09

الثقافة الشعبية

فصلية علمية متخصصة
السنة الثالثة / العدد التاسع ◆ ربيع 2010

المادي و غير المادي في الثقافة الشعبية

أغاني المهد بمملكة البحرين

الطعام التقليدي والعولمة

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

يصدرها

أرشيف الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
هاتف : 88 000 174 973 +
فاكس : 94 000 174 973 +

إدارة التوزيع

هاتف : 97 664 366 973 +
فاكس : 80 066 174 973 +

الاشتراكات

هاتف : 46 424 364 973+

العلاقات الدولية

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

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

مفتتح

الثقافة الشعبية . . عمقاً استراتيجياً

دعا فرع إحدى الجمعيات السياسية الناشطة في البحرين إلى اجتماع تمهيدي مع نخبة من الباحثين في ميدان الثقافة الشعبية للإعداد لتنظيم ندوة بمستوى رفيع حول وضعية التراث الشعبي في البحرين. وكان لافتا أن تبادر جمعية سياسية إلى الاهتمام بالثقافة الشعبية في جو سياسي محلي يمور بمختلف التوجهات والاهتمامات السياسية المتباينة الأهداف والأغراض في جو ديموقراطي مفتوح. وحين أيقن ضيوف هذا الاجتماع - من بعد التداول - بأن الهدف من إقامة هذه الندوة هو مجرد الإسهام في الأنشطة الثقافية العامة، وهو هدف نبيل دون شك، أجمعوا على أن هذه الفعالية أو ما يماثلها من المستطاع أن يكون في متناول يد أي نادٍ صغيرٍ من أندية المدينة أو القرية، وارتأوا بأن الدورَ الذيِ يمكن أن تقوم به المؤسسات الثقافية والسياسية والاجتماعية ذات المكانة والتاريخ العريق دور يجب أن يتجاوز هذه المحطة الأولى بكثير.

فعلى مدى ما يقرب من أربعة عقود، حين تنبهت المنطقة إلى أهمية هذا الجانب في ثقافتها الوطنية والقومية، وحين كانت بعض أقطار الوطن العربي في وعيها الأولي بالضرورات العلمية في تناول هذه المادة الثقافية القابلة للتحول والتدهور والضياع، أقيمت محاضرات وندوات ومؤتمرات ودورات تدريبية لا حصر لعددها،صرفت على تنظيمها أموال طائلة، بهدف التوعية والتدريب على جمع وتدوين وحفظ مواد التراث الشعبي، وقد أدت دورها في التوعية على نطاق ليس بقليل، إلا أنها دون طائل ودون منجز ميداني حقيقي يذكر إلا فيما ندر وبجهود فردية تطوعية. وظل ميدان جمع مادة الثقافة الشعبية مقفرا وظلت هذه المادة الثمينة نهبا لفقدان البصيرة والبصر ورهن تشتت الجهود وعدم جدية التعامل. فلو أن جزءا من هذه الأموال قد صرف منذ البداية على تأهيل كوادر أكاديمية متخصصة تأهيلا يتجاوز كل ما هو مطروح ومتداول في بلادنا العربية لكان في هذه المنطقة الآن عدد لا بأس به من الخبراء والاستشاريين الذين سيؤهلون بدورهم أعداداً من الباحثين الشغوفين بالعملِ في الميدان، ولانتقلت مواد الثقافة الشعبية بفضل جهودهم المرتقبة من صدور وذواكر الحفاظ والممارسين والرواة والإخباريين إلى مكانها المفترض في المكانز والحافظات الإلكترونية وأتيحت على شبكة الإنترنت للعديد من الاستخدامات المتنوعة.

إن أية فعالية - من أي نوع ومن أية جهة - الآن ستعمل على إعادة وتكرار واجترار ما تم القيام به عبر السنوات الطويلة الفائتة نعتبرها مضيعة للوقت والجهد والمال، فقد كفى ما فات من ضياع لهذه المادة وما تم التفريط فيه بفقد رواتها وحفاظها الثقاة وممارسيها المجيدين وفنانيها الأصلاء، فإن كانت هناك جهود حقيقية وعزم جدي للعمل أو الإسهام في هذا المجال لابد أن يوجه مباشرة إلى البحث الميداني بأدواته وطرائقه ومناهجه العلمية للحاق بما تبقى من مواد تراثنا الشعبي، وما عدا ذلك لا قيمة له ولا طائل من ورائه.

قد يكون هذا الأمر ليس من الضرورات الملحة من وجهة نظر أية جمعية سياسية، وقد يرونه خارج نطاق العمل السياسي ! إلا أننا نرى فيه عمقا استراتيجيا لأية سياسة، أليست ثقافتنا الشعبية ثقافة الأعراق والتعدد وهي خلاصة تجاربنا العربية في تفاعلها مع تجارب الحضارات المجاورة؟ أليست هذه الثقافة الشعبية المتميزة رافدا غنيا من روافد ثقافتنا الوطنية؟ أليست الثقافة الوطنية مكونا أساسَ للهوية الوطنية؟ أليست الثقافة عمقا استراتيجيا لمشروع الإصلاح الوطني؟ أليست مجلة (الثقافة الشعبية) هذه، على سبيل المثال، إحدى ثمرات الرؤية السياسية البعيدة النظر لجلالة ملك مملكة البحرين لتعزيز ثقافتنا الوطنية وتأكيد رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم؟؟

إن جمع وتدوين وحفظ مواد الثقافة الشعبية قضية مهمة، تخص جهاز الدولة المعني بالدرجة الأولى إلى جانب كل مؤسسات المجتمع المدني من أندية وجمعيات ثقافية وعلمية وسياسية واجتماعية، وتخص كل أسرة وكل فرد، فهي قضيتنا ومهمتنا جميعا..

هيئة التحرير

هيئة التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

نعمان الموسوي
جورج فرندسن
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

محمود الحسيني
الإدارة الفنية

سيد محمد علي ناصر
الإخراج الفني والتنفيذ

ذكاء سلام
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

فوزية حمزة
التصوير الفوتوغرافي

شيخة عبدالله المنصوري
إدارة الأرشيف

نواف أحمد النعار
إدارة التوزيع

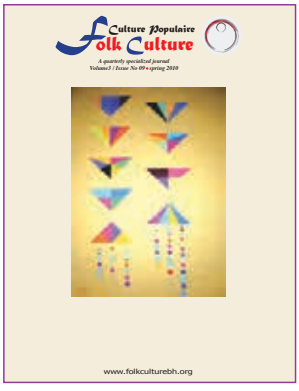
خميس زايد البنكي
إدارة الاشتراكات

عبدالله يوسف المحرقي
إدارة التسويق

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

الثقافة الشعبية

لوحة الغلاف



(يوامع ودلايات)

مما يوضع في سرير الطفل
بزة الباطني، أكريلك على قماش 2007

أسعار المجلة في مختلف الدول

البحرين	1 دينار
المملكة العربية السعودية	10 ريال
الكويت	1 دينار
تونس	3 دينار
سلطنة عمان	1 ريال
السودان	275 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 درهم
قطر	10 ريال
اليمن	200 ريال
مصر	5 جنيه
لبنان	3000 ل.ل
المملكة الأردنية الهاشمية	2 دينار
العراق	3000 دينار
فلسطين	2 دينار
الجماهيرية الليبية	5 دينار
المملكة المغربية	30 درهما
سوريا	100 ل.س.
بريطانيا	4 جنيه
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأمريكية	6 دولار
كندا وأستراليا	6 دولار

التنفيذ الطباعي : المؤسسة العربية للطباعة والنشر

شـــــــروط وأحكـام النـشر في الثقافة الشعبية

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 الشعب في الدرس من وجوه في البحث تتصل بالثقافة الشعبية، يعرف كل اختصاص اختلاف أغراضها وتعدد مستوياتها، وفقاً للشروط التالية :

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 ليتم ترجمته إلى الإنجليزية والفرنسية، مع نبذة من سيرته العلمية.
- تنظر المجلة بعناية وتقدير إلى المواد التي ترسل وبرفقتها صور فوتوغرافية، أو رسوم توضيحية أو بيانية، وذلك لدعم المادة المطلوب نشرها.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد 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، وعلى كل كاتب أن يزود المجلة برقم حسابه الشخصي واسم وعنوان البنك مقرونا برقم هاتفه الجوال.

الهيئة العلمية

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

مستشارو التحرير

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

الراحل / صفوت كمال — مصر

الثقافة الشعبية

المحتـــوى

مفتتح
الثقافة الشعبية.. عمقاً استراتيجياً — هيئة التحرير — 2 - 2

تصدير
الثقافة الشعبية: ظلالها وامتداداتها — محمد جودات — 9 - 9

آفـــاق
المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية — عبدالحميد حواس — 15 - 10

أدب شعبي
العتابا : مقاربات نقدية — محمد السموري — 23 - 16

النخلة في الجنوب التونسي — محيي الدين خريف — 39 - 24

علي الدليوي العياري الفارس الشاعر — أحمد الخصخوصي — 61 - 40

فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة — جاك صبري شماس — 67 - 62

عادات وتقاليد
نظام الأعراس في المغرب — إدريس مقبوب — 85 -68

الطعام التقليدي والعولمة — مريم بشيش — 91 - 86

موسيقى وأداء حركي
التحطيب — حسام محسب — 113 - 92

التربلة — سمير جابر — 121 -114

حرف وصناعات
العاجة دمية تقليدية — سعد الطويسي، منصور الشقيرات — 127 -122

البلاص حامل مياه النيل — إيمان مهران — 133 -128

الحلي والزينة — صلاح الشهاوي — 145 -134

في الميدان
من أغاني المهد في البحرين — بزة الباطني — 195 -146

جديد الثقافة الشعبية
اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري — أحلام أبوزيد — 207 -196

أصداء
لغز «الجو» وحدة وزن اللؤلؤ في الشرق — أني مونتنيي — 214 -208

البروفيسور حسن الشامي في الرياض — 215 -215

مدونة التراث والتاريخ — 216 -216

91 - 86

عادات وتقاليد

الطعام التقليدي والعولمة

مريم بشيش

133 - 128

حرف وصناعات

البلاص حامل مياه النيل

إيمان مهران

195 - 146

في الميدان

من أغاني المهد في البحرين

بزة الباطني

214 - 208

أصداء

لغز «الچو» وحدة وزن اللؤلؤ في الشرق

أني مونتنيي

صورة الغلاف

من أغاني المهد في البحرين

دور المرأة محوري في شراكة الرجل عبر دورة حياة الإنسان من المولد وحتى الممات، فقد قيل بأن المرأة التي تهز المهد بشمالها بإمكانها أن تهز العالم بيمينها. وفي عملنا الميداني المتواضع لدراسة دورة حياة الإنسان في البحرين يتجلى دور المرأة أول ما يتجلى في التأسيس لبدء حياة الكائن البشري منذ إيداعه نطفة في أحشائها واكتمال حمله وولادته ولا ينتهي هذا الدور الإنساني الشامل أبدا إلا بمماتها حيث يظل وليدها مهما شب وكبر وأنجب بدوره الأولاد .. يظل في نظرها ذلك الطفل الصغير الذي هدهدته وناغته وغنت له وأغدقت في طريقه الأمنيات.

لقد باشرنا منذ عدد (الثقافة الشعبية) الأول بتشكيل فرق بحث ميداني قوامها جامعون وجامعات متمرسات وخريجات وخريجين من قسم الإنثربولجيا بجامعة البحرين يمثلون مختلف القرى والمدن والمناطق والبيئات وتعدد الأعراق بالبلاد للعمل على جمع وتسجيل وتصوير وتوثيق كل ما له علاقة بدورة حياة الإنسان حسب مناهج وأدوات البحث في علم الفولكلور والعلوم الأخرى المساعدة، ومازالت هذه الفرق في الميدان تعمل بجد متواصل ليل نهار بإشراف الأستاذة الدكتورة نور الهدى باديس.

ولقد أمضت الباحثة الكويتية الأستاذة بزة الباطني أحد عشر يوما من شهر نوفمبر 2008 في البحرين لقيادة فريق بحريني من الأدلاء والإخباريين للقيام بجولة ميدانية استطلاعية أولى للتعرف بصورة أولية على أغاني تهويد وترقيص الأطفال في البحرين، جالت خلالها المدن والقرى وأثمرت جولتها عن تسجيل وتوثيق نصوص المرأة البحرينية وأساليبها في تهويد

ومناغات وترقيص وتنويم الأطفال كجزء من بحث ميداني موسع حول هذه المرحلة من دورة حياة الإنسان بهذا الوطن العزيز.

يجد القارئ في هذا العدد نتائج هذه الجولة الاستطلاعية الأولى التي كشفت فيها الباحثة بزة الباطني عن مزيد من الغنى والتنوع والتعدد لمواد ثقافتنا الشعبية في مختلف بيئاتها الاجتماعية والمناطقية وصلتها الطبيعية الوثقى بمفرداتها المماثلة في دول الجوار وبالذات منها ما هو بدولة الكويت الشقيقة بحكم خبرة الباحثة في جمع ما يماثل المادة نفسها هناك عند أوائل الثمانينيات من القرن الماضي. وما يثلج الصدر عند قراءة نتائج هذه الجولة الاستطلاعية الأولى هو أن الذاكرة الجمعية في البحرين مازالت والحمد لله حية نشطة، وما يزال أغلب مواد الثقافة الشعبية بالبحرين في تواتر متصل مما يشجع على الاستمرار في دعم تشكيل المزيد من فرق الجمع الميداني وتحفيز جيل جديد من أبنائنا على التخصص في مجالات علم الفولكلور وتوفير منح لخريجي الجامعات لخوض غمار الدراسات العليا بأبحاث ميدانية في مجال التراث الشعبي.

تحية شكر وتقدير للباحثة الأستاذة بزة الباطني لجهدها المخلص في إنجاح الجولة والشكر موصول أيضا لكل الأمهات والسيدات الفاضلات اللواتي تفضلن باستقبال فريق البحث وقدمن للباحثة محفوظاتهن برحابة صدر، ونقدر بتفهم ظروف امتناع أغلبهن عن الظهور أمام كاميرا التصوير، ونخص بالشكر المسئولين بدار يوكو لرعاية المسنين بمدينة الحد والأمهات الفاضلات عضوات الدار لما قدمنه من نصوص ثمينة واللواتي رحبن بالظهور أمام الكاميرا ووافقن على النشر.

الثقافة الشعبية : ظلالها وامتداداتها

الثقافة الشعبية ذاكرة المكان والزمان واللسان؛ "والزمان له مكان والحنين له بلد"، وهي مقاومة للمحو الذي يتعقب الهويات ويضعها في مهاوي الافتتان بالنسيان.

ولأن وظيفتها أكثر من اجتماعية واقتصادية بما هي محمول ميتافيزيقي أو ديني شعبي أوإثنوغرافي، فإنها لا تتوقف بمجرد اختفاء لون فولكلوري، أوغياب غناء جماعي، أو محو طقس أو عادة لسبب عبر عنه ضمنيا "بروب" في حديثه عن المحكي؛ وحدده علنيا "موس" وهو ما يمكن أن نسميه "دواعي" إنتاج وإبداع هذا الموروث : سواء في محكي جديد وفي كل الوفاء "تناصيا" للمحكي "الأب" استعارة من باختين، أو في تناصات أنساقية تحضر في الإبداع العالمي ضمن مكونات النص التي لا تموت ولا يتمكن منها المحو، أو في وظائف جديدة تسعف كل ذاكرة جماعية في تبنيها بشكل قديم - وليس تقليديا بالضرورة - وتحت عنوان جديد؛ من قبيل "الهدية" و"الأضحية"، وهي تمظهرات تتمرأى بأنماط اجتماعية جديدة (متطلبة مقاربات موضوعية واعية)؛ مادام الاتصال بين الإنسان ومحيطه الميتافيزيقي والوجودي قائما. وللإيديولوجي أن يتدخل ـــ كما هو الحال في عقود التطويع الحضاري الذي نحياه باسم التواصل والعولمة ـــ لاستغلال الموروث الثقافي الشعبي وبناء علاقات وهندسة وظائف بعينها تمركز المركز وتسلب الهامش هوياته ولو بدعم محكي تاريخي أسطوري دون غيره؛وللحذف ضروراته.

إن الثقافة الشعبية بهذا المعنى تفسر سبق اهتمام الآخر الاستعماري بالإنثروبولوجيا الثقافية العربية وغيرها من محيط تأثيراته، لأنها "أثر" ـــ بالمعنى الذي يشغله ميشال فوكو ـــ لتتبع وفهم المدروس لحساب دارس "أسمى" حسب اعتقاده، ولعل اعتبارها "فضلة نحوية" في الدراسات الأكاديمية العربية في مقابل الدراسة "العالمة" قد أخر فهم كثير من القضايا المرتبطة بالذاكرة الجماعية وظلالها الممتدة إلى ما يجايلنا من موروث؛ وما "نحيا به من استعارات" تشكل المرادف المعلن في عاداتنا دائما؛ والخفي في تصوراتنا أحيانا، وهل ينكر باحث موضوعي كون الآخر مصدرا لمقاربة الذات في المعارف التي تتناول الثقافة الشعبية العربية.

إن الموروث الشعبي "رأسمال رمزي" استعارة لتعبير كريستيفا يحيل على الحضارة بما هي دال من دوال "الحضور" في مقابل الثقافات الغائبة، وتغييبه هدر لرأسمال إنساني وطاقة تفتقر إليها كثير من الثقافات. من هنا نفهم الصياغة الرائعة لـ"باتريك دولابان" : "إن الشعوب التي ليس لها أساطير؛ تموت من البرد"، ومن هنا نفهم تفسير وجه من وجوه العناية الأكاديمية لكثير من المؤسسات الغربية عموما بالشعبي - حتى خارج حدودها لحاجة الامتداد الثقافي - ، ومن هنا ضرورة تدعيم الأصوات المنادية بالإنصات لهذه الثقافة وظلالها حفاظا على امتداداتها.

محمد جودات

رئيس فرع المغرب

للمنظمة الدولية للفن الشعبي

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية

(رؤية عربية)

عبد الحميد حوّاس ـ كاتب من مصر

استقرت الدراسات الإنسانية المعاصرة على اعتبار مُفردة «ثقافة» مُصطلحاً يدل على منظومة من الخبرات التي حصلتها جماعة من الجماعات البشرية، تتجلى فيها طريقة هذه الجماعة في الحياة، وتتحدد أنساقها القيمية والمعتقدية والمعرفية والجمالية، التي تُعبر عن نظرتها للوجود الاجتماعي والطبيعي. وحددت الموضوعات التي يشملها المصطلح بأنها: القيم والمعارف والتصورات والعادات والأعراف والتنظيمات، والتعبيرات الفنية، وأساليب العمل والإنتاج وأدواته وعلاقاته، وأي قدرات أخرى يكتسبها الفرد بوصفه عضواً في المجتمع.

SXC.HU

SXC.HU

ووصف الثقافة «بالشـعبية» يصوغ مصطلحاً آخر يُحدد صنفاً من الثقافة تسري عليه المقومات التي أشـرنا إليها تـواً، ثم يزيد عليهـا بمقومات خاصة به. فإنا، إذا اسـتعملنا مصطلح «الشعبية» بالمعنى العلمي الدقيق، مُسـتبعدين الاستخدامات السياسـية والإعلامية السـائبة، يكـون مصطلح «الثقافة الشعبية» دالاً على مكونات صنف الثقافة التـي تتواتر بين عامـة جماعة شـعبية، وتصير مشاعاً بينهم يتداولونها على أنها من نتاج الخبرة الجمعية المشتركة، لهم –جميعاً– الحق نفسه في استعمالها واستثمارها.

وهذه «الثقافة الشـعبية» يجـرى تداولها عن طريق التناقل «الشـفهي». والشفهية هنا لا تعني مجـرد «التلفـظ بالـكلام»، وإنمـا مقصـود بها «التواصل الشـخصي المباشـر» في كل صورة. فالمهنيـون والمزارعون والرعـاة والصيادون– على سبيل المثال– ينقلون جانباً كبيراً من خبرتهم المهنية ومعرفتهم المُركبة إلى صبيتهم ومتدربيهم عن طريق التدرج في احتذاء ممارسات «المعلم» أو «الأسطى»، على المسـتوى الحركي والأدائي في المقام الأول، ويأتي بعده التوجيه اللفظي. وحقيقة الأمر، أن التناقل هنا وظيفة أدائية للحالة الشفهية،

التي هي حالة ذهنية شاملة تتعلق بطريقة التفكير والإنشاء والإنتاج بداية.

ومن ثم، واصل الشطر الأكبر من مكونات «الثقافة الشعبية» وجوده دون حاجة للتدوين أو الإنشاء الكتابي، مُعتمداً على هذا المُقوم الشفهي وآلياته الفاعلة. وجدير هنا أن نُزيل اللبس عن أمرين وقع ربطهما –وهما– مع شفهية الثقافة الشعبية:

أولهما: قرن الشفهية بالأمية. وكأن الشفهية تعني «نفي» الثقافة الشعبية للكتابة والأعمال المكتوبة. بينما الواقع الميداني المعيش يُظهر إيلاء الثقافة الشعبية مكانة مقدرة للكتابة، ورفعها –في غير قليل من الأحيان– إلى مكان قُدسي.

وثاني الأمرين: ربط شفهية الثقافة الشعبية باستخدام اللهجات العامية في المُنتجات الأدبية المُعاصرة. وقد ترتب على هذا إقامة ترادف –موهوم– بين إبداعات الثقافة الشعبية وبين الأعمال المؤلفة باللهجات العامية. وقد أكد الواقع الميداني المعيش انتفاء هذا الترادف المتعسف. فشفهية منتجات الثقافة الشعبية لا تقتصر على التلفظ الكلامي، كما أشرنا، كما أن مكونات الثقافة الشعبية تضم في ذخيرتها غير قليل من الأعمال المنُشأة بالفصحى، وأواصر الصلة الجدلية بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة الفصيحة قائمة حتى يوم الناس هذا.

مهما يكن من أمر، ولكي نعود إلى سياقنا، فإن استعمال مصطلح «الثقافة الشعبية»– على أساس الإطار المفهومي الذي طرحناه– ينآى بنا عن التشوشات والالتباسات والظلال السالبة لتعبيرات تتردد في مجال الدرس الشعبي منذ عقود، ولعل أشيعها: «الفنون الشعبية»، وكذا مفردها «الفن الشعبي»، وبالمثل «التراث الشعبي» و«الموروث الشعبي»، ثم «الفولكلور»، بل وتعبير «المأثورات الشعبية». ففضلاً عن محدودية بعض هذه التعبيرات واتساع بعضها الآخر، بحيث أدخلت الكثير مما ينتمي إلى خارج المجال، فإن استعمالها المُرسل وتحريفها عما وضعت له، وقد روجت له الأجهزة الإعلامية طوال أكثر من نصف قرن، أنقص من دلالتها ودناها وأفقدها تحددها بوصفها معبرة عن مفهوم بعينه.

بينما تبنّينا لمصطلح «الثقافة الشعبية»– وفقاً للفهم الذي بيناه– لا يُعمق من منهجيتنا في تناول الظواهر الشعبية على مستوى التناول التخصصي فقط، وإنما يُعمق –أيضاً– من منهجيتنا في تناول هذه الظواهر على مستوى الإبداع والتذوق وإحسان التقدير، من جهة– وعلى مستوى التنشيط والتنظيم ورسم السياسات، من جهة أخرى. وهو لا يؤكد اتساع الفعل الثقافي الشعبي واستدامته ونسبته فحسب، وإنما يؤكد –قبل هذا طبيعته الديمقراطية ورحابته في شموله لإبداعية أبناء الجماعات الشعبية، كما يؤكد تقديره للتباينات المختلفة، إذ الوحدة فيه تقوم –أساساً– على التنوع.

غير أن إجراءات الدرس النظامي لمظاهر الثقافة الشعبية ومكوناتها، وخاصة مع نمو العمل الميداني وتنوع مجالاته، تطلبت أن يقوم الدارسون بترتيب المادة التي يشتغلون عليها وتصنيفها، وفصل المظهر المدروس على حدة، كي يتسنى دراسته دراسة مُدققة بغية التوصل إلى معرفة طبيعتها، وتمييز قوانين تركيبها، وتحديد وظائفها.

وقد تعددت الجهود في تقسيم مكونات الثقافة الشعبية وتباينت. ولكن التقسيم الأكبر كان قد حدث من قبل بشقها إلى شق مادي وشق آخر غير مادي. على أساس أن الأشياء المُجسدة في هيئة نُصب ومعالم ومُشخصات تكون مادية، أما المظاهر الأخرى ذات الطبيعة الذهنية أو الوجدانية فتُنعت بغير المادية، أو بالمعنوية أحياناً، أو بالروحية أحياناً أخرى.

وكانت هذه القسمة مجلبة لإنشاء حركة درس مكونات الثقافة الشعبية –إجمالاً– إلى تيارين رئيسيين. تيار يرى التكامل في مكونات الثقافة الشعبية وضرورة النظر إليها في كليتها، وإن تخصص في جانب منها. وكان أبرز وجود لممثلي هذا التيار في بلاد شمال أوروبا، في الدراسات التي عُرفت بدراسات الحياة الشعبية». أما التيار الثاني فقد رأى أبرز ممثليه تعزيز الفصل بين

وحقيقة الأمر، أن التناقل هنا وظيفة أدائية للحالة الشفهية، التي هي حالة ذهنية شاملة تتعلق بطريقة التفكير والإنشاء والإنتاج بداية.

مظهري الثقافة الشعبية. واعتبروا أن درس الأشياء المادية والعناية بها هو من اختصاص نظم معرفية أخرى، قد تكون الإثنوجرافيا أو إحدى ضريباتها. في الوقت الذي حددوا فيه حدود عملهم في إطار المظهر غير المادي من الثقافة. وأوكلوا دراسة هذا المظهر إلى علم كان آخذاً في التكوّن –إذ ذاك– تحت اسم «الفولكلور» Folklore عند الإنجليز، واسم «الفنون والتقاليد الشعبية» Arts et Traditions Populaires عند ذوي اللغة الفرنسية أو أخواتها لاتينية الأصول. ولكن المشترك بينهم كان الاتفاق على أن مجال انشغالهم– العلمي وغير العلمي– هو «التراث الرُوحي للشعب»، وقصر عدد كبير منهم هذا «التراث الروحي للشعب» على ما سُمي «الأدب الشعبي» أو حتى على أحد أنواعه، وضم إليه البعض المعتقدات والعادات المرتبطة به، في الوقت الذي ركز فيه بعض آخر على الموسيقى والغناء أو الرقص، وبعض ثالث قصره على الزخارف والمشغولات التي تتصل بأنواع من التشكيل الفني.

وعلينا أن نتذكر الخلفية الفكرية والمنهجية التي درج فيها الدرس النظامي لجوانب الثقافة الشعبية، سواء في بلاد النشأة الأوروبية الغربية، أو في أقطارنا العربية منذ عشرينات القرن العشرين. ووضع هذه الخلفية في الاعتبار يجعلنا قادرين على تفهم بعض الأسباب في مجال الدرس الشعبي أو تضييقه، من جهة، وبعض أسباب اضطراب المفاهيم والمصطلحات والمقاربات، من جهة أخرى.

ولنتذكر– على سبيل المثال– الدوافع التي حدت بوليم طومز سنة 1846 م كي يسك مصطلح «فولكلور»، مقترحاً إطلاقه على دراسة الشعبيات نقضاً للتسميات التي كانت تطلق عليها من مثل: Antiquitiés (أى أثريات، أو بالأحرى أنتيكات). وكذلك– على سبيل مثال آخر عربي– ما اقترح من تسميات عربية من مثل: «علم الرُكة» و«الخزعبلات» في بدايات القرن العشرين حتى منتصفه! لعل ذلك ينبهنا إلى المسار الطويل ذي المسارب الذي توغّل فيه درس الثقافة الشعبية.

ويبدو أن غلبة التيار الآخذ بشطر الثقافة، والقول باقتصارها على «التراث الروحي»، لا في الثقافة الشعبية وحدها، وإنما في الثقافة عموماً، كان دافعاً لتبني هذا التوجه من طرف واضعي اتفاقية اليونيسكو «بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي» أو «غير الملموس» في ترجمة أخرى. (صدرت عام 2003، وبدأ العمل بها منذ أبريل 2006، وانضم إليها 100 دولة حتى الآن) بل يبدو أن غلبة هذا التيار أثرت أيضاً على اختيار واضعي الاتفاقية للمصطلح المستعمل في هذه الاتفاقية.

وربما كان أبرز هذه المصطلحات، والذي رشَح على المفاهيم والتعريفات المستخدمة، تعبير Intangible Heritage بالإنجليزية،أو Patrimonies Immaterial بالإنجليزية أيضا، وبالفرنسية Patrimoine immatériel. وفضلاً عما تحمله التعبيرات من خلفية، فقد استخدمت مصطلحاً يعنى «التراث» مع التباساته الماضوية، فقد عكس الفارق بين المصطلح الدال على «غير الملموس» الإنجليزي، والمصطلح «الدال على «غير المادي» الفرنسي، ظلالاً من المعنى يؤكد الرؤى الانشطارية القديمة الجديدة.

على كل، يجب أن نضع في الاعتبار أمراً آخر بالنسبة لهيئة اليونيسكو، فيما يخص دفعها، في العقدين الأخيرين، لما أسمته التراث الثقافي غير الملموس أو غير المادي، أن هذا الدفع تصاعد رغبة من صُناع القرار فيها في إحداث توازن مع انشغال أجهزتها منذ أواخر الخمسينيات بشؤون حماية الآثار وصونها، ثم ألحقت بها ما سُمي «صون التراث الحضاري والطبيعي» وفهمنا لهذه الخلفيات يُفضي إلى حُسن تقدير، بل وحسن إدراك، لمدى الإنجاز الذي قدمه كل من الروَّاد العظام وكذا الإسهام الذي تنهض به هيئة اليونيسكو. وبالتالي، حُسن الإفادة من إضافتهم المعرفية والعلمية والإجرائية؛ وفي الوقت نفسه التوقي من المزالق المفهومية والمنهجية التي اعترضت عملهم.

وأحسب أن الخطوة الأولى لتوقي هذه المزالق هي الأخذ بالمفهوم الشامل للثقافة الشعبية

وعلينا أن نتذكر الخلفية الفكرية والمنهجية التي درج فيها الدرس النظامي لجوانب الثقافة الشعبية، سواء في بلاد النشأة الأوروبية الغربية، أو في أقطارنا العربية منذ عشرينات القرن العشرين.

SXC.HU

المتكاملة، حيث يُصبح التقسيم والتفريع قائم على التصنيف المنهجي بقصد تنظيم عمليات الجمع والحفظ والدراسة، ليس إلا!

إنا إذا ميزنا الثقافة المادية بأنها حصيلة خبرات جماعة شعبية ما في الأنشطة الساعية إلى توفير احتياجات معاشها والتوصل إلى إنجازات تقنية، وابتكار أدوات ومعدات متنوعة، في تنفيذ حرفها ومهنها المتعددة، لإنتاج مُتطلباتها وسد حاجات معاشها؛ فضلاً عما تكيفه من وسائل توظفها في أغراض الزينة وإقامة الطقوس، وفي الأنواع الفنية.

وإذا ميزنا الثقافة غير المادية، أو غير الملموسة، بأنها حصيلة خبرات الجماعة الشعبية نفسها في ممارسة القيم والمعارف والتصورات والعادات والأعراف، وتنظيمها للعلاقة بين الأفراد والجماعة، وبين الجماعة والجماعات الأخرى، وأشكال التعبيرات الجمالية والفنية المتنوعة.

فإن الواقع الميداني المعيش يُبين أن «الثقافة الشعبية» كل يتكامل فيه المادي وغير المادي، الملموس والمعنوي، المُجسد والروحي والغالب هو تلبس المعنوي للمادي، وكأنه بمثابة الروح للجسد. وكما أن المعنوي يُحقق وجوده بواسطة مظهر مادي، فإن المادي يحقق وجوده الثقافي بواسطة المعاني والقيم التي تُسبغ عليه.

فإن الواقع الميداني المعيش يُبين أن «الثقافة الشعبية» كل يتكامل فيه المادي وغير المادي، الملموس والمعنوي، المُجسد والروحي والغالب هو تلبس المعنوي للمادي، وكأنه بمثابة الروح للجسد.

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

حرف وصناعات

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

العتابا : مقاربات نقدية، وملامح دلالية

محمد السمُوري ـ كاتب من سوريا

العتابا : فنّ شعـري غنائي، يؤدّى قولاً وغناءً بشكل إفرادي على آلة الرّبابة، وهو أحد أهم أشكال الشعر الشعبي، والتراث الغنائي، إلى جانـب النايل، والسويحلي، والميجنا، والموليا وغيرها، اشتُقّ اسمها من معاتبـة الدّهر لما ينـزل بالناس من المصائـب والمصاعـب، ويعـود تاريخ العتابـا إلى نهاية القرن الثامن عشر أيام الحكـم العثمـاني للوطـن العربي، حيث اشتهـر الشاعـر عبـد الله الفاضـل مـن عنـزة في بادية الشام، ولـه قصّة درامية مشهـورة، ولم تـرد أيّة أخبار عـن عتابا سابقـة لـه، ومـن بعـده عـرف الشعراء مثـل: وافي، وواوي العجـل. وكثر شعراء العتابا بعد انتشارها الواسع، واشتهرت بهـا قبيلة الجبـور العربيـة. وأهل وادي الفرات.والساحـل السـوري، وقيل إنها نشـأت بـين الفئـات الاجتماعيـة التي عانـت من الاضطهاد، والقهـر، والظلم.

وبيت العتابا مسمّط على أربعة أقسام ثلاثة منها على سجْع واحد في أعاريضها بخلاف القافية التي تأتي في عروض القسم الرّابع، وكثيراً ما يتكرر فيه الحشو وقد نظمت العتابا على شاكلة قول الشيخ عبد الغني النابلسي:

ويحك يا نفسي احرصي
على ارتياد المخلّص
وطاوعي واخلصي
واستمعي النصح واعي [1]

فكانت العروض في بيته على ثلاثة أسجاع (احرصي، المخلص، اخلصي) أما القافية (اعي) فمختلفة عن العروض والضرب في البيت[2] كما تختلف من بيت لآخر، ومن شروط العتابا وجود الجناس في العروض المتشابهة في اللفظ والمختلفة في المعنى. من مثل :

أدور لهم غربي بلاد تونس
وبلكي [3] بظلهم يا قلب [4]تونس
استويت بنارهم يا خوي تونس
دليلي واستوى خمس الحشا

فأتت معاني الأسجاع الأولى (اسم مدينة) والثانية (تأنس) والثالثة (حتى احترق)

كما تحتوي العتابا الطباق حيث إيراد المعاني المتضادة بالقرب من بعضها بعضا ومثاله:

هلي والعاطلة ماهم وليفين
كرام وسبّوا الخايب وليفين

فكان الطباق في الشطر الأول بمعنى(الألفة) أما في الشطر الثاني فتعني(الفاين لفظ عامي: الشرير) وفي قول آخر ورد الطباق بشكل أكثر وضوحا فقال الشاعر:

يمن عنده ذلول شداد تارود
الولف عجل على الخلان تارود

فكان الطباق في الشطر الأول (كي أصل) أما الثاني (لأعود) تكرار الحشو (التناص)

تكرّر حشو المقطع الأول في كثير من أبيات العتابا ففي مطلع يقول شاعرها تارة :

هلي بالدار خلوني وشالو [5]
وخلوني جعود ابّطن شالو [6]

وفي مطلع آخر يتكرر حشو صدر البيت فيقول:

هلي بالدار خلوني رميماي [7]هلي بالدار خلوني بس آني [8]هلي بالدار خلوني وشلهم [9]
وفي حشو متكرر آخر يقول : هلي شالوا بليل وما اعلموني [10]–هلي شالوا بليل وما دعوني [11]–هلي شالوا بليل وما هدوني [12] وتكررت مفردة (هلي) كمطلع عام لأبيات الفخر وكذلك الأمر بالنسبة لعتابا (الهواويات) كما تسمّى أيّ الغزل والتشبيب فكرّر الشاعر حشو أبياته ومنها على سبيل المثال :أمس مريت عل ناهي بدلة [13]–أمس مريت عل ناهي بحيلة [14]

وفي أبيات أخرى تكرّرت المطالع في الحشو الكامل مثل:

ترف حسّن نواظيرك
خطم ريم الحمادة– ريام عل شرايع.

أو كان التكرار في الكلمة الأولى أو جملة صغيرة مثل :

أتخطى– حلالي– يناهي – خديده ورد – ثلاث ريمات – حلو الطول. وهكذا

وفي مقاربة أولية لدراسة هذا التناص في الحشو أو معرفة أسبابه نعتقد أن أغلب أبيات العتابا مجهولة المصدر وكثير من الأبيات تم تأليفها ونسبها إلى شعراء العتابا المشهورين أو صيغت على نمط أبياتهم لإضفاء بعض المصداقية عليها أو هكذا راق لقائليها رؤية الأبيات ،ويعتقد أن بعضهم لا يحفظ العتابا كما هي فنظمها كيف شاء فكانت هذه الإضافات من قبيل المحسنات البديعية، حيث يروق لشاعر رؤية بيت ليس من نظمه على صيغة مختلفة فعدّه النقاد من التناص وربما نسبوه إلى السرقات الشعرية. أما ظاهرة تكرار المطالع فمعروفة في الشعر العربي ومثاله قول الخنساء :

وإنّ صخراً لمولانا وسيدنا
وإنّ صخراً إذا نشتو لنحّارُ
وإنّ صخراً لتأتمّ الهداة به
كأنه علم في رأسه نارُ[15]

ولأنّ أغلب مفردات العتابا هي من الألفاظ

نعتقد أن أغلب أبيات العتابا مجهولة المصدر وكثير من الأبيات تم تأليفها ونسبها إلى شعراء العتابا المشهورين أو صيغت على نمط أبياتهم لإضفاء بعض المصداقية عليها

المتعـارف عليهـا والدارجة، فـكان تكرارها في الأبيات لدى شـاعر بعينه أو شعراء مختلفين أمرا محتماً، فهناك ظاهرة اشتراك اللفظ المتعارف في الشـعر العربي مما يعد سرقة ولكنّ ابن رشيق لم يعدّه منها كقول عنترة:

وخيل قد دلفت لها بخيل
عليها الأسد تهتصر اهتصارا

وقول عمرو بن معد يكرب :

وخيل قد دلفت لها بخيل
تحية بينهم ضرب وجمع

وقول الخنساء:

وخيل قد دلفت لها بخيل
فدارت بين كبشيها رحاها [16]

كمـا أن ظاهرة الالتقـاط معروفة فـي البيت الشعري كقول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآنـي مقبلا غـضّ طرفه
كأنّ شعاع الشمس دوني يقابلهُ

قد أوّله التقاطاً وتلفيقاً من بيت جميل بثينة:

إذا ما رآني طالعا من ثنية
يقولون من هذا وقد عرفوني

كذلك الأمر بالنسبة للعتابا فقال بعضهم :

أنا منسى وداد الونسوني [17]
وآني ما جوز عنهم وإن نسوني

فأخذه أخر ثم أعاد تركيبه فقال :

أنا منسى وداد الخل ونسى
وما لي غيرهم بالحيّ ونسا

وقال بعضهم :

أنا ما خون بالصاحب ومل بيه[18]
واغفر كبار زلاتو ومل بيه[19]

فأول شـاعر آخر بيتـه تلفيقـا والتقاطا منه فقال:

أنا ما خون بالصاحب وغر بيه[20]
ولا أحط بخمايلهم وغربيه[21]

ومن سـمات العتابا نجد أنها أبيات متجانسة لكنها – شأن القصيدة الجاهلية – لا تشكل وحدة القصيدة –وإن صحّ القول – فإنه لا يوجد شـيء اسـمه قصيدة عتابا فالمعروف هو بيت أو أبيات العتابا وإن تكررت الألفـاظ الدالة على الموضوع لكنهـا من قبيـل الإرداف في القـول والتكرار أو الاسـتزادة والاطراد، ذلك لفقـدان قصائد العتابا كاملة بعد نظمها ولم يبقَ منها غير أبيات متفرقات مما يحفظه بعضهم ،وعـدم الالتفات إلى تدوينها باعتبار العتابا فنا غنائيا كان بعض ممن يسميهم الناس (الشعار) يسـتعملونها للارتزاق ولم تحظ بقيمـة أدبية لـدى أهل الأرياف والبـوادي فظلت حالها حال فنون الغناء الأخرى بعهدة ذاكرة أولئك فضاع معظمها ،أما ألفاظها فسهلة ومباشرة امتازت بالتصريـح وهذا تعبير عن الصدق في الشـعور، والجمال في الأسلوب والقوة في العاطفة، واستفاد شاعر العتابا من خاصية الاشتغال بالألفاظ فحمّل بيته متضادات ومترادفات وتورية وتضمينا.

وخاطبـت العتابا المرأة بصيغـة المذكر تارة وبصيغة الجمع تارة أخرى .

فأخفت العتابا المؤنث خلف ألفاظها لما اتسمت به من الحشمة والعفة والتحبب، قال الشاعر:

مشط شعره بعود البجس ولفاي[22]
وسلاني حـروف الميم والفاي
عشرتنا شبيه الشمس والفاي[23]
تـغـيـب ومـا حـدا يـالـي حـدا

كمـا يسـتهجن شـاعر العتابـا ألفـاظ الفحش،والتعابيـر المباشـرة والفجّـة، والقبـح ،والمجون.

أما مخاطبـة المؤنث بصيغة الجمع فهي –كما هو معلوم – للتفخيم قال الشاعر :

حلفت لكم بحرف الميم واللام
وهواكم بي ضمير حشاي ولام [24]

كما وظـف شـاعر العتابـا مفـردات البادية وثقافتها في تشـبيه كالهجن والغزلان ومفردات الصيد فيصوّر فتيـات الحيّ بالغزلان الهاربة من الصيّاد ويقول:

خذن مني لذيذ النوم هَجّن
يتبارن والجعود سماط هجن
يريمات بذاك الحزم هَجّن
من الكانوص دجّن عل فلاة

وتكرر هذا المشهد بكثرة العتابا من مثل: يهل ريم الخطم – يكانوص الظبي– كنصت الصيد.

أما عن لغة العتابا فهي خليط بين الفصحى والعاميّة وهي أقرب منها إلى الفصحى وذلك لأنها لغة البدو ونكاد نجزم بأنها فصحى إلا أنها اعتراها بعض التسهيل ،والتحريف، وإسقاط حركات الإعراب واستبدلت الحركات بأحرف، ودمجت بعض الكلمات ببعضها بعضاً، وأغفلت كتابة اللام الشمسية والأحرف المشددة ،فهي تكتب كما تلفظ شأن الكتابة العروضية وهناك لفظ الجيم المصرية، والكاف المفخمة ،لكنها في جذرها اللغوي فصيحة رسمت بصورة مختلفة قليلا لضرورة الجرْس الموسيقي والوزن فهي تنظم على البحر الوافر.وتمتاز العتابا بالواقعية، والبلاغة التي تجلت: بإيجاز اللفظ، وتركيزه، وبإصابة المعنى، ودقته، وبُعد المغزى، وتحقيق غاية الوصول، والانتهاء، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، أمّا بناء العتابا فيرتكز على حكاية واقعية ترتبط بالسيَر ومعاناة تنجم عن الفراق والحب والحزن فتفيض نفس الشاعر بجملة من المشاعر الإنسانية ،التي يعبّرعنها بالعتابا، ونادرا ما تنظم العتابا بقصد النظم كما هو الحال في الشعر عادة.

الفرق بين ضروب العتابا :

1- الأبوذية: كثير من الناس لا يفرق بين العتابا والأبوذية وذلك لاشتراكهما في الشكل فهما على نفس التسميط والوزن (البحر الوافر) وربما كان لهذا الخلط مبرراته حيث فسّر بعضهم معنى الأبوذية من (أبو– أذية) أي صاحب الأذية فعدّوها عتابا الحزن التي يقولها من وقعت عليه الأذية ،وهي فن نشأ لأول مرة في العراق ومنه عرفته مناطق الفرات والجزيرة السورية، أما الاختلاف ففي أغراض كل منهما وحسب. لكن الفرق هو اختصاص الأبوذية بالألغاز والأحاجي وتتطلب هذه الألغاز حلاً أوردّاً يتطابق معها تماما في الجناس أوالطباق وفي الحشو والعروض مع اعتبار ورود كلمة الحل محل كلمة السؤال التي تكون عادة مثل (أسيلك أو شنهو) وهكذا. كما تختلف في القافية التي عادة ما تكون في الأبوذية ياء وهاء، بينما تختلف في العتابا .

> أما عن لغة العتابا فهي خليط بين الفصحى والعاميّة وهي أقرب منها إلى الفصحى وذلك لأنها لغة البدو ونكاد نجزم بأنها فصحى إلا أنها اعتراها بعض التسهيل ،والتحريف، وإسقاط حركات الإعراب

مثال الأبوذية

شنهو[25] اللي يونّ دومه بلا روح
وشنهو الهبّت رياحه بلا روح
وشنهو اليرهب العالم بلا روح
مخوّف أهل السما وأهل الوطية

الحل":

الهوا يللي يون" دومه بلا روح
الورد الهبّت رياحه بلا روح
الصراط اليرهب العالم بلا روح
مخوّف أهل السما وأهل الوطية

مثال آخر :

شنهو اللي على المخلوق داره
وشنهو المايعيش بغير داره
وشنهو الهجر أهله وعاف داره
وشنهو المايِنام بلا تجيه [26]

الحل :

القمر اللي على المخلوق داره
لسمك يالما يعيش بغير داره
الزراف الهجر أهله وعاف داره
الفيل الما ينام بلا تجيه

2- المولِيا : تنظم المولِيا على شاكلة العتابا والأبوذية تماما حيث ينقسم البيت إلى أربع أشطر تتحد الثلاثة الأولى منها بالعروض لكن القافية في الشطر الرابع عادة ما تكون ياء مشددة مفتوحة وألف طويلة، أو هاء، ووجه الاختلاف في الوزن حيث تنظم المولِيا ،على البحر البسيط ولأبيات المولِيا لازمة تسمى الرّدة تتكرّر بعد كل بضعة أبيات والمولِيا أساس الموال الذي نشأ بعدها لكنه يختلف بعدد شطراته إذ هي سبعة في الموال على خلاف العتابا. أما عن تسمية المولِيا فيتجه الظن أنها اشتقت اسمها من غناء موالي البرامكة إثر نكبتهم على يد الرشيد إذ يبدأ غناؤهم بكلمة يامولاي

نموذج المولِيا :

لاكتب ودزّ بالورق للبذكروني
دمع البيابي جرى ومشاطف عيوني

وان كان يا ريمتي لسه ترقبيني
عيني تهلّ الدمع عل خاطرو بيا
مكتوب منك لفى عامين ما شفته
أم الهباري اربعة عل راس شاطفته
يمشي بجنب الترف صديت وعرفته
والوجه ياضي عليّ بعد عشويه
الردّة : الله يا بو زلف عيني يا ومليا
عجوز تطرد هوى وتقول انا بنيه [27]

أمّا العتابا فليس لها لازمة ،لكن مفردة العروض تقوم مقام اللازمة ،حيث يروق لجليس الشاعر ترديدها خلفه مع تنهيدة تنم عن تفهّمه معناها كلما مرّ عليها ثم يقوم عدد من الحاضرين باستذكار وتدارس أسجاع العروض التي سمعوها وربما تحولت إلى مبارزة وسجال بينهم أيهم يفسرها.

كما تختلف العتابا عن الحداء وإن نظم الحداء على شاكلتها في تقسيم الشطرات وتشابه العروض ووجوه الاختلاف كثيرة فمنها الوزن، والأغراض، فالحداء رجز يختص بحضّ الإبل على المسير، وفي وقت لاحق جعلت أغراضه للحماسة ويقال فرديا ويردد جماعيا .ومن مثاله :

طاف الخيالان فهاجا سقما
خيال تكنى وخيال تكتما
قامت تريك رهبة أن تصرما
ساقا بخنداة وكعبا أدرما[28]

ملامح الطلل في أدب العتابا :

امتازت عتابا الحزن والفراق(الفراقيات) بالوقوف على الأطلال شأنها شأن الشعر الجاهلي،مع فارق أن شاعر العتابا لم يبدأ بالأطلال بل ضمّن أبياته مشاهد طللية ،فوقف على رؤوس الجبال، والتلال، ومشارف المضارب، وتحسّر على مضارب وديار الأهل الخاوية ،وتذكر محبوبته، وعبّر عن حزنه، وألمه ،فقال:

ركيت براس كوكب وين اهلنا
أدور بالمنازل وين اهلنا
يهل جرف المجابل وين اهلنا
غدو عني وعنك كالسراب

يقول: وقفت على قمة جبل كوكب– وهو جبل صغير شرقي الحسكة – أدور عن منازل أهلي، فأسأل الجرف المقابل لمكان نزلهم، فهم غدوا عني وعنك أيها الجرف كالسراب

كما قال:

ركيت براس كوكب ودعوني
غريب بكل ديره ودعوني
جديت وصاب راس الودّ عيني
عِمت وما شفت ظعن الحباب [29]

يقول: وقفت على قمة جبل كوكب وقد أودعني أهلي هنا غريبا في كل ديره أتخيلهم يسلمون عليّ. فتعثرت وقد أصاب رأس وتد خيمتهم عيني فعميت ولم أرَ ضعن أحبابي.

إن الحزن والطلل من سمات العتابا، ويكادان يكونان شرطين لازمين من شروطها ،ذلك لكونها التعبير الصادق عن ظروف القهر والحرمان وكثرة الترحال التي عانى منها البدوي في الصحراء العربية ولا سيما أثناء الفترة العثمانية وحكم الاستبداد، فكان الشوق إلى الحبيب ترميزا ودلالة إلى أيام الرفاه، والاستقرار، والازدهار، والرخاء، والمشهد الآخر في توصيف الملامح الطللية في العتابا لعله يعود إلى مظاهر الحزن في التراث الغنائي الفراتي ولا سيما أن حوض الفرات منبع فنّ العتابا، فتجسّد الحزن الفراتي التاريخي في أبياتها عامّة وفي مشاهدها الطللية بشكل خاص، ثم لا نجد في دلالة المحبوبة أية ملامح عشقية كما هو الحال في عتابا (الهواويات) لغياب الإسهاب في الوصف والاكتفاء بالتذكر والحسرة فهي إلى جانب الناقة والجرف والسهل والمنازل والمرابع تشكل مفرداته الطللية، مما يدل على أن شاعر العتابا لا يتغزل بامرأة بعينها ويصفها وانه يجسد توقه إلى الديار والأهل بشخصية الحبيبة التي أطلق عليها نعوتا مختلفة مبتعدا عن التشخيص والتسمية وأكثر من عمومية التعابير الدالة مثل – ترف –ريم الحمادة –المربوع مدلل– الولف – الزين –أبو خدّ –أبو عين وسيعة –وهكذا فأغلبها نعوت ذكورية، يريد منها تورية المرأة خلف هذه الألفاظ الحشيمة فجعلها غير مباشرة أو فجّة .كما جاءت مخاطبة المرأة بصيغة الغائب كترميز عن الحياة الماضية ومن أمثلتها: طلع يرثع بخلخاله يخالي ـ عينه عين باز وعين غبيت

إن المشهد الطللي يكتظّ بأسماء حيوانات البادية كالبوم والذئب والجمل وغيرها .

أنا والذيب والبومة على حدّ
سوا وهموم دلالي على حدّ
رماني الدهر ما دحج على حد
وعاتبت الزمان على الجرى

يقول: أنا والذئب والبومة بحدود بعضنا أمّا هموم قلبي فهي محمولة على جمل

أما عن المكان ودلالته في المشهد الطللي في العتابا فهو لإضفاء المصداقية على هذا المشهد فنجد أماكن حقيقية مثل جبل كوكب – بلاد تونس – حمص وحماة – حوران – الجوف وغيرها. لكنه في بعض الأحيان لجأ إلى ذكر أماكن غير محددة ومفاهيم جغرافية عائمة مثل: عليتين – طفة علو – مطوّر عالي، وهذا التعويم ينم عن لهاث دؤوب لدى الشاعر في المبالغة في بحثه عن أحبته، فاختار أمكنة غير محددة لأنه يبحث عنهم في كل مكان. ترتبط الأطلال بفكرة الصراع في الوجود وقد عبّر شاعر العتابا عن هذا الصراع وتمثل حالة صراع الشاعر عبد الله الفاضل مع المرض النموذج عن هذه الحالة حيث يقول:

أدور لهم كفا حوران والمات
على هجن بهدّيات ولمات
كثير جروح بالدلال ولمات
وعين عل طبيب وعل دوا

وتكثر الصور المعبّرة في المشهد الطللي في العتابا من الرياح والمياه والأعاصير كرموز للإفناء والتدمير والتخريب لمضارب الأهل إلى الناعورة وصوتها الحزين الذي يزيد الشاعر حزنا وتذكرا.

أنا لكابل الناعور لو حنّ
أزيده بالدمع يا جواد لو حنّ

ورمزية بكاء الشاعر هي تقلب الأحوال في هذه الحياة، وهو سيظل يبكي رغم عدم جدوى البكاء فهو الصوت المسموع والفعل المؤثر أمام صروف الدهر التي لا يقوى على مجابهتها إلا بالبكاء .

أحباب كوطروا عني ورا جبال
تعبت وآني بغيبتهم ورج بال
آني لبكي على الفرقا ورَا جبال

العلو وسال من دمعي سحاب

وعبّر الشاعر عن بكائه الطللي بمختلف العبارات مثل: جرى دمعي –دموعي فوق صحن الخد –بكت عيني – جريب اسمع بكاهم والنحو باي– لو يسمع بكاي البوم ما ناح –وهكذا

لقد وظف شاعر العتابا الدهر في مشهده الطللي كرمز للإفناء والتفريق، فجعله خصما لدودا يكيل عليه سيول اتهاماته ويحمّله أسباب شقائه، وجعله سببا لفراق الأحبة والخلان، فقال:

ركيت براس عاليتين وهليت
كثير دموع عل وجنات هليت
عسى يشهر لفراقك لا كان هليت
غثيث وبيك فارقنا الحباب

وتكرّرت مثل هذه التعبيرات عن مخاصمة شاعر العتابا للدهر مثل: حسافة يا دهر شتميل وتعيل ــ حسافة يازمان الشوم حطباي حسافة العمر ضاعت سنينه.

ومفردة حسافة في لسان العرب تعني: أضمر له العداء، وغضب ورجع بحسيفة نفسه أي: لم يقض حاجته، فهي تعبير عن اللوم والسخط والندم والخسارة. ومما يغيض الشاعر أكثر هو انقلاب الأحوال وتغيرها ،فمالت الدنيا بالكرام وأدبرت عنهم في حين أقبلت على من لا يراهم يستحقون المكانة، فالزمان قد بدّل بعطاءاته لمن لا يستحقها ويقارن الحالة كمثل العقاب الذي يخلف الحرّ.

يدار العز بيك الدهر بدّل
وراحوا اليحطون الهيل بالدّل
زمان الشوم بالنفلين بدّل
شواهين تكفاهم عكاب

وفي مقارنة أكثر وضوحا عن تبدّل الأحوال التي يقال عنها لكل زمن دولة ورجال فيقول:

حسافة يا دهر شتميل وتعيل
وحسباتك تفتّ الكبد وتعيل
تشيّد للعفون قصور وتعيل
وتنزل بالملوك أهل الصخا

فجعله دهرا ميالا معتديا غير عادل يمرض المرء من محاولة تفهم معادلة موازناته وحساباته.

وهو يتمنى محاججة هذا الدهر ودعوته إلى

مـا يعرف بالطلبة عند (أهل المعرفة) وهم قضاة البادية فيقول في حجته أمام القاضي:

سبع سنين حاربني زماني
وشفا بي عدوي من زماني
علوا انك تحاججني يا زماني
تشوف شلك عليّ من الطلاب

وأكثر شـاعر العتابا من عبارات معاتبة الدهر في حشو أبياته مثل :

أشـوفك يا زماني صادّ عني – أشـوف الدهر بانيلـو عليّ دار –زماني أطلق ضواريه –صروف الدهر عادني –قطع بي زماني – حاربني زماني– زمانـي مثل حدّ السـيف ماضي –زمان الشـوم شيبني.

وبعد حين يستسـلم المعاتـب إذ لا فائدة من هذه المخاصمة مع الليالي فيقول:

ظعنهـم شـال حيـن الكاصرينـا
كوونـا علـى ضلـوع الكاصرينـا
جِـدَت ْ بـيّ الليالـي وكاصرينـا
نعاسـنها علـى مـرّ وجفـا

فهو يدعو إلى معايشة هذه الليالي على مضض رغم كبوتها وغدرها ومرارة عيشها وجفائها،ويمتثل لها وهذه دعوة للتحمّل والصبر على ضيم الليالي حيث لا يمكن مجافاة الدهر الذي نحيا به،حيث اللاجدوى من مجافاة غير متكافئة مع الدهر الذي لا تؤمن صروفه،وقالت العرب: من عتب على الدهر طالت معتبته.لكن شاعر العتابا وضع التصورات الكافية والكفيلة بمجابهة الحالة التي هو فيها من الحزن والفراق والمكابدة فقال:

قلبني زماني كيف مار راد
وحاكيته بكل اللغو ماردّ
مالي غير بحر الصّبر مارد
ومن الله ما نقطع رجا

إذا هو الصبر واللجوء إلى الله تعالى لمجابهة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر مما يوجد المعادل النفسي الذي يحطم الماضي ويهيّىء لحياة جديدة أكثر سعادة .

جاء في الحديث:

لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر.

– إنّ هذه المقاربة النقدية التي حاولنا بها ولوج عالم العتابا لهي مقاربة أولية من شأنها إثارة اهتمام النقاد بأدبنا الشعبي والتشجيع على دراسته وتحليله ومنحه الفرصة ليأخذ حقه من القيمة الثقافية، وينعتق من نظرة الازدراء والتجاهل والاستصغار من قبل النخب الثقافية والأدبية والدارسين لفنون الأدب والنقاد، وحتى وسائل الإعلام، والمؤسسات الثقافية والبحثية، كونه يكشف عن ثقافة الشعب وتاريخه وحياته الاجتماعية بما تمثله من قيم وتجارب يتوجب اكتشافها،ومعرفة ماهيتها.

إنَّ هذه المقاربة النقدية التي حاولنا بها ولوج عالم العتابا لهي مقاربة أولية من شأنها إثارة اهتمام النقاد بأدبنا الشعبي والتشجيع على دراسته وتحليله ومنحه الفرصة ليأخذ حقه من القيمة الثقافية، وينعتق من نظرة الازدراء والتجاهل والاستصغار

المراجع

1-المفصـل فـي العـروض والقافية وفنون الشـعر – عدنان حقي دار الرشيد دمشق –2000
2- العـروض الكلمة الأخيرة من صدر البيت الشعري أما الضرب فالكلمة الاخيرة من عجزه وما بقي حشـو البيت
3- (المرجـع السـابق) – hc–كـ : تلفظ بلكي : ربمـا) أيمنا وردت g – ق :في كلمـة قلب تلفظ جيم مصرية.
4- تركوه قطعاً
5 - شلال
6- طريح الفراش
7- ما لهم علي
8- ما أخبروني
9- لم ينادوني
10- لم يدلوني
11- بدون تكليف –
12- وهو مزدان بالحلي
13- مصطلحـات نقديـة مـن التراث الادبـي العربي محمد عزام وزارة الثقافة دمشق 1995ص–154
14- المرجع السابق ص–296
15- الذين آنسوني
16- أملّ منه
17- لي أمل به
18- أغشه
19- غبار
20- حبيبي
21- الظل
22- قيّح
23- أي شيء هو
24- مجلـة التراث الشـعبي – بغداد
– وزارة الثقافة –1980
25- مـن التـراث الشـعبي الفراتي – مختـارات من أعمـال الباحث عبد القـادر عيـاش ج1وزارة الثقافة دمشق 2007
26- صـرم : قطـع ـ أدرم : اسـتواء الكعـب مع السـاق تاريـخ بغداد –حمـد بن علي أبو بكـر الخطيب البغـدادي – دار الكتـب العلمية بيروت
26- ديـوان العتابا صالح السـيد أبو جنـاة – مطبعـة الترقي دمشـق – 1966
27- اسم طائر
28- غدر بي
29- عـن أبي هريرة في مسـند أحمد ورقمه

النخلة في الجنوب التونسي

محيي الدين خريف - كاتب من تونس

هل النخلة هي التي أطلعت الحياة في الجريد؟ أم الجريد هو الذي جلب النخلة إليه؟ سؤال قد لا نجد جوابا عليه رغم أنه مرتبط بأذهاننا عندما نفكر في النخلة. وقد تحدث المؤرخون كثيرا عمن جلب النخلة إلى الجريد وعن اسم «الدقلة» المحرف عن دجلة ولكن ذلك كله يدخل في باب التخمين والضرب بالظن لعدم وجود الدلائل القاطعة لذلك وغياب الوثيقة التاريخية التي تثبت ما كثر فيه الحديث.

والحقيقة أن النخلة بنت الصحراء فكلما توفر الماء في الأماكن الصحراوية أطلت النخلة. وهي تثمر عندما تضرب عروقها في الماء ويحترق رأسها بالشمس الملتهبة . أما في غير ذلك من الأماكن الباردة لا تؤتي أكلها أبدا . يقول المؤرخ اليوناني الشهير «سترابو»، وهو مؤرخ عاش في القرن 64ق.م –واشتهر بكتابه الموسوم بـ«الجغرافيا» «النخلة تزود البابليين[1] بكل احتياجاتهم ماعدا الحبوب» وقد عدد سترابو 360 منفعة من منافع النخلة بمقدار أيام السنة تقريبا إلى غير ذلك من الفوائد الجمة والخيرات الكثيرة التي تجنى من النخلة .

وقد حفلت بذكر النخلة القصص والأساطير القديمة باعتبارها الشجرة المقدسة المباركة ورمز الخير والخصب. كما اتخذ سعفها رمزا للقدسية يرفع في مناسبات الترحيب والاستقبال وفي أقواس النصر منذ العصور القديمة. ونذكر بهذه المناسبة الحادثة التاريخية الدينية حيث استقبل السيد المسيح برفع سعف النخيل. وهذا العيد الذي مازال يحتفل به المسيحيون باسم «احد السعف» أو عيد الشعانين[2].

وكثر ورود النخلة في الآداب العربية : في الجاهلية والإسلام. ونذكر هنا ماجاء في الحديث النبوي «نعمت العمة لكم النخلة، تغرس في أرض خوارة، وتشرب من عين حرارة».

وذكرت في القرآن الكريم وإنها هي المقصودة بالشجرة المباركة وخصت من دون الأشجار المثمرة بأمر الله لمريم ابنة عمران بأن تهز بجذعها لتحصل على الرطب الجني من التمر اللذيذ الشهي.

قال الله تعالى «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا»

هذا ولا يعلم بوجه التأكيد موطن النخل الأصلي، ومن الاحتمالات التي افترضها علماء النبات أن يكون ذلك الموطن في الأجزاء الجنوبية الشرقية من الجزيرة العربية. ومما جاء في حديثهم عن ذلك أن أشجار النخيل كانت تنبت وتنمو على هيئة طبيعية، وهناك احتمال بوجود النخيل في أقصى الأجزاء الشمالية من العراق في العصر الحجري القديم بدلالة ما وجد من بقايا متحجرة من غبار الطلع الخاص بالعائلة النخلية في الكهف المسمى «شاندر» الواقع في أعالي الزاب الأعلى ويرجع عهدها إلى أواسط العصر الجيولوجي المعروف باسم «بلاياستوسين» من إحدى الفترات الجليدية الأخيرة قبل نحو«70.000» سنة يوم كان المناخ تسوده الحرارة والرطوبة.

ومن الوثائق التاريخية التي يجب ذكرها في هذا العدد شريعة حمورابي[7] الشهيرة في حدود 1750 ق.م ومنها يستطيع الباحث أن يستنتج أهمية النخيل في حياة الناس. من المواد القانونية التي خصصتها تلك الشريعة للمعاملات المتعلقة بالنخيل كالمغارسة[8] والإجارة [9] والعقوبات الخاصة بالأشجار.

والنخلة من الأشجار بطيئة النمو التي لا تعطي ثمرها إلا بعد مدة بين أربع وست سنوات إن كانت مزروعة بالفسائل[10] ، وبين ثمان وخمسة عشر سنة إن كانت مستنبتة من النواة[11]. وقد عرفت منذ القدم فوائد النخلة المختلفة فاستعملوا ثمرها واستخرجوا منه أنواعا عدة من الخمور ثم العلف – وكذلك السعف لصنع السلال والزنابيل والسجاجيد والمراوح والمظلات والجريد لعمل الأقفاص والأسرة والكراسي والمهود ومختلف الألعاب مثل السيق والمشاية والقوس للعبة تشبه لعبة «القولف». واستعملوا ألياف النخلة لصنع الحبال ولتصفية الماء في الجرار ولحك أواني الطبخ أما خشبها فهو يستعمل لسقوف البيوت ولصنع الأبواب ولصنع الجسور ولتسقيف القبور ولصنع الأسرة والكراسي وما بقى منه فهو للوقود. وشوك النخلة يستعمل لأغراض شتى منها النسيج ولعذقها فوائد كثيرة تستدعيها الحياة اليومية منها استعماله كوقود.

وفي زراعتها كانوا يتركون مسافة بين كل نخلة ونخلة حتى تجد الهواء والغداء. والنخل مكون من جنسين منفصلين: ذكر وأنثى. وهو يلقح في مطلع كل ربيع، وان لم يلقح جاء «هيشا» أي تمرا لم يصل إلى وظيفته والذي يذكر يسمى

وقد حفلت بذكر النخلة القصص والأساطير القديمة باعتبارها الشجرة المقدسة المباركة ورمز الخير والخصب. كما اتخذ سعفها رمزا للقدسية يرفع في مناسبات الترحيب والاستقبال وفي أقواس النصر منذ العصور القديمة.

«طلعا» والذي يذكر به يسمى «ذكارا» الذي يتناثر منه دقيق يكون هو العامل في التلقيح ومراحله «بزر» قبل أن يلقح وبعدما يخضر ، ثم بلح، ثم «بسر» ثم «شباب»، ثم «مزقون»، ثم «تمر». وهو يختلف في درجات الجودة فمنه « دقلة نور» وهي أعلى نوع من التمر ثم العليق وهو الفطيمي ثم أخت الفطيمي ثم تأتي بعد ذلك مئات الأنواع منها: الحرة، بوفقوس، لارشتي، الباجو، والخلط، العماري، القصبي، الأقو، الغرس، بيض حمام، الكنتا، الحمراي، الطانطابشت، خلط حميد، دقلة مباركة، توزاريت الكحلة، توزارابيت الصفرا، بسر حلو، حلاي الزرسين، الشداخ، اللمسي، بزول خادم، الخضراي، القندي.

وقد عد القدماء على كل حرف من حروف المعجم نوعين أو ثلاثة. وأكثر أسماء التمور في الجريد يرجع إلى أصل بربري.

والنخلة من الأشجار المعمرة وتختلف غلة النخلة باختلاف نوعها، ومن بين طرق العناية التي كانت تبذل للنخيل تقليب الأرض. وقد وردت بعض الواجبات التي يلزم مستأجر بستان النخل القيام بها كجزء من الاهتمام بالنخل منها تقليب الأرض المزروعة ومراقبة ظهور الطلع والقيام بالتلقيح وإضافة الأسمدة. والقائم على أعمال النخيل يسمى»خماس» لأن نصيبه في المشاركة الخمس، ويسمى أيضا «شريك» ومعاونه يسمى «قيال» لأنه يقيل ببستان النخيل ويقوم بأعمال «الغابة». وأسعار التمور تختلف باختلاف النوع. فالتمور النفيسة غالية بالنسبة للأنواع الأخرى .

وكانت أسعاره في الموسم اقل عادة وتأخذ في الارتفاع والانخفاض بحسب كساد السوق أو نشاطها وتوفر الطلب.

أما ري النخيل فهو من عيون تجمعها المنابع التي تسمى « دراس العين» ثم تتوزع بعد ذلك في أنهار صغيرة وجداول على الأجنة والغابات وهي مقسمة بطريقة محكمة. قيل إن الذي قام بها هو المؤرخ «ابن شباط» بحيث ينوب كل واحد من أهل الأجنة مايكفيه من الماء بحسب مساحة غابته بطرق ضبطها وبقيت مستعملة إلى عهد قريب

أما ري النخيل فهو من عيون تجمعها المنابع التي تسمى « دراس العين» ثم تتوزع بعد ذلك في أنهار صغيرة وجداول على الأجنة والغابات وهي مقسمة بطريقة محكمة.

وهو استعمال الساعة المائية المسماة «بالقادوس» والتي يتسرب منها الماء قطرة قطرة في إناء تحته وهم يتابعونه بشق السعف حتى يفرغ وكل غابة لها عدد من القواديس فإذا انتهى نفخ احدهم في ببوشة وهي صدفة بحرية كبيرة لها صوت صاد عندما يسمع يحجز الماء عن الغابة التي تتمتع بالسقي في حينه.

ومن النخيل يستخرج «اللاقمي» وهو مائية النخيل وذلك إنهم يختارون بعض الأنواع من النخل مثل «البسر الحلو» و«الفطيمي» ويقتلون النخلة بقطع النخلة، قطع جريدها حتى يعلو إلى قلبها ويظهر «الجمار» وهو روح النخلة فيحجمونها ويحفرون حوله ساقية صغيرة ويغرسون فيها قصبة ويعلقون تحت القصبة قلة ويتمادون في الحجم يوما بعد يوم حتى ينز منه «اللاقمي» وهو ماء حلوله طعم لذيذ خصوصا عندما يبرد في الليل وفي الصباح. وأهل الجريد يتهافتون على شربه وهناك بائع يطوف به الأزقة والأسواق في قلة بيده وينادى «أهو العسل» «اهو اللاقمي» مله عسله «ولد النخلة ماذا يحلى»، والبائع يسمى «لقام» وهو عند سقيه «يدمع» أي يوفي في الكيل.

ومن أمثالهم: «ماسط كي لاقمي القايلة» وماسط غير هذب ويقولون عن الإنسان المائع «خبز ولاقمي» أي نهاية في الميوعة كانحلال الخبز في «اللاقمي وهو يخمر ويكون مسكرا شديد القوة أحسنه «المعلق».

في[13] ظئر النخل معلقة وهناك يخمر أجوده

و«المعلق» هو الذي يعلق إناؤه في «اللاقمية» أي نخلة اللاقمي بعدما تضاف إليه المادة المخمرة وهي المسماة «بالخروف» وكان احد المغرمين يشربه يقول لأصحابه : لا تسموه «لاقمي» بل سموه «لاقى بي» ولاقى بي أي ناسبني وبالطبع ناسبه هو وعدل مزاجه إن لم يكن ذهب به كل مذهب.

ومن أغاني إحدى الأمهات المهمومات بأبنائهن توصي ابنها «علي»

ياعلي ياعلي
ماتشربشي اللاقمي
تسكر وتميح ياعلي
ويديك الريح ياعلي
وتغيب علمك يا علي
وهي اللي تلمك ياعلي

ومجالس اللاقمي معروفة في الجريد ولها عشاقها ومدمنوها.

ومن النخلة يستخرج «الجمار» وهو قلب النخلة الذي يزودها بالاستمرار على الحياة والإثمار منه يخرج السعف والكرب «الكرناف» والليف، وهو ذو طعم لذيذ في الأكل كما أن له استعمالا نادرا في العراق كشراب لذيذ وذلك بتقطيعه وسخنه واستخراج مائه وخلطه مع السكر. وبالجمار تشبه الأسنان والأعكان والأطراف وكل ماهو شديد البياض في الإنسان.

يقول الشاعر أحمد البرغوثي في وصف حبيبته

جبة وعكان وتراق
جمار طرشاق
وذراعها سيف بحاق
في يوم كابر نفاقه

ومن ألفاظ التهديد في الجريد قولهم: «نجمرك» أي أقطعك كما يقطع الجمار من النخلة ويصفون بالجمار الأعناق «الرقاب» كقولهم:

الرقبة جمار يازعره
أما الراعف منقار الطير

والجمار يؤكل كفاكهة ويستعمل كدواء لضغط

واحة بتوزر

الدم «الضغط المرتفع» والنخلة تكون فسيلة وبعدها غرسة وبعدها «جبارة» وبعدها نخلة وبعد طويلة وهي كما سبق تعمر ونعرف عمرها بعدنا لكل صف من الكرب «الكرناف» الذي يظهر بها كل عام ويكون حولها دوائر متوازية تزيد في طولها حتى تصل 30 مترا.

ومن لغة النخلة «يرقى» أي يتسلقها بيديه ورجليه و«يجمر» إذا كان يقطعها ليصل إلى جمارها «ويحجم» إذا كان يستنزل اللاقمي.

«ويرقب» إذا مد العذق «العرجون» لصاحبه عند قطعه وصاحبه تحته و«يقطع» عند جمع التمور من النخيل ويفارز إذا سوى العراجين وهي بلح «ويذكر» إذا وضع حبوب اللقاح في فحل النخل وتبدأ عملية تلقيح النخيل في شهر أفريل وهناك عمال متخصصون في صعود النخلة ولقاحها.

وهناك «الدلو» وهو الغلاف البني الذي يحفظ الطلع بداخله وشكله طولي يشبه «الزورق» وعندما ينزل الشراب إلى النخلة ينشق إلى نصفين طويلين ليستخرج الطلع من داخله ويؤبر.

والدلو يمكن استعماله كآنية لشرب الماء وهو ذو رائحة ذكية يلذ معها الشرب ويستعذب طعمه وماؤه مفيد لعلاج ضعف القلب.

وهناك «القنط» وهو الذراع المنحني من العذق ويستعمل بعد تقويسه ونسجه بالسعف «فخا» لصيد العصافير كما يستعملونه زنادا لإشعال النار ومن أعذاقه بعد جردها من التمر يستعمل «مكنسة «في البيوت الترابية ويستعمل ايضا للعب الأطفال «كركارة» وإذا يبس يضرب به المثل في اليبس، فيقولون عن الإنسان الجاف: «يابس كي القنط».

النخلة في التراث الشعبي:

هناك مجموعة من الأمثال الشعبية والأقوال والأهازيج اعتاد الناس ترديدها مستعملين النخلة أو أجزاءها للدلالة عما يقصدون. وقد سارت بينهم وتداولوها حتى أصبحت سائرة في موطن النخلة وماجاورها من ذلك قولهم فيما يضرب للثروة الناجمة عن كثرة النخيل:

◄ **عنده المال والنخل حمال**

والحمال : محمل من العصي المصنوعة من أعواد النخيل لحمله على الحمير قصد وقره بالتمر والغلال. ومن أمثالهم ايضا:

◄ مولى النخلة مايجوعش

وذلك لان النخلة دائما تحمل في غدقها شيئا يؤكل من بلح أو بسر أو تمر مما يدل على أن النخلة مصدر من مصادر الرزق. ومن أمثالهم في ذلك:

◄ نخلة بلادي تفيدني وتفيد أولادي

ومن أمثالهم في ذلك ايضا :

◄ عصفور يتقي بنخلة

مثل الشخص الذي يحاول أن يقوم بعمل أكبر من طاقته ومنه

◄ التمر خبز الفقارى

أي أن عددا كبيرا من الطبقات الفقيرة تعيش على التمر

◄ ولد النخلة يحلى

كناية على حلاوة التمر وجودته، وهو من نداءات الباعة.

◄ اليد الطويلة تلحق العرجون

يضرب للشخص الذي يعتمد على طوله في قضاء حاجته.

◄ كي نخلة الزقاق ، تلوح لبرا

يضرب للشخص الذي ينال بخيره البعيد دون القريب وذلك أن النخلة المطلة على الشارع «الزقاق» ترمي بثمارها إليه فينالها المارة.

◄ نخلتك مازوزي:

أي غير ناضجة الثمار ويضرب هذا المثل للشخص الذي لافائدة منه.

◄ لاله يا لاله: يافزانية طاله. يافطيمي بوفقوس

تربيجة أم لابنتها، وفزانية النخلة المنسوبة إلى فزان واحة بليبيا وفطيمي وبوفقوس من أسماء التمور.

◄ صباحك دقلة وحليب

تحية صباحية كثيرا مايرددها الناس في الصباح.

◄ كلا التمرة، ولوح العلفة

يضرب للإنسان الذي يستفيد من الشيء ويتنكر لجميل من فعله.

◄ يابس كي الحشفة

يضرب للإنسان الجاف البخيل، والحشفة التمرة اليابسة وقد جاء في المثل العربي «حشفا وسوء كيل» يضرب للبضاعة الرديئة مع التطفيف في الكيل ويستعمل الحشف كعلف للحيوانات.

◄ كي الشوكة ، في الجنب مدكوكة

يضرب للمرأة التي تفارق مع سوء أخلاقها وبذاءتها.

◄ أحرش كي الليفة

مقولة تقال للشيء الذي لا يلين في ملمسه.

◄ مانجمش يرقى، قال اخ هيش

يرقى: يتسلق النخلة. واخ : كلمة تفجر من الشيء الحقير. وهيش: تمر غير ناضج والمقولة تقال: للشخص الذي يعجز عن الوصول إلى الشيء ومع ذلك يذمه.

◄ الطبة غالة

الطبة: جزء صغير من غابة كبيرة أو قسمة وغالة: أي كثيرة الثمار.

والمقولة: تقال عند وجود الشيء الكثير أو الجمع الملتئم.

تمر وماء وظل
ذاك النعيم الأجل

ثم يتمثل به من قنع ببساطة ماعنده من نعم الله في ظل النخلة. أما الشعر الشعبي فقد حفل بذكر النخلة ووصف ماتجود به من ثمار ومافيها من فوائد جمة وكان أكثر ذلك في الأغاني الشعبية التي يتغنى بها الناس في أفراحهم وفي المناسبات الموسمية التي يعيشونها قد تعودوا أن يصفوا القدود بالنخلة التلعاء والوشم بالجرائد والنهود بالجمار وكذلك الأعكان والتراقي والأصابع بالبسر وفي ذلك يقول الشاعر محمد الصغير

هناك مجموعة من الأمثال الشعبية والأقوال والأهازيج اعتاد الناس ترديدها مستعملين النخلة أو أجزاءها للدلالة عما يقصدون. وقد سارت بينهم وتداولوها حتى أصبحت سائرة في موطن النخلة وماجاورها

قبلي بعد المغرب

الساسي من شعراء السواسي:

وصدر تايق وبزول
وذراعها سيف مسلول من يصدفه
راح مفصول الأصباع بسر النخايل

وفي قصيدته المشهورة «حفلت بالديباج» نراه يصف ذراعيها «زنودها» بسيفين صقيلين ومعصمها بعرجون البسر المتدلي من نخلته:

زنود معايل بسيفين مصاقيل
والمعصم عرجون بسر نخلها
الجوف شهبا وصيفها محملها

وفي موقف آخر نرى أحمد البرغوثي قد اقتبس لحبيبته من النخلة عدة أوصاف تناسب ما توفر لها من جمال فشبه شعرها المسترسل بالجريد وهو أغصان النخلة واختار لذلك جريد «الجبار» ومفرده «جبارة» وهو النخلة الشابة الصغيرة كما وصف أنفها «خشمها» بسعفات وهي الورقة «الخوص» فرع من الجريدة وصفه بذلك لاستقامته وقد استخرج من قلب «ذكار» فحل النخيل. أما صدرها فهو في بياضه يشبه «الجمار» وهو صلب النخلة كما يصف أصابعها «بالبسار» وهو التمر قبل نضجه يكون براقا ونظيفا وفي ذلك يقول:

غثيثها جريد جبار
على كتفها غمار
قصة هفت فوق الأنظار
كما ريش هدرق نعامه
والخشم في مثل منقار
مشتال نقار
سعفات من قلب ذكار
في رقته والسقامه
الرقبه كما كاس بلار
والصدر جمار
كيف دز بغناجل صغار
الاثنين شقه توامه

ازنودها انطاف وقدار
واصباعها بسار
وذراعها سيف شيار
في يوم سوق الملامه

و«الجريدة» يشبهون به «الوشم» في المعصم أو الصدر أو الفارة وفي اغنية مشهورة عنوانها «ياوخي لسمر ماك ترد علي تقول:

نشبح جريده منزله يااشطاره
في ساق طفله اسمها «بلاره»

نشبح جريده منزله بالنيلة
في ساق طفله اسمها «جميلة»

وفي «مسدس» لشاعر مجهول من شعراء «غريب» ممكن يقطنون بغرب شط الجريد نراه يقول في شوق لاهف:

تره أص حس القطا جاي منه
ضبايح برنه
والله دلالات كف المحنة
تره أص حس القطا جاي وارد
ضبايح أبارد
والله دلالات رقبة الشارد
على صدر داداي نشبح جرايد
قلايد محنة
وجمار كيف فتق الليف منه

هنا نرى أن الشاعر استعمل من مكونات النخلة ثلاثة أشياء وهي « الجريد» و«الليف» و«الجمار» واستعمل كل اسم في المكان الذي يناسبه. الجريدة في الوشم الذي لاحظه على صدر حبيبته، والليف وهو غلاف «الجمار» للثوب الذي تفتق عن جمار النهود البيض كالجمار وأغرب من ذلك البداية التي ابتدأ بها وهي إسكات من يستمع إليه «ترى أص» وكأن الخبر الذي يحمله إليه مهولا ونرى «الجريدة» يستعملها الشعراء في الوشم بالكي على ظاهر اليد. يقول البرغوثي احمد:

لحقني الندم بزايد
وكويت فوق ايدي ثلاث «جرايد»
وشعفت من بني الحجر الباييد
عامين والثالث يصوب نصه
نوصيك يامغفول بر حايد
والي انكوى ماعاد شي يتوصى

والنخلة حديثها طويل كطولها، ومن أجمل ما ناجى به شاعر مجهول النخلة قوله طالبا منها أن تجود عليه بثمارها متوسلا بالله:

يانخلة البستان علينا جودي جيتك
بربي والنبي وشهودي

وكأننا نلمح في هذا القول رمزا يتستر عليه الشاعر بالنخلة.

وعن أصابع حبيبته يقول محمد الفرحان من شعراء «الصخيرة» :

اصباعها دقلة نخيل
جا غرسها في الرمايل
فيهم خواتم اسرائيل
وفصوص رابيل
من ذهب غالي المثاقيل
تشريه ناس القلايل

وإذا كانت النخلة قد تغلغلت في حياة كل الناس فذلك لما لها من تجذر في الأصالة ورسوخ في الحضارات المتوارثة عبر الأجيال والقرون ولإغنائها وإثرائها لمطالبهم اليومية التي تكاد تفي بكل ملتزماته.

النخلة في الأدب العربي :

الإيحاء بالغربة تشعرك به النخلة وأنت تراها واقفة في صمتها الأبدي وصمودها لعوامل الطبيعة في صحراء جرداء قاحلة هناك تطل بجريدها على عالم فارغ ليس فيه أحد سواها أيان تشعرك بالغربة لتصبح بعد ذلك في وقوفها رمزا لها ترى لأن الناس ذهبوا وتركوها وحيدة أم أنها آثرت العزلة للتفرغ لعبادة الله والتسبيح الحالم في ملكوته؟

الإيحاء بالغربة تشعرك به النخلة وأنت تراها واقفة في صمتها الأبدي وصمودها لعوامل الطبيعة في صحراء جرداء قاحلة هناك تطل بجريدها على عالم فارغ ليس فيه أحد سواها أيان تشعرك بالغربة لتصبح بعد ذلك في وقوفها رمزا لها

عبدالرحمن بن معاوية الداخل صقر قريش عندما نزل البلاء بدولة أجداده بني أميه فر إلى الأندلس وبنى بها ملكا جديدا أورثه لأبنائه ولكن حنينه لبلاده بقي معه حتى وهو في جنان فردوس الأندلس. وفي مروره بمدينة الرصافة متنقلا بين رياضها صادفته نخلة عالية سامقة فهيجت أشجانه وحركت في قلبه الذكرى لبلاد كان يعبدها بها نشأ وفيها ترعرع نخلة غريبة لفتت نظر رجل غريب وكل غريب للغريب نسيب. وعندما رآها قال:

يا نخل أنت غريبة مثلي
في الأرض نائية عن الأهل
تبكي وهل تبكي مكممة
عجماء لم تجبل على جبلي
ولو أنها عقلت إذا لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل

واحة بقبلي جنوب تونس

وقال في نخلة الرصافة أيضا وقد آسى لغربتها وغربته:

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة
تنادت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلت شبيهي في التغرب والنوى
وطول اغترابي عن بني وعن أهلي
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والمنتأ مثلي

أما «نخلتي حلوان» فخبرهما معروف ذكره صاحب الأغاني في المجلد –13 قال: لما خرج الرشيد إلى طوس هاج به الدم «بحلوان» فأشار عليه الطبيب أن يأكل جمارا وهو شحم النخلة فأحضر دهقان حلوان وطلب منه ذلك فأعلمه أن بلاده ليس بها نخل ولكن على العقبة نخلتان فمر بقطع إحداهما فقطعت فأتي الرشيد بجمارتها فأكل منها وراح و نشط فلما انتهى إلى العقبة فنظر إلى إحدى النخلتين مقطوعة والأخرى قائمة وإذا على القائمة مكتوب:

أسعداني يا نخلتي حلوان
وابكيا لي من ريب هذا الزمان
اسعداني وايقنا أن نحسا
سوف يلقاكم فتفترقان

فاغتم الرشيد وقال: يعز علي أن أكون نحستكما ولو كنت سمعت بهذا الشعر ماقطعت هذه النخلة ولو قتلني الدم. والشعر لمطيع بن إياس أحد الشعراء العباسيين ومن ظرفاء أهل الكوفة.

وقد أولع الشاعر التونسي مصطفى خريف بالنخلة ووصفها في مواضيع متعددة من شعره وكان مولعا بها وبما يحيط بها من مفاتن الطبيعة الجنوبية وبما في الواحات من سحر وفتنة فيقول:

طمحت للنجم بواسقها
فهواها النجم وفرقده
منحاها الرفعة فارتفعت
تعنو لله وتعبده
فحباها الله محاسنه
ومكارمه جلت بيده
تتأود كالنشوان فيفضح
غصن البان تأوده
وتحلى الجيد بطلع ابيض
مثل العقد تقلده
وتدر بثدي مثل العاج
رحيقا عذبا مورده

وهو يعني بذلك مائية النخيل المسماة «اللاقمي»

ثم يصف مجلسا من مجالس شرب «اللاقمي» في الجريد التونسي فيقول:

ويدار رحيقا بينكما
غتال الهم ويطرده
في ظئر النخل معلقه
وهناك يخمر أجوده

SXC.HU | ذكر النخل

يتنزل مثل الروح
لشاربه يحييه ويسعده

والحديث عن النخلة لا ينفذ ولا يقف عند كلمات معدودة لأنها في ذهن من عاشها وتربى تحت ظلالها وتغذى بثمارها واحتضنها شوقا وحبا وشعرا وغربة أكثر من القول الذي يجيش به القلب ولا يستطيع اللسان أن يعبر عنه لا شعرا ولا نثرا . وما أجمل قول الشاعر النوبي وهو يتحدث إلى النخلة في مفاجأة هامسة :

يا نخلة ياطال م العالي على عيون
شواشيك
يا اسيانه - يازعلانه
عشان الناس فاتوك ورحلوا بعيد

النخلة والمناخ:

ترتبط النخلة بتراثنا منذ آلاف السنين فهي رمز للحياة والعمران وعلامة من علامات الحضارة في وطننا العربي لأنها تمثل العنصر الأساسي في الغذاء والكساء والتعمير. وقد تميزت شجرة النخيل بمزايا جعلت منها رمزا للثبات والتكيف مع الأحوال المناخية القاسية إذ تزدهر زراعة النخيل وتعطي ثمارها في البقاع التي يسودها طقس مرتفع الحرارة ، قليل الرطوبة.

وترتبط أهمية شجرة النخيل بفوائدها المتعددة فقد عرفت منافع التمر منذ فجر التاريخ وظهرت فوائده في الطب والصناعات القديمة والحديثة ويكفينا إشارة إلى فضل النخلة ماحباها الله - سبحانه- من تكريم وما خصها به من

ترتبط أهمية شجرة النخيل بفوائدها المتعددة فقد عرفت منافع التمر منذ فجر التاريخ وظهرت فوائده في الطب والصناعات القديمة والحديثة

فضائل بوصفها نعمة من النعم التي أنعم الله بها على عباده فقال تعالى: «**ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد، والنخل باسقات لها طلع نضيد**» كما كرمت السنة المطهرة النخلة فقد شبه الرسول صلى الله عليه وسلم المؤمن بالنخلة في أن أمره كله خير كالنخلة فقال: «مثل المؤمن كالنخلة ما أخذت منها شيء تتعكر» والنخلة آية من آيات الله تعلمنا الشموخ والصبر وقوة الاحتمال والعطاء بوقوفها شامخة في وجه الجفاف والتصحر على مر السنين وبعطائها السخي.

وقد اهتم أهلونا – منذ القدم– بزراعتها وأولوها العناية والرعاية والتكريم واكتسب الأبناء زراعة النخيل بالتوارث من الأجداد وبطريق الممارسة.

غراسة النخيل:

ويحرص الزارع عند غرس الفسائل أن تكون كل منها بعيدة عن الأخرى بمسافة تتراوح بين 8 إلى 10 مترا إذ أن طول سعف النخلة يصل عندما تكبر إلى 4 أو 5 مترا فيلتقي بالنخلة المجاورة إذا كانت قريبة منها. ولذلك قيل في المثل على لسان النخلة عن جارتها تقول : ابعد عني وخذ ثمرتها مني».

وقد ورد ذكر النخلة في مواضع كثيرة في الكتب السماوية وذكرها الله في القرآن الكريم في 20 آية كريمة ففي سورة مريم قال الله تعالى : «**وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا**». وقال تعالى في سورة المؤمنون : « فأنشأنا لكم بها جنات من نخيل وأعناب لكم فيها فواكة كثيرة ومنها تأكلون».

وورد ذكرها في الأحاديث النبوية الشريفة وفي حديث للنبي صلى الله عليه وسلم :

«أطعموا نساءكم في نفاسهن التمر فإنه من كان طعامها في نفاسها التمر خرج ولدها حليما. فإنه كان طعام مريم حين ولدت ولو علم الله طعاما خيرا من التمر لأطعمه إياها».

والنخلة هي الشجرة الوحيدة التي لا تتساقط أوراقها والتي مجدت في سائر الأديان .

وذكرت في القرآن الكريم اكثر من 20 مرة .. وذكرت في السنة في اكثر من 300 حديث. وقد ورد في الحديث: «أكرموا عمتكم النخلة فإنها خلقت من الطين الذي خلق منه آدم».

فوائد النخلة:

كل جزء من النخلة له فوائد عظيمة : ثمارها، ليفها، نواها، سعفها، جريدها، وخوصها ناهيك عن المواد العديدة التي تستخرج من ثمار وأجزاء النخلة.

ثمرها غني بكل مقومات الغذاء اللازمة للإنسان من ماء ومعادن وأملاح وفيتامينات وسكريات فنحن نعرف أن رسولنا الكريم مكث شهرين على الأسودين التمر والماء. وروى الإمام مسلم عن عائشة قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «ياعائشة بيت لاتمر فيه جياع أهله».

النخلة في التاريخ القديم:

مايزال الأصل الذي انحدر منه النخل غير معروف والأقوال كثيرة في ذلك. ويدعي العالم الإيطالي أونرا نوبكارى الذي يعتبر حجة في دراسة النخل أن موطن النخل الأصلي هو الخليج العربي. وقد بنى دليله على ذلك بقوله» هناك جنس من النخل لا ينتعش نموه إلا في المناطق

واحة نخيل بمنطقة توزرمن الجنوب التونسي

شبه الاستوائية حيث تكثر الأمطار وتتطلب جذوره وفـرة الرطوبة ويقاوم الملوحة إلى حد بعيد، فلا تتوفـر هذه الصفات إلا فـي المنطقة الكائنة غرب الهند وجنوب إيران أو في الساحل العربي للخليج العربي. أما المناطـق الأخرى التي ذكرتها الكتب فهي وادي الرافدين ووادي النيل ومناطق مختلفة من المعمورة.

القصيدة البابلية:

شاعت في العهد الفارسي ببابل قصيدة تسمى «القصيـدة البابلية» وقد نظمها صاحبها في تعداد فوائـد النخل إذ أحصى لهـا 365 فائدة وقد ذكر «سـترابو» أهمية النخـل بالنسـبة للعراقيين في القديم فهي تفي بجميع حاجاتهم عدا الحبوب.

قواسم مشتركة بين الإنسان والنخلة:

النخلة شـبيهة بالإنسـان فقد جـاء في مجلة «العربي» العدد 268 مارس 1981 ص– 74 ويقول كمال الديـن القاهري – صاحب كتـاب «النباتات والحيوان» « إن النخلة تشبه الإنسان كالآتي :

- فهي ذات جذع منتصب.
- ومنها الذكر والأنثى.
- وأنها لاتثمر إلا إذا لقحت
- وإذا قطع رأسها ماتت
- وإذا تعرض قلبها لصدمة قوية هلكت.
- وإذا قطع سعفها لا تستطيع تعويضه.
- والنخلة مغطاة بالليف الشبيه بشعر الجسم في الإنسان.

فوائد ثمار النخيل:

أثبتت التجـارب الطبية والمخبرية على احتواء ثمـار النخيل أو ما يسـمى التمر علـى العديد من الفيتامينـات والمعـادن والمضـادات الحيويـة والألياف والخمائر والسـوائل التي تفيد في شفاء الكثيـر من الأمراض ويمكن عرض بعض الحالات التي يفيد علاجها بواسـطة التمر ومشتقاته والتي منها:

أثبتت التجارب الطبية والمخبرية على احتواء ثمار النخيل أو ما يسمى التمر على العديد من الفيتامينات والمعادن والمضادات الحيوية والألياف والخمائر والسوائل التي تفيد في شفاء الكثير من الأمراض

SXC.HU تمر

- التمر يعالج الإمساك لأنه يحتوي على نسبة عالية من سكر الفواكه.
- مضاد للحساسية لاحتوائه على معدن الزنك.
- للتقوية التناسلية – بما – يحتويه من فيتامينات ومعادن وفسفور.
- يعالج أمراض القلب لوجود الحديد.
- لعلاج فقر الدم لأنه يحتوي على مجموعة معادن وأهمها الحديد.
- يوقف تكاثر الخلايا السرطانية لأنه يحتوي على الماغنيسيوم ، والكالسيوم ، والكبريت.
- يعالج الحموضة لأنه غني بالأملاح المعدنية.
- يمنع الدوخة لما فيه من عناصر مضادة.
- التمر المطحون يعالج الربو والسعال الديكي.
- جمار النخيل يعالج الربو والسعال الديكي.
- نوى التمر المطحون والمحمص يساعد على تفتيت الحصى في الكلية.
- تحتوي ثمرة التمر على مايقارب 80% من السكريات من الوزن الطازج.

كما تحتوي الثمار على كميات كبيرة من الأملاح المعدنية والعناصر النادرة ذات الأهمية الكبيرة لجسم الإنسان كالبوتاسيوم والمغنيسيوم والحديد والفيتامينات «أ» ،«ب»، «ب2»، «ب6» وتكون هذه العناصر هامة لجسم الإنسان وتساعده على الحركة والنشاط وصحة الجهاز الهضمي وموازنة السوائل الجسمية وصحة الأعصاب الحيوية.

فوائد التمور:

يعتبر التمر الأفضل عند تناوله بعد إفطار الصائم والسبب أن هناك أنواعا من الألياف والفيتامينات والمواد المضادة للأكسدة ومواد كيميائية أخرى. والمعروف في أوساط الطب الشعبي والطب الحديث هو الاستفادة من التمر والرطب في معالجة الإمساك باعتبار التمر من أعلى المنتجات الغذائية النباتية احتواء على الألياف الذائبة.

كما أن الحديث يستمر عن سهولة استفادة الجسم من أنواع المعادن المتوفرة في التمر وكذلك أنواع الفيتامينات وعن فائدة» القالورين» ومواد شمعية أخرى في التمر وفي عدم تسبب التمور في تسوس الأسنان حتى لو علقت فيما بينها.

وهناك إشارات اخرى لتناول الحوامل والولادات للتمر لفائدته في حركة عضلة الرحم وتنشيط إفراز الحليب من الثدي وتنشيط جهاز مناعة الجسم.

التمر منجم فيتامينات:

التمر منجم من الفيتامينات يسمى التمر منجم لكثرة مايحتويه من العناصر المعدنية مثل الفوسفور والكالسيوم والحديد والماغنيسيوم والصوديوم والكبريت والكلور كما يحتوي التمر ايضا على «فيتامينات» أ– ب–1ب2 فضلا عن السكريات السهلة البسيطة في تركيبها.

ويمتاز التمر بعدة فوائد صحية من أبرزها انه مقو للكبد وملين ويزيد في القوة الجنسية ولا سيما مع الصنوبر. كما يعالج خشونة الحلق. وهو من أكثر الثمار تغذية للبدن. كما إن أكله على الريق يقتل الدود. كما يعمل كمقو للعضلات والأعصاب ومؤخر للشيخوخة، ويحارب القلق العصبي، وينشط الغدة الدرقية ، ويلين الأوعية الدموية ، كما إنه يلين الأمعاء ويحفظها من الضعف والالتهاب ويقوي حجرات المخ ويكافح الدوار وزوغان البصر والتراخي والكسل، ويدر البول ، وينظف الكبد، ويغسل الكلي.

ويفيد التمر منقوعا ضد السعال ، والتهاب القصبات الهوائية فيما تكافح أليافه الإمساك وأملاحه تعدل حموضة الدم التي تسبب حصى الكلي والمرارة والنقرس والبواسير وارتفاع ضغط الدم ولا يمنع التمر إلا على البدينيين ومرضى السكري. وهو من أفضل الأغذية في البلدان الباردة والحارة فهو سهل الهضم يهضم خلال ساعة تقريبا .

وإلى جانب أن التمر غذاء فهو فاكهة وشراب وحلوى ودواء، ويتركب من 21% ماء، وعدد كبير من الفيتامينات و12% بروتين،و 18% دهونا، و73% سكريات، و 3% أليافا. فكيلو غرام واحد من التمر يعطي القيمة الحرارية نفسها التي يعطيها كيلو غرام من اللحم، وثلاث أضعاف مايعطي كيلوغرام من السمك. ويرطب الأمعاء فيحفظها من الالتهابات. وهو غني بسكر العنب، وسكر القصب، ويساعد على الهدوء والراحة النفسية لذلك فهو يوصف للعصابيين وثائري المزاج وللحصول على وجبة كاملة من التمر يفضل شرب الحليب معه.

أجزاء النخلة:

من أسفل إلى أعلى

- **الجذر :** هو القاعدة التي ترتكز عليها النخلة.
- **الجذع** : هو قامة النخلة وتكون تارة مستقيمة وأخرى معوجة.
- **الكرناف:** هي الدرجات التي يصعد منها إلى الأعلى.
- **الضلاعة :** هي فرع من النخلة أوله شوك وآخره سعف.
- **الشوك**: هو قطعة مذببة تخرج من الضلاعة.
- **الجريدة:** هي غصن النخلة وبها الشوك والسعف.
- **الليف:** هو الذي يربط بين الضلاع.
- **الدلو:** غلاف الغدق.
- **الطلع:** هو مايخرج من الغلاف «الدلو».
- **البربي:** هو بداية الثمرة ثم يصبح بزرا ثم بلحا.
- **الذكار:** دقيق الفحل ولولاه لما أثمرت النخلة.

- **العرجون:** الغدق الذي يحمل الثمرة.
- **الشمروخ:** فرع من العرجون.
- **الجمار:** قلب النخلة ومخها.
- **البلح:** التمر الأخضر قبل نضجه.
- **البسر:** التمر الأصفر القريب من النضج.
- **المزقون:** التمر نصفه بسر أو منقط .
- **التمر:** هو الثمرة الناضجة.
- **اللاقمي:** مائية النخيل.
- **الصيش:** تمر لم ينضج.
- **السعف:** هو كالأوراق بالنسبة للشجر.

النخلة مصدر للصناعة:

الجـدر : هو القاعدة التـي ترتكز عليها النخلة ويصنع ككرسي ويصبح مقعدا مريحا أما ماتناثر منه فيصبح حطبا للوقود.

الجـذع: يصـل إلـى ثلاثيـن متـرا أو اكثر ونسـتطيع أن نعـرف عمـر النخلـة بالنتـوءات الخارجـة من الجـذع. والجذع يصلـح لصناعة الأبواب، والعوارض، والنوافذ ، والسقوف بعد أن ينجر ويصقل، وتسقف به القبور، ويحفر ليصبح مزرابا وسريرا للنوم «سدة» وعتب الأبواب.

الكرناف «الكرب»: يكون منه «مداحي» للعب الأطفال ويقسم ليصبح «حكاكة» للمنسوجة حتى تصير ناعمة وتصنع منه المشـاية للعب، وتصنع منه السدادات للقوارير وأكثر ما يستعم للوقود.

الضلاعة: تنظف من الشوك والسعف ويصنع منهـا يـدا للمروحـة، ومهـدا للأطفـال وقفصا للعصافير أو صغار المعيز وعصا للمنسج، وسيق للعب، وعكاز للشـيوخ ، وشبابيك ومراود للكحل والنسـيج، ومندف للقطن، ومنداف لصيد الطيور، وعصـا للراعي، وذراع للقيس، ويـدا للميزان إلى غير ذلك.

الشوك: يصنع منه صياص للنسيج ويشك به اللحم عند الطبخ ، ويستعمل في أغراض أخرى.

الجريدة: تسـتعمل للكنس ، ومنشـة للذباب أما سـعفها فيكـون لصنع المراوح والسـاجيد والأقفـاف والزنابيل والأعدال والخوش والقناني والأطباق والمكبات وتتخذ كرمز في بعض الأعياد المسيحية – عيد الشعانين.

الليف: هو نسيج متماسـك يربط بين ضلاع

النخلة وهو مادة أولية لصنع الحبال بجميع أنواعها أقوى من «القنب» ويستعمله أهل الجريد سدادات لقلال الماء لحفظها من الهوام والحشرات.

الدلو: غلاف الغدق عندما يكون بريرا ويقسم إلى نصفين ويسـتعمل لشـرب المـاء وله رائحة طيبة.

الطلــع: هو بريـر الذكار الــذي يلقح به النخل ويكون مــن الفحل ذكــر النخل وبدونــه لا تثمر النخلة.

البريـر: هو بداية الثمرة شــبيه «بالجمار» وله طعم لذيذ يبدأ بريرا ثم بزرا ثم بلحا ثم بســرا ثم تمرا ويثمر بحسب الجهات المختلفة الحرارة.

الذكار: لقاح الفحل من النخيل.

العرجون: الغدق الــذي يحمل الثمار ويتكون من العديد من الشماريخ.

الشمروخ: عرف من العرجون.

الجمار: قلب النخلة ولونه ابيض وهو يقي من ارتفاع الضغط ويؤكل.

البلح: التمر الأخضر قبل نضجه في المرحلة الأولى.

البسر: البلح بعد اصفراره وتهيئه للنضج.

المزقون: البسر في بدء نضجه منقط.

الرطب : التمر في حال نضجه.

التمر: أوان قطافه وعرضه للسوق.

اللاقمــي: مائية النخيل وذلك أن النخلة تحجم رأســها حتى يصل إلى الجمار، ثــم يكون الجمار على شــكل مخروط وتدور به ســاقية يجعل في وســطها مرزاب من القصب متصل به «شقوف» جــزء من قلة وتبقى أياما ثــم يحجم « المخروط» بآلة حادة معقوفة تســمى « حجامــة» وبعد ذلك يبدأ ينز اللاقمــي من جوانبها وينحدر عبر قصبة ويتجمع في « الشقوف» ومنه يصب في«الباطية» وهي قلة صغيرة ويوزع كمشــروب لذيذ له مذاق خاص.

الصيــش: هــو تمر لم ينضج ولــم يصل إلى إبانه.

التيق: هو غلاف الغدق بعدما ييبس.

المراجع والهوامش

المراجع:

البابليين : إمبراطورية قوية ببلاد مابين النهرين ويطلق الاسم في أضيق الحدود على الدولة التي أنشأها «حمورابي» ح – 2100 ق– م .

الشعانين: عيد من أعياد النصارى ويسمى ايضا بعيد السعف.

خوارة: ماؤها غزير شديد التدفق.

حرارة: شديد الحرارة.

الرطب: مانضج من البسر قبل أن يصير تمرا.

جنيا: مايجنى من تمر في ابانه.

حمورابي: سادس ملوك السلالة الأولى ببابل ومؤسس إمبراطوريتها – وضع مجموعة شرائع تعتبر أقدم ما وصل إلينا. ملكه بين 1726 و 1686 ق–م.

المغارسة: صورتها أن يملك احدهم أرضا ولا يقدر على زرع الغرس فيها فيتفق مع آخر على أن يغرس فيها وله بعض الغراس.

الإجارة: الإجارة مشتقة من الأجر وهو العوض زمنه سمي الثواب أجر وفي الشرع: عقد على النافع بعوض.

الفسائل: ج. فسيلة : النخلة الصغيرة تقطع من الأم فتغرس.

النواة: حبة التمر أو بزره ومن أمثالهم « أكل التمر ورمي النواة»

بزر: الحب الصغير.

ظئر: العاطفة على ولد غيرها : المرضعة.

تميح: تتمايل.

عكان: جمع عكنة– ماانطوى وثنى من لحم البطن – جمع اعكان – وعكن.

تراق: جمع ترقوة : العظم الذي في اعلى الصدر بين ثغرة النحر والعاتق. ويقال « بلغت روحه التراقي»

زعره: اسم لإمرأة.

الراعف: الأنف.

الزناد: جمع زند: العود الذي تقدح به النار.

مازوزي: غلة لم تنضج.

العلقة: النواة في التمر.

الهوامش:

• مدونات الكاتب عن النخلة.

• المنهج السديد في تاريخ الجريد– الشيخ إبراهيم خريف – مخطوط.

• كتاب نفح الطيب للمقري التلمساني ج3–– ص 54 – 60.

• كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني – ج –13 ص 332.

• مجلة التراث الشعبي العراقية في أجزاء متعددة.

• ديوان احمد البرغوثي– مخطوط.

• ديوان محمد الصغير الساسي– مخطوط.

• ديوان محمد الفرحان – مخطوط.

• النخلة في الأمثال الشعبية – دار المعارف – تونس – 2003 لنفس الكاتب.

• شوق وذوق – ديوان مصطفى خريف – مطبوع 1965.

علي الدليوي العياري: الفارس الشاعر

أحمد الخصخوصي ــ كاتب من تونس

ما زال أولاد عيّار[1] إلى يوم الناس هذا– سواء أكانوا شيوخا أم كهولا أم شبابا– إذا سألتهم عن علي الدليوي[2] يذكرونه رغم طول العهد واتصال البعد ذكر الإعجاب والتوقير[3] والفخر والزهو رغم أنّ بعضهم يتحفّظ على ما يمكن عدّه نقصا في التقوى أو قلّة ورع باعتبار ما كان ينسب إلى الرجل من أنّه «تِبْعٌ نساء» له من المغامرات العاطفية ما تجاوز موطنه المألوف ليصل إلى عاصمة تونس[4] وبعض أطراف القطر الجزائري[5]. والواقع أنّ شخصيّة الرجل ذات أبعاد معيّنة قد جعلت منه أبرز بطل من أبطال قبيلته المذكورين. ولا غرو فهو من حيث القيمة الشخصية فارس شاعر جمع بين عدد من الخصال والفضائل لعلّ من أهمّها إقدام الفرسان وعبقريّة الشعراء.

وهو – إذ يشترك في هذين البعدين المتّصلين بعالم الفعل الحربي والقول الشعري مع سائر الفرسان والشعراء– يتميّز عن عمومهم بالنظر إلى ما أثر عنه من أشعار مخصوصة في عدد من أغراضها ومعانيها منها ما تعلّق بالمساجلات من جهة والتأملات من جهة ثانية ومنها ما يذكّر –على نحو من الأنحاء– بعدد من أعلام الأدب العربي القديم وخاصّة عنترة بن شدّاد العبسي[6] ومالك بن الرّيب المازني[7].

ولعلّه يجدر بالمرء– قبل تناول جانب المقارنة هذا وما يتّصل به– أن يقدّم لمحة مجملة عن سيرة الرجل وما أثر عنه، فقد عاش علي الدليوي– وفق ما احتفظت به الرواية الشفوية – خلال القرن التاسع عشر للميلاد[8] إذ ولد في أوائله. نشأ يتيم الأب في عائلة فقيرة [9] وزاول

تعلّمه على يدي مؤدّب الدوّار[10] حتى حفظ القرآن في سنّ مبكّرة، وصار كما يقال «حامل الستّين»[11] وكأنّما عدّ ذلك علامة من جملة العلامات الدّالة على مدى فطنته وبروزه فضلا عن تعويله على نفسه[12].

ويبدو من المعطيات الشحيحة المتوفّرة[13] أنّ حياة علي الدليوي كانت مضطربة بعض الاضطراب، ذلك أنّ الروايات المتداولة تشاء – زيادة على ما تقدّم ذكره– أن تجعل أفعاله وردود أفعاله تتراوح بين متطلّبات الفتوّة وما يقتضيه تمثيل القبيلة من أعمال تتصل بالعالم الدنيوي من ناحية وجانب آخر شبه غيبي يجعل منه رجلا أشبه ما يكون بأصحاب الخطرات والكرامات لاسيّما بالنظر إلى ما ينسب إليه من رؤى يراها في المنام وشبهه لا تلبث أحداثها أن تتحقّق في مجرى الواقع. وتشاء إحدى الروايات أن تجسّد هذين المظهرين برؤيا رآها في ما يمكن اعتباره حلما من أحلام اليقظة كما يقال. كان في صباه– وهو يمحو الألواح في أحد الأودية المجاورة الجارية عيونها– حتى وقف عليه شيخ وقور أبيض اللحية والملبس ثمّ أخذ حفنة من ماء كدر وأخرى من ماء صاف وسأل الصبيّ مخيّرا إيّاه قائلا: «من أيّهما تشرب؟» فأجابه الصبيّ قائلا دون تردّد: «من كليهما». وقد أوّل بعض معبّري الرؤيا هذا المشهد بأنّ محتوى الحفنتين المختلف هو جانب الصفاء والنقاوة والورع والتقوى والطّهر والصلاح من ناحية وجانب الغثارة والعتمة والكدر الذي من شأنه أن يقود إلى الغواية وما إليها من مغامرات عاطفيّة من ناحية أخرى.

وإذا التفت المرء إلى ما أثر عنه وجد أنّ أشعاره يمكن تصنيفها صنفين: أولهما مقطّعات تتراوح أبيات الواحدة منهما بين بيت أو بيتين أو أكثر، وثانيهما ما يجوز اعتباره قصائد تمتاز بنوع من الطول النسبي لاسيّما إذا قورنت بصنف الأشعار الأوّل. وتعتبر المدوّنة الشعرية التي أثرت عن الرجل ثريّة نسبيا ولعلّ تناولها بالإحصاء من شأنه أن يقدّم عنها صورة واضحة بعض الوضوح على الأقلّ. وفي ما يلي جدول يتضمّن المقطّعات

وإذا التفت المرء إلى ما أثر عنه وجد أنّ أشعاره يمكن تصنيفها صنفين: أولهما مقطّعات تتراوح أبيات الواحدة منهما بين بيت أو بيتين أو أكثر، وثانيهما ما يجوز اعتباره قصائد تمتاز بنوع من الطول النسبي

وعدد أبياتها ومجموعها وأمثلة منها:

المقطّعات	مجموع الأبيات
ذات البيت الواحد 2	2
ذات البيتين 21	42
ذات الأبيات الثلاثة 7	21
ذات الأربعة أبيات 4	16
ذات الخمسة أبيات 3	15
ذات الستة أبيات 2	12
جملة الأبيات	**108**

ولعلّه من المفيد أن نسوق على سبيل التمثيل المجسّم عددا من النماذج التي تمثّلها المقطّعات على اختلاف عدد أبياتها. فمن أمثلة المقطّعات ذات الأبيات المفردة قول الشاعر:

أنثى شارف[14] تصعب على العريف واللي عارف

حلقه زادوها أربعة طوارف هزّوها[15] للولاّم[16] ولّمها

ومن أمثلة المقطّعات ثنائيّة التركيب قوله:

سقّدت[17] من تونس الصبح
صلّيت في بوعراده[18]
هزّيت[19] صوت[20] من السرس[21]
نبحت كلاب الحمادة[22]

ومن أمثلة المقطّعات الثلاثية قوله:

على فايزه الأزرق[23] يعبّ[24]
وخاشّ وطن الصحاري
على فايزة واش السبب غير فزّع[25]
قوم الذراري
اسمي على راكب الصّوش[26]
وسيفي برق اللي يشالي[27]

ومن أمثلة المقطّعات الرباعيّة قوله:

طلعت من ماطر[28] الصبح
عشّيت كان بوعراده
نكرت[29] فيه زوز براريم[30]
جوا تحت عذار القلادة
خايف من بحت[31] القفزات
ليتمزّق رداه[32] في فؤاده
مولاه يموت مقتول
وإلاّ على غير راده[33]

ومن أمثلة المقطّعات الخماسيّة قول الشاعر:

نا ساير في مدينة صبره
عرضني فارس في الثنية قال
كي قلتلو ما تردّ لي خيره
يا فارس ماك سيد الرجال
ولّي دبّق[34] شاش[35] فيّ بنظره
وقالّي تقول هذا المحال
كي تفتفت[36] على سيف القدره
وشقّيت[37] راسه من الوسط شقّان
نزلت وغسلت ايدي على مساين[38] قبره
وتمّيت ساير في الهوا[39] مطمان

ومن أمثلة المقطّعات السداسيّة قول صاحبها:

بتنا سيدي بوزيد[40]
وعزمنا[41] عقب الليله
وصبحت جرّته[42] في القماميد[43]
وفرزوه من وسط خيله[44]
ونا نزهر[45] عليهم كيف الصيد[46]
يا خيل اخطو كحيله[47]
وشعلت فيهم قبص[48] في
وسط محاصيد[49] الريح
غربي[50] والدنيا شهيله[51]
يا الماشي سلّملي على أولاد عيّار
والبعض من دريد[52]
وقلّهم الأزرق مات
البسوا الهداهيد[53] وزيدوا العديلة[54]

1) المقطّعات:

أ) المساجلات

يلاحظ أنّ مقطّعات الشعر جاءت بصفة عامّة في شكل مساجلات ومن أمثلة ذلك ما وقع بينه وبين سعد الأزرق[55] وهو شاعر مثله، وهي مساجلات تشبه الأحاجي إذ هي عبارة عن لغز ينشئه الشاعر شعرا وعلى مساجِلِه أن يفكّ ذلك

اللغز ببيت أو ببضعة أبيات تكون على الوزن نفسه وعلى القافية ذاتها. وهذا المظهر يذكّرنا بصورة أو بأخرى بالنقائض[56] لاسيّما أنّ بعضها قد أشرب شيئا من معاني الهجاء مثلما تؤكّده مناظراته مع سعد الأزرق ومنها أن نظر مُسَاجِلُهُ إلى صفيحة مثبتة بأسفل حافر الحصان الذي كان يركبه علي الدليوي فقال:

على أنثى قديمة تحت القدم قدمها
تصعب على العرّاف لا تنجّمها

فأجابه علي الدليوي بقوله:

أنثى شارف تصعب على العريف
واللي عارف
حلقه زادوها أربعة طوارف
هزّها للولاّم يولمّها

وهذه الطريقة في تناول الشعر وتداوله تذكّر –على نحو من الأنحاء– بالمعارضات الشعرية كما تذكّر بصورة أو بأخرى بشعر أصحاب النقائض[57].

وإذا كان هذا النوع يذكّر بذينك الفنين فإنّ له مصطلحه الخاصّ به إذ تطلق عليه عبارة المسقّف[58] وهو بمثابة الأحجية يوردها صاحبها شعرا ويتعيّن على الطرف المقابل أن يجيب عنها شعرا أيضا، وإن لم يفعل ذلك بتوفيق ظلّ مقيّدا مغلوبا على صعيد القول الشعري ويعتبر «مربوطا» كما يقال أي أنه مقيّد لا فكاك له إلا إذا وفّق في فكّ اللغز بالفهم من جهة وبالصياغة الشعرية المناسبة من جهة أخرى.

ومن المساجلات ما دار بينه وبين مساجلين آخرين من شعراء وفقهاء وأصحاب بركات[59] وأطراف اجتماعيين، فقد شاءت الروايات المتداولة أن يلتقي علي الدليوي بسعد الأزرق وتدور بينهما مفاخرات موضوعها المفاضلة بين المَواطن وساكنيها فهذا شاعر الجنوب يقدم على ذمّ موطن الشمال لعدم اعتدال تضاريسه وكثرة منحدراته ووفرة وحله الذي لا يثبت عليه وتد حتى تنتصب الخيام انتصابها المألوف. يقول الشاعر اليزيدي:

بلادك لا زاهيه ولا ما يزهّيها
ولا وين يرزموا الاوتاد
ماذا من حداري وشعب تصبّ فيها

من حدره لحدره تجي[60] في واد

وما هي إلا أن يجيبه علي الدليوي في نوع من التعيير الحادّ والعبارات المؤذية قائلا:

دعوة من الأنبياء سابقة فيها
بناتك يا خاين[61] يا قفر [62] يا مرماد[63]
كلّ عام يجو مصيّفين[64] فيها
وانت ظلّيت بمنجلك كدّاد[65]
أما الصحراء آش اللّي فيها
لا معلم فيها ولا واد.

وفي رواية أخرى يقول سعد الأزرق:

افريقيا [66] آش اللي فيها
تطلع من شعبة تجي في واد
كان القطرة[67] غالقة ظلاليها[68]
واليمّ [69]سادّ الاهواد[70]
نا ولله ما نشتّي[71]
فيها كيف نرحل على الاكباد[72]

وفي رواية أخرى يجيبه علي الدليوي بقوله:

لو كان تعرف خصايلها[73]
ما تبوح بفعايلها[74] يا قفر يا مرماد
أسواق ترسم[75] كل خير فيها

ناسها فراسين[76] فوق ظهور أعياد[77]
واحد كيفك جا[78] مصيّف فيها
يحصد فيها بمنجل كدّاد
نا بلادي الحمادة[79] شاسعة وعريضة
كلّ عام يوقع فيها حصاد
أمّا الصحرا[80] آش اللي فيها
كان الغيم[81] سادّ الاهواد

ويبدو علي الدليوي –حسب الروايات المتوفرة – حاضر البديهة كلما سأله أحد شعرا أجابه شعرا، ولا تخلو إجاباته الشعرية من بعض الإلمام بالمعارف الضرورية للمعاش والمعاد. سأله شيخ جامع بمدينة تونس عن الوضوء والتيمّم قائلا:

يا ساير[82] علاش تخمّم[83]
أما أفضل الوضوء ولاّ التيمّم

فما كان من علي الدليوي إلا أن أجابه على الفور قائلا:

الوضوء لأهل الفريضة
جامع وميضة[84] وبركة عريضة
أمّا التيمّم على اللّي
محتاج قلبه يخمّم
منقوصة صلاتو كي[85]
يعوم[86] في بير[87] زمزم

وغير بعيد من هذا ما دار بين الشاعر ووالد فايزة التي عزم على الزواج منها لجمالها الفتّان ومرتبتها الاجتماعية الرفيعة في قبيلة النمامشة إذ أجاب علي الدليوي والدها بقوله:

على فايزه الأزرق[88] يعبّ[89]
وخاشّ[90] وطن الصحاري
على فايزه واش[91] السّبب
غير فزّع[92] قوم الذراري[93]
اسمي علي راكب الصّوش
وسيفي برق اللّي[94] يشالي[95]

ب) التأملات:

ويبدو من خلال المدوّنة المتوفّرة أنّ الشاعر تناول عددا من الأغراض كالهجاء والفخر ووصف الخيل. غير أنّ ما يسترعي الانتباه بصورة عامّة هو أنّ مثل هذه الأغراض ترد في غير استقلال ولا انفصال حتى إنّ الغرض الواحد لا يكاد يمثّل وحدة بنائية ومعنوية منفردة قائمة بذاتها بل نجده موزّعا منجّما على عدّة مقطّعات. أمّا المعاني فتتراوح بين التأمّل في أحوال الناس وصروف الدهر ونواميس الحياة بما هي قوانين كليّة متحكمة في الكون عامّة وفي مصائر بني الإنسان خاصّة.

ومن عجب أنّ مثل هذه اللوحات قد تنطلق من اللمحة الهزلية الحاملة لنفحات من السخرية المرحة لتصل إلى ما يمكن اعتباره حِكَما بالغة، فهذه مقطّعة ثنائية يعرض فيها الدليوي فرق ما بين الخليّ والمهموم ويقرن ذلك بقرينة واحدة دالّة معبّرة هي الليل في حالتي القصر والطول، وهو ما يعبّر عنه في أيامنا هذه بمصطلح « الزمن النفسي «الذي لا صلة له تذكر بمدّة الزمن المادي بقدر ما له من علاقة بالحالة النفسية وما يترتب عليها من إحساس بالزمن[96]. يقول الشاعر في ذلك:

ما اقصر الليل على المتهنّي[97]
ومطول الليل على الكاثرات اوجاعه
يا ويل من ياخذ[98] مباركة بنتي
ما تعرفشي الحنظلة م الدلاّعه[99]

هاهو الشاعر – في لحظة من لحظات الصفاء الذهني – يسعى إلى أن يتجرّد ويتخلّص من ميل الأهواء والاعتبارات الذاتية ليقول الحق على نفسه أو على بعض أفراد أسرته ولو كان ذلك الحقّ في منتهى المرارة. فهو – إذ يسخر سخرية حقيقية من ابنته المسمّاة مباركة– كأنّما يردّد –على نحو من الأنحاء– الفكرة القائلة بشقاء العاقل وسعادة الغافل[100]، فابنته – لشدّة غفلتها وتمام سذاجتها– لا تكاد تميّز بين الأشياء ولا تفرّق بين الموجودات ولا تكاد تنفذ ببصيرتها إلى جواهر الأشياء بل تتوقّف معرفتها لسطحيّتها عند الظاهر. لذلك كان الويل والثبور من نصيب الشخص الذي سيكتب له أن يتزوّجها.

وقد ينتقل الدليوي من الظواهر الفردية إلى الظواهر الجماعيّة، فمن بين الأمور التي لفتت انتباهه وشغلت باله حال المجتمع في تبدّله وتحوّله اللذين لا يرضيانه بأيّة صفة من الصفات، ذلك أنّ القيم الكيفيّة أضحت في تراجع وتدهور بينما صارت القيم الكمّية إلى تقدّم وتمكّن وسواد. يستنتج ذلك من ذهاب الحياء وأفوله وقد حلّ محلّه

عدم التقدير وقلّة الاحترام وفقد «الحشمة». يقول علي الدليوي وقد ضاق صدره واضطربت نفسه ودبّ إليه اليأس بعد انعدام الأمل في هذا الجيل الجديد الذي لم يعد قابلا للنصيحة بل تراه متوثّبا للجدال متحفّزا للمخاصمة والمنازعة والشرار.

يقول الشاعر في ذلك:

الصبر لله والخواطر فدّوا[101]
والقلب واجي[102] ما يريد خمام
لا عاد البو[103] يستحار[104] من ولدو
ولا عاد الولد يحبّر[105] بوه في الكلام
اللّي[106] تندهو[107] للصلاح يصدّك
وهذا جيل ما عليه ملام

وربّما اهتدى الدليوي –في بعض الأحيان– ببديهته المتيقّظة وفطنته المتوقّدة إلى أن يصوغ من الحكم البالغة ما يظلّ شائعا ساريا يتردّد من بعده. يقول في ذهاب الأبطال العظام وحلول الأراذل اللئام محلّهم :

تموت الاحناش[108] المسمّة[109]
وتعطي الزرازيم[110] فوعه[111]

ناري على مضرب[112] الصّيد[113]
ولّى[114] مقيل[115] للضبوعه[116]

على هذا النحو يستمدّ الشاعر صوره من عالم الطبيعة بما فيها من أساود شجاعة ذات سموم ناقعة فتّاكة وسورات خارقة للعادة، فإذا بالزّواحف الخاملة العاجزة لها سطوة من القوّة وسكرة من الاقتدار، وإذا بالعرائن الحصينة المهيبة (وقد كانت تسكنها اللّيوث وتحمي حماها الأسود) تصبح مقيلا للضباع المغفّلة. ذلك هو مبعث الحسرة ومصدر اللّوعة اللتين أصبح يحسّ بهما الشاعر نظرا إلى تبدّل الأوضاع وانقلاب الأدوار وتغيّر الأزمان في اتجاه الرداءة والانحطاط.

على أنّ البيتين المتقدّمين ربّما اتخذا –من حيث المغزى– بعدا آخر غير الذي سبق لاسيّما بالنظر إلى السياق الواقعي الذي أنشدا فيه. تقول رواية الأستاذ الجامعي الشّاعر حسين العوري نقلا عن والده (وقد كانا يمرّان بجهة تستور[117] في طريقهما من الكاف[118] إلى تونس العاصمة في منتصف الستّينات من القرن الماضي) إنّ الشيخ إبراهيم الرياحي[119] بعد أن أنهى بناء قصره بتستور

على هذا النحو يستمدّ الشاعر صوره من عالم الطبيعة بما فيها من أساود شجاعة ذات سموم ناقعة فتّاكة وسورات خارقة للعادة، فإذا بالزّواحف الخاملة العاجزة لها سطوة من القوّة وسكرة من الاقتدار

دعا الشعراء لينشئوا في القصر أشعارا فكان أن أنشدوا عددا من القصائد في أبّهة القصر وفخامته وبهائه وجماله وعظمته. وكان من بين الحاضرين علي الدليوي فالتفت إليه الشيخ إبراهيم الرياحي بعد أن أنشد الشعراء ما أنشدوا وقال له: «وأنت يا علي ماذا تقول؟» فكان أن خالف الشّاعر جميع من تقدّم وأنشده ذينك البيتين. ولعلّ متأوّل مغزاهما هو أنّ الآثار الماديّة والمظاهر الفاخرة مهما تكن عظمتها لا قيمة لها بالمقياس الزماني والمعيار الجوهري لأنّ مآلها البلى والاندثار والزوال ولا بقاء إلا للأعمال الصالحة ولا خلود إلا لما ينفع العباد ويفيد البلاد.

ومهما يكن من أمر سياق المقطّعة المذكورة وتأويل مغزاها الحقيقي فإنّ النّاس عامّة والشعراء خاصّة ما يزالون يذكرونها بالقلب وباللسان لاسيّما في عظيم المناسبات وجليل المواقف حتّى إنّ بعضهم ليصدّر بها قصيدته[120] ويجعلها بمثابة القلادة النفيسة يعلّقها على عنق عروسه لتزيدها جمالا وبهاء ومهابة.

وكأنّما يتّجه الشاعر بعد ذلك –بصفة تدريجية وعلى نحو طبيعي إلى حدّ ما– إلى التأمّل العميق في نواميس الكون مستندا إلى فكره وتجربته من ناحية، وإلى محيطه الديني وخلفيته العقديّة من ناحية أخرى، فينظر إلى الحياة بجانبيها العسير واليسير، ويرى فيما يمكن اعتباره مزيجا متآلفا من قيم الفتوّة العربيّة ومبادىء الإيمان الإسلامي فيقضي بأن لا يذلّ الإنسان لبشر ولا يخضع لآدميّ وأن لا يطلب من أحد طلبا لأنّ ذلك ينال من قيمته وكأنّما ينقص من عمره نصفا، ويقرّر في آخر الأمر أن يتّجه على سبيل الاقتصار إلى المولى سبحانه وتعالى باعتبار أنّ الله يعزّ من يشاء ويذلّ من يشاء وبيده جميع الخير [121]. يقول في بعض ذلك:

ربّي ماني[122] عبدك
ومن الطّين ملّست[123] ذاتي[124]
الكبس[125] والرّخف[126] بيدك
وساعات بالخير تاتي
وطلبتي في حدّ[127] غيرك
تنحّي[128] الشّطر[129] من حياتي

ويخلص الشّاعر بعد ذلك إلى أنّ حياة الإنسان

عبارة عن قدر مقدور وسطر مسطور ويقرّر أنّ من لا يسلّم بذلك عبارة عن معاند مستكبر لا يخلو فكره من جحود وكفر. يقول علي الدليوي في مثل هذه المعاني:

مكتوب على الجبين[130] مسطّر
واللّي عندو مكتوب[131] لازم يقاسيه[132]
واللّي يعاند في هذا يكفر
يقدّم للّي في الجبين ويمحيه[133]

ولعلّ مثل هذا الاقتناع هو الأساس الذي سيكون محددا في الجوانب الوجودية التي سلّم بها الشاعر وأذعن لها على سبيل الاعتقاد والانقياد، وفي مقدّمتها مصير الإنسان المحتوم ألا وهو الموت الذي سيكون محورا أساسيا تدور حوله القصائد بصفة خاصّة.

ذلك ما يتعلّق بالمقطّعات، أمّا ما يتّصل بالقصائد فيجمله الجدول التالي:

القصائد	العناوين	عدد الأبيات	عدد الأبيات في رواية أخرى
1	هذا هوى	39	3+10 +3
2	عبادة	19	
3	بالوعد نموت محروق	32	
4	أولاد عيّار	45	
5	مسير السباط يفلّط	10	
6	سحابي	13	
7	عيش الغلب	11	
الجملة: 7		130	

تضاف إلى ذلك ثلاث روايات أخرى تحتوي على ستة عشر بيتا، فيكون عدد أبيات القصائد السبع 146.

وهكذا يبلغ عدد الأبيات بين مقطّعات وقصائد254. وتكون نسبة أبيات المقطّعات 42،51 بالمائة ونسبة أبيات القصائد 57،48 بالمائة. ويكون بذلك علي الدليوي شاعر مقطّعات وشاعر قصائد في ذات الآن. ويعتبر الشّاعر بهذا المقياس شاعر قصائد طِوَال، ذلك أنّه يطيل « ليسمع منـ[ـه][134] عندما تدعو إلى الإطالة الدّواعي و«يوجز ليحفظ عنـ[ـه][135] عندما يتطلّب المقام الإيجاز. فشعره يطوّل و» يُكَثّر ليُفهم ويوجز ويختصر ليُحفظ»[136]. فهو في الحالة الأولى يكتفي بـ«غرّة لائحة وسبّة فاضحة»[137] لحذقه بالفصول وحذفه للفضول.[138] ولعلّ ذلك ما جعل قصاره « أولج في المسامع وأجول في المحافل»[139] وهو ما جعل طواله «أهيب في النفوس»[140]. من هنا جاز أن يقال إنّ علي الدليوي –إذا ما قيس بمقياس قول الشعر– قد احتلّ منزلة رفيعة لأنّه يتصرّف في فنون الشعر إذا شاء قطّع[141] وإذا شاء قصّد[142]، ولذلك فهو في هذا المجال الكامل[143] أو يكاد.

ومن نماذج القصائد التي اخترناها قصيدة «هذا هوى » وهي في ما يبدو مرتبطة بحادثة واقعية أثّرت في الشّاعر تأثيرا بالغا باعتبار أنّها كادت أن تريه الموت الزؤام رأي عين. وتتصّل بهذه الواقعة –في حقيقة الأمر – روايات عدّة اخترنا أقربها إلى الواقع وأوثقها اتصالا بمجريات الأمور في ذلك الزمن. تقول الباحثة جيهان كرعود في دراستها المشار إليها آنفا: « لقد حيكت ضدّ علي الدليوي عدّة مكائد، وكانت مصادرها مختلفة باختلاف رواياتها... مثال ذلك محاولة قتله « بكأس السمّ ». وهذا ما أشار إليه في قصيدته «هذا هوى يدوّخ الراس» إذ اتُّهم بتحريض قبيلته على عدم تقديم الشكاوى إلى الباي. لقد تعوّد الشّاعر التردّد على مجلس الباي (الصادق باي) وقد كان معجبا بشعره مغرما بسماعه، وذات مرّة بينما كان جماعة من عرش أولاد عيّار بصدد الانصراف من مجلس الباي إثر قدومهم للتشكّي أبدى سخريته منهم وطلب من الدليوي أن يرشدهم إلى تنظيم لباسهم وتحسين هيئتهم، فحزّ ذلك في نفس الشّاعر. وعندما رجع أعلن فيهم قراره عدم التشكّي للباي وأنّه سيتكفّل بفضّ نزاعاتهم بنفسه، فاستغلّ حسّاده هذا التصرّف ووشوا به إلى الباي الذي دعاه للحضور إلى مجلسه جريا على العادة. وقد أراد –في حقيقة الأمر– التحقيق معه في ما بلغه عنه، وإذا تأكّد من

صحّة الخبر أوعز بوضع شيء من السمّ في كأس الدليوي. بذلك يتخلّص منه بيسر. ويذكر الرواة أنّ الدليوي تفطّن للأمر في مجلس الباي، فاشتدّ كربه ونفث همّه في قصيدة تأثّر لها الباي فأسرع –في اللحظة المناسبة»[144] فكبّ الكأس وأهرق ما فيها، ومطلع القصيدة هو:

هذا هوى يدوّخ الراس
يا نفس كوني صبورة
والعمر عندو قياس
مقيّدة ثابتة سطورة

وفيها يقول أيضا:

كبّوا من ايدي الكاس
عرفوني نخلّف الضرورة
سمعت ناس تتلاصّ
كلّ حاجبة وكل محزورة

ولعلّه من المفيد أن نورد القصيدة بنصها كملة

هذا هوى يدوّخ[145] الراس
يا نفس كوني صبورة
والعمر عندو قياس[146]
مقيّدة ثابتة اسطورة
من الله خالق الناس
وهو قادر قدورة
هذا حنظل[147] ومعاه درياس[148]
م المرّ صنعوا مروره
صحنوه[149] داروه[150] في كاس
نسبوه للعيّاري[151] قطوره[152]
عقار[153] يطيّح[154] الساس[155] يطيّح
الجمال العقورة[156]
صنعوه ناس نقّاص[157]
هوّنوا[158] الرجال الذكوره[159]
باعوني بأقرع[160] فرطاس[161]
لا عندو ثواب مطهوره
ركبتهم غيرة[162] وحماس[163]
ودبّارهم[164] دبّر بزوره

يا ساكن فاس[165] ومكناس[166]
شاهي[167] مقامك[168] نزوره
بعد ما ينام كلّ راس
البي[169] والوزارة الكبورة[170]
كبّوا[171] من ايدي الكاس
عرفوني نخلّف الضرورة
سمعت ناس تتلاصّ[172]
كلّ حاجبة[173] وكل محزورة[174]
وشمّيت طيب الأنفاس
كلّ باب طالق بخوره[175]
تاقوني[176] من عالي الساس
مناظر باهية الصورة
زغرتوا[177] في قصب النحاس
ع[178] السبع دقاق[179] النمورة[180]
عيّاري عزّة الناس
ملحوظ[181] الرجال النغورة[182]
تبّاع زين اللباس[183]
للزين لا للخضورة[184]
لا نحكّر[185] في البر[186] ترّاس[187] شجاع
ليّ[188] الوعورة[189]
يا صميدة[190] يا مصماص[191]
حبالك بايدة[192] غرورة
وحصلت بين لقفاص
وبانت عليك كل عورة[193]
يا صميدة فالس الفلاّس[194]
يا اللي مكسبك جادورة[195]
يا هامل[196] في بلاد الناس
عندكش بلاد مشهورة
يا اللي مكسبك بل[197] تتهاسّ[198]
ومنك تشوف الضرورة
عديم الفكر والاحساس
الجاهل يعيش بالغورة
ولا فلحت في قمح الدراس
وعمرك لا خزنت مطمورة
عايش عيشة المنقاص[199]
ثلثين حياتك شرورة
عيشتك لبن يقراص[200]
وحسا[201] أفاحو[202] حرورة
سفل وقفر وميّاص[203]
حياتك حياة الجبورة[204]
مثلك كلب تنتاس[205]
تعشّب[206] في كل بورة

أمّا الدليوي طير قرناص[207]
نا[208] ربّيت الطيورة
صيد[209] الخنق[210] دعاس[211]
ثلب[212] تهواني السمورة[213]
نركب عودات[214] الافراس
وإلاّ الحصُنّ الذكورة
دخلتها حروبات واعراس
والبر نعرف خبورة
يوم البلا[215] كيف ترداس[216]
نعمل على العدو غورة[217]
نحلف لَنخليك أركاس[218]
نجعك[219] تاكلوا النسوره[220]
في حلقك نذوّب الرصاص
ودفايفك[221] ظال منشوره
وفي ريقك تبدا غاصّ[222]
وكبدك ظال مجموره[223]
على خاطر في الناس مسّاس[224]
ومسّيت الأصول[225] العبوره[226]

2) القصائد:

أ) وصف الجواد

لئن كادت المقطّعات تخلو من وصف للجواد فإنّ القصائد زخرت بنعت لونه ووصفه ماديّا وتصوير بعض أعضائه، من ذلك قول الشاعر:

أزرق كي[227] مثيل كدرون[228]
وكفل[229] كي واد جارح
شاف القمر يحسبو نور
طلق الزغاريت فارح

غير أن وصفه لم يرد مستقلاّ حتى ينطبق عليه مصطلح « الكوت» [230]، بل جاء في معرض فخر الشاعر بنفسه. وانطلاقا من هذا المستوى، تبدأ الصلة الوثيقة بين الطرفين في التبلور والاكتمال لا سيّما أنّ الحصان هو العون الحقيقي الذي يمكّن الفارس من الإغارة على الأقوام، لذلك يتناول الشاعر بالوصف لونه وطبعه وشربه ومرعاه وعلفه وصوته وسرعته. يقول مفتخرا بضربه في الآفاق وتجواله في البلدان وفي غارته الموفّقة:

من سوف[231] نزغب[232] نسوق
ونشقّ غيم الصحاري
ونركب أزرق قلوق[233]
مشهور سابق وجاري
لا يشرب مالح شلوق[234]
ولا يرعى مرج العذاري
يعلف في شعير مدقوق
لا تلوط[235] تبنه المذاري
كي الطّير[236] زعواط[237] الفروق[238]
صهيله يحيّر الجواري

ولا يكاد يفارق الحصان صاحبه فهما –فضلا عن ترافقهما في الواقع، [239] يتواجدان في حيّز نصّي واحد هو القصيدة إذ تجمع بين فخر الشاعر ووصف الجواد باعتباره مكمّلا لذلك الفخر مدعّما له. ولولا الحصان ما كان للشاعر وجود على تلك الصفة ولما استطاع أن يدرك تلك الأماكن النائية ولا أن يطوي تلك المسافات البعيدة ولما تمكّن من أن يفعل ما فعل. يقول الشاعر في بعض ذلك:

تعرف عليّة[240] راكب الصّوش
من الحماده[241] يجي لعمرة[242]
يشقّ مقيل الحنوش[243]
بسيف ماضي الشفرة
إذا عرفني الحصان مغشوش[244]
يصهل تحتي بنزرة[245]
عرق على الدّير[246] كشكوش[247]
حوافره تقسم الحجرة
أزرق بالشّهب[248] مرشوش[249]
مخلّط شعرة بشعرة
إلا[250] يلوطه الرّكاب[251] وينوش[252]
لا يكُنّ[253] ولا تجيه عثرة[254]
على لعب[255] الجحاف[256] مرعوش[257]
لا زغردت عليه بشرة[258]
يفكّ[259] عرايس[260] العطّوش[261]
من قبلة[262] يردّها لظهره[263].

والعجب أنّ بعض هذه الأبيات تذكّر –بصفة أو بأخرى– ببعض شعر عنترة العبسي في جواده، وذلك حين يقول (الكامل):

ما زلت أرميهم بثغرة نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم

فـــازورّ مـن وقـع القنا بلبانه
وشـكـا إلـــيّ بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مكلّمي[264].

وكذلك ما قاله عنترة (الطويل):

وقـلـت لـمـهـري والـقـنـا يقرع
تنبّه وكن مستيقظا غير ناعس
فجاوبني مهري الكريم وقال لي
أنا من جياد الخيل كن أنت فارسي[265]

وقـد وقع تداول مثل هذا المعنى في ما بعد[266] حتّـى من قبل الشـعراء الذين لا صلـة لهم تذكر بالفروسيّة

وبالعـودة إلـى الائتلاف الحاصل بين شـعر عنترة العبسي وشـعر علي الدليوي، يمكن القول إنهما يشـتركان في التجاوب الحاصل بين الجواد وصاحبه أو التواصل القائم بينهما، غير أنّ العلاقة بينهمـا كانت من قبيل الشـكوى، ذلك أنّ الفارس أجهد حصانه وألحّ عليه حتى أُثخن جراحا وكُسِيَ دمـا إلى درجة أنّه مال مـزورّا وكأنّه يتّقي ظبات السـيوف وإصابات الرماح بينما –وهذا هو وجه الاختلاف– يظهر الانسجام كليّا بين الجواد وراكبه علي الدليوي وكأنّ عواطف الشّاعر تنبض في قلب جواده فإذا هما متآلفان لا في الأحاسيس فحسب بل في التعبير عنها أيضـا تعبيرا أليفا دقيقا، ذلك أنّ الحصان إذا ما أحسّ بأنّ الشاعر غاضب غضب لغضبه وعبّر عن ذلـك بصهيله القويّ الذي يتّخذ نبرة خاصّة فيها الكثير من الزجر والوعيد.

ولا يقف الأمر عند هـذا الحدّ بل يتجاوزه إلى خلجـات الوجـدان. فمثلما يحرص الشـاعر على اتباع النساء في مغامراته العاطفية، يهتزّ الحصان إذا رأى الهوادج ولا يملك السـيطرة على حركاته، بل تراه لنشاطه ومراحه وأرنه بمثابة المجنون إذ يؤزّه الطـرب أزّا وترتعد فرائصه ارتعادا، وإذا به يندفع من تلقاء نفسه اندفاعا ليشارك صاحبه في « خطف العرائس» من «العطاطيش « للفوز بها بعد تحويل وجهاتها.

وهذا النوع مـن التجاوب العاطفي الذي يعبّر عنه الشاعر ليس في ما نقدّر إلا مظهرا من مظاهر التلاحـم الوجدانـي الذي ربّما عبّـرت عنه بعض اللوحات من الرقص الفنّـي وهي تحاكي حركات الفـارس من ناحيـة وحركات الجـواد من ناحية أخرى. وهـذا الأمر في ما نرى يمكـن أن يلحظه المرء في نوع من اليسر ودون الالتجاء إلى عميق

فكر أو عسير تأويل. يكفي المشاهد أن يتتبّع في شيء من البساطة حركات البدن الراقص، فالرجلان بصفة عامّة إنّما تحاكيان في نوع من التوقيع الدقيق قوائم الجواد وهو يعدو أو يركض أو «يربع»[267] أو يخبّ أو يسير. وهذه القوائم كأنما تحاكي الجواد في تقدّمه وتأخّره وفي كرّه وفرّه كما تحاكي أرنه ومراحه في حالات الانطلاق والزهو. أمّا الجزء الأعلى من البدن فحركاته هي حركات الفارس وهو ممتط صهوة فرسه فالرأس واليدان والصدر والحيزوم تستجيب من ناحية لحركات الحصان في مختلف وضعياته وأنشطته كما تستجيب للحركات الوظيفية التي يقوم بها الفارس في مختلف وضعياته الحربيّة وما تقتضيه من دفاع وهجوم أو السلمية وهو يتنقّل مصطادا أو مرتحلا.

وقد يتجاوز التجاوب العاطفي مجرّد التلاحم الوجداني ليصبح الطرفان المتمايزان في الأصل في نوع من التلاحم البدني، فلا يكاد الرّائي يميّز بين الجسمين حتى لكأنهما في انسجام الحركات وتناغم الوظائف عبارة عن بدن واحد: إنّه ببساطة هذا الخلق المركّب تركيبا طبيعيا ألا وهو الفارس الجواد أو الجواد الفارس. وهذه الظاهرة يمكن أن يلحظها المشاهد في ألوان من الغناء والرقص الشعبيين[268] من بلاد اليمن[269] إلى بلاد المغرب العربي[270] مرورا بسائر الأقطار التي بينهما.

والواقع أنّ مثل هذا المبحث قد يحتاج –في ما نقدّر– إلى دراسة شاملة مفردة تطرح على نفسها مهمة تدقيق النظر تدقيقا موضوعيا في صلة الجواد العربي الأصيل بفنون العرب على اختلافها ومن بينها الغناء والرقص الشعبيان.

ب) رثاء النفس:

لئن احتضنت القصائد نبأ الموت المفصّل فإنّ إعلانه انطلق من إحدى المقطّعات القليلة التي تناولت مثل هذا الموضوع. يخاطب علي الدليوي ابنته «قوتة» ويطلب منها أن تبكيه مصوّتة نائحة معولة وينبئها بوفاته ومكانها «مسيوتة»[271] وهي موطن من مواطن جلاص القبيلة المجاورة المنافسة.

وما هي إلا أن يستخلص في البيت الثاني قاعدة من قواعد الصراع في الحياة الإنسانية فيوم له ويوم عليه، بل تتمثل القاعدة المألوفة الخاصة به في أن يكون غالبا دائما باستثناء هذه المرّة التي ظهر فيها أعداؤه عليه وأوقعوا به على إثر غدر وتواطؤ وتآمر، ولكلّ فاعدة استثناء. يقول الشاعر:

نوحي يا قوته[272]
على ابيّك مات في مسيوتة
ديما يجي من فوق[273]
ها[274] المرّة جا[275] م[276] اللوطه[277]

غير أنّ ظروف موته ومراحلها وتفاصيلها إنما نجدها خاصّة في قصيدتي: «بالوعد نموت محروق»و«أولاد عيّار»، وهما قصيدتان في غاية الطول تمتازان بتعدد المعاني المطروقة، فمن تقريع الشّاعر لقبيلته وتعزيره إيّاها جرّاء موقفها السلبي بعد موته غيلة إلى حثهم على الأخذ بثأره إلى الفخر بخصاله الفريدة على مختلف الأصعدة، فهو المقدام العفيف وهو الشّاعر الخنذيذ وهو الجليس المرغوب في مجالسته وهو الرجل الضرب والفتى المثالي الذي تشرئبّ إليه أعناق الغيد الحسان، وهو صاحب الذكر المحمود والآثار الباقية وكأنّ لسان حاله يقول على سبيل التصبّر والتسلّي وطمأنة النّفس: « إنّما المرء ذكر بعده».

وفي القصيدة الثانية يبدأ بتقريع أهله من «أولاد عيار» فيشبههم –من فرط غيظه وحنقه على خذلانهم إيّاه– بالدواب[278] العجماء التي لا تعي ولا تحسّ، وكأنما ينزع منهم مقوّمات الآدمية وفي مقدّمتها الحميّة والغيرة اللتين تتطلبان الأخذ بالثأر وتستدعيان عدم السكوت على الضيم بما يدفع الظلم مهما تكن التضحيات لأنّ المسألة –كما يؤكّد ذلك– مسألة مبدئية وعملية[279] تتعلق بالقيم من ناحية وتتّصل بمهابة القبيلة وسلامتها وبقائها.

وفي هذه القصيدة المؤثّرة المثيرة في الآن نفسه معاني الرثاء الأساسية إذ فيها التفجّع وفيها التأبين يضيف إليهما وصيّته. يقول علي الدليوي متفجّعا:

وقد يتجاوز التجاوب العاطفي مجرّد التلاحم الوجداني ليصبح الطرفان المتمايزان في الأصل في نوع من التلاحم البدني، فلا يكاد الرّائي يميّز بين الجسمين حتى لكأنهما في انسجام الحركات وتناغم الوظائف عبارة عن بدن واحد

بالوعد نموت محروق
ولا من يفدي[280] ثاري
حازوني[281] مثيل[282] مسروق
وتقصّت[283] عليه اخباري
لا نيش[284] لصّ ميثوق[285]
ولا آذيت جاري
ولانيش محتاج محقوق[286]
ولا جاعوا الذراري[287]
نتكنّى صيد[288] معشوق
اللبّات[289] يجوا في خياري
خدعوني في نهار سوق[290]
ولا حد من العرش[291] داري
باعوني رخيص بالطلوق[292]
وشمتت فيّ الدوّاري[293]
والباعني علج[294] مرهوق[295]
هوّن[296] فحل البكاري[297]
وكان جا يحسّ ويذوق[298]
ويعرف قيمة عباري[299]
من سوف نزغب ونسوق
ونشقّ غيم الصحاري

وينتقل الشاعر إلى عنصر التأبين فيقول:

سيفي والذراع مطلوق
ولا من يقالد[300] حواري[301]
صعيب على من يتوق[302]
اسمي علي العيّاري
اللّي عاندني مات مغروق
ولو يحاذر ويباري[303]
نا عمتها شطوط[304] وغروق[305]
شقّيتها جبال وبحاري[306]
ونفتح الباب مغلوق
ويهربوا النّاس من غماري[307]
ونسهر في عالي الطّوق[308]
الملوك يحبّوا أشعاري
الاعيان[309] يدوروا حلوق[310]
والنّاس يهزّوا[311] شكاري[312]
على النّساء نصبوا[313] الدروق[314]
على الثّلب يربّوا البكاري
من صبيغهم[315] تضوي البروق[316]
يصعب على كل شاري
ساعات نسمع طروق[317]
من حاف[318] صفّ المهاري[319]

ومثل هذه المعاني المتقدمة التي تناولت التأبين أوردها من قبله مالك بن الرّيب ضمن قصيدته الرثائية المشهورة إذ يقول[الطويل]:

وقد كنت عطّافا إذا الخيل أدبرت
سريعا إلى الهيجا إلى من دعانيا
وقد كنت محمودا لذي الزّاد والقرى
وعن شتميَ ابن العمّ والجار وانيا
وقد كنت صبّارا على القرن في الوغى
ثقيلا على الأعداء عضبا لسانيا
وطورا تراني في ظلال ومجمع
وطورا تراني والعتاق ركابيا
وطورا تراني في رحاً مستديرة
تخرّق أطراف الرماح ثيابا

ويختم الدليوي القول ببعض اللمحات الحكَميّة بما هي عصارة لرأيه الخمير وثمرة لتأملاته المليّة فيقول:

سجدي[320] تحييه العروق
وقلبي يبيع ويشاري[321]
الحياة في الدنيا شوقّمآك[347]
اللّي[348] ما يفهموش فسه

في قصيدتين طويلتين أيضا (تبلغ الأولى اثنين وثلاثين بيتا والثانية خمسة وأربعين بيتا)، وهذا أمر فيه ما فيه من الغرابة التي تثير عددا من الأسئلة أكثر مما تقدّم أجوبة معلومة. ومهما يكن من أمر فإن هذا التماثل لا نردّه إلى تأثر الدليوي بمن سبقه من الشعراء ولكن نعزوه- على الأرجح- إلى اشتراك الشاعرين في تجربة من تجارب الحياة مخصوصة باعتبار أنّ الموت يهزّ الإنسان هزّا من جهة الفكر ومن جهة العاطفة بالإضافة إلى أنّه متّصل بغريزة من غرائز بني الإنسان ألا وهي حبّ البقاء، ذلك أنّ علي الدليوي محدود الاطلاع على الأدب القديم في ما يظهر وتكاد تقتصر ثقافته العلمية والأدبية على حفظ القرآن الكريم، ولا وجود لما يدلّ على أنّه كان يطالع الكتب الأدبيّة إلى جانب أنّ حياته عامرة بالأحداث والاضطرابات زاخرة بالمغامرات

والهـزّات التي لا تتيح له وقتـا كافيا ولا توفّر له مجالا فسـيحا لكي يطّلع علـى المأثورات الأدبية والأشـعار المتداولة. وبهـذا المقياس يمكن للمرء أن يعتبـره مبدعـا إبداعا لا أثر فيـه للاتّباع، فهو في عدم احتذائه غيره كأنّما « يعتسف الفلاة بغير دليل»[354].

وإذا التفـت الباحث إلى الآلية التي أنتجت مثل هذه الأشعار أمكنه أن يلمس بعض المشابه. يقول أبو عبيدة متحدّثا عن قصيدة مالك بن الريب: «الذي قاله ثلاثة عشـر بيتا، والباقي منحول ولّده الناس عليه»[355]. ولعلّه يمكن إلى حدّ ما أن يسحب قانون هذه الآلية على قصيدتيْ علي الدليوي لاسيّما أنهما طويلتان طـولا عجيبا فضلا عـن أنّهما مفعمتان بالأحداث والتفاصيل والمعاني الهجائية[356]

والفخرية[357] والرثائيـة[358]، ولعلّـه مـن الجائز أن يكـون النّـاس خاصّة المعجبين به وبسـيرته وبشخصيته قد نحلوا مقاطع من تينك القصيدتين سواء بدافع الإعجاب به أو التحسّر عليه أو التكفير عن ذنوبهم لاعتقادهم الكمال فيه وانقياد أنفسهم له عسـاهم يوفّونه بعض حقوقـه التي لم يدركها في حياته ولا نالها بعد مماته.

وهذا الأمر مهمّ لأنّه يمثّل جانبا من الجوانب التي يلتقي فيها الأدب العربي القديم والأدب الشعبيّ لا في ما يتّصل بالسجلّ المعجمي فحسب بل في ما يتعلّق بسـائر المعاني ومجمل الأغراض وبسائر الأشـكال البنائيـة والصور الشـعرية والصياغة الفنيّة عموما، ذلك أنّ الإنسـان مهما تختلف صيغ تعبيره وتتعدّد طرق أدائه هو الإنسـان في أفعاله وردود أفعاله وفي فكره ووجدانه يستوي في ذلك الفـرد بما هو قريحة مبدعـة والمجموعة بما هي ضمير خلّاق.

المصادر

أ- المصدر:

جيهـان كرعـود، الذاكـرة والمأثـور الشـفوي: دراسـة فـي أخبـار علي الدليوي (العيّاري) وأشـعاره. رسالة ماجسـتير في العلوم الثقافية (السـنة الجامعية 2005/2006).

ب – المراجع:

2- باللّغة العربية

× أبـو الفـرج الأصبهانـي، الأغاني، شرحه وكتب هوامشـه الأستاذ سمير جابر، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب العلمية، 1412هـ/1992 م .

× أبو بكر محمد بن القاسـم الأنباري، شرح القصائد السـبع الطوال، تحقيق عبد السـلام محمـد هـارون، الطبعة السادسـة، القاهـرة، دار المعـارف، 1383 هـ /1963 م .

× عبد الرزاق بنور، « لغة التواصل مع الحيوان»، (مقال غير منشور).

× أبـو تمّام، نقائـض جرير والأخطل، عنـي بطبعها وعلـق حواشـيها الأب أنطـون صالحاني اليسـوعي، بيروت، الطبعة الكاثوليكية للآباء اليسـوعيين، 1922.

× ابن رشـيق القيروانـي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، الطبعة الأولى، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، 1408 هـ/1988م.

×أبو عبيدة (معمر بن المثنّى): نقائض جرير والفرزدق، ليـدن، مطبعة بريل، 1905 هـ/1909 م.

×حفناوي عمايرية، « الخيل والفروسية في التراث الشـعبي بتونـس «، الحياة الثقافية، العدد 174، السنة 2006

× عنترة بن شـدّاد، شرح ديوان عنترة بن شـدّاد، بيـروت، المكتبـة الثقافية، د.ت.

× ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، الطبعـة الرابعة، بيـروت، دار الثقافة، 1400 هـ/1980م.

× أبـو زيد القرشـي، جمهرة أشـعار العرب، بيـروت، دار بيـروت للطباعة والنشر، 1398هـ/1978م .

× خالـد الكاتـب، الديـوان، تحقيـق يونس أحمد السامرائي، الطبعة الأولى، بغداد، مطبعة دار الرسالة، 1400 هـ/1981م.

× عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمـة والحديثة، الطبعة الخامسـة، بيروت،1987 هـ / 1985م.

× الأزهـر الماجـري، قبائـل ماجـر والفراشـيش خـلال القرنيـن الثامن والتاسع عشـر: في جدلية العلاقة بين المحلّي والمركزي، تونس، منشـورات كليّـة الآداب والفنـون والإنسـانيات بمنوبة.

× عبـد القـادر الهانـي، ورقـات من تاريخ سـليانة الحديث، الطبعة الأولى، دار الشيماء للنشـر والتوزيع، تونس، 1991.

× ياقـوت الحمـوي، معجـم البلدان، بيروت، دار صادر، 1399هـ/1979م.

3- باللغة الفرنسية

Bardin (P.)، La vie d’un douar، – essai sur la vie rurale des grandes prairies de la haute medjerda، Tunisie، Paris، Mouton، La Haye 1965.

Encyclopédie de l’Islam،– seconde édition،Leiden، Paris1975 article « Naq aid ».«

المراجع والهوامش

1 أولاد عيّار:قبيلة معروفة مستقرّها في الشمال الغربي من القطر التونسي. مركزها مدينة مكثر (وهي معتمدية من معتمديات ولاية سليانة) الواقعة في مرتفع جبلي يعلو سطح البحر بحوالي 944 م وتبعد مسافة 160 كم عن الموانئ التونسية الثلاثة: طبرقة (في الشمال) وتونس (في الشمال الشرقي) وسوسة (في الشرق) وتبعد عن مدينة قفصة (الجنوبية) التي تعدّ «عتبة الصحراء» حوالي 230 كم. وتجاور أولاد عيّار قبائل الفراشيش وماجر وورتان وجلاص ودريد. (انظر مثلا: الأزهر الماجري، قبائل ماجر والفراشيش خلال القرنين الثامن والتاسع عشر: في جدلية العلاقة بين المحلّي والمركزي، منشورات كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، 2005)

2 هو علي بن علي الأنداري بن عمر بوعجيلة. وهو كما يبدو مسمّى باسم أبيه. وهذه التسمية النادرة تستعمل في مجرى العادة لدى عدد من القبائل العربيّة عندما يتوفّى الأب والابن ما يزال جنينا في بطن أمّه. وهذا دليل آخر على أنه كان يتيم الأب يتما مبكّرا ويقال له الدليوي نسبة إلى الدليوات وهم فرع من فروع أولا عيّار القبالة (خلافا لأولاد عيّار الظهارة) يقطنون حاليّا عمادة بوعجيلة وهي تابعة لمعتمدية الروحيّة وتبعد عنها حوالي 7 كم، وعدد هذه الفروع (القبالة) تسعة عشر نذكر منهم على سبيل المثال: الحبابسة وسّيار والقراوة والسوالم والزنايد وأولاد سباع والصمادحيّة والجميلات.

3 يذكره أولاد عيّار عامّة بكثير من الإكبار والتمجيد (عبد القادر الهاني، ورقات من تاريخ سليانة الحديث، الطبعة الأولى دار الشيماء للنشر والتوزيع، تونس، 1991، 108).

4 يقول علي الدليوي في بعض أشعاره ما مؤدّاه أنّ عددا من نساء البلاط الملكي كنّ معجبات به ويزعم أنّه إنّما يتتبّع الجمال لا المخابث. يقول في ذلك:

سمعت ناس تتلاصّ
كلّ حاجبة وكلّ محزوره
وشمّيت طيب الأنفاس
كلّ باب طالق بخوره
تاقوني من عالي السّاس
مناظر باهية الصّورة
زغرتوا في قصب النّحاس
ع السّبع دقداق النموره
عيّاري عزّة النّاس
ملحوظ الرّجال النغوره
تبّاع زين اللّباس
للزّين لا للخضورة
لا نحكّر في البرّ ترّاس
شجاع ليّا الوعورة.

5 لعلّ ممّا يدلّ على ذلك مساجلته لوالد « فايزة » وهي فتاة جميلة من قبيلة «النمامشة » ومركزها شرق الجزائر. يقول له والد فايزة رافضا في باديء الأمر تزويجه ابنته:

يا هيق ما لزّك ضيق
ارحل بلادك وسيعه
لعبناه سيق في سيق
في فايزه ما لك طميعه

ويقرّ والد فايزة بعد مباراة ذهنيّة بجدارة علي الدليوي وتفوّقه الذهني وفتوّته فينشد:

خذيتها ياخذك قوم
وياخذ صفّ العمومه
عرفت ملّي قمت اليوم
هازّ سخاب المشومه

6 هو عنترة بن شدّاد، وقيل: ابن عمرو بن شدّاد، وقيل: عنترة بن شدّاد بن عمرو بن معاوية بن قراد بن مخزوم بن ربيعة. وقيل: مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن الرّيث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان بن مضر (الأصبهاني، الأغاني، 237:8) توفي سنة 22 قبل الهجرة / نحو سنة 600 للميلاد.

7 «هو مالك بن الرّيب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كابية بن حرقوس بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم»(الأصبهاني، الأغاني، 288:22). توفي نحو سنة 60 للهجرة / 680 ميلادي. وانظر أخباره أيضا في الشعر والشعراء لابن قتيبة، 270:1–272.

8 كان معاصرا لمحمد الصادق باي وهو أبو عبد الله محمد الصادق باشا باي، ابن حسين بن محمود بن محمد باي بن حسين باي ابن علي (وقد حكم البلاد التونسية بين سنتي 1859–1882)

9 من الأمارات الدالّة على فقره أنّه كان يمحو ألواح زملائه ليتمكّن من تسديد مقابل تعلمه يسلمّه لمؤدب الحي.

10 الدوّارّ تسمية الحي الشائعة في بلاد المغرب العربي عموما. ويظهر أنّ هذه التسمية متداولة أيضا في عدد من بلدان الخليج العربي. وربّما عاد أصل هذه التسمية إلى أنّ موقع الخيام المنصوبة عند النزول بأرض ما والإقامة بها يكون على شكل شبه دائري. وانظر لمزيد التفاصيل:
Bardin (P.). La vie d'un douar، essai sur la vie rurale des grandes prairies de la haute medjerda، Tunisie،Paris،Mouton، La Haye، 1905.

11 حامل بمعنى حافظ. والستون تعني ستين حزبا (وهي أحزاب القرآن الكريم). ولحامل الستين مرتبة اجتماعية معتبرة إذ هو مفضّل على غيره ممن لا يحفظ القرآن الكريم. ومما قاله علي الدليوي في معنى حفظه للقرآن:

باليقين وحروف ياسين
اسمي علي وندرك الستّين.

وممّا قاله أيضا في حفظه كتاب الله:

نسبوا لي شيئ ما عملتوش
من كيفي صدره مليان

12 ممّا يدلّ على ذلك ما سبق من أنّه كان يمحو ألواح زملائه من الصبيان ليسدّد معلوم دراسته لدى مؤدّب الدوّار.

13 اعتمدنا في استقاء مثل هذه المعطيات والمعلومات على بحث إحدى الدارسات المجتهدات، وقد اعتنت بجمع ما بقي من أخبار علي الدليوي وأشعاره ووثّقته. وهي الباحثة جيهان كرعود إذ أعدّت خلال السنة الجامعية 2005/2006 رسالة ماجستير في العلوم الثقافية أشرف عليها الأستاذ الدكتور حفناوي عمايرية المتخصص في التاريخ الثقافي والمهتم بالتراث

الشـعبي. عنوان الرسالة هو « الذاكرة والمأثور الشـفوي: دراسـة في أخبار علـي الدليوي (العيّاري) وأشـعاره «. ويعـود الفضل إلـى الباحثـة جيهان كرعود وإلى أستاذها الدكتور حفناوي عمايرية في حفظ هذا المأثور الشعري الـذي كان مهـدّدا جدّيـا بالتلاشـي والاندثار.

14 شارف: مسنّة

15. هزّوها: أخذوها، حملوها.

16 الـولاّم: صيغـة مبالغة من فعل ولّم بمعنى سـوّى وصنع، والولاّم هو الحدّاد.

17 سقّدت: انطلقت.

18 بوعرادة: معتمدية من معتمديات ولايـة سـليانة وتقع غـرب العاصمة تونس وتبعد عنها حوالي 80 كلم.

19 هزّيت: رفعت عقيرتي بالغناء.

20 صوت: لحن، نغمة.

21 السـرس: معتمدية من معتمديات ولاية الكاف وتقع في الجنوب الشرقي لولايـة الكاف وتبعد عنهـا حوالي 35 كلم .

22 الحمـادة: مرتفـع قـرب مدينة مكثر.

23 الأزرق: صفة الحصان ذي اللون الأدكن.

24 يعبّ: يجري بسرعة.

25 فزّع: استصرخ القوم على سبيل الاستنجاد والاستغاثة.

26 الصّوش: صفة من صفات الحصان ويقال إن هذه العبارة « بربرية الأصل». ويرى اللساني التونسـي الأستاذ عبد الرزاق بنور أنّ عبارة «الصّوش» اسـم من أسـماء الحصان مأخوذ من عبارة «صوص» التي يناديه بها صاحبه حتى يتوقّف عن المسير. وهذه العبارة ذاتها تسـتعمل أيضا لمناداة الجمل (ولمزيد التفصيـل انظر: عبد الرزاق بنور، «لغة التواصل مع الحيوان»، وهو مقال غير منشور).

27 يشالي: يشير وميضا.

28 ماطـر: معتمدية مـن معتمديات ولاية بنزرت وتقع غرب بنزرت وتبعد عن العاصمة تونس حوالي 60 كلم.

29 نكرت: أنكرت على سبيل التطيّر.

30 براريـم: جمع مفرده برّيمة وهي أماكن مفترق شعر الفرس، ويستدلون بهـا فـي مألـوف عادتهم علـى صفة الفـرس وقيمتهـا ومـدى بركتها وما تجلبه من خير لأهلها.

31 بحت: يعض.

32 الـردى: الشـحم الذي يكون بين البطن والجلد.

33 على غير راده: دون إرادة أو دون قصد أو أمر في غير محلّه.

34 دبق: حدّق محددا النظر.

35 شـاش: انتبـه فجأة فـي حيرة واضطراب.

36 تفتف: قبض على الشـيء وأخذه بسرعة وقوّة.

37 شقّيت: شققت.

38 مسـاين: لحـود، واللّحد الحجر الـذي يغطى به القبـر قبل أن يها فوقه التراب.

39 الهوا: أصلها الهواء.

منا: عزم بمعنى انطلق.

42 جرّتـه: الجـرّة : آثـار الأقـدام، و» قطـران الجرّة « هـو القيافة بمعنى تتبّـع آثار الأقدام للوقـوف على أمكنة الوصول ومآل الأحداث عامّة.

43 القماميد: مفردها قمودي نسـبة إلى قمودة وهم سـكانها. وقمودة هو الاسـم القديـم لمدينة سـيدي بوزيد، يقال إنّ أصل التسمية هو تقموته وهي في ما يقال كلمـة بربرية الأصل تعني الزهرة البرّية.

44 خيله: الخيل كناية عن الفرسـان المحاربين.

45 نزهـر: أصلها نـرأر (وقد أبدلت الهمـزة هاء) ومن مألـوف العادة عند العـرب أن يقلبوا الهمزة هاء أو واوا أو ياء.

46 الصيد: الأسد.

47 كحيله: قطيع الإبل.

48 قبص: القبس (وقد أبدلت السـين صادا وهي لهجة).

49 محاصيـد: جمـع محصـدة أو حصيد.

50 غربي: ريح حارّة تهبّ من الغرب (قادمة من الصحراء).

51 شهيله: صفة من عبارة الشهيلي وهو ريح السـموم الآتية من الصحراء (من جهة الغرب).

52 دريـد: قبيلة من الأتبج، من هلال بن عامر من العدنانية. كانوا أعزّ الأتبج وأعلاهم كعبا، بهم كانت الرياسـة على الأتبج كلّهم عنـد دخولهم إلى إفريقية لحسـن بن سـرحان بن وبـرة إحدى بطونهم، وكانت مواطنهم ما بين العتاب إلى قسـنطينة إلى طـارف مصقلة وما يحاذيها مـن القفر، وكانت بينهم وبين كرفـة الفتنة التي هلك فيها سـرحان، وكانوا بطونا كثيـرة منهم أولاد عطيّة بن دريد وأولاد سرور بن دريد، أولاد جابر الله من ولد عبد الله دريد، وتوبة مـن ولد عبد الله أيضـا، وهو توبة بن عطاف بن جبـر بن عكاف بن عبد الله، وكانت لهم ببني هلال رياسـة كثيرة، ومدحهـم شـعراؤهم». (عمـر رضـا كحالـة، معجـم قبائل العـرب القديمة والحديثة، 1:379).

53 الهداهيـد: جمع مفـرده هدهود أو هدهـودة، والهداهيد هـي الملابس الباليـة. وليـس الهاهيـد بمعنى لبس الحداد أو أعلن الحزن.

54 العديلـة: الغراره : العدلان اللذان يوضعـان على ظهر الدّابة وتحمل فيها الحبـوب أو الملابـس أوغيرهـا، وقد يصنع من شعر ووبر وصوف.

55 هو شـاعر معـروف من جنوب القطر التونسـي ينتسب إلى قبيلة بني زيد ومركزها الحامّة وهي معتمدية من معتمديات ولاية قابس.

56 انظـر في هـذا الخصوص مثلا دائـرة المعـارف الإسـلامية (الطبعة الثانية)، مقال « نقائض».

Encyclopédie de l’Islam، (Seconde édition)، article Naqā’d

57 مثال ذلك نقائض جرير والفرزدق، تأليف الإمام الشاعر الأديب الماهر أبي تمّام، عُني بطبعها لأوّل مرّة من نسخة الأسـتانة الوحيدة وعلّق على حواشيها الأب أنطـون صالحانـي اليسـوعي، بيـروت، المطبعـة الكاثوليكيـة للآباء اليسـوعيين، 1922. ومثال ذلك أيضا نقائض جرير والفرزدق، ليدن، مطبعة بريل 1905–1909.

58 يشـير إلـى أنّ هذا الشـعر في صياغته بمثابة البناء المغطّى بسـقف، فهـو يحتاج إلـى رفع الغطاء لكشـفه والنفاذ إلى مغزاه وفهم كنهه.

59 منهـم على وجه الخصوص عمر عبـادة، وقد فصّلت القول في ما تبادله الرجـلان من أشـعار الباحثـة جيهان كرعود في رسالتها الجامعية وعنوانها

الذاكرة والمأثور الشفوي: دراسة في أخبار علي الدليوي (العيّاري) وأشعاره، 57–58.

60 تجي: أصلها تجيء.

61 خاين بمعنى : لص وسارق.

62 القَفِرُ: الغليظ الجافي منطقه.

63 المرماد: قليل الهمّة ناقص الأنفة والكرامة حتى لكأنّه يمرّر بدنه في التراب ويعفّر به ملبسه.

64 مصيّفين: يقضون فصل الصيف.

65 كدّاد: صيغة مبالغة من كدّ : أجهده العمل، والملاحظ أنّ الاشتغال بالأعمال اليدوية مهجّن عند أهل البادية مذموم عامّة.

66 افريقيا: اسم أطلقه الرومان فيما يبدو على شمال القطر التونسي عامّة وهو منطقة خصبة تنتج الحبوب بأنواعها.

67 القطرة: كناية عن المطر.

68 الآفاق مدلهمّة من كثرة السحب وغزارة الأمطار النازلة.

69 اليمّ: كناية عن الماء الغزير.

70 سادّ الاهواد: ملأ الجداول بما يمنع المرور والتنقّل.

71 نشتّي: اسم فاعل من شتّى: قضى فصل الشتاء.

72 الأكباد: جمع كبد،كناية عن الأبناء باعتبارهم فلذات الأكباد.

73 خصايلها: خصالها ومناقبها.

74 فعايلها: أفعالها.

75 ترسم: تنتصب.

76 فراسين: فرسان.

77 أعياد: جمع مفرده عودة، وهي الفرس الكريمة، وعبارة العودة تطلق أحيانا على المرأة البرْزة لجمالها وكرم أصلها.

78 جا: أصلها جاء.

79 الحمادة: ما ارتفع من الأرض.

80 الصحرا: أصلها الصحراء.

81 الغيم: مفرد الغيوم والمقصود به الرياح الرملية.

82 ساير: أصلها سائر بمعنى مارّ.

83 يخمّم : يفكّر مهتمّا مغتمّا ولعلّ أصلها يخمّن.

84 ميضة: أصلها ميضأة « والميضأة : الموضع الذي يتوضّأ فيه « (ابن منظور لسان العرب، مادة وضأ).

85 كي: أصلها كيف ومعناها ولو أو وإن .

86 يعوم: يسبح ويغتسل.

87 بير: أصلها بئر.

88 صفة للحصان ذي اللون الأدكن.

89 يعبّ: يسرع في عدوه.

90 خاش: «داخل وأصلها من فعل خش» (لسان العرب، مادة خشش)، يقول طرفة بن العبد من معلّقته [الطويل]:

أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه
خشاش كرأس الحيّة المتوقّد

(الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، 212)

91 واش: أصلها وأيّ شيء، بمعنى ما هو.

92 فزّع: أعلن الفزع استصراخا لقومه على سبيل الاستغاثة والاستنجاد.

93 الذراري: الذريّة.

94 اللّي : الذي.

95 يشالي: يشير في حركة ويومئ في اضطراب.

96 انظر في مثل هذه المعاني: علي الغيضاوي، الإحساس بالزمان في الشعر العربي من الأصول حتّى نهاية القرن الثاني للهجرة، تونس ، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة، 2001.وقد قال عدد من الشعراء في مثل هذه المعاني منهم الرّاعي النميري (شعر الراعي النميري) وجرير (الديوان، 163) وخالد الكاتب حين قال:

يا ليلة طالت على ناظري
كأنها كانت بلا آخر.

(خالد الكاتب، الديوان، 102) وانظر أيضا الديوان، 141، 142، 236، 274).

وقد قال جعيفران الموسوس في المهموم والخليّ :

تؤرقني الهموم وأنت خلو
لعمرك ما تؤرّقك الهموم.

(الأصبهاني، الأغاني، 201:2)

97 المتهنّي: أصلها المتهنّئ، وتفيد من كان خالي البال غير مهموم ولا مشغول.

98 ياخذ: أصلها يأخذ وفي هذا المقام تفيد يتزوّج.

99 الدلاّعة: عبارة مستعملة في منطقة البحث خاصّة وفي منطقة المغرب العربي عموما وتفيد البطيخة. أمّا عبارة البطّيخة فهي مستعملة أيضا وتفيد في مجال بحثنا «الشمّام» وهي تلك الثمرة ذات الرائحة الذكيّة.

100 مثال ذلك قول الشّاعر:[الكامل]

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم.

(المتنبّي، الديوان، 571).

101 فدّوا : ضاقت الصدور حتّى لكأنّها أصيبت بداء الربو وكادت الأنفاس تنقطع. وتستعمل في مجال بحثنا عبارة «الفدّة» وتعني داء الربو .

102 القلب الواجي: هو القلب المريض. وأصل الوجا: الحفا، وقيل شدّ الحفا... والوجا أن يشتكي البعير باطن خفّه والفرس باطن حافره... ووَجِيَ الفرس بالكسر وهو: أن يجد وجعا في حافره (ابن منظور، لسان العرب، مادّة وجا).

103 البو: الأب. وأصله أبو...

104 يستحار: يحتار على سبيل الحياء فيلبّي رغبة والده ولو كان غير راض تمام الرضا.

105 يحبّر: يقدّر الشخص حياء. والمعنى قريب من عبّر (أي أعطاه اعتبارا وأقام له وزنا) وحكّر (أي قدّره اعتبارا ومهابة).

106 اللّي: أصلها الذي.

107 تندهو: تندهه تأمره بفعل شيء أو تشير عليه بعمل أمر. و«النده: الزجر عن كل شيء والطرد عنه بالصيّاح» (ابن منظور، لسان العرب، مادة نده).

108 الأحناش: جمع مفرده حنش و«الحنش : الحيّة، وقيل : الأفعى وبها سمّي الرجل حنشا» (ابن منظور، لسان العرب، مادة حنش).

109 المسمّة: ذات السموم.

110 الزرازيم: جمع مفرده زرزوميّة، وهي دابّة على خلقة الورل أو الضبّ ولكنها أقلّ حجما وليست بمؤذية. يقال إنّها تسبّب مرض البرص لمن يمسّها، ومن هنا سمّيت في بعض المواطن (بريصة) مثلما هو الشأن في غزّة. ويقال لها أيضا الوزعة و«الوزغة: سامّ أبرص» (ابن منظور، لسان العرب، مادة وزغ).

111 الفوعة: الفَوْرة والاندفاع. ويقال: «وجدت فوعة الطيب وفوغته بالعين والغين وهو الطيب رائحته تطير إلى خياشمك. وفوعة السمّ حدّته وحرارته» (ابن منظور، لسان العرب، مادة فوع).

112 مضرب: اسم مكان من ضرب

وهو مكان الإقامة أو المرقد.
113 الصيد: الأسد.
114 ولاّ: أصبح ، صار، ولّى، عاد.
115 مقيـل: اسـم مـكان مـن قَيَلَ، وهو مـكان قضاء القيلولـة اتقاء لحرّ الشمس.
116 الضبوعة: جمع ضبع، والمقصود الضبـاع و«الضَّبُعُ ضرب من السّـباع أنثى... والذكر ضبعـان» (ابن منظور، لسان العرب، مادة ضبع).
117 مدينـة تسـتور ذات الأصـول الأندلسـية المشـهورة بالغناء الأصيل المعـروف بـ « المالـوف » الذي يقام له كل سـنة مهرجان صيفي، تحضره عديد الفـرق من البلـدان العربية ومن إسـبانيا. ومن بين الذيـن واظبوا على حضور المهرجان دوريًا نذكر خاصّة: شـيخ الفن بقسـنطينة الحـاج محمد الطاهـر الفرقاني، ومن طرابلس الغرب الدكتور حسـن العريبي وتستور تبعد عـن تونس العاصمة فـي اتجاه الغرب حوالي 78 كم.
118 الكاف: مدينة مشهورة بالشمال الغربي تبعـد عن العاصمة التونسـية مسـافة 170 كم. ومن بين ما اشتهرت بـه ذه المدينة تراثهـا الغنائي البدوي الذي كان بمثابة المعين للتراث الغنائي المدني، إليها تنتسب الفنانة المشهورة المرحومة صليحـة والمطرب الضرير المرحـوم بلقاسـم الحمروني وعازف الكمنجة البارع المرحوم بلقاسم عمّار الذي قاد فرقة الإذاعـة والتلفزة لفترة طويلة.
119 إبراهيـم الرياحـي: ولد سـنة 1767 وتوفـي سـنة 1850(محمـد محفوظ، تراجم المؤلّفين التونسـيين، 2: 387–400).
120 مثـال ذلـك ما قام به الشـاعر حسـين العوري حين صـدّر بالمقطّعة المذكـورة قصيدتـه التي رثـى فيها أحدهم فقال [الكامل]:

لم أبكـه فالمجد تـاج جبينه
والعزّ بعض من صدى نبراته

121 ذلـك بعـض ما يفهـم من الآية الكريمة : «قل اللهـم مالك الملك توتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممّن تشاء وتعزّ من تشـاء وتذلّ من تشـاء بيدك الخير إنّك على كلّ شيء قدير» (سورة آل عمران الآية 26) .
122 ماني: إنّي، بما أنّي.
123 ملّسـت: صـوّرت مـن مـادّة الطين.
124 ذاتي: صورتي، هيئتي ، شكلي.
125 الكبـس: العسـر وهو الشـدّة والضيق.
126 الرّخف: اليسـر خلاف الشـدّة والضيق.
127 حدّ : أصلها أحد.
128 تنحّـي : تزيـل وتنقص وتمحو وتبعد.
129 الشطر: النصف.
130 الجبين: يُعْتَقَد أنّ قدر الإنسـان مكتوب بأحرف على جبينه.
131 المكتـوب: ما كتب على الجبين وهو القَدر.
132 يقاسيه: يقضيه، يؤدّيه.
133 يمحيه: لهجة من يمحوه بمعنى يفسخه ويزيله.
134 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:346.
135 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:346.
136 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:346.
137 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:347.
138 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:347.
139 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:347.
140 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:349.
141 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:350.
142 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:350.
143 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:350.
144 جيهان كرعود، الذاكرة والمأثور الشفوي: دراسة في أخبار علي الدليوي (العيّاري) وأشعاره، 60–61 .
عقـار والعقير: ما يتداوى به من النبات والشجر «(لسان العرب، مادّة عقر)
154 طيّح: أسقط.
155 السـاس: الأسـاس، الحائـط، الجدار، الأسّ.
156 العقورة: جمع عقور وهي صفة مشـبهة من عقـر بمعنى جـدّع وقطّع الرأس.
157 نقّاص: جمع ناقص، وهو خلاف الكامل.
158 هوّنـه: تخلـى عنه ووضعه في موقع دون منزلته.
159 الذكـورة: جمـع ذكـر بمعنى الشجاع.
160 القـرع: « قـرع الرأس وهو أن يصلع فـلا يبقى على رأسـه شـعر» (لسان العرب، مادّة قرع)
161 فرطاس: أقرع.
162 الغيرة: الغيرة التي تشـتدّ حتى تلامس حدود البغض والحسد.
163 حماس: حمى النفس المشـرب بغيرة.
164 دبّار: صيغة مبالغة، الذي يشير بالأمر على سبيل النصيحة والحكمة.
165 فاس: « مدينة مشـهورة كبيرة على برّ المغـرب من بلاد البربر، وهي حاضـرة البحـر وأجلّ مدنـه قبل أن تختـطّ بمراكـش. وفـاس مختطة بين ثنيّتين عظيمتين وقد تصاعدت العمارة فـي جنبيهـا علـى الجبل حتـى بلغت مسـتواها من رأسـه وقد تفجّرت كلها عيونا تسـيل إلى قرارة واديها إلى نهر متوسط مستنبط على الأرض منبجس من عيون في غربيّها على ثلثي فرسـخ منها بجزيـرة دَوِي ثم ينسـاب يمينا وشـمالا في مروج خضر فـإذا انتهى النهر إلى المدينة طلب قرارتها فيفترق منه ثمانية أنهار تشـتق المدينة. عليها نحو سـتمائة رحى في داخـل المدينة كلهـا دائـرة لا تبطل ليـلا ولا نهارا. تدخل من تلك الأنهار في كل دار ساقية مـاء كبار وصغـار. وليـس بالمغرب مدينة يتخللها المـاء غيرها إلا غرناطة بالأندلـس. وبفاس يصنـع الأرجوان والأكسـية القرمزية. وقلعتها في أرفع موضع فيها يشـقّها نهر يسـمّى الماء المفروش إذا تجاوز القلعة أدرك رحى هناك. وفيهـا ثلاثة جوامع يُخطب يوم الجمعـة في جميعها» (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 4:230)
166 ومكنـاس مدينـة بالمغـرب الأقصـى الشـقيق تقـع في الوسـط الغربـي منـه، والأغلب علـى الظنّ أنّ التسمية تعود إلى الأصل اللغوي الذي يدلّ على مرقد الغزال. وربّما كانت لها صلة بقبيلة مكناسة البربريّة. وقد جاء

في معجم البلدان ما يلي: « مكناسة : مدينة بالمغرب في بلاد البربر على البرّ الأعظم، بينها وبين مراّكش أربع عشرة مرحلة نحو المشرق. وهي مدينتان صغيرتان على ثنيّة بيضاء بينهما حصن جواد. اختطّت يوسف بن تاشفين ملك المغرب من الملثّمين، والأخرى قديمة وأكثر شجرها الزيتون، ومنها إلى فاس مرحلة واحدة. وقال أبو الإصبع سعد الخير الأندلسي: مكناسة حصن بالأندلس من مكناسة حصن بالأندلس من أعمال ماردة. قال: وبالمغرب بلدة أخرى مشهورة يقال لها مكناسة الزيتون حصينة مكينة في طريق المارّ من فاس إلى سلا على شاطئ البحر فيه مرسى للمراكب ومنها تجلب الحنطة إلى شرق الأندلس.» (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 181:5).

167 شاهي: اسم فاعل من شها. من الشهوة، وهي الرغبة في الشيء أو الأمر.

168 المقام : المقصود به الضريح.

169 البيْ: أصلها الباي وهو ملك تونس، وقد حكم بايات تونس البلاد من 1750 إلى سنة 1957م.

170 كبورة: الوزارة الكبورة: كبار الوزراء.

171 كبّوا: كبّ الكاس حتى أفرغه.

172 تتلاصّ: على وزن تفاعل بمعنى يتآمرون سرّا.

173 حاجبة: متحجّبة.

174 محزورة: ممنوعة من الخروج غيرة عليها.

175 بخوره: «البخور ما يتبخّر به، وتبخّر بالطيب ونحوه: تدخّن ويقال بخّر علينا من بخور العود أي طيّب» ابن منظور لسان العرب، مادّة بخر).

176 تاقوني: أشرقوا عليّ. من التوق: «تؤوق النفس إلى الشيء. وهو نزاعها إليه». (ابن منظور لسان العرب، مادّة توق).

177 زغرتوا: زغردن. من الزغردة وهي الصوت التي تردّده المرأة على سبيل الفرح أو الحماسة.

178 ع: مختصر على.

179 دقداق: كثير الدقّ لأقرانه على سبيل التهشيم والفتك.

180 النمورة: جمع نمر، وهو « ضرب من السباع أخبث من الأسد سمّي بذلك لنُمر فيه» (ابن منظور،لسان العرب، مادّة نمر).

181 ملحوظ: مميّز يجلب الانتباه لتميّزه وتفرّده.

182 النغورة: النغورة جمع لصيغة المبالغة نغور من نغر « غلى وغضب»،(ابن منظور، لسان العرب، مادّة نغر)، والمقصود أصحاب الحميّة.

183 تبّاع زين اللبّاس: تبع نساء من أجل الجمال لا طلبا لغيره من الأغراض الحسيّة والإباحيّة.

184 الخضورة: المطلب الحسّي والإباحي.

185 نحكّر: قدّر على سبيل التخوّف والتهيّب.

186 البر: البلاد.

187 ترّاس: رجل ترّاس: «صاحب ترس» (ابن منظور، لسان العرب، مادة ترس). وترّاس في منطقة البحث بمعنى رجل راجل (يسير على رجليه محاربا كان أو غير محارب، وهو خلاف الفارس).

188 ليّ: بمعنى لي وإليّ أي تنسب إليّ الوعورة.

189 الوعورة:الصعوبة التي تجعل الفتى مهيبا جليلا مقدّرا.

190 صميدة: هو قائد نجع دريد: أي الرئيس الإداري لقبيلة دريد.

191 مصماص: غير متعفّف.

192 بايدة: بالية. وأصلها بائدة.

193 عورة: بمعنى عيب ونقيصة.

94 فالس الفلاّس: مفلس المفلسين.

195 جادورة:مؤنث جادور وهو الحصان الكودن.

196 هامل: تائه قد ضلّ عن أهله فأضحى بلا قيمة وكأنّه لا أصل له.

97 بِل: (بكسر الباء) أصلها إبل.

198 تتهاسّ: تكاد تنهار من الهزال، فكأنّها لشدّة مرضها تنتظر الموت.

199 مناقاص: النقص والمذلّة.

200 لبن يقراص: بمعنى يعيش على اللبن الحامض دون غيره، واللّبن القارص أقلّ الأبان قيمة.

201 حسا: الحسا، يعيش عليه أيضا، وهو أقلّ أنواع المآكل باعتباره قليلا من دقيق في كثير من الماء.

202 أفّاح: توابل.

203 ميّاص: يعيش على الميص وهو دون اللبن الحامض. والميص هو الماء الحامض الذي يسيل بعد استخلاص الجبن من اللبن.

204 جبورة: غير المهذّبين (مفردها جبريّ) وهو الفظّ الفجّ الغليظ الذي لا يحسن معاملة الآخرين.

205 تنتاس:كثير البحث والتنقير عن النقائص والمثالب.

206 تعشّب: يكتري أرض غيره لترعاها مواشيه، كناية عن أنه لا يملك أرضا خاصّة به.

207 قرناص: لغة من قرناس (وقد أبدلت السين صادا) الذي يقع على المرتفعات وأعالي الجبال على سبيل الإشراف والمراقبة.

208 نا: أصلها أنا.

209 صيد: أسد

210 الخنق: مفردها خنقه، وهي الفتحة الضيقة بين جبلين، ومن يرتادها يعتبر شجاعا غير هيّاب للمخاطر.

211 دعّاس: صيغة مبالغة من دعس، شديد الإقدام. و«دعسه بالرمح يدعسه دعسا طعنه» (لسان العرب، مادة دعس).

212 ثلب: فحل الجمال. والثلب«من ذكور الإبل الذي هرم وتكسّرت أسنانه» (لسان العرب، مادة ثلب).

213 تهواني السمورة: أشرب لون وجهه سمرة.

214 عودات: جمع مفرده عوده: الفرس الأنثى والعودة عبارة تطلق عادة على الفرس الكريمة(لسان العرب، مادّة عود).

215 البلا: أصلها البلاء، مصدر من بلا يبلوه وهو الاختبار والامتحان. (لسان العرب، مادة بلو)، والمقصود في هذا المقام هو الحرب حيث تعرف قيمة الرجل القتاليّة خاصّة والأخلاقيّة عامّة.

216 ترداس: يشتدّ أوار الحرب. و«ردس الشيء يردسه ... دكّه بشيء صلب» (لسان العرب، مادة ردس).

217 غورة: غارة.

218 أركاس: جمع مفرده ركس، والركس قلب الشيء على رأسه أو ردّ أوّله على آخره « (لسان العرب، مادة ركس).

219 نجعك: النجع القبيلة أو المجموعة المرتحلة.

220 النسورة: النسور وجمعه نسر، «والنسر طائر معروف» (لسان العرب، مادة نسر).

221 دفايف: جمع مفرده دفّ: «والدفّ والدفّة: الجنب من كلّ شيء» (لسان العرب، مادة دفف).

222 غاصّ: اسم فاعل من غصّ: امتلأ الحلق بالطعام أو الشراب وضاق به.

223 مجمورة: اسم مفعول من جمر محروق كأنما أصيب بالجمر.

224 مسّاس: صيغة مبالغة من مسّ بمعنى شتّام ثلاّب.

225 الاصول: أي الأصول وهي المبادئ والقواعد والضوابط الاجتماعية.

226 العبورة: المعبّر، الجدير بالمهابة.

227 كي: أصلها كيف، ومعناها مثل أو شبيه.

228 كدرون: لباس صوفي يجعل للعمل عادة ويكون لونه أدكن، وهذا اللباس أكثر ما يشيع في «الساحل التونسي» (سوسة والمنستير والمهدية) وفي جزيرة جربة.

229 « الكَفَلُ بالتحريك: العجز، وقيل: ردف العجز. وقيل: القَطَن يكون للإنسان والدابّة». (ابن منظور، لسان العرب مادّة كفل).

230 حفناوي عمايرية، « الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس «، الحياة الثقافية، العدد 174، السنة 2006،45. والدليل على ذلك أنّ الشّاعر لا يتناول وصف الجواد وصفا مستقلاً عن غيره من الأغراض الشعرية بل يضمّنه معاني أخرى في مقدّمتها الفخر. من ذلك قوله:

مسير البساط يفلّط
وغيمه على الأرض واطى
ما نركب كان الملهّط
من ساس عالي الملاطه
لا هو طويل الصرنقط
لا هو قصير الحطاطه
لا بوه م الخيل لنبط
لا جدّته جنبلاطه
راكب الطفل المشبّط
على الجوف كابس حناطه
ما زال شاربه كيف خطّط
جدودي عرب من قماطه
ربّص كلامك تعقّل
إذا كنت باغي الزّياطه
من قبّة الراس نشبّط
نشق العظم بالشلاطه
راني كيف النمر الارقط
اللي من ايده تعاطى
وبالك يا الخو تغلط
بحديثك معاه النشاطه

231 سوف أو وادي سوف: منطقة بالجنوب الشرقي للقطر الجزائري. وتحده شرقا جهة الجريد بالقطر التونسي (ولاية توزر).

232 نزغب: زغب يزغب بمعنى أغار (على الإبل عادة) ليسوقها على سبيل تملّكها عنوة.

233 قلوق: صيغة مبالغة للحصان من قلق بمعنى كثير النشاط شديد المراح والاندفاع.

234 شلوق: صفة مشبّهة للماء الذي فيه طعم الملوحة.

235 تلوط: لاط بمعنى لصق(لسان العرب، مادة لوط) لكنّها تفيد في هذا السياق معنى مسّ.

236 الطّير: بمعنى الطائر والمقصود به الصقر، وأنثاه تسمّى العارم.

237 زعواط: لعلّ المقصود به مفزع بمعنى أنه يخيف فرق الطيور ويرعب أسرابها فيفرّقها.

238 الفروق: فرق الطير وأسرابها.

239 لا يذكر الشاعر جواده في حياته فحسب بل يذكره أيضا بعد وفاته ذكر التعطف والتحنن ويوكل إليه مهام لا يكلف بها عادة إلاّ الإنسان لما له من ملكة الإدراك والإبلاغ والإعلام لإفهام « أولاد عيّار « ما لم يفهموه. يقول علي الدليوي مخاطبا خادمه موصيا إيّاه:

واركب حصاني ما تردّوش
ودوّر عنانه لظهره
وصول السوق ما يكيدوش
يلمدوا صعادي وحدره
يفهّم آك اللي ما يفهموش
في السّوق نايضة الغبرة.

وربّما ذكّر هذا المقطع – على نحو أو آخر– بتحسّر مالك بن الريب على جواده الباكي وقد فقد صاحبه فصار إلى إهمال بعد اعتناء ووكس بعد غلاء وذلّة بعد عزّة. يقول الشاعر [الطويل]:

تذكّرت من يبكي عليّ فلم أجد
سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وأشقر خنديد يجرّ عنانه
إلى الماء لم يترك له الدّهر ساقيا
يقاد ذليلا بعد ما مات ربّه
يباع بوكس بعدما كان غاليا.

(أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، 247–248).

240 عليّة: تصغير علي ويفيد معنى التربيج (والمقصود هو علي الدليوي).

241 الحمادة: المرتفع من الأرض والمقصود به مرتفعات مكثر من بلاد أولاد عيّار. والحمادة معروفة برجالها إذ يقال « رجال الحمادة، والمقصود بذلك الأولياء الصالحون.

242 عمرة أو عمرا أو عمراء: اسم علم للمرأة وهو في الأصل منطقة متّسعة تقع شرق مدينة قفصة وشمالها.

الحنوش بمعنى الأحناش: جمع مفرده حنش و» الحنش : الحيّة، وقيل : الأفعى وبها سمّي الرجل حنشا» (ابن منظور، لسان العرب، مادة حنش).

243 الحنوش بمعنى الأحناش: جمع مفرده حنش و» الحنش : الحيّة، وقيل : الأفعى وبها سمّي الرجل حنشا» (ابن منظور، لسان العرب، مادة حنش).

244 مغشوش: غاضب مغتاظ.

245 النزرة: الصيحة الحازمة أو الغاضبة (عند الكلام).الدّير: جلد عريض سميك مصنوع يتّخذ ليشدّ السرج إلى صدر الفرس.

246 الدّير: جلد عريض سميك مصنوع يتّخذ ليشدّ السرج إلى صدر الفرس.

247 كشكوش: ما علا الماء أو السائل عامّة من فقاقيع.

248 الشهب: اللون الأبيض ويقال للحصان الأبيض أشهب وللفرس البيضاء شهباء وقد تستعمل عبارة شهباء لتسمية البنت كناية عن بياض بشرتها.

249 مرشوش: منقّط كما لو رشّ عليه لونان أبيض وأسود.

250 إلا: إذا، عندما.

251 الركاب: « الركاب للسرج كالغرز للرحل، والجمع رُكُب « يكون عادة من معدن، وهو ما يضع فيه الفارس قدميه على جانبي الفرس، ويكون الركاب

يكون عادة من معدن، وهو ما يضع فيه الفارس قدميه على جانبي الفرس، ويكون الركاب في العادة مشدودا إلى السرج بسير من جلد « (ابن منظور، لسان العرب، مادّة ركب).

252 ينوش: ناش ينوش، مسّ مسّا خفيفا.

253 يكُنّ: من كنّ بمعنى توقّف فجأة على سبيل الخوف والتهيّب، وهي صفة ذميمة من صفات الخيول لأنها تهدّد الراكب بالسقوط.

254 عثرة: اسم مرّة من عثر « يعثِر ويعثُر عثرا وعثارا، وتعثّر كبا... والعَثرة الزلّة «(ابن منظور، لسان العرب، مادّة عثر). ويعتبر العثار عيبا من عيوب الدواب لا سيّما الخيل لأنّ العثرة تسقط الفرس وربما أسقطت الفارس أيضا. « ويقال عثر به فرسه فسقط « (ابن منظور، لسان العرب، مادّة عثر).

255 لعب: تطلق على جري الحصان عند الاستعراض في المناسبات الكبرى وخاصة أمام المحفل.

256 الجحاف:جمع جحفة، وهي الهودج (الذي تحمل فيه العروس).

257 مرعوش: اسم مفعول من رعش، بمعنى مرتعد لا يملك أن يسيطر على حركاته وأعماله (فهو بمثابة من أصابه مسّ).

258 بَشرة: اسم علم للمرأة ولعل أصله بُشرى.

259 يفكّ: فكّ بمعنى انتزع بالقوّة.

260 عرايس: أصلها عرائس ومفردها عروس.

261 عطّوش: جمعه عطاطيش وهو الإطار الخشبي للهودج.

262 قبلة: جهة القبلة والمقصود بها الجنوب الشرقي.

263 ظهره: عكس القبلة أي الشمال الغربي.

264 عنترة بن شدّاد، الديوان 125.

265 عنترة بن شدّاد، شرح ديوان عنترة بن شداد، 76.

266 من ذلك قول عمر بن أبي ربيعة[الطويل]:

تشكّى الكميت الجري لما جهدته
وبيّن لو يستطيع أن يتكلّما
لذلك أدني دون خيلي مكانه
وأوصي به ألا يهان ويكرما
فقلت له: إن ألق للعين قرّة
فهان عليّ أن تكلّ وتسأما
عدمت إذا وفري وفارقت مهجتي
لئن لم أقل قرنا إن الله سلّما.

(الأصبهاني، الأغاني، 1:67–68).

(68–67:1).

267 يربع : يعدو عدوا دون الركض.

268 يمكن للمرء على سبيل التمثيل لا الحصر أن يلاحظ مثل ذلك خاصة لدى الفرق الحربية لبعض بلدان الخليج العربي في لوحات ما يسمّى بـ«الجولة» مثلما هو الشأن بالنسبة إلى فرقة المقابيل الحربية للشاعر سالم مصبح المقبالي وفرقة المزيود الحربية بقيادة الشاعر سعيد المزيود الشحّي أو فرقة المدحاني الحربية بقيادة الشاعر المدحاني وفرقة دار الزين الحربية بقيادة الشاعر محمد البادي أو فرقة الشحوح الحربية بقيادة الشاعر أحمد بن سعدين الشحّي وفرقة دبي الحربيّة بقيادة سعيد الكعبي وغيرها من الفرق الحماسيّة الكثيرة.

269 يمكن أن يذكر على سبيل المثال الفنّان اليمني فؤاد الكبسي والفرق الراقصة التي ترافق غناءه من حين لآخر بلوحاتها الفنّية المعبّرة.

270 يمكن كذلك أن تذكر بعض فرق الرقص الشعبي بالجزائر وبعض المغنين الشعبيين من أمثال عبد الله المنّاعي الذي يجد رواجا كبيرا في عدد من أقطار المغرب العربي وكذلك الفنان التونسي المشهور المرحوم إسماعيل الحطّاب.

271 مسيوتة : مكان يقع شمال مدينة العلا (ولاية القيروان).

272 قوتة : إحدى ابنتي علي الدليوي.

273 يجي من فوق : كناية عن أنّه غالب منتصر.

274 ها : هذه.

275 جا : أصلها جاء.

276 م : أصلها من.

277 م اللوطة : أصلها من وطأ من الوطء والوطاء وهي كناية عن أنّه وقع مغلوبا مهزوما.

278 يقول في مفتتح قصيدته:

أولاد عيّار شكّيتكم هوش
ولا تكسبوا م النبيّ شعره
يموت علي راكب الصّوش
صيد الخنق ليه وهره
غريم العدوّ وقت العروش
يزدم عليهم بجهره
قتلوه ذبّاحة اللّوش
وصلوه صليان هبره
ذبحوه ذبحات علّوش
وحرقوه في وسط حجره
أولاد عيّار ما فطنتوش
راقدين رقدان بقره
يا ناري مت مغشوش
الرجال تموت بغدره

279 يقول في منزلة أهله من نفسه وفي عمله من أجلهم وتضحيته في سبيلهم:

لو منهم مات بكّوش
وإلا المنقوص فكره
نحلّ حرب بين العروش
ونشعّل النّار حمره
ونشرّبهم سمّ الحنوش
ونهتّك المحجوب ستره
نخلّيهم مجاريح ونعوش
بدمّهم نورّد الصحره

نطيّح السور والحوش نتخمّر كواقف الحضره

280 يفدي: يثأر لي

281 حازوني: حاصروني وحالوا دون خلاصي

282 مثيل : مثل

283 تقصّت: انقطعت.

284 لانيش: ما أنا، لست.

285 ميثوق: أصلها موثوق (وقد ابدلت الواو ياء).

286 محقوق: محتاج فقير معدم.

287 الذراري: الذرية والأولاد.

288 الصّيد: الأسد.

289 اللبّات: اللبؤات، واللّبؤة أنثى الأسد.

290 سوق: المقصود هو السوق الأسبوعية.

291 العرش: القبيلة الكبرى أو مجموعة القبائل.

292 الطلوق: البيع بتأجيل الدفع كناية عن أنه سلّم بثمن بخس بل بلا ثمن.

293 الدواري: المقصود بها الدواوير

جمع دوّار وهو عبارة مستعملة في أقطار المغرب العربي وفي الخليج العربي، ومعناها الحي يتألف في الأصل من مجموعة من الخيام المنصوبة في شكل شبه دائري.

294 علج: وهوالرومي المملوك عادة، سمّي بذلك لبياضه وضخامة جسمه. (لسان العرب، مادة علج) والمقصود به الجبان.

295 مرهوق: جاهل مغلوب ذليل.

296 هوّن: فرّط فيه جهلا بقيمته .

297 البكاري: مفردها بكرة وهي أنثى القعود أو الفصيل.

298 يذوق: بمعنى يدرك و يميّز ويحسّ.

299 عباري: قيمتي وقدري.

300 يقالد: يطاول ويقف ندّا له.

301 أحواري: محاورتي في مجال الفعل الحربي.

302 يتوق: يحاول التجرؤ.

303 يباري: يتجنّب اتّقاء للخطر.

304 شطوط: جمع شاطئ وهو ضفة البحر.

305 غروق: مياه عميقة.

306 بحاري: مفردها بحيرة والمقصود بها السهول حيث تجتمع المياه عند نزول الغيث.

307 غماري: غمار الحرب.

308 الطّوق: البناية العالية.

309 الاعيان: الأعيان والمقصود الباي وحاشيته.

310 حلوق: حلقات.

311 يهزّوا : يشيعون شهرته ويذيعونها.

312 شكاري: من الشكر، وتفيد مدحه والثناء عليه.

313 نصبوا: أقاموا.

314 الدروق: مفردها دراقة والمقصود بها الستار الذي يقام بين الرجال والنساء

315 صبيغهم: زينة النساء.

316 البروق: لمعان البرق وومضه كناية عن تلألؤ الوجوه وألقها.

317 طروق: مفردها طرق ويفيد الصوت أو النغمة ويدل على نوع من الأغاني يقع موقع الوسط بين أغاني الملالية وأغاني المحفل.

318 الحاف: الساحة.

319 مهاري: جمع مهرة وهي الفرس الصغيرة وقد استعملت المهاري هنا للدلالة على الفتيات الحسناوات.

320 سجدي: أصلها جسدي (وقد طرأت على الكلمة عملية قلب)

321 يبيع ويشاري: يبيع ويشتري وتدل على معنى التخمين والحيرة.

322 جباري: جبّار عتيد

323 قدّاش: كم وتدلّ على الكثرة.

324 فروق: فرق وجماعات.

325 أوهامها: أماكن إقامتها.

326 آثاري: آثار وأطلال.

327 ملزوم: مضطر مجبر.

328 أفّاري: الحيوية، كناية عن سكون الموت.

329 ضيق الضيوق: القبر.

330 فناري: الفانوس أو المصباح ويطفى فناري: يتوقف نبض الحياة .

331 مدقوق: مدعوّ عليه من الصالحين فتعس وصار شقيا.

332 قراري: خالية.

333 وممّا يمكن اعتباره وصيّة من الوصايا قوله:

على جالهم متّ محموش
منى وفاطمة وزعره
قولوا لهم بالله ما تلوموش
نفضت عليهم الغبره
نا غيظي غيظ بكّوش
وقدمي عافس الجمره
لو تلقوا لحمي مرّوش
هزّوه لتراب صبره
الجاب الكلام
نقوش عيّاري
وقصر عمره
ومن بعدي قعدت جحوش
لا من يطيّر الوبره
نسبوا لي شي ماعملتوش
من كيفي مليان صدره.

334 موحوش: أصابته وحشة واعتراه خوف.

335 مرعوب: محترق من الخوف.

336 جدرة: أصلها الجذر وهو جذع الشجرة.

337 ما تسيّبوش: لا تطلقه.

338 طقتوش: لم أطقه ولم أتحمله.

339 كنيني: أحشائي، باطني.

340 مبشوش: مشحوذ.

341 ماضي: حادّ.

342 تنجموش: لا تستطيعون ذلك.

343 نفاد: نفد الوعد حمّ القضاء وحلّ الأجل.

344 ما يكيدوش: لا يصعب عليه.

345 صعادي: الطريق في مرتفع.

346 حدره: منحدر.

347 آك: أولئك.

348 اللّي: الذين.

349 نايضة الغبرة: ثار الغبار كناية عن الحرب المشتعلة.

350 لعلّه في تناول ذلك يتذكّر مضمون عدد من آيات القرآن الكريم مثل قوله تعالى : « فإذا ما جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون » (سورة الأعراف، الآية 34، وسورة النحل، الآية 61) أو « إذا جاء أجلهم فلا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون (سورة يونس، الآية 49).

351 الأصبهاني، الأغاني، 22:286–287.

352 أورد أبو زيد القرشي في جمهرته اثنين وستين بيتا تألفت منها قصيدة مالك بن الريب الرثائية.

353 انظر رأي أبي عبيدة في الأصبهاني، الأغاني، 22:303.

354 الأصبهاني، الأغاني 24:176.

355 الأصبهاني، الأغاني، 22:303.

356 مثال ذلك قوله في تعيير قبيلة جلاص بوفرة ما تنتجه جهتهم (ولاية القيروان) من ثمرة التين الشوكي وهو ما يعبّر عنه اختصارا في منطقة البحث بالهندي ولو أنّ من النّاس من يمدحه كثيرا وينعته بـ « سلطان الغلّة »:

قتلوه ذبّاحة اللّوش
وصلوه صليان هبره.

357 مثال ذلك قوله:

غريم العدوّ وقت العروش
يزدم عليهم بجهره

أو قوله كذلك:

نتكنّى أسد معشوق
اللبّات يجوا في خياري

أو قوله أيضا:

من سوف نزغب نسوق
ونشقّ غيم الصحاري.

358 مثال ذلك قوله:

يموت علي راكب الصّوش
صيد الخنق ليه وهره

أو قوله كذلك:

ذبحوه ذبحات علّوش
وحرقوه في وسط حجره

فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة

عرض : جاك صبري شماس – كاتب من سوريا

«إن تراث أي أمة لا يقتصر على المدون المكتوب، وإنما يشمل جانباً مهماً في حياة الشعوب متمثلاً في التراث الشفاهي ، وهو تراثٍ وثيق الصلة بنبض الجمهور توثباً وسكونا، ورجاء ويأساً، وقوة وضعفاً، وهو بذلك يعبر عن ذاتية الشعب وهويته المتميزة، ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب المفرطة في الإحساس والدالة على رؤاها وتطلعاتها في إثبات شخصيتها والتعبير عن كيانها المتجذر عبر العصور».

يتناول الباحث أحمد الحسين هذه الفنون الشفاهية عبر سبعة فصول من خلال اهتمامه بالفلكلور في إطار الانتماء بالدرجة الأولى إلى البيئة التي شكلت الوعاء أو الحاضنة لهذا التراث.

الفصل الأول

مدخل إلى عالم الفلكلور والمأثورات الشعبية

تحدث المؤلف عن المصطلح والتعريف والدلالة والعلاقة بالعلوم والفنون الأدبية والتاريخية والميثولوجية ، وتتبع صدى الظاهرة الفولكلورية في التراث العربي القديم وقد كان انشغال العرب بالدراسات الفلكلورية كثيراً، فكان الكسائي والأصمعي والجاحظ رواداً في هذا العلم لما جمعوه من مادة شعبية وفيرة من تراث البوادي والأعراب، وقد عرف الجاحظ بنزعته الشعبية ويبرز ذلك في مؤلفاته الموسوعية «كالحيوان»و«البيان والتبيين» و «البخلاء» فالمواد التي عرضها يصب محتواها في المأثورات الشعبية وإدراكه لهذه الخصوصية وقد قال:

«إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام وملحة من ملح الحشوة والطغام فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو تتخير لها لفظاً حسناً..».

الفصل الثاني

ظواهر لهجية

يناقش المؤلف أهم اعتراضين يثاران على الفلكلور والتراث الشعبي وهما المشافهة والمشاعية ثم طبيعة اللهجة المحلية وعرض أهم الظواهر الصوتية واللغوية التي تميزت بها لهجة الجزيرة ونعني بالجزيرة أي ما امتد مابين نهري دجلة والفرات ثم فتتت هذه البقعة الجغرافية وسميت – سوريا – وتركيا – والعراق، والآن تطلق الجزيرة على محافظة الحسكة في سوريا.

وقد عرفت الجزيرة عدة لهجات في إطار اللغة العربية، واللهجات متقاربة بين القبائل وقد تأثرت تأثراً كبيراً وواسعاً وبشكل خاص بـ«تميم وقيس» ومن خصائص لهجة الجزيرة:

التسكين : بهدف التخفيف ومنه تسكين أواسط الكلمة مثل: رسْل فخْذ عضْد في «رسل فخذ، عضد» وكذلك تسكين الحركة الإعرابية في أواخر الكلمات مثل: بعولتْهن بتسكين التاء وهذا ما اتفقت عليه لهجات تميم وبكر وربيعة ووائل، والتسكين شائع في الجزيرة وكذلك الاتباع، وكسر حرف المضارعة، والميل إلى الكسر، الميل إلى المعاقبة، والإدغام والإتمام والحذف، وتشديد الواو والياء والقلب المكاني والنحت والإبدال في عدد من الحروف..».

إن الرواية الشفوية للمأثورات الشعبية تمدنا بقدر واسع من المعلومات حول تاريخ الجزيرة وحياة عشائرها وتنقلاتها ، وحروبها.. واللهجة العامية كانت الوعاء اللغوي لتلك المادة، و لهجة الجزيرة بشكل عام هي أقرب ماتكون إلى لهجة نجد.

الفصل الثالث

فنون الأدب

يستعرض الباحث فنون الأدب في الموروث الفلكلوري التي تعبر عن إبداعات البيئة الشعبية ومنها القصيدة ، والملاحم والأساطير ودلالاتها والأمثال والأحاجي والألغاز الشعبية.

القصيد :

وهو الشعر البدوي الموزون المقفى من حيث الروي والقافية ويقال في وصف الشجاعة والكرم وموضوعاته كثيرة ، وقد اشتهر في الجزيرة شعراء في فن القصيد من بينهم الشاعر «جلود الصيلبي» الذي تميز بقصيدته الفنية حيث سار على منوال القصيدة الجاهلية فوقف على الديار وانتقل إلى المديح والفخر والحكمة قال :

ركيت أنه بمعلّماتْ المشاريف
ودموعّ عيني سيْلنْ كلْ واد
البارحهْ عُرْيان واليوم ماشُوْف
وطلّعْت بالديرانْ بسْ الهوادي
على ظعون أكفتْ اليوم ياحيْف
أكفو ضنى مذحج فروخْ الهدار
أكفوا كما دحْو تحدّرْ من الشيّف
بس ألوثر بمراحهْم والشداد

الملاحم والحكايات:

وهي من أشهر الفنون الشعبية لما تمتاز به من التسلية والتشويق وتنمية خيال الأطفال وما تحفل به من قيم اجتماعية وارتباطها ببيئة البادية ويطلق مصطلح «الخاروفة» على فن الحكاية التي تتميز بتنوع شخصياتها وعلى سبيل المثال الحكاية التاريخية «كعنترة والزير سالم وحاتم وجحا».

الأمثال:

وهي تعبر عن منظومة من القيم والأخلاق والمعاملات، والأمثال في الجزيرة السورية عكست خصوصيات البيئة، وكان التعبير عن مكانة الرجال قول «الأصيل مايعيبو جلالو»والأمثال العربية تكاد تتشابه إلى حد ما في مفرداتها ومعانيها على نطاق الوطن العربي.

الفصل الرابع

الفنون الصوتية–الحركية

يتناول الباحث الفنون الصوتية – الحركية وهي الفنون المرتبطة بالغناء والرقص ومواكب الطقوس والاحتفالات ومن بينها: الغناء الذاتي والوجداني والحماسي والمدائح النبوية وأناشيد المحيا والطهور وأغاني الندب والنعي والدبكات والآلات الموسيقية والشعبية.

الغناء الذاتي الوجداني – العتابة :

وهو فن شائع الانتشار في بلاد الشام والعراق وتتنوع استخداماته في الشكوى والفخر والعتاب والغزل والوصف كما أنه وسيلة للتعبير عن العواطف والمشاعر الذاتية للإنسان ، يقول أحدهم:

أباتْ الليّلْ جن بحْشاي كانونْ «موقد النار»
على الحاَجب على المكرون
كالنونْ «حرف النون»
يزرعْ الكلبْ ما يرْويْه كانونْ «شهر معروف»

النايل : وهو لون من ألوان الغناء الذاتي يجري على منهوك البسيط والنايل في الجزيرة من الفنون المستقلة بذاتها ويعبر به عن المشاعر الذاتية والقضايا الإنسانية والوجدانية إنه إبداع شعبي كقولهم:

البومه الـ بالجهف ساهرتها
وتكول يازي حزنْ دنياكْ ما دامتْ

الهوسة: وهي لون يثير الحماسة يؤدى

بإيقاع جماعي ويسمى أحياناً «الحندة» إذ يغني أحد الرجال مقطعاً ويردد الآخرون هذا المقطع من بعده كما قيل عندما دحرت بعض العشائر الفراتية القوات الفرنسية في تل خشام :

ربعي دوم مونسين البر
عدايهْ وجيابْه منسْر
مسكين العُدوانْ من مْر
كلهم نشامى ومسطر
العنبوزي محارب دولة
تبالي دفنكه ومشط مبحرْ
من رأس خشام أحدرناهمْ
تسمعيه ومعمو وياهمْ

الفصل الخامس

أغاني العمل

خصص هذا الفصل لأغاني العمل من رجال ونساء، ومن ذلك الأهازيج والأغاني التي تقام عند الحصاد وفلاحة الأرض وسقاية الماشية وغزل الصوف وإعداد بعض الأطعمة ، وأداء بعض الأعمال التي يقوم بها الناس في الجزيرة السورية والتي امتدت تأثيراتها المتبادلة إلى بيئات عربية مجاورة.

ورد الغنم: ويقصد بها سقاية الماشية والعمل شاق ومجهد يشترك فيه الرجال والنساء ويقصد بالغناء إثارة الحماسة لسقي الأغنام يقول أحدهم:

ورْدت الدعُوْم
عالجليبْ تُحوم
لوْني حاضِرْ ها
لدعْى الَمى يعُوم

الحصاد: اعتمد الفلاح سابقاً على جهده في أعمال الحراثة والبذار والحصاد ويستخدم الفدان وهو آلة من خشب تنتهي برأس حديدية يسمى سكة يربط على رقاب البغال، تقول فتاة في فدان حبيبها:

كل الحواريْث حلّتْ
عيني على فدانو
يا سكتّو من فضه
وغزلاْن يا ثيرانو

وغناء المرأة من أجل حلب البقرة، حيث ترحب بالبقرة وتصف زينتها من أجراس وخرز تطوق به عنقها خشية عليها من عين الحاسد تقول:

جت تحكّ بالمراسْ
أم السنابل والجراسْ

الفصل السادس

طقوس المطر

وهي جزء من طقوس الخصب ذات الأهمية الكبيرة في حياة الجزيرة لاعتماده على الزراعة والرعي ويتجلى ذلك في أم الغيث وصلب العدة أو المحراث وحورة النساء والقرابين وصلاة الاستسقاء وأغاني هطول المطر.

طقوس المطر في الجزيرة: أشرنا سابقاً إلى أن الجزيرة ممتدة ما بين نهري دجلة والفرات وهي الجزيرة السورية والطقوس في الجزيرة تعد تراثاً شعبياً متنوعاً وفي مكوناته الأهازيج والأغاني والرقص، وتختلف الطقوس بمسمياتها.

1 – **طقوس أنثوية:** تؤديها المرأة من أشهرها طقس «أم الغيث» وهو مشهد غنائي.

2 – **طقوس ذكرية:** ويختص بها الرجال وأبرزها «صلب العدة» وهو يقوم على فكرة الاتصال والإيحاء، وطقس القربان حيث تعد الذبائح لوجه الله.

3 – **طقوس الأطفال:** ومنها أهزوجة «طلعة الشميسة» وهو طقس احتفالي غنائي راقص.

ونورد للقارىء أنشودة أم الغيث تبدأ بالدعاء ووصف الجدب ثم الرجاء لهطول المطر والتضرع لله أن يجود بالغيث، وهذا مقطع يحث النساء على بذل الصدقات بسخاء.

أمّ الغيثْ غيثينا
بلّي بشِيتْ راعينا
راعينا حمد أكرعْ
لو سنتين مايزرعْ
أمّ الغيث يا ريّه

الفصل السابع

ألعاب الصبيان

أورد المؤلف ما يربو على الثلاثين مثالا برزت فيها خصوصية الأداء الصوتي والحركي وعناصر البيئة والامتداد الجغرافي المعبر عن التواصل والانتشار ووحدة الطابع الفلكلوري العربي ، وتقاربه في البيئات العربية ومن هذه الألعاب «جوز ولا فرد» حبل بكر لعبة العجاب رن رن يا جرس وغير ذلك كثير ولعبة رن رن يا جرس يتحلق الصبيان على شكل دائرة ، ويحمل أحدهم وراءه منديلاً ويركض ويغني رن رن ياجرس ويردد الأطفال الجالسون بصوت عال ، وأن يحمل الخاسر الرابح على ظهره وهذه اللعبة تسمى في اليمن ((بيدان بيدان)) ويهتفون عند اللعب بها :

بيدان بيدان
حالي سويدان
يا الله يا إخوان
نلعب بيدان

إن مادة هذا التراث تتقاطع في بعض جوانبها مع نصوص ونماذج غير عربية مما يعطيها عمقاً واسعاً وتفاعلاً ايجابياً يدل على انتقال الموروثات الشعبية عبر حدود الزمان والمكان وانتشارها بين الشعوب.

آفاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وتعبير حركي
حرف وصناعات
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

نظام الأعراس في المغرب

نموذج قبائل بني وراين الأمازيغية

ادريس مقبوب ـــ كاتب من المغرب

تجسد العائلة[1] في المجتمع القبلي لآيت وراين النواة الأساسية في كل تشكل اجتماعي. لذلك، يجد المتتبع للتكوين المورفولوجي لقبائل آيت وراين، نفسه أمام بناء اجتماعي ممتد يصل إلى أكثر من أسرتين في المنزل يسهر الشيخ الكبير على تدبير أمور البيت إلى جانب زوجته.

وهكذا، فإن الحياة الاجتماعية بدون عائلة لا طعم لها في المجتمع الوراييني، بل إن الشاب الذي يبلغ سن الزواج لا يتريث أبوه حتى لاستشارته في أمر تزويجه من فتاة تناسبه و تناسب أهله. بل يصبح هذا الشاب، إن لم ينخرط في مؤسسة الزواج، فردا منعزلا لا قيمة له، وأهميته ثانوية و لا يتم الاعتراف به إلا بعد الزواج.

SXC.HU

إن العائلة، إذن، هي العنصر الأساسي والحيوي للحياة الاجتماعية في المجتمع القبلي الوراييني وهي السبيل إلى حركيته و ديناميكيته.

وككل المجتمعات الإنسانية، يمر تكون العائلة الوراينية عبر مؤسسة الزواج حيث الخضوع لآليات و ميكانزمات تعطيه تميزا ينفرد به المجتمع الوراييني، وإن كان في بعض أبعاده يتقاطع مع نمط الزواج السائد لدى قبائل أخرى كالمجتمع الفاسي مثلا[2].

وهكذا، نجد أنفسنا أمام مجموعة من التساؤلات حول ممارسة طقوس الزواج في المجتمع الوراييني، وتستوجب الإجابات عنها القيام بمقاربة أنتروبولوجية تعتمد على الوصف والملاحظة والمقابلة. فكيف يتم الزواج لدى هذه القبائل؟ ماهي الأشواط التي يمر عبرها؟ كيف تتم الخطبة؟ ما هي آلياتها؟ ما هي مستلزمات العرس الوراييني؟ وقبل كل ذلك ما هي دوافع الكتابة عن العرس الوراييني؟

جدير بالإشارة، قبل التطرق للتساؤلات السابقة، أن نضع إطارا جغرافيا و طبيعيا لقبائل آيت وراين، والتي يمكن حصرها في منطقة الأطلس المتوسط الشمالي الشرقي. تمتد هذه المنطقة إلى حدود هوارة بمدينة كرسيف شرقا وقبائل آيت سغروشن إلى الجنوب الغربي وشمالا بقبائل غياثة و مدينة تازة وغربا بقبائل لحياينة وآيت سادن.

إن الحديث عن الزواج و طرحه موضوعا للبحث لا يجب النظر إليه كثقافة طوباوية أو كفولكلور فيشي[3]، لأن ما يعانيه الآن وما يتعرض له من انقراض ممنهج ومقصود يدفعنا إلى ضرورة الحفاظ عليه عبر كتابته و توثيقه. وككل مهتم بالأدب الشعبي، والشفوي منه على وجه الخصوص، اقتحمت هذا المسكوت عنه من منطلق أن الزواج هو في حد ذاته ليس أداة من أدوات الترفيه الاجتماعي فحسب، ولكنه، قبل ذلك، وسيلة للتواصل الاجتماعي. وهكذا سيضحى الزواج، وعلى وجه التدقيق ممارسة الأحيدوس، قناة من قنوات التلاقي و التبادل و التبليغ، فلا تلامس أثرا للتفاوت الاجتماعي و لا يلزم طبقة اجتماعية دون أخرى[4]، بل الكل يذوب ضمن نسيج اجتماعي متكامل يظهر في شكل لوحة فسيفسائية تستقطب الوافد من المدينة لينصهر ضمن هذه اللوحة الجشطلتية. على هذا الأساس، لا ينبغي اعتبار الزواج عند قبائل آيت وراين خاصا بها ما دام الكل ينخرط في ممارسته إذا تصادف وجوده مع مناسبة زواجية. أو بالأحرى، لا ينبغي اعتبار الأحيدوس الوراييني، ومن ثمة الفولكلور على وجه العموم، بدويا صرفا، كما أنه لا يختص بطبقة اجتماعية معينة.

إن الحديث عن الزواج و طرحه موضوعا للبحث لا يجب النظر إليه كثقافة طوباوية أو كفولكلور، لأن ما يعانيه الآن وما يتعرض له من انقراض ممنهج ومقصود يدفعنا إلى ضرورة الحفاظ عليه عبر كتابته و توثيقه.

في تحديد المفهوم (الأحيدوس):

لا يجب النظر إلى « الأحيدوس » بأنه القول الشعري فقط الذي يتفرع إلى نوعين وهما: « تيفارت» و « الذكير» اللذان يتقاربان كليا في المعنى و الشكل، و لكنه عبارة عن لوحة يتمازج فيها القول مع التعبيرات الجسدية ومنظومات اللباس[5]، مما يجعله «نظاما دلاليا قائما بذاته، ولكنه ليس بمعزل عن الأنظمة الأخرى المرتبطة بها، أي أن طقس أحيدوس هو بمثابة مختبر تعلن الثقافة من خلاله عن تجلياتها القيمية،الاجتماعية والفنية، الجمالية و الأخلاقية. ويتأسس كنظام على حدين أو فريقين: فلا يقف الفريق إلا في مقابلة فريق آخر، لا بد من المحافظة على الشكل النصف الدائري، وهي مهمة يساهم فيها كل الأفراد سواء المؤيدين للطقس أو المتابعين له. وينبني كذلك على تراتبية تتمظهر في:

وجود مركز يمثله الشيخ و مساعده،

وجود هامش يمثله باقي الأفراد»[6].

ما هي إذن، المراحل التي يمر بها الزواج لدى قبائل بني وراين؟ ما هي الآليات و الإجراءات المتخذة عند كل شوط؟

لقد تم تقسيم هذه لمراحل حسب الشكل التالي:

ما قبل الخطوبة،

الخطوبة الأولى،

الخطوبة الثانية (أمعرقب) إضافة إلى تحديد المهر و تحرير العقد،

ما قبل العرس (الدفوع)،

إلباس العريس،

ليلة حناء العروس،

ما قبيل العرس: (شات) أو ليلة العروس،
حفل العرس: ليلة العريس،
ما بعد العرس:
اليوم الثاني،
ليلة الدخلة،
اليـوم الثالـث، أو يـوم الصبـوح ونهار حل الرأس،
اليوم السابع،

1.ما قبل الخطوبـة:

تنـص أعـراف و تقاليد قبائل آيـت وراين أن زواج الشـاب البالـغ من فتاة ما يمـر عبر عائلته عامـة، ووالديه بدرجة خاصة، وأمـه على الوجه الأخص. و يعني البلوغ في الثقافة الشعبية لقبائل آيـت وراين، قدرة الشـاب أو الفتـاة على تحمل مسـؤولية إدارة البيت حتى وإن كانت العملية من صميم أدوار الكبار. وهو ما يعني تأهيله و البحث له عن فتاة تخلف له ذرية للحفاظ على استمرارية الدم و اللقب العائلي.

وهكذا، تشرع الأم في عملية البحث عن فارسة أحلامه دون علم منه، وبتنسيق مع والده، مستعملة في ذلك جميع الأساليب وفي كل المناسبات. تلجأ الأم، إذن، إلى التشـاور مع صديقات لها تثق بهن لأجل تعيين فتاة من القبيلة أو الدوار. وبمجرد ما أن تقـع عينها على إحداهن حتى ترسـل في، هذا الشأن، رسولا، وقد تكون امرأة في سنها وخبيرة بشـؤون النسـاء لتعقب خطاهـا و مراقبتها على مسـتوى قوة التحمل وبعض المقاييس المتعارف عليها.

الأم لا تقـوم بهذه الخطوة إلا بعد اسـتئذان زوجها وأخذ موافقته، فـإذا اعترض على ذلك تم غض الطرف عن الفتاة المعنية وتم استبدالها بفتاة أخرى تليق بمقام العائلـة الخاطبة. وغالبا ما يتم اختيار الخطيبة وفقا لمعاييـر اجتماعية متداولة، بحيث لا تسـتطيع العائلة الباحثة عن زوجة ابنها قصد عائلة أخرى ليسـت في مستواها الاجتماعي مـن حيث الوجاهة و المكانـة الاجتماعية الرمزية لطلب ابنتهما خشـية رفضها، ممـا يجعلها تبحث عن العائلة الأنسب لها اجتماعيا.

وقد يحدث أن «ترمش» الأم فتاة في إحدى المناسـبات الاحتفالية فتثيرها من حيث المعايير الجمالية: القد، الشـعر، جمـال العينين... تناقش المقتـرح مع زوجها لتطلب مـن إحدى صديقاتها التوجه إلى عائلتها لمراقبتها على مستويات أخرى، كالخبرة في اللياقة والخدمة المنزلية، والاحتشام؛ ويحصل كل هذا دون إشعارها أو تحسيس عائلتها بذلك.

تعود هذه المرأة، وتدعى في المعجم الأمازيغي الوراينـي «طرقاسـت»، بالجـواب على طلب والدة الشاب بالإيجاب، فتخبر زوجها بذلك، ثم يحددان يومـا للذهاب فيه إلى عائلة مشـروع الزوجة بعد إعلامهما بذلك.

يجـب التأكيد أن أم العائلة هي التي تأخذ على عاتقها مسـؤولية اختيار خطيبة ابنها. أما الفتى/الشـاب فليس لـه الحق في ذلك، بـل لا تتم حتى استشـارته في هذا الشأن، و لا يقوم بأية مبادرة فـي هذا الإطار. إنها الفكـرة التي أكدها لوطورنو في كتابـه « فاس قبل الحمايـة « عندما خصص الفصـل الثالث من الكتاب السـابع، للـزواج في المجتمع الفاسي[7].

2. الخطوبة الأولـى:

بمجـرد مـا أن يقتنـع الأب/أو رب العائلـة بالفتـاة المقترحـة من طرف زوجتـه و يقبل بها حسب الوصف المقدم له عنها، تقوم الأم بالخطوة الأولى، حيـث تطلب من بعض جاراتها أو قريبات الابن (العمة أو الخالة...) الاسـتعداد للتوجه عند عائلة الفتاة لتطلعها بشـأن الزيارة. وما أن يصلن إلى عين المكان حتـى يتم الترحيب بهن فتتفضل إحداهن لاطـلاع أم الفتاة بمقصـود الزيارة بعد تنـاول كأس شـاي يتخللـه حديث عـن قضايا نسائية مرتبطة عادة بالشغل و الأتعاب المنزلية... وقد يكـون العريس في هذه الأثنـاء على علم بما يجري.

وشيء طبيعي ألا تقدم الأم الجواب النهائي، إذ تطلب من ضيفاتها مهلة للتشاور مع زوجها، وهي في العادة، إشارة أولى لقبول الفكرة دون الحسم النهائي فيها.

خلال هذه الفتـرة التي تمكثها أم العريس عند عائلة الفتاة (وعادة ما تكون أمسـية)، تحاول قدر

تنص أعراف وتقاليد قبائل آيت وراين أن زواج الشاب البالغ من فتاة ما يمر عبر عائلته عامة، ووالديه بدرجة خاصة، وأمه على الوجه الأخص.

الإمكان لمح الفتاة التي جعلتها حشمتها لا تجاريهن في تبادل أطراف الحديث أو شرب الشاي. ورغم أن القواعد الاجتماعية كانت تفرض على الفتاة عدم الظهور للائي يقدمن لخطبتها انسجاما مع اللياقة والأعراف.

ومع أن الفتاة دائما تمارس نوعا من الحذر والاحتراز حتى لا تكون عرضة للأعين التي تتربص بها، فإن إحدى الخاطبات، وقد تكون الأم، تطلب رؤيتها فتنادي عليها أمها للمجيء للسلام على الحاضرات. تظهر حينذاك علامات الرضا والقبول على محيا الخاطبات، خاصة أم العريس، إذ بمجرد ما أن تسلم عليهن حتى يرفق ذلك بعبارات التكبير (تبارك الله، الله يعمي عين الشيطان...)

تنتهي الزيارة الأولى بالاتفاق بين النساء على ضرورة الإسراع بالرد وبتوديع كل منهن وتوجيه الدعاء لله لتحقيق مقصودهن.

تعود النسوة إلى حالهن، وتصل الأم إلى بيتها، تقدم نتيجة زيارتها إلى زوجها و ربما إلى ابنها كذلك. يصل الموعد المتفق عليه من طرف الخاطبات وأم الفتاة، فتقوم أم الشاب بزيارة ثانية إليها لاستقصاء الخبر النهائي، فإذا حصل الاتفاق و القبول صرحت لها بذلك، وإذا كان العكس، فالرفض يتم بلباقة وآداب على شاكلة أن أباها ما زال يفكر في الأمر، أو أن الفتاة ما زالت مترددة، إلى غير ذلك من أشكال الرفض المهذب.

تستقبل الأم الخاطبة من جديد من طرف عائلة الفتاة، وهذه المرة قد تكون لوحدها، ولا تنتظر كثيرا لتلقي الخبر، إذ تزف لها أم الفتاة بأن ابنتها لابنها (الخاطبة) وتدعو لها بالكمال. تنهيان الحديث المرفق بالشاي أو القهوة في وقت وجيز، ويطلب من الأم الخاطبة أن تجعل الفتاة في مكانة أولادها. تنصرف الأم الخاطبة إلى حالها بعد أن ودعت الفتاة و أمها مؤكدة على رغبتها الجامحة في الفتاة، وتنقل الخبر إلى زوجها وإلى ابنها إذا تم إقحامه في الأمر.

تقف هنا مساعي الأم الخاطبة، ليفسح المجال للآباء للتداول في الأمور الصعبة بدءا بالخطبة الرسمية. يتم تحديد الموعد لمناقشة حيثيات أمر الزواج و تحديد الوقت المناسب لزيارتهم مع الاتفاق على واجبات هذه الزيارة.

يصل الموعد المحدد للذهاب، يقتني الأب مستلزمات الخطبة الرسمية من ألبسة (وقد تكون لبسة واحدة) وخضراوات و كمية من اللحم، فتكون هذه المشية رمزية لأنها تقتصر على والدي الابن وأحد أقربائه. تتم الجلسة الأولى الرسمية بين العائلتين، يكون موضوع الحديث فيها محدودا نسبيا و مرتبطا بالحياة اليومية إلى حين الانتهاء من وجبة الغذاء ليتم الاتفاق على موعد الخطوبة الثانية ومستلزماتها.

3. الخطوبة الثانية:

«أمعرقب» وهي المفردة التي تطلق على الخطوبة الثانية عند قبائل آيت وراين. إنها العملية التي تقصد فيها العائلة الخاطبة بيت العروس بشكل رسمي و أمام الملأ. فإذا كانت الخطوبة الأولى تتم بنوع من السرية تفاديا لأقاويل الناس والنميمة في هذه العائلة أو تلك، فإنها الآن تتم علانية يصطحب فيها أهل العريس مجموعة من ذوي القرابة و الجيران بعد أن تخبر عائلة الفتاة باليوم.كما تعمل هذه الأخيرة على إخبار أقرباء الفتاة و الجيران ليتم إعداد الفضاء.

تقوم عائلة الشاب بإحضار جميع مستلزمات «أمعرقب» بدءا من الذبيحة (كبش) وكل مستلزمات الإطعام (كسكس، زيت، سكر، توابل...) وبعض الهدايا الخاصة بالفتاة. وهكذا، تتوجه العائلة نحو بيت أهل الفتاة صباحا حيث تجد في استقبالها أب الفتاة إلى جانبه أبناؤه الكبار في حالة تواجدهم، وعمها و خالها وبعض الجيران. وبمجرد وصولها يرحب بهم هؤلاء، ويتم إدخال المستلزمات السابق ذكرها إلى البيت، أما الذبيحة فعلى الحين يتم ذبحها وهو إعلان رسمي، في ثقافة الإنسان الوراييني، عن المصاهرة بين العائلتين.

ينشغل الضيوف بتبادل الآراء والأحاديث حول قضايا ومشاكل الحياة في البادية، فيتحول المشهد من الاستعداد للعرس إلى مشهد اجتماعي تطرح فيه حاجيات القبيلة من ماء أو أرض أو مراع أو غنم...هكذا يصبح الزواج عند قبائل آيت وراين ليس فقط مصاهرة عائلتين وإنما قناة من قنوات التواصل الاجتماعي.

في هذه الأثناء، تكون النساء، من جهتهن، وفي مكان إقامتهن يتداولن في أمور نسوانية منتظرات وجبـة الغذاء. وقـد تطلـب الأم الخاطبة، في هذه الحال، من العروس الجلوس بجانبها.

يسـير كل شـيء على هذا المنـوال، إلى حين الانتهاء من وجبة الغذاء، لينصرف الحاضرون كل إلى حال سبيله باستثناء أهل العروس و العريس، وبدرجـة أخص الوالدين، حيـث يتم البت في يوم «الدفـوع» وتحرير العقد والمهـر. أما الفترة التي تفصـل الخطوبة الأولى عن الثانيـة فقد تمتد من سبعة أيام إلى شهر أو أكثر.

4. يوم «الدفوع»:

وهو اليوم الذي يتم الاتفاق عليه من طرف أهل العريـس و العروس لتقديم حاجيات ليلة العروس وليلة حنائها. وعادة ما يكون هذا اليوم قبل العرس بأسبوع. فإذا كانت الخطبة الأولى والثانية تتمان في غالب الأحيان خلال الخريف، فإن العرس عادة مـا يكون خلال فصل الصيـف، حيث يتفرغ الكل للمرح و النشـاط بعدما تم الانتهاء من المحصول الصيفي.

وهكـذا، يتفضـل أهل العريس بتسـليم ما تم الاتفاق عليه من مواد و هدايا للعروس ستحتاجها خلال ليلتها (الحناء و العرس).

وجرت العادة على أن تكون المواد المقدمة في هذا اليوم تتكون من دقيق وسـكر وزيت و توابل وخضر و ذبائح و كسكس و هدايا أخرى من قبيل اللباس و الشربيل...، وهي مواد يتكفل أب العريس بإعدادها.

تسـلم كل هذه الحاجيات في جـو فولكلوري (فرقـة « إعزابـن » أو « إلعابـن »، وهـي فرقـة فولكلورية تردد لازمة/أنشودة/اللغا) تنطلق من منـزل أهل العريس نحو بيت أهل العروس. وأثناء الوصول، يتم الترحيـب بالجميع و تتناول وجبة الغذاء هناك أو اللمجة (le goûté)، ويعود كل إلى حاله للاستعداد للعرس.

ما أن يصـل الموكب إلى أهـل العروس حتى تتسلم أم الفتاة المسـتلزمات، ويتم ذبح الذبيحة، فيشـرع في إعداد الغذاء. أمـا حاجيات العروس الأساسـية من لبـاس وحلي و هدايـا، فتقوم أم العريس أو أخته بتسـليمها لأم العروس لوضعها في مكان آمن.

وفـي هذا اليوم، كذلك، يتـم تحديد موعد يوم تحريـر العقد بعد أن يتسـلم أب العـروس المهر الذي اتفق عليه خـلال الخطوبة الأولى أو الثانية. وعادة ما يكون اليوم المتفق عليه هو يوم السـوق الأسـبوعي حيث يتوجه العريسـان وأبواهما إلى السـوق ويتم الالتقاء هناك عند أحد العدول، فيتم تحرير العقد بحضور الأربعة، ويقرأ على مسامعهم قصد اطلاعهم على مضمونه.

وخـلال اليوم ذاتـه يلجأ العريـس وأبوه إلى اقتناء المواد المألوف شـراؤها أسـبوعيا، خاصة وأن اليـوم هو يوم تحرير عقـد القران. إنه اليوم الـذي يحس فيـه العريسـان بالفعل قـد ارتبطا، وبالنسبة للعائلتين انصهرتا في قرابة دموية.

بعد الانتهاء من تحرير العقد، وشراء الحاجيات الأسـبوعية، يعود الجميع إلى حاله، حيث الموعد، هـذه المرة، هو منزل العريـس إذ ينادى على أهل العروس وعمها وخالها لتناول العشاء جميعا عند أهل العريس، ويدعى ذلك بـ «أمنسي الكاغيط» أي عشاء عقد الزواج.

5. ما قبيل الزواج:

تفاوتت آراء المسـتجوبين حول عادات الزواج عنـد قبائل بني وراين، خاصة ما يتعلق بليلة حناء العروس والعريس. فحسـب روايات البعض تنظم هذه الليلة بالنسـبة للعروس خلال الأيام السبعة قبل العرس، وحسـب روايات أخـرى خلال ليلة عرسها (شات) أو بالأحرى صباح تلك الليلة.

5.1. ليلة حناء العروس:

والمهم في كل هذا، أن فترة قبيل العرس تمتد من يوم الدفوع إلى يـوم تنظيم العرس، وخلالها تقـام ليلة الحناء لـكل منهما، إضافـة إلى عملية إلباس العريس و ليلة عرس العروس، وانتهاء بليلة العرس، وهـي الليلة التي تروح فيها العروس إلى بيت الزوجية.

سـواء أقيمت ليلـة حناء العريس خـلال ليلة عرسـها أو قبلها، فإن أبيتوسها[8] كان ينتظم وفق قواعد ومعايير اجتماعية مضبوطة. وهكذا، حينما تكون هذه العملية تقام خلال ليلة عرسها، أي بعد

إلباس العريس الزي الخاص بالعرس، وتوجه أهل العريس، مع فرقة فولكلورية، للاحتفال معها بليلتها، يجدون في انتظارهم أهل العروس. وبعد الوصول تشرع الفرقة الفولكلورية (إعزابن/إلعابن) في ترديد لازمة/أنشودة في شوط غنائي بهيج حيث يشاركهم في ذلك كل من يستهويه طقس الأحيدوس من المتواجدين. بعد تناول العشاء، يتواصل الحفل، وهذه المرة، بتقابل فرقتين في شكل مبارزة شريفة إلى أن يحل الصباح، حيث يتم فتح باب الغرامة بعد انصراف المدعوين الرسميين وعودتهم إلى منازلهم ليفسح المجال لأقرباء العروس و العريس للمشاركة أو بالأحرى للمنافسة على من سيدفع أعلى غرامة. تعمل أم العروس أو أختها الكبيرة المتزوجة على إحضار طابق يحتوي على حناء و بيض وقالب سكر و (إموشكن[9])، والكحل، والخاتم والحلي ثم الخنديرة و الشربيل. يشرع في إقامة الحناء إذ تعمد إحدى الفتيات إلى تزيين يديها ورجليها، وهي عملية يختلف مضمونها عن مضمون ليلة الحناء عند أهل فاس و التي تعرف بـ «التقويسة»[10]. ترافق هذه العملية زغاريد و أهازيج نسائية، بحيث يتم البدء بالبسملة:

باسم الله و بالله نبديش أ رب [2]
باسم الله بدأنا بك يا رب
أس بدان الطلبة
ما يبدأ به الطلبة (حفظة القرآن) [2]
إزلان خ النبي مونتد ألحباب نغ
قوموا يا أحبابي لترديد أناشيد حول النبي
أنفرح شواي أنصرط إتسليت نغ[2]
لنفرح قليلا بإلباس عروسنا

وبعد تزيينها بالحناء، يتم ترديد بعض الأهازيج الشعرية الأخرى من قبيل:

مد يدك يا خت مد يدك نحن ليك
راه الحنة جات من فاس، جابوها جواد لناس
واس احنان إلا لا وس حنان
من حنى لسيدتي من حنى لها؟
للا فاطم الزهراء أياس احنان
للا فاطم الزهراء هي التي حنت لها
الحن نم المزور أتسليت
حناؤك الأولى يا عروس
أتي أرب د سعد إزيدن أتسليت
الله يزيده سعدا لك يا عروس

ويمارس طقس الغرامة بوقوف شخصين أو فتاتين أحدهما على يمين العروس والثاني على يسارها وفي قبضتهما عصا من القصب يلاقيانها بضربة سيف، و مناديان على كل شخص قريب منهما في جو حماسي، ويرددان ما يلي:

أحناوين أحناوين، من جنا إجيه الخير

وبمجرد البدء في إعطاء الغرامات (هدايا)، يشرع في ترديد: والله مع فلان، والله مع فلان، وراه حن بـ.....، يرفق ذلك بزغاريد نسائية. يستمر الحفل إلى حدود الصباح و يتخلله في بعض الأحيان مستملحات كالمناداة على كل من هو قريب من العروس ولم يقدم هديته، كوالديها مثلا إذا تخلفا عن غرامتهما، إذ ينادي عليهما المناديان قائلين:

أيماس نتسليت فلانت آيم نقار (ننادي على أم العروس فلانة)، فلا يكفان على المناداة عليها إلا بعد أن تستجيب للطلب. في نهاية هذا الطقس، تجمع هذه الهدايا و تعد أمام الملأ ويجهر بها أمام الجميع و تقدم للعروس.

إذا أقيم حفل الحناء قبل ليلة عرسها (شات) بأيام، فإن العروس تتكلف باستدعاء أهل الدوار، حيث تقوم بزيارة منازلهم رفقة خادمتها (الوزيرة) التي تخاف عليها، فتتقدمها في السير تفاديا لكل مصيبة قد تدبر ضدها من طرف أعدائها. وهكذا تستضيف من كل منزل أسرة تقدم لها هذه الأخيرة هدية رمزية قد تكون نقودا، أو هدايا أخرى بسيطة كتزيين يديها بالحناء تقديرا لها واحتراما لقدسيتها، حيث تضحى العروس بمثابة الرمز الطاهر و مصدر القدسية و الفأل الحسن.

أما إذا تم ذلك خلال ليلة عرسها، فإن عملية الحناء تقام بعد الانتهاء من طقس الأحيدوس، حيث تشرع إحدى قريباتها أو أخواتها بتزيين يديها بالحناء و مستتبعاتها من الأدوات التي أرسلت لها في «الدفوع»، وتفتح الغرامة بعد ذلك. بعد الانتهاء من الحناء و تناول وجبة الفطور، يستسلم البعض للنوم لمدة قليلة ، والبعض الآخر للحديث الثنائي حتى تشرف وجبة الغذاء، حيث يهم الحاضرون

إلى تناولها و الاســتعداد لإلبــاس العروس الزي الخاص بالعرس، وهــي الحاجيات التي بعثت لها في يوم (الدفوع)، ويتكــون هذا الزي من اللباس الداخلــي (بيجامة، ســروال أبيــض)، تبردوحت، القبــة التي يؤتى بها في يــوم الإلباس. يحدث كل ذلك في جو مليء بالخشوع و التأثر.

5.2. إلباس العريس/السلطان:

تختلــف الآراء حــول زمان إلبــاس العريس، فهناك مــن اعتبر من المبحوثيــن أن هذه العملية تتم خلال أســبوع قبل العرس، و بالتدقيق خلال الاســتعداد للذهاب عند العروس بنفقة ليلتها، أي (الدفــوع)، بينما أكد مبحوثــون آخرون بأنها تتم في اليوم الذي تقام فيه ليلة العرس (شــات). وإذا كان هناك اختلاف على مســتوى زمان تنظيم هذا الطقس، فإن الإجراءات المتخذة و التدابير اللازمة لإلباس العريس لا تتفاوت كثيرا.

يتأهــب الجميــع، إذا، لإلباس الســلطان الزي المخصص لعرســه والــذي اقتناه أســوة بهدايا وألبســة العــروس. يبدأ هــذا الحفــل بعد صلاة العصر، حيث يشرع الضيوف، بمن فيهم (إلعابن/إعزابن)، في الوصول إلى مكان العرس، والبدء في وصلة فولكلورية بعد تناول كأس شاي طبعا.

يؤتى بالعريس، بعد أن اغتسل، إلى وسط هذا الجمــع الخليط من النســاء و الفتيــات و الأطفال والرجــال، الكل موجود هنا في هــذه اللحظة. إنه فضاء فسيح يتوســطه كرسي مخصص للعريس للجلوس عليه، و أمامه طبق يشمل على قالب سكر وبيضتــان و الملابــس الجديدة (جلابــة بيضاء، وســروال فضفــاض، وتحتيــة، وزرة، وجوارب بيضاء، وبلغــة، وعطر...) يتطوع أحد كبار الجمع والوجهاء، أو أحد أقربائه للبدء في إلباس العريس وسط أهازيج و أناشــيد الفرقة الفولكلورية التي تكون في البداية مقســمة إلى فريقين ســرعان ما تلتصق مشــكلة دائرة لا بداية و لا نهاية لها تدور على العريس والحاشية التي تسهر على إلباسه. إنه جو حماسي حيث الكل مغمور بالفرح و الابتهال.

يبــدو العريس بهذا اللباس في أبهى حلته كأنه الصفاء و الطهارة و القدســية حيث لا شيء يعلو فوق كلمته، إنه ســلطان بالفعــل، يأمر ولا يؤمر. وما أن يتم الانتهاء من عملية الإلباس حتى يشرع أحد أفراد الفرقة الفولكلورية في المناداة على كل أقرباء العريس مسائلا إياهم عن هديتهم للعريس/مولاي السلطان، كما في المثال التالي:

(أيمــاس مولاي فلانة آيم نقــار) أم مولاي الســلطان فلانة هــي التي نناديهــا و نريدها. ولا يتــم الكف عن مناداتها إلا بعــد تلبية الطلب، ليتم الانتقال إلى قريب آخــر، قد يكون هذه المرة الأخ أو الأب أو... إلــى أن تتم تغطية كل أفراد الأســرة

الصورة النهائية بعد إلباس العريس

وعائلة الزوج وأقربائه. وهذه صورة من صور إلباس العريس وقد التقطت بجانب سد تلي وليس بمناسبة حفلة الزفاف.

5.3. الذهاب إلى العروس:

يتأهب الجمع للتوجه نحو العروس لمشاركة أسرتها الفرح، و تكون هي الأخرى في انتظارها. وهكذا، يقصد هؤلاء مكان العرس (ليلة العروس) في موكب بهيج يرددون أهازيج و أناشيد، يتوقفون عن ترديدها إذا كانت المسافة طويلة وبمجرد مغادرة البلدة و ابتعادهم عنها، ويستأنفون نشاطهم بمجرد اقترابهم من مكان الحفل. وما أن يصلوا إلى عين المكان حتى يجدوا في استقبالهم أهل «الرحبة»[11]، يتقدمهم أب الزوجة وأعمامها وأخواله و إخوتها و الجيران يصيحون مرحبين بالقادمين إليهم، مشروع العائلة الواحدة و القرابة الدموية.

تؤدي الفرقة الفولكلورية (إعزابن)، بعد وصولها وصلة/رقصة أحيدوسية لمدة وجيزة (من 15 دقيقة إلى 30 د) يشاركهم في ذلك أهل الزوجة إناثا و ذكورا. عند الانتهاء تتفضل الفرقة الفولكلورية لتناول اللمجة (وهي عبارة عن الثريد بلحم الدجاج). وبينما ينشغل أهل الزوج بتناول وجبتهم وسط لياقة أخلاقية لا نظير لها، لأنهم في ضيافة عائلة تستدعي اللباقة و اللياقة و الآداب، يكون أهل الزوجة، بدورهم، منشغلين باستقبال ضيوفهم القادمين إليهم بهدية تدعى «الوسادة»، وعادة ما يكون هؤلاء تربطهم بأهل الزوجة قرابات أو سبق لهؤلاء أن قدموا لهم هدية في مناسبة زواجية لإحدى فتياتهن.

وفي وقت مبكر من الليلة يتوافد الضيوف الآخرون على بيت أهل الزوجة قادمين بهدية رمزية (قالبان إلى أربعة من السكر) تسلم لأب الزوجة من طرف ضيفه، أو إلى أمها من طرف زوجة الضيف.

إلى عهد قريب، كانت توضع خيمتان لاستقبال الضيوف، إحداها تخصص للنساء والأخرى للذكور، فيتم الذهاب بالضيوف كل إلى خيمته. أما الآن، فلم يعد هناك مكان للخيمة، بل حلت محلها المنازل، إذ يطلب من الجيران إعدادها استعدادا لاستقبال الضيوف لتناول وجبة العشاء فقط.

عند انتهاء أفراد الفرقتين الفولكلوريتين من عشائهم، يتوجهون إلى مسرح الحفل «رحبة إسلان» (ساحة العرس)، وهي فضاء شاسع تمت تنقيته و تجهيزه بالحصير المجمع من جيران الزوجة، لممارسة هذا الطقس، ويكون ذلك إيذانا ببدء ليلة العرس، فيهم كل من أتم عشاءه للخروج إلى هذه الساحة كل إلى جهته للاستمتاع بهذا الفن عن طريق حس الرؤية و حس الاستماع.

5.4. بداية حفل عرس العروس:

يبدأ أول مشهد من طرف الفرقة الفولكلورية القادمة مع أهل العريس بافتتاح الحفل بأنشودة (لازمة) يرددها أعضاء الفرقة والتي تكون من إبداع أحدهم يدعى بـ» الشيخ اللغا»، أي الشاعر أو شيخ القول، ويدوم ذلك مدة زمنية معينة ريثما تنتهي الفرقة الفولكلورية الثانية، والتي تنتمي

إليها العروس، من تناول عشائها. وعادة ما يكون مضمون الأنشودة هو أنهم ضيوف عند أهل الخير والجاه قدموا للفرح معهم في هذه الليلة.

تستمر هذه الفرقة في آداء رقصتها حتى تخرج نظيرتهـا بعدمـا انتهت من العشـاء مرتدية الزي الرسمي لممارسـة الأحيدوس (الجلباب، العمامة، السـلهام) ويكون أبيض اللـون، وهو نفس الزي الذي ترتديه الفرقة الأخـرى، مما يعطي للرقصة نكهة عجيبة.وهذا نموذج لذلك:

تنتصب هـذه الفرقة في الجهـة المقابلة لتلك المفتتحـة للحفل (شـات) مرددة، هـي الأخرى، مقطع تلك الأنشـودة التي كانت ترددها نظيرتها، بحيـث يصبح الدور متبادلا بيـن الفرقتين، وبين هـذه وتلك يتواجد شـخص أو أكثـر، إلى حدود أربعة، يقرع طبلا، يدعى بـ«الشيخ والون» (شيخ البندير). يستمر هذا الحفل لمدة معينة من الزمن، ثم يحدث ليستأنف من جديد، وهذه المرة، بشكل مختلف عن سابقه.

وهكذا، تبـادر الفرقة الثانية (المنتمية إلى أهل العروس) بمواصلة الحفل، إذ يهم بعض أعضائها إلى حفظ «إزلي»، والبعض الآخر إلى حفظ اللغا[12] الذي أنتجه شـاعر هذه الفرقة. وما أن يتم التأكد من عملية الحفظ هذه إلا وباشـرت في قوله جهرا بعد أن تشكلت، مرة أخرى، في شكل قوس، مرسلة إياه إلى الفرقة الأخرى التي تسـتدعي منها قواعد العرس الأمازيغي حفظه و إعادته، و إذا تبين بأنها لم تستطع ذلك، يكرر من طرف الفرقة المرسلة له حتى تتمكن الفرقة الثانية من رده.

يتواصـل الحفل على هذه الشـاكلة، إذ تتقابل الفرقتـان في إطـار مبارزة كلامية شـعرية بين شاعرين اثنين يفترض أن يكون كل «إزلي» بمثابة جواب عن مضمون «إزلي» شاعر الفرقة الأخرى. ويتراوح موضوع المبارزة بين أنثى جميلة ومدح لأهل العروس و هجاء للفرقة الضيف.

ولإضفاء الدفء على هذا الحفل يتفضل شاعر الفرقة الفولكلورية، أهل الرحبة، إلى مناوشة شاعر الفرقـة الثانيـة (الضيفة) عندما يحـس بتجاوزه للخطوط الحمراء، وهي التغزل في بعض نساء أو فتيات قبيلته/دواره، أو الاعتزاز برجولته ورجولة

قبيلتـه. وجرت العـادة على أن كل شـاعر يوجه نوعين من الـ«إزلي» إلى خصمه و يكررهما مرتين بعد أن تستطيع الفرقة الأخرى من رد الأول. وعند الانتهاء من قول هذين «الإزلين» تشرع أعضاء كل فرقة فولكلورية إلـى أخذ مكانها في «الريف»13. فـي هذه الأثناء، يعمل الأفـراد المكلفون بالطبول (آيت والون) على تسخين أدواتهم (الطبول) للبدء في نشاطهم حيث بدأ الحفل، ومن هناك يتم افتتاح شوط جديد من لعبة الأحيدوس.

وعندما يتشـكل «ريف» الفرقة التي كانت في اسـتقبال الـ «إزلي» يتوجه هؤلاء، شيوخ البندير (آيت والون)، نحوه فـي إيقاع ونقرة واحدة على الطبل، ثم يقفون بعيدين عنه ببضعة أمتار (بين 4 إلى 6) وقفـة واحدة يدعون أعضاءه للانتظام في سلسـلة واحدة، ثم يعودون من جديد إلى الفرقة المرسـلة لـ«لإزلي»، فيصبح دورهم متبادلا بين هـذه الفرقة وتلـك. وفي الوقت الـذي يحس فيه

أحد أعضاء فرقة الطبول ببرودة طبله ينسحب في اتجاه آخر لتسخينه من جديد ولإضفاء الدم والدفء على هذا الطبل. والصورة التالية تعبر بشكل حي عن رقصة أحيدوس وهي تمارس في بداية تشكل «الريف «يردد أعضاؤه «اللغا»:

ومن جهتهن، تترصد النساء، اللائي كن يمتعن الجمهور المتفرج بزغاريدهن عند سماعهن لكل «إزلي ينال إعجابهن تشجيعا منهن لهذه الفرقة أو تلك، أو بالأحرى تحفيزا لشاعر هذه الفرقة أو للآخر، الفرصة لمشاركة كل فرقة نشاطها، بحيث يلج بعضهن «ريف» الفرقة/صاحبة الرحبة. وفي حقيقة الأمر، تلج النساء والفتيات الفرقة التي تنتمي إليها حتى لا يصبحن مدعاة للسخرية والاستهزاء من طرف سكان قبيلتهن أو دوارهن. أما بالنسبة للعروس التي تتريث قليلا حتى تحس بهيجان وحرارة الأحيدوس لتتفضل وسط زغاريد الفتيات والنساء مارة وسط الجمهور بزيها اليانع ترافقها خادمتها لتقتحم تلك السلسلة من أفراد الفرقة الفولكلورية التي تمثل أهلها إلى جانب أخيها أو عمها أو خالها ونفس الشيء بالنسبة لمرافقاتها.

تنتهي هذه الجولة، ليشرع شاعر الفرقة الثانية في إعداد رسالته لشاعر الفرقة الأولى، وهي 2 «إزلان»، وما أن يتم ذلك حتى يقوم بتحفيظهما لأعضاء فرقته (إعزابن) التي تلفظه جهرا و على مسامع الجمهور حيث يلي ذلك زغاريد النساء والفتيات. وبمجرد تمكن الفرقة المستقبلة للرسالة و ردها، تبدأ فرقة الطبول في إعداد عدتهم وهي تسخين الطبول إيذانا ببدء الجولة الثانية حيث يلتزم كل فرد من الفرقتين بمكانه في «الريف»/ السلسة. تمر الجولة الثانية كسابقتها في جو بهيج من الاحتفال والحماس.

يستمر هذا الحفل على هذا المنوال، وتستمر معه المبارزة الكلامية بين الفرقتين سواء في مدح أهل العروس، أو في التغزل في إحدى الفتيات التي بدت في زينة ما، أو في التهجي. يستمر كل ذلك إلى وقت مبكر من صبيحة الغد والذي هو يوم عرس العريس «إسلان».

في هذه اللحظة التي ينتهي فيها حفل العروس ينفض الجمع، ويفترق الكل حيث يعود كل واحد إلى بيته بما في ذلك أهل العريس باستثناء إحدى قريباته التي تمكث مع زوجة أخيه، فيستسلم الكل للنوم هنيهة في انتظار حلول الصباح14 للتهيؤ لاستقبال أهل العريس من جديد.

إن مسرح الأحداث التي شهدتها دار أهل العروس خلال تلك الليلة يبدو أنه لم يشهدها قط، إذ الجميع يستيقظ على إيقاع جديد، إنه الاستعداد لرواح العروس لبيت الزوجية. تكون العروس آخر من يستيقظ بعد أن كانت أول من نام حفاظا على قوتها و طراوتها الجسمانية التي ستحتاجها خلال ليلة الدخلة. يتناول الفطور، ثم يشرع في إرجاع الأواني و الأدوات المنزلية إلى ذويها من الجيران بعد أن استفادوا منها خلال تلك الليلة.

في هذه الأثناء، يكون بيت العريس هو الآخر مسرحا لأحداث أخرى. فبعد الرجوع من حفلة العروس، يستسلم أهله، كذلك، للنوم لمدة قليلة من الزمن، ثم يستيقظ الكل في الصباح الباكر، وتوزع الأدوار للتدبير اللوجستيكي ليوم الزفاف «إسلان». فهناك من يتكفل بجلب الأدوات والأواني (الكؤوس، المنادل، أباريق القهوة والشاي، الأطباق، الطاولات، الحصائر، الكراسي إن وجدت...) من عند الجيران، و من يتكفل بجلب المياه/الماء الشروب، ومن يسهر على نصب الخيام... وآخر يقوم بذبح الذبائح.

أما النساء و الفتيات، فيزاوجن بين إعداد الأكل (الطعام/الكسكس) وبين الزغاريد والقيام بوصلات أحيدوسية من حين لآخر، وتنظيف الفضاء و تهييء غرفة بيت الزوجية. وغالبا ما تناط مهمة تهييء الطعام لامرأة تكون خبيرة بقواعد الطهي.

يقترب موعد وجبة الغذاء، ويكون ذلك بإذن من المرأة الطباخة و باستشارة مع القائم على تنظيم العرس، فيجتمع الكل لتناول وجبتهم وسط مداعبة العريس الذي يرافقه خادمه (الوزير) أينما حل، وهو مازال مرتديا زيه الرسمي. وقد يتناولان غذاءهما بمفرديهما. ثم يأتي دور النساء، وبعد ذلك الأطفال. إنه تنظيم هرمي يعكس الهرمية الاجتماعية المميزة للمجتمع القبلي.

5.5. الاستعداد للتوجه إلى العروس:

مـــا أن يتـــم الانتهـــاء من الغـــذاء، إلا ويبدأ فـــي الاســـتعداد للتوجه إلـــى بيت أهـــل العروس لاســـتقدامها. ويكون هو الآخر، مســـرحا لأمداح وأناشـــيد وزغاريـــد نســـوانية فرحا بهـــذا اليوم التاريخي و المشـــهود، واستعدادا كذلك لاستقبال الضيوف (أهـــل العريس). فتقـــوم إحدى قريبات الفتاة باغتســـالها وعـــادة ما تكون امرأة مســـنة ووقورة، يحصل ذلك بعد تناول الغذاء.

يتشكل الموكب المتوجه نحو العروس بعد أن يحصل التهافت حول الذهاب بين الصغار والكبار، ثم ينطلق بعد صلاة العصر أو قبلها بقليل، حسب درجة بعد منزل العروس عـــن بيت العريس. وقد تتميز هذه الانطلاقة بنوع من الفوضى في بدايتها وبتوتـــر العريس الذي يكون ضمن الوفد المتوجه نحو العروس إلى جانب أمه وأبيه وإخوته وأقربائه، خاصة عمـــه وخاله الذي قد يغضـــب أحدهما في حالة عدم الذهاب، إلى جانب أفراد يتشـــكلون في فرقـــة فولكلوريـــة تردد لازمة تضفـــي بها رونقا على الموكب، وبفضلها يحـــس العريس بنوع من الاسترخاء.

5.6. إلباس العروس:

ما أن يصل الوفد المتوجه نحو العروس حاملا مســـتلزمات لباســـها حتى تتولى إحـــدى قريبات العريـــس تســـليمه لأم العـــروس لتهيـــىء المكان للبدء في عملية الإلباس، فتشـــرع النسوة في ذلك، وعادة ما تقوم بهذه المهمة إحدى النساء العارفات بآداب الإلباس من القادمات مع العريس، أو إحدى قريباتهـــا (عمتها أو خالتها) تفاديا للســـحر وكيد المكائـــد. ويتزامن مع هذه العملية ترديد الأهازيج المؤثرة في نفـــوس الحاضرين، خاصة العروس، وهـــي أهازيـــج مبكية أكثـــر مما هي مســـلية تبدأ بالبسملة على غرار:

بـــاســـم الـــلـــه نـــبـــد س ربـــي
بـــاســـم الـــلـــه بـــدأنـــا بـــك يـــا رب،

ويتـــم ترديدهـــا مرتيـــن مـــن طرف النســـوة الحاضرات المنقســـمات إلـــى مجموعتين، وعندما يبدأ في مشط الشعر يتم ترديد ما يلي:

أوكلين أدللا يتودوم س الزين أمالي
لمـــن هـــذا الشـــعر المدلـــى بالزينة
يليس ننبي محمد آش تلين أمالي
إنـــــه شـــعـــر بـــنـــت محمد
أرولـــي مشـــيطة، أرولـــي خيوطها
مدوا لي المشط، ومدوا لي خيوطها
ودمـــوع لعروســـة إرشـــو لحيـــوط
ودمـــوع العـــروس تـــرش الجدران
أيـــداد أمـــزن خغلـــوي نتافشـــت
جاء المرســـول وقت غروب الشمس
ويمـــا مـــن لهلينـــو أنمســـافط
يـــا أمـــي أيـــن أحبابـــي لتوديعهـــم
أيـــداد أمـــزن خغلـــوي نتافشـــت
جاء المرســـول وقت غروب الشمس
أيمـــا مـــن كـــورغ تهـــزي ترججوت
إلى أين أذهب يا أمي؟ لقد بدأت أحس بالرعدة
طيـــط نشـــم إعـــدن أ ثعـــم أن ثـــلا
العين التي تؤذيك ســـتصاب بالعور
إســـل تســـليث أدين أم أخليـــج أيما
العريـــس والعروس مثل أخليـــج15 أيتها الأم
كل أســـكاس أدرنيـــن ألقـــوح أيمـــا
كل عـــام ســـيزيدون لقاحـــا يـــا أم
فغـــد غري فغـــد غري ألـــلا الحوريا
اخرجي عندي أخرجي عندي يا سيدتي الحورية
دببـــم آشـــم يوشـــين ألـــلا الحقرية
أبوك هـــو الذي أعطـــاك يا ســـيدتي الحورية
ســـقنطار د لميـــات ألـــلا الحوريـــة
بالقنطار و المئات يا سيدتي الحورية
إلعابـــن ترجـــان ألـــلا الحوريـــة
أفراد الفرقة الفولكلورية ينتظرون يا سيدتي

إبان هذا المشهد الذي يغلب عليه الحزن من جهة أهل العروس، والفرح من جهة أهل العريس، تلاحـــظ الدموع وهي تنهمر علـــى خدي العروس ومعهـــا كل عاطفة هشـــة. في هـــذه الأثناء، يكون أحد أقرباء العروس يتحيـــن فرصة اختطاف أحد لوازمها لكي يقايضها برشوة من طرف العريس، وقد تكون عبارة عن فردة من حذائها أو القبة قبل وضعهـــا على الرأس. وهذه صورة للعروس وهي في حلتها الزوجية:

5.7. الاستعداد للعودة إلى بيت الزوجية:

بعد تلبية الطلب، وعند الانتهاء من عملية الإلباس، يتكفل أحد أقرباء العريس بنقلها نحو الدابة (فرس أو بغل)، وقد يكون عمها أو خالها إن لم يكن أحد إخوتها. يجسد ذلك إعلان عن فك الارتباط بين الفتاة وبيت أهلها، ويعتبر ذلك من المشاهد التي تبقى راسخة في ذهن العروس بالأخص.

لا تبخل الأم، في هذه الأثناء، على ابنتها بالنصائح والوصايا و النواهي وكيفية التصرف خلال ليلة الدخلة بشكل خاص. إنها تقوم بذلك وهي في وضعية حزينة لأنها ستفترق عنها إحدى فتياتها التي كانت أحد سواعدها في ترتيب أمور البيت، أما الأب فقد يكون منزويا في أحد الزوايا كأنه لم يتأثر بفراق ابنته عنه، وإن كان في العمق يعاني من ذلك، خاصة إذا كانت الفتاة الوحيدة لديه، وهي التي تقوم مقام أمها في الإعداد السيكولوجي لراحة الأب ومساعدته في المواقف الصعبة، هذا دون استحضار الميل الوجداني للأب تجاه ابنته أو هذه الأخيرة إزاء أبيها كما تفيد كتابات فرويد التحليل النفسية.

لا تبخل الأم، في هذه الأثناء، على ابنتها بالنصائح والوصايا و النواهي وكيفية التصرف خلال ليلة الدخلة بشكل خاص. إنها تقوم بذلك وهي في وضعية حزينة لأنها ستفترق عنها إحدى فتياتها

وهكذا تبدأ لحظة وداع الفتاة لدار أهلها وإخوتها و أحبابها، وخاصة لأبيها وأمها اللذين لن يرافقاها إلى بيت الزوجية. إنها تودعهما عبر تقبيل رأسيهما و الدموع تسكب من عينيها، غير أن ذلك لا يعني أنها نادمة على الزواج، بل الفتاة لا ترضى إلا و هي في حضن زوجها، كما أن أباها، هو[16] الآخر، يشرع في نهيها و الكف عن البكاء لأن مصلحتها تكمن في دارها مع زوجها و أبنائها. في هذا السياق، أكد لوطورنو بأن الدموع أضحت مضرب المثل بـ«فاس»[17]، إذ يحكي أن أبا، وهو متأثر من رؤية ابنته البكر في أسى شديد، اقترح عليها أن يزف أختها الصغيرة مكانها، فأجابت وهي تشهق: «لا، لا، كلهن بكين لكنهن ذهبن»[18].

تمتطي العروس الدابة المخصصة لنقلها أو الفرس وقد يرافقها فارس أحلامها وهو أيضا على فرسه، ويسهر على هذه العملية أخوها البكر أو خاله، بحيث يحملها بنفسه من مكان إلباسها حتى يضعها فوق الدابة دون أن تخطو بأقدامها خطوة واحدة تجنبا لكل سوء أو ما من شأنه أن يعيق أو يعكر حياتها الزوجية.

ينطلق الموكب الزفافي عائدا إلى مكان العرس وسط زغاريد و وصلات فولكلورية وعمة العروس ممسكة بذيل الدابة خشية من السحر ومن كل مكروه قد يصيب الفتاة المسكينة. و عند بعض القبائل يرافق العريس الوفد المتوجه إلى العروس للقدوم معا إلى بيت الزوجية كما تدل على ذلك الصورة أسفله.

5.8. لحظة الوصول:

وعند الوصول يجدون أهل العريس و ممن تبقى في ساحة العرس/بيت الزوجية في استقبالهم بعدما يرحبون بهم. وبمجرد ما يقترب الموكب إلا و تشرع النسوة الحاضرات في العرس في ترديد اللازمة التالية:

ترسيت ترست أتميمونت إنو
ترسيت إرسن إربان دا

وتفيد هذه اللازمة أن نزول الفتاة في الدار الجديدة والقادمة بكيان آخر سيكون له فأل حسن على العائلة بإنجابها لها الأولاد. ثم تنتقل النسوة إلى لازمة أخرى:

تروحد لالة تروحد اشسن دوولي

ومعنى ذلك، أن دخول هذه العروس و رواحها إلى هذا المنزل سيكون مصدر الخيرات من قبيل الخيول والغنم.

يتخذ الزواج عند قبائل آيت وراين إذا بعدا آخر، فهو ليس فك ارتباط فحسب، ولكنه رمز للخير ومصدر الفأل الحسن بالنسبة لوالدي الزوج، وهذا ما يجعل أهلها يجنبوها كل سوء سواء في ليلة الحناء أو ليلة عرسها أو وقت إلباسها ثم خروجها من بيت أبيها.

وبمجرد الوصول، يتقدم العريس إلى الدابة التي امتطتها العروس، ثم يمر تحتها و بين قدميها تتبعه أخته، وهي إشارة إلى أن أهل العريس لن يؤذوها وهم في خدمتها وستكون محط اهتمام هؤلاء وواحدة من بين أفراد العائلة.

تتبادل العروس و العريس الحذاء (البلغة) حيث يلبس كل منهما حذاء الآخر لإشارة منهما إلى التفاهم والانسجام ودرءا لكل خلاف. ثم تقوم العروس بعد ذلك، بتوزيع الحلوى والعلك

مـــن صحن كبير يقدم لها عندمـــا تقترب من عتبة المنـــزل. يتم هذا التوزيع برمـــي هذه الحلوى في كل الجهات ليلتقطها الحاضرون والحاضرات عبر التســـابق نحوها. و مؤدى ذلك، أن الإمساك بهذه الحلـــوى و أكلها هو تعبيـــد الطريق نحو الزوجية بالنســـبة للفتيات و الشـــبان بدليل أن المتزوجين الملتقطين لها يمنحونها للفتيات العازبات والعازبين وفي ذلك دعاء لهن و لهم بالزواج.

تنـــاول أم العريس الدقيـــق و الحليب للعروس لتضـــع يدها اليمنى فيه لإزالة الدســـائس و تأكيد صفائها. يجب أن تكون صافية مثل صفاء وبياض الدقيق و الحليب.

يتم ذلـــك بعد أن تكـــون الفرقـــة الفولكلورية قـــد توقفت عن الأحيدوس لتترك المجال للنســـوة المنتظرات قـــدوم العروس. وعند الانتهاء من هذه الطقوس يهم أحد أفراد العريس بإنزالها عن الدابة وحملهـــا إلى المـــكان المخصص لهـــا و لأحبابها القادمين معها في جو مليء بالأهازيج والزغاريد، ليشـــرع بعد ذلك في إطعامهم وجبة اللمجة والتي هي عبارة عن الثريد مروي بالدجاج البلدي. يؤتى بالعريس للجلوس بجانب زوجته ومشاركتها في الأكل، كما يمكن أن يظل بعيدا عنها بداعي الحشمة و الاســـتحياء. وهكـــذا، يبدأ أهـــل العريس بدعوة ضيوفهم لتناول الأكل و الترحيب بهم تماشيا مع ما تمليه آداب استقبال الضيف و اللياقة.

6. بداية حفل الزفـاف:

فـــي الوقت الـــذي يصل فيه الموكـــب الزفافي ويســـتقبله أهل العريـــس ، ينتظر هـــؤلاء، كذلك، الأفواج الأولـــى من ضيوفهم التـــي تقصد رحبة العرس قبل صلاة المغرب في أحد طقوس الزواج عنـــد آيت وراين، إنه «اضزيـــوة» (القصعة). يعبر هذا الطقس عن هدية يســـاعد بها الشخص القادم بها أهل العرس، وهو عبارة عن صحن كبير مملوء بالطعام (الكســـكس) تقدمه عائلة قريبة من أسرة العريـــس في شـــكل إعانـــة والهدف مـــن ذلك هو تحسيســـهم بأن هناك سواعد في الخلف تقف إلى جانبهـــم. و قد يكون ذلك عبارة عن دين يوجد في ذمـــة هذه العائلة قدم لها، هي الأخرى، في شـــكل مساعدة أثناء مناسبة زواجية. ورمزية كل ذلك، أن ثقافة المجتمـــع الورايني تتميز بالترابط العضوي

الحاصل بين مكوناته و الذي يتخذ شكل التواصل بالخيرات المادية. وقد لا تقتصر هذه المساعدات المقدمة إلى أهل العرس على أقربائهم، بل يمكن أن تكون من جهات ودواوير أخرى، خاصة إذا كانت عائلة العريس ذات مكانة و وجاهة اجتماعيتين.

وهكذا نجد أنفسنا أمام ديناميكية قبلية تتمثل في التواصـــل الزواجي من جهـــة، وفي التواصل بواســـطة الخيرات المادية، وهو ما أكد عليه كلود ليفي ســـتراوس في دراســـاته حـــول القرابة في المجتمعات الأمريكية.

ترافـــق عملية تقديم هذه المســـاعدات/الهدايا فـــرق فولكلورية مرتدية الـــزي الخاص بالعرس، وتكون خلف أهل الهدية «اضزيوة» (وتدعى كذلك بـــ «تفســـي» أو «ساشـــو» مملوء بالزرع) مشكلة هـــلالا وتـــردد لازمة. وعنـــد الوصـــول، يجدون فـــي اســـتقبالهم أب العريس وأحـــد إخوته الكبار والساهرين على تنظيم العرس و أخواله وأعمامه، فتنطلـــق الزغاريـــد و التهليل بالقـــادم الجديد، إذ يتطـــوع أحد هؤلاء مرحبا بأصحـــاب الهدية قائلا بشكل جهري:

وهكذا نجد أنفسنا أمام ديناميكية قبلية تتمثل في التواصل الزواجي من جهة، وفي التواصل بواسطة الخيرات المادية، وهو ما أكد عليه كلود ليفي ستراوس في دراساته حول القرابة في المجتمعات الأمريكية.

ومرحبا بك أفلان، والله إكثر خيرك، والعقبة نثرشث د الخير (نرده لك خيرا). ويكون ذلك لمرتين أو ثلاث.

يتسلم أهل العريس الهدية وينتظرون انتهاء الفرقة الفولكلورية من وصلتها الأحيدوسية التي أشعلوا حرارتها، وقد شاركهم فيها أهل العريس ذكورا وإناثا بما في ذلك العريس.

تهيأ غرفة خاصة لاستقبال هؤلاء الضيوف وتقدم لهم وجبة اللمجة، هم الآخرون، والتي هي عبارة عن الثريد والدجاج البلدي، وينبغي أن تكون في المستوى اللائق بهذه الهدية. يستمر الجو على هذا المنوال إلى أن تبدأ الوفود الأخرى من الضيوف تصل إلى العرس فرادى أو في شكل أزواج، ويكون ذلك بعد صلاة العشاء.

6.1. ليلة العرس:

تضاء ساحة العرس بالقناديل و مختلف أدوات الإنارة، ويبدأ الاستعداد للشروع في الحفل من طرف الفرقتين الفولكلوريتين و اللتين غالبا ما تكون إحداهما تمثل القبيلة/الدوار التي قدمت منها العروس والأخرى تمثل القبيلة التي ينتمي إليها العريس. وإذا شاءت الأقدار أن يكون العريسان من نفس القبيلة/الدوار، فإن الفرقة الثانية التي ستنشط الحفل تكون من دوار/قبيلة أخرى، حيث تتم دعوتها لمقابلة نظيرتها تلك الممثلة لقبيلة العريس.

وهكذا، يبدأ الحفل من طرف الفرقة الضيفة أو من طرف الفرقة صاحبة الرحبة، باستهلاله بلازمة (اللغا) يطلب فيها التسليم و الضيافة كما في المثال التالي:

«طالبين ضيف الله الليلة نقسرومحبة».

ولا ترى في هذه الأثناء إلا الجلاليب والعمامات البيضاء، وبمجرد ما أن تشتعل حرارة هذه الوصلة إلا وترى، كذلك، النسوة يستعددن للمشاركة فيها إلى جانب الذكور، فتلاحظ ألبسة يانعة مزركشة بالموزون.

ويجسد لهيب من النار المشتعل وسط ساحة العرس مؤشرا من مؤشرات قوة هذا الحفل، إذ يقبل أحد أحباب العريس والساهر على النظام إلى إشعال نار بواسطته يتم تسخين الطبول كلما شعر شيخ[19] ما ببرودة طبله.

تتقابل الفرقتان كل واحدة بشاعرها في هذا الفناء الواسع حيث الكل يسمع و ينصت إلى ما يقوله هذا الشاعر أو ذاك، وتتوالى الزغاريد والهتافات بمجرد سماع ما تم إنشاده. أما الموضوع الذي تدور حوله أشعار (إزلان) هؤلاء، فغالبا ما تكون، كما جرى في عرس العروس إما

التمجيـد بالعريس وأهله، أو حول إحدى النســاء المعجبــات بأحدهمــا أو هجاء في شــاعر الفرقة الأخــرى، والأكثر من ذلك، قد تكون هذه المبارزة استمرارا لسابقتها التي جرت أثناء ليلة العروس. وهذه بعض النماذج[20]:

1. **حجرة مذهبة تضوي كيف لويز،**
   عاد نزلها مهنديس دبلومي،
   راه عمل طاج فوق طاج.(م.ت).
2. **الحمامة كطير او تنزل،**
   ويلا وقف لي الزهر غدي،
   نشدها و تكون فداري مربية.(م.ت).
3. **لحمام طار علا،**
   وأعطى بالراس القبلة،
   راني حاضيه فين ولا،
   دارت العسة عليه شلا،
   يادي صياد لاش تشقا غير تهنا فراسك.

تمر الليلة في حفل بهيج، حتى حلول الصباح، كلهــا نشــاط و لعب و اســتمتاع، ومــا أن تصل الواحدة صباحا حتى يبدأ بعض كبار السن الذين لا يقدرون على مقاومة التعب في الإسراع إلى النوم الذي أصابهم من كثرة الســهر. أما المهووســون (ذكورا و إناثــا) بالأعراس فإنهم يقاومون التعب إلى أبعد الحدود، بل في بعض الأحيان حتى بزوغ الشمس.

ينفض الجمع صباح اليــوم الثاني من العرس باســتثناء أفراد عائلة العــروس وخادمتها. وبعد تناول وجبــة الفطور، وإزالة بعض الألبســة ليلة العرس بما في ذلك القبة، يطلب من العروس الذهاب إلى أقرب عين و معها مجموعة من الفتيات بهدف الإتيان بدلــو مملوء بالماء إلى بيت زوجها لقياس مدى خفتها من جهة، ومن جهة أخرى عربون على صفائها و حســن نيتها. فإذا كانت حماتها قدمت لهــا، أثناء وصولها عشــية يوم العــرس، الحليب والدقيــق رمزا للصفاء، فــلأن العروس لا تجد ما تبادله به إياها سوى الذهاب إلى العين لسقي الماء الشروب.

في الوقت الذي تعود فيــه العروس من العين يتــم إخفــاء العريس ضمن مجموعة من الشــبان بواسطة غطاء غير كاشف، لتقوم العروس بالبحث عنه وســط جو مرح يســوده الضحــك و الترقب (ترقب حصيلة البحث عن الزوج).

يعتبر هذا اليوم الموالي للعرس يوما متنفســا بالنســبة لأهل العريس و الترفيه عن الذات بعدما نال منهــم العياء طيلة الاســتعداد للعرس. وهكذا بمجــرد تمكن العروس من ايجاد زوجها، تشــرع إحدى النســوة، وغالبا ما تكون كبيرة الســن، في إنشاد أنشودة تمجد فيها العريس و العروس معا، ويدعى ذلك بأنشودة «أمناي».

خلال هذه الفترة، يكون العريســان لم يجلسا بعد وجها لوجه، ولم يتقابلا، بحيث يكون خدامهم لا يبارحونهمــا خوفــا مــن كل ســوء ودرءا لكل مصيبة. وبعد تناول وجبة الغذاء، يستسلم البعض للقيلولة طلبا لأخذ النفس، والبعض الآخر يعيد إلى الجيــران أدواتهم المنزلية تهيئــا للحظة تاريخية قادمة تسجل لصالح العريسين، إنها ليلة الدخلة.

6.2. ليلة الدخلــة:

وتكون بعد تناول وجبة العشاء من اليوم الثاني للعرس، إذ تقوم فتاتان أو امرأتان شابتان بتهييء غرفة الزوجية، وهي الغرفة التي خصصت لإقامة العــروس مع زوجها، يتم فرشــها بفــراش أنيق، وتخلع العروس عنها بعض الألبســة الأخرى التي مازالت عليهــا منذ ليلتها باســتثناء قميص رقيق وشــفاف وســروال ناصع أبيض اللون يرمز إلى البكارة.

تدخل الفتاة بدايــة إلى الغرفة ومعها خادمتها وإحــدى قريباتهــا وقريبات العريــس دون إثارة الحاضريــن مع أنهم على علم بمــا يجري، يبقين معها لمدة وجيزة ثــم يتركنها. خلال هذه اللحظة يكــون العريس مــع خادمــه/ الوزيــر منزويين لوحدهما في ركن من أركان خارج البيت، وبمجرد ما يشــعران بخروج مرافقات العروس، يتســرب خلســة إلى الغرفة دون إشعار الآخرين، بل هناك من هم للنوم. يلحق العريس بالعروس إلى الغرفة، وينتظر وراء بابها كل من خادمة العروس وخادم العريس وأمه وإحدى قريباتها التي بقيت معها عند أهل العرس، وبعض النسوة الأخريات المنتظرات لنتيجة اللقاء الأول (الصبوح).

قد يكون العريس ذكيا، إذ بمجرد دخوله الغرفة إلا ويستسلم للنوم مع زوجته تاركا المنتظرين في وضعية الانتظار ليســتفيق فجر اليوم الثالث ويفك

لغز العرسية و البكارة، بتنسيق مسبق مع خادمه. يتسرب، بعد أن ينهي واجبه، في صمت مطلق مناديا على خادمه للتوجه إلى مكان ما للاغتسال. وما أن تحس النسوة المنتظرات بخروج العريس إلا وتتهافت جهة العروس لرؤية الدم ملطخا في سروالها أو على قطعة قماش بيضاء، فتتعالى الزغاريد، و تنشط الحماة أكثر و كذلك الشأن بالنسبة لأب العريس لأن ابنهما أصبح فعلا رجلا فحلا، والفحولة هي إيذان بالقدرة على تحمل المسؤولية.

تعود النساء والفتيات المتبقيات مع العروس في بيت العرس إلى أهل العروس ومعهن قطعة قماش أو السروال الملطخ بدم البكارة، فتعمل أختها أو إحدى قريباتها (تدعى في كل الحالات بـ«تموشيلت، أي تلك التي ترافق العروس وتبقى معها أثناء ليلة العرس، وفي الصباح تقوم بنقل الخبر إلى ذويها») وقد تكون إما خالتها أو عمتها أو إحدى بناتهما أو إحدى بنات الجيران، على جمعه لتتوجهن إلى أمها و معهن بعض الشبان.

6.3. الصبوح:

تكون الأم المسكينة تنتظر بشوق عودة هؤلاء النسوة ومعهن نتيجة ليلة الدخلة. وهكذا تظهر على محياها علامات البهجة والسرور عند رؤيتها للسروال الملطخ بالدم، سرعان ما يتحول ذلك إلى بكاء وحضن بين الأم وأخت العروس دلالة على قدسية الشرف لدى العائلة عند قبائل آيت وراين.

وفي اليوم نفسه، يتم إعداد الفطور بسرعة إن لم يكن مهيئا من طرف النسوة العائدات من العرس أو اللائي بقين مع أم العروس للقدوم به إلى بنتهن (العروس)، ويكون ذلك غالبا في وقت الضحى دون استقدام الأب إلا في وقت الغذاء. وهكذا، يصل الوفد المتكون عادة من النساء والفتيات إلى الفتاة (العروس) مع ترديد أهازيج في الطريق تعبيرا منهن عن الفرحة والسرور، لأن البنت حافظت على شرف وكرامة العائلة. وتكون الزوجة، الآن، قد تم تزيينها من جديد إذ ظفر شعرها ووضعت لها الغلالات «تبرطين» والموزون وأزيلت القبة وتدعى بـ«حل الرأس» وأخصب وجهها، وتبقى في مكانها طيلة ذلك اليوم، ويسمى عند أهل فاس بـ«نهار حل الرأس». أما العريس، فإنه لم يعد بعد إلى المنزل لأن اللياقة تفرض عليه احترام حماته بالبقاء بعيدا عنها طيلة الأسبوع بداعي الحشمة و الحياء.

يتناول الغذاء من طرف الجميع الذي قدم مع أهل العروس، وتتم المناداة على أبيها وعلى بعض الجيران. يتوجه الأب صوب بنته التي تقبل رأسه فيثنى عليها بالدعاء الحسن «الله يرضى عليك»، ويبدو أنه فخور بها لأنها شرفته و حافظت على سمعته بين أهل القبيلة/الدوار، ويعود إلى غرفة الضيوف ح يث الرجال جالسون منكبون على شرب الشاي، ثم تقدم لهم وجبة الغذاء.

ما زال العريس، في هذه الفترة، غائبا عن المنزل ومعه وزيره بدعوى الاستحياء من أصهاره. يعود أهل العروس إلى بيتهم بعد تناول الغذاء وفي أقصى الحالات بعد تناول اللمجة، أما العروس فتبقى إلى جانبها إحدى أخواتها الصغيرات ريثما تستأنس بالمقام الجديد.

بعد عودة الأصهار إلى حالهم، يعود العريس إلى البيت في تستر تام دون إشعار الآخرين كأنه كان موجودا معهم، يقضي الليلة مع زوجته. وفي صباح اليوم الرابع يتناول الجميع الفطور، بل هناك من الأسر التي تطلب من زوجتهم الجديدة إعداده للوقوف على مدى حنكتها و تمكنها من قواعد الطبخ. وهكذا، قد يطلب منها إعداد «البغرير» مثلا، أو الحريرة ...وفي هذه اللحظة يتم الحكم على الزوجة بذات(الدراع) أو دون ذلك.

7. ما بعد العرس:

خلال اليوم السابع من العرس، يتوجه أهل العريس إلى الأصهار الجدد ومعهم الزوجة الجديدة التي لا تفارق زