشرقين الذين يرون أن الأدب العربي يفتقر إلى الملحمة. بالإضافة إلى كون العقلية العربية تنزع بفطرتها إلى التجريد، وتعجز عن التجسيم والتشخيص والتمثيل. لهذا، فإن الثقافة العربية (من وجهة النظر هذه) لم تعرف الأسطورة، ولم تبدع. وعلى رأس هؤلاء الفيلسوف الفرنسي إرنست رينان (Ernest Renan / 1892). حيث لقيت وجهة نظر هذا الأخير صدى في الأوساط الثقافية العربية (عباس محمود العقاد وأحمد أمين، على سبيل المثال)[12]. مما أثار حفيظة عدد من دارسي الأدب الشعبي. خاصة عبد الحميد يونس الذي لم يعتمد في دراسته: «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي» مصطلح «ملحمة» لوسم السيرة الهلالية. قول في هذا الإطار: (من العسير أن نقول إن السيرة الهلالية ملحمة (Epic) لأنها تقوم على الشعر، وتتحدث عن الحرب والبطولة، وأنها صدى لحياة فاعلة، تثير في المتذوقين من المشاعر ما نجد له ضربًا في الملاحم المشهورة. ذلك لأن الطابع الغنائي يزحمها في كل ناحية. ويكاد لا يخلو موضع من هذه السيرة دون أن نجد فيه شعورًا ذاتيًّا، وإن صدرت بأكملها عن قوم أو قبيلة. ولا نستطيع كذلك أن نحكم عليها بالغنائية الخالصة، وهي في موضعها العام وفي طريقة سردها تتخذ مظهرًا منافيًا للغنائية. وعلى الرغم من ظهور العنصر الدرامي فيها، فإن بدائيته وسذاجته ووقوفه في التطور عند حالة جنينية يباعد بينها وبين أن نسلكها في هذا الضرب من الفن القولي)[13]. لكن عبد الحميد يونس بدا عاكفًا (عد ذلك بسنوات) على الذود عن «الملاحم العربية». حيث أطلق مصطلح «الملاحم» على كل السير الشعبية، باعتبار ذلك جزءًا مما تقتضيه «الدراسة الموضوعية». أكد من خلال ذلك على إثبات وجود «الملحمة» في تاريخ الثقافة العربية. فهي وإن تأخرت في الظهور عن ملاحم شعوب أخرى في الشرقين الأوسط والأدنى، فذلك لأسباب تتصل بالتطور الثقافي[14]. ثم أردف في سياق آخر قائلاً: (لم يكن العرب بدعًا بين الشعوب الإنسانية، فقد مروا بطور نزع الفكر فيه إلى التجسيم والتشخيص وضروب من الطقوس المتوسلة بالتمثيل. وبرز البطل الملحمي في أكثر من بيئة من بيئات العرب، وفي أكثر من مرحلة من مراحل تاريخهم. ومن المفيد أن نميز منذ اللحظة الأولى بين ضربين من الملاحم / Folk Epic التي ينتسب تأليفها إلى الجماعة أكثر مما ينتسب إلى فرد بعينه. كما يقرر مؤرخو الآداب ونقادها. أن هناك الملحمة الشعبية. وهناك الملحمة الفنية Art Epic، أو الأدبية، التي تنسب إلى مؤلف معروف. والضرب الأخير يُحاكي الأول. تبدو فيه ملامح شخصية الأديب الذي أبدعها. أما الضرب الأول، فتقليدي، يقتطع من التاريخ، وإن جنح في عالم الخيال، والشخصية التي اشتهرت بتأليف إحدى ملاحمه غامضة، لا يستطيع

تاريخ الأدب أو الحضارة أن يميزلها واقعًا محددًا. ويمثل باحثو الأدب المقارن للضرب الأول بأشهر ملحمة عالمية وهي إلياذة هوميروس. حيث يستشهدون على الضرب الثاني بإنيادة فرجيل. وأيًّا كانت التعريفات التي ينتهي إليها باحثو الأدب، فإن هذا الجنس الأدبي كان قد اختفى من عالم الإبداع في أكثربلاد العالم، ولكنه مستمر عند الشعوب التي يقوى فيها الشعور الوطني أو القومي، ويبعث استجابة لما بدأت تحسه الجماعات المتحضرة من وجوب التحام الأدب بالجماهير، وهو الالتحام الذي يعتصم بتصور جديد للبطل الملحمي، والذي يتوسع في تصويره، ويقرن القصيدة القصصية الطويلة ببعض مقومات الأدب الدرامي، ومن حوار وحركة ونشيد جمعي)[15]. لهذا، يؤكد محمد رجب النجار أنه مهما وضع النقاد من فروق لا يُستهان ببعضها بين الملحمة العربية والملحمة الغربية، فإنها لا ترتفع إلى مستوى التباين النوعي. إذ يكفي أن يكون هذا التطابق بينهما قائمًا في الهدف والوظيفة، وإن تزيًّا كل منهما بزي يتلاءم وبيئته، وزمان نشأته ومزاجه القومي، ومعتقداته وموروثاته، وأنماطه الثقافية[16]. لأن الملاحم العربية التاريخية أو الشعبية قد توسلت في بعضها بالنثر، وفي بعضها الآخر بالشعر. فجاءت أغلب ملاحمنا نثرية، وان استعانت في الوقت نفسه بالشعر الموضوعي الذي جاء تسجيلًا للأحداث الملحمية الرئيسة. وذلك استجابة لدواعي التطور والانتقال من مرحلة التعبير بالنثر من ناحية، واستجابة لطبيعة الفن القصصي عند العرب، الذي يمزج التعبيربين النثروالشعر معًا من ناحية أخرى. وهل أضيرفن الدراما في شيء عندما توسل بالنثر بعد أن كان يقوم بالشعر، وأن يظل كما هو وفيًّا بعطائه ووظائفه، حتى بالمفاهيم الأرسطية[17]. يبدو لنا الأمر لدى يونس (على موضوعيته) دفاعًا عن الثقافة العربية ومنافحة عن آدابها. إنه مسلك ناجم عن رفض دعاوى رينان ورد فعل له. لكن رد الفعل هذا، أثار حفيظة تلميذه أحمد علي مرسي الذي حمل بذور التوجهات الميدانية في دراسة الأدب الشعبي من أستاذه يونس[18]. فحين سلك هذا المنحى في جامعة القاهرة، كان بدهيًّا أن يتجاوز توجهات المدرسة الوظيفية التي نأت عن وصف مكونات الظاهرة الأدبية الشعبية. لينحاز إلى العمل الميداني، وإلى نتائجه المحصودة من وصف خصوصيات الظاهرة الأدبية الشعبية وصفًا دقيقًا كما هي معيشة في حياة مجتمعاتها. كي يتسنى لباحثي الأدب الشعبي أن يقيموا معرفتهم النظرية بالأجناس الأدبية الشفهية على أُسس أكثر رسوخًا. أما الباحث أحمد شمس الدين الحجاجي، فقد قدم معالجة إضافية لهذه المسألة المتعلقة بدعوى وسم السيرة الشعبية بالملاحم. يقول: (الملحمة مصطلح أطلق أول ما أطلق على الإلياذة والأوديسة، ثم أطلق من بعدهما على أعمال أوروبية أخرى مثل ملحمة رولان وملحمة السيد. وقد ظهرت ملاحم غيرها في أرجاء مختلفة في العالم الأوروبي. وهناك عناصر مشتركة بين الملحمة الأوروبية والسيرة الشعبية العربية. لكن بينهما أيضًا اختلافًا كبيرًا، فالسيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة، وهي الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة. فالسيرة حين تبدأ في التكسر تتحول إلى ملحمة، فهي جزء من السيرة. لأن السيرة هي الكل، والملحمة هي الجزء. ولو قارنَّا على سبيل المثال بين سيرة بني هلال وبين كل من الإلياذة والأوديسة مجتمعتين، لوجدنا أن كلاً منهما تمثل حلقة من حلقات سيرة واحدة، فالإلياذة تتوازى مع التغريبة، ولا تتسع اتساعها، فهي تقترب من الجزء الخاص بحصار تونس في كثير من أبعاده، وتلتقي معها في كثير من عواطف المتحاربين المحاصِرين، وعواطف[المحاصَرين] والعالم الذي[يعيشونه]: الحب والكره والبطولة والخيانة. وتلتقي كثير من الشخصيات بينهما مع كثير من الفوارق أيضًا، قصة حب عزيزة الجميلة ويونس لا تتساوى مع قصة حب هيلين الجميلة وباريس. ولكن هناك توافقًا كبيرًا بينهما، وحتى غضبة دياب لمقتل صديقه عامر الخفاجي، فيعود بعد اعتزاله الحرب ليقاتل مع الهلالية، تمثل غضبة أخيل لمقتل صديقه بتروكليس، وعودته ليحارب مع اليونان؛ لينتقم لصديقه. الإلياذة كلها لا تزيد في بنيتها عن بنية التغريبة، الوحدة الزمانية والمكانية لمعركة

3

تدور لمدة أربعة عشر عامًا حول أسوار تونس المرية، تقابل معركة تدور عشرة أعوام حول أسوار طروادة، ولا شك [في] أن هناك فروقًا كبيرة بين العالمين. وعند النظر إلى الأوديسة، فهي لا تزيد عن الريادة: رحلة أوليس إلى في البحر للعودة إلى وطنه. والثانية رحلة أبي زيد لاستكشاف بر تونس والعودة إلى وطنه. رجلان يغتربان؛ اليوناني في البحر، والعربي في البر. ليس الشعر هو الفرق الوحيد بين [الملاحم والسيرة العربية] فالسيرة العربية شعر. بعض الشعراء يروون نصوصها شعرًا، قد يتكسر الشعر بفعل إضافات الراوي المستمرة وجمله الاعتراضية... وأهم فرق هو اتساع السيرة الذي يشمل في طياته أكثر من ملحمة، لولا أنها تتكسر لتصبح مستقلة الموضوع بعيدًا عن الجوانب الأخرى. ليس هناك ملحمة واحدة فيها هذا الفصل المتسع عن مواليد البطل ثم التدرج السلمي نحو المراحل المختلفة لعمره كما يوجد في هذه السيرة. وسيرة بني هلال تبدأ بفصل مواليد [الأبطال]، وتنتهي بفصل الأيتام، الذي يمكن أن يعد فصلاً من فصول مواليد البطل أيضًا، فمرحلة الميلاد تتكرر ثانية في بطل الهلالية الجديد علي أبو الحلقان)[19]. يختتم الباحث أحمد شمس الدين الحجاجي إضاءته الكاشفة بقوله: (إن علينا أن نتقبل مصطلح سيرة وصفًا لهذا الفن الذي أبدعته العقلية العربية، دون أن نسبغ عليها أسماء أخرى لا تنطبق عليه إلا في بعض الجوانب منها)[20]. إن الأنواع الأدبية الشعبية ليست منفصلة في ما بينها، بل تتعايش وتتآزر في علاقات داخلية شديدة الحيوية والتركيب. لهذا، تقع أية محاولة لوضع السيرة /السير الشعبية في لب قضايا النوع الأدبي في حيرة من الأمر. خاصة أن موضوع النوع، في جانب من جوانبه، هو عملية اختزال وتقنين[21]، يرفضها تداخل الأنواع (النثرية والشعرية) في السيرة، وتراوغها التشكيلات النصية المتعددة لها. بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للروايات الشفهية على مستوى الأداء، والتلقي (الجمهور)، وكذا السياق الزماني/المكاني لكل رواية شفهية. مما يجعل تحل هذه الشبكة المعقدة، تحول دون وضع نصوص السيرة الشعبية (على تعددها) في إطار النوع الجامع الذي يتضمن قوانين رئيسة، أو موضوعات عامة. تنسحب على مجمل نصوص السيرة (السير الشعبية). سواء الشفهية أو المدونة/المطبوعة (أحمد شمس الدين الحجاجي، محمد حافظ دياب، محمد رجب النجار، طلال حرب، عبد الله إبراهيم، الخ). كما نجد دراسات أخرى انتخبت نماذج محددة من السيرة الشعبية، كسيرة الظاهر بيبرس (عبد الحميد يونس)، سيرة بني هلال (أحمد ممّو، خالد أبو الليل، روزلين ليلى قريش، صلاح الراوي، عبد الحميد بورايو، عبد الحميد حواس، عبد الحميد يونس، عبد الرحمن

أيوب، عبد الرحمن قيقة، محمد حسن عبد الحافظ، محمد علي برهانة، محمد فهمي عبد اللطيف، محمد المرزوقي، وغيرهم)، سيرة ذات الهمة (نبيلة إبراهيم)، سيرة عنترة (شكري عياد، عبد الحميد يونس، محمود الحفني ذهني، وغيرهم)، سيرة الملك سيف بن ذي يزن (خُطري عرابي أبو ليفة، سعيد يقطين). كما اهتمت بعض الدراسات بجانب معين من جوانب السيرة الشعبية، أو حلقة من حلقاتها، كحلقة ميلاد البطل (أحمد شمس الدين الحجاجي)، أو ذلك الجزء الخاص بعزيزة ويونس في رحلة الريادة (صلاح الراوي)، أو مرحلة التغريبة (عزيز بوخالفة)، أو شخصية من شخصيات إحدى السير. من قبيل شخصية الخفاجي عامر بن درغام حاكم العراق (باسم عبد الحميد حمودي)، وشخصية الزناتي خليفة (أحمد شمس الدين الحجاجي)، أو مقاربة موضوع محوري، كموضوع الأداء الموسيقي (محمد أحمد عمران)، أو إبداعية الأداء (محمد حافظ دياب)، أو الأدوار السردية للمرأة (محمد حسن عبد الحافظ).

السيرة الشعبية من المشافهة إلى التحقق النصي :

يمكن أن نطرح رؤية إجمالية لمفهوم السيرة الشعبية الذي أطلق، منذ النصف الأول من القرن العشرين، على مجموعة من الخطابات السردية الطويلة التي تولدت في مجال المشافهة، ورواها رواة وشعراء منشدون في ساحات المدن العربية الكبرى، وفي المجالس، والأرياف، قبل دخول المطبعة إلى الحواضر الحديثة[22]. تعد السيرة الشعبية خطابًا أدبيًّا سرديًّا متواترًا بالرواية الشفهية عبر الأجيال. يحكي بطريقة سردية سيرة حياة بطل، أو جماعة. تعكس من خلالها أحلام المجتمع الشعبي وتصوراته. كما تعكس أيضًا رؤية الضمير الجمعي لنفسه وللعالم وللكون، عبر تلك النصوص، بين الكائن وما يجب أن يكون. لكن هذا التأريخ في مجمله عبارة عن مزيج من الوقائع التاريخية والمبالغات الميثولوجية، لهذا، اعتبر بعض الباحثين السير الشعبية تاريخا ينشد على أبواب الأسطورة[23]. ولما كانت السيرة الشعبية عبارة عن تاريخ حياة فرد أو تاريخ حياة جماعة، فقد تعددت أنواعها وطرائق رواياتها. فمنها القبلي والقومي والإسلامي. ذلك أن سيرة بني هلال، أو السيرة الهلالية على سبيل المثال، سيرة قبلية في شكلها الأوَّلِيّ. إنها سيرة جماعة. تحكي عن أحوال قبيلة بني هلال أحلافهم من قبائل العرب في نجد والحجاز. ولكل بطل من أبطال السيرة الهلالية فصل أو أكثر خاص به، وإن كانت سيرة أبي زيد الهلالي هي المهيمنة على حلقاتها[24]. ذلك أن لكل سيرة من هذه السير الشعبية مجموعة من الرواة المتخصصين. ينفرد كل فريق منهم بإنشاد سيرة بعينها، يتوارث رواياتها جيلاً فجيلاً، وذلك منذ أن تكاملت في منتصف العصر المملوكي، وإلى وقت قريب في بدايات القرن العشرين، باستثناء السيرة الهلالية التي لا تزال حية تروى إلى اليوم في معظم البيئات العربية. ولأن السيرة الشعبية من الأدب الشعبي لكونها مجهولة المؤلف، فإنها خاضعة عند رواياتها وتداولها المستمر عبر القرون للتجدد والإضافة[25]. مما جعل نسخ السيرة الشعبية الواحدة تختلف في ما بينها اختلافًا كبيرًا أحيانًا على نحو ما يظهر في السيرة الهلالية. كما يمكن لنص السيرة الشعبية أن يطول بشكل بارز. فيضم مخطوطها آلاف الصفحات. شأن سيرة الأميرة ذات الهمة والبطال وولدها عبد الوهاب التي تقع في حوالي 26 ألف صفحة مخطوطة[26]. بهذا، ارتبط مصطلح السيرة بذلك النوع الأدبي الذي يطلقه الرواة (فضلاً عن الجمهور المتلقي) على مروياتهم (رواياتهم)، ضمن خطابهم القصصي. فقد يسمونه أيضًا «قصة»، «ديوانًا»، و«رحلة». كما يرتبط مصطلح «سيرة» باسم بطلها. حيث تروي قصة حياته من الولادة إلى الوفاة. غالبا ما تكون شخصية تاريخية وردت أخبارها في كتب التاريخ والسيرة والأدب. مثل: عنترة بن شداد، والمهلهل بن ربيعة (الزير سالم)، وسيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس، الخ. مما ساهم في تأثر السيرة الشعبية بأدب السيرة من خلال مجموعة من العناصر. أبرزها: ابتداؤها أيضًا ببيان النسب، وذكر النبوءات المبشرة بميلاد البطل وتكوّنه، وقيام

المسار الحدثيّ على صراع البطل من أجل تحقيق أهدافه، أو ما يُنْتَظَر منه. لكن ذلك لا يعني أن السيرة الشعبية قد أفادت من نصوص السيرة النبوية وحدها، فأخبار الجاهلية وأيامها وأخبار الفتوح وقصص فرسانها وفارساتها، قد شكلت روافد مهمة. استقى منها الراوي الشعبي عناصر تشكيل الأجواء الملحمية في صورها المختلفة. كما استند أيضًا إلى تراث شفهي ومكتوب من الخرافات والحكايات الشعبية المليئة بالجن والسحر وقصص الأنبياء والأولياء والصالحين وكراماتهم[27]. ولما كانت حياة البطل مراحل متتالية من الصراع، كانت المعارك الفردية والجماعية من أبرز أحداثها. لكن السير ضمت أيضًا أعمالاً كثيرة متنوعة ذات طابع وجداني أو اجتماعي أو ساخر أو ديني أو سحري. حيث قام المحور الرئيس للأحداث والأفعال في مختلف السير على التضاد بين الخير والشر. فكان البطل ومساعدوه في مواجهة مستمرة لمكائد الخصوم. كما ميز البطل بكل الخصال بالدهاء والقدرة على الحيلة والأعمال الماكرة. ساهم ذلك في بروز تفريعات حكائية باستمرار من الوحدات الحكائية الكبرى/الحكاية النواة. تعددت على إثرها الشخصيات تعددًا تجاوز قدرة الذاكرة على الإحاطة بالتفاصيل والجزئيات. كما نجد إلى جانب الشخصيات الأساسية المساعدة للبطل أو المواجهة له المعرقلة لمطامحه، عددا كبيرا من الشخصيات التي تظهر في وحدة حكائية جزئية/حكاية صغرى. بالإضافة إلى قيام السيرة على الصراع بين البشر، ثمة تدخل مستمر لمصلحة هذا الطرف أو ذاك. تقوم به شخصيات بشرية ذات قدرات خارقة. ترتبط في مجملها بالأولياء الصالحين والسحرة وشخصيات عجائبية كالجن والعمالقة والممسوخات المتنوعة أشكالها وقدرتها على التحول والحركة[28]. من خلال هذا البناء، شكلت السيرة الشعبية نصًا سرديًا. يتميز بالمراوحة المستمرة بين السرد والوصف والحوار القائم على التفصيل والاستطراد والإطناب والتضمين. مما ساهم في تعدد مستوياته السردية. لأن الكثير من حكايات السير الفرعية المخبرة عن أمر مضى، أو قصة مكان معين، تتكفل بسردها شخصيات من مستويات مختلفة[29]. يبدو من خلالها الراوي الشعبي حريصًا على التحكم في مسار الأحداث الحكائية. يبرز ذلك من خلال متابعته للبطل في تنقلاته ومعاركه المتتالية. الذي قد تضطره ظروف الصراع إلى الانتقال بين الأمكنة ومتابعة مسارات الأحداث المتزامنة. يعلن الراوي عن هذا التحول في المشاهد السردية بعبارات دالة (هذا ما كان من الملك بعلبك وما جرى له. وأما ما كان من الملك ذي يزن، فإنه بعد هروب الملك بعلبك، احتوى على جميع ماله سيرة سيف بن ذي يزن)[30]. ولما كانت السيرة الشعبية عبارة عن قصة حياة بطلها من الميلاد إلى الوفاة وقصة صراعه الطويل، جاء السرد في الغالب تعاقبيًا. يتابع حياة البطل وحركته من مكان إلى آخر ومواجهته للعراقيل المتتالية. لكن هذا الترتيب لا يخلو من مفارقات زمنية متنوعة. ذلك أن الراوي قد يلتجئ إلى الارتداد إلى زمن سابق لزمن الأحداث المرورية. خاصة حينما يروم تفسير شيء، أو تبرير فعل أو حدث معين. حيث تنفتح المقاطع الارتدادية عادة بقول الراوي: (ولهذا سبب عجيب، وأمر مطرب غريب)، أو بقوله: (وكان سبب ذلك). كما تضم السيرة الشعبية حالات من الاستباق المتعدد. يرتبط أغلبها بالنبوءات المبشرة بميلاد البطل وأعماله. غالبا ما تأتي عبارة عن مجموعة من الرؤى، أو أقوال الحكماء، أو العرافين. تخبر بحدوث أمر للأفراد أو الجماعات. كما قد يشير الراوي أيضًا إلى حدث قادم إشارة غامضة. تكون عبارته في هذه الحالة على الشكل التالي: «لأمر أراده الله». كما قد يُخْبِر بما سيقع إخبارًا مختصرًا واعدًا بالتفصيل في موضع لاحق. كقوله: (ذكر كل شيء في مكانه بعونه الله وسلطانه إذا وصلنا إليه)[31]. وإذا كانت هذه التقنيات المختلفة من التسبيق، تؤكد إحكام الراوي لبنية مروية على ما فيه من إطناب وتفصيل، فإنها تبرز من جهة أخرى سعيه إلى تشويق المتلقي/المروي له.

4

السيرة الشعبية وإشكالية المقاربة النقدية:

ثمة جهود تطبيقية بارزة استندت إلى أدوات ومناهج نقدية حديثة في دراسة السيرة الشعبية (محمد رجب النجار، صلاح الراوي، أحمد شمس الدين الحجاجي، عبد الحميد بورايو، سعيد يقطين، عبد الله إبراهيم، طلال حرب، محمد حسن عبد الحافظ). عكفت هذه المحاولات على فحص نصوص التراث والمأثور الأدبي الشعبي العربي المدون والشفهي من جانب. كما تعاملت مع مختلف الإسهامات النقدية المعاصرة من جانب آخر. فقد أفادت من المناهج النقدية الحديثة من أجل مقاربة نصوص الأدب الشعبي في حقول النقد الأدبي. حيث تجاوز تلك الدراسات الوصفية والتاريخية التي كانت سائدة من قبل. مما مكنها من ضبط مختلف المعطيات الفنية والاجتماعية والثقافية تحكمت في هذا التراث العربي، واستقراء سماته التي تحكمه وتشكل المعمار الفني للسيرة الشعبية العربية.

إن المقاربات التي تناولت السيرة الهلالية (على سبيل المثال) بوصفها خطابا سرديا، اتجهت إلى التركيز على الموضوع القصصي/ الحكائي في هذا الخطاب. سواء في بنائه الشمولي أو في البعض من أجزائها. بهذا، أبرزت هذه الدراسات (في مجملها) الإشكالات التاريخية والجغرافية حول تداول السيرة الشعبية. كما عملت على استجلاء مختلف الدلالات الأدبية والاجتماعية التي نتجت عن دراسة موضوعاتها. مما حول اهتمام هذه الدراسات بالسيرة الهلالية وأجزائها بوصفها «نصًا». من هنا، ظلت أسيرة الأبحاث الكتابية بمداخلها المتعددة. ولعل ما يدعم هذا الاتجاه أن للسيرة الهلالية نصوصًا مطبوعة طبعات عدة في المشرق العربي ومغربه، فضلاً عن اكتشاف أكثر من مخطوط لأجزاء منها[32]. لكن على الرغم من انتباه البعض من هذه الدراسات إلى أن السيرة الهلالية لا تزال تروى «رواية شفاهية» وتُردَّد بين الناس، فإن مما يثير الدهشة أن هذا الانتباه لم يغيِّر من منطلقات البحث واتجاهاته. أو من تلك الإشكالات الناجمة عن النظرة «الكتابية» للسيرة. مما لم يكشف عن شفاهية رواية السيرة. وأنها لا تزال تردَّد وتُروى شفاهةً، وإلى أن هناك تنويعات في موضوعاتها القصصية. ما زال يطرح أمام هذه الدراسات مسائل عدة. من قبيل البحث عن الأصل أو النسخة الأم التي خرجت منها هذه التنويعات. أو تحقيق نص من النصوص مع تنقيحه وتصويبه لتخليصه من شوائبه سعيًا نحو خلق النص الأمثل أو الأكمل أو الأدق[33].

من البحث في الأصول إلى التشكيل النصي:

ثمة اتجاه من هذه الدراسات يبحث عن أصل السيرة الهلالية، أو عن مخطوطتها الأصلية. يرى شوقي عبد الحكيم أن (النص الأصلي المدون لهذه السيرة السياسية الكبرى، ما يزال في عداد المخطوطة المحفوظة بمكتبة الدولة المركزية ببرلين)[34]. أما الناقد المغربي سعيد يقطين، فيذكر في مدخل قراءته لسيرة بني هلال أنه (تعترض باحث السيرة الشعبية عمومًا، وسيرة بني هلال على نحو خاص، صعوبة تشكيل النص الكامل النموذجي. لكثرة الروايات وتضاربها في مواطن عديدة من بناء السيرة. بالإضافة على كون السيرة الأصلية المتكاملة، كما هو الشأن بالنسبة لباقي السير الشعبية، ما يزال مخطوطًا، والنصوص المتداولة الآن، والتي يتناولها الباحثون، مشحونة بكثرة الأخطاء والتحريفات. هذه الصعوبات النصية وجيهة فعلاً، ويمكننا مع ذلك، أن نشتغل بالنصوص المطبوعة، ونسعى من ورائه إلى العمل على تشكيل النص الأقرب إلى النص النموذجي، في انتظار ظهور هذا النص المرتجى[35]. لهذا، يقترح سعيد يقطين قراءة جديدة تروم البحث في خصوصية هذه السيرة من الناحية الداخلية/النصية. قصد ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية، مع النظر في مختلف البنيات والوظائف التي تضمن اتساقها وانسجامها. مما يمكن من الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيدًا عن أي إسقاط خارجي، أو أي ربط آلي بمرجعية تاريخية أو واقعية، كدراسات كل من عبد الحميد يونس، ومحمد رجب النجار، وشوقي عبد الحكيم..الخ. لهذا، أكد سعيد يقطين في كتابيه «الكلام والخبر، مقدمة في السرد العربي» و«قال الراوي» على إعادة النظر في مقاربة السيرة الشعبية. لأن باحثي السير الشعبية، وإن عملوا على تحويلها من وضع اللانص إلى النص. بمعنى أنه لا وجود للسيرة الشعبية قبل الكتابة، أو لا قيمة لها بدون الكتابة. فضلاً عن تصور قاصر يرى أن مفهوم النص ينحصر في الشكل المكتوب فحسب. وسموها بتسميات مختلفة. تحكم فيها غالبًا هاجس المنافحة والمفاخرة والسجال العقيم. على الرغم من أن سعيد يقطين لم يذكر لنا أمثلة لهذه التسميات التي يراها غير علمية. مما جعله يتبنى المقاربة العلمية للسيرة الشعبية. وذلك من خلال إعادة النظر في العديد من المفاهيم والتصورات السائدة للوصول إلى إقامة رؤية جديدة. مما جعله يقترح في البداية السرد العربي بديلاً عن كل المسميات المقترحة للسيرة الشعبية. كما قدم تقسيمًا للأجناس الأدبية. تجلى في الحكاية الشعبية والأدب القصصي والأدب الشعبي. على غرار الملحمة والسيرة والرواية. وأخرى فرعية. تجلت في رواية بطولية، وحكاية الجن والحيوان، وخرافة بطولية. لهذا، يرى يقطين أن ما يجمع بين مختلف هذه التسميات هو «السرد» الذي اعتمده لاحقًا اسمًا لـ «الجنس الجامع» لمختلف الأنواع التي استعملت في الأدبيات العربية القديمة والحديثة[36]. فقد سبق للثقافة الغربية نفسها أن عرفت هيمنة المفاهيم النقدية الحديثة التي اختزلت الإنسان وحضاراته وإبداعه في الكتابة فحسب، على أنواع الشعر الشفهي التي ظلت تلتهمها مجرة جوتنبرج والحضارة التكنولوجية الغربية. لم يجد بول زومتور بدًّا من أن يطلق حكمًا يبدو متسمًا بنوع من القسوة المضادة للمقولات النقدية التي نقلها يقطين، وغيره من النقاد العرب عن الإنجازات النقدية الأوروبية. يقول زومتور: (ليس حال المفاهيم التي ينقلها التحليل النصي منذ عشرين عامًا، علميًّا في شيء)[37]. لكن على الرغم من ذلك، فإن الدراسات النصية التي قاربت السيرة الشعبية المدونة والمطبوعة طبعات عدة، قد اختطت مسلكها المنهجي استنادًا إلى رؤية السير الشعبية بوصفها نصوصًا سردية ذات بنيات حكائية متميزة ومستقلة. تقبل الخضوع للتحليل السردي، بمعزل عن أي أفق خارج النص. حيث تحكمت في هذه المقاربات النصية فرضيتين متباينتين.

1. الفرضية الأولى:

استمدت مقوماتها من الأنواع الأدبية المكتوبة (الأدب الذي يبدعه المبدعون الأفراد). حيث تقوم بقياس السير الشعبية المطبوعة عليها. مما ساهم في تجاوز الروايات الشفهية بوصفها تحريفات مخلة بالنص الأصلي. لهذا، اقتصرت تطبيقات هذه الفرضية على مقاربة البنى الشكلية لنص السيرة الشعبية. دون القدرة على اختراق السياج النصي للإمساك بدلالة النص في إطاره الثقافي والاجتماعي.

2. الفرضية الثانية:

عملت هذه الفرضية على تطبيق أدوات المناهج الاجتماعية لدراسة الأدب على السيرة الشعبية باعتبارها ذات صلة وثيقة بالتاريخ وبالواقع الاجتماعي والثقافي للأمة العربية. غالبًا ما تنظر إلى الروايات الشفهية بوصفها دليلاً على هذه الصلة، وليس بوصفها نوعًا أدبيًّا له نظامه الجمالي الخاص.

من أجل مقاربة نقدية للسيرة الشعبية:

تؤشر كل من الفرضية الأولى والثانية على ثنائية المبنى والمعنى. مما يجعل كل انحياز إلى طرف من أطراف هذه الثنائيات الضدية الشهيرة: الشكل / المضمون، النص / السياق، المكتوب / المنطوق، الداخل / الخارج، الأصل / التنويعات ..الخ. يؤدي إلى إحدى الإشكالات التي تواجه الباحثين في مقاربة السيرة الشعبية العربية. مما يستوجب البحث عن منظور ثالث. يحسم ذلك النزاع القائم بين المناهج. قصد التحول من المناهج المتعددة إلى وحدة منهجية مركزية. تتفاعل أدواتها وإجراءاتها تفاعلاً إيجابيا. يمكنها من أن تكون الميدان الرئيسي لدراسة أنواع الأدب الشعبي، والجامع الاستراتيجي للأدوات والإجراءات المستعارة من حقول معرفية وعلمية مختلفة، في ما يعرف بـ «المعارف البينية» التي تتطلبها دراسة الأنواع الأدبية الشعبية في مجالها الشفهي: الأنثروبولوجيا والاجتماع وعلم العلامات والنفس والتاريخ والجغرافيا والاقتصاد والفهرسة والإحصاء والمقارنة، واللغة والنقد الأدبي والاتصال والتعبير بحركة الجسد ..الخ. لا يستهدف هذا الطموح المنهجي تجاوز الانحياز الضيق للتخصصات وتجاور العلوم والمعارف وتآزر إمكاناتها فحسب، بل يكمن مسعاه أيضًا في تعدي النطاق الفردي إلى النطاق الجماعي في العمل والأداء البحثيين. إنه أحد الشروط المفقودة في سياسات العمل البحثي في ميدان دراسة الأدب الشعبي. مما يمكن معه القول إن هذه الرؤية تتسق تمامًا مع أبرز الخصائص الفنية والأدائية للأدب الشعبي نفسه (التواصل والتعدد والجماعية في مفهوم السيرة الشعبية). على الرغم من تعدد المقاربات النقدية العربية التي تناولت السيرة الشعبية، فإننا سنركز على التصور المنهجي عند الباحثين عبد الله إبراهيم وسعيد يقطين.

1. عبد الله إبراهيم وتجليات البنية السردية:

عمل الباحث عبد الله إبراهيم من خلال بحوثه على استنباط تجليات السردية في الموروث العربي كما تشكلت في دائرة الثقافة العربية. ذلك أن السردية حسب عبد الله إبراهيم لا تعنى بالمتون السردية ذاتها، بقدر ما تركز على طرائق ظهور مكوناتها سرديا[38]. بمعنى تلك الممارسة التي تتخذها مكونات السرد ضمن البنية السردية. ليؤكد عبد الله إبراهيم على أن بنية السيرة الشعبية تتشكل من عدد من الوحدات الحكائية. يمكن للباحث الانطلاق منها عند التحليل. ذلك أن متون السير الشعبية تتكون من عدد كبير من مجموعة من الوحدات الحكائية المترابطة بشكل متتابع. كما تتميز السيرة الشعبية بنظام داخلي. يحكم بنيتها الداخلية. ومنطق داخلي يوجه تعاقب مكونات وحداتها الحكائية[39]. فقد ربط عبد الله إبراهيم مكونات الوحدة الحكائية المتعاقبة بسلسلة الأفعال والشخصيات المتتالية وفق منطق ثابت. حددها كالتالي:

- القرار: يقرر البطل الوصول إلى الهدف (الحافز).
- الرحيل: رحيل البطل عن البؤرة المكانية / الأصل

في اتجاه محدد للبطل.

- الخصم/المعيق (مادي أو معنوي).
- المساعد (مادي أو معنوي).

2. سعيد يقطين ودبنامية الوظائف السردية:

ركز الباحث سعيد يقطين في دراسته للسيرة الشعبية على التمييز بين الحكائية والسردية. حيث اعتبر أن الحكائية عامة ثابتة موجودة في الأعمال التخييلية والصورة والحركة...، أما السردية فخاصية تميز السرد كاعتباره ملفوظا[40]. فإذا اعتبرنا أن السيرة الشعبية تدخل ضمن إطار السردية وحدها فوجودها يكون مرتبطا إذا بالإنشاد والتلفظ. أما إذا أسندناها إلى الحكائية، فإنه تغدو جنسا ثابتا له علاقة وطيدة بالقصة. لذا فالسيرة الشعبية ثابتة ومتحولة في الوقت نفسه. تكون ثابتة من حيث مادتها الحكائية التي تحدد جنسيتها. لكن تصبح متحولة عند ارتباطها بالخطاب وصيغ التلفظ لهذا، فإن (هذا التحول هو من يحدد نوعها)[41]. ارتبط هذا التصور النقدي بجماعة أنتروفيون وآن هيترو وبول ريكور حول المادة الحكائية باعتبارها مظهرا من الحالات والتحولات المسجل في الخطاب والضامن لإنتاج المعنى[42]. حيث اكد سعيد يقطين على أن العمل الحكائي (السيرة الشعبية) يتضمن وظيفة مركزية. تمثل الفعل المركزي (بؤرة الحكي)، ووظائف أساسية. ترتبط بالأفعال التي تتولد من الفعل المركزي. التي هي الوظيفة المركزية أو الخبر[43]. لكن بؤرة الحكي عند سعيد يقطين هي الفعل وليس المكان كما جاء عند عبد الله إبراهيم. تقوم بنية العمل الحكائي للسيرة الشعبية حسب سعيد يقطين على البنية المركزية والبنيات الأساسية الأخرى. تقوم البنية المركزية للعمل الحكائي على عدد من الوظائف أو الحوافز حسب مختلف تحديدات الشكلانيين الروس. حددها سعيد يقطين من خلال ما يلي[44]:

- الدعوى: غاية العمل الحكائي والشيء الذي يستند إليه في انبنائه.
- الأوان: ميلاد البطل (مثلا) لحظة بداية تحقق الدعوى.
- القرار: إنجاز الدعوى.
- النفاذ: تحقق الدعوى.

تتشكل هذه البنية في مجملها على مبدأ الاختزال. تتولد عنها بنيات عدة. لكونها صورة مختزلة لعدد لا حصر له من البنيات الأساسية. تقوم هذه الأخيرة كذلك على عدد من الوظائف المطابقة. كما تشمل هذه البنية الأساسية كل الأفعال والحالات والتحولات التي ترتبط بصفة مباشرة أو غير مباشرة بالبنية المركزية. يحدد تراكم هذه البنيات البنية الحكائية الكبرى للسيرة الشعبية. تفسح البنية التي توصل إليها سعيد يقطين من خلال منهج النقدي المجال للتقعيد الاستنباطي لبنية السيرة الشعبية. يترجم هذا التقعيد كما يقوم جان بياجيه بمعادلة رياضية، أو يمر بواسطة نموذج إحيائي آلي. تمنح درجات مختلفة من التقعيد الاستنباطي المرتبطة بقرارات المنظر في حين يجب تحديد نمط البنية المركزية[45]. ترتبط الوظيفة المركزية (البنية المركزية) وكذا الوظائف الأساسية (البنية الأساسية) بالمحور الأفقي. مما يستلزم تعيين البنية الكبرى للسيرة الشعبية التي تمثل اختزال نموذجي لباقي البنيات الصغرى. أما المستوى العمودي، فيحقق مختلف البنيات الصغرى من خلال عملية التراكم الحكائي. ترتبط البنية المركزية الأولى للسيرة الشعبية التي استخلصها سعيد يقطين بعناصر: دعوى، أوان، قرار، نفاذ. وبواسطة التقعيد الاستنباطي وباستعمال نموذج آلي وباستعمال كذلك مبدأي التراكم والاختزال[46]. مما يمكن من استخلاص البنية الكبرى للسيرة الشعبية.

الخلاصة:

على الرغم من هذه البنية الشمولية التي تميز السيرة الشعبية العربية، فإنها ليست ملحمة. مما يجعل محاولة بعض الدارسين تسمية السير الشعبية

بالملاحم نوعًا من تبسيط السيرة، وتقريبها إلى الملاحم الغربية. ذلك أن الملحمة مصطلح أطلق، أول ما أطلق، على الإلياذة والأوديسا. كما أطلق من بعدهما على أعمال أوروبية أخرى، مثل: ملحمة رولان، وملحمة السيد، وقد ظهرت ملاحم أخرى مختلفة في العالم الأوروبي. فعلى الرغم من وجود عناصر مشتركة بين الملاحم الأوروبية والسير الشعبية العربية، فإن بينهما تباينا كبيرًا. تتميز السيرة بعالم أوسع بكثير من الملحمة. فحين تبدأ السيرة في التكسر، تتحول إلى ملاحم. لتشكل أجزاء من السيرة التي هي الكل. أما الملحمة فعبارة عن جزء.

حاول العديد من الباحثين العرب وفي مقدمتهم كل من عبد الله إبراهيم وسعيد يقطين ملامسة البنية النصية للسيرة الشعبية من خلال تطبيق آليات ومناهج نقدية غربية على نص السيرة الشعبية. إلا أن هذه المحاولات لم تف النص حقه من التحليل. ذلك أن قراءة الناقدين لنص السيرة الشعبية، اقتصر على البنية النصية مستبعدين السياق الثقافي الذي نشأ فيه نص السيرة الشعبية. حيث كان لهذا السياق الأثر البارز في تشكلاته وفي بنيته السردية، وفي تفاعله النصي مع أنواع سردية أخرى متنوعة.

الهوامش

1. الروبي (ألفت) الموقف من القص في تراثنا النقدي، ط1، مركز البحوث العربية، القاهرة، 1991، ص:121
2. الحجاجي (أحمد شمس الدين) مولد البطل في السيرة الشعبية، ط2، دار الهلال، القاهرة، 1996، ص:24.
3. الحجاجي (أحمد شمس الدين) مولد البطل في السيرة الشعبية، (مرجع سابق)، ص:42.
4. إبراهيم (اسحق إبراهيم) السيرة الهلالية بين التاريخ والأسطوري: محاولة في التخيل المقارن، مجلة: المأثورات الشعبية القطرية، س5، العدد 20، 1990، ص:37.
5. ابن خلدون (عبد الرحمن) المقدّمة، تحقيق: أحمد الزعبي، ط1، دار الأرقم، فلسطين، 2004، ص:112.
6. ابن خلدون (عبد الرحمن) المقدّمة (المرجع نفسه)، ص:142.
7. ابن خلدون (عبد الرحمن) كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المجلد 4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص:267.
8. المرزوقي (محمد) على هامش السيرة الهلالية؛ دراسات ونماذج، ط1، سراس للنشر، تونس، 2002، ص ص:49، 51.
9. شكر (عائشة) حوار مع الدكتور عبد الرحمن أيوب (حوار): الهلالية، ودور الذاكرة الشعبية، مجلة: أدب ونقد المصرية، العدد11، فبراير/مارس1985، ص:109.
10. المرزوقي (محمد) على هامش السيرة الهلالية (مرجع سابق)، ص:64.
11. برهانة (علي محمد) سيرة بني هلال: دراسة أدبية لغوية مقارنة، تقديم: نبيلة إبراهيم، ط1، منشورات كلية الآداب بجامعة سبها، 1994، ص:95
12. الأنصاري (مصطفى حسين) إقليم قسطينية من الغزوة الهلالية وحتى نهاية الدولة الحفصية، أطروحة دكتوراه مخطوطة، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 2002، ص:73.
13. سحيني (فايزة محمد صالح أمين) غزوة بني هلال وبني سليم للمغرب، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2006، ص:43.
14. يونس (عبد الحميد) الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1995، ص:156.
15. يونس (عبد الحميد) الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي (المرجع نفسه)، ص:185.
16. المرجع نفسه، ص:143.
17. النجار (محمد رجب) الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، ط1، معهد الشارقة للتراث، 2017، ص:92.
18. ابن الشيخ (التلي) منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص:25، 26.
19. مرسي (أحمد) المأثورات الشفاهية، ط1، منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص:29.
20. الحجاجي (أحمد شمس الدين) مولد البطل في السيرة الشعبية، (مرجع سابق)، ص:67.
21. المرجع نفسه، ص:112.
22. أحظانا (محمد) معقول اللامعقول في الوعي الجمعي العربي: صورة المغيب في المخيلة الشعبية الموريتانية «نموذجًا»، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، 2002، ص:105.
23. بورايو (عبد الحميد) البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب

الشعبي الجزائري، ط1، بونة للبحوث والدراسات، عنابة/الجزائر، 2008، ص:136.

24. بورايو (عبد الحميد)القصص الشعبي في منطقة بسكرة؛ دراسة ميدانية، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص:107.
25. بورايو (عبد الحميد) في الثقافة الشعبية الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات، ط1، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006، ص:84.
26. بورايو (عبد الحميد) البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي:دراسات حول خطاب المرويات الشفوية:الأداء؛ الشكل؛ الدلالة، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص:132.
27. برهانة (علي محمد)سيرة بني هلال :دراسة أدبية لغوية مقارنة (مرجع سابق)، ص:95.
28. قيقة (عبد الرحمن)من أقاصيص بني هلال، رواية شفوية عن شيخ ليبي من جادو، قدم لها ونقلها إلى العربية الفصحى:الطاهر قيقة، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص:176.
29. ممو (أحمد)دراسات هيكلية في قصة الصراع، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983، ص:123.
30. Becker (Antina),The Hilili saga in The Tunisian south, 1ér éd,Indiana university press, Bloomington, 1978,P:65.
31. ليلى قريش (روزلين)سيرة بني هلال، ط2، دار موفيم للنشر، الجزائر، 1988، ص:7.
32. كال (صفوت) المأثورات الشعبية:علم وفن، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص179.
33. عبد العاطي (عبد الباسط) التدوين والإبداع: الوعي الشعبي في مصر، مجلة: المأثورات الشعبية (الدوحة)، العدد 24، أكتوبر 1991، ص:69.
34. دياب (محمد حافظ)إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996، ج1، ص:91.
35. يونس (عبد الحميد)الأسطورة والفن الشعبي، ط1، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، 1980، ص:98.
36. يقطين (سعيد)الكلام والخبر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص:11.
37. نقلا عن:يقطين (سعيد)سيرة بني هلال :مدخل إلى قراءة جديدة، مجلة:نزوى (مسقط)، العدد الثالث، يونيو، 1995، ص:75.
38. يقطين (سعيد)الكلام والخبر (مرجع سابق)ص:31.
39. عبد الله (إبراهيم)النثر العربي، بحث في البنية السردية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، 2002، ص:181.
40. عبد الله (إبراهيم)السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص:93.
41. يقطين (سعيد)الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص:73.
42. يقطين (سعيد)قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-1997، ص:15.
43. يقطين (سعيد)الكلام والخبر (مرجع سابق)، ص:92.
44. يقطين (سعيد)قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية (المرجع نفسه)، ص:52.
45. بياجيه (جان) البنيوية، ترجمة:عارف منيمنة، بشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت، 1985، ص:8.
46. يقطين (سعيد) الكلام والخبر (مرجع سابق)، ص:92.

المصادر:

- ابن خلدون (عبد الرحمن)كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المجلد 4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967.
- ابن خلدون (عبد الرحمن)المقدمة، تحقيق:أحمد الزعبي، ط1، دار الأرقم، فلسطين، 2004

المراجع باللغة العربية:

- ابن الشيخ (التلي)منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- أحظانا (محمد)معقول اللامعقول في الوعي الجمعي العربي:صورة المغيب في المخيلة الشعبية الموريتانية، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، 2002.
- الأنصاري (مصطفى حسين)إقليم قسطينية من الغزوة الهلالية وحتى نهاية الدولة الحفصية، ط1، منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 2002.
- الحجاجي (أحمد شمس الدين)مولد البطل في السيرة الشعبية، ط2، دار الهلال، القاهرة، 1996.
- الروبي (ألفت)الموقف من القص في تراثنا النقدي، ط1، مركز البحوث العربية، القاهرة، 1991.
- المرزوقي (محمد)على هامش السيرة الهلالية؛ دراسات ونماذج، ط1، سراس للنشر، تونس، 2002.
- النجار (محمد رجب)الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، ط1، معهد الشارقة للتراث، 2017.
- برهانة (علي محمد)سيرة بني هلال :دراسة أدبية لغوية

- مقارنة، تقديم:نبيلة إبراهيم، ط1، منشورات كلية الآداب بجامعة سبها، 1994.
- بورايو (عبد الحميد)البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ط1، بونة للبحوث والدراسات، عنابة/الجزائر، 2008.
- بورايو (عبد الحميد) القصص الشعبي في منطقة بسكرة؛ دراسة ميدانية، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
- بورايو (عبد الحميد) في الثقافة الشعبية الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات، ط1، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، 2006.
- بورايو (عبد الحميد)البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي:دراسات حول خطاب المرويات الشفوية:الأداء؛ الشكل؛ الدلالة، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- دياب (محمد حافظ) إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، ط1، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.
- سحيني (فايزة محمد صالح أمين)غزوة بني هلال وبني سليم للمغرب، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2006.
- عبد الله (إبراهيم)النثر العربي، بحث في البنية السردية، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، 2002.
- عبد الله (إبراهيم)السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
- قيقة (عبد الرحمن) من أقاصيص بني هلال، رواية شفوية عن شيخ ليبي من جادو، قدم لها ونقلها إلى العربية الفصحى:الطاهر قيقة، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.
- كال (صفوت) المأثورات الشعبية:علم وفن، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000.
- ليلى قريش (روزلين)سيرة بني هلال، ط2، دار موفيم للنشر، الجزائر، 1988.
- مرسي (أحمد)المأثورات الشفاهية، ط1، منشورات دار الثقافة، القاهرة، 1981.
- ممو (أحمد)دراسات هيكلية في قصة الصراع، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983.
- يقطين (سعيد)الكلام والخبر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
- يقطين (سعيد)الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
- يقطين (سعيد)قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-1997.
- يونس (عبد الحميد)الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1995.
- يونس (عبد الحميد)الأسطورة والفن الشعبي، ط1، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، 1980.

المراجع باللغة الإنجليزية:

- Becker (Antina) The Hilili saga in The Tunisian south, 1ér éd,Indiana university press, Bloomington, 1978.

المراجع المترجمة:

- بياجيه (جان)البنيوية، ترجمة:عارف منيمنة، بشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت، 1985.

المجلات والدوريات:

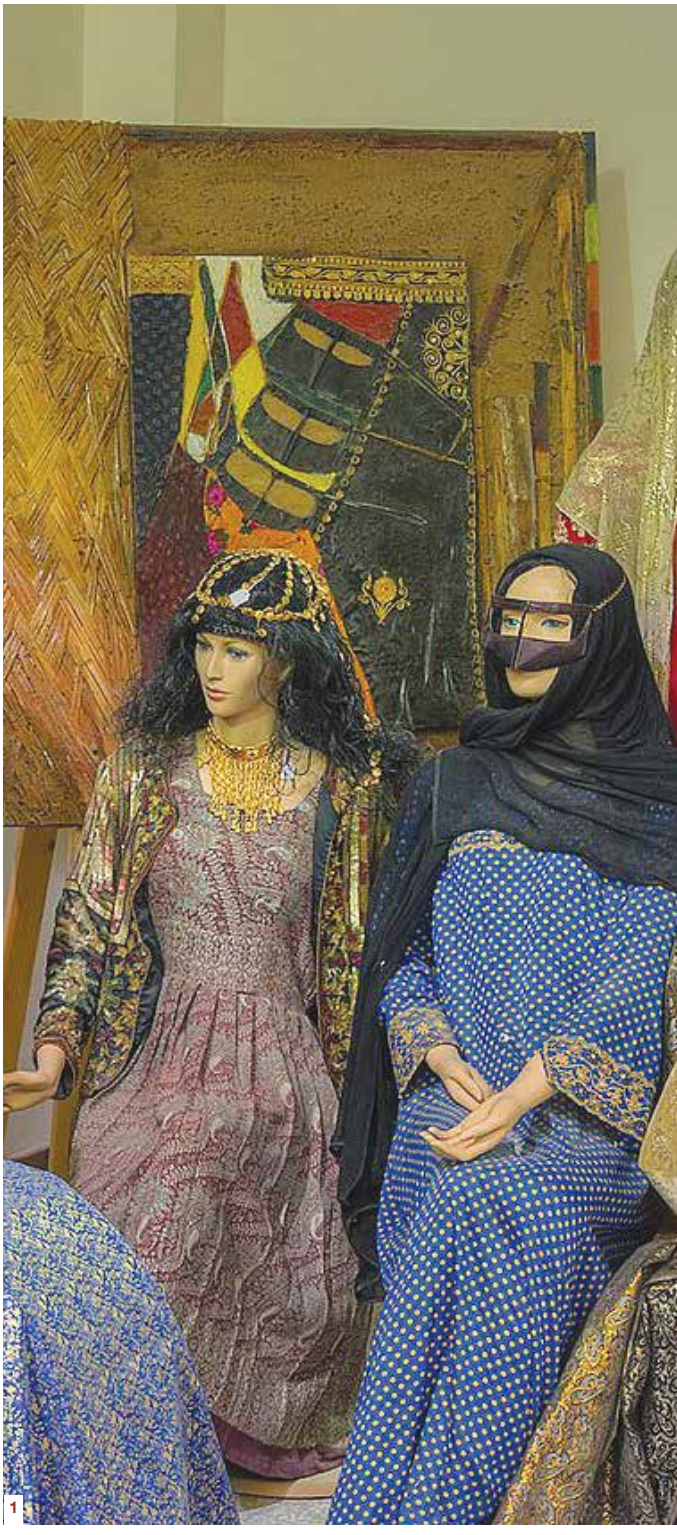
- إبراهيم (اسحق إبراهيم)السيرة الهلالية بين التاريخ والأسطوري:محاولة في التخيل المقارن، مجلة:المأثورات الشعبية القطرية، س5، العدد 20، 1990.
- شكر (عائشة)حوار مع الدكتور عبد الرحمن أيوب (حوار):الهلالية، ودور الذاكرة الشعبية، مجلة:أدب ونقد المصرية، العدد11، فبراير/مارس 1985.
- عبد العاطي (عبد الباسط)التدوين والإبداع:الوعي الشعبي في مصر، مجلة:المأثورات الشعبية (الدوحة)، العدد 24، أكتوبر، 1991.
- يقطين (سعيد)سيرة بني هلال:مدخل إلى قراءة جديدة، مجلة:نزوى (مسقط)، العدد الثالث، يونيو، 1995.

الصور

1. https://i.pinimg.com/originals/d5/82/ef/d582ef2e18f1d85829da032cb637242a.jpg
2. http://gros-delettrez.com/html/fiche.jsp?id=3294580&np=1&lng=fr&np- p=20&ordre=1&aff=1&r=
3. https://www.atassifoundation.com/artists/abu-subhi-al-tinawi#3
4. https://www.atassifoundation.com/ar/lfnnwn/bw-sbhy-ltynwy

أ.نورة حمد الهاجري-قطر

أزياء المرأة وزينتها في الأدب الشعبي في قطر



الزي النسائي القطري التقليدي،
متحف الشيخ فيصل بن قاسم آل ثاني

المقدمة:

تهتم المرأة بجمالها وأزيائها وزينتها، وغالبا في المجتمعات التقليدية يلجأ المرء إلى بيئته المحيطة ليستفيد مما حوله في إنتاج ما يحتاجه من أمور ضرورية كانت أم كمالية، ولاشكّ أن المرأة في كل الثقافات كان لها تراثها الخاص فيما يتعلّق بالملابس وأنواعها ومناسباتها. ولها أيضا أدوات زينتها،وتطيّبها التي تتميز بها، لذا فإن الملابس وأدوات الزينة تعدّ من مكونات التراث الثقافي.

في المقابل يعدّ الأدب الشعبي أحد مكونات التراث الثقافي أيضا للمجتمعات. فهو الوعاء اللغوي الذي يضمّ تراث الأمم وثقافاتها في مرحلة من مراحل تطورها، ولما كانت الثقافة كلا مركبا واحدا من مجموعة عناصر، فلا خلاف أن نجد عناصر التراث الخاصة بالملابس، وأدوات الزينة، ترد في الأدب الشعبي بكل أنواعه من شعر، وأمثال، وألغاز،وحكايات، وحكم.

في هـذا الشـأن،عكفت عـدد مـن الدراسـات علـى تنـاول ملابـس المـرأة وزينتهـافي قطـر مثل:زينـة المرأة القطرية، مـن إصدار وزارة الثقافـة (د.ت)، وكتاب غرزة من الماضي لسـلمى النعيمي (2013)، وهـذان الكتابان يعتمـدان على عـرض ملابس المـرأة، أنواعهـا وموادها. ولا يتنـاول حضور هـذا التراث المادي في الأدبي الشـعبي. في حين جـاءت المؤلفات المعنية بدراسـة الأدب الشـعبي مهتمـة بجمع وتدوين وشـرح كما هو الحـال في الدواوين الشـعرية،والأمر نفسـه مع بقية الأنـواع الأدبية الأخرى كانت العناية الجمع وشـرح المفردات،أو دراسـتها دراسة اجتماعيـة أو لغويـة في الغالب، في حين لم أرصد دراسـة تناولـت البحث عـن تراث المـرأة في الملابـس والتزين في الأدب الشـعبي، عدا دراسـة كويتية بعنوان: الموسـوعة المختصـرة للأزيـاء والحلـي وأدوات الزينة الشـعبية في الكويـت، لسـلوى المغربي،سـنة (1986) م. وهي عبارة عن رصـد وجمع لمفردات أزياء المـرأة وحليها وزينتها، وقد أوردت المؤلفـة شـواهد من الشـعر والأمثـال والألغاز- دون تتبـع مقصود-تدليلا على مفـردات الأزياء والحلي.

لـذا فـإن هـذه الدراسـة تسـعى لبيـان أزيـاء المـرأة الـتي جـاءت في الأدب الشـعبي في قطـر، وتوضيـح أدوات الزينـة الـتي جـاء ذكرهـا في أنـواع الأدب الشـعبي، ورصـد المفـردات المتعلقـة بأزيـاء المـرأة وأدوات زينتهـا في الأدب الشـفاهي الجماعـي.

ومـن خـلال المنهـج الوصفـي التحليلـي، نرصـد توظيـف الشـاعر العـامي لزينـة المـرأة عنـد وصفها في القصائـد، ونقـف على توظيـف أزيـاء المـرأة وزينتها في الأمثال والألغـاز ،والحكايات، مما يسـهم بالتالي في جمع مفـردات الحقل الواحـد وتمييزها، وبيـان أكثرها حضورا في نـوع أدبي دون آخر.

وقد انقسـم البحـث إلى جزأين : قسـم نظري عرضت فيه أزيـاء المرأة وزينتهـا في قطر، والأدب الشـعبي في قطر. في حـين جاء الجـزء الثـاني دراسـة تطبيقية تابعـت فيها ورود مفـردات أزياء المـراة وزينتها في أنواع الأدب الشـعبي في قطر. وانتهى البحث بخاتمة وتوصيـات وقائمة المراجع.

القسم الأول : القسم النظري

1) أزياء المرأة وزينتها في قطر:

تُعدُّ أزيـاء المـرأة وأدوات زينتها أحد عناصـر الثقافة الماديـة (MATERIAL CULTURE)، فالثقافـة المادية تُمثِّـل «صـدى لتقنيـات ومهـارات ووصفـات انتقلت عبرالأجيال،وخضعت لنفس قـوى التقاليد المحافظة»[1]، ولا شـك أن أزيـاء المـرأة تُمثِّـل موضـة(FASHION) ويرتبـط مصطلـح موضـة عـادة بتنـوع طـراز الزي، «وتبـدأ الموضـة عادة بواسـطة فـرد معـين أو جماعة معينـة مـن الأفـراد، وفي حالـة مـا إذا اسـتمرت هذه الموضـات فـترة كافيـة، بحيـث يبـدو مـن غـير المهم اسـترجاع أصـل هـذا النمـط السـلوكي، أو مكانـه الأصلـي، فإنهـا تصبـح عـادة اجتماعيـة»[2] وبالتأكيد أن كلا مـن الموضة والأزيـاء يخضعان لعنصـري التغيير والبيئـة اللذيـن يتواجـدان فيها.وتتأثـر أزيـاء المـرأة وزينتهـا بالتغـيرات في الداخـل والخارج.

وفي المجتمع القطري تتأثر ملابس النساء وزينتهن بالبيئـة الـتي تعيـش فيهـا المـرأة. وقـد كان المجتمـع القطـري مجتمعـاً تقليديـاً ينقسـم بشـكل عـام إلى قسـمين: البـدو، والحضـر، ولا يعـني هـذا اختلافـا كبـيرا في الممارسـات، بـل على العكـس هنـاك مـن العـادات والتقاليـد مـا يتشـابه بـه البـدوي والحضـري، ومنهـا الملابـس والأدوات وغيرهـا، وإن كان هنـاك اختـلاف فإنـه يكـون بسـيطاً وليـس شـديد التبايـن.

والأزيـاء كذلك، علامة سـيميائية تشـير إلى دلالات عـدة، فهي «بوصفهـا متطلباً أساسـياً للإنسـان، تؤدي وظيفـة نفعيـة واضحـة، هـي في ذات الوقـت وظيفـة اجتماعية هامة، حيـث يتخدها الفـرد في كل جماعة رمزا تدلّ عليـه، وتعبر عن وضعه في الجماعة، وتؤسـس لنوع العلاقة التي يسـعى الفرد إلى تحديد ملامحهـا بينه وبين أفـراد جماعتـه»[3]. فالملابـس تُعـدُّ أهم العلامـات التي تنقل معلومات عن الشـخص وعمره، وجنسـه ومكانته، ومهنتـه أيضًـا، أو حـالات فرحـه وترحه. لهـذا لا يُمكن

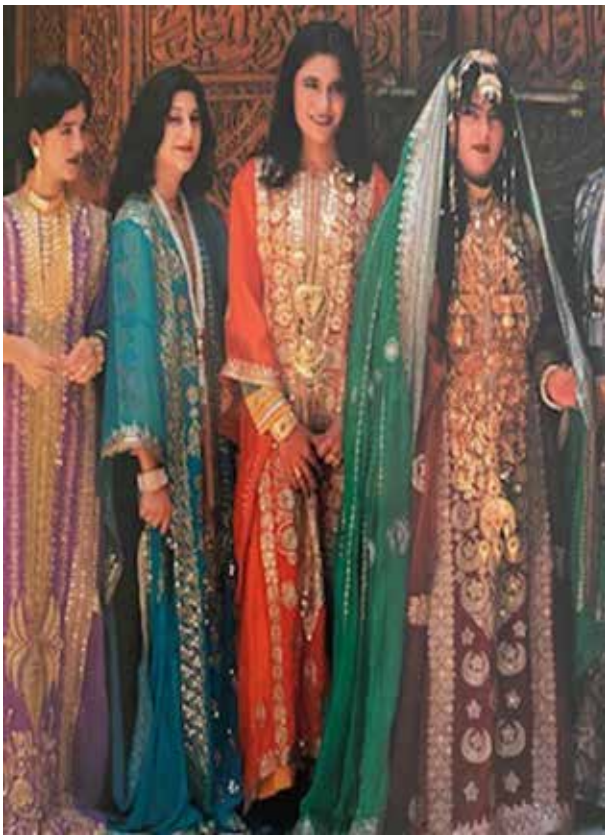
أن ننظـر إلى الملابس والأزيـاء على أنها أغطية للجسـم، ووقايـة من حرارة الجـوّ، أو برودته فحسـب.

كانـت خياطة الملابس تقوم بها المـرأة في مقاعد الضحى كما تقـوم بتطريز هذه الملابس لمناسـبة الأعيـاد والزواج، حيـث اعتمـدت المـرأة على نفسـها في خياطة ملابسـها وتزينها بالخطوط وصبغهـا بالألوان المتوفـرة، «وكان من أهم الأشـياء التي يتـم إنجازها في تلك المقاعـد هو الخياطة بجميـع أنواعهـا فيصنعـن ثياباً للسـيدات، وللرجـال، والعبـاءات، وبخانـق للفتيات، وملابـس الأطفال»[4].

وقـد تعـددت أشـكال الأزيـاء القطريـة وألوانهـا، وتمـيزت باختلافهـا طبقـا للعمر،والحالـة الاجتماعيـة (متزوجـة أو عزبـاء)، فهنـاك ملابـس معينـة للفتيات صغيرات السـن، تتميز بألوانها الزاهية، وهناك العباءات والثِّياب المشـجَّرة للسيدات الشَّـابات، وأخرى للسيدات المُسـنَّات ذات ألوان داكنة، وكان ذلـك واضحًا عند أهل الحضـر أو المناطق السـاحلية، أمَّـا البدو فقـد انعدمت عندهـم مظاهر تَعـدد الملابـس وخاصة المشـجَّر منها، فكانـت الملابـس بلـون واحـد (سـادة)، إلا مـا زخرفته المـرأة البدوية، وكانت الألوان السـائدة عندهم: الأسـود والأحمـر، والنيلي»[5].

ويهمّنـا هنا اسـتعراض ملابـس المـرأة وزينتها عند النسـاء القطريات، وهي تختلـف باختلاف الجـزء الذي تُغطيـه من بـدن المـرأة، وتختلـف كذلك بنـوع القماش الـذي تسـتخدمه المـرأة، وأحيانـا يختلـف بنـوع هيئة التطريز الـذي يكون علامـة مميزة فيـه، أو طريقة قص الثـوب مثلا. لذلك ليس من السـهل إطـلاق عبارة مثل: كان لباس المرأة بسـيطاً، فالنظر الدقيق والفاحص في هذه الملابـس وطرائق صنعهـا وخياطتها وتطريزها تكشـف عن حس فـني جميل عند المـرأة. فهناك ألبسـة وأغطية الرأس، تشـمل عدة أشـكال وهيئات «هي:الملفع، الملفة، البطولة أوالبرقـع، البخنق، اللثام الغشـوة»[6].

سـد، الدراعة وهـو رداء طويل يصـل إلى نهاية القدم، ذو أكمـام طويلـة واسـعة وتسـمى الدراعـة عنـد أهل

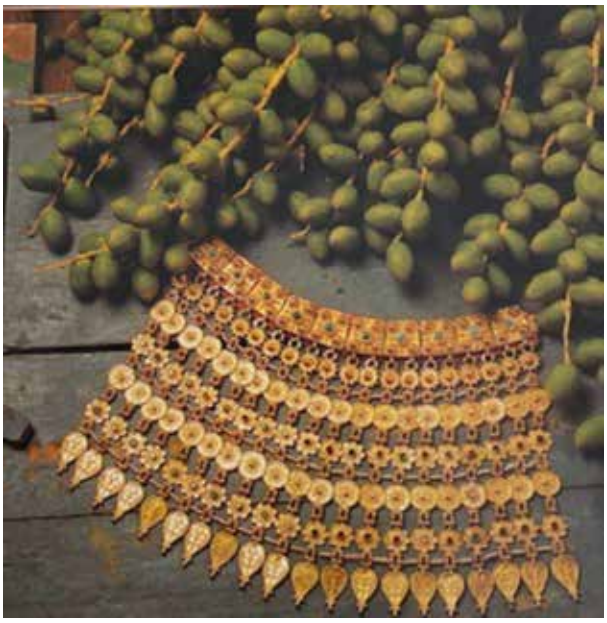


أثواب المرأة

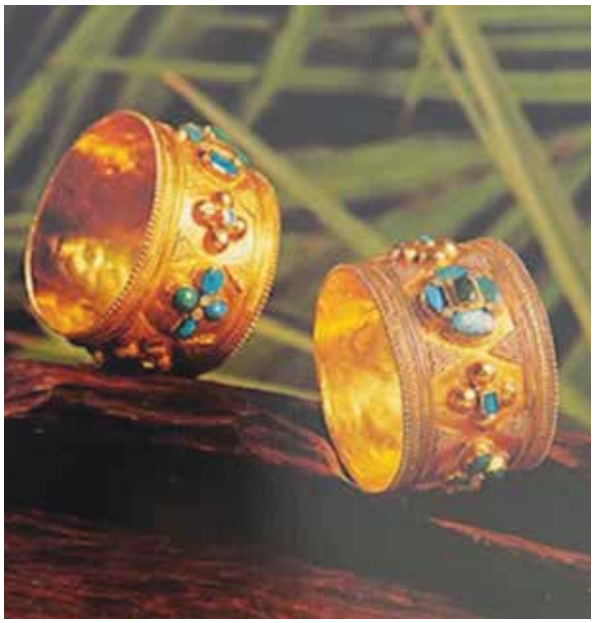
البادية الثوب، وكانت المرأة تسـتخدم الخيـوط الوبرية والقطنيـة والابريسـم لتطريـز ملابسـها .ومـن أنـواع الدراريـع :الدراعة البدويـة / محرزنـة / مطرقة، دراعة منجولة / منكولة، دراعة سـنف، دراعـة زم، دراعة تلي، دراعة مكـورة، دراعـة ثريا، دراعـة كلوش[7].

الثـوب، وهو رداء تلبسـه المـرأة فوق ملابسـها، وهو يتميزباتسـاع واضح وانسـياب في طول الأكمـام والبدن، وهو من أوسـع ثيـاب المرأة.

ومـن مسـميات هذه الأثـواب ما يلي: ثـوب مفحح، ثـوب مجـرح، ثوب نشـل، ثـوب كـورار، ثـوب مركب، ثوب نقدة،ثوب لعريـة، ثوب جز[8]. وجميـع هذه الأثواب واسـعة الطـول والأكمام،ولكنهـا تختلـف باختـلاف التطريزوالخيـوط المسـتخدمة ومـن هـذه الأثـواب البسـيط ما يُسـتخدم بشـكل يومي، ومنها ما يُستخدم للمناسـبات مثـل الـزواج والأعياد .



المرتعشة



شميلات

وتلبس المرأة عند خروجها من بيتها العباءة، وهي رداء أسود يغطي المرأة من رأسها إلى قدميها وكانت المرأة تلبس عباءة الرأس، وليس عباءة الكتف كما هو شائع اليوم، والأمر نفسه مع العباءة التي توجد أنواع عدة منها،وهناك ما يُضاف له خيوط الذهب، وأحياناً تضاف إلى العباءة قِطعٌ من الذهب الخاصة بالعباءة،وقد كانت للعباءة قيمة معنوية، «فالمرأة لا تعير عباءتها لامرأة أخرى كي تلبسها إلا بعد التأكد من حسن خُلقها»[9]، وذلك لما للعباءة من قيمة تُمثِّل شرف المرأة وسمعتها.

تلبس المرأة الشيلة أو الغدفة «لتغطية الرأس في جميع الأوقات، سواء في المنزل أو أثناء الخروج»[10] وتصنع عادة من نسيج قطني خفيف، أسود اللون، ويندر أن تستغني المرأة عن الشيلة أو تترك رأسها مكشوفًا حتى لو كانت بمفردها، وعرفت المرأة القطرية «الغشوة»وهي «قطعة قماش رقيقة من القطن أو غوال مستطيلة أو مربعة الشكل، تغطي بها الفتاة وجهها، وتأتي فوقها مباشرة العباءة، وتستعمل عند الخروج من المنزل»[11].

وتُغطي المرأة وجهها أيضاً بالبطولة أو البرقع وتلبسه المرأة المتزوجة أو الشابة،وعَرفت المرأة البدوية البرقع المقرون وهو من قماش قطني، منه الطويل إلى منتصف الصدر ومنه القصير. وأما البرقع فمنه مايُزيَّن بالذهب فيعرف باسم برقع رياسي، وبرقع منجّم[12].

أما البُخنق فهو غطاء الرأس للفتيات الصغيرات، وتخلعه بعد سنِّ الزواج . وهناك اللِّثام وهي قطعة قماش تُغطى بها المرأة فمها وأرنبة أنفها خجلاً وحياءً، وقد تتلثم المرأة والفتاة على السَّواء، وتتلثم بالملفع أو البخنق أو ما يُناسب من أقمشة[13].

وعرفت المرأة من الملابس الداخلية السِّروال، والشَّلحة، ولم تَعرف المرأة الأحذية إلا حديثاً، وكذلك القفازات.

وإلى جانب الملابس، عرفت المرأة الحلي الفضية والذهبية وتزينت بها واقتنتها، حسب ظروفها الاقتصادية، وكما أنَّ للأثواب والعباءات مناسبات، كذلك فليس كل الذهب على هيئة واحدة، بل منه ما كان كبير الحجم ومنه الصغير ومنه ما تتزين به المرأة على رأسها أو عنقها،أو يديها أو تضعه على خصرها،كما

كان لقدمها زينة. وكانت هناك بعض الأحجار والفصوص تُستخدم مع الذهب مثل: «العقيق، والفيروز، واللؤلؤ، والمرجان»[14].

ومن الذهب الذي كان يُزين رأس المرأة وشعرها: «الطاسة - لوح السعد - الدينار - القبقب - الهلالي - الحبّوب أو القراميل»[15]، وهناك ذهب يُزيَن به الشعر مثل المشباص، والريشة وهما حليتان من الذهب توضعان على جانبي الرأس لتثبت الشعر وتكون مطعمة ببعض الأحجار الكريمة وتكون على شكل ريش الطير أو ورقة الشجر[16].

وكان للأنف زينة أيضاً تسمى الزميم، وله مسميات عدة .ولبست المرأة قرط الأذن، فعرفت الشغاب، وكواشي على شكل قمع[17].

وعرفت المرأة حلي العنق والجيد مثل المرتعشة، النكلس، المجلد/المقلد، المعرة، المرتهش ،المرية وغيرها.

وكان لليد قطع ذهبية مثل الأساور، منها: الشميلات، والبناجر، والصويرات، المضاعد، والخصور[18]، وكان للأصابع خواتم متعددة ومسميات عدة وأشكال متنوعة مثل: المحبس، الخاتم، والمرامي، الشاهد والكف، وهناك حلية ذهبية للقدم مثل خاتم إفتاخ والحجول، ولكنها لم تكن منتشرة انتشاراً كبيراً[19]. وهناك حلي ذهبية للوسط أشهرها محزم الذهب.

وفي سبيل اكتمال الزينة وجمال المظهر، استخدمت المرأة القطرية وفي الخليج عامة «مواد مختلفة ومتعددة، كانت هذه المواد في الغالب من مصادر طبيعية متوفرة في البيئة، وقد يعود استخدام بعضها في الجزيرة العربية والمناطق المحيطة بها إلى عهود قديمة جداً»[20]. ومن المواد الأساسية المستخدمة في زينة المرأة: الحناء، والدَيّرم، والحرمل، والجاوة، والزعفران، والسِّدر، والعُصفُر، والكُحل، والمحَلب وغيرها، وكانت المرأة تصنع من بعض هذه المواد خلطة لتحافظ بها على جمال شعرها، فقد «كانت النساء والبنات يداومن على استعمال الرشوش أو المشاط أو الشومطري على مدار العام. فإن هذا من شأنه أن يطيل الشعر ويجعله غزيرًا كثيفًا»[21]. أما في البادية فكل امرأة تعتني بنفسها وببناتها، وكانت بعض الأسر الميسورة تستعمل امرأة للاهتمام بالشعر تُعرف بالعجافة عند الحضر.

أما الرشوش فهو «خليط من مواد طبيعية مستمدة من البيئة كالورد المجفف، والمسك، والصندل، والظفر، والزعفران، والحناء، وماء الورد، والمحلب، وتتباين تركيبة هذه المواد تباينًا بسيطا وفقاً للطريقة التي تتبعها كل جماعة»[22] في حين يُشكل المحلب مادة أساسية في مشاط المرأة في البادية ويستخدم المشاط أو الريحان لتعجيف الشعر.

ولم تغفل المرأة رائحة جسدها وبشرتها، فكانت تستخدم الماء، والسدر «وتقوم بدهن وجهها بأحد المواد الدهنية العطرية كدهن العود، والزباد أو الورد، وقد استخدمت الكحل الحجري لتجميل عينيها. كما استخدمت نبات الديرم لتصبغ شفتيها باللون الأحمر، وتبييض أسنانها»[23].

وعرفت المرأة من الأطياب والبخور الكثير منها: الطيب، دهن الزباد، المسك، دهن العنبر، دهن العود، دهن الصندل، الورد، البخور، وكان من أدواتها المرش والمبخرة[24].

هذه أهم العناصر التي يتكوّن منها تراث المرأة فيما يَخصّ أزياءها وملابسها وزينتها، وهي بلا شك عناصر متنوعة من القماش والمصوغات والنباتات الطبيعية، تكشف عن حرص المرأة القطرية وعنايتها بملابسها وتنوعاتها، كما كشفت عن توظيف المرأة لعناصر بيئتها لتحقيق عنايتها بشعرها وزينتها على حد السواء.

2) الأدب الشعبي في قطر:

لا تخلو أمة، أو مجتمع من تراث شعبي تتناقله، سواء أكان هذا التراث مادياً أو غير مادي، ومن التراث الثقافي نجد الأدب الشعبي،الذي ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي[25].

وينقسم الأدب الشعبي إلى عدد من الموضوعات تزيد أو تنقص قليلاً عند الباحثين، ومن أشهر موضوعات الأدب الشعبي: «الأسطورة الكونية، وأساطير الأخيار والأشرار والحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية، واللغز، والمثل الشعبي، والنكتة، والأغنية الشعبية»[26] فهذه كلها أنواع أدبية شعبية، ويرى أكثر الباحثين صحة افتراض «الأصل الفردي للأدب الشعبي، ولكن هذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة عن المجموع، بل هو يعبر عن الناس (الشعب) ويُعَبّر بهم، ويُعَبّر لهم، ولهذا فهم يستقبلون إبداعه ويرددونه بينهم»[27] ليتحول إلى منتجٍ شعبيٍ إذ تكمن فيه روح الشعب وتجاربه ومشكلاته.

وبصرف النظر عن نوعية هذا الأدب سواء أكان حكاية أو لغز أو مثلاً أو غير ذلك، فإن للأدب وظائف عدّة هي:

1. الوظيفة الثقافية،
2. الوظيفة الجماعية والقومية التي تحافظ على تراث الجماعة،
3. الوظيفة النفعية بمعنى المتعة الفنية،
4. الوظيفة التفسيرية أي تفسير الظواهر[28].

وتأتي اللغة العامية معياراً لغويًا لتميز الأدب الشعبي عن الرسمي، وكذلك التناقل الشفاهي، ومجهولية المؤلف، ومعيار الحيوية والاستمرار أي (المأثور)، ثم معيار المحتوى النفسي، أي التعبير عن وجدان الشعب ونفسيته[29] من أهم المعايير التي يُعرَف بها الأدب الشعبي.

وتلقى الأدب الشعبي آراء متعددة، بين مؤيد له ومعارض، فقد «يعتقد البعض، غلطاً أن الاهتمام بالجوانب الثقافية الشعبية لا يؤدي إلى العثور على تعابير ذات قيمة فنية عالية، ولكن الخوْض في معظم أشكال التعبير في الموروث الشعبي يُمكّن من الوقوف على ما فيه من بلاغة خاصة»[30]، بل على العكس من تلك النظرة المعارضة تعدّ مادة الأدب الشعبي ميدانا رحبا لكثير من التخصصات العلمية من الأنثربولوجيا، واللغة، والأدب، والاجتماع، وعلم النفس، وغيرها من التخصصات.

ولا جدال في «أن الأدب الشعبي مليء بالأفكار العميقة التي يحاول دائماً أن يلبسها شكلاً فنيًا رائعًا»[31]، للمجتمعات في زمن من الأزمان.

وعند النظر في الأدب الشعبي في قطر، نجد اهتماما ملحوظا بالتراث عامة، والأدب الشعبي خاصة، من خلال جمعه، وتدوينه، ودراسته قدر المستطاع، وإن كانت دراسته ليست معمقة كلها، وليست أيضًا كثيرة في عددها. ولعل أكثر الدراسات العلمية في موضوع الحكاية الشعبية قامت بها د.كلثم الغانم، والأغنية الشعبية والقصص الشعبي اهتمّ به المرحوم محمد طالب الدويك، في حين تعد الأنواع الأدبية الأخرى قليلة الدرس والتناول البحثي.

وتبقى الجهود التي تناولت الأدب الشعبي جهوداً فردية تدعمها وزارة الثقافة، يدفعها الحس الذاتي أكثر من العلمي البحثي[32]، وهي جهود مقدّرة ومشكورة - ولاسيما بعد إغلاق مركز التراث الشعبي الخليجي في قطر عام 2005.

وتعدّ قلة الباحثين في التراث أيا كان نوعه مادياً أو غير مادي عقبة كبيرة، لا يمكن إنكار أثرها في عدد المؤلفات المقدمة وأحياناً نوعيتها. فلا تزال أكثر المؤلفات لا تبرح مستوى الجمع والتحقيق، وهو مستوى مهم، ولكن لا يُشكّل كل أنواع المعرفة والمعالجة العقلية للبيانات.

وإذا ما نظرنا إلى أنواع الأدب الشعبي في قطر نجد أن الكثير قد جُمع في مؤلفات يمكن عدّها على النحو الآتي:

1. دواوين الشعر النبطي: وقد يقول قائل إن الشعر النبطي لا يعد شعبيًا، فمفردة شعبي في الاصطلاح تشير في النهاية إلى مجهولية المؤلف، والشعر النبطي في جُلّه معروف القائل، وهذا صحيح، فالشعر النبطي لا يعدّ شعبيًا من منظور مجهولية المؤلف، ولكنه شعبيٌ من جهة أنه يكتب باللغة

العامية، ويمثل روح الشعب أكثر من الفردية. فقضايا الشعر النبطي قبل مرحلة اكتشاف النفط كانت تلتمس مشاعر الناس، هذا بالإضافة إلى أن كثيرًا من هذه الأشعار كان يتداوله الناس ويتناقلونه ويحفظونه؛ دلالة على حبهم وشغفهم بهذا الفن الشعري الذي عبر عنهم، وأعجبوا به، والدواوين كثيرة وقد أشرفت وزارة الثقافة على إعدادها وإخراجها.

2. الحكايات الشعبية : يعدّ كتاب القصص الشعبي لمحمد طالب الدويك مرجعًا مهمًا، فهو في الأصل دراسة ميدانية لجمع الحكايات في أوائل ثمانينيات القرن العشرين الميلادي .وهناك بعض الكتب القصيرة التي تناولت الحكايات مثل كتاب خولة المناعي، ودراسات د.كلثم الغانم

3. الأغنية الشعبية: يعد كتاب الدويك عن الأغنية الشعبية في قطر، من أهم الروافد التي تناولت الأغنية واعتنت بجمعها ميدانيا من أفواه الناس، وكذلك كتاب أناشيد الأطفال التراثية التي وضعته د. كلثم الغانم.

4. الألغاز الشعبية : لم أجد عند البحث كتابًا اهتم بجمع الألغاز الشعبية إلا إصدار علي الفياض،وعلي المناعي (من أفواه الرواة) وهو كتاب جمع عددًا من فنون الأدب الشعبي، كان اللغز الشعبي من بينها .

5. المثل الشعبي: كان للمثل الشعبي مؤلفات اعتنت بالجمع والشرح دون دراسته علميًا فنيًا أو لغويًا أو اجتماعيًا، ومن أشهر الكتب التي عنيت بالمثل الشعبي في قطر، كتاب محمد عبدالله المري، وكتابا خليفة السيد المالكي[33]،وكتاب ربيعة الكواري[34].

6. النكتة النادرة: لم أجد عند البحث كتابًا أولى النادرة / النكتة عناية في الجمع أو الدراسة.

وفي سبيل اهتمام الدولة بالأدب الشعبي خصصت برامج تلفزيونية وأخرى إذاعية، وعبر صفحات الجرائد اليومية منذ بداية سبعينيات القرن العشرين الميلادي، وحتى يومنا هذا والبرامج متنوعة وقائمة .

لا شكّ أن لكل نوع من أنواع الأدب الشعبي بنية لغوية، وتركيبا معينا يتغير فيه مع الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى، فأسلوب الشعر مختلف عن الأسلوب الحكائي السردي، وتركيبا المثل واللغز لا يتشابهان، وهذا يتّصل بالدوافع التي ينشىء فيها المرسل نصه والآثار التي يتوقع إثارتها عند المتلقي. ولاشكّ أيضا أن نماذج الأدب الشعبي «تتفاوت من حيث القيمة البلاغية»[35] فليس جميعها على الدرجة نفسها من الكفاءة التعبيرية.

وميزة الأدب الشعبي تتمثّل في كونه وعاءً لغويا خاصا، ولكن أفكاره وموضوعاته تُبنى من حيوات الناس ومعاشهم، فالأدب الشعبي يُعبر عن الناس وأحوالهم وأدواتهم وطرائق عيشهم، وتفكيرهم، فالناظر في الأدب الشعبي بفنونه المختلفة يتلمس بكل وضوح العناصر الثقافية وغير الثقافية من حياة الناس والمجتمع في المتون الشعبية المتعددة. ووعاءٌ لغويٌ يهتم، بحمل هذه الأفكار والمعطيات الحياتية،

يكـون مـن» الحيـف أن نعتـبر النتـاج القـولي الشـعبي قطاعًـا هامشـيًا»[36] وخاصـة أن أكـثر الممارسـات، والحـرف والاعمـال، تـؤدى معهـا فنـون قوليـة عـدّة.

لذلك تكمن قـوة الأدب الشـعبي -في تقديري- في أنه يُمثِّـل صـوت الجماعة، فالأدب الشـعبي يُعـدّ في بعض أنواعه قـوة من قبيـل (الرأسـمال الرمـزي les biens symboliques)،فالمثـل علـى سـبيل المثـال، لكلمته سـلطة ونفوذ،وتأثيريصـل إلى حد متاخمة فعل السـحر في النفـوس[37] بل إن كثـيراً من الموروثـات القولية الوجيزة «بغض النظـر عن أنواعهـا تعتبر مدونة للسـلوك تحمد بعضـه وتـذم البعـض الأخـر»[38]. وفي الخليـج العربي، وقطـر لايزال للشـعر النبطي الشـفاهي قـوة وحضور في المناسـابات الوطنيـة، والوقائـع التي يمرّ بهـا الوطن.

لا يمكـن بحال مـن الأحـوال، في الأدب الشـفاهي أن تحقّـق الكلمـة المكتوبة ثقـل الأثر وتوصلـه للمخاطب / القـارئ، كمـا هو الحـال مـع الكلمـة المنطوقـة؛ وذلك لأن كثيرًا مـن المأثورات الشـفاهية تكـون مصاحبة مع حركات الجسـد وتعبـيرات الوجه، مما لا يسـمح للخط الكتـابي أن ينقلها،وعلـى الرغـم مـن أن الشـفاهية قد تتحـور قليـلاً أو كثيرًا، وقد ترقـع كما يرقع الثـوب أحيانًا عند نسـيان كلمة أو تعبير، فإن الكتابـة لرواية واحدة يُعدُّ تقييـدًا للحرية الشـفاهية الـتي تُميّز الآداب الشـعبية. ومـع هذا تعـدّ الكتابـة إحـدى الوسـائل الممكنة لحفظ المأثـور القـولي، وإن فُقِـد بعض خصائصـه القولية.

لذلـك نسـعى في الجـزء الثـاني لمحاولـة تبـين أثـر الـتراث المادي – أزيـاء المرأة وزينتها-، من خلال دراسـة مفـردات هذا الحقل في المتـون المتنوعة للأدب الشـعبي، مما تَوفر لنـا من الكتب التي تمّت الإشـارة إليها سـابقًا.

القسم التطبيقي :
أزياء المرأة وزينتها في الأدب الشعبي

قلنـا سـابقًا إنَّ الأدب الشـعبي وعـاءٌ لُغـويٌ يحمـل أفـكاراً وموضوعـاتٍ ،فهويحمـل تـراث المجتمـع الـذي يتحـدث عنـه، ولـه.إذ تشـكِّل مفـردات ذلـك المجتمـع، وعناصـر تراثـه المتنـوع، مـادة معرفيـةً يتكـئُ، عليهـا المنتـج في صياغـة فكـره سـواء أكان هـذا الإبـداع فرديـاً أو جماعيـاً كمـا هـو في الأدب الشـعبي.

إذا ما نظرنـا إلى عناصر أزيـاء المرأة وزينتهـا في الأدب الشـعبي في قطر، عـبر المتـون المتنوعة يمكننـا ملاحظة عـدد لا بأس بـه مـن التوظيف الشـعبي لتراث المـرأة في الملابـس داخل النصوص السـردية والشـعرية على حدٍّ السـواء، ولا ريـب أنَّ المبـدع المُنتِـج يلتقط مـن تراث الملابـس مـا يحتاجـه في إنتاجـه، فليـس بالضـرورة أن يكـون كل ما هـو خـارج الأدب داخـل الأدب، وفي ملابس المـرأة وأزيائهـا يمكن ملاحظـة كيف التقـط الأدب تلك العناصـر ووظَّفهـا عن طريـق العـرض القادم:

1) ملابس المرأة وزينتها في الأمثال :

اسـتطاع المثـل أن يُوظِّـف عـدداً من المفـردات من حقـل ملابـس المـرأة فجـاءت ألفاظـه متنوعـة مثـل: (الثـوب، والعبـاءة، وثـوب الـزري، والبريسـم، خيوط الصـوف، والحريـر، والسـروال، لبـاس، ومـن أدوات خياطـة الأثواب،حضـرت الإبـرة).

مـن هـذه الأمثـال: «الثـوب اللـي أطـول منـك يعتّـك»[39]، وله أكثرمـن رواية: ثوب مهـب ثوبك يعتك، والثـوب الطويل يعتـك. وهناك مثل «الثوب ما ينشـق بـين عاقـل ومجنـون»[40] و«حـلاة الثـوب رقعتـه منه وفيـه»[41] «ثوبي مـن ثوب أبـوي»[42].

وعنـد النظر في هذه الأمثال السـابقة، نجـد أن لفظة (الثـوب) جـاءت في معناها العام فهـي لا يُقصد بها ثوب رجـل، أو امرأة بل عمـوم الأثواب. ومثلهـا لفظة لباس في المثل «كل وقت ولـه لباس»[43].

وقـد جاء توظيف مفـردة ثوب الـزري، والزري خيوط ذهبية أوفضية المسـتخدمة في تطريز ثياب المرأة وبشـت الرجل،جـاء في الأمثـال الآتيـة: «ثُوْبَـهْ زَرِي يَرْطَـخْ وما عنـده قِـدر يطبـخ»[44] كما تنـاول المثـل الشـعبي أنواع القماش مثل البريسـم: الحرير باللهجـة العامية، ولفظة

الحريـر، والصـوف، وكلمـة شْـميلة: وهـي القطعة من القمـاش الخشـن، قـد تمكّنا مـن رصـد مجموعة من الأمثال جـاءت على هـذا النحـو: «اشْـمِيلي وتقرْ عيني أحسـن من لبس الحرير»[45] . والمثل «عَيِـجْ الصوف ولا يديد البريسـم»[46]. فالنوع الأدبي اسـتطاع أن يلتقط من عناصـر تـراث المرأة مـا يعبر بـه تفضيل الأمـر المعروف على الأمـر المجهول. وفي توظيف مفـردة الحريرنجد المثل: «إن لبسـت اِلبسْ حرير، وإن عاشـرت عاشـر أمير»[47].

جـاءت العبـاءة ضمـن المفـردات الـتي وظفهـا المثـل الشـعبي أيضـا، وكان المعـنى عامـاً يناسـب الإنسـان دون تخصيـص في القـول: «امْدَحـه وخِـذ عَبَاتَـه»[48]. وفي وصـف تشـابه الأمـور واختلاطهـا على المـرء جـاء القـول: «بـرق العـبي تِشَـابَه»[49] وجـاء توظيـف قمـاش الصـوف توظيفـاً عامـاً في المثـل الآتي :«يَجِـدِهْ خِيـط الصـوف»[50]، وفي ذِكـر البرقـع / البَطُّولـة جـاء المثـل «اللـي يسـتحي يلبـس بطولـة»[51].

وجـاء مثـل واحـد موظفـاً للفظـة (سـروال) في عبارتـه «ترقـص بـلا سـروال كيـف اِمْسَـرْوله»[52] وجـاء مثـل واحـد أيضـاً يوظـف لفظـة «اجـلال» وهـو قمـاش قطـني تغطـي بـه المـرأة رأسـها ويكـون طويـلاً، وقـد يكـون لباسـاً للصـلاة فيسـمى (اِجـلال الصـلاة)، وجـاء في المثـل «خـلْ الشـقرا على ايلالها»[53] وهنـا يسـتخدم الجـلال: اليـلال، بمعـنى الغطـاء العـام لـترك الأمـور كمـا هـي عليـه. وفي إشـارة إلى حيـل المـرأة وخداعهـا ذكرالحـذاء في «الحَرِيـم مقلبـات النعـل»[54].

وجاءت الإبـرة إحدى أهـم الأدوات التي تسـتخدمها المـرأة في خياطـة أثوابها، بـل وملابس أهلهـا وحاجياتها. وعلـى سـبيل هـذا التوظيـف نلحـظ الأمـور التاليـة «العَافيـة في خَرْق إبرة»[55]، وهو يضـرب في صعوبة إدراك الأمر. وفي عدم تحمـل الأمور حضر المثل «مَـن كَل إبرة زاع هيب»[56]، [57].

وفي مقابـل المواد المحسوسـة، جاء اسـتعمال وصف مثـل زبرةالتأنق الملفـت، برق: لمعـة[58]. ومنه المثـل «زَبْرَهْ

علـى بَايِـقْ»[59]، ويضرب للـشيء الـذي لا يعطي حقيقة أمـره، أما ما يخـص الحلي: فقد اسـتطاع المثل الشـعبي أن يوظف مفـردات من حقل المصوغـات والحلي ولكنها بـدت قليلة جداً بالنسـبة لعناصـر زينة المـرأة وأزيائها، فقـد كان التركيزعلى مفـردتي الفضة والذهـب، ولم تأتِ إشارة إلى أسـماء العقود والحلي وغيرها فجاء المثل موظفاً كلمة الذهـب في القول (مهـب كل اللي يلمـع ذهب)[60]، وأيضـا: «إذا كان الكلام من فضة فالسـكوت من ذهب[61] ولم يرد هـذان المثلان إلا عنـد خليفة المالكـي، ويبدو لي أن هذين المثلين ليسـا من البيئة القطريـة، بل هو معلوم في البيئـة العربية قاطبة، فهما مثـلان عربيان أصل الأول يرجـع للمثل «ليـس كل مـا يلمع ذهبًـا» أما الثـاني فلم تتغير صياغتـه عند إلقائه باللهجـة العامية.

وقد جـاءت مفردات عامـة مثل «البشـتخته» وهو الصندوق لحفـظ اللؤلؤ والمجوهـرات والنقـود والأوراق المهمـة، ولا يُمكـن تصـوّر تاجر لؤلـؤ، أو صاحب سـفن

غوص، أو صاحب أموال لا يملك صندوقاً لحفظ ماله، فالبشتخته صندوق لحفظ ما كان غالياً ونفيساً، وقد جاء المثل لربط بين أصل الإنسان وقيمته، وبين ما يحفظ من أمور ثمينة في الصندوق فكان على هذا القول «الأصل في البشتختة»[62]. وبهذا نلحظ عدم تسجيل عدد كبير من الأمثال وظّفت حقل الحُلي بالرغم من تنوعه وتعدد أماكن تقلده وارتدائه لدى المرأة.

وإذا ما نظرنا في المثل الشعبي لدراسة أدوات التزين، نجد تردد كلمتين هي الكحل والعود، فأما الكحل فهي مادة تستخدمها المرأة لإبراز جمال عينيها، في حين العود قطع من الخشب طيب الرائحة، تستخدمها المرأة والرجل، وفي الأمثال التي جاء فيها الكحل ما يلي: «الشِّيْن شِيْن لو تِكَحَّل كل يُومْ»[63،64]. ويستخدم الفعل «يكحلها» في المثل، فاستطاع مبدع المثل من توظيف الكحل والغاية منه للتجمل ليعكس ذلك في إنتاج المثل «جا يكَحِّلها واعماها»، ويضرب للإنسان الذي يريد أن يُصلح أمراً فيزيده سُوءًا[65]. وللتعبير عن انتهاء مفعول الشيء، وُظّف الكحل أيضاً في المثل «راح كُحُل بَاكْيَهْ» وللتعبير عن الخير الذي يصنع لغير مستحقّه، وأيضا «الكحل في عين الرمدى خسارة»[66]، وهناك مثلٌ آخر يدل على براعة الشخص السارق في الاستيلاء على ما يريد، إذ جاء في المثل «يبوق الكحل من العين»[67].

وهنا نجد في الأمثال السابقة أن مادة الكحل وُظّفت مرة بدلالتها على التجمل والتزين، ومرة استخدمت للدلالة على تحسين الأمور دون جدوى من باب الاستعارة البلاغية، كما في القول: «جاء يكحلها واعماها» فليس المقصود هنا التكحيل بمعنى وضع الكحل إنما تعديل الأمر وتحسينه.

أما المفردة الثانية الشائعة في التزين بعد الكحل فهي كما ذكرنا مفردة العود، وجاء في المثل «تعرف العود من دخانه»[68] ويضرب على مدح الصفات الحسنة للإنسان الطيب، فالصفات الحسنة دليل على الإنسان الفاضل، كما أنَّ الدخان دلالة على العود الطيب. والمثل الآخر «ما بعد العود قعود»[69] ومع كلمة العود، وُظِّفَ الفعلُ «يتبخَّر» وهي مفردة تستعمل للإشارة على فعل التطيب بالعود، إذ جاء في المثل «ما عُمْرَهْ تبِخَّرْيوم تِبَخَّرْ اِحْتَرَقْ»[70].

لقد استفاد منتج المثل من الأحوال التي تحصل عند استعمال عناصر وأدوات تراثية مادية، للتعبير عن أحوال ومواقف حياتية أخرى، فالتعبير عن الحال بما هو معلوم، ومدرك غايته عند الناس، ليكون المثل محققًا غايته، وتاركاً أثره، وبالتالي يحُقِّق له الذيوع بين المتلقين الذين يصبحون منتجين له في قابل المرات.

وحضرت مفردات أخرى من حقل التزين والتطيب مثل: «الخنة: الرائحة الطيبة، الشعر، عجافة: المرأة التي تسرح شعر المرأة، الجمال «فكما قلنا إن مبدع المثل يلتقط مما يراه في بيئته ويجده حسناً ويوظفّه قولاً، ففي المقابلة بين شدة الرجل، ونعومة المرأة، يأتي هذا المثل «الرجل لمصن والمرأة لمخن»[71] وفي الجمال العام جاء المثل التالي «الزين زين لو قعد من النوم»[72]. وأيضاً هناك مثل آخر يصف الجمال « جمالها يحت الطير من السما»[73].

أما في توظيف مفردات خاصة بالشعر وتصفيفه، فقد وجدتُ هذين المثلين «شعرها يقعد معها»[74] ويضرب هذا المثل للدلالة على اكتمال حسن الشيء، أما المفردة الثانية فقد كانت لفظة: «العجافة» وجاءت في المثل «قال من مداحتها قال عجافتها»[75] ويضرب في وصف الشخص المؤيد للمسؤول عنه، فهو لن يعيبه أبدًا.

2) ملابس المرأة وزينتها في أغاني الأطفال الشعبية:

يشكل الطفل عنصراً مهمًا في المجتمع التقليدي أو الحديث وتولي المؤسساتُ رعاية الطفل العناية الشديدة، بدءًا من مؤسسة الأسرة إلى مؤسسات المجتمع المدني. في المجتمع التقليدي الذي يتقارب فيه الأفراد ويتعاونون بشكل تلقائي، نجد الطفل يحظى

برعاية من أفراد أسرته النساء والرجال. وفي المجتمع القطري «يكون الأطفال محورالاهتمام المباشر من الجميع أثناء العلاقات اليومية المباشرة بين أفراد الأسرة، وفي مرحلة الطفولة المبكرة أوالمهد، تقوم النساء برعاية جميع شؤون الطفل وعندما يصبح عمره خمس سنوات تنتقل معظم تلك المهام إلى رجال الأسرة»[76] في حين تسند رعاية البنت للمرأة.

ولاعجب أن يبرز «دورُ الأم التي تحفظ أغاني كثيرة توظفها أثناء قيامها بدورها في رعاية الأطفال فضلاً عن دورها في رضاعة الطفل، ورعايته ونظافته الشخصية وتدليله وتنويمه وإيقاظه»[77]. عند النظر في بعض الأناشيد التراثية نجد حضورا لتراث الأنثى بما يتلاءم مع سنها الصغير. وقد جاءت مفردات تشير إلى الذهب الذي تلبسه الفتاة مثل: الهلالي، والثريا، الخاتم، والنكلس، والمضاعد.

ومن هذه الأناشيد ما كانت تداعب به الأم ابنتها أو الجدة حفيدتها كما في هذا المقطع:

يا نور يا بنت من يمنع التالي

شبه ريم ترتعي كل وسميّه

زينها واضح وفي القذلة هلالي

والثريا في الحضن بألف شرية[78]

حيث نجد مفردتي الهلالي: وهي حلية ذهبية خاصة بالرأس، والثريا وهي حلية تزين العنق والصدر.

ومن أناشيد المناسبات، تأتي الأغنية المشهورة لاحتفالية منتصف شهر رمضان «القرنقعوة» حيث يُرَدِّدُ المقطع:

قرنقعوه قرقاعوة

عطونا الله يعطيكم

بيت مكة يوديكم

يا مكّة يا لمعمورة

يا أم السلاسل والذهب يانورة[79]

كما يظهر جليا توظيف مفردتي السلاسل، والذهب بالإطلاق العام دون تسمية لنوع هذه الحُلي.

ومن الأناشيد التي ترافق لعب الأطفال نجد منها ما قد وردت فيه كلمات من حقل تراث أزياء المرأة وزينتها، كما يأتي في لعبة الأطفال الشعبية: قوم يا شويب،إذ جاء في أحد المقاطع.

الشايب: سرى عايب

سرى عايب

ما أقدر أقوم

الشايب: ييت عند هاذي

الفتيات: هي والله

الشايب: عطتني خاتم

الفتيات: هي والله

وفي مقطع آخر من اللعبة نفسها

الشايب: خواتي دوروا

الفتيات: هيه والله

الشايب: ييت عند هاذي

الفتيات هيه والله

الشايب: عطتني نكلس

الفتيات: هيه والله[80]

حيث مفردتا -الخاتم -وهي حلية أصابع اليد، والنكلس حلية للعنق.

ومن أناشيد الألعاب، كما في لعبة «سويرة راحت البر»، جاء المقطع:

خوالي يا دلالي

يا عزوتي وسنادي

خوالي يا دلالي

يا مضيعدي وهلالي[81]

فالمضاعد من حلية المعصم، أما الهلالي فحلية الرأس. وجاء في تكملة الأغنية:

أمي تناديني

ما أدري اشتبي فيني

تبي تحنيني

في مليلة الصيني[82]

حيث ركزّ المقطع على الحناء، إحدى أدوات الزينة التي تزين بها الفتاة نفسها.

ومن الزينة أيضا تسريح الشعر واستخدمت أغنية اللعبة «غزاله غزلوكي»

لفظ (أتمشط) في المقطع التالي:

غزالة غزلوكي غزلوكي

في الماي زعبلوكي زعبلوكي

قاعدة أتمشط

جاءها الرومي

قالها: قومي[83]

وهناك لعبة حبّ السمسم نجد أسلوباً طفولياً في حال حدوث خلاف بين الفتيات، يقول المقطع:

ربعج يا محيرب في بير

ومكسراتن تكسير

ربعج يا مريم في قصر

محنيات من عصر[84]

وبهذا نجد أن الأناشيد الخاصة بالأطفال وظفت هي الأخرى بعض المفردات من حقل أزياء المرأة، ولكنها اتخذت ما يناسب هذه المرحلة الطفولية وما يتعلق بالأشياء التي قد تكون من زينة الفتاة الصغيرة وحليها، ولم أقف على نموذجٍ يتناول البخنق مثلاً أشهر أغطية الرأس للفتاة القطرية والخليجية .

3) ملابس المرأة وزينتها في الألغاز الشعبية :

تعد الألغاز أو الأحاجي أحد الفنون القولية الشعبية، وقد كان في المجتمع الخليجي عامة، طرائق عدة من الألغاز، هناك ما يسمى: اللغز الريحاني، واللغز الابجدي، واللغز الدرسعي[85]. وهي ألغاز شعرية تتراوح بين البيتين إلى أربعة أبيات، وهناك اللغز الجملة. وفي بعض الأحيان يتعمد الملغز إخفاء اسم المرأة من خلال أسلوبه اللغزي الذي يستخدمه.

منتج اللغز يلجأ للبيئة لينهل من معينها وفي بيئة تقليدية، فيستخدم بعض مفردات البيئة وتراثها ليسأل عمّا يريد، يقرب الشيء للسامعين، ويجعله مبهماً في الآن نفسه. فبناء اللغز يتكون من «ثلاثة عناصر أساسية: شيء موصوف (مقصود مجهول) + وصف لهذا الشيء + عبارة مضلّلة. وإلى جانب عنصر فرعي رابع هو صيغة اللغز الاستهلالية»[86] (أحازيك). واللغز الشعبي «إلى جانب التوسل بالمفارقة والتضاد أو التقابل، يعتمد أيضا على الصور المجازية، وتشكل مصدر المتعة الجمالية فيه. ويصاغ صياغة مموسقة أو موقعة موزونة في عبارات متوازنة، ومتوازية حتى يسهل حفظه وترديده»[87]، لذلك فإن اللغز يأخذ صفة العبارة الثابتة التي لا تتغير على عكس الحكايات الشعبية التي يمكن للراوي أن يحدث تغييرا فيها.

عند رصدنا للألغاز التي وردت في كتاب (من أفواه الرواة) نجد عدداً قليلاً من الألغاز اعتمد في تركيبه على بعض المفردات – التي يمكن القول إنها تأتي من تراث المرأة وزينتها – وإن كانت مطلقة في استعمالها عند توظيفها في اللغز.

نذكر من هذه الألغاز القليلة، اللغز الريحاني الآتي:

برق لمع في مرتي واحسبه برق

واثره جبين اللي عليه التواصيف

اسمه ذكر وسط المدينة وشرق

وعويد ريحان على ساحل السيف

وفصيص يا قوت ذكر في المحرق

توّه على قد الغرض ما بعد شيف[88]

والشاعر هنا يوظف الياقوت: حجر كريم، والريحان، أحد النباتات، وهو لغز يخصّ اسما مخفيا لفتاة تسمى مريم.

وهناك ألغاز تتناول تراث الملابس، فأوردت بعض الكلمات من هذا الحقل مثل :(جوخه) ومنها اللغز التالي: «بنتنا عفرا، عليها جوخة صفرا»[89]. جوخة أحد الملابس، وتستعمل في ملابس الرجال، والنساء.ومن الألغاز التي تشتهر في الخليج، وإجابته (الحناء) اللغز التالي (خَضَرْ في السوق، حَمَرْ في أمك)[90].

ويظهر لي أن الألغاز الشعبية – حسب العينة التي وقفت عليها – قد وظّفت القليل من تراث المرأة في ملابسها وزينتها، على عكس الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى، ولكن عند النظر في الألغاز الشعبية في الكويت، وجدت أن اللغز الشعبي قد ألغز لعناصر تراثية من حقل أزياء المرأة وزينتها[91]، مما يعني أن اللغز قادر على توظيف هذا التراث، بيد أن قلة العناية بجمعه في قطر، حالت دون استقصاء عناصر غير التي وردت في هذا البحث.

4) ملابس المرأة وزينتها في الشعر النبطي:

لغة الشعر النبطي هي «اللهجة البدوية عامة والنجدية خاصة، هذه اللهجة لم تبتعد عن أصلها الفصيح بمقدار ابتعاد اللهجات الأخرى الحضرية، رغم أنها مثلها، تحلّلت من قواعد الإعراب وحركاته، وطرق التعريف، والاشتقاق وقوالبها»[92] ويمكن أن يكون الشعر النبطي ضمن الأنماط الفولكلورية من عدة جوانب هي: تغاير بعض الأوزان والقوافي فيه عن الشعر الفصيح ،وهو واسع الانتشار والتداول ويتوارثه الناس ،كما أن لغته اللهجة البدوية، وهي اللهجة الشعبية في بيئة الشعر النبطي.أما ما يخرجه من دائرة الفولكلور فكون أغلب الأشعار معروفة القائل، لذلك، يمكن القول بعبارة أخرى، «إن الشعر النبطي وعاء فولكلوري يصب فيه الأفراد إنتاجهم وفكرهم، وقد يضيفون إليه من إبداعهم ما يثريه، ويجعل له خصوصية متجددة»[93] .

ولا شك أن الشِّعر لغة خاصة، ترتقي عن اللغة اليومية التي يتحدث فيها الناس، ويقضون شؤون حياتهم بها، فهو لغة أدبية لها خصائصها الفنية من تركيب، وأسلوب، وخيال، وقوالب من الأوزان والقوافي، وهذا ما يجعل إبداع منتج فيه مختلفا عن آخر، كما أن العناصر التي يوظفها الشاعر من عالمه الخارجي، لا تبقى كما هي، بل إنه بواسطة الخيال يكسبها معنى جديداً مغايراً لما هي عليه في الواقع.

وفي موضوعنا حول تراث المرأة في الأزياء والزينة، نجد أن الشاعر النبطي في قطر قد استطاع توظيف مفردات هذا العالم التراثي المادي للمرأة في شعره. فقد وردت مفردات الملابس مثل: الثوب، البرقع، البطاطيل، الحرير، الغدافي /الغشوة، الابريسم، العباءة الزبون، الغشاية. أما في الحُلي فجاءت الكلمات: القلادة، الحزام، اللؤلؤ، الحصّ، الياقوت، الدانة ،والدرّ، والأحجار، والتبر،والشغاب، والمحازيم، والخاتم، أما في أدوات الزينة فقد تنوعت بين الأطياب مثل: الشمطري، والمسك، والعود، الريحان، والرشوش، ومن أدوات التزين مثل: الزميم، والألعاس والمخازيم، والديرمان، في حين جاءت الحناء من مواد التّجمل التي تبرز جمال المرأة في الشعر وتصفها عند الشاعر النبطي.

وعند عرضنا للأشعار التي تناولت ملابس المرأة نجد هذه الأبيات للشاعر أحمد بن علي شاهين الكواري:

لو شافها العابد لقطّ العمامة

في شف سيّد لابسات البطاطيل[94]

وقوله أيضاً:

عذب اللما يا زين دقّه وشامه

حدر اللثامه تذهل العقل تذهيل[95]

حيث جاءت لفظتا البطاطيل جمع بَطْوله وهي البرقع واللثامة وهو اللثام ماتغطي به المرأة وجهها من قطع القماش .

وفي وصف المرأة ولبسها العباءة، جاء قول الشاعر خالد بن معجب الهاجري الآتي :

وكيف باسوّي لا شفت قرنه لا نحدر

لا تَحدّر فوق متنٍ زها جيب العباه[96]

وجاء في وصف طرف العباءة ورفعه ما يُسمى الشليل في قول الشاعر أحمد بن علي الكواري على النحو التالي:

أندب الظفران واوْمي بالشِّليل

وازهم الطيب على طاري بناه[97]

والشليل هو طرف العباءة سواء عباءة الرجل أو المرأة.

وقد جاءت مفردة الثوب وهو ما يعرف بالدّراعة، فكما قلنا إنَّ البدويات يطلقن اسم الثوب على الدَّراعة. وجاءت هذه المفردة (الثوب) في قول الشاعر المعروف علي بن سعيد بن سبيت المنصوري عند وصفه جمال المحبوبة:

ونهدٍ يشيل الثوب في زمّة الصبا

صغير يشادي بالتواصيف فنجالي[98]

وجاءت الغشوة أو الغدفة وهي غطاء يلقى على وجه المرأة؛ حتى لا تنكشف للرجال في الشعر أيضاً مثل قول الشاعر عمير بن راشد العفيشة، عند مدح شجاعة ممدوحه وتشبيه شجاعة الفارس الشاعر العربي عنترة بن شداد، إذ يقول ابن عفيشة:

إلى من الصبايا فرّعن ورمن الغدايف

ركض مركاض عنتر في يمينه صارمٍ ممهور[99]

يصف الشاعر سعيد المحرول النعيمي موقفاً مع نساء كبيرات السن يذهبن للمدرسة المسائية لتعلم القراءة والكتابة بأسلوب فكاهي، جاء وصفه لهن ولباسهن الغشوة / غطاء الوجه على النحو التالي :

ما شفت فيهن مَن زهَتْ بالغشاية

في السوق ما يوفن مطاليب ديّان[100]

وفي انتقاد الشاعر نفسه لظهور المرأة للسوق يصف نوع قماش العباءة التي ترتديها المرأة بقوله:

تلقي المِرِيني على الكتفين ملوايه

مرفوعةٍ لين تظهر لك توازيها[101]

فالمريني، نوع من أنواع أقمشة العباءة. وجاء ذكر الحرير، والابريسم وهو الحرير أيضاً باللهجة العامية، إذ يصف الشاعر عبدالله بن سعد المسند حالة الود بينه وبين محبوبته بالحرير الناعم في قوله :

تبادل رقيق الود نسج المحبة

تِلف بازهار الغرام حرير[102]

وفي نقد الشاعر عمير بن عفيشة لتغير ملابس النساء في عهده نجده يقارن بين الملابس الواسعة السابقة، وبين الملابس المستحدثة التي ينكرها ولا يتقبلها حين يقول:

الاوّل ملابسهن ابريسم وماهود

واليوم بالشلحة ويّا أمّ العبايا

ومحيّص النيسو على الزند مزنود

ومسرولات بالشلش كالعرايا

ويمشن أطاليقٍ بلا خطم وقيود

وسط الشوارع نسّفنّ الغشايا[103]

فالشاعر يتحسر على ملابس النساء السابقة حيث كان الحرير والماهود وهما قماشان يستران جسم المرأة ولا يشفانه، على عكس المحيّص وهي نوع من تفصيل وخياطة القماش مشدودة على الجسم، والنيسو نوع من القماش لين ناعم. أما الشلش فهو قماش شفاف أبيض، كما أن النساء أصبحن كما يرى الشاعر، يرفعن الغشوة – غطاء الوجه – ولا يسترن وجوههن .

وقد أقدم الشعراء على الاهتمام بوصف حُلي المرأة وتشبيه أسنانها باللؤلؤ،وذلك من الأوصاف المشهورة والمكرورة في الشعر، فأسنان المرأة الجميلة عند الوصف تشبه اللؤلؤ. ويمكن لنا أن نقف على وصف الشعراء النبطيين للحلي والأحجار الكريمة من خلال نماذج شعرية متفرقة.

يقول الشاعر صالح بن سلطان الكواري في مدح حاكم قطر السابق الشيخ خليفة بن حمد آل ثاني – رحمه الله –واصفاً الدولة التي بدت مثل جميلة تزهو بالقلائد ولبست أحسن الحلل من الثياب في أبيات من شعر العرضة:

داريا اللي زهت بأغلى قلايدها

ولبست ثوبها بعزوم راعيها[104]

والقلائد من حلي العنق، أما عن حلي اليد، والخواتم في اليد، يذكر الشاعر عمير بن راشد العفيسة وصف فتاة جميلة بقوله:

زها الملتفت في الرسغ والكف متحني

ويزها المحابس والمحابيس يزهّنه[105]

فالملتفت حلية من الذهب تضعها المرأة في يدها، والمحابس نوع من خواتم اليد.

وفي وصف حلية الأذن المعروفة بالشغاب يقول الشاعر خالد بن معجب الهاجري عند التغزل بمحبوبته ويصورها وهي ترتدي الحلي في الأذن بقوله (شغاب) وحلية الصدر بقوله (صوغٍ)، إذ يقول:

ذاك طبّه عند لباس الشغاب

لابس صوغٍ على صدرٍ لبيب[106]

أما ما جاء في الشعر بذكر الأحجار الكريمة من لؤلؤ، وياقوت، ومرجان ودانات فكثير.

ويمكن ذكر نماذج لذلك، على النحو الآتي:

إذ يصف الشاعر أحمد بن علي الكواري حبات العرق على وجه الفتاة الجميلة بحبات اللؤلؤ الثمين:

الحص في قوله:

يوم شفت صحون خدّه بالعرق

قلت حصٍّ من قعر بحر غميق[107]

ويصف الشاعر صالح بن سلطان الكواري قصيدة وصلته من صديقة الشاعر محمد بن راشد النعيمي بأوصاف جميلة فقصيدة صديقة تشبه الجواهر الكريمة، إذ يقول الشاعر صالح بن سلطان الكواري:

أحلى من الشهد في ذوقه مع السكر

وأحلى من الراح والتفاح وألوانه

وأغلى من الماس والياقوت والجوهر

وأغلى من الكرهم الفاخر ومرجانه[108]

ويصف الشاعر عبدالله بن سعد المهندي بياض أسنان محبوبته، ويشبهه بالشِّرين نوع من اللؤلؤ في قوله:

يا جالي الوَضْح الشِّرِيني

من غالي الدانات موصوف[109]

وفي وصف زينة المرأة من أطياب وعطور وشم الوجه، أو حناء اليد، تردد الكثير من الشعر في ذكر هذه الزينة، ويمكن أن نشير إلى بعض من الأبيات النبطية التي جاءت على ذكرها على سبيل المثال لا الحصر، ففي ذكر تزين وجهها بالوشم نجد اللفظتين (الوشوم، والألعاس) ونبات العندم الذي تستخدمه المرأة لوشم نفسها.

حيث يذكر الشاعر عبدالله بن سعد المهندي ذلك عند وصف البلاد بالفتاة الجميلة في قوله:

وتصبح فتاةٍ من زهاة الوشومي

جميلةٍ تزها لْجِداد الوضايح[110]

فالوشم كما هو معلوم نقش بالإبر تعمله الفتاة في ذقنها تملأه بالكحل، وتدهنه بالزباد نوع من الدهن طلباً للزينة. والوشم زينة قديمة من العصر الجاهلي.

وجاء ذكر لفظة الألعاس وهي دلالة على الوشم في قول الشاعر عمير بن عفيشة في وصف امرأة جميلة :

وكن وصف نقش الحبر دقّات الألعاس

يا زين من تحت الثنايا وشامه[111]

وأما الزينة الأخرى فهي (إزْمَيم) وهي حلية توضع في الأنف وترد أحياناً في لفظة أخرى هي (الخزام وجمعها مخازيم) ويوظف هذه الكلمة الأخيرة الشاعر سعيد بن عبدالله المحرول بقوله :

طِبِّي ولنّه لابسات المخازيم

اللي لهن قلبي وعيني معنّاه[112]

وفي ذكر كلمة زميم، يقول الشاعر حسن بن فرحان النعيمي :

يا زين خط الشافعية بيمناه

وزميّمٍ كن البروق المعانه[113]

وفي استخدام المرأة للعطور، مثل العود والمسك، ومن النباتات: الريحان حيث تصنع المرأة عطورها، فتكون ذات رائحة جميلة، يطلق عليها بالعامية (خنينة) أو (الخِنّة).وهناك نبات الخزامى.

يذكر الشاعر أحمد بن علي الكواري المسك في قوله عند وصف المحبوبه ،ورائحتها الأخّاذة بقوله :

يعمل على مسكٍ روايح زباده

يَشْغَف بها من كان بالحبّ ساير[114]

فشَعْر المرأة كما يصفه الشاعر يُعْمَل ويمشط مخلوطاً بالمسك ليزيد بهاءه وجماله وطيبه. ويصف الشاعر محبوبته وتثني عودها الغض ويُشبّهه بعود الريحان ،في قوله:

طويلة بقصرٍ معتدل غض عودها

تعطّف مثانيها كما عود ريحانه[115]

فالريحان، ورد عطري رائحته جميلة وعودة ليف معروف في الخليج بكثرة .

ومن أنواع الزيوت التي تصنعها المرأة للاهتمام بشعرها وتخلط بذلك عدة أنواع للعناية بشعرها ليبقى جميلاً كثيفاً براقاً ما يعرف بالشمطري يقول الشاعر صالح بن سلطان الكواري في أحد أبياته :

ما حلا هز الردوف النابيات

ماحلا ريح الشمطري في الجعود[116]

ويذكر الشاعر ابن المحرول الشمطريَّ أيضاً بقولة:

عليك يا غاذي قرون جثيلة

اللي على ريح الشمطري لواها[117]

وإلى جانب الشمطري هناك الرشوش الذي جاء ذكره عند الشاعر عمير بن راشد العفيشة بقوله:

هايف الخصرين مذري الزوايا

فوق متنه بالرشوش معمّلينه[118]

فالرشوش هي أعشاب دقيقة تطحن وتنقع في ماء وتجعل على شعر الرأس لتكسبه رائحة جميلة.

أما الزينة الأخيرة والمهمة التي لا تنقطع عنها المرأة مهما كان سنها فهي الحناء، حيث تخضِّب اليدين، والشعر، وتنقش اليدين بنقوش عدة، وجدت عند البحث في الأشعار عبارة (خط الشافعية) وهي كما يذكر من نقوش حناء اليد، ولم أقف على أسماء لنقوش أخرى غيرها . يقول الشاعر حسن الفرحان النعيمي يصف الفتاة الجميلة بقوله:

يا زين خط الشافعية بيمناه

وزميّم كن البروق المعانه[119]

وفي وصف الحناء يقول الشاعر عبدالله بن سعد المسند البيت التالي:

يا ماخذٍ من قايد الحمر لونه

أحيّه لولا مخضبات البناني[120]

ويذكر الشاعر ابن المحرول زينة الحناء في اليد بقوله:

لو قلت كود جروح قلبي مساليم

نقّض علي اللي زها الكف حناه[121]

وتعد الشفاه الجملية الملونة، إحد عناصر الصورة التي يرسم بها الشاعر قصيدته عند وصف المرأة الجميلة لذلك نجد كلمتين (الديرمان، والعندم)،يقول الشاعر حسن بن فرحان النعيمي هذا البيت :

يا منتهي شكواي، ما ازين حلاياه

زين، وزان المفرعة ديرمانه[122]

ويأتي ذكر نبات العندم عند الشاعر عبدالله بن سعد المهندي حيث يقول :

يا جالي الوضح الشريني

من غالي الدانات موصوف

في عندميِّ الشفتين

حلوات لاهل الحب شاغوف[123]

فالعندم شجر أحمر، ودم الغزال يطبخ مع لحاء شجر الأرطى وتخضب به النساء .

وهكذا نجد أن الشعر النبطي قد استطاع أيضاً توظيف العديد من المفردات من تراث المرأة وملابسها وزينتها سواء عند وصف المرأة أو اقتباس ما تستخدم ليصف ما يريد مثل وصف البلاد مثل المرأة الجميلة.

5) الأساطير والحكايات الشعبية:

تنتشر الحكايات والأساطير في المجتمعات التقليدية التي تحاول البحث عن إجابات لما يحدث لها من ظواهر، فالأساطير عادة تأتي «لشرح ممارسة أو معتقد أو حدث أو ظاهرة طبيعية »[124] ومن أشهر الأساطير في قطر، أسطورة مي وغيلان، أسطورة بودرياه، أسطورة جنيّة المنز، أسطورة النوخذا كنزول، أسطورة سهيل وبنات نعش، أسطورة شنق بن نبق، وأغلب هذه الأساطير تتحدث عن علاقة الإنسان بالبحر، ماعدا أسطورة سهيل وبنات نعش تتحدث عن النجوم.

وعند تفحص كتاب أساطيرمن تراث قطر، نجد التركيز على حدث الأسطورة أكثر فلا تقدم تفاصيل عن الشخصية أو ملابسها، مما لا يساعدنا هنا في الوقوف على عناصر تختص بتراث المرأة وزينتها وعند النظر في كتاب القصص الشعبي في قطر ج2، للدكتور محمد طالب الدويك، نجده قد جمع عددًا كبيرًا من القصص التي جمعها ميدانيًا من الناس في قطر.

وقد قسم كتابه في الجزء الثاني إلى حكايات واقعية، وأخرى خرافية، وثالثة فكاهية، ورابعة حكاية الحيوان، وأما الأخيرة فحكايات المعتقدات.

ومن خلال النظر، وجدتُ أن ملابس المرأة وزينتها قليلة الورود، ولم تكن عنصرًا فاعلا في ذاته في الحكايات بشكل كبير إذا ما قيس بعدد الحكايات التي يعوّل أن تكون كبيرة في عددها. ومن هذه العناصر نجد: الحجل / الخلخال، الميداس / الحذاء الثوب، الملفع / غطاء للرأس، والقناع، المشط، والمضاعد والكف، والإشارة إلى معنى عام مثل: الذهب، والملابس.

وقد جاءت عند تتبعنا لها في الحكايات على هذا النحو[125]:

	عنوان القصة	الصفحة	ملابس المرأة وزينتها
1	صلالة همجة	51	حجل مشخص
2	الولد الصغير في العين	55	خلخال
3	ولد العجافة	60	الذهب والملابس
4	أولاد السلطان	73	الميداس
5	بنت الحطاب ولأمير	89	العجافة
6	من أنطق الأميرة	99	الشعاب، مضاعد، الكفّ، الحلي
7	فسيجرة	133	الميداس، اللؤلؤ والمرجان
8	بنات الملك الثلاث	185	ثوب مرصع بالذهب والجواهر
9	سارة	188	تنسل: تمشط
10	غصون غصون	260	الملفع – المشط
11	والد السبع بنات، والد السبعة أولاد	301	القناع

نلاحظ هنا أن الحكايات وإن كانت قد وظفت شيئا من ملابس المرأة وزينتها، ولكن كما يظهر كان توظيفًا قليلاً، فالغالب أن الحكايات تهتم بالحدث أكثر من بناء الشخصية نفسها ووصفها، وهذا ما يعزز غياب أسماء الشخصيات في الحكايات الشعبية غالبًا أيضا. وبالتالي غياب وصوفها ونلحظ كيف غابت العطور وأدوات التزين الأخرى.

6) الأغاني الشعبية:

«من المحتمل أن يكون الغناء أقدم موسيقى عرفها الإنسان»[126] إذ كان يخفف الإنسان عن نفسه بتلحين الكلام من خلال المقطوعات ذات الأوزان المكررة. وكثيرا ما «تعتمد هذه الأغاني على الشعر الشعبي»[127]، وتجمع الأغاني عدة وظائف أهمها: الوظيفتان الترفيهية والتشجيعية وخاصة أغاني البحر، وما كان يقصد به السَّمر، فهو للتسلية والترفيه، وما كان خاصًا بالعمل يقصد منه التشجيع على العمل وتخفيف حدة الشعور بالتعب[128].

وعندما نعرض لأغاني العمل في البحر، نجد أن المرأة لا تغيب، حيث يظهر الغواص والعاملين على السفينة من خلال ترديد المقاطع الشعرية عند رفع الشراع، أو تجديف، أي عمل آخر، وربما عند الترويح عن أنفسهم على ظهر السفينة. ومن هذه المقاطع التي ذكرها محمد طالب الدويك في كتابه الأغنية الشعبية في قطر نجد هذا القصيد:

يا حيف ظبيٍ سطا بي — راعي الحجل والمعنا

وش حيلتي واحتيالي — من طال هجره محنّا[129]

فيرمز للمرأة بوصفها (راعي الحجل)[130]، والحجل حلية توضع في القدم .ومن أغاني البحارة على السفينة أيضًا هذا المقطع :

يالابسات البراقع

من الغوى كل شيء زين

صف الختم في الأصابع

صف الختم في اكفوفه

الأخضر وعيني تشوفه

يا الله يا الله

لولا النبي ماسعينا[131]

وعند الانتهاء من عملية غوص الردة، يقذفون بالدقل والفرمن، وينزلون الأشرعة وجميع آلات السفينة. ومن أغانيهم :

ياما طاحت واقعدناها

فص الخاتم في يمناها[132]

ومن أغانيهم على السفينة:

أيا مالٍ غدا لي صار

في عبّات الشمال

كم هلّت من عين

بومنحرٍ مسطوح

ماله عظامٍ بيان

على خده نضوح

نقاط الزعفران[133]

وفي المقطع السابق إشارة إلى تزين المرأة بالزعفران على وجهها .وعند التجديف، لا يتركون الغناء، ومن أغانيهم المقطع القادم:

شط ابحشا الأفواد من شط

عنهم سلينا في هوى ناس

رسم المودة مطّني مط

خذني هوى مدقوق الألعاس[134]

ومدقوق الألعاس، كما ورد معنا سابقًا إشارة إلى الوشم الذي تتزين به المرأة .وبالإضافة إلى أغاني العمل على ظهر السفينة نجد أغاني كانت تردد في الأسمار.وقد كان للأغاني أنواع منها :السامري، الموال، الجفري، وغيرها.

ومن أمثلة الأغاني ما يلي :

زرتني أهلا وحّيا بك

عد ما تسعى لك أقدامي

أوعدد ما بينت أطيابك

من زباد وعنبر الشامي[135]

حيث نجد أن الشاعر ركز على تطيب المرأة بذكره مفردتي (الزباد، والعنبر).وهناك آخر أشار إلى تزين المرأة بالكحل حين يقول في اللحن السامري:

زارني بالدجى حلو المعاني

ناعس الطرف بوعين كحيلة

كن خدّيه براق اليماني

وردتين على خدّه جميلة[136]

الخاتمة:

وهكذا يظهر أن الأدب الشعبي بمختلف أنواعه قد اعتمد على تراث المرأة في الملابس والزينة ليكون جزءًا من مرجعيته التراثية في الوصف وصناعة الفكر والخيال. ورأينا كيف أن هذه الأنواع الأدبية تنوعت في اختيار المفردات التي تحتاجها وتبرزها في لغتها الأدبية وظهر هناك تفاوت، فبدت أغاني الأطفال الشعبية أقل تركيزا على أدوات التجميل واكتفائها بالتركيز على ما يناسب الفتاة الصغيرة، من زينة وحلي ،أما الشعر النبطي فكان أكثر الأنواع توظيفًا لعناصر تراث المرأة على الرغم من احتكامه لوزن داخلي، وقافية.

في حين كانت الحكايات ورغم سرديتها إلا أن اهتمامها بالحدث جعلها لا تبني الشخصية من خلال أوصافها لذلك لم يظهر تراث المرأة كثيرًا، وجاء في المعنى العام، الذي لا يغير من أحداث الحكاية في حال حدث تغيير ما فيه، مثل تردد كلمات الجواهر والذهب والثوب الجميل دون تخصيص لنوع الجواهر أو الثياب وأنواعها، وأسمائها.

وبهذا نصل، إلى أن الأدب الشعبي مادة ثرية يمكن الاستفادة منها في معرفة تفاصيل من التراث المادي الآخر، كما يمكن في موضوع أزياء المرأة وزينتها، إنتاج معجم لهذا التراث الغني بالكثير من المفردات.

الهوامش

1. البسام، ليلى: التراث التقليدي لملابس النساء في نجد، مركز التراث الشعبي لدول الخليج، الدوحة. قطر. ط1، 1985، ص24
2. المرجع نفسه، ص 27
3. الجواهري، محمد : موسوعة التراث الشعبي العربي، الثقافة المادية، مج6،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة،مصر ط2،،2011، ص 8
4. النعيمي، سلمى: غرزة في الماضي، بحث في الملابس النسائية القطرية لويدنس، الدوحة : قطر، د. ط، 2013، ص 21
5. المرجع السابق، ص 24
6. :زينة المرأة القطرية، إصدار إدارة المطبوعات والنشر وزارة الثقافة والفنون والتراث. الدوحة – قطر، د. ط، د.ت . ص3
7. النعيمي، سلمى :غرزة في الماضي،ص 24 - 36
8. النعيمي ،سلمى :غرزة في الماضي، ص 37 - 49
9. المرجع السابق ص 68
10. البسام، ليلى: التراث التقليدي لملابس النساء في نجد، ص 85
11. :زينة المرأة القطرية، ص6
12. النعيمي، سلمى :غرزة في الماضي، ص 76 79-
13. : زينة المرأة القطرية، ص5
14. البسام، ليلى: التراث التقليدي لملابس النساء في نجد، ص 140
15. :زينة المرأة القطرية، ص9 .
16. :كنوز البحرين، طباعة ونشر مجلس البحرين للترويج والسياحة. المنامة. البحرين. ط1. 1998، ص 23
17. للمزيد انظر: زينة المرأة القطرية، وكنوز البحرين .
18. ـــــــــ: زينة المرأة القطرية، ص 11 - 12
19. للمزيد انظر: زينة المرأة القطرية، كنوز البحرين، التراث التقليدي لملابس النساء في نجد.
20. البسام، ليلى: التراث التقليدي لملابس النساء في نجد، ص 129.
21. مقال تراث الأجداد، جريدة العرب القطرية ،https://www.alar-ab.qa/story/147906/تراث20%الأجداد تاريخ الدخول 6 ديسمبر 2019.
22. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
23. البسام، ليلى: التراث التقليدي لملابس النساء، ص132
24. المرجع السابق ص 136 - 138
25. إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3 ،1981، ص3
26. المرجع السابق، ص 4.
27. الجواهري، محمد: موسوعة التراث الشعبي، الأدب الشعبي مج4 الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2 ،2012، ص46
28. المرجع السابق، ص47.
29. المرجع السابق، الصفحة نفسها .
30. التباب، ناجي: من قضايا الموروث القولي، بحث أنثربولوجي و إثنولوجي في الملفوظ والمخطوط . دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق. سوريا، ط1، 2015، ص13
31. إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 237
32. تعد جهود علي الفياض، وعلي المناعي أكثر الجهود الفردية اهتماماً بالأدب الشعبي، ولا سيما جمع الشعر النبطي وتدوين وتحقيقه، وسبقهم المرحوم حمد حسن الفرحان النعيمي.
33. سيتم ذكرهما في الجزء التطبيقي من البحث.
34. ستتم ذكره في الجزء التطبيقي من البحث.
35. التباب، ناجي: من قضايا الموروث القولي، ص48.
36. المرجع السابق، ص13.
37. المرجع السابق، ص77
38. المرجع السابق، ص95
39. المري، محمد: الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، مراجعة وتحقيق: أحمد محمد، دار الثقافة، الدوحة. قطر، د.ط، 1985،ص 83.
40. المصدر نفسه، ص 84.
41. المالكي خليفة: الشرح المختصر في أمثال قطر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.الدوحة. قطر.ط1. 2005، ص 103.
42. المالكي، خليفة (جمع وإعداد) : ما ذكر من أمثال قطر على لسان البدو والحضر، د. ن .، ط2 . 2007 ،ص81
43. المصدر نفسه، ص 181.
44. المري، محمد: الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، ص 209.
45. - المالكي، خليفة: الشرح المختصر في أمثال قطر، ص 39 .
46. - المري ،محمد : الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، ص 335.
47. - المالكي، خليفة: ماذكر من أمثال قطر على لسان البدو والحضر، ص 63.
48. - المري، محمد: الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، ص169.
49. - المصدر نفسه ص 191.
50. -المري، محمد: الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، ص607.
51. المالكي، خليفة: الشرح المختصر في أمثال قطر، ص22
52. - المرجع السابق، ص90.
53. المرجع السابق، ص 109
54. المالكي، خليفة: ماذكر من أمثال قطر على لسان البدو والحضر، ص26
55. المري، محمد: الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، ص127
56. المالكي، خليفة : الشرح المختصر في أمثال قطر، ص 248.
57. كل : أَكَلَ، زاع : استفرغ ما في جوفه .
58. وردت سابقاً في المثل: (برق العبي تِشابه).
59. المالكي، خليفة : الشرح المختصر في أمثال قطر، ص 282
60. المصدر السابق، ص 241.
61. المالكي، خليفة: ماذكر من أمثال قطرعلى لسان البدو والحضر،ص13

62. الكواري، ربيعة: أمثال من الديار القطرية، كتاب المأثورات الشعبية، وزارة الثقافة والرياضة ،قطر ط 1، 2016، ص25.
63. المري، محمد: الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، ص 109.
64. يأتي مع هذا المثل السابق مثل" الزين زين ولو صحى من النوم" "والزين زين ولو صحا من النوم، والشين شين، ولو غسّل عينه".
65. المصدر السابق، ص 218.
66. المالكي، خليفة:الشرح المختصر في أمثال قطر، ص 9 .
67. المصدر نفسه، ص303.
68. المالكي، خليفة:الشرح المختصر في أمثال قطر، ص 89.
69. المالكي، خليفة: ماذكر من أمثال قطرعلى لسان البدو والحضر، ص 214
70. المري، محمد: الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، ص472
71. المالكي خليفة: الشرح المختصر في أمثال قطر، ص 51
72. المصدر السابق، الصفحة نفسها .
73. المصدر السابق، ص 101.
74. المالكي، خليفة: ماذكر من أمثال قطر على لسان البدو والحضر، ص 124
75. المصدر السابق ص 195.
76. الغانم، كلثم: أناشيد الطفولة في المجتمع القطري، متاحف قطر .الدوحة. قطر .ط1، 2015، ص 10.
77. المصدر السابق، ص 13.
78. المصدر السابق، ص 44.
79. الغانم، كلثم: أناشيد الطفولة في المجتمع القطري، 54.
80. المصدر السابق، ص 85، 86
81. المصدر السابق، ص 92.
82. الغانم، كلثم : أناشيد الطفولة في المجتمع القطري، ص 93.
83. المصدر السابق، ص، 96.
84. المصدر السابق، ص، 99.
85. النجار، محمد: الألغاز الشعبية في الكويت والخليج العربي،دار السلاسل. الكويت. الكويت .ط.2. 1989،ص ص32-24
86. المرجع السابق، ص 7
87. النجار، محمد: الألغاز الشعبية في الكويت والخليج العربي، ص 17
88. الفياض، علي: من أفواه الرواة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة قطر، ط.2، 2009، ص 259
89. المصدر نفسه، ص 262.
90. المصدر نفسه، ص 267.
91. النجار، محمد: الألغاز الشعبية في الكويت والخليج العربي،ص-185 187، 201-206، 213-216
92. الحسن، غسان : الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، دراسة علمية، القسم الأول، وزارة الاعلام والثقافة : أبوظبي، الإمارات. ط.2، 2002، ص110.
93. المرجع السابق، ص 148.
94. صقر،عبد البديع (جمع وشرح): من الشعر القطري، الدوحة قطر، د. ط، 1389.هـ . ص 232.
95. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
96. الفرحان،حمد (جمع وتحقيق): ديوان الشاعر خالد بن معجب الهاجري، وزارة الإعلام، الدوحة، قطر، ط1، 1995،ص95
97. صقر،عبد البديع (جمع وشرح): من الشعر القطري،ص 251
98. النعيمي، زايد(شرح وتحقيق): ديوان ابن سبيت. وزارة الإعلام والثقافة. ط1. 1993.ص 105
99. الفرحان،حمد، العفيشة حمد (جمع وتحقيق):ديوان العفيشة، وزارة الاعلام، الدوحة، قطر، ط1 ،1990، ص415
100. المسيفري، سعد (جمع وتدوين):ديوان ابن المحرول، تحقيق حمد الفرحان،وزارة الإعلام، قطر ط1، 1986،ص 142
101. المصدر نفسه، ص 148.
102. الفرحان، حسن،(جمع وتحقيق): ديوان الشاعر عبدالله بن سعد المسند ج1، وزارة الإعلام، الدوحة، قطر،ط1، 1988،ص 171
103. الفرحان،حمد.العفيشة حمد (جمع وتحقيق):ديوان العفيشة، ص 456.
104. الفياض،علي، المناعي،علي (جمع وتحقيق): صالح بن سلطان الكواري، وزارة الثقافة والفنون والتراث،الدوحة ،قطر،ط1 ،2012، ص 511.
105. الفرحان،حمد. العفيشة حمد (جمع وتحقيق): ديوان العفيشة، ص180
106. الفرحان، حمد: ديوان الشاعر خالد بن معجب الهاجري، ص 42.
107. عبد البديع صقر(جمع وتحقيق): من الشعر القطري، ص 229.
108. المناعي،علي وآخرون : شاعر سميسمة صالح بن سلطان الكواري، كتارا، الدوحة، قطر، ط1، 2017، ص148.
109. المناعي، علي وآخرون (جمع وتحقيق): ديوان عبدالله بن سعد المسند، كتارا، الدوحة، قطر، د. ط، 2017، ص 134.
110. الفرحان، حمد (جمع وتحقيق): ديوان الشاعر عبدالله بن سعد، ج1، ص 46.
111. الفرحان، حمد.العفيشة حمد (جمع وتحقيق):ديوان العفيشة،ص 171
112. المسيفري، سعد (جمع وتدوين): ديوان ابن المحرول، ص 97
113. النعيمي، حمد (جمع وتحقيق): ديوان ابن فرحان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط.2. 2007ص96.
114. عبدالبديع، صقر(جمع، وتحقيق): من الشعر القطري، ص 238
115. الفرحان، حمد (جمع وتحقيق): ديوان العفيشة ص 157
116. المناعي،علي. الفياض، علي (جمع وتحقيق) ديوان صالح بن سلطان الكواري،ص483.
117. المسيفري، سعد (جمع): ديوان ابن المحرول، ص 89
118. الفرحان، حمد (جمع وتحقيق): ديوان العفيشة ص 227
119. النعيمي،حمد (جمع وتحقيق): ديوان ابن فرحان، ص 96
120. المناعي،علي وآخرون (جمع وتحقيق): ديوان عبدالله بن سعد المسند، كتارا، الدوحة، قطر، د. ط، 2017، ص 130
121. المسيفري،سعد (جمع) : ديوان ابن المحرول ص 97.
122. النعيمي، حمد (جمع وتحقيق) : ديوان ابن فرحان، ص 96.
123. المناعي، علي وآخرون، ديوان عبدالله بن سعد المسند ص134.
124. الغانم، كلثم : أساطير من تراث قطر، متاحف قطر، قطر، متاحف قطر، الدوحة قطر، ط1، 2015،ص5
125. الدويك، محمد: القصص الشعبي في قطر، ج2، مركز التراث الشعبي،

الدوحة، قطر. د.ا. 1984.تم ذكر الصفحات في الجدول، فلا داعي لذكرها هنا.

126. الدويك، محمد: الأغنية الشعبية في قطر، وزارة الاعلام والثقافة، المجلد 1، ط2، 1990، ص117.
127. المصدر نفسه، ص 122.
128. المصدر نفسه، ص125
129. المصدر نفسه، ص 100
130. الدويك، محمد: الأغنية الشعبية في قطر،ص100
131. المصدر نفسه، ص 103
132. المصدر نفسه، ص 117
133. المصدر نفسه.ص113
134. المصدر نفسه، ص 114.
135. الدويك، محمد : الأغنية الشعبية في قطر ص150.
136. المصدر نفسه، ص 172.

المصادر:

- الدويك، محمد : القصص الشعبي في قطر، ج2، مركز التراث الشعبي، الدوحة، قطر. ط.1. 1984
- الدويك، محمد : الأغنية الشعبية في قطر، وزارة الاعلام والثقافة، المجلد 1، ط2، 1990.
- صقر، عبد البديع (جمع وشرح) : من الشعر القطري، الدوحة قطر، د. ط 1389.هـ
- الغانم، كلثم : أناشيد الطفولة في المجتمع القطري، متاحف قطر .الدوحة . قطر .ط1، 2015
- الغانم، كلثم : أساطير من تراث قطر، متاحف قطر، قطر، متاحف قطر، الدوحة قطر، ط1، 2015
- الفرحان، حسن،(جمع وتحقيق): ديوان الشاعر عبدالله بن سعد المسند ج1، وزارة الاعلام، الدوحة، قطر . ط1، 1988
- الفرحان، حمد، العفيشة حمد (جمع وتحقيق):ديوان العفيشة، وزارة الاعلام، الدوحة، قطر، ط1 ,1990
- الفرحان، حمد (جمع وتحقيق): ديوان الشاعر خالد بن معجب الهاجري، وزارة الإعلام، الدوحة، قطر، ط1، 1995
- الفياض، علي، المناعي، علي (جمع وتحقيق : صالح بن سلطان الكواري، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر،ط1، 2012
- المالكي خليفة : الشرح المختصر في أمثال قطر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.الدوحة. قطر .ط1. 2005
- المالكي، خليفة (جمع وإعداد) : ما ذكر من أمثال قطر على لسان البدو والحضر، د. ن . ط2 .2007
- المري : محمد : الأمثال الشعبية في البيئة القطرية، مراجعة وتحقيق : أحمد محمد، دار الثقافة، الدوحة، قطر، د.ط . سنة 1985
- المسيفري، سعد (جمع وتدوين):ديوان ابن المحرول، تحقيق حمد الفرحان، وزارة الاعلام، قطر ط1، 1986
- المناعي، علي وآخرون : شاعر سميسمة صالح بن سلطان الكواري، كتارا، الدوحة، قطر، ط1، 2017
- المناعي، علي وآخرون (جمع وتحقيق): ديوان عبدالله بن سعد المسند، كتارا، الدوحة، قطر، د. ط، 2017
- النعيمي، حمد (جمع وتحقيق) : ديوان ابن فرحان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط2. 2007
- النعيمي، زايد(شرح وتحقيق): ديوان ابن سبيت. وزارة الإعلام والثقافة. ط1. 1993.

المراجع:

- إبراهيم، نبيلة : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3 1981
- البسام، ليلى : التراث التقليدي للملابس النساء في نجد، مركز التراث الشعبي لدول الخليج، الدوحة . قطر. ط1، 1985
- التباب، ناجي : من قضايا الموروث القولي، بحث أنثربولوجي و إثنولوجي في الملفوظ والمخطوط . دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق سوريا ط1، 2015
- ـــــــــ:زينة المرأة القطرية، إصدار إدارة المطبوعات والنشر وزارة الثقافة والفنون والتراث . الدوحة – قطر د. ط . د.ت
- الجواهري، محمد : موسوعة التراث الشعبي العربي، الثقافة المادية، مج6،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،مصر ط2. 2011
- الجواهري، محمد : موسوعة التراث الشعبي، الأدب الشعبي مج4 الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2 ,2012
- الحسن، غسان : الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، دراسة علمية، القسم الأول، وزارة الاعلام والثقافة : أبوظبي، الإمارات .ط2. 2002
- النجار، محمد: الألغاز الشعبية في الكويت والخليج العربي،دار السلاسل. الكويت. الكويت .ط2. 1989
- النعيمي، سلمى : غرزة في الماضي، بحث في الملابس النسائية القطرية لويدنس، الدوحة : قطر، د. ط، 2013
- كنوز البحرين، طباعة ونشر مجلس البحرين للترويج والسياحة . المنامة . البحرين . ط1 . 1998

الموقع الإلكتروني:

- جريدة العرب القطرية

الصور:

- من الكاتبة.
- الصورالخاصة بالمرأة من كتاب: كنوز البحرين، طباعة ونشر مجلس البحرين للترويج والسياحة . المنامة . البحرين . ط1 .
- الصور أغلفة الكتب من شبكة الإنترنت.

عادات وتقاليد

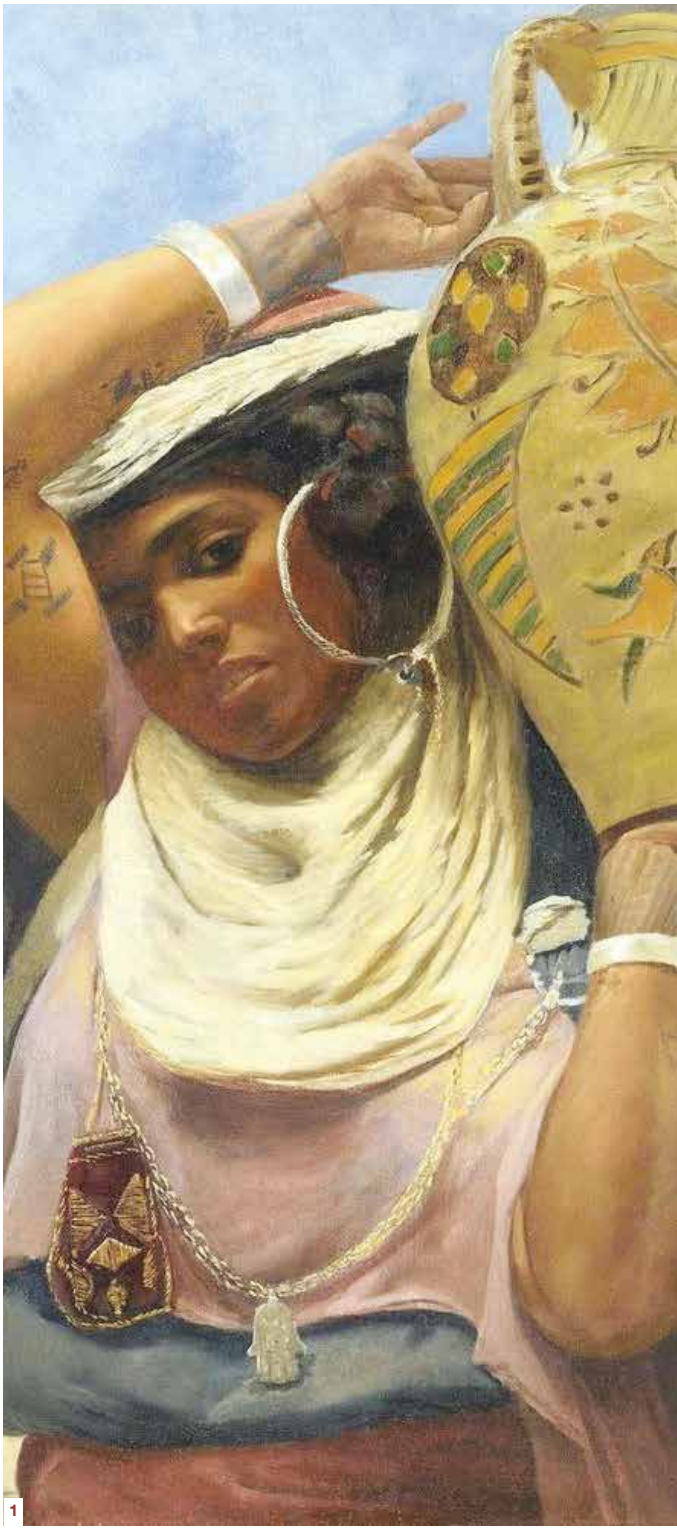
التطبب في تونس خلال القرن 19:
قبيلة الهمامة مثالا 100

أساليب القسم في الدارجة المغربية، دراسة وظيفية 108

السيف والخنجر:
في الموروث الثقافي السوداني 120

د. عبدالقادر سوداني – تونس

التطبب في تونس خلال القرن 19: قبيلة الهمامة مثلا


1

المقدمة

نظرا لأهمية العادات والتقاليد، يلاحظ تعدد الدراسات التي تناولت أهمية التراث الشعبي في المجالات المختلفة، حيث لبثت الطبيعة البشرية على سجيّتها. وعليه، نهض لفيف من الباحثين بتبيان ما للثقافة من أهمية في حياة الشعوب، وقد بدأ هذا المجهود حثيثا منذ القرن التاسع عشر. وكانت تدور أغلبها حول الحقل الثقافي والعلاقات الاجتماعية، مما زاد من أهمية دراسة تراث الشعوب للاستفادة منها.

ونتيجة لذلك، وجد الاستشراق، مثلا، دعامة سياسية منقطعة النظير من الحكومات السياسية، ففي فرنسا تم تأسيس المعهد الفرنسي للشرق الأوسط l'institut français du proche orient وفي ألمانيا تم بعث معهد الشرق والجمعية

الألمانية الاستشراقية والمعهد الألماني للعلوم العقلية في الخارج. وأدى هذا الأمر إلى تقارب المؤسسات الرسمية الغربية، وخاصة في تقارب الدولتين الفرنسية والألمانية[1]. بهذا المعنى أصبح التراث هو القاطرة التي تقود بقية مرافق الدولة، ويساهم في تحديد إستراتيجيات السلطة السياسية، وقد بانت تلكم التأثيرات في السياسة التوسعية الأروبية في باقي المجالات المتاخمة لأروبا.

في هذا السياق، حاول ماكس فيبر إنجاز نظرية سوسيولوجية متكاملة وقدّم عرضا يربط جميع أشكال الجماعات الكبرى بالاقتصاد: بدءا بالعائلة والجماعات المنزلية فالعشيرة والجماعة العرقية فالدين[2]، وكانت دراسات فيبر وكلود ليفي شتراوس محاولات جادة لتناول الثقافات المحلية وفق رؤية رصينة.

علاوة على ذلك، فقد سعت اغلب الدراسات الاستشراقية إلى تدمير البني الثقافية التقليدية لمجتمعات المغارب وتعويضها ببنى ثقافية جديدة تسمح للسياسيين في أروبا بفرض نمطهم الثقافي، مغتنمين في ذلك ضعف إدراك التكوينيات السكانية المحلية لأهمية مخزونهم الثقافي. هذه الجدّة في البحث السياسي الغربي دفعت الكتابات في المغارب إما إلى محاولة التشبه بالعقل السياسي الغربي وبين الرغبة في الحد من هذا المد الفكري بالتشديد على الخصوصيات السياسية المحلية.

وهذا ما دفعنا إلى دراسة تراث التطبب في تاريخ تونس، وخاصة لدى قبيلة الهمامة في وسط وجنوب غرب البلاد، ومحاولة تبيان كيفية استثمار الموارد الطبيعية من قبل السكان كإشكالية مركزية في هذه الخطاطة. كما لا يفوتنا أن نشير إلى أننا ركنا إلى الأنتروبولوجيا كمنهج بحثي، لقدرته على كشف قفا التاريخ والوجه المضمر للذهنية الجماعية، وأعاد دراسة الإنسان كأساس للفكر والأبحاث. في هذا السياق سنسعى إلى الإلمام بهذا الموروث القبلي للهمامة من خلال الركون إلى المنهج الانتروبولوجي الذي يهتم بتاريخ الأعماق، دون أن نغفل كتابات الرحالة الذين زاروا المنطقة وكذلك بعض الآثار المادية من قبيل المغاور الجبلية واللباس والسلوكيات اليومية، والتراث اللامادي مثل الاعتقادات الجماعية والوشم وغيرها، معتمدين على الملاحظة الميدانية، والتراث الشفوي، وبعض الشذرات الواردة في المصادر.

التراث الحضاري لقبيلة الهمامة:

1) مجموعات الهمامة واستثمار التراث الطبيعي:

يقع مجال الهمامة في وسط وغرب البلاد التونسية، وهي من أكبر القبائل التونسية مساحة وساكنة بشرية. وتمتاز بمناخ شبه صحراوي جاف، تحيط بها الجبال من كل جانب، وهي محاطة كذلك بغابات شاسعة وثرية من الواحات التي تمتد على مسافة 12 كم، ونجد بها النخيل والزيتون والغلال، ويذكر الرحالة الأعداد المحترمة لأشجار النخيل والزيتون بمدينة قفصة[3].

وإزاء ثراء العادات والتقاليد القبلية، فقد أسهب الكثير من الرحالة في الحديث عن العادات والتقاليد لدى شعوب المغارب[4]. إذ عرف عن البدو الأكل دون أدوات واستعمال اليد مباشرة، وتخزين الطعام في الجرار، وتقنيات تصبير الطعام مثل القديد والشريحة، إذ تجفف كميات معتبرة من ثمار التين والتين الشوكي ثم تمزج بزيت الزيتون وتخزّن في جرار من الطين، حتى يقتات منها البدو في أوقات المسغبة. أما اللحم فيقع تفتيته إلى قطع صغيرة ويجفّف تحت أشعة الشمس، ثم يمزج بالملح المستخرج من السباخ، ويحفظ كذلك في جرار طينية. وتستعمل شحوم الأضاحي كدهون في الطبخ عندما يفتقدون إلى الزيت، وإعطاء نكهة لذيذة للطعام.

وقد أمدتنا جملة من الدراسات الاثنوغرافية بمروحة ثرية من الدراسات التي أحاطت بالعادات والتقاليد، ومن ذلك الأنشطة اليومية لبعض

المجموعات الطرفية مثل صناعة الحلفاء والفخار[5]. علاوة على ذلك، يُعرف الهمامة بإتقان صناعة الرحى الحجرية، ولها صيت حسن لدى كل سكان الإيالة[6]، وقد تم استعمال الرحى لطحن الحبوب وتحضير الثريد والدشيش.

ومن العادات الغذائية الشائعة لدى الهمامة هو الأغذية المستمدة من الشعير، لذلك يقع تحويله عادة إلى ثريد، لأنه أكثر قدرة على الديمومة ومقاومة تقلبات المناخ وقساوته. ومعلوم أن تتالي سنوات الجفاف وطبيعة المناخ تجعل الهمامة يقبلون على زراعة الشعير الذي يستطيع أن يجابه ضعف التساقطات، عكس بقية الحبوب التي تتطلب كميات معتبرة من الأمطار، علاوة على أنه يعدّ علفا جيّدا للمواشي.

ومن العادات الاستهلاكية للهمامة يمكن ذكر إقبالهم على أكل الكسكسي والزميطة الممزوجة بالتمر والعسل، دون أن نغفل مردود الماشية من حليب وما يشتق منه من لبن وزبدة و«دهان»، وقد تميّزا كذلك بادخار مأكولاتهم في «بيت المونة» والتي شيّدت بطريقة هندسية تلائم الحرّ والقرّ، فداخل كل بيت الشعر نجد مكانا بخالفة الخيمة يكون بمنأى عن الشمس والرطوبة، ويستعمل عادة للتخزين وحفظ المواد القابلة للتلف. وفي أعلى مَناخ القبيلة في الزملة أو الحرش، وهما من التضاريس المرتفعة والبعيدة عن مجاري الماء، والتي تخصص لتركيز الروني أو المطمور لخزن الحبوب والتمر و«الكباب» و«الشريحة»، وهو ما يوحي بقدرة الهمامة على تصبير الغذاء.

وفي حالات القحط الشديد، يستغل الهمامة ما هو متاح في الطبيعة مثل الكمأة (الترفاس) والتين الشوكي، ويؤكل الترفاس بعد أن يطبخ في الماء والملح بعد تنظيفه من التراب، كما يمكن أن يطبخ مع بعض الأكلات وثمة من يشويه على النار. وقد انعكس ثراء مقدّرات مجال الهمامة في قدرة البدو على استغلال التراث الطبيعي من أجل اتباع نظام غذائي وصحي يقيهم من الأمراض.

2) استغلال الطبيعة للتوقي من الأمراض:

لا تفوتنا الإشارة إلى أن البعد الروحي لبث أهم عامل للوقاية من الأمراض وخاصة النفسية والمستعصية منها، وينهض «دبير» العرش بمهمة وضع الحجاب والحرز الكفيل بمداواة المسّ والعين والعكس. وتلعب كذلك الزاوية دورا محوريا في تخفيف آلام المريدين وتكون لمسة من شيخ الزاوية وحتى مجرد دعاء قادر على إدخال السكينة على المريض، ورغم ذلك لم يعدم الهمامة سبيلا من أجل التوقي من الأمراض.

وإزاء غياب طب حديث فقد درج الهمامة على تسخير الطبيعة من أجل معالجة بعض الأمراض والتوقي من البعض الآخر، فيتعهد البدوي أسنانه بالسواك وعينيه بالكحل ودهن الرأس بالحناء وتغطية الرأس اتقاء الحر والقر، والمداومة على المغيثة (الحجامة) لإخراج الدم الفاسد.

