الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة

العدد 61 – السنة السادسة عشرة – ربيع 2023

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
www.folkculturebh.org

بالتعاون مع

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

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

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
هاتف: 17400088 973+
فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع و الإشتراكات:
هاتف: 33769880 973+
فاكس: 17406680 973+

العلاقات الدولية
هاتف: 39946680 973+

سكرتاريا التحرير:
E.mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

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

@folkculturebhr

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 61 - ربيع 2023

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

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

هيئة التحرير:

علي عبدالله خليفة
المدير العام - رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية - مدير التحرير

عبدالقادر عقيل
نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

أعضاء هيئة التحرير:

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

سيد أحمد رضا
سكرتاريا التحرير
مدير العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي "الترجمة الروسية"

عمر بوحاشي "الترجمة الإسبانية"

فريدة ونج فو "الترجمة الصينية"

عمرو محمود الكريدي
الإخراج الفني والتنفيذ

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

نيلة علي يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

شروط وأحكام النشر

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

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

أسعار المجلة في مختلف الدول:

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

حساب المجلة البنكي:

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

الطباعة: مطبعة أوال – البحرين

مفتتح

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

أعدت المنظمة الدولية للفن الشعبي : The International Organization of Folk Art (IOV)

على امتداد الشهور الثلاثة الماضية لعقد اجتماع جمعيتها العمومية للعام 2023 بدعوة كريمة من معهد الشارقة للتراث خلال الفترة من 9-11 مارس 2023، بحكم الشارقة مقراً إقليميا للأمانة العامة لقيادة إقليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا للمنظمة الذي يديره باقتدار الشاعر والباحث الإماراتي الدكتور عبدالعزيز المسلم. ومن مقر الأمانة الدولية العامة للمنظمة بمدينة (برغامو) الإيطالية، وجه الفنان الإيطالي فبريزيو كتانيو الأمين العام للمنظمة الدعوة للحضور والمشاركة في الاجتماع، إلى قادة قارات العالم والمدراء العامون للأقاليم وإلى روساء فروع المنظمة والأعضاء أفراداً ومراكز بحث وفرق فنون شعبية في 176 بلداً من بلدان العالم الأعضاء بالمنظمة.

ويأتي هذا الاجتماع متأخراً عن موعد دوراته المعتادة كل أربع سنوات، نتيجة تعطل الأعمال خلال ظروف كوفيد - 19 التي اجتاحت العالم وعطلت معظم الأنشطة الجماعية من مؤتمرات وندوات ودورات تدريبية وعروض ومهرجانات فرق الفنون الأدائية والمعارض الإثنوغرافية بمختلف قارات العالم. وعلى الرغم من تعطل العديد من أعمال المنظمة، فلقد بُذلت من الجميع جهود استثنائية للتغلب على ذلك الوضع الإنساني، الذي أفقدنا أرواحاً عزيزة وخسارات فادحة في تعطيل أو تأجيل العديد من الأنشطة الجماهيرية ذات القيمة على الساحة العالمية، ومنها إيصال مطبوعتنا الورقية هذه إلى من ينتظرها من قراء المنظمة بمختلف الفروع، في الوقت الذي عوضنا فيه عن ذلك موقعنا الإلكتروني النشط ، الذي ظل مطروحاً ومتاحاً للزيارات المتزايدة.

ويحسب لمملكة البحرين، بعد أن تم انتخابها في نوفمبر من العام 2016 مقراً للمكتب الرئاسي للمنظمة، فلأول مرة في تاريخ هذه المنظمة من بعد ما يقرب من نصف قرن من تأسيسها وتعدد عواصم العالم لقادة أعمالها، أن تحظى بمقر رسمي نشط في موقع مهم من البلاد، يُرفع عليه علمها، وبفريق عمل احترافي بمؤهلات جامعية رفيعة، يتولى إدارة أعمالها من العاصمة المنامة، وأن يتم رصد موازنة مالية سنوية لتسيير كل احتياجات مكتبها الرئاسي، وأن يتم تمويل تحركات رئيس المنظمة البحريني على الساحة الدولية لحضور المؤتمرات العالمية والاجتماعات الإقليمية، مما فتح في المجال لصوت المنظمة بالتواجد في العديد من

المحافل، وهيأ لها آفاقاً على العديد من المستويات، وحقق لها ما لم يكن بمقدورها يوما.

ولقد حظي فريق عمل المكتب الرئاسي بشرف لقاء المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة ملك مملكة البحرين المعظم خلال شهر مارس من العام 2017، استعرضت خلاله خطة العمل الخاصة بقيادة أعمال المنظمة في مجالات الفنون الشعبية على الساحة الدولية، وما يمكن أن تحظى به البلاد مزيداً من السمعة والمكانة العالمية، بكوادر بحرينية. وقد تلقى فريق العمل وقتها التوجيهات الملكية السامية، التي فتحت رؤى جديدة أمام العمل على مدى السنوات الست الماضية، مما عزز أعمال المنظمة وفتح أمامها آفاقاً جديدة، وفي الوقت ذاته جعل من مملكة البحرين أحد مرتكزات القرار العالمي الخاص بالتراث الثقافي غير المادي من خلال تعاون المنظمة الدولية للفن الشعبي المستمر مع مختلف منظمات وهيئات الاختصاص غير الحكومية في العالم.

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

إن الرعاية الملكية السامية والكريمة، التي نتشرف بحظوتها، ورؤى الدعم المتواصل التي يوليها الديوان الملكي العامر، لإصدار هذه المطبوعة، على مدى أكثر من ستة عشر عاماً، يلقي على عاتقنا وفريق العمل مسؤلية الالتزام بالمستوى، والاحتفاظ بمكانة التقدم إلى الأمام، من أجل أن يظل ما أوحى به الأستاذ الدكتور محمد جابر الأنصاري يوماً، ونحن نعد لإصدار عددنا الأول من هذه المطبوعة، بأنها ستكون :

(رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم)

في اتصال وتواصل وتألق ..

وما دام الحديد ساخناً .. واصل الطرق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

رسالة التراث الشعبي

من البحرين إلى العالم

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

إسهام موسوعات التراث الشعبي العربي في

دعم الثقافة العربية وترسيخ الوحدة بين شعوبها

محمد الجوهري 8

عطف نسق

العربية لغة العلم والمعرفة

محمد عبدالله النويري 10

آفاق

دور تقاسم المنافع الاقتصادية في صون

التراث الثقافي غير المادي

أحمد سعيد عزت عامر 16

أدب شعبي

المسدار مرآة الطبيعة

محمد المهدي بشرى 28

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في

مملكة البحرين «الجزء الثالث»

حسين محمد حسين 40

«علياء شكري» رائدة علم الفولكلور..

ونموذج أخلاقيات البحث العلمي

أحلام أبو زيد 58

عادات وتقاليد

حوته وخمسه وقرن غزالة:

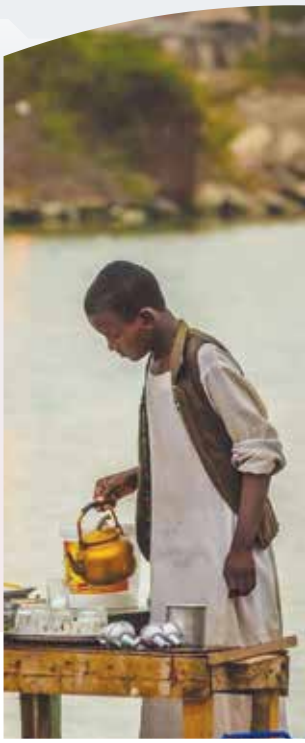
موجودات مادية بقدرات غيبية

زينب قندوز غربال 84

بخمار عروس وادي ريغ

بين المعتقد والممارسة

فاطمة بوعشة 94



موسيقى وأداء حركي

« في البراج » قراءة لجدلية الزمان والمكان في الأغنية البحرينية الحديثة

راشد نجم

112

مكامن الثراء وأسرار التواتر والبقاء في التراث الموسيقي الكافي

أشرف دمق

130

سيمون جارجي من العمل الميداني الى البحث النظري الموسيقى الإثنية بين المصطلح والبحث الميداني «الجزء الثاني»

يعقوب المحرقي

140

ثقافة مادية

«العَطِيْف»: في الثقافة الشعبية اليمنية

عبده منصور المحمودي

168

العمارة الواحية بالجنوب المغربي: الخصائص والوظائف وسبل التنمية المستدامة

رشيد صديق

180

فضاء النشر

عرض كتاب المناداة في الأسواق والهبطات

عماد بن جاسم البحراني

200

حداثة ظهرها إلى الجدار من المنظور التاريخي إلى الثقافي ومن التصور البراني إلى الجواني

أمل عباسي

204

نافذة على التراث الشعبي البحريني

المتورَبة أو «واتريمبو»: طقس مُتَارَبة الزوجين

حسين محمد حسين

212

أصداء

كلمة رئيس الـIOV الشاعر علي عبد الله خليفة في افتتاح اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة

216

تصدير

إسهام موسوعات التراث الشعبي العربي في دعم الثقافة العربية وترسيخ الوحدة بين شعوبها

التراث الشعبي لأي مجتمع هو الأقدر على تصوير ملامح ذلك المجتمع اجتماعيا وثقافيا، وهو في نفس الوقت إسهام في فهم حركة المجتمع على امتداد التاريخ من خلال رصد ما يعتوره من تغيرات في شتى مناحي حياته، السلبي منها والإيجابي منها على السواء.

ولما كنا كدارسين للتراث نؤمن بأن إصدار أي أحكام ذات وزن علمي لا يمكن أن يتحقق إلا بالاطلاع على مفردات هذا التراث بحيث يتسنى من خلالها استخلاص ملامحه الرئيسية ودورة حياته في الواقع؛ لذلك يؤمن كل دارس منصف للتراث أن نشر موسوعات تضم مختلف عناصره إنما يمثل الأساس الصحيح لفهمه في نشأته وفي حركته عبر التاريخ.

وقد عرف تاريخ علم الفولكلور في الغرب، وكذلك في الوطن العربي شتى أنواع الأعمال الموسوعية التي اجتهدت في رصد التراث الشعبي في مجتمعاتها من: أدب، وموسيقى، وفنون تشكيلية شعبية، وأدوات مادية لتيسير شتى مناحي الحياة... إلخ.

وانطلاقا من هذه النظرة إلى موسوعات التراث كسجل لشتى مفرداته في كافة مناحي الحياة حرص كاتب هذه السطور ونفر من زملائه على إعداد موسوعة للتراث الشعبي العربي على أمل أن تكون بمثابة نموذج وحافز في نفس الوقت لمثقفي كل بلد من وطننا العربي للإسهام بدور في إعداد موسوعة للتراث الشعبي في بلدهم.

ولا يساورني أدنى شك في أن وجود مثل هذه الموسوعات في شتى ربوع وطننا العربي سوف يؤدي حتما إلى التقريب بين أبناء هذه الأمة العريقة، ورفع مستوى الوعي بالانتماء إلى أمة واحدة تعيش في بلاد متعددة، ولكنها متجانسة ولا أقول متوحدة. ومع اضطراد حركة البحث العلمي في الثقافة الشعبية ستكون هذه الموسوعات نواة صلبة لإنشاء موسوعة تراث شعبي عربي شاملة.

وقد قدرت أن خير مدخل لتلك الدعوة تقديم عرض موجز لموسوعة (مصرية) للتراث الشعبي العربي تم إعدادها بمشاركة كاتب هذه السطور؛ وقد جاء هذا العمل ثمرة لجهد جماعي شارك فيه نخبة من الباحثين المتخصصين في دراسة التراث الشعبي العربي على امتداد خمسة أعوام. وقد أثمرت تلك الجهود المخلصة حوالي خمسة آلاف صفحة تعالج ما يناهز ثلاثة آلاف مادة (أو مدخل من مداخل الموسوعة).

وقد بدأ العمل الجاد في الموسوعة باتفاق مجموعة من المهتمين بعلم الفولكلور وتطوير البحث فيه على استكمال الأدوات العلمية التي يمكن أن تعين كل دارس أو مهتم برعاية تراث بلده والحرص على جمعه ودراسته. وتكونت منهم «لجنة موسوعة الفولكلور العربي» كانت تجتمع بصفة دورية (مرة كل شهر على الأقل)، يقترح أعضاؤها المواد التي يرون تضمينها، ويتبادلون الرأي في جدوى ذلك، ويقررون في النهاية ما تتوافق حوله آراء أغلبية المشاركين.

وبعد وضع قائمة أولية بالمواد المقترحة يتم بالطبع إسناد كل مادة أو أكثر إلى متخصص. وبعد ورود المادة المكتوبة يتولى كاتب هذه السطور مراجعتها، وإعدادها للنشر بالصورة المتفق عليها في وثيقة إعداد الموسوعة. وباستمرار عمل هذه اللجنة

تستجد مقترحات بمواد جديدة، ويتم الاستعانة بالمزيد والمزيد من الخبراء المتخصصين. وتبقى مهمة اللجنة المحورية – التي استمرت طوال تلك الأعوام – هي متابعة العمل، من مراجعة، ونسخ، واستكمال...إلخ.

بعد الانتهاء من ترتيب مواد الموسوعة وكتابة النص النهائي تم إعداد برنامج إدارة قواعد بيانات خاصة بالموسوعة. وأدخل على هذا البرنامج كافة مواد الموسوعة للمساعدة في البحث عن أى مادة، أو البحث عن مواد أي من المؤلفين، وكذلك تحديد المواد المستمدة من أي مصدر تم استخدامه في العمل كله. هذا فضلا عن إمكانية البحث بالكلمة، مثل كلمة «طقس» أو «عمل ميداني»...إلخ. بحيث تستدعي كافة المواقع التي وردت فيها الكلمة داخل الموسوعة.

وقد تشكلت لجنة موسوعة التراث الشعبي من واحد وعشرين أستاذا وباحثا ينتمون إلى المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، وقسم الاجتماع بكلية بنات عين شمس، وكلية آداب القاهرة، وجامعة حلوان.

وقد ضمت اللجنة بعض المصادر والأعمال المنشورة عن هذا الميدان أو ذاك من ميادين علم الفولكلور، سواء في مصر، أو العراق، أو لبنان...إلخ. من البلاد العربية، أو عن سواها من بلاد العالم، وبعضها مكتوب بأقلام باحثين أجلاء، ومنها ما يحتوي على مادة ميدانية أصيلة، أو آراء وتوجهات نظرية ومنهجية فائقة القيمة.

وسيلاحظ القارى أن مواد الموسوعة تتفاوت من حيث الحجم، ولكنها تجتهد جميعا أن تحيل قارئ كل مادة إلى المزيد من المراجع. وكما تتفاوت المواد في الحجم، كذلك تتفاوت في مدى تغطياتها للبلاد العربية المختلفة. فهناك بلاد عربية حظيت بتغطية أكثر من سواها: كمصر، والعراق، ولبنان، وسوريا، وفلسطين، و بعض بلاد الخليج العربي...إلخ. ولا يرجع تفاوت التغطية إلا إلى عامل واحد ووحيد هو حجم المادة الفولكلورية المنشورة عن كل بلد، وليس إلى أي اعتبار آخر.

وقد صدرت الموسوعة في ستة كتب تغطي مختلف أقسام الدراسة في علم الفولكلور، وذلك على النحو التالي:

- الجزء الأول: علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج.
- الجزء الثاني: العادات والتقاليد الشعبية.
- الجزء الثالث: الفنون الشعبية.
- الجزء الرابع: الأدب الشعبي.
- الجزء الخامس: المعتقدات والمعارف الشعبية.
- الجزء السادس: الثقافة المادية.

وبفضل الله تم إصدار الجزئين السابع والثامن اللذين يضمان: دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، وذلك حرصا على استكمال رسالة العمل.

الجدوى العلمية لموسوعات التراث الشعبي وأدلة العمل الميداني لجامعي هذا التراث

1. أول وأبرز الفوائد العلمية وأكثرها مباشرة ووضوحا للكافة أن المادة المتضمنة في مواد أي موسوعة سوف تغذي أرشيف الفولكلور في البلد الذي تغطيه. هذا بالطبع إلى جانب المادة التي يتم جمعها باستخدام أدلة العمل الميداني في كل بلد. معنى ذلك أنه من غير الممكن بداهة إنشاء أرشيف فولكلوري في أي بلد دون أن يتم إنجاز مثل هذه الأعمال الموسوعية.
2. كذلك سيكون المحتوى العلمي الوفير لأي موسوعة فولكلور هو المعين الأكبر على دعم مشروع مكنز الفولكلور العربي، الذى أصدره معهد الشارقة للتراث (2019) تحت مسمى «مكنز التراث الثقافي غير المادي». مكنز مختص بالتراث الشعبي في العالم العربي. وهو من إعداد الزميل العزيز د. مصطفي جاد.

أ.د محمد الجوهري

عطف نسق

العربية لغة العلم والمعرفة

لاحظت بحكم مسؤوليتي العلمية في «مجلة الثقافة الشعبية» استهانة عدد من كتابنا الشبان على وجه الخصوص بالجانب اللغوي من دراساتهم. فهم يركزون عنايتهم على الجانب المعرفي ولا يعيرون اهتماما لنسيجهم النصي في مختلف نواحيه اللغوية. وهم يقدرون أن المهم هو ما حظي بعنايتهم. أما الجوانب الأخرى التي يعتبرونها هينة فسيوكل الاهتمام بها إلى غيرهم.

اللافت أن الظاهرة تتأكد يوما بعد آخر في مجال الكتابة العلمية عند تناول الثقافة الشعبية. والغريب أن جيل الرواد من طراز عبد الحميد يونس، وأحمد مرسي وعلياء شكري، ومحمد الجوهري وغيرهم كانوا حريصين الحرص كله على سلامة لغتهم تماما كحرصهم على استقامة فكرتهم. فالأمر مستجد. والحمد لله أن الأمر ليس عاماً. لكنه في تزايد. وأخشى ما أخشاه أن بعض الدعوات المريبة التي تزعم أن العربية تكثر فيها الأخطاء عند اتخاذها أداة في البحث والكتابة لأنها لصعوبتها لم تعد تصلح أداة في البحث، أخذت تجد طريقها إلى عدد من باحثينا الشبان.

شاهدت على بعض القنوات التلفزيونية دعوات من هذا القبيل تزعم أن العربية ليست لغة بحث ولا وسيلة معرفة لتحجر بناها وصعوبة نحوها. جاء ذلك في سياق تلميع اللهجات وإبراز ثرائها وقربها من عواطف الجمهور وقابليتها للتعبير عن أفكارهم. فلماذا لا تكون هي لغة الفكر والمعرفة؟! هذه في تقديري أفكار مريبة وخطيرة تعود بنا إلى جدل قديم وعقيم. والقول بأن اللغة العربية ليس في وسعها أن تحتمل الفكرة العلمية كلام لا قيمة له في رأيي. ولعلنا نحتاج إلى مساحة واسعة لنستعرض ما احتملته العربية قديما وحديثاً من كتابات علمية في غاية الدقة والضبط. كانت ولازالت مشهوداً بقيمتها في مجالات اختصاصها.

يكفي أن نذكر من القدامى الخوارزمي (ت232هـ)، وابن الياسمين (ت601 هـ) وأبو الحسن القلصادي (ت891هـ)، وابن غازي المكناسي (ت919هـ) في الرياضيات، وابن الجزار القيرواني (ت369هـ)، وابن سينا (ت427هـ) في الطب، وابن البيطار (ت646هـ) في الصيدلة، وقد بقيت موسوعته «الجامع لمفردات الأدوية والأغذية» إلى أمد ليس ببعيد مرجع أهل العلم في أوروبا، وكان يمكنني أن نذكر كثيراً غيرهم.

أما في العصر الحديث فإن المنجزات الأكاديمية المشرقية والمغاربية تبرز إلى أي حد أمكن للغة العربية أن تستجيب إلى هواجس البحث ومشاغله لدى طيف واسع من الباحثين الشيوخ والشباب. فقد جاءت أعمال غير قليلة في غاية التماسك المنهجي والضبط اللغوي. وهي جميعاً تبرز إلى أي حد يمكن للعربية أن تستوعب الإشكالات النظرية والإجرائية لمجالات علمية متعددة، أمكن لها أن تؤدي الفكرة عنها، تجلي عن مفاهيمها وتفصح عن قضاياها. ولولا الخشية من أن نثير حفيظة بعض زملائنا لنسيان ذكرهم، لعددنا نماذج منها دليلاً على أن العربية كانت وستبقى لغة العلم والمعرفة.

صحيح أن العربية ليست بدعاً من اللغات في سائر بقاع الدنيا. فالكفاءة اللغوية في مستواها الأدبي أو العلمي الدقيق تشهد تراجعاً؛ المدرّسون في شتى أنحاء العالم يشكون ذلك. وإن صادفك استجلاء حال الدرس اللغوي من مدرّس للعربية أو الفرنسيّة أو الإنجليزية أو غيرها فسيجيبك في شيء من الحزن واليأس: المستوى ضعيف.

وبصرف النظر عن المشاكل البيداغوجية التي تصحب تعليم اللغات عموماً، وهي كثيرة ليس هذا مقام إثارتها، فإن تسارع إيقاع الحياة وما تشهده المجتمعات من تغيرات في المشهدين الإعلامي والتواصلي ساهم في ذلك، من

حيث أضعف العلاقة بالمطالعة والكتاب. فاللغة ملكة، إن تعهدتها وصقلتها ودأبت على التوسل بها، فإنها تنصاع لك. وإن تركتها واكتفيت بالعودة إليها في أوقات متباعدة، فإنك ستقف على تراجع تمكنك منها قبل أن يكتشف الناس ذلك.

وكثيرا ما يعبروهن الأداة اللغوية عن حدود التمكن المعرفي من مجال الدرس. لذلك نلاحظ أنه كلما زادت معرفة الباحث بحقل دراسته ، اتضحت له حدود الفكرة وأمكن له العبارة عنها في وضوح. فليس مطلوبا من شبابنا أن يصبحوا جهابذة في نحو العربية ولا صرفها؛ ولا أن يصرفوا عنايتهم عن بلورة أفكارهم إلى تنميق اللغة وزخرفتها. فالكتابة العلمية لا تحتاج إلا البساطة والوضوح وتجنب التعقيد والمجاز وكل ما من شأنه أن يحول دون وصول الأفكار من أيسر سبيل. ومن هذه الناحية فأنا لا أرى خطابا ينطبق عليه قول أبي عثمان الجاحظ رحمه الله «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه » كالخطاب العلمي. ولا شك أن التمرس بالمجال المدروس والتشبع بما كتبه السابقون فيه وتوخي الأمانة في الاستناد إليهم، من شأنه أن ييسّر أمر الكتابة على الباحث المستجد، باعتباره يسير في طريق بذل الرواد جهدا كبيرا في تمهيدها، ومساءلة إشكالياتها وضبط مفاهيمها وإرساء اصطلاحيتها.

فالباحث في الثقافة الشعبية، شأنه شأن الباحث في أي مجال معرفي آخر، يتحرك داخل جماعة ضبطت غايتها وحددت منهجها وتراءت لها أدوات البحث فيها. فحتى يفهموا عنه ويتقبلوا ما يصدر عنه عليه أن يلتزم بنهجهم ومصطلحهم ليكون لما ينجز صدى بينهم . وليس معنى ذلك أن يلتزم بما يقولون دون أن يكون له الحق في رأي مغاير أو استنتاج مختلف. فالباحث ليس فردا من قطيع. وإنما هو عنصر فاعل داخل جماعة. والفعل يعني المبادرة واستكشاف آفاق أخرى ودروب مغايرة لكن في كنف الالتزام بشرائط البحث الموضوعية وأولها أن تكون اللغة جامعة مشتركة بين الجميع.

فالعربية شأنها شأن سائر اللغات مرآة عاكسة للمستوى الثقافي والفكري لأهلها. كلما كانت الأوساط العلمية أكثر تمكناً من وسائل البحث العلمي كانت لغتهم أكثر قدرة على التعبير عن حقيقة العلم مفهوماً ومصطلحاً وصياغة فكرية. وهي من هذه الناحية ليست دون بقية اللغات ولا أفضل منها. فلا معنى للغض منها أو تمجيدها. فهي تتساوى مع غيرها من اللغات، من حيث احتمال أن تكون أداة للفكر ووسيلة في البحث. والفرق بين لغة وأخرى في هذا السياق لا ينتج إلا مما يمكن أن يوليه أهلها من عناية بها وحرص على ألا يقصروا في الاستجابة إلى مقتضيات البحث وشرائط الإنتاج المعرفي .

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

الغلاف الأمامي

نطرز تعدديتنا بخيوط الألفة

بأزيائهم الشعبية ولغاتهم المتعددة، توافد ما يزيد على 120 شخصاً من مختلف أقطار العالم إلى «مركز المنظمات الدولية للتراث الثقافي»، مكللين بزهوٍ واعتداد بهوياتهم الوطنية الفريدة، وممثلين بلدانهم وثقافاتهم بكل ما أوتوا من حبٍ وافتخار، لحضور اجتماع الجمعية العمومية لـ «المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV» لعام 2023، والذي عقد على مدى ثلاثة أيام (9 – 11 مارس 2023) في إمارة الشارقة البهية، بدولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة، تحت رعاية كريمة من سمو حاكمها الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وبالتعاون مع «معهد الشارقة للتراث».

في هذا الاجتماع الحافل، نوقشت مختلف أمور المنظمة، ابتداءً بالتقارير المالية العامة للأعوام الماضية، مروراً بأنشطة المكتب الرئاسي للمنظمة في مملكة البحرين، وصولاً لأنشطة الأمانة العامة للمنظمة بإيطاليا وتقارير مدراء الأقاليم بقارات العالم، عبوراً لمناقشة التعديلات على اللوائح والأنظمة الداخلية للمنظمة من قبل اللجنة القانونية، وانتخاب أعضاء المجلس التنفيذي للدورة القادمة، وغيرها من الأعمال اللازمة لضمان سير المنظمة بثبات نحو تحقيق هدفها الأسمى، وهو المحافظة على التراث والهوية المتفردة للشعوب، ودعم التبادل والتفاهم الثقافي اللازم للوصول إلى السلام العالمي.

إلّا أن تحقيق المنظمة لرؤيتها وأهدافها تجلّى في هذه الأيام الثلاثة بمظاهر المودة والصداقة والحميمية الصادقة التي بدت بين أعضاء المنظمة. كان اجتماع الجمعية العمومية تعبير حميم عن لم شمل العديد من الأعضاء اللذين باعدت بينهم الظروف خلال الأعوام الماضية، وكان فرصة ثمية للالتقاء بأصدقاء جدد انضموا مؤخراً للمنظمة، وقد أبدى المشاركون مظاهر الفرح والاحتفال، مزدانين كل يوم بطلةٍ شعبية مختلفة.

يجلس المتأمل فيرى أمامه مزيجاً زاهياً من ألوان الملابس وأشكالها، واختلاط مدهش بين الحضارات والثقافات؛ فترى الهنديّ مستغرقاً في حوار مع امرأةٍ أوكرانيّة، وشابات كرواتيات يلتقطن صوراً لعرض الوفد اليونانيّ، ومكسيكية وبحرينية تتبادلان سبل التواصل، وشخصٌ من نيبال يتبادل المزاح مع آخر من إيطاليا، فتنتابه الدهشة من حيوية موقع الاجتماع، والروحيّة التي أضفوها على مكان إقامتهم، والشوارع التي أحيوها أثناء زياراتهم للأمكنة، روحيّة شفافة مطبوعة بالتنوع والتعدد؛ باللغات المختلفة، والضحكات المتناغمة، وتهاليل استقبال الأحبة والرفاق، وما أن يرى الواحد منا هذا المشهد، إلا ويقول بينهُ وبين نفسه: إذاً هو ممكن! هذا الخليط الثقافي والحضاري المتناغم في حبٍ ووئام ممكنٌ بالفعل! كل أقطار العالم تحت سقفٍ واحد، تجمعهم الصداقة والرغبة السامية في الحفاظ على التراث والهوية... أمرٌ متحققٌ في هذا الحدث.

لقد كان لافتاً في اجتماع هذا العام، الحضور البارز لفئة الشباب، من البحرين، والمكسيك، وجورجيا، وبلغاريا، وألمانيا، وأمريكا، وكندا، وكرواتيا، والباراغواي، والبرازيل، والهند، وإندونيسيا، وهندوراس، وإيطاليا، وأوكرانيا.. أتى كلٌ منهم ممثلاً بلاده في اجتماع شباب المنظمة الذي عقد ضمن اجتماعات الجمعية العمومية، وقد بدت على وجوههم، وفي نبرات أصواتهم، رغبةٌ ملحة بإحداث التغيير، وصياغة خطط عمل متقنة لترويج رسالة حفظ التراث الثقافي بين جيل الشباب، والتصدي للآثار السلبية للعولمة الطارئة التي تنحو نحو أحادية ثقافية، تهدد التنوع الثقافي، وتعدد الهويات، وتهمل صون التراث، ونقله للأجيال القادمة.

هنيئاً لشعوب العالم هذه الفئة الشابة، فلا خوف على أصالة الهوية، ما دامت الثقافة الشعبية بين يدي محبيها.

أ. نيلة علي خليفة

الغلاف الخلفي

المليحة في الخمار «الأبيضِ»

عدسة: فاضل المتغوي

يحكى بأن بائع أخمرةٍ وأقمشةٍ جوال، كان يبيع ما لديه من ألوانٍ عدا الأسود، فلما شكا كساد الأسود إلى شاعر، كتب لهُ الأبيات الدعائية الشهيرة: «قل للمليحة في الخمار الأسودِ»، حيث شاعت، وأخذت النسوة يقبلن بكثافةٍ على ابتياع هذا اللون، ليُظن بأن الواحدة منهن هي «المليحة» المقصودة. ومذ ذاك، تعودت النسوة في منطقة الخليج والجزيرة العربية والعراق لبس العباءة السوداء، التي امتدت لعدد من المناطق الإسلامية.

أصاب هذه الحكاية ما أصابها من تغيرات تصيب الحكاية الشعبية. ويُعلل بها سبب اتّخاذ اللون الأسود لوناً للعباءة. وهي من حيث الأصل، مرويةٌ في كتاب «الأغاني»، وشاعر الأبيات (مسكين الدارمي). وعلى عكس «الخمار الأسود»، جاء غلافنا الخلفي لهذا العدد، محتفياً بـ«الخمار الأبيض» للمرأة المغاربية، والذي يسمى في تونس بـ«السفساري»، ويطلق عليه في الجزائر والمغرب «حايك»، إلى جانب تسميات أخرى من قبيل «الإزار»، و«الكسا»، و«التلبيسة»، و«التلحيفة»، والذي يناقض لون مقابله في الخليج العربي. الأمر الذي دعانا للتساؤل عن سبب كون عباءة المرأة الخليجية سوداء، رغم عدم اتساق هذا اللون مع الظروف المناخية، فيما اتخذت المرأة المغاربية عباءةً بيضاء، رغم كون المناخ أقل شدة في منطقتها.

يرتدي الرجل في الخليج الثياب البيضاء المنسجمة مع البيئة. ومعروفٌ بأن الأبيض أقل امتصاصاً للضوء، مقارنة بالأسود الذي يمتاز بخصيصة امتصاص الضوء، فكيف فرضت «الميمات» -الوحدات الأولية للثقافة- نفسها على فسيولوجيا الجسد؟ الجواب مفهومٌ في عصرنا هذا، حيثُ التقدم التكنولوجي والتسهيلات الحياتية التي تيسر تجاوز التواؤم بين الثقافة والطبيعة، بيد أن ارتداء المرأة للأسود قبل عصر النفط، يمثل تحدّيا كبيرا لاستمرارية وبقاء خيار هذا اللون عوض الألوان الأخرى.

ربما اختار الرجل اللون الأبيض لنفسه امتيازاً، وشكلاً من أشكال تفضيل نفسه على المرأة! واختارت المرأة الأسود، أو اختير لها، كشكل من أشكال التحيز الذي مورس تجاهها؟ وربما جاءت دلالات اللون لتكون عاملاً في التفريق بين ملابس الجنسين. أم ترى أن هذا التقسيم اللوني، جاء بناءً على فكرةٍ مقاربةٍ لتلك التي شاعت في الثقافة الصينية عبر تقسيم الـ«اليين واليانغ»، والتداخل بينهما، وكيف أن هذا التداخل يشكل تكاملية رغم تناقضاته؟!

إن العباءة و«السفساري» يشتركان في ذات الوظائف ويحققان نفس الغايات، ويُصنعان، أحياناً، من نفس الخامات. إلا أن الاختلاف البارز بينهما هو اللونان المتناقضان. فلماذا استمرت المرأة الخليجية في ارتداء الأسود؟ يرى بعض الباحثين بأن الأسود أكثر تحملاً للعوامل الخارجية، وأقل عرضة للأوساخ، إلى جانب كونهُ أكثر حشمة وستراً، أوأقل لفتاً للنظر. ورغم أن مسألة تبيانه للأوساخ صحيحة مقارنةً بالأبيض، إلا أن جزئية الحشمة ولفت النظر لا يكمن التسليم بها، حيثُ أن الإنسان يعيد ضبط مزاجه بما يتواءم مع المثيرات الخارجية؛ فإن كانت العباءة السوداء دلالة على المرأة، فيمكن أن يكون اللون بحد ذاته مصدر إثارة!

ربما جاء التمييز بين لوني ملبس الجنسين لأغراض التفريق كما أشرنا، لكن لماذا اختارت المرأة أو أُملي عليها اللون الأقل اتساقاً، فيما فضل الرجل اللون الأكثر اتساقاً مع المعطى البيئي؟ أهي الهيمنة الذكورية؟ ربما... وربما هي عفوية ليس من ورائها غايات أو مقاصد!

أ. سيد أحمد رضا

دور تقاسم المنافع الاقتصادية في صون التراث الثقافي غير المادي

د.أحمد سعيد عزت عامر - مصر

دور تقاسم المنافع الاقتصادية في صون التراث الثقافي غير المادي

تعد اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي (يونسكو/ باريس 2003) حجر زاوية ونقطة نظام في مسيرة صون التراث الثقافي غير المادي كتراث حي، على الصعيد الوطني والاقليمي، بل والدولي، تلك المسيرة التي بذل فيها أساتذة عظام - متخصصون- جهدهم وألق نير أفكارهم، بإيمان راسخ وإدراك بوجوبية صون التراث الثقافي غير المادي بدلالات ومفردات الصون كافة، بما يشمله مصطلح الصون من تحديد وتوثيق ودراسات بحثية، وحماية قانونية، ونقله عن طريق التعليم النظامي وغير النظامي، وإحيائه من خلال حامليه، وذلك استقراءًا لأهمية هذا التراث وانعكاساته اجتماعيًا وسياسيًا وثقافيًا وعلميًا وتعليميًا واقتصاديًا، وباستشراف آليات محددة في سبيل هذا الصون، كانت أولها -وبعد استقرار مسماه- الوقوف على وضع أسس علمية لنظرية علم «التراث الثقافي

غير المادي»؛ بحسبه علم واحد يتفرع عنه مجالات فرعية -لها اعتبارها-، فصلًا في تنازعات أفكار ونظريات استنصرت كل منها لتعميم كل فكرة أو مجال انتصارًا له- من متخصصيه- ليس في تسمية هذا المجال على باقي المجالات فحسب -بل وفي تغليب واحد على الآخر بحسب التخصص- ليسود على الآخر.

كانت اتفاقية يونسكو/باريس 2003 هي نقطة تحول في مسيرة هذه التنازعات والاختلافات والخلافات الفكرية، استقرارًا لرأي غالب المتخصصين من مندوبي الدول الأطراف في الاتفاقية، المجتمعين في المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة المنعقد في باريس من 29 من سبتمبر/أيلول إلى 17 من أكتوبر/ تشرين الأول 2003، في دورته الثانية والثلاثين، واتفاقًا على مسمى محدد الدلالة متجاوزًا بذلك اشكالية خلافية علمية، ومحددًا للمجالات الفرعية والتقسيمات لعلم «التراث الثقافي غير المادي» إلى خمس مجالات على وجه التحديد، هي:

1. التقاليد وأشكال التعبير الشفاهي.
2. فنون وتقاليد أداء العروض.
3. الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
4. المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
5. المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

كانت اتفاقية يونسكو/ باريس 2003 قد حققت لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة «يونسكو» هدف سبق طال فيه التسابق -تارة- والتعاون -تارة أخرى- بينها والمنظمة العالمية للملكية الفكرية WIPO «ويبو»، والبرلمان والمجلس الأوروبي في جانب آخر، سعيًا لاستكمال اتفاق حول صك قانوني دولي يضمن الحماية المتوازنة والفعّالة للتراث الثقافي غير المادي، فكانت مزية إضافية للاتفاقية كونها أول صك دولي ذا طابع ملزم -وفق ما تقرره ديباجة الاتفاقية ذاتها- يهدف إلى صون واحترام التراث غير المادي والتوعية بأهميته على الأصعدة الوطنية والإقليمية والدولية -فضلًا عن المساعدات الدولية في هذا الخصوص[1]، بينما ذهب البرلمان والمجلس الأوروبي في توجيهاته ومنها التوجيه رقم 790 لسنة 2019 بشأن حق المؤلف والحقوق المجاورة في السوق الرقمية الموحدة إلى وضع استثناء إلزامي بشأن السماح لمؤسسات التراث الثقافي بعمل نسخ من مجموعات توثيق التراث الثقافي بغرض الحفظ، باستخدام قواعد البيانات، مع السماح لأصحاب الحقوق بتطبيق تدابير أمنية (قانونية) على الخوادم التي تضمن هذه القواعد، فانتصرت «يونسكو» بالاتفاقية لاصطلاح لم تزل «ويبو» مترددة في اعتماده -أو غيره- مستخدمة مصطلحات (الموارد الوراثية- المعارف التقليدية- أشكال التعبير الفولكلوري) في مناقشاتها نحو صك قانوني.

انعقدت آخر اجتماعات اللجنة الدولية المعنية بالملكية الفكرية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية والفولكلور في «ويبو» للدورة الحادية والأربعين في الفترة من 4-8 من أكتوبر في جنيف (سويسرا)، بعد أن انعقدت دورتها الأولى في الفترة من 30 أبريل إلى 3 مايو 2001 في جنيف (سويسرا)، وقد تقرر في الدورة الأخيرة للجنة تجديد وامتداد أعمالها ومهامها إلى أكتوبر 2023، بدعوى العمل على تبني مشروع اتفاق - أو اتفاقات قانونية - دولية لتضييق الفجوة الخلافية التي نشأت واستمرت طيلة أعمال اجتماعات «اللجنة» في دوراتها الأربعين الماضية، بشأن القضايا الأساسية وأهمها في استقرائنا لمهام اللجنة الجديدة وتوجيهها، انفتاح المجال لمناقشة التجارب الوطنية وبالأخص تلك التي اعتمدت على الأنظمة الفريدة الوطنية - والاقليمية - لضمان الحماية المتوازنة والفعالة، وهو ما نراه انفتاحًا طال أمد انتظاره على مفردات ومضامين قانونية فيها حل عقد تأخر «اللجنة» في وضع مشروع الاتفاق

المنتظر، بل ونراه انتصارًا لرأي أبديناه منذ سنوات لضرورة انفتاح نظم الملكية الفكرية التقليدية إلى آفاق أرحب تسمح بانضمام «التراث الثقافي غير المادي» لمرونة مظلة الملكية الفكرية، وصولًا إلى إقرار «النظام الخاص- Sui Generis » كآلية منبثقة عن الملكية الفكرية لصون (المعارف التقليدية وأشكال التعبير الفلكلوري)، وذلك بعد استبعاد الموارد الوراثية من مجال صون وحماية التراث الثقافي غير المادي، وإفراد مجال خاص لصون الموارد الوراثية المنبثقة من المعارف التقليدية مجالًا مستقلًا.

يعزى -فيما نرى- مد أمد المناقشات والاجتماعات -منذ عام 2001إلى عام 2023 - إلى أسباب متعددة أهمها استمرار خلافات وصراعات بين الدول النامية والدول المتقدمة في رغبة الأخيرة غل يد الأولى عن بسط حماية قانونية منضبطة على التراث الثقافي غير المادي (الموارد الوراثية- المعارف التقليدية- أشكال التعبير الفولكلوري)، ورغبتها في تمرير أحقية الاستغلال الاقتصادي له للكافة -باعتباره ملكا عاما، وهو ما كان سببًا رئيسًا في تقسيم التراث غير المادي تلك القسمة المهجورة من المتخصصين، بل وفي استمرار استخدام مصطلح «الفولكلور» بدلالته الركيكة، وإن بدأت أصوات الدول المجتمعة في اللجنة الدولية في الدعوة إلى الإقرار بعدم جدوى التمييز بين المصطلحات الثلاث وإعادة النظر إليها ككل واحد.

الواقع أن الملك العام -الأشياء العامة- فى أبسط تعريفاته في الفقه القانوني الراجح هو «جزء من ملك الدولة موجه للمنفعة العامة»، وتمييزًا بين الأشياء العامة والأشياء الخاصة نقول بأن الأولى «الدومين العام»: هى تلك الأموال التى لا يجوز تملكها أو أن تكون محلاً للملكية، أما الأشياء الخاصة «الدومين الخاص»: فهي تلك التى يجوز أن تكون محلاً للتصرفات القانونية، ومعيار التمييز بين الأشياء الخاصة والأشياء العامة هو التخصيص للمنفعة العامة، ويقصد بالنفع العام -المنفعة العامة- أن يكون العائد من الشئ للناس كافة، أو على بعضهم دون تحديد ذواتهم، فالشوارع وطرق المواصلات العامة والقلاع والحصون والحدائق العامة وغيرها هى أشياء عامة مخصصة لمنفعة عامة، ولم يكن التراث الثقافى غير المادى يوماً يندرج تحت منقولات الدولة، إذ أنها إبداعًا شعبيًا في المقام الأول يعبر عن هوية مبدعيه وحملته، وهو ليس مخصصًا لمنفعة عامة فعلاً أو قانوناً أو بقرار جمهوري أو وزاري؛ فالتراث الثقافي غير المادي ولو كان مالا منقولا بطبيعته إلا أنه محل لحقوق أدبية ومالية كغيره من الحقوق الفكرية، فضلًا على أن الطبيعة الخاصة لنشأته وتكوينه وتطوره لا يتصور معها القول بأنه ملك عام بدلالة المصطلح قانونًا.

تمثل الاتفاقية -أيضًا- خطوة هامة في تثبيت مفهوم تداخل دائرتي القانون والتراث غير المادي، بغية صونه وضمان دوره في التنمية المستدامة، ومسوغ قبول الدعوة إلى إقرار الملكية الفكرية آلية حماية قانونية تضمن وتصون حقوق أصحاب الحقوق المعنوية والمادية على هذا التراث من مبدعيه وحملته وناقليه، وبالأخص عند مزاولة نشاط اقتصادي/ تجاري يعتمد على عنصر من عناصر التراث الثقافي غير المادي[2]، ولا منازعة في ذلك بحسب أن الملكية الفكرية هي آلية قانونية لحماية وصون إبداعات العقل، تلك التي تصنع هوياتهم وبصماتهم الشخصية في إبداعاتهم صناعية كانت أو أدبية وفنية وغيرها، وليس أولى بهذه الحماية من الإبداعات الفكرية من الممارسات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات المتوارثة جيلًا عن جيل، التي تمثل إبداعا جمعيا يميز ثقافة وهوية مجتمع، فضلًا عن ما تحققه هذه الآلية من منافع معنوية وأخرى اقتصادية لحملة هذا التراث.

لا مجال للدخول في اشتباكات فكرية -من باب الترهيب أو التغييب- قولًا بأن الملكية الفكرية تنصب على الإبداعات الفردية دون الجماعية، أو الادعاء

بأن ثوابت فروع الملكية الفكرية تعجز عن استيعاب عناصر التراث الثقافي غير المادي -كلها أو بعضها-، أو الادعاء بأن القانونيين إذا دخلوا قرية أفسدوها، لما في هذا القول وذاك من افتئات على حقائق، وتقييد غير مبرر لمرونة نظرية الملكية الفكرية وقدرتها على استيعاب مستجدات ومستحدثات القضايا الفكرية[3]، وعجز عن مجاراة تطور ومرونة الملكية الفكرية التي سبق وأن استوعبت الأصناف النباتية الجديدة والحقوق المجاورة والتصميمات المعمارية وغيرها من مستجدات انضمت إلى الملكية الأدبية والفنية والملكية الصناعية عصبيّ الملكية الفكرية التقليدية، بل وإنكار أن الباب الرئيس لدخول القانونيين مجال صون التراث غير المادي هو تلبية لدعوة أهل العلم -بحق- لدراسة تحديد الآلية الأنسب بعد تحديد مفهوم المصطلح على وجه الدقة، ونكرّر التأكيد على أنه ليس أولى من الإبداعات الجماعية المعبرة عن هوية المجتمع من شمولها بمظلة الملكية الفكرية فرعًا جديدًا من أفرع الملكية الفكرية المستحدثة، ناهيك عن أن الملكية الفكرية تشير إلى إبداعات العقل كافة بغير اقتصار على فردية العقل المبدع أو جماعيته؛ فالنظرة التقليدية للملكية الفكرية كونها تقتصر على حماية إبداعات ذهنية «للأفراد» لم تعد هي النظرة الأكثر قبولًا ودعمًا على الصعيدين الدولي والمحلي، فضلًا عن عدم معقولية القول بأن يختص كل فرع من فروع التراث غير المادي بالحماية تحت مظلة فرع من فروع الملكية الفكرية التقليدية؛ ما يؤدي إلى شرذمة عناصر التراث الثقافي غير المادي، بما لا يستوعبها كافة ويرفع عن بعضها الحماية القانونية بغير مقتضى، ويهدم أول ثوابت علم التراث غير المادي بحسبه كلًا واحدا وليس علوما متعددة.

بدأت الدعوات المتواترة إلى إسباغ حماية قانونية على إبداع الجماعات والمجموعات «الشعوب» تؤتي طيب ثمارها، إذ استقر الرأي -في الفقه القانوني- إلى تبني نظام خاص لصون التراث الثقافي غير المادي Sui Generis باعتباره نظاما فريدا لوصف نظام صمم لحماية حقوق خارج القواعد التقليدية في مجال

الملكية الفكرية، كما ورد في مسرد المصطلحات الرئيسية المتعلقة بالملكية الفكرية والمعارف التقليدية[4]، بما يتميز به هذا النظام الفريد من مرونة لمعالجة ما يعد حقوق ملكية فكرية جديدة وفقًا لتعريف Black's Law Dictionary[5].

يهدف هذا النظام إلى إعادة صياغة الرؤية القانونية لدور الملكية الفكرية في صون التراث الثقافي غير المادي وتنميته وممارسيه وحملته من أصحاب الحقوق المعنوية والمادية عليه، بعد استيفاء الذراع السلبي لهذا النظام دوره متمثلًا في جمع وتوثيق وتصنيف عناصر التراث الثقافي غير المادي في منظومة أو مصفوفة توثيقية -قاعدة بيانات- تتناسب مع طبيعة هذا التراث -وكونه غير مادي-؛ تضمن تحديدا موثقا لتلك العناصر وصفًا كتابيًا ومصورًا -بمصنفات سمعية وسمعية بصرية-؛ فيرتهن التوثيق بالالتزام بحدود انحصار موضوع التراث في مجموعة من الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات وإن ارتبطت بآلات أو قطع أو مصنوعات أو أماكن إلا أن هذا الارتباط مشروط بممارسات ومهارات استخدام هذه الآلات والقطع، فيما تعتبره الجماعة المبدعة تراثًا معبرًا عن هويتهم وتراثهم الثقافي.

يمثل تقاسم المنافع الاقتصادية الذراع الإيجابي في النظام الخاص لصون التراث الثقافي غير المادي[6]، هذا الذراع الذي ينقسم بدوره إلى مرحلتين أولهما «التقييم الاقتصادي» لكل عنصر من عناصر التراث الثقافي غير المادي، باعتباره من عناصر رؤوس الأموال المعنوية الذهنية، التي يجوز تقييمها اقتصاديًا من خلال إعمال المعيار رقم IAS 38 من معايير المحاسبة الدولية «الأصول غير الملموسة»، وثانيهما -وهو مجال هذه الدراسة- «تقاسم المنافع الاقتصادية»، أما المرحلة الثانية: مرحلة «التقييم الاقتصادي» لعناصر التراث الثقافي غير المادي التي تم حصرها وجمعها وتوثيقها في المرحلة الأولى، بهما يكتمل تصور النظام الخاص بما يشكل فرعا جديدا ينطلق من ثبات نظرية الملكية الفكرية الحديثة منظمًا لحماية التراث الثقافي غير المادي.

لم يكن اصطلاح «تقاسم المنافع الاقتصادية»[7]- مفهومًا ودلالة- شديد الحداثة في مجال صون التراث الثقافي غير المادي فحسب، وإنما كان كذلك حديث الاتصال بمجال القانون بشكل عام، وترجع البداية التاريخية لاستخدام هذا المصطلح قانونًا على الصعيد الدولي إلى اتفاقية التنوع البيولوجي (CBD) عام 2005، وبتحديد أكثر دقة بروتوكول (ناغويا) بشأن الحصول على الموارد الوراثية والتقاسم العادل والمنصف للمنافع الناشئة عن استخدامها، وهو البروتكول الملحق باتفاقية التنوع البيولوجي 2005؛ إذ أشارت الاتفاقية في المادة 19 منها إلى اصطلاح «توزيع الفوائد» الناتجة عن استخدام الموارد الوراثية Genetic Recourses بين البلدان النامية صاحبة الحق على الموارد الوراثية والأطراف المتعاقدة لاستخدام التكنولوجيا المعتمدة على هذه الموارد، كآلية من آليات استفادة البلدان الموردة للموارد الجينية من استخدام واستغلال اشخاص أو بلدان ما لهذه الموارد[8].

انتقل مصطلح «تقاسم المنافع الاقتصادية» إلى مجال الملكية الفكرية -حقوق المؤلف- لتنظيم ما تقوم به «هيئات الإدارة الجماعية» أو «جمعيات المؤلفين»، وهي في أبسط تعريفاتها هيئات أو منظمات غير هادفة للربح، تنوب عن أصحاب حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة في تحصيل مقابل استغلال الحقوق المالية على مصنفاتهم، إذ تعتمد فكرة ودلالة تقاسم المنافع -في مجال حق المؤلف- إلى تحقيق نفع متبادل بين المؤلفين والمنتجين وفناني الأداء[9] بما يحقق عائدا ماديا للمؤلفين من جانب وتحقيق مصلحة مستخدمي المصنف في الوقت ذاته، ومثالها (SACEM) في فرنسا التي تهدف إدارة حقوق المؤلفين ومنح التراخيص عن استخدام واستغلال هذه الحقوق، وهو الاستثناء الذي نصت عليه التوجيهات الأوروبية على استثناء لصالح هيئات الإدارة الجماعية في مجال التراث

الثقافي بإبرام التراخيص التي تتيح رقمنة وإتاحة الأعمال غير التجارية في نطاق إقليمي للتراخيص، ومثال ذلك المادة (8) من التوجيه الأوروبي رقم 790 لسنة 2019

يقصد باتفاق تقاسم المنافع الاقتصادية في النظام الخاص لصون التراث الثقافي غير المادي: التقاسم العادل والمنصف للمنافع المادية/المالية الناشئة عن التسويق والاستغلال الاقتصادي لعنصر من عناصر التراث الثقافي غير المادي، بين أصحاب الحقوق المادية على التراث الثقافي غير المادي -من جانب- والشخص الراغب في الحصول على ترخيص باستغلال عنصر من عناصر التراث، لغرض اقتصادي -من جانب آخر-، سواء كان الشخص الراغب في هذا الاستغلال شخصًا طبيعيًا أو اعتباريًا (شركات- مؤسسات- جمعيات وغيرها)، وما تسفر عنه المفاوضات التي تقودها الجهة الإدارية القائمة على رعاية شؤون صون التراث الثقافي غير المادي الوطني وشراكة منظمات المجتمع الأهلي، أو ما تحدده التشريعات الوطنية من مقابل نقدي بصورة من صور تقاسم المنافع الاقتصادية هذا الاستغلال من ممارسي وحملة التراث الثقافي غير المادي، إذ أن الجهة الإدارية وهي في الغالب تكون وزارة أو هيئة حكومية تكون هي القائم على مباشرة الحقوق المعنوية والمادية على التراث الثقافي غير المادي، بالتعاون مع منظمات المجتمع الأهلي، التي تقوم بدور حلقة الوصل بين أفراد المجتمعات المحلية والجهة الإدارية.

تكون هذه المفاوضات وما تنتج عنه من اتفاقات مشروطة -منذ البدء- بضوابط تحديد المجال الزمني والجغرافي والموضوعي لهذا الاستغلال الاقتصادي، مع وضع جزاء إلزامي حال تجاوز هذه الشروط، وغيرها من ضوابط وشروط تهدف في مجموعها لضبط الاستغلال الاقتصادي لعنصر التراث الثقافي غير المادي المرخص به لصالح أصحاب الحقوق عليه، وفي حدود الموافقة المسبقة الحرة المستنيرة التي تصدر

عن أصحاب الحقوق المعنوية والمالية على التراث الثقافي غير المادي من حملته وممارسيه، وبمشاركة فاعلة من أصحاب الحقوق من حملة التراث من خلال تفويض قانوني لهيئات الإدارة الجماعية في مباشرة هذه المفاوضات[10].

تقاسم المنافع الاقتصادية تدور وجودًا وعدمًا مع الموافقة المسبقة الحرة المستنيرة، فهما رفيقان لا ينفصلان سواء في اتفاقية التنوع البيولوجي أو النظام الخاص بصون التراث الثقافي غير المادي، وإن تميز التكييف القانوني ودلالة الموافقة المسبقة الحرة المستنيرة في كل منهما؛ فالموافقة المستنيرة في اتفاقية يونسكو 2003 والنظام الخاص هي تفويض من ممارسي وحملة التراث الثقافي غير المادي لجهة ما -دون غيرها- عادة ما تكون لمصلحة جهة إدارية معنية أو واحدة من منظمات العمل الأهلي -العاملة في مجال التراث الثقافي غير المادي- جمعًا وتوثيقًا وتصنيفًا -وفقًا للقانون الوطني-؛ للقيام بتوثيق عنصر من عناصر التراث الثقافي غير المادي للإدراج في قائمة الحصر الوطنية أو الدولية، وما قد يستتبع ذلك من تفويض -لجهة التفويض- في ابرام اتفاقات تقاسم المنافع، وبها تتحقق -وتثبت- نتيجة مناقشات واعية بين أصحاب المصلحة والجهة الصادر لها الموافقة المسبقة الحرة المستنيرة، إلمامًا وإدراكًا علميًا وعمليًا وقانونيًا بتبعات إدراج هذا العنصر في قائمة الحصر وغيرها من إجراءات، وهو الشرط الذي أقرته اتفاقية يونسكو 2003، وهي واحدة من أهم المبادئ التي تضمنها إعلان الأمم المتحدة بشأن حقوق «الشعوب الأصلية» عام 2007 UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples في المواد

10 و11 و19 و28 و29 ومن خلالها يتم مباشرة أصحاب الحقوق على التراث الثقافي غير المادي لحقوقهم عليها، للمشاركة في صنع قرار التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتراثهم.

تتشدد بعض التشريعات المقارنة في اشتراط الموافقة المسبقة الحرة المستنيرة، مثال ذلك قانون بيرو رقم 27811 لسنة 2002 لنظم الحماية الجماعية لمعارف الشعوب الأصلية[11]، وقانون الفلبين الصادر عام 1997 لحقوق الشعوب الأصلية[12]، إذ اشترطا في منح الترخيص باستعمال أو استغلال عنصر التراث غير المادي التقدم بطلب للحصول على ترخيص ببدء الأبحاث حول التراث الثقافي غير المادي مرفقاً به «موافقة مسبقة» على احترام حقوق التراث الثقافي غير المادي وإبلاغ الجهة الإدارية بموضوع البحث[13]، وقد أيد تقرير «منع التمييز وحماية الأقليات» للجنة الفرعية للأمم المتحدة في الفقرتين (26، 27) وجوب نص التشريعات الوطنية على رفض منح أي موافقة لحماية قانونية لأيّ من عناصر التراث الثقافي غير المادي دون تقديم مستندات توضح المصدر الذي حصل منه المستفيد على هذا العنصر، مع الإقرار بالموافقة المسبقة على الموافقة على تقاسم المنافع والاستخدام بينه وبين أصحاب الحقوق على هذا التراث الثقافي غير المادي[14].

جرى تطبيق مضمون اصطلاح «تقاسم المنافع الاقتصادية» في مجال التراث الثقافي غير المادي غير مرة، إذ تم تنفيذ وإعمال هذا المضمون بمسميات أخرى أكثر من مرة، وأهمها في تقديرنا ما قام به معهد الدراسات الإفريقية الآسيوية بجامعة الخرطوم بالسودان حال إنشاء «أرشيف الموسيقى التقليدية السودانية» عام 1983 انبثاقاً عن «أرشيف الموسيقى التقليدية» (The Traditional Music Archive TRAMA)، وهو مركز لتوثيق ونشر الموسيقى التقليدية الفلكلورية السودانية؛ إذ يقوم المركز بعد جمع وتوثيق الموسيقى التقليدية السودانية باقتسام عوائد تسويق هذه الموسيقى بين المستخدمين لها والعشائر والقبائل السودانية التي أبدعتها، بنسب تصل إلى 50 %، بما يشكل مصدراً لدخل هذه القبائل والجماعات، ويدعم في الوقت ذاته وعي الجماعات بأهمية صون تراثهم الثقافي غير المادي، وقد قام الأرشيف منذ عام 1994 بجمع خمسة أشرطة كاسيت للموسيقى بغرب وشرق السودان، وجنوب النيل الأزرق والموسيقى الصوفية، وموسيقى جبال

النوبة، ومازال الأرشيف -حتى اليوم- يؤدي دوره في مجال الجمع والتوثيق والحفظ لمختلف أنماط الموسيقى التقليدية في السودان[15].

كما قامت وزارة التراث والثقافة في سلطنة عمان، سعيًا لتحقيق عدد من الأهداف أهمها الاستفادة من الفنون الشعبية في الأعمال الحديثة مع المحافظة على أصالة هذه الفنون؛ بجمع وتسجيل حوالي 200 عنصرا من عناصر الموسيقى التقليدية العمانية في قاعدة بيانات صوتية «المكتبة الصوتية للفنون الشعبية العمانية»[16]، وطرح عدد من الاسطوانات المدمجة CD لتسجيلات لعدد من الأغاني الشعبية العمانية بمستوى عالٍ من النقاء الصوتي لمختارات من هذه التسجيلات تحت عنوان «فنون عُمانية»، وإن لم تكن هذه الاسطوانات معدة للبيع إلا أنها تحقق غاية هامة من غايات صون التراث الثقافي غير المادي حفاظًا على هذه الفنون من الاندثار، وتبرز المقومات الفنية التي تتباهى بها السلطنة العُمانية.

ينصب التركيز في النظام الخاص لصون التراث الثقافي غير المادي على تقاسم المنافع الاقتصادية، دون غيرها من منافع أخرى قد تتوافق طبيعة محل التفاوض معها، إذ أن المنافع محل التقاسم والمشاركة قد تتخذ أشكالًا وصورًا أخرى منها غير الاقتصادي مثل الأغراض الأكاديمية أو البحثية وتطوير المهارات والمعارف البحثية تلك التي تجوز في مجال الموارد الجينية وغيرها؛ إلا أن طبيعة التراث الثقافي غير المادي كونه تراثا حيا يختص بتطويره وتواتره ونقله من جيل إلى جيل حملته ومبدعيه دون غيرهم، وبغير تدخل من جهات بحثية أو إدارية أو منظمات مجتمع أهلي يقتصر دورها على الجمع والتوثيق والتحليل -ربما-، دونما إملاء أكاديمي أو تنظيري على مبدعيه ولو بغرض تطويره أو الإبقاء عليه حيًا؛ إلا إذا كان ذلك نتيجة رؤية واضحة وصريحة من أصحاب الحقوق ذاتهم، فضلًا عن خروج تقاسم المنافع غير الاقتصادية عن غايات النظام الخاص لصون التراث الثقافي غير المادي الهادف إلى تحقيق منفعة اقتصادية مباشرة لأصحاب الحقوق على عناصر التراث محل التصريح بالاستغلال الاقتصادي، كحصة أكبر واجبة الاستحقاق عند تقاسم المنافع الاقتصادية.

تتنوع صور تقاسم المنافع الاقتصادية لاستخدام أي مصنف خاضع لحماية الملكية الفكرية إلى واحدة من صور ثلاث -وهو ما نجده مطابقًا لما هو مأمول بشأن تقاسم المنافع الاقتصادية للتراث الثقافي غير المادي- إذ تتخذ صور تقاسم المنافع الاقتصادية لعناصر التراث الثقافي غير المادي واحدة من صور هي:

مقابل جزافي: يقصد به حصول أصحاب الحقوق على عنصر التراث الثقافي غير المادي محل الاتفاق أو من يمثلهم متمثلاً في الجهة الإدارية -بتعاون من منظمات المجتمع الأهلي-، على مبلغ مالي محدد يدفع مرة واحدة أو على أقساط دورية طيلة مدة التصريح بالاستغلال (إتاوة royalty)، بغض النظر عن الأرباح التي تتحقق عن هذا الاستخدام.

مقابل بنسبة: يقصد به حصول أصحاب الحقوق على عنصر التراث الثقافي غير المادي محل الاتفاق أو من يمثلهم متمثلاً في الجهة الإدارية -بتعاون من منظمات المجتمع الأهلي-، على نسبة مئوية محددة تقتطع من إجمالي الأرباح المتحققة عن استغلال اقتصادي للعنصر؛ فيتحمل الطرفان نسبة من المكسب والخسارة، ومثاله في فرنسا إذ يتم تقسيم المقابل المالي المتحقق عن عقود الترخيص للمصنفات الفنية التي تتولى «هيئات الإدارة الجماعية للمؤلفين» بنسب محددة؛ إذ يحصل المؤلفون على نصف المقابل، بينما يحصل فنانو الأداء على الربع، ويستحق المنتجون الربع الأخير[17].

الجمع بين المقابلين: يقصد به حصول أصحاب الحقوق على عنصر التراث الثقافي غير المادي محل الاتفاق أو من يمثلهم متمثلاً في الجهة الإدارية -بتعاون من منظمات المجتمع الأهلي-، مزيجًا بين الصورتين

السابقتين؛ بهدف مراعاة اعتبارات الربح والخسارة والعرض والطلب، وهي الصورة التي نراها تحقق القدر الأكبر من النفع الاقتصادي لأصحاب الحقوق على التراث الثقافي غير المادي.

تتحدد واحدة من هذه الصور -أو أكثر- وفقًا لما ينص عليه التشريع الوطني جبرًا، أو أن يترك الأمر اختيارًا إلى ما تسفر عنه المفاوضات والمناقشات بقيادة الجهة الإدارية، وهو ما حدا بوزارة الثقافة المكسيكية[18] -على سبيل المثال- في خطاباتها الاعتراضية التي أرسلتها إلى ثلاث من أشهر العلامات التجارية[19] في مجال الأزياء والموضة في مايو 2021، تدعوها خلالها إلى طاولة مفاوضات ومناقشة عامة، لوضع حدود لاعتبارات أخلاقية وتحديد آليات مكافأة المجتمعات المحلية المبدعة -ورّد الفوائد الاقتصادية إلى مستحقيها- في المجتمعات الإبداعية، مقابل ما قامت به هذه العلامات التجارية -وفق ما وصفته الوزارة بأنه- اختلاس ثقافي، واعتمادها في تصاميم مجموعاتها المعروضة للبيع بمتاجرها ومواقعها الالكترونية على مجموعة العناصر المميزة والمتميزة لثقافة وهوية شعب المكسيك في سان خوان- كولورادو - المكسيك[20]، واصفة هذه العناصر التراثية الثقافية بأنها مظهر من مظاهر هوية شعب المكسيك وتاريخهم وعلاقتهم بالبيئة، بما تحتويه من رموز إلى الجبال والمسارات والمياه والمراعي، ما يجعل هذه المجتمعات تفخر بتعبيراتها عن ثقافتهم، وإذ اعتمدت وزارة الثقافة المكسيكية في خطاباتها وبيانها الإعلامي ودعوتها للنقاش لتحديد آليات لرد الفوائد للمجتمعات المحلية واقتسامها، كونها الجهة الإدارية -الحكومية- المسؤولة عن الحفاظ على التراث المادي وغير المادي لشعب المكسيك والترويج له، وقد استجابت أحد أهم هذه العلامات التجارية لاعتراض وزارة الثقافة؛ بأن أعلنت في بيان صحافي مقدار ما تكنه من احترام كبير للوزارة ولشعب المكسيك وفنونهم وتراثهم، معتذره عن «استعارتها للتصاميم عن غير قصد»، معلنة رفع الفستان المشار إليه في خطاب وزارة الثقافة من المجموعة المعروضة بمتاجرها على مستوى العالم، في خطوة أكثر تطورًا عن غيرها من خطوات سابقة، نأمل في المستقبل القريب أن تتبلور إلى مراحل أكثر تحقيقًا لمنافع اقتصادية مباشرة لأصحاب الحقوق من المجتمعات المحلية عند تجاوز اشكالية عجز التشريع الوطني عن إلزام هذه العلامات التجارية وغيرها بتعويض أصحاب الحقوق التعويضات الجابرة للضرر، المحققة للهدف السامي من هذه الحماية.

أخيرًا نشير إلى أن حصة الجهة الإدارية بوصفها راعية حقوق أصحاب الحقوق على عناصر التراث الثقافي غير المادي من اتفاقيات تقاسم المنافع وكذا منظمات المجتمع الأهلي، لابد وأن تنصب مجالات إنفاقها فيما يخدم صالح أصحاب الحقوق، بشكل مباشر وغير مباشر، فيكون -على سبيل المثال- تحديث وتطوير سجلات وأرشفة قائمة الحصر الوطنية لعناصر التراث الثقافي غير المادي «قاعدة البيانات» هي أولى مصاريف إنفاق هذه الحصص، فضلًا عن إعداد مدارس وورش عمل تهدف إلى تدريب أجيال جديدة من الحرفيين والصناع وغيرها من عناصر التراث الثقافي غير المادي لتأمين استمرار هذا التراث يكون فيها الحرفيون هم المعلمون والمدربون على هذا التدريب والتأهيل، في ضوء رؤى حملة التراث ذاتهم بنقاش مجتمعي مستمر، بما يضمن أن يكون أصحاب الحقوق هم المستفيدون الرئيسيون لهذه الاتفاقات أو التصاريح، بها تتحقق معه غاية من غايات صون التراث الثقافي غير المادي وفق ما نصت عليه التوجيهات التنفيذية لاتفاقية يونسكو 2003، وبالتحديد التوجيه رقم (185)، الذي ينص على ضرورة سعي الدول الأطراف في الاتفاقية إلى الاعتراف بمساهمة التراث الثقافي غير المادي في توليد الدخل ودعم سبل العيش للجماعات والمجموعات والأفراد وتشجيعها وتعزيزها، لهذا الغرض، بما يضمن أن يكون حملة وممارسو التراث هم الجهة المستفيدة الرئيسية من هذا الدخل.

الهوامش :

1. المادة الأولى من اتفاقية يونسكو 2003
2. التوجيهات التنفيذية لتطبيق اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي، الفصل الرابع "التوعية بمسألة التراث الثقافي غير المادي واستعمال شعار اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي، طبعة 2018.
3. انظر في تقسيمات الملكية الفكرية والتطورات التي طرأت عليها انظر: عبد الرشيد مأمون، محمد سامي عبد الصادق: حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية الجديد رقم 82 لسنة 2002، الكتاب الأول، دار النهضة العربية، 2004.
4. مسرد بالمصطلحات الرئيسية المتعلقة بالملكية الفكرية والمعارف التقليدية، اللجنة الحكومية الدولية المعنية بالملكية الفكرية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية والفولكلور، الدورة التاسعة عشر، جنيف، من 18 إلى 22 مايو 2011.
5. Black's Law Dictionary, Definitions of the terms and phrases of American and English jurisprudence, ancient and modern, By: Henry Campbell Black, West Publishing co, 4th edition 1971
6. للمزيد أحمد سعيد عزت: الحماية القانونية للتراث الثقافي غير المادي، تقديم:أحمد علي مرسي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية (189)، طبعة 2019
7. Kuruk Paul: Protecting Folklore Under Modern Intellectual Property Regimes, above, p: 82, Also See Enyinna Nwauche: The protection of traditional cultural Expressions in Africa, Above, p:115 , Also See Graham Dutfield: Protecting traditional knowledge and folklore, above , p: 27
8. للمزيد حول بروتزكول ناغويا وتقاسم المنافع انظر: نشرات الوقائع حول سلسلة ABS النفاذية وتقاسم المنافع، استخدامات الموارد الجينية، المعارف التقليدية، خطوط بون التوجيهية، التطبيق الوطني، بروتوكول ناغويا، الأمانة التنفيذية للاتفاقية المتعلقة بالتنوع البيولوجي.www.cbd.int/abs
9. عبد الهادى فوزي العوضي: النظام القانونى للنسخة الخاصة من المصنفات المحمية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط 2007، ص 164 وما بعدها، انظر فى دلالة تقاسم المنافع الملكية الفكرية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية وأشكال التعبير الثقافى التقليدى، نشرة استعراضية،الويبو، 2015، ص 25
10. Directive (EU) 2019/790 of the European Parliament and of the council on copyright and related rights in the digital single market and amending Directive 96/9/EC and 2001/29/EC
11. See Peru law No. 27811 of August 10,2002 introducing a protection regime for the collective knowledge of indigenous peoples derived from biological resources , see Art ; 2/c , 15, 16 , 20
12. See Philippines Law No. 8371"The Indigenous Peoples Rights Act of 1997", see Art: 3/g
13. See Regional Framework for the protection of traditional knowledge and expressions of culture , Secretariat of the pacific community , above , Art: 15
14. See Erica-Irene Daes: Principles and Guidelines for the Protection of the Heritage of Indigenous People ,above , Paragraphs 26 and 27 , by , Also see Graham Dutfield: A review of progress in diplomacy and policy formulation , above , p; 30
15. للمزيد انظر ريم فؤاد محمد إبراهيم: حقوق التأليف والنشر فى السودان، دراسة تطبيقية على أغانى حقيبة الفن (1996-2006) بحث مقدم لنيل درجة ماجستير الآداب فى الإعلام، كلية الآداب، قسم الأعلام، السودان، 2007، ص 167 وما بعدها.
16. راجع: حماية المعارف التقليدية والتراث الوطنى تجربة سلطنة عُمان، ورقة بحثية مقدمة فى حلقة الويبو الوطنية التدريبية حول الملكية الفكرية للدبلوماسيين, نظمتها الويبو بالتعاون مع وزارة الخارجية العُمانية، مسقط، فى الفترة من 5 إلى 7 من سبتمبر عام 2005، ص 7، وثائق الويبو WIPO/IP/DIPL/MCT/05/11 وكذلك تقرير حول دور مركز عمان للموسيقى التقليدية، مقدم من جمعة خميس بن الشيدى، فى ورشة عمل حول استخدام قواعد البيانات لجمع المأثور الشعبى العربى وحفظه، ص 2 وما بعدها.
17. راجع عبد الهادى فوزى العوضى: النظام القانونى للنسخة الخاصة من المصنفات المحمية، مرجع سابق، ص 166 وما بعدها.
18. https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-pide-explicacion-a-las-marcas-zara-anthropologie-y-patowl-por-apropiacion-cultural-en-diversos-disenos-textiles
19. أعلنت وزارة الثقافة المكسيكية في 28 من مايو 2021 بيانًا اعلاميًا قالت فيه أنها أرسلت خطابات احتجاجية إلى كل من العلامات التجارية التي قامت باستغلال عناصر ثقافية من تراث شعب المكسيك الثقافي غير المادي وهي ZARA, Patowl, Anthropologie ، مشيرة في بيانها الإعلامي إلى تحديدها في خطاباتها لمواضع الاختلاس الثقافي في التصميمات المشار إليها، وأصولها المدونة في قائمة الحصر الوطنية ومتحف التراث الثقافي غير المادي الوطني.
20. Mixtec culture, from the municipality of San Juan Colorado, Oaxaca

الصور :

- من الكاتب

أدب شعبي

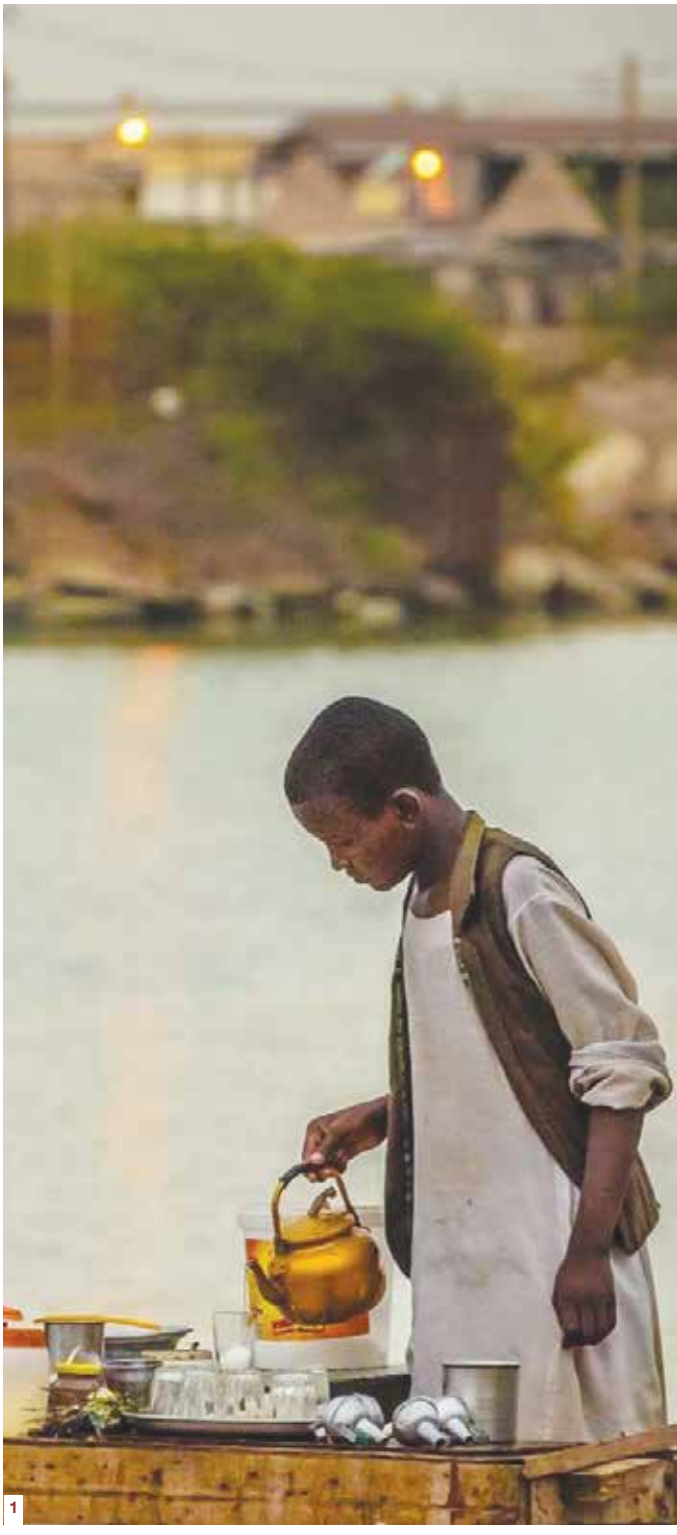
المسدار مرآة الطبيعة 28

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في مملكة البحرين «الجزء الثالث» 40

علياء شكري
رائدة علم الفولكلور.. ونموذج أخلاقيات البحث العلمي 58

د. محمد المهدي بشرى - السودان

المسدار مرآة الطبيعة


1

سنحاول في بداية هذه الدراسة شرح أو تقعيد مصطلحات هذا المحور لكي نكون على بينة من الأمر، ففي العنوان إشارة إلى البيئة التي هي منظومة متكاملة تحوي الأرض التي يعيش عليها الإنسان وما فيها من طبيعة تزخر بحيوانها وشجرها وحجرها، والإنسان يعيش في هذه الطبيعة ويصنع منها مأكله وملبسه ومسكنه، أضف لذلك السديم، وهو الفضاء الخارجي والسماء بنجومها وأفلاكها.

أما شعر الرحلة فهو يعني الشعر الذي يصف الرحلة من مكان إلى آخر، دائمًا على ظهر دابة كما هو الحال في المعلقات كما سنوضح، ومن أهم الأنماط الشعرية في وصف الرحلة هو المسدار، وهو بإيجاز قصيدة مطولة تصف الرحلة إلى ديار المحبوبة، وقد ذهب الباحثون مذاهب شتى في تعريف هذا

المسدار، وعليه فإن المحور يدعو إلى دراسة تأثير البيئة أو الطبيعة على الشعر الشعبي بالتركيز على قصيدة المسدار. وللمسدار عدد من التعريفات، منها تعريف إبراهيم الحاردلو الذي جمع وحقق ديوان الحاردلو (الحاردلو: 1978). يقول إبراهيم الحاردلو: «وأغلب الظن أن لفظ مسدار معناه المنظومة الطويلة، ولفظ سدر بمعنى نظم موجود في اللغات السامية الأخرى، ولعل هذا اللفظ من تلك الألفاظ القديمة المشتركة، ولم نعرفها إلا حديثًا في هذا الشعر البدوي» (نفسه: 9).

وفي جانب آخر نجد الطيب محمد الطيب ينتبه للمسدار في دراسته عن الدوبيت أو بالأحرى الدوباي (الطيب: 2013). يقول الطيب عن المسدار إنه: «فن قائم بذاته، ووحدته هي القصيدة ذات النفس الطويل التي تحكي تجربة متكاملة، وهو يتضمن وصف الطبيعة والغزل في أغلب الأحيان، وهو تطور للشعر المربع، لأن الهيكل البنائي للمسدار يتكون من تلك المربعات التي نتحدث عنها» (نفسه: 172).

ونجد كذلك أحمد إبراهيم عبدالله أبوسن يتناول المسدار من خلال دراسة له عن تاريخ الشكرية، (أبوسن: 2012) ونجده يعرف المسدار قائلًا إن المسدار: «وهو يحكي قصة أو رحلة تبدأ بالاستعداد للرحلة وتجهيز الراحلة، وهي عادة جمل أصهب أو بشاري يحتمل السفر الطويل، ثم يبدأ الشاعر في وصف معالم الطريق وما فيه من وديان ووهاد وجبال وحفائر ومزارع وقرى، في هذه الأثناء يخاطب جمله ويشجعه على تحمل السفر وعلى المزيد من السرعة، والجمل يرد عليه في أنس جميل بأنه أهل لهذه الرحلة التي تنتهي بهم إلى موطن المحبوبة» (نفسه: 186).

وقد انتبه أبوسن إلى وصف المسدار للرحلة لديار المحبوبة وحاول تتبع الرحلة مكانًا إثر آخر، وذلك من خلال قراءة لمسدار (الصيد) للحاردلو، ومن المعروف أن هذا المسدار واحد من أشهر مسادير الحاردلو، بل من المسادير الأخرى، وهو يبدأ بالمربوعة المشهورة:

«الشم خوخت بردن ليالي الحرة
والبراق برق من منًّا جاب القِرَّة
شوف عيني الصقيربي جناحو كفت الفِرَّة
تلقاها ام خدود الليلة مرقت برة» (نفسه: 187).

وقد أكد أبوسن من خلال تتبعه الدقيق ومعرفته بجغرافيا المنطقة أكد أن شاعر المسدار يحرص على وصف المكان والمعالم الجغرافية التي يمر بها في رحلته وصفًا دقيقًا لا يترك شاردة ولا واردة، فنجد أبوسن يقول: «رحلة سفر طويلة يتابع فيها الشاعر الحاردلو رحيل الصيد من أقاصي الصعيد مع بداية فصل الخريف، حينما (مرقت) أم خدود، وهي الصيدة لتبدأ رحلتها شمالًا» (نفسه: 187) وقد ساعدت المعرفة العميقة للباحث أبوسن بالمكان والعادات والتقاليد، ساعد كل ذلك في قراءة المسدار قراءة متعمقة على درجة من الذكاء، فالباحث يعرف أين تضع الظباء أجنتها، نلمس هذا في قوله: «وخلال هذه الرحلة الطويلة من الجنوب إلى الشمال تحمل الظباء ويضعن حملهن في مكان آمن من بنات النال الغزير الذي يتخذنه ساترًا عن أعين الإنس، ثم يقفلن راجعات من شمال البطانة إلى صعيد البطانة بعد زوال الخريف» (نفسه: 189) وقد خلص أبوسن إلى وصف المسدار بأنه سجل حافل بالمكان، وذلك في قوله: «قلنا إن المسدار في الشعر القومي سجل حافل بالأماكن التي يمر عليها الشاعر، حتى يكاد يكون مرشدًا لطريق الرحلة لمن أراد أن يسافر، وفي خلال هذا الوصف يتحدث الشعر إلى جمله ويحثه على المسير، لأن الطريق شاق وطويل» (نفسه: 190) ولعل أهم ما في قراءة أبوسن هو تتبع الشاعر للظباء، الأمر الذي يبدو واضحًا، إذ أن لهذه الظباء والناقة كذلك رمزية ثرة، الأمر الذي أشار إليه كذلك سعد العاقيب في دراسته عن الدوبيت (العاقب: 2009)، وقد خلص العاقب إلى أن شاعر المسدار يستغل الظبي كرمزية للنساء، يقول العاقب: «فإذا نظرنا في معلقة لبيد وعينية أبي ذؤيب الهذلي وجدناهما يصفان حمار

الوحش وأتنه، بصورة تشبه وصف الحاردلو لظبائه، وإذا تأملنا قول الحاردلو(الدوف فوق حقايبهن كترتو جمال) كدنا أن نكشف ما في نفس الشاعر من رمزية الظباء للنساء»(نفسه: 110).

وكذلك نجد سعد العاقب ينحو منحى تأصيليًا في شرح المصطلح، وذلك في دراسة العاقب عن الدوبيت (العاقب: 2009) يقول العاقب: «جاء في لسان العرب سدل الرجل في البلاد، وسدر إذ ذهب فيها ولم يثنه شيء، وسدر يسدر البعير سدرًا تحير من شدة الحر» (نفسه: 12). ويخلص العاقب للقول: «ومن هذا الأصل الفصيح جاءت كلمة مسدار، لأن الشعر عندهم إنما يكون للخيال البعيد، وينسبه بعضهم إلى الضلال، كما عند ابن الرومي ولأن أكثر الدوبيت المسمى بالمسدار شعر يقال في الرحلات والتطواف في البلاد. فجعلوا الكلمة معنى للشعر الذي يقال في الرحلات على ظهور الإبل،» (نفسه: 12).

أما تعريف سيد حامد حريز للمسدار فهو يركز على أن المسدار جنس فولكلوري في الأساس، وبهذا الفهم يعرف حريز المسدار وهو يقول: «فالمسدار وجمعه مسادير يمثل نوعًا معينًا من القصائد الشعبية التي تسير على الرجز الرباعي، وتعنى بسرد ومتابعة رحلة الشاعر إلى ديار محبوبته أو إحدى صديقاته من الغواني»(نفسه: 14). وقد ورد تعريف حريز في سياق دراسته الرائدة عن المسدار،

وقد صدرت في كتاب بعنوان فن المسدار (حريز: 1992) وكنا في دراسة سابقة قدمنا إضاءة لمساهمة حريز التي لم تترك شاردة ولا واردة عن المسدار. ونرى أن تعريف حريز هو الأكثر دقة وهو يناسب دراستنا هذه خاصة ونحن ندرس شعر المسدار الذي سبقنا حريز في الاهتمام به.

على كل يقصد بالمسدار شعر الرحلة عمومًا، مثل هذا الضرب من الشعر نجده في أغلب أجناس الشعر الشعبي، مثل المديح النبوي، إذ درج شعراء المديح النبوي على وصف الرحلة إلى الأراضي المقدسة، ووصف كل ما يمر به الشاعر في طريق الرحلة، ومثال لما نقول قصيدة حاج الماحي (شوقك شوى الضمير) وقد أوردها عمر الحسين في ديوان حاج الماحي الذي جمعه وحققه(الحسين: د.ت) وفي هذه القصيدة يذكر حاج الماحي المكان الذي يمر به في طريقه من قريته الكاسنجر من قرى كريمة في شمال السودان إلى مكة المكرمة، يقول حاج الماحي:

«سقادي البقاقير الدامر والعشير

الباوقة والسنقير مقرات مع اب شدير

لي دار المناصير جيراني الكجاجير

عريب الكواوير جريف الحواجنير» (نفسه: 355)

فالباقير والدامر والعشير وأب شدير وغيرها أسماء لأماكن كما هو واضح.

ونضيف كذلك أن المسدار شكل غالب في أشعار بعض الجماعات السودانية، وليس في البطانة وحدها، فمثلًا عند الكبابيش نجد بعض شعرائهم يبدعون في هذا القالب الشعري واصفين ترحالهم من مكان إلى آخر، فقد أورد الفاضل طه عثمان وعبد الحميد محمد أحمد في مؤلفهما شعراء الكبابيش نموذجًا من هذا الشعر(عثمان وعبدالحميد محمد أحمد: د.ت) وكالعادة يبدأ الشاعر بوصف الجمل الذي يسافر على ظهره، قائلًا:

«الماريق علوقو وأكلو

والدرب البتهابو الجمال شركلو

بذر البركة ما بتلملمو وتضحكلو

على المتبورة ما بِرتالو وينعل شكلو» (نفسه:1)

وهذا المسدار إذا جاز لنا القول يختلف عن مسادير البطانة في الطول، ذلك أن هذا المسدار تبلغ مرباعته العشرين مربوعة، بينما تبلغ مربعات مسادير البطانة في الحالات مائتي مربع.

2

ولاحظنا كذلك أن قالب المسدار قد يوجد لدى بعض الجماعات السودانية خارج السودان، كما هو الأمر عند بعض الجماعات في الصحراء في الجزائر، فقد أشار عبدالحميد بورايو في مؤلفه الأدب الشعبي الجزائري (بورايو: 2008) وقد تحدث عن جنس إبداعي يسمى «القُطَّاعَة» ويعرفها بورايو بأنها: «هي أغنية الطريق، ترتجل دائمًا يحب العرب ترديدها في السفر للتسلي من طول مسافات الطريق، موضوعها ذاته قصة سفر، يتم خلالها تعداد أسماء مختلف المحال التي يمرون بها في الانتقال من مكان إلى آخر» (نفسه: 41-42).

يمكن القول إن وصف الطبيعة هو الموضوع المركزي أو الجوهري في المسدار، ذلك أن الشاعر أو المحب يغادر موطنه إلى دار المحبوبة مارًّا بفضاء يحتشد بجمال الطبيعة، ولم يكن من بد لهذا الشاعر من أن يتوقف ليستجلي كل هذا الجمال وليصفه في إبداء الذاتي أو الشعري. لهذا قلنا إن وصف الطبيعة أمر جوهري في هذا الشعر، لكن هذا لا ينفي وجود شعر مسادير لا يتوقف كثيرًا أمام هذه الطبيعة، ونضرب مثالًا لما نقول مسدار واحد من أعمدة الهمباتة، وهو محمد أحمد محمد ود الشلهمة، الذي أورد له الطيب محمد الطيب نماذج من شعره (الطيب: 2016)، وقد أورد الطيب مسدارًا لود الشلهمة يستهله قائلًا:

«سديتو الضهر بعد الطوارف هيِّن

قارح الدون هدمي البروق الصَّيِّن

الحلى الزرافات من محاجرمك كبن

تعب الليهو عايل الساحة ما بِنَبَّنْ» (نفسه: 286)

وثمة إشارة لابد منها أن مسدار الهمباتة كما هو الأمر في شعر ود الشلهمة، هذا المسدار، لا يقوم على المربوعة كما هو الحال في شعر المسدار عادة، فالشاعر هنا لا يلتزم المربوعة بل نجد استخدامه للقافية النونية التي نراها في الأبيات المقتبسة من القصيدة، هذه القافية تستمر في ثمانية أبيات، ثم يبدأ الشاعر في قافية جديدة، الأمر الذي يحتاج إلى دراسة وتأمل.

أما عن تأثير الطبيعة على هذا المسدار فنقول إن الشاعر الذي يسافر على ظهر دابته في البادية أو في السهل يتمثل هذه الطبيعة بكل ما تحتوي من جمال أخاذ، وهذا التمثل هو ما يحفز الشاعر للإبداع أو محاكاة جمال الطبيعة أو قل إعادة إنتاج هذا الجمال في شعره، وليس هذا بالأمر السهل، وليس بمقدور أي فرد أن يتمثل الجمال في أي صورة جاء، فهذا التمثل أو الإعجاب يحتاج إلى إيحاء أو إلى ذائقة جمالية تعرف كيف تستكشف الجمال وتعب منه، فالشاعر هنا هو المكتشف لهذا الجمال، وقد أشار عالم الجمال بنديتو كروتشه إلى شيء كهذا في كتابه علم الجمال (الحكيم: 1963) يقول كروتشه: «ولقد لوحظ أن المتعة الجمالية لأغراض الطبيعة تستلزم تجريدها من واقعها الخارجي والتاريخي» (نفسه: 127). ويضيف كروتشه أن هذا الجمال عادة ما يكتشف، وذلك في قوله: «إن علماء الحيوان والنبات لا يعرفون الحيوان الجميل، والبيئة الجميلة، وإن الجمال الطبيعي يكتشف اكتشافًا، ومثال ذلك المشاهد التي يدل عليها ذوو الذوق والجمال، فيحج إليها الناس من بعد، إذ يحصل في هذا الحال قدر من الإيحاء الجماعي» (نفسه: 127 – 128).

غني عن القول إن علاقة الإبداع بالطبيعة معروفة في الأدب العربي، الأمر الذي نلمسه في أغلب أجناس الشعر العربي خاصة المعلقات. ومن المعروف أن أغلب المعلقات إن لم يكن كلها تبدأ بالوقوف أمام الطبيعة أو المكان، والأثر الذي يخلقه المكان في وجدان الشاعر، فنجد معلقة عنترة مطلعها هو:

هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

يادار عبلة بالجواء تكلمي

وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي

أما معلقة لبيد فيقول في مطلعها

عفت الديار محلها فمقامها

بمنى تأبد غورها فرجامها

فمدافع الريان عري رسمها

خلقا كما ضمن الوُحي سِلامها

أما امرؤ القيس فله مطلع قصيدته المعروف:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدَّخول فحومل

فتوضح فالمقرات لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمْأل

في واقع الأمر أن المسدار يرتبط بوشائج قوية بالشعر العربي خاصة المعلقات، وهذا ما أشار إليه أكثر من باحث وفي مقدمتهم بروفيسور سيد حامد حريز، الذي أفرد دراسة للمسدار، وهي دراسة وافية ورائدة فتحت الطريق للدراسة المنهجية للمسدار كما ذكرنا.

وقد انتبه عبدالله الطيب إلى العلاقة القوية التي ربطت بين الشاعر الفحل أبوالطيب المتنبي والطبيعة، وذلك في مؤلفه الطبيعة عند المتنبي.

ويعرف عبد الله الطيب الطبيعة قائلًا: «صفات الأمكنة والأزمنة من أجواء وفصول وشمس وأصيل وقمر وليل ونجوم والحيوان بريه وبحريه وجويه» (نفسه: 5) وقد سرد عبدالله الطيب الكثير من أوصاف المتنبي للطبيعة، ويقول: «ولأبي الطيب في الصيد والكلاب والطرد قطع وأراجيز لا تخلو من إحساس بالطبيعة وإحسان وصفها» (نفسه: 43).

ومما يجدر ذكره أن العلاقة بين الطبيعة والشاعر تفاعلية، وليست من جانب واحد، مما يعني أن التأثير متبادل، وكلاهما يؤثر في الآخر. فالطبيعة أو البيئة تثير في وجدان الشاعر دفقة شعورية تحفزه للإبداع، وكلما احتشدت هذه الطبيعة بالجمال كان هذا الأمر الشرارة التي توقد شاعرية الشاعر.

أما عن المؤثرات البيئية فمما لا شك فيه ذلك التأثير القوي للبيئة عامة، والطبيعة على وجه الخصوص على المبدع، خاصة شاعر المسادير الذي تشكل له هذه الطبيعة فضاء هامًّا وهو يعبرها على ظهر الجمل دائمًا، حيث تشكل هذه الطبيعة بكل ما تحويه من شجر وحجر وحيوان عالمًا يحتوي على كنوز من الجمال والمتعة، إذ تعطي هذه الطبيعة الباعث القوي أو الحافز الذي يفجر شرارة الإبداع، ومما يجدر ذكره أن هذا الحافز يفجر مختلف الأحاسيس النفسية مثل الفرح والسرور، والحزن واللوعة، فالمكان أو النبات الذي يمر به الشاعر قد يستدعي لديه إحساسًا ما، سرورًا كان هذا الإحساس أو حزنًا، ونخلص للقول إن الطبيعة هي بلا شك واحد من أقوى محفزات الإبداع عند الشاعر خاصة شاعر المسادير، لهذا كانت هذه العلاقة القوية التي تصل درجة الحميمية بين الشاعر والطبيعة.

وسنخصص الجزء التالي من الدراسة لإضاءة إبداع المسدار لدى أشهر شعراء هذا الضرب من الشعر، وسنحاول رصد هذا الأمر منذ البدايات الباكرة للمسدار إلى يومنا هذا، لابد من الوقوف أمام شعراء المسادير خاصة أولئك الذين أبدعوا قصائد هي بمثابة الخرائد في شعر المسادير، ولا شك أن إبراهيم الفراش المعروف ب ود الفراش (1847 - 1983) يأتي في المقدمة من هؤلاء الشعراء، وقد جمع محمد علي الفراش ديوان ود الفراش وقدم له (الفراش: د.ت) وكان الشاعر بحكم مهنته في جمع الضرائب كثيرا الأسفار خاصة في شرق السودان، يقول محمد الفراش: «قضى ود الفراش نحو عشرين عامًا مترددًا بين البدو والحضر، وكانت مهنته توجب عليه ذلك. وكان موكولًا بجمع الضرائب من قبائل البجة» (نفسه: 17) ويذهب حريز إلى أن ود الفراش هو أول من كتب مسدارًا (حريز: 1976)،

ويذهب حريز إلى أن مسادير ود الفراش تسجل: «الكثير من التيارات الحضارية، والتي تركت آثار أقدامها على مدينة بربر إبان الحكم التركي» (نفسه: 28).

ومن أشهر مسادير ود الفراش المسدار الذي يصف فيه الرحلة من بربر إلى سواكن.

والشاعر الثاني الذي سنتوقف عنده هو عبدالله حمد أبوسن (1907 - 1987)، وهو شاعر ذو صيت كبير وسط شعراء المسادير الذين ولدوا وترعرعوا في البطانة، وقد توقف حريز أمام تجربة أبوسن (حريز: 1992)، يقول حريز: «ولقد نظم الشيخ أحمد عوض الكريم الشعر في أغراض مختلفة منها الغزل والحماسة والوصف والرثاء، واشتهر بالمسادير التي ضمنها أروع أبياته. وله ستة مسادير هي «مسدار المفازة» و«مسدار رفاعة» و «مسدار الصباغ» و«مسدار القضارف» و«مسدار البقر» و«مسدار الصيد» الذي يجاري فيه أمير الشعر الشعبي (حريز: 25) .

هذا وقد توفي عام 1987 عن ثمانين عامًا، وكذلك أعد وقدم حسان أبوعاقلة ديوان أبوسن في كتاب بعنوان: سياحة في عالم الشاعر أحمد عوض الكريم أبوسن. يقول الشاعر أبوسن في مسدار رفاعة:

«رفاعة الرُّبَّة قافاها البليب طربان

ناطح المنو ميثاق قلبي مو خربان

فوسيب السواقي اللي دوب شربان

بلودو بعيدة فوق في بادية العربان» (حريز: 77)

هذا وقد أورد حريز لأبي سن ثلاثة من أهم مساديره وهي (مسدار الصباغ) و(مسدار رفاعة) و(مسدار القضارف) و(مسدار سيتيت)، ويلاحظ أن عنوان جميع هذه المسادير الأربعة يقوم على المكان.

ومن أهم شعراء المسادير كذلك عبدالله ود حمد المعروف بود شوراني (1923 - 1989)، وقد صدرت عدة دراسات عالجت تجربته الشعرية، وأهم هذه الإصدارات مسادير ورباعيات الشاعر عبدالله حمد ود شوراني الذي جمعه وقدم له وشرحه سليمان ود دوقة (ود دوقة: 2006)، يقول ود دوقة إن ود شوراني يأتي في المقدمة من شعراء المسادير، ويعلل ود دوقة ذلك قائلا إن ود شوراني: «ألف ثمانية مسادير، وهذا

3

لـم يتـأت لأي شـاعر آخـر في البطانـة قديمًـا أو حديثًـا، وشـاعر لـه قـدرة فائقـة ومنفـردة في وصـف الإبل» (نفسـه: 8) ومـن المعـروف أن ود شـوراني ألـف واحـدًا مـن أطـول المسـادير، إذ يتكـون مـن واحـد وتسـعين رباعيـة، وتبلـغ أبياتها ثلاثمائـة أربعـة وسـتين بيتًـا، وتـكاد الطبيعـة تكون الموضـوع الرئيـس في مسـادير ود شـوراني، بـل نجـده يخصـص مسـدارًا لظاهـرة النشـوق، وهـو الرحلـة إلى مصـادر الميـاه في الخريـف، وهـو (مسـدار النشـوق)، يقـول ود دوقـة عـن هـذا المسـدار: «اعتـادت قبائـل البطانـة أن تنشـق في فصـل الخريـف، وذلـك بعـد نـزول المطـر وتنبـت الحشـائش وتمتلـئ الحفائـر والخـيران» (نفسـه: 225) وقـد عـبرود دوقـة عـن إعجابـه بهـذا المسـدار قائـلًا: «وقـد وصـف شـاعرنا تلـك الرحلـة وصفًـا دقيقًـا تجعلك (هكـذا) تنتقـل معـه مـن واد إلى واد، بـين السـهول المخضـرة والجبـال والشجيرات. (نفسـه: 225) أمـا ود شـوراني فهـو عـادة مـا يجعـل مـن اسـم الجمـل عنوانًـا للمسـدار، فنجـد مسـدار الشـراد و(مسـدار السـكران) و(مسـدار الطربـان)، وكلهـا أسـماء للجمـل. وهـذا الولـع بالإبـل خاصـة الجمـل ليـس بالأمـر الغريـب، ذلـك أن الجمـل هـو الوسـيلة الوحيـدة الـتي يسـتغلها الشـاعر في ترحالـه، لهـذا كان مـن البديهـي أن يكـون وصـف الجمـل واحـدًا مـن أهـم أجـزاء المسـدار، أو طليعـة القصيـدة، وقـد انتبـه الدكتـور محمـد الفـاتح أبوعاقلـة لهـذا الأمـر في مؤلفـه عـن الشـعر الشـعبي (أبوعاقلـة: 2008)، فنجـده يقـول: «وللبهائـم عمومًـا عنـد أهـل البادية قيمـة كبـيرة، فيهـا يتعـاون النـاس في مكانتهـم في المجتمـع المعـين، ولقـد عرفـت الإبـل بأنهـا المـال قبـل أن يعـرف النـاس المـال، ولهـذا يهتـم البـدوي كثـيرًا بإبلـه وبقيـة ماشـيته» (نفسـه: 115) وقـد دأب الشـعراء جريًـا علـى عادتهـم علـى اسـتخدام الجمـل في السـفر وليـس الناقـة، الأمـر الـذي لاحظـه سـعد العاقـب حيـث يقـول: «كان أكـثر وصـف الإبـل في الرحـلات الـتي يقطـع فيهـا الشـعراء البـوادي والمـروج، كمـا في باديـة البطانـة وكردفـان، وهـذا الوصـف يشـبه وصـف الناقـة في الشـعر الجاهلـي، لكـن شـعراء الدوبيـت يصفـون الجمـل، ولا أذكـر واحـدًا منهـم وصـف الناقـة إلا إبراهيـم ود علـي ود سـليمان المرغمـابي الـذي سـمي بشـاعر الناقـة» (نفسـه: 88).

ومـمـا يجـدر ذكـره أن وصـف الطبيعـة لا يتوفـر في المسـدار فحسـب بـل إن هـذا الوصـف يـكاد يكـون أمـراً

شائعاً في أغلب الشعر الشعبي إن لم يكن كله، فمثلاً نجد هذا الوصف أو هذا الضرب من الشعر في شعر واحد من الشعراء المعاصرين ألا وهو عثمان ود جماع وقد أشار فرح عيسى محمد في دراسته عن ود جماع إلى ما أسماه بشعر الطبيعة (محمد: 2003). يقول فرح محمد «وصف الطبيعة أو «غنا النعم» يحتل المرتبة الثانية من اهتمام ود جماع، وليس في ذلك أدنى غرابة فالشاعر ابن بيئته» (نفسه: 134). ويورد الكاتب نموذجاً لهذا الوصف في مربعة لود جماع يصف فيها المطر قائلاً:

«اتقلدن ضللتك يا المريّة نهار
واتاكل سحابك وجابلو عرفة كبار
جبتي دعاش بعد نفسك لهايب نار
واتضللتي بي الغيم وانكسيتي خدار» (نفسه: 134)

ونجد الاهتمام واضحاً في شعر الكردوسي الأمر الذي لاحظه الباحث الطيب عبد الله الطيب الذي يذهب إلى أن وصف الطبيعة من أهم موضوعات شعر الكردوسي (الطيب: 2010).

ونجد وصف الطبيعة لدي الشعراء الهمباته أو المهاجرية كما أشار إلى ذلك الباحث الدؤوب الطيب محمد الطيب في كتابه التراث الشعبي لقبيلة البطاحين (الطيب: 2016). وهؤلاء المهاجرية لهم شعر معروف يصف أسلوب حياتهم، يقول الطيب «وناحية ثالثة مهمة أيضاً تكشف عن حياة هؤلاء القوم، وهو في مجموعه يعطي صورة كاملة لهذا السلوك» (نفسه: 214). ومن المعروف أن حياة المهاجرية على سلب إبل الغير، يقول الطيب واصفاً المهاجرية خاصة الذين ينتمون إلى قبيلة البطاحين «بأنهم من أوائل القبائل التي مارست هذه الصنعة (السرقة)، وأقول صنعة بأن البطاحين جوّدوها وحذقوها حتى أصبحت عندهم بمثابة الصنعة من كثرة الممارسة، وقدم عهدهم بها» (نفسه: 213). ويورد الطيب نموذجاً لهذا الشعر قول شاعرهم:

«واحدين في البيوت مكبّرين عمّامُن
قطعوا التبّة والزول أب عوارض لامُن
انعقدوا الصناديد والضرير قدامُن
نوّوا العودة للماسكات عداد أيامن» (نفسه: 215).

وبرغم فظاظة الحياة عند المهاجرية الأمر الذي يبدو واضحاً في أشعارهم إلا أنهم يتوقفون أمام الطبيعة الخلابة التي تأسرهم بجمالها وتستفزّ شاعريتهم فلا يملكون إلا أن يتغنّوا بها مثلهم مثل غيرهم من شعراء المسادير

وعلى الرغم من عراقة المسدار والوقت الباكر الذي نشأ فيه، إلا أن المسدار استمر إلى يومنا هذا، أي قرابة أكثر من قرن ونصف، يقول حريز في هذا الصدد: «وأقدم المسادير التي بين أيدينا هي مسادير الحاردلو ومسادير لإبراهيم الفراش ومسادير سيتيت لعبدالله أبوسن، وترجع لفترة زمنية تمتد من التركية وحتى أوائل الفتح والحكم الثنائي» (حريز: 31) والطيب محمد الطيب يتفق كذلك مع حريز في هذا الأمر، وهو البدايات الباكرة لفن المسدار، يقول الطيب: «وأعتقد أن المسدار أتى مؤخرًا بعد الاستقرار شبه الكامل، لأننا لا نجد أثرًا واضحًا في شعر القدماء، وأغلب المنظومات نجدها في عهد الأتراك وما قبله بقليل» (نفسه: 173).

وهناك من الشعراء من حرص على الحفاظ على روح المسدار التي تتمثل في البداوة، من هؤلاء الشاعر المعاصر ميرغني الكردوسي، وله عدد من المسادير تؤكد ما ذهبنا إليه، وقد توفر الباحث الطيب أحمد الطيب عبدالله على دراسة جيدة عالجت تجربة الكردوسي، كما ذكرنا (عبدالله: 2005). وهو يصف شاعرية الكردوسي قائلًا: «لم تضن قريحة الشاعر ميرغني الكردوسي بالنغم في أي من موضوعات الشعر الشعبي، (الدوبيت) فقد تناولها جميعًا، بل زاد على ذلك بأن ألف مسدارًا عن الزمن في محاولة لتوضيح مدى التغيير والتحول في أصالة الحياة البدوية». وكما هو متوقع فإن الكردوسي توقف طويلًا أمام الطبيعة التي

يعيشها في البادية، يقول عبد الله في هذا الصدد: «تمتاز تلك المنطقة – البطانة والقضارف – في الخريف تحديدًا بجمال أرضها، حيث تكتسي بالخضرة والجمال، كما تمتاز بأنها أرض سهلية واسعة وممتدة، وهذا ما جعلها ملهمة للشعراء» (نفسه: 67). ونلاحظ أن الطبيعة أو شعر الطبيعة هو جنس شعري قائم بذاته يسمى «غنا الطبيعة»، وهذا مما يوضح أهمية وصف الطبيعة في شعر الكردوسي، ونضرب مثلًا لهذا الشعر قول الشاعر في إحدى قصائده يصف الخريف والمطر قائلا:

«باكر فك هرعا في الأفق حتليبا

ودفق الصايف وخرف قالب ام تسيبة

كب اسقي القضارف والبطانة صبيبا

عمت رحمة المولى ونسايم طيبا» (نفسه: 68)

ومن أهم مسادير الكردوسي (مسدار العاصي)، الذي يقول في مطلعه:

«جبَدْ عاصي الجُمال بسم الله ناقصَ السرجْ

أمج وبرك واجوجة حس بالدرجْ

أذكر مجال أنسًا دقاق مو هرجْ

عن غالي النفيس الذوقه ما قال حَرجْ» (نفسه 125)

ويقول عن الطبيعة:

«ليهو ايام مشامش القرنو خلقة مفتَّلْ

شاف لمعي البروق ورُزَمي الصبيب الهطَّل

بلدو الفيهو جاب قراص وهوَّش وقتَّلْ

نيتو إدور الوادي اب نباتًا نتَّلْ» (نفسه: 145)

أضف لهذا إن أجيالًا من شعراء البطانة الشباب مازالت تجد في المسدار وعاء مناسبًا لإبداعها الشعري، ومن هؤلاء مثلًا سليمان علي محمد علي عجيمي، المولود في عام 1984م، وقد صدر ديوانه اقتفاء الأثر الذي شرحه وقدم له أسعد العباسي، (العباسي: 2008). ومن الطريف أن هذا الكتاب صدر والشاعر في بداية عقده الثالث، وللعجيمي عدد من المسادير منها: مسدار القلب، ومسدار كوبر، يقول العباسي: «عندما ولج شاعرنا العجيمي أرضية المسادير والقصائد طواها دون عثار، وعندما حط على قمم جبالها استقر عليها دون وعثاء أو تعب، ثم أسبغ عليها من وجدانياته وأنينه وعشقه وحكاياته وتجاربه ثوبًا مطرزًا بالحنين والجمال» (نفسه: 19) ولم يقف الأمر عند إبداع الشعراء قصائد على نمط المسدار، بل إن بعض الشعراء من غير الشعراء التقليديين الذين عرفوا بإبداع القصيدة الثورية أو النضالية عمدوا إلى استيحاء أو توظيف نمط المسدار في بعض قصائدهم، وقد لاحظ سعد العاقب هذا الأمر في حديثه عن الدوبيت، ودرس العاقب تجربتين هامتين؛ الأولى للشاعر الفحل صلاح أحمد إبراهيم، والذي رثا صهره الشفيع أحمد الشفيع في قصيدة على نمط الدوبيت، يقول فيها:

قدل أب رسوة للموت الكلح بتضرع

خاتي العيبة ما ختات عيون في مطمع

أب احمد تقيل وكت التقيل بتسرع

أب احمد وراك الحق نشوفو مشلع» (نفسه: 126)

وكذلك توقف العاقب أمام قصيدة معاصرة للشاعر المعروف الراحل محمد طه القدال، وهي قصيدته ذائعة الصيت (مسدار أبو السرة لليانكي) وأشار العاقب إلى ما أسماه بالرمزية في القصيدة قائلًا: «ولكن المعاني الظاهرة في هذا المسدار تحمل مدرسة شعرية تقوم على الترميز وعدم المباشرة في طرق المعاني (العاقب: 121). ويذهب العاقب إلى أن القدال برغم حداثة قصيدته، إلا أنه نجح في الحفاظ على روح البداوة التي كانت تسم المسدار منذ ظهوره» ويضيف العاقب إلى أن عددًا من شعراء الحداثة عملوا على استيحاء المسدار في أشعارهم.

وظل المسدار يواكب الحداثة لكن مع تخلي الشاعر عن قالب أو روي المسدار، وكنا قد لاحظنا في دراسة سابقة وجود جنس فولكلوري شعري عند الشايقية

يسمى الترحال، وهو قريب الشبه بالمسدار في المضمون، (بشرى: 2008) فالشاعر خلف الله حميدان أبدع قصيدة من هذا النمط يصف فيها الرحلة بالقطار من قريته في شمال السودان إلى ملكال، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

«قام بينا القطار من شندي إتحدر

والأخوان جميع بفراقنا تتكدر

قطرنا السريع رياحو ترمي شدر» (نفسه: 96)

ونلاحظ هنا أن الشاعر لا يلتزم القالب المعروف للمسدار، وهو المربوعات، حيث تقوم كل مربوعة على قافية واحدة، لكن الشاعر هنا يبدع أي عدد من القافية الواحدة، وقد تكون ثلاثة أبيات، وقد تصل إلى ستة أبيات ، فالشاعرهنا يستوحي فكرة ومضمون المسدار، ولكنه لا يلتزم بالقالب.

نخلص للقول إن المسدار مرآة للطبيعة، بل هو مرآة صادقة، وآية ذلك الوصف الدقيق المدهش والممتع للطبيعة في المسدار، خاصة مسدار البطانة كما هو الأمر عند أحمد عوض الكريم أبوسن وود شوراني والكردوسي وغيرهم من الشعراء. ذلك أن حضور الطبيعة في شعر المسدار واضح لا تخطئه العين، ولا شك أن من أهم مؤهلات شاعر المسادير المعرفة العميقة للطبيعة من حوله وكل ما يقع في ناظريه، وهو في طريقه إلى دار المحبوبة، فالمسدار ليس للمتعة فحسب، بل هو أداة تعليمية وتربوية للمتلقي في البيئة التقليدية، الأمر الذي انتبه له حريز في دراسته عن المسدار(حريز: 1992) وأشار إلى أن المسدار «أداة تثقيفية لا غنى عنها للرجل البدوي، وللقارئ الذي ينشد المعرفة» (نفسه: 23) وضرب مثلًا هنا بمسدار النجوم لعبدالله ود شوراني، يقول حريز: «فمثلًا المعلومات الفلكية والمناخية المتضمنة في مسدار النجوم لعبدالله ود حمد ود شوراني توجه إلى مواعيد الزرع والحصاد وخلاف ذلك مما يرتبط بحياة الناس» (نفسه: 22). وقد انتبه سعد عبدالقادر العاقب لبراعة شعراء المسادير في وصف الطبيعة، وذلك في دراسة العاقب عن الدوبيت (العاقب: 2009)، يقول العاقب: «اشتهر بوصف الطبيعة شعراء البطانة لاكتمال عناصرها عندهم، أعني الأرض والحيوان، فقد عرفت البطانة بسحرها في فصل الخريف، حيث تخضر الأرض وتكتسي المروج بالأعشاب...» (وأكثروصف الطبيعة عند شعراء البطانة ينصب عن الخريف» (نفسه: 106).

وفي جانب آخر نجد الشاعر الشعبي الرشيد عبدالله البري يبدع مسدارًا بعنوان: (مسدار بوكسي) إذ يسافر من الخرطوم بحري إلى منطقة شندي على ظهر عربة حديثة (بوكسي) أي أنه يستبدل الدابة بالبوكسي، وذلك في ديوان البري فرسان خوة (البري: 2029) ونجده يقول:

«قال البوكسي جاهز يلا قوموا نعدي

موقاسي الطريق ظلطو المسمى تحدي

يا البادراب عموم يا شيوخ أبوي وجدي

من العين ومن العارض المتسدي» (نفسه: 65)

فالشاعر يسير على نمط شعراء المسادير ويذكر الأماكن التي يمر بها البوكسي مثل البسابير والعوتيب وشندي التي يقول عنها:

«سلام يا شندي بلد العز شموخ وأصالة

فيك السجلو التاريخ كتال وبسالة

لي حبيبة فيك بالله كيف أحوالها

خدها ضاوي زي قمر السبوع يتلالا» (نفسه: 70)

وللشاعر كذلك مسدار آخر باسم (مسدار حافلة) ويمضي فيها على ذات منوال المسدار السابق، متوجهًا إلى مناطق البادراب، لكن هذه المرة الشاعر لايقود العربة ولكنه يسافر في حافلة من حافلات الطريق.

ونشير كذلك إلى مسدار آخر، وهذه المرة يتم السفر فيه على ظهر عربة لاندكروزر تستغلها الشاعرة خنساء بت الملك من الخرطوم بحري إلى البطانة (بت الملك: د.ت)

4

وتقول الشاعرة في مسدارها:

«العربية لاندي عشان وطاتنا رشاش

مرقت بي تمام وفحوص من القراش

نسام الصباح فكالا هيف ودعاش

طلعت للسفر بي سرعة الحراش» (نفسه)

ونلاحظ أن الشاعرة تسير على خطى شاعر المسادير التقليدي، فهي تقف أمام الطبيعة بشجرها وحيوانها، ونجدها تصف الوادي في مربوعة قائلة:

«دخلنا الوادي في الخيران ملسن ماهو

مقيمل أرضو مطران والسحب في سماهو

أدى اللاندي ترسي والوحل احماهو

جدع الترس قوة وفات وما هماهو» (نفسه: 3)

وفي إشارة لطيفة تصف الشاعرة المطر وهي داخل العربة، أو (اللاندي) كما تقول، وكأنها الشاعر على ظهر ناقته، تقول الشاعرة:

«وقفنا المكيف والمطر جبجاب

ونزلنا القزاز لي نسمة الهباب

حلاة ريحة الدعاش بتريح الأعصاب

وعدينا الصباح من حلة الصابراب» (نفسه: 3)

وفي ختام المسدار تقول الشاعرة تصف (الصِّفَيَّة) أي المكان المقصود وهو نهاية الرحلة:

«وفي استقبالنا كان كل الصفية حضور

ود اب ناجمة قال الليلة زادت نور

بشوف الناس مقابلانا وملانا سرور

نزلنا طرابة لا حاسين تعب لا فتور» (نفسه)

على كل لابد للشاعر الشعبي من أن يكون عارفًا بأدق تفاصيل بيئته، والطبيعة من حوله، ودون ذلك لا يتأتى له أن يصير شاعرًا تزكيه القبيلة وتضعه في الصدارة. فحضور الطبيعة في المسادير يبدو واضحًا في عنوان المسدار، فهذا العنوان قد يرمز للمكان، فمثلًا نجد في مسادير أحمد عوض الكريم أبوسن (مسدار خشم القربة) و(مسدار أتبرة)، وخشم القربة وأتبرة أماكن في شرق السودان.

حاولنا في هذه الدراسة النظر في علاقة البيئة أو الطبيعة بالشاعر، متخذين من المسدار ذلك الجنس

الفولكلوري الذائع الصيت نموذجًا، وحاولنا رصد العلاقة القوية والحميمة بين الطبيعة والشعر، الأمر الذي يتجلى واضحًا في أغلب إن لم يكن كل قصائد المسدار، وأوضحنا أن وصف الطبيعة جزء رئيس في هذه القصيدة، وأن الشاعر ينطلق في وصف هذه الطبيعة معتمدًا على أمرين؛ شاعريته ومعرفته وإلمامه بالطبيعة من حوله بأدق تفاصيلها وبنباتها وبشجرها وسهولها ووديانها، هذه المعرفة أهلته وجعلت منه شاعرًا معروفًا عند جماعته.

كذلك تمت الإشارة في هذه الدراسة إلى استمرارية المسدار فولكلوري لزمان طويل منذ ودالفراش الذي توفي في العهد التركي إلى يومنا هذا، أي قرابة القرنين من الزمان، ليس هذا فحسب، بل إن المسدار ظل يستوعب كل أشكال الحداثة، وظل شكلًا جاذبًا حتى للشعراء غير التقليديين أي الذين يبدعون أشعارهم كتابة ولا يؤدونها شفاهة، كما أشرنا لذلك، لذا يمكن القول إن المسدار جنس فولكلوري لا يموت.

المراجع:

1. أبو عاقلة، محمدالفاتح "من خصائص الشعر الشعبي السوداني"2008م.الخرطوم-جامعة السودان المفتوحة.
2. أبو سن، حسان أبو عاقلة سياحة في عالم الشاعر أحمد عوض الكريم أبو سن، 2001م - سلسلة التراث الأدبي كسلا: شركة كسلا للطباعة والنشر .
3. أبوسن - أحمد إبراهيم عبدالله أبوسن - تاريخ الشكرية ونماذج من شعر البطانة، 2012م. الخرطوم: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة (ط2).
4. حكيم(ال) قريبة - علم الجمال. القاهرة. المجلس الأعلى. لرعاية الفنون، تعريب 1963م. والآداب والعلوم الاجتماعية.
5. بشرى، محمد المهدي- "الفولكلور والحياة الشعبية في منطقة أمري"، 2008م. دمشق: دار الصالحاني
6. بشرى، محمد المهدي "المسدار عمدة دراسات الشعر الشعبي" ، 2017م. في خمسون عامًا في الحقل: دراسات في الفولكلور السوداني.الخرطوم:مطبعة جامعة الخرطوم.
7. بورايو، عبدالحميد "الأدب الشعبي الجزائري". 2007م. الجزائر: دار القضية.
8. حسين(ال) عمر."ديوان حاج الماحي. الخرطوم". جمع وتحقيق د.ت. سودان بوكشوب
9. حاردلو(ال)إبراهيم -" ديوان حسن محمد عدلان" (شرح وتعليق) د.ت. (التوم) شاعر الحب المستحيل.
10. حرز، سيد حامد ،"فن المسدار"- الخرطوم - دار المأمون. 1992م.
11. طيب(ال) الطيب محمد ،"دوباي - سلسلة الأعمال الكاملة(4)"، 2001م. الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر.
12. طيب(ال) الطيب محمد، "التراث الشعبي لقبيلة البطاحين"، 2016م. الخرطوم: معهدالدراسات الإفريقية والآسيوية، وهيئة الخرطوم للصحافة والنشر.
13. طيب(ال) عبدالله، "الطبيعة عند المتنبي". مؤسسة عبدالله الطيب. 2019م.
14. عاقب(ال) سعد عبدالقادر مع الدوبيت. 2009م. "دراسة فنية أكاديمية ومسادير مختارة"، الخرطوم: دار عزة للنشر والتوزيع.
15. عبدالله الطيب أحمد الطيب."موضوعات الشعر الشعبي في ولاية القضارف: الاستمرارية والتغيير". جامعة الخرطوم. معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية. قسم الفولكلور - أطروحة ماجستير(غير منشورة).
16. علي، مصطفى عوض الكريم، "تحقيق ديوان ود شوراني" - ج 2. 2000م. الخرطوم: الخندق للطباعة والنشر.
17. عثمان، الفاضل طه، وعبدالحميد محمد أحمد، "شعراء الكبابيش" جمع وإعداد د.ت. الخرطوم: وزارة الثقافة والإعلام مصلحة الثقافة.
18. محمد، فرح عيسى، "من تراث البطانة". 2017م. الخرطوم: وزارة الثقافة الاتحادية. مركز تسجيل وتوثيق الحياة السودانية.
19. ود دوقة، حسن سليمان. "مسادير ورباعيات الشاعر عبدالله حمد ود شوراني"، 2006م. سلسلة أدب البطانة. الخرطوم: مطبعة أرو.

الصور :

1. https://i.pinimg.com/originals/05/e3/85/05e-38524facb3298a221aacdc1bc8c4d.jpg
2. https://www.ich-sudan.com/ar/national-inventory/inventory/al-misdar-traditional-poetry
3. https://www.ich-sudan.com/ar/national-inventory/inventory/al-misdar-traditional-poetry
4. https://twitter.com/SudaneseCulture/status/1621913670354714624/photo/3

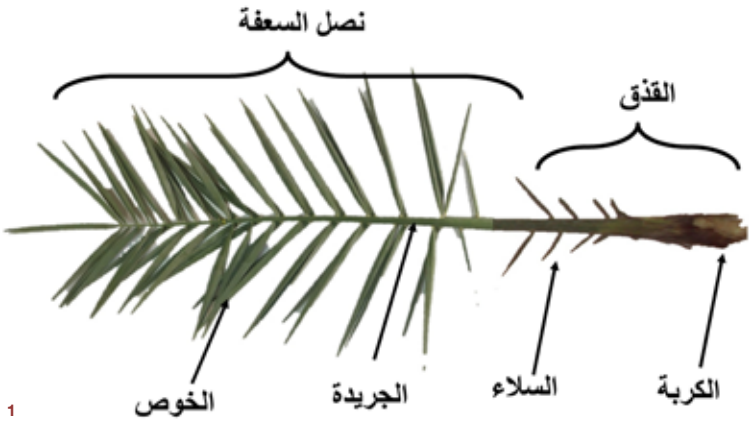
أ. حسين محمد حسين – مملكة البحرين

ثقافة النخلة من خلال الأمثال الشعبية في مملكة البحرين

«الجزء الثالث»

من خلال عدة مصادر للأمثال الشعبية في مملكة البحرين بالإضافة لعدة أمثالٍ وكناياتٍ شعبية سمعناها من خلال مجاورة ومعايشة نخبة من حاملي التراث وحفظة الأمثال الشعبية في مملكة البحرين، من خلال كل ذلك، قمنا بفرز تلك الأمثال والكنايات الشعبية التي لها علاقة بثقافة النخلة.

هذا، وقد قمنا بجمع **111** مثلاً شعبياً لها علاقة بثقافة النخلة، وقد قمنا بتقسيم هذه الأمثال في ستة أقسام، تناولنا منها خمسة في الجزء الأول والثاني من هذه الدراسة وهي تضم الأمثال التي ذكر فيها ما يلي: النخلة أو الأكار، وعذق النخلة أو ما يصنع منه، وثمر النخلة أو الدبس، وجذع النخلة أو ما يصنع منه، وليف النخلة أو ما يصنع منه. وفي هذا الجزء سوف نتناول القسم السادس من تلك الأمثال الشعبية والذي يضم الأمثال



تركيب سعفة النخلة

التي ذكر فيها سعف النخلة أو أحد أجزائها أو ما يصنع من السعفة أو ما يصنع من أحد أجزائها.

القسم السادس: الأمثال التي ذكر فيها سعف النخلة أو أحد أجزائها أو ما يصنع من السعفة أو ما يصنع من أحد أجزائها

السعف، ومفردها سعفة، عبارة عن ورقة مركبة ريشية كبيرة وتتكون من قسمين، القسم الأسفل المرتبط بالنخلة وهو قاعدة السعفة ويسمى الكربة، وهي عريضة عند التحامها بالجذع وتستدق بسرعة كلما اتجهت إلى أعلى مكونة الجريدة التي يترتب عليها الخوص والسلاء (السِلا) (البكر 2013، ص 226 - 227). أما القسم الأعلى المنتشر فيسمى النصل وهو يشمل منطقتي الخوص والسلاء التي تترتب على الجريدة (البكر 2013، ص 227).

يذكر، أن الجزء السفلي من السعفة الذي لا ينمو عليه الخوص بل يوجد عليه السلاء يعرف باسم القذف، أي الكَدف، والذي ينتهي بالكربه (انظر صورة رقم 1). هذا، وقد تم حصر 46 مثلاً شعبياً شائعاً في مملكة البحرين ذكرت فيه السعفة أو أحد أجزائها أو منتوج معين صنع من أحد اجزائها، وتفاصيل هذه الأمثال مفصلة في الجدول رقم (1).

جدول رقم (1): تقسيم الأمثال والكنايات التي ترتبط بسعف النخلة أو أحد أجزائها

القسم	عدد الأمثال	عدد الأمثال المكررة
الأمثال التي ورد فيها ذكر السعف	3	1
الأمثال التي ورد فيها ذكر الجريد	1	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الكرب	3	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الخوص	4	
الأمثال التي ورد فيها ذكر العشة أو العريش	4	1
الأمثال التي ورد فيها ذكر الحضار أو الرادة	4	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الحضرة	2	1
الأمثال التي ورد فيها ذكر الفرته	1	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الغميلة	1	
الأمثال التي ورد فيها ذكر القفص	1	

الأمثال التي ورد فيها ذكر الفرض	1	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الچيبال	1	
الأمثال التي ورد فيها ذكر المرحلة	2	
الأمثال التي ورد فيها ذكر القفة أو الزبيل أو الطرة	8	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الجلة أو الظرف	3	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الخصفة	2	
الأمثال التي ورد فيها ذكر الحصير	3	
الأمثال التي ورد فيها ذكر السمة	1	
الأمثال التي ورد فيها ذكر السفرة	1	
المجموع	46	3

1) الأمثال التي ورد فيها ذكر السعف:

1. تخرخش لي بطرف (العرادي 2016، ص 100)

يقصد بالطرف الجزء من السعفة الذي ينمو عليه الخوص، والخرخشة هي عملية إصدار صوت بتحريك أشياء معينة، مثل تحريك القطع النقدية في علبة أو في الجيب، كما يطلق على الصوت الناتج من تحريك قطعة السعفة، ومنها الفعل خَرخَش أي أصدر صوتاً بتحري السعفة. وخرخش بالطرف كناية عن عملية التخويف، وخرخش لي بطرف أي أراد إخافتي أو دفعي لعمل شيء معين، وهذه الكناية مشتقة من صورة إخافة الدجاج والفئران عندما تختبئ في مكانٍ ضيق ويراد إخراجها، فيتم الخرخشة لها بالطرف لإخافتها وإجبارها على الخروج.

2. عندي نخيلة في الكَطيف، كَصيت منها سعفة بنت لي عشة وعريش (عبدالحسين الخباز 2019)

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

3. أ- واشين السعف على اليمل (العريفي، بدون تاريخ، ص 152)، (الضبيب وآخرون 1989، ص 352)

ب- واشين السعف على الجمل (المدني، بدون تاريخ، ص 204)

ج- ياشين السعف على الجمل، وازينه على الحمار (المدني، بدون تاريخ، ص 335)

واشين أو يا شين أي الأمر المشين، ويضرب المثل للشخص الذي يقوم بعمل أو يسلك سلوكاً لا يتوافق وطبيعته (الضبيب وآخرون 1989، ص 352)، فالجمل ليس مخصصاً لنقل السعف على ظهره، فنجد المدني يستطرد ويأتي بصيغة أخرى للمثل يوضح أن الحمار أكثر ملاءمة لعملية نقل السعف. وقد ذكر آل نوري هذا المثل بلفظ «ياشين السعف على الجمل» (آل نوري 1981، ص 406).

2) الأمثال التي ورد فيها ذكر الجريد:

الجريدة، وجمعها جريد، هي لفظة فصيحة، وهي الجزء المستقيم من سعفة النخيل بعد أن يتم تجريدها من الخوص وقطع الجزء المعقوف منها وهو القذف، وقبل العمل بالجريد يتم أولاً تحضير الجريد بصورة معينة وهي عملية تمر بمراحل عدة تبدأ بجمع السعف وتنظيفه من الخوص وقطع القذف منه، ومن ثم يتم غمر الجريد في الماء (أي تنقيعه) لبضعة أيام، بعدها يجفف تحت أشعة الشمس لبضعة أيام وبعد ذلك يمكن الاستفادة من الجريد في العديد من الصناعات، كصناعة الحضرة، والرادة، والدجينة، والأقفاص، وسوف

2

قذف جاف

نـأتي علـى ذكـر تفاصيـل هـذه المنتوجـات لاحقـاً. ومـن الأمثـال الـتي ذكـر فيهـا الجريـد:

1. أ – إن خطـت جريـدة وإن صابت مجيـدة (الناصري، بدون تاريـخ، ص 177).

ب – إن صابـت أمكيـدة وإن خابت يريـدة (الضبيب وآخـرون 1989، ص 71).

المعنى الحـرفي للمثـل، أن هناك ضربـة قادمة بجريدة مـن جريـد النخلـة، فـإن أصابـت فسـتكون ضربـة «مجيدة» أي قوية ومؤلمة ومؤثـرة، أما إن أخطأت فالأمر لـم يتغير أن هناك ضربـة قادمة بالجريدة. ويسـاق المثل «في أخـذ الحيطـة مـن التـورط في صغايـر الأمـور قبل تفاقمهـا» (الناصـري، بـدون تاريـخ، ص 177). وقد يسـاق المثـل «لبيـان الأثـر البعيـد الـذي يحدثـه ما يقـوم به الإنسـان من عمل ويـدل على عـدم المبـالاة بالنتيجة» (الضبيـب وآخـرون 1989، ص 71).

3) الأمثال التي ورد فيها ذكر الكرب أو القذف:

الكـرب هي قواعد السـعف، هذا وقـد تطورت لفظة كرب عنـد العامة فخضعت لنـوع من التعميـم، فأحياناً يعممون لفظة الكرب لتشـمل القـذف، أي الكَدف، وهو الجزء السـفلي من السـعفة الذي لا تنمو عليه الخوص، بـل يوجد عليـه السـلة أي الأشـواك، وينتهـي بالكربه (صورة رقـم 2). ولفظة القذف فصيحة وردت في لسـان العـرب، وكذلك تسـمى كرنـاف، جـاء في لسـان العرب (مادة كرنـف) «الـكِرْنافُ والـكُرْناف: أُصـول الكَرَب التي تَبْقـى في جِذْعِ السـعَفِ، وما قُطِع من السـعف فهو الكرَب، الواحدة كُرْنافـة».

ومـن الأمثـال والكنايـات الشـعبية التي ذكـر فيها الكـرب أو القـذف مـا يلي:

1. حزمة چرب (كرب) (حبيل 2010، ص 328)

المقصـود بالكـرب في هـذا المثـل هـو الكـرب الملتصـق بجـزء مـن الجريـدة أي مـا تسـميه العامـة الكَـدف ويعـرف بالعربيـة باسـم الكرنـاف، ويتميـز بتقوسـه، فلذلـك يصعـب جعلـه في حزمـة، والمثـل كنايـة عـن الأشـياء أو الجماعـة المتفرقـة. ذكـر هـذا المثـل، ايضـاً، آل عبـد المحسـن في كتابـه «الأمثـال الشـعبية في السـاحل الشـرقي للمملكـة العربيـة السـعودية» وقـال في شـرحه أنـه يضـرب «للأشـياء المتناثـرة الـتي يصعـب جمعهـا» (آل عبدالمحسـن 1407 هـ، ص 190). وشـبيه بهـذا المثـل مـا ذكـره علـي المصـراتي في كتابـه «التعابـير الشـعبية الليبيـة» وهـو المثـل «حزمـة كرنـاف»، وقـال في شـرحه أنـه كنايـة «للدلالـة على الأشـياء الـتي لا يمكـن ضمهـا أو إلتئامهـا» (المصـراتي 1982، ص 42).

هـذا، وقد ذكـر العبـودي في كتابه «الأمثـال العامية في نجـد» (ج1 ص 399) مثـل آخر مشـابه لما سـبق وهو «حزمة صنـوخ»، والصنوخ جمع صنخ، وهو العسـق أو الجـزء السـفلي منه، ويكون متقوسـاً يصعـب حزمه.

2. ظهر مب ظهرك حمل عليه كرب (الضبيب وآخرون 1989، ص 201)

يضرب للشخص الذي يتصرف كما يشاء دون الاكتراث للنتائج التي تسببها أفعاله والتي يتحملها آخرون، كما يضرب للشخص الذي يطلب من الآخرين قضاء أعمال فوق طاقتهم، فهو لا يشعر بمدى قسوة ما طلب من أعمال، فالتعب يتحمله غيره، فظهر غير ظهرك ضع عليه ما تريد (الضبيب وآخرون 1989، ص 201). ويعتبر هذا المثل من الأمثال العامة التي تتغير فيه الألفاظ مع ثبات مغزى المثل، فقد ذكرته فاطمة السليطي بلفظ «ينب مب ينبك يره على الشوك» (السليطي 1989، ص 39)، كما ذكر آل نوري صورتين لهذا المثل وهما «جلد ما هو جلدك جره على الشوك والشجر» و«جنب ما هو جنبك جره على الشوك والشجر» (آل نوري 1981، ص 100). وذكره العبودي بصورتين أيضاً وهي: «جلد ما هوب جلدك مره على الشجر» و«جلد ما هوب جلدك مره على الشجر» (العبودي 2010، ج1 ص 359).

3. عَمعَم راسه بگَدف

قديماً كان القذف يستخدم كمضرب تضرب به نباتات القت والروبد (الفجل) وغيرها لفصل البذور عن القش (المزين 1997)، ولربما استخدم في الضرب أثناء العراك بين الأشخاص، فأصبحت من الكنايات الشائعة قول البعض «روح لا أجيبك بگَدف على راسك»، اي أبتعد قبل أن اضربك بقذف على رأسك. كما يقال «فلان عمعم رأس فلان بگَدف» أي أن فلان ضرب رأس فلان بقذف فأسال الدم من رأسه مما أدى إلى لف رأسه بضماد فأصبح الشخص كأنه يلبس عمامة. ولفظة «عمعم» تعني عمَّم أي ألبسه العمامه وقد أضيفت العين بحسب مبدأ المغايرة لتخفيف التشديد عند النطق.

وقد تحولت هذه الكناية إلى كناية تستخدم في الدعاء على الآخرين فيقال «عمعم الله راسك بگَدف»، أي أرسل الله من يضربك على رأسك بقذف مما يتسبب لك بنزيف، وبعدها يتم لف رأسك بضماد وكأنك لابس عمامة. وهذه الكناية معروفة في مناطق في شرق المملكة العربية السعودية، حيث يقولون «عمم الله راسك بگَدف» أو «عمم الله راسك بتليل»، والتليل هو اسم آخر للقذف (صحيفة صبرة الإليكترونية 2018).

4) الأمثال التي ورد فيها ذكر الخوص:

الخوص، ومفردها خوصة، هي الوريقات التي تنمو على السعفة، ولها مسميات خاصة، بحسب موقعها في السعفة، أو بحسب موقع السعفة، فهناك الخوص الذي يوجد في السعف الصغير الذي لازال في طور النمو ويوجد في قلب النخلة، ويسمى خوص قلب، وهناك الخوص الطويل القوي الذي يسمى العگَب. ومن الأمثال التي ذكر فيها الخوص:

1. إللي تگَصه الخوصة ما يبي سچين (الضبيب وآخرون 1989، ص 254)

وهذه كناية عن الشيء الهش جداً الذي يمكن أن يقطع بالخوصة، والمثل يشير إلى عدم إعطاء الأشياء أكبر من حجمها الطبيعي أو تهويل المشاكل الصغيرة، فمعالجة الأمور تحتاج إلى روية وتعقل وأن ينظر للأمور بحجمها الطبيعي (الضبيب وآخرون 1989، ص 254). وقد ورد المثل في كتاب «دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات» بلفظ «اللي تقصة الخوصة ما يبي سكين» (غباش 1994، ص 251)، كما ذكره الخليل بلفظ «اللي تقصه الخوصه ما يبي له سچين» (الخليل 2012، ص 110)

2. إللي حظه ضعيف يتعركَل بالخوص (الناصري، بدون تاريخ، ص 128)

يتعركَل أو يتعرقل أي يتعثر، ويضرب المثل لإظهار الشفقة على الشخص الضعيف أو الفقير الذي يبتلى بالأشياء التافهة فتعوقه، فمثله كمثل الشخص الذي

3

رادة سعف

يتعثر بالأشياء البسيطة كالخوص (الناصري، بدون تاريخ، ص 128). وهذا المثل مما انفرد الناصري بذكره.

3. بقة خوص (جمال 2015 ص 291)

البقة هو اشتعال الحريق فجأة (جمال 2015 ص 290)، أما بقة خوص فتعني الحريق الذي تم إشعاله في الخوص والذي سرعان ما ينطفئ، وهي كناية عن الشيء الذي يبدأ بسرعة ولكن سرعان ما ينتهي، كأن يبدأ شخص العمل بجد في مشروع ثم يتكاسل عنه بصورة تدريجية (جمال 2015 ص 291). كما يقال للشخص الذي ينفعل بسرعة وسرعان ما يهدأ. وهي شبيهة تماماً بالكناية «ضو ليف» التي سبق أن شرحناها في الجزء الثاني من هذه الدراسة.

4. أ- تسوي روحك عگب بن عگب وانته خوص بن خوص (عبدالحسين الخباز 2018)

ب- يحسب نفسه عگب من عگب وهو خوص من خوص (حسين خلف)

ج- تسوي نفسها عقب من عقب وهي خوص من خوص (الفردان 2016، ص 103)

العقب وتنطقها العامة «العگب» هو الخوص القوي جداً ويوجد في الطرف السفلي من السعفة، وعادة ما يستخدم هذا الخوص في ربط الأشياء، كالخضار والأسماك، كما يستخدم في عملية خياطة السفة مع بعضها، أي الخوص الذي تم سفة، وذلك لعمل السفرة على سبيل المثال. ويساق المثل كناية عن الصلابة مقارنة بالخوصة، ومعنى المثل الحرفي، أنك تدعي أنك صلب كالعقب، بينما أنت ضعيف كبقية الخوص. ويقال المثل للشخص الذي يدعي ما ليس فيه أو للمعجب بنفسه ويساق المثل على وجه السخرية. وللمثل صورة أخرى، وربما تكون الصيغة الأشهر للمثل، والتي ذكرها كل من الناصري والمدني وهي «تسوي روحك عسگ من عسگ وأنته خوص من خوص» وقد سبق ذكرها في الجزء الأول في باب الحديث عن العذق.

5) الأمثال التي ورد فيها ذكر العشة أو العريش:

العريش هو البيت الذي يُبنى من سعف النخيل أو من جريد النخيل، وله قوائم تصنع، عادة، من جذوع النخيل، واللفظة واردة في معاجم اللغة. وتسمى جدران العريش أو جوانبه «الرواد» ومفردها «رادة»، ويستعمل لصنع الرادة إما السعف، وتسمى حينها «رادة سعف» (انظر صورة رقم 3)، أو قد يستخدم الجريد، فتسمى حينها «رادة زفن». و يصنع السقف

من السعف أو الجريد المربوطة بالحبال ويغطى بالسمة، وهو حصير كبير يصنع من الخوص.

أما العشة فهي عبارة عن بناء بسيط يبنى من السعف، وغالباً ما تكون بناءا مؤقتا، وهي تبنى في غالب الأحيان من السعف وأحيانا من الجريد ولا تكون فيها متانة فالجدران تميل على بعضها. وعلى الرغم من شياع لفظة «عشة» في العديد من دول الوطن العربي إلا أنها لم ترد في معاجم اللغة بالمعنى المستخدم عند العامة، فالعشة كما وردت في معاجم اللغة تعني النخلة الصغيرة الرأس القليلة السعف. جاء عن اللفظة في لسان العرب:

«والعشة من الشجر الدقيقة القضبان وقيل هي المفترقة الأغصان التي لا تواري ما وراءها والعشة أيضا من النخل الصغيرة الرأس القليلة السعف والجمع عشاش وقد عششت النخلة قل سعفها ودق أسفلها ويقال لها العشة وقيل شجرة عشة دقيقة القضبان لئيمة المنبت»

ويبدو أن لفظة عشة قد استعيرت لاحقاً لتعني البيوت البسيطة التي تبنى من السعف ثم بدأت العامة في تعميم اللفظة أكثر ليطلق فيما بعد على أي بناء بسيط متهالك يبنى من الخشب. ومن الأمثال التي ذكر فيها العريش أو العشة ما يلي:

1. أ – إللي دخل هالعشة أبتلش بلشة (الضبيب وآخرون 1989، ص 252)

ب – إللي يدش هالعشة يبتلش بلشة (الناصري، بدون تاريخ، ص 157)

«يبتلش بلشه» بمعنى يقع في ورطه، ومعنى المثل من دخل هذه العشة وقع في ورطة، ويضرب لمن يقع في ورطة أثناء مباشرة شيء من الأعمال أو عند دخوله في مكان ما (الناصري، بدون تاريخ، ص 157).

2. الرهن موفي العريش

الرهن لي رحنا الحشيش

يطلع الصاحي من الغشيش

وقد يأتي المثل بصورة مختصرة فيقال «الوعد لي رحنا الحشيش يطلع الصاحي من الغشيش» (حسين خلف). ومعنى المثل، أن الرهان ليس بالكلام فقط في العريش، والادعاء بالقدرة على أداء «الحش» أي قطع أو جز الحشيش، وهي من الأعمال الشاقة، فالرهان ليس بالكلام بل الرهان هو مزاولة قطع الحشيش وحينها سوف نعلم مدى صدق ادعائك، إن كنت صادقاً أو بائع كلام. ويضرب المثل للشخص كثير الكلام قليل العمل، ويساق على سبيل السخرية والتحدي.

3. أ – تيش إبريش أمعلگ في عريش (الناصري، بدون تاريخ، ص 272)

ب – تيش بريش معلق في العريش (العريفي، بدون تاريخ، ص 157)

ج – تيش بريش معلگ في العريش (حبيل 2010، ص 326)

د – طيش في ريش أمعلگ في عريش (عبد الله أبو جواد)

يضرب المثل كناية عن الشيء الذي ليس له فائدة ويورد مورد السخرية (الناصري، بدون تاريخ، ص 272)، ولهذا المثل قصة ذكرها الناصري، يقول الناصري: أنه في يومٍ من الأيام كان هناك فوّال يتجول بين البيوت، فنادته امرأة ليحل لها مشكلتها، فطلب منها ديك ورز وسمن بقري ومبلغ من المال، وبعدها كتب لها «جامعة» أي حرز، ثم طلب من المرأة أن تعلق هذه «الجامعة» في العريش. وعندما رجع الزوج أخبرته المرأة عن «الجامعة»، فما كان من الزوج إلا أن تناول «الجامعة» وفتحها وإذا مكتوب فيها «تيش أبريش أمعلگ في عريش ...»، وقد أُختزل المثل في الجزء الأول من الكتابة وهو «تيش أبريش أمعلگ في عريش» (الناصري، بدون تاريخ، ص 272). وأحياناً يختزل المثل في كلمتين فقط، فيقال «تيش ابريش» أو «تيش بريش».

4. عندي نخيلة في الگطيف، گصيت منها سعفة بنت لي عشة وعريش (عبد الحسين الخباز 2019)

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

6) الأمثال التي ورد فيها ذكر الحضار أو الرادة:

الحضار هو السور المعمول من سعف النخيل ويستعمل للمنازل وللبساتين (الناصري، بدون تاريخ ص 28)، أما الرادة وجمعها رواد هي جوانب العريش التي تقوم مقام الجدران التي تحيط بالمبنى (صورة رقم 3)، ويوجد نوعان من الرواد، وقد سبق التفصيل حولها عند الحديث عن العريش. ومن الأمثال التي ذكر فيها الحضار أو الرادة هي:

1. أتسند على جدار ولا تتسند على أحضار (حبيل 2010، ص 317)

معنى المثل استند إلى حائط قوي يتحمل استنادك له، ولا تستند إلى حضار مصنوع من السعف، فحينها سوف تسقط، ويساق المثل على وجه النصيحة لحثهم على الاستناد أو الاعتماد على ما هو قوي ثابت، سواء كان الاستناد ماديا أو معنويا، كالاستناد على أفكار وحقائق قوية عند الحجاج أو الاعتماد على مصدر رزق ثابت وليس متقطعا، وغيرها من هذه الأمور. وقد ذكر هذا المثل بنفس اللفظ آل عبد المحسن في كتابه «الأمثال الشعبية في الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية» (آل عبد المحسن 1407 هـ، ص 23).

2. احضار لهبيط كلمن ينطه (الناصري، بدون تاريخ، ص 290)

كان الحضار في السابق بمثابة الجدار، فلذلك هناك عدة صور لهذا المثل، فيقال: الجدار الهبيط كلمن ينطه (الناصري، بدون تاريخ، ص 290)، (حبيل 2010، ص 327)، (عبد الله أبو جواد)، أو الطوفة الهبيطة كل من ينطها (السليطي 1989، ص 21)، كما يقال، الطوفة الهبيطة (العريفي، بدون تاريخ، ص 153)، وقد ذكره الخليل بلفظ «اليدار الوطي كلن يحومه» (الخليل 2012، ص 66). وهذا المثل كناية عن «الشخص قليل الحيلة ضعيف الشخصية، سهل الإيقاع به والوصول عن طريقه» (السليطي 1989، ص 21).

3. ما منتي على جاري إلا بفي احضاري (عبد الله أبو جواد)

معنى المثل، أن هذا الشخص يقول إنه للأسف لا يوجد شيء يمن به على جاره، إلا أن لديه حضار ولهذا الحضار ظل، فلذلك فهو يمن على جاره بهذا الظل، الذي ليس له فائدة تذكر. ويساق المثل على وجه السخرية لمن يبحث عن أي شيء أعطاه أو عمله للآخرين، حتى إن كان بسيطاً، وذلك ليمن به عليهم.

4. أ- ياكل ويمش إيده في الرادة

ب- ياكل ويمش إيده في الحضار

معنى المثل أن هذا الشخص يأكل في البيت وبعد الانتهاء من الأكل يمسح يده في الرادة أو الحضار لكي ينظف يده، ولا يكترث حتى وإن لوث أو أتلف تلك الرادة أو الحضار، وهو كناية عن الشخص الذي يأكل أو يسكن في البيت ولا يقوم بأي عمل فيه، فكأنما يأكل ويمسح يده في جدران المنزل. ولهذا المثل صور أخرى، فقد استبدلت الرادة والحضار بالجدار أو الطوفة فيقال «ياكل ويمش إيده في الجدار» (المدني، بدون تاريخ، 323)، كما يقال «ياكل ويمش إيده في الطوفة»

7) الأمثال التي ورد فيها ذكر الحضرة:

الحَضرة هي واحدة من طرق صيد الأسماك المشهورة التي لازالت تستخدم، وتصنع، عادة، من جريد النخيل. ومن الأمثال التي جاء فيها ذكر الحضرة ما يلي:

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

ب- النخلة لأكارها والحضرة لبوارها (عباس الصفار)

سبق شرح هذا المثل عند الحديث عن النخلة أو الأكار.

2. حظي مو حضرتي (الناصري 1990، ص 166) (عباس الصفار)

معنى المثل، أن مقدار ما يصاد من السمك لا يعتمد على حجم الحضرة أو موقعها بقدر ما يعتمد على الحظ. والمثل كناية يقال على وجه التهكم والسخرية، وذلك عندما يقارن شخص نفسه بشخص آخر متسائلاً عن أسباب حصوله على رزق أو توفيق في العمل بينما يرى نفسه أكثر أحقية بما يملكه من أدوات أو مؤهلات، فيُرجع سبب ذلك للحظ.

8) الأمثال التي ورد فيها ذكر الفرته:

الفرته عبارة عن قارب يصنع من جريد النخيل دون قطع الكرب منه، وتشد بالحبال، وكان يستعملها صيادو السمك للمسافات القريبة (الناصري، بدون تاريخ، ص 258). وقد كانت تتركز صناعتها في قرية المالكية وتعتبر من الصناعات المندثرة حالياً. ومن الأمثال التي ورد فيها ذكر الفرتة:

1. أ- من عجايب الزمن فرته تجر بوم (التيتون 2007، ص 148)

ب- تعجب الدهر من فرته اتغبب بوم (الناصري، بدون تاريخ، ص 258)

معنى المثل أن الناس متعجبة لفرتة تقوم بجر بوم، وهي من أنواع السفن الكبيرة. ويضرب المثل عند حدوث أمر يستلزم الغرابة مثل إعانة الضعيف للقوي (الناصري، بدون تاريخ، ص 258).

9) الأمثال التي ورد فيها ذكر الغميلة:

قديماً، كانت هناك أبواب تصنع فقط من جريد النخيل، وهو باب مصنوع من زفن، أي جريد مربوط مع بعضه البعض بالحبال، ويعرف هذا الباب باسم غميلة. وتصنع الغميلة بطريقتين، فأما أن يكون الباب بأكملة عبارة عن رادة واحدة من الزفن أو أن تصنع من رادة مقسومة طولياً إلى قسمين. وهذا النوع الأخير من الغمايل لا يفتح كباقي الأبواب وإنما يفتح طولياً من أعلى لأسفل حيث يكون على شكل رادتين مربوطتين من أسفل ومفتوحة من أعلى، وعندما يفتح يصبح على شكل حرف (V) بالإنجليزي أي متسع من أعلى ويضيق كلما اتجهت للأسفل. وأكثر ما تستخدم هذه الأنواع الأخيرة من الغمايل للبساتين والحضائر، وكذلك في الحضور، أي مصائد الأسماك، حيث يصنع باب السر (أحد أجزاء الحضرة) من غميلة مقسومة طولياً إلى قسمين. هذا وقد كان باب العريش يعكس الطبقة الاجتماعية للفرد، فالغميلة هي أرخص أنواع الأبواب ثمناً. ومن الأمثال التي ذكرت فيها الغميلة:

1. ألف باب إلا غميلة (الناصري، بدون تاريخ، ص 116)، (الضبيب وآخرون 1989، ص 80)

هذا المثل له أكثر من معنى في التفسير، فيرى الناصري أن المثل يضرب احتقاراً للشيء القليل إذا سقط من الشيء الكثير، فيساق المثل كقولنا «نحن في غنى عنه» (الناصري، بدون تاريخ، ص 116) فمعنى المثل أن هناك ألف باب ولكن سقط منها باب واحد مصنوع من الجريد أي غميلة واحدة، فلو فُقدت هذه الغميلة فلن يتم ملاحظتها. أما في كتاب «الأمثال الشعبية البحرينية» فقد جاء معناه بعكس ما ذكره الناصري، حيث جاء فيه أن المثل يضرب في الاحتفاظ والاعتزاز بالشيء مهما كانت بساطته وله منفعة وإن كان متواضعاً في صنعه (الضبيب وآخرون 1989، ص 80)، فحتى وإن كان لديك ألف باب من الخشب فإن نقصان باب واحد من الجريد سيكون له تأثير وسيكون نقصانه ظاهراً.

أما آل عبد المحسن في كتابه «الأمثال الشعبية في الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية» فقد ذكر المثل بلفظ «ألف باب ولا غميلة»، وقال في شرح المثل «يقال بأن شخصاً سميناً طويلاً اراد الدخول من غميلة فلقي صعوبة وشدة. لذا قال ألف باب ولا غميلة، أي أتعب نفسي وأصرف مبالغ بعمل ألف باب على أن اقتصر في بيتي على غميلة تسبب لي الأذى

4

الفرض

والتعب. ويضرب مثلاً للإنسان الذي يعمل الكثير في سبيل راحته» (آل عبد المحسن 1407 هـ، ص 92).

10) الأمثال التي ورد فيها ذكر القفص

مهنة القفاص كانت من أشهر المهن القديمة التي كانت تعتمد على جريد النخيل، وكان القفاص يصنع الأقفاص بأشكالها وأحجامها المختلفة، وكذلك أسرة الأطفال، أي المنز، وغيرها من المنتجات التي تعتمد على جريد النخل. ومن الأمثال التي ورد فيها ذكر القفص:

1. أ- أش قاصرك يا أم الغمص إلا رقادك في القفص
(المدني، بدون تاريخ، ص 202)

ب - ما اكصور ام الغمص الا النومة في الكفص
(الناصري 1990، ص 151)

الغمص هو الإفرازات الصلبة التي تتجمع في العين، ومن الكنايات يقال «أبو الغمص» و «أم الغمص» كناية عن كثرة النوم. فمعنى المثل أن فلانة من النساء الكثيرة النوم لا ينقصها شيء سوى أن تكمل نومها في القفص. والأرجح أن المثل يساق على وجه السخرية ويقال للشخص الكثير التذمر من العمل وهو، في واقع الأمر، قليل العمل.

11) الأمثال التي ورد فيها ذكر الفرض

من أنظمة البيع قديماً، والتي استمرت حتى عهد قريب، نظام «الرواتب» وكان يُتّبع في بيع الحليب والرطب، بحيث أن لكل صاحب نخيل يبيع الرطب أو لكل مربي أبقار يوجد هناك عدد معلوم من الزبائن الذين تم الاتفاق معهم لتزويدهم بالحليب أو الرطب على فترات طويلة معلومة، فيتم تزويد هؤلاء الزبائن بالحليب أو الرطب ولا يؤخذ منهم الثمن في نفس اليوم، بل يتم تسجيل ما تم تزويدهم به في سجل خاص. وكان السجل الخاص في السابق يسمى «الفرض»، وهو عبارة عن قطعة جريدة من جريد النخيل ويحتفظ بها صاحب الدَين (الناصري، بدون تاريخ، ص 98). وهناك طريقة معينة لتسجيل الدين على الفرض وهي بعمل فروض وحزوز في الجريدة بحسب الوزن الذي يعطى يومياً (فولاذ 2019، ص 132) (انظر صورة رقم 4).

وقد كانت الأوزان المستخدمة قديماً هي الرطل (قرابة نصف كيلوجرام)، والرُبعة (أربعة أرطال)، ونصف الرُبعة (أي رطلان). وفي الغالب كان الراتب عبارة عن رُبعة أو نصف رُبعة يومياً، فكيف كانت تسجل هذه الأوزان في الفرض ؟. بحسب فولاذ، فإن كل رُبعه يفرض لها فِرض واحد، وأما نصف الرُبعة فيعمل لها حِز في الجريدة (فولاذ 2019، ص 132). والفِرض والجمع فروض هي عبارة عن ثلم أو حفرة صغيرة تعمل في الجريدة، وأصل اللفظ فَرض بالفتح، جاء في لسان العرب مادة (فرض): «الفرض: الحَزُّ في الشيء والقطع». إما الحز فهو خط عميق يعمل في الجريدة. وبهذه الصورة يتم تدوين الدين المستحق لكل زبون، وبعد كل مدة زمنية محددة يحضر الزبون ومعه الفرض الخاص به ليدفع ما عليه.

وهناك مثل واحد فقط ذكر فيه الفرض، وقد انفرد الناصري بذكر هذا المثل والقصة التي ترتبط به

ولـم أجد لهذه القصة ذكـر في أي مرجع آخـر مما أطلعت عليه مـن كتب الأمثـال، هذا وقـد ذكر الناصـري صيغ مختلفـة للمثل:

1. أ- أفـرض، كَلي: جنبـك يوجعك؟ (الناصـري، بدون تاريخ، ص 98)

ب- أنـا أقول له أفـرض، يقول لي جنبـك يوجعك؟ (الناصـري، بـدون تاريـخ، ص 99)

ج- ويـن جنبـك إللـي يوجعـك؟ (الناصـري، بـدون تاريـخ، ص 99)

د- وين جنبك يوجعك؟ (الناصري، بدون تاريخ، ص 99)

ولـم تتبـق حالياً مـن صـورة هـذا المثـل إلا «وين جنبك إلا يوجعـك»، ويضرب هـذا المثل بصورة سـؤال اسـتنكاري وذلـك عندمـا يكـون الجـواب أو ردة الفعل مخالفة لسـؤال مـا أو فعـل مـا (الناصـري، بـدون تاريخ، ص98). وأصل المثـل مقتبس من قصة كانت مشـهورة، وفي الغالـب خيالية، ويمكننا تلخيص هـذه القصة والتي ذكر تفاصيلهـا الناصري (الناصـري، بدون تاريـخ، ص 98 - 99)، وهـي مرتبطـة بشـخص كان يتحايل علـى زبائنه ويزيـد عليهـم في الدَيـن وذلك مـن خلال عمـل فروض إضافيـة في الفرض، وقد كانـت حيلة هـذا الرجل عندما يحضـر الزبـون ومعه الفرض الخـاص به ويأخـذ الراتب المحـدد لـه، وبعدهـا يتوجـب عمـل فـرض في قطعـة الجريـدة. هنـا تبـدأ حيلة الرجـل، فيطلب مـن ولده أن يأخـذ الفرض مـن الزبـون، وعندما يفعل ذلـك ويحضره لأبيـه، يقـوم الرجل حينهـا بافتعال مشـكله مـع ولده، فيضـرب ولـده بالفرض، فيبـدأ الولد بالركـض فيجري خلفه ويبيـده الفرض والمنجـل، وعندما يتـوارى عن نظر الزبـون يقـوم بعمل فـروض إضافيـة في الفرض.

أما الولـد فكلما قال لأبيـه لم أفعل شيء، قـام الرجل بزيـادة ضربه وتوبيخـه. فيرد الولد، «لـم أقل شيء، قلت لك فقط أفـرض» أي «أعمل فرضـاً في الجريدة»، وكلما قـال ذلـك زاده الرجـل ضرباً وهـو يقول «ويـن جنبك إلا يوجعـك؟»، ومـن هذه القصة اشـتق المثـل وكذلك الصيـغ المختلفـة لـه. فالجملـة «أنـا أقول لـه أفرض، يقول لي جنبـك يوجعك؟» تقال على لسـان من يضرب شـخصاً وكلما تألم من الضربة ضربه محـل الأولى لتكون اوجـع، فيقال «وين جنبك إللي يوجعـك؟» وخففت إلى «وين جنبك يوجعـك؟» (الناصري، بدون تاريـخ، ص 99).

12) الأمثال التي ورد فيها ذكر الچيبال:

كان الكـرب، وحتى عهد قريب، يسـتخدم كطوافات؛ حيـث كانت تربط بشـبك الصيـد أو الگركـور ليطفو فوق المـاء ويكون علامة للشـبك أو الگركور ويسـمى چيبال والجمع چيابيـل، وهذه اللفظـة، وكذلك طريقة اسـتخدام الكرب، معروفـة في دول الخليج العـربي، وقد اسـتبدل الكرب حالياً بقطـع بلاسـتيكية أو من الفلين، (جمـال 2015، ص 203)، (المزيـن 1997)، (الرشـيد 2012، ص 159)، (حنظـل 1978، ص 527). ويُرجـح أن اللفظـة عربيـة فصـحى من كبـل بمعـنى القيـد (حنظـل 1978، هامـش ص 527). أما الحنفي فيرجـح أن أصل اللفظة من «چيبـان» في التركية القديمـة، والتي تعـني الدُمّل، وقد سـميت بذلك من باب التشـبيه (الحنفي 1964، ص 88).

ومن الكنايات التي وردت فيها لفظة چيبال ما يلي:

1. چيبال موَّتب (حسين خلف)

لفظة مُوتب لوحدها تطلق على الشـخص الكسـول الـذي يجلـس بـين جماعـة دون أداء أي عمل، أمـا كناية چيبـال موّتب فتـأتي أحياناً بالمعنى السـابق وتـأتي أحياناً بمعنى الشـخص الـذي يجلس مـع جماعة لكنـه معهم بالجسـم فقط، فليـس مدركاً مـا يدور حوله، سـواء من القيـام بأعمـال معينة أو المشـاركة في نقـاش معين. كما يقـال أيضاً «چيبال مرمي» للشـخص الكسـول.

13) الأمثال التي ورد فيها ذكر المرحلة:

المرحلـة عبـارة عن وعـاء كبـير يصنع مـن الخوص ويسـتخدمه المـزارع أو بائع الخضـار في نقل مـا يريد من خضار أو مسـتلزمات، وعادة ما يسـتخدم الحمار لعملية النقـل؛ حيث يتـم ربـط مرحلتين علـى جانبي الحمار.

5

الزبيل

6

القفة

ومن الأمثال التي جاء فيها ذكر المرحلة:

1. على كَدر لحمار امريحلاته (حبيل 2010، ص 333)

والمعني الحرفي للمثل، على قدر القوة التي يتحملها كل حمار تكون المراحل التي تعلق عليه، فلا تضع مراحل كبيرة جداً على حمار صغير فلا يستطيع حملها، ويضرب المثل من باب النصح، فلا تحمل شخصاً ما عملاً يفوق طاقته. وقد ذكر هذا المثل آل سلهام في كتابه «سيهات والبحر» بلفظ «على قد لحمار مريحلاته» (آل سلهام 2000، ص 209).

2. من شاف وجهه ما حلى، علكَوه ابمرحلة (حبيل 2010، ص 340)

لم نجد شرحاً لهذا المثل، ومن خلال الكلمات يمكن أن نرجح أنه يساق في موقفين متضادين، فالمصطلح «من شاف وجهه» أو «من شاف وجه فلان»، أي من رأى وجه فلان، وعادة ما يساق هذا اللفظ على وجه السخرية بأن فلان يجلب النحس أو الشؤم. ولكن في المثل السابق يقول «ما حلى» أي ما أجمل، ويصبح معنى المثل من رأى وجهه ما أحلاه وضعوه في مرحلة، وكأنها جزء من أهزوجة.

14) الأمثال التي ورد فيها ذكر القفة أو الزبيل أو الطرة:

هناك ثلاث أوعية متشابهة تصنع من خوص النخيل القفة والقفير والزبيل، فأما الزبيل (صورة رقم5) ويقال أيضاً زنبيل (كلا اللفظين وردا في معاجم اللغة العربية) فهو وعاء خوصي يستخدم لوضع الأشياء فيه أو نقلها ويتفاوت حجمه حسب نوعية الاستعمال، منه ما يعمل من الخوص الأبيض والملون ويكون له غطاء وهو ما يستخدم لحفظ الملابس ومنه ما يعمل من الخوص اليابس ويستخدم لتوضع به القمامة.

وأما القفير فتسمية العامة أيضاً الجفير وكلا اللفظتين قفير وجفير وردتا في معاجم اللغة العربية بمعنى الزبيل أو الجلة. أما عند العامة فهو وعاء دائري كبير وعادة ما تكون قاعدته أضيق بقليل من الفتحة وأحيانا يخاط به عروتان جانبيتان أو عروة واحدة علوية ويستخدم لنقل الأتربة والأسمدة. وأما القفة (صورة رقم 6) فهي وعاء خوصي صغير لوضع الأغراض الشخصية أو يستخدم لنقل الرطب. وفي معجم تاج العروس (مادة قفف) فهي كهيئة القرعة تُتَّخذ من الخوص، وتضع فيها النساء قطنهم وغزلهن. ومن

الأمثال التي وردفيها ذكر القفة أو الزبيل ما يلي:

1. أبنية على أبنية ولا كَعودي بطال

أبنية تطحن الكَفة وأبنية أتنافع اليار

وأبنية ضمامة اسديدي لي شاعوا به الناس

(السليطي 1989، ص 24)

وقد ذكرت أمينة الفردان (الفردان 2016، ص 107) هذا المثل بالصورة التالية:

أبنية على أبنية ولا اكَعودي بطال

أبنية تفلي أرويسي وأبنية أتعاتب الجار

وأبنية تقول يا بويه لفونا اليوم خطار

وهذا المثل هو صيغة مطولة للمثل الذي ذكره الناصري وهو «أبنية على أبنية، ولا لكَعود بطال» وقال في شرحه أن المثل «يضرب عندما تنجب المرأة البنات دون الذكور، ويكون جواباً لمن يلح في السؤال عن الذكور، ويطلق على وجه الحمد لله بما قسم الله عز وجل» (الناصري، بدون تاريخ، ص 228). أما الكناية «تطحن الكَفة» اي تطحن القفة فتعني تطحن القمح (السليطي 1989، ص 24).

2. اما بالحبة لو بالزبيل (الناصري، بدون تاريخ، ص 162)

وقد ذكر الناصري صورة أخرى لهذا المثل وهي «أما بالحبة لو بالچبة»، ويشير المثل إلى أن طريقة أخذ الرز من الزبيل تتم عن طريق مكيال معين، فلا يأخذ بالحبة ولا يتم عن طريق الإفراغ المباشر بالزبيل. والمثل كناية عن الإفراط أوالتفريط في الأمور (الناصري، بدون تاريخ، 161 - 162).

3. أ- تخلص وهي في الزبيل (الناصري، بدون تاريخ، ص 249)

ب- تخلص وهي في الكَفة

تخلص بمعنى تنتهي وهي تعود على ما تم جمعه في الزبيل، وفي الغالب ما تم شراؤه من فواكه أو غيرها من السوق، ويضرب المثل كناية عن المبالغة عند استعمال الأشياء في غير الوقت المعدة له، ويطلق على وجه التذمر والتضجر (الناصري، بدون تاريخ، ص 249). وفي ذلك إشارة للتهافت الشديد على ما في الزبيل، أو قد يشير المثل لقلة ما تم جمعه في الزبيل، فيصبح المثل حينها كناية عن ما تم جمعه من المال أو أي شيء، والذي يتم تفريقه ولا يبقى منه أي شيء للادخار أو التخزين.

4. تعجب الدهر من كَفة تجر اكَدر (الناصري، بدون تاريخ، ص 258)

معنى المثل، إنه أمر مستغرب أن نرى قفة تجر قدراً، في إشارة إلى أن القدر أكثر جودة من القفة. ويضرب المثل كناية عن الأمر المستغرب (الناصري، بدون تاريخ، ص 258).

5. راسه چنه كَفة شيب (الناصري 1990، ص 211)

من الكنايات تشبيه الشعر الكثيف الغير مرتب، أي ما يسمى أيضاً بالكشة، بالقفة، فتسمع البعض يقول «متى بتشيل هالكَفة إلا على راسك»، أي متى سوف تحلق شعرك الكثيف الغير مرتب. والمثل السابق من الكنايات التي تقال لمن شعره كثيف وانتشر الشيب فيه.

6. كَفة عروّه

وهي كناية تقال للشيء الذي به عيب، كما تقال للشخص الذي لا يحتفظ بالأسرار، أو الشخص الذي ليست له القدرة على تذكر الأشياء بسرعة. وهذا المثل مرتبط بقصة تعرف باسم «قصة عروّه» وهي قصة طويلة، ولشدة طولها نقول في الأمثال «سواها قصة عروّه» أي أطال في رواية قصة أو حدث معين. والقصة باختصار أن عروّه، اسم علم، خرجت مع أخيها لجمع ثمار معينة وكانت قفة عروّه بها عيب، أي بها ثقب، وكانت الثمار تتساقط منها، إلا أن عروّه كانت مصرة على ملئ قفتها، فما كان من أخيها إلا أن هددها بأن يجلب الكلب لها.

وهنا تبدأ معاناة الأخ، حيث يذهب للكلب فيمتنع، فيذهب لصاحبة الكلب فتمتنع عن أمر الكلب، ويبدأ الأخ في التدرج في سلسلة طويلة من الأشخاص والأشياء التي ترفض المساعدة، وفي نهاية القصة تستجيب له القرادة والتي تبدأ بعملية محددة فينتج عنها سلسلة أحداث تنتهي بأن يذهب الكلب ليخيف عروّه التي تهرب راجعة للبيت مع أخيها.

فالمثل يشبه الشيء أو الشخص بقفة عروّه التي لا تحتفظ بالثمار كما أن الشخص لا يحتفظ بالأسرار، وهذا شبيه بالكنايات الأخرى، مثل «فلان چيسة» (الذي سبق ذكره في الجزء الأول من هذه الدراسة)، أو «فلان مشخال».

7. من الچيلة لزبيل (عبدالله أبو جواد)

الچيلة هي مكيال صغير كان يستخدم لكيل الرز، أما الزبيل فيستخدم أحياناً كمكيال ولكن للكميات الكبيرة، فالمثل هنا كناية عن تطور من يأخذ بالكيل فكان يأخذ بالمكيال الصغير وتطور لاحقاً فبدأ يأخذ بالمكيال الكبير وهو الزبيل، وتضرب هذه الكناية في عدة مواقف تكون فيه المبالغة واضحة، فتقال للطماع الذي يبالغ في طمعه، وتقال أيضاً للكذاب، الذي يقول كذبة فيعززكذبته بكذبة أكبر أو أن أحد الجلوس يزايد على تلك الكذبة بكذبة أكبر.

8. يا بايگ لا تبوگ البيت ترا المفتاح في الطرة

الطرة، بحسب ما تم شرحها لي من قبل رواة المثل، أنها قفة صغيرة توضع فوق العريش او البرستج وهي مخصصة لوضع مفاتيح العريش أو البرستج. فالكل يعلم أين المفتاح، وقد علل البعض ذلك بأن هذه البيوت لا يوجد بها شيء، وخوفاً من تحطيم الباب الضعيف، يوضع المفتاح في مكان معلوم. أما المثل فيقال لمن يضع ماله في مكان معلوم ويقول لا تسرقوه، أو لمن يفشي سره ويقول لا تخبروا أحداً، أو يحاول إخفاء شيء بطريقة يعلمها الكل. وكأنه يقول: «أيها السارق لا تسرق البيت، فقد خبأت المفتاح في الطرة».

15) الأمثال التي ورد فيها ذكر الكَلة أو الظرف:

الكَلة وجمعها كَلات عبارة عن أوعية مصنوعة من خوص النخيل يجمع فيها التمر، وفصيحها الجلة التي وردت في معاجم اللغة، أما الظرف فهو نفسه الوعاء الخوصي الذي يجمع فيه التمر أي الجلة، ولكن حينما يكون فارغاً يسمى ظرف . ومن الأمثال التي ذكر فيها الظرف أو الجلة ما يلي:

1. أبو الجله عايش وأبو الكَله عايش وإللي يجيبها من السوگ عايش (الناصري، بدون تاريخ، ص 21)

ومنهم من يرويه بصورة مختصرة فيقول «أبو الجله عايش وأبو الكَله عايش»، ويضرب المثل للقناعة بما يمتلكه الشخص، قليلاً كان أم كثيراً، فيمكنه أن يعيش به (الناصري، بدون تاريخ، ص 21). ولفظة «أبو» عند العامة تعني الذي يمتلك، والكَلة وجمعها كَلات عبارة عن أوعية مصنوعة من خوص النخيل يجمع فيها التمر، وفصيحها الجلة التي وردت في معاجم اللغة، اما الجلة التي ذكرت في المثل فيقصد بها ستة عشر كَلة من التمر، أما عبارة «وإللي يجيبها من السوگ» فيقصد بها الذي يشتري تمرا من السوق بحساب الوزن، كأن يشتري كيلوجرام واحد من التمر (الناصري، بدون تاريخ، ص 21). فيصبح شرح المثل كالتالي: إن الشخص الذي يمتلك ستة عشر كَلة من التمر سوف يعيش بهذا الكثير من التمر، وكذلك الشخص الذي يمتلك كَلة تمر واحدة سوف يعيش بهذه الكَلة الواحدة، كما أن الذي لا يمتلك إلا ثمن كيلوجرام واحد من التمر سوف يتمكن من العيش بهذا القليل.

ويعتبر هذا المثل من الأمثال العامة التي قد تتغير ألفاظه مع الحفاظ على المضمون، فقد ذكر آل سلهام في كتابه سيهات والبحر مثلاً شبيهاً به وهو «عاش أبو قلة وعاش أبو جندوي» (آل سلهام 2000، ص 208)، والقلة يقصد بها جلة التمر، أما الجندوي فهو مخزن التمر، ويسمى في البحرين الجندود. وشبيه بذلك المثل الذي ذكره الرمضان (2016، ص 439) وهو

«عاش بو مده وعاش بو خصفة»، والمده أي الحصير المصنوع من الأسل أما الخصفة فهو حصير بالي مصنوع من الخوص.

2. الباب تبع الكَلة (الناصري، بدون تاريخ، ص 201)

يضرب المثل عندما يأخذ شخصاً الأصل من شيء معين ويترك فرعاً منه لا يمكن الاستفادة منه. ويقول الناصري إن لهذا المثل قصة، حيث يُروى أن سارقاً دخل بيتاً فسرق كَلة تمر، ولما هم أن يخرج انتبه له صاحب البيت فسارع واقتلع الباب وجرى خلف السارق وقال له «الباب تبع الكَلة»، فنحن لم نضع الباب إلا حماية للكَلة، وبدون الكَلة لا حاجة لنا بالباب (الناصري ص 201 - 202).

3. أ- الصرف لو يصيد من لشته حرف چان خله كل عشرة في ضرف

ب- هذا الصرف لو يلحق على لشتا حرف خلى كل عشرة في ظرف (العرادي 2016، ص 176)

تعارفت العامة في مملكة البحرين، بحسب ملاحظتها، على فترات زمنية محددة تُعرف بفترة الصرف وهي فترة تزاوج أنواع محددة من الحيوانات، كالقطط، وهناك أكثر من فترة للصرف، واحدة من هذه الفترات، وقد تكون هي الأشهر، تكون في نهاية الخريف قبل موسم الشتاء وتتميز ببرودتها؛ فلذلك قالت العامة إن هذه الفترة من الصرف لو استمرت حتى الشتاء فإنها ستكون أشد برداً مما تجعل الناس تتلحف بصورة جماعية وكأنها رصت في ظرف من الظروف المخصصة لرص التمر. ويضرب المثل عند التحذير من أمرٍ معين بأنه لو اقترن بأمر آخر أو بفترة زمنية محددة فإن النتائج سوف تكون مضاعفة.

16) الأمثال التي ورد فيها ذكر الخصفة

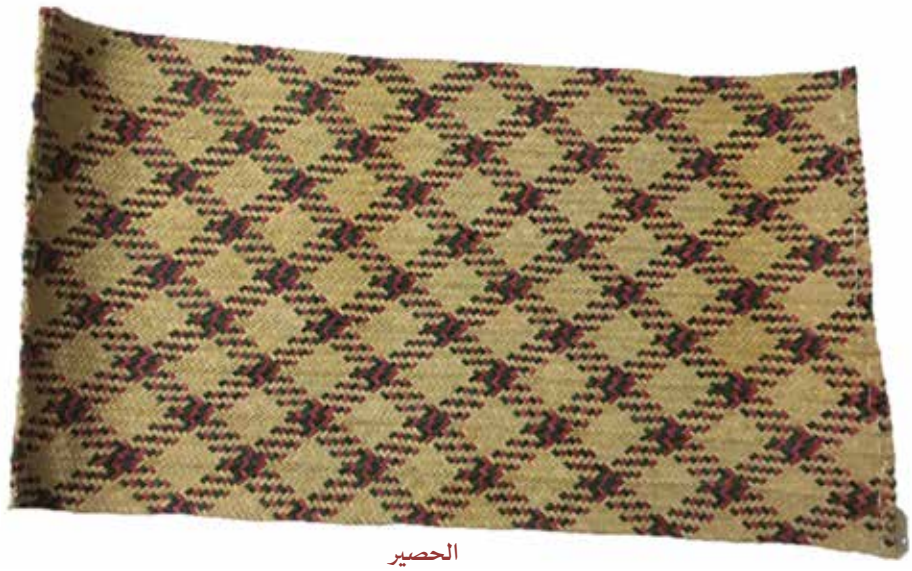
الخصفة عند العامة لها معنيان، الأول بمعنى الكَلة أو الجلة وهذا يوافق ما جاء في معاجم اللغة، جاء في لسان العرب (مادة خصف): «والخَصَفَةُ، بالتحريك: جُلَّةُ التمر التي تعمل من الخوص». أما المعنى الآخر للخصفة فهي الحصير، وعرفها المدني في كتابه بقوله «قطعة من حصير قديم بالي» (المدني، بدون تاريخ، هامش ص 290). ومن الأمثال التي ذكرت فيها الخصفة:

1. ما أكلت إلا نكنوك وخصفة

هذا من الأمثال التي سمعتها، وربما لم يعد أحد يستخدمه في الوقت الراهن، والخصفة في هذا المثل تعني جلة التمر، أما النكنوك أو النقنوق هو نوع من الهوامير الصغيرة يكون أصغر من البالول، يقال له نغاگ أيضاً، وهو اسم نادر الاستخدام وربما ما عاد يستخدم. ويساق المثل على وجه السخرية كأن يأكل شخص أكلا كثيرا ثم يزعم أنه لم يأكل إلا الشيء البسيط. وهذا المثل مرتبط بقصة، وهي باختصار: قيل إن حكيماً قال لرجل زاره بسبب علة ما وطلب نصيحة من الحكيم، فطلب منه الحكيم أن يأتي في اليوم التالي من الصباح الباكر وأن يكون صائماً. فذهب الرجل وعاد في صباح اليوم التالي، فسأله الحكيم، هل أكلت شيئا؟ فرد الرجل: «ما أكلت إلا نكنوك وخصفة»، أي أني لم آكل إلا هامور وجلة تمر كبيرة، فطرده الحكيم من بيته، وقال له: لن ينفع معك أي دواء.

2. يجاوش بخصفه (المدني، بدون تاريخ، ص 290)

المجاوشة هي عملية تحريك أو التحكم بشراع السفينة عندما تهب الرياح وذلك للحفاظ على التوازن وعلى وجهة السير لا تتغير (المدني، بدون تاريخ، هامش ص 265) أما الخصفة فتعني حصيرا مصنوعا من الخوص. ومعنى المثل الحرفي أن هذا الشخص الذي يوجد في قارب استبدل شراعه بخصفة، وهو يجاوش بها. وما يفهم من كلام المدني (ص 294 - 295) أن المثل يضرب من باب السخرية على الشخص المبتدئ الذي يريد أن يؤدي مهمة أو يقوم بعمل ما ولكن، لجهله بالعمل، لا يعلم ما هي الأدوات المناسبة لهذا العمل، فيبدو ضائعاً وهو يحاول أن يؤدي المهمة.



7

الحصير

وقد ذكر المثل في كتاب «الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية» (ج5، ص611) بلفظ «يجاوش بخصف»، وجاء في شرحه أنه يضرب للشخص القاصر في تصرفاته.

17) الأمثال التي ورد فيها ذكر الحصير

يصنع الحصير من الخوص على شكل مستطيل ويستخدم في فرش الأرض (صورة رقم 7). ومن الأمثال التي ذكر فيها الحصير ما يلي:

1. أ- إن كسرت الجحلة شگينا الحصير (الناصري، بدون تاريخ، ص 188)

   ب- إن كسرت ليحلة شقينا الحصير (الضبيب وآخرون 1989، ص 78)

حصير والجمع حصر وهو بساط خوصي مستطيل الشكل يستخدم للجلوس ومنه الصغير الذي يستخدم كسجادة صلاة. والمثل السابق عبارة عن كناية، والمقصود به إن كشفت سري وفضحتني سوف أكشف سرك وأفضحك.

2. خذ الأصيلة ولو كانت على الحصيرة (المدني، من غير تاريخ، ص 302)

يقول المثل «تزوج من المرأة الأصيلة حتى وإن كانت فقيرة»، ويعتبر هذا المثل من الأمثال الشهيرة في الوطن العربي، ففي الأمثال البغدادية يقال «اخذ الأصيله واگعد عالحصيره» و«أخذ الأصيله ونام عالحصيره» (الحنفي 2011، ص 25 - 26)، وفي مصر ولبنان يقال «خذ الأصيله ولو كانت ع الحصيره» وفي لبنان وسوريا وتونس يقال «خذ الأصيله ولو على الحصيره» وفي فلسطين يقال «خذ الأصيله ونم على الحصيره» و«خذ بنت الأصيل ولو كانت على الحصير»، وفي الجزائر يقال « خذ المرأة الأصيله ونم على الحصيره» (الحشاش 1988، ص 19).

3. على الحصير

كناية عن الفقير الذي لا يملك شيئا.

18) الأمثال التي ورد فيها ذكر السمة

سمة، والجمع سميم، وهي تشبه الحصير إلا أنها كبيرة جداً وقد يصل طولها إلى 10 أمتار وعرضها إلى ستة أمتار، وتصنع من الخوص الأقل جودة أو القديم، وهي تستخدم في أسقف العريش أو الكبر، كما تستخدم كفرش في الفدا، وهو المكان المخصص لتجفيف التمر،

وينشر عليها التمر (فولاذ 2019، ص 89). ومن الأمثال التي ذكرت فيها السمة:

1. سمة ترقع بسمة كلها خوص بخوص (العرادي 2016، ص155)

يضرب المثل «للنديين المتقارعين، مع ضعف كل منهما» (العرادي 2016، ص155)، أي أن المثل يعني أن كلا الشيئين أو الشخصين المذكورين في سياق الحديث متشابهين أو لهما نفس الطبع أو الخصال. وذكر هذا المثل آل عبد المحسن في كتابه «الأمثال الشعبية في الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية» بلفظ «سمة تضرب سمة والجميع خوص بخوص» (آل عبد المحسن 1407 هـ، ص 9).

19) الأمثال التي ورد فيها ذكر السفرة

السفرة عبارة عن سماط دائري الشكل مصنوع من الخوص توضع عليه مائدة الطعام. ومن الأمثال التي ذكرت فيها السفرة ما يلي:

1. الوجه سفرة (المدني، بدون تاريخ، ص 325)

وهذه كناية عن استدارة الوجه.

المراجع باللغة العربية :

1. آل خليفة، الشيخ محمد بن عبد الوهاب، ومسلم، علي عطوة. زراعة النخيل في البحرين. وزارة شئون البلديات والزراعة، مملكة البحرين، الطبعة الثالثة 2004م.
2. آل سلهام، حسين حسن مكي، سيهات والبحر، بحث تاريخي للحركة الملاحية في مدينة سيهات، دار المحجبة البيضاء، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2000م.
3. آل عبدالمحسن، عبدالله حسن منصور، الأمثال الشعبية في الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية، الجزء الأول، مطابع الصناعات المساندة المحدودة، الجبيل، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 1407 هـ
4. آل نوري، عبدالله، الأمثال الدارجة في الكويت، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1981م.
5. 5 - ابن منظور، لسان العرب. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان
6. البكر، عبدالجبار، نخلة التمر، ماضيها وحاضرها والجديد في زراعتها وصناعتها وتجارتها، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة 2013م.
7. التيتون، محمد نجيب أحمد جاسم، تاريخ صناعة السفن في البحرين والخليج، أحداث وأخبار وحكايات، مطابع مؤسسة الأيام للنشر، مملكة البحرين، الطبعة الأولى 2007م.
8. الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، الجزء الخامس: الفلاحة. مجموعة مؤلفين، المشرف العلمي ورئيس هيئة التحرير سعد العبدالله الصويان، دار الدائرة للنشر والتوثيق، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2000م.
9. الحشاش، عبدالكريم عيد، الأسرة في المثل الشعبي الفلسطيني والعربي، المطبعة العلمية، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 1988م.
10. الحنفي، جلال، معجم الألفاظ الكويتية في الخطط واللهجات والبيئة، مطبعة أسعد، بغداد، العراق، 1964م.
11. الحنفي، جلال، الأمثال البغدادية، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2011م.
12. الخليل، أحمد محمود، حكمة الأجداد في تراث الإمارات، دراسة سوسيولوجية في الأمثال الشعبية، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2012م.
13. الرشيد، خالد عبدالقادر عبدالعزيز، موسوعة اللهجة الكويتية، دار ناشري للنشر الإليكتروني، الطبعة الثالثة، منقحة، 2012م. النسخة الإليكترونية متوفرة حصرياً ومجاناً عبر دار ناشري للنشر الإلكتروني على الرابط www.nashiri.net/kuwaiti
14. 14 - الرمضان، محمد حسين الشيخ علي، أمثال وأقوال من عامية الأحساء، جواثا للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 2016م.
15. 15 – الزَّبيدي مرتضى، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الكويت.
16. السليطي، فاطمة عيسى، مثل ومعنى، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م.

17. الضبيب، أحمد، وسند، إبراهيم، والسبيعي، إبراهيم، والخاطر، مبارك (جمع وإعداد)، ومراجعة: عبدالرحمن مسامح وعبدالرحيم روزبه، الأمثال الشعبية البحرينية، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م، الطبعة الثانية 1996م.

18. العبودي، محمد بن ناصر، الأمثال العامية في نجد، دار الثلوثية للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، 2010م.

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

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

21. الفردان، أمينة، الأنثى والموروث الثقافي القروي، دراسة أنثوجرافية في قرية بحرينية، من إصدارات مجلة الثقافة الشعبية، الطبعة الأولى، 2016م.

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

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

24. المصراتي، علي مصطفى، التعابير الشعبية الليبية، دلالات نفسية وإجتماعية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1982م.

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

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

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

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

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

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

31. فولاذ، داود يوسف أحمد، النخلة في التراث البحريني، الطبعة الأولى 2019م.

الصحف الإليكترونية ومواقع الإنترنت

- صحيفة صبرة الإليكترونية (2018)، «دعاوي الأمهات من الصفات والأسماء (2)»، نشر بتاريخ 28/1/2018 على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 26/11/2020): www.sobranews.com/sobra/3180

الأفراد من مواقع التواصل الإجتماعي

- حسين جاسم خلف، من حساب (@bahranikoh) على الإنستقرام.
- عباس الصفار (أبو حسين) من حساب (@abu_hussain_bh) على الإنستقرام.
- عبدالحسين الخباز، مقطع فيديو نشر بتاريخ 15 ديسمبر 2018م على حساب الإنستقرام (@bahrain_proverbs).
- عبدالحسين الخباز، مقطع فيديو نشر بتاريخ 10 فبراير 2019م على حساب الإنستقرام (@bahrain_proverbs).
- عبدالله جمعة (أبو جواد)، على حساب الإنستقرام (@bahrain_proverbs)، والذي عرف سابقاً باسم من (@abu_jawad17)، وكذلك حساب أمثال أبو جواد (@abu_jawad17) على التيك توك.

الصور :

- الصور 1، و2، و4، و5، و6، و7: تصوير الكاتب
- صورة رقم (3): تصوير سيد حسن علوي

أ. أحلام أبو زيد – مصر

علياء شكري

رائدة علم الفولكلور.. ونموذج أخلاقيات البحث العلمي

نستكمل في هذا العدد سلسلة مقالاتنا حول رواد التراث الشعبي العربي الذين أسهموا بدراساتهم في المجال، ولا يزالون يعطون حتى الآن من فيض علمهم.. ملف اليوم حول أستاذة من جيل الرواد الذين استطاعوا أن يشكلوا منهجًا مميزًا في ربط التراث الشعبي بالمجالين الأنثروبولوجي والاجتماعي. وقد أسست منذ عقد الستينيات لمنهج الجمع الميداني للعناصر الفولكلورية، مؤكدة على أن علم الفولكلور هو الأساس في بحث الظواهر الاجتماعية، وأن الدقة والمهارة في جمع المادة الفولكلورية هي الأساس في فهم الظواهر الفولكلورية، وأن نتائج البحث الفولكلوري ترتبط بنظيراتها في البحوث الاجتماعية والأنثروبولوجية. وقد سعت إلى ربط ثلاثتهم في المعهد العالي للفنون الشعبية، وشعبة الأنثروبولوجيا والفولكلور التي أسستها بكلية البنات جامعة عين شمس، وكلية الآداب جامعة حلوان، لتؤكد على هذا الاتجاه العلمي المتميز.

علياء شكري والتواصل بين المناهج الغربية والعربية:

أطلق على علياء شكري (1937) منذ أكثر من ربع قرن حتى الآن لقب (العميدة) كونها تولت عمادة المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون عقد التسعينيات، وأثناءها تولت أيضًا عمادة كلية البنات جامعة عين شمس. وهي أستاذ الفولكلور (في المقام الأول) وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا. وقد حصلت على درجة الليسانس في الآداب، تخصص علم الاجتماع في كلية الآداب، جامعة القاهرة عام 1961. ثم درجة الدكتوارة في الفلسفة (تخصص علم الفولكلور) في أكبر المعاهد العالمية المتخصصة في جامعة بون بألمانيا الغربية عام 1968. ومن ثم فهي أول أستاذة عربية تحصل على درجة الدكتوراه من أوروبا في مجال الفولكلور والأنثروبولوجيا. وقد تدرجت في العمل الجامعي من معيد (1962 - 1968) إلى مدرس (1968 - 1973) إلى أستاذ مساعد (1973 - 1978)، فأستاذ (1978). ثم رئيس قسم الاجتماع بكلية البنات جامعة عين شمس (1981 - 1987). ثم عميد المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون (1988 - 1997). ثم عميد كلية البنات جامعة عين شمس منذ عام 1995 بالتزامن مع عمادة المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون حتى عام 1997.

وقد شاركت علياء شكري على مدى عقود - وحتى الآن - في عشرات الجمعيات والمؤتمرات والملتقيات العلمية في أوروبا والعالم العربي. وإلى جانب إنتاجها العلمي الذي سنعرض له، فقد شاركت في دعم وإثراء حركة البحث العلمي، وتكوين شباب الباحثين من طلاب الماجستير والدكتوراة من مختلف الأقطار العربية، وذلك من خلال مشاركتها في تطوير قسم البحوث والدراسات بمعهد البحوث والدراسات العربية التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الأليسكو)، فضلا عن إسهاماتها في تطوير أقسام الاجتماع وعلوم الأسرة ببعض الجامعات العربية، والمشاركة في هيئة الاعتماد الأكاديمي لبرامجها. وقد أشرفت على عشرات المشروعات والدراسات العلمية في مرحلتي الماجستير والدكتوراه في العالم العربي بكل من المملكة العربية السعودية، والإمارات العربية المتحدة، وفلسطين، والأردن، وليبيا، والمغرب، وسلطنة عمان. كما أسهمت - بالتخطيط والإشراف - في التصنيف العلمي للمادة الميدانية المتراكمة بمركز الفنون الشعبية، مستهدفة النهوض بهذا المركز وتوظيف طاقاته الفنية والبشرية على أحسن وجه لخدمة التراث الشعبي المصري. وكذلك مشاركتها في اللجان الإستشارية والعلمية التي تتولى توجيه وتنفيذ العمل بمشروع أطلس الفولكلور المصري، وساهمت في إصدار مشروع مكنز التراث الثقافي غير المادي: مكنز مختص بالتراث الشعبي في العالم العربي الذي صدر في الشارقة 2020.

دكتوراه في عادات الموت:

ناقشت علياء شكري بحثها لنيل درجة الدكتوراه في موضع «الثبات والتغير في عادات الموت في مصر منذ العصر المملوكي حتى العصر الحاضر» في جامعة بون عام 1968، وقد نشر البحث في كتاب باللغة الألمانية في بون حمل العنوان نفسه عام 1969. وأشارت في مقدمة دراستها إلى أن هذا البحث كان مقررًا له أن يتناول الثبات والتغير في عادات دورة الحياة في مصر من العصر المملوكي حتى العصر الحاضر. غير أنها سرعان ما تبينت مع تقدم عملية البحث، أن معالجة جميع المسائل المتصلة بهذا الموضوع سوف تتطلب حيزًا ضخمًا. ولذلك قررت أن تقتصر على دراسة عادات الموت. ثم تبين بعد ذلك أيضًا، ومجددًا، أن دراسة عادات الموت والحداد جميعًا مشروع ضخم للغاية، وذلك إذا ما أريد للمادة المجموعة أن تكون بالدقة والعناية الكافيتين. وحرصًا من الدارسة على معالجة تلك الميادين؛ من عادات الموت التي لم تدرس بعد بالقدر الكافي، وعلى أخذ مسألة الاستمرار والتغير في الاعتبار، رأت في النهاية أن تضم للبحث موضوعات تمهيدية، مثل: «استعداد الحي للموت، والعلاقات التي تنبئ بالموت» ..الخ، وترجئ دراسة موضوع الحداد

والمراثي إلى بحث مقبل، وبررت في عرضها استبعادها لمواضيع الحداد والعادات والمعتقدات المتصلة به. ثم استعرضت الرسالة مصادر البحث، حيث بينت أنها تعتمد على خمسة أنواع من مصادر المعلومات هي:

1. مصادر تاريخية ترجع إلى العصر المملوكي بصفة خاصة، حيث يتناول المؤلفون موضوع الموت عادة عند الحديث عن موت أحد الشخصيات.
2. مؤلفات دينية وشعبية تتناول موضوع الموت وحده أو بتفصيل كبير، وهي منتشرة على طول الفترة من العصر المملوكي إلى اليوم.
3. كتب الرحلات الأوروبية. والحقيقة أن كتب الرحلات بمعناها الحقيقي لم تكن غنية بمعلومات مفيدة في صدد حديثنا، اللهم إلا مؤلفات يمكن اعتبارها من كتب الرحلات بمعناها الواسع. الأول تم وضعه أثناء الحملة الفرنسية على مصر. أما الثاني فمن تأليف سيدة فرنسية كانت متزوجة بمصري. وقد تضمن هذان المؤلفان مادة وفيرة بحق عن موضوع الدراسة.
4. مؤلفات علمية حديثة: وكان أبرزها في هذا الصدد تلك المؤلفات ذات الطبيعة الأنثروبولوجية والفولكلورية من تأليف علماء أوروبيين ومصريين.
5. الدراسة الميدانية: وتقوم أساسًا على البيانات والمعلومات التي حصلت عليها المؤلفة من الأشخاص الذين وجهت إليهم أسئلتها (الإخباريين)، وعلى الملاحظات والدراسات التي قامت بها في رحلتها الميدانية في بعض قرى مصر في شتاء عام 1964/ 1965.

وقُسمت الرسالة إلى مقدمة وثلاثة أبواب تضم أحد عشر فصلاً، وخاتمة بنتائج البحث، وثلاثة ملاحق، ثم فهرس بالمراجع والمصادر. وتتكون المقدمة من قسمين: أحدهما عن المصادر (على نحو ما سبق)، ويعرض الثاني للدراسات السابقة موضحًا المستوى الذي بلغه البحث في الموضوع، وأهداف هذا البحث. ويخصص الباب الأول للحديث المفصل عن وقوع الموت، ويحوي أربعة فصول: الأول حول استعداد الحي للموت، ويتناول مظاهر استعداد الحي للموت سواء كانت ذات طبيعة مادية أو غير مادية. والثاني موضوعه: العلامات التي تنبئ بوقوع حالة الوفاة، حيث يعتقد البعض بوجود مجموعة من العلامات والظواهر المرتبطة بوقوع حالة وفاة. ويتصدى الفصل الثالث لسلوك الميت والمحيطين به قبيل وقوع الوفاة وبعدها، كاستدعاء أقرب الأقارب والأحباء، وتلقين الشهادة، وتسهيل عملية طلوع الروح على الميت، والاستيثاق من وقوع الموت..الخ. ويختص الفصل الرابع بإعلان الوفاة من حيث الأشخاص الذين يتولون ذلك، ووسائل الإعلان عن الوفاة. ويعالج الباب الثاني استعدادات الدفن، بدءاً بشرح مفهوم التجهيز- أي تجهيز الجثة - بعملياته الأربع: الغسل، والتكفين، والصلاة على الميت، والدفن. ولذلك تدور فصول هذا الباب حول موضوعات: الغسل، والكفن، والنعش. أما الباب الثالث فيختص أول فصوله بمعالجة موضوع الجنازة، وتتابع بقية فصوله موضوعات: الصلاة على الميت، والقبر، والدفن. وتستعرض الخاتمة أهم النتائج والإضافات التي حققها البحث في دراسة عادات الموت، استناداً إلى نتائج الدراسة الميدانية، وملاحظات الدارسة، والاستعانة بمصادر، معظمها مخطوط، ترجع إلى العصر المملوكي، ولم تسبق دراستها أو نشرها حتى تاريخ إجراء الدراسة. كما تجيب الخاتمة تفصيلاً على التساؤلات التي طرحت في مطلع هذا البحث، والخاصة بالثبات والتغير في عادات الموت.

الإنتاج الفكري لعلياء شكري:

يشير الإنتاج العلمي لعلياء شكري إلى أن هذا الإنتاج يمثل مجموعة من المشاريع العلمية الكبرى كانت تسعى إلى تطبيقها، وليس مجرد كتب تضاف إلى المكتبة للقراءة والاطلاع، وقد حفل هذا الإنتاج بسلسلة من الدراسات التي غطت مجالات التراث الشعبي المصري في مناطق ثقافية متعددة رصدًا وتصنيفًا وتحليلاً، وتشمل دراسات في مجال المعتقدات

الشعبية، وأخرى في مجال العادات والتقاليد، وثالثة في الثقافة المادية. وقد غطت هذه الدراسات أيضاً قطاعات متعددة من المجتمع المصري ريفه وحضره.. بدوه وسواحله.. انطلاقاً من قضية علمية لها وزنها المؤثر في دراسات التراث الشعبي وهي قضية المناطق الثقافية. حيث نجحت علياء شكري في تكوين فريق علمي لرصد عناصر التراث الشعبي وإعداد أطلس لتوزيع تلك العناصر على المناطق الثقافية بشكل منظم، بحيث يغطي كل بحث جانبًا من عناصر التراث، بما يفيد مستقبلًا في دعم حركة أطلس الفولكلور المصري. وذلك على غرار الأطالس القومية للفولكلور في ألمانيا والنمسا وسويسرا وروسيا وفرنسا ويوغوسلافيا وغيرها من البلدان الأوربية المتقدمة في هذا المجال. وتقوم فكرة الأطلس على عمليات الجمع المنظم لعناصر التراث الشعبي من مختلف أقاليم مصر، ومن أماكن محددة تحديدًا دقيقًا على خرائط تمثل مختلف أرجاء المعمور المصري تمثيلًا دقيقًا وفقًا لمعايير محكمة. وقد بدأت الجهود العلمية لإعداد الأطلس المصري للفولكلور في بداية السبعينيات برعاية المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ثم فيما بعد بدعم من الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقدمت علياء شكري دعماً كبيراً لإنجاح هذا المشروع القومي الكبير، ثم تواصل هذا الدعم خلال فترة عمادتها للمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون حيث قام المعهد بتخريج دفعات مؤهلة ككوادر فنية متخصصة في عمليات الجمع الميداني المنظم لعناصر التراث الشعبي على امتداد محافظات مصر. وسنعرض في الجزء التالي للدراسات المنشورة لعلياء شكري، والذي يبرز فيها دومًا الاهتمام بمفهوم المناطق الثقافية، والتنوع الثقافي، وكذا بحث قضايا الثبات والتغير.

الريادة في إعداد أدلة العمل الميداني:

وفي مجال الجمع الميداني لمواد علم الفولكلور استطاعت علياء شكري أن تسهم إسهامًا بارزًا في دفع الجهود العلمية لحركة الفولكلور المصري، من خلال إعداد الكوادر العلمية الأكاديمية القادرة على الحفاظ على مكانة هذا العلم وخصوصياته، وأيضًا من خلال مشاركتها في وضع ونشر مجموعة أدلة العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، والبالغ عددها ستة أدلة، وتمثل هذه الأدلة الأداة العلمية حجر الأساس لعمليات جمع وتصنيف وتدوين عناصر التراث الشعبي المصري منها: المعتقدات والمعارف الشعبية، والعادات والتقاليد الشعبية الخاصة بدورة الحياة، ودليل عادات الطعام وآداب المائدة.

دليل جمع عادات دورة الحياة:

وقد صدرت الطبعة الأولى من دليل العادات والتقاليد الشعبية تحت عنوان: الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية (دورة الحياة) عن مكتبة القاهرة الحديثة عام 1969، ثم أعيد طبعه عن دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية عامي 1992، 2012، فضلاً عن طبعة جديدة مجمعة للأدلة صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 2015 عن سلسلة الدراسات الشعبية. وقد صدر الدليل بالاشتراك مع محمد الجوهري وعبد الحميد حواس في 319 صفحة من الحجم المتوسط. ويحوي الدليل مجموعة من الأسئلة التي يستعين بها الباحث في جمع مادته من الميدان في موضوع دورة الحياة الذي قُسم إلى ثلاثة فصول هي: من الميلاد إلى الزواج - الزواج - الموت، وتتفرع كل مرحلة من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية مثال: الزواج يتفرع عنه الخطوبة التي يتفرع عنها حفل الخطوبة، وأسفل كل فرع الأسئلة المرتبطة به.. وهكذا. ويقول محرر الدليل في مقدمته: أما عن هذا الجزء فقد قدمت له بتعريف بالدليل كأداة للجمع الميداني المنظم، وبعض الكلام الوارد فيه متكرر في مقدمة الجزأين الأول والثاني، لأنني أفترض أن القارئ لأحد أجزاء الدليل قد لا يطلع بالضرورة على بقية الأجزاء. وأغلب ذلك القسم على أي حال هو من قبيل الملاحظات والتوجيهات التي تهم مستخدم

الدليل، والذى نعتقد أنه سوف يصحبه معه في عمله الميداني، ومن ثم فإن وجودها برفقته أمر مفيد ومهم في جميع الأحوال. أما القسم الثاني من الكتاب، فيضم ثلاثة فصول تحوي أسئلة الدليل عن دورة الحياة: الميلاد- الزواج- الموت) مرتبة على هذا النحو وتبلغ في مجموعها 928 سؤالا، هي بنصها نفس الأسئلة التي نشرت في الطبعة الأولى من الدليل. ومع أن هذا الجزء من الدليل قد طبق أكثر من أي دليل آخر مما أصدرناه أو شاركنا في إصداره، أو صدر عن غيرنا من الباحثين، ومع أنه قد تراكمت بفضل ذلك ثروة هائلة من مقترحات التعديل -بالحذف والإضافة أو تغيير الترتيب، إلا أننا رأينا أن الوقت لم يحن بعد لإعادة صياغة شاملة للدليل. ونرى أنه من الأنسب أن تعرض أجزاء الدليل لجمهور الباحثين والمهتمين فترة أطول من الوقت، تتعرض فيها لمزيد من الاختبار والتجريب، وتصل فيه إلى طائفة أعرض من الدارسين والباحثين. خاصة في وجود بقية أجزاء الدليل الأخرى، لأنه في حاله تزامنها، وتجربتها معا، وعلى نطاق أوسع، يمكن إعادة النظر بشكل أكثر شمولاً وتأصيلاً في قضايا الحذف والإضافة وإعادة الترتيب. فلتصدر أولا طبعة كاملة لكافة أجزاء الدليل، وتبقى معروضة للتجريب فترة كافية من الزمن، ثم يعاد النظر فيها مرة واحدة نظرة شاملة متكاملة، سوف تتسم في هذه الحالة بقدر أكبر من العمق والدقة. ولكننا رأينا ألا نحرم قارئ هذه الطبعة من الاطلاع على ثمرات التجارب البارزة للطبعة السابقة من هذا الدليل، خاصة وأنه قد استخدم في جمع مادة علمية لرسائل علمية وبحوث رفيعة المستوى داخل مصر وخارج مصر، وأن أغلب تلك البحوث قد قدم لنيل درجات علمية (ماجستير ودكتوراه) أو للترقية إلى مناصب جامعية (أستاذ مساعد، وأستاذ). ولذلك يقدم القسم الثالث من هذه الطبعة بعض المقترحات للتعديل (بالحذف والإضافة وتغيير ترتيب الأسئلة) التي أثمرتها بعض المحاولات الرائدة لاستخدام هذا الدليل في جمع مادة ميدانية جمعاً علمياً. وقد اخترت ثلاث رسائل للماجستير والدكتوراه نشر أصحابها في داخلها تلك المقترحات بالتفصيل بناء على الدعوة التي كانت منشورة في مقدمة الطبعة الأولى من هذا الدليل، والتي تكرر نشرها في هذه الطبعة أيضًا، والتي ترجو الجامعين الذين سيستخدمون هذا الدليل ألا يبخلوا بتسجيل ملحوظاتهم واقتراحاتهم سواء حول صياغة الأسئلة، أو عن إضافة أسئلة جديدة ...إلخ.

وهذه الرسائل هي على حسب ترتيب الانتهاء من إنجازها: منى الفرنواني المعنونة: بعض ملامح التغير الاجتماعي والثقافي في الريف المصري، كما تعكسه عادات دورة الحياة: دراسة متعمقة لقرية مصرية، رسالة دكتوراه أشرفت عليها علياء شكري، وقدمت لقسم الاجتماع بكلية البنات جامعة عين شمس عام 1989. والرسالة الثانية هي رسالة سميح شعلان المعنونة: الموت والمأثورات الشعبية: دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم محافظة المنوفية، وقد أنجزت تحت إشراف علياء شكري، وصفوت كمال، وقدمت لنيل درجة الماجستير إلى المعهد العالي للفنون الشعبية، بأكاديمية الفنون عام 1991. والرسالة الثالثة هي رسالة سعاد عبد العزيز خميس المعنونة: عادات دورة الحياة، دراسة فولكلورية لقبيلة المحس النوبية تحت إشراف علياء شكري، محمد الجوهري وحسن الخولى، وقد قدمت إلى كلية البنات جامعة عين شمس لنيل درجة الدكتوراه عام 1991. وقد نشرت مقترحات كل دراسة من هذه الدراسات الثلاث في فصل مستقل من فصول القسم الثالث. وفي القسم الرابع قدمت عرضا لنماذج المادة الميدانية التي جمعت بواسطة هذا الدليل أخذناها عن هذه الرسائل الثلاث نفسها.

دليل جمع عادات الطعام:

أما الدليل الثاني الذي قدمته علياء شكري في مجال العادات والمعتقدات الشعبية فقد كان حول عادات الطعام، وقد صدر بعنوان: الدراسة العلمية لعادات الطعام وآداب المائدة عن دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية عام 1993 في 238 صفحة. وقد صدر في

طبعة جديدة أيضًا عام 2015 عن سلسلة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة. واشتمل هذا الدليل على ثلاثة أقسام، يغطي الأول الأسس النظرية والمنهجية، فيؤكد على التداخل بين عادات الطعام وسائر ميادين التراث الشعبي كالأدب والمعتقدات الشعبية والدين، حيث تكشف دراسة عادات الطعام وآداب المائدة عن خطوط الاتصال الثقافي أو الاحتكاك بين ثقافتنا والثقافات الأخرى، وكذلك اتصال عادات الطعام وآداب المائدة بالظواهر الاجتماعية الأخرى، كما تكشف عن الفروق البدوية الحضرية من ناحية، والريفية الحضرية من ناحية أخرى، وهي مؤشر هام قادر على إلقاء الضوء على تطور مكانة المرأة في المجتمع. وذيلت المقدمة بمجموعة من الملاحظات الموجهة للباحث الذى يجمع مادة علمية بواسطة هذا الدليل، توضح أن أسئلة الدليل قد تركز في بعض جوانبها على العناصر المادية أو على الأشياء، وأن موضوع الخبز يحظى باهتمام أسئلة الدليل، إذ يُعد موضوع الخبز من موضوعات عادات الطعام التي حظيت بأكبر قدر من اهتمام الدارسين الأنثروبولوجيين الأجانب للمجتمعات العربية، كما توضح أهمية دراسة ميزانية الأسرة وسياسة الإنفاق، وكثرة تردد مصطلحات معينة مثل أكلات المناسبات، ودوائر انتشار أطعمة ومشروبات معينة، كالشاى والقهوة مثلاً. وأنه في بعض المناسبات والقطاعات يتم الارتداد إلى التراث مخالفاً بذلك الاتجاه العام لنسيان جوانب كثيرة منه وتجاهلها بفعل ظروف التغير الاجتماعى العام. وهناك بعض أصناف الأطعمة والمأكولات التي تبدلت مكانتها الاجتماعية، وعلاقة الأسرة الممتدة المعدلة وأكلات المناسبات والإجازات. كما توضح الملاحظات العقبات التي يمكن أن تصادف جامع بيانات دراسة عادات الطعام وآداب المائدة. وتناقش استعانة الباحث بكتب الطهي الموجودة لتتبع دورها وتأثيرها على ثقافات الطعام في البيئات التي تعيش فيها. وأهمية مراعاة الأبعاد الزمنية أو التاريخية، والجغرافية، والاجتماعية للبيانات التي يجمعها. وتوضح أن تعبير «مائدة الطعام» تعني جلسة الطعام وليس المنضدة أو الطاولة التي يوضع عليها الأكل. وتوضح البيانات التي يجب على الباحث أن يستوفيها في صدر البحث. ويغطي القسم الثانى أسئلة الدليل التي تتكون من 343 سؤالاً، تغطي الموضوعات التالية: الوجبات ومواعيدها، أكلات المناسبات، الخبز، الحبوب والبقول، اللحوم، الطيور، الأسماك، الخضراوات، طرق إعداد الطعام، طرق حفظ الطعام، الأواني والأدوات، الفطائر، الحلويات، صناعة الألبان، المشروبات، معتقدات حول الطعام، آداب

المائدة، الاتجار في المواد الغذائية، التجديدات في عادات الطعام وآداب المائدة. ويستعرض القسم الثالث جانباً من المادة الميدانية المتعلقة بالخبز في التراث الشعبي، والتي جمعت أثناء إعداد الدليل وتجربته. وهي البيانات الخاصة بتطبيق الأسئلة من 53 حتى 79 من الدليل. وتغطي موضوعات الأسماء التي يكنى بها عن الخبز، وأنواع الخبز، والأنواع التي تصنع في المنزل، والأنواع التي تصنع في الفرن العام، والأنواع التي اختفت، وأنواع الخبز التي تصنع في المناسبات، ووصف عملية العجن، ووصف عملية تقريص الخبز، والأوعية المصاحبة لذلك، والمسؤولون عن إعداد الخبز في المنزل، والأدوات التي تستخدم في الخبيز، ومدى وجود أفران خاصة بالأسرة، ووصف شكل الفرن، وكيفية إعداد الفرن للخبيز، ومدى تبادل الأسر المجاملة في استخدامها الأفران، والمحاذير التي يجب أن تراعى عند استخدام أفران الآخرين، مدى وجود فرن للمنطقة مقابل أجر، ومدى وجود أيام خاصة للخبيز، الفترة التي تفصل بين كل خبزة وأخرى، الأوعية المصاحبة للعجن والخبيز، المسؤول عن توزيع العمل عند الخبيز، أطراف عملية الخبير باعتبارها مجالاً للعلاقات الاجتماعية، احتراف الخبيز نظير أجر، وكيفية تقاضي الخبازة أجرها، المهارة في إعداد الخبز باعتبارها محكاً لمهارة المرأة بصفة عامة، تخزين الخبز، مصدر الحصول على الدقيق، كمية الخبز التي يأكلها الفرد البالغ عادة في وجبات الإفطار والغداء والعشاء. ويورد الدليل أربعة ملاحق، يمثل كل منها أداة تساعد جامع البيانات أثناء العمل الميداني، مثل تسجيل بيانات الإخباريين، وتسجيل المقتنيات، وتسجيل الصور التي يلتقطها الجامع في الميدان، ويقدم الدليل في النهاية وأخيراً ملحقا بالرسوم والأشكال الخاصة بموضوع الخبز التي تم توثيقها ميدانيًا. ونشير هنا إلى أن اهتمام علياء شكري بهذا الموضوع امتد على المستوى العربي، وفق ما نشر في كتاب «عادات الطعام في الوطن العربي» الذي صدر عام 2005 عن دار الكتاب للتوزيع بالقاهرة.

