06

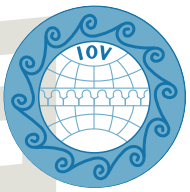
الثقافة الشعبية

فصلية علمية متخصصة

السنة الثانية / العدد السادس ◆ صيف 2009

English Summary • Sommaire en français

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم



بالتعاون مع
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

يصدرها
أرشيف الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر

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

إدارة التوزيع

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

العلاقات الدولية

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

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

مفتتح

الثقافة الشعبية
أداة لحل مشاكل العالم

تشير المعطيات المحلية والإقليمية، على كافة الصعد، إلى أننا اليوم أحوج ما نكون إلى نشر وإشاعة ثقافة التسامح والحوار والتعايش السلمي والقبول بالآخر، ونبذ النعرات الطائفية البغيضة، التي تحجب كل المعاني السامية في وجدان الشعب الواحد.

من هنا تأتي أهمية تعميق مفاهيم الثقافة الوطنية، وتعزيز مبادىء الولاء والانتماء، وليس أبدع من الذاكرة الشعبية والتراث الشعبي في تعميق الولاء والانتماء إلى الوطن الذي نحب ونفتخر به ونعتز بأصالته.

ومن هذه الشرفة ننظر إلى الثقافة الشعبية على أنها مكوّن أصيل يمكن أن تكون أداة لتأصيل الوحدة الوطنية، ومواجهة الأفكار المتطرفة والتعصب، وتعزيز الهوية والانتماء الوطني، وبناء مجتمع ديمقراطي، وتعزيز خطاب الإصلاح والتنمية السياسية، وجهود نشر ثقافة حقوق الإنسان.

فالثقافة الشعبية هي الأقرب إلى نسيج الشعب الواحد، والأكثر قدرة على التأثير في نشر قيم الديمقراطية وثقافة التسامح. فلقد كانت الثقافة الشعبية، بخبراتها الإبداعية، تستهدف بالدرجة الأولى الإنسان، وتصوغ له مبادىء الخير والحب والسلام، في مواجهة الشر والوقوع في شرك الاستسلام والخنوع. وقدمت له من خلال المرويات الشعبية جرعة هائلة من قيم التفاؤل والكرامة وحب العمل وحب الحياة.

لقد كان غرامشي يحذر دائماً من التعامل مع الفولكلور بوصفه طرفة أو دعابة، بل كان يعتبره أداة لحل مشاكل العالم والحياة.

إن التحديات التي تواجهنا كبيرة وواجبنا جميعاً أن نعزز دور الثقافة الشعبية في حياة الناس، بوصفها الذاكرة الحية للإنسان البحريني، نزرع قيم هذه الثقافة في نفوس وعقول الجيل

الجديد، كي يتحمل أعباء المسؤولية وقيادة المرحلة القادمة بشكل إيجابي وسليم، وأن نهتم بموروثنا الحضاري الأصيل والثري، بالمزيد من التدوين والتوثيق بما نضمن صونه وحمايته ونقله إلى الأجيال القادمة بكل صدق وأمانة.

عبدالقادر عقيل
كاتب من البحرين

علي عبدالله خليفة
المدير العام
رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية
مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

محمد علي الخزاعي
عبد الفتاح جبر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

أحمد اللباد
التصميم والماكيت الأساس

محمود الحسيني
الإخراج والإشراف الفني

فوزية حمزة
التصوير

ذكاء سلام
إدارة الأرشيف

سوزان محارب
إدارة العلاقات الدولية

علي أحمد الجودر
إدارة التوزيع

عبدالله يوسف المحرقي
إدارة التسويق

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

مطبعة الاتحاد ذ.م.م.
التنفيذ الطباعي

لوحة الغلاف:

عزف ثلاثي، للفنان الفرنسي بول أكياري paul acciari أصل اللوحة 60x60 سم زيت على خشب من مجموعة omvros.

– البحرين	1دينار
– المملكة العربية السعودية	10ريـال
– الكويت	1دينار
– تونس	3دينار
– سلطنة عمان	1ريـال
– السودان	275دينار
– الإمارات العربية المتحدة	10درهم
– قطر	10 ريال
– اليمن	200 ريال
– مصر	5 جنيه
– لبنان	3000 ل. ل

– المملكة الأردنية الهاشمية	2 دينار
– العراق	5000 دينار
– فلسطين	2 دينار
– الجماهيرية الليبية	5 دينار
– المملكة المغربية	20 درهما
– سوريا	100 ل.س.
– بريطانيا	4 جنيه
– دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
– الولايات المتحدة الأمريكية	6 دولار
– كندا وأستراليا	6 دولار

شروط وأحكام النشر

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

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

الهيئة العلمية

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

مستشارو التحرير

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

الراحل / صفوت كمال مصر

الثقافة الـ

المحتوى

آفاق

12 — 21

- الثقافة الشعبية: الذاتي والمعرفي — 14 محمد نجيب النويري

أدب شعبي

22 — 91

- النصوص الشعرية المغناة في فن (لفجري) — 24 علي عبدالله خليفة
- تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي مقارنات واستنتاجات — 50 سعد الصويان
- جمعيات الفولكلور ورعاية الثقافة الشعبية.. — 60 محمد الجوهري
- أغراض الشعر الشعبي التونسي — 72 محي الدين خريف

عادات وتقاليد

92 — 135

- المدرسة الأنثروبولوجية الفرنسية: مارسيل موس نموذجاً — 94 عبدالله عبد الرحمن يتيم
- حركية الثقافة المتعلقة بالبوم في أنساقها الوظيفية — 108 ابراهيم محمود
- قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبي — 118 عمرو عبد العزيز منير

موسيقى وأداء حركي

136 — 155

- مدخل أنثربولوجي إلى فنون السَّماع الصُّوفي بالغرب الإسلامي — 138 محمّد الكحلاوي
- المقام الخماسي في الموسيقى الإفريقية — 148 عبد القهّار الحَجّاري

شعبية

حرف وصناعات

156

175

• الحلي المصرية كنز الأثرياء.. وزينة البسطاء — 158 — أشرف عويس

• فن سك العملة الإسلامية — 164 — بركات محمد مراد

شهادات

176

191

• صفوت كمال (1931– 2009)
عمر من البحث والعطاء — 178 — مصطفى جاد

• في الخصوصية الثقافية — 186 — محمد جمال

جديد الثقافة الشعبية

192

203

• دراسات في التراث الشعبي العالمي والمحلي — 194 — أحلام أبو زيد

أصداء

204

213

• مهرجان التراث بمملكة البحرين
تأصيل معرفي وتواصل مع الجذور — 206

• التراث الشفوي دورة تدريبية سادسة
بوزارة الثقافة والإعلام بمملكة البحرين — 210 — عبدالله عمران

• الندوة السنويّة السادسة للآثار لنادي تراث
الإمارات في أبو ظبي — 212 — محمد السامرائي

تصدير

ترقيم الثقافة الشعبية

ظلت الثقافة الشعبية العربية مقصاة من دائرة الاهتمام الأكاديمي والعلمي. ورغم بعض المجهودات المبذولة هنا وهناك في الوطن العربي فلا يزال المجال واسعا للعمل والبحث. إن جزءا كبيرا من هذا التراث ما زال شفويا، والذاكرة الشعبية الجماعية باتت كليلة مع الزمن والتطور. كما أن جزءا من هذا التراث الذي تم جمعه وتدوينه لا يزال حبيس رفوف المكتبات الجامعية.

ومع ذلك فلا تزال هناك فسحة للعمل لإنقاذ ما بقي أو تبقى إذا صح العزم على النهوض بهذه الثقافة الشعبية، وتضافرت الجهود لجمعها وتدوينها، وتم التخطيط لطبعها وترقيمها، وارتبطت النية بالعمل بهدف نقلها من الغياب إلى الحضور.

إن التطور الذي حصل على مستوى التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل يتيح لنا إمكانات أكثر لتحقيق المقاصد المسجلة، لأنه يسمح لنا في آن ب:

أ . تطوير عمل المشتغلين بالثقافة الشعبية عن طريق استثمار الوسائط المتعددة (الصوت ـ الصورة) في تسجيل وتقييد وحفظ هذا التراث وتخزينه. لقد باتت هذه الوسائط متوفرة ولا تستدعي خبرة خاصة. ويمكن لأي كان أن يوظفها في التقييد والتخزين.

ب. فتح مواقع ومدونات رسمية أو خاصة لتقديم هذا التراث، في مختلف تجلياته، وإشراك الجميع في إغناء الرصيد وإثرائه، من جهة.

ومن جهة أخرى، جعله قابلا للتداول والمعاينة، على أوسع نطاق.

ومع التطور والتراكم يمكن الارتقاء إلى مستوى أعلى من الإنجاز الرقمي لتقديم مكانز وموسوعات ترابطية، ومتاحف تفاعلية، أسوة بما نجده في البلاد المهتمة بتراثها المادي واللامادي.

لقد أصبحت عملية ترقيم الثقافة الشعبية العربية القديمة، والمتصلة بالأقطار العربية، وبمختلف المناطق والأقاليم داخلها، ضرورة ملحة ومستعجلة. أليس غريبا، على سبيل المثال، أن نجد مواقع بالإنجليزية تضم كل النسخ من الليالي العربية، ولا نجد ذلك بالعربية ؟

إن عملية الترقيم يمكن أن يقوم بها المواطن العادي، وفعلا بدأنا نجد بعض هواة الغناء الشعبي في المغرب مثلا يقدم على إنشاء موقع يجمع فيه كل الأغاني الشعبية الموجودة على أسطوانات قديمة. وبالإرادة والعزم، تأتى له جمع المئات من هذه الأغاني التي لا توجد حتى في أرشيف الإذاعة الوطنية؟ كما يمكن أن يقوم بهذا الترقيم المثقف والأكاديمي. ويمكن أن يتم هذا العمل بشكل فردي أو جماعي. وفي الحالتين معا، يمكن إشراك الجميع في التطوير وتحقيق التراكم.

لم نستغل الطباعة في تدوين وطبع جزء هام من الثقافة الشعبية العربية. فلتكن الرقامة مناسبة لتدارك ما فات، وللتخطيط لما هو آت. وسنتبين أننا أضعنا الزمن في عدم العناية بجزء من ذاكرتنا الجماعية، وأننا أمام تراث غني يمكن أن نستفيد منه، ونفيد به الإنسانية جمعاء لأن الثقافة الشعبية تعبير صادق وعفوي عن الإنسان، في خصوصيته وكليته، وفي أي زمان ومكان.

سعيد يقطين

كاتب من المغرب

عضو الهيئة العلمية للثقافة الشعبية

المنظمة الدولية للفن الشعبي تقدم مقترحات وأفكار

- **جلالة ملك مملكة البحرين يتلقى خطابا من المنظمة الدولية للفن الشعبي .**
- **إشادة بالمنجز الحضاري لشعب البحرين.**
- **توسط البحرين بين الصحراء والمحيط يهيئها لدور استراتيجي في قيادة الحوار بين مختلف الحضارات والثقافات والأديان.**
- **التراث الثقافي غير المادي لصناعة الغوص على اللؤلؤ.. موضوع فعالية عالمية كبرى تقام مستقبلا بمركز عيسى الثقافي.**

تلقى حضرة صاحب الجلالة حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين رسالة خطية من السيدة كارمن بديلا رئيسة المنظمة الدولية للفن الشعبي والسيد هانز هولز الأمين العام للمنظمة تضمنت مقترحات وأفكار ومشاريع ثقافية تتعلق بفتح باب الحوار مع مختلف ثقافات وأديان شعوب العالم من خلال الأنشطة المرتقبة لمركز عيسى الثقافي الذي تفضل جلالته بافتتاحه في مارس من العام الماضي والتقى فيه بأعضاء المجلس الرئاسي للمنظمة وطلب منهم الإفادة بمقترحاتهم.

وجاء في خطاب المنظمة الدولية للفن الشعبي إلى جلالة الملك إشادة بالمنجز الحضاري لشعب البحرين وما حققته البلاد عبر العصور، وما ازدهت به مملكة البحرين في العهد الزهر لجلالته من مكاسب التحديث والتطوير وفتح آفاق رحبة لحرية الرأي وديمقراطية الحوار وتعددية الأفكار والتوجهات. وقدرت المنظمة لجلالة الملك الدعم الخاص الذي يوليه لمجلة (الثقافة الشعبية) التي بدأت تحتل مكانة عالمية مرموقة كمنبر علمي بحريني متخصص، شاكرة لمملكة البحرين

احتضان مكتب المنظمة الإقليمي للشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

وقد أبدت المنظمة إعجابها بمبنى مركز عيسى الثقافي وما اشتمل عليه من قاعات وفضاءات ومعدات وتجهيزات متطورة. وأشارت في خطابها إلى الموقع الجغرافي المتميز لمملكة البحرين في توسطها النادر ما بين الصحراء والمحيط مما يهيئها لدور استراتيجي في قيادة الحوار بين مختلف الحضارات والثقافات والأديان، مما سيعزز ضمانات الحرية والديمقراطية التي يوفرها المشروع الإصلاحي في عمقه الثقافي.

■ الإجتماع الرئاسي للمنظمة الدولية للفن الشعبي بالبحرين – ديسمبر 2008

وقد اقترحت المنظمة الدولية في خطابها إلى جلالة الملك مجموعة من الأنشطة والفعاليات في هذا المجال مؤكدة استعدادها للتعاون ووضع كافة فروعها في جميع قارات العالم رهن برامج الشراكة البحثية مع مركز عيسى الثقافي، واقترحت المشاركة في إقامة فعالية عالمية كبرى في البحرين بمجال التراث الثقافي غير المادي بمركز عيسى الثقافي، وطلبت بأن تكون هذه الفعالية برعاية كريمة من لدن صاحب الجلالة الملك، مؤكدة الثقة في قدرة الكفاءات البحرينية على تحقيق الأهداف الثقافية البعيدة لهذا الصرح الثقافي.

وفي رسالة جوابية قدر جلالة الملك لرئيسة المنظمة وأمينها العام الجهود النبيلة التي تبذلها المنظمة الدولية للفن الشعبي لصون وحماية التراث الشعبي العالمي وأبدى إعجابه بامتداد أنشطة المنظمة لتشمل شتى أقطار العالم، وعبر عن امتنان مملكة البحرين لاستجابة المنظمة بتقديم المقترحات والأفكار الخاصة بأنشطة مركز عيسى الثقافي منوها جلالته بالمكانة التي وضعت فيها المنظمة مركز عيسى الثقافي بمصاف مركزين ثقافيين عالميين عريقين بأمريكا وفرنسا وتشخيصها ارتباط الثقافة البحرينية – بحكم موقعها الاستراتيجي المتوسط – بالصحراء والبحر وتميز الدور الذي يمكن أن يقوم به المركز وتفرده في تسهيل حفظ وتوثيق التراث الثقافي للبحر والبادية مشيدا جلالته بهذا التشخيص الذي رأى فيه قدرا كبيرا من الدقة والحصافة.

وقد جاء في خطاب جلالته إلى رئيسة المنظمة وأمينها العام بأنه قد تم توجيه المسؤولين بمركز عيسى الثقافي إلى دراسة المقترحات والرؤى المقترحة والاستفادة منها إلى أبعد الحدود الممكنة، مرحبا بفكرة تنظيم فعالية عالمية كبرى تقام مستقبلا بمركز عيسى الثقافي برعاية جلالته وبالتنسيق بين قطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة الثقافة والإعلام والمكتب الإقليمي للمنظمة في البحرين وأن يشمل موضوع هذه الفعالية التراث الثقافي غير المادي لصناعة الغوص على اللؤلؤ، متمنيا جلالته لكافة أعمال وأنشطة المنظمة في كافة أقطار العالم اضطراد التوفيق والنجاح.

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

الثقافة الشعبية: الذاتي والمعرفي

محمد نجيب النويري
كاتب من تونس

انتبهت الأوساط الثقافية والأكاديمية أحياناً، في البلاد العربية إلى أهمية الثقافة الشعبية باعتبارها عنصراً محورياً في تكوين الشخصية وإبراز الخصوصية في زمن تسارع فيه إيقاع العولمة. فتقارب البعيد وانطمست الحدود وغلبت أنماط من الثقافة الوافدة على أخرى أصيلة وتبرأ الناس من موروثهم الشعبي حسبوه عنوان تخلفهم فتباعدوا عنه. وتخلصوا من أشيائه. وتناسوا أسماءه ليأخذوا بأشياء الغرب وأسمائها تلك التي تدل أكثر من وجهة نظرهم على التحولات الطارئة على نمط حياتهم فنقلتهم من طور الشظف إلى غضارة الحضارة وبحبوحة وفرتها.

وبعد أن كادت الأسباب تنقطع بين ماضيهم القريب وحاضرهم الطارئ تراءى لهم حجم الخسران الذي وقعوا فيه بما التبس عليهم مما ينبغي أن يأخذوا أو يدعوا من أسباب التطور وما يجب أن يتمسكوا به من أمور ثقافتهم فعادوا يقتنون متاعاً كانوا ألقوا به ويستكنهون دلالة كلمات باتت مستغلقة عليهم أو كالمستغلقة.

والحقيقة أن هذا الوعي جاء متأخراً عن نظيره الغربي مختلفاً عنه من حيث السياق الفكري الذي نشأ فيه والأسس المعرفية التي استقام عليها. فقد أخذ الاهتمام بالثقافة الشعبية يتزايد في أوروبا أواخر القرن الثامن عشر مع ظهور الاتجاهات الرومنطيقية في الفكر والإبداع وتزايد الوعي بالانتماءات القومية.

ولقد كان للشاعر والفيلسوف الألماني: Johann Gottfreid Von Herder الذي صاغ نقداً لاذعاً لأطروحات فلاسفة الأنوار وقال بما عرف ب " النسبية الثقافية " معتبراً أن كل ثقافة تنبني على غائيتها المخصوصة التي لا يمكن أن ندركها من خارجها[1]، كان لهذا الفيلسوف دور رائد في بلورة مواقف فكرية وفلسفية من الثقافة الشعبية أثرت في توجهات أعلام كبار من الباحثين والدارسين في مجالها. فقد اعتبر أن الريفيين البسطاء هم حملة الثقافة التي تعبر أكثر من غيرها عن " عبقرية الشعب " يختزنونها ويحفظونها ويتداولونها من جيل إلى جيل وحدد مظان هذه الثقافة في التقاليد الشفاهية من شعر وحكاية وأساطير وأمثال[2] هي ثقافة تختزل عبقرية القومية وتكتنز خصائصها في سلوكيات معاشها ونشاطها اليومي وأنحاء رؤيتها لمختلف الأبعاد التي تحكم وجودها.

لقد كان أمرا لافتا أن ترتبط الثقافة الشعبية منذ ذلك الوقت في الذهنية الغربية بالثقافة العالمة ألجأتها إلى إعمال الرأي بغية إدراك منهجية علمية في مقاربتها من حيث تحديد مفهومها وغاياتها وأبعادها الفكرية التي اقتضت الاهتمام بها . وبدا منذ ذلك الوقت أيضا أن الثقافة الشعبية نمط من المعرفة انتظم وفق رؤية مخصوصة في الإدراك أنيطت بالثقافة العالمة مهمة إدراك طبيعتها.

لقد كانت مسألة الجمع والتدوين مرحلة أولى في تعامل الفكر الغربي مع ثقافته الشعبية حرص على إحاطتها بغير قليل من صرامة المنهج والحرص على إدراك الغاية في استفراغ الجهد.على أساس من ذلك انكبت الأوساط الثقافية والعلمية والأكاديمية على جمع عناصر هذه الثقافة وتدوينها وتخزينها وفق منهجية عملت على الاستقصاء الواسع والتدوين وظلت تتطور مستغلةً الأساليب

هردر

التكنولوجية المتاحة في كل عصر إلى أن أدركت في العصر الحديث الوسائط الإعلامية فاتخذتها أداة للتبويب والفهرسة والحفظ في دقة وضبط جديرين بالإعجاب.

والأمر لم يكن تخزيناً من أجل التخزين وإنما كان نقطة انطلاق لبحث معمق ودرس مستفيض بعيد المدى لدلالة هذا المخزون على طبيعة الشخصية منطلقاً لفهمها ومضماراً لدرسها وصعيدا لفهم بناها الفكرية وأنساقها الرامزة.

لقد كان الالتفات إلى دراسة عناصر الثقافة الشعبية في أوروبا يثير العجب ليس من حيث القدرة الفائقة على الجمع والتدوين والتحليل فحسب وإنما من حيث توجه الباحثين إلى أنساق في المعرفة ساعدتهم على النظر والفهم فباتوا علماء أعلاماً فيها. وصار العجب منهم متراوحاً بين قدرتهم على جمع الكم الهائل من النصوص التي تعود إلى فترات متباعدة ولهجات مختلفة وقدرتهم على الدراسة والتحليل بحيث أفادت علوم أخرى وأثرت وتطورت مناهج الدرس فيها وزادت دقةً وضبطاً. نكتفي في هذا السياق بذكر علوم مثل اللسانيات والأنثربولوجيا وفلسفة التاريخ.

فقد أمكن ليعقوب قريم J. Grimm وهو يدرس مع شقيقه نصوص الحكاية الشعبية الجرمانية ويقارن بينها أن يتوصل إلى قانون لساني في تطور الأصوات بات يعرف في مجال الفونيتيقا ب "قانون قريم"[3] وكان ذلك في تاريخ اللسانيات أمراً على غاية الأهمية إذ أمكن لأول مرة الانتباه إلى أن الظاهرة اللغوية تخضع إلى قوانين تحكمها في المعنى العلمي للقانون.

ولم يكن ما قام به عالم اللسان: فون همبولدت W. V. Humboldt الألماني هو الآخر بعيد الصلة عن ذلك. فقد كان تأثره بهردر مباشراً وتأثيره في الفلسفة واللسانيات بعده، بعيد المدى[4].

ولم يكن ما قام به شارل برّو Charles Perrault ومدام دلنوي Mme d'Aulnoy في فرنسا أو فرنسوا ماري لوزال François Marie Luzel بعيداً عما قام به الأخوان قريم فقد كانوا جميعاً على حظ من الموسوعية جعلت أثرهم يتجاوز حدود الثقافة الشعبية التي كانوا روادا في جمعها وتدوينها ودراستها.

فون همبولدت

وبعد أن كانت الأنثربولوجيا في أوروبا تكتفي في توجهها بدراسة المجتمعات الأوروبية نفسها، تحكمها رؤية فلسفية أحلت الثقافة الشعبية محلاً محورياً من العناية العلمية. لم تبق الدراسات والأبحاث هناك منكفئة على الذات لا تعدوها. وإنما استحالت بحثاً في الخواص والسمات التي تكشف عبقرية الإنسان في تفاعله مع الزمان والمكان بما أتاح للتجربة غنى هو في نهاية الأمر غنى الإنسان مهما كانت بيئته الثقافية التي نشأ فيها. في هذا السياق سعت دراسات إلى رصد الأسس الإناسية الجامعة التي تحكم البشر في تفاعلهم مع معطيات وجودهم سواء كانت مادية أو معنوية والعمل على رد عناصر تجاربهم وتعبيراتها المختلفة والمتباينة أحياناً تبايناً يبدو هائلاً إلى عناصر جامعة مشتركة عنها تصدر عناصر الثقافة وسائر ألوانها[5].

ولعل المتأمل في المشهد الأكاديمي والبحثي في الغرب في مجال الثقافة الشعبية ينتابه العجب من تعدد مخابر البحث ومجامعه وفرقه وغزارة إنتاجه العلمي وسعة مضمونه المعرفي وهو أمر يحكم تصوراً للعلم استقر منذ عقود وتجاوز فكرة العمل الفردي الذي يكون فيه الواحد علامة يمسك بزمام علوم مختلفة. وكان الوعي باتساع مجال المعرفة وتداخل مجالات اختصاصها وتعالق مسألياتها النظرية والإجرائية عاملاً حاسماً في التوجه إلى هذا الضرب من البحث الذي يقوم على تظافر جهود الجماعة من الباحثين والعلماء.

فالبحث العلمي في مجال الثقافة الشعبية شأنه شأن سائر شعب المعرفة قضية مؤسسات تنتظمها هياكل وقوانين وتحكمها تقاليد عريقة في البحث والنظر وإنتاج المعرفة. لا تختلط فيها الأدوار. ولا يسع اللقاءات الاحتفالية والمهرجانات الاستعراضية أن تقوم بديلا عنها. وهو أمر يختلف إلى حد كبير عما نلاحظه عندنا في بلادنا العربية حيث يلتقي العرض العلمي بالاستعراض الاحتفالي وحيث تتكرر اللقاءات والندوات في المجالات والاختصاصات وقل أن تظفر منها بطائل.

فرنسوا ماري لوزال

شارل برّو

والحق فإن المتأمل في الموقف من الثقافة الشعبية في البلاد العربية يخرج بانطباعات لا تغفل عما في الراهن الثقافي من إيجابيات لا يمكن تجاهلها ولا تغيب عنه كذلك ما يسمه أحياناً من تذبذب في الرؤية وقلة ضبط في التناول والنظر والإجراء.

فعلى المستوى الرسمي لا نشك في أن ثمة رغبة في صون هذا التراث وحمايته من آفات التلاشي والنسيان ينطق بذلك ما يمكن اعتباره إرادة حقيقية في العمل على حماية الموروث الشعبي وإصدار الأوامر وإعلان الحوافز التي تتيح ذلك وترغب فيه. وليست التظاهرات الاحتفالية التي تقف عليها في هذا البلد العربي أو ذاك بمناسبة مهرجانات التراث وأيامه إلا دليلاً يثبت أهمية الثقافة الشعبية باعتبارها جزءاً من التصور السياسي. وهي تظاهرات واحتفالات كثيراً ما تأخذ اتجاهاً قطاعياً حيث تتعلق مرة باللباس التقليدي وأخرى بالعطور والزينة أو الطعام في عمومه وخصوصه وقد تتعلق أحياناً بالتراث اللامادي ... وهكذا. هذا أمر لا يكاد يختلف فيه قطر عن آخر تتفق حوله البلاد العربية جميعاً أو تكاد.

أما على مستوى البحث والدراسة الجامعية فإن الناظر في برامج أقسام علم الاجتماع وشعب الإناسة في مختلف المراكز الجامعية في البلاد العربية يقف على دراسات ومشاريع بحث على حظ وافر من العمق والرصانة العلمية. كذلك فإن دوريات عديدة تختص جزئياً أو كلياً بالثقافة الشعبية تضيف رصيداً مهماً إلى مجال الاهتمام بها.

على أننا نلاحظ أن مجال الثقافة الشعبية هذا بحكم قربه من النفوس واعتقاد الجميع أن لاحق لفئة بالاستئثار به دون البقية، كانت من المجالات التي يسعى الجميع إلى أن يدلوا بدلائهم فيها بما يرونه خدمة لتراث يعتبرونه جزءاً من تاريخهم لائطاً بشغاف قلوبهم، وهذا أمر محمود. لا مراء في ذلك. ولهذا السبب عمدنا إلى تشجيع بعض

هؤلاء بنشر مقالاتهم بعد تنقيحها بما يجعلها أكثر تماسكاً في نهج التناول ونسج العبارة.

ولكن ذلك ينبغي ألا يحجب عنا التمييز بين التناول الذي يقدم لك المعطى أثيراً إلى النفس، نفيساً لديها لا تكاد تقف فيه على أمر أكثر من حرارة العاطفة وإفراط الحفاوة وذاك الذي يقدم لك الموضوع في مسألية يحرص على صوغها وفق منهجية علمية صارمة. تتقيد بضوابط الجمع والتدوين وأحكام الدرس والتحليل بغية إدراك غايات في تحليل مضامين التراث وفك دلالاته الرمزية على نحو يكشف عن عمق مكنونه وثراء مخزونه.

ولعلنا بقدر ما نرحب بإقبال الناس على الجمع والتدوين في مجال الثقافة الشعبية فإننا نحرص على التنبيه إلى أن كثيراً من المواد التي بذل وقت ثمين في جمعها وجهد كبير في نشرها قد تفتقر أحياناً إلى المصداقية العلمية التي تجعلها جديرة بالبحث حرية بالدرس.

خذ لك مثلاً موضوع الحكاية الشعبية ولن نذكر أمثلة عن ذلك حتى لا يغضب الناس. فإنك تلاحظ أن مجاميع كثيرة افتقرت إلى أبسط قواعد احترام نقل النص من مرحلته الشفاهية إلى مرحلته المكتوبة المدونة. فكثيراً ما يعمد الجامعون إلى التصرف الشخصي في النصوص بدعوى الحرص على تقديمها إلى القراء على النحو الذي لا يستغلق على أفهامهم فتراهم يستبدلون ألفاظاً تبدو لهم موغلة في البداوة بأخرى أقرب في تقديرهم إلى ما بات عليه المجتمع من حضارة. ويغيرون عبارات يخيل لهم أن الدهر أخنى عليها بأخرى هي في رأيهم أقرب إلى ذائقة الأجيال الجديدة وأكثر تعبيراً عن رؤاهم. بل إن بعضهم يذهب في مدونات مجلدة ضخمة إلى استبدال اللهجة المحلية بعربية "فصحى" اعتورتها الأخطاء وغلبت على أسلوبها الركاكة بدعوى أن العامية باتت في بعض وجوهها القديمة تحتاج إلى ترجمان. ففرض نفسه ترجماناً

يعقوب وولالم قريم

وأي ترجمان! وهذا لعمري من غرائب الجنايات.

ليس هذا صعيد المفاضلة بين الفصحى والعامية والمسألة ليست مطروحة على هذا المستوى. فنحن حريصون على الفصحى نتمسك بسلامتها، نتطلع إلى أناقتها. ولكنا نرى من ناحية أخرى بأن جمع التراث اللامادي وتدوينه ينبغي أن يتقيد بجملة من الضوابط الأخلاقية والعلمية حتى تتوفر للنصوص المدونة مصداقيتها التي تتيح لها قيمتها المعرفية.

ولا شك أن ثقافتنا العربية الإسلامية توفر لنا من هذه الضوابط ما لم تدركه حضارات أخرى إلا بأخرة قياساً إليها. فقد كانت في جذورها المؤسسة حضارة الشفوي التي ألجأتها عوامل الاستقرار والعمران إلى جمع تراثها وتدوينه وفق شروط وقواعد ظلت ماثلة في الوجدان لا تحتاج أن تعود فيها إلى ديوان. ومن أول هذه الشروط الأمانة والصدق والاستقصاء في الزمان والمكان. فالجامع لا يسمح لنفسه بأن يبدل أو يغير أو يضع لفظاً مكان لفظ من تلقاء نفسه بل يحرص على أن يكون ما ينقل هو الأقرب إلى ما يمكن اعتباره الرواية الصدق المتفق عليها. وإذا كانت هناك اختلافات ذات دلالة فإنه يشير إليها إنارة لوجوه الرواية ودلالاتها.

إن الأمانة في ذلك، إضافة إلى أنها تصون تراثا لهجيا من الاندثار فإنها توفر للنص المنقول إمكان الحفاظ على بنيته التي أرادتها له الجماعة وهي بنية ترتبط بجملة من البنى الأنساقية والدلالية التي

الشقيقان قريم

يعتورها التحوير كلما حورنا من نسيجها اللغوي الحامل لها المفضي إليها.

كذلك فإن اللهجة في كل مرحلة من مراحل تاريخها لا تظل شاهداً عدلاً على تطور اللغة واستحالتها في أنساقها الصوتية والصرفية والتركيبية فحسب وإنما هي شاهد أيضاً على مرحلة من مراحل التاريخ الثقافي للجماعة في كل أبعاده.

وهي من هذه الناحية تتيح للباحث – إن توفر له الزاد المعرفي المطلوب – مداخل عديدة لدراسة تاريخ الجماعة في مختلف مستوياته الثقافية.

إن مواقف بعض الباحثين العرب من لهجات أجدادهم إضافة إلى مواقفهم من لهجات بعضهم البعض تحتاج إلى غير قليل من الروية بغية الخروج من لحظة الاندهاش والاستغراب والتندر والاستهجان أحياناً إلى لحظة الإلمام والدرس والنظر. فكل اللهجات دون استثناء منبثقة عن الفصحى تمثل مرحلة من مراحل تطورها. وهي إن تضمنت دخيلاً لغوياً شأنها شأن أي لغة في العالم تتاخم لغات أخرى وتتفاعل معها فهي تبقى سليلة أصل واحد من السهل أن تردها إليه وفق قواعد في المباشرة اللغوية واللسانية تحتاج إلى المعرفة بها لمن أراد البحث في المسألة ودرسها. إن احترام اللهجة هو في وجه من وجوهه احترام للفصحى. فلا ضير إذن أن تنقل حكاياتنا الشعبية في حاملها اللغوي الأصل. وحتى إن استغلق علينا شيء منها فلا جناح على الجامع. ومن واجبنا أن نعمل على فك ما استغلق.

ولعل ذلك من شأنه أن يضطرنا إلى توسيع دائرة النظر والبحث ويقتضي منا تظافر أكثر من جهد. فالفرد الواحد قدلا تجتمع لديه الأدوات المعرفية المتكاملة التي تتيح له النفاذ إلى هذا التراث في كل أبعاده، ذلك أن كل وسائل الحفظ والتسجيل والتدوين لا يسعها أن تصون هذا التراث من الضياع إن لم يكن ماثلا فينا يحيا بنا ومن خلالنا ويسهم بشكل من الأشكال في أنحاء تعاملنا مع وجودنا واستشرافنا لمستقبلنا.

ثم إن معرفتنا بهذا التراث في مضمونه ورمزية رسالته يتيح لنا إمكانية قراءته على النحو الذي يكشف لنا ثراءه وغزارة دلالته ويجنبنا تلك الأصوات التي مازالت تحذرنا منه بدعوى أن قسما منه مدسوس علينا ! فقد قرأنا مؤخرا في إحدى الورقات المقدمة في إحدى الندوات أن جزءا مما نظنه تراثنا الشعبي دسه لنا أعداؤنا ليكيدوا لنا في تربية أبنائنا ! وهكذا بدا لصاحب الورقة أن مدونة "ألف ليلة وليلة" وهي فخر ثقافتنا مدسوسة علينا تعلم أبناءنا مساوىء الأخلاق ! إن هذه النتيجة التي وصل إليها الباحث نتيجة حتمية لقراءة التراث بغير الأدوات التي ينبغي أن يقرأ بها.

على هذا الأساس وجب ألا نكتفي بمجرد حفظ ثقافتنا الشعبية بين دفات الكتب وشرائط التسجيل نضعها على رفوف المكتبات ونتعهدها بين الفينة والأخرى بنفض الغبار عنها باعتبارها تضم ما نعده شاهداً على هويتنا حافظاً لمعالم شخصيتنا فليس من قبر لها أعمق مهوى من ذلك إن اكتفينا به. فالجمع والحفظ والتدوين ينبغي أن يكون باعثاً لإعمال الرأي قادحا لزناد الفكر وتدبر أنحاء الدلالة دافعاً للنظر محكاً للتأمل وصعيداً لإنتاج المعرفة وصقلاً لأدواتها. بذلك تكون لمساهمتنا في تنمية

معارف الإنسان من حيث هو إنسان خصوصيتها التي تبني وتضيف وتفتح السبل أمام معرفة كون الإنسان من حيث كانت سبيلاً لمعرفة خصوصيات أنفسنا.

فتراثنا الثقافي الشعبي ليس لحظةً من الماضي وإنما هو امتداد إلى الحاضر يرفد هويتنا التي لا يسعها إلا أن تنطفئ إن لم تكن سيرورة تواصل في الجهد والخلق وليس مجرد حامل يتوارثه السلف عن الخلف.

لقد كان حرص الأجهزة التربوية في بعض البلدان العربية على إدراج الثقافة الشعبية ضمن مقررات مناهج التعليم الرسمية أمرا في غاية الأهمية من حيث انبنى على وعي بأهمية التراث ليس باعتباره لحظة من لحظات الماضي وإنما باعتباره لبنة في بناء الحاضر والتطلع إلى المستقبل .فقد نبه بعضها إلى أهمية الثقافة الشعبية باعتبارها رافدا أساسيا في تكوين شخصية الطالب يجذره في بيئته ويجعله أكثر قدرة على الخلق والإبداع في انفتاحه على سائر الثقافات[6]. ومن ثم كان المشغل التربوي في تناول عناصر الثقافة الشعبية ليس في أن ينكفئ الانسان على نفسه يلوك ماضيه وإنما كيف نكون الطالب الذي يتقبل الآخر ويثاقفه دون أن يذوب فيه أو يفقد عنصرا من العناصر الأساسية التي تشكل قاعدة هويته.

فأن تكون ثقافتنا الشعبية عنصرا من عناصر شخصيتنا يعني فيما يعني أن يكون لنا ما نسهم به في انفتاحنا على الآخر وأن يكون أخذنا مساوقا على نحو ما لعطائنا. فيكون تفاعلنا مع غيرنا خلاقا نفضي إليه ويفضي إلينا. ونضيف إليه بالقدر الذي يضيف إلينا. فالثقافة التي لا تعرف كيف تعطي هي ثقافة لا تعرف كيف تأخذ.تتقوقع على ما عندها تحسب أنها تحفظه وهي بذلك لا تزيد على أن تضيعه .

إن الهوية المتجذرة في بيئتها تثق بما لديها وتكون أصلب عودا في انفتاحها على الآخر يتفاعل ما لديها بما لديه فتكون أقدر على الخلق أحرى بالإبداع بما يتاح لها من عناصر التجدد والحياة.

الهوامش

1– انظر في هذا السياق:

- Les écrivains célèbres, Tome III, le XIXe et XXe siècles, Edition d'art Lucien Mazénod.

- Herder et les Lumières – L'Europe de la pluralité culturelle et linguistique, collectif, par Norbert Waszek et Pierre Pénisson, Revue Germanique Internationale, no 20, PUF, Paris, 2003.

2– انظر:

- Von Herder J. G : Histoire et Cultures Flammarion, Paris, 2000.

3– انظر:

- Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage.(O. Ducrot et J.-M. Schaeffer),Points ,éd. Du seuil ,Paris,1995,p.294

4– انظر:

- Auroux (Sylvain) (dir), Histoire des idées linguistiques, tome3, Merdaga, 2000.

- Leroux, Robert : La Philosophie de l'Histoire chez Herder et G. de Humboldt, Mélange, H. Lichtenberger, Paris, 1934, PP 145–166.

5–انظر

- Gilbert Durand:Les Structures Anthtropologiques De L'Imaginaire.Dunod, Paris,1992.

6–انظر مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد الرابع، ص.ص.150–157

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

النصوص الشعرية المغناة في فن (لفجري)

علي عبدالله خليفة
كاتب من البحرين

تقديم

أبَـكـتْ تِـلـْكـم الـحَـمَـامَـة أمْ غـَنـّتْ
عـلـى فـَـرْع غُـصْـنِـهـا الـمَـيّـاد ؟!
أبو الـعـلاء المـعـري

الأغـنـيـة الـشـعـبـيـة : فصول فن (لفجري) معدودة ومحددة في قوالب وجمل إيقاعية معروفة، كما أن أشكال النص الشعري معدودة أيضا و محددة، إلا أن مضامين تلك النصوص بحر زاخر، مما لايمكن الإحاطة به في مقال بحثي موجز، لذا ستعنى هذه المقالة بملامسة نوعية الأشكال الشعرية المستخدمة والاقتراب من أفق المضمون العام وتقديم نماذج مختارة، إلى جانب طرح بعض التساؤلات التي قد تكون الإجابة عليها مجالاً لعدة أبحاث لدارسين يفترض بأنهم قادمون .

لقد ظلت منطقة الخليج و الجزيرة العربية منذ القدم ساحة رحبة لالتقاء حضارات إنسانية وثقافية متعددة ومن هذه اللقاءات بزغت معارف متنوعة وُطرز وأنماط من الفنون متميزة، ومتأثرة بثقافات وفنون المجتمعات التي التقت بها الثقافة العربية سواء خلال رحلات التجارة أو الحرب، كما تأثرت ثقافتنا وفنوننا عامة بثـقـافات وفنون البلاد المجاورة. وقد تميزت البحرين بموقعها الجغرافي الفريد الذي أهلها لأن تكون همزة وصل بين الشرق والغرب وبوتقة انصهار للعديد من الحضارات والثقافات والأجناس واللغات والأقوام، فانعكس العديد من المؤثرات على ثقافة أهل البحرين وتفردت فنونهم الشعبية بتأثيرات وخصائص ذلك الموقع الاستراتيجي وميزات شعوب الجزر الانفتاحية.

إن الأغنية الشعبية نتاج بارز في التراث الشعبي البحريني، تؤدّى كضرورة من ضروريات الحياة اليومية للمجتمع، وهي تعكس دون شك المستوى الفكري لهذا المجتمع من خلال تركيباتها اللغوية والأدبية وتآلفها اللحني وتداخل إيقاعاتها الصوتية والموسيقية، وفي بيئة بحرية تشتغل غالبية السكان فيها يوماً ما بمهنة الغوص على اللؤلؤ الذي كان عماد الحياة الاقتصادية و الاجتماعية احتلت أغاني العمل مكاناً رفيعاً في وجدان الجماعة فكيفية الحركة أثناء العمل تساعد على أن يـكون الأداء الغنائي عاملاً تضامنياً هاماً لإعطاء الجهد المبذول استجابة نفسية لدى العاملين، فيخفف الإحساس النغمي عناء العمل و مشقته، وتعطي كلمات الأغنية بما تحمل من دلالات ومعان شـعوراً بالبهجة لدى الإنسان تبدد عنه الإحساس بالتعب وإن حملت تلك الكلمات معاني الحزن والألم ففيها تنفيس عما يجيش بالنفس من مشاعر مكبوتة.

وُيرجع كثير من الباحثين أغاني الحرب والحب والمهد والتراتيل الجنائزية وأغاني الزفاف وبعض الأناشيد المرتبطة بالصيد أوبالحصاد إلى أصول ذات قيم دينية وسحرية وأنها كانت تشارك التعاويذ في طبيعتها، كما نلاحظ بأن العمل، وبخاصة ذلك الذي يتم في اتساق، غالبا ما تصاحبه الأغنية بصفة عامة، وذلك للفائدة العملية للموسيقى في بعث النشاط، وتمكين العمال من العمل في اتساق زمني، وشبيه بذلك ضربات المجاديف المنتظمة الإيقاع، ودق الحب، ووقع المطرقة، ووقع أقدام المحاربين، فإنها جميعها تميل بالطبع إلى تقوية تطور الإيقاع والوزن في الأغاني.

إن الوحـدتين الشعرية والموسيقية متوافقتان ومرتبطتان تمام الارتباط منذ الأزمنة القديمة،

حتى ليستحيل علينا أن نقرر بدقة أيهما جاءت قبل الآخـــرى، ويبدو أن نقطة البداية بالنسبة للأغنية كانت حركة موقعة مصحوبة بالصوت البشري أو الرقص في بعض أشكالها أحياناً، ومن الممكن أن نفترض وجود آلة موسيقية بسيطة بُـدىء بها وصاحبت الصوت البشري أو أن الصوت البشري كان وحده مصحوباً بإيقاع بدائي دون حاجة إلى آلة موسيقية بعينها مما لا نزال نجد له أمثلة كثيرة في مجتمعاتنا البشرية. وتـتـفـق كل الأغاني الشعبية في أن لها بناءً لحنياً بسيطاً يستخدم عدداً من الوحدات الموسيقية البسيطة التركيب تتناسب مع خبرة المجتمع ومعرفته الموسيقية عامة، إلا أن الدكتور توفيق كرباج وهو باحث لبناني متخصص في علم موسيقى الأجناس، في لقاء خاص بالدوحة بدولة قطر في مايو 1979 أفاد بأن الجملة الإيقاعية في أغاني البحر بمنطقة الخليج العربي من أطول الجمل الموسيقية وأكثرها تعقيداً في الأغاني الشعبية التي مرت عليه.

وبما أن الأغنية عبارة عن مقطوعتين، شعرية وموسيقية، فإن معايير بنائية واحدة تربطهما على الرغم من اختلاف تأثيرهما، ولكن هذا التأثير لا يحتم بالتبعية أن يكونا متوازيين، فالتفعيلة الوزنية في الوحدة الشعرية أو البيت لها مرادف في الوحدة الموسيقية، وبالرغم من أن الإثنين يمكن أن يتعادلا، فليس من الضروري أن يكونا على مستوى واحد في الأغنية، ولكن النقاط الأساسية بينهما غالباً ما تتفق، فالبيت الشعري هو الوحدة الصغرى التي تميز الموضوع، والنغمة هي الأخرى الوحدة الصغرى التي تميز اللحن، وهاتان الوحدتان هما الشائعتان في الأغنية الشعبية، وعندما تتجمع عدة أبيات فإنها تكون مقطوعة شعرية لها مايقابلها من الناحية الموسيقية أوهذه المقطوعة الموسيقية هي النغم نفسه مكرراً دون أية تغييرات رئيسية .

إن الحس الشعبي المحلي لم يقبل الموسيقى الوافدة إليه كما هي، بل عمل من دون شك على التعديل فيها والإضافة اليها والحذف منها لتناسب مزاجه وما يريد التعبير عنه، ولتتفق مع روحه العامة وخصائصه المميزة، فالأغنية الشعبية ذات طبيعة غنائية، بمعنى أنها ذاتية للغاية وأنها تعالج موضوعها بقدر كبير من الجدية، كما أن مزاجها ليس مرحاً أو على الأقل ليس ذلك النوع السعيد من المرح، وفي بعض الأغاني تظهر لنا المبالغة الميلودرامية بينما يخيم على بعضها الآخر جو فاجع يشي بما يعانيه الفرد من متاعب الحياة، حتى في أغاني السمر التي يفترض أن تكون ألطف وأرق، كما في أغاني (لفجري) على سبيل المثال نجد أثراً واضحاً لذلك الجو. وعلى الرغم من أن الأغنية الشعبية عاطفية بدرجة كبيرة بل مشرقة أحيانا في العاطفة إلا أننا نجد أن هذه العواطف تتميز ببساطتها فليس فيها قضية ما نسميه (مشكلة) أو قضية (صراع).

إنه لمن الضروري حينما ندرس الأغاني الشعبية أن نلتفت إلى مناسبة أداء كل أغنية، من الذي يؤديها؟ وما هي الآلات المصاحبة لها؟ سواء أكانت أدوات عمل أو آلات إيقاع أو آلات موسيقية، وأن نتعرف على وظيفة الأغنية من الناحية الاجتماعية، ثم نحلل مقولاتها الاجتماعية بما تحمل من قيم وأفكار وندرك بالدراسة الشكل الفني الذي يستخدمه الشعب للتعبير عن أحاسيسه وخلجات وجدانه ورؤى مخيلته وواقع منطقه، مما يحفز على المضي في الاعـتـنـاء بـتـقـديم دراسات تأسيسية معمقة .

أغاني (لفجري) :

تميز فن (لفجري) بين فنون السمر الجماعية في البيئة البحرية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية بارتباطه بفئة عمال البحر، يجيدون أداءه ويمارسون فنونه في أوقات الراحة على اليابسة خارج موسم الغوص على اللؤلؤ أوفي أوقات الراحة خلال الموسم في مكان مناسب متى تهيأ ذلك وحسب مقتضيات الحال وظروف العمل .

ويُشكل على غير المختص التفريق بين أغاني العمل البحري – في المنطقة– المصاحبة لمختلف حركات رفع الشراع وجر المرساة والتجديف وبين أغاني سمر البحارة المسماة (فجري)، حيث الجو العام للكلمات والألحان وفنون الأداء تكاد تكون واحدة، إضافة إلى تماثل دوري النهام والحادي وكذلك العازفين والمنشدين والآلات الإيقاعية في كلا الفنين، وقد ازداد تداخل هذين الفنين البحريين بعد توقف سفن الغوص وانتهاء مواسمه، واضطرار

البحارة إلى ممارسة أغاني العمل– التي كانت تؤدى على ظهر السفينة– في ليالي السمر على اليابسة وفي الاحتفالات الوطنية والمناسبات الرسمية العامة بما يشبه التمثيل بوجود حبل لمرساة ووجود شراع لصارية واصطفاف مجاذيف تضرب اللج لسفينة في إبحار جديد، مما دعا إلى تسمية هذه الفنون بصفة عامة (الفنون البحرية) نسبة إلى بيئة العمل في البحر التي أنتجتها وارتبطت بها .

وإذا كانت هذه الفنون الآن تنزوي ذاهبة إلى النسيان، لاضمحلال وظيفتها الأساس وعدم قدرتها على الصمود أمام طغيان المتغيرات العديدة، وانصراف الناس عنها، وانتكاس كافة المشاريع الوطنية والإقليمية والقومية الخاصة بالجانب التوثيقي والبحثي الجاد إلا فيما ندر، فلابد هنا من الاعتراف بأن ما يمارس من هذه الفنون الآن من قبل الفرق والدور الشعبية في عموم المنطقة ما هو إلا صورة تقريبية لأصول تلك الفنون التي لم يعد بالإمكان تقديمها بالصورة الحقيقية المتقنة حسبما كانت عليه في الأصل يوماً ما، ولقد شكلت وفاة النهام الحدّاء (الحدّاي) سالم بن راشد العلان عند منتصف الثمانينيات انحداراً خطيراً في تقنية ومستوى أداء هذه الفنون في البحرين، بوصف العلان آخر النهامين الحدائين الـمُـجيدين والعارفين بدواخل هـذه الفنون، ومجرد وجوده عند أداء تلك الفنون كان في حد ذاته هيبة لأصولها الإيقاعية والإنشادية، وهو مايؤكد الدور القيادي والمحوري للنهام والحّداي في هذه الفنون .

لابد هنا من الاعتراف بأن ما يمارس من هذه الفنون الآن من قبل الفرق والدور الشعبية في عموم المنطقة ما هو إلا صورة تقريبية لأصول تلك الفنون التي لم يعد بالإمكان تقديمها بالصورة الحقيقية المتقنة حسبما كانت عليه في الأصل

وليس ذلك بأمر مستغرب في ظل الانقلابات الاجتماعية العنيفة التي تعرضت لها البيئة البحرية، مما غيّـر في نمط المعيشة وفي وظيفة تلك الفنون التي كانت يوماً ما وظيفة أساس لا غنى عنها إن كان في مجال العمل أو مجال السمر، وتحولت إلى مجرد وظيفة ترفيهية تكميلية على جانب متواضع من الطرافة قد لا يُـلتفت إليه في الحفلات العامة، مقارنة بما يعرض تحت كاشفات النور الملونة وفاعليات أضواء الليزر الرقمية، ناهيك عن التناقص المستمر في أعداد الفنانين الـمُجيدين من كبار السن، ولقد مسخ الإعلام الخليجي – في غالبية أعماله – هذه الفنون بأسلوبه الفج في التعامل غير الكريم مع الرواة والفنانين والمادة المسجلة، ولولا فضيلته الوحيدة في حفظ بعض التسجيلات العشوائية لهذه الفنون وإعادة بثها لكان إعلام المنطقة كله وبالاً على موروث بيئة تعيش تحولاتها .

وُتشكل فنون (لفجري) الشق الثاني للفنون البحرية، إذا اعتبرنا أغاني العمل هي الشق الأساس الأول، وهي فنون ارتبطت بصفة عامة بالرجولة وبنقاء الوسط الاجتماعي في الممارسة وبالدقة في حفظ وتوارث الأصول الفنية، ولا يكاد يقترن فـن آخـر للسمـر بهـذا الوسـط الاجـتـمـاعـي سـوى فـن «الصوت» الذي يعتبره البحارة فن طبقة اجتماعية وثقافية أخرى تداخلت بطبقتهم لضرورة أدائية يتطلبها ذلك الفن في تعضيد دور الجوقة اللازمة المصاحبة للمؤدي والتي يفترض أن تكون ذات حيوية بقوة أداء بحارة السفن وإجادتهم وانضباطهم عند الوقفات الإيقاعية ودورهم المفترض والمهم في زخارف التصفيق التي يتطلبها فن الصوت.

لا شك أن فنون (لفجري) فنون عريقة متوارثة عن أقدم الحضارات التي تعاقبت على المنطقة، نشأت وتطورت مع بداية أعمال الغوص على اللؤلؤ منذ آلاف السنين، ومن بداهة القول أنها بدأت عـفوية، فلم يكن يعرف الإنسان البدائي شيئاً عن الشعر سوى الأغنية وكانت تؤدي عادة وظيفة سحرية لارتباطها بالحركات الإيقاعية للجسم، بسيطة.. بساطة الإنسان في سلوكه وفي تعايشه مع محيطه، ثم تطورت شيئاً فشيئاً إلى أن تجسدت في الصورة التي وصلت بها إلينا اليوم، لتكون جزءاً من التكوين الفكري والعاطفي للشعب .

ولابد من الإشارة هنا إلى أن هذا التطور الفني التراكمي للنص الشعري وللحن الموسيقي جاء نتيجة طبيعية لجهود إبداعية فردية وجماعية لفنانين وشعراء وعازفين ومنشدين معروفين أو مجهولين، كل منهم في مرحلته الزمنية حذف وأضاف وعـدّل في نص إبداعي أو جملة موسقة

■ النهام البحريني الراحل سالم راشد العلان

بما يتلاءم والحس الجمعي ويناسب بصورة مُـثـلى الوظيفة الأساس للأداء في بيئة كان كل ما لديها مسخراً للعمل في البحر أو للإعداد للالتحاق به، وعلينا أن نتصور مجتمعاً تقليدياً بمنطق ومواصفات ذلك الزمان تكاد تكون لديه وسيلة وحيدة لكسب الرزق مرتبطة بمخاطر جـمّة أبسطها الغياب الطويل عن الأهل مع احتمال تحقق شتى ألوان المخاوف ذلك في البحر، أما على اليابسة، فيقابله انتظار المرأة المشبع بالخوف والقلق على ذلك الحبيب الغائب، وهي حالة شعورية إنسانية ممضة، قد لا يدرك أذاها إلا من اكتوى بنارها.

لقد ما ثلت رحلة الغوص على اللؤلؤ لكسب العيش في بحار الظلمات رحلة البدوي في الصحراء طلباً للماء والكلأ، وماثل الغواص في اقتحامه الأعماق اقتحام الفارس البدوي معارك الصحراء عند الغزوات، لذلك احتل الغواص من بين زملائه البحارة منزلة الفارس المقاتل وتميز عنهم عند توزيع المغانم الممكنة، ففارس الصحراء وفارس البحر كلاهما في مواجهة مباشرة مع الموت.. كلاهما يراهن على روحه في الانتصار ونيل الغنيمة، مع فارق مهم هو أن فارس الصحراء يـقـتحم العـراك فـي الهواء الطلق وهو على صهوة

■ آخر اثنين من النهامين سالم العلان وأحمد بوطبنية

جواده حاملاً سلاحه، وفارس البحر يقتحم الأعماق أعزل مكتوم الأنفاس في حيز ضيق من الوقت لا مجال فيه للمناورة والمحاورة يواجه وحوشاً مجهولة و أخطارا ليست في الحسبان، وعليه أن يعاود الكرّ في معركة مستمرة طيلة النهار وعلى مدى أكثر من أربعة أشهر متتالية، وعلينا أن ندرك بأن مايحصل عليه من غنيمة هي بعد ذلك ليست له ولا لرفاقه، وإذا واصلنا المقارنة بين طبيعة مهمة الفارسين والمفارقات بينهما سندخل إلى ساحة أخرى لا مجال لدخولها الآن. إذ أننا بصدد ذلك التماثل العام ، فارس على الخيل أو على سفينة الصحراء وفارس على «عدة ألواح ودسر»، ولابد في كلتي الرحلتين إلى منْ يُسّري ويلطف ويعين على الاحتمال. يقول الشاعر العظيم فرجيل «لنمشي ونحن نغني.. يخف تعبنا من جراء السفر». وإذا كان الحادي بأراجيزه الرتيبة يعين العيس والقافلة كلها على اجتياز النفود والمهامه فالنّهام يعين على تسيار السفينة وإنجاز مهام الرجال العملية على ظهرها.

وليست فنون (لفجري) إلا صورة من صور الدور الذي يقوم به مغني البحر (النهام) الذي يتحول بنفس أدائه وبنفس نصوصه المغناة إلى (حدّاي) أي حدّاء من الحداء الذي اقترنت به التسرية عن نفوس البحارة، وليس كل (نهام) على ظهر السفينة بإمكانه أن يكون (حدّاي)، فالحداء صفة تطريبية بها نفس صفة المطرب أو المغني

خارج دائرة العمل، فيما (النهام) له صفة أقوى، صفة زاجرة اشتقت من المعنى الفصيح لكلمة نَـهَـمَ بمعنى زجَـرَ وصاحَ بالإبل لتجدّ في سيرها وهي أيضاً صفة للزئير اشتقت من صوت النَّهام وهي لغةً صفة مبالغة تعني الأسد، وتسمّى النهمة في عمان "تصويت" قياساً على ذات المعنى، وقد يجمع (النهام) في مهمته الغنائية دور النهام ودور (الحدّاي) إذا تمكن من الجمع بين الصفتين في طبقة صوته وفي أسلوب أدائه ومخزونه من الخبرة، ودور (الحداي) في فن (لفجري) دور محوري تماماً كدور (النهام) في أغاني العمل البحرية حيث يتولى بصورة أو بأخرى قيادة الأداء وضبط توقيعات اللحن وتحديد أوقات الدخول والخروج منه بإعطاء جوقة المنشدين التي هي في ذات الوقت جوقة العازفين دورهم المفترض في الأداء.

إن الإيقاع المنظم في إحداث الأصوات أثناء العمل الفردي أو الجماعي يساعد على انتظام وتنسيق حركة العمل، ويبدو جلياً تأثير هذه الإيقاعات في الأغاني المصاحبة لحركات العمل على السفينة، فهي تساعد على الإنتاج وإتقان العمل في جو احتفالي إيقاعي يسهم في زيادة قدرة العامل على بذل أقصى الجهد إلى جانب دورها الإيحائي الديني الناتج عن الإحساس الشعبي القائم على أن هذه الأغاني وهي تُكثر من ذكر الله والصلاة على النبي وطلب العون والمغفرة والشفاعة تساعد دون شك على تقبل الشدائد ومكابدة الأنواء بروح شفافة راضية يصل عندها الموت في تلك اللحظة حد الشهادة، ومن هنا تأتي أهمية النص الشعري المقترن بهذه الأهازيج.

وعلى الرغم من أن (لفجري) فن سمر للبحارة، إلا أن الروح العامة المسيطرة على جو الأداء هي نفس روح أغاني العمل على السفينة وإن كانت الوحدات الإيقاعية المتتالية ألطف منها في أغاني العمل، وربما يعزز الإحساس بطبيعة هذا الجو المصاحب الطريقة المماثلة للنهام التي يؤدي بها (الحداي) مواويله، والتي هي بدورها نفس المواويل شكلاً ومضموناً، ومن غير الممكن مقارنة (لفجري) بأي فن آخر من فنون السمر في هذه البيئة فقد تفرد بخصوصية أدائية ووظيفية لا يدانيها أويماثلها أو يقاربها أي فن آخر، ومن هنا تأتي فداحة فقده.

وتتوزع (لفجري) في البحرين خمسة فصول كما تسمى في عرف البحارة[1]، هي: (بحري)،(عدساني)، (حدادي)،(مخولفي) و(حساوي). وعلى الرغم من كون فنون الغناء البحري بصفة عامة متشابهة إن لم تكن متطابقة في البحرين والكويت وقطر إلا أن الباحث الكويتي الراحل الدكتور يوسف فرحان دوخي يضع مصطلح (لفجري) كنوع من أنواع (الحدادي) في تقسيمه لأغاني البحر إلى (يا مال) و(خطفة) كأغاني عمل، و(حدادي) بمختلف الضروب، ويفرز منه نوعاً يتم بعد انتهاء العمل مباشرة لمواصلة عمل آخر مثل لف الشراع ولم الشراع الأصغر المسمى (جيب)، ونوعاً منه للترويح عن النفس بعد انتهاء العمل مثل: (لفجري) و(السنكني) و(الشبيثي) وبقية أنواع (الحدادي) مما ليس له أي ارتباط بالعمل ذاته[2]. وهذا اجتهاد في تقسيم وفرز الفنون الغنائية البحرية من خبير نحترم ما ذهب إليه، إلا أننا نرجح التقسيم الأول الذي ذهب إليه كذلك الباحث البحريني جاسم محمد الحربان بصفته ممارس لصيق بتأدية (لفجري) وغيره من الفنون البحرية .

هذه الأغاني وهي تُكثر من ذكر الله والصلاة على النبي وطلب العون والمغفرة والشفاعة تساعد دون شك على تقبل الشدائد ومكابدة الأنواء بروح شفافة راضية يصل عندها الموت في تلك اللحظة حد الشهادة، ومن هنا تأتي أهمية النص الشعري المقترن بهذه الأهازيج

يتصدر فن (لفجري) كافة فنون السمر الأخرى لدى مجتمع البحارة إن لم يكن هو الفن الطاغي الوحيد بضروبه المختلفة على جلسات السمر في الدور الشعبية حيث تحتل هذه الفنون مكانة أثيرة لدى البحارة، ربما لكونها ربطاً وتواصلاً مع أجواء بقية الفنون البحرية المتصلة بالعمل على السفينة، والذي هو بلا شك كل حياة الرجال تلك الأيام .

الأشـــكال الشعرية المغناة في فن (لفجري):

نحاول هنا بصفة مبدئية ملامسة القول الشفوي المُـغـنى بمصاحبة الألحان الموسيقية في فن (لفجري)، وهي مجموع ما يصدر عن الإنسان أثناء الأداء متصلاً بالقول الشفوي، حيث

■ من أرشيف الفنان خليفة شاهين للتصوير

هناك إلى جانب الإيقاع أصوات التصفيق بالكفين والحركات الإيمائية التي يصدرها المؤدون ويكون لها دور مصاحب أو ضابط أو لازم للوحدات الإيقاعية أو هو من ضمن طقوس الأداء الحركي لهذه الفنون كـَمَـيْـل المؤدين جلوساً إلى الأمام وضرب الأرض بكف اليدين ضربات معدودة متعارف عليها إلى جانب الحركات العفوية الصادرة عن أفراد الجوقة لتطرية الجو العام للأداء، وإلى جانب النص الشعري أو خلاله تُـصدر الجوقة أصواتاً خاصة، عبارة عن نـَحْـب وأنين وهمهمات جماعية مبهمة يخالطها نوع من الحشرجة في صوت الإنسان تكون مرافقة لأداء (الحـّداي) وهو ما يشبه تردد الزئير في الصدر من الألم أو الهم أو الحزن أوما يشبه تردد اختلاط الأنين المكتوم بالبوح الحبيس غير البين.«ولقد عـــّرف المتأخرون من أهل الموسيقى هذا النوع من تعدد التصويت في أغاني البحر فأطلقوا عليه ما يعرف الآن بالاصطلاح العلمي كلمة (هترفون) وهو لفظ يوناني معناه الانحراف عن التصويت الواحد. ذلك أن الأداء المختلط في الأداء الجماعي لا يمكن أن يخلو من هذا التصويت (الهترفوني) والذي هو عبارة عن نوع من التصويت العارض الذي يحدث عن غير قصد في أداء لحن واحد، خاصة إذا حدث مضاعفة الأصوات بأداء مصاحب فإن المغنين والمصاحبين الذين يجيدون الأداء يضيفون في كثير من الحالات تنويعات وتزايدات في الألحان الصوتية[3]» المصاحبة للحداي دون قصد وإنما استمرار لمواصلة تعدد التصويت في طريقة أداء النحب والهمهمة بصورة متتالية أومتقطعة على درجة نغمية واحدة أوغير ذلك من النغمات المناسبة

التي تصاحب نوعية قرار المقام الذي يبدأ منه الغناء بطريقة (بلوفونية) مبسطة، وهو نوع من الهمهمة المقصودة يواصل فيها (الحداي) أداء الأغنية بينما تكرر الجماعة الهمهمة ترديداً ثابتاً على نوعين من الشعر المعروف بـ(الموال) و(المويلي).

والمجموعة لها دور آخر إلى جانب العزف على الطار والطبل والمرواس والطوس النحاسية والجرار الفخارية، هو إنشاد جماعي يرافقه التصفيق المشترك المتناغم من اللحن الإيقاعي، ويسمى هذا الإنشاد مع لحنه الإيقاعي بـ (التـنْـزيـلـة) ويأتي غالباً على هيئة هبوط نغمي لتصعيد (الحداي) الذي يكون قد بلغ ذروة المعنى بآخر شطر من الموال المقترن بذروة التصعيد النغمي، وفي حالات نادرة تأتي (التنزيلة) في البداية تمهيداً لبدء التصعيد بالغناء الفردي من قِبَل (الحـّداي). وعادة ما تكون نصوص (التـنـزيلات) مجـتـزآت شعرية تامة المعنى يتم اختيارها بعناية مما هو رائج من الشعر الشعبي المحلي أو الوافد من وسط الجزيرة العربية أو من العراق وبلدان الخليج المجاورة.

يتبـيـن مما تـقدم أن القول الإنشادي المصاحب لفنون (لفجري) نوعان، الأول يأتي على لسان (الحداي) ونادراً ما يخرج عن فنين من فنون الشعر الشعبي هما (الموال) في الأساس وهو الغالب و(المويلي) وهو شكل مبسط للموال، ويـسمى هذا الإنشاد (إجْرَحان) ويختص بأدائه (الحداي) دون غـيـره، والثاني تؤديه المجموعة أو الكورس ويأتي إما على شكل همهمات ونحب وآهات مكبوتة، مما لا يمكن تحديد معناه سوى بالدلالة على الجو النفسي العام للمنشديـن، وهو جو مشبع بالأنيـن والحـزن المعبر عن الشكوى، إلى جانب عبارات وكلمات إنشادية تردد لمجاوبة (الحداي) عند بعض الوقفات مثل: آه، ويلاه، وا ويل، هيلي يا الله، هي والـلـه. أما النصوص الشعرية لـ (التنزيلة) فهي منتخبات من (المويلي) أو مما هو على شكله ووزنه إلى جانب مجتزآت من القصائد النبطية بصفة غالبة ومن بعض نصوص الشعر الشعبي عـامـة.

وتأتي صعوبة التعرف على صحة ودقة النص المنطوق في أغاني البحر بصفة عامة من طبيعة الإنشاد الجماعي الذي يعتمد في بعض الأحيان على مط الكلمة لتوافق جملة إيقاعية ما، أو نطق جزء من الكلمة وإلحاق الجزء الثاني منها بكلمة تالية لتتوافق مع الضرورات اللحنية، إضافة إلى ضياع بعض حروف الكلمة الواحدة وتآكل كلمات كاملة من أواخر بعض النصوص، إما لعدم وضوح نطقها أو لرداءة تسجيلها ميدانيا.

ومما تقدم يمكننا القول بأن النصوص الشعرية في فن (لفجري) يؤديها طرفان (الحداي) والمجموعة أو الكورس الذي يقوم عدد منه بالعزف على الآلات الإيقاعية وعدد آخر يتولى مهمة التصفيق الجماعـي المرافـق للإيقـاع، وكـلا العازفين والمصفقين يشاركون في الإنشاد رداً على (الحداي)، إلى جانب مهماتهم الإيقاعية والإيمائية بصفة عامة.

نصوص (الحداي) :

أولا: يرتكز غناء (الحداي) في فن (لفجري) و(النهام) في كافة الفنون البحرية الأخرى على شكل فني واحد له المكانة المحورية وله السلطان الطاغي على كافة الأشكال الشعرية المصاحبة مهما بلغت أهميتها، إن جاءت قبله فهي تمهيد له وإن جاءت بعده فهي تلطيف لأثر معناه البليغ الجارح المؤثر. ويبدو لي أن تسمية غناء (الحداي) بـ (اجرحان) قد تكون اشتقت من فعل الجروح التي يحدثها معنى النص في نفس المغني أولاً والذي يؤديه بمنتهى اللوعة، وفي نفس السامع الذي يكون وقع المعنى عليه في تلك الظروف المعيشية الصعبة أشبه بنبش الجرح أو ذر الملح عليه. هذا الشكل الفني هو(الـمُـوّال) بضم الميم وتشديد الواو، أحد صنوف الشعر الشعبي الشهيرة والمعروفة في كافة الأوساط الشعبية العربية، يصاغ على هيئة لحنية يختص بها مذهب منفرد في الغناء، وُأكثر استعماله في استهلالات الألحان تمهيداً للدخول في جنس نغم الدور. وتتضارب روايات مؤرخي الأدب حول نشأة الموال، ويشار إلى أن أول من نطق بالموال هم موالي البرامكة

تتضارب روايات مؤرخي الأدب حول نشأة الموال، ويشار إلى أن أول من نطق بالموال هم موالي البرامكة بعد أن نكبهم الرشيد عام802م وصادر أموالهم ومنع الشعراء من رثائهم. إلا أن الثابت تاريخيا أن الموالي أو الموال قائم في الأوساط الشعبية قبل ذلك

بعد أن نكبهم الرشيد عام802م وصادر أموالهم ومنع الشعراء من رثائهم. إلا أن الثابت تاريخيا أن الموالیا أو الموال قائم في الأوساط الشعبية قبل ذلك. وقد شاع استخدام الموال لدى الموالي في مزارع نخيل البصرة ومنها ارتحل إلى بعض البلاد العربية ومنها منطقة الخليج العربي القريبة، وقد يكون تكرار (النهام) و(الحداي) لنداء (يا مال) حُـــرّف عن لفظة (يا مواليا) التي كانت تردد بعد قول كل موال عند بداية نشأته.[4]

و يأتي الموال كنص شعري على وزن البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) ويقسم إلى ثلاثة أنواع حسب عدد أشطره التي تعتمد الجناس اللفظي قافية بنظام معين لكل نوع، فمنه الرباعي والخماسي والسباعي الذي عرف في منطقة الخليج بالموال الزهيري، وشاع استخدامه في أغاني البحر كنص أساس. ويتألف الزهيري من سبعة أشطر تتحد منها في القافية الأشطر الثلاثة الأولى، وتتحد أيضاً في قافية أخرى الأشطر الثلاثة التـي تليها، ثم يُختم الموال بشطر أخير يسمى (الربّاط) من جنس قافية الأشطر الثلاثة الأولى، ومثاله قول الشاعـر البحريني فرج بومتيوح[5] :

أنموذج (1) :

الوقت يا ما سقى بكاس الضمير أمرار[6]
وادعى جميع الخلايق تستغيث أمرار[7]

لي عـــلّة بالحشا تطري علي أمرار
والداد يا بوّعلي مـــن ذا السنه مرّه[8]
كـم واحـد داســته مـره بعــد مرّه
يمشي بلاً راي ما عــنده عقل مـرّه[9]
من ضيم دنياه يصفق بالكفوف أمرار[10]

ولقد استهوى الجناس اللفظي أواخر الأشطر الوجدان الشعبي ولقي فيه متعة البحث عن المعنى، وساعد شكل الموال المتعارف على عدد أشطره السبعة، وترتيب قوافيها بنظام شائع على سرعة اختزانه في الذاكرة والقدرة على استكمال نصه بمجرد البدء بأوله، كما وافقت معانيه المأساوية ظروف معيشة الإنسان في صراعه القدري مع البحر من أجل لقمة العيش، فاحتل مكانة عالية في القلوب، وأصبح حفظه وترديده ليس في الأغاني فحسب بل في المجالس والبيوت جزءا من ثقافة البيئة البحرية، وعدّت محفوظات (النهام) و(الحداي) من هذه المواويل وإضافة الجديد إليها وربما إبداعها في بعض الحالات أحد مقاييس تقييم القدرات الفنية للمؤدي، التي كلما ارتفعت وتأكدت ارتفعت المكانة وزاد الأجر المادي المقابل وزادت بالطبع شهرة المؤدي بين أقرانه .

وقد تراكمت في الذاكرة الشعبية لعمـوم المنطقـة أعـداد لا تحصـــى من المواويل مجهولة القائل، أو التي ينسب بعضها إلى شعراء الموال المشهورين المتداولة أسماؤهم بين الرواة والحفاظ ومغني البحر، ومن أبرز هذه الأسماء: فرج بومتيوح وحسين بورقبه وبن مرهون من البحرين، وعبدالله الفرج وعبدالعزيز الدويش وأحمد الرشود من الكويت وراشد بن فاضل البنعلي من المملكة العربية السعودية ومحمد الفيحاني من قطر، وللشاعر الراحل سمو الشيخ محمد بن عيسى بن علي آل خليفة موال طبقت شهرته الآفاق يقول في مطلعه:

ساهر مع النجم أبني في الخيال قصور

وبفعل التجربة والمران اكتسب (النّهام) و(الحدّاي) خبرة عالية في اختيار نصوص الموال المناسبة وتميزا بذائقة خاصة تفرز ما هو عالي الجودة وتعمل على حفظه وترديده وإشاعته بين البحارة، وقد تنافس هؤلاء المغنون فيما بينهم لاقتناص الجديد من هذه النصوص والاستحواذ عليه بالحفظ السريع والتمرين على الأداء إلى أن تحين لحظة إطلاقه لأول مرة. وإلى جانب النصوص المحلية كانت نصوص موال عراقي تفد إلى البحرين يطلقها شعراء الموال الكثر هناك لتصل إلى حناجر المغنين على السفن وفي الدور الشعبية، وكان البحارة يطلقون على نص الموال المجلوب من العراق (موال شمالي) أي وافد من العراق الواقع عند شمال منطقة الخليج. ونتيجة لرواج هذا الشكل الفني وطبيعة محتواه احتل الموال فاصل المقام في استهلال فنِ الـ (صوت) الشائع في البحرين والكويت. ونظراً لتقارب اللهجة العراقية واللهجة الخليجية اختلطت النصوص ببعضها ودخلت مفردات وتعابير اللهجة العراقية إلى الموال البحريني والكويتي. ومـن شعـــراء الموال العراقيين الذين راجت نصوصهم واحتلوا مكانة رفيعة لدى الرواة والحفاظ الشاعر محمد بن إسماعيل البغدادي الحلي صاحب الروضة الشهيرة في الموال المتوفي عام 1274هـ حوالي 1831م والمعروف بـ (ابن الخلفه)[11]، ومن المواويل الشمالية الشهيرة التي يرددها الرواة في البحرين[12]:

ساعد شكل الموال المتعارف على عدد أشطره السبعة، وترتيب قوافيها بنظام شائع على سرعة اختزانه في الذاكرة والقدرة على استكمال نصه بمجرد البدء بأوله، كما وافقت معانيه المأساوية ظروف معيشة الإنسان في صراعه القدري مع البحر من أجل لقمة العيش

أنموذج (2) :

كم دوب أنا اقرا بعلم العارفة وادراك[13]
انتـو بعد ما بلغـتـوا لـلحلم وادراك
طبيـت فـي بحركم لي أسفله وادراك
ما لقيت بقلوبكم خـــيٍ فقــد حـالي
أنـــا الـــمتـــيم ورابي بينكـــم حالي
جنبت عنكم سريع وقـلـت: يا حالـي
ومخالطتكم على العارف خطر وادراك

ثانيا: قد يبدأ (الحدّاي) بمقطوعة شعرية ذات شكل فني مغاير للموال، وهي عبارة عن أراجيز تتألف في الغالب من أربعة أشطر مجزوءة، وتلتزم كل قطعة نظاماً خاصاً في التقفية، وتتغير هذه

القافية بتغير ظروف إبداع النص، وهي في الغالب تأتي حسب نظام الموال الرباعي، فسميت لذلك (مويلي) تصغيراً لكلمة (موال)، وهو اصطلاح مناسب لكون هذه النصوص لا ترقى إلى درجة فنية الموال ومستوى تركيبه الوزني واللغوي وأبعاد معانيه العميقة، وإن كان (المويلي) مكثف المعنى .. بالغ النفاذ في الوصول المباشر إلى التعبير عن واقع الحال بحكم قصر ومحدودية الشكل المناسب للاستهلال قبل الدخول إلى الموال، وغالباً ما يكون المعنى عبارة عن أدعية وابتهالات وتوسلات إلى الـله مع صلوات على النبي محمد صلى الله عليه وسلم :

الأراجيز تتألف في الغالب من أربعة أشطر مجزوءة، وتلتزم كل قطعة نظاماً خاصاً في التقفية، وتتغير هذه القافية بتغير ظروف إبداع النص، وهي في الغالب تأتي حسب نظام الموال الرباعي، فسميت لذلك (مويلي) تصغيراً لكلمة (موال)

أنموذج (3) :

صلوا علـى خـيـر الأبـرار
الـــــلي زهت منه الأنوار
طـــــه نـــبي ومختار
عـــــليـه أفضل صلاتي

أنموذج (4)

ربـي عليك اتـــكـالـــي
كـــــريم تـــعلم بحالي
عـــــزيت يا من له الملك
عـــلمك بســـــود الليالي

أنموذج (5)

ألـــــوذ بـــك يا مـحمـد
يـــــوم الحشر يا سنادي
ذخـــــري وغاية مـرادي
يا غـــــايتي يا هل الدين

أنموذج (6) :

حـنـا ضـــعوف ومساكين [14]
مـــــولاي نـظـرتـك بالعين
تـــــــوفي ديون علينا [15]
مســـكين، قـالـوا: مسيكين

أنموذج (7) :

عطـــــشان والقـلب ظامي
مـــن شافـــني قال: لاحـول
أهـــــــــل المروات راحوا
ظـــــــــلوا قليل المروة

فيما تقدم من أمثلة، تختلف مواقع القافية من مقطوعة إلى أخرى عدا الأنموذج (6) فهو مشابه من حيث ترتيب مواقع القافية للأنموذج (4)، وقد أوردناه لكونه تكملة ترد ملازمة للأنموذج الذي سبقه في (اجرحان) الحدائين. ويتضح من معاينة واختبار النصوص المتوفرة بين أيدينا من (المويلي) بأنه فن عريق من فنون الزجل العربي منتشر في بعض الأقطار بتسميات عديدة لكونه بنفس الشكل الرباعي وعلى نفس الوزن الشعري (مستفعلن فاعلاتن / مستفعلن فاعلاتان)، ويلاحظ بأن لغة هذا النوع الرباعي من هذه النصوص لغة متقاربة وتتقاطع مع بعضها البعض في الأسلوب والبناء العام والخطاب الحِكَمي الذي يستوحي الأمثال الشعبية دون تكلفَ الجناس اللفظي والتركيب اللغوي كما في الموال إضافة إلى الحرية المتاحة للمبدع إما بالاكتفاء بالاشطر الأربعة الموجزة إذا تم معناه أو إضافة ما شاء له من المقطوعات المماثلة لتكملة المعنى دون قيد.

ويحفظ سائر البحارة عدداً لا يستهان به من هذه النصوص التي ينسب أغلب ما هو منتشر منها إلى الشاعر حميد بن منصور، المعروف في البحرين بـ (الحميدي بن منصور)، وهو شاعر ذائع الصيت بين البحارة بصفة عامة الذين يتناولون حكمه وأمثاله ونوادره بنوع من الفخر والاعتزاز لكونه الشاعر الأقرب المعبر بهذا النوع (المويلي) عـما يجـيش في صـدورهم، «بل إنه كثيراً ما خاطبهم بالصبر والأناة وتحمل المشـاق بالدعاء والابتهالات»[16].

ولا توجد ـ حسب علمنا ـ أية مصادر مطبوعة أو مخطوطة تحدد مولد ووفاة الحميدي بن منصور، ولا نجد إشارة إلى أحد من معاصريه، وكل ما هو متوفر مجرد معلومات متضاربة يوردها الرواة، مما لا يمكن الاعتداد به، فإذا ما أتى ذكره في الدراسات التأسيسية الحديثة تناول الكتاب سيرة حياته ونتاجه وموطنه وعصره بكثير من الحذر وعدم الاطمئنان إلى قرار. «ولربما كان حميدي بن منصور معاصراً لأحمد بن ماجد (900هـ –

1494م) وذلك لمقاربة الشبه بمقارنة ما نظمه كلا الرجلين من أزجال وأراجيز، أخذ كل منهما ينشد ما توحي به قريحته مخاطباً بها لغة قومه، فإبن ماجد كان يخاطب (النواخذه) بمسالك البحار وحساب مقاييس سير السفن والأنواء والجزر البحرية في تلك الأراجيز المعروفة»[17]. ويروي البحارة العديد من نوادر ومغامرات إبن منصور المدعمة بمحفوظاتهم من النصوص الشعرية التي تظهره بحاراً خبيراً بأصول البحر، مجرباً لمرارات التمرس في أحواله، آتياً على ذكر العديد من المسميات والمصطلحات البحرية التي لا يمكن إلا لمجرب وعارف أن يأتي على ذكرها :

أنموذج (8) :

يا فنجري اصعد الدوم [18]
جواعد البحر ضاعت [19]
يا بحر ما فيك معروف
ضيّعت شوقي وانا اشوف [20]

وتبدو شخصية الحميدي في عدة صور ومواقف إنسانية تشي بجوانب من حياته وأسلوب عيشه وتظهره إنساناً حكيماً يواجه ظروف الحياة بمكاشفة مع الذات، فيقول إثر إحدى مغامراته :

أنموذج (9) :

بسّي من الخمر بسّي
والخمر خبّث بنفسي
زنيت بالناس جمله
حتى زنيته بنفسي [21]

ولولا إصرار الحميدي على ذكر اسمه ضمن بعض النصوص لربما لم تسعفنا المصادر في نسبة هذه النصوص إلى قائل محدد :

أنموذج (10) :

قال الحميدي مغنّي:
ربابتي فوق فني
أنا اشعليّ من الناس
وش ما على الناس منّي [22]

يورد الدكتور عبدالعزيز المقالح في كتابه المهم (شعر العامية في اليمن) أن الحميد بن منصور من شعراء التعاليم والأحكام الريفية المتوارثة المشهورين في اليمن (شعراء الأحكام)، وبعض من كتبوا عنه لا يذكرون إلا أنه نشأ في المنطقة الشرقية التي تمتد من عمان إلى عدن، إلا أن الدكتور المقالح يعود إلى القول بأن «الشكوك تتضاعف حول الوجود التاريخي للحميد بن منصور، ويزيد من حدة هذه الشكوك هذا التشابه بل الخلط الواضح بين أحكامه وأحكام زميله الشاعر اليمني علي بن زايد [23]. كيف يمكننا تفسير وجود اسم الحميدي بن منصور ونسبة هذه النصوص إليه، وهو اسم شائع ومتداول في أوساط الرواة من المشتغلين بالبحر؟ هل هذه الأشعار من تأليف جماعي، وليس من تأليف شاعر بعينه؟ بدليل أن بعض النصوص المنسوبة إلى الحميدي تتقاطع في لغتها وشكلها ومضمونها مع شعراء معاصرين آخرين من أمثال الشاعر اليمني علي بن زايد والشاعر أحمد بن عروس المصري المتوفي عام 1780م، فحين يقول بن منصور :

يروي البحارة العديد من نوادر ومغامرات إبن منصور المدعمة بمحفوظاتهم من النصوص الشعرية التي تظهره بحاراً خبيراً بأصول البحر، مجرباً لمرارات التمرس في أحواله، آتياً على ذكر العديد من المسميات والمصطلحات البحرية التي لا يمكن إلا لمجرب وعارف أن يأتي على ذكرها

أنموذج (11) :

مسكين يا طابخ الفاس
تبغي مرق من حديده
إلي عوّرك ضرس الأضراس
إدواه شلع بحديده [24]

يقول ابن عروس :

أنموذج (12):

مسكين من يطبخ الفاس
ويريد مرق من حديده
مسكين من يصحب الناس
ويريد من لا يريده [25]

ويبدو التماثل واضحاً فيما يقول الاثنان. كما أنه من الممكن أن يكون الحميدي بن منصور شخصية يمنية أو عمانية حقيقية هجرت الريف

وجابت منطقة الخليج كما تروي أشعاره وعانت مع البحارة .. أنشدت ما أمكنها من المويلي، ونسبت إليها العديد من نصوصه مجهولة القائل. فعلى نفس هذا الشكل ووزنه الشعري وبنفس لغة الحميدي انبرى شعراء آخرون لوضع نصوص عديدة أخرى استعملت في أداء أغاني البحر، منها ما أنشده النهامون والحداؤن، ومنها ما استطاب الكورس أداءه في (التنزيلات)، مما هو بالطبع أقل جودة من نصوص الحميدي، وخارج نطاق مواضيعه. ومنها ما جاء ارتجالاً وعفو الخاطر ليناسب – وقتها – مقتضى الحال وضرورات الجملة الإيقاعية، مما سنأتي إليه لاحقاً .

التنزيلة هي الغناء الجماعي والتي صاغ الفنان الشعبي لحنها على إيقاع (الفن الخماري) حيث تقوم الطارات والطبل والتصفيق بإضفاء جو التطريب اللازم

نصوص الكورس (الرداده) :

تعارف فنانو أداء الأغاني البحرية على تسمية النص الشعري المؤدى من قبل المجموعة أو الكورس بـ (التنزيلة)، وهذه التسمية تشمل اللحن الإيقاعي والنص الشعري في الوقت ذاته. ويقول الأستاذ غنام الديكان:«التنزيلة هي الغناء الجماعي والتي صاغ الفنان الشعبي لحنها على إيقاع (الفن الخماري) حيث تقوم الطارات والطبل والتصفيق بإضفاء جو التطريب اللازم»[26]. أما النصوص الشعرية، فهي عبارة عن مجتزآت من قصائد الشعر النبطي رفيعة المستوى، أقلها بيتان، وتتراوح بعض النصوص المختارة ما بين أربعة إلى ثمانية أبيات. وغالباً ما يتم اختيار نصوص غزلية رقيقة وعفيفة المعنى، تأتي لإراحة النفس من ثقل المعاني الطاحنة التي يبثها (الحداي) بمواويله وأدائه الفاجع. إضافة إلى هذه المجتزآت الشعرية تؤدى في (التنزيلة) نصوص شعرية من المويلي»ومقطوعات قصيرة لا تخضع لنظام ثابت في القافية والوزن.»[27]ومن أشكال التنزيلات المغناة على مختلف فنون (لفجري) من بحري وحدادي ومخولفي وعدساني وحساوي، النماذج التالية :

أنموذج (13) :

تـــفـاح مـا نـاكـــــله
حـــــلـــو يسـلـــــلينا
غـــــريـّب مـــا نـاخـذه
يـــــــرحـل ويخـــلـينا [28]

وزنها الشعري : مستفعلن فاعلن

أنموذج (14) :

ما أقوى على الفرقة وانا المصيوب
غـرٍ سـلب عـقـلي.. نحل حـالـي [29]

وزنها الشعري : مستفعلن مستفعلن فاعل .

أنموذج (15) :

بـرقٍ تـلالا، قـلـت: عـز الجـلالا
واثره جبين صويحبي واحسبه برق
لـه ريـق أحلى مـن حليـب الجـزالا
وأحلى مـن السكر إلى جا من الشرق
قالوا: تتوب من الهوى؟ قلـت: لا لا
إلا أن تتوب الشمس عن طلعة الشرق [30]

وزنها الشعري : مستفعلن مستفعلن فاعلاتن .

أنموذج (16) :

صـبّح الـقـمـري ورد
مـاي زلال ومـاي ورد
قـلـت: يا المحبـوب واصـل
قـال: أزور اهـلـي وارد

حي مـن جـانـي سـلامـه
والمـلا عـني رقـود
يـا دخـلـتـه وافـت تـمامه
يـاطلعـتـه وافـت سـعـود [31]

نصان متداخلان، وزنهما الشعري :

– فاعلن مستفعلن
– فاعلن مستفعلاتن
– مستفعلن مستفعلاتن

أنموذج (17) :

آهٍ علـى آهٍ وآه
آهٍ على مـن قربته هـمّلتً ماه
آهٍ علـى آهٍ وآه

آه على من طز عينه بـــيمنـاه
آه علـــــــــــــــى آه وآه
آه على من علتـــه مـــن صديجه
آه علـــــــــــــــى آه وآه
مركب غرامي اصفقه موج الأبحار
ســـمّر ولا له بنـدر يلتجـي به [32]

وزنها الشعري : مستفعلن مستفعلن فاعلاتن .

أنموذج (18) :

يا عين هلي صافي الدمـــع هليه
وإذا انتهى صافيه هاتـي سريبه
يا عين شوفي زرع خلك وراعيه
شـوفي معاويده وشوفي جليبه
إن مرني بالدرب ما اقدر أحاكيه
مصيـــبةٍ يا خيْ والله مصـــيبه
اللي يـبـيـنا عيّت النفس تبغيه
واللي نـبي عيّا البخت لا يجيبه[33]

على نفس الوزن السابق .

أنموذج (19) :

يا دار حـــــلويـــن الأســـلاف
فـيها عريبٍ تجـــر فـنـــونَ
قـالت فريجه وهـي مـن يـوم
يـطري لهـا الفـن وتـــشيلـه
حـــمام يـا اللـي يديـر الحـوم
مـن فـــوق نبـنـوب ظلّيلـه
يا الورق وشلـك بطـرق اللـوم
وفـنون ذا الغـي وش هـــي له
إن كان قصـدك تـــريـد النوم
ما فـيـــه يا الـورق مـن حيلـه
ما شـفـته أمس تـــشوفه اليوم
والله يعـيـنـك على اللـيلـه[34]

نصان متداخلان وزنهما الشعري :

- مستفعلن فاعلن فاعل
- مستفعلن فاعلن فعلان

أنموذج (20) :

عذلت عيني بالهوى واعسرتـني
مـفـتـونة في حب حي محنـها
نفسي لها هوجاس ماطاوعـتني
لـيـن أنحلت بالحال سمت بدنها
تخـفي لي الكلمة إلي هارجتنـي
خـوفٍ من اللي كلمته ما وزنها [35]

وزنها الشعري : مستفعلن مستفعلن فاعلاتن .

أنموذج (21) :

يا حسيـن بلدان الجماعة مريفة
واللي مع الأجناب كـنه على نار
يـــمنا بلا يسرى تراها ضعـيفه
ورجلٍ بلا ربع على الغبن صبار
والطير بالجنحان ما احلى رفيفه
ولي انكسر حدا الجناحين ماطار [36]

على الوزن السابق نفسه.

الخصائص الفنية والموضوعية :

يتضح مما تقدم أن فن (لفجري) اعتمد ثلاثة أشكال فنية أصيلة وعريقة من نصوص الأغنية الشعبية في البحرين والخليج العربي، التي تشكل أغاني البحر معلماً بارزاً من معالمها. فأغلب الخصائص الفنية والموضوعية التي تميزت بها هي خصائص الأغنية الشعبية في البيئة البحرية بصفة عامة. وحيث أنها تتناول موضوعاتها من الأمور الحياتية المعاشة ومن عمق الشعور الإنساني في تفاعله مع الأحداث وردود أفعاله حيالها من منطلقاته المعرفية والدينية والطبقية وتطلعاته الحلمية، فهي بصفة عامة تمثله في اليأس والأمل، في اللقاء والهجر، في الصبر وقوة الاحتمال وفي نفاد القدرةعلى الاحتمال والاستسلام إلى الأقدار ومنطق الزمن، في الذكرى والتمني والتشوق والتوجد، وفي مناجاة الحبيب، وغير ذلك من خليط المشاعر البشرية المتناقضة.

فإذا كانت وظيفة أغاني العمل على السفينة في البحر هي تنسيق حركة العمل ورفع الروح المعنوية للعاملين لزيادة المقدرة على بذل الجهد بتوقيع حركتهم في انتظام يوحد هذه الحركة، فإن وظيفة أغنية السمرعلى اليابسة هي إعادة الوحدة بين الفرد

إن وظيفة أغنية السمرعلى اليابسة هي إعادة الوحدة بين الفرد والجماعة عن طريق خلق الأجواء ذاتها بصورة أطـــرى وأنعم في الشكل والمحتوى .. في النص الشعري وفي اللحن الموسيقي.

■ الشاعر القطري الشهير محمد بن عبد الوهاب الفيحاني - لوحة متخيلة للفنان اسماعيل عزام ■

والجماعة عن طريق خلق الأجواء ذاتها بصورة أطـــرى وأنعم في الشكل والمحتوى .. في النص الشعري وفي اللحن الموسيقي.

لقد خلصت الدراسات الحديثة في مجال الأغنية الشعبية إلى أن دور الجماعة ليس إبداع الأغنية بقدر ما هو إعادة لهذا الإبداع، فالشعب ككل لا يمكن له عملياً أن يبدأ بخلق عمل فني وإنما تأتي مبادرة الخلق الفني من شخص فرد يشيع إبداعه فيتبناه الشعب وقد يعدل فيه بالإضافة أو الحذف أو التغيـــير ومن ثم ينسب هذا الإبداع إلى الشعب كله، وقد ينسى المبدع الأصلي تماماً، فنحن لا نعرف، على سبيل المثال، من وضع موسيقى (لفجري)، لكنه دون شك عمل إبداعي تراكمي بدأ من نقطة ما وتحور وتطور حتى وصلنا بالصيغة التي بين أيدينا اليوم، حيث يؤلف الأغنية الشعبية أفراد ممتازون من المجتمع ويضيف اليها المغنون باستمرار إضافاتهم الشخصية الصغيرة التي قد تحدث منهم دون وعي، هذه الاضافات والتعديلات تـؤدي بمرور الزمن إلى ظهور الاختلافات في الأداء أو في رواية النصوص باختلاف المناطق.

وتنفرد النصوص الشعرية في أغاني البحر بإمكان نسبة بعضها إلى قائل محدد، وإن كان فنانو الأداء الذين يرددون النص يجهلونه، وإن توصلوا إلى معرفته فلا يعنيهم أمره، فلقد أبدع نصه وتم تحويره وتغييره بما يتلاءم ومزاج الجماعة فامتلكته وأصبح جزءاً من اللحن ينسب إليه أكثر مما ينسب إلى قائله .

لقد بدا لنا أن النص الموسيقي ثبت على قوالب إيقاعية محددة استمرت لسنوات طويلة إن لم

تكن سحيقة بخلاف النص الشعري الذي استقر على أشكال شعرية ووزنية محددة لكن معناه وقائله اختلفا من زمن إلى آخر. وحين نراجع غالبية نصوص المويلي المؤداة من قبل (الحداي) والمجتزآت الشعرية المؤداة من قبل الكورس لا نجد نصاً منها يعود إلى أكثر من مائتي سنة، ولقد حاولنا التعرف إلى مبدع النص الأصلي وإرجاعه إلى الفترة الزمنيـــة لتواجده، وحدها بعض نصوص الموال هـــي الأقـدم، ونقـول (بعض) ونقصـد بها المواويل مجهولة القائل التي يرجح انتماؤها إلى فترة ما قبل عبدالله الفرج (1835–1902) . فإذا كانت مهنة الغوص على اللؤلؤ في البحرين قد نشأت منذ آلاف السنين وافترضنا أن تطور الموال في الخليج واستقراره على الشكل السباعي الزهيري المستخدم في أغنية البحر كان عند الألف الأول الميلادي، ترى فما النص الشعري المستخدم قبل ذلك والذي استبدله (النهام) في أغاني العمل و(الحداي) في أغاني السمر وكان يلبي كافة المتطلبات؟؟ فالموال على الرغم من جوّه العام المنسجم مع ظروف الحياة في تلك البيئة وتصوير مضامينه لآلام ومشاعر البحارة وملاءمته كشكل فني لمتطلبات الأداء النغمي إلا أنه بقي في الغالب عبارة عن نصوص جاهزة مستقلة عن الغناء استخدمها المنشدون لمرافقة ألحانهم.

وإذا اختلف المويلي عن الموال كونه يصاغ في الغالب ميدانياً وربما بصفة ارتجالية ليعبر عن الواقع اليومي حسبما تدل على ذلك معانيه وتسمياته للموجودات والمشاهد وما يعرض له من أسماء لأشخاص وأماكن وأدوات ومعدات بحرية وإيراده لبعض المواقف كما حدثت بالفعل خلال الرحلة فلقد تفرد كنص في مضمونه المعبر والمرتبط بالحياة الفعلية لمؤدي هذه الفنون.

ونخلص مما تقدم إلى التأكيد على أن النص الشعري الواحد المؤدى في أحد فنون (لفجري) يمكن أن يؤدى بألحان (لفجري) المختلفة الأخرى ، وليس هذا الأمر بجديد فأداء النص الشعري الواحد بألحان مختلفة يعد من الظواهر الشائعة في الغناء الفولكلوري، كما أن صياغة عدد من النصوص على لحن واحد أمر معروف أيضاً. لذا يجوز الخطـأ فـي الكلمـات لكـن لا يجـوز الخطأ مطلقاً في اللحن. ويحدث أحياناً أن ينسى النهام شطراً من موال ولا يتجاسر على وقف الأداء ليتذكر فتسعفه الذاكرة بشطر موافق من موال آخر فيلحقه بما تقدم وتـتـقبل الجماعة الأمر بصورة طبيعية، وقد يتم ذلك دون انتباه منها، أو لربما دون إدراك منها لما حدث، لذلك نشأ الخلط في النصوص بين الرواة، فعلى سبيل المثال هذان النصان المتداخلان:

أنموذج (22) :

كثر التناهيد وهجرانك نحـل خاطـري
لي نامت العين، عنكم ما سلا خاطـري
إن كان يا زين خاطركم مثـل خاطـري
إيش السبب ما تداوي علة المجـــروح
قبلاً يبيد الجسم ويمتـــــلي بجـــروح
مر تقول لي تعال ومر تقول لـي روح
ماهو بالإنصاف منكم تَّبشعوا خاطري[37]

أنموذج (23) :

طير الفلا ردت أصيده لب قلبي صـاد
صابور قلبي عليهـم بالتجافي صـاد
وراك يا زيـن عـــنّي بالمحبـة صـاد
أفرح إلي طارش من صوبكم خاطـري
لي نامت العين عـنكم ما سلا خاطري
إن كان يا زيـن خاطركم مثل خاطري
ما مقصدي من خديدك غير ميم صاد[38]

لقد عبرت نصوص (لفجري) في مضامينها العامة عن ثلاثة محاور رئيسة يكاد يكمل بعضها البعض الآخر. فالموال صال وجال في كافة المجالات التعبيرية ليصور الموقف من الوجود في التعامل الشعبي العام وكأنه بذلك يختزل مأساة الإنسان القدري المستسلم والمتأمل المنتظر للفرج من عند الله سبحانه وتعالى، وليبرز ذلك الإنسان في صورة أيوب الثاني في محنته وتحمله متاعب الزمن، وتبدو صور التمرد وخوض مغامرات ومواجهة الواقع ضئيلة جداً إن لم تكـن نادرة. في ذات الوقت كان المويلي أجندة الأحداث اليومية، واختصت المجتزآت الشعرية في(التنزيلة) بالغزل الرقيق العفيف فيما يشبه التحدي للظروف

يحدث أحياناً أن ينسى النهام شطراً من موال ولا يتجاسر على وقف الأداء ليتذكر فتسعفه الذاكرة بشطر موافق من موال آخر فيلحقه بما تقدم وتـتـقبل الجماعة الأمر بصورة طبيعية، وقد يتم ذلك دون انتباه منها، أو لربما دون إدراك منها لما حدث، لذلك نشأ الخلط في النصوص بين الرواة

الاجتماعية وما تفرضه من عنف التقاليد والأعراف في رسم صورة الحب على أنه خروج على القيم الأخلاقية للمجتمع وأن ليست ثمة علاقة حميمة بين الرجل والمرأة خارج مؤسسة الزواج، فكان خطاب الغزل شفافاً تشوبه تلك المسحة النبيلة من الأسى والحزن الناتجين عن الحرمان .