ومن عادة الهمامة الاهتمام بصحة المرأة الحامل حتى يكون مولودها في أبهى حال، فتكثر من أكل الجلجلان لأنه مقوي للبدن. ومن العادة الجارية أن المرأة وعندما يحين وقت الولادة تجعل تحتها إناءا فيه مسمار وقرن فلفل حار وشمعة وعلبة وقيد وقماش حرير أخضر وشيء من الكمون. ويبخر المكان بالبخور، أما المسمار فيزعمون أنه يزيل النفس، أي تثقب به عين الحسود، أما الشمعة تفاؤلا بالمولود الجديد حتى يعيش في النور. وبعد الولادة تمضغ القابلة الكمون مضغا جيدا وترشه على وجه المولود زاعمة أن ذلك يجعله ذا طالع حسن[7].

علاوة على ذلك، فقد أورد بعض الرحالة معلومات مسهبة حول النظام الغذائي للهمامة، من ذلك أن الناصري لاحظ أثناء عبوره مجال الهمامة أن بعض السكان يسمنون الكلاب ويأكلونها[8]. ويبدو أن الرغبة في زيادة الوزن كانت وراء أكل لحم الكلاب، ففي فترة سابقة، وخلال عصري المرابطين والموحدين، استخدم سكان منطقة القسطيلية لحم

2

حيوان يسمى الحرذون، ولحم هذا الحيوان أكثر مما تأكله النساء لأنه يسمن ويخصب البدن[9]. ويعبّر أكل الحيوانات الممنوعة شرعا عن ضعف الوازع الديني لدى مجموعات الهمامة من جهة، وعن شيوع هذه الممارسات الغذائية من جهة أخرى. فقد درج الهمامة على تناول الخمور، بمختلف أنواعها، فقد ذكر بعض الرحالة أنهم كانوا شاهدين على تقديم الخمر في مائدة خليفة قفصة[10]. مما يعني تنوع المائدة في جهة قفصة والهمامة، فإذا بدأت الفئات الحضرية في الإقبال على المستهلكات الوافدة، مثل الخمر والسكر والقهوة، فإن البدو عوّلوا بشكل أساسي على عائدات الطبيعة في نمطهم الغذائي.

ورغم شيوع بعض الأمراض الخاصة بسكان الواحات[11] فقد أشار الرحالة أن غالبية البدو يبدون في صحة جيّدة، ولا يتأثرون بالبقاء أياما دون طعام، فلا ريب أن العيش في فضاء مفتوح (الخيمة) يمنع عنهم الأمراض، مما يؤكد قدرة الهمامة على التصدي لبعض الأوبئة، غير أن تواتر الأمراض دفع الهمامة إلى البحث عن علاجات من خلال الفضاء الطبيعي المحيط بهم.

علاج الأمراض والأوبئة:

1) التداوي بالأعشاب الطبية:

يعكس ما سلف ذكره، تمكن الهمامة من حسن استثمار الطبيعة من خلال تسخير الأعشاب للتداوي. في هذا السياق، يتناول الرجال مستحضرا من الأعشاب، باهض الثمن لذيذ المطعم، ويثير عندهم شهوة للنساء، فمن أكل منه أوقية واحدة قضى يومه جذلان فرحان، دون أن يخشى عاقبة ما، ويقال أن أهل تونس أخذوا سر هذا العقار من الأتراك[12].

علاوة على طلب الوقاية من العلل الظاهرة والباطنة فقد أطنب الهمامة في استعمال النباتات المتوفرة لعلاج بعض الأمراض، من ذلك اتخاذ الحلبة كعلاج لجملة من الأمراض، فبعد رحي حبات الحلبة يضاف إليها السمن ثم يمزجا ويطبخا معا لتنظيف الأمعاء من الأدران، وتستعمل كذلك في حالات الإسهال والحمى. ولعلاج مرض الصفراء يقوم البدو بتصفية الربّ واللبن وشربهما على الريق لمدة سبعة أيام متتالية حتى تذهب الصفراء عن البدن. وعندما يقرب موعد زفاف الفتاة النحيلة ولزيادة تصفية جسمها، فتقوم بتغلية الحلبة ثم تسحق ويضاف إليها دقيق الذرة ويطبخا بحليب البقرة

*جدول بالأغذية والنباتات التي يستعملها البدو كدواء:

المادة المستعملة	العلاج	كيفية الاستعمال
العسل والملح	تأخر نطق الصبي	دهن اللسان
الثوم والعسل	إخراج البلغم وقتل الدود	يخلط ويشرب على الريق
الثوم والعسل والملح	البواسير	يعجن ثم يوضع في المكان الرطب للبواسير
الحبة السوداء والعسل	خلطهما وأكلهما على الريق	آلأم المفاصل
قشرة السمك	الحروق البليغة	ينزع جلد السمك ويوضع كضمادات
الفلفل الحار	الحمى وصعوبة التنفس	يؤكل نيئا
الخل البارد	يقطع رعاف الأنف	يقطر في الأنف
الحلبة والسمن	إطلاق عسر البول وتفتيت الحصى	مزجهما وطبخهما ثم أكلهما
الخل	قطع الربو	يعصر ويشرب في الحال باردا
القرنفل	يطرد الريح ويقوي المعدة ويطرد الرطوبة	يأكل حارا
اللبان الذكر	يقوي المعدة	يصفى ثم يشرب حارا يابسا
الزنجبيل	يعالج السعال والرئة	يطحن ويمزج مع الحلبة ويؤكل ليلا

وقبل أكله يضاف إليه العسل، أما الفتاة التي لا تجد حليبا أو ذرة فتستعيض عن هذه الوصفة بأوراق نبات الدرياس وحفنة من الشعير[13].

وعلى ضوء ذلك، تمكن البدو من اكتساب تجربة تسخير مختلف المواد الطبيعية في علاج بعض الأمراض المألوفة، فأثناء عبور بعض الرحالة لمجال بادية المهاذبة صادفتنا امرأة لدغت بأفعى قرنية كبيرة، وكانت هذه المرأة ممددة في خيمتها الرثة وحذوها مجموعة من العجائز «السحرة» بصدد مداواتها، فقمن بذبح كلب وغمس دمه مع الزيت وباشرن دهن جسم الملدوغة، ثم باشر هولاء الأطباء الرحالة مداواتها، وبرأت المرأة تماما من إصابتها ولكن لا نعرف هل بسبب تطبب النسوة أم بطب الرحالة[14].

وخلال جرح أحد الهمامة يستعمل السمن الساخن على موضع الجرح ويدهن به داخل الجرح حتى يلتئم، أما الرعاة فكانوا يعمدون إلى وذح الشاة[15] فيحكونها بقطعة صوف ثم يضعون الصوف على مكان الجرح، وكان الرعاة كذلك يستعملون شحم الماعز كدواء للحروق وللجروح. وإذا كان الجرح متقرحا فيقع رحي الحلبة ومزجها بالسمن ثم تكبس على الجرح لعدة أيام. أما علاج الشقيقة فمن خلال خلط الليمون والزعفران والخل وماء الورد يطلى به الصدغان، ثم يكبس الرأس بعصابة.

نستشفّ من هذا الجدول تمكن الهمامة من حسن استثمار الطبيعة من خلال تسخير الأعشاب للتداوي، ولكنهم برعوا كذلك في تسخير الطبيعة لغايات تجميلية.

2) التجميل والزينة بموارد الطبيعة:

يجدر بنا الإشارة إلى أن التجميل مسّ الإناث والذكور سواء بسواء، مع تسجيل فروقات في أهداف كلا الجنسين. ومن ذلك الاختلاف البيّن في النمط

الغذائي بين الرجال والنساء، فالنساء قد ركّزن على الأغذية التي تضفي النضارة على أجسامهن، علاوة على ذلك فقد ركّزت النساء على الأطعمة التي تزيد من بدانتهن، لأن المقياس العام لجمال المرأة يرتبط بشكل كبير بمدى اكتنازها للحكم أو ما يعبّر عنه بـ«الصحة». أما الرجل فيأكل الأطعمة التي تزيد من قوته الجسدية والجنسية، فالقوة البدنية كانت شرطا ضروريا للرجل، اعتبارا لطبيعة النمط المعيشي القائم على القوة الجسدية. زيادة على ذلك، فالفحولة كانت ركنا أساسيا في اهتمامات الرجل، لذلك فقد اقبل ألهمامة على أكل خصية الذبيحة الذكر بعد تجفيفها ليتمتع بأكثر نشاط جنسي.

في هذا السياق، يتناول الرجال مستحضرا من الأعشاب، باهض الثمن لذيذ المطعم، ويثير عندهم الشهوة للنساء، فمن أكل منه أوقية واحدة قضى يومه جذلان فرحان، دون أن يخشى عاقبة ما، ويقال أن أهل تونس أخذوا سر هذا العقار من الأتراك[16]. في المقابل، تفننت النساء في تسخير الطبيعة في الزينة، إذ يتم طلي الوجه والشعر بالطفل الذي يضفي نضارة على الوجه، علاوة على ذلك وعند استحمام المرأة فإنها تخلط الماء بعود القرنفل والخزامة لتبقى رائحتها عطرة. وتستعمل الحناء كدواء وزينة في نفس الوقت، فتخضيب الشعر بالحناء مثلا يساهم في تغذية الشعر وفي إكسابه لمعانا، زيادة على أن الحناء تساهم في علاج آلام المفاصل.

وفي ضوء ذلك، احتفظ المجتمع التونسي بجملة من العادات والتقاليد، المتفاعلة مع الفضاء القبلي وخصوصياته، إذ تم استعمال اللبان والزعتر لإعطاء الوجه نضارة، وماء مرارة الذبيحة لمعالجة بثور الوجه، ومزج الطحين والحليب الطازج لوقاية الجسم من الحرارة المرتفعة، وتغلية زيت الكراث[17] لوقف شيب الشعر، ومعالجة تساقط الشعر من خلال عجن دود الأرض وحكه على فروة الرأس.

أنتجت جملة هذه المظاهر شخصية قبلية متموجة متماهية مع متطلبات كل عصر، مما انعكس في النمط المعيشي الفردي والجماعي، فقد تميزت المرأة الهمّامية بالاهتمام بجمالها، إذ تجمعها علاقة موّدة مع الشباحة (المرآة) وتميّزت كذلك بمعرفتها بطرق استخراج الخضاب والمساحيق من التربة والأشجار الجبلية، فتستعمل الجبس والرماد لإزالة الشعر، كما تستعمل الكحل والحرقوس والسواك والطين والجدرة (خليط من الخزامى والقرنفل) لزيادة جمال الشعر ونظارة الوجه. وقبل استعمال الحرقوس يتم مزجه بالماء بواسطة المرود ثم يقع تمريره على الوجه تستخدم قذاة الحلفاء للقيام ببعض الرسوم فوق الرموش. والحرقوس هو وقف على النساء المتزوجات، وخاصة خلال الفترة الواقعة بين الزواج والولادة الأولى، وتتكفّل الحنانة بتجميل النساء وتكون عادة من عجائز العامة.

وقد يكون البربر المستقرون في جبال المجال الذي استقرّ به لاحقا الهمامة أوّل من تعاطى الوشم، إذ كانوا لا يزوّجون بناتهم إلا وهنّ موشمات. وينجز الوشم بعد سلسلة من الغرزات والحزّات الجلدية التي تمكن من نشر قليل من السخام (رماد القدر) بين الأدمة والبشرة وقطعة من الصوف، وتنطلق العملية بوخز الجلد ثم وضع السخام على الخدش، ثم يدعك الجرح بزيت الزيتون وأوراق العنب. وسادت لدى نساء القبيلة عادة وخز جلود أبنائهن وبناتهن منذ طفولتهم، إنه وشم الحماية المسمى عيّاشة، ومن المهم الإشارة هنا إلى ربط سيلان الدم بالبركة وزوال الشرّ «سال الدم، فات الهم»، فالوشم كان من الطقوس السحرية ونوعا من التمائم الدائمة، ودواء لعلاج ألم كان بالإمكان طرده بطريقة مغايرة وهو زخرف جمالي للجسد. كما يكتسي الوشم طابعا طبيا إذ من شأنه التخفيف من الألم وطرد الأرواح الشريرة وخاصة تلك التي تحوم حول المولود الصغير حسب المعتقد الشعبي.

الخاتمة

وجمّاع القول أن أبرز التداعيات التي تحدثها الجوائح الطبيعية يمكن ذكر ما يشيعه الوباء من الشك

والخـوف والعطالـة الفكرية والـنزوع نحـو الفردانية، في هذا السـياق سـقنا هذه الخطاطة والتي تتناول أساسـا دور الأوبئـة في تشـكيل الشـخصية الجمعية، سياسـيا واجتماعيـا. وقـد اخترنـا الحقبـة الحسـينية الحديثة مجـالا للبحث، لشـيوع ظاهرة الأوبئة في هـذه الفترة من جهـة، ومن جهة أخـرى فقد بقيت تداعيـات الوباء، على ذهنيـة السـلطة والمجتمـع، ماثلة حتى فـترة متأخرة من تاريـخ تونس.

فمن شـدة وطـأة هـذه الأمـراض علـى المجتمعات درجـت بعـض الشـعوب، ومنهـا تونـس، بالتحقيـب بالأوبئـة: فيشـار إلى سـنة مـا بالعـام الأصفـر، وعـام الوبـاء، وعام الفنـاء، وتحتفظ الذاكـرة الجماعية ببعض ملامـح تأثـيرات الوباء من خـلال الأنوماسـتيكية (علم الأسـامة) التي تزخر بتسـمية المواليد الجـدد بـ«العايش والعايشـة»، والتي تكشـف عن تفشي المـوت في صفوف المجتمـع، مما جعـل السـواد الغالـب منهم يتوسـلون للمواليـد الجـدد العيـش والنجاة مـن الوباء.

وتماشـيا مع ما تـم ذكره، فقد هرع عموم التونسـيين إلى التطبـب لمعالجـة الأمـراض المألوفـة، في حين عوّل علـى الميتافيزيقـا والروحانيات للتخلص مـن كل عارض يصيبهـم، مما عكس ذهنيـة جماعية تميـل إلى الاعتقاد الميـثي ومنصرفة عـن التنظـير والتأمـل العقلـي. ورغم حالة الكفاف الحضـاري ولكنه بيّن كذلك قدرة السـكان على اسـتثمار الطبيعة مـن أجل معالجـة الأمراض، مما يعكس حسـن تفاعل السـكان مع البيئـة الطبيعية.

وقد كشـفت ردة فعل السـياسي زمن الوباء عن جملة مـن الـدلالات السياسـية منها التشـجيع علـى التدين الشـعبي وهو الأمـر الذي يعاضـد القناعات السياسـية الـتي تريـد الطبقـة الحاكمـة تسـويقها عبر سـرديات الفقهـاء ومـؤرخي البـلاط الذيـن ينهضـون بالتحكم في الذاكرة[18]. في كل مرة كان الوباء يعصف بالأرواح وينحسـر دون البحـث عـن تفسـير منطقـي عقـلاني، فقـد كان المسـلمون يأنفـون من تشـريح الجثث والاسـتفادة من الفيروسـات الموجـودة بها، باعتبـار أن إكـرام الميت دفنه حسـب ما ينصّ عليه الأثر الديني، دون أن تعمل تسـخر الـتراث لغايات نفعيـة دنيوية.

الهوامش

1. إشراف يوسف كرباج ومنفرد كروب، تأملات في الشرق: تقاليد الاستشراق الفرنسي والألماني وحاضره، ترجمة عدنان حسن ومحمد صبح، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت 2006، ص 10.

2. يعرض ماكس فيبر في سوسيولوجيا السيادة الأشكال الأساسية للسيادة ويدرج تحتها الظواهر التاريخية المختلفة جدا، وفي أثناء ذلك يقفز بسهولة من الحضارات القديمة المتقدمة نحو عالم الدول المتحضرة في القرن التاسع عشر، ومن ثقافات القبائل التي لم تكتشف بعد إلى تاريخ نظام الطوائف الدينية النائية، فالحدود بين الحقب والبلدان والحضارات تبدو كأنها غير موجودة. فيبر (ماكس)، الاقتصاد والمجتمع: الاقتصاد والأنظمة الاجتماعية والقوى والمخلفات: السيادة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت 2015، ص 46.

3. Juillet saint-lager (Marcel), La régence de Tunis; géographie physique et politique ; description général, gouvernement, administration, finances, Juillet Saint Lager Editeur, Alger 1874, p 17.

4. في هذا الصدد يمكن ذكر وصف عادات وتقاليد بربر الجزائر طوال السنة.

– Servier (Jean), Tradition et Civilisation Berbères, Editions du Rocher, Monaco 1985, 520 p.

5. Dunant (Arsène), Ethnographie tunisienne, in Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, 4 eme série, Tome 7, 1896, pp 393396-.

6. Bardin (Pierre), Les populations arabes du contrôle civil de Gafsa et leurs genres de vie, in IBLA, 2.3.4 trimestre, Année 1944, p 23.

7. الحشـايشي (محمد بن عثمان)، العـادات والتقاليد التونسـية: الهديـة أو الفوائد العلميـة في العادات التونسـية، دراسـة وتحقيـق الجيـلاني بن الحـاج

يحي، تقديم محمد اليعلاوي، دار سيراس للنشر، تونس 1996، ص 37.

8. الناصري (أبي عبد الله محمد بن عبد السلام)، الرحلة الناصرية الكبرى، دراسة وتحقيق المهدي الغالي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية 2013، ص 113.

9. بان (محمد علي)، أنواع الأطعمة والأشربة في بلاد المغرب العربي عصري المرابطين والموحدين، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، المجلد 18، سنة 2007، ص 2.

10. Duveyier. (Henri), Sahara Algérien et Tunisien, journal de route de Henri Duveyier, publié et annoté par Charles Maunoir et Henri Schimer, précédé d'une biographie de Henri Duveyier et Charles Maunoir, Paris 1905, p 79.

11. يمكن أن نذكر مرض (le Varan du Désert Varanus Grisens)الذي يصيب سكان الواحات.

– Archive de l'institut Pasteur de Tunis, Protectorat Français, Gouvernement Tunisien, Direction de l'Agriculture et du Commerce, Janvier 1907, Tunis 7907, P 32.

12. كربخال (مارمول)، إفريقيا، نفس المصدر، ج3، ص 23.

13. من أغرب الشهادات الشفوية التي سمعناها من فاطمة بوزياني من سيدي بوزيد بتاريخ 2021/4/21 أن المرأة النحيلة تأخذ شحم ذيل الورل وتخلطه مع الكمون ودقيق القمح وتعجنهما وتطعمهما لدجاجة لمدة سبعة أيام ثم تقوم بذبح الدجاجة واكلها، فتسمن المرأة في مدة قصيرة. ويمكن كذلك للمرأة أن تقوم برحي حبات الحرمل ومزجه بدقيق القمح وطبخهما واتخاذه علفا لدجاجة لمدة سبعة أيام ثم ذبح الدجاجة وأكلها.

14. Tirant. G & Rebatel. F, Notes médicales recueillies en Tunisie, Association 6-Typographique, Lyon 1874, P 4.

15. الوذخ هي الدهون المتراكمة على الجلد الخارجي للشاة.

16. كربخال (مارمول)، إفريقيا، نفس المصدر، ج3، ص23.

17. الكراث هو البصل البري.

18. لاحظ في هذا الشأن أن الانتماء العرقي لبعض مؤرخي البلاط جعلتهم لا يطنبون كثيرا في وصف الوباء في مقابل التركيز على ما قام به الحكام من الصدقات للتخفيف على الرعية: ففي عهد أحمد خوجة وقع في زمانه غلاء عظيم وبذل صدقاته للفقراء والمساكين في كل يوم من الخبز، وفي أيامه وقع فناء عظيم ودام سبع سنين. الخوجة (حسين)، الذيل لبشائر أهل الإيمان في فتوحات آل عثمان، المطبعة الرسمية بحاضرة تونس، تونس 1908، ص6...إن انحدار ابن الخوجة من اللفيف التركي جعله لا يطنب كثير ا في وصف تداعيات الوباء على السكان والتركيز فقط على تبرع الحاكم بالخبز لفائدة السكان.

الصور:

1. https://i.pinimg.com/736x/a9/28/4e/a9284ef70b8be838f0ff5c3699bcb263.jpg
2. https://cdn.teb21.com/thumb/1280/115/the-benefits-of-herbal-medicine.webp

د. عبد العالي احمامو - المغرب

أساليب القسم في الدارجة المغربية، دراسة وظيفية

1

تقديم:

يحتاج المغاربة، كغيرهم من المجتمعات، إلى الاستعانة بالقسم للتأثير على السامع بصدق القول أو التأكيد على فعل الشيء أو الرغبة فيه. وإن كانت هذه العادة متداولة شفهيا بشكل كبير بين سكان أقصى شمال إفريقيا إلى درجة اعتبار كل من يُقسِم كثيرا كاذبا؛ حيث شاع بين العامة استعمال «لي كيحلف بزاف كيكذب بزاف». وفي دراستنا هذه سنميل إلى ذكر مجموعة من الأساليب التي يستعملها المغاربة على اختلاف فئاتهم الاجتماعية، وتمثلاتهم الذهنية.

وتهدف هذه الدراسة إلى فحص الاستخدامات اللغوية الخاصة بأساليب القسم ووصفها في الدارجة المغربية، ولتلبية الغرض من هذا العمل، تم جمع متن خلال ما يزيد عن أربعة

أشهر تخللتها مقابلات وجها لوجه ومتابعة لصفحات مواقع التواصل الاجتماعي والاعتماد على أسئلة مباشرة لعينة مختارة من المبحوثين تنوع فيها السن والجنس والمستوى الثقافي والاجتماعي. دون أن ننسى مبدأ المعايشة التي يتيح للباحث تسجيل أغلب الصيغ الشائعة المتداولة بين المغاربة في مختلف الوضعيات. ولأن استخدام القسم شائع بين المغاربة فقد اخترنا هذا الأسلوب لدراسة وظيفية معمقة. وتبقى طبيعة العمل استكشافية مبنية على وصف وتحليل المتن المحصل عليه، إضافة إلى الاعتماد على تقنية الملاحظة المباشرة لتحليل أساليب القسم في المتن قيد التحقيق. أما نتائج البحث فأظهرت أن للقسم أغراضا متعددة، من بينها: التعبير عن القبول، والاعتذار، والمجاملة، والتهديد..

وارتباطا بالدراسات السابقة؛ فإذا كان أسلوب القسم من المواضيع المُستهلكة في العربية الفصحى، فالظاهرة لا تجد نفس الاهتمام من طرف الباحثين والدارسين في اللهجات العربية، والدليل على ذلك ندرة هذه الأعمال التي توصلنا إلى بعض منها أبرزها:

- دراسة غابرييل روزنباو[1] Gabriel Rosenbaum المعنونة بـ «Oaths in modern spoken egyptian Judeo-Arabic with a comparison to oaths taken by christians and Muslims»، والتي يهدف من خلالها إلى وصف صيغ اليمين التي استخدمها اليهود في مصر، مقارنة بالصيغ التي يستخدمها المسلمون والمسيحيون الأقباط خاصة. ليخلص إلى ارتباط جميع صيغ اليمين اليهودية العربية بالدين والتقاليد اليهودية، كما أنها تُستخدم بين اليهود فقط، وتُستعمل فيها الكلمات أو الأسماء العبرية، وبالتالي فهي غير معروفة وغير مفهومة من قبل غير اليهود. أما بخصوص المسيحيين (معظمهم أقباط) فإنهم يعارضون أداء اليمين، إلا أنهم يعتمدونها في حياتهم اليومية، وترتبط جميع صيغ اليمين التي تعتمد على المفردات العربية بالدين على عكس الصيغ العبرية. بينما تخلص الدراسة إلى أن المسلمين يُسمح لهم بالقسم بالله فقط، وهذا ما يقومون به على الدوام، وإن كان الكثير منهم يعتقد أن هذا غير مرغوب فيه ومن الأفضل عدم الحلف على الإطلاق.
- دراسة عاصم الخوالدة[2] الموسومة بـ: «uses of the discourse marker Wallahi in Jordanian spoken Arabic: a pragma-discourse perspective» حيث تهدف دراسته إلى وصف استخدامات العلامة الخطابية (وَاللَّهِ) في العربية المنطوقة بالأردن بناء على مجموعة من البيانات التواصلية التي تحدث بشكل طبيعي بين المتكلمين، وتشير النتائج المتوصل إليها أن (وَاللَّهِ) متعددة الوظائف، وقد توصل الباحث في دراسته إلى عشر وظائف مختلفة للكلمة، كما وجد أيضا أن الكلمة تأتي غالبا في بداية الكلام أكثر من وسطه أو نهايته.
- دراسة «الأساليب الإنشائية غير الطلبية في اللهجة اليمانية الشمالية وصلتها بالعربية الفصحى» وهي للباحثين إبراهيم عبود ياسين وأمير رفيق عولة[3]؛ وتناول البحث الأساليب الإنشائية غير الطلبية بحسب ما يُستخدم في اللهجة اليمانية الشمالية، ومدى صلتها بالعربية الفصحى أو بعدها عنها، حيث تم تخصيص محور لأسلوب القَسَمِ في اللهجة اليمانية أكد فيه الباحثان على مطابقته لأسلوب القسم في الفصحى، ويستعمل اليمنيون من أدواته (الواو، والباء)، ومن الأفعال (أقسم، وأحلف) فقط وبنفس التركيب الذي في الفصحى من حيث الحذف والذكر لحروف القسم وأفعاله، كما أن هناك ألفاظا مخصوصة يستعملها اليمانيون لتأدية القسم منها: «بحجر الله تسلم لي حقي» و«مسؤول بالله تبوك» و«العيش والملح»[4] و«ليكون سمّي وآخر زادي» و«مخوتك»[5].

تعريف القسم:

القسم من: أقسمَ إقساما ومقسِما: حلف، ويقال: أقسم بالله حلف به فهو مقسم[6]. القسم، بالتحريك: اليمين، وكذلك المُقْسَمُ، وهو المصدر مثل المُخرَج، والجمع أقسَام. وقد أقسم بالله واستقسمه به وقاسمه: حلف له. وتقاسم القوم: تحالفوا. وأقسمت: حلفت[7].

ويمكن أن نضيف أيضا أن القسم: طريق من طرق توكيد الكلام وإبراز معانيه ومقاصده على النحو الذي يريده المتكلم، إذ يؤتى به لدفع إنكار المنكرين، أو إزالة شك الشاكين، وهو من المؤكدات التي تمكن الشيء في نفس السامع وتقويه، ولتطمئن إلى الخبر[8].

وفي هذا يقول ابن سيده: «اعلم أن القسم هو يمين يقسم بها الحالف ليؤكد بها شيئا يخبر عنه من إيجاب أو جحد، وهو جملة يؤكد بها جملة أخرى، فالجملة المؤكَّدة هي المقسم عليه، والجملة المؤكِّدة هي القسم، والاسم الذي يدخل عليه حرف القسم هو المقسم به. والمقسم به اسم الله عز وجل، وكذلك كل اسم ذكر في قسم لتعظيم المقسم به فهو المُقسَم به»[9].

كما أن القسم هو استعانة الحالف بقوة أعظم من قوته، تدفع المخاطب إلى تصديق الكلام، فقبل القسم كان أمر الحالف إلى نفسه، إن صدق أو كذب، أما بعد أن حلف فقد صار أمره إلى الله، إن حلف صادقا غَنِم، وإن حلف كاذبا غَرِم، ومن هنا يثق المخاطب في الكلام المحلوف عليه.

والمقسم به لا يكون إلا عظيما، فالناس لا يقسمون إلا بما له مكانة عظيمة في حياتهم، وإن كان الأصل عند المسلمين أن يكون بالله سبحانه وتعالى فحسب، وقد ورد القسم في لغة التنزيل كثيرا؛ يقول الله تعالى: ﴿تالله لأكيدن أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين﴾ (الأنبياء، 75)، ومن القسم بغير الله قسم السحرة الذين تصدوا لموسى عليه السلام فأقسموا بفرعون إذ كان يحتل في نفوسهم مكانة الإله والقدسية، وفي هذا جاء قوله تعالى: ﴿فألقوا حبالهم وعصيِّهم وقالوا بعزة فرعون إنا لنحن الغالبون﴾ (الشعراء، 44).

ونقرأ في معجم oxford ما مفاده أن القسم هو دعاء أو دعوة شعائرية إلى الله أو إلى من يحظى بالتعظيم والتقدير والمهابة، شاهدا على حقيقة الكلام أو التعبير، أو الطابع الملزم لوعد أو تعهد، الذي نحتاج معه إلى أفعال القسم لدعم هذا الوعد أو التعهد، أو إلى ألفاظ وكلمات خاصة نوظفها للغرض ذاته[10].

والقسم في التركيب جملة يؤتى بها لتوكيد جملة أخرى، وإزالة الشك عن معناها، أو يؤتى بها لتحريك النفس، وإثارة الشعور، وفي هذا نقرأ في شرح المفصل أن القسم «جملة فعلية أو اسمية تؤكد بها جملة موجبة أو منفية»[11]، ويُستعمل القسم لإنشاء التوكيد في الكلام الخبري نحو: «والله ما أنكرت فضل متفضل عليّ» أو في الكلام الطلبي. أما الكلام الذي يتضمن قسما فيكون مركبا من جملتين؛ هما جملة القسم وجملة المقسم عليه، وهذا ما يمثله البيت الشعري الآتي[12]:

بعينَيكِ يا سَلمَى ارْحمي ذا صبابة

أبَى غيرَما يُرضيكِ في السِّر والجهر

فالظاهر أن الشاعر أقسم في هذا البيت بعيني حبيبته سلمى، بينما جملة المقسم عليه هي (ارحمي ذا صبابة).

أدوات القسم في الفصحى:

ارتأينا الخوض في أدوات القسم في اللغة العربية الفصحى حتى نقف على أبرز ما حافظت عليه الدارجة المغربية من هذه الأدوات سواء كانت حروفا أم أفعالا أم غير ذلك مما تعلق بالتركيب من حيث الذكر أو الحذف لحروف القسم وأفعاله، لنرى كذلك ما اختص به المغاربة دون غيرهم في التعبير عن أسلوب القسم.

وأدوات القسم في الفصحى هي: (الباء، والواو، والتاء، واللام، ومن).

1. الباء: وهي أصل حروف القسم لاقترانها بالمقسم به ظاهرا أو مضمرا، وفي هذا قولنا: « بالله لأقومنّ بواجبي، وبه لأجتهدن في ذلك »؛ فلو كان الحرف غير الباء لما دخل على مضمر. أما أكثر الأفعال استعمالا مع الباء هي (حلف، وأقسم، وشهد، وسأل)، وقد ينوب المصدر أو الاسم عن الفعل كما في « قسما بالله لأقومن بواجبي »، و«يمينا بالله لأخدمن وطني »، ويجوز حذف الباء في القسم نحو « الله لأفعلن »[13].

2. الواو: استعمال الواو في القسم أكثر شيوعا من الباء، ولواو القسم في الفصحى ثلاثة أحكام هي:

- حذف فعل القسم معها؛ فلا يجوز أن تقول «أقسم والله».
- لا تستعمل في قسم الطلب فلا يقال: «والله أمهلني قليلا».
- لا تدخل على ضمير فلا يجوز قول «وك» أو «وه» بينما يجوز قول «بك» و«به».

3. التاء: لا تدخل إلا على اسم الله عز وجل، ولا يذكر معها فعل القسم، وهي من حروف القسم الأصلية وتستعمل في موقعها الملائم لها.

4. اللام: من معانيها القسم؛ وتختص بالجلالة نحو «لله لا يؤخر الأجل»، ومن ورودها في الشعر قول ذي الأصبع العدواني[14]:

لاَهِ ابنُ عمِّكَ لا أفْضَلتَ في حَسَبٍ

عنِّي، ولا أنْتَ ديَّاني فَتَخزُوني.

فالملاحظ أن الشاعر حذف لام الجر واللام التي بعدها، وحذف المضاف وناب عنه المضاف إليه؛ والأصل « لله در ابن عمك ».

5. مِنْ: وهي مختصة بلفظ (ربّي) فلا يقسم بها مع غيره، والعرب تقول « مِنْ ربّي لأفعلن كذا »

ومن أفعال القسم نذكر ما يلي:

6. أُقسِمُ: وهو من أكثر الأفعال شيوعا واستعمالا في القسم، وقد ورد كثيرا في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ فَلاَ أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ ﴾ (الانشقاق، 16). ومنه في الشعر قول جميل بثينة[15]:

وأقْسِمُ لا أنْساكِ ما ذرَّ شَارِقٌ

ومَا هَبَّ آلٌ في مَلمَّعةٍ قفْرِ

7. حلَفَ: من الأفعال الشائع استعمالها كثيرا في أسلوب القسم، وقد ورد أيضا في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وليحلفن إن أردنا إلا الحسنى والله يشهد إنهم لكاذبون ﴾ (التوبة، 95). ومن وروده في الشعر قول الخنساء[16]:

حلَفتَ على أهلِ اللّواء ليوضَعَنْ

فَمَا أحْنَثَتْكَ الخيلُ حتّى أبَرّتِ

8. آلى: من أفعال القسم التي وردت في القرآن الكريم: ﴿ لِلَّذِينَ يُولُونَ مِن نِسائِهِم تَرَبُّصُ أربَعَةِ أشْهُرٍ ﴾ (البقرة، 226)، ومن وروده في الشعر ما قاله جميل بثينة[17]:

آلَيْتُ لا اصْطَفي بالحُبِّ غَيرَكُم

حتَّى أُغيَّب تحْتَ الرَّمسِ بالقَاعِ

صيغ القسم المستعملة من طرف المغاربة:

1) أداء القسم في التقاليد المغربية:

تبعا للديانة الإسلامية، خاصة ما جاء في الأحاديث النبوية، على المسلم أن يقسم بالله فقط، ولا يسمح له بأداء القسم بغيره، ويعتبر ذلك شركا. فالمسلمون يعتبرون أنه من الأفضل عدم القسم، وإن كان ذلك لا يُحترم في المحادثات العامة، حيث يؤدون اليمين ولكن ليس بالاعتماد على الله أو أسمائه الحسنى فقط، ولكن بالرسول والقرآن وبعض الأسماء أو الأشياء المقدسة أو الرموز الدينية وغيرها.

والمغاربة من بين الشعوب التي تستخدم القسم بشكل متكرر، وكما هو معتاد في العديد من المجتمعات العربية؛ فإن صيغ القسم الأكثر شيوعا تعتمد بالأساس على اسم الله، والرسول، والقرآن الكريم، والأشياء التي تحظى بالتعظيم والتقدير والمهابة.

ولاشك أن العديد من الألفاظ والكلمات والصيغ المستعملة في القسم عند المغاربة وردت في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، وفي التقاليد الإسلامية، وإن كان تجنب القسم هو الاعتقاد الشائع بين المتكلمين؛ فهناك حالات مذكورة في القرآن، وفي الأحاديث النبوية، وحتى في القوانين الوضعية، حيث يجب على الشخص أن يؤدي اليمين، وإن كان ذلك إجباريا في بعض الحالات والمؤسسات كالمحاكم مثلا. وبصرف النظر عن هذه الحالات فالمتفق عليه ضرورة تجنب اليمين حسب ما شاع بين المغاربة قول: (لي حلف بزاف كذاب)، أو بناء على الآية الكريمة: ﴿ وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَّهِينٍ هَمَّازٍ مَّشَّاءٍ بِنَمِيمٍ مَّنَّاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ ﴾ (القلم: 10 – 12). وإن كان الاعتقاد بضرورة تجنب القسم لا يقتصر على المسلمين فقط، بل كذلك الحال في الثقافة اليهودية؛ وهذا ما أشار إليه غبريال روزنبوم في مقارنته لأساليب القسم بين يهود مصر وتلك المتداولة عند المسلمين والمسيحيين المصريين[18].

وباستحضار اليمين التي تجب بالحنث فيها الكفارة نورد قول الجصاص الحنفي في كتابه أحكام القرآن: «والأيْمَانُ على ضَرْبَيْن ماض ومستقبل، والماضي ينقسم قسمين لغو وغَمُوس ولا كفارة في واحد منهما، والمستقبل ضرب واحد وهو اليمين المعقودة وفيها الكفارة إذا حَنِثَ»[19]، بينما يرى الشافعي أن الكفارة في الغموس واجبة، ووجوبها مقترن بعقدها[20]. واستدل الحنفية والمالكية على أنه لا كفارة في اليمين الغموس بقوله تعالى إن الذين يشترون بعهد الله وأيمانهم ثمنا قليلا أولئك لا خلاق لهم في الآخرة؛ فذكر الوعيد فيها ولم يذكر الكفارة فلو أوجبنا فيها الكفارة كان زيادة في النص وذلك غير جائز إلا بنص مثله[21]. واستدلوا أيضا بقوله تعالى: ﴿ وَلَكِنْ يُؤَاخِذُكُمْ بِمَا عَقَّدْتُمُ الأَيْمَانَ ﴾ (المائدة: 89)، وعقد اليمين ما التزم فعلا مستقبلا يتردد بين حِنث وبِرّ، فخرجت اليمين الغموس من الأيمان المعقودة فلم يلزم بها كفّارة، ثم ختم عز وجل الآية بقوله ﴿ وَاحْفَظُوا أَيْمَانَكُمْ ﴾ يعني في المستقبل، من الحِنث[22].

والأكيد أن الموقف تجاه الوعود يشبه الموقف من اتخاذ أغلظ الإيمان، بالرغم أن وفقا للقانون والتقاليد الإسلامية، هناك حالات يستوجب فيها أداء اليمين والشهادة المبنية على القسم، من ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿ الَّذِينَ يَرْمُونَ أَزْوَاجَهُمْ وَلَمْ يَكُن لَّهُمْ شُهَدَاءُ إِلَّا أَنفُسُهُمْ فَشَهَادَةُ أَحَدِهِمْ أَرْبَعُ شَهَادَاتٍ بِاللَّهِ إِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ وَالْخَامِسَةُ أَنَّ لَعْنَتَ اللَّهِ عَلَيْهِ إِن كَانَ مِنَ الْكَاذِبِينَ وَيَدْرَأُ عَنْهَا الْعَذَابَ أَن تَشْهَدَ أَرْبَعَ شَهَادَاتٍ بِاللَّهِ إِنَّهُ لَمِنَ الْكَاذِبِينَ وَالْخَامِسَةَ أَنَّ غَضَبَ اللَّهِ عَلَيْهَا إِن كَانَ مِنَ الصَّادِقِينَ وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ حَكِيمٌ ﴾ (النور: 6 – 10). ومعنى الكلام: والذين يرمون أزواجهم، ولم يكن لهم شهداء إلا أنفسهم فشهادة أحدهم أربعُ شهادات بالله إنه من الصادقين، تقوم مقام الشهداء الأربعة في دفع الحد عنه، فترك ذكر تقوم مقام الشهداء الأربعة، اكتفاء بمعرفة السامعين بما ذكر في الكلام، فصار مرافع الشهادة ما وصفت. ويعني بقوله: «فشهادة أحدهم أربع شهادات بالله» فحلف أحدهم أربع أيمان بالله من قول القائل: أشهد بالله إنه من الصادقين فيما رمى زوجته به من الفاحشة. «والخامسة»، يقول: والشهادة الخامسة «أنَّ لعنة الله عليه»، يقول: أن لعنة الله له واجبة عليه وحالة إن كان فيما رماها به من الفاحشة من الكاذبين[23].

وأثناء محادثاتي مع مجموعة من المبحوثين والرواة المغاربة (على اختلاف الجنس والسن : تلاميذ – طلبة – تجار..)، فكثير منهم يتبع المواقف السائدة في المجتمع المغربي المتأثرة بخلفيات ومرجعيات متعددة أبرزها الدين الإسلامي. وإن كان منهم من يعترف بأن القسم أو أداء

اليمين من الأمور المشينة التي قد يتعود عليها لسان الفرد وإن كان لا يقصد القيام بذلك، كما ينصح أغلبهم بعدم القسم أو تأدية اليمين خاصة أنه (لي حنت خاصو يصوم) أو أداء كفارة اليمين؛ وهذا الاعتقاد مبني على النص القرآني، قال تعالى: ﴿ لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ وَلَكِنْ يُؤَاخِذُكُمْ بِمَا عَقَّدْتُمُ الْأَيْمَانَ فَكَفَّارَتُهُ إِطْعَامُ عَشَرَةِ مَسَاكِينَ مِنْ أَوْسَطِ مَا تُطْعِمُونَ أَهْلِيكُمْ أَوْ كِسْوَتُهُمْ أَوْ تَحْرِيرُ رَقَبَةٍ فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ ذَلِكَ كَفَّارَةُ أَيْمَانِكُمْ إِذَا حَلَفْتُمْ وَاحْفَظُوا أَيْمَانَكُمْ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾ (المائدة 89).

ومع ذلك، وعلى الرغم من أن العديد من المبحوثين كانوا يعارضون القسم وأداء اليمين، إلا أن الواقع يشير على أن هذا السلوك شائع جدا وعلى نطاق واسع بين مختلف الشرائح الاجتماعية المغربية.

وكما ذُكر سلفا، فتجنب أداء القسم أو اليمين ضرورة يحرص عليها المتكلم، ومن ذلك استعمالهم لعبارات من قبيل: (بالعمى) والتي تستعمل دائما في النفي، ومثال ذلك: بالعمى ما شفتو، أو (عليك لمان) أو (صافي كون هاني را حنا دوزنا الكلمة) أو (صلي على النبي) أو (أرى داك اليد)، كما يمكن أن يستعين المتكلم بتعبيرات ك (ما تسالني حلوف) أو (بالحلوف) الذي نرى أنها تحيل على القسم أكثر من تجنبه حيث تقوم مقامه وتؤدي وظيفته، خاصة أن الصيغة يستعملها الشخص الذي يقدم وعدا، أو يحتاج إلى إثبات وتأكيد كلامه، لكنه يحاجج بأنه لا يحتاج لأداء القسم أو اليمين للوفاء بهذا الوعد أو لتصديق ما قال أو ما سيقوم به. بخاصة أن الاعتقاد السائد بين المغاربة هو أن كل من لم يفِ بوعده أو نذره فعليه (كفارة اليمين).

وللانتقال إلى المحور الموالي نستحضر أدوات القسم المستعملة في الفصحى، وأكثرها تداولا (الواو - والتاء - ثم الباء)، أما في الدارجة المغربية فأكثر هذه الأدوات شيوعا «الواو»، وتبقى الصيغة الأكثر انتشارا في القسم هي (والله)، ثم الاستعانة بالرسول صلى الله عليه وسلم الذي عادة ما يتم ذكر لقبه (النبي) أو (سيدنا)،

أو الاعتماد على كتاب الله القرآن الكريم. وفيما يلي بعض الصيغ الأكثر شيوعا على لسان المغاربة، وإن كانت هناك بعض الصيغ الأخرى المختلفة أو التي قد تتشابه مع ما سنذكره في القادم من فقرات.

2) صيغ القسم في الدارجة المغربية:

- **القسم بالله:**

من بين الأدوات التي يستعان بها على نطاق واسع في الكلام اليومي / المحادثات العامة عبارة (والله)، ومرد ذلك هو الخلفية الدينية الإسلامية التي يتأثر بها معظم المغاربة والمنتشرة بين جميع المسلمين للتعبير عن التزامهم بما يقولون، إضافة على إحالة المتكلم على إيمانه بالله. وتعتبر (والله) من صيغ القسم الأكثر شيوعا في المغرب إلى جانب صيغ أخرى كـ: (أقسم بالله) وغيرها من الألفاظ المستقاة من الحقل الديني دلالة على تأثير الإسلام على الثقافة العربية عموما والمغربية على وجه التحديد.

وتتعدد صيغ القسم التي توظف اسم الله أو أحد أسمائه الحسنى أو كل ما يحيل على الله عز وجل؛ ومن ذلك: والله القسم، أو يمكن إضافة بعض أسماء الله الحسنى للعبارة من قبيل: والله المعبود، أو والله العظيم،

أو والله العلي العظيم؛ والتي يمكن أن تأتي مع جملة القسم أو الاكتفاء بها لتأكيد ما سبق قوله. والأكيد أن الشكل النحوي لـ(والله) نجدها تتكون من الواو المعروف في الفصحى بواو القسم إضافة إلى المقسم به / لفظ الجلالة (الله)، وهذا ما تشترك فيه أغلب اللهجات العربية، غير أننا نجد عند المغاربة اعتمادهم، إضافة إلى واو القسم، على المونيم (حق)، لتكون الصيغة كما يلي: (وحق + المقسم به)؛ ومن ذلك، ارتباطا بالقسم بالله: وحق الله، وحق مولانا، وحق سيدي ربي، وحق ربي المعبود، وحق من بعث محمد، أو وحق الله لي حسن مني ومنك وغير ذلك من العبارات التي تحيل على أن المغاربة ينفردون باستعمال هذه الصيغة دون غيرهم من العرب.

وقد يذكر المغاربة المقسم به أو يحذفونه مع ذكر قرينة تحيل عليه في السياق، ومن ذلك «وعهد الله»، أو «ولي لقانا اليوم» أو «ولي لقانا على هاد النعمة» وهاتان الصيغتان يمكن استعمالهما من طرف الأشخاص الذين التقوا صدفة من غير ميعاد خاصة بعد طول فراق، أو عدم اللقاء لمدة طويلة. كما يمكن الحديث عن « على قولة الله أكبر» حيث تُستعمل هذه الصيغة عند سماع الآذان؛ فيتوسل بها المتكلم للتأكيد على صحة ما يقول؛ ومن ذلك: «على قولة الله أكبر غدا غادي نجيب ليك داك الشي».

كما يمكن أن يلحق فعل القسم اسم الجلالة، حيث يستعمل المغاربة عبارة (أقسم بالله)، أو كما أُشيرَ إلى ذلك؛ يمكن إضافة اسم من أسماء الله الحسنى: «أقسم بالله العظيم»، أو «أقسم بالله العلي العظيم»، ثم نجد كذلك عبارة (قَسِّمت فمي بالله)، أو يستعان بالمصدر النائب عن الفاعل في قولهم (قسما بالله).

وسواء وردت أفعال القسم أو الأدوات فقط؛ فبعض المتكلمين قد يضيفون عبارة «باش كيحلفوا المسلمين» أو «باش كيحلفوا الرجال»، ومن ذلك: «والله العظيم باش كيحلفوا المسلمين» أو «أقسم بالله باش كيحلفوا الرجال»، وكل هذا من أجل إضفاء طابع الجدية في أداء القسم والتأكيد عليه أو على الأغراض البلاغية الاستلزامية التي قد يخرج إليها القسم.

ومن بين أدوات القسم النادرة الاستعمال في اللهجات العربية حرف الباء، إلا أن هناك صيغا يعتمدها المغاربة بالاعتماد على باء القسم، ومن ذلك (بالله العلي العظيم) و(بربي)، و(بربي المعبود) و(برب الكعبة)، أو (بلي شانو عظيم).

وارتباطا بالأساليب الإنشائية؛ فالمعلوم أنها قد تخرج إلى أغراض بلاغية استلزامية يقتضيها السياق، وهذا ما لاحظه الباحث عند المبحوثين من خلال المتن المدروس، فالمغاربة يستعملون أسلوب القسم أو (والله) للتعبير عن أغراض متعددة في سياقات مختلفة وليس فقط للقسم أو أداء اليمين. وسنذكر بعض الوظائف المختلفة ل (والله) حيث نفترض أنها تؤدي أغراض بلاغية استلزامية إلى جانب تعبيرها عن القسم؛ ومن ذلك ما يلي:

1. التهديد:

وذلك حين يتعهد المتكلم القيام بأشياء غير مرغوب فيها؛ بخاصة إذا امتنع المستمع عن ما يطلبه منه المتحدث أو قام بما ينهاه عنه، ومن بين استعمالات القسم للدلالة على التهديد: «والله إلى بقات فيك» وتعتبر من أشهر الصيغ دلالة على التهديد، إضافة إلى «والله ثم والله» التي يمكن أن ترد في جملة من قبيل: «والله ثم والله إلى ما درتيش عقلك حتى نتفاهم معاك»، كما نجد «قسما بالله العظيم» المماثلة لصيغة أخرى أقوى دلالة وهي: «قسما عظما» والتي تخرج عادة عن غرضها الحقيقي المتمثل في القسم إلى غرض بلاغي استلزامي يفيد التهديد ومثالا على ذلك «قسما عظما إلى درتي هادي حتى نضربك».

2. التعبير عن القبول:

من بين الأغراض البلاغية الشائعة ل(والله) في المتن المدروس هو التعبير عن القبول خاصة ذاك المرتبط بتلقي دعوة، ومن ذلك قول المتكلم: «والله حتى

ندوزو عندكم للعشاء» أو «فرصة سعيدة هادي والله».

3. الرغبة في تخفيف الطلب أو السؤال:

قد يحتاج المتكلم الاعتماد على التخفيف من الطلب الموجه إلى المرسل إليه، خاصة إذا كان العمل الذي سيقوم به المتلقي لصالح المتكلم أو على نفقة المتلقي، ولتفادي أي شعور بالإجبار أو الفرض، يستعين المتكلم بـ(والله) في الدارجة المغربية لتقديم الطلب ومن ذلك: «والله كون غي شدينا طاكسي» أو «والله كون غي مشيتي شوية بكري» أو «والله غي دير لي فجهدك».

4. تقديم الاعتذار:

الأكيد أن الاعتذار ضروري لبقاء العلاقات الاجتماعية وإصلاحها للحفاظ عليها، وفي هذه الحالة يكون أمام المتكلم الخيارات الآتية: إما الاعتذار، أو إنكار المسؤولية عن ما وقع أو سيقع، أو التقليل من حدة خطورة ما وقع أو سيقع، وللتعبير عن ذلك قد يوظف المتكلم «والله» في السياق؛ فنسمع مثلا: « والله ما قصدت»، أو «والله ما سحاب لي»، إضافة إلى «والله حتى نسيت»، وكذلك «والله ما نعاود»، أو «والله ما شفتك».

5. استعمال والله للمجاملة:

من المعروف أن المجاملة عبارة عن خطاب تعبيري يعبر فيه المتحدثون عن مواقفهم الإيجابية تجاه الآخرين، وفي هذا الصدد يعبر المغاربة، في بعض الأحيان، عن المجاملة بالاستعانة بـ«والله» التي لا يكون الغرض منها أداء القسم أو اليمين كما في الأمثلة الآتية: «والله حتى جات معاك الجلابة» أو «والله ما خليتي لي ما نقول» و«والله ما عندي ما نسالك».

6. الموعظة:

وهي كما يعرفها البيضاوي: الخطابات المقنعة، والعِبر النافعة، فالأولى لدعوة خواص الأمة الطالبين للحقائق، والثانية لدعوة عوامهم[24]. ولهذا الغرض يستعين المغاربة بأمثلة من قبيل «بالله عليك» أو ما شابه «دخلنا عليك بالله واش ما بغيتيش تحشم»، بخاصة أن إرشاد الناس يكون على قدر عقولهم ومستوياتهم بالكلمات الواضحة البينة والعبر النافعة المقنعة. فالموعظة كما يراها ابن القيم: الأمر والنهي المقرونان بالترغيب والترهيب[25].

وتتعدد الأغراض البلاغية لاستعمال «والله» في الدارجة المغربية، حيث نجد التعبير عن حسن التعامل والضيافة من خلال المثال الآتي: «والله حتى تزيدك هادي» وفي ذلك إشارة إلى قطع الحلوى أو اللحم أو الدجاج رغبة في الإلحاح على تناول الضيف المزيد من الطعام المقدم إليه.

ونلحظ اعتماد المغاربة صيغة (والله إلى) والتي تتحول في أحيان كثيرة إلى (والله+ يلا) لتصبح (واللهيلا)، وقد يستعمل المغاربة الأفعال الدالة على القسم من دون ذكر المقسم به، أو تفاديا للحلف وأداء اليمين؛ ومن بين هذه الصيغ «نحلف بحلوفي» والتي وردت في الأغنية الشهيرة «أ مول كوتشي» بعبارة «حالف بحلوفي حتى نعذبو كي ما عذبني». وكما وردت صيغة (والله) في العديد من الأغاني المغربية على اختلافها أنواعها؛ ومن ذلك: «والله إلا مطورين» (أغنية حضي راسك للسلاوي) و«إي والله إلى كليان» (أغنية الطنجية للشيخ مويزو).

● القسم بالدين:

لا يعتمد المغاربة في أداء القسم على صيغة «والله» وحدها، ولكن هناك عبارات تقوم مقامها ويشيع استخدامها بين المتكلمين؛ ومن ذلك الاعتماد على كل ما له علاقة بالدين الإسلامي ومناسكه وعباداته. ومن هذه الصيغ: «ديني حرام علي» أو «صلاتي حرام علي» أو «صيامي حرام علي»؛ ويحمل هذا القسم دلالات قوية لأنه ينطوي على ترك العقيدة أو الصلاة أو الصيام إلا إذا اتسم الحلف بروح الفكاهة والدعابة لتجنب المتكلم التعبير عن التخلي عن كل ما له علاقة بدينه؛ حيث في الغالب استعمال هذه العبارات يحيل على أن المتكلم يقول الحقيقة بكل تأكيد. كما

يستعمل المتكلم «وحق دين النَّبي» والتي تُسمع في شمال المغرب عند جبالة «وحق الدِّين دْ النَّبِي» حيث نحويا تحيل «دْ» على الإضافة أو الملكية، والتي تطابقها «ديال» المستعملة كثيرا من لدن المغاربة، وفي هذا نجد لويس مرسييه في دراسته (Influence des langues Berbères et Espagnoles sur le dialecte Arabe Marocaine) يتساءل عن أصل الكلمة قائلا: «ربما يمكن أن تكون حروف الجر المستعملة في المغرب للتعبير عن الملكية أو الإضافة أصلها (de) أو (del) القشتالية»[26].

ويعتبر الرسول صلى الله عليه وسلم من الرموز الدينية التي يستعين بها المغاربة لأداء القسم، ومن ذلك قولهم: «وحق سيدنا محمد» و«وحق سيدنا محمد الحبيب» أو بالاعتماد على باء القسم عوض الواو كما في المثال: «بجاه النبي المصطفى». فكما سبقت الإشارة إلى ذلك يستقي المغاربة أسلوب القسم الأكثر شيوعا بينهم من الخلفية الدينية التي تتجسد بالأساس في القرآن الكريم وشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ومكة المكرمة والمساجد أو حتى المناسبات الدينية؛ وهذا ما يجعل المتكلم ينوع من صيغ القسم حسب المتغير اللغوي الاجتماعي الذي تؤثر فيه عوامل اجتماعية مختلفة على رأسها السن والنوع والعاملان السوسيو اقتصادي والسوسيو ثقافي، لذلك فتغير صيغ أداء اليمين من تغير هذه العوامل، فالمتكلم قد يقسم بالكعبة أو بالقبلة؛ ومن ذلك «وحق الكعبة» التي تماثل «وحق داك المقام» أو «وحق بيت الله» أو «وحق لالة بيت الله» والمقصود ببيت الله إما الكعبة المكرمة أو المساجد، كما ترد عبارة «وحق هاد القبلة» أيضا على لسان المغاربة.

3) القسم بالقرآن الكريم:

غالبا ما يتم أداء القسم باستعمال القرآن من دون لمسه أو الإشارة إليه؛ بخاصة إذا لم يكن موجودا وقت القسم، أما إذا أُدِّي القسم بالقرآن الكريم وفي نفس الوقت الإمساك به أو وضع اليد عليه فذاك يجعل القسم أقوى وأبلغ. ومن بين العبارات الشائعة الاستعمال بين المغاربة « وحق القرآن» و «وحق القرآن الكريم» أو «وحق المصحف» إضافة إلى «وحق ستين حزب» أو «وحق كتاب الله»، كما يُستعمل اسم الإشارة إذا كان المتكلم يمس القرآن الكريم أو يشير إليه؛ وفي هذا نسمع «وحق هاد المصحف»، و«وحق هاد الستين حزب». وبالرغم من أن المنصوح به دينيا اعتماد لفظ الله في القسم دون غيره، إلا أن استعمال المغاربة للقرآن الكريم في أداء اليمين قد يكون مرده قسم الله تعالى في كتابه المبين بالقرآن الكريم؛ ومن ذلك: ﴿ وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ ﴾ (يس: 4)، ﴿ ص وَالْقُرْآنِ ذِي الذِّكْرِ * بَلِ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي عِزَّةٍ وَشِقَاقٍ ﴾ (ص: 1، 2)، ﴿ ق وَالْقُرْآنِ الْمَجِيدِ ﴾ (ق: 1)، ﴿ حم * وَالْكِتَابِ الْمُبِينِ ﴾ (الزخرف: 1، 2)، ﴿ حم * وَالْكِتَابِ الْمُبِينِ ﴾ (الدخان: 1، 2).

4) القسم بأعضاء الجسم:

«وحق هاد العشرة» هي عبارة تقال عند تشابك الأيدي (على طريقة العهد)، لتسمع بعد ذلك «وحق هاد العهد»، وفي الغالب ما تأتي بعد طلب المتكلم يد المخاطب: «أرى ديك اليد»، فيشبك يده مع يد المستمع ويؤدي القسم بعد ذلك اعتمادا على صيغة «وحق هاد العشرة» أو «وحق هاد العهد». وقد يكتفي المتكلم بيده فقط فتأتي العبارة على هذا النحو: «وحق هاد الخمسة».

5) القسم بالرموز المقدسة والطعام وغيره:

يستعين المغاربة لأداء القسم بالعديد من الأشياء المقدسة ثقافيا في المتخيل الاجتماعي، وكما هو الحال بالنسبة للقرآن الكريم، فيمكن للمتكلم أن يقسم بهذه الأشياء دون مسها أو الإشارة إليها، أما وحضورها فذاك يضفي طابع قوة القسم وانطباع الثقة لدى المتلقي. والأكيد في حالة وضع اليد أو حمل هذا الشيء أو مجرد الإشارة إليه يرد اسم الإشارة (هاد) في العبارة. ومن بين هذه الأمثلة المتداولة على لسان المغاربة: «وحق هاد النعمة» أو «وحق هاد الطعام»

والـتي يمكـن أن تـأتي بصيغـة مماثلـة «وحـق الطعـام لي مشـاركين». كمـا يمكـن الاسـتغناء عـن المونيـم (حـق) والاكتفـاء فقـط بـواو القسـم والمقسـم بـه، ومـن ذلـك: «والطعـام لي مشـاركين» أو «والملحـة لي مشـاركين» أو الـتي يمكـن أن تـأتي علـى شـكل «والملحـة لي بيناتنـا»، بـل قـد يتعـدى الأمـرُ الطعـامَ إلى الـدم فيقسـم المتكلـم بالصيغـة الآتيـة: «والـدم لي مشـاركين».

6) القسم بشخصيات مقدسة:

بالإضافـة إلى الرسـول صلى الله عليه وسـلم، هناك العديـد من الشـخصيات المقدسـة في المتخيـل الجمعي للمغاربـة؛ وعليـه فالكثيرمـن المتكلمين يعتمـدون على أسـمائهم لأداء القسـم، أو في بعـض الأحيـان بمقامهم؛ والذي في الغالـب يكون ضريحا. واعتبارا لانتشـار العديد من الأضرحة والشـرفاء في مدن المغرب فالأكيد ستختلف صيغ القسـم بالاعتماد على أضرحـة كل منطقة؛ وتأتي في الغالب صيغة القسـم على شـاكلة (وحق + اسـم الولي أو الضريح)، وإن كان هذا يتنافى مع الشـريعة الإسلامية الـتي تبيح القسـم فقط بالله عـز وجل.

7) الدعاء على النفس:

مـن أغرب الصيغ المعتمـدة عند المغاربـة الدعاء على النفس؛ والـتي يرى المبحوثـون أنها تخلق الشـك والريبة في نفس المسـتمع، بخاصة أن كل من يسـتعملها لا يكترث لعاقبـة أداء اليمين بقدر مـا يهمه إقناع المسـتمع، ولهذا الغـرض يتفنن المغاربـة في ابتـكار صيغ جديدة للقسـم يكـون لهـا وقـع قـوي في نفـوس المتلقـين؛ ومـن هذه التشـكيلات الأمراض التي يدعو بها المتكلـم كي تصيبه ويعذبـه بها الله إن كان كاذبا أو ما شـابه، فنسـمع المتكلم يقـول: «الله يعطيه + المـرض أو العقاب + حـتى..»، أو «الله يرزيـه فصحتو حـتى..» أو «لهلا يوصلو للعشـية حـتى..» أو «الله يجعـل داك الطعـام يحتلـو فالـركابي حـتى..». فالغـرض مـن هـذه الصيـغ وغيرها كسـب ثقة المسـتمع من خـلال طابع الإلحـاح الـذي يرافق أداء القسـم واليمين.

خاتمة:

يبقـى الغـرض مـن هـذه الورقة دراسـة أسـاليب القسـم في الدارجـة المغربيـة بالوصـف والتحليـل من خـلال متن مجمـوع عـبرمبحوثين تـم انتقاؤهـم. على اختلاف جنسـهم وسـنهم ومسـتواهم الثقـافي. وتتنوع صيـغ القسـم حسـب رغبـة المتكلـم والقصـد مـن التعبـير، كما لاحظنـا تعدد أغـراض اسـتعمالا (والله): ومـن بينها (التهديـد - التعبيرعـن القبـول - الرغبة في تخفيف الطلـب أو السـؤال - تقدم الاعتـذار - المجاملة - الموعظـة).

والأكيـد أن المغاربـة يعتقـدون أن أداء القسـم أمـر غيرمرغـوب فيـه، ومـن الأفضـل تجنبـه، إلا أن المتتبع لـكلام المغاربة يجد أن أسـاليب القسـم تتعـدد ويختلف اسـتعمالها في المحادثـات العامـة. والملاحـظ كذلـك ارتبـاط صيـغ القسـم بالديـن الإسـلامي، وفي كثيرمن الأحيـان الحفـاظ على خصائـص العربيـة الفصحى من قبيل اسـتعمال أداوت القسـم؛ سـواء الحروف (الواو) و(البـاء) أم الأفعال: أقسـم.

وبالرغم من أن أداء القسـم يجـب أن يكون بالله فقط أو أحد أسـمائه الحسـنى أو صفاته، فالمغاربـة، كما رأينا يسـتعملون صيغا عديدة للتعبيرعن القسـم بالرغم من اعتبار ذلك شـركا، كمـا أن هذه الصيغ تنتشـر كثيرا بين صفوف غيرالمتعلمـين وذوي الدخل المحـدود أو الأميين.

ومن كل هـذا تـوصي الدراسـة بالمزيد مـن البحوث والدراسـات في أسـاليب القسـم في الدارجـة المغربيـة باسـتخدام بيانات أكبرومتن أوسـع يمكـن معه الوقوف على صيغ أخـرى، وأغـراض بلاغية مختلفة عمـا ورد في هذا العمـل، ناهيك عن الاعتماد على اللسـانيات المقارنة مـن خلال مقارنـة صيغ القسـم في الدارجـة المغربية مع باقي اللهجـات العربية التي من دون شـك سـتعرفنا على مـا اتفـق عليه العـرب لهجيـا للتعبـيرعن القسـم وما اختلفـوا فيه.

الهوامش

1. Gabriel M. Rosenbaum, oaths in modern spoken egyptian judio-arabic with a comparison to oaths taken by christians and muslims, Folia Orientalia, Vol. 49, 2012.
2. Asim AL-Khawaldeh, uses of the discourse marker wallahi in jordanian spoken Arabic : A pragma-discourse perspective, international journal of humanities and social science, vol 8, N° 6, june 2018.
3. إبراهيم عبود ياسين وأمير رفيق عولة، الأساليب الإنشائية غير الطلبية في اللهجة اليمانية الشمالية وصلتها بالعربية الفصحى، مجلة كلية الإلهيات في جامعة بينكول، العدد 9، 2007.
4. لا يقتصر استعمال هذا الأسلوب للدلالة على القسم عند اليمانيين فقط، بل نجده عند المغاربة أيضا كما سيتبين في محاور هذا البحث.
5. يقسم المتلكم بالأُخُوّة؛ وهو استعمال شائع بين المغاربة أيضا وليس حكرا على اليمانيين كما جاء عند الباحثين.
6. إبراهيم أنس وآخرون، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، باب القاف
7. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار صادر، بيروت، ط 3، 1993، باب القسم.
8. سعد الدين إبراهيم المصطفى، القسم عند النحاة: تعريفه مكوناته فائدته أدواته. منشور على الرابط : https://www.alukah.net/literature_0/80841/language/ (تاريخ الاطلاع 10 – 4 – 2020)
9. أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، المخصص، ط 1، ج 4، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 71.
10. The Oxford English dictionary, Oxford : The Clarendon press, 1933, vol. 7, O :7
11. ابن يعيش، شرح المفصل، دار المطابع المنيرية، مصر، دار صالح، بدون تاريخ، 90/9.
12. ينظر حنا حداد، معجم شواهد النحو الشعرية، دار العلوم للطباعة والنشر، ط 1، الرياض، 1984، شاهد رقم 1242.
13. سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1977، ص 497.
14. ينظر: حنا حداد، معجم شواهد النحو الشعرية، شاهد رقم 2994.
15. جميل بثينة، ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق حسين نصار، ط 2، القاهرة، 1967، ص 58.
16. الخنساء، ديوان الخنساء، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 6، 1969، ص 15.
17. ديوان جميل بثينة، ص 75.
18. Gabriel M. Rosenbaum, op. cit p. 450.
19. الجصاص أحمد بن علي أبو بكر الرازي الحنفي، أحكام القرآن، تحقيق محمد صادق القمحاوي، دار إحياء التراث، بيروت، 1405 هـ، ص 111.
20. للمزيد ينظر: الماوردي أبو الحسن علي البصري البغدادي، الحاوي الكبير في فقه مذهب الإمام الشافعي وهو شرح مختصر المزني، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض وآخرون، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 267.
21. االجصاص، المرجع سابق، ص 111.
22. الماوردي، المرجع سابق، ص 267.
23. تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني،المجلد 5، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1994، ص 398.
24. عبد الله بن أبي القاسم البيضاوي الشيرازي الشافعي، تفسير البيضاوي، دار الفكر، بيروت، ج 3، ص 426.
25. ابن القيم، التفسير القيم للأمام ابن القيم، جمع محمد أويس الندوي، تحقيق محمد حامد الفقي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978، ص 344.
26. Louis Marcier, Influence des langues Berbére et Espagnole sur le dialecte Arabe Marocaine, Archives Marocaines, Vol VI, Paris, 1980, p 429.

المصادر والمراجع

- تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، المجلد 5، الطبعة الأولى مؤسسة الرسالة، بيروت، 1994، ص 398.
- الماوردي أبو الحسن علي البصري البغدادي، الحاوي الكبير في فقه مذهب الإمام الشافعي وهو شرح مختصر المزني، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض وآخرون، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999.
- الجصاص أحمد بن علي أبو بكر الرازي الحنفي، أحكام القرآن، تحقيق محمد صادق القمحاوي، دار إحياء التراث، بيروت، 1405 هـ.
- ابن القيم، التفسير القيم للأمام ابن القيم، جمع محمد أويس الندوي، تحقيق محمد حامد الفقي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978.
- إبراهيم أنس وآخرون، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 4، 2004.
- إبراهيم عبود ياسين وأمير رفيق عولة، الأساليب الإنشائية غير الطلبية في اللهجة اليمانية الشمالية وصلتها بالعربية الفصحى، مجلة كلية الإلهيات في جامعة بينكول، العدد 9، 2007.
- جميل بثينة، ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق حسين نصار، ط 2، القاهرة، 1967.
- أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، المخصص، ط 1، ج 4، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- حنا حداد، معجم شواهد النحو الشعرية، دار العلوم للطباعة والنشر، ط 1، الرياض، 1984.
- الخنساء، ديوان الخنساء، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 6، 1969.
- سعد الدين إبراهيم المصطفى، القسم عند النحاة: تعريفه مكوناته فائدته أدواته. منشور على الرابط : https://www.alukah.net/literature_0/80841/language/ (تاريخ الاطلاع 10 – 4 – 2020)
- سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1977.
- عبد الله بن أبي القاسم البيضاوي الشيرازي الشافعي، تفسير البيضاوي، دار الفكر، بيروت، ج 3، ص 426.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار صادر، بيروت، ط 3، 1993.
- ابن يعيش، شرح المفصل، دار المطابع المنبرية، مصر، دار صالح، بدون تاريخ، 90/9.
- Asim AL-Khawaldeh, uses of the discourse marker wallahi in jordanian spoken Arabic : A pragmadiscourse perspective, international journal of humanities and social science, vol 8, N° 6, june 2018.
- Gabriel M. Rosenbaum, oaths in modern spoken egyptian judio-arabic with a comparison to oaths taken by christians and muslims, Folia Orientalia, Vol. 49, 2012.
- Louis Marcier, Influence des langues Berbére et Espagnole sur le dialecte Arabe Marocaine, Archives Marocaines, Vol VI, Paris, 1980.
- The Oxford English dictionary, Oxford : The Clarendon press, 1933, vol. 7.

الصور:

1. http://www.aquarelle-maroc.com/images/phocagallery/DESSINS-AQUARELLES/thumbs/phoca_thumb_l__SEMGHIR.jpg
2. https://www.flickr.com/photos/joyoflife/3908924410/in/set-72157626421436275

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله - السودان

السيف والخنجر في الموروث الثقافي السوداني

رجل من البجا بشرق السودان في كامل زيه التقليدي، ونلاحظ السيف كجزء من الزي

يهدف هذا المقال إلى إبراز أهمية السيف في الموروث الثقافي السوداني، ويبيِّن ارتباطه بكل مجالات هذا الموروث من النواحي التاريخية في حضارات السودان القديم بالرجوع إلى السجل الأثري لمعرفة الأدلة الأثرية التي تؤكد الوجود الأثري والتاريخي للسيف والخنجر في تاريخ السودان القديم، ومدى استمرارية استخدام السيف في الفنون الحرفية التقليدية، وفي الممارسات المرتبطة بالعادات والتقاليد والمعتقدات، وفي الأدب الشعبي من خلال المسميات المختلفة التي أطلقت على السيف وورود ذكرها في القصص التاريخي والبطولي في تاريخ السودان الحديث، وفي الشعر الشعبي، وكل ذلك يؤكد حقيقة هامة مفادها أن السيف والخنجر لهما صلة لصيقة بالموروث الثقافي بشكل عام، وهذا له عمقه وبعده التاريخي مما يؤكد الاستمرارية الثقافية والحضارية للسيف والخنجر في الموروث الثقافي السوداني، وهذا يدل على مدى

عمق الهوية الثقافية المرتبطة بالسيف والخنجر في الثقافة السودانية. يستعرض المقال اسمي السيف والخنجر ومعناهما، وخلفية تاريخية لوجودهما في تاريخ السودان القديم، ومن ثم ارتباط السيف والخنجر بمجالات الموروث المختلفة وهي؛ الفنون الحرفية التقليدية، والعادات والتقاليد والمعتقدات، وفنون الأداء الشعبي كالرقص والألعاب الشعبية، الأدب الشعبي. مستدلاً في ذلك بالصور الفوتوغرافية والمصادر والمراجع لتأكيد البيانات والمعلومات.

السيف والخنجر: الاسم والمعنى:

السيف: الاسم: سَيْف، الفعل: سَيفَ، الجمع: أسياف وسُيُوف[1]. ويعرف السيف على أنه سلاح للدفاع عن النفس يستعمل باليد له نصل طويل، قد يكون مستقيماً أو مقوساً، مصنوع من الحديد، مثبت في مقبض وله واقية في معظم الأحيان وينتهي بطرف مدبب.

الخِنْجَرْ: الاسم: خِنْجَرْ، الجمع: خَنَاجِرْ[2] وهو عبارة عن سكين كبيرة الحجم.

السيف هو أداة من أدوات الحرب بالنسبة لكل القبائل ذات الأصول العربية في السودان. ومن أكثر القبائل التي اشتهرت بحيازة السيف واستخدامه في العادات والتقاليد والممارسات قبائل البجا في شرق السودان وبعض القبائل العربية في وسط وغرب السودان.

فالسيف هو العلامة المميزة للرجولة بالنسبة لكل قبائل البجا، وهم البشاريون، الأمرار، الأرتيقة، الأشراف، الكميلاب، الهدندوة، الحلنقة، البني عامر والحباب. وامتلاك السيف يعتبر من الأهداف الرئيسية التي يسعى إليها كل فرد من أفراد القبيلة. والسيف من الأدوات التي يرثها الابن الأكبر عن الوالد، وهو الوريث الرئيسي لسيف والده ثم بعد ذلك الأبناء ومن جيل إلى الذي يليه.

2
خنجر من فترة حضارة كرمة

1) السيف والخنجر في تاريخ السودان القديم:

هنالك ثقافة في شمال السودان بمنطقة النوبة السفلى، أطلق عليها ثقافة المجموعة (ج) في الفترة (2300 – 1500 ق.م)، عثر في مقابرها على خناجر وسيوف، وتمثل أول وجود للسيوف والخناجر في السودان. وتزامنت هذه المجموعة بما يعرف بفترة حضارة كرمة في الفترة (2500 – 1500 ق.م)، وهي بمدينة كرمة الحالية في شمال السودان، وتقع على بعد 40 كلم شمال مدينة دنقلا وجنوب الشلال الثالث، وهي من أقدم المراكز الحضرية في إفريقيا جنوب الصحراء، حيث عثر شارلس بونيه في مقابرها على عدد من الخناجر المصنوعة من البرونز والعاج واستعمل فيها الجلد للتجليد بغرض تثبيت العاج الذي يستخدم في المقبض[3]، «انظر الصورة رقم(2)».

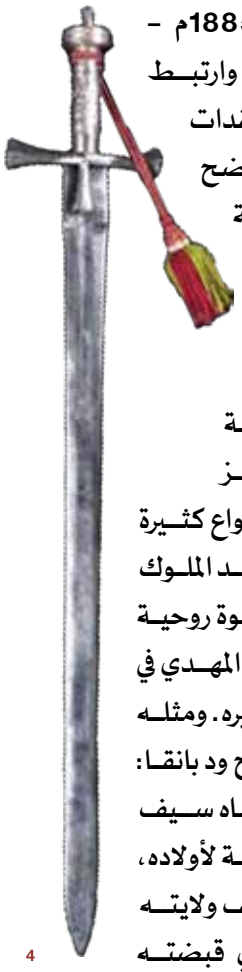
أما عن السيوف فقد عثر على لوح من الحجر الرملي ارتفاعه ما بين 59,7 سم وقطره بين 3,62 سم في إحدى صالات معبد رمسيس الثاني ابن الملك سيتي الأول بموقع عمارة غرب يعود إلى فترة الدولة المصرية الحديثة (1550 – 1069 ق.م)، يظهر النقش الملك سيتي الأول يحمل سيفاً حدب بيده اليمنى ويقبض الأعداء باليد اليسرى وهو رمز القوة الإلهية. هذا النقش جعلنا نتعرف على استخدام السيوف البرونزية في السودان..

قطعة حجرية للأمير أريخانخرير، يحمل سيفاً بيده اليمنى ويمسك بها أيضاً الأعداء، ويربط في وسطه خنجراً، تعود القطعة إلى الفترة المروية.

استعملت السيوف عند المرويين في الفترة المروية (القرن الرابع ق.م - القرن الرابع الميلادي) من خلال النقوش المنحوتة البارزة التي وجدت في معبد الشمس بمروي حيث أن جراب السيف تم إظهاره معلقاً بسير على الكتف بالطريقة التي توجد عند جماعة البجا في شرق السودان في منطقة جبال البحر الأحمر، وهذا يؤكد أن هذا السلاح هو سلف السيوف التي تستعمل بواسطة مجموعات البدو في وسط الصحراء الكبرى[4]. «انظر الصورة رقم (3)»، وعلى معبد الأسد في النقعة يظهر الملك نتكاماني يستخدم سيفاً، وفي جبل قيلي يظهر الملك شركارير يرتدي كامل أدوات الحرب ويظهر بهيئة المحارب المروي، فهو يحمل على كتفه سيفاً في جرابه، كما في نقش معبد الشمس[5].

في فترة ما بعد مروي (القرن الرابع الميلادي - القرن السادس الميلادي) عثر على عدد من الخناجر المنحنية والمحدبة الشكل والحادة من الاتجاهين، وتستخدم كسلاح للقتال والدفاع عن النفس منها خنجر من الحديد يتراوح طوله بين 20 سم وعرضه 4 سم وسمكه 5 ملم، عثر عليه بموقع عبري في شمال السودان، ومن الملاحظ أن هذا الخنجر وجد بدون يد فهي في الغالب تكون صنعت من الخشب وتحللت مادتها بفعل الطبيعة[6].

في فترة دولة الفونج أي الفترة الإسلامية (1504م - 1820 م) تم العثور على عدد من السيوف من أهمها سيف الوزير ناصر وهو أحد أبناء زعيم طائفة الهمج الشيخ محمد أبو الكليلك، ملك الهمج (1762م - 1769م) خلال سلطنة الفونج، وله دور كبير في الحياة السياسية في دولة الفونج بحيث ارتبط اسمه بهذه الدولة إلى حد كبير[7]. «انظر الصورة رقم (4)»، فقد أرسل لمحاربة الخارجين على دولة الفونج في عهد الملك عدلان في إقليم الجزيرة فتمكن من تحقيق النصر عليهم عام (1198 هـ - 1784م)[8].



سيف الوزير ناصر، دولة الفونج،

في فترة الدولة المهدية (1885م - 1898م) تم استخدام السيف وارتبط بالقوى المادية والروحية أي المعتقدات الدينية، وهذا التقليد من الواضح أنه مستمر منذ الفترات التاريخية المختلفة والمتعاقبة في الحضارة السودانية القديمة وفي هذا السياق يقول أبو سليم:

«وهو من الأدوات ذات الدلالة على القوة والأبهة، وهو رمز الجهاد وشارة النصر. ومنه أنواع كثيرة يعرفها المعتنون به. والسيف عند الملوك آلة أبهة وقوة وعند الصوفية قوة روحية وسلطان روحي. وهذا هو منحى المهدي في وصفه للسيف في بعض مناشيره. ومثله ما جاء في الطبقات في خبر صالح ود بانقا: الشيخ إدريس ود الأرباب أعطاه سيف قدرته بينما احتفظ بسيف الولاية لأولاده، وحسن ود حسونة أعطاه سيف ولايته وقدرته وقال: فسيف قدرتي قبضته

فضة وسيف ولايتي قبضته ذهب، والأثنين وضعهن (كذا) في وجه النبي، والشيخ عبد الرازق أبو قرون أعطاه سيف قدرته بينما احتفظ بسيف ولايته لولده صالح. وهكذا حاز هذا الولي على أسرار هؤلاء الأولياء وبركاتهم فاكتملت ولايته»[9].

كان المهدي يحمل على الدوام في يده اليسرى أو على منكبه الأيسر سيفاً، بالطريقة التي يحملها الملوك في تاريخ السودان القديم، وقد ظل المهدي يعتمد في حربه على السيف ودعا أنصاره إلى الاعتماد عليه؛ وذلك اقتداءً بالسيرة النبوية ولأن بهما سرّاً روحياً[10].