دراسات في علم الفولكلور:

شاركت علياء شكري مجموعة من الأساتذة والباحثين في الكتاب المجمع الشهير الذي حمل عنوان «دراسات في علم الفولكلور»، والذي صدر في طبعته الأولى عام 1994 عن دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ثم أعيد طبعه مرة أخرى عام 1998 عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، وطبعة ثالثة عام 2016 عن مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بجامعة القاهرة. ويقع الكتاب في حوالي 420 صفحة. يحاول هذا الكتاب تأكيد الأسس النظرية والمنهجية لعلم الفولكلور، والاحتفاء ببعض رواده، بالإضافة إلى تقديم بعض الأعمال الخاصة بالباحثين الشبان المتخصصين في هذا المجال. وينقسم إلى قسمين رئيسيين، يختص الأول بعرض بعض الأسس النظرية والمنهجية لعلم الفولكلور، حيث يعرض لميدان هذا العلم، وتعريفه، وأهميته، وأقسامه الرئيسية، وطرق جمع مادته العلمية. ويمثل هذا الفصل تلخيصاً للباب الأول من كتاب علم الفولكلور (الجزء الأول) لمحمد الجوهري. ثم تقدم علياء شكري في الفصل الثاني لواحد من أبرز رواد علم الفولكلور هو العالم الفرنسي

«فان جنب» تستعرض فيه التطور التاريخي لدراسة عناصر التراث الشعبي حتى ظهور مصطلح الفولكلور في أوائل العشرينيات، وحياة فان جنب وإنتاجه العلمي الذى يناهز الخمسين مؤلفاً، ورحلاته الميدانية إلى شمال أفريقيا وجنوب بولندا وإلى جميع أنحاء فرنسا تقريباً. وقسمت حياته إلى عدة مراحل، تبدأ الأولى بالاهتمام بالعادات الشعبية، وأبرز إنتاج هذه المرحلة كتابه «طقوس العبور». أما الثانية فقد سيطر عليه فيها الاهتمام بالأدب الشعبي ونظرياته وأشهر إنتاجه كتابه «تكوين الحكايات». أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي مرحلة التنظير القائم على التسجيل الشامل والنظرة الكلية العامة إلى التراث الشعبي الفرنسي، وأبرز إنتاجها كتاب «المدخل إلى الفولكلور الفرنسي المعاصر». وتعرض الدراسة إسهام فان جنب في وضع حدود لدراسة الفولكلور وتفسير الظواهر الفولكلورية من النواحى الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والجغرافية. وأخيراً تقييم أعماله ومزجه ببراعة بين علم الاجتماع والإثنوجرافيا والفولكلور، بيد أن أهم المآخذ على أعماله أنه اعتبر الفولكلور من العلوم البيولوجية. ويتناول محمد الجوهرى في الفصل الثالث أحد رواد علم الفولكلور على مستوى الوطن العربي وهو رائد الأدب الشعبي «عبد الحميد يونس» فيستعرض جوانب ريادته، وامتلاكه رؤية متكاملة وناضجة لبناء علم الفولكلور ورسالته، وتعريفه للتراث الشعبي. ويختتم القسم الأول من هذا الكتاب بدراسة لعلياء شكرى «أخلاقيات البحث العلمى في مجال التراث الشعبي». وسوف نعرض له بالتفصيل في ختام هذا المقال. أما ثانى أقسام الكتاب فيقدم دراسات ميدانية وتطبيقية وواقعية تغطي مختلف ميادين التراث الشعبي. ويبدأ هذا الجزء بدراسة عن الإبداع في التراث الشعبي لمحمد الجوهرى، حيث يعرض لمفهوم الإبداع، وفض الاشتباك بين مفهوم «الشعبية» القائم على التقليد والتكرار والحفظ، والإبداع القائم على مخالفة التقليد وعلى الخلق الجديد، مؤكدًا على أن عملية إنتاج التراث وتداوله وتغيره عملية مستمرة منذ بدء الخليقة ومستمرة إلى الأبد. وتحدد الدراسة أربعة أبعاد أساسية لعملية الإبداع. يتمثل البعد الأول في النظر إلى الشعبية كتقليد وتكرار، حيث تعتبر صفة التقليدية أو الشيوع أو الشعبية أو التكرار ألصق الصفات بالتراث الشعبي. ويتمثل البعد الثانى في أهمية الأفراد المبدعين ودورهم في صياغة وتشكيل التراث الشعبي، وذلك بغض النظر عن الطبقة أو الفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها. ويتعلق البعد الثالث بقضية التطوير والاستلهام كصورة من صور التجديد أو الإبداع في التراث الشعبي. أما البعد الرابع فيتناول موجات التجديد والتغيير، وفيه يتناول المؤلف الخرافات العلمية كتجديد للتراث في المجتمع الصناعي.

ثم يعرض الكتاب في الفصول التالية لمجموعة مميزة من الدراسات العلمية التي أشرفت عليها علياء شكري في مرحلتي الماجستير والدكتوراه لمجموعة من الباحثين الذين يعدون اليوم من أعلام حركة التراث الشعبي المصري، ويبدأ الفصل السادس بعرض لأحد فصول رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث سميح شعلان عن العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز. ويمثل الفصل السابع أحد فصول رسالة الماجستير الخاصة بنفس الباحث عن مظاهر الاحتفالات الجنائزية، ويتناول الفصل الثامن أحد فصول رسالة الماجستير الخاصة بالباحث محمد عمران المقومات الفنية والثقافية للإنشاد الديني الشعبي. أما الفصل التاسع فيركز على الطب الشعبي الساحلى للباحثة فاتن أحمد علي. وقد جاءت هذه الدراسة في أربعة محاور أساسية، يعرض المحور الأول للإطار النظري والمنهجي، ويناقش الثانى الممارسات العلاجية الشعبية مصنفة وفقاً للمواد والعناصر المستخدمة في إعدادها مع الإشارة إلى مدى انتشار أو انحسار هذه الممارسات زمنياً ومكانياً وطبقياً، أما المحور الثالث فيختص بعرض بعض الاستخلاصات النظرية حول خصائص نسق الطب الشعبي الساحلي. وأخيراً يعرض المحور الرابع لأهم عوامل التغير في هذا النسق. وتهدف الدراسة إلى

الكشف عن الممارسات الشعبية العلاجية الخاصة بجماعات صيادي الأسماك بساحل خليج «أبو قير» بمدينة الإسكندرية، ثم الكشف عن العلاقة بين هذه الممارسات وبين خصائص البيئة الساحلية، وما تتيحه من عناصر وإمكانات طبيعية انطلاقاً من أن أغلب أنماط الطب الشعبي في الثقافات المختلفة قد تشكلت من خلال خصوصية بيئية محددة تتميز بمواد وعناصر اجتهد الإنسان في استغلالها للوفاء بجانب حيوي من احتياجاته الأساسية، وهو مجال الطب والعلاج. وتصنف الدراسة الممارسات العلاجية إلى: ممارسات مستمدة من بعض الحيوانات البحرية، وممارسات مستمدة من أنواع معينة من الأسماك، وممارسات مستمدة من الطيور البحرية، وممارسات مستمدة من الأعشاب والنباتات البحرية، وممارسات مستمدة من الصخور والأحجار البحرية، وممارسات علاجية مستمدة من ماء البحر، وممارسات علاجية مستمدة من هواء البحر، وممارسات مستمدة من رمال البحر.

ويركز الفصل العاشر على وظائف المعتقدات السحرية عند جماعات صيادي الأسماك بساحل خليج أبي قير، للباحثة فاتن أحمد علي. وتحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على المعتقدات السحرية الخاصة بهذه الجماعات، وتبدأ بالممارسات السحرية التي تعتمد على المواد والأشكال والأشياء ذات التأثير السحري، ثم المعتقدات السحرية التي تندرج تحت ظاهرة الاعتقاد في أشياء وأفعال تجلب الحظ، وأخرى مكروهة، وأخيراً ظاهرة التوقي مما يجلب الشر والنحس. أما الفصل الأخير فيتناول ملامح التغير في الزي التقليدي للمرأة، ويركز على دراسة ميدانية لحالة البرقع في مجتمع الإمارات، مع إلقاء الضوء على ما طرأ عليه من تغيرات في الشكل والوظيفة، إلى جانب الاهتمام بكيفية تعبيره من تفاعل مع الواقع التاريخي والجغرافي لمجتمع الدراسة من جانب، ومع مختلف الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة من جانب آخر. وأجريت هذه الدراسة في حي «المرخانية» وهو أحد أحياء مدينة العين في الإمارات. كما تناولت هذه الدراسة مسميات البرقع، وماهيته، وخصائصه، وتغير وظائفه ووضعه بداية من الجبهة، والسيف وعين البرقع، والشبق، وجسم البرقع .كما تناولت أيضاً وظائف البرقع في الماضي وفي الحاضر، سواء الوظائف النفعية أو الجمالية.

الرؤية النظرية والتطبيقية للتراث الشعبي:

صدر كتاب «دراسة التراث الشعبي: رؤية نظرية ودراسات تطبيقية» عن دار المعرفة الجامعية لعلياء شكري ومحمد الجوهري عام 2003، اشتمل الكتاب على ثلاثة أبواب رئيسية اهتمت بالكشف عن الكثير من المفاهيم النظرية من خلال الدراسات التطبيقية خاصة الدراسات العالمية التي ارتبطت بعلم الفولكلور خلال القرن العشرين. تناول الباب الأول مفهوم علم الفولكلور وحدوده، وأهميته النظرية والتطبيقية، وناقش التعريفات العالمية للفولكلور، ثم تصنيفات العلم المختلفة كما رصدها الرواد، ثم عَرَّف أساليب جمع التراث الشعبي ميدانيًا ومن المدونات. وتناول الباب الثاني بعض رواد علم الفولكلور مثل الاتجاه البحثي للأخوين جريم في دراسة الأدب الشعبي، وكذا دراسة أراء فان جينب ومناقشة أعماله. ثم تناول الجانب التطبيقي من الكتاب في الباب الثالث مجموعة مهمة من الدراسات بدأت ببحث وحدة المنهج في علم الفولكلور، وبحث الاتجاه التاريخي وفلسفة التحليل التاريخي للمادة الفولكلورية. ثم بحث الاتجاه الجغرافي في إعداد أطلس الفولكلور والمحاولات العالمية والوطنية لإنشائه، خاصة محاولات هانز فينكلر والمحاولات السابقة عليه واتجاهاته المنهجية، وينتقل المؤلفان بعد ذلك للتعريف بالاتجاه الاجتماعي (السوسيولوجي) في الدراسات الفولكلورية العالمية خاصة أوروبا، مشيرًا إلى مفهوم حملة التراث الشعبي بين الريف والحضر والفئات والطوائف الخاصة، والمبدعون من أفراد المجتمع، ثم رصد حركة التراث الشعبي داخل المجتمع،

ويختتم الكتاب ببحث الاتجاه النفسي ودراسة الطابع القومي من خلال التحليلات السيكولوجية لطبيعة مواد التراث الشعبي.

التغير الاجتماعي والثقافي في الوطن العربي:

أصدرت علياء شكري مجموعة من الدراسات المهمة حول التراث الشعبي العربي، انعكست معظمها على قضايا وموضوعات رسائل الماجستير والدكتوراة التي أشرفت عليها. وفي هذا الإطار صدرت الطبعة الثانية لكتاب «بعض ملامح التغير الاجتماعي الثقافي في الوطن العربي: دراسات ميدانية لثقافة بعض المجتمعات المحلية في المملكة العربية السعودية» عن دار الثقافة للنشر والتوزيع عام 1983 في 484 صفحة ضمن سلسلة علم الاجتماع المعاصر رقم 23. وقد أعيد نشره مرة أخرى عام 2005 عن دار الكتاب للتوزيع. وتشير مؤلفة الكتاب إلى أنه يضم عدداً من الدراسات التي تمثل القسم الأول من مجموعة من الدراسات الميدانية التي تستهدف إلقاء الضوء على بعض ملامح التغير الثقافي الاجتماعي في الوطن العربي، وأن هذه الدراسات تُعد الأولى من نوعها عن هذه المجتمعات. وعن أبرز أهداف هذه الدراسات، فهي أنها تشكل فرصة لاختبار الأدوات العلمية والأدلة الميدانية الخاصة بدراسة التراث الشعبي. ولقد اختبرت تلك الأدوات كثيراً في المجتمع المصري (على اختلاف محافظاته وريفه وحضره) ولكنها كانت الفرصة الأولى لاختبارها خارج المجتمع المصري، ومن ثم إجراء مقارنات بين عناصر الثقافة التقليدية بين أجزاء المجتمع العربي المختلفة. وتمثل هذه الدراسات عملية تسجيل شامل لبعض عناصر الثقافة التقليدية، أو بعض أجزاء التراث الشعبي في المجتمعات المحلية موضوع الدراسة. وتوضح علياء شكري أنها حاولت أن تسير كل الدراسات على منوال واحد، أو على الأقل على نهج متقارب، لأن ظروف كل مجتمع كانت تتدخل دائماً في تقديم موضوع على آخر، أو المساعدة على تفصيل وخدمة موضوع أكثر من الموضوعات الأخرى، ومن ثم فقد بذلت كل جهد ممكن لكي تخرج تلك البحوث بصورة منمطة. ويستعرض الجزء الأول منها الأرض والناس، فيعرض للمحة تاريخية جغرافية ولمحة عن السكان، ثم تصويراً للنشاط الاقتصادي الأساسي. وبعد ذلك يأتي جزء ثان يغطي العادات الشعبية، ومن أبرزها دورة الحياة بمراحلها الثلاث: الميلاد، والزواج، والوفاة. وقد خصصت في بعض الدراسات فصول أو فقرات مستقلة تحت هذا الجزء لدراسة عادات وآداب الطعام. ويمثل الجزء الثالث دراسة لبعض عناصر المعتقدات الشعبية، حيث حاولت المؤلفة أن تبرز موضوعين أو ثلاثة لتجنب المصاعب التي كانت تواجه دراسة هذا الموضوع. ولكى تقدم أساساً مشتركاً للمقارنة سواء على المستوى الوطني أو القومي فيما بعد، فقد أبدت علياء شكري اهتماماً خاصاً بموضوعي الكائنات فوق الطبيعية، والطب الشعبي. وكان من المنطقي - لدى الإخباريين - أن ينظر إلى الجن (وهم أبرز الكائنات فوق الطبيعة في نظر المعتقد الشعبي) باعتبارهم أمراً وارداً في تراث الاسلام الصحيح جاء ذكرهم في القرآن. ولا شك أن تلك الإشارة كانت تمثل سلاحًا ذا حدين، فهي تربط الإخباري بالتصور القرآني للجن دون سواه. وقد جاءت تلك الموضوعات على قدر من التجانس في أسلوب المعالجة. وفي ختام الدراسة تناولت علياء شكري الاتجاهات العامة للتغير، من خلال بحث التغير الخاص بالمملكة العربية السعودية في ظل ظهور البترول، فضلاً عن التغير في القطاع الزراعي والهجرة والتعليم، وكذا اتجاهات التغير في عناصر الثقافة وشكل النشاط التجارى والثروة الحيوانية، ووسائل النقل التقليدية والحديثة، والصناعات المحلية والتقليدية، والبيت القروي، وعادات الطعام وآداب المائدة، وعادات دورة الحياة، ووظيفة المسجد، والأعياد الشعبية والطب الشعبي بالمملكة.

الريادة في مجال بحث المرأة العربية :

يُعد بحث المرأة المصرية والقضايا المرتبطة بها من أهم المحطات العلمية التي اهتمت بها علياء شكري في

رحلتها العلمية. وقد كانت صاحبة ريادة في هذا المجال قبل بدء الاهتمام الرسمي بقضايا المرأة على المستويين الوطني والعربي. وقد تأسست أبحاث علياء شكري حول المرأة في إطار مشروع بحثي ضخم على النطاق الدولى أُجري بالإشتراك مع منظمة العمل الدولية بجنيف عام 1981. وكان من بين المحاور الرئيسية للدراسة التقييم النقدي لأنشطة المرأة الاقتصادية غير المنظورة وغير المدرجة بالإحصاءات الرسمية. وقد أجريت هذه الدراسة باستخدام أحدث الأساليب والأدوات البحثية وقتها مثل جداول استخدام الوقت وغيرها. وكانت نتائج هذا البحث منطلقا لبحوث أخرى جديدة قامت بها علياء شكري بحثًا وإشرافًا. وقد أثمر ذلك مجموعة من الكتب والأبحاث، جاءت على النحو التالي:

- قضايا المرأة بين التراث والواقع، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعي مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2017.
- المرأة في الريف والحضر، دراسة لحياتها في العمل والأسرة (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2012.
- المرأة والمشكلات السكانية في العالم الثالث، (بالاشتراك)، مركز الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة القاهرة، ترجمات، 2005.
- المرأة والمجتمع، وجهة نظر علم الاجتماع (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2012.
- علم اجتماع المرأة (بالاشتراك)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2015.

وسنعرض هنا للكتابين الأولين كنموذج لهذا الاتجاه، الأول هو كتاب «قضايا المرأة المصرية بين التراث والواقع: دراسة للثبات والتغير الاجتماعي والثقافي» الذي صدر عن مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام 2003 في 443 صفحة ضمن تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعى رقم 13، وقد صدرت طبعة جديدة من هذا الكتاب عام 2017. وقد نالت المؤلفة عن هذه الدراسة جائزة أفضل عمل ثقافي عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في العام نفسه (2003). وتتمثل الإضافة الأساسية في هذا الكتاب في الاعتماد الكامل على المنهج الأنثروبولوجى، مع تجديده وتطويره، وتطويعه ليلائم دراسة مجتمع تاريخي عريق كالمجتمع المصري. وربما كان من أبرز تلك الإضافات المنهجية استخدام أسلوب فريق العمل في هذه البحوث الميدانية، الذي مكن المؤلفة من أن تغطي الكثير من المجتمعات، ومزيداً من الحالات، مع الالتزام بالدقة والمستوى العلمي. كما كشفت كيف يلعب التراث بوجه عام، والمرجعية الدينية بشكل خاص، دوراً مهما في تكوين فكر وثقافة المجتمع المصري ووعيه بالقضايا التي تهم المرأة على وجه الخصوص. فعلى الرغم مما حظيت به قضايا المرأة من اهتمام ورعاية على الساحة المحلية والعالمية، وما شغلته في فكر المتخصصين والمهتمين بشؤون المرأة، إلا أن التراث قد لعب - وما يزال - الدور الأقوى في تشكيل فكر المجتمع المصري. والمشكلة مع هذه المرجعية التراثية ذلك التناقض الغريب بين القول والفعل، حيث يصل القول إلى حد المثالية، بينما

تسير الممارسات في الطريق المعاكس لذلك في كثير من الأحيان. وهناك متغير آخر وسيط بالغ الخطر والتأثير يتمثل في الفهم الخاطئ المعوج لبعض النصوص الدينية. ونجد دائما من يتولى تطويع مثل هذه النصوص الدينية حتى يجد مبرراً لسلوكه أو لموقفه في قضية ما، ويحقق ما يصبو إليه من أهداف وأطماع. وفي هذه القضايا نجد دعما وتبريراً من الموروث الشعبي، قد يفوق في تأثيره أحيانا دور المرجعية الدينية، أو الفهم الشعبي المحلي للدين. وقد اتضح - على أية حال - أن تأثير كل من الموروث الثقافي والمرجعية الدينية يختلف باختلاف الزمان والمكان، والوضع الطبقي، وظرف التطور الاجتماعي وغير ذلك من المتغيرات. وقد لفت النظر في غير موضع أن بعض عناصر التراث التي قد يبدو للوهلة الأولى أنها قد اندثرت، تدب فيها - عند توافر شروط اجتماعية وثقافية معينة - حياة جديدة وتنتابها موجة من الازدهار، ونجد المرأة - في قضية معينة - تنتكس وترتد عائدة إلى وضع أسوأ أو أدنى كانت قد عبرته منذ فترة، بعد أن كان قد خيل للدارس المدقق أنه لن تكون إليه عودة أبداً. ذلك أن التراث قد أثبت أنه ليس شيئاً مقدساً ولا ثابتاً، ولكنه يتسم بقدر هائل من المرونة والقدرة على إعادة التشكل وفقاً للظروف المجتمعية. الأمر الذى يعلمنا بوضوح أن دور هذا التراث يتحدد وفقاً للمدخلات الثقافية والاجتماعية في كل عصر. فهو قادر على استدعاء مفاهيم دينية وتفسيرات بعينها لبعض النصوص الدينية، وابتكار مفاهيم جديدة: «كأخلاق القرية» أو «الأصالة»، أو «الحفاظ على الهوية»، أو رفض «الاستعمار الثقافي» أو التصدي لتيارات وقوى «العولمة»...إلخ.

وتضيف علياء شكري قولها: حائط المقاومة الاجتماعية عندما يتهاوى ويضعف، أو أحيانًا يسقط، فإنه يتكئ أول ما يتكئ على أضعف العناصر والقوى الموجودة على المسرح الاجتماعي، وأعنى بها المرأة. فالعودة إلى التراث وإلى الماضي الجميل تكون أقرب تطبيقاتها على المرأة، التي نجدها وبعد كل ما حصلت من تعليم وبذلت من جهد للمشاركة في الحياة العامة، بعد كل ما حصلته من مقومات القوة تتنازل عن كل ذلك طواعية واختياراً، وتختار التزام البيت، والبعد عن المعاصي (مخالطة الرجال في ميدان العمل)، فتجرد نفسها من كل أسلحتها، وتعود إلى الوراء - في لحظة واحدة - لترتد إلى ما كانت عليه جدة جدتها قبل قرن كامل. ولكن هذا البحث يعلمنا أنه لا يمكننا - برغم كل شيء - أن ننعت التراث بالثبات أو الجمود. فقد رأينا بوضوح ساطع كيف يقبل الاستجابة للتغيرات الناجمة عن الاتصال بالآخرين، وعن منجزات الثورة المعاصرة في الاتصالات، وهي وغيرها مثيرات ومحفزات لتغيرات مهمة في شروط الواقع الاقتصادية والاجتماعية، أدت - وتؤدي - في غير قليل من الحالات إلى هز هذا الثبات النسبي للتراث، وتجعله يفقد توازنه أحياناً. ويقدم هذا الكتاب شواهد واقعية بعيدة الدلالة لتلك العلاقة الجدلية بين التراث وتجدد الواقع (أو بين التراث والمعاصرة - كما يحلو للبعض أن يسموها) وهي شواهد يمكن أن ترشّد رؤيتنا لهذه العلاقة بعيداً عن الرؤى الأيديولوجية والمواقف المسبقة، والنزعات الخطابية. وتجسد كل ذلك مجموعة وفيرة من النتائج والملاحظات والاستخلاصات التي يجدها القارئ مبثوثة بين دفتي هذا الكتاب. ولفهم التفاوت الهائل الواضح في الثقافة المصرية وفي الممارسات الاجتماعية في المجتمع المصري بين حقوق الرجل وحقوق المرأة رأت علياء شكري أنه لابد من التعرض للواقع القائم فعلاً من خلال دراسة بعض القضايا المحددة التي تم اختيارها وفقاً للمحكات التالية:

1. أن ترتبط بالقضايا المعاصرة المتضمنة على المستوى العالمي في الأجندة الدولية بشأن المرأة.
2. أن ترتبط بالتغيرات التشريعية المثارة في الآونة الأخيرة.
3. أن تكون من القضايا المصرية المثارة على المستويين الرسمي والشعبي (كحق المرأة في اختيار شريك حياتها - اختيار تحررها من الحياة الزوجية - خروجها للعمل).

4. أن يقبلها أو يضيف إليها لجنة من المحكمين المهتمين بقضايا المرأة، ومن بينهم هيئة بحث التراث الموقرة.

وفي ضوء المحكات السابقة تم تحكيم بعض القضايا حرصًا على مراعاة الرؤى ووجهات النظر المختلفة للمهتمين بقضايا المرأة، والاستفادة من آراء أعضاء هيئة البحث، وما طرحته الدراسة الميدانية، فقد تم اختيار القضايا التالية ودراستها في هذا الكتاب على النحو التالي:

أولاً: الاختيار الزواجي وارتفاع السن: مازالت قضية حرية المرأة في اختيار الشريك تمثل مشكلة تواجه الفتيات في بعض المجتمعات، رغم أن الدين منحها هذا الحق. فبعض الأسر مازالت تمارس القهر على بناتها وتجبرهن على الزواج ممن يختارونه هم زوجاً لها دون أخذ رأي الفتاة. وربما يرجع ذلك إلى الثقافة السائدة في المجتمع أو ظروفه الاقتصادية. كما أن ارتفاع سن الزواج يمثل ظاهرة ملموسة في كل المجتمعات المدروسة. وقد أوضحت الدراسة الميدانية مدى التغير الذى لحق بهذه القضية، وهو تغير راجع إلى أسباب منها: انتشار التعليم، خروج المرأة للعمل، الظروف الاقتصادية، ارتفاع تكاليف الزواج...إلخ.

ثانياً: حقوق المرأة المطلقة ورعايتها ورعاية الأبناء: تعد قضية الطلاق- وما يترتب عليها من مشكلات تواجه المرأة والأبناء - من القضايا المهمة، إذ تعاني المطلقات من سوء إجراءات التنفيذ الخاصة بالمحاكم، بالإضافة إلى الوهم القائل (إن الشقة من حق الزوجة)، مع العلم بأن الشقة من حقها في فترة الحضانة فقط. كما تمثل الإقامة بالنسبة للمرأة المطلقة مشكلة أخرى حيث هناك بعض الأسر التي تصر على إقامة المطلقة معها، وأخرى ترفض إقامة ابنتهم معهم، وخاصة في المجتمع الحضري. وربما يرجع ذلك لسوء الحالة الاقتصادية والظروف المعيشية بالإضافة إلى نظرة الأهل والمجتمع لهذه المطلقة. أما إذا كان لديها أبناء، فقد تضاف إلى مشكلاتها مشكلة أخرى إذا تخلى الأب عن هؤلاء الأبناء، فتقوم هي بدور الأم والأب معاً. كما تعاني كثرة من النساء المطلقات أو الراغبات في الطلاق من قصور في إنهاء بعض الإجراءات الخاصة بقضاياهن مثل حقها في الحصول على الطلاق أو مؤخر الصداق أو المتعة... إلخ. ففي الحالات التي تحصل فيها على حكم بالطلاق، قد تتعثر إجراءات التنفيذ. وهذه المشكلة انتشرت بشكل واضح في بعض المجتمعات، خاصة حيث تتراجع القيم مما قد يؤدي إلى مقاضاة المرأة لزوجها للحصول على حقوقها إذا فشلت الحلول الودية في تصفية الموقف.

ثالثاً: حق المرأة في الميراث وأشكال التحايل: قضية الميراث قضية محيرة وشائكة، والجميع يعلم أن الميراث حق للمرأة شرعاً، ولكن هناك بعض المجتمعات التي تبرر حرمانها من هذا الحق، استناداً إلى الموروث الثقافي. كما أن هناك مجتمعات أخرى تتحايل على هذا القانون السماوي، وتجد لنفسها المبرر لهضم هذا الحق أو التلاعب فيه بقصد إجبار المرأة على التنازل عن حقها، أو ترجمة هذا الحق إلى أموال سائلة، خاصة إذا كان الميراث أراضي أو عقارات. وكثيراً ما تشهد مثل هذه الحالات إصراراً على بخس ثمن هذه الأشياء، أو التمييز بين الأبناء في هذا الحق. وعلى سبيل المثال: يكتب الأب قطعة أرض للابن الذكر، ويبرر ذلك لنفسه بأنها نظير خدمة الابن للأب أو مساعدته في الأرض... وهكذا مما أدى إلى وقوف المرأة أمام أهلها في المحاكم للمطالبة بحقها الشرعي في الميراث.

رابعاً: حق المرأة في التعليم: بالرغم من تغير نظرة الناس إلى أهمية تعليم المرأة وازدياد الإقبال عليه، إلا أن الدراسة الميدانية أوضحت أن هناك بعض المجتمعات تعاني فيها المرأة من حرمانها من التعليم، بحجة الخوف عليها من الانحراف في مراحل التعليم العليا، وسفرها بعيداً عن المجتمع التي تعيش فيه. ومن شأن ذلك أن يؤدي إلى اقتصار تعليمها على المرحلة الأولى للتعليم الأساسي أو المتوسط، حيث المدرسة بجوار المسكن، ويمكن متابعة الفتاة في الذهاب والإياب للمدرسة أى أن «البنت تحت نظرهم في الرايحة والجاية».

خامساً: حق المرأة في العمل: باتت قضية خروج المرأة للعمل من القضايا الحيوية، إذ مازالت المرأة تعاني من حرمانها من شغل بعض الوظائف، بالإضافة إلى تخلف نظرة بعض الأزواج الذين يرون أن راتب الزوجة هو من حق الزوج لأنه هو الذى أعطاها حق خروجها للعمل، وأن الزوجة - على حد قول هؤلاء - تمثل الدجاجة التي تبيض كل يوم، وهو صاحب الدجاجة فمن حقه البيض (الدخل). وإذا لم تقبل فسوف يحرمها من هذا الحق. يضاف إلى ذلك قيام المرأة بالعديد من الأعمال غير المأجورة في بعض المجتمعات دون اعتراف من جانب الزوج بهذه الأعمال. وقد ينسى أنها إن لم تكن تعمل، فهي التي هيأت الظروف والجو المناسب لزوجها للقيام بعمله. أما إذا كانت تعمل فبالإضافة إلى عملها يطالبها الزوج بعد عودتها من العمل بالقيام بجميع أعمالها المنزلية، فهي تجمع بين دوري المرأة العاملة وست البيت.

سادساً: استقلال المرأة بالذمة المالية: تختلف هذه القضية من مجتمع محلي إلى آخر رغم أن الدين منح المرأة هذا الحق، بالإضافة إلى حق الزوج في الإنفاق دون النظر إلى ما تملكه هي (لقوله تعالى: «الرجال قوامون على النساء» صدق الله العظيم). وهذه القضية لم تكن مطروحة قديماً في بعض المجتمعات، ولكنها أخذت تظهر على نطاق واسع في الآونة الأخيرة - وخاصة في المجتمع الريفي - نتيجة تعليم المرأة وخروجها للعمل أو سفرها للخارج. ولهذا أصبحت تستقل بذمتها المالية بعكس ما كان سائداً في الماضى، وهذه القضية كثيراً ما تهدد كيان الأسرة.

فعلى سبيل المثال يرى الزوج أنه صاحب الفضل في خروجها للعمل، وأن من حقه هذا الدخل. ومن هنا تأتي الخلافات الزوجية. وقد ترى الزوجة مبرراً لاستقلالها بذمتها المالية للمثل القائل: «يا مأمنه للرجال يا مأمنه للمية في الغربال». وأنها: «غريبة وإن طالت عشرتها»، ويمكن طلاقها في أى وقت، ولذلك فهي تحرص على تأمين مستقبلها ضد غدر الزمن. كما ينظر المجتمع للرجل الذى تستقل زوجته بذمتها المالية على أنه يتسم بشيء من عدم الرجولة، ويحول دون إقدام الزوجة على شراء أي شيء من دخلها باسمها هي تبعاً للقيم المجتمعية، وخاصة في المجتمع الريفي.

سابعاً: سفر الأزواج والزوجات للخارج: هي قضية تهم كل الأمهات، وبالذات في حالة سفر الزوج حيث تقوم الزوجة بدور الأم والأب، والعكس إذا سافرت الزوجة. وفي كل الحالات قد يترتب على هذه القضية انحراف الأولاد أو انحراف بعض الأزواج أو الزوجات بغرض الإشباع العاطفي غير المشروع في حالة بعد أحد الزوجين عن الآخر. وتكون النهاية هدم الأسرة أو وجود الزوجة الثانية وخلق مشكلة تعدد الزوجات.

ثامناً: قضية تعدد الزوجات: هذه القضية من القضايا التي تشغل بال كل النساء، ولكن النظرة إليها تختلف من مجتمع إلى آخر. فهناك بعض المجتمعات التي ترى أنه يحق للزوج هذا التعدد، بالإضافة إلى وجود مبرر لهذا التعدد مثل المكانة الاقتصادية، والقوة الجنسية عند الرجل، والرغبة في الكثرة العددية (العزوة). وقد تتقبل نساء هذا المجتمع ممارسة الزوج لهذه الرخصة. وهناك مجتمعات أخرى تغيرت فيها الصورة وانتشرت ظاهرة تعدد الزوجات أيام الانفتاح وانتعاش المستوى الاقتصادى، خاصة في أوساط الفئات الحرفية والمتوسطة التعليم نتيجة سفرهم للخارج. وهناك مجتمعات أخرى تغيرت فيها معالم هذه الظاهرة، وباتت تنتشر بين الطبقات العليا والدنيا على السواء. ويرجع انتشارها بين الطبقات العليا إلى المكانة الاقتصادية الميسورة وسهولة الحصول على شقة أو الإنفاق على الزوجة الأخرى. أما بين الطبقات الدنيا فقد يؤدي سوء الأحوال الاقتصادية إلى هروب الزوج من المسؤولية والزواج بأخرى بغرض حل مشكلة الفقر والأمل في تحسين أحواله الاقتصادية.

تاسعاً: حق المرأة في الترفيه والعناية بالنفس: هذه القضية من القضايا الجديدة التي أفرزتها الدراسة الاستطلاعية؛ حيث إن المرأة كإنسان لها الحق في ذلك كالرجل، ومن حقها الاستمتاع بما حولها. ولكن

هنـاك بعـض المجتمعـات الـتي تعـانى فيهـا المـرأة إذا حاولـت مجـرد بـذل شيء مـن الجهـد أو الوقـت أو المـال للعنايـة بنفسـها أو الخـروج للترفيـه أو غـير ذلـك. ويرجـع ذلـك للمـوروث الثقـافي لهـذه المجتمعـات. فالمجتمـع البـدوي- علـى سـبيل المثـال - يحـرم المـرأة مـن حقهـا في الترفيـه والاسـتمتاع بمـاء البحـر الـذى تعيـش بجـواره، ولا تسـتطيع مجـرد الاقـتراب منـه. وإن كانـت المـرأة في كل مجتمـع تخلـق لنفسـها ولنظيراتهـا صـوراً مـن الترويـح والأنشـطة الـتي تجعـل الحيـاة أجمـل أو أخـف قسـوة. ويسـتعرض تقريـر الدراسـة جانبـاً مـن تلـك الأنشـطة الـتي تـم رصدهـا في مجتمعـات البحـث.

عاشـراً: صور العنـف ضد المـرأة: وهي مـن القضايا الـتي تلازمها طـوال فترة حياتهـا - أى مـن الطفولة حتى الكهولـة - إنمـا تختلف صـور العنف باختـلاف المراحل العمرية للمـرأة. من ذلك مثلاً ممارسـة الختـان للأنثى، الذى يعد أول شـكل من أشـكال العنف في المراحل المبكرة من عمرهـا. كما يعد تمييـز الذكور عن الإنـاث في معظم المجتمعات بشـكل مجحف شـكلاً من أشـكال العنف.

كمـا تمثـل الإهانـات الـتي تواجههـا المـرأة بعـد الـزواج - إمـا بالسـب أو بالضـرب - أشـكالاً صريحـة مـن العنف...إلـخ. فالمـرأة معرضـة للعنـف طـوال حياتهـا، ولكـن النظـرة إلى أشـكال العنـف تختلـف مـن مجتمـع لآخـر. مـن ذلـك مثـلاً أن البعـض مـن أبنـاء المجتمـع الريفـي يسـتندون في قضيـة ضـرب الزوجـات - قديمـاً - إلى المرجعيـة الدينيـة، بالادعـاء بـأن الديـن أبـاح ذلـك. ويـبرر آخـرون عمليـة الضـرب بأنهـا تعبـير عـن قيمـة الزوجـة وإعـزاز الرجـل لهـا.

ولكـن هـذه الصـورة تغـيرت حاليـاً، وأصبحـت بعـض الزوجـات ترفـض أسـلوب الضـرب، وربمـا يرجـع ذلـك إلى تعليـم المـرأة وخروجهـا إلى العمـل، ومـن شـأن ذلـك أن يـؤدي في بعـض الحـالات إلى المشـاكل الأسـرية وربمـا الطـلاق. وعلـى العكـس مـن ذلـك مـا نلاحظـه في المجتمـع البـدوي الـذي يرفـض عمليـة ضـرب الزوجـات. مـن ذلـك مثـلاً أنـه إذا ضـرب الـزوج زوجتـه بالكـف (بالقلـم) علـى وجهها، يدفـع غرامـة قدرهـا: جمـل أو قيمـة الجمـل عـن كل إصبـع مـن أصابـع اليـد. أمـا في المجتمـع الحضـري - وخاصـة في الشـرائح الدنيـا - فعمليـة الضـرب وإهانـة الزوجـات وطردهـن في أوقـات متأخـرة مـن الليـل تـكاد تمثـل أمـراً مـن أمـور الحيـاة اليوميـة فيـه، ربمـا بسـبب تراجـع القيـم بالمجتمـع.

أمـا الكتـاب الثـاني في إطـار اهتمـام علياء شـكري بقضايـا المـرأة فقـد جـاء بعنـوان «المـرأة في الريـف والحضـر: دراسـة لحياتهـا في العمـل والأسـرة بالاشـتراك مـع حسـن الخـولي وأحمـد زايـد، وقـد صـدر في عـدة طبعـات منهـا دار المعرفـة الجامعيـة بالإسـكندرية عـامي 2000، و2012. وقـد سـعت علياء شـكري وزملائهـا مـن خـلال هـذا الكتـاب لإرسـاء دعائـم مدرسـة علميـة متكاملـة في البحـث الأنثروبولـوجي. وبـدأت الكتـاب باسـتعراض مشـكلة البحـث ورصـد المـرأة في العالـم الثالـث بـين النظريـة والواقـع، ثـم الإجـراءات المنهجيـة والخـبرات المسـتفادة، حيـث سـجلت مناطـق الدراسـة بمحافظـة الفيـوم، واختيـار عينـات البحـث، ثـم الملامـح الإحصائيـة لمجتمعـات الدراسـة الريفيـة والحضريـة، والأسـر المختـارة، ثـم الأنشـطة وتوزيعـات الوقـت في وحـدات المعيشـة الريفيـة والحضريـة، حيـث تـبرز نشـاطات المـرأة الحرفيـة، والمرتبطـة أيضًـا بعـادات المـنزل والحقـل، ثـم الموقـف التعليـمي للمـرأة والرعايـة الصحيـة في الريـف والحضـر، خاصـة مـا يرتبـط بعـادات الحمـل والـولادة، والممارسـات الطبيـة الشـعبية مـن حيـث التعـرف علـى المـرض وطـرق العـلاج الشـعبي. ثـم يسـتعرض الكتـاب قضايـا أخـرى متعلقـة بالمـرأة مثـل المشـاركة في اتخـاذ القـرار، والخصوبـة وخاصـة مـا يرتبـط بالممارسـات الشـعبية الخاصـة بالإنجـاب وحجـم الأسـرة، فضـلاً عـن عـادات وتقاليـد الـزواج في الريـف والحضـر.

التراث الشعبي في المكتبة الأوربية:

وفي إطـار جهـود علياء شـكري في التعريـف بالاتجاهات العالميـة في بحـث التراث الشـعبي، صـدرت الطبعـة الثانيـة

من كتابها المعنون «التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوربية» عام 1979 عن دار الثقافة للنشر والتوزيع بالقاهرة عام 1979. ويعرض الكتاب لمجموعة من الدراسات المنشورة في الغرب حول الفولكلور المصري، وقد كشفت علياء شكري عن الاتجاهات الأوروبية في بحث الفولكلور المصري في أكثر من حقبة زمنية، وأشارت في مقدمتها إلى أن هذا الكتاب يحاول أن يعرف القارىء العربي بعض المؤلفات الفولكلورية التي كتبت باللغات الأوروبية، والتي يمكن أن تكون حافزًا لكثير من الباحثين المصريين والعرب لخوض غمار هذا الميدان المهم من ميادين الدراسة العلمية، وهو «التراث الشعبي». وقد راعت في اختيارها لتلك المؤلفات عددًا من الاعتبارات المتنوعة، أولها وأهمها المكانة المتميزة للكتاب الذي تعرض له كعلم من معالم دراسة التراث الشعبي المصري. ويمكن القول بأن كل كتاب يمثل بالنسبة لموضوعه ولعصره علمًا بارزًا وإسهامًا علميًا متميزًا، كما أخذت المؤلفة في الاعتبار أيضًا ألا يكون الكتاب المعروض قد انتشر أو عُرف على نطاق واسع للقارىء العربي، إما بسبب اللغة المكتوب بها، أو لغير ذلك من أسباب، وهو ما دفعها إلى إغفال كتاب وليم لين «المصريون المحدثون» الذي عرفه القارىء العربي في ترجمة عدلي نور مطلع الخمسينيات.

وقد بدأت علياء شكري كتابها المهم بعرض للمجلد الثاني من موسوعة «وصف مصر» الذي صدر مطلع القرن الـ19 تحت عنوان «دراسة العادات والتقاليد الشعبية» للمؤلف الفرنسي جلبير جوزيف شابرول، حيث استعرضت «موسوعة وصف مصر» عامة، ثم مؤلف الكتاب ثم فصول الكتاب الستة، وعلاقة شابرول بالمصريين واتجاهه الاجتماعي. أما الكتاب الثاني فقد صدر عام 1927 بعنوان «فلاحو الصعيد» الذي ألفته الأنثروبولوجية البريطانية وينفريد بلاكمان. ويحمل الكتاب عنوانًا فرعيًا هو: حياتهم الدينية والاجتماعية والصناعية المعاصرة، مع إشارة خاصة إلى رواسب العصور القديمة. حيث عرضت شكري إلى أهداف الدراسة والمنهج المتبع لدى بلاكمان، ومحتويات الكتاب الذي تناول: القرى المصرية وسكانها- النساء والأطفال- الزينة والحلي الشخصية- الميلاد والطفولة- الزواج والطلاق- طقوس الخصوبة- الموت والشعائر الجنائزية- النزاعات بين القرى (قانون الثأر)- الصناعات التقليدية (سوق القرية)- الزراعة وطقوس الحصاد- السحرة والسحر- طبيب القرية الشعبي- العين الشريرة وخرافات أخرى- العفاريت- الشيوخ المسلمون والقديسون الأقباط- الأعياد الدورية- راوي (شاعر) القرية وحكاياته- المماثلات المصرية القديمة. أما الكتاب الثالث الذي عرضته علياء شكري فكان للألماني هانز ألكسندر فنكلر بعنوان «الفولكلور المصري» الذي صدر عام 1936. استعرضت المؤلفة أهمية الكتاب كمرجع في دراسة الفولكلور المصري، ومحتويات الكتاب، والمشكلات المنهجية، وأخيرًا دراسة فينكلر للمحراث وأنواعه وما يتعلق بهذه الدراسة من نتائج خاصة بالأنماط والمفردات. ثم انتقلت لاستعراض محاولات فينكلر

لعمل أطلس فولكلور مصري عقد الثلاثينيات من القرن 19. مشيرة إلى خطة فينكلر في دراسة وجمع المادة وعرضها، والبعد المكاني والبعد الزماني كأساس للاختيار، فضلاً عن اختياره للثقافة المادية والثقافة الروحية كأساس في جمع المادة وطريقة عرضها.

وتستكمل علياء شكري عرضها للتراث الشعبي المصري في المكتبة الأوروبية، لتعرض لنا كتاب العالم الألماني أنو ليتمان الذي نشره عام 1941 تحت عنوان «السفر الجليل في أخلاق وعادات سكان وادي النيل». حيث سجلت الجوانب المنهجية والموضوعية للمحاولة التي قام بها ليتمان لتسجيل التراث الشعبي المصري في ثلاثينيات القرن العشرين، إذ يعد الكتاب عبارة عن تقرير مطول استكتبه ليتمان أحد المصريين عام 1935. وقد طلب ليتمان من ذلك المواطن القاهري أن يصور في هذا التقرير عادات وأخلاق المصريين، مع الاهتمام بإبراز خصائص المصري وسماته العامة في ثنايا الحديث، فاشتمل التقرير على عدة فصول حملت عناوين: أخلاق المصريين- ملابس المصريين- ولادة الطفل- السبوع- الختان- تعليم الطفل- الأفراح عند المصريين- أغاني العوالم- مآتم المصريين- محازن النساء- زيارة القبور في المواسم- خرافة النداهة. وكان ثمرة تلك المحاولة كتاب ليتمان الذي نشره في أصله العربي مع ترجمة دقيقة إلى اللغة الألمانية، وقدم لها بعض الملاحظات المهمة. أما الكتاب السادس فهو من تأليف العالمين الألمانيين رودلف كريس وهوبرت كريس- هينريش، ويحمل عنوانًا فضفاضًا بعض الشيء وهو «المعتقدات الشعبية في العالم الإسلامي»، وقد صدر في مجلدين أولهما عام 1960، ويدور حول «الأضرحة وتقديس الأولياء»، وصدر المجلد الثاني عام 1962 ويدور حول السحر والتمائم والزار. وقد تناولت علياء شكري في هذا الكتاب الجزء المتصل بالأولياء في مصر، حيث أشارت إلى المفاهيم والأسس العامة لتكريم الأولياء، وتكريم الأولياء في مصر، ثم كشفت عن الملاحظات المنهجية والموضوعية بالكتاب.

وتناولت علياء شكري في الكتاب السابع الدراسة التي أعدها محمد الجوهري عن «استخدام أسماء الله في السحر في المؤلفات المنسوبة للبوني»، والتي تقدم بها لنيل درجة دكتوراة الفلسفة من جامعة بون بألمانيا الغربية عام 1966، وقدمت هذه الرسالة باللغة الألمانية، وطبعت في كتاب في بون عام 1968. تناولت المؤلفة رسالة الجوهري من خلال استعراض الدراسات السابقة وهدف البحث، ثم عرضت للفصل التمهيدي الذي ناقش أهمية الأسماء بصفة عامة والأسماء الإلهية خاصة في السحر، ثم شخصية البوني، والفرق بين السحر الشعبي والسحر الرسمي. ثم استطردت في عرض أبواب الدراسة بداية من الباب الأول الذي تناول تواتر الأسماء الإلهية والعلوم السحرية، وشروط الاستخدام السحري للأسماء، وأهداف الممارسة السحرية، ثم الباب الثاني الذي تناول موضوع «الاسم الأعظم»، ثم الباب الثالث «الأسماء الحسنى التسعة والتسعون»، وأخيرًا ملاحق الكتاب. أما الكتاب الأخير في مؤلف علياء الشكري فكان رسالة علياء شكري نفسها والتي حصلت فيها على درجة الدكتوراة في الفلسفة من جامعة بون عام 1968 بعنوان «الثبات والتغير في عادات الموت في مصر منذ العصر المملوكي حتى العصر الحديث». وهي الرسالة التي عرضنا لها في بداية هذا المقال.

ويلاحظ أن المؤلفة قد ركزت في معظم اختياراتها على الدراسات الألمانية أو التي صدرت بالألمانية، إذ نجد خمس دراسات من بين الدراسات المعروضة لمؤلفين ألمان أو كتبت باللغة الألمانية، وهي دراسات: ليتمان- فينكلر- رودلف كريس وهوبرت كريس- محمد الجوهري- علياء شكري. وقد حرصت المؤلفة في عرضها لكل كتاب أن تركز قدر الإمكان على الجوانب المنهجية والخبرات العلمية التي خرج بها المؤلف من دراسة المجتمع المصري، دون أن تغفل إلقاء الضوء الكافي على محتويات الكتاب، حتى أن بعض الفصول الواردة في الكتاب قد تغني عن قراءة المؤلف الأصلي. فضلاً عن

أن منهجية عرض الكتب تأسست على تجاوز المؤلفة حدود الكتاب أو الدراسة التي تناولتها لتقدم إطارًا عامًا أو خطة عامة لمعالجة الموضوع نفسه، إذ يحاول النقد أن يخرج من حدود العمل الواحد الذي تعرض له، لتعلم بأطراف الموضوع، وتقدم معالم الإطار الذي تتصوره المؤلفة مناسبًا للمعالجة الأصولية للموضوع الذي يغطيه هذا الكتاب أو الدراسة. وهذا يعطي كتاب «التراث الشعبي المصري في المكتبة الأوروبية» وزنًا أكبر من كونه مجرد محاولة للتعريف ببعض المؤلفات أو التنبيه إلى أهميتها- وإن كانت تلك بالطبع مهمة بديهية من مهام هذا الكتاب- بحيث يسهم في تطوير أسلوب ملائم لمعالجة الموضوعات التي تصدت لها تلك الكتب والدراسات التي تتناولها بين دفتي هذا الكتاب المهم.

دراسة مهمة حول فقراء المدينة:

قدمت علياء شكري بالاشتراك مع سعاد عثمان وأمال عبد الحميد دراسة مهمة بعنوان «الحياة اليومية لفقراء المدينة: دراسات اجتماعية واقعية» صدرت طبعتها الأولى بالإسكندرية عن دار المعرفة الجامعية عام 1995، كما صدرت في طبعة جديدة عام 2017. والكتاب يقع في 316 ص. وتشير المؤلفة إلى أن الكتاب يحتوي أربعة فصول، يقدم أولها بلمحة عامة عن ميدان الأنثروبولوجيا وفروعها. ويمثل الثاني لب الكتاب بعنوان: الفقر وميكانيزمات التكيف. رؤية أنثروبولوجية اجتماعية للواقع المصري في الثمانينات (يشغل حوالي نصف الكتاب). ويسعى هذا البحث -الذي أجري بتكليف من منتدى العالم الثالث، مكتب الشرق الأوسط ومنظمة الأمم المتحدة للأطفال (اليونيسيف)، مصر، نوفمبر، 1993 -يسعى البحث إلى إعطاء صورة عن واقع الفقراء المصريين في الثمانينيات من القرن العشرين في ظل سياسات الإصلاح الاقتصادي، وكيفية تمرس الفقراء في ظل الظروف الاقتصادية المتدنية على حل مشكلات إشباع حاجاتهم الأساسية من مأوى ومأكل وملبس. وكيف يفعلون ذلك من خلال البحث عن بدائل ثقافية من أجل التكيف مع ظروف واقعهم وفقاً لما تقدمه المادة الموثوق بها في الدراسات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية إلى جانب دراسات الخدمة الاجتماعية، نظراً لأن الفقر يُعد من المكونات الأساسية للبناء الطبقي المصري، والذي تعايشت معه الثقافة المصرية بتراثها الشعبي العريق.

وينقسم تقرير هذا البحث إلى أربعة أقسام ثم قسم خامس يركز على بعض القضايا الأساسية التي برزت من خلال الدراسة، وهي: مقدمة نظرية وملاحظات منهجية، وعرض للدراسة الإيكولوجية لمناطق سكنى الفقراء ومورفولوجية المسكن (الواقع المعاش وديناميات التكيف)، وديناميات التكيف مع الدخل وبنود الإنفاق على: السكن والطعام والكساء والصحة والتعليم والترفيه. والتكيف مع واقع الفقر على مستوى الفرد والجماعة الأولية والمجتمع المحلي. أما القضايا التي يغطيها القسم الخامس فتشمل: شكل الأسرة (نووية أو ممتدة) كميكانيزم للتكيف، والمرأة في الأسرة الفقيرة، الواقع والتكيف، والثقافة كميكانيزم للتكيف بين متصل الامتثال والانحراف. وينتهي التقرير بعرض لأهم النتائج والاستخلاصات. ويقدم الفصل الثالث دراسة للضبط الاجتماعي غير الرسمي في الحي الشعبي يتناول موضوعات ميكانيزمات ضبط الجيرة (الضبط الداخلي والخارجي)، وميكانيزمات ضبط المجتمع المحلي، والضبط في أماكن التجمعات، والضبط في المناسبات. ويعرض الفصل الأخير الإطار الاجتماعي والثقافي للصحة والمرض، دراسة أنثروبولوجية لعينة من الأطفال المرضى بالجفاف في مدينة القاهرة. فتستعرض خصائص العينة، ومجتمع البحث، وبعض ملامح الحياة اليومية كإطار للأوضاع الصحية، ونظام التغذية، وسلوك الأم نحو المرض، ومجرى العلاج، وأخيرًا أهم النتائج والاستخلاصات.

علم الاجتماع الريفي وعلم الاجتماع العائلي:

اهتمت علياء شكري في بحوثها الاجتماعية برصد الكثير من الظواهر الفولكلورية من منظور علم الاجتماع، وحرصت على مشاركة تلاميذها في البحث من خلال هذا المنظور، وفي هذا الإطار صدرت مجموعة من الكتب حول علم الاجتماع الريفي، تؤكد تواريخ الإصدار اهتمام علياء شكري بهذا المنظور منذ أكثر من أربعة عقود، منها: كتاب علم الاجتماع الريفي والحضري (بالاشتراك)، الذي صدر عن دار المعارف عام 1980، وصدرت طبعة أخرى عام 2005. كما صدر عام 2002 الطبعة الأولى من كتاب «علم الاجتماع الريفي: دراسات نظرية وبحوث ميدانية شارك فيه مع علياء شكري كل من: أحمد مجدي حجازي وعالية حبيب، وهذا الكتاب احتوى على مجموعة مهمة من الدراسات العربية والمترجمة، والذي يكشف عن مسايرة البحث العلمي المصري للاتجاهات العالمية خاصة في مجال الدراسات الميدانية. واشتملت الدراسات النظرية لمجموعة من الأبحاث جاءت على النحو التالي: علم الاجتماع الريفي- علم الاجتماع الريفي ومشكلات القرية- قضايا أساسية في علم الاجتماع الريفي- الفروق الريفية الحضرية- الأسرة القروية. أما الدراسات التطبيقية فقد حملت عناوين: دراسة البناء الطبقي في القرية المصرية- الريف المصري بين الاقتصاد المستقل والاقتصاد التابع- نحو تفسير السلوك السياسي لفلاحي العالم الثالث في ضوء نظرية التبعية، مع إشارة خاصة للمجتمع المصري- متغيرات اجتماعية ثقافية في تشكيل العلاقة الإيجارية في الأرض الزراعية- دور مراكز الشباب في شغل أوقات الفراغ في القرية المصرية- الأبعاد الاقتصادية لنظام اليوم الدراسي الكامل في الريف المصري. وعند اطلاعنا على هذه الدراسات الاجتماعية سنلمح الكثير من المداخل المتعلقة بالتراث الشعبي وعلم الاجتماع، في مقدمتها بحث مفهوم العادات والتقاليد في المجتمع والفرق بينهما خاصة ما يتعلق بالأسرة والاحتفالات الشعبية. وكذا الفروق الحضرية الريفية، وتناقل التراث الثقافي المادي وغير المادي، ومظاهر التغير في الكثير من العادات والتقاليد خاصة ما يرتبط بالفلاح المصري، والعادات اليومية. كما قدم الكتاب نتائج بحثية مهمة وتوقعات مستقبلية مرتبطة بالقرية المصرية. كما ساهمت علياء شكري في هذا الإطار ببحث موضوع الأسرة الذي يعد واحدا من أهم مشاريع علياء شكري العلمية، والذي انعكس في مجموعة من الكتب والأبحاث المنشورة منها:

- الأسرة والطفولة: دراسات اجتماعية وأنثروبولوجية (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994.
- الاتجاهات المعاصرة في دراسة الأسرة، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، 2012.
- الطفل والتنشئة الاجتماعية (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

- دراسات في علم الاجتماع العائلي (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، وقد أعيد طبعه عام 2012.

ونعرض هنا للكتاب الأخير كنموذج لهذا المشروع وهو كتاب «دراسات في علم الاجتماع العائلي» الذي أشارت فيه إلى اهتمامها بقضية علاقة الأشكال الأسرية الكبيرة بالأشكال الأسرية الأصغر، أو علاقة الأسرة الممتدة بالأسرة النووية، وقد تحول هذا الاهتمام في البحث عن إطار مرجعي جديد لدراسات الأسرة، تحول إلى برنامج عملي شمل مجموعة من تلاميذها ممن اجتهدوا في إبداع أعمال بحثية علمية في رسائل تقدموا بها لنيل درجة الماجستير أو الدكتوراة في علم الاجتماع. وفي هذا الإطار صدر كتاب «دراسات في علم الاجتماع العائلي» الذي صدر عن دار المعرفة الجامعية عام 1989، وشارك فيه مجموعة من تلامذتها - الذين أصبحوا الآن نجومًا في عالم البحث الاجتماعي والفولكلوري - وهم: حسن الخولي - وسعاد عثمان، ونجوى عبد الحميد، وفوزي عبد الرحمن، ويمثلون جميعًا كتيبة البحث العلمي بكلية البنات جامعة عين شمس الذين أشرفت عليهم في مرحلتي الماجستير والدكتوراة. والكتاب يستعرض جانبًا من بعض البحوث التي احتوتها بعض هذه الرسائل الجامعية، فضلاً عن تقارير بحثية أخرى. ويشمل الكتاب الموضوعات التالية: بعض أشكال الأسرة الممتدة في الحضر - بعض ملامح التغير في شكل الأسرة الممتدة في الريف المصري - التصنيع والقيم الأسرية - نظام القرابة عند بعض الجماعات السكانية المتميزة في منطقة أسوان - دراسة أنثروبولوجية لأنماط العلاقات الاجتماعية والتفاعل الاجتماعي في مجتمع محلي حضري - العلاقات داخل الأسرة في مجتمع محلي حضري - الآثار الاجتماعية والسلبية لهجرة الأزواج في الأسرة الريفية - حول مشكلات الأسرة في المجتمع العربي المعاصر. وتستعرض هذه الدراسات تجارب الباحثين في بحوثهم الميدانية والإجراءات المنهجية المتبعة، وأساليب الجمع الميداني، وهي جميعًا من الموضوعات التي يهتم بها علم الفولكلور. كما تناولت عناصر أخرى مرتبطة خاصة بعادات الزواج قبل وبعد الزواج، وآداب السلوك، والعادات المرتبطة بتربية الأطفال، والعلاقة بين الصغير والكبير، والمهن والحرف الشعبية، والحياة اليومية، وعلاقات الجيرة، والقضاء العرفي، والعادات المرتبطة بالمسكن التقليدي. وجميعها موضوعات ذات علاقة مشتركة بين علم الاجتماع وعلم الفولكلور، وهو ما يفسر لنا اهتمام هذا الفريق العلمي في أبحاثهم فيما بعد بالكثير من القضايا العلمية في علم الفولكلور.

الاتجاه التكنولوجي في بحث الظواهر الفولكلورية:

اهتمت علياء شكري في فترة مبكرة بربط بحوث التراث الشعبي بالتقنيات الحديثة، خاصة في مجال توثيق العناصر الفولكلورية، وقد بدأ اهتمامها من مركز دراسات الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، في محاولة لتأكيد هذا الاتجاه، وتطبيقه على المادة الموجودة بأرشيف المركز. ومن ثم فقد قامت بالإشراف على مجموعة من رسائل الماجستير والدكتوراه، التي وظفت استخدام التقنيات الحديثة من حيث تسجيل وحفظ عناصر الظاهرة بالصوت والصورة والحركة (الوسائط المتعددة) حتى تُواكب الحركة البحثية التطور التكنولوجي التقنى بما يُفيد في حفظ المادة الميدانية وإعادة عرضها إليكترونيًا. ولعل أهم الدراسات التي أشرفت عليها في هذا الاتجاه أطروحة الدكتوراة التي أعدها مصطفي جاد عام 1999 بعنوان «أرشفة المادة الفولكلورية باستخدام الحاسب الآلى: دراسة تطبيقية على بعض العناصر الشعبية بواحة سيوة» بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، وهي نتاج إشراف مشترك مصري - فرنسي بإشراف عالم الإتنولوجيا الفرنسي جان بابتيست مارتان، وفتحي صالح أستاذ الحاسبات بكلية الهندسة بجامعة القاهرة، ومؤسس مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي، والذي كان طوال فترة وجود الدارس بالخارج مستشارًا ثقافيًا لمصر، ثم سفيرًا لمصر لدى اليونسكو

بباريس، فاستطاع أن يسهم بفاعلية في توجيه مسيرة البحث، وفيها تحقق للباحث تدريب في جامعة بواتييه في إطار معهد متخصص في دراسة الوسائل السمعية والبصرية، وفي متحف التقاليد الشعبية في باريس. وتتابعت جهود شكري في دعم الاتجاه التقني في بحث المادة الفولكلورية، حيث أشرفت وناقشت أطروحة الدكتوراة للباحث وائل إسماعيل عام 2001 بعنوان «الأبعاد الاجتماعية لتكنولوجيا المعلومات: دراسة مستقبلية في المجتمع المصري، (إشراف مشترك مع جامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية)، بكلية البنات جامعة عين شمس، وأطروحة الدكتوراة 2002 ليسري رياض حول توظيف الوظائف المتعددة في توثيق فنون الرقص الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية، ثم في عام 2003 أطروحة محمد السعيد بعنوان «توظيف الكمبيوتر متعدد الوسائط لحفظ وعرض بعض عناصر الثقافة المادية: دراسة ميدانية في إحدى قرى الدقهلية، بكلية البنات جامعة عين شمس، ثم أطروحة الماجستير عام 2003 لعنان محمد بعنوان «ملامح التغير في الحرف التقليدية بمنطقة خان الخليلي بالقاهرة: محاولة منهجية في حفظ وعرض المادة الميدانية، بكلية البنات جامعة عين شمس، وفي الكلية نفسها عام 2018 أشرفت وناقشت أطروحة الماجستير لمنى عدلي عام 2018 بعنوان «فرقة البرامكة للفنون الشعبية: دراسة في الأنثروبولوجيا البصرية». وقد واكب تأسيس شكري لهذا الاتجاه اهتمامها بمراجعة وتقديم كتاب «السينما الإثنوجرافيا: سينما الغد» لجان بول كولين، وكاترين دو كليبل، ترجمة غراء مهنا، الذي صدر عام 2002 عن الهيئة العامة للكتاب، حيث أشارت لبعض هذه التجارب بداية من تجربتها الشخصية في الاهتمام بالفيلم الإثنوجرافي والتصوير الفوتوغرافي أثناء بعثتها لدراسة الفولكلور في ألمانيا، مرورًا بالحديث عن منهج الأنثروبولوجيا البصرية والفيلم الإثنوجرافي ومشكلاته ثم الإطار المؤسسي، إلى أن حققت هذا الاتجاه كمنهج علمي متميز في أكاديمية الفنون وكلية البنات على النحو الذي شرحناه. ويتناول كتاب السينما الإثنوجرافية بعض الدراسات المهمة لبعض المتخصصين في المجال الإثنوجرافي، حمل فصوله عناوين رئيسية مثل: أساس المشكلة (الأنثروبولوجيا والتصوير المرئي) - تليفزيون أو لا تليفزيون - مدارس ومؤسسات - مسألة الأساليب - شهادات وتجارب للفيلم الإثنوجرافي.

البحوث الاجتماعية وقضايا الصحة والمرض:

ساهمت علياء شكري أيضًا بمجموعة مميزة من الدراسات العلمية التي تتميز أيضًا بالجهد الجماعي سواء مع زملائها أو تلامذتها، كما تتميز أيضًا بالاهتمام بحركة علم الاجتماع في العالم، من خلال مشاركتها في الكثير من الأعمال المترجمة، من هذه الدراسات:

- الصحة والبيئة، مهداة إلى روح أ. د. نبيل صبحي (بالاشتراك)، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2001.
- الصحة والمرض وجهة نظر علم الاجتماع والانثروبولوجيا (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004.
- دراسات في علم الاجتماع الاقتصادي والتنمية الاجتماعية (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
- بحوث في الأنثروبولوجيا العربية، مهداه إلى أ.د. أحمد أبو زيد (بالاشتراك)، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2002.
- مقدمة في الانثروبولوجيا الاجتماعية (بالاشتراك)، مطبعة العمرانية للأوفسيت، القاهرة، 2002.
- دراسات مصرية في علم الاجتماع، مهداه الى روح أ.د.حسن الساعاتي، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2002.

- دراسات في علم الاجتماع، مهداة الي روح أ.د.مصطفي الخشاب (بالاشتراك) مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة،2003.
- البيئة والمجتمع دراسات اجتماعية وأنثروبولوجية لقضايا البيئة والمجتمع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2012.
- علم الاجتماع والمشكلات الاجتماعية (بالاشتراك)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2015.
- علم الاجتماع الفرنسي المعاصر الطبعة الثانية، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، 2017.
- مجالات الرعاية الاجتماعية، قضايا نظرية وبحوث ميدانية (بالاشتراك)، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، الطبعة الأولى، 2018.

أما الأعمال المترجمة في علم الاجتماع فقد تميزت بالتنوع ما بين التعريف بالعلم، ورواد علم الاجتماع في العالم، فضلاً عن المشاركة في العمل الموسوعي، ومن هذه الأعمال:

الصفوة والمجتمع تاليف بوتومور (بالاشتراك)، دار المعارف، القاهرة، 1978.

- مقدمة في علم الاجتماع تاليف بوتومور (بالاشتراك)، دار المعارف، القاهرة، 1979.
- تمهيد في علم الاجتماع تاليف بوتومور (بالاشتراك)، دار المعارف، القاهرة،1198.
- علم الاجتماع تأليف جونسون (بالاشتراك)، دار المعارف، القاهرة.
- الطبقات في المجتمع الحديث (بالاشتراك)، دار المعارف، القاهرة،1981.
- دراسة علم الاجتماع (بالاشتراك)، دار المعارف، القاهرة،1981.
- التغير الاجتماعي (بالاشتراك)، دار المعارف، القاهرة، 1982.
- موسوعة علم الانسان تاليف شارلوت سيمورسميث (بالاشتراك)، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

البحوث الطلابية وأخلاقيات البحث العلمي:

ارتبطت ريادة علياء شكري بمحورين رئيسيين من وجهة نظرنا، الأول الوقوف بجانب تلامذتها والدفع بهم للتقدم دومًا خطوات أوسع وأكثر تقدمًا في مجال العمل الميداني والبحث عن القضايا الجديدة والتي لم يتطرق لها آخرون، أما المحور الثاني فقد ارتبط دومًا بتأكيدها في عشرات الدراسات التي قامت بها أو أشرفت عليها على مفهوم «أخلاقيات البحث العلمي». ونعرض هنا لدراستين يعكسان ملخص هذه الريادة، الدراسة الأولى نشرت في طبعة عام 1990 من كتاب دراسات في علم الفولكلور، مقالاً مهمًا بعنوان «البحوث الطلابية كأداة لجمع التراث الشعبي» 1990. اهتمت فيه بالتأكيد على أهمية جمع التراث الشعبي باعتباره أساساً للدراسة العلمية لهذا التراث. ثم عرضت لملامح طريقة البحوث الطلابية، موضحة أن برامج الدراسة في أقسام الاجتماع والأنثروبولوجيا بكل الجامعات تتيح فرصة تكليف الطالب بإجراء بحث أو دراسة على امتداد الفصل الدراسي، وأنه تمت الاستفادة من الإطار القائم لتنفيذ هذه التجربة دون اللجوء إلى عملية تعديل للبرامج الدراسية. وتبدأ هذه الطريقة باختيار الطالب – بمعاونة أستاذه – للمجتمع المحلي الذى سيجمع منه مادته. ثم يعرض موضوعات الدراسة باستعراض التقسيم الرباعي للتراث، ويتضمن هذا العرض شرح رؤوس موضوعات الدراسة، ويختار الطالب من بينها الموضوع الذى سيهتم به. ويقدم العناصر الفرعية والجزئيات التي ينبغي أن يجمع عنها الطالب معلومات نظرية جاهزة. ثم يلي ذلك إتاحة فرصة للطالب ليتمكن من النزول إلى قريته، أو التشاور

مـع أهله، واختيـار إخباريـيه، وقـراءة أسـئلة الدليل عن الموضـوع الـذى سيدرسـه. ثـم تعـرض علياء شـكري للتجارب السـابقة باسـتخدام هذه الطريقة، فتشـير إلى أن البدايـات الأولى لتجارب هذه الطريقـة ترجع إلى العام الجامعـى 1968/1969، وطبقـت خـلال هـذه الفترة علـى موضوعـات العـادات والتقاليد الشـعبية، وكافة موضوعـات المعتقدات والمعـارف الشـعبية. ثم تناقش الجوانـب الإيجابيـة لهـذه الطريقة، حيـث تتيح فرصة من خـلال المواجهـة بـين الأسـتاذ والطالب لاسـتثارة الحماس للبـذل والعطاء وارتفاع مسـتوى الجمع، فضلاً عـن تميزهـا بالجانـب التعليـمي، وغـير ذلك مـن المزايا التربويـة أو التعليميـة أو الوطنيـة والعـامة. ويتوقف المقـال بعد ذلك عنـد الصعوبات والمشـكلات التي تقف أمام هـذه الطريقة، مثل تفاوت قـدرات ومواهب وميول الطلاب، واستشـعار بعض الطـلاب نفـوراً أو حياء من الكلام عـن مجتمعاتهم المحلية أو عن أسـرهم، ومقاومة المجتمـع المحلـي، وانعـكاس موقـع الطالـب الطبقـي وعلاقـات أسـرته علـى ممارسـته العمليـة، وإقحـام الطلاب لتفسيراتهم الشـخصية عن المادة الميدانية التي يعرضونهـا، فضلاً عـن مشـكلات فنية أخـرى. ويختتم المقال بنظرة لمسـتقبل هذه الطريقة، فيلفـت الانتباه إلى أنها يمكـن أن تخضع لتطويـر كبير وأن تسـتغل في تحقيق مهام لـم تطبـق فيها بعـد، كمـا يمكن توظيـف جموع الطـلاب في القيام بعملية تصـنيف المـادة الميدانية التي تراكمت من المشـروعات السـابقة، وفهرسـتها وإتاحتها لاستخـدام الباحثين. مع ضرورة توسـيع استخدام هذه الطريقة بحيـث تؤدي دوراً أوضح في جمـع الأنواع الأدبية الشـعبية المختلفة.

أمـا الدراسـة الثانية فقد نشـرت في الكتاب نفسـه بعنـوان «أخلاقيـات البحـث العلـمي في مجـال التراث الشـعبي قضية وطنيـة»، وقد أكـدت علياء شـكري في بداية هـذا المقال علـى الأهميـة الخاصة للاتفـاق على طائفـة مـن القواعـد الأخلاقيـة الـتي يجـب أن يراعيها المشـتغلون بجمـع وتسـجيل ودراسـة التراث الشـعبي. حيـث لاحظت في البداية أن العلوم الإنسـانية تتفق حول طائفة كبـيرة من القضايـا والأحكام الأخلاقيـة المتعلقة بأدائها لبحوثها ونشـرها لنتائج تلك البحـوث، ولكنه من الطبيعـي أن ينفـرد كل علـم من هـذه العلـوم بعد هذه الأرضيـة المشـتركة ببعـض القواعـد التي يفـرض على المشـتغلين به اتباعها أو مـراعاتها والالـتزام الدقيق بها. ويقف علـم الفولكلـور أو علم دراسـة التراث الشـعبي، موقفـاً متمـيزاً بين هـذه العلـوم مـن وجهـة الضوابط الأخلاقية الـتي يتعين أن يلـتزم بها الباحثون فيه، سـواء كانـوا جامعـين للمـادة أو دارسـين لمـادة قـام غيرهـم بجمعها. وهذا الموقف المتميز راجـع إلى الظروف التاريخية التي نشـأ فيها علـم الفولكلـور، كما أنه راجـع إلى طبيعة المـادة التي يتعامـل فيها باحثـوه. فعلم الفولكلور نشـأ نشـأة رومانسـية، في ظل ازدهار ونمو المشـاعر القومية، واستخدم من جانب بعض الباحثين أداة لإحياء الماضي، أو لتأكيد الهوية الوطنية، أو للتربية الاجتماعية للشعب؛ أى لبذر سـلوكيات ومفاهيـم وقيم معينة بـين القاعدة الأعرض من أبناء شـعب معـين، باعتبارها إرثاً مشـتركاً لـكل هذا الشـعب، وهو قـول ربمـا كان صادقـاً في قليل مـن الحالات، ولكنـه كان مصطنعـاً وفاسـداً في الغالب الأعم من تلك الحـالات. فوظيفة الإحيـاء وبعث التراث وضمان اسـتمراره محفوظـاً في صدور النـاس، وظاهراً في سـلوكهم وأعمالهـم: طعامهم، وأزيائهـم، واحتفالاتهم، وأغانيهم... إلـخ هـو موقف سـياسي وتعبير عـن توجه إيديولوجي، وليـس مجرد نتيجة تلقائيـة أو ثمرة طبيعية لبحث علـمي. وهو موقف قـد يكون شـوفينياً متعصباً، وقـد يكون ثورياً غاضباً، وقـد يكون رومانسـياً سـاذجاً، وقـد يكـون مزيجـاً مـن كل هـذا، ولكنه موقـف فكري على أيـة حال يسـتحق الانتبـاه والفحص والنقد مـن جانب كل مشـتغل بتطبيق القواعـد الأخلاقية في البحث الاجتماعـي العلمي.

أما عـن مـادة علـم الفولكلـور، فهـي الأخـرى تفـرض علـى الباحـث أبعـادًا أخلاقيـة خاصـة، يتعـين عليـه الالـتزام بهـا ومراعاتهـا. فمـواد الـتراث الشـعبي أو عناصره

هي نتاج حضاري لثقافة معينة، يحمل بصمات الأجيال المتعاقبة التي شاركت في إنتاجه (أو صنعه) وفي تناقله (أو استخدامه)، ولم يكن يمثل بالنسبة لها مجرد مفردات مادية أو أشياء، ولكنه ينطوي على وجود مادي بنفس القدر الذى ينطوي فيه على دلالات اعتقادية وقيم روحية. وترى علياء شكري أن الخطأ- الراجع إلى القصور العلمي، أو التقصير الإنساني، أو سوء النية- في تناول هذا التراث يُعد تقصيراً في أداء واجب علمي ذي طبيعة وطنية. فدارس الفولكلور الذي يتعامل مع الثقافة لا يختلف من هذه الوجهة كثيراً عن الطبيب الذي يتعامل مع أرواح البشر- من خلال معالجة أعضائهم- كلاهما يلتزم بقواعد العلم وأصول المهنة، ولكنه يجب عند التطبيق أن يراعي كلاهما قدرًا مهمًا من القواعد الأخلاقية والأبعاد المعنوية، التي إن اهتزت أو ضعفت، ضاعت معها روح معينة أو تهددها خطر جسيم. ثم تسعى علياء شكري في دراستها إلى التأكيد على أن أزمة البحث الفولكلوري هي جزء من أزمة عامة فتقول: هناك بالتأكيد ملابسات وأوضاع تدعونا إلى دق ناقوس الخطر، وإثارة المشكلة الأخلاقية في البحث الفولكلوري: تأتي في مقدمتها أزمة الفكر المصري المعاصر (في الثمانينيات وفي التسعينيات)، ومحنة الإيديولوجيا التي أصابت العالم كله وبلغنا بعض رذاذها، وانفلات تكنولوجيا الاتصال الجماهيري التي كادت تخرج الآن من سيطرة صانعها: الإنسان، وذلك باعتبار أن تلك الوسائل مستهلك وعاكس وناشر للكثير من مواد هذا التراث. فهي تعيد إنتاجه، وتوصله إلى عقول بشر لم يكن يصل إليهم، وقد يساهم في إزاحة عناصر موروثة من مكانها، وقد يعمل على تشويه ذلك الموروث...إلخ. إن الموقف الماثل أمامنا يؤكد سيطرة قيم واعتبارات مادية طاحنة، لا بد أن تحدث أثرها في تدمير عناصر روحية شديدة الحساسية، أو على الأقل تهديدها. وقد بلغ من حدة الأزمة أن أصبح التزام القواعد الأخلاقية في العمل الفولكلوري (بحثاً، ودراسة، وانتاجاً) أمراً يرجع إلى الضمير الفردي ويتم في حدود الاجتهاد الشخصي، وبمعنى آخر أصبح «رسالة صاحبه». ومن هنا تأكيدنا أن هذه الأزمة من شأنها أن تعوق مسيرة التطور العلمي لهذا الفرع من فروع العلوم الاجتماعية وتحول بينه وبين مواكبة النظريات والمنهج والتقنيات الحديثة. فالرأي الذي تصدر عنه هذه الدراسة أن الذي يحمل بأمانة مسؤولية الدراسة الجادة، ويهتم بمتابعة الجديد هو ذلك الذي يدرك جيداً مسئوليته الأخلاقية وواجباته الوطنية. وتتابع علياء شكري فقرات الدراسة، فتوضح الفقرة التالية أهمية تحديث أدوات العمل الميداني، ومشكلة مفهوم «النقل الأمين للتراث» وقضية التحقق الميداني السليم، وأهمية الحفاظ على سياق الظاهرة، ومخاطر التعميم، والعلاقة بين التراث الشعبي والطابع القومي، وإنسانية الباحث في علم الفولكلور، ومشكلة أو أزمة ازدواج الدور: الباحث والمصلح ؟، ومشكلة الحفاظ على الهوية الثقافية، وخطورة التسجيل المصطنع بعيداً عن الظروف الواقعية. كما تناقش في فقرة تالية التساؤل: هل يصح أن يستأثر الباحث بما يجمعه ويحرم المجتمع منه؟ وتختتم بمناقشة مفهوم «فولكلور العدو» والمشكلات المرتبطة به علمياً وأخلاقياً في نفس الوقت.

ريادة علياء شكري لا نستطيع أن نحددها في مسار أكاديمي واحد.. ريادة علياء شكري احتوت القضايا المحورية في تأسيس علم الفولكلور.. واحتوت قضايا الجمع الميداني.. واحتوت قضايا المجتمع التي لازالت على مائدة البحث حتى الآن.. بحثت علياء شكري أهم قضايا العلم بين الفولكلور والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع.. ريادة علياء شكري تمحورت قبل كل ذلك في التأكيد على مفهوم أخلاقيات العلم والضمير الإنساني..

الصور:

- من الكاتبة.

عادات وتقاليد

حوتة وخمسه وقرن غزالة:
موجودات مادية بقدرات غيبية 84

بخمار عروس وادي ريغ
بين المعتقد والممارسة 94

أ. زينب قندوز غربال - تونس

حوته وخمسه وقرن غزالة: موجودات مادية بقدرات غيبية

«تبارك الله، يا حوّات»... «الحوته» رمز للخير ودرء العين

يعدّ السلوك البشري ذا رمزية في جوهره لأن الإنسان وحده هو القادر على إبداع الرموز دون غيره من المخلوقات وينفرد عنها جميعا بالسلوك الرمزي والقدرة على استعمال الرمز، فكل أنماطه من السلوك تتألف من رموز وعلامات اصطلح عليها الجميع. والمجتمع بدوره هو الذي يحدد معنى الرمز، ويفقد الرمز معناه وقيمته إذا خرج عن نطاق المجتمع أو الجماعة، فليس في الرمز خصائص ذاتية تحدد بالضرورة ذلك المعنى وتفرضه على المجتمع.

لقد اعتمد الانسان البسيط رموزا وعلامات «تراثية» ذات الصدى العميق في دواخل المجتمع العربي عامة والمجتمع التونسي بصورة أخصّ وفي عاداته ومعتقداته. رموزا طالما سكنت لاوعي التونسي وخلفياته الذهنية والعقائدية، توارثها مجتمعنا جيلا عن جيل فانعكست على سطح حياتهم المعيشة لتكون مرآة صادقة عن ذواتهم. والرموز كثيفة ومتنوعة تحاكي في شكلها عالم المرئيات

وتعانق دلالاتها فضاءات الماورائيات تضيف على المادة المثال شحنة تعبيرية تعزز جذور خطابه على أكثر من محمل على غرار؛ الحوته والخمسة وقرن الغزال.

يتجلّى عموما الرمز نقشا وحفرا ونحتا ورسما، أشكالا هندسية، نقطا، خطوطا منكسرة أو مستقيمة أو متعرجة، هيئات هندسية تجريدية... نزعة زخرفية تنحو إلى التجريد. تختلف التقنيات والأساليب بتنوّع المحامل وينتج الأثر وليد ذاتية صانعة، والعناصر المادية المكوّنة له. لعلّ العناصر المادية على غرار الحوته والخمسة وقرن الغزال فهي ترمز إلى حرص السكان على إيجاد عناصر رمزية لطرد الأرواح الشريرة (حسب بعض المعتقدات والأقاويل)، كذلك إضفاء علامة معبرة أخرى لمحيطهم المعيشي ورمزا لوحدتهم. المثلث علامة متكرّرة بأشكال مختلفة ونمط هندسي يمكن ملاحظته في الزخارف الموجودة داخل البيت أو في حواشي المبنى والواجهة الرئيسية.

رموز ومواضع:

إنّ كلّ ما خطّته أيادي البنائين والحرفيين هو فعل رمزي يحيل بشكل أو بآخر على معان مجرّدة تتخطى أحيانا الواقع الحسّي الذي تنطلق منه. وعلى عكس ما قد يوحي به الظاهر الزخرفي والجمالي للعلامات والرموز، فإن الانسان ماثل فيها بقوة عبر كلّ تفاصيلها[1]، فمواضيعها تتمحور حول الانسان في إطاره البيئي الملموس وضمن شروط الحياة الواقعية دون إغفال للتاريخ[2]، فيأتينا الكثير منها، تلك الرموز، مستوحى من بيئته مع بعض من التجريد، ومع ذلك فهي تتطابق مع الطابع التشخيصي للفن البدائي والممارسات ا لتشكيلية .

1) العتبة:

تعدّ العتبة فاتحة السّكن، فيتمّ تخصيصها بطقوس عدّة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلاّ أنّها تتجانس بين ما يعتقد أنّه «طبيعة العتبة» ومستقبل المسكن وساكنيه، فإن كانت العتبة مباركة، جاء كلّ ما تأسّس عليها ميمونا مباركا، والعكس صحيح، وهو ما يترجمه المثل الشعبي الدّارج «نواصي وعتب والبعض من الذريّة». كما أن المثل الشعبي القائل «الدار عتبة والمرا قصّة» له دلالاته الرمزية والمعنوية لذلك لا نستغرب ممارسات الأهالي لعادات صارت طقسا خاصا بالبناء، فعند المطاوى[3] يرمون قطعة ذهب على شكل حوتة أو شعير[4]. وهي الوظيفة نفسها الّتي يؤمّنها الباب عبر ثنائية الانغلاق والانفتاح والضيق والاتّساع، وهو ما تجسّده لحظة التأسيس عبر الطقوس التي بمقتضاها يدشّن البناء.

2) الباب:

يُعدّ عنصر الباب أكثر الوحدات المعمارية المشحون دلالات رمزية، ففي المخيال الشعبي مثلا «فإنّ الملائكة تسكن بالباب فلا يمكن تجاوز العتبة إلا بعد أن تقول بِسْمِ الله الرّحْمَانِ الرّحيمِ، فكأن الملائكة تحرس هذا العالم الداخلي الخاص من عالم خارجي مليء بالشرّ والحسد»، وغيرها من المعتقدات والتصوّرات التي تعطي لهذا العنصر المعماري قيمته وتجعله مجال تفنّن ومركز اهتمام خاص من قبل المجتمعات المحلّية.

يحضر الباب بعناصره الإنشائية والزخرفية بوصفه الجزء الأكثر كثافة في التعبير عن السكن تعيينا وترميزا وتشكيلا، وإذا كان حضوره هندسيا لا يكتمل إلاّ في أواخر مراحل عملية البناء، فإنّ تمثّله يبدو واضحا منذ البداية لا سيما عبر التعامل مع موضع العتبة بكثير من مظاهر الخشية والانفعال، فيتمّ تخصيصه دون غيره من الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلاّ أنّها تتجانس في تمثّل ضرب من العلاقة الحتميّة القدرية بين ما يعتقد أنّه «طبيعة العتبة» ومستقبل المسكن وساكنيه[5]. وما الانفعال الخاصّ في التعامل مع العتبة والفتحة المعروفة «بالخوخة»، واللجوء إلى تعليق بعض الرموز المادية كالقرون والخمسة و«الحوته» إلاّ إحالات على نظام دلالي بصريّ وفضائيّ قد أحكم المجتمع شحنه.

ولعلّه وبفضل عناصره المادية الوظيفية والرمزية يتحوّل الباب إلى نظام دلالي بصري وفضائي فيه أنماط مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة.

تعدّ النقوش الرّمزية المختلفة التي ميّزت جلّ أشكال الزينة المستعملة على واجهات مداخل أفضية الحوش التقليدي (الواجهة الأمامية للمدخل ومداخل الغرف والأبواب) مثل اليد، الخمسة، الهلال والنجمة الخماسية[6] والحوتة التي تشير إلى أن المكان مفتوح ثقافيا وغير مغلق على نفسه. ومن جهة أخرى يراد من ذلك طلب البركة وطرد العين والحسد.

الحوت فوق «قُصّة» باب الدار، تشكيل أول. الموقع: شنني قابس (تونس)

«إذا كانت السمكة في زوجين فهي ترمز للحياة والاقتران والخصب والألفة»[7].

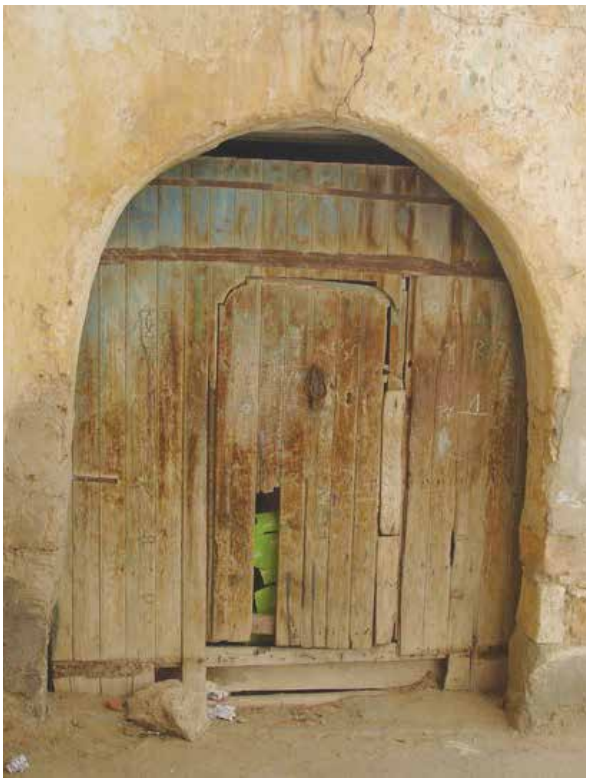
الحوت على باب الدار، تشكيل ثان الموقع: قبلي القديمة (تونس).

«يتمثل هذا التشكيل الشعبي في صورة لسمكتين متقابلتين، وإذا ما ارتبطت السمكة (الحوتة) في المخيال والاعتقاد الشعبي بالخصوبة فان وجودها في هذا الموقع من الباب الرئيسي للمسكن لا يمكن الا أن يمثل أمنيات أصحابه بالبنين والبنات «والعمار والثمار».

الحوت على افريز السّطوان وسط الدار، زخرفة بأسلوب الحفر البارز، تشكيل ثالث. الموقع: دار الطرابلسي. المنزل قابس (تونس).

«يعدّ الحوت في أبعاده الرمزية رمزا للبركة والتكاثر، يعني الحياة والخصب نظرا لقدرة السمكة (الحوتة) الفائقة على البيض. وفي مخيالنا الشعبي فإن الأسماك تتواجد ذكورا واناثا، وهذا ما يعني أنهما يرمزان للاقتران والألفة والتكاثر والتزواج»[8]. فالسمكة رمز التكاثر، رمز قديم يعني التجدد والخير والعيش الرغيد وترمز لسعة الرزق وجلب الحظ والخصوبة. والسمكة رمز للتجديد والأدلة في الميثولوجيا قاطعة، ففي الأساطير العربية والحضارات السامية وفي المعتقدات الدينية السماوية، غالباً ما يدل هذا المخلوق على الانبعاث. والسمكة في موروثنا الشعبي طاردة للأعين الحاسدة، ويعتقد أن برسمها على واجهة الدار حمايته من أعين الحاسدين.

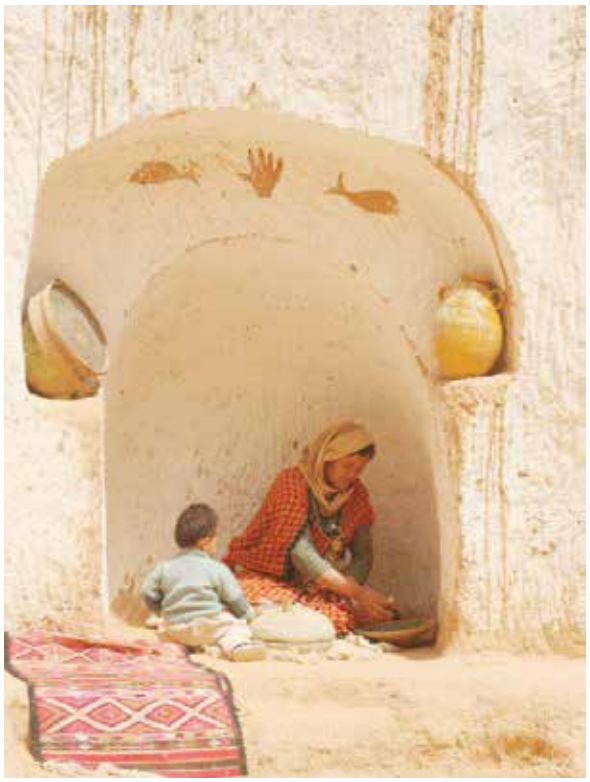
عموما، ولغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي، تنشأ عددا من الرموز من الطوطم والتابو (هما معتقدان سحريان) مؤداها قانون



الخمسة في خدّ الباب على شاكلة نقش ناتئ للردع من العين الحاسدة.

التبجيل والتحريم. وكلّ «عشيرة» ويقابلها طوطم يكون محط تحريم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثلات الرمزية كفيلة بطرد الأرواح الشريرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلا. وذلك لظنّه أنه يسنده قدرة خارقة. ونشاهد في تمزرط بعض الرّموز القديمة المتعلّقة بالسّكن، أشكالا رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه.

على اختلاف أشكالها، تمثّل الرموز المعلّمة طابعا فنيا متجانسا مع مكوّنات الزخرفة الحفرية (الغائرة والناتئة) والزخرفة المركبة بهذه الوحدات السكنيّة التي يطغى عليها الطابع العقدي. فكلّ هذه الرموز التي تزيّن الباب وإطاره تعكس قيما ثابتة بالمجتمع الواحي بالجنوب التونسي، فيتحوّل الباب إلى قيمة في حدّ ذاته لا يدلّ على هوية متساكنيه فقط بل يعكس هوية مجتمع بما يحمله من معتقدات متوارثة.



الحوته 9 والخمسة، تشكيل سادس. رسم غائر للأيقونات: حوتتان تتوسطهما خمسة بمطماطة (تونس)

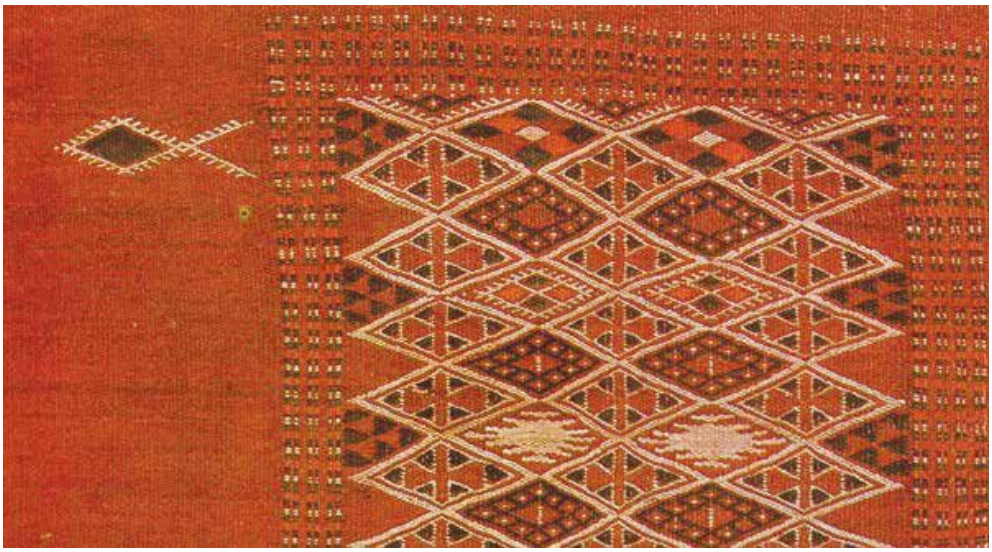
رغبة الإنسان في حماية نفسه من قوى الشر غير المعروفة، أو خلق حظ حسن لنفسه، قادته إلى ابتداع الخرافات الجالبة للحظ الجيد وأخرى للحظ السيء. الخمسة، تعتبر واحداً من الطقوس الواسعة الانتشار، ويتصور من يضع خمسة أعلى باب بيته، بقدرتها العجيبة على حماية أهل البيت من الحسد، فهو يهدف أساساً إلى جذب اهتمام الناظر قبل دخوله الدار إذا كان حسوداً، وبهذا يذهب حسده دون أن يستطيع التأثير على ساكني الدار.

3) المفروشات:

Ce tapis est un véritable catalogue des motifs récurrents dans les tapis berbères :

1. Homme dans un palmier (cueilleur de dattes).

– رجل على شجرة النخيل (جني التمور)



الحوته، تشكيل رابع. حضور تشكيلي واضح على مفرش المرقوم القفصي (تونس)

2. Homme. Toujours représenté les bras en bas, et souvent portant un sarouel.

- رجـل (يرمز له دوما بيدين مبســوطتين إلى الأســفل ويرتدي سروالا)

3. Femme. Toujours représentée les bras en l'air. Étonnamment, c'est exactement la figure de la déesse punique Tanit (cliquer sur le tag *carthage*).

- امــرأة (يرمز لها دومــا بيدين مبســوطتين إلى الأعلى على شــاكلة التانيت)

4. Dromadaire.

- جمل

5. Serpent.

- أفعى

الحوته والخمسة، تشكيل خامس. تسلسل وتتابع للأيقونات على مفرش المرقوم القفصي (تونس)

الحـــــوته

الخمســة

هنــاك أشــكال طبيعية تتحــوّل إلى أشــكال مجرّدة، ويــزداد تجريدهــا إلى الحدّ الــذي يتعذر معه على المرء أن يــدرك أصل تلــك الرموز. فرمــز العين الواقيــة مثلا اتخذ شــكل الخطوط المنكسرة واســتخدم في النسيج والمصوغ والمشغولات الخشــبية. واتخذ شكل المربّعين المتقاطعين،

الخمسة... خمسة وخميس...

حاظر محمد وغايب ابليس

وشــكل المثلث أحيانا. فتوحي الخطوط الرأســية بالثبات، وباتجاه من أعلى إلى أســفل، وســبب ذلــك أن العين تتبع اتجــاه الثقل في قراءة الخــط حيث تبذل مجهــوداً أقل من ذلك المجهــود اللازم لقــراءة خط بحركة صاعــدة وبنفس الطول. إن ظاهــرة الجاذبية الأرضية هي إذن -بالنســبة لإحساسنا- الحركة الطبيعية، وكل حركة مضادة تتطلب مجهــودا أكبر حــتى نتحقق، فصعــود مســتوى مائل أكثر مشــقة من نزوله.

لــم تكــن الســمكة الرمــز الوحيــد المعتمــد لطــرد العــين الحاســدة على مداخل المساكن التقليدية، ففي تــوزر مثلا يســتدعي قــدر أســود مــن الطــين المشــوي لا يحمــل عروتــين كان يوضــع في واجهــة البيــوت للتطيّر والتصــدّي للعــين الحســودة يســمّى «البُــونِي». كذلــك في الدويــرات (تطاويــن) وجــدت بعــض النقائــش على نحــو النجمــة (النجمــة الخماســية) والهــلال على مدخــل الحــوش.

تعويذة توضع للمولود الجديد، فتعلّق على الملابس لتكون ظاهرة للعيان.
وعلّ من المفارقات أن يجاورها مصحف القرآن.

عقد من الذهب والسخاب[10] تتزين به النسوة في الأعراس.

كذلك تكون الخمسة وهو نوع من «حماية» اليد أو «يد الله». ويرد بعض الباحثين أهمية الأصابع الخمس إلى كتب التوراة الخمسة لليهود، وأركان الإسلام الخمسة للسنة أو أهل الكساء الخمسة من آل البيت للشيعة. البديل هو أن مصطلح اليد الإسلامية فاطمة أو عين فاطمة، في اشارة إلى فاطمة الزهراء، ابنة النبي محمد صلى الله عليه وسلم اسم آخر يهودي وهو يد مريم، في اشارة إلى مريم، أخت موسى وهارون.

4) الحليّ:

لعلّ الثلاثي «حوتة وخمسة وقرن غزالة» لا يغيب على الحليّ التقليدي التونسي حتى وإن كان فرادة. هم رموز للتبرك وطرد العين الحاسدة حتى منذ الولادة.

رموز واصطلاحات:

لعلّ العلاقة العميقة التي تجمع مجتمعاتنا التقليدية والرمز هي التي تهبه القدرة على البقاء. فمحاولات التعديل والتطوير التي تمرّ بها الرّموز كانت إحياءً مستمرا لها. وهذا ما من شأنه أن يحدث نوعا من التوافق والمعايشة المستمرّة للرمز. فالرمز هو دائما نتاج المتطلّبات العضوية النفسية ضمن محيط مادي واجتماعي، هذا النتاج هو ما أسميناه المسار الانتروبولوجي[11]. ففي بعض المجتمعات يعلق الناس رموزا بعينها كحدوة الفرس مثلا أو اقتناء قطة سوداء لجلب الحظ الحسن أما في مجتمعاتنا فنعلق الرموز لطرد سوء الحظ ولإبعاد شر العين المعيانة على غرار القرن[12]، والتي تشكل تهديدا لصحة الفرد ورزقه وأولاده.

رموز ورسوم وزخارف تتناقلها الأجيال عبر الذاكرة الجماعية. هذه الذاكرة هي حافظة التراث وقد وصفها بول روبرت «بأنها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات

«تبارك الله، يا حوّات»... «الحوته» رمز للخير ودرء العين

الماضيــة وما يرتبط بهــا. وهي في الواقع الفكــر الذي يخزن ذاكرة الماضي»[13] فالرمز هو الاشــارة الصادقة التي توضح تاريخيــة التراث الشــعبي ومعانيه. لنســتنتج من عرضنا لعدد مــن الرمــوز المتناقلة -علــى اختــلاف محاملها-أن المجتمع هو الذي يحــدّد قيمة الرّمز وهــو الذي يضفي على الأشــياء الماديّة معنى معينــا فتصبح رموزا.

في بلداننــا المغاربية وخاصة تونــس يعلقون قرن غزال أو أي قــرن، وقد يعلقــون يد بأصابع مفتوحــة وهناك من يعلق ســمكة (حوتة). أما المصطلحات التي استحدثناها لدرء شــر العين فهــي إن نعدّها فلن نحصيهــا، منها مثلا:

ما شاء الله،

تبارك الله،

يخزي العين،

عينى عليك باردة،

عيني ما تضرك،

بسم الله وما شاء الله،

اللهم صلي عالنبي،

خمسة وخميسة في عين ابليس،

حويتة واخميسة وقرن غزال،

الحوت والصبارص[14]، إلخ...

والمشــكلة في محادثاتــك مــع النــاس أنــك تضطــر للاعتــذار بالإســراع بذكــر كلمــة حاشــا عيونــك حالمــا تنطــق بكلمــة خمســة أو عشــرة، أمــا إذا ذكــرت كلمــة حــوت أو قــرن فالاعتــذار يمــسي واجبــا لابــد منــه... وقــد توصــف بالوقاحــة إذا ذكــرت كلمــة حــوت أو قــرن أو حــتى قريــن دون أن تقــول حاشــا عيــون المســتمعين...يعنى حاشــا لأعينكــم أن تكــون مــن الأعــين الشــريرة ذوات القــوة التدميريــة الرهيبــة.

الرمــز الآخــر الــذي يفســخ الحســد هــو الملــح، حيــث يقولــون في مصــر حصــوة ملــح في عــين اللــي مــا يصلــي عالنــبي. ويقــال علــى الملــح ربح في تونــس. وكمحاولــة لدفــع النحوســة والأرواح الشــريرة عــن المنــازل الجديــدة يقومــون بنــثرشيء مــن (الملــح)، أو إدخــال كميّــة قليلــة مــن هــذه المــادة، كذلــك مــا يــزال هنــاك أنــاس ممّــن يحتفظــون بكميّــة قليلــة منــه معهــم ليضمنــوا نجــاح جميــع معاملاتهــم، ويحملــون قبضــة في أيديهــم عنــد خروجهــم ليــلاً ليحميهــم في الظــلام. يعتــبر التونســيون العــين أقــوى تأثــيرا مــن الحســد، لأن الحســد ينقلــب علــى الحاســد (عــين الحســود فيهــا عــود). يقــول المثــل «مــاري[15] ولا تكــون حســود»، كذلــك جــاور حســود ولا تجــاور معيــان.

رموز وإحالات:

إن الأشــكال والرمــوز الشــعبية نابعــة مــن الفكــر الشعبي الســائد في المجتمع والظروف المحيطة. والسلوك الإنســاني رمــزي في جوهره لأن الإنســان وحده هــو القادر علــى إبداع الرمــوز دون غيره من المخلوقــات وينفرد عنها جميعا بالســلوك الرمــزي والقدرة على اســتعمال الرمز، فــكل أنماطه مــن الســلوك تتألــف من رمــوز اصطلح عليهــا الجميع.

غطاء الحايك... غطاء صوفي تقليدي. تطوّر في الألوان والنقوش حيث يكون الحضور المكثّف للحوتة. تشكيل أول.

غطاء الحايك... غطاء صوفي تقليدي. تطوّر في الألوان والنقوش حيث يكون الحضور المكثّف للحوته. تشكيل أول.