الخصائـص الفنية :

تتميز الأغنية الشعبية بصفة عامة بخصائص أسلوبية وشكلية بنائية، هي في واقع الأمر انعكاس حي لذات الشعب ومعارفه وإبداعاته المختلفة، كما هي انعكاس لوضعه الاجتماعي والاقتصادي. ومثلما ينفرد كل نمط من أنماط الغناء الشعبي في المنطقة بعدة ظواهر فنية كذلك تنفرد أغاني (لفجري) ضمن أغاني البحر بمجموعة خصائص فنية في الأسلوب والشكل ينسحب قسم منها على بقية الإبداعات الأدبية الشعبية في هذه البيئة.

لقد تحقق للموال في شكله الفريد ومضامينه الغنية ما يعد مزجا ًبين التأثـر بالثقافة الرسمية والثقافة الشعبية فتحقق لنماذجه الجيدة الجمع ما بين الصنعة والعفوية، وذلك بفضل بعض شعراء الفصحى الموهوبـيـن في مجال الإبداع بالعامية

إن أولى سمات النص الشعري هنا هي بساطة الأسلوب، إن الموال بلغته الملحونة وشكله الفني كمقطوعة محدودة الطول ذات مواصفات فنية محببة وقريبة من روح الجماعة شكل أداة توصيل ممتازة للمعاني بلغة خالية من التعقيد والتراكيب الغريبة والرموز الصعبة. وعلى الرغم من جنوح بعض نصوص الموال إلى الغريب من الجناس والمعاضلات اللغوية إلا أن مغني البحر لم يلتفتوا إلى مثل تلك المنظومات الفجة، التي أشـاعها شعراء الفصحى ممن كتبوا الموال لإظهار مقدرتهم اللغوية، و كان المغنون أداة الفرز الفعالة لاختيار نصوص الموال الحميمة ذات اللغة القريبة من الوجدان الشعبي العام دون أي نوع من أنواع التكلف .

لقد أظهر الموال فـــي نصه العام لغـــة خاصة ذات تعابـــير و تراكـــيب معينة، ميزته كنص شعري، و لم يرد لتلك التراكيب والتعابير مثيل أو شبيه في فنون الأدب الشعبي عامة. وبذلك جعلت لغة الموال من العامية أداة غير عاجزة عن تحقيق أية وظيفة فنية، فاللهجة "اذا ما توافر لها الشاعر الذي ينتزعها من اعتياديتها ويدخل معها من خلال تراكيب جديدة في علاقة جدلية سيجدها قادرة على التعبير البليغ، وليست فقيرة الى المجاز أو الإيحاء أو الرمز، وهي كأداة يومية تنطوي على شحنة وجدانية هائلة، و حين ترتبط هذه اللهجة بالتراث الثقافي ويعاد اكتشافها تكون وسيلة مدهشة للكتابة حين يبدأ الشاعر في خلق عالمه الفني من خلالها"[39] ولقد تحقق للموال في شكله الفريد ومضامينه الغنية ما يعد مزجاً بين التأثـر بالثقافة الرسمية والثقافة الشعبية فتحقق لنماذجه الجيدة الجمع ما بين الصنعة والعفوية، وذلك بفضل بعض شعراء الفصحى الموهوبـيـن في مجال الإبداع بالعامية .

و لقد لجأ شاعر أغاني (لفجري) إلى التشبيه بمختلف أبعاده لانسجامه مع فلسفة الجمال لدى العامة القائمة على مبدأ البساطة، لذا اعتمد المعنى البسيط غير المركب وانتحى في الغزل بالتعبير عن عاطفة حقيقية صادقـة ووجدان راق متأثر بالغزل التقليدي وبخاصة ما يتعلق منه بمقاييس الجمال البشري والوصف الحسي للمحبوب، مع ذلك وفي مواضع عديدة لا تكون المرأة مجرد جسد بل هي عطر يكتفى بشمه لتشفى الجروح ويلاذ بذكره لترتوي مراشف الروح. إنه شعر تجربة ذاتية محضة همه توصيل المعنى بأسلوب مباشر ولا يعنيه في شيء تعميق الفكرة أو تحليل الموقف، لذلك جاءت لغته في الغالب خالية من الإيحاء ومن مبدأ تنوع الدلالات اللفظية.

لقد كانت نصوص المويلي أكثر بساطة وأكثر قرباً لطرافتها ولكونها نتاج البحارة أنفسهم وبلغة عملهم اليومية، إلى جانب رقة النصوص الغزلية التي اجتزأها حس مرهف من قصائد تعد من أجمل ما قيل من الشعر النبطي فمحسن الهزاني وبن لعبون على سبيل المثال يشكل كل منهما مدرسة فنية أسهمت في تطوير القصيدة الهلالية ونقلها من طور إلى طور. ولقد بدا لنا حس اختيار هذه النصوص، حسا لاقطا، متابعا، يقظا وفارزا، يجيد اقـتناص الشوارد والتقاط الأبيات رفيعة المعنى

■ عبدالعزيز المقالح

رقيقة التعبير، ولقد أسهم هذا الحس الجمعي في تهذيب العديد من النصوص باستبدال المفردات غير المناسبة أو غير المتداولة وإعادة خلق النص، حتى تكون الدلالة التي تحملها الكلمة والمعنى الذي تتضمنه متجانسة مع ظروف الأداء.

وتبدو تلقائية التعبير سمة أسلوبية لنصوص هذه الأغاني، حيث يبني النص منذ مطلعه علاقة واثقة وحميمة بينه وبين المتلقي فلا يحس بصنعة أو فذلكة أو تعالٍ عليه، يحدثه النص بلغة عادية بسيطة، لكنها ليست لغة الكلام العادي المتداول، فهناك فاصل واضح ما بين لغة الاستعمال اليومي ولغة الشعر العامي، فالشعر هو التناول الفني للمضمون الذي يحتويه النص عن طريق الارتقاء بالمفردة وإعادة تركيب صلتها ببقية المفردات وإيجاد صيغ فنية وتراكيب وجمل ومعاني قد تبهر مستخدم اللهجة نفسه الذي يحس بأن ما يسمع هو شيء أرقى من لغة تخاطبه الاعتيادية. إن هذه التلقائية التي تشد المتلقي ويتفاعل معها المؤدي لسهولة حفظها واستذكارها عند الحاجة تتسرب إلى الوجدان الجمعي بهدوء لتتمكن من القلب والروح، فليست في هذه النصوص حوارات ذاتية معقدة أو تأملات محضة لحقيقة مطلقة، إنها خطاب مباشر من مجرب حكيم إلى متلق يحتاجه، وهو لا يخرج في الأغلب الأعم عن نداء إلى الآخر .. إلى الله، الحبيب، الصديق، الجماعة – العزوة. هذا النداء الوجداني

مفعم بالرجاء والتوسل والشـــــكوى والعتاب والتحذير معتمداً على البوح والمناجاة التلقائية المباشرة للإحاطة بمضمون النص .. لا تحس في تعاملك مع هذه النصوص الشعرية أن (فبركة) ما قد طالت التعبير .. لا تشعر بفتور حيال المعنى .. تحس بروح متوهجة وقلب ساخن النبض وتجربة متفجرة تتصاعد مع أشطر الموال إلى لحظة حسمها، ليعطيك الشطر الأخير خلاصة هذه التجربة حكمة أو مثلاً شعبياً أو حقيقة فاجعة، ويأتي الشطر الأخير في المويلي صادما على الرغم من التكثيف الحاصل في التجربة المختزلة في عدد شحيح من الكلمات الموجهة بدرجة عالية من الصدق الفني إلى هدفها.

الشعر هو التناول الفني للمضمون الذي يحتويه النص عن طريق الارتقاء بالمفردة وإعادة تركيب صلتها ببقية المفردات وإيجاد صيغ فنية وتراكيب وجمل ومعاني قد تبهر مستخدم اللهجة نفسه الذي يحس بأن ما يسمع هو شيء أرقى من لغة تخاطبه الاعتيادية

وليس من قبيل المبالغة القول بأن نصوص (التنزيلة) التي اختارها الحس الجمعي هي من أرق وأعذب ما قيل في الشعر النبطي، إن لم تكن هي ذاتها خلاصته المتوهجة الغنية، وهي كما لاحظنا نتاج شعراء طحنتهم تجاربهم العاطفية في ظل ظروف اجتماعية قاسية فاستقرت صورهم بإعجاب وتقدير في وجدان أجيال من أبناء هذه المنطقة.

الخصائص الموضوعية :

نصوص أغاني (لفجري) الـشعرية، نصوص موضوعية أو بعبارة أوضح شعر موضوعات ومعان يجعل الايصال أقصى غاياته فهو لذلك قادر على استيعاب أغراض الشعر الفصيح بكل خصائصه التعبيرية. ولقد شكلت وحدة الموضوع خصيصة بارزة في مضمون نصوص (لفجري) واشتهرت الأشكال الفنية المستخدمة، وبالذات الموال والمويلي، كونها مقطوعات محدودة الطول، بأنها خادمة أمينة لوحدة النص الموضوعية، تمسك بالفكرة من أول كلمة ولا تخرج عن المعنى، فالخروج عن المعنى فقدان النص لوحدته الموضوعية وإخلال بشكله الفني. ولقد تواشجت أبيات النصوص المجتزأة في (التنزيلة) لتعبر في ائتلافها عن وحدة موضوعية متنامية، تبدأ لتتصاعد حتى تصل ذروة المعنى، بحيث أصبحت مقطوعات قائمة بذاتها خارج نصها الأصلي، ساعدت في ذلك طبيعة البيت الشعري التقليـدي مستقل المعنى إلى جانب غنى القصيـدة الشعبيـة بالمعانـي، بحيـث أمكـن ضم بيت الشاعر الى مجموعة أبيات لشاعر آخر لتشكيل مقطوعة مترابطة المعنى تامة الغرض.

ويستحوذ الموال على أغلب الخصائص التي تضمنها المعنى العام لأغاني (لفجري) وربما كافة أغاني البحر، كونه النص الرئيس ذا الصدارة ولتعدد مصادر إبداعه داخل وخارج البحرين ولاتساع أفق استيعابه لتناول ما يمكن أن يخطر ببال المبدع من تجارب، مما حقق َوفـْـراً في النصوص الجيدة المتاحة لاختيارات (الحداي). وحيث أن هذا الأمر قد يقودنا بشكل أو بآخر إلى ملامسة خصائص مضامين فن الموال بصفة عامة، إلا أننا سننظر فقط إلى النصوص التي وردت فعلاً، حسب تقديرنا، في مجال البحث، حيث يلعب اختيار (الحداي) لنص الموال دوراً مهماً في تحديد المعاني المراد بثها وأبعاد تلك المعاني وتأثيرها عليه شخصياً ومن ثم على الجماعة، والتي تكشف بصورة أو بأخرى عن ذهنية الإنسان الشعبي ونفسيته ونظرته إلى الحياة وموقفه إزاء تناقضاتها.

يعتبر تأكيد ثبات المعتقد الديني واحدا من أهم خصائص الموال والمويلي اللذين يعجان بذكر الله الواحد الأحد وتأكيد وحدانيته وبالصلاة والسلام على النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع الإتيان على ذكر الصحابة وآل البيت وأن الله العلي القدير هو الرازق الواهب وهو الملجأ الأمين من شدائد الحياة وأذى الدنيا، هذا التأثر في مجال الرؤية الموضوعية نابع من قوة تمكن الوازع والموروث الديني.

إن مجمل النصوص تجارب ذاتية محضة تبدأ من نقطة انطلاق لافتة، لايمكن لمن يبدأها إلا وأن يسير في ركابها، وهي تتصاعد بقوة خالقة عقدة، ما تلبث أن تصل بها إلى ذروة ساخنة لتـتـفجر التجربة الذاتية عن حكمة وعظية تصل في أغلب الحالات إلى تقمص دور المثل الشعبي

■ من أرشيف الفنان خليفة شاهين للتصوير

أو تأكيده أو حتى خلقه وبثه، حكمة أو قولا مأثوراً في البداية إلى أن يكمل دورته ويكتسب شعبيته بالترديد والتمثل، وكثير من أواخر أشطر الموال المسمى واحدها (ربّـاط) أو (مُـقـفـْـل) – كما أسلفنا – سارت في الناس أمثالا شعبية متداولة(ما تحرق النار الا رجل واطيها) ، وكذلك خواتم المويلي (مسْـكين يا طابخ الفاس ...) وبعض أواخر (التنزيلات) كذلك (اللي يـَبـيْـنا عَـيّـت الـنـفـس تبغيه ...) والسؤال هنا: من الذي استبق الآخر؟ هل وظف شاعر الموال المثل الشعبي؟ أم ساهم في خلقه؟ أو لربما قام بالدورين في آن.

وتعد الشكوى أوسع أغراض الموال وأرحب خصائصه الموضوعية، وتنسحب على كل ما هو سلبي في الحياة من دورات ونائبات الزمان وعدم وفاء الأحبة وغدر الخلان أو خيانة العهد وهجران الصاحب والتحسر على ما فات الى العسر المقيم وضعف الحال، حتى عُـدّ الموال بمثابة صندوق الآلام الذي اختزنت فيه الشكوى من كل ما في الحياة من منغصات.

و تعكس كافة النصوص التعبير عن تجربة فعلية تمثل الواقع كما هو على ذات الشاعر في حالتي السلب والإيجاب. وقد بلغت عفة الغزل في عدد لا يستهان به من النصوص حد الحب من خلال رؤية صوفية ترخص الروح للمحبوب مقابل نظرة يستعاض بها عن العيش في الحياة الدنيا،

وتبدو هذه الخصيصة في مواجهة كم متوازٍ من الغزل الحسي الذي يصل في أقصى درجات تصريحه إلى (ما مقصدي من خديدك غير ميم صاد).

كما تبرز خصيصة الاعتداد بالنفس و النخوة والشجاعة والوفاء والبقاء على العهد في مقابل الجحود ونكران الجميل .

وقد أبدت نصوص المويلي بالتحديد روح الحكمة في قالب تهكمي وبظرف لاذع عبر عن مدى مرارة الشعور بالظلم وإمكان الجهر به مغلفا بالفكاهة، وبالذات في النصوص المنسوبة للحميدي بن منصور(هذا جبل زنجفوره / ويجيك خير بلا شر / كل العرب بشروهم / وبشارتي مج الأنير)

والمقصود هنا بزنجفوره : سنغفورة ، ومج الأنير: الطرف المسنن من حديد المرساة على هيئة رأس رمح .

ويمكن تلخيص أهم خصائص النصوص الشعرية لفن (لفجري) في نقاط، نوردها هنا مع نماذج من الموال لكل نقطة، دون الدخول في تفاصيل تاركين لكل أنموذج أن يقدم نفسه .

1 - ثبات وتأكيد المعتقد الديني :

أنموذج (24) :

أجلي ورزقي على اللي ما أشارك به أحد
أنزل «تبارك» وسورة «قل هو الله أحد»
اسواك يا خالق الأمة فلا لي من أحد
ما همني دين دنيا أو عسر مالِ
مالي سوى رحمتك يا خالقي مالي
يا رازق الدود في صم الصخر مالي
خسران من عاف ضفه والتجا بغيره أحد [40]

2 - الشعور بالوحدة والانكسار والضيق بالعذال و اللوام :

أنموذج (25) :

وحدي أقاسي هضايم ها الوقت وحدي
وارابع الفاخته حين اسجعت واحدي
يا عاذلي كف لومك خلني وحدي
آشوف هاذي هموم الدار ها ضن علي
والبين لملم جيوشه واستغارن علي
يلومني من ولّم شراعه وترس علي
وانا شراعي صفيق بالدقل وحدي [41]

3 - الصبر وتحمل أذى الأيام :

أنموذج (26) :

مر سقاني و أكواني الدهر وشعاد
وهموم سلمى تسطرني واقول اشعاد
حمل نقلته على هذي المتون اشعاد
ما هيً مروات يا دنيا تخونيني
خنتي العهد و انتقض غدرا تخونيني
عظم الجبر لي برا كسره تخونيني
دوبي أسوق الزمان أصبر واقول اشعاد [42]

4 - الشعور بالظلم الجماعي :

أنموذج (27) :

نيران غدر الدهر توقد بقلبي بحر
وعلي سلّنْ السيوف الماضيات وبحر
الناس في ظلهم وربعي ف شمس وبحر
من حيث أهل الوفا ما عاد فيهم وصل
وانقص حبل الرجا منهم فلا له وصل
لوكان بالسيف قطعت الأعادي وصل
لكنني ف جزرة حايط علي البحر [43]

5 - الشكوى من غدر الأصدقاء والخلان :

أنموذج (28) :

آه من الدهر حين ينقضي وعداي
من حيث ما جند لن خصمي واشوف اعداي
همّ أصحابي بلا شك القلوب اعداي
يمشون في غيهم يخطون درب العدل
إن ساعد الله لراويهم طريق العدل
قوموا العبوا ياعزوتي ما دام راسي عدل
وإن مت يا عزوتي خلوا اللعب لعداي [44]

6 - التحسر على ما فات :

أنموذج (29) :

طير الطرب طار واشهر بالجناح واطار

وابعد بـــه الحوم .. منه ما قضيت اوطـار
أول أنـــا بالهـــوى ألعـــب بفـــن وطـــار
واليـوم شفنا هواهـــم مختلـــف طـــوره
رحنـا وراحوا وكـــــل راح فـــي طـــوره
أول أنا ارعى حيـــا فـــي أرض ممطـوره
واليوم صـار المحـل وتقاصرت الأمطار[45]

7 - الشكوى من الفقر وثقل الديون :

أنموذج (30) :

كليت ما أحارب الأيـــام واسعـــى واجـــد
ما فادني فـي الضمايـــر غيـــر نارك تجد
يا أبا الحسن يا علي ما ظـل بـيّه وجـــد
هـــذا محلي تـراني ســـرت ثاني حـــــال
والعـسر الأقشر علينا بكـل جيـشه حـــال
محّـد سـواتك يا حيدر للمشاكـــل حـــال
الغانـمـة هـــي لكـم مـــن دور أب وجد[46]

8 - تقديم الحكمة والنصيحة :

أنموذج (31) :

يا قلـــب ود اليودك و اتـرك الخلوك
دافوا بريجك صبر بعد الصبر خلوك
من لذة العيش واطياب الوسن خلوك
دوك التجاريب شوف أهل الوفا منهم
إترك هـــواهم ولا تحمل بـــعد منهـم
جازوا يا مسكين منك ، ما جزت منهم
مـا صدقت حيـن بديار السقـم خلوك[47]

9 - الاعتداد بالعزوة وعدم القبول بالضيم :

أنموذج (32) :

هبشـــت عـــود الجنا وظل يومي بي
قلبي كما بيـــرق فـي الريح يومي بي
يا ناقتي عن بـلّاد الـذل شومـــي بي
تنحري بوحمد والشيخ بـــو طـــامي
لي عزوة جودهم جـــود البحـر طامي
أنخي بها عزوتي وانـخـى بهـا طامي
وسيوف وارماح يـوم العـز تومي بي[48]

10 - الاعتداد بالنفس وبالجماعة :

أنموذج (33) :

حنّـــا ذوات الـعـــرف ما نقبـــل الفتنه
يا فاتـــن الشوق في درب الهـوى فتنه
يخسى النذل لو على جمر الغضى فتنا
كم شمرن فوق شمشال الشجاعة نحب
ياما دعينا الخصم باكي وطرفـه نحب
حنّـــا عـــزاز النفس للـي يحبنا نحب
مـــن فات عن حالنا عـــن حالتـه فتنا[49]

11- الحب من خلال رؤية صوفية :

أنموذج (34) :

أهلاً هلا بيك يـا غايـــة لذيـــذ منـاي
يا هادم طود صبري وانت بـس مناي
محبتكً في ضمير احشاي وانـت مناي
لارخص لك الـروح وافعل ما تريد بها
وانظر لحالي بســـور اجفـاك وانتبها
منك أنا اريد نظـــره استعيـــش بـها
مالي على اسباب وقتى قصرت يمناي[50]

12 - فراق الأحبة :

أنموذج (35) :

دمعي تحدر على وجناة خـــدي وهـل
مـن عـــقـبهم ما يسلوني رفاقه واهـــل
سلم على الخل يفدونه الجماعه واهـــل
قل له سلبت العقل حتى الحشا والروح
بـــالله يا طـــارشي جد بالمسير وروح
صوب الذي ذكرهم يحيي العضا والروح
شهر فرقـتـه عســـى ما عاد مثلـــه وهل[51]

13 - الوفاء والبقاء على العهد :

أنموذج (36) :

حار النظر فيك من حسنك جميل وطبع
يا شـربة الشـط ما هي من مياه الطبع
مركب غـرامي توســط ثـم حل وطبع
كيف الحول يوم سافـــر في هواك ودم

■ تمثيل حركة من حركات العمل على ظهر السفينة في البحر أثناء تأدية أحد الفنون على اليابسة

وادعـــيـــتـــني ناحل ذاوي ولا بي دم
مـــالي عـزا عنك لو دُونك خصيم ودم
روحي انا افداك ولو عمري لشفك طبع[52]

14 - تضمين المثل الشعبي :

أنموذج (37) :

نـوق الرجا سيـرن بحـــماك عاجـــلها
ومـــن الأل عـــن طريق السيل عاق لها
تـيـهـت رشـــدي عقب ما ني بعاقلها
خـــليتني يا ولف لا عبر لصوبك وعد
عـــلى بلوغ المنى لا حسب ليالي وعـد
عـــادات أهل الوفا ما يخلفـــون الوعـد
الناس قـالـــوا : حلاة الـبر عاجـــلها[53]

الموال إذن أداة الشكوى المريرة وصندوق الآلام الذي ادخر فيه الحس الجمعي ما لا يمكن أن يحصى من المعاني ونقيضها، أراد من تبنيه شكلاً ومضموناً أن يعبر عن صرخته الحبيسة النافرة، الواقفة عند البرزخ الفاصل ما بين البوح والكتمان، فكلما انسرب الموال بصوت المغني وامتزج بوحدات النغم الإيقاعية كلما ازداد الظمأ إلى المزيد والمزيد، وكأن كل المعاني بشموليتها وخصوصيتها وعمق نفاذها ليست باتساع وقوة تلك الصرخة الحبيسة النافرة.

خـاتـمـــة :

لا شك أن ما تقدم لا يعدو كونه ملامسة أولية

تمت على عجالة لمادة غنية وثمينة، وأن هذا الفن وغيره من الفنون الشعبية الذاهبة دون رجعة، ما يزال منذ أمد بعيد بحاجة إلى عناية خبرة بحثية تخصصية .. دؤوبة ومنتجة تستفيد من الإفادات التي صادف تسجيلها وتدوينها لبعض من ممارسي هذه الفنون، إلى جانب خلاصة الاجتهادات التطوعية لغير المختصين من الهواة والجامعين الميدانيين لوضع تصورات توثيقية لهذه المواد ومقاربتها إلى صورتها الأصلية التي كانت، ودعوة هيئة عالمية تعنى بالتراث الإنساني لرعاية هذا الجهد ومتابعة إنجازه، فلقد أثبتت التجارب العديدة، الأهلية والرسمية، بأننا جميعـا لسنا بمستوى هذا التحدي الحضاري، وأن مثل هذا الأمر، عندما نهب إليه ونصل فيه إلى حد، لا يلبث هذا الجهد أن يكون مجرد فقاعة إعلامية تزول بسكون الموجة التي صنعتها، ليعود الحال إلى ما كان عليه.

فكيف يمكن تأصيل هوية وثقافة وطنية لدى الأجيال إذا تبددت وضاعت أجزاء أصيلة ومهمة من مكونات تلكم الهوية والثقافة الوطنية ؟!

الهوامش

1– إفادة ميدانية مسجلة عام 1968 للرواة هلال بن خالد، جناع بن يوسف، عبدالرحمن الختال .

2– لفجري، جاسم محمد بن حربان ، ص14 .

3– دراسات، د. الحفني ، بحث لم ينشر، انظر دائرة المعارف الموسيقية:

Ed .By Esic – Blom . VIV H.K 265 P

4– تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربـي، الجـزء الثاني، سيف مرزوق الشملان، ط1 ص252 .

5– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1968 للرواة: جاسم حسين مكّـل (البحرين)، سلطان أمان البنعلي (السعودية)، أورده مبارك عمرو العماري في مجموعة شعراء الموال في البحرين – فرج بومتيوح، ص53،1983.

6– أمرار: شدة المرارة.

7– أدعى : جعل وأحال. أمرار: مرات عديدة.

8– الداد: تقال عند الشكوى تعبيراً عن المرارة.

9– مرة: مطلقاً.

10– الكفوف: الأكف.

11– فنون الأدب الشعبي، علي الخاقاني، الملجد 5–8، منشورات دار البيان– بغداد، 1963.

12– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1968 للرواة: علي حسيـن بوحدود، سالم راشد العلان، مبارك الراعي. يرجع علي الخاقاني هذا النص إلى ما قبل مائتين وخمسين سنة، وقد أورده بنص مقارب في الجزء التاسع من (فنون الأدب الشعبي) ص126، منشـــورات دار البيان، بغداد– 1966 واعتبره من المواويل العراقية القديمة مجهولة القائل.

13– كم دوب: كم دأبت، وتفيد تكرار الفعل .

14– ضعوف: ضعفاء.

15– ديون علينا: إشارة إلى ديون نظام الإقطاع البحري في منطقة الخليج خلال فترة الغوص على اللؤلؤ.

16– الأغاني الكويتية، د. يوسف فرحان دوخي، ص305، مركز التراث الشعبي لدول لدول الخليج العربية، الدوحة – 1984.

17– المصدر السابق نفسه.

18– فنجري: في لهجة أهل الخليج: الرجل الشجاع المقدام، الكريم. الدوم: أعلى الصارية، حيث في بعض الحالات تنحشر حبال رفع الشراع ما بين البكرة وجزء من الصارية فيحتاج الأمر إلى معالجة يد أشجع البحارة لتخليصها، وهو أمر بالغ الصعوبة.

19– جواعد: قواعد وأصول .

20– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1974 للنهاب سالم راشد العلان وقد أفاد بشرح معاني المفردات خلالها.

21– المصدر السابق نفسه.

22– المصدر السابق نفسه.

23– شعر العامية في اليمن، د. عبدالعزيز المقالح، ص395–396، مركز الدراسات اليمنية ، صنعاء .

24– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1971 للرواة: سالم راشد العلان، جاسم حسين مكحل.

25– الزجل العربي، أبو بثينة، ص45، كتاب الهلال، العدد 270، القاهرة – 1973.

26– الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية، الجزء الأول، غنام الديكان، ص350، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 1995.

27– أغاني البحر– دراسة فولكلورية، د. حصة السيد زيد الرفاعي، ص328، ذات السلاسل – الكويت، 1985.

28– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1970 للرواة: جاسم حسين مكحل، محمد يوسف العبدالله، سالم راشد بن فارس، علي حسين بوحدود (البحرين) سالم البديد، حارب راشد الحارب (قطر).

29– المصدر السابق نفسه.

30– المصدر السابق نفسه. النص مجتزأ من قصيدة مشهورة للشاعر محسن الهزاني(1747–1824م)، رواها ابن عبار في (قطوف الأزهار) وأثبتها إبراهيم الخالدي في (ديوان أمير الشعر الغزلي– محسن الهزاني) ص90، سلسلة المختلف للتراث الشعبي، ط1، الكويت 2000م .

31– المصدر السابق نفسه. وتورد الراوية حصه يوسف اليعقوب من البحرين المطلع كالتالي (حي من جاني سلاني) خلافا لبقية الرواة.

32– المصدر السابق نفسه.

طـَز عينه: ألحق بها الأذى.
صديجة : صديقة .

اصفقه: اصطفق به. سّمر: سار دون قياد أو على غير هدى.

33– المصدر السابق نفسه.

أورد عبدالله بن محمد بن رداس النص منسوباً إلى الشاعرة النجدية نورة الهوشان الرشيدية بكتابه (شاعرات من البادية)، ص23، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض.

هلي صافي الدمع: أمطري الدمع صافياً.

سريبه: حثالته. معاويده: المعاويد: الإبل المعدة لسقي الزرع من البئر.

جليبه: بئره. ياخي: وردت في النص المنشور يا وي . عيّت: رفضت، لم تقبل. عيا البخت: في النص المنشور عجز البخت : عجز الحظ .

34– المصدر السابقة نفسه .

شطرا المطلع دخيلان على ما بعدهما. بقية النص مجتزأ من قصيدة الشاعر محمد بن لعبون (1790–1832م). أوردها محمد سعيد كمال في (الأزهار النادية من أشعار البادية)إصدار مكتبة المعارف بالطائف. أوردها أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري في (ابن لعبون – حياته وشعره) ص428، دار ابن حزم للنشر والتوزيع – الرياض 1997 .

فريجة:أفاد شراح ابن لعبون أن فريجة ربابة ابن لعبون،ويقول الظاهري: إن غناء ابن لعبون سامر على الطار، ولا يناسب السياق جعل فريجة اسم ربابة، والمشهور عند أهل الزبير أنها دفافة (ضاربة دف) مشهورة بالزبير. ونرى أن هذا القول هو الأقرب إلى الصواب.

يطري: يخطر بالبال. يدير الحوم: يوردها الرواة يجر فنون. نبنوب: غصن ندي . ظليلة: وارفة الظلال. فنون ذا الغي: فنون الغواية. قصدك: في النص المنشور صيدك

35– المصدر السابق نفسه .

النص مجتزأ من قصيدة مشهورة للشاعر عبدالله بن سبيل (1860–1938) أوردها عبدالله الحاتم في الجزء الثاني من (الشعر النبطي) ص218، المطبعة العمومية، دمشق 1956.

نفسي لها هوجاس: حرفت عن النص الأصلي: نفسي لها هو يات. الهواجس: القلق. سمت بدنها: حرفت عن النص الأصلي : أكدت بدنها بمعنى أنهكته. هارجتني : خاطبتني.

36– المصدر السابق نفسه .

أوردها عبدالله بن محمد خميس في كتاب (الشوارد) منسوبة إلى شاعر قديم مجهول الزمان والمكان يدعى بن سجوان الرويس، لم يقل غيرها. وأوردها أحمد فهد العريفي في (معجم الشعراء الشعبيين، الجزء الأول، ص1985، 17 .

مريفة: خضراء وارفة: الغبن: الظلم. حدا الجناحين: في النص المنشود أحد الجناحين.

37– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1971، للرواة: جاسم حسين مكحل، محمد يوسف العبدالله، عبدالرحمن عبدالله الشاعر.

كثر التناهيد: ترد في بعض إفادات الرواة التناهيت والتناهيم، والمعنى واحد. إيش السبب: ما هو السبب. قبلاً: قبل أن. تبشعون: تكدرون وتحزنون.

38– المصدر السابق نفسه.

ورد النص برواية مختلفة في كتاب (أغاني البحر– دراسة فولكلورية)، د. حصة السيد زيد الرفاعي، ص281 ، ذات السلاسل – الكويت، 1985.

39– شعر العامية في اليمن، ص 217 د. عبد العزيز المقالح، مركز الدراسات اليمنية، صنعاء، 1978.

40– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1971 للرواة: جاسم حسين مكحل، محمد يوسف العبداللة، عبد الرحمن عبدالله الشاعر.

ورد النص برواية مختلفة بعض الشيء في كتاب (مواويل من الخليج) برواية لحارب راشد الحارب، ص41، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية – الدوحة، 1984.

تبارك: سورة الملك من القرآن الكريم. قل هو الله أحد: سورة الإخلاص من القرآن الكريم. دين دنيا: إشارة إلى ديون نظام الاقطاع البحري التي تشكل معضلة في حياة البحار. عسر مال: إشارة إلى فقر طبقة عمال البحر الدائم. ضفه: جانبه .

41– المصدر السابق نفسه.

ورد النص برواية مختلفة منسوباً إلى الشاعر القطري عبدالله بن سعد المهندي في كتاب (مواويل من الخليج)، رواية حارب راشد الحارب، جمع وتحقيق علي شبيب المناعي، ص152، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية – الدوحة – 1984.

هضايم: ظلامات. الفاختة: الحمامة. واحدي: من الحداء. ولم: وافق. ترس: امتلأ. صفيق: مصطفق، ويصطفق الشراع بالصارية عندما تهب الريح عكس اتجاه السفينة. الدقل: الصارية.

42– شعراء الموال في البحرين– المجموعة الثانية: حسين بورقبه، جمع وتحقيق مبارك عمرو العماري، ص92، البحرين، 1986.

سلمى: من أسماء الدنيا. تسطرني: تصفعني. إشعاد: ماذا في ذلك، وتقال عند القبول والرضى بالشيء. عذرا: غدارة. عظم الجبر: العظم الذي تم تجبيره. برا: شفي. أسوق الزمان: أجاريه.

43– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1972، للرواة: عبدالرحمن عبدالله الشاعر، جاسم حسين مكحل، محمد يوسف العبدالله، سلطان الماجد.

44– المصدر السابق نفسه.

يُنسب النص إلى سلطان بن سلامة البنعلي.

وعداي: الوعد الذي قطعته على نفسي. جندل: صرع. غيهم: ضلالهم. راسي عدل: ما دمت حيا مالكاً لقواي العقلية.

45– المصدر السابق نفسه.

الحيا : العشب الراوي.

46– المصدر السابق نفسه.

الأقشر: الشؤم. محد: لا أحد، وأصلها ما أحد.

47– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1974، للشيخ محمد علي الناصري. أورده علي الخاقاني منسوباً إلى الملا سلمان الشكرجي، فنون الأدب الشعبي، الحلقة الخامسة، ص15، منشورات دار البيان– بغداد،1963.

48– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1971، للرواة: جاسم حسين مكحل، علي حسين بوحدود، ماجد سلطان الماجد.

هبشت: قبضت. عود الجنا: الرمح. شومي: ابتعدي بعزة. تنحري: اقصدي .

49– المصدر السابق نفسه.

العرف: المعرفة والمقصود هنا أصول التعامل. شمشال: يفيد النهام سالم العلان بأنه ما يركب من الدواب في الحرب (؟).

50– شعراء الموال في البحرين، المجموعة الثانية – حسين بورقبه، جمع وتحقيق مبارك عمرو العماري، ص57، البحرين1986.

51– حقق النص عن رواية ميدانية مسجلة عام 1971، للرواة: جاسم حسين مكحل، علي حسين بوحدود، ماجد سلطان الماجد.

العضا: أعضاء الجسم.

52– المصدر السابق نفسه.

الطبع: الخلق. مياه الطبع: المياه العكرة. طبع: غرق. الحول: الحل. دم: غرق.

53– المصدر السابق نفسه.

ورد النص منسوباً إلى الشاعر عبدالله الفرج، ديوان عبدالله الفرج، جمع خالد محمد الفرج، ص130، منشورات ذات السلاسل – الكويت.

الصورة على غلاف ديوان الشاعر الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر.

تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي

مقارنات واستنتاجات

سعد الصويان
كاتب من السعودية

تشابه الشعر النبطي مع الشعر العربي القديم لا يتوقف عند حد الاتفاق اللافت للنظر بينهما في المضامين والأشكال الفنية، ولا في تشابه الظروف الاجتماعية والسياسية والخلفية الثقافية لكل منهما، ولا في سياقات الإبداع والنظم الرواية والأداء، بل يتعدى ذلك إلى الاتفاق في التطورات السياسية والاجتماعية والظروف الانتقالية التي أدت إلى نشاط حركة التدوين لكليهما؛ وهذا يفتح نافذة أخرى للدراسات المقارنة بين هذين الموروثين والاستفادة من النتائج العلمية التي نتوصل لها من دراسة أحدهما وتوظيفها لفهم الآخر، خصوصاً فيما يتعلق بنظرية الصياغة الشفهية وقضايا الشك والانتحال. الآثار السياسية والاجتماعية المترتبة على قيام الدولة السعودية الحديثة تتشابه في كثير من جوانبها مع تلك التي أعقبت ظهور الدعوة المحمدية وقيام الدولة الإسلامية. يكفيك أن البدو كانوا يسمون العصر الذي سبق قيام الدولة السعودية الحديثة «أيام الجهل» أو «أيام الجاهلية»، تماماً مثل ما كان العصر الذي سبق قيام

الدعوة المحمدية يسمى العصر الجاهلي.

ظهور سلطة مركزية تدعمها عقيدة دينية عمل في كلتا الحالتين على ترسيخ الاستقرار السياسي في الجزيرة العربية وتعزيز وحدة المجتمع بكل طوائفه وقبائله وصهره في بوتقة الدولة الواحدة التي تتجاوز مستوى التنظيم القبلي وتنبذ العصبية القبلية وتعمل على تكريس الأخوة والألفة بين مختلف فئات المجتمع. كما أدى ذلك بالتدريج إلى انتشار التعليم وتفشي الكتابة والتعويل عليها في التوثيق والتدوين بدلاً من الرواية الشفهية. وفي كلتا الحالتين نجد أنه لما ترسخت سلطة الدولة واستتب الأمن طفقت كافة القبائل والمناطق تراجع أنسابها وتستذكر تاريخها وتجمع أشعارها وتدونها. وحظي الشعر بعناية خاصة لأنه يكاد يكون الوثيقة الوحيدة والمصدر الأشمل الذي يمكن التعويل عليه لمراجعة التاريخ القبلي والأنساب. وهذا هو شأن الأمم فإنها خلال انتقالها من مراحل الثقافة الشفهية إلى مراحل الثقافة الكتابية تحرص على تدوين كل ما يمكنها تدوينه من موروثات العصور الشفهية. وغالباً ما تبدأ حركة التدوين والتوثيق بداية متواضعة تقتصر على تدوين النصوص العارية ثم تنمو وتترعرع مع تقدم الزمن، وكلما ارتخت الروابط بين ثقافة الماضي وثقافة الحاضر زادت الحاجة لإضافة التعليقات والشروحات والمعلومات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية واللغوية التي تفسر النصوص وتقربها إلى ذهنية المتلقي.

لو دققنا النظر في ظروف وملابسات تدوين الشعر الجاهلي، التي بدأت في القرن الثاني الهجري وظروف تدوين الشعر النبطي، التي نشطت نشاطاً ملحوظاً في القرن الماضي لوجدنا أنه بالرغم من التشابه الكبير بين الحالتين فإن الأمر لا يخلو من بعض الاختلافات التي ينبغي التنبه لها. من المعلوم أن الكتابة العربية لم تتطور بدرجة تساعد على انتشارها وتجعل من استخدامها أمراً ميسوراً إلا بعد ظهور الإسلام الذي شجع على تعلم القراءة والكتابة لأنهما من ضرورات التفقه في أمور الدين وقراءة القرآن. ولذلك قلما تخلو بلدة من بلدان وسط الجزيرة العربية منذ ظهر الإسلام من بعض المشائخ والقضاة وأشخاص آخرين ممن لهم ولو

بعض الإلمام بمباديئ القراءة والكتابة. وكان من بين شعراء النبط الأوائل من سكان الحاضرة من كانت له معرفة بالكتابة أو من كان باستطاعته إن كان أميًا أن يستعين بكاتب يكتب له شعره. أما مجتمع البادية فقد ظل في مجمله مجتمعا أميًا يعيش الحالة الشفهية. ومع ذلك لا بد من الإقرار بأن صلة البادية بالحاضرة جعلت البدو على علم، وإن لم تكن معرفة تامة، بما لدى الحضر من أسباب الحضارة التي لا تتوافر في البادية مثل الكتابة. بل إن بعض مشائخ القبائل كان لديه كاتب تشمل مهامه إمامة الشيخ وجماعته في الصلاة وربما قراءة بعض كتب التراث في مجلس الشيخ، إضافة إلى قراءة ما يرد للشيخ من رسائل خطية أو وثائق وتحرير الرد عليها. وقد تشمل مهام الكاتب كتابة ما يقوله الشيخ من قصائد وما يقوله فيه الآخرون من مدائح. كان البدو على وعي بشيء اسمه الكتابة وربما لجأ البعض منهم إليها في الحالات النادرة والضرورية. لكن البدو أنفسهم لا يقرأون ولا يستخدمون الكتابة في شؤونهم اليومية. ويلجأ الحضر عموما إلى استخدام الكتابة بشكل أكثر بكثير من استخدامها في البادية، وذلك لضرورات دينية وشرعية وقضايا إرث ووصايا وصكوك تملك وما شابه ذلك.

وينتشر التعليم في بعض الحواضر والقرى بنسب متفاوتة وإن كانت نسباً ضئيلة مقارنة بالوضع الراهن. ويكفي أن نعلم بأن الحاضرة يحكّمون في خلافاتهم القضاء الشرعي المستمد من القرآن والسنة المكتوبة والذي لا تنفذ قراراته عادة إلا بعد تحريرها وختمها. هذا بينما يلجأ البدو إلى العوارف الذين تستند أحكامهم إلى السوابق والأعراف القبلية المتوارثة شفاهيًا.

هذا يعني أن الكتابة قامت إلى حدٍّ ما بدور في حفظ الشعر النبطي منذ نشأته الأولى وخلال مراحله المتتالية، وهو دور لم يتح لها أن تقوم به بالنسبة للشعر الجاهلي الذي لم يبدأ تدوينه إلا مع نهاية العصر الأموي. هذه المخطوطات القديمة هي الأساس الذي استمد منه النساخ المتأخرون مثل عبدالرحمن الربيعي ومحمد بن يحيى مادتهم

واستمدت منها دواوين الشعر النبطي المطبوعة لاحقاً مادتها. إلا أن حفظ القصائد النبطية القديمة عن طريق التدوين يفرض درجة عالية من الانتقائية. في مثل هذه الأوضاع والظروف التي يندر فيها المتعلمون ولا يتوافر فيها الكتبة إلا لدى علية القوم من الأمراء والشيوخ والوجهاء والموسرين فإنه في الغالب الأعم لن يحظ بالتدوين إلا القصائد التي قالها هؤلاء أو قيلت فيهم أو التي يقولها شعراء الحاضرة المتعلمون. أما قصائد الشعراء الأميين في القرى النائية وأعماق البادية، حيث لا كتبة ولا نساخ، فإنها سرعان ما يطويها النسيان وتنمحي من الذاكرة الجماعية.

معلوم أن الدراسات الأدبية واللغوية عند العرب كان مبعثها حفظ الألسن وصونها من الزلل حين تلاوة الذكر الحكيم بالإضافة إلى ضرورة الوعي اللغوي ومعرفة أسرار العربية الفصحى من أجل تدبر الآيات القرآنية وتفسير معانيها

ما وصلنا مكتوباً من الشعر النبطي القديم لا يمثل إلا نسبة ضئيلة جدًّا من مجمل هذا الموروث الشعري إلا أن هذا الكم، رغم قلته وانتقائيته، يعطينا صورة لا بأس بها عن واقعه الأدبي واللغوي وما مر به من تطورات في مختلف مراحله المتتالية، وهذه خاصية يتميز بها الشعر النبطي عن الشعر الجاهلي. كما يتميز الشعر النبطي عن الشعر الجاهلي في أن نصوصاً منه وصلتنا مسجلة بأصوات الفحول من الشعراء المتأخرين والرواة الأميين من البادية والحاضرة الذين يسردون الأشعار من الذاكرة والذين يمثلون هذا الموروث الشعري على صورته الحقيقية وينتهجون نفس الطرق التقليدية المتبعة منذ القدم في استظهار النصوص الشعرية من الذاكرة وفي رواية الشعر وإلقائه وتلقيه، والتي نرى أنها استمرار لما كانت عليه منذ العصر الجاهلي. كما أن هذه التسجيلات الصوتية سمحت لنا أن نستمع إلى الشاعر أو الراوي يسرد بصوته المناسبة الباعثة على نظم القصيدة والأحداث التي تخللها، إضافة إلى الشروح والتعليقات التي تضيء عباراتها الغامضة ومفرداتها الغريبة وما تتضمنه من أسماء لمواقع غير معروفة وأشخاص مجهولين. ثم إن تسجيل الشاعر أو الراوي لنفس النص الشعري في ظروف مختلفة ومناسبات متباعدة يمكننا من معرفة ما إذا طرأت أي تغيرات على النص من رواية لأخرى.

تلك هي الميزات التي يختص بها الشعر النبطي دون الجاهلي، لكن الشعر الجاهلي هو أيضاً يختص بميزات لا تقل عن تلك في خطورة الآثار المترتبة عليها أهمها الدوافع الباعثة إلى جمعه ودراسته والاحتفاء به. الاهتمام بالشعر الجاهلي نابع أساساً من الاهتمام باللغة العربية الفصحى التي تحتضن العلوم الشرعية ومسائل العقيدة وشعائر الدين وتعاليمه التي يحتاج كل مسلم إلى التفقه فيها. ومعلوم أن الدراسات الأدبية واللغوية عند العرب كان مبعثها حفظ الألسن وصونها من الزلل حين تلاوة الذكر الحكيم بالإضافة إلى ضرورة الوعي اللغوي ومعرفة أسرار العربية الفصحى من أجل تدبر الآيات القرآنية وتفسير معانيها وتلمس أوجه الإعجاز فيها. هذا أعطى للشعر الجاهلي، بحكم أنه المنبع الذي يستقي منه علماء العربية قواعد الفصحى وأسس البلاغة ومفردات اللغة والمعاجم، مكانة خاصة في أفئدة كل العرب والمسلمين وأصبح منذ بداية عصر التدوين حتى الآن يشكل مادة أساسية في أي منهج مدرسي وفي كافة المستويات التربوية، وجندت لجمعه ودراسته وشرحه خيرة العقول ونال من التمحيص والتحقيق والعناية ما لم ينل الشعر النبطي منه ولو نسبة ضئيلة. وبحكم ارتباط العربية الفصحى بالدين أصبحت لغة العلم والتعليم والأدب والفكر وكافة التعاملات والتخاطبات الرسمية، وتحولت بذلك إلى رمز يوحد مختلف شعوب الأمة العربية والإسلامية. وبينما يحظى الشعر الجاهلي باحترام يصل إلى حد التقديس يُنظر إلى الشعر النبطي وكافة الأشعار العامية التي تنظم باللهجات المحلية بازدراء واستهجان ويُعامل الدارسون لها بقدر غير قليل من الريبة والتوجس تصل إلى حد التشكك في نواياهم وأهدافهم والطعن في انتمائهم وولائهم.

يرى الكثيرون أن الشعر النبطي يمثل وجهاً من أوجه التخلف الثقافي وعنصراً من عناصر الفرقة الاجتماعية والتشرذم السياسي وعاملاً من عوامل إيقاظ الضغائن وإحياء العصبيات وأن الاهتمام به ودراسته عبث لا طائل من ورائه، بل إنه يعمل

■ الأديب الكويتي الراحل الأستاذ / خالد الفرج ـ أول من قام بتوثيق نصوص الشعر النبطي في الجزيرة العربية و الخليج

بريشة الفنان القطري /أحمد عبدالله – مجلة كتابات البحرينية عدد 20– 1985م

على إثارة القلاقل والفتن والاضطرابات القبلية والإقليمية، لذا فمن الأفضل دفنه ونسيانه وعدم الاكتراث به. هذا مع العلم بأن علماء العرب الأوائل، وهم قدوتنا، لم يجدوا غضاضة في جمع الشعر الجاهلي وحفظه على ما فيه من مشاحنات قبلية، بل وأحياناً مخالفة لتعاليم الدين الحنيف، لأنهم رأوا فيه خدمة لعلوم اللغة ولفائدته أيضاً في تحقيق المواقع الجغرافية وفي ترصد التاريخ القبلي والأنساب وغيرها.

انصرف الأكاديميون عن جمع الشعر النبطي ودراسته وتركوا هذه المهمة لأشباه الأميين وأنصاف المتعلمين الذين تعوزهم الخبرة في مجال النشر والتأليف ويفتقرون إلى المنهجية العلمية والنظرة الموضوعية. من يتفحص ما تروجه دور

النشر الآن من مجاميع الشعر النبطي، وهو كثير، يجد أن الغالبية منها لم تراع فيه أصول التحقيق والتدقيق ولم يبذل فيه عناء يذكر لجلاء غوامضه وتفسير معانيه وشرح مفرداته، والكثير منها يتسم بعدم المبالاة، ويغلب عليه سوء الإخراج وعدم تحري الدقة، ناهيك عن الأخطاء الإملائية والطباعية الفاحشة. كما أن جامعي هذه الدواوين لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن حياة الشاعر وتحقيق اسمه ونسبه، والمناسبات التي قال فيها قصائده، أو ما تلمح إليه القصائد من أخبار ووقائع أو تحديد الأماكن التي قد ترد في بعض القصائد. ونادراً ما يذكر الجماع المصادر التي استقوا منها مادتهم، وما إذا كانت خطية أم شفهية. ويقتصر جهد البعض منهم على مجرد النقل المباشر من مصادر سبق نشرها دون الإشارة إلى هذه المصادر. كل ذلك يحد من قيمة هذه الدواوين كمصادر موثوقة يمكن الاعتماد عليها في التعرف على الشعر النبطي ويساهم في تكريس الأفكار الخاطئة عنه وعن قيمته الفنية وأهميته العلمية.

يلاحظ المطلع على دواوين الشعر النبطي المطبوعة ابتداء من العقد الثامن من القرن العشرين أن معظمها تخص قبائل بعينها ألفها شعراء ورواة من هذه القبائل بهدف تخليد مفاخر قبائلهم وتسجيل تواريخها وأنسابها وأشعارها

لهذه الأسباب كان الشعر النبطي أقل حصانة من الشعر الجاهلي وأكثر عرضة لعمليات الانتحال التي تعرض لها الشعر الجاهلي وأتى على ذكرها محمد بن سلام الجمحي في مواقع مختلفة من كتابه طبقات فحول الشعراء. يلاحظ المطلع على دواوين الشعر النبطي المطبوعة ابتداء من العقد الثامن من القرن العشرين أن معظمها تخص قبائل بعينها ألفها شعراء ورواة من هذه القبائل بهدف تخليد مفاخر قبائلهم وتسجيل تواريخها وأنسابها وأشعارها، لذا جاءت معظم هذه الدواوين بعيدة عن الموضوعية وغابت عنها أصول التحقيق العلمي وغلب عليها طابع التحيز والعصبية القبلية، بكل ما تعنيه هذه العصبية من محاولة تلميع صورة القبيلة واطّراح المثالب ونفيها عنها وادّعاء ما ليس لها من أيام ووقائع ومفاخر وأشعار. وهكذا فإن تأليف مثل هذه الدواوين القبلية لم يكن الدافع وراءه خدمة اللغة والأدب والتاريخ والعلم على وجه العموم، بل كانت تشكل حلقة من حلقات المفاخرات القبلية والنقائض الشعرية والمعارضات التي استشرت بين شعراء القبائل بعد أن تأسست الدولة السعودية وترسخت سلطتها المركزية وقويت قبضتها على القبائل وقضت عليها ككيانات سياسية مستقلة. مثلما استعر الصراع بين شعراء القبائل في أيام الدولة الأموية، من جرير إلى الفرزدق إلى الأخطل إلى البعيث إلى الراعي النميري، وهلم جرّا، كذلك بعد قيام الدولة السعودية الحديثة استعر الصراع بين شعراء شمر وعنزة وشعراء الدواسر وقحطان وشعراء سبيع والدواسر وشعراء حرب وعتيبة. ولقد استثمر هؤلاء الشعراء آلة التسجيل بشكل مذهل في ترويج نقائضهم على أشرطة الكاسيت فانتشرت بين الناس انتشار النار في الهشيم وكانوا يستمعون إليها خصوصاً أثناء السفر بالسيارات على الخطوط الطويلة للتسلي وقطع الطريق. ولقد تسببت هذه النقائض في إثارة الكثير من الفتن والمشاكل مما اضطر السلطات أحياناً إلى إلقاء القبض على بعض هؤلاء الشعراء وإيداعهم السجون وعدم إطلاق سراحهم إلا بعد أخذ التعهدات عليهم بعدم العودة إلى التعرض للقبائل الأخرى والناس الآخرين في أشعارهم. وهذه من ضمن الدعاوى التي تعزز مواقف المناهضين للشعر النبطي والداعين إلى نبذه وعدم الاحتفاء به. ولكن بعيداً عما تحمله هذه النقائض من مشاحنات وحزازات فإنها بالنسبة للقارئ المتعقل والباحث الرصين المدقق تشكل ذخيرة إثنوغرافية قيمة ومستودعاً زاخراً بالكثير من المعلومات المفيدة عن الأعراف والعادات القبلية وعن تاريخ القبائل وأنسابها وأيامها وأسماء شيوخها وفرسانها وأجوادها، مثلها في ذلك مثل نقائض جرير والفرزدق التي كانت الأساس الذي بنى عليه أبو عبيدة مؤلفه عن أيام العرب.

وهناك وجه آخر من أوجه المفارقة بين الظروف والملابسات المحيطة بتدوين الشعر الجاهلي وتلك المحيطة بتدوين الشعر النبطي. تم تدوين الشعر الجاهلي في عصور لم تكن فيها الطباعة معروفة ولا وسائل النشر ولا الإعلام ولا الرقابة الإعلامية. كانت دواوين الشعر الجاهلي تدون بخط اليد في

نسخ محدودة العدد يتم تداولها ضمن دائرة ضيقة من خاصة العلماء والأمراء والسلاطين وعلية القوم الذين لديهم من رحابة الصدر وسعة الأفق ما يجعلهم أكثر تفهما وتسامحاً مع الأشعار التي قد تثير الحساسية الدينية أو القبلية أو الاجتماعية لدى الجماهير من العامة والدهماء. إن ما تحتويه مخطوطات الشعر الجاهلي وأشعار العصور الإسلامية التالية من الهجاء الجارح والسب المقذع والبذاءات اللفظية والجنسية والغزل الصريح والغزل بالمذكر والمجون والخمريات وغير ذلك من المضامين التي لا يسمح بمثلها في زمننا هذا لَأَمْرٌ يثير الدهشة والإعجاب في آن واحد. ولكن علينا في الوقت نفسه أن نتذكر بأن وسائل الطباعة الحديثة أتاحت الإمكانية لطبع آلاف النسخ من الديوان الواحد وبيعها بأسعار زهيدة تجعلها في متناول الخاصة والعامة يقرأها العالم والجاهل والعاقل وغير العاقل والكبير والصغير. ومن هنا تولدت الحاجة لاستحداث أجهزة رقابية مهمتها تقنين ما تلفظ به المطابع ودور النشر، أسوة ببقية الأمور والسلوكيات التي تخضع للتشريع والتقنين في المجتمعات الحديثة، وذلك حفاظاً على الاستقرار السياسي والأمن الداخلي والسلام الاجتماعي والتقيد بما يتمشى مع متطلبات الآداب العامة.

ومع ذلك تظل مصادر الأدب الكلاسيكي محتفظة بمضامينها التي قلنا أنه لا يسمح بمثلها في زمننا هذا حتى بعد طبعها ونشرها لأن لغتها الكلاسيكية التي تستغلق عباراتها ويتعذر فهمها على الغالبية من جماهير القراء يجعل قراءتها وتداولها حكراً على فئة قليلة من المختصين والباحثين ممن لديهم الوعي الكافي للتعامل مع هذه المادة بالقدر اللازم من الحيطة والاحتراز، علماً بأن هناك أصواتاً بدأت تعلو مؤخراً مطالبة بتنقيح وتهذيب بعض الأعمال الكلاسيكية من أمثال ألف ليلة وليلة وغيرها.

والكثيرون من شعراء الفصحى وأدبائها في عصرنا هذا يترفعون عن مجاراة الشعراء الكلاسيكيين في بذائاتهم اللفظية وفي إسفافهم ومجونهم لسببين؛ أولهما تغير القيم والمفاهيم بتغير الظروف والأزمنة وتطور أساليب الحياة وأخلاق المجتمع، وثانيهما أن الشعراء الكلاسيكيين، وإن نظموا بالفصحى، كانوا في واقع الأمر شعراء شعبيين أميين وكانت الفصحى هي لغتهم اليومية آنذاك، مثلما أن العامية هي لغة شعراء النبط والشعراء الشعبيين اليومية في وقتنا هذا، وكانوا لا يختلفون عن شعراء العامية الشعبيين من حيث السلوك وطريقة التفكير رغم توافق لغتهم إلى حد ما مع لغة شعراء الفصحى المعاصرين. ومعلوم أن الفصحى اليوم لا يجيد النظم بها إلا من نال حظًا وافراً من العلم والثقافة، ولا يخفى أثر العلم والثقافة في الرقي بمستوى الفكر وتقويم الخُلُق وتهذيب السلوك وصقل العبارات والألفاظ. أما الشعراء الشعبيون فإنهم كانوا وما زالوا لا يتورعون عن استخدام الألفاظ النابية والعبارات الفاحشة، خصوصاً في قصائد الهجاء وفي شعر القلطه أو الرد، إلا أن مثل هذه الألفاظ والعبارات لا تجد طريقها إلى الطباعة والنشر بالنسبة للشعراء المتأخرين ممن ينظمون بالعامية، ولو وجد البعض منها طريقه إلى النشر فإن الناشر إما أن يستبدل الكلمات النابية أو غير اللائقة دينيًا أو خلقيًا أو سياسيًا أو التي تثير حزازات قبلية أو إقليمية أو أن يترك فراغات أو نقطاً مكانها.

أن وسائل الطباعة الحديثة أتاحت الإمكانية لطبع آلاف النسخ من الديوان الواحد وبيعها بأسعار زهيدة تجعلها في متناول الخاصة والعامة يقرأها العالم والجاهل والعاقل وغير العاقل والكبير والصغير

علاوة على ما سلف ذكره، لا ننسى أن الشعر النبطي، رغم معارضة المثقفين له وانصراف أهل العلم عن دراسته، أصبح يشكل مادة إعلامية واستهلاكية رائجة نظراً لشعبيته والاقبال المنقطع النظير عليه من قبل عامة الجماهير الذين تتشكل غالبيتهم من الأميين ممن لا يفهمون الأدب الفصيح ولا يستسيغونه. وقلما تخلو جريدة من جرائد دول الخليج العربية من صفحة مخصصة لهذا الشعر، إضافة إلى العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية. وتخضع قنوات الإعلام ووسائله في هذه الدول لرقابة إعلامية صارمة تمنع تسرب كل ما يتعارض مع سياسات الدولة ومعتقداتها الدينية. كما أن ذوي السلطة والسلالات الحاكمة في هذه البلدان يمنعون منعا باتًا إذاعة أو نشر أي شعر يتضمن قدحاً لهم أو لأسلافهم أو مدحاً لمناوئين لهم

■ خالد الفرج – باللباس العربي في الميدان بالبادية

نازعوهم السيادة أو نافسوهم على السلطة في السابق، أو حتى ما يتضمن النزاعات الإقليمية والقبلية في العصور الغائتة. هذا يضيق مجال النشر في وسائل الإعلام والبرامج الإذاعية والتلفزيونية ليقتصر على قصائد المديح أو قصائد الحكمة والنصائح والغزل العفيف وما يتعلق منه بشيم العرب ومكارم الأخلاق. وقد يضطر مقدموا البرامج أو محررو الصفحات الشعبية إلى إدخال تعديلات تجعل من القصيدة مادة قابلة للنشر. ومن الأمثلة على التصرف الذي يقصد منه تحاشي إثارة الحزازات تغيير منديل الفهيد مثلا كلمة «حروب» إلى «ضعوف» في بيت غالب بن حطاب السراح من أهالي الجوف من قصيدة له يتحدى فيها عبيد بن رشيد ويقول فيها:

الجوف تلقى به خليف وحطاب
ما هم فريقً حروب عنكم يهجون

ومن تصرفات منديل الفهيد التي يقصد منها إبعاد الشبهة عن شاعرة تتغزل بمحبوبها إضافة الأبيات التي تلي البيت الأول من هذه المقطوعة:

ياحلو رَصّ الروح بالروح للروح
متوالفين كلّهم لا بلينا
ما لي بتفطين المحبينً مصلوح
بالذكِر والا عن كذا ما درينا
قلتِه على نوع التَماثيل ومْزوح
ما لي عشير ولا لهذا مشينا
لو كان باب العشق للناس مفتوح
نحمي شَرَفنا مع رجالٍ علينا

ومع كل ما سبق أن ذكرناه تبقى هناك قواسم مشتركة بين الشعر الجاهلي والشعر النبطي فيما يتعلق بظروف التدوين وملابساته وما أفضى إليه من نتائج فيما يتعلق بالانتحال واختلاف الروايات أو التضارب في نسبة القصائد إلى شعراء مختلفين، وغير ذلك من آفات الرواية الشفهية مثل رواية القصيدة وفق لهجة الراوي بدلاً من لهجة الشاعر الأصلية، أو التصرف ببعض الألفاظ أو النسيان أو استبدال كلمة بأخرى، أو تداخل القصائد التي على نفس الوزن والقافية. مثل ذلك تداخل ثلاث قصائد على قافية الميم أحدهما لعبد ابن هذال والأخرى لبصري الوضيحي والثالثة لصايد الزعيلي.

ولمخلف ابن هديرس وهو من أهالي عوشزية الحفن من الروضه من قرايا حايل قصيدة مطلعها:

الضيغمي من حايل عض الانجاد
كز السبور وقام يجمع نواحيه

يمدح فيها عبدالله ابن رشيد يتهدد فيها بعض أمراء البدو ويتوعدهم بأن ابن رشيد سوف يحاسبهم على أفعالهم. وتتداخل أبيات قصيدة ابن هديرس مع قصيدة قالها عبدالله بن رشيد نفسه ومطلعها:

قل هيه ياللي لي من الناس وداد
ما ترحمون الحال ياعزوتي ليه

ومن قصيدة ابن هديرس قوله:

منتوب بامه عقّب النير من غاد
وسِمِيّ مطعوم النشاما يباريه
والله لو انه ورا جسر بغداد
انّه لكم مثل العمل عند راعيه[1]

والبعض ينسب البيت الأخير لعبدالله بن رشيد من ضمن قصيدته السالفة الذكر ويرويه هكذا:

والله لو اني ورا جسر بغداد
اني لكم مثل العمل عند راعيه

وهناك قصيدة ينسبها محمد الأحمد السديري لشالح بن هدلان وبعض الرواة ينسبها للفارس شليويح بن ماعز العطاوي، خصوصا هذه الأبيات:

ياطول ما نوّختها تصرخ النيب
وَزْن البيوت اللي كبارٍ رْباعَه
واضوي عليهم كنهم لي معازيب
ليا رمى زين الوسايد قناعه
اضوي عليهم واتخطّى الاطانيب
وآخذ مهاوية الجمل
باندفاعه

كما يروي السديري أبياتاً لمحدى الهبداني من ضمنها بيتان ينسبهما بعض الرواة لرشيد العلي من أهل الزلفي، وهما:

نجد يْعَزّي عن غثاها عذاها
لو هي مقرّ ابليس في ماضي الاذكار
نركض ومن صاد الجراده شواها
وللنار من عَقّب من المال دينار

وقد تطرق أبو عبدالرحمن بن عقيل لهذه الظاهرة في بعض مؤلفاته. كما أنني ناقشت في كتابي فهرست الشعر النبطي ما تتعرض له القصائد النبطية المحفوظة في المخطوطات من تحريف وتصحيف. وفي ذلك الكتاب قدمت ثبتاً بجميع الأشعار النبطية المنشورة في الدواوين والمصادر المطبوعة، وقد لاحظت أن هذه الدواوين والمصادر، إن لم تكن استقت القصيدة من نفس المخطوطة أو نقلت عن بعضها نقلاً مباشراً، قلما تتفق في الرواية أو في عدد الأبيات أو في ترتيبها أو في نسبة القصيدة إلى قائلها. ويظهر هذا الاختلاف بوضوح أكثر إذا كانت المصادر التي استقت منها القصيدة مصادر شفهية. وقد أحصيت في هذا الفهرس ما لا يقل عن 100 حالة اختلفت فيها المصادر في نسبة القصيدة إلى قائلها، وربما نسبت إلى أكثر من شاعرين. خذ مثلاً القصيدة التي مطلعها:

كثيراً ما يخلط الرواة والمصادر في نسبة القصائد خصوصاً إذا كان الشعراء ينتمون لنفس القبيلة أو لنفس العصر،

نطّيت رِجْم نايف منتبي بي
مرقاب عروا مشرف هاك عنها

هذه القصيدة ينسبها إلى بصري الوضيحي الشمري كل من أبو عبدالرحمن بن عقيل وهي عنده 6 أبيات، ومنديل الفهيد وهي عنده 6 أبيات، ومحمد الهطلاني وهي عنده 6 أبيات، ورضا بن طارف الشمري وهي عنده 17 بيتاً. ثم يعود الهطلاني فيثبتها في مصدر آخر وينسبها للشاعر ردهان أبو عنقا ويورد منها ثلاثة أبيات، هذا بينما ينسبها للزرعي العمودي كل من الاسمر خلف الجويعان وهي عنده 15 بيتاً وعبدالله بن عبار العنزي وهي عنده 18 بيتا. وخذ أيضا القصيدة التي مطلعها:

قال الذي يقرا بليا مكاتيب
ياللي تْـقَرّون العمى من عناكم

هذه القصيدة ينسبها إلى جحيش السرحاني كل من عبدالله اللويحان وهي عنده 3 أبيات ومنديل الفهيد وهي عنده 9 أبيات وأبو عبدالرحمن بن عقيل وهي عنده 9 أبيات وإبراهيم اليوسف وهي عنده 11 بيتاً ومحمد الهطلاني وهي عنده 23 بيتا. أما محمد العزب فينسبها إلى فريج العنزي وهي عنده 16 بيتاً، بينما ينسبها عبدالله ابن عبار العنزي لسويدان الحلام العنزي وهي عنده 22 بيتاً وينسبها مارسيل كوريرسهوك رواية عن خالد بن شليويح لشليويح العطاوي ويورد منها بيتين.

وكثيراً ما يخلط الرواة والمصادر في نسبة القصائد خصوصاً إذا كان الشعراء ينتمون لنفس القبيلة أو لنفس العصر، كأن يخلطوا بين أشعار ردهان بن عنقا وعلي بن سريحان وبصري الوضيحي، أو بين شعراء معاصرين يخلدون نفس الأحداث كأن يخلطوا بين أشعار مبيريك التبيناوي ورشيد بن طوعان وعقلا الجهيلي لأنهم كلهم من قبيلة شمر ويؤرخون للوقعات التي حدثت بين شمر وعنزة. ويخلط الرواة بين شعر الرجل وأخيه أو بين شعر الرجل وأبيه، مثلما يحصل من الخلط بين أشعار شليويح العطاوي وأخيه بخيت أو بين شعر حطاب بن سراح وابنه غالب بن حطاب أو بين شعر عضيب بن حشر القحطاني وابنه قاسي بن عضيب أو بين شعر مبارك بن محمد العبيكة وابنه عيادة بن مبارك أو بين قصيد مهنا بن عنقا وقريبه أحمد بن عنقا. وقد لا يتورع الراوي عن التمسك بأوهى الأسباب ليثبت القصائد الجيدة التي تخلد مواقف البطولة والشهامة والشجاعة والكرم لرجال من قبيلته، حرصاً على حفظ أمجاد القبيلة ودعم رصيدها من الأفعال الحميدة والمآثر الطيبة. وهذا موضوع يطول شرحه، وهدفنا هنا هو التمثيل وليس الاستقصاء.

وأول من نبه إلى تأثير النشر الطباعي، مقارنة بالتداول الشفهي، على مضامين الشعر النبطي مارسيل كوربرسهوك في كتاب له عن شعر الشاعر الدوسري عبدالله بن محمد بن حزيّم من الرجبان، والملقب الدندان. أمضى هذا الباحث مع الشاعر الدندان، الذي كان قد جاوز السبعين من عمره، عدة أسابيع يسجل منه قصائده ومناسباتها وشروحها ورؤية الشاعر نفسه حيال هذه الأشعار. ولما قارن كوربرسهوك ما جمعه شفهيًا من الشاعر من قصائد مع تلك التي طبعها عبدالله بن حمير بن ساير الدوسري لنفس الشاعر في الجزء الثاني من مجموعه المعنون واحة الشعر الشعبي لاحظ الفرق الكبير بين الرواية الشفهية وبين المطبوع. نشر ابن حمير 26 قصيدة من قصائد الدندان وحجب خمس قصائد لم ينشرها بسبب مضامينها التي تتراوح من مفاخرات قبلية إلى غزل. وتشتمل القصائد المنشورة أصلاً على ما مجموعه 519 بيتاً إلا أن ابن حمير حذف منها حوالي 100 بيت لأسباب سياسية واجتماعية ودينية وأخلاقية، بينما أضاف هو 20 بيتاً من عنده، هذا علاوة على ما لا يقل عن 100 تعديل في الألفاظ والعبارات لبعض الأبيات، كل ذلك من أجل تلطيف مضامين بعض القصائد أو لتوجيه المعنى وجهة لا تتعارض مع إجراءات الرقابة الإعلامية.

وهكذا نجد أن الشعر النبطي تعرض لمثل ما تعرض له الشعر الجاهلي من تعدد الروايات واختلافها والاختلاف في نسبة بعض القصائد والنحل والسرقة، وهو كذلك يزخر بالصور والمعاني التقليدية التي يكثر تداولها بين الشعراء، إضافة إلى العبارات والصيغ اللفظية المكررة تكراراً حرفيًا. والدوافع الباعثة على السرقة والانتحال في الشعر الجاهلي هي نفس الدوافع الباعثة على السرقة والانتحال في الشعر النبطي. ثم إن الشعر

النبطي مثل الشعر الجاهلي ينظم بلغة متجانسة مشتركة بين كل القبائل والمناطق رغم الاختلاف الواضح بين لهجات هذه القبائل والمناطق. إلا أننا مع ذلك كله لا يساورنا أدنى شك بوجود الشعراء النبطيين ولا بحقيقة الشعر النبطي ولا بأن النظم عملية مستقلة عن الرواية سابقة عليها ولا في أن حفظ القصائد وتداولها يتم عن طريقة الحفظ والاستظهار. وهذا ما تؤيده التسجيلات الصوتية والأبحاث الميدانية وتحليل مضامين القصائد النبطية وإفادات الشعراء والرواة الذين يعيشون بين ظهرانينا ومعايشة هذا الشعر في حياتنا اليومية.

وبحكم العلاقة الوثيقة بين الشعر الجاهلي والشعر النبطي وفق ما اتضح لنا سابقاً وما سيتضح لاحقاً فإن ما ينطبق على هذا ينطبق على ذاك.

هوامش و مراجع

1 – منتوب بامه: أي المنسوب لأمه ويقصد به الشيخ ابن بتلا. سمي مطعوم النشاما: الشيخ الحنيني. مثل العمل عند راعيه: يريد التأكيد على حصول اللقاء، لأن من عمل عملا لا بد أنه ملاقيه يوم القيامة.

جمعيات الفولكلور ورعاية الثقافة الشعبية

محمد الجوهري
كاتب من مصر

أعتقد أننا لا نبتدع جديداً عندما نؤكد أن العمل الأهلي التطوعي كان وما يزال دعامة أساسية في تطوير وتنمية المجتمعات الإنسانية. وخلال المائتي العام الأخيرة اتخذ هذا النشاط أبعاداً متزايدة الأهمية في المجتمعات المتقدمة أو الساعية إلى التقدم. وخلال العقود الثلاثة الماضية خصوصاً، تصاعدت الدعوة إلى إنعاش وإشراك المنظمات الأهلية أو غير الحكومية (Non Governmental Organizations) (NGO في كل جهود التنمية والرعاية: الاجتماعية والثقافية– بل والتعليمية– بدءاً من المرأة والطفل ومروراً بالحفاظ على البيئة وانتهاءً بإنشاء المدارس والجامعات. وأصبحت كل المؤتمرات الدولية، وخاصة التي ترعاها الأمم المتحدة ومنظماتها المتخصصة، تحرص على تمثيل المنظمات غير الحكومية في أعمالها، وتلتفت إلى إسهاماتها وتوصياتها، بل وتُسند إليها أدواراً بارزة في تنفيذ البرامج والمشروعات.

ونحن في ميدان التراث الشعبي نؤمن بأن هذا التراث الذي ندرسه في علم الفولكلور هو ملك أصيل للناس، مخزون في صدورهم، ومحفوظ يتردد في ممارساتهم. ولكي نصل إليه ونضع أيدينا عليه لنخضعه للدراسة والفهم لا يكون ذلك إلا بالاقتراب من هؤلاء الناس– أي الشعب– والتعامل معهم، وبذل أقصى الجهد لاستخراج هذا المأثور، الذي قد يكون مختزناً في طبقات عميقة من الوعي.

والاتجاهات الحديثة في الأنثروبولوجيا النقدية، التي أحدثت صدى قوياً في دراسات التراث الشعبي أيضاً، اعتبرت من محاور اهتمامها وقضايا وجودها الأساسية تشجيع الناس– أي الشعب– على دراسة أنفسهم بأنفسهم.. على جمع تراثهم هم بمعرفتهم (تحت توجيه العلم وبالتزام كافة قواعده، ومراعاة كل احترازاتـه). أي أن المعول الأساسي في عملية الجمع الميداني، والحفظ، والعرض. . . إلخ أصبح معتمداً على أبناء المنطقة – الذين لديهم من الوعي ومن العلم والخبرة – ما يؤهلهم لأداء هذا الدور. هكذا تدعو هيئة اليونسكو بمجالسها ولجانها المختلفة.

ولكن هذا الدور ليس أحادى الجانب، فالجامعون والدارسون – سواء كانوا من خارج المنطقة أو من أبنائها – لا يمكنهم أن يؤدوا رسالتهم على الوجه الأكمل دون تعاون الناس أنفسهم، وحماسهم لذلك العمل، واستعدادهم لبذل الوقت والجهد، والمال أيضاً، لدعم تلك الجهود. أي أن هذه المهمة الحضارية الجليلة تتطلب بلورة وعي بالتراث وأهميته وضرورة جمعه وحفظه ودراسته، والمفاخرة به. . . إلخ.

وقد اضطلعت الدولة في بلادنا العربية بالدور الريادي في رعاية التراث الشعبي، ومولت وأشرفت على عمليات ضخمة لجمعه وحفظه وإتاحته للدارسين. ولكن هذا الدور اتسم بالتردد والتذبذب في كثير من الأحيان، تردد بين الاحتفاء والتشجيع والحماس الشديد أحياناً والتراخي والإهمال، بل والتجاهل (ولا أقول التصفية) أحياناً أخرى.

وعلى الرغم من أي تردد أو تذبذب في مواقف الدولة من التراث الشعبي، فنحن لن نستطيع أن نسقطه من حسابنا أو نستغني عنه. وعلينا أن نعمل دائماً على دعمه وترشيده وتوجيهه الوجهة الأفيد والأجدى. ولكننا ندرك أنه في ظل النظام الكوني الواحد الآخذ في بسط نفوذه، وبسبب التوسع في الأخذ بنظام الاقتصاد الحر وتفعيل آليات السوق، تخلت الدولة في أغلب بلاد العالم عن دورها في الإنفاق العام، خاصة على قطاع الثقافة، وفي القلب منه ميدان التراث. وأصبحت هذه المجالات هي الساحة الحقه لتفعيل دور الجمعيات الأهلية

التطوعية.

وجمعيات الفولكلور – المحلية والقومية – هي الوعاء الذي يستطيع أن يرعى هذه الجهود، ويؤدي هذا الدور، ويسهم في نشر الوعي بالحفاظ على التراث، ويجند الكوادر القادرة الواعية، ويضع الخطط، ويباشر الإشراف على التنفيذ، وقد يجمع الأموال، ويضطلع بأدوارٍ عملية خالصة – على نحو ما سنرى تفصيلاً فيما بعد – تتمثل في إجراء البحوث، ونشر الدوريات والدراسات. . . إلخ.

وحركة تأسيس جمعيات الفولكلور في بلادنا مازالت بعد تحبو، رغم أن لدينا تجارب خصبة ترجع إلى بضعة عقود.. ولكنها مع ذلك لم تحقق كل المهام المرجوة، ومازال أمامها الكثير لتؤديه. ولسنا نريد أن نخوض في عمليات تقويم لن تفيد أحداً، والأحرى بنا أن نتبين – بأقصى ما يمكننا من وضوح وأمانة – الطبيعة الكاملة المتكاملة لتلك المهام المنشودة. وعلى كل منا أن يراجع خطواته: هل سبب التقصير راجع إلى تجاهل البعد العلمي في عمل الجمعية، أم راجع إلى سيطرة توجهات خاطئة تلحق الضرر بالتراث والعمل الفولكلوري في نهاية الأمر، أم أنه راجع إلى قصور في العثور على الكوادر الفنية القادرة على العطاء بلا مقابل وبلا كلل، أم هو قصور في ثقافة العمل التطوعي – أو نشاط المجتمع المدني عموماً – نلحظه ونعاني منه في كل مجالات حياتنا الأخرى، وليس في حقل الفولكلور والتراث الشعبي فقط؟

لقد حرصت تلك الدراسة على أن تسترشد بتجربة جمعيات الفولكلور في بعض البلاد الأوروبية التي سبقتنا في نهضة العلم الفولكلوري، كما سبقتنا في الاهتمام بتشجيع العمل الأهلي التطوعي. ولن نغفل مع ذلك التطلع إلى الصفحات المشرقة في تاريخ جمعيات الفولكلور في بلادنا، نذكره ونوفيه حقه عندما يكون له وجود وتأثير.

وهكذا عرضنا على عجل لتجربة الجمعية الأم في ميدان الفولكلور – على الصعيد العالمي – وهي جمعية الفولكلور الألمانية. فأبرزنا دورها التنظيمي التعبوي، ودورها في ممارسة البحث العلمي في حقل دراسة التراث الشعبي، ورعاية الجمعيات والأنشطة والهيئات التي يتصل عملها بميدان الفولكلور.

والحقل الأهم والواجب الأول الذي اضطلعت به جمعيات الفولكلور في الخارج، والذي نأمل أن تضطلع به جمعيات التراث الشعبي عندنا في القريب

■ ألكسندر فايجل مؤسس المنظمة الدولية للفن الشعبي بالنمسا

بإذن الله، هو الإسهام في جمع التراث الشعبي المحلى جمعاً علمياً دقيقاً منضبطاً، وهو الذي يوفر بذلك الذخيرة والأساس لأي دراسة علمية– ذات مستوى– لهذا التراث. هو المقدمة الضرورية لحركة فولكلور رشيدة أياً كان المجتمع، وأياً كان مستوى البحث الفولكلوري فيه.

ولأن جمعيات الفولكلور ترتبط بالبيئة المحلية فكان طبيعياً أن تنشط وتبرز في رعاية واحتضان الدراسات الشعبية للموطن المحلى أو للبيئة المحلية. وكل ذلك النشاط التربوي، التعليمي، العلمي هو الأساس الذي يتوخي أصحاب هذه الحركة أن يقيموا عليه الانتماء للبيئة وللوطن. وما أحوجنا إلى أن نستوعب الدرس.

وفي كل الدنيا قامت جمعيات الفولكلور – وما تزال – برعاية الفنون والممارسات الشعبية المحلية والقومية على السواء. وقد توقفنا عند هذا البُعد البارز من أبعاد نشاطها.

ولكننا اجتهدنا للفت النظر بشكل خاص إلى الدور المحوري المهم الذي يمكن أن تؤديه جمعيات الفولكلور في إنشاء ورعاية وتشغيل متاحف الفولكلور، بدءاً بالمتاحف المحلية، وصولاً إلى تغذية ودعم المتاحف القومية، والنوعية.

وبنفس القدر من الخطورة يمكن أن يكون دور

جمعيات الفولكلور في رعاية الصناعات الشعبية وتطويرها، وبث حياة متجددة فيها. أهداف نبيلة اقتصادية، واجتماعية، وثقافية، وقبل كل شيء وبعد كل شيء صون لجزء عزيز من هوية وطنية توشك أن تضيع أو تتشوه تحت وقع التطور الحديث.

والمؤكد أن الدور الذي يمكن أن تلعبه جمعيات الفولكلور قد تضاعف في ظل هيمنة نظم العولمة على كافة مجالات النشاط الإنساني في شتى أقطار الأرض، خاصة في مجالات الثقافة، والفن، والحياة الاجتماعية...إلخ.

الدور المركب لجمعيات الفولكلور

من المهم أن نؤكد في البداية أن الحديث عن جمعيات الفولكلور لا ينصرف فقط إلى دورها في الدعوة إلى تأمل التراث والاهتمام به والحفاظ عليه وجمعه. . . إلخ،

ولكنه ينصب بنفس القدر – وربما في المحل الأول – إلى دورها العلمي المنظم، بوصفها جهة لتجميع الدارسين، وإجراء البحوث الفولكلورية، وتوجيه حركة البحث ورعايتها وتنشيطها وتمويلها، وتنظيم المؤتمرات وحلقات البحث والدرس العلمي واللقاءات بأنواعها، وصولاً إلى النشر العلمي. وإذا كانت النماذج القليلة من جمعيات الفولكلور – التي ظهرت في بلادنا في العقود الماضية – قد اقتصر دورها على الجانب الإعلامي التشجيعي الداعم، وعلى حشد جمهرة المهتمين وعشاق التراث، فإن ذلك لا يسوغ لنا إغفال الدور العلمي البحثي للجمعيات. بل إني أرى أنه يفرض علينا أن نعوض هذا التقصير في حديثنا بمزيد من الاهتمام والتأكيد على هذا الدور الغائب، دور النشاط العلمي في دراسة التراث الشعبي العربي. وربما جاز لي أن أذكر بكل التقدير الجهد الذي تبذله اليوم (2008) جمعية التراث الشعبي المصرية في تدريب الباحثين على فنون: الجمع، وفن إجراء عمليات جمع وفهرسة وحفظ لبعض موضوعات التراث الشعبي.

تجربة من الخارج: جمعية الفولكلور الألمانية:

تأسست تلك الجمعية كاتحاد لجمعيات وهيئات الفولكلور الألمانية في عام 1904. ولكنها تحولت إلى جمعية عامة على المستوى القومي في عام 1963، وأصبحت تضم في عضويتها ما يزيد على مائة وخمسين جمعية وهيئة من الجمعيات والهيئات المهتمة بالتراث الشعبي بشكل مباشر.

ومن نماذج الجمعيات الأعضاء:

– جمعيات الفولكلور المحلية (داخل ألمانيا).

– مراكز ووحدات البحث في علم الفولكلور.

– معاهد وأقسام الفولكلور بالجامعات والأكاديميات العلمية. . . إلخ.

– متاحف الفولكلور القومية والمحلية.

– وبعض المكتبات الجامعية الكبرى المتخصصة.

– وأي جمعية أو مؤسسة أو هيئة يحتل الاهتمام بالتراث جانباً كبيراً من اهتمامها ونشاطها.

وتتمثل رسالة جمعية الفولكلور الألمانية في تنشيط ودفع وممارسة البحث العلمي في مجال التراث الشعبي على اتساعه. وهى تمارس هذه الرسالة من خلال كيانها العام (مجلسها، وهيئة إدارتها)، وكذلك من خلال لجانها المتخصصة. وهو ما يظهر فيما تصدره من مطبوعات على اختلافها[1].

وبعض المطبوعات العلمية التي أصدرتها – وما تزال تصدرها – جمعية الفولكلور الألمانية أحرزت مكانة علمية على المستوى العالمي، وأصبحت من ذخائر علم الفولكلور بالنسبة للإنسانية جميعاً، نذكر منها على سبيل المثال:

– ببليوجرافيا الفولكلور التي تصدر بصفة سنوية منتظمة منذ عام 1917. وجدير بالذكر أنها اكتسبت الصفة الدولية، فأصبحت تغطي الإنتاج العالمي، وذلك ابتداء من عام 1949 بعد أن تبنتها اللجنة الدولية للفنون والتراث الشعبي CIAP (التابعة لهيئة اليونسكو بباريس). ومنذ ذلك التاريخ تغير عنوانها إلى: الببليوجرافيا الدولية لعلم الفولكلور، وهي توالي صدورها إلى اليوم.

– قواميس الفولكلور الألماني، التي صدر منها أجزاء مهمة حتى اليوم، نذكر منها:

– قاموس المعتقدات الشعبية الألمانية في عشرة مجلدات.

– ويتوالى إصدار قاموس الحكايات الشعبية الألمانية.

– وأرشيف الأغاني الشعبية الألمانية في فرايبورج، الذي يتولى إصدار سلسلة مطبوعات خاصة بمحتوياته، أو بما يجري عليها من دراسات.

– وجمعية الفولكلور الألمانية هي صاحبة مشروع أطلس الفولكلور الألماني، وهي التي تعهدته في كافة مراحله: من التخطيط إلى التنفيذ إلى حفظ البطاقات، وإتاحتها للباحثين[2].

واليوم تضم جمعية الفولكلور الألمانية عدداً من اللجان المتخصصة الفعالة والمهمة، أذكر منها:

– لجنة دراسة المسكن الشعبي، ويقوم على رعايتها مركز بحوث المسكن الشعبي الألماني في مدينة مونستر.

– وكانت تكونت طوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات لجنة تراث اللاجئين، ومقرها مدينة فرايبورج.

وتصدر الجمعية على امتداد قرن كامل مجلة علمية مهمة لنشر دراسات التراث الشعبي هي: مجلة علم الفولكلور. كما تصدر عنها سلسلة من بحوث ودراسات التراث الشعبي، لا تصدر بشكل دوري منتظم، وإنما حسب الحاجة.

وتعقد الجمعية مؤتمرات ومهرجانات على المستويات المحلية والقومية، وكذلك – مؤخراً – على المستوى الأوروبي، والعالمي أيضاً. وهي التي تتولى تمثيل العلماء والمهتمين الألمان بالفولكلور داخل اللجنة الدولية للفنون الشعبية والتراث الشعبي في اليونسكو.

جمعيات الفولكلور والتنظيمات القريبة منها:

ولا تقتصر أنشطة جمعية الفولكلور الألمانية على تنشيط وممارسة البحث العلمي، وعقد المؤتمرات، وغيرها من الأنشطة التي عرضنا لها تفصيلاً، ولكنها ترعى إلى جانب ذلك اتحاد جمعيات حماية الطبيعة، وجمعيات رعاية الموطن المحلي، وجمعيات هواة السفر والتجوال. فمثل تلك الجمعيات المنتشرة بالآلاف في جميع أنحاء ألمانيا تضم ملايين الأعضاء من محبي الطبيعة، الغيورين على تراثهم ، الحريصين على الاحتفال بمناسباتهم وأعيادهم الشعبية والتقليدية، والذين لا يكفون عن التجوال – على أقدامهم أو بوسائل النقل الحديثة – في طول الوطن وعرضه للتعرف بكل بقعة فيه، واستكشاف نواحي قوته، والتغني بأمجاده، ونقلها إلى الأجيال الجديدة من الشباب والأطفال. . . إلخ.

فهؤلاء يمثلون الظهير الشعبي – القوى القادر – لحركة التراث الشعبي التي ترعاها جمعية الفولكلور الألمانية. وعن طريق تلك الجمعيات تستطيع الجمعية أن تجند الهواة من الجامعين، والمراسلين، والمتبرعين للمتاحف الشعبية، والمصادر الحية للمادة الشعبية. . . إلخ. وهم الذين يجعلون من حركة دراسة التراث الشعبي حركة شعبية جماهيرية تغطي الوطن على اتساعه، رأسياً (من العالم الأكاديمي المتخصص إلى الفرد الهاوي من عامة الشعب)، وأفقياً (في شتى البقاع والأنحاء).

جمعيات الفولكلور والنشاط الثقافي العام:

في تقديري أن من أهم الأنشطة التي تمارسها جمعية الفولكلور الألمانية سلسلة من الندوات أو الورش أو حلقات البحث، أو حتى المؤتمرات التي تسلط الضوء على مكانة التراث الشعبي في المجتمع المعاصر، والدور الاجتماعي الثقافي لذلك التراث في النهضة، وفي الاستجابة لمتغيرات العصر.

ومن تلك المؤتمرات والحلقات أذكر النماذج القليلة التالية:

– الفولكلور والإذاعة.
– مشكلات ومناهج علم الفولكلور المعاصر.
– الفولكلور والتربية.
– الفولكلور في المجتمع الصناعي.
– أطلس فولكلور أوروبا والدول المجاورة... إلخ[3].

العضوية بين الهيئات والأفراد:

لا تقتصر عضوية جمعية الفولكلور الألمانية على الجمعيات والاتحادات، ولكنها أسست داخلها في أوائل الخمسينيات قسماً لأصدقاء الفولكلور ومشجعيه والدارسين الأفراد، وبمقتضاه يصبح من حق الأفراد –من خلال عضوية هذا القسم– أن يكتسبوا عضوية الجمعية، ويشاركوا في كافة أنشطتها العلمية والإعلامية.

جمعيات الفولكلور وأطلس الفولكلور:

لعبت جمعيات الفولكلور في كثير من بلاد العالم المتقدم دوراً محورياً في التخطيط لإنشاء أطالس الفولكلور المحلية والقومية، والمشاركة في جمع المادة الميدانية التي تتطلبها، وحفظها، وتقديم كافة صور العون والدعم اللازم لإنجاح هذا المشروع الذي يسجل واقع التراث، ويلقي عليه الضوء، ويفك ألغازه ويجلي مكنوناته.

ففي خلال عامي 1926 – 1927، أقر "اتحاد جمعيات الفولكلور الألمانية" (الذي تحول فيما بعد إلى «جمعية الفولكلور الألمانية» عام 1963) خطة الأطلس. وقد تم جمع مادة أطلس الفولكلور الألماني على هدي الأطلس اللغوي الألماني، ولاعتبارات

أساسية بطريقة المراسلين، حيث كان المراسلون يتلقون عن طريق جمعياتهم كشوف الأسئلة للإجابة في حيز الفراغ الموجود بين الأسئلة.

وكانت الأسئلة مطبوعة على كشف أسئلة، يفصل بين كل سؤال وآخر حيز فراغ مخصص للإجابة، وكان يتم طبع هذه الأسئلة في إدارة الأطلس المركزية، ثم ترسل إلى جمعيات التراث الشعبي الإقليمية. وتتولى هذه الجمعيات – التي كان عددها آنذاك سبعاً وثلاثين جمعية – توزيع نسخ من الأسئلة على أعضائها من القرى والأماكن المختلفة لجمع الإجابة عنها. ويتم تقديم الإجابة على كل سؤال من أصل وصورة، يرسل الأصل إلى الإدارة المركزية للأطلس، ثم تحتفظ الجمعية المحلية بالصورة. (وقد أفادت هذه الصور فائدة كبرى بالنسبة للبطاقات التي أتلفتها ظروف الحرب العالمية الثانية والدمار الواسع الناطق الذي صاحبها. حيث أكملت منها الثغرات التي اتضحت عند مراجعة المادة لدى البدء في إعداد الطبعة الجديدة من أطلس الفولكلور)[4].

جمعيات الفولكلور والأطالس المحلية:

كما قامت على أساس المادة المتجمعة لدى بعض هذه الجمعيات الإقليمية أطالس خاصة، كانت إما ذات طبيعة محلية أو تخصصت في تناول موضوع معين. ومن ثم تمثل هذه الجهود مبادرة خاصة إلى جانب الأطلس القومي العام، لا تتعارض معه، ولا تزدوج مع جهوده. فهي بتركيزها على منطقة محدودة أو على موضوع محدد تتيح مزيداً من الدقة والتخصص في المعالجة، كما أنه يصبح بوسع صاحبها أو المعلق على الخرائط أن يراعى بشكل أكثر الاختلافات الدقيقة بين مختلف أجزاء الإقليم الواحد. هذا بالنسبة للأطلس الإقليمي، أما بالنسبة للخرائط الموضوعية (أي تلك التي تتناول موضوعاً واحداً) فإن المعلق يستطيع أن يفيد من تخصصه الواسع في الموضوع في تحليل هذه الخرائط. فتكون النتيجة مزيداً من الفائدة بشكل مؤكد.

الأطلس السويسري وتجربة جمعيات الفولكلور:

لما كان من الصعب توفير الاعتمادات اللازمة لجمع المادة مباشرة بواسطة هذا الكشف بواسطة جامعين متخصصين، حيث لم يتح لهذا المشروع سوى مبلغ زهيد، فقد تقرر الاعتماد على طريقة الجمع بواسطة كشف الأسئلة (أو ما يعرف باسم طريقة المراسلين).

فقامت مجموعة من كبار الشخصيات داخل جمعية الفولكلور السويسرية بوضع «كشف أسئلة عن الفولكلور السويسرى» يغطي جميع ميادين التراث الشعبي، بلغ مجموع عدد أسئلته 1585 سؤالاً. وكان يرسل الكشف على هيئة كتيب ومرفق به دفتر من الورق الأبيض (لتدوين الإجابات فيه) إلى المهتمين، وإلى جمعيات الفولكلور الأهلية المحلية في مختلف أنحاء سويسرا. ويمكننا أن نتصور مدى الرعب الذي كان يلقيه هذا العدد الهائل من الأسئلة في نفوسهم. فقد كان يطلب من الشخص أن يستوفى كل أسئلته بالنسبة للمكان المدروس. يضاف إلى هذا أن بعض الهواة ممن تطوعوا لجمع الإجابات لم يكن قد تلقى التدريب الكافي أو لم يتلق تدريباً على الإطلاق على عمليات الجمع الميداني السليم.

ومع ذلك فقد توفر عدد كبير من المراسلين الذين قاموا باستيفاء الإجابات على جميع الأسئلة، والعجيب أن بعض من تفوقوا وأجادوا في استيفاء الإجابة كانوا من بين أولئك الذين تطوعوا بعد أن قرءوا إعلانات بهذا المعنى في الصحف المحلية.

وبرغم كل الصعوبات والمشكلات والأخطاء استطاع هذا الكشف أن يحقق شيئاً، ولا يزال يحقق. وأبرز حصيلته مائة وعشرون ألف ورقة إجابة، نجدها اليوم مصنفة تبعاً للأسئلة في معهد الفولكلور السويسرى متاحة لمن يشاء الانتفاع بها من الباحثين، تم جمعها بنفقات ضئيلة كل الضآلة. ولكن يجب التأكيد هنا على أن استخدام طريقة المراسلين تتطلب إلى جانب ارتفاع المستوى الثقافي والتعليمي العام، تنظيماً قوياً راسخاً من جمعيات الفولكلور، يمكن أن تكون لديه كوادر ذات كفاءة عالية مدربة من الهواة.

الأطلس اليوغوسلافي وجمعيات الفولكلور:

جمعت هيئة العاملين في الأطلس اليوغسلافي (في يوغوسلافيا السابقة ومقره مدينة زغرب عاصمة كرواتيا حالياً) بين الباحثين المؤهلين المعدين إعداداً خاصاً للعمل الإثنولوجى الميداني، والمراسلين المحليين المقيمين في قراهم ومدنهم المختلفة، والذين يدفعهم الحماس لتراثهم إلى المشاركة في العمل. وقد جاوز عدد العاملين بهيئة

الأطلس – بعد فتح باب الاشتراك بحوالي خمسة أعوام– الألف عضو. ولاشك أن عدداً كهذا بالغ الضخامة بالنسبة لبلد كيوغوسلافيا، ثم إن ضخامة العدد إلى هذا الحد كانت تفرض وجود أسلوب تنظيمي دقيق لتنسيق العمل والجهود، بحيث لا تتحول كثرة العدد إلى معوق للمشروع.

وكان يتم هذا التنسيق بين العاملين من خلال النشرات الدورية، والخطابات الشخصية أحياناً. وكان الأطلس يقتطع لنفسه جزءاً من دورية جمعية الإثنولوجيا اليوغوسلافية، ينشر فيها أخبار المشروع، والتوجيهات والخطط المقبلة. ومنذ خريف عام 1962 بدأت الهيئة المركزية للأطلس تصدر نشرة مستقلة بالأوفست باسم «صوت هيئة العاملين في الأطلس الإثنولوجى اليوغوسلافي».

ومن الحقائق التي تبنتها هيئة الأطلس وسببت كثيراً من الإزعاج وبعض التعويق للعمل أن المراسلين المحليين لم يكونوا موزعين بالتساوي، أو بالعدل، بين مناطق يوغوسلافيا المختلفة. ففي الوقت الذي كثر فيه عدد المتطوعين من أقاليم معينة بشكل زائد على المطلوب، نجد بعض المناطق التي ندر فيها عدد المراسلين المحليين بشكل يمكن أن يؤثر على سلامة العمل وعلى قدرة الخريطة الفولكلورية على التعبير الصحيح عن واقع التراث الشعبي[6].

وهذه كلها أمور يتعين أن نأخذها في الاعتبار عندما نتصدى لجمع عناصر التراث الشعبي في بلادنا العربية، أو جمع ألفاظ وتعابير لغة الحياة اليومية، أو غير ذلك من مشروعات[7].

عبدالحميد يونس وجمعية التراث الشعبي المصرية:

أدرك يونس – ككل مشتغل بدراسة التراث الشعبي – أن جمع المادة الشعبية واجب العلماء كما هو واجب الهواة والمهتمين. وقد رأينا أن الجانب الأكبر من مادة الأطالس الأوربية جمعها هواة ومهتمون ممن تنتظمهم جمعيات التراث الشعبي. فليس بإمكان أي دولة – مهما بلغ ثراؤها – أن ترسل بعثات جمع ميداني إلى كل ركن من أركان الدولة. ولابد لها ولغيرها ممن يبغى الإحاطة في الجمع والشمول في التغطية أن يلجأ إلى الهواة من أبناء المنطقة أو المناطق المجاورة.

وهؤلاء الهواة يحتاجون إلى إطار ينظم حركتهم ويوجهها ويعطيهم أدوات الجمع (الاستبيانات أو

■ عبد الحميد يونس أول من دعا إلى ربط العمل الأهلي بالجهود الرسمية في مجال الثقافة الشعبية

كشوف الأسئلة)، ويرشدهم إلى نوعية المعلومات المطلوبة، ويوحد أسلوب الجمع، وينسق بصفة عامة جهدهم وعملهم. ومن هنا إيمانه بدور جمعيات التراث الشعبي كجزء مكمل لعمل الجامعة والمعهد، ولا يمكن أن يتقدم هذا بدون ذاك، والعكس بالعكس. وهذا كله كان واضحاً كل الوضوح أمام عبدالحميد يونس. فكتب عن جمعية التراث الشعبي المصرية في شهر أكتوبر من عام 1968 مصوراً أهميتها ومحدداً دورها في تكتيل جهود المهتمين، مبيناً ضرورة الخروج بحركة الجمع والتثقيف الراقي بمسائل العلم إلى دائرة أوسع من دائرة المتخصصين التي كانت ومازالت محدودة، مبرزاً في نفس الوقت دورها في الإسهام في النشاط الفولكلوري الدولي.