السيف بشكل عام يرتبط بكل عناصر الموروث الثقافي من أدب وعادات وتقاليد وفنون أدائية وفنون حرفية تقليدية ويبرز لنا كل هذه المجالات بالإضافة إلى البعد التاريخي، وكما بينا أن للسيف والخنجر وجود في تاريخ السودان القديم عبر الحقب التاريخية المختلفة، وهنا أسوق مثالاً لسيف السلطان علي دينار وهو آخر سلاطين سلطنة الفور في غرب السودان بمنطقة جبل مرة، وعاصمتها مدينة الفاشر، بها الآن متحف السلطان علي دينار، وعلي دينار هو ابن زكريا بن محمد الفضل بن عبد الرحمن، وحكم سلطنة الفور في الفترة (1898م- 1916م)، وازدهرت هذه السلطنة في منتصف القرن السابع عشر[11]. وسيوف علي دينار بعضها نقش عليها عبارات منظومة ونثروآيات من القرآن الكريم، وتعاويذ كالتي يعتقد فيها أهل غرب السودان، ويقصد بها تحصين النفس من الأذى أو الهزيمة والتمكن من العدو. ومن هذه النصوص ما نظمه الإمام علي كرم الله وجهه باسم الله الأعظم: «ثلاث عصى صفصفت بعد خاتم ميم طميس ثم سلم وهاء شقيق وواو منكس كانبوبة مثل سهام القوم كسحابة مظللة ثم أربعة ملازمين وتنجي بها من كل المهالك». كما نسخ علي دينار اسمه على مقبض سيفه واسم الجلالة وأسماء الخلفاء الراشدين ونسبه على صفحة السيف. وفي الصفحة الأخرى مكتوب[12]:

إن الوفود أتتك يا محي السنن

لاقيتها بالبشر والوجه الحسن

وإذا المعالي خاطبتك بقولها

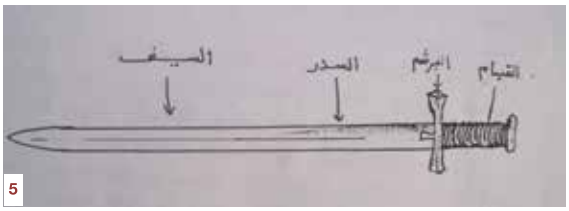
آيات نعي يا سمي أبي الحسن

سمي أبي الحسن يقصد به هنا (علي دينار)، وكذلك كتبت هذه الآية: «أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة. قل إن الموت الذي تفرون منه فإنه ملاقيكم. نصر من الله وفتح قريب. وبشر المؤمنين يا محمد بالجنة. وبشرى لنا معشري الإسلام».

هذه الخلفية التاريخية التي تبيِّن استخدام السيف والخنجر في تاريخ السودان القديم يتضح لنا ارتباطهما بالسلطة السياسية والدينية، ومقدرتهما الدفاعية عن السلطة بدحر الأعداء وذلك للقوى السحرية التي تكمن في السيف والخنجر، وهي قوى فوق الطبيعة في التاريخ القديم، واستمر هذا الاعتقاد حتى بعد دخول الإسلام في السودان، حيث يعتقد الناس أن السيف والخنجر من صنع الجان وتكمن فيهما قدرات فائقة لقدرات البشر، ولبيان ذلك نتناول أمثلة من مجالات الموروث الثقافي السوداني المختلفة لتعضيد هذا المفهوم في الفنون الحرفية التقليدية المرتبطة بالعمارة التقليدية، وفي العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بدورة حياة الإنسان، وفي فنون الأداء الشعبي في الرقص وفي التقاليد الشفاهية كالشعر الشعبي والغناء.

الفنون الحرفية التقليدية:

من الفنون الحرفية التقليدية التي ظهر فيها استخدام السيف كرمز تشكيلي شعبي له دلالة سحرية ترتبط بالحماية والقوة الرسم الذي نجده في العمارة التقليدية النوبية بمنطقة شمال السودان لدى جماعة النوبيين، حيث نجد في مداخل البيوت وفي داخلها تصوير لأسد يحمل سيفاً مشقوق الرأس، وهذا التعبير يوضحه لنا أحمد محمد علي الحاكم الذي يقول:



5

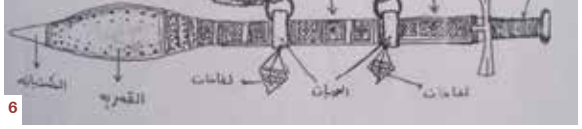
مسميات أجزاء الجزء الحديدي من السيف

«الأسد من أكثر الأشكال شيوعاً وكل الفنانين جربوا رسمه ولم يشذ منهم أحد. وقد اتفق الجميع في أن أحمد بتول أول من أدخل منظر الأسد يحمل سيفاً وكانت أشكاله بالحفر البارز على طريقته البتولية. والسيف طويل مشقوق الرأس وكأنه يشير إلى سيف ذي الفقار، سيف سيدنا علي بن أبي طالب»[13]. يتميز السودان بتنوع أشكال السيوف ولها مسميات مختلفة، فهنالك نوع يسمَّى (السِليْمَانِي) ونوع آخر يسمى (الدُكَّرِي)، ويتكون السيف من أجزاء مختلفة، ولكل جزء مسمى، مثلاً الجراب يسمَّى (الجَفِيْر)، والمقبض يسمى (القِيَامْ)، وتتعدد المواد التي يصنع منها السيف، الجزء الحديدي الحاد يصنع من حديد قضيب القطار أو ما يعرف بـ (السِكَّة حَدِيْد)، وتسمى القطعة الحديدية التي تتقاطع مع المقبض بـ (البَرْشَمْ)، ووسط السيف يسمى (السَدُر)، والجزء الحاد يسمى (السيف)[14]، «انظر الصورة رقم (5)».

والأجزاء المكونة للسيف هي كالآتي:

1. السيف هو عبارة عن سلاح مصنوع من الحديد ويتكون من الأجزاء الآتية:
2. القيام: وهو مقبض السيف وأحياناً يسمَّى القَبْضَة.
3. البَرْشَمْ: وهي قطعة حديدية على شكل صليب أمام القيام.
4. السَدُرْ: وهو الجزء في وسط السيف.

7
المُحْرَات



6

مسميات أجزاء جفير السيف (الجراب).

5. السيف: وهو الجزء الحاد من السيف.

أما الجفير يصنع من جلد الماعز أو الضأن وذلك لأنه طائع في التشكيل، وينقسم الجفير إلى ثلاثة أجزاء وتسمَّى على التوالي من ناحية البَرْشَم؛ (السِبْحَة) و(الصَدْر) أو (السَدُرْ) و(القُمْرِيَّة)، وتنتهي بقطعة معدنية تسمَّى (الكُسْتُبَانَة)، وتفصل بينهما قطع جلدية بارزة تصنع من الكرتون وتجلد بجلد التمساح، وتسمَّى بـ (الحِجْبَاتْ)، ويربط فيها قرص دائري حديدي أو نحاسي لربط المعلاق أو السير، وفي الجزء الأسفل من الحجاب تربط قطعة جلدية أشبه بورقة النبات للزينة تسمَّى (اللفَّاخَاتْ)، وفي الجزء الأمامي من السير أو المعلاق تنسج مجموعة من السيور الجلدية تسمى (الكَسَائر)، ولها وظيفة جمالية وعملية حيث تساعد على تعليق السيف على سرج الجمل[15]. «انظر الصورة رقم (6)».

8
المُوْس

9
المُخْرَز

أما الأدوات التي تستخدم في تجليد جفير (جراب) السيف من أهمها «المُحْرَات» وهو أشبه بالمسطرة من خشب الأبنوس ويستخدم للنقش على الجلد لعمل الزخارف وخاصة الخطوط المستقيمة، و«المُوْس» وتستخدم

لتقطيع الجلد، و«المُخْرَز» يستخدم للتخريم، «انظر الصور (7)، (8)، (9)، على التوالي».

يستخدم السيف كسلاح للدفاع عن النفس وعن القبيلة، واستخدم في كثير من الحروب والمعارك القبلية التي دارت بين القبائل السودانية. والسيف هو العلامة المميزة للرجولة ويعتبر السلاح الرئيسي للرجل بعد سن الرابعة عشر، أما الصبي ما دون ذلك فيكتفي بحمل السكين أو الخنجر خاصة حينما يكون قادراً على رعي الأغنام بمفرده، وعند قبائل البجا في شرق السودان يعتبر السيف من الأسلحة التي يكتمل بها الزي التقليدي بالنسبة للرجل الذي يتكون من السروال العريض والعراقي والسديري. «انظر الصورة رقم (1)».

العادات والتقاليد والمعتقدات:

ارتبط السيف والخنجر بعادات وتقاليد دورة حياة الإنسان في الميلاد والختان والزواج؛ وذلك للاعتقاد السائد في الموروث الثقافي السوداني في السحر وفي الخواص السحرية للسيف والخنجر، ومن أهم ما يوضع للمرأة النفساء لحمايتها من القوى الشريرة الأدوات الحادة والأسلحة مثل السيف والخنجر، حيث يعتقد أنها تطرد الأرواح الشريرة وهو اعتقاد قديم منذ الحضارة المروية كما بيَّنا سابقاً، عليه تستخدم السيوف والخناجر في طقوس العبور في الولادة والزواج لحماية الطفل المولود والعريس من الأرواح الشريرة، والحديد والمعادن بصفة عامة يعتقد أنَّ لها خاصية وقدرة في طرد الأرواح الشريرة[16].

كذلك نجد أن الطفل المختون والعريس في السودان لا يفارق يدهما السيف، وهو رمز للرجولة. وحمله في مناسبة الختان وفي الزواج يعني أن المختون أو المتزوج أصبح مؤهلاً لتحمل المسؤولية. ومن الطقوس التي تشير إلى هذا المعنى أن المختون أو العريس بعد إتمام سبعة أيام من المناسبة يجرى له طقس يُعرف بـ (قَطْع الفَرِعْ)، وفيه يذهب في موكب راكباً على حصان باتجاه الشرق، وعليه أن يقطع غصناً أخضراً من النخيل أو أي شجرة أخرى قريبة الشبه. وعليه أن يقطع الغصن بضربة واحدة من السيف، وهذا يعني أنه أصبح مؤهلاً لتحمُّل المسؤولية الجديدة، كمدافع عن القبيلة أو مسؤولاً عن الأسرة[17].

كذلك من العادات عند جماعة البجا في شرق السودان التي ارتبطت بالزواج ويستخدم فيها السيف تلك العادة التي يتم فيها تحديد مكان إقامة منزل الزوجية، وتتلخص العادة في أن أهل الزوج يذهبون إلى أهل الزوجة بغرض تحديد المكان لإقامة المنزل أو بيت البرش من السعف. وفي هذا اليوم تذهب النساء إلى أهل العروس وهن يحملن «السُنْكَوَابْ»، وهو عبارة عن سعف يحزم بحبل أو خيط من الصوف الأسود، وتقوم والدة الزوج بالطواف على منازل أهل الزوجة وهي على ظهر الجمل وسط الزغاريد إيذاناً ببدء المراسم الخاصة بتحديد مكان إقامة المنزل، ويتم اختيار أحد الصبية تحت سن الرشد على أن يكون والداه على قيد الحياة وهو اعتقاد شائع بين كثير من المجموعات السودانية ويرتبط بالفأل الحسن، ويستخدم الصبي طرف السيف لعمل خط على الأرض ويعتبر مكان الخط هو مكان منزل الزوجية، وهنا يخرج الزوج سيفه ويدور به حول المكان الذي يحدده الصبي، وهذه الممارسة هي بمثابة تأكيد على مقدرة الزوج لحماية زوجته[18].

للسيف دلالة جنسية في الزواج فهو يشير إلى الخصوبة، لذلك نجد أن العريس يحمله حتى يكون الزواج مباركاً ومثمراً بالرفاه والبنين، وهذه من العادات المتعارف عليها عند قبيلة الرشايدة، في شرق السودان[19]، وعند قبيلة البني عامر يحمل العريس السيف حتى بعد الزواج لمدة أربعين يوماً، وإذا غادر العريس فراش الزوجية يترك خنجره تحت الوسادة ليمنع الأرواح الشريرة من احتلال مكانه بجوار عروسه[20]، وهذا يؤكد أيضاً استخدام الخنجر كأدة معدنية حادة للحماية من الأرواح الشريرة كما ذكرنا مقدماً.

رقصة العرضة باستخدام السيف التي تؤدى بشكل جماعي بمصاحبة إيقاع النحاس.

فنون الأداء الشعبي:

تتراوح فنون الأداء الشعبي من الموسيقى الغنائية والآلات الموسيقية إلى الرقص والمسرح إلى الإيماء والشعر الغنائي، بل إلى أبعد من ذلك. وهي تشمل العديد من أشكال التعبير الثقافي التي تنعكس فيها روح الإبداع البشري، والتي تتواجد كذلك بحدود معينة، في كثير من مجالات التراث الثقافي غير المادي الأخرى.

ومن فنون الأداء الشعبي الرقص، وهو على تنوعه وتعقد أشكاله، فإنه ببساطة حركات الجسم المنتظمة المؤداة على إيقاع الموسيقى.

في السودان ارتبط السيف بالرقص الشعبي لدى عدد من المجموعات التي تقطن شرق السودان منها كل المجموعات التي تنتمي إلى جماعة البجا، والمجموعات بمنطقة البطانة، وهذه الأخيرة استخدمت السيف فيما يعرف برقصة «العَرْضَة» التي تؤدى بشكل جماعي بمصاحبة إيقاع طبل النحاس، «انظر الصورة رقم (10)».

كذلك من أشهر الرقصات في شرق السودان عند جماعة البجا ما يعرف برقصة السيف، ونلاحظ أن هذه الرقصة أخذت اسم السيف لأنه يلعب فيها دوراً أساسياً، وهي تؤدى بواسطة الرجال، حيث نجدهم دائماً ما يتبارون في هذه الرقصة ليبرزوا مقدراتهم في استعمال السيف ومدى مهارتهم في استخدامه في الفنون القتالية المختلفة، وتعتمد هذه الرقصة بشكل أساسي على القفز، حيث نجد أن الرجل يقفز وهو يحمل السيف إلى أعلى مستوى، كما يقوم بعمل إيماءات حركية أثناء الرقص يوضح من خلالها مدى مهاراته في استخدامه للسيف كأداة للفروسية، كأن يحمل السيف بيده ويحركه حركة دائرية أثناء الرقص، أو أن يمسك به بواسطة فمه وهو يرقص. «انظر الصورة رقم (11)».

كذلك من عناصر فنون الأداء الشعبي الألعاب الشعبية لدى الأطفال، وهنا أصنفها ضمن فنون الأداء وذلك لأنها تشتمل على الإيماءات الحركية كالرقص الجماعي وترديد الأغاني، واستخدم السيف في ألعاب الأطفال لدى مجموعة الرشايدة بشرق السودان بمدينة كسلا، حيث نجد الأطفال من البنات والأولاد يلعبون لعبة السيف، وهي عبارة عن رقصة يستخدم فيها السيف وتؤدى بشكل جماعي، «انظر الصورة رقم (12)».

11

رقصة السيف

الأدب الشعبي:

يشتمل الأدب الشعبي على كل إبداعات الإنسان القولية، التي تتمثل في الشعر الشعبي والأغاني الشعبية، والقصص الشعبي الذي يضم الحكايات الشعبية، والأساطير والخرافات، والنكات، والنوادر، والأمثال، والحكم، والألغاز، والمعضلات اللسانية، واللغة الشعبية.

في هذا الجزء أعرض أولاً بشيء من التفصيل مسميات أنواع السيوف ضمن اللغة الشعبية التي تندرج في مجال الأدب الشعبي:

1. السيف السِليمَاني:

هو نوع من أنواع السيوف به ثلاثة مجاري رقيقة ومتوازية. يمتد المجرى الأوسط حتى نهاية السيف، أما المجاري الجانبية فلا تصل إلى نهاية السيف بل تنتهي على بعد شبر من مقبض السيف.

2. السيف الكَارْ:

هذا النوع يكون به مجرى واحد يبدأ من المقبض وحتى نهاية السيف.

3. أيرَاب نَفِيْب:

هذا النوع من السيوف به ثلاث مجاري اثنين جانبيين يقفان على بعد شبر من المقبض، والمجرى الثالث في الوسط يقف عند منتصف السيف. وكلمة نفيب تعني أبيض في اللغة التبداوية عند البجا، أي أن هذا السيف هو سيف أبيض.

4. هَبَّاشي:

هذا النوع يكون به مجرى كبير بالوسط، ولكن هذا المجرى لا يمتد حتى نهاية السيف بل ينتهي على بعد شبر من مقبض السيف، وفي داخل هذا المجرى نجد العديد من النقوش الزخرفية.

5. الدُكَّرِيْ أبو ضُبَّانْ:

يكون به مجرى قصير في وسط السيف، وبه ثلاثة علامات تسمى (ضُبَّانَة) و(نُقَّارَة) و(أَسَدْ). وقد ورد في قاموس اللهجة العامية في السودان أن كلمة دُكَّرِي هي وصف للسيف أو هو السيف. ومن ذلك قول الشاعر شَلَّاخُو سيف الدُكَّرِي، ولعلها من السيف الذكر جمع ذكور، أو من ذَكَّر في اللغة النوبية بمعنى دُمَّل أو جرح الجمع «دَكَاكِرْ»[21].

ورد في الشعر الشعبي على لسان الشاعر ود جماع:

رَكَّزَتْ فِيْك ديْدَانِك[22] عُلُوْجَاً بَتَّر

والدَمْ فِيْك مِنْ لَبِعْ الدَكَاكِرْ[23] قَطَرْ

هنالك قصص تاريخية في تاريخ السودان الحديث تحكي عن سيوف لأبطال مشهورين، ومن هذه القصص: «يحكى أن للزبير باشا سيف ثمين يعتز به ويصطحبه في غزواته وروحاته فلما مات وقع هذا السيف في يد المرحوم الشريف يوسف الهندي فاعتز به وحفظه عنده كتذكار ثمين لا يقدر بمال لأن الزبير فارس

12

لعبة رقصة السيف

زمانه وهو خال الشريف وصهره وكان الشريف أكبر الزعماء مقاماً. وعندما أعيد استعمار السودان بواسطة الإنجليز، ظل يقيم في سنار حتى عام 1908م، ولكن الإنجليز بدأوا يشكون في إخلاصه بعد واقعة (كتفية) بسبب إيوائه لفلول أنصار ود حبوبة عندما كان في سنار فدعوه للإقامة في الخرطوم ولولا مكانته الروحية التي تبلغ حد التقديس في نفوس أنصاره ومريديه من قبائل العرب لمثلت به الحكومة كما ضيقت الخناق على غيره من الزعماء والفقهاء، وربما كان السيف المذكور هنا الذي ارتبط بهذه القصة هو (أَبْ غَارِبْ)، وهو سيف حسب الله ود السلطان محمد الفضل سلطان دارفور سلبه منه الزبير باشا بعد أن هزمه»[24]، وهو الذي قال فيه شاعر الزبير أبو شورة القريدابي[25]:

أَصْبَح مِنيْل كَارِبْ مُرَّاً يِصُر العيْن وُمُرَّاً يِبْرِم الشَارِب

حَسَبْ الله القِبيْل قَلفَاً صَمِيْم وُبِحَارِب

مَدَّ إِيْد الزِبيْر مِنْ حِكْرُو شَالْ أَبْ غَارِب

من القصص الشعبية المتداولة التي ورد فيها ذكر للسيوف المتوارثة (أَبُو بَقِيْع) سيف الملك نمر وهو المذكور في مرثية ود مهدي الشهيرة في عمارة ود الملك نمر[26]:

مَاهُوْ الفَافَنوْت مَاهُوْ الغَلِيْد البُوْص

وَد المَكْ عَرِيْس خيْلَاً بِجَنْ عَرْكُوْس

أَخِيْ آ علي أب سيفاً بِجُز الرُوْس

وهو سيف متوارث من الشيخ عجيب المانجلك ثم الملك إدريس ود الفحل ثم الملك نمر، قال الشريف: « عثر جماعة الشايقية في اقتفائهم لآثار الملك نمر على أربعين سيفاً محلاة بالفضة من بينها سيف الملك المسمَّى (أبو بقيع) وسيرته عند الشايقية باقية إلى اليوم، ومن المحتمل أنه عندهم وقيل أهدوه للسيد علي الميرغني قال ود مهدي»[27]:

سيْفَكْ قوبُو وَاصبَحْ بِسَوِّي التِكْ

حَارْسَكْ من عَجِيْب وادرِيْس وُنِمِرْ المَكْ

الخاتمة:

يخلص المقال في الختام مما ورد ذكره أنَّ السيف والخنجر يمثلان المكون الأساسي الذي يشكل الموروث الثقافي السوداني الذي تمتد جذوره التاريخية إلى أعماق الحضارات السودانية القديمة، التي ساهمت في تشكيله. وتمَّ تداوله في المحيط الاجتماعي لأهل السودان عبر الأجيال. مكوناً بذلك المجالات الثقافية المختلفة في حياتهم والعوالم التي يدور فيها. سواء في الفنون الحرفية التقليدية وفي العادات والتقاليد والمعتقدات وفي فنون الأداء الشعبي وفي الأدب الشعبي، أي التقاليد الشعبية الشفاهية، في القصص البطولية الشعبية وفي الشعر الشعبي، وفي مجال العادات والتقاليد نجد أن السيف والخنجر ارتبطا بدورة حياة الإنسان منذ الميلاد حتى الختان والزواج. هذا بالإضافة إلى مجال فنون الأداء الشعبي المتمثلة في الرقص الشعبي والألعاب الشعبية. وجميع هذه المجالات بعناصرها المختلفة نجدها متداخلة في بيئة الموروث الثقافي السوداني. حيث أنَّها تعطي صورة كاملة للموروث الثقافي.

الهوامش

1. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق، 2004م، ص، 494.
2. مجد الدين بن طاهر الفيروز آبادي، القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة، 2005م، ص، 171.
3. شارلس بونيه، أحمد محمد علي الحاكم، كرمة مملكة النوبة، الخرطوم، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، 1997م، ص، 217.
4. ب. ل شيني، مروي حضارة سودانية، ترجمة: أحمد المعتصم الشيخ، الخرطوم، إدارة البحث العلمي، جامعة الخرطوم، 2017م، ص، 105.
5. ب. ل شيني، نفسه، ص، 105.
6. منال الأمين الشيخ عمر، الأسلحة في الحضارة النبتية والمروية وما بعد مروي، بحث ماجستير (غير منشور)، قسم الآثار، كلية العلوم الإنسانية، جامعة بحري، 2016م، ص، 93.
7. مصطفى عبد الله محمد شيحة، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان وأربعة سيوف يمانية معاصرة، القاهرة، جامعة القاهرة، كلية الآداب، مكتب الجامعة للطباعة، 1984م، ص، 3.
8. مصطفى عبد الله محمد شيحة، نفسه، ص، 4.
9. محمد إبراهيم أبو سليم، أدوات الحكم والولاية في السودان، بيروت، دار الجيل، 1992م، ص، 79.
10. محمد إبراهيم أبو سليم، نفسه، ص، 81.
11. Julie Anderson, & others, "Royal Regalia: a sword of the last Sultan of Darfur. Ali Dinar", Sudan & Nubian, The Sudan Archaeological Research Society, Bulletin No. 20. 2016, p, 161.
12. أحمد إبراهيم المريود، "الأسلحة البيضاء في السودان من العصر الحجري إلى القرن العشرين (سيف علي دينار)"، جريدة الصحافة، العدد (5357)، 23 مايو 2008م، ص، 4
13. أحمد محمد علي الحاكم، الزخارف المعمارية وتطورها في منطقة وادي حلفا، الخرطوم، شعبة الدراسات السودانية، جامعة الخرطوم، 1965م، ص، 37.
14. كمال يوسف علي وآخرون، ملامح الحياة التقليدية في مدينة أم درمان، بحث بكالريوس (غير منشور)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى، 1998م، ص، 23.
15. كمال يوسف علي وآخرون، نفسه، ص، 24.
16. الصادق محمد سليمان، الحروز الممارسات الدينية والسحرية في السودان، الخرطوم، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، 2015م، ص، 139.
17. الصادق محمد سليمان، نفسه، ص، 152.
18. محمد أدروب أوهاج، من تراث البجا الشعبي، سلسلة دراسات في التراث السوداني (17)، شعبة أبحاث السودان، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، 1971، ص، 97.
19. هويدا عثمان صديق، طقوس العبور ودورة الحياة البشرية عند قبيلة الرشايدة، بحث ماجستير (غير منشور)، جامعة الخرطوم، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، قسم الفولكلور، 2010م، ص، 150.
20. إبراهيم صلاح الدين إبراهيم، طقوس العبور في قبيلة البني عامر، بحث ماجستير (غير منشور)، جامعة الخرطوم، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، قسم الفولكلور، 1996م، ص، 63.
21. عون الشريف قاسم، قاموس اللهجة العامية في ال سودان، الخرطوم، الدار السودانية للكتب، ط 3، 2002م، ص، 394.
22. دِيْدَانِك: جمع دُوْدَة والمقصود الديدان التي تأكل جسم الإنسان وتقوم بتقطيعه، مثل السيف الذي يقطع جسم الإنسان إلى أجزاء.
23. لَبْع الدَكَاكِز: ضرب السيوف، لبع الدكاكر قَطَّر، الدم النازف من ضرب السيوف.
24. إبراهيم القرشي، "الخرطوم عاصمة السيوف العربية"، جريدة الصحافة، العدد (3732)، 13/10/2003م.
25. إبراهيم القرشي، نفسه.
26. إبراهيم القرشي، نفسه.
27. إبراهيم القرشي، نفسه.

الصور:

- تصوير الكاتب
2. شارلس بونيه، أحمد محمد علي الحاكم، كرمة مملكة النوبة، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، 1997م، ص، 217.
3. ب. ل شيني، مروي حضارة سودانية، ترجمة: أحمد المعتصم الشيخ، الخرطوم، إدارة البحث العلمي، جامعة الخرطوم، 2017م، ص، 130.
4. متحف السودان القومي، قطعة رقم: 394.
- 6.5. كمال يوسف علي وآخرون، ملامح الحياة التقليدية في مدينة أم درمان، بحث بكالريوس (غير منشور)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى، 1998م، ص، 28.

موسيقى وأداء حركي

الأغنية الشعبية في تونس:
حمّالة قيم اجتماعيةأغنية يا حمامة طارت نموذجا 132

الغناء الفولكلوري ومواضعات الثقافة
(دراسة في البنية والدلالة) 146

سيمون جارجي عابر الضفاف 160

د.النوري الشعري – تونس

الأغنية الشعبية في تونس: حمّالة قيم اجتماعية أغنية يا حمامة طارت نموذجا

يعد الاهتمام بالقيم مؤشراً مهمّاً من المؤشرات الحضارية لأيّ مجتمع يسعى إلى بناء إنسان قادر على تحمّل أعباء الحياة، والمساهمة في تحقيق المأمول. ولا يمكن إغفال أهمية الأغنية في حياة الفرد على اختلاف المراحل العمرية، ودورها في إنتاج قيم تربوية ومعرفية ودينية واجتماعية ووطنية وإنسانية، وتعريفه بحقوقه. وتستطيع الأغنية أن تؤدي دورها وهدفها، وتساعد في إكساب القيم المختلفة وتعلّم حقوق الفرد وثقافة مجتمعه، فقد تحمل كلمات الأغنية معرفة بطبيعة الحياة أو قيمة من القيم، أو حقا من الحقوق مثل الحق في التعلّم، في السّكن الآمن، في العيش بأمان في وطن آمن، في الإعلام، في الصحّة.

إنّ الأهمية الكبيرة للأغنية لا يمكن تجاهلها، فهي تعبّر عن متطلبات الفرد وحاجاته ورغباته «وهي انعكاس لحالته النفسية

والوجدانيــة، وتســيربه في أجــواء متعــددة، وتنمّي قيمه وتوجّهاته، وتســاعد على تنمية المجــال الفكري واللغوي والانفعالي والخيــالي لديه»[1].

إن ارتبــاط خطــاب الأغــاني بتفاصيــل مجتمعاتــه وقضايــاه يكشــف عــن حضــور تاريــخي ممــيز للإبــداع الفــني في تأسيس معالــم الحيــاة الإنســانية في مختلــف صورهــا وإغنائهــا وتطويرهــا الأمــر الــذي يحيــل بالضــرورة علــى أهميــة ترسيخ الأبعــاد الفنيــة في الســلوك اليــومي للإنســان أمــلا في اســتمرار حضــور الــدور الطلائعــي للفــن كمــا رافــق مســيرة الوجــود الإنســاني منــذ الأزل وهــو أمــر مــن الممكــن أن يتمثّــل علــى المســتوى التطبيقــي في الاهتمــام بخطــاب الأغــاني باعتبــاره مدخــلا ممكنــا يســتثمر كل الســياقات الممكنــة ذات الأبعــاد التثقيفيــة والحضاريــة مــن أجــل إعــادة الاعتبــار إلى القيــم الأصيلــة الــتي بــدأت تتراجــع أمــام زحــف قيــم مغايــرة لــدى الإنســان لكونــه صمّــام أمــان ضــد كلّ أشــكال الانــزلاق الثقــافي والوجــداني الفــردي والجماعــي.

ويعــود الاهتمــام بموضــوع القيــم إلى كونهــا ترتبــط بحيــاة الأفــراد وعلاقاتهــم وســلوكهم. وللقيمــة أهميــة خاصــة في حيــاة الفــرد والمجتمــع، فيهــا تتشــكل الثقافــة، وعــن طريقهــا يبــدو طريــق النمــو والتقــدم، ومــن خلالهــا تتأكّــد الروابــط والعلاقــات الاجتماعيــة، فأهميتهــا ترجــع إلى أنهــا لا تقــف عنــد مســتوى التفكــير الفلســفي، بــل تتعــداه لأنهــا تتغلغــل في حيــاة النــاس أفــرادا وجماعــات ولأنهــا ترتبــط بدوافــع الســلوك وبالآمــال والأهــداف[2].

تكمــن أهميــة الدراســة في كونهــا تحــاول دراســة التغــير القيــميّ مــن خــلال خطــاب الأغنيــة تلــك الخاصيــة الأساســية الــتي تتميــز بهــا الحيــاة الاجتماعيــة، فهــو ســبيل بقائهــا ونموهــا، وبــه يتهيــأ لهــا التوافــق مــع الواقــع ويتحقــق التــوازن والاســتقرار الاجتماعــي، وعــن طريقــه تواجــه الجماعــات متطلبــات أفرادهــا وحاجاتهــم المتجــددة، بالإضافــة إلى ذلــك، تكمــن أهميــة هــذه الدراســة في كونهــا تســعى إلى الكشــف عــن القيــم الســائدة لــدى عينــة دراســية لأغــان شــعبيّة تقــترن بنمــط الــراب مــا بعــد الثــورة في تونــس، في زمــن أصبــح فيــه العالــم قريــة صغيرة،انقلبــت فيــه الموازيــن وشــاعت فيــه مصطلحــات وســلوكيّات دخيلــة وســمت برمــوز للتحــرر والاعتــدال واللاتعصــب.

في مفاهيم الدراسة:

1) مفهوم القيم:

● المعنى اللغوي:

جــاء في المعجم الوســيط[3] أن قيمة الــشيء هي قدره، وقيمــة المتاع هي ثمنــه، ويقال مــا لفلان قيمــة أي ماله ثبــات ودوام علــى الأمــر كلمة القيمــة في اللغــة العربية تشــتق من القيام وهو نقيــض الجلوس، قــام يقوم قوما وقيامــا وقَومة.

وقد اســتخدمت القيمة بمعنى التعديل والاســتقامة والاعتــدال، فقــد قيل: قــام الأمــر أي اعتدل واســتقام، وقــام الحــق أي ظهر واســتقر، وقَــوّم الأعــوج: أي عدله وأزال اعوجاجه.

وتُحيل كلمة قيمة باللغة: الإنجليزيــة Value، وباللغة الفرنســية valeur، وباللغــة اليونانيــة Axios علــى: الاعتــدال والاســتواء وبلــوغ الغاية، فهي مشــتقة أصلا مــن الفعل قــام بمعنى وقــف، واعتدل، وانتصــب، وبلغ، واستوى[4].

● المعنى الاصطلاحي:

إن مفهــوم القيمــة مــن المفاهيــم الــتي اهتــم بهــا كثــير مــن الباحثــين في مجــالات مختلفــة كالفلســفة والتربيــة وعلــم الاجتمــاع وعلــم النفــس، وغيــر ذلــك مــن المجــالات، وقــد ترتــب علــى ذلــك نــوع مــن الخلــط والغمــوض في اســتخدام المفهــوم مــن تخصــص لآخــر، بــل ويســتخدم مفاهيــم متعــددة داخــل التخصــص الواحــد، وســنعرض فيمــا يلــي مفهــوم القيمــة واســتخداماته في عــدد مــن التخصصــات:

- مفهوم القيمة في علم الاقتصاد:

لكلمة قيمة في لغة الاقتصاد معنيان:

1. صلاحية شيء لإشباع حاجة، ويعني مصطلح (قيمة المنفعة).
2. وهو ما يساويه متاع حين يستبدل به غيره في السوق، وهذا ما يعبر عنه بمصطلح قيمة المبادلة وقيمة المنفعة لمتاع ما.

- مفهوم القيمة في الفلسفة:

ينقسم الفلاسفة بصفة عامة إلى قسمين حول هذا الموضوع:

الأول يتمثل في اتجاه الفلسفات المثالية أو العقلية، إذ يرى «أفلاطون» أن الناس لا يعون مصادر الإلزام في حياتهم، ومع ذلك فهم يدركون مثلا عليا، ويتحدثون عن الحق والجمال، ويرى أنه لابد أن يكون هناك مصدر استقى منه الناس هذه المعتقدات التي تؤدي بهم هذا اللون من التفكير أو الحديث أو السلوك، وينتهي «أفلاطون» إلى القول بأن مصدر هذه الأفكار السامية عالم آخر غير هذا العالم الذي نعيش فيه، عالم توجد فيه الأشياء كاملة كما يجب أن تكون، وهو عالم الحق والخير والجمال.

أما «كانط» فلم يلجأ إلى العالم الخارجي واهتدى إلى حل وأكّد أن العلم والجمال والأخلاق مصدرها العقل .

أما الاتجاه الثاني: فيتمثل في الفلسفات الطبيعية والتي تعتبر القيم جزءا من الواقع الموضوعي للحياة والخبرة الإنسانية، فالقيم هي من نسج الخبرة الإنسانية أكانت خيرة أو شريرة صحيحة أو خاطئة، قبيحة أو جميلة، وإنما هذه الأحكام نصدرها من واقع تأثيرنا في هذه الأشياء وتأثرنا بها[5].

- مفهوم القيمة في الدين:

جاءت الديانة المسيحية فأبرزت ما للتعاليم والوحي السماوي من شأن في الحكم على قيم الأشياء والأعمال، فتكبر بشعور ما يترتب عليها من ثواب.

أما القيم الإسلامية فتتميز عن غيرها، بأن مصدرها الأساسي هو القرآن الكريم، كلام الله المنزه عن الخطأ، وكذلك سنة رسوله ونبيه محمد صلى الله عليه وسلم ولذلك تتصف النظرة الإسلامية للقيم بالكمال، لأن مصدرها هو الله عز وجل الذي يعلم خبايا الانسان، والكون وسننه، التي يتحرك الإنسان في إطارها.

- مفهوم القيمة في علم الاجتماع :

يرى علماء الاجتماع أن عملية التقييم تقوم على أساس وجود مقياس ومضاهاة في ضوء مصالح الشخص من جانب، وفي ضوء ما يتيحه له المجتمع من وسائل وإمكانات لتحقيق هذه المصالح من جانب آخر، ففي القيم عملية انتقاء مشروط بالظروف المجتمعية المتاحة.

فالقيم هي مستوى أو معيار للانتقاء من بين بدائل أو ممكنات اجتماعية متاحة أمام الشخص الاجتماعي في الموقف الاجتماعي[6].

وتظهر القيمة الاجتماعية لدى الفرد الذي يحب الحياة ويميل إلى الناس فهو يحبهم ويميل إلى مساعدتهم، ويجد في ذلك راحة نفسية اجتماعية سعيدة وكذلك إشباعا له، ويتميز هذا النوع من الأفراد بروح تعاونية كبيرة سمتها البذل والسّخاء والعطف والحنان[7]، ويرى «سبرانجر» أن القيم الاجتماعية في أنقى صورها تتجرد عن الذات وتقرب جدا من القيم الدينية [8].

- مفهوم القيمة في علم النفس:

يتناول علم النفس موضوع القيم بطريقة تختلف عن تلك التي تناولها علم الاجتماع، فنجد أن علم النفس يركز اهتماماته على دراسة قيم الفرد «Individual «value ومحدداتها سواء أكانت نفسية أو اجتماعية أم جسمية، ويهتم بكل جانب من جوانب سلوك الفرد في المجتمع إذ يركز عنايته على سمات الفرد واستعداداته واستجاباته فيما يتصل بعلاقاته

بالآخرين، في حين تعامل علم الاجتماع مع القيم الجماعية. «Group values»

2) الإنتاج الموسيقي: ظاهرة حضارية:

إنّنا لا نقصد بالإنتاج الغنائيّ ما تحمله إلينا آلة الإنتاج الضخمة بوسائطها المتعددة فقط، ولكنّنا نعني أساسا التناول الحضاري للإنتاج الغنائي ومناسباته المختلفة. وممّا لاشك فيه أن الموسيقى لغة، غير أنها ليست لغة عالميّة كما يتصور البعض، وإنما هي لغات مختلفة، إذ أنّ لكل شعب لغته الموسيقيّة ذات الخصائص المميّزة. وإذا كانت الموسيقى من حيث أسسها واحدة، كونها تنسيق الأصوات بطريقة محببّة للأذن وأنّها من حيث أصولها مرتبطة بمعتقدات الإنسان وطباعه وهى لغة الروح والمشاعر، فلكل لغة موسيقيّة خصائص تكمن في المادة الموسيقية ذاتها من حيث مضمونها القيميّ ووظيفتها الاجتماعية والحضارية.

وثمّة شروط نراها أساسيّة للوصول إلى قراءة ثقافية دالّة للإنتاج الغنائيّ منها :

- توافر المادة الميدانيّة المعبّرة عن المجتمع موضوع البحث:

من الأهمية بمكان، أن نشير إلى أنّ القراءة الثقافية للنص الغنائيّ تظل قاصرة، ومنقوصة، بل ومضلّلة أحيانا، إذا اعتمدت على مادة ميدانية لا تعبّر عن الثقافة التي تمثّلها، وهو ما يقتضى إعمالا للمعايير العلمية في جمع المادة الميدانية المعتمدة، فهي تحتاج إلى مادة ميدانية متنوعة تغطّي مجمل النّشاط الإنساني للثقافة. ومما لاشك فيه أن البحث في المضمون القيميّ له علاقة أكيدة بعامل الزمن، اعتبارا إلى التغيّرات التي تطرأ على المجتمع وبالتالي على ثقافته وإبداعاته ومن هذا المنطلق، نرى ضرورة البدء في جمع نماذج غنائيّة محددة، ووفق أهداف يقصد من ورائها دراسة المضمون القيميّ، وأن يشكّل هذا الجمع رافدا لأرشيف يتيح هذه المادة للباحثين والفنانين، بل ويسمح بطرح نماذج ممثّلة لهذا الإنتاج الغنائيّ.

- المنهج أو الطريقة الواجب اتباعها لدراسة الموسيقى الشعبية:

إنّ هذا المنهج يقتضي فرز المادة الغنائيّة وفقا لموضوعاتها ونسب انتشارها في الفضاء الافتراضي، وصولا إلى الخصائص الموسيقيّة ودراسة السّياق الاجتماعي الذي تصدر عنه وتؤدى فيه وفقا للأبعاد الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والنفسية، مع الاستفادة من المنجزات الفكرية في جانب النظريات التي تهتّم بتفسير الثقافة وتحليلها.

3) أهميّة الأغنية في المجتمع التونسي:

لقد غلبت ظاهرة البداوة في القرن التاسع عشر على المجتمع التونسي واتّسمت بازدهار الجانب الأدبي والفني في ذلك العصر نظرا لما شهده المجتمع من فنّ راق وأدب ثري ومتنوع ارتبط بالمجتمع عامة والبادية خاصة فهي «كانت موضوع الشعراء والمغنين والفنانين. وقد أنتجت شعرا وغناء وأدبا ثريا متنوعا عبر بوضوح وحرارة عن حياة تتدفق شاعرية وحسا مرهفا ووعيا خلاّقا»[9].

إلاّ أنّ المجتمع التونسي شهد تغييرات جذرية في جميع الميادين منذ بداية القرن العشرين ولعلّ ذلك يعد طبيعيا نظرا لما شهدته البلاد التونسية من «اختلاط الجنسيات والثقافات الناتجة عن انتصاب الحماية الفرنسية في تونس منذ أواخر القرن التاسع عشر والذي كانت له تأثيراته السلبية والايجابية على جميع الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية»[10]، والفنّ «لم يقف على حياد من هذه التغييرات والموسيقى بصفة خاصة تأثرت كثيرا وأبت إلاّ أن تشارك وتترجم الواقع المعيش كما أنها رفضت أن تبقى بمعزل عمّا يجري خاصة بعد ظهور الفونوغراف سنة 1905 الذي أصبح من الميسور بفضله أن نسمع إبداع ما أخرجت عبقرية الفنّ الجديد»[11].

وقد تأثّر الذوق الفني العام للتونسي في بداية القرن العشرين بشكل كبير بهذه التيارات الموسيقية «لاسيّما

الغناء الشرقي المصري والحلبي والموسيقى الغربية الأوروبية تلك التي حاول المستعمر غرسها في الوسط الثقافي التونسي قصد اجتثاث الناس عن جذورهم العربية الإسلامية وكذلك موجة الأغاني الهابطة لحنا وكلمة والتي أصبحت موضة طائفة من المغنين أغلبهم من اليهود»[12].

رغم هذه الظروف المتقلبة والتأثيرات الخارجية التي سُلّطت على المواطن التونسي في بداية القرن العشرين إلاّ أنّ المجتمع كان في حالة توق إلى التجديد والخلق، ولقد كانت الموسيقى في خدمة هذه التطلّعات نظرا لاعتبارها شكلا من أهمّ الأشكال التعبيرية «فهي تعكس وعيا جماعيا وتقدم سجلا حيّا يكشف عن طبيعة الأفراد وقواعد سلوكهم وأنماط حياتهم العلمية والفكرية والشعورية».

فبالرغم من عدم وجود إذاعة أو تلفزة في تلك الفترة ظهر الكثير من الفنانين على الساحة الفنية، ولقد تعددت المجالات التي كانت تبرز فيها هذه الفئة من الفنانين وهي حفلات الأعراس وليالي رمضان والمناسبات الدينية وحفلات أخرى داخل بعض البيوت من هواة الفن التي تساعدهم على الظهور والنجومية وإبراز مواهبهم وطاقاتهم. «فبالإضافة إلى حفلات الزواج والحفلات العامة التي تقام في الساحة العمومية كانت في تونس طبقة اجتماعية تحبّ الفن من أجل الفن تنظّم له سهرات داخل البيوت يلتقي فيها الفنان والعازف والسامع لإحياء سهرات مشتركة عائلية يستمع فيها الجميع للغناء والتقاسيم وأيضا لأداء الشعر[13].

وبما أنه لم تكن توجد نواد خاصة بالفنانين والشعراء والأدباء عامة في تلك الفترة فإنّ وجود الجمعيات التمثيلية ساعدت العديد من الفنانين على ممارسة هواياتهم خارج بيوتهم وعائلاتهم، «ففي المسرح كانت جلّ التمثيليّات تعمد على إدخال بعض الأغاني في العروض التمثيلية والشبيهة بالأوبريت تماشيا مع رغبة الجماهير لسماع الفن والطرب الغنائي مع التمثيل ليضفي مزيدا من الفرجة»[14].

ولقد مثّلت هذه العوامل والظروف سببا رئيسيّا «لظهور بوادر لنهضة كبيرة في مجال الموسيقى، فنشطت الساحة الموسيقية بظهور ألوان وأنواع موسيقية جديد»[15]، ولعلّ ذلك يعود أساسا إلى ظهور نخبة من الموسيقيين الذين كان لهم دور كبير في تحديد سمات الموسيقى التونسية المعاصرة.

فماهي إذن أهم الألوان الموسيقية التي كانت رائجة في بداية القرن العشرين؟

● الألوان الموسيقية الرائجة في مطلع القرن العشرين:

- المالوف:

المالوف التونسي «هو نمط غنائي مألوف عند التونسيين.اشتهروا بترديده واحتضنته الذاكرة الجماعية جيلا بعد جيل»[16]. وهو «عبارة عن أشعار غنائية انتخبت من قصائد وموشحات وأزجال»[17]. ولقد تمّ تداول هذا المالوف عن طريق الرواية الشفوية إلى أن تم تدوينه في الأسفار الرسمية والتي عددها عشرة أسفار[18]. وبالاعتماد على هذه الأسفار يمكن تقسيم المالوف إلى ثلاثة أقسام:

1. النوبات[19] التونسية: ويبلغ عددها ثلاث عشرة نوبة وتترتب كالأتي:

نوبة الذيل، نوبة العراق، نوبة السيكاه، نوبة الحسين، نوبة الرصد، نوبة رمل الماية، نوبة النوى، نوبة الإصبعين، نوبة رصد الذيل، نوبة الرمل، نوبة الاصبهان، نوبة المزموم ونوبة الماية.

2. القطع الآلية: وهي مجموعة من القوالب الموسيقية الآلية كالبشارف[20] والسماعيات.
3. القطع الغنائية: هي مجموعة من القوالب الغنائية أضيفت للنوبات وشملت الأزجال[21] والفوندوات[22] والأشغال[23] والموشحات[24].

- الموسيقى الشعبية:

1. الغناء الشعبي:

يعتبر «الغناء الشعبي في تونس جزءا لا يتجزّأ من ممارسة النّاس اليومية يحضر في كل مجالات نشاطهم ويعبر عن نظرتهم للحياة وعوائدهم وقد ارتبط الغناء الشعبي أساسا بالصنائع والحرف»[25].

ويمكن لنا أن نرصد نوعين من الأغنية الشعبية وهما:

- الأغنية الشعبية البدوية[26].
- الأغنية الشعبية الحضرية[27].

2. حلقات الذكر والإنشاد:

في كتابه الأغاني ذكر الرزقي يقول:

«ولقد انتشرت هذه الحلقات لدى مختلف «الطرق الصوفية» التي كان عددها يزيد على 10 طرق من أبرزها العيساوية والقادرية والعزوزية والسلامية والرحمانية والتيجانية والشاذلية وهي وإن كانت أذكارها وأناشيدها تحتكم إلى الضوابط الإيقاعية والنغمية للموسيقى التونسية (المالوف) فإنها لا تعتمد الآلات، إلا الطريقة العيساوية التي تصاحب أذكارها آلات الإيقاع فقط كالبندير والنغارات، أو الطريقة العامرية التي تعتمد آلة الزرنة (الزكرة) إلى جانب آلات الإيقاع»[28].

ولقد ارتبطت هذه الحلقات «بالتصوف»[29] «الذي يعود ظهوره في تونس إلى القرن الثاني للهجرة»[30]، كما خصّص لهذه الطرق مكانا يجتمع فيها المنتسبون لطريقة ما للقيام بالإنشاد والذكر ويسّمى هذا المكان بالزاوية.

3. الموسيقى المشرقية:

إنّ انتشار الحاكي واسطوانات مشاهير الغناء في المشرق العربي أدى إلى «انتشار الغناء المشرقي بين الناس وخاصة عند العامة الذين حرصوا على التواجد في المقاهي والفضاءات الخاصّة التي تؤمّن الاستماع إلى أشهر المطربين والمطربات»[31].

«فانتشر الغناء والعزف الشرقي وكثرت نوادي الموشحات وعوضت حفلات المالوف بحفلات الموشحات والأدوار الشرقية والمصرية»[32] كما تأثّر عديد الملحنين والفنانين التونسيين بهذا اللّون وغلبت على أعمالهم الموازين والمقامات الشرقية ولعلّ من أبرز هؤلاء الملحنين نذكر الشيخ احمد الوافي[33]. والشيخ خميس ترنان[34] الذي قام بتلحين نوبة كاملة في مقام النهوند وعنوانها «نوبة الخضراء»[35].

قراءة في مضمون أغنية «يَا حَمَامَة طَارِتْ»:

1) أغنية «يَا حَمَامَة طَارِتْ»[36] من الشعبيّة إلى التغنّي بقيم الشعب

«يـا حمامـة طـارت» هـو عنـوان أغنيـة تنتـمي إلى النمـط الغنـائي «الـرّابْ» وقـد قـام بأدائهـا كلّ من «الشـابْ بَشـيرْ» و«أَرْمَاسْـتَا» وهـي عبارة عـن أغنية مزدوجـة تـم فيها مـزج نمطـين مختلفين مـن الأنماط الغنائيّـة المتداولـة في تونـس ونعـني بذلـك «الأغنيـة الشـعبية» وأغنية «الـراب»، والواقع أنّ هـذا المزج بين هذيـن النمطـين يُعد مـن الابتـكارات الفنيـة الجديدة فيمـا يتعلّق بالإنتاج الغنائي التونـسي خصوصا وأنّ أغنية «يا حمامـة طارت» هـي في الأصـل أغنية شـعبية من الـتراث تـمّ توظيف لحـن المذهـب وكلماتـه في صياغة هـذا الأنموذج الغنـائي. وقد تمّ تصوير هـذه الأغنية على طريقـة الفيديو كليـب وتنزيله على الصفحة الرسـمية للفنـان «أرماسـتا» وقـد لاقـت رواجا كبيرا لـدى فئات عديـدة مـن المجتمـع التونسي إذ بلـغ عدد المشـاهدات لفيديـو[36] هذه الأغنيـة أكثر مـن 100 مليون مشـاهدة وقد تصّدرت المشـهد السـمعي البصـري في تونس لعدة أشـهر منذ تاريخ تنـزيلها يـوم 8 أكتوبر2016.

واعتمـادا علـى النـص الشـعري لأغنية «يـا حمامة طارت» يمكـن القول بـأنّ البناء الشـعري قد تـمّ نظمه باعتمـاد أسـلوبين مختلفـين مـن الكتابـة: الأولى تخصّ جـزء المذهب الـذي يتـمّ إعادته بعـد أداء كلّ بيـت وفيه نجد مفردات شـعبيّة بدويّـة أمّا الأسـلوب الثاني فمجاله بقيّة أبيـات الأغنية التي نظمت بمفردات شـعبيّة محليّة متداولـة في الأحيـاء الشـعبيّة الحضريّة تُتـداول كثيرا في نصـوص أغاني «الـراب».

2) كلمات نص أغنية «يا حمامة طارت»: معانيها وقيمها

جدول: تحليل الخطاب اللفظي في أغنية «يا حمامة طارت»

النص باللهجة العامية	النص باللغة العربية	المعنى	القيمة
يَا حْمَامَة طَارِتْ ، طَارِتْ لِلْعالِي العالِي تِشكِيلُو يَا ، يَا لُمِّيمَة يَامَّا العالِي تِشكِيلُو واه ،يَا زَهرِي يَامَّا، واشْنْدنِّيلُو يَا يَالُمِّيمَة يَامَّا ، كَانْ جَاء قولِيلُو واه	يا حمَامَة طارتْ، طارتْ إلى العالي، تناجي لله، يا أمّي يا أمّي يا لَحظّي يا أمّي ماذا أفعلُ له يا أمّي لو أتَاني قولي له آه	يخاطب المتكلم أمّه مناجيا الخالق محاورا الطير شاكيا همّه	الشكوى الضعف

النص باللهجة العامية	النص باللغة العربية	المعنى	القيمة
عيش حْيَاتِكْ كِيمَا تْحِبْأَنْسَاهَا النَّاسْ ديمَة لَابَاسْ، سَرْبِينِي عابِيلِي كَاسْ الرَّاسْ رْزُنْ، مِن الهَلْوسْ سَوسْ شيطَانْ وسْواسْ، وعرِيبَ تْبِيعكْ بِنْحَاسْ فِي ضَهْرِكْ غَدرُوكْ، يِضْويو علَى غِيرِكْ اليُومَرْمَاووكْ، والبَارَحْ غَاطْسِينْ فِي خِيرِكْ تُوفَى فْلُوسِكْ، اِيجِي غِيرِكْيِذِلُّو كِي طَاحِتْ بِينَا لَا سَالُو لَا طَالُّو إيعيشوا بْنِفَاق مْعانَا مَا مَلُّو عاشوا بْخِيرْنَا و عينِيهُم تْحَلُّو خَرْجِتِإسْكَاكِنْهُمْ وقتِالِّي حَكِّتْ لُورَاق حْسِبْنَاهُمْ ذْهَبْيَاخِيطَلْعو فْحَمْ سْحَاق مَا يِشبَعِمالدنْيَاالِّي تْرَبَّى مُشتَاق واصْحَابِكْ لِي بَاعوكْ مَا يِسْواو بْزَاق نِفَاق و حَسْد، وكْحَالِتْ لِقلُوبْ لِي مْشيتِ مْعهْ بْنِيَّة ، كْلَالِكْ لَحْمِكْ كِي المَكْلُوبْ	عش كَما شئتَ وانسَ الناس اسقيني واملأ ليَ الكأسْ ثَقلَ الرّأسُ، الهَلوسة فالشيطانُ وسواسْ. ومن حولكَ يبيعونكَ بالنُّحَاسْ غدرُوا بكَ في ظَهركَ، تَرَكُوكَ اليَومْ، وبالأمسْ يَنتَهِي مالُكَ ويأتِي غَيرُكَ عليه الذلَّة عندما ضعفنا لمْ يسألوا عنّا ولم يؤازرونا يعيشونَ معنا بالنفاق والغدرولم يملُّوا أخرَجوا لنا سُيوفهم وقت الضيق كنّا نعتقد أنهم من عيار الذهب فاكتشفنا أنّهم من عيار الفحم الرديء لا يشبع منَ الدنيا منْ تربّى محروما من تعاملتَ معه صادقا أكل لحمَكَ مثل الكلب المسعور	التعبير عن معنى التّحدي والتصدي لمن خان وغدر يعيب المتكلم غدر الأصحاب وخيانتهم	الشكوى الغدر الخيانة النفاق الوصوليّة

النص باللهجة العامية	النص باللغة العربية	المعنى	القيمة
بِطْوالِ المُدة تِفْرِزْ بِينِ ذْهَبْ ونْحَاسْ وكْلَامْ هَا النَّاسْ ، مَا خَلَّاكْلَابَاسْ سَرْبِينِي زِيدزِيدعبِّلِيلِيفِي الكَاسْ مِنْهُمْ رِينَا كَانْ هَدرَة و وجِيعتْ رَاسْ فِي رَاسِكْ هَبْلُوكْ يِحبُّوكْ فْقِيرْ يِتْقصْ جْنَاحِكْإِنْتِ كَانْ تْحِبَّاتْطِيرْ تَضْوِي عالغِيرْ الشمْعة لْتُشعلْ فِي دارِكْ يَحْكِيو فِي ظَهْرِكْ هُومَا فْتَاو أَسْرَارِكْ خُلْطَة ومَّارِكْ مَا تَنْفَع مَا تْضُرْ سْقينَاهُمْ بِيدينَا يَاخِي شرْبُونَا المُرْ بِنْسَاهَا بِرْجَالْهَا تِدوانْ وتِتْغَرْ وانَا يَا لُمِّيمَة مَا عنْديش الزْهَرْ يَا دنْيَا دورْدورْ بِينَا ورِّينَا ، آش مَازَالِتْ فِالعينْ تْشوفْ طَالْ صْبَرْنَا يَا امِّيمَة مَلِّينَا يَا لَيَّامْ علِينَا رُوفْ	على مرّ الزمان تسطيع التفريق بين الذهب والنحاس إنّ كلام الناس يجعلكَ في بأس اسقيني واملأ الكأس لمْ نَر منهم إلاّ الحديث ووجع الرأس يقطعون جناحك إذا أردتَ أن تطير الشمعة التي تنير دارك لا تنير إلا غيرك أفشوا أسرارك فنالوا جزاء فعلهم يا أمّي لا حظّ لي طالَ صبرُناومللنا الحياة رفقا بنا أيّها الزمن		التعجيز الاحتقار اليأس الإحباط
فْهِمْتِ العالَمْبالغَالِطْ ، اِفْرِزْ لَحْبَابْ أَعرَفْشْتْخَالِطْ يَا مَا كَارُو علِينَا تْشلْنَا سْهَرْنَا مْع بْعضْنَا فْتِلْنَا ، غْرُقنَا فْمِحْنَة هْتِرْنَا تَبَّعنَا كْلَامْهُمْ لِي غَرْنَا ، نْسِينَا الفِعلْاِلِّي ضَرْنَا شكِينَا لْرَبِّي وصْبَرْنَا ، مُوش بِيدينَا مَا اخْتَرْنَا	انتق الأصحاب كن خبيرا بمعاشرة الناس انسقنا وراء كلامهم فلحقنا منهم الضرر شكونا الله وصبرنا، ليس بأيدينا ما اخترنا	الدعوة إلى التأمل والاعتبار	الغدر الإساءة الصبر

النص باللهجة العامية	النص باللغة العربية	المعنى	القيمة
خَلّي نِمْشي نشكِي ، نشكِي للصِّيدا يَايْ ولْد اللَّابَّة يَا ، يَا لُمِّيمَة يَامَّا الصِّيد ولْد اللَّابَّة ، اِيه ولْد اللَّابَّة عمْرِكْشي الخَرْشي ، عمْرُو يِتْرَبَّى يَا	أشكو حالي للقوي ابن اللبوة، يا أمّي يا أمّي بحياتك أرأيت نذلا يتربّى	الشكوى من الخيانة	الخيانة

نوتة موسيقية رقم(1)

3) مدار النص الغنائيّ لأغنية «يا حمامة طارت» :

ينقل النص شكوى الإنسان وتألّمه بسبب ضنك الحياة التي يعيشها داخل مجتمع تسوده المشاكل والمصاعب ويدين خيانة الأصدقاء وغدرهم وشقاء الحياة.

4) العناصر الموسيقية المكونة للخطاب الغنائيّ في أغنية «يا حمامة طارت»:

اعتمدنا في تدويننا للأغنية على ما ورد في الفيديو المنشور على موقع اليوتيوب وقد حاولنا تقديم نصّ موسيقيّ يقوم على خط لحني واحد وذلك بحسب الطبقة الصوتية الأصلية قياسا بدرجة «اللا» معيار (440 hrz).

اعتمادا على الوثيقة المسموعة يمكننا استخراج جملة من الخصائص الموسيقية التي تتنوع بين الجانب الإيقاعي والجانب الموسيقي«نوتة موسيقية رقم(1)»:

- **علاقة الإيقاع بالدلالة:**

قدمت لنا المدونة الموسيقية جزئين من الخلايا الإيقاعية الأول يشمل المذهب الذي يؤديه الشاب بشير والثاني يتعلق بالمقاطع التي يغنيها «ارماستا»

نوتة موسيقية رقم(2)

نوتة موسيقية رقم(3)

جملة موسيقية مميزة في نغمة المحير سيكاه

نوتة موسيقية رقم(4)

ولعلّ هذه التجزئة جاءت جراء طبيعة النمط المغنّى، إذ أنّ الأول هو عبارة عن جزء من أغنية كافية (نسبة إلى ولاية الكاف) تراثية تتميز ببساطتها في صياغة لحنها وإيقاعها نتج عنها وجود أشكال إيقاعية من ذات المشالة والسوداء وحضور خلايا إيقاعية بسيطة من حيث تركيبتها وهذا ما يعكس طريقة آداء الملفوظ المغنى بوضوح من المطرب خصوصا أنّ هذا المقطع يتكرّر كثيرا في كامل الأغنية «نوتة موسيقية رقم(2)».

يَا حْمَامَة طَارِتْ ، طَارِتْ لِلْعالِي

العالِي تِشكِيلُويَا

أما على مستوى المقاطع الشعرية الأخرى المكونة للنص الشعري فقط خصّصت لمغنّي الراب «ارماستا» الذي عرف بآدائه لنمط «الراب» وهو مختص فيه لذلك كان من البديهي أن يكون الجانب الإيقاعي مميّزا أكثر من الجانب اللحني عند صياغة الكلمة موسيقيا، إذ وجدنا أشكالا إيقاعية متنوعة بين المشالة وذات الشيلين وهي متواترة بكثافة مما يوحي بالتركيز أكثر على تلفّظ الكلمة إلقاء وليس غناء مثال ذلك ما ورد في مقطع «نوتة موسيقية رقم(3)»:

عش حَيَاتكَ كَمَا شئْتَ ودعكَ مِنَ النَّاس

نحنُ بخير على الدوام، اسْقني واملأ ليَ الكأس

إنّ هذا الاختلاف والتنوع من حيث البناء الإيقاعي أدى إلى وجود ثراء إيقاعي ميّزّ الأغنية.

- **علاقة اللّحن بالدلالة:**

انطلاقا من التسجيل الصوتي والوثيقة المكتوبة يتبين لنا أنّ هناك جملة موسيقية مميزة تمّ إعادتها كثيرا على كامل الأغنية وهي الجملة التي استهلت بها الأغنية فترجمت لنا لهجة موسيقية مميزة للتراث الكافي من خلال خطاب فني مميز سواء على مستوى آداء الشاب بشير للنّص الشعري أو على مستوى الخط اللحني «نوتة موسيقية رقم(4)».

كان اللحن بسيطا ممتنعا ولكنّه على بساطته لحنيّا مكّن المتلقي من سرعة حفظه وإعادة غنائه خصوصا وأنّ النغمة التي لُحن فيها هذا المقطع هي نغمة المحير سيكاه وهي نغمة شعبية تتواتر بكثرة في مستوى المحيط السمعي للمجتمع التونسي ما ساعد على ترسيخ هذا المقطع كلمة ولحنا.

مسافات السداسية والرباعية والخماسية

مسافة الرباعية والثلاثية

أما في مستوى المقاطع الغنائية الخاصة بـ«أرماستا» فإنّه لا يمكننا التغافل عن إبراز ميزة لحنية ربما انفردت بها هذه الأغنية تتمثل في تميّز مسار الخط الإيقاعي وخاصة الخط اللحني المساير للأول إذ نجد فيه إبرازا لمسافات صوتية مميزة من حيث حركاتها تحتوي على مسافة السداسية الصاعدة والثنائية الصاعدة والخماسية الصاعدة والرباعية الصاعدة والنازلة أضفت تنوعا في المسافات الصوتية ومسارا لحنيا مميزا تزامن مع إلقاء «أرمستا» للكلمات.

استنتاجات الدراسة:

1) الجانب الفنّي للأغنية:

- إنّ التغيير الذي عرفته البلاد التونسية على مستوى المشهد السياسي إبّان ثورة «الربيع العربي» والذي كانت له انعكاسات على المستوى الاجتماعي شمل كذلك الجانب الفكري والثقافي والفني ومنه الموسيقي الذي شهد بدوره تطورا في المجال الإبداعي فأفرز لنا واقعا فنيّا جديدا مختلفا يتمثل في أنماط غنائية أثّرت على الذائقة الفنية للمجتمع التونسي.
- إنّ تنوع الأنماط الغنائية يوحي بتنوع التذوق الفني في المجتمع التونسي ويعبّر عن دور الأغنية بصفتها عنصرا من عناصر الثقافة ومعيارا دالا على تنوع القيم الجمالية والتعبيرية.
- يعود الإقبال على الأغنية الشعبية عامة وأغنية «الراب» خاصة في تونس لكون هذين النمطين من بين الأنماط الغنائية الأكثر تأثيرا على ذائقة الفرد الشاب في المجتمع باعتبار وقع أثر الكلمة نفسيّا وما تحمله من مضامين تعبّر عن الواقع المعيش.
- احتلّت الأغنية الشعبية المقترنة بنمط «الراب» في تونس موقعا مميّزا لدى شريحة كبرى من المجتمع التونسي خاصّة منها فئة الشباب وذلك لأنّ البناء الشعري واللحني لمثل هذه الأغاني هو بناء خال من أيّ تعقيد يُذكر من حيث الصياغة الأدبية أو الموسيقية، وذلك لبساطة النغمة والأسلوب التعبيري مع مواكبة التطور الذي عرفه المجال الموسيقي من حيث آلات التسجيل والتصورات الفنية الجاهزة على مستوى تركيبتها الإيقاعية والنغمية ما جعلها تكون مسايرة للتطور السريع في مجال التلحين والتوزيع الموسيقي في العالم بشكل عام.
- تحتلّ الأغنية الشعبية في تونس موقعا متميزا ومجاورا لأغنية «الراب» في مستوى الانتشار الشبابي، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ هذه الأغنية نابعة من وجدان الأفراد تحاكي أحاسيسهم وتعبّر عن ذواتهم وتنقل شواغلهم وتعكس معاناتهم في الواقع المعيش، وهذا ما يفسّر كثرة الإقبال على الأغنية الشعبية ذات البناء اللحني القريب لنمط أغنية الراب.
- تُعد الموسيقى عنصرا هاما من عناصر الثقافة في المجتمعات، وهي على أهميّتها تعد بمثابة المعيار الفني الذي على أساسه يقدر به التطور الحضاري للشعوب باختلاف جنسهم وعرقهم ولونهم ولغتهم وتاريخهم وجغرافيّتهم. فالموسيقى هي العنصر الحيوي الذي

يغوص في أعماق المجتمعات فيكون بذلك حمّالا لمشاعر وناقلا لأحاسيس متنوعة ومختلفة لأفراد يتفاعلون مع الأحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية والثقافية المحيطة بهم.

- لمّا كانت الموسيقى هي الوسيلة التعبيرية الأقرب إلى العديد من أفراد المجتمعات، فقد مثلّت الأغنية الشعبية باختلاف أنماطها إحدى أبرز القوالب الموسيقية من خلالها يبثّ الفرد خطابه الشعري والموسيقي وعبرها يستشرف تطلعاته وآماله. ومن هذا المنطلق تكمن أهميّة عنصر التأويل ومستوى التفاعل الفني مع محتوى الأغنية ومضمونها، إذ أنّ اختلاف الرؤى في مسألة الإعجاب والإدراك والتفاعل يعد أمرا محمودا باعتباره يولّد قيمة فنية للأغنية بغضّ النظر عن موضوعها وأسلوب صياغتها.

- إنّ العملية الإبداعية للأغنية الشعبية هي عملية تحكمها جملة من المعايير والمقومات الفنية التي تتولّد لدى المبدع أولا ومن المحيط الذي يعيش فيه ثانيا: فهي متولّدة في المبدع باعتبار ما يختلج بداخله من تفاعلات حسيّة وذوقية في علاقة مباشرة بخلفيّته الفكرية والثقافية والفنية من جهة وبحالته النفسية من جهة ثانية، وهي أيضا متولّدة من المحيط الاجتماعي والثقافي الذي نشأ فيه المبدع وتعايش معه فيتأثّر بها وتؤثّر فيه.

- تمثّل الأغنية الشعبية في تونس مادة ثقافية تحمل في بنيتها الأدبية والموسيقيّة هُويّة ثقافية ذات مقومات وخصوصيّات فنيّة وحضارية مميّزة، وفي هذا الاتجاه، يمكننا القول إنّ هيكليّة البنية الإيقاعية واللحنيّة للأغنية وما تحتويه من عناصر فنيّة تُشكّل خطابا موسيقيّا يحمل مضامينَ ومعانيَ ودلالاتٍ تتأتى أساسا من البيئة التي تنتمي إليها كُلّ العناصر المنتجة للأغنية. وبالتالي، يمكن اتّخاذ هذه السّمات الفنية معيارا أمثل لمعرفة ملامح هُوية ثقافيّة وفنيّة وفكريّة لمجتمع ما.

2) الجانب القيميّ للأغنية:

- إنّ الرمز في كلمات هذه الأغنية متعدد الأطوار، وكثير الصور، وعميق التأثير، ويحتاج إلى تفصيلات كثيرة لإدراك أبعاده كما أنه بمثابة أداة معرفية لإدانة الهزائم التي تعاني منها الأمة في هذا العصر. ولم يلجأ الشاعر في بناء رمز الحمام إلى استدعاء الأشخاص، ولكن إلى استدعاء الأماكن (طارت في العالي) والوعي الإنساني بأبعاد هذا الرمز، وذلك لأمرين أساسيين: الأول: تحقيق مبدأ التعويض فالتطلع إلى الحرية كان أكثر شيء يشغل بال الشاعر والثاني: استحضار كل ما قاله الشعراء على مر العصور في النصر والتفوق، والحب والعذاب، والأمل وخيبة الرجاء تجسيدا لما يختلج في نفسه وما يحلم به، وما يعايشه من واقع.

- لقد وجد الشاعر في طبائع الحمام إصرارا وإقداما وعزيمة ووفاء وشوقا للحب والوفاء والسلام، لهذا ظل السلام السمة الأبرز لهذا الرمز، كما كان رمزا للتقدم الحضاري وعالم جميل لطالما كان يحلم به. أصبح رمز الحمام في هذه الأغنية تجريدا للواقع وتجسيدا للذاتي، وحينها توحّد الشاعر مع الآخر نشدانا للأمل والحلم، أو اللغة والجسد، أو الروح والمعنى، والمثالية وهكذا فقد غرّد الشاعر بين أسراب الحمام آملا بالسلم وواهبا حلمه للأجيال.

الهوامش

1. (قناوي) هدى، أدب الأطفال، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ط.1، 1990، ص. 56.
2. (عبد الفتاح) إسماعيل، القيم السياسية في الإسلام، الدار الثقافية للنشر، ط.1، القاهرة، 2001، ص. 10.
3. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط.2، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1979، ص. 768.
4. (العوا) عادل، الفكر العربي الإسلامي، الإصول والمبادئ، المنظمة العربية للثقافة والإعلام، إدارة البحوث التربوية، تونس، 1987.

5. معتز سيد (عبدالله)، محمد خليفة (عبد اللطيف)، علم النفس الاجتماعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 2001، القاهرة، ص .353
6. محمد خليفة، (عبد اللطيف)، ارتقاء القيم (دراسة نفسية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص .39
7. نصر الدين (جابر)، الهاشمي (ولوكيا)، مرجع سابق، ص 169.
8. اسكندر (نجيب) وآخرون، مرجع سابق، ص .500
9. خواجة (أحمد)، الذاكرة الاجتماعية والتحولات السياسية من مرآة الأغنية الشعبية، تونس، سلسلة أضواء، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس ، أليف منشورات البحر الأبيض المتوسط، 1998، ص.84.
10. 10) الهدار (عارف)، أثر البيئة في تكوين شخصية الفنان محمد الجموسي، دراسة تحليلّة لأنموذج من إنتاجه الموسيقي، رسالة ختم الدروس لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى واثنولوجيا الموسيقى اختصاص اثنولوجيا الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأسعد الزواري، جوان 2008، ص. 13 - 14.
11. 11) خريف (مصطفى)، "الموسيقى التونسية"، مجلّة العالم الأدبي،ع.19، السنة الثالثة، د.ن، جويلية 1932، ص .307.
12. قطاط (محمود)، "الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية"، مجلة البحث الموسيقي، البحث العلمي في الموسيقى، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية، مج. 5، ع.1، 2006، ص.10.
13. خريف (مصطفى)، نفس المصدر السابق.
14. المصدر نفسه.
15. الزواري (الأسعد)، الطبوع التونسية من الرواية الشفوية إلى النظرية والتطبيق، ج.1، مطبعة التسفير الفني، 2006، ص.5.
16. الزواري (الأسعد)، المصدر السابق، ص.5.
17. الرزقي (الصادق)، المصدر السابق، ص. 194.
18. الهدار (عارف)، العنوان السابق، ص.16.
19. نوبات: هي جمع لكلمة نوبة وهي قالب تتناوب فيه مقطوعات غنائية وآلية بصفة منتظمة يحكمه تسلسل الموازين والخلايا اللحنية للطبع المناسب لكل نوبة.
20. البشارف: هي جمع لكلمة بشرف، والبشرف التونسي هو معزوفة آلية تتركب من قسمين :القسم الأول يكون على إيقاع بطيء الحركة كالمربع تونسي أو السماعي ثقيل، وقسم قان يسمى الحربي ويكون على إيقاع سريع كالختم أو وزن الحربي .لمزيد الاطّلاع راجع الزواري، (الأسعد)، العنوان السابق، ص.17-5.
21. الزجل: "اللعب والجلبة ورفع الصوت وخص به التطريب".
22. الفوندو: هي كلمة ايطالية الأصل تعني "الماس الرفيع" ، وموسيقيا هو تأليف غنائي يكون على شاكلة المالوف.
23. الأشغال: مفردها شغل وهو غناء من نوع التوشيح يتميز باستعماله للموازين التي تتجاوز تلك المستعملة في قالب النوبة.
24. الأشغال: مفردها شغل وهو غناء من نوع التوشيح يتميز باستعماله للموازين التي تتجاوز تلك المستعملة في قالب النوبة.
25. الكحلاوي (محمد)، " من مظاهر الحداثة في الموسيقى التونسية خلال القرن العشرين" ، تونس، ع. 125، مجلة الحياة الثقافية، ماي 2001، ص.30.
26. الأغنية الشعبية البدوية: هي التي ينتشر أداءها في الأرياف والبداوي وتكون كلماتها "مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعر الملحون وهو النطق بلغة عربية غير معرّبة.
27. الأغنية الشعبية الحضرية: هي التي تعبّر عن كلّ ما يختلج في صدر التونسي من سخط الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية.
28. الرزقي (الصادق)، العنوان السابق، ص.104.
29. التصوف: من فعل صاف بمعنى "صاف عني شره يصوف صوفا أي عدل، و صاف السهم عن الهدف يصوف ويصيف أي عدل عنه".
30. الهدار (عارف)، العنوان السابق، ص.18.
31. الزواري (الأسعد)، العنوان السابق، ص.4.
32. الهدار (عارف)، العنوان السابق، ص.25.
33. الشيخ احمد الوافي: هو احمد بن حميدة الوافي، ولد سنة 1850 وتوفي سنة 1921 عاش وترعرع في وسط ثني، تعلّم عديد الألوان الموسيقية كالصوفية المشرقية والشعبية التونسية، ولقد تميّز إنتاجه الفني بالتلحين في مقامات مشرقية وعلى موازين من أصل تركي.
34. الشيخ خميس ترنان: ولد سنة 1894 وتوفي سنة 1964 وترعرع في وسط عائلي ولوع بالغناء، كان موهوب بالعزف والغناء منذ صغر سنه، عاش في تونس منذ سنة 1917 وكون فرقة موسيقية أصبح يحيي بها السهرات في المقاهي. كان ضمن الوفد التونسي المشارك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقدة بالقاهرة، كما كان من ابرز المساهمين في بعث الجمعية الرشيدية سنة 1934.
35. نوبة الخضراء: هي أول نوبة تونسية معاصرة (1956 / 1957) التزم فيها ملحنها بضوابط النوبة التقليدية من حيث عدد الأقسام والتركيبة الإيقاعية المكونة لها، مع الاعتماد في تلحينها على مقام مشرقي وهو مقام النهوند.
36. https://www.youtube.com/watch?v=bMDn1_x-nVA (consulté le 30/102020)

الصور

1. https://i.pinimg.com/originals/e4/ae/06/e4ae066062745260d1897239e7bba695.jpg
2. https://i.pinimg.com/originals/b5/50/b6/b550b61e4e76531a316df8b64583b381.jpg

د.محمد عمران – مصر

الغناء الفولكلوري ومواضعات الثقافة (دراسة في البنية والدلالة)

الفنانة التشكيلية تخصص نحت أسماء عطيتو

لايزال الغناء «الفولكْلوري» موْضع عناية كبيرة في الدراسات التي تتصدى للموسيقا التقليدية عند الشعوب، ليس فقط لأن هذا الغناء يَحْمل قيمًا فنيَّة وجماليَّة خالصة أو يَحْمل أبعادًا فلسفية عريضة؛ وإنَّما لأنه يُؤكد – بحضوره الدَّائم – الدّور الذي يَلْعَبه في المجتمع باعتباره عنصرًا متكاملًا ووظيفيًّا يتفاعل مع عناصر الثقافة من ناحية، وباعتباره نشاطًا كاشفًا للدّور الذي يَلْعَبه الأفراد والجماعات في المجتمع، من ناحية أخرى. وقد أجْمَعت عَديد من الدراسات الفولكْلورية المعاصرة على أن العناية بِدَرْس هذا الغناء لاتهدف إلى معرفة المقومات الفنية التي ينشأ بها أو يعتمد عليها في بناء أشكاله وموضوعاته المختلفة فحسب؛ وإنما إلى الكشف عن طبيعة النشاط الاجتماعي الذي يتخلَّق عنه هذا الغناء، لاسيما وأن عديدًا من أشكاله وهياكله اللحنيَّة لم يكن لها أن تَنْشَأ وتتشكل وتنتشر في الحياة الشعبية

«التقليدية» إلَّا من خلال ممارسات وأحداث اجتماعية بعينها وهو الأمر الذي جَعَل هذا الغناء لايأتي فقط لكي يصوِّر لنا «الطبيعة الفنية للجانب الصوتي» الذي يُمَثله في تلك الأحداث والممارسات الاجتماعية وإنَّما ليساعدنا على التَّوَصل إلى تكوين نَظرة عميقة في مجال العادات والمعتقدات وفي سائر مجالات الاتصال والتكيُّف الاجتماعي المتبادل.

والغناء الفولكلوري الذي نُخصِّص له القَوْل هو: (في جانب من جوانبه) الغناء الذي ينتمي من حيث الانتاج والاستهلاك إلى العامة من الناس في مجتمع الثقافة الشعبية، وتَوافَر له رصيد من الألْحَان والإيقاعات وطُرق في الأداء والأساليب، غَنيٌ ومتنوع، وراح يُغَطي كل مناشط الحياة من مناسبات وأحداث اجتماعية مختلفة. وهذا الرَّصيد كان - ولايزال - تَتِم تنميته وتجويده باستمرار، خاصة وأنه قد توافَرت له مصادر متعددة. كما أنه - ولكي يستقيم مع وضْعِيَّة العامة واختلاف مستوياتهم وقدراتهم الفنية - لايتطلَّب في عمومه تأهيلا فنيًا خاصًا يُوقف أداؤه على أفراد أو فئة بعينها؛ بل بات ملكًا لكل الأفراد شريطة التزامهم بمجاراة المناسبات والأحداث الاجتماعية المختلفة دون الإخلال بتقاليدها[1].

وما نتصدَّى له في هذا المقام هو ان ثمة مواضعات لم يتوقف الباحثون عندها كثيرا، وكذلك تلك التي لم تحظ حتى اليوم بتفسير مقبول، ونخص منها المواضعات التي كان تصدينا لها - في كتابات سابقة - منقوصا، أو أنها لم تنل منّا في حينه حقها من التفسير الملائم. لذلك عمدنا - في هذا المقام إعادة النظر فيما سبقت كتابته، ومن ثم تعديله بما استجد من أفكار. ووفق هذا المنحي أدرجنا جُل المواضعات الثقافية - التي تحكم عمليات الغناء الفولكلوري لنتصدى للجدل الذي لايزال قائما حول علاقة النص الشعري بالنص الموسيقي (في الغناء الفولكلوري) ومقدار الأهمية التي يحظى بها كل من النَّصين عند العامة من الناس (غير المحترفين)

وفي هذا السياق لابد أن نُنْسب الفضائل لصاحبها ممثلًا في عبد الحميد حوَّاس، فقد أوردنا في هذا المقام (وكما سيلاحظ القارئ) مقاطعًا اقتبسناها من كتابات سابقة له: (يرجع تاريخ بعضها إلى أوائل السبعينات من القرن الفائت) والغرض من ذلك ليس مجرد الاستناد إلى هذه الكتابات المهمة كمرجعية لنا، أو بغرض محاجاتها وحسب؛ وإنما لأننا نَرى أن هذه الكتابات بما تتضمنه من أفكار ومفاهيم تأتي في مواجهة الكثير من المختزن السلبي من الأفكار، ناهيك عن الالتباسات التي تراكمت على امتداد العقود الخمسة الفائتة بشأن ماهية الثقافة الشعبية ومواضعاتها الواقعية، وأن من دواعي التأكيد على أهمية هذه الكتابات أنها تفتح آفاقًا متسعة للعمل الجاد الذي يحتاجه مجال البحث الفولكْلوري. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإننا لازلنا نؤكد للقارئ على أن ماقَدمناه من معالجة للمواضعات الثقافية (التي يقوم عليها النشاط الغنائي الفولكْلوري في هذا المقام)؛ ليس نهاية المطاف وإنما هو مجرد «محاولة» لانَزْعم انهاس تُقدم حلولًا قاطعة للمشكلات التي لايزال يواجهها الباحثون في مجال الموسيقا الفولكْلورية؛ وحَسْبُنا أنها قد تُثير عديد التساؤلات حول عمليات الأداء، وما يكتنفها من غَوامِض وخاصة مَغْزَى الإنشاء والتَّشَكُّل في الغناء الفولكْلوري وطبيعة بنْيَته الفنية ودلالاتها، وجميعها في حاجة إلى مزيد من العمل. ونأمل أن يَجد القارئ - فيما قدَّمناه - شيئًا نافعًا. نذكِّر هنا بأن «الغِنَاء الذي نقصده» هو ذلك التركيب الصَّوتي الذي يقوم على أداء الشِّعْر بالتَّنْغيم بدرجات متباينة، منها التَّنْغيم البسيط، ومنها المركَّب والكثيف. وتحكم درجات البساطة والتركيب هذه، عوامل عديدة تتقدمها طبيعة المناسبة، أو نوع الحدث الذي ينبثق عنه الفعل الموسيقي (ومن بينه وظيفة الموسيقا) وما يقتضيه ذلك من ملاءمات فنية، كتحديد نوع وسرعة الإيقاع المشترك، وكذلك الملاءمات النفسية (المزاجية) التي

تحكم اختيار الألحان وتحديد هيكليتها، ومقاميتها، وتحديد أسلوب الأداء، إلخ.. فعلى سبيل المثال، يلاحظ أن الغناء الذي يجري أثناء تنويم الطفل (التَّهْنين) يتميز بإيقاع بطيء وبعدد قليل من النغمات. ويختلف هذا الصنف من الغناء (في تكوينه وتشكله) عن الغناء الذي يجري في العُرس، والغِناء الذي يجري أثناء العَمل أو في مجالس الأذْكار إلخ. وهذه الرَّابطة - بين المكون الغنائي وظروف الأداء واحتياجاته لايستقيم لها تفسير دون الوقوف على مفهوم الغناء لدى عَامة النَّاس ووظائفه في مجتمع الثقافة الشعبية. وبالرغم من أن مُنْطَلق التفسير هذا يُعَدُّ من البديهيَّات التي تجاوزها عديد من الدراسات الإثنوميوزيكولوجية؛ فإن التصدِّي لها بالمعالجة في هذا المقام (وفق الشواهد الميدانيَّة، ووفق ماتوصلنا إليه بشأنها) ربما يُؤدي إلى إعادة النظر في بعض الأفكار التي استقرت وباتت من المسلمات، وخاصة تلك الأفكار التي تذهب إلى الاعتقاد بأن الألحان التي يُؤدَّى بها الشِّعر (في الغناء) تُعَبِّر بالضرورة عن مكنون هذا الشِّعر،وأنها إذا ماجاءت على عكس ذلك سقط الغناء !. هذا الاعتقاد - كان ولايزال - مدخلا أساسيًّا «في عديد من الدراسات» التي تصدَّت لمعالجة بِنْيَة الغناء ووظائفه، ولم يُسْتثن من ذلك الغناء الفولكلوري. ولذلك لامناص هنا من التَذْكير بالحقيقة التي طالما أكَّدتها الدراسات التي قطعت شوطًا مقبولا إزاء حَسْم هذه الجدليَّة، والتي مفادها، أن الموسيقا في حقيقتها (السياقات والتراكيب اللحنية البحتة) فَنٌّ تجريدي وَشَكْلي لايُعبِّر عن الأفكار (مثل الأدَب والفنون البَصَرية) وإنَّما هي تُثير الأفكار وتُفَجِّرها، كما أنها لاتشتمل على تلك الصِّفات التي نُسِبَت إليها مثل: أن منها ماهو حَزين، وما هو مُبْهج أو حَماسي.. إلخ. فهذه الصفات وغيرها، أضيفت إلي مفاهيم التَّلَقِّي للموسيقا وفق عوامل ثقافية هي التي اصطنعت هذه المضامين الاصطلاحية، وأنشأت العديد من الأفكار والرَّوابط الشَّرْطية بين هذه الصفات وبين مجالات أداء ومواقف حياتية بعينها أو بينها وبين حالات مزاجية معينة. وهذه الرَّوابط اختلفت بالطبع من مجتمع إلى مجتمع آخر وفق تنوع الثقافات واختلاف مواضَعاتها.

وفي الألحان التي صيغت للعمليات الغنائية نَرَى أن المحتوى أو الأفكار لايظهران، بدرجة أو بأخرى، إلَّا في الشِّعْر المستخدم في الغناء. ويبقى أن هذه الألحان، وسواء كانت «مُسايِرة» للنَّص الشِّعْري أو «مناقِضَة» له؛ تظل محافظة على سماتها الموسيقية «الشَّكليَّة والمجرَّدة» وأن العلاقة الصحيحة التي تَظَل قائمة بين النَّص الشِّعْري والموسيقا التي اقترنت به لاتتجاوز من الناحية الفنية «البنائية» العلاقة الإيقاعية حيث يجري تَطْويع تَفَاعيل النَّظْم الشِّعْري للبيت أو للشطرة الشِّعْرية الواحدة، بل وتفاعيل الكلمات المفْرَدة، إلى الحركات والسكنات المماثلة لها في السِّياق الصوتي (الموسيقي) المستخدم في الأداء[2].

وفق هذه المواضعات نتساءل: ماهي المعايير التي يَستند إليها النَّاس في تحديد مَاهيَّة الغناء (الفولكلوري) الدائر في مجتمعهم. وكيف يُعَالَج الشِّعر بالموسيقا مكوِّنًا «الغناء»، ولماذا ؟ ومن منهما يحافظ على الآخر، أيْ ما هو الدور الذي يلعبه الشِّعْر في الغناء، قياسًا إلى الدور الذي تلعبه الألحان المصاحبة لهذا الشِّعر. ومن منهما يحتل مكانة الصدارة في العمليَّات الغنائية،ولاسيما من حيث الوظائف والغايات ؟ .

ثَمَّ تفسير «أوَّلِيّ» للعلاقة التي تَرْبُط التَّنْغيم بالأشكال اللغوية تَطَرَّقنا إليه (في أوائل التسعينات من القرن الفائت) عند معالجتنا لواحدة من طرق الأداء المثيرة للجدل عند شُعَراء السِّيرَة الهلاليَّة في صعيد مصر، والتي تُعرف باسم: «المِوَاوْيَه»[3]، وهي طريقة في الأداء «كانت ترتبط أصلا بنوع خاص من المدائح يُلقيها «المِوَاوي» في مجلس شخص أو أمام منزله إلقاءً مُنَغَّمًا. وموضوعات هذه المدائح وصورها

لوحة للفنان التشكيلي أحمد الدندراوي

النمطية تَصِف الشَّخْص بالشجاعة والكرم والأصل الطيِّب..، وتأخذ هذه المدائح شكل القصيدة العربية العمودية، ولغتها – عادة – بدوية أو قريبة منها. وعندما كان «االمِوَاوي» يُلْقي مدائحه يقف وقفة خطابية إحتفالية، يبدأ مُتَّكِئًا على عَصا طويلة، وبتقدم عملية الإلقاء يأخذ في الإشارة والتلويح بيده وبعصاه بإيماءات تُعْطي إحساسًا بالفخامة، وقد يُؤكِّد حركاته الجسدية بالمشي جيئة وذهابا في ساحة إلقائه، وربما لم تعجبه عطيَّة الممدوح وإذ ذاك يأخذ في إلقاء جزء هجائي ينقض فيه الصِّفات والصور التي مَدَحَه بها تصريحًا أو لَمْزًا، وخاصة بعد أن يبتعد عن احتمال أن تطوله يَد الممدوح..، وعلى أي الأحوال نحن لانعرف متى تحوَّل المؤدي (المِوَاوي) لأداء نصوص من الهلاليَّة بطريقته تلك، لكن هناك ذكريات عن الجيل الماضي تفيد بأن رواة قُدَامَى للسِّيرة الهلاليَّة كانوا يقدمون روايتهم بهذه الصورة تقريبًا، ولا نستطيع أن نقطع بمَدَى القُرْبَى بينهما، لكن الملاحظ أن النَّص الشِّعْري الذي كان يلقيه «المِوَاوي» عند روايته للهلاليَّة قريب قرابة شديدة من النَّص الذي يتداول بين الشُّعَراء رواة الهلاليَّة في صعيد مصر الأدنى. إلا أن مَرْويَّات المِوَاوي الأخرى ومدائحه قد تغيَّرت نصوصها هي الأخرى، حيث نجد أن مربعات «ابن عَروس» الحِكَميَّة تُهَيْمن على مَرْويَّاته»[4]. وإذا كان في هذا القول ما يُشير إلى أن أداء المِوَاوْيَة (على هذا النحو) شكل مُتَحوّل عن المدائح التي كان يلقيها الشُّعَراء في مجالس الأشخاص؛ فإن ثَمّ مايشير أيضا- في القول نفسه – إلى أن «مِوَاوي» السِّيرَة الهلاليَّة اتخذ لنفسه وجْهَة مُغايرَة للوجهة التي سار عليها الشَّاعِر المدَّاح صحيح أنه ليست هناك شواهد ميدانية حيَّة لشِعْر مديح الأشخاص أوهجائهم حتى يمكن الوقوف على مابينهما من تشابه أو اختلاف. لكن هناك – مع ذلك – أدلَّة على وجود ميزة في «المِوَاوِية» تساعد على التفريق بينها – من ناحية التَّنْغيم والتوقيع –، وبين أي أداء شعْري فولكلوري آخر، ليس فقط للأسباب الفنية التي نتجت عن تَحَوُّل الشِّعْر من شكله العمودي إلي نظام المربَّع، وإنما لأن موضوع الشِّعْر في المِوَاوْيَه (وهو سيرة بني هلال) بَدَا في أغلب الحالات أنه عامل حاسم. فهذا التَّميزيأخذ بالأداء إلى وجهة ذات خصوصية في التَّنْغيم والإيقاع وخصوصية فيما يتعلَّق بهما من تعبيرات سواء بالصوت أو بالحركة الجسدية،وهي (أي تلك الخصوصية) مَعْلَم أساس في «المِوَاوِية» عندما تكون السِّيرَة موضوعًا لها، ومن ثم فإن تَنْغيم الشِّعْر وتأكيد إيقاعه في أداء مشحون بالانفعالات الصوتية والحركية (ولاسيما باليدين) لايعني أن كل أداء يندرج تحت هذا المبدأ، إنَّما هو أداء واحد لنمط غنائي بعينه فهناك شواهد تنهج التَّنْغيم والتوقيع في أداء الشِّعْر، وتلجأ – بجانب ذلك – إلى الإيحاءات الصوتية والحركية معتمدة علي معطيات الشِّعر في إيقاعه، وعلى مايقتضيه هذا الشِّعْر من تعبيرات يَرَى المؤدون أنها تتناسب والصور المختلفة التي يريدون تبليغها، مما يعني أن تَنْغيم الشِّعْر مع التَّوقيع في أداء حَي مُوحي؛ إنما يجري في الشِّعْر بصفة عامة أيًا كان هذا الشِّعْر[5] وليس في شِعْر السِّيرَة على

وجه الخصوص. وقد عَرف ريف مصر الشمالي – وحتى العقود الخمسة الماضية – من كان يُعْرَف باسم «الأُدَبَاتي»[6] الذي كانت له طريقة في الأداء يعتمد فيها على إبراز معاني الكلام بالإشارات والحركات، وتدور في دائرة المبدأ الصوتي نفسه الذي قام عليه أداء «المَوَاوي». وكان «الأدَبَاتي» يتسم بالجرأة وطلاقة اللسان وقوة البيان وله طريقته المثيرة في الأداء وقدرة على تلوين الصوت وإظهار التعبيرات المختلفة التي كانت تزيد من قوة حضوره، وهو لذلك كان ذائع الصيت محبوبًا لدَى العامة، يحفظون أشعاره ويرددونها. ولا شك أن هذه الشَّواهد – وما اكتسبته من قيمة فنية واجتماعية في زمانها – كانت تستند إلى قواعد وتقاليد، كما كانت تحمل رسالة وتحقق عائدًا ولا شك أيضًا في أن عنصر الزمن (التاريخ) كان عاملا أساسيًّا في بلورة قواعد هذه الشَّواهد وفي تشكيل تقاليدها، مما يعني أن هناك أصولا مُؤَكَّدة لبنْيَة هذه الطريقة، أو أنها نتاج تراكمات ثقافية ساهمت في تشكيلها وفي شيوعها بين عامة الناس. على أن المقام لايقتضي الإسهاب في ذِكر هذه الأصول أوتَتَبُّع المراحل التي سارت عليها هذه الطريقة في الأداء بقدر مايقتضي الإشارة إلى ذلك المبدأ القديم الذي كان يَحْكُم أداء الشِّعْر بالطريقة التي يُفَاد فيها من خطاب النَّص ومن طبيعة الصياغة اللغوية الأدبية (نثرية كانت أو شِّعْرية) وتحويلها إلى جَرْسٍ صوتي وإلى تعبيرات لها تأثير خاص على المتلقي، وهي طريقة لاتصل – وفق هذا المبدأ – إلى مرتبة الغِناء الصَّريح، ولاتقف عند حدود طريقة التكلُّم الجارية بين الناس في لُغَة التخاطب الاعتيادية وإنما طريقة لها قواعدها في صياغة إيقاع الأداء وتشكيل تَنْغيماته، وتستوعب الكثير من الفوارق الصوتية الرَّهيفَة التي يتطلبها التعبير، والتي تفصل – في الوقت ذاته – بين الهَزْلي منه والجاد.

وإذا كان أداء الشِّعْر لدَى «الأُدَباتي» قد اتَّسم بالفكاهة والنَّقد الساخر؛ فإن الأمر مختلف في حالة

الفنان التشكيلي وعميد كلية الفنون الجميلة بالاقصر
حسن عبدالفتاح حسن

أداء شِعْر السِّيرة، إذ أن جَدِّية هذا الأداء وما يتسم به من وقار في التعبير والبيان لاتُماثله جَدِّية ووقار في حالة ما إذا كان الأداء يجري في شِعْر آخر غير شِعْر السِّيرة. وربما يكون هذا عَلامة على أن الموضوع الذي يعالجه الشِّعْر يشكِّل عاملا حاسمًا في تَخَلُّق التَّعبيرات الذي يتعين على المؤدي أن يُضْفيها عَلى هذا الأداء أو ذاك. وتبعًا لذلك ليس من المستبعد أن ينسحب هذا العامل الحاسم على كل ما يطرأ على الشكل الفني نفسه من عمليات مُؤَثرة في الإيقاع وسرعته، ومُؤَثرة أيضًا في كل مايتصل بالتفاصيل الصوتية التي من شأنها توجيه الأداء وجهة جادة وقورة، أو وجهة هَزْلية ساخرة ومضحكة .

إن «المَوَاوِيَة» – وكما تَنُم عنها طريقة الأداء في السِّيرة – تضع المَوَاوي في حالة أداء تَسْتقطب كل مشاعر الحماسة لَدَى المؤدي ولَدَى جمهوره، فتراه – في شكل جلسته وفي حركات ذراعيه الدائمة وفي تعبيرات وجهه المختلفة – وكأنه يَحُث هذا الجمهور على الانتباه إلى أنه لم يجلس هذه الجلسه إلَّا ليقول

لهم شِعْرًا جادًا وقورًا، وأنه بهذه الحماسة والتَّأهُّب شاهد على هذا التراث الشِّعْري الذي يَرْويه، إن لم يكن يُوْحي لهذا الجمهور بأنه جزء من هذه السِّيرَة، أو أنه نائب يُمَثل كل شخوصها بمختلف مواقفهم، وهو في ذلك، ولذلك، يعرف كيف يَتَلَفَّظ النَّغَمة المناسبة (من وجهة نظره) مع هذا الشِّعْر ومتى يَمدها أو يُوْصلها أو يقْطعها أو يدْمجها مع غيرها من النَّغَمات، وكيف يمنحها كل الصفات الصوتية التي يتطلبها أداء هذا الشِّعْر بصوره المختلفة كما يراها هو.

وعلى الرغم من أن الفارق بين هذا الأداء الجاد ونقيضه السَّاخر تحكمه فواصل صوتية طفيفة بحيث يَسْهُل تحويلها (بأسلوب الأداء) إلى الوجهة التي تتناسب وأهداف أي من النمطين؛ فإن «المَوَاوِيَة» مع ذلك لاتقترن بأداء «الأدَبَاتي» الهزلي إلا من ناحية المبدأ الموسيقي الذي يضع أداء الشِّعْر بين حَدَّي الغناء الصريح ونبرات لُغَة التخاطب الاعتيادية التي تجري بين الناس. ولا تَعْني وحْدَة هذا المبدأ أن «المَوَاوي» ربما كان في سابق الزمن هو «الأدباتي» نفسه، وأن موضوعات الشِّعْر وأغراضه هي التي اختلفت فَنَشَأ هذا التخصص. فالمَوَاوِيَة «نمط آخر يختلف في تعبيراته ومَراميه عمَّا يهدف ويرمي إليه أداء المهرجين، ولذلك لاتُقْتَرن إلَّا بمثيلتها من طرق الأداء التي تتجه الوجهة نفسها في التعبير والغايات والتي تتخذ من الجدية والوقار سندًا لنفاذ أفكارها. وإذا اقْترنت «المَوَاوِيَة» بأداء يحمل هذه الصفات فإنها تكون بذلك أقرب إلى ما كان يُعرف عند اليونانيين القدماء بفن الخَطَابَة، ذلك أن الخطابة عندهم كانت لها موسيقاها وإيقاعها، ولا تختلف عن الأداء الموسيقي الصريح إلا في المَدَى والمساحة، وليس في مَدَى ومساحة النغمات فحسب، وإنما في صفاتها أيضا، ذلك أن للخطابة هرمونيتها (أي أنها تتشكل من الناحية الأفقية من فواصل موسيقية صحيحة) ولها إيقاعها وجمالياتها وتعبيراتها وتحولاتها وانتقالاتها..، وقد أدخَل القدماء الفصاحة إلى فَنّ الخطابة لأنها تَعْني عندهم أن يَعْرف المرء كيف يُغَيِّر من النبرات أو يمنحها القوة أو أن يُلَطِّف منها أو أن يَقف منها موقفًا وسطا، وكيف ينبغي له أن يستخدم النغمات الحادة أو الخفيضة أو التي تقع فيما بينهما، وأن يعرف أي الإيقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه النغمات[7]. لقد كان الإيقاع والنَّغَم من السمات التي رسَّختها الخطابة انطلاقا من المبدأ الذي قام عليه هذا الفن وهو: أن كل تاريخ أو علم فلسفي أو مثل بسيط يُراد إظهاره ونشره على الناس في صورة وقورة، ينبغي أن يتوسَّل بالشِّعْر والنَّغَم. فالشِّعْر كان - عند القدماء - عماد الخطابة، يدعم النَّفس ويشكِّلها على الفضيلة، بل كان الشِّعْر المُنَغَّم Recitative . لقرون عديدة يُعَد عند معظم شعوب العالم، الوسيلة الأكيدة التي لاتخيب لنشر تراث الأجيال دون عوائق تتهدده، وبشكل يجعله غير قابل للتحور، حاملا معه المعرفة بالدين والقوانين والعلوم والفنون[8]. وبالرغم من أن، هناك فاصلا تاريخيًا وحضاريًا بين فَنّ الخطابة القديم عند اليونانيين، وأداء «المَوَاوِيَة» المعاصر عند الشُّعراء في صعيد مصر الأدنى؛ فإن وجه التشابه بينهما لايزال كبيرًا، وإذا كان المقام هنا ليس بحاجة إلى حصر سائر أوجه هذا التشابه؛ فإنه من الأهمية مع ذلك الإشارة إلى تلك الخاصية المشتركة التي يقوم عليها كل من النمطين والتي تدفع بأهدافهما إلى وجهة واحدة وهي: وقار الأداء وجدية الموضوعات،فقد ظلَّ الشَّاعر «المَوَاوي» - وحتى وقت قريب مضى - ينهج الوقار والجدِّية حينما كان يُوَقِّع شِعْر السِّيرة وينَغِّمه ويستخدم من النبرات مايُظهر المَعْنى ويلوِّن فيها حتى يُوحي بجَوِّ الأحداث والمواقف المختلفة التي تتضمنها روايته، وهو - في ذلك - حريص كل الحرص على ألا يخرج بهذا الأداء عمَّا يراه جديرا بهذا التراث الذي تناقله عن السَّلف الذين وقفوا منه موقف التقدير والاحترام. وهكذا بَدَا الشاعر «المَوَاوي» على مقربة من تلك الصورة التي رسمها الباحثون لشعراء بني هلال الذين كانوا يترنَّمون بالشِّعْر الذي يحكي أمجاد قبيلتهم. وليس من الغريب أن يتصوَّر الشَّاعر

«المـواوي» أنـه امتـداد لهـذا التاريـخ وأمجـاده.

مـن هـذا الشَّـاهد المطـوَّل نَخْلـص إلى أن خطـاب الشِّـعر وأغراضـه المختلفـه تُشَـكِّل جميعًـا عامـل الأهميـة الـتي يلتقـي عليـه المخاطِـب والمخَاطَـب، وأن وظيفـة عمليـات التَّنْغيـم والتوقيـع الـتي تدخـل علـى هـذا الشِّـعْر تُحَـوِّل نبراتـه إلى جَـرْس صـوتي يعمـل علـي حفظـه وتثبيتـه في الذاكـرة...، وأهميـة هـذا الشـاهد لاتكمـن في كونـه يُقَـدم تفسـيرًا للمبـادئ الأوليـه الـتي بينـا بعضهـا فحسـب؛ وإنمـا لأنـه يقـدم صياغـة صحيحـة للقاعـدة الأوليِّـة الـتي تنشـأ عليهـا عمليَّـات الغنـاء برمتهـا. وهـي العمليَّـات الـتي يتـوازن فيهـا الشِّـعر مـع الألحـان توازنًـا إيقاعـيًا (عَروضِيًـا) وتوازنـا نغميـا[9].

علـى أن الغنـاء بصفـة عامـة، لايتشـابه (في جـل خصائصـه الفنيـة) مـع فَـنِّ الخطابـة لاسـيما وأن لـكل منهمـا نشـأته المسـتقلة ومسـيرته التَّاريخيـة الخاصـة. كمـا أنـه (أي الغنـاء)، وخاصـة الفولكلـوري منـه، لـم يتوقـف - بطبيعـة الحـال - عنـد هـذه القاعـدة الأوليـة ،إذْ تجاوزهـا، وأفـاد مـن مراحـل التاريـخ المتواليـة ومـن التراكمـات الثقافيـة «الفنيـة» المتعاقبـة وتسـلَّح بديناميـة لاتفصـل (مـن حيـث الإنْشَـاء والتَّشَـكُّل) بـين الشِّـعر وألحانـه، بـل تدفـع بهمـا أثنـاء الأداء الـحيّ دفعـة واحـدة في آن. وفضـلا عـن ذلـك، راح هـذا الغنـاء يتخـذ وضعيـة خاصـة مـن حيـث درجـة ومـدى تأثيره في تشـكيل الطبائـع المزاجيـة عنـد الناس،وكذلـك مـن حيـث العوامـل والأسـباب الـتي تُهَـيِّئ لحدوثـه أوتجعلـه ضـرورة مُلِحَّـة تتطلبهـا مناسـبة مـا دون أخـرى، أو تجعـل أداءه منوطًـا بأفـراد دون أفـراد آخريـن.

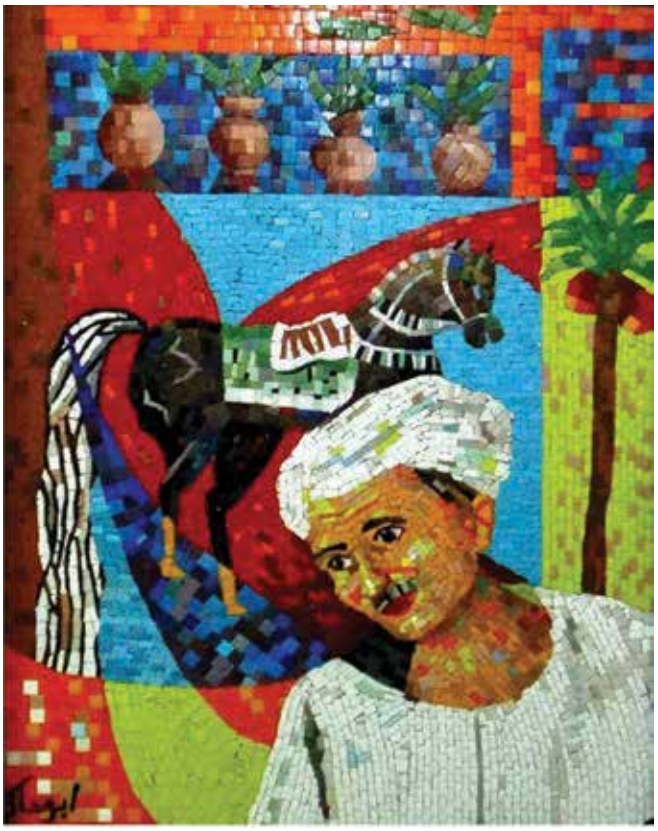
وفـق هـذه المواضعـات، تشـكَّلت نظـرة الأفـراد للغنـاء وتكوَّنـت لديهـم المعايـير التقييميـة «الضِّمْنِيَّـة» لـكل شـكل غنـائي ولـكل طريقـة أداء.بيـد أن هـذه المواضعـات (العامـة) ظلَّـت، وحـتى يومنـا هـذا لاتقـدم تفسـيرًا واضحًـا لمقـدار الأولويَّـة، أو الأهميَّـة الـتي يعطيهـا الجمهـور لـكل مـن عنصـري الغنـاء (النَّـص الشِّـعري والنَّـص الموسـيقي). كـما أنهـا لـم تقـدم صـورة واضحـة لتلـك المعايـير «الضِّمْنِيَّـة» الـتي يسـتند إليهـا هـذا الجمهـور لتقييـم الغنـاء الدائـر في المجتمـع..، وتُـرك الأمـر لعديـد مـن التأويـلات والاجتهـادات الـتي راحـت تطلـق أحكامًـا عامـة وملتبسـة تناقضـت مـع معطيـات الواقـع الفـني الفولكلـوري، فمنهـا ماذهـب إلى الاعتقـاد بـأن النَّـاس يضعـون الشِّـعْر في صـدارة الغنـاء مـن ناحيـة الأهميـة، ومنهـا مـا خَصَّـص هـذه المكانـة (عنـد النَّـاس) للحـن وطرائـق الأداء والأسـاليب. ومنهـا مـا نُسَـب للنَّـاس تفضيـل أصنـاف غنائيـة عـن أخـرى.. إلـخ. وهـو أمـر يجعلنـا نُقِـر بأننـا أمـام جدليِّـة معقَّـدة لاتحتمـل الأحـكام العامـة، كمـا يجعلنـا (ونحـن نسـعى لالتقـاط حـلٍ لهـذه الجدليـة) نتـوخى الحـذر، خاصـة وأننـا حريصـون علـى ألا نُنْسِـب للواقـع الموسـيقي الفولكلـوري بـكل مناحيـه المعيشـة (وهـو مصدرنـا الأسـاسي) مـالا يَنْطـق بـه هـذا الواقـع.

لقـد لوحـظ - في عديـد مـن العمليَّـات الغنائيـة الفولكلوريـة - أن الشِّـعْر بَـدَا وكأنـه يتميـز (عنـد النَّـاس) بالصَّـدارة، ويُعْتَمَـد عليـه ممثـلا رئيسـيًّا لخـط التواصـل المباشـر بينهـم وبـين المغَنِّـي (وكان هـذا في الأداء الغنـائي لـدى المغنـين المحترفـين) وخاصـة في الغنـاء الممتـد، ومنـه الغنـاء القصصـي، حيـث بَـدَا أن جلسـات الاسـتماع تُظْهِـر أن الشِّـعْر محـور الأداء يلتـف حولـه النـاس لمـا يقدمـه مـن صـور وأفـكار وأحـداث ومواقـف وشـخصيَّات. وعلـى العكـس مـن ذلـك، لوحـظ فـي مجـالات أخـرى (ومنهـا مجـال الإنشـاد الديـني)،أن الأداء يُرَكِّـز بطـرق متعـددة علـى الناحيـة الموسـيقية، ويجعلهـا محـور التواصـل المهيمـن مـع الجمهـور.

وإذا كان الشِّـعْر (في الحالتـين السَّـابقتين) يصيـغ مثـالا لتَقَـدُّم مكانتـه في الغنـاء علـى الناحيـة الموسـيقية، وأن الموسـيقا تصيـغ - في المقابـل - مثـالا لتَقَـدُّم مكانتهـا علـى الشِّـعْر، فكيـف إذًا يتحـدد عنـد النَّـاس مـا يمكـن وصفـه بـ: «القيمة» فـي الغنـاء، وإلى أي مـن العنصرين تُنْسـب هـذه القيمـة ؟.

مـن الجائـز الحكـم علـى الغنـاء (غـير الفولكلـوري)

بأن أحد عنصريه (شعرًا كان أو موسيقا) يمكن أن يتصدر المكانة الأولى في عملية الغناء دون الآخر، أو أن كلا منهما يتبادل مع الآخر هذه المكانة لأسباب، إن لم تكن فنية مباشرة، فإنها في كل الأحوال، تتصل بطبيعة الثقافة التي ينتمي إليها هذا الغناء (غير الفولكلوري) كما تتصل أيضا بطبيعة الغرض الفني الخاص الذي يمكن أن يُنْشِئ صيغًا غنائية بعينها قد يَبْرُز فيها أحد العنصرين أو يتقدم على الآخر. على أن الأمر مختلف في حالة الغناء الفولكلوري، فإذا كان الشِّعْر فيه يصوِّر الأحداث والمواقف ويجسِّد الشَّخصيات.. إلخ؛ فهذا لايعني أن الألحان المرتبطة بهذا الشِّعْر وطريقة أدائها بالأساليب المختلفة تلعب دورا ثانويًا، فالغناء لدى المحترفين (خاصة) لايتشكَّل من مجرد وجود لَحْن ما مع نص شِعْري دون أن تكون هناك مراعاة (مُلْزِمة في معظم الأحوال) لكيفيَّة تواجد هذا اللحن مع ذاك الشِّعْر، وتختلف صور المزج بين اللحن والشعر باختلاف الأشكال الغنائية واختلاف الرسالة التي تتضمنها. فالموَّال على سبيل المثال (وهو شكل شعري في المقام الأول ويجتذب النَّاس بما يقدمه من حِكَم وعِبَر وصور مختلفة من الحياة) يأتي غالبًا في صيغ قصيرة وبعدد قليل من الشطرات، وفي حالة الأداء الغنائي يسترسل المُغَنِّي ويُظْهر مهارات في الأداء تُثير وتُشْجي، ويطول الأداء ليصل في زَمَنه إلى أضعاف الزمن الذي قد يُستَغْرق في حالة ما إذا اكْتُفِيَ بسرد هذه الشطرات (القصيرة) أي أدائها بدون ألحان (الأداء بطريقة العَدّ). وفي الغناء القصصي تَكْثر الشطرات الشِّعْرية ليتجاوز عددها المئات، بل والألوف (كما في السِّيَر الشَّعبية). لكن الألحان التي صيغَت لهذا الغناء تبدو قليلة وقصيرة، تتكرر دَوْمًا، وتمتد في سَعْي متواصِل لاستيعاب هذا الشِّعْر الغزير المتلاحق. وعلى الرغم من أن الجانب الموسيقي في المثال الأول (الموَّال) كان واضحًا في احتوائه عُنصر الزَّمن الذي استغرقه الأداء الغنائي،



الفنان التشكيلي د. عبدالرحيم حاكم

وكان بارزًا ومتقدمًا؛ فإنه ليس زعمًا صحيحًا القول بأن الموسيقا كانت أكثر أهمية من النَّص الشِّعْري، وليس صحيحًا أيضًا القول بأن الموسيقا أقَل أهمية من الشِّعر لأنها توارت خلف شطراته الكثيرة، كما في المثال الثاني (الغناء القصصي). فالكَثْرَة أو القِلَّة التي يُوجد عليها أي من عنصري الغناء (الشِّعْر والألحان) ليست دليلا على أن هناك أهمية «فنية» خاصة متعمَّدَة تُعْطَى (من قِبَل المغني وجمهوره) لعنصر دون عنصر آخر في الأداء الغنائي، وينطبق الحال ذاته فيما لو تَصَدَّر أي من عنصري الأداء وتوارى خلفه العنصر الآخر، فمهما تَكُن المساحة التي يشغلها كل منهما في الأداء وكذلك مهما تَكُن درجة الفنية التي يأتيان بها أوعليها في الأداء؛ فإن لكل منهما دورًا أساسيًا في رسم مسار الغناء وفي تحديد الشَّكل كما أن هذه العلاقة – ولأنها تُصَاغ بآليَّة معيَّنة – كفيلة بوضع كل نمط غنائي على مرتبة المراد الذي يتعين عليه بلوغه.

الفنان طلعت عبدالمتعال شحاتة عميد كلية الفنون الجميلة جامعة دلمون مملكة البحرين

لقد أظْهَر النشاط الموسيقي الفولكلوري حالات (من الغناء) تبدو متباينة في هذه النواحي إلي حَدٍ تَسْهُل ملاحظته، كما أنه - وفي الوقت نفسه - يُقَدم تفسيرًا يمكن تَقَبله لما ينطوي عليه هذا التباين. فـ«الشِّتِّيوه» و«الغنِّيوه» عند البدو في مصر، وكذلك «اللقْلَقَه» أو «القَلْقَلَه» في واحات مصر الغربية، وفي بعض الحالات الغنائية المرتبطة بالعمل الزراعي وأعمال الجَرّ والسَّحْب (وناهيك عن النداءات، وصيحات العمل وما شابه)، تتحوَّل فيها كلمات النَّص الشِّعرْي أو بعضها إلى مجرد «صَوْت» يحمل نبرات الألفاظ، وهي ألفاظ مُدْغَمة تارة، وممدودة تارة أخرى، وتجري في سياق الأداء الغنائي. ويبقى أن التَّمَسُّك بأداء هذه الأشكال الغنائية يَدْعَمه أن المؤدين يتعاملون مع النَّص الشِّعْري (الكلمات) في إطار معرفتهم بالمعْنَى العام الذى ينطوي عليه هذا الشِّعْر، والذي يبدو أنه مُتوَارث على هذا الحال. ويزداد التَّمَسُّك بأداء هذه الأشكال لأنه لابديل عنها في تمثيل الجانب الصوتي (الموسيقي) للموقف أو المناسبة التي نشأت عنها. ويبدو أيضا أن التقاليد التي أبْقَت على هذه الأشكال الغنائية مرتبطة بمناسباتها؛ أنشأت مبدأً أمْكَن معه معالجة النَّواقص والفراغات التي تعتري منظومات هذه الأغاني، والتي ربما حدثت بفعل تَقادُم زمنها، أو بفعل ضعف ذاكرة المؤدين، حيث أن الأخيرة غالبًا ما تؤدي إلى تَكَسُّر النَّص. ولذلك قد يُصَادَف وجود مقاطع أو ألفاظ غير واضحة المَعْنى أو ألفاظ لا دلالَة لها، وقد وُضِعَت لمجرد الحفاظ على سلامة الوَزْن ويأتي هذا كله دون الإخلال بالدور الأساسي الذي يلعبه هذا الغناء في مناسبته الطبيعية، ودون الإخلال أيضًا بالحالة المزاجية التي تنشأ عن أداء هذه الأشكال أو المشاركة في أدائها .

وثمة عمليَّات غنائية أخرى بَدَا فيها أن الشِّعْر له الصَّدارة، وهي العمليَّات التي تُمَثلها أغاني النسوة أثناء تهنين أطفالهن وأثناء أداء بعض الأعمال المنزلية

وفي مجالس العَزَاء، وإن كانت المُتْعَة الفنية التي تنشأ لديهم (من تأثير جَرْس الصوت ومن توافق التَّنْغيم وتآلف مساراته)، تشير إلي أن ثَمَّ حضورا قويا ومُؤثِّرا للعملية الصوتية المتمثلة في التَّغَنِّي بالشِّعْر، وإن ظَل الناس لايملكون وسيلة للتعبير عن تقديرهم لهذه الناحية الصوتية بالغة التعقيد. ويساعد على ذلك أن مناسبات الأداء تلك،وتقاليدها، رسَّخَت مفاهيم بعينها – حول عمليَّات التصويت التي تجري فيها – باعدت بين هذه العمليَّات الصوتية وبين أن توصَف بأنَّها مَنْحى من مَناحي الغناء.

بجانب ذلك لايخلو النشاط الموسيقي الفولكلوري من الأمثلة الغنائية التي يتوازن فيها – وبالتساوي – عنصرا الغناء. (الشِّعْر والألحان) ويتجلي هذا التوازن على نحو خاص، في طُرق الأداء والأساليب حيث تَظْهَر الخواص المشتركة بين عنصري الغناء، من بينها – على سبيل المثال – أن محيط الألحان وإيقاعاتها، يَأْخُذان في الاعتبار محيط تَنْغيم النصوص الشِّعْرية وإيقاعاتها. كما يتجلَّى هذا التوازن أيضا في وضوح النَّص ومباشرة معانيه مقابل بساطة الألحان المستخدمة والتي يسهِّل ترديدها. ولعلَّ الشاهد على ذلك يأتي في أغاني النسوة التي يرددنها في مراحل العرس في ريف مصر، ويأتي أيضا في أشكال المواويل التي يرددها الأفراد في جلسات السَّمر وأثناء أداء بعض الأعمال.

وفي تقاليد التلقِّي، ثمة حالات مميزة يحكمها – مايمكن تسميته – عامل «التَّهَيُّؤ المُسبق»، تتمثل في مجالس الأذكار (عند الرجال) وفي حضرات الزَّار (عند النساء) حيث لايكترث المشاركون – عادة – بمتابعة تفاصيل المعاني والصور التي يقدمها النَّص الشِّعْري (المُغَنَّى)، ذلك أن التَّهيُّؤ المسبق هذا، من شَأنه دَفْعهم إلى الاندماج، وربما «التَّوحد» مع موضوع الأداء، ومع كل ما ينطوي عليه من رموز ودلالات، وكذلك التَّوحد والإندماج مع الحالة الصَّوْتية التي صيغت (في هذه الممارسات صياغة خاصة) لتَدْفَع بالمشاركين إلى بلوغ مرادهم الذي أتوا من أجله . وفي إطار عامل التَّهيُّؤ هذا، يمكن إضافة «مجالس العزاء النسائية» حيث تخضع لذات العامل، وإن كنا لانتجاهل الدور الواضح الذي يلعبه الشِّعْر في الارتفاع بدرجة الاندماج مع هذه المناسبة (تحديدًا) وخاصة بما يقدمه من صور ومعان فضلا عما يثيره من مشاعر.

يَبْقى ممَّا نريد بيانه في هذا المقام؛ أن الغناء الفولكلوري ظل يحتفظ بميزات فنية قادرَة على صياغة المزاج الموسيقي واستحضاره وقت الحاجة وتأتي المتعة الفنية لتكون عاملا أساسيا ومميزا في صياغة هذا المزاج، حتى وإن كان هذا الغناء (في بعض أشكاله) لاينطوي في ظاهره على هذه الميزات[10]. غيرأن ردود الأفعال – عندالناس – لاتُظْهر بوضوح ما يمكن اعتباره استجابة خاصة للناحية الموسيقية، أو ما يبدو أنه متعة فنية حققها هذا الأداء الغنائي، أكثر مما تُظْهر أنه انفعال مباشر مع الصور التي يقدمها الشِّعْر لحظة الأداء، وهي الملاحظة التي طالمَا أوْحَت بالتفسيرات الملتبسة التي تتناقض مع كُنْه العمليَّات الغنائية ووظائفها. صحيح أن الشِّعْر هنا هو الظَّاهر ويقدم المحتوى الذي نُصِبت له جلسة الأداء الغنائي، لكن يبقى – مع ذلك – أن المتلقي وهو يتجاوز التفاصيل الفنية التي تقوم عليها عمليات الغناء ولايقدر على تفسيرها تفسيرا فنيا (وخاصة في تحويل لُغَة الكلام الشِّعْري إلى جَرْس صوتي متعدد النبرات والنغمات، له مَدَّات ووقفات ووصل وفصل وسرعات وتمهُّلات إلي آخره)؛ لايكون في منْأى عن تأثير هذه العمليات الموسيقية التي يأتي عليها الشِّعْر. ولابد أن لهذا التَّاثير تقديرًا ضِمْنيا لاسيما وأنه يتجه عادة ناحية «الإمتاع الفني» (الموسيقي). لكنه – أي هذا التقدير – لايَتَشكَّل أو يُصاغ على هيئة ردود أفعال واضحة ومباشرة تشير إلى هذه الناحية الغامضة، فمظاهر الشعور بهذه المتعة الفنية تتوارى عادة خلف ردود أفعال عامة تبدو في ظاهرها أنها نَشَأت بفعل التواصل مع الشِّعْر وصوره

المختلفة دون بقية العناصر الأخرى التي يقوم عليها الأداء الغنائي، وهي ردود الأفعال التقليدية والدَّارِجة التي لاتقف بطبيعة الحال، عند حَرَكَة أو تصرُّف إبداعي «فني» معين في الأداء الموسيقي، وهي السِّمَة العامة للمستمع التقليدي الذي يتجاوب ويستوعب ويتأثر بحركة النغمات وبأساليب الأداء الموسيقي، لكنه - وكما سلف - لايمتلك القدرة على تفسير جزئيَّات هذا الأداء أو تعيين مواطن الإثارة الفنية وما تنطوي عليه من إبداعات.

وفق هذه المفاهيم ربما تتضح مكانة الشِّعْر (في الغناء الفولكلوري) قياسًا إلى مكانة الألحان، ولا فارق هنا بين الغناء الذي ينتجه الموسيقيون المحترفون والغناء الذي يساير مناشط الحياة عند العامة من الناس. ويبقى (فيما بيَّنَّاه) أن ثم فارقا ينحو نحوًا بنيويًا يُمايز بين الألحان وبعضها البعض. هذا الفارق يَكْمن في تَرْكيب اللحن، حيث توجد ألحان تقوم على جُمَل موسيقية «تامة» كما توجَد ألحان لاتتمتع بهذه الميزة في تمام صورتها، أو في أدناها، ويتوافق هذا القول مع حقيقة أن هناك نَص شِعْري غنائي شعبي يُوْصَف بأنه قوي في صوره ومعانيه، ويلتزم بقواعد البَحر ومعطياته الصوتية من إيقاع وقواف إلخ..، أو يُوصَف بأنه نَص ضعيف لأنه يفتقد هذه الميزات. هذه الفوارق عالجها بعض الدَّارسين بوصفها من ناحية، معايير تقييمية ومايزوا بها بين اللحن والشِّعْر لصالح طرف منهما، وبوصفها من ناحية أخرى، معايير مُفاضِلَة تضع واحدًا منهما في الصَّدارة وتُواري الآخر خَلْفه.

أمَّا عن الكيفية التي يحافِظ فيها أي من عنصري الغناء على العنصر الآخر (وهو أمر طالما انشغل به الباحثون)؛ فيمكن التَّذْكير بداية: بأن الشِّعْر «في الغناء» هو عادة الذي تجري معالجته معالجة موسيقية، حيث تَدخُل على إيقاعاته وقوافيه التغييرات الصوتية، من مدَّات وتقصير ووقف ووصل إلخ. ويجري هذا وفق مقتضيات الموسيقا، والتي يظل التَّحَكُّم في مفرداتها وتراكيبها يدور في معظم الأحوال، في دائرة قواعدها هي وليس في دائرة قواعد الشِّعْر ويتفق هذا التفسير مع مقولة عبد الحميد حوَّاس التي أوضح فيها أن: «عيار النَّظم - في عملية الأداء - عماده مسار التَّلفُّظ المُغَنَّى وليس اللفظ المكتوب على الوَرَق[11].

الفنان التشكيلي محمد رشدي

وهذه المعالجة لاتَحُول - بطبيعة الحال - دون ارتباط موضوع شِعْري بعينه بلَحْن مميز بعينه كما هو الحال في «بعض» الأغنيَّات الشَّهيرة في الثقافة الموسيقية الفولكلورية، وكذلك في «بعض» نصوص القصص الغنائي المعروف. وفي هذه الحالة قد يُستخدم أي من العنصرين (الشِّعْر والألحان) لاستدعاء الآخر إلى الذَّاكرة. كما لاتَحُول هذه المعالجة أيضًا دون نشوء عمليَّات غنائية لبعض الموضوعات الشِّعْرية وخاصة الموضوعات التي لا تستقيم إذاعتها أو نشرها بين النَّاس بطريقة ممتعة وجاذبة، إلا بالتغنِّي بها. ويبدو أن نشأة هذه العمليَّات (الأخيرة) جاءت وفق ما يمكن وصفه بـ: «مبدأ الضرورة الغنائية»، أي أن تخضع بعض الموضوعات الشِّعْرية «لطريقة» غنائية بعينها، وليس شرطًا في هذه الحالة أن تحتفظ هذه الموضوعات

بألحَان مميَّزة، مثال ذلك ما يجري «لأغلب» نصوص القصص الغنائي وخاصة القصص الشَّائع عند المنشدين الدينيين، حيث تَبْرز «الطريقة» الغنائية المعروفة لديهم، في حين لا يثبت هذا القصص عادة على لَحْنٍ مميزواحد، وقَد تندرج السِّيرة الهلالية، لدى محترفي أدائها في مصر تحت هذا المبدأ أيضًا: (الضرورة الغنائية)، خاصة وأن وسائل إذاعتها لم تكن مرهونة بالضرورة بعمليَّات التَّنْغيم، أو هكذا كانت في سابق زمانها كما تذكر بعض الروايات. ويُسْتَخلَص من هذا كله: أن الألحان وكذلك «طريقة الأداء» هما الذان في إمكانهما الحفاظ على الشِّعْر، أو الحفاظ على موضوعات شِعْرية بعينها (وخاصة إذا ماكانت نشأة هذا الشِّعْر وموضوعاته مرتبطة بعملية غنائية قائمة على استخدام ألحان مميزة، أوقائمة على اتباع «طريقة» خاصة في الأداء)، فمن خصائص الألحان، وكذلك «طرق» الأداء أن استدعاءها إلى الذَّاكرة يكون أيْسَر من استدعاء الشِّعْر، وإذا ماتَمَّ استدعاء اللحْن أو «طريقة» الأداء، سَهُل استدعاء الشِّعْر المقترن بهما. وثمة شواهد عديدة تؤكد هذه الخاصية ليس فقط فيما قدَّمناه من أمثلة كـ: «المِوَاوْية» أو فَن الخطابة السَّالف ذكرهما؛ وإنما فيما مَرَرْنَا بِه خلال التَّجربة الميدانية الطويلة. من ذلك على سبيل المثال، أنه: عندما كنَّا نطلب من المؤدين (بعد تسجيل الغناء تسجيلا صوتيًا) أن يعيدوا علينا ذِكْر شطرات الشِّعر التي ورَدَت في الغناء المسَجَّل (بحجة أن بعضها غير واضح)؛ يستعصى عليهم الأمر، ولم يفْلح أغلبهم في قول النَّص المطابق للتسجيل أو القريب منه إلَّا عن طريق التَّرنُّم به، وهي - وكما تَبَيَّن - الوسيلة النَّاجِعَة والمعتادة لتَذَكُّر الشِّعْر المُغَنَّى. لكن هذه الشَّواهد (وتفسيراتها) ظلَّت موضع شَك وجَدَل، وخاصة عندما تتكاثر - على سَطْح هذا الجَدَل - الآراء التي تَزْعُم أن تأليف الشِّعْر - في الغناء «بصفة عامة» - يسبق عملية الغناء أو أن الألحان و «طرق» الأداء تَدْخُل على هذا الشِّعْر في مرحلة لاحقة. وعلى كل الأحوال حَسْبُنا - ونحن نتحدَّث عن عمليَّات غنائية فولكلورية في المقام الأوَّل -؛ أن الواقع الموسيقي الحَيّ لايزال يُؤكد أن الأداء هو المجال الرائج (وربما الأمْثل) الذي تَحْدُث فيه سائر العمليَّات الفنيِّة وهذه العمليَّات إن لَم تكن إنْشَائية، فهي - في أغلب الأحوال - عمليَّات من خصائصها التغيير الدائم الذي يصيب الشَّعر، سواء في صورة تَحْسين وتجويد، أو في صورة خَلَل وتَكَسُّر. وتتحدد وجهة هذا التغيير ونتائجه، وفق عوامل متعددة، من بينها ظروف الأداء ومتطلباته، واختلاف المؤدين وتباين قدراتهم ومواهبهم.

على أن الشِّعْر (في الغناء) قد ينطوي بصورة ما على دور بنيوي، وخاصة إذا كان هذا الدور يتعلق بصورة أو بأخرى بتكوين الشَّكل الموسيقي فالشطرات الشِّعْرية القليلة العدد والتي تقوم عليها أغْنِيَّة قصيرة، تحكم عادة شكل الغناء، والذي يأتي بدوره ملائمًا لهذا القِصَر. كما أن الشِّعْر الغزير (والذي قد يصل في عدد شطراته إلى مئات الشطرات) كما في الغناء القصصي؛ لابد وأن يُؤَثر في شكل الأداء الغنائي والذي يأتي بدوره طويلا وممتدًا بَل ومتعدد الأقسام أيضًا لكي يستوعب غزارة هذا الشِّعْر ويساير مايقدمه من صور ومواقف وأحداث متعددة.

هذه الأمثلة، وغيرها، قد تُفسِّر الأسباب التي باعدت بين الأفراد (في مجتمع الثقافة الشعبية) وإمكانية استخدامهم التعابير والمصطلحات التي تشير إلى الناحية الموسيقية، وخاصة التي تشير إلى طُرق أو عمليَّات موسيقية فنية بعينها، وهي الأسباب نفسها التي حَمَلَتهم على تَبَنِّي العديد من التعبيرات البديلة ذات الدَّلالة الضِّمنية التي تستوعب - في آن - الشِّعْر ومقاصده والأداء ومناسبته والمؤدين وصفتهم[12]. بل وتتجاوز هذه المقومات، وتتجاوز أيضًا البناء الفني نفسه لتَسْتَدْعي إلى الذهن، المكان والزمان وكل الدَّلالات التي تتصل بعملية الأداء أو تحيط بها. فعلى سبيل المثال حينما يأتي ذكر لَفْظ «عَديد» أو «تَعْديد» (وهو مصطلح شعبي دارج معناه في اللغة لايشير إلى شكل شعري بعينه ولايشير أيضًا إلي ارتباطه بالغناء

على نحو صريح)؛ فإنه يُشير إلى المقاطع الشعرية التي تجري على ألْسِنَة السيدات في مجالس العَزَاء وهُنَّ يرتدين السَّواد، وقد يَلْطمن الخدود، وهو في الوقت ذاته يُشير إلى تلك الطريقة في الأداء التي يتحوَّل فيها القول الشِّعْري إلى جَرْس صوتي حزين النبرات يتداخل مع نحيب النسوة ومع عويلهن، وذلك كله لايعهده المرء إلا في المآتم وفي أوقات الحُزن. وكذلك عندما تتردد عبارة «قصة أبو زيد الهلالي سلامه» وهي أيضا صيغة اصطلاحية ضمنية تُشير إلي منظومة العناصر التي تتصل بعالم السِّيرة الهلالية في الثقافة الشعبية، أي السِّيرَة في أحداثها وشخصيَّاتها، وتُشير إلى قُطفها وأمثالها وأقوالها المأثورة التي تتردد في مجالس الأجداد والآباء، وتجري على ألْسِنَة العامة، كما تُشير إلى الأداء الغنائي والصور المعهودة لمجالس الاستماع إلي الشُّعراء والمغنين.

النحات وعميد كلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا
محمد جلال حسن

الهوامش

1. أنظر للمؤلف : دراسات في الموسيقا الشعبية المصرية - تأسيس نظري وتطبيقات عملية دار عين ، دار عين للدراسات والبحوث الانسانية والإجتماعية سنة 2005، ص25 .
2. يرى " هيجل " أنه : " إذا كان للموسيقا - من بين كل الفنون الأخرى - الإمكانية القصوى لتحرير نفسها من كل نَص ، بل ومن كل تعبير عن مضمون محدد ، في حين تجد رضاها الذاتي في عالمها الصوتي المحض بما يحتويه من توافقات وتغيرات وتعارضات وانتقالات ؛ عندئذ تكون الموسيقا خاوية وبلا معنى . وفي هذه الحالة لايمكن أن نعتبرها فنًا ، لأن العنصر الرئيسي الواحد الموجود في كل الفنون - وهو المضمون والتعبير الروحيين - لايتمثل فيها . ولكن الموسيقا ترقى إلى أن تكون فنًا حقيقيا عندما تصبح تعبيرًا روحيا باستخدام وسيطها الحسي من الأصوات وتوافقاتها المتنوعة ، سواء كان المضمون الذي تعبر عنه متمثلا في نَص للأوبرا ، أو = كان علينا أن نشعر به على نحو أقل وضوحا ونستخلصه من الألحان وعلاقتها الهارمونية ، وحيويتها اللحنية ... ومن هذه الزاوية فإن المهمة الخاصة للموسيقا هي إحياء هذا المضمون أو ذاك في عالم الداخلية الذاتية ، ولكن ليس كما هو - أي المضمون - موجودا في وعينا كأفكار عامة أو أشكال خارجية محددة ، بل المهمة الصعبة التي تقع على عاتق الموسيقا هي ترديد الطاقة والحياة الكامنتين داخليا بطريقتها النغمية ، وغمر الأفكار في هذا العالم الصوتي لإنتاجها بشكل جديد يحرك المشاعر والعواطف " (آيات ريان : فلسفة الموسيقا وعلاقتها بالفنون الجميلة ، تقديم : صلاح قنصوة، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2010، ص48) .حسمت الثقافة الشعبية أمر الموسيقا فيما لو كانت تعبر عن أفكار، فواءمت بين طبيعة الموسيقا كبنية صوتية مجردة، وبين حدود الوظيفة

وأشكال الإفادة المختلفة ، وذلك بأن جعلت لكل مناسبة أو حدث اجتماعي، الموسيقا الخاصة به على نحو يبين الحدث مرتبطا ببنيته الموسيقية التي تقوم على تمايز اللحن (جملة لحنية مميزة) فإذا ماتردد هذا اللحن أشار إلى المناسبة الاجتماعية التي ارتبط بها ، وإذا ما وقع الحدث الاجتماعي تردد اللحن الخاص به .

3. أنظر للمؤلف: موسيقا السيرة الهلالية – المجلس الأعلى للثقافة 1999 ص167 وما بعدها .
4. عبد الحميد حَوَّاس: مدارس رواية السِّيرة الهلالية في مصر، أعمال الندوة العالمية الأولى حول سيرة بني هلال : الحمَّامات، 29:26 يونية 1980، نشر المعهد القومي للآثار والفنون/ النشرة الأولى تونس1990 ،من صفحة 57 ومابعدها.هناك إشارات إلي وجود أداء يحمل مثل هذه الصفات في دائرة تراث الإنشاد الشِّعري العربي. لكننا نركز هنا على الأداء المشابه للمَوَاوِيَة والذي توافرت بشأنه معلومات في لناحية الموسيقية بتفصيل ووضوح .
5. الأَدْباتي . أو الأدباتيَّة : طائفة من الفنانين يحترفون إلقاء الشِّعْر الفكاهي والزَّجَل السَّاخر، وأغلب ما ينشدونه مرتجل في المعاني التي يوحي بها مقتضى الحال ... والأدباتية كانوا مشهورين في ريف مصر. لكن لا أحد يعرف على وجه اليقين متى نشأوا في البيئة المصرية فليس لهم تاريخ متاح يذكر ..، وقد اشتهر الأدباتية بالنكتة والإضحاك وقلب الأَشْعَار وصرف اللفظ الأصلي إلى معنى مغاير يؤدي إلى إهدار القياس وتحدث به المفارقة التي تثير الضحك (أنظر : محمد فهمي عبد اللطيف : ألوان من الفن الشعبي ،سلسلة المكتبة الثقافية العدد رقم 111، نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (القاهرة) يونيو 1964،من صفحة 74 وما بعدها .
6. أنظر: فيوتو: وصف مصر ، ج 8 ،ترجمة زهير الشايب ، مكتبة الخانجي (القاهرة) 1981 ، صفحة 191 .
7. المرجع نفسه .
8. يميل الأداء الموسيقي للنصوص الشِّعرية (الغناء) لأن يكون ذا حدود مشتركة مع الوحدات الشعرية (العروضية)، في حين أن محيط الألحان وإيقاعها يأخذان في الإعتبار محيط تنغيم النصوص الشِّعْرية وإيقاعها الموضوع لها ، وهي الخاصية التي تتيح لنصوص الأغاني أن تُعَدَّل وفق الحاجة ، وحتى تتلاءم مع أي أوضاع جديدة . وهو التفسير نفسه الذى أسلفنا بيانه في علاقة النص الشعري بالنص الموسيقي .
9. هناك تقاليد تربط بين الشِّعْر والأداء الموسيقي من أجل تأدية وظائف مباشرة ومحددة وتأتي في ذلك الأغاني التي تؤدى لتنويم الأطفال وأثناء الاشتغال في بعض الأعمال وفي حضرات الزَّار وفي مجالس الأذكار الصوفية ، وفي المآتم . لكنها جميعًا لاتخلو تمامًا من الميزة التي تثير المتعة الفنية ولو بدرجات متفاوتة . وتكتسب هذه الملاحظة مزيدًا من الوضوح إذا ما نظرنا إليها في إطار الفكرة العامة التي تعني : أن من طبيعة الأداء الموسيقي أن يُضْفي روحًا على الأصوات التي تُنَظَّم في إطار علاقات نغمية محددة ، حيث ترتفع درجة التعبير (بانتظام هذه النَّغمات) إلى مستوى لايمكن بلوغه إلَّا في نطاق متعة فنية ... (للمزيد من التفصيل أنظر : أرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2(القاهرة) 1986 صفحة 238.
10. أنظر للمؤلف : سيد المغنى" المَوَّال " نشر المركز المصري للثقافة والفنون 2008 صفحة ص 10 .
11. من هذه التعابير : التَّحْنين ، التَّهْنين ، العَديد ، أو التَّعْديد ، الموَّال ، الضَّمَّة ، الشِّتِّيوه، شَدّاللهْجَه ، الحَدْو المديح، النَّميم ، المرْبوع ، الجَنْزير . والمدَّاح ، المَوَاوي ، الشَّاعر وغيرهم . ولاتستخدم كلمة " غِناء أو " أغنيّه " في الثقافة الشعبية المصرية إلَّا في أضيق الحدود .

الصور :

من كتاب اليوبيل فضى لكلية الفنون الجميلة جامعة الأقصر ،2011

https://releases.cg.eg/videos

يعقوب المحرقي - مملكة البحرين

سيمون جارجي
عابر الضفاف

1

ولد سيمون جارجي في 30 أغسطس عام 1919، في مدينة ماردين السورية حينها، والواقعة على الحدود التركية، كانت سوريا تحت الاحتلال الفرنسي، قبل أن تُضَم المدينة لتركيا بموجب معاهدة لوزان بين تركيا من جهة، وبريطانيا وفرنسا من الجهة الأخرى عام 1923، أي في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وهي مدينة سريانية عريقة تاريخياً، كانت في العصور الوسطى مركزاً أسقفياً هاماً لعدد من الكنائس المسيحية الشرقية، مثل الأرمنية، الآشورية، السريانية والكلدانية، وهي مدينة جبلية تطل على سهول الجزيرة الفراتية، ذكرها الشاعر جرير في إحدى قصائده بالقول :

يا خُزرَ تَغلُب إن اللُؤمَ حالَفَكم

ما دام في ماردينَ الزَّيتُ يُعتَصَرُ

أثرت هذه الأجواء التاريخية الدينية للمدينة في كتابات جارجي، ففي مايو عام 1950 قدم ورقة بعنوان «الموسيقى الكنسية السورية»، وذلك في المؤتمر الدولي للموسيقى الكنسية، والذي عُقِد في روما، ونُشِر نص البحث في الجريدة البابوية .

بدأ جارجي دراسته في معهد مدينة القدس للبنيدكتين، حيث درس الموسيقى الكنسية، والموسيقى العربية الكلاسيكية، وتبعها بالدراسة في معهد الشرفة للكاثوليك السريان في لبنان ، وأكمل دراسته العليا في الجامعة الكاثوليكية - باريس، حيث نال الليسانس في القانون الكنسي عام 1948، ،ثم دبلوم المعهد التطبيقي للدراسات العليا بفرنسا عام 1952، عن أطروحته للماجستير «الرهبانية السورية منذ بدايتها حتى الغزو العربي». تولى في الفترة من 1953 وحتى 1964، إدارة قسم الشرق الأوسط في مركز التوثيق والبيانات في باريس، وأنهى دراسته بنيل الدكتوراه من جامعة السوربون عام 1964 .

شكلت الأعوام التالية منعطفاً هاماً في أبحاثه في الموسيقى الإثنية، وبدءاً من 1954 وحتى 1958 كرس جهوده لدراسة القصائد الشعبية المُغَناة، وأسهم تحت مظلة المركز القومي للبحث العلمي الفرنسي، بدراسات ميدانية في كل من لبنان و سوريا والعراق، وقد نشر نتائج أبحاثه في مجلة المشرق عام 1958، تبعه بكتابه «الشعر الشعبي المُغَنى في المشرق العربي»، وصدر جزؤه الأول ويحتوي النصوص عن دار موتون في 1970، وأشاد به المستشرق الفرنسي أندريه ميكل، تميز الكتاب بعمق معرفة الكاتب بمادته، وذلك من خلال ترجمة النصوص العامية من اللهجات المحلية . كما كتب جارجي مدخلاً لمادتي «الموسيقى اللبنانية» و«الموسيقى السورية» لموسوعة الموسيقى، الصادرة عن دار فاسكل الفرنسية، عام 1958، مقتصراً بحثه في مجال تخصصه الأول وهو الموسيقى الكنسية الشرقية، مع شيء من التبسيط في التحليل . كما شارك في موسوعة تاريخ الموسيقى، الصادرة ضمن مجموعة البلياد، عن دار غاليمار الفرنسية، عام 1960، حيث نشر له فصل بعنوان «الموسيقى الشعبية للمشرق العربي»، وذلك في الجزء الخاص بالموسيقى في العالم الإسلامي .

ومن أبحاثه في أشكال الشعر المغنى في المشرق العربي نقتبس هنا من مقالة نشرها في العدد 11-12 أكتوبر 1964 في مجلة حوار اللبنانية «وهكذا فإن هذه التآليف التي تتنكر لكل ادعاء أدبي أو فني، كما تجهل العروض والنحو، والتي لم تُجمَع ولم تُنشَر، تبصر النور بطريقة تفوتنا معرفتها، دون إسم مؤلف، حرة من جميع الأسانيد، مكونة تراث الجميع، تكتفي ببقائها أمينة للرقعة الصغيرة التي أبصرت النور فيها، والتي ربما لن تغادرها أبداً، اللهم إلا إذا تخطت الحدود المحلية، متنقلة بين قرية وقرية، وبلد وبلد متطابقة أحياناً، مبتورة أحياناً أخرى، مُزاداً عليها أكثر الأحيان دورٌ أو لازمة يتناقلها الخلف عن السلف».

عُينَ جارجي أستاذاً للدراسات الإسلامية والعربية بجامعة جنيف - سويسرا، في العام 1964، وأسهم في تطوير هذا الفرع من الدراسات، حتى عام 1990، كما شغل منصب أستاذ في معهد دراسات التطوير - جنيف، وذلك في الفترة من 1965 وحتى 1976 وفي 4 يونيو عام 1970 لأول مرة في أوروبا نظَمَ حفلاً للموسيقار العراقي منير بشير، والذي سيصبح نجماً في سماء العود، فقد سجلت شركة إيمي - باتيه الحفل، وصدر على اسطوانة عام 1971، فيما كتب جارجي النص التعريفي المصاحب لها، وكذلك مقدمة مرفقة باسطوانة المقامات الصادرة عن أكورا و إذاعة فرنسا في 1971، ومما كتبه لاحقاً عن لقائه مع منير بشير: «حين توفر لي الحظ منذ مدة أن ألتقي منير بشير، وأمضي معه ومع عوده الذي لا ينفصل عنه، ساعات ثمينة ،أدركتُ بصورة أفضل ما يمكن للغة موسيقية

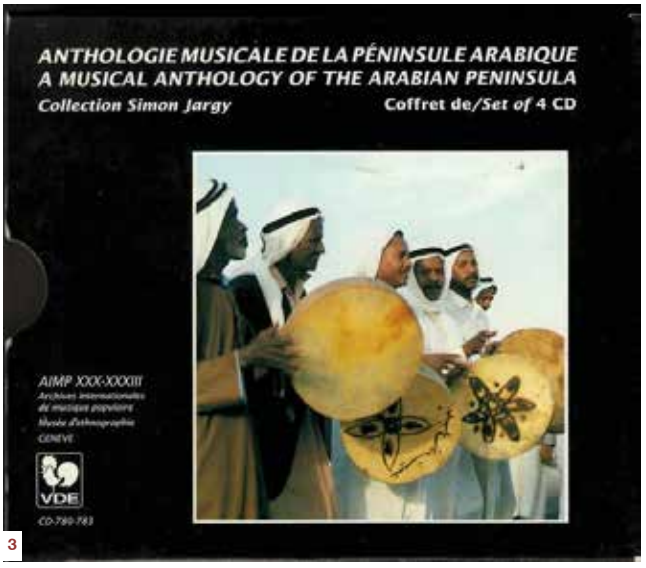
تراثيــة وحــتى بدائيــة أن تحتضن من غــنى وعمق، فنحــن لم نعد أمــام تَعَودَ النــاس، في إطار الحضــارة التقنية، أن ينظــروا إليهــا كضــرب من التســلية الفرديــة أو الجماعيــة، بل أمــام ما هو بآن واحد بحث عن الإنســان، وتجســيد لأعمــق مــا فيــه» مجلــة كتابــات – البحرين – العــدد2 – 1 يوليو 1976 .

في عــام 1971 أيضــاً صــدرت في فرنســا الطبعــة الأولى مــن كتابــه «الموســيقى العربية» عــن المطبوعات الجامعيــة الفرنســية، وذلــك ضمــن سلســلة « ماذا أعــرف ؟» المترجمة إلى 44 لغــة، وأثارالكتاب اهتمام الوســط الجامعــي والمهتمــين بدراســة العالــم العــربي، كمــا وجد صــدى جيــداً لدى القــارىء العــادي، وتجــاوزت مبيعاتــه العشــرين ألــف نســخة ،وهو مــا كان نــادراً للكتب المتخصصــة في حينه، وما يــزال يشــكل مرجعــاً للدارســين، فقد أعيدت طباعته وإصــداره ضمن نفس السلســلة لمرتين عامي 1977 و1988. ومــا تــزال طبعتــه الثالثة تحتــل المركز الســابع عشــر في المبيعات على شــبكة الإنترنــت، ضمــن الكتــب الجامعيــة لدراســة الثقافــة العربيــة . وقــد صــدرت ترجمتــان للكتــاب إلى العربية، الأولى في لبنــان عام 1973، عن دار المنشــورات العربية – سلســلة ماذا أعرف، المطبعة البوليسية – جونيه، ترجمة عبدالله نعمــان . أما الثانية فصدرت في بغداد في سلســلة المئــة كتاب – دار الشــؤون الثقافية العامــة – العراق عام 1989، ترجمــة جمال الخياط . وحــتى اليوم نجد الترجمة العربيــة للكتــاب أو النســخة الفرنســية ضمــن مراجع الكتب والمقــالات التي تبحث في الموســيقى العربية . وهو الوحيــد مــن مؤلفاته الــذي تُرجــم إلى العربية .

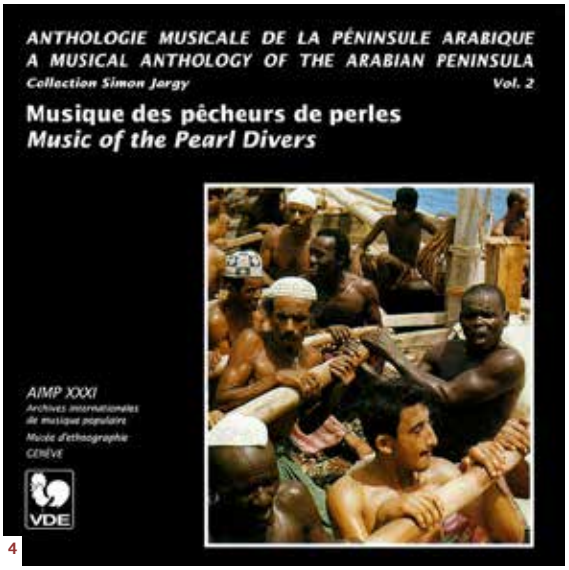
2

يتكــون كتــاب «الموســيقى العربيــة» في نســخته الأصليــة الفرنســية، وفي طبعاتــه الثــلاث مــن مقدمــة وخمســة فصــول :

1. الموسيقى العربية في التاريخ .
2. أسس وخصائص الموسيقى العربية .
3. النهضة الحديثة والموسيقى العربية العالمه .
4. الموسيقى الشعبية .
5. الآلات الموسيقية .



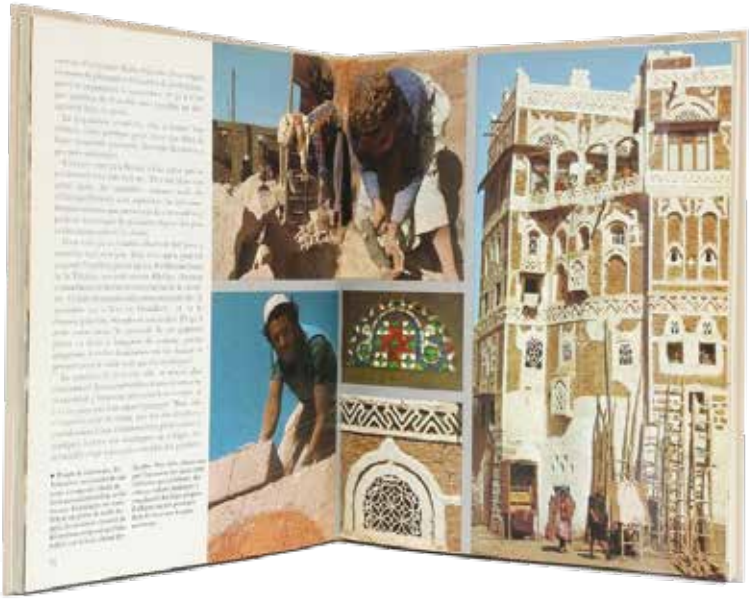
3



4

وقد شهدت العشرون سنة التالية ابتداء من 1970 وحتى نهاية الثمانينيات، تحولاً جديداً في المنطقة الجغرافية لبحوثه في الموسيقى الإثنية، إذ توجه صوب مناطق مجهولة من حيث إرثها الموسيقي بالنسبة للغرب، وهي منطقة شبه الجزيرة العربية ،وبخاصة الخليج العربي . وكانت ثمرة هذه البحوث الميدانية، و مشاركاته المتعددة في الندوات والمؤتمرات، صدور المجموعة الموسيقية «الأنطولوجية الموسيقية لشبه الجزيرة العربية»، ضمن سلسلة الأرشيف العالمي للموسيقى الشعبية وهي الأولى من نوعها، من حيث جمعها لأنواع موسيقية متعددة لهذه المنطقة، وتمثيلها لفنون لم يسبق إيصالها للمستمع في الغرب، كما يحتل النص المصاحب لها مكانة هامة، وهو بمثابة التدوين للبحث الميداني الذي استغرق من عمر جارجي العديد من سنوات العمل والتنقل بين مختلف البلدان، واجه خلالها بحثه العديد من العقبات، خاصة في نقل هذا الموروث إلى القاريء الفرنسي، فهو مجال جديد لم يسبقه إليه أحد، وكانت إحدى هذه المعضلات المصطلحات والتسميات الدالة على بعض الجوانب الجمالية أوالوظيفية لكل فن وتفرعاته، وكما تشير الباحثة في الموسيقى الشعبية، شهرزاد قاسم حسن، إلى ما واجهه جارجي في بحثه عن الغناء أو الإنشاد البدوي : «إن القاريء الغير مطلع، قد يلتبس عليه المعنى، إذا اتبع النماذج الموسيقية المسجلة والنص المرافق، فالطابع الشعري، والطابع الموسيقي، والطابع الوظيفي لنفس الغناء يمكن الإشارة إليه بمصطلحات مختلفة، وبالعكس فلا يمكن أن يشير مصطلح واحد إلى فكرة متكاملة، إلى النوع الغنائي الذي يعنيه». كما تؤكد الباحثة على أن تحديد المسميات والمصطلحات، في مجال الغناء البدوي خاصة، شكلت عقبة أساسية أمام جارجي .

إلا أنه رغم الصعوبات التقنية في التسجيل الصوتي، وقلة أو انعدام المراجع المكتوبة، وغياب المؤسسين الأوائل لهذه الفنون، وعقبات الترجمة لنصوص الأنواع المتعددة من الغناء، وإيجاد أوجه المقارنة بين أنماط الموسيقى موضوع البحث والأنماط المتاحة تاريخياً في الغرب، فإنه بمساعدة المهتمين من أبناء الخليج، والذين شكرهم وأشاد بدورهم جارجي في بحثه، وكذلك صداقته مع الإثنوموزيكولوغ الدنماركي بول روفسنج أولسن الباحث في الموسيقى الشعبية، استطاع جارجي الوصول إلى نتائج طيبة، بفضل تحليله العميق للأبعاد التاريخية والاجتماعية للأنماط الموسيقية والغنائية موضوع الدراسة . وإن أغفل الجانب التقني في تدوين النوتات الموسيقية كما فعل أولسن، والذي أتاح له تأهيله الموسيقي التعمق أكثر في هذا الجانب .



وفي مجال النشربااللغة الفرنسية، أسس جارجي سلسلة «عربية» والتي ضمت ثلاثة عشر كتاباً في مجالات التاريخ الأدبي العربي والدين الإسلامي والواقع السياسي للمشرق العربي، شملت فصولها دراسات لباحثين متخصصين عرب وأوروبيين، بدأ جارجي بها مع دار لابور وفيد السويسرية، ثم أكملت إصدارها منشورات سلاكتين - جنيف، ومنها كتابه «الإسلام والعالم المسيحي»،الصادر عام 1981 في فرنسا أيضاً، عن منشورات المستشرقين الفرنسيين، يحلل الكاتب بتركيز مذهل في فصوله العلاقة التاريخية بين الديانتين، منذ المسيحية الشرقية بلغاتها الآرامية والسريانية، إلى عصرنا هذا، مع ملامسة لنقاط الإلتقاء، والخلاف والدعوة إلى حوار بينهما، وقد كتب عنه الباحث هنري سانسون «نادرة هي الكتابات حول الإسلام والمسيحية، التي تتوصل وفي صفحات محدودة جداً إلى قول العديد من الأشياء وبأسلوب في منتهى السداد» .

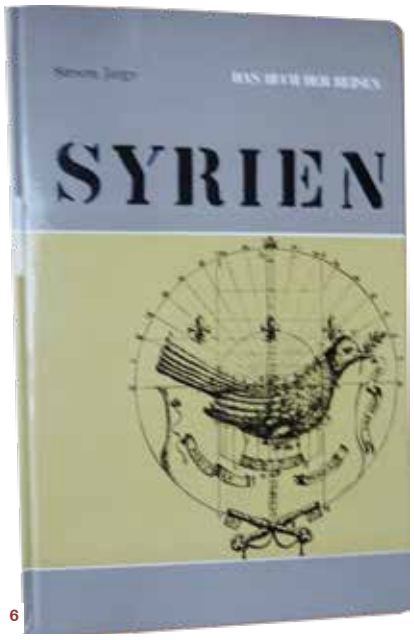
وكان من نتائج زياراته المتكررة، لبلدان شبه الجزيرة العربية، للقيام بدراسته الميدانية للموسيقى الشعبية فيها، إصداره من خلال دار هاشيت الفرنسية لعدد من الكتب المكرسة لهذه البلدان وهي :

- الإمارات العربية في الخليج، صدر عام 1976، وتضمن صوراً ملونة وبالأسود والأبيض للرحالة السينمائي، الكاتب والمصور الفرنسي ألن سانت إليير، الذي حاز بعد سنوات على جائزة الإمارات للصور والأفلام التي وثق من خلالها الحياة في الإمارات العربية المتحدة في بداية نهضتها الحديثة.
- اليمن - مع ساكني جبال البحر الأحمر - صدرعام 1978 ضمن سلسلة موندو، وتضمن صوراً ملونة للفرنسي ألن سانت إليير.
- الكويت - صدر عام 1980 ،كتبه بالتعاون مع زوجته ماري - جورج كوساد، وتضمن صوراً للفرنسي ألن سانت إليير.
- وكان قد صدر له كتاب «سوريا» عام 1962 عن دار نشر في لوزان السويسرية .
- وفي مدينة نيوشاتل صدر كتاب «االحرب والسلم في فلسطين» عام 1968 .