والمجتمع بدوره هو الذي يحدد معنى الرمز، ويفقد الرمز معناه وقيمته إذا خرج عن نطاق المجتمع أو الجماعة، فليس في الرمز خصائص ذاتية تحدد بالضرورة ذلك المعنى وتفرضه على المجتمع. والرمز التشكيلي الشعبي يتميز بانطلاقة التعبير والبعد عن المقاييس المقننة. وتزخر مفردات معتقدنا الشعبي بمجموعات هائلة من الرموز ذات الدلالات والعلامات والرسوم والأشكال والنصوص والكتابات، والتي تحوي العديد من القيم التشكيلية والتعبيرية، والتي يمكن الاستفادة منها في صياغات تشكيلية معاصرة. فالموروث الثقافي تتلاقى فيه الأصالة مع الحداثة في الجمع بين المعرفة بمفهومه الموروث والحفاظ على الهوية، وأشكال الإبداع الشعبي الأصيل.

لذا تمثل المفردات الشعبية مصدراً هاماً من مصادر الرؤية لدى مصممينا في الوقت الحاضر عبر عصرنة تلك المفردات الميتافيزيقية المطلسمة، ذات الطابع الرمزي من ناحية والفلكلوري من ناحية أخرى، والتي تضرب بجذورها بعيدا.

إن هذه المفردات بدائية فطرية، ولكنها معبرة موحية لما فيها من فطرة ورمزية، ومن ثم فإن هذه التصورات والرؤى، وإن كانت الخرافة مصدرها، إلا أنها كانت على جانب كبير من الأهمية. ذلك ما دفع بالباحثين في مجال التراث من مصممين وحرفيين إلى تناول مفردات المعجم الشعبي بالدراسة لرغبة صريحة في التوصل إلى نتائج قد تثري الجانب التصميمي من خلال استخلاص تصاميم مشبعة تراثيا والتي ترتكز عليها تلك المفردات. والرموز كثيفة ومتنوعة تحاكي في شكلها عالم المرئيات وتعانق دلالاتها فضاءات الماورائيات تضيف على العمل شحنة تعبيرية تعزز جذور خطابه في أرض عربية.

لنختم فنقول:

إن العلامات والرموز لا تزال وفيرة ومتعددة في المعتقدات الشعبية، فالعلامة المستمدة من

الموروث (السمكة، خمسة اليد، القرن...) في حد ذاتها هي شيء من الماضي تناوله الفنانون ضمن مظهرية اللون والشكل وضمن لعبة فريدة خاصة بالمصمّم والحرفي حد ذاته، تخترق كل المرجعيات حتى تفرد مساحة لمظهرية فنية مستقلة تكتفي بذاتها بحيث لا تقدم إلى الجمهور مجرد المعرفة بهذا الرمز أو ذاك، بل تتجاوزه لتحقيق الاستمرارية والتواصل.

الهوامش :

1. Louis (André), étrange cité berbère du sud tunisien, Douiret, Tunis, STD, 1975, page 47.
2. Ibid.
3. نسبة لأهالي المطوية (قرية تتبع إداريا لولاية قابس بالجنوب التونسي).
4. رواية لمسعودة بنت ضو بنت محمد بو فايد (خالتي الصّوفية)، أصيلة مدينة المطوية، عمرها 80 سنة.
5. يقول نربرغ شلوز ان الباب -قد ينغلق او ينفتح- انه يمكن ان يوحد ويفصل من الناحية السيكولوجية يكون على الدوام مفتوحا ومغلقا بالوقت نفسه وان كان مظهرا واحدا هو المهيمن مادام يمكن فتح الباب، ان الفتحة هي العنصر الذي يجعل المكان حيا لان اساس اية حياة هو التفاعل مع البيئة لكن الفتحة المفردة في انغلاق لا تعير الجهات الاصلية اعتبارا، نعود مرة اخرى للمسكن التقليدي وعلاقة الداخل - الخارج التي نعتقد انها كانت علاقة عميقة ومزدحمة بالأعراف الاجتماعية - الثقافية تتمثل هذه العلاقة في اعم صورها من كون المجتمع التقليدي مجتمعا جمعيا الامر الذي جعل المرأة ترتبط بالمسكن بينما الرجل هو دائم التعلق بالخارج، هذا التباين في دور الرجل والمرأة في البيئة العمرانية طور تركيبة من العلاقات تقنن ظاهرة الداخل - الخارج في المسكن الواحي التقليدي، فلو نظرنا لمدخل المسكن الذي يمثل الحد الفاصل بين الداخل والخارج سنجده يعكس كثيرا من المعاني الظاهرة والضمنية كما انه يؤثر تأثيرا كبيرا على التوزيع الفراغي للمسكن ويعكس المكانة الاجتماعية للأسرة من الناحية البصرية.
6. الهلال والنجمة رمزان اسلاميان، "كثيراً ما ظهرا في الصور الدينية، وهما يدلان على التفاؤل، فالمسلمون يتفاءلون بهلال اول الشهر، ويحددون اوقات اعيادهم على اساس هلال القمر، وتقويمهم الهجري مقسم على اساس السنة القمرية". أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، الصفحة 93.
7. عبد الرحمان أيوب، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، تونس 2003، الصفحة 50.
8. أيوب عبد الرحمان، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية، تونس، الصفحة 50.
9. أو السمكة: رمز التكاثر، رمز قديم يعني التجدد والخير والعيش الرغيد وترمز لسعة الرزق وجلب الحظ والخصوبة. والسمكة رمز للتجديد والأدلة في الميثولوجيا قاطعة، ففي الأساطير العربية والحضارات السامية وفي المعتقدات الدينية السماوية، غالباً ما يدل هذا المخلوق على الانبعاث. انه رمز عرف في الأساطير الفرعونية، ونسج في المنسوجات القبطية، ورسم على الخزف الإسلامي. صور في الرسم الشعبي على الأواني والنسيج والزجاج والورق.
10. القلادة تُتَخَذُ من قَرْنَفل وسُكٍّ وحُلَب.
11. Durand (Gilbert), les structures anthropologiques de l'imaginaire, Ed. Dunod, Paris, 1992, page 21.
12. أصدرت دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، ضمن سلسلة معاجم وموسوعات، كتاباً بعنوان (معجم المعتقدات والخرافات) لمؤلفته فيليبا وارنغ، وترجمة الأستاذ رمضان مهلهل سدخان، يقع الكتاب في (320) صفحة، وقد ضمّ بين دفتيه أكثر من (550) مادة لتجعل منه مؤلفته أوسع عمل من نوعه، إذ يمثّل أكثر الخرافات شيوعاً في أوروبا، والتي ما زال أكثرها موجوداً حتى لحظة تأليف الكتاب. ومما ذكرته المؤلفة فيما يخص عقائدهم الشعبية المتعلقة بالحيوانات، تقول الخرافة الأمريكية إن الاحتفاظ بقرن ثور في المنزل فعال جداً ضد الشيطان، أما قرن الغزال فسيدرأ الإصابة بالعين الشريرة في بريطانيا واسبانيا، وأنّ (حدوة الحصان) إذا علقت على مدخل البيت فإنها تشير إلى الحظ الحسن، ومن المتفق عليه أنه لابد أن تشير إلى الأعلى، لأنه عندما تكون إلى الأسفل فإن الحظ سوف يهرب، ويعتقد صيّادوا السمك الاسكتلنديون أن (حدوة الحصان) المثبتة على الصارية ستحمي السفينة من العواصف، أما سكان الريف الشمالي فيقولون بأنه عندما تجد حدوة حصان، ابصق عليها وارمها فوق ذراعك اليسرى وأطلب أمنية، وسوف تتحقق هذه الأمنية.
13. Paul Robert, le robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris 1920, page 351.
14. نوع من السمك صغير الحجم ولذيذ الطعم.
15. ماري تعني قلّد، أي إذا أعجبك فعل أو انجاز لشخص، لا تحسده بل قلده، كن طموحا ومثابرا مثله حتى يصيبك ما أصابه من خير وحتى لا تأكلك نار الحسد
16. تصغير لكلمة المائدة، وهي طاولة قصيرة السيقان.

الصور

– الصور من الكاتبة

د. فاطمة بوعشة - الجزائر

بخمار عروس وادي ريغ
بين المعتقد والممارسة

صورة توضح مساعدة المرأة لزوجها في جني التمور

مقدمة:

يقال إنّ الكائنات الحيّة ترث بيئاتها بقدر ما تَرِث الجينوم الخاص بنوعها وتُولد مهيأةً للحياة في هذه البيئة، كذلك البشر مهيؤون للعمل في بيئة اجتماعية من نوع خاص هي بيئة ثقافية متطورة تاريخيا بفضل عمليات التكيّف الاجتماعي المضطردة، ويُولد البشر ولديهم قدرة بيولوجية تمكّنهم من الحياة، حياة ثقافية ملتزمة بالثقافة.

ويرى «توماس سيللو» أنّ الثقافة مصنوع فني اجتماعي أو أداة متطورة تتعدّل في تفاعلها مع وظيفتها الاجتماعية المتطورة والتي نشأت اجتماعياً لأدائها، وهي تُشير إلى مواقف التواصل الاجتماعي التي صمّمت لتمثيلها.

مُنحت وظيفة هامة للفلكلور وهي تأصيل القيم كما تتصوّرها البيئة الثقافية وتبرير طقوس الجماعة وممارستها، فالممارسات والمعتقدات والعادات والأفكار هي الحقائق التي تُكّون الموروثات الثقافية والتي لا زالت مستمرة بحكم العادة، ومنه جاء الاهتمام باللباس التقليدي وهو البخمار من التراث الجزائري تختص به عروس وادي ريغ.

لمحة عن تاريخ المنطقة:

«سكنت بوادي ريغ قبائل وأجناس مختلفة تعاقبت عليه وتركت بصماتها فيه، وقد تداخلت الأنساب والأصول وجمعت بين المقيمين ظروف الحياة ووحدتها مميزات وتقاليد اجتماعية واحدة، وبهذا التمايز والاختلاط في المقام والسكن والمصاهرة يصعب التمييز بين الأصول والأنساب، وقد تجلّت أصول السكان قديماً وحديثاً في ثلاث عناصر أساسية تولّد عنها عنصر رابع مع مرور الزمن واختلاط الأنساب بحكم التعايش، انصهر الجميع في تركيبة بشرية واحدة تجمع سكان وادي ريغ بعباداتهم وتقاليدهم وطبيعة حياتهم»[1].

تشغل منطقة وادي ريغ الجهة الشمالية الشرقية من الصحراء الجزائرية على مسافة 600 كلم جنوب شرق عاصمة البلاد الجزائر، والمنطقة عبارة عن منخفض يبدأ من منحدر أم الطيور، وبالضبط من عين الصفراء على بُعد 80 كلم من بلاد الزاب إلى بلدة ڤوڤ على مسافة 30 كلم جنوب تقرت ليمتد بذلك على مسافة من الشمال إلى الجنوب قدرت بحوالي 160 كلم وامتداد أفقي (عرض) ما بين 30 و40 كلم2، لتضمّ بذلك ساحة تقدر بحوالي 12000كلم2، يحدّه من الشمال بلاد الزاب، ومن الجنوب وادي ميّة، وكذا الجهة الشرقية وادي سوف ومن الغرب منطقة الحجيرة، وهو بذلك يقع ما بين خطي طول 32 ° و54 ° شرق خط غرينتش، وخط عرض 34 ° و09 ° شمال خط الاستواء[2].

إنّ سكان الصحراء الجزائرية بصفة عامّة وإقليم وادي ريغ بصفة خاصة كأغلبية سكان بلاد المغرب، ينحدرون من أصول ثلاثة هي: الأمازيغ، البربر، والزنوج، وقد تمّ بين هؤلاء السكان عبر التاريخ نوع من الاختلاط فانصهرت هذه العناصر في بوتقة واحدة وكوّنت بذلك أهالي الصحراء الجزائرية ضمن مجتمع متجانس له نفس العادات والتقاليد.

مكانة المرأة في وادي ريغ قديماً:

قديماً لم تكن للمرأة السلطة في اتخاذ القرارات المتعلقة بمصيرها، مثلاً في اختيار شريك حياتها.تقول إحدى المبحوثات: «الطفلة إذا لحقت تسع سنين يزوجوها ما يخلّوهاش والرجل على الأغلب يكون فايتها بخمس سنين لفوق ومفهوم الشرف في هاذاك الوقت هو أنو ما تجيبلهمش العيب مع نسيبها. (نسيبها هنا بمعنى والد زوجها) وما تهدرلهمش مهما دار فيها. وإذا رجعت لدار بوها غضبانة يضربها ويرجعها بسيف، هذا هو اللي حاسبينو شرف لأنو كاين بنات تزوجو ومازال ما بلغوش بلغو عند نسابهم؛ تلقيها معرسا وتلعب في الماري والكعاب». إنّ المكانة الاجتماعية التي تحتلها المرأة داخل الجماعة، ترتبط ارتباطا وثيقا بالتغيرات التي يعيشها جسدها، منذ الولادة إلى البلوغ ثم خلال فترة الخصوبة إلى مرحلة انقطاع الطمث؛ محطات بيولوجية بالغة الأهمية لرصد معالم البناء الثقافي للجسد الأنثوي ومن خلاله لحياة المرأة»[3]. تقول أيضا: كانت المرأة تساهم في الأعمال المنزلية، وتخرج إلى برك الماء لغسيل الثياب بالطين، يدسنها بالأرجل، ويجمعن الحطب أيضا. عندما يقترب مجيء الزوج تتهيأ الزوجة لاستقباله؛ تكحل عينيها بالكحل الطبيعي وتغسل أسنانها بالفحم وتمضغ السواك وتُبَخِّر البيت. أما الأكل كانوا يأكلون جماعة، الرجال في مجموعة والنساء في مجموعة، كان الأكل قليلا في ذلك الوقت، يقتصر على بعض التمر وحليب الماعز، وأحيانا الكسكسي، وكانت المرأة التي ترضع طفلها، إذا

أرادت أن تستحوذ على الأكل كانت تضع ابنها في حجرها وتصوبه نحو الصحن ليبول فيه، بهذه الطريقة يتركن لها الأكل لتأكله لوحدها؛ لأن الأكل آنذاك كان قليلا. وكان لما يتوفى أحد، تجتمع النسوة ويتوجهن نحو قبة اسمها «عيسانة» يندبن وجوههن بأظافرهن ويطلونه بالفحم، تقول أيضا: «كاين اللي تحلق شعرها» إذا كان الميت من الأقارب ولا يرجعن حتى يخيم الليل عليهن. كما كانت الفتيات هنّ المسؤولات عن أخذ الغذاء إلى المزارع المسماة في ذلك الوقت الغابة، بينما العجائز كن يطحن الحبوب والذرى وبعض الأعشاب والمستخلصات الأخرى، وأخريات كنّ ينسجن ويغزلن وكن يعشن في مجموعات يعني أعراشا. عندما يُغادر الرجل المنزل تعود السلطة بيد العجوز الكبرى. المرأة العجوز في القديم كانت تهتم بنفسها أكثر من زوجات الابن، لأنها كانت تتميّز بنوع من السلطة، بدليل أنها كانت تستعمل مادة الشمّة وكانت تسكر أيضا بشراب «اللاقمي». أمّا النساء «الكناين» يقمن بأعمال المنزل كتحضير الطعام وكنس البيت وتربية الأطفال.

كانوا يستقبلون شهر رمضان بالطهارة ويقولون؛ «نقرشو». في آخر أيام شهر شعبان، يمضغون اللبان ويضعون السواك والكحل والحنة ويقومون بطهي «الشخشوخة والحبات» ويقولوا «نقرشو رمضان جانا» وإذا صادف أن تزوج أحد في آخر شعبان ولم يتسن لهم «يقرشو» يقولون هذا المثل: «هذا عرسك يا لعروسة جانا في رمضان ما كحلنا ما سوكنا ما كلينا لبان».

يقول الأستاذ «حسيني أحمد»: «في السابق في عهد البرابرة كان بنو ريغة يعيشون في الغابات وكانت المرأة تعمل جنباً إلى جنب مع الرجل في العمل الفلاحي، وإذا توفي زوجها كانت تخلفه في فلاحة الأرض وتُساعده في تنظيف النخل وتلقيحه وفي جني التمور وسقي المزروعات والنخيل لأنّهم، كانوا يعيشون في الغابات ثم تقدّموا قليلاً لما جاء سلطان وادي ريغ «سيدي محمد بن يحيى الإدريسي». انسحبوا من الغابات وسكنوا في البيوت كما نُشاهد الآن على مستوى وادي ريغ. كانت هناك بعض العشائر الوافدة كانت لا تحترم المرأة كما ينص عليه الشرع والدين ولكن أبناء وادي ريغ الأصليين كانوا يحترمون المرأة أكثر ممّا يحترمون أنفسهم».

لباس المرأة آنذاك كان عبارة عن لحافة تخلل من الأكتاف وتحزم من الخصر. وتختلف ربطة الحزام من امرأة شابة إلى امرأة متزوجة إلى المرأة العجوز، وفولارة ذات ألوان زاهية يغطى بها الشعر، تسمى المحرمة، العجائز يضفن «البخنوف». أما الأحذية كانت من جلود الحيوانات ،يصنعها الملاخ (الإسكافي) وهو بدوره يتفنن في صنعها وزركشتها.

«تحدث عنها العدواني في تاريخه كعنصر صالح يصلح ذات البين كما فعلت زينب بنت تندلة، حيث تدخلت وأوصت بالصلح بين عدوان وطرود وآخت بينهم، كما تحدّث عن دور المرأة في الحروب القبلية؛ إذ كانت تقوم بالحراسة عند تعب الرجال وكانت تُحمِّس الرّجال للحرب، وتدفعهم إلى المزيد من البذل من أجل الشرف والعرض، مع ذكر العار الذي يلحق الأولاد والقبيلة إذا وقعت الهزيمة، وهناك قصة الجازية الهلالية والأبكار اللائي كنّ في مرافقتها ودورها في الحب والحرب وأخلاقيات الفروسية. بالإضافة إلى العديد من الحالات الأخرى التي ذكرت فيها النسوة كزوجات وأمّهات، منهنّ زوجة الشيخ البكري وزوجة العدواني نفسه وزوجة الهادف ونساء أخريات»[4].

1) المرأة ومواد التجميل:

كانت النسوة في وادي ريغ قديما يعتمدن في الاعتناء وتزيين أجسادهنّ بمواد طبيعية، مثلاً في الاعتناء بالشعر، كن يستعملن ما يسمى بـ«التلطيخة» بالطّين الطّبيعي ويتم غسله في مجاري مياه الغابة أو البرك المائية. وكنّ يضعن في قارورة زيت الزيتون الطبيعي مع حبات القرنفل والبخور لتطييب الشعر وتطويله، ويستعملن أيضا خلطة «المردوسة» التي تزيد من اسوداد الشعر وتمليسه، ويتعطرن بمادة سائلة تسمى «العطرية»[5]. كانت العجائز يقمن بتقسيم الشعر إلى

صورة توضح الحنة على جسد المرأة

أربعة أقسام ويظفرنه، ثم يضعن منديلا كبيرا يسمى «البخنوق» ويلف الرأس بـ«محرمة»[6]، تكون زاهية المنظر والبخنوق كان يُطرز بأشكال جميلة. أمّا النساء يقسمن شعرهنّ إلى قسمين مع ترك «القُصَة» الأمامية ويظفر الشعر سوالف تدور على الجهة وتدخل من جهة الأذن، وفي النهاية تُوضع سفائف أو شريط من حرير، و«القُصَة» تزيّن في الغالب بالذهب تكون فيه لويزة أو اثنين. وتُزيّن الرقبة بـ«السخاب»[7] وهو مصنوع يدويا ويسمى أيضا «المحابيب» مكونه الأساسي هو العنبر، وقد تمّ استعماله في الماضي لصنع القلادات أو «سخاب».

يستعمل «السخاب» للعروس بالخصوص، لأنّه يحتوي على اللويز من الذهب وتلبس أيضا الخلاخل من الذهب أو الفضة وتتعطر بريحة خضراء والطلية والعطرية و«المدّا»[8]. تقول إحدى المبحوثات إنّ «الحنة والمدّا مكياج عرب وزينة الأجداد، هما يجلبان الشهوة معاً».

تقول إحدى المبحوثات: «راجلي يحبني لما نكون بالحنة، هو شارطها عليا تزيد النص في المرا، ثانيك البخور والمدّا»؛ أي أنّ رائحة البخور تجعل الرجال أكثر رغبةً للجنس. وتقول: «يزيد الرومانسية ويحلّي الجوّ تقريباً». وهذا ما يجعلنا نؤكد على مدى الترابط بين الرّوائح والعطور والرغبة الجنسية لدى الرجل، بحيث يمكن تصنيفها داخل العلاقات الزوجية سيميائيا كعلامة شمية، وهو ما يجعلنا نستنتج أن حضور الرّائحة الزكية، هو حضور جسدي بالأساس، إذ يستحيل الجسد الأنثوي المعطر في العش الزوجي ذا وظيفة مزدوجة، فهو يمارس الوظيفة الجمالية والجنسية في آن.

بالفعل قد تأكد لنا ذلك خلال دراستنا الميدانية حيث لاحظنا أنّ المرأة تحرص على تبخير غرفة نومها يوميا وهو ما يؤكد أنّ هذه العادة، عادة البخور «مترسبة في نفسيات الأفراد منذ عصور ما قبل التاريخ، لأن الوثنيين كانو يحرقون البخور لآلهتهم ومعبوداتهم، تذرعا لها في تحقيق مقاصدهم»[9]. بالإضافة إلى ما للبخور والحناء علاقة بالسحر، لأنهما قد يستعملان أيضا لتحقيق أغراض طبية ،كما يمكن استعمالهما لأغراض شريرة مضرة بالبشر وهو ما يعطي للبخور أيضا روائح كريهة جدا. إنّ ما تقدم من أمثلة ميدانية وما وقع من إشارة إلى أبعادها،

ثقافيــة، أنثروبولوجيــة وجماليــة وكذلك أســطورية، وما تخفيه من تحقيق لرغبات جنســية بالأســاس، يجعلنا نعتبر أنّ هذه العادات في اســتعمال البخور والحناء لا تعتبر مجرد تحقيق لمتعة شــم الرائحة المنبعثة منهــا والزينة والتجميل، بل عــبرت عنــد أهل هــذه المنطقــة موضــوع الدراســة، المخزون الاجتماعي والاعتقادي، وشــكل سيميائيا الدلالة الرمزية العميقة للتراث الشــعبي العريــق. ولا يخفى في هذا المنــوال، أن الأشــياء التي تســتعملها المــرأة وتطبقها على جســدها هي في الأخير مؤشــرات جاذبــة وواضحة، تظهر علــى نحو بارز في الأســواق مثل: «المَكْحَلَــة»[10] التي توضع فيهــا مادة الكحــل، و«البخــارات»، وموادها مثــل البخور و«الطليات» والســواك، حيث لا يخلــو بيت من البيوت أو ســوق من الأســواق من هذه المواد الطبيعية. وكان البخور يُصنع في البيوت عن طريق فتله ودمجــه مع مواد معطرة، وقــد لاحظنــا ونحن في واقــع الممارســة الميدانيــة في إحدى الأعــراس، تواجــد بعــض النســوة، ممــن يبعــن البخور وكانت ترفــع صوتها قائلة: «يــا حرايــر اشــرو البخور باش رجالتكم ما يروحوش لجامعة»؛ وهي رســالة تريد البائعة أن تبلغهــا للمــرأة بالمنطقة وتحثها على اقتنــاء البخور حتى تمســك بزوجها وتحافظ على عشــها الزوجي وتقيه من أي ميل أو إغراء لامرأة أخرى تســتهويه ويبحــث عنها في دائرة جامعة وهي مــن مناطق وادي ريغ أو كمــا قالت: «باش ما يروحــش لجامعة يلقى بنــات ويكحل عليهــم وربما يلقى الفاســقات ويخليك»، ومن جهة أخرى هي تســتعمل هذه الطريقــة لتروِّج لتجارتها نوعا من الحيلــة الممزوجة بالمزاح، لأنها تعــرف جيدا غــيرة المرأة علــى زوجهــا، وأيضا تعرف عشــق الرجل لرائحة البخــور. وقد حدث أن ســألت إحدى المبحوثــات عن علاقة البخور[11] بالعملية الجنســية فقالت «راه البخور يحــدث إثارة جنســية عند الرّجل مثــل «المدّا في جســد المرأة»، هو رابــط جنسي و«المرأة اللّي تســتعمل البخور بــزاف راجلها ما يروحــش عليها».

أمــا فيما يخــص المدا فتعتــبر عامــلا مهيجــا للرغبة الجنســية لدى الرجال ولنا في ذلــك تأكيد من خلال تعبير إحدى المبحوثات حــين قالت« ما لازمش المــرا تخرج بيها

صورة توضح مادة البخور المصنوعة في المنازل

لأنــو عندها واحــد الريحة تجذب»؛ يعني حين يشــم رائحة المدّا المرســومة على جســد المرأة وهي تشــبه الحناء على الجلــد، ينجذب نحوهــا وتــزداد رغبته الجنســية؛ فالمرأة الريغيــة كانت تهتــم بجســدها وبأنوثتها، لغايــة قوية في داخلهــا، وهــي إغــراء زوجهــا لدرجة الرســم بمــادة المدّا والكتابة على جســدها.

يقولــون أيضــا: «البخور مــع ليلة الخميــس والحنة والمدّا المرســومة في المناطق الحسّاســة هي رسالة قويه».

وتتزيّن المــرأة بالحناء الطبيعية والكحل العربي المصنوع في المنزل والســواك واللّبان، وتلبــس في أذنيها «علالف»[12] أو المشــرف. العجوز تربــط «العلالف» بخيــط أخضر من الأذن إلى الأخــرى، أمّا النســاء كنّ يضعــن «علالف» لويز وحدايد أو ما تســمى بـ«حدايــد العجب»[13] وكانــت المرأة تربــط خصرها بحزام خاص ويتنوّع من امــرأة إلى أخرى، كن أيضا في تلــك الفترة مهتمات كثيرا بالوشــم على الجســد وخصوصا منطقة الوجــه، ظناً منهنّ أنــه يزيدهنّ جمالاً. تصــف إيزابيل إيرهــاردت، جســد النســاء الصحراويات فتقول: «أما وجوه النســاء فكانت أكثر اســمرارا متغضبة العجائــز درداء، ببنــاء ثقيل من ضفائر شــعر أبيض محمر

بالحناء، من ضفائر الصوف الأحمر والأطواق والمناديل. أما الفتيات فقد كانت وجوههن مغرية وموصدة ذات سمات قوية نسبيا ولكن نقية ومتجانسة، في سحنة داكنة. كانت عيونهن كبيرة مندهشة ووحلة. الكل ملفوف في ملحفة زرقاء داكنة سوداء تقريبا مثنية على الطراز القديم»[14].

عادات وتقاليد منطقة وادي ريغ:

تعتبر العادات والتقاليد عنصرا من عناصر التراث الشعبي والتي تتميّز بمجموعة من الخصائص من بينها أنها اجتماعية؛ أي أنها تصدر عن تفاعل مجموعة من الأفراد وتكون متوارثة.

ولكل مجتمع عاداته وهذه العادات حين نؤطرها تأطيرا جغرافيا وإيكولوجيا وأنثروبولوجيا، نجدها موضوعيا تعكس تلك المناخات وتستجيب لتلك الظروف وتجسّدها، وهذا ما يجعلنا نقر بأنّ مجتمع وادي ريغ، موضوع بحثنا الميداني، يتميز بالكثير من العادات والتقاليد التي كانت وما تزال متوارثة عبر الأجيال، ونذكر من هذه العادات والتقاليد «أساليب التحضير للزواج».

1) التحضير للزواج:

يعتبر الزواج في مجتمع وادي ريغ أحد الروابط المقدسة وهو سُنة الحياة ودينها الأساسي، حيث نجده في صدارة انشغالات شباب المنطقة لِما له من أهمية كبيرة في الحفاظ على النسل وتواصل الأجيال؛ إذ يرتبط الزواج تقريبا بفكرة الإتيان بالمرأة التي تملأ البيت بالأولاد وتُريح الزوج من عناء الحياة وتقضي مطالبه ومطالب عائلته، فالإقدام على الزواج في هذا المجتمع التقليدي ليس بالأمر الهيّن؛ إذ يعدّ بمثابة مشروع اجتماعي يساهم في إنجازه مجموعة من الأشخاص يختلفون فقط في الغاية.

«إنّ الزواج والممارسة الاجتماعية له هي التي تسمح للأنساق القرابية بإعادة إنتاج نفسها أو تحوّلها والزواج التقليدي الداخلي Le mariage endogamie هو الزواج الذي يتخذ في الحقيقة شكلين أساسيين: الأوّل والأهمّ يعني أبناء العمومة أو الأخوال أو ما يسمّى عادةً الزواج العربي والثاني هو الزواج الذي يتمّ داخل دائرة القرابة الضيقة المتعلقة بالعرش أو العائلات الممتدة من نفس البطن أو الأفخاذ[15]. يقول الأستاذ صالح وقادي؛ أنّه من عادات أهل المنطقة فيما يخصّ الزواج أنّه يكون من الداخل أي زواج داخلي Endogamie كان هذا في جيل الخمسينات والستينات. أهل العريس هم الذين يختارون له العروس تكون بنت العم أو بنت الخال أو من نفس العرش ونادراً ما تكون من منطقة بعيدة.

والمرأة في وادي ريغ ترى أن ابن عمها أفضل لها من أي رجل آخر وهذا ما تمثله الأمثلة التالية:

«بن عمي بحلاسة خير من البراني بلباسه». فهي تفضل الزواج بابن عمها حتى ولو كان فقيرا بحلاسة، أحسن من الغريب الغني».

«كل زير يلقى مغطاه، كان أنايا وبنت عمي جينا مغاطا».

«بنت العم لو بارت والثنية لو دارت والمدينة لو جارت» فهو يفضل بنت عمه على الغريبة، لأن نسبها معروف أما الثنية؛ الطريق المقصور ويكون في الرمل أو على أرض مستوية ليتضح الهدف، فقد ربط بنت العم في كونها معروفة النسب له بالثنية التي تكون قريبة واضحة الهدف.

ويقولون أيضا هذا المثل: «اللّي يحشم من بنت عمّه ما يجيبش منها لولاد» الفتاة حين كانت تتزوج من ابن عمها كانت تناديه ابن عمي يعني كبرو مع بعض مثل الإخوة يستحون من بعضهم. مع هذا تزوّجها وأنجب منها الأولاد.

«ملّس من طينك إذا ماجات برمة، تجي كسكاس».

2) العرس التقليدي بإقليم وادي ريغ:

كانت مواقع ومواقيت مشاهدة الفتيات المؤهلات للزواج نادرة بحكم تقييد حركاتهنّ خارج البيت

وانشـغال الشباب في سـن الزواج بالعمل في الغابة، ولهذا كان أفضل الأماكن لمشـاهدتهنّ من قِبل النّسـوة في منابع الماء وأحياناً من طرف الشـباب أنفسـهم خلسـة.

هناك قصة تداولت في منطقة تماسين بوادي ريغ، لامرأة تماسينية تغنت قصيدتها الرثائية في الأعراس والربوخيات، اسمها «وَاسَمْحَة إِتَالَة أَنْ بْرُوبَة» وقصتها هي:

«في مثـل هـذا المـكان كانـت عـين بروبـة أو إتالة أن بروبـة «باللهجـة المحليـة الريغيـة»؛ تختـار الأمّهـات مصطحبـات بناتهنّ الحرايـر البالغات في يوم مشـمس لتذهـبن للغسـيل ويحملـن كلّ مـا اسـتطعن حمله من حنابل ودفّاسـات وصـوف. وهناك من قربهنّ الشـباب يتلصّصـون ويتربصـون بهـنّ مـن بعيـد قـرب خنـدق الشـريفة؛ عندما كان التلصّص فيـه آداب وحُرْمَة، ليس تلصّص العنف مثـل هذا الزمن، فكانـت الأم حين تعجز عـن إيجـاد العـروس تنصـح الابـن بالتوجّـه إلى العين، لأنّ المـرأة نـادرة في الأماكـن العامّـة والشـوارع، فمن ثمّ نسـجت عدّة قصص جميلـة رائعة عن الحـب العذري والشـعر والحكمـة، فنجـد أكثر قصـة تراثية مشـهورة والتي أصبحـت أغنيـة تتداولهـا النسـاء في الربوخيات والأعراس قصة «واسـمحة إتالـة أن بروبة»؛ والتي كانت بطلتهـا تلك البنت البركـة العصامية؛ «فاطمـة أن حاج عمر التماسـينية» والـتي كانت من بين الفتيـات اللواتي يذهـبن إلى العين، لتنتظـر حظها مثل صاحباتهـا اللواتي حظـين بخطيـب؛ لكـن بقيـت ولـم يكتـب لهـا الله ما حظيـت به الأخريـات، فرثت نفسـها بأغنيـة أصبحت حديـث الخاص والعـام في منطقـة وادي ريـغ وخارجها حيـث قالت»:

«وَسَـمْحَة إِتَالَـة أَنْ بْرُوبَة، تسـملش كـول تكتوظة تتحيـد انتي أم عمودة، وسـمحة إتالة لمقارين، تشـملش كـول ديكياريـن تتجيد مـع تيوسـارين، عقبـة في درب أزيـرار، ملاقـغ ثلاثة مريـازن، واشـيني اربـط أم دلالن، فرحت عمبـالي بالياغن نتنـين عمان فلا ويزيـن، قبع شي اندشـرة إنتلويـن اتاح إتا سـد ثمزنـين إريـازن عمان فلا وايزين وَسَـمْحَة إِتَالَـة أَنْ بْرُوبَة».

بالعربية:

«مَـا نَسْـمَحْشْ لَلْعَـيْنْ بْرُوبَـة، خَطْبَـتْ كُلْ البْنَاتْ وْخَلَتْـنِي كِالْعُمُـودْ، مَـا نَسْـمَحْشْ لَلْعَـيْنْ خَطْبَـتْ كُلْ الصْبَايـاَ وْخَلَتْـنِي مْـعَ لعْزَايَزْ، عْقُبْـتْ عْلَى شَـارَعْ طْوِيلْ وَتْلَاقِيتْ ثَلْـثْ رْجَالْ، أَعْطُونِي رُبْطَـة نُوَّارْوَفْرَحْتْ ظَنِّيتْ بَاشْـيْزُوْجُونِي وْهُومَا عْمَـاوْ عْلِياَ مَا شَـافُونِيشْ، دَرْتْ حْزَامْ عَشْـرَ خْيُوطْ يْرُوحْ وَيْـجِي عْلَى مَرْتِيْنْ وَالرْجَـالْ عْمَاوْعْلِيا وْمَا شَـافُونِيشْ»[16].

مـا نسـتنتجه مـن العـرض الأخـير في ربطـه بجوهر الموضـوع، أنّ بدايـات الـتزاوج أو الخطـوة الأولى لاختيار الزوجـة في مكان مخصوص تجتمع فيـه البنات المؤهلات للـزواج، يكـون أولا خلسـة ويتمحـور أساسـا في رؤيـة الشـباب للفتيات المتمركز أساسـا على الشكل الجسدي لا غـير، فرهانات الاختيار جسـدية بالأسـاس وإن كانت عن بعـد كما يحدث في بعـض المجتمعات الأخـرى، دعوة أم المؤهل للـزواج (العريس المرتقب) الفتـاة الموعودة إلى برك المـاء أو الحمام لتتسـنى الملاحظة الدقيقة لجسـد الفتاة شـبه العـاري في ذلك المـكان لتحديد القـرار الأخير لإمكانيـة الاختيار هـذه دون تلك.

أ. طقس الخطبة:

تعتـبر الخطبـة أولى مراحل الـزواج فهي تمثـل إجراء تمهيدياً أوليـاً من الإجراءات التي يقـوم بها أهل الخاطب فهي تعني الكثـير عند المـرأة في وادي ريغ.

تذهـب النسـوة للخطبة وكـن يأخذن معهـن بعضاً من الأشـياء الموسـمية التي تنبت في الغابة مثل: (البصل، النعناع، المشـمش، البندراق أو البطراف، السـلق) وكذا الجمـار أو بعـض الحلويات سـكر، شـاي، كاوكاو (فول سـوداني)، في منديـل مصرور يسـمّى «الديمينـو» وهذا الطقس يسـمّى «بحطان اليد». أما في اختيـار المرأة يكون من طـرف الأهل وتقـول إحـدى المبحوثـات: «يأخذون اللّـي طرشـق اللّوبان، يقولـو عليها فحلـة وتجمعو مليح ويأخـذون اللّي تـاكل الفول المحمص يسـمّى بالقرماش، حتى ولـو كان شـكلها قبيح»[17].

وكذلك يأخذون بعض الملابس الداخلية والعطور والزوادة، المراية والسواك واللّوبان والحناء والحمص المطبوخ «قرماش» ولبلابي، ويطلق على هذا الطقس أيضاً «البيون» مقابل طلب يد الفتاة. وإن لم تكن أمّ الفتاة على دراية بقدومهم أي لخطبة ابنتها، فعندما ترى الجمار تعلم أو تفهم سبب القدوم والزيارة لأن الجمار يعتبر مؤشر على أن قدوم النسوة هولخطبة الفتاة.

ب. التبيون (القفة):

بعد التوافق والتفاهم بين عائلة العروس وعائلة العريس تقوم هذه الأخيرة بالتحضير للتبيون أو ما يسمّى بالقفة، وهذا لكي يبيّنوا أنّ الفتاة صارت مخطوبة لابنهم، فيحمل النسوة التبيون وهو عبارة عن قفة أو طبق من سعف النخيل يحتوي على بعض من العطور، حنة، سواك، لوبان، صابون، قندورة، سكر، شاي، كاوكاو، لبلابي، حلوى أو قطعة قماش بالإضافة إلى مبلغ مالي، فيحمل أهل العريس القفة باتجاه بيت العروس بالطبل والغيطة أو بزغاريد وأغاني النسوة، وهنّ يصلين على النبي.

جـ. طقس الحمام:

قديماً كانت العروس تذهب إلى عيون الماء للاستحمام مثل عين توجد في منطقة سيدي ماضي وكانوا يذهبون على وسيلة نقل تسمّى «بالكريولة» ويأخذون معهم «حولي كبير» وهو غطاء يكون فيه اللّون الأحمر وملابسها تكون ملفوفة في محارم «فولار». عند وصولهم إلى العين تقوم الفتيات بشدّ هذا الغطاء لستر العروس وهي تستحم بمساعدة مَدِّيوَاتْهَا (رفيقاتها). وبعد الاستحمام يطلى جسد العروس بما يسمّى بالطلية ويعطرونها بالعطرية ثم يحضرن لها البخور والسواك والكحل وتمضغ اللّوبان. تلف نفسها بلحاف «ملحفة» وتصطحب إلى المنزل.

نلاحظ من هذا الطقس، مدى الاهتمام بجسد العروس في تجميله وتزيينه وإعداده أحسن إعداد وبعناية فائقة ليكون محل إغراء وإعجاب الرّجل.

د. طقس الحناء:

تُحاط العروس في ذلك اليوم بمَدِّيوَاتْهَا (رفيقاتها)، وتُحجب في إحدى غرف المنزل من هذه الليلة طيلة أيام العُرس ولا تخرج منها إلاّ للضرورة. وفي الليل تقوم الصبايا بتخضيب يدي وقدمي العروس بالحناء، وهي عبارة عن عجينة من مسحوق أوراق الحناء تستعملها المرأة في التزيين وتُحضر الحناء قبل ذلك بليلة مع بعض الأعشاب المسحوقة وبعض السوائل.

وتعتبر الحناء مادّة تلوينية قديمة عُرفت تاريخياً عند الفراعنة بهذا الاسم، وقد شاع استعمالها في العصر الجاهلي عند العرب والعصر الإسلامي أيضا. وساعد على انتشارها نشاط التجار العرب الذين كانوا يستوردونها من بلاد الهند على شكل صبغة نباتية ذات لون أحمر[18].

وقد يُصاحب تخضيب الحناء للعروس بعض الأغاني والأهازيج من بينها هذا القول الذي يبدأون به طقس الحناء:نتمنى ونتمنى أول ما نتمنى نكبروندير الحنة وتاني ما نتمنى، نفرح والفرح يعود عنده بنة؛ ثالث ما نتمنى في حياتي نتهنى.

لَعْرُوسَة مَدِّي يَدِّيك

وَالحَنَّا وَاتَاتْ صَبْعِيكْ

وَالحَنَّا وَاتَاتْ صَبْعِيكْ

اليَوْم عُرْسَكْ مَبْرُوكْ عَلِيكْ

الخَاتَمْ ذَهَبْ مَعِيرْ

وَعَرِيسَكْ شَرِيفْ مَصِيلْ

لاَ يَحُولْ وَلاَ يَتْغَيَرْ

خَيْرْالنَسْبَة اللِّي تْوَاتِيكْ

لَعْرُوسَة هَايَ غَادِيَة

تْحَنِي وَعْرِيسْهَا فَرْحَانْ يْغَنِي

خْيَارْ النَسْبَة بِنْت عَمِي

إنْتِ لِيَا وَأَنَا لِيكْ

لَعْرُوسَة هَامْ يْهَلُولَكْ

فِي الغَالِي هَامْ يَا حَرْجُولَكْ

لَعْرُوسَة مَا كَحَلْ شُعُورَكْ

فِي الكُرْسِي وَالنَاسْ يَهْدُولَكْ

يَسْتَنُو فِي نَهَارْ دُخُولَكْ

وَالعَايْلَة فَرْحَانَة بِيكْ

فِي الكَادُوَاتْ يَمْدُولَكْ

فَخْرَة أَهْلَكْ وَامَالِيكْ

هـ. بخمار عروس وادي ريغ من زينة جسدية إلى ظاهرة ثقافية:

- يوم تلباس البخمار:

في المساء بعد صلاة العصر تجتمع النسوة في بيت العروس من أجل حضور تلباس البخمار، وتقوم بهذه المهمّة امرأة متزوجة وكبيرة في السن، وتطلب من أمّ العروس إحضار المستلزمات التالية: «غلّوسة»، «غرفية» أو «إناء فخار»، البخارة، قرعة الرّيحة، السخاب المصنوع من العنبر، الزوادة والمرايا، الخلاخل، «الموس» بمعنى «الخنجر» التواقير مثل ملاقط الرأس، الحدايد، العطرية، البخور، السواك، اللّبان. ويجب أن يساعد المرأة شابتان تسميان مديوات ومعنى مديوات: المعنى الأول رفيقات العروس والمعنى الثاني يمدان للمرأة ويساعدانها ويقدّانّ لها ما تطلب وهي تلبس العروس البخمار.

يجب الإشارة هنا أنّ لباس البخمار في وادي ريغ يختلف اختلافاً طفيفاً بين قرى ومداشر المنطقة، فمثلاً بخمار تماسين ليس نفسه بخمار بلدة عمر أو تقرت أو جامعة، يعود هذا البخمار إلى عروس منطقة جامعة إحدى المداشر القريبة.

صور توضح لوازم لباس البخمار

اللّبسة الحمراء صورة اشتهرت سابقاً من تماسين منطقة تملاحت بلباس الملحفة، تلبسها المرأة المتزوجة. أمّا البنات الغير متزوّجات فيلبسنها فقط في وقت المناسبات وتكون بألوان مختلفة، اللون الأسود غالباً ما يكون للمرأة الكبيرة، والحمراء لكليهما.

تجتمع النسوة في جوّ من التآلف والفرحة والزغاريد في بيت العروس، ويشرفن على تلبيسه كما قلنا امرأة كبيرة في السن أو عجائز صالحات في حياتهنّ، وهذا كما يقولون «للفال الطيب» لحياة العروس.

يبدأ تلباس البخمار بارتداء العروس قندورة (فستان) حمراء والبلغة (حذاء مفتوح) حمراء والتي قدّمت لها في الجهاز، وذلك لأنّ اللّون الأحمر يعتبر أكثر فعّالية ولما كان يزعم أنّ اللّون الأحمر هو اللّون المفضل لدى المشعوذات، فإنّه لذلك يستخدم للوقاية من السحر[19].

ولأنّه يمثل القوّة والحيوية، كما يعتقد أنّ الجن يرتدي اللّون الأحمر، لذا لا يُؤذي من يقوم بارتدائه[20].

تقول إحدى المبحوثات: إنّ البخمار قديماً كان عند المرأة في وادي ريغ هو تمام الزينة وما يزال يحافظ على هذه الميزة حتى يومنا هذا، لأنّه لباس مقدّس وكانت العروس قديماً تخرج به من بيتها إلى بيت زوجها.

صورة توضح لباس البخمار لعروس وادي ريغ

صورة توضح إكسسوارات البخمار

يتكوّن من لحاف أسود جميل المنظر وغطاء خاص للرّأس، الوجه الأمامي يكون أحمر اللون والخلفي أخضر وبه خطوط سوداء، حيث ترتديه منذ أوّل يوم من أيام زفافها. أمّا اللون الأحمر في البخمار فهو يزيد من بهاء العروس.

أمّا الجزء الخلفي «الطُبّة» الخضراء (أي القطعة) اشتهرت بلباسه النسوة منذ القِدم، ويتكوّن أيضا من حزام أبيض من الصوف من صُنع المرأة ومجموعة مراحم أي «فولارات» الأمامية حمراء وخمسة مراحم من الخلف وتكون بهذه الألوان: الأسود، الأصفر، الأبيض والأزرق.

وقدام من الجنب الأيمن فولارا وردية أي مثل لون الورد. المراحم الخمس الخلفية تتشدّ بقباظة تسمّى «بقيطة» و«البخنوق» الأخضر يُنْسَجْ في البيت، وخلاخل في الأرجل من اثنين إلى أربعة تَلبس جوارب و«ريحية» تونس «نتاع الطاوس» هكذا تسمّى. وفي الصدر قطوف مصنوع «باللّويز» والذهب (تقول الريحية بكري كانوا يجيبوها من تونس مرسوم فيها طاوس من الأمام).

و«مناقش» كبار توضع فوق المراحم في مكان الأذن لأنّها ثقيلة على الأذن فيها الفضة وفيها الذهب حسب مقدور العائلة. وحُلي مدور اسمه طيقار أربعة بين المرحمة الحمراء والبخنوق، وهلالة تتحط في نص الجبهة أو خامسة يقولون للعين ومقاييس تسمى «دح» تلبس من اثنين إلى أربعة حسب المقدور والخالالات نوع من حلّي الفضة تضعها في الصدر والآخر في الوجه ولمراية والزوّادة، تضع في الزوّادة اللّبان.

يُقسم شعرها إلى أربع وتُوضع عليه مادة مصنوعة في البيت تسمّى الخمرة رائحتها قوية. ويُظفر الشعر وتضع الكحل والسواك يعني كلّ شيء طبيعي، وتمضغ اللّبان[21] وتضع الزوّادة على جنب أي على الجهة اليمنى مع المراية (مرآة صغيرة) ويفسر طقس استخدام المرآة على رأس العروس بأنها حصن منيع لكلّ من أرادت أن تعرقل مسار العرس وتسبب الأذى للعروس، فهي

صورة توضح طبق الرفيس الذي يتماشى مع البخمار

وسيلة لردع الشرور لأنّ المرآة تعكس صورة الشخص فإذا تعرضت إحداهنّ للأعمال السحرية تنقلب عليها الأمور لتكون هي الضحية وبالتالي تُصاب بالأذى[22].

و. البخمار رأس مال العروس في منطقة وادي ريغ:

تستعد العروس يوم زفافها لارتداء البخمار، الذي يعبّر عن هويتها وانتمائها لمنطقتها، وممارستها لهذه العادة المتأصلة تعبّر عن رأسمال رمزي، ومن ضمن ما قدّمه «بيار بورديو» في سياق تحليلاته للمفاهيم الجديدة لعلم الاجتماع مثل الممارسة Practice والهابتوس Habitus والأشكال المختلفة للرأسمال الرّمزي والاجتماعي والثقافي، أسهم إسهاماً فعلياً في ظهور علم اجتماع الجسد[23].

«بعد الانتهاء من تلباس البخمار تقوم العروس بكسر الرّمانة وتذوّقها، ويعتبر الرّمان من الصين إلى البحر الأبيض المتوسط علامة الخصب ويرمز للذرية الكثيرة، ثم تقدّم المرأة للعروس ملعقة رفيس من الصحن، وفي الأخير تبخرها بالبخور وترشها بالريحة (العطر)»، ثم يُوزع الرّفيس في أيدي الحاضرين، وهنا تكون المرأة قد أتمّت تلباس البخمار للعروس ماعدا الحزام الأبيض الذي يُحزم خارج البيت في بحيرة معروفة في المنطقة تسمّى «لالة زهرة»[24].

يقول الشاعر سالم بن تيمية في وصف عروس وادي ريغ:

بنت بلادي زينة وغاليا في الشان

محلى ديك الزينة مولات البخمار

ما بها ها ديك السمرة تمضغ في اللّبان

وكي دارت السواك شفتها تحمار

الحرقوس في الحاجب ومكحلة لعيان

مولات لعيون السود وجميلة الأنظار

زوّادة ومرايا وخلخالها رنان

دايرا لحاف كحل وبخنوق خضار

من الحيا والحشمة وجهها ما يبان

ومحرمة حمرا موصولة مع الخمار

الجبين فوق راسها تقول بنت السلطان

تمشي تدّلع تقول بنت المختار

ظفرا سوالفها ومبيضة لسنان

في يديها ورجليها الحنة تحمار[25]

ز. طقس تحنية العروسين وزيارة الأولياء:

يذهب العروسان رفقة أهليهم مع الطبل والغيطة في موكب من العربات لزيارة أضرحة الأولياء الصالحين الموجودين في القرى والمداشر المجاورة للمنطقة للتبرك بهم، ويأخذون إناء فيه الحناء الجاهزة وهم يغنون.

وكلّما دخلوا إلى ضريح أولياء الصالحين تقوم امرأة صالحة كبيرة في السن بوضع القليل من الحناء في كفي العروسين، وهي تردّد عبارة «بالعمارة والثمارة» والزغاريد تتعالى من طرف النساء، وعند آخر ضريح للأولياء تقدم مديوات العروس للمزاويرما يسمّى بالمنديل وهي إكرامات من الأكل والفواكه ويقدم المزاوير لهنّ المال تقديراً لهذه الهدية، وبعضهم يرجعون وهم يغنون لغاية وصولهم إلى بيت العروس.

ومن الأولياء الذين يزورنهم نذكر من بينهم: «سيدي علي المحجوب»، و«سيدي طلحة»، و«رجال العريانة» بوغلانة، «سيدي يحيى» بقرية سيدي يحيى، و«رجال الحشان» بجامعة القديمة، و«بحيرة عين الزرقة» بتيقديدين، «سيدي حمودة» بسيدي عمران و«سيدي راشد» بعين الشوشة.. الخ.

هناك عادة تستعملها العروس وهي تزور الوليّ الصالح وهذا لتوقف الإخصاب وهي أن تضم أصابعها وتغطس في إناء الحناء وتقوم بلعق الحنة من أصابعها وتقول: «لحست ذريتي مش حنتي» وكلّ أصبع بعام، مثلا إذا أرادت أن تبقى مدّة عام من غير أن تنجب تلعق أصبع واحد وإذا أرادت مدّة عامين تلعق أصبعين، هي عادة واعتقاد كانت العروس تستعملها لتنظيم النسل قبل ظهور حبوب منع الحمل.

ومن بين الأغاني التي ترددها النسوة عند الذهاب لزيارة الأولياء الصالحين:

جيبو البخمار وفنجان الحنة

جيبو لعروسة تحنيلها نانّا

زغرتو عليها بالصوت العالي

لابسا البخمار جايا تشالي

في ليلة عرسك يا عروسة ديري حالة

في ليلة عرسك يا عروسة ديري حالة

جيبو البخمار وفنجان الحنة

نادو لعروسة وهاتوها منا

نادو لميمة وزيدو الخالة

نوضو يا صبايا واعطونا دالة

في ليلة عرسك يا عروسة ديري حالة

في ليلة عرسك يا عروسة ديري حالة

وتعتبر الاستعانة بالولي الصالح والاستنجاد به وعنايته كأداة لدفع الأذى والشر عن أهل العرس، ويفرح الوليّ ويسعد معهم الأمر الذي يجعل الجميع يعيش في اطمئنان.

ح. يوم الدُخلة:

هي ليلة عادةً ما يكتشف ويرى فيها العريس عروسه أوّل مرّة، ثم أنها سرت تقاليد أنّ والدة العريس تضع حزاماً على العروس قبل الدّخلة ويسمّى ذلك بالحزام طمعا في الجدّ والولد. وتُرسل والدة العريس من يفرش غرفة الدّخلة على بساطة أثاثها الذي يتمثل في صندوق خشبي به لباسها وحوائجها وحصير من السمّار وفراش من الصوف ووسادة، وهو بيت الحجبة، يحجب العروسين عن أعين الناس. كما تقوم هذه العجوز بتفتيش الفرش لعلّه دُسّ للعروس فيه شيء من السحر المعطل للدّخلة. في السابق تحديدا، يوم الدخلة حين الانتهاء من عملية «تلباس العريس» يُلَفُ السيف بمحرمة حمراء، هذه المحرمة تُفْتَحْ أمام «الطالب» يوم العقد أو الفاتحة ويسمى أيضا يوم الحنة وهو جمع الدراهم، يأتي العريس ويجلس في الوسط ويبدأ «الطالب» بقراءة «إنا فتحنا لك فتحا مبينا» ويأتون بـ«قصعة» كبيرة يضع رجليه وسطها ويضعون تلك المحرمة بين رجليه، ويبدأ الطلبة في قراءة القرآن وهو يتلقى بعض الإكراميات من النقود. بعد الانتهاء من قراءة القرآن يضع الطالب أو الإمام يده في إناء ويمسح بها وجه العريس، بعد ذلك ينزع برنوسه ويُلَفُ حول السيف وتأخذه المرأة التي تجلب العروس لتغطيها به وقت خروجها من بيت أهلها...

تخرج العروس محمولة على أكتاف أحد إخوتها أو أعمامها أو أخوالها. قديما كانت العروس تركب في

صورة توضح العريس وهو يحمل السيف

الهودج أو كريطة وتتولى عجوز قبل مغادرتها المكان، بطقس التقعاد وهي أن تُوقف وتُقعد العروس في مكانها سبع مرات للثبات ودوام مقامها ببيت زوجها. وقبل الدّخلة بعد العصر يأتون بقصعة كبيرة تسمّى «لمجريوة» تُوضع بجانب الحيط، والحمص النبئ منقوع في القطران ويجب أن يكون «قطران لعروسي» هكذا يسمّى.

يضعون كل هذه الأشياء في هذه القصعة ويُؤْتى بالعروس ويُقدّمون لها سبع حبات من الحمص وتقول لها المرأة العجوز؛ اضربي رجلك في الحائط وفي القصعة، قدمها مقابلة القبلة وتقول في كلّ مرة: «أنا خيط والراجل حيط»، يعني لكي تُفتح من الرباط وفي نفس المكان يُؤتى بفتيات صغار ويقومون بنفس الطقس لكن تتغير الكلمات يقولون: «أنا حيط والراجل خيط»، ويقمنّ ببلع سبع حبات من الحمص الممزوج بمادة القطران. تقول إحدى المبحوثات «التصفيح هو نوع من أنواع السحر، وكاين اللّي ما يقفلوش، زعما وقاية من المشاكل باه يتهناو على الطفلة مع الرجال لكنّه سحر موجود عالميا والإنسان يكتشفه في محيطه. لا نجد هذه الممارسة تقريبا في المدن لأنهم تشبهوا بالغرب».

ويكون الدّخول عادةً في آخر الليل في بيت الحجبة ويكون عادة في منزل بعيد عن مكان العرس. القليل من يحجب في غرفته ويكون مكانا عاديا جدا فيه فراش عادي، وتُنقل هذه الأشياء عادة قبل المغرب وتحضر عجوزتان من الأقارب لترتيب الحجبة. يدخل العريس وهو يحمل السيف يقول مبحوث من المنطقة أن دلالة حمل السيف تعتبر ترميزية وتمييزية؛ تميز العريس الذي يدعى بمولاي السلطان يقول: «كيما قالو سلاح العريس لازم يكون معاه وما لازمش يخليه ولوكان يستغنى عليه يدفع غرامة مالية وحتى وإذا تركو لازم يكون عند الوزير».

ويقول: «في نهاية العرس بعد الدخلة يذهب إلى الغابة ويقطع بيه سبعة من الجريد وهو في مهمة اقتنائه الجمار لعروسه» ويقول الأستاذ أحمد زغب: أنه رمز للرجولة ووظيفته حماية الذمار، أي الأهل والممتلكات لأن المرأة في المجتمع الذكوري، يحميها الرجال وزوجها وتمثل بالنسبة إليه شرفه. ويضيف أحد الإخباريين، أن دلالة حمل السيف ملفوف بالمحرمة الحمراء؛ هي عادة منتشرة في الدول العربية خاصة البدوية؛ ففي بعض مناطق السودان، يُلزم العريس حمل السيف لمدة أسبوع للدفاع عن نفسه، خاصة قبل تشكل الدولة، أي عندما كانت عبارة عن مجموعة من القبائل المتناحرة، تحول هذا الأمر إلى موروث ثقافي وهو ما ينطبق على وادي ريغ. وكما نعلم بأن هيبة الفارس لا تكتمل إلا بالشاش والبرنوس والسيف.

مبحوث آخر يعطينا عدة دلالات لحمل العريس للسيف؛ الدلالة الأولى يقول أيضا للتميز وهي عادة تقام في وادي ريغ. ومن عادة السيف أنه يتماشى مع اللباس

التقليدي يعني يعتبر مؤشرا، وقد يكون العريس فقيرا لأنه من الممكن أن يأتي إلي العرس شخص بلباس أحسن من لباس العريس؛ نفس الشيء بالنسبة للعروس حين تلبس لباس البخمار، هي تتميز بهذا اللباس لأنه يحجبها عن العين وفي نفس الوقت يميزها عن البقية.

الدلالة الثانية؛ للحماية كأنه هو الفارس والأقوى ودلالة على أن المجتمع كان يستخدم السيف في القديم، وهو الرئيس أو الملك لأن الذين في جنبه يسمون بالمزاوير يقول الأستاذ أبو بكر محمد السعيد؛ أن كلمة «مزوار» كانت تعبّر في العهد العثماني على معنى «حارس دور الدعارة»، وهذا يقرب لنا الصورة والمشهد الذي يمثله الوزير أو المزوار، وهو وقوفه عند الباب ليلة الدخلة، وربما كان ذلك تقليدا من العهد العثماني.

أما الدلالة الثالثة يقول لإخافة العروس ونوع من الهيبة للعروس.

أيضا هناك دلالات أخرى لحمل العريس للسيف تذكرها مبحوثة أخرى تقول؛ هو برهان لرجولته وشهامته لكن تدخل فيه أسباب ومعتقدات أخرى وهي سحرية بالدرجة الأولى، وهي أنّ الطفل وهو صغير يُربط لكي لا يُعتدى عليه، تُرش عليه بعض الأشياء وتلك الأشياء تربط في « محرمة حمراء » نلاحظ هنا أن لف السيف بالمحرمة الحمراء دليل على تلك الممارسة السحرية. وبهذه الطريقة يُربط لكي لا يُعتدى عليه. نلاحظ هنا أن الخوف من الاعتداء الجنسي والاغتصاب كان يقع على الأنثى والذكر على حد سواء، هذا السحر كان يفك بالسيف.

يوم الدّخول تكون فيه فرقة موسيقية لإلهاء الناس حتى لا يهتموا بالعريس وعروسه وهذا خوفا ورهبة من المتربصين لهما. هم يسمون هذه الليلة بليلة «الطُبَّة البيضاء» أي قطعة القماش البيضاء الملطخة بالدم، كأن الليلة كلها تتوقف عليها. تقول إحدى المبحوثات أنه في السابق إذا لم يستطع العريس فض غشاء بكارة عروسه، كان يضطر لفضه بمفتاح كبير وإن صعب الأمر يستخدمون بعض الطرق السحرية كأن يُسخَّن فأس حتى الاحمرار ويتم التبول عليه، لأنه في اعتقادهم الرجل الذي لا يستطيع فض الغشاء تبقى له وصمة عار. وبعد إتمام العملية كانت هناك عادة أن يأتي العريس بالمنديل ملطخ بالدم ويرقص به في الحلقة أمام الناس، وتفسير ذلك انتصار الرّجولة، أمّا الآن فتغيّرت الأوضاع، هناك الخبر فقط ويفرح الجميع. يرى الباحث مالك شبل «أن إشكالية البكارة بكاملها تدور أساسا حول هذه التصورات المخيالية، يضاف إليها قانون ناظم في سياق عام هو حكم الدّم»[26].

البكارة حسبه، بصفتها نموذجا اجتماعيا موزعة بين وضعين: أولا؛ إنجاز الرجل؛ والشخص المطلوب، هو المرأة، إذ يجب على المرأة أن تبرهن على حالة دقيقة مرتبطة بجسدها، وذلك بتقديمها لغشاء بكارة سليم، بينما يجب على الذكر أن ينقاد لمقتضى آخر؛ والقيام بوظيفة معينة.

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة التحليلية لباخمار عروس وادي ريغ بين المعتقد والممارسة، لا يسعنا إلّا أن نؤكد على مدى تمحور الأبعاد الاجتماعية والثقافية، وما يتبعها من طقس تحضيرات الزواج إلى حدود ليلة الدخلة. وقد بينا في جوهر التحليل وبالاعتماد على نماذج وأمثلة مأخوذة من واقع المنطقة وبشهادات بعض النسوة اللاتي عايشن هذه الطقوس، أنّ كل ما يتعلق بالمرأة يعكس الاهتمام الفائق لهذا المجتمع بالبعد الجسدي لها، تحضيرا وإعدادا للزواج والإنجاب، كما يعكس بوضوح مدى تجذّر هذه العادات والطقوس في صلب عقلية الجماعة وأسس ثقافتها التي في مجموعها تجسد ضربا من المخيال الذكوري المحدد لموقع المرأة في ذاك المجتمع، لا بما هو كائن يقوم بدوره الأسري والاجتماعي في تلك المنطقة، بل أيضا بما هي مصدر متعة جسدية لإشباع شغف الرجل ولذاته وآلية إنجاب للمحافظة على استمرارية مجتمع منطقة «وادي ريغ» بالصحراء الجزائرية.

الهوامش :

1. عبد الحميد إبراهيم قادري، التعريف بوادي ريغ، منشورات جمعية الوفاء للشهيد، تقرت، ص.161.
2. يمينة بن صغير حضري، سياسة التوغل الاستعماري بمنطقة وادي ريغ، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد السابع، العدد 2، 2012، ص29.
3. زينب المعادي، الجسد الأنثوي وحلم التنمية: قراءة في التصورات عن الجسد الأنثوي بمنطقة الشاوية، منشورات الفنك 2004، ص.35.
4. محمد بن محمد العدواني، تاريخ العدواني، تحقيق وتعليق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي،1996، بيروت، ط1، ص.138.
5. العطرية: هي بمثابة العطر الذي يستعمل اليوم، لكن كانت تفوقه رائحة ومازال يستعمل عند النساء لحدّ الآن. المواد المستعملة فيه: البخور والعنبر: يوضع داخل إناء ثقيل قليل من الحصى أو الرمل ثم يُوضع في وسطه كأس وينثر البخور حوله ويُغلق بإحكام بواسطة غطاء إبريق مصنوع من الطين ويُوضع فيه الماء، ثم يُوضع على نار خفيفة ويترك إلى أن يجف الماء وبالتالي يتجمع الماء المبخر داخل الكأس الموجود داخل الإناء، ثم يُرفع من على النار وتُضاف له ريحة خضراء هكذا تسمى، وبالتالي يتحصلون على سائل له رائحة قوية.
6. محرمة: وشاح.
7. السخاب: تحدد كلمة السخاب Sikhab بشكل خاص الأشرطة التي ترتديها النساء من كتف واحد إلى الورك المعاكس، ومقاطع لسلسلة من حبيبات عجينة العنبر وشكل هلالي ذو ثلاث نقاط والتي كانت من دروع "التراقي". والدروع التي قدمتها الصور القديمة للأمازون كانت تسمى Pelta من قبل الإغريق وكذلك من قبل اللاتين. تستخدم هذه المسبحات في التلميع المخملي سحر الروائح التي ترفع الحبوب من عناق ودفئ الأصابع، يمزج عن طريق اللمس. لم يفشل هذا الزواج المعقول في إثارة بعض الاستيعابات الفضيعة بين أكثر الأرواح الشريرة، هل أظهر لهم الشيخ النفزاوي في حديقته المعطرة الطريق؟ ألا تعلم أنّ العنبر ما لم يتم تسخينه ومعالجته يحتفظ بالرائحة الموجودة به في مسامه! أنظر إلى الريحان إذا لم تقم بتسخينه بأصابعك فلا يهم، دعي الزفير يزهر. المرأة تشبه الثمرة التي لا تدع حلاها تفلت إلاّ فركتها بين يديك. ينظر:

– Cosmétique et maquillage du Djerid et Oued Righ: https://www.Tougourt.org

8. المدّا: لها فخار خاص تطهى فيه، مكوناتها: العفصة، البخور، الطيب بمعنى القرنفل، والسواك واللّوبان، بخور النبي، المسك والمسكة والورد المجفف وقليل من السكر، تُوضع كلّ هذه المكونات في فخار وتغطى بغطائه بإحكام وذلك بغلقها بالعجين، ويُوضع الماء في المغطاة من فوق وتُوضع فوق نار خفيفة جدا من ساعتين إلى ما فوق.يقول أحد المبحوثين؛تصبح لديها رائحة تثير الشهوة الجنسية،كانت تستعمل قديما لرسم الحواجب ووضع الخانة على الوجه، لأن المرأة الجميلة هي التي تكون لديها خانة لأنها معلم من معالم الجمال يقول «بكري كانو يغنو عليها يا مولات الخانة».
9. ثريا التجاني، دراسة إجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، وادي سوف نموذجا، ص.49.
10. مِكْحَلَة: التي توضع فيها مادة الكحل.
11. البخور: أنواع مختلفة منها: الجاوي، اللّبان، الجاوي الأسود (أو البخور الأكحل) بخور السودان، بخور الإسلام، المكي ولحية الشيخ أو ذقن الشيخ إنّ ما نجده في الجزيرة العربية ويتحدث عنه المؤلفون، هو بخور أنثى الصّمغ تنتجه شجرة عرعر، وفي الأهقار (هضبة جنوبي الجزائر) يؤكد المؤرخ اليوناني، هيرودوت أن العرب كانو في أيامه يحبون البخور، بحرق العبهر، لأن أشجار البخور كانت تحرسها أفاع مجنحة فلا يستطيع غيره إبعادها. ينظر: مالك شبل معجم الرموز الإسلامية. دار الجيل للطبع و النشر والتوزيع، بيروت لبنان 2002، ص. 45.
12. علالف: أقراط تُوضع في الأذن يقال لهم أيضا المشرف.
13. حداید: بمعنى حلقات في اليد.
14. أحسن دواس، صورة المجتمع الصحراوي الجزائري في القرن التاسع عشر من خلال كتابات الرحالة الفرنسيين، مقاربة سوسيو ثقافية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المقارن شعبة أدب الرّحلة، 2007– 2008، ص. 49.
15. خليفة عبد القادر، تحوّلات البنى الاجتماعية وعلاقتها بالمال العمراني في مدى الصحراء الجزائرية- دراسة سوسيو أنثروبولوجية لمدينة تقرت (وادي ريغ)-، أطروحة دكتوراه في العلوم في علم الاجتماع، تخصص أنثروبولوجيا ثقافية واجتماعية، السنة الجامعية: 2010 - 2011، ص.339 - 340.
16. الأستاذ عبد الباسط قادير، مهتم بتاريخ المنطقة من عادات وتقاليد.
17. مقابلة مع السيدة فاطمة ورقلي، تقرت، في يوم 12 مارس 2018.
18. كمال عمران وآخرون، الحنة وظائفها وطقوسها الاجتماعية، دراسة أنثروبولوجية في قرية بلوزن الساحلية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج33، عدد01، 08/02/2011، ص.171.
19. سمير شيخاني، الخرافات هل تؤمن بها؟، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1988، ص.106.
20. - ينظر: لوك بنوا، إشارات ورموز وأساطير، ترجمة: فايز كم نقش، دار عويدات، بيروت- لبنان، ط1،2001، ص.72.
21. اللبان: قبل مجيء الإسلام بكثير، كان مصدر اللّبان، ذاك

الصّمغ الزاتنجي الذي تنتجه شجيرة من نوع العرعي تسمّى البخور الذكر. شبه الجزيرة العربية -منطقة ظفار -سلطنة عمان اليوم- حضرموت التابعة لليمن و الحبشة، لكن التاريخ لا يؤكّد، ما إذا كان هو اللبان الذي أهدته ملكة سبأ لسليمان و الذي نجد آثاره عبر مصر الفرعونية حتى أقاصي أوروبا، غير أن الشيء الذي يذكر في أحد الأحاديث؛ اللّبان بكلمات إطرادو تشجيع فيقول: أطعمو نساءكم الحوامل لبانا، فإذا كان الجنين ذكرا يكون نقي القلب، وإذا كانت إبنة تولد جميلة الجسم مكوّرة الردفين. يدخل اللّبان أيضا في تركيب مواد التجميل والمواد الطبية و في المواد التي تستعمل لإثارة العشق و الهيام ». ينظر: مالك شبل، معجم الرموز الإسلامية، ص275.

22. نبيل حويلي، أشعار الزواج بمنطقة المزازقة (مقاربة نياسية)، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو- الجزائر، 2012، ص.42.
23. تطور الانشغال السوسيولوجي بالجسد، حسني إبراهيم عبد العظيم، موقع الحوار المتمدّن:
- www.alhewal.org/debat/show.art/asp?aid.256629.
24. بحيرة لالة زهرة: التي يتبرك بمياهها العرسان، يلقون فيها النقود كما هو الشأن في نافورة العشاق، وتقوم عائلات العرسان الجدد بتقديم وشاح معطر بالعنبر والمزين بالحناء لرميه في مياه البحيرة لجلب الحظ والفال ولتجنب الأذى.
25. الشاعر سالم بن تيمية من منطقة تقرت وادي ريغ.
26. مالك شبل، الجنس والحريم وروح السراري، السلوكات الجنسية المهمشة في المغرب الكبير، ترجمة: عبد الله زارو، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2010، ص.8.

قائمة المراجع:

- ثريا التجاني، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، وادي سوف نموذجا.
- سمير شيخاني، الخرافات هل تؤمن بها؟، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1988.
- عبد الحميد إبراهيم قادري، التعريف بوادي ريغ، منشورات جمعية الوفاء للشهيد، تقرت.
- لوك بنوا، إشارات ورموز وأساطير، ترجمة: فايز كم نقش، دار عويدات، بيروت- لبنان، ط1، 2001.
- مالك شبل معجم الرموز الإسلامية. دار الجيل للطبع و النشر و التوزيع، بيروت لبنان 2002.
- مالك شبل، الجنس والحريم وروح السراري، السلوكات الجنسية المهمشة في المغرب الكبير، ترجمة: عبد الله زارو، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2010.
- محمد بن محمد العدواني، تاريخ العدواني، تحقيق وتعليق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي،1996، بيروت، ط1.

المذكرات والرسائل الجامعية:

- أحسن دواس، صورة المجتمع الصحراوي الجزائري في القرن التاسع عشر من خلال كتابات الرحالة الفرنسيين، مقاربة سوسيو ثقافية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المقارن شعبة أدب الرّحلة، 2007- 2008.
- خليفة عبد القادر، تحوّلات البنى الاجتماعية وعلاقتها بالمال العمراني في مدى الصحراء الجزائرية- دراسة سوسيو أنثروبولوجية لمدينة تقرت (وادي ريغ)-، أطروحة دكتوراه في العلوم في علم الاجتماع، تخصص أنثروبولوجيا ثقافية واجتماعية، السنة الجامعية: 2010-2011.
- زينب المعادي، الجسد الأنثوي وحلم التنمية: قراءة في التصورات عن الجسد الأنثوي بمنطقة الشاوية، منشورات الفنك 2004.
- نبيل حويلي، أشعار الزواج بمنطقة المزازقة (مقاربة نياسية)، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو- الجزائر، 2012.

- ثالثا: المجلات والمنشورات:

- كال عمران وآخرون، الحنة وظائفها وطقوسها الاجتماعية، دراسة أنثروبولوجية في قرية بلوزن الساحلية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج33، عدد01، 08/02/2011.
- يمينة بن صغير حضري، سياسة التوغل الاستعماري بمنطقة وادي ريغ، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد السابع، العدد 2، 2012.

- رابعا: مواقع الإنترنت

- Cosmétique et maquillage du Djerid et Oued Righ: https://www.Tougourt.org
- تطور الانشغال السوسيولوجي بالجسد، حسني إبراهيم عبد العظيم، موقع الحوار المتمدّن: www.alhewal.org/debat/show.art/asp?aid.256629.

الصور

- الصور من الكاتبة

موسيقى وأداء حركي

« فيَّ البرايح » قراءة لجدلية الزمان والمكان في الأغنية البحرينية الحديثة 112

مكامن الثراء وأسرار التواتر والبقاء في التراث الموسيقي الكافي 130

سيمون جارجي من العمل الميداني الى البحث النظري الموسيقى الإثنية بين المصطلح والبحث الميداني «الجزء الثاني» 140

د.راشد نجم – مملكة البحرين

1

« يفَّ البرايح »
قراءة لجدلية الزمان والمكان في الأغنية البحرينية الحديثة

توطئة:

منذ خلق الله الإنسان وهو يعيش على هذه الأرض في عالم يتصف ببعدين أساسيين هما: الزمان والمكان، وفي هذين البعدين تستمر الحياة البشرية وتتطور. ومن الناحية التاريخية يعتبر المكان أقدم من الإنسان، ولكن وجود الإنسان في المكان جعله يعيد تشكيل هذا المكان حسب احتياجاته وضروراته الحياتية، ويضفي على هذا المكان ما يتلاءم وذوقه وثقافته.

ورغم أن المكان والزمان عنصران متلازمان لا يفترقان، فإن المكان ثابت على عكس الزمان المتحرك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسيّة المستقرة فيه يدرك بالحواس إدراكاً مباشراً. ذلك أن «المكان صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل

حواسنا الخمس، على عكس الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله فيه »[1].

- معنى الفيّ لغة:

يقول ابن منظور في لسان العرب الفيء هو: ما كان شمساً فَنَسَخَه الظِّلُّ، والجمع: أَفْياءٌ وفُيُوءٌ. قال الشاعر:

لَعَمْرِي، لأَنْتَ البَيتُ أَكْرَمُ أَهْلِهِ

وأَقْعدُ في أَفْيائِهِ بالأَصائِلِ

وفاءَ الفَيْءُ فَيْئاً: تَحَوَّلَ. وتَفَيَّأَ فيه: تَظَلَّلَ.

وفي الصحاح: الفَيْءُ ما بعد الزَّوالِ مِن الظلِّ. قال حُمَيْد بن ثَوْر يَصِف سَرْحةً وكنى بها عن امرأة:

فَلا الظِّلُّ مِنْ بَرْدِ الضُّحَى تَسْتَطِيعُه

وَلا الفَيْءُ مِنْ بَرْدِ العَشِيِّ تَذُوقُ

وإنما سمي الظلُّ فيئاً لرُجُوعه مِن جانِب إلى جانِب.

قال ابن السِّكِّيت: الظِّلُّ: ما نَسَخَتْه الشمسُ، والفَيْءُ: ما نَسَخَ الشمسَ. وحكى أَبو عُبيدةَ عن رُؤْبَة، قال: كلُّ ما كانت عليه الشمسُ فَزالَتْ عنه فهو فَيْءٌ وظِلٌّ، وما لم تكن عليه الشمسُ فهو ظِلٌّ.

- معنى البرايح لغة:

يقول ابن منظور في لسان العرب، البَراحُ هو الظهور والبيان.

وبَرِحَ الخَفاء وبَرَحَ، الأَخيرة عن ابن الأَعرابي: ظَهَرَ؛ قال: بَرِحَ الخَفاءُ فما لَدَيَّ تَجَلُّدٌ أَي وَضَحَ الأَمر كأَنه ذهب السِّرُّ وزال.

الأَزهري: بَرِحَ الخَفاء معناه زال الخَفاءُ، وقيل: معناه ظهر ما كان خافياً وانكشف، مأْخوذ من بَراحِ الأَرض، وهو البارز الظاهر، وقيل: معناه ظهر ما كنت أُخْفِي.

وأَرض بَراح: واسعة ظاهرة لا نبات فيها ولا عُمرانَ[2].

وإذا أخذنا في الاعتبار أن الألفاظ والتعابير الشعبية يعود الكثير منها في مصدره الأساس إلى اشتقاقات من اللغة العربية الفصحى مع شيء من التحوير والتعديل والإضافة بما يتناسب واستخداماتهم لهذا التعبير ومدلولاته، فليس من الغريب أن «وجدنا في مفرداتهم المتداولة وتعابيرهم الاصطلاحية، صلة مباشرة باللغة العربية الفصحى، بظواهرها المعروفة عند أصحاب اللغة، ووجدنا بين ثناياها (فوائد كثيرة تجري في ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة) على حد تعبير ابن الخشاب»[3] ولأدركنا عمق الكثير من هذه المفردات في بعدها اللغوي الفصيح وما تشكّله من كشف عن بعض جوانب الثقافة الشعبية البحرينية وما تحمله من مقومات فكرية ووجدانية تعكس أصالة هذا الشعب وانتمائه العربي.

وحيث أن المفردة الشعبية المستخدمة في عنوان البحث «الفيّ» في مقصدنا من العنوان وهو (الزمان)، والمفردة الأخرى هي «البرايح» والمقصود بها هو (المكان)، فسوف يتم استخدام كلمتي الزمان والمكان كدلالتين على معنى «فيّ البرايح».

عندما نعود إلى المعنى الاصطلاحي لكلمتي «فيّ البرايح» فإننا نجد أن كلمة «فيّ» أي الزمان «يعبر عن تتابع الأشياء وتتاليها أو تعاقبها في الوجود حيث تحل الواحدة محل الأخرى، والزمان ذو بعد واحد لا يرتد، فاتجاه سير الأحداث يتطور باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وهناك من ذهب إلى الربط بين الزمان والمكان فوجد ما يعرف بالمتصل الزماني- المكاني. أما كلمة «البرايح» وهي المكان، فالمكان يعرَّف بأنه نظام توزع الأشياء وتساوقها في الوجود، ومن صفاته أنه ثلاثي الأبعاد، والزمان هو البعد الرابع »[4]. فالمكان من وجهة نظر الإنسان العادي هو الحاوي على الأشياء، والزمان هو المدة التي يستغرقها وقوع الأحداث. وبالمقابل يصف الباحث البحريني محمد جمال البراحة بأنها «فسحة بين البيوت والأزقة تتكون في الأحياء القديمة تطلق عليها أسماء بعض الشخصيات من سكنة الحي، كبراحة الشيخ حمد وبراحة بن عيلان وبراحة بن غتم، كان للبراحة دور

هام في المجتمع البحريني القديم حيث يتخذها الرجال مجلساً للسمر ومكاناً لإقامة حفلات الأفراح والأعياد وتتخذ ملعباً من قبل الأطفال»[5].

نخلص من كل ذلك إلى أن المكان هو الحيّز الإنساني الحاوي على قدر من العادات والتقاليد والصيغ الفكرية، إضافة إلى الزمن الذي يشكّل بعداً حقيقياً في مقياس التحول لوظيفية المكان، نتيجة دينامية النظرة الاجتماعية لواقع الحياة المتغيرة باستمرار، والمكان الجيد هو الموّصل الجيّد لكل الإحساسات. كما أن الإنسان لن يشعر بأدائية المكان مالم يحقق له المكان ما يحتاجه من حماية وسهولة حركة وإضفاء أجواء مكانية جمالية تشعره بالرغبة في التفاعل مع المكان، من خلال إنعاش روحية المدينة وإيجاد حالة من الترابط بين المدينة كمكان والمدينة كحضارة.

أما الزمن فهو الشيء الذي يصعب الإمساك به، حيث نستطيع أن ندركه بعقولنا ولا نستطيع إدراكه بحواسنا، ولكن قد ندرك آثاره التي يعتقد البعض أنها الزمن. فالزمن يرتبط بالمكان والحركة التي لولاها لما استطعنا إدراك الزمن. فحركة الأرض حول نفسها تنتج الليل والنهار، بينما تنتج حركتها حول الشمس الفصول الأربعة وما يترتب عليها، والزمان تابع للحركة ناتج عنها، والحركة لا يمكن أن تحدث إلا في المكان.

الأغنية البحرينية وجدلية الزمان والمكان:

1) البدايات المبكرة:

تلعب البيئة ومناخها بما تفرضه من جمال أو قسوة على المجتمع صوراً وأشكالاً متعددة للحياة تتطلب ممن يسكن هذه البيئة التوافق معها والاستجابة لمتطلباتها، فتصبح جزءاً من المكان الذي يعيش فيه وزمناً يستوطن ذاكرته. فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة وجود وبقاء، فلا زمان بدون مكان، ولا مكان بدون زمان، وهذه العلاقة تختلف حسب طبيعة كل مكان. ومن هنا فإن «المكان يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بينه وبين الانسان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر»[6].

يمكن للمتبع والراصد لتاريخ ومسيرة الأغنية البحرينية أن يلحظ أنها منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، اتسمت نصوصها المختارة للغناء من قبل الفنانين البحرينيين والتي وصلتنا من خلال التسجيلات الصوتية، سواء على الأسطوانات أو الأشرطة المتداولة من المطربين المعروفين والمشهورين كرواد لفن الصوت أمثال محمد بن فارس، ضاحي بن وليد، ومحمد زويد وغيرهم من فناني هذا الجيل، وحتى الجيل الذي جاء بعدهم ويعتبر مجدداً في الأغنية البحرينية أمثال يوسف فوني، عبدالله بوشيخة، عنبر، أحمد خالد وعلي خالد وغيرهم من فناني مرحلة التجديد، غياب ما يعكس خصوصية المكان أو الزمان عن النص الغنائي المختار.

إن معظم النصوص الغنائية المغنّاة كان يتم اختيارها من القصائد العربية المعروفة لمشاهير الشعراء العرب كي تتوافق مع طبيعة ألحان تلك الفترة وهي «الصوت» الذي كان الفنان محمد بن فارس رائداً له وتبعه الآخرون. من هنا كان اختيارهم لنصوصهم الغنائية – والتي تعكس مستوى ذائقتهم الأدبية والشعرية –منصّبا في الأساس على القيمة الفنية للقصيدة ومدى ملاءمتها للحن، وقبول الناس لها. مثال ذلك صوت « على دمع عيني» لمحمد بن فارس وهي قصيدة جميلة للشاعر الحاجري (ويطلق عليه لقب بلبل الغرام) وهو حسام الدين عيسى بن سنجر بن بهرام بن جبريل الإربلي الشاعر الملقب بالحاجري لإكثاره من ذكر الحاجر في شعره. فنلاحظ في هذا الأنموذج الشعري أن المكان والزمان المحلي ليس معنيا به المطرب عند اختياره للنص الغنائي:

عَلى دَمعِ عَيني مِن فِراقِكَ ناظِرٌ

يُرَقرِقُهُ إن لَم ترِقهُ المَحاجِرُ

2

الفنان ضاحي بن وليد

فَدَيتُكَ رَبعَ الصَبرِ بَعدَكَ دارِسُ
عَلى أَنَّ فيهِ مَنزِلَ الشَوقِ عامِرُ
يُمَثِّلُكَ الشَوقُ الشَديدُ لِناظِري
فأطرِقُ إجلالاً كَأَنَّكَ حاضِرُ
وأطوي عَلى حَرِّ الغَرامِ جَوانِحي
وَأُظهِرُ أَنّي عَنكَ لاهٍ وَصابِرُ
عَجِبتُ لِخالٍ يَعبُدُ النارَ دائِماً
بِخَدِّكَ لَم يُحرَق بِها وَهوَ كافِرُ
وَأعجَب مِن ذا أن طَرفِكَ مُنذر
يُصَدِّقُ في آياتِهِ وَهوَ ساحِرُ
أَلا يا لقَومي قَد أَراقَ دَمي الهَوى
فَهَل لِقَتيلِ الأَعيُنِ النَجلُ ثائِرُ
وَمُذ خَبَّروني أَنَّ غُصناً قَوامُهُ

3

الفنان محمد بن فارس

تَيَقَّنتُ أَنَّ القَلبَ مِنّي طائِرُ
يَروقُ لِعَيني أَن يَفيضَ غَديرُها
إذا اِنسَدَلَت كَاللَيلِ تِلكَ الغَدائِرُ
وَما اِخضَرَّ ذاكَ الخَدُّ نَبتاً وَإِنَّما
لِكَثرَةِ ما شُقَّت عَلَيهِ المَرائِرُ[7]

وبالإمكان القياس من خلال هذا الأنموذج على نماذج كثيرة من قصائد المطربين الشعبيين التي اشتهرت في بدايات القرن العشرين وتغنّى بها الكثير من مطربي هذه المرحلة مثل: «يا واحد الحسن، مال غصن الذهب، دع الوشاة، ألا يا صبا نجد، لمع البرق اليماني».. الخ، إذ يغلب على هذه الاختيارات الذوق الشخصي للمطرب. كما أن هذه قصائد كتبت باللغة العربية الفصحى كنتاج شعري للشعراء، ولم تكتب في الأساس بهدف التلحين والغناء من قبل المطربين.

الفنان محمد حسن

الملاحظة الثانية التي يمكن الوقوف عندها في هذه المرحلة هي اضطرار المطربين البحرينيين في ذلك الوقت إلى اختيار نصوص من دواوين الشعر العربي نظراً لغياب المؤلف الغنائي البحريني الذي يستطيع الكتابة للمطربين وفق متطلبات الأغنية بحيث ينعكس ذلك على الصبغة العامة للأغنية.

وكانت هناك من جهة أخرى الأغنية الشعبية الفردية التي يعرف شاعرها في بعض الأحيان، والأغنية الشعبية الجمعية التي لا يعرف قائلها، إذ هي بدأت بمؤلف مجهول ثم استحسنتها الذائقة الجمعية فأضافت عليها وتداولتها مثل:

«مشرّق ورايح.. يا ذا القمر يا اللي مشرّق ورايح

مرقده في البرايح.. سلم على اللي مرقده في البرايح»

هذه الأغنية من النصوص الشعبية غير المعروفة المؤلف، وقد غنّاها الفنان الراحل محمد حسن. وفي هذا النص البسيط تجسيد بليغ وواضح للمكان والزمان الذي يرتبط به الانسان من أجل أن تخلق حالة عاطفية. فالبرايح هي المكان الذي يتواجد فيه هذا الإنسان المرسل إليه السلام سواء أكان حبيباً أم أخاً أم أي إنسان يعنيه هذا النص في واقعه ودلالاته أو في رمزه واشتقاقاته. فالمكان هنا ليس متخيلاً إنما هو محدد بتفاصيله الجغرافية المعروفة لأهله من الكلمة ذاتها.

أما كلمة «مشرّق» فهي تعني الشروق، وهو بداية اليوم مع إشراقة شمسه، حيث تبدأ الحركة وتبدأ الحياة. فالشروق هو الزمن المتحرك الذي ينتهي مع نهاية اليوم استعداداً ليوم آخر جديد. وهنا تم الإيحاء إلى المكان بكلمة «مشرّق» لتعبّر عن بداية اليوم بإحدى صفاته وهي الشروق. فالمكان ثابت ولكن الزمان متحرك.

أما من النصوص معروفة المؤلف فلدينا أغنية «شبعنا من عناهم وارتوينا» والتي غنّاها الفنان الراحل عبدالله بوشيخة وهي أبيات منتقاة من قصيدة للشاعر المعروف محمد بن عبدالوهاب الفيحاني. في هذه القصيدة يتعانق الزمان والمكان في أول بيت من القصيدة. فالشاعر يريد القول بأن العناء والتعب من الفراق لكثرة طوله وتكراره أصبح كأنه الأكل والشرب الذي شبع منه وارتوى، وهذا هو المقصود بالزمان. لأن الفراق هو فترة زمنية تطول وتقصر حسب العلاقة بين الطرفين، فكأن الشبع والارتواء كناية عن طول زمن الفراق. أما الشطر الثاني من البيت فهو يتحدث عن منزل الحبيب وملامحه وتفاصيله «رسوم» والتي تجعله يسترخص دموعه كلما وفد إلى هذا المكان. هنا استعار الشاعر «رسوم منزلهم» ويعني هيئة المنزل مكاناً يجعله يبكي طول الفراق كلما شاهد هذا المكان.

شبعنا من عناهم وارتوينا

وعند رسوم مَنزلهم بَكينا

وعقب إفراقهم شِنَّا وحنَّا

وحَنّينا وثم إنّا عوينا

وسايمنا وساقمنا وحنَّت

لنا حتى المنازل والعنينا

وناديناوقلنا خبّروهم

ترانا من محبتهم نعينا

وأثرنا من مفارقهم نحلنا

وكان فراقهم طاول فنينا

إلى جيتهم منازلهم فقولوا

لهم باقوالنا يا راحلينا

ولا تنسون ما قاله محمد

أمانتكم لها يا حاملينا

ترانا للذي قالوا سمعنا

وباللي هم بغوا منا رضينا

وكل شروطهم نقدم عليها

قدمنا بالذي فنّوا علينا

أما بقية نص القصيدة فهو يذهب عميقاً في تفصيلات هذه الحالة، وتداعياتها على الشاعر مما يدور في غرض القصيدة.

ربما تكون هناك نماذج أخرى موجودة تتحدث عن جدلية الزمان والمكان بصيغ مختلفة، وأحياناً خلف عبارات ليست مباشرة ولكنها في صياغ معناها العام تدور حول هذا المعنى، حيث أن الكثير من كلمات الزمان والمكان الواضحة والخفيّة في النص الغنائي - إن وجدت - لم تكن ضمن مرامي الشاعر بشكل واضح لاستهداف دلالات محددة يسعى لإيصالها ضمن هذا النص. فمن الملاحظ في فهمنا لدلالات الكلمات، أن وظيفة الكلمات في المحيط الخارجي لا تعدو أن تكون مجرد إشارات لأشياء بعينها، بيد أن وجودها داخل سياق النص الشعري أو الغنائي يعطيها بعداً دلالياً أعمق، إذ تخرج هذه الكلمات من مجرد كونها إشارات إلى كونها رموزاً ذات كثافة دلالية، وهي بذلك تنتقل من معناها الدلالي المباشر إلى مستوى أعلى في الدلالة.

2) البدايات اللافتة:

تبدو ذاكرة أهل البحرين مثقلة بالبحر وعالمه، مشبّعة بذكرياته وصوره كتشبّع إسفنجة غطّست في الماء. فصورة الحنين إلى المدينة بعد رحلات الغوص الطويلة، والحنين إلى الأهل والمكان وما يمثلانه من خلق حالة من الاطمئنان النفسي والاجتماعي أوجدها هذا التناغم بين الزمان والمكان، فكلما تباعد الزمان برز الحنين للمكان. ومن هنا بدأت سطوة المكان على الإنسان البحريني تتفاوت في تأثيرها كمّاً ونوعاً. فاكتسبت الأماكن خصوصيتها في تشكّل علاقتها مع أناسها نتيجة تعاقب التفاعل والتأثير المتبادل بينهما،

بحيث أصبحت هذه الأماكن جزءاً مهماً من وعي الناس وارتباط ذاكرتهم بهذه الأماكن وأزمنتها.

من البدايات اللافتة في موضوع الزمان والمكان في الأغنية البحرينية استوقفتني أغنية قديمة بعنوان «يا ساحل اليابور» للفنان الراحل ماجد عون وهي أغنية سجّلت في بداية الستينيات من القرن الماضي. والفنان ماجد عون مطرب بحريني شهير جاء بصوته وعذوبة ألحانه في زمن كان الفن الغنائي يعيش بين زمن فن الصوت بعمالقته الذين أسسوا له من أمثال محمد بن فارس ومحمد زويد، وبين جيل ستيني منفتح على الأغنية العربية الطربية التي تعبّرعن هوية غنائية عربية على اختلاف لهجاتها. تقول كلمات الأغنية:

يا ساحل اليابور جَدّد ليالينا

أنا وحبيبي هناك والليل يواسينا

فهذه الأغنية قد تكون من البدايات الأولى التي يتم فيها ذكر أحد سواحل البحرين الجميلة وهو «ساحل اليابور» وهو ساحل كان يرتاده الناس للراحة والاستمتاع بصفاء منظر البحر والرمال الناعمة فيه. الأغنية تسترسل في وصف الحالة الشعورية للمحبين وهما ينثران رمال الساحل بأيديهما، وهما يجريان على الساحل. حيث تقول بعض كلمات الأغنية « فوق الرمل الأبيض لعبت أيادينا». إذاً هي حالة رومانسية جداً وحالمة في الأغنية البحرينية، ربما لن نجدها إلا في السينما المصرية في تلك الفترة.

ويمكن القول إن هذه الأغنية وغيرها من أغنيات تلك الفترة ربما تأثرت بشكل كبير في فترة الستينيات بالأغنية المصرية نصاً ولحناً. وكان الفنان الراحل ماجد عون من هؤلاء الفنانين المعجبين بالأغنية المصرية. كما كان للسينما المصرية أيضاً نفس التأثير من خلال الصورة الرومانسية والذهنية التي تخلقها المشاهد والمناظر والحوارات وكلمات الأغاني التي تحرّك المشاعر لدى المشاهد والمستمع فيقع تحت تأثيرها، والفنانون والشعراء هم أكثر الناس عرضة لهذا التأثر

5

الشاعر عتيق سعيد

الذي يتسلل إلى أعمالهم الفنية التي ينتجونها دون أن يستشعروا هذا التأثير.

المكان في هذه الأغنية هو «ساحل اليابور» والزمان هو الليل. وجدلية الزمان والمكان تتطلب في هذه الأغنية خلق صورة متوائمة بين الزمان والمكان، والسواحل عادة ما تكون أكثر رومانسية في الليل حيث ضوء القمر وانعكاسه على موج البحر ورماله الناعمة. ولو فقدت الأغنية هذه الحالة التوافقية لما تقبلتها ذائقة الناس بهذا القدر من الترحيب، فقد كانت هذه الأغنية من العلامات الفارقة في تجربة الفنان ماجد عون.

والتجربة الأخرى اللافتة أيضاً في هذا المجال تجربة الشاعر البحريني الراحل الأستاذ عتيق سعيد، هذا الفنان المتعدد المواهب والذي كان له فضل كبير في بروز العديد من الإعلاميين والفنانين المعروفين منهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان إبراهيم حبيب والفنان أحمد الجميري الذين برزوا من خلال برنامجه الإذاعي المشهور «ركن الأشبال» والذي كان سبباً في شهرة الكثيرين من فناني البحرين.

6

الأغنيــة المقصــودة في هذا الســياق هي أغنيــة «زاد الحنــين» وهي مــن كلمــات الشــاعر البحريــني الرقيق عتيق ســعيد ومن ألحــان وغناء الفنــان الكويتي المعروف عوض الــدوخي. تقول كلمات أغنيــة «زاد الحنين» والتي تعنينا في هذا الســياق:

زاد الحنــين للحــبيــب

واشتقت له ولوصاله

والشوق عندي عظيم

والنــوم جفــانــي عــليــل

ســاهر أنــاجــي خــيالـه

والــرب بحــالي علـيم

بكيت وهلّت دموعي

والقلب مني اشتكى له

من بلوى جرحٍ أليم

يذكر عليّ يوم أشوفه

سارق عيــون الغــزالـه

وهــو كظبي فطـيم

كل من التقى في البديع

ســاحل جميلٍ رمــالـه

ويا محلى فيه النسيم

مــربــي حســين المــزايا

والناس تشهد جماله

وأنا في وسطهم يتيم

قلت له يا أسمر تريّث

أقفى وترك لي رساله

ومنها عشقت النعيم

وللجــمــيع يتــبسّــم

والكــل يعرف خصاله

وانا اللي فيهم غشيم

في هــذه الأغنيــة «زاد الحنين» بالرغم مــن أن مؤلف النص الغنــائي يتذكر ازدياد حنينه إلى من يحب والشــوق اليــه، إلا أنــه مرتبط بالمــكان ارتباطاً وثيقاً وهو «ســاحل

الفنان محمد علي عبدالله

البديـع» حيـث كان هذا السـاحل في نهاية السـتينيات من القـرن الماضي هـو المكان المفضّـل لغالبيـة الناس، خصوصـاً يوم الجمعـة من بعد العصر حـتى وقت متأخر من الليل، قبـل التطور العمـراني الهائل الـذي غيرّ معالم البحريـن منـذ بدايـة السـبعينيات. إن المـكان مرتبط بالزمـان «والمـكان يتجلـى من خـلال الأفعـال التي تقع داخلـه، وكذلك يتخـذ دلالتـه التأريخيـة والاجتماعية من خـلال الأفعـال وتشـابك العلاقات، ويتخـذ قيمته الحقيقيـة من خـلال علاقتـه بالشـخصية العامة وهو ظاهـرة فيها سـمات عامة»[8].

إن المكان في هـذه الأغنية هو «سـاحل البديع» حيث يقول هـذا النص:

كل من التقى في البديع

ساحل جميلٍ رمـاله

ويا محلى فيه النسيم

مـربي حسـين المـزايا

والناس تشهد جماله

وأنا في وسطهم يتيم

والزمـان أحد مسـاءات يـوم الجمعة علـى الترجيح، والدليل المفردات التاليـة: «كل من التقى في البديع، الناس تشـهد جماله، أنا في وسـطهم يتيـم» كلهـا دلالات على وجـود أنـاس كثيرين وليس المؤلـف وحده، ووجـود أناس كثر في مـكان واحـد لابد وأن يرتبـط بزمن محـدد. وحيث أن هذه السـواحل لا يتـم ارتيادها إلا في الإجـازات والعطل الرسـمية حيث يفرغ الناس من أعمالهم، يصبح الزمان في هـذه الحالة يوم إجازة. وإذا ما علمنا أن الإجازة الرسـمية في فترة الستينيات والسـبعينيات وبداية الثمانينيات كانت يوماً واحداً فقـط وهو يوم الجمعة، فيمكن الاسـتنتاج أن الزمان هو مسـاء يـوم جمعة.

هذه الالتفاتـة من الشـاعر بربط «سـاحل البديع» كمـكان عـام لارتياد النـاس وقضـاء يوم إجازتهـم «يوم الجمعة» كزمان، يعكس أن المشـاعر الإنسـانية والحب يمكـن أن تخلقه مثل هـذه الفرص، تماماً كما اسـتذكرها الشـاعر عتيق سـعيد. من هنا تصبح هذه الأغنية ذاكرة حيّة لمكان سـاحلي جميـل كان وجهة ترفيهيـة للناس لم يعد الآن يحظـى بهذا الاهتمـام في ظل المتغـيرات الكثيرة الـتي طـرأت علـى حياتنـا المعاصـرة وخلقـت البدائل الكثـيرة والمتنوعة.

3) البدايات الناضجة:

نقف هنا ملياً أمام هذه البدايات التي تتسم بالنضج الفني، وعمق التجربة وتغيّر طريقة التعبير، وخلو ملامح المكان والزمان من ظواهره الواقعية التي وجدناها مع البدايات المبكّرة والبدايات اللافتة للأغنية البحرينية، إلى مظاهر مستدعاة من الزمن الذي تسرّب والمكان الذي تحوّل.

في هذه الحقبة الزمنية وهي حقبة السبعينيات وما بعدها، تغيّرت ملامح البيئة والحياة، وتغيّرت ملامح المدن. فبدأت تأثيرات الطفرة النفطية والاقتصادية تلقي بظلالها على الحياة الاجتماعية بما فرضته من هجرات أهل المدن القديمة كمدينة المحرق مثلاً – وهي أكبر مثال واضح لهذا النزوح السكاني – إلى مدن أخرى حديثة وأماكن جديدة تطلّبها النمو السكاني والحضري والتغيّر الديموغرافي.

من هنا نلحظ في كلمات الأغنية البحرينية المصاغة في هذه الفترة – بالرغم من كونها أغنية عاطفية – تعاظم نبرة التحسر والألم والعتب على القيم الاجتماعية الأصيلة، والروح الشعبية التي كانت سائدة في المدينة. فالقيم والعادات مرتبطة بالناس في مكان معين، وفي زمن معين، فاذا تغيّر الناس، وتغيرّ المكان، وتغيّر الزمان، فمن الطبيعي أن تهاجر هذه القيم مع أهلها الأصليين الذين احتضنوها معهم، وحاولوا أن يبنوا لها في دواخلهم سداً منيعاً يحميهم ويحميها، ويحافظ على ما تبقى منها كذاكرة للزمن القادم.

من أنضج هذه التجارب التي تجسّد فيها الزمان والمكان وانعكست على الأغنية البحرينية في هذه الحقبة هي تجربة الراحل العزيز معالي الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة في العديد من كلمات أغنياته التي تغنّى بها الكثير من مطربي البحرين والخليج العربي أمثال: إبراهيم حبيب، أحمد الجميري، محمد علي عبدالله، محمد حسن، فرج عبدالكريم، أصيل أبوبكر وغيرهم.

وتأتي أغنية «ولهان يا محرق» وهي من ألحان الفنان الكويتي الراحل الدكتور يوسف الدوخي، وغناء الفنان البحريني إبراهيم حبيب، على قمة هذه التجارب التي تعبّر بعمق وحسرة عن هذا الواقع الذي ذكرناه. المكان هنا هي مدينة المحرق بسككها وطرقها وبراحاتها المعروفة للشاعر، فهو من عاش فيها زمناً طويلاً وحفظ ملامحها التي مازالت عالقة في ذاكرته «ولهان يا محرق.. وأطوف في السكة». أما الزمان فهو يوم طويل من الانتظار الذي لم يصحبه الملل كما يذكر الشاعر «نطرته طول اليوم.. واقف ولا مليت»، من أجل تحقق موعد له مع حبيبته نهاراً بعد أول بيت للمكان المتعارف عليه بينهما في المنطقة وهي «البراحة»، والبراحة عبارة عن فسحة بين البيوت والأزقة تتكون في الأحياء القديمة « خلي اللي يواعدني.. بعد البراحه بيت».

من هذا الموعد المحدد الزمان والمكان تبدأ معاناة الشاعر، ليس في تخلّف الحبيبة عن موعدها الذي قد تكون له مسبباته، ولكن في غربة الشاعر وسط أهله ومدينته التي عاش فيها طويلاً، ولم يعد يعرفه أحد فيها الآن «محدن عرفني فيك.. يا محرق اشدعوه». هذا السؤال الذي يختصر كل المتغيرات المكانية والزمانية في مفردة شعبية بسيطة التركيب عميقة الدلالات، وكل مفردات النص الغنائي بعد ذلك ما هي الا تفصيل للإجابة على هذا السؤال العميق والمحيّر. وأعتقد أن السبب في شهرة هذه الأغنية هي ملامسة الشيخ عيسى بن راشد بكلماته هذه من خلال تجربته الشخصية – سواء أكانت واقعية أم متخيلة – لأرق وتر حسّاس عزف عليه نغماً لدى الناس عموماً، ولدى أهل المحرق على وجه الخصوص.

ولهان يا محرق	وأطوف في السكة
محدن عرفني فيك	يا محرق إشدعوه
خلي اللي يواعدني	بعد البراحة بيت
نطرته طول اليوم	واقف ولا مليت
إشفيه خلّاني	حاير ولا جاني

الشيخ عيسى بن راشد

محـــد في المحـــرق ببـــيتـــه دلانـــــي
والله لـــــــــدوره وأدور في الـفـرجـــان
وأقـــول يـا أهل الخير راعـــي النشل مـــا بـان
نيشـانه حبـــة خـــال وعيونه ســـود كبار
في كـــل المحـــرق مثـــله أبـد مـا صـــار

ثم تـأتي بعـد ذلـك تجربـة أخـرى لتؤكـد هـذه الجدليـة الواضحـة بـين الزمـان والمـكان في معظـم نتـاج الشـيخ عيـسى بـن راشـد الغنـائي، ألا وهـي أغنيـة «مـرار» وهـي مـن غنـاء الفنـان إبراهيـم حبيـب وألحـان الدكتـور عبدالـرب ادريـس.

لم تخرج هـذه الأغنية في سـياقها العام عن سـابقتها أغنيـة «ولهان يـا محرق» مـن حيث المـكان وهو نفس المـكان السـابق «السـكة» وإن لـم يذكـر فيهـا مدينة المحـرق، لكن يفهم مـن دلالات السـياق العـام «ماجن هالسـكة إشـهدت أحلى مواعيد». أما الزمـان فهو كثرة المرور علـى المكان في فـترات مختلفة «مرّار خـلاني الدهر أمر مـــرار.. على عشـيرمـا وفي وأناظر الـدار». ولكن ما يميز هـذه الأغنية هـو عمق المعنى وفلسـفة الشـاعر في الحيـاة، وهو دليل تنامي النضج الفكـري والفني والثقافي، حتى أصبحـت بعض العبـارات وكأنهـا حِكَـمٌ نرددها في أحاديثنا اليومية مثل «كل شيء يـروح ما يـرد، من عقب ما ضاع العمر شـيفيد يـا ريت». وهذه أكـبر مكانة يصل اليهـا الفنان أو الأديب أو الشـاعر عندمـا تصبح عباراته تتردد على ألسـنة النـاس إكبـاراً وإعجاباً.