وقد أراد يونس أن تنشأ رابطة من التفاعل والتساند والتكامل بين عمل الجمعية ومركز الفنون الشعبية بالقاهرة وأجهزة الثقافة الجماهيرية، ورسم خطوط هذا التعاون والتنسيق في الكلمات التالية: "... ومن حسن الطالع أن يقترن إنشاء جمعية التراث الشعبي بخلق رابطة وثيقة بين مركز الفنون الشعبية بالقاهرة وبين أجهزة الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة. وليس من شك في أن هذا المركز سيكون – أولاً وقبل كل شئ – بمثابة الدراسة العملية لأجهزة الثقافة الجماهيرية. وليس من شك أيضاً في أن هذه العلاقة الوثيقة... ستتيح لمركز الفنون الشعبية

مجالاً أرحب للعمل وجهداً أنشط في التسجيل. ولن يكون مقيداً بمقره في القاهرة، ولكنه سيمد جناحه على مختلف المحافظات، وسيذكى الاهتمام بجمع التراث الشعبي وتصنيفه وعرضه. ولن يمر طويل وقت حتى نشهد فروعاً لهذا المركز خارج القاهرة، وحتى نسجل نشاطاً متحفياً غير مقيد بالآثار القديمة ... وهكذا تلتقي الجهود على اختلاف أوساطها، ستلتقي جهود الأكاديميين مع العاملين في مجال التخطيط الثقافي، ستتكامل دراسات الجامعيين مع أعضاء جمعية التراث الشعبي وتفيد من ثمرات مركز الفنون الشعبية، ويقف الرأي العام المثقف وراء هذا النشاط الكامل، يرحب به ويخلق الجو الملائم لاستمراره ويضبط خطواته، ويقوم من إرادة البحث والاستكشاف والتثقيف مقام الضمير من الإنسان ومقام المحكمة العليا من الهيئة الاجتماعية» [8].

جمعيات الفولكلور ودراسات التراث الشعبي للموطن المحلي:

دراسات الموطن المحلي أو الدراسات المحلية هي ذلك النوع من الدراسات والبحوث المتصلة بحب البيئة المحلية، والحرص عليها والاقتراب منها وحمايتها. وهي قد تكون ذات طبيعة علمية: عندما تركز على النباتات والأحجار والحيوانات المحلية التي تشتهر بها المنطقة. وقد تكون ذات طبيعة ثقافية عندما تعبر عن حبها للتراث الشعبي المحلي بجمعه وحفظه ورعايته، كذلك إحيائه وبعث حياة متجددة فيه. وهنا مكمن الصلة الوثيقة بينها وبين كل من علم الآثار وعلم الفولكلور، ودراسة الحياة الشعبية.

وقد نشأت مثل هذه الحركة في مناخ قومي واضح، عملت على تغذيتها الجمعيات المحلية، ونواد كانت تنشأ في الريف الأوروبي ذات توجهات قومية واضحة. وفي تلك الفترة المبكرة نشأت دراسات الموطن من خلال النظرة المثالية إلى حياة الفلاحين وإلى الريف في عصر الرومانسية. ويؤكد هولتكرانس أنه من الخطأ الزعم بأنها لم تؤد إلى دراسات قيمة ودقيقة [9].

وفي أيامنا هذه تكتسب دراسات الموطن المحلي، أو حركة دراسات الموطن Homestead Movement ، أو اتجاه الإثنوجرافيا الإقليمية Ethnographie Regionale – وجميعها مسميات لشيء واحد – تكتسب طابعاً تربوياً حديثاً يستهدف غرس الانتماء في نفوس النشأ عن طريق شرح دروس الفيزياء والأحياء وغيرها وتقريبها إليهم من خلال التعامل المباشر مع البيئة الطبيعية الحية، وإمساك تلك الأشياء بأيديهم ومعرفة كل شئ على حقيقته في موضعه الطبيعي، وخلق – أو تجديد – الصلة مع الطبيعة الأم. وهذه الخبرات التعليمية التي يكتسبها المتعلم مباشرة من مصدرها هي قيمة تربوية كبرى تبقى في نفسه مع الأيام، ولا تخبو من عقله بعد مغادرته قاعة الامتحان.

وكان من الطبيعي مع تصاعد المد القومي – الذي لف معظم أوروبا خلال القرن التاسع عشر – أن تتطور هذه الحركة الكبرى التعليمية التربوية الثقافية السياسية لكي تضع يدها في يد علم الفولكلور الوليد. فتحولت حركة دراسات الموطن المحلي إلى دعم محلي قوي لحركة جمع التراث الشعبي على مستوى القرى والأحياء، خاصة المناطق النائية. وقدمت تلك الجمعيات المحلية كل الدعم لعمليات الحفظ، وإنشاء المتاحف، وتجميع المقتنيات الشعبية الخاصة بها من بيوت الناس، ثم استغلال تلك المتاحف الفولكلورية نفسها في تعليم وتوجيه النشأ الجديد قيمة الانتماء للمجتمع المحلي، ثم للأمة بعد ذلك ... وهكذا.

وبرز إسهام جمعيات دراسات الموطن المحلى في مجالات تسجيل التاريخ المحلى، خاصة التاريخ الشفاهي المحفوظ في صدور الناس، ونشر أعداد لا حصر لها من الأعمال عن كل قرية وكل مكان. كما أدت خدمات هائلة لمجالات: الفنون الشعبية بأنواعها وفئاتها، وأدوات العمل، والأثاث المنزلي، وغيرها من عناصر الثقافة المادية، خاصة الأزياء. كما أدت خدمات كبرى إلى ميادين دراسة اللهجات المحلية، والآداب الشعبية المحلية من رقص، وغناء، وموسيقى ...إلخ. وأخيراً – وليس آخراً – أسهمت تلك الجمعيات في تخليد، وتطوير، وصيانة، العديد من الاحتفالات العامة، والمهرجانات، والأعياد الدينية، والشعبية وغير ذلك.

إننا نتمنى أن تضطلع جمعيات الفولكلور– التي نأمل لها أن تنشأ على المستوى المحلي في كافة أنحاء الوطن العربي– بأداء الدور، أو جزء من الدور، الذي خدمت به تلك الجمعيات حركة الفولكلور في كثير من بلاد العالم.

جمعيات الفولكلور ورعاية الفنون والممارسات الشعبية المحلية:

لا تقتصر حركة رعاية التراث في أي مجتمع على

الأنشطة العلمية، ولا على إثارة الوعي العام بأهمية التراث كعنصر أساسي في الانتماء الاجتماعي السياسي الثقافي ...إلخ، ولكنها تشمل – فضلاً عن كل ذلك – إتاحة الفرصة لتلك العناصر الشعبية الحية من فنون وحرف ومهارات أن تعيش وتستمر في البقاء وتساير العصر، فتتابع بذلك رسالتها الخالدة في تغذية الوجدان وإلهام الروح الشعبية الأصيلة عن طريق وصلها بمنابعها.

نحن هنا لا نتحدث عن متحف نحفظ فيه عناصر شعبية خرجت من سياق الحياة، ودخلت إلى ساحة التراث، ولكننا نتحدث عن ممارسات شعبية وإبداعات فنية قادرة على الاستمرار والبقاء، وإشباع احتياجات الناس اليومية، وخاصة الحاجة إلى الانتماء. من ذلك كل ألوان الإنشاد، الديني والقصصي، والغناء، والرقص، والألعاب، والحرف الشعبية وغيرها وغيرها.

وقد يتحقق ذلك الإحياء والتجديد والاستمرار عن طريق تكوين فرق من الهواة تمارس بعض تلك الفنون، أو فرق من المحترفين يتم دعمها وتطويرها بالخبرة الفنية الراقية، وبالتمويل، أو توفير قاعة للعرض... إلخ. فجمع المواد الشعبية المحلية ووضعها تحت تصرف تلك الفرق هو خدمة ثقافية شعبية مهمة، ودعمها باللحن والتوزيع الموسيقى، والفرق الموسيقية وتجديد الآلات وتطويرها .. كل ذلك جزء من المهمة. بحيث يمكن أن تمثل تلك الفرق فنون الإقليم على المستوى القومي، في المناسبات كما في المنافسات، وكذلك على المستوى العالمي في غير قليل من الأحيان.

وبعض البلاد العربية تمتلك خبرة عريضة في هذا الميدان، من خلال فرق الفنون الشعبية (للرقص الشعبي أو الغناء وغيرهما)، سواء على المستوى القومي أو المحلى. ولكن كل ذلك الإنجاز، الذي حقق شهرة على المستوى القومي وتمثيلاً مشرفاً لتلك الدول على المستوى العالمي، كان– ومازال أغلبه– يتغذى على الدعم الحكومي، أو دعم سلطات الحكم المحلي.

ومن المتوقع– للظروف التي ألمحنا إليها في صدر هذه الدراسة– أن ينحسر جهد التمويل والرعاية الوارد من الحكومة، ويكاد يقتصر على دعم الجهاز الحكومي المحلي، الذي لن يكفى بحال من الأحوال. الأمر الذي يفرض علينا مناشدة التنظيمات الشعبية العاملة في مجال الفولكلور بالإسراع إلى الاضطلاع بهذا الواجب الوطني، والإسهام في الحفاظ على جزء عزيز من تراث بلادهم يوشك أن تخبو شمعته –الضعيفة – تحت أقدام القنوات الفضائية وفنونها المدمرة. إن دور جمعيات الفولكلور، بالتعاون مع القنوات التلفزيونية المحلية، سوف يكون عوناً كبيراً ومهماً في دعم الفنون الشعبية المحلية بكافة أنواعها والعمل على استمرارها وإمدادها بحياة جديدة.

ولا تقتصر جهود الرعاية على الفرق الفنية وحدها، ولكني أشرت إليها كمثال ونموذج، نتبين من خلاله الإمكانيات الهائلة التي يمكن أن تملكها جمعيات الفولكلور. ولكن هناك عنصر شعبي قومي مهم يمكن الإسهام في إحيائه بفكر جديد وروح جديدة، ويستطيع أن يهز وجدان كل المواطنين ويعبي مشاعرهم ويشدهم إلى هويتهم. وأقصد هنا الاحتفالات الكبرى بالمناسبات الدينية والوطنية والمحلية. فتراثنا الشعبي غنى بمئات وآلاف الممارسات والإبداعات الفنية التي يمكن أن تسهم بشكل صحي في الاحتفال بمثل هذه المناسبات وإكسابها روحاً جديدة. ولا أريد أن أقول أن أقواماً كثيرة قد سبقتنا في تحويل أعيادها ومناسباتها الدينية والقومية إلى مهرجانات شعبية تحيي الرابطة الوطنية وتغذيها وتدفعها إلى الأمام. فذلك أمر يعرفه القاصي والداني.

إنشاء ورعاية متاحف الفولكلور:

لاشك أن أي حركة متطورة للفولكلور سوف تمد نطاق اهتمامها ليشمل أيضاً إنشاء المتاحف التي تعرض نماذج من العناصر الشعبية. ومثل هذه المتاحف الشعبية قد تكون مغلقة (كسائر المتاحف) أو مفتوحة (كقرية صغيرة – أو حي شعبي صغير) تكون النماذج الحية فيه منشآت ومبان حقيقية أو مقلدة، مع ما يناسبها من الشوارع، والمرافق الأخرى. وقد تكون هذه المتاحف عامة تعرض للنماذج الشعبية على المستوى القومي، وقد تكون محدودة على مستوى المحافظة أو الإقليم، أو على مستوى أدنى من ذلك. كما أن المتحف قد يكون عاماً، وقد يكون متخصصاً، كأن يختص بصناعة شعبية معينة، أو بفن من الفنون الشعبية. . .إلخ.

وأشير هنا إلى التجربة المصرية التي عرفت طائفة من محاولات إنشاء المتاحف التي تخدم التراث الشعبي، بعضها سابق على الاهتمام العلمي

المنظم بالفولكلور، وبعضها الآخر مواكب له، والبعض الذي مازلنا ننتظره لأنه مازال خططاً على الورق تنتظر التنفيذ.

من تلك المتاحف:

– مجموعة النماذج الإثنوجرافية المودعة في الجمعية الجغرافية بالقاهرة.

– مجموعة المتحف الزراعي، التي ظهرت بين معروضات المتحف لأول مرة عام 1936، ثم أصبحت تعرف بعد تطويرها وإعادة افتتاحها في مارس 1957 باسم: «متحف الحياة والفنون الريفية».

– مجموعة وكالة الغورى، وهي عبارة عن مجموعة من النماذج من العناصر الفنية الشعبية لإلهام الفنانين المبدعين الذين يعملون في الوكالة. وقد رعى إنشاءها الأستاذ عثمان خيرت.

وأشد ما يلفت الانتباه عند مراجعة برنامج الرحلات التي أرسلت لجمع نماذج تلك المجموعة أنها قد اقتصرت على زيارة الأماكن النائية والمتميزة (الساحل الشمالي الشرقي وسيناء، الساحل الشمالي الغربي وواحة سيوة، بلاد النوبة ومدينة أسوان، الواحات البحرية، الواحات الخارجة والواحات الداخلة). وبذلك لم يضع القائمون على جمع تلك النماذج الشعبية في اعتبارهم أنه كان يتعين الجمع من كافة محافظات وأقاليم مصر. وكان ذلك يتطلب إعداد خطة – ولو بعيدة المدى – لتنفيذ ذلك الهدف الطموح. كما أوضحت في دراسة سابقة لي أن رحلات الجمع تلك لم تضع لنفسها خططاً محددة بالنسبة للعناصر التي كانت تريد اقتناءها [10].

ولكننا نؤكد – برغم أي ملاحظة أو نقد – أن تلك الرحلات ستظل هي وحدها – حتى الآن – الجهد الواعي الأبرز، الذي استهدف جمع مثل هذه النماذج، ولم تلحقه أي جهود فردية أو منظمة يمكن أن تعمل على استكماله وتدعيمه، ناهيك عن العناية بما جمع فعلاً، والاهتمام بحفظه وتخزينه أو إتاحته لمن يريد الإطلاع عليه.

هنا أقول إن جمعيات الفولكلور هي التي يمكن أن تضطلع بالجهد الأكبر في العمل من أجل إنشاء المتاحف الشعبية. فهي التي يمكن أن تقدم الأرض، أو تقوم بمبادرة الحصول على أرض من السلطات المحلية في الإقليم. وهي التي يمكن أن تعاون بجمع التبرعات وتدبير التمويل الذي يلزم لإنشاء القاعات، أو على الأقل يسهم في ذلك مساهمة محسوسة.

ولكن المهمة الأخطر لجمعيات التراث الشعبي المحلية أنها هي التي ستتولى عملية جمع النماذج الشعبية الأصيلة من مواطنها، والحصول عليها عن طريق التبرع من أصحابها، وصيانتها، وربما ترميمها... إلخ ثم عرضها في المتحف. إن مئات أو آلاف القطع الشعبية من: الصور، والأواني والأدوات المنزلية، وأدوات العمل الزراعي، ومعدات الصناعات الشعبية، والمنتجات الفنية بأنواعها، وقطع الأثاث المنزلي... إلخ كل تلك القطع الشعبية التي ستعرض في المتحف يمكن الحصول عليها – تبرعاً – من أصحابها، وبدون أي تكاليف، سوى الترميم أو تجديد بعضها. وهذه هي خبرات جمعيات التراث الشعبي التي سبقتنا في أغلب البلاد الأوروبية، والآسيوية، بل وبعض البلاد العربية.

إن المتحف هو المدرسة التي يتغذى عليها حب التراث في نفوس أطفال وشباب أي مجتمع. وكلنا يشهد أننا قصرنا – ومازلنا – أشد التقصير في نشر شبكة متاحف على امتداد بلادنا لعرض التراث الأثري والتقليدي. ولا يريد أي محب لهذا الوطن وأرضه وشعبه أن يضيع فرصة شبكة متاحف شعبية على المستوى القومي تتجمع فيها – قبل أن تضيع إلى الأبد – ثروة هائلة من التراث الشعبي العظيم.

ويعرض المتحف الفولكلوري عناصر التراث ذات الطبيعة المادية الخالصة كالسلال، والأواني، والمصنوعات الشعبية... إلخ. وهى الأشياء التي يستعملها الإنسان في حياته اليومية، أو التي تمثل خطوة لها أهميتها على سبيل تطور الصانع في إنتاج نوع معين من السلع، أو تلك التي تستخدم في ممارساته الشعبية أو تنم عن بعض معتقداته، كقلة السبوع، وطاسة الخضة، والمبخرة... إلخ. ولا ننسى في هذا الصدد الإشارة بالطبع إلى أدوات العمل بأنواعها والأزياء الشعبية والحلي، وأدوات الزينة... إلخ. والمفروض في تلك المعروضات المادية أن تكون ممثلة – بقدر الإمكان – لتراث المجتمع الكبير رأسياً (أي تاريخياً، فتكون منها نماذج من عصور مختلفة) وأفقياً (أي جغرافياً، فتكون منها نماذج من نطاق وأقاليم مختلفة). ولابد من أن تكون قطعاً حقيقية مما يستخدم بالفعل في الحياة. أي تكون قطعاً أصيلة، وليست مصنوعة خصيصاً للمتحف. وقد يصح أن تصنع خصيصاً على أساس تقليد قطعة بالية غير صالحة للعرض، أو رسماً لأداة قديمة وليس لها نموذج حي وهكذا.

ولكن يجب في كل هذه الأحوال الإشارة إلى ذلك بوضوح.

ويثير حفظ هذه الأدوات في المتاحف بعض المشكلات فيما يتعلق بعرضه وصيانته... إلخ. فبعضها يستلزم مكاناً فسيحاً، بحيث يحتاج المتحف إلى مساحة قد تفوق إمكانيات العارض. وبعضها يحتاج إلى تكييف درجة الحرارة، والتحكم في درجة الرطوبة... وهكذا، هذا كله عن المتاحف التقليدية التي تعرض التراث بطريقة المتاحف الشائعة أي في صالات وقاعات. ولكن هناك نوع آخر بدأ يزدهر بسرعة على مستوى العالم كله، هو المتاحف المفتوحة، أو متاحف الهواء الطلق. حيث تعرض مجموعة من المنازل، والأجران والمباني العامة، وغير ذلك على هيئة قرية «طبيعة» لها شوارعها، ومحلاتها التقليدية... إلخ. هو ما نأمل أن نشرع في تحقيقه في بلادنا.

وكما يكمل المتحف عمل الأرشيف الفولكلوري، كذلك تفعل المكتبة فهي تحوى المصادر المطبوعة والمخطوطة عن التراث الشعبي للمجتمع والمجتمعات الأخرى. وفي كل ذلك تلعب جمعيات الفولكلور الدور الأهم في تغذية تلك الأرشيفات، والمتاحف، والمكتبات الفولكلورية بالمواد التي يقوم عليها عملها.

جمعيات الفولكلور والصناعات الشعبية:

دون الدخول في جدل حول المسمى نحن نقصد الحرف والصناعات الشعبية، أو التي تسمى أحياناً التقليدية، وأحياناً أخرى البيئية... إلخ ما شئت من مسميات، ولكنها جميعاً تعنى نفس الشيء تقريباً. والحرف والصناعات الشعبية لو تركت لشأنها، لتفعل فيها عوامل التغير الاجتماعي والثقافي فعلها، فلن يكون لها أي مستقبل. وأمام ناظرينا مئات الشواهد كل يوم تؤكد لنا ذلك، من الذي يلجأ اليوم إلى أوان فخارية تقليدية، وأمامه الأواني الزجاجية التي تتحمل الحرارة (البايركس)، والأواني المطلية، وتلك المصنوعة من الصلب الذي لا يصدأ، أو من الألومنيوم... إلخ التي تناسب كافة المستويات والأذواق والاحتياجات. بل إن البلاستيك بات يهدد كل تلك السلع. ولكن...

كل الشعوب التي سبقتنا إلى النهضة عرفت كل ذلك، وعاشته، واجتازت بعض حرفها وصناعاتها التقليدية الأزمة، واستطاعت أن تحتفظ بموضع قدم في الحياة الصناعية الجديد المعاصرة. فقد كانت هناك جمعيات تلفت النظر إلى الخصائص الصحية للفخار، وتعد العودة إليها عودة إلى «الطبيعة» – الأم والأصل، وهى تعبير عن حنين إلى الماضي الجميل، ثم هي «سلعة» سياحية رائجة... إلخ. إن النهضة بالحرف والصناعات التقليدية وتطويرها لا يمكن أن يكون رسالة الحكومة، ولابد أن تنطلق من إيمان بها وحماس لها ودفاع حار عنها، على نحو ما يفعل بعض ملوكنا العرب، وعلى نحو ما تحاول بعض جمعيات الفولكلور، أو الجمعيات الفنية ذات الاهتمام بصون التراث الشعبي.

ويمكن أن أنقل في هذه المناسبة عن أحد رواد حركة الفولكلور المصري المرحوم الأستاذ الدكتور عبدالرزاق صدقي، كلمات قيمة يدعو فيها إلى تخليد الحرف والصناعات الشعبية، ورفع المستوى المعيشي للصناع القائمين عليها. وفتح مجالات التسويق أمامهم في الداخل والخارج، والعناية بأحياء الحرفيين الشعبية وتنظيفها وإظهارها بالمظهر الملائم «لكي يتسنى للسائحين الأجانب زيارتها، تماماً كما يستطيع السائحون الذين يزورون روما أن يدخلوا الأزقة الضيقة في الأحياء التاريخية ويستمتعوا فيها بعبق التاريخ».

والعناية بالتراث تتجسد لدى الدكتور صدقي أول ما تتجسد في العناية بالحرف والصناعات الشعبية. فالقضية الرئيسية عنده هي: «..... أن لبلادنا تراثاً فنياً عريقاً، بل إنها من أعرق البلاد في فنونها الشعبية. وعلينا جميعاً أن ندرك ونحس بأهمية المحافظة على هذا التراث الفني، بدلاً من المفاخرة بالماضي فقط. علينا أن نفاخر بماضينا وأن نجعل في حاضرنا ما نستطيع أن نفاخر به.. وعلينا أن نقاوم الأفكار الخاطئة التي تدعو إلى التخلي عن هذا التراث الشعبي العظيم بحجة التقدم العصري. وكثيراً ما يستخدم البعض حجة التقدم التكنولوجي، وكأن الاهتمام بالفن يتعارض مع التقدم التكنولوجي. والعكس في رأيي هو الصحيح، إذ لا يوجد تقدم تكنولوجي حقيقي بغير الروح الإنسانية، المتذوقة للفن والجمال. والمحافظة على التراث الشعبي ليست تعويقاً للتقدم كما يقولون، ولكنها حافز إلى هذا التقدم المنشود. وبوسع الدولة أن تتقدم وتكون دولة عصرية مع المحافظة على حضارتها وفنونها وتراثها. إذ أننا في النهاية لا نريد دولة متقدمة بلا روح. وبوسعنا – بل يجب علينا – أن نجمع بين

الاثنين [11].

ولذلك يدعو الدكتور صدقي إلى العناية أولاً بأحياء الحرفيين وأصحاب الصناعات الشعبية عن طريق ترميمها وتنظيفها وإتاحتها للزوار (ومن السائحين الأجانب). وفى هذا يقول سيادته في حديثه المشار إليه: «.. في روما تستطيع أن تدخل الأحياء التاريخية القديمة، وأن تسير في الأزقة وهى نظيفة تماماً، وتمثل مورداً ضخماً من موارد السياحة في إيطاليا. أما هنا (يقصد مصر) فلا تستطيع أن تسير في الأحياء الحرفية القديمة، سواء ما كان في المتولي، أو الخيامية، أو الدرب الأحمر. . . إلخ. فهي أحياء مهملة تماماً، وواجب الدولة والمهتمين بتراثها الشعبي أن يعيدوا هذه الأحياء إلى صورتها الأولى بغير تجديد، بل لنقل ترميم القديم منها، وتنظيفها لكي تكون صالحة للزيارة، بل والعمل والإنتاج من جديد" [12].

والخطوة الأساسية التالية بعد تنظيف هذه الأحياء وترميمها هي العناية بتسويق منتجات الفنانين والصناع الشعبيين، وذلك بالقضاء على دور الوسطاء الذين لا يعطون المنتجين سوى الفتات، ثم يبيعونها بأغلى الأسعار ويستأثرون لأنفسهم بالأرباح الطائلة. وفى هذا يقول الدكتور صدقي: «أين منتجات هذه الأحياء – من سلع ومصنوعات شعبية – تؤخذ منها لتباع في صالات هيلتون وشيراتون، وبعضها أيضاً يباع في الخارج بأسعار خيالية. ولكن هل يعود هذا الارتفاع في سعر البيع على المنتج الشعبي. أبداً، إنه يذهب كسباً سهلاً إلى جيوب الوسطاء. لماذا لا تباع هذه السلع والمصنوعات الشعبية في أماكن إنتاجها لكي يشعر الصانع الشعبي بما تدره عليه من فائدة، تساعده على أن ينتج المزيد، أو يحسن من أنماط سلعته التي تعود عليه بالفائدة المعقولة. إننا مهما حاولنا أن ندعو إلى إحياء هذه الصناعات أو تدعيمها، فإنها في النهاية ستؤخذ على أنها تعبير عن ارتباط عاطفي بالماضي. ولكن علينا أن نأخذها من وجهة نظر اقتصادية أيضاً. فالربح يساعد الصانع الشعبي على أن يضيف ويستمر. وفتح هذه الأحياء الحرفية سيعيد الحياة إلى هذه الأحياء من جديد، ويدر دخلاً كبيراً من العملات الصعبة على بلادنا، بل ويساعدنا نحن على أن نقتنى هذه السلع في بيوتنا بدلاً من التعلق بكل ما هو أجنبي فقط" [13].

أما سبيل هذا التطوير ووسائل تحقيق هذه الرعاية وتقديمها فيرى الدكتور صدقي أن تتم عن الطريق الرسمي والشعبي على السواء. حيث تعمل الوزارات والهيئات الرسمية المتصلة بهذا الميدان بالتنسيق فيما بينها على رعاية هذه الفنون والتخطيط لها. أما على الصعيد الشعبي فيرى أنه يجب الاهتمام بتأسيس الجمعيات الشعبية، أي الهيئات التطوعية التي تصل بجهد الرعاية والمساعدة إلى المستويات العريضة من الوحدات الاجتماعية. وهو يرى أن بؤرة هذا التنشيط الرسمي والشعبي تتمثل في: رعاية هذه الفنون ودعمها، ورسم الخطط الكفيلة بالتسويق الاقتصادي المنظم.

غير أن هذا الدعم الاقتصادي للفنون الشعبية ليس في رأيه هو السبيل الوحيد لرعايتها والعناية بها، ولكنه يدعو إلى إحياء مواكب الحرفيين، أو الكرنفالات التي كان يقيمها أصحاب الحرف في المناسبات المختلفة [14]. ويتعجب الدكتور عبدالرزاق صدقي من اختفاء مواكب الحرفيين من بلادنا: «.. فإذا كنا قد تركناها بحجة التقدم وخوفاً من اتهامنا بالتخلف، فإن أوروبا الآن تحتفل كثيراً بهذه المواكب، ومعظم المهرجانات في أوروبا تعتبر امتداداً لمواكب الحرفيين عندنا حتى ولو سموها كرنفالاً. أما نحن فقد تركناها، لماذا لا نعيدها ثانية؟» [15].

ذلك ميدان شاسع من ميادين صون التراث والحفاظ عليه، وتحقيق فوائد معنوية ومادية هائلة من وراء ذلك يمكن أن يكون أحد المهام الأساسية لجمعيات الفولكلور المحلية والمركزية على السواء. بل إن مثل هذه الحرف والصناعات عندما تنمو وتزدهر وتحقق بعض النجاح يمكن أن ترد بعض الجميل، فتسهم بشكل فعال في دعم أنشطة مثل هذه الجمعيات. وبذلك تعين القائمين على تلك الجمعيات في متابعة عمليات جمع التراث، وحفظه، وعرضه على الناس.. وكلها أمور لن تخلو من الفائدة التي ستعود على الممولين أنفسهم: في المدى الطويل، ولكن أضعافاً مضاعفة.

وبعد..

تلك بعض الأفكار التي يمكن أن تساعدنا على بلورة دور جمعيات الفولكلور في بلادنا. تدلنا كلها – متفرقة ومجتمعة – على أن جمعيات الفولكلور عندنا وعند غيرنا إنما تمثل الأداة الأهم، والوسيلة الأخطر لإثارة وعي الناس بتراثهم، وجمعهم على

حبه، بالمحافظة عليه، وعرضه عليهم، وتقريبه إليهم، وجعله جزءاً من وجدانهم، إن لم يستطع أن يكون جزءاً من حياتهم اليومية. ومن خلال هذا الحب الذي ينشأ ويقوى بين الناس وتراثهم – الدارس والحي –تنمو في داخلهم رغبة الحفاظ عليه ورعايته، والاستعداد لتقديم كل عود لمن يتصدى لجمعه، أو دراسته. فجمعيات الفولكلور هي من هذا العلم الثقافي الخطير بمثابة القلب والرئتين.

ويزداد الأمر خطراً في أيامنا هذه – عام 2008 – ونحن نعيش عصر ازدهار المجتمع المدني كما أكدنا من قبل، حيث يتراجع دور الدولة، وتتقدم مؤسسات العمل الأهلي التطوعي لتقود وتوجه وتمارس – من خلال الناس – كثيراً من المهام والواجبات التي كانت تضطلع بها الدولة حتى عهد قريب، بل حتى الآن عندنا. وهى سائرة قريباً – كما كان الحال عند الآخرين – إلى التخلي عن كثير من أوجه الرعاية التي تمارسها الآن. فمن الذي سيجمع تراثنا، ومن سينشأ لنا متاحف لتراثنا الشعبي في القرى، والمحافظات، والمدن، والواحات.. لقد وضعت هذه الدراسة تحت نظرنا طاقة خلاقة هائلة يمكن أن تنطلق كالمارد تحمل علمنا إلى آفاق جديدة ورحبة لم تدر بخلد بعضنا حتى الآن.

المراجع

1 - Beitl, Richard, Worterbuch der Deutschen Volkskunde, 2. Aufl., Stuttgart, 1975.

ريتشارد باتيل، قاموس الفولكلور الألماني، الطبعة الثانية، برلين 1975، ص ص 781–782.

2 - Rolf Brendich (ed.), Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europaischen Ethnologie, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2. Auflage, 1996.

انظر: رولف برنديش (محرر)، أسس علم الفولكلور، مدخل إلى مجالات البحث في الإثنولوجيا الأوروبية، الطبعة الثانية، برلين، 1996، ص ص 51–72.

3 – انظر، رولف برنديش، المرجع السابق، ص69.

4 - Wiegelmann, G., M. Zender und G. Heilfurth, Volkskunde. Eine Einfuhrung, Berlin, Erich Schmidt, 1987.

فيجلمان وآخرون، مدخل إلى علم الفولكلور، برلين، الطبعة الثانية، 1987، ص ص 26–39.

5 – نظر محمد الجوهري، علم الفولكلور. دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، المجلد الأول، طبعات متعددة، دار المعارف، الفصل الحادي عشر، خاصة صفحات 399–407.

6 – محمد الجوهري، علم الفولكلور، المجلد الأول، مرجع سابق، ص ص 407–413.

7 – راجع محمد الجوهري، إبراهيم عبدالحافظ، مصطفى جاد، معجم لغة الحياة اليومية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2007.

8 – انظر، محمد الجوهري، «عبدالحميد يونس. رائداً لعلم الفولكلور العربي»، في محمد الجوهري وزملاؤه، دراسات في علم الفولكلور، دار عين، الطبعة الأولى، القاهرة، 1998، ص ص 101–116.

9 – إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأخيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999.

10 – انظر محمد الجوهري، علم الفولكلور، مرجع سابق، ص807 وما بعدها.

11 – تحسين عبدالحي، لقاء مع الدكتور عبدالرازق صدقي، مقال في مجلة الفنون الشعبية وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، العدد السادس عشر، السنة الرابعة، مارس 1971، القاهرة، ص ص 94 – 98، ص95.

12 – لمرجع السابق، ص96.

13 – نفس المرجع السابق، ص ص 96–97.

14 – مازلنا نجد بقايا لمواكب بعض فئات الحرفيين وأصحاب الصنائع المختلفة (ليس الشعبية فقط) تقام في بعض المواد الكبرى، كمولد الحسين بالقاهرة ومولد السيد البدوي بطنطا وغيرهما. وقد سجلنا بالوصف والصورة جانباً من بعض هذه الموالد. انظر مزيداً من التفصيل في الفصل الخاص بالموالد في باب الأولياء في الجزء الثاني من علم الفولكلور عن المعتقدات والمعارف الشعبية، القاهرة، دار المعارف، 1970. وانظر كذلك رسالة ماجستير عن الأولياء في مدينة القاهرة أعدتها سعاد عثمان تحت إشراف الدكتورة علياء شكري، وقدمت لكلية البنات جامعة عين شمس، القاهرة، 1981.

15 – انظر تحسين عبدالحي، المرجع السابق، ص97.

أغراض الشعر الشعبي التونسي

محيي الدين خريف
كاتب من تونس

إذا نظرنا في رصيد الشعر الشعبي التونسي وفحصنا مدوناته بقطع النظر على مايحفظه الرواة ولم يدون . وجدنا أنه يمتاز بالفخامة والكثرة والتنوع في الأغراض والأوزان . والحس المناخي والتأثر بالطبيعة التي ولد فيها واللغة التي انتظمته. وإن كنا لا نقف عند اللغة كثيرا لأن اللغة واحدة وإنما نقول اللهجة التي تختلف بين كل جهة وأخرى بل كل ربض وربض آخر.

والملاحظ أن شعر الحواضر قليل بالنسبة لشعر البوادي والأرياف لأن الحواضر يكاد الشعر فيها ينحصر في الأغاني التي هي أقرب إلى حياة اللهو والترف التي يعيشونها. ولهذا شعرهم لا نجده في المدوّنات الكبيرة ولا عند الرواة من حفظة التراث وينحصر فيما يتداوله الناس في أعراسهم وحفلاتهم والسبب في وجود الشعراء بكثرة في البوادي والأرياف هو الجو الملائم للتأمل والعزلة. والشعر صحراوي من بدايته. والاستثناء موجود في كل زمان ومكان. ولأمر ما اشتهر أهل الجنوب في تونس بكثرة الشعراء من الفحول الذين سار ذكرهم شرقا وغربا.

نشأة الشعر الشعبي التونسي:

انبثق الشعر الشعبي التونسي من أشعار بني هلال الذين دخلوا إلى تونس واقتحموا القيروان وخربوها ثم تفرقوا في أنحاء البلاد واندمجوا في أهلها ونشروا لغتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومن جملتها الشعر الذي جاؤوا به من نجد معهم وقد ذكر ابن خلدون نماذج منه في مقدمته وقد تجاوزوا فيها علامات الإعراب . ومن أشعارهم على لسان الشريف بن هاشم يبكي الجازية ويذكر ضعفها مع قومها إلى شمال افريقيا.

ونادى المنادى بالرحيل وشددوا
وعـــرج عاربـها عـلـــى مستعيرها
وشد لها الأدهم زيـاد بـن غانـــم
على ايد بن ماضي وليد مقرب ميرها

ومـن هذا الشعر الذي يغلب عليه اللحن والغموض وعدم التحري في الوزن.

جاء الشعر الشعبي التونسي بالاحتكاك مع قبائل بني هلال والاندماج في وسطهم.

ومن ذلك الوقت حذا الشعر الشعبي التونسي حذو الشعر الشعبي الهلالي في شكله وموضوعاته. ونحن وإن لم تصلنا النماذج القديمة من هذا الشعر إلا أن على ألسنة الرواة يدل على ما قلناه سابقا والبدايات التي وصلت لنا كلها من القرن التاسع عشر. وأكثرها من التي قيلت في الأزمات والحروب. أما عندما احتلت فرنسا تونس سنة 1881م فقد نطقت ألسنة الشعراء وتدفق الشعر واصفا كل ما وقع من كوارث سببها الاستعمار.

أوزان الشعر الشعبي:

إن الأوزان التي اتبعها الشعراء في نظمهم لشعرهم الشعبي بعيدة كل البعد عن أوزان القصيدة العربية فيما عدا الشكل فهو مماش للقصيدة العمودية القديمة ثم بعد ذلك للموشح الأندلسي .

والأوزان في الشعر الشعبي التونسي لا تتعدى الأصول الأربعة وهي:

1) القسيم :

وله فروع عديدة ومثاله :« برق»

بـرق اللعـــج لاح شيـار
مبـــــروك بشـــار
كي اتشاوفت ليه الأنظار
زدم وزامت رعوده

2) الموقف:

وسمي «موقف» لأن الذي يغنيه يكون واقفا، ومثاله :

موقـف نجيبـه بتحكـــار
مرتـــوب ما صـــار
كي نخش للبيت والـــدار
نترجم بنغمه ذكيه

3) الملزومة:

ويتفرع عنها انواع عدة وهي أكثر الأوزان تداولا ومثالها :

قامت مشت حلفوا عليها اتولي
ضوا خذها قام الإمام ايصلّي

وهي تشبه في شكلها الموشح. وتأخذ من توزيعه الشئ الكثير.

يقول المرحوم محمد المرزوقي في كتابه "الأدب الشعبي" ص – 83 – " الشعر الشعبي الحديث لا يمكن أن نطبق عليه البحور القديمة. ولا أن تزنه بتفعيلاتها. وهذا راجع للهجة الخاصة. فالتفاعيل القديمة بنيت على لغة تشتمل على أسباب و أوتاد وفواصل أي حركة وسكون. أما اللهجة التونسية الدارجة فلا تشتمل إلا على الأسباب والأوتاد فقط. أي حركة وسكون أو حركتان وسكون" ولو حاولنا اختراع تفعيلات لهذا

الشعر لما أمكن أبدا بالر جوع إلى موازين الفصيح بل سنعثر على موازين خاصة. ولا يمكن أن نضبط موازينه إلا بواسطة الإيقاع .

وتبقى موازين الشعر الشعبي التونسي خاضعة للإيقاع. فلا غريب أن نسمع كل يوم وزنا جديدا.

أغراض الشعر الشعبي:

الغرض هو الموضوع الذي يهدف إليه الشاعر ويركز عليه قوله والأغراض أمّا أن تكون ذاتية منبثقة من وجدان الشاعر أو وصفية تسلط الضوء على ماحوله من طبيعة أو شجون نفسية أو وصف لما خلقه الله من بشر وحيوان أو غير ذلك. وأمّا أن تكون تأملية تصوّر مايطرأ على الشاعر من تجارب وتحولات. وأكثر مايكون هذا الغرض عند الشعراء الكبار الذين قضوا ردحا من الدهر في مصارعة الزمان. وعرفوا مداخله ومخارجه واتعضوا بما ذاقوه من مرارته.

ونعود الى ذكر الأغراض بل أهمها التي انصرفوا إليها في شعرهم والتي منها – الغزل– وهو مايسمى عندهم – الأخضر – ووصف مظاهر الطبيعة – كالضحضاح – وهو السراب في الصحراء – والبرق – وهو تباشير المطر – والنجعة – وهي السفر في طلب الماء والكلأ – والكوت – وهو وصف الفرس– والجمل – والنجع – وهو القافلة – وشكوى الزمان – والعكس – وهو رؤية الأشياء بخلاف ما هي عليه كقول بن عون:

نفذ قلبي فـي الجـواجـي ذوب
وريت الدجاجة في الجمل تقود

ومن أغراضهم أيضا وصف – ظلم الأصدقاء – كقول أحمد البرغوثي:

حبيب انزعلي في ضميري غصه
ومن كبدتي منبت هواه انقصه

ومن الأغراض أيضا في شعرهم مايسمونه " محل شاهد" وهو تضمين مثل معروف في نهاية قصيدة حكيمة مثال ذلك قول أحمد بن موسى:

هـذي أمـور مقيـدة مجتمعـه
جاوبني بـالك عليـك كذبـت
من لا يتحاسب نهار الجمعه
لازم يتحاسب نهـار السبـت

ومن أغراضهم أيضا وصف الكبر والشيب كقول محمد العياري:

شيب ارثى لاح نقر خدودي
ملكنـــي بوجـــودي
قلل شبح النظر من سهودي

ومن أغراض الشعر الشعبي أيضا – المكفر – وهو الشعر الديني الذي ينصرف فيه الشاعر إلى ذكر صفات الله ومدح الآله . وما جره على عبده من نعم. وكذلك مدح الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم وذكر شمائله الزكية وتعلق الشاعر به وبأهل بيته الطاهرين وكأنه بذلك يكفر ما جرّه عليه لسانه من مبالغة وتهويل في ما قاله من شعر مثال ذلك قول محمد بورخيص في ذكر الله تعالى:

سميت بالله راقـــب
علـى كـل مطلـــب
ولا غالب الله غالـــب
الحـي اغتنى مـن اسـبابـه

ومما جاء في مدح الرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام قول أحمد بن موسى وهو من فحول الشعراء الشعبيين بتونس.

صليت على تـاج الأكـوان
مـن نـسـل عـدنـان
يشعشع بنوره ويزيان
فـوز الرضـا تـاج الأمان
المختـار جاء بالشهادة

ومن أغراض الشعر الشعبي" شعر الكفاح" وما قاله الشعراء إبان الإحتلال والإستعمار وذكر الوقائع والأبطال الذين خاضوا المعارك والشهداء الذين سقطوا في الساحة ووصف الحالة الاجتماعية آنذاك. وهذا الشعر وإن لم يكن يوثق فإنه يذكر بما عانته البلاد من اضطهاد وأوجاع ومن ذلك ماقاله الحبيب بن عبداللطيف مخاطبا تونس:

لي زمان اليوم نرعى في مشوارك
يـا عمـهـوج خيـــارك

لاح عليك الضيم وسلمت في صغارك

والعمهوج: الشابة في ريعان شبابها

ومن أغراضهم شعر الحكمة والأدب والنصايح ويسمونه" الثوامر" وهو شعر يهدف الى النظر في عواقب الأمور. وهدفه التربية والتعليم وإرسال الحكمة في مضامينها. ومن أشهر ماعرف في هذا الغرض" أليف الأدب" للشاعر أحمد ملاك 1884 الذي مطلعه:

اش كلفك يا إنســـــــــان
على شي ليس تطيقـــــــه
والي حواليه كتـــــــــان
باطل يخش الحريقـــــــة

ومن أغراضهم أيضا " العرس" وهو وصف لما يقع في الأعراس من احتفالات ومواكب ومحفل ومثال ذلك قول محمد الرويسي :

يا والله محفل يعجب ماصار
فيه الصبايا والبنات صغار

ومن الأغراض أيضا " شعر الهجاء" ويسمى عندهم " بالأحراس" لما فيه من حدة في الألفاظ وهجوم على الشخص المهجو كقول الزريبي:

لـزوك عـل العيـب دزوك
جـا دور مدبـــار عرفـــوك
في نار ولهيب حـرقـوك
يا شـــبّعتك بالصطاكـــــه

ومن أغراضهم " الفخر" وهو ماينسبه الشاعر لنفسه من صفات يبالغ فيها كما شاء كقول أحمد البرغوثي 1934:

أنا أحمد جياب الأشـــعار
قيـــــاس حكـــار
هرشام في بني الأســـوار
كسارعبد ان تعامى
نسقيه من كاس الأمـــرار

نكويه بالنّـــــــار
نرميّه في موج الأبحـار
ماعاد تسمع كلامه

ومن الأغراض أيضا " شعر الملاحم" كنظم قصة " الجازية الهلالية" و" المائسة" و"تغريبة بني هلال إلى تونس" و"قصة حسونة الليلي" وقصة " عنتر" التي نظمها الهادي بن سليمان ومطلعها.

بكرى عنتر فارس الحرب والأهوال
اذا خاض المعركة يكيد الأبطال

ومن الأغراض غرض " الشعر الصوفي" وهو مايظهر الشاعر فيه مواجيده وتعلقه بالحب الإلهي من خلال مدحه للأولياء والصالحين. وهو شعر يغلب عليه الصدق ورقة العاطفة والشوق الطاغي لمحبة الله وأوليائه ومن أمثلة ماقاله الشاعر السوفي محمد بن تواتي في الشيخ عبدالقادر الجيلاني:

منك السراح عبدالقـادر اعجل اراح
الارواح ضايقه اخلوقي مكموده
لا لـــــــــــــــي رواح
غيـــــر محـــــل الجـــــوده

ومعناه: ياسيدي عبدالقادر إني مقيد وبيدك سراحي فهيا عاجلا فإن روحي في ضيق وأخلاقي في كمد وليس لي من راحة إلا في محلك وبالقرب من أهل الجود والسخاء الذين أنت القدوة لهم.

ومن أغراض الشعر الشعبي " الرثاء " وهو غرض معروف ومنه الندب الشعبي.

ومن أغراض الشعر الشعبي أيضا " الاجاجي والألغاز" وهو المسمى بالمعمّى كقول أحدهم ملغزا في الرسالة:

علـــى طـفـل شهـلـــول بـــهلـــول
علـى راس خـــــده أمـــــــاره
بعـثوه مـــن بـر الســـــلاطيـــن
جابوه لـبـــــــــر النصـــاره

بقي غرض أخير وهو الشعر الفكاهي وسنتحدث عنه في آخر العرض.

الغـــزل... الأخضـــر

الغزل هو الغرض المتصدر في مدونة الشعر الشعبي التونسي لشموله ولعدد فروعه ولكثرة نظم الشعراء فيه و ولوعهم به وذلك لشدة التصاقه بالذات وانبثاقه من العاطفة الصادقة والحسّ الدافق بالحب. يقول أحدهم متحدثا عن نفسه:

من خزرة العين جسمي اتأذى
وقلبـــي تغـــــــذى
طعم العجب ريت في المرض لذة

يقول : عندما أنظر بعيني إلى الجمال أحسّ بجسمي قد وهن وألم بي المرض ولكنني رغم ذلك أشعر بلذة في قلبي ما بعدها لذة.

إن الشاعر هنا قد ذهب بنا مذهبا عكسيا فيما كنا نتوقعه من نظرته للجمال. والعين دائما هي الجانية على القلب وهي التي تسبقه في العشق.

أما سبب تسميتهم لشعر الغزل "بالأخضر"، فذلك لما فيه من اخضلال الكلمات المفعمة بالعاطفة المشبوبة ولطلاوة الموضوع وقربه من النفس واتصاله بالروح كقرب اللون الأخضر الذي هو لون

الطبيعة من كل النفوس في كل زمان ومكان.

وشعر الغزل ينقسم الى قسمين:

1) وصفي: يهتم بوصف المرأة من رأسها إلى قدميها وصفا ماديا مقارنا ذلك بالأشياء المناسبة للموصوف . فالشعر يشبه ريش الغربة (جمع غراب) وفي ذلك يقول الشاعر محمد الرويسي التوزري.

حنا غثيثك ممشوط اغمار
ريش الغربة خفق ماطار

حنا: أيتها الحنينة– الغثيث: الشعر المتهدل – اغمار: جمع غمر وهو مايكمش على اليد – خفق: ضرب بجناحيه ولم يطر.

ومن قولهم في وصف " الغثيث" الشعر قول صالح بوراس الذي وقف شعره على الشعر وما تفرع منه وأبدع فيه أيما إبداع موقف:

هفا غثيثها فـوق الأنهـاد
بـــــردى علـــى واد
وجبينها بـــرق وقـــاد
كما بدر بضياه ساطـع

يصف شعرها " غثيثها" عند نزوله فوق نهديها كأنه بردى "نبات كان الفراعنة يصنعون منه الورق للكتابة عليه" تهدل على واد، وهي صورة فيها من الجمال مايلفت لها النظر. وفي حديثه عن الشعر يذكر السالف وهو خصلة من الشعر تأخذ من الرأس فيقول:

ســـالـف ممشـــــوط
كاسي صـدر الجعـــاره
كأنـــه حـــــــانوت
تحلت سـوق العطـــاره

يقول عندما امتد سالفها إلى صدرها وكساه فاحت منه العطور فكأن حانوت عطار فتح أبوابه. وفي نفس الموضوع يقول الشاعر ملزومة:

ســـالف راوي
بالطيب قاوي
فاح عطره غاوي
عجمي قناوي
للزقارة ناوي
في ايده جناوه لخضار المرسى

المفردات: راوي: اكتفى بشربه– قاوي: قديم – عجمي: زنجي – قناوي: ولي زنجي مشهور مدفون في المغرب– الزقاره: نوع من الموسيقى الزنجية – جناوي: جمع جنوى – سكين مصنوع بجنوى في ايطاليا.

والمعنى: أن هذا السالف روى من العطر القوي القديم حتى فاح في الأرجاء أما في لونه فكأنه زنجي قناوي يستعد للعب بالزقاره وفي يده جنوى سكين يدافع بها على مرسى السفن.

ومن أجمل ماقاله صالح بو راس في الشعر قوله:

مظفـــــــور حديـــــــــد
كيـف سبســـب بدهانـــه
كاســـــــي التنهيـــــــد
مغطـي الصـدر وثديـانـه
تقول طيـــــر فريـــــــد
فيه يلزوا فرســـــــانـه

وهو هنا يتحدث عن الشعر المظفور الذي روى حتى اصبح لينا منسدلا على الصدر الذي غطاه وغطى الثديين. ثم مثله بالطائر الفريد وهو الصقر الذي ضايقه الفرسان الذين يصطادون به.

ثم ينتقل الشاعر الى وصف الجبين الذي يشع بالضوء ويلوح به من بعيد وكأنه في اشعاعه قمر يخرج من بين سجوف السحاب.

غثيثهـا جـــوانـــح فريـــــد
وجبينـها يـوقـد وقيـــد

وفي قصيدة يجمع فيها منصور العلاقي كل أوصاف المرأة وذلك حيث نراه يقول معددا أوصافها – الوزن– موقف –

غثيثـهـا طـــــاح بكمـــــال
في الطول يطـــــــوال
شوشـان أســـود ويكحـــــال
فـي وسط ســـوق الدلالة
جبينـها بـــــرق شـــــعال

فيـــرعـــد زلـــــــــزال
الحاجب كما خـط عـدال
ياعارفيـــــــن العـدالـــة
عيونها كما حـرب قتـال
والنـيـــــــف مـــا زال
خدود ور د فـي خمـال
فـي جنـان واعـر قدالـــه
الشفه من اللك تذبـــال
والريـــق ياخـــــــال
أنياب تبرور شـــعال
جا من بـــــلاد الجـهـالـــه
الرقبه كما رقبه غزال
نهـــــود وافصـــــال
الصدر ماابهاه يعتـال
بزول قايـم خـــــــلاله
القد نحزيه ينهـــــال
يعـــــدال يمهـــــال
كما سروله بين لجبال
والريـــح داله بدالـــه

الشرح: غثيثها: شعرها – شوشان: زنجي – عدال: شاهد عدل– النيف: الأنف– خمال: جمع خميلة وهي الأشجار الملتفة– قداله: عشيه – اللك: نوع من الصباغ الأحمر– يعتال: يعظم ويكبر– خلاله: حلية يشد بها الأزرار وتسمى ايضا: الابزيم– نحزيه: أحكره وأقدره – داله بداله: مرّة بعدها مرة أخرى.

في هذه القطعة التي جاءت على وزن الموقف نراه قد جمع كل أوصاف المرأة وجاء لها من النعوت بما يناسبها. وهو وصف مادي لا تدخل فيه العواطف ولا هواجس النفس ولكن الشيء الذي يبرز من خلال الوصف هو تبرج الصورة في حدودها وتجانسها بما يناسبها من الموصوفات على اختلاف أنواعها.

ومن القصائد التي تنحصر في موضوع واحد وهو وصف " العينين " قصيدة أحمد البرغوثي " غروضات بان العرض بين هدبهم". فهذه القصيدة تعد من أجمل قصائد الشعر الشعبي التونسي في وصف العينين. وهي ملزومة من نوع بورجيله المزيود يتحدث عن العينين ويصورها كالسهم المصوب الى المقتل– أو الرمية التي عندما يرمى بها يصاب صاحبها بالرعب.

وفي ذلك يقول:

غروضات بان الغرض بين هدبهم
رعوبات رعبوا خاطري يرعبهم

وهو يراهما عندما ترشقانه بالنظر كأنما أخذ النوم بمعاقدهما. فهما يغازلانه تارة ثم مايلبثا أن يغفوا فتتنزل أهدابهما على الخدين كأنهما جناحا "خطاف" قد عبث بهما الهواء وقلبهما ظهرا لبطن . ثم يشبههما بطلقتين من رصاص بندقية صوبتا إليه فأردتاه قتيلا:

غروضـات فـــي شـــــــبوا
نعيسات دوبا يغازلوا ويغبـوا
شواويطهم فـــوق الخـدود يهبوا
جوانيح خطيفه الهوا شقلبهـم
منين شيعوا وجهيـــن في كبـــوا
كراطيش بوسته رقيق جعبهم

وفي "العرف" الثالث يصفهما وهما تنظران إليه "بزرارات موزر" وهما رصاصات لنوع خاص من السلاح يسمى "الموزر" قد أصابته في أبعد منافذ القلب مما جعله يستغيث ويطلب من الله أن يخفف عنه ما أنزله به. أما إذا مات فإنه يتصدق بدمه المهدور على من يحبها.

منيـن شـــيعـوا وتـوطـــــوا
خذوا قبل على النيشان في حطوا
زرارات موزر فـــي كنينـي لطـوا
عيطت يالطيف هـــز تعبـهـم
كان متت قولوا للعـدول يحـطـوا
صدقت دم هدر علـى صاحبهـم

المفردات: شيعوا: ضرب من بعد– توطوا: ضربوا قريبا من الوطى الأرض– النيشان: التصويب الى الهدف– زرارات: رصاصات– موزر: نوع من السلاح الخفيف– كنيني: في داخلي – لطوا: ضربوا بقوة– هدر: بدون مقابل.

وما أجمل قول أحمد بن موسى 1849 في نفس الموضوع – روشن–

شـــــــفرك فيه هـــــلاك

منـــــــه ذقـــــــت ادراك
نخزي في مثيل الحرب خزراتك
غزال الصحرا تماثلوا خزراتك

وعن الخدود تحدث الشعراء الشعبيون ووصفوها بالورد والجلنار وبوقرعون "شقائق النعمان" وبلمعان البرق كقول بن موسى.

الـــورد خلـــق معـــــاك
بخـــمـــــوره غـــــذاك
نتوحد ربي اللي نشا صفاتـــك
نجم الزهره حفل على وجناتك

وفي نفس الموضوع يقول محمد الصغير الساسي 1976

أم الخـــــــد شـــــــعيل
يحلف ورده مفتحه في خملها
في محـــبس متبحبه في رملها

وهناك من أفرد قصيدة كاملة لوصف الخدود كالشاعر محمد الفرحان المولود 1908 بقرية الحشيشينة ولاية صفاقس. وذلك حيث يقول:

خدك يامكحـــــــــول أرماقه
منيـــــن بـــأن براقـــــــــه
يضوي على ضي العلاقـــــه
خدك يامكحول أرماشـــــــه
كيـــــف المشمـــاشـــــه
والخرص معلق نواشـــــــه
كـــمـــا خبشـــــة باشـــا
قاهر بأمحالـه وشواشـــــه
وكي تجي تتماشـــــــــى
تلبس م المزلـــوق قماشـــه
ولا هـــي قـــــلاقـــــــه
عربيـــه من غير دراقـــــه

المفردات: مكحول ارماقه: اسود العينين – براقة: بريقه– العلاقة: الخرص أو القرط من الذهب أو الفضة– النواش: حلية لشد غطاء الرأس – الخبشة: الطغراء– الامحال: الجنود أتباع الباشا– المزلوق: المخمل– قلاقه: يعتريها القلق– من غير دراقه: من غير خفيه.

المعنى: خذ سواد العينين عندما ظهر بريقه تراه يشع بضوئه تحت قرطها كما تشع طغراء الباشا فوق رأسه. وهي عندما تمشي تتيه عجبا بما تلبسه من ملابس فاخرة.

وهم في أوصافهم عمن يتحدثون عنها لا ينسون "الأنف" فيصفونه بالمنقار وبالطير الذي يسقط على البيض من أعلى يقول أحدهم:

ريـت نيفهـا منقـــار
طيران سقط على الدحي جا مبروم

والدحي: بيض النعام.

ومن أجمل ما نختم به الجزء الأول من قسم الغزل هذه القطعة على وزن"الروشن" لمحمد الصغير الساسي يصف فيها امرأة خرجت في يوم" العرس " حافلة بزينتها. وقد تفنن الشاعر في وصف ملابسها وحليها . وتحدث عن الأحاسيس التي أثارتها فيه يقول الشاعر:

حفلـــت بالـــديبـــــاج
والـــذهـــب الـــوهـــــاج
مكحـــولـــــة الأغـــنـــاج
طـفـلـــــــة عـوجـــــــه
طلعت مابين الغوالي خوجه
حفلـــت بـالكـنـتـيـــل
وخـــواتـــم روبيـــــل
فـــازت فـــوق الجيـــل
بـجـمـــايـلـهـــــــا
حتى ملكها بالعقل كملهـا
صـــور زيـــن جميـل
في الأرحـــــام حفيـــل
نزلت من جوف أمها بعقلها
بوها اميصل وأمهـا ميصلـهـا
أخـــوتـــها مـــدالـيل
فـــوق ظهـــور الخيـــل
موالي همه وأهلها في محلها
نزيد نفهم كل مـن يجملهـــا
نعانـــي سهـر الليـــل
ليـن يبـــان ســـهـيـل
اصغـــوا هـا التمثيـــل
فـــي صمـــايـلـــهـــا
صنيعة ربي في الشعر مكحلهـا

سـوالفـهـا مسـابيـل
على الصدر مخابيـــل
القصة فم المشط ذبلهـا
ثريا فوق جبينها مشعلهـا
حـواجـبهـا تنزيـل
تعـريـق جـداويـل
والرمقه متغرغر بكحلهـا
مثـل النبله قليل مـن يحملها

المفردات: الديباج: الحرير– الأغناج: العينان– عوجة: تتمايل –حوجه: أميرة– الكنتيل: نوع من خيوط الفضة– الربيل: نوع من الحجارة الكريمة– سهيل: نجم– صمايلها: صفاتها– جداويل: جمع جدول– النبلة: السهم.

المعنى: يتحدث الشاعر عن امرأة خرجت في اجمل ملابسها وأبهى حليها تتمايل كأنها بين أندادها "خوجة" أميرة وقد فازت بجمالها وكمال عقلها. وهي أصيلة الأب والأم، تفاخر بإخوة فرسان تربوا في ظل العزة والنخوة. ثم يتحدث الشاعر عما يعانيه من سهر الليل وهو يفكر فيها وفي لواعج حبه، ثم يأخذ في ذكر أوصافها.

أما النوع الثاني من أنواع الغزل فهو الغزل التأملي الذي يتحدث فيه الشاعر عن هواجس النفس وما يحس به تجاه المحبوب من شوق وانتظار للمواعيد وتخيلات تذهب به بعيدا حتى أنهم أحدثوا غرضا في هذا الباب سموه "المنام" حيث يحلم فيه الشاعر بمن يحبها ويرتع في عالم كان يتمناه في الواقع. ولم يستطع أن يحققه إلا في المنام. ويدخل في هذا الباب "سجع الحمام" هذا الطائر الأليف الذي يحمله الشاعر رسالته الى من يهواها ويحبها وكثيرا مايكون ذلك الخيال. كقول احدهم :

بـــــالله يـاحمـام
يا ساكن البرج العالي ماترد السـلام
سـلم على بنت الغالـي
يا الواهمـــه ردي سوالي

ومن أغراض الشعر الشعبي مايسمونه"الجرح" وهو الذي يستغيث فيه الشاعر بقوله "مجروح" كقول أحمد ملاك:

كيـــفـاش تسـاوي
مجروح ياقلة طبيب الي ايداوي
ناري كواي من فم سـماوي
طامـــع بـــدوايـا
–عرف أول–
أنـا داي فـي الجـاش نفـد
عـدت منـه حايـزو نكـد
مشيت برمـى عند أهـل الجـد
خـــط جـــدول
نلقـى داي فـي فم أسـد
كـيـف نـعـمـل
بيـن نـابـه وضرسـه والخد
لا ينجـم يوصلـه حـد
قلـت زعمـه تمـرقـش اليـد
خفـت نـعـطـل
وإذا نبطـل يوقـع لي الغـد
كنـت نـعـقـل
مثلـي فـقـري مقطـوع اليـد
صاب خزنه من ذهـب وقـد
كيـف بـرزبـيـها وجـبـد
جـا الـمـوكـل
أقصـاه عنـهـا والشي بعـد
راح نـقـل

ومن أجمل الجراح جرح الشاعر محمد العياري من بلدة مكثر وهو شاعر مرهف الحس يمتاز شعره بالسلاسه والعذوبه. يقول: مسدس:

مجروح في كبدتي بالسـويـة
جـراحي خـفـيـه
طبيب الهوى خاني وغربيـه
مجروح في كبدتـي بالقميـره
جـراحي غـزيـره
نا صاحبي خان ما اقل خيره
ها الجرح مالقيتلاشي جبيره
هـمـومي كـثـيـره
ودواي لا صبتلاشي ثنيـه
مجروح في كبدتـي جرح حب
جـراحي انعطـب
نا صاحبي خان حبي هرب
أصل الغنا جايبه بالسـبب
على مـن اتحـب
نا حاسبه صاحبي قرب ليا

وفي شعر الجراح تمتد الشكوى الى الأبعد ويتعالى صوت الشاعر وهو يبث مافي قلبه من يأس يتجاوز حدود اليأس.

وهناك غرض من الأغراض البلاغية وهو ذكر المحبوب وتكرار ذكره في البيت الواحد والقصيدة الواحدة كقول مالك بن الريب:

لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى مزار
ولكن الغضى ليس دانيا والغرض من ذلك هو التلذذ بذكر من يحب.

ونجد في الشعر الشعبي أنماطا من هذا النوع كقول أحمد التونسي:

يا فاطمة طال بي منـــاك
وقلبـــي بغـــــــاك
يافاطمة لمتين نترجـــاك
يافاطمة منك من غير حجه
وقلبـــــي توجـــــــا
يافاطمة لمتين نترجـــاك
يافاطمة هواك في القلب مرجه
هكـــه رضـــــــــاك
يافاطمة نموت وانا حـــذاك

وهذا التكرار لاسم فاطمة لم يأت عفو الخاطر وإنما تعمده الشاعر لكي يتلذذ سمعه بإسم من يحبّها. وقد ساعد وزن المسدس على ذلك.

وتارة يلتقي الشاعر الشعبي مع الشاعر العربي الذي يكتب بلغة فصيحة ويكون ذلك صدفة كقول أحدهم في ملزومة مقطوفة:

نتـــرعد نتقفـــــــط
ألا سمعت منه باسمها يتلفـظ

كيف طير بل المطر يتنفـظ
هكاك يهتز البدن بكلـــــــــه

شبيه قول مجنون ليلى:

واني لتعروني لذكراك هزة
كما انتفض العصفور باكله القطر

أو قول الآخر:

كل ما سألت القلب قتله اتحول
حلف قال ماانفارق حبيبي الأول

فهو مشابه لقول أبي تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحـب إلا للحبيـــــب الأول

وهذا الغرض غرض الغزل لا نهاية له لتفرعه وتشعبه وقد عرفنا بما يمكن أن ندخل له عند قرائتنا لنماذجه.

الغنـّـــــــايا:

التقاليد الراسخه هي التقاليد العريقة التي تكون جزء من حياة شعب مافي بلد من اي من بلدان العالم. وبما أن عصرنا عصر التقارب والاختلاط. فقد انقرضت كثير من هذه التقاليد بدخول التكنولوجيا العصرية والآلات السمعية والبصرية. وانصرف الناس للأشياء الأكثر بهجة وتطورا. وغابت الكلمة في الصخب العارم والضجيج الذي يصم الآذان، ويلوّثها . والشعوب العريقة لا تتخلى عن عاداتها وفنونها سواء الاستعراضية المصاحبة للرقص أو الغنائية والموسيقية. وفي تراثنا حشد هائل من الأعمال الاستعراضية، التي تبرز في كل المناسبات طيلة العام.

والغناي– هو رجل محترف للغناء يحضر في كل ليلة العرس فيما يسمونها "بالنحمة" ومعه "سفعاة" وهما اللذان يرددان بعده مايغنيه. وهو دائما يتغنى بمن يحبها وقد يتظاهر بعدم الرغبة في الغناء كتيه المغنين دائما كقول أحدهم:

أنا حالف عل الأعراس
مـــن بكـــرى بطلـــت الهيّة
بعثتلي مصقول النـــاب
قالـــت جيـــب القـــول عليّـه

ويدخل "الغناي" وسط حلقة من الرجال في دار العروس وخلف الحلقة النساء، ويبدأ وصلته وهي تتركب من "ركاب" مطلع وقسيم – ومسدس– وملزومة. و"الركاب" مثاله:

جملك والجحفـــــــــه
وقتـــب التـــــــــوت
وانت ياتحفـــــــــه
زينـــك منعـــــــــوت
والماضي يحفـــــــــى
والحـــي يمـــــــــوت

وللركات لحن خاص. ثم يبدأ في غناء القسم الثاني وهو القسيم. وقد يعوضه "بموقف" وهونوع من القسيم مثاله:

مـــعـــــــــــــدول
في الذهـــن مقبـــــــول
ومولاه حاذق وشـــــهلول
على الشعر عنـــده غلايـــل
إذا دخل في سـدور غـــزول
يسدي بلا نـــــــــــول
في سدور لا تفرزه عقـــول
يقرا الكتب والدلايـــــــل
قتلني هوى ســـمحة الزول
قداش مـــــن حـــــول
صابر على فراقها طـــول
ربيت منها العلايـــــــل
ومن زينها العقل مخبـــول
هزع قدها ريـــم مجفـــول
وسالف مع الخرص مفتول
وجبين سرج القوايـــــل
وحاجب كما خط منـــزول
فـــي دفتـــر عـــــدول
شفرها كما النيل مســـلول
ومولاه في الفتن طايـــــل
وخدود ورد محلـــــول
في جنان مقـــــــــدول
مندي وفاتح ومبلـــــول
المنقال طير القنايـــــل

المضحك من العاج مفتـول
الرقبه كما غزال منقـــــول
في جرته سلاق وخيـــول
على شبحهم جا محايـــــل
وصدر تايق وبـــــزول
وذراعها سيف مســـلـــول
من يصدفه طاح مفصـــول
الاصباع بسر النخايـــــل
وتلوي على الجوف مجدول
كما كـــوت لاحـق المرحـــول
في نهار فتنات وطبـــول
مروح من البر ضايـــــل
والأفخاذ يا سامع القـــول
عرصات من ذهب مشعـــول
من مملكه في اســـطنبول
الأتراك قدوا الشغايـــــل
وخلخال في الســاق مقفول
والقد بابور معـــــــدول
مظمار لاهوش مختـــــول
يجلي الدرك والوكايـــــل

الشرح: الوزن– موقف مريع
شهلول: جميل وحاذق– غلايل: حرقات– هزع: فاجأ– ريم مجفول: غزال شارد– الخرص: قرط كبير– مجدول: حزام من صوف– المرحول:القافلة.

المعنى: في الأبيات الثلاثة الأولى يصف الشاعر شعره في صيغة الافتخار بأن هذا الشعر معدول أي حسن ومقبول عند السامع يسدي بلا نول– كناية على براعته.

أما القسم الثاني فيوظفه لوصف حبيبته «سمحة الزول» بهية الشكل التي مرّعليها أكثر من عام"حول" لم يرها وقد صبر على فراقها حتى لحق به المرض من أجلها. ثم يبدأ في أوصافها ويبدأ بقدها الذي يراه كأنه غزال جافل. ويصف بعد ذلك السالف والجبين والحاجب والخدود وأنفها. والأنف كأنه منقار نسر وكلمة الطير عندهم تطلق على النسر كقولهم:

الي يعرف الطير يشـــريه
ويصطـــاد به الحبـــــاره
ولما يعرف الطير يشـــويه
ويصهده فوق نـــــــاره

ثم يتمادى في وصف بقية أعضائها وملامحها.

أما "المسدس" والملزومة مما يغنيه الغناي فقد تقدمت نماذج منهما في قسم الغزل. ويدخل في وصف العرس وما يتبعه" وصف الليل" الذي تقع فيه حفلة "النجمة" ويجد فيها الشاعر مجالا لاستعراض مواهبه في الغناء والشعر.

يقول محمد الصغير الساسي أحد الشعراء "الغناي":

الليل لي وانا لليـــــــل
والليـــل يواتينـــــــي
ولا نشبع من سهر الليـــل
ولا تاخذنـــي عينـــــي
إذا طاح الليل وحجـــب
على الأهـــواد ســـرابه
مايشقه كان المـــــدرب
مايقراش حســـــــابه
سكران من الحب معـــذّب
دايـــــــح ماينتـــابه
مديه الداعي مشغشـــب
على مصقـــول أنيابـــه
يلفي مثل سحاب مرطـب
وبروقـــــه لهابـــــه
يتكون من بعد المغـــرب
لين يبـــان عقابـــــه
في مارس والزرع مركـب
تثبـــت بيه الصابـــه
والمدب كيف يبدا يكتـــب
يتأمـل فـي كتـــــابه
صاحب حكمة طاهر طيـب
ويفـــك المصـــابـــه
والشاعر كيف يبدا يرتـــب
يتلفـــت لا جنابـــه
يقرا حساب المضـــرب
كل واحـــد فـــي قابـــه
يغني وأهل الذوق تقـــرب
للي غميص حســـــابه
الليل بايت والقمره تلهـب

لأحبابـــــــه وقرابـــــــه
والمحفل زاهي تنصـــــب
في كســـــــاوي مصوابـــه
كيف ندخل للعرس وتطرب
منيـــــه لأم عصـــايـــــه
وهي من خلاها تنـــــحب
دمعتهـــــا ســـــــــكابه

المفردات: طاح الليل: مد ظلامه– الأهواد:الأماكن المنخفضة– سرابه: مايحجب الرؤية – يتنابه: لا ينتبه – الداعي: الذي يدعوه للغناء– مصقول أنيابه: كناية عن الحبيبة – المضرب: المكان الذي دعاه للغناء – قابه: مرتفع من الأرض– غميق حسابه: بعيد غوره.

المعنى: في القسم الأوّل من الملزومة يتحدث عن الليل لا يشق ظلامه كان "المدرب" الفرس الأصيل ويعني به نفسه. الذي لا يعنيه من خطورة الليل شيئا فهو سكران بالحبّ معذّب جاء به داع وهو حبيبته.

ثم في القسم الثاني يتحدث عن الطبيعة في الربيع في مارس حيث الزرع يمتد بساطه والخضرة تغمر كل شيء.

ثم في القسم الثالث يتحدث عن "المدب" ويعني به نفسه. ويمدحها بكل الصفات الجميلة: صاحب حكمة وطاهر وطيب. ثم يتحدث عن دخوله إلى حلبة الغناء وكيف أبهت كل من استمع إليه. ويتمادى "الغناي" في غنائه منتقلا من نوع إلى نوع إلى طلوع الفجر.

وينبثق من هنا غرض من أغراض الشعر الشعبي وهو "الفجر" خاتمة المطاف في حفلة العرس وذلك عندما يطلع ويعم بنوره أرجاء الكون وينحدر الليل بعلامة النهاية. يقول الشاعر العربي النجار– 1916– في مسدس "فجر":

الفجر م الشرق بين علامه

ووقظـوا النيامـــــــــــه
اتصبحوا بالهنا والسـلامه
الفجر م الشرق بين شعاعه
النايـم تواعـــــــــــى
اتصبحوا بالهنا ياجماـــه
ماعاد شي للمغنى بضاعــه
كـــان الوداعـــــــــــه
بيناتنا والمدامع ســجامه
الفجر م الشرق بين تباسـم
ضـــــوات المراســـــــم
اتصبحوا بالهنا يا عـوارم
للجامع أنا وسعفاي عــازم
نقـــضـــوا اللـــــــــوازم
فرض الصلا وصبح رفقه أمامه
الفجر م الشرق بالنـور لاح
صـــــوات البطـــــــاح
اتصبحوا بالهنا يا مـــلاح
غنيت عليت صوتي بحـــاح
طلـــبـــــوا الســـــــماح
سعفاي ولوا يمشوا جهامه

وبذلك يختم العرس ويتفرق الحفل وقد يتجدد في طلوع النهار بصورة أخرى لاتكون بحضور "الغناي" وإنما بالمواكب الاستعراضية خصوصا في اليوم الأخير يوم خروج الجحفة "الهودج" حيث تحمل العروس إلى بيت زوجها ووراءها المغنيات يغنين:

ومنين صقعوا جحفتهـــا
بالملف والحـــريـــر ألـــوان
دارو القميص عل ليتهـــا
قبه في جامـــع الســـلطان

و«الغناي» له شروط لأنه لا يتعدى لهذا المنصب إلا من كان له موهبة الشعر وجودة الصوت وقوة الحضور وجمال الهيئة يقول أحدهم:

أصل الغنا ليه نظمـــــان
في بهجة الصـــوت مزيـان
لايزيد لا يخص نقصـــان
والطبـع خانـــه بخانـــــه
ليه الذي شـــيخ نبهـــان
أديـــب من أدبة زمـــــان
الفصل الشـعر بيبيـــان
بتفاكـــره والفطـــــــانه

ولا يخلو كلام هذا الشاعر من صدق. فالنباهة والمعرفة بصناعة الشعر وقوة العارضة كلها من صفات المغني الناجح.

الوصف:

وشعر الوصف نعني به هنا وصف الطبيعة بمظاهرها المختلفة. ومنه وصف "البرق" وما يتبعه من رعد، ومطر، ونبات ، ووصف الصحراء والفحفاح والنجعة وهي تتبع مواقع الماء والكلاء، و الطيور- والحيوانات-الجمل والفرس- والبحر- ووصف المعارك البحرية.

البرق:

من مظاهر الطبيعة وصف "البرق" والرعد الذي يعقبه وطبيعي أن يكون في المقدمة لأنه المبشر بالمطر رمز الخصب والخير ولأنه نسغ الحياة في كل زمان ومكان به يحيا كل شيء.

ويأتي بعد ذلك مايتركه المطر من بهجة وفرح. فالطير يملأ الكون بأغاريده والأرض تكتسي بحلة من الخضرة اليانعة والأزهار تبهج بألوانها العيون، والحيوانات ترتع مطمئنة بما توفر لها من عشب وماء. والشاعر يقف عند كل هذا مفتونا مبهورا بما وهبه الخالق لعباده من نعم ظاهرة وباطنة والبرق في موضوعه يشبه المعلقة الجاهليّة في تعدد أغراضه وانتقاله من موضوع إلى موضوع آخر وسوف نمثل لذلك ببرق محمد العياري من مكثر بولاية سليانة حيث يقول مبتدئا بوصف "البرق"

شير شـــرع بين الأمزان
ويتوق توقـــــــــــان
يرمي ويسطع بغيـــان
في عـــاقـــب الليـــل الأظلـم
وقت ان صـعد قام الآذان
في القوس ديـــــــــان
شالي بالأنوار يـــــزيان
مأبهـاه وقـــت ان تبســـم

مابين الأفلاك ســـــرعان
خفيف لعجـــــــــــــان
ينقد يعواج يليـــــــان
تحت الحجـب كيـف علـم

ففي القسم الأول يتحدث عن البرق سطع بقوة بين سجف السحاب"الأمزان" يلوح ثم يختفي "يومي" ثم يسطع بقوة في آخر الليل المظلم عندما قام الآذان يؤذن لصلاة الفجر يلوح بألوانه، فما أجمله كأنه يبتسم ينعم بين الأفلاك. ثم ينقد ويعوج تحت السحاب الذي يغطي السما ثم ينتقل الى وصف الرعد وذلك حيث يقول:

دوى الرعد مأقواه صديان
ويـــزف زفـــــــــــان
قالق وحامق وحرجـــان
يطـرشـــق يـزلـــزل يقمقـــم
درز في السـما زاد غليان
وينـــــق نقـــــــــان
حارج ومأديه غيـــــوان
دكم ســـــــحابـــه وظلـــم

ثم يصف الرعد بدويه الذي يصم الآذان عندما يأتي بسرعة ويختفي صوته بسرعة فكأن انسانا تملك منه الغضب فهو يأتي بكل الأصوات التي تدّل على ذلك.

ثم ينتقل إلى وصف المطر فيقول:

بدت المطر غير زفـــــان
وتصب صبـــــــــــان
وتدركت فوت ماكـــــان
والريح قبلـي تنســـــــم
والرعد في مثل شوشـــان
يبكـي بالأعيـــــــــان
عجمي مغشش وغضبـان
من ضـــرب سيـــده مطمطـم

بعد مادوى الرعد بدأ المطر يتهاطل أكثر مما كنّا نتصوره وجاءت الريح الجنوبية وكأنها تزفه وتدفعه أمامها. ثم يعود لوصف الرعد بالشوشان"الزنجي" وهو يبكي بعدما تعرض لغضب سيده بالضرب وبعد ذلك "نحزيه" قدره وظنه كما فارس في ساحة القتال:

نحزيه ونظن ظنـــــــان
كما فارس افتنـــــــان
فزع عســـــاكر وقومـان
بالهند فيهم يحمحـــــم
منه اتدلت الفرســـــان
ومشات طشـــــــــان
صنديد دقاق بالـــــزان
للحرب كوته ملجـــــم
والا كما صيد جوعـــــان
ايهد هـــــــــــدان
على الخلق داخل الميـدان
بالكف يومي ويغشـــــم

وفي هذا القسم من "البرق" يمثله بفارس "بطل" تصدى للقتال وفزع وراء جنوده وهو بسيفه الهندي يحمحم أي يضرب الرؤوس وينزل الخوف بأعدائه الذين تفرقوا "طشان" شجاع يدق برمحه مستعد للحرب"بكوته" فرسه الملجم، ثم يصفه في غضبه بالأسد عندما يشتد به الجوع ويقوى زئيره. أو كما "باي" سلطان جالس في ديوانه ثم يعود لوصف البرق بكنز مرصود فيقول:

والا كما كنز مليـــــــان
مرصود رصـــــــــدان
جا طالبه حكيم طلبـــان
عجعج وبخر وعـــــزم
جاته عفاريت سمـــــران
عبيدوصفـــــــــان
تلالهم حزب قـــــــرآن
صوب عليهم اتحرجهـــم
وعليه وكلا وضمـــــان
مافيه فكـــــــــان
ابداوا بالكود رجمـــــان
بطل حروكه وســـــلم

ثم يصفه بكنز "مرصود" موقوف في مكانه وهو ملآن بالذهب جاءه حكيم ليفك رصده بما له من بخور وعزائم فتعرضت له عفاريت من الجان ففرقهم عندما قرأ القرآن أمامهم وهي صورة من صور اعتقاداتهم الشعبية ضمنها شعره. وهو في الحقيقة لا يهتم إلا بالبرق الذي تحدث عنه في

حالاته المختلفة.

لاني على الكنز والجـــان
على السبب فيه ننظـــــم
ولاني على بطل فرســـان
في يوم ميـــــــــــدان
ولاني على عبد شوشـــان
الا على البرق خطـــــــم

هذا الشاعر الذي تلقى ثقافة شعبية جمعها من هنا وهناك استطاع أن يدخل في موضوعه من نوافذ لا يدركها الإنسان العادي، وكان موفقا في ذلك.

ثم يتحدث عن المطر وماجرّه من خير وبركة على الأرض وعلى الناس وكل ذلك من فضل الله عزّوجل فيقول:

وقت ان شبحته بالاعيـان
مدلـــــــــــول دلان
وملايكه ليه عـــــــوان
من فضل معبـــود يرحـــم
روى كل بالي وظمـــــآن
لين عاد رويـــــــــان
حملت من السيل وديـــان
صبح ماه في ســـــلجـــم
تباشرت بيه الأوطـــــان
من الأربـــع أركـــــان
صبح كل فلاح شـــرهـــان
مولى الهزيلـة تنعـــــم
فرحت بوادي وعربـــان
وزادت البلـــــــــدان
مشى الخط في كل فـــدان
بالجوز والبـــور يقســـم

المفردات: شبحته: رأيته – بالأعيان:بالعينين– مدلول:قريب– بالي:جاف – ظمآن: عطشان– سلجم: غدير – الهزيلة: الشاة الضعيفة– البور: الأرض المهملة.

يقول الشاعر: عندما نظرت إلى "البرق" يتدلى الى الأرض بإعانة الملائكة وبفضل الله الرحيم هزني الفرح بالمطر الذي روى الأرض العطشى بما حملته الوديان حتى أصبح كل غدير ملآن بالماء مما جعل الناس يستبشرون بفضل الله عليهم. والفلاح صاحب الشاة الهزيلة يهزه الفرح العارم. ثم يواصل الشاعر حديثه عن أثر المطر في الأرض وما أخرجته من عشب وأزهار:

عشب الوطا فز فـــــزان
كســـى الأرض كسيـــان
قدالات من غير صـــوان
للـــي ضعيفـــه تقـــوم
فتح الشجر دار الأغصـان
مهنـــــدل بقضبـــــان
من بعد ماكان كســـدان
دار الـــورق ليـــن غـــمـــم

المفردات: الوطا: الأرض– فز:طلع– قدالات: العشب العميم – الصوان:نوع من الصخور– دار : اطلع – مهندل:متهدل– القضبان: جمع قضيب – العصا – كسدان: لاحق به البوار– غمم: غم الشجرة أي غطاها. ثم يتحدث عن النجعة وطلب العشب والمرعى وأماكن المياه فيقول:

جاته نواجـــع العربان
في مثـــــل جـــــردان
تبعوه بالسعي تبعـــان
على جرته وين خطـــــم
يلقوا الصحارى والأوطان
فـــي مثـــل بســـــتان
مخالفه جميع الألـــوان
عروسه جلت في المختـــم
والهوش راتع ومطمـــان
لا شافشـي انســـــان
وعل مع ريم غـــــزلان
والوحـش والهيق الأدهـــم
والساف وفروخ بيـــزان
فحـول شـــــــجعان
والصقر سابل الجنحـــان
جزار في الفـــرق يرشـــم

المفردات: النواجع: جمع نجع– القافلة تذهب إلى المراعي – الجردان:الجراد– السعي: الغنم– خطم:مشى– جلت: خرجت في جلوتها – المختم: القماش المزين– الهوش: كل أنواع الحيوان– الوعل:

من فصيلة الغزال– الريم: الغزال الأبيض– الهيق: ذكر النعام– الساف: طائر من فصيلة الصقور– الباز: النسر.

ثم يختم"البرق" بالحمد والشكر لله والفخر بنفسه فيقول:

سميت بالله رحمـــــن
في الملك ســـــــــلطان
ماهو غافل وزهـــــدان
ولا شي علـــى اللـــه يعظـــم
تميت هالحرف تمـــــان
من غير ذهـــــــــــلان
الحا والميم ببيـــــان
والـــدال نكتـــب ونرشـــــم
وفي الناس لا نيش خوان
ولاندير بهتـــــــــان
من أول الجد كهـــــان
مـن أول عيـــار ننظـــــم
أنا ندهة اللي ابلغبـــان
في يوم ميـــــــــدان
قهار في كل طغيـــــان
وانا مدفـع اذا تكلـــــــم
سلامي على كل ســـهران
شـــــايـــب وشـــــبـــان
والحافلة سود الأعيـــان
وعن كـل حاضـــر تســـلـــم

فهذا " البرق" صار فيه الشاعر على الطريقة التقليدية فجاء متعدد الأغراض مع الشعور بالإحساس الطاغي في نسجه للشعر.

ومن شعر الوصف أيضا مايسمى عند الشعراء الشعبيين "بالضحضاح" والضحضاح في اللغة العربية الماء اليسير أو القريب. ويقال ضحضح وتضحضح السراب ترقرق. ومن هنا نفهم أن الضحضاح عندهم هو السراب "الذي يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا".

وقد توسع الشعراء في الضحضاح فجعلوه أشبه بالمعلقة الجاهلية بالانتقال من غرض إلى غرض فهم في القسم الأول يصفون الصحراء في بعدها اللا متناهي ووحشتها وحيواناته. ثم يصفون الفرس أو الجمل المطية التي يستطيعون بها أن يجتازوا هذه الفجاج الخالية. ثم الفارس ولباسه وسلاحه والسبب الذي دعاه إلى اقتحام المخاطر بالدخول إلى الصحراء ووصف الحبيبة والجري وراءها ويختم بالحديث عن نفسه مفتخرا بشجاعته وفروسيته.

وأشهر ضحضاح في الشعر الشعبي التونسي هو ضحضاح أحمد البرغوثي "ضحضاح مااشناه يزراق" الذي يقربنا من مقارنة "الضحضاح" بالسراب في الصحراء وذلك حين يقول :"موقف"

ضحضاح مشـــناه يزراق
يوساع يغـــــــــراق
غيمه على روس الاشفـاق
دخان غطـى رواقـــــه
مهاميد شـينه ورقـــراق
وخنـق وطبـــــــــاق
وجبال تعلى وتشـــهاق
هي وسـحابه تلاقـــــى
ياموحشه فـج رهـــــاق
مقطـوع الارفـــــــاق
يصعب على كل وهـــاق
يخليه مشـين ارقاقـــه
ضعن العرب فيه ياسـاق
والبـوم نفتـــــــاق
والذيب بالصوت عـــواق
والضبع يسـمع زهاقـــه
جند القطا دايـر افـــراق
والريـــم صعفـــــاق
والهدرقه بين الأهيـــاق
لا رافعاتـــه قلاقـــــه

المفردات: ماشناه: ماأقبحه – الاشفاق: جمع شفق – رواقه: غطاءه– مهاميد شينه: منخفضات قبيحة– ورقراق: شهيلي– خنق: جمع خنقه– المضيق بين جبلين– تشهاق: شاهقه– رهاق: مخيف– مقطوع الارفاق: ليس فيه مصاحب– وهاق: خائف– مشين: ماأقبح– ضعن العرب: قافلتهم– ياساق: ممنوع – الريم : الغزال – والهدرقه: أنثى النعام – الأهياق: النعام.

المعنى: يقول الشاعر أن هذا "الضحضاح" قبيح عند النظر إليه فهو شديد الزرقة بعيد يحسبه الرائي

قريبا يرين عليه غيم ملتصق بالشفق ويغطيه دخان وتحيط به منخفضات ومرتفعات وجبال تناطح السحاب، تغلب عليه الوحشة ويخيف كل من يراه ولذلك لا ترى فيه أحدا إلا البوم والذيب وأسراب القطا تحلق في ارتفاع كبير والغزال يرتع نافرا وجماعات النعام تنتقل من مكان إلى مكان آخر في غير قلق ولا خوف.

على حاز مكحـــول الأرمـاق
بو هذب حـــــــــــــراق
من فرقته خاطــري ضـــاق
منيش طايق فراقـــــــــــه
نوم الهنا عدت مشـــتـــاق
لانغمض أحـــــــــــداق
من الوحش واريـاح الأعشاق
حرمت قوتـــــي مذاقـــــه
شهد العسل عاد دريـــــاق
من كدر الأخـــــــــــلاق

زول الي بيه خاطري تاق
ماابعد علـــــي ســـــباقه

المفردات: حاز : حجز– مكحول الأرماق:سوداء العينين– بوهذب : صاحب الأهداب– أحداق:عينان– الأعشاق:العشاق– درياق:ترياق– كدر الأخلاق: همها– زول: شكل – تاق:اشتاق– سباقه:مسابقته.

المعنى: هذا "الضحضاح" حجز عنه ومنعه من ملاقاة حبيبته سوداء العينين. ويعبر الشاعر عن حاله بعد فراقها وكيف ضاقت خواطره ومنع من النوم وصار مشتاقا لمن يحبها حتى حرم الطعام والشراب وأصبح العسل في فمه ترياقا.

ثم ينتقل إلى وصف "الكوت" الفرس ويسهب في وصفه قائلا:

الله لا كوت حمـــــــاق
في الجري ســـــــــباق
عذي سـيرته موش قلاق
مطلوق ايده وســـــــاقه

ولد الكحيلي ينحـــــــاق
جـابـــــوه ســـــــراق
باعـــوه بيعـان تـــدراق
قبلـوه بثلاثيـــن ناقـــــه
أزرق كماصم الأمـــــداق
فـــي اللـــون يغمـــــاق
مرشـوش ترشريش الأوداق
داره بداره صفـــاقـــــه
مهدول ريشـات الأشـــداق
في الصـــرع لهمـــــاق
عيونه كما صل بلحـــاق
تغلق وتفتح انشـــــاقه
أغـدف ووذنيـــه تلبـــاق
وكرو مته شنـــــــاق
عرصة جهـل بني عمـــلاق
في برج طـاحـــت اتطاقـــه
صدره كما صيد الأخنـــاق
وقوايمـــــه رقـــــاق
وحوافره مثل الأطبـــاق
والعاج أســـود حواقـــه
متين الظهر موش هقهـاق
دفـــات وازيـــــاق
وكفل مكفوف بزنـــاق
ودلال كـــرة اشـــاقـــه
عليه سرج متموم الانعـاق
مرســـوم الأخـــــلاق
وستارته شغل حـــذاق
مشـــى طرزهم بالحذاقـــه
والبشت حفـــزوه الاوراق
وركـــاب شلهـــــاق
وخدود بالطرز تفيـــاق
والسـير تضبح ســـلاقـــه
طواي في البعد شـــولاق
فـــي الأرض مـــــزاق
إذا عرق ونشـــيف وفاق
يطرب وتســـخن أطواقـــه
تخلي الوعر حافره زقـاق
الصـــم دقـــــداق
مجدوب في بعض الأسواق
ضربوا الجـــوازب اطـواقـــه

ثم يصف سلاح الفارس وكسوته فيقول:

بيه نوصل البر دقـــاق
لا نخـــاف عيـــــاق
مقرون كرطوش لصـاق
وسنقي خيـــار الســناقه
كسوه من حرير تـزلاق
من صبـغ الارفـــــاق
برانيس وحرام وتمـاق
في الرجل يعمل زواقـــه

المفردات: الكوت: الفرس– حماق:حرون– عذى سيرته: سريع الجري – مطلوق الأرجل: سريع حركة الأرجل – ولد الكحيلة : أصيل المنبت والكحيلة فرس أصيل تنسب له الخيول الجيدة – باعوه بيعان سراق: كناية على ارتفاع ثمنه – صم: حجر– الامداق: الحجر الذي يدق عليه – يغمان: يشتد سواده – مرشوش: منقط– انشقاقه: خنافره– عيونه كعيون سمل "نوع من الحيات" – أغذف : كثيف شعر الجبين – وذنيه تلباق: رقيقتان، وظهره عريض صلب كأنه سارية من سواري الرومان"بني جهال". أما صدره فهو كصدر الأسد، دقيق الأرجل عريض المناكب، كالأطياف يطوقها عاج أسود اللون– متين الظهر: غير ضعيف – متين الضلوع: مكتنز النمى: أملسه. يطوي في جريه الأرض طيا حتى يكاد يرصفها – أطراقه: الايقاع الذي يناسبه. إذا أحس بوضع الركاب اندفع لا يلوي على شيء كأنه ومضة نار من بندقية فيسبق بسرعته الرياح الشرقية. وفي آخر الأمر نسأل لماذا هذا الفرس فنجد الجواب عند الشاعر أحمد البرغوثي:

نوصل قدا روح الاعلاق
عمـــهـــــوج مرهـــــاق
ســبحان مولاي خـلاق
تـــم زينـــها والرشـــــاقه

ويواصل بعده الحديث عن حبيبته واصفا كل جزء من بدنها وقد كنا قدمنا نماذج من الوصف المادي فيما تتلف.

المراجع

1 – مختارات من الشعر الشعبي التونسي – وزارة الثقافة – تونس: أختارها وشرحها وقدم لها محي الدين خريف.

2 – الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه – تأليف محي الدين خريف– الدار العربية للكتاب.

3 – الأدب الشعبي– محمد المرزوقي – الدار التونسية للنشر 1967.

4 – الغزل في الشعر الشعبي – محي الدين خريف– مخطوط.

5 – مختارات من شعر أحمد بن موسى – وزارة الثقافة.

6 – ديوان "منصور العلاقي" – مخطوط المكتبة الوطنية.

7 – ديوان "أحمد ملاك" – مخطوط المكتبة الوطنية.

8 – مختارات من شعر "العربي النجّار" – وزارة الثقافة.

9 – ديوان"محمد الصغير الساسي" – مخطوط المكتبة الوطنية.

10 – ديوان"صالح بوراس" – مخطوط المكتبة الوطنية.

11 – ديوان "أحمد البرغوثي" – مخطوط المكتبة الوطنية.

12 – ديوان"محمد العياري"– مخطوط المكتبة الوطنية.

13 – ديوان"عبدالرحمن الكافي" – دار سحر.

14 – ديوان " بن عون الصليعي" – مخطوط المكتبة الوطنية.

15 – ديوان" محمد بورخيص" – مختارات مطبوعة.

16 – ديوان " محمد بلفرحان"– مخطوط المكتبة الوطنية.

17 – فقه اللغة "أبو منصور الثعالبي"– المكتبة التجارية القاهرة.

18 – فنون الأدب الشعبي– علي الخاقاني– بغداد.

19 – "مقدمة ابن خلدون" – مطبعة دار الشباب تونس 2006.

20 – مجلة التراث الشعبي العراقية – في أعداد متفرقة.

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

المدرسة الأنثروبولوجية الفرنسية: مارسيل موس، نموذجاً

عبد الله عبد الرحمن يتيم
كاتب من البحرين

من الصعب إنكار حقيقة أن عمل مارسيل موس «الهدية: أشكال ووظائف التبادل في المجتمعات القديمة» يعد من بين أكثر أعماله انتشاراً خارج فرنسا،[1] وقد يكون العمل الأنثروبولوجي الأبرز الذي ترك تأثيراً واسعاً في العالم الأنجلوساكسوني، حيث تم الاستفادة القصوى من كل الدلالات والمضامين التي احتواها.[2] كما أنه وعلى الرغم من أن أهمية دراساته الأخرى كتلك التي عن السحر، والأضحية، وربما أكثر أيضاً عن التصنيف البدائي، إلا أن من الصعب التعرف على تأثيره في هذه الحقول، وذلك بسبب ولوج دراساته في التراث النظري العام الذي عادة ما كان يقوم بتوظيفه زملاؤه ومريدوه، إلا أننا لا يمكننا تجاهل تأثيره الهام على أنثروبولوجيين بارزين مثل: «رادكليف براون: 1881–1955» و«برنسلو مالينوفسكي: 1884–1942»، حيث كان لكل منهما طريقته الخاصة في تحوير رؤيته الدقيقة لـ «الدوركايمية».[3] لقد امتد تأثير موس ليشمل آخرين مثل: «إدوارد إيفانز بريتشارد: 1902–1973» و«ريموند فيرث: 1901–2002»، و «ملفيل جان هرسكوفيتز» و«لويد وارنر» و«روبرت ردفيلد: 1883–1958». بل امتد تأثيره بصورة عامة ليضم أنثروبولوجيين آخرين أسهموا في بروز أعمال متميزة، سواء في مدرسة أكسفورد مثل «إدوارد إيفانز بريتشارد»، أوفي مدرسة ليدين مثل «فان أوزنبراين» و«جوسلين دويانغ»، ولكن الجوانب الفنية في أعماله لا تزال تنتظر الفرصة الكبيرة لاكتشافها وتوظيفها.

موس ودوركايم، المُريد والشَيخ:

ولد الأنثروبولوجي الفرنسي، مارسيل موس، في «إبينال» من إقليم اللورين بفرنسا عام 1872،[4] حيث أمضى طفولته في أسرة يهودية امتازت بترابطها وتدينها. غادر موس «فوساج» تاركاً وراءه أسرته اليهودية التي نشأ في أحضانها، متجهاً نحو «بوردو» في البداية ثم إلى باريس بعد ذلك. وكان خال موس الشخصية الفرنسية، عالم الاجتماع المعروف «أميل دوركايم: 1858–1917». درس في «بوردو» مع خاله «أميل دوركايم»، وفي باريس مع عالم الدراسات السنسكريتية «سيلفان ليفي». في الثامنة عشرة من عمره بدأ تمرد موس ضد الالتزام الديني لأسرته، وهكذا ظل بعد ذلك بعيداً عن أي التزام ديني طوال حياته، درس موس الفلسفة مع «دوركايم» في جامعة «بوردو»، حيث أخذ الأخير على عاتقه عناء تدريسه وإرشاده الأكاديمي، بل واختيار الموضوعات لمحاضراته التي تتناسب واهتمامات أبن أخته، مارسيل موس. وهنا أيضاً، في باريس، عمل عن قرب مع «دوركايم» في إصدار وتحرير «**حولية علم الاجتماع**». من الناحية العلمية، إذاً كان موس فيلسوفاً في الأساس، مثله في ذلك مثل بقية أتباع المدرسة «الدوركايمية»، وكانت رؤيته ومنظوره الفلسفي شبيهاً بذلك الخاص بـ «دوركايم»، الذي ظل معجباً ومتعلقاً به من الناحية الفكرية، أي أفكار الفيلسوف «عمناويل كانت»، التي قام «دوركايم» بتعريف موس بها. تأثر موس أيضاً بفلاسفة آخرين في «بوردو»، مثل الفيلسوف العقلاني «هاملين»، و«إسبيناس» صاحب العقلية الإمبريقية. وكان الأخيران شديدي

■ مارسيل موس

■ مارسيل موس

الاهتمام بموضوعات مثل الأصل المشترك للفنون، والعادات، والتكنولوجيا؛ وهي من الموضوعات التي سيتولى موس بعد ذلك الكتابة حولها. وكان المناخ الفلسفي آنذاك تهيمن عليه «الكانتية الجديدة». واستطاع موس خلال هذه الفترة الدراسية من حياته تحقيق تفوقه الأكاديمي وذلك بحصوله على المرتبة الثالثة عام 1895، وهكذا أخذ يكرس نفسه للبحث. بعد ذلك، درس موس تاريخ الدين في«المدرسة التطبيقية للدراسات العليا» مع عدد من الأساتذة مثل: «لويس فينو» و «سيلفان ليفي» و «ميلي» وذلك في قسم تاريخ العلوم والفلسفة، مثلما درس أيضاً مع «الفريد فوشر»، و«إسرائيل ليفي» و«ليون مارلير» في قسم علوم الأديان. وكان كل من «ميلي» و«سيلفان ليفي» و«سيليتن بوغلي» من أكثر اصدقائه قرباً له في تلك السنوات.

الإثنوغرافيا والتصنيف:

تمكن موس خلال إحدى عشرة سنة من حياته، 1847 – 1898، من القيام برحلات دراسية إلى «ليدين» و«بريدا»، وأكسفورد، حيث عمل في الأخيرة مع «إدورارد تايلور»، لينتقل بعد ذلك لدراسة نصوص باللغة السنسكريتية وواحد من النصوص الهندية. انتقل موس بعد ذلك ليعمل مساعداً لـــ «ألفريد فوشر»، أي طوال الأعوام الثلاثة الممتدة من 1900 حتى 1902. وخلال هذه الأعوام قام بتدريس تاريخ الأديان وفلسفة ما قبل البوذية في الهند، كما أنه في عام 1901 خلف «ليون مارلير» في كرسي الأستاذية لتاريخ ديانات «الشعوب غير الحضارية»، وظل يحتل هذا المنصب الأكاديمي طوال حياته. وإلى جانب ذلك قام موس أيضاً بالتدريس في «الكوليج دو فرانس» وذلك طيلة السنوات الممتدة من 1930 وحتى 1939. مثلما قام أيضاً بالمساعدة في عام 1925 على تأسيس وكذلك المشاركة في ترأس وإدارة «معهد الإثنولوجيا» في جامعة باريس، وإستطاع هذا المعهد، خلال فترة ترأسه له، أن يعمل على رعاية ونشر دراسات إثنوغرافية في غاية الأهمية، حيث كان لها الدور البارز في تطور العمل الحقلي الإثنوغرافي الذي كان يقوم به آنذاك عدد من الأنثروبولوجيين الشباب. كما شهد هذا المعهد قيام موس بالقاء دروس ومحاضرات في الإثنوغرافيا حتى عام 1939. حث موس خلال هذه المحاضرات، التي نشرها بعد ذلك في كتابه المعروف «**دليل الإثنوغرافيا**»، طلابه على تحمل المشقة اللازمة لانجاز معلومات ميدانية دقيقة وكاملة، وبتطوير الاحساس بالمعلومات الحقلية والعلاقة بينها،[5] هذا ورغم قيامه برحله قصيرة

إلى المغرب، إلا أن موس لم يقم بأي عمل حقلي إثنوغرافي.