- وإلى جانب اشتغاله على الجوانب التاريخيه والشعبية في الأدب، عمل على توطيد علاقاته بالكتاب والأدباء العرب، فحضر مؤتمر روما للأدب العربي المعاصر، في الفترة من 16 الى 22 أكتوبر 1961 الذي أقامه معهد الشرق الإيطالي و مجلة تمبوبريزنتي، و المنظمة العالمية لحرية الثقافة، وحضره عدد كبير من المستشرقين الإيطاليين والغربيين، ومنهم جيوفاني اومان، من معهد الشرق الإيطالي واستربانيتا مديرة قسم الدروس في معهد الشرق الإيطالي في نابولي، وجيورجو ليفي دلا فيدا الاستاذ في جامعة روما، ورونالدو تريني، وفرنسسكو غابريلي، وماريا نالينو، وماريو مارتتينو رئيس المركز الثقافي الإيطالي -العربي . ومن الأدباء العرب المشاركين في المؤتمر : جبرا ابراهيم جبرا، بدر شاكر السياب، علي أحمد سعيد (أدونيس)، يوسف الخال، توفيق الصائغ، كاتب ياسين، وعيسى الناعوري وغيرهم من سوريا ومصر وتونس والمغرب، تناولت محاضرات المشاركين مختلف نواحي الأدب العربي، وشارك المستشرقون في المداخلات والنقاشات، وترأس المؤتمر جيورجيو ليفي دولا فيدا، وعقب جارجي على كلمة يوسف الخال « الأديب العربي في العالم الحديث » كما أشرف على الطبعة الفرنسية من أعمال المؤتمر، وكتب مقدمة الكتاب الذي صدر في بيروت، عام 1961، بعنوان الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما من 16 إلى 22 أكتوبر 1961، وذلك عن : مؤتمر حرية الثقافة - بيروت، وصدرت الطبعة العربية الأولى منه عن منشورات أضواء - بيروت عام 1962، والثانية عن دار الشمال - طرابلس عام 1990 . مراجعة وتقديم :عبد الحميد جيدة وخليل الدويهى . كما أشرف جارجي على نشرتي أضواء وأخبار، وهما من إصدار المنظمة العالمية لحرية الثقافة.

وبرغم تشعب اهتماماته وإسهاماته الأكاديمية، أراد جارجي أن يكون أساساً «الإثنو ميوسيكولوغ» الباحث الرصين في الموسيقى الشعبية، وهو الجانب الذي كرس له جل سنوات عمله.

وكما كانت لسيمون جارجي اهتمامات أدبية وثقافية متعددة، من الشعر والغناء الشعبي، أصوله وأنماط تناقله الشفهي في المشرق العربي، إلى النصوص الأدبية والدينية، والدراسات التاريخية المقارنة بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، وكذلك الموسيقى الشعبية، الدينية والعالمة، التي تعمق في دراستها وشملت رقعة واسعة من سنوات بحثه، ربطته علاقات صداقة، ومراسلات متبادلة مع العديد من الكتاب والموسيقيين العرب، لم تُنشَر حتى الآن، في بلدانهم كما في المهجر. ويمكننا استشفاف هذه الصداقة من خلال ما ورد في كتاب عيسى بلاطة «بدر شاكر السياب حياته وشعره» حيث نجد جانباً إنسانيا جميلاً لسيمون جارجي، فقد اتصل من باريس بالسياب الذي كان حينها يتلقى علاجه في لندن، بهدف ترتيب متابعة علاجه في العاصمة الفرنسية، وفي باريس ظل برفقة السياب، وجمع حوله العديد من أصدقائه من الأدباء العرب والأجانب، كما اصطحبه بسيارته لرؤية معالم باريس، ودعاه في إحدى الأمسيات إلى بيته، وأرسل له أدوية إلى بغداد، وتواصلت المراسلات بينهما فيما بعد، كما ترجم جارجي بعض قصائد السياب إلى اللغة الفرنسية . وكتب العديد من المقالات باللغة الفرنسية، التي نُشِرت في المجلات الثقافية المتخصصة، عن الحداثة الأدبية ورموزها من الشعراء في الوطن العربي، وبعد زيارته للكويت في الستينات من القرن الماضي، نشر عام 1969 مقالة في ملحق المجلة الشهرية «لوموند دبلوماتيك» بعنوان «الروح السرية للكويت تقاوم غزو التقنية»، أوضح من خلاله بأن للكويت وجه مشرق آخر غير الثروة النفطية، التي كان يوليها الباحثون والكتاب في الغرب جل اهتمامهم، خاصة في فترة الستينات من القرن العشرين، أي بعد استقلال الكويت، ويجسد هذا الوجه النهضة التعليمية الواعدة،



6

والحركة الثقافيــة التي تمتد بجذورهــا التاريخية الى القرن التاسع عشــر، واستشــهد في مقاله بنماذج شعرية، عامية وفصــحى، واكد علــى دور المؤسســات الثقافية الرســمية والأهليــة وســجل اعــتزاز الموســيقيين في إغنــاء فنهــم المعاصر بموروثهم الموســيقي الــثري، كما أشــار إلى الجيل الجديد ممثــلاً في الشــاعرين محمــد الفايــز، و فائق عبد الجليل الــذي قال عنــه: «التصميم على عدم الانســلاخ مــن الأرض القديمــة التي تتلــوى في عروقها جــذور حنين الشــعراء وعواطفهم، هو أشــد بــروزا لدى أصغر شــعراء الكويــت فائــق عبــد الجليــل وأكثرمــا يتمثــل صدقهُ في تعابــيرهِ التي هــي مزيج مــن العاميــة والفصحى».

و ترجــم جــارجي كتــاب «عمــان بــين الاســتقلال والاحتــلال، دراســة في التاريــخ العمــاني الحديــث، وعلاقاتــه الإقليميــة والدوليــة»، تأليــف خالــد ناصر الوســمي، و كتب مقدمة النســخة العربية الصادرة عن مؤسســة الشــراع العــربي، بــيروت، عــام 1993 .

وأشــار جارجي في هــذه المقدمــة إلى أهمية الدراســة من حيث تكوينهــا قائلاً «فضيلة دراســته تكمن في أنها تندرج ضمن إطار مســعى مــزدوج، يجمع بــين منهجية البحــث المطبقــة في جامعاتنــا، وبين منهجيــة أقرب إلى المزاج العــربي، حيث الأولوية للتاريخ الزمني والشــفوي، علــى التاريخ حســب الذهنيــة «الكارثيزيــة» (بمعنى الديكارتيــة نســبة الى الفيلســوف الفرنــسي رينيــه ديــكارت) – المترجم .

«هنا لا تســتند الدراســة إلى المصــادر العربية فقط، بصفتها المعين الأســاسي، بل إن المؤلف حاول أن يســتمد عناصــر بعض المعلومــات، من أفراد ما يزالــون على قيد الحياة، من المفــروض أنهم يحتفظون بجانــب من التراث التاريخي الشــفوي، الــذي لا تمثل النصــوص التاريخية المكتوبة بالنســبة لــه، إلا نوعاً يســاعد في عملية التذكير ،إن هذه هي حالة النقل الشــفوي حتى اليــوم، كما يقوم بــه «آل العــبري» و«آل الســالمي» الذين قــد أضافوا معلومــات قيمة خدمت هــذا البحث».

كتــب المــؤرخ الفرنــسي فرنــان بروديــل، في مقدمة كتابــه «البحــر الأبيض المتوســط، الفضــاء والتاريخ» في إشــارة إلى التنوع والتجــدد الذي يحملــه العابرون من ضفــة إلى أخــرى من ضفــاف البحر المتوســط بــدءا من البشــر وانماط الحيــاة، وحــتى النباتات:

«إذا ما أعددنا فهرســاً يتضمن الناس المنتمين للبحر المتوســط، الذين وُلِدوا علــى ضفافــه، أوالمنحدرين من أولئــك، الذيــن في أزمنة غابــرة، مخروا مياهــه، أو زرعوا أرضه وحقوله على المســطحات . ثم كل أولئك القادمين الجــدد، موجة تلو أخــرى لغــزوه، ألن يكــون لدينا ذات الانطباع وكأننــا نُعِد قائمــة بنباتاته وفاكهته»

وكمــا الثقافــات المتعددة الــتي عَبَرَتْ مــن ضفة إلى أخــرى البحر الأبيــض المتوســط، عَبَرها جــارجي محملاً بطموحــات الباحــث وإيقاعــات موســيقى الشــعوب، وبأغــان و قصائد جمعها ووثق من خلالهــا الحياة في قرى الشــام النائية، وضفاف الخليج العــربي، ليودعها ذخيرة قَيّمة للأجيــال في مختلف المراكز الثقافيــة العالمية، وهو مثل هــؤلاء العابريــن، رأى نــور الحيــاة في ماردين،على الضفــة الشــرقية للمتوســط، وتــوفي في مدينــة أيــن بمقاطعة غيكس الفرنســية، في 30 أبريــل عام 2001 .

مراجع الكتب :

- عيسى بلاطه : بدر شاكر السياب حياته وشعره1-
- دار النهار – بيروت 1971
- Simon Jargy La musique arabe Presses Universitaires de France - PUF; Édition : 3e édition (1 janvier 1988) Collection: Que sais-je?
- Fernand Braudel La Méditerranée, Tome 1: L'espace et l'histoire Flammarion 1999
- Jennifer Post Ethnomusicology: A Research and Information Guide Routledge – London -2004

المصادر الإلكترونية على الإنترنت :

1. أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية :
http://archive.alsharekh.org/
2. Simon Jargy:
- The Music: A Link between Synagogue and Church.
- The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East
- Edited by Virginia Danielson, Dwight Reynolds, Scott Marcus
- Routledge; 1 edition 2001
- https://books.google.com.bh/books?id=FB03DwAAQBAJ&pg=PT1350&lpg=PT1350&dq=simon+jargy+Gen%C3%A8ve&source=bl&ots=KGYepYrUOo&sig=ACfU3U1Cpe0MtMu-18uGGCYUDw41H7kBqA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjBwfr8_O7kAhVO3KQKHZe9DuwQ6AEwEnoECAkQAQ#v=onepage&q=simon%20jargy%20&f=false
- Schéhérazade Qassim Hassan Cahiers d'ethnomusicologie, 10 | 1997
- Anthologie musicale de la péninsule arabique. Collection Simon Jargy.
- Édition électronique
- URL: http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/940
3. Sanson, Henri S. Jargy, Islam et chrétienté
[Compte-rendu]
https://www.persee.fr/docrem-mm_0035-1474_1983_num_36_1_2007?q=jargy
4. The Canadian Centre for Ethnomusicology (CCE)
- Arabian sawt
https://www.artsrn.ualberta.ca/ccewiki/index.php/Arabian_sawt
5. Giles Scott-Smith (Editor), Charlotte A. Lerg (Editor)
- Campaigning Culture and the Global Cold War: The Journals of the Congress for Cultural Freedom 1st ed. 2017 Edition
- https://books.google.com.bh/books?id=hjkuDwAAQBAJ&pg=PA20&lpg=PA21&ots=dnoMrGkbG_&focus=viewport&dq=simon+jargy#v=onepage&q=simon%20jargy&f=false
6. Christian Poché
- Simon Jargy (1919-2001), Oriental Ethnomusicologist
- مؤسّسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربيّة
http://www.amar-foundation.org/about/?lang=ar
7. Charles Vial
- Jargy (Simon): La poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe [Compte-rendu] Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée Année 1972/ 12 /pp. 180-183
https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1972_num_12_1_1186
8. Dictionnaire des orientalistes de langue française
http://dictionnairedesorientalistes.ehess.fr/document.php?id=124
- Islam et chrétienté. les fils d'Abraham entre la confrontation et le dialogue
- Description matérielle : 216 p. Description : Note : Bibliogr. p. 195 - 203 Édition : Genève : Labor et fides ; Paris : diffusion Librairie protestante ; Paris : Publications orientalistes de France , 1981
- Auteur du texte : Simon Jargy (1920-2001)

– Édition : Presses Universitaires de France PUF
– Collection : Que sais-je ? 3eme édition 1988

10. Yémen. avec les montagnards de la mer Rouge
– Description matérielle : 1 vol. (152 p.)
– Description : Note : Bibliogr. p. 152. Index
– Édition : Paris : Hachette : "Réalités" , 1978
– Auteur du texte : Simon Jargy (1920-2001)
– Éditeur scientifique : Réalités. Paris
– Photographe : Alain Saint-Hilaire (19..-2013)
– [catalogue][https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346098966]

11. La musique arabe
– Description matérielle : 1 vol. (128 p.)
– Édition : Paris : Presses universitaires de France , 1971
– Auteur du texte : Simon Jargy (1920 -2001)
– [catalogue][https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35428360s]

مؤلفات شارك سيمون جارجي في تأليفها أو ترجمها أو أشرف على إصدارها :

1. La littérature arabe contemporaine : travaux du Colloque de Rome : du 16 au 22 octobre 1961
– Publication : Ed. Du Congrès pour la liberté de la culture, Beyrouth 1961
– Jargy, Simon. Directeur de publication. Préfacier

2. 2- Koweït les mystères d'un destin / Marie-Georges et Simon Jargy ; photographies d'Alain Saint-Hilaire; Publication : Paris : Hachette : «Réalités», cop. 1980. Saint-Hilaire, Alain Illustrateur.

3. Les Arabes et l'Occident, Publication : Labor et fides, Genève; 1982. Collection : Arabiyya.

4. L'islam communautaire (Al-Umma), Publication: Labor et fides, Genève; 1984. Collection : Arabiyya.

5. Oman entre l'indépendance et l'occupation coloniale, Al Wasmī, Khālid, Traduit par Simon jargy, Collection Arabiyya, Publications
– [catalogue] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346731879]
– Koweit. les mystères d'un destin Description matérielle : 126 p.
– Description : Note : Bibliogr., 1 p.. Index
– Édition : [Paris] : Hachette , 1980
– Auteur du texte : Simon Jargy (1920-2001)
– Illustrateur : Alain Saint-Hilaire (19..-2013
– [catalogue] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346750714

مؤلفات سيمون جارجي باللغة الفرنسية :

1. Chant populaire et musique savante en Proche Orient arabe Publication : Paris, Société d'études et de publications : Orient, (1958).

2. Syrie. Collection : L'atlas des voyages. Editions Rencontre. Lausanne, 1962

3. Guerre et paix en Palestine ou l'Histoire du conflit israélo-arabe (1917-1967).
– Editions de La Baconnière 1968

4. La Poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe. 1-les textes, Paris – La Haye (Mouton et E.P.H.E.avec le concours du C.N.R.S (1970) Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Social (l'EHESS).1970

5. Émirats arabes du Golfe l'aventure du pétrole. Texte, Simon Jargy ; photos, Alain Saint-Hilaire. Edition Hachette, Paris 1976

6. Yémen: Avec les montagnards de la mer Rouge, photos couleur d'Alain Saint-Hilaire. Editions Mondo. 1978

7. Islam et chrétienté : les fils d'Abraham entre la confrontation et le dialogue. Publication : Labor et fides ; Genève - Collection Arabiyya. Publications orientalistes de France, Paris 1981

8. L'Orient déchiré: entre l'Est et l'Ouest, Publication: Labor et fides, Genève; 1984. Collection: Arabiyya. Publications orientalistes de France, Paris 1984

9. La musique arabe

Orientalistes de France - Paris 1985.

12. Guerre et paix en Palestine ou l'Histoire du conflit israélo-arabe (1917-1967)
- Description matérielle : 219 p.
- Édition : Neuchâtel : Éditions de la Baconnière; Paris : Payot , 1968
- Auteur du texte : Simon Jargy (1920-2001)
- [catalogue][https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb330555681]

13. Le Défi du fondamentalisme islamique
- regards sur l'occidentalisation
- Description matérielle : 117 p.
- Édition : Genève : Labor et fides; [Paris] : [diff. Bégédis] , 1988
- Auteur du texte : Ḥusayn Aḥmad Amīn Éditeur scientifique : Simon Jargy (1920-2001)
- [catalogue][https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34934885g]

الصور:

1. https://www.amar-foundation.org/simon-jargy/
2. https://www.discogs.com/fr/release/6100461-Various-Anthologie-Musicale-De-La-P%C3%A9ninsule-Arabique-A-Musical-Anthology-Of-The-Arabian-Peninsula
3. https://vdegallo.com/en/produit/anthologie-musicale-de-la-peninsule-arabique-vol-2-musique-des-pecheurs-de-perles-a-musical-anthology-of-the-arabian-peninsula-music-of-the-pearl-divers-2/.
4. https://vdegallo.com/en/produit/anthologie-musicale-de-la-peninsule-arabique-vol-2-musique-des-pecheurs-de-perles-a-musical-anthology-of-the-arabian-peninsula-music-of-the-pearl-divers-2/
5. https://www.livre-rare-book.com/book/21463774/1047
6. https://www.booklooker.de/B%C3%BCcher/Simon-Jargy+Syrien/id/A02yj41501ZZ0

orientalistes de France (1986)

6. Le Défi du fondamentalisme islamique: regards sur l'occidentalisation / Husayn Ahmad Amîn... Mikel d'Epalza... Carl-A. Keller, ayatollah Mutaharri, présenté par Simon Jargy, Publication : Labor et fides, Genève; 1988. Collection : Arabiyya.
- La Poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe... 1
- Les Textes, avec une introduction critique
- Description matérielle : XX-336 p. Description : Note : Textes arabes accompagnés de leur translittération et de leur traduction. - Bibliogr. pp. 321-327. Index Édition : Paris ; La Haye : Mouton , 1970 Auteur du texte : Simon Jargy (1920-2001)
- disponible en Haut de Jardin
- [catalogue][https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35302249z]
- La Poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe...
- Édition : Paris ; La Haye : Mouton , 1970- Auteur du texte : Simon Jargy (1920-2001)
- [catalogue][https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34321638f]

7. L'art de l'écriture arabe: Passé et présent. Naef, Silvia. . Editions: Slatkine. Collection Arabiyya, no. 12. Genève 1992.
8. The Garland Encyclopedia of World Music Volume 6. The Middle East.Routledge
9. L'Histoire de Joseph d'après un Manuscrit Oriental .Croisier Faika. Editions: Slatkine. Collection Arabiyya, Genève 1993.
10. A La Recherche d'une Modernité Arabe. L'Evolution Des Arts Pastiques en Egypte, au Liban et en Irak. Editions: Slatkine. Collection Arabiyya, Genève 2006.
11. La femme et l'Egypte moderne dans l'œuvre de Naguib Mahfuz, 1939-1967. Labor et fides, Genève; Collection : Arabiyya. Editions:

ثقافة مادية

الشَبكة بجهة بنزرت :
حرفة فنيّة نسائيّة 172

قراءة أنتروبولوجية
لأشكال وأنواع الحلي التقليدية بتلمسان 188

د. إسمهان بن بركة – تونس

الشَبكة بجهة بنزرت: حرفة فنيّة نسائيّة

الشبّاكة

لئن تعدّدت المهارات الحرفيّة النسائيّة الحضريّة منها والرّيفيّة بجلّ مناطق البلاد التونسيّة فإنّها غالبا ما تخضع إلى خصائص كلّ جهة ومميّزاتها، ممّا يجعلها تنتشر في جهة وتقلّ في أخرى أو قد تغيب كليّا. ولعلّ من أبرز هذه الأنشطة تلك الّتي ترتبط باستخدام الإبرة، فلطالما مثّلت «أعمال الإبرة أو (بالأحرى الخياطة والتطريز والشّبكة والحياكة والكروشيا) من منظور تاريخي جزءا من حياة النّساء»[1]. فهذه المهارات كثيرا ما ارتبطت بالمرأة، حيث تلقّن الفتاة منذ الصّغر إحداها أو بعضها، إذ دأبت العادة على أن «يتمّ تحضير الفتيات للعب هذا الدّور، فضمن تربيتهنّ تعلّم أعمال الإبرة والتطريز والشّبكة وهو ما سمّي بأعمال النساء الّتي تحتلّ دائما مكانة هامّة»[2].

زخارف من الشّبكة

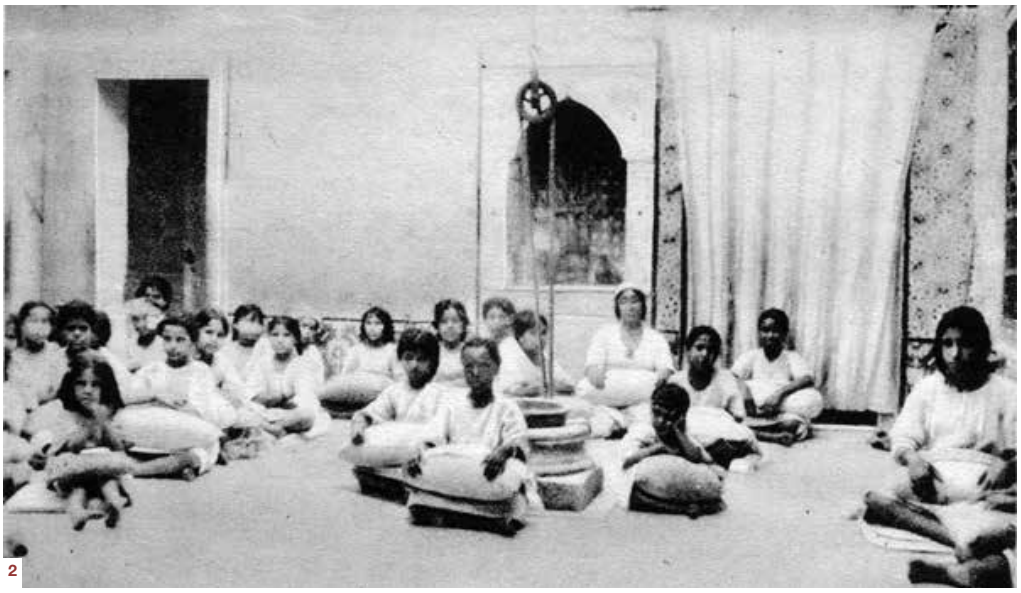
ويعتبر صنع الشُّبْكَة من أبرز المهارات التقليديّة النسائيّة بجهة بنزرت بأقصى شمال البلاد وخاصّة بمناطقها السّاحليّة ذات التّأثيرات الأندلسيّة الّتي تتسم بنمط عيش حضري، أساسا مدينة بنزرت وضواحيها إضافة إلى بلدات منزل عبد الرحمان ومنزل جميل والعالية وراس الجبل والعوسجة ورفراف وغار الملح. فلئن انتشر نشاط التطريز مثلا في جلّ المناطق التونسيّة مع اختلافات على هذا المستوى أو ذاك، فقد اقتصرت الشّبْكَة على جهات معيّنة من البلاد لعلّ من أهمّها المناطق الشماليّة الشرقيّة بالدّرجة الأولى مثل مدينة تونس وجهة نابل وكذلك جهة بنزرت التي نختصّها بالذّكر. وقد لقيت رواجا خاصّة خلال الفترة الاستعمارية كان دافعا لبعث عدد من المراكز اهتمّت بتعلّيم الشّبكة وروّجت لصنعها لما تتّسم به من بعد جمالي حيث صُنّفت الشّبكة كحرفة فنّية، خاصّة بعد أن «عرفت التونسيّات كيفيّة إضفاء بعد جمالي على الأعمال المنجزة بأيديهنّ»[3].

تهدف هذه الدّراسة إلى البحث في موضوع حرفي فنّي يندرج ضمن الأعمال الميدانيّة حول الحرف التقليديّة النسائيّة بتونس، وذلك في إطار الدّراسات الأنتروبولوجيّة والأعمال الإتنوغرافيّة الّتي ما فتئت تشهد تنوّعا وتطوّرا كمّا وكيفا بهذا الخصوص، وجلب الانتباه حول صناعة عائليّة مميّزة وثقافة حرفيّة سجّلت تطوّرا وأمكن المحافظة عليها بالرّغم من التغيّرات السّوسيوثقافيّة والاقتصاديّة التي شهدتها البلاد وهو ما يطرح مدى نجاح العديد من الموروثات الحرفيّة المحلّيّة بالاستمرار.

التعريف بالشّبكة ولمحة عن تاريخها :

يمكن تعريف الشّبكة la dentelle à l'aiguille كونها عمليّة شبك للخيوط ببعضها البعض بواسطة الإبرة بطريقة منتظمة ومحسوبة فتأخذ شكل الشّبكة وربّما لذلك سمّيت بهذا الاسم، علما وأنّ التسمية الأكثر انتشارا لهذه الحرفة في مدينة بنزرت، مركز الجهة، هو «الجَمْعَة». ولا تختلف هذه التسمية عن سابقتها على مستوى المدلول حيث تفيد الجمع بين الخيوط لتشكيل قطعة معيّنة. ولئن كانت تُعْرَفُ بالجَمْعَةْ أو الشَّبْكَةْ بأغلب مناطق الجهة، فإنّها تسمّى «الشّبَيْكة» ببلدتي رفراف وغار الملح، وهي تقريبا نفس التسمية الّتي تُعرف بها في الجزائر أين يقال لها شبكة أو شْبِيكة بما أنّها كثيرة الانتشار في كامل الحوض المتوسّطي[4]. لذلك فإنّ هذه المهارة تندرج ضمن أعمال التّشبيك ويقال أيضا التّخريم والّذي من أبرز أنواعه الكرشيان والشبيكة[5]. فالشّبكة هي نوعا ما قماش غير منسوج مترابط بواسطة غرز متشابهة وأخرى مختلفة وفقا للشكل المراد صنعه، يمكن الحصول عليها بواسطة عمل يدوي دقيق ومتقن.

تتعلّم الفتاة هذه المهارة داخل المنزل تحت إشراف الأمّ وأحيانا الجدّة أو إحدى القريبات أو كذلك عن طريق المُعَلّمَة، وهي امرأة مهمّتها تعليم البنات حذق بعض الأنشطة كالتطريز والشّبكة والنسيج والخياطة وحتّى بعض الأعمال المنزليّة وأحيانا قراءة القرآن[6] في بعض المناطق، وذلك بهدف إعدادهنّ للحياة الزوجيّة انطلاقا من خبرتها الواسعة ومهاراتها المتعدّدة. ويُعدّ



2

نقل المهارات للأجيال الناشئة

اكتساب هذا النّوع من المعرفة العمليّة من أهمّ أسس نجاح المرأة في المجتمع التقليدي الحضري والريفي على حدّ السواء. وكانت شخصيّة المُعَلْمَة تحظى بمكانة اجتماعيّة مرموقة وتلعب دورا تربويّا هامّا[7] سيّما أنّها غالبا ما تنحدر من عائلة عريقة بالمنطقة وتشتهر بحسن الأخلاق ممّا يضمن لها احترام وتقدير الجميع. وقد تناقلت الذاكرة الجماعيّة مأثورات شفويّة تنتشر خاصّة في الوسط الحضري تتغنّى بدور المُعَلْمة في تعليم الفتيات الشبكة وغيرها من الفنون، وتصبّ أيضا في خانة إبراز سعادة الأمّهات ببناتهنّ باعتبار أنّ الفتاة تمثّل سندا للأمّ وأفضل معينة لها. نذكر من بين هذه الأغاني الأبيات التالية[8]:

يا معلّمة علّمها أبْدالها ووَرِّيها
من حفّظ بْنَيْتي في الصنعة ووَرِّيها
يا معلّمة علّمها وأبدالها في الشّبكة
باها مصلّي مزكّي وفلاحته بالبركة
السّنة يكبرو وليداتو العام الجاي يجاور مكّة

تتضمّن هذه الأبيات من الشعر الشعبي النسائي التي وردت هنا على لسان الأمّ إشارات إلى ضرورة تعليم البنت إحدى الصنائع اليدويّة على الأقلّ وهي هنا الشّبكة. كما تشير إلى الانتماء العائلي للفتاة من خلال مدح والدها كرجل ملتزم بتعاليم الدين الإسلامي بتأدية الفروض الدينيّة من صلاة وزكاة، ينتظر أن يكبر أولاده حتى يزور مكّة للحجّ أو العمرة، فضلا عن نجاحه المهني عبر ازدهار عمله الفلاحي الذي لا يخلو من البَرَكة. وتنعكس هذه الصورة «الناصعة»[9] للأب على كلّ العائلة بما في ذلك الأمّ والبنت ممّا يزيد من قيمة الفتاة على المستوى الأخلاقي والاجتماعي وبالتالي حرص الأمهات على الإسراع لخطبتها لأولادهنّ.

وقد جرت العادة أن تتولّى الفتاة بنفسها إعداد جهاز عرسها من قطع الشّبكة، بمساعدة الأمّ التي تُلقى على عاتقها مهمّة إعداد جهاز العرس منذ طفولة البنت. ولطالما حظي هذا النشاط باهتمام العائلات العريقة[10] التي كانت تحرص على تعليم بناتها فنّ التطريز أو الشّبكة، في حين تتّجه العائلات الفقيرة نحو تلقين بناتهنّ نسيج الزربيّة[11]. ولئن اقتصرت الشّبكة في البداية على نساء العائلات الثريّة فإنّها سرعان ما انتشرت لتبلغ العائلات المتوسّطة والفقيرة[12]، «فدائما تلعب النّساء دورا أساسيّا في المحافظة على التقاليد ونقل الطّقوس الّتي تنظّم الحياة وحفظ المهارات، هذه العناصر الضّروريّة للترابط الأسري والاجتماعي»[13].

و بالرّجوع إلى جذور هذا النّشاط فإنّه لا يمكن الجزم بمكان معيّن أو بتاريخ محدّد يتعلّق بأصول الشّبكة، لعدم توفّر معلومات دقيقة حول تاريخ نشأة الشّبكة أو مكان ظهورها. فلئن أرجعت بعض المراجع أصل الشّبكة في شكلها الأوّلي إلى الشّرق أو إلى تأثيرات التّطريز الشّرقي، فإنّ العديد من الأعمال تشير إلى أنّها ظهرت في إيطاليا وتحديدا في البندقيّة[14]، مكان نشأة الشّبكة[15]، وذلك في أواخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السّادس عشر. فقبل القرن الخامس عشر لم تتوصّل الدّراسات الغربيّة إلى أيّ وثائق تثبت وجود الشّبكة[16]. وسرعان ما انتشرت بين عدد من البلدان الأوروبيّة مثل فرنسا وانقلترا وبلجيكا وخاصّة إيطاليا التي تمثل مصدر الشّبكة التقليديّة الكلاسيكيّة[17]. ويبدو أنّ الشّبكة شهدت على امتداد تاريخها مراوحة بين فترات ركود أو تراجع أدّت في كثير من الأحيان إلى غيابها عن السّاحة الحرفيّة، وفترات تطوّر وازدهار ساهمت في انتشارها بين بلدان كثيرة وهو ما يجعل من الصّعب تتبّع نسق تطوّرها التاريخي. وتجدر الإشارة إلى وجود نوعين من الشّبكة: شبكة تصنع باستعمال المغزل وأخرى باستخدام الإبرة، وهي الّتي تهمّنا. وأفضى تنافس الدّول الأوروبيّة على إنتاج الشّبكة إلى تطوّرها وتنوّعها، فأُنشأت مصانع وورشات لصنع شبكة صناعيّة باتت تشكّل تهديدا للشّبكة اليدويّة التقليديّة خاصّة مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ومع تضاعف عدد ورشات إنتاج الشّبكة ظهرت بعض المساعي الأوروبيّة لحمايتها من الاندثار وإعادة إحيائها من خلال بعث مراكز لتعليمها ونشرها في بلدانهم وفي بعض مستعمراتهم في تلك الفترة على غرار تونس.

من هذا المنطلق لا يشير عمل كومت COMTE حول الشّبكة التونسيّة إلى أصولها[18] كما لا نعلم الشّيء الكثير عن الشّبكة قبل الفترة الاستعماريّة، وبالرّجوع إلى ما تمّ الإطلاع عليه من وثائق فإنّ الكثير من المراجع الفرنسيّة تردّد عبارة «فنّ الشبكة العربيّة l'art de la dentelle arabe»، ممّا يؤكّد انتشارها بالبلاد قبل الحضور الفرنسي واختلافها عن الشبكة الأوروبيّة. ويرجّح أنّها ظهرت بجهة بنزرت مع استقرار الأندلسيّين بها، حيث أنّها تنتشر في البلدات الأندلسيّة بالجهة مثل غار الملح ورفراف ومنزل عبد الرّحمان فضلا عن مدينة بنزرت، أولى المدن الّتي بدأت بصنع الشّبكة وتعليمها خارج الإطار التّقليدي المعتاد وهو المنزل واستغلال هذا المنتج لأغراض تجاريّة. حيث انطلقت هذه الفكرة حسب بعض المراجع منذ سنة 1908 [19] بعد زيارة امرأة فرنسيّة لعائلة في المدينة وإعجابها بنماذج من الشّبكة قُدّمت لها. ومن هنا جاء اهتمام الفرنسيّات بدعم وتطوير فنّ الشّبكة بجهة بنزرت وجهات أخرى من البلاد مثل تونس ونابل وزغوان، خاصّة من طرف المؤسّسات الدينيّة الفرنسيّة حينذاك إذ سعت هذه المراكز إلى تعليم الشّبكة التقليديّة ثمّ تطويرها على مستوى التقنيات والأشكال.

عملت النّساء في مرحلة أولى في بيوتهنّ لحساب الفرنسيّات وبلغ عدد العاملات حوالي 20 امرأة ليصل في مدّة زمنيّة وجيزة إلى أكثر من 300 امرأة[20]. وفي مرحلة ثانية وقع إنشاء مشغل يجتمعن فيه لصنع الشّبكة تحت إشراف الفرنسيّات، إلى جانب بعث مراكز مختصّة في تعليم هذه الصّنعة منذ بداية القرن العشرين. ولم تغفل مدارس الفتيات المسلمات عن تقديم تكوين خاصّ في الشّبكة الّتي مُزجت بطابع أوروبّي، حيث «تدرّس الفنون النّسائيّة من خياطة وتطريز وشبكة وزربيّة إلى الفتيات المسلمات في 15 مدرسة ابتدائيّة»[21]. في حين التحق عدد آخر من الفتيات بمراكز التكوين المهني لتلقّي دروس في هذه المهارات خاصّة في مركز الفنون التونسيّة[22] أين ظهرت بعض الجهود الجديّة للنهوض بالصناعات الحرفيّة الفنيّة من بينها الدّنتيلا[23]، فكانت بداية مغادرة أعمال الإبرة للفضاء العائلي[24] لتتّجه خارجا. وتبرز هنا مسألة التوزيع التقليدي للأدوار بين المرأة والرّجل الّذي كان سائدا في المجتمعات المحليّة، فلا مجال لعمل المرأة خارج منزلها

وما تتعلّمه من مهارات يجب أن يتمّ داخل البيت وفقط ما تنتجه يُسمح له بتخطّى جدران المنزل ليباع خارجا. هذا التقسيم قد لا نجده في العائلات الفقيرة وفي الأوساط الريفيّة حيث تساهم المرأة إلى جانب الرّجل في ممارسة بعض الأنشطة الفلاحيّة والمهارات الحرفيّة فضلا عن امتهان بعض المهن.

وتزايد طّلب الزّبائن الأوروبيّين[25] على منتجات الشّبكة في بعض المستعمرات مثل الجزائر والمغرب وخاصّة تونس أين تضاعف الإقبال بصفة ملحوظة سيّما خلال الحرب أمام تطوّر المنتوج ليشمل أعمالا أكثر تنوّعا[26]. وبجهة بنزرت كانت «الشّبكة نشاط البنزرتيّات بامتياز حيث تحوّلت، من خلال التّواصل مع الأوروبيّات، من وسيلة لتمضية الوقت في المنزل إلى مصدر دخل متواضع»[27]. وقد تمكّنت حرفيّات الجهة خلال مدّة زمنيّة وجيزة من تطوير مهاراتهنّ وتحسينها حتّى أصبح بالإمكان مقارنتها بالشّبكة الأوروبيّة الشهيرة[28]. وتشير بعض المراجع إلى ارتفاع أجور العاملات في قطاع الشّبكة خاصّة اللواتي عملن لفائدة ما كان يُعرف بديوان الفنون أو مركز الفنون والتقاليد الشعبيّة، حيث كنّ يتلقّين مقابل مجموعة من النماذج بين 35 و45 فرنك فرنسي سنة 1950 ليتجاوز المبلغ الضعف في السّنة الموالية ويبلغ بين 90 و110 فرنك فرنسي سنة 1951[29]. وقد تمّ بعث أوّل مركز بعد الاستقلال لتحضير الفتيات لتلقّي تكوينا في الحرف النّسائيّة سنة 1967[30].

صنع الشّبكة:

المواد والأدوات المستخدمة وتقنيات الإنجاز:

لا تختلف الشّبكة كثيرا عن التّطريز أو ما يعرف محليّا بـ«الطّريزة» فإلى جانب أنّهما « يحتلاّن مكانة جدّ هامّة ضمن الفنّ العائلي التقليدي الحضري والرّيفي»[31]، يمثّل كلّ من الخيط والإبرة العنصرين الأساسيّين لكلا النّشاطين، كما تشكّل زخرفة اللّباس والمفروشات والأغطية الغاية الأساسيّة من وراء الشبكة والتّطريز. ويستند صنع الشّبكة إلى مواد وأدوات بسيطة أنتجت قطعا فنيّة بديعة أصبحت جزءا من حاجيات البيت والعائلة.

يشكّل الخيط المادّة الأولية الرّئيسيّة الّتي يرتكز عليها إعداد الشّبكة، وهو ما يُعرف محليّا «بالكُبّة»، وهي عبارة عن كرات من الخيوط المختلفة من حيث الحجم والمادّة المكوّنة للخيط وكذلك اللّون. إذ يمكن استخدام خيوط متوسّطة السُّمك أو رقيقة أو أحيانا خشنة بعض الشيء فلكلّ نوع من الخيوط رقم معيّن، وتكون إمّا من القطن أو الحرير لعلّ من أبرزها خيوط قطنيّة رفيعة الجودة تعرف بخيوط د.م.س DMC. كما تمّ اعتماد خيوط القْيام وهي تلك الخيوط الصّوفيّة التقليديّة المستعملة في النّسيج، إلاّ أنّ استخدامها تراجع كثيرا ليقتصر على قلّة قليلة من الشبّاكات يلجأن إليها في بعض الأحيان. ويعدّ اختيار الخيط مرحلة هامّة في عمليّة التشبيك لأنّ جودته تنعكس على جودة القطعة المصنوعة[32]. كما أصبحت الخيوط الرّقيقة والخيوط الحريريّة أكثر استعمالا عن ذي قبل لأنّها تعطي نتائج أفضل من خلال لمعانها ونعومتها رغم أنّها تتطلّب حرصا أكثر وسعة بال أكبر عند شبكها نظرا لسرعة تكوّن العقد بها.

تستخدم الحرفيّات خيوطا بيضاء اللون وهو اللّون الأكثر انتشارا ويُستعمل اللّون الأسمر الفاتح المعروف «بالباج» beige بصفة ملحوظة أيضا، وأحيانا يقع توظيف الخيوط الذهبيّة والفضيّة أو زخرفة قطعة الشّبكة بشريط من القماش اللامع الناعم الملمس ورديّ اللّون أو أزرق أو أصفر يحيط بأطرافها[33]، وهو ما يعتبر من الإضافات الحديثة في هذا النشاط. وتجدر الإشارة فيما يتعلّق بالألوان محافظة عدد من النّساء على بعض الطّرق التقليديّة لصبغ الخيوط والحصول على اللّون المطلوب من خلال استخدام بعض النّباتات. فمثلا للحصول على اللّون الأسمر الفاتح توضع الخيوط

3

تقنية «التسمير»

البيضاء في كميّة من الشّاي الأحمر المطبوخ من غير سكّر تفاديا لحدوث نوع من اللّزوجة، مع إمكانيّة التحكّم في تدرّج اللّون وذلك بطبخ الشّاي جيّدا للحصول على درجة غامقة والعكس لتحقيق درجة فاتحة، ثمّ تجفّف الخيوط جيّدا.

تتطلّب الشّبكة أدوات بسيطة تتمثّل تحديدا في إبرة عاديّة من الحجم المتوسّط ومقصّ وحلقة لحماية الإصبع من وخز الإبرة إضافة إلى الوسادة أو «المْخَدّة»، كما تُعرف محليّا، وتكون محشوّة إمّا بالصّوف أو بالقشّ أو أحيانا ببقايا مادّة الخشب الّتي تنتج عن معالجة الخشب بعد صقله بالمسحاج وتُسمّى «الكرينو». ويُستخدم أيضا ورق الشّبكة وهو نفسه ورق الكرافت kraft، ذلك الورق البنيّ الفاتح، لرسم الشّكل الّذي سيتمّ صنعه من الشّبكة، وفي بعض الأحيان يقع توظيف ورق أكياس الإسمنت البنيّة، حيث توصي صانعة الشبكة أقاربها ممّن يعملون في أشغال البناء بجمع بعض الأكياس لها، محاولة بذلك استغلال ما يمكن استغلاله والاستفادة من توفر هذا النوع من الورق مجانا.

تتمثّل المرحلة الأولى من العمل في رسم الشّكل الّذي ستتّخذه القطعة ويسمّى «التّنقيلة» الّتي يُقصَدُ بها هنا التّصميم على الورق المعدّ للغرض، ثمّ «يُسَمَّر» هذا الشّكل أي يُغطّى الرّسم بالخيط وذلك بتتبّعه يدويّا باستخدام الإبرة وهو ما يعرف «بالتسمير». وتسمّى هذه العمليّة في مناطق أخرى من الجهة «النّقش» وتتمّ بواسطة آلة الخياطة لدى نساء تخصّصن في هذه المرحلة من صناعة الشّبكة كما هو الحال في بلدة غار الملح، وذلك إذا كانت المرأة لا تجيد النّقش أو لا تمتلك آلة خياطة. واستخدام آلة الخياطة أمر لا تحبّذه نساء مدينة بنزرت لأنّ من شأنه أن يؤثّر على جودة العمل، حيث تكون الخيوط متراخية وغير مشدودة جيّدا وهو ما ينعكس لاحقا على عمليّة شبك الخيوط ببعضها البعض. وتجدر الإشارة هنا إلى أهميّة مرحلة إعداد التصاميم وما تتطلّبه من دقّة وخبرة. فاستنادا إلى العمل الميداني المنجز حول جرد الحرف التقليديّة بجهة أخرى من البلاد وهي المنستير تبيّن أنّ قلّة قليلة من حرفيّات الجهة يصنعن الشّبكة وذلك بمناطق محدّدة مثل مدينة المنستير وطبلبة وسيدي عامر، وقد تعلّمنها في مركز تكوين مهني لكن أيضا على يد نساء أصيلات

4

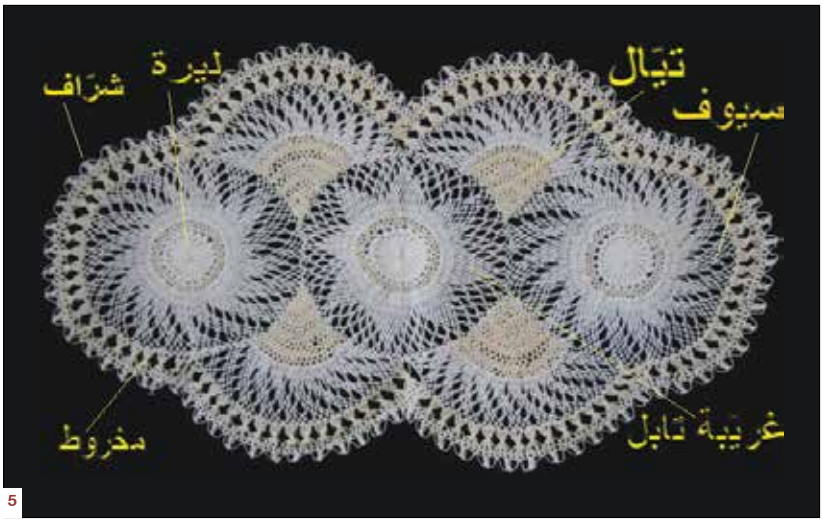
شبك الخيوط

جهة بنزرت انتقلن للعيش بجهة المنستير بعد الزواج. اللافت للانتباه أنّ الكثير من صانعات الشبكة بالمنستير غير قادرات على إعداد التصاميم ومازلن يعتمدن إلى الآن على نساء من جهة بنزرت يأتينهنّ بتصاميم جاهزة من فترة إلى أخرى بصفة منتظمة[34].

بعد أن يصبح الشّكل جاهزا يُثبّت الورق على الوسادة بواسطة الإبرة والخيط أو الدّبابيس الّتي تعرف محليّا «بمساسك بوراس»، ثمّ تضع المرأة الوسادة على ركبتيها وتشرع في العمل متّخذة وضعيّة الانحناء ومستخدمة كلتا يديها. يثبّت طرف الخيط على التّصميم من خلال إعداد عقدة تجسيدا للمثل القائل «قبل ما تخيّط أعقد راس الخيط» وهو في الحقيقة نقطة انطلاق لمعظم أعمال الإبرة لتثبيت الخيط في مكانه، ويضرب هذا المثل أيضا في الحثّ على الاحتياط للأمر قبل الشروع فيه لضمان النتيجة المرجوّة[35]. ثمّ تمسك الحرفيّة بالإبرة الّتي تحمل الخيط باليد اليمنى وباقي الخيط باليد اليسرى مع سحبه إلى الأمام، وتمرّر الإبرة تحت خيط التصميم وتجذبها بالخيط الّذي تحتويه فتتكوّن عقدة تمرّر من خلالها الإبرة ويسحب الخيط جيّدا لغلق العقدة فتتكوّن بذلك «الغُرْزَةْ» وتتكرّر العمليّة الغُرْزَة تلو الأخرى مع المراوحة بين الذهاب والإيّاب من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين بين طرفي التصميم أو الخطّين المتوازيين باتباع نفس التقنية.

تكون الغرز أحيانا كبيرة وأحيانا أخرى صغيرة ويتميّز كلّ نوع منها بزينة ونظام معيّنين تستمدّ تسمياتها من حقل معجمي دلالي متنوّع، ولعلّ من أبرز هذه التسميات والتي ما تزال منتشرة بالجهة بصفة ملحوظة نذكر:

- معجم النباتات: التفاحة والتفاحة بروح والوردة والقرنفلة والتابِل والتابل سوري والسْلاطة والعْوينة.
- معجم الحلويات التقليديّة: غرَيْبة وغرَيْبة حمص وغرَيْبة تابل ومقروض.
- معجم الحيوانات: عفسة قطوسة (قطّة) والعَلْقة وقشور الحوت والفَرْطَطّو (الفراشة).



5

نماذج من الغُرز

6

مجسّمات هندسيّة ونباتيّة

- معجم المعادن: سيوف وسلاسل وسكاكن وليرة.
- المعجم المعماري: الأقواس والأقواس ورد والصّوامع والمخروط والبَرْمَقْلي.
- معجم المعتقدات: خُمسة وعْيون.
- تسميات غرز مختلفة الأشكال: الفِرشْكة والتيّال والقْرابط والمْراوح والدزيريّة والمِتْعيّنة.
- غرز خاصّة بالمرحلة الأخيرة من التشبيك: التّرينة والشُرّاف أو ما يسمّى أيضا «النُفّاط» وهي مجموعة من الغرز المتشابهة تحيط بالقطعة لتزيينها .

وتوحي الأسماء في كثير من الحالات بشكل الغرزة علما وأنّ نفس الغرز قد تختلف تسميتها من جهة إلى أخرى، وقد بيّنت بعض الدراسات أنّ الكثير منها مأخوذ عن الأندلسيّين[36]. كما يمكن أن نجد أنواعا من الغرز والتّصاميم في منطقة دون غيرها تمّ ابتكارها محليّا وهو ما يعكس مدى نجاح الشبّاكة في ابتكار أشكال وغرز جديدة، «فتعمد حرفيّة الشّبكة لتطوير مخيّلتها إلى الاهتمام بكلّ الأشياء من أهمّها إلى أبسطها»[37]، فتعدّدت تبعا لذلك الزّخارف داخل القطع ممّا أفرز منتجات متنوّعة ثريّة بالأشكال والمجمّلات، وبذلك «تنهض التونسيّات اليوم وقد يكون أكثر من الأمس بدور رئيسي لازدهار الفنون والحرف، وهنّ يطوّرن الأنشطة التقليديّة بتحديثها»[38].

منتجات الشبكة: خصائصها وتوظيفها وآفاقها:

تزخر الشّبكة بالأشكال والتّصاميم والزّخارف المتعدّدة منها التقليدي المتوارث ومنها المبتكر حديثا في هذا المجال، فالمرأة الّتي تجيد صنع الشّبكة رغم تواضع مستواها التعليمي في غالب الأحيان ومع بساطة الأدوات والمواد المستخدمة، فإنّها تمكّنت من إنجاز عمل حرفي يخضع لحسّ فنّيّ ونزعة نحو الابتكار والإضافة. فاستمدّت الحرفيّة من كلّ ما يحيط بها نماذج جعلت منها قطع شبكة متقنة، فجمعت بين أشكال الحيوانات مثل الأسماك والطّيور والقطط ومناظر من الطبيعة كالنّجوم والأهلّة والقمر فضلا عن الورود والأوراق والأغصان وحتّى الغلال مثل التفّاح والموز والعنب والإجّاص إلى جانب الأشكال الهندسيّة كالمثلّثات والمعيّنات والمستطيلات والمربّعات والدّوائر المختلفة الأحجام الّتي تُعرف لدى الحرفيّات بالصّحون.

كما جسّدت قطع الشّبكة من ناحية أخرى عديد الاعتقادات والتّقاليد المستمدّة من الثقافة الشعبيّة كالحوتة والخُمْسة للحماية من العين والخْلالة باعتبارها جزءا من اللّباس التّقليدي النسائي، والسيوف

البريد يحتفي بالشبكة

الشبكة بعيون الفنّ التشكيلي

ذات الرّمزيات الكونيّة التاريخية والأسطورية والدينيّة، والتي ترمز عموما إلى القدرة والحماية والسلطة والملكيّة والقيادة والعدالة والشجاعة والقوة واليقظة[39]. وغاصت الشبّاكة في عمق الخيال البشري لتستخرج منه صورا لعلّ من أبرزها عروس البحر، فالكثير ممّاً يجول في مخيّلة الإنسان يمكن تجسيده ليس فقط بالطين والخشب والحجر والمعادن وإنما أيضا بواسطة الخيط من خلال الشّبكة والتطريز والنسيج.

وقد مثّلت الشّبكة محورا اهتمام للكثير من الأعمال الفنيّة والأدبيّة وأضحت صور حرفيّاتها موضوع العديد من اللّوحات الفنيّة لرسّامين غربيّين ومحليّين، نذكر على سبيل المثال لوحة «صانعة الشّبكة» أو La dentellière للرسّام جوهنس فارمير[40] Johannes Vermeer ولوحة أخرى تحت نفس الاسم للرسّام كاسبر ناتشر[41] Caspar. من جهته أصدر البريد التونسي طوابع بريديّة تحمل صورة امرأة بصدد صنع الشّبكة مثل الطّابع البريدي الّذي صدر في 21 جويلية 1980 للفنّانة صفيّة فرحات أو لّوحة الفنّان التشكيلي التّونسي عبد العزيز القرجي الّتي تظهر فيها امرأة تصنع الشّبكة وذلك تثمينا لهذه المهارة الفنيّة النسائيّة واحتفاءًا بها.

ترتبط الشّبكة بعدّة طقوس وممارسات تتعلق بدورة الحياة لدى الإناث والذكور ولا يخلو منزل من هذا المنتج سواء بالصّنع أو بالاقتناء، فمن أبرز مكوّنات جهاز العروس بجهة بنزرت قطع الشّبكة وكثيرا ما تتزيّن عروس مدينة بنزرت صبيحة عرسها بقطع الشبكة التي تجمّل لباسها وتخصّص البعض الآخر لحفلة سابع أيّام الولادة مثل حذاء الشّبكة الذي تلبسه العروس والنّفساء على حدّ السّواء. وتُجهّز للمولود الجديد ألبسة مزخرفة بالشبكة بقطع النظر عن جنسه، فضلا عن تزيين الملابس الدّاخليّة للمرأة مثل قميص النّوم والسّراويل التقليديّة الواسعة أو ما يسمّى سروال «الميزو» الّذي لا تخلو أطرافه من قطع الشّبكة[42] و«الحصّارة»[43]، وما تزال هذه التّقاليد متواصلة إلى اليوم. كما تستعمل الشّبكة لزخرفة الملابس الخارجيّة على غرار عنق القميص وصدر

9

حذاء الشّبكة

10

قميص نوم نسائي مزخرف بالشبكة

الفستان والأكمام والأحزمة والقفازات وحتى ملابس الحجّ أو العمرة لدى من ترغب في ذلك من النساء. وقد جرت العادة بمدينة نابل إحدى مراكز صناعة الشّبكة أن يتمّ إعداد «مْحَرْمَة» أو منديل من الشبكة يطوى في شكل مثلّث ويتّخذ مكانه في الجيب العلوي الأيمن من لباس العريس الذي يخصّص ليوم الزّفاف[44]. وتستخدم الشّبكة أيضا في تزيين الأغطية والمفروشات والوسائد والشّراشف والسّتائر والمناديل وزخرفة أغطية الطّاولات والرّفوف وكذلك الكؤوس والقوارير أو بعض أواني خزن المواد الغذائيّة على غرار القلال الّتي كانت تُملأ بالحبوب أو اللّحم المجفف أو بزيت الزيتون في بيت المونة حيث «تزخرف الجرار بالشّبكة الّتي علاوة على طابعها الجمالي تمنع سقوط الحشرات»[45].

فما إن تنتهي المرأة من القيام بشؤون المنزل حتّى تتفرّغ لصنع ما تجيده من أنواع الشّبكة لبيتها ولجهاز بناتها ولكسب بعض المال إن باعت ما تنتجه، فتستعين به على مصاريف عائلتها إن كانت فقيرة وتستغلّه لشراء قطعة مصوغ تتزيّن بها إن كانت ميسورة الحال أو قد تبيعها وتنتفع بمالها عند الشدّة تجسيدا للمثل القائل «الحْدايد للشْداية» ويُقصد بالحدايد هنا المعادن النفيسة مثل الذهب والفضّة، هذا فضلا عمّا تتناقله مُمارِسات هذه الحرفة من قناعات حول أهميّة ما يقمن به «الزوّاليّة (الفقيرة) تعينها والمبسوطة (الثريّة) تزينها»، فتستغرق في ذلك مدّة من الزّمن قد تقصر أو تطول بحسب القطعة المصنوعة. وكثيرا ما كان هذا الأمر يبعث على الارتياح لمشاركة المرأة في تحمّل جزء من أعباء الحياة، فهذه المهارة المتوارثة ترافق الفتاة من منزل والدها إلى منزل زوجها بما في ذلك وسادة الشّبكة حيث تردّد البنزرتيّات مثلا شائعا حول هذه الوسادة الّتي تتبعهنّ أينما ذهبن :

«يا مْغَازِلْ يا مَتْعوس خَلّيتك في دار بابا لْقيتك في دار لعروس»

و أمام ما يتطلّبه هذا العمل من دقّة وإجهاد للعينين مع اتخاذ الجسد لوضعيّة الجلوس مع الانحناء فإنّ الحرفيّة «تتعب كثيرا بسبب انحنائها الدّائم على الوسادة»[46]، لكنّ ذلك لم يحل أبدا دون تعلّقها بمهارتها

وسادة مزخرفة بالشبكة أو «الجَمْعة»

ومواصلة ممارستها والسّعي إلى تطويرها ونقل معارفها لمن ترغب في تعلّمها من الأجيال الناشئة، «فالنّساء يعتبرن بارعات في الأعمال الّتي تتطلّب الأصابع والدقّة والصّبر»[47]. وفي حقيقة الأمر لا يخلو أيّ نشاط يدوي من صعوبات معيّنة قد ينجرّ عنها على المدى البعيد من الممارسة الإرهاق والضّرر الجسدي، ولكن الإشارة إلى ذلك هي هنا من باب تثمين العمل اليدوي وتقديرا لكلّ نشاط حرفي تمّ صونه وكلّ مهارة أو معرفة تقليديّة تمّت المحافظة عليها.

وتحتفظ الذاكرة بمشاهد من اللقاءات الجماعيّة لصانعات الشبكة من القريبات والجارات بمنزل إحداهنّ، أين يجتمعن في إحدى الغرف الواسعة التي تتوفّر بها الإضاءة الكافية أو في وسط الدار بالنسبة للمساكن التقليديّة للتنافس على صنع الشّبكة وتبادل الخبرات بهذا الشّأن. تؤثث الجلسات بعض المشروبات والحلويّات التقليديّة الّتي غالبا ما يتمّ إعدادها في المنزل فضلا عن الأحاديث المتنوّعة التي تجمع بين الماضي والحاضر، بين استحضار زمن معلّمات الصّنعة والأمّهات والجدّات وتشارك أخبار الحيّ وجديد العائلات. فلا عجب إن تمّ ابتكار غرزة «لَمّةْ البنات» في إشارة إلى هذه الاجتماعات النسائيّة المنتظمة واحتفاء بها، على أن يُستثنى يوم الجمعة من تنظيم لقاءات مماثلة ببعض مناطق الجهة باعتبار مكانته الدينيّة وتخصيصه للعبادة. كما حافظت بعض الشبّاكات على عادة تجنّب استخدام الإبرة في «تاسوعاء» اليوم الذي يسبق عاشوراء مخافة انتفاخ الأصابع أو إصابة اليد بالشّلل الرعاش، ويحرص البعض الآخر على عدم استخدامها حتى في يوم عاشوراء، إلا أنّ الحاجة إلى العمل وكسب المال دفعت بعدد منهن إلى مخالفة هذه العادة وتقديم المصلحة الخاصّة على مثل هذا الاعتقاد السائد.

يعتقد البعض أنّ العمل الحرفي المنزلي قد أدّى بطريقة ما إلى سجن المرأة داخل منزلها بشدّها إليه والاستحواذ على حريّتها الشخصيّة داخله، فهو يحول في كثير من الأحيان دون خروجها من البيت ويأخذ قسما من جهدها وربّما الكثير من وقتها إضافة إلى الزّمن الّذي تخصّصه للقيام بشؤون المنزل. بالمقابل يرى البعض الآخر أنّ هذا النّشاط يشكّل متنفّسا ووسيلة للتعويض عن حالة العزلة الّتي كانت تعيشها المرأة وشكلا تعبيريّا احتجاجيّا[48]، فتستعين بمهاراتها ومعارفها على

12

معلم تاريخي مجسّد بالشبكة

فراغها وعزلتها أو أحيانا على وحدتها وتتّخذ من ترديد الأهازيج والأغاني شكلا آخرا من أشكال التعبير خاصّة وأنّ «الأغنية الشعبيّة تنبع من صميم الواقع من صميم تجارب الفئة التي تتغنّى بها، فجاءت هذه الأغاني النّسائيّة معبّرة عن قضايا اجتماعية وأحداث واقعيّة تترجم بوضوح ملامح الحياة في تلك الأوساط»[49]. ومع التحوّلات التي شهدها المجتمع التونسي كنتيجة للحضور الاستعماري وتأثيراته المختلفة سيّما الثقافيّة والسّياسيّة وتعالي أصوات النّخب المحليّة وبعض الأوساط الاجتماعيّة المنادية بتحرير المرأة، بدأت هذه الأخيرة في الخروج لطلب العلم أو للعمل وبدأ التخلّي شيئا فشيئا عن المهارات الحرفيّة. غير أنّ امتهان المرأة لبعض الأنشطة كان سابقا للفترة الاستعماريّة وكان سببه الفقر والحاجة، حيث أشارت بعض الدّراسات إلى أنّ النساء العاملات خلال القرن التاسع عشر كنّ ينتمين إلى الطّبقة الاجتماعيّة المتوسّطة وخاصّة إلى الطبقة الدّنيا[50].

و أثبت العمل الميداني أنّ النساء اللاّتي مازلن يصنعن الشّبكة أو الجَمْعَة قابعات بالمنزل وأنّ اللاّتي خرجن للعمل أو الدّراسة ممّن يتقنّ هذه المهارات إمّا قد تخلّين عنها تماما وإمّا يمارسنها من حين لآخر بصفة غير منتظمة وفق الحاجة إليها أو من باب التسلية بما أنّها لم تعد تمثّل بالنسبة لهنّ مصدر دخل. ويتجلّى بوضوح بالتالي أنّ هذه المعارف باعتبارها ثقافة هي في حاجة ماسّة إلى الدّعم والحماية لضمان استمراريّتها، » حيث تبقى الثقافة المحليّة في حاجة أكيدة لردّ الاعتبار وإدراجها في مختلف مظاهر الحياة اليوميّة »[51]، خاصّة أمام مهارة فنيّة مثل الشّبكة ما زالت تحافظ على رونقها وتثير الاهتمام بجماليّة منتجاتها.

خاتمة

تشكّل الشّبكة نشاطا منزليّا بالدّرجة الأولى اتّسم بطابع فنّي جمالي ثمّ اتّخذ بعدا تجاريّا خاصّة

13

شبّاكات يمارسن مهاراتهنّ خلال إحدى الجلسات المعتادة

بعد تجاوزه عتبات المنزل وانتقاله إلى المشاغل ومراكز التكوين ليصبح مصدر دخل لعدد من الحرفيّات سواء العاملات في البيت أو في الورشات. فكان للدّافع المادّي دور في انتشار هذه الحرفة وتطوّرها خاصّة أمام تشجيع الاستعمار للأعمال الفنيّة الّتي قد لقيت حظّا أوفر من الاهتمام على عكس بعض الحرف الأخرى وإن كان ذلك لغايات استعماريّة.

تراجعت ممارسة إعداد الشّبكة بشكل ملحوظ رغم الإقبال الّذي ما تزال تحظى به منتجاتها، وتقلّص عدد الحرفيّات ليقتصر على قلّة من النّساء يصنعنها في بيوتهنّ حسب الطّلب، أمام عزوف الكثيرات عن تعلّمها بسبب انشغالهنّ بالعمل أو الدّراسة إلى جانب ما تتطلّبه من سعة بال وامتلاك حسّ فنّي وقدرة على الابتكار الأمر الذي يهدّد استمراريّة هذه المهارة. رغم ذلك لم يفقد هذا النّشاط حضوره بالجهة واستطاعت القلّة المتبقية من حرفيّات الشّبكة المحافظة عليها من خلال التمسّك بممارستها والحثّ على تعلّمها بين صفوف الشابّات، إضافة إلى ما تمّ أخذه من إجراءات من قبل الهياكل الرسميّة بهدف النّهوض بالحرف التقليديّة وتعليمها وضمان استمرارها.

يبرز من خلال هذه الحرفة الفنيّة دور المهارات النسائيّة في المساهمة في الحياة الاقتصاديّة والاجتماعيّة ولو بدرجات محدودة، ولكن الدّور الأبرز للمرأة يظهر من خلال المحافظة على ما تمتلكه من معارف ومهارات وفنون بأبسط الأدوات، «فالنّساء الحضريّات أو الريفيّات رغم الضغوطات المتنوّعة هنّ دائما حاملات للمعارف والمهارات التقليديّة، حيث يحفظن ويمرّرن للأجيال الحديثة تراثا ثقافيا وهويّاتيا أصبح اليوم لسوء الحظّ ضعيفا ومهدّدا بالاندثار باعتباره غير ملموس وغير مادّي»[52]. كما يتجلّى بوضوح من خلال هذا الدّور نقل رصيد القيم الاجتماعيّة وقواعد الحياة العمليّة اليوميّة والمناسباتيّة من المرأة وإلى المرأة، هذه القيم والقواعد التي تعتبر ضروريّة لضمان نجاحها في اكتساب مكانتها في المجتمع الذي تنتمي إليه والحفاظ على سلامة البناء الاجتماعي التقليدي.

الهوامش :

1. Dallier (A), " Les travaux d'aiguille ", In Les Cahiers du GRIF, n°12, Année 1976, p.49.
2. Duby (G.), Perrot (M.), Images de femmes, Sous la direction de Georges Duby, MAME Imprimeur, Tours, 1992, p.14.
3. Sugier (C.), " Du côté des femmes tunisiennes ", In Cahiers de la Méditerranée, n°20-21, 1, 1980. Recherches d'ethnosociologie maghrébine, p.11.
4. Golvin (L.), " Le legs des Ottomans dans le domaine artistique en Afrique du Nord ", In Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, n° 39, 1985 (Les Ottomans en Méditerranée - Navigation, diplomatie, commerce), p.216.
5. إدريس (نادية)، دراسة الملابس الدّاخليّة للمرأة "الأرستقراطيّة" بتونس في بدايات القرن العشرين: دراسة مجموعة متحفيّة بدار بن عبد اللّه، بحث لنيل شهادة الماجستير في علوم التراث، كليّة العلوم الانسانيّة و الاجتماعيّة بتونس، 2013-2012، ص.199.
6. Gargouri-Sethom (S.), "Mariage en décolleté, traditions éclatées, réflexions sur l'évolution du costume de mariage en Tunisie ", dans Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n° 11, 1996, p.62.
7. (7) العريبي بن رمضان (سلمى)، "المعلمة ودار المعلمة ببلدة دار شعبان الفهري"، مجلّة الفنون والتقاليد الشعبيّة، عدد 15، المعهد الوطني للتراث بتونس، 2009، ص. 39.
8. خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعيّة و التحوّلات الاجتماعيّة من مرآة الأغنية الشعبيّة، منشورات كليّة العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة بتونس، 1998، ص. 121.
9. بن سليمان حسن بن عبد الرحمان)، "ملاحظات حول الشعر الشعبي النسائي في تونس في القرن التاسع عشر"، مجلّة الفنون والتقاليد الشعبيّة، عدد 14، المعهد الوطني للتراث بتونس، 2005، ص. 126.
10. قطاط (حياة)، " تخمينات حول حرفة التطريز و فنونها"، الحياة الثقافيّة، عدد 192، 2008، ص. 12.
11. Tsourikoff (Z.), L'enseignement des filles en Afrique du Nord, Thèse pour le Doctorat, Université de Paris, Faculté de Droit, Paris, 1935, p. 62.
12. (12) Ricard (P.), Dentelles algériennes et marocaines, Editions Larose, Paris, 1928, p.4.
13. Sekik (N.), " À propos du patrimoine immatériel : réflexion autour des savoir-faire des femmes en Tunisie ", In Quaderns de la Mediterrània n°13, 2010, p 32-33.
14. Seguin (J.), La dentelle : histoire, description, fabrication, bibliographie, J. Rothschild Editeur, Paris, p.17.
15. (15) Van Steyvoort (C.), Initiation à la création dentellière, Dessain et Tolra, Paris, 1982, p.10.
16. Lefébure (E.), Broderies et dentelles, Nouvelle Edition, Ernest Grund Editeur, Paris, sans date, p.176.
17. De Dillmont (T.), Encyclopédie des ouvrages de dames, Nouvelle Edition revue et augmentée, Editeur MULHOUSE, France, 2012, p. 662.
18. Comte (P.), Dentelle tunisienne, 2 cahiers, Tunis, Wéber, 1914.
19. Spezzafumo de Faucemberge (S.), Dentelles et Broderies Tunisiennes, Édition A. Deplanche, Paris, 1931, p.4.
20. Spezzafumo de Faucemberge (S.), Dentelles et Broderies, op.cit., p.5.
21. Direction générale de l'instruction publique, Bulletin officiel de la Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, 37è année, n° 11, Éditeur : Direction générale de l'instruction publique, Tunis, sans date.
22. Ginestous (P.) et (L.), " Le vêtement féminin usuel à Bizerte ", In Les Cahiers de Tunisie, 4è trimestre, n° 28, 7è année, p. 525.
23. التيمومي (الهادي)، تاريخ تونس الإجتماعي 1956-1881، دار محمّد علي الحامي صفاقس، 1997، ص.99.
24. Haicault (M.), " Perte de savoirs familiaux, nouvelle professionnalité du travail domestique, quels sont les liens avec le système productif? " Recherches féministes, vol. 7, n° 1, 1994, p.126.
25. Ricard (P.), Dentelles algériennes…, op.cit., p.3.
26. Ricard (P.), Dentelles algériennes…, op.cit., p.5.
27. Arts traditionnels de la région de Bizerte, Centre d'Arts Tunisiens de Bizerte, Imprimeurs : Nicolas Bascone et Sauveur Muscat, sans date, p.42.
28. Ginestous (P.), Bizerte et sa région, la vie artisanale, IBLA, 19è année, 1er trimestre 1956, n° 73, p.112.
29. Callot (F.), L'Artisanat sur le côté oriental, IBLA, 1954, p.213.
30. Chateur Jdidi (S.), Participation de la femme tunisienne à la vie économique : son évolution et ses limites, thèse pour le doctorat de 3ème cycle, Université de Paris Pantheon-Sorbonne, 1975, p. 218.
31. Revault (J.), Arts traditionnels en Tunisie, Publications de l'Office National de l'Artisanat de Tunisie, 1967, p.124.
32. Chebka Dentelle arabe, Traité pratique, Album composé et expliqué par les Sœurs-Missionnaires (Sœurs Blanches) de Notre-Dame d'Afrique la Marsa Tunisie, Paris, sans date, p. 4.
33. بالي (نجوى)، التطريز في رفراف، شهادة الدّراسات العليا في التراث و الآثار، كليّة الآداب بمنّوبة، قسم التاريخ، 1998-1997، ص. 110.

34. (34) عمل ميداني حول جرد الحرف التقليديّة بجهة المنستير سنة 2016، في إطار مشروع جرد التراث الثقافي اللامادي بجهة المنستير تحت إشراف المعهد الوطني للتراث.
35. العبادي (محمد رضوان)، مجمع الأمثال الشعبيّة التونسيّة، نشر مشترك المعهد الوطني للتراث ودار سحنون للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، 2018، ص. 992.
36. Ricard (P.), Dentelles algériennes et marocaines, Editions Larose, Paris, 1928, p.14.
37. Van Steyvoort (C.), Initiation à la création dentellière, Dessain et Tolra, Paris, 1982, p.20.
38. قرقوري ستهم (سميرة)، "النّساء... ثقافة "، المرأة التونسيّة عبر العصور، 1997، ص. 149.
39. كوبر (سي-جي)، الموسوعة المصوّرة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2014، ص. 581.
40. La dentellière (De kantwerkster), 1669-1671, huile sur toile, 24,5×21 cm, Musée du Louvre Paris, France.
41. La dentellière, 1662-1664, huile sur toile, 26.5 x 33 cm, Musée Wallace collection à Londres, Angleterre.
42. Ginestous (P.), " Bizerte et sa région, la vie artisanale ", IBLA, 19è année, 1er trimestre 1956, n° 73, p. 108.
43. Menaa (N.), " La mise en valeur de la chebka tunisienne ", In Office Tunisien de standardisation, n° 10, Février 1948, p. 7.
44. (44) العريبي (سلمى)، " مختصر مدوّنة الشبكة التقليديّة بالوطن القبلي"، تاريخ وتراث الشريط الساحلي، الملتقى الأوّل نابل 29-28 نوفمبر 2008، المعهد الوطني للتراث، تونس، 2010، ص 14.
45. Revault (J.), Palais et résidences d'été de la région de Tunis XVIe-XIXe siècles, Centre National de la Recherche scientifique, Paris, 1974, p.51.
46. Chebka Dentelle arabe, op.cit., p.3.
47. Avrane (C.), Les ouvrières à domicile en France de la fin du XIXè siècle à la Seconde Guerre mondiale, THESE DE DOCTORAT en Histoire Contemporaine, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines d'Angers, 2010, p.83.
48. Dallier (A), " Les travaux d'aiguille…, op.cit., p.49.
49. الشنيني (آمال)، الأغنية الشعبية في حياة المرأة الريفية بمنطقة ماجورة من ولاية قفصة، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في جماليات و تقنيات الموسيقى اختصاص علوم الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، 2011-2010، ص. 76.
50. القنين (مفيدة)، النّساء والمهن في المدن التونسيّة خلال القرن التاسع عشر، شهادة الماجستير في التاريخ الحديث، كليّة الآداب و الفنون والإنسانيّات بمنّوبة، 2008-2007، ص. 117.
51. بن بركة (إسمهان)، " الحرف التقليديّة بجهة المنستير: تنوّع التأثيرات وتعدّد الخلفيّات"، إيلا مجلّة معهد الآداب العربيّة، السّنة 82، عدد 223، تونس، السداسي الأوّل من سنة 2019، ص. 92.
52. Sekik (N.), " À propos du patrimoine immatériel : réflexion autour des savoir-faire des femmes en Tunisie ", In Quaderns de la Mediterrània n°13, 2010, p.33.

المصادر باللغة العربية:

1. إدريس (نادية)، دراسة الملابس الدّاخليّة للمرأة "الأرستقراطيّة" بتونس في بدايات القرن العشرين: دراسة مجموعة متحفيّة بدار بن عبد اللّه، بحث لنيل شهادة الماجستير في علوم التراث، كليّة العلوم الانسانيّة و الاجتماعيّة بتونس، 2013-2012، ص.199.
2. - التيمومي (الهادي)، تاريخ تونس الإجتماعي 1956-1881، دار محمّد علي الحامي صفاقس، 1997، ص.99.
3. - العبادي (محمد رضوان)، مجمع الأمثال الشعبيّة التونسيّة، نشر مشترك المعهد الوطني للتراث ودار سحنون للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، 2018.
4. - الشنيني (آمال)، الأغنية الشعبية في حياة المرأة الريفية بمنطقة ماجورة من ولاية قفصة، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في جماليات و تقنيات الموسيقى اختصاص علوم الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، 2011-2010.
5. - العريبي بن رمضان (سلمى)،" المعلمة و دار المعلمة ببلدة دار شعبان الفهري"، مجلّة الفنون و التقاليد الشعبيّة،عدد15، المعهد الوطني للتراث بتونس، 2009، ص.ص. 48-39.
6. - العريبي (سلمى)، " مختصر مدوّنة الشبكة التقليديّة بالوطن القبلي"، تاريخ وتراث الشريط الساحلي، الملتقى الأوّل نابل 29-28 نوفمبر 2008، المعهد الوطني للتراث، تونس، 2010، ص 14.
7. - بالي (نجوى)، التطريز في رفراف، بحث لنيل شهادة الدّراسات العليا في التراث و الآثار، كليّة الآداب بمنّوبة، قسم التاريخ، 1998-1997.
8. - بن بركة (إسمهان)، " الحرف التقليديّة بجهة المنستير: تنوّع التأثيرات وتعدّد الخلفيّات"، إيلا مجلّة معهد الآداب العربيّة، السّنة 82، عدد 223، تونس، السداسي الأوّل من سنة 2019، ص.ص. 93-75.
9. - بن سليمان حسن بن عبد الرحمان)، " ملاحظات حول الشعر الشعبي النسائي في تونس في القرن التاسع عشر"، مجلّة الفنون والتقاليد الشعبيّة، عدد 14، المعهد الوطني للتراث بتونس، 2005، ص. ص. 134-117.
10. - خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعيّة و التحوّلات الاجتماعيّة من مرآة الأغنية الشعبيّة، منشورات كليّة العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة بتونس، 1998.
11. - قرقوري ستهم (سميرة)، "النّساء... ثقافة "، المرأة التونسيّة عبر العصور، 1997، ص.ص. 149-136.
12. - قطاط (حياة)، " تخمينات حول حرفة التطريز و فنونها"، الحياة الثقافيّة، عدد 192، 2008، ص. 12.
13. - كوبر (سي-جي)، الموسوعة المصوّرة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2014.

المصادر باللغة الفرنسية:

1. Arts traditionnels de la région de Bizerte, Centre d'Arts

Tunisiens de Bizerte, Imprimeurs : Nicolas Bascone et Sauveur Muscat, sans date.

2. Avrane (C.), Les ouvrières à domicile en France de la fin du XIXè siècle à la Seconde Guerre mondiale, THESE DE DOCTORAT en Histoire Contemporaine, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines d'Angers, 2010.
3. Chateur Jdidi (S.), Participation de la femme tunisienne à la vie économique : son évolution et ses limites, thèse pour le doctorat de 3ème cycle, Université de Paris Pantheon-Sorbonne, 1975.
4. Chebka Dentelle arabe, Traité pratique, Album composé et expliqué par les Sœurs-Missionnaires (Sœurs Blanches) de Notre-Dame d'Afrique la Marsa Tunisie, Paris, sans date.
5. Comte (P.), Dentelle tunisienne, 2 cahiers, Tunis, Wéber, 1914.
6. Dallier (A), " Les travaux d'aiguille ", In Les Cahiers du Grif, n° 12, Année 1976.
7. De Dillmont (T.), Encyclopédie des ouvrages de dames, Nouvelle Edition revue et augmentée, Editeur MULHOUSE, France, 2012.
8. Direction générale de l'instruction publique, Bulletin officiel de la Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, 37è année, n° 11, Éditeur : Direction générale de l'instruction publique, Tunis, sans date.
9. Duby (G.), Perrot (M.), Images de femmes, Sous la direction de Georges Duby, MAME Imprimeur, Tours, 1992.
10. Gargouri-Sethom (S.), " Mariage en décolleté, traditions éclatées, réflexions sur l'évolution du costume de mariage en Tunisie ", dans Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n° 11, 1996, p.62.
11. Ginestous (P.), " Bizerte et sa région, la vie artisanale ", IBLA, 19è année, 1er trimestre 1956, n° 73, p. 108.
12. Ginestous (P.) et (L.), " Le vêtement féminin usuel à Bizerte ", In Les Cahiers de Tunisie, 4è trimestre, n° 28, 7è année.
13. Golvin (L.), " Le legs des Ottomans dans le domaine artistique en Afrique du Nord ", In Revue de l'Occident mu-

sulman et de la Méditerranée, n° 39, 1985 (Les Ottomans en Méditerranée Navigation, diplomatie, commerce).

14. Haicault (M.), " Perte de savoirs familiaux, nouvelle professionnalité du travail domestique, quels sont les liens avec le système productif? " Recherches féministes, vol. 7, n° 1, 1994, p.126.
15. Lefébure (E.), Broderies et dentelles, Nouvelle Edition, Ernest Grund Editeur, Paris, sans date.
16. Menaa (N.), " La mise en valeur de la chebka tunisienne ", In Office Tunisien de standardisation, n° 10, Février 1948, p. 7.
17. Revault (J.), Arts traditionnels en Tunisie, Publications de l'Office National de l'Artisanat de Tunisie, 1967.
18. Revault (J.), Palais et résidences d'été de la région de Tunis XVIe-XIXe siècles, Centre National de la Recherche scientifique, Paris, 1974.
19. Ricard (P.), Dentelles algériennes et marocaines, Editions Larose, Paris, 1928.
20. Seguin (J.), La dentelle : histoire, description, fabrication, bibliographie, J. Rothschild Editeur, Paris, sans date.
21. Sekik (N.), " À propos du patrimoine immatériel : réflexion autour des savoir-faire des femmes en Tunisie ", In Quaderns de la Mediterrània n°13, 2010, p.33.
22. Sugier (C.), " Du côté des femmes tunisiennes ", In Cahiers de la Méditerranée, n°20-21, 1, 1980. Recherches d'ethnosociologie maghrébine.
23. Spezzafumo de Faucemberge (S.), Dentelles et Broderies Tunisiennes, Édition A. Deplanche, Paris, 1931.
24. Tsourikoff (Z.), L'enseignement des filles en Afrique du Nord, Thèse pour le Doctorat, Université de Paris, Faculté de Droit, Paris, 1935.
25. Van Steyvoort (C.), Initiation à la création dentellière, Dessain et Tolra, Paris, 1982, p.20.

الصور

- تعـود كلّهـا لصاحبـة البحـث باسـتثناء عـدد 3 و8 و 9 مـن الانترنيـت.

د. سلاف دريسي ثاني – الجزائر

قراءة أنتروبولوجية لأشكال وأنواع الحلي التقليدية بتلمسان

1

مقدمة:

تعتبر الصناعات التقليدية من النشاطات العريقة التي يمتد جذورها عبر القرون إلى الماضي السحيق، والتي خلدتها العبقرية الإبداعية للشعب الجزائري.