مرّار خـلاني الـدهـر أمـــر مـــــرار
على عشـــيرٍمـا وفي وأنـاظـــر الـــدار
ماجّن هالسكة إشهدت أحلى مواعيد
ماجّـن لا مـوني الأهـل في الحـب وأزيـد
وألحين مـن عقـب الوصـل أمـر مـرار
مـرار وأدري كل شـيء يـــروح مـــا يـــرد
بس قلبي يأخذني غصب صـــوب الـــذي يـــوّد
أطـــل على بابـه بولـع وأروح .... وأرد

من عقب ما ضاع العمر شـــيفيـد يـا ريـت
كل ما غفل قلبي وسلى طـــــروا .... ورديـت
لا وقتي ناولني الطلب ولا أنـــا ملـــيـت

إن جميـع أغنيات الشـيخ عيـسى بن راشـد مكتنزة بهذا الغنى في الصورة الشـعرية المسـتمدة مـن واقع كان جميلاً وبسـيطاً حسـب معطيات وقته، ولكنه لم يصمد طويـلاً أمام سـطوة التغيير، فتغيّر هو وتغـيرّ معه الناس.

ومـن الأغنيـات الجميلـة الـتي تحمل نبرة الحسـرة والأسف على زمن البسـاطة أغنية «أسف والله تغيّرنا» وهي مـن ألحـان وغناء الفنـان أحمـد الجمـيري، والتي يبدأهـا الشـيخ عيسى بـن راشـد بكلمة «أسـف» بكل ما تحمله هـذه الكلمة من شـعور داخلي متعـب لقائلها. هو يتأسـف على كل مـا كان جميلاً في زمـن الحب، الذي تحوّل مـن واقع جميـل إلى ذكريـات مؤلمة:

أسـف والله تـغـــيّرنـــا
ومـــر الـوقـــت وبـــدّلنـا
طـوى أيـام وهـدم أحـلام
وبـقى كـل شيء يذكّرنا
ليـــالي القيـــض ما عادت
مثـــل الأول بتجـــمعـــنا
ولا عـــــادت غنـــاوينـــا
ورســـايلنـــــاوتشـــرّهنـا
ولا عـــاد القمـــر لـي طـل
وقـــف يسـمع ســوالفنا
ولا عـــاد الهـــوى لي هب
يحـرّك كـل عـواطفنا
تغـــرّ وأقـفـــرت مـنـــا
عـــقب الأول بـــرايحـــنا
وسنـــين القـيض يجـمعـنا
ومـــر الـوقـــت وبـــدلنـا

هـذه الأغنية مـن أصدق مـا قاله الشـيخ عيسى بن راشـد تعبيراً عـن مرحلـة زمنية عاشـها أبنـاء البحرين قبـل الطفـرة النفطيـة وهـي «المقيـض»، حيـث كان الكثير مـن الأسـر البحرينيـة المقتـدرة يهربـون من حر الصيـف في بيوتهـم الطينيـة، الـتي تفتقـر إلى الكهرباء وأجهـزة التكييف في ذلك الوقت، بالانتقال إلى الشـواطئ البحرية حيث الهـواء العليل والبحـر والتغيير. كانت لهم مناطق واسـعة معروفـة خارج المدن في بيوت من سـعف النخيـل والجريد وجـذوع النخل يبنونها ومعروفة باسـم كلٍ منهـم، وتطل على البحر تسـمى «عـرش» ومفردها «عريـش». من متطلبـات هـذه المناطق المؤقتـة وجود البحـر والعيـون الارتوازيـة والمـزارع القريبـة والمناطق المفتوحـة حيـث مجالـس الرجال المطلـة علـى البحر، وليالي السـمر، والعلاقـات العاطفية التي تنشـأ من هذه التجمعات البشـرية في هـذه الفترة.

من أشـهر أماكن «المقيض» في البحرين سـاحل عراد في المحرق، سـاحل أم الحصم، سـاحل اليابور، وغيرها من المناطق والـتي لم تعد موجـودة حالياً سـوى في ذاكرة من عايشـوها في تلك الفترة، حيـث تحوّلت هـذه المناطق إلى مدن سـكنية، واختفـت عنهـا كل المعالم السـابقة التي تدل عليها.

لقـد التقـط الشـيخ عيـسى بـن راشـد هـذا الموضـوع بشـاعريته المرهفـة فخلـق هـذا التناغـم بـين الزمـان والمـكان، فالزمـان هـو فـترة الصيـف، والمـكان هـو «المقيـض» ومـا قـد تنشـأ خلالـه مـن قصـص للحـب تفرزهـا طبيعـة هـذا التجمع البشـري الموسـمي كل عـام والـتي قـد تسـتمر او تنتهـي بانتهـاء هـذا الموسـم. هـذا الصـدق الفـني والفعلـي في طـرح موضـوع يمـزج بـين الحنـين للحـب، والمـكان الـذي كان سـبباً لـه، والزمـان الـذي تحـوّل عنـه، وكأن كل مـا حـدث كان حلمـاً وتـلاشى «وغمضّنـا علـى أحـلام.. تلاشـت يـوم فتحنـا».

يا عـرش القيض رد القيض
ورحـت أسـأل مـنـازلـنـا

الفنان أحمد الجميري

عـصّـر قـلـبي وذكّـرني
عـريـشٍ كـان مـوعـدنا
وعنده سـنين عند السيف
كـان الـحـب ثـالـثـنا
تـعـاهـدنـا وتـواعـدنا
وعـلـينا القمر شـهّـدنا
وغـمـضّـنا عـلـى أحـلام
تـلاشـت يـوم فـتّـحنا
وسـنـين القيض يجـمعنا
ومـر الـوقـت وبـدّلـنـا
يا عـرش القيض رد القيض
ولا حـد ظـل يـذكـرنا
قـولـوا لي شـلـون ألقـاهم
أعـز النـاس حـبايـبنـا
عجب يا القيض مـا جنه
على سـيفـك تيـمّـعـنا
ولا جـنـه لـمـوجـاتـك
ليـالي طـوال سـامـرنا
عجيبه شلون كـل شيء راح
وحـتى الـوقـت أنكـرنـا

الشـاعر هـو صـوت مشـاعر النـاس، وصـدى أحاسيسـهم، وللشـاعر الشيخ عيسى بن راشـد أغنيات كثيرة تترجم هـذه الأحاسـيس والمشـاعر، وضمن نفس المنهجيـة الـتي اتبعتها هـذه الدراسـة، ولكـن المجال لا يتسـع لذكرهـا، وانما تم انتقـاء نماذج متنوعـة تعبّر عن هـذا الهدف.

الى جانب تجربة الشـيخ عيسى هناك تجارب لأغنيات بحرينية ضمـن نفس الفترة صاغ كلماتها شـعراء يحملون توجهـات مشـابهة، ولكن بصيـغ مختلفة، فلكل شـاعر أسـلوبه وطريقته في تناول الموضوع.

الشـاعر مرهف الإحسـاس الأسـتاذ حسـن سلمان كمـال يتنـاول جدليـة الزمان والمـكان بصـورة مختلفة

عن الشيخ عيسى بن راشد، فالبيئة مختلفة، والمفردة مختلفة، والتعابير مختلفة. الشاعر حسن كمال له لغة شعرية خاصة به يتوهج فيها مع ذاته عبر تجارب بدأت بمزج القديم مع الحديث في محاولة لمقاربة المفردة وتفردها في نفس الوقت، كما في تجربته مع الفنان ابراهيم حبيب في أغنياته «هب الغريبي، ويا طيروين الجزاير»، ثم التحوّل إلى الأغنية الحديثة التي لا ترتبط بالتراث لغة، لكنها تحمل شيئاً من عبقه.

للطيور مواسم هجرة، ومواسم عودة، وأماكن غياب، وأماكن عودة. وفي كلا الحالتين هناك جدلية للزمان والمكان لهذه الأسراب من الطيور التي تغادر ثم تعود. يبدو أن الشاعر حسن كمال عاشق للطيور، وكل عاشق تفضح مفردته طبيعة عشقه.

يا سرب طيوريا عايد

عسى طيري معاكم عاد

ترى شوقي عليه زايد

ولا أدري ليش صرنا بعاد

تعود يا سرب للأحباب

تخبّرهم عن اللي صار

يسألونك عن أخبارك

تسولف يسمعون أخبار

وأنا باقي مع أشواقي

عسى يفيد الصبر لي زاد

ما فيكم من يبشّرني

ويحمل لي السلام وياه

وليّن أسأل يخبرني

ويقول لي باللي أتمناه

باظل في كل يوم اسأل

وظني من سأل ما تاه

«يا سرب طيوريا عايد» من أجمل الأغنيات التي تغنى بها الفنان أحمد الجميري في منتصف السبعينيات ونالت شهرة واسعة، وهي من ألحان الجميري وكلمات الأستاذ حسن كمال. تبرز جدلية الزمان والمكان في هذه الأغنية بأن الزمان هو رحلة هذه الطيور وعودتها، والمكان هو مستقرها الذي تستقر فيه ثم اليه تعود. وسوف تظل هذه الجدلية قائمة طالما هنا ارتحال وعودة لهذه الأسراب.

«يعتبر الشاعر علي الشرقاوي قامة من قامات الشعر المعاصر في البحرين لما تكتنزه تجربته من تفرّد يميّزه عن سواه من شعراء جيله في البحرين، وهو ما أكسب تجربته الشعرية سواء في القصائد التي كتبها بالفصحى ونشرت في عدة دواوين وصلت إلى أكثر من 20 ديوان شعر، أو في القصائد التي كتبها باللهجة العامية وتغنّى بها العديد من مطربي الخليج العربي، هذا الانتشار السريع الذي خلق لعلي الشرقاوي وطناً جميلاً في قلوب الناس وتعاطفوا معه في محنته المرضية الأخيرة التي ألمّت به بشكل ملفت قلما نجده لأي شاعر آخر من الشعراء المعاصرين في البحرين، مما يعكس المكانة الرفيعة التي يحتلها الشرقاوي في قلوب الناس»[9].

«للشاعر علي الشرقاوي أسلوب مميز في كتابة الأغنية فقد خلق له لغة جديدة في صياغة المفردة العامية وتوظيفها ضمن سياق النص بشكل مغاير لما هو سائد ومعروف، حتى أصبحت له لغته الخاصة التي تتماهى مع موضوعات متفردة تصاحب حتى قصيدة الغزل التقليدية التي تعودنا عليها. فجاء الغزل عند الشرقاوي مختلفا عن السائد»[10].

سافر في ارتفاع الصواري

وأنا شرعك أداري.. عنك ريح الزمان

إرجع لي بحبك تراني

مثل صدر الموانى.. للمراكب أمان

عمري إذا طال عمري

الشاعر علي الشرقاوي

أحترق لك وأضوي.. في ظلامك نهار
صبري لك إذا طال صبري
أنطرك طول عمري.. وأستوي لك ديار
يا فرحي إذا بعد غيبة.. إلتقينا بضحكة
وإبتدينا الرحيل..
خطوة نبتعد بالمراكب.. عن حبال الموانى
للسفر في النخيل
غابت فرحتي عن عيوني
من غيابك حبيبي.. والأمل والوعود
سافر لو تسافر بترجع
مثل شوقي اللي ودّع.. شمس ولازم تعود
يا غايب إذا ضاق صدرك
والدروب إنتهت بك.. في مكان غريب
إصرخ بالزمن وأنا أسمع
صرختك في فؤادي.. حسها لي قريب
صدري والأمل والجزيرة
يحلمونك تجيهم.. حتى طيف وخيال
إرجع تلقى كل السواحل
في بلادك تغنيّ.. يا حبيبي تعال

هذه الأغنية الجميلة التي غنّاها الفنان خالد الشيخ وهي لحن صاغه الفنان خالد الشيخ قبل كتابة النص، ثم جاء الشاعر علي الشرقاوي ليصوغ كلاماً رائعاً يتناسب مع الجمل اللحنية المصاغة مسبقاً دون أن يشعر المستمع بهذا الشيء. هذا النص الغنائي أنموذجاً لتأثر علي الشرقاوي بالبحر، هذا التأثر الشديد الوضوح في الكثير من نصوصه وكأنه الملح المصاحب لطعم البحر.

تكمن جدلية الزمان والمكان في هذا النص الغنائي في بدايته، فالسفر والرجوع هو زمن «سافر في ارتفاع الصواري» بمعنى أن السفر دائم كلما ارتفعت صواري السفن وهي تعتزم الرحيل. ويعزز هذا المعنى حين يقول «وأنا شرعك أداري.. عنك ريح الزمان» فالزمن

مفتوح للحبيب، فكلمة ريح الزمان تضيف توضيحاً أكثر للموضوع.

أما المكان فهو أيضاً هذا الصدر المفتوح للحبيب والمشحون بالشوق والأمان وكأنه ميناء تحتاجه المراكب عندما تتعب من رحلة السفر «إرجع لي بحبك تراني مثل صدر الموانى.. للمراكب أمان». أما الباقي من هذا النص الجميل فهو إبحار في تفاصيل الحالة الشعورية وصور مكثفة ولغة متفردة يتميّز بها الشاعر علي الشرقاوي لم أجدها عند الكثير من شعراء الأغنية في البحرين، وربما في منطقة الخليج العربي.

لمواسم الفصول ارتباط عند بعض الشعراء، لما تمثله هذه المواسم من تغيّر الزمان والمكان، فلكل فصل من هذه الفصول ظروفه ومتطلباته. فمع بداية ظهور نجم سهيل في السماء يبدأ موسم سهيل وينتهي بذلك فصل الصيف الحار اللاهب. وقد وصفت العرب الأجواء التي تصاحب ظهور نجم سهيل في السماء بقولها (إذا طلع سهيل برد الليل وخيف السيل) كما وتقول العامة (الصيف أوله طلوع نجوم الثريا وآخره طلوع نجم سهيل) ويبدأ الوقت في البرودة مبكراً لذلك نجد أن الليل يبرد ويتلطف الجو خاصة بعد غروب الشمس وفي المساء، ويتحسن الطقس نهاراً خصوصاً في الصباح والمساء ويبرد فيه آخر الليل.

الشاعر عبدالله سلطان الحمادي في أغنية «رد سهيل» الذي كتب كلماتها ولحنها وغناها الفنان ارحمه الذوادي يخلق حالة حب، زمانها موسم سهيل، ومكانها البيت الذي يجتمع الناس في الساحة الملاصقة له بحثاً عن «الفيّ» وهو الظل الذي يتكون خلف جدران البيت.

رد سهيل واشتاقيت وذي السنين دواره
يابني الشوق يم البيت أطوف بفيّه وداره

الأغنية هنا تقوم بدور التسجيل في ذاكرة الزمن لما اختفى الآن من حياتنا. فلم تعد هناك عادة جلسة الضحى خارج المنازل قبل أن تبدأ حرارة شمس النهار، وتبادل الأحاديث بينما فناجين القهوة تدور بين الجلوس مع حبات التمر أو الرطب. اختفت هذه العادات الجميلة مع التغيرات الاجتماعية التي فرضت هيمنتها على مفاصل حياتنا اليومية. وكما قال الشيخ عيسى بن راشد في أغنية «أسف والله تغيرنا» مؤكداً ومسانداً لما يقوله هنا الشاعر عبدالله سلطان الحمادي على هذا التغير الذي بسط هيمنته على حياتنا «تغيّر وأقفرت منا.. عقب الأول برايحنا»، فيكمل الحمادي باقي المعنى ولكن بصيغة أخرى:

كنا كل ضحى نيلس
وذي عاداتنا ما أحلاها
يم الدار والميلس
أحلى أوقات عشناها
راح الشوق شيٍ شي
ما عدنا نحّن حق الفي
بس يا سهيل تجرحنا
سوالف ما نسيناها
ترد بطيفك الغالي
وفيّك يلهب الإحساس
شيرد اللي على بالي
أهل الدار والجلّاس
راحوا وذكرهم باقي
مثلهم لا ما ألاقي
وين يا سهيل ما راحوا
همه عندي أغلى الناس

الاستنتاج:

إن ما تم الاستشهاد به من نصوص غنائية في هذه الدراسة هي من النصوص التي نالت نصيباً وافراً من الشهرة جماهيرياً ومازالت تسكن ذاكرة الناس، ولكنها ليست سوى نماذج قليلة جداً من عدد كبير من النصوص الغنائية البحرينية التي يصعب

حصرها وتناولها جميعاً في هذه الدراسة، بالرغم من أهميتها واتساقها مع الأهداف المحددة لهذه الدراسة. فهناك عدد كبير من كتّاب الأغنية البحرينيين الذين أضاءوا سماء الأغنية البحرينية بنصوصهم الجميلة ومفرداتهم المعبّرة التي تغنّت بها حناجر المطربين، خلاف ما تم ذكرهم، أمثال المطربين: محمد علي عبدالله، محمد حسن، عبدالصمد أمين، جعفر حبيب، يعقوب بومطيع، عبدالله بوقيس، جاسم بن حربان، يوسف السندي وغيرهم من الفنانين، والتي من الممكن الحصول على نماذج منها من التي تندرج تحت منهجية هذه الدراسة عن جدلية الزمان والمكان، ولكن ذلك سيجعل بوابة الدراسة مشرعة على كل النماذج، وهو ما لا تهدف له هذه الدراسة المكثفة. بالإضافة إلى مجموعة متميزة من الشعراء البحرينيين الذين كتبوا النصوص الغنائية الجميلة وتغنّى بها المطربون الذين ذكرت أسماؤهم آنفاً، وهم على سبيل المثال لا الحصر: راشد المعاودة، علي عبدالله خليفة، عبدالرحمن رفيع، خليفة العيسى، إبراهيم الأنصاري، فتحية عجلان، إبراهيم عبدالعال، مطر عبدالله، يحيى الذوادي، يونس سلمان، عارف الهاشل، هشام الشروقي، د. راشد نجم وغيرهم.

مما تم الاستشهاد به من نماذج لشعراء معروفين ولأغنيات مازالت الناس تتداولها بحب، يمكن استنتاج التالي:

1. البدايات المبكرة:

- عدم التفات فناني البدايات المبكّرة (محمد بن فارس، ضاحي بن وليد، محمد زويد وغيرهم) لموضوع الزمان والمكان في الأغنية كان نتيجة اهتمامهم بالنصوص الشعرية العربية المنشورة باللغة الفصحى في دواوين الشعر المعروفة والتي تناسب فن الصوت بالدرجة الأولى.
- ندرة كتّاب النصوص الغنائية المحليين في تلك الفترة الذين تتوافق نصوصهم مع فن الصوت، وهو الفن المسيطر على الذائقة الجمعية في تلك الحقبة من الزمن.
- لم يكن هذا الموضوع يشغلهم كثيراً نتيجة بساطة الحياة والمجتمع، وعدم انتشار التعليم.

2. البدايات اللافتة:

- في البدايات اللافتة (الفنان ماجد عون والشاعر عتيق سعيد) برز الزمان والمكان من خلال تضمين أسماء بعض السواحل مثل اليابور والبديع للنص الغنائي باعتبار هذه السواحل هي أجمل سواحل البحرين في ذلك الوقت حيث يلتقي فيها المحبون والعشاق.
- بساطة اللفظ والصورة الشعرية حيث تعتبر هذه إحدى سمات النص الغنائي.
- دليل انفتاح المجتمع البحريني منذ ذلك الوقت على ارتياد مثل هذه السواحل والاستمتاع بجمالها.
- هناك تأثر بما يسمعه بعض الفنانين البحرينيين (الفنان ماجد عون) من الأغنيات المصرية ومحاولة محاكاتها، وكذلك ما يشاهدونه في الأفلام المصرية وما يتركه من أثر.

3. البدايات الناضجة:

- وجود ما يمكن الاستدلال عليه من صورة الزمان والمكان في الأغنية البحرينية، سواء بقصد من الشاعر أو بدون قصد منه.
- تفاوت وتنوّع أساليب صياغة النص الغنائي بما يتضمنه من صور جديدة ومفردات مبتكرة.
- انعكاس ثقافة الشاعر على النص بما يحمله من أفكار ومضامين وصياغات.
- تأثير بيئة كاتب النص الغنائي على النص ذاته. ففي الوقت الذي نجد تأثير البيئة الشعبية بطرقها وساحاتها وناسها ومفرداتها على الأغنية لدى الشيخ عيسى بن راشد، نجد بالمقابل بيئة البحر

والسواحل تأخذ حيزاً واسعاً من هذا التأثير على الأغنية لدى الشاعر علي الشرقاوي، بينما نجد الواقعية الهادئة المختلطة مع رومانسية شفافة هي الغالبة على النص الغنائي لدى الشاعر حسن سلمان كمال.

الخلاصة:

هناك من يحنّ إلى الزمن الغابر الذي اختفى وظلت بعض شواهده، ويرتبط به وجدانياً بفعل تناغمه مع المكان، لأنه كان زماناً يتسم بالبساطة ويُسرٍ في العيش، الأمر الذي ينعكس إيجاباً على صفاء النفس، وراحة البال. ويُأخذ على الزمن الحاضر عنته، تعقيداته، وتسارع وتيرة الأحداث فيه، خاصة مع التطور التقني الذي لا يفتأ يأتي بالجديد مع إطلالة شمس كل يوم جديد.

وهناك بالمقابل من تأقلم مع هذا الزمن وراقت له الحياة العصرية، ويرد بالقول إن الماضي، وعلى الرُغم من بساطته وتناغم الزمان والمكان فيه، إلا أنه لا يرقى لما يحمله الحاضر من بشائر تتمثل في ترقية سُبل الحياة من صحة وتعليم وسرعة في التواصل، على الرُغم من تسارع وتيرة الأحداث فيه، مما قد يؤثر سلباً على سعادة الإنسان، وما بين هذا الحنين والتأقلم تسكن جدلية الزمان والمكان.

الهوامش :

1. كرم، يوسف (1986) تاريخ الفلسفة الحديثة، ط5، القاهرة: دار المعارف، ص222.
2. ابن منظور، محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري جمال الدين أبو الفضل (2011) لسان العرب، القاهرة، دار المعارف.
3. جمال، محمد (2015) معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، مملكة البحرين، ص 7.
4. الموسوعة العربية arab-ency.com
5. جمال، محمد (2015) معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، مملكة البحرين، ص 284.
6. بحراوي، حسن (1990) بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي، ص 31.
7. الحاجري، حسام الدين عيسى بن سنجر بن بهرام الأريلي (1305هـ) ديوان حسام الدين الحاجري، القاهرة، المطبعة الشرقية.
8. الباردي، محسن (1997) الرواية العربية الحديثة، دمشق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص 232.
9. نجم، راشد (2017) علي الشرقاوي دراسات في التجربة والحياة، البحرين، أسرة الأدباء والكتاب، ص 101.
10. المصدر السابق، ص 108.

المصادر:

- ابن منظور، محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري جمال الدين أبو الفضل (2011) لسان العرب، القاهرة، دار المعارف.
- الباردي، محسن (1997) الرواية العربية الحديثة، دمشق، دار الحوار للنشر.
- بحراوي، حسن (1990) بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي.
- جمال، محمد (2015) معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، مملكة البحرين.
- الحاجري، حسام الدين عيسى بن سنجر بن بهرام الأريلي (1305هـ) ديوان حسام الدين الحاجري، القاهرة، المطبعة الشرقية.
- كرم، يوسف (1986) تاريخ الفلسفة الحديثة، ط5، القاهرة: دار المعارف.
- الموسوعة العربية Arab-ency.com
- نجم، راشد (2017) علي الشرقاوي دراسات في التجربة والحياة، البحرين، أسرة الأدباء والكتاب.

الصور:

1.2.3.4.5.6.7 أرشيف الثقافة الشعبية

8. https://www.albayan.ae/polopoly_fs/1.4114847.1615662904!/image/image.jpg
9. https://www.hsreat.com/attachments/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D9%8A%D8%B1%D9%8A-6-jpg.86135/
10. https://img-a.alayam.com/aymnews/upload/net/INAF_20161108232046311.jpg?404=d&h=946&w=1446&scale=both&mode=pad&c.focus=faces&c.finalmode=crop&f.threshold=2,4&f.minsize=2

د.أشرف دمق – تونس

مكامن الثراء وأسرار التواتر والبقاء في التراث الموسيقي الكافي

يُعَدُّ التراث الموسيقي الشعبي جزءا أساسيا من ذاكرة الشعوب وثقافاتها. فالتراث الموسيقي هو نتيجة عصارة تجارب السابقين، وهو ثمرة التدافع الثقافي الحاصل عبر الزمن[1]. ولئن حظي هذا التراث الموسيقي في ما مضى بالتفاف شعبي وحظوة خاصة، إلاّ أن هذا الالتحام والإجماع حول مسائل التراث ومنها التراث الموسيقي تقلّص في السنوات الأخيرة. ويعود ذلك لأسباب عدّة منها العولمة والامتداد الثقافي والانفتاح الشامل الذي يعيشه أغلب شعوب العالم.

ومن هذا المنطلق، ووعيًا منا بأهمية الخوض في مثل هذه البحوث المرتبطة بالتراث الموسيقي الشعبي عموما والتونسي على وجه الخصوص، نسعى في هذا الإطار إلى توسيع أفق النظر في نفس

التوجهات البحثيّة المرتبطة بمسألة التراث وعلاقتها بثقافات الانسان المختلفة والمتداخلة[2]. وبناء على ذلك، تندرج هذه المقالة في سياق الكتابات الأنثروبولوجية الموسيقية والتي تهدف إلى إعادة الاعتبار لمخزون موسيقي جدّ ثري بقي لفترات طويلة خارج دائرة الاهتمام، وإثراء جانب من الجوانب المعرفيّة عند الانسان[3].

إذا أردنا التدقيق أكثر في التراث الموسيقي التونسي وأنواعه المختلفة، فإنّنا نجد العديد من الأنماط والأصناف التراثية المنتشرة في كامل ربوع البلاد لعلّ من أبرزها التراث الموسيقي الشعبي المتواتر في جهة الكاف، والذي مازال يعرف شيئا من التماسك والالتفاف الشعبي مقارنة ببعض الاصناف التراثية الخاصة بجهات أخرى. فماهو السر وراء ذلك وماهي العوامل المساعدة على تكون وثراء هذا التراث الموسيقي الكافي؟

إن التطرّق لمثل هذه البحوث ذات الطابع الأنثروبولوجي الموسيقي يطرح في طيّاته العديد من الإشكاليات، فقد راودتنا منذ بداية التعمّق في أشغال العمل الميداني المتعلّق بالتراث الموسيقي الكافي[4] العديد من التساؤلات يمكن تلخيصها في جملة من النقاط التالية:

- ما هي طبيعة وخصوصيات الموروث الموسيقي الشعبي بجهة الكاف؟
- ما هي أهم الأنماط الغنائية المتداولة في جهة الكاف منذ القديم وماهي خصائصها التراثية؟
- ما هي أهم مميّزات الإطار السوسيوثقافي والتاريخي والجغرافي والديني التي ساعدت على تكوّن هذا الرصيد الموسيقي التراثي بالجهة؟ وكيف تسنّى لهذا المجتمع الكافي المحافظة على جزء من تراثه الفني من الاندثار والتلاشي؟
- كيف تتجلّى ملامح الخارطة الجغرافية الثقافية لمختلف جهات الكاف من خلال الممارسات الفنية والمميّزات الموسيقية المتواترة في هذه الجهات؟

يتمحور هدفنا الرئيسي من كتابة هذا المقال حول مسألة التعمّق في فهم الخصوصيات الثقافية والفنية لهذا التراث الشعبي العريق واستجلاء مكامن الثراء فيه ومدى ارتباطه بالواقع المعيش في جهة الكاف. وذلك بالتركيز على بعض العيّنات التراثية المجمّعة في إطار العمل الميداني المنجز، والتعمّق في تمحيص وتحليل بعض الممارسات الغنائية الحيّة والمتواصلة إلى اليوم والمرتبطة بالأساس بجلّ المكونات الثقافية للمجتمع الكافي.

إن التركيز على التراث الشعبي الكافي وكل ما تعلّق به من مأثورات موسيقية، لا يبيح بأي حال من الأحوال حصره فقط في الرقعة الجغرافية لهذه الجهة وفهمه بمنأى عن بقية التأثيرات الجغرافية المجاورة، إضافة إلى عوامل أخرى ساهمت في تشكّله بهذه الصورة. ومن بين العوامل التي ساهمت في ثراء هذا الموروث نذكر:

الارتباط الوثيق بين أهمّ أصناف الشعر الشعبي وبين جلّ الممارسات الغنائية الشعبية بجهة الكاف:

إن الارتباط الوثيق والبارز بين أهمّ أصناف الشعر الشعبي التونسي[5] وبين جلّ الممارسات الغنائية الشعبية المتواترة في جهة الكاف، إضافة إلى الطابع الارتجالي المهيمن على جلّ الممارسات الغنائية في هذه الجهة هو ما أثّر باعتقادنا في نسق تطور أنواع الغناء الشعبي. فقد لاحظنا تفرّع بعض أنواع الشعر الشعبي المتواتر في الجهة إلى أنماط غنائية عدّة، باستغلال الكلمات المنظومة في مختلف القوالب الشعرية المتداولة ومن أهمها «المَلْزُومَة» و«القسِيمْ» و« المسَدِسْ»[6]، في بلورة العديد من الأشكال الغنائية، ممّا أدى إلى ثراء الرصيد الغنائي الشعبي لهذه الجهة.

وتأكيدا لذلك يقول «محي الدين خريف» في هذا المجال: «كان الشعر الشعبي ومازال مرتبطا بالغناء ولذلك لا نعجب من الشاعر المغني والمغني الشاعر لقرب الصلة بينهما ولشدة الارتباط الوجداني بين كليهما «فالقوال» و«الغناي» شخصية واحدة يكمّل

فيه الصوت الكلمة والكلمة الصوت، ومن هذا وذاك يتولد الشعر الشعبي وتتنوع أغراضه وتتشعب أوزانه بحسب الإيقاع والحالة النفسية للشاعر، الذي هو صوت قبيلته وشعبه »[7].

ولعلّ في توسّع دائرة انتشار الشعر الشعبي في تونس عموما، وارتباط أكثر سكّان البادية وزوّارها من المنتجعين بهذا النوع من الأدب الشعبي ميزة خاصّة تميّزت بها أكثر العروش في تونس، الأمر الذي سهّل عمليّة انتشار وتنوّع الغناء الشعبي في أغلب المدن والبوادي التونسية وعلى رأسها جهة الكاف والتي تعتبر قبلة لأغلب العروش في موسم الحصاد. ونتيجة للتّداخل الحاصل بين أهالي الجهة ومن وفد عليها من القبائل المجاورة، تشكّل هذا الخطاب الشعري الثري الذي استوعب العديد من الخصوصيات الثقافية المختلفة وقد مثّل هذا الزخم والثراء العروشي والعرقي في المنطقة ثراء على المستوى اللساني الشعري الذي يعتبر كما أوردنا سلفا المحرّك الأساسي لانتشار التنغيم والغناء الشعبي عموما، فبرزت شيئا فشيئا بعض الأشكال والقوالب الغنائية الشعبية في الجهة، وأخذت في التفاعل والتطور مع كلّ العوامل الثقافية الناشئة حتى وصل التنوّع والتفرّع فيها إلى تكوّن عدد لا بأس به من القوالب الشعرية الغنائية والتي مازالت أغلبها متداولة إلى اليوم.

وإذا تتبّعنا خصوصيات هذه القوالب والأشكال الشعرية الغنائية المذكورة نجد فيها ما هو كثير التنغيم قليل التأليف الشعري كقالب «المطلع »[8] (الذي يحتوي على بيتين أو ثلاث كحد أقصى)، ومنها ما يعتمد على الإطناب في الارتجالية وإدراج بعض الإضافات اللفظية في التنغيم مثل قالب «الملالية »[9] وقالب «الغناء بالطويل »[10] والتي تعتمد بالأساس على الطاقة الصوتية أكثر من الموهبة الشعرية، ومنها أيضا ما يعتمد بالأساس على الإبداع في الإلقاء الشعري الممزوج بشيء من التنغيم مثل ما هو الحال في قالب «الطرق »[11]، هذا بالإضافة إلى أشكال نغمية شعرية

أخرى تكون أقلّ تنغيما وتعتمد فقط على الإلقاء الشعري الموزون والمميّز بنبرة خاصة في الأداء وهو ما ينعته البعض بـ «النجوعي» أو «الموقف». فباختلاف طرق الإلقاء ومسائل التنغيم تختلف القوالب الغنائية الشعبية وذلك بتغيّر طول الأداء اللحني للأبيات الشعرية، والتنويع في الإيقاع الشعري والموسيقي والذي يسهم بدوره في تعدّد هذه القوالب الغنائية الشعبية.

وإذا ركّزنا اهتمامنا بداية على النوع المستحدث من قالب «الغناء بالطويل» أو ما يعرف حاليا بـ«الغُنَّايَة» والمعتمد بالأساس على الضبط الإيقاعي، فإننا نجد نعتا يطلق على هذا النوع من الغناء يبيّن عميق الارتباط بين الشعر الشعبي ومصطلحاته المشهورة والغناء الشعبي في جهة الكاف. فمصطلح «المكب» المستعمل لنعت آخر شطرة في كل بيت من أبيات «الملزومة» والذي يحتوي نفس قافية «راس الركاب»، يستعمل أيضا للدّلالة على نوع من الغناء الشعبي المضبوط بإيقاع والمتفرّع حديثا عن ما يعرف بـ «الغناء بالطويل»، الشيء الذي يؤكّد عميق التأثر والتأثير بين أنواع الغناء الشعبي والشعر الشعبي في هذه الربوع. وفي نفس هذا المجال تنعت هذه المقطوعات الغنائية

الموقّعة أيضا «بالغُنّاية» أو «الريش» وهي تؤدّى خاصّة في المناسبات الاحتفالية. ورغم وضوح شكل هذا القالب على المستوى الشعري والضبط الإيقاعي أكثرمن بقية القوالب الغنائية الشعرية إلا أنّنا لاحظنا في بعض النماذج نوعا من التغيرات الارتجالية بإدراج بعض الملفوظ الإضافي المغنّى مع الكلمات الأصلية وذلك تفاعلا مع الحضور ومحاولة إدخالهم في الإطار العام للأغنية، باعتماد تفاعل ارتجالي آني ينمّ عن مقدرة وحنكة فنيّة يكتسبها «الغَنَّاية» بمفعول المشافهة والتقليد.

نموذج من قالب «الغناء بالطويل» على الطريقة الأصلية أي دون ضبط إيقاعي:

لاَ مِنْ يجِيبِنِي ويرَيَّضْ دَلِيلِي

يَا نَاسْ قُولُو لحَمَةَ رحل بِالسِلاَمَا[12]

بَرْنُوسْ[13] جْرِيدِي علَى كِتِفْ سِيدِي

نَجِيتُو بِيدِي بْدَقْ الخِلاَّ

لِبْسِتْ مْظَلَّةَ وحَلْفِتْ واللّه

وخَيةَ عبد اللّه يِفِي رَاسْ الجِبَالاَ

نَجْعِكْ رَسَّى عْلَى سْوَايَحْ قَفْصَةَ

رَاهُو خَالِي وَصَى وبْعَثْ السِلاَمَا

نموذج ثان من قالب «الغناء بالطويل» بعد تحديثه وضبطه بالإيقاع، قصد إضفاء جو من الاحتفالية في المناسبات الاجتماعية المقامة في جهة الكاف:

هِزْ عْيُونِكْ رَاهِمْ شَبُّو فِيَا

امْبَارْكَةْ يَالْلاَّ وخَيَّا

لِمْبَارْكَةْ يَارِيدِي

الحِلْقَةْ فِضَّةْ والحْرَامْ جْرِيدِي

خَيرتُو بِيدِي

وعْلاَشْ يَا خَالِي

نَاي جِيتِكْ حافْلَةْ بخْلاَلِي

وزَاخْفَةْ الجَوَّالِي

شماتة في الحزارة وعينو حيّة

مْبَارْكَةْ يَا سَاسِيَةْ

°°°°°°°°

وَعْلاَشْ هَا مَضْنُونِي

نَايَا جِيتِكْ حَافْلاَ بَعْيُونِي

مْخَرْخْطَةْ عَبُونِي

شماتة في الحزارة والعدوية

مباركة يلاّ وخيا

انتشر هذا النموذج في جهة الكاف والجهات المحاذية لها ومنها جهات شرق الجزائر، ومن أشهر من تغنى بهذه الأغنية الفنانة الجزائرية «بقّار حدّة». وتعتبرمثل هذه النماذج التراثية والتي لا يعرف قائلها الأوّل تراثا مشتركا لكامل المنطقة الحدودية بين تونس والجزائر. وهو رصيد لا بأس به من الأغاني الشعبية المتداولة إلى اليوم في جلّ المناسبات الاحتفالية.

عمق الثراء التعبيري الحاصل بفعل اعتماد الطابع الارتجالي:

إن عمق الثراء التعبيري الحاصل في جلّ النماذج والقوالب الغنائية التراثية واعتماد الطابع الارتجالي كأهم دعائم هذه الممارسات الموسيقية الشفوية في جهة الكاف، يعدّ بحدّ ذاته خصوصية من خصوصيات هذا التراث الشعبي الثري. فالطابع الارتجالي المهيمن على جلّ الأشكال الغنائية الشعبية المتواترة في هذه الجهة له عميق التأثير في بلورة آليات إبداعية متجدّدة ساهمت دون شك في إثراء أنواع الغناء الشعبي في الجهة، خاصة مع ما عرفته هذه المنطقة من ثراء شعري بفضل تعدّد روافدها العروشية. وقد ساهم هذا الثراء الحاصل في كل أشكال الأدب الشعبي في المنطقة في انتشار هذا التراث في كثيرمن مناطق البلاد التونسية.

ومن بين أشهر القوالب الغنائية الشعبية الكافية والتي عرفت انتشارا كبيرا في بعض جهات البلاد الأخرى قالب «الملالية» الارتجالي. ورغم محدودية كلمات النصّ الشعري الأصلي لقالب «الملالية» (المتكوّن من ثلاث شطرات) فهي باعتقادنا من أهمّ فروع الشعر الشعبي المنغّم المتواتر بجهة الكاف، فقد عرفت في البداية في الأوساط النسويّة ثم اشتهرت أيضا عند الرجال في جلّ المناسبات الاجتماعية المقامة.

نموذج من غناء «الملالية» بجهة الكاف:

أَلاَلِي هَزِيتْ عيُونِي قَابِلْنِي الكَافْ وصْلاَصِيلُو

مَا لقِيتْ حبِيبْ نِشْكِيلُو

قد يتبادر للذهن بأن طرق النظم في هذا القالب سهلة وبسيطة بالنظر إلى قصر الكلمات الشعرية المكوّنة لنماذج «الملالية»، ولكنّها في الحقيقة ليس بتلك البساطة والبداهة، فالمسألة تستوجب براعة في النظم الشعري والتنفيذ الغنائي النغمي. فالتّغني بكلمات ثريّة وحبلى بالمعاني الشعرية تعبّر عن ما يخالج النفس من مشاعر صادقة، يستوجب في ذات الوقت من «الغنّاي» مراعاة الجانب الإيقاعي الشعري للنموذج والالتزام بتوحيد القافية بين الشطرة الثانية والثالثة في النماذج المبتكرة من هذا القالب إضافة إلى الإصداح باللحن والتّغني بهذه الكلمات المنظومة بطريقة ارتجالية آنيّة. وقد يحملنا ذلك للتوسع في تفصيل وتبيان عمق الدّلالات التعبيرية والسميولوجية لبعض النماذج من التراث التقليدي الشعبي بجهة الكاف.

عمق الدلالات التعبيرية السيميولوجية لبعض النماذج الغنائية وخاصة في قالب «الملالية»:

أبرزت طريقة الأداء المعتمدة في نماذج عدّة من قالب «الملالية» عمق الدلالات التعبيرية السيميولوجية لهذا القالب الغنائي الشعبي، وذلك باحتوائها نوعا من الإيقاع المميّز باستعمال مقاطع لفظية طويلة ومنفتحة إن كان في أداء كلمات النص الأصلية أو في صواتم الملفوظ الإضافي. فهي طريقة تتماشى ومواضيع الغناء في هذا القالب المتعلّقة أساسا بالهجر والرحيل عن العرش وذكرى الحبيب. وبه نتبيّن الطابع العام وخصوصية هذا القالب المنعوت بـ «الملالية» وبراعة القائل المبدع لهذه الكلمات في تغليف هذا الخطاب الشعري بطابع من الحزن والتثاقل يعكس عمق الدلالات التعبيرية لهذا القالب الغنائي الشعبي.

«كما يكثر استعمال لفظة الخالة - بمعنى الحبيبة في أشعار الرجال، وقد يكون التحريف في الكلمة مقصودا بدافع الحياء أو تفاديا لما يبعث على اعتقاد السامع أنّه اعتراف بعلاقة محرّمة»[14].

وقد نجد الكمّ الأكبر من هذه الألفاظ الإيحائية المستترة مستعملة في قالب الملالية كلفظ «غزالي» وكلمة «يا حدّة» وكلمة «صاحبي» أو «خالي» أو «يا حمامة» وغيرها من الكلمات ذات الدلالات الإيحائيّة المخالفة لمعناها اللغوي الأصلي والتي درج استعمالها في مختلف القوالب الغنائية في جهة الكاف.

كمثال لذلك نورد هذا النموذج من قالب «الملالية»:

رَانِي عبِيدِيَة ونْمُوتْ عَلَى ركُوبْ النَاقَة

شِفْتُوشْ الخَالْ يَا سَوّاقَة

ويدلّ هذا النوع من الخطاب غير المباشر عن صنعة وحنكة كبيرة لدى الشاعر في الرّبط والتأليف بين المعاني لصناعة الخطاب المقصود وإيصال الرسالة دون الوقوع في الحرج أمام العامّة أو التصادم مع ما هو معلوم من عرف سائد في مجتمعاتنا المحافظة. ولذا وجب على «الغنّاي» اعتماد أسلوب الإيماء والتلميح في إيصال بعض المقاصد من خطابه الشعري بطريقة ذكيّة، وذلك باستعمال بعض الرموز المشفّرة في سياق التغنّي بالحبيب لرفع الحرج عنه خلال تواصله مع العامّة وإلقائه النغمي للشعر في بعض المناسبات الاجتماعية وخاصة منها التي تشهد اختلاطا بين الرجال والنساء.

تنامي بعض الممارسات الغنائية المرتبطة بالطابع الاحتفالي على غرار قالب «المطلع»:

خلافا لهذه القوالب الشعرية الغنائية المذكورة يمكن أن تستخدم أبيات الشعر الشعبي أيضا لأداء قالب «المطلع» وهو شكل من أشكال الارتجال الغنائي الشعري الذي يعتمد على الطاقات الصوتية في ارتجال قصير وموجز لبيتين أو ثلاث من الشعر الشعبي، (المنعوت في اماكن أخرى بـ«العروبي» أو «هزان الصوت»). ويقوم «الغنّاي» في هذا القالب بإدراج بعض الملفوظ الإضافي للزّيادة في التطريب والتنغيم، ولكن بدرجة أقلّ من قالب «الملالية»، حيث تكون الكلمات الشعرية أكثر وضوحا وبروزا للسامع.

ويستعمل غناء «المطلع» عموما في جهة الكاف كمقدّمة شعرية ارتجاليّة تسبق أداء قالب «الغناء بالطويل» أو ما يعرف حديثا بـ «الأغنية» وقد توسّعت شهرة قالب «المطلع» عند تطور طريقة أداء «الغناء بالطويل» وتمتين ارتباطه بالطابع الاحتفالي المعروف في مختلف المناسبات الاجتماعية المقامة بالجهة، وذلك لارتباط هذا القالب كما قالب «المطلع» بمعاني الحب والغزل أو كما ينعته الشعراء بـ «شعر لخضر». وبذلك تقوم أغلب أشعار قالب «المطلع» على وصف مفاتن الحبيبة ومواطن الجمال فيها وهو ما يتماشى وأغراض «المكبّ» أو «الغنّاية» والتي ارتكزت أكثر على الطابع الاحتفالي في ثوبها الجديد ممّا زاد في توسّع وشهرة قالب «المطلع» الذي يسبق في أدائه هذا القالب المستحدث المذكور والمرتبط به بصفة تلازميّة.

نموذج من هذا القالب الغنائي الارتجالي المعروف في جهة الكاف «بالمطلع»:

مِنْ ڤالِي اسْهَرْ اللّيلْ أوْ مِنْ ڤَالِّي بِيعْ نُومِكْ
مِنْ ڤَالِّي ألْحَقْ الزِينْ حَتَى تِكْثِرْ هُمُومِكْ[15]

توسع شهرة قالب «الطرق» مع استقرار بعض العروش في المنطقة:

إذا أفردنا الاهتمام بقالب «الطرق» المشهور منذ القديم في جهات شرق «الجزائر» وإذا علمنا بأن كثيرا من العروش الجزائرية الأصل انتقلت للعيش بجهة «الكاف» نظرا للظروف المختلفة التي مرّت بها كلّ المنطقة يمكن القول بأن قالب «الطرق» أصبح هو أيضا من أهمّ القوالب المتداولة في جهة «الكاف» وخاصّة المناطق المجاورة للشريط الحدودي أين اندمج عديد الروافد من عرش «النمامشة» وأولاد «سيدي عبيد» مع سكّان الكاف الأصليين. الأمر الذي ساعد في عملية انتشار هذا القالب في هذه الربوع.

وقالب «الطرق» هو قالب شعري غنائي يعتمد التنغيم وإطلاق الصوت والتعبير الارتجالي الحرّ، وهو الأكثر تمازجا وجمعا بين البعد الشعري والبعد الغنائي بين القوالب المتواترة في الجهة.

نموذج من قالب «الطرق»:

سَاقْ نَجْعْ مَكْحُولْ لَنْظَارْ مِنْ بُكْرْتَه ثَارْ
وجْحَايِفِي فُوقْ البكَارِي
يَا ليعْتِي بِتْ مُحْتَارْ يِفِي الجِيلْ فَاقِدْ غزَالِي
جَانِيشْ مَرْسُولْ دَبَّارْ قَلِّي تَرْجَعْ لتَالِي
لاَ تُوخِذْ رَاي كَذَابْ يتَعْبِكْ بِينْ النزَالِي
بِاللهْ يَا فَرخْ لَحْمَامْ يَا لَزْرَقْ يَا بَاهِي الغمَامْ
لَو تِفْهِمْ الكَلاَمْ تِدِّي خَبْرِي تعَاوْدُو
بِينْ النَاسْ المْلاَحْ كِي هَبتْ المَغْثُوثْ وطَاحْ
نحِسْ يِفِي عَقْلِي رَاحْ حَتَى مِالحْبِيبْ ولاَّ لِي عدُو[16]

وفي محصّلة القول، يمكن التأكيد على أن الثراء الشعري الموجود بالمنطقة وما أنتجه من تنامي في مستوى الممارسات الغنائية وتعدّد في القوالب الغنائية الشعبية، وارتباط جلّ الممارسات الغنائية بالطابع

الارتجالي الابداعي يبرز بلا شك عمق وصدق التعبيرات الأدبية الشعبية المتداولة في الجهة والأرضية الإبداعية المتينة التي اجتمعت حولها، الأمر الذي يفسّر تداولها إلى اليوم بكامل تفاصيلها وخصوصياتها التراثية وصمودها ضدّ كلّ المتغيّرات الثقافية والاجتماعية التي عرفتها المنطقة.

الموقع الاستراتيجي لجهة الكاف المجاور للقطر الجزائري وبروز ثقافة المقاومة في العديد من الأغاني التراثية المشتركة:

يعتبر الموقع الاستراتيجي لجهة الكاف المجاور للقطر الجزائري عاملا من العوامل الحاسمة التي ساعدت في بروز تراث شفوي ثري مشترك بين سكان هذه المناطق الحدودية. فنزعة الالتحام والتوحّد بين سكّان الكاف وسكّان شرق الجزائر والارتباط الإقليمي والثقافي الحاصل بين المكوّنات العروشية لهذه المنطقة الجغرافية الممتدّة أثّر بلا شك في بروز العديد من الممارسات والتعبيرات الشعبية والتي بقيت مردّدة بين الأهالي إلى اليوم كتراث مشترك يتغنّون به في جلّ المناسبات الاجتماعية.

كما ساعد الالتحام الحاصل بين سكان جهة الكاف وسكان القطر الجزائري في ترسيخ ثقافة مقاومة الاستعمار وبروز العديد من الأغاني التراثية المشتركة بين الجانبين مثل نموذج «يا عين الكرمة» والذي يحتوي تعبيرات رمزية وإشارات خفيّة لبعض الأماكن التي يتّفق عليها المقاومون لتنفيذ بعض الهجمات ضدّ قوات الاستعمار الفرنسي زمن الاحتلال، فتكون التعبيرات الفنّية منطلقا لهم في تمرير المعلومات وإبداع أشكال تعبيرية جديدة. وهو ما يعكس طبيعة التراث الشفوية المتحوّلة والمتجدّدة والتي تجعل منه في بعض المناسبات محملا حقيقيّا لكلّ القضايا الإنسانية العادلة والمشروعة.

يَا عِينْ الكَرْمَة واعْطِنِي لِخْبَارْ

عَالطُفْلَة الغَشْوَة مِنْهَا ضَاق الحَالْ

يَا حَدَّة وخَيتي مَتْقوليشِي خَافْ
وخَيكْ بَرَّانِي أوبَارِدْ لكْتَافْ
وكَلْبِكْ نَابَحْنِي عِندْ أسْتَارْ البِيتْ
لاَ مِنْ عَقبِنِي مالتِرْعَة وَلّيتْ
وقالِتْ يا جُوحِي غَرِيتِي بولدْ النَاسْ
وجَاهِدْ برُوحِي خَلِيتُو خَمَّاسْ
يَا حَدَّة حَدَّة ويجِيكْ الوَشَامْ
ويوَشِّمْ فِي الزِنْدَة ويحُطْ الذِبَانْ
النِكْتَة عالنِكْتَة حطْ جدَيِّرْ رِيمْ
يِرْتَعْ فِي نَفْطَة فِي وَادْ الزِيتُونْ[17]

صدق المعاني الدلالية والفنّية التي تحملها جلّ النماذج التراثية الغنائية:

من خلال التعمّق في تحليل بعض العينات التراثية يمكن أن نتبيّن أيضا صدق المعاني الدلالية والفنّية المحمولة في جلّ النماذج الغنائية. فمن التعبيرات الوجدانية الشعبية العميقة التي خلّدها التاريخ تلك المرتبطة بالعلاقات العاطفيّة والتي جُسّدت بعضها في أشعار وأغان شعبية تراثية غاية في البراعة. ويعود ذلك باعتقادنا إلى الواقع المعيش وما كان عليه إيقاع الحياة في جهة الكاف من استقبال لوفود «الهَطَّايَة» في ما يعرف برحلة «النجع» نظرا لطبيعة أرضها المعطاء. فقد ساهمت كلّ هذه الظروف المعيشية في تولّد عدد هام من التعبيرات الشعبية الفنية والتي لا تزال متداولة إلى اليوم.

كمثال عن هذا نورد في ما يلي نموذجا من قالب «الغناء بالطويل»:

عَلُّونِي رَمْقَاتْ الجَالِي عَلُّونِي عَلاَّنْ
جِيبُولِي الطَبِيبْ يدَاوِي هَا نَاسْ مَرْضِي طَالْ
عيُونْ الهَذْبَة يَا قَمحْ البَادِي جَا صَابَة وجْمَامْ[18]

الوعي الجمعي بأهمّية المحافظة على العادات والتقاليد والنزعة النخوية الاعتزازيّة التي يعرف بها أغلب «الكافية»:

لعب الوعي الجمعي بأهميّة المحافظة على بعض العادات والتقاليد الذي يتميّزبه سكّان جهة الكاف والنزعة النخوية الإعتزازيّة التي لمسناها لدى أغلب «الكافية» دورا محوريا في المحافظة على بعض الخصوصيات الثقافية لسكان الجهة. كما ساهم في ذلك أيضا طبيعة التركيبة المجتمعية لسكان الكاف المتكوّنة من عروش وقبائل متعدّدة استقرّت في هذه الجهة وكان في استقرارها تمازج وثراء تراثي واجتماعي كبير. كما لاحظنا أيضا تنوّعا في طبيعة الخطاب المقامي والذي يحتوي على عدد هائل من الخصوصيات النغمية المرتبطة بالتركيبات العروشيّة المنتشرة في المنطقة.

بالإضافة إلى ذلك لاحظنا حضور بعض التأثرات التراثية المتأتّية أساسا من القطر الجزائري والتي من أبرزها اكتساح آلة «القصبة» لجلّ مكونات التراث الغنائي الكافي وما أنتجته من تأثيرات متعدّدة على طبيعة الخطاب النغمي المتواتر. فالخطاب المقامي المعتمد في نغمات تراث جهة الكاف يختلف اختلافا جذريّا عن الخطاب المقامي التقليدي المتواتر في موسيقى المألوف وبقية الأنماط الموسيقية المستحدثة التي أمكن كتابتها (مثل بعض الأغاني الحديثة). فلا نجد تعدّدا في الأجناس اللحنية ولا كثرة في التحوّلات المقاميّة كما هو الحال في موسيقى المألوف، إنّما يعتمد هذا الخطاب المقامي الشعبي على تركيز جنس وحيد متكوّن من أربع أو خمس درجات على الأكثر في نغمة شعبية معيّنة تدور حولها كلّ تفاصيل الخطاب المقامي، ويستعمل من خلالها «الغنّاي» أو العازف كلّ الزخارف والتلوينات النغمية الممكنة لإثراء الدرجات الموسيقية وتحليتها بطريقة نغميّة خاصّة.

التسامح وحسن الضيافة المعروف عن أهالي الكاف وانتشار الطرق الصوفية:

لعب أهل جهة الكاف المتسامح والمضياف الذي استقبل عديد الجاليات والأعراق بدياناتهم المختلفة دورا جوهريّا في إثراء مخزون المنطقة التراثي بأرصدة فنيّة متعدّدة منها الأندلسية، والتي ما يزال البعض من آثارها متداولا، ومنها العربية والمغاربية، فقد ساهمت تلك الطبيعة المضيافة في توافد عديد الشيوخ من مؤسسي الطرق الصوفية، والتي من أهمّها «الرحمانية» و«القادرية» و«العيساوية». وقد ارتبطت جل ممارساتهم التعبدية الصوفية بالتعبيرات الموسيقية، ويتجلى ذلك بوضوح في التغني ببعض الأولياء الصالحين المشهورين في المخيال الجمعي الكافي (مثل الشيخ «المازوني» وسيدي «بومخلوف» وسيدي «عمر»)، الشيء الذي زاد في ثراء وتنوع الرصيد التراثي الشعبي لجهة الكاف.

ولتفصيل ذلك يمكن القول بأنّ المتأمّل في تاريخ مدينة الكاف يلاحظ أن ظاهرة التبرّك بالأولياء الصالحين متجذّرة في ثقافة الأهالي منذ القديم. فقد فاق عدد المزارات في القرون الأخيرة في جهة الكاف المائة مقام. ومن هنا ندرك عمق هذه الظاهرة وترسخها في ثقافة السكان[19]. وقد تكوّن ذلك بفضل تأثّر فئة واسعة من المجتمع بأولياء الله الصالحين طمعا في الحصول على بركاتهم وعفوهم. ولأنّ الصورة الذهنية البرّاقة التي يحملها أغلب السكان عن الأولياء تجعلهم واثقين من كونهم في حماية هؤلاء الأولياء وتشعرهم بالأمان النفسي والرّوحي، انتشرت ظاهرة التصوّف سريعا بجهة الكاف كما هو الحال في أكثر ربوع البلاد.

وقد اقترنت ظاهرة التبرّك بالصالحين التي عرفت انتشارا منقطع النظير في كل البلاد في ما مضى بأعمال وممارسات موسيقية متعدّدة الأمر الذي ساهم في تكوّن رصيد هام من التراث الموسيقى الصوفي.

وتأكيدا لذلك يقول الصادق الرزقي في هذا المجال: «ففي تلك المدّة شيّدت للأضرحة والخلوات القباب الضخمة، والمباني العظيمة، وأقبل الناس على ذلك متنافسين في زخرفتها وتحبيس الرباع الطائلة عليها. زمن أقوى الجواذب المؤثرة على الأذواق والطبائع ما توسع فيه أتباع الطرق من التلحينات والترنيمات، فأجروا لذلك نظامات مخصوصة في الوظائف والأعمال، وتنوعوا ما شاءوا في تقليد ألحان الأغاني بجميع معنى النغمة، وتميّزوا عن بعضهم باتّخاذ كل منهم آلات مخصوصة، ونظموا المدائح والقصائد التي تحوم كلّها حول ذكر شيخ الطريقة»[20].

وللأسف، وبعد هذا العصر الذهبي الذي مرّت به المنطقة والبلاد عموما وارتفاع الرصيد التراثي لأغلب الطرق الصوفية القائمة بدأت تحيط بهذا التراث الطرقي بعض مخاطر الترك والنسيان فقد اندثرت بعض الطرق الصوفية التي كانت متواجدة بجهة الكاف ولم يبق منها إلا بعض الممارسات الغنائية. وقد سعت الفرقة التابعة للطريقة «العيساوية» بجهة الكاف والتي لها بعض الأنشطة القائمة حتى اليوم إلى إدراج هذه المدحات الخاصّة بالطرق المحليّة المندثرة في برنامج عروضها الموسيقية من وقت لآخر وضمّها لأعمال الحضرة «العيساوية» الأصليّة وذلك سعيا منها للحفاظ على ما تبقّى من التراث الموسيقي الطرقي المتواتر بالجهة.

وكنموذج عن هذه المدحات المدخلة في برنامج نشاط الطريقة «العيساوية» نذكر المدحة الخاصة «بالقادرية» «نادوني» و مدحة الطريقة «العلاوية» «لا إله إلا الله»، بالإضافة إلى مدحة «سيدي يوسف» ومدحات الولي الصالح «سيدي عمر» وغيرها من المدحات الأخرى التي قامت بتبنّيها وإدراجها في برنامج أعمالها المسمّى «المبيّتة» وهي السهرة الفنيّة المقامة كنشاط رئيسي لهذه الطريقة «العيساوية»، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا، حيث ذكرنا بأن هذه الممارسات التراثية تعرف شيئا من التماسك والالتفاف الشعبي، في نفس الوقت الذي عُرف فيه سكان هذه المدينة بإشعاعهم وانفتاحهم على الآخر واستقطابهم أنواعا تراثية مختلفة على مرّ الزمن.

وفي ختام القول، وتأكيدا على هذا الثّراء التراثي واتساع رقعة الممارسات الغنائية الشعبية وتنوّعها

من جهة لأخرى من جهات الكاف، اخترنا تقسيم هذه الجهة تقسيما منهجيا يسهم في توضيح ما انتهينا إليه من ملاحظات واستنتاجات متعدّدة في هذا العمل، وذلك في شكل خارطة افتراضية مقسّمة لجهات الكاف حسب نسبة تواتر أنواع القوالب التراثية والآلات الموسيقية الدارجة.

لئن جاد هذا البحث ببعض أسراره وخباياه التي وثقنا بعضها في هذا المقال فقد امتنع في الوقت نفسه عن البوح بالبعض الآخر، ونأمل أن نرى مستقبلا بحوثا وكتابات عديدة تهتمّ بهذا التراث الفنّي الثري في جوانبه المتعدّدة والمتداخلة ومن زوايا واختصاصات علمية مختلفة تساعد في كشف المزيد من أسراره الخالدة، واستجلاء وملامسة أهمّ خصوصياته التراثية. ونحن نقرّ بأن ما ورد من معلومات وتحليلات خاصّة بتراث جهة الكاف لا تعدو أن تكون سوى محاولة لفتح مجال البحث في هذا الموروث الثري والمتشعّب.

الهوامش :

1. يقول محمد عابد الجابري في هذا المجال: التراث هو "كل حاضر فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أو ماضي غيرنا سواء القريب منه أو البعيد". الجابري (محمد عابد)، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، ط.1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص 45.
2. يقول عبد الإله بالقزيز في هذا المجال: الثقافة هي "تعبير ذاتي – فردي أو جماعي – عن العالم؛ أي تعبير عن نمط تمثل وإدراك ذلك العالم من قبل الفرد والجماعة (قبيلة، طبقة، شعب،... إلخ). وبهذا المعنى، تعيد الثقافة – في ذلك التعبير – بناء العالم على نحو مختلف عن الهيئة "الطبيعية" التي يوجد عليها خارج أي إدراك له. لكن الثقافة، إذ تعيد ذلك البناء من خلال عملية التعبير، أو الإنتاج الرمزي، تفعل ذلك على أنحاء مختلفة: على نحو مكتوب، وعلى نحو شفهي، صوتي وحركي". بلقزيز (عبد الإله)، في البدء كانت الثقافة: نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية، الدار البيضاء / بيروت، أفريقيا الشرق، 1998، ص 45.
3. يركز أحمد خواجة في هذا الإطار على أهمية الأغنية الشعبية كمادة تساعد الباحث في في هذا المجال فيقول: "تعتبر الأغنية الشعبية مادة هامة وثرية بالنسبة إلى الباحث الاجتماعي اذ أنها تتميز عن أدوات الخلق الثقافي الأخرى بطابعها العفوي والتلقائي، فهي خلق ثقافي وفني يتجاوز الفرد وينفلت عن الخطاب الرسمي وما يتضمنها من ثقافة سائدة ومهيمنة، كما أنها تتجاوز دائرة المحظور والممنوع والديني ... كما تنصهر الاغنية ضمن ديوان التقاليد الشفوية التي تمكن جميع الثقافات مهما كانت الرموز التي تستعملها أو اللهجات التي تعبر بها من تأكيد ذاتها وهويتها". خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعية والتحولات الاجتماعية من مرآة الاغنية الشعبية، تونس، أليف – منشورات البحر الأبيض المتوسط – كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 1998، ص 21.
4. المقصود هنا هو العمل الميداني الذي قمنا به في اطار اعداد رسالة الدكتوراه في العلوم الثقافية. دمق (أشرف)، التراث الموسيقي الشعبي بجهة الكاف: دراسة تحليلية في الخصوصيات الموسيقية: مقاربة أنثروبولوجية ميدانية، رسالة بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الموسيقى والعلوم الموسيقية، المعهد العالي للموسيقى بتونس، إشراف سمير بشّة، بحث غير منشور، السنة الجامعية 2015 – 2016.
5. راجع في هذا الصدد: خريف (محيي الدين)، الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1991.
6. أنظر تعريف هذه القوالب الشعرية الشعبية في كتاب: المرزوقي (محمد)، الأدب الشعبي، تونس، الدار التونسية للنشر، 1967.
7. خريف (محي الدين)، الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1991، ص 11.
8. دمق (أشرف)، المرجع السابق، ص 293 - 309.
9. دمق (أشرف)، المرجع نفسه، ص 267 – 292.
10. دمق (أشرف)، المرجع نفسه، ص 309 – 248.
11. دمق (أشرف)، المرجع نفسه، ص 229 – 266.
12. يسمى هذا البيت الشعري "راس الركاب" أو مطلع الغناء أو البيت الافتتاحي وهو بيت يعود مجموعة "الشدادة" إلى إنشاده بنفس اللحن الرئيسي" في كل مرة بعد التقدم في غناء بقية الابيات المكونة للنموذج. وترقّم الأبيات الموالية له وتنعت بالبيت الأول والثاني والثالث دون ادراج البيت الافتتاحي في طريقة الاحتساب.
13. كلمة في اللهجة المحلية الشعبية تعني لباس مصنوع من الصوف يرتديه الرجال في فصل الشتاء، وأصل الكلمة أمازيغية.
14. الطيفي (محمد الطاهر)، "ملامح الشعر الشعبي بالوسط الغربي التونسي"، الحياة الثقافية، عدد 104، تونس، أفريل 1999. ص 62.
15. قام الغناي "المكي الخليفي" بأداء هذا النموذج في لقاء خاص جمعنا به وأعضاء فرقته بدار الثقافة "بالجريصة" أنظر في هذا الصدد: دمق (أشرف) المرجع نفسه، ص 300.
16. قمنا بتسجيل هذا النموذج من قالب "الطرق" في مقابلة خاصة مع "الغنّاي المكي الخليفي" بدار الثقافة بالجريصة. راجع في هذا الصدد: دمق (أشرف) المرجع نفسه، ص 265.
17. راجع في هذا المجال: دمق (أشرف)، المرجع نفسه، ص 336.
18. راجع في هذا المجال: دمق (أشرف)، المرجع نفسه، ص 408.
19. انظر في هذا الصدد: الحمروني (أحمد) وطن الكاف، ط.1، تونس، دار سحر للنشر، 2007، ص 43.
20. الرزقي (الصادق)، المرجع السابق، ص 105.

الصور :

– الصور من الكاتب.

أ. يعقوب المحرقي - مملكة البحرين

سيمون جارجي من العمل الميداني الى البحث النظري

الموسيقى الإثنية بين المصطلح والبحث الميداني «الجزء الثاني»

1

الأنطلوجيا الموسيقية لشبه الجزيرة العربية:

أغاني البحر:

في شكله البالغ الإبهار، يبرز الموروث الشعري - الموسيقي الخليجي في موسيقى صيادي اللؤلؤ (النهمه) ويُعرف أيضا بفن البحر أو أغاني الغوص. هنا أيضا حدد الوسط المحيط ثقافة وفن البشر: غالباً ما ننسى بأن جزيرة العرب (شبه الجزيرة العربية) فيما يتجاوز صحاريها الشاسعة والمرعبة، تحيطها البحار من جهاتها الثلاث: الشرقية والجنوبية والغربية. ولم يخطىء الجغرافيون والمؤرخون العرب أبداً في تسميتها وباستمرار الجزيرة. وإذا ما كان العمق الأساسي للشعر الكلاسيكي (العربي الفصيح) واقعياً مرتبطا بالصحراء وبحياة البدو، فالبحر بعوالمه ورموزه قد وسم بدوره هذه الثقافة العربية، خاصة في أشكالها الشعبية.

وكان على البدوي الذي أصبح صياداً بحرياً أو بحاراً أن يقيم علاقة بين ماورثه عن أسلافه وما هو مقبل على الاندماج فيه.

هكذا وُلِد قبل المسيحية والإسلام بزمن طويل تقليد بحري خليجي عربي، والذي تتلاقى طقوسه وأغانيه وإيقاعاته في الموروث الشعري - الموسيقي الأكثر تمثيلاً، وهو تراث الغوص.

ويبدو أن هذا الموروث ينتمي إلى حقبة موغلة زمنياً، فقد تحدثت كتابة آشورية منذ 2500 عاماً قبل الميلاد عن «عيون السمك القادمة من دلمون» وما هي سوى لؤلؤ الخليج. إضافة إلى أننا على علم -بفضل الحفريات الأثرية التي قامت بها ومنذ الخمسينات البعثة الدنماركية من جامعة آرهوس- بأن دلمون تقع وبدون شك في أرخبيل البحرين، وتُشَكِلُ في الوقت ذاته عاصمة وإقليماَ، حيث تطورت حضارة تتوسط حضارات الهند وحضارات بلاد الرافدين. حضارة في جوهرها حضرية وبحرية، ولكن حيث وَجَدَ فيها العرب من أصل بدوي مكانهم إلى جانب الشعوب الأخرى من الفضاء الجغرافي المحيط.

في فجر عصرنا أشار المؤرخ وعالم الطبيعة پليني الأكبربدوره إلى لؤلؤ الخليج، وكأي نشاط اقتصادي آخر أدى صيد االلؤلؤ الى تدفق، ومن ثم توطين مجاميع من أعراق مختلفة في الإقليم، تأثرت تدريجيا بالعملية المزدوجة للتعريب والأسلمة. هذا التدرج البشري شهد به وبوضوح رحالة عربي شهير، إبن بطوطة في سرده المفصل عام 1332 ميلادية. والأهم لدينا هو التنوع العرقي للعاملين في مجال الغوص.

«تقع منطقة صيد اللؤلؤ بين سيراف والبحرين في خليج هادىء كنهر ساكن. فعندما تطل أشهر أبريل ومايو تتوافد على هذه المنطقة العديد من السفن الشراعية، وعلى ظهرها صيادو اللؤلؤ وتجاره من فارس والبحرين والقطيف». إنه إذا نشاط اقتصادي يشكل بنية دائمة ومشتركة، حيث يلتقي صيادو وتجار الأقاليم الثلاثة الكبرى: فارس والبحرين وبلدان الخليج، أقاليم شرق وجنوب الجزيرة العربية.

وبلا شك فإن الحديث في نص الرحالة المغربي أو من أعقبه لم يكن عن الطقوس ولا عن الموسيقى والأغاني المصاحبة لأنشطة الغوص هذه. ولكننا نستطيع الافتراض انطلاقاً مما وصلنا حتى اليوم من تقاليد موسيقية شفاهية، والتي مايزال بعض شهودها على قيد الحياة، بأن هذا الغوص على اللؤلؤ وبلا شك قد تضمن دائما مجموعة من الأغاني والرقصات، التي ما تزال وحتى الآن تشكل طقساً حقيقياً.

ما هوهدفها؟ إنه على ما يبدو ضبط لإيقاعات حركات العمل وتعويض عن العمل الشاق جداً لهؤلاء الغواصين بؤساء البحر. المجموعة المعقدة ولكن ذات البنية، لهذه الموسيقى، تكونت تدريجياً في حلقات غنائية ولحنية، نجدها اليوم تؤدى من قبل المجموعات الفولكلورية لمختلف بلدان الخليج، ويشار إليها بالإسم العام «نهمه»، وهذه الموسيقى مستمرة كتعبير ثقافي، رغم اختفاء وظيفتها في البحر منذ نهاية صيد الؤلؤ الذي استُبدِلَ بالبترول بعد الحرب العالمية الثانية.

النهام أو الشاعر، يستمر بدوره في إحياء هذه الفرق. فحتى وقت قريب شارك بعض النهامين شخصياً في عمليات صيد اللؤلؤ في البحر، وتسجيلاتهم المقدمة هنا سمحت بترسيخ هذا الموروث الموسيقي انطلاقاً من مصادره الحقيقية مما يضفي ضمانة إضافية لأصالته، وبالملاحظة الأكثر دقة لهذا الموروث يمكننا الوصول - نسبياَ جداَ في الواقع - الى أصوله.

فموسيقى النهمة، تؤدى حتى يومنا هذا وفي الغالب من قبل مجموعات، يعود أصل غالبيتها وبشكل جلي إلى الأصول الأفريقية أو الهندية -الإيرانية. وهذا التنوع العرقي يتقاطع مع معطياتنا حول مصادر تنوع ممارسي هذه الأنشطة: فالأعمال الفعلية الشديدة القسوة، كانت حينها توكل الى العبيد السود مُحَرَرين أو غير مُحَرَرين، واللذين اندمجوا في مجتمعات سواحل

الجزيرة العربية بأعداد كبيرة نسبياً وذلك منذ زمن سحيق، وحتى عصر ما قبل الإسلام: أما الأسياد، فهم غالباً من العرب، فيحتكرون القيادة والتجارة، وبعض الأحيان وظيفة قبطان السفينة (النوخذه).

هذه الظاهرة توضح تميز موسيقى البحر، التي تختلف بشكل جلي، ببنيتها النغمية، والإيقاعية، وكذلك بآلاتها الموسيقية، بما نعرفه من الموسيقى العربية بشكل عام، وتلائم ذات الملاحظات جميع أنواع الموسيقى الخليجية. ولذلك علينا البحث عن جذور هذه الأشكال والبُنى في تقاليد أخرى غير العربية.

قد يكون من باب الادعاء النظر إلى هذ الموروث على أنه خارجي، غريب كلياً على عبقرية وثقافة السكان الأصليين. إضافة إلى حقيقة أن كل المواضيع التي تُكَوِن نفس وروح النهمه تستوحي الإسلام. يجب بخاصة ملاحظة، بأنه داخل مجمل الحلقات الموسيقية،فإن التعبيرالذي يرتبط به النهام عائد إلى موروث شعري- موسيقي قديم، أي الموال أو الزهيري، وهو فن يؤدى بأوجه متنوعة في فضاءات ثقافية أخرى، هي أيضاً عربية.

ومصطلح النهمه مرتبط تقليدياً بمجمل أغاني البحر، ذات الصلة بأعمال الغوص. وأصل كلمة نهمه من النهام، وهي التسمية التي تطلق على المغني الرئيسي المنفرد من مجموعة المغنين وقارعي الطبول، وهو بمثابة حارسهم، وذلك عن طريق كلمة نَهَمَ والتي مايزال معناها الحرفي غامضاً: زمجر، تأوه...

هذا التراث يتجلى كحلقة كاملة، ومطابقة لممارسات أساسية. بقياة النهام، يتناوب الغناء المنفرد والجماعي. إيقاعات الطبول والتصفيق، وتشكل مجتمعة وحدة نغمية تسمى «لفجِريَ»، وهو فن أصلي تتفرع منه عدة فنون ثانوية تُسمى: (العَدَساني)، (الحَدادي)، (الحَساوي)، (المَخموس) وغيرها، وتتضمن النهمة أغان حرة متوالية وذات إيقاعات موقعة. وتعود تسميات هذه الفنون المختلفة في الحقيقة، أحياناً إلى تنوعها الإيقاعي، وحيناً الى المدة الطويلة نسبياً التي يسغرقها السرد - الدعاء (التنزيله) التي تسبق هذه الفنون. أما صياغتها فتبقى أكثر فأكثر غير محددة، وقد تختلف من منطقة خليجية إلى أخرى. وتُسمى مجموعة هذه الحلقات الموسيقية عموماَ «فن بحري».

النهمة غناء جماعي بمعنى أن الأداء الجماعي يتم على نمط نشيد كورالي يمثل عنصراً دائماً في الحلقة الموسيقية، ويوجد في مختلف فنون النهمة. في الماضي كانت هذه الجماعية في حقيقتها مرتبطة بمختلف المهام الضرورية لعمليات صيد اللؤلؤ، لأن أفراد طاقم السفينة كانوا بأنفسهم مُغنين، ينقسمون إلى مجموعتين تتناوبان المهام، فبينما ترتاح إحداهما على ظهر السفينة بالغناء، تعمل الأخرى في انتظار السهرة حيث يلتئم شملهم جميعاَ.

الاستثناء الوحيد هو النهام، ويكون غالباً راوية مشهوراً بإلقاء الشعر، حيث يوظفه النوخذه (بمثابة قبطان السفينه) للقيام بمهمة تحفيز البحارة مقابل أجر معلوم. والنهامون متمرسون في فن النهمه، حيث يتم إلحاقهم منذ الطفولة وهم في عمر السابعة أو الثامنة بسفن الغوص في وظيفة «تباب»، ويُكلَفون بمهام صغيرة مثل تجهيز النارجيله، تقديم الشاي وغيرها.

وفيما عدا النهام الذي يقوم بدور محدد بدقة، فإن توزيع المهام على الموسيقيين ليس حصرياً. هناك بالتأكيد مؤدو الغناء الجماعي اللذين يضبطون الإيقاعات بالتصفيق، بقواعد معقدة ومتنوعة، تشكل العنصر الأكثر أهمية وديمومة في الإيقاعات الموسيقية الخليجية. يليهم عازفوالآلات الموسيقية، وهم مغنون أيضاً، وأخيراً الراقصون الذين في لحظات الاستراحة يرقصون وسط دائرة مكونة من المغنين العازفين، وذلك بحركة دائرية متصاعدة السرعة، تبلغ ذروتها مع اشتداد الحماس في قفزة عمودية تصاحبها صيحات إثارة من الحضور. حتى اليوم تصاحب الحركات التصويرية أداء بعض الأغاني المكونة أساساً من محاكاة صوتية أو حتى صرخات حقيقية، حيث

نعثر مجدداً على بقايا المهام التي كان يؤديها طاقم السفينة في الماضي.

في هذه الموسيقى الجماعية وأيضاً التجاوبية، يبقى دور النهام متميزاً، فهو المشهور بمعرفته العميقة بالدورة الموسيقية، ولديه أستاذية حية تخوله تكوين تلاميذ يواصلون أداء فنه. وكل بلد خليجي له نهامه المفضل، والذي بفضل وسائل الإعلام الحديث عنه، تجاوزت شهرته الحدود وحازت نوعاً من الجمهور «العالمي».

فالنهام يوجه ويقود المجموعة في اختيار الدورة الموسيقية وتتابع تفرعاتها وإيقاعاتها، وعليه أيضاً التعبير من خلال الأشعار الموروثه من خزانة التراث المشترك، عن أسرار العالم الداخلي، النفسي والعاطفي لكل فرد من المجموعة. في أثناء هذه التحليقات الشاعرية للزهيري، تصغي مجموعة الكورس مُقصِرَة دورها على الاستماع والمصاحبة الحذرة: مكبح نغمي أو قرار، وذلك على شكل همهمة حادة، قريبة من الإيزون البيزنطي حيث تقطعها زمجرة أصوات عظيمة للزفير. أحياناً تتوقف الهمهمة لبرهة، لكنها دائمة الحضور وبجلاء، وهي تشكل المرساة التي يتمسك بها النهام طوال أدائه للدورة الموسيقية.

ونحن نعمل بطريقة تجريبية انطلاقاً من الممارسة الفعلية لهذه المجموعات الموسيقية، والتي تشمل بعضاً من غواصي اللؤلؤ القدماء النادرين. كما نود التوضيح أيضاً بأنه ومنذ انقراض صيد اللؤلؤ، في ثلاثينيات القرن العشرين، شهد عدد من أغاني العمل المرتبطة بالعمليات الواقعية على ظهر السفينة تخليا بطئا، بينما بقيت أغان أخرى كفولكلور ترفيهي بمجرد حركات مُقَلِدة.

سمة أخرى لهذا الفولكلور الشعري - الموسيقي البحري هي مواضيعه: وتستدعي بعض الملاحظات. وإذا ما أردنا التبسيط يمكننا القول بأن النهمة تتمركز حول ثلاثة مواضيع أساسية: الابتهالات والدعوات ذات الطابع الديني (التنزيلة)، والقصائد الوصفية الاستبطانية المعبرة عن الحالات النفسية للبحارة، واللعنات الموجهة للبحر وأهواله.

تشكل التنزيلة الجزء الأهم في دورة النهمة. فهي تفتتح وتختم كل عملية من أعمال صيد اللؤلؤ، كما في الخطفة (رفع الأشرعة على سفن الغوص الكبيرة) أو «لمة الجيب» وهي إنزال الشراع الصغير المساعد «الجيب» ووضعه داخل الكيس، والتنزيلة تميز بعض الأنواع المتفرعة عن لفجري، مثل العدساني والحدادي. وتظهر هذه الأغاني على تنويعتين: الابتهالات المتضرعة الصرفة ولها هنا طابع إسلامي، حيث تطلب شفاعة النبي محمد، وعلي، وحتى البتول (العذراء)، في إشارة تارة إلى فاطمة، وأحياناً إلى مريم العذراء أم عيسى المسيح، كما ترد في القرآن، أما التنويع الثاني فهو الندب «ويلاه ويلاه « ومعناها يا لمصيبتي. وهناك بعضاً من الغموض يحيط بهذه المقاطع من التنزيلة والتي تعمل كلازمة ترددها المجموعة على امتداد دورة النهمة: وفي الواقع لا تترك هذه اللازمة على هوى كل مغنٍ، لكنها تتجسد في أصوات متميزة والأساسي منها نجده في إسم الله، الإله: وهذا الإسم يتجلى بداية بهذا الشكل: يا لله، يا الله، يا الله، وبهذا الصوت يقدم النهام دورة لفجري. ولكن المجموعة تستخدم دائماً المقاطع الأخرى بطريقة مفارقة وملتبسة: هكذا يكون لدينا المقاطع المشهورة في الموسيقى الكلاسيكية العربية: يا ليل ويا لا لا، وكذلك هيلا،هولو، ياه و. ونجد أيضاً مقاطع يا مال، التي تشكل المدخل وعنوان إحدى أغاني الدورة، وخاصة ال «يه» المصحوبة بزفير قوي الذي سبق وتحدثنا عنها.

لقد أُعطيّت عدة تفسيرات لهذه المقاطع، مشبهة إياها بالمحاكاة الصوتية المستوحاة من عمليات مهنة البحارة على ظهر سفينة الغوص - بينما نجدها أيضاً في الأغاني ليست ذات الصلة بالعمل أو كما في «هاه»، في تمارين التنفس، إلا إذا نسبناها وبدقة إلى الصيغ السحرية المقدسة، المذكورة في العصر الميثولوجي

لجلجامش. وكان الرحالة الإنجليزي وليم جيفورد بالجريف في القرن التاسع عشريتحدث عن مقطع «يا هي» كتضرع منتشر بكثرة في عمان وعلى امتداد سواحل الخليج، التي يرتادها البحارة العمانيون: وقد بدا له في ذلك رؤية بقايا أثرية لآلهة سبأية نجمية.

بعيداً عن هذه الفرضيات، التي لكل منها أساسه، يبدو أنه من الصعب أن لا نجد علاقة بين هذه المقاطع الصوتية أو المحكاة الصوتية وبين المقاطع الرمزية للديانات السامية، التي قدست دائماً الحروف المختلفة التي تشكل الإسم الإلهي للكائن العظيم: ألف، لام، ها، هو، يوه: وهي ذات الحروف والمقاطع التي تكون التضرعات الأولى السحرية المقدسة للأناشيد المسماة «التهليل»، في شعائر طواف الكعبة قبل الإسلام. وهنا بالتحديد نجد التقارب مع «هال، ليه، لو، ياه، الركائز الأولى للموسيقى الدينية في المسيحية الفطرية، وحتى اليوم ما تزال تحتل مكانة مهمة في أناشيد الكنائس الآرامية. هذه العلاقة مع الجذور البعيدة للموسيقى المسيحية يوحي بها تسميات بعض الأنواع الفرعية مثل: بريخه، سدره، وهي ذات أصل آرامي. فهل ترك دخول المسيحية النسطورية مثل هذا الأثر؟

لهذا التفسيرما يكفي من المبررات في الخصائص العامة لأغاني النهمة، والتي تظهر في بنيتها النغمية وطرق ادائها الكورالي، مثل الموسيقى الدينية وبدون شك ذات أصل شعائري أو طقسي تعبدي.

التسجيلات:

النماذج المُقَدَمة هنا سُجِلت ميدانياً عامي 1970 و1975، وهي تكتسي فائدة مزدوجة: جغرافية وتاريخية. فالجغرافيا جعلت من جزيرة البحرين المركز المُمَيز للفولكلور الموسيقي للغوص على اللؤلؤ. وإذا ما كانت موسيقى النهمه تشكل تراثاً مشتركاً لكل منطقة الخليج العربي، من الكويت وحتى بحر عمان، ففي الواقع اشتهر أرخبيل البحرين دائماً بالاستمرارية الطويلة المدى لتراثه البحري، وتَمَيُز مغنيه وموسيقييه في فنونهم البحريه. والجزيرة ذات البحريَن المالح والعذب.

هذا القَدَر الطبيعي مَكَن للبحرين، وسط محيط صحراوي لا يطرقه سوى البدو الرحل، من تطوير مجتمع حضري، حيث وفدت إليها عناصر من أقوام عربية، أفريقية، هندية – إيرانية إندمجت في شعبها ذي الأصول البحرينية.

والبحرين أيضاً حافظت ولوقت متأخر أكثرمن البلدان الخليجية الأخرى على ممارسة صيد اللؤلؤ، وحتى الزمن المعاصر، فالثروة النفطية لم تعرفها البحرين سوى حديثاً. وكذلك ليس مستغرباً رؤية الإستمرارية – وبطريقة حيوية – لموسيقى الغواصين (النهمه)، ومغنيها الأكثر شهرة.

في عام 1970 نالت البحرين استقلالها وانفتحت على التحديث: التقاليد الموسيقية لم تعرف صدمة المؤثرات الخارجية الغريبة، وبقي مغنوها وموسيقيوها حتى الآن في القرن العشرين، مخلصون للتراث الشفهي الذي ورثوه عن الأسلاف، ومنهم، من الأحياء المنتمين للعصر المزدهر للغوص، وأشهرهم النهام سالم بن سعيد العلان، المغني، والمرتجل الكفيف، ومساعده أحمد بن جاسم بوطبنيه، وقد ولد الأول مع بداية القرن، والثاني أصغر سناً ببضع سنوات.

سالم بن سعيد العلان كما مساعده أحمد بن جاسم بوطبنيه ومجموعات المغنين والراقصين من المحرق وقلالي، التي لطالما تم توظيف معظم الغواصين، وكذلك أفضل مغني النهمه «النهامين» منهما.

تصادف تاريخ هذه التسجيلات مع اكتشاف الغرب ولأول مرة لموسيقى غواصي اللؤلؤ، وذلك بفضل صدور اسطوانتين: الأولى للسينمائي ألن سان إيلير (مجموعة صندوق الموسيقى – باريس)، والثانية في مجموعة أوكورا، وهي للباحث الدنماركي في موسيقى الشعوب بوول روفسنج أولسن: كان

علينا، متعاونين معاً مواصلة القيام ببحث ميداني على الأرض لعدة سنوات، حتى وفاة المأسوف عليه هذا العالم والصديق من كوبنهاجن. إنه من الواجب هنا شكرالشاعر البحريني المتميزعلي عبدالله خليفة، والذي قدم لكلينا مساعدة قيمة من خلال معارفه العميقة بكل هذه التقاليد الشعرية الموسيقية البحرينية.

في عام 1975، كان عليّ القيام بمهمة جديدة من البحث الميداني، وذلك بالتعاون مع صديق آخر، علي زكريا الأنصاري، عازف عود كويتي موهوب ودبلوماسي. وهذه التسجيلات إذا، هي ثمرة عمل مشترك.

في عام 1978 صدرت ضمن المجموعة الموسيقية لليونسكوأسطوانة، مسجلة عام 1976 في البحرين، برعاية حبيب حسن توما (أعيد إصدارها في اسطوانة ممغنطة سي دي عام 1992). ومنذ توقف صيد اللؤلؤ حلت الدور مكان سفن الغوص، وفي هذه المنازل التراثية القديمة، تجتمع الآن هذه المجموعات لأداء نفس أغاني ورقصات الغوص كما كانت في الماضي، وهنا توفر لهم دار بن جناع البيئة.

لا سيما إن دورة النهمة جذابة بتنوعها، ولكونها مركبة من عناصرايقاعية جماعية مختلفة، ففي هذه التركيبة يتداخل التصفيق، الآلات الإيقاعية، الغناء الكورالي، مكونة في مجملها وبالتناوب وحدة صارمة يخيم عليها الغناء الممدود للنهام.

وبعكس الموسيقى الشعبية المدنية، فألحان النهمة أساساً ذات نسق ثنائي، ونادراً ما تكون ذات نسق ثلاثي، وقد تصل إلى حد تكوين دورات لحنية باستطاعتها جمع ما يصل إلى ثلاثين مازورة فأكثر.

عنصر آخر يتكرر، معروف أيضاً في الموسيقى الكلاسيكية في العالم الإسلامي وهو الأعرج أو الإيقاع

الأعـرج الغـني بالنغمـات القويـة الـتي تقطعهـا أخرى ضعيفـة، مُحدثـاً تتابعاً نغميـاً في المازورات غير متسـاوٍ مـن حيـث المدة.

لفجـري وفنانـه الحِـرَفي الكبـير العـلان، يقابـل مـن حيـث الزمـن السـاعة الـتي تلـي صـلاة الفجـر، حيـث يبـدأ الغواصـون يـوم عملهـم، وتصاحـب الأغـاني عمليـات الغـوص.

إن التعبـير العاطفـي المتكرر(يامـال) يُقَـدم الجـزء الشـعري الموسـيقي المُسـمى «الزهـيري» والـذي يحتـل مكانـة بـارزة بـين نصـوص أغـاني النهمـة. إنـه نـوع مـن الشـعر المـوزون المقفـى المُغَـنى، ويشـتهر أكـثر باسـم «المـوال». وللمـوال تاريـخ طويـل، حيـث انطلـق مـن بغـداد العباسـيين في القـرن التاسـع الميـلادي، لينتشـر في مجمـل المحيـط العـربي بتنويعـات مختلفـة. وتتكـون بُنياتـه المقطعيـة أساسـاً مـن أربعـة أبيـات (رباعيـة)، خمسـة أبيـات (خماسـية)، سـتة أبيـات (سداسـية)، أمـا الزهـيري فهـو مـن سـبعة أبيـات (سـباعية)، مـع خاصيـة قوافيـه المَبنيـة على الجِنـاس. والمـوال شـعبي في جوهـره ويـبرز هنـا بلغـة ذات لهجـة بدويـة (نَبَطـي).

أمـا مضمـون الزهـيري فهـو ذو طابـع اسـتبطاني: يعـبر عـن صـروف الحيـاة، فـراق الأحبـة، العائلـة والأصدقـاء، عـذاب المعانـاة مـن قسـوة العمـل. وخلاصـةً فهـو نـوع أدبي مشـهور جـداً في الأدب القديـم لهـذه الحضـارة القديمـة الشـرق أوسـطية ونعـني بـه النـدب. أمـا الشـكل الموسـيقي فهـو مـن نـوع الغنـاء الإلقـائي أو الغنـاء الطويـل، المُزَيـن بالعديـد مـن وصـلات الغنـاء الممـدود وبمقاطـع غنائيـة كثـيرة الزخرفـة، حيـث يُظهـر النهـام كل تقنيتـه الصوتيـة. والخليـة النغميـة تتجلـى في المـدى اللحـني (مـن الجـواب الى القـرار)، وهـي قريبـة مـن الأوكتـاف، وفي طبقـة صوتيـة مرتفعـة نسـبياً، لا تتقيـد بالنمـوذج الكلاسـيكي للمقـام، ولكنهـا تشـتق هويتهـا الخاصـة، القريبـة مـن البيئـة الأفريقيـة العربيـة.

و أخـيراً الآلات الموسـيقية الـتي تصـدر الإيقاعـات مرفقـة بالتصفيـق وهي:

- الجحلـة «إيحلـه باللهجـة البحرينيـة» وهـي جرة كبيرة من الفخـار يصل ارتفاعها بين خمسـين ومائة سـنتيمتراَ، تُضـرَبُ براحـة اليد، تـارة علـى أطراف فوهتهـا وتارة أخـرى علـى جنباتها، وهـذان النوعان مـن الضـرب هما لجعـل الأصـوات الصـادرة عنها مبحوحـة (دُم على أطراف الفوهـة) وواضحة (تاك على وسـط جنبيهـا الخارجيين).
- الطبـل، مشـدود عليه مـن جانبيـه جلـد، يُضرب بعنف بواسـطة عصا تُمسَـك باليـد اليُمـنى، بينما تصدرأصابع اليد اليسـرى الإيقاع بضربات أكثر خفة علـى الجانب الآخـر للطبل.
- المرواس، طبل صغير اسـطواني مشـدود على جانبيه جلد مربـوط ببعض.
- الطار، نـوع من الطبول الكبيرة المؤطـرة (الدف) وهي بدون الصنجات الصغيرة.
- الطـوس أو الطاسـات، كـؤوس صغيرة مـن المعدن تستعمل أيضاً للشـرب، ويتم ضرب إحداها بالأخرى من جهة الفوهات، وهي تحل مـكان الصنوج المعدنية المعروفـة في الأنواع الأخرى من الموسـيقى الخليجية.

● النهمة الأولى:

سُجِلت في دارجناع، المحرق – البحرين عام 1970.

النهام الأول: سـالم بن سـعيد العلان، النهـام الثاني: أحمد بن جاسـم بوطبنيّه.

1. تنزيله:

بدعم من همهمـة خفيضـة تغنيها المجموعـة، يبدأ النهام بالدعـاء الديني:

آه يا الله، آه يا الله:

صلوا وقولوا... وقولوا: لا نصلي إلا على نبيه...

لا نمدح إلا محمد، وعلي زوج البتول...

2. زهيري:

النهام الثاني يُتبع التنزيلة بموال زهيري وباستمرار دعم الهمهمة الخفيضة. يتناوب النهامان بغناء ممدود شديد الزخرفة في مقطع «ها يا يا» الذي يقدم جزءاً مُلَحناً بإيقاعات على الطبل تتطابق والجزء الأخير من النهمه السابقة لها، إنه الإيقاع الأعرج.

3. ياما ل وزهيري:

عودة «الهمهمة»، يتبعها يا مال، يبدأ الزفير بصوت «ييه»، ضبطاً لإيقاع غناء النهام الأول والذي يعبر مطلع قصيدته عن العسر:

«صَرف الدَهَر لو بشِبه العُود يرميني»

وعلى موضوع نوائب الدهر يعيد النهام الثاني الرد بالزهيري:

زاير مدينة حلب يا عويد ريحاني
يا فص ياقوت اري والكف ريحاني
لا سير بغداد واقراحرف ريحاني
قمت اتعلم الدرسعي لا بجد علي صعيب
القمر لي تاه في غميج البحور صعيب
سايلت عن منزله قالوا عليك صعيب
في غرفة عاليه والطيب ريحاني.

4. يا هاملي وفجري:

غناء يسم حركة «لمة الجيب»: تتناوب مجموعتان من المغنيين، تختمان بصلاة نهائية «الصلاة والسلام على رسول الله، الله الكريم، الله الرحيم، نرحل بفضل الله» هنا تدخل الإيقاعات على الطبول بهذا التضرع: «يا الله يا الله يا الله»، وفي هذا الغناء الموزون، يتناوب النهامان بأداء منفرد، مع صوت «الهمهمة» في الخلفية، وذلك بتكرارهما ذات المقاطع السابقة حيث تتداخل مصطلحات وصيغ مثل له-له، شاه-له-له.... والتي على مايبدو تنتمي الى لهجات من شرق أفريقيا.

5. تنزيلة وفجري:

في عزلة نفسية وجيزة من التضرع للنبي محمد: «الصلاة عليك يا محمد.. عليك صلاة ربي يا سيدي..»

ثم على هذه المقاطع يبدأ النهام الأول بصوت منفرد تنويعة على ذات الحركة الإيقاعية، بدعم من الطبول، الهمهمة وصرخات الإثارة من المجموعة.

- النهمة الثانية:

- سُجلت في دار جناع، المحرق، البحرين عام 1970،
- النهام الأول: سالم بن سعيد العلان،
- النهام الثاني: أحمد بن جاسم بوطبنيّه.

6. تنزيله:

تبدأ الدورة بغناء إلقائي على شكل تضرعات طويلة ومزخرفة، على اسم الله، والمقاطع الرمزية « ياه، يه، ها، له» واللازمة المتكررة يا الله، يا الله...وهذه التضرعات يتناوب على غنائها النهامان على خلفية صوت همهمة الجوقة.

7. يا مال:

يقدم النهام الأول حركة «يا مال» بصوت منفرد حر، ممهداً لدخول الجوقة، التي سترافق الصوت المنفرد بهمهمة خفيضة الدرجة «ونه»، منتظمة، تفصلها مسافات ثابتة، بواسطة زفير صاخب (همهمة).

8. الزهيري الأول:

يفضي «يا مال» إلى الزهيري الأول (أو الموال) بصوت العلان:

حيد السعد جد عني بالمسير ومضى
سيف الدهر عاد وقطع بالضمير ومضى
يا عين ابكي على وقت غدى لك مضى
ابكي دمع دم وسوي لك غدر وانهار
يا عين ليلك غدا لك كالضحى بنهار

حرش الضمير انتحل بعد الضوه ينهار

قومي تقاضي وعزيني على ما مضى

9. الزهيري الثاني:

يستأنف النهام الثاني بالزهيري، مع استمرار أصوات الهمهمة والزفير:

سلامي يا زين ويا فتان ويا حربي

حبيبي أصلك من الحور

ولو هو بالنسل حربي

عنك ولا جوز ولو ياني ألف حربي

10. خطفه:

ما يميز حركة الخطفه هو دخول الإيقاعات: تتناوب مجموعتان المقاطع هيه-لا وياه بموجب الشكل التجاوبي للحن. أما النهام فيأخذ المجموعة نحو الهمهمه للتحضير لدخول إيقاعات الطبول.

11. لفجري:

يبدأ لفجري فعلياً بضربات إيقاعية للطبول. تتميز هذه الإيقاعات بالتصفيق، وهو عنصر أساسي، مع ثلاث آلات رئيسية: الجحله «ليحَلْه»، الطبل والطوس أو الطاسات، والتي قد يضاف إليها المرواس والطار.

مجموعتان تتقاسمان التصفيق: مجتمعتان أو متخالفتان بموجب الأوزان التي تعتمدها كل حركة إيقاعية، وبشكل مركب مع ايقاعات الطبل يتناوب النهامان بغناء ممدود على خلفية محاكاة صوتية، مقاطع أو صيغ ذات أصول أفريقية. ويضبط المسافات بينها جميعاً الصرخات أو تهليلات الحماس أو الإثارة.

● النهمة الثالثة:

- سُجلت في دار جناع - المحرق - البحرين، مارس 1975 .
- النهام الأول: سالم بن سعد العلان
- النهام الثاني: هلال بوخالد

12. تنزيله:

لا يغني النهام هنا الزهيري كاملا، ولكنه يزفر بانتحاب المُحب، ويبادله الكورال ذات النحيب، مع صوت النهام مردداً هيلا يا ويلاه ها ها ها...

لج بشتكي ما بقلبي لو سالن بكن بكن

من مقلة غثاها جرح الشنيعه بكن

13. لفجري:

كما في الدورة الثانية، تُدخل هذه الحركة الإيقاعات المترنمة للفجري. وهنا أيضاً يرافق صوت الكورال التصفيق وإيقاعات الطبول.

14. يا ليل:

يبدأ النهام على صوت الكورال وإيقاعاته المتواصلة «ياليل ياليل » (وهي مقاطع محببة لدى المغنين العرب تعني الليل، ولكنها في الواقع رمز ديني) ويتناوب النهامان موتيفات المقاطع.

15. خطفة الشراع:

في هذه الحركة البطيئة، يغني الكورال غناء ذا طابع ديني جلي، يرفده إيقاع ذو نسق ثلاثي يتسم بعدد من الكسور اللحنية، لاسيما ضربات «ليحله».

16. زهيري (موال):

يطغى صوت النهام الأول إيقاع الطبول

« أهل الوفا منهم»

أهل الوفا منهم جرح الوداد يطيب

والناس مالي عليهم في الديار وطيب

يا من أنا أدعوه في بحر السرور يطيب

أهل الرده كالسراب بقفرة ودوى

عنهم تجنب لا يصيبك حكي ودوى

السيف جرحه يطيب بمرهم ودوا

لا شك هيهات مجروح اللسان يطيب

2

الأنطلوجيا الموسيقية لشبه الجزيرة العربية:

الصوت: موسيقى المُدن الحَضَرية والموسيقى

من نتائج استمرار تحول إنسان الصحراء الى الحياة الحضرية عبر القرون، ولادة أنواع موسيقية ملائمة لحياته الجديدة، وأكثر تعقيداً من حيث تطورها: الموسيقى المدنية (نسبة إلى المُدُن). هذه الظاهرة لم تولَد بغتةً، وكأنها انبثقت بفعل سحريً: إنها ثمرة الهجرات، والإلتقاء بثقافات أخرى مجاورة، مما أحدَثَ (تهجيناً) اختلاطاً موسيقياً، حسب المصطلح العزيز على الأنثروبولوجيين. هذا الانفتاح نحو الخارج حدث بشكل خاص عن طريق البحر: اندفاع هجرات البدو من نجد أو من الأقاليم الجنوبية لشبه الجزيرة العربية، نحو السواحل الشرقية للخليج، أدى إلى خلق قرى صغيرة تجارية، تتمحور أنشطتها حول الصيد والتجارة البحرية.

تحول البدوي الجَمّال المترحل الى صياد وبحار. تغيرت أبعاد الكون الذي كان يعيش فيه ويتحرك ضمن حدوده، وهو صحراء الجزيرة العربية ومواقع مصادر المياه فيها، وتوسعت نحو آفاق أخرى، إذاً نحو ثقافات أخرى، خاصة ثقافات المحيط الهندي والحضارات الغنية الواقعة على ضفافه. هذه التقاليد البحرية التي لن يبطىء البدو في استيعابها، سيسعى بدو الجزيرة إلى تعلمها من الشعوب الأصلية الأخرى المقيمة حول البحرمنذ أزمنة شبه خالدة، كالبحرينيين (حرفياً شعب البحر)، الذين جاؤوا من أرخبيل البحرين وانتشروا بسرعة في قرى صغيرة على الخليج، في الكويت، قطر وغيرها.

وبعد تحولهم إلى الإسلام بواسطة البدو الأوائل الذين استقروا هناك، علموا البدو أسرار الملاحة البحرية والصيد، آخذين بيدهم إلى مغامراتهم البحرية. ومما لاشك فيه، بأنه من هذا العصر السحيق يمكننا تأريخ تكون الأرضية الثقافية الشعرية-الموسيقية، التي ستتطور لدى الحضر، ثم لدى سكان المدن الساحلية الخليجية، الذين أبقوا حياً التراث البدوي القديم، خاصة ما كان نشطاً في مضارب الخيام لقبائل البدو الرحل المحيطة أو المتداخلة مع القرى الصغيرة الحضرية، والتي سيستلهمون منه (التراث البدوي القديم) أشكاله الشعرية والموسيقية لبناء ذخيرتهم الخاصة التي نجدها اليوم. وبفضل العلاقات البحرية للصيد وخاصة للتجارة، فإن هذه التقاليد الموسيقية المدنية، ومع

ارتباطها بجذورها العربية، وعلى ما يبدو، قد تعرضت لمؤثرات من الشعوب أو الأعراق القادمة من البلدان المجاورة، والتي أقامت في المدن الخليجية، وتحولت بسرعة إلى العربية. كما حدث للثقافات الأخرى الأكثر قدماً. لأنه مهما تعمقنا في أغوار الماضي سنكتشف بأن الأقاليم الجنوبية والشرقية الساحلية لشبه الجزيرة العربية قد مارست أساساً الرحلات البحرية، فالسفر كما يُسمى اليوم، كان في اتجاهين رئيسيين: الصيد والتجارة البحرية مع المدن الواقعة على بحر عمان والمحيط الهندي. حيث ستكون لهذه الأنشطة نتيجة مزدوجة: فمن جهة ستمنح العرب حيزاً شاسعاً من العمل، من السواحل الشرقية لأفريقيا، وفي اتجاه المدن الهندية، حتى بومبي وكالكتا، ومن جهة أخرى ستخلق وظائف، حيث سيختلط التجار والبحارة والعمال المنتمون إلى أعراق متنوعة، وبالنتيجة من ثقافات متعددة. ففي الروايات الموغلة في القدم للرحالة، وحتى الأكثر حداثة بينها، هناك إشارات إلى أطقم سفن التجارة، حيث يتلاقى العرب من أصول بدوية، مع عبيد سابقين من أفريقيا أوأبنائهم المُحَرَرَين، وبلوش من فارس، وهنود من ملابار. وهذه الحاجة إلى الأيدي العاملة (في الكويت فقط، ولتشغيل مئات السفن، صغيرها وكبيرها، كان يلزم حتى ما قبل عشرينات القرن العشرين، من العاملين، ما مجموعه تقريباً بين العشرة والخمسة عشر ألف رجل)، ستخلق تراكمات اجتماعية ثقافية، سريعاً ما تنتج عنها توليفات مبهرة في أصالتها وثرائها، لاسيما على صعيد الموسيقى. إنه وبلا شك، من هذا الامتزاج تشكل النوع الموسيقي المدني (نسبة إلى المُدن) الأكثر تطورا في إمارات الخليج: الصوت، غناء مُلَحَن بصحبة آلات موسيقية، وحركات راقصة، هي بذاتها على قدر من التعقيد.