عمل موس بقرب شديد مع «دوركايم»، إذ بالإضافة إلى مؤلفهما الرئيسي المشترك «**أنماط التصنيف البدائي**».[6] دافع موس في هذه الدراسة عن رأيهما المشترك حول أن «التصنيف» للناس إلى وحدات في البناء الاجتماعي، مثل العشيرة، يؤدي غرضه من حيث كونه نظيراً للتصنيف في مجال الطبيعة. كما أن هذا الشكل من الفهم الايدولوجي قد تجّزأ عبر مسيرة تاريخ العالم.[7] جمع له أيضاً قوائم وبيانات إحصائية حول الانتحار، عملا أيضاً على كتابة مراجعات مشتركة. وكان موس، بما امتاز به من تلمس كبير للوقائع الصلبة، قد تولى بصفة عامة إلقاء الضوء على تلك الحقائق، بينما تولى «دوركايم» بصفة عامة التوصل إلى التفسيرات النظرية. فمن الممكن إيعاز مفهوم «الحقائق الاجتماعية الكلية» إلى موس، وهو حسب مايراه «جورجس دافي» قد نتج عن تعاونهما معاً، أي موس و«دوركايم» في دراسة بعض الوثائق الإثنوغرافية العائدة لـــ «فرانز بواز»، وبالتالي قام موس بتطبيقها، وقد نتج أيضاً عن وجود الطبيعة التعاونية لعمل فكري بحثي كان يقوم به فريق من الباحثين اللامعين ممن جمعهم «دوركايم» حوله في مجلة «**حولية علم الاجتماع**».[8]

ساهم في تأسيس وكذلك المشاركة في ترأس وإدارة «معهد الإثنولوجيا» في جامعة باريس، واستطاع هذا المعهد، خلال فترة ترأسه له، أن يعمل على رعاية ونشر دراسات إثنوغرافية في غاية الأهمية،

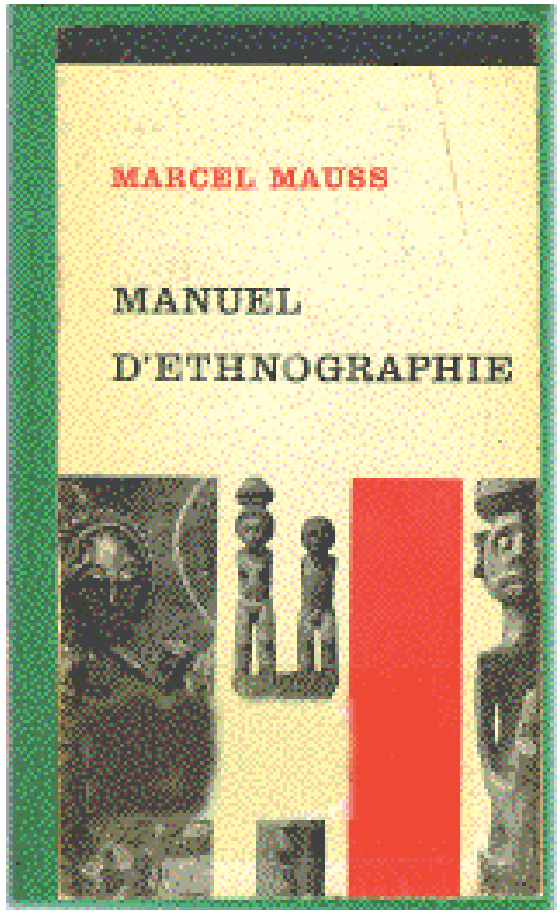
الإسهام الأنثروبولوجي:

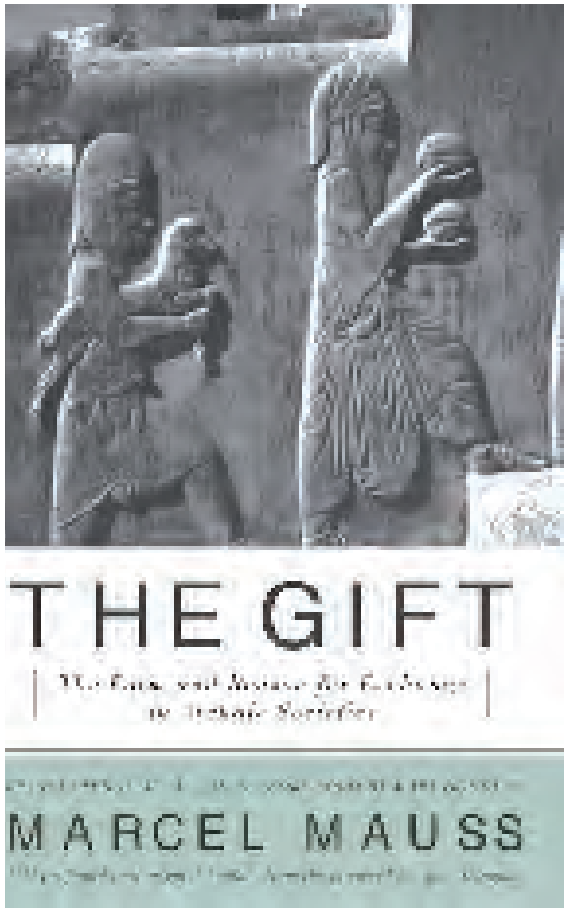
نشر موس خلال الفترة الممتدة من عام 1898 وحتى 1913 أهم دراساته، إذ نشر عام 1899 وبالاشتراك مع «هنري هوبير» «**الأضحية: طبيعتها ووظيفتها**».[9] قام موس في هذه المقالة بشرح مواد فيلولوجية عديدة حول «الأضحية»، حيث نظر إليها من حيث كونها اتصالاً بين الإنسان والرب. ونشر بعد ذلك وفي عام 1901 «**موجز لنظرية عامة عن السحر**»، أما في عام

■ أميل دوركايم

1908 فقد نشرا معاً «**مقدمة تحليلية لبعض المظاهر الدينية**».[10] نشر أيضاً عام 1906 وبصورة مشتركة مع «هنري بوشا» دراسته المعروفة «التغيرات الموسمية في مجتمعات الإسكيمو: دراسة في المورفولوجيا الاجتماعية»، كما نشر أيضاً عام 1901 مقالة مع «بول فوكونية» في «**الموسوعة الكبرى**» حول علم الاجتماع باسم «**علم الاجتماع**».[11]

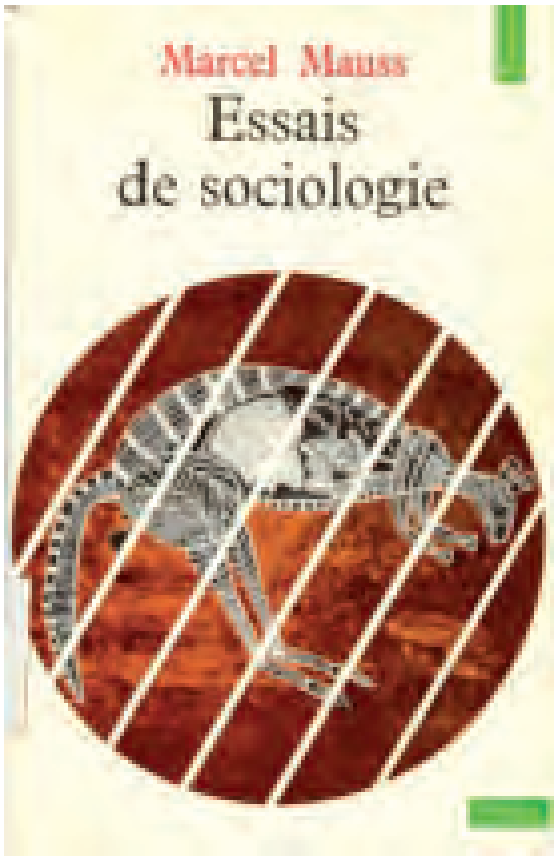
تولى موس مسئولية كبيرة في تحرير مجلة «**حولية علم الاجتماع**» منذ بداية تأسيسها، كما أدار أيضاً القسم المتعلق بعلم الاجتماع الديني، بينما قام «هنري هوبير» بالتعاون المشترك معه في إدارة أقسام عديدة بالمجلة، مسهماً في نشر دراسات ومراجعات كثيرة أضفت أهمية كبيرة على الحولية. إلا أن هذه التطورات والنشاط الحيوي لـ «أميل دوركايم» وموس والفريق المحيط بهما قد أصابه انتكاسة شديدة، تمثلت أولاً في اندلاع الحرب العالمية الأولى وما ترتب عنها من تشظى مجموعة «**حولية علم الاجتماع**»، والثانية التي تمثلت في الوفاة المبكرة لـــ «دوركايم». ورغم تلك الظروف العصيبة فإن موس لم يتخل عن

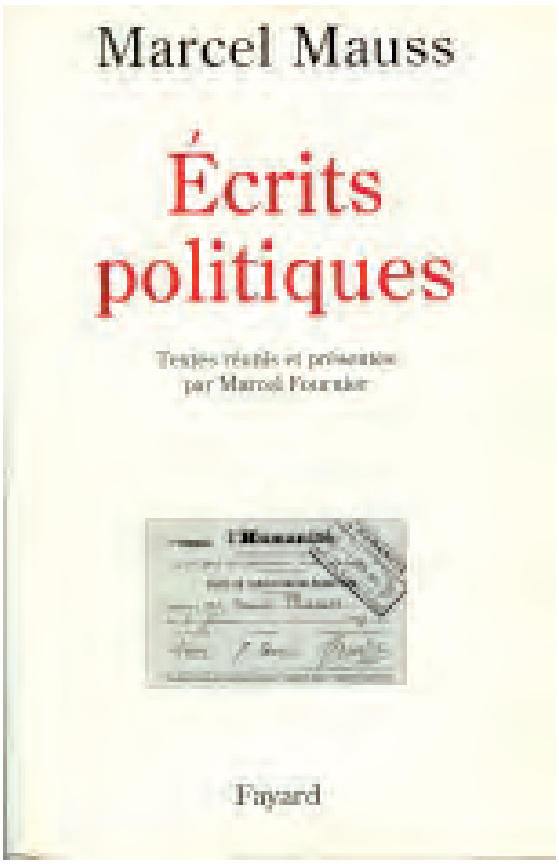




تحمل تركة قيادة المجموعة المحيطة بـ «**حولية علم الاجتماع**»، بل قام بإنقاذها مرتين خلال العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، كما عمل أيضاً على إعداد بعض أعمال «دوركايم» للنشر خاصة بعد وفاة الأخير، وكذلك أعمال «روبرت هيرتز» و «هنري هوبير» وآخرين بعد وفاتهم، وقد كان هذا الإسهام من جانبه قد أتى على حساب إنتاجه هو في مجال الكتابة والتأليف.

واصل موس كتاباته العلمية بعد الحرب العالمية الأولي، وبالإمكان تقسيم تلك الكتابات من الناحية العامة إلى مجوعتين، كانت المجموعة الأولى عبارة عن دراسات إثنولوجية اشتملت على دراسات مثل: «**الهدية: أشكال ووظائف التبادل في المجتمعات القديمة**»، و«**التأثير الجسدي لدى الإنسان لفكرة الموت في نظر التصور الجمعي للسكان الأصليين لأستراليا ونيوزيلندا**»، و«**تقنيات الجسد**»، و«**نماذج من التفكير البشري: مفهوم الفرد في مقابل مفهوم الأنا**».[12] بينما احتوت المجموعة الثانية على دراسات حول العلوم الاجتماعية، واتسمت أيضاً بشخصيتها المنهجية والبراغماتية، وقد ضمت دراسات مثل: «**العلاقة الواقعية والعملية بين علم النفس وعلم الاجتماع**»، و«**أصل وفروع علم الاجتماع**»، و«**مقتطف من خطة علم الاجتماع الوصفي والعام**».[13] كما نشر موس أيضاً عدداً آخر من الدراسات، أقل حجماً وفي موضوعات متنوعة، كان من بين تلك الدراسات ما تناول فيها موضوعات مثل: أصل مفهوم النقود، والنظام الميلانيزي المعروف بـ «البوتلاش»،[14] والتعاقد بين قبائل «الثراشيان»، وعلاقات الممازحة والدعابة، و«أسطورة إبراهيم»، وأنماط الحضارة، والتضامن الاجتماعي في المجتمعات التعددية والانقسامية، وسوسيولوجيا البلشفية.

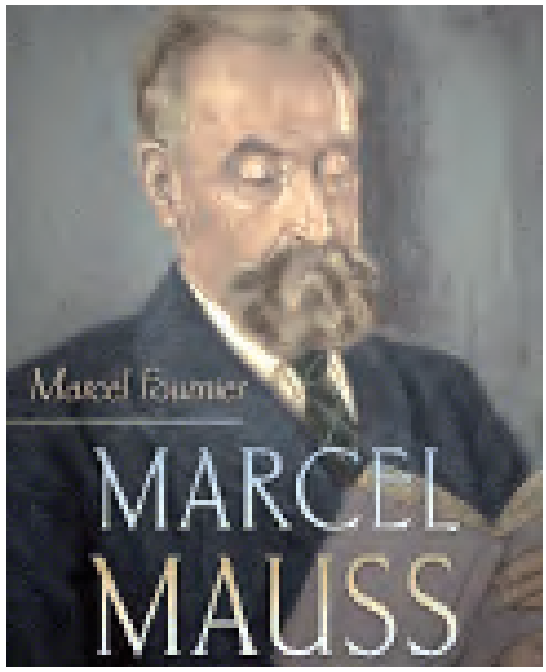




موس، المثقف العام:

كان موس، من الناحية الأخرى، نشطاً في المجال السياسي، إذ وقف، مثل«دوركايم»، إلى جانب «أميل زولا» و «ألفرد دريفوس»، كما كان عضواً بارزاً في الجماعة التي عُرفت بأسم «مجموعة دريفوس»،[15] وأبقى على إتصاله القوي بالزعماء الاشتراكيين، حيث ساعد عام 1904 بالوقوف إلى جانبهم في إصدار المجلة المعروفة «الإنسانية»،[16] بل وأسهم فيها بعددٍ من الكتابات. كما ساند عدداً من المرشحين الاشتراكيين خلال الانتخابات العامة في فرنسا، مثلما كان أيضاً نشطاً في الجامعات الشعبية، والحركات التعاونية. وتتضح رؤية موس التطورية والتعددية تلك، وكذلك الميزة من الليبرالية الاشتراكية، والشبيهة أيضاً بتلك العائدة لـ «جوريس»، في خاتمة كتابه «**الهدية: أشكال ووظائف التبادل في المجتمعات القديمة**»،[17] حيث أكد على أن الخسارة هنا هي بالمستويين: الأول على مستوى نوعية العلاقات الإنسانية التي كانت تتم خلال عملية تبادل الهدايا، إذ أصبح التبادل اقتصادياً بحتاً، والمستوى الثاني هو الحاجة إلى إعادة بناء حرية الالتزام بالكرم والمنفعة الشخصية في الهدية والإهداء.[18]

عُرف موس أيضاً، وبصورة أساسية، بكونه إثنولوجيّاً ومؤرخاً للدين، ولكنه كان أيضاً في الحقيقة عالماً غزيراً في علمه ومعارفه، لذا فهو يُعد من بين آخر العقول الموسوعية. كان يمتلك مدى واسعاً من المعارف الإثنوغرافية واللسانية المتميزة، يقول عنه «لوسيان ليفي بروهل»، وهو أحد طلبته،: «موس يعرف كل شيء»،[19] ووصف حواراته ومحاضرته بكونها مليئة بـــ «أفكار جديدة ومفيدة، مكنت الآخرين من إعداد أطروحات وكتب من خلالها».[20] على أن هذه المسيرة المهنية لمارسيل موس قد تم الإجهاز عليها بشكل فض من قبل الاحتلال الألماني لفرنسا، حيث حُرِمَ موس من أصدقائه وزملائه، بل وأثرت تلك الظروف



في اتزانه العقلي، مما ترتب عنها عدم تمكنه من إنهاء مؤلفاته حول «النقود» و«الصلاة» و«الأمة»، بل تم إتلاف مخطوطات تلك الكتب، خاصة مخطوطة كتابه حول «الأمة»، وهكذا لم يستطيع إتمام تركيب الأجزاء العديدة والمتفرقة من أعماله الفكرية.

التصنيف الرمزي والبناء الاجتماعي:

تستمد إسهامات موس النظرية بصورة رئيسية من تطبيقاته الصلبة واستنتاجاته لمفاهيم «دوركايم»، وبحسب رأيه «أن الأمر الهام ليس في تجميع حقائق كثيرة، ولكن يجب أن تكون تلك الحقائق أصلية ومدروسة بشكل جيد».[21] ويتضح هذا التصور من خلال المقالة التي كتبها بصورة مشتركة مع «بول فوكوني» والتي تحمل الشخصية «الدوركايمية»، حيث يؤكد من خلالها أهمية أن يقوم السوسيولوجي بربط «التصويرات الجمعية»، أي الأنماط الجمعية للتفكير والفعل، بصفات البناء الاجتماعي، أو إحداهما بالأخرى.[22] لهذا يتضح لنا أن دراسته عن الإسكيمو « **التغيرات الموسمية في مجتمعات الإسكيمو: دراسة في المورفولوجيا الاجتماعية**» تسعى للكشف عن العلاقات القائمة بين العوامل المورفولوجية،[23] من ناحية، والأنساق القانونية والأخلاقية، والاقتصاد الأسري والحياة الدينية، من ناحية أخرى. لقد سعى موس في دراسته هذه لإيضاح «كيف أن الظروف المزدحمة التي يعيش فيها الإسكيمو خلال الشتاء، تعمل على خلق مجتمع حقيقي من الأفكار، وكذلك مشاعر دينية مشتركة ووحدة عقلية وأخلاقية».[24] عمل موس هنا على مقارنة كل ذلك مع التشرذم الاجتماعي، أي الحدود القصوى لتقوية الحالة الدينية والأخلاقية المرافقة للانقسام والتشرذم خلال موسم الصيف.

إن الأمر الملاحظ هو أن معالجة موس للعلاقة بين البيئة الطبيعية والبناء الاجتماعي وأنساق التفكير والمعتقدات لدى الإسكيمو، شبيهه بتلك التي عمل على جلائها «دوركايم» في دراسته حول «التصنيف البدائي»، وذلك ضمن سعيه للوقوف على أصل «التصنيفات»، مثل المكان، والزمن، والتراتبية، والرقم، والطبقة، الخ،وعلاقتها البناء الاجتماعي، وذلك من خلال إيضاح التشابه الشكلي بين التصنيفات الرمزية بين سكان أستراليا الأصليين، خاصة لدى جماعة «الزاني»، والصين التقليدية. ولعل كل ذلك يتضح بالشكل الذي أكد عليه كل من موس و«دوركايم»، على النحو التالي: سنجد أنه حتى الافكار الشديدة التجرد، مثل تلك الخاصة بـــ «الزمن» و«المكان» تكون في كل فترة تاريخية معينة على صلة وطيدة بالتنظيم الاجتماعي المقابل لها.[25] وعلى الرغم من أن هذه الإيضاحات للجوانب ذات التناظر الشكلي ذات أهمية نظرية ومحفزة للتفكير البحثي، إلا أن التساؤل حول السلسلة السببية الافتراضية، أي الدور السببي المعطى للتأثير، وكذلك تميّز العمليات الفكرية عن مضمون الفكر نفسه سيظل قائماً.[26] وتعد مثل هذه التصورات والمفاهيم والدراسات السوسيولوجية التي أنتجتها من بين

سعى موس في دراسته لإيضاح «كيف أن الظروف المزدحمة التي يعيش فيها الإسكيمو خلال الشتاء، تعمل على خلق مجتمع حقيقي من الأفكار، وكذلك مشاعر دينية مشتركة ووحدة عقلية وأخلاقية»

الإسهامات التي فتحت السؤال حول «التصنيف»، وهي لا تزال ذات أهمية بالغة للوقوف على العلاقة بين التصنيف الرمزي والبناء الاجتماعي.

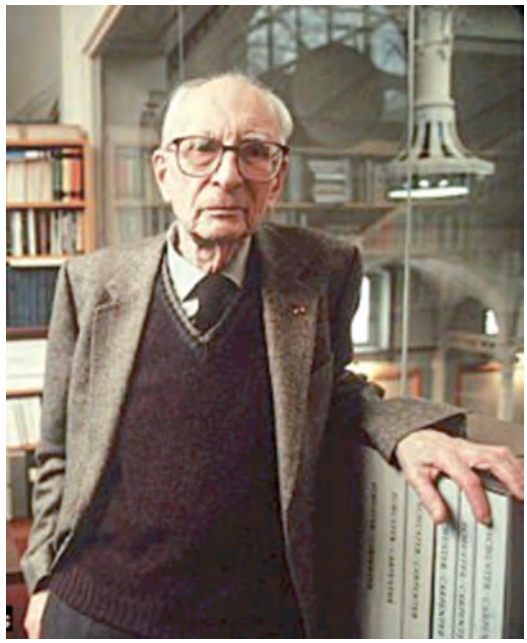
من الأمثلة الأخرى أيضاً على قيام موس بدراسة بعض المفاهيم والتصورات الفكرية التي صاغها «دوركايم»، دراسته لمفهوم «السحر» وتحليله بصفته ظاهرة اجتماعية حيث عرّفه بكونه: «كل طقس لا يشكل جزءاً من جماعة أو طائفة منظمة... وبكونه خاصاً وسرياً وغامضاً، ومستقراً في الهامش على نحو يبدو كما لو أنه طقس محرم»[27] أما فيما يتعلق بدراسته لـ «الأضحية»، يؤكد موس على أهمية النظر إليها «كوسيلة للتواصل بين عالمين، أي المقدس والدنيوي، وذلك من خلال واسطة الضحية، أي الشيء الذي يتم القضاء عليه خلال الطقوس الاحتفالية».[28] كما عالج موس مفهوم «الذات» بصورة لا تتعدى إطار الخطوط العامة، إذ نظر إليها باعتبارها «حلقات من الأشكال التي يفترضها هذا المفهوم في حياة الناس في المجتمعات، وذلك حسب أنساقهم القانونية، ودياناتهم، وعاداتهم، وبناهم الاجتماعية، وأنماط تفكيرهم».[29] تناول موس موضوعات أخرى مثل الظروف الاجتماعية المحددة لطقوس القراء، والرغبة في الموت، واستخدامات الجسد.[30]

فيما يتعلق بدراسته لـ «الأضحية»، يؤكد موس على أهمية النظر إليها «كوسيلة للتواصل بين عالمين، أي المقدس والدنيوي، وذلك من خلال واسطة الضحية، أي الشيء الذي يتم القضاء عليه خلال الطقوس الاحتفالية».

الهدية، التبادل، والأنساق الرمزية:

في كل الأحوال، يعد عمل موس «**الهدية: أشكال ووظائف التبادل في المجتمعات القديمة**» من أكثر أعماله تميزاً وبروزاً،[31] وهو المثل الأوضح على كيفية دراسته لما أسماه بـ «الحقائق الاجتماعية الشاملة»، بل ومن حيث الاهتمام بظاهرة اجتماعية محددة، ولكن بمنظور مزدوج أي «بشموليتها ومجمل أنساقها».[32] المقصود هنا هو «التمثيلات»، أو أنساق التبادل، التي تبدو نظرياً أنها طوعية وغير ذات أهمية

وربما تلقائية، ولكنها في الواقع ملزمة ومهمة، لقد ركز موس على قيامه بالدراسة المقارنة لأشكال التعاقد والتبادل في «بولينيزيا» و«الملانيزيا» وشمال غرب أمريكا، مع بعض الأدلة المكملة من الآداب الرومانية المبكرة والهندوسية والجرمانية. وكانت أطروحته المركزية هنا هي دراسة الشكل القديم للتبادل، والتزاماته الثلاثة: «العطاء، والأخذ، وإعادة العطاء»، أي من حيث كونها صفات متوافرة تقريباً في كل المجتمعات، وهي بوصفها كذلك، يتم إعادة بعثها في مجتمعاتنا بهدف تقوية الروابط الاجتماعية والمحافظة عليها، أي على التعاون والمنافسة والصراع. إن دراسة هذه الموضوعات بشكل تفصيلي وملموس وضمن إطار كليتها حسب المجتمع الذي تم اختياره «سيجعلنا قادرين على النظر في جوهرها، وفي عملياتها، وحياتها، والعمل على الإمساك باللحظة الهائمة عندما يأخذ المجتمع وأعضاؤه أشياء عزيزة وعاطفية من أنفسهم ومن مواقفهم وذلك في مقابل أشياء أخرى»[33] تكشف لنا عملية تبادل الهدايا، حسب موس، بوصفها أمراً دينياً وقانونياً، وأخلاقياً، واقتصادياً، وجمالياً، ومورفولوجياً، وأسطورياً من حيث الأهمية أيضاً. إن الالتزامات المتضمنة فيها يتم التعبير عنها رمزياً عبر



■ كلود ليفي ستروس

الأسطورة والمخيال، بل وتأخذ شكل الاهتمام بالموضوع الذي يتم تبادله. ويؤكد موس أيضاً على أن الموضوعات المُتبادلة «لا يتم فصلها كلياً عن البشر الذين يقومون بتبادلها، إن المجتمع المشترك الذي يتأسس من حولها وكذلك الأحلاف التي يتم إنشاؤها متينة جدّاً لدرجة أنه يصعب حلها. إن التأثير الطويل الأمد للموضوعات التي يتم تبادلها، ماهو إلا تعبير مباشر عن الأسلوب الذي تحاول بمقتضاه الجماعات الفرعية في أنماط المجتمعات الإنقسامية القديمة تجنب الصراع المستمر، وبالتالي الشعور بحاجة بعضهم لبعض».[34]

عبر هذا العمل الأنثروبولوجي البارز «**الهدية: أشكال ووظائف التبادل في المجتمعات القديمة**»، سعى موس إلى شرح كيف أن الهدية التي هي أمر اعتيادي في الحياة اليومية، بل وتلقائي، إلا أن الأفراد الذين يدخلون في تبادلها إنما يقومون بتقديمها واستلامها وفق شعور بالواجب والمسئولية. كما أظهر موس كيف أن تبادل الهدية قد مر بثلاث مراحل تطورية، حيث انتقل من نظام «لزوم رد الهدايا»[35] الشامل، وتبادل يربط عشيرة بأخرى مثل المجتمعات التي لديها نظام «البوتلاش» أو نظام آخر مشابه يكون فيه التبادل تعبيراً عن التنافس أو الصراع أحياناً. وقد انتقل هذا التطور بتبادل الهدايا إلى العالم المعاصر، حيث واصل الشكل القديم لنظام التبادل بقاءه، إلا أن السيادة أصبحت لأخلاق السوق، ويقترح موس علينا من خلال مؤلفه «**الهدية: أشكال ووظائف التبادل في المجتمعات القديمة**»، أن يتم الحد من فردية السوق، وذلك من خلال التأكيد على الجانب الإنساني الذي يُعطي قيمة رفيعة للعطاء مقابل الاستهلاك. هكذا يتضح لنا أن عمل موس «**الهدية: أشكال ووظائف التبادل في المجتمعات القديمة**» عدا عن أهميته الإثنوغرافية الكبيرة، فهو يعد أيضاً أول دراسة منهجية ومقارنة لـــ «تبادل الهدايا»، بل بصفته تحليلاً مطولاً يكشف بوضوح العلاقة بين أنماط التبادل والبناء الاجتماعي.

أن الموضوعات المُتبادلة «لا يتم فصلها كلياً عن البشر الذين يقومون بتبادلها، إن المجتمع المشترك الذي يتأسس من حولها وكذلك الأحلاف التي يتم إنشاؤها متينة جدّاً لدرجة أنه يصعب حلها.

المعيشي واليومي:

ترك موس كثيراً من أبحاثه الأكاديمية في حالة من عدم الإنجاز، بما فيها أطروحة لنيل درجة الدكتوراه. وعلى الرغم من أنه عمل بنكران ذات كبير نحو إنجاز مؤلفات زملائه الذين توفوا، إلا أنه لم ينشر أي كتاب يخصه شخصيّاً، لقد نشرت محاضراته مثلاً في «معهد الإثنولوجيا» من قبل آخرين من زملائه بعد وفاته.[36] مثلما نشرت كتاباته الأنثروبولوجية بعد جمعها من قبل زملائه بعد وفاته. وتقدر النصوص المترجمة إلى الإنجليزية من أعمال موس بحوالى نصف مجموع ما كتبه وتركه على هيئة مخطوطات ومقالات بالفرنسية.[37]

من المؤكد أن موس لم يقم بأي عمل حقلي إثنوغرافي، كما أنه لم يتخصص في أي منطقة معينة، إلا أنه قام بنشر خمسمائة من المراجعات. ونظراً لمقدرته الفائقة على تذكر واستعادة ما كان يقرأه، استطاع أن يراكم معرفه موسوعية واسعة وعميقة. كان يتنقل بسهوله ويسر بين

اللغة العبرية القديمة، ولغات العالم الأوروبية ـ الهندي، مثل السانسكريتية، والإغريقية ـ الرومانية، والجرمانية، من جهة، والمواد الإثنوغرافية المعاصرة، خاصة تلك المتعلقة باستراليا، والباسفيك، والسكان الأصليين لأمريكا الشمالية، وكان في الغالب يقرأ تلك النصوص الإثنوغرافية بلغاتها الأصلية.

هذا وعلى الرغم من عدم اتفاقه أحياناً مع خاله «أميل دوركايم»، إلا أنه ظل دور كايمياً في صميمه. ذلك أنه مع تقديره لدور النمطية الإحصائية للسلوك المستندة على المقولات الأيدولوجية، إلا أنه كان أكثر اهتماماً بالتضامن الاجتماعي من الصراع، وبالتاريخ العالمي بتزامنية النسق والنظام، وكذلك بالفاعلية الجماعية أكثر من الفاعلية الفردية. أما من الناحية النظرية المطلقة فكان كثير الاهتمام بـ«الحقائق الاجتماعية»، التي يجمع من خلالها المجتمع بمجمله ويتم تسخير كل نظمه بحيث يتم تصوير مختلف جوانبه، مثل الجوانب الثقافية، والاجتماعية، والقانونية، والاقتصادية، والجمالية، والدينية، وغيرها. يتضح لنا أن موس لم يعط التجريد النظري أهمية تذكر، بالمقارنة مع اهتمامه وتقديره للوقائع الاجتماعية الحية والمعاشة في الواقع اليومي.

واصل موس،مقتفياً في ذلك أثر «دوركايم» في معالجة «الانتحار»، محاولاً التصدي لمسألة التأثيرات الفسيولوجية للنظرات الاجتماعية على قرار التخلي عن الحياة، ومحاولته كذلك الكشف عن النمطية الثقافية في الأوضاع والحركات الجسدية.

في مقالاته المتأخرة واصل موس،[38] مقتفياً في ذلك أثر «دوركايم» في معالجة «الانتحار»، محاولاً التصدي لمسألة التأثيرات الفسيولوجية للنظرات الاجتماعية على قرار التخلي عن الحياة، ومحاولته كذلك الكشف عن النمطية الثقافية في الأوضاع والحركات الجسدية. أما العمل الأهم الذي أنجزه موس في هذه المرحلة فهو معالجته لمقولة «الشخص»، وذلك باعتبار الشخص كينونة أخلاقية مستقلة. وتستند رؤية موس هنا على المبادئ والخلاصات العامة الواردة في «**التصنيف البدائي**»[39]، خاصة تلك المتعلقة

■ كلود ليفي ستروس « شاباً»

بالمقولة الفكرية للطبقة، وللشخصانية القبلية، ولعبادة أحد أسلاف العشيرة الأسطوريين، وما ترتب عن ذلك من تطور مفهوم الفرد باعتباره حاملاً لحقوق الإنسان العالمية.[40] أما المقالات الأخرى لموس فقد اشتملت على معالجة ريادية لموضوعات مثل: «السحر»، و«الصلاة»، و«العلاقة بين علم الاجتماع وعلم النفس»، و« علاقات الهزل»، و«الانقسامية القبلية».

بخلاف خاله، «دوركايم»، كان موس محباً للرفقة والأصدقاء وللفنون، والمشي في المناطق الجبلية، مثلما كان أيضاً نشطاً في أعمال اللجنة الاشتراكية، والصحافة، موجهاً آنذاك انتقاداته نحو الثورة البلشفية ومبادئها، مبدياً تأييده للحركة التعاونية السائدة خلال تلك الفترة.

الخلاصة:

نستطيع القول إذاً وبصورة عامة، أن الإسهامات النظرية لموس تتجلى في قيامه بوضع علم الاجتماع الدوركايمي موضع التطبيق، وذلك من خلال التأكيد على أكثر معالمه الرئيسية قبولاً، والمتمثلة في الصفات الروحية الكامنة

■ مارسيل موس

للجماعة، وسيكولوجيا الجماعة، والتعرف على الجذور التاريخية والتحليل الميسر للظواهر الاجتماعية، كل ذلك بهدف إثبات القوة الكبيرة التي يتميز بها التأويل السوسيولوجي الدوركايمي لهذه الأمور. أما بالنسبة لتأثير موس فيعد من الأمور التي يصعب قياسها وذلك بسبب انغماسه العميق في أعمال مشتركة مع «دوركايم» وآخرين أيضاً. على أننا من الممكن أن نعد موس باعتباره الخبير الإثنوغرافي الدوركايمي، حيث أن دوره كان مهمّاً للغاية في تطوير أطروحات «دوركايم» في سوسيولوجيا الدين والمعرفة، خصوصاً من خلال دراسات موس لموضوعات مثل: السحر والمورفولوجيا الاجتماعية.[41] وبالإمكان إثبات تأثير موس في شخصيات أخرى من المدرسة الدوركايمية مثل «مارسيل غرانيه»، وفي أولئك أيضاً الذين أصبحوا تحت التأثير الجماعي للمدرسة أيضاً، شمل هذا التأثير مؤرخين من «مدرسة الحوليات التاريخية» مثل «لوسيان فيفر» و«مارك بلوخ»، وعلماء نفس مثل «شالرز بولنديل». على أن تأثير موس المباشر كان على الأنثروبولوجيا الفرنسية، حيث امتد تأثيره ليشمل «ألفرد ميترو» و«موريس لينهارد» و«مارسيل غرويل» و«جورج دومزيل» و«روجيه باسستيد» و«لويس دومون». لكن سيظل تأثيره الأساسي هو ذلك الذي أحدثه في «كلود ليفي ستروس»، حيث كتب الأخير عنه مظهراً تأكيده على الاختلاف النظري لمارسيل موس عن «أميل دوركايم»،[42] كما أبدى أيضاً تقديره الخاص لمنهج موس الذي برز حسب رأيه خصوصاً في «**الهدية**»، وذلك من حيث معالجته الحقيقة الاجتماعية بصفتها نسقاً رمزيّاً يجب إماطة اللثام عنه، وحسب رأي «ليفي ستروس» أن هذا المنهج «قد دشن مرحلة جديدة للعلوم الاجتماعية»[43] ذلك أنها لعبت دوراً في التنظير والتعميم لتشمل الحياة الاجتماعية بمجملها. وهكذا فإن الحياة الاجتماعية، حسب هذا المفهوم، ممكن فهمها بوصفها نسقاً من العلاقات بين الجماعات وبين الأفراد، وبالإمكان فهم المنطق الخاص بها من خلال الأدوات الشبيهة والمستخدمة في حقل علم اللسانيات البنيوية. ورأي «ليفي ستروس» أنه من سوء الحظ في الأنثروبولوجيا المعاصرة أن لا يتمكن موس من مواصلة توظيف اكتشافه الذي قام بتطبيقه في نظريته على أساس التبادل في حقل مهم مثل «زواج أبناء العمومة»، والذي أكد على «التشابه الكبير بين ميدان القرابة واللسانيات، وكثيراً ما سعى موس لاثباته والتأكيد عليه بشدة. لقد مكنه ذلك من اكتشاف القوانين المحددة له، بل وبناءً على تشكلها في أي مجتمع وبغض النظر عن أي دورة للتبادل، فقد تم التعرف على قوانينها الميكانيكية المنظمة لها. وقد ترتب على كل ذلك تمكننا من استخدام الاستقراء العقلي، وبالتالي توفير الفرصة أمام علم للاتصال أتاح للأنثروبولوجيا بأن تكون جزءاً أساسياً من تكونه»[44] إلا أن الإشادة من قبل «ليفي ستروس» يقابلها نقد سلبي من قبل «سيث ليكوك»، الذي وصف عمل موس بكونه تقليديّاً، بل ويغلب عليه المنحى السوسيولوجي والتطوري.[45]

من الممكن أن نعد موس باعتباره الخبير الإثنوغرافي الدوركايمي، حيث أن دوره كان مهمّاً للغاية في تطوير أطروحات «دوركايم» في سوسيولوجيا الدين والمعرفة، خصوصاً من خلال دراسات موس لموضوعات مثل: السحر والمورفولوجيا الاجتماعية.

الهوامش

1- Marcel Mauss (1872 -1950).

2- Mauss, M., *The Gift: Forms and Fuctions of Exchange in Archaic Societies*, (1925).

3 - **الدوركايمية**: نسبة إلى عالم الاجتماع الفرنسي «إميل دوركايم 1859–1917».

4 - لمزيد من الاطلاع على حياة وأعمال «مارسيل موس»، يرجى مراجعة السيرة الذاتية والفكرية التي كتبها عددٌمن الأنثروبولوجيين والكُتّاب، لعل أبرزها ما كتبه الأنثروبولوجي الفرنسي «كلود ليفي ستروس» ونشرهُ تحت عنوان «**مقدمة لأعمال مارسيل موس**»، وكذلك الكتاب الذي صدر بمناسبة مئوية مارسيل موس والذي تضمن العديد من الدراسات حول موس. نشر أيضاً مؤخراً المؤلف الفرنسي «مارسيل فورنيه»، سيرة ذاتية وفكرية شاملة عن موس ، قام «جان ماري تود» بترجمتها بعد ذلك إلى الإنجلنزية ونشرتها دار نشر جامعة برنستون:

Levi-Strauss, C., *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, (1950).

James, W. & Allen, N. J. (eds.), *Marcel Mauss: A Centenary Tribute*, (1998).

Fournier, M., *Marcel Mauss*, (1992).

Fournier, M., *Marcel Mauss: A Biography*, (2005).

5 - Mauss, M., *Manuel d'ethnographie*, (1947), p. 5.

6 - Durkheim, E. & Mauss, M., "De quelques formes primitives de classificaiton", (1903).

ترجم الأنثروبولوجي البريطاني «رودني نديم 1923– 2006» هذا العمل عام 1963م إلى الإنجلنزية ونشره مع مقدمة مطولة، انظر:

Durkheim, E. & Mauss, M., *Primitive Classification*, (1963).

7 - Durkheim, E. & Mauss, M., «De quelques formes primitives de classificaiton», (1903).

Allen, N. J., «Primitive Classification: The Argument and its Validity», (1994).

8 – «**حولية علم الاجتماع** – *L`Annee sociologique*»: أسس عالم الاجتماع «إميل دوركايم» هذه المجلة عام 1898، وأصبح رئيساً لتحريرها، استمرت في الاصدار بصورة سنوية حتى عام 1925 حيث توقفت بعد ذلك، ولكنها عادت للصدور في عام 1934 وتواصل صدورها هذه المرة حتى عام 1942، ولكن باسم جديد «*Annales Sociologique*»، إلا أنها عادت بعد الحرب العالمية الثانية فصدرت باسم «*L`Année Sociologique*»، وظلت تواصل تصدر بهذا المسمى حتى يومنا هذا. شكلت «**حولية علم الاجتماع**» منذ صدورها بوتقة فكرية لمنهج ورؤية «دوركايم» السوسيولوجية، بل تحولت مع مرور الوقت إلى مدرسة معروفة، كان من بين أعضائها، بالإضافة إلى مارسيل موس،: «سيلستين بوغلي» و«هنري هوبير» و«روبرت هيرتز» و«موريس هولباخ» و«فرنسوا سيمياند».

9 - Hubert, H. & Mauss, M., "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice", (1899).

انظر الترجمة الإنجلنزية لهذا العمل:

Hubert, H. & Mauss, M., *Sacrife: Its Nature and Function*, (1964).

10 - Hubert, H. & Mauss, M., " Esquisse d`une théorie générale de la magie", (1904).

Hubert, H. & Mauss, M., "Introduction à l`analyse de quelques phénomènes religieux", (1908).

11 - Mauss, M. & Bechat, H., "Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos: Etude de morphologie sociale", (1906).

Mauss, M. & Fauconnet, P. 1901. "Sociologie", (1901).

12 - Mauss, M., *The Gift: Forms and Fuctions of Exchange in Archaic Societie*, (1925).

Mauss, "M.,Effet physique chez l`individu de l`idée de mort suggérée par la collectivité Australie, Nouvelle Zélande", (1926).

Mauss, M., "Les techniques du corps", (1936).

Mauss, M., "Une catégorie de l'esprit humain: La notion de personne, celle de »moi», (1938).

13 - Mauss, M., "Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie", (1924).

Mauss, M., "Divisions et proportioins des divisions de la sociolgie", (1927).

Mauss, M., "Fragment d'un plan de sociologie générale descriptive", (1934).

14 – **البوتلاش** «Potlatch»: المقصود بـ «البوتلاش»، حسب شاكر مصطفي سليم: « نظام توزيع بضائع، مثل البطانيات، والفراء،

والزيت، والأدوات النحاسية، والزوارق، في حفل على المدعوين، أو إتلافها، أو قتل العبيد أمامهم ... ويقام «البوتلاش» في مناسبات خاصة ولأسباب معينة مثل الرغبة في الحصول على مركز رفيع، أو الولادة، أو الوفاة، أو ادعاء امتيازات معينة، أو للحصول على عضوية جمعية سرية، أو لإعادة الاعتبار حين يرتكب الشخص عملاً غير مقبول اجتماعيًا، أو لإطلاق أسير، أو للانتقام من خصم. وتُعتبر البضائع التي يتسلمها المدعو إلى «البوتلاش» ديناً، عليه أن يرده بأكبر منه، لمن قدمه له، وإلا فقد اعتباره ومركزه الاجتماعي»، راجع: شاكر مصطفي سليم، **قاموس الأنثروبولوجيا**، (1981)، ص 762.

15 – **قضية دريفوس** «Dreyfus Affairs»: يقصد بها هي الفضيحة التي صاحبت اتهام الضابط الفرنسي «ألفرد دريفوس 1859–1935» عام 1859 بالخيانة. وكان الكاتب والروائي الفرنسي، «أميل زولا»، من أشد المناصرين للقضية، وقد اعتبرت القضية هذه آنذاك من أكثر قضايا الرأي العام المتعلقة بالحريات العامة.

16 – «لومانيتيه *L 'Humanite*»: هي الجريدة الرسمية للحزب الشيوعي الفرنسي سابقاً. أسّست عام 1904 م على يد «جان جوريس»، وشهدت رواجاً شديداً بين المثقفين الفرنسيين خاصة خلال سنوات النضال الشعبي ضد الاحتلال الألماني لفرنسا، وقيام سلطات الاحتلال النازي الالماني بمنعها. ظلت «الإنسانية» تواصل الصدور سّراً، ثم عادت إلى الإصدار العلني، هذا ويعتبر عقدا الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين من أكثر عقودها ازدهاراً، ثم شهدت الجريدة الانحسار التدريجي وخصوصا بعد انهيار النظام الاشتراكي في الاتحاد السوفيتي وأوروبا.

17 - Mauss, M., T*he Gift: Forms and Fuctions of Exchange in Archaic Societies*, (1925), pp. 6381-.

18 – نفس المصدر، ص 66.

19 – Levy-Bruhl, L., “In Memoriam: Marcel Mauss”, (1951), p. 4.

20 – المصدر السابق.

21 – Mauss, M. & Fauconnet, P., “Sociologie”, (1901),Vol. 30, p. 172.

22 – نفس المصدر.

23 – Mauss, M. & Bechat, H., “Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos: Etude de morphologie sociale”, (1906), Vol.9.

24 – المصدر السابق، ص 470.

25 – Durkheim, E. & Mauss, M., “De quelques formes primitives de classificaiton”, (1903), Vol. 6, p. 88.

26 – انظر نقد الأنثروبولوجي «رودني نديم» في هذا الخصوص: Needham, R., “Introduction”, (1963)).

27 – Hubert, H. & Mauss, M., “ Esquisse d`une théorie générale de la magie”, (1904), Vol. 7, p. 16.

28 – Hubert, H. & Mauss, M., “Essai sur la nature et la fonction du sacrifice”, (1899), Vol. 2, p. 97.

29 – Mauss, M., “Une catégorie de l`esprit humain: La notion de personne, celle de moi”, (1938), Vol. 68, p. 335.

30 – Mauss, M., “L`expression obligatoire des sentiments: Rituels orausx funéraires australiens”, (1921).

31 – Mauss, M., *The Gift: Forms and Fuctions of Exchange in Archaic Societies*, (1925).

32 – المصدر السابق، ص 77.

33 – المصدر السابق، ص 77–78.

34 – المصدر السابق، ص 31.

35 – «**لزوم رد الهدايا** Prestation»، وفق تعريف شاكر مصطفي سليم: «مصطلح فرنسي معناه العام: مال أو خدمات، أو عمل، واجب الرد أو الأداء. أقتسبه مارسيل موس وأعطاه معنى محدداً هو «لزوم رد الهدايا». فتقديم الهدايا في أغلب الشعوب البدائية واجب اجتماعي يزيد من اعتبار من يقوم به، ويقلل من يتواني عن أدائه...». انظر: شاكر مصطفي سليم، **قاموس الأنثروبولوجيا**،(1981)، ص 769.

36 – Mauss, M., *Manuel d’ethnographie*, (1947).

37 – Mauss, M., *Oevres*, (1968-89).

38 – Mauss, M., “Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie”, (1924).

Mauss, M., “Effet physique chez l`individu de l`idée de mort suggérée par la collectivité (Australie, Nouvelle Zélande”, (1926).

Mauss, M., “Une catégorie de l`esprit humain: La notion de personne, celle de moi ”, (1938).

Durkheim. E., *Suicide, étude de sociologie*, (1897).

39 – Durkheim, E. & Mauss, M., “De quelques formes primitives de classificaiton”, (1903).

40 – Carrithers, M., S. Collins

& S. Lukes, *The Category of the Person: Anthropology, philosophy, History*, (1985).

41 – Mauss, M. & Bechat, H., "Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos: Etude de morphologie sociale", (1906).

Hubert, H & Mauss, M., "Esquisse d`une théorie générale de la magie", (1904).

42 – راجع: عبدالله عبدالرحمن يتيم، **كلود ليفي ستروس: قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر**، (2001).

Levi-Strauss, C., "French Sociology", (1945).

Levi-Strauss, C., "Introduction à l`oeuvre de Marcel Mauss", (1950).

43 – المصدر السابق، ص 35.

44 – المصدر السابق، ص 41.

45 – Leacock, S., "Ethnological Theory of Marcel Mauss", (1954).

المراجع

المراجع العربية:

شاكر مصطفي سليم، **قاموس الأنثروبولوجيا**، الكويت، جامعة الكويت، 1981،

عبدالله عبدالرحمن يتيم، **كلود ليفي ستروس: قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر**، الأيام للنشر، الطبعة الثانية،2001.

المراجع الأجنبية:

Allen, Nicholas J. 1994. "Primitive Classification: The Argument and its Validity". In W. S. F. Pickering & H. Marins (eds.). *Debating Durkhiem*. London: Routledge.

Durkheim, Emile. 1897. *Suicide, étude de sociologie*. Paris.

_____. & Mauss, Marcel. 1903. "De quelques formes primitives de classificaiton". *Année sociologique*. Vol. 6.

_____. & Mauss, Marcel. 1963. *Primitive Classification*. Translated and edited with introduction by Rodney Needham. Chicago: University of Chicago Press.

Fournier, Marcel. 1992. *Marcel Mauss*. Paris: Fayard.

_____. 2005. *Marcel Mauss: A Biography*. Translated by Jane Marie Todd. Princeton: Princeton University Press.

Hubert, Henri & Mauss, Marcel. 1899. "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice". *Année sociologique*. Vol. 2.

_____. & Mauss, Marcel. 1904. " Esquisse d'une théorie générale de la magie". *Annee sociologique*.vol.4;Vol. 7.

_____. & Mauss, Marcel. 1908. "Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux". *Revue de l'histoire des religions*. 58: 163203-.

_____. & Mauss, Marcel. 1964. *Sacrife: Its Nature and Function*. Chicago: University of Chicago Press.

Leacock, Seth. 1954. "Ethnological Theory of Marcel Mauss". *American Anthropologist*. (New Series). 56: 5873-.

Levy-Bruhl, Lucien. 1951. "In Memoriam: Marcel Mauss". *Année sociologique*. 3rd series (19481949-).

Levi-Strauss, Claude. 1945. "French Sociology". In Georges Guritch & Wilbert E. Moore (eds.). *Twentieth Century Sociology*. New York: Philosophical Library.

_____. 1950. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. London: Routledge.

_____. 1950. "Introduction a l'oeuver de Marcel Mauss". *Sociologie et anthropologie*.

»moi». *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain an Ireland*. Vol. 68.

_____. 1947. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot.

_____. 1950. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France

_____. 1968- 89. *Oevres* (3 vols.). Paris: Minuit.

Needham, Rodney. 1963. "Introduction". In Durkheim, Emile & Mauss, Marcel. *Primitive Classification*. Translated and edited with introduction by Rodney Needham. Chicago: University of Chicago Press.

_____. 1925. *The Gift: Forms and Fuctions of Exchange in Archaic Societies*. Glencoe, Ill.: Fress Press.

_____. 1926. "Effet physique chez l'individu de l'idee de mort suggerée par la collectivité Australie, Nouvelle Zélande". *Journal de psycologie normale et pathologique*.

_____. 1927. "Divisions et proportions des divisions de la sociolgie". *Année sociologique*.

_____. 1934. "Fragment d'un plan de sociologie générale descriptive". *Année sociologique*. A.1: 125-.

_____. 1936. "Les techniques du corps". *journal de psychologie*.

_____. 1938. "Une catégorie de l'esprit humain: La notion de personne, celle de 2d ed. Paris: Presses Universitaires de Frane.

James, W. & Allen, N. J. (eds.). 1998. *Marcel Mauss: A Centenary Tribute*. New York: Berghahn Books.

Mauss, Marcel & Fauconnet, Paul. 1901. Sociologie. in *La grande enyclopedie*: Inventaire raisonne des *sciences, des lettres et des arts*. Paris: Societe Anonyme de La Grande Encyclopedie. Volume 30:165176-.

_____. & Bechat, Henri. 1906. "Essai sur les variations saisonnieres des societes eskimos: Etude de morphologie sociale". *Annee sociologique*. Vol. 9.

_____. 1924. "Rapports reels et pratiques de la psychologie et de la sociologie". *Journal de psychologie normale et pathologique*.

حركية الثقافة المتعلقة بالبوم في أنساقها الوظيفية

إبراهيم محمود
كاتب من سوريا

في تتبعي للكثير مما كتب عن الحيوان، تشكَّل لدي تصنيف متنوِع الدرجات والخانات، تتوزع فيه الحيوانات: برية ومائية وبرمائية وطائرة...الخ، وما يتميز به كل حيوان عن غيره، وما كتِب فيه أو حوله، وعلاقة كل ذلك بثقافة الإنسان، حيث لا يخفى على أي مطلع أن الحيوان هوهو، حيث يعيش حياته دون وجود ازدواجية في سلوكه، إذ إن هويته سابقة عليه، كما هو معروف، والسلوك في واقعه يمس الإنسان قبل أي كائن حي آخر.

لقد حمّل الحيوان في المدونات المتعلقة به بصفات الإنسان وأوهامه وأحلامه وأخطائه، قوّل ما ليس فيه وسير في المنحى الذي يحمل آثار خطىً بشرية... إن الكثير مما ينسَب إلى الحيوان لا علاقة له به بقدر ما يرتد إلى الإنسان، ومن صنع الأخير.

إنها حالة الثقافة التي تتغذى من كل ما يعرفه الإنسان ويتخيله ويتوهمه. ولأن الحيوان متعدد الأجناس والأنواع والبيئات وهو حلقة وسط بين الإنسان في حركته والنبات في نموه، ويراقَب كثيراً، خصوصاً إذا كان قريباً منه، لهذا كانت الثقافة تعتمد في نسج الكثير من قضاياها وتصوراتها عليه..

ومن خلال المتابعة، تبيَّن لنا أن البوم، خصوصاً في ثقافتنا التي تشكّل طموحاتنا ومعتقداتنا وأوهامنا وخرافاتنا من بين أكثر الحيوانات ارتباطاً بعالم يؤثر في البنى النفسية خاصتنا، وما يسمى بالثقافة الشعبية لمجتمعنا، ذلك هو عالم الليل وهواملياته وحكاياته التي تكون على تماس مباشر بمفهومنا الثقافي والديني والمعتقدي لليل، أو للعتمة.

وكان للبوم كطائر ليلي بامتياز، طائر صعلوك من جهة التصنيف، ومحيّر في تنسيبه، حيث يرى ولا يُرى، إن جاز التعبير، ويكوّن وحده من خلال انتمائه الطيري الخاص خميرة حية لجمهرة التصورات والحكايات والأوهام التي تنفتح على عالم الليل وما يمكن تخيله تحت جنح الليل، وما يمكن أن يحدث ليلاً، وما ينتمي حتى إلى العالم السفلي إلى دنيا الظلمات، وما يترتب على تمرير مؤثرات يكون البوم عرَّاب الجاري في الليل. نعم هو طائر ليلي، رغم أنه يبصر نهاراً، ولكن النهار يشكل تحدياً قهرياً لبصره الممهور بعلامة ليلية، وربما لأن هناك خطأ أو خللاً منذ فجر التكوين، يدفع به ليظهر للملأ الإنسي أو الطيري مثلاً، حيث يعرضه للخطر.

إن جُلَّ ما يرتبط به في تنقلاته ومواضعه وصوته وحراكه اليومي يبرزه في بنية الثقافة ضحية الثقافة هذه وقربانها أكثر من غيره، لأنه محمَّل بدلالات كبرى، ولأن الليل الذي يضمه يساعد على نسج كل ما من شأنه إشباع نهَم الإنسان الليلي ليحسن توكيد خصوصيته وقدرته على مركزة هويته من خلال المفارقات المميّزة لثقافته هذه.

وهذا ما دفع بي إلى مقاربة الأنساق الوظيفية لحركية الثقافة المتعلقة بالبوم ودلالاتها في العمق قدر المستطاع.

حكاية البوم التي لم تنته بعد

تنتمي حكاية البوم إلى دائرة (المدة الطويلة) في تصنيف الأثر التاريخي ومداه القيمي والرمزي حسب تعبير الفرنسي فرديناند بروديل، إذ إن المدوَّن عنه يرجع إلى عصور متعاقبة من ناحية، وما كتب عنه وفيه وسيق حقائق يُعمَل بها على

صعد شتى، يخص جوانب مختلفة في حياتنا اليومية من ناحية ثانية. ولعل ضمور البوم كمفهوم واسم في جل النصوص الأدبية: رواية وقصة وشعراً... الخ، يفسّره هذا الموقف السلبي الموجَّه ضده، وهو موقف تنسجه تصورات تشكلت على مدى أزمنة متداخلة بثقافاتها المختلفة:

1- في (لسان العرب) نجد للبوم حضوراً لافتاً، ولكن من خلال مفردة(الهوم). حيث تبرز(الهامة) بكل دلالاتها الوظيفية رابطة قوية بين عالمي الأحياء والأموات، الهامة قرينة هامتنا: رأسنا، إذ تقابل البوم، وهي تحفظ نسخاً عما هو نهاري، وتكون عالمة بأمور الليل أكثر خرائب وتحولات، وما يقودنا إلى العالم السفلي للقبر، وما يعتقَد عن الروح لها صلة بالأفكار والأحلام والأوهام تفارق الجسد بعد الموت. الهامة هي (رأس كل شيء من الروحانيين)، فبخصوص(القتيل) تخرج هامة من هامته فلا تزال تقول: اسقوني حتى يقتَل قاتله. وكانوا يسمون ذلك الطائر الذي يخرج من هامة الميت الصدى. فنفاه الإسلام ونهاهم عنه [1] ...

لكن ذلك مازال مستمراً إلى يومنا هذا، وثمة قطاعات شعبية واسعة وفي أمكنة مختلفة تعتقد بالجانب السلبي هذا.

الحكاية تستند إلى راوٍ وهمي ومختلف، حيث تفتقد الإسناد. لكن ثمة عقلية جمعية غير مسماة تتداولها وتروج لها، وهي مأخوذة بأثريات الليل ومتضمناته.

ثمة اعتقاد بالموت وعلى أنه لصيق عالم الظلمات، وارتباط جلي للحياة مع الموت وبالعكس. فالأرواحية هنا موجودة بقوة. والبومة طائر ليلي يتواجد في الخرائب والمقابر، ولذلك نتلمس ربطاً بين البوم كائن نشط ليلاً وما يخص جملة التصورات الخاصة بالقبر كعالم سفلي ظلماتي وحقيقة الروح ومصيرها ودأبها في عدم الاستقرار في الأسفل.. ولهذا، وإلى يومنا، وفي بيئتنا، لا زال

ثمة من ينذرٍ ويهدد الآخرين بعدم الاقتراب من المقابر خوفاً من التعرض لأذى روح هائمة شرهة إلى الانتقام. ويبدو البوم الكائن المرشح في هذه الحالة وهو يرفرف ويفاجئ الآخرين بين القبور..

ويكون صوته صدى عالم آخر يتجاوزه، ولعل تسمية الطائر الخارج من هامة الميت بـ(الصدى) إشارة إلى الصوت وصداه في الليل خصوصاً، وهو يظهر شبيه نواح وشجى، فجرت إحالة البوم إلى الميت والتشاؤم من رؤيته..

2- نتذكر هنا التطير والبعد الوظيفي له. التطير

ذو خاصية طيرية. ويذكر الدكتور جواد علي(أن للتطير صلة بعقيدة استحالة الأرواح طيوراً بعد مفارقتها الأجساد)[2].

ولكن لماذا البوم كان الحيوان المميَّز بهذه الصفة إلى جانب الغراب، ذلك الأكثر احتواء بالصفات المعبّرة عن المعتقدات التي آمن بها أولئك الذين أسقَطوا على الليل تصورات أو صفات تتناسب وما كانوا يختزنونه داخلهم. فالبوم بوصفه طائراً ليلياً ويتحدد كصفة بالمكان وحتى بصوته لذلك كان محمولاً بجانب كبير مما كان المتطيرون يشددون عليه.

أن المعتقد عند المتطيرين هو أن الروح لا تخرج إلا ليلاً، ويكون البوم بمثابة ملازم القبر، فكأن الروح تحل فيه كلما جن الليل، و(جنون الليل) يخص تصورنا إلى اليوم، عن الليل وما فيه من مفاجآت وغرائب وإمكانية تعرض السائر فيه لأذى غير متوقع..

وهناك ما هو أكثر استثارة من هذا، وربما له صلة ببيئة البوم، إذ إنه يظل بعيداً عن الناس، لا يؤتلَف، إنه طائر مقلق الانتماء، صعلوك، الطير في طبيعته، يطير بمجرد اقتراب الناس منه أو سواهم. ولعل عنصر الغرابة يثقل عليه معنى وتهمة موجهة.

ولأن المعتقد عند المتطيرين هو أن الروح لا تخرج إلا ليلاً، ويكون البوم بمثابة ملازم القبر، فكأن الروح تحل فيه كلما جن الليل، و(جنون الليل) يخص تصورنا إلى اليوم، عن الليل وما فيه من مفاجآت وغرائب وإمكانية تعرض السائر فيه لأذى غير متوقع..

وربما من هذا المنطلق اعتبر البوم من الممسوخ، على ذمة ابن سيرين في الكتاب المنسوب إليه(تفسير الأحلام)، ويضيف في تفسيره له حُلماً أن وروده في المنام ليس خيراً، فهو(لص شديد الشوكة لا جند له وذو هيبة)[3].

تُرى من أين جاء ابن سيرين بهذه المعلومات؟

لا بد أنه استقاها من الثقافة المتداولة في عصره، (وفاته كانت سنة 728م)، وهذا يعني أن معلوماته تفصح عن مدى قوة المؤثرات الخاصة بتصورات من النوع المذكور حتى على صعيد الثقافة العالمة. إذ لم يجد ابن سيرين مانعاً من إخراج البوم بالصورة السالفة. فالليل يكون الوقت المناسب أكثر للسرقات، خصوصاً أن اللص قد يكون بمفرده واللص في الليل مخيف لأنه يداهم المكان وربما يقتَل، أو ربما يعرَف ما يخفيه، أو ما يمكن له أن يقوم به، ووجوده وحيداً وفي الليل دليل قوة مرهوبة الجانب، وهو ممكن الرؤية وسط الخرائب أو بين القبور..

أما عن اعتباره ممسوخاً، فهذا بالمقابل إلى قائمة التصورات القديمة والخاصة بمآل الأرواح بعد الموت، وهي عقيدة قديمة جداً، حتى الآن توجد طوائف وأديان متأثرة بما هو شعبي فيها، تؤمن بها(في الهند وفي منطقتنا أيضاً)، وللبوم حصة لافتة من خلال مواضعه وتنقلاته فيما ذهبنا إليه. وهو هنا يضاف إلى القردة والخنازير في باب المسوخية، ولكنه يظل ممسوخاً ليلياً وبرجويًّاً كذلك، ويجاور الموتى والخرائب، فتسهل مهمة إسناد التطير إليه، واللافت بالمقابل هو ذلك الاعتقاد الآخر والمعروف في أيام الجاهلية، مفاده، وكما يذكر الدكتور جواد علي في (مفصله): (أن الطيرة في المرأة، والدار والدابة)[4].

وحتى الآن لا يتردد الرجل المأخوذ بذكورته النفاجة حين يضيق عليه الخناق على زوجته أو غيرها، أو يريد النيل منها، في اتهامها بأنها منحوسة أو حمَّالة شؤم، في منطقتنا بالذات..

هل من سر معين في العلاقة المذكورة والمولَّفة تماماً، وتبعاً لما هو وظيفي نسقياً؟

هذا يرجع إلى الصمت المفروض على المرأة أكثر مما يجب، واعتبار صوتها عورة، وأنها مسكونة بالشيطان وغامضة، فهي ليلية. (من هنا كانت شهرزاد ساحرة ليلية وهي تغري شهريار بالإصغاء إليها)، وتكون جليسة الدار ملزمة بها، والدابة صفة كل حيوان يدب على الأرض، فلا غرابة حين تقترن المرأة كقيمة سلبية بالدابة، وتكون على اتصال مباشر بالقوى اللامنظورة والمهددة لبني البشر...

3- ولعل الجاحظ» ت 255 هـ» يشكل مصدراً خصباً عن مادتنا المعرفية، وذلك في سفره النفيس(كتاب الحيوان)، إذ تتوزع في العديد من أجزائه معلومات مهمة لنا في هذا الحيّز البومي..

خصوصاً عندما يكون الجاحظ، كما يبدو، متطيراً، وله موقف سلبي من المرأة بالذات[5].

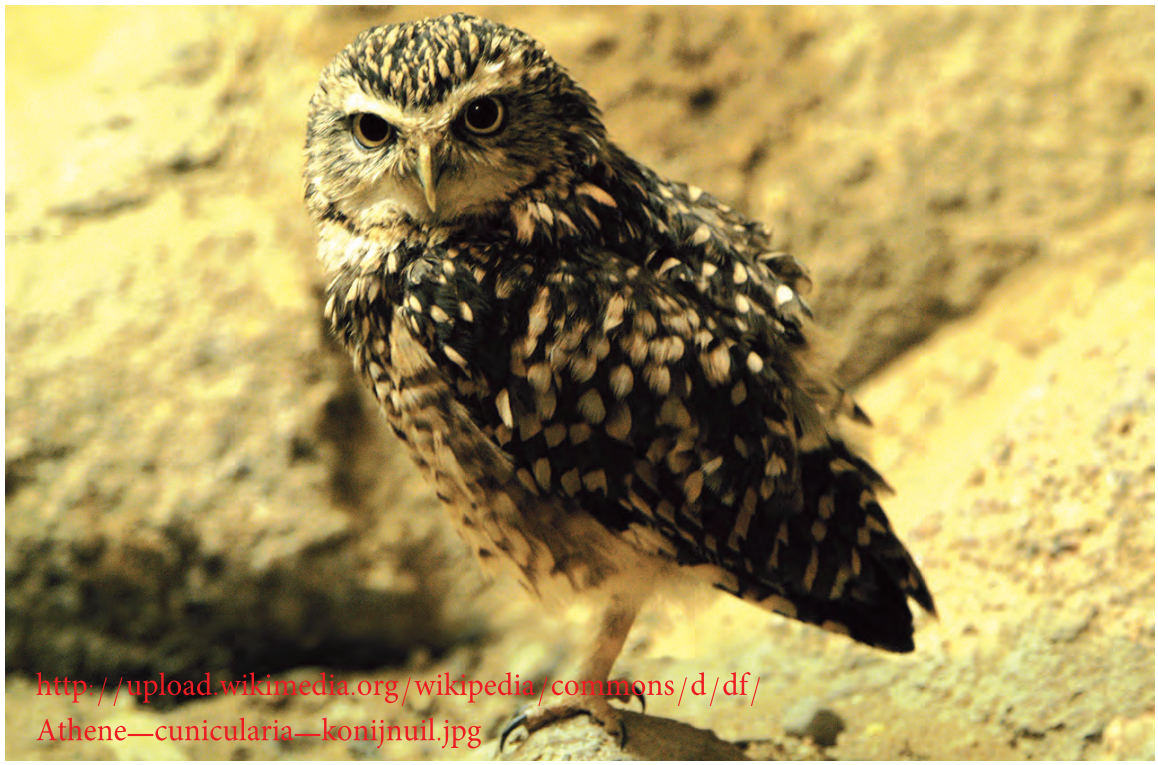
الجاحظ يذكر أن البوم طائر ليلي يدخل ليلاً على كل طائر في بيته، ويخرجه ويأكل فراخه وبيضه، وأن الطير كلها تعرف البومة وقوة نظرها بالليل ورداءته بالنهار، لذلك فهي تطير حول البومة وتضربها وتنتف ريشها، ومن أجل ذلك صار الصيادون ينصبونها للطير..

ويضيف إلى أن البوم من لئام الطير، ولكنه عند أهل الري ومرو يتفاءَل به. وأهل البصرة يتطيرون منه [6].

الجاحظ المتميز بالسخرية، وهي ذاتها لها علاقة بالشؤم حتى لا يتجنب من يريد النيل منه بطريقة ما، يورد معلومات مختلفة كما هي، وأحياناً لا يتوانى عن ذكر صفات دون تدقيق، كما في اعتبار البوم من لئام الطير مثلاً، فالبوم قيّض له أن يكون طائراً ليلياً، وأن يكون وحيداً ويرتاد الخرائب، ويجاور القبور، ويلزم حدود الليل، حتى يستطيع العيش، كون عينيه من الناحية العضوية وتركيبهما تتطلبان عتمة للاستبصار. ولو أننا راعينا التصنيف الأخلاقي للحيوانات وسلوكياتها لجاز لنا أن نعتبر البوم من أكثرها مأسوية وتعرضاً للغبن، نظراً لالتزامه الوحدة، ولأنه يبحث عن رزقه في الليل.. وهو في صراعه مع طيور محددة(لا كل الطيور) يمارس دوره في التوازن البيئي والحيوي، فهو يهدد غيره كما يتهدد من سواه، فلماذا يذَم هو ولا يذم غيره؟ لماذا وحدته تعتبَر مذمومة، وهي طريقة تناسبه ليبقى سالماً؟ لماذا يعتبر لا (تحالف) طيور مختلفة ضده تعدياً عليه في الحالة هذه..الخ؟

لو أننا راعينا التصنيف الأخلاقي للحيوانات وسلوكياتها لجاز لنا أن نعتبر البوم من أكثرها مأسوية وتعرضاً للغبن، نظراً لالتزامه الوحدة، ولأنه يبحث عن رزقه في الليل.

4– في حكاية لا تخفى دلالتها يذكرها ابن ابراهيم النيسابوي المعروف بالثعلبي» ت427هـ» في كتابه(عرائس المجالس) ذات مغزى، وفي زمن سليمان، أي منذ ثلاثة آلاف عام، تخص مسألة القضاء والقدر، يشترك سليمان الذي عرف عنه فاهماً للغة الطير وغيرها، وهو يؤكد دور القضاء والقدر في حياة كل كائن ومنذ الأزل، والعنقاء التي أبت ذلك، وهي كائن خرافي، ومعها البومة التي كفلتها، أي آزرتها.. والنتيجة هي لصالح



النبي سليمان، كما هو معروف مسبقاً، وهي تؤدي إلى فزع العنقاء واختفائها، (وأما البومة فإنها لزمت الآجام والجبال وقالت أما النهار فلا خروج لي ولا سبيل إلى المعاش فهي إذا خرجت نهاراً وبختها الطير واجتمعت عليها وقالت لها يا قدرية فهي تخضع لهذا) [7].

هذه الحكاية تندرج في إطار مجموع الحكايات الخاصة بذم البوم واعتباره مشئوماً، وهي تضعنا في مواجهة العقلية التعليلية تلك التي تقدم تبريراً للنتيجة المعلومة مسبقاً، أي تبرهن على صحتها من خلال السبب المذكور دون أن تبحث في المسبّب، كما هو شأن كل النصوص الموازية..

فهيئة البومة في الحكاية وطريقة عيشها وفرادة سلوكها كان لا بد أن تحفظ في قالب أخلاقي حكائي، حيث الحكاية سلة غذاء الدين الرمزية، ليسهل توارثه أو انتقاله من جيل إلى آخر، وذلك للتحكم في المتصوَّر عنه قيمياً، حيث البوم نفسه معترفاً ضمناً بخطيئته(وهي في امتداد أو مستوى الخطيئة الأصلية الموجهة بدورها)، يسعى إلى معاقبة كل البوم من خلاله بصورة قدرية لازمة ومؤبدة..

فالحكاية هذه في حراكها الاجتماعي والثقافي تخص مجتمع بني البشر، حيث العار في إهابه الأخلاقي السلبي هو الذي يحتم على البوم في أن يتجنب مجتمع الطير، وأن هذه حين تهجم عليه موحدة، فللانتقام منه باعتباره مذنباً عرَّضها للإهانة، وليس نتف ريشه إلا بمثابة رجم له وليس لكراهية من جهتها. ومشهد العري يضاهي مشهد القتل الجماعي بغية التحرر من إثم يصيب بعدواه (الكل)، دون أن ننسى دلالة وجود البومة الأنثى ودورها السلبي المولَّف في التاريخ.

5- وفي مجموعة لقطاته(موتيفاته) يصعد بنا الدميري « ت 808 هـ» نحو آفاق أرحب، وهو يوسّع الحدود الدلالية للبوم، والوظائف العديدة التي يؤديها في تغذية ثقافة تعليلية واستعراضية صارخة، وهو لا يخفي تأثره بالجاحظ، في نقل معلومات له عن البوم، ومن بين المعلومات الجديدة هنا، ثمة ما يشير إلى أن البومة(لاحظ أن صفة الأنثى غالبة هنا لدلالتها القيمية) لا تظهر بالنهار(خوفاً من أن تصاب بالعين لحسنها وجمالها ولما تصور في نفسها أنها أحسن الحيوان لم تظهر إلا بالليل). وتسمى البوم بـ(أم الخراب) و(الصبيان).

http://img295.imageshack.us/img295/7067/99917hk.jpg

ويذكر أن أكل جميع أنواعها محرم. ويورد معلومات طريفة أخرى عن البوم، منها أن البوم إذا ذبح بقيت إحدى عينيه مفتوحة والأخرى مضمومة، وإذا أخذ قلب بومة وجعل على اليد اليسرى من المرأة في حال نومها تكلمت بكل ما فعلت في نومها. وأن الاكتحال بمرارتها ينفع من الظلمة، وإن اكتحل بمذاب شحمها فأي مكان دخله بالليل رآه مضيئاً.. الخ [8].

الدميري كعادة العديد من الكتاب المأخوذين بالثقافة المتداولة في مجتمعهم ولها صلة بما هو عرفي وسلطوي كذلك، يورد أخباراً مختلفة في مصادرها ومصداقيتها، دون اعتماد العقلية التحليلية لمعاينة معلومته الملتبسة. فهو في اتهام البومة(البومة الأنثى إيحاء منه إلى أنه يجذّر حقيقة خاصة بالأنثى هي سفاهتها المزعومة أو خفة عقلها وميلها إلى الاستعراض والافتتان)، حيث إنه لم يجد من تهمة إلا وألصقها بها، ليتم استقباحها، وامتنع عن تفهمها في اختفائها نهاراً وظهورها ليلاً لفهم عالمها الخاص بها، من خلال الموقف المتصوَّر عنها. إذ إن الحسن لا يلاحَظ في الليل، وإذا كان الوضع صحيحاً فهذا يعني تجنب الظاهري فيها لا الارتكاز إليه..

ولأن عالم البوم يتصف بالليلية، ولأن الليل مهيَّأ لكل ما هو غريب أو يعتبَر هكذا، لذلك يسهل على العقلية التي تتحرك في كنف الليل أن تمارس حرية مطلقة في نسج بدعها المتخيَّلة..

والبدع التي تكون من نمط تبريري وخرافي وتمويهي هنا، لا تعود إنشاءاً أنوثياً، إنما من فعل الذكورة ومخيلتها الثقافية المزكّاة بإجماع عُرفي، سلطوي، خلاف ما ذهب إليه الباحث المغربي كيليطو، وهو يربط الخداع بالليل كما في الخرافة، بالعتمة، بالقمر، ويربط الصدق بالنهار، بالشمس، من خلال إجرائه التأويلي اللافت [9]، مأخوذاً ببقايا أوهام الذكورة (أم بها يا ترى؟)، في سياق مدتها الطويلة، حيث الليل يمارس تأثيره في الجسد بانفتاحه على هواماته ومكبوتاته، ويبرز الليل هنا محكوماً بسلطة ذكورية وتفعيلها أكثر عندما يتبدى آمراً ناهياً..

فعالم الليل عالم ظلماتي، وهذه بداهة، كما تكرر معنا سابقاً أكثر من مرة، وربما يكون قرن العماء(الكاوس)، أو عالم الهلاميات ، عالم رحمي، فلا يُستبعد هنا وجود تداخل بين الليل بوصفه فضاء أنثوياً، ويكون النهار خارجاً منه، لا يُستبعد أن يكون عالم ما قبل التسميات، عالم الرجل الجديد، بتأنيثه وهو معرَّف به أنثوياً سابقاً وعريق!

ولعل اعتبار القمر إلهة أنثى في ديانات قديمة، نابع من الخاصية الليلية، وما تكون عليه وضعية الرجل وعلاقته بالمرأة وظيفياً واستئثارياً. فالخوف من الليل وظلماته، يكون ربما بمثابة الانحصار داخل الرحم والتعرض لما لا يمكن مواجهته أو رد أذاه، الرحم تجلٍّ ليلي، وما يصبح خارجاً مرفَق بالكثير من المخاطر، وخصوصاً مضيق المهبل الضيق، الذي ينفتح على ما هو ناري، أو منه تكون ولادة النار حسب تصورات قديمة أخرى تربط اكتشاف النار بالقدح عبر فرج المرأة، وهذا ليس غرائبياً عندما نعلم أنه حتى الآن يتم ربط المرأة كثيراً بالنار، بأهليتها للنار، أعني نار جهنم، كما لو أن جهنم هذه الأصل المكين لها، ومن موقع الذم والتأثيم لها، وليس ما كان يتردد قديماً عنها، باعتبارها مكتشفة النار، وخاصية الولادة بوصفها أعلاناً نارياً، والبوم يقدح القريحة هنا.

وفي الحالة هذه يبرز البوم، كما تقدم، شاهداً على أحوال الليل وتداعيات أحداثه، وكل ما يُنسَب إليه من انطلاقة للغرائز والتهويمات والغافيات نهاراً والمنفلت من عقاله، من كل سلطة، فكأن المرأة هي الباعثة والمحرضة على ذلك. وحتى بخصوص فتن كثيرة وانقلابات وتمردات على السلطة كان الليل هو الوقت الأكثر اعتماداً لها. وهو في دلالته منعطف تحولات جمة زمنياً. وفي ضوء ذلك يظل البوم حيواناً محرضاً على الابتداع وعلى تدشين حكايات كثيرة تخص(سلبياته) ويكون تحريم أكله داخلاً في الاعتبار المعتقدي والتعبوي التليد، وفق ثنائيات المقدس والمدنس، أي يحرَّم ليس لأنه دنس، أو به رجس، وإنما لأنه مخيف وهائل وفيه بعد قداسوي أثير.

ولأنه حيوان فضائحي وخرائبي ومقابري وليلي نجده مصنفاً بسهولة في دائرة الحيوانات المدنسة دون إماطة اللثام عما وراء هذا الزحف التاريخي اللاغي لما لا يسمى فيه، خلاف ما ورد أثراً في (سفر اللاويين)، وفي الاصحاح الحادي عشر وفي(سفر التثنية) في الاصحاح الرابع عشر، على أنه موصلنا بالروح، وهل من مؤثر ومروّع ورائع معاً كالروح، أي ما يصلنا بالهامة، هامتنا، رأسنا، أطلسنا الكوني ونحن نحمله ونتحرك به؟

ومجدداً يعود السؤال: لماذا يحظر تناول لحمه؟ أليس لأنه نزيل أمكنة وفي أوقات خاصة؟ تلك الأمكنة التي تعنينا، والتي تحثنا على الارتباط بطريقة يتداخل فيها الظاهر والباطن، والباطن هو الأصل، أما الظاهر فقناع، أي إن حضوراً لافتاً لمفهوم الثنائيات، وفي إطار المسموح والمحظور(إن القدسية تعني الإبقاء على فئات المخلوقات متميزة بعضها عن البعض، وبالتالي فإن هذا المفهوم يتضمن التعريف الصحيح ورسم المعالم والترتيب)[10].

فالبوم حيوان استثنائي من ناحية القوى التي يمثلها ويشهد عليها، أو أودِعت فيه. ويتجلى هذا في محاولة تشريحه والاسقاطات القيمية على أعضاء جسمه، كما في العينين، وهما مركز القوة والسيطرة ، وقلبه الذي يغذيه من الداخل. إن كل ما يخص البوم داخلاً وخارجاً يدعم القيم والأفكار

المعمول بها في الوسط الاجتماعي..

البوم قرين شيطاني، لا يُذكر إلا لأنه حارس ظلماتي، قيّم على الظلمات، ويُتعامل معه بقسوة للسبب ذاته، نظراً للقوة الكامنة أو المضمَّنة فيه، تلك التي تتطلب سرعة تنفيذ حين القضاء عليه..

إن الدكتور محمد عجينة، حين يقول عن أن (البوم رمز من رموز الظلام والعطش والموت، وواسطة بين عالم الموتى وعالم الأحياء... الخ)[11]، لم يضف جديداً يستحق الذكر بقدر ما ساهم في تعزيز العقلية التعليلية، وهو لم يوضح ما وراء التركيز الجلي على البوم وشؤمه المولَّف وحتى التطير منه فحسب، وإنما عمَّق الشعور بالجانب الكارثي لتفسيره، فالبوم لا يُعتبر رمزاً ظلامياً وواسطة بين عالمين كما قيل فيه، إنما اُعتبر هكذا في ظرف معين، ثم وظّف بغية أداء أكثر من دور يخص دلالات العتمة على الصعيد الجنساني والأخلاقي، فالإنسان لم يجد بديلاً، كما يبدو، عن البوم في حمل تصوراته وملء فراغات لا تُسد إزاء مفاهيم الليل والقبر ورعب الخرائب، ويعني ذلك أن البوم رمز نوراني مغيَّب أو محجَّب لأهميته، وحكمة حياة وقيّم وروحي وليس ما قيل فيه سلبياً!

6- نادرة هي الكتابات التي تناولت البوم في مجالات مختلفة، رغم أنه يتجلى عميق المغزى والدلالة في حيزات حياتية شتى، دون أن يشاطره على صعيد الرمز كائن آخر غالباً من خلال طيرانه وصمته وأمكنته. ربما لأن ثمة خصوصية تتجذر في الداخل وتستحضر فكرة الفناء أو الزوال والإحباط والتشاؤم، لكن ذلك موجود فقط في مجتمعاتنا أكثر من غيرها. فبومة الحكمة عندنا بومة اللعنة والإفلاس الروحي، رغم الارتباط الشديد والقوي لفكرة الروح والإيمان بعالم ما بعد الموت في حياة مجتمعاتنا، وهذا يفصح عن حالة الرعب التي تتملك أفرادها إزاء الموت ورهبته في المذكَّر به: ظلام الليل أو صمت القبر المريب والرهيب!

حسب معلوماتي، تنفرد رواية قصيرة هي (البومة البيضاء) للفارسي صادق هدايت» 1903-1951» والتي نشرها في بومباي سنة 1963 في ثراء عالمها.

إن هذه الرواية تفصح عن الكثير من الجوانب الحياتية للكاتب بالذات والذي مات منتحراً في باريس. العنوان لافت بدلالته، وهو يشير إلى البومة بكل ثرائها الرمزي الكينوني، أي على مستوى الوجودية كرؤية فلسفية وكموقف حياتي شخصي، وقد انعدمت الرؤية، حيث الحياة ذاتها لم تكن تطاق ولهذا آثر الموت سريعاً..

ثمة انتقام من الحياة بالموت، ومنذ الصفحة الأولى على طريقة البومة. إن صرخته هي انفعاله بصخب الحياة في داخله، واحتجاجه على فوضاها وبؤس واقع الحال، كأن البومة فقدت بصرها من فرط اندغامها بالحياة، وآثرت الارتحال في العتمة بغية الوصول إلى اللامتحقق في الحياة، ومحاولة عبور العتمة تحرراً كلياً من وطأة المادي، ولأن المكتشَف عبر العتمة كثير، هائل، ومن خلال الرصيد النهاري المتحول والمؤلم، وهنا ربما تصبح الأنثى في مسعاها القيمي وسيطاً للإفصاح عن المكبوت في الداخل الذي انضغط عليه وآذن بالانفجار[12].

لأنه حيوان فضائحي وخرائبي ومقابري وليلي نجده مصنفاً بسهولة في دائرة الحيوانات المدنسة دون إماطة اللثام عما وراء هذا الزحف التاريخي اللاغي لما لا يسمى فيه

ولعل الكتاب الذي أبدعت فيه غادة السمان، وفي طابعه الشعري(الرقص مع البوم)، يتميز بقدرة لمَّاحة على التقاط موتيفات جمالية مستقدمة من عالم البوم، وما يخص الموقف من البوم، من باب الرد على ذلك، أي تبرئة ساحة البوم مما هو ملحق به ظلماً، والتجلي في هيئته تأكيد على هذا التبني لتصور مضاد لما هو متوارث أو سائد هنا وهناك، والعنوان نفسه له دلالته، مثلما أن لوحة الغلاف وهي تخص فنان الكاريكاتير المعروف حسن إدلبي، تشهد على ما ذهبَت إليه(يضاف إلى ما تقدم مجموعة اللوحات الداخلية التي تعني الفنان بومياً في قراءته الفنية ذات الصبغة الكاريكاتيرية النافذة بذائقتها الجمالية)، إذ يظهر وجهها بومياً ذا نظر قانص، أي عبر عيني البوم، إضافة إلى صورة جميلة تمثل البوم هذا، وهو واقف على سبابتها(على سبابتيها وقد تطابقتا)، وتكاد تبرز نظرة عيني الكاتبة والبوم في معيار

تذوقي واحد، وبدءاً من الإهداء:

(إلى الذين لم يقتلعوا عيونهم ليزرعوا مكانها العين المكرسة لـ» القبيلة»،.... إلى الذين لا يخلطون بين المحنط والتراثي، وبين الخرافة والمقدس،.... إلى المبدعين العرب النادرين الذين يرون البوم طائراً آخر من مخلوقات الله، ويرفضون التطير،... وإلى المبدعين الغربيين الكثر الذين استوحوا جماليات البوم...(تكتب ذلك، وثمة إحالة للقارئ إلى مجموعة رسوم فنية لفنانين غربيين» لستة عشر فناناً، آخرهم بيكاسو، في أكثر من لوحة بومية» في نهاية الكتاب، ص 169– 172)... إليهم جميعاً وإلى العينين الجميلتين الواسعتين لذلك المخلوق البريء الذي أسيء فهمه، وكثر التحامل عليه...)[13]..

غادة تقيم صلة وصل، ومن باب الاستعارة كذلك، بين الصورة المركّبة للبوم، وواقعها كأنموذج أنثوي، حيث كلٌّ منهما يحال دلالياً إلى الليل، إلى ما هو ظلماتي وفق التصور السلبي المرسوم، ولهذا فإن التبويم» وهو تركيب من قبلها، سعيٌ إلى استشراف المغيَّب وراء الحملة التاريخية المخيفة على البوم، كما هو التجني اللاعقلاني عليه، ورد اعتبار له ولها من خلاله بالتأكيد...الخ..

لهذا تظل غادة السمان في كتابها(الرقص مع البوم) الاسم الأكثر حضوراً في تحرّي فضاءاته الشفيفة والواسعة، وكذلك حسن ادلبي في صوره الناطقة، حيث إن ما أشير إليه يمثّل برزخاً ما، بين تاريخ حياة مشوَّه، وتاريخ حياة منشود ومجتمع ناخر من الداخل، يراد له انتقالاً إلى وضع نقيض لتصبح تسميته(المجتمع الحي) بجدارة.

وثمة مقطع شعري طريف للفنزويلي ألبرتو هيرناندث باسم « بومة» وفي ديوانه(بهائم السطح):

في سراج سينيكا
البومة:
تضيء،
حاسرة النظر
تنتفض من العالم/ كله/
منافقة
ضامرة من الحكمة

مثارة بالضوء
تنهي في الغابة
الصمت الثقيل.[14]

لعل الشاعر هذا يعيش جملة الحالات القائمة والمتداولة في وسطنا وفي أوساط أخرى تتميز بسمتها التصورية والمعتقدية المشتركة، تتلخص في كيفية التعريف بالبوم وتوصيفه شعرياً، كون البوم يحرّك أحداثاً ضمن حدث واحد، من باب التكثيف طبعاً، عندما يستقطر خلف البوم جملة إحالات تاريخية(ما يخص موقع الفيلسوف الإسباني القديم سينيكا، وعلاقته بنيرون والمؤامرة على قتله، وطريقة انتحار الفيلسوف، والجانب الكارثي والخرائبي في ذلك)، وما يتحرك جلياً إثر هذا الحادث التاريخي، وإحالات اجتماعية عما يؤثر في جهات مختلفة من تصورات تنبني على اعتقادات تخرج من الليل وعالمه، واعتبارية ورمزية من خلال مفهوم» الغابة» وبراءتها الطبيعية وغموضها في آن، وما يفاجأ به المرء حيث يواجَه بحقيقة ما يجهله...الخ.

وفي الثلاثية الروائية للكاتب الكردي المقيم في السويد لالش قاسو، ثمة مشهدان لافتان للنظر. ففي الجزء الأول(أيام حسو الثلاثة»، ثمة مشهد يظهر لنا» حمو» و» حسو» وهما يقبضان على بوم ويلويان ساقيه حياً، ويضربانه بالصخرة، ثم ينتفان ريشه، بينما هو ينعب متوجعاً من الألم المبرّح، وحسو عم حمو يقول(يا حمو لا تقلق بعد الآن، فالله معنا والحظ حليفنا..)، بينما في الجزء الثالث(الخراب)، وفي الصفحة الأولى مباشرة، فثمة مشهد طريف لبوم أسفل القرية، وهو ينقر أغصان الشجرة نقرات متتالية، ، وقد حاول» جرجيس» ذو الصيت في القرية، أن ينال منه أكثر من مرة ببندقيته فلم يفلح حتى عافه[15].

في هذين المشهدين يمكن قراءة البنية الثقافية للمجتمع الذي يمثله الأشخاص المذكورون، وكيف يبرز البوم مجسداً المشهد الكارثي لثقافة معمول بها، حيث التاريخ يعيش حالة ثبات، بينما نجد بالمقابل، وعلى سبيل المثال، ومن باب المفارقة الكبرى، كيف تُخصَّص جائزة كبرى أدبية في الرواية، وباسم البوم، وهي أكبر جائزة في هذا النطاق، في هولندة، وكأن تخصيص الجائزة هذه

باسمه اعتراف صريح وعظيم بخاصية البوم ملهم الإبداع ليلاً.

إن ما حاولت التعرض له كان إضاءة موجزة لجانب من جوانب حياتنا الشعبية والثقافية، وكيف أننا لا نستطيع التعامل مع العالم الذي نعيشه إلا من خلال» جرعات» معينة وبنسب متفاوتة نسمّيها الأسطورة بمعناها السلبي تارة، والخرافة الأكثر تشعباً في وسطنا ليس الشعبي، كما يسمى فقط تارة أخرى، وإنما على صعيد الثقافة العالمة كما رأينا سالفاً، وكأن الخرافة ملحنا الآخر الذي به نتذوق أموراً ونقيّم أموراً، ونجري وصلاً وفصلاً بين أمور مختلفة وذلك بتأثير من « طعمها»، ولعل ذلك يتم رغم وجود اعتقاد ضمني هنا وهناك بأن ما يحدث لا يعدو أن يكون وهماً ليس إلا، لكن هل يمكن استئصال الوهم هذا وهو يشكّل عنصراً من عناصر بنيتنا الفكرية والاجتماعية والثقافية...الخ؟

الهوامش

1- ابن منظور: لسان لعرب، دار صادر، بيروت، م12، د. ت، ص(124).

بالمقابل، لم أجد ذكراً لصلة البوم بالهامة، في كتاب» شوقي عبدالحكيم» الموسوعي الأثير(موسوعة الفلكلور والأساطير العربية)،دار العودة، بيروت،ط1، 1982، وتحت عنوان(هامة القتيل والانتقام)، ص(696-697)، ثمة ما يربط الهامة بـ(معتقدات الجاهليين التي ما تزال تتلمس طريقها خلال حياتنا المعاشة اليوم، « الهامة» التي تخرج من رأس القتيل في شكل طائر مرفرف، يبتغي القصاص، يظل يصرخ ويندب» اسقوني اسقوني» إلى أن تراق دماء مغتاليه، فيروى ويسكن...الخ)، وبتصورات يهودية، وتقاليد الموت الموروثة تعود إلى المجتمعات السامية، وكذلك المصرية القديمة...الخ.

2- علي، د. جواد: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، بغداد، ط1، 1970، ج6، ص (788).

3- ابن سيرين: تفسير الأحلام، تحقيق وتعليق يوسف بديوي، دارابن كثير، دمشق- بيروت، ط2، 1993، ص(292).

4- علي، د. جواد: في مصدره المذكور، ص (789).

5- هذا ما يتراءى عبر الرجوع إلى أعماله وطبيعة كتاباته، وهو الذي ولد ونشأ ومات في البصرة المعروفة بتطيرها .

6- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، بالتسلسل، ج2، ص(50- 299)، ج3، ص(519).

7- صدر كتابه عن المكتبة الثقافية، بيروت، د. ت، ص (264-268).

8- الدميري: حياة الحيوان الكبرى، دار الألباب، دمشق- بيروت، م1، ص (202-203).

9- كيليطو، عبدالفتاح: الغائب» دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص (7-11).

10- دوغلاس، مارس: الطهر والخطر، ترجمة: عدنان حسن، دار المدى، دمشق، ط1، 1995، ص(97).

11- عجينة، د. محمد: موسوعة أساطير العرب» عن الجاهلية ودلالاتها» دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994، ج1، ص(335).

12- انظر حول ذلك» صادق هدايت» : البومة البيضاء وقصص أخرى، ترجمة ودراسة د. إبراهيم الدسوقي شتا، مكتبة مدبولي، ط1، 1990، خصوصاً مقدمة الرواية، ص (49) وما بعد.

13- السمان، غادة: الرقص مع البوم، منشورات غادة السمان، ط1، بيروت، 2003، ص 5.

وحول هذا الكتاب سوف يصدر لي قريباً، وعن دار الطليعة البيروتية، كتاب(النص العاصي: مقاربة جمالية نصية لكتاب غادة السمان» الرقص مع البوم»)..

14- هيرناندث، ألبرتو: بهائم السطح، ترجمة د. عبدو زغبور، دار المرساة، دون تحديد المكان، ط1، 2004، ص50.

15- انظر» لالش قاسو»: أيام حسو الثلاثة، ترجمة وتقديم : إبراهيم محمود، طبعة أوغندا، 2001، ص(255- 256) ، ورواية الخراب، ترجمة: إبراهيم محمود، طبعة السويد، 2003، ص (2-3).

قبائل العرب في الشرقية بمصر

بين التاريخ والموروث الشعبي

عمرو عبد العزيز منير
كاتب من مصر

في الشرقية «تتسع الرؤية وتضيق العبارة»، فالاتساع بحجم التاريخ وعبقرية الجغرافيا وقراءة الأنثروبولوجية، والضيق بقدر المخزون الموروث منذ آلاف السنين، والذي تختزله الثقافة الشعبية في طيات الجيولوجيا الإنسانية لتعيد إنتاجه في اختزال شحيح. تلك البيئة المعطاءة مازالت ترفد الإنسان لتعيد إنتاجه في اختزال شحيح. تلك البيئة الكريمة المعطاءة مازالت ترفد الإنسان بزاد لا ينتهي وتسقيه من كوثر جنة الثوابت القيمة ـ العربية والإسلامية ـ وتطبع على بطاقته الجينية أبرز الصفات المنتقاة من سلالة الفراعين البنائين المحاربين. والسمات المصطفاة من مجد قبائل عرب الشمال وسؤدد وجسارة عرب الجنوب ونفحة المجاهدين الأوائل في فتوح الإسلام، فرض المكان قانونه، ومارس الزمان سلطته لتتحول التضاريس بدن يكتنز باللحم وينبت بالدم ويسيل من فرط العرق. ويفعل التاريخ فعل الكائن الحى في الواقع والوقائع ... في الشرقية فتش عن كل فرد تجد مخاضات السنين في المرآة تسقى بماء واحد يساقط من ذرا البدايات بمجرد هزة في جذع نخلة أو رعشة في ساق فسيلة.

حينما تمشي في دروبها وبين مراعيها تجد أنك تنتقل بين دفات المعاجم وعجائب الآثار وكتب التاريخ ومرافئ الحكايات الشعبية وساحات الإنشاد الديني. أنت في عاصمة الرعامسة والهكسوس وفي تل بسطة، وحيناً في قنتير و تانيس وفاقوس والختاعنة وبلبيس أو تسبح في بحر (مويس) حيث طاف بالصندوق موسى «عليه السلام» وأنت في كل الأحيان تحيا وسط الكلأ الآمن لهزيل وتميم وچهينه وبكر وتغلب وقيس وجذام. وتستطيع أن تقفز لأي قرن غابر بمجرد أن تنقل قدميك خطوة أو خطوتين لتشارك في " هوجة " عرابي وتؤسس مع طلعت حرب وتكتب مع إدريس وتنشد مع عبد الصبور وتطرب للعندليب وتصيد مع عبد العاطى وتقاوم مع الشرقاوي[1]

في محافظة الشرقية «بوابة مصر الشرقية» والتي استقبلت مواكب الإسلام واستقرت في ربوعها الأصالة العربية، في هذه المنطقة ظل تاريخ وعادات القبائل العربية التي استقرت في ربوعها لفترات متفاوتة مسكوتاً عنه (بقصد أو بدون وعي) في الدراسات العلمية ذات الصبغة التاريخية أو حتى الدراسات الشعبية رغم تزايد الاهتمام بدراسة الفئات والشرائح الاجتماعية داخل مصر وخارجها من جانب علماء الاجتماع والسياسة والقانون والتاريخ والفولكلور.

وأقصد بالقبائل العربية أولئك البدو الرحل الذين وفدوا على مصر من شبة جزيرة العرب بعد فتح عمرو بن العاص في فترات متفاوتة. ثم استقروا فيها إلى الآن أو قطنوها مدة ورحلوا عنها ثم عادوا إليها ولكن معظمهم حافظوا على عروبتهم وأنسابهم واحسابهم ولم يصاهروا أهل مصر وفوق ذلك اثبتوا عروبتهم أمام لجان فحص العربان في سنتي (1910م و1911م). وهي لجان شكلت من عمد القبائل ومن رؤساء مجالس القرعة وكانوا يثبتون اسم كل فرد وبصمة أصابعه وقد يسألون الكبار منهم عن أنسابهم وأحسابهم أو عن أعمال العرب الدقيقة فإن عجزوا سقطت عروبتهم .

وكان هؤلاء العربان سواقط قيد جعلت لهم دفاتر خاصة لقيد مواليدهم ووفايتهم في البلاد والمديريات وذلك ابتداء من سنة 1906.وقد أحصوا

إحصاء تقريبياً في سنة 1883م في عهد الحملة الفرنسية وإحصاء آخر في سنة 1907م. ومع ذلك لا يزالوا منتشرين في الصحارى والمراعى والحدود الشرقية والشمالية للشرقية وهم رحل غير مستقرين ولا مقيدين[2]. وإذا كانوا ينوون الإقامة في أي بلدة اثناء عبورهم الطريق كان يتعين على عمدة البلد أن يتحقق من عددهم وحالتهم والقبيلة التي ينتمون إليها واسم كبيرهم ومشايخهم وكان يختار لهم محلاً قريباً من المساكن وبعيداً عن المزارع والسواقي حتى لايحدث احتكاك بينهم وبين الأهالي يكون سبباً في اختلال الأمن[3] وهذا لا يمنع من وجود بيوت في مصر أصولها من شبة الجزيرة العربية ولكنهم لم يهتموا بإثبات عروبتهم أمام لجان فحص العربان المذكورة فضاعت وأصبحوا مقيدين كبقية المصريين.