تمثل الصناعات التقليدية عنصرا أساسيا في ثقافتنا وتأكيدا لشخصيتنا الوطنية، وهي بثرائها وتنوعها وخصوصيتها تجسد حضارة عريقة لشعب بأكمله، سواء كانت هذه الصناعة التقليدية في شرق البلاد أو غيرها وشمالها أو جنوبها، فإنها تتميز بجمال رائع، وذوق فني رفيع، كما أنها تلبي الحاجات الأساسية في العملية الإنمائية في أي مجتمع باعتبارها القاعدة الأساسية للتصنيع في مختلف العمليات.

وبالوفاء لتقاليدنا وعاداتنا الأمر الذي جعلها تتحول بحق إلى متحف ضخم وأنيق لشعبنا، فهي مستمدة من مقوماتنا الثقافية المشتركة، وهي بأشكالها وألوانها ومواداها ورموزها تعكس بصدق وجه شعب غني بالتقاليد.

والصناعة التقليدية بالجزائر وبالأخص في مدينة تلمسان التي تعد منطقة غنية بالصناعات التقليدية والتي تمثل ثروة فنية جمالية تعكس المستوى الحضاري والاجتماعي التي وصلت إليه الشعوب، والمعتقدات الدينية والشعبية التي كانت سائدة خلال تلك الحقبة التاريخية ومن بين الصناعات التقليدية التي اشتهرت بها مدينة تلمسان نجد الحلي التقليدية التي سادت بالمدينة بعد تطور الحياة فيها فتواجدت على أنواعها وانتشرت وتطورت تقنياتها ومهاراتها، فقد ميزالله سبحانه وتعالى المرأة وجعلها تميل بفطرتها نحو الجمال والتزيين من أجل تحسين مظهرها وزيادة الاهتمام بها لجذب الآخرين إليها.

فكانت تسعى إلى ذلك منذ العصور البدائية للتزيين والتحلي بما وجدته حولها من مواد طبيعية مثل العظام والأصداف وقرون وأسنان الحيوانات، وثمار الأشجار والحبوب، ثم تطورت هذه الوسائل بعد اكتشاف المعادن فصاغت حليها من المعادن الثمينة القابلة للتشكيل كالذهب والفضة وزينتها بأنواع الأحجار الكريمة فكانت محبوبة لدى الناس منذ القدم سواء رجالا أو نساء، وهذا لما تحمله من قيمة فنية جمالية وروحية ومعنوية، وهذا عندما تحمل شخصيات أو رموزا دينية وطلاسم ترمز للحماية لتكون تميمة لها قوة خفية فهي تتعدى هنا حدود المادة لتصل للعوالم الأخرى، بحيث تبقى متخذة على الأعناق والصدور ولا تغادر أصحابها طيلة الحياة بل ترافقهم أيضا ضمن الأثاث الجنائزي في القبور.

إذ لهذه الحلي التقليدية دلالات رمزية متعددة تعكس ذوق صانعها ومن هنا نشأت مشكلة الدراسة التي تسعى في الإجابة على التساؤلات التالية وهي:

- ما أهم أنواع الحلي التقليدية التي اشتهرت بها مدينة تلمسان؟
- وماهي الدلالات الرمزية لهذه الحلي التقليدية؟

تعريف الحلي التقليدية:

تعتبر الحلي منذ القدم أداة للزينة، إذ حرصت المرأة على استعمال وسائل الزينة المختلفة فتحلت بأنواع عديدة من الحلي، ولما جاء الإسلام لم ينكر على المسلمة التزين لكنه وضع لها حدودا أهمها الاعتدال وعدم التبرج وحرم على الرجال التحلي بالذهب (زادي فريال، 2004 ص 11).

والحلي هي ما تزين به من مصنوع المعدنيات أو الحجارة... الجمع حلي والحلية: كالحلي والجمع حلي والحلي كل حلية حليت بها أو سيفا ونحوه، والجمع حلي... الجوهري: الحلي حلي المرأة وجمعه حلي... وحليت المرأة أحلها حليا وحلوتها إذا جعلت لها حليا... هو اسم لكل ما تزين به من صناع الذهب والفضة (إبن منظور، 1994، ص208).

المواد الأولية لصناعة الحلي التقليدية:

إن الذهب والفضة من أكثر المواد استهلاكا لصناعة الحلي التقليدية، إذ يحتلان مكانة خاصة لكونهما من المعادن النفيسة، وهما يتفقان في خواص معينة وهي قوة التحمل فهما لا يتعرضان بسرعة للتلف ولهما خاصية أخرى في منتهى القابلية للسحب والطواعية، وهما في حالتهما الطبيعية ودون تسخين، وهذه الخواص تمكن من سحبهما إلى أسلاك دقيقة أو صفائح رقيقة (هربت ريد، 1974، ص 54).

1) المجوهرات الذهبية:

يعتبر الذهب من نعم الله التي لا تعد ولا تحصى على بني البشر، فالأرض تزخر بالكثير من المعادن النفيسة والأحجار الكريمة، والذهب سيد هذه المعادن وأميرها المتربع على عرشها بدون منازع ولطالما سحر بريقه

ولمعانه عين وفكر الإنسان على مر العصور، فكان امتلاكه حلما يراود كل إنسان (زكريا هيمي، 2002، ص11).

2) المجوهرات الفضية:

الفضة مادة فنية رفيعة تختلف كثيرا من حيث استخدامها عن النحاس ولكنها تمتاز ببياضها وسرعة تأكسدها عند تعرضها للهواء مما يحمل في الغالب على تذهيبها وعلى تخفيف حدة التأكسد، وقد عثر على الحلي الفضية في المعابد والقبور الملكية في مصر وفي بلاد مابين النهرين والتي يرجع تاريخها إلى أكثر من 400 سنة (حنان عبد الفتاح، 1974، ص106).

3) النحاس:

يعتبر النحاس أحد المعادن اللينة القابلة للسحب والطرق والتلميع، إضافة إلى طريق التفاعل مع أكسجين الهواء فيما يسمى بعملية (الجنزرة) كما يتداخل النحاس مع معادن أخرى ليتكون سبايك خاصة مثل اندماجه مع القصدير للحصول على سبيكة البرونز، وهي التي تستخدم في صناعة الحلي منذ أقدم الزمان في فترة البداري، ثم تطور بعد ذلك في عهود مصرية تالية، ثم في العصر الروماني فالقبطي، وكان استخدامه دائما يواكب فترات الفقر والقحط مع معادن رخيصة أخرى، وما زال استخدام النحاس في الحلي الشعبية قائما حتى الآن.

4) البرونز:

هو اسم لسبيكة من سبائك النحاس إلآ أنه يطلق في الوقت الحاضر على عدة سبائك مختلفة أغلبها من النحاس والقصدير، غير أن بعضها يحتوي على عناصر أخرى مثل الزنك والفسفور والألمنيوم والنوع الذي يحتوي القصدير هو الذي يستخدم في صناعة الحلي الشعبية (عز الدين نجيب، ص 137).

5) النحاس الأصفر:

سبيكة أخرى للنحاس تتكون من خليط للنحاس والزنك لم تعرف إلا في عصور متأخرة بالنسبة لتاريخ المعادن (نفس المرجع، ص 138).

6) الأحجار الكريمة:

- **الفيروز:**

من أقدم الأحجار الكريمة التي استخدمت في المصوغ الشعبي الإسلامي خاصة في فصوص الخواتم، ويعد أجود أنواع الفيروز المعروف بالفارسي للونه الأزرق البديع، إذ تختلف قيمة هذا الحجر تبعا للونه وكثيرا ما يفضل الأزرق المخضر غير الشفاف ويطبع الفيروز عادة على هيئة أشكال مستديرة أو بيضاوية، ويستخدم مع لون الذهب والفضة في توافق شكلي كبير (نفس المرجع، ص 140).

- **المرجان:**

استعملت هذه المادة في صناعة المصوغ الشعبي لاعتقاد الإنسان في قوته السحرية، وقد عرفت في مصر منذ القرن السابع قبل الميلاد تقريبا، ويستخرج من حيوان بحري على شكل فروع الشجر وألوانها إما أحمر أو أسود أو أبيض ويتدرج اللونان من الفاتح إلى الغامق وعالم الأحجار الكريمة مليء بأنواع متدرجة القيمة عرض ثلاثة نماذج منها، وتساهم بفاعلية في صياغة الحلي الشعبية وتشبك مع هذا العالم جماليا وعقائديا (الصناعات التقليدية في الجزائر، 1998، ص 56).

تاريخ الحلي التقليدية بتلمسان:

تعد حرفة صناعة الحلي التقليدية من إحدى الحرف العريقة التي عرفتها الجزائر منذ القدم، فهي ذات جذور بعيدة يرجع تاريخها إلى العصور الوسطى(نفس المرجع، 1998ص25)، وأهم المدن التي اشتهرت بالحلي التقليدية مدينة تلمسان بحيث لازالت راسخة في بعض العائلات التلمسانية التي تتناقلها من جيل إلى جيل، وقد ساعد اليهود الأسبان الفارون من بطش الأسبان إلى نقل المهارات الفنية واستقروا بالمدن الساحلية (بن الشيخ حكيم، 2013، ص205).

أصبحت الحلي التقليدية اليوم بتلمسان مهرا أساسيا للعروس كضمان لحقها، وفي أثناء خطبة الفتاة فإن الأم هي التي تهدي لابنتها تلك المجوهرات التي ورثتها عن والدتها، يوم الزفاف تتباهى الأسر بما لديها من مجوهرات، وفي اليوم الثاني يهدي الزوج لزوجته هدية تدعى «حق الحلال» أما أقارب الزوج فيقدمون هدية تدعى حق الخروج وإلى جانب ذلك فقد تحولت المجوهرات إلى مادة للادخار لذلك يقال عنها في المثل الشعبي «الحدايد للشداد»(نفس المرجع، ص205).

استعراض أهم أنواع الحلي التقليدية بمدينة تلمسان:

تعددت أشكال الحلي التقليدية في مدينة تلمسان من خامات مثل الذهب والفضة والنحاس، وأيضا من حيث أشكالها المختلفة بحيث تعد مكملا للشدة التلمسانية والتي تتكون من جزئين جزء خاص بالرأس وجزء خاص بالبدن:

1) الجزء الخاص بالرأس:

- الجبين: فالجبين في كل المناطق الجزائرية يتخذ اسمُه من موقعه على الجبين، وفي العاصمة يسمى العصابة وهو عبارة عن شريط معدني تتوسطه فصوص وتتدلى منها مجموعة أشكال نباتية تتمثل في الوريقات وفي بعض الأحيان نجده يحتوي على رسومات وعلى مربعات مزيج من الأشكال البربرية مع الزخرفة الإسلامية وفي أسفله تتدلى منه أشكال كحبيبات الشعير(هيكل محمد محسن، 1998، ص 14).

2

3

- الزروف: تسمى أيضا بخيط الروح، تتكون من فصوص ذهبية مرصعة بأحجار كريمة توضع على الجبين(بن ونيش فريدة، 1976، ص21).

4

- الخرصة: هي عبارة عن قرط كبير تتكون من خيوط الجوهر وتتوسطها قطع معدنية وأنواع من العقيق الأحمر، الأخضر، والأزرق وفي مقدمتها سلسلة لتثبيته على الشاشية(قشيوش نصيرة، 2010، ص 92)

الأجزاء الخاصة بالبدن:

- الجوهر:وهو عبارة عن نوع من العقيق يركب في مجموعة من خيوط ويوضع في وسط كل مجموعة لويزة أو تميمة تسمى الخامسة، العين أوالحوتة (السمكة) وتستعمل للوقاية من العين(نفس المرجع، ص88).

- المسكية:حلية ذهبية على شكل إجاصة عليها نقوش توضع في سلسلة من الذهب أوالجوهر.

- الكرافاج بولحية:عقد يوضع على الصدر ويصنع من الذهب

- الأساور:وهي حلية اليد تكون على شكل حلقة معدنية، مستديرة أو تلف حول المعصم ليسهل تحريكها ويطلق عليها في مدينة تلمسان القورميط أو البراصلي وهو جزء ضروري من مهر العروس التلمسانية (نفس المرجع، ص99).

- المسايس: وهي عبارة عن حلية مستديرة الشكل منها الغليظة ومنها الرقيقة وعليها نقوش ورسومات أشكال متعددة وفصوص، وتعرف بمدينة تلمسان المسيبعات وذلك لاحتوائها على سبعة مسايس ويعد فال الخير والبركة، كما يعود تقديس العدد سبعة دون غيره من الأعداد لمكانته في القرآن الكريم سبع سموات، سبع سنابل في «التراث الشعبي» استعمال العدد سبعة لعلاج السحر والعين...وفي الاحتفال بالمولود الجديد في اليوم السابع وغيرها من الممارسات الشعبية (مختيش نعيمة، 2011، ص39).

- المحزم أو الحزامة: وهي جزء ضروري في الزي التلمساني وتستعمل مع البلوزة.

- العقد: وهي عبارة عن سلسلة تصنع من الذهب أو الفضة وتتدلى منها دلايات ذات أشكال وأحجام مختلفة كالمسكية أو تميمة كالخامسة.

- الخاتم: يستعمل في مناسبة الخطوبة والزفاف كونه رمزا للديمومة والاستمرارية، وترجع رمزية الخاتم في استدارته لأنه بلا بداية أو نهاية لذلك يعتبر رمزا للأبدية، وهو أيضا عنوان على الرغبة والجدية في الزواج وتقديم خطوة أولى للشروع في الزواج وحجز الفتاة حتى لا يتقدم آخرون لخطبتها (سهل قاشا، 1978، ص138).

- البريم:أو الخلخال وتضع العروس في رجليها زوجا من البريم المذهبة المفتولة والمرصعة برؤوس الثعابين (بن ونيش فريدة، 1997، ص20) .

الدلالات الرمزية للحلي التقليدية:

يقصد بالرموز كل إشارة تبلغ معنى معينا أو علامة حسية تدل على معنى تصويري قائم بذاته فتحل محله وتؤدي معناه ومفهومه، ويعد الإنسان المخلوق الوحيد من المخلوقات الذي يمكنه إنتاج الرموز والتعامل معها، ولهذا يعتبر الأنتروولوجيون الرمز مقولة ثقافية يهتمون بدراسة الرمز والرمزية في المجتمعات البدائية للتعرف على محددات التفكير الإنساني وتصنيف الرموز وتحليل محتواها الثقافي، فالرمز هو العلامة التي تجمع بين المحتوى الظاهر والمعنى الخفي لسلوك أو لفكرة أو لقول وبمجرد أن نقر بوجود معنيين على الأقل لسلوك ما يحل أحدهما محل الآخر بأن يحجبه أو يعبر عنه في الوقت نفسه يمكننا أن ننعت هذه العلامة بالرمزية (حافظ الأسود، ص2016، ص 13).

تعرض العديد من العلماء والباحثين لمصطلح الرمز من بينهم نجد يونغ وسيغموند فرويد ويعرف يونغ الرمزعلى أنه ليس مجازا ولا مجرد علامة، إنما هو على الأصح صورة خالصة تحدد على أفضل وجه طبيعة الذهن التي يلتبس علينا تخمينها، والذهن في التحليل النفسي يشمل الوعي واللاوعي، يعتبر يونغ الرمز أنه لا يتضمن شيئا ولا يفسر إنما يحيل على ما يتخطاه بإتجاه معنى مازال في الماوراء معنى يتعذر إدراكه ويصعب استشعاره إلى درجة أنه لا يمكن لأي كلمة في اللسان الذي نستعمل أن تعبر عنه بشكل صاف (شون شوفاليه، 2016، ص13).

أما عند سيغموند فرويد تصنف الرموز بسهولة وفق خطاطة الازدواجية الجنسية الإنسانية، وعند أدلر وفق الخطاطة العدوانية وبعبارة أخرى فإن المخيلة حسب المحللين النفسانيين ناتجة عن صراع بين النزعة الجنسية والكبت الاجتماعي في حين أنها تظهر خلافا لذلك في معظم الحالات في اندفاعها، كما أنها نتيجة اتفاق بين الرغبات ومواضيع البيئة الاجتماعية والطبيعية (نفس المرجع، ص 13).

من خلال كل هذه التعريفات للرمز يمكن القول إن الرمز يستمد معناه ودلالته من مستخدميه، كما أنه يكشف مظاهر الحياة الاجتماعية بكامل معتقداتها وأفكارها، كما يعد مفتاحا لفهم الحقائق.

والرمز عند فرويد يصل دائما في نهاية المطاف إلى الجنسية، إلى جنسية غير ناضجة لأنها غير مشبعة وهو هذا الميل المحتوم الذي يسمى عند فرويد بإسم الجنسية الجوفية،

وبذلك يختلف الرمز عند يونغ عما ذهب إليه فرويد فالرموز عنده ليست وسيلة لإخفاء محتويات العقل اللاواعي المكبوتة، بل لإظهارها للعقل، ربط الرموز كلها بالرغبة الجنسية ويرى أن فهم الرموز يعد ضرورة يقتضيها العلاج النفسي لأن الفكر البدائي نشأ في غمرة من الأحاسيس والإدراكات وليس في مجال الأفكار ولهذا جاء فهم البدائي لعالمه عبر أحاسيسه المختلفة (جيلبار دوران، 1991، ص 44).

وللرمز وظيفتان اثنتان وظيفة الاتصال ووظيفة المشاركة وهما يتساندان في أوجه الفعل الاجتماعي، فرمزية الاتصال تيسر المشاركة وتساعد عليها، ورمزية

المشاركة تقيم أنماطا عدة من الاتصال أيضا، يستعمل الإنسان وسائل عديدة للتعبير عن حالته النفسية وأفكاره، كما نجد الرموز التي تكون دافعة للتضامن والتي لا تساعد فقط على تقديم الجماعات وتمثيلها بصورة حسية، بل يمكن كذلك أن تستخدم من أجل أن تثير أو تنمي شعور التضامن والانتماء عند الأعضاء (عماد عبد الغني، 2011، ص 174).

كما تتمثل وظيفة الرموز بالربط بين الحاضر والماضي، فإن أي مجتمع يتحدد ويعرف في جزء منه بأصوله وتاريخه وتطوره، فالذكريات التي تثيرها الرموز مهملة بإنفعالات جماعية فهي مصدر مشاركة نفسية تقريبا بيولوجية، إنها تقدم تفسيرا للحاضر ودروسا من أجل المستقبل، وهذا يساهم بقوة في تضامن الجماعات (نفس المرجع، ص 94).

أصبح اليوم الرمز من اهتمامات الفنانين والباحثين، هو تعبير عن الواقع وما يحمله من غموض، حيث جوهر الحياة لا يمكن التعبير عنه إلا بالرمز من خلال الرموز تظهر لنا البنية المحلية الكاملة للأسرة والمجتمع.

تلعب الرموز والإشارات في الفنون التقليدية دورا أساسيا في الربط الجدلي بين الشكل والمضمون، فالرموز تصبح لغة مخاطبة واتصال وتفاهم لها قابلية على تحرير أشكال العلاقات الإنسانية وعكس الواقع الاجتماعي بشكل جديد من أجل تحقيق رؤية مستقبلية للعالم بمعاني جديدة (عوض حنفي، 2010، ص 321).

ومن الفنون التقليدية نجد الحرف التقليدية التي تفنن الحرفي في صناعاتها كصناعة الحلي التقليدية مستعملا الرموز المتنوعة.

وبالتالي تكون الرموز الثقافية المحلية التي يلجأ إليها الفنان الحرفي للتعبير عن ثقافته لتصبح أهم سبل التواصل بين أبناء المجتمع لتحديد المستوى الثقافي الذي وصل إليه.

وتعد مدينة تلمسان من مدن الجزائر التي اشتهرت بحليها التقليدية التي تتميز بالزخرفة المتنوعة وتحمل دلالات رمزية معينة.

ترتبط الرموز بتصورات الإنسان ورؤية ما يحيط به من أشياء وأحداث عكستها عقائده وأساطيره وممارسته بحيث كانت تلك المحددات الرمزية التي يعكسها العمل الفني (قريطم عبير، 2010، ص 104).

هناك رموز حيوانية تستعمل في زخرفة الحلي التقليدية كالسمكة، الطائر، الأسد والثعبان وأغلبها رموز قديمة معروفة منذ القدم بالإضافة إلى رموز جديدة من إبداع وخيال الحرفي، وفي هذا السياق تقول الباحثة عبير قريطم «يوجد رموز عامة ورموز خاصة وأيضا رموز مركبة ذات المعاني العديدة وذات المعنى الواحد الفردي، حيث أن هناك عدة تعريفات وتشعبات وتصنيف للرموز مثل تقسيمها إلى خاصة وعامة حيث يهتم الفن بالرموز الخاصة وتهتم الأنتروولوجيا خاصة بالرموز العامة، لأن هدف الرموز الخاصة هو التعبير

7

عـن الإنفعـالات الفرديـة والمواقـف الشـخصية، بينما تهـدف الرمـوز العامـة إلى التواصـل بين أفـراد المجتمع (نفس المرجـع، 98).

كما نجد حلي الخامسـة عبارة عن رمز قديم يستعمل لإبعاد العين الشـريرة والحسـد بحيث تستعمل العروس التلمسـانية سلسـلة بها خامسـة تضاف فـوق الجوهر لحمايتهـا مـن عين الحسـد كما يقـال في المثل الشـعبي «خمسـة في عين إبليـس» توضع أيضا للمولـود الجديد لتقيه من العين والحسـد.

ونجد أنواعـا أخرى من الحلـي مزخرفـة بكتابات من الآيـات القرآنيـة باعتقـاد أنها تجلـب الحظ والسـعادة وتحـمي من العـين، فهـي مرتبطـة بالمعتقـدات الدينية تعكس الانتمـاء الديـني لحاملها.

كما يعتمد على أشـكال قديمة مـن الزخرفة كالمثلث ويرمـز للنـار، والدائـرة وتكـون مزخرفـة من الخـارج أو الداخل فمـن الخارج تكـون مزخرفة بخطوط منكسـرة، قد نجـد أيضا خطوطـا على شـكل تموجـات أو خطوط منكسرة تشـبه أسـنان المنشـار حول الدائرة ترمز للماء، أما داخـل الدائرة نجد أشـكالا على صورة أغصـان وأوراق ترمز للفترة الزمنيـة أين كان الإنسـان مرتبطا بالطبيعة، وتسـتخدم الفراغات المختلفة في القيـام بتعبيرات رمزية ومعـان خفية متعـددة، أبسـط التشـكيلات التي يمكن الحصـول عليهـا هو عمـل تـدرج متناقـض في الارتفاع إلى أعلـى فهـذا التشـكيل لـه تأثـيره الـروحي والرمزي (Ghislaine Mathieu,p11).

والسـمكة ترمز للخصوبة والتكاثـر لكثرة بيضها أيضا للوقايـة الصحية، كما تجد أشـكال الطيـور غالبا ما تعتبر رمزا للتسـامي الـروحي، ففي المعتقـدات التركية القديمة كانـت الأرواح قبل الـولادة طيورية والعصافير هي رسـل ووسـطية وإن منحهـا الطـيران يمكنها مـن الوصول إلى السماء (سـينجر فيليب، ص 173).

الخاتمة :

في الأخـير يمكن القـول إن المنتوج التلمسـاني الخاص بالحلـي التقليدية يعبر بصـدق عن وجود ثقـافي جماعي مـن خلاله يمكـن التعـرف على عـادات وتقاليـد البلد الـذي تـؤدي فيهـا ممارسـته، فالحلـي التقليديـة أبرز الأشـكال الفنيـة الـتي تعـبر لنا بصـدق عـن أصالة أي بلد يكمن فيهـا والصـورة الحقيقية التي تجسـد لنا واقع الـتراث الشـعبي، وهـذه الحلـي التقليدية تحمـل رموز الفنيـة لهـا معـان جماليـة في العمـل الفني، وتعـد لغة الفنـان للتواصل مـع غيره والتأثـير فيه، وهذه الأشـكال الزخرفيـة تأثـرت بالحضـارات التي مـرت بهـا، وهذا ما جعلهـا تأخذ طابعا مميزا يتمـيز بالطابع الأندلسي التركي والإسـلامي بالإضافة للمسـة التلمسـانية التي أضافها الحرفيـون والحرفيـات والـتي تعكـس عـادات وتقاليد وقيـم المجتمع التلمسـاني والـتي زادتها جمـالا وتميزا.

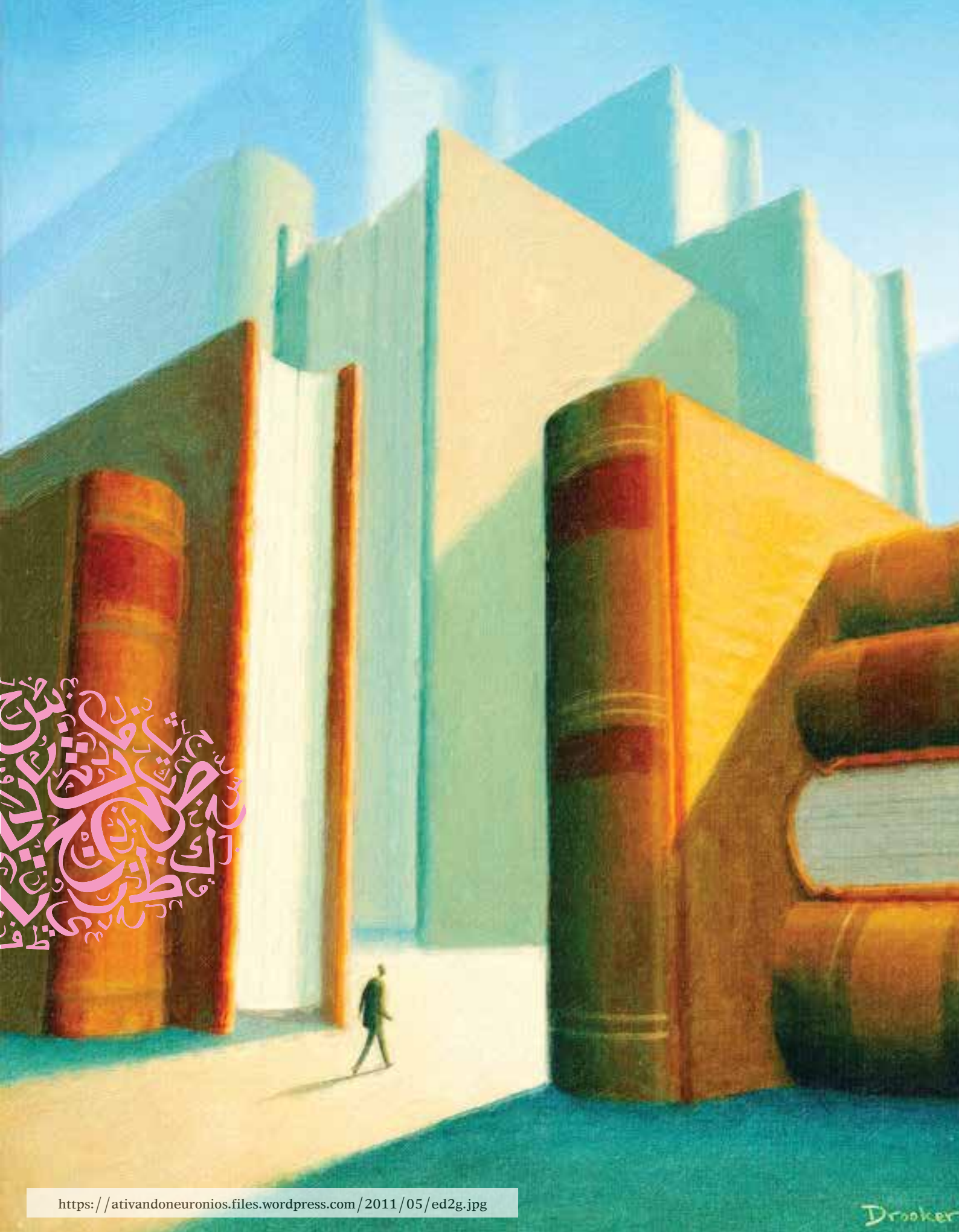
المراجع :

1. زيدي فريال، (2004)الحلي لسان المرأة الخفي، بحث وصفي سيميولوجي للحلي الجزائرية،منشورات جمعية المرأة في إتصال، فنون وثقافة.
2. إبن منظور، (1994)لسان العرب، دار الصادر، المجلد الثامن
3. هربرت ريد، (1974) الفن والصناعة وأسس التصميم الصناعي، ترجمة فتح الباب عبد الحميد، عالم الكتب القاهرة
4. زكريا هيمي، (2002) الذهب أمير المعادن،نشأته وتاري، تقديم محمد عز الدين حلمي مكتبة مدبولي، عربية للطباعة والنشر
5. حنان عبد الفتاح، مطاوع، (1974)الفنون الأسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي،القاهرة
6. عز الدين نجيب، (2005) موسوعة في الحرف التقليدية بمدينة القاهرة التاريخية والمعاصرة، الجزء الأول، جمعية أصالة لرعاية الفنون الأثرية والمعاصرة
7. نفس المرجع،ص138
8. الصناعات التقليدية في الجزائر،(1998)المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والأشهار،الجزائر
9. نفس المرجع،ص25
10. بن الشيخ حكيم، (2013)مدينة الجزائر، الأوضاع الإجتماعية والأنتروبولوجية 1945-1954، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر
11. نفس المرجع،ص 205
12. هيكل محمد حسين (1998) عرائس بلادي، وزارة الإعلام، الجزائر
13. فريدة بن ونيش (1976) المجوهرات والحلي في الجزائر،سلسلة الفن والثقافة وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر.
14. نصيرة قشيوش، (2009 - 2010)، الزفاف في تلمسان، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه،
15. نفس المرجع،ص 88
16. نفس المرجع،ص 99
17. نعيمة مختيش،(2011) حلي المرأة وزينتها في المغرب الأسلامي،دراسة أثرية فنية ،جامعة الجزائر
18. سهل قاشا،(1978ا) ألحلي في وادي الرافدين، مجلة التراث الشعبي، العدد الثالث، وزارة الثقافة، بغداد
19. فريدة بن ونيش(1976) المجوهرات والحلي في الجزائر، سلسلة الفن والثقافة وزارة الأعلام والثقافة الجزائر
20. حافظ الأسود، (2002)، الأنتروبولوجيا الرمزية، دراسة نقدية مقارنة للإتجاهات الحديثة في فهم الثقافة وتأويلها،منشأة المعارف، الإسكندرية
21. شون شوفاليه (2013) مقدمة لمعجم الرموز (الأساطير، الأحلام، الألوان، الأعداد والإيماءات) دراسات وأبحاث، ترجمة فيصل سعد، باريس
22. نفس المرجع،ص 13
23. جيلبار دوران، الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها، ترجمة مصباح صمد، المؤسسة الجامعية لدراسة،بيروت
24. عماد عبد الغني(2006) سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت
25. عوض حنفي(2010) علم الإنسان، دراسة وبحوث في ثقافة الشعوب والمجتمعات، المكتب الجامعي الحديث
26. عبير قريطم(2010) الأنتروبولوجيا والفنون التشكيلية،الشعبية،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة
27. نفس المرجع،ص 98
28. GhislaineMathieu(1970), le bijou en Algerie-Dossiers documentaires,ministaire de l'inormation numero 08
29. فيليب سينجر،(1992)الرموز في الفن الأديان والحياة،ترجمة عبدالهادي عباس،داردمشق،سوريا

الصور :

- الصور من الكاتبة.

4.1. مساهمة الحلي التقليدية في التنمية بمنطقة تلمسان-قدور فريدة- ماجستير- الجزائر
http://dspace.univ-tlemcen.dz/.../1/Kadoure%20farida.pdf
2. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mama-dz.com/media/files/publication/les-parures-et-bijoux-algeriens-a-travers-lhistoire.pdf
3. https://i.pinimg.com/originals/58/bc/62/58bc629d44ffaeddf38142a975c5850b.jpg
5. https://www.pinterest.fr/pin/498984833708576234/
6. https://i.pinimg.com/originals/20/a6/d1/20a6d1b672133503d185c765e76d0826.jpg
7. https://www.janareinhardt.com/products/fish-necklace



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

عرض كتاب (النيل في الأدب الشعبي)
للدكتورة نعمات أحمد فؤاد

أ. سعاد محمود نجيب – مصر

عرض كتاب (النيل في الأدب الشعبي) للدكتورة نعمات أحمد فؤاد

د. نعمات أحمد فؤاد

«نهر النيل له في نفس الشعب المصري مكان غال وله في أدب هذا الشعب وفنه صور ملونة وأصداء بعيدة...»

نستعرض فيما يلي كتاب «النيل في الادب الشعبي» للأستاذة الدكتورة نعمات أحمد فؤاد التي نالت رسالة الدكتوراه من جامعة القاهرة في الأدب وموضوعها «النيل في الأدب العربي» وذلك عام 1952، لها عبارة هامة تقول فيها (شيء كبير أن يكون للإنسان قلم ولكن شيئا نفيساً أن يكون للإنسان موقف، ومن نعم الله علي أن وهبني الكلمة والقرار)، ولقد اقترن اسمها بقضايا ومعارك دفاعا عن مصر وحضارتها وشعبها صدرت أول طبعة لهذا الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1972 ثم صدرت عدة طبعات لها عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1997.

والدكتورة نعمات أحمد فؤاد من أبرز الوجوه في الثقافة العربية المعاصرة ففي مقدمته لكتابها «النيل في الادب الشعبي» كتب الاديب الكبير الراحل خيري شلبي يقول: «الدكتورة نعمات أحمد فؤاد غنية عن التعريف..».. فهي «صاحبة إسهامات بارزة ومهمة في البناء الثقافي كما أنها صاحبة أسلوب جزل رصين معبأ بالمعاني والأفكار والمعلومات، ثم إنها تكتب من فيض علمي غزير وعميق وتجربة ضخمة في القراءة والدرس والبحث قلما توفرت لكاتبة من جيلها، فهي من القلائل الذين دانت لهن اسرار الكتابة الأدبية فامتزج أدبها بعلمها» فأصبحت مقروءة على نطاق واسع لأنها تمكنت من الاقتراب من الجميع ومخاطبة الأفهام على اختلاف مستوياتها الفكرية والثقافية فاستفاد منها القارئ سواء عبر مقالاتها العديدة أو كتبها الكثيرة. لذا وصفها بعض النقاد بـ«عروس النيل» التي كسبت احترام الجميع.

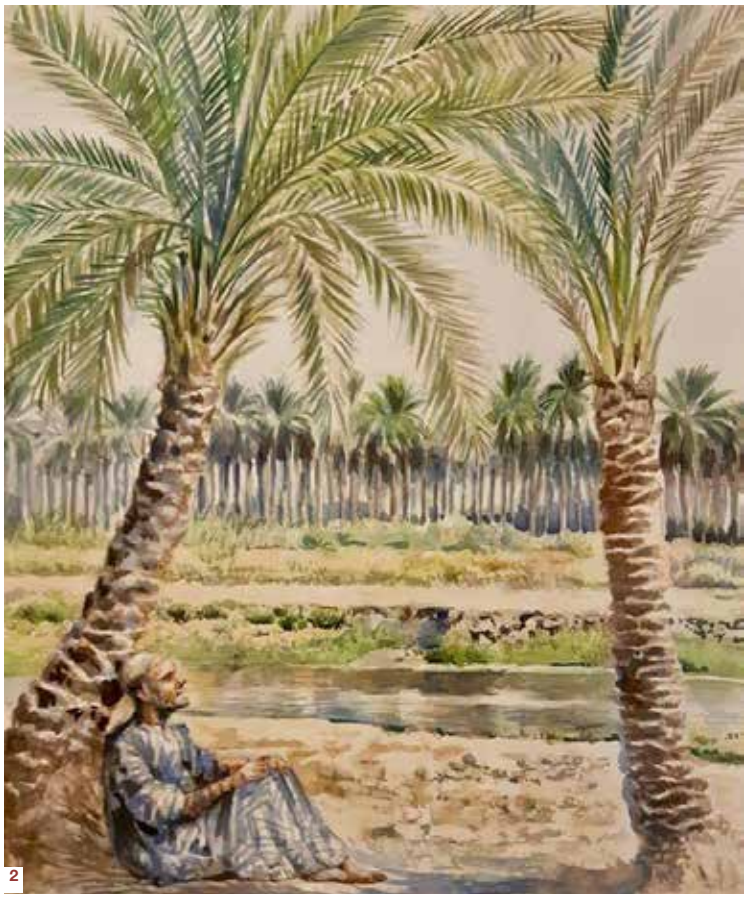
إن كتابها «النيل في الادب الشعبي» قد وُصف بأنه عمدة حاولت فيه أن تكون مثل النيل في فيضانه وجريانه في أحشاء البلاد بل وُصف هذا الكتاب أيضا بأنه كتاب فذ تناولت فيه المؤلفة نهر النيل باعتباره كائنا حيا وإنسانا عملاقا وأسطوريا لما له من تداخل في كل شيء في مصر جعلت علاقته بالوطن علاقة إنسانية حميمة ربطت بينه وبين الناس فذاب في كل تفاصيل حياتهم ودخل في الأمثال الشعبية والمأثورات والحواديت وكل ما يتصل بالوجدان المصري. تلك هي ملحمة النيل، ملحمة الخضرة والنماء وعنوان الحياة والإرواء.. ملحمة الخيال الأسطوري الواقعي الخصيب لذا كان الوجدان المصري وسيظل هبة النيل بجميع تجلياته.

لقد صنع النيل تاريخ مصر وأقام حضارتها وأضاف لها خصبه مختلف ألوان السحر فعرفت الجمال والفن بما تمكنت من اقتباسه من ألوانه في التصوير وصاغت جمالياته في الشعر والقصائد، فملأ دنيا المصريين قدامى ومحدثين فرأوه رقراقا كالفضة المذابة والذهب البراق المنثور في الحقول، فمصر التي دانت بالمسيحية واعتنقت الاسلام ظل إجلال المصريين للنيل ظاهرا فيها في وصفهم إياه مسيحيين ومسلمين (بالمبارك)، فالعرب حين رأوه تخيلوه نابعا من الجنة، جنة طرقاتها، بما يحفها من جبال وأشجار من ذهب وفضة.. هكذا صورت لهم أخيلتهم. لذا فإن النيل في الأدب الشعبي ضارب بجذوره. فالأدب «النيلي» أدب أخضر كضفاف النيل التي نشأ فيها ونابض كحب المصريين للنيل

تبدأ المؤلفة بالإشارة إلى أثر النيل في الأغاني الشعبية حيث أكدت الأدبية الكبيرة أهمية نهر النيل في إلهامه للشاعر الغنائي مفرداته فقد كان النيل وراء الفنان الشعبي حين يغني وحين يقص وحين يطلق المثل من واقع تجربته بل حتى حين يتسلى (بالفوازير). فالنيل مصدر كل شيء حي في مصر.. إنه حياة للعاشق والمعشوق.. للناس ... للحيوان.. للنبات. ذكرت الكاتبة أيضا المفردات الشعبية المستخدمة في هذه المواويل (كألفاظ الذبول والمجيء والغياب).

وتأخذنا الكاتبة بأسلوبها الجزل إلى «لوازم النيل وزروعه في الاغاني الشعبية» حيث تلفت الاهتمام لأغاني الساقية والشادوف والمحراث والنورج حيث غنى الفلاح لقطنه وفاكهته وسجلت الكاتبة الكبيرة ما أسمته بـ«أغاني جمع القطن» و«مواويل الزراعة» واغاني «سمك النيل» بل «والقُلل» التي تُملأ من النيل وكذلك أغاني الزروع ولوازم الزراعة الأخرى.. وأيضا هناك من يغني هواه أو يبث شكواه فينفس عن نفسه موالا متكاملا. لذا نجد في كل موضوع رصيدا نفسيا وتجربة ذاتية . فأغاني الحج متصلة لأن وراءها شحنة من الذكريات والمشاعر الجياشة والمشاهد الثرية، أما المراثي وأغاني الملاحين فتتسم بالموضوعية كما لوحظ أن أغاني الشكوى يدور معظمها حول شظف العيش وقسوة الظروف.. فأغاني الحصاد وأغاني اللبن عند نساء الإغريق تدور حول الأشخاص الذين أوقعهم سوء حظهم في مصائرها. كما يلاحظ أن طابع الأغاني التي غناها الأدب الشعبي للنيل وزروعه هو الوضوح والبطء والقوة.

والنيل في الأدب الشعبي حياة الأرض وهو صاحب أفراح المصريين فهو يزف العريس وزفة العريس في الريف أكبر معالم الفرح. وفي الأدب الشعبي صورة جانبية من النيل.. صور للساقية والشادوف .. صور


2

للفول والقطن والفاكهة.. صور للجني والحصاد ووراء هذه الصور دلالة كبيرة هي الاحساس الجماعي العميق بالنيل فهو إحساس شامل يستوعب اللون والحركة والأثر والأشخاص والأشياء. والنيل في الأدب الشعبي صورة متواكبة فردية حينا وجماعية حينا آخر.. ساكنة أحيانا وتعج بالحركة وتزخر بالألوان أحيانا أخرى. وهكذا فرض النيل نفسه على الأدب الشعبي فهذا الحشد الهائل من الصور النيلية في الغنائيات الشبيه بما تحمل من دلالات ومضامين وراءه حشد آخر من الصور التي يبدو بعضها أكثر تفصيلا وأعمق في معناها وأوفى في مضمونها وأوسع في دلالاتها مما تعكسه القصة الشعبية والأمثال الشعبية وكافة ألوان التعبير الشعبية على اختلافها.

ونأتي لتأثير نهر النيل على القصة والأمثال الشعبية حيث تذكر الكاتبة الكبيرة أن نهر النيل كان دائما مصدرا لإلهام الكثير من كتاب القصة، فمثلا حكاية «صندل مع ورد» تتناول الشاطر حسن البطل التقليدي للحكايات الشعبية والذي يغذ السير حتى تدمى قدماه فيجلس تحت شجرة والشجرة تحتها نهر صغير أحمر بلون الدم يصد الوارد عنه ثعبان فيقتل الثعبان وتصفو المياه وتشرب الطيور والناس. وتشير الكاتبة إلى ما جاء في الاساطير المصرية القديمة من أن (أباتون) ذلك القبر الذي رقد فيه أوزوريس على جزيرة بيجه جنوب الجندل الأول عند أسوان حيث يقر فيه أوزوريس على هيئة النيل. إن الاساطير المصرية برغم كل ما حملته من خيال وأوهام ترسب عنها مع مرور الزمن معتقدات شعبية بل إنها أنتجت أدبا نظرا لما أوحت إلى القصاص الشعبي من قصص كثيرة مفعمة بالطرافة والثراء الأسطوري. وعند المصري القديم النيل له يوم في السنة ينام فيه، فتظهر أصداء ما كان يرويه المصري القديم من قصص شعبي في الأدب الحديث نفسه الذي اقترب من الشاطئ في رواية (الارض) للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي على سبيل المثال كما أن صورة الشبكة التي تكون سبب السعادة بما تحمله تذكرنا بقصة (عبد الله البري) في قصص الف ليلة وليلة. إن موطن القصة الصعيد والشعب في مصر العليا خاصة لا يرى غير النيل ولا يقصد إذا غنى أو بكى أو قص غير النيل. وهناك في الصعيد إذا أقبل الليل ينصب السامر وتحلقت الندوة حول القاص وجاء الجميع ليروا الشاعر ويسمعوا موالة وفيه يكون النيل واعيا جياش العاطفة كما تصوره المصري القديم.

أما الأمثال الشعبية فذكرت الكاتبة بكثير من التحليل عددا كبيراً من الأمثال الشعبية التي يمثل فيها نهر النيل البطل الرئيسي، فتناولت ما أسمته بـ «الامثلة النيلية» و«الأمثال الزراعية» مثل (إن جاك

النيـل طوفان خـد ابنـك تحت رجليـك) و(اديـني عمر وارميـني البحـر) والنيل في الأدب الشـعبي كمـا تصوره الأمثـال النيلية يمثل عندهـم، بطوفانه، الـروع العظيم ومن ثم اسـتوحوه عندما أرادوا أن يعـبروا عما يقدرون له الضيـاع والـزوال أو عما يصيـب المرء فيه مـن أخطار.

ويلاحظ أن الفنان الشـعبي قد أطلـق أمثلته من وحي تجاربـه التي مر بها الآخـرون في صورة من الصـور أو وقت مـن الأوقات ومـن ثم اعتـبر المثـل واقعـا اجتماعيا من حيث صدقـه ودلالته وذيوعه وتواصله علـى الأيام وأثره في النفـوس بما يخلـع على الأحداث والأشـياء مـن تبرير او تعليـل.. وهنـا يقف النيـل مـن وراء الأمثلـة النيلية موجها للحيـاة في واديه محددا للقيم فيهـا. وهكذا تلتقي عصـور مصر عند النهـر ففي مصر القديمـة كما في مصر الشـعبية كما في مصـر الحديثة تتصـل حياتنـا بالنيل وتطـوف الأفـكار حوله. وألمحـت الكاتبة في هـذا الصدد إلى تقـارب وجـوه التعبير بـين الأمثلة المصريـة القديمة والأمثلـة النيليـة الشـعبية لأن الشـعب هو الشـعب وفـلاح مصـر الحديثـة المتعلـق بالنيـل هو صـورة من فلاح مصـر القديمـة وامتداد لـه. إن المثل الشـعبي كما هو معـروف مرآة لتجارب الشـعب في الحيـاة والايام بل يمثـل ركيزة ضخمة ينقب الباحث فيها عن آراء الشـعب وفلسـفته في الحيـاة وحكمته وأمانيـه وآلامـه ورغائبه وأحلامـه حيـث يعتـبر أوضح صـورة لتفاعل الشـعب مع البيئـة التي يعيـش فيها والـتي هي مسـرح خواطره ومعـين أفـكاره ووحي أقوالـه... إذا كان المثل الشـعبي كل هـذا فقد صنع النيـل فيضا من الأمثال الشـعبية حيث بلـور آراء الشـعب وأفـكاره من خلال تلـك الأمثال.

ومصـر في تاريخهـا كلـه دائمـة الخـوف علـى النيـل تخـشى عليـه بحبهـا الإنسـان والمطامـع والحـب العميـق يلازمـه الخـوف والأوهـام بـل لعلـه مـن فـرط حساسـيته وعمقـه يخلـق لنفسـه المخـاوف والأوهـام ثـم يصدقهـا وهـي حالـة شـعورية جعلـت أديبنـا الشـعبي المجهـول ينفـض خوفـه في قصـة سـيف بـن ذي يـزن علـى سـبيل المثـال.

بعـد ذلـك اسـتعرضت الكاتبـة (النيـل والأمثلـة الزراعيـة) وسـجلت مـا تحملـه الأمثلـة الزراعيـة مـن مفـردات زراعيـة وسـمات المجتمـع الزراعـي في صفاتـه وأخلاقـه ونفسـيته ومنطقـه ومعاملاتـه واعتقاداتـه.

3

وصلة الأمثلة الزراعية بالنيل هي صلة الأثر بالمؤثر أي أنها صلة معنوية أكثر منها صلة تعبيرية والفنان الشعبي في هذه الأمثلة تشبيهاته واستعاراته ضمنية وقد يستتر المعنى فيها أحيانا لذا كانت الأمثلة أصعب مثلا من الأغاني الشعبية لأن الأمثال هي عصارة تجارب وسنين ومن ثم فهي أغنى في المعنى واللفظ وأعمق في الغرض وأكثر تركيبا في الصورة.

هناك جانب هام آخر ألا وهو علاقة نهر النيل وصلته الوثيقة بالموالد الشعبية التي تعتبر فنا من الفنون الشعبية حيث تتعانق افكار الشعب منذ القدم حول النيل، فهناك العديد من الأعياد والمراسم التي تمتد عبر الزمن من مصر القديمة لتتواصل مع أعياد مصر الحديثة التي تبدو امتدادا لها وتتخذ في الحديث كما اتخذت في القديم النيل وشواطئه وسفنه مسرحا لها ومجالا. وأشارت الكاتبة في معرض حديثها الى الأساطير الشعبية عن جنيات الماء او حوريات الماء او عرائس البحر والتي تتشابه في اللغات المختلفة وبين الأقوام ففي الأساطير الإغريقية إن جنيات الماء يجذبن الضحية إلى حتفها وهن في بعض الأحيان يتخذن أشكال الطير او طيور برؤوس نساء.

ومن ثم ظهر تأثير النيل العميق والهام على لغة الشعب فقد صنعت بيئة النيل الزراعية ألفاظا وصورا خاصة تصف الجمال في الأدب وأشارت الكاتبة إلى ظاهرة لغوية تسترعي الالتفات هي أن اللغة تتأثر بقربها من النيل او بعدها عنه، فكلما اقتربت من النيل فهناك الشفافية في اللفظ والألق في العبارة وكلما ابتعدت عنه افتقدت الى الجمال والرواء فكما استمد البدو مفردات حياتهم من الحياة الصحراوية، يستمد سكان المناطق النيلية مفرداتهم أيضا من النيل والنماء والخصب والورود والظلال وغيرها من المفردات. هذا هو أثر النيل في اللغة بعد أثره في الحياة والناس.

وكان لزاما على الكاتبة الكبيرة أن تذكر بالدراسة والتحليل أسطورة «عروس النيل» وتتبع جذورها الفرعونية، فذكرت أنها تستند الى أسطورة روجها المؤرخ الافريقي بلوتارك وهي كما رويت خرافة روجها بعض كتاب الإغريق واللاتين من بعد بلوتارك لم يرد لها ذكر في الكتابات المصرية وهي مع ذلك مصدر الأسطورة التي ذاعت في الناس قرونا ونسج حولها الخيال من فنون الرواية والقصص ما جعل كثيرين يتهمونها حقيقة حدثت بالفعل وانها كانت تتكرر في كل عام. فهذا التيه من الاقوال والاخيلة والأوهام قد هام فيه العرب وضرب فيه قبلهم من سبقوهم من الأمم ولا يستثنى المصريون القدماء أنفسهم ولكن النهر ظل يجري يطوي

4

الأجيال جيلا وراء جيل ويبني الحضارات حضارة وراء حضارة وتتواصل الحياة على ضفافه كما شاء له الله لا كما اراد المغيرون.

وختاما تحدثنا الكاتبة الدكتورة نعمات أحمد فؤاد عن (وفاء النيل) المتجذر في احتفال المصريين به في شهر أغسطس من كل عام حيث عاش الفيضان في ذهن الشعب المصري ووجدانه فظل يحتفل به كل عام على مر العصور حتى في الفترات التي كان بها الحاكم أجنبيا او غريبا وكان الاحتفال بوفاء النيل نبضة قوية من نبضات الشعب المصري تصله بالنيل وتعمق إحساسه به وكيف كان فيضان النيل تجربة غنية للمصريين.. تجربة نفسية وفنية ووطنية.. تجربة مثيرة. والنيل في فيضانه عند المصريين بحر وقد جاء في المقريزي في باب «ذكر مقاييس النيل وزيادته» أن بعض المفسرين قالوا: (إن يوم الوفاء هو اليوم الذي وعد فرعون موسى عليه السلام بالاجتماع في قوله تعالى: ﴿قال موعدكم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحى﴾ (سورة طه، اية 59).

إن الأدب، شعره ونثره، اهتم بالنيل وفيضانه على الرغم من النظرة العلمية الموضوعية إليه، حيث ذكرت الكاتبة الكبيرة أن الشعر الانجليزي الحديث فيه ثلاث قصائد عن النيل من طراز المقطوعات القصيرة او السوناتا نظمها الشعراء جون كيتس (1795 - 1821) وبيرسي بيش شيلي (1792-1822) ولي هنت (1784-1959). وقد تغنى «شيلي» بالفيضان الذي (ينتشر انتشارا متساويا على أرض مصر ذات الذكريات) والفيضان عند الشاعر «لي هنت» له صورة أجمل وأكثر شاعرية حين جعل الصمت يعمق ليهيئ الأسماع والنفوس للنيل القادم من قلب إفريقيا يشق هديره الصمت والرمال.

الصور:

1. https://www.ellelaelkabiraa.com/wp-content/uploads/2018/01/%D8%AF%D9%83%D8%AA%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D9%86%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%AA-%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%81%D8%A4%D8%A7%D8%AF-1.jpg
2. https://www.pinterest.com/pin/303007881189338771/
3. https://scontent.fbah1-1.fna.fbcdn.net/v/t1.18169-9/10172855_1425793114363670_3177001301163069171_n.jpg?_nc_cat=102&ccb=1-7&_nc_sid=9267fe&_nc_ohc=N8CtSInhhKIAX8subsB&_nc_ht=scontent.fbah1-1.fna&oh=00_AT9yFoyDb3qo4OmC-hStbBS0FDXSBnyFWreQyKID8uapOA&oe=6332335F
4. https://i.pinimg.com/originals/59/43/53/594353806be15da27724fb1849df1e32.jpg

لوحة (عازف الربابة) للفنان التشكيلي البحريني د. أحمد باقر

فنّ الربابة
وغناؤه في البحرين

أ. مبارك عمرو العمّاري – مملكة البحرين

فنّ الربابة وغناؤه في البحرين

الربابة وتعريفها:

الربابة أداة عزف موسيقية بدائية تشبه الكمان في أسلوب العزف عليها، ولكنها اتخذت عدة أشكال، وتكون بوتر واحد فقط وغالباً ما يصنع من ذيل الخيل (السبيب). وهي انثروبولوجياً معروفة في تاريخ الكثير من الشعوب العريقة ومنشأها الصحاري والبراري.

وفي تراثنا العربي نجد أنها آلة بدوية الأصل، تؤدّى عليها الأنغام الحزينة وتغنى فيها القصائد النبطية، بأسلوب غناء مرسل وبطيء، لا تتشارك معها أية آلة موسيقية أو إيقاعية، والغناء فيها فردي، يمكن لعازفها أن ينفرد بغنائه أو يغني أمام مجموعة من الرجال وخصوصاً في مجالس القبيلة في قلب الصحراء.

وللربابة أنواع من (الجرّات) وأهمها:

الهلالي - المسحوب - المنكوس - الهجيني - الصخري - الفراقي.

أما القصائد التي تؤدى على الربابة فهي من بحور الشعر النبطي المختلفة، ولكل نوع من الأنواع المذكورة قصائد ذات خاصية معينة، منها:

- شكل معيّن للقصيدة.
- أو وزن معيّن للقصيدة
- أو غرض شعري معيّن للقصيدة.

لذلك يطلق عليها في كثير من الأحيان مصطلح (ربابة الشاعر).

إن أهم ما في هذه الآلة أنها تؤنس وحشة صاحبها إذا انفرد بنفسه، وتنفس عن المشاعر المكبوتة، وتبث اللواعج والأحاسيس، لأن أداءها حزين وعاطفي يثير الأشجان، ويؤثر في سامعه إذا كان المغنّي جميل الصوت.

يقول مؤلف (معجم الفولكلور) الدكتور عبد الحميد يونس في تعريفه للرباب:

«اسم يطلق في العربية على كل آلة وترية يعزف عليها بقوس. ويذهب صاحب «كشف الظنون» إلى أن الرباب وجد أول ما وجد في يد إمرأة من بني طي. وتنسب الرواية التركية اختراع الرباب إلى رجل اسمه عبد الله فاريابيّ. وثمة قصة أندلسية تجعل اختراعه محصوراً في شبه جزيرة إيبيريا».

وقد عرف العالم الإسلامي سبعة أشكال لتلك الآلة الوترية:

1. المربع
2. المدوّر
3. القارب
4. الكمثريّ
5. نصف الكُروي
6. الطنبوري
7. الصندوق المكشوف.

ويقول الخليل بن أحمد المتوفى عام 791هـ إن العرب الأقدمين كانوا ينشدون أشعارهم على صوت الرباب، وكان رباب الشاعر في مصر ذا وتر واحد، أما رباب المغني فكان ذا وترين، وكان الرباب يعزف لجماهير الشعب ولم يصبح قط من آلات التخت[1].

وقال صاحب (المعجم الموسيقي الكبير) في تعريف الرباب: «الرباب تسمية اصطلح عليها بالعربية لصنف من آلات الموسيقى ذات الأوتار، لها وجه من الجلد، ويجر عليها بوتر آخر مشدود في قوس أو بخصلة من الشعر تقوم مقام الوتر، وتسمى بالفارسية «كمانجه» وهذه تصغير «كمان» وكلاهما يعني القوس، وهي من الآلات القديمة العهد، وربما كانت أقدم أصناف الآلات الوترية عامة، والأشهر في تسميتها: الرباب (بالفتح)، وتختلف في الشكل وفي عدد الأوتار عند الأمم الشرقية التي تستعملها. ويتابع: وقيل، أنه لا يصح أن يقال: يضرب الرباب، بل إنما يقال: يجرّ الرباب، ولعلها، من هذا الوجه، تسمى في بعض البلاد العربية مثل تونس ومراكش (جرانة). ويقول: «فأما النغم، فإنها تؤخذ في أصناف الرباب جميعاً بقسمة أوتارها بالأصابع في أماكن محدودة يعرفها أهل الصناعة، دون أن تحدّ بدساتين، وهي قريبة من النغم التي تخرج من دساتين العود، مع اختلاف تسوية الأوتار في كليهما». ويبدو أن المحدثين الآن اعتبروا الفرق في التسمية بين الرباب والكمانجة، أنهم يطلقون لفظ الرباب على الصنف القديم الذي يغطى صندوقه بقطعة من الجلد، ويسمون الأصناف الأخرى المحدثة (كمان) أو (كمانجة) وهي على الأشهر ذات وجه من الخشب[2].

الربابة في البحرين:

رغم أن البحرين جزيرة متحضرة ومنفصلة عن جسد الجزيرة العربية منذ القرون السحيقة، إلا أن الارتباط الروحي متشرب في أبنائها ومتواجد منذ القدم، ويأخذ في توصيفه عدة أشكال، ومنها استخدام آلة الربابة قديماً بين البعض من أبناء البحرين ذوي الأصول العربية أو البدوية.

يحدثنا الباحث البحريني علي أكبر بوشهري عن استخدام الربابة في عصر دلمون حوالي 2400 سنة قبل الميلاد، وهي مما عثر عليه في الأختام الدلمونية البحرينية،

فيقول: « لقد عثرعلى نوع واحد من هذه الآلة، وهذه الآلة لم تكن موجودة لدى حضارات الرافدين، وهي دلمونية حسب اعتقادي. في أول الأمر اعتقدت أنها الآلة الموسيقية (الجنك)، إلا أن هذه الآلة تتصل أوتارها من الذراعين الجانبيين وليست عمودية مثل الآلة الدلمونية. ثم اعتقدت أنها من المحتمل أن تكون آلة العود القديمة خاصة أنها تتشابه من ناحيتين، العنق الرفيع الطويل وشكل الصندوق الصوتي الدائري. إلا أنني في النهاية وصلت إلى أن هذه الآلة هي لربابة استثنائية، حيث أنها ذات صندوق صوتي، دائرية الشكل مثل جوز الهند وليست مثل الربابة البدوية المعروفة ذات الصندوق الصوتي المربع الشكل، وهذا النوع يحمل ثلاثة أصابع في عنقها الطويل للحمل والشد على الوتر الوحيد للربابة. وأعتقد أن الذين استخدموا هذه الآلة هم من أصل سامي ولكن لم يكونوا من البدو بل من الحضر. وهذه هي الآلة الموسيقية الوحيدة التي عثرعليها ذات أصل دلموني ولم تقتبس من قبل الرافدين »[3].

وحينما نتحدث عن عزاف الربابة في جزيرة البحرين فإننا لا نتحدث عن مطربين أو عن محترفين يرتزقون من خلال ممارسة هذه الهواية، وإنما نسلط الضوء على هواة يمارسون هوايتهم بصورة فردية وفي جو خاص لا يشاركهم فيه أحد، ولكنهم بهذا التفرد الفني يؤكدون انتماءهم للصحراء العربية وللشعر النبطي وإلى جذورهم العربية العريقة.

وسنعرض إلى نماذج من هؤلاء الهواة الذين أهملهم التاريخ في هذه البلاد العربية الذين لم يجدوا من يهتم برصدهم وتسجيل هوايتهم، ولم يظهروا في وسائل الإعلام المحلي مطلقاً عبر العقود الماضية.

يقول الأستاذ راشد العريفي: «في المحرق، من حوالي 200 سنة، يزاول فن الربابة، حيث يجتمع شعراء النبط على شكل دائرة ويؤدون هذا الفن الذي يغلب عليه طابع الصلابة نتيجة معاناة الإنسان في ذلك الوقت، وفن الربابة له سمات بدوية ولحن رخيم. ولقد اندثر هذا الفن نتيجة رفض الناس لهذا النوع لأنه يوحي، كما يعتقد البعض، بالحزن »[4].

ولأن الربابة، كما أسلفنا، آلة فردية، فإن القليل من الناس يحبون العزف عليها، وللأسف فإن من مارسوا هذه الهواية ذهبت أسماؤهم أدراج الرياح، لأن هذا الفن لا يستقطب قاعدة جماهيرية تروّج له، لذلك لا تحتفظ الذاكرة الشعبية سوى بالقليل من اللمحات عن عزاف الربابة في البحرين، لأن الغناء على الربابة لا يعتبر أغنية شعبية، ولأن الفيصل في تمييز الأغنية الشعبية وتحديدها هو انتشارها عن طريق الرواية الشفوية، وكذلك من سمات الأغنية الشعبية أن كل فرد في الجماعة التي تتذوقها يسهم في حفظها ونشرها، وكثيراً ما يشترك في أدائها[5].

وفي طفولتي ويفاعتي سمعت عن زوج وزوجته في قرية جو أو عسكر يعكفون على الغناء على الربابة وخصوصاً لون «الصخري»، ويحترق غداؤهم على موقد النار دون أن ينتبهوا له لفرط انسجامهم في هذا النغم الحزين الذي يصدر من أوتار ربابتهم، وقد عرضت لي هذه المعلومة قديما دون أن اهتم بتوثيقها، ونسيت أسماء أشخاصها.

وربما يستغرب القارئ إذا ما علم أنه حتى وقت قريب، كان هناك من يمارس العزف على الرباب في وقتنا الحاضر في البحرين، أما فيما حولنا من بلدان الخليج العربي فالأمر أكثر بروزاً واشتهاراً منذ وقت طويل ولا زال.

يقول الفنان الكويتي غنام الديكان في توصيف الربابة: «الربابة أو رباب الشاعر هي آلة الشاعر النبطي العريقة، وقد عرفت في كتب التاريخ باسم رباب الشاعر، نظراً لأن من يعزف عليها هو غالباً شاعر، إلا أنه شاعر من نوع خاص، فهو لا يلقي الشعر كما يلقيه الشعراء عادة، وإنما يتغنى به مع أنغام الربابة التي يعزف عليها بنفسه في ذات الوقت».

هذا الفنان الفطري الشاعر المغني العازف يطلق عليه اسم الجارور وجمعها جواريرـ فهو يجرّ القوس على وتر الربابة فيخرج ألحاناً متعددة الألوان بما يتفق مع الشعر الذي يتغنى به، فسمي كل لحن منه جرة وجمعها جرات، أو طرق وجمعها طروق.

فالجرّة إذن هي اللحن الذي يعزفه الجارور على الربابة خلال غنائه لقصيدة معينة من القصائد التي

تشترك معها في خصائص معينة من حيث البحر والوزن الشعري وتتوافق مع اللحن في تكوينه النظمي والإيقاعي. وبمعنى آخر فالجرّة هي اللحن الموحد لمجموعة من القصائد ذات الصفات الموحدة، ويطلق على الجرة أيضاً «طرق» وجمعها «طروق»[6].

وفي توصيفه لصوت الربابة يقول:

«يصدر الصوت بتمرير القوس على الوتر ليعطينا درجة الأساس. أما باقي النغمات فتستخرج عن طريق العفق بالأصابع الخمس على الوتر مباشرة، من الجانب المقابل للأصابع وليس بضغط الوتر على الرقبة كما هو الحال بالنسبة للعود والكمان.

فإذا اعتبرنا أن الوتر المطلق يعطينا مثلاً نغمة صول فإنه بالعفق بالأصابع الخمس على التوالي يمكن استخراج درجات السلم على الصول حتى الري. هكذا:

مطلق الوتر	صول
بالسبابة	لا
الوسطى	سي
البنصر	دو
الخنصر	ري

ويقوم العازف - حسب قدراته - وفي نطاق هذه الدرجات المحدودة بتصوير جنس واحد من أي المقامات المتنوعة مثل الراست والبياتي والسيكا والصبا. وبهذا الأسلوب يستخرج العازف ألحاناً جياشة التعبير صعبة العزف إلا على من تخصص في عزفها وأداء جراتها»[7].

ويقول الديكان:

«الربابة ليس لها معيار موحد في ضبطها (ليس لها دوزان ثابت) بل يقوم كل جارور بشد الوتر الوحيد بها حسب ما يتوافق مع طبقته الصوتية، إلا أن النغمات المستخرجة منها لا تتعدى بوجه عام خمس درجات صوتية هي التي تصاغ في إطارها جميع الألحان التي يتغنى بها شاعر الرباب، أي جميع جرات الربابة»[8].

ولأن آلة الربابة عريقة وكانت كثيرة الاستعمال في القرون الماضية، فقد وجدت طريقها إلى جزيرة

ارحمة بن راشد الدوسري

البحرين وخصوصاً بين الأجناس ذات الأصول البدوية في البحرين والتي كان وجودها ثابتاً خلال القرون الفائتة، بيد أن أحداً لم يهتم برصد وتدوين تاريخ هذه الآلة القديمة في جزيرة البحرين.

ولا يعزب عن بالنا أن الكثير من رجال البادية والحضر في قلب الجزيرة العربية يأتون إلى البحرين للعمل في مهنة الغوص على اللؤلؤ، ومنهم العديد ممن يعرفون العزف على آلة الربابة ويعزفون عليها أثناء وجودهم في البحرين، ويؤثّرون في المجتمع المحلي العربي الذي يكون بطبيعته قريباً ومستسيغاً لهذا النوع من العزف.

ومن المؤسف أن عازف الربابة لم يجد من يهتم به من خلال التوثيق الفني كما اهتم وعني بالفنانين والمطربين، سواء في البحرين أو خارجها، ولكنه فن يتميز بالقصائد النبطية الجميلة وبالأداء والتلحين الذي يبدع فيه عازف الربابة.

ومن خلال البحث الميداني وجدنا أن عدة مدن وقرى من البحرين ظهر فيها عازفو الربابة، مثل مدينة المحرق، والحد، والزلاق، وقرية جو.

ومن الأسماء التي وصلتنا، عازف الربابة (محمد بن ارحمة بن راشد الدوسري)، وهو من أهالي قرية الزلاق الكائنة على الساحل الغربي لجزيرة البحرين، وكان كفيف البصر، محباً للشعر النبطي ويحفظ الكثير منه، ولا غرابة في ذلك لأن والده هو الشاعر الوجداني المعروف

ارحمة بن راشد الدوسري، والكثير من قصائد والده العاطفية تصلح للجر على الربابة.

ويقول الشاعر الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة أنه أدرك هذا العازف على الربابة، واستمع إلى عزفه وغنائه، ومما كان يغنيه من قصائد قصيدة من القصائد المفقودة للشاعر الكبير محمد بن لعبون مطلعها:

دار الشمال وقرّبوا لي سفينه

وأنويت عن ديرة وليفي بالأبعاد

وهي قصيدة ليست متوفرة في مجموعة قصائد ابن لعبون المطبوعة في ديوانه، وكان الدوسري يجرّها بلحن (الفراقي).

وفي عقد الستينيات من القرن الميلادي الماضي، كان أحد الأصدقاء من فريج العمامرة بمدينة المحرق يؤدي أنماطاً من غناء الربابة على آلة الكمان، متأثراً بأداء المطرب الكويتي عبد الله فضالة الذي غنى بعض القصائد النبطية بجرّها على آلة الكمان، ومن هذه القصائد:

- يا راكبين أكوار ستٍّ تبارى - للشاعر حمود الناصر البدر
- خلوج تجذّ القلب بأتلى عوالها - للشاعر محمد عبد الله العوني
- يا بو فهد ويلاه من تيهة الراي - للشاعر حمود الناصر البدر
- خليلي لو ياطا على جمرة الغضا - للشاعر عبد الرحيم المطوّع التميمي
- يا طيريلّي بالهوا لك تخافيج - للشاعر حمد عبد اللطيف المغلوث
- يا ركب حلّوا بالبرا زوم زورها - للشاعر محمد عبد الله العوني
- باح العزا مني الحبيب الجنوبي - للشاعر حمد عبد اللطيف المغلوث
- عزّي لقلبٍ كلما هوّد الليل - للشاعر محمد عبد الله العوني

فكان هذا الصديق يؤدّي (الهلالي والصخري) على الكمان، ومنها القصائد المذكورة، وبعض قصائد أخرى منها قصيدة (ما لي وبث اشكاي في كل حالا) للشاعر محمد الصالح القاضي.

- وكذلك سجّل المطرب البحريني (محمد راشد الرفاعي) أسطوانة على جرّة الربابة وهي قصيدة (هلا ما لاح فجرٍ نوره أسفر).
- أما أشهر ألحان وجرّات الربابة التي أدّيت في البحرين فهي الهلالي والمسحوب والصخري والفراقي.

فالهلالي هو الذي تستخدم فيه القصائد ذات القافية الواحدة التي أكثر من استعمالها ونظمها شعراء بني هلال أصحاب التغريبة الشهيرة، فنسب إليهم هذا النمط من الشعر.

أما المسحوب فهو من الشعر ذي القافيتين، في كل مصراع قافية، ومن أشهر قصائد المسحوب التي تستعمل في البحرين قصيدة (يا جر قلبي جر لدن الغصوني) التي تنسب للشاعر الدجيما.

أما الصخري فينسب إلى قبيلة بني صخر في بادية الأردن لأن عازفي الربابة فيها يكثرون من استعمال هذه الجرة. ويستعمل فيها الشعر الحزين الذي يؤثر في العواطف فيثير الشجن.

وبالنسبة للفراقي فهو قريب من الصخري، بيد أن الشعر المستعمل فيه ينصب على موضوع الفراق وفقد الأحباب، والصخري والفراقي يستخدم فيهما الشعر ذو القافيتين وإن تفاوتت الأوزان الشعرية.

ومن الأشخاص الذين مارسوا العزف على الربابة في مدينة المحرق شخص يدعى (خليفة بن دسمال)، وكان يسكن في فريج المنانعة (البن هندي) ثم انتقل للسكنى إلى الشرق قليلاً في فريج القمرة.

وفي فريج العمامرة بالمحرق، يروى أن المرحوم (أحمد بن حسن العماري) المتوفي عام 1968م، مارس الجرّ على الربابة في فترة من حياته، وهو من جامعي القصائد النبطية ومدونيها قبل أن تنتشر طباعة الدواوين، وقد برزت بعض جهوده تلك، في المجموع الشعري الذي

قام بجمعه، وطبع عام 2020 وصدر تحت اسم (نخب النظيم من الشعر القديم).

وفي مدينة الحد، أقصى شمال البحرين، والمدينة المعروفة في محافظة المحرّق، وفي جهة الجنوب منها، كان المرحوم (سالم بن خليفة النعيمي) يمارس جرّ الربابة في ساعات التجلّي النفسي، ويردد القصائد النبطية التي تؤثر في سامعيها كما تؤثر فيه.

ويقول الراوي الأستاذ محمد أحمد عيسى جبارة آل بوفلاح أنه وأترابه في سنّ الطفولة كانوا يذهبون إلى شمال الحد بقرب المقبرة، حيث يبنى مقر جديد لنادي النهضة بالحد، ويقوم على حراسة مواد البناء والمبنى المرحوم (سالم بن خليفة النعيمي)، وقد نصبت له خيمة قرب المشروع يقيم فيها، فكان يمارس الجرّ على الربابة والغناء عليها، وكنا نذهب خصيصاً لسماع جرّاته على الربابة.

ولا يعني ذلك أن هذه الأسماء فقط اهتمت بالعزف على آلة الربابة في أنحاء البحرين، بل بالتأكيد كان هناك سواهم في المدن والقرى من زاول العزف عليها، ولكن الذاكرة الشعبية لم تهتم برصد هذه الأسماء، وتلك الأسماء التي رصدناها كانت تحيا في النصف الأول من القرن العشرين، أما ما قبل ذلك فلم تسعفنا الذاكرة الشعبية بتدوين أسمائهم.

ويحدثنا السيد خميس بن حمد الرميحي عن عازف ربابة إحسائي الأصل، ولد في الأحساء، وقدم إلى البحرين والتحق بمهنة الغوص على اللؤلؤ، وانضم إلى سنبوق النوخذة أحمد بن ارحمة الرميحي وعمل بمهنة (السوابة) أي أنه يعمل (سيباً) مهمته سحب الغواص بالحبال من أعماق البحر. وأقام في قرية جو جنوب جزيرة البحرين، ويدعى (أحمد بن أحمد العبودي)، ويلقب (خرباش)، وكان يزاول العزف على الربابة في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الميلادي المنصرم، وكان بعض أهل القرية يستنكرون عليه ممارسة العزف على الربابة.

وقد عاش العبودي في البحرين حتى عام 1958م ثم ارتحل إلى قطر مع قسم من قبيلة البورميح الذين ارتحلوا ذلك العام، ومكث فيها حتى وافته المنية في سنة 1984م، ولكنه كان يتردد كثيراً على البحرين وقرية جو خصوصاً.

كان قصير القامة، به عرج، تزوج وطلق زوجته مبكراً وأطفاله صغاراً، وله من الأبناء اثنان: عبد الله الذي توفي شاباً، وعيسى الذي عاش مع والدته في الرفاع، وله ذرية يقيمون في مدينة الرفاع حالياً.

الهوامش:

1. موسوعة الفلكلور: صفحة 129.
2. المعجم الموسيقي الكبير: الجزء الثاني، صفحة 400 و 401.
3. صحيفة «الأيام»: أول مايو 1989م، 26 رمضان 1409هـ.
4. فنون بحرينية: صفحة 111.
5. موسوعة الفلكلور: صفحة 39.
6. الإيقات الشعبية: الجزء الأول، صفحة 122.
7. المصدر نفسه: صفحة 123.
8. نفس المصدر: 124.

المصادر والمراجع:

1. معجم الفلكلور: د.عبد الحميد يونس - الطبعة الأولى 1983 - مكتبة لبنان - بيروت.
2. المعجم الموسيقي الكبير: غطاس عبد الملك خشبة - الجزء الثاني -
3. المجلس الأعلى للثقافة - مصر 2004م.
4. الإيقاعات الشعبية في الأغنية الكويتية: غنام الديكان - الجزء الأول - الطبعة الأولى - 1995م - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت
5. عبد الله الفضالة: صالح الغريب - الطبعة الثاني - 2016م - دولة الكويت.
6. جريدة «الأيام» البحرينية: العدد الصادر في يوم الاثنين 26 رمضان 1409هـ الأول من مايو 1989م.
7. فنون بحرينية: راشد العريفي - البحرين - المؤسسة العربية للطباعة والنشر- البحرين.

الصور:

- من الكاتب.

في الميدان

«التّبُوريدَة» في المغرب...
صراع بين بقاء الأثر وفكرة التلاشي

أ. علي القميش - مملكة البحرين

«التّبُوريدَة» في المغرب...
صراع بين بقاء الأثر وفكرة التلاشي

لم أتوقع يوما أن أسعى جاهداً لأن أحاكي عبر صوري عملاً من أعمال الفنان الفرنسي فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا (26 أبريل 1798 13- أغسطس 1863)، والتي رسم من خلالها الظاهرة التراثية التي تسيدت بلدان المغرب العربي «الفانطازيا» كما يلفظها أهل المغرب «التّبُوريدَة» أو أن أخوض تجربة البحث في تلك اللوحات التي رسمها.

أنا هنا لا أزعم بأني قاربت شيئا من عظمتها وروعتها فما من شك في أن تلك اللوحات كانت بمثابة رائعة من روائع الفن في القرن التاسع عشر، فالمستحيل قد لا نبلغه كما يقول رينيه شار لكننا على أقل تقدير نستخدمه كقنديل، إذ أن اللوحة لديه، كانت تظهر نسخة مثالية ومعبرة عن قوة الاكتمال، التنافر والتجانس الفني في آن

معـاً، في قبالـة فكـرة الأضـداد الـتي كانـت ترتسـم مـن خـلال رمـوز و علامـات تشـكل المعركـة المتخيلـة لظاهـرة «التّبُوريـدَة» و بـين اللـون و الحركـة المتناثـرة كوحـدة زمنيـة يمكنهـا أن تختـزل ضـد آخـر أو مـا يمكـن الاصطـلاح عليـه بهزيمـة الموروثـات وصراعهـا الدائـم بـين بقـاء الأثـر وفكـرة التـلاشي والنسـيان الـتي أحـاول تأسيسـها في صـوري كعمـل فـني.

«لمكحلا»... العروس التي قد تغدر بصاحبها:

كانـت السـاعة التاسـعة صباحـاً، عندمـا وصلنـا ميـدان «التّبُوريـدَة» أو«الفانطازيـا» في الـ 16 مـن أكتوبـر 2018، كانـت الصـورة لـدي متخيلـة عـن الحـدث وذلـك مـن خـلال اللغـة التصويريـة الـتي رسـمتها في ذهـني حـول هـذه التظاهـرة التراثيـة بمدينـة الجديـدة المغربيـة.

كنـت مشـدوها أراقـب ضخامـة الحـدث، بمختصـر الـكلام أنـا هنـا أتحـدث عـن قـوة المشـهد وحركـة الصـورة عـبر تلـك المجاميـع مـن الفرسـان الـتي يسـمونها بـ «السُّـرْبَة» المكونـة مـن 11 إلى 15 فارسـا يصطفـون علـى خـط انطـلاق واحـد، ويترأسـها «المقـدم»، الـذي يتخـذ مكانـه في وسـط الفرقـة وينسـق حـركات الرجـال والخيـل معـا، وهـم يتباهـون بمهاراتهـم في اسـتعراض تراثهـم الأصيـل مـن خـلال جمـوح الخيـل و بندقيـة البـارود الـتي يحملونهـا.. عرفـت بعدهـا ومـن خـلال البحـث والاسـتقصاء بالسـؤال، بأنهـم كانـوا يسـمونها بـ «لمكحَّـلا» وهـي بندقيـة تقليديـة الصنـع يزينونهـا كعـروس بزخـارف مـن العـاج وبقطـع زجاجيـة مختلفـة الألـوان وأصـداف واحجـار كريمـة لكنهـا رغـم ذلـك قـد تغـدر بصاحبهـا.

إذ إنهـم وبشـكل دائـم يتدربـون علـى أمـل أن يكونـوا هـم الأفضـل في اليـوم المحـدد للاسـتعراض والمنافسـة، قبائـل و عشـائر تـأتي مـن مختلـف بلـدات و قـرى المغـرب لخـوض معركـة تحاكـي هجمـات عسـكرية ضـد الأعـداء.

قبل خوض تلك المنافسة تأتي نساء العشيرة أو القبيلة «أمهات وزوجات وبنات» لمؤازرة وتوديع فرسان العائلة المشاركين في الميدان كما لو كانت الحرب، يعوذونهم بالله كي يحفظهم من الشر، يقرأون «آية الكرسي» وسورة «الفلق» و سورة «الناس» أملاً في خروجهم سالمين، ذلك لأن الخطأ في هذه المنافسة مكلف جداً لأنه يعني الخروج بجرح أو نَدْبَةُ و حتى الموت.