الصوت :

لا بد في البداية من هذا التوضيح: لن يكون من المناسب تصنيف الصوت ضمن الأنواع المنتمية إلى التقاليد الشعرية-الموسيقية الشعبية الصرفة. فإضافة الى حقيقة أن الصوت غالباً ما يعتمد على نصوص شعرية باللغة العربية الفصحى، وتصاحبه آلة العود، وهي آلة وبامتياز من الموسيقى العربية، كما أن ممارسة فن الصوت وبنياته النغمية-الإيقاعية الفائقة الدقة، تجعل منه نوعاً موسيقياً مقتصراً على مؤدين أكفاء وجمهورٍ محدود، كما هي الحال في الديوانيات (حلقات موسيقية أدبية تنعقد مساءً في منازل الأعيان)، مع أن الصوت ومنذ عدة عقود ذو مكانة مهمة في التراث الشعري- الموسيقي لبلدان الخليج، كما أنه ينتمي منذ زمن إلى الموروث التقليدي،الذي تنهل منه الموسيقى الخاصة بهذا الإقليم.

إن مسألة أصول الصوت التاريخية تشكل بعض الغموض: هل هو تراث كلاسيكي عربي قديم، أم إبداع حديث أجنبي ـ عربي خاص بمنطقة الخليج؟ إن الفرضية الأكثر جاذبية في الأوساط الموسيقية الخليجية تريد ربط هذا النوع الفني بالموسيقى العربية الكلاسيكية القديمة للصوت، المذكور في «كتاب الأغاني لأبي فرج الإصفهاني».

المؤرخون الأكثر نقداً، ينطلقون من الخصائص النغمية والإيقاعية، وكذلك من الظهور الحديث نسبياً لهذا النوع الفني، مرجحين فرضية الأصل من الخارجي. ومع كون الحجج المؤيدة لهذا الموقف أكثر احتمالاً إلا أنه من الواجب ايضاح تباياناتها.

إنه لمن المفيد ملاحظة بأن مسمى الصوت، المستخدم بشكله في اللهجات المحلية الخليجية يشير في الخليج إلى نوع من الموشح النغمي ـ الإيقاعي، وكذلك الرقصة المصاحبة، يجعل من هذا التراث المُحَدَث ظاهرة فريدة في إطار الموسيقى العربية عموماً. أما في المناطق الأخرى فقد أصبح هذا المصطلح في طي النسيان، ولم يعد يشير إلا لكلمة الصوت البشري بمختلف نبراته، ولذلك فهذه العودة إلى الجذور حدث فريد.

ويمكننا أيضاً أن نضع ضمن نجاحات إحياء الماضي، كون الصوت الحالي كما الصوت القديم شعر مُغَنى، مُلَحَن يرافقه العود. حداثة الصوت النسبية تبدو

جليةً بسبب عناصر ظهوره في الخليج: إن من أطلقه هو شاعر- موسيقي معروف: عبدالله محمد الفَرَج (1836 - 1903)، أصله من الكويت، يعتبره مؤرخو الموسيقى الخليجية الأب، او على الأقل المعلم الأول للصوت لتأليفه لعدد من القصائد المُغَناة التي انتشرت بسرعة في هذه المناطق، وكانت بمثابة النماذج المُحتذاة لهذا النوع الجديد من الموسيقى: في ذات الوقت أدخل الفرح في منطقة الخليج، مُصاحبة العود الكلاسيكي المصري - السوري، وكذلك المرواس. إن تبني العود كَمَثريّ الشَكل بذراع قصيرة، منذ القرن التاسع عشر الميلادي يشير جلياً إلى أن هذه الآلة الموسيقية، الدائمة الحضور في كل المحيط العربي منذ بدايات العصر الوسيط قد اختفت فعلياً من منطقة الخليج ذاتها.

إذا كان مُجدياً ذكر الدخول الحديث للعود العربي، فإن ماهو أكثر حسماً هنا، التشديد على البيئة التي نهل منها عبدالله الفرج استلهامه، والتي وبلاشك قد تأثر وبعمق بها، المقصود في الواقع بومبي، هذه المدينة الكبيرة والميناء لشبه قارة، نعرف أهميتها كمركز للعلاقات البحرية في المحيط الهندي، وبخاصة صوب جنوب وشرق الجزيرة العربية. ولكن عبدالله الفرج وريث عائلة غنية من التجار،هاجرت الى بومبي، تلقى تعليمه في المدارس الهندية، وفيها تعلم الموسيقى والشعر. وفي ذات الوقت حافظ على اتصالاته بوطنه الأم الكويت، حيث درس اللغة العربية والأدب، وأقام فيها حتى وفاته، ليصبح من أوائل الشعراء - المؤلفين الموسيقيين الخليجيين الحديثين. وقد كانت قصائده التي لحن موسيقاها بنفسه أو لحنها غيره فيما بعد، التي ستشكل قاعدة لأشهر أغاني فن الصوت.

الخصائص والبُنى الموسيقية :

إذا كان الطابع العربي للتأليف الشعري مؤكداً، فإن البُنى النغمية والإيقاعية تُظهِرُ جوانب أكثر تعقيداً. وهنا أيضاً يُطرح سؤال الأصول، مثيراً فرضيات متعارضة انطلاقاً من الوسط المحيط أو المُعاش حيث عاش عبدالله الفرج، وسطا ليس بهندي فقط، ولكن بالأخص يمني أيضاً. كانت بومبي ملاذاً في الواقع لجالية كبيرة من المهاجرين اليمنيين، والتي تشكلت في أوساطها مجموعات من الموسيقيين، من مؤلفين ومغنين لتخليد موسيقى وطنهم الأصلي اليمن. وكان الحرص على أن تكون هذه الموسيقى مطابقة للتقاليد الموسيقية اليمنية، التي تمتد جذورها إلى العصر العباسي. من هنا يمكن إيجاد العلاقة بين فن الصوت والموسيقى التقليدية اليمنية لما قبل العصر الحديث، وبخاصة ما كان يُمارسه الموسيقيون المُقيمون في بومبي، وهي على ما يبدو كانت أفضل من حيث المحافظة على أصولها من تلك المؤداة في اليمن المعاصر.

إضافة إلى هذا المصدر للإلهام الموسيقي لعبدالله الفرج، ربما من الواجب التشديد على الأهمية الأبلغ لمصادره، وهي التقاليد الشعبية البحرينية. فهذا الأرخبيل يمتلك فن الصوت، الذي يشهد التراث العربي على عمقه التاريخي. لقد قام موسيقيان تقليديان كبيران، معاصران لعبدالله الفرج هما محمد بن فارس وضاحي بن وليد، بتطوير تقاليد فن الصوت ليصبح على شكله الحالي، وقد استلهم عبد الله الفرج ذلك لإغناء أعماله الفنية. أما محمد زويد، فسيصبح من أواخر من تتلمذ على يد الفنانين الثلاثة السابقين.

وإنه لمن المجدي أكثر بدلاً من المُجادلة حول لمن تعود أبوة الصوت، الإعتراف بطابعه التراثي الموسيقي الخاص بمنطقة الخليج، وُلِد بلاشك من روح التوليف الملازمة للموهبة الشعرية ـ الموسيقية لرواد الصوت، هذا التوليف سيبرز من خلال تحليلنا الموجز للعناصر المكونة للصوت: إن دورة الصوت هي فعلياً متواليات من الحركة الغنائية ـ الإيقاعية، التي تتكون بناها التقليدية كالآتي:

- استهلال موسيقي على آلة العود: تقسيم.
- التحريرة: غناء مُرسَلٌ طويل، من النوع الإلقائي.
- غناء الصوت ذاته: وهو غناء مُلَحَن تصحبه ضربات الطبول ومضمونه شعرٌ موزون ومُقفى.

- التوشيحة: وهي تنويعات تكون مدخلاً لمقاطع شعرية على موتيف نغمي جديد.
- البَسْته: أغنية بلحن سريع تصاحبها إيقاعات على الطريقة اليمنية، وهي اختيارية.

تبدوهذه البُنية التقليدية للصوت نظرية في الغالب، حيث يتصرف فنانو الصوت بحرية في تغييرأوابتكار هذا الجزء أوذاك داخل دورة الصوت. أما النصوص الشعرية فهي بالعربية الفصحى، شبه الفصحى أو باللهجة المحلية. البُنيّة العروضية للوزن والقافية فيها تتبع غالباً نظام الموشح، هذا الشعر الموزون المُغَنى، المشهور في الموسيقى العربية، ولكن بتعديلات ملائمة: والمقصود هنا إستعارة من أوزان خارجية خاصة بالشعر الهندي، لأن عبدالله الفرج يجيد بإتقان اللغة الهندية، ويجب التأكيد على أن قصائد دورة الصوت تقتصر على مقاطع قصيرة من أربعة، خمسة، ستة أوسبعة أبيات شعرية كحد أقصى، وذلك بعكس القصيدة التقليدية العربية الطويلة جداً. ويلعب الشعر المُغنى هنا دوراً رئيسياً، ولكن عزف العود أيضاً ذو أهمية، سواء على شكل تقسيم،أو لمصاحبته الغناء الحر والإيقاعات والفواصل الموسيقية، أما قصائد الصوت فمكتوبة بلغة كلاسيكية جديدة، وأيضاً بلهجة محلية: وأحياناً يقوم المغنون بأنفسهم وهم أميون بحفظ القصائد عن ظهر قلب، متجاهلين قواعد النحو، مما يسمح بتصنيف الصوت إلى جانب الأنواع الفنية شبه الشعبية.

عاملٌ آخر من عوامل التوليف وهو النسق الغنائي والذي عامة ما يكون مودال، ولكنه لا يتطابق دائماً وتقاليد المَقام، بينما تبقى الألحان المرافقة والإيقاعات وفية له.

أما الأول وهو ما يُرافق الغناء من إيقاع فمزيجٌ ناجح من العزف على العود وإيقاعات المرواس وتصفيق المجموعتين، اللتين تتجاوبان حيناً أوتتناوبان غالباً بنوتة معاكسة، ويشكل التصفيق في موسيقى الصوت فناً حقيقياً، لم يُترك للصدفة وعلى هوى الفنانين، بل نُسِق باتباعه لقوانين محددة، وأصبح جزءاً لا يتجرأ من مكونات البُنية الإيقاعية بمجملها. والتصفيق يُجسد في ذات الوقت المشاركة الوثيقة بين المغنين والآلات الموسيقية وجمهور المستمعين.

أما الإيقاعات الموسيقية بحد ذاتها فتشكل قاعدة فن الصوت، فهي التي توَلِد الفَرق بين صوت وآخر، أكثرمن النغم الغنائي، النص الشعري أو العزف على الآلات الموسيقية. والإيقاعات الموسيقية موزونة عموماً وتستند على نوعين رئيسيين:

- الصوت العربي: وهو على نبضتين بنسق ثلاثي (6/8) مع حضور طاغٍ للنوتة المعاكسة لإيقاعات الطبول والتصفيق.
- الصوت الشامي: يتبع إيقاع نسق ثنائي الجملة الموسيقية بثمان نبضات، وهنا أيضاً حضور طاغٍ للنوتة المعاكسة لإيقاعات الطبول والتصفيق، وغالباً ما يتضمن تنويعات نغمية ومنظومات موسيقية تكون بمثابة ختام الدورة.

ويضيف الباحثون في الموسيقى الخليجية إلى هذين النوعين المهمين الصوت البحريني، اليماني والخيالي، بينما يسمي اليمنيون غناءهم النغمي - الإيقاعي بالصوت الصنعاني.

وفي الواقع فإن ذلك على الأصح تمييز نظري: الصوت البحريني خاصة، يتسم بأن سرعة الأداء الزمني (التامبو) فيه وإيقاعاته أكثرحيوية، بينما الصوت اليماني، والذي يُقصد به خاصة الإيقاع بنسق ثلاثي، والمقصود بذلك غالباً الإشارة إلى الأصول اليمنية لفن الصوت، وأخيراً يبدو أن الصوت الخيالي قد وقع تماماً في عالم النسيان.

إن إيقاعات الصوت لا تَتَبِع أي شكلٍ صارم، إن لا نمطية من نوع «الأعرج» (أقصاق تركي) أو حتى الإيقاعات المتناوبة باستطاعتها التدخل وفق رغبة المغني - المؤدي أو المؤلف - الشاعر، مشيرة دوماً إلى هذا التوجه في التقليد الشفهي وهو أن لا يتحجر في شكل نهائي وأن يتجدد.

هكذا تَتَبعُ تقاليد الصوت مَسلكيَّن مزدوجين، حيث يستمر القديم عبر من تتلمذوا على يد أوائل الأساتذة مثل أولئك الفنانين الكويتيين أو البحرينيين، أو توَلِدُ شكلاً أكثر حداثةً، دون أن تحدث ثورة في القواعد الأساسية للفن القديم، مُعتَمدةً على نصوص شعرية جديدة، متبنية تقنية صوتية أكثر تأثراً بالأغاني السورية-المصرية، كما تُدخَل أحياناً في الآلات الموسيقية المصاحبة،آلات غير العود، مثل الكمان، وهكذا يتجاور ويتكامل مغنو النوعين الفنيين القديم والحديث.

في التسجيلات المُقَدَمة هنا يلتقي مؤدوا هذا التقليد المزدوج: المرحوم محمد زويد الذي ذاعت شهرته في مجمل بلدان الخليج العربي،المغني الرئيسي لفن الصوت القديم، ويوسف فوني الذي رغم مطابقة ما يقدمه للتقليد القديم لفن الصوت، إلا أنه منفتح على أشكال فنية أكثر حداثةً، بينما نجد مغنيا وعازفا عود شاب، وهو آدم عبدالوهاب، ومع أدائه فن الصوت القديم والحديث، إلا أنه يثريه ويؤديه بأسلوب متفرد، خاصة بتقنية صوتية وعزف على العود مميزين، وربما يكون الأصل الأفريقي لهذا الموسيقي المتميز ليس بغريب على الأسلوب والتقنية الجلية بخاصة في الأشكال الإيقاعية.

وختاماً لربط الصوت بأصوله، التي بلا شك يمنية، فإن النماذج الأخيرة في التسجيلات تسمح بملاحظة التقارب والاختلاف بين الموسيقى اليمنية قديمها وحديثها وبين الصوت الخليجي، والأغاني اليمنية من أداء الشيخ علي أبوبكر باشراحيل من عدن، ويوصف بالممثل لهذا التقليد القديم، ولأحد المغنين الأكثر شهرة في صنعاء وهو محمد حمود الحارثي، ويؤدي الفن الغنائي المعاصر.

التسجيلات:

تمت التسجيلات الأولى خلال الأعوام 1971 - 1976 وتُقابل ثلاثة مراحل من تاريخ الصوت التقليدي: القديم، المُحَدَث والمعاصر. وثلاثة مغنون خليجيون ينتمون إلى ثلاثة أجيال يمثلون هنا هذه المراحل: محمد زويد، يوسف فوني وآدم عبد الوهاب.

الصوت المُحَدثْ سيكون مصدر إلهامٍ لتطورنوع جديد، حيث أبعدت المؤثرات الخارجية هذا النوع من الغناء عن خصائصه الحقيقية، ولم يكن من المناسب هنا أخذه في الإعتبار.

1. صوت شامي:

- تم التسجيل في أبوظبي، في شهر مارس 1975.
- الغناء وعزف العود: محمد زويد،
- المرواس: راشد بن سند.

« قالوا تزين صدرها بصليب »

محمد زويد، في حوالي السبعين من العمر عام 1975، وقد توفى بعدها بعدة سنوات، كان على الأرجح آخر ممثلي المغنين الكبار للصوت التقليدي القديم. وتم التسجيل خلال مروره السريع بأبوظبي، وبرفقة صديقي علي زكريا الأنصاري استطعنا تسجيله في مارس 1975، أثناء حفلة نظمها سفير دولة الكويت في الإمارات العربية المتحدة سليمان ماجد الشاهين.

هذا الصوت التقليدي صاحبت حركاته الإيقاعية رقصة رجالية. يبدأ هذا التسجيل بتقسيم على العود لمحمد زويد، على الطريقة الكلاسيكية من مقام بياتي على درجة ري ونستطيع هنا ملاحظة أسلوب زويد من حيث تقيده مع مي بيمول وسي بيمول، بالمقام مع تحويلات طفيفة جداً، وكذلك عزفه المُذهل للعود، مع ضربات تَسِمُ بجلاء تقسيمات الصيغة الغنائية، وهي ميزة بيّنة لعازفي العود الخليجيين.

يتكون الإيقاع من ثمانية وحدات زمنية، تتسم الأولى بجلاء بالتصفيق، بينما تتعاقب النوتات المعاكسة المتفاوتة في بقية المازورة، خاصة بالمرواس وأحياناً بالعود، يتصاعد صوت الغناء بحُريّة ليلتقي بإيقاعات الطبول في نهاية كل فترة إيقاعية.

ونلاحظ بأنه في مطلع الإيقاعات يتم التخلي عن نسق مقام بياتي الأَولي، ويتم استبداله بنمط من الأسلوب الغنائي المودال الخالص، والذي لم يعد يَستخدِم المخططات الكلاسيكية على السلم الموسيقي. حتى أنه في هذه الحالة يكون عزف العود على نمط مقام الحجاز، بينما لا يُراعي المُطرب الجنس الرباعي الكلاسيكي. وتبقى الفواصل الموسيقية متحركة، مما يجعل من المُحال تدوين نوتاته الموسيقية.

تعتمد الأغنية على قصيدة مشهورة بلغة كلاسيكية جديدة، ذات بيتين وقافية الباء المكسورة (بِ)، كل مقطع يتكون من بيتين يتبعهما ثالث يتكرر كاللازمة بجملة غنائية مُعَدلة للنغمات، إنها التوشيحة، ومعناها «زخرفة أو تنويعات لحنية».

عند مدخل الإيقاعات يتزامن تغيروزن الأبيات مع تغيرسلم المودال، تقترب اللغة من اللهجة الدارجة، أما المقاطع فتنتهي بلازمة مُعَدلة للنغمات (do) وتقفل دورة الصوت هنا بمقطع من مقام رست على درجة دو:

قالوا: تزين صدرها بصليب

قلت: المسيح نبيها وحبيبي

انا ما كرهتك يا صليب ديانةً

بل غيرةً في صدرها الملهوب

يا زورقاً يرسو بمرفأ مرْمرٍ

والموج يزأر في ظلام دروبي

هلاَّ التفت اليَّ تحمل لوعتي

لفؤادها وصبابتي ونحيبي

والحب قلت: خرافة حتى اذا

لاحت عيونكِ كاد أن يودي بي.

من الجليّ بأن هذه القصيدة مهداة إلى مسيحية يفرق دينها المُختلف بينها وبين حبيبها.

2. صوت بحريني (النوع سامري):

- تم التسجيل في المنامة - البحرين عام 1975
- الغناء وعزف العود: يوسف فوني

«خط الرجا مقطوع من دون خِلي»

يتخلى المغني هنا عن الاستهلال التقليدي للغناء الطويل من الغناء الإلقائي، ليبدأ مباشرة طور الإيقاع بمصاحبة «الدربكه» والتصفيق، أما العود فبعد جملة

قصيرة من التقسيم، يقدم العازف يوسف فوني عليه الإيقاع على النسق الثلاثي للصوت، بمقاطع شعرية تشكل وحدة الرباعية:

خط الرجا مقطوع من دون خِلي

عِزي لحالي حال من دونه الياس

3. صوت شامي :

- تم تسجيله في المنامة – البحرين عام 1975
- الغناء وعزف العود: يوسف فوني

«الواحدي قال قمري البان»

يتميز هذا الصوت الشامي باختلافه عن الصيغة التقليدية بغياب الاستهلال، فبعد بعض التقاسيم، يبدأ بوصلة عزف على العود المنفرد، قبل دخول إيقاعات المرواس.

«الواحدي قال قمري البان صوته شجاني

صوت المحبة عجيب

أصوات تشفي قلوب أهل الطرب والمعاني...»

إن المعالجة الشعرية – الموسيقية هنا تتلاعب على المعنى المزدوج لكلمة «صوت»: فهو حيناً صوت الموسيقى وحيناً آخر الصوت البشري، مسلطة الضوء على الفضائل العلاجية الشافية للإثنين.

4. بسته عَدَنية (الأسلوب العدني):

- تم التسجيل في المنامه – البحرين عام 1975
- الغناء وعزف العود: يوسف فوني

« خليتني يا حبيبي »

أغنية حُب من نوع الغَزَل، على إيقاع موزون يسمى «بَستِه» (ومعناها بالفارسية المضاف أو الملحق)، وهي لون شائع من العراق إلى اليمن، ويتميز بكونه يُلحق بأغنية طويلة، ويبدو أن أصله من عدن في جنوب اليمن، تلعب الآلات المصاحبة دوراً رئيسياً في المازور، حيث تقود حركات الغناء والإيقاع، أما المازور فهو على ثلاث وحدات زمنية، بحيث تكون الثالثة مختصرة قليلاً، فتخلق عدم تجانس (أعرج). ونلاحظ بأن الإيقاع العدني يحظى بتقدير في الموسيقى الخليجية.

5. صوت عربي:

- تم التسجيل في جنيف – سويسرا،

في 24 يونيه 1971

- الغناء وعزف العود: آدم عبدالوهاب،
- المرواس: جابر جاسم ومحمد عواد
- مجموعة الكورال والمصفقون من أبوظبي

في 24 يونيو 1971، وفي صالة باتينو في جنيف، قَدَمَت وللمرة الأولى في أوروبا مجموعة من الموسيقيين من أبوظبي، موسيقى من جنوب شرق الجزيرة العربية البعيد، هذه الموسيقى لم تكن معروفة حينها، كان ضمن المجموعة مغن وعازف عود شاب في السادسة والعشرين من العمر، هو آدم عبدالوهاب البحريني الأصل، إن عزف العود المتفرد جداً، وكذلك صوته الدافىء المطبوع بالحنين، يستحق الحفاظ عليه، وبخاصة لكون هذا الفنان ليس محترفاً بالمعنى الدقيق للكلمة.

إن آدم عبدالوهاب لا يؤدي التقسيم على العود بالطريقة الكلاسيكية، مع مراعاته وبجدارة خطوط المقامات الكلاسيكية، إلا أن أصالته تكمن بخاصة في توجهه نحو فتح إمكانيات إيقاعية جديدة لآلة العود، ولكن هذه الإيقاعات تستلهم بثبات المخزون التقليدي الفولكلوري للخليج العربي.

«وا بروحي من الغيد هيفا كالهلال» هذا الصوت القديم، سبق وغناه للمرة الأولى الفنان الشهير ضاحي بن وليد. ولكنه هنا يؤدى مع تقسيم بياتي بأسلوب حر أعيد توزيعه على «مي» مع «فا ب» و«دو ب». في البداية، ثم على نسق ثنائي الإيقاع مع رفع النبرة الصوتية للنوتات المعاكسة، ومكبح نغَمي متقطع يؤدي دور ايقاع الطبل.

بقصيدة حبٍ شبه أدبية وتقليدية، يأخذ الصوت الذي يغنيه آدم عبدالوهاب، حريته مع النص، مستبدلاً بعضه بشعر شعبي مرتجل، وكذلك بمحاكاة صوتية يستخدمها لملء الفراغات المقطعية. ويتميز هذا الصوت باحتوائه، بعد كل مقطع من بيتين، على قافية متكررة كلازمة (رَدِهْ)، يرددها الكورال:

«خبرني يا بوشمشما» بمقام البياتي السابق ذكره، (مي) ثلاث حركات غنائية تتالى على شكل توشيحة، على ذات الدرجة، والتي تم الإحتفاظ بها، ولكنها تتمدد على سلم (دياتونيك) لمقام كاركرد (على الأقل في البداية)، وتجعل الخطوط الغنائية منها نسقاً إيقاعياً خاصاً بالصوت.

أما الموتيف النغمي على العود فهو ليس ذاته في الأغنية، ويتدخل تحويل على اللازمة المتكررة، بحيث يخدم خطها كقاعدةً للحركة الثانية. وبذا يكون التغيير نغمياً وعروضياء لكن على إيقاعٍ ثابت، وتغني المجموعة مع الصوت المنفرد للمطرب، محاولةً متابعة إرتجالاته.

تدشن الحركة الثالثة نمطاً جديداَ وأنساقاً نغمية جديدة،على تهليلة «هلا، هلا، على نغمة القرار»، بعد هذا التحول الأخير، تعاود الآلة الموسيقية، حيث ترجع آلة العود بعدد من التحولات بأنساق من المقام الكلاسيكي، تنتهي على غير المألوف، بمقام رست على درجة (لا). أما نص القصيدة بلازمته المتكررة على شكل استفهام موجه لمسافر قادم من اليمن، فيدعو إلى الاعتقاد بأن أصل هذا الصوت عائد للجالية اليمنية المقيمة في بومبي بالهند.

وا بروحي من الغيد هيفاء كالهلال

حسنها شل روحي وعقلي

غانيه في الغواني مالها من مثال

لا ولا في المحبين مثلي

خبرني ياكوس عن شمال

عن ساكني ارض اليمن.

حين خاطبتها الوصل قالت ما الوصال

مامرادك من الوصل قل لي ؟

قلت قبله تجودي بها

شريف بالتلاقي في محلي

خبرني ياكوس عن شمال

عن ساكني ارض اليمن.

6. صوت شامي:

- تم التسجيل في المحرق – البحرين، مارس 1975
- الغناء وعزف العود: آدم عبد الوهاب

«مر ولا سلم» يعود المُغَني هنا إلى الإستهلال على شكل إلقائي، يتضمن عدداً من جمل الغناء الممدود، والاستهلال قصير جداً، فهوفقط للتمهيد لدخول الإيقاعات على نسق عروضي قصير.

«مر ولا سلم» ثم يتبع ذلك إيقاع بنسق ثنائي ذي ثماني وحدات زمنية، وحتى هنا فإن النوتة المعاكسة لآلة العود، وإيقاعات الطبول، لها أهمية أساسية:

«البارحه كنت ساهر» في هذه الحركة الإيقاعية، يعطي المغنون الحداثيون لفن الصوت، الإيقاع أهمية أكبر من النصوص الشعرية، كما انهم دائموا الإستخدام لبعض صيغ المحاكاة الصوتية، ومن أكثرها ترداداً «دانا دانا يا دانا» أو «دان دان»، والتي تحل في الصوت، مكان صيغة «ياليل» في الغناء الكلاسيكي. وكلمة «دانه» تعني اللؤلؤة الكبيرة، حتى أن مجموعة من الأغاني ذات الإيقاع الموزون قد سُميت باسمها، ويُرجِعُ مدونو الوقائع أبوة «يا دانا» إلى عبدالله الفرج بنفسه.

وخلافاً لتسجيل حفلة جنيف، فإن آدم هنا يجد نفسه في وسطه الخاص، وبرفقة مجموعة أكثر عدداَ، مما يمنح جواً من الإثارة الشعبية الفائقة، والعفوية لهذا الغناء، المتكرر برتابة بطبيعته.

7. صوت بحريني:

- تم تسجيله في المحرق – البحرين، عام 1975
- الغناء وعزف العود: آدم عبدالوهاب
- الكورال والتصفيق: غواصون من البحرين

«هَيّ – يانوخذه السنبوك»

إن نسقاً حراً يتيح للفنان آدم الغناء على عوده، وبمصاحبة مجموعة من غواصي اللؤلؤ، وآلاتهم الإيقاعية «ليحله» والتصفيق، وما يميز هذا الصوت، هو استلهامه لمواضيع النهمه: وكمثال على ذلك فلاستهلال نداء شَجي للبحارة، حتى لا يتركوا أحبتهم، يلي هذه الحركة من الغناء الإلقائي ثيمة غنائية – إيقاعية ترددها المجموعة كلازمة، ويقتصر الشعر العروضي هنا على رباعية. وذلك بخلاف الصوت التقليدي، فالإيقاع يستلهم كثيراً إيقاعات أغاني الغواصين.

غناء إلقائي:

يا نوخذه السنبوك...

تُدخِلُ «ليحله» الجحله الإيقاع.

لازمة متكررة

8. صوت صنعاني:

- التسجيل من مجموعة جميل غانم،

سُجِلَ عام 1930،

- الغناء وعزف العود الصنعاني: الشيخ علي أبوبكر

باشراحيل.

«وامغرد بوادي الدور من فوق الا غصان»

هذا الصوت المُسمى صنعاني نسبة إلى مدينة صنعاء، وهو مخصص لفترة الظهيرة، يغنيه الشيخ علي أبوبكر باشراحيل، المقيم في مدينة عدن، وهو وثيقة نادرة تعود إلى عام 1930، العصر الذي كان فيه شمال اليمن منطقة تامة الإنغلاق عن العالم الخارجي، وتكمن أهمية الصوت في العزف على العود القديم «العود الصنعاني»، والذي تم التخلي عنه منذ نصف قرن تقريباً، كما في نمط الأداء الصوتي للمؤدي.

وينتمي هذا الصوت إلى نوع «المُطَوَل» أي الممدود، يعتمد نص عروضي شبه كلاسيكي، على شكل رباعية، ولكنه مبني على نمط الموشح، وذلك لشكله العروضي، وموضوعاته المَجازية. أما بنيته الغنائية – الإيقاعية فتتضمن سلماً «دياتوني»، يتجاوز الديوان، مع «دو» كنغمة القرار، ولكنه لا يرتبط بقوانين الجنس الرباعي للمقام الكلاسيكي. أما العود فيحافظ على إيقاع ثلاثي، أحياناً غير متماثل ونسبياً مُقَطَع حسب ضرورات العروض في النص الشعري.

خاصية أخرى لهذا الصوت هي أن مؤدي غناء الحنين والحب هذا، شيخ أي فقيه في الدين، وقد عُرف عن هذه الفئة من الشيوخ دورهم في الحفاظ على التقاليد الموسيقية، في مجمل المحيط العربي الإسلامي.

وامغرد بوادي الدور من فوق الا غصان

وامهيج صبابتي بترجيع الالحان

ما جرى لك تهيج شجو قلبي والاشجان

لا انت عاشق ولا مثلي مفارق للاوطان

بلبل الوادي الآخضر تعال أين دمعك

اتدعي لوعة العشاق وما العشق طبعك

فاسترح واشغل البال بخفظك ورفعك

واترك الحب لأهل الحب يا بلبل البان

احبتي بعدكم والله جفاني هجوعي

وجرح مقلتي يا أحباب جاري دموعي

آه يا حسرتي منكم وآه يا ولوعي

كل ذا من جفاكم ليت ياليت لا كان

9. صوت صنعاني:

- التسجيل من مجموعة جميل غانم،

سُجِلَ عام 1930،

- الغناء وعزف العود الصنعاني: الشيخ علي أبوبكر باشراحيل

«يا ربَّةَ الصوتِ الرخيمْ»

في هذا الصوت الثاني له، يستخدم الشيخ باشراحيل نمطاً مزخرفاً بالغناء الممدود، حيث نجد بعض الجمل العروضية تتقاطع مع مقاطع - رمزية، نلتقيها في الأنواع الأخرى من موسيقى شبه الجزيرة العربية:

« لا - ليلا - لا لا - لا لو لا - هوه يا، هو.... الخ»

ترتكز المقدمة الإيقاعية للعود القديم «العود الصنعاني» هنا، أساساً على المدى النغمي من الجواب الى القرار على أربع درجات، مع إيقاع ثلاثي بصيغة متكررة.

10. مُطَوَل (صوت صنعاني):

- سُجِلَ في صنعاء - اليمن، في شهر أبريل عام 1976

- الغناء وعزف العود: محمد حمود الحارثي.

«يا غصن لابس قميص أخضر»

يغني محمد حمود الحارثي هنا «مُطَول» أي ممدود بالمعنى الحرفي للكلمة، قصيدة حب بأربعة أبيات (رباعية)، برفقة عوده، ويستهل الأغنية بتقسيم موجز ومنفعل، على السلم الكامل «مي ب، ري ب (دو)، سي ب، لا ب (على نغمة القرار)»، مع ملحق في الختام على درجة « صول ب (فا) مي ب ري ب»، مما لايمكن تصنيفه ضمن صيغ المودال للأجناس الرباعية للمقام العربي الكلاسيكي.

أما القصيدة فإنها ترتكز على إيقاع العود (وحدتان زمنيتان بنسق ثنائي)، وتجري أساساً، من الجواب إلى القرار وهو ذات المدى اللحني للعود، بتصاعدها إلى سي ب مع نهاية الشطر الأول من كل بيت، أما البقية فتنتهي على درجة لا ب، ثم مي ب.

المجاميع الثلاث الأولى من الدوبيت الأربعة (كل بيتين يشكلان وحدة متكاملة) يتبعها ذات الفاصل النغمي-الإيقاعي على العود، وذلك بنمط متكرر أساساً، ومع المجموعة الرابعة، بتزايد سرعة الأداء الصوتي زمنياً، يَدخل تغيير إيقاعي، في مصاحبة العود، مما يؤدي إلى زيادة السرعة وذلك بمثابة الخاتمة.

11. سريع:

- تم التسجيل في صنعاء - اليمن،

- في شهر أبريل عام 1976،

- الغناء وعزف العود: محمد حمود الحارثي

«يا حب يا ضوء القلوب»

على ذات السلم الموسيقي كما الأغنية السابقة لها، هذه الحركة الثانية للإيقاع المتيقظ المتصاعد التي يولدها العود، تنتمي إلى نوع يُسَمى سريع، ويطابق «البسته» المعروفة في الخليج العربي، والتي تختتم بشكل عام دورة الصوت. أما إيقاعها فهو على وحدتين زمنيتين ثلاثيتي النسق لمرتين، يعارضها ضغط على الوحدات الزمنية الخافتة، وهي خصوصية يمنية، ولكنها ذات شعبية كبيرة أيضاً في موسيقى مناطق جنوب شرق الجزيرة العربية، ولغياب إيقاعات الطبول، يكون صوت الوتر الخفيض للعود هو من يسجل النبر.

الأنطولوجيا الموسيقية لشبه الجزيرة العربية:

غناء النساء:

إذا كانت الموسيقى عامة، لا تعرف حدوداً مبنية على الجنس، وهي للجميع وبدون تفرقة، ففي فضاءات التقاليد الشفهية، كان على الموسيقى أن تؤدي وظيفة اجتماعية ثقافية، إضافة إلى أدوارها الجمالية أوالعاطفية.

وهكذا الحال لاسيما في البلدان الإسلامية، حيث الفصل بين الجنسين، منذ سن مبكرة جداً، يؤدي إلى نوع من تقسيم الأنواع الموسيقية بين الرجال والنساء. وكذا في الغناء كما في مجالات أخرى تحدد المهام اليومية طبيعة الممارسة، وهناك بالتأكيد مجال مشترك، تؤدى ذات الأنواع الموسيقية، وبدون تمييز بين الجنسين، خاصة في فرق المُدن، كما في أغاني الزواج أو في مواسم الأعياد الدينية. ولكن دورة أغاني الغوص، والأغاني الحربية، وفن الصوت جميعها أنواع خاصة بالرجال، بينما أغاني التهويدة، وبعض أغاني الأطفال، أناشيد النائحات، جزء من أغاني الزواج والعمل والرقص، يقتصر أداؤها على النساء فقط، ويمكننا ملاحظة نفس التقسيم في استخدام الآلات الموسيقية: الربابة، العود آلات النفخ-الصرناي، الهبان... هي إمتياز ذكوري. تبقى الآلات الوحيدة المسموح بها للمرأة آلات الإيقاع: الطبل، المرواس، وخاصة الطار.

وهكذا توجب على الموسيقى، ولعدة عقود، بل لقرون، شغل هذه الوظيفة الاجتماعية الثقافية المُحددة بالجنس، ولكن هذا بدوره سيكون عرضة للأثر الحاسم للتحديث الجامح، التي ولَدَته حقبة البترول. فعدد من الأنشطة الإقتصادية، وحتى الاجتماعية قد اختفت، ففقدت الأساليب الشعرية الموسيقية المرتبطة بها أسباب وجودها، والمجالات الحصرية جنسياً بدأت في التقلص، كغناء السامري، وحتى العرضة - أصلها غناء حربي - التي بالإمكان أداؤها من قبل النساء أيضاً... وخاصة إنشاء معاهد الموسيقى التي أتاحت للفتيات تعلم نفس الآلات الموسيقية كشركائهم الذكور.

بقي تقسيم يخصص للنساء فسحة محددة جداً، ولكن النساء كما الرجال أعطوا التقاليد الموسيقية دوراً أساسياً أكبر: الحفاظ على الهوية الثقافية المُهَدَدة من قبل غزو التكنولوجيا. وكما شركاؤهم كونوا دوراً - بيوت تقليدية ذات فناء -، حيث يجتمعن للغناء والرقص ويشاركن في الأعياد العامة لأداء «المالد، العياله (نوع من العرضه)، أغاني الزواج.. وغيرها».

إن التحولات الاجتماعية-الاقتصادية أنتجت تطوراً ثنائياً، والذي على النقيض، ساهم في الحفاظ على التقاليد الشعرية - الموسيقية النسائية حية: تكوين الفرق من الشاعرات-المغنيات، الراقصات والطبالات، وكلهن متخصصات في أداء الموسيقى التقليدية والحفاظ عليها. حتى أن المجموعات النسائية تُعد بالعشرات في بلدان الخليج العربي، أما المحصلة الأخرى للتحديث: الدور الذي لعبته وسائل الإعلام لدعم انتشار أوسع للفلكلور الموسيقي النسائي، لاسيما عن طريق التلفزيون، حيث تُقَدم أفضل الفرق النسائية وباستمرار عروضها.

إن هذا البث على الموجات الإذاعية أو التسجيلات يحجب جزءا من الغناء الشعبي: الحركة والتراتبية، وهذه الأخيرة مهمة خاصة في الغناء النسائي، حيث يبرز الطابع الجماعي والتراتبي: فلكل فرقة رئيستها (عداده)، شاعرة أو حافظة للشعر، تشتهر بمعرفتها العميقة لمجموعات من الأعمال الشعرية - الموسيقية الشفهية، والتي ورثتها عن من هم أقدم منها. وهكذا فالمهام في الفرقة موزعة، بين عازفات منفردات، الجوقة الرئيسية، الجوقة المساعدة، الضاربات على الطار وعلى الطبل، وأخيراً الراقصات اللواتي تم اختيارهن من الفرقة، أو قادمات من خارجها. والفرقة بتشكيلها هذا تتخذ وضعين أثناء الغناء: الجلوس أو الوقوف، وذلك حسب الأنواع المُغناة، أو المناسبات. الجوقتان تتقابلان وجهاً لوجه، ولكنهما متباعدتان بحيث تتركان مساحة للراقصات، أو لقارع الطبل إذا كان رجلاً (تطوير يلقى قبولاً في الفرق النسائية الأكثر حداثةً). أما الغناء فهو أساساً تجاوبي، يتوزع كما يلي: تبدأ رئيسة الجوقة الغناء، تتبعها الجوقة الأولى، تردد الجوقة الثانية حالاً البيت الأول على غرار اللازمة: إنهن المرددات. وعلى امتداد الأداء، تكتفي الجوقة الثانية بترديد الموتيف الأول، الشعري - النغمي (رده)، أو تغير (الرده) حسب إرادة الرئيسة، أو النوع المُختار، لإتمام الغناء بالبيت الثاني لرئيسة الجوقة، كما في (البداوي).

وترتبط الأنواع الموسيقية التي تؤديها المجموعات النسائية بمناسبات محددة بدقة: استقبال غواصي اللؤلؤ (القفال). الزواج والأغاني المختلفة، على إيقاع الطبول، وتنتمي إلى الدورة الشاملة ذات الأصول البدوية: السامري.

وهناك ضمن السامري أنواع مختلفة تُسمى «عاشوري، خماري، بداوي، لعبوني أو دق الحب» تشكل ذخيرة تراثية، تغنى أحياناً من قبل الفرق الرجالية، ولكن بشكل منفصل. هذه التسميات المختلفة، الحديثة نسبياً، تُنسب إلى مغني السامري محمد بن لعبون (1790 - 1830). وهو شاعر ومؤلف موسيقي من نجد (المملكة العربية السعودية)، لقد أتقن بن لعبون فن السامري، الذي يُغنى منذ أزمان غابرة، في جميع أنحاء شبه الجزيرة العربية، ليخلق تنويعات ستأسر الشعراء والمغنين والمغنيات، خاصة في منطقة الخليج العربي. هذه الأنواع المنحدرة من السامري، تتميز بشكل خاص بالبنى العروضية، النغمية والإيقاعية المنوعة، مع سيادة النمط التجاوبي الجماعي، حتى أنها تحمل اسم المؤلف: اللعبونيات (جمع لعبوني).

وبعيداً عن هذا التطور، لطالما ارتبط الغناء التقليدي للنساء ومنذ زمن بعيد، بأنواع مُحَددة تتعلق بالوظائف الاجتماعية في الحياة اليومية. وهذه حال الأنواع الثلاثة الرئيسية الخاصة حصرياً بالغناء الجماعي النسائي: «المراداه» غناء الفتيات اليافعات، «الدزه» غناء الزواج، «القفال» غناء جماعي بحري لعودة غواصي اللؤلؤ.

وللعنصر النسائي حضور حتى في الأغاني الحربية مثل «العيالـه» التي تبرز خاصة في الإمارات العربية المتحدة: يكون موضع الفتيات الراقصات بملابسهن البهيجة بين الجوقتين، تنشرن شعورهن الطويلة، وتتراقصن على إيقاع الطبول: ويُسمونهن «النعاشات»، ويمكننا أن نجد في هذا الرقص بقايا عادات لعرب شبه الجزيرة العربية في حقبة ما قبل الإسلام، عندما كانت النساء ترافقن المحاربين بالغناء والرقص، لتشجيعهم على مواجهة العدو.

التسجيلات:

- **أغاني البحر:**

1. توب توب يابحر:

- تم التسجيل في البحرين، عام 1975
- غناء القفال، أداء عائشة إدريس وفرقتها

« توب توب يا بحر

يبهم يبهم...»

غناء «القفال» تجاوبي وبإيقاع ثنائي، وهو يتضمن أحياناً كما في هذه الأغنية، إضافة إلى التصفيق مصاحبة الطبل بتأخير النبر، إنه المثال الأكثر نموذجية للعنات المصوبة ضد ضراوة البحر، أوجشع وقساوة «النوخذه» مالك السفينه، يتناوب الوصف المدهش للآلام التي يعانيها كادحو البحر هؤلاء، ولمصيرهم المأساوي، مع غناء بهيج، احتفالاً بعودتهم كرجوع ربيع جديد.

البنية العروضية هنا تحتفظ بالشكل التقليدي للشعر، وتتكون غالباً من ثلاثة أبيات بقافية مماثله، والأبيات هنا قابلة للتبادل فيما بينها، لأن كل واحد منها يشكل وحدة مستقلة، مما يُتيح المجال لبضعة تنويعات، حسب المؤدي المنفرد - رئيسة الجوقة -، ومن الأولى هنا، أن نقدم ترجمة للصيغة الشائعة:

توب توب يا بحر

توب توب يا بحر

توب توب يا بحر

يبهم يبهم خاطفين بجيبهم

ما تخاف من الله نوخذه

عمى في عينك نوخذه

لا تصلب عليهم * يا نوخذاهم * لا تصلب عليهم

غصب عليهم * ترى البحر بارد * غصب عليهم

قطع ايديهم * ترى احبال الغوص * قطع ايديهم

يا ليتني دهينه وادهن ايديهم

ويالليتني خيمه واخيم عليهم

ماتخاف من الله يابحر

ماتخاف من الله يا بحر

توب توب يا بحر

يالله بريح زلزلات تلوثهم على الحلات

حطينا الحنا وبار نشكيك عند الجبار

2. ورق ورق:

- تم تسجيلها في البحرين، عامي 1969 - 1970

غناء «القفال»

- أداء مجموعة طالبات في الهواء الطلق، أثناء أحد الأعياد

ورق ورق

واللوز غطاه الورق

عند وصول النساء، وخاصة الفتيات، في أجمل حللهن إلى الشاطىء، يطلقن العنان لفرحتهن، احتفالاً بالربيع وبشجاعة المحاربين من العائلة الكبيرة للغواصين.

هنا أيضاً نقدم ترجمة للصيغة التقليدية:

سيوفنا ترطخ دم

وشعورنا تنضح عرق

الإيقاع هنا على ثمانية وحدات زمنية، مع تصفيق وبمصاحبة ضربات الطبل المؤخرة النبر، وتعزز الزغاريد العالية للفتيات الطابع الشعبي للاحتفالية.

- **أغاني الزواج :**

إن دورة غناء الزواج تماثل غناء «القفال» من حيث أهميتها، وذلك لتعدد أنواع أغنياتها وإيقاعاتها ورقصاتها. وتقع جميعها تحت مسمى «أفراح» أي أغاني الفرح أو الزواج. ولغزارة إنتاج هذا المجال، فقد كان من غير الممكن، سوى إعطاء بعض من أمثلة النماذج الاحتفالية من هذه الدورة.

«المراداة» هي غناء ورقص، تؤديه الفتيات الشابات، المرشحات للزواج، ويتكون جمهور مشاهديه من النساء، قريبات أزواج المستقبل المحتملين، إنه إذا ما أردنا المقارنة، النسخة العربية الإسلامية من «الحفل الراقص للمبتدئات»، ثم الأغاني المندرجة تحت المسمى

العـام « فن »، التي تحيي سـهرات ليـالي الـزواج، وأدناها ثلاثة أيـام، أسـبوع حالياً، أمـا في المـاضي فكانت تصل إلى شـهر، وأغـاني الـزواج تنحـدر مـن النوع الشـعري- الموسـيقي «السـامري»: عاشـوري، خماري، عـربي، دان دان، واتريمبـو، دزه، وتختلـف إحداها عن الأخرى أساسـاً بإيقاعاتهـا، وبالرقـص الذي قـد يصاحبها.

3. المراداه الأولى:

- تم التسجيل في البحرين عام 1975
- المؤديات: عائشة ادريس وفرقتها

« أول بدينا بالنبي خير الأبرار »

تـؤدى عامة في العيديـن، عيد الفطر بعد نهاية شـهر رمضـان، وعيد الأضـحى، «المـراداه» غنـاء جماعي على شـكل تجاوبي. أمـا الإيقـاع فهو بنسـق ثنـائي، وفي بعض الأحيان يتم وسـمه بضـرب الأرجـل بالأرض، إنـه غناء تـرددي في جوهره.

4. المراداه الثانية:

- تم التسجيل في البحرين عام 1978
- أداء صالحة سالم وفرقتها

على خلاف «المـراداه» الأولى، تتضمـن الثانية إيقاعاً بنسـق ثلاثي، يتسـم بالتصفيق، ونلاحظ بـأن هذا الغناء الخـاص بالفتيـات اليافعات، يـؤدى هنـا برفقة صوت منفرد لامرأة كبيرة سـناً.

5. غناء استقبال (1):

تم التسجيل في البحرين، عام 1978

أداء صالحة سالم وفرقتها

هذا الغناء هو من تقاليد اسـتقبال المدعوين للعرس، ويمجد أفراح الزواج، والصفات السـامية للعروسـة. أما الإيقـاع فهـو ذو سـتة وحـدات زمنية، يسـمها تصفيق متزامـن، وتـردد الجوقـة كل بيت شـعري بعـد الصوت المنفرد للمغنية.

6. غناء استقبال (2):

- تم التسجيل في البحرين عام 1978

«يعوي عوا الذيب ها النوخذه»

إيقـاع ذو خاصيـة فريدة، يتكـون من سـتة وحدات زمنيـة، تتبعهـا تسـعة، تمتد الأخـيرة إلى نقطـة إطالة، حيـث يمكـن أن تُضاف إليهـا انطلاقـة جديدة.

7. عاشوري (1):

- تم التسجيل في البحرين، عام 1972
- المؤديات: سلطانه وفرقتها.

«هب الهوى يانه»

تسـتهل الأغنيـة بإيقاعـات الطبـول، والمقاطـع الاحتفاليـة « ياليل ياليـل يا ليلاه «، مـع جواب الجوقة «ليـل ياليـلاه»، وتسـتمر الأغنيـة على إيقـاع الطبول شـبه المؤخر للنبر، وتصفيق على الوحـدة الزمنية القوية وتقطع الغنـاء زغـردات متفرقة.

8. عاشوري (2):

- تم التسجيل في البحرين، عام 1975
- أداء: سلطانه وفرقتها

يرافق هـذ «العاشـوري» الطبـل والطار، بأسـلوب أكـثر زخرفـةً، كما تزيـد كثـيراً سـرعة أدائـه «التمبو» على «العاشـوري» السـابق، وهذه المرة، مـع إيقاع ثنائي النسـق، أمـا التصفيـق فأكـثر تعقيـداً، ويتعاكس بين الجوقتين.

9. خماري:

- تم التسجيل في البحرين، عام 1975
- أداء: عائشة إدريس وفرقتها

تتنـاوب الجوقة الغنـاء مع الصوت المنفـرد للمغنية بترديد اللازمـة، تقطعها زغاريـد قليلة جـداً، أما الإيقاع فهو على وحدتين زمنيتين بنسـق ثلاثي (6/8)، تسـمه إيقاعات الطبـل والطارات.

10. عربي:

- تم التسجيل في البحرين، عام 1975

أداء: عائشة إدريس وفرقتها

الإيقاع على ثماني وحدات زمنية، مع ذات النقرات على الطبول كما في «الخماري» السابق، كما نجد هنا أيضاً الزغاريد المتفرقة.

11. دان – دان (1):

تم التسجيل في صحار «الباطنة» – عُمان، عام 1990

فرقة خليفة بن حارب المعمري

- المغنية بالصوت المنفرد: فاطمة بنت محمد سعيد الكحالي.
- الطبالون: راشد بن عبيد البريكي، جمعة سعيد بن علي القرطبي، عبدالله بن فاضل، قرطبي بن زايد البريدي.

دان وا دان دانا

دان وا دان داني

لا تلوموا المولـه

قولوا الله يعينه

بغناء الحُب هذا، الذي يؤدى خاصة في الأعراس، نستكشف في عُمان هذا النوع الشعري – الموسيقي وهو يستعيد صيغة من المحاكاة الصوتية، ذات الشهرة الشعبية في موسيقى جنوب شبه الجزيرة العربية، خاصة في صحار (الباطنة)، وفي إقليم مسقط: دان وا دان أو دانا دانا: الدانه هو اسم أكبر وأجمل لؤلؤة، ومجازاً هي المرأة الجميلة، كما يعني دان دان أيضاً الطبل الطويل الشكل.

يتميز الأسلوب الكورالي هنا، كما في الأمثلة السابقة بتناوب الصوت المنفرد مع صوت الجوقة، التي تردد اللازمة. ويتألف النص الشعري من دوبيت (رباعية) بقافية، حيث تتخلله وعلى امتداده اللوازم التي يرددها بدون كلل الصوت المنفرد والجوقة. اما الإيقاع فهو ذو نسق ثلاثي سريع جداً، يوقَع على ضربات الطبول الإسطوانية الشكل «الرحماني» الطبل الطويل، والطبل «القصير»، والدَف، و«الصحن» الصاجات.

12. دان دان (2):

- تم التسجيل في صحار «الباطنة»، عُمان، عام 1990
- فرقة خليفة بن حارب المعمري.
- المغنية بالصوت المنفرد: زوينه بنت علي بن سعيد الكحالي.
- الطبالون: راشد بن عبيد البريكي، جمعة سعيد بن علي القرطبي، عبدالله بن فاضل، قرطبي بن زايد البريدي.

يودان دان الدان أو دان يودانه

على السالمين يا الله

نفس نوع أغاني الحُب ولكنها مقارنةً بالأمثلة الأخرى، من أغاني الخليج العربي، تذهل كما سابقتها، بخفتها. حيث نلاحظ تنويعات المقاطع وا، يا، يو.. التي تصاحب الكلمات السحرية دان، دانا، داني، أما النص الشعري فمُصاغ على نفس بنية المثل السابق. وقرع الصاجات يلتصق نوتة معاكسة على إيقاع ثلاثي النسق، الذي توَقِعه نفس الطبول.

13. وا تريمبو:

- تم التسجيل في المحرق – البحرين، عام 1975

وا تريمبو وا تريمبو وا ريومي

ولا ني طير لا صفق بلجناحي

«وا تريمبو وا تريمبو» (تعبير أفريقي) يأتي كلازمة بعد كل شطر من البيت الشعري، تُغنى البداية بأصوات المغنين فقط، على إيقاع ثلاثي النسق بطيء، ثم تتبعه حركة ثنائية النسق أكثر سرعة، يصاحبها التصفيق. ثم تختفي لازمة «وا تريمبو» لتحل مكانها مقاطع احتفالية

« قـولي، يـا ليله »، والـتي تُسـتخدم بدورها كلازمة، ثم تبدأ الحركـة الثالثة بدخول صوت الطـار، ووصول إيقاع متعدد، ثلاثـة مقابل اثنـين (إيقاع طبول ثلاثي النسـق، وغنـاء ثنائي النسـق) إن هـذا يتعلق في الواقع بـدورة من الحركات الإيقاعيـة والعروضية المتتالية.

14. دزه:

- تم التسجيل في البحرين، عام 1975
- أداء: سلطانه وفرقتها

الدزه (التقديم)، وتسـمى أيضـاً الزفه، وهـي الغناء الذي ينهـي المرحلة الأخيرة من مراسـم الـزواج، وتهدف إلى مرافقـة العروسـة، لإدخالهـا إلى بيت زوجهـا. تُقدم إيقاعـات (الطار والطبل) الغناء الذي يُسـتَهَل بابتهالات دينيـة، وتعبير يردد منادياً بعودة أفـراح العرس:

يا ناس صلوا على

على من درز عوده

محمد المصطفى

ويا صاحب الجودي

ثم يـأتي مديح مؤثر للعـروس، والدعاء لها بالسـعادة. أما إيقاع الطبول فهو ثلاثي النسـق عند البداية، يتسـارع بينما تحافـظ جوقة المغنيات على «تمبـو» البداية، وهذا يُرجِعُ جـو الثلاثة مقابل اثنين، والذي سـبق الإحسـاس بـه في أغنية «واتريمبـو». بعد هذا التأرجح بين انقسـام الأنسـاق إلى ثـلاثي وثنـائي للوحـدات الزمنيـة، تنتهـي المقطوعـة بطريقـة حاسـمة ثنائية النسـق. ثـم يدخل موضـوع جديد مع تغـير الإيقاع الأصلـي، ممجداً عظمة البحرين، وبخاصـة البحرية.

15. هَدهِده (أغنية تنويم الطفل):

- تم التسجيل في الكويت، عام 1968

في هذا المثال القديم لهَدْهَدَةِ الطفل، يتخذ الأسـلوب الصوتي شـكل الأنشـودة الرتيبة، بإيقاع حر، خالٍ من أية مرافقة لآلات موسـيقية، ونجـد هذا النوع مـن الهدهدة في كل المحيـط العـربي. وتقـدم الهدهـدة مَـدَةً في النغم، تُحدِثُ رجفة في اللسـان، وهذا الغناء يُنـاوب بين المحاكاة الصوتية مثـل: «لو لو لا» والنص الشـعري: «نـام نام، يا عيني / نومـة الهنية».

16. ترتيل:

- تم التسجيل في صنعاء، اليمن، عام 1973
- مجموعة فتيات صغيرات في المدرسة القرآنية

يُحَفِظ مديـر المدرسـة، وبطريقة جماعية، بأسـلوب التكـرار، الفتيـات سـوراً قرآنيـة، ومنهـا هنـا «سـورة الإخـلاص»، الـتي تنـادي بأبهةٍ بمبـدأ وحدانيـة الله.

17. محاوره:

- تم التسجيل في القلعة، إقليم المحويت، اليمن، عام 1973
- ثنـائي فتيـات صغـار، بمصاحبـة طبـل وصاجات «صحـن».

في منتصـف الطريق بين صنعـاء وتهامة اليمن، يضم إقليم المحويت في قـراه الزراعية، شـعباً مختلط الأعراق، لذلـك نجد في هذه الموسـيقى عـدداً من خصائص شـرق أفريقيـا، وبتحديـد أكثر مـن الموسـيقى الأثيوبيـة، وأما التقنيـة الصوتيـة فخاصة بهـذا الإقليـم، القريب جداً مـن البحر الأحمر، فهـي متباينة أيضاً، مـن حيث نمطها الغريـب الناقـص، عـن الموسـيقى العربيـة، ويجـب ملاحظة شـكل الحوار، حيث تتنـاوب مقاطع للمغنيات مـع تجـاوب إيقاعـي «للصحـن» الصاجـات، ومرافقة خفية مسـتمرة للطبل.

18. طحن الحَبْ:

- تم التسجيل في الحويه، تهامة، اليمن، عام 1973

فتاة صغيرة تطحن الحَب

بحق الله، خاف الله

بيني وبينك هادي الله

تحضير الخبز يسبقه طحن الحَب، والطحن مهمة مضنية أُسندت هنا لفتاة صغيرة السن، حركات دوران الرحى يضبطها إيقاع الأغنية، كما يساعد الفتاة الصغيرة في التغلب على التعب الذي يكشفه لهاثها. ويعبر انشادها الرتيب لآيات ذات استيحاء ديني، بلهجة إقليمية معربة، عن التسليم بقدرها. وبعد وقفة قصيرة، تنشد الفتاة الصغيرة مقاطع متتابعة مرتبطة بحركات الطحن، وهي مقاطع على ما يبدو تتكون من صيغ أفريقية من التعويذ.

19. دق الحَبْ:

- تم التسجيل في البحرين، عام 1978
- أداء: شمه محمود وفرقتها

كان في الماضي غناء عمل، يكتسب «دق الحب» أهمية خاصة لكونه يذكر بتقليد قديم مشترك، بين الرجال والنساء: طحن الحب، ويبرز هذا الغناء كطقس حقيقي، حيث أنه بعد الحصاد، تلتئم مجاميع العاملين والعاملات، على شكل مجموعات منفصلة عن بعضها في ساحات واسعة، لدرس الحب بضربات مدقات ثقيلة، على إيقاع الطبول. وقد تم الحفاظ على هذا التراث الموسيقي، وهو قطعاً قد فُصل عن العمل، الذي أصبح منسياً، ما عدا في الأرياف النائية. ويوجد هذا التراث الشعري - الموسيقي أيضاً، مع استخدام الرحى الحجرية، في جنوب العراق. تُقَدَم الأغنية بإيقاعات على الطبول، على نسق ثلاثي (6/8)، تبدأ بمقاطع طقسية: «يمه يا ليل يا ليلاه...»

مراجع الكتب:

- معجم الموسيقى - مجمع اللغة العربية - الطبعة الأولى 2000م
- تحليل الموسيقى - سيدرك ثورب ديفي - ترجمة سمحه الخولي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - الطبعة الثانية 2000 م
- تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي - هنري جورج فارمر - ترجمة جرجيس فتح الله المحامي - دار مكتبة الحياة - بيروت - بدون تاريخ نشر.

مراجع المواقع الإلكترونية:

- النغم والفن الأصيل:
- https://sites.google.com/site/georgefahem/zmn
- منتدى سماعي لإحياء التراث الموسيقي والحفاظ على موروث الطرب العربي الأصيل:
- (https://www.sama3y.net/forum/forumdisplay.php?f=190&order=desc&page=6)
- عالم المقامات:
- (http://www.maqamworld.com/ar/index.php)

المراجع الفرنسية:

- Grand Dictionaire Encyclopédique Larousse - Editions Larousse – Paris – France 1985
- Dictionnaire pratique et historique de la musique par Marie BOBILLIER, - en littérature Michel BRENET, - édité en 1926. (https://dictionnaire.metronimo.com/index.php?a=index&d=1)
- Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles 11 | 1998
- Miriam Rovsing Olsen: Jean Lambert: La médecine de l'âme. (https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1686)

الصور:

1. https://www.amar-foundation.org/simon-jargy/
2. https://www.exodustravels.com/insights/camping-bedouin-family
3. باقي الصور أرشيف الثقافة الشعبية.

ثقافة مادية

«العَطِيْف»:
في الثقافة الشعبية اليمنية 168

العمارة الواحية بالجنوب المغربي:
الخصائص والوظائف وسبل التنمية المستدامة 180

د. عبده منصور المحمودي - اليمن

«العَطِيْف»: في الثقافة الشعبية اليمنية

العطيف

مقدمة:

يحيلُ التداولُ الشفاهي، في الثقافةِ الشعبيةِ اليمنية، بـ(العَطِيْف)، على الفأسِ الذي تُقطعُ به أغصانُ الشجر؛ فهو: «أصغرُ الفؤوسِ وأحدُّها، يُتخذ لِقَطْعِ الأشجار الصغيرة، وفروعِ الأشجارِ الكبيرة في التشذيب والاحتطاب ونحوهما. ويُتخذ العَطِيْف سلاحًا أيضًا. وجمعُه: عِطْوَف على وزن فعْوَل صيغة الجمع اليمنية للأسماء التي على وزن فعيل»[1].

تتناولُ هذه الدراسةُ أحوال (العَطِيْف)، في التداول الشفاهي في اليمن، مع اهتمامٍ محوريٍّ بهذا المتداولِ، في المديريتين المتجاورتين: (ماوية / والحشأ)[2]، ووفقًا لأحوال (العَطِيْف)، والصورِ الصوتيةِ، التي وردتْ عليها مقولاتُ

التداولِ الشفاهي المُتَضَمِّنةُ مادتَهُ اللغويةَ واشتقاقاتِها، في هذا الحيّزِ الجغرافي، وما يجاوره من مناطقَ مشمولةٍ بنظامِ لغتهِ المحكية.

أمّا منهجية الدراسة، فإنها المنهجيةُ الوصفيةُ التحليلية. وقد جمع الباحثُ مادتَه، من المتداولِ الشفاهي المتصلِ بمظاهرِ الحياةِ الريفيةِ، في مجتمع الدراسة. كما استعان بما احتاج إليه من أدواتِ المنهج الوصفي: كالملاحظة، والسماع المباشر، إذ توافرتْ له -هذه الأدواتُ البحثية- من خلال إقامتهِ في منطقةٍ تقعُ في قلبِ الحيزِ الجغرافي لهذه الدراسة.

لقد توزّعتْ بُنْيَةُ الدراسةِ، على محاور متعددةٍ، بدءًا بالعلاقةِ الدلاليةِ بين اسمِ (العَطِيْف) ووظيفته، مع تطرُّقٍ إلى تفاصيل من هذه الوظيفة. مرورًا بصناعتهِ ومستلزماتِ جاهزيتهِ، وتعريجًا على مقولاتٍ شفاهيةٍ متداولةٍ وَرَدَ فيها. ثمّ على متداولاتٍ محكيةٍ وردتْ فيها اشتقاقاتٌ من المادةِ اللغويةِ التي تُعدّ جذرَ هذه التسمية. وانتهاءً بخاتمةٍ متضمنةٍ إيجازًا لأهمِّ ما وصلتْ إليهِ الدراسة من نتائج.

(العَطِيْف): الدلالة، والوظيفة:

1) علاقةُ اسم (العَطِيْف) بوظيفته:

لا تظهرُ علاقةٌ دلاليةٌ محكيةٌ مباشرةٌ، بين تسميةِ (العَطِيْف)، وبين وظيفته؛ كَوْنَ وظيفته هي قَطْعُ الشيء، بينما دلالةُ اسمه أكثرُ ارتباطًا بسياقاتِ المحكيةِ الدالةِ على عَطْفِ الشيء، وثنيه. أمّا العلاقةُ غيرُ المباشرةِ، فتظهر - بما لها من واقعيةٍ عمليةٍ - متشكّلةً من الخيوطِ الدلاليةِ، التي تربط اسم (العَطِيْف) بوظيفته، والتي تتضمّنها حالُ (العَطِيْف) الحركيةُ لحظةَ العملِ به؛ حيثُ تُوَجّهُ ضرباتُه المتواليةُ إلى فرعِ الشجرةِ المراد قطعُه، فيبدأ بفقدانِ استقامتهِ مع الضرباتِ الأولى، ثم يميلُ بمستوىً متناسبٍ مع مقدارِ الأثرِ الذي تتْرُكُهُ عليهِ كل ضربة، ويتزايدُ ميْلُهُ، حتى ينحني، إلى أن يصيرَ انحناؤه انعطافًا، حتى ينقطع عن أصلهِ في الشجرة، بآخرِ ضربةٍ من الضربات التالية.

ومن خلالِ إجراءٍ تأصيليٍّ، في المعجم الفصيح، لهذه العلاقةِ الدلاليةِ غيرِ المباشرة، يتَّضِحُ أنها عائدةٌ إلى الدلالةِ على حَمْلِ الشيء؛ إذ يُقال في الفصحى: «اعْتَطَفَ السيفَ والقَوْسَ: حَمَلَهُما»[3]، وفي هذا الإجراءِ التأصيلي، ما يمْتَدُّ به إلى واحدٍ من المظاهر السائدةِ في الحياة الاجتماعيةِ المتعلقةِ بـ (العَطِيْف)، هو مظهرُ (حمْلُ العَطِيْف)، في الحالِ التي يغْلِبُ أن يحْمِله الشخصُ على كتفه، في وضعيةٍ يكون حدُّهُ فيها مُتّجِهًا إلى الخلف، وعصاهُ إلى الأمام، على هيئةٍ تُمَكِّنُ صاحبَهُ مِنْ أن يقبض بكفِّه على الطرفِ السفلي من عصاه، طيلةَ تجوالهِ أو سيره. ومن هذا الطرفِ السفلي - باليد ذاتها - يُرْفَعُ (العَطِيْف) في مستهل استخدامه.

وكما تجلّتْ هذه العلاقةُ التأصيليةُ لصورةٍ محكيةٍ في الفصحى، من خلال مظاهرِ الحياةِ الاجتماعيةِ المرتبطةِ بوظيفةِ (العَطِيْف) الرئيسةِ، وما أفضتْ إليه من تشكيلٍ لخصائصِ دلالتهِ في معجمِ المحكية، فإنها تتجلّى - مِنْ جهةٍ أخرى - في وظيفةِ (العَطِيْف) الثانويةِ، المتمثلةِ في اتّخاذه سلاحًا، بما في ذلك من حضورٍ لآصرةِ العلاقةِ الدلاليةِ بين هذه الوظيفة، وبين التأصيلِ الفصيحِ المُسْتَمَدِّ من: (حمْل السيف أو القوس).

2) وظيفةُ (العَطِيْف):

لقد كان لوظيفةِ (العطيف) - الرئيسةِ والثانويةِ - دورٌ فاعلٌ، في تسْمِيَتِهِ بهذه التسمية. وهو ما يقتضي التَّطَرُّقَ إلى ماهيةِ هاتين الوظيفتين، فالأولى منهما مُطردةٌ في العمل بـ (العطيف) على قطْعِ الأغصانِ، من شجرةِ السدر الخضراء غذاءً للأغنام؛ فيُلازم - بذلك - الرعاةَ ذكورًا وإناثًا، ويغلب أن يكون الرجلُ هو مَنْ يتولّى العملَ به؛ كونهُ قادرًا على إنجازِ هذا العملِ بما فيهِ من مشقةٍ، إذ لا مناصَ من الصعودِ

إلى منتصفِ شجرةِ السدرِ وأجزائها العليا، للظفرِ بكومةٍ خضراءَ، مِن الأغصان الشائكة. أمّا المرأةُ فقلّما تضطلعُ بهذا العمل، لكنها - في كل الأحوال - لا تتخلّى عن (العَطِيْف)؛ فهي تستخدمهُ في تَجْزِئةِ الكُتَلِ الشوكيّة للأغصانِ المتساقطةِ من أعلى شجرةِ السدرِ، حيث يكونُ هناك الرجل - غالبًا ما يكون واحدًا من أقاربها - منهمكًا في العملِ بـ(بِعَطِيفه) على قطع الفروع، وإسقاطِها إلى ساحةِ الرعي، في محيط الشجرة.

وفي اتجاهٍ آخر - مُتَفَرِّعٍ من هذه الوظيفة الرئيسة - يأتي استخدامُ (العَطِيْف) في قطْعِ الحطبِ ذي الأغصانِ الرفيعة، غالبًا ما يكون الرجل - أيضًا - هو القائم بذلك، كما أن ذلك ممّا تتولّاهُ المرأةُ، لكن في حالاتٍ محدودةٍ، مثلُها كمثلِ حالاتِ عملها في قطع الأغصانِ من شجرة السدر.

أمّا وظيفةُ (العَطِيْف) الثانوية، فكامنةٌ في توظيفهِ سلاحًا لصاحبه، ويتضحُ أنّ وظيفته - هذه - مرتبطةٌ بِمَنْ يَسْتَخْدِمُهُ في وظيفتهِ الرئيسة - قطْع أغصان السدر - فالرعاةُ هم مَنْ يَتَّسِقُ معهم التّسَلُّح به، وبوضعيتهِ تلك التي يكون فيها على أكتافهم، بما تمنحُهُ لديهم مِن المكانةِ ذاتها، التي يحظى بها أيُّ نوعٍ آخر من السلاحِ لدى صاحبه، مِنْ حيث: الثقةُ فيه، والاعتدادُ به، والاعتمادُ عليه. أمّا الشخصُ الذي لا علاقةَ له باستخداماتِ (العطيف) في وظيفته الرئيسة تلك، فنادرًا ما يتَسَلَّحُ بـ (العطيف)، وفي حالاتٍ استثنائيةٍ محكومةٍ بسياقها الآني؛ فأمامَهُ إمكانيةُ التّسلُّح بأسلحةٍ أخرى مُتَّسِقةٍ مع حاله، يأتي في مقدمتها الخنجرُ اليمني (الجَنْبِيَة)[4].

يحظى (العَطِيْف) باهتمامٍ وعنايةٍ عند مستخدميه؛ إذ يحرصون على سلامتهِ من الأثلام، فيتعهّدونه مِن حينٍ إلى آخر بتجديدِ حدِّه. كما أن خِفَّةَ وزنهِ واحدةٌ من أبرز صفاته؛ إذ يستطيعُ الشخصُ استخدامَهُ بيدٍ واحدة، وقد تجانستْ هذه الصفةُ، مع مكانتهِ وحُظْوَتِهِ عند صاحبه، في وَظِيْفَتَيْه: الرئيسة، والثانوية.

حدادةُ (العَطِيْف)، ومستلزماتُ جاهزيتهِ وصلاحيته:

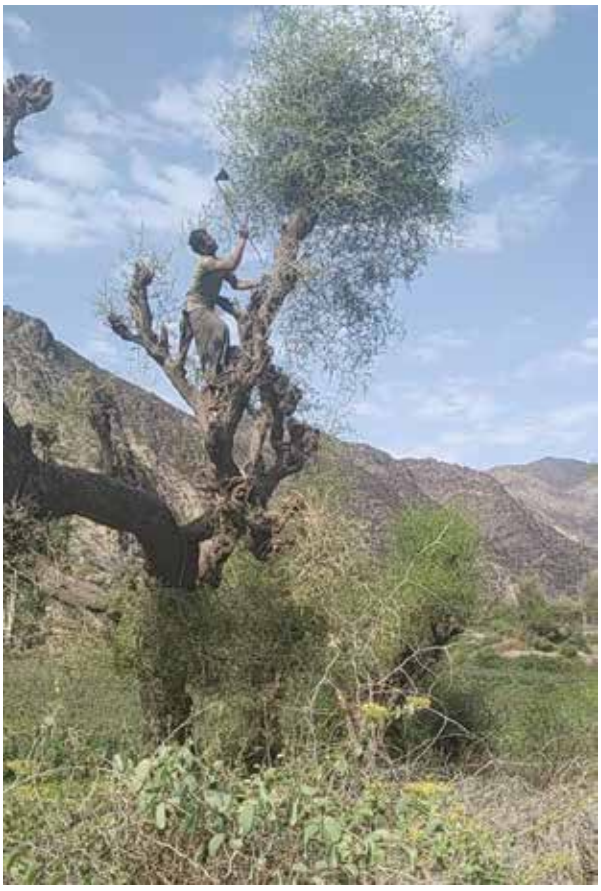
1) حِدادَةُ (العَطِيْف):

تُمَثِّلُ حدادةُ «العِطْوَف»، واحدةً من أهمّ الحرفِ التقليديةِ في اليمن، التي لم ينلْ منها الزمنُ، ولا طفراتُ التقدم والحداثة؛ لارتباطها بخصائصِ البيئةِ اليمنيةِ الريفيّةِ القائمةِ - بشكلٍ رئيسٍ - على الزراعةِ والرعي.

يُصْنَعُ (العَطِيْف) من قطعةٍ حديديةٍ، على يدِ حدَّادٍ ماهرٍ، يضعُها على النارِ المُعَدّةِ لهذا الأمر، حتى تبدأ في فقدانِ صلابتِها وتلينُ نسبيًّا، حيث تكون قد احْمرّتْ من شدّة الحرارة، حينها يقومُ شخصان بالضربِ عليها بِزُبْرَتَيْ حديدٍ، وبتناوبٍ متسارعٍ فيما بينهما، حتى يَتَشَكَّل منها ما يُشْبِهُ مثلثًا صغيرًا غيرَ متساوي الأضلاع، ينتهي ضلعُهُ الأسفلُ بحَدٍّ رفيعٍ، وتستوي على رأسهِ حَلَقةٌ حديديةٌ سميكة، تَصْطَلِح عليها المحكيةُ اليمنيةُ بـ(الصُّمَة)، فـ«الصُّمة - بضم ففتح خفيف آخره علامةُ تأنيث . هي: الحلقة الحديدية التي تُثَبَّتُ فيها الذراعُ الخشبيةُ للمعول، [والفأس] . والصُّمَة كلمةٌ ثنائيةٌ لأن الضمة والفتحة على حرفيها الأصليين خفيفتان، أما التاء المربوطة فعلامة تأنيث، فهي مثل: حُمَة وضُبَة.. إلخ ولا بدّ من تقديرِ حرفٍ ثالثٍ لها محذوفٍ من آخرها، وقد قدّرتُهُ[5] واوًا لمكانِ الضمة في أوله»[6].

2) (تَعْلِيْجُ العَطِيف):

تصْطلحُ المحكيةُ اليمنيةُ، على العصا التي يتم تثبيتُها في حلقةِ (العَطِيْف) الحديدية، بـ (العَلْجْ)، وعلى مصطلحِ عمليةِ تثبيتها بـ (التَعْلِيْج)؛ فالعَلْجُ «هو: اليد أو الذراعُ الخشبيةُ لأية أداةٍ من الأدواتِ الحديديةِ كالمِعول والفأسِ والمجرفةِ والزبرة، والمطرقةِ ونحوها. وَجَمْعُ العَلج: عُلوج. ومنهُ أفعال، فيقال: عَلَّج فلانٌ المعول يُعلِّجه، إذا هو ثبّتَ فيه العَلج، فهو مُعَلِّج»[7].



العطيف قطع أغصان السدر

وعصا (العَطِيْف) ـ هذه ـ إلى استحسانِ أن تكون طويلةً نسبيًا، يُفضّلُ أن تكون من شجرةٍ خاصةٍ بهذا النوع من العصي؛ لما لها من مِيزاتٍ متناسبةٍ مع خصائص العملِ بـ (العطيف)، حيث يمرّ تجهيزُ العصا وتثبيتُها، بخطواتٍ عمليةٍ متتابعةٍ، بدءًا بقطع الغصنِ وتشذيبهِ على هيئة عصا، ثم تمريرُ هذه العصا في نارٍ مشتعلةٍ، تمريرًا محسوبًا، وبما لا يؤدي إلى اشتعالها. ثم تُتركُ أيّامًا، بعدها يأتي نَزْعُ لحاها، ومِنْ ثمّ تثبيتُها في تلك الحلقةِ الحديدية، مِنْ طرفِها الذي كان يربطُها بأصلِها في الشجرة؛ فهو الأكثرُ سماكةً من طرفِها الآخرِ المتناسبِ مع أن يكون مقبضًا ليدِ صاحبه. وفي عمليةِ التثبيتِ – هذه – لابدّ مِنْ دَقِّ بضعةِ مسامير صغيرة مِن الأعلى، ما بين رأس العصا والحلقة الحديدية؛ ليكتملَ إعدادُ (العَطِيْف) وإدخالُهُ طَوْرَ الجاهزيةِ للعمل.

3) (فَتْق العَطِيْف):

إنّ محافظةَ (العَطِيْف) على صلاحيتهِ وجاهزيتهِ مرتبطةٌ بالحفاظِ على سلامةِ حدِّهِ من الأثلام، الناتجةِ عن أحوالِ استخدامه، سيما تلك الأحوال التي تترتبُ عليها أضرارٌ وأثلامٌ مباشرةٌ، والتي عادةً ما تكونُ نتيجةً للضربِ بحدّهِ فروعًا قاسيةً أو جذوعًا يابسةً متقادمةً، أو أن يقع الضربُ به على حجرٍ بشكلٍ مفاجئٍ أو عبثي.

وتُحَدِّدُ الأثلامُ ومستوياتُها الطريقةَ المناسبةَ لإصلاحها؛ ففي حالِ كانت الأثلامُ صغيرةً، فإنّ الطريقةَ المناسبةَ لإصلاحِها هي الطريقةُ العادية، والتي يقوم فيها الشخصُ نفسه بتجديدِ حدِّ (عَطِيْفه)، إمّا باستخدامِ أداة (المَبْرِد) الخاصةِ بذلك[8]، وإمّا باستخدامِ حجرٍ أملس يؤدي الغايةَ ذاتها، وإنْ في مستوىً أدنى من استخدام (المبرد). والتعبيرُ الاصطلاحي، في المحكيةِ اليمنية، عن هذه الطريقةِ البسيطةِ، يتَضَمّنَهُ القولُ عن الشخصِ القائم بها: «يِطَلِّعْ عطيْفُهْ»[9]، بما في الفعلِ (يِطَلِّعْ) مِنْ دلالةٍ على تصعيدِ الشيء من مكانهِ إلى مكانٍ أعلى، حيثُ يتم إصلاحُ الأثلامِ بإعادةِ المتبقّي والمستطاعِ مِنْ شذراتها إلى ما كانتْ عليهِ قبل الثّلم، فيستوي بذلك حدُّ العطيفِ استواءً يقتربُ فيه من مستوى حِدَّتِهِ المفقودة.

أمّا في حالِ كانت الأثلامُ كبيرةً، ومستواها بالغًا في التأثيرِ على صلاحيةِ (العَطِيْف)، فإنّ الطريقةَ الثانيةَ هي الأنسب، والتي يتولّى فيها الحَدَّادُ تجديدَ الحدِّ المُثَلَّم. وقد اصْطَلَحَتْ المحكيةُ اليمنيةُ على هذه الطريقةِ، بعمليةِ (الفَتْق)، وهي عمليةٌ مرتبطةٌ بالأسلحةِ الحادّةِ والأدواتِ الحديدية؛ سواءٌ بِطَرْقِها أو تجديدِ حدِّها بالطَّرْقِ عند الحَدّاد، «يُقال: فَتَقَ فلان السيف أو الخنجر أو الفأس عند الحداد يفتقه فَتْقًا فهو مَفْتُوق، أي: حدَّهُ وأرهفه بالطَّرق»[10].

ومع أنّ مادةَ (الفتق) ـ هذه ـ مستمدّةٌ من الفصحى، إلّا أنْ معناها في المحكيةِ مختلف؛ فقد ورد

في المعجم الفصيح: «فَتَقَ الشيءَ ـ فَتْقًا: شَقَّهُ. وفي التنزيل العزيز: «أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّماواتِ وَالْأَرْضَ كانَتا رَتْقاً فَفَتَقْناهُما وَجَعَلْنا مِنَ الْماءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ»[11]، ويقال فَتَق الثوبَ فصل نَسيجه أو خياطته»[12]. والمُلاحَظُ في هذه المفارقةِ بين المحكية والفصحى أنّ عمليةَ (الفتق) في المحكيةِ تسبقُ وظيفةَ الموصوفِ بها في الفصحى، حيثُ يُحيلُ في المحكيةِ على إعدادِ آلةِ الشقِّ والفتقِ، من خلالِ تجديدِ حدّها؛ لاستخدامها في عمليةِ فَتْقِ شيءٍ أو شَقِّه، وعمليةُ فَتْقِ الشيءِ هي الدلالةُ الجوهريةُ لهذه المادةِ في المعجم الفصيح.

وفي سياقِ الدلالةِ المحكيةِ لمادة (الفتق)، يأتي التداولُ الشفاهي لمقولة: «يَفْتُقْ الرِّيْقْ»؛ للإحالةِ بها على الطعامِ البسيطِ، الذي يتناولُه الشخصُ قبل وجبةِ الإفطارِ الرئيسة.

كما يأتي منها وصفُ التداولِ الشفاهي (مَفْتوق)؛ للإحالةِ به على صفةٍ في لسانِ مُتحدِّثٍ ما، هي صفةُ الطلاقةِ والانسيابِ الكلامي دون عثرات، فيقالُ عنه: «فلانْ مَعُهْ لسانْ مفتوقْ»؛ للدلالةِ على مهارتِهِ في الكلام، والتعبيرِ عمّا يريد، بطريقةٍ لا يجدُ فيها المتلقي ما يُعَكِّرُ عليه سلاسةَ استيعابِه لمقاصدِ المُتَحَدِّث؛ حيث ترِدُ هذه الجملةُ، في مقامٍ يحظى فيه الشخصُ الموصوفُ باحترامٍ اجتماعي. أمّا حينما تَرِد في مقامٍ ليس فيهِ تقديرٌ ولا مكانةٌ اجتماعيةٌ للموصوفِ، فإنّها تُحيلُ على صفةِ الثرثرةِ في شخصيّته.

(العَطِيْف) في المتداول الشفاهي:

يتردّد (العَطِيْف) في عددٍ من المقولاتِ الشفاهيةِ الشعبيةِ المتداولةِ في اليمن – سيما في جغرافيةِ هذه الدراسة – حيثُ تنطوي هذه المقولاتُ على دلالاتٍ متعددةٍ، منها: التحذيرية، والتهديدية، والدلالةُ على موضوعٍ أو أداةٍ فاعلةٍ في مواجهةٍ قوية، والإحالةُ على استغناءِ الشيءِ بجاهزيتِهِ عن عواملِ تحقيقِها فيه.

1) «هِدْ بْسَيْفَكْ، وْلَا بْعَطِيْفَكْ»:

تعني هذه المقولةُ التحذيرية: إنّ تهديدَكَ بـ(سَيْفَك) أهونُ مِنْ تهديدِكَ بـ (عَطِيْفَك). وتظهرُ عليها خصائصُ المحكيةِ اليمنية؛ حيث اضطلعَ التركيبُ: (و+لا النافية)، بالدلالةِ على الموازنةِ بين أمرين، مع ترجيحِ أولويّةِ أحدهما على الآخر، وقد كان الترجيحُ في هذه المقولة ـ لأَوْلويّةِ التهديدِ بالسيفِ على التهديدِ بـ(العَطِيْف)، استئناسًا بأقلِّ نِسْبَةٍ من الضررِ المترتبِ على التهديدِ بهما. ومثلُ ذلك خصائصُ المحكيةِ الصوتية، التي ظهرتْ ثلاثٌ منها: الأولى تَسْكِيْنُ أواخر الكلمات، في: صوتِ (الدّال) من الفعل (هِدْ)، وصوتِ (الكاف) من: (بْسَيْفَكْ/بْعَطِيْفَكْ). والثانية تخفيفُ صوتِ (الدال) المُضَعَّفِ وتسكينُه، في فعل الأمرِ (هِدْ)، وفقًا للقاعدةِ المحكيةِ في صياغتِها لفعلِ الأمرِ من الثلاثي المُضَعَّف، عِوَضًا عن فكِّ تضعيفه في قواعد الفصحى. والثالثةُ الابتداءُ بساكن، على صوتِ حرفِ الجرِّ (الباء) من: (بْسَيْفَكْ/بْعَطِيْفَكْ)، خلافًا لقاعدةِ الفصحى التي لا تجيزُ ذلك.

يورد التداولُ الشفاهي ـ هذه المقولةَ ـ لغايةٍ تحذيريةٍ جادةٍ لشخصٍ ما، في مقامٍ يمازحُ فيه شخصًا آخر بـ(العطيف). ويبدو التفسيرُ السياقي والاجتماعي لترديدِ هذه المقولة أقربَ للاتكاء على خاصيةِ (العَطِيْف)، المتمثلةِ في ملازمتِهِ لحياةِ أصحابه؛ اتساقًا مع وظيفتِهِ الرئيسةِ فأسًا لِقطْعِ أغصانِ السدر، لا وظيفته الثانوية سلاحًا؛ إذ لا تتناسب وظيفتُهُ الرئيسةُ المنتصرةُ للحياةِ مع التهديدِ به، لا هزلًا ولا جدًّا.

أما السيف – وقد رجّحتْ المقولةُ التهديدَ به على التهديد بالعطيف – فإنه مرتبطٌ بسياق القتال، والتهديدُ به متسقٌ مع وظيفته البحتة – هذه – كسلاحٍ لصاحبه، كما أنه يختلف عن (العطيف) في مستوى الملازمةِ لصاحبه؛ فـ(العطيف) لا غِمْدَ له، وبذلك فإن المزاحَ أو التهديد به سيكون أكثرَ خطورةً وأثرًا على المستهدَف به، وهو ما لا ينطبق على السيف، إذ لم تعتدْ السياقاتُ الاجتماعية على إشهاره للمزاح؛

كونه سلاحًا لا يستَلُّهُ صاحبُه من غِمْدِه إلّا للمواجهةِ الجادة، قتالًا أو تدريبًا.

2) «شِقَعْ لكْ بعلج العطيف» / و«شِقَعْ لَكْ بالصمة»:

لقد كان التحذيرُ من التهديد بـ(العطيف)، في المقولةِ السابقةِ خاصًا بوضعيةٍ معينةٍ من وضعياته لحظةَ التهديد به، وهي الوضعيةُ التي يكون فيها حدّه باتجاه الشخص المُهَدَّد. أما في غير هذه الوضعية، فهناك مساحةٌ ممكنةٌ للتهديد به، ضمن مقاماتِ الكلام وسياقاتِهِ الاجتماعية، وهو ما استقامت عليه إحالاتُ هاتين الجملتين، اللتين تظهر فيهما خصائصُ المحكيةِ اليمنية، كاستخدام (الشين المكسورة) للدلالةِ على المستقبل، في (شِقَعْ)، بمعنى: (سوف يقع)، فهذه «الشين تقابل السين في الفصحى، وهو تقابل معروف بين لغات الفصيلة السامية»[13]، أو خاصيةُ اختفاء صوت (أل) التعريف القمرية من (اعَّطِيْف/العطيف)، وتحويرها إلى (أل) التعريف الشمسية غير المنطوقة. ومثل ذلك، خاصيةُ الوقف بالسكون على أواخر الكلمات.

إنّ وضعيةَ (العطيف) المتّسقةَ مع مضمون التهديد في الجملة الأولى: «شِقَعْ لكْ بْعَلْجْ العطيف». هي الوضعيةُ التي يُمْسِكُ فيها الشخصُ المهدِّدُ (العطيف) من جهته المثبّتة فيها العصا، والتي تمنحُه إمكانيةَ استخدام هذه العصا في الضرب. أمّا الوضعيةُ المتّسقة مع التهديدِ بِحَلَقَةِ (العطيف) الحديدية في الجملة الثانية: «شِقَعْ لَكْ بالصمة»؛ فهي الوضعية التي يكون الشخص المُهدِّدُ فيها مُمْسكًا بـ(العطيف) من نهايةِ عصاه، لا من جهة تثبيتها فيه. وهي وضعيتُه المعتادةُ في قطْعِ الأغصان، مع تحويرٍ جوهريٍّ في اتِّجاهِ حدّه، حيث يكون في هذه الوضعيةِ التهديدية باتّجاه الأعلى، والحلقة الحديدية باتّجاه الشخصِ المستهدَف بالتهديد.

إن هاتين الحالين التهديديتين بعصا (العطيف)، أو حلقته الحديدية – فيهما إمكاناتُ تنفيذِ التهديد، بعد التحييد الآمنِ لخطورةِ استخدامِ حدِّ (العطيف).

كما تتضمّن الحالان فوارقَ سياقيةً لموقفين مختلفين، تتّسقُ الحالُ الأولى – التهديدُ بعلج (العطيف) – مع الموقفِ الأول، الذي ينطوي على مستوىً محدودٍ من قصديةِ إحداثِ الضررِ بمَنْ يستهدفهُ التهديدُ أو تنفيذُ التهديد؛ فغالبًا ما يأتي التهديدُ بعصا (العطيف) من ربِّ الأسرةِ لمخطئٍ من أفرادها، وعلى يدِ رب الأسرة – المُهدِّد – يتم تنفيذ التهديد؛ عقابًا وتأديبًا للمخطئ، فيما لو كرر خطأه.

أما الحالُ الثانية ـ التهديدُ بالحلقة الحديدية ـ فهي أكثرُ اتّساقًا مع الموقفِ الثاني المتعلّق بمواجهةِ الخصوم، المأهولِ بعدائيةٍ كافيةٍ للتهديد (بِصُمَة العطيف)، بما في ذلك إمكانيةُ تنفيذِ التهديد، وما يترتب عليه من آثارٍ بالغةٍ؛ كون الرأسُ هي المنطقة التي ستكون مستهدفةً بضرباتِ الحلقة الحديدية، وعليها ستكونُ الآثارُ جروحًا غائرةً دامية.

كما أنّ في ضربِ الخصم بهذه الطريقةِ نوعًا من كَبْحِ الضاربِ لانفعاله، حينما يكون مستوى الخصومةِ مما يكفي فيه الضربُ بحلقةِ (العطيف) الحديدية لا حدِّه. أمّا إن كانت الخصومةُ في مستوىً لا مجالَ فيه للسيطرةِ على الانفعال، ولا يتناسبُ معه إلا استخدامُ حدّ (العَطِيْف)، فسيكون ـ في هذه الحال ـ وجهُ الخصمِ ورأسُهُ هما الجزآن المستهدفان بشكلٍ رئيسٍ، وفيهما سيتركُ الضربُ جروحًا بالغةً وخَطِرةً، إن لم تكن قاتلة.

3) «عَطِيْف المُخَاسَرةْ»[14]:

تأتي «المُخَاسَرَة» – في المحكية اليمنية ـ من التخسير، و«التَّخْسِيْر: فقدانُ الأسنان اللبنية عند الطفل. يقال: خَسَّر الطفل، يُخَسِّر فهو مُخسِّر، كلها بسين مُضَعَّفة»[15].

وبـ(التَّخْسِيْر)، تأتي الإحالةُ على الأثلام في حدِّ (العَطِيْف)، ولا ترتبط أسبابُ الثلم في (المخاسرة) باستخداماتِ (العطيف) المعتادةِ بقدر ما هي مرتبطة بالمواجهة بين حدَّيْ (عَطِيْفَيْن) اثنين، بطريقةٍ تشبهُ

المبارزةَ بين شخصين بسيفيهما، مع المفارقةِ بين الحالين؛ فجِدِّيةُ المواجهة والقتالِ غايةٌ جوهريةٌ، في حال المبارزة بين شخصين بسيفين، حيث يحرصُ كلُّ واحدٍ منهما على الاحتماءِ بسيفهِ من ضربةِ سيفِ الآخر. بينما الغايةُ، في حالِ استخدامهما لـ(عَطِيْفين)، تقتصرُ على أن يُلْحق كلُّ واحدٍ منهما أكبرَ قدْرٍ ممكنٍ من الأثلام في حَدِّ (عَطِيْف) الآخر، لا إلحاق الأذى بجسدِ صاحبه.

إنّ المهادَ الذي جاءت منه مقولةُ «عطيف المخاسرة» هو ميدانُ الرعي، في موقفٍ أطرافُه الرعاةُ أنفسهم، تسيرُ تفاصيلُه نحو خوضهم المبارزةَ فيما بينهم، بفؤوسهم. (عِطْوَفهم). فيتظاهرُ كل واحدٍ منهم بأنه غيرُ مبالٍ بما يحدثُ من أثلامٍ في حدّ (عَطِيْفه). وبمزيدٍ من تكرار هذه المواقف؛ اكتسب هذا النوعُ من المبارزة حضورًا متناميًا في حياة الرعاة، وترتب على ذلك تطورٌ فرضتْهُ مكانةُ (العطيف) الأثيرةُ لدى صاحبه، ولكي لا تنالَ هذه المواقف من هذه المكانةِ بما تتركه على حَدِّ (عطيفه) من أثلام، فقد اهتدى إلى طريقةٍ يدخل بها هذه المواقف، مع سلامةِ عطيفه من أثلامها، تمثّلَتْ في أن يمتلك عطيفًا آخر. ومثله فعل الآخرون. ويخصّهُ بالاستخدامِ في هذه المواقف، غير مبالٍ بما ستتركهُ من أثلامٍ على حدِّه؛ لذلك التصقت بهذا (العَطِيْف) الخاص هذه التسميةُ (عَطِيْف المخاسرة).

ومع توالي الزمن، وجَدَتْ عفويةُ الذهنية الشعبية -في هذه المقولة - ما يؤهلها إلى الاتساع بالإحالة بها على ما يتشابه مع الفكرةِ في مهادها الأول، حيث اتّسع بها التداولُ الشفاهي؛ للدلالة على كل أداةٍ يُخصِّصُها الشخصُ في مواجهةٍ قويةٍ، يخوضها مع خصومه، مطمئنًا إلى ما يتعهّده في هذه الأداةِ، من المؤهلاتِ التي لا يمكن أن تخذله، ولا أن تتأثر بشراسةِ أدواتِ الخصوم.

وفي سياقِ هذا الاتساع، تأتي الطفرةُ الأكثر تقدمًا، في الانتقالِ بهذه المقولةِ إلى الحياة البشرية، حيث الإحالةُ بها على شخصٍ لا على أداة، وعادةً ما يكون - هذا الشخص - واحدًا من عائلةٍ كبيرةٍ، يلمس فيه أبوه -ومثله إخوته وأقاربه - ميزاتٍ مختلفة عن بقية أبنائه، تؤهلهُ إلى أن يكون رأسَ حربةٍ في العائلة، تعتمد عليه في مواجهات خصومها؛ فيقال عنه إنّ أباه يتّخذهُ (عطيف مخاسرة)، في مواجهاتِ أعدائه، لِما يمتلكُهُ من قدراتٍ فاعلةٍ في إلحاقِ الأذى بالخصوم، من غير أن يؤثرَ فيه ما يحرصون على إلحاقِهِ به من أذى، كما أنه يحُولُ دون وصولِ خطرهم إلى عائلته.

قد تكون قدراتُ هذا الشخص جسمانية؛ فيكون في هذه الحال مناسبًا لمواجهات العراك الجسدي، وقد تكون قدراته عقلية - وما في سياقها من: ذكاءٍ، ولباقةٍ، ومعرفةٍ، وخبرةٍ اجتماعيةٍ، وحسنِ تدبيرٍ. فيكون مؤهلًا بذلك إلى أن تعتمد عليه عائلته، في مواقف المحاجّة والتقاضي مع شخصٍ آخر، يمثل بدوره عائلته، التي يحظى لديها بالمكانة ذاتها، من حيث الاعتمادُ عليه في مثل هذه المواقف.

وقلّما يكونُ انتصارُ أحدهما على الآخر هو نهاية المواجهةِ في هذه المواجهات؛ لامتلاكهما صلابةً في الرؤى والعزيمة والتحدي؛ لذلك يكثر أن يصلا إلى نتيجةٍ واحدةٍ، حيث لا أحد منهما منتصرٌ ولا منهزم.

4) «عَلّجْ عَطِيْفُهْ»[16]:

تعني هذه المقولةُ: أن شخصًا ما قد ثبّتْ العصا في (عَطِيْفه)، كما تتضمّن الدلالةَ على الاستغناءِ بجاهزيةِ الشيءِ، عن العواملِ الفاعلة في استكمالِ جاهزيته وصلاحيته. حيثُ تتعلّقُ بعمليةِ تثبيتِ العصا، في حلقةِ (العطيف) الحديدية، كعمليةٍ مهمّةٍ، تلي مرحلةَ صناعته عند الحدّاد، إذ لا يكون من السهلِ استخدامُه؛ لعدم جاهزيته، التي لا يصل إليها إلا بعد هذه العملية، حيثُ لا مناصَ لصاحب (العَطِيْف) من السعي لاستكمالها، فيقدم تنازلاتٍ كافيةٍ لتحقيقِ غايته. هذه. التي يصبحُ بعدها مستغنيًا بها عما كان ملزمًا به قبلها.

لقد انتقلتْ هذه المقولةُ، من حقلها الأول (الرعي والرعاة)، إلى الحياة الاجتماعية، فأُحِيلَ بها على سياقاتٍ مختلفةٍ باختلاف مجالات الحياة، مع ثباتٍ

أشجار سدر قبل قطع أغصانها

لجوهريةِ إحالاتها على فكرةِ استغناءِ الشخصِ عن غيره، بعد وصولهِ إلى حالٍ من القوةِ والقدرةِ على تجاوزِ حاله الضعيفة. فمثلًا يمكن أن تردَ هذه المقولةُ إحالةً على حالِ شخصٍ، حقَّق نجاحًا ملموسًا، ثم استغنى بهذا النجاحِ عمّن كان لهم دورٌ فاعلٌ في تحقيقه، حينما لم يعدْ بحاجةٍ إلى ما اعتاد عليه من التّوَدُّدِ إليهم، وكأنّ نجاحَه هو سلاحه ـ (عطيفه) ـ الذي اطمأنّ إلى استكمالِ جاهزيته العملية.

(العَطِيْف): اشتقاقاتٌ ودلالاتٌ محكيةٌ خاصةٌ في التداول الشفاهي:

إنّ المادةَ اللغوية الثلاثية (ع. ط. ف)، هي المادة الرئيسة، التي جاءت منها تسميةُ (العَطِيْف)، تتشاركها المحكيةُ اليمنيةُ مع العربية الفصحى، وتتفقُ معها في صياغةِ الفعلِ الماضي من هذه المادة، مع مراعاة الفوارق الصوتيةِ بينهما؛ فحركةُ الفتح على آخرِ الفعلِ الفصيح (عَطَفَ)، تحلُّ محلّها حركةُ السكون، في الصياغةِ المحكيةِ (عَطَفْ)، كقاعدةٍ لغويةٍ محكيةٍ مُطّردةٍ على أواخرِ الكلمات. ومثل ذلك اختلافهما في مصدريةِ هذا الفعل؛ فهو في الفصحى (عَطْفًا)، وفي المحكيةِ (عَطِيْف)، مع اتفاقهما في دلالةِ هذه المادة اللغويةِ على (إمالة الشيء)، حيث ورد في المعجمِ الفصيح: «عطف الشيء: حناه وأماله ... [و] انعطف: مال وانحنى»[17].

وبمعيةِ هذه التوافقات والاختلافات اللغويةِ بين المحكية والفصحى ـ فيما يتعلق منهما بهذه المادة اللغوية ـ فإن للمحكية سماتِها المحكومةَ بنسقيةِ نظامها اللغوي، في استخداماتها الخاصةِ لهذه المادة اللغوية، والاشتقاقِ منها للإحالةِ على أسماء ومعانٍ خاصةٍ بالمحكية اليمنية، حيث تتسعُ المصدريةُ فيها لتشملَ الدلالةَ على اسم (العَطِيْف/الفأس)، والدلالةَ على أسماءِ مناطق جغرافيةٍ يمنيةٍ كـ: قرية (العطيف) إحدى قُرى عزلةِ (صيْف) في مديريةِ (دَوْعَن)، التابعةِ لمحافظةِ حضرموت، ومنطقة (العَطِيْف) في مديريةِ (صرواح)، التابعة لمحافظة مأرب.

أمّا المعاني المحكية البحتة، لاشتقاقاتها من هذه المادة اللغوية، فإنها متنوعةٌ بين الإحالةِ على: شِدَّةِ الإيلام، واللينِ الجمالي، والإجبارِ والإكراه، والتغافل،

والجوع. حيث ترِدُ هذه الإحالاتُ في عددٍ من المرددات الشفاهيةِ، في الثقافة الشعبية اليمنية، لعلّ مِنْ أبرزها ما يلي:

1) «دَبَجُهْ لَمَّا اعْتَطَفْ»:

المعنى هنا: ضَرَبَهُ؛ فتلوّى من الألم. ولا يحملُ اللفظُ (دَبَجَ)، المعنى الذي ورد له في المعجم الفصيح: «(دَبَجَ) الشيءَ.دَبْجًا: نقشه وزيَّنه»[18]؛ إذ ورد في المحكية اليمنية مغايرًا هذه الدلالة، وحمل دلالةً محكيةً بحتة: «الدَّبْج: الضرب.وليس اللّكم أو اللّكز ـ باليد مكورة وخاصة على الظهر. دَبَجَ فلان فلانًا يَدْبجه دَبْجًا ودَبْجَةً واحدةً: ضربه على ذلك النحو»[19]، كما يشمل الدلالةَ على الضرب، بعصا على أيِّ جزءٍ من أجزاءِ جسم الإنسان.

توَظِّفُ المحكيةُ اليمنية – من هذه المادة اللغوية – الفعلَ (اعْتَطَف)؛ لتحيلَ به على ألمٍ شديدٍ، يتلوّى منه الشخص، بعد تلقي جسمهِ ضربةً قويةً، بعصا من شخصٍ آخر، فيقال: «دَبَجُهْ لَمَّا اعْتَطَفْ»، أي: ضربَهُ حتى تلوّى من شدة الألم.

ويتجانسُ معنى التلوّي.في هذه المقولة.مع الدلالة المصدرية – لهذه المادة اللغوية في المحكيةِ – على (العَطِيْف/الفأس)، من خلال الضربِ بعصاه ضربةً تترتب عليها حالُ الألم الشديد؛ كون الغالب أن ترد هذه الجملة، في مقامٍ يكونُ الضربُ فيه بعصا (العَطِيْف).

2) «أهْيَفْ يتْعَطّفْ»:

تُضفي المحكيةُ اليمنيةُ – على دلالةِ الانثناءِ، في هذه المادة اللغوية – إحالاتٍ على صفاتٍ جماليةٍ في المرأة، متمثِّلةٍ في نعومةِ جسمها ورِقّةِ انثنائه، ولِيْنِ عُوْدِهِ، وجماليةِ محاكاتهِ لتمايلِ الغصنِ الأخضر. وعلى هذه المعاني الجمالية، استندت الصياغةُ الشعريةُ، في قولِ الشاعر علي عبد الرحمن جحاف[20]:

«غُصْنْ أَهْيَفْ .. فِي مِشْيَتِهْ يِتْعَطَّفْ»[21]

لقد تضمّن هذا البيتُ الشعري.المنتمي إلى جنسِ الشعر العامي في اليمن.تشبيهَ الشاعرِ لحبيبتهِ بغُصنٍ،

طريقة حمل العطيف

تتشاركُ معه جمالياته، التي أحالت عليها الصفاتُ: رشاقةُ قَدِّها الأهيف، وطراوتُه، وتمايلُه المُتَشَكِّلُ بعفويةٍ، من حركيةِ الخطواتِ، في مشيتها.

3) «شِتِعْمَلْ كذا، وانتَ مَعْطُوْف!»:

المعنى في هذه الجملة: (سوف تعملُ كذا وأنتَ مُجْبرٌ ومُكْرَهٌ عليه). ومن السماتِ اللغويةِ الصوتيةِ للمحكية اليمنية في هذه الجملة، اطِّرادُ السكونِ على أواخر الكلمات: (شْتِعْمَلْ/مَعْطُوْفْ)، مع استثناءِ هذه القاعدةِ المحكيةِ للضمائرِ المنفصلةِ ذاتِ الحركةِ على

آخرها؛ حيثُ احتفظ ـ في هذه الجملة ـ ضميرُ الرفعِ المنفصلُ (انْتَ) بحركةِ الفتحةِ على آخرِ صوتٍ فيه (التاء). كما تظهرُ في هذا الضمير ـ (انْتَ) ـ السمةُ المحكيةُ المتمثلة في تخفيفِ همزةِ القطع وتسهيلها، وهو أمرٌ شائعٌ في اللهجات العربية، لا سيما في أول الكلمة[22]، وكذلك هي الحال في اللهجات اليمنية[23].

ومثل ذلك، هي سمةُ ابتداءِ المحكيةِ اليمنية بساكن، على صوتِ (الشّين)، من الفعل (شْتِعْملْ)، مع كسْرِ (تاء) المضارعةِ فيه، كسمةٍ صوتيةٍ محكيةٍ مغايرةٍ لما هي عليه (تاءُ) المضارعةِ في الفصحى، والتي تأتي محركةً بحركةِ (الفتحة). كما أحالتْ المحكيةُ بصوتِ (الشّين) – هذا – على المستقبلِ، عِوَضًا عن (السين) في الفصحى.

تأتي الإحالةُ المحكيةُ، بهذه الجملة، على معاني الإجبارِ والإكراه؛ وإرغامِ الآخر على تنفيذِ الأمر، حيث يتَمَتَّعُ الآمرُ بما يكفي من القوةِ والنفوذِ، لتوجيه أوامره الإجباريةَ النافذة. وفي السياقِ ذاته يأتي القولُ: «فلانْ عَطَفْ فلان»، أي أجبرَه على عملٍ ما، أو على قبولِ فكرةٍ، أو تنفيذِ ما لا ينسجمُ معه، أو لا يتوافقُ مع رؤاه وتوجهاته. وكأنّ قبوله الإجباري انحناءٌ تجريديٌّ مشابهٌ للانحناءِ المحسوسِ، في جسده المتداعي، مع انكماشِ ذاته، في مقامِ الأقدرِ على إذلالها.