القبائل العربية وتاريخهم

في مدة فتح عمرو بن العاص لمصر كانت قناة السويس غير موجودة. وكانت جل وسائل الري غير متوفرة والقناطر والسدود والخزانات الموجودة الآن في الشرقية غير مقامة. وكان النيل يغمر البلاد مدة الفيضان فإذا انحسرت المياه بعد الفيضان تركت مستنقعات وأراضى مغطاة بالبردي والكلأ والحشائش الصالحة لرعي الأغنام والماعز والإبل والخيل في معظم أراضى الشرقية وبخاصة الشمالية والمجاورة للصحراء منها. فشجع ذلك القبائل العربية بعد الفتح على الرحيل إليها لقربها من بلاد العرب واخذوا يتنقلون في ربوعها طلبا للرزق. ولم يجدوا فارقا كبيرا بين صحاري الشرقية ومراعيها ومناخها وبين صحاري بلادهم ومراعيها ومناخها واستوطنوا واخذوا يرعون ويتاجرون ويفلحون الأرض ويزرعونها وساعدهم على ذلك أن أغنامهم وماعزهم وإبلهم وخيلهم كانت تقطع الحشيش وتسمد الأرض فتجعلها صالحة للزرع ولذا كان من أقوالهم المأثورة عن الغنم (إن في جرتها سلاسل ذهب) يعنون أن الغنم تدر الخير بنتاجها وصوفها ولبنها وفوق ذلك تخصب الأرض فتصلح للزرع وإن كان في ذلك تضييق على رزقها. وتتسع الأراضي الزراعية. وإلى عهد قريب كان كثير من الفلاحين يقدمون الاراضي المنزرعة بالبرسيم الأخضر والقطن بعد جنيه والقمح والفول والشعير بعد

حصادها للأعراب من أصحاب الأغنام والإبل فيرعونها بدون مقابل نظير تسميد الأرض. وبعد الفتح استوطن كثير من العرب فى الجهات الشرقية من مصر. واستمروا بعد ذلك يفدون وينتقلون ويستوطنون حتى أواخر أيام الدولة العباسية. إذ سادت الفوضى أرجاء الدولة العربية. وحل القحط بمصر. فرحلت بعض القبائل من الشرقية ومن مصر كلها إلى الغرب وبخاصة طرابلس. ولما عاد الأمن والرخاء إلى مصر في عهد الفاطميين عادت بعض القبائل إلى مصر ومنذ ذلك العهد يسمى العرب الذين لم يرحلوا إلى الغرب عرب الشرق والذين رحلوا وعادوا إلى مصر عرب الغرب. ومن القبائل التي رحلت إلى الغرب وعادت وأصبحت من عرب الغرب قبيلة الهنادي ومنها الطحاوية

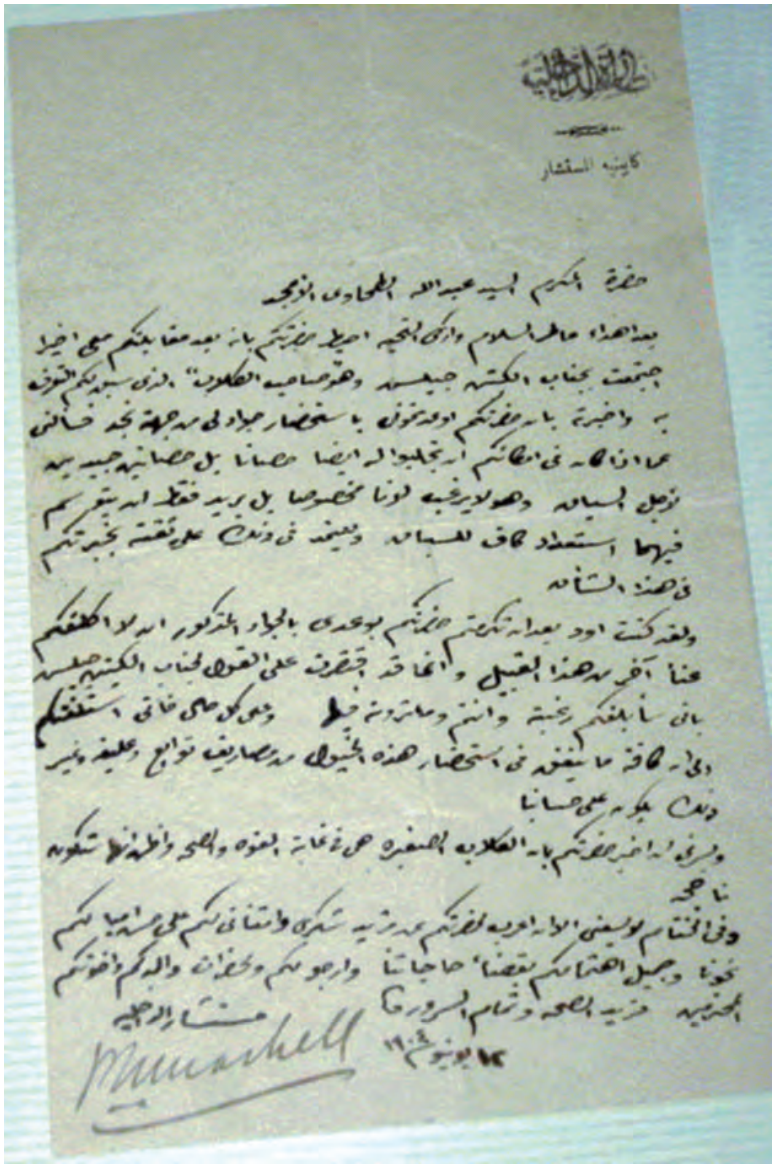
وسمالوس التي سميت بهذا الاسم نسبة إلى وادي سمالوس ببلاد المغرب[4].

وبقيت الحال على ذلك حتى سنة 109هـ و(728م) إذ أحضر ابن الحبحاب وهو احد حكام مصر في ذلك الوقت مائة بيت من قيس وأقطعهم أرضا في بلبيس وزودهم بالخيل والإبل ثم أناط بهم حراسة القوافل بين ساحل البحر الأحمر وداخل البلاد. وأفادوا من ذلك الربح الواسع مما جذب بيوتاً أخرى من قيس لتلحق بهم حتى صاروا في عام واحد 150بيتا فأحدثوا نقلة اجتماعية كبيرة في البناء الاجتماعي لسكان الشرقية؛ حيث جاءت هجرتهم وفقاً لرغبات رجال الإدارة والحكم في الإكثار من القبائل التي ينتمون إليها في البلاد التي يديرونها.[5]كما جاءت لإحداث توازن القوى مع القبائل اليمنية من لخم وجذام في المنطقة، فضلاً عن التوازن في البناء الاجتماعي لسكان الشرقية من العرب وأهل الذمة.[6]

وأمرت قبيلة قيس بشراء الخيول وتربيتها وتدريبها خاصة مع انخفاض تكلفة تربيتها لجودة مراعي الشرقية. ولم تكتف قبيلة قيس بشراء الخيول وتربيتها وتدريبها فقط لاستخدام القبيلة وأفرادها بل إن الأمر تعدى ذلك إلى تجارتها مع باقي القبائل العربية الأخرى فضلاً عن إمداد القوات العسكرية العربية بالفسطاط بها أيضاً. وذكر المقريزي :«أن الرجل يشتري المهر فلا يمكث إلا شهر حتى يركب»[7] ومعنى هذا توفر أعداد كبيرة من هذه الخيول التي يستفاد منها في الأغراض المختلفة وخاصة العسكرية منها.

لم تكتف قبيلة قيس بشراء الخيول وتربيتها وتدريبها فقط لاستخدام القبيلة وأفرادها بل إن الأمر تعدى ذلك إلى تجارتها مع باقي القبائل العربية الأخرى فضلاً عن إمداد القوات العسكرية العربية بالفسطاط بها أيضاً

ولما غامر محمد على باشا بحروبة في بلاد العرب ساهم عرب الشرقية وسينا في هذه الحملة بنصيب أكثر من غيرهم إذ قدموا له الخيل ودربوا له الجند على طريقة الكر والفر المعهودة في الحروب عند الوهابيين[8] وفي هذه الحملة إلى السودان والشام عرض محمد على باشا على عرب الشرقية وغيرهم تشكيل فرق ترسل عددا من رجالها الأشداء تحت إمرة رئيس منهم يطلق عليه الصاري وكان بمثابة قائد لهم وكان محمد على باشا يجزل لهم العطاء لما كان يلمس فيهم من شجاعة وإخلاص وتضحية. وقد منحهم ما يسمى امتياز العرب وهو تعهد يعفى العرب من التجنيد الإجباري ومن حراسة جسور النيل ومن السخرة وحفر الترع وإقامة الجسور. وذلك نظير وعد



العرب بتقديم الجند عند الطلب بوساطة عمد القبائل وقد ألغى هذا الامتياز بعد صدور القانون الجديد بالتجنيد الإجباري في 8 سبتمبر سنة 1947.[9]

وقد منح محمد علي باشا العرب أراضي زراعية سميت إنعامات وذلك بدون ثمن نظير دفع ضريبة (أكياس) من النقود أو قدر من المحصولات الزراعية وقد طلب إلي عرب المشارقة حراسة حدود مصر.

وقد أفادت هذه الفرق الجيش من الوجهة العسكرية فكانت عليهم مهمة استطلاع العدو ومطاردته في أثناء الهزيمة وعند التقهقر وهم الذين اسروا رشيد باشا في موقعة قونية.[10]

وكان العرب في عهد محمد علي باشا يعرفون الدروب وطرق القوافل ويحملون البريد والمعدات وكانوا خبراء في معرفة الطرق والمسالك والدروب.[11]

وقد ساعدوا محمد علي باشا مساعدة كبيرة في حرب الوهابيين والسودان واليونان والشام ولازال أحفاد عرب الشرقية يذكرون ما استقر في ذاكرتهم الشعبية من أنهم حجوا بيت الله الحرام في حرب الوهابيين (وطيبوا أى فتحوا) عكا في حرب الشام وأن بعضهم قضى ما لا يقل عن عشر سنوات في جنوب الوادي في حرب السودان وتزوجوا من السودانيات وأنجبوا خلفا ومن هؤلاء الأجداد عامر ويونس وكريم ومجلي من الطحاوية والحاج عبد الله محمد من عائلة جمعة من سمالوس.

ولما أتى عباس باشا الأول غضب على بعض القبائل في الشرقية فأدى ذلك إلي ارتحال هذه القبائل إلى الشام. وأعطيت أملاكهم في الشرقية إلى أعدائهم من العرب نكاية بهم ولكنهم عادوا إلى أملاكهم ثانية في عهد سعيد باشا وفى أثناء وجودهم في الشام عين مجلي سليمان قائدا في الجيش العثماني.

ولما ظهرت العملية والسخرة في خفر الترع وإقامة الجسور ومد السكك الحديدية ولما كان العرب لم يألفوا هذه الأعمال ولم يألفوا الشدة والضيم ترك البعض ديارهم وأملاكهم وهربوا إلى جهات مختلفة في مصر أو في غيرها خشية ألا يراعى امتيازهم ويساقوا ضمن المصريين.[12]

وعندما ما قامت ثورة عرابي باشا (هوجة عرابي) اندفع العرب بسليقتهم وميلهم للحرب وانضموا إلي جانب الثوار وقاتلوا في كفر القنال والتل الكبير. وقبل أن تتعهد الحكومة المصرية بحراسة المحمل المصري إلى الحجاز ذهابا وإيابا كان عرب الشرقية والقليوبية بالتناوب يقدمون الإبل للمحمل وكانت كل قبيلة تقدم من 400 جمل إلى خمسمائة.[13]

قبائلهم في الشرقية

ومن أشهر قبائل العرب في الشرقية الهنادي وهي تتفرع إلي بيوت منها الطحاوية وهم منتشرون في الشرقية وكان من أشهر عمدهم الشيخ محمد بك سعود والحاج عبد الحميد راجح وبيت سمالوس وكان من عمدهم الشيخ جوده خليفة غيث، والبهجة بجهة فاقوس. وكان من عمدهم الشيخ محمد صميده والشيخ عبد المطلب جايل والفواخر وكان عمدتها الشيخ عبد السلام رشوان والأفراد بجهة ههيا وكان عمدتهم أبو زيدان واسلم بجهة كفر صقر وكان عمدتهم الشيخ حسين عبد السميع. والنفيعات وكان من عمدهم الشيخ إبراهيم أبو صالح وأبو نصر الله والطميلات وكان عمدتهم أبو بغدادي والبياضيين وكان عمدتهم أبو مرزوق وهذه القبائل الثلاث من المشارقة وهيتم وكان عمدتهم الحاج سلامة شاهين والسعديون وكان عمدتهم الشيخ عبد الحميد شلبي وأولاد موسي وكان عمدتهم محمد بك بدران والأخارسة وعمدتهم الشيخ عبد السلام عطوان وبلى الضعفا بحري[14] والعيايدة بحري، ومطيربحري والسماعنة والصوالح والحرابى وكان تعيين العمد وعزلهم وكذلك تعيين صاري الجيش بفرمان. وكان يمكن تعيين عمدة أو أكثر حسب تعداد القبيلة والتي قد تكون منتشرة في أكثر من مكان وهو المسؤول عن توطيد روابط الألفة بينهم وبين الأهالي، وصيانة حقوقهم وأملاكهم وأملاك الحكومة.[15]

وقد بلغ عدد عرب الشرقية حسب تعداد سنة1927 م نحو 46440 منهم نحو 23000 ذكور و23440 إناث وبلغ عدد عرب الشرقية بحسب تعداد سنة 1937م نحو 9319 ومنطقة القنال 308 ومنطقة سينا وهذا بخلاف العرب الرحل البالغ عددهم 12000 نفس وبلغ عدد العرب فى مصر بحسب تعداد سنة 1927 نحو 77686 ولكن الثابت أن عددهم آنذاك فى الشرقية و مصر كان أكثر من ذلك بكثير بسبب زيادة النسل ولصعوبة إحصاء المنتشرين في أطراف الشرقية والصحاري آنذاك.[16]

معيشتهم

في أول قدوم العرب إلي الشرقية كانوا يعيشون علي رعي الغنم والماعز والإبل والخيل والمتاجرة في نتاجها وأوبارها وكانوا قوما رحلا يتنقلون من مكان إلى مكان طلبا للكلأ والمسرح. وكانت طبيعة البلاد حينئذ أكثر مساعد لهم على ذلك كما ذكرت. وكانوا يسكنون في خيام

يطلقون عليها بيوت الشعر وهذه تكبر وتصغر بحسب طاقة كل أسرة. وهو بارعون وسريعون في نصبها وكان شبان كل بيت يرعون الأغنام والماشية ويساعدهم العبيد وبعض النسوة المسترجلات الكبيرات السن. وأما باقي النساء والبنات فيبقين في مقر الأسرة يغزلن الصوف في أثناء قيامهم بالرعي وكلهن ذوات براعة في هذه الأعمال وكن على عهد قريب موضع إعجاب في هذه الصناعات لجودة صناعتها وجمالها وثبات ألوانها غير أن الحضارة قضت على هذه الرف الآن ولم يبق لها من اثر سوى قطع من البسط (الأكلمة) ويقوم بصنعها بعض الأعراب الذين يسكنون أطراف المديرية وكان على النساء المقيمات في موطن الأسرة أن يعددن الطعام ويطحن الحبوب على الرحى أو الطاحونة.

أما كبار السن فعليهم تدبير شؤونها والبحث عن أما كن الكلأ وكان يكون من بعض هؤلاء الكبار مجلس يسمى (المجلس العرفي) يقضي في الخلافات التي تنشب بين أفراد القبيلة الواحدة أو بينهم وبين القبائل المختلفة وقد أتى على هذه المجالس حين من الدهر كان معترفا بها من الحكومة.

ويلاحظ أنه منذ عهد محمد علي باشا اخذ الاهتمام بوسائل الري يزداد وزادت معه مساحة الاراضي وضاقت أراضي المراعي فرحل كثير من عرب الشرقية إلى أطراف المديرية شمالا وشرقا وجنوبا ولا يزالون حتى الآن يعيشون عيشة البداوة ومعظمهم من قبائل المشارقة والبياضيين وهيتم والمعازة وهم لا يخالطون الاهالي إلا قليلا وذلك في الأسواق عندما يذهبون لشراء ما يحتاجون إليه من المأكل والعلف والحبوب والملابس أو في الصيف عند ما تجدب الأرض فينزحون إلى الريف حيث يجدون المراعي وبقايا القمح والفول والشعير والبرسيم التي حصدت. فيضربون خيامهم في اقرب مكان للرعي وقد ينزحون إلي الريف في الربيع لشراء البرسيم الأخضر مرعي لماشيتهم.

وأما بقية عرب الشرقية فقد أصبحت معيشتهم خليطاً بين البداوة والحضر إذ يزرعون بعض الأرض ويبنون المساكن والمضايف والاستراحات مع محافظتهم على خيامهم وأغنامهم وماعزهم

وإبلهم وخيلهم يسرحونها إلي أماكن الكلأ وتعود من حين لآخر لترعى الحشائش والبرسيم وبقايا القمح والشعير والفول والبرسيم المحصود وأوراق القطن في أراضيهم الزراعية. وعلى توالي الأيام وتقدم وسائل الري اهتم العرب بالزراعة وأهملوا تربية الأغنام والحيوان وأصبحوا متحضرين وبعضهم يعتبر من أمهر الزراع وقد احتفظوا بقليل من الأغنام والماعز والخيل التي يكفيها البرسيم وأوراق القطن وبعض الأعشاب في الاراضي الزراعية.

عاداتهم

من عادات العرب في الشرقية الكرم حتى يكلف احدهم نفسه ما لا يطيق ليكرم ضيفه والأخذ بالثأر والاعتداد بالنفس والكبر وحب السيطرة وحب الظهور وأن يحترم صغيرهم كبيرهم حتى انه لا يشرب القهوة ولا يدخن ولا يمزح في مجلسه واستمروا لفترة طويلة لا يخالطون بقية المصريين ويصاهرونهم ويسمونهم (الفلاحين). وكثيرا ما كانت تقوم بينهم المناوشات ويقولون فيما بينهم :«نرميها السباع ولا نرميها للفلاح» ولكن الآن قد بدأوا يتزوجون من بناتهم ولكنهم لا يزوجون بناتهم منهم إلا نادراً. وكانوا يتفاخرون بكثرة العبيد أو كما يسمونهم (في جزيرة سعود التابعة لمركز الحسينية بالشرقية) (الحبة السمراء)[17] ولا يزال لديهم عدد محدود منهم وسبب ذلك أن العبيد ألفوا حياتهم ولم يقبلوا مفارقتهم ومنذ ما يقرب من عقدين أو أكثر من الزمان كانوا يكرهون التعليم ويحتقرون من يذهب إلى المدارس. ولكنهم الآن بدأوا يرسلون أبناءهم إلي المدارس ويوجد عدد كبير منهم أصبحوا أعلاماً في الأدب والطب والمحاماة وقد أظهر بعضهم نباهة وهم في قرارة أنفسهم لا يحبون الاشتغال بالفلاحة.

ولكن فشو الكرم فى الشرقية حبب إلى العرب مصاهرتهم ومجاورتهم مثل قبيلة " طيء" التى صارت مضرب الأمثال الشعبية فى الكرم وخاصة حاتم الطائي الذى صار الكرم مرتبطا باسمه فقيل الكرم الحاتمي.وقد استقرت قبيلة طيء فى أطراف الشرقية وعلى حدودها وعلى طول الحافة الرملية فى شمال سيناء وفى دمياط وما حولها وفى ناحية بنى شبل (مركز الزقازيق) ومنزل حيان (مركز ههيا) والمعينة (الهجارسة – مركز كفر صقر شرقية).

فضلا عما كان لقبيلة جذام من إقطاعات فى الشرقية منها هربيط وتل بسطة ونوب وغيرها، ولهذا السبب على ما يبدو اشتهرت العديد من مناطق الشرقية التى استقرت فيها بطون قبيلة جذام بالكرم الشديد من تلك المناطق بلدتي الجواشنة (مركز ههيا) والجواشنة (مركز السنبلاوين) نسبة إلى بطن الجواشنة وهم بنو جوش بن منظور بن بعجة المضروب به المثل فى الكرم والشجاعة.

ولدينا أسر كثيرة هوت إلى هوة الفقر فى الشرقية من جراء ذلك. ولكن بيوتها المجيدة لا تزال تنطق بالفخار لتلك الأسر العريقة فى الكرم والوفاء حيث آثروا غيرهم بالثراء الذي حققوه حيث نشب الغلاء وحدث الجدب والقحط فى مصر أيام الشدة المستنصرية. فهب (طريف بن مكنون) أحد أبناء قبيلة جذام بالشرقية يمد الموائد فى مضيفته لتتسع لاثني عشر الفا يأكلون عنده كل يوم حتى اضطر إلى أن يهشم الثريد فى المراكب تحمل اللحم والثريد عبر الخلجان والترع لتسد حاجة الجوع ولم يتوقف الكرم النابع من الشرقية عند هذا الحد بل ان مهنا بن علوان وهو من بنى بعجة الذين استقروا بالشرقية حين طرقه الضيوف فى فصل الشتاء ولم يجد حطباً يوقده ليدفئ ضيوفه ويصنع لهم الطعام فاستخدم أحمالا من أعواد القمح بمحصولها (بثمارها) فجعلها وقوداً محتذيا فى ذلك بما فعله حاتم الطائي حين نزل به ضيوف ولم يجد ما يسد رمقهم سوى حصانه الوحيد فذبحه لهم واستحق بذلك ان يعد مثلاً للكرماء والكرم الحاتمي.[18]

حاتم الطائي حين نزل به ضيوف ولم يجد ما يسد رمقهم سوى حصانه الوحيد فذبحه لهم واستحق بذلك ان يعد مثلاً للكرماء والكرم الحاتمي.

وعرب قبائل الشرقية عندهم عناد ويميلون إلى تسمية أبنائهم بأسماء مخيفة او ثقيلة على السمع مثل (حنظل – وغومة – وفدغم – وضرغام – متعب– زعار– ومناع) ويسمون عبيدهم وبناتهم أسماء مبشرة أو مفرحة أو خفيفة على السمع مثل

فرج وسعيد وسعد ومصباح وسعدة وعزيزة وغالية وذلك لأنهم يعتقدون أن للاسم تأثيرا في أذن السامع وفى ايحائه ففي جانب الرجل يخيف الاسم عدوه وفي ناحية العبد والمرآة يطمئن الاسم السامع ويشرح صدره وفى ذلك يقولون :

أسماؤنا لأعدائنا
وأسماء عبيدنا لنا [19]

الحال نفسه في نظرتهم لتسمية خيولهم العربية الأصيلة فهم يسمون خيولهم بأسماء قوية حماسية تبعث على الهيبة والاحترام والخوف لدى من يسمعها. ومن تلك الأسماء التي يطلقونها على خيولهم: دهمان، المعنقي، صنديد، مشعان، جدعان، ناصر العرب، فارس الصحراء، جدران، ابن الليل، فارس العرب. ولهم وجهة نظر في ألوان خيولهم. فهم يرون أن اللون الأبيض واللون الأشهب (لونه أبيض والذيل أسود) هما أكثر الألوان تحملاً للعطش. ثم يرون أن اللون الأحمر واللون الأدهم (مابين الأحمر والأسود) واللون الأسود هي أقل الألوان تحملاً للعطش وأكثرها عرقاً، ومن الألوان الأخرى. الأشقر، الماوردي، والكستنائي والأزرق الحديدي (لون الحديد وشعره أميل للأسود)، وقد يأتي المهر المولود لأبيه أو لأمه أو لأجداده في اللون وفي الحجل فلا غرابة في ذلك. ويفضل عرب الشرقية الحجل (البياض في أيدي وأرجل الخيل) في الخيل ويبحثون عنه عند الميلاد مباشرة. وهناك بعض الصفات التي تتوارثها الخيل من أجدادها من الرشاقة والجمال والحجل ومن الممكن أن تستمر هذه الصفات حتى الجيل الخامس.ومن بعض مجاريدهم (أشعارهم) في الخيل قولهم :

شوقك شوق كحيلة الأصيلة(أحد بيوت الخيل)
تغلب في الميز(السباق)وصُباره
ما فيها من الشين (العيب)وقية
تعجب في الناس النظارة
بالسوم (أغلى ثمن) الغالي مشرية
جيدة في الخيل وسيارة
وصاحبها عنده مالية
ما يطلب من واحد بارة(عملة)

ويحفظ كثير من عرب الشرقية وصفات طبية مفيدة. ولهم ثقة فائقة في الكي والخزام ولهما عندهم فن يجيده بعضهم. كما يلجأ بعض الناس إلى عرب الطحاوية ومعهم آنية من الأواني ويطلبون قليلاً من لبن الخيل لمداواة بعض الأمراض، مثل أمراض العيون والأمراض الجلدية وما إلى ذلك. وأيضاً يستخدم بعضهم سبيب الخيل (شعر الذيل) في علاج السنطة وهى أن تربط السنطة بالسبيبة حتى تجف وتسقط. وترى النساء أن للحدوة (برواز من الحديد يوضع أسفل الحافر ليحافظ عليه) علاقة بالخير الوفير، ويرون أن هذه التميمة تجلب إليهم الرزق والفأل الحسن.

ومن الاعتقادات الشائعة أنه إذا كان عند جارك فرس فافتح بينك وبينه نافذة ليأتي منها الخير، وتربط خرزة زرقاء زجاجية في عرف أو ذيل الفرس أو شعر سنام الجمل ليجلب الحظ السعيد. وأدوات الخيل وكل ما يلزم الخيل عند عرب الطحاوية يصنعونها بأنفسهم، فهم ينسجون بأيديهم (مقاود) الخيل أي (الأمراس) المنسوجة من صوف الأغنام الطبيعي، والمغزول عندهم ذى الألوان الطبيعية (الأبيض، البني، الأسود) وكذلك ينسجون شرائح (العدة العربى) وبعض (الخراج)[20] والتي تعلق على المسند الخلفي للعدة العربي وفيه جيبان يستخدمهما الفارس في حمل أغراضه الخاصة وأدوات القهوة وذلك أثناء ترحاله وسفره، فهم يستخدمون لقيادة الحصان (القرطمة)[21]. وهى تحل محل اللجام فهم لا يستخدمون اللجام بالمرة ولكنه يستخدم مع الخيل الشرسة الصعبة المراس. ويستخدمون مع القرطمة (الرشمة)[22] على أن تكون سيورها مصنوعة من الصوف الطبيعي ذي الألوان الطبيعية وأحيانا يزينون حزام الرأس (عدار)[23] بالودع مع استخدام الصوف المنسوج بأيديهم.

وأحيانا يصنعون من الصوف أيضا (لبب)[24] به بعض الكراريت (شرابات) المدلاة ويعلق على صدر الحصان وينتهي أطرافه بالمسند الأمامي للعدة العربي، إلا أنهم لا يفضلون ذلك ويكتفون بلف المرس الصوف أو الشعر حول رقبة الحصان وعقده بعقدة معينة جميلة. أو ربط المرس في المسند الأمامي للعدة ويقومون بترك باقي المرس وبه عقدة السيف فيسمونها عقدة السيف وهم مهرة في صناعتها وحلها لها شكل جميل راق ومعبر.

لابد من وضع قلادة من الصوف تتماشى مع لون الخيل منذ صغرها ويغيرونها مع مراحل السن، وهذه تزين الفرس وتمنع الحسد، لأن الحسد معروف في عالم الخيل فيجعل من ينظر إلى الفرس يحول نظره إلى القلادة.[25] ونساء عرب المشارقة محجبات ولا يخالطن الرجال إلا لضرورة العمل وأما نساء الغرب فسافرات ويخالطن الرجال بعد الزواج .

ملابس عرب الشرقية

وزي العرب في الشرقية على أنواع كثيرة فرجال المشارقة يلبسون الطاقية الصوف أو الوبر (والكوفية) والعقال ونساؤهم يلبسن نقابا محلى بقطع من الذهب أو الفضة. وعرب الغرب يلبسون الطربوش المغربي لا يعتمون عليه وبعضهم يلبس العمامة والشملة (الحرام) والبعض يلبس العقال والطاقية (الكوفية كعرب الشرق).

وكانوا إلى عهد قريب يلبسون جلاليب من الصوف من غزل ونسج وصبغ أيديهم ويغلب علي جميع رجال العرب لبس العباءة ونساء عرب الغرب سافرات ويتميز كل نساء العرب بلبس حزام عريض احمر أو ابيض ويلبسن الحلي من الذهب أو الفضة في أنوفهن (الشناف) وآذانهن وأصابعهن ومعاصمهن (الدملج) وأرجلهن (الخلخال) ونحورنهن وكلما كانت الحى كبيرة دل ذلك علي ثراء لابسته ولو أدي إلى تشويه آذانهن وأنوفهن ويتخذن الوشم الأخضر علي الشفة السفلى والذقن وظهر اليدين للزينة.

ولهجة عرب الشرقية عربية محرفة وتختلف في جهة عن الأخرى فمثلا (يا ولِد بدل يا وَ لد ويا بِنت بدل يا بِنْت والچمل بدل الجمل وهاضيش بدل ما هذا والغلا بدل الحب ، وغادي بدل هناك وإقهوى بدل قهوة) .

أول ما يفعله القاضي أن يحدد مبلغا من المال يدفعه كل طرف ويسمى هذا المبلغ (الرزقة) وهذا المبلغ يظل عند القاضي حتى ينتهي الفصل في الدعوى

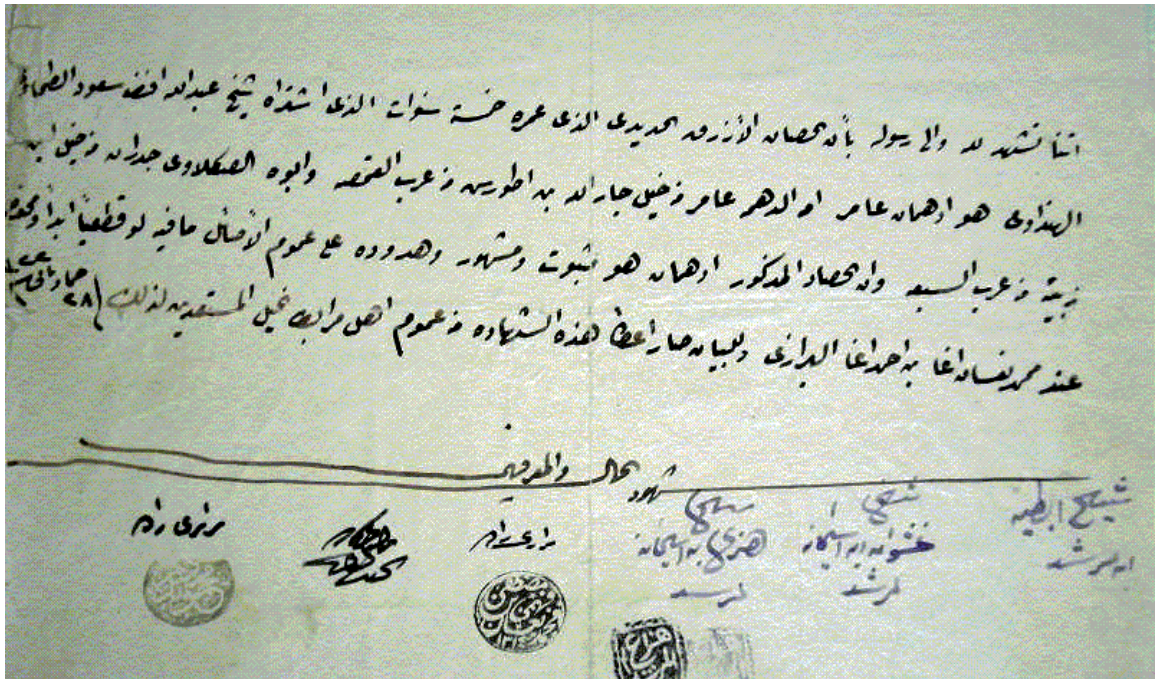
نظام المقاضاة عندهم

ولعل أحسن العادات عندهم هو نظام المقاضاة. والقضايا نوعان: نوع خفيف وفي هذة الحالة يذهب الطرفان إلي قاض من قضاة العرب وهم أشخاص مشهور عنهم الاستقامة والصدق والعدل وقوة الحجة. وعادة لا تخلو كل قبيلة من عدد من الرجال تتوافر فيهم هذة الصفات ويرضى الطرفان بحكم القاضي وينفذونة في الحال أو بعد مدة وجيزة يحددها القاضي. أما النوع الثاني وهو المهم إذا كانت الخصومة شديدة لسبب من الأسباب فيذهب الطرفان المتخاصمان إلى رجل محترم من أفراد القبيلة ويجتمع الطرفان في منزله ويسمى صاحب المنزل في حالة (ملم) أي جامع بين الخصوم في منزله وهذا الرجل عليه أن يختار ثلاثة قضاة

من رجال العرب ويعرض الأسماء الثلاثة على المتخاصمين وعلى الطرف الأول أن يختار اثنين من الثلاثة ويهدف الثالث أي لا يقبله وعلى الطرف الثاني أن يهدف قاضيا من الاثنين فيكون الطرفان قد قبلا التحكيم إلي قاض واحد ثم يذهب الطرفان إلى هذا القاضي في موعد محدد وأول ما يفعله القاضي أن يحدد مبلغا من المال يدفعه كل طرف ويسمى هذا المبلغ (الرزقة) وهذا المبلغ يظل عند القاضي حتى ينتهي الفصل في الدعوى. فيأخذ القاضي مبلغ المحكوم عليه أما الأخر فإن مبلغه يرد إليه وهذه الرزقة يأخذها القاضي نظير ماصرف من مأكل ومشرب وغيرهما وفي كثير من الأحيان يرفض القاضي هذه الرزقه إذا كان موسراً وبعد أن يقدم كل من طرفي الخصومة الرزقة يطلب القاضي من كل منهما ضامناً ويسمي عند العرب الكفيل. يقوم بكل ما يتأخرفيه صاحبه.

وفي يوم الجلسة يطلب القاضي من طرفي الخصومة شخصا ليدلي بحجتة أمام القاضي وبعد سماع المرافعة وحجج كل فريق يصدر القاضي حكمة. فإن قبل الطرفان هذا الحكم نفذ في الحال أو في مدة يحددها القاضي وإذا لم يقبل احد من الطرفين هذا الحكم تحال القضية علي القاضي الثالث وفي هذة الحالة ينفذ الحكم الذي وافق عليه اثنان وهذا مجمل وجيز لنظام القضاء عند عرب المشارقة.

وهناك حكم فصل للقضايا المهمة التي لا يوجد أدلة وألا وهى (البشعة) وهى عبارة عن آنية من معدن كالنحاس أو الحديد لها يد طويلة تبلغ حوالي 60 سنتيمترا وقطرها يبلغ حوالي 20 سنتيمترا وصاحبها رجل يسمى جربيع من عرب المشارقة بمدينة بلبيس بالشرقية والطريقة أن يذهب إلى جربيع هذا كل من المتهم والمتهم ويدفع المتهم مبلغاً من المال لجربيع الذي يضع كومه من الخشب ويشعل فيها النار ويحمى فيها البشعة حتى تحمر تماماً وفى أثناء ذلك ينصح المتهم أن يصدقه القول ويعترف فإذا لم يعترف وأصر علي لحس البشعة كشف جربيع على فمه ولسانه واخرج البشعة من النار ومسحها بيده وقدمها لمتهم ليلحسها بلسانه وهم يعتقدون انه إذا كان بريئا فإنه لا يصاب بسوء أما إذا كان مذنبا فإنها تضره ضرراً بليغا ولا أدري ما السر في هذه الآنية اللهم إلا إذا كان الاضطراب والرعب يجفف الريق في حالة الشخص المذنب فتكون النتيجة وهو مطمئن القلب بمجرد لحسها في حين أن الاطمئنان والهدوء في حالة الشخص



البريء يجعله يقدم عليها وهو مطمئن القلب فلا تصيبه بسوء وكثيرا ما دفعت هذه البشعة بعض المذنبين إلي الاعتراف وكثيرا ما كانت سببا في حقن الدماء وعادة لا يلجأ إلى البشعة إلا في الأمور الهامة كالقتل والأخذ بالثأر وجربيع هذا لا يبشع الفلاحين مطلقا ولا يبشع عرب الغرب إلا نادراً.[26]

ونظام التقاضي عند عرب الغرب يختلف قليلاً عنه عند عرب الشرق وذلك أنه عند حدوث أية خصومة يعقد ما يسمى المجلس العرفي وهو يشكل من قاضيين أو أربعة كل طرف النصف من بين الرجال المعروف عنهم العدل والفراسة وحصافة الرأي ويشتهرون بأنهم قضاة العرب. ثم يجتمع القضاة في مقر الأسرة أو القبيلة التي حدث فيها النزاع وقد يجتمعون ويقررون ما يسمى حق العرب يدفعه كل كأمانة تحت يد القضاة وهو عبارة عن مبلغ من المال يكبر ويصغر بحسب أهمية النزاع. فقد يكون خمسة جنيهات أو عشرة وقد يكون مائه أومائتين ثم يدلي كل طرف بحجته. ثم يجتمع القضاة ويصدرون حكمهم فمن كان مذنبا ضاع وأعطى للأخر كما ترد للبريء أمانته وقد يتنازل صاحب الحق عن حقة فتصفو القلوب وتزول الأحقاد وكثيرا ما تعترف الحكومة بأحكام المجالس العرفية .

الألعاب الشعبية عند قبائل عرب الشرقية

إنهم يهوون اقتناء الخيل وهم مهرة في تربيتها وتدريبها وركوبها ويعتقدون أن الخير معقود بنواصيها ويعرفون بيوتها وأنسابها واحسابها، ويدربونها علي جميع ألعاب الفروسية من كر وفر ورقص على المزمار والطبل وركوع ونوم وغيرها. ويجب هنا أن نذكر أن الخيل تنسب لأمهاتها لا لآبائها فهذا الحصان ابن فلان ولكنه من بيت أمه – الدهمة مثلا.

ومن بيوت الخيل التى أحضرها عرب الطحاوية وعليها تأسست مرابطهم (الدهمة – العبية – الصقلاوية – التامرية – الخلاوية – الشعيفية – النواقية – الشويمة – المعنقية – الخرساء – الكحيلة) وتتفرع من هذه البيوت فروع كثيرة، وعندما عمل عرب الطحاوية على شراء أمهات الخيل واستقدامها من الشام عمل كل شيخ على شراء أنواع من الخيل تختلف عما يقوم أخوه بشرائه من بيوت الخيل، ليتمكنوا من التبادل فيما بينهم من الطلائق الإنتاج.[27]

ويحبون الرماية والصيد والقنص إذا يخرج بعضهم في الربيع والخريف على ظهور جيادهم وهجنهم ومعهم كلاب الصيد (السلوقي) والصقور والشواهين والعبيد والأدلاء والزاد

والخيام إلي أطراف الشرقية وإلى سيناء وساحل البحر الأحمر لصيد الحيوان كالغزال والبدن والأرنب البري أوالطيور كالحباي والسمان والقطا والحجل والخضاري والبلبول وأبوفروة. ويحطون رحالهم في احد الأدوية كوادي الجفرة أو وادي الوطن ويخرجون من هذا المكان للصيد والقنص وطريقتهم في ذلك أن الصياد يتبع اثر الصيد ويطارده فإن كان غزالا أطلق في أثره صقرين آو ثلاثة بعد رفع الغطاء عن عيونها وتوجيهها نحوه وإن كان أرنبا اكتفى بصقر واحد وان كان بدنا لا تطلق الصقور في أثره لأنها تخشى قرونة الطويلة ثم يطلق كلب أو الكلاب في أثره كذلك فتطير الصقور حتى تكون فوق الصيد فتنقض عليه وترفرف بأجنحتها على عينيه ووجهه وتنشب مخالبها فية فتعطل حركته حتى يدركة الكلب فيمسك به من رجله ويزيد في تعطيل حركته وياتي الصياد ويأخذه وكثيرا ما يستعمل الصياد بندقيته وخاصة في صيد الطيور وقل أن يخطئ الصياد الهدف سواء كان الطير حاطا أو طائرا وكثير من العرب يفضل صيد الطائر وهو طائر. ورياضة الصيد والقنص رياضة مفيدة تكسب العرب صحة وعافية وتروح عن نفوسهم وهم يعتقدون أنها تزيل الأمراض وتشفي العلل لركوبهم ومشيهم في الهواء الطلق .[28]

ومن أمتع ألعابهم الشعبية: لعب الجريد وهي تقام في الموالد والأفراح وفيها يقف الفرسان بعضهم في مواجهة بعض على بعد مائتي متر على الأقل وكلما زاد عدد الفرسان على خمسة في كل صف كان ذلك أدعي إلي السرور، ويقوم فارس من احد الصفين جريا حتى يقابل زميله الآتي من الصف المقابل فيلمسه بعصاه (جريدته) أو رمحه ويعود بسرعة إلي صفه وزميله يطارده بدون أن يمكنه من أن يلمسه بعصاه و إلا عد مغلوبا؛ وقد يجري الفارس وراء منافسه ويرميه بعصاه فإذا أصابه عد غالبا و إذا لم يصبه عاد خاسرا .

وأما إذا تمكن الفارس المطرود من التقاط العصا التي رمي بها وسددها إلي زميله فكأن الرامي الأول قد قتل بسلاحه.وفي ثلاثينيات القرن الماضي كانت

هذه اللعبة رياضة محببة طالما كان الحقد والعداوة بعيدين عنها فلما استغلت للانتقام ونتجت عنها أضرار ابتعد عنها العرب وأوقفتها الحكومة .إلى أن عادت باستحياء هذه الأيام.

وكان من ألعابهم القديمة لعب البارود. وكانت قديماً تقام في الأفراح أمام موكب العروس، وفيها يرمح الفرسان أمام هذا الموكب مظهرين براعتهم في الفروسية، وقد يقف الفارس على ظهر جواده وهو يجري بأقصى سرعته ويطلق بندقيته، وقد يضطجع علي جنب جواده بحيث تظهر ماسورة البندقية أمام صدر الحصان ثم يطلقها وهكذا. أما الآن فقد ظلت هذه الألعاب موجودة ولكن بدون نيران بسبب تضييق جهات الأمن المصرية علي ترخيص الأسلحة. وبرغم ذلك لا يزال يحتفظ العديد من عرب الشرقية بأسلحتهم القديمة والأثرية التي توارثوها عن أجدادهم. وقد أطلعني بعض عرب الطحاوية على أسلحة تاريخية لديهم بالإضافة لأسلحة حديثة يستخدمونها لحمايتهم أحياناً وخاصة تنشط تلك الأسلحة في الانتخابات المحلية والشعبية .

دق الكف

وهي تقام في الأفراح إذ يحتشد قبل العرس بنحو الشهر كل مساء شبان البلدة والبلاد المجاورة لها ويقفون على شكل نصف دائرة ويصفقون مع مد أيديهم إلي الأمام وجذبها إلي الخلف بنظام واحد ويرتلون بعض الألفاظ بنغمة واحدة وترقص أمامهم امرأة أو بنت محجبة لا يظهر منها شيء حتى وجهها وتلبس (حراما) يلف بشكل خاص من وسطها وتحزم فوقه بشكل خاص أيضا وتمسك في يدها عصا أو سيفا أو بندقية، وتسير أمامهم وهي تحجل وترقص بهز جسمها متنقلة من طرف نصف الدائرة الأيمن إلي طرفها الأيسر وبالعكس ومتقدمة ومتأخرة ويطلق عليها (الحجالة أو البيه) وكل ربع ساعة تقريبا يقف التصفيق والرقص.

ويبدأ أحدهم بإلقاء ثلث أغنية مترنما ورافعا صوته ثم يستمر التصفيق، وأخيرا يغني الثلث الأخير ويعيد معه الثلثين السابقين، وعند الانتهاء منها يهلل الجميع وتطلق طلقات نارية كثيرة. وهذه الأغاني ذات معانٍ مختلفة: فمنها ما يكون دائرا حول الغرام أو النَجوى أو الشجاعة، ومنها ما يكون دائرا حول التغزل في (الحجالة) أو مدحها.

ولكل أغنية حداء خاص يتغنون في أثناء تصفيقهم، وقد يرتل أحدهم ما يسمي (المجرودة) وهي قصيدة طويلة دارجة في مدح الخيل أو الصقر أو الغزال أو الحجالة أو في الغرام.

والويل لمن اقترب من الحجالة فسرعان ما تضربه علي يده بالعصا أو السيف، وقد يخرج من بين المصفقين رجل يلعب بالعصا أو السيف مع (الحجالة) محاولا لمسها وهي تحاول منعه ولمسه،

ويعتبر مغلوبا من لمس وينسحب من الميدان.
وهناك فى الدحية عند العرب ما يطلقون عليه (بوشان)[29] وذلك عند أفراحهم، وهو موال عربى يقول:

(شعرك يا بنت سبيب خيل ويا بنت علقى على الخيل وكثرى للأدهم عليقة بكرة سوق الاثنين لمى الحصى من طريقه).

يرى عرب الشرقية ويتفق معهم الكثير فى أن الخيل تطرب[30]. وتطرب إلى الطبول والمزمار البلدى، ولكنهم يرون أن الخيل تطرب فى مرابطها لا نتيجة لأدب وتعليم، ويرون أيضا ويؤكدون أنه لا علاقة بينهم وبين من يعملون على أدب الخيل بالمرة. فالخيل عندهم كسائر أبنائهم فهم لا يسمحون لابنتهم أن ترقص كما لا يسمحون لخيلهم كذلك، ويرون أنه من العار أن يرقص الحصان والحصان الذى يرقص يطلقون عليه النار فى التو والحين. فخيلهم لهم ولعزهم وجاههم وللإنتاج ولرياضاتهم المختلفة وخيلهم للحرب وللكر والفر[31].

الويل لمن اقترب من الحجالة فسرعان ما تضربه علي يده بالعصا أو السيف، وقد يخرج من بين المصفقين رجل يلعب بالعصا أو السيف مع (الحجالة) محاولا لمسها وهي تحاول منعه ولمسه ويعتبر مغلوبا من لمس وينسحب من الميدان

ومن أمثلة أغانيهم : –

(إللِّى غَلاَهُ[32] بالتَّحْنِين[33] إنْسَاه يادَلِيلِى[34] وَاتْرُكُهُ)

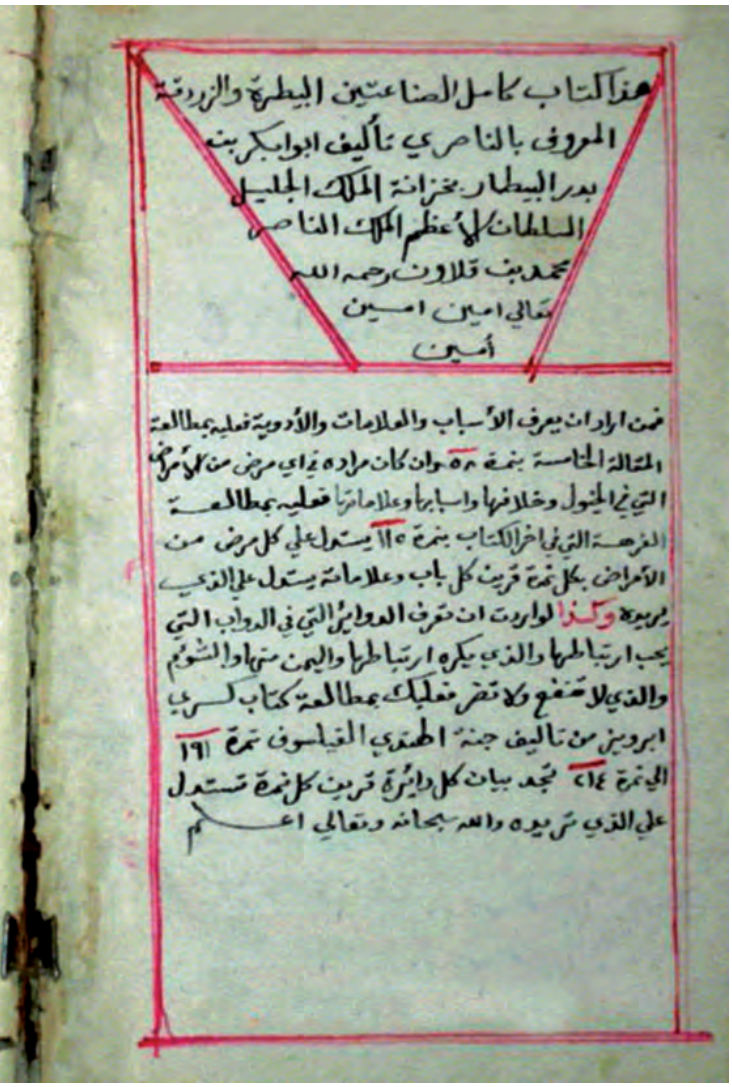
ومعناها : (الذي لا يجدي في حبه التاحيل ويصر على الصد اتركه يا عقلي)

وحداؤها : (قديم الغية ينسى ليه)

ومن أمثلة المجرودة :

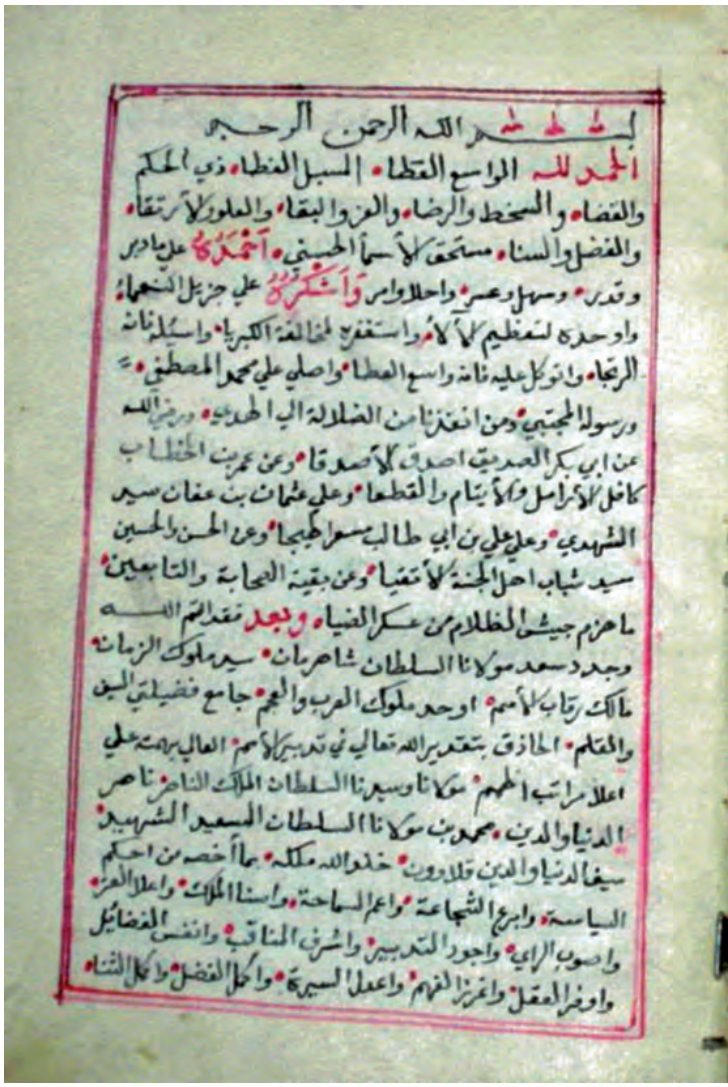
عِينَكْ عينْ فَرِيد[35] أَرْيَل[36] غريب ومكانه الأوعار[37]
إللِّي رَاعَ[38] الْقَنَّاص اجْفَل[39] وروّح مرعوب[40] ومحتار
خايف مِا لصَّقْرِ القاتل نِدَاوى[41] مِتْكُوبِ بِحَمَارْ

ومن أشهر ألعابهم التي قد تجد أطفال العرب يمارسونها هي السيجة.وهي عبارة عن مربع


هذا كتاب كامل الصناعتين البيطرة والزردقة
المعروف بالناصري تأليف ابوابكر بن
بدر البيطار بخزانة الملك الجليل
السلطان الأعظم الملك الناصر
محمد بن قلاون رحمه الله
تعالى امين امين
أمين
من اراد ان يعرف الأسباب والعلامات والأدوية فعليه بمطالعة
المقالة الخامسة بنمرة ٥ وان كان مراده فى اى مرض من الأمراض
التي في الخيول وخلافها واسبابها وعلاماتها فعليه بمطالعة
الفهرسة التي في اخر الكتاب بنمرة ١١ يستدل على كل مرض من
الأمراض بكل نمرة قرين كل باب وعلامة يستدل على الذي
يريده وكذا لو اردت ان تعرف العوايل التي في الدواب التي
يجب ارتباطها والذي يكره ارتباطها واليمن منها والشؤم
والذي لا ينفع ولا تضر مغلبك بمطالعة كتاب الشيخ
ابو دبس من تاليف جنة الهندي الفيلسوف نمرة ١٦١
الى نمرة ١٤٠ تجد بيان كل دايرة قرين كل نمرة تستدل
على الذي تريده والله سبحانه وتعالى اعلم

مكون من خمس وعشرين أغنية أو تسع وأربعين عينا ويلعبها اثنان لكل منهما اثنتا عشرة قطعة في الحالة الأولى وأربع وعشرون قطعة في الحالة الثانية، وذلك لترك العين الوسطي خالية. وتتميز قطع أحدهما عن الآخر بأن تكون قطع الأولى من الطين مثلا والثاني من الحجارة أو الحصى، ويبدأ أحد اللاعبين بوضع قطعتين بنظام خاص ير سمة الذهن، ويليه الثاني بوضع قطعتين وهكذا بالتبادل حتى تملأ العيون كلها ماعدا الوسطى.

ثم يبدأ احدهما بنقل القطعة المجاورة للعين الوسطى إليها، ويتبعه زميله بحيث لو وقعت قطعة أحدهما بين قطعتين من قطع زميله (أكلها) أي رفعها وهكذا، ومن رفعت قطعة قبل زميله عد مغلوبا.



وهذه القطع تسمى (الكلاب) وهذه اللعبة تشبه الشطرنج إلي حد بعيد، ولها عند العرب فن مخصوص يجيده بعضهم، وقد يسافر أحدهم من بلد غلى آخر ليلاعب رجلا مشهورا بلعبها .

ومن ألعابهم أيضاً الحكشة أو الجدلة: وهي لعبة تشبه (الهوكي) تلعب بعصا معوجة من طرفها وكرة من الخرق ومجدول عليها بالحبال، وهي حجم كرة القدم، ويتكون كل فريق من حوالي العشرة على الأقل، ويقفون متقابلين كل في مكان معين أمام زميله، وتلعب على أرض واسعة محدودة المعالم، ويبدأ اللعب من وسط الميدان ويمرر كل فرد الكرة إلي أعضاء فريقه ويحاول الآخرون أخذها منه، ومن أوصل الكرة إلي نهاية الملعب في ناحية خصمه (إلى الرد) عد غالبا، ومن قواعدها عدم رفع العصا إلي اعلي من الرأس وعدم توجيه الوجه إلي جوانب الملعب والظهر غلى داخله وعدم إخراج الكرة إلي خارج الملعب، والجزاء في هذه الأحوال إعطاء الخصم الكرة ليضربها فرد من أعضائه من مكان الخطأ، وهي تلعب في الليالي المقمرة من شبان أشداء .

أما لعبة العشرة والعشرين : فهي تلعب علي أرض منبسطة طولها ثلاثون خطوة واسعة ، وتوضع عصا وعليها طاقية علي بعد عشر خطوات من احد طرفي الملعب ، ويقف أحد اللاعبين ومعه منديل كبير مجدول (طرة) في طرف المسافة الطويلة ويقف الثاني في طرف المسافة القصيرة ثم يلوح لهما الحكم بالجري وتكون مهمة من بدأ من المسافة القصيرة أن يخطف الطاقية ويعود إلى مكانه قبل أن يدركه الثاني لأنه إذا أدركه يستمر بضربه (بالطرة) حتى يصل إلي مكانه .

ولأفراحهم خصوصية ومذاق خاص: وذلك أنه قبل يوم العرس بنحو الشهر يحتشد كل مساء شبان البلدة والبلاد المجاورة (ويدقون الكف الذي سبق شرحه) حتى إذا جاء يوم العرس أعد هودج علي جمل تركب فيه العروس، ومعها بنتان أو ثلاث من أقرب قريباتها، ويسير خلف هذا الجمل تكثر أو تقل على حسب يسار أهل العروسين،وعلي كل جمل أربع أو ست نساء يغنين في أثناء سير المركب نحو بيت العريس، ويتبارى الفرسان إظهار براعتهم في ألعاب الفروسية والبارود كما سبق شرحه.

ويسير حول الموكب شبان ومعهم بنادقهم يطلقون منها طلقات نارية من حين لآخر ، وعندما يصل الموكب إلي منزل العريس تناخ الجمال وينزل من عليها .ويحمل العروس التي تكون محجبة أقرب الناس إليها كأخيها أو خالها وقد يحملها أحد عبيد أو خدم أبيها ، وفي هذه الليلة تنحر الذبائح وتقام الولائم .

وقديماً كان من عادتهم القبيحة في الأفراح انه إذا مر موكب عرس علي بلد فيها عرب خرج هؤلاء لدعوة الموكب فإن كانوا لا يضمرون شرا اكتفو بتقديم الدعوة والترحيب والتهنئة وتلقي الشكر وسار الموكب في سبيله مرحبا من الداعين ، وإن كانو يضمرون شرا لثأر قديم أو للحط من قدر أهل

العرس أو النهب قدموا الدعوة وأصروا علي قبولها وأصر أهل الفرح علي رفضها لأنهم يرون في ذلك أكبر عار فتنشب بين الفريقين معركة يكون غرض الداعين منها أن يستولوا علي جمل العروس ومن فوقه ، وغرض أهل العرس إحباط مسعاهم ، ولذا يختار جمل العروس من أشد الجمال شكيمة ومن أشرسها طبعاً، وعند نشوب المعركة ينزع مقوده لكيلا يستطيع أحد الاقتراب منه إلا صاحبه.[42]

وفي كثير من الأحيان نجد أن الشاب العربي ليست له حرية في اختيار خطيبته، ولكن يختارها له أبوه وأمه كما أن البنت ليس لها من الأمر شيء فلا تسأل ولا يؤخذ رأيها، وإنما يخطر الشاب والبنت بعد انتهاء الاتفاق. وتختار الخطيبة من بين أقارب الشاب، وتفضل بنت العم كما يفضل ابن العم، وفي بعض الأحيان النادرة يفهم الأب والأم ميل ابنهما فيختاران له من يحبها وبخاصة إذا كانت قريبته .

وكما أن العربي يغالي في أفراحه كذلك في أحزانه وبخاصة إذا كان الميت شاباً أو رجلاً. فتقام ليالي المأتم التي لا تقل عن ثلاث وتنحر الذبائح ويأتي المعزون، وتكون أمارات الحزن بادية علي أهل الميت فيطلق الرجال لحالهم ولا يهتمون بمظهرهم وملبسهم وهندامهم. وتقيم النسوة منادب وهي عبارة عن حلقة من النسوة وسطها امرأة تندب وتلطم وهن يرددن حولها ويندبن و يلطمن الخدود، ويرددن عبارات تنم عن الحزن، ويستمر الحزن عاماً كاملاً لا تزين، ولا تعطر، ولا أفراح، ولا مواسم، ولا أعياد، وحتى الضحايا لا تنحر، وتلبس الملابس السوداء، وقديماً كانت عندهم عادة سيئة ضارة وهي عدم بياض النحاس لمدة عام.[43].

وعلى كل حال فنحن نرى الآن أن تيار المدينة قد جرف كثيراً من عادات عرب الشرقية وتقاليدهم فاندمجوا فى المصريين.خاصة بعدما ألغي الامتياز الذي كان ممنوحاً لهم في 8 سبتمبر سنة 1947م. كما يوجد الكثير من عامة الناس في مصر أصلهم من شبه الجزيرة العربية، ولكنهم لم يهتموا بإثبات جذورهم فضاعت وأصبحوا معتبرين كبقية المصريين وامتزجوا معهم وشكلوا سبيكة حضارية واحدة وربطت بينهم عوامل صنعها الله ودعمتها إرادة القدر ولم تفتعلها تصاريف الإنسان أو نقائص البشر .

لذلك يصح القول: إن عوائد الكرم وطبائعه الشعبية التى وضحت معالمها فى سكان الشرقية وأقرانهم من أقاليم مصر الأخرى قد ارتبطت بجذورها العربية والوطنية فى آن واحد حين انصهر العنصران على جنبات نهر النيل المعطاء لتنسج وشائج تعكس درجات عالية من السمو الإنسانى الذى يتجه إلى الآخر إما فداء له أو وصلاً ومحبةً وإكراماً وحنواً عليه. وكلها وشائج ترتفع بالسلوك الإنسانى وتجعل لوجوده وحياته معنى وقيمة مضافة إلى مجتمعه ناهيك عن أنها تخرجه من منظومة الأنانية والبخل والجشع والتى تطرد تلقائيا كل معانى «القناعة» ولا تدع مجالاً لمفهوم الكرم والإيثار الذى سيبدو بالنسبة لكثيرين أمراً غير قابل للتصديق.

مراجع وهوامش

1 –عزازي على عزازي :قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة (مطبوعات مؤتمر الشرقية الأدبي، الزقازيق2002م)،ص7

2 – أحمد لطفي السيد :قبائل العرب في مصر (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2008م)،32–38

3 – على حلمي: الدليل لعمد ومشايخ البلاد (الطبعة الثانية ، مطبعة الرحمانية بمصر، القاهرة 1925م)،ص65

4 – أحمد لطفي السيد :مرجع سابق ، ص10 وما بعدها وانظر الشرقية وسيناء : بحث نشرته منطقة الزقازيق التعليمية (الزقازيق 1949م)،ص42؛وانظر : المجلة السنوية لمدرسة الزقازيق الثانوية ، عدد عام 1939م، ص89

5 – أحمد السيد سرحان : الحوف الشرقي من الفتح العربي حتى نهاية الدولة الفاطمية (رسالة دكتوراه ـ غير منشورة ـ آداب الزقازيق 1995م)،ص358

6 – نفسه ، ص357

7 – المقريزي (تقي الدين أحمد بن على) (ت845هـ): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار(ج1،طبعة الذخائر)،ص80 وما بعدها

8 –طارق البشري:المسلمون والأقباط في إطار الجماعة الوطنية (دار الشروق، القاهرة1988م)،ص21

9 –أحمد لطفي السيد : مرجع سابق، ص29

10 – مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية،ص92

11 – نعوم شقير: تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها(الطبعة الثانية، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة 2005م)،ص541

12 – الشرقية وسيناء :بحث منطقة الزقازيق التعليمية 1949م،ص49

13 – نعوم شقير :تاريخ سيناء و ص263؛ أحمد لطفي السيد : قبائل العرب في مصر ،ص92

14 – نعوم شقير : تاريخ سيناء ، ص 724؛ أحمد لطفي السيد : قبائل العرب ، ص 38 ؛ مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية 1939م ، ص94

15 – على حلمي :دليل العمد والمشايخ ، ص66

16 – مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية سنة 1939م ، ص94 ؛ إصدار منطقة الزقازيق التعليمية سنة 1949م،ص50

17 – لقاء مسجل فيديو مع الشيخ الطحاوي سعود من مشايخ العرب الطحاوية بجزيرة سعود مركز الحسينية بمحافظة الشرقية يوم 11/4/2008م

18 – عمرو عبد العزيز منير : الشرقية بين التاريخ والفولكلور ،ص177

19 –عمرو عبد العزيز منير : الشرقية بين التاريخ والفولكلور (الطبعة الأولى ، دار الإسلام للنشر2004م)، ص185

20 – الخراج: جمع خرج وهو يصنع من الصوف الطبيعى.

21 – أخف حدة من اللجام ويستخدم مع الخيل الناضجة من سن سنتين فأكثر.

22 – وهى لركوب المهارة وهى سلسلة من الحديد ويخرم بها فم المهر ويستخدم أيضا مع القرطمة لربط الحصان منها.

23 – وهو ما يلف حول رأس الفرس ويحمل الرشمة وتزين بأشياء كثيرة ويكون خفيفا وشحيحا.

24 – لبب: وشاح من الصوف يوضع على صدر الفرس وتتدلى منه بعض الكراريت الجميلة.

25 – الطحاوي سعود لقاء مسجل يوم 11/4/2008م بجزيرة سعود حسينية بالشرقية ، وانظر :الطحاوي سعود الخيول العربية جلة الفنون الشعبية، العدد66/67،صفحات متنوعة

26 – لقاء مع بعض عرب الطحاوية يوم 11/4/2008م؛ مجلة مدرسة الزقازيق سنة 1939م، ص99

27 – لقاء مع الشيخ الطحاوي سعود، والشيخ الدكتور حاتم الطحاوي يوم 15/4/2008م.

28 – الشرقية وسيناء ،مرجع سابق ، ص55

29 – موال يطلق أثناء الدحية.

30 – تميل إلى الأنغام والموسيقى.

31 – الطحاوي سعود لقاء مسجل 11/4/2008م

32 – الحب

33 – التاحيل

34 – عقلي

35 – غزال

36 – جميل

37 – الجهات الوعرة

38 – رأى

39 – خاف

40 – خائف

41 – الصقر الطويل الجناحين

42 – مجلة مدرسة الزقازيق الثانوية عدد1939م،ص100؛ مجلة منطقة الزقازيق التعليمية 1949م،ص59

43 – نفسه ،ص60

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

مدخل أنثربولوجي إلى فنون السَّماع الصُّوفي بالغرب الإسلامي

محمّد الكحلاوي
كاتب من تونس

لقد ساهمت المناهج المعاصرة في مجال العلوم الإنسانيّة ومباحث الأنتربولوجيا الثقافيّة في إعطاء أهميّة بالغة للدّراسات والمقاربات المتعلّقة بالأدب الشّعبي والفلكلور والطّقوس الاحتفاليّة الاجتماعيّة التي تتشكّل على هامش التمثّلات الذّهنيّة والنّفسية المختلفة للمعتقد الدّيني وللقيم الروحيّة التي جاءت بها نصوصه.

وتهدف تلك التمثّلات في مجملها إلى المزاوجة بين العمل بفحوى المعتقد في تفاصيله الدّقيقة والبحث فيه عمّا يحقّق توازنات روحيّة وانسجاماً مع الواقع، رغبة في إنتاج معنى أو تصوّر ما لوجود تلك المجموعات البشريّة التي آثرت نمطاً ما من الحياة الرّوحيّة جسّمته مجالس السّماع الصّوفي[1]، فمضت تستبطن ما استقرّ في أذهانها وتتمثّل ما بدا لها أنّه من جوهر هذا المقدّس، وفق مناح ذوقيّة وممارسات طقسيّة احتفاليّة ترتقي إلى مستوى من الجمال الفنّـي في الكلمـة وطرائق الأداء الصوتـي أو المسار اللّحني الذي لا ينفصل بدوره عن انتظام في الحضور "الرّكحي"، يتجلّى في مشاهد فرجويّة تظهر بمثابة العمل المسرحي. وهي ليست مسرحاً لكونها لم تقصد ذلك في مستوى الفكرة، ولم تحتكم إلى منطق الكتابة الركحيّة أو الإخراج. بل لعلّها نشأت أصلاً في بيئة ثقافيّة وحضاريّة غاب فيها المسرح ولم تهتم كلّيًا بالتّأصيل لتقاليد العمل المسرحي إنتاجاً وفرجة كما عرفته الثّقافة الإغريقيّة والحضارة الرّومانيّة*.

ذلك هو شأن مجالس السّماع والإنشاد والذّكر الجماعي لدى الطّرق الصوفيّة التي انتشرت على نطاق واسع في بلاد الغرب الإسلامي منذ قرون، وساهمت في إثراء المشهد الثّقافي، فوفّرت بذلك إشباعات نفسيّة وروحيّة لما تنطوي عليه من حسّ وجدي عميق وافق انتظارات الذّائقة الجماليّة العامّة. وقد نجم عن ذلك إغناء لمخزون التّراث الشّفوي في مجال الأدب الشّعبي وشعر الرّقائق وفنون الإنشاد والموسيقى، فبعيداً عن المواقف الفقهيّة المتباينة من هذه الظّاهرات، فإنّها تبدو جديرة بالدّراسة والبحث وفق مناهج الأنتربولوجيا والعلوم الإنسانيّة وفلسفات الفنّ لمقاربة ما تضمّنته في متون بنيتها العميقة من قيم جماليّة وروحيّة عالية شكّلت بالضّرورة بعداً هامًّا من أبعاد الشخصيّة الحضارية والهويّة الثقافيّة لمجتمعاتنا العربيّة والإسلاميّة[2].

لقد انتشرت مجالس السّماع الصّوفي، وحلقات الذّكر والإنشاد في كامل أرجاء العالم الإسلامي وخصوصاً في البلاد المغاربيّة أو عالم الغرب الإسلامي (حسب اصطلاح القدامى)، إذ تنوّعت أنماط السّماع والإنشاد لدى مختلف الطّرق الصوفيّة (القادريّة الشاذليّة العيساويّة السّلامية التيجانيّة)، وانتشرت هذه التقاليد بالرّباطات والزّوايا (الخانقاوات) التي مثّلت في العصور الوسيطة والحديثة وإلى عصرنا الحاضر فضاءات لممارسة فنون الذّكر والسّماع وأداء ألوان من الإنشاد والمديح النّبوي بالفصحى والعاميّة وبمصاحبة آلات التّوقيع وأحياناً آلات وتريّة أو نفخيّة أو دون مصاحبة لأيّ آلة. إذ أنّ الأصل في عمل هذه الطّرق هو الذّكر دون آلات من خلال ترديد التّسبيحات الإلهيّة والتّصلية على الرّسول محمّد (صلّى الله عليه وسلّم) والاستغفار والدّعاء طلباً للرّحمة والغفران، ورغبة في دفع الشرّ والأذى وتحصيل البركة، لكن وفي سياق التطوّر التّاريخي لمثل هذه الظّاهرات الثقافيّة الدّينيّة الرّوحيّة استوجب الأمر انفتاحاً ضروريًّا على الفضاء

الاجتماعي، وذلك خاصّة عند إقامة الاحتفالات ببعض المناسبات الدّينيّة فتمّ إدخال نمط من المديح للأنبياء والأولياء الصّالحين واعتمد في ذلك الآلات الموسيقيّة لا سيّما منها آلات الإيقاع. وأدخلت مظاهر زينة الفضاء لتتخذ من تلك السّناجق (الأعلام) المرفوعة والشّموع الموقدة والمباخر (وهي مواقد ناريّة كبرى توضع فيها أنواع من البخور...) عناصر ديكور، إضافة إلى اعتماد زيّ موحّد في الشّكل واللّون، ويتميّز فقط الشّيخ (المسمّى بالمقدّم في أدبيات الطّرق الصوفيّة) بارتداء لباس مغاير ومختلف في الشّكل، إضافة إلى عمامة توضع فوق رأسه تكون أكثر زركشة، لتوحي بالهيبة والوقار، وتسرّ لها أعين النّاظرين، وأحياناً يرتدي الشّيخ ما قلّ وخفّ، فقد يرتدي ثياباً أكثر بساطة، وفي ذلك رمز إلى التقشّف في متاع الدّنيا، وزهده فيها.

لكن كيف تمفصلت ظاهرة الطّرق الصوفيّة من التصوّف ذاته – من جهة كونه منحى أخلاقيّا فكريًّا مداره الإخلاص في العبادات والطّاعات، ومداواة القلوب بالذّكر وتطهير النّفوس وإصلاحها بتربيتها على الفضائل والسمّو بها عن الرذائل – لتصبح (هذه الطرق) ظواهر ثقافيّة فنّية جماعيّة، ثمّ تتحوّل إلى تشكيلات اجتماعيّة شعبيّة تنتج نوعاً من التمثّلات الذهنيّة البسيطة والعفويّة لجوانب من المعتقد الدّيني ترتبط في عمقها بمعاني الفنّ والجمال، بل أمست عبر تلك الممارسات الطقسيّة تصنع الفرجة والمتعة المشهديّة التي يذهب بعض الدّارسين إلى اعتبارها قد ملأت ذاك الفراغ الذي خلّفه غياب فنّ المسرح في الثّقافة العربيّة، وقد تكون أغنت عنه، لاستجابتها لحاجة تذوّق فنون الفرجة المسرحيّة في ارتباطها بينابيع المقدّس واندراجها ضمن دائرته الكبرى التي مثّلت وجها من وجوه تجلّيه في التّاريخ وهو ما كان عاملاً حاسماً في هذا التّأثير وذاك التّمظهر الجمالي الفاتن والخلاّب.

I- الجـذور والتّقاليـد الأولـى:

لقد كان لذاك التّباعد الجغرافي بين عالم الغرب الإسلامي من جهة ومركز الدّيانة ومنبع الرّسالة الخاتمة (الإسلام) من جهة أخرى أثره في تزكية نار الشوق إلى زيارة بيت الله الحرام وإذكاء محبّة الرّسول محمد (ص)، ولم ينفصل هذا وذاك عن الاستغراق في محبّة الله والعمل على الإخلاص في طاعته، فترجمت تلك المشاعر في ألوان من أدب الرّقائق وأشعار المديح والابتهال، لتدوّن في الغرض قصائد ومطوّلات شعريّة وموشّحات وأزجال، من ذلك مثلاً المنظومة الشعريّة المطوّلة التي كتبها الفقيه والعالـم الزّاهـد عبد الله الشقراطـسي (ت 466 هـ/1073 م) "في مدح خاتم النبيّين الرّسول الأعظم محمّد صلّى الله عليه وسلّم وفي ذكر مآثر صحابته" (رضوان الله عليهم) وأطلق عليها اسم "الشقراطسية". وقد عشّرها تلميذه أبو الفضل النّحوي (ت 513 هـ/1119 م)[3]. ثمّ جاء بعد ذلك المحدّث والفقيه الزّاهد العابد القاضي عيّاض السّبتي (ت 544 هـ) فوضع كتابه "الشّفاء بحقوق المصطفى" هذا الأثر الذي تسرّب بسرعة إلى حلقات الزّهاد والصوفيّة، فأخذوا في قراءته بعد صلواتهم، رغبة منهم في الإكثار من الصلاة على النبيّ محمد عليه أفضل الصّلاة والسّلام، وإظهار فضائله.

ولمّا قدم الشيخ أبو مدين شعيب الأنصاري (ت 594هـ/1197 م) (ذو الأصل الأندلسي) من الحجّ، بعد أن أخذ خرقة الصوفيّة على الإمام عبد القـادر الجيلانـي (ت 561 هـ/1165 م)، كان له تأثير بارز في الحياة الرّوحيّة بشمال أفريقيّة وبلاد الغرب الإسلامي. فتتلمذ إليه جمع كبير من المريدين، وأخذوا عنه الأوراد والأشعار والابتهالات والحكم والأدعية التي ستتسرّب إلى سائر حلقات الصوفيّة ومجالس الذّاكرين والزّاهدين العابدين يردّدونها وينشدونها، وقد التقى به أثناء إقامته بتونس – مجاوراً بمسجد سوق السكّاجين – جمع كبير من أعلام التصوّف الذين سيصير أكثرهم شيوخاً لطرق صوفيّة ومجالس ذكر وإنشاد تعمّر الزوايا

والرّباطات وحتى الجوامع والمساجد وكذلك الشأن عند حلوله ببجاية وتلمسان (الجزائر).

وبعد وفاة الشيخ أبي مدين ترسّخت عوائد الاجتماع لترتيل القرآن وإقامة الذّكر وقراءة التسابيح والأدعية وأشعار الرّقائق في الزّوايا والرّباطات على الأخصّ، قبل أن تنتشر هذه التّقاليد الطقسيّة الفنيّة على نطاق واسع في سائر أرجاء بلاد الغرب الإسلامي وتتخذ أشكالا ذات صبغة جماليّة تترجمها رؤية مشهدية خلاّبة تستلذّ سماعها الآذان، وتستعذب رؤيتها الأعين.

وقد اضطلع كلّ من الإمام أبي الحسن الشاذلي (656 هـ/ 1258 م)، والشّاعر الصّوفي أبي الحسن علي النميري الششتري (ت 668هـ/1270م) بمهمّة الحفاظ على تقاليد الاجتماع للذكر، وترسيخ ذلك التّقليد في نظام الحياة الروحيّة الذي عرفته الزّوايا والرّباطات بالغرب الإسلامي وفي المدن الساحليّة على الأخصّ (تونس، بجاية، قابس، طرابلس و طنجة)، وللإشارة فإنّ الشّاذلي والششتري لم يأخذا مباشرة مبادئ الطريق الصّوفي عن الشيخ أبي مدين وإنما عن تلامذته.

فبالنسبة إلى أبي الحسن الشاذلي الذي انتشرت طريقته على أوسع نطاق نجد أن المنتسبين إلى هذه الطريقة[4]، قد أخذوا في ترديد نصوص أحزاب الدّعاء والاستغفار وأوراد الأذكار دون استعمال الآلات لكن مع الحرص على إحكام الأداء الصوتي، وإتقان نبرات النّطق وهو ما تجلّى خاصّة في إنشاد القصائد والأدعية بصوت رنيم مؤثّر، يتراوح بين الشدّة واللّين، إمّا فرديًا وإمّا جماعيًا على هيئة كورال يردّد البيت الطالع، ومن الواجب لدى مريدي – الطّريقة الشاذليّة – سلامة النّطق وحسن الأداء وزجالة العبارة التي غالباً ما تكون فصيحة وهم يقدّمون لذلك بتلاوة ما تيسّر من الذّكر الحكيم.

أمّا الشاعر والصّوفي الكبير أبو الحسن علي النميري الششتري وهو زجّال ووشّاح من طراز رفيع[5]، فقد تسرّبت أعماله الشّعريّة إلى نوبات الطّرب الأندلسي المنتشر في أقطار المغرب العربي والمسمّى بـ"الغرناطي"، و"المالوف"، أي ما ألف النّاس أداءه (غناءه)، وهو ينقسم إلى نوعين: "مالوف الجدّ" ويتعلّق بذكر فضل الله وصفاته الدّالة على كماله مع مناجاته طلباً لرحمته ومغفرته. ويرتبط كذلك هذا النوع بمدح الرّسول الكريم، ووصف الشّوق إلى بيت الله الحرام "الكعبة"، وذكر أحوال من أخلصوا في محبّة الله كما هو الشأن بالنّسبة إلى العابدة رابعة العدويّة (ت 185هـ/ 801م) ويقابل ذلك "مالوف الهزل" وضمنه يندرج القدر الأكبر من الغناء الأندلسي ومداره على وصف خضرة الطّبيعة ورياضها وجمال المرأة والشّوق إلى الوصال بين الأحبّة والعشّاق. وأغلب أشعار ابن الخطيب وابن زمرّك وابن سهل الإسرائيلي وابن زيدون وعبد الكريم القيسي في هذا الشأن.

وأهمّ ما يؤثر عن الشّششتري في مجال السّماع الصّوفي والإنشاد هو إدخاله لآلة الرّق (الدّفّ الصغير ذي الصنوج) في مجالس الإنشاد والمديح، للتّوقيع بها وضبط حركات الأداء ومساراته الزمنيّة. وهذا دور فنّ الإيقاع في الإنشاد. وقد انتشر هذا التّقليد حتى صار يسمّى أولئك الّذين يستعملون الرّقّ في الإنشاد والمديح الصّوفي بـ"الششتارة" نسبة إلى الإمام الشّششتري الّذي أمسى لقبه (الشّششتري) دالاً على نمط من الكتابة الشعريّة الزجليّة ذات النّفس الصّوفي المدحي. وللششتري صنعة وفنون محبكة في هذا اللّون، وهو الذي عبّر في بعض أبياته عن ذلك، انظر مثلاً إلى قوله:

بدأت بذكر الحبيب
وعيشي وكأسي يطيب

يسمّى أولئك الّذين يستعملون الرّقّ في الإنشاد والمديح الصّوفي بـ"الششتارة" نسبة إلى الإمام الشّششتري الّذي أمسى لقبه (الششتري) دالاً على نمط من الكتابة الشعريّة الزجليّة ذات النّفس الصّوفي المدحي.

وقوله كذلك لمّا عرض عليه منصب القضاء بطرابلس وامتنع ولم يوافق – وقد استحمقه الناس مستغربين كيف يرفض منصبا كهذا– فأنشد عندها قائلا:

رضي المتيّم في الهوى بجنونه
خلّوه يفني عمره في فنونــه
لا تعذلوه فليس ينفع عذلكــم
ليس السّلو عن الهوى من دينه

وقال مبدياً فضل طريق الصوفيّة:

إن شئت أن ترقـــى

فخلّي الأكوان
إفنَ وزد عشقا
يكون لك الشان
واتّبع الحق
وارحل للميدان
تنال ما تطلب
على الكمال
هِمْ** في هوى المحبوب ولا تبال[6]

هكذا نلاحظ مدى إيثار الشّشتري لطريق الصوفيّة منهجاً في التربيّة الرّوحيّة، وهذا يشترط إخلاصاً في محبّة الله مع التّماهي الكلّي بذلك. وقد أخذ هذا المنحى مسارات أخرى بعد الشّشتري، إذ ستعرف ألوان الإنشاد والمديح الصّوفي نقلتين بارزتين مثّلت كلاّ منهما طفرة نوعية في تطوّر هذا الفنّ الرّوحي الطّقوسي الذي انتشر على نطاق واسع لدى الفئات الاجتماعيّة العريضة ليؤثّر فيها بقوّة، ويستجيب لذائقتها الجماليّة الفنيّة ضمن رؤيا طقسيّة جماعيّة للفنّ تتبلور من خلال علاقة حيويّة بالدّين أو بالمقدّس تتأسّس بدورها على انسجام بين أفراد المجموعة البشريّة، وتساهم في إنتاج تعبيرات ثقافيّة ومعالم تصوّر للوجود ومنزلة الإنسان فيه. وهو ما يمكن أن يدركه الباحث الأنتربولوجي الذي يعتمد فلسفة الفنّ وعلم الجمال ضمن أدواته النظريّة[7].

ما يعتري المريدين من أحوال عجيبة وأطوار غريبة تصل إلى حدّ إتيان الخوارق كتحدّي سمّ الأفاعي وأكل الزّجاج واختراق النّار يُعدّ أفعالاً يُراد منها إبراز أثر السّماع في نفس المريد وجسده على السّواء

II- المقدّس والجمالي: تجلّيات مختلفة:

لقد تجلّت الطّفرة الأولى المشار إليها أعلاه من خلال ما انتهت إليه الطّريقة الجزوليّة العيساويّة نسبة إلى محمد الجزولي (ت 876 هـ/1421 م) ومحمّد بن عيسى (ت 933هـ/1525 م) ومنبعها مكناس وفاس بالمغرب، فأصحاب هذه الطّريقة آثروا إدخال آلات إيقاع أخرى إضافة إلى الرّق مع ميل إلى إعمال الآلات النفخيّة في بعض الأحيان مثل آلة الزّرنة خاصّة ذات الأصل التّركي، وتمّ الارتقاء بمجلس السّماع والمديح الصّوفي لديهم إلى نمط من الاحتفال الطّقسي من خلال حضور مشهدي منظّم: صفّان متقابلان جلوساً ينقرون على الدّفوف ويتوسّطهم شيخ الحلقة المسمّى "بالمقدّم" أو "شيخ الششتارة" والعمل، ويقف المريدون أو الدّراويش المسمّون في أدبيات الطّريقة بـ"الحضّارة" للشّطح والحركة تفاعلاً مع معاني الأبيات الشّعرية والأزجال الصوفيّة، وتناغماً مع حركة الإيقاع الموسيقي بحثاً عن مواجد*** روحيّة وحالات انجذاب نفسي (extase) تنتشي بموجبها النّفوس وتنجُم عنها سعادة روحيّة قصوى، يصعب رصد كلّ تفاصيلها وتمظهراتها الخارجيّة كما يتعذّر وصفها وصفاً دقيقاً بمفردات المعجم اللّغوي المتداول.

إنّ ما يعتري المريدين من أحوال عجيبة وأطوار غريبة تصل إلى حدّ إتيان الخوارق كتحدّي سمّ الأفاعي وأكل الزّجاج واختراق النّار يُعدّ أفعالاً يُراد منها إبراز أثر السّماع في نفس المريد وجسده على السّواء. وتتنوّع مثل هذه الظّواهر في شكل احتفاليات سماع روحاني تلتقي فيه الحركة بتواجد الأرواح في حالات انتشاء وانجذاب، وتتكيّف من خلاله مع نسق حركة الجسد وتسامي النفس في تناغم وتجاوب تامّ مع الإيقاع الموسيقي وبالتوازي مع ذلك تأخذ الرّوح في القرب من المتعالي. وفي هذا السّياق يمكن أن نفهم ذاك التّعريف البسيكولوجي الذي وضعه دورنيق Durning للسّماع الصّوفي في معرض حديثه عن فروع الطّريقة الشاذليّة حينما قال: "إنّ الصّوفيّة المسلمين الذين يتمركزون في شكل حلقات دينيّة روحيّة في بداية القرن الحادي عشر ميلادي وإلى عصورنا هذه يتبنون الموسيقى باعتبارها وسيلة للتأمّل والصّفاء الرّوحي، تساعد على الوصول إلى حالات الانتشاء والمحبّة، لتغذّي الرّوح وتوقظ الجسم والقلب الغائب أو الغافل. إنّ السّماع في كلّ الحالات يحمل في أصواته صبغة فنيّة موسيقيّة تحيل إلى رغبة في استكناه معنى الموجودات وإدراك الأسرار العميقة المخفيّة في الكون والوجود"[8]. ومعنى هذا أنّ السّماع يحقّق الحضور في مقابل الغياب الذي قد تقع فيه الذّات عند غفلة منها. وكما نلاحظ فإنّ الطّريقة العيساويّة التي أنجز أتباعها مدوّنة إنشاد ومديح في مجال

"مالوف الجدّ" اصطلحوا عليها بـ"سفينة المالوف العيساويّة"[9]، أدمجوا في ممارستهم لهذا السّماع طقوساً وتقاليد سابقة على الإسلام أعادوا صهرها في مدوّنتهم وطوّعوها لمبادئهم. ومن هنا قال أحد الدّارسين المعاصرين: "تعتبر الطّقوس العيساويّة تركيباً من ممارسات صوفيّة منحدرة من تقليد عريق. ومن عناصر مستحدثة انضمّت إلى هذا التّركيب بعد الانتشار الواسع الذي عرفته الطّريقة (فجمعت) بين ممارسات تنتمي إلى المعتقدات الشعبيّة التي علقت بالمبادئ الصوفيّة تبعاً للتّجربة المغربيّة خلال ما يزيد على أربعة قرون"[10].وهذا المنحى نجده خاصة لدي عيساويّة تونس وشرق بلاد الجزائر، أمّا في غرب الجزائر (تلمسان) والمغرب الأقصى (فاس ومكناس) فتأخذ العيساويّة التي تسمّى هناك "عيساوة" شكل غناء الطرب الأندلسي (آلات وتريّة وآلات إيقاع مع تواجد وانتشاء دون طلب للجذب Extase).

أمّا الطّفرة الثانيّة فقد جسّمتها الطّريقة السّلامية نسبة إلى الشّيخ عبد السّلام الأسمر (ت981 هـ/ 1573 م) المغربي الأصل دفين زليتن بليبيا[11] لكونها نأت بمجالس السّماع عن المسار الإسراري الخارق أو لنقل المظهر السّحري الغريب العجيب، لتتمّ العودة على نحو ما إلى تقاليد السّماع كما رسمها الششتري وتلامذته: حلقة أكثرها من حملة الدفّ إلاّ الشيخ (المقدّم) ينقر رّقا، ولا وجود «للحضّارة» (الدّراويش الشّاطحين). وهو ما يعني أنّه ليس هناك رغبة في إيجاد أيّ نوع من الإبهار المشهدي أو فنون الفرجة، فهناك تشديد غير معلن على تأكيد متعة السّماع وبلوغ حالات الانتشاء الرّوحي، وثمّة دعوة إلى الاعتبار بمعاني الأشعار وأزجال الأمداح، غير أنّ مشهديّة الفرجة تتسلّل وتحضر بشكل أو بآخر من خلال أناقة اللّباس ومعالم الهيبة والوقار التي تظهر على الشّيخ وبعض المنشدين، وترتسم من خلال حالات الانصهار الكلّي بين عناصر هذه الحلقة (الذّاكرين والمادحين) – وعبر تملّي المعاني المستقاة من نصوص الأناشيد– تلك المعاني التي تستحيل اعتبارات ذهنيّة ومواجد نفسيّة تساعد على التلذّذ الرّوحاني بالوجود، أو لنقل على تحقيق الحضور للذّات في الوجود، فعبر تلك القوالب الشّعريّة الشعبيّة والفصيحة، ومن

خلال أشكال الإنشاد المصطلح عليها بـ«سلسلة الفزوع» و«التّصلية» (الصّلاة على النبيّ). «والبحور» و«التّهليلة»[12]، تؤسّس المجموعة السّلاميّة لاحتفاليّة سماع ذات مقاصد روحانيّة متعاليّة يكون مدارها مناجاة الله، واستعادة التّاريخ الرّوحي للعقيدة، مع إعادة تشكيله في المتخيّل الجمعي على صورة تبدو متناغمة مع مخزون الذّاكرة الجمعيّة، وتغدو

حيّة في بنيان هذه الذّاكرة، لكونها تساهم في إيجاد صلات وروابط متينة بين أفراد الجماعة، رغبة في تحقيق الاندماج والانصهار في كلّ حضاري ثقافي ديني روحي يصل الدّنيوي بالمقدّس ويمنح للتّجربة الروحيّة معقوليّة ما، تكون عناصرها مستقاة من بنية المقدس ذاته ومن منطق الثّقافة السّائدة.

وهكذا مهما انفتحت الممارسة الطقسيّة لفنون الإنشاد والسّماع الصّوفي في الإسلام على ثقافات وتجارب روحيّة وجماليّة لأمم أخرى، فإنّها تظلّ محافظة على عناصر جوهريّة أصيلة يستقيم بها استمرارها في التّاريخ، وتحقّق بموجبها انصهارها في الكلّ الحضاري والثّقافي الذي به تتجسّد وحدة الجماعة، ومن خلاله يتكوّن كيانها ونسيج هويّتها.

مهما انفتحت الممارسة الطقسيّة لفنون الإنشاد والسّماع الصّوفي في الإسلام على ثقافات وتجارب روحيّة وجماليّة لأمم أخرى، فإنّها تظلّ محافظة على عناصر جوهريّة أصيلة

III- أنماط سماع وسياقات ثقافيّة:

يضاف إلى ما تمّ التطرّق إليه أعلاه أنّ هناك طُرقاً صوفيّة كثيرة انتشرت منذ فترة مبكّرة ببلاد الغرب الإسلامي، وانفتحت بقوّة على أنماط إنشاد ومديح ذات شحنات روحانيّة من شأنها أن تؤثّر في المريدين، ومنها طريقة الشّيخ سيدي أبي علي النّفطي (ت610 هـ/1253م)(13) بالجريد التّونسي (الجنوب الغربي)، فرغم أنّ هذا الرّجل من العلماء وله مؤلّفات ورسائل في مسائل العقيدة، إلاّ أنّ أتباعه اتّجهوا بطريقته إلى إرساء تقاليد طقسيّة يصحبها لون من الشّطح وتحدث بموجبها حالات تروحن وانجذاب بالغ يصبحه وقع آلات "الدفّ والقندري وهو طبل صغير صنع من فخار، ويكون هرمي الشّكل"[14].

وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى الطّريقة التّيجانيّة التي تنسب إلى الشّيخ أحمد التّيجاني دفين فاس (ت 1230 هـ/1814 م) وهي من أكبر الطّرق انتشاراً وأكثرها عدداً من جهة الأتباع (المريدون) الذين يسمّون بعضهم بعضا "الأحباب" وهي طريقة هادئة في أداء أذكارها وأناشيدها ومحافظة إلى أبعد حدّ، "لا جذب فيها ولا رقص ولا خوارق".

أمّا أوراد هذه الطّريقة فهي عبارة عن استغفار وصلوات على النبيّ (ص) في صيغ مختلفة (صلاة الفاتح، وصلاة جوهرة الكمال) ثمّ ذكر "لا إله إلا الله". وتسمّى مجموعة تلك الأذكار والصّلوات "الوظيفة". وتؤدّيان بمعدّل مرّة يوميّا في المساء. وقد أخذ الشّيخ إبراهيم الرّياحي أحد أبرز علماء الزيّتونة (ت 1266هـ/1850م) مبادئ هذه الطّريقة عن الشيخ التيجاني بفاس لينشرها في تونس. كما ألّف اتّباع هذه الطّريقة منظومات كثيرة في مدح شيخهم أحمد التيجاني[15]، أغلبها باللّسان الدّارج. وفي الفترة نفسها ظهرت من رحم الشّاذلية الطّريقة الحرّاقية بشمال المغرب (طنجة وتطوان) نسبة إلى سيدي محمّد الحرّاق (ت1261هـ/1840م) الشّاعر الصّوفي الذّائع الصّيت، وأغلب قصائده بالفصحى وتؤدّى على نمط الطّرب الأندلسي، بل لعل مريديه كغيرهم من أصحاب أغلب الطّرق الصّوفيّة الأخرى ساهموا بقدر وافر في الحفاظ على الموروث الموسيقي العربي[16].وظهرت في فجر القرن العشرين ومن فروع الشاذليّة الطّريقة العلاّوية نسبة إلى أحمد العلاوي المستغانمي بالجزائر وهي طريقة تؤدّي أورادها في شكل قصائد ومديح بالآهات فينطقون في نبرة واحدة توقيعا سريعا أه آآه، أه، آآه ... فيبدو ذلك في شكل وحدة إيقاعيّة يتمايل على صداها المريدون.

وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كذلك أذكار الطّريقة الرّحمانيّة التي تنسب محمّد بن عبد الرحمان القشطولي (ت1793م) دفين الجزائر ومدارها على ذكر اسم الله والصّلاة على نبيّه وإنشاد القصائد دون آلات.

ومن الطّرق التي انفتحت على نماذج من فنون السّود الأفارقة في الإيقاعات والأنغام وأنماط الرّقص طريقة جماعات سيدي سعد الشوشان أو بوسعدية بتونس أو للاّ ميمونة بالمغرب. ويسمّى مديحهم بـ"السّطمبالي"، لدى أهل تونس وبـ"قناوة" لدى أهل المغرب الأقصى. وقناوة نسبة إلى البلد الإفريقي غينيا الذي جاء منه هؤلاء السود ليتوزع بجنوب البلاد المغاربيّة. وهم ينسبون أنفسهم من ناحية أخرى إلى بلال مؤذن الرسول (صلعم).

وتكاد المصادر والمراجع أن تكون مفقودة تماماً حول هذه الطّريقة ما عدا بعض الإشارات المتناثرة هنا وهناك أو بعض الشهادات الحيّة التي دوّنت

مؤخّراً عن بعض أعلام هذه الطّريقة.

لقد ارتبط فنّ السّطمبالي بالأحباش والسّود القادمين من الجنوب الشّرقي للقارّة السّمراء وظهر تقريباً في القرن التاسع عشر ونسب خطأ إلى الباشا آغا السّطمبولي الذي ينحدر من مدينة إسطنبول التّركية. وقد ارتبط هذا الفنّ بفكرة العلاج بالموسيقى من خلال الانتشاء الرّوحي وطلب الجذب عبر التّركيز على سماع الإيقاعات والأهازيج التي تحدثها الآلات المستعملة في هذا النّمط الموسيقي مثل "القمبري" وهي آلة وتريّة وإيقاعيّة في آن تستخدم مع الطّبلة والشقاشق والقراقب كآلات إيقاعيّة ذات جرس موسيقي نحاسي، من شأنه أن يساعد على تحصيل النّشوة وإيجاد حالات نفسانيّة ينصهر بموجبها الفرد في المفارق (المطلق) ويصطلح على ذلك في اللّهجة المتداولة بـ"الجذبة" أو "التّخميرة" وفي هذه التسمية استعارة مجازيّة، بمعنى أنّ صاحب هذا الحال يصيبه طور من الاختمار والانتشاء النّفسي، فيكون مثله كمثل المخمور غير أنّ السّكر هنا روحي والخمرة كلمة ينجذب من خلالها إلى عالم مفارق، فتذوّق معنى الكلمة واستغراقه بالكليّة في معناها يفرز لدى أهل السّماع أحوالاً وأطواراً من التّفريج النفساني عمّا هو كامن في اللاّوعي الفردي أو اللاّوعي الجمعي. وهذا اللون من السّماع الطّقسي الذي يمكن أن نقول عنه إنّه سحري منتشر في البلاد التونسيّة وفي المغرب الأقصى بمدن الصويرة وأغادير ومرّاكش وببلاد السّوس (جنوب المغرب) ويصطلح عليه لديهم كما سبقت الإشارة إلى ذلك بـ"قناوة"، نسبة إلى البلد الإفريقي (غينيا) الّذي انحدر منه أغلب هؤلاء، وهم يعتقدون أنّ كائنات روحانيّة كالجنّ وغيرها تحضر عند العزف والنّقر على القمبري والدندفة المستعملة في جنوب المغرب (مراكش، أغادير والصويرة).

وفي بعض الأحيان تقدّم هذه الطّريقة أناشيدها بلهجة غير عربيّة أصلاً وإن تكن قريبة منها، ويسمّى ذلك بـ"العجمي"، ولا يقصد به أيّ انتساب إلى العجم أو إلى أقوام من غير العرب، وإنّما المقصود به مخاطبة قوى روحيّة من غير جنس البشر كالجنّ مثلا فتسمع ألفاظاً من نوع: "قلاديمة" و"بابا جاطو" و"أمي يانا" و"يامو"... يردّدها مريدو هذه الطّريقة وأغلبهم من الزّنوج مريدي الوليّ الصّالح سيدي سعد الشوشان. ولديهم نوبة تسمّى "نوبة بوسعديّة" يتغنّون فيها بمناقب هذا الوليّ الصّالح.

وفي خاتمة هذه المقاربة يمكن أن نلخّص إلى نتائج ثلاث أساسيّة.

أولا: استلهمت عديد الفرق الموسيقيّة والمسرحيّة تراث الإنشاد والسّماع لدى الطّرق الصوفيّة، وأبرز تجربة تميّزت في هذا المجال هي مجموعة "ناس الغيوان" التي بدأت في الظّهور سنة 1970 في إطار فرقة مسرحيّة بالدّار البيضاء – المغرب كان يشرف عليها المخرج والكاتب المسرحي الطيّب الصدّيقي. لتبرز بعد ذلك بمثابة المجموعة الموسيقيّة التي تستلهم التّراث الصّوفي والشّعبي على السّواء في تركيبة معاصرة فيها تعبيرات سرياليّة ومنازع وجوديّة ومواقف من الواقع[17]، وقد حقّقت انتشاراً وشهرة واسعتين في البلاد العربيّة وفي العالم أوروبا على الأخصّ.

ثانيا: موسم 1993/1994 شهدت البلاد التونسيّة ميلاد عرض موسيقي مسرحي فنّي ركحي انطلق من محاولة استعادة عناصر فرجويّة وقيم جماليّة تضمّنتها مدوّنة السّماع الصّوفي بالبلاد المغاربيّة، و"الحضرة" كناية على حضرة الشّهود وحضرة مقام النبوّة أو مقام الولاية. وقد قام بإنجاز هذا العرض المخرج المسرحي الفاضل الجزيري الذي عرف كيف يفجّر ذاك التدفّق الرّوحاني الإشراقي وما يشتمل عليه من حسّ وجدي استبطنته منذ قرون تجربة السّماع والإنشاد الصّوفي، وجسّم جماليّة تلتقي فيها حبكة المشهد بمتعة السّماع الذي تشارك في إنتاجه الجماعات المتابعة والمشاهدة لهذه الأنماط الفنيّة الفرجويّة. وفي الإطار نفسه ظهر عرض "طمبلة" الذّي أعدّه الفنان جمال بوكراع واستلهم فيه موسيقى السطمبالي وقناوة.