بارود يطلق في الهواء و آخر تحت أقدام الخيل «البربري» الذي يتميز بالشجاعة والسرعة والقوة أيضاً. هذا العام لم تكن هناك حوادث مميته، لكن كانت هناك إصابات كثيرة، لكنها مكلفة إما لخسارة الخيل أو إصابة الفارس في جزء من أصابع يديه أو الوجه .. كان الجمهور دائما ما يردد عليهم عبارة : الله يحفظكم من «العافية»، العافية هنا تعني النار، نار البارود، مصحوبة بزغاريد النساء عندما تنتهي الجولة، أملا في خروجهم من الميدان في سلام.

عند كل حركة هناك صور تبعثر الزمن وتستنفر الذاكرة:

في تلك الأثناء، لم تكن عدستي لتلتقط المشهد أو ما يمكن أن أصطلح عليه باللوحة الفوتوغرافية لتلك التظاهرة «الفانطازيا» / «التّبُوريدَة»، دون أن تمر في ذاكرتي مقولة دولاكروا عندما قال : بأن «عند كل خطوة، هناك لوحات جاهزة «عليك اقتناصها» للرسم، وارتكاز فلسفة اشتغله على امتزاج اللون والحركة المتفلتة من صرامة الخطوط الواضحة والعريضة أو تلك الاشكال المصممة بعناية لتعبر عن واقعية الحدث» أي إنها تعبر عن حالة الانتقال التي تحدث عنها أرسطو من الوجود إلى اللاَّوجود والتي يسميها بـ «الفساد» أو «الْإِرْتِحَال» و «التحول» من صفة الشكل القار إلى صفة «التلاشي» أو «الأثر» الذي صاغة الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا ليعبر عن حركتين هما : امحاء الشيء أو بقاؤه في الباقي من علاماته. لتمتد مسافة التورط في البحث والوقوع في شرك

المقاربة ومجابهة السؤال، الذي يبحث عن تاريخ تشكل تلك التظاهرة في المغرب العربي.

فالمقاربة هنا تستدعي الصورة التي رسمتها مشاهد فيلم «أسد الصحراء» عمر المختار خلال مقاومته لقوات الزعيم الإيطالي موسوليني، حيث كانت قوات المختار تعتمد ذات الأسلوب لـ «التّبُوريدَة» القائم على تقنيات الهجوم المباغت والمنضبط في تنفيذ ما يعرف بـ «الكر والفر» التي ألحقت الهزيمة بأقوى قادة الجيش الإيطالي غراتسياني في حربه الاستعمارية على ليبيا. والتي قد تفسر المغزى الحقيقي لاستمرارية المغرب العربي بكامل أقطاره في تنظيم تلك العروض الفروسية بشكل سنوي، لتمثل نوعا من استعادة الذاكرة التاريخية لإنسان المغرب العربي وحفاظ الفرسان المغاربة تحديداً على تلك الصورة الوجدانية التي عاشها أجدادهم من محاربين ومقاتلين شجعان في حربهم للدفاع عن الثغور المغربية التي احتلتها إسبانيا منذ القرون الوسطى، والقرن التاسع عشر.

لتتحول تلك التظاهرة «الفانطازيا» / «التّبُوريدَة» مع مرور الزمن من طقس حربي إلى فن فولكلوري تبنى من خلاله الصورة فيما البين، بين الصورة التي تؤسسها الذاكرة الجمعية للمجتمع المغربي و بين المتخيل الذي يضع المتلقي الجالس في ميدان الاستعراض في دائرة الافتتان و حدة المنافسة العشائرية والمناطقية.

كان المشهد يفيض بجمالية اللون والبراعة والدقة والانضباط والحركة الملحمية التي تحاكي أطراف المعركة بشراستها التي تضج بوَقْعِ حَوافِر الخيل والصوت الرفيع لمقدم «السُّرْبَة» أثناء مخاطبته لأفرادها : باسم الله .. الحافظ الله .. الكد الكد : وتعني لتكن الخيل في صف واحد .. كل شخص ينتبه لحصانه وبندقيته ويستعد ويعاود النداء : يالمكحلا .. علكتف .. ليخرج صوت ممتد – أثناء عدو الخيل بسرعة قصوى – معلناً عن لحظة إطلاق نار البارود، مختتمين حركتهم عند خط النهاية بالصلاة على النبي.

تاريخ تشكل مصطلح «الفانطازيا» / «التّبُوريدَة»:

مع نهاية العرض في اليوم الأول وبلوغ حالة الاكتفاء واكتظاظ ذاكرة الكاميرا بالمشاهد المصورة، وقفت إلى جانب المصور الفوتوغرافي المغربي نور الدين، الذي كان بمثابة ترجمان اللهجة والكلمات، إذ لولاه لما عرفت مراحل تحرك «السُّرْبَة» في الميدان أو المعنى من المفردات الدارجة التي كان يرددها مقدموا«السُّرْبَة»، خصوصاً وإنها تتداخل مع صوت عدو الخيل ساعة تشتد.

فمقومات اللهجة كانت تعتمد في كثير من المفردات على قواعد خاصة يتم من خلالها قلب الحروف أو إدْغامها، مثل : قلب حرف القاف إلى همزة، أو الضاد إلى طاء، أو الكاف والراء إلى غين ، كما كانت تُعجمها أيضاً سرعة النُطق واحتواؤها على بعض الكلمات التي هي في الأصل غير عربية.

وفي هذا السياق تعمدت سؤاله، عن أصل «الفانطازيا» / «التّبُوريدَة» كمفتاح لمعرفة الجذور التاريخية التي شكلتها كظاهرة فلكلورية في المغرب العربي، أمعن في التفكير قليلاً باحثاً عن الطريقة الممكنة لاختزال الإجابة وتكثيفها في آن معاً، إلا إنه في نهاية الأمر وضعني في سياق المعنى البسيط المتعارف عليه في الثقافة الشعبية المغربية «تراث فلكلوري».

عدنا لمقر إقامتنا.. وأنا محموم بسؤال آخر، عن العلاقة فيما بين مفردة «الفانطازيا» و«الفنتازيا» وما إذا كانت هي ذات الكلمة وما الاختلاف إلا في طريقة لفظ المغاربة لها. أخذني البحث لقضاء ساعات على شبكة الإنترنت إلا أنني لم أفلح في العثور على شيء علمي يمكن له أن يفسر المعنى الواضح لظاهرة «الفانطازيا» / «التّبُوريدَة»، فقررت التركيز على الصورة الوثائقية من جهة والعمل على هندسة اللوحة التي أبني من خلالها فكرة مشروعي برفقة الفنان الفرنسي ديلاكروا.

بعد عشرة أيام انتهت رحلتنا، عدت لمكتبي أفكر في الطريقة الأمثل لجمع ما يمكنني على كتابة شيء له معنى، شعرت بخيبة البحث لبعض الوقت، إلا أنني في نهاية الأمر عثرت على دراسة هي عبارة عن «مقدمة في تاريخ الفانطازيا» للباحث والأنثروبولوجي الجزائري مبروك بوطقوقة.

كان سؤالي آنذاك، أثناء تواجدي في المغرب، لماذا «طـ» الفانطازيا بدلا من «فـ» الفانتازيا، هل هي بذات المعني ؟ هل الفارق محصور ومقتصرفقط على شروط وقواعد قلب الحروف في اللهجة المغربية الدارجة، لتكون المفردة الأخيرة بالمعنى الذي ورد في عالم الأدب متقصدة الأثر الأدبي المتحرر من قيود المنطق والشكل وصولاً بالمتخيل السارح لحدود اللا معقول، أو إن «الفانطازيا» لها معنى مغاير خاص بعالم الفروسية في المغرب العربي.

إلا أن ما تكشف من خلال المقدمة التي كتبها الدكتور بوطقوقة في مبحثه «مقدمة في تاريخ الفانطازيا» والتي أشار فيها إلى أن مفردة «الفانطازيا / fantasia» تشي بذلك التشابك في المعنى، إلا إنه شاع استعمالها في اللغة الفرنسية بمعنى محدد وهو استعراض الفروسية «Parade equestre» الذي يقوم به سكان شمال افريقيا وهو المعنى الذي أصبح مرتبطاً بهذه الكلمة في اللهجات المحلية في المغرب العربي ولكن المغاربة كانوا دائما ما يميلون إلى استخدام مصطلح «التّبُوريدَة».

مضيفاً بأن أصل كلمة «فانطازيا» يعود إلى اللفظ الإغريقي «qautasia» وتعني «فعل حب الظهور» لتنتقل فيما بعد للغة الأسبانية بمعنى «العجرفة» وفي الإيطالية بمعني «التباهي».

اختلفت السرديات في تعيين الفترة الزمنية التي عرفت فيه «الفانطازيا» بوصفها فعلاً استعراضيا، وحتى قصة اللوحة الشهيرة «فانطازيا الفرسان المور بالمغرب» التي رسمها الفنان دولاكروا في العام 1832 والتي تعتبرأشهر لوحاته وعرضت مؤخراً في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بالرباط «ديلاكروا ، ذكريات رحلة إلى المغرب» أكتوبر 2021، عاد الباحث ريموند أرفييه R.ARVEILLER في بحث نشره في مجلة فرنسية هي «Revue de la langue romane» - 1985، ليشيربأن دولاكروا لم يسم أيا من لوحاته باسم «فانطازيا» وبأنه لم تظهر تلك المفردة في قوائم الجرد الخاصة بأعماله وحتى في مراسلاته ولا في أي كتاب من كتبه، وبأن مفردة «الفانطازيا» لم تكن موجودة أصلاً في اللغة الفرنسية في ذلك الوقت.

لينتهي بأن الاسم الذي اشتهرت به تلك اللوحة كان قد وضعه صديقه ورفيق رحلته إلى شمال أفريقيا والمغرب في العام 1832 شارل دو مورناي، والذي آلت إليه ملكية اللوحة بطريقة ما.

auquel les populations se sont élevées autant qu'il reflète les croyances religieuses et populaires qui ont marqué tout un pan de l'histoire du pays. Parmi les formes d'artisanat traditionnel par lesquelles la ville de Tlemcen s'est fait connaître, nous trouvons les bijoux ancestraux qui se sont répandus depuis que la ville a connu un véritable essor dans les différents domaines. La joaillerie s'est alors développée et diversifiée, et les techniques et les compétences ont marqué des progrès prodigieux. Le phénomène a connu un essor d'autant plus grand que le Très-Haut a voulu que la femme soit par nature attirée par tout ce qui peut contribuer à embellir son apparence extérieure et à lui donner une plus grande visibilité sociale.

En effet, la femme n'a cessé depuis les temps les plus reculés de se parer des plus beaux atours en utilisant à cette fin les matériaux naturels qui étaient à sa portée, os, coquillages, cornes ou dents d'animaux, fruits ou graines, qu'elle a développés après la découverte de métaux précieux, tels que l'or ou l'argent, que l'on pouvait travailler et orner de toutes sortes de pierres précieuses. Hommes et femmes se sont dès lors passionnés pour ces créations artisanales en raison des valeurs esthétiques, spirituelles et morales dont elles étaient porteuses. De leur côté, des figures religieuses se sont mises à porter ces créations artisanales en tant que talismans protecteurs recelant des forces cachées qui dépassent la matière et entrent en communication avec d'autres univers, si bien ceux qui les portent à leur cou ou sur leur poitrine les gardent toute leur vie, les emportant même avec eux dans la tombe, à côté de leurs autres effets personnels.

On peut à cet égard affirmer que la production de la ville de Tlemcen en matière de bijoux traditionnels est en soi l'expression sincère d'une présence culturelle collective révélatrice des us et coutumes de cette cité. Les bijoux traditionnels constituent l'une des expressions les plus authentiques du caractère ancestral de l'endroit où ils ont vu le jour. Ils nous donnent l'image qui matérialise le mieux le patrimoine populaire. De même sont-ils porteurs de symboles artistiques où se manifeste la finalité esthétique du travail artisanal. Ils sont ce langage par lequel l'artiste communique avec les autres et tente de les influencer. En même temps, les différents ornements portent-ils la marque des civilisations que la ville a connues, civilisations islamique, andalouse, turque auxquelles artisans et artisanes de Tlemcen ont ajouté leur touche particulière reflétant les traditions et les valeurs de la société locale et conférant à ces bijoux traditionnels encore plus de beauté et d'éclat.

UNE LECTURE ANTHROPOLOGIQUE DES FORMES ET TYPES DE BIJOUX TRADITIONNELS À TLEMCEN (ALGÉRIE)

Drissi Thani Selaf - Algérie

L'artisanat sous ses diverses formes fait partie de ces activités ancestrales dont les racines s'étendent à travers les siècles jusqu'aux aux âges les plus reculés et que le génie du peuple algérien a permis de perpétuer.

Ces activités traditionnelles représentent un aspect essentiel de la culture du pays et de son identité nationale. Elles matérialisent par leur richesse, leur diversité et leur caractère spécifique la continuité de la civilisation très ancienne de tout un peuple. Qu'un tel artisanat se rencontre à l'est, au nord ou au sud du pays, il s'impose par la grande beauté de ses formes et par le goût artistique élevé dont il témoigne. Dans n'importe quelle

société, il répond, en même temps, à certaines des exigences fondamentales du processus de développement, dans la mesure où les métiers traditionnels constituent le fondement de l'industrialisation sous toutes ses formes.

Fidèle aux us et coutumes de la nation, cet artisanat est devenu un vaste musée où s'exprime le peuple algérien en puisant dans les valeurs culturelles communes et en reflétant sincèrement, par ses formes, ses couleurs, ses symboles et les matériaux qu'il utilise, le visage d'une nation aux riches traditions.

L'artisanat en Algérie, et plus particulièrement dans la ville de Tlemcen qui est au cœur d'une région riche en activités traditionnelles, représente un patrimoine artistique dont la beauté témoigne du niveau culturel et social

réseau), mot que l'on retrouve, en alternance avec chabka, en Algérie où cette technique artisanale est aussi répandue que dans le reste du Bassin méditerranéen.

Cet artisanat fait partie des métiers du tricot ou des à-jours qui ont donné lieu à diverses spécialités. La chabka est une sorte d'étoffe non tissée dont les éléments sont interreliés par des points de couture, ici répétitives, là dissemblables, et disposées en fonction de la forme souhaitée grâce à un travail manuel d'une grande finesse.

La chabka est en premier lieu une activité qui s'accomplit à domicile selon une conception artistique bien définie dont la finalité a d'abord été d'ordre esthétique avant que cet artisanat ne prenne une dimension commerciale, franchissant dès lors le seuil des maisons pour se développer dans les ateliers et les centres de formation, devenant ainsi une source de revenu pour de nombreuses artisanes, celles qui ont continué à travailler chez elles aussi bien que celles qui animent désormais les ateliers de fabrication. Le profit est devenu le principal levier du développement et de l'expansion de ce métier, d'autant plus que le colonialisme a encouragé ces activités artistiques qui ont eu, contrairement à d'autres formes d'artisanat, la chance de rencontrer une forte demande auprès des colons.

Cette profession met en lumière la contribution, si limitée soit-elle, des compétences féminines à la vie économique et sociale. Mais le grand apport de la femme réside en réalité dans la préservation de savoirs, de compétences et de techniques fondés sur des outils très simples. Les femmes, qu'elles viennent de la ville ou de la campagne, restent, malgré les diverses pressions qu'elles subissent, les dépositaires des savoir-faire traditionnels qu'elles apprennent et transmettent aux générations suivantes, en tant qu'éléments d'un patrimoine culturel et identitaire, aujourd'hui – hélas – menacé de disparition à l'instar de tout ce qui est immatériel.

Au rôle ainsi joué par ces artisanes s'ajoute la transmission d'une femme à l'autre des valeurs sociales et des règles de la vie professionnelle, celles qui touchent au quotidien comme celle qui relèvent des différentes célébrations. Ce rôle autant que ces règles garantissent à la femme l'accès à un vrai statut au sein de la société et contribuent à la pérennité de l'édifice social traditionnel.

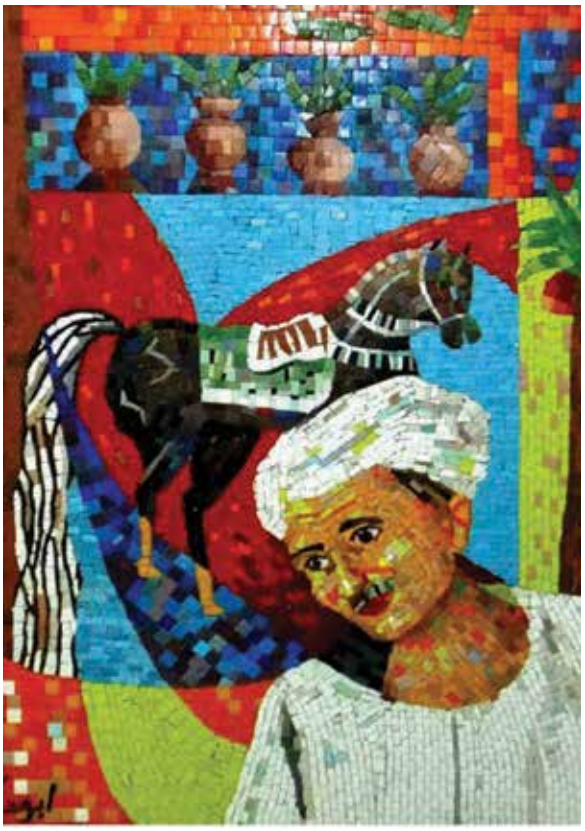
LA CHABKA (DENTELLE À L'AIGUILLE) DANS LA RÉGION DE BIZERTE

Une pratique artisanale féminine

Ismahane ben Barka - Tunisie

L'étude porte sur un type de pratique artisanale qui relève des métiers traditionnels féminins en Tunisie. Cette pratique s'inscrit dans le cadre des études anthropologiques et des recherches en ethnologie qui connaissent aujourd'hui un développement et une diversification accrues, tant sur le plan quantitatif que qualitatif, en mettant notamment l'accent sur un type d'artisanat qui est familial par excellence, mais aussi sur une culture professionnelle qui a connu de réels progrès et réussi à se maintenir en dépit des changements économiques et socioculturels que le pays a connus. Une des questions qui se posent dans ce type d'étude est de savoir jusqu'où de nombreuses pratiques appartenant à l'héritage artisanal réussiront à assurer leur survie.

On peut définir la dentelle à l'aiguille comme un travail de tricotage qui permet de relier de façon régulière et calculée les fils les uns aux autres au moyen d'une aiguille, de façon à créer ce type de dentelle, généralement appelé chabka (littéralement réseau ou entrelacs), mais le plus souvent jamâa (assemblage), dans la ville de Bizerte, dénomination qui ne diffère guère pour le sens de la première puisqu'elle met en relief le travail d'entrelacement des fils en vue de produire une pièce. Si les deux appellations se rencontrent dans la plupart des zones de cette région, les deux petites villes de Rafraf et de Ghar el Melh désignent cette dentelle par le mot chbeïka (petit



qui explique, du reste, que ce chant n'a pas eu seulement pour fonction de faire apparaître la ''nature artistique et la dimension vocale'' liées à de tels événements et pratiques d'ordre social, mais également de nous aider à nous constituer une vision approfondie des us, coutumes et croyances dans l'ensemble des domaines relevant de la communication et de l'adaptation entre les membres de la société.

Le chant folklorique concerné par la présente étude est, du moins par l'un de ses aspects, ce chant qui s'adresse, tant au niveau de sa production que de sa consommation, au commun des hommes au sein d'une société qui porte la marque de la culture populaire. Pourvu d'une importante réserve de mélodies, de rythmes et d'une riche variété de types et styles de performance, ce chant accompagne l'ensemble des activités, événements et cérémonies qui scandent la vie sociale. Ce fonds mélodique ne cesse d'être développé et affiné, surtout qu'il bénéficie de nombreux apports, et qu'en général il n'exige pas, pour s'adapter à un public d'une grande disparité tant au niveau intellectuel que de la réceptivité aux performances artistiques, une quelconque habilitation musicale qui limiterait les artistes à des individualités ou à des catégories particulières. Cet art appartient en fait à toute personne, à la seule condition qu'elle sache se mettre au diapason des manifestations et événements d'une société sans faillir à ses traditions.

LE CHANT FOLKLORIQUE ET SA PLACE DANS LA SPHERE CULTURELLE

Structure et signification

Mohammed Omran - Egypte

Le chant folklorique occupe une place importante dans les études portant sur la musique traditionnelle chez les différents peuples, non seulement parce que ce chant recèle d'incontestables valeurs artistiques et esthétiques et revêt une vaste dimension philosophique, mais aussi parce qu'il confirme par sa présence insistante le rôle qu'il assume au sein de la société, en tant qu'il constitue, d'un côté, une entité cohérente et fonctionnelle qui interagit avec les autres éléments du champ culturel, et d'un autre côté, une activité révélatrice du rôle que jouent les groupes et les individus au sein de la société.

De nombreuses études folkloriques récentes reconnaissent de façon unanime que l'intérêt porté à l'étude de ce type de chant ne vise pas seulement à révéler les fondements artistiques sur lesquels cet art édifie ses formes et ses thèmes mais aussi à découvrir la nature des activités sociales qui en ont permis le développement. Il est certain à cet égard qu'un grand nombre de formes et de structures mélodiques de ce type de chant n'auraient pu voir le jour, ni prendre leur essor et se répandre au sein de la vie sociale traditionnelle sans l'existence de pratiques et d'événements proprement sociaux. C'est ce

entraîne les êtres dans diverses ambiances, renforce les valeurs et les orientations dont ils sont porteurs autant qu'elle aide à développer le champ de la pensée, du langage, des affects ou de l'imagination.

Le lien étroit qu'entretiennent les chansons avec la réalité sociale dans ses moindres détails et problématiques est révélateur de cette présence historique privilégiée de la créativité dans la représentation, l'enrichissement et le développement de la vie sociale en ses multiples facettes. Il en résulte qu'il est essentiel d'enraciner les dimensions artistiques dans le quotidien de chaque individu, avec l'espoir que le rôle pionnier de l'art continuera à accompagner la marche de l'humanité comme cela a toujours été le cas depuis la nuit des temps. Concrètement, cela signifie que le discours de la chanson doit demeurer un sujet du plus haut intérêt, en tant qu'il constitue une entrée pour tirer profit de tous les contextes possibles dans leurs dimensions éducationnelles et civilisationnelles et réhabiliter les valeurs ancestrales qui commencent à marquer un certain recul face à l'offensive de valeurs autres. Ce discours est en effet le meilleur garde-fou contre les multiples dérives culturelles et existentielles qui affectent les individus autant que les collectivités.

Cette étude a pour première finalité l'examen des évolutions dans le champ des valeurs à travers le discours de la chanson qui est en soi une des marques distinctives de la vie sociale dont elle assure la pérennité et le

développement en lui garantissant l'accord avec le réel autant que l'équilibre et la stabilité. C'est au moyen de la chanson que les groupes sociaux répondent aux attentes et besoins renouvelés des individus.

Cette étude vise en outre de mettre en lumière les valeurs portées par un échantillon de chansons populaires choisies dans ce but. Ces chansons liées au genre du rap ont éclos au lendemain de la révolution tunisienne, dans un monde devenu un petit village où les normes se sont inversées tandis que se répandaient des formes de discours et de comportement étrangers à notre culture mais considérées comme autant de symboles de libération, de modération et de rejet du fanatisme.

LA CHANSON POPULAIRE EN TUNISIE ET LES VALEURS SOCIALES DONT ELLE EST PORTEUSE

L'exemple de "O colombe qui t'es envolée"

Nouri Chaari - Tunisie

L'attachement aux valeurs constitue en soi un indice important quand au niveau de civilisation atteint par une société soucieuse d'édifier un être humain capable de supporter les épreuves de l'existence et d'œuvrer à la réalisation des aspirations dont il est porteur. On ne saurait assez souligner l'importance de la chanson dans la vie de chaque individu aux différents âges de la vie, ainsi que le rôle qu'elle joue dans la production de valeurs éducatives, cognitives, religieuses, sociales, nationales et humaines mais aussi pour ce qui est de faire connaître ses devoirs à chaque individu. La chanson peut remplir cette fonction et en réaliser les objectifs. Elle peut contribuer à l'acquisition des différentes valeurs et à donner à l'individu conscience de ses droits mais aussi de la culture de la société à laquelle il appartient. Les paroles d'une chanson peuvent contenir un savoir sur la nature de la vie, sur l'une ou l'autre des valeurs auxquelles aspirent les êtres ou encore tels ou tels droits qui sont les leurs, comme le droit à l'éducation, à un logement sécurisé, à une existence sûre dans un pays sûr ou encore à l'information ou à la santé.

Nul ne saurait douter de la place importante qui est celle de la chanson. Elle est l'expression des revendications, des besoins et des désirs de chaque individu, comme elle est le reflet de son état psychologique et existentiel. Elle

L'ÉPÉE ET LE POIGNARD DANS L'HÉRITAGE CULTUREL SOUDANAIS

Assaad Abdelrahmane Aoudhallah - Soudan

L'étude vise à montrer l'importance de l'épée dans l'héritage culturel du Soudan et à montrer les liens que cette arme entretient avec tous les domaines de cet héritage, aux différentes étapes de l'histoire de l'ancien Soudan, ainsi qu'en témoigne le registre des vestiges que l'on peut consulter pour connaître les traces que l'histoire a gardées de la présence de l'épée et du poignard dans le Soudan antique ainsi que la continuité des usages qu'en ont fait l'artisanat traditionnel et les multiples pratiques en rapport avec les us, coutumes et croyances du pays. La littérature populaire confirme, à travers les différentes appellations données à l'épée et la place qu'occupe cette arme dans la poésie actuelle mais aussi dans les récits historiques et héroïques du Soudan moderne le lien étroit qui existe entre l'épée et le patrimoine culturel soudanais, en général, lien qui témoigne de la continuité historique et du caractère identitaire profond de la présence de ces lames, épée ou poignard, dans la civilisation soudanaise.

L'auteur examine de près les différentes significations des mots arabes seif (épée) et khanjâr (poignard), ainsi que l'arrière-plan historique de leur présence dans la culture et l'histoire anciennes du Soudan. Il s'interroge, à partir de là, sur la place que ces armes occupent dans les différents domaines du patrimoine, qu'il s'agisse des formes de l'artisanat traditionnel, des croyances, des us et coutumes, de la littérature populaire ou des arts de la scène tels que la danse ou les jeux populaires. L'étude s'appuie sur des références, des sources et des illustrations photographiques qui viennent corroborer les données et Informations textuelles.

marocain à travers un corpus formé par les prestations d'un groupe de personnes triées sur le volet et appartenant à diverses catégories d'âge, de sexe et de niveau culturel. Les types de serment varient selon le désir et la finalité discursive du locuteur. L'auteur a pu noter le retour fréquent de l'expression Wallahi (par Dieu), employée à des fins aussi diverses que la menace, l'acceptation, l'atténuation d'une sollicitation ou d'une interrogation, la formulation à l'intention du destinataire d'une excuse, d'un conseil, d'une forme de complaisance…

Il est certain que les Marocains sont convaincus que le serment est un acte peu souhaitable et qu'il convient de l'éviter. Mais qui prête une oreille attentive à la parole de ces citoyens ne peut que constater la multiplicité des formes de serments en usage dans la conversation ordinaire. Il notera en outre le lien étroit entre ces types de discours et la religion musulmane, avec fort souvent le maintien de structures propres à l'arabe littéral, qu'il s'agisse du waw (wa-llahi) que du b (bi-llahi) ou des verbes signifiant : je jure.

Même si le serment doit toujours s'appuyer sur le seul nom de Dieu, ou sur l'un de Ses noms de belle venue ou encore sur l'une de ses hautes vertus, on observe que les Marocains recourent à un grand nombre d'autres locutions, quand bien même ils savent qu'il y a hérésie à associer qui que ce soit au nom du Très-Haut. Ces formules se rencontrent en outre plus fréquemment chez les personnes peu ou non scolarisées, les analphabètes ou celles à faible revenu.

L'étude recommande sur la base de ces données de poursuivre les recherches sur le discours du serment dans le dialecte marocain en se fondant sur de plus amples collectes d'exemples, sur des corpus plus étendus et sur des occurrences stylistiques différant de celles qui ont été examinés dans cette étude. Elle recommande également de prendre appui sur la linguistique comparée à travers la confrontation des serments prononcés en dialectal marocain avec ceux qui se rencontrent dans les autres dialectes issus de l'arabe classique. Nul doute que ces comparaisons ne contribuent à mettre en évidence les convergences et les divergences linguistiques dans le monde arabe autour de ce type de discours.

LES FORMES STYLISTIQUES DU SERMENT DANS LE DIALECTE MAROCAIN

Étude fonctionnelle

Abdelali Ahmamou - Maroc

Cette étude vise à examiner les emplois linguistiques relatifs aux différents types de serment dans le dialecte marocain. Diverses occurrences ont été collectées au cours d'une période de quatre mois à partir d'entretiens directs et du suivi de plusieurs pages de sites sociaux, mais aussi à partir de questions personnellement posées à un échantillon de personnes cibles, de divers âges, sexes et niveaux culturels et sociaux. L'auteur a en outre été fidèle au principe de fréquentation assidue des personnes interrogées qui lui a permis d'enregistrer la plupart des formes les plus courantes de serments exprimés dans les situations les plus diverses.

L'usage très étendu du serment chez les Marocains a conduit l'auteur à mener une enquête fonctionnelle approfondie sur ce type de discours. Le travail de recensement s'est fondé sur la description et l'analyse de la matière collectée, puis sur la technique de l'observation directe en vue de déterminer les types de serment en usage. L'étude a permis de montrer que le serment a diverses finalités, notamment l'expression d'une acceptation, d'une excuse, d'une complaisance, d'une menace, etc.

Le but de cette recherche est donc de comprendre le discours du serment en arabe dialectal

HABITS ET TOILETTES DE LA FEMME DANS LA LITTÉRATURE POPULAIRE DE QATAR

Noura Hamd al Hajiri - Qatar

Toute femme possède un riche patrimoine de tenues vestimentaires et d'accessoires de toilette dans lequel la littérature populaire orale peut puiser pour développer les thématiques et les formes d'expression les plus diverses qui seront conçues en accord avec les traditions du genre littéraire abordé.

Cette étude tente de répondre à un ensemble de questions: quelles sont les éléments de l'habit et de la toilette des femmes qu'aborde la littérature populaire? Comment cette littérature a-t-elle traité un tel patrimoine féminin? La littérature populaire a-t-elle développé de la même façon, à travers ses différents genres, cette thématique particulière ?

Pour répondre à ces questions, l'auteur s'est penchée sur les œuvres marquantes de la littérature populaire du Qatar. Elle a procédé au recensement des mots et expressions relevant du champ sémantique de l'habit et de la parure de la femme. Ses analyses lui ont permis de mettre en évidence un ensemble de données :

La littérature populaire sous toutes ses formes s'est servie de cette importante matière; les proverbes et la littérature nabatéens sont les genres qui ont le plus développé ces thèmes, diversifiant à cet effet les champs sémantiques, les objets, les dénominations et les actions; le conte et la chanson populaires sont, par contre, les genres qui se sont le moins attardés sur ce thème, le récit ou le chant s'occupant plus des actes et des événements que de la construction de chaque personnage ; la chanson destinée aux enfants a, en revanche, amplement traité des vêtements et ornements en rapport avec les jeunes de cet âge ; les vêtements sont bien plus souvent cités que les bijoux dans les proverbes.

La rareté des sources et l'absence d'un véritable travail de collecte des devinettes ont empêché l'auteur de vérifier si ce genre littéraire s'est arrêté sur la parure de la femme.

L'histoire racontée qui au fondement de tout récit est présente dans la comédie, le théâtre de mime, les illustrés, elle se rencontre également dans les affiches et la vitrine des magasins, la conversation, etc. Elle est pour ainsi dire présente à l'infini sous diverses formes, en tout temps et tout lieu et dans toutes les sociétés. Elle est là depuis le commencement de l'aventure humaine, elle s'est épanouie à toutes les époques, dans tous les domaines et à travers toutes les manifestations de la vie. L'acte narratif n'a pas de frontière comme l'affirme le critique Saïd Yaktine, il s'étend à toutes les formes de discours que l'homme où qu'il soit peut inventer, que ces fomes relèvent ou pas de la littérature. C'est un concept globalisant qui enveloppe la totalité des actes et manifestations de l'homme. Mais le choix des critiques qui s'est porté sur ce dîwan (recueil) arabe de récits relevant du vieux patrimoine (la sîra populaire en particulier) et sur leur structure narrative, aux fins de mettre en évidence le caractère textuel et la matière narrative de tels récits, n'a pas été sans soulever des questions fondamentales, en ce qui concerne les problématiques du genre littéraire, du passage de l'oralité au discours écrit et de l'authenticité de l'approche (choix de la méthode critique appropriée).

Malgré cette structure globalisante qui caractérise la sîra, celle-ci ne saurait être considérée comme une épopée. Les chercheurs qui ont rangé ce type de récit dans cette catégorie n'ont fait que simplifier le problème en rapprochant la sîra des épopées occidentales. Le terme épopée a été en fait d'abord adopté pour désigner L'Iliade et L'Odyssée. Il fut ensuite appliqué à des œuvres telles que La Chanson de Roland ou l'épopée du Cid, puis à d'autres textes épiques apparus dans diverses régions d'Europe.

Malgré la présence d'éléments communs aux épopées occidentales et aux sîra populaires arabes, les différences restent importantes entre ces deux types de récits. L'univers de la sîra est en effet bien plus vaste que celui de l'épopée. C'est lorsque la sîra commence à décliner qu'elle devient épopée. La sîra est le tout et l'épopée la partie.

Un grand nombre de chercheurs arabes, et à leur tête Saïd Yaktine et Abdallah Ibrahim, ont tenté d'aborder par divers biais la structure textuelle de la sîra populaire en y appliquant des outils et des méthodes critiques venus d'Occident. Mais ces approches n'ont guère touché à la véritable signification de ces anciens récits arabes. Leur lecture s'est en effet bornée à l'examen de la structure textuelle sans interroger le contexte culturel dans lequel la sîra a vu le jour et qui eut une grande influence sur la formation et la structure narrative de ce type de récit, mais aussi sur ses interactions avec une grande diversité d'autres textes narratifs.

LA SÎRA POPULAIRE ARABE
Problématique du genre textuel et de l'authenticité de l'approche

Saïd Bouaita - Maroc

Les études sur les anciens textes narratifs arabes ne vont pas sans difficulté, eu égard à l'absence d'outils et de méthodes adaptés à la lecture critique de ce patrimoine. Qui plus est, toute création, littéraire ou autre, est le produit d'un contexte culturel particulier. Il n'est pas évident que l'on puisse aborder ce type de texte narratif en prenant appui sur des méthodes empruntées à d'autres environnements culturels. Or, en dépit de ces difficultés, certains chercheurs arabes ont essayé de relire et de mieux comprendre ce patrimoine afin de connaître de plus près la réalité de la société arabe qui l'a produit. La sîra populaire (biographie d'hommes d'exception) est l'un des principaux domaines du patrimoine narratif arabe. Elle est d'une certaine façon un reflet de la pensée et de la sensibilité de l'homme arabe à telle ou telle époque de l'histoire. Elle a été sur de longues périodes l'expression des actions héroïques et des heures glorieuses qui ont marqué cette histoire. Beaucoup de critiques ont, du reste, classé ce genre littéraire dans le genre du khabar (récit rapporté de faits récents) ou du sard (discours narratif).

Même si les recherches et les études qui ont traité de ce patrimoine arabe sont nombreuses et diverses, il importe de s'arrêter sur les ouvrages des chercheurs marocain, Saïd Yaktine, et irakien, Abdallah Ibrahim, qui ont étudié, l'un et l'autre, les aspects discursif et textuel de la sîra populaire, en mettant l'accent sur les avancées réalisées par les études critiques occidentales dans les multiples domaines du texte narratif. Le critique français Roland Barthes a souligné le fait que le récit se trouve aussi bien dans le mythe et le conte que dans la comédie, la tragédie ou la nouvelle. Le mot récit est un terme complexe qui caractérise la structure d'une multiplicité de textes en prose (nouvelles, proverbes, biographies, épopées, romans…).

LA FONCTION ARGUMENTATIVE DU PROVERBE POPULAIRE DANS LA FORMATION DU DICOURS ROMANEQUE

L'exemple du roman Les Maîtresses de la lune de Joukha al Harîthi

Ali Ahmad Omran - Bahreïn

L'étude porte sur les techniques d'argumentation, telles que l'allusion, l'expression ou le raisonnement, adoptées par le locuteur pour modifier les croyances du destinataire et le convaincre de se ranger à la position qu'il souhaite. Ce travail sur le discours a pour but de gagner l'approbation du destinataire et de le persuader de la validité des preuves et arguments développés au cours du processus de communication. Le discours argumentatif demeure la base de l'effort déployé par le locuteur pour être entendu par le destinataire et lui permettre de réaliser ses objectifs.

Le proverbe populaire se distingue des autres types de discours dans la littérature officielle par le fait qu'il est l'expression sincère et fondée sur l'expérience vécue de la philosophie et de la pensée authentique d'une nation ou d'un peuple. Le proverbe nous fournit des exemples d'une grande valeur argumentative tirés du comportement des hommes, l'objectif suprême de l'argumentation au moyen du proverbe étant de transmettre un message pour tout à la fois convaincre et être convaincu.

L'étude recense les formes et fonctions du discours romanesque à travers l'œuvre de l'importante romancière omanaise, Joukha al Harîthi, Les

Maîtresses de la lune. L'auteur s'est penché en particulier sur l'usage intensif du proverbe populaire local dans cette œuvre. Une présence aussi insistante de ce type de discours est de nature à conférer à ces textes un surcroît de beauté et de force argumentative qui leur permet d'entrer dans un rapport intime avec la réalité et l'histoire du pays. En travaillant de façon aussi soutenue sur le proverbe populaire local dans ce roman, Joukha al Harîthi a contribué à ancrer ce genre littéraire nouvellement introduit dans la région du Golfe.

désigne un processus de formation d'événements imaginaires qui ne sauraient avoir une existence effective et dont la survenue est impossible."

Qui examine avec attention les contes des Mille et une nuits ne peut manquer de noter, comme souligné précédemment, la prédominance du fantastique par rapport aux autres composantes du récit. Les personnages y sont assujettis, de façon visible, comme on le voit, par exemple, dans l'histoire extraordianire du Docteur Doyan qui, dans le conte intitulé "Le ministre du roi Yonan", a réussi à guérir le roi de la lèpre qui couvrait son corps, ce que les autres médecins furent incapables de faire. En plus, ce docteur a réalisé cette prouesse sans recourir au moindre médicament ou onguent. « Ensuite, le docteur entra dans la ville, il y séjourna peu de jours et entendit que le roi était atteint de la lèpre qui couvrait son corps. Il mit de bon matin ses plus beaux habits et se rendit chez le roi Yonan où il se prosterna avant de s'adresser au monarque en ces termes : "O roi, moi je vais vous guérir, sans vous prescrire de médicament ni vous enduire le corps d'un onguent", à quoi le roi répondit : "Tu vas me guérir sans m'administrer de médicament ni d'onguent ?" Le roi en fut grandement étonné".

Qui regarde avec attention les titres de contes des Mille et une nuits, ne peut que remarquer la prédominance du fantastique. Chacun de ces titres renvoie à un vaste univers d'étrangeté, de magie et de fantastique propres à pousser le lecteur à chercher à découvrir le secret que recèle cette "nouvelle nuit narrative". On peut citer, à titre d'exemple, "L'histoire du marchand et du génie", "L'histoire de la ville ensorcelée", "L'histoire de la ville maudite", ainsi que bien d'autres titres.

Dans les contes des Mille et une nuits, le fantastique structure également la durée, les événements et les autres composantes de l'architecture narrative. Il n'est pas besoin de dresser la liste de ces éléments ou, même, de s'y arrêter, l'objectif de cette réflexion étant de montrer la prédominance du fantastique dans ces contes et d'évaluer l'impact d'une telle prévalence sur l'ouverture des récits sur de multiples significations.

FANTASTIQUE ET OUVERTURE DU TEXTE DANS LA LITTÉRATURE POPULAIRE

L'exemple des Mille et une nuits

Mohamed Ali Amine - Egypte

Il ne saurait y avoir le moindre désaccord entre les chercheurs sur le caractère fantastique des contes de Mille et une nuits. Qui ne sait à cet égard que ces contes se déroulent dans des lieux légendaires où magie et sorcellerie dominent de façon notable la structure narrative des récits ?

Le fantastique en ses multiples variations traverse de part en part le tissu narratif des récits des Mille et une nuits. L'auteur autant que la plupart des spécialistes qui ont exploré les divers aspects de ce texte sans exemple dans la littérature populaire en ont fait le constat. Mais ce que beaucoup de lecteurs avertis ont omis de souligner, c'est que le fantastique contribue de façon décisive à l'ouverture de de ces contes sur une multiplicité de significations littéraires. Car ce que le fantastique ajoute d'essentiel à ces textes n'est pas seulement de l'ordre du plaisir ou du divertissement procurés au lecteur mais relève de la capacité des récits à s'ouvrir sur des horizons d'interprétation variés qui exigent du lecteur un haut degré d'expérience dans le domaine de la littérature avec ses multiples catégories, mais aussi dans le domaine de la critique avec ses différentes orientations et dans celui des autres savoirs, qu'il s'agisse de philosophie, de psychologie,

de sociologie ou de bien d'autres disciplines.

Le fantastique est un terme par lequel la critique désigne des faits surnaturels relevant de l'impossible ou de l'inconcevable au regard des lois de la raison humaine. La littérature fantastique relève dès lors de l'imaginaire de l'impossible. Ces textes transgressent en effet tout ce qui est réaliste ou sensé et s'ouvrent sur tout ce qui outrepasse les limites intangibles du réel ou de la raison. "Le fantastique

al Ansari (1929-2011), une éminente personnalité koweïtienne qui occupa de nombreux postes de responsabilité et dont les multiples dons musicaux et les grands accomplissements dans le domaine des symphonies sont mondialement reconnus.

Le Professeur Gargui effectua un nombre important de visites à Bahreïn, et il me fut donné, à chaque fois que je pus l'accompagner sur le terrain, de découvrir la matière qu'il cherchait à connaître dans le cadre de ses travaux sur la musique du Golfe arabe, la Presqu'île arabique étant pour lors terra incognita dans le domaine de la musicologie. Au cours de l'une de ses visites à Bahreïn, il fut accompagné par le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève. Une fois achevées les recherches qu'il voulait mener par la visite des autres pays du Golfe arabe, il publia en coopération avec le Musée de Genève la première version des enregistrements vocaux des chants et des courtes chansons populaires de la région, en symbiose avec un ouvrage dans lequel le chercheur avait consigné des informations sur chacun des arts enregistrés. À cette occasion, le Professeur rendit hommage au soutien qu'il trouva auprès des chercheurs locaux ainsi que des guides qui l'accompagnèrent et qu'il cita nominalement.

La relation avec le Professeur Gargui se poursuivit sur de nombreuses années, le Professeur coopéra notamment à la préparation des grands congrès mondiaux organisés par le Centre du Patrimoine populaire des États arabes du Golfe que j'eus à diriger de 1982 à 1986. Il fut d'une aide précieuse pour assurer la participation des chercheurs les plus éminents dans les différents domaines de l'ethnomusicologie, une science qui comptait à l'époque fort peu de spécialistes dans les pays arabes.

Or, voici plus de cinq ans que la revue LA CULTURE POPULAIRE s'efforce d'obtenir les droits de publication et de diffusion des travaux et recherches du Professeur Gargui, matière écrite aussi bien que sonore, afin d'en faire don à ses lecteurs. Des contacts ont à cet égard été établis avec les ayants droit, depuis le Musée de Genève qui se chargea de la première édition à la Société de production des cassettes qui avait racheté, à sa mort, aux héritiers les droits sur les enregistrements, et jusqu'à l'une de ses parentes. Des discussions eurent également lieu sur une éventuelle réédition – le tout sans résultat. La femme de lettres, Dr Maasouma Ali al Moutawa joua, de son côté, un rôle important dans les enquêtes et recherches qui nous permirent finalement d'obtenir la dernière copie des ultimes enregistrements sur lesquels le Professeur Gargui avait lui-même effectué des rectifications d'envergure. Cette copie fut alors remise à M. Yacoub al Mahraqi qui reprit à son compte, en tant que poète et homme de lettres parlant la langue française mais aussi en tant que chercheur compétent en la matière, les mêmes contacts et pourparlers, mais tous ces efforts ne débouchèrent sur aucune avancée.

Le lecteur trouvera dans ce numéro une étude d'une certaine étendue signée par mon auguste maître le Professeur Simon Gargui… Que Dieu ait son âme et bénisse les efforts qu'il avait accomplis sur le terrain au service de la culture musicale dans la région du Golfe.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

LE PROFESSEUR GARGUI ET LA MUSIQUE DU GOLFE ARABE

Au début des années soixante-dix du siècle dernier, notre ami le Professeur Dr Mohammed Jaber Al Ansari (que Dieu lui redonne santé et vigueur) qui venait d'être nommé pour une courte période à la tête de la Direction de l'Information de Bahreïn, me chargea d'accueillir un chercheur français qui nous venait du Koweït, et d'apporter toute l'aide nécessaire à cet éminent ethnologue qui se proposait d'étudier les arts populaires bahreïnis du chant. Cet invité n'était autre que le Professeur Simon Gargui (1919-2001) que M. Yacoub Al Mahraqi cite dans son article publié dans ce numéro.

Telles sont les circonstances dans lesquelles je fis la connaissance de cet homme modeste et d'une grande bienveillance qui était aussi un chercheur multidisciplinaire. J'eus alors l'honneur de l'accompagner dans les tournées qu'il effectua sur le terrain pour connaître les différentes facettes de l'art populaire du chant bahreïni. Des liens d'amitié ne tardèrent pas à se nouer entre ce visiteur et moi qui se poursuivirent jusqu'aux dernières années de son existence. C'est en me familiarisant avec ses méthodes de travail sur le terrain – qu'il s'agisse de recueillir, de collationner, de documenter et d'enregistrer la matière chantée, ou d'étudier de près les formes d'exécution ou les instruments de cordes ou percussion utilisés ou encore de comprendre la forme et le sens des textes chantés – que j'ai pu enrichir les connaissances acquises au cours des années soixante auprès de feu le Professeur danois Paul Rofseng Olson. Grâce au Professeur Gargui j'ai pu trouver une réponse aux questions nombreuses et complexes sur les narrateurs et autres types d'informateurs avec lesquels le Professeur, qui était de mère arabe et de père suisse ou français, pouvait communiquer en arabe. C'est, il va de soi, de ce compagnonnage sur le terrain qui devait se répéter à l'occasion de nombreuses autres visites à Bahreïn qu'est née cette longue amitié dont je parlais.

Il me fut ensuite permis, à travers le travail accompli par ce chercheur scrupuleux qui ne voulait rien tant que de voir la musique arabe rester fidèle à ses fondamentaux, de faire la connaissance d'un des maîtres de la musique du Golfe, M. Ali Zakaria

Index

21
LE PROFESSEUR GARGUI
ET LA MUSIQUE DU GOLFE ARABE

23
FANTASTIQUE ET OUVERTURE DU TEXTE
DANS LA LITTÉRATURE POPULAIRE
L'exemple des Mille et une nuits

25
LA FONCTION ARGUMENTATIVE DU PROVERBE POPULAIRE
DANS LA FORMATION DU DICOURS ROMANEQUE
L'exemple du roman Les Maîtresses de la lune de Joukha al Harîthi

26
LA SÎRA POPULAIRE ARABE Problématique du genre textuel
et de l'authenticité de l'approche

28
HABITS ET TOILETTES DE LA FEMME
DANS LA LITTÉRATURE POPULAIRE DE QATAR

29
LES FORMES STYLISTIQUES DU SERMENT
DANS LE DIALECTE MAROCAIN Étude fonctionnelle

31
L'ÉPÉE ET LE POIGNARD DANS L'HÉRITAGE CULTUREL
SOUDANAIS

32
LA CHANSON POPULAIRE EN TUNISIE ET LES VALEURS
SOCIALES DONT ELLE EST PORTEUSE
L'exemple de "O colombe qui t'es envolée"

34
LE CHANT FOLKLORIQUE ET SA PLACE DANS LA SPHERE
CULTURELLE Structure et signification

36
LA CHABKA (DENTELLE À L'AIGUILLE) DANS LA RÉGION DE BIZERTE
Une pratique artisanale féminine

38
UNE LECTURE ANTHROPOLOGIQUE DES FORMES ET TYPES
DE BIJOUX TRADITIONNELS À TLEMCEN (ALGÉRIE)

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

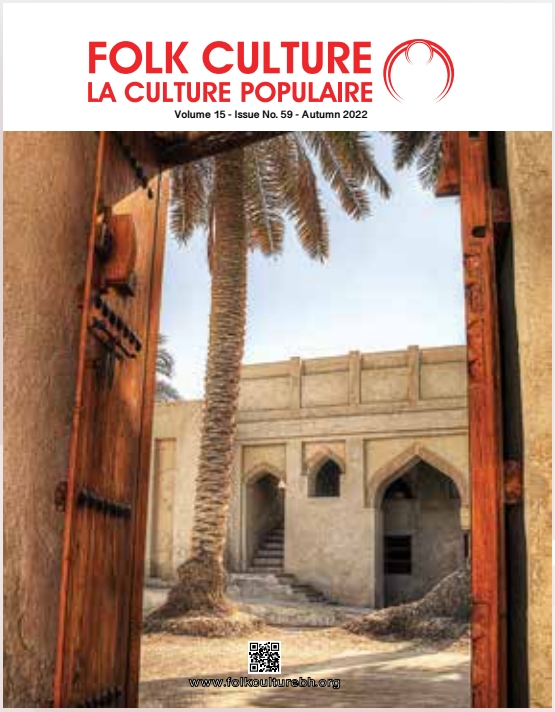
Shereen A. Rafea
Directrice des relations
internationales I.O.V.

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 15 - Fascicule 59
Automne 2022



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

An Anthropological Interpretation of Traditional Jewellery in Tlemcen

Drissi Thani Slaf - Algeria

Traditional crafts are among the activities that can be traced back to ancient history, and they have been immortalised by the creativity of Algerians.

Traditional crafts are an essential element of Algerian culture and an affirmation of the Algerians' national character, embodying its richness, diversity and uniqueness. An ancient civilisation of people, whether they be in the east, north or south of the country, they are characterised by wonderful beauty and high artistic taste, meeting basic needs in the development of any society as a rule in industrialisation. And, because they stem from shared cultural aspects in terms of shapes, colours, materials, and symbols, they are a genuine reflection of people's character and heritage and have become a massive and magnificent sociocultural museum.

Algerian traditional crafts, particularly in Tlemcen, are comprised of an aesthetic and artistic riches that reflects the people's civilisation as well as the religions and folk beliefs that prevailed in the past. Among these traditional crafts Tlemcen was known for, we find traditional jewellery. Since ancient times, women have sought to create and embellish jewellery using any natural resources they could find, including bones, shells, animal horns and teeth, as well as fruit and grains. Women also fashioned their jewellery from mouldable precious metals such as gold and silver, and embellished it with gemstones for creative, aesthetic, and spiritual values. When jewellery includes religious figures or symbols and talismans for protection to make an amulet with extraordinary

powers, it surpasses material life and enters other realms. Such jewellery remains on the necks and chests of its owners throughout life, during funeral preparations, and in the grave. Therefore, it may be argued that Tlemcen's traditional jewelleries reflect a collective culture, and that one can learn about the country's customs and traditions by studying the workmanship. Traditional jewellery are the most visible art forms that reflect a country's authenticity and folklore.

Traditional jewellery has artistic symbols with aesthetic, social and ethnographic meanings, and the artist's language communicates with and influences others. The decorative forms convey the history of the civilisations that have passed through the area, which gives them distinctive characteristics and a special identity, such as Andalusian, Turkish, Islamic or Tlemcen characteristics. The artisans depict Tlemcen's customs, traditions, and values in jewellery, making them a beautiful and distinguished for of heritage.

‘Shabakah’ in the Bizerte region: A women's craft

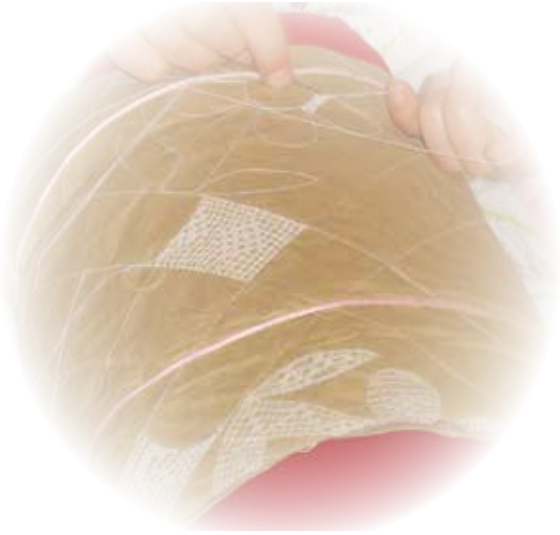
Ismahan bin Barka - Tunisia

This study aims to investigate Shabakah, which is a traditional Tunisian craft practiced by women. This study is conducted within the context of anthropological studies and ethnographic works, which have been witnessing recent variation and growth. This study also aims to shed light on the craft as an artesian culture which managed to sustain itself in the face of socio-cultural and economic transformations Tunisia has seen.

‘Shabakah’ or ‘la dentelle à l'aiguille’ is a form of needle lace, in which threads are intertwined through use of needle to take the shape of a net (i.e. shabaka in Arabic). The craft is known as ‘Jammah’ in the city of Bizerte, and Shabakah in the Tunisian cities Rafaf and Ghar El Melh and in Algeria.

Because the craft is popular in the Mediterranean basin, it can also be considered to fall under the larger understanding of crochet and openwork lace. This is because all these crafts produce non-woven fabric that is interconnected by similar and different stitches to produce a final shape that can only be accomplished through careful and elaborate manual work.

Shabakah is, in its essence, a home-based activity with an artistic and aesthetic component that has taken on a commercial dimension. It has spread to workshops and training facilities and has become a source of revenue for a number of craftswomen, both at home and in workshops.



The commercial aspect played a role in the spread and development of this craft, especially as colonialism encouraged artistic crafts, albeit for colonial purposes.

This craft highlights the role women's skills play in the economic and social advancement of their country. However, perhaps the most significate role they play is preserving their traditional knowledge, skills, and ability to create art through the simplest of means." Despite numerous constraints, urban and rural women continue to be carriers of traditional knowledge and skills, conserving and passing on cultural, intangible, and material heritage and identities that have sadly weakened and been threatened with extinction". Through such, women have managed to pass on societal values and the rules and structures that govern daily life and special occasions onto other women. Thus, guaranteeing that women find their place in the society to which they belong and maintaining the traditional structures of their society.

Folk Singing and Cultural Topics: A Study of Structure and Semantics

Muhammad Imran - Egypt

The folk song continues to receive a lot of attention in studies on traditional music. This is not because it has pure artistic and aesthetic values or broad philosophical dimensions. Rather, because of its continuing presence and integral role in society and culture on the one hand, and because it is an activity that reveals the role that individuals and groups play in society on the other.

Moreover, there is consensus in contemporary folkloric studies that studying this type of singing aims to not only understand its artistic qualities, but to also reveal the social activities that it manifests in. This is because many forms and melodic structures of folk singing could not have risen in traditional folk life if not through social practices. Therefore, the folkloric singing to which I refer is created and accepted by the general public at various occasions and social gatherings.

The heritage of folk songs is constantly developing and improving due to the presence of multiple resources. Furthermore, one needs no qualifications to perform it; it has become the property of all individuals who adhere to various social occasions and events without breaking their traditions.

This study aims to answer the following questions: What criteria do people use to define folk singing in their society? Why does poetry play a vital role in singing? And which keeps the other alive? What role does poetry play in singing in comparison to the accompanying melodies? Which has a prominent position in singing, particularly in terms of functions and goals?

The Folk Song and Social Values in Tunisia: The Example of The Song 'Oh Dove That Flew'

Al-Nuri Al-Shiri - Tunisia

Interest in values is an important indicator of the advancement of any society that seeks to create people capable of bearing the burdens of life and contributing to social development. The importance of songs at various stages in an individual's life, and their role in producing educational, cognitive, religious, social, national and human values that are human rights cannot be overstated.

The folk song helps transmit information about various values, individual rights and the culture of the society. Its lyrics may convey knowledge about the nature of life, values or rights such as the right to education, safe housing or a safe homeland, in addition to playing an active role in the media and health sectors.

Furthermore, the significance of the folk song cannot be overstated because it expresses human needs and desires, "and it is a reflection of one's psychological and emotional state that also contributes to the development of his values and attitudes and aids his intellectual, linguistic, emotional and imaginative development."

The song's discourse within society, its role in creativity and its distinct historical role in establishing identity play important roles in enriching and developing the relationship between the individual and society.

The songs provide a doorway to educational and civilised dimensions, and they help to restore ancient values that have begun to disappear in light of new, alternative values.

This study's importance lies in its attempt to examine value changes through musical discourse in the social context, which is a way for society to survive and thrive.

This study aims to reveal the dominant values of a sample of folk songs associated with post-revolution rap in Tunisia at a time when the world has shrunk to the size of a village.

The Sword and Dagger in Sudanese Cultural Heritage

Asaad Abdul Rahman Awad Allah - Sudan

This article aims to highlight the significance of the sword in Sudanese cultural heritage and its history in ancient Sudanese civilisations as supported by archaeological evidence.

The continuous integration of the sword and dagger in traditional craftsmanship, practices of traditions and customs, and in folk literature signifies the depth of cultural identity associated with them in the Sudanese culture. Furthermore, their presence in such diverse fields confirms that the sword and dagger continue to play a role in Sudanese cultural heritage.

This article reviews the names given to the sword and dagger and their meanings. Furthermore, it provides an overview of the historical context of their presence in ancient Sudan. Finally, the article demonstrates the manifestations of the sword and dagger's connection to heritage in traditional crafts, customs, traditions, folk literature, beliefs and performing arts such as folk dances and folk games. This is all, of course, supported by photographs and with reference to reliable sources.

The Oath in The Moroccan Dialect: A Functional Study

Abdelali Ahamamou - Morocco

The purpose of this study is to examine and describe the linguistic use of oaths in the Moroccan dialect. The data collection for this study extended over a period of more than four months. Its procedures included face-to-face interviews, following social networking pages, and direct questions for a sample of people of different ages, genders, and cultural and social classes. This is all, of course, in addition to cohabitation; which made it possible to record the majority of the common forms circulating among Moroccans of various classes and living conditions.

We chose to do an in-depth functional study of oaths because they are widely used among Moroccans. The work is exploratory and descriptive in nature. It is based on using research methodologies to analyse collected texts and on observing people directly to analyse dialects. An analysis which shows, according to the study's findings, that the oath serves several functions, including acceptance, apology, courtesy, and threat.

The type of oath varies depending on the speaker's desire and intent. For instance, it was noted that individuals employ the "wa Allah" or "I swear by Allah" oath to make a threat, convey acceptance, ask for a favour or offer an apology, greeting or exhortation.

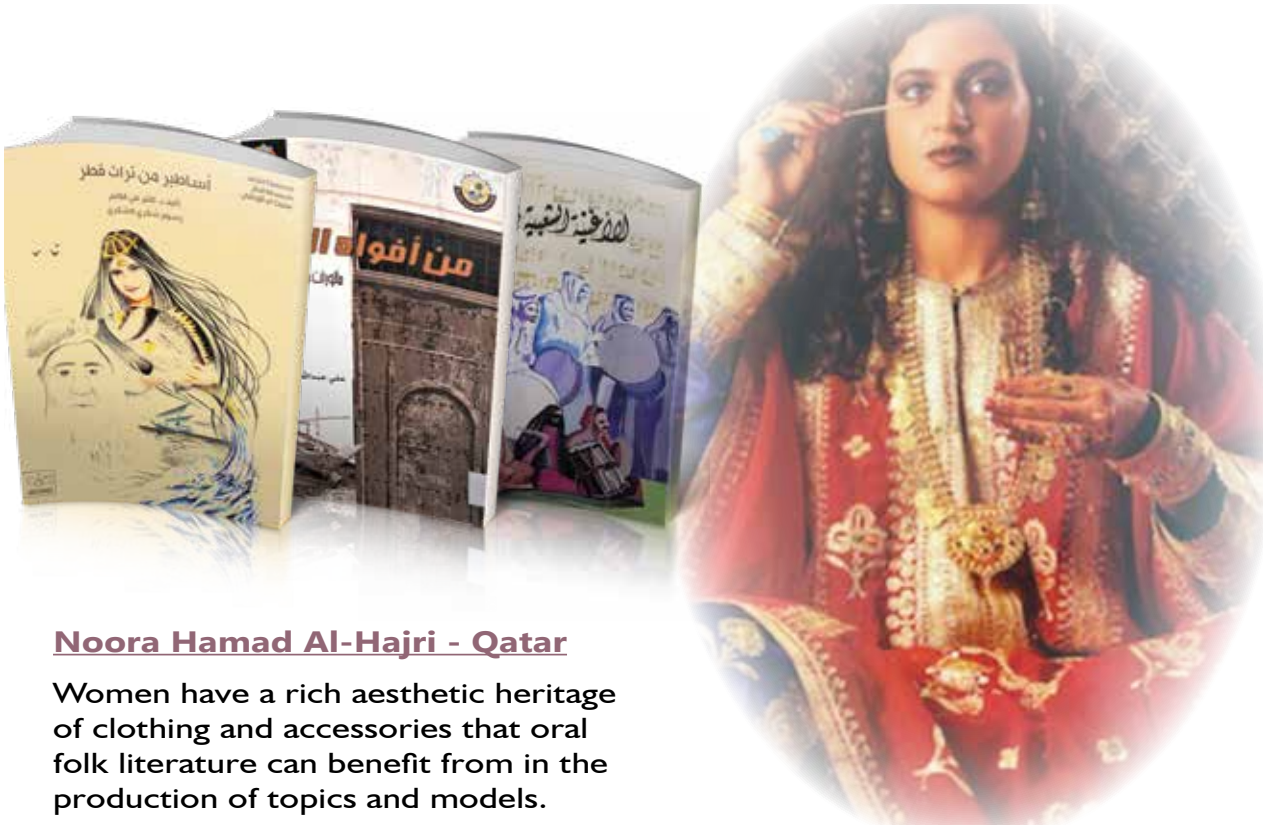
Certainly, Moroccans believe that oath-making is undesirable and that it should be avoided. However, when examining Moroccans' speech pattern, numerous varied forms of oaths can be noted in the public discourse. Furthermore, it can

also be noted that oaths are linked to Islam and, in many cases, the standard variety of the Arabic language. Although oaths are made in vernacular dialects, the use of certain letters or articles such as 'waw' and 'baa' or verbs is derived from standard Arabic language use.

Moreover, although oaths must be made using the names or attributes of God, we noticed that Moroccans use a variety of forms to make oaths, although the practice is condemned. Nevertheless, these forms are widespread among the uneducated, people with limited incomes, and the illiterate.

The study recommends more research into oaths in the Moroccan dialect using richer data and broader texts to find other forms and rhetorical purposes. It is also recommended to conduct comparative linguistic research, in which the forms of the oath in the Moroccan dialect and other Arabic dialects are contrasted. Through such research, we would be able to explore what forms and meanings the Arabic dialects share, and what differences exist between them.

Women's Clothes and Ornamentation in Traditional Qatari Literature



Noora Hamad Al-Hajri - Qatar

Women have a rich aesthetic heritage of clothing and accessories that oral folk literature can benefit from in the production of topics and models.

This study aims to answer the following questions: What aspects of women's fashion and accessories have been addressed in folk literature? What role did women's clothing and accessories play in folk literature? Do costumes and adornments have special characteristics in folk literature?

To answer these questions, Qatari folk literature was examined, and words relating to women's fashions and adornments were monitored. Then, through a descriptive and analytical approach, the study was able to arrive to several conclusions. Such as:

The most popular genres that mention women's clothing and adornments are Nabati poetry and proverbs. In these forms of folk literature, descriptions were found to be quite diverse, including names, materials, and actions.

As for children's folktales and folk songs, they were found to be among the least likely to mention women's clothing and adornments. This is because they are more concerned with events than the appearance of characters. However, children's folk songs do mention some children's clothes and adornments. Furthermore, proverbs were found to frequently mention clothing, but not jewellery. Finally, the scarcity of documented folk riddles made it impossible to confirm the genre's employment of women's fashion and adornments.

The act of narration arose with the emergence of man and was manifested in all forms of human life. This is why Yaqtin, refers to narration as "the limitless act". It expands to include various discourses, whether literary or non-literary, created by man wherever he is. Thus, forming a comprehensive concept of all forms and patterns of human life.

However, the researchers' decision to study this ancient corpus of Arabic heritage (especially the folk biography) and examine its narrative structures with the aim of proving the textuality their textuality raised many fundamental questions regarding the challenge of moving from oral to written texts, and the problem of approach.

This is because, despite the holistic structure that characterises the folk Arab biography, it is not an epic. This makes some scholars' attempts to describe folk biographies as epics a form of simplification. Moreover, it can be regarded as foreign description that attempts to understand the Arabic narrative through Western epics. Because, epic is a term that was first used to describe the Iliad and the Odyssey. Then, other European works, such as the epic of Roland and 'The Song of my Lord', were deemed epics as well.

Although there are some similarities between European epics and folk Arab biographies, they remain significantly distinct from one another. The biography is characterised by a much broader world than the epic. Therefore, when the biography begins to disintegrate, it turns into epics that form parts of the biography. Hence, the folk Arab biography is the whole, and the epic is the part.

Many Arab researchers, led by Ibrahim and Yaqtin, tried to approach the textual structure of the folk biography by applying Western critical methods to the text of the folk biography. However, these attempts did not result in sufficient and satisfactory analyses because the readings of the text were limited to its textual structure. Such analyses disregarded the cultural context in which the folk biography text originated, and its significant impact on its formation.

The Arab Folk Biography (Folk Epic): The Authentication of Literary Genres

Said Bouaita - Morocco

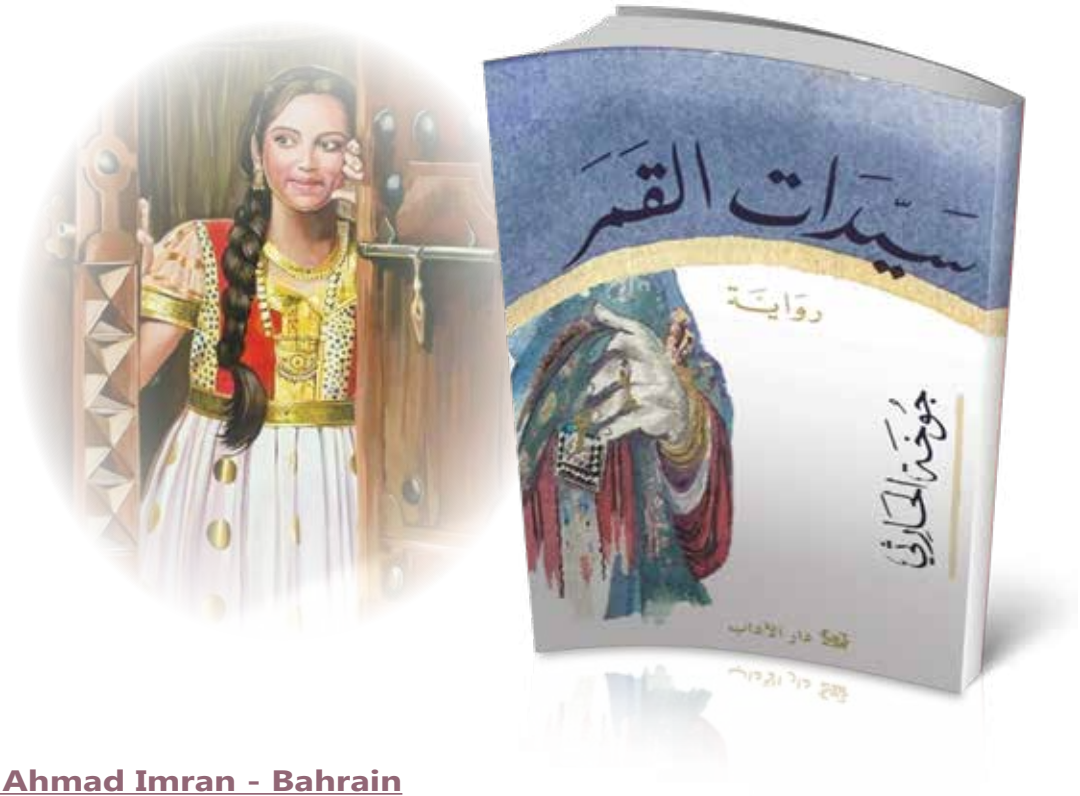
Researching ancient Arabic narration is not an easy task given the absence of appropriate means and methods to read this heritage. And, as creativity is the product of a particular cultural context, it is difficult to study this narrative heritage using methods borrowed from different cultural environments. Despite these difficulties, Arab critics and scholars have tried to re-read this heritage in order to arrive at a true image of the Arab society that produced it.

The folk biography (folk epic) is one of the most important Arab narrative heritage artforms that reflect Arabs' historical views and thoughts.

However, despite the large variation in studies on Arab narrative heritage, the works of the Moroccan researcher Said Yaqtin and the Iraqi researcher Abdullah Ibrahim are among the most important. Both dealt with the rhetorical and textual aspects of the folk biography (folk epic), and their studies focused on what Western critical research achieved in the field of narratives in all its branches.

The French critic Roland Barthes emphasised that the narrative lies in the myth and the tale, in the comedy, the tragedy and the story. Therefore, narration is a complex critical term that partakes in the construction of many forms of prose (stories, proverbs, biographies, epics and novels). Furthermore, the story, which is the main component of narration, is present in comedy, pantomime, colour images and conversation; it is present in almost infinite forms, in all times and places, in all societies, and it began with human history.

The Argumentative Function of Folk Proverbs in Narrative Discourse: The Example Of 'Ladies of the Moon' by Jokha Al-Harthy



Ali Ahmad Imran - Bahrain

This study examines the argumentative techniques that the narrator uses to change the recipients' beliefs and convey his message during the communication process. These techniques, which include references, phrases, or arguments, are means of persuasion often used in argumentative discourse.

It can be said that the folk proverb differs from other forms of expression in formal literature in that it accurately expresses the true and philosophical ideas of a nation through its empirical approach. Thus, folk proverbs include models of high argumentative value which must be studied.

This study explores the forms of folk proverbs and their role in shaping narrative discourse in the novel Ladies of the Moon by the renowned Omani novelist Jokha Al-Harthy. The use of folk proverbs in this novel increased its persuasiveness and created a fusion of reality and history. Through this implementation of proverbs, Jokha Al-Harthy managed to established an authentic genre in the Arabian Gulf region.

The Miraculous in the Literary Text: The Example Of 'One Thousand and One Nights'

Muhammad Ali Amin - Egypt

Researchers agree that 'One Thousand and One Nights' is a miraculous text. As is well-known, the book is full of fairy tales, and magic dominates their narrative structure.

In the tales of 'One Thousand and One Nights', the miraculous narrative fabric shrouds its various forms. This is what I and most of the researchers who have studied this unique folk literature text have found. What many of these researchers failed to notice is that the miraculous plays a significant role in the broad literary semantic space of the tales of 'One Thousand and One Nights'.

It is noteworthy that the miraculous adds elements that are not meant to only entertain the reader. Rather, they open the text up to various interpretations, which require a deep reading with extensive experience in literature and its various genres, criticism, analysis, philosophy, psychology, sociology, and other fields.

'The miraculous' is a critical term referring to metaphysical events that fall within the realm of the impossible and that defy logic. miraculous literature, as such, is the literature of impossible imagination; it is literature that transcends everything realistic or reasonable and opens to that which is beyond reality and reason. The miraculous is defined as "the process of forming fantasies that do not exist in reality and are impossible to achieve."

Anyone who examines the tales of 'One Thousand and One Nights' closely will notice that, as previously stated, the miraculous dominates various components of the narrative; for example, it dominates characters remarkably. This is evidenced by the exaggerated image of the character of the sage Doyyan in the story of King Jonah. This sage managed to cure the king of leprosy after doctors were unable to do so. After Doyyan had been in the city for a few days, he heard about what had happened to the king. One morning, he put on his most luxurious clothes and went to the palace of King Jonah, where he kissed the ground and said, to the astonishment of the king, "O King, I will relieve you of this disease without medicine or ointment."

Anyone who enjoys reading the titles of the 'One Thousand and One Nights' stories will notice how the miraculous dominates. The majority of these titles invoke a world of the grotesque and fantastic, enticing the reader to discover what follows these titles. Examples include 'The Tale of the Trader and the Jinn', 'The Tale of the Hunter and the Jinn', 'The Tale of the Enchanted City' and 'The Tale of the Dispossessed City'.

Furthermore, the miraculous also dominates time, events, and other elements of the narrative structure in the 'One Thousand and One Nights' stories. There is no need to examine and identify these components; as it is not an end in itself. Rather, it is merely a means of confirming the miraculous' dominance in the tales of 'One Thousand and One Nights' and, perhaps more importantly, studying the effect of the miraculous on the tales' semantic openness.

approach to Arab music without interference of new technologies, that I was introduced to one of the most prominent personages in Gulf music. Professor Ali Zakaria Al-Ansari (1929-2011) was a prominent Kuwaiti who had a number of important positions and multiple musical talents and was associated with international symphonies.

Professor Jargy visited Bahrain frequently, and I accompanied him on his field trips to learn more about the topics he was interested in studying for his research on the music of the Arabian Gulf. On one of his trips, Professor Jargy was accompanied by the Dean of the University of Geneva's Faculty of Arts. And, after Jargy finished travelling around the Arab Gulf countries, he collaborated with the Geneva Museum in Switzerland to release the first edition of audio cassette recordings of Gulf folk songs and chants with a publication that provided detailed information about each art form. In addition, the publication included.

Professor Jargy's expressions of gratitude to the cooperative efforts of local researchers and guides who helped him through his journey.

I stayed in contact with Professor Jargy for many years, and we worked together on preparations for scientific conferences organised by the Arab Gulf States Folklore Centre, which I presided over from 1982 to 1986. He was extremely helpful and cooperative, especially in terms of attracting prominent international researchers in the field of ethnomusicology, which was a relatively unknown discipline in the Arab world at the time.

Folk Culture Journal has been trying, over the course of more than five years,

to obtain the rights necessary to publish Professor Jargy's work on the Arab Gulf countries. Folk Culture attempted to negotiate with the Geneva Museum, the cassette production company who bought the copyrights from Professor Jargy's heirs, and even one of Professor Jagy's relatives. We were able to obtain, through the efforts of Dr. Meisuma Al-Motewa, the last version of his last recordings, personally edited by Professor Jargy. These recordings were given to the esteemed researcher, poet, and fluent speaker of French Mr. Al-Muharraqi to continue negotiations. However, all of our efforts in attempting to republish Professor Jargy's work on our part of the world were unsuccessful.

The late Professor Simon Jargy, may God have compassion for him and reward his diligent efforts to serve musical culture in the Gulf, is the subject of comprehensive research by Mr. Al-Muharraqi in this issue. I hope our devoted readers will find it both interesting and informative.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

Professor Jargy and the Music of the Arabian Gulf

At the beginning of the 1970s, my friend Dr. Mohammed Jaber Al-Ansari was Chairman of Bahrain's Information Service. He assigned me to welcome and assist a French oriental ethnomusicologist who was coming to Bahrain from Kuwait to study Bahraini folk lyrical arts. In this issue, you will find a research written by Mr. Yaqub Al-Muharraqi on our special visitor, Professor Simon Jargy (1919-2001).

I had the privilege of travelling with this modest scholar, an expert in several specialties, as he studied the traditions of Bahraini folk music. In his company, and through observing his methods, I built on what I had learned in the 1960s from the late Danish professor Poul Rovsing Olsen, and became familiar with field work, collecting and documenting lyrical material, tracking performance techniques, and the rhythmic and stringed instruments used, as well as means of collecting and explaining the lyrics.

Professor Jargy was born to a French father and an Arab mother, which led to his extensive command of the Arabic language. Therefore, he was able to answer many specific questions that I had regarding interacting with narrators and collecting data for folk research. In the time we spent together in the field over the course of his many trips to Bahrain, a close bond was forged between us, and it lasted until the final years of his life. Moreover, it was only through the esteemed Professor Jargy, who advocated for the continuation of the original

Index

5
Professor Jargy and the Music of the Arabian Gulf

7
The Miraculous in the Literary Text: The Example Of 'One Thousand and One Nights'

8
The Argumentative Function of Folk Proverbs in Narrative Discourse: The Example Of 'Ladies of the Moon' by Jokha Al-Harthy

9
The Arab Folk Biography (Folk Epic): The Authentication of Literary Genres

11
Women's Clothes and Ornamentation in Traditional Qatari Literature

12
The Oath in The Moroccan Dialect: A Functional Study

13
The Sword and Dagger in Sudanese Cultural Heritage

14
The Folk Song and Social Values in Tunisia: The Example of The Song 'Oh Dove That Flew'

15
Folk Singing and Cultural Topics: A Study of Structure and Semantics

16
'Shabakah' in the Bizerte region: A women's craft

17
An Anthropological Interpretation of Traditional Jewellery in Tlemcen

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.

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

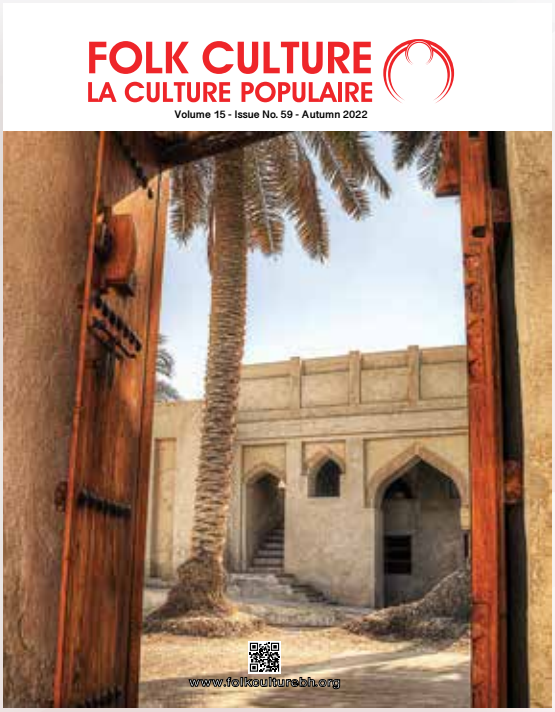
Shereen A. Rafea
Directer of International Relations
I.O.V.

Nayla A. Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 15 - Issue No. 59
Autumn 2022



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

Make cheques or money orders Payable to:
Folk Culture
For Studies, Research And Publishing.

Compte Bancaire Numéro:
IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Printer

Awal press - Bahrain

Folk heritage:
Bahrain's message to the world

For Studies, Research And Publishing

Tel: +973 17400088

Fax: +973 17400094

Distribution & Subscription:

Tel: +973 33769880

Fax: +973 17406680

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

@folkculturebhr

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)