4) «صائمْ عَطوْف»:

تشتقُّ المحكيةُ اليمنيةُ، من هذه المادة اللغوية، صفةَ (عَطُوف)؛ للإحالةِ بها على الشعورِ بالجوع المتباعد عن آخرِ وجبةٍ تناولها الجائع؛ إذ تقترن هذه الصفة – عادةً – بصيامِ يومٍ لم يستعنْ صاحبُه على صيامهِ بوجبةِ (السّحور)؛ لذلك يوصفُ بأنه: «صائمْ عَطوْف».

وفي هذا التوصيفِ تضمينٌ لصورةٍ حسيةٍ، يتجسّدُ فيها صيامُ مَن لم يتناولْ وجبةَ السحور، من خلال آثارِ هذا النوعِ من الصيامِ على صاحبه، المتمثّلة في الانثناءاتِ التي تظهرُ على جِلْد بطنه، بما في هذه الانثناءاتِ من دلالةٍ على فراغ معدتهِ من الطعام.

5) «قَلَبْ عَلُهْ عِطْفِهْ!»:

معنى المقولة: تناسى الشيء وتغافلَ عنه. ومن أبرزِ السماتِ اللغويةِ المحكيةِ، في هذه المقولة: ما يتضمّنهُ التركيبُ: (عَلُهْ)/ (عليه)، من حذفٍ للـ(أَلِف المطوية) في حرف الجر (على)، بعد اتصالهِ بضميرِ الغائبِ المذكر (الهاء)، الذي جاء الوقفُ عليه بالسكونِ ضِمْنَ سِمَةِ المحكيةِ اليمنيةِ، المطردةِ في الوقفِ بالسكونِ على أواخرِ الكلمات، وهو ما ظهرَ على أواخرِ الكلمتين: (قَلَبْ/ وعِطْفِهْ). وقد كان الوقفُ بالسكون، على ضميرِ الغائب ـ هنا ـ مختلفًا عن تحركيهِ بالكسرة في نظام الفصحى. كما أحالت المحكيةُ ـ وفقًا لنظامها اللغوي ـ على جنس المذكر في ضمير الغائب ـ هذا ـ بحركةِ الضمةِ، على ما قبله (اللام). أمّا فيما لو كان ضميرُ الغائبِ عائدًا على مؤنثٍ، فإنّ الإحالةَ عليه ـ في نظام المحكية ـ ستكونُ بحركةِ الكسرةِ على ما قبله.

تردُ هذه المقولةُ، في المتداولِ الشفاهي من الثقافة الشعبية اليمنية، للإحالةِ بها على صفةٍ في شخصٍ وَعَدَ بشيءٍ، ثم تناسى، أو تغافلَ عن الوفاء بما وَعَدَ به، أو تقاعسَ عن تنفيذِ التزاماتٍ سبقَ وأن التزم بتنفيذها. ويمكن التمثيلُ على هذه الحالِ بموقفٍ استعان فيه شخصٌ ما بصديقهِ الحميم، للاضطلاعِ بمناقشةِ موضوعٍ يهمه في أقربِ مناسبةٍ قادمة، وأبدى الصديقُ استعدادَه. ثم توالت المناسبات – مناسبةً بعد أخرى – ولم يجدْ طالبُ المساعدةِ مِنْ صديقهِ اهتمامًا بالأمر، وإنما لَمَسَ فيه لامبالاته وتغافله، فاستشعر أنّه يضمرُ عدمَ الوفاءِ بما وعد، وللإحالةِ على حالِ صديقه ـ هذه ـ استدعى من المتداولِ الشفاهي المقولةَ: «قَلَبْ عَلُهْ عِطْفِهْ!».

كما يظهر – في هذه المقولة – انتقالُها من مجالها المحسوس، الذي يُعدُّ مهادَها الأول (الحبل وتثنياته)، إلى الفضاءِ التجريدي؛ للإحالةِ بها على معانٍ ذهنيةٍ مجرّدةٍ، متمثّلةٍ في أحوالِ التغافل، التي يتظاهرُ بها المُتَنَصِّلُ من وعودٍ سبق وأنْ قطعَها على نفسه.

خاتمة:

لقد فسّرتْ الدراسةُ العلاقةَ الدلاليةَ بين تسمية (العطيف) ووظيفته، من خلال ربْطِ دلالتهِ بالتفاصيلِ الحركيةِ في ميدانهِ العملي، الذي انقسمتْ فيهِ وظيفتُهُ على محورين: وظيفته الرئيسة فأسًا لِقطْعِ فروعِ الشجر، ووظيفته الثانوية سلاحًا لصاحبه. وقد كانت وظيفتهُ الرئيسةُ هي السائدة في المجتمع اليمني؛ بانتصارها للحياة، من خلال الاعتمادِ عليها، في توفير غذاء الأغنام، من أغصانِ السدر الخضراء.

وبيّنت الدراسةُ محطات (العطيف): صناعةً وتشكيلًا من قطعةِ حديدٍ، واستكمالًا لجاهزيته بتثبيتِ عصاه فيه، ومحافظةً على صلاحيتهِ بإصلاح أثلامه، التي يتضرر بها حدُّهُ من حينٍ إلى آخر.

كما برهنت الدراسة، على ما يحظى به (العطيف) من مكانةٍ لدى اليمنيين، من خلال استعراضِ تداوله الشفاهي، في عددٍ من المقولات، التي تضمّنتْ عددًا من الإحالاتِ به: كالإحالة التحذيرية والتهديدية. وفي السياق ذاته، تتبعت الدراسةُ عددًا من الاشتقاقاتِ التي صاغتْها المحكيةُ، من المادة اللغوية، التي جاء منها (العطيف)؛ لتحيلَ بها على معانٍ خاصةٍ بها، كشدّة الإيلام، واللين الجمالي، والإجبارِ والإكراهِ، والتغافل، والجوع.

كما وصفت الدراسةُ الخصائصَ اللغويةَ في المحكيةِ اليمنية، التي جاءت في موادِ التداولِ الشفاهي الواردةِ فيها. حيث انطوى هذا التوصيفُ اللغوي، على موازنةٍ بين هذه الخصائص اللغوية المحكية وبين ما يقابلها في الفصحى؛ موازنةً تضمّنت التوافقاتِ والاختلافاتِ فيما بين المحكية اليمنية والعربية الفصحى.

الهوامش:

1. الإرياني، مطهر علي، المعجم اليمني (أ) في اللغة والتراث، حول مفردات خاصة من اللهجات اليمنية، دار الفكر، ط1، دمشق، 1417هـ ـــ 1996م، ص 636.
2. (ماوية/والحشأ): مديريتان يمنيّتان متجاورتان، كانتا تابعتين لمحافظة تعز، وفي التقسيم الإداري الجديد عام 1998م، تمّ ضمّ مديرية (الحشأ) إلى محافظة الضالع.
3. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 1425هـ ـــ 2004م، ص 608.
4. (الجُنْبِيَّة): آلةٌ حادّةٌ، تُثبّتُ على مقبضٍ خاص، وهي من أقدمِ الأسلحةِ الصغيرةِ، التي استخدمها الإنسانُ، منذ عصوره الأولى في الدفاعِ عن نفسه. وتُعدُّ صناعتُها من أهمّ حرفِ صناعةِ المعادنِ في اليمن وجنوب المملكة العربية السعودية وعمان.
5. مُصَنِّف «المعجم اليمني»، مُطهر علي الإرياني.
6. الإرياني، مطهر علي، المعجم اليمني (أ) في اللغة والتراث، حول مفرداتٍ خاصةٍ من اللهجاتِ اليمنية، دار الفكر، ط1، دمشق، 1417هـ ـــ 1996م، ص 558
7. المرجع السابق، ص 651.
8. أداةٌ بها سطوحٌ خَشِنة، تُستعملُ لتسوِية الأشياءِ أو تشكيلها بالتأكّل أو السَّحل».
9. يُنظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة: (برد)، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 1425هـ ـ 2004م، ص 48.
10. «يِطَلِّغ عطيفُهُ»: من خصائص المحكية اليمنية في هذه الجملة: تشكِيْنُ أواخر الكلمات، وكَسْرُ (ياء) المضارعة من الفعل (يِطَلِّغ). والدلالةُ على جنسِ المذكر في ضمير الغائب (الهاء) بضمّ ما قبله (الفاء).
11. الإرياني، مطهر علي، المعجم اليمني (أ) في اللغة والتراث، حول مفردات خاصة من اللهجات اليمنية، دار الفكر، ط1، دمشق، 1417هـ ـــ 1996م، ص 683
12. القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 30.
13. الإرياني، مطهر علي، المعجم اليمني (أ) في اللغة والتراث، حول مفردات خاصة من اللهجات اليمنية، دار الفكر، ط1، دمشق، 1417هـ ـــ 1996م، ص 672
14. السوسوة، عباس علي، قَد اليمنية، أبحاثٌ في الأبنية والنحو والاقتراض المعجمي، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط1، صنعاء، 1433هـ ـــ 2012م، ص 89.

15. من خصائص المحكية اليمنية في هذه الجملة: اختفاءُ صوت (أل) التعريف القمرية من (أُخَّاسَرَةْ/ المُخاسرة)، وتحويرها إلى (أل) التعريف الشمسية غير المنطوقة.

16. ومن العادات اليمنية، أن الطفل عندما يخسِّر، يأخذ كل سنٍّ يقلعه، فيضعه مع سبع حصوات في مثل حجم السن، ثم يقوم برميها في الهواء نحو الشمس وهو يقول: يا عَيْن عَين الشمس، اربعْ أو لا خمسْ، خُذي لش سنّة الحمار، وهاتي لي سِنَّة بِنْتِشْ الغزال. ينظر: الإرياني، مطهر علي، المعجم اليمني (أ) في اللغة والتراث، حول مفردات خاصة من اللهجات اليمنية، دار الفكر، ط1، دمشق، 1417هـ ـ 1996م، ص 237،238.

17. «عَلّجُ عَطيْفُهْ»: من خصائص المحكية اليمنية في هذه الجملة: تسكينُ أواخرِ الكلمات: (عَلّجْ/عطيْفُه)، والدلالةُ على جنسِ المذكر، في ضمير الغائب (الهاء) بصمِ ما قبله (الفاء).

18. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 1425هـ ـ 2004م، ص 608.

19. المرجع السابق، ص 268.

20. الإرياني، مطهر علي، المعجم اليمني (أ) في اللغة والتراث، حول مفردات خاصة من اللهجات اليمنية، دار الفكر، ط1، دمشق، 1417هـ ـ 1996م، ص 256

21. علي عبد الرحمن جحاف: شاعرٌ يمني، وُلد في قرية (الشرف)، بني غشم، ناحية بني العوام، محافظة حجة، عام 1944م. له من الإصدارات الشعرية: (كاذي شباط، فل نيسان، رياحين آذار، ورود تشرين، وأهازيج الجراح). توفي في مايو 2016م.

22. جحاف، علي عبد الرحمن، ديوان: كاذي شباط، مكتبة صنعاء الحديثة، صنعاء، 1989م، ص 122.

23. مرتاض، عبد الجليل، دراسات لسانية في الساميات واللهجات العربية القديمة، دار هومة، د.ط، الجزائر، 2003م، ص 163.

24. الجزائر، 2003م، ص 163.

25. شرف الدين، أحمد، لهجات اليمن قديمًا وحديثًا، مطبعة الجبلاوي، د.ط، القاهرة، 1970م، ص 40،41.

المراجع

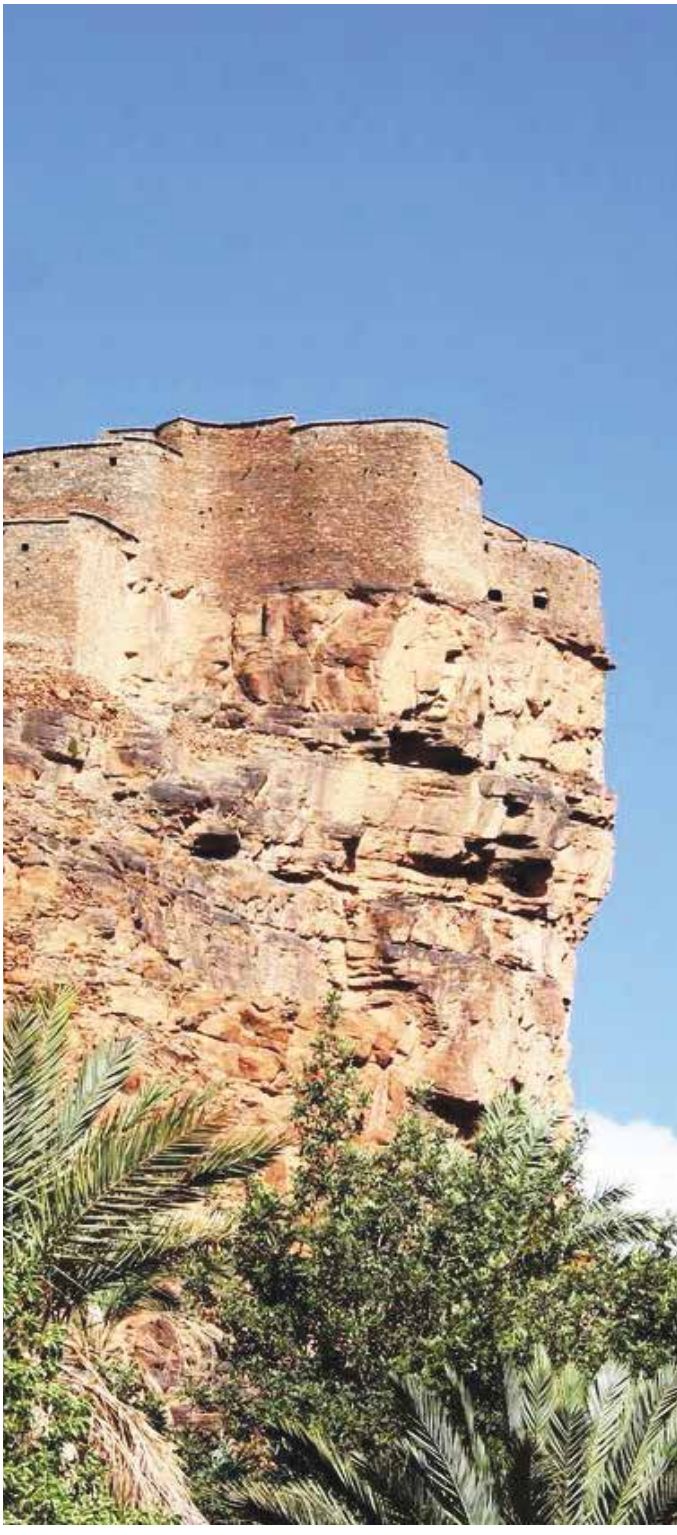
- القرآن الكريم
- الإرياني، مطهر علي، المعجم اليمني (أ) في اللغة والتراث، حول مفردات خاصة من اللهجات اليمنية، دار الفكر، ط1، دمشق، 1417هـ ـ 1996م.
- جحاف، علي عبد الرحمن، ديوان: كاذي شباط، مكتبة صنعاء الحديثة، صنعاء، 1989م.
- السوسوة، عباس علي، قَد اليمنية، أبحاثٌ في الأبنية والنحو والاقتراض المعجمي، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط1، صنعاء، 1433هـ ـ 2012م.
- شرف الدين، أحمد، لهجات اليمن قديمًا وحديثًا، مطبعة الجبلاوي، د.ط، القاهرة، 1970م.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 1425هـ ـ 2004م.
- مرتاض، عبد الجليل، دراسات لسانية في الساميات واللهجات العربية القديمة، دار هومة، د.ط، الجزائر، 2003م.

الصور:

- من الكاتب

د. رشيد صديق - المملكة المغربية

العمارة الواحية بالجنوب المغربي: الخصائص والوظائف وسبل التنمية المستدامة



المخازن الجماعية بواحة أمتضي أكادير أكلوي

تقديم:

تعد العمارة الواحية رمزا من رموز الهوية والثقافة والتطور الفكري لدى الإنسان عبر التاريخ من جهة. وتعبيرا صادقا عن قدرة الإنسان الواحي التأقلم والتكييف مع مجاراة الطبيعية والمناخ الصحراوي الجاف في أوج قسوتها، بالرغم من بساطة التقنيات والمواد المستعملة. إلا أنه استطاع أن يلتحم مع البيئة القاحلة والصحراوية، والتغلب على المشاكل المناخية والبيئية القاسية المحيطة بها من جهة أخرى.

وتعتبر العمارة تراثا إنسانيا ماديا، يعبر عن مدى اهتمام الإنسان بالفنون والعمارة الإسلامية وعن حضارة وثقافة المجتمع. فقد لعب الجنوب المغربي في تاريخ المغرب أدوارا تاريخية وطلائعية

وعصورا زاهية من الازدهار الاقتصادي والنمو العمراني، وهذا بفضل موقعها الجغرافي الذي لعبه عبر التاريخ كبوابة نحو الصحراء، وصلة وصل بين بلدان البحر الأبيض المتوسط والاطلنتي وبلدان غرب إفريقيا، مع البلدان الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. وتعد القصور والقصبات والأبراج والأسواق والبنايات القديمة من أكبر المحطات التجارية التي ساهمت في التطور المعماري بواحات الجنوب المغربي.

لقد تحدث الكثير من المؤرخين والرحالة العرب والأجانب عن الجنوب المغربي وعن مؤهلاته وبنياته الاجتماعية والثقافية والسياسية وعن خيراته الطبيعية والبيئية والجغرافية. ولعل ما يؤشر عن ذلك كون المنطقة وفرت للإنسان المحلي المسكن والمبيت والعيش، بحيث فكر في إنشاء أنماط معمارية وعمرانية معينة تتلاءم مع خصوصيات المنطقة والبيئة الواحية والصحراوية. سارت هذه العمارة الواحية والصحراوية تصارع الزمن وتقلبات المناخ والطبيعة، فهي في مجملها بنايات شيدت بمواد محلية لكن بطرق وتقنيات ومهارات جد احترافية انطلاقا من البيئة والمحيط الايكولوجي. فلا يمكن فهم العمارة إلا بنظرة أكثر شمولية وأكثر تعمقا[1].

وقبل الحديث عن وظائف وخصائص العمارة الواحية، لابد في البداية من توضيح بعض المفاهيم الرئيسية للدراسة. فماذا نقصد بمفهوم العمارة؟ وما هي أهم العوامل المساهمة في نشأتها أو في تخطيطها وتوجيهها؟ وماهي خصائصها ومميزاتها؟.

مفاهيم الدراسة:

1) العمارة:

أصل كلمة العمارة هي عَمَرَ، وهي تشمل كل ما هو على وجه الأرض من مباني ومنشآت ومساكن سواء كانت من إنتاج المتخصصين المعماريين أو غير متخصصين. والعمارة هي أم الفنون وأولها وهي التي تضم كل الفنون الأخرى وتوفر لها البنية المناسبة للعمل والظهور، وتعتبر من أكثر الفنون فائدة للإنسان[2].

لقد ظهرت تسمية العمارة في العالم الغربي بمعناها الحديث خلال القرن 16م، حيث لم يكن هنالك انفصال بين الفن والعلم[3]، وفي جميع الأديان نجد أن العمارة لها دور كبير في تجسيد القيم الروحية والدينية. وتشمل كلمة العمارة عدة مجالات مختلفة من نواحي المعرفة والعلوم الإنسانية والرياضيات والعلوم التكنولوجية والتاريخ وعلم النفس والسياسة والفلسفة والعلوم الاجتماعية والفن والموسيقى وعلم الفلك.

2) الواحة :

يعتبر مفهوم الواحة (ترگى / Targua) من المفاهيم التي راودت الباحثين في مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية كالتاريخ والجغرافيا وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا. وتتفق جل المصادر اللاتينية على أن كلمة الواحة ترجع إلى اللغة المصرية، بحيث انتقلت إلى اللغات الأجنبية عن طريق الإغريق[4]. وبالخصوص اللغة العربية فلم تستعمل الكلمة في كتب الرحالة والجغرافيين المسلمين عكس كلمة الصحراء، لكنها استعملت للدلالة على الأماكن الخاصة بالأغراض الزراعية والخصبة[5]. وظلت هذه التسمية لسنوات طويلة مبهمة ونادرة الاستعمال[6]، ويعزى ذلك إلى تحوير المصطلح (الواحة) إلى تسميات أخرى كالقفار، الفيافي، الخلاء، الصحراء[7] ثم الجزيرة والجزائر للتعبير عن الواحات الصحراوية[8].

ومن بين التعاريف الاصطلاحية التي حاولت إعطاء مفهوم دقيق ومبسط لمفهوم الواحة نذكر على سبيل المثال: أولا، هي الماء الدوام وفي أغلب فصول السنة، وبمعنى آخر المكان المخصص للزراعة بالصحراء أو المكان الخصب بها[9]. أيضا، تعرف بالقلب النابض لمنطقة صحراوية جرداء، ومركز خاص لمنطقة شاسعة معزولة ومطوقة من سائر الجهات باستثناء جهة الشرق[10]. وأحيانا تعني مجالا أخضر، تتميز بمناخها

المحلي ونظامها الزراعي الكثيف والمتنوع وسط محيط نباتي وبكثافتها السكانية العالية وتنوع الأنشطة الاقتصادية[11].

وفي مقابل هذا، تعتبر الواحة مجال ميكروسكوبي تعني حضارة تجاوزت البدائية عبر نمط العيش والاستقرار وبناء القصور وإقامة تجارة مزدهرة[12]. كما أنها فضاء لمزاولة الزراعة والاستقرار وسط محيط قاحل[13]. ويطلق عليها ببلاد النخيل والثمر، ومعجزة الماء أو المجتمع السقوي[14]، ويعود تاريخها إلى فترات تاريخية قديمة بالمغرب. وقد انتظرنا كثيرا الدراسات التي وثقت شجرة النخيل وصول العرب إلى شمال إفريقيا[15].

والى جانب هذه التعريفات، هناك اتجاهات أخرى ترى بأن الواحة ليست ظاهرة صحراوية حتمية، بل هي نتاج تفاعلات طبيعية وإبداعات بشرية عبر التاريخ والزمان، وتمثل مشهدا تراثيا وثقافيا وإنسانيا عالميا[16]. وإجمالا، يمكن تقسيم الواحة إلى نوعين: أولا، الواحات ذات الخصائص السقوية الزراعية كواحات آسيا الوسطى والنيل وتسمى بالواحات الباردة. وثانيا، واحات القوافل التجارية التي تقع في ممرات طبوغرافية ضيقة ومواقع استراتيجية مهمة. وهي واحات فقيرة الموارد الطبيعية، يرتبط مصيرها بمياه الأودية وتعاني من قساوة المناخ والقحولة وتسلط الرحل[17]. إذن فالواحات، هي أماكن للذاكرة تختزن أجزاء مهمة من التاريخ الطبيعي والثقافي والحضاري.

3) التنمية المستدامة:

يعتبر مفهوم التنمية المستدامة من المفاهيم الحديثة في الاستعمال والتداول العلمي والمعرفي، ويتكون هذا المفهوم من كلمتين: أولا، التنمية. وثانيا، المستدامة.

فالتنمية هي عملية توسيع نطاق الخيارات المتاحة أمام الفرد، وأهم هذه الخيارات المتشعبة هي أن يحيا الناس حياة طويلة وخالية من العلل وان يتعلموا، وأن يكون بوسعهم الحصول على المواد التي تكفل المستوى المعيشي الكريم[18]. ومن جهة أخرى، هي مجموعة من الوسائل والطرق التي تستخدم من أجل توحيد جهود الأهالي والسلطات العامة بهدف تحسين المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي في المجتمعات القومية والمحلية وإخراج هذه المجتمعات من عزلتها لتشارك إيجابيا في الحياة القومية، وبالتالي، تساهم في تقدم البلاد[19].

إذن، يمكن تعريف التنمية بأنها عبارة عن مجموع التغييرات الهيكلية والوظيفية في المجتمع التي تمكنه من الخروج من حالة الركود والتخلف إلى حالة التقدم والنمو.

أما كلمة الاستدامة أو المستدامة فيعود هذا المصطلح إلى علم الايكولوجيا حيث استعمل للتعبير عن تشكل وتطور النظم الديناميكية التي تكون عرضة نتيجة ديناميكيتها إلى تغيرات هيكلية تؤدي إلى حدوث تغير في خصائصها وعناصرها وعلاقات هذه العناصر منع بعضها البعض. فمن الناحية اللغوية، فقد جاء فعل استدام الذي جذره دوم، بمعنى المواظبة على الأمر، وبالتالي يشير إلى طلب الاستمرار في الأمر والمحافظة عليه[20].

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح التنمية المستديمة جاء على صيغة اسم مفعول وهي أكثر دقة من التنمية المستدامة على اسم فاعل. وذلك من منظور ما يعكسه المعنى اللغوي في كلا الحالتين واستخدام مصطلح التنمية المستدامة أي المستمرة لا يقدم شيئا جديدا في هذا المجال. وبخصوص واضعي مصطلح التنمية المستدامة فقد يرون أن نتيجة المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والبيئية التي أصبحت تحول دون استمرارية عملية التنمية[21]. وهنالك من يقول من الدارسين التنمية المستدامة والبعض الأخر ينعتها بالتنمية المستديمة ترجمة للمصطلح الانجليزي: Sustainable Development .

ومن الناحية الاصطلاحية، ورد مفهوم التنمية المستديمة لأول مرة في تعريف اللجنة العالمية للبيئة

قصبة ايت بنحدو ورزازات

والتنمية عام 1987م، وعرفت هذه التنمية في التقرير على أنها: تلك التنمية التي تلبي حاجات الحاضر دون المساواة على قدرة الأجيال المقبلة في تلبية حاجياتهم[22]. وفي تعريف آخر نجدها ويقصد بها: التنمية التي تعني حاجيات الجيل الحالي دون الإضرار والمجازفة بقدرة الأجيال القادمة (المستقبل) على الوفاء باحتياجاتها[23].

لقد جاء مفهوم التنمية المستديمة كرد فعل على المشكلات البيئية الكثيرة والخطيرة التي بدأ العالم يواجهها نتيجة سياسات واستراتيجيات التنمية المطبقة، لكن القضية ليست مجرد مشاكل وتحديات بيئية يواجهها العالم بقدر ما هي قضية مرتبطة بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية القائمة في مناطق العالم والتي اصطلح على تسميتها في الأدب التنموي الحديث باسم ظروف التنمية Development Circumstance. أما البنك الدولي فيعرف التنمية المستدامة بأنها تلك العلمية التي تهتم بتحقيق التكافؤ المتمثل الذي يضمن إتاحة نفس الفرص التنموية الحالية للأجيال القادمة وذلك بضمان ثبات رأسمال الشامل أو الزيادة المستمرة عبر الزمن[24]. وفي ظل هذه التعريفات يمكن القول إن التنمية المستدامة تسعى لتحسين نوعية حياة الإنسان ولكن ليس على حساب البيئة وهي في معناها العام لا تخرج عن كونها عملية استغلال الموارد الطبيعية بطريقة عقلانية وبطرق وأساليب لا تفضي إلى إنتاج نفايات بكمية تعجز البيئة عن امتصاصها وتحويلها وتمثيلها. فمفهوم التنمية المستدامة هو مفهوم شاسع وواسع شامل لنوعية الحياة سواء في الحاضر أو المستقبل.

واحات الجنوب المغربي: الموقع الجغرافي والتوطين الفلكي

تتموقع واحات الجنوب المغربي في القسم الشمالي من الصحراء، وهي منطقة انتقالية بين المنطقة النباتية المتوسطية وبين الصحراوية (Sindienne)[25]. وتنتمي إلى نطاق الواحات المغربية التي تمتد جنوبا وشرقا على حدود المنطقة الصحراوية، والمتميزة بمناخ صحراوي معتدل وهي منطقة مناخية متوسطية[26].

و تتمركز الواحات المدروسة في وسط المملكة المغربية، خاصة في الأحواض النهرية التالية: حوض فكيك، كير،

زيـز غريس، درعـة، كلميم. وكل هذه الأحواض مقسـمة بدورهـا إلى أحـواض صغـرى. فعلـى سـبيل المثـال لا الحصر تنقسـم واحـات وادي صياد المنتميـة إلى حوض كلميـم وهـي كالآتي: واحـات واد صياد العلـوي (كواحة تغجيجت، أداي، تكجكالت، أمتـضي، تليليت، تيمولاي، إفـران). وثانيـا، واحـات واد صيـاد السـفلي (كواحات ترك امايـت، فاصك، تيغمرت، أسـرير).

أنواع العمارة الواحية بالجنوب المغربي:

1) القصور:

توجـد بالواحـات مبـان تتسـم بالعظمة والسـمو، وتتشـكل أساسـا من بنايـات معمارية تعـرف بالقصر. وكلمـة قصـر مفادها المـنزل، وقيـل كل مبنى مـن حجر، فسـمي بذلك لأنـه تقصر في الحـرم[27].

القصـر، مـن الناحيـة اللغويـة ورد في لسـان العـرب وهـو المـنزل وقيـل كل بيـت مـن الحجـر قرشـية سـمي بذلـك لأنـه تقصـر فيـه الحـرم أي تجـس «وجمعـه قصـور والمقصـور هـو الـدار الواسـعة الكبـيرة المحصنـة وقيـل أصغـر مـن الـدار»[28]. ويطلـق مصطلـح القصـر علـى كل البيـت الضخـم العـالي وجمعـه قصـور[29].

واصطلاحـا، يقصـد بالقصـر صنـف مـن السـكن التقليـدي تشـتهر بـه الواحـات الجنوبيـة الممتـدة بـين الأطلـس وتخـوم الصحـراء. فهـو تجمـع سـكني متلاحـم[30]، يشـكل بذلـك مدينـة أو قريـة تشـغل مسـاحات كبـيرة[31]. وتقطـن فيـه مجموعـات بشـرية تنتـمي إلى أصـول عرقيـة مختلفـة تجمعهـم مصالـح وأهـداف اقتصاديـة واجتماعيـة وسياسـية مشـتركة[32]. و يوجـد في اماكـن اسـتراتيجية مرتفعـة تحيـط بـه أسـوار سـميكة تحتـوي علـى مداخـل وأبـراج للمراقبـة[33].

أيضـا، يعـني القصـر بنـاءا مخصصـا لحاكـم أو السـلطان، لأنـه مـكان سـيد القـوم وأغنيائهـم. وقـد اتسـمت هـذه القصـور بفخامـة بنائهـا وحسـن تخطيطهـا وروعـة زخرفتهـا. أمـا القصـر في الصحـراء أو الواحـات فهـو ذلـك الفضـاء المشـترك المغلـق والمقسـم إلى مرافـق ومسـاحات موزعـة توزيعـا دقيقـا ونوعيـا. فهـو عبـارة عـن نسـيج عمـراني تشـترك فيـه مجموعـة بشـرية ذات المحصلـة الواحـدة أو الانتمـاء الواحـد، تخـتزن فيـه المحاصيـل الزراعيـة وتسـتعمله في وقـت السـلم لممارسـة نشـاطاتها المختلفـة والمتنوعـة وفي وقـت الحـرب كملجـأ ضـد الأعـداء»[34].

فالقصـر عبـارة عـن نسـيج عمـراني متلاحـم ومتماسـك، شـيد على ربـوة في وسـط الواحـات أو فوق الجبال المحاذيـة للأطلس الصغير أو المتوسـط. يحاط به سـور عالي، وتتضـارب الآراء حول تاريخ نشـأته والأرجح أنه خـلال فترات قديمـة، لكنه تطور عـبر الوقت والزمن ووفـود عناصر جديـدة للمنطقة، فامتزجـت فيه الثقافة المحلية مع الثقافـات الوافدة. فغدا القصر العتيق شـأنه شـأن المدن الإسـلامية المبكرة.

وتتوفـر الواحـات والصحـارى بالجنـوب المغـربي على قصـور محصنـة تدعـى تيكـمي (Tigmui) أشـبه بنظـام أكادير وايغـرم[35]. و يمثـل القصـر نمطـا معماريـا فريـدا مـن نوعـه سـواء مـن حيـث الشـكل والمحتـوى. ويتكـون مـن مجـال مشـترك قوامـه السـور الخـارجي والأبـواب الرئيسـية والسـاحات العموميـة والأزقـة ودار القبيلـة والمسـجد والمصلـى ومجـال خـاص يشـمل المنـازل وملحقاتهـا وغيرهـا مـن المرافـق[36]. كمـا عـرف أيضـا، بتلـك الوحـدات السـكنية الـتي تراعـي مجموعـة مـن المتغـيرات الايكولوجيـة والاجتماعيـة والاقتصاديـة والنفسـية مـن حيـث الشـكل والمورفولوجيـة والمسـاحة ومـواد البنـاء[37]، ويوفـر الترابـط الاجتماعـي الغائـب في غيرهـا مـن أماكـن الاسـتقرار[38].

2) القصبات:

يقصـد بالقصبـة في المغـرب بناية محصنة بأسـوار متينة تقـام بالقرب من المـوارد المائية داخل مسـاحات مرزوعة[39]. وتسـتعمل كلمة القصيبة كمـرادف للقصبة وهي تصغـير للقصبـة[40] أو القصابي أو الكصـابي بصيغة

المخازن الجماعية بواحة أمتضي أكادير اد عيسى

الجمع. وتستعمل الكلمة للدلالة على أشكال معمارية قاسمها المشترك التحصين، إلا أنها تختلف في التفاصيل. وتنقسم إلى عدة أنواع: القصبات العتيقة، والحديثة، والمحصنة، والمجموعات السكنية الحصينة[41].

أيضا، تعني كلمة القصبة تجمعات حضرية وأهم بناء في المدينة يقوم بتحصينها ومناعتها، إذ توفر مكانا صالحا للمقاومة مدة زمنية طويلة. فهي تشكل ملجئا آمنا لممثل المخزن في حالة هجوم طارئ أو ثورة محلية[42]، وتسمى محليا لقصبت[43]. ونقصد بها تجمعا سكنيا محصنا يمنع الغارات والأعداء، وتحتوي على العديد من المرافق الحيوية للساكنة مثل المخازن الخاصة بالغلال والأسلحة وبيوت القواد والوجهاء، والمشور وساحات التجمع والاحتفال وعادة تحاط بسور أو أسوار منيعة تتخللها أبوب محصنة بوسائل دفاعية متنوعة[44].

3) المخازن الجماعية:

ترى بعض الدراسات أن القصور الصحراوية هي مخازن وقلاع تحمي الساكنة والموارد الطبيعية من الهجومات، في حين يتوفر المغرب الصحراوي على العديد من أشكال وأنماط السكن والتخزين الغير معروفة إلى حدود الساعة[45].

إذن فالمقصود بالمخزن هو مبنى مشيد خاص للتخزين، يقع في موقع محصن ومأمون داخل الأودية وعلى جنابتها أو المشرف على البسائط لتسهيل مراقبة المجال وفي الأماكن التي تسمى ترويت بالجنوب الجزائري[46] وتوريرت بالجنوب المغربي وبواحات وادي نون بشكل خاص.

وبالتالي، يمكن اعتبار المخازن شكلا من أشكال التخزين ومرآة للتنظيم الاجتماعي لدى القبائل والمجتمعات البشرية[47]. وتنقسم إلى عدة أنواع: أولا مخازن الجبل وهي التي توجد بالمرتفعات الجبلية والمبنية بالحجارة أو المحفورة بالجبال[48]. ثانيا، مخازن الواحات التي تقع عند قدم السفوح الجنوبية للأطلس الصغير والمشيدة بواسطة التراب المدكوك. وأخيرا، مخازن السهول التي تقع بالهضاب والأراضي السهلية خاصة في المجالات المزروعة والرعوية.

4) القلاع والحصون:

الحصن لغة هو كل موضع حصين لا يوصل إلى جوفه، من حصن المكان يحصن حصانة فهو حصين أي منيع. والجمع هو حصون، وحصنت القرية إذا بني حولها[49]. واصطلاحا، هي كل بناية تحيط بمساحة من الأرض ليحميها ويحصنها ضد أي هجوم أو اعتداء من داخل البلاد أو خارجها[50]. أو مبنى عسكري مصمم لمقاومة الهجمات، يتكون من منطقة محاطة بجدار منيع ويتواجد فيه الجنود[51].

عرفت الحصون والتحصينات خلال العصور الوسطى بأسوار المدن[52]. ثم بعد ذلك تطورت تبعا لتطور النظم الاجتماعية للمجموعات البشرية السائدة في تلك الفترة. وتنقسم باختلاف وظائفها من منطقة إلى أخرى وحاجة المجتمعات البشرية إليها والظروف المساهمة في تشكيلها. وتخضع إلى تطور فن العمارة في المراحل التاريخية المتلاحقة[53].

السوق القديم تبلابا بواحة تغجيجت

5) الأسواق:

السوق من فعل ساق، أي المجال المخصص للعملية التجارية أو سوق الماشية التي يريد الإنسان بيعها. وفي اللغة تعني مكان يجتمع فيه الناس، بمعنى موسم معين لتبادل البضائع والسلع[54]. إذن فهو يدل على المكان أو الفضاء التجاري الخاص بتبادل السلع والبضائع والخدمات.

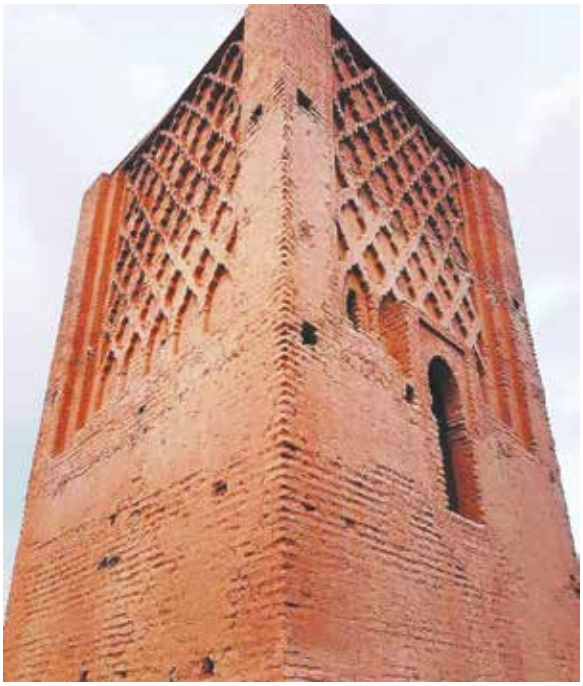
تمثل الأسواق بواحات المغرب مراكز النشاط الاقتصادي ومراحل تجارية انعكست بشكل إيجابي على نمطية الأسواق. وتتفرع إلى أنواع كثيرة منها: الأسواق السنوية والموسمية والأسبوعية التي تنعقد في يوم محدد من الأسبوع[55]. لقد ارتبط هذا المفهوم بفكرة التجمع أو مكان التجارة الذي يتيح فرصة البيع والشراء. ويعرفه ابن خلدون باعتباره فضاء يشمل حاجات الناس فمنها الضروري وهي الأقوات من الحنطة وما في معناها كالباقلا والبصل وأشباهه، ومنها الحاجي والكمالي مثل الفواكه والملابس والمراكب وسائر المصالح والمباني[56].

6) الأبراج:

وجدت الأبراج على مقدمة وجنبات القصور والتحصينات منذ العصور القديمة. وتعد جزءا هاما من البنايات الدفاعية التي أقامها المسلمون منذ العصور الأولى للفتح الإسلامي حرصا على صيانة وحماية الممتلكات وأرواح المسلمين[57].

يقصد بالبرج تلك البيوت التي تبنى على السور أو على أركان القصر[58]. وينقسم إلى قسمين: الطابق السفلي والعلوي. كما تتعدد أشكاله ومنها: المربع والمستطيل والدائري، أو شبه الدائري، ومتعدد الأضلاع. ومنها أيضا، الأبراج الصغرى المنتمية داخل أسوار القصر والتي تقوم بدعم البناية، والأبراج المحصنة بجانب المداخل والأبواب الكبرى. وأخيرا، أبراج المراقبة خارج القصور أو المدن قصد مراقبة المجال من تحركات المغيرين[59]. وتختلف مواد بناء الأبراج وأشكالها حسب الحاجة أو طبيعة الموقع أو التقنيات المتبعة محليا في البناء[60].

تعد الأبراج من أهم المعالم الأثرية التي تعود إلى الفترات الوسيطية والحديثة بالجنوب المغربي. وقد لعبت



أبراج المراقبة بواحات تزارين والنقوب

هـذه البنايـات الدفاعيـة أدوارا مهمة ووظائـف متعددة ومتنوعـة في تاريخ المنطقـة خاصة الحمايـة والدفاع عن الهجومـات الخارجية من تمرد القبائـل ولجباية الضرائب وتوفير الأمـن والأمان لقاطني وسـاكنة واحـات الجنوب المغـربي. ومـن بين أنـواع الأبراج الـتي نجدهـا في الواحات: أولا، الأبـراج المتصلـة بالبنايـات الأثريـة والتاريخيـة وبالأسـوار التي تحيط بالمدينة أو القصبـة أو القصور. ثانيا، الأبـراج المنفصلة أي المنفـردة وعادة ما نجد هـذا النوع من البنايات في السـواحل أو في الجبـال أو في المناطق الضرورية وغالبا تتـوزع هذه الأبراج على مرفـق أو مرفقين ضروريين لمعيشـة الجنود. ويختلف شـكلها وتصميمها من نوع آخر حسـب الموقـع والمنطقة الجغرافيـة التي أقيمـت فيها أو بحكـم الطـرق التجارية الـتي توجد فيه.

7) المساجد

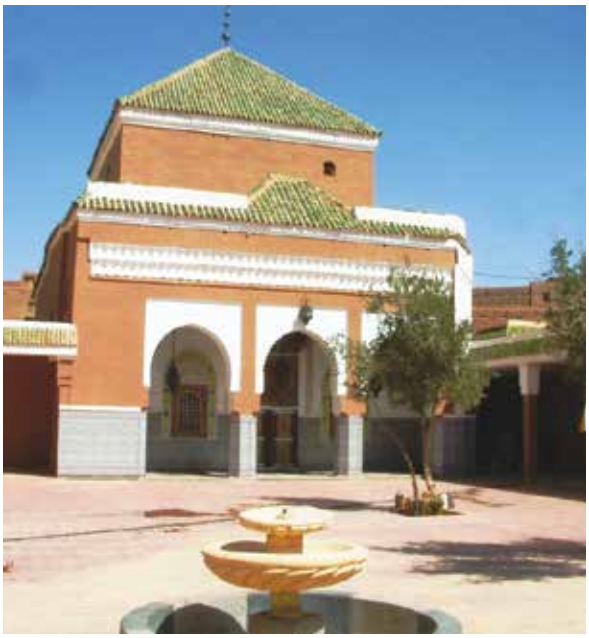
يسـمى المسـجد باسـم تمزگيـدا بتشـلحيت. (Timzguda) فهـي كلمـة محليـة أمازيغية تسـتعمل للدلالـة على المسـجد ومادتهـا الأصلية عربيـة، وتوجد كذلـك هـذه التسـمية في موريتانيـا ونيجـر[61]. ويعتـبر رمـز من رمـوز المدينـة الإسـلامية ونواتها، حيـث يربط أصحاب المعاجم أنـه كل موضع يتعبد فيه الإنسـان فهو مسـجد، وجمعه مسـاجد. ومن جهـة ثانيـة، يقصد به كل مـكان يتعبد ويسـبح فيـه المخلوق للخالـق، فهو من الألفاظ الإسـلامية التي لم تعرفها الجاهليـة ويدل على مصلـى الجماعة[62].

لقـد ذكرت كلمة المسـجد في القـران الكريم بلفظتها ثمانية وعشـرون مرة. كما وردت الإشـارة إلى ذلك اسـم مقـام إبراهيـم ومصلى مرة واحـدة، ولفظـة البيوت مرة واحدة[63]. وتنقسـم المسـاجد بالواحات إلى نوعين: النوع الأول تقـام فيه صلاة الجمعة ويقال له مسـجد الجمعة أو المسـجد الكبـير. والنـوع الثـاني، هـو الذي تجـرى فيه الصلـوات الخمس[64].

8) المدارس العتيقة:

يعتبر محمد المختار السـوسي أول من أطلق مصطلح المـدارس العتيقـة[65]، حيـث ظهـرت بالمغـرب في عهـد المرابطي مع مدرسـة أگلو الـتي تتلمذ فيهـا عبد الله بن ياسـين حسـب عبد الله كنون[66]. في حين، أجمعت بعض الدراسـات أن ظهورها ارتبط مع العصـر المريني في القرن السـادس الهجـري، إذ نجـد ذلك عنـد أبي زرع مـع بداية تأسيسـها في عهد يعقـوب المنصـور الموحـدي[67]. ويرى الأسـتاذ محمد المنـوني، أن تاريخ ظهور مـدارس التعليم العتيـق تزامـن مـع المرحلـة الموحديـة أي خـلال عهـد الخليفـة المرتضى مؤسـس جامـع ابن يوسـف بمراكش ومدرسـة القصبة[68].

ويقصـد بالمدرسـة العتيقـة بنايـة تحبـس لمزاولـة التعليـم وإيـواء الطلبـة الذيـن يتوافـدون عليها قصد التعلم مـن مختلف أنحـاء البلاد[69] والتي تركـز على نظام تعليـمي وتربـوي وديني يشـيد غالبـا في القـرى والجبال والبوادي النائية بسـوس، بمبادرة من السـكان أنفسـهم خاصـة العلماء وأعيـان القبائل وشـيوخ الزوايا الصوفية وعامـة النـاس[70]. ويتجلى الفـرق بينها وبـين المحضرة، باعتبـار هذه الأخـيرة، تتركز على التنقـل والترحال وعدم



الزاوية الناصرية تمكروت

الاستقرار. فالمحضرة شكل تعليمي بدوي متنقل، يتركز على تلقين البدو خاصة أبناء الرحل مجموعة من المعارف الدينية واللغوية[71].

وعلى العموم، فالمدرسة العتيقة فضاء تعليمي مبني على الاستقرار في منطقة قروية. أما المحضرة فهي مؤسسة تعليمية متنقلة في الصحراء مرتبطة بالمجتمعات الترحالية والرعوية. ويطلق على المدارس العتيقة عدة تسميات منها: التعليم الأصيل، المدارس القرآنية، التعليم الإسلامي. وباختصار، فهي نظام تعليمي أو مؤسسة غير نظامية، ظهرت بالمغرب منذ القرن الخامس الهجري، وانتشرت بالجنوب المغربي مع بداية الحركة المرابطية.

9) الزوايا:

من الناحية اللغوية، اشتقت كلمة الزاوية من لفظ زوى أو زوا. ويقال انزوى القوم بعضهم إلى بعض إذ تدانوا وتضامنوا ولذلك أطلقت على حلقة التدريس بالمسجد[72]. ويمكن تعريفها على أنها الركن من البناية. ومن الناحية الاصطلاحية هي المكان المعد للعبادة وإيواء المجاهدين وطلبة العلم والمحتاجين[73].

ويطلق عليها أيضا الرباط وهو المكان الذي يربط فيه الخيل للجهاد. فحسب محمد حجي، فالرباط والزاوية كلاهما معد للعبادة غير أن الرباط للإقامة والجهاد، والزاوية للإيواء والإطعام[74]. وتعتبر زاوية سيدي وكّاك أول زاوية تظهر بسوس الأقصى والتي أسسها وجاج بن زلو في القرن الخامس الهجري[75].

يقصد بالزاوية في المغرب الإسلامي بالأماكن أو الفضاءات المخصصة لإرفاق الواردين وإطعام المحتاجين من القاصدين. وتعرف في المشرق بالربط أو الحانقاوات. وهي منشآت مخصصة لإقامة المنقطعين والمتصوفين[76].

إذن، إن الزاوية هي مكان رمزي في الوعي الجماعي، ومؤسسة دينية تكون بمثابة مقر لإحدى الطرق الصوفية تستقبل عادة المتصوفين وأتباع الطريقة[77] وتؤدي أدوارا هامة في المجتمع، تتجلى في تعميق الشعور الديني لدى سكان الواحات بالجنوب المغربي وتشبثهم بمبادئ التصوف والجهاد والتطوع.

الأضرحة:

تشير القواميس والمعاجم العربية بأن الضريح مشتق من فعل ضرح بمعنى دفن في قبر أو شق، ويقال عن الميت حضر له ضريح وجمعها أضرحة، ويقصد بذلك المبنى الذي يقام على القبر[78]. فهو الشق في وسط القبر، أما إذا كان الشق في جانب القبر فيسمى لحد. وقد سمي ضريحا لأنه يشق في الأرض شقا، و القبر كله ضريح. كما يسمى القبر الذي بلا حد ضريحا[79].

ويطلق على تسمية الضريح لدى علماء الآثار العرب والأجانب بالمدافن الإسلامية[80]. كما تستعمل أيضا، كلمة القبة في البناء الإسلامي للدلالة على المدفن أو الضريح أو كلمة تربة خلال العصر العثماني. وكلمة مشهد على كل بناء تذكاري لدفن الشهداء وأهل البيت أو الأولياء الصالحين. وفي المناطق التي تسكنها الشيعة يطلق عليها مدافن الأولياء. أما في البلاد الناطقة باللغة العربية فقد أطلق عليها تسمية مقام

ضريح سيدي منصور

يعني مكان لدفن الأولياء والشيوخ والأنبياء. وفي بلاد المغرب استعملت لفظة مربوط أو قبة للدلالة على المدفن[81].

ومن الناحية الاصطلاحية، فهو المكان الذي يدفن فيه ولي صالح أو سلطان أو شخصية دينية معروفة. وهو في العادة مكان لزيارة العديد من الناس والأتباع، وهو في الغالب يتخذ مزارا تقصد إليه العامة من الناس. وتنقسم الأضرحة بالواحات إلى عدة أنواع منها: أولا التقليدي البسيط المنفرد البناء والمتواضع من حيث المواد والمكون من غرفة واحدة مقببة ومربعة، وعلى واجهاته الأربعة فتحات كبيرة. وقد استعمل هذا النمط الأخير بشكل كبير في الجنوب المغربي الأوسط[82]. ثانيا القبر أو المدفن المخصص لسلطان أو أمير أو رجل صالح، أو أي إنسان له مكانة خاصة في المجتمع تدعو إلى تخليد ذكراه، وتعلو بناء الضريح عادة قبة تختلف عن قباب الأبنية الدينية بالمدينة الإسلامية[83].

10) الملاح

لغة، إن أصل كلمة الملاح هي من فعل ملح، ملحا والتي تعني اشتدت زرقته[84]. ومن الناحية الاصطلاحية، يقصد به الحي السكني الذي يقطنه اليهود[85]. فهو مؤسسة اجتماعية وسكنية واقتصادية تمارس فيها مجموعة من الأنشطة التجارية والحرفية.

ترجع الروايات التاريخية، أصل الكلمة (الملاح) إلى وظيفة تمليح رؤوس الثائرين وتعليقها على أبواب المدينة لتصبح عبرة للرعية[86]، إذ كانت المجموعات اليهودية تقوم بها خلال فترة استقرارها بالمغرب. كما أن بعضها ترجع سبب التسمية إلى أول بناية شيدت بالمغرب وهي قريبة من المملحة. بمعنى أن الحي اليهودي المغربي تم بناؤه في منطقة خاصة لتجميع وتخزين الملح قصد تصديره نحو الدول الأوربية عبر طرق التجارة الصحراوية[87].

ويدعى الملاح في اسبانيا خلال العصر الوسيط بـ«اليودبريا والجيتو» في أغلب الدول الأوربية والأمريكيتين، وجيدونصاج في ألمانيا، وحارة اليهود بالعراق، وقاع اليهود في اليمن[88].

العوامل والأسباب المساهمة في نشوء وصياغة العمارة الواحية بالجنوب المغربي:

ساهمت عدة عوامل في تشكيل ونشوء العمارة الواحية بالجنوب المغربي. ويمكن تقسيمها إلى أربعة أنواع من العوامل والأسباب وهي كالأتي:

1. **العوامل الطبيعية:** وتتجلى في المناخ والجغرافية وجيولوجية المكان. ومن أهم العوامل المؤثرة في تشكل العمارة الواحية نجد الحرارة المرتفعة والإشعاع الشمسي، والضغط الجوي والرياح القوية. ثم قلة الرطوبة والأمطار. وتعتبر خطوط العرض من أهم الأسباب الرئيسية في هذه المعطيات الطبيعية وفي توزيع دراجات الحرارة. بالإضافة إلى عامل التضاريس والجبال وأشجار النخيل لتكون بذلك واقيا نباتيا ضد الرياح والعواصف الرملة وأشعة الشمس الحارة. والموقع الجغرافي للواحات المميز ذو الممرات الطبوغرافية

الضيقة التي شكلت نقطة عبور القوافل التجارية وشبكة الطرق القديمة. كل هذا ساهم في إنجاز الشكل الهندسي للقصور والقصبات نتيجة هذه المؤثرات البيئية المناخية للواحات.

2. **العوامل البشرية:** ونقصد بها الحالة والوضعية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للواحات خلال مراحل تاريخية متباينة. فنجد أنه بالضرورة يتغير الطابع المعماري للبلد بتغير هذه العوامل السابقة.

3. **العوامل الاجتماعية:** والمتمثلة في ذاكرة المجتمع الواحي للتعبير عن القيمة الثقافية والدينية التي تحث على احترام خصوصية الفرد والجماعة والأسرة والترابط الاجتماعي في آن واحد.

4. **عوامل أخرى:** وتتمثل في البواعث الدينية والنظم السياسية والتشريعية ولأهمية البواعث والتعاليم الدينية المحافظة في المجتمعات الواحية. وكذا تأثير فنون الحضارات والأمم السابقة والشعوب التي دخلت الدين الإسلامي. وأخيرا، المعارف والمهارات في طرائق البناء والتشييد واختلاف عامل المناخ في مختلف الأقاليم والبلاد الواحية. كل هذه العوامل لزمت على الإنسان الواحي أن يأخذها بعين الاعتبار عند عملية البناء والتعمير فالهدف من العمارة هو الحماية من الأخطار وتأمين نشاطات الإنسان الواحي.

خصائص وظائف ومميزات العمارة الواحية الصحراوية:

تعد العمارة الواحية نتيجة تفاعل بين المؤثرات المناخية والإمكانات الطبيعية مع حاجيات الإنسان ومتطلبات نمط عيشه، في ظل نسق القيم والأعراف المحلية السائدة. وتم حضور الحس والحدس والخبرات المعارفية المتمثلة في الإرث المعماري والتقني، وتجارب الأجداد والأسلاف وخبراتهم المتوارثة في البناء والمعمار التقليدي والممارسات المرتبطة بثقافة البناء والإنتاج داخل مجتمع الواحات.

ويمكن القول أن عمارة الواحة هي معادلة اعتمدت على التجربة والخطأ. انطلاقا من معطيات محلية وبيئية[89] تدل على إرث ثقافي واجتماعي وسياسي قديم. لقد لعب العامل المناخي دورا أساسيا في تشكيل العمارة الواحية، والتأقلم مع الظروف الصعبة لهذه المناطق الواحية. فعمارة الواحة هي عمارة وعي وتخطيط دقيق ومسبق وبناء احترافي وممارسات تقليدية وموروث ثقافي وإنساني مشترك ومستدام منذ أمد بعيد.

لقد تطورت عمارة الواحات بالمغرب منذ نشأة المساجد الدينية ما بين القرن التاسع والرابع عشر الميلادي، بفضل النشاط التجاري الذي عرفته هذه البلاد الواحية الصحراوية، وتطور المعمار الإسلامي المغربي نتيجة توارث الخبرات والمهارات والمعارف المرتبطة بالبناء والفن الإسلامي. لقد تعددت هذه التطورات التي مست المساجد لتشمل المدارس العتيقة والزوايا باعتبارها أماكن للعبادة والإرشاد والتكوين والجهاد. ومنذ ذلك الوقت، تطورت الحركة المعمارية بالواحات خاصة في بلدان الغرب الإسلامي مع تطور أصناف أخرى من العمارة الواحية كالبنايات العسكرية والمدنية (القصور، القصبات، المخازن الجماعية، الرباطات..الخ). وباختلاف مناطق الواحات بالمغرب، فإن البناء المعماري كان يتسم بالطابع المحلي الأصيل باستعمال طرق وتقنيات محلية للتشييد والبناء. فاستعمل المعماريون والبناؤون مواد محلية كالطابية والطين والحجر والجبص كرد الاعتبار للمواد الطبيعية المحلية و لقيمتها الإيكولوجية والتاريخية والأثرية في تاريخ العمارة الواحية بالمغرب.

جاءت العمارة الواحية نتيجة تجارب طويلة في مجال البناء والمعمار ملائمة للبيئة والوسط الطبيعي. فرغم اختلاف أنماطها ووظائفها ومميزاتها وأدوارها

قصر السلطان تغجيجت

عبر التاريخ. فهي نتاج تفاعل بين البيئة والإنسان الواحي والبعد الزمني ومجموعة من الأسباب والدواعي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. إن العمارة الواحية المغربية الصحراوية تمثل الثقافة المادية للمجتمع الواحي لها أبعاد رمزية وفنية ذات دلالة وحمولة ثقافية وتاريخية تختزل الهوية الوطنية والثقافة المحلية للمجوعات البشرية.

إذن، إن العمارة الواحية الصحراوية هي مرآة وانعكاس لصورة ثقافية ومجتمعية تجسدها الخبرة والمهارة المهنية والإبداع والتفنن في مجال المعمار والبناء. فقد تمت علاقة ارتباط بين العمارة والمجتمع الواحي يتضمن علاقتها بالدين والثقافة. فعامل الدين كان له دور اجتماعي وثقافي يجمع بين أهالي الواحات والمؤسسات الدينية كالمساجد والزوايا والمدارس العتيقة. فالعمارة الواحية هي رمز اجتماعي، ولفهمه يتطلب منا فهم التفاعل ما بين شكله المادي ومدلولاته الاعتبارية الجمعية حسب اميل دوركايم. وعليه، فمجالات العمارة الواحية منسجمة أشد الانسجام مع سلوك وثقافة المجتمع الواحي منذ القدم.

سبل التوظيف والتثمين ورد الاعتبار للعمارة الواحية جنوب المغرب:

لا يمكن الحديث عن التثمين وتوظيف العمارة الواحية في مسلسل التنمية المستدامة دون احترام خصوصيات ومميزات الواحات عبر التاريخ. ومنه، نود في هذا المحور المساهمة ببعض الأفكار التي نراها ضرورية قبل بدء عملية رد الاعتبار والتثمين لأنها تستلزم حضور مجموعة من الخطوات والعمليات المسبقة ومنها:

1. إنجاز دراسات معمقة في مجال العمارة الواحية، تنطلق من حاجيات الإنسان الواحي، وتعتمد على

مناهج ومقاربات متعددة سوسيولوجية واقتصادية وسياسية وأنثروبولوجية. بالإضافة إلى دراسات إحصائية وتوثيقية وتصنيفية حول عمارة الواحة.

2. المحافظة على التراث الواحي وفهم أبعاده المتعددة والمتنوعة.
3. ضرورة ترميم البنايات المادية والرمزية لهذه العمارة.
4. تحقيق تراكم معرفي وأكاديمي حول العمارة الواحية.
5. ضرورة التعاون والتشارك بين الباحثين ومراكز البحث قصد محاولة الإلمام بمختلف الجوانب والخصوصيات المرتبطة بالعمارة الواحية بالجنوب المغربي.
6. خلق فرق بحثية متخصصة في فن عمارة الواحات المغربية والآثار والتراث.
7. إنجاز خرائط جغرافية وتراثية ومعمارية حول أهم مكونات العمارة الواحية بجنوب المغرب.

وبعد هذه الخطوات نرى أنه لا باس أن نساهم برؤى تنموية في رد الاعتبار للعمارة الواحية عبر إنشاء مراكز تعريف تراث الواحات في مختلف البلاد الواحية المغربية، وخلق متاحف الذاكرة والتراث بالمناطق الواحية، وتأهيل البنايات التاريخية وتجهيزها وربطها بالشبكة الطرقية والصحية والمائية والضوئية لتوفير الخدمات الأساسية لساكنتها وتشجيع سكان الواحات على الاستقرار والإقامة في القصور والقصبات باعتبارها تراث مادي ينم عن الحضارة الإنسانية العريقة. أمام هذه الإجراءات سنكون قد ساهمنا في تثمين وتوظيف التراث الواحي في التنمية الوطنية وتشجيع السياحة الواحية الإيكولوجية في دورة الاقتصاد الواحي، وبذلك ساهمنا في توفير فرص شغل لفائدة أبناء الواحات لما توفره التنمية المستدامة من مقومات أساسية تضمن توفر الشروط الضرورية للعيش والحياة الكريمة. لهذا أصبحت الاستدامة الميزة الأساسية للتنمية بالإضافة إلى العدالة الاجتماعية والمساواة والكرامة.

خلاصة:

تشهد العمارة الواحية والصحراوية عن عبقرية الإنسان الواحي في ميدان المعمار والتراث والإبداع الفني والجمالي. فهي عمارة أصيلة أنشئت بمواد محلية تنم عن ثقافة وتقنيات محلية تستجيب للخصائص المناخية الموجود بالمنطقة والعادات والتقاليد التي تتماشى مع العرف والشريعة الإسلامية.

وتخضع العمارة الواحية بالجنوب المغربي لتقاليد حضارية وعوامل تاريخية واجتماعية ولتفاعلات الإنسان مع البيئة الواحية والصحراوية. ومن بين العوامل التي ساهمت وأثرت في تخطيط العمارة التقليدية بالجنوب المغربي نجد: العامل الديني والعامل المناخي. وتعتبر هذه العمارة من البنايات والمنشآت التاريخية والمعمارية التي حافظت على حرمة الفرد والإنسان وقيمه الإسلامية من جهة.

ومن جهة ثانية، تتضح الوحدة المناخية التي جعلت الفرد في علاقة توافق وتكامل وانسجام مع محيطه وبيئته الطبيعية. كل هذا فرض على الإنسان التأقلم مع الوسط والبيئة الواحية والصحراوية. فرغم البساطة في المعمار والبناء التقليدي، إلا أن العمارة الواحية تعبر عن قيم ومبادئ الإنسان الواحي خلال العصور القديمة. ولعل توظيف واستخدام المواد المحلية في البناء من الحجارة والطين والجبص تؤشر على مدى اهتمام الإنسان بالمعطى الايكولوجي والبيئي في بناء ثقافة المجتمع الواحي. فهي تتمتع بقدر من الجمال والتفنن في صناعة وتشكيل العمارة الواحية والصحراوية المنسجمة مع المحيط والمجال والبيئة والمجتمع. وتبقى قضية التثمين ورد الاعتبار مسؤولية جماعية لابد من تضافر الجهود والمبادرات من طرف المؤسسات المعنية بالتراث والثقافة والسياحة والتنمية المستدامة وجمعيات المجتمع المدني بمناطق الواحات.

الهوامش :

1. يحيي وزيري، العمارة الإسلامية والبيئة، عالم المعرفة، عدد 304، مطابع السياسة الكويت، يونيو 2004، ص23.
2. سيد بسيوني، فن العمارة، مكتبة لكل بيت، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2007، ص 7.
3. نفسه، ص 14.
4. Yves Lacoste, Oasis, in Encyclopedia universalise, corpus 13 Nicaragua- pascal, éditons Paris, p 300.
5. حسن حافظي علوي، واحات بلاد المغرب من القرن 4هـ / 10م إلى القرن 8هـ / 14 م، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ 2005-2004، ج 1، ص 71.
6. Jean Labasse, L'économie des oasis ses difficultés et ses chances, Revue de la géographie, Lyon 1957, vol 32, N 4, p 308.
7. Nadir Marouf, Lecture de l'espace oasien, sendbad, paris 1980, p 17.
8. حسن حافظي علوي، دراسات صحراوية الماء والإبل والتجارة، تصدير محمد الناصري، دار أبي رقراق للطباعة والنشر الرباط، الطبعة الأولى 2014، ص 78.
9. حسن حافظي علوي، المرجع السابق، ج 1، ص 71-73.
10. كتاب جماعي، تاريخ المغرب: تحيين وتركيب، تنسيق: محمد القبلي، منشورات المعهد الملكي للبحث في تاريخ المغرب الرباط، 2011، ص23.
11. محمد أيت حمزة، المجال والمجتمع بالواحات المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة المولى إسماعيل مكناس، سلسلة الندوات رقم 6، السنة 1993، ص 78.
12. محمد قسطاني، الواحات المغربية قبل الاستعمار غريس نموذجا، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مركز الدراسات الانتروبولوجية والسوسيولوجية، سلسلة الدراسات والأطروحات رقم 3، الطبعة الأولى 2005، ص227.
13. أمحمد مهدان، الماء والتنظيم الاجتماعي بواحة تدغى، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع القروي جامعة الحسن الثاني المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سنة 2006-2005، ص 21.
14. Yves Lacoste, op.cit, p 300.
15. عبد العزيز أكرير، تاريخ المغرب القديم: من الملك يوبا الثاني إلى مجئ الإسلام، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط 1، 2016، ص250.
16. ادرسي الفاسي، التوازنات البيئية بواحات الجنوب المغربي، ضمن كتاب: تنظيم المجال الريفي بالمغرب أبحاث وتدخلات، تنسيق المختار الأكحل-عبد العالي فاتح، محمد حنزار، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس الرباط، والمعهد الوطني للتهيئة والتعمير، معهد الدراسات الإفريقية، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى 2016، ص 213.
17. كتاب جماعي، تاريخ المغرب: تحيين وتركيب، تنسيق: محمد القبلي، ص 25.
18. سهير حامد، إشكالية التنمية في الوطن العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2007، ص 22.
19. محمد منير حجاب، الإعلام والتنمية الشاملة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 32.
20. ابن منظور، لسان العرب، دار صادرة، بيروت، 1972، ص 213.
21. اللجنة العالمية للبيئة والتنمية، مستقبلنا المشترك، ترجمة محمد كامل عارف، سلسلة عالم المعرفة، ع 142، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويتي، 1989.
22. اللجنة العالمية للبيئة والتنمية، المرجع السابق، ص 83.
23. صلاح فلاحي، التنمية المستدامة بين تراكم الرأسمال واتساع الفقر، مجلة الحقيقة، ع2، مارس 2003، ص75.
24. زينب صالح، التنمية المطرودة والحفاظ على البيئة من المنظور العالمي والمصري، المجلة المصرية للبيئة والتخطيط، المجلد 12، ع 02، ديسمبر 2004، ص 94.
25. حسن بنحليمة، واحات بانبي العمق التاريخي ومؤهلات التنمية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن زهر أكادير، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، الطبعة الأولى 1999، ص 24.
26. نفسه، ص 24.
27. ابن منظور، لسان العرب، مادة القصر، ج 6، المطبعة المصرية، مصر، 1300هـ/ 1877م، ص 411.
28. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ص 100-99.
29. محمد عاصم رزق، معجم المصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة، 1963، ص 120-127.
30. أحمد مولود أيده الهلال، مدن موريتانيا العتيقة: قصور ولاتة وودان وتشيت وشنقيط، منشورات مركز الدراسات الصحراوية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى 2014، ص 35.
31. Nadir Marouf, Eléments d'analyse des ksour, es-pèces maghrébin pratiques enjeux, acte colloque de taghit 23-26 Novembre 1987, ENAG, éd. Algérie 1989, p 85.
32. R, capot Rey, Greniers domestique et grenier forti-

fies au Sahara le cas de Gourara, travaux de l'institut de recherches sahariennes, T 14, 1956, p 1151.

33. L, leluraux, Le Sahara, ses oasis, instruction de Léon carrée, édition Bacouier, Alger, 1934, p 47.

34. علي الحملاوي، قصور منطقة جبال العمور (سفح الجنوبي): دراسة تاريخية أثرية، بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة، قسم الآثار، جامعة الجزائر، 2000، ص 59 - 60.

35. عبد العزيز بنعبد الله، سوس بوابة الصحراء (سوس الأقصى وسوس الأدنى: المغرب كله)، بدون طبعة ودار النشر، 2004، ص 371.

36. محمد أيت حمزة، مادة القصر، معلمة المغرب، ج 19، ص 6638 - 6639.

37. معلمة المغرب الأقصى، مادة أنواع السكن بالصحراء، ج، 26، ملحق 3، دار الأمان الرباط، ط 1، 2014، ص 62 - 63.

38. محمد أمراني علوي، القصور بالجنوب المغربي، مجلة المناهل، ع 88، يناير 2011، ص 213.

39. مديرية التراث الثقافي، التراث المعماري في مناطق الأطلس والجنوب، منشورات وزارة الشؤون الإسلامية، قسم جرد التراث الثقافي، 1990، ص 9.

40. حسن حافظي علوي، سجلماسة وإقليمها، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1998، ص 114.

41. عبد العزيز توري، المرجع السابق، ص 17-16.

42. مينة المغاري، مادة القصبة، معلمة المغرب الأقصى، ج 19، ص 6633.

43. رواية شفوية ح، ب 71 سنة، واحة تغجيجت المركز، أبريل 2014.

44. عثمان عثمان إسماعيل، تاريخ العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، ج 5، بدون ط، و ت، ص 132.

45. انظر: معلمة المغرب الأقصى، ج 26، ملحق 3، دار الأمان الرباط، الطبعة الأولى 2014، ص 63.

46. حسن حافظي علوي، المرجع السابق، ج 3، ص 913.

47. مبارك أيت عدي، المحفوظ أسمهري، واحات طاطا: سحر المجال وغنى التراث، وكالة تنمية الأقاليم الجنوبية، سلسلة تاريخ ومجتمعات المغرب الصحراوي، DTG so-ciété nouvelle، أكدال الرباط 2014، ص 143.

48. Salima Naji, Grenier collectifs de l'atlas patrimoines du sud marocain, la croisée des chemins, Casablanca, Maroc, 2006, p 158.

49. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر بيروت، 1994، ص 290.

50. علي بن راشد المديلوي، التحصينات الدفاعية في سلطنة عمان: نظرة في الموروث الحضاري، المجلة العربية الثقافية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون تونس، السنة 26، ع 50، مارس 2007، ص 43.

51. www.dictionary,combridge.org,Retried18-1-2017,edited.

52. علي بن راشد المديلوي، المرجع السابق، ص 43.

53. عبد العزيز حميد صالح، القلاع والتحصينات الدفاعية في بلاد الرافدين، المجلة العربية للثقافية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون تونس، السنة 26، ع 50، مارس 2007، ص 11.

54. زيدان جرجي، تاريخ التمدن الإسلامي، مج 2، بيروت، 1967، ص 37.

55. حسن الوزان، وصف إفريقيا، ترجمة محمد جي ومحمد الأخضر، ج 1، ط 2، دار المغرب الإسلامي بيروت، 1983، ص 204.

56. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ج1، القسم الثاني، ص 239.

57. هيثم الأيوبي، مادة الأبراج، الموسوعة العسكرية، المؤسسة العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1990، ج 1، ص 176.

58. ابن منظور، المرجع السابق، ج 2، ص 212.

59. منير أقصبي، العمارة العسكرية بفاس عبر التاريخ، دار النشر إفريقيا الشرق المغرب، ب ط 2015، ص 16.

60. عبد العزيز توري، مادة البرج، معلمة المغرب، ج 4، الجمعية المغربية للتأليف والنشر والترجمة، مطابع سلا، ص 1142.

61. أحمد الهاشمي، الطبونيمية الأمازيغية في الصحراء الإفريقية، ضمن كتاب الأمازيغ والمجال الصحراوي عبر التاريخ، تنسيق الوافي النوحي، مركز الدراسات التاريخية والبيئية، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الندوات والمناظرات، رقم 41، مطبعة المعارف الرباط، 2015، ص 260.

62. عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، حروس برس، بيروت، الطبعة الأولى 1988، ص 381.

63. حسن مؤنس، المساجد، عالم المعرفة، عدد 380، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1981، ص 11.

64. عبد الرحيم غالب، المرجع السابق، ص 382-381.

65. محمد المختار السوسي، مدارس سوس العتيقة ونظامها وأساتذتها، (الناشر عبد الوافي المختار السوسي)، مؤسسة التغليف والطباعة والنشر للشمال، طنجة 1984.

66. عبد الله كنون، التنوع المغربي في الأدب العربي، بدون

طبعة وتاريخ، ج 1 - 3، ص 75.

67. انظر أبي زرع، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، عبد الوهاب منصور، دار المنصور للطباعة والوراقة الرباط، 1973.

68. -جميل حمداوي، تاريخ المدارس العتيقة بالمغرب، مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية مطبعة وراقة الكرامة، عدد خاص بالتعليم العتيق 407، ماي 2014م، ص 25.

69. جميل حمداوي، المدارس العتيقة بالمغرب، سلسلة المعارف الأدبية، مطبعة المعارف، الطبعة الأولى 2010، ص 7.

70. محمد الهاطي، بين المحضرة والمدرسة في الجنوب المغربي: وحدة الأصول والمشارب وتنوع الملامح والقسمات، مجلة دعوة الحق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية مطبعة وراقة الكرامة، عدد خاص بالتعليم العتيق 407، ماي 2014م، ص 81.

71. - نفسه، ص 81-82.

72. ابن منظور، المرجع السابق، ج 1، ص 83 - 84.

73. أحمد الشيخي، التراث الصوفي مكون أساس في ثقافة الصحراء، ضمن كتاب ثقافة الصحراء مدارات الهوية والمعنى، مراجعة وتنسيق عبداتي الشمسدي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات، الطبعة الأولى 2013، ص 152.

74. محمد حجي، معلمة المغرب، ج 14، ص 4602.

75. عبد الهادي التازي، الشيخ وجاج بن زلوى اللمطي بين الكتابات العربية والأجنبية، مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية الرباط، مطبعة وراقة الكرامة، عدد 400، يونيو 2011م، ص 13 - 21.

76. ابن مرزوق، المرجع السابق، ص 413.

77. مينة المغاري، مدينة موكادور-السويرة: دراسة تاريخية وأثرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر الرباط، الطبعة الأولى 2006م، ص 408.

78. ابن منظور، المرجع السابق، ص 526.

79. سامي محمد نوار، الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، 2002، ص 112.

80. مصطفى صالح، القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة العربية للنشر والطباعة بيروت، بدون تاريخ، ص 23.

81. مصطفى صالح، المرجع السابق، ص 23.

82. C. Cauvet, Les marabouts petits mouvements funéraires et votifs du nord de l'Afrique, Revue Africaine N°24, Paris 1932, p 23.

83. عبد الرحيم غالب، المرجع السابق، ص 207.

84. يوسف محمد رضى، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، 2006، ص 1535.

85. مينة المغاري، المرجع السابق، ص 462.

86. أحمد هوزالي، مادة الملاح، معلمة المغرب، ج 2، مطابع سلا 2005، ص 7260 - 7261.

87. نفسه، ص 7261.

88. جمال حمدان، اليهود أنثروبولوجيا، دار الهلال القاهرة، 1996، ص 117.

89. يحي وزيري،، العمارة الإسلامية والبيئة، عالم المعرفة، ع 304 يونيو 2004، مطابع السياسة الكويت، ص 20.

المراجع باللغة العربية:

- اللجنة العالمية للبيئة والتنمية، مستقبلنا المشترك، ترجمة محمد كامل عارف، سلسلة عالم المعرفة، ع 142، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويتي، 1989.
- أبي زرع، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، عبد الوهاب منصور، دار المنصور للطباعة والوراقة الرباط، 1973.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة القصر، ج 6، المطبعة المصرية، مصر، 1300هـ/ 1877م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر بيروت، 1994.
- ادرسي الفاسي، التوازنات البيئة بواحات الجنوب المغربي، ضمن كتاب: تنظيم المجال الريفي بالمغرب أبحاث وتدخلات، تنسيق المختار الأكحل-عبد العالي فاتح، محمد حنزار، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس الرباط، والمعهد الوطني للتهيئة والتعمير، معهد الدراسات الإفريقية، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى 2016.
- أحمد هوزالي، مادة الملاح، معلمة المغرب، ج 2، مطابع سلا 2005.
- أحمد مهدان، الماء والتنظيم الاجتماعي بواحة تدغى، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع القروي جامعة الحسن الثاني المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سنة 2006-2005.
- أحمد مولود أيده الهلال، مدن موريتانيا العتيقة: قصور ولاتة وودان وتشيت وشنقيط، منشورات مركز الدراسات الصحراوية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى 2014.

- أحمد الهاشمي، الطبونيمية الأمازيغية في الصحراء الإفريقية، ضمن كتاب الأمازيغ والمجال الصحراوي عبر التاريخ، تنسيق الوافي النوحي، مركز الدراسات التاريخية والبيئية، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الندوات والمناظرات، رقم 41، مطبعة المعارف الرباط، 2015.
- أحمد الشيخي، التراث الصوفي مكون أساس في ثقافة الصحراء، ضمن كتاب ثقافة الصحراء مدارات الهوية والمعنى، مراجعة وتنسيق عبداتي الشمسدي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات، الطبعة الأولى 2013.
- حسن الوزان، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، ج 1، ط 2، دار المغرب الإسلامي بيروت، 1983.
- جمال حمدان، اليهود أنثروبولوجيا، دار الهلال القاهرة، 1996.
- جميل حمداوي، المدارس العتيقة بالمغرب، سلسلة المعارف الأدبية، مطبعة المعارف، الطبعة الأولى 2010.
- جميل حمداوي، تاريخ المدارس العتيقة بالمغرب، مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية مطبعة وراقة الكرامة، عدد خاص بالتعليم العتيق 407، ماي 2014م.
- حسن حافظي علوي، واحات بلاد المغرب من القرن 4هـ / 10م إلى القرن 8هـ / 14 م، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ ج 1، 2005-2004.
- حسن حافظي علوي، دراسات صحراوية الماء والإبل والتجارة، تصدير محمد الناصري، دار أبي رقراق للطباعة والنشر الرباط، الطبعة الأولى 2014.
- حسن مؤنس، المساجد، عالم المعرفة، عدد 380، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1981.
- حسن حافظي علوي، سجلماسة وإقليمها، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1998.
- صلاح فلاحي، التنمية المستدامة بين تراكم الرأسمال واتساع الفقر، مجلة الحقيقة، ع 2، مارس 2003.
- عبد العزيز أكرير، تاريخ المغرب القديم: من الملك يوبا الثاني إلى مجيء الإسلام، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط 1، 2016.
- علي الحملاوي، قصور منطقة جبال العمور (سفح الجنوبي): دراسة تاريخية أثرية، بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة، قسم الآثار، جامعة الجزائر، 2000.
- عبد العزيز بنعبد الله، سوس بوابة الصحراء (سوس الأقصى وسوس الأدنى: المغرب كله)، بدون طبعة ودار النشر، 2004.
- عثمان عثمان إسماعيل، تاريخ العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، ج 5، بدون طبعة.
- علي بن راشد المديلوي، التحصينات الدفاعية في سلطنة عمان: نظرة في الموروث الحضاري، المجلة العربية الثقافية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون تونس، السنة 26، ع 50، مارس 2007.
- عبد العزيز حميد صالح، القلاع والتحصينات الدفاعية في بلاد الرافدين، المجلة العربية للثقافية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون تونس، السنة 26، ع 50، مارس 2007.
- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ج1، القسم الثاني.
- عبد العزيز توري، مادة البرج، معلمة المغرب، ج 4، الجمعية المغربية للتأليف والنشر والترجمة، مطابع سلا.
- عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، حروس برس، بيروت، الطبعة الأولى 1988.
- عبد الله كنون، التنوع المغربي في الأدب العربي، ج 1-3، بدون طبعة وبدون تاريخ.
- عبد الهادي التازي، الشيخ وجاج بن زلوى اللمطي بين الكتابات العربية والأجنبية، مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية الرباط، مطبعة وراقة الكرامة، عدد 400، يونيو 2011م.
- زيدان جرجي، تاريخ التمدن الإسلامي، مجلد 2، بيروت، 1967.
- زينب صالح، التنمية المطرودة والحفاظ على البيئة من المنظور العالمي والمصري، المجلة المصرية للبيئة والتخطيط، المجلد 12، ع 02، ديسمبر 2004.
- سامي محمد نوار، الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، 2002.
- سهير حامد، إشكالية التنمية في الوطن العربي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2007.
- سيد بسيوني، فن العمارة، مكتبة لكل بيت، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2007.
- كتاب جماعي، تاريخ المغرب: تحيين وتركيب، تنسيق: محمد القبلي، منشورات المعهد الملكي للبحث في تاريخ المغرب الرباط، 2011.
- محمد أيت حمزة، المجال والمجتمع بالواحات المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة المولى إسماعيل مكناس، سلسلة الندوات رقم 6، السنة 1993.
- محمد قسطاني، الواحات المغربية قبل الاستعمار غريس نموذجا، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مركز الدراسات الانتروبولوجية والسوسيولوجية، سلسلة الدراسات والأطروحات رقم 3، الطبعة الأولى 2005.

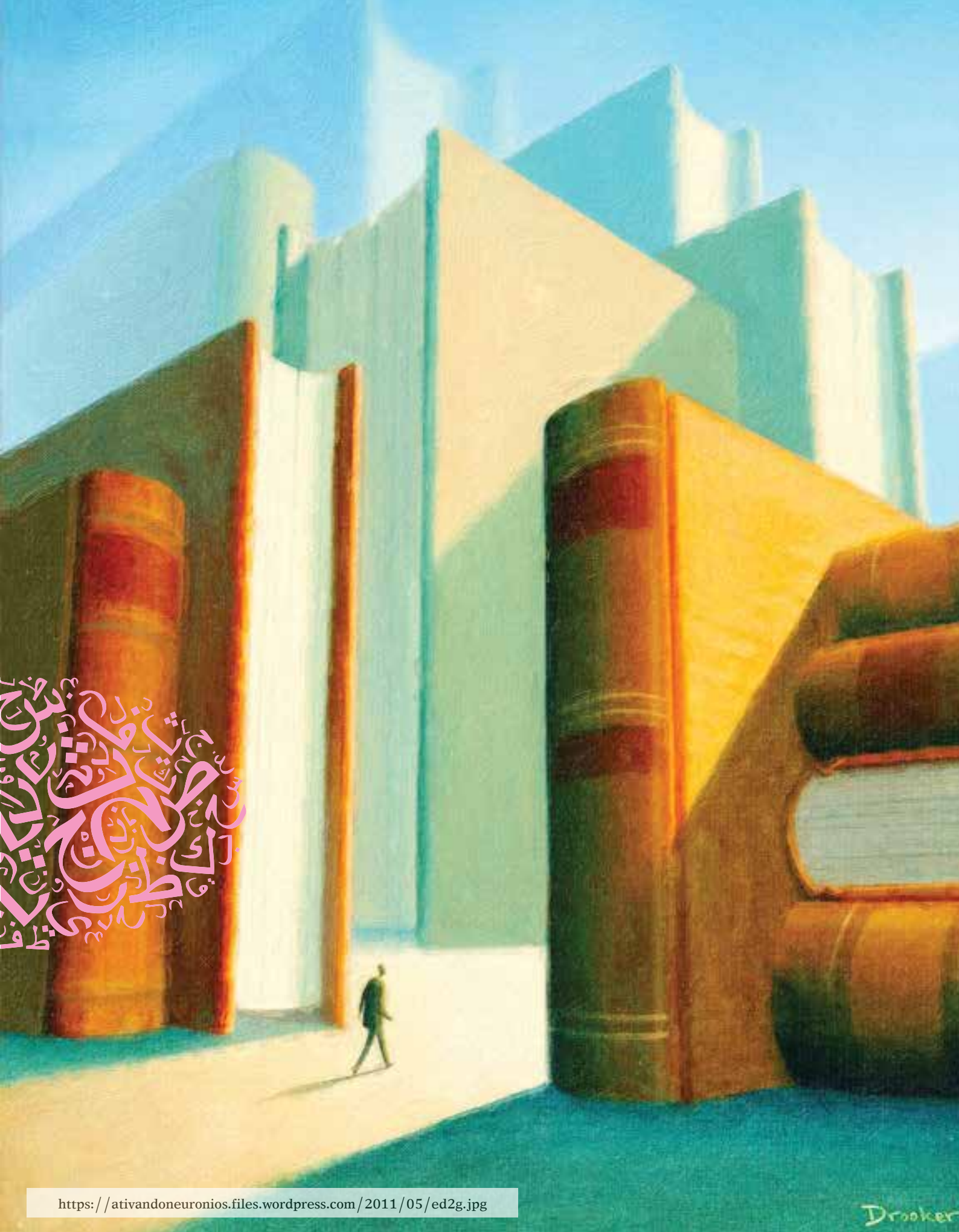
- محمد أيت حمزة، مادة القصر، معلمة المغرب، ج 19.
- معلمة المغرب الأقصى، مادة أنواع السكن بالصحراء، ج، 26، ملحق 3، دار الأمان الرباط، ط 1، 2014.
- مصطفى صالح، القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة العربية للنشر والطباعة بيروت، بدون تاريخ.
- مينة المغاري، مدينة موكادور-السويرة: دراسة تاريخية وأثرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر الرباط، الطبعة الأولى 2006م.
- محمد حجي، معلمة المغرب، ج 14.
- محمد الهاطي، بين المحضرة والمدرسة في الجنوب المغربي: وحدة الأصول والمشارب وتنوع الملامح والقسمات، مجلة دعوة الحق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية مطبعة وراقة الكرامة، عدد خاص بالتعليم العتيق 407، ماي 2014م.
- محمد المختار السوسي، مدارس سوس العتيقة ونظامها وأساتذتها، (الناشر عبد الوافي المختار السوسي)، مؤسسة التغليف والطباعة والنشر للشمال، طنجة 1984.
- منير أقصبي، العمارة العسكرية بفاس عبر التاريخ، دار النشر إفريقيا الشرق المغرب، ب ط 2015.
- معلمة المغرب الأقصى، ج 26، ملحق 3، دار الأمان الرباط، الطبعة الأولى 2014.
- محمد عاصم رزق، معجم المصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، القاهرة، 1963.
- محمد منير حجاب، الإعلام والتنمية الشاملة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- مينة المغاري، مادة القصبة، معلمة المغرب الأقصى، ج 19.
- محمد أمراني علوي، القصور بالجنوب المغربي، مجلة المناهل، ع 88، يناير 2011.
- مديرية التراث الثقافي، التراث المعماري في مناطق الأطلس والجنوب، منشورات وزارة الشؤون الإسلامية، قسم جرد التراث الثقافي، 1990.
- مبارك أيت عدي، المحفوظ أسمهري، واحات طاطا: سحر المجال وغنى التراث، وكالة تنمية الأقاليم الجنوبية، سلسلة تاريخ ومجتمعات المغرب الصحراوي، DTG so-ciété nouvelle، أكدال الرباط 2014.
- هيثم الأيوبي، مادة الأبراج، الموسوعة العسكرية، ج1، المؤسسة العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1990.
- يحيي وزيري، العمارة الإسلامية والبيئة، عالم المعرفة، عدد 304 يونيو 2004، مطابع السياسة الكويت،
- يوسف محمد رضى، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، 2006.

المراجع باللغة الأجنبية:

- C. Cauvet, Les marabouts petits mouvements funéraires et votifs du nord de l'Afrique, Revue Africaine N°24, Paris 1932.
- Jean Labasse, L'économie des oasis ses difficultés et ses chances, Revue de la géographie, Lyon, vol 32, N 4, 1957.
- L, leluraux, Le Sahara, ses oasis, instruction de Léon carrée, édition Bacouier, Alger, 1934.
- Nadir Marouf, Lecture de l'espace oasien, sendbad, paris 1980.
- Nadir Marouf, Eléments d'analyse des ksour, espèces maghrébin pratiques enjeux, acte colloque de taghit 23-26 Novembre 1987, ENAG, éd. Algérie 1989.
- R, capot Rey, Greniers domestique et grenier fortifies au Sahara le cas de Gourara, travaux de l'institut de recherches sahariennes, T 14, 1956.
- Salima Naji, Grenier collectifs de l'atlas patrimoines du sud marocain, la croisée des chemins, Casablanca, Maroc, 2006.
- Yves Lacoste, Oasis, in Encyclopedia universalise, corpus 13 Nicaragua- pascal, éditons Paris.

الصور:

- من الكاتب



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

عرض كتاب المناداة في الأسواق والهبطات 200

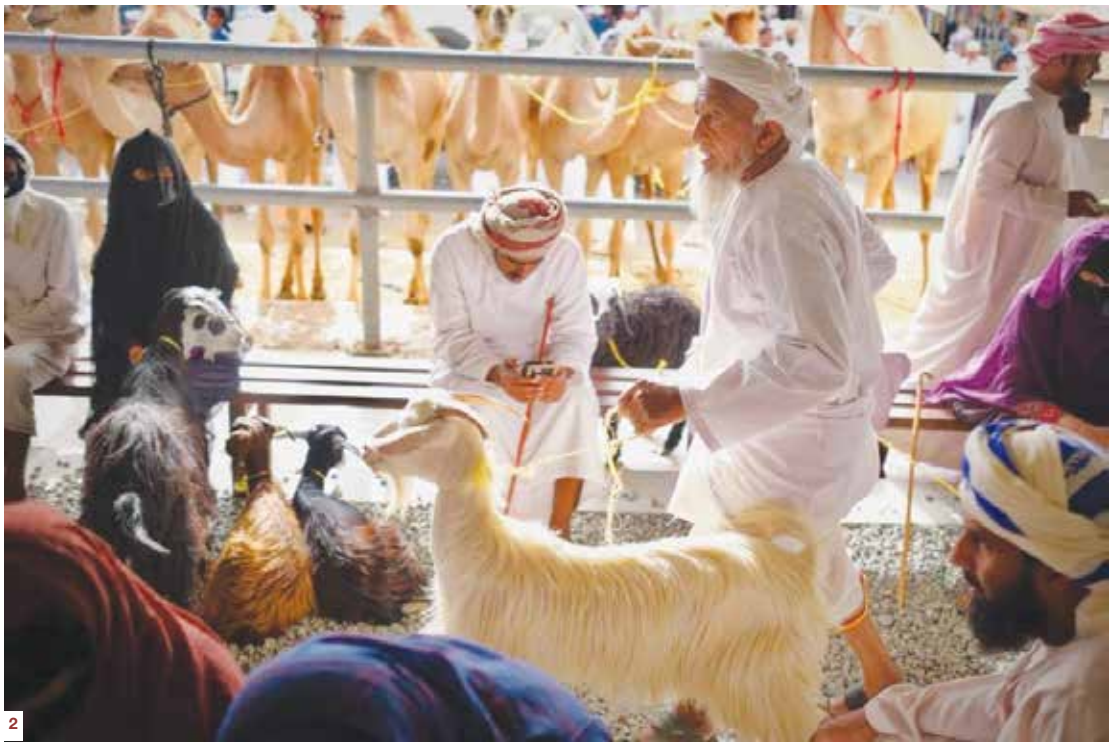
حداثة ظهرها إلى الجدار
من المنظور التاريخي إلى الثقافي ومن التصور البراني إلى الجواني 204

أ. عماد بن جاسم البحراني - عُمان

عرض كتاب
المناداة في الأسواق والهبطات

1

يرصد كتاب «المناداة في الأسواق والهبطات» لمؤلفه زاهر بن سعيد السعدي، الصادر عن وزارة التراث والثقافة العمانية عام 2019م، واحدة من أحد أهم عناصر التراث الثقافي العماني غير المادي وهي المناداة في الأسواق والهبطات العمانية التقليدية، من خلال توثيقه للتطور الحضاري الذي شهدته الأسواق الشعبية العمانية، مع التركيز على دراسة ثلاثة من أبرز هذه الأسواق، وهي أسواق نزوى والرستاق وسناو.



2

وقد تطرق المؤلف في دراسته هذه إلى أهمية الأسواق العمانية التقليدية وممارسة نشاط المناداة في الوقت الراهن، والتغيرات التي طرأت عليها في ظل نمط الحياة العصرية السريعة، وتأثيرات التقدم الاقتصادي والاجتماعي والتكنولوجي المتلاحق.

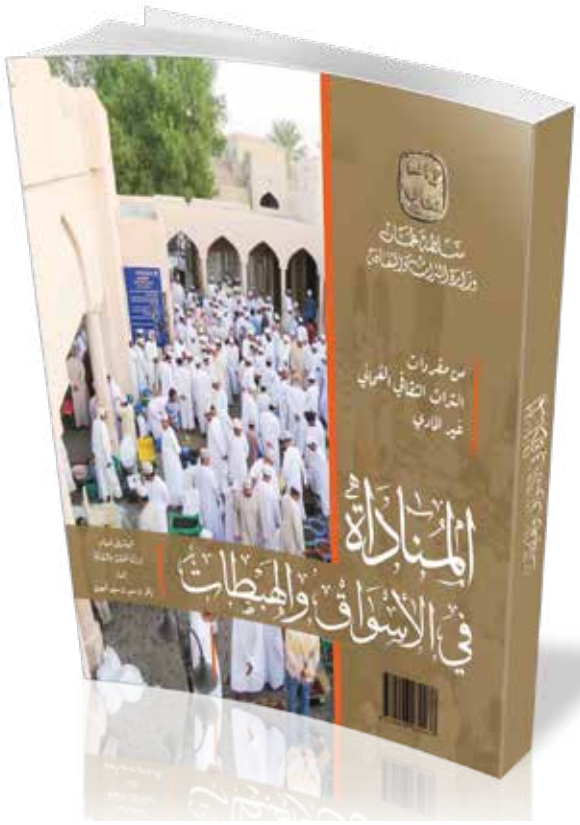
ويشير المؤلف إلى أن المناداة في الأسواق والهبطات تعد جزءًا أصيلًا من شخصية المجتمع العماني وتراثه الثقافي، وهي نظام اقتصادي متكامل للبيع والشراء ما زال معمولًا به إلى وقتنا الحاضر في الأسواق العمانية التقليدية، وذلك في مختلف محافظات وولايات السلطنة، سواء في الأسواق الشعبية داخل ما يسمى بالكبرة أو العرصة، وكذلك خارج هذه الأسواق خاصة في مواسم هبطات العيد وطناء النخيل وبيع الأسماك وغيرها من البضائع.

ولهذا الموروث الحضاري أبعاد اقتصادية واجتماعية مهمة، حيث يعكس الواقع الاجتماعي العماني المعيشي، ويمثل جانبًا من هوية المجتمع العماني وأصالته وتاريخه. كما أنه يسهم في زيادة الترابط بين أفراد المجتمع من خلال اللقاء اليومي في الكبرة أو العرصة، أو من خلال اللقاء السنوي الموسمي عند طناء النخيل.

وقد استعان المؤلف بمصادر ومراجع متنوعة لإثراء الدراسة، ومن أهمها اللقاءات الشفوية للممارسين من كبار السن والقائمين والعارفين بهذا الموروث.

والمناداة كما جاءت في الكتاب هي عبارة عن مزاد علني على البضائع والسلع والمنتجات والأملاك المختلفة المنقولة وغير المنقولة، وتقام في الأسواق المعروفة كما تقام أيضًا في خارجها. وهي كمصطلح مأخوذ من النداء، ويقوم الدلال أو السمسار بتنظيم المزايدة بصوت مرتفع، ويتحلق حول المعروض الراغبون في الشراء، ومن هنا جاءت تسمية هذا النوع من التجمع بالحلقة.

وتبدأ المناداة عادة بعد طلوع الفجر وتستمر حتى نهاية المعروض من البضائع والسلع في ذلك اليوم، وفي مواسم الأعياد تمتد المناداة إلى وقت العصر.



وتختلف طريقة المناداة حسب نوع المعروض للبيع إن كان مواشي أو أسماكا أو خضراوات أو فواكه أو قعد مياه الفلج أو سلعًا أخرى.

فالمناداة على الماشية تتم في عرصات أو حلق مخصصة ويقود الدلال الماشية التي تتم المناداة عليها في جميع العرصات أو حلق البيع عكس عقارب الساعة. وكل عرصة تحتوي على ممر دائري أو شبه دائري، ويختلف اتساع هذا الممر أو عرضه من سوق إلى آخر، ويتحلق حوله الراغبون في المزايدة والشراء، ويأتي بعض الحضور إلى الحلقة بدافع المشاهدة والفضول.

وتبدأ عملية المزايدة بأن يطلب الدلال تحديد الرسم المبدئي للماعز أو الغنم التي يريد المناداة عليها، وذلك بعد الاتفاق مع البائع الأصلي أو صاحب الماشية، قائلاً: «كم قسم الله؟ كم قسم الله؟ كم قسم الله؟»، أو يقول: «كم الرسمة؟ بكم أنادي؟ بكم أنادي؟».

ويحدد أحد المزابين القيمة التي تبدأ عندها عملية المزايدة، ثم تستمر المزابنة (مفردها: زبنة، وهي المزايدة في السعر)، وعندما ينادي الدلال على سلعة معينة، فإنه يرفع صوته قدر استطاعته ليسمعه المتحلقون حول العرصة أو الحلقة، ويكرر باستمرار ترديد القيمة التي وصل عندها المزاد العلني، ويستعرض الدلال صفات ومميزات السلعة التي ينادي عليها، وأحيانًا كثيرة يلجأ إلى أسلوب التشبيه والمبالغة في الوصف والترويج، ويدعو الحضور أو الراغبين فيها إلى الإقبال والشراء، وتختلف بطبيعة الحال طريقة كل شخص في الترويج والعرض.

وخلال الأيام الثلاثة التي تسبق عيدي الفطر والأضحى من كل عام تقام الهبطات في الولايات العمانية ويطلق عليها «هبطة العيد»، وتستمر حتى التاسع والعشرين من رمضان بالنسبة لهبطة عيد الفطر، والتاسع من ذي الحجة بالنسبة لهبطة عيد الأضحى.

ويختلف موعد إقامتها في كل ولاية، وتقام في الولاية الواحدة أحيانًا أكثر من هبطة، ويباع في هذه الهبطات جميع مستلزمات العيد مثل: الملابس، والخناجر والعصي، وأضاحي العيد، والحلوى العمانية، والأدوات التي يتطلبها الشواء وأوراق الموز الناشف، والحطب، والبهارات، بالإضافة إلى ألعاب الأطفال المختلفة.

وتبدأ هبطات العيد في الصباح الباكر قبيل شروق الشمس، وتستمر حتى قرب موعد آذان الظهر، وتقترن الهبطة بالعيد فهي أولى فعاليات العيد في سلطنة عمان، ويحتفي العمانيون بالهبطة احتفاءً كبيرًا، لما لها من أهمية ومكانة خاصة عند كافة أفراد المجتمع، ودائمًا ما تشهد إقبالًا كبيرًا ومتزايدًا لكونها تلبي احتياجات جميع شرائح المجتمع العماني.

وبالنسبة لأعراف المناداة، يذكر المؤلف أن الناس تعارفوا على جوانب كثيرة في مهنة المناداة، ومنها ما يتعلق بأجر الدلال، ورسم قعد السوق، وأحوال رسو السعر، ورد البضاعة المشتراة، وكيفية دفع ثمن البضاعة، والصفات التي يجب أن يتحلى بها الدلال.

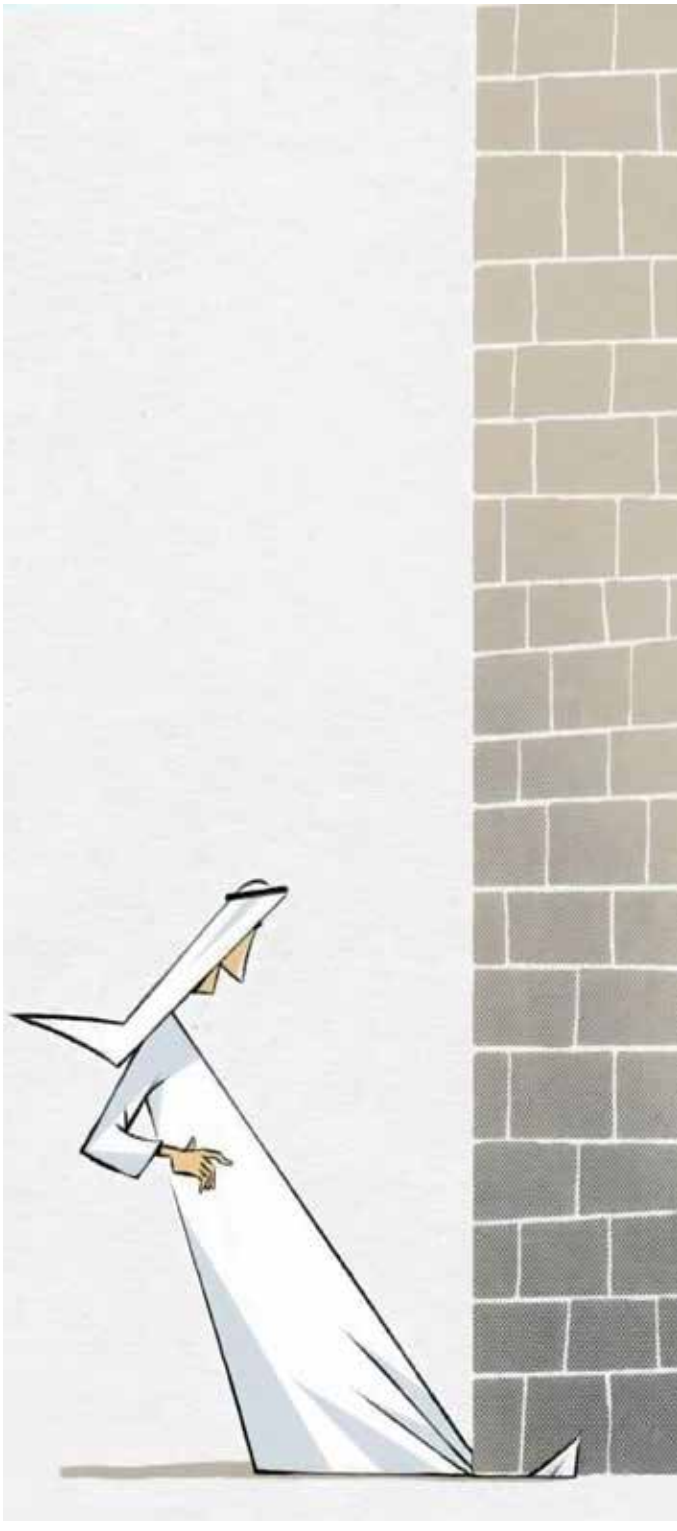
وقد أوصى المؤلف في نهاية الدراسة بتنظيم ممارسة مهنة المناداة عن طريق حصر وتحديد أسماء الممارسين، ووضع الضوابط اللازمة لهذه المهنة بما يحفظ حقوق كل من البائع والشاري والدلال وصاحب العقد.

ختامًا يعد هذا الكتاب إضافة جديدة لدراسة وتوثيق عناصر التراث الثقافي العماني غير المادي، من خلال رصده لمعالم الأسواق العمانية التقليدية وأنظمتها الإدارية وتكوينها المعماري، وكل ما يتعلق بها من جوانب متعددة كالسلع والنقود والأسعار والأجور والضرائب والصناعات والحرف والمهن السائدة، بالإضافة إلى دراسة البعد الاجتماعي ومدى تأثيره على الأسواق في سلطنة عمان. وكما أكد المؤلف أن المناداة تعد شكلًا راقيًا من أشكال التعبير عن الثقافة العمانية والقيم المحلية، كما أنها تسهم في تعزيز التماسك والتعاون بين أفراد المجتمع.

الصور:

1. https://www.omandaily.om/%D8%B9%D9%85%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%85/na/%D9%87%D8%A8%D8%B7%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%8A%D8%AF-%D8%B3%D9%88%D9%82-%D8%A7%D9%82%D8%AA%D8%B5%D8%A7%D8%AF%D9%8A-%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A
2. https://cdn4.premiumread.com/?url=https://omandaily.om/omandaily/uploads/images/2022/04/23/1981733.jpg&w=1000&q=72&f=jpg&t=1.

د. أمل عباسي – المملكة المغربية



حداثة ظهرها إلى الجدار
من المنظور التاريخي إلى الثقافي ومن التصور البراني إلى الجواني

«حداثة ظهرها إلى الجدار. قراءات في التحولات الثقافية في مجتمعات الخليج والجزيرة العربية» .إصدار للكاتب البحريني الدكتور حسن مدن، عن دار الرافدين بيروت، يتكون من أربعة فصول ومقدمة ومدخل وخاتمة، قد توحي من الوهلة الأولى، بالطابع التاريخي .التوثيقي للأحداث بمنطقة الخليج العربي، إلا أن مقدمته تأتي بعد عنوانه لتكسر أفق انتظار متلقيه، وتعلن صراحة وعلى لسان مؤلفها، أن الكتاب وقوف عند تمفصلات مهمة من تاريخ منطقة الخليج العربي، وهي تمفصلات لا يمكن عرض تفاصيلها دون الوقوف عند محطاتها التاريخية.

عندما نقرأ عنوان الدراسة، يتبادر إلى ذهننا هذا السؤال: لماذا الحداثة؟ بل إن الأمر قد يذهب بنا إلى أبعد من ذلك، إلى سؤال الآخر والذات، الذي تعج به مختلف الدراسات العربية، يقول عبد الله العروي في هذا الشأن:

(منذ ما يقرب من ثمانية عقود والعرب لا يكفون يتساءلون: من نحن ومن الآخر؟)[1]، وهو سؤال استقى مشروعيته من التفوق الذي أحرزه الغرب، ليفتح لنفسه باب التحكم في اختياراته السياسية والاقتصادية، ويفرض أشكالا جديدة في تشكيل العلاقات الإنسانية والتعامل مع المحيط والكون، فمنذ العصور الحديثة، وبينما حققت أوروبا ثورات مادية وفكرية، فإن الغالبية الساحقة من دول العالم العربي الإسلامي تعيش على ما يعرف ـ باقتصاد الكفاف ـ، وتسعى جاهدة للحفاظ على تماسكها واكتفائها الداخليين، ليُفرض بذلك الغزو بمختلف أشكاله وأنماطه، حيث كانت النتيجة زعزعة الأفكار وإعادة مراجعة الذات، وبالتالي التفكير في التحديث كحل لمواكبة الوافد الجديد، وهكذا (ترتب عن ذلك فوضى اجتماعية، ستعاني منها أجيال المستقبل وسوف لن تكون مسؤولة عنها)[2].

ويرجع التأريخ لظهور الحداثة عالميا بظهور المجتمع الغربي البورجوازي، أطرته ما يعرف بـ(النهضة الأوربية)، بموازاة النهضة العربية في العالم العربي، بالرغم من أنها لم تشهد نفس الأسباب والمسببات التي عرفتها الأولى، فما نسميه بالنهضة العربية، ارتبط أساسا ببداية الحملة الفرنسية على مصر وفلسطين، وبخاصة حملة نابوليون على مصر سنة 1789، ليكتشف علوم البلد وحضارته وثقافته، وقد أدى هذا الالتقاء الثقافي إلى الكشف عن العجز، بله التدهور الذي تعيشه البلدان العربية في تلك الفترة من التاريخ، وربما فتح الأمر الباب واسعا أمام العرب ليؤسسوا لثقافة التغيير، هذا المكون الذي يعتبر سنة حياة مفروضة على الخلق، فالتغيير هو العملية التي تقرب المستقبل من حاضرنا، فصدمة المستقبل هي التغيير السريع في وقت جد قصير، كما عبر عن ذلك ألفن توفلر.

مسار تتبعي مهم، خطه د. حسن مدن ليدلي بدلوه في شأن الحداثة العربية، ويتتبع تحولات المجتمع العربي القديم، خاصة مجتمع الخليج والجزيرة العربية، بكتاب حمل بين ثناياه معلومات تفصيلية عن أوضاع المنطقة بمختلف أنماطها، إذ يعد الكتاب وقوفا عند التشكيلات الثقافية والسياسية والاقتصادية لمنطقة الخليج العربي، منذ إسهام الإسلام في فك عزلتها، وصولا إلى المحاولات الحثيثة لبناء ثقافة محلية مستمدة من الأصول والجذور، ولو أن الانفتاح على العالم الخارجي كان المدماك المحرك لكل الإسهامات الثقافية داخل مناطق عربية، منها: العراق ومصر والشام وغيرها.

وإذا كان الشيء بالشيء يذكر، فيحضرني في هذا المقام، ما قرأته يوما، أن مصر كانت متأخرة ثقافيا عن لبنان، فقد انبعثت فيها الحياة الأدبية، فوجهت عنايتها الأولى إلى الأحداث السياسية، إذ حوالي سنة 1870م، استيقظ الشعور الوطني، وتزايدت شرارته مع الحرب الروسية ـ التركية سنة 1877م، حيث بلغ أوجه خلال الاحتلال الإنجليزي لمصر عام 1882م، وفي هذه الفترة ستزهر الصحافة العربية بها، بقيادة رجال لبنان الذين هاجروا إلى مصر.

وهكذا، تمركزت أطروحة الكتاب حول أهم تشكلات الأوضاع بمختلف تجلياتها داخل منطقة الخليج والجزيرة العربية التي كانت ولازالت وجهة لأهم التحولات الثقافية التي استأثرت باهتمام د حسن مدن، منذ زمن، إذ لم تكن وليدة أوراق هذا الإصدار، بل يعود تاريخها إلى ما كتبه من مقالات منذ عام 2000، يتوسطها موضوع (الحداثة) كجمانة تزين عقد الأحداث.

لقد عمد د.مدن إلى تعزيز إصداره بإشارات من مؤلفات يعتد بقيمتها الثقافية، وعلى رأسها كتب أركون والغذامي والعروي وغيرها، بتمحيص شديد ودقيق لمعطياتها.

أدب الجزيرة العربية من الجاهلية إلى الإسلام:

تميز مجال القول في الفصل الأول من كتاب: حداثة ظهرها إلى الجدار بسعة وتفصيل مهمين، فقد خصصه الكاتب للحديث عن أدب الجزيرة العربية، وانحصار الأخيرة بين عزلتين: عزلة جغرافية وعزلة ثقافية، تبرزان مظهري الظهر والجدار اللذين أشار

إليها عنوان المؤلف، حيث شرحهما المؤلف بقوله، وهو مدار الحديث: (نعني بهذا التوصيف أن التحديث في مجتمعاتنا الخليجية مازال يتكئ على جدران، أي على الجانب العمراني، المظهر غير الخفي على الأعين، وهذا الجدار نفسه يتحول، مع مرور الوقت، إلى صد بوجه تقدم الحداثة، وما هو بذلك).

وفي ذلك إشارة إلى ممتهني الثقافة الذين تنقصهم الجرأة والجرأة الفكرية لمقارعة معوقات الحداثة، حيث يميلون إلى المهادنة والاحتماء بالجدار درءا لكل مواجهة، يفرضها معترك الحياة الذي يتطلب رباطة جأش وعزم وحزم.

ولأن الأدب ابن بيئته فقد عرض د.مدن لأهم تطورات الحالة الأدبية ومعها السياسية والاقتصادية لدول الخليج، مشخصا الوضع تشخيصا دقيقا داخل دائرته المحلية والتي عرفت تسجيل تراث محلي متنوع بحسب المناطق وعاداتها وتقاليد أصحابها، مما انعكس أيضا على الجانب الثقافي الذي سجل هو الآخر تنوعا واضحا، والذي عكس تمظهرات الوضع داخل دول الخليج، من ذلك:

التباس العلاقة بين السلطة الثقافية والسلطة السياسية، سيادة نمط الثقافة الاستهلاكية، تحديات ما بعد الدولة الريعية، النظرة الملتبسة إلى الحداثة،... إلى غير ذلك من التحديات الكبيرة.

ففي هذا الفصل الافتتاحي، تناول الكاتب بتفصيل أدب الجزيرة العربية في مواجهته للعزلة قبل مجيء الإسلام الذي كان له الدور والفضل الكبيران في تكسيرها، وتوحيد تفرقة الجاهلية للجزيرة العربية، ثم انتقال المركز الحضاري لدمشق ثم بغداد وغيرهما، ليستمر التاريخ التوثيقي في هذا الفصل الفاتح، معرجا على أهم الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية إلى أن يصل إلى تأسيس المملكة العربية السعودية، وبراعتها في تسخير الحركة الوهابية خدمة لمصالحها القائمة.

وبممارستنا للتحليل الثقافي على معطيات هذا الفصل، يتضح لنا الاعتبار السياسي المهم الذي أثر بشكل فعلي ومباشر في الأحداث الثقافية التي شهدتها المنطقة فيما بعد، وخاصة زمن الحداثة، فالاهتمام بما يقع خارج دائرة الضوء والسعي الدؤوب للكشف عنه، يؤسس لا محالة لفهم واضح ودقيق لمجريات الأمور سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا.

أهم التحولات داخل منطقة الخليج قبل وبعد اكتشاف النفط :

يشير الفصل الثاني من الكتاب إلى أهم التحولات التي عرفتها مجتمعات بلدان الخليج، خاصة قبل اكتشاف النفط الذي عوض الاقتصاد القائم على صيد اللؤلؤ وتجارته، والزراعات والصناعات اليدوية والتجارة، وهو الأمر الذي مكن من خلق فرص كثيرة لقلب البناء الطبقي والاجتماعي بالمنطقة.

وبازدهار الثقافة، تزدهر الأندية والجمعيات المحلية، لترفع شعار ضرورة الرفع من الشأن الثقافي المحلي والعناية بالثقافة الإسلامية، ردا على الفكر التبشيري في الحقبة التاريخية التي اهتم بدراستها د. حسن مدن.

وبالرغم من انقسام المناطق وغلبة طابع الخصوصية عليها، تبقى قواسم مشتركة كثيرة ومتعددة، توحد وتجمع بينها، لتعرف ثقافة المنطقة تنوعا كبيرا ساعدها على ذلك ظهور الصحافة، وخاصة ما كان يعرف بالصحافة العربية التنويرية، وأيضا انتشار المدارس التعليمية وغيرها، الدافع في ذلك الترابط العاطفي الذي ساد بين الأسر العربية الإسلامية والذي ساهم بدوره في التأصيل والحفاظ على الموروث الثقافي، بل على النسق العام للبيئة العربية الإسلامية ككل، حتى في ظل الهجرة من وإلى بلدان غير عربية.

الهند ودورها الهام في تعرف دول منطقة الخليج العربي على الآخر:

تتوالى أنساق بناء نظام الدولة العربية الإسلامية بكل تمظهراتها التي عرضها د. حسن مدن في الفصل الثالث، ممركزا حديثه على الهجرة الهندية إلى بلدان الخليج العربي، حيث لعبت الهند دورا ممهدا لبناء اللبنات الأساس في مختلف الجوانب السياسية والاقتصادية والثقافية، ولأهم الشخصيات التي استفادت من الحضارة الهندية، خاصة في المجال الأدبي والشعري، مشيرا إلى الدور الذي يقوم به العمال القادمون من دول آسيا تحديدا، باعتبارهم رافعة مهمة في التنمية الاقتصادية، وهكذا لعبت الهجرة من وإلى دول الخليج العربي دورا أساسيا في تبادل الخبرات، وتلاقح الثقافات المبني على الوعي بخصوصية العادات والأمكنة.

د. حسن مدن

أجيال المثقفين الذين ساهموا في سلم التغيير:

أما الفصل الرابع والأخير من الكتاب فقد خصه د.حسن مدن للمثقفين ودورهم في تنمية الشأن المحلي والعام، مستعرضا أهم الأسماء البارزة في هذا المضمار، مما سهل على القارئ تتبع هذه الأسماء البارزة، بما في ذلك شخصيات الإمارات، من البحرين، من عمان، ومن السعودية عاشت في الهند فترات من حياتها.

وقد قسم الكاتب هؤلاء إلى ثلاث فئات، خاصة داخل مجاله البحرين، وهو تقسيم لا يخلو من التداخل المستمر، حيث نجد:

- الجيل الإصلاحي ذو النزوع الإسلامي.
- الجيل القومي ذو النزوع العروبي.
- الجيل الثوري ذو النزوع اليساري.

كما تميز هذا الفصل بالعرض المفصل للمثقفين وأنواع الأندية الثقافية والتيارات التنظيمية، كما شمل الحديث عن ظروف نشأتها وتشكيلها.

هـذا إلى جانب الإشـارة المهمـة إلى الجانـب العمراني ومتعلقاتـه، والـذي ينشـد هو الآخـر الانخـراط الفعلي في مسـار الحداثـة، بالاسـتفادة مما تقدمـه التقنية من معطيـات جديدة دون المسـاس بالمقومـات الأصيلة التي تحمـل في عمقها صـور الهويـة والقومية.

وبهـذا التقدير، يمكـن فهـم الحداثـة الـتي يؤثـث لها هـذا الإصـدار المهـم، باعتبارهـا مظهـرا يدعـو لتكثيـف الجهـود المحليـة، ولا يتطلـب السـلامة الـتي يوفرهـا المـشي جنـب الحائـط، بقـدر مـا يتطلـب ـ كمـا سـبقت الإشـارة إلى ذلـك ـ الإقـدام والشـجاعة والانخراط الفعلي في دوامـة الحيـاة.

وهنا يتداخل العمراني والأدبي والاقتصادي والسـياسي، ليتم نسـج مقوم قوي داع إلى النهوض الإجرائي بمتطلبات الوضـع الراهن، ليقـدم فهما واضحا لأشـكال النكوص أو الصعود في سـلم التطور داخل منطقـة الخليج العربي.

(فالثقافـة التي تخـشى الآخريـن، والاقـتراب منهم، والتلاقح معهـم، هي ثقافة هشـة، ومريضـة ومهزوزة، ولا أمـل كبـيرا في إصلاحهـا مـن الداخل، فعندمـا كانت ثقافتنـا قويـة وواثقة من نفسـها، لم تخـش التلاقح مع الثقافـات الفارسـية واليونانيـة والهنديـة، وغيرها من الثقافات السـائدة في القرن التاسـع الميـلادي، وقبل هذا التاريـخ، ومن خلال الترجمـة ووضع الفلسـفة والعلوم الطبيعيـة العربية في العصر العبـاسي (749ـ1258م)[3].

هـذا وتكمـن (المشـكلة الجديـة الـتي تواجـه مـن يسـعى إلى الكتابة في ظـروف وتفاصيل نشـوء وبدايات التنظيمات والتيارات السياسـية والفكريـة الجديدة في البحريـن ـ اليسـارية منها والقوميـة، في عـدم كفاية ما نشـر من معلومـات حـتى الآن حول هـذا الموضـوع)[4]، فشـح المصادر يجعل من الإحاطة بحيثيـات الموضوع أمرا صعبا حـتى أمام المحللـين للوضـع العام.

وهكـذا، يتضـح أن إصـدار هـذا الكتاب لـم يكن من الشـأن الهين السـهل، سـيما وأن الكاتب بـذل فيه جهدا مضاعفا، فمن أجل تتبع المسـار التطـوري للثقافة في دول الخليج العربي، علـى الكاتب أن يملك مـن الصبر والإلمام والحصافة ما يجعله يسـتخلص النتائج المرتجـاة من الأمر.

هـذا إلى جانـب ما يسـتخلصه القـارئ مـن الفروق الواضحـة بـين الحداثـة والتحديـث، فالحداثـة تأثـير خارجي ـ براني، والتحديث يمكن اعتباره مسـتلزما جوانيا، يتطلب توظيـف التقنية، وتسـخير المخترعات للنهوض بالوضـع المحلي.

(يعلمنـا التاريـخ أن التحـولات الأعمـق والأهـم في حيـاة الشـعوب هـي تلك الـتي أمسـكت قـوى فعلية مجتمعيـة بزمامهـا ومصائرها، كما أن هـذه التحولات لا يمكن أن تخـرج من قمقم الركـود المسـتنقعي دون إعادة حق النخـب الثقافيـة في التواصـل مـع مجتمعاتها بكل حرية)[5]، وبالتـالي دعم الثقافـة الديمقراطيـة ، وتعميم مفاهيمها حتى نسـتفيد مما تقدمـه الثقافة من مقومات من شـأنها المضي بسـير التطـور في خطـه الصحيح.

حقيقـة أن كتـاب حداثة ظهرهـا إلى الجـدار إصدار مهـم في مجـال بانوراما الثقافيـة في دول الخليـج العربي، كتـاب يدفع متأملـه إلى طـرح العديد من الأسـئلة:

- هـل مـا يعيشـه العـرب اليـوم حداثـة حقيقيـة بمقومـات محليـة، أم أنهـا حداثـة برانيـة فرضت فرضـا علـى أوضـاع محليـة مختلفـة؟
- كيـف يمكن للعرب أن يسـتفيدوا، بشـكل عام، من الموروث الحضـاري، ومـا عليهم القيام بـه لتكييف معطيـات الحاضر مـع الصورة المشـعة الـتي كانوا عليهـا أمس؟
- هل وضع العرب الثقافي الحالي يسـمح برسـم صورة جديدة على المسـتوى التنموي العالمي؟
- هل يكفي تشـخيص الوضعية الثقافية والسياسية والاقتصادية الراهنة لبلوغ معالم التطور المنشـود؟

أسـئلة وغيرها كثـير تومئ إليهـا الدراسـة المعروضة بأسـلوب رصـين، وأفـكار محكمـة تنـم عـن حـدس وتمحـص فكريين عميقين، إضافة إلى الإشـارة المهمة إلى تقهقـر دور فضاءات التنويـر والحداثة لفائـدة التيارات المحافظـة الـتي تعمـق المـأزق البنيـوي المتأرجـح بين حداثة في المعمـار والمظهر الخارجي، وتراجع على مسـتوى البنيات الأسـاس.

ولعل تشجيع دور مؤسسات المجتمع المدني وأيضا ما يصطلح على تسميته بمؤسسات النفع العام، لهو اليوم ضرورة ملحة وحاجة أساس للنهوض بما يشكل سبل الهوية وبنيان القومية، وبذلك يؤكد د.حسن مدن على ضرورة توطيد العلاقة مع الموروث الثقافي، وإعادة دراسة التاريخ الثقافي العام، خاصة في تلك الدول التي خصها بجهده ودراسته، لبناء نسق تصوري عام وصحيح، يمكن من وضع استراتيجية خاصة ومخصوصة للنهوض بالأوضاع القائمة.

فالتاريخ الثقافي لمنطقة الخليج العربي لم يكتب بعد، من منظور د مدن، وهو مدخل حقيقي لإعادة النظر لذواتنا كعرب، ولإعادة الاعتبار لموروثاتنا الثقافية، وفرصة سانحة لاكتشاف ما لم تعلن عنه العلاقة المبهمة مع الحداثة الدخيلة، والتي تساهم بشكل خفي في طمس الخصوصية والهوية، ما لم يحسن العرب التعامل مع الوافد فيها، ومن صورها التمدين الذي تعرفه أغلب الدول العربية (فعلى الرغم من طبيعته الكارثية والثورية، ينبغي أن يحلل في علاقته بالواقع الذي تعيشه البلدان، ومن الواضح أن المدن الكبرى تشارك في النمو الاقتصادي أولا وتساهم ثانيا في تحديث الاقتصاد، والتمدرس بالمدن ينشر نماذج استهلاكية من نوع حضري، كما يسبب في اجتثاث القرويين من جذورهم حينما يرتادون المدارس الثانوية بالمدينة، مما يؤدي أحيانا إلى تناسل أحياء طلابية بأغلب المدن لتشكل مرحلة انتقال إلى مدينة كبيرة)[6] تتغير من خلالها عقلية النازحين ليبحثوا عن أنماط جديدة للعيش، تخلق تحولات اجتماعية تفرض نفسها على باقي المعطيات الأخرى.

خاتمة:

وجماع القول، إن كتاب: حداثة ظهرها إلى الجدار ـ قراءات في التحولات الثقافية في مجتمعات الخليج، للدكتور حسن مدن، لم يترك إشارة لا سهوا ولا رهوا إلا وظفها، لدراسة تحليلية لتشكلات لأحداث في المنطقة، حيث يعد دراسة مستفيضة لواقع التحديث في المجتمعات العربية، ذلك الواقع الذي يتكئ على جدران الجانب الشكلي ـ المظهري، دون إغفال لتداخل وسائل التواصل الاجتماعي، على عجارها وبجارها، مع عرض للمؤشرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وأيضا الثقافية لخلق واقع يحتاج إلى إعادة نظر.

إن الجدار الحامي الذي لا زالت تتكئ عليه البنى الثقافية التقليدية، لهو المانع الذي يحول بينها وبين بلوغ الحداثة بالمفهوم الذي سطر له د حسن مدن في هذه الدراسة العميقة والمتميزة، والذي يجعل طريق التحديث سبيلا بعيدا عن المتناول الحالي.

الهوامش :

1. عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، المركز الثقافي، ط1، 1995، ص 35.
2. L/Haworth . Des villes pour les hommes, Paris, nouveaux horizons, 1969, P. 65.
3. دراسات وأبحاث المؤتمر الثالث للفكر العربي ـ العرب بين ثقافة التغيير وتغيير الثقافة ـ مبادرة تضامنية بين الفكر والمال للنهوض بالأمة العربية، مؤسسة الفكر العربي، مراكش، 2004، ص 31.
4. حسن مدن: حداثة ظهرها إلى الجدار ـ قراءة في التحولات الثقافية في مجتمعات الخليج والجزيرة العربية، ط1، دار الرافدين، أكتوبر 2021، ص 331 .
5. دراسات وأبحاث المؤتمر الثالث للفكر العربي، (م س)، ص 149.
6. J.F.Troin.Evolution de la consommation du cadre Bâti en Milieu Rural. Mutations des Campagnes du tiers Monde, Paris, CNRS, 1981, P 34.

المصادر والمراجع بالعربية والفرنسية:

- حسن مدن: حداثة ظهرها إلى الجدار ـ قراءة في التحولات الثقافية في مجتمعات الخليج والجزيرة العربية، دار الرافدين، ط1، أكتوبر، 2021.
- دراسات وأبحاث المؤتمر الثالث للفكر العربي ـ العرب بين ثقافة التغيير وتغيير الثقافة، مبادرة تضامنية بين الفكر والمال للنهوض بالأمة العربية، مؤسسة الفكر العربي، مراكش، 2004.
- عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، المركز الثقافي، ط1، 1995.
- J/F Troin: Evolution de la Consommation du Cadre Bâti en Milieu Rural, Mutations des Campagnes du Tiers Monde, Paris, CNRS, 1981.
- L/ Haworth: Des Villes pour les Hommes, Paris, nouveaux horizons, 1969.

المتورَبة أو «واتريمبو»:
طقس مُتَارَبة الزوجين

أ. حسين محمد حسين – مملكة البحرين

المتورَبة أو «واتريمبو»: طقس مُتَارَبة الزوجين

المتورَبة أو لمتيّرَب هو أحد التقاليد الذي كان يُؤدى في حفلات الزواج قديماً، وبالتحديد في ليلة الدُخلة. وقد تم تناول هذا التقليد في عددٍ من الكتب والدراسات ولكن بصورةٍ وصفية، دون التعمق في تحليل مسمياته أو كلمات الأغنية التي تُغنى خلال هذا التقليد والتي تعرف باسم «واتريمبو».

وما نرجحه، وما سوف نسعى لإثباته من خلال هذه الدراسة، أن المتورَبة عبارة عن طقس خاص بتعريف الزوج والزوجة على بعضهما البعض في أول لقاءٍ لهما، وتوجيههما إلى ما يفعلونه في بداية اللقاء. أما كلمات أغنية المتّورَبة أي أغنية «واتريمبو»، فما هي إلا مجموعة من التوجيهات والنصائح لكل من الزوج والزوجة وقد صيغت في إطارٍ غنائي.

وفي سبيل إثبات ذلك، سوف نحاول أن نحلل «المتورَبة» بدلالتيها اللغوية والطقسية الاجتماعية، فالمتورَبة لها معناها اللغوي، كما لها مدلولها الإجتماعي الطقسي. كما سوف نتطرق لأغنية «واتريمبو» ونحاول تحليلها بحسب المدلول الإجتماعي الطقسي.

المتورَبة في إطارها اللغوي:

«المتورَبة» مشتقة من الفعل «تورَب»، وهذا الفعل متطور من الفعل تارب بمعنى صاحب وخادن، ويشتق منه الإسم فيقال المُتاربة بمعنى المحاذاة والمصاحبة (أنظر تاج العروس مادة ترب). وقد تطور الفعل تارب فقُلبت الألف إلى واو فقيل تورب، واشتق منه الإسم المتورَبة. فهل هذا المعنى اللغوي يتلاءم مع المفهوم الإجتماعي والطقسي للمتورَبة؟

المتّورَبة في إطارها الإجتماعي والطقسي:

قديماً، لا يلتقي الزوج بزوجته ويجالسها إلا في ليلة الدُخلة، وكلاهما لا يعلمان كيف سيبدآن الحديث مع بعضهما البعض؛ فلذلك يُنتدب مرشد للزوج ومرشدة، أو ما تسمى داية، للزوجة لتعليم كل منهما. وقد أُحيط هذا اللقاء الأول بمجموعة من الطقوس، والتي تبدأ من لحظة إحضار الزوج لمنزل الزوجة، وكانت تُعقد، في الغالب، في الفناء المفتوح القريب من الفرشة، وهي الغرفة التي يتم إعدادها ليسكن فيها الزوجان لمدة سبعة أيام قبل الانتقال لبيت الزوج.

إذاً، ومن خلال ما تم عرضه، يتضح لنا أن المتّورَبة عبارة عن طقس خاص بتعريف الزوج والزوجة على بعضهما البعض في أول لقاءٍ لهما، فما هي تفاصيل هذا الطقس؟.

طقوس المتوربة وما يصاحبها:

تبدأ الطقوس بغسل القدمين وتنتهي بإدخال الزوجين إلى الفرشة، هذا، ولا تختلف تفاصيل الطقوس التي سمعتها من الإخباريين عن تلك التفاصيل التي تم توثيقها (انظر على سبيل المثال العريض والمدني 1994، ص229 – 233). ويتخلل هذه الطقوس أغنية خاصة، «واتريمبو»، تُغنى بصورة معينة تحتوي على نصائح خاصة لكل من الزوج والزوجة وكيف يتعامل أحدهما مع الآخر.

1) طقس غسيل القدمين:

يقف الزوجان متقابلين، ويمد كل منهما قدمه بحيث يتلامس ابهام قدم كل منهما الآخر مع بعض، وتقوم حينها الداية بصب الماء على قدميهما. بعد الانتهاء من ذلك يتوجب على الزوج أن يدفع للدايات، فيبدأ الزوج بإخراج نقود من جيبه عبارة عن عملات معدنية من فئة 100 فلس ويضعها في الإناء.

2) طقس المتورَبة:

بعد غسل القدمين يتم إحضار قطعة قماش أو رداء مطرز بالزري، عادة ما تكون خضراء اللون، وتقوم أربع نساء بالإمساك بالرداء من زواياه الأربع ويرفعونه للأعلى، وحينها يجلس الزوجين تحت الرداء، وبعدها تشرع النساء في تحريكه صعودًا وهبوطًا، فيرفعنه، ويخفضنه بالتناوب في حركة رتيبة، متسقة، وفي أثناء هذا التحريك يرددن أغنية المتّورَبة المشهورة.

3) أغنية المتّورَبة:

تعرف هذه الأغنية باسم «واتريمبو»، وتكاد تكون كلماتها ثابتة (انظر على سبيل المثال العريض والمدني 1994، ص230 – 233). وتُغنى هذه الأغنية بطريقة معينة، شبهها البعض

بطريقة غناء الموشحات الأندلسية، وقد وثقت بالصوت في أقراص مدمجة مرفقة في كتاب «Music in Bahrain» (قرص مدمج رقم 3 فقرة رقم 15).

وتكاد تكون هذه الأغنية هي الوحيدة التي تتضمن حوارا مع كل من الزوج والزوجة، وكأنها تقدم نصائح لكلا الزوجين. فالمتتبع لكلمات هذه الأغنية يلاحظ أنها تنقسم لخمسة أقسام أساسية، وهي: الجملة التي تتكرر في هذه الأغنية وهي: «واتريمبو وا اليومي»، ومقدمة الأغنية، وحوار مع الزوج، وحوار مع الزوجة، وخاتمة الأغنية.

أولاً: «واتريمبو وا اليومي» أم «واتريمبو وا نجومي»:

«واترينبو» أو «واتريمبو»، حيث تنطق النون الساكنة ميماً إذا وقع بعدها حرف الباء، هو اسم الأغنية التي تُغنى أثناء طقس المتوربة، وقد عُرفت بهذا الاسم بسبب الجملة التي تتكرر أثناء الأغنية وهي «واتريمبو وا اليومي» (المالكي 1999، ص91) وفي رواية أخرى «واتريمبو وا نيومي» (Olsen 2002, p. 160)، أو «واترينبو وا نجومي» (العزيزي 1981، ج4 ص209). ونحن نرجح أن الأصل هي لفظة «وا نجومي» والتي تنطق أيضاً «وا نيومي»، وقد تطورت وتحورت إلى «وا ليومي»، ولكن ما أصل لفظة «واتريمبو»؟

لا نعلم على وجه الدقة أصل هذه اللفظة، أي «واتريمبو»، التي ربما تطورت وتحرفت من لفظة «المتورَبة» وتحولت للفظة يُتغنى بها، وتأتي في سياق الإنبهار بمعنى «يالها من متاربة». وهناك آراء أكثر دقةً وعمقاً، كالذي ذكره العزيزي في كتابه «معلمة للتراث الأردني»، حيث ذكر هذه الأغنية بمسمى «واترينبو وانجومي»، ورجح أنها متطورة من «وتريني به نجومي»، وأوضح أن المقصود بنجومي هنا «حظوظي» (العزيزي 1981، ج4 ص209). بمعنى أن الجملة في منطوقها العامي كانت «وتراويني به» وقد تطورت وتحولت إلى «واترينبو».

والجدير بالذكر أن لفظة «نجومي» بمعنى «حظوظي» تتكرر في أغنية أخرى بعد المتوربة مباشرة؛ حيث يذكر بولس مطر أنه جرت العادة في قرى البحرين في ليلة الدُخلة إدخال الزوجة للزوج في الفرشة محمولة على «زولية» ويصاحب ذلك ترديد هذه الأغنية: «يا اهلي دزوني غابت نجومي» (مطر، بدون تاريخ، ص123).

ومن التفاسير الجميلة الأخرى لجملة «واتريمبو وا نجومي» والذي، للأسف، لا نعلم من هو صاحبه الأساسي، فقد وجدناه ضمن مقال عرض على مدونة «قطيف لوف» (https://qatif.love). ويُرجح صاحب المقال أن الجملة محرفة عن «واتربوه والنجوم» أي أرفعوا الرداء للأعلى للنجوم وأنزلوه للأسفل للتراب، وهي رمز للحياة الزوجية حيث التراب في الأسفل والنجوم في الأعلى وقطعة القماش تمثل البيت الذي سيعيشان فيه.

ثانياً: مقدمة الأغنية:

تبدأ المغنية أو المجلية، أي التي تغنى الجلوات وهي أغاني الأفراح، بالغناء، وبعد كل شطر تردد الأخريات الجملة «واتريمبو وا اليومي» أو «واتريمبو وا نجومي» أو «واتريمبو وا نيومي»، وتبدأ الأغنية كالتالي:

(المجلية) (المرددات)

بدينا بالصلاة على محمد

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

معي صلوا على المحبوب أحمد

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

لوحة الفنان عبدالكريم البوسطة

وثانيهم أمير المؤمنين

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

وثالثهم فاطمة بنت الأمين

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

ورابع الحسن ويا الحسين

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

وخامس الملايك أجمعين

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

ثالثاً: الحوار مع الزوج:

يضم القسم الثاني من الأغنية كلمات موجهة للزوج، وقد تستخدم أسماء وهمية، ومنها ما توجهه لما يتوجب عليه فعله، ومن ذلك:

(المجلية) (المرددات)

ألا يا حسن وصلنا لحليله

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

وبسك من مزاحك هالطفيله

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

لازم يشفي العاشق غليله

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

ويسهر ليلته ويا أحبابه

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

كما تتضمن نصائح منها ان يأخذ أمر الزواج بجدية وأن يعطي المرأة كامل حقوقها، ومن ذلك:

(المجلية) (المرددات)

حبيبي لا تقول ألعب ولا أشعب

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

ولا تاخد بنات الناس تلعب

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

ولا تجعل رياض الحب ملعب

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

سخي الچف بين الناس ينحب

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

بنات الناس يبغون الدراهم

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

وميفيدك تعب تركض وراهم

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

وتدري بالدراهم كالمراهم

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

ومن غير الدراهم ماشي راهم

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

رابعاً: الحوار مع الزوجة:

يضم القسم الثالث من الأغنية كلمات موجهة للزوجة، ويتضمن حوارا معها لتوجيهها ماذا تقول وماذا تفعل عند بداية الإختلاء مع الزوج، ويستخدم فيها أسماء وهمية تتغير بحسب اسم الزوجة، ومن ذلك:

(المجلية) (المرددات)

يحصة لي دخلتي الدار صيحي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

وقولي مرحبا بك يالنصيحي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

او يا حلو المعاني يا صبيحي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

انا ابسري يولفي ما أبيحي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

أمينه لين دخلت البيت سمي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

وقولي مرحبا بوليد عمي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

عطاني منيتي ويزيل غمي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

يعادل والدي في الحب وأمي

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

خامساً: خاتمة الأغنية:

تُختم الأغنية بحوار على لسان الزوجة مخاطبةً الزوج وهي كلمات بها إيحاء وتوجيه لما يتوجب على الزوج فعله، فتقول:

(المجلية) (المرددات)

حبيبي فج للسلة وتمنظر

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

صفة رازقي وغراش عنبر

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

ضمني وشيلني إنجان تقدر

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

أوبحمد خالقي اعلى الزين واشكر

وا تريمبو وا تريمبو وا اليومي

الخلاصة:

ختاماً، ومن خلال ما تم عرضه، يتضح لنا أن المتّورَبة، كما يدل عليها تحليلها اللغوي وكما يستدل عليها من خلال مفهومها الإجتماعي والطقسي، عبارة عن طقس خاص بتعريف الزوج والزوجة على بعضهما البعض في أول لقاءٍ لهما، وتوجيههما إلى ما يفعلونه في بداية اللقاء. أما كلمات أغنية المتّورَبة فما هي إلا مجموعة من التوجيهات والنصائح لكل من الزوج والزوجة، وقد صيغت في إطار غنائي.

المصادر والمراجع:

1. 1 - الزبيدي مرتضى، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني. تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الكويت.
2. 2 – العريض، عبد الكريم علي والمدني، صلاح. من تراث البحرين الشعبي. وزارة الاعلام، البحرين، الطبعة الثانية 1994م.
3. 3 - العزيزي، روكس بن زائد. معلمة للتراث الأردني، المجلد 4، وزارة الثقافة والشباب، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 1981. نسخة إليكترونية محدودة العرض على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 13/1/2023):
4. https://books.google.com.bh/books?id=6AQUAQAAMAAJ
5. 4 - المالكي، عيسى محمد جاسم. أغاني البحرين الشعبية. وزارة شئون مجلس الوزراء والإعلام، البحرين، الطبعة الأولى 1999.
6. 5 - مطر، أنطوان بولس. خليج الأغاني، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
7. Olsen, Poul Rovsing. Music in Bahrain: Tra- - 6 ditional music of the Arabian Gulf. Moesgaard, Denmark: Jutland Archeological Society, 2002.
8. 7 – مقال «الزواج وتقاليده في القطيف - نقلاً عن واحة القطيف»، على الرابط التالي (تمت الزيارة بتاريخ 13/1/2023):
https://qatif.love/blogs/1513/%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%88%D8%A7%D8%AC-%D9%88%D8%AA%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%AF%D9%87-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B7%D9%8A%D9%81-1-%D9%86%D9%82%D9%84%D8%A7-%D8%B9%D9%86-%D9%88%D8%A7%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B7%D9%8A%D9%81

الصور:

- أرشيف الثقافة الشعبية

كلمة رئيس الـ IOV الشاعر علي عبد الله خليفة
في افتتاح اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة

كلمة رئيس الـ IOV الشاعر علي عبد الله خليفة في افتتاح اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة

برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة، عقد في إمارة الشارقة، اجتماع الجمعية العمومية، لـ«المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV»، والذي استمر على مدى ثلاثة أيام (9 - 11 مارس 2023)، بتنظيم من «معهد الشارقة للتراث»، وبمشاركة أكثر من 120 عضواً من أعضاء المنظمة الذين وفدوا من 43 بلداً.

وألقى رئيس المنظمة، الباحث في التراث، الشاعر البحريني علي عبد الله خليفة، كلمة في حفل افتتاح الاجتماع أمام رؤساء قارات العالم والأمناء العاملون للأقاليم ورؤساء فروع الدول وكافة الأعضاء في المنظمة، وجاء فيها:

يسعدني أن أتحدث إليكم من منصة معهد الشارقة للتراث، في مستهل اجتماعات الجمعية العمومية للمنظمة فبراير 2023، لأرحب بكم جميعاً، مقدراً لكم عناء السفر للوصول إلى هذا المكان المبارك الذي يرعاه بقدره السامي الرفيع وطيبة قلبه، صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الداعم

المتجلي في العطاء لكل جوانب الثقافة، الراعي العربي للمنظمة الدولية للفن الشعبي، واحتضان مكتبها الإقليمي لمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

يأتي اجتماعُنا هذا في ظروف عالمية غير مؤاتية، فشعوبُ العالم قاطبة لم تتخلص بعد من جائحة كورنا / كوفيد 19 المتجددة وتوقع أوبئة جديدة لا سمح الله، كما نحن جميعاً ما نزال رهن حرب عالمية محتملة على الأبواب، سببت العديد من الأزمات الاقتصادية والإنسانية، ومنها فقدان الأرواح والممتلكات إلى جانب مشكلات نقص امدادت القمح والغاز، وما يمكن أن يتلو ذلك من كوارث.

ولقد دعا المجلس التنفيذي للمنظمة إبّان ضراوة الحرب الدائرة حالياً في أوكرانيا إلى ضرورة عدم التفريق بين لاجئي الحروب حسب جنسياتهم، فاللاجئون الأوربيون لا بد وأن يكونوا سواسية في المعاملة مع مختلف جنسيات العالم من عراقيين وسوريين وفلسطينيين وإيرانيين وغيرهم، لا فرق لدى منظمة IOV بين جنسيات البشر.

إن خطة المنظمة الشاملة (Time to Change : حان وقت التغيير) التي أقرها اجتماع جمعيتكم العمومية في نوفمبر 2016 بمدينة برغاموالإيطالية وترجمت إلى ثمان لغات، وضعت وقتها في الحال موضع التنفيذ، إلا أنها واجهت وقتاً حرجاً وظروفاً استثنائية:

- فمن بعد اجتماع برغامو بإيطاليا مباشرة، فقدنا إلى رحمة الله الصديق مارسيل أولبرنت الأمين العام الجديد للمنظمة وقتها، وهو شخصية محورية هامة ساهمت في وضع الرؤى الخاصة بتلك الخطة مما اضطر المجلس التنفيذي للمنظمة للاستمرار بجهود الأستاذ فبريزيو كتانيو كبديل لتولي مهمة الأمين العام، وقد أجادها الرجل بخبرة وتفوق.
- ثم ما لبثنا من بعد أقل من سنتين بأن تتعطل أعمال المنظمة نتيجة جائحة كورونا كوفيد – 19 مما اضطرنا نتيجة التعليمات الدولية الخاصة بالجائحة إلى وقف المهرجانات والاجتماعات واللقاءات وتعطيل العديد من الأنشطة الجماهيرية واعتماد الاجتماعات الإدارية عن بعد.
- كما فقدنا منذ شهور الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي أحد خبراء التراث الشعبي العرب وعضو مجلس حكماء المنظمة ومندوب منظمتنا في اجتماعات لجان اليونسكو العالمية.
- رغم كل الظروف العالمية المحبطة فقد تواصلت الأعمال الممكنة للمجلس التنفيذي ومجلس المدراء والتواصل المستمر مع فروع المنظمة بمختلف دول العالم بنجاح غير مسبوق.
- ولأول مرة في تاريخ المنظمة، يتم رصد ميزانية صرف عامة للمنظمة حسب الأصول المحاسبية المتعارف عليها، تولاها بجدارة الأمين المالي الأستاذ هنك هوجستر.
- تم لأول مرة في تاريخ المنظمة الممتد لما يقرب من نصف قرن استئجار مبنى جديد لافتتاح أول مقر رئاسي خاص للمنظمة في العاصمة البحرينية المنامة، مجهز بمكاتب وموظفين جامعيين، يُرفع عليه علم المنظمة، ويعامل كمقر لهيئة ثقافية عالمية.
- هذا إلى جانب ميزانية خاصة لتأسيس وتأثيث المكتب الرئاسي للمنظمة وتسيير أعماله ودفع كلفة الرواتب والمطبوعات وتذاكر السفر واستضافة اجتماعات المكتب التنفيذي وطباعة مستلزمات المنظمة، بلغت 1,339,708 دولاراً أمريكياً، حتى نهاية العام 2022.
- ولأول مرة يُنشأ مكتب خاص في البحرين لدعم أعمال الأمين المالي للمنظمة في التواصل مع فروع المنظمة عبر العالم، وتولي متابعة دفع رسوم اشتراكات الأعضاء.

إن رؤى الدعم والمساندة الحكيمة، التي يوليها جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المعظم لأعمال المنظمة، وأهمية مكتبها الرئاسي بمملكة البحرين، هي محل تقديرنا واعتزازنا بقائد عربي تجلت لديه الرؤية الحكيمة بأهمية الثقافة الشعبية كمكون أساس للهوية الوطنية والقومية.

كما أن الدعم والمساندة التي تقدمها حكومة الشارقة، بفضل الرؤية بعيدة النظر لسمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حفظه الله ورعاه، من خلال التعاون مع معهد الشارقة للتراث بقيادة الدكتور عبدالعزيز المسلم، فتحت أمام المنظمة آفاقاً جديدة لم تكن ضمن خطة عملنا المعتمدة في البداية، ولولاها لما تحقق أن تعقد المنظمة اجتماع جمعيتها العمومية لمرتين على هذه الأرض الطيبة باستضافة كريمة يسرت لنا العديد من الأمور كي نلتقي ونتحاور.

إن هذا التناغم بين المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV ومعهد الشارقة للتراث نعول عليه كثيراً في أن يفتح المزيد من آفاق التعاون المشترك لخدمة التراث الثقافي غير المادي في العالم.

Le bâtiment oasien et saharien porte témoignage du génie de l'homme des oasis en matière d'architecture, de patrimoine, d'esthétique et de créativité artistique. Cette architecture ancestrale faite de matériaux locaux est révélatrice d'une culture et de techniques propres à la région et parfaitement adaptées à ses spécificités environnementales, mais aussi aux us et coutumes liées à la tradition et aux prescriptions de la religion musulmane.

L'architecture oasienne du sud du Maroc est en outre soumise à des traditions civilisationnelles et à des facteurs historiques et sociaux tout autant qu'à l'interaction entre l'homme et son environnement oasien et désertique. Parmi ceux de ces facteurs qui ont largement contribué à la conception de cette architecture traditionnelle, il faut souligner la religion et le climat. Ce type de bâtiment fait partie des édifices historiques qui ont préservé l'intégrité de l'individu autant que son intimité et ses valeurs islamiques.

Ceci d'un côté, de l'autre, ce sont les données climatiques qui ont permis à l'individu d'être en constante harmonie avec son milieu naturel. L'homme a en effet été amené à s'adapter à cet environnement oasien et saharien. Au-delà de la simplicité de sa conception, le bâtiment traditionnel dans les oasis est en soi l'expression des valeurs et principes sur lesquels a reposé la vie des populations de cette région depuis les époques les plus reculées. Le recours aux matériaux locaux, pierre, argile, gypse, nous montre à quel point les hommes sont restés attentifs aux réalités de l'écologie et de l'environnement dans l'édification de leur culture oasienne. Celle-ci témoigne en soi d'un réel souci d'esthétique et de raffinement dans la conception d'un bâtiment parfaitement intégré à l'espace, au climat et à l'environnement sahariens. Il reste que la mise en valeur et la réhabilitation de ce patrimoine relèvent de la responsabilité collective. Tous les efforts et toutes les initiatives des institutions concernées par le patrimoine, la culture, le tourisme, le développement durable ainsi que les associations de la société civile doivent à cet égard se conjuguer dans la région des oasis.

L'ARCHITECTURE OASIENNE DANS LE SUD MAROCAIN
Spécificités, fonctions et développement durable

Rachid Seddik - Maroc

L'architecture oasienne est l'un des arts les plus importants du patrimoine culturel du sud marocain. C'est un héritage civilisationnel authentique qui témoigne du génie de l'homme oasien et des ses hautes aptitudes intellectuelles quant à l'organisation et à la gestion de l'espace et de l'environnement sahariens. S'ajoutent à cela divers facteurs naturels qui ont contribué à l'émergence d'une telle architecture et à son interaction avec les facteurs externes qui ont influé sur les oasis et, plus généralement, sur le Maroc. Cette architecture est un sujet de la plus haute importance dans la mesure où elle est le reflet de l'histoire, du patrimoine et de la culture de la société à travers les époques mais aussi de la résistance que celle-ci a opposée aux multiples mutations politiques, économiques et sociales. Cette étude se veut dans la mesure du possible une contribution à enrichir les enquêtes et recherches portant sur le bâtiment oasien, qu'il s'agisse de ksars, casbahs, entrepôts collectifs, mosquées, anciennes medersas, mausolées, etc. L'auteur met l'accent sur certaines fonctions et particularités de ce type de bâtiment mais aussi les principaux problèmes auxquels ce patrimoine oasien du sud du Maroc se trouve confronté au cours de la dernière période. Il formule des propositions en vue de la sauvegarde et du développement de cet héritage historique et civilisationnel.

des équipements utilisés à cet effet ou des formules orales où le mot est employé. L'auteur s'arrête également sur des formes lexicales attestées dans le discours oral dont la racine renvoie à ce nom. Dans sa conclusion, il cite les principaux résultats auxquels son enquête a abouti.

L'étude explique le rapport sémantique entre le mot el 'atif et sa fonction, en faisant le lien entre ses significations et les gestes qu'il induit dans la pratique et où l'on voit que la fonction de l'objet se répartit sur deux axes : sa fonction principale – une hache servant à couper branches et branchages – et sa fonction secondaire – une arme de poing. La fonction principale était celle qui prévalait dans la société yéménite en tant que cette hache servait à la vie des gens puisqu'elle permettait, entre autres, de nourrir le bétail en taillant dans le vert feuillage des lotus.

L'étude énumère également les différentes étapes de la fabrication et de la finition d'el 'atif en partant du travail sur le morceau de métal pour arriver à la fixation du bras en bois qui le rend opérationnel, non sans être passée par l'affûtage que nécessite de temps à autre la lame ébréchée par l'usage intensif.

L'étude s'arrête également sur la place de choix qu'occupe el 'atif chez les Yéménites à travers la revue des emplois oraux que l'on relève dans bien des formules renvoyant à la menace ou à la mise en garde. Dans le même contexte, l'auteur met en exergue nombre de mots extraits de la racine el 'atif qui se rencontrent dans l'usage dialectal. Ces mots renvoient à des significations spécifiques, tels que la forte douleur que l'on inflige ou l'affinement esthétique ou encore la contrainte, l'assujettissement, la distraction, la faim, etc.

L'étude souligne, en outre, les particularités linguistiques du dialecte yéménite telles qu'elles apparaissent dans les occurrences orales où figure le mot el 'atif. Un parallélisme a été à cet égard établi entre ces particularités et leurs équivalents en arabe littéral, mettant en valeur les points d'accord et les différences entre les deux systèmes linguistiques.

EL ‘ATIF
DANS LA CULTURE POPULAIRE YÉMÉNITE

Abdu Mansur Al Mahmudy - Yémen

L’emploi oral dans la culture populaire yéménite du nom el ‘atif renvoie à cette hache qui sert à tailler les branches des arbres. C’est la plus petite et la plus acérée des haches, on l’utilise pour couper les arbrisseaux et tailler les branches des grands arbres qui serviront pour certaines à allumer le feu. El ‘atif peut également se transformer en arme. Le pluriel du mot est ‘itwef selon la construction yéménite du pluriel lorsqu’il s’agit de noms de type fa’il (‘atif).

L’étude porte sur les occurrences de ce mot – el ‘atif – dans le parler yéménite, tout en mettant l’accent sur les emplois dans les districts voisins de Mawia et d’Al Hacha, sur le statut de l’objet nommé el ‘atif et sur les formes sonores de ce matériau linguistique, tel qu’il figure dans les échanges oraux à l’intérieur de cette zone géographique et des zones voisines où le même type de dialecte est en usage.

L’auteur a suivi pour cette étude la méthode descriptive-analytique. Il a collecté sa matière dans le parler oral lié aux manifestations de la vie paysanne dans la communauté étudiée. Il s’est également appuyé sur les outils qui pouvaient servir à son approche descriptive, comme l’observation ou l’écoute directe que lui avaient permis son séjour dans une région située au cœur de la zone géographique indiquée.

La structure de l’étude repose sur divers axes, à commencer par le rapport signifiant entre le nom de l’objet (el ‘atif) et sa fonction, laquelle est détaillée dans l’étude, qu’il s’agisse de la fabrication de l’objet,

que lui envieraient bien d'autres régions du pays. La question qui se pose ici est celle du secret d'une telle pérennité et des facteurs qui ont contribué à la constitution et à la richesse de cet héritage musical dans cette province.

Le principal objectif de cette étude est de comprendre dans toute leur profondeur les spécificités culturelles et artistiques de ce patrimoine populaire ancestral, d'en relever les richesses et de saisir toute l'étendue de ses liens avec le vécu des hommes dans la région du Kef. Ce travail se fonde sur l'examen attentif de quelques échantillons sélectionnés dans le cadre du travail entrepris sur le terrain et sur l'étude minutieuse de certaines pratiques dans le domaine de la chanson qui sont restées, de nos jours, vivaces et liées à la plupart des composantes culturelles propres à la société keffoise.

Mettre l'accent, concernant les diverses parties de cette région, sur un patrimoine d'une telle richesse, d'une telle variété et d'une telle étendue quant à la pratique de la chanson populaire ne signifie, en aucune façon, restreindre la recherche à l'aire géographique de la province en question et ignorer l'influence des zones limitrophes ni, encore moins, d'autres facteurs qui ont également contribué à la pérennité de ce patrimoine.

Compte tenu de la richesse d'un tel patrimoine, de l'étendue de l'aire couverte par la pratique de la chanson et de la diversité des occurrences qui se rencontrent d'une zone à l'autre de cette province, l'auteur a choisi de subdiviser de façon méthodique la région afin de préciser les observations et les multiples conclusions tirées du travail sur le terrain. Ainsi a-t-il dressé une sorte de carte virtuelle figurant, selon les différentes zones, la densité de la présence des formes musicales patrimoniales pratiquées et le recours plus ou moins important à tel instrument musical ou à tel type de mélodie.

D'OU VIENT LA RICHESSE DU PATRIMOINE MUSICAL DU KEF ? ET QUELS SONT LES SECRETS DE SA TRANSMISSION ET DE SA PÉRENNITÉ ?

Achraf Dammak - Tunisie

Le patrimoine musical populaire est un élément essentiel de la mémoire et de la culture des peuples. Ce patrimoine est la quintessence des expériences menées par les prédécesseurs autant qu'il est le fruit de l'émulation entre les artistes à travers les générations. Si un tel héritage a bénéficié dans le passé d'un réel intérêt et d'une forte adhésion populaire, il a pâti au cours des dernières années d'un fléchissement de l'élan quasi-unanime qui portait les arts et le patrimoine musical, entre autres à cause de la mondialisation qui ne cesse de s'étendre, touchant tous les domaines, y compris la culture, et de cette ouverture globale que connaissent la plupart des peuples à travers le monde.

Conscient de ces défis et de la nécessité de renforcer la recherche sur le patrimoine musical populaire, en général, et tunisien, en particulier, l'auteur a œuvré à élargir la réflexion sur les différentes orientations des recherches sur le patrimoine et son rapport aux cultures, dans leur multiplicité et leur constante interaction. Aussi l'étude s'inscrit-elle dans le contexte des écrits sur l'anthropologie musicale qui visent à réhabiliter un legs musical de la plus haute importance, longtemps négligé, et à enrichir les connaissances dans un domaine qui nous concerne tous.

Un examen attentif du patrimoine musical tunisien sous toutes ses formes est de nature à révéler plusieurs types et catégories d'œuvres musicales qui se sont propagées dans toutes les régions du pays, notamment celles relevant du patrimoine musical populaire qui est resté vivace dans l'ensemble de la région du Kef, au nord-ouest de la Tunisie, et continue de nos jours à bénéficier d'une adhésion populaire

sens général nous réfère à ces deux concepts. Beaucoup de mots désignant dans le texte de la chanson le temps et le lieu, de façon explicite ou implicite, faisaient clairement partie – pour autant qu'ils aient existé – des idées et significations précises que le poète visait à nous faire parvenir à travers son texte. On peut noter d'après notre perception du sens des mots que la fonction que remplissent ces derniers dans le milieu extérieur ne dépasse pas le simple niveau de signes désignant des objets précis, mais que leur présence dans le contexte du poème ou de la chanson leur confère une portée sémantique plus grande, les mots dépassant leur statut de signes directs pour devenir des symboles chargés de sens, et acquérant de ce fait un statut plus élevé que celui de la signification directe.

Certains ont la nostalgie des époques révolues dont il subsiste de rares témoignages, ils y sont attachés par le sentiment, en raison du lien que ces époques ont gardé avec les lieux et de l'image d'une vie simple et facile qu'elles connotent et qui est du meilleur effet sur la sérénité des êtres et la paix de l'esprit. On fait le reproche au temps présent qu'il est difficile, complexe, marqué par la rapide succession des événements liée aux développements technologiques qui nous réservent de nouvelles surprises à chaque jour qui se lève.

Pour d'autres, nul problème pour s'adapter au temps présent et trouver son bonheur dans la vie moderne. Ils vous répondront volontiers que le passé, malgré la vie simple qui était celle des hommes et cette harmonie que y régnait entre le temps et le lieu, ne saurait s'élever aux promesses dont le présent est porteur et qui se traduisent par l'élévation du niveau de vie, grâce à l'éducation, aux progrès de la médecine et à la rapidité des communications, quand bien même le rythme accéléré des événements aurait un effet négatif sur le bonheur des hommes.

C'est dans cette oscillation entre nostalgie et adaptation que réside la dialectique du temps et du lieu.

en percevoir les effets que beaucoup confondent avec le temps lui-même. Le temps est lié au lieu et au mouvement sans lequel nous ne pouvons percevoir le temps. Le mouvement de la terre qui tourne autour d'elle-même produit la nuit et le jour, tandis que la rotation de la planète autour du soleil nous donne les quatre saisons avec tout ce qu'elles nous apportent. Le temps dépend du mouvement dont il est le produit, le mouvement, lui, ne peut exister que dans le lieu.

Lorsqu'on observe attentivement l'histoire de la chanson bahreïnie on constate que, depuis la fin du XIXe et les premières années du XXe siècle, temps et lieu sont très présents dans les textes que les artistes bahreïnis ont choisi de chanter et qui nous sont parvenus grâce aux enregistrements sonores, sur disque ou bande magnétique. On remarque, par contre, chez les musiciens les plus connus, ceux qui, comme Mohamed bin Fares, Dhahi bin Walid, Mohamed Zouid et bien d'autres artistes de notre époque, ont été de vrais pionniers, comme chez les artistes de la génération suivante qui ont renouvelé la chanson bahreïnie, tels Youssef Founy, Abdalla Bouchikha, Amber, Ahmed Khaled, Ali Khaled et bien d'autres novateurs, l'absence de tout référence à la spécificité du lieu et du temps dans les textes qu'ils ont choisi de chanter.

Il était de tradition de puiser les textes chantés dans les poésies les plus connues que nous ont légués les plus grands poètes arabes afin que le texte s'harmonise avec les formes mélodiques de cette période que l'on désignait par le mot es-sawt (la voix par excellence) dont Mohamed bin Fares fut le pionnier avant d'être suivi par bien d'autres artistes. C'est cette exigence qui explique le choix de textes témoignant du goût littéraire et poétique élevé de ces artistes qui se fondait autant sur la valeur esthétique du poème et son adéquation à la mélodie que sur l'adhésion du public.

Sans doute existe-t-il d'autres formes et modèles de chansons où se trouve invoquée la dialectique du temps et du lieu, souvent à travers des expressions qui ne sont pas directes mais dont le

FEYYA EL BRAYAH

Une lecture de la dialectique du temps et du lieu dans la chanson bahreïnie moderne

Rached Nejm - Royaume de bahrein

Le mot feyya désigne dans le parler populaire l'ombre qui représente le temps qui change sans cesse. Pour el brayah, il s'agit du pluriel de braha qui est la grande place où se réunissent les gens, c'est-à-dire le lieu. L'étude vise à analyser le rapport de la chanson bahreïnie moderne au temps et au lieu, à établir une typologie des œuvres et à en tirer des conclusions qui permettent de montrer de quelle façon cette chanson est devenue la mémoire vivante de lieux qui ont aujourd'hui disparu et de temps qui se sont éloignés de nous, du fait de l'évolution et du développement.

Le lieu est cet espace humain qui abrite diverses coutumes, traditions et conceptions. Pour le temps, il est la véritable donnée qui permet de mesurer l'évolution de la fonctionnalité du lieu, en rapport avec la dynamique même de la vision sociale des réalités de la vie qui sont en perpétuelle mutation. Le lieu bénéfique est celui transmet de la meilleure façon sentiments et sensations. L'homme ne peut avoir conscience de la fonctionnalité du lieu tant que ce dernier ne lui a pas garanti la protection, l'aisance de mouvement et le plaisir esthétique qui lui donnent envie d'interagir avec le milieu environnant, à travers, par exemple, la revivification de la spiritualité de la ville et la restauration du lien entre la ville en tant que lieu et la ville en tant que civilisation.

Pour ce qui est du temps, c'est cette donnée qu'il est difficile de retenir, que nous percevons par l'intellect, mais que nous sommes incapables de saisir par les sens. Nous pouvons, en revanche,

spécifique à la mariée de la région de Ouedi Righ que représente l'habit appelé bikhmar, lequel constitue dans l'imaginaire populaire une coutume dont la mariée ne saurait se départir au jour de ses noces. À cet habit s'ajoutent des rites et des croyances qui accompagnent les préparatifs du mariage. Le bikhmar est à ce niveau considéré comme un élément sacré de la noce qu'il convient de conserver.

Au terme de cette étude consacrée à cette tenue que porte la mariée dans la région de Ouedi Righ et à la problématique des croyances et des pratiques, l'auteur met l'accent sur le rôle axial des deux dimensions sociale et culturelle ainsi que sur les rites liés à l'ensemble des préparatifs de mariage qui vont jusqu'à la nuit de noce proprement dite (dakhla). L'essentiel des analyses qui sont fondées sur des exemples puisés dans les réalités de la région ainsi que sur le témoignage de femmes ayant connu de près ces rites fait apparaître que, pour tout ce qui concerne la femme, la société accorde la plus haute importance à la dimension physique dans la perception de la mariée que l'on apprête en vue des épousailles et de la reproduction. Ces analyses soulignent clairement le profond enracinement de ces rites et coutumes dans la mentalité du groupe et dans le fondement même de sa culture qui matérialise un aspect de l'imaginaire masculin à travers lequel se définit le statut de la femme au sein de cette société. La femme est à cet égard appréhendée non pas seulement comme un être assumant le rôle social et familial qui est le sien dans cette partie du pays, mais aussi comme une source de jouissance charnelle propre à combler les appétits et l'amour-propre de l'homme autant qu'une reproductrice en charge de perpétuer la société de la région de Ouedi Righ dans le Sahara algérien.

LE BIKHMAR DE LA MARIÉE DE OUEDI RIGH ENTRE CROYANCES ET PRATIQUES

Fatima Bouacha - Algérie

Le patrimoine populaire tient une place importante dans les sociétés humaines restées attachées à leurs racines authentiques transmises de génération en génération. Il est partie intégrante de la culture de tout peuple par-delà la diversité des identités et des appartenances. C'est à travers lui que s'expriment le passé et le présent de ce peuple autant que se définit l'image de son devenir. Et c'est à ce niveau que se manifestent les marques identitaires qui distinguent une nation d'une autre, un peuple d'un autre et un groupe d'un autre.

La société saharienne œuvre à la conservation de son être en restant attachée à un ensemble de comportements qui sont l'expression de sa culture et de son authenticité et qui permettent de la distinguer de toute autre société. Ces comportements sont généralement appelés les us et coutumes et constituent l'une des composantes de l'identité culturelle et du patrimoine populaire.

Les habits traditionnels à travers leur diversité régionale diffèrent d'un pays à un autre et d'une zone géographique à une autre. Le vêtement, l'habit d'apparat ou l'habit traditionnel sont autant de reflets de la culture et de l'identité d'une société. Les linguistes ne disent-ils pas que "les habits sont l'identité distinctive d'un peuple"?

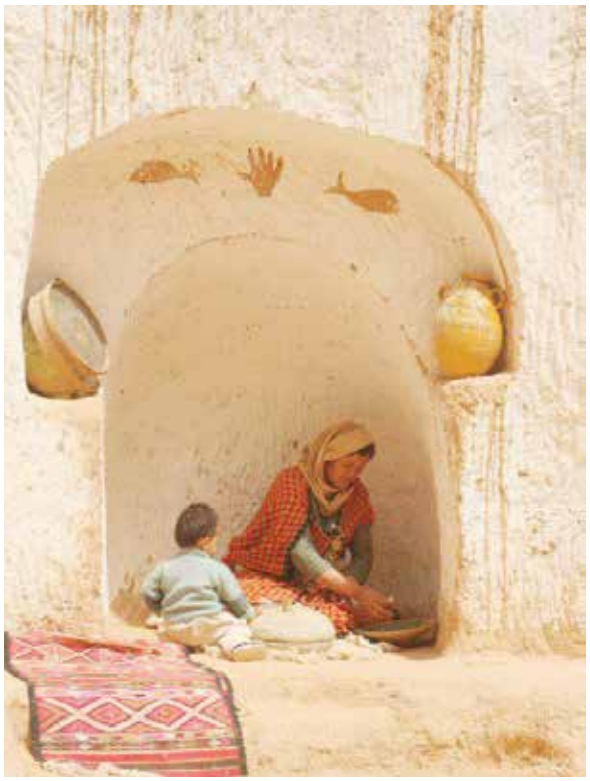
L'auteur essaie à travers cette étude de faire connaître cet héritage culturel

les développements qu'on apporte aux symboles ne cessent de les revivifier, les sociétés étant de nature à produire une sorte de consensus et d'adhésion durable dans leur rapport à ces symboles. Ceux-ci sont en effet toujours une émanation des exigences organiques du psychisme humain à l'intérieur d'un environnement matériel et social, c'est ce phénomène que l'auteur a appelé le processus anthropologique.

On trouve des sociétés où les gens suspendent à la vue de tous des symboles matériels tels que le fer à cheval à moins qu'ils n'achètent une chatte noire, toutes ces actions sont supposées amener la chance. Mais dans nos sociétés, nous avons plutôt recours à des symboles telle la corne de gazelle pour chasser la malchance et éloigner le mauvais œil qui représente une menace pour la santé de l'individu, pour ses biens ou ses enfants.

Les formes et les symboles populaires naissent des idées qui ont cours au sein de la société ainsi que des circonstances qui peuvent survenir. Le comportement humain est symbolique dans son essence car l'homme est la seule créature qui soit capable d'inventer des symboles, la seule à adopter des comportements symboliques, la seule à être capable de créer des symboles. Toutes les formes de comportement humain sont faites de symboles unanimement reconnus.

Et c'est bien la société qui définit le sens du symbole, si bien que celui-ci perd toute signification et toute valeur dès lors qu'il sort de la sphère sociale ou de celle du groupe. Aucun symbole n'est en soi doté de spécificités déterminant telle ou telle signification et l'imposant à la société. Le symbole plastique populaire se caractérise par l'étendue de son expression et par son éloignement par rapport aux normes reconnues. Les croyances populaires qui ont cours en Tunisie regorgent de symboles qui prennent la forme de signes concrets, de dessins, de constructions formelles, de textes et d'écrits porteurs de valeurs esthétiques et linguistiques qui peuvent induire la conception d'œuvres plastiques modernes. L'héritage culturel est le lieu de rencontre entre l'ancien et le moderne, rencontre où le savoir en tant qu'il est hérité du passé et qu'il est conservation de l'identité s'unit aux diverses formes de la créativité populaire authentique.



l'ornementation, ces figurations inclinent à l'abstraction. Les techniques et les styles varient selon les supports, l'œuvre avec ses composantes matérielles naît d'une subjectivité créatrice. Sans doute ces symboles concrétisés par le poisson, la khomsa et la corne de gazelle témoignent-ils de la propension qui est en tout homme à s'aider d'éléments emblématiques afin de chasser les esprits malins (pour reprendre la formule qui se rencontre dans certaines récits et croyances), de doter la sphère de leur vécu d'un autre signe plus expressif et d'affirmer au moyen du symbole leur unité.

Le triangle est un signe récurrent que l'on retrouve sous des formes différentes et selon des dessins géométriques variables dans les ornements figurant à l'intérieur des demeures mais aussi dans les recoins et la façade principale des bâtiments.

Tout ce qui a été conçu par les maçons et des artisans est en soi un acte symbolique renvoyant de façon ou d'autre à des significations abstraites transcendant parfois la réalité sensible qui en est le point de départ. Contrairement à ce que pourrait suggérer l'apparence ornementale des signes et symboles, l'homme s'y trouve toujours représenté avec force, à travers chaque détail. Les motifs ornementaux tournent en effet autour de l'homme tel qu'il est dans son environnement matériel et dans les conditions qui sont celles de sa vie réelle, sans oublier l'Histoire dont proviennent beaucoup de ces symboles. Ceux-ci s'inspirent également de leur environnement non sans quelque tendance à l'abstraction. Malgré cela ils visent à la représentation à l'instar de l'art primitif et des autres arts plastiques.

Tout homme aspire à se protéger contre les forces inconnues du mal ou à bénéficier des meilleures opportunités dans la vie. C'est ce qui a incité les humains à inventer certaines légendes pour attirer la chance et d'autres pour parer à la malchance. L'usage de la Khomsa est l'un des rites les plus répandus. Celui qui place sur la porte de sa maison cette figuration stylisée de la main – à laquelle on attribue une capacité magique à protéger les gens contre l'envie – vise en premier lieu à avertir la personne envieuse, avant même qu'elle ne franchisse le seuil de la maison, que ses sentiments n'auront aucun effet sur les habitants de cette maison.

Il est certain que c'est le rapport profond qu'entretiennent nos sociétés traditionnelles avec le symbole qui leur donne la capacité de durer en tant que telles. Les réajustements et

POISSON, KHOMSA ET CORNE DE GAZELLE DES ENTITÉS MATÉRIELLES POURVUES DE CAPACITÉS SURNATURELLES

Zeineb Guendouz Ghorbal - Tunisie

Les hommes simples ont adopté des symboles et des signes "ancestraux" qui ont toujours eu de profondes résonances à l'intérieur des sociétés arabes, de façon générale, et, de façon plus particulière, de la société tunisienne, et cela sur le plan des coutumes aussi bien que des croyances. De tels symboles ont longtemps habité l'inconscient tout autant que le substrat mental et religieux du Tunisien. Ils ont été transmis d'une génération à l'autre et ont imprégné le vécu des gens au point de devenir un miroir fidèle de leur être. Ces symboles sont intenses et divers, ils imitent de par leur forme le monde des choses visibles, mais leurs significations touchent en même temps à l'univers invisible, ajoutant à chaque élément cité en exemple une charge expressive qui en renforce le discours à la racine et sur plus d'un support. Tel est le cas pour le poisson, la khomsa (figuration stylisée des cinq doigts de la main) et la corne de gazelle.

Le symbole est matérialisé en général par la gravure, la sculpture, le dessin sous des formes géométriques, ou au moyen de points, de lignes brisées, droites ou courbes ou de structures architecturales abstraites… Témoignant d'une tendance à

selon les occurrences à prioriser tel thème par rapport à tel autre ou à fouiller et à développer en détail un motif plutôt qu'un autre. À partir de là, elle a travaillé d'arrache-pied à aligner la totalité des études sur un même modèle.

Dans le cadre des efforts entrepris par cet auteur pour faire connaître les orientations mondiales en matière de recherches sur le patrimoine culturel, la Maison de la culture, de l'édition et de la diffusion du Caire, a publié en 1979 la deuxième édition de son ouvrage intitulé Le patrimoine égyptien dans la bibliothèque européenne. Le livre regroupe un ensemble d'études publiées dans les pays occidentaux sur le folklore égyptien. Alyae Chokri complète dans cet ouvrage sa revue des écrits européens sur la culture populaire égyptienne par une présentation de l'ouvrage du savant allemand Anno Litmann, publié en 1941, sous le titre arabe de Le Sublime voyage à travers les mœurs et les coutumes des habitants de la vallée du Nil. Elle met en évidence dans ce texte les aspects méthodologiques et l'approche objective définie par le chercheur allemand pour collationner le patrimoine populaire égyptien dans les années 1930. Ce livre a d'abord constitué un long rapport que Litmann a demandé en 1935 à un Égyptien de rédiger, en lui recommandant de rendre compte des us et coutumes de ses concitoyens, tout en veillant à mettre l'accent dans son texte sur leurs particularités et les traits généraux de leur société. L'ouvrage comporte ainsi des chapitres intitulés: Les mœurs des Égyptiens; les habits des Égyptiens; La naissance de l'enfant : La Sabou'a (fête du septième jour); La circoncision; L'éducation des enfants; Les fêtes et cérémonies chez les Égyptiens; Les chansons; Les cérémonies funèbres chez les Égyptiens; Le deuil chez les Égyptiennes; La visite des cimetières lors des fêtes du calendrier, etc. Telle fut la version originale en langue arabe que Litman a publiée en l'accompagnant d'une traduction minutieuse en allemand et en y ajoutant d'importantes remarques.

Un autre ouvrage est l'œuvre des deux savants allemands Rudolf Kriss et Hubert Kriss Heinrich et porte un titre d'une certaine ampleur : Les Croyances populaires dans le monde musulman. Il a paru en deux volumes, le premier a été publié en 1960 et traite des mausolées et du culte des Saints; pour le second, il a paru en 1962 et a pour sujet la magie, les amulettes et la fête du zar. Alyae Chokri a étudié le chapitre consacré aux saints en Égypte en mettent l'accent sur les concepts et les règles générales en matière de culte des saints en Égypte et en soulignant les aspects méthodologiques de l'approche définie par les auteurs.

ALYAE CHOKRI
PIONNIERE DE LA SCIENCE DU FOLKLORE
Un modèle d'éthique au service de la recherche scientifique

Ahlem Abu Zid - Egypte

Alyae Chokri a publié un important recueil d'études sur le patrimoine populaire arabe qui ont pour la plupart eu un impact sur les thèmes et les problématiques des mémoires de magistère et des thèses de doctorat qu'elle a dirigés. La deuxième édition de l'ouvrage intitulé Certains aspects des mutations socioculturelles dans le monde arabe: études sur le terrain de la culture de certaines sociétés locales au Royaume d'Arabie Saoudite a été publiée par La Maison de la culture pour l'édition et la diffusion, au Caire, en 1983, dans le cadre de la série "La Sociologue moderne" (N°23). Le livre compte 484 pages. Il a été réédité en 2005 par la Maison du Livre pour la diffusion.

L'auteur souligne que son ouvrage comprend des études constituant la première partie d'un ensemble de recherches menées sur le terrain dans le but d'éclairer certains aspects des mutations socioculturelles dans le monde arabe. Ces études sont considérées comme les premières du genre à cibler les sociétés arabes. Elles ont d'abord pour objectif de tester les outils scientifiques et les indices recueillis sur le terrain, relativement à l'étude du patrimoine populaire. Ces outils ayant été longuement expérimentés dans les enquêtes sur la société égyptienne (à travers ses différentes préfectures, ses campagnes et ses zones urbaines), le travail effectué en Arabie Saoudite a été la première occasion de les tester hors d'Égypte avant de procéder à des comparaisons entre les éléments de la culture traditionnelle dans différentes parties de la région arabe. Ces études constituent également une opération de collationnement global de certains aspects de la culture traditionnelle ou de certaines parties du patrimoine dans les sociétés locales étudiées.

Alyae Chokri rappelle qu'elle s'est efforcée de suivre pour l'ensemble des études un seul modèle ou du moins des modèles similaires, les conditions prévalant dans telle société l'obligeant

LA NATURE AU MIROIR DU POEME APPELÉ EL MISDAR

Mehdi El Mehdi Bichra - Soudan

Le début de l'étude nous donne une explication détaillée de la terminologie employée. Le titre renvoie à l'environnement qui est un système intégré comprenant la terre où vivent les hommes et la nature riche de sa faune, de sa flore, de ses pierres et de ses rochers. C'est ici que l'homme trouve sa nourriture, son vêtement et son logis. À cela s'ajoutent l'espace extérieur et le ciel avec ses étoiles et ses constellations.

La poésie de voyage se définit comme ce type de poème relatant un périple menant d'un lieu à un autre, périple toujours effectué à dos d'animal, comme on le voit dans les mu'allaqat (poésies antéislamiques appelées "les suspendues") auxquelles l'étude va revenir par la suite. Le misdar fait donc partie du genre appelé "la poésie de voyage". Il s'agit, pour faire bref, d'un long poème décrivant le périple vers la demeure de l'aimée. Les spécialistes ont défini de plusieurs façons le misdar, mais toujours en mettant l'accent sur la place essentielle de la nature ou de l'environnement dans ce type de poésie populaire.

En fait, est appelé misdar tout poème de voyage, en général. L'on retrouve ainsi le misdar dans la plupart des genres de poésie populaire. En témoignent, par exemple, les poèmes de louanges au Prophète où il est de tradition que les poètes relatent le voyage vers la Terre sainte en décrivant les paysages que le poète rencontre sur son chemin.

L'auteur se penche dans cette étude sur le rapport entre le poète et l'environnement naturel, à partir de l'exemple du misdar qui est un type très répandu de poème

folklorique. Il essaie également de relever les éléments les plus significatifs de ce lien intime entre nature et poésie qui apparaît clairement dans la majorité, sinon la totalité, des misdar. Il montre en outre que la description de la nature est une composante essentielle du poème et que le poète se fonde dans cette description sur deux éléments : l'inspiration poétique, d'un côté, et de l'autre, sa connaissance approfondie de l'environnement naturel dans tous ses détails, avec ses plantes, ses arbres, ses plaines et ses vallées. Ca c'est bien ce savoir qui est la base de la notoriété que le poète a pu acquérir au sein du groupe.

L'auteur souligne également la longévité d'el misdar, ce genre folklorique ayant existé de façon continue depuis Oud el Firach, qui est décédé à l'époque ottomane, jusqu'à nos jours. Qui plus est, le misdar n'a cessé tout au long de cette période d'intégrer toutes les formes de modernité, exerçant un puissant attrait jusque sur des poètes non traditionnels pratiquant la poésie écrite et non pas orale. On peut à cet égard affirmer que le misdar est sans conteste un genre folklorique immortel.

nous réussîmes à combler ce déficit grâce à notre site électronique resté actif et accessible à des visiteurs toujours plus nombreux.

Le mérite revient au Royaume de Bahreïn, après que le pays a été élu en tant que siège du Bureau présidentiel de l'Organisation internationale, d'avoir pour la première fois dans l'histoire de l'IOV – histoire qui s'étend sur près d'un demi-siècle et a vu tant de capitales se succéder pour assurer la direction de ses travaux – doté l'Organisation d'un siège particulièrement actif sur lequel flotte le drapeau national ainsi que d'une équipe de professionnels de haut niveau académique qui dirige l'Organisation depuis Manama, la capitale de Bahreïn. Il faut également mettre sur le compte du Royaume d'avoir consacré à l'Organisation un budget annuel pour couvrir la totalité des besoins de son bureau présidentiel et les déplacements effectués par son Président, qui est bahreïni, sur la scène internationale. Le Président de l'IOV a pu ainsi participer aux congrès mondiaux et aux réunions régionales, assurant la présence de l'Organisation dans les différents forums, lui ouvrant, à plusieurs niveaux, bien des horizons et lui permettant d'accomplir des réalisations dont nul n'aurait un jour rêvé.

Le groupe de travail du Bureau présidentiel de l'Organisation Internationale a eu l'insigne honneur d'être reçu par Sa Majesté le Roi de Bahreïn, au cours du mois de mars 2017, et a pu exposer à cette occasion le plan de travail relatif à la conduite sur la scène internationale des actions de l'Organisation dans le domaine des arts populaires et les opportunités offertes au pays pour renforcer avec ses cadres bahreïnis sa place et son statut à travers le monde. Le groupe de travail a bénéficié lors de cette rencontre des conseils et orientations que lui a prodiguées Sa Majesté et qui lui ont ouvert de nouveaux horizons au long des six dernières années. L'IOV a ainsi consolidé son action et réussi à lui ouvrir de nouvelles perspectives. Dans le même temps, le Royaume de Bahreïn était devenu l'un des centres de décision à l'échelle mondiale pour tout ce qui concerne l'héritage culturel immatériel, grâce à la coopération que l'Organisation Internationale de l'Art Populaire a développée avec les différentes organisations et instances non gouvernementales opérant dans ce domaine à travers le monde.

La haute sollicitude royale dont nous avons l'insigne honneur d'être entourés et les marques de soutien constant que l'éminent Diwan royal n'a eu de cesse de nous prodiguer pour la publication de ce périodique, sur plus de seize années, nous confèrent ainsi qu'à notre groupe de travail la responsabilité de préserver et d'élever continuellement le niveau de la revue afin que restent vivaces les mots prononcés par le Professeur Dr Mohammed Jaber Al Ansary alors que nous nous préparions à faire paraître notre premier numéro et par lesquels il a exprimé le souhait que cette publication soit :

Le message du patrimoine populaire de Bahreïn au monde.

Toujours dans la proximité, la fidélité et le rayonnement

Et continuons à battre le fer tant qu'il est chaud

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

MESSAGE DU PATRIMOINE POPULAIRE DE BAHREÏN AU MONDE

International Organization Of Folk Art (IOV)

L'Organisation internationale de l'Art Populaire (IOV) s'est préparée au cours des trois derniers mois en vue de l'organisation de son Assemblée générale pour l'année 2023, qui se tient, à l'aimable invitation de l'Institut de Sharjah, du 9 au 19 mars 2023, à Sahrjah qui est le siège régional du Secrétariat Général en charge de la Région Mena (Moyen-Orient, Afrique du Nord) de l'IOV, siège que dirige avec dévouement le poète et chercheur émirati, Dr Abdessalam Al Muslim. L'artiste italien Fabrizio Cattano, Secrétaire général de l'Organisation, a lancé l'invitation à l'ensemble des leaders et directeurs généraux pour les différentes régions ainsi qu'aux Chefs et aux membres des différentes sections, en tant qu'individus, centres de recherches et troupes d'arts populaires, dans 176 pays membres de l'IOV, à travers le monde.

En raison de l'arrêt des travaux au cours de la pandémie de Covid 9 qui a frappé le monde et entravé la plus grande partie des activités collectives, congrès, symposiums, sessions de formation, exhibitions, festivals des troupes d'art populaire aussi bien qu'expositions ethnographiques, dans les différentes régions du monde, cette réunion se tiendra en retard par rapport aux précédentes sessions qui avaient suivi un rythme quadriennal. Mais même si de nombreuses actions de l'Organisation n'ont pu être menées à terme, toutes les parties ont déployé des efforts exceptionnels pour surmonter cette situation humanitaire qui nous coûta de précieuses vies humaines et d'autres pertes importantes liées à la suspension et à l'ajournement d'un grand nombre d'activités populaires d'importance sur la scène mondiale, et nous mit dans l'impossibilité de faire parvenir aux lecteurs de l'Organisation, dans les différentes sections, nos publications sur support papier, quand bien même

Index

21
MESSAGE DU PATRIMOINE POPULAIRE
DE BAHREÏN AU MONDE

23
LA NATURE AU MIROIR DU POEME APPELÉ EL MISDAR

24
ALYAE CHOKRI
PIONNIERE DE LA SCIENCE DU FOLKLORE
Un modèle d'éthique au service de la recherche scientifique

26
POISSON, KHOMSA ET CORNE DE GAZELLE
DES ENTITÉS MATÉRIELLES POURVUES
DE CAPACITÉS SURNATURELLES

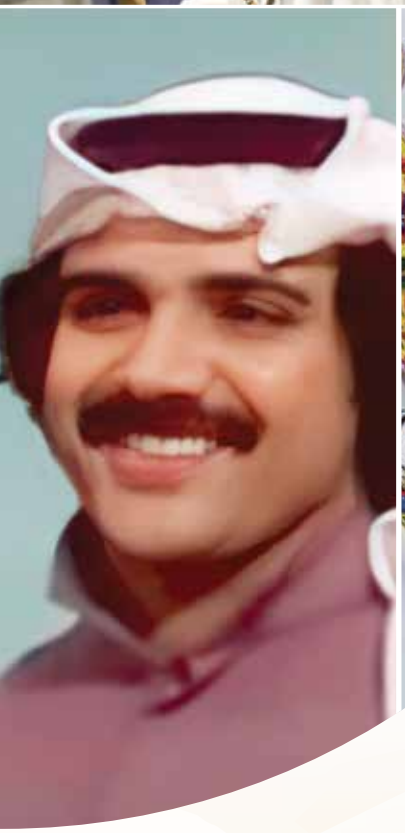
29
LE BIKHMAR DE LA MARIÉE DE OUEDI RIGH
ENTRE CROYANCES ET PRATIQUES

31
FEYYA EL BRAYAH
Une lecture de la dialectique du temps et du lieu
dans la chanson bahreïnie moderne

34
D'OU VIENT LA RICHESSE DU PATRIMOINE MUSICAL
DU KEF? ET QUELS SONT LES SECRETS DE SA
TRANSMISSION ET DE SA PÉRENNITÉ ?

36
EL 'ATIF DANS LA CULTURE POPULAIRE YÉMÉNITE

38
L'ARCHITECTURE OASIENNE DANS LE SUD MAROCAIN
Spécificités, fonctions et développement durable



Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
PDG
Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Président du comité scientifique
Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
Directeur général adjoint
des affaires techniques et
administratives

Membres de la rédaction
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

Sayed Ahmed Redha
Secrétariat de Rédaction
Relations internationales

Firas AL-Shaer
Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
Traduction de la section française

Translation website
www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
Réalisation Technique

Shereen A. Rafea
Directrice des relations
internationales I.O.V.

Nayla A. Yaqoob
Coordinatrice des Travaux de
la Traduction

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle
Volume 16 - Fascicule 61
printemps 2023

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

Make cheques or money orders Payable to:
Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:
IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Imprimeur

Awal press - Bahrain

Oasis Architecture in Southern Morocco: Characteristics, Functions and Approaches to Sustainable Development

Rashid Sadik - Morocco

Oasis architecture is regarded as one of the most outstanding works of art and cultural heritage in southern Morocco. It is a genuine form of cultural heritage that attests to the genius of the oases' inhabitants and their intellectual and mental ability to manage and organise the field and desert environments. Natural elements influenced its development in the oases and in Morocco in general.

Oasis architecture is a very important topic because it represents society's history, tradition and culture over the years and its resilience in the face of numerous political, economic and social developments. In this context, this paper is a contribution to enrich the literature on oasis architecture, which includes palaces, kasbahs, community stores, mosques, old schools and stores. The paper intends to mention some of the roles, traits and benefits of oasis architecture, the most serious obstacles that the architectural legacy of the southern Moroccan oasis has faced in recent years, and suggest ways to protect and enhance it.

The desert and oasis architectures attest to their inhabitants' skills, creativity, and aesthetic innovation. These architectural structures, which are built using local materials that reflect the local culture, suit the region's climate, customs, and traditions in a way that is in line with Islamic Shari'a.

The oasis architecture in southern Morocco is influenced by cultural traditions, historical and social influences, and humans' interaction with their surrounding environment. The two main elements that impacted the planning of traditional architecture in southern Morocco are religion and the climate. Therefore, this form of architecture is regarded as one of the historical architectural structures and facilities that protected the sanctity of individuals while also protecting Islamic ideals.

The climatic conditions influence an individual's relationship with a location, which is characterised by compatibility, integration and harmony with his surroundings and the natural environment.

Despite its simplicity, traditional oasis architecture represents the ideals and ideas of the people who have inhabited the oases since ancient times. The use of local resources such as stones, mud and gypsum demonstrates the extent to which interest in environmental components helps to develop a society's culture, and these aspects represent the beauty and sophistication in the production and formation of oasis architecture.

The issue of valuing and repairing this architecture remains a common obligation. To reinforce and develop their function and status in the oasis areas, institutions involved in history, culture, tourism and sustainable development must work with civil society organisations.

Al Atif in Yemeni Folk Culture

Abdo Mansour Al-Mahmoud - Yemen

In Yemeni folk culture, "Al Atif" is an axe used to cut down trees and branches. It is also used for pruning, forestry and such, and as a weapon.

This study focuses on Al Atif in the oral discourse in Yemen, with a special emphasis on the two neighbouring districts of Mawiyah and Al-Hasha, using phonetic samples from the oral discourse in this location and neighbouring places with comparable spoken dialects.

The study uses the descriptive analytical approach. The researcher gathered his information from the study community's oral discourse about characteristics of rural living. He also employed descriptive method tools such as observation and direct listening as these were available to him in the geographical space of this study.

The study was structured around several foci, beginning with the semantic link between the word Al Atif and details of its function, moving to its industry and to common expressions that mention it. Derivations of this word are also traced and noted in this study and, finally, the conclusion summarises the study's most notable results.

The study clarifies the semantic link between the word Al Atif and its function by connecting its relevance to physical features in the fieldwork. Its primary functions, as described in the paper, are to cut branches to feed sheep and as a weapon.

The study describes the stages in the production of Al Atif, from attaching a wooden handle to a piece of iron to mending the grooves on its edge from time to time.

The study confirms that Al Atif's is renown among Yemenis by evaluating its oral transmission, which includes a number of traditional sayings and proverbs. The study also establishes a variety of derivations generated by the spoken dialect referring to various meanings such as pain intensity, tenderness, compulsion and coercion, neglect and hunger.

The study analyses the linguistic features of the Yemeni dialect where the term Atif exists within the framework of what is accepted in standard Arabic.

The Musical Tradition of the Kef Region

Ashraf Damaq - Tunisia

Folk music is an important aspect of people's cultural traditions. Musical legacy is a composite of past experiences and the result of the cultural transmission that occurred over time. However, while this musical legacy had widespread appeal in the past, the preservation of musical heritage has waned in recent years. This is due to a variety of factors including globalisation, cultural expansion and the general openness felt by the majority of the world's people.

Therefore, in order to highlight the importance of research on folk music heritage in general and Tunisian music heritage in particular, we seek to investigate the relationship between people's overlapping cultures and their musical heritage. Hence, this is an ethnomusicologic study that attempts to shed light on the rich musical tradition that has been long overlooked.

If we look more closely at Tunisian music heritage, we find many styles and varieties spread throughout the country. Nevertheless, perhaps the most prominent is the folk music heritage of the Kef region, which remains popular among the public to this day. So, what is its secret, and which of its components contribute to its richness and continuity?

This paper aims to investigate the cultural and aesthetic characteristics of Kef region's musical heritage. This is accomplished by focusing on some of the heritage samples acquired during fieldwork, and delving into the investigation and analysis of some live and ongoing singing practises that persist to this day and that are mostly linked to the cultural components of society in Kef.

To confirm the richness of this heritage and the spread of folk singing practises and their diversity in the Kef region, we chose to divide these aspects systematically, clarifying our observations and conclusions with a hypothetical map divided into Kef's aspects based on the frequency of types of traditional templates and folk musical instruments.

Nevertheless, it is important to note that the focus on Kef's folklore and related musical traditions does not imply that musical heritage is limited to this area as we cannot consider it in isolation and ignore other surrounding geographical influences and factors that contributed to its formation.

Mohammed Zuwaid, and other artists of that generation. These singers were the pioneers of the Sawt artform. As for the second generation of singers that came after them, such as Yousif Foni, Abdullah Bu-Shaikha, Anbar, Ahmed Khalid and Ali Khalid, are considered the artists who modernized Bahraini songs.

The popular music style of that time was Sawt, pioneered by artist Mohammed Bin Faris. To complement the style of its melodies, the majority of the lyrics of Bahraini songs are from well-known Arabic poetry by great Arab poets. Their selection of lyrical texts represented their calibre of literary and poetic taste, and was primarily related to the poem's creative value, its fit with the melody, and how well the public will accept and relate to its lyrics.

Many of the lyrics describe time and place. The presence of these concepts within the context of a poetic or lyrical text provides them with a deeper semantic dimension since these words function as symbols of semantic intensity, and so they shift from their direct semantic meaning to a higher level of significance.

There are those who yearn for a bygone era, and they have an emotional attachment to it because it was a time marked by simplicity and ease of living, which reflects positively on spiritual tranquillity and mental peace. The present day is condemned for its harshness, complications and the increasing pace of events, particularly with regards to technological growth, which introduces new things with every sunrise.

On the other hand, there are those who have adapted to this time and who like modern life. They can see that the past, despite its simplicity and its harmony of time and place, does not match positive present-day developments in terms of health, education and speed of communication which lead to an accelerating pace of life and its negative affect on happiness. It is between this nostalgia and this adaptation to modern changes that the conflict of time and place reside.

Time and Place in Contemporary Bahraini Music

Rashid Najm - kingdom of Bahrain

In our Bahraini dialect, the word "fai" refers to a changing shadow, and the word "baraih" is the plural of "braha", which refers to a large area where people gather. This research examines the meanings of time and place in contemporary Bahraini songs and how these songs have become a way of preserving the memory of places that no longer exist and times that have receded in the light of progress and development.

The place is the human space that embraces customs, traditions and ideas and time is a fundamental dimension in monitoring the transformation of the functional dimension of the place as a result of the social view of the ever-changing reality of life. The good place is the space in which people are able to communicate thoughts, feelings and emotions. A person does not experience the usefulness of a place until his needs for security, ease of mobility, aesthetics, are met. Once these needs are met, people become able to interact with the place and build a connection with it.

Time, on the other hand, is a difficult concept to understand because we can perceive it mentally but cannot sense it physically. Yet, we can recognise its physical consequences. We cannot sense time unless it is associated with space and movement. The earth's rotation creates night and day while its movement around the sun creates the four seasons and their effects. Hence, time is the result of motion, and motion can only happen in a space.

The lyrics that Bahraini artists have chosen to sing since the late nineteenth and early twentieth centuries have reached us in the form of audio recordings, whether on CDs or tapes, circulated by well-known singers such as Mohammad bin Faris, Dahi bin Walid,

The Bakhmar of the Bride of Oued Righ: Beliefs and Practices

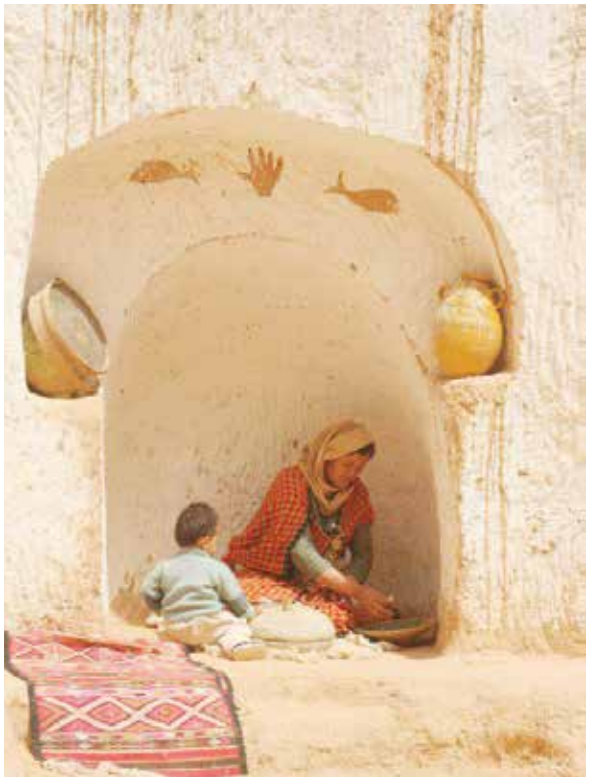
Fatima Bu Aysha - Algeria

Folk heritage plays an important role in communities that still hold on to the traditions passed down from generation to generation, and it is regarded as an integral aspect of peoples' identities. It is the manifestation of the history and future of nations and individuals. The desert community attempts to sustain its existence with habits that demonstrate its unique culture and that distinguish it from others.

This paper attempts to introduce the cultural legacy that differentiates the bride of the Oued Righ area, El-Bakhmar clothing, which is widely regarded as an essential bridal garment on the wedding day, and the rituals and beliefs that surround this sacred garment throughout the wedding preparations. At the conclusion of this analytical study, the researcher underlines the extent to which the social and cultural components are oriented, and what follows the ritual of marriage preparations on the wedding night.

In essence, we show that everything related to women reflects the society's extreme interest in women's physical dimensions in preparation for marriage and childbearing, which depicts the extent to which these customs and rituals are rooted in the foundation of the region based on real examples and the testimonies of women who experienced these rituals. The group's mindset and the roots of the culture as a whole reflect a form of masculine fantasy that dictates women's status in that community.

In such societies, a woman is seen as an entity that serves a family and as assuming of the social role of reproduction to ensure the continuity of the community of the Oued Righ region in the Algerian desert.



Man's desire to protect himself from unknown evil powers or draw good fortune led to the creation of superstitions related to good and bad fortune. The five fingers are believed to be one of the most common superstitions, and anyone who places them above the entrance to their house envisions their incredible ability to protect the residents of the house from envy, since the primary aim is for the symbol to capture the beholder's eye before he enters the house if he is envious.

Perhaps it is the bond that exists between our cultures and these symbols that allows them to endure. Frequent attempts to change and develop the symbols result in the symbols' compatibility and continuing existence. The symbol is the result of psychological needs met in a physical and social setting through a process known as the 'anthropological route'. In certain cultures, symbols such as a horseshoe or a black cat are used to bring good luck. In ours, we hang symbols like a horn to ward off ill fortune and the evil eye so that the envious do not endanger our health, livelihood or children.

Folkloric forms and symbols are influenced by the prevalent folk ideas in society as well as the surrounding conditions. Human conduct is symbolic in essence because only Man is capable of producing symbols and conducting symbolic behaviours, which is another aspect that sets humans apart from other creatures. However, the meaning of the symbol is determined by society, and the symbol loses significance and value when it is outside the range of that society or group.

The Fish, The Five Fingers, and The Deer Horn: The Metaphysical Capabilities of Objects

Zaynab Kunduz Gharbal - Tunisia

Objects deemed as symbolic in folklore often have a great impact on the belief systems found in Arab societies in general and the Tunisian culture in particular. The symbolism of objects has always occupied Tunisians' minds and influenced their ways of thinking. There are many symbols in the Tunisian culture that can enrich speech and lead it to have multiple interpretations. Among these symbols are the fish, the five fingers of the hand, and the deer horn. These elements represent the residents' inclination to find symbolic items to expel evil spirits (according to certain beliefs and sayings) and to express unity.

Symbols are often found in the form of engraved dots, lines, and abstract geometric shapes, in a trend toward decorative abstraction. Engraving and carving styles and techniques vary according to the meanings and material elements that comprise the symbols. The triangle is a symbol that is used over and over again in different geometric patterns. You can see it in decorations inside homes and on the edges and main facades of buildings.

Builders and crafts people's symbolic decorations express abstract ideas that sometimes go beyond their aesthetic value or real-life connotations. Contrary to what their ornamental and artistic manifestation would suggest, humans and their interaction with their environment are reflected in all these details, similarly to primitive artistic expressions.

As part of Shukry's attempts to educate the Arab world about global trends in folklore research, the House of Culture for publishing and distribution in Cairo produced the second edition of her book 'Egyptian Folklore in the European Library' in 1979. The book is a collection of studies about Egyptian folklore that has been published in the West.

Shukry continued her presentation of Egyptian folklore in the European Library, bringing us the 1941 book 'The Great Journey in the Ethics and Customs of the Residents of the Nile Valley' by German scholar Enno Littmann, a record of the scientific and objective components of Littman's endeavour to record Egyptian folklore in the 1930s.

The book is a lengthy report by an Egyptian from Cairo in 1935. Littman asked him to describe the customs and morals of the Egyptians, with an interest in highlighting Egyptian characteristics.

The report includes chapters titled 'Egyptian attire', 'The first week after a child's birth', 'Circumcision', 'The child's education', 'Egyptian weddings', 'Dancers' songs', 'Egyptian funerals', 'Women's mourning rituals', 'Visiting cemeteries at the appropriate time' and 'The myth of En-Naddha' (an Egyptian legend about a naiad-like female spirit who summons men to the Nile). Littmann's book was the result of his endeavours, and he published it in the original Arabic with an exact translation into German along with some essential remarks.

Shukry also introduced us to another book, 'Folk Beliefs in the Islamic World', written by German professors Rudolf Kriss and Hubert Kriss-Heinrich. It was released in two volumes, the first of which was published in 1960, and it is about shrines and the sanctification of saints. The second volume, released in 1962, is about magic, amulets and zar. Shukry describes saints in Egypt, referring to the fundamental notions and foundations of honouring saints in Egypt.

Alia Shukry: Pioneer of Folklore Science and Scientific Research Ethics

Ahlam Abu Zaid - Egypt

Alia Shukry authored a number of significant works on Arab folklore, the majority of which were reflected in the themes and topics of the master's and doctoral dissertations she supervised. Dar Al-Thaqafa published and distributed the 484-page second edition of her book 'Features of Socio-Cultural Change in the Arab World: Field Studies of the Culture of Local Communities in the Kingdom of Saudi Arabia' in 1983 as part of the Contemporary Sociology Series No. 23.

Al-Kitab House re-issued the book for distribution in 2005. According to the book's author, it contains a variety of studies that are the first of a series of field studies aimed at shedding light on various aspects of cultural and social development in the Arab world.

Shukry's studies of these cultures are the first of their kind. In terms of their primary goals, they provide a chance to evaluate scientific tools and field evidence for folklore research. These tools have been tested extensively in Egyptian society (in various governorates, rural and urban regions), but this was the first time they were tested outside Egyptian society to compare traditional cultural aspects in different sections of Arab society.

These studies provide comprehensive documentation of specific aspects of traditional culture or folklore in the populations under study. According to Shukry, she attempted to take a convergent approach because the circumstances in each society always interfered by favouring one topic over another or helping to elaborate and serve one topic more than others, and therefore she made every effort to integrate these studies.

Misdar...
A Reflection of Nature

Mohammed Al-Mahdi Bushra - Sudan

The researcher aims to clarify the terms used in this study and their link to the surrounding environment. Starting with the title, there is a reference to the environment, which is an integrated system that includes the land on which man lives, its climate, animals, plants, etc. and the roles they play.

The "poetry of the journey", as defined by the renowned commentators, is poetry that portrays a journey on the back of an animal. This article calls for a study of the effect of nature or the environment on folk poetry, with an emphasis on the "misdar" poem (the journey poem). The misdar can be found in most genres of folk poetry, including genres that praise the Prophet, because poets would describe the journey to the Holy Land and everything that they experienced.

In this study, the researcher attempts to examine the poet's relationship with the environment or nature using misdar, a well-known folkloric genre, as an example, while also observing the strong and intimate relationship between nature and poetry, which is evident in most, if not all, misdar poems.

The study shows that nature is a significant part of this lengthy poem, and that the poet describes nature successfully due to two factors: his knowledge of poetry and his attention to the smallest surrounding details.

This study also highlights the continuity of the misdar over a long period, from Wad Lafrash, who died in the Turkish era, until the present day, making it almost two centuries old. The misdar has also continued to absorb all forms of modernity, and it remained an appealing form, even for non-traditional poets (i.e., those who create their poems in writing rather than performing them orally), so the misdar can be described as a folkloric genre that never dies.

International Organization Of Folk Art (IOV)

organisation's presidency office in November 2016.

The Bahraini organisation is located in a very convenient spot. A well-educated and experienced management team in Manama is in charge of the organisation's day-to-day operations.

Bahrain contributes the yearly funding needed to support the requirements of the organisation's presidency office, as well as the Bahraini leader's travel expenses to international conventions and regional events. This allowed the organisation to be present in many venues, broaden its perspectives on many levels, and accomplish what it had never been able to achieve in the past.

The Presidency Office team met His Highness the King of the Kingdom of Bahrain in March 2017, where they reviewed the organisation's plans for dominating the field of folk art on the world stage, as well as the advantages this will have for the country's reputation and status.

Over the past six years, the Bahraini working team has received royal directives that have opened new visions for work, strengthening the organisation's work and opening new horizons for it, while also making the Kingdom of Bahrain one of the cornerstones of global decision making on intangible cultural heritage through the (IOV) organisation's cooperation with various non-governmental organisations around the world.

Having the supreme and generous royal patronage, which we are honoured to have, and the visions of ongoing support given by the Royal Court to our publication for more than sixteen years places the onus on the team to adhere to the level and maintain the status quo of progress in order to remain successful and to fulfil what professor Muhammad Jabir Al-Ansari proposed one day as we get ready to publish the first issue of this journal: to have this journal deliver the message of folk culture, from bahrain to the world.

We vowed to maintain our originality and creativity, and as the saying goes, time and tide wait for no man.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

A word from the editor
Bahrain's Message to the World

The International Organisation of Folk Art (IOV) has spent the last three months making all necessary preparations to host its General Assembly in Sharjah during the period of March 9–12, 2023, in response to the kind invitation of the Sharjah Institute for Heritage. Sharjah continues to serve as the regional headquarters of the organisation's Middle East and North Africa region, which is overseen by UAE artist and scholar Dr Abdulaziz Al-Musallam.

From the International Office at the organisation's Bergamo headquarters, Italian artist Fabrizio Cattaneo invited the heads of the continents, regional managers, directors of the organisation's divisions, members, research centres, and folk-art troupes from all 176 member nations to join the assembly.

This meeting is taking place later than its usual date once every four years due to the work disruption caused by the circumstances of COVID-19, which spanned the globe and disrupted most group activities like conferences, seminars, training courses, performances, festivals of performing arts troupes, and ethnographic exhibitions in different countries.

Despite the fact that many of the organisation's operations were disrupted, everyone made extraordinary efforts to overcome that situation, which cost us dear lives and heavy losses in preventing or delaying many mass activities of value on a global level, including the delivery of this paper publication of ours to those who are waiting for it from the readers in various branches, while we compensated through our active website, which remained operational.

Nearly half a century after the organisation was founded and after having offices in a number of countries all over the world, the Kingdom of Bahrain was nominated for the

Index

5
A word from the editor

Bahrain's Message to the World

7
Misdar... A Reflection of Nature

8
Alia Shukry: Pioneer of Folklore Science and Scientific Research Ethics

10
The Fish, The Five Fingers, and The Deer Horn:

The Metaphysical Capabilities of Objects

12
The Bakhmar of the Bride of Oued Righ:

Beliefs and Practices

13
Time and Place in Contemporary Bahraini Music

15
The Musical Tradition of the Kef Region

16
Al Atif in Yemeni Folk Culture

17
Oasis Architecture in Southern Morocco: Characteristics, Functions and Approaches to Sustainable Development

Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Ali Abdulla Khalifa
Director General
Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Head Of Scientific Committee
Editorial Manager

Abdulqader Aqeel
Deputy Director General Affairs
Technical and administrative

Editorial Members
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

Sayed Ahmed Redha
Editorial Secretary
International Relations Manager

Firas AL-Shaer
Editor of English Section

Bachir Garbouj
Editor of French Section

Translation on the website
www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
Design Management

Shereen A. Rafea
Directer of International Relations
I.O.V.

Nayla A. Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 16 - Issue No. 61
Spring 2023

Subscription Fees

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Other	$70

Make cheques or money orders Payable to:
Folk Culture
For Studies, Research And Publishing.

Compte Bancaire Numéro:
IBAN: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Printer

Awal press - Bahrain

Folk heritage:
Bahrain's message to the world

For Studies, Research And Publishing

Tel: +973 17400088

Fax: +973 17400094

Distribution & Subscription:

Tel: +973 33769880

Fax: +973 17406680

International Relation:

Tel: +97339946680

Editorial Secretary:

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama -
Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSN 1985 - 8299

@folkculturebhr

FOLK CULTURE

For Studies, Research And Publishing

www.folkculturebh.org

With Cooperation Of

International Organization Of Folk Art (IOV)

www.iov.world

Magazine published in Arabic, English and French. And published on the website (Arabic - English - French - Spanish - Chinese - Russian)

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 16 - Issue No. 61 - Spring 2023

www.folkculturebh.org