ثالثا: لقد حافظت مجالس السماع والإنشاد للطرق الصوفية على جانب كبير من التراث الشعري والغنائي الشعبي والفصيح منه، ذلك أنّ الكثير منها تلقن لمريديها ذاك التراث[18] لتنسج على منواله أو تركب على ألحانه كلمات وأشعاراً ذات مقاصد صوفيّة تتصل بالحبّ الإلهي والمديح النبوي وذكر مناقب الأولياء والصّالحين.

الهوامش

1– تجدر الملاحظة هنا إلى أنّ مصطلح السّماع يحيل إلى مفهوم إشكالي يرتبط بحقول دلاليّة مختلفة، فمن السّماع الذي يفيد إنشاد الشّعر وتلقّيه لدى العرب القدامى، والسّماع للألحان وما يحيل إليه من معان الطّرب والانتشاء إلى السّماع الرّوحاني المتعالي الذي يرتبط بسماع القرآن عند تلاوته، إلى السّماع المتداول في مجالس الطّرق الصوفيّة والذي يراد به صقل الهمّة والسموّ بالنّفس طلباً للوجد ورغبة في تحصيل السّعادة الروحيّة عبر التّحقّق بمحبّة الله والإخلاص في ذلك. فالسّماع بهذا المعنى نمط إنشاد طقسي ذو خصوصيّة تطوّرت بتطوّر الحياة الروحيّة في الإسلام وكان ظهوره أوّلا بالمشرق لينتشر بعد ذلك في بلاد الغرب الإسلامي مع القرن السابع للهجرة. راجع في هذا: فؤاد (فاطمة)، السّماع عند الصوفيّة، تصدير عاطف العراقي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1997. وانظر بحثنا. جماليات السّماع والإنشاد الصّوفي بتونس، مجلّة التّقاليد والفنون، تصدر عن المعهد الوطني للتّراث، العدد 13، سنة 2001. وانظر البحث الذي أعدّه الفرنسي جان دورنيق

Jean Durning : Musique et extase. L'audition (السّماع) mystique Dans la tradition soufie. Paris édition Albin Michel, 1988.

* – كما هو معلوم عرفت الثّقافة العربيّة الحديثة جدلاً عميقاً حول أسباب غياب فنّ المسرح في الحضارة الإسلاميّة: هل هي –تلك الأسباب– عقدية دينيّة (كالموقف من التصوير) أم ثقافيّة فنيّة ترتبط بالدور الوظيفي الهام الذي لعبه الشعر العربي من خلال فنون إلقائه وإنشاده أو أنّ ما تضمّنته احتفاليات المناسبات الدّينيّة كالموالد والأعياد والمواسم وغيرها من أنماط فرجة يلتقي فيها الغناء بالتّعبير الجسدي والرّكحي كانت وراء ذلك. راجع عزيزة (محمد)، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصّبان، منشورات عيون القاهرة، 1988. وانظر كذلك الناجي (سعيد)، المقدّس في المسرح العربي، أطروحة دكتوراه دولة نوقشت بكليّة الآداب – فاس، المغرب، الموسم الدّراسي 2002/2003.

2– ونحن نراهن على مثل هذه المقاربة لكون الدّراسة الأنتربولوجيّة الأتنولوجيّة لأنماط الأدب الشّعبي تنظر إلى هذه الفنون في تطوّرها التّاريخي من خلال: "ذاك الارتباط المتين منذ البداية بعالم العقائد والطّقوس التي هدفت بالدّرجة الأولى إلى إشباع الحاجات الاجتماعية والنّفسيّة والرّوحيّة ... (فظهرت) هناك علاقة وثيقة بين الشّعر الغنائي L•art Lyrique الذي ارتبط بدوره بالرّقص والموسيقى والطقوس الاجتماعيّة، فالشّعر وكذلك الأغاني في المجتمعات التقليديّة ترتبط أكثر من غيرها ارتباطاً وثيقاً بالعالم الرّوحي والطّقوسي والسّحري» راجع، إبراهيم الحيدري، أتنولوجيا الفنون التّقليديّة، دار الحوار، سوريّة اللاّذقيّة، ط1، 1984، ص 117.

3– انظر البهلي النيّال، الحقيقة التاريخيّة للتصوّف الإسلامي، مكتبة النجاح تونس 1965، ص 167–168. وقد كانت الشقراطسية سببا في ظهور «بردة» الإمام البوصيري (ت 696 هـ/1295 م) التي نظمت في مدح خير البريّة باعتبارها جاءت معارضة لها، وقد انتشرت بسرعة في كامل أرجاء العالم الإسلامي لا سيما في مصر والبلاد المغاربيّة وإلى اليوم يتداولها الناس، وعليها شروح كثيرة، منها شرح الشيخ محمّد الطّاهر بن عاشور الجّد (ت 1284 هـ/1868 م) المعنون بـ«شفاء القلب الجريح بشرح بردة المديح» راجعه وقدّم له عبد الوهاب الدّخلي وجمال الدّين دراويل، منشورات وزارة الثّقافة والمحافظة على التراث، تونس، 2008.

4– انظر بخصوص هذه الطّريقة كتاب ابن عطاء الله السّكندري (ت 709 هـ/1309 م) «لطائف المنن في مناقب أبي العبّاس المرسي وشيخه أبي الحسن»، ط، دار الكتب العلميّة، وانظر الشّيخ عبد الحليم محمود التصوّف والمدرسة الشّاذليّة، ط دار المعارف مصر، ط3، وراجع كتبه بول نويا

Paul NWYIA, Ibn Atâ Allah et la naissance de la confrérie Šadilite, Dar Machreque Beyrouth, Liban 1986

5– حقّق ديوانه وقدّم له علي سامي النشار، ديوان الششتري، ط دار المعارف الإسكندرية، 1965.

** – فعل أمر اشتقّ من الهيام: هام يهيم، هِمْ.

6– انظر ديوان الششتري (سبق ذكره)، وراجع عبد القادر التليدي، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، ط، 3 دار الأمان الرباط، 2000، ص 128 و133.

7– لقد أصبح الباحثون المعاصرون في جماليات الفنون يفتحون نوافذ مقارباتهم ودراساتهم على حقول علوم الإنسان والأنتربولوجيا وهو ما بدا ضروريًا ومن شأنه أن يساعد الباحث على استكمال مطلب فهم ماهيّة العمل الفني في أبعاده الدلاليّة والوظيفيّة المختلفة. راجع مثلاً:

- Magnet Jacques : L'anthropologue et le esthétique, Traduit par : Denise Paulme Sophie le Mao, éd, Métailié, Paris, 1993

***– نستعمل هذا المصطلح في جذره اللغوي العائد إلى مصطلح «وجد» ومنه التّواجد الذي يعني لدى الصوفيّة البحث عن آثار المحبّة والشّوق في ذات المريد ووجدانه بعد أن يكون أقدم على ذلك.

8– أنظر كتاب،

Les voies d'Allah Sous la direction de Alexandre Popovic et Gilles Veinstein, Librairie Arthéme Fayard. 1996, During, Musique et Rites : Le Samâ, P 157

9– صدرت عن المكتبة العتيقة تونس ط2.

10– انظر، بونبت (عز الدّين): الطّقس العيساوي: حدود المقدّس والفرجة، ضمن مجلّة «قراءات» فصليّة أكاديميّة، أكادير المغرب، خريف 2005، ص 94.

11– انظر في ترجمته وفروع طريقته . البرموني (كريم الدين)، تنقيح روضة الأزهار، المكتبة الثقافيّة الشعبيّة، بيروت (د.ت) وله رسائل صوفيّة أدبيّة حقّقها عمران رابعة، صدرت بعنوان رسائل الأسمر إلى مريديه، دار المدى، بنغازي – بيروت 2005.

12– راجع في هذا الشأن البحث الجامعي الذي أعدّه فتحي زغندة بعنوان: «الطّريقة السلاميّة: أشعارها وألحانها»، منشورات بيت الحكمة قرطاج، 1991، ص 89–100.

13– حول ظهور هذه الطّرق في التّاريخ، وطبيعة الفنون التي تقدّمها يمكن مراجعة: محمد بن عثمان الحشائشي، العادات والتّقاليد التونسيّة، تحقيق الجيلاني بالحاج يحي، سيراس للنّشر تونس 1994. وأنظر كذلك الصّادق الرزقي «الأغاني التونسيّة».

فصل «أناشيد الطّرق الصوفيّة» بالقطر التّونسي، ط2، الدّار التونسيّة للنشر، 1989.

14– الرّزقي (الصّادق)، الأغاني التونسيّة، ص 153.

15– انظر مثلا سفينة قصائد مديح الأحباب، منشورات المكتبة العتيقة ، تونس، 1353هـ/ 1934م.

16– راجع مثلاً التازي (عبد الهادي)، دور الطّرق الصّوفيّة في المحافظة على التّراث الموسيقي، مجلّة المناهل المغربيّة، العدد 13، السنة 1978.

17– انظر في هذا،

Ahmed Aydoun, Musique du Maroc, édition Eddif,

Casa Blanca – Maroc, 1992. Le courant Nass El Ghiwân, P 151 et suivant.

18– انظر في هذا، عبدالوهاب (حسن حسني) ورقات عن الحضارة العربيّة بإفريقيّة، ج2، مكتبة المنار، تونس، 1981.

المراجع

– البرموني (كريم الدين)، تنقيح روضة الأزهار، المكتبة الثقافيّة الشعبيّة، بيروت، د.ت.

– التازي (عبد الهادي)، دور الطّرق الصوفيّة في المحافظة على التّراث الموسيقي، مجلّة المناهل المغربيّة، العدد 13، السنة 1978.

– التليدي (عبد القادر)، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، ط3، دار الأمان، الرباط، 2000.

– الحشائشي (محمد بن عثمان)، العادات والتّقاليد التونسيّة، تحقيق الجيلاني بالحاج يحي، سيراس للنّشر، 1994.

– الحيدري (إبراهيم)، أتنولوجيا الفنون التّقليديّة، دار الحوار، سوريا اللاذقيّة، ط1 1984.

– الرّزقي (الصادق)، الأغاني التّونسيّة، الدّار التونسيّة للنّشر، 1989.

– زغندة (فتحي)، الطّريقة السلامية: أشعارها وألحانها، منشورات بيت الحكمة، قرطاج تونس، 1991.

– السكندري (ابن عطاء)، لطائف المنن في مناقب أبي العباس المرسي وشيخه أبي الحسن، ط، دار الكتب العلمية، 2002.

– الششتري (أبو علي النميري) الديوان تحقيق علي سامي النشار، مكتبة دار المعارف الإسكندرية، 1960.

– عزيزة (محمد) الإسلام والمسرح ترجمة رفيق الصبّان، منشورات عيون القاهرة، 1988.

– فؤاد (فاطمة) السّماع عند الصوفيّة، تصدير عاطف العراقي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1997.

– الكحلاوي (محمد)، جماليّات السّماع والإنشاد الصّوفي بتونس، مجلّة التّقاليد والفنون، منشورات المعهد الوطني للتّراث، تونس، العدد 13، السنة 2001.

– الناجي (سعيد)، المقدّس في المسرح العربي، أطروحة دكتورا دولة، نوقشت بكليّة الآداب فاس الموسم الدراسي 2002/2003.

– النيال (البهلي)، الحقيقة التاريخيّة للتصوّف الإسلامي، مكتبة النّجاح، تونس 1965.

– عبدالوهاب (حسن حسني) ورقات عن الحضارة العربية بإفريقيّة، ج2، مكتبة المنار، تونس، 1981.

- Ahmed Aydoun, Musique du Maroc, édition Eddif, Casa Blanca – Maroc, 1992.

- Jean Durning : Musique et extase. L'audition (السّماع) mystique Dans la tradition soufie. Paris édition Albin Michel, 1988.

- Les voies d'Allah Sous la direction de Alexandre Popovic et Gilles Veinstein, Librairie Arthéme Fayard. 1996.

- Magnet Jacques : L'anthropologue et le esthétiques, Traduit par : Denise Paulme Sophie le Mao, éd, Métailié, Paris, 1993.

- Paul NWYIA, Ibn Atâ Allah et la naissance de la confrérie Šadilite, Dar Machreque Beyrouth, Liban 1986

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

المقام الخماسي في الموسيقى الإفريقية

عبد القهّار الحَجّاري
كاتب من المغرب

تمهيد:

تزخر الثقافات الإفريقية بثراء موسيقي هائل يشمل البنى المقامية والإيقاعية والقوالب الفنية والآلات الموسيقية المتعددة والمتنوعة . مما يجعلها ذات إشعاع عالمي لافت .وموضع انبهار كوني من بين موسيقات الشعوب في مختلف أنحاء المعمور .ويكمن سر هذه الفرادة الموسيقية في المكانة المعتبرة التي تحضى بها الموسيقى في تفكير الإنسان الإفريقي وحياته من المهد إلى اللحد .إنها مرتبطة عنده بالأفراح والأتراح .يُقبِل عليها ويمارسها بشغف منقطع النظير في المناسبات الاجتماعية من زفاف وولادة وختان وموت وحركات احتجاجية وقد شكلت الموسيقى والرقص أداة مقاومة ضاربة في إفريقيا الجنوبية ضد نظام الأبارتايد العنصري البائد .وتدخل الموسيقى في الطقوس الروحية والاستشفاء التقليدي والصراع مع الأرواح الشريرة . وقد تواجدت الطبول الإفريقية والآلات الكثيرة منذ القدم .وكان الرقص دائما فعالية دينامية لنمط الحياة الإفريقية وطقوس الصيد والدعوة للحرب والحب والزواج والعمل والتمرين..

إن طغيان الظاهرة الموسيقية لدى شعوب الإفريقية لا يمكن تفسيره إلا عبر الاستشهاد بتلك الفكرة البسيطة في شكلها والعميقة في معناها والتي تقول أن الموسيقى هي الحياة.[1]

نتناول في هذه المساهمة المقام الخماسي لكونه ظاهرة مميزة للموسيقى الإفريقية امتدت آثارها عالميا. ويشكل مادة موسيقية مشتركة مع الموسيقى المغربية والعربية وموسيقى شعوب شرق آسيا . وموضوع تمثل واستيعاب وتطوير من قبل نظرية علم الموسيقى الحديث. سنحاول في هذه المساهمة أن نقارب المقام الخماسي من زاوية الموسيقى النظرية . من خلال:

تحديد الدلالة الاصطلاحية للمقام الخماسي Pentatonique، تحليل المقام الخماسي وتحديد درجاته وأبعاده وقاعدة اشتقاق سلالمه، ومقارنته بالمقام السباعي، تعرف أهم الآلات الموسيقية المستعملة في إفريقيا وذات العلاقة بالمقام الخماسي، تعرف بعض تجليات المقام الخماسي في شمال إفريقيا.

1 – المقام الخماسي Pentatonique : الدلالة الاصطلاحية

في علم الموسيقى، مبحث الموسيقى النظرية ،يقابل المقام الموسيقي في العربية مصطلح: Gamme musicale.ويعني تتابع الأصوات الموسيقية في حركة متصلة صعودا ونزولا.حيث يكون للعلامتين الموسيقيتين الأولى والأخيرة نفس الاسم. وبهذا يكون مثلا مقام (دو) مكونا من النوتات: دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي،–دو– جواب دو الأولى . ومقام (صول) هو: صول، لا، سي، دو ،ري، مي ،فا،–صول–جواب صول الأولى.

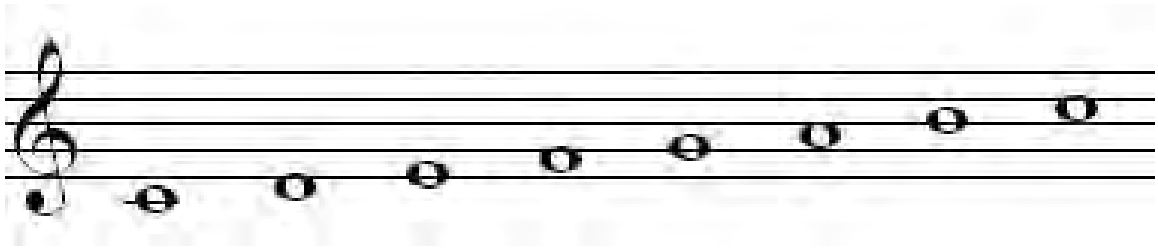
يسمى مقاما موسيقيا خماسيا أو بنتاتونيا Pentatonique كل مقام موسيقي يتكون من خمس درجات يراعى في ترتيبها نظام خاص سنصل إليه .وأصل الكلمة يوناني مكونة من ثلاثة أجزاء : Penta وتعني خمسة .وTon وتعني البعد وهو من المسافات الصوتية وique وهي للنسبة .ومعناه خماسي الدرجات الصوتية .بدل أن

يكون سباعيا Heptatonique .

2 – تحليل المقام الخماسي: عرف الإنسان هذا المقام الموسيقي منذ القديم في صيرورة اكتشافه للدرجات الصوتية الممكنة في جهازه الحنجري وفي الطبيعة وآلاته الموسيقية التي أخذ يتدرج في اختراعها .ويُرجع البعض تاريخ المقام الخماسي إلى 2500 سنة قبل الميلاد في الموسيقى الصينية القديمة[2] .وجد في موسيقى مختلف شعوب آسيا وإفريقيا في العمل والمناسبات الاجتماعية والدينية.. ويوظف في الموسيقى الأمريكية والأوربية. نجده في قوالب كثيرة من ارتجال وغناء وقد دخل في تأليف موسيقي البلوز والجاز بالخصوص. ويؤدى بآلات تقليدية وحديثة على حد سواء .

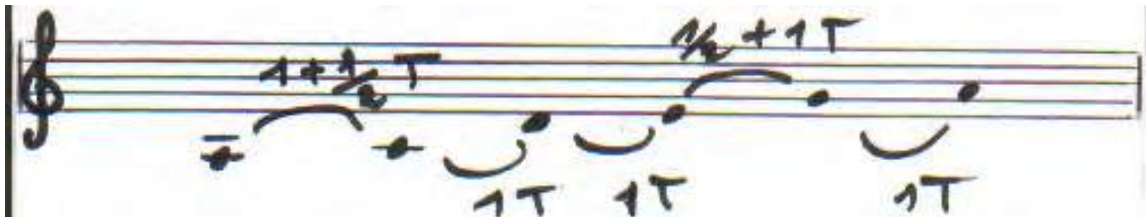
انتقل المقام الخماسي من إفريقيا إلى أمريكا . وكان المزارعون السود من أصل إفريقي يتغنون أثناء العمل في حقول القطن بصفة خاصة بأغان من هذا المقام. وعلى إثر ذلك ظهر البلوز والجاز فيما بعد أواخر القرن 19 على أساس المقام الخماسي. وفي بداية القرن العشرين عندما أراد مبدعو البلوز والجاز كتابة المدونات الموسيقية،أخضعوا هذا المقام إلى قواعد كتابة المقام المكتمل أي المقام السباعي Gamme Heptatonique(تعني hepta باليونانية سبعة) أي اعتبروا الخماسي متضمنا في المقام السباعي.لكن كتابة المقام الخماسي حملتهم على تغيير الأبعاد في السلم السباعي . فسموا الدرجات المعدلة بالنوتات الزرقاء blues notes. واعتبروا النوتات الزرقاء مميزة للمقام الخماسي . ثم كتبوا ما يشبه المقام الخماسي الأصلي على سلالم ملونة Chromatiques أي معدلة الدرجات وسموه بالسلم الملون السداسي échelle hexatonique .

والمقام السباعي Gamme Heptatonique له 7 درجات (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي) كما يلي:



السلم الخماسي الكبير (دو):

السلم الخماسي الصغير (لا):



ومنه السلم الطبيعي Mode diatonique الذي تكُون أبعاده طبيعية لا تحتاج إلى علامات تحويل .والسلم الملونMode chromatique وهو السلم الذي تكون أبعاده مبنية على الخفض والرفع ويحتاج إلى علامات تحويل Altérations .

يتحدد سلم Mode المقام الخماسي بطبيعة ثالثته؛ هل هي كبيرة أم صغيرة ، على غرار تحديد سلالم المقام الطبيعي . فالسلم الخماسي الكبير يتكون من ثانية وثالثة كبيرتين وخامسة تامة وسادسة كبيرة. أما الخماسي الصغير فيتكون من ثالثة صغيرة ورابعة وخامسة تامتين وسابعة صغيرة .وعلى هذا المنوال يمكن اشتقاق جميع الصيغ الممكنة لسلالم المقام الخماسي .

لنفترض ـ من أجل الضرورة المنهجية ـ أن المقام السباعي يتضمن المقام الخماسي، سنقول إذن إن البنتاتوني هو السباعي الكبير مع حذف نصفي البعد الطبيعيين منه أي المسافتين الصغيرتين. وذلك بحذف الدرجتين 4 و7 .هذا مجرد ربط منهجي القصد منه تبيان العلاقة القائمة بين السلم الكبير والسلم الصغير في المقام الخماسي . ولا يصح أن يفهم منه أن المقام البنتاتوني مشتق من السباعي .بل العكس هو الصحيح؛ أي أن المقام الخماسي هو خطوة تاريخية حاسمة في اتجاه اكتشاف الإنسان للمقام السباعي المكتمل. وعادة ما يقدم هذا المقام من هذه الزاوية أيضا من أجل توضيح الفرق بين كل من السباعي والخماسي.

وعندما نقول « المكتمل » معناه أنه باكتشاف الإنسان للدرجة السابعة يكون قد أتم جميع درجات المقام .ذلك أن ترتيب الأصوات الأساسية من سبعة فقط .وهو أمر طبيعي ولا بد منه لأن الصوت عند الإنسان يمكنه الصعود بطبيعته من القرار تدريجيا إلى الجواب على سبعة أصوات . والهبوط عكسيا براحة تامة ؛ إذ لو كان ترتيب الأصوات هذه من أكثر من سبعة أي من تسعة أو عشر ، فليس بمقدور صوت الإنسان أن يؤدي هذه الأصوات إلا بعنف تنفر من سماعه الأذن .[3]

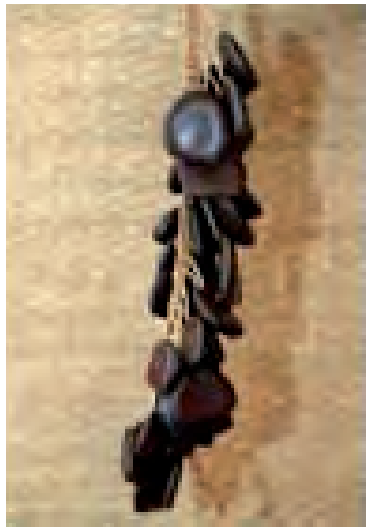
ومن وجهة نظرية الموسيقى الحديثة القائمة على المسافة الكبيرة والمسافة الصغيرة في تركيب سلالم المقام يكون بالضرورة لكل سلم خماسي كبير سلما خماسيا صغيرا ، بحيث يكون لهما نفس الدليل .

السلم الخماسي الكبير DO:

DO→Ré→Mi→ → Sol→ La→→(DO)

السلم الخماسي الكبير La:

La→→DO→Ré→Mi→→Sol→(La)



4– آلات موسيقية :

نتطرق هنا في عجالة إلى التعريف بأهم الآلات الموسيقية في إفريقيا . خاصة تلك التي صممت خصيصا لأداء جمل موسيقية مصوغة على المقام الخماسي .

4–1 آلة البلافون : هي آلة أوكسيلوفون بنتاتونية .صنعت على أساس المقام الخماسي .تتكون من قاعدة سفلية ،وضعت عليها بشكل متواز 17 أو 19 أو 21 قطعة مستطيلة مصفحة من الخشب بطول تنازلي.لكل قطعة ترددها الصوتي متدرجة الذبذبات .أسفلها ثمرات دُباء مجوفة وجافة وهي من فصيلة القرع.حجم الواحدة منها أكبر من التي قبلها؛ أي متدرجة في الحجم . وذات شكل بيضاوي .بداخل كل واحدة زمارة قصب تهتز فتحدث ذبذبات صوتية عند الضرب على الصفيحات الخشبية . المساحة النغمية للآلة تمتد إلى حوالي ثلاثة دواوين Octaves .صممت آلة البلافون في قبيلة الماندينغ Mandingueبمالي على السلم البنتاتوني .يعزف عليها بمضربين خشبيين ينتهي كل مضرب بقطعة مطاط شاعر ساحر غالبا من اجل تقديم فقرات موسيقية بحتة من دون غناء. من أجل الاستشفاء أو لمصاحبة غناء النساء . يعزف عليها الرجال .وأحيانا بمصاحبة آلات أخرى كالناقوس الخشبي . وتوقيع النساء بالتصفيق .. ويمكن أن يكون العزف في مجموعة مكونة من

أربع آلات : آلتان من الأوكسيلوفون وطبلين من ثمرة الدُباء .وذلك في مناسبات مختلفة كالختان وأنشطة الشباب من كلا الجنسين .وفي حفلات الزفاف والاحتفالات السنوية الزراعية التشاركية..أو من أجل مجرد الاستمتاع بالموسيقى والرقص في جلسات الأنس العادية .

4–2 بنغودي Bongodu: آلة إيقاع من عائلة آلات الضرب اللاوترية Idiophones ، مصنوعة من الطين .وتوجد في إفريقيا وأمريكا اللاتينية وآسيا.

4–3 دباء (يقطين) calebasse : ثمرة من فصيلة القرع كاملة أو نصف كروية تفرغ من الداخل وتجفف وتستعمل في إفريقيا في العديد من الاستعمالات ا اليومية منذ القديم. تطرقنا إليها عند الحديث عن آلة « البلفون «.ومنها أيضا آلة تسمى «جابارا « أو « شيكير» ذات عنق ضامر في الوسط متسع في الأعلى

4–4 ناقوس خُشخيشة de cheville Crécelle : وهو قطع صغيرة من خشب أو غيره مرتبطة مع بعضها بخيط .تحدث خشخشة عند التحريك .ومنها صنف ذو مقبض خشبي crécelle à manche . من أصل إفريقي ، تستعمل في الرقص التقليدي .وتدخل ضمن تعدد آلي موسيقي .

4–5 دربوكة « دجامبي «Djembé : توجد في أحجام مختلفة ومعروفة في عدة بلدان إفريقية كغانا وساحل العاج .

4–6 «كاليمبا» أو» سنزا» Calemba : آلة موسيقية لحنية مصنوعة من 7 أو 9 نصيلات مذبذبة مثبتة على صندوق خشبي . أصلها من إفريقيا الوسطى وتؤدي المقام الخماسي كما تؤدي أيضا المقام الطبيعي .

4–7 خشخيشة Crécelle: تسمى «كيس كيس» أو «كاس كاس» وهي آلة إيقاع صغيرة إفريقية من عائلة آلات الضرب اللاوترية . تحدث خشخشة عند تحريكها . تمكن من تنسيق تعدد إيقاعي Poly–rythmique غير متناه .

4–8 ناي خماسي Flûte penta : يعطي درجات المقام الخماسي يوجد على درجة (صول)وعلى درجة (ري) له ثلاث فتحات .

4–9 القوس : Archetهو عبارة عن قوس يشد بطرفيه خيطا يشبه قوس الصيد .يعزف عليه المغني الذي يقوم بسرد حكايات وطرفات في قالب لحني بسيط يقوم على بعدين أو ثلاثة فقط .

4–10 مكشط Racloir : قطعة مستطيلة من

خشب مدرجة بحفر مرتبة طولا .تحك بقضيب فتحدث ذبذبات صوتية .يرتبط صنعها بالقنص والطقوس الجنائزية والقربان .[4]

4–11 الطبل Tambour : له صندوق واحد من خشب ، يستخدم في الاتصال بين القبائل وهو آلة موسيقية إيقاعية أساسية في إفريقيا . في المصاحبة الموسيقية والاستعراض الإيقاعي . والرقص والغناء..في رواندا وعدة بلدان إفريقية تعتبر فرقة الطبول فرقة قائمة بذاتها .

4–12 النفير Cor : هي عبارة عن قرن corn ظبي بها فتحة واحدة تمكن من تغيير البعد عند النفخ فيها.

كان يستعمل فيما مضى للإيذان بالحروب والمعارك الطاحنة التي كانت تدور بين القبائل لأتفه الأسباب.أما اليوم فيستخدم القرن لتجميع الصيادين وإعطاء الإشارة لبدء وانتهاء الصيد .

4–13 شبابة وسكسية بامبو Saxophone en bambou: توجد في أحجام مختلفة ومنها ذات المقام الخماسي . ولها ست فتحات . وتوجد في شكل شبابة أو مزمار وفي شكل سكسية مكونة من عدة أجزاء قابلة للتركيب والتفكيك مصممة على المقام (دو) و(سي) بيمول ومنها التي تتسع مسافاتها إلى ديوانين .

وهناك آلات أخرى لا يمكن إغفال أهميتها ومنها الآلات السائدة في شمال وشرق وجنوب السودان كآلة الطنبور وهي آلة وجدت على النقوش الفرعونية القديمة. وتستخدم الدفوف في أقصى الشمال مصاحبة للغناء بينما يقتصر استخدامها في مناطق السودان الأخرى على المدائح النبوية [5] .وما يبين استئثار المقام الخماسي على البنية اللحنية في السودان فيض الإحساس بطابعه النغمي حتى في الجمل الموسيقية التي يؤلفها الموسيقي السوداني الدارس لعلم الموسيقى على المقام الطبيعي السباعي[6] المكتمل

5–المقام الخماسي في شمال إفريقيا:

لا زال المقام الخماسي موجودا في موسيقى شمال إفريقيا عند جميع شعوب البلدان العربية وبلدان المغرب الكبير من البحر الأحمر إلى المحيط الأطلنتي . فعلاوة على الطابع الخاص للموسيقى المصرية النوبية جنوب مصر والشبيهة بموسيقى السودان التي يعتبر المقام الخماسي أساسا لها ، نجد نغمة هذا المقام أيضا في ليبيا وتونس

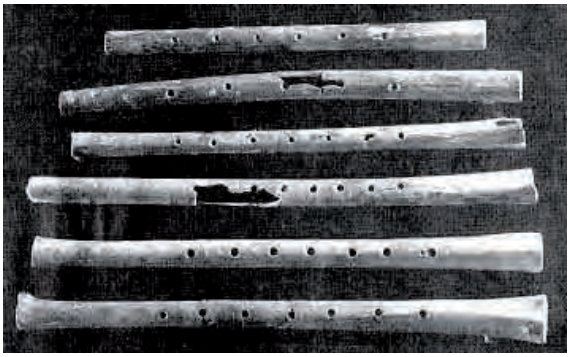
والجزائر وعند الطوارق جنوب هذه البلدان .

إن المتتبع للموسيقى الشعبية المغربية في الجنوب خاصة الأغاني الكناوية والموسيقى الأمازيغية بسوس يدرك جيدا نغمة الخماسي في الغناء وفي العزف على كنبري سوس خاصة وهجهوج كناوة.[7]

وقد تأثرت الموسيقى الأندلسية نفسها بهذه النغمة . فانعكس هذا التأثر على بنيتها المقامية . حيث نجد طبوعا في طرب الآلة وطرب الغرناطي وطرب المالوف على حد سواء تقوم على المقام الخماسي . منها طبع الرصد وهو مختلف عن مقام الراست المشرقي السباعي .فالرصد مقام (طبع) خماسي أندلسي يقوم على درجة Ré (دوكاه) ويخلو من الصوت الثالث Fa ويتكون من:[8]

ré→mi→→sol→la→si

من هذا النوع طبع الذيل ومن ميّزاته خفض الدرجتين الثالثة والسابعة .من فروع هذا المقام ما يسمّى بمقام مجنّب الذيل حيث تخفض درجته الثالثة نصف درجه صوتيّه.



من المقامات الأخرى ما يعرف في تونس و ليبيا بمقام عراق ويسمّى إصفهان في المغرب، ومقام النوى، ورمل الذيل، والمزموم، ومقام عشّاق المراكشي.

طبع رصد الذيل: قرار هذا المقام هي علامة دو وهو مميّز بخفض علامتيه الثالثة والسابعة بمقدار 20٪عند النزول. يرادف هذا المقام مقام الرهاوي التركي مضاف إليه عقد راصت تحا القرار. صوت هذا المقام يشابه السلّم الخماسي للوقوف عند علامته الثانية وتجنّب علامته السابعة.

طبع مجنّب : يعتبر هذا المقام أحد أنواع مقام الذيل وعلامته الثالثة تخفض نصف درجه عند النزول في السلّم.

مقام أصفهان الليبي–التونسي : قرار هذا المقام على صول. له عقد راست على صول يليه عقد راست على صول الجواب ويتحاشى علامته الثالثة ليشابه السلّم الخماسي. يسمّى مقام عشّاق في المغرب ويتميّز بالانتهاء على علامته الخامسة.

هذا باختصار ما نود قوله في هذه المداخلة عن المقام الخماسي في إفريقيا الذي يمثل أحد أبعاد الخصوصية النغمية للقارة السمراء . توخينا فيه الالتزام بالمقاربة العلمية في إطار مبحث الموسيقى النظرية. وضمن أدوات ومفاهيم علم الموسيقى. ونرجو أن تكون هذه المساهمة المتواضعة في هذه الندوة العلمية قد أنارت بعض الزوايا المعتمة في الموضوع .ولكي نستوفي هذا الموضوع كل حقه لا بد من متابعة التفصيل فيه في كتابات ولقاءات لاحقة . وشكرا جزيلا لكم.

الهوامش

1 – الموسيقى في إيقاع الحياة لدى الشعوب الإفريقية ، 145آلة موسيقية من إفريقيا في معرض بمتحف الحضارات في كندا جريدة الشرق الأوسط العدد8306 / 25 أغسطس 2001 .

2 – الموسيقى أحمد الدريسي الغازي ص110– 111 .

3 – الموسيقى النظرية ص 39 .

4 – للتوسع في هذه الفكرة يرجع إلى Rencontres musicales ص18 – 29 .

5 – عن محاضرة الخضر هارون/سفير السودان في واشنطن في مركز الحوار العربي – 28 أغسطس/آب 2005 عن الثقافة العربية في السودان .

6 – عبد اللطيف عبد الغني و الهادي جمعة في حوار موسيقي جريدة الميدان الثقافي العدد2029/19 يونيو2007 .

7 – مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية عبد العزيز بن عبد الجليل و يرجع أيضا إلى " من أهازيج سوس.." لمحمد بودرار والموسيقى واللغة في الأغاني الكناوية "لفليب اسكايلر.. وبحوث أخرى ضمن أعمال المؤتمر الخامس للمجمع العربي للموسيقى بمجلة الفنون عدد خاص بالموسيقى الشعبية بالمغرب ع1 /1978.

8 – مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية ص 136 .وانظر كذلك «آلة العود بالمغرب » للأستاذ عبد الله رمضون ص167.

المراجع

I – جرائد والمجلات:

1– جريدة الشرق الأوسط العدد8306 /25 أغسطس 2001 .

2 – جريدة الميدان / الميدان الثقافي العدد2029/19 يونيو2007 .

3 – مجلة الفنون أصدرتها وزارة الثقافة الرباط ، عدد خاص بالموسيقى الشعبية بالمغرب ع1 /1978 .

II محاضرات :

1 – محاضرة الخضر هارون/سفير السودان في واشنطن في مركز الحوار العربي – 28 أغسطس/آب 2005 عن الثقافة العربية في السودان.

IIIكتب بالعربية :

1 – الموسيقى النظرية سليم الحلو ط 2 منشورات دار مكتبة الحياة .بيروت – لبنان 1972 .

2– الموسيقى: القواعد ، التاريخ ، القاموس / أحمد الدريسي الغازي / مطبعة النجاح الجديدة 1987 .

3 – مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية عبد العزيز بن عبد الجليل سلسلة عالم المعرفة عدد65 / 1983 .

4 – «آلة العود بالمغرب » عبد الله رمضون دار قرطبة للطباعة والنشر ط 1/ 1997 .

IV كتب بالفرنسية:

1- Rencontres musicales ,Réaction de la collection Pieter ANDRIESSEN tome 1 éditions ARTIS- HISTORIA , BRUXLLE 1985

2- Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du sud PAR David B. Copland Traduit de l'anglais par Catherine Belvaude. Titre original : In township tonight ! : South Africa's black city music and theatre.éditons KARTHALA PARIS 1992

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

الحلي المصرية

كنز الأثرياء..

وزينة البسطاء

أشرف عويس
كاتب من مصر

الحلي، خاصة الذهب، هي دفتر الأحوال الذي يعبر بوضوح عن غنى وفقر الناس في مصر، من خلال ما تلبسه النساء –وأحيانا الرجال– كوسائل للزينة، أو ما يدخرونه «لوقت عوزة» جرياً على المثل القائل «القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود».

وقد وصل استهلاك مصر من الذهب وفقاً لإحصائيات مجلس الذهب العالمى لعام 2001 إلى 120 طنًا من الذهب الصافي عيار 24 قيراط سنويًا، 7٪ منها يستخدم في صناعة الحلي للطبقة الشعبية والفلاحين، ثم تأتي بعد ذلك الحلي الأكثر قيمة والتي توجه للطبقة الثرية حيث تقدم في أشكال وتصميمات أكثر تنوعاً وثراء.

يمكننا بسهولة رسم خريطة للحلي المصرية، وفقاً للمنطقة التي تنتمي لها المشغولات الذهبية ووفقاً لطريقة الصنع، حيث إن التفاصيل كثيرة والاختلافات كبيرة جدًا، فلكل منطقة في مصر شخصيتها وخصائصها، وهويتها التي تميزها عن غيرها من بقية المناطق، كذلك فإن الأصول التاريخية والعرقية وبيئة المكان وشكل الأزياء، كلها من المحددات التي تسهم في تحديد ملامح حُلي كل منطقة، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الحلي المصرية إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي: الحلي النوبية، والحلي الصحراوية، والحلي الشعبية وحلي الفلاحين.

الحلي النوبية

هل صادفك الحظ وأنت تعبر الشارع ذات مرة والتقيت بفتاة فاتنة إلى درجة السمار؟.. هل رأيت على صدرها عقداً جميلاً تتوسطه دائرة ذهبية تحيط بها مجموعة فصوص رائعة يسمونه « القمر بوبا»؟.. هل زرت مكاناً لتجمع النوبيين في القاهرة.. حي عابدين مثلاً؟.. أو كنت أكثر حظًا ورأيت تجمعاتهم الأكبر والأجمل في أسوان؟

سواء كانت الإجابة بنعم أو لا.. فنحن ندعوك الآن إلى رحلة رائعة إلى النوبة الساحرة.. نتعرف من خلالها على عالم الحلي والزينة عند النوبيين.. تلك البوابة التي يعبرون من خلالها عن عشقهم للجمال والفن.

تقع النوبة القديمة في الجنوب من الأراضي المصرية.. وفي الشمال من الأراضي السودانية، ومن قديم الأزل كانت أرض النوبة نقطة التقاء مهمة للتجارة.. خاصة حيث وجدت مناجم الذهب المصرية، حتى إن بعض الباحثين يعتقد بأن كلمة النوبة اشتقاق من الكلمة المصرية القديمة «نب».. والتي تعني «الذهب».. في إشارة إلى تسمية النوبة بأرض الذهب، وبعد الهجرة صارت أجمل أغانيهم تقول: مشتاقين يا ناس لبلاد الذهب، وتعد الحلي النوبية ظاهرة ثقافية فلكلورية فريدة من نوعها.. تعبر بشكل حقيقي عن عادات وطقوس أهل النوبة.

والأسباب التي أدت إلى ظهور الأشكال والتيمات المميزة الموجودة في الحلي النوبية، ترجع إلى زمن قديم منذ أيام قدماء المصريين حيث يمكن أن نلمس ذلك التأثير في طريقة ارتداء الأقراط (الحلقان).. فالجزء العلوي من الحلق النوبى مزين بدائرة أو دائرتين.. والحلق نفسه على شكل دائري، وهو نفس الأسلوب الذي يمكن مشاهدته في رسوم تل العمارنة الجدارية.. التي ترجع إلى عصر إخناتون حيث تظهر الرسومات بناته وهن يرتدين الحلقان بنفس الأشكال وبنفس الطريقة.

أما عن التأثير الإسلامى فنلحظ أن الشكل الهلالي يمثل ملمحاً أساسيًا في كثير من قطع الحُلي النوبية.. فهو أحياناً يتوسط العقد أو الكردان، وفي أغلب الأحوال تكون الأقراط (الحلقان) على شكل هلال، وقد يرجع سبب هذا إلى أن الأتراك العثمانيين حين حكموا مصر أرسلوا فرقاً عسكرية

إلى مناطق النوبة المختلفة، وكانت كل فرقة تحمل العلم العثمانى الذي يتوسطه هلال كبير، ومن ثم أخذ الرمز «العلم» يدخل كمفردة جمالية في أشكال زيناتهم.

والتأثير المسيحي أيضاً يبدو واضحاً بشكل كبير في الحُلي التي يستخدمها النوبيون الفادجتا وأبرزها «قصة الرحمن» وهي قطعة ذهبية توضع على الجبهة وتلبسها النساء المتزوجات فقط، وهي مثلثة الشكل على نحو متقارب.. وتشبه هذه القطعة الصليب الذي ارتدته النساء الأوروبيات على جبهاتهن خلال العصور الوسطى، وهناك أيضاً «سوار الرازان» وهو عبارة عن مجموعة من وحدات الخرز يشبه في تكوينه السوار البيزنطى.

كما يظهر بوضوح التأثير الإفريقي على الحلي النوبية من خلال ارتداء قرط الأنف وهو ما يطلقون عليه «زمام».. وهي قطعة شائعة الاستخدام ومنتشرة بين النساء النوبيات.

وتلعب الحلي دوراً مهمًا في طقوس الزواج عند النوبيين، فحفلات الزواج هي المناسبة الأهم في المجتمع النوبى، والحلي والمصوغات هي المكون الأساسى في مهر العروس.. حيث يتكون المهر من جزء نقدي يقدم في مظروف مغلق وعليه ختم، والجزء الآخر يقدم في شكل حلي من الذهب والفضة.. ويتم

تقديمها بشكل علني أمام الناس كل قطعة بمفردها حتى يراها الجميع، ويكون ذلك في احتفال خاص له طقوسه عند كل قبيلة.

في قبيلة الكنوز أهم قطعة يقدمها العريس لعروسه هي «قصة الرحمن»، وأيضا «الجاكيد» وهي ست دوائر ذهبية مربوطة بحبات من الخرز تتوسطها دائرة سابعة كبيرة محفور عليها كلمة «ما شاء الله»، كما يقدم العريس لعروسه يوم الصباحية الخلخال (الحجل) ويكون مصنوعاً من الفضة، والمهر عند الفادجتا يتكون من قصة الرحمن والويدا وخواتم الفضة، وفي قبيلتي الكنوز والعقيلات العربية يقدم العريس مهره من الذهب الخالص ويطلق عليه «البندقي».. وعيار البندقي يوازى 3,5 جرام، وكان العريس يقدم ما يزيد عن 20 بندقي في ذلك الوقت.. لأن عيار البندقي كان هو السائد حتى فترة الخمسينيات، أما بعدها فقد أصبح عيار 21 قيراط هو السائد حتى اليوم.

والمرأة النوبية تستخدم زينتها في كل المناسبات، فهي ترتدي بعض حليها حتى وهي تؤدي عملها اليومي في الحقل، والنساء الكبيرات السن يرتدين الحلي حتى وهن جالسات أمام المنازل في قعدات السمر، أما المرأة التي تعاني من الإجهاض المتكرر فترتدي خلخالاً وحيداً في إحدى قدميها.. ويكون بلا زخرفة أو نقوش.. وتظل تلبسه حتى يتم حملها بسلام.

لكن المناسبة الوحيدة التي لا ترتدي فيها المرأة النوبية حليها هي الوفاة. فلا ترتدي نساء عائلة المتوفى أي قطعة حلي، وكنوع من المشاركة المجتمعية تلبس نساء القبائل الأخرى حليها خلف الرقبة ولا تكون مدلاة على الصدر.

والمرأة النوبية لا تتخلى عن حليها ومصاغها حتى في أصعب الظروف.. لأن هذا هو كنزها الخاص الذي تقدره بشدة.. والذي تدخره أيضا للزمن، وإن اضطرتها الظروف لذلك فإنها تصبح في عار وسط قومها.

والكلمة النوبية «تَبد» تعني صائغاً أو حداداً.. ويقال إن الصاغة النوبيين الأوائل بدؤوا كحدادين قبل أن يتعلموا مهنة الصياغة على يد أسطوات

الحرفة في الجنوب المصري، أما الطريقة التي يتبعها الصاغة النوبيون في تشكيل الحلي من الذهب والفضة فهي تسخين المعدن بشدة حتى يتحول لونه إلى الحمرة.. ثم نقله وطرقه على مسطح تمهيداً لتشكيله، وقد كان بعض الصاغة النوبيين في مطلع القرن العشرين يحمل الواحد منهم أدواته في حقيبة ويتجول بها هنا وهناك.. يطرق الباب على السيدة التي أعطته سابقاً حليها بغرض التصليح، وفي أحيان أخرى كان يجلس أمام الباب ويفترش أدواته ويبدأ في تصليح قطع الحلي أمام المنزل، وفي حالة عدم قبول القطعة للإصلاح فإنه يصهرها ويعيد تشكيلها من جديد في تصميم مختلف، ولقد اشتهر الصاغة النوبيون بالمهارة الشديدة والدقة في حرفتهم.

حلي الصحراء

إن صحراء مصر بما تحويه من واحات تمثل الجزء الأكبر من مساحة مصر، وبالنظر إلى حلي نساء هذه المناطق فإنك تلاحظ التباين والاختلاف الذي يميزها عن حلي مناطق مصر الأخرى، ذلك أن التصميمات الصحراوية بسيطة وبدائية حتى في صنعتها مع استثناء واحد في ذلك تمثله واحة سيوه. ربما يعود السبب في ذلك إلى قلة الموارد الطبيعية كمصدر يتأثر به الصناع أو ربما لعدم اهتمام البدو وعائلاتهم منذ القدم بالحلي، مما جعل الصناع يوجهون إبداعهم ومنتجاتهم لمناطق الطلب على الذهب والحلي وهي المناطق الأكثر ثراء في دلتا النيل وعلى ضفاف نهره.

وبوجه عام.. فإن حلي الصحراء على تنوعها لها مشتركات فيما بينها مثل مكوناتها من الكور الفضية، والأحجار الكريمة وشبه الكريمة والخرز الزجاجي الملون، لكنه هناك اختلاف في التصميمات من منطقة إلى أخرى.

ولما كان الصائغون غير متوافرين في هذه المناطق المتنقلة ومن ثم لم تتوافر الإمكانات والعدد اللازمة لصنع حلي مكتملة كان الصحراويون يلجأون إلى معادن أقل كلفة من الذهب مثل الفضة وخليط النحاس والنيكل.. حيث يخلط النيكل بالنحاس فيعطيه مظهر الفضة اللامع ويكون طيع الصنع فلا يحتاج إلى حرفية ومهارة شديدة في الصنع.

الحلي الشعبية

لفظة «الفلاحون» تشير إلى القوم الذين يسكنون المناطق الريفية ويعيشون على ضفتى نهر النيل في قرى الصعيد ودلتا النيل ويعملون بالزراعة، أما الطبقة الشعبية فهم الطبقة تحت المتوسطة.. الأفقر نسبيًا، ويعيشون في القاهرة والمدن المصرية الكبرى. من ناحية الشكل والتصميم فإنه من الصعب جدًا التفريق بين ما هو شعبي وفلاحي حيث إن الطبقتين تمثلان الأغلبية السكانية بين المجتمع المصري ويرتدون حليًا متشابهة، بينما الاستثناءات القليلة فإنها تعبر عن مناطق بعينها حيث للناس فيها ذوق خاص وملبس خاص وبناء عليه مطلب خاص في شكل الحلي.

يظهر بوضوح التأثير الإفريقي على الحلي النوبية من خلال ارتداء قرط الأنف وهو ما يطلقون عليه «زمام».. وهي قطعة شائعة الاستخدام ومنتشرة بين النساء النوبيات.

في أكثر الأحيان تصنع الحلي من الذهب عيار 21 قيراط فهو يُعد الأكثر قيمة، وبالنسبة للفضة يشغلها الصائغون من عيار 80 أو60 قيراطاً، كما تصنع الحلي أحياناً من معدن النحاس أو الفضة ذات العيار الخفيف ثم تغطى بطبقة من الذهب وهو ما يسمى بـ «ذهب قشرة» وله جمهور عريض وسوق كبيرة بين الفقراء ممن يرغبون في تزيين أنفسهم ومشابهة الأغنياء. ولما زاد الطلب على الذهب القشرة ظهرت شركتان في مصر هما «الجمل» و«السمكة» وكلاهما أنشئ عام 1912م على يد يهود مصريين، وكلا الشركتين كان لهما على الأقل 60 فرعاً تغطي أنحاء مصر، وكانت منتجاتهم من أعقاد وغوايش وأقراط وكافة المشغولات التي كان من الصعب جدًا التفريق بينها وبين الحلي الذهبية الحقيقية، وفي عام 1957م تم بيع الشركتين حيث هاجر أصحابها من مصر، بعدها تم دمج الشركتين في شركة واحدة تحمل الاسم التجاري «الجمل» ثم في عام 1989م غيرت الشركة

نشاطها ووجهته لصناعة الحلي الذهبية الخالصة.

تستخدم الأحجار الكريمة وشبه الكريمة في الحلي الشعبية وحلي الفلاحين، بيد أن هاتين الطبقتين تفضلان اقتناء الحلي التي تحوي أكبر قدر من الذهب حتى لا يفقدوا كثيراً من قيمته حال بيعه فوظيفته كمدخرات تفوق وظيفته التزينية.

إن الحلي الشعبية وحلي الفلاحين تتميز بدقة صنعتها وثراء تفاصيلها ودقة الروابط بين مكوناتها، وذلك في قطع الحلي المسطحة أو ثلاثية الأبعاد.. وعادة ما يكون وزنها خفيفاً حتى يكون سعرها معقولاً.. وفي مثل هذه الحلي يظهر تأثير البيئة المصرية والثقافة الريفية والشعبية واضحين تماماً.. فالتصميمات مستوحاة من أوراق الشجر الرقيقة أو عيون البنات الواسعة أو شكل النهر المتدفق.

عاشقة الحلي

وأنا أبحث في عالم الحلي المصرية التقيت كتاباً رائعاً هو كتاب: «الحُلي المصرية الساحرة.. الفن والصنعة»، وهو كتاب شيق وممتع قدمته لنا مصممة الحُلي المتميزة الفنانة عزة فهمي، وصدر باللغة الإنجليزية عن قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وقد رصدت فيه المؤلفة أهم قطع الحُلي وأشكالها وقيمتها الفنية.. وما يرتبط بها من معتقدات وأساطير، كما رصدت فيه أهم ملامح رحلتها الممتعة والطويلة في عالم الحلي.. كيف بدأت؟.. وإلى أين وصلت؟.. وما هو أهم ما رصدته في هذا العالم؟.. ولماذا فكرت في تسجيله في كتاب بعد كل هذه السنوات؟

تقول الفنانة عزة فهمي في مقدمة كتابها: البداية كانت عند زيارتى لمعرض القاهرة الدولي للكتاب عام 1969م حيث وقفت أمام الأستاذ الألماني معجبة بكتاب أنيق باللغة الألمانية عنوانه «الحلي التقليدية في العصور الوسطى» لمؤلفه كليمنت بندا والمنشور عام 1966م. وكان كلما تصفحت الكتاب زاد انبهاري بالصور الفوتوغرافية رغم جهلي باللغة الألمانية، غير أن هذه الصور على الفور استدعت في ذاكرتى الحلي التي ترتديها والدتي وبقية نساء العائلة، كذلك الحلي التي ترتديها نساء الطبقة الفقيرة والحلي التي أراها في فاترينات الصاغة

عندما أزور منطقة خان الخليلي، لقد كان هذا الكتاب بمثابة بوابتي لدخول عالم لا أعرف عنه شيئاً.

كان الاختيار الوحيد أمامي لدراسة هذه الحرفة هو الدراسة بكلية الفنون التطبيقية، وبعد زيارتي للكلية ترددت، فهناك أربعة سنوات أخرى للدراسة وكل ما كنت أحتاجه هو تعلم الحرفة أو الصنعة، لذا رأيت أنه من الأفضل اللجوء لواحد من أمهر صناع الحلي والتدرب معه.. إنها حرفة قديمة ولكل حرفة صبية فلم لا أكون «صبي صائغ» .. وبالتحدث مع صديقتى سارة الموجي أخبرتني أنه يوجد أسطى يدعى رمضان في خان الخليلي، اعتادت أن يصنع لها بين حين وآخر خاتماً أو سواراً بشكل معين.. وقررت بالفعل الذهاب إليه وخوض التجربة.

في «الرَبع» في خان الخليلي حيث ورش الصاغة بحثت عن الأسطى رمضان حيث دخلت حارات وممرات ضيقة وتسلقت سلالم أضيق وولجت إلى أماكن أحسست ساعتها أنه عالم مختلف تماماً

يعرفه فقط العاملون فيه، وبعد أن أخبرت الأسطى رمضان عن رغبتي في تعلم الحرفة والتدرب لديه اندهش كثيراً فقد كنت أول فتاة ترغب في ذلك.. فقد اعتاد أن يكون صبيته من أبنائه أو من الأولاد الذين تسربوا من التعليم، لكن أن يكون الأمر فتاة وخريجة كلية الفنون الجميلة فهذه أول مرة وأعرب عن موافقته بقوله «ربما تصبحين يوماً الأسطى عزة».

الآن.. وبعد ثلاثين عاماً من العمل الشاق والخبرة التقنية، رغبت أن يشاركني أكبر عدد من الناس خبرة استكشاف كنوز الحلي المصرية والجمال الكامن في كل القطع الفريدة التي استطعت أن أجمعها عبر السنين، أردت من القارئ أن يتفهم المهارات المتنوعة لهؤلاء الذين أبدعوا هذه القطع، وأردت أن أخبر القارئ أيضاً بأسرار الحرفة التي خبّرني إياها أسطواتها.

لم تكن الحلي فقط من أجل التزين والجمال بل كانت وظيفتها كمظهر من مظاهر الثراء وخير دليل على المستوى الاجتماعي. كذلك كان للحلي دور مهم آخر حيث غاب عن المجتمع المصري نظام تأمين اجتماعي يحمي المرأة ويحمي الأسرة بأكملها فكان اقتناء الذهب أحد أهم أشكال الادخار حيث يمكن بسهولة بيعه وقت الحاجة.. إن شعور المرأة بالاستقرار والأمان إنما في هذه الحال يتوقف على كم الذهب الذي تحوزه المرأة بغض النظر عن طبقتها الاجتماعية التي تنتمي إليها، فمثلاً في الريف تعتبر المرأة أن مقتنياتها من الذهب هي كل مدخراتها وقت العوز، وعادة ما يباع الفلاح لزوجته أو ابنته حلقًا على شكل «الهلال» وذلك بعد بيعه للمحصول.. فمن ملاحظاتي انتعاش سوق الذهب خاصة بعد جني محصول القطن وبيعه حيث يتحول ثمن المحصول إلى قطع ذهبية تأخذ شكل الأقراط والأساور والعقود وغيرها.

من خلال لمحة سريعة لما ترتديه المرأة من حلي فإنه يخبرنا عن الطبقة الاجتماعية التي تنتمي لها المرأة، سواء الأثرياء أو الطبقة الشعبية أو حتى الطبقة الأكثر فقراً.

فمثلاً في الطبقة الشعبية، التي من بين نسائها من يدرن مشروعاتهم الصغيرة مثل إدارة المقاهي وبيع الخضراوات، تعتبر المرأة «الغوايش» أهم قطعة حلي وهن يرتدين على الأقل من ست إلى ثماني غوايش في اليد الواحدة يجلجل صوتها عندما تحرك المرأة يدها، يشترك في ذلك معهن زوجات التجار والحرفيين، فالذهب الذي يرتدينه حول رقباتهن وفي أيديهن ينم عن حالتهن الاقتصادية والطبقة الاجتماعية التي ينتمين لها. كما يتميزن بـ «سنة ذهبية» تلمع عندما يبتسمن.

إن صياغ القاهرة ينتجون المئات من الغوايش التي لا تحتوي على أشكال فنية معقدة، فهم لا يضيعون وقتهم في ذلك، هي فقط منقوشة بتحزيزات بسيطة على السطح.. وعند بيعهم لقطع المشغولات الذهبية يضيفون مبلغ مقابل صنعتهم يذهب للصائغ الذي شغل هذه القطعة، ودائماً تضع المرأة في اعتبارها القيمة الخالصة للذهب المشترى تحسباً لبيعه رغبة منها في تغيير الموديلات التي يجددها الصائغون كل عام أو لأنها تعتبره ادخاراً لوقت الحاجة.

إن حلي الصحراء على تنوعها لها مشتركات فيما بينها مثل مكوناتها من الكور الفضية، والأحجار الكريمة وشبه الكريمة والخرز الزجاجي الملون، لكنه هناك اختلاف في التصميمات من منطقة إلى أخرى

إنني أسخر مجهودي في هذا الكتاب لدراسة الحلي المصرية التي يرتديها أغلبية المصريين على مدار فترة زمنية تقدر بحوالى مائة عام، تبدأ من نهاية القرن الـ19 أو بدايات القرن الـ20 كذلك أتناول مجموعتي الخاصة التي كونتها منذ بدأت احترافي للمهنة.

ما قدمناه هنا حول عالم الحلي المصرية لا يعد إلا لمحة بسيطة عن عالم واسع من الجمال والتاريخ والأساطير، نرجو أن تسمح لنا ظروف المستقبل بدراسة أعمق وأوسع له، سواء منا أو من غيرنا، فهذا العالم رحب بما يتسع لعدد كبير من الدراسات ومن الباحثين، فإلى الغد.. حتى نلتقي.

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

فن سك العملة الإسلامية

بركات محمد مراد
كاتب من مصر

لا شك أن اختراع النقود كوسيط للمبادلة وأداة لاختزال القوة الشرائية وقاعدة للقيم النقدية المستقبلية قد أثر في أنماط الحياة الإنسانية من وجهة النظر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية جميعاً، ويكفي أن نشير هنا إلى أن النقود الإسلامية بما تحمله من نقوش وأسماء وعبارات دينية أضحت وثائق تاريخية، بل سجلًا يلقي الضوء أو ينفي تبعية الولاة والسلاطين والبلاد للخلافة أو للحكومات المركزية.

لم يعرف الإنسان التعامل بالنقود، وهو يعيش في الغابات، ولكن بعد حياة الاستقرار واشتغاله بالزراعة، وانخراطه في سلك الجماعة، وجد الإنسان نفسه مضطرًا إلى التفكير في الأخذ والعطاء، وساعد على ذلك رغبته الفطرية في المبادلة، وهي عنده، تقويم وقبول يخرج المسألة من مجرد استلاب لحاجة الغير إلى حيث تصير نفعاً لا غنى عنه.

وكانت المبادلات تتم أول الأمر على أساس المقايضة، أو باستخدام مادة وسيطة للمبادلة، ففي الصين ـ مثلاً استعمل المحار على أنه الوسيلة الرسمية للتبادل حتى القرن الرابع قبل الميلاد حين ظهرت في الصين النقود المعدنية، كما لعب «الثور» دوراً هامًا في التبادل ببلاد اليونان، وحسبه أن كانت له القيمة الكبرى في التقديرات كما للذهب الآن، فيذكر «هوميروس» في إلياذته أن بعض الأسلحة كانت تساوي تسعة ثيران وبعضها مائة، كما قدرت الجارية بأربعة ثيران.

فالسلع النقدية كانت تفرضها ظروف خاصة في بلد معين، فاختلفت هذه السلع من شعب لآخر، في بلد ما الأرز، وفي بلد آخر الشاي والجلود أو الخيول والعبيد، ولا غضاضة في هذا ما دامت النقود كما يعرفها الاقتصادي الأمريكي «فرانسيس ووكر» هي «وسيلة للمبادلة أيا كانت هذه الوسيلة التي ارتضاها القوم في معاملاتهم تحقيقاً لمنفعتهم»، غير أن الخسارة وضياع الثروة كانت تتحقق تماماً في حالة النقود القابلة للتلف كالمحاصيل أو الحيوانات، وأصبح من الضروري بعد ارتقاء الاقتصاد الاجتماعي الاعتماد على سلعة تجمع بين المنفعة والبقاء على الحوادث، وهذا في ذاته أصل الفكرة التي أوحت إلى الناس أن يتخذوا من المعادن وسيطاً للمبادلات، لأن المعادن معيار ثابت لا يتعرض للضياع كرأس مال، ولا تحتاج إلى نفقة لحفظها، فوق أنها تتحمل عوادي الدهر، وتمتاز بسهولة الحمل والنقل، فضلاً عن قابليتها للتجزئة إلى أجزاء توافق مختلف الأغراض والاحتياجات.

وهكذا اتجهت الجماعات إلى إعداد المعادن بأوزان معلومة مقدرة تحت مسئولية أصحابها الذين نقشوا عليها أسماءهم أو ميزوها بعلامات خاصة، وتولت الدولة الإشراف على هذه العلامات، فختمت القطعة بخاتم الدولة كي تصبح «نومسا» أي قانونية (من اليونانية Nomos أي القانون) ليأمن الناس الغش والتزييف في نقود الذهب والفضة.

ويجمع علماء "النميات" أن الليديين بآسيا الصغرى في عهد كرويسوس Croesus أو قارون الليدي (561ـ 546 ق.م) هم أول من سك النقود المعدنية من الذهب والفضة استناداً إلى رأي "هيرودوت".

وقد انتشرت هذه السبائك النقدية من ليديا عن طريق المدن الساحلية اليونانية في آسيا الصغرى إلى بلاد اليونان حيث تطورت هذه النقود أقصى درجات التطور الفني، وانتشرت على أيدي التجار في جميع أنحاء العالم، وقد اتخذت كل دولة إلهاً لها يرمز إليها فنقشته على النقود، وعلى هذا الأساس سارت سنة الأشكال النقدية في العهد الإسلامي

حين نقشت على النقود العربية شهادة التوحيد ولعل هذا قد لفت أنظار الباحثين لدراسة النقود الإسلامية في علم النميات Numisatic وهو العلم الذي يرى سوفيرSauvair أنه يبحث في النقود وعلاقتها بالتاريخ والاقتصاد والفنون [1].

أهمية النقود : تُعد النقود العربية الإسلامية من أهم المصادر، وأدقها في إعادة كتابة التاريخ، لكونها لا تقبل الخطأ، لأنها تصدر من جهة رسمية، إذ أن هذا الخطأ ينعكس على صاحبه، وتسقط هيبته، وبالتالي سلطته في الحكم، لذا لا يمكن الطعن بهذه النقود بسهولة، إذا صحت أثريتها.

وأهمية النقود، تبرز في كونها إحدى أركان الدولة، وشارة من شاراتها، وعنوان مجدها، تتصل باقتصادياتها، وتشريعها، وسائر أوضاعها، وعلاقاتها بالدول المجاورة والمعاصرة لها، فهي تميط اللثام عن خفايا كثيرة، وتعد صفحة كاشفة عن حكومات الدول المتعاقبة لا يستغني عنها تاريخ حياة الدولة، وفي تعيين ميزانيتها، ولو على وجه التقريب.

ويعتقد الدارسون أن النقود العربية الإسلامية منذ ظهورها اقتصر ضربها على التعامل والتبادل التجاري، ولم يتجاوز ذلك الضرب بأي حال من الأحوال إلى أغراض أخرى، إلا أن الدراسات العلمية أثبتت أن للنقود دوراً آخر لا يقل أهمية عن الدور التجاري، ألا وهو الدور الإعلامي، حيث كان هذا النوع من النقود شبيهاً بالدور الذي تلعبه الصحافة والإذاعة والتلفزيون والمؤتمرات في الوقت الحاضر، ولنا من الشواهد النقدية المئات بل الألوف مما يضمه المتحف العراقي في بغداد والمتحف المصري في القاهرة، والمتاحف العربية والإسلامية[2].

وكما تُعد النقود مدرسة للتصوير في مراحلها المختلفة، إذ تعطينا في كل فترة زمنية تصوراً كاملاً لمميزاتها العامة، والخاصة لها، ولنا من نقود الموصل، وبغداد، وديار بكر وغيرها العشرات، بل المئات خير دليل على ذلك، وتُعد النقود أيضاً مدرسة للخط العربي وتطوره، بأنواعه المختلفة، ومدرسة لدراسة العناصر الزخرفية بأشكالها المختلفة الهندسية، والفلكية، والنباتية، والحيوانية، والآدمية، ولا ننسى ما تضم دراسة النقود من كُنى، وألقاب، ومُدن ضرب، وشعارات تستوعب دراسة كل منها معجماً خاصًا بها تسد فراغاً كبيراً في المكتبة العربية.

مصر والنقود: وقد ظلت مصر بعيدة عن التطور النقدي فترة طويلة، فلم تضرب نقوداً طوال العصر الفرعوني، بل بقيت متمسكة بتقاليدها في المقايضات، ومن آثار المقايضات بالمعادن بأشكالها المختلفة في هيئة حلقات من الذهب والفضة نجد رسوما بديعة تمثل وزن تلك الحلقات بالميزان في مقابر الأسرة 18، ويمكن اعتبار نقود الفرس التي ضربها الوالي Aryandos وسميت(أرياندكون) أول عهد المصريين بالنقود،

دينار الدولة الأموية

ومع ذلك فلم يعترف بها الشعب، وأخضعها القوم لعاداتهم فاعتبروها سبائك معدنية يجزئونها بالمقراض بعد اختبار نقاء معدنها، وتوزن بالميزان حسب مقايضاتهم.

إلا أن المصريين قد ضربوا النقود اليونانية باسم الملك المصري (تاخوس) في عهد الأسرة3.

وكان ضرب هذه النقود تحت ضغط ظروف سياسية، لعل أهمها دفع أجور الجند اليونان المرتزقة الذين استعانت بهم مصر في طرد الفرس، وبذلك يمكن اعتبار هذه نقوداً مصرية ضربت من الذهب والفضة، ولكن مع ذلك ظلت المقايضة وتجزئة المعادن والنقود الأجنبية قائمة في مصر حتى ازداد الاحتكاك التجاري بين مصر وجيرانها من العالم الآسيوي الأوربي في عصر البطالمة، فتأثر المصريون بالتطور النقدي في هذه البلاد وخاصة بلاد اليونان، فانتقلت مصر من مرحلة تداول المعادن النفيسة بالوزن إلى مرحلة النقود، وتزخر متاحف العالم بمجموعات قيمة من النقود البطلمية المصرية المصورة.. وقد ظلت قاعدة الذهب Gold Stanard أساساً للنظام النقدي في مصر حتى بعد نهاية السيادة البيزنطية.

وتدل قطع الفخار المكتوبة Ostraca التي عثر عليها في مصر على أن المعاملات بين الأهالي عند الفتح الإسلامي كان أساسها النقود الذهبية المعروفة بالدينار وأجزاء الدينار، وقد دفع هذا الوضع النقدي بعض المؤرخين العرب إلى الظن بأن نقود مصر هي الذهب فقط ، فيذكر المقريزي مثلاً أن مصر من بين الأمصار فيما برح نقدها المنسوب إليه قيم الأعمال وأثمان المبيعات ذهباً في سائر دولها الجاهلية (قبل الفتح الإسلامي). ويذكر في موضع آخر «من أمعن النظر في أخبار مصر عرف أن نقدها... لم يكن إلا من الذهب فقط».

والحقيقة أن قاعدة النقد Etalon Monetaire في مصر قبل الفتح الإسلامي وبعده هي الذهب، أي أن مصر كانت تسير على "نظام المعدن الفردي" Monometallisme ولكن هذا النظام لم يمنع استعمال نقود أخرى مساعدة من الفضة والبرونز، وإن كان الذهب وحده هو العملة القانونية التي كان لها قوة إبراء غير محدودة، والسبب في ذلك هو كثرة كمية الذهب قبل الفتح العربي، حتى أصبح من الممكن أن يؤدي وحده مهمة النقود الرئيسية القانونية منذ أن غمرت الدنانير البيزنطية الأسواق المصرية كنتيجة لدفع أثمان البردي الذي كانت عاصمة الدولة البيزنطية تستهلك جزءًا كبيراً منه[3].

الدينار الإسلامي ونظرة تاريخية: إذا كان الدينار الذهبي الذي أصدرته الإمبراطورية البيزنطية، قد اكتسب تلك المكانة الدولية في صدر العصور الوسطى، فإن الدينار الذهبي الإسلامي، الذي أصدره الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (65ـ 86هـ/ 685ـ 7,5م)، قد حظي بمكانة عالمية واكتسب، بجدارة، احتراماً وقبولاً في أرجاء العالم القديم، دون أن ينازعه في ذلك منازع، منذ أوائل القرن الثامن الميلادي (الثاني الهجري) حتى أوائل القرن الثالث عشر الميلادي (السابع الهجري).

إن إلقاء بعض الضوء على قصة (عالمية) الدينار الإسلامي يشكل موضوعاً مهمًا وممتعاً، كان سك الخليفة عبد الملك للنقود العربية الإسلامية، الدينار الذهبي والدرهم الفضي من أهم أحداث التاريخ العربي الإسلامي، نظراً لما ترتب عليه من نتائج بالغة الأهمية، اقتصادية وسياسية.. محلية وعالمية. بل يمكن القول إن هذا الإنجاز كان إيذانا (بانقلاب) جذري في النظم المالية والاقتصادية التي كانت سائدة في عالم العصور الوسطى.

ولكي ندرك هذا الإنجاز على حقيقته علينا أن نتعرف، بداية، على الخريطة النقدية التي كانت سائدة في العالم عشية ظهور الإسلام، في مستهل القرن السابع الميلادي، فقد أجمعت المصادر أن الإمبراطورية البيزنطية كانت الدولة الوحيدة التي تصدر العملة الذهبية، وهي المعروفة باسم (الصولدي)، والدولة الفارسية كانت تصدر العملة الفضية، وهي الدرهم الفضي الفارسي، أما المماليك الجرمانية البربرية التي كانت قد قامت على أنقاض الإمبراطورية الرومانية في الغرب الأوربي، منذ القرن الخامس الميلادي، فقد كانت لا تسك إلا عملات فضية.

وقد استخدم عرب الجزيرة، في تجارتهم مع الشام وفارس واليمن، قبل الإسلام، بشكل رئيسي، الدينار البيزنطي والدرهم الفارسي، ولم يكن أمام الدولة العربية الإسلامية الناشئة خيار سوى استخدام النقود المتداولة من بيزنطية وفارسية، خدمة لشئونها المالية والاقتصادية وحرصاً منها على مصالح الناس عامة، ولا سيما أن الهم الأول للعرب والمسلمين في تلك المرحلة كان نجاح الدعوة الإسلامية وتثبيت أركان الدولة ونشر الإسلام، في الجزيرة وخارجها، ولهذا فإن سك نقد جديد لم يكن مطلباً مُلحًا آنذاك، كما أن الشروط اللازمة لنجاح مثل هذا المشروع لم تكن قد توافرت بعد.

ولكن على الرغم من ذلك فقد حاول بعض الخلفاء والأمراء العرب والمسلمين، قبل عبد الملك، سك بعض النقود، ولكنها جاءت في معظمها على طراز النقود الفارسية والبيزنطية، ولم يتم تداولها رسميًا، وعلى أي حال، فقد شكلت هذه المحاولات إرهاصات أولية لظهور النقود العربية الإسلامية[4].

وقد أشار الكتاب العرب إلى علم النقود أو«علم النميات» Numismatic، ولكن في نُبذ عرضية أو فصول خاصة، فيما عدا "المقريزي" الذي خصص كتيبا أسماه «شذور العقود في ذكر النقود».

وأطلقوا على النقود الإسلامية لفظ «السكة».

ولما استخلف أبو بكر الصديق رضي الله عنه، عمل بسنة النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ في إقرار التعامل بتلك النقود ذات الصور الآدمية والشارات غير الإسلامية، ولم يغير منها شيئاً، ولكن ما لبث العرب في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه أن أصبحوا سادة فارس وما بين النهرين والشام ومصر فأبقوا على نقود كانت مألوفة لديهم، ثم ضرب بعض الدراهم على نقش الكسروية وشكلها، وغير في بعضها «الحمد لله» وفي بعضها «لا إله إلا الله» وكذلك فعل عثمان ومعاوية[5].

إن الدينار الذهبي الإسلامي، الذي أصدره الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (65ـ 86هـ/ 685ـ 7,5م)، قد حظي بمكانة عالمية واكتسب، بجدارة، احتراماً وقبولاً في أرجاء العالم القديم،

وتؤكد لنا النقود ما جاء في المصادر التاريخية أن الخليفة الأموي«عبد الملك بن مروان»(65 ـ 76 هـ) كان أول من عرّب السكة الإسلامية تعريباً كاملاً حين بدأ بتعريب الدواوين حيث وجد أن من ضرورات الاستقرار السياسي والاقتصادي إضفاء الطابع القومي والإسلامي على جميع الميادين الإدارية والمالية، والمتاحف العربية والعالمية غنية بدنانير كاملة التعريب مؤرخة من عام77 هـ.

ويقف كذلك وراء قرار عبد الملك بتعريب العملة جملة من الأسباب، ولكن السبب المباشر هو ما عُرف تاريخيًا باسم «مشكلة القراطيس»، أي ورق

البردي، وخلاصتها أن مصانع البردي، في مصر اعتادت أن تبعث بهذا الورق إلى بيزنطية، وقد كتبت عليه بسملة التثليث (الأب والأبن وروح القدس) باللغة اليونانية.

واستمر هذا التقليد قائماً بعد فتح مصر على يد العرب المسلمين، ولا سيما أن أصحاب هذه المصانع، كانوا أقباطاً، وشاءت الظروف أن يتنبه عبد الملك إلى هذا الأمر، فطلب من عامله على مصر، وهو شقيقه عبد العزيز، بأن يلغي هذا التقليد، وأن يكتب على البردي « قل هو الله أحد»، وعندما علم الإمبراطور البيزنطي، جستنيان الثاني (ت 711م) بذلك، استشاط غضباً، وبعث إلى الخليفة، أكثر من مرة، يطلب منه سحب قراره، وعندما أدرك الإمبراطور أن عبد الملك مصمم على موقفه هدده بأن يصدر دنانير تحمل نقشاً مُهيناً للإسلام والمسلمين، فاستشار الخليفة أصحابه، واتخذ في ضوء ذلك قراره التاريخي بسك الدينار الذهبي الإسلامي، وتحريم تداول الدنانير البيزنطية تحريما كاملاً، وبذلك انتزع من جستنيان الورقة التي كان يهدد بها.

الحق أن المؤرخين العرب لا يختلف واحد منهم في نسبة تعريب النقود إلى عبد الملك بن مروان بقدر اختلافهم في الأسباب التي أدت آخر الأمر إلى ضرب نقود إسلامية

ولقد أزال عبد الملك عن النقود الإسلامية رسوم الأباطرة البيزنطيين والشارات المسيحية من الدنانير، وكذلك ألغى رسوم الملوك الساسانيين وشارات معابد النار مستعيضاً عنها بآيات من القرآن الكريم ومأثورات إسلامية خالصة، بل نجد على الوجه الثاني للعملة تاريخ الضرب واسم المدينة[6].

تعريب العملة: والحق أن المؤرخين العرب لا يختلف واحد منهم في نسبة تعريب النقود إلى عبد الملك بن مروان بقدر اختلافهم في الأسباب التي أدت آخر الأمر إلى ضرب نقود إسلامية خالية من الشارات المسيحية والكتابات اليونانية والنقوش المجوسية. وتتركز الخلافات في وجهات النظر في اعتناق فريق من الباحثين لمبدأ النزاع بني عبد الملك والبيزنطيين بسبب تغيير طراز البردي، من التثليث إلى عقيدة التوحيد، بينما يعتقد فريق آخر بأن ما ضربه عبد الملك من نقود مصورة بصورته هو السبب الرئيسي للتعريب.

ويأتي على رأس النظرية الأولى ما ذكره«البيهقي» في كتابه «المحاسن والمساوئ» من أن قراطيس البردي عربه عبد الملك، «فلما ثبتت القراطيس بالطراز المُحدث بالتوحيد وحُمل إلى بلاد الروم، استشاط الإمبراطور غضباً، فكتب إلى عبد الملك لتأمرن برد ما كان عليه أو لآمر بنقش الدنانير والدراهم فينقش عليه شتم نبيك»[7].

ويشير المؤرخ إلى أن عبد الملك صعب عليه هذا التهديد فجمع مستشاريه، فأشار عليه محمد بن الباقر بن على بن الحسين بتعريب النقود وتسجيل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وتاريخ الضرب عليها مع تحديد النسبة بين الدنانير والدراهم بسبعة إلى عشرة على أن تصب صنجات من قوارير ولا تستحيل إلى زيادة مع أو نقصان لتصير عليها أوزان النقود العربية، وتفرض عقوبات رادعة على من يتعامل بغير النقود الإسلامية» ففعل عبد الملك ذلك». وقد أورد البلاذري والمقريزي وأبو المحاسن قصة مشابهة لرواية البيهقي والدميري.

أما النظرية الثانية التي ترد أسباب تعريب عبد الملك للنقود إلى ما وقع بينه وبين الإمبراطور البيزنطي من نزاع لم يكن أساسه البردي وتعريبه، بل لأن عبد الملك ضرب نوعاً من الدنانير مصور بصورته التي حلت محل صورة الإمبراطور. ولذلك يرى باحث معاصر[8] أن عبد الملك كان يقدر خطورة الميدان الاقتصادي للدولة من أن يحل به هزة عنيفة إذا ما أصدر أوامره بإلغاء التعامل بالنقود غير العربية بين يوم وليلة، وهي نقود قد أكتنز الشعب ثرواته بها، كما قد ألف التعامل من خلالها، لذلك سار عبد الملك في تعريب النقود بطريقة مرحلية استغرقت أربع سنوات من عام74 ـ 77 هـ .

فبدأ بتحوير الصلبان في الدنانير إلى حرف (T) مع الإبقاء على كافة الصور الإمبراطورية والنقوش اللاتينية، ثم انتقل بعد ذلك إلى تحوير الصلبان إلى كرات مع تسجيل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية في هامش الظهر، ثم جاءت خطوة تالية أكثر جرأة ألغيت فيها صورة الإمبراطور البيزنطي وأولاده وحلت محلها صورة الخليفة عبد الملك، وهو يقبض على السيف علامة الإمامة عند المسلمين مع تسجيل تاريخ الضرب عام 74هـ .

ولدينا أقدم نموذج لهذا الطراز الجريء من الدنانير المرحلية المعرَّبة في متحف كراتشي واستمرار الإصدار يؤرخ بسنة عام 76 ، 77هـ ويحتفظ المتحف البريطاني والمكتبة الأهلية بباريس بهذه الدنانير. وهي دنانير كانت في حد ذاتها ثورة إصلاحية خطيرة تسببت في نزاع أخطر بين الخليفة عبد الملك والإمبراطور جستنيان الثاني الذي كانت بينه وبين الدولة العربية معاهدات وانتهى النزاع باشتعال الحرب من جديد بين العرب والبيزنطيين، تلك الحرب التي كان النصر فيها للدولة العربية.

ومما لا جدال فيه أن هذه الحرب، لم تكن مجرد صدام بين حاكمين أحدهما هاديٌ رزين والآخر متهور، ولكنها كانت تحدياً وصراعاً بين حضارة قديمة تفتخر بتراثها الديني وسلطتها العالمية من ناحية وبين دولة فتية تحتم عليها أن تفسح مكاناً لعقيدتها الدينية الخاصة بها ولحقوقها الخلافية من ناحية أخرى[9].

ويرى الباحث «عادل زيتون»[10] أنه إذا كانت «مشكلة القراطيس» هي السبب المباشر لقرار عبد الملك، في سك النقود العربية الإسلامية، الدنانير منها والدراهم، فإن هناك أسباباً أخرى، ربما تفوق في أهميتها تلك المشكلة، وفي مقدمتها رغبة الخليفة في تحقيق الاستقلال المالي عن الدولة البيزنطية، وفي التخلص من الفوضى التي كانت سائدة في النقود الأجنبية المتداولة في العالم العربي والإسلامي، آنذاك، الدنانير منها والدراهم، نتيجة تنوعها واختلاف أوزانها وعيارها، وما كان على تلك الفوضى من أضرار مالية واقتصادية تلحق بالدولة والرعية على السواء.

هذا فضلاً عن رغبة الخليفة في التخلص من الغش الذي انتشر في تلك النقود، وأدى، بالتالي إلى انخفاض قيمتها الشرائية وارتفاع الأسعار وانعدام ثقة الناس بها. وجاء شكل الدينار الذهبي الإسلامي الذي سكه عبد الملك عام 77هـ على النحو التالي: نقش على أحد الوجهين «الله أحد، الله الصمد، لم يلد ولم يولد» ونقش على مدار الوجه نفسه «بسم الله ، ضرب هذا الدينار في سنة سبع وسبعين». أما على الوجه الآخر، فقد نقش «لا إله إلا الله وحده لا شريك له»، ونقش على مداره «محمد رسول الله، أرسله بالهدى ونور الحق ليظهره على الدين كله». أما وزن هذا الدينار فقد كان 25و 4جرام، وهو الوزن الشرعي للدينار وكانت نسبة الذهب فيه نحو 96٪ .

وقد أخذ الدينار الإسلامي بالانتشار التدريجي، وغدا العملة الذهبية الوحيدة في العالم الإسلامي، من حدود الصين شرقاً إلى الأندلس غرباً، ووضعت الدولة العربية الإسلامية النظم والقواعد لدعمه وحمايته، ولكن لم يقتصر انتشار هذا الدينار داخل حدود العالم الإسلامي فقط وإنما اجتازها إلى مدن العالم القديم وأسواقه.

وإذا كان انتشاره العالمي قد جاء متوافقاً في البداية، مع ازدياد النشاط العالمي للتجارة الإسلامية، إلا أنه سرعان ما تجاوز في انتشاره آفاق هذه التجارة وتسرب إلى مناطق لم يصل إليها التجار المسلمون، وغدا بالتالي، نقداً دولياً رئيساً على امتداد خمسة قرون من تاريخ العصور الوسطى(ق 8 ـ ق 13م).

والمهم أن الطراز المعرب من دنانير عبد الملك المصورة قد أخذ مكانه في المعاملات التجارية واستقر كمرحلة رئيسة من مراحل التعريب، انتقلت بعده النقود إلى مرحلة أخرى ختامية تخلصت فيها النقود من التأثيرات البيزنطية والساسانية على السواء. وقد أخذت هذه المرحلة الأخيرة مكانها عام 77هـ واستطاعت الدول العربية الإسلامية بذلك أن توفر لنفسها نظماً خاصة بها لإصدار نقودها التي اكتسبت ثقة المتعاملين بها نظراً لجودة عيارها وانتظام شكلها وجمال نقشها، ودقة وزنها، فاكتسحت أمامها الدينار البيزنطي واحتلت مكان سمعته العالمية.

وما ساعد الدينار الإسلامي على تحقيق هذه المكانة العالمية، والسمعة الدولية سوى محافظة الخلفاء والحكام، في مشرق العالم الإسلامي ومغربه، على الوزن الشرعي للدينار وعياره ونقائه، وعلى الرغم من الفروق الضئيلة في الدنانير التي سكت في عهد هذا الخليفة أو ذاك، فإنه تمت المحافظة على السمات الأساسية لهذا الدينار خلال تلك القرون.

إضافة إلى حرص الدولة العربية الإسلامية على حماية نقدها كان عاملاً مهما في وصول الدينار إلى مكانته العالمية. فقد أدرك الخلفاء والحكام جميعاً أن سلامة الاقتصاد وانتظام مصالح الناس وسمعة الدولة في الداخل والخارج، يرتبط بسلامة النقد، ولهذا وضعوا النظم والقواعد الحمائية، وأشرفوا بأنفسهم أو من خلال من يمثلهم، على تنفيذها.

فقد تمت مراقبة دور سك العملة مراقبة دقيقة، وفرضت أقسى العقوبات على كل من يحاول سك نقد خارج دور السك الحكومية، وعلى من يحاول التلاعب في وزن الدينار وعياره ونقائه. وقد أسهم ذلك كله، بدوره، في خلق الثقة بالدينار الإسلامي، في الأوساط المالية، المحلية منها والعالمية.

ومن المعلوم أنه لم يكن بالإمكان سك الدينار الإسلامي وانتشاره لولا وفرة معدن الذهب، فقوة الدينار كانت مرهونة بتدفق هذا المعدن إلى العالم الإسلامي .

وإذا كان العرب والمسلمون قد أفادوا في بداية سكهم للدينار، من غنائم الفتوحات والكميات الضخمة من الذهب الذي كان مكتنزاً في مدن مصر والشام وقصور الساسانيين في العراق وبلاد فارس، فإنهم اعتمدوا بعد اتساع رقعة الدولة واستقرار الفتوحات على مناجم الذهب في آسيا وإفريقيا، بشكل مباشر وغير مباشر، سواء أكانت تلك التي تقع داخل بلادهم أو خارجها. ولا ننسى أن قوة اقتصاد العالم الإسلامي وازدهاره من أهم العوامل التي ساعدت الدينار على تحقيق مكانته العالمية، فقد أصبح للمسلمين جميعا، في العصور الوسطى، سيادة اقتصادية على الشرق والغرب، فثرواتهم الزراعية منها والصناعية، وما تميزت به من تنوع وجودة وسمعة عالمية جعل التجار المسلمين يمسكون بأيديهم معظم التجارة الدولية آنذاك، فقد غدت الطرق التجارية الكبرى، البرية منها والبحرية، بأيديهم أو تحت رحمتهم. ويضاف إلى ذلك كله، فقد تحول البحر المتوسط، منذ مستهل القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) إلى بحيرة إسلامية[11].

أفادت صناعة العملة وصكها من تقدم فنون الزخرفة العربية والإسلامية، فقد تميز فن العملات الإسلامية بالمزج بين الخط والتجريد، وقد حافظ التيار الرئيسي للعملة الإسلامية على نهج القرن الرابع الهجري

العملة الإسلامية والفن: وأضحت النقود الإسلامية خير سفير لعقيدة التوحيد بما تحمله من كتابات عربية وآيات قرآنية اكتسبت الثقة بين شعوب أوربا التي أطلقت عليها لفظ «المنقوشة « Mancusus " كما وردت في النصوص اللاتينية. بل إن بعض ملوك إنجلترا وهو الملك أوفا Mercia لم يقبل شعبه غير النقود التي ضربها تقليداً للنقود العربية المنقوشة، وما زال بالمتحف البريطاني واحد من دنانير الملك أوفا Offa وعليها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية والتاريخ الهجري عام 157هـ واسم الملك باللاتينية.

وأخذت النقود الأوربية المقلدة للنقود الإسلامية يزداد ضربها حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ولم يمنع ذلك من تعامل أوربا بالنقود العربية[12]، كما استعارت أوربا في معاملاتها التجارية كلمة (سكة) لتصبح في الفرنسية Seguin وفي الإيطالية Zecca كما استعيرت من العربية كلمة (صك) لتصبح Cheque وفي المصطلح الجمركي الأوربي Tariff مشتقة من العربية "تعريفة"

ومن ناحية أخرى فإن أثر الخط العربي والكتابات العربية المنقوشة على النقود الإسلامية كان له تأثيره على النقود الأوربية، وهو موضوع قد حظي بكثير من عناية الباحثين الأوربيين ويأتي في مقدمتهم «لونجبريه» الذي كتب بحثا عام 1845م عن استخدام المسيحيين من أوربا للحروف العربية في الزخرفة.

ومن الأمور الطريفة أنه كانت هناك نقود تضرب في العالم العربي لتُهدى أو لتنثر على الناس أو ليصلوا بها الأرحام في المناسبات الخاصة، مثل العملات التذكارية التي نصدرها الآن، لم يكن الغرض من سكها أن تطرح بين الناس لتمشية أمور التعامل التجاري، فهي تختلف في أوزانها عن الوزن الشرعي النقدي للذهب والفضة، كما أنها في الوقت نفسه تحمل نصوصاً مغايرة لما كان يُنتقش في العادة على النقد الرسمي للدولة، إن هذه النقود تعرف بنقود الصلة[13].

وقد أفادت صناعة العملة وصكها من تقدم فنون الزخرفة العربية والإسلامية، فقد تميز فن العملات الإسلامية بالمزج بين الخط والتجريد، وقد حافظ التيار الرئيسي للعملة الإسلامية على نهج القرن الرابع الهجري الذي يعرض عن الصور باستثناء قطع قليلة تأثرت بمصدر غير إسلامي.

إن إلقاء نظرة عابرة على الدنانير الأموية والعباسية يترك انطباعاً بأنه لم يطرأ أي تغيير على شكل الدينار الإسلامي لمدة تناهز قرناً من الزمان، لكن في أوائل القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ظهر طراز جديد من العملة العباسية فيه

ميل متزايد إلى النقش الزخرفي واستمر هذا الاتجاه حتى أصدر الفاطميون طرازاً جديداً من النقود يختلف عن الطراز الذي استعملوه عن الأغالبة ويتميز الطراز الفاطمي برقة خطه وأناقته وبروز النقوش الدائرية، وقد أدى الاستقرار الذي تمتعت به العملة الفاطمية إلى تقليدها ليس فقط من قبل الأيوبيين، بل ومن قبل بعض الدويلات المعاصرة مثل الصليبيين وسلاجقة الروم.

وعلاوة على النقود الفاطمية ظهر نمط مبتكر آخر تميز بتصميمه بإطار مربع محاط بدائرة وقد صدر عن حركة الموحدين في الشمال العربي الإفريقي وأسبانيا الإسلامية. إن من بين مقتنيات المعرض الخاص بكنوز الفن الإسلامي في جنيف عملات ذات أهمية تاريخية خاصة مثل الدينار الأموي الذي يعود لعهد الخليفة عبد الملك بن مروان.

أيضا النقود العربية اللاتينية في الأندلس مثل الدينار الأموي الذي يعود لعهد الخليفة سليمان، وهناك النقود العربية الساسانية في العراق وإيران ومنها دراهم باسم الخليفة معاوية بن أبي سفيان ودرهم باسم الحجاج بن يوسف الثقفي، وهناك العملة الأموية المصرية والعملة العباسية في العصر العباسي الأول، والعملات المتفرعة عنها في المغرب والأندلس، وهناك النقود العباسية في العصر العباسي الثاني، ونقود السلالات التي خلفتهم في العراق وإيران، والنقود الفاطمية والنقود الأيوبية، والمملوكية المحاكية لها، وهناك المربع المحاط بدائرة وهو يعود لنقود الموحدين والنقود التي حاكتها، وهي غير النقود الإسلامية المضروبة في دوقية البندقية والنقود الذهبية التنكة في الهند والنقود ذات الصور والنقود التذكارية، وغيرها من نقود النظم الإسلامية التي صاحبت عصور الانحدار والاضمحلال في الدولة الإسلامية[14].

والجدير بالذكر أن النقود الذهبية بعد التعريب لم يسمح الخليفة الأموي بضربها في غير مصر وسوريا، فانحصر إنتاج الدنانير العربية في دار السك بدمشق والفسطاط. وأصبح من الصعب في نقود العصر الأموي التمييز بين تلك الدنانير السورية أو المصرية بعد أن وحد بينهما المظهر العربي العام الذي حدده إصلاح عبد الملك للنقود وخاصة في الكتابة العربية المنقوشة.

وإذا كان من الصعب علينا التمييز بين النقود الذهبية التي ضربت في مصر وبين تلك التي ضربت في سوريا في العصر الأموي، فإن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للنقود من الفلوس التي كان يسجل عليها اسم الوالي أو عامل الخراج الذي ضرب النقد على يديه وتحت إشرافه كما يحمل اسم مكان السك أحياناً، ونجد الفلس النحاس المحفوظ بالمتحف البريطاني يظهر عليه اسم الخليفة كما تظهر عليه صورته وهو واقف وتحيط برأسه كوفية ويقبض بيده على سيفه وحول الصورة كتابة نصها (لعبد الله عبد الملك أمير المؤمنين) .

ولذلك يمكن اعتبار هذا الفلس نقطة التحول إلى الفلوس العربية، فقد ظهرت بعد ذلك سلسلة من النقود البرونزية في مصر الأموية بوجه خاص كشفت عنها حفائر الفسطاط، وتزدان بها مجموعة متحف الفن الإسلامي وتحمل هذه النقود أسماء الولاة أو عمال الخراج الذين تولوا أعمالهم في مصر مثل فلوس القاسم وفلوس عبد الملك بن مروان والي الخراج في مصر عام 131 ـ 132 هـ.

تميزت الدراهم الأموية بجمال خطها ودقة وإتقان ضربها، بالإضافة إلى صفاء ونقاء معدن الفضة الذي ضربت منه، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على وفرة المعادن،

وقد تميزت السبيكة المصرية بطابع خاص عن السبيكة السورية النحاسية، فالأولى سميكة ومن معدن البرونز وأقرب شبها بالفلوس التي كانت تضرب في الإسكندرية قبل الفتح العربي أما الثانية فرقيقة ومن خام النحاس.

وفيما يتعلق بالنقود الفضية في العصر الأموي فقد وصل إلينا الكثير من الدراهم التي ضربت بعد إصلاح عبد الملك في سوريا والعراق بوجه خاص، وترجع أقدم الدراهم الأموية العربية إلى عام 79هـ ضرب»دمشق» و»الكوفة» وإلى عام 84هـ ضرب «واسط» ، وكل هذه الدراهم تحمل بين كتاباتها اسم دار السك التي توضح مكان ضربها[15].

وقد تميزت الدراهم الأموية بجمال خطها ودقة وإتقان ضربها، بالإضافة إلى صفاء ونقاء معدن الفضة الذي ضربت منه، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على وفرة المعادن، ونظراً لاتساع رقعة الدولة وترامي أطرافها نجد أن دور السك بالنسبة

للدرهم بلغت ما بين درا سك من الأندلس غربا إلى كاشغر في الصين شرقا.

أهم المسكوكات الإسلامية: هناك كثير من الدراهم والدنانير حملت أسماء الدول والعصور التي ضربت فيها، وأهم هذه المسكوكات :

الدراهم العباسية(132 ـ 17.هـ): جاء ضرب هذه الدراهم العباسية الأولى على الطراز الأموي من جهة الوزن والقطر والعبارات، إلا أن الخليفة العباسي (أبي العباس عبد الله السفاح) أمر بحذف سورة الإخلاص التي كانت على الدراهم الأموية، واستبدالها بعبارة (محمد رسول الله) في ثلاثة أسطر فوق بعض لأسباب سياسية وللتمييز بين النقود العباسية والأموية، وكذلك جاء تفسير بعض العلماء، تعمد السفاح رفع عبارة «محمد رسول الله « للتفاخر بأنه من أبناء عم الرسول الكريم ـ صلى الله عليه وسلم ـ وهو العباس بن عبد المطلب وأنه أحق بالخلافة من بني أمية لأنه ينحدر من بني هاشم.

جاءت دراهم الخليفة أبو العباس السفاح مجردة من ذكر اسم الخليفة أو كنيته، لم تدم خلافة عبد الله السفاح سوى أربع سنوات (136هـ) وخلفه أخوه «أبو جعفر عبد الله المنصور» الذي يعتبر الخليفة المؤسس الحقيقي والقوي والذي تمكن من القضاء على القائد العسكري القوي أبي مسلم الخراساني، والذي بموته أصبحت الدولة أكثر أمناً واستقراراً، كما يرجع الفضل للمنصور في بناء مدينة السلام (بغداد) التي اتخذها عاصمة له.

وقد ضرب دراهم في عاصمته الجديدة فور الانتهاء من بنائها بالإضافة إلى مدن أخرى سواء في المدن الواقعة في الحدود العراقية الحالية أو من بلاد الشام ومصر، وبعض من مدن إفريقيا والمغرب والأندلس و فارس والجبال وخراسان.

وفيما يتعلق بالفلوس النحاسية ظهرت في مدن كالبحرين وصحار (عمان) ، ونلاحظ أن الدراهم التي ضربت في عهد المنصور أكثر جودة عن الدراهم التي ضربها السفاح، وقد تحسن الضرب في زمن المنصور مع زيادة في اتساع قطر الدراهم وذلك لاستعياب العبارات وأسماء الولاة، وقد اعتمد الخليفة اعتماداً كليًا على أحفاد المهلب بن أبي صفرة، في إدارة الديار الإفريقية والمغربية وسط سيطرة الخلافة العباسية وبناء العديد من المدن المهمة والتي أصبحت من أهم مدن الضرب العباسية في إفريقيا مثل مدينة العباسية، وتدغبة، وطبنة، وكانت هناك طرز شرقية تعتبر أكثر جودة وإتقانا في الضرب ووضوح الخط، كالدراهم التي ضربت في مدينة السلام والري والبصرة والكوفة وأرمينية، وكانت هناك طرز غربية أقل جودة وجمالاً[16].

درهم قرامطة البحرين: يعتبر القرامطة من فرق غلاة الشيعة في الإسلام، وقد ظهروا بعد عام 286هـ حين اجتمع لرجل يدعى أبو سعيد الحسن بن بهرام الجنابي جماعة من القرامطة وبعض القبائل العربية التي قويت شوكتها وأخذت تقطع الطريق على حجاج بيت الله وتغير عليهم. وقد تمكنت الدولة العباسية من القضاء عليهم عام 374هـ وتعتبر جميع نقود القرامطة نادرة جدًا، وقد ضربوا نقودهم على الطراز العباسي الصرف، ورغم اختلافهم مع الخليفة العباسي، فإننا نجد أن النقود حملت اسم الخليفة واسم الحاكم القرمطي ولقبه، وعندما توفي رئيسهم أبو يعقوب يوسف بن الحسن عام 366هـ وتولى بعده حكم القرامطة هيئة رئاسية مكونة من ستة أشخاص ولقبوا بالسادة الرؤساء، لم يطرأ أي تغيير على ضرب النقود، إلا أن عبارة السيد الرئيس استبدلت بعبارة السادة الرؤساء.

ولم نجد أن القرامطة رفعوا أي شعار لدولتهم على النقود كبقية الدويلات التي نشأت والتي كانت على خلاف مع الخلافة العباسية مثل الدولة الفاطمية أو الصليحية وغيرها من الدول التي خلعت طاعة الخلافة العباسية وأعلنت استقلالها السياسي والديني[17].

درهم بنو سلار: مؤسس هذه الإمارة هو«المرزبان الأول» محمد بن مسافر عام 3,4هـ في المنطقة الواقعة بالقرب من بحر الخزر، وقد امتد سلطانه إلى (أران وأذربيجان وجنزة) وتعد هذه الأسرة من الأسر الفارسية التي تنحدر من الديالمة.

وقد ظلت هذه الإمارة مستقلة إداريًا عن الخلافة العباسية مقابل دفع الخراج ورفع اسم الخليفة على السكة. وقد ضرب الدراهم السلارية على الطراز العباسي ولكنها أقرب إلى طريقة وأسلوب سك النقود البويهية، حيث اقتصرت هذه الأسرة على

عملة عربية منقوشة عليها لا إله إلا الله وأسماء الخلفاء

ضرب الدراهم الفضية، مما يدل على أن هذه الإمارة كانت ذات دخل محدود، وأن إمكانيتها الاقتصادية لم تمكنها من استخدام الدنانير الذهبية، ومن الملاحظ أيضا أن معدن الفضة لم يكن نقيًا، وأن الدراهم ليس بها تقنية، واستخدم في سكها أسلوب الطرق اليدوي[18].

دينار بني تغلق شاه: تعد النقود التغليقية (السلطان تغلق شاه غياث الدين غازي72.هـ) من أجمل النقود التي ضُربت في الهند قبل قيام دولة الأباطرة المغول، متقنة الضرب حسنة الخط، سكت من معادن ثلاثة (ذهب، فضة، نحاس) وكان المعدن نقيًا خالياً من الغش، ونظراً للانتعاش الاقتصادي نرى أن النقود التغليقية يزيد وزنها عن 15 جراماً، كما أن تمسك السلطان محمد بن تغلق شاه بدينه وتعلقه بحب الله وإظهار عبوديته لله وحده قد انعكس على النقود التي نرى أنه كتب عليها عبارة (الواثق بتأييد الرحمن. الراجي رحمة ربه. الراجي عفو ربه) وغيرها من العبارات الدالة على أن لا سلطان إلا لله.

ويعتبر دار السك بدهلي من أكبر وأشهر دور السك في الهند، وإن كانت هناك دور مساعدة مثل (تغلق آباد، أكرا، وعشق آباد) وقد انتشرت النقود التغليقية في عموم القارة الهندية، كما أنها وصلت إلى منطقة الخليج العربي بحكم العلاقات التجارية التي تربط الهند مع موانئ الخليج العربي.

وتم استخدام هذه العملات في الإمارات وعمان، واكتشفت نماذج من هذه العملات في عمان والمنطقة الشرقية بالإمارات[19].

تسمية العملات: وقد أطلقت أسماء وألفاظ على العملات العربية والإسلامية ـ مثل بقية عملات العالم ـ مشتقة من اللون، أو بالقطع والتجزئ، أو بالعدد، أو بأسماء المعادن، كما نجد أن بعضها يكنى عنها بأسماء أخرى غير أسمائها الحقيقية. فمن أسماء العملات التي اشتق لفظ اسمها من الدلالة على اللون كلمة (الأقجة) وهي عملة تركية، ضربت في عهد السلطان (أورخان العثماني) .. والكلمة تركية معناها مائل إلى البياض، وجاءت في معجم الـ(Redhouse P164) بمعنى: ما هو أبيض، أو شاحب، ذابل أو متلاش مضمحل.

ومن أسماء العملات التي تدلّ في أصل معناها على القطع أو التجزيء كلمة ألتيك (أو التيق) وهي أيضا اسم عملة تركية تطلق على قطعة ذات ستة قروش، وأصل معنى الكلمة في التركية العثمانية مقسم أو مكون من ستة أجزاء .

أما أسماء العملات التي ترجع في أصل معناها إلى عدد فمنها لفظة بشليك، وهي عملة تركية ضربت إبان الإصلاح النقدي الذي وضعه السلطان سليمان الثاني (1687 ـ 1691م) وأساسها غروش، وتأتي في التركية العثمانية بمعنى خُماس، أو أي شيء متعلق بالرقم خمسة، كما أوردها معجم الـ (p 367.Redhouse) .

ويدلنا معجم آخر[20] على أن أصل لفظ جنيه Guinea الدالة على أسم عملة في كثير من البلدان العربية والأجنبية، يعود إلى الساحل الغيني الإفريقي مصدر الذهب حيث صنع الجنيه هناك أول مرة، مما يوحي باحتمال ارتباط هذه اللفظة بالذهب. كما تدل لفظتا درهم ودينار المستعملتان في العربية للدلالة على الوزن، يقول "التهانوي" في "كشاف اصطلاحات الفنون": "وبالجملة الدرهم

في اللغة اسم لمضروب مدور من الفضة، وفي الشرع يطلق على وزن ذلك المضروب في الزكاة.. على قياس الدينار فإنه يطلق لغة على المضروب، وشرعاً على وزن ذلك المضروب[21].

الدورالإعلامي للنقود العربية: لم يقتصر دور النقود على التعامل والتبادل التجاري فحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى الدور الإعلامي بنوعيه الحسن والسيء أو ما يعرف اليوم بـ(الإعلام والإعلام المضاد) ولنا من الشواهد على ذلك العشرات من الأمثلة التي تؤكد أهمية هذا الدور.

وإذا كان الدور الإعلامي الإيجابي لا يحتاج إلى مزيد من التأكيد والتوضيح لشيوعه وانتشاره فإن الدور الإعلامي ذي الطابع السيئ يحتاج إلى تأكيد. وهذا واضح في النقود الإعلامية المضادة التي ضربها ـ مثلا ـ «الفضل بن سهل» واسم أخيه الحسن عام 2..هـ خالية من ذكر اسم الخليفة العباسي الشرعي المأمون صاحب السلطتين الدينية والدنيوية في العالم الإسلامي .

وكذلك مجموعة النقود الذهبية والفضية التي ضرب بعضها في مدينة السلام والأخرى لم يرد عليها دار الضرب، وقد نقشت بصورة أشخاص يبدو منها المنادمة وشرب الخمر، كشخص جالس وبيده كأس شراب أو آلة طرب وحوله جاريتان، أو صورة حيوان (حصان أو جمل أو بقرة صغيرة) كتب حول هذه الصورة الآدمية أو الحيوانية اسم أحد الخلفاء العباسيين المقتدر بالله والطائع بالله والقائم بأمر الله ...إن هذه النقود قد ضربت من قبل الأعداء أو المنافسين الحاقدين المقربين للخلفاء أنفسهم، بعد أن استهانوا بالخلافة العباسية في شخصية الخليفة نفسه، فهي نقود تتنافى وصفات الخليفة الشرعي الذي يمثل الجانب الديني علاوة على الدنيوي.

وفي العصر الإسلامي وعلى أرض الشام وبالتحديد مدينة عكا ضربت فيها إبان الحرب الصليبية نقود وقد نقشت عليها العبارات (الله واحد هو الإيمان واحد المعمودية واحدة) أو (لله المجد أبد الآبدين آمين آمين) إضافة إلى عقيدة الإيمان المسيحية (الأب والابن والروح القدس) وصورة صليب داخل دائرة.

وكذلك من نقود الإعلام السيئة بالنسبة للحاكم ما ضربه أعداء السلطان الافشاري نادرخان بعد وفاته نقش عليها بالخط العربي (ندر بدرك رفت) أي (نادر ذهب إلى جهنم) لأن هذا الحاكم ـ كما ذكرت المراجع ـ كان ظالماً وقاسياً على الرعية، وأصبح مجرماً وقاتلاً، وقد كرهه الجميع لأنه يسيء الظن بهم حتى خافه الأمراء، وتآمروا على قتله عام 116.هـ . ومن الغريب أن العبارة (ندر بدرك رفت) إضافة إلى معناها (نادر ذهب إلى جهنم) تعطينا رقماً بحساب الجمّل (أبجد هوز) يساوي 116.هـ وهو تاريخ وفاة هذا السلطان، وفي الوقت نفسه تاريخ ضرب هذا النقد، وهذا أمر جديد على النقود[23].

نتائج عالمية الدينار الإسلامي: أما بالنسبة إلى النتائج التي ترتبت على (عالمية) الدينار الإسلامي فيمكن أن نشير، بإيجاز شديد، إلى بعضها، ومنها[24]:

1ـ انقلبت الخريطة النقدية التي عرفها العالم، عند ظهور الإسلام، رأسا على عقب، فقد حل الدينار، محل العملة البيزنطية كعملة دولية، بل تجاوز الدينار في انتشاره كل البلاد التي وصل إليها (الصولدي) البيزنطي، وأقام لنفسه (إمبراطورية) ضمت تحت سيادتها معظم بلدان العالم القديم، كما أن الدرهم الفضي الفارسي خرج نهائيًا من المسرح الاقتصادي بخروج دولة الفرس من التاريخ، وحل محله الدرهم الفضي الإسلامي.

2ـ أسهم الدينار الإسلامي في صبغ التجارة العالمية، فالدينار كان أسرع في نشاطه من التجار، والآفاق التي وصل إليها لم يتمكن هؤلاء من الوصول إليها، ولكن الدينار خلق لهم ولمتاجرهم سمعة عالمية في المناطق التي تم تداوله فيها، وبالتالي فتح أمام التجارة الإسلامية أبواب الكثير من بقاع العالم، سواء كان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر.

3ـ لعب الدينار دوراً مهمًا في نقل الأفكار والثقافات بين الشعوب، أي لم يكن الدينار خلال انتقاله بين أيادي تجار العالم ومدنه أداة نقدية فحسب، وإنما كان أداة تواصل، فما يحمله من نقوش ومضامين روحية وتواريخ، شكلت نافذة أطلت من خلالها شعوب العالم القديم على المجتمع الإسلامي وحضارته.

4ـ أسهمت (عالمية) الدينار الإسلامي في خلق المهابة والإقدام، في عيون الشعوب، للدولة التي سكته، فالدينار يرمز، في نهاية المطاف، إلى ثروة

الدولة واستقرارها السياسي والاجتماعي وقدرتها العسكرية التي تحمل ذلك كله.

5ـ بعث الدينار الإسلامي على طول الطرق التي سلكها في رحلته عبر العالم، نشاطاً اقتصاديًا وماليًا وثقافيًا، وتحولت المناطق التي التقت على أرضها دنانير العرب والمسلمين ومتاجرهم وأفكارهم إلى مراكز انطلقت منها النهضة الأوربية، والآسيوية في بدايات العصر الحديث .

6ـ ثم أخذ الدور العالمي للدينار الإسلامي بالأفول منذ أوائل القرن الثالث عشر الميلادي (السابع الهجري) فالعوامل التي شكلت القاعدة الصلبة لانطلاقه، محليًا وعالميًا ، تصدعت تدريجيًا، وبالتالي أخذ يفقد السمات الأساسية التي حققت له المجد والعظمة على امتداد خمسة قرون. وصفوة القول: إن عالمية الدينار الإسلامي التي تعددت عواملها، وتنوعت مظاهرها ونتائجها، ارتبطت ـ كما يقول الباحث عادل زيتون ـ ارتباطاً وثيقاً بـ(العصر الذهبي) للحضارة العربية الإسلامية، فبقدر ما كان هذا الدينار أحد مظاهر عالمية هذه الحضارة، كان في الوقت نفسه، وبما يرمز إليه، أداة من أدواتها.

الهوامش

1 ـ د.عبد الرحمن فهمي: تعريب النقود ومدلوله الحضاري ص383 مجلة المنهل السعودية العدد 454 عام 1987

2 ـ د . محمد باقر الحسيني : النقود العربية الإسلامية ص 7، 8 الموسوعة الصغيرة عدد 168 بغداد 1985.

3 ـ د. عبد الرحمن فهمي محمد: النقود العربية .. ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية ص2،. 21 مصر 1965

4 ـ د . عادل زيتون : عندما كان الدينار الإسلامي عملة عالمية، مجلة العربي العدد 5,8 مارس 2..1م

5 ـ انظر المقريزي : شذر الذهب ص 3. نشر الكرملي.

6 ـ د . عبد العزيز حميد صالح: النقود وثائق تاريخية ، مجلة المنهل السابقة.

7 ـ شاع بين المستشرقين وفي مقدمتهم ـ على ما يقول الباحث عبد الرحمن فهمي ـ سوفير ولافوا نسبة هذا النص إلى الدميري في حياة الحيوان ج1 ص 62ـ 64 ، ولكن سبقه البيهقي في «المحاسن والمساوئ» ص 467

8 ـ د . عبد الرحمن فهمي: تعريب النقود ومدلوله الحضاري ص 388

10 ـ الترجمة العربية ص 12 .

Lopez , Mohammed and charlemange Arevision Speculum 1943.

11 ـ د . عادل زيتون : عندما كان الدينار الإسلامي عملة عالمية

11ـ السابق

12 ـ د . عبد الرحمن فهمي : تعريب النقود ص 391

13 ـ د . عبد العزيز حميد صالح : النقود وثائق تاريخية ص 378

14 ـ محمد سعيد : كنوز الإسلام في قلب أوربا ، مجلة الدوحة العدد124 قطر ، إبريل عام 1986م

15 ـ د.عبد الرحمن فهمي محمد: النقود العربية ص 46 ، 47

16 ـ انظر عبد الله بن جاسم المطيري: الدراهم العباسية ، مجلة تراث الإمارات العدد63 ص88، 89 فبراير 2..4

17 ـ انظر عبد الله بن جاسم المطيري: درهم قرامطة البحرين ، تراث الإمارات العدد 43 يونيو عام 2..2م

18 ـ انظر عبد الله بن جاسم : درهم بنوسلار ، مجلة تراث الإمارات العدد 44 يوليو عام 2..2م

19 ـ انظر عبد الله بن جاسم المطيري : دينار بني تغلق ، تراث الإمارات العدد 59أكتوبر عام 2..3م

20 ـ

The American Heritage Dictionary p. 8.5

22 ـ أنظر ماهر عيسى حبيب: أسس تسمية العملات في اللغات الإنسانية، مجلة الفيصل العدد33. الرياض فبراير 2..4م .

23 ـ انظر محمد باقر الحسيني : النقود العربية الإسلامية ص 8. ـ 86 بغداد عام 1985م

24 ـ انظر د.عادل زيتون : عندما كان الدينار الإسلامي عملة عالمية السابق.

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

صفوت كمال (1931 - 2009) عمر من البحث والعطاء

مصطفى جاد
كاتب من مصر

جاءنا نعي الأستاذ صفوت كمال عضو الهيئة الإستشارية للمجلة وعددنا هذا جاهز للطبع،واعتبارا لقيمة الفقيد في خدمة الثقافة الشعبية لجأنا إلى أحد طلبته وهو الدكتور مصطفى جاد ليعد لنا هذه المادة التي تعرض لحياة الراحل وإنجازاته وآثاره، فله منا جزيل الشكر وفائق التقدير رحم الله صفوت كمال، وجازاه عن الثقافة الشعبية كل خير.

فقد الوسط الثقافي العربي في مارس الماضي (2009) أحد أكبر علماء المأثورات الشعبية في العالم العربي، وواحد من أبرز رواد حركة الفولكلور العربي المعاصر، هو الأستاذ «صفوت كمال».. والراحل لا يمكننا الحديث عنه عابراً أو من خلال نعي تقليدي، إذ لا تكفي الصفحات لأن توافيه حقه. فقد درس على يديه أجيال متعاقبة من المحيط إلى الخليج.. تعلموا منه مساحات رحبة في التعرف على فلسفة الظواهر الشعبية .. كما تعلمنا من أحاديثه الخاصة فن الحياة ، حيث كان يثري دوماً بأحاديثه الشيقة العقل والوجدان، ونحن إذ ننعيه اليوم، فإننا ننعي مسيرة علمية حافلة على مدى أكثر من نصف قرن من الزمان. وسأحاول في هذه السطور القليلة أن أسافر من خلال الزمن في رحلة العمر المثمرة للعالم الجليل، للوقوف على بعض تفاصيل الرحلة، غير أنني وجدت نفسي في نهاية المطاف لم أستطع الإلمام بها، وعاودت الكرة مرة أخرى وفي كل مرة أكتشف الجديد.. وانتهيت إلى تقديم أهم النقاط في رحلة العمر الحافلة..

هو (صفوت كمال محمد يوسف كمال) خبير الفولكلور الدولي وأستاذ علم الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشعبية، ورئيس لجنة الفنون الشعبية المصرية.. تخرج في كلية الأداب جامعة القاهرة قسم الفلسفة (1956). ثم سافر إلى بولندا لدراسة مناهج البحث الإثنوجرافى (1958).

الخبرات العلمية والثقافية:

عمل صفوت كمال بمصلحة الفنون المصرية رئيساً للسكرتارية الفنية بمكتب الأستاذ يحيى حقي مدير عام مصلحة الفنون حينذاك، وكان نجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير مديرا المكتب الفني، وكان زكريا الحجاوي مديراً للمسرح الشعبي. وقد أثر كل هؤلاء في أسلوب تفكيره، حيث خرج من دائرة الوظيفة إلى دائرة الفكر وبدأ ينشر أبحاثه وأفكاره في العديد من الدوريات، ثم زار معظم معاهد ومتاحف أوروبا. وسافر إلى الكويت للعمل خبيراً بمركز رعاية الفنون الشعبية بوزارة الإعلام (1966) واستطاع أن يؤسس لحركة البحث العلمي في الفولكلور الكويتي، حيث صدر له العديد من الدراسات حول الفولكلور الكويتي، والحكاية الشعبية الكويتية، وعادات الزواج الكويتية، والأمثال الشعبية الكويتية المقارنة. بالإضافة إلى عشرات الأبحاث الأخرى التي شكلت في مجموعها منهجاً لبحث التراث الشعبي العربي. كما كتب المادة العلمية لثلاثة أفلام حول الفنون الشعبية بمنطقة الخليج العربي من إنتاج مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول الخليج العربية 1979–1980. وقد كانت له الريادة في هذا المجال قبل ذلك، فهو أول معد لبرنامج الفن الشعبي بالتليفزيون المصري (1961)، كما كان أول معد لبرنامج «من فنوننا الشعبية» بالإذاعة المصرية (1964)، وقد ورد اسمه ضمن سجل أعضاء هيئة الإثنولوجيا والفولكلور الدولية (1965)، كما ورد اسمه في الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة (1989).

المنظمات الدولية والمؤسسات المتخصصة :

انتخب صفوت كمال عضواً بالعديد من المنظمات والمؤسسات الثقافية العربية والعالمية، منها : مجمع الموسيقى العربي (1971)، منظمة

الفولكلور الدولية (1985)، لجنة الفنون الشعبية المصرية بالمجلس الأعلى للثقافة (1985) والتي أصبح مقرراً لها حتى وفاته عام 2009، المجالس القومية المتخصصة (1986)، جمعية المأثورات الشعبية (1999).

الجهود العلمية والتأسيسية :

قام الراحل صفوت كمال بتدريس مناهج الفولكلور والأساطير في العديد من كليات ومعاهد الفنون بالوطن العربى، منها: المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون – كلية الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية – كما قام بتدريس مادة فنون بيئية بكلية الفنون التطبيقية. وسافر كأستاذ زائر لعدد من المعاهد والجامعات العربية. والفقيد من الرواد الذين لهم الفضل في اكتشاف العديد من المبدعين في مجال الغناء الشعبي والسير الشعبية العربية في قرى ونجوع مصر مطلع الستينات، وكان أول من قدمهم للجمهور، وأول من سجل معهم إبداعاتهم الأصيلة. كما أسهم في تأسيس مجلة الفنون الشعبية المصرية(1965). وبعد عودته من الكويت كلفته جامعة الدول العربية بوضع خطة للتراث الشعبي والتخطيط المستقبلي، ضمن الخطة الشاملة للثقافة العربية (1982)، ثم انتُدب مُشرفاً على مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة (1985).

قضايا المنهج في إنتاجه العلمي :

الإنتاج العلمى للمرحوم صفوت كمال فى مجال الفولكلور غزير جداً. اهتم ببحث فولكلور الطفولة من خلال كتابه التراث الشعبي وثقافة الطفل (المركز القومى لثقافة الطفل ، 1995) . قام بتحليل العديد من أشكال الإبداع الشعبي في كتابه مواويل وقصص غنائية شعبية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994). وقدم منهجه العلمي من خلال العديد من التجارب والمواد الميدانية في كتابه المأثورات الشعبية علم وفن (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000) . اهتم ببحث الأساطير والمناهج المتعلقة بها في كتابه أساطير الخلق والزمن (الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2001) . كما أولى اهتماما خاصاً ببحث الفولكلور الكويتى أثناء عمله كخبير بمركز رعاية الفنون الشعبية بالكويت (1966) فصدر له عن وزارة الإعلام: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي (1967). من عادات وتقاليد الزواج بالكويت (1972) . الأمثال الكويتية المقارنة 4مج – بالاشتراك (1978–1984) .الحكايات الشعبية الكويتية (1985). أثار من خلال أبحاثه المنشورة في دوريات عدة قضايا منها : نحو فلسفة مصرية (الأدب ،1957) . جمع العناصر الشعبية (الفنون الشعبية ،1968) . اقتراحات حول تحديث الفولكلور العربى (التراث الشعبى، 1977). المأثورات الشعبية والإبداع الفني (عالم الفكر، 1995) . كما اهتم ببحث وتأصيل الحكاية الشعبية في دراساته : الحكاية الشعبية وأهمية دراستها (الفنون الشعبية، 1965). تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلوري– ترجمة (عالم الفكر ،1972). ألف ليلة بين المسعودي والقزويني (التراث الشعبي ،1984). سعى لتأصيل منهج عربي لبحث التراث الشعبي في دراساته : مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة (عالم الفكر، 1976). دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية (الفنون الشعبية ،1989). التواصل الثقافي في التراث الشعبي المصري (الفن المعاصر ،1986). كما أعد مجموعة من استبيانات العمل الميداني نشرت بمجلة الفنون الشعبية المصرية منها: الأزياء الشعبية (1987). الفخار (1988). الزواج (1969). وكان لصفوت كمال اسهامات مميزة فى دراساته حول الاستلهام منها: استلهام عناصر من الفولكلور (الفنون الشعبية ،1987). الأصالة التقليدية مصدر إلهام للحداثة (الفنون الشعبية،1995). وقد نشر العديد من المقالات بمجلة العربي حول الفنون الشعبية والأدب الشعبي من 1966 حتى 1995 .

الجوائز والأوسمة :

حصل صفوت كمال على العديد من الجوائز وشهادات التقدير من هيئات ومؤسسات علمية عربية ودولية كان آخرها جائزة الدولة للتفوق في العلوم الاجتماعية من المجلس الأعلى للثقافة عام 2003.

ببليوجرافيا صفوت كمال :

حاولنا في هذا الإطار جمع ما استطعنا الوصول

إليه من الإنتاج العلمى المنشور للمرحوم الأستاذ صفوت كمال، وهذا الإنتاج يعطينا العديد من المؤشرات، والتي في مقدمتها هذا الثراء العلمي لما قدمه الراحل للمكتبة العربية في مجال علم الفولكلور، فضلاً عن التواصل الذي أخذه عهداً على نفسه فى مواصلة العمل والفكر لتأصيل منهج عربي للأجيال القادمة للبحث في تراثنا الشعبي العريق والكشف عن مكوناته. كما يعطينا هذا الإنتاج درساً جديداً في القدرة على الاستمرار حتى آخر نسمة فى العمر..

أولاً: الكتب :

1) مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي– ط3 . – الكويت : وزارة الإعلام ، 1986 – 343ص، 23سم . – يشتمل على صور ميدانية . – (الطبعة الأولى 1967) .
2) من عادات وتقاليد الزواج بالكويت . – الكويت: وزارة الإعلام،1972–120ص،20سم
3) الأمثال الكويتية المقارنة ، بالاشتراك مع أحمد البشر الرومي . – ط1. – الكويت : وزارة الإعلام ، 1978–1984. – 4مج ؛ 30سم .
4) الحكايات الشعبية الكويتية : دراسة مقارنة. – ط1. – الكويت : وزارة الإعلام ، 1985. – 460 ص ؛ 25سم. – (الطبعة الثانية 1990)
5) من فنون الغناء الشعبي المصري: مواويل وقصص غنائية شعبية– القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994– 143ص؛ 1سم.
6) التراث الشعبي وثقافة الطفل– القاهرة : المركز القومي لثقافة الطفل، 1995. – 31ص ؛ 26سم.
7) المأثورات الشعبية علم وفن .– القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،2000– (مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الأعمال الخاصة)–330 ص.(45)
8) من أساطير الخلق والزمن .– القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2001.– 264 ص .– (مكتبة الدراسات الشعبية ؛ 58).

ثانياً: الأبحاث المنشورة بالدوريات العلمية :

1) نحو فلسفة مصرية : تأملات في الحياة . – الأدب . – س2،ع75 (أغسطس1957)
2) التقدم في دراسات الفولكلور . – المجلة . – ع93 (1964) .
3) المأثورات الشعبية – الثقافة– ع13 (1963).
4) أفراح النوبة – الفنون الشعبية . – ع1، س1 (1965) – ص100–124 .
5) الحكاية الشعبية وأهمية دراستها . – الفنون الشعبية. –ع2،س1(1965). – ص48–38
6) الثقافة الشعبية : مكوناتها وأهمية دراستها.– الفن الإذاعي . – (1965)
7) جمع العناصر الشعبية . – الفنون الشعبية . – ع6،س2(1968) . – ص85–92
8) المأثورات الشعبية علم وفن . – الفنون الشعبية. – ع8،س2(1969) . – ص8–18 .
9) الزواج ومناهج دراسته كظاهرة فولكلورية. – الفنون الشعبية–ع11،س3(1969)–ص19–25.
10) من أساطير الخلق . – عالم الفكر .– مج2،ع1(أبريل1971).
11)الفن الإفريقي : النحت . – عالم الفكر . – مج2 ، ع3 (1971) . – ص 261 – 272
12) تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلوري . – عالم الفكر . – مج3 ، ع1 . – أبريل(1972) . – ص181 – 200 (ترجمة عن ستيث تومبسون مع التعليق والشرح التحليلي للدراسة) .
13) الفولكلوريون البريطانيون : دراسة تاريخية . – عالم الفكر . – مج5 ، ع1 أبريل(1974)
14) مناهج بحث الفولكلور العربي بين الأصالة والمعاصرة . – عالم الفكر . – مج6،ع4(1976). – ص173 – 210
15) اقتراحات ووجهات نظر حول موضوع تحديث الفولكلور العربي . – التراث الشعبي . – ع4،س8(1977) . – 137–144.
16) من حكايات البحر في الكويت : دراسة عناصر الحكاية الشعبية . – التراث الشعبي . – س9،ع7(1978) . – ص9–36.
17) السمكة والصياد . – العربي . – ع299(1983). – ص108–112(وهناك العديد من المقالات بمجلة العربي حول الفنون الشعبية والأدب الشعبي من عام

1966حتى عام 1995 يصعب حصرها فى هذا المجال)
18) ألف ليلة وليلة بين المسعودي والقزويني . – التراث الشعبي . – ع9،10 – س15(1984).
19) التواصل الثقافي في التراث الشعبي المصري . – الفن المعاصر . – ع1(1986) . – ص79–89
20) الفولكلور في ثقافتنا المعاصرة . – الفن المعاصر . – ع2(1986) . – ص81–88
21) التصور الأسطوري في التراث في التراث العربي . – المأثورات الشعبية . – س1،ع4(1986) . – ص41–47.
22) الفولكلور . – الكويت . – ع47(1986) . – ص84–86 . – (وهناك العديد من المقالات بمجلة الكويت حول الفنون الشعبية والأدب الشعبي من عام 1966حتى عام 1995 يصعب حصرها في هذا المجال)
23) استلهام عناصر من الفولكلور . – الفنون الشعبية – ع18(1987) . – ص11–20.
24) استبيان العمل الميداني: الأزياء الشعبية. – الفنون الشعبية–ع19– 1987 . – ص47–51.
25) العمل كقيمة إنسانية في الأمثال الشعبية المصرية– الفنون الشعبية–ع21(1987)–ص48–57.
26) الوصول إلى منابع التراث الشعبي في منطقة الخليج والجزيرة العربية– المأثورات الشعبية . – ع10(1988)– ص63–85.
27) استبيان العمل الميداني: الفخار– الفنون الشعبية– ع24(1988)– ص125–127
28) الفنون الشعبية في جنوب سيناء– الفنون الشعبية– ع24(1988). – ص125–127
29) الرمز والأسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية . – عالم الفكر . – مج9،ع4(يناير1979). – ص281 – 224
30) مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية : دراسة إثنوجرافية . – عالم الفكر . – مج8،ع2(يوليو1977) . – ص211 – 234
31) المأثورات الشعبية (الفولكلور) والإبداع الفني الجمالي . – عالم الفكر . – مج24،ع1/ 2 . – يوليو – ديسمبر(1995). – ص233 – 249
32) صور المرأة في الحياة اليومية من خلال الأمثال الشعبية المصرية . – ط1. – هاجر:كتاب المرأة . – (1993) . – ص21–27
33) الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال. – الفنون الشعبية–ع25(1988).–ص78–91
34) التراث الشعبي والأوبرا . – الفنون الشعبية – ع26(1989) – ص93–96
35) دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية– الفنون الشعبية . – ع27،28(1989)– ص7–20
36) الفن الشعبي إضافة جمالية للحياة . – الثقافة. – (يوليو 1989) . – ص 33 –45
37) الحفاظ على مصادر التراث الشعبي. –الفنون الشعبية–ع30،31(1990)–ص7–11
38) مشغولات الزي والزينة لبدويات الوادي الجديد والإفادة منها في إثراء تدريس الأشغال الفنية– الفنون الشعبية . – ع30،31(1990) . – ص110–112
39) الدراسات الأكاديمية إلى أين . – الفنون الشعبية . – ع35،36(1992) . – ص9–11
40) تصنيف مواد المأثورات الشعبية . – الفنون الشعبية . – ع37(1992) . – 38–42.
41) القومية في موسيقى القرن العشرين . – الفنون الشعبية . – ع38،39(1992–1993) . – ص64 – 72
42) من فنون الغناء الشعبي المصري: أغاني و مواويل . – الفنون الشعبية . – ع40،41(1993) . – ص10– 41
43) الطفل العربي والأدب الشعبي. –الفنون الشعبية. –ع40،41(1993). – ص177–181
44) من فنون الغناء الشعبي: شفيقة ومتولي، دراسة في أشكال التغير والتنوع في أداء النص–الفنون الشعبية–ع43(1994)–ص9 – 16
45) دراسة الإبداع الشعبي– الفنون الشعبية . – ع45(1994)– ص7 –11
46) المأثورات الشعبية والإبداع الفني – الفنون الشعبية– ع47(1995) – ص7 – 20
47) المسيرة– الفنون الشعبية– ع48(1995). – ص33 – 34
48) الأصالة التقليدية مصدر إلهام للحداثة. –الفنون الشعبية– ع49(1995)– ص28– 35
49) الندوة الدولية الأولى لفنون الزخرفة في حرف العالم الإسلامي– الفنون الشعبية. – ع56،57(1997) . – ص133 – 142

ثالثاً: الأبحاث المنشورة فى المؤتمرات العلمية

شارك صفوت كمال في عشرات المؤتمرات والملتقيات العلمية منذ عام 1958، مما يصعب حصره في هذا المجال، منها: المؤتمر الدولي لأطلس الفولكلور البولندي (1958)، والمؤتمر الثاني للموسيقى العربية بفاس (1969)، ومؤتمر الفولكلور الدولي الذي نظمته اليونسكو ببوخاريست (1969)، والمؤتمر الدولي الأول للفنون الشعبية عن عادات وتقاليد الزواج الذي نظمه مركز الفنون الشعبية بالقاهرة(1964)، والمؤتمر الدولي الأول لمجمع الموسيقى العربية بطرابلس – ليبيا (1971)، ومؤتمرات التراث الشعبي بكل من قطر والبحرين والمملكة العربية السعودية والعراق وسلطنة عمان..الخ. كما ساهم في الإعداد للملتقى القومي للفنون الشعبية منذ عام 1994 حتى 2006. إلى جانب المؤتمرات الدولية للفنون الشعبية التي شارك في فعالياتها بكل من هولندا وانجلترا وكوريا الشمالية وفرنسا والصين وتركيا والمجر وبولندا..الخ. كما شارك في حلقات بحث وورش عمل في عدد من المعاهد والمراكز العلمية الأوربية ، منها على سبيل المثال : المتحف الإثنوجرافي ببلجراد – المتحف الإثنوجرافى بأنقرة – المعهد الإثنوجرافى بزجرب – المعهد الإثنوجرافي في بودابيست وسراييفو. ونعرض هنا للدراسات التي نشرها في المؤتمرات التي شارك فيها:

1) نحو خطة علمية لدراسة الأغاني الشعبية العربية – في: حلقة العناصر العربية المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي . – القاهرة ، 13 – 20 أكتوبر 1971.
2) الأمثال العربية . – في : حلقة بحث:الأمثال الشعبية. – وارسو:أكاديمية العلوم ، 1973
3) الفنون الشعبية ودورها في المجتمع العربي والمجتمع الدولي . – في : مؤتمر مجمع الموسيقى العربي. – الجزائر : جامعة الدول العربية ، أبريل 1973
4) جماليات الأزياء الشعبية– في:المؤتمر والمهرجان الدولي للفنون الشعبية– قرطاج تونس، 1975
5) التراث الشعبي والتخطيط المستقبلي . – في : لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية . – القاهرة: جامعة الدول العربية ، سبتمبر 1982
6) فنون الصناعات الشعبية الكويتية . – في : الفن التشكيلي في الكويت –طبع إيطاليا–روما ، 1983
7) وحدة الفنون الشعبية العربيــة . – في : حلقة بحث الفنون الشعبية والمجتمع . – القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1984
8) استلهام الفنون الشعبية في العروض الفنية – في : المؤتمر الدولي الأول لمهرجان الإسماعيلية . – الإسماعيلية ، 1985
9) السمسمية فى مصر بين الواقع والتاريخ . – في : المهرجان الدولي الأول للموسيقى الشعبية (السمسمية) . – بور سعيد ، 12 – 18 ديسمبر 1991
10) استلهام الفولكلور المصري في تأليف كتب الأطفال . – فى الندوة الدولية حول القراءة للجميع : أفاق المستقبل . – القاهرة ، 1 – 3 يونية 1992
11) توظيف التراث الشعبي في سينما الأطفال . – في مهرجان سينما الطفل . – القاهرة ، 5 – 11 سبتمبر 1992
12) دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية . – في : الندوة الدولية لموسيقى عُمان التقليدية . – أكتوبر ، 1985 . – (نُشر ضمن مطبوعات مركز عُمان للموسيقى التقليدية ، ج3 ، 1994
13) التجريب المسرحي وأساليب السرد الشعبي – في : مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح : المأثور الشعبي والتجريب المسرحي – القاهرة ، 1 – 10 سبتمبر 1994
14) الإبداع الفني بين الذاتية الفردية والجماعية . – في : الملتقى القومي الأول للفنون الشعبية . – القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1994
15) الأصالة التقليدية كمصدر إلهام للحداثة – في: الندوة الدولية ومهرجان الحرف الإسلامية في العمارة اليدوية : إبداعات وأفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق – القاهرة ، 1995

16) توثيق الثقافة المادية التقليدية المصرية. – في: مؤتمر حماية الفولكلور.– تايلاند ، 1997
17) فنون الزخرفة : الأرابيسك كعامل رئيسي ملازم لتراثنا المعماري الإسلامي . – في : الندوة الدولية الأولى حول أفاق تنمية فنون الزخرفة في حرف العالم الإسلامي اليدوية – دمشق ، 1997
18) الفنون الشعبية ودورها في الثقافة القومية المصرية في العصر الراهن . – في : مهرجان الربيع للفن والصداقة– كوريا الشمالية ، 1999
19) الأشكال الملموسة للتعبير الفولكلوري – في: ندوة الويبو الوطنية عن المعارف التقليدية مع التركيز على أشكال التعبير الفولكلوري . – القاهرة : المنظمة العالمية للملكية الفكرية ، 8 – 9 فبراير 2000
20) التغير الثقافي في حلوان خلال النصف الثاني من القرن العشرين . – في : ندوة حلوان في رحاب جامعة حلوان . – القاهرة : الجامعة ، 10 – 11 أبريل 2000
21) قضية حماية الفولكلور . – في : مؤتمر الويبو الإقليمي العربي حول حق المؤلف والحقوق المجاورة والإدارة الجماعية لحق المؤلف . – القاهرة : المنظمة العالمية للملكية الفكرية ، 18 – 20 أبريل 2000
22) التراث والبيئة والألفية الثالثة . – في : مؤتمر تراثنا المصري وفعالياته في الألفية الجديدة – بور سعيد: جامعة قناة السويس،24أبريل 2000

رابعاً: الإشراف العلمي

شارك فى الإشراف على عدد من الأطروحات الأكاديمية (ماجستير – دكتوراه) منها :

1) توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث / كمال الدين حسين. –المعهد العالي للنقد الفني ، 1989 (دكتوراه)
2) إمكانية استخدام الإيقاعات الدينية في الموسيقى وسط السودان / عباس سليمان السباعي . – المعهد العالي للموسيقى العربية، 1990 (دكتوراه)
3) أغاني الزواج في النوبة : دراسة تحليلية / سهير أسعد طلعت . – المعهد العالي للنقد الفني ،1991 (دكتوراه)
4) الأزياء الشعبية في الوادي الجديد/ إبراهيم حسين. –المعهد العالي للفنون الشعبية1991(ماجستير)
5) الثابت والمتغير في الإنشاد الديني : دراسة مقارنة بين التقليدي والمستحدث في الأداء الموسيقى الفولكلوري/ محمد عمران – المعهد العالي للفنون الشعبية،1991(ماجستير)
6) دراسة موسيقية تحليلية للأغنية الشعبية بقرى مركز العياط/ ماجدة أحمد قنديل – المعهد العالي للموسيقى العربية، 1992(دكتوراه)
7) الحكايات الشعبية والحواديت في منطقة شلقام: جمع وتصنيف / عبد العزيز رفعت – المعهد العالي للفنون الشعبية ، 1993 (ماجستير)
8) عادات الزواج لدى بدو شمال سيناء : دراسة ميدانية لقبيلة الدواغرة / نهلة إمام – المعهد العالي للفنون الشعبية ، 1993 (ماجستير)
9) الأغنية الشعبية في السويس: جمع ميداني ودراسة تحليلية لموسيقاها/ فوزية صالح على–المعهد العالي للموسيقى العربية،1993(دكتوراه)
10) الأغنية الشعبية في قرى مركز بركة السبع – محافظة المنوفية : جمع ميداني ودراسة تحليلية لموسيقاها / زينب صالح على– المعهد العالي للموسيقى العربية،1993(دكتوراه)
11) التوظيف الدرامي للشخصيات المساعدة للبطل في السيرة الشعبية كرمز للبطولة الجماعية / مصطفى جاد . – المعهد العالي للنقد الفني ، 1994 (ماجستير)
12) دراسة تحليلية موسيقية لبعض الأغاني القصصية الشعبية المصرية/ عاطف مصطفى على–المعهد العالي للكونسيرفتوار1995(ماجستير)
13) الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي: دراسة ميدانية لبعض قرى محافظة المنوفية / منى العيسوي . – المعهد العالي للفنون الشعبية ، 1996 (ماجستير)
14) الوحدة والتنوع في فنون الأداء الموسيقى المصاحب لرواية بني هلال / محمد عمران . – المعهد العالي للفنون الشعبية ، 1996(دكتوراه)
15) العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية : دراسة ميدانية في بعض قرى الدلتا / سميح شعلان . – المعهد العالي للفنون الشعبية ، 1996– د
16 الأمثال الشعبية بمدينة القاهرة : جمع وتصنيف

ودراسة / أحمد حامد . – المعهد العالي للفنون الشعبية ، 1997(ماجستير)

17) الرقص الشعبي النوبي / هاني أبو جعفر. – المعهد العالي للباليه ، 1987 (دكتوراه)

18) توظيف التراث الغنائي الفولكلوري لخدمة تدريس أساسيات الموسيقى العربية للدارس المبتدئ في دولة الكويت / يعقوب يوسف زيد الخبيزي– المعهد العالي للموسيقى العربية ، 1996(دكتوراه)

19) دراسة الآلات الموسيقية الشعبية الكويتية / محمد عبد الرضا . – المعهد العالي للموسيقى العربية (كونسيرفتوار) ، 1997 (دكتوراه)

20) أسلوب أداء فنون الخماري والسنكني والشبيشي، وإمكانية الاستفادة منها فى الغناء الجماعي لدولة الكويت/ عادل عبد الملك محمد – المعهد العالي للموسيقى العربية، 1997 (دكتوراه)

21) الإيقاعات وآلاتها في أغاني البحر الكويتية / منيجة عباس عبد الله جمال . – المعهد العالي للموسيقى العربية ، 1989 (ماجستير)

22) دراسة ميدانية لحرفة النسيج اليدوي في كل من نقادة والخطارة / غادة عبد السلام بركات – كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 1995 (ماجستير)

23) زينة المرأة المصرية عند بدو الساحل الشمالي الغربي وجوانبها الاقتصادية والنفعية / ثريا إبراهيم . – المعهد العالي للفنون الشعبية ، 1997 (دكتوراه)

خامساً : الأعمال الميدانية التي قام بها:

وقد قام الأستاذ صفوت كمال بجمع مجموعة ضخمة وثرية من مواد المأثورات الشعبية من مختلف أنحاء مصر ، وهى محفوظة بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، ويصعب في هذا المجال أن نفرد لها بالتفصيل ، حيث واكبت هذه المادة فترة إنشاء المركز منذ عام 1958 والراحل هو أحد الرواد الذين عاصروا المركز في بداياته الأولى مع عدد من الأساتذة الكبار أمثال : أحمد رشدي صالح وعبد الحميد يونس، ومن ثم فسوف نكتفي هنا بعرض نماذج موجزة من بيانات المادة التي عكف على جمعها خلال أربعة عقود[1]:

– السيدة زينب 1958/5/5
مواويل وأغاني شعبية
– النوبة 1959/4/30
أغان ولهجات نوبية
– البحيرة 1959/10/16
قصة أيوب – الاحتفالات الشعبية
– دمياط 1961/3/9
موكب رؤية هلال رمضان
– إسكندرية 1961/9/24
موسيقى سيد درويش – أغاني الصيادين
– رشيد 1960/10/25
نكت–عادات زواج–إنشاد–مسحراتي
– الأقصر 1961/1/12
أغاني حج – مواويل – رقصة الغوازي
– قنـــا 1962/9/19
أغان على الأرغول – مربعات – مديح
– الواحات 1963/4/19
موسيقى – أغان – عادات زواج
– البحر الأحمر 1963/8/3
الثأر – فض المنازعات–الألغاز
– سيناء 1988/3/29
طقس البشعة – مجلس العرب

1 – للتعرف على بيان تفصيلي بالمادة الميدانية بالمركز ، راجع أحلام ابو زيد / الجمع الميداني : دراسة تحليلية للمادة الميدانية المسجلة بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة . – في : الملتقى القومي للفنون الشعبية : الفنون الشعبية وثقافة المستقبل . – ج5 . – القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 17–22 ديسمبر 1994 . وجدير بالذكر أن هذه الدراسة قد أشرف عليها المرحوم الأستاذ صفوت كمال، وحصلت صاحبتها على جائزة الشباب الأولى في العام نفسه.

في الخصوصية الثقافية

محمد جمال
كاتب من البحرين

ليس من باب الأنانية واحتكار العلم أن نقول: "أهل مكة أدرى بشعابها"، بل يبدو أن هذا القول نابع من تجربة تضع الأمور في نصابها الصحيح. وعلى الرغم من أن شعاب مكة أصبحت الآن – بفضل تقنيات جوجل ارث – ملكاً مشاعاً، كذلك فإن الحديث عن الفولكلور أو التراث الشعبي هو بدوره أصبح من الأمور المشاعة التي يقبل على دراستها الأجانب إقبالا ملحوظاً بعد أن أخذت حيزا في مناهج العلوم الإنسانية بالجامعات، علماً بإنها من أدق الخصوصيات الثقافية التي تميز شعباً ما عن الآخر.[1]

ومن خلال تجربة كاتب هذه السطور فإنه بالإمكان تقييم الذين تصدوا للتراث الشعبي البحريني إلى قسمين:

- الأول: يعتبر الحديث عن فنون الرقص والغناء والعادات والتقاليد والحرف بأدواتها البسيطة وغنائها المصاحب، ماهي إلا ماده فيلمية يقبل عليها المشاهد الغربي بشوق، وتجعل ممن تصدى لها بالتصوير والتسجيل أو التحقيق السطحي، نجماً لامعاً تنهال عليه العروض التجارية من كل حدب وصوب. وأسوأ مثال على هذا الأنموذج السيد (دافيد فانشو) الإنجليزي الذي قام بتصوير فيلم مدته ساعة عن الغوص على اللؤلؤ والفنون الشعبية فكان دور البطولة له شخصياً ولموسيقاه وكل تراث البحرين مجرد (كومبارس) أو (كورال) بجانبه. لقد تعمد هذا المصور تركيز اللقطات المقربة الـ (فوكس) على بعض بسطاء البحارة الذين لا يجدون بأسا في البصق على الأرض، وبعض الحركات العفويةالممجوجه، فكان يقتنصها ويبثها بين المقاطع.

- أما النوع الثاني: فهم الذين اتخذوا من "علم موسيقى الشعوب" منهجاً، حيث يربطون الموسيقى بالمحيط الذي نشأت فيه ويهتمون بأدق تفاصيل الحياة الإجتماعية للشعوب ومنهم على سبيل المثال لا الحصر، الأستاذ الدكتور بول اولسون الدنماركي، الذي اهتم بالفنون البحرية أيما اهتمام[2].. وألف كتابا في ذلك نقرأ منه في ص 66:

"لقد أدت التغيرات الإجتماعية والإقتصادية العظيمة التي شهدتها البحرين، إلى تغيرات حتمية في الحياة الموسيقية في البلاد. فمثلا يمكننا أن نستشعر التأثيرات والإيحاءات الفنية المصرية بسهولة، والتي ساعدت على خلق أنواع موسيقية جديدة مرغوبة جماهيرياً، وهذا لا يعني زوال الموسيقى التقليدية بل هي حية وموجودة بشكل ملحوظ، ولكن الوظائف التي تمنح هذه الموسيقى الحياة آخذة في الإختفاء التدريجي والزوال، فهي تعتمد على الوظائف واستمراريتها. ويمكن التنبؤ– دون ادعاء النبّوة – بزوال الكثير من هذه الموسيقى خلال السنوات المقبلة، فلا حاجة لأغاني الغوص إذا زال الغواصون، ولا إلى أغاني الزفاف التقليدي التي تدوم احتفالاته لثلاثة أو خمسة أيام تقريبا إذا تمدنت حفلات الزواج"

نلاحظ إن الأستاذ كان يهتم بتفاصيل الحياة الإجتماعية التي تولدت عنها الفنون فكان، قبل الشروع في تسجيل الفن، يكثر من طرح الأسئلة حول المناسبة التي قيلت وبهذا يلم بالموضوع من جوانبه المتعددة.

بيد أن الباحثين الأجانب مهما أوتوا من مكانة عالية ومهما تحصلوا على درجات علمية لا يستطيعون الإلمام بكافة التفاصيل الدقيقة المتعلقة بنمط الحياة الاجتماعية التي عاشها مبدعو هذا الفن والتي انعكست على الفن ذاته، والتي تعتبر من الخصوصيات الثقافية التي قد تستعصي على أبناء الوطن نفسه من جيل آخر لم يعايش الحياة الاجتماعية التي تولدت منها أمثال هذه الفنون، فما بالك بالأجانب؟ وقد فاتت على الأستاذ اولسون

بعض الظواهر المتبعة في صياغة الشعر الشعبي العامي، وخاصة ما درج على تسميته بالنبطي، ومن هذه الظواهر ذكر اسم علم مذكر في بداية القصيدة كاسم مخاطب يبدأون به القصيدة، فيقولون:

يـــا سعـــد لـــو تشـــوف الشيـب ..
أو: يا زيد لو شطت بنا عنكم الـدار ..
أو: ألا يا حمـــود ماشفـت الخضـــر..
أو: يا علي صحت بالصوت الرفيـع ..

وليس من الضروري أن يكون هؤلاء بشر معروفين لذلك ذهب الأستاذ اولسون إلى اعتبار (علي) في فن اللعبوني يا علي صحت بالصوت الرفيع هو الإمام علي كرم الله وجهه وأن الأغنية ألفت على شرفه. إن هـذه الهنة –على صغرها– تبدو كبيرة جدا عند الجماعة الشعبية وقد نلتمس العذر للأستاذ ويبدو أن مرافقيه لم يكونوا على إلمام كاف بمثل هذه المواضيع، إلى جانب كون الفترات البسيطة من الزمن التي يقضيها أمثال هؤلاء الباحثين معنا، لا تمكنهم من الإحاطة بكافة التفاصيل الدقيقة لمثل هذه الأمور.

وفي السياق ذاته، اطلعت قبل عدة سنوات على كتاب يتناول اللهجة البحرينية ومفرداتها بالشرح والتفصيل ويبحث في جذورها ومصادرها المختلفة. والكتاب من إعداد أستاذ عربي يعمل في جامعة البحرين، وبعد تفحص الكتاب وجدنا به عدداً كبيراً من الأخطاء التي ارتكبها الأستاذ بحسن نية لاعتماده التام على طلبته دون التفكير أو التبصّر بأن اللهجات عموما كائن حي متجدد، عرضة للزيادة والنقصان بحكم تواصل الأفراد والجماعة الشعبية مع الجاليات الأجنبية والمخالطة التي تتطلبها المعايشة اليومية معهم كالبيع والشراء وغير ذلك من الأمور الحياتية مما يسّهل عملية انتقال المفردات والتعابير الاصطلاحية بين كلا الطرفين.

وعلى سبيل المثال مفردة (رفيق) التي انتشرت بين البحرينيين كصيغة نداء للوافد الهندي، بل أصبحت ملازمة لاستخدام الهندي نفسه، ونميز بهذه المفردة بينه وبين الآخرين من الآسيويين،علما بأنها ذات جذر عربي وتعلمها الهنود من البحرينيين، ومفردة أخرى في نفس السياق هي مفردة (أرباب) ويطلقها الهندي على الكفيل أو رئيسه في العمل وربما يجهل الكثيرون بأنها عربية الجذر مفردها رب، وتطلق على السيد المالك فنقول رب البيت ورب العمل وتجمع على أرباب، تنطق مجردة من أل التعريف، تضاف للدلالة على التفرد للخالق عز وجل.

كذلك فإن بعض المفردات عرضة للنسيان والتبخر من الذاكرة الجمعية لقلة الاستعمال وانتفاء الحاجة إليها. ومنها مفردات صناعة الغوص ومهن البحر الأخرى، وهي بالآلاف وكان على الأستاذ الانتباه إلى ذلك.

– أما النموذج الرابع الذي سوف أتناوله في هذه العجالة فهو بحث منشور في مجلة (الثقافة الشعبية) العدد الخامس ربيع 2009 بقلم الأستاذ مصطفى عطية جمعة بعنوان:(البحر في الشعر الشعبي الخليجي .. رؤية مكانية سوسيولوجية)

ولن أناقش الأستاذ في رؤيته فهي ملك خاص به. ولكن هو بدوره أوقع نفسه في خطأ لا يليق ومكانتّه العلمية، فمن جهة، كان بحثه قد نشر قبل ذلك، وعاود ونشره في هذه المجلة. ومن جهة أخرى تطرق إلى ذات الخصوصية التي تحدثنا عنها والتي تستعصي مفرداتها القديمة حتى على أبنائها.

ورد في صفحة 97 من المجلة نص من قصيدة الشاعر الكويتي فهد بورسلي التي اشتهرت بعد أن غناها الفنان المرحوم غريد الشاطئ، ويبدو أن الأستاذ كتبها كما سمعها من الأغنية، بدليل تدوينه للدندنة المعهودة التي يبدأ بها المطربون الخليجيون أداءهم لبعض الأنماط الغنائية قائلين:

يا ليلا دانه ... يا داني دانا ... ودانا داني

وهذا عرف فني عربي كان متداولا من قديم، فالدندنة لغويا هي أن تسمع من الرجل نغمة ولا تفهم ما يقول. والدندنة حكاية صوت الوتر، وجرت العادة إذا خطر للملحن لحن ولم يجد شعراً، فإنه يقوم " بدندنته" حتى يستقيم الوزن عنده، ويحفظه بهذه الدندنه ثم يذهب إلى أحد الشعراء ليصيغ على وزن الدندنة قصيدة، وهكذا تنتظم الأغنية، وأصبحت الدندنة عرفا غنائياً عربياً يبدأ المطربون غناءهم بها. مثال ذلك:

1 - من الحجاز:

وادانا علم دانـا أويـا دانـا
أحطك في قلبي واقفله قفليـن

2 - من اليمن:

ألا يـاليـلا دان دانـي ودانـا
علي ياليلا دان دان دان اللدانا
عظيم الشان يسّـر لي مرادي
ولاطف سائلك ثـم اعف عنّـه

3 - مصر:

دور قديم كان يغنى قبل مائة وخمسين عام[3]

مذهب: داني داني ياداني ياويلا داني
يـاويـلا دانـي يـا دانـي
دور: أنا يا قلب لكويك بالنار
وان كنـت عاشـق لـزيـدك
ألا يـا قلـب حملتنـي الـعـار
تـريـد مـن لا يـريـدك

4 - من المغرب :

زجل لابن قـزمان (480–555)

ونجـوم السعـد تطلـع
ونـوار اليمـن تفتـح
وغـنـا ودان دن دنـدن
ولـعـب كـح كـح كح..

يقول الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل في كتابه القيم "مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية"صفحة 90 في حديثه عن عميد الزجل المغربي في القرن العاشر عبد العزيز المغراوي ما نصه:

"إن الزجل كان يخلو من أية قواعد وركائز يعتمد عليها في نظم القصائد إنما كانت العادة أن يقيس الناظم على قصائد غيره، فاتخذ الصروف مقياسا لوزن الأبيات". ثم يسترسل:

والصروف نوعان:

1) الدندنه وهي قائمة على دان دان وهو مقياس موسيقي صرف ابتكره المغراوي ومن الأمثلة:

حن واعطف وأشفق برضاك يا المزيان
لا اسماحا ميعاد الله يا الهاجر
داني داني يا داني دان دان دان
دان داني يا داني دان دان داني ...[4]

انتهى كلام الأستاذ عبد الجليل.

إذن فهو تقليد غنائي قديم وقد نختلف مع الأستاذ في موضوع الابتكار، ونكتفي بما اوردناه من أمثلة وإن في الجعبة المزيد.

لقد التبس الأمر على الأستاذ مصطفى ولم يستطع التفريق بين الدن والدان والدندنه كعرف غنائي قديم، وبين المفردة الفارسية المعربة (دانه) وتعني الفريدة أو الوحيدة، وأطلقها أهل الخليج على اللؤلؤة الثمينة النادرة وتجمع على دانات، وتسمت بها الفتيات الخليجيات، فأسهب الأستاذ في شرح قصيدة بورسلي من منطلق هذا المفهوم الخاطئ، وحولها من قصيدة غزلية يشكو فيها الشاعر من ألم الوجد ولوعة الحب إلى قصيدة تتغنى بمصائب البحر وعذاباته.

يقول الأستاذ شارحا مقدمة القصيدة في صفحة 97 من مجلة (الثقافة الشعبية) :

" فهذا مقطع شعري يصف حالة الإبحار، الشاعر على متن سفينة (!!) وينظر إلى الأمواج التي تمخرها السفينة (؟ !) ويشعر بشوق للأهل ونشاط في تحصيل الرزق (!!) هذا المقطع يعبر برؤية وسطية عن الحياة البحرية القديمة (!!) حيث الشوق للأهل وللبر، ودعاء الله أن يرزقهم الدانات. وهذا ما يبدو في المطلع، فهو يتغنى بالدانة (؟؟) ثم يدعو الله أن يوسع في الرزق، فهو سبحانه الراعي، فالحال على اليابسة فقير (المجنّة بليّة) ثم يرسل سلامات للأهل والناس فهو شفيق ومشتاق إليهم.

لا يمكننا القبول بقراءات خاطئة ورؤية أقل ما يمكن القول عنها أنها تسيء إلى ذلك النص الغزلي الرقيق وإلى المعنى الجميل الذي قصده الشاعر.

ولتصويب هذا الخطأ ندعو الأستاذ إلى الإحاطة بمايلي:

1 – مراجعة ما كتبناه عن الدندنه.

2 – القصيدة المعنية ليست شعبية بالمعنى العلمي الدقيق لهذه المفردة، فهي عـامـية مـما يـتـعارف عـلـيـه في الكويـت بـ (السامريات) ومـفـردهـا(سامرية) وصاحبها معروف ومن

شروط الشعر الشعبي مجهولية المؤلف.

3 – ليس هناك مصطلح تحت مسمى "فولكلور شعبي" وهذا التعبير خاطئ من أساسه وقد درج الإعلام في الخليج على ترديده دون انتباه، فهناك المفردة اللاتينية (فولكلور Folklore) المؤلفة من مقطعين (Folk) وتعني قوم أو شعب، (Lore) وتعني خبرة أوحكمة وقد جمعت الكلمتان كمصطلح للدلالة على حكمة الشعب، وشاعت لتعني التراث الشعبي.

4 – مفردة "شفاقة" لها معنى آخر عند أهل الخليج يختلف عما ذهبت إليه، هـي لا تعني الشفقة، بل الشفاقه هي شدة الحب والوله والعشق[5].

5 – (المجنّة بليّة) والصحيح هو (المحبّة بليّة) أي أن الحب والعشق بلوى، ولا أعرف حقيقة من أين جاء الأستاذ بـ (المجنّة) لتعني اليابسة؟!

6 – القصيدة غزلية بحتة، تجدها منشورة هنا بلا أي شرح أو تعليق، وهي قصيدة عامية شهيرة ملحنة ومغناة ومفرداتها متداولة ومعانيها معروفة من قبل الجميع.

كلمة أخيرة أوجهها إلى الأستاذ علي عبدالله خليفة: كيف طافت عليكم؟

الهوامش

1 – ستقبل الكاتب مؤخرا فتاتين من بريطانيا تحضران للماجستير في جامعتيهما عن التراث البحريني.

2 – راجع مجلة البحرين الثقافية. العدد 52 –ابريل 2008.

3 – المغني المصري: محمود احمد البولاقي – مطبعة وادي النيل 1904.

4 – مدخل إلى الموسيقى المغربية – عبد العزيز بن عبد الجليل – مطابع الرسالة – الكويت 1983.

5 – راجع كتاب (الأغاني في التراث الشعبي الكويتي). د. يعقوب الغنيم.. ص 44.

قـصـــيدة

سلموا لي على اللي . .

للشاعر الكويتي : فهد بو رسلي

سلمولي على اللي سم حالي فراقه
حسبي الله على اللي حل بيني وبينه
قايد الريم تاخذني عليه الشفاقه
ليتني دب دهري محبس في يمينه
آه واقلبي اللي راح مني سراقه
تل عرق المودة وانقطع في يدينه
بالهوى طاح ما بالراس عقب الحماقه
أتشهّد واسمّي ليا خزرني بعينه
والردايف تشيل الثوب عن حجل ساقه
مثل برق تكاشف لا كشف عن جبينه
زاميات نهوده يوم زرر شباقه
مثل خوخ مخدّد توهم قاطفينه
لاذكرت الليالي اللي مضت والصداقة
عوّد القلب يرجف مثل رجف المكينه
عقب ماهو نديمي صار شوفه اشفاقه
الله أقوى على اللي عشر وأربع سنينه
اشتهى عشرتي وأنا عشقته عشاقه

تعقيب

كما درجت عليه المطبوعات الثقافية والفكرية والعلمية في مجملها، ممن تفتح صفحاتها لمختلف الآراء والأفكار والتحليلات من كل حدب وصوب، أكدنا في كل أعدادنا، ولا يضير بأن نؤكد من جديد بأن الآراء والأفكار والاستنتاجات ووجهات النظر التي ترد في المقالات والدراسات والأبحاث التي ننشرها لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة أوسياستها أو وجهة نظر أي من محرريها، وإنما تعبر عن وجهة نظر كاتبيها، وهو تقليد متعارف عليه عالميا في مثل مطبوعتنا هذه.

ومع وافر التقدير لجهود واجتهادات الأستاذ مصطفى عطية جمعة في تناول جوانب من الثقافة الشعبية في الخليج العربي بالدرس والتحليل بما لديه من خبرة وأدوات بحث ورؤى استنتاج، كون هذه الثقافة الشعبية التي تخص جزء من الوطن العربي هي مجرد رافد صغير من روافد الثقافة الشعبية العربية متاح لكل وارد ومفتوح لأي اجتهاد، فمادة هذه الثقافة في أغلبها أرض تتسع لكل حرث وبأي أداة وبمختلف المناهج والأساليب والنظريات دون حرج أو منة على أحد. ودور أصحاب هذه الثقافة من العارفين بدواخلها ودقائق جزيآتها أن يدخلوا مختبر الآراء والأفكار ليقوموا بأدوار التصحيح والتوضيح والكشف والإضافة، ودورهم في مجال البحث كدور من يشعل الفنارات للمبحرين ليلا. فكبار ربابنة السفن العابرة أعالي البحار يسلمون قياد سفنهم العملاقة لمرشدين محليين ربما في سن تلامذتهم ليعبروا بها بسلام إلى مداخل الموانئ والمراسي التي خبروها ببلادهم. فالحاجة ماسة إلى جهود واجتهادات ذوي الخبرة والعلم. والثقافة الشعبية العربية هي خصوصية كل الشعب العربي وما بين مكوناتها من اختلاف هنا أو هناك هو اختلاف ما بين تفاصيل القرية هنا ومابين القرية هناك . . ما بين ما بهذه الغرفة وما بتلك في البيت الواحد.

في الدراسات التي تردنا يوميا من مختلف أنحاء العالم وأغلبها من البلاد العربية الشقيقة لا يفوت علينا شيء واحد فقط وإنما تفوت علينا دقائق وتفاصيل أشياء عديدة ليس غفلة، وإنما هو من غير الممكن أن ننشر مع كل مقال تعقيب على ما يرد به، كما ليس بوسع هيئة التحرير أن تحيط بكل شاردة وواردة مما يرد حول الثقافة الشعبية العربية، وهي من الاتساع والغنى والتنوع بما لايمكن الإحاطة به والادعاء بكامل معرفته، معتبرين مجلتنا هذه مجرد مختبر صغير تتواصل من خلاله الأفكار والآراء والتحليلات لا لتتفق بالضرورة، وإنما لتطرح المختلف من الاستنتاجات والجديد من الأسئلة التي تعيد طرح مسلماتنا للمراجعة والتدقيق وتعميق الوعي. مقدرين للأستاذ محمد جمال جهوده واجتهاداته الثرية في الجمع والتدوين، شاكرين له الحرص والعنايه بتصحيح بعض مما ذهب إليه الأستاذ عطية في مقالته بعددنا السابق.

التحـريـر

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

دراسات في التراث الشعبي العالمي والمحلي

أحلام أبو زيد
كاتبة من مصر
ahlamrizk@hotmail.com

جديد النشر في الثقافة الشعبية حمل بعض الموضوعات التي قد تحتاج منا إلى بعض التفكير في حركة بحث التراث الشعبي في العالم وارتباطه بالبحث في منطقتنا العربية.. فقد حاولنا في هذا العدد عرض بعض الموضوعات العربية شديدة المحلية من ناحية، وموضوعات مرتبطة بالثقافة العالمية من ناحية أخرى.. وسنجد بعض الدراسات في مناطق قد تختلف كلية عن ثقافتنا مثل كتاب "الأساطير والفولكلور في موردفا"، غير أنه يحوي العديد من الممارسات الشعبية التي تدخل في إطار الدراسات المقارنة للتراث الشعبي. كما سنجد بعض الدراسات التي اهتمت بموضوع بعينه مثل الأمثال الشعبية في كتاب "النساء في أمثال الشعوب" والذي خلصت فيه المؤلفة للفكرة نفسها، وهى تشابه بعض الثقافات التي قد تبدو متباعدة عن بعضها البعض. كما اهتم جديد النشر بعرض بعض الموضوعات الجديدة في مجال جمع السيرة الشعبية، وبحث الأولياء والقديسين في مصر، ثم وقفنا عند المغرب العربي من خلال رصد بعض الدراسات بالجزائر والمغرب.. ولم ننس أن نقدم لك عزيزي القارئ إطلالة سريعة على بعض الدوريات العربية المهتمة بالتراث الشعبي.

ونحن في اختياراتنا لهذه الدراسات تحكمنا دائماً طبيعة الموضوعات من ناحية، وحداثتها من ناحية ثانية، وما يتوفر لدينا من هذه الدراسات من ناحية ثالثة.. ونحن إذ نشكر الأساتذة والزملاء الذين يوافوننا من حين لآخر بما لديهم من دراسات حديثة في المجال، فإننا نناشد المهتمين بمجال التراث الشعبي أن يرسلوا لنا – كلما أمكن – ما توفر لديهم من دراسات في المجال خلال السنوات الثلاث الأخيرة سواء كتب أو أبحاث منشورة أو دوريات متخصصة لننشر محتوياتها على الفور. حتى تعم الإفادة لجميع المهتمين على المستوى العربي.. إذ أن معارض الكتب العربية التي نقوم بمتابعتها من حين لآخر هي المصدر الأساسي في تعرفنا على الجديد، ومع ذلك فهناك بعض المعارض التي لم نستطع الوصول إليها، ونحاول التواصل معها للوقوف على جديد النشر بها.. وكل ما نتمناه أن يكون هذا المنبر هو المحور الذي يلتقي حوله المهتمون بتراثنا الشعبي العريق.

كتابان فى الأساطير

صدر خلال عامي 2006 و2008 كتابان حول

جديد هذا العدد

- الأساطير المتعلقة بمصر .
- الأساطير والفولكلور فى موردفا .
- إياك والزواج من كبيرة القدمين .
- سيرة بنى هلال .
- الموالد الشعبية .
- الثقافة الشعبية الجزائرية .
- الفنون الشعبية .
- مـجـــــرة .

الأساطير المتعلقة بمنطقتين شرق العالم الأولى منطقة موردفا، والثانية مصر. ونبدأ بمصر والتي صدر حولها الطبعة الأولى من كتاب «الأساطير المتعلقة بمصر في كتابات المؤرخين المسلمين» لمؤلفه د.عمرو عبد العزيز منير عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية (2008). ويقع الكتاب في حوالي 300 صفحة بدأها المؤلف ببحث أبعاد العلاقة بين التاريخ والأسطورة حيث رصد أوجه الائتلاف والاختلاف بينهما . ثم انتقل لبحث الأساطير والحكايات المرتبطة بأصل اسم مصر وأصول المصريين أنفسهم. ليتعمق بعد ذلك في دراسة المادة الفولكلورية التي تدور حول «فضائل مصر» حيث عرض للعديد من المرويات الشعبية التي انتشرت إبان القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وهى الفترة التي كان المسلمون فيها أغلبية فى البلاد التي فتحوها، ومن ثم أخذت كل جماعة تحاول إبراز البلد الذي تنتمي إليه. حيث كان الكلام عن فضائل البلدان نوعاً من التأليف جمع بين التاريخ والأسطورة والموروث الشعبي. ويعرض المؤلف في هذا الإطار للعديد من المرويات التي ارتبطت بتفسير الآيات القرآنية حول السحرة الذين آمنوا بسيدنا موسى، والآيات الخاصة بذكر مصر في القرآن. والعديد من الكتابات حول فضائل مصر في مؤلفات الطبري والبكري والمقريزي وابن إياس والسيوطي. حيث يشير المؤلف إلى أن ما يهمنا من هذه الروايات الممزوجة بالحقيقة والخيال معاً، هو اتساع نطاق الخرافات والأساطير في كتابات المؤرخين، في الفترة الزمنية الفاصلة بين ماكتبه ابن عبد الحكم وأقرانه في القرن الثالث الهجري، وبين ما ورد في الكتابات التاريخية المتأخرة في قرون لاحقة مع زيادة في تحريف الأحداث والروايات الشائعة والسيارة، التي حملت أصداء الخرافة وأريج الأسطورة بطريقة تراكمية. ثم انتقل المؤلف لبحث الأساطير والحكايات التي تناولت الحضارة المصرية القديمة وإنجازاتها التي تشي بمدى إعجاب أصحاب هذه الحكايات وجمهورهم بإنجازات الحضارة المصرية القديمة التي بقيت رغم عوادم الزمن. كما خصص المؤلف فصلاً لعرض الأساطير والحكايات التي تناولت الدفائن والكنوز المصرية القديمة وفراعنة مصر. ثم خصص فصلاً آخر تناول فيه أساطير أصول المدن المصرية القديمة بما تحويه من أحوال الغرائب والعجائب والقصص الخيالية حول الأعمال الإعجازية لملوك مصر القديمة. ثم انتقل للحديث عن التراث المتعلق بالعمران والعجائب القائمة على أرض مصر على نحو يكشف عن حجم الخيال الذي غلف تاريخ مصر. وينهى المؤلف كتابه ببحث حول الأساطير والحكايات التي تناولت نهر النيل، منتهياً برصد الموروث الشعبي المتعلق بالشخصية المصرية.

أما الكتاب الثاني فهو بعنوان «الأساطير

الأساطير المتعلقة بمصر
في كتابات المؤرخين المسلمين

المؤلف: **د/عمرو عبد العزيز منير**
الناشر: **دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية**

ويقع الكتاب فى حوالى 300 صفحة بدأها المؤلف ببحث أبعاد العلاقة بين التاريخ والأسطورة حيث رصد أوجه الائتلاف والاختلاف بينهما . ثم انتقل لبحث الأساطير والحكايات المرتبطة بأصل اسم مصر وأصول المصريين أنفسهم.

والفولكلور في موردفا» للبروفيسور تاتيانا دفياتكنا وهى واحدة من العلماء البارزين بجمهورية موردفا فى مجال الأبحاث الأكاديمية حول الثقافة الشعبية التقليدية، وقامت بترجمة الكتاب الدكتورة عزة خميس. وقد صدرت الطبعة الروسية للكتاب أول مرة عام 1998، ثم نشر في استونيا عام 2002، ثم ترجمته د.عزة خميس إلى العربية عام 2006 ضمن المشروع القومي للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة(العدد 1013). وتعد «جمهورية موردفا» واحدة من جمهوريات الحكم الذاتي في إطار الفيدرالية الروسية. وتقع في الغرب من وسط روسيا بين موسكو ونهر الفولجا. وتنتمي من ناحية البنية اللغوية إلى المجموعة الأورالية. ويبلغ إجمالي عدد الموردف حوالى 910 ألف نسمة. ويأتي الأصل العرقي للموردف من قبائل فين–أوجر التي استوطنت منطقة تقاطع نهري الفولجا والأوكا بوسط روسيا منذ منتصف الألفية الثالثة قبل الميلاد. هذه هي بعض المعلومات الأولية التي لابد من ذكرها حول الموردف، والتي اجتهدت المترجمة في تقديم المزيد من الشروحات حول هذه الجماعة العرقية حتى يتسنى للقارئ فهم محتويات الكتاب. وتشير المترجمة في مقدمتها للكتاب بعبارة مهمة: «.. كل قصدي من هذا الجهد الذي كلفني وقتاً وبحثاً في العديد من المراجع هو ألا يتوقف القارئ عند عبارات أو كلمات لا تفسير لها في خبراته ومعارفه السابقة». وعند تصفحنا للكتاب سنكتشف أنه ينقسم إلى قسمين رئيسيين، الأول: القسم النظري(المقدمة)، والجزء الثاني الموسوعي (المواد الموسوعية). وتتناول المقدمة الموردوف كمجموعة عرقية، فتشير إلى وضعهم الديموجرافي والمناطق التي استوطنوها واستقروا فيها، وتقدم المؤلفة نماذج من ثقافاتهم المادية والروحية، فضلاً عن عرض لأهم الأدبيات التي عالجت الميثولوجي الموردفي. وتحتل المواد الموسوعية الجزء الرئيسي من الكتاب وتتناول بالشرح والتفسير أهم الرموز والإشارات والأمارات، وأشياء الثقافة التقليدية الروحية، فضلاً عن الطقوس والأعياد الوثنية والمعاصرة، والاحتفالات والشعائر المرتبطة بعالم الحيوان والظواهر الطبيعية. وتضم المواد الموسوعية أيضاً عدداً من المفاهيم الميثولوجية عن المكان، والزمان، والحياة، والموت، والأعداد، وعبادات الأسلاف والطقوس السحرية، والتعاويذ والرقيات، والسحر، والقرابين، والمحرمات (الرجس)، والرموز الواقية والمضادة للسحر(العكوسات)، وتفسير الأحلام.. وغير ذلك من مفاهيم تشكلت على مر عصور مختلفة، وخضعت لتأثير التغيرات التي طرأت على الرؤى الميثولوجية للمردوف. ويقدم الكتاب أربعين من الآلهة والآلهة الحارسة الوثنية. ويشير إلى أصولهم وأشكال تجليهم وأعمالهم.

الأساطير والفولكلور في موردفا

المؤلف: **البروفيسور/ تاتيانا دفياتكنا**
ترجمة : **د/ عزة خميس**
الناشر: **المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة**

الكتاب ينقسم إلى قسمين رئيسيين، الأول: القسم النظري(المقدمة)، والجزء الثاني المواد الموسوعية. وتتناول المقدمة الموردوف كمجموعة عرقية، تضم المواد الموسوعية أيضاً عدداً من المفاهيم الميثولوجية عن المكان، والزمان، والحياة، والموت، والأعداد، وعبادات الأسلاف والطقوس السحرية،

إياك والزواج من كبيرة القدمين

في عام 2008 صدرت الطبعة الأولى من الترجمة العربية لكتاب Never Marry a Woman with Big Feet: Woman in Proverbs Around the world للمؤلفة الهولندية دكتورة مينكه شيبر أستاذة الدراسات الأدبية المقارنة بجامعة ليدن في هولندا، وللمؤلفة العديد من الكتب والدراسات حول المرأة والأدب في الثقافات المختلفة بالإضافة إلى ثلاث روايات، وصدر الكتاب عن دار الشروق تحت عنوان «النساء في أمثال الشعوب: إياك والزواج من كبيرة القدمين»، وقد عكف على الترجمة كل من الدكتورة هالة كمال، والدكتورة منى ابراهيم.. وهذا الكتاب الفريد هو ثمرة جهد خمسة عشر عاماً قضتها المؤلفة الهولندية في البحث والتوثيق والسفر؛ لجمع الأمثال الشعبية التي تتناول النساء في جميع أنحاء العالم. ويضم الكتاب حوالي 15,000 مثل من أكثر من 278 لغة مختلفة، تتناول جميعها كل صفات النساء الجسدية والجمالية، وكل مراحل حياتهن؛ الإبنة والعروس والزوجة، والزوجة الثانية، والأم الحماة والأرملة والجدة. كما تتناول المؤلفة من خلال الأمثال أفراح وآلام الحب والزواج والحمل، فضلاً عن الموضوعات المتصلة بسلطة النساء ومواهبهن وأعمالهن. ويتضمن الكتاب تحليلاً مقارناً يكشف الفروق والتشابهات والتناقضات في النظرة إلى الأنثى بين ثقافات أكثر من 150 بلداً. احتوى الكتاب على افتتاحية وخمسة فصول بدأتها المؤلفة بالأمثال المرتبطة بجسد الأنثى ، والذي تضمن قسمين رئيسيين الأول تناول جسد الأنثى من الرأس حتى القدمين، والثاني تناول الجمال والتجميل، وما بين القسمين تطرح المؤلفة عدة أمثال وتقوم بتحليلها، مثل المثل الألماني (المراة الجميلة تحتوى شيطان في جسدها)، والمثل الهولندي (تمشى المرأة الصالحة بلا رأس)، لتصل تحت موضوع الساقان والركبتان والقدمان إلى المثل العربي (الجنة تحت أقدام الأمهات).. وهكذا لتنتقل بنا المؤلفة إلى عالم آخر من الأمثال في الفصل الثاني الذي حمل عنوان «مراحل الحياة» إذ تتناول المرأة منذ الصبا حتى الشيخوخة. أما الفصل الثالث فقد خصصته المؤلفة لبحث ما يتعلق بـ «أساسيات الحياة» مثل الحب والجنس والخصوبة والحمل والولادة. على حين ارتبط الفصل الرابع بموضوع «سلطة الأنثى» مثل المهارة والعمل والمعرفة وأعمال السحر والعنف. أما الفصل الخامس والأخير فقد خصصته المؤلفة لرسائل الصور المجازية حيث تناولت الأمثال التي تتعرض للنساء كأشياء، والأماكن والمساحات.. وقد استخلصت المؤلفة من خلال الأمثال المتاحة أوجه تشابه عامة بين أمثال من مناطق بالغة الاختلاف من العالم.. وهناك بعض الصور التي ظهرت عبر الثقافات وتحمل المفهوم نفسه، مثل صورة الرحم كوعاء هش (يحتاج إلى الحماية)، والنساء باعتبارهن خيلاً (تحتاج إلى

إياك والزواج من كبيرة القدمين

المؤلف: **د/ مينكه شيبر**
ترجمة : **د/ هالـة كمـال**
د/ منى ابراهيم
الناشر: **دار الشروق**

يضم الكتاب حوالي 15,000 مثل من أكثر من 278 لغة مختلفة، تتناول جميعها كل صفات النساء الجسدية والجمالية، وكل مراحل حياتهن؛ الإبنة والعروس والزوجة، والزوجة الثانية، والأم الحماة والأرملة والجدة

رجال أشداء يركبونهن)..الخ. كما تعبر الأمثال عن اختلافات ثقافية، فإنجاب عدد كبير من البنات، على سبيل المثال يعد وبالاً في الثقافات التي تقوم على دفع الفتاة مهراً .. وهكذا. يذكر أن هذا الكتاب قد فاز بجائزة يوريكا عام 2005 كأفضل كتاب أكاديمي يناسب القارئ العام غير المتخصص. وقد ترجم من الهولندية إلى سبع لغات، منها الإنجليزية والألمانية والإسبانية والصينية والروسية.

سيرة بنى هلال

صدر خلال عام 2008 الجزء الثاني من كتاب الباحث محمد حسن عبد الحافظ بعنوان «سيرة بني هلال: روايات من جنوب مصر»، وكان قد صدر الجزء الأول عام 2006 . والجزءان يمثلان أطروحة الباحث لنيل درجة الماجستير، وقد صدرا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بتقديم للدكتور أحمد مرسي الذي أشرف على رسالة الباحث.
ويقدم المؤلف في هذا العمل إضافة لما تم إنجازه في مضمار جمع السيرة الهلالية، حيث يعد خطوة جديدة في هذا المجال، ويستهدف المؤلف – في المقام الأول – جمع روايات السيرة الهلالية جمعاً ميدانياً منضبطاً وموثقاً، ومعاينة وجودها الحيوي لدى رواتها وجمهورها، في محاولة لاستنقاذ هذه الروايات من الضياع بسبب موت رواتها، أو بسبب تشظيها وتراجع أدائها. وقد وقع اختيار الباحث على منطقة أسيوط بجنوب مصر ميدانا للجمع بوصفها منطقة غير مطروقة ميدانياً مقارنة بمحافظات الصعيد الأخرى والدلتا. يبدأ الجزء الأول بفصلين رئيسيين، الأول بعنوان «السيرة الشعبية (الهلالية نموذجاً): قضايا ومشكلات تناول المؤلف فيه عدة موضوعات رئيسية، بدأها ببحث السيرة الشعبية وقضايا النوع الأدبي الذي تناول فيه موقف دراسات النوع من الأنواع الأدبية الشعبية، ومشكلة أسماء الأنواع، ثم بحث السيرة الشعبية من خلال قضايا النوع الشفاهي في الإسهامات الفولكلورية والنقدية العربية. واختتم المؤلف هذا الفصل بدراسة السيرة الهلالية بين الشفاهي والمكتوب وما بعد المكتوب.
أما الفصل الثاني فقد خصصه حافظ لموضوع «العمل الميداني لجمع السيرة الهلالية». تناول فيه العديد من المحاور بدأها بمراحل العمل الميداني التي قسمها لثلاث مراحل، الأولى: مرحلة الجمع التمهيدية التي تناول فيها منهج اختيار منطقة الجمع (محافظة أسيوط بجنوب مصر)، والرواة. والمرحلة الثانية: مرحلة الجمع الرئيسية حيث تناول فيها تتمة البحث عن الرواة، وخصوصية أداء السيرة وأجهزة الجمع الميداني، ومعاونة الأصدقاء في عملية الجمع، ثم رواة السيرة أنفسهم. أما المرحلة الثالثة من مراحل الجمع الميداني فقد خصصها المؤلف للتدوين، مناقشاً مشكلات الجمع والرواة والتدوين. وخلص محمد حسن عبد الحافظ لعدة نتائج بدأها

سيرة بنى هلال

المؤلف: **محمد حسن عبد الحافظ**
الناشر: **الهيئة المصرية العامة للكتابة**

يستهدف المؤلف – في المقام الأول – جمع روايات السيرة الهلالية جمعاً ميدانياً منضبطاً وموثقاً، ومعاينة وجودها الحيوي لدى رواتها وجمهورها، في محاولة لاستنقاذ هذه الروايات من الضياع بسبب موت رواتها

بالمحصلة الميدانية التي أورد فيها ثبتاً بالبيانات الخاصة بمدة الجمع والساعات المسجلة والرواة والتوزيع الجغرافي ونوع الرواية ..إلخ . كما أورد بعض النتائج المهمة الخاصة بالعناية بالنصوص وأسباب اختفاء رواة أسيوط، والنساء اللائي يروين السيرة الهلالية. ثم أعقب ذلك بنصوص السيرة الهلالية التي شملت على : رواية حسنى جاد هيكل، ورواية يوسف احمد يوسف، ورواية على مصبح. أما الجزء الثاني من الكتاب فقد اشتمل على: رواية عنتر وشداد عز العرب، ورواية عبد المعطى نايل، ورواية احمد الفولي، ورواية فتحي أبو ضيف شراقة، وأخيراً رواية أم ثابت التي تمثل العنصر النسائي في رواية السيرة الهلالية.

الموالد الشعبية

وفي إطار جهود المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية فى إعداد دراسات ميدانية في مجال التراث الشعبي، صدر العدد رقم (12) لعام 2007 من سلسلة «دراسات في الفنون الشعبية» التي يصدرها المركز برئاسة الدكتور سامح مهران أستاذ المسرح. وقد صدر العدد تحت عنوان رئيسي هو «الموالد الشعبية»، واشتمل على إحدى عشر دراسة متنوعة حول الموالد الشعبية الإسلامية والقبطية، تم جمعها من العديد من البقاع الثقافية المصرية كالدقهلية والمنيا وأسيوط والأقصر والنوبة والواحات ومطروح والقاهرة. وصدر العدد بمقدمة بكلمة للسيد فاروق حسنى وزير الثقافة المصري تحت عنوان «حضور التراث.. وتراث الحضور»، ثم مقدمة للدكتور سعد عبد المنعم بركة حول الفولكلور والأنثروبولوجيا وبحث موضوع الموالد والمناهج المتبعة في الدراسات المختلفة. وتبدأ موضوعات الكتاب ببحث بعنوان «موالدنا الشعبية في عيون المستعربين» لابراهيم حلمي، ثم دراسة سوزان السعيد يوسف حول «الموالد والعروض الثقافية الشعبية» حيث ركزت دراستها بمحافظة الدقهلية. على حين ارتبطت دراسة حمد خالد شعيب بمنطقة مطروح تحت عنوان «الموالد الشعبية في مطروح: دراسة ميدانية». أما الدراسات الميدانية بواحات مصر فقد حظيت بدراسة واحدة لعبد الوهاب حنفي بعنوان «المولد والحضرة فى سياق احتفالات الواحات». على حين حظيت المنيا بدراستين ميدانيتين الأولى لأحمد عبد الرحيم حول «الأولياء فى المنيا: دراسة ميدانية»، والثانية لأحلام ابو زيد بعنوان «أولياء البهنسا». وفى جنوب مصر أيضاً يطالعنا الكتاب بدراستين الأولى لـ السيد أحمد حامد بعنوان «الاعتقاد فى الأولياء: دراسة أنثروبولوجية اجتماعية فى النوبة»، والثانية لعاطف نوار حول «مولد أبو الحجاج الأقصرى». أما الدراسات الخاصة بموالد القديسين فقد حظيت بدراستين ميدانيتين الأولى بعنوان «مولد وصاحبه

الموالد الشعبية

المؤلف: **المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية**

اشتمل على إحدى عشر دراسة متنوعة حول الموالد الشعبية الإسلامية والقبطية، تم جمعها من العديد من البقاع الثقافية المصرية

حاضر: قراءة فولكلورية فى الموالد القبطية» للأب داوود يسى، والثانية بعنوان «على دير العدرا... وديني: دراسة ميدانية للأغنية الشعبية فى مولد العذراء بأسيوط» لأشرف أيوب معوض. وينتهي الكتاب بدراسة توثيقية لمصطفى جاد اشتملت على ببليوجرافية تحليلية حول دراسات الأولياء والقديسين في المنطقة العربية في الفترة (1945–2005).

الثقافة الشعبية الجزائرية

وفي الجزائر صدر كتاب الدكتور عبد الحميد بورايو «في الثقافة الشعبية الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات» عام 2006، ورغم صغر حجم الكتاب فقد أسهم في نشره ثلاث مؤسسات جزائرية هي «الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة»، و«منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين»، و«دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع». والكتاب يحوي مجموعة من المقالات التي تهدف – كما يشير المؤلف – إلى طرح مجموعة من القضايا المتعلقة بطبيعة الثقافة الشعبية الجزائرية، وهي جميعاً لها علاقة بنواح مختلفة، منها ما يعود إلى مسارها التاريخي، ومنها ما يرجع إلى ما تثيره من مسائل عادة ما تكون موضوعاً للنقاش أو البحث، ومنها أخيراً ما يتعرض لبعض تجلياتها من خلال أشكال تعبير معينة تم الإجماع على اعتبارها جزءاً من رصيدها. وقد حوى الكتاب على هذا النحو العديد من المقالات التي تناولت قضايا متنوعة من بينها ست مقالات حول قضايا الشعر الشعبي والملحون حملت عناوين: «ظاهرة الشعر الملحون: سراب البدايات»، و«موقع الشعر الملحون في الثقافة الشعبية الجزائرية»، و«بعض القصص الشعرية الخالدة في الثقافة الشعبية الجزائرية»، و«تاريخ الموضوعات في الشعر الملحون الجزائري»، و«النزعة التاريخية والتوثيقية والحس الملحمي في الشعر الشعبي الجزائري في منطقة الجنوب»، و«الشاعر أبو عبد الله محمد بن مسايب». ثم انتقل للحديث عن بعض القضايا الرئيسية في الفولكلور على النحو التالي: «نحو أطلس للثقافة الشعبية» و«الثقافة الشعبية والتنمية» و«رحلة عبر الثقافة الشعبية فى الجنوب» و«ظاهرة الاحتراف في الثقافة الشعبية»، وأخيراً «الترجمة والعولمة وثقافة مجتمعات الأطراف». ثم أفرد المؤلف عدة مقالات تناولت الرواد وأعمال بعض الباحثين في المغرب العربي جاءت على النحو التالي: «رواد الدراسات الشعبية في المغرب العربي»، و«كتاب الأستاذ محمد الحبيب حشلاف عن رشيد فلسطين» و«محمد بن ابي شنب رائد الدراسات الشعبية فى الجزائر وموقفه من السياسة»، و«مكانة كتاب أمثال الجزائر والمغرب لمحمد بن أبي شنب». وأفرد المؤلف مقالاً للسيرة الهلالية حملت عنوان«قصص سيرة بني هلال بين

الثقافة الشعبية الجزائرية

المؤلف: د / **عبد الحميد بورايو**

الناشر: – **الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.**

– منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي

لإتحاد الكتاب الجزائريين.

– دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع.

الكتاب يحوي مجموعة من المقالات التي تهدف إلى طرح مجموعة من القضايا المتعلقة بطبيعة الثقافة الشعبية الجزائرية، وهي جميعاً لها علاقة بنواح مختلفة، منها ما يعود إلى مسارها التاريخي، ومنها ما يرجع إلى ما تثيره من مسائل عادة ما تكون موضوعاً للنقاش أو البحث، ومنها أخيراً ما يتعرض لبعض تجلياتها...

تبسيط المعالجة التاريخية وعمق التحليل الأدبي الاجتماعي». واختتم الكتاب بمجوعة من الحوارات التي أجرتها بعض الصحف مع الدكتور بورايو في كل من جريدة الجمهورية وجريدة الشعب وجريدة اليوم تناولت العديد من القضايا المتعلقة بالثقافة الشعبية.

الدراسات الشعبية فى الدوريات العربية

نعرض في هذا المجال لاثنين من الدوريات العربية المتخصصة التي احتوى كل منها على العديد من موضوعات التراث الشعبي إلى جانب الأبواب الثابتة. نبدأها بالعدد الأخير لمجلة الفنون الشعبية المصرية الذي حمل رقمي 79– 80 (يوليو – ديسمبر 2008)، والمجلة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية. وقد اشتمل هذا العدد على مجموعة من الدراسات المتنوعة في مقدمتها دراستان حول الموسيقى الشعبية الأولى لتيمور أحمد يوسف بعنوان «تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي»والثانية لمحمد شبانة بعنوان «ملامح التغير في بعض آلات الموسيقى الشعبية المصرية». وفى مجال الأدب الشعبي يطالعنا العدد بدراستين الأولى في مجال الشعر الشعبي لعبد الستار سليم بعنوان «الشعر الشعبي وفن الواو»، والدراسة الثانية حول السيرة الهلالية كتبها الباحث محمد حسن عبد الحافظ بعنوان «سيرة بني هلال: الشفهية ودرس الاختلاف». وفي إطار اهتمام المجلة ببحث موضوعات الاستلهام كتب عبد الغنى داود دراسة بعنوان «استلهام أسطورة إيزيس وأزوريس فى المسرح المصري المعاصر». ثم ننتقل مع محمد بهنسي لركن الترجمة الذي ترجم دراسة ألان دندس (الأفكار الشعبية بوصفها وحدات رؤى العالم)، لنصل إلى باب مكتبة الفنون الشعبية ليطالعنا بآخر ما كتبه المرحوم الأستاذ صفوت كمال وهو عرض وتحليل لكتاب «النساء في أمثال الشعوب»، والذي قدمنا له عرضا موجزا منذ قليل. وفى باب المكتبة أيضاً يقدم لنا نبيل فرج تحت عنوان «ذاكرة الفولكلور» مقاله حول الأستاذ محمد لطفي جمعة (1886 – 1953) وهو من الشخصيات التي كان لها إسهامات مضيئة في مجال الفولكلور جمعاً ودرساً واستلهاماً. أما آخر ما حفلت به المكتبة فهو عرض لموسوعة «الحرف التقليدية والدور الحضاري المصري»، والذي قدمه طلعت رضوان من خلال تناوله للجزأين الأول والثاني اللذان صدرا عن جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة بالتعاون مع مؤسسة أغا خان للخدمات الثقافية (الفرع المصري) . ويتبع باب المكتبة باب مميز بعنوان «النصوص» الذي يهتم برصد وتسجيل النصوص الميدانية، واحتوى الباب على «نميم مسلسل من محافظة أسوان» جمع وتدوين جمال عدوى، يليه نصوص

الفنون الشعبية

المؤلف: **مجلة مصرية**

تصدر عن : **الهيئة المصرية العامة للكتاب والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية**

قد اشتمل هذا العدد على مجموعة من الدراسات المتنوعة في مقدمتها دراستان حول الموسيقى الشعبية الأولى لتيمور أحمد يوسف بعنوان «تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي»والثانية لمحمد شبانة بعنوان «ملامح التغير في بعض آلات الموسيقى الشعبية المصرية»

«البوشان» جمع وتدوين وتعليق حسونة فتحي؛ وهو فن غنائي شعبي يؤدى أثناء زفة العريس فقط ، ويخص قبيلة واحدة فقط من قبائل مدينة العريش فى محافظة شمال سيناء. وتنتهي النصوص في هذا الباب بمجموعة «حواديت من أجا»، هي: ست الحسن والجمال ، العصفور الأخضر ، المعيز الثلاثة، جمع وتدوين محمد أبو العلا. وفى الباب الأخير للمجلة «جولة الفنون الشعبية» ينتقل بنا مصطفى جاد للحديث عن «ملتقى دولي عالج قضايا وطنية» من خلال متابعته لوقائع الملتقى الدولي حول «الشفاهية والمنطوق والكتابية» الذي توجت به الجزائر فعاليتها الثقافية فى إطار إعلان الجزائر عاصمة للثقافة العربية(2007)، وقد أقيم الملتقى في الفترة من 6 – 9 يناير 2008. بالعاصمة الجزائرية تحت رعاية المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ CNRPAH. واختتمت الجولة برصد لمظاهر الاحتفال بمولد البسطاوى بقرية الكوبانية بأسوان لأحمد أبو خنيجر، ومقابلة أجرتها صفاء عبد المنعم حول الداية والماشطة بمنطقة شلاتين.

أما الدورية الثانية التى نعرض لها في هذا الإطار فهي الدورية المغربية التي تحمل عنوان «مَجرَّة» MAJARRAH، وهى مجلة فصلية إبداعية نقدية تصدر عن دار البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة في المملكة المغربية. والمجلة من عنوانها تهتم بقضايا الإبداع والنقد، غير أن اهتمامنا بعرض هذا العدد رغم صدوره في عام 2006 أنه عدد متخصص في الثقافة الشعبية – كما جاء في كلمة هيئة التحرير، والتي تشير إلى أن هذا العدد صدر بعنوان نادر قلما يتصدر واجهات منابرنا العربية ، بعكس قطب الأدب الرسمي المهيمن عليها كليا، هو عنوان (الأدب الشعبي). وتسجل هيئة تحرير المجلة حرصها على المساهمة في تكريس حركة الاطلاع على تراث الشعب الجنينية، وتضيف قولها «.. وفي هذا السياق، نسجل حسرتنا المضاعفة لدى علمنا بإغلاق مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، واحتجاب مجلته الرائدة (المأثورات الشعبية)، اللذين قدما منذ أواسط الثمانينات من القرن العشرين حتى السنة الفارطة، خدمات جلى مميزة لحقلي الأدب والثقافة الشعبيين في العالم العربي». وقد تصدرت المجلة دراسة بعنوان «قراءة في العدد الماضي : مجرة تحتفي بقصص التسعينات المغربية» لعبد الرحمن مجيد الربيعي. ثم اشتمل ملف العدد على محورين رئيسيين، المحور الأول بعنوان «فى الأدب والثقافة الشعبيين» ويبدأ بدراسة مصطفى يعلى «نحو تأصيل الدراسة الأدبية الشعبية بالمغرب: نموذج من وحى التراث». يليها دراسة زهور كرام بعنوان «نحو الانفتاح على الثقافة الشعبية»، ثم دراسة بعنوان «التدين الشعبي: الآليات والمجال نحو إثارة الإشكال» لعبدالله بن عتو. وينتهي المحور

مـجـــــرة

المؤلف: **مجلة مغربية**
تصدر عن : **تصدر عن دار البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة في المملكة المغربية**

والمجلة من عنوانها تهتم بقضايا الإبداع والنقد، غير أن اهتمامنا بعرض هذا العدد رغم صدوره في عام 2006 أنه عدد متخصص في الثقافة الشعبية – كما جاء في كلمة هيئة التحرير، والتي تشير إلى أن هذا العدد صدر بعنوان نادر قلما يتصدر واجهات منابرنا العربية

بدراسة بوسلهام الكط بعنوان «من ذاكرة الثقافة الشعبية». أما المحورالثاني فهو بعنوان «الأجناس الأدبية الشعبية» ويبدأ بدراسة أحمد زياد محبكك حول «وحدة الحكايات الشعبية»، ثم «نظم الحكايات» لمحمد أنقار. وأخيراً دراسة ليلى مسعودي المعنونة «الحكايات الشعبية فى الشمال الغربي المغربي: مقاربة سوسيو لسانية». ويشمل المحور بحث جنس آخر من الأجناس الأدبية وهو «السيرة الشعبية»، ويحوى دراسة واحدة لسعيد يقطين بعنوان «السيرة الشعبية العربية والمتخيل العربي». وفى مجال الشعر الشعبي تطالعنا دراستان، الأولى لعباس الجراري في مبحث عن «مفهوم الزجل» الوارد بأطروحته «الزجل في المغرب : القصيدة»، والثانية دراسة أحمد حافظ التي تناول فيها تجربة محمد الزروالي الشعرية بعنوان «سؤال المرجعية فى مُخ « السيكان» للزجال محمد الزروالي». ثم تنتقل بنا المجلة لأبوابها الثابتة ونبدأها بباب «مشارف إبداع» ويحوى نص زجلى «أنسام صيف» لمختار التزنيتي، ثم باب المكتبة حيث يعرض مصطفى يعلى لكتاب «الحكاية الخرافية للمغرب العربي: دراسة تحليلية في معنى المعنى» تأليف الدكتور عبد الحميد بورايو. أما باب «ذاكرة» فيحوي نص لحكاية من التراث العربي بعنوان «خط ابن البواب لايشتري بالمخادعة» من إعداد محمد سعيد سوسان. لنصل للمحطة الأخيرة من الأبواب الثابتة والتي تحمل عنوان «حكايات عربية» وفيها يتناول مصطفى يعلى أهمية دور الحكي في حياة العربي مشيداً بمجموعة النصوص الحكائية التي أعدها للنشر الأستاذ محمد سعيد سوسان.

آفاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

شهادات

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

مهرجان التراث بمملكة البحرين

تأصيل معرفي وتواصل مع الجذور

تتواصل جهود قطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة الثقافة والإعلام بمملكة البحرين في التأكيد على استمرارية مهرجان التراث كحدث ثقافي سنوي وإيلائه أهمية خاصة في اختيار ثيمة العرض والتخطيط لتنفيذها والإعداد والتنظيم لكافة جوانبها، مما جعل من هذا الحدث السنوي مناسبة وطنية تنتظرها مختلف فئات المجتمع البحريني وتحرص على ارتيادها جموع الأشقاء الوافدين من دول الجوار. وعلى مدى سبعة عشر عاما من استمرار هذا الحدث والاشتغال على تطويره من سنة إلى أخرى حققت البحرين منجزا رفيع المستوى تتصل حصيلته الثقافية بالهوية والثقافة الوطنية وقد كان لجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة بادرة قدح الشرارة الأولى لهذا المشروع الثقافي واستمرار تعهده ورعايته والحرص على نجاحه في كل دورة.

يقام مهرجان التراث خلال شهر أبريل من كل عام، وفي كل دورة يتم تحديد ثيمة تراثية تتصل بثقافة البحرين الوطنية، ويجري العمل على تقصي كل جانب من جوانبها لتقديم مادة وثائقية مكتوبة ومسجلة بالصوت و الصورة إلى جانب فرجة شعبية احتفالية تمتد طيلة أيام المهرجان . وخلال الفترة من 22 إلـى 29 أبريل 2009 م بالنيابة عن حضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين تفضل سمو الشيخ عبدالله بن حمد آل خليفة محافظ المحافظة الجنوبية بافتتاح مهرجان هذا العام المخصص للاحتفاء بالمشغولات الذهبية الشعبية، وكانت من ضمن وحدات عرض المشغوت الذهبية وحدة خاصة بالسيوف والخناجر الذهبية من ممتلكات العائلة الحاكمة وأعيان البلاد والهواة والجامعين ممن ظلت الأسلحة البيضاء لديهم رموزا ذات دلالات تاريخية متصلة بأمجاد الأمة العربية.

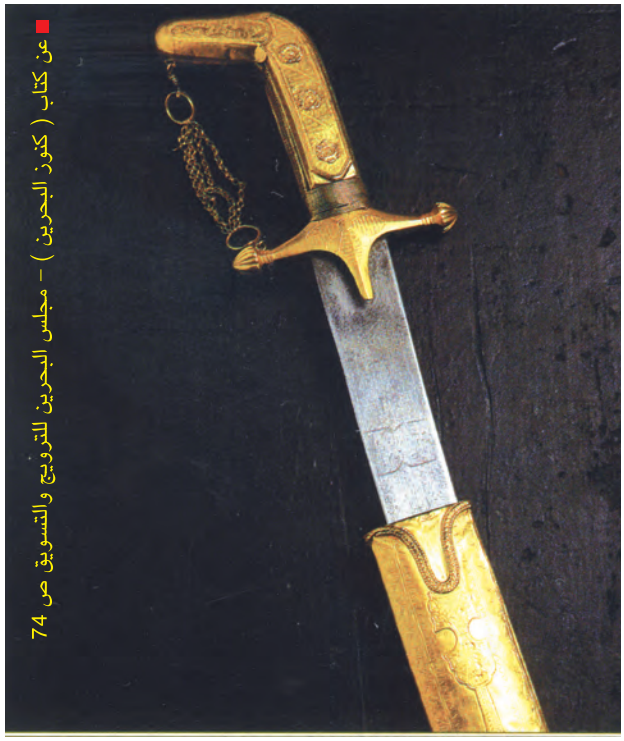
السيوف و الخناجر الذهبية:

السيف من أسلحة القتال القديمة الهجومية والدفاعية معا، ويضرب به باليد. يتألف من نصل مستقيم ذي حد أو حدين، له طرف حاد يسمى الذبابة. والنصل مركب في مقبض له واقية على شكل سلة معدنية أو على شكل صليب لحماية اليد.

ومع تطور صناعة السيوف ألحق ببعض السيوف قطعة معدنية بطول نصله تسمى الغمد يودع بها في حال عدم الاستخدام حماية للنصل، وعند طرفيها حبال من خيوط الحرير أو الكتان تسمى الحمائل لتعليق السيف أو لشده إلى وسط حامله.

صنع السيف في البداية من البرونز، ثم صنعه الحيثيون والأشوريون و الرومان من الحديد. ظل السيف المستقيم النصل شائعا حتى القرن الثالث عشر واستخدمه الفرسان في العصور الوسطى. عرف العرب في العصور الجاهلية السيوف المستقيمة، وكانوا يستوردون حديدها من الهند وفارس، واشتهرت السيوف اليمانية، وكان أجودها يصنع في خراسان ودمشق وطليطلة. بظهور المغول في البلاد العربية تطور شكل السيف الإسلامي، إذ أخذ نصله في التقوس منذ القرن الثالث عشر وظهرت أشكال أخرى للسيف وتعددت أسماؤه في الأدب العربي. وأشهر من تسمى بالسيف عند العرب سيف بن ذي يزن البطل اليمني الذي كان سليل بيت من ملوك حمير وقد احتفت به المخيلة الشعبية في سيرة حافلة ظلت تتداول طويلا. وفي متاحف السلاح والفنون نماذج كثيرة من السيوف الأوروبية والشرقية توضح تطورها

■ عن كتاب (كنوز البحرين) – مجلس البحرين للترويج والتسويق ص 74



■ عن كتاب (كنوز البحرين) – مجلس البحرين للترويج والتسويق ص 74

وأساليب تجميلها.

عني الملوك والقادة على مر التاريخ بالسيف كأداة حربية واتخذ عند العرب معنى للقوة والعزة والشموخ واستخدم رمزا من رموز الاعتداد وشعارا للمفاخرة. وإلى جانب كون السيف سلاحا أبيض شهيرا فقد تفنن الملوك والقادة وعلية القوم في اقتناء أجود أنواعه والسعي إلى جعله تحفة فنية تزين بحمائل الحرير والزركشات اللونية لاستخدامه في الانتصارات القبلية أو الاحتفالات الوطنية. لذلك تفنن صانعو السيوف في إجادة هذه

التحف وابتكار الزخارف الفنية لتزيينها إلى أن دخل معدنا الفضة والذهب في هذه الصناعة فاكتست الأغماد بحلة ذهبية أو فضية واستعيض عن المقابض المعدنية بمقابض من العاج أو من عظام الطرائد ونفيس المعادن حسب رغبة زبائن الصانع. واشتهر العديد من الصناع البحرينيين المهرة في هذا المجال.

للسيف والخنجر مكانة خاصة لدى حكام البحرين من عائلة آل خليفة الكرام على مر تاريخهم بهذه البلاد، واعتبر هذا السلاح واحدا من رموز الحكم التقليدية التي ما تزال إلى اليوم ماثلة في المناسبات الوطنية والاحتفالات الشعبية، وتقديرا لهذه المكانة التي يحتلها السيف والخنجر في التاريخ العربي وفي السيرة التاريخية لشيوخ آل خليفة الذين

تناوبوا حكم البلاد عمد الحكام من آل خليفة ومن كبار أفراد العائلة إلى اقتناء السيوف والخناجر النادرة وطلبوا من أمهر الصناع إنتاج سيوف وخناجر فريدة من الذهب والفضة والبرنز وغيرها من المعادن الثمينة. وحظيت أغماد تلك السيوف والخناجر بزخارف فنية رائعة وتم ابتكار أشكال عديدة من الحمائل الحريرية بألوان زاهية تليق بأن تقرن بتلك التحف.

ولا شك بأن لدى العائلة الحاكمة في البحرين سيوف شهيرة لها تاريخ أو ارتبطت بأحداث أو مناسبات كبرى أو اقترنت بأسماء مالكيها من الحكام والشيوخ الذين اقتنوها بطلب خاص أو ربما توارثوها أبا عن جد وظلت محفوظة يتداولها أحفادهم . وكان حريا بها أن تعرض للجمهور ضمن النفائس الذهبية التاريخية بهذا المهرجان. ولقد أفردت وزارة الثقافة والإعلام

منصات عرض زجاجية خاصة بتلك المقتنيات وعرفت بكل قطعة على حدة مع تحديد مالكها وتقريب سنة صنعها.

التحـريـر

التراث الشفوي
دورة تدريبية سادسة بوزارة الثقافة والإعلام بمملكة البحرين

متابعة : عبدالله عمران
كاتب من البحرين

عقد قطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة الثقافة والإعلام في مملكة البحرين الدورة السادسة في التراث الشعبي خلال الفترة من 7 إلى 11 يونيو 2009م، تحت "التراث الشفوي"، حاضر فيها الدكتور محمد الجويلي أستاذ الأدب العربي والانثروبولوجيا الثقافية في كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة بتونس.

حضر الدورة موظفو قطاع الثقافة وطلبة من جامعة البحرين، وبعض من خريجي علم الاجتماع، وعدد من المهتمين بالتراث الشعبي في البحرين.

عُقدت الدورة في قاعة متحف البحرين الوطني، واشتملت على المحاور الرئيسية التالية:

– مدخل إلى دراسة التراث الشفوي.
– تطبيقات على نصوص مقتطفة من كتاب (الأحلام) لمحمد بن سيرين.
– تطبيقات على نصوص حكايات خرافية، ومثلية من المحيط إلى الخليج العربي.
– تطبيق على بعض المقاطع الغنائية من التراث الشفوية.

وتحددت أهداف الدورة في عدة نقاط منها :

– تدريب ، وتأهيل الباحثين لدراسة التراث العربي الشفوي.
– التعرف على أهم التجارب العربية المعمول بها في مجال المأثور الشعبي.
– إنشاء قاعدة بيانات تضم مادة علمية مكتوبة، ومسموعة، ومرئية حول مختلف العناصر التراثية في مملكة البحرين.
– إعداد أرشيف تراثي دقيق ومتنوع يستكمل كافة البيانات المختصة بالتراث الشعبي، لتسهيل عملية الحصول على المعلومات من قبل الباحثين، والمهتمين بالتراث.

بدأ د. الجويلي محاضراته بالتأكيد على أهمية الحفاظ على التراث الشفوي كإرث إنساني على وشك الفناء نتيجة للتطور العلمي المذهل، وانصراف الناس للوسائل التكنولوجية الحديثة كالمحطات الفضائية ، والشبكة العنكبوتية العالمية "الانترنت"، وغيرها من وسائل التسلية المتاحة بأزهد الأسعار، مما أثر على استمرار التواصل بين الأجيال كما كان يحدث سابقاً.

ونوه المحاضر على أن تحويل الشفوي إلى مكتوب هو إماتة له، واعتداء عليه، ولكن ذلك هو قدره إذا أردنا أن ندرسه، ونزيل عنه الغبار، ونعيد

إليه الاعتبار. وفي هذا الصدد أكد على أهمية قيام وزارات الثقافة، والمؤسسات العلمية، والتربوية، والمهتمين بالتراث في الوطن العربي بدورهم في الحفاظ على التراث الشفوي جمعاً، ودراسة، وإلا سنجد بعد عقود من الآن أجيالا لا تمت إلى جذورها وتراثها، و لا تحمل من الهوية إلا القشور. كما طرح إمكانية الاستفادة القصوى من تلك الوسائل الحديثة، وجعلها تصب في مصلحة التراث الشفوي بدل من خلق صراع بينهما.

وفي موضوع أخر تطرق المحاضر إلى الطفل في الحكاية الشعبية، وأبان بأن تربية الأطفال في المجتمعات التقليدية كما لاحظ الانتروبولوجي الفرنسي "فان قينب" تتم عبر التخويف، والإضحاك أي عبر وسيلتين تقفان على طرفي نقيض، غير أن هذه الوظيفة لا تكتمل إلا بتوفر عنصر آخر ألا وهو الأمل "بيداغوجيا الانتصار" في آخر المطاف.

وتطرق الدكتور الجويلي إلى "الربّاج"[1]، أو ما يُعرف بأغاني المهد: من رحم الأم إلى رحم الكلام. فـ "الربّاج" له جذوره في الثقافة العربية القديمة كما هو في جميع الثقافات، فقد عُرف عن العرب منذ القدم بتربيج أطفالهم فهذه أعرابية ترقص ولدها قائلة:

يا حبذا ريح الولد ريح الخزامي في البلد
أهكذا كل ولد ؟ أم لم يلد مثلي أحد

وبين أن أهم الأشياء التي تعنينا في هذا الموضوع هو التواصل بين الأم، والطفل عن طريق اللغة، والكلام، والعمل على تهيئته تدريجياً للالتحاق بعالم الكبار. وليس بالضرورة أن يكون الربّاج حكراً على الأم فيمكن للجدة، والعمة، والخالة، والأخت، والأقرباء، والصديقات وحتى للرجال في بعض الأحيان.

كما بين كذلك أن «الربّاج» هو أغناني ترددها الأم لهدهدة طفلها في المهد لكي تساعده على الخلود إلى النوم، كما أن هناك أهداف أخرى من بينها مداعبة الطفل، أو تهدئته، أو التواصل معه.

الربّاج عادة ما يقع فيه إسقاط مشاغل الكبار على الصغار، و حالة الطفل حينئذ تصبح ثانوية، ويصبح الرباج متنفساً للمربجة للتعبير عن همومها عوض عن محاورة الطفل كما كان متوقعاً.

وعلى هذا النحو يلعب الربّاج وظيفة مزدوجة: الأم وهي تجهد نفسها لتهدئة رضيعها، تبحث من خلال ما تبدعه من كلام تهدئة نفسها ذاتها، وتسكن آلامها الشخصية، وتضميد جراح ذاكرتها، والتحرر من ثقل المعاناة التي تعيشها كما في النموذج التالي:

بيكْ اللّْ وبيك اللـلْ ريتكْ في امزيودْ فلفلْ
ريتك في جبّارة سلْ ريتك في مرداس البلْ
وريتك ما جيتي بالكلْ 2

هكذا تصل ذروة تبرم الأم من إنجابها بنتاً، وكأن لعنة، وكارثة عظيمة قد حلت بها، حتى أنها كانت تتمنى لو لم تنجبها من الأساس. كما تطرق المحاضر إلى مواضيع أخرى مرتبطة بالتراث الشفوي.

وكان للحضور مشاركاته الفعالة من خلال المداخلات، والنقاشات المختلفة، وطرح الأسئلة بعد كل محور من محاور ورشة العمل السادسة مما أضفى نوع من الحيوية على سير المحاضرا.

وقد خرجت الدورة بتوصيات واقتراحات متعددة تصب في مصلحة الحفاظ على التراث الشفوي، وتفعيله بحيث يأخذ حقه من الجمع، والتحليل، والرصد، وسوف ترفع تلك التوصيات إلى الجهات ذات الاختصاص لتنال حقها من التفعيل.

وفي الختام تم توزيع الشهادات على المتدربين المشاركين، كما قدمت بعض الهدايا للمحاضر عرفاناً بدوره في تنوير الحاضرين بمعارف جديدة في التراث.

الهوامش

1 – الربّاج كلمة عربية بمعني أغاني المهد.

2 – يحكي الربّاج السابق (أغنية المهد) عن معاناة الأم عندما أنجبت بنتاً فكانت تتمنى أن تضع صغيرتها في أناء مملو بالفلفل (امزيودْ فلفلْ)، أو تضعها بين شوك النخلة الصغيرة (جبّارة سلْ)، أو في مكان رعي الإبل (مرداس البلْ)، ويصل بها الحال أن تتمنى لو لم تنجبها بالأساس (ريتك ما جيتي بالكل).

الندوة السنويّة السادسة للآثار

لنادي تراث الإمارات في أبو ظبي

محمّد رجب السامرّائي
كاتب من العراق

نظمّ مركز زايد للتراث والتاريخ التابع لنادي تراث الإمارات الذي يرأسه سموّ الشيخ سلطان بن زايد آل نهيان نائب رئيس مجلس الوزراء بدولة الإمارات العربيّة المتحدة رئيس نادي تراث الإمارات والذي أقيمت تحت رعاية سموه الندوة السنويّة السادسة للآثار– جيل جديد من علماء الآثار– بناء القدرات الوطنيّة من خلال التعليم والإعلام والتكنولوجيا واستمرت ليوميّ 29–30 أبريل 2009م في العاصمة أبو ظبي وبمشاركة عدد كبير من الباحثين والمختصين في التنقيب الأثاري من العرب والأجانب.

زيارة مركز زايد في العين

شهدت الندوة السنويّة السادسة للآثار في يومها الأول الموافق الأربعاء 29 أبريل 2009م زيارة المحاضرين والحضور لمبنى مركز زايد للتراث والتاريخ التابع لنادي تراث الإمارات في مدينة العين للاطلاع على مرافقه وأقسامه ومكتبته العامرة بالوثائق والسجلات والكتب والمطبوعات القديمة المحفوظة فيه، بينما قدّم الدكتور حسن محمّد النابودة المستشار الثقافيّ بمركز زايد للتراث عرضاً لجهود المركز وسعيه الدائم نحو الاضطلاع بالمهام البحثية التي تخدم تاريخ وتراث الإمارات والمنطقة، مشيراً إلى أنّ هذه الندوة التي تُقام للعام السادس على التوالي تحرص دولة الإمارات من خلالها على استضافة ومشاركة عدد من كبار العلماء الأثريين بالجامعات والمؤسسات البحثيّة المُتخصصة من داخل الدولة وخارجها، وتهدف إلى بناء القدرات الوطنية من خلال التعليم والإعلام والتكنولوجيا وتعمل على تزويد أقسام الآثار والجهات الأخرى بأحدث النتائج واستخلاص المزيد من المعلومات عن تاريخ الإمارات ليضاف إلى سجلها التاريخي وتراثها الماديّ. ثم أكد المُتحدث الرئيس الدكتور ليوراجين شمث من جامعة يورك في كلمته على موضوع التراث والتفاوض الاجتماعي» المكان»، ثم استمعوا لمناقشة كلّ من د. جين بيستول من جامعة زايد، وبيتر هيلير من المركز الوطني للإعلام حول الموضوع.

اليوم الأول: أربعة أوراق

تمت في الجلسة الأولى في اليوم الأوّل للندوة مناقشة موضوعين هما: استخدام التكنولوجيات الجديدة لاستعراض الماضي، برئاسة الدكتور رونالد هوكر من جامعة زايد، وتقديم الدكتور جيمس ديفين، من جامعة كلاسكو، لأصوات من الماضي– رؤى المستقبل، تقديم بيئة التراث الثقافيّ من خلال تكنولوجيا الوسائط المُتعددة.

بينما شهدت الجلسة الثانية من اليوم ذاته للندوة عرضاً بعنوان « بناء القدرات الوطنيّة: الأهداف والخطط والسياسيات، للدكتور مارك بيتش لرسم الخرائط والتخطيط للمستقبل، استخدام نُظُم المعلومات الجغرافيّة كأداة لإدارة التراث الثقافيّ في أبو ظبي، وختم الدكتور شيرين محمّد عتريس من جامعة الإمارات العربيّة المتحدة الجلسات بورقته:» إدارة التراث الأثريّ في دولة الإمارات العربيّة المتحدة «سياسات التدريب والبحث» أوراق عمل اليوم الأول للندوة.

اليوم الثاني: سبع أوراق بحثيّة

توزعت جلسات اليوم الثاني للندوة السنوية السادسة للآثار إلى جلستين، جاءت الأولى بعنوان» المصادر والفنّ المعماريّ والمشاهد الثقافيّة» التي رأسها الأولى الدكتور جايانتي من المركز الوطني للوثائق والبحوث، وشارك فيها الدكتور ب. ج. سولت من هولندة بعرض ورقته بعنوان» رسم الخرائط التاريخيّة لدولة الإمارات العربيّة المتحدة ومصادرها» 1478–1820م». أعقبه المُحاضر الدكتور رونالد هوكر من جامعة زايد الذي قدّم في الجلسة بحثه عن» جغرافيّة التراث المعماريّ في الإمارات»، ثم تلاه ورقة» علم آثار المناظر الطبيعيّة»

للدكتورة سوزان هوفسترا من جامعة الإمارات، وختم أندرو بيترسون من جامعة ويلز البريطانيّة الجلسة حول» التراث المعماريّ».

الجلسة الأخيرة

أما ختام وقائع جلسات الندوة السنوية السادسة لمركز زايد للتراث والتاريخ فتضمنت عرض ثلاث أوراق بحثية قدم أولها الدكتور محمّد فاتح زغل من مركز زايد للتراث والتاريخ عن» خبرات مناهج الأقدمين»، والدكتور عبد الواحد مُكني من جامعة تونس الذي عرض « للمتحف الافتراضي لآثار الإمارات»، بينما ألقى الدكتور علي القيم معاون وزير الثقافة السوريّ بحثه» منهجيّة التنقيب والترميم الأثري الوطنيّ»، ثم جاء مسك ختام جلسات الندوة السنويّة بعنوان» دور الكتابة الثموديّة واللحيانيّة والصفويّة في تطور القلم» للدكتور محمّد موهفل من أكاديميّة اللغة العربيّة في سورية.

animal, humain, etc. Il ne faut pas non plus oublier les informations qu'elle nous apporte sur les généalogies, la patronymie, les villes d'émission ou les emblèmes, informations dont l'étude exigerait, dans chaque cas, l'élaboration d'un dictionnaire spécialisé qui pourrait combler un grand vide dans la bibliothèque arabe.
L'auteur s'arrête longuement sur la question de la « mondialité » du Dinar islamique. Il souligne le rôle que le Calife Abd al Malik a joué dans l'histoire de la monnaie arabo-islamique en ordonnant de frapper le Dinar or et le Dirham argent, sachant que la mise en circulation de ces pièces de monnaie a eu d'importantes conséquences économiques et politiques, à l'échelle de la région islamique et du reste du monde. On pourrait même dire que cette initiative a véritablement révolutionné les systèmes financiers et économiques du moyen-âge. Le Dinar islamique s'est en effet progressivement répandu jusqu'à devenir la seule monnaie or du monde musulman, de la frontière de la Chine, à l'est, jusqu'à l'Andalousie, à l'ouest, et l'Etat islamique a mis en place des règles et des institutions pour le renforcer et le protéger. Or, le Dinar n'allait pas s'arrêter aux frontières du monde de l'islam mais investir les villes et les marchés du monde ancien.
Ce qui a sans doute contribué à asseoir la réputation de cette monnaie et à lui conférer une telle place, à l'échelle du monde, c'est la vigilance des califes et des gouvernants, de l'est à l'ouest de la terre d'islam, qui ont veillé à préserver le poids légal, le carat et la pureté du Dinar, même si de légères variations ont existé entre les Dinars frappés, sous le règne de tel ou tel Calife, les caractéristiques essentielles de cette monnaie ayant été conservées au long des siècles.
Outre cet attachement de l'Etat arabo-islamique à la protection de la monnaie qui fut un des facteurs importants de l'expansion mondiale du Dinar, l'ensemble des Califes et des gouvernants ont tôt pris conscience du fait que la santé de l'économie et la préservation des intérêts des gens et de la réputation de l'Etat, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur sont étroitement liés à la santé et à la sincérité de la monnaie. C'est pourquoi ils ont édicté des règles et des principes de protection et veillé, personnellement ou à travers leurs représentants, à leur exécution.

SUR L'EMISSION DE LA MONNAIE ISLAMIQUE

Barakat Mourad - EGYPTE

L'auteur traite de la monnaie arabo-islamique qu'il considère comme l'une des sources les plus importantes et les plus fiables dans la réécriture de l'histoire car la monnaie ne supporte pas l'erreur, étant émise par une instance officielle, et l'erreur ne pouvant qu'avoir des répercussions sur l'autorité de celui qui a pouvoir de frapper monnaie. Ce n'est donc pas chose aisée que de jeter le doute sur l'authenticité d'une monnaie dont on sait qu'elle a eu cours, à telle ou telle époque

La monnaie est une donnée importante dans la mesure où elle constitue l'un des fondements et des emblèmes de l'Etat autant qu'un des symboles de sa grandeur. Elle est étroitement liée à l'économie, aux législations et aux autres fonctions de l'Etat mais aussi à ses rapports avec les Etats voisins et contemporains. Elle est révélatrice de bien des secrets et représente le meilleur témoignage sur l'évolution des gouvernements qui se sont succédé à la tête de l'Etat. Aucun historien ne peut se passer de l'étude de la monnaie pour évaluer, ne serait-ce que de façon approximative, les ressources de tel ou tel pays.

Les spécialistes estimaient que les diverses monnaies arabo-islamiques ont uniquement servi dans les transactions et échanges commerciaux et que le numéraire ne pouvait d'aucune façon être utilisé à d'autres fins. Mais la science a montré que la monnaie avait un autre rôle non moins important que celui qu'elle joue dans le commerce, c'est le rôle d'information que l'on pourrait comparer à celui que jouent de nos jours la presse, la radio, la télévision ou les congrès. Nous n'en voulons pour preuve, estime l'auteur, que les centaines, voire les milliers de pièces de monnaie qui se trouvent dans les musées de Bagdad, du Caire ou des autres grandes villes arabes et islamiques.

Les monnaies peuvent également être considérées, en leurs étapes successives, comme autant d'« écoles de dessin », dans la mesure où elles nous donnent un aperçu complet sur les caractéristiques générales mais aussi sur les particularités de telle ou telle époque. Les monnaies de Mossoul, de Bagdad, de Diyarbakir et de dizaines – de centaines – d'autres villes en sont le meilleur témoignage.

La monnaie nous renseigne aussi sur l'évolution de la calligraphie arabe, dans ses diverses formes et constitue une source pour l'étude des ornementations de type géométrique, astronomique, végétal,

cérémonie spéciale est organisée à cette occasion dont le rituel varie d'une tribu à l'autre.
Le dessin des bijoux sahraouis est, par contre, d'une grande simplicité et leur travail pour ainsi dire rudimentaire, sauf dans l'oasis de Siwah qui constitue une exception. Cette austérité s'explique probablement par la pauvreté des ressources naturelles en tant qu'elles constituent un sujet d'inspiration pour les orfèvres, à moins qu'elle ne témoigne du peu d'intérêt que les bédouins et leurs familles attachent depuis les temps anciens aux bijoux. Cela explique que les orfèvres se soient tournés vers les régions où il existe une forte demande sur l'or et qui sont les zones les plus riches du delta et des deux rives du Nil.

Pour les bijoux populaires et ceux des paysans, ils se caractérisent par la finesse et la richesse de leur conception et par la précision extrême des liaisons entre leurs différentes composantes, comme on le voit dans les formes plates ou tridimensionnelles. Ces bijoux sont habituellement légers afin que leur prix reste raisonnable. Ils témoignent de l'influence du milieu égyptien et plus particulièrement de la culture populaire et rurale. Les dessins s'inspirent des arbres à petites feuilles ou des grands yeux des jeunes filles ou encore du flux millénaire du Nil.

également très présente dans les bijoux des Nubiens Fadjas, notamment si l'on considère cette pièce en or appelée Qassat ar-rahman qui a la forme d'un triangle quasi-équilatéral et dont se parent les femmes mariées. Cette pièce ressemble à la croix que les européennes ont également portée sur leur front, au moyen-âge. Nous trouvons aussi le siwar ar-razân qui consiste en une série de coquillages assemblés à la manière du siwar (bracelet) byzantin. L'influence africaine est, en revanche, clairement perceptible dans l'anneau appelé zemam dont on perce le nez et dont l'usage est très répandu parmi les femmes nubiennes.

Les bijoux jouent un rôle important dans les rites de la nuptialité chez les Nubiens pour qui la cérémonie du mariage occupe une place centrale et où les bijoux représentent la part essentielle du mehr (dot) offert à la mariée par son futur époux. En fait le premier volet du mehr consiste en une certaine somme d'argent, présentée à l'intérieur d'une enveloppe scellée, et le deuxième en divers bijoux en or et en argent. Le mehr est offert publiquement et chaque pièce est exhibée aux yeux de l'assistance, de manière à ce que chacun puisse l'examiner. Une

bijoux nubiens, les bijoux sahraouis et les bijoux des couches populaires et des paysans.
Il rappelle que les bijoux nubiens sont considérés comme une donnée folklorique unique en son genre en même temps qu'un reflet exact des traditions et rites sociaux des Nubiens. Les raisons qui sont à l'origine des formes et des thèmes spécifiques aux bijoux de cette région nous font remonter au temps des anciens Egyptiens, ce qui est notamment perceptible dans la manière dont se portent les boucles d'oreilles.
Le croissant que l'on retrouve dans de nombreux types de bijoux témoigne, en revanche, de l'influence islamique ; il est souvent au centre du collier et les boucles d'oreilles sont la plupart du temps inspirés de cette forme. Une des explications possibles est que les Turcs ottomans, à l'époque où ils gouvernaient l'Egypte, envoyaient des expéditions militaires dans les différentes contrées de la Nubie et leurs détachements étaient toujours précédés du drapeau ottoman qui s'ornait en son centre d'un immense croissant, de sorte que le mot 'alam (drapeau) est devenu l'un des symboles importants de l'esthétique vestimentaire de ces populations. L'influence chrétienne est

LES BIJOUX EGYPTIENS TRESOR DES RICHES ET ORNEMENT DES GENS SIMPLES

Achraf Awiss- EGYPTE

L'étude porte sur les bijoux, surtout ceux en or, qui constituent, selon l'auteur, un registre de l'« état économique » des gens, en Egypte, indiquant avec précision le degré de richesse ou de pauvreté des uns et des autres, à travers les joyaux dont se parent les femmes (et parfois aussi les hommes) ou qui sont constitués comme épargne. L'auteur souligne que l'Egypte a consommé, au cours de l'année 2001, selon les statistiques du Conseil mondial de l'or, 120 tonnes d'or pur de 24 carats, dont 7% ont servi à la fabrication de bijoux pour les paysans et les autres catégories populaires, le reste ayant été utilisé au profit des riches qui se parent de bijoux plus variés et plus raffinés dans leur conception.

L'auteur propose une carte des bijoux égyptiens, selon les régions et le type de travail de l'or, qui fait apparaître de nombreuses et très importantes variations, au niveau du détail, faisant que chacune de ces régions a un style et des particularités qui lui donnent son identité et la distinguent des autres. De même, les origines historique et raciale ainsi que l'environnement et le mode vestimentaire constituent des critères qui permettent de définir le type de bijoux de chaque région. Sur cette base, l'auteur propose de diviser les bijoux égyptiens en trois grands ensembles : les

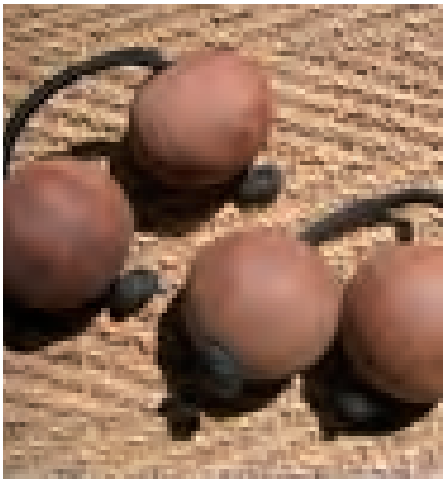
estimant en fait que l'heptatonique (hepta signifie en grec sept) incluait le pentatonique. Mais la transcription de la gamme pentatonique les a obligés à modifier les portées sur l'échelle du pentatonique. C'est ainsi qu'ils ont appelé les degrés modifiés blue notes, en les considérant comme spécifiques à la gamme pentatonique. Puis ils procédèrent à la transcription de ce qui ressemble à la gamme pentatonique sur une échelle colorée appelée échelle chromatique, c'est-à-dire à degrés modifiés, à laquelle ils ont donné le nom d'échelle hexatonique.

L'auteur décrit ensuite les principaux instruments africains de musique, surtout ceux spécialement fabriqués pour exécuter des phrases musicales fondées sur la gamme pentatonique, notamment le balafon qui est un xéno phone pentatonique spécialement créé pour cette gamme par les Mandingues du Mali. On se sert, pour jouer du balafon, de deux baguettes dont l'embout est en caoutchouc entouré de poils. Le balafon sert à jouer, dans les rites de guérison et pour accompagner les femmes, des strophes musicales non chantées. Il est réservé aux hommes qui en jouent en s'accompagnant d'autres instruments, telle que la cloche en bois, les femmes se chargeant de scander le rythme par leurs applaudissements. Nous trouvons, à côté du balafon, le bongodu qui fait partie des instruments de percussion idiophones. Le bongodu est fabriqué en terre cuite et se rencontre en Afrique, en Amérique latine et en Asie.

L'auteur s'arrête également sur la gamme pentatonique au nord de l'Afrique. Celle-ci se retrouve en effet chez l'ensemble des peuples arabes, et spécialement dans la partie nord du continent qui va de la Mer rouge à l'Océan atlantique. Outre, les tonalités spécifiques à la musique nubienne d'Egypte qui ressemble à la musique soudanaise dont la gamme pentatonique constitue le socle, nous retrouvons la même mélodie en Libye, en Tunisie et en Algérie, en particulier chez les Touaregs qui vivent au sud de ces pays.

De même, qui écoute attentivement la musique populaire marocaine du sud, et en particulier les chansons des knaouas et la musique des amazighs du Sous perçoit nettement la modulation pentatonique dans le chant et, plus spécialement, dans la musique du Konbri du Sous et du hajhouj des Knaouas.

chantaient dans les plantations de coton des airs qui entraient de façon spécifique dans cette gamme. Le blues et le jazz qui sont apparus, à la fin du XIXe siècle, appartiennent également à cette gamme. Lorsque les compositeurs de blues et de jazz se sont essayés, au début du XXe siècle, à transcrire leur musique ils ont appliqué les règles de la gamme heptatonique à cette forme,



devenue un objet d'étude et d'inspiration pour les théoriciens de la musique moderne. L'auteur aborde la question sous l'angle de la musique théorique en examinant les significations liées à la notion de gamme pentatonique dont il analyse les différents aspects techniques et qu'il compare à la gamme heptatonique. Il passe en revue les principaux instruments de musique en usage en Afrique qui sont liés à la gamme pentatonique. Il met également l'accent sur certaines manifestations de ce type de musique en Afrique du nord, soulignant que toute gamme pentatonique est formée de cinq degrés, classés selon un ordre particulier. Le mot pentatonique lui-même vient du grec et se compose de trois éléments : penta qui signifie en grec cinq, ton qui désigne la portée, c'est-à-dire la distance du son, et ique qui indique l'appartenance. Aussi le mot se réfère-t-il à une musique de cinq nivaux tonals au lieu de sept, comme c'est le cas pour l'heptatonique. L'auteur s'arrête sur cette gamme que l'homme a connue depuis les temps les plus anciens, puisque certains le font remonter, pour la musique chinoise, à 2500 ans avant J.C. Ce type de gamme fut pratiqué par différents peuples d'Asie et d'Afrique et entre aujourd'hui dans bien des compositions musicales européennes et américaines, qu'il s'agisse d'improvisations ou de performances vocales, le blues et le jazz tenant à cet égard une place importante. Des instruments modernes aussi bien que traditionnels sont utilisés. La gamme pentatonique est passée d'Afrique en Amérique. ,Tout en travaillant, les ouvriers d'origine africaine

L'auteur se penche sur l'immense richesse musicale des cultures africaines qui s'étend aux structures mélodiques et rythmiques, aux formes artistiques et à la grande variété des instruments de musique et explique l'extraordinaire rayonnement mondial de cette musique qui fait qu'elle a suscité auprès des différents publics un engouement sans précédent. Le secret de ce succès réside dans la place essentielle qu'occupe,

LA GAMME PENTATONIQUE DANS LA MUSIQUE AFRICAINE

Abd alqahhar Al Hajjari-MAROC

De la naissance à la mort, la musique dans la vie et la pensée de l'homme africain. Dans la joie comme dans la peine, dans les grandes occasions sociales, cérémonies de mariage, de circoncision ou de funérailles, tout autant que dans les mouvements de protestation, l'homme africain accorde la plus grande importance à la musique. Celle-ci, accompagnée de la danse, a même constitué pour les Sud Africains en lutte contre l'apartheid une arme de résistance inégalable. La musique joue également un rôle important dans les cérémonies religieuses, les rites de guérison et le combat contre les esprits du mal. Le tam-tams et bien d'autres instruments africains de musique remontent aux temps les plus anciens, et la danse a toujours eu une influence dans la dynamique sociale de la vie des Africains, aussi bien dans les rituels de la chasse que dans l'appel à la guerre, en amour, dans le mariage que dans d'autres types d'activités. Une présence aussi hégémonique de la musique chez les peuples africains ne peut, en fait, se comprendre qu'à travers cette formule, simple dans son expression mais riche de significations : « la musique c'est la vie. » L'étude traite de la gamme pentatonique qui constitue une des marques distinctives de la musique africaine. Cette gamme, dont l'influence s'est étendue au monde entier, est également caractéristique des musiques maghrébines et plus généralement arabes ainsi que de celles des peuples de l'est de l'Asie. Elle est

ou des cérémonies de circoncision ou de mariage où le public manifeste par sa ferveur son aspiration à la baraka divine.
Ces manifestations culturelles tout autant qu'artistiques et spirituelles ont permis à de vastes catégories de la société traditionnelle maghrébine de s'intégrer à la culture et à l'identité arabe et islamique. La culture savante n'avait pas eu en effet suffisamment de rayonnement pour atteindre véritablement le pays profond du Maghreb, qu'il s'agisse des zones rurales ou des contrées les plus éloignées des centres urbains. Les textes du sam'a et des chants soufis se sont donc affirmés comme une sorte de répertoire culturel offert à toutes les couches sociales qui ont pu, dès lors, trouver leur place à l'intérieur du grand édifice du sacré et de la civilisation. Il suffit à cet égard de noter que beaucoup d'enfants recevaient les premiers rudiments d'instruction, comme l'apprentissage de l'alphabet, des règles de base de l'arabe ou de certaines sourates du Coran, dans les zaouias (mausolées des saints) et les ribats (lieux de retraite) édifiés par les ascètes et les soufis.
L'auteur a étudié ce patrimoine culturel, spirituel et esthétique à travers l'œuvre des grands maîtres, comme le saint Abou al Hassan al Chadli (mort en 656 H/1258), fondateur de la confrérie chadélite qui s'est répandue dans l'ensemble de l'Afrique du nord, grâce à la Aïssaouia, du nom de Sidi Mohamed ben Aïssa (mort en 933H/1526), lequel fut à l'origine de l'éclosion des arts du malouf al jed qui s'accompagnaient de démonstrations de spiritualité, de dévotions, de manifestations d'amour divin et d'éloges du Prophète, mais aussi grâce à la confrérie soulamite, du nom du Cheikh Abd el Salam al Asmar (mort en 981H/1573). Nous nous sommes également intéressés aux arts du sam'a chez les noirs d'Afrique qui se sont convertis à l'islam et dont certains ont émigré dans des pays du Maghreb, comme la Libye, la Tunisie ou le Maroc.
Le sam'a revêt chez les membres de cette communauté la forme d'un culte secret et mystique, lié à la croyance qu'ils entrent en contact avec des forces spirituelles occultes, tels que les djinns et autres. Une telle croyance a contribué à la naissance de l'idée d'une thérapie par la musique chez ces communautés qui pratiquent certains types de musique liturgique.

On voit, ainsi, que ces prestations soufies ont assumé une fonction théâtrale dans des sociétés qui n'ont pas connu l'art de la scène et qu'elles ont apporté à de larges couches sociales des plaisirs de l'âme et des jouissances esthétiques que seuls le support poétique, les mélodies et les rythmes du sam'a pouvaient leur procurer, d'autant plus que les célébrations qui en sont l'occasion coïncident avec des festivités religieuses

rencontres, des assemblées, des célébrations rituelles et spirituelles qui donnent lieu à de véritables performances artistiques, en accord avec le goût des mourides (ceux qui aspirent à s'élever) pratiquant le dhikr (invocation) et du reste du public qui suit assidûment ces séances. Une symbiose s'établit à travers ce flux extatique et cette profonde sensibilité spirituelle émanant de la matière poétique qui fonde l'art lyrique. Celui-ci est présenté par le groupe de sam'a soufi, au moyen d'un spectacle qui touche à la représentation théâtrale, pour ne pas dire qu'il est d'essence théâtrale. Sans qu'il eût fait au départ l'objet d'une mise en scène théâtrale ou d'une réflexion sur la dramaturgie cet art a en effet pleinement joué le même rôle que le spectacle théâtral.

UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DES ARTS DU SAM'A SOUFI A L'OUEST DU MONDE MUSULMAN

Mohamed Kahlaoui-Tunisie

Le travail porte sur l'étude de quelques exemples de sam'as (invocations) et de chants soufis produits par les tariqs (confréries) soufis les plus répandus au Maghreb. Certains spécialistes contemporains désignent ce patrimoine des termes de « musique soufie » ou « musique spirituelle ». Car c'est une musique qui s'adresse fondamentalement à l'âme qu'elle vise à élever et à purifier, de façon à ce qu'elle atteigne le plus haut degré dans l'accomplissement de la vertu et se rapproche de Dieu, ce qui était la finalité première de l'apparition du sam'a dans les cercles d'ascètes et de soufis, d'abord au Machreq, au IIIe siècle de l'Hégire (IXe siècle) et, ensuite, au Maghreb musulman, au VIIe siècle de l'Hégire (XIIIe siècle) qui fut l'époque où les cercles de prière, de sam'a et de chant se sont développés en même temps que les confréries soufies apparaissaient et se répandaient dans la région.

Ces cercles soufis sont devenus, dès lors, une des formes marquantes de la vie spirituelle de l'Ifriqiya et du reste de la partie occidentale du monde musulman. Ils ont contribué à l'apparition de manifestations culturelles rituelles qui ont dépassé leur finalité première pour devenir des formes de chant, de sam'a, de cérémonies religieuses et spirituelles populaires porteuses de fonctions psychologiques, sociales et culturelles multiples. Les festivités liées à la célébration du mouled (anniversaire de la naissance du Prophète) ainsi que les kharjas (cortèges psalmodiant des chants religieux) et les célébrations rituelles des saints ont été, dès lors, organisés dans le but d'implorer la baraka (bénédiction divine) et de se prémunir contre les maux et les coups du sort. C'est dans ce cadre que des zajals (chansons populaires), des poésies et des œuvres assonancées ont été écrits qui sont venus enrichir le florilège écrit des poésies consacrées à « l'amour divin » et des autres poésies consacrées à l'éloge du Prophète, comme la burda d'Al Boussayri.
Depuis le VIIe siècle de l'Hégire (XIIIe) ce patrimoine musical sert à animer des

c'est pour cette raison et pour la puissance qui est potentiellement en lui ou qui lui est attribuée, qu'il est traité avec cruauté. Cette puissance implique, si l'on a décidé de l'éliminer, que l'on y procède avec la plus grande célérité…

L'auteur tente, dans cette étude, d'apporter un bref éclairage à l'un des aspects de notre culture populaire vivante. Il part de l'idée que nous ne pouvons appréhender le monde dans lequel nous vivons qu'à travers certaines « gorgées » bien précises que nous « ingurgitons », dans des proportions variables, et ces « gorgées » nous les appelons tantôt légendes en donnant au mot un sens négatif, tantôt contes ou fables. Les contes les plus complexes relèvent non pas des milieux dits populaires mais de la culture savante. Car tout se passe comme si le conte ou la légende étaient l'autre sel dont nous usons pour goûter certaines choses et en évaluer d'autres, et qui nous permet soit de conjoindre soit de séparer diverses réalités, sur la base du « goût » que nous leur attribuons. Sans doute cela se passe-t-il dans notre esprit malgré le fait

que l'on peut croire, ici et là, que ce que nous pensons est pure illusion et rien de plus. Mais peut-on éradiquer l'illusion qui est l'un des éléments de notre structure intellectuelle, sociale et culturelle ?

Le travail porte sur le hibou dans la culture arabe, en tant qu'il s'agit d'un des motifs animaliers les plus étroitement liés aux structures psychologiques, dans la mesure - notamment - où il évoque la vie nocturne, avec ses récits et légendes qui touchent au plus près à la perception culturelle, religieuse et rituelle de la nuit ou des ténèbres.

MANIFESTATIONS CULTURELLES ET FONCTIONNALITE DU MOTIF DU HIBOU

Ibrahim Mahmoud - Syrie

Le hibou, en tant qu'oiseau de nuit par excellence, est classé comme un « oiseau brigand », un oiseau que l'on a bien du mal à apparenter à telle ou telle catégorie, car il est, si l'on peut dire, tout à la fois visible et invisible et constitue, de ce fait le socle vivant de tout un ensemble de représentations, légendes et récits chimériques qui ouvrent sur le monde nocturne avec tout ce que les ténèbres de la nuit peuvent donner à imaginer, avec tous les événements susceptibles de se dérouler au plus profond de l'obscurité, toutes les créatures qui errent dans les mystérieux replis de l'obscurité et dont le hibou serait, eu égard à l'influence maléfique qu'il est censé exercer, le parrain.

Le hibou est en effet un animal à part, en raison des forces qu'il représente et de celles dont il est le témoin ou le réceptacle. C'est ce qui apparaît clairement à travers les conjectures auxquels il a donné lieu, sur la base de travaux de dissection pratiqués sur lui, mais aussi à travers les valeurs que l'on a pu attribuer à ses différents organes, considérant, par exemple, l'œil comme le siège de la puissance et de la domination et le cœur comme le force qui nourrit de l'intérieur cette volonté de puissance. Tout ce qui a trait au hibou, vu de l'intérieur ou de l'extérieur, vient corroborer les valeurs et les représentations qui ont cours dans le milieu social.

Le hibou est le conjoint du diable, son nom n'est pas prononcé parce qu'il est le gardien des ténèbres, dont il est aussi le maître, et

proie, à moins que le poète n'ait songé aux prunelles de la gazelle, tandis que les cils évoqueront les ténèbres de la nuit. Les joues seront des roses ou des coquelicots. Le nez est comparé à celui de l'oiseau de proie, l'aigle en général, lorsqu'il pique vers l'œuf de l'autruche. Les lèvres seront des rubans de soie rouge, les dents des perles incrustées dans leur collier et le cou un miroir brillant du plus loin de tous ses feux. Quant à la poitrine, elle est ample, pleine des seins qu'elle porte, telle une paire de grenades. Pour le ventre, il est rebondi comme l'hypogastre tout à la fois gras et musculeux d'une belle jument. Le poète arrive enfin aux deux jambes qu'il qualifie de piliers d'un palais bâti par un grand monarque.

2 – La poésie lyrique : le poète exprime, dans cette catégorie de poésie consacrée au ghazel la passion qu'il éprouve pour la femme aimée. Souvent il se plaint des blessures qui le font souffrir et sa poésie est alors une suite de variations sur le mot majrouh (blessé).

Le second thème est celui de la description de la nature. On y trouve le bark (éclair) et le dhah'dhah (désert). Le barq part d'une description des éclairs suivis de la pluie qui vient abreuver la terre assoiffée, pour la plus grande joie des hommes : la terre s'ébroue et revit, la verdure a tout recouvert et les fleurs sont tout sourire. Le dhah'dhah nous décrit le désert avec ses animaux et ses oiseaux. Le désert se présente comme un espace de solitude et de terreur où le poète galope sur sa jument qui fait, elle aussi, l'objet d'une description poétique.

LES THEMES DE LA POESIE POPULAIRE

Mohieddine Khraïef - Tunisie

Le trésor de la poésie populaire tunisienne est d'une richesse et d'une ampleur telles que l'on ne sait par où commencer ni par où finir, et cela sans parler de toutes les poésies qui n'ont pas été recueillies et archivées. Les thèmes de cette poésie sont innombrables et ses wazns (mètres) d'une grande variété, à l'image de cette terre d'abondance. Ces poésies ont en outre jailli bien plus souvent de la campagne et des milieux ruraux que des villes.

Les origines de cette poésie populaire remontent aussi loin qu'au temps des invasions des Hilaliens qui ont assailli Kairouan en 1057. La poésie populaire tunisienne est née en effet de la poésie hilalienne dont Les Prolégomènes d'Ibn Khaldoun nous a conservé quelques échantillons.
Il s'agit d'une poésie de type classique (ou'amoudi : les vers sont construits sur un seul mètre ; ils se terminent par la même rime et comportent un sadr – premier hémistiche – et un 'ajuz – second hémistiche – de même longueur) ; quant au rythme, il diffère de celui de la poésie classique, le dialecte tunisien différant des autres dialectes issus de l'arabe.
Les wazns de la poésie tunisienne ont quatre racines : le qassim (« fractionné/ sectionné »), le mukef (« suspendu »), le mussaddes (« hexamètre ») et le malzuma (« concomitant »).
Quant aux thèmes de la poésie populaire, ils varient en fonction du sujet. En tête, vient le « vert » (et/ou « viril ») ghazel (poésie courtoise et/ou galante) avec ses multiples variantes.
La poésie du ghazel se divise en deux catégories :
1 – La poésie descriptive : le poète commence par faire le portrait de la femme aimée en choisissant les qualificatifs les plus appropriés. Il s'arrête, au départ, sur les cheveux qu'il compare aux plumes des ghirbas (pluriel de ghrab : corbeau) lorsqu'ils s'apprêtent à prendre leur envol ; parfois le hudreg (le mâle de l'autruche) est substitué aux ghirbas. Viennent ensuite les différentes coiffures et coupes de cheveux à quoi succède le front qui apparaît tel l'éclair dont la lumière, de loin, éblouit l'œil. Le visage est ensuite comparé à l'ovale de la lune en sa plénitude. Les sourcils nous renvoient, eux, aux lignes des sourates du Coran tracées sur les tablettes du récitant. L'œil est comparé à la pointe de la lance ou à celui de l'aigle lorsqu'il fond sur sa

existent auxquelles il faut rester attentif. On sait que l'écriture arabe ne s'est répandue et n'est devenue d'un accès facile qu'après l'arrivée de l'islam qui a encouragé l'apprentissage de la lecture et de l'écriture afin que se développent la lecture du coran et l'exégèse des textes sacrés.

On constate à cet égard que l'écriture a joué un certain rôle dans la conservation de la poésie nabatéenne, dès sa naissance et au cours des différentes étapes de son évolution, rôle qu'elle n'a pu assumer, s'agissant de la poésie antéislamique dont la collecte n'a commencé qu'à la fin de l'époque omeyyade.

En un temps et dans des circonstances où les lettrés étaient peu nombreux et où seuls les grands, émirs, cheikhs, notables, riches, pouvaient disposer de scribes, il est fort probable que seules ont été consignées les poésies composées par ces hauts personnages ou dites en leur honneur par des poètes lettrés et appartenant à des milieux citadins. Pour les poésies des poètes illettrés et vivant dans les villages perdus et au fin fond de la campagne où l'on ne trouve ni scribe ni copiste, elles étaient vouées à tomber rapidement dans l'oubli et à s'effacer de la mémoire collective.

L'intérêt pour la poésie antéislamique repose essentiellement sur l'intérêt pour l'arabe littéral qui sert de support aux sciences de la charia et aux questions de la foi, des préceptes et rites de la religion que tout musulman se doit d'approfondir.

Quant à la poésie et à l'ensemble des textes versifiés dans les dialectes locaux, ils sont regardés avec mépris quand ils ne sont pas condamnés, et ceux qui les étudient sont considérés avec circonspection, voire avec un sentiment de suspicion qui peut conduire à jeter le doute sur leurs intentions et leurs objectifs et à mettre en question leur appartenance et leur loyauté à l'égard de la nation arabe. Beaucoup estiment que la poésie nabatéenne représente une forme de régression et constitue un élément de division sociale et de confusion politique autant qu'un facteur propre à réveiller les vieilles rancoeurs et à attiser les sectarismes. S'intéresser à cette poésie et en faire un objet d'étude ne peut, dans une telle optique, qu'être une entreprise vaine autant qu'absurde et qui ne peut en fait que générer le désordre, la discorde, les troubles parmi les tribus et dans les régions. Le mieux serait alors de l'enterrer et de laisser l'oubli l'ensevelir.

L'étude souligne les similitudes entre la poésie nabatéenne et l'ancienne poésie arabe, similitudes où apparaissent des convergences entre ces deux patrimoines, tant au plan de la forme que du contenu, sans que l'on puisse pour autant affirmer que les conditions économiques et politiques, l'environnement culturel ou encore les contextes de la création, de la transmission ou de la performance publique fussent comparables. Il s'agit, en fait, bien au-delà de ces considérations, de convergences au niveau des évolutions politiques et sociales et des étapes de transition qui ont présidé à l'émergence et au développement

LA COLLECTE DE LA POESIE ANTEISLAMIQUE ET DE LA POESIE NABATEENNE

Saad Al Souyane - KSA

d'un mouvement de collecte de ces poésies. D'autres perspectives s'offrent aux études comparées entre les deux patrimoines poétiques, à partir du moment où l'on applique les acquis scientifiques réalisés à travers l'étude de l'un d'eux à l'étude de l'autre, notamment pour tout ce qui a trait à la poétique de l'oralité et aux questions d'authenticité, de plagiat ou de texte apocryphe.

Le problème se pose, à chaque fois qu'une nation passe de l'âge de la transmission orale à celui de l'écrit et s'attache à réunir tout ce qu'elle peut recueillir de son patrimoine oral. Souvent les débuts de ce mouvement de collecte et d'archivage sont timides et se limitent au texte nu, puis le processus se développe et se ramifie avec le temps. Car, plus les liens se distendent entre les formes culturelles du présent et celles du passé plus s'affirme le besoin d'accompagner les textes de commentaires, d'explications, d'informations géographiques, historiques, sociales, culturelles, linguistiques afin de faciliter l'accès à ces textes et de les rapprocher du récepteur.

L'auteur relève que la comparaison entre les conditions et les circonstances dans lesquelles la collecte de la poésie antéislamique a commencé, au cours du 2e siècle de l'Hégire, et celles qui ont présidé à la collecte de la poésie nabatéenne – qui s'est développée de façon notable, au siècle dernier – montre que, par-delà les grandes similitudes qui apparaissent entre les deux opérations, des différences

afin d'adapter ces formes à l'expression recherchée et de les accorder à la sensibilité et aux spécificités musicales du pays. La chanson populaire a en effet une tonalité nécessairement lyrique, elle est, en d'autres termes, d'une extrême subjectivité. En même temps, le sujet est traité avec le plus grand sérieux et la facture n'est pas celle de la chanson légère ou, du moins, celle de la légèreté qui témoigne du bonheur. Dans certaines chansons, on constate en effet un excès de manifestations mélodramatiques, tandis que d'autres sont marquées du sceau de la tragédie qui renvoie aux épreuves endurées par les individus. Cette atmosphère se retrouve même, pour prendre un exemple, de façon évidente, dans les chansons du samar (veillées), dont on s'attendrait à ce qu'elles soient plus douces et apaisées, et dans celles du lfejri (le mot fejr signifie : l'aube). Même si la chanson populaire est dans une large mesure une chanson sentimentale, accordant une place éminente au sentiment amoureux, la sensibilité qui s'y exprime se caractérise par sa simplicité, on n'y trouve guère ce qui relève communément du « problématique » ou du « conflictuel ».
L'auteur met en particulier l'accent sur les chansons dites du lfejri qui sont de tous les arts du samar collectif, si typiques de l'environnement maritime de la région du Golfe arabe et de la Presqu'île arabique, ceux qui sont les plus liés à la vie des travailleurs de la mer.
Nul doute que les arts du lfejri ne se rattachent à des manifestions artistiques très anciennes héritées des plus anciennes civilisations qui se sont succédée dans la région. Le lfejri est né et s'est développé en même temps que voyait le jour, voilà des milliers d'années, la pêche aux perles dans les profondeurs océaniques. On peut présumer que ces chansons sont apparues spontanément, l'homme primitif ne connaissant pas de poésie autre que celle qui était chantée et qui avait,

habituellement, une fonction magique, étant liée aux mouvements rythmiques du corps. Poésie simple – autant que l'était cet homme dans son comportement et dans son adaptation au milieu – et qui avait ensuite évolué progressivement jusqu'à prendre la forme que nous lui connaissons aujourd'hui et devenir une des composantes de la structure mentale et affective du peuple.
L'auteur met en lumière les formes poétiques chantées ainsi que les particularités artistiques et thématiques du lfejri, qu'il s'agisse d'exprimer l'espoir ou le désespoir, l'abandon ou les retrouvailles, la patience et l'endurance ou l'impatience et le découragement.

Textes poétiques chantés d'el fejiri

ALI ABDALLAH KHALIFA - Bahreïn

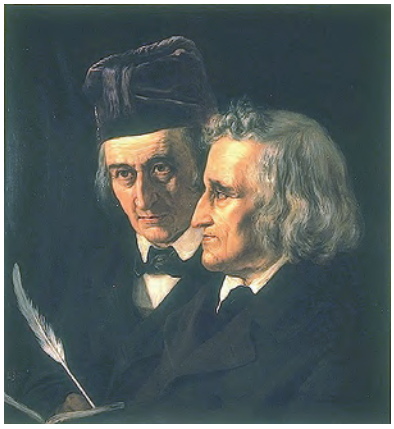
L'étude porte sur la chanson populaire dans la région du Golfe arabe et les formes poétiques les plus courantes dans ce domaine. L'auteur essaie, à travers des exemples choisis, de mettre en évidence les proximités entre ces chansons et l'horizon général de recherche du sens. Il pose un ensemble de questions dont les réponses pourraient constituer le point de départ de nombreuses recherches à venir.

L'étude souligne que la chanson populaire occupe une place éminente dans le patrimoine populaire bahreïni, dans la mesure où elle constitue l'une des exigences de la vie quotidienne de la société, dans ce pays. Elle est aussi, indubitablement, le reflet du niveau intellectuel de cette société, tant par ses structures linguistiques et littéraires que par sa cohésion rythmique et l'interaction du mot et de la phrase musicale.

Dans un environnement maritime où la majeure partie de la population vivait principalement de la plongée à la recherche des perles, pilier de toutes les activités économiques et sociales, les chansons liées à ce travail ont occupé une place essentielle dans la sensibilité collective. Le rythme des activités de plongée, en chaque mouvement qu'elle implique, a fait que la chanson était devenue un important facteur de solidarité, l'effort exigé trouvant par le chant un écho dans l'âme du travailleur. Les fatigues de l'épreuve s'en trouvaient allégées et les mots chantés avec toutes les significations profondes dont elles étaient porteuses donnaient à cet homme un sentiment de liesse qui dissipait les effets de la fatigue.

Beaucoup de chercheurs estiment que les chants de guerre ou ceux qui accompagnent les cérémonies de mariage ainsi que certaines chansons en rapport avec la pêche ou la moisson étaient liées, à l'origine, à des valeurs religieuses ou relevant de la magie et qu'elles étaient, dans leur essence, associées aux rituels d'exorcisme. De même, pouvons-nous noter que le travail, en particulier lorsqu'il a un caractère collectif impliquant une cohésion de l'effort, est le plus souvent accompagné de chants, en raison de l'apport concret de la musique aussi bien en tant qu'encouragement à l'effort que synchronisation des gestes exigée par la nature même du travail. C'est ce qu'on peut noter dans le cas du mouvement des rameurs dont le rythme ressemble à celui du chant. Il en va de même des battements de cœur de l'amoureux, de la scansion des coups de marteau ou de la marche des guerriers qui s'en vont au combat, tous mouvements qui tendent naturellement à renforcer le rythme et la prosodie des vers chantés.

La sensibilité populaire bahreïnie a fait que les formes musicales venues de l'extérieur n'ont pas été assimilées telles quelles. Il est certain que ces apports ont été réajustés et enrichis et que des suppressions ont été effectuées



fluctuations, tant au plan de la vision d'ensemble que des techniques d'approche ou des procédures d'analyse. L'auteur souligne, néanmoins, que la culture arabo-musulmane a mis en place des règles et des normes de travail auxquelles d'autres civilisations ne sont parvenues que bien plus tard. Culture de la transmission orale, à la base, notre culture s'est trouvée, du fait des exigences de l'urbanisation et de la stabilité sociale, dans l'obligation de collecter et d'archiver son patrimoine, conformément à des normes et à des règles qui sont demeurées ancrées dans l'esprit des hommes, et dont les premières sont la fidélité, la sincérité et l'enquête rigoureuse et fondée sur le double critère du temps et du lieu. La personne qui se chargeait de collecter le patrimoine ne pouvait se permettre de changer arbitrairement un mot ou de substituer une expression à une autre. Au contraire elle se faisait un devoir de transmettre la version la plus proche de ce que l'on pouvait considérer comme le récit le plus authentique, celui qui faisait l'objet d'un consensus. Et s'il y avait des divergences significatives, le collecteur se devait de les signaler pour apporter un surcroît d'éclairage à la version rapportée et lui conférer de plus amples résonances.

La rigueur dans ce domaine, outre qu'elle prémunit le patrimoine oral contre les risques de dégradation, permet de garder la structure du texte ou de l'œuvre transmis, telle que le groupe l'a voulue, une telle structure étant liée à un ensemble de constructions signifiantes qui ne peuvent qu'être altérées dès lors que le support verbal se trouve modifié.

Aussi convient-il que nous ne contentions pas de stocker notre culture populaire dans des livres ou des enregistrements audio-visuels que nous veillerions à protéger en les dépoussiérant de temps à autre, tout en les conservant soigneusement sur les rayons des bibliothèques ou des médiathèques, en tant qu'ils constituent à nos yeux des témoignages de notre identité et des jalons sur la voie de l'édification de notre personnalité. Ce serait alors les enfermer dans le plus profond des tombeaux. La collecte, la conservation et l'archivage devraient, au contraire, être le point de départ de tout un processus d'enquête, de réflexion, de mise en perspective propre à dégager les multiples significations de cet héritage et à servir de plateforme à la production du savoir et à l'affinement des outils cognitifs.

C'est ainsi seulement que notre apport au développement des sciences de l'homme, en tant que telles, pourra acquérir toute sa spécificité et constituera une contribution authentique à la connaissance de l'humain, sur la base d'une véritable connaissance de nos propres particularités.

LA CULTURE POPULAIRE : SUBJECTIVITE ET APPROCHE COGNITIVE

Mohamed Negib Nouiri - Tunisie

L'étude souligne que la culture populaire a été liée, dans l'esprit des occidentaux, depuis la fin du XVIIIe siècle, à l'apparition du romantisme qui a marqué le mouvement des idées autant que celui de la création littéraire. Une prise de conscience s'est alors affirmée quant à l'appartenance des cultures nationales à la culture universelle, et la culture populaire s'est imposée comme une forme de savoir témoignant d'une perception spécifique du réel qu'il appartenait, dès lors, à la culture savante de prendre en charge pour en connaître la nature.

La collecte et l'archivage constituèrent à cet égard la première étape de cette prise en charge par la pensée occidentale de sa propre culture populaire, dans une démarche qui ne manquait pas de rigueur, tant au plan de la méthodologie que de la définition des fins et des moyens.
C'est sur cette base que les milieux culturels, scientifiques et académiques ont entrepris de collecter, d'archiver et de stocker les éléments de cette culture, conformément à une méthodologie qui était fondée sur un vaste travail de vérification et d'archivage et n'avait cessé de se développer, mettant à profit les moyens techniques que chaque époque lui offrait jusqu'au jour où les nouvelles technologies modernes de l'information sont venues lui apporter des outils de classement et d'indexation à tous égards dignes d'admiration.
La recherche dans le domaine de la culture populaire est, exactement comme dans les autres domaines de la connaissance, une affaire d'institutions, et celles-ci sont fondées sur des structures et des législations mais aussi sur des traditions anciennes en matière de recherche, de réflexion et de production du savoir où il ne saurait y avoir de confusion des rôles. A cet égard, les expositions et les rencontres festives ne peuvent s'y substituer, d'aucune façon. Et c'est là, précisément, que la situation dans les pays arabes diffère, et dans une large mesure, de ce que l'on voit dans le monde occidental. Dans nos pays, en effet, les rencontres scientifiques ne sont guère séparées des exhibitions festives ; les colloques, les tables rondes se succèdent, dans les différents domaines et spécialités, sans déboucher sur des résultats tangibles. Mais, pour voir les choses comme elles sont, si la situation des études sur la culture populaire dans les pays arabes révèle d'indéniables avancées, elle ne laisse pas de marquer de graves

PRÉFACE

LA CULTURE POPULAIRE : UN INSTRUMENT POUR RESOUDRE LES PROBLEMES DU MONDE

Les données disponibles, aux plans local et régional, montrent que nous avons, aujourd'hui plus que jamais et à tous les niveaux, besoin de diffuser et de faire rayonner la culture de la tolérance, du dialogue, de la coexistence pacifique et de l'acceptation de l'autre, tout autant que de rejeter les passions sectaires les plus pernicieuses qui occultent les plus nobles manifestations qui sont l'expression même du peuple, en tant qu'il est un tout solidaire.

L'on comprend, dès lors, combien il est important de creuser les significations de la culture nationale et de renforcer les principes de loyauté et de fidélité à la communauté nationale. Or, rien ne saurait égaler la mémoire et le patrimoine populaires, dès lors qu'il s'agit d'enraciner l'attachement et la loyauté à l'égard de la patrie que nous aimons et glorifions et dont l'héritage authentique est pour nous un motif de fierté.

C'est sur cette base que nous considérons la culture populaire comme l'un des instruments fondamentaux qui servent à ancrer et à consolider l'unité de la nation tout autant qu'à combattre toutes les formes d'extrémisme et de fanatisme, à consolider l'identité et l'appartenance nationales, à édifier une société démocratique et à renforcer le discours de la réforme et du progrès politiques ainsi que la diffusion de la culture des droits de l'homme.

La culture populaire est l'élément le plus proche du tissu unitaire du peuple et le plus susceptible d'aider à répandre les valeurs de la démocratie et la culture de la tolérance. La culture populaire, avec sa longue expérience dans le domaine de la création, n'a jamais eu d'autre finalité que l'homme, qui fut et demeure sa préoccupation centrale. C'est pour lui qu'elle ne cesse d'affirmer la primauté du bien, de l'amour et de la paix et de lutter contre le mal et les pièges de la démission et du renoncement. Et c'est à lui qu'elle insuffle, à travers les récits populaires, un puissant élan d'optimisme, de dignité, de passion pour l'action et d'amour de la vie.

Gramsci a toujours mis en garde contre toute tentation d'appréhender le folklore sous l'angle de l'anecdote ou du ludisme, le considérant, au contraire, comme un moyen de résoudre les problèmes du monde et de la vie.

Les défis auxquels nous sommes confrontés sont graves et il est de notre devoir d'œuvrer tous ensemble à renforcer le rôle de la culture populaire dans la vie des gens, en tant qu'elle est la mémoire vive de l'homme bahreïni, et à implanter les valeurs de cette culture dans l'esprit et la sensibilité des jeunes générations afin qu'elles puissent assumer à leur tour la responsabilité de la nation et à faire face de façon positive et constructive aux exigences de la prochaine étape. Il nous incombe à cet égard de prendre en charge notre héritage civilisationnel si riche et authentique, en oeuvrant inlassablement à le collecter et à le documenter afin de le protéger, d'en assurer la pérennité et de le transmettre de la façon la plus fidèle et la plus respectueuse aux générations à venir.

Abdelkader Aqil

38

UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DES ARTS DU SAM'A SOUFI A L'OUEST DU MONDE MUSULMAN

42

LA GAMME PENTATONIQUE DANS LA MUSIQUE AFRICAINE

46

LES BIJOUX EGYPTIENS TRESOR DES RICHES ET ORNEMENT DES GENS SIMPLES

50

SUR L'EMISSION DE LA MONNAIE ISLAMIQUE

Culture Populaire

Comité scientifique

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahreïn
Ahmed Ali Morsi	Égypte
Arwa Abdo Othman	Yémen
Parul Shah	Inde
Toufic Kerbag	Liban
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Koweït
Saeed Yaqtin	Maroc
Sayyed Hamed Huriz	Soudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Irak
chayma Mizomou	Japon
Abdelhameed Burayou	Algérie
Ali Borhana	Libye
Omar Al Sarisi	Jordanie
Gassan Al Hasan	Émirats Arabe Unis
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italie
Kamel Esmaeil	Syrie
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Arabie Saoudite
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Grèce
Wahid Al Saafi	Tunisie

Comité des Conseillers

Ahmed Al Fardan	Bahreïn
Ahmed Abdelrahim Naser	Soudan
Asaad Nadim	Égypte
Barwin Nouri Aref	Irak
Jassem Mohammed Harban	Bahreïn
Hasan Salman Kamal	Bahreïn
Saeeda Azizi	Maroc
Radhi El Sammak	Bahreïn
Saleh Hamdan Al Harbi	Koweït
Lisa Urkevich	USA
Abdulhameed Al Muhadin	Bahreïn
Abdulla Hasan Omran	Bahreïn
Mubarak Amur Al Ammari	Bahreïn
Mohammed Ahmed Jamal	Bahreïn
Muhyelddin Khurayyef	Bahreïn
Mostafa Jad	Tunisie
Mansor Mohd. Sarhan	Égypte
Mahdi Abdullah	Bahreïn

Safwat Kamal	Égypte

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Coordinateur du comité scientifique / Directeur de rédaction

Nour El-houda Badiss
Chef de recherches

Mohammed Ali Alkhozai
Abdul Fattah Jabr
Rédacteurs de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Ahmed Ellabbad
Design

Mahmoud Elhosiny
Réalisation

Fouzia Hamza
Photographie

Zukaa Sallam
Archives

Susan Muhareb
Relations internationales

Ali Ahmed Al Jowder
Admnistration de diffusion

Abdulla Y.Almuharraqi
Service commercial

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Union press co.w.l.l.
Imprimeur

Appel à communication

Réglement et Conditions de publication: La Revue “Culture Populaire” se doit d’accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

Les Conditions de publication: La Revue “Culture Populaire” se doit d’accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

Revue. Chaque auteur selon les bases des salaires et primes retenus par la ainsi que son numéro de tél.

Sommaire .....

28
LA CULTURE POPULAIRE : SUBJECTIVITE ET APPROCHE COGNITIVE

30
Textes poétiques chantés d’el fejiri

32
LA COLLECTE DE LA POESIE ANTEISLAMIQUE ET DE LA POESIE NABATEENNE

34
LES THEMES DE LA POESIE POPULAIRE

36
MANIFESTATIONS CULTURELLES ET FONCTIONNALITE DU MOTIF DU HIBOU

the Arabic library. The researcher highlights the story of (global) Islamic Dinar. He mentions that Caliph Abd al-Malik minted the Arab and Islamic currencies. Gold Dinar and silver Dirham have been the most important events of the Arab-Islamic history, because of the consequent results of great importance, economically and politically, locally and globally. It can be said that this achievement marks a (coup) in the fundamental financial and economic systems that prevailed in the world of the Middle Ages. Islamic Dinar has been spread gradually, and became the only gold coin in the Islamic world, from the border of China in the east to the west of Andalusia. Arab and Islamic regimes established rules for its support and protection, but the spread of the Dinar was not limited within the Islamic world, but stepped cross the cities of the ancient world and their markets. What helped the Islamic Dinar to achieve these international standing and reputation is the protection by Caliphs and governors, in the east and west of the Islamic world, of its legal weight, its caliber, and its purity. In spite of the small differences in Dinars, which were made in the era of this Caliph or the other, its major feature during the centuries has been maintained. Furthermore, the State's protection of the Arab and Islamic currency was an important factor in the arrival of the Dinar to its international position. The Caliphs and governors realized that the safety of all economy, the regularity of people's interests, and reputation of the State at home and abroad, lies in the safety of its currency, hence the establishment of protectionist rules and regulations, and supervising by themselves or through their representatives to execute them.

The Art of Islamic Mintage

Barakat Mohamed Morad - Egypt

In this paper, the researcher sheds light on the Arabic and Islamic currencies considered as the most important and accurate source in re-writing history, because they do not accept mistakes, as they are issued by an official source, since this error is reflected on the one who commits it, destroys his prestige, and therefore his authority in government, so we cannot easily dismiss this money, if it's originality is with no doubt true.

The importance of currency lies in being one of the elements of the State, a symbol of its symbols, and a title of its glory, which is related to its economy, legislation, all its situations, and its relations with the neighboring and contemporary states. It reveals secrets; considered as a page revealing the successive Governments of the States that cannot be dismissed by the history of the State's life, and in the appointment of its budget, even as an approximation.
Scholars believe that the Arabic and Islamic currency since its appearance was minted only for trade, and not for other purposes, but scientific studies have proved that currency play another important role besides the role of trade, namely the role of the media, a role similar to the role played by the press, radio, television, and conferences in the present time, and we have witnesses of hundreds or even thousands of currencies in the Iraqi Museum of Baghdad, the Egyptian Museum in Cairo, and the Arabic and Islamic museums.
Currency is also a school for photography in its various phases; it gives us for any period of time a complete vision of its general and particular characteristics. Hundreds if not thousands of currencies in Mosul, Baghdad, Diyar bakir and elsewhere are the best witnesses of that; currency is also a school for Arabic calligraphy and its development in different forms, and a school to study the decorative elements of the various geometric, astronomic, vegetables, and animal, and human forms. Do not forget that currency includes a study of nicknames, titles, cities, and slogans. Studying each aspect involves special lexicons that fill in an important gap in

wear the earrings (loops) .. As for the Islamic influence, we notice that the croissant form represent a major feature of many pieces of Nubian jewelry.. It is sometimes mediating the necklace or, in most cases the earrings are croissant in the form. The reason for this may be due to the Ottoman Turks when they ruled Egypt sent the military sent teams to various areas of the Nuba, and each team was flagged by the Ottoman flag mediated by a large croissant, and then the symbol of "flag" enters as an aesthetic form in their decoration.

The Christian influence also seems evident in the large jewelry used by the Nubians of "Fadgta", most notably "The Story of Rahman", a triangular piece of gold put on the front wearied by married women only.. This piece is similar to the Red Cross, who wore by the European women on their fronts during the middle Ages, and there is also a "razan bracelet", a collection of beads units similar in its composition to the Byzantine bracelet.

It is also obvious the impact of African jewelry on Nubian jewelry through ways to wear a nose earring so-called "zamam", a piece of common and widespread use among Nubian women.

Jewelry plays an important role in the ritual of Nubian marriage, the most important occasion in the Nubian society, and the jewelry is the key component of the bride price.. As part of the dowry consisted of cash provided in a sealed envelope, and partly in the form of gold jewelry, silver.. They are presented in public in front of the people so that everyone sees, and in a special ceremony at the manifestations of each tribe.

The designs of the desert Jewelry are simple and even primitive, with one exception in that represented by the oasis of Siwa. Perhaps due to lack of natural resources that affect the manufacturers, or perhaps the lack of attention to the jewelry by Bedouin and their families since ancient, making manufacturers send their products and creativity to the demand areas for gold and jewelry, the more affluent areas in the Nile Delta and on the banks of its river. The ornaments and jewelry popular farmers are characterized by carefully manufactured, richness of detail, and accuracy of the linkages between components, in flat or three-dimensional jewelry pieces.. Usually they are light in weight so that a reasonable price.. In such a jewelry, we see the impact of the Egyptian environment and rural and folk culture clearly.. Designs are inspired by leaves, the eyes of girls, or a broad river flowing.

This research revolves around the jewelry, especially gold, which the researcher considers like a civil state book that clearly reflects the richness and poverty of the people in Egypt, through what women - and sometimes men - wear as a means of decoration or storage.

Egyptian Jewelry A treasure for rich people and a decoration for poor

Achraf Awiss- Egypt

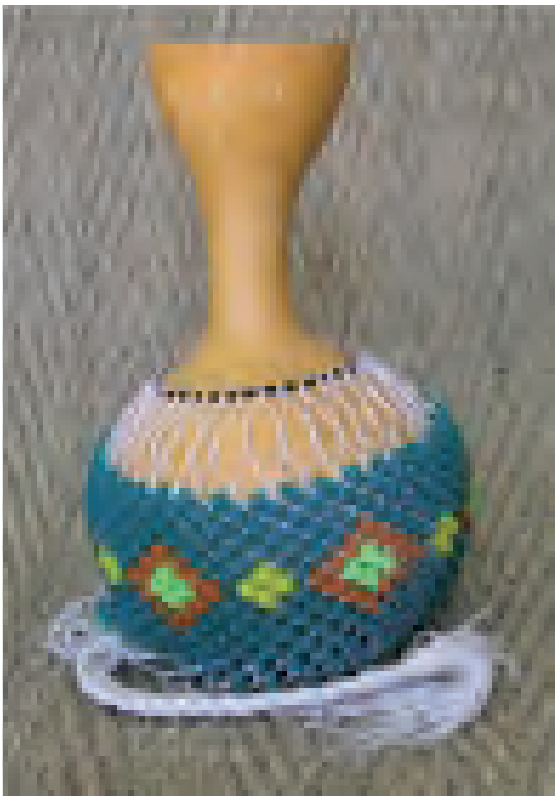
The consumption of gold arrived in Egypt, according to the statistics of the gold World Council in 2001 to 120 tons of pure gold in 24-carat per year, 7% of which are used in the jewelry industry for the popular class and peasants, then comes the most valuable jewelry, which goes to the wealthy class presented in forms and designs more varied and richer.

The researcher sheds lights on the map of the Egyptian jewelry, according to the region of gold artifacts and to the method of manufacture, as the details are many and differences are very large. Each region in Egypt has its personality, characteristics, and identity that distinguish it from other areas of the rest. Furthermore, the historical origins, ethnic, the environment of the place, and the form of fashion, are all the parameters that contribute to the identification of all the features of the jewelry district, and on this basis, the Egyptian jewelry can be divided into the following three main types: Nubian jewelry, desert jewelry, and the popular and farmers jewelry.

The researcher cites that Nubian jewelry is a folkloric cultural phenomenon unique of its kind, which expresses the real customs and rituals of the people of the Nuba.

The reasons that led to the emergence of distinctive forms and themes in the Nubian jewelry, go back to the ancient time where the ancient Egyptians where we could see that impact in the way to

of seven “Heptatonic”.
The researcher analyzes the musical key known since ancient times, turned back by some researchers to the date 2500 BC in ancient Chinese music. It is found in the music of various peoples of Asia and Africa in work, social, and religious events, etc and employed in American and European music. We found it in the many templates of improvisation and singing, and has entered into the formation of the blues and jazz music in particular. It is performed by traditional and modern instruments.
The quintet key has moved from Africa to America. Black African descent farmers sang at work in the cotton fields, in particular, sang using this key. As a result, the blues and jazz emerged after the end of the 19 on the basis of the quintet key. At the beginning of the twentieth century, when the creators of the blues and jazz music wanted to write notes, they submitted it to the rules of writing the completed key, namely the sevenfold key ‘Gamme Heptatonic’ (Hepta means in Greek seven). They considered the quintet key involved in the sevenfold key, but writing the quintet key pushed them to change the dimensions of the sevenfold scale, and called the readjusted degrees blues notes, and considered these notes as characteristic of the quintet key.
Then they wrote a sort of the original quintet key on ‘Chromatics’, i.e. modified degrees, and called it ‘hexatonic scale’.
The researcher defines the most important musical instruments in Africa, especially those designed specifically for the performance of musical phrases formulated primarily on the quintet key, including the ‘blaphone’ instrument made primarily on the basis of this key and designed in Manding tribe of Mali.
It is used for therapy or to accompany women singing. It is played by men, and is sometimes accompanied by other instruments like Bongodu, a rhythm machine of the Idiophones instruments family, made of mud, and found in Africa, Latin America, and Asia.
The researcher highlighted the quintet key in North Africa, where it still exists at all the peoples of the Arab countries and the countries of the Maghreb from the Red Sea to the Atlantic Ocean. In addition to the special nature of the southern Egypt music, the Egyptian Nubian music, and the Sudan, which is based on the quintet key, we also found the tone of this key in Libya, Tunisia, Algeria, and Tuareg in the south of these countries.
Any student of the various popular music in the south of Morocco, especially the songs and music of Gnaoua and amazigh music in Sousse, will be aware of the tone of quintet key in singing and playing in the ‘Sousse Guenbari’ and ‘Hajhouj’ of Gnaoua.



The quintet key in the African music

Abdelqahar Alhajjari - Morocco

This research sheds light on the enormous musical wealth of the rich African cultures, which includes key and rhythmic structures, artistic templates, and enormous variety of music instruments. This makes it universal and fascinating among peoples music in various parts of the globe.

The secret beneath this musical singularity stands in the thinking of the African man and his life from the cradle to the grave. It is linked to happiness and grief, and he exercises it with passion in social events like wedding, birth, circumcision, death, and protest movements. Music and dance have formed a mean of resistance against the apartheid regime of South Africa. Music intervenes in the spiritual rituals, traditional therapy, and the struggle with evil spirits. African drums and many instruments have coexisted since ancient times. Dancing was always an effective and dynamic pattern of African life, rituals of fishing, advocacy for the war, love, marriage, work, and exercise. The expansion of the musical phenomenon at the African people can be explained through an idea, simple in form but deep in meaning, which says that music is life.

The researcher deals with the quintet key as a characteristic of the African music whose effects have been extended to the world. It constitutes a musical material in common with the Moroccan and Arabic music and the music of the people of Eastern Asia. The researcher approaches the quintet key from the standpoint of theoretical music through the identification of the terminological significance of the quintet key 'Pentatonic', analysis and identification of all the quintet key levels and dimensions, derivation of its scales, remodeling, comparing it to the sevenfold key, and identification of the most important musical instruments used in Africa, related to the quintet key in the north Africa.

The researcher refers to the quintet key 'Pentatonic' as a key consisting of five grades taking into account in its ranking a specific system, and the origin of the Greek word is composed of three parts: "Penta" which means five and "Ton" which means dimension, from the sound distance and "ic" is a relative adjective, and the meaning is quintet voice instead

parts, without mentioning that most children get their primary learning (Arabic alphabet and memorizing the Coran) in the Zawiya and places built by Soufi people.
In the study of this cultural spiritual and esthetic storage, we have focused on Abu al Hasan Chadili (1258), Sidi Mhamed ben Aissa (1526), Abdsalam al Asmar (1573).
We have also considered the African negro Samaa practiced by African Muslims who have moved to the Maghreb countries.
Their Samaa has a spiritual characteristic related to the believe of talking to hidden spiritual forces like the “gin”, which contributes to the emergence of the idea of music therapy in groups that practice the liturgical music.

Anthropologic Entrance to the Soufi Samaa in the Islamic west

Mohamed Kahlaoui - Tunisia

The research presents a study to some type of the Soufi Samaa (hearing) and recitation presented by the most widespread Soufi Turuq in the Maghreb country. Some modern scholars call this heritage "Soufi music" or "spiritual music" because it is destined mainly to the soul, aiming at promoting the soul and purifying to achieving virtue and proximity of God, and this was the first purpose of the emergence of Samaa in the Soufi circles in the 9th century, after that in the Islamic west where the Dikr and Samaa circles have become widespread in the 7th H.

Century (where the Soufi Turuq emerged in the Maghreb) and this has become an inherent feature of the spiritual life in Africa and Maghreb countries, and has contributed to the appearance of ritual cultural phenomenon that stepped over this first purpose to become popular spiritual religious ceremonies that play psychological, cultural and social roles. The celebration of the Prophet's birthday and the organization of visits to marabous to get the Baraka and to protection was a context of composing poems added to the divine love poetry and poems of praising the prophet like 'al Burda' of Bousairi.

Since the 13th century, this heritage has been performed in ritual and spiritual meetings by beautiful voices, and satisfied the desire of disciples and audience attending this ceremonies, and a response happened through this lyric arts presented by the groups of Samaa in a somehow theatric view, though not theatre, nor preceded by the idea of theatric direction and expression, but had the place of the theater.

These cultural artistic spiritual phenomena of a large group of the traditional Marghreb society have realized an integration in culture and identity, namely Arabic and Islam, because the savant culture has not touched the countryside of the Maghreb and Arab rural population groups living in remote locations, and the poems of Samaa and songs can be considered as a cultural register available to all social

concerning owl from the inside and outside support the values and ideas we see in the social sphere..
Owl is strongly linked to the demon, it is mentioned only as a dark guard, and we deal with it severely for the same reason, given the strength of the underlying powers in it, those that require the speed of implementation, while eliminating it..
The researcher is trying to lighten briefly one aspect of our cultural and popular life, and how we can deal with the world in which we live only through the “doses” of certain variable rates that we call the myth in its negative meaning, the most complex Superstition in our popular society, as it is called only sometimes, but at the level of the savant culture as we have seen above, as if the myth is another composer with him we taste and evaluate things, making connections or separation between different things in virtue of the impact of the “taste”, and perhaps this is effected despite the fact that there is an implied believe here and there that what is happening is only an illusion, but can we eradicate this illusion though it is an element of our intellectual, social and cultural structure.

In this research, the writer deals with the owl in the Arabic culture as an animal mostly linked to a world that affects the psychological structure, especially the night world and its stories that have direct contact with the cultural, religious and faith concept of night or darkness.

"Culture mobility concerning the owl in its functional systems"

Ibrahim Mahmoud - Syria

Owl had the privilege of a night bird, a pauper bird in classification, and puzzling in its placement, it can be seen or not, so to speak, it triggers many perceptions, stories, and fantasies opened to the world of the night and what can be imagined under the cover of night, what could happen at night, even belongs to the lower world, the world of darkness, and the consequence of carrying effects in which the owl plays the role of the godfather at night.

Owl is an exceptional animal in terms of the power it represents, witnesses on, or is deposited therein. This is reflected in the attempt of making autopsy and projections on the members of his body, as in the eyes, the center of power and control, and its heart nourished from the inside. All things

impressionist one that expresses the feelings of the poet towards his lover. The poet complains about the hurts he suffers from, and composes poetry that comes off the word hurt

The second purpose is the description, namely the description of the nature that includes “lightning” and “shallow” The lightning is followed by a description of the rain, thirsty earth, and the joy of the people by the rain fall that greenish the land and make birds smile.

The “shallow” is a description of the desert including its animals, birds, terror, loneliness, and the horse he rides.

The Purposes of Folk Poetry

Mohyiddin Khraif - Tunisia

Tunisian folk poetry Code is of luxury so that we cannot embrace it, regardless of the poems that had not been written. It is a poetry with multi-purposes and rich measures. It is consistent with the rich and fertile nature of the country. It flows out in the countryside and rural areas more than in cities.

Its roots are extended to Bani Hilal who settled Kairaoun in the year 1057, and from the Hilali poetry, which Ibn Khaldun cited in his Muqaddimah some models from it, emerged the Tunisian popular poetry, which had a vertical structure with a first and second hemistiches, but the rhythms were different because the Tunisian dialect is different from other dialects.

The measures of the popular poetry go back to four bases: the 'qasiim' (partaker) - position - gun – 'malzuumat' (obligated).

As for the purposes of the popular poetry, they are different depending on the topic, but we can cite the erotic (flirtation) "green" one, in which every poet has his own different doctrine.

Erotic poetry is divided into two sections:

1) Descriptive: the poet starts by a description of the beloved qualities, starting from the hair that looks like feathers of the "crow" when it shakes its wings to fly, or represented by feathers of the ostrich male. He then follows the description of the hair starting from the sideburns, forelock, and vice versa.

He then described the forehead like a wire, which shines so far away almost dazzling sights. The face is compared to the moon. Eyebrows are like the a or lines in a slate for memorizing the Koran. The eyes are compared to bayonets "a sort of arms", to the eyes of the eagle when it attacks its prey, and to the eyes of the gazelle. The eyelashes are compared with the night darkness, the cheeks with flowers and "windflower", the nose with the eagle when attacking ostrich eggs from the top, the lips with red silk belts, the teeth with a pearl necklace, the neck with a shining crystal, the large chest including the breasts with two pomegranates, the abdomen like that of a fat horse where the meat and the grease are lowered down to the legs, and he compared them to two pillars of a king's great palace.

2) The second type of flirtation is the

between the two cases, it is not without some differences that we should be aware of them. It is known that the Arabic writing was not developed to a degree that helped its expansion and its use easily only after the emergence of Islam, which encouraged learning, reading and writing because they are part of the necessities of knowing the religion and reading the Coran.

This means that writing has to some extent played a role in the conservation of Nabatian poetry from its inception through the first and successive stages, a role that it had not played for the pre-Islamic poetry that was not recorded until the end of the Umayyad period.

In such conditions where learners were rare and writers served only the elite, namely princes, sheikhs and dignitaries, and affluent, only poems oriented to those are recorded. The poems of illiterate poets, in remote villages and deep desert, where no writers exist, are quickly forgotten and banished from the collective memory.

The interest in the pre-Islamic poetry stems mainly from the interest in the classical Arabic, which hosts forensic sciences and religion, which requires every Muslim to learn. Folk poetry in local dialects is less considered, and its scholars are seen with mistrust and suspicion. Many feel that Nabatian poetry represents an aspect of cultural lag, an element of the social and political fragmentation, and a factor of awakening rancor and partisanship and the revival of interest, and that its study is futile and unproductive, so it is better to bury it, forget and disregard it.

Recording the Pre-Islamic Poetry and Recording the Nabatian poetry Comparisons and conclusions

Saad Alsoyan - Saudi Arabia

The researcher sheds light on Nabatian poetry and its similarity to the old Arab poetry, in their significant agreement in the contents and artistic forms, but not in social, political conditions, and the cultural background of each of them, nor in the contexts of innovation and novel systems and performance, but also agree in the political and social developments and transition circumstances that led to the activity of recording both of them.

This opens another window for the comparative studies between the two inherited poetries and to take advantage of scientific results that we can get from studying one of them and employ them to understand the other, particularly with regard to the theory of oral formulation and issues of uncertainty and plagiarism.

This is the fate of nations, when they move from the stages of oral culture to written culture stages they ensure the recording of all that is possible. Often, the recording and documentation begin modestly restricted to record bare texts, then grow and flourish by the progress of time. As the links between the past and present cultures become lazy, as a need is insisting for the addition of comments, explanations and geographic, historical, social, cultural, and linguistic information that explain the texts and make it closer to the mentality of the audience.

The researcher reminds that if we look at the circumstances recording the pre-Islamic poetry, which began in the second century AH, and the circumstances of the recording Nabatian poetry that was remarkably active in the last century, we find that despite the great similarity

others are characterized by tragic suffering of the individuals from the problems of life, even in songs the hills that are supposed to be nicer and thinner, as in the songs (lfajri), for example, where we find a clear effect of that atmosphere, and although the sentimental character of the popular song, sometimes highly emotional and bright, we find that these emotions are simpler without the issue of what we call the (problem) or (conflict).

The researcher focuses on the songs (lfajri), which are characterized among the collective night arts in the marine environment of the Gulf and Arabian Peninsula by their association with the category of the sea workers.

There is no doubt that (lfajri) arts are inherited from the ancient civilizations that came to the region, they were evolved with the start of the pearl diving for thousands of years, and it is obvious that it began spontaneously. Primitive human did not know anything about poetry except the song that played the function of the magic because it was associated with the rhythmic movements of the body, it was simple like the simplicity of human behavior in the coexistence with the environment, and then slowly evolved to be embodied in the picture that amounted to us today, to be part of the intellectual and emotional composition of the people.

The researcher highlights the poetic forms performed in the art of (lfajri) and the technical and substantive characteristics of this art, represented in despair and hope, in meeting and abandonment, in patience and stamina, and in great capacity to support and surrender.

(Fajry) Poetry Songs

Ali Abdullah Khalifa -Bahrain

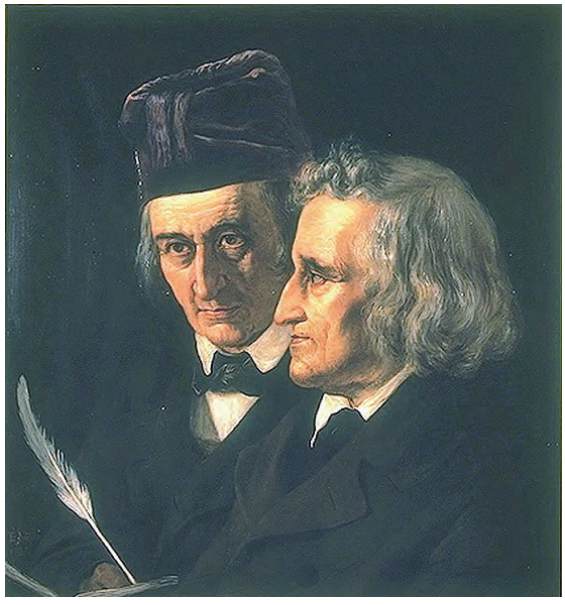
This research deals with the popular song in the Arabian Gulf region and the quality of poetic forms used, approaching from the general content, and presenting selected models, as well as asking some questions that their answers constitute an area for a number of research scholars supposed to be coming.

The researcher reminds that popular song is a prominent by-product in Bahraini folklore, performed as a necessity of the society daily life, and in no doubt reflects the intellectual level of this society through its linguistic and literary compositions, its melodic composition and its overlapping rhythms of voice and music, and in the marine environment where the majority of the population were engaged in the profession of pearl diving that has constituted the basis of economic and social life. Songs of social work were a senior in the heart of the community. The motional manner upon work helps the musical performance to be an important factor to provide the sacrificed effort with a psychological response among the workers, the melodic sense eases work's trouble, and the words of the song with their meanings and connotations give a

sense of joy that disperses the sense of fatigue.

Many scholars ascribe war, love, hymn, funeral, wedding, and some songs related to fishing or harvesting songs to religious and magical charms origins, because they were taking part with charm in nature, as we note that work, especially that which is in consistency, is often accompanied by the song in general, and this is for the usefulness of music in triggering activity, and enabling workers to work in the time-consistency, and this is similar to regular rhythm of oars, sound of love, impact of a hammer, and the footfall of combatants, of course, they all tend to strengthen the development of rhythm and weight in songs.

The popular and local sense does not accept strange incoming music, but without a doubt have been subject to modification, addition, and deletion to be appropriate to its desire, and to conform to its commune spirit and general characteristics. Popular song has a lyrical nature, in the sense that they were too subjective and deal with their topics with a great seriousness, and their mood is not joyful, or at least not the kind of happy fun, and in some songs it appears to us the melodrama abuse, while



Scientific research in the field of folk culture, like all branches of knowledge, is a matter of institutions organized by structures and laws, and governed by a long tradition of research, consideration, and production of knowledge. There is no way of confusing roles, and celebratory events and festivals cannot be a substitute for it. This is different from what we observe in our Arabic countries where scientific show meets celebrating manifestation, and where the vain commemorative meetings, symposiums are organized repeatedly in disciplines and areas

Truly, once we consider folk culture in Arab countries, we can not ignore and lose sight of advantages of the cultural current.

The researcher suggests that the Arab and Islamic culture had afforded controls that were missing in other cultures, however. It was rooted on oral culture, but factors of stability and development have forced it to collect its heritage and codifying it in accordance with subsistent clear terms and rules. The first of these conditions is honesty, truthfulness, and the survey in time and space. The collector was not allowed to change, alter or establish a term in the place of a term on his own, but is keen to collect the closest to what may be considered the agreed version of truth. If there are significant differences, he refers to the implications of what he collects.

The faithfulness in collecting preserves the heritage from extinction, and provides the text with the possibility of maintaining its agreed structure, a structure associated with a number of systematic and semantic structures, which are subject to modification whenever we modify its language.

On this basis, it is not sufficient to conserve our folk culture within registration books and tapes, placing them on the shelves of libraries, and maintaining it from time to time; we should work on it on the purpose of contributing to the development of human knowledge and as a way to know the specifics of ourselves.

Folk culture: the subjective and the epistemic

Mohamed Najib Nouiri -Tunisia

The researcher sheds light on folk culture that has been associated in the Western mind since the late eighteenth century with the emergence of the romantic trends in thought, creativity, and the growing awareness of national culture belonging to savant culture; and since that time folk culture has been considered as a type of knowledge organized according to a specific vision of culture in the sense that the savant culture has the task of perceiving its nature. The issue of collection and recording was a first stage in which the western thought has dwelt with its folk culture, circulating it with rigorous methods and be aware of the purpose of making effort.

On the basis of this, cultural, scientific and academic community has engaged in the collection of the elements of this culture, codification, storage, according to a wide survey methodology and codification, and kept developed taking advantage from the available technology in each era until it has met the modern-day media means for cataloging, indexing, the accurate conservation, and a charming preservation.

dignity, love of work, and love life. Gramshi has always warned against dealing with folklore as only a wink or a joke, but instead it must be considered as a tool for solving the problems of the world and life. The challenges ahead are greats, and our duty is to strengthen the role of folk culture in the lives of the people, as a living memory of the people of Bahrain, to sow the values of this culture in the hearts and minds of the new generation, in order to assume the burden of responsibility and drive the next phase in a positive and healthy way, and to take care of our original and rich heritage, by further codification and documentation to ensure its preservation, protection and transmission to future generations in all sincerity and honesty.

Abdul Qader Aqeel

Editorial

Folk Culture: a tool for solving the problems of the world

Local and regional data indicate, at all levels, that we are in need today to spread and promote a culture of tolerance, dialogue, peaceful coexistence and mutual acceptance, and to reject the abhorrent sectarianism, which obscure the high meanings in the heart of one people.

Hence the importance of deepening the concepts of national culture, promoting the principles of loyalty and belonging, and folk memory and folklore enable to deepen the loyalty and belonging to a nation which we love and we are proud of it and proud of its authenticity as well.

From this balcony, we look at folk culture as an integral component, a tool to consolidate the national unity, to fight the extremist ideology and intolerance, to promote national identity and belonging, to build a democratic society, and to strengthen the speech of reform and political development, and the efforts of promoting a culture of human rights.

Folk culture is the closest to the

texture of one people, and the efficient power to influence the propagation of values of democracy and a culture of tolerance. Folk culture, with its creativity, firstly targets the human being, and formulates in his favor the principles of good, love, and peace, in the face of evil and falling into the trap of surrender and submission. Furthermore, it affords him with a huge dose of optimism, values of

16
Anthropologic Entrance to the Soufi Samaa in the Islamic west

18
The quintet key in the African music

20
Egyptian Jewelry A treasure for rich people and a decoration for poor

22
The Art of Islamic Mintage

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:
- Individuals 5 BD
- Official Institutions 20 BD

Arab Countries:
- Individuals 10 BD
- Official Institutions 40 BD

EU Countries:
- 40 Euro

USA
- 55$

Canada & Australia
- 100$

Asia Southeastward
- 150$

World Unfading
- 150$

Make cheques or money orders Payable to: Folk Culture
AC no. 01664472401 Standard Chartered Bank - Bahrain

Folk Culture

Scientific Committee

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Toufic Kerbag	Lebanon
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Kuwait
Saeed Yaqtin	Morocco
Sayyed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
chayma Mizomou	Japan
Abdelhameed Burayou	Algeria
Ali Borhana	Libya
Omar Al Sarisi	Jordan
Gassan Al Hasan	UAE
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italy
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Saudi Arabia
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Greece
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors

Ahmed Al Fardan	Bahrain
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Asaad Nadim	Egypt
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Saeeda Azizi	Morocco
Radhi El Sammak	Bahrain
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hasan Omran	Bahrain
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Muhyelddin Khurayyef	Bahrain
Mostafa Jad	Tunisia
Mansor Mohd. Sarhan	Egypt
Mahdi Abdullah	Bahrain

Safwat Kamal	Egypt

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Scientific Committee Coordenitor
Editorial Manager

Nour El-houda Badiss
Director of Field Researchs

Mohammed Ali Alkhozai
Abdul Fattah Jabr
Editor of English Section

Bechir Garbouj
Editor of French Section

Ahmed Ellabbad
Design

Mahmoud Elhosiny
layout And Execution

Fouzia Hamza
Photography

Zukaa Sallam
Archives Manager

Susan Muhareb
International Relations

Ali Ahmed Al Jowder
Subscription & Distribution

Abdulla Y.Almuharraqi
Marketing Manager

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Union press co.w.l.l.
printer

An invitation to write

With the launch of the first issue of "Folklore Culture" magazine, the long-awaited dream has come true. The road to this end has not been a rosy one, yet it sheds light on the heart-arresting fascination and magical beauty of the dream.

It is a dream that tantalizes our human nature and eventually triggers in us the desire to investigate our folklore and cultural tradition whose richness is immaculate, and its diversity is boundless and priceless.

This tradition motivates the search for a way to comprehend our ego, at a time of perplexity and fear toward relating to the 'other' and making the 'other' relate to us. How can we achieve this goal amidst the varied stereotypes that endeavor to uproot us?

It is a universe of symbolism, imagination and characters that stir our lavish interest in going back to the endless springs of our ancestors' heritage which have always been the sanctuary we seek refuge in whenever our hearts overflow with yearning to vanquish our thirst. However, the more we drink from those springs, the thirstier we feel. It is the hope to safeguard this tradition before it sinks in the abyss of oblivion and we lose its track.

Index.....

6
Folk culture: the subjective and the epistemic

8
(Fajry) Poetry Songs

10
Recording the Pre-Islamic Poetry and Recording the Nabatian poetry Comparisons and conclusions

12
The Purposes of Folk Poetry

14
"Culture mobility concerning the owl in its functional systems"

The message of folklore
from Bahrain to the World

With cooperation of
International Organization of Folk Art (IOV)

Published by:
Folk Culture Archive
for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

Subscription & Distribution
Tel.: 973 365 365 60
Fax: 973 174 066 80

International Relations
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No. MFCR 781
ISSN 1985-8299

Folk Culture Populaire

www.folkculturebh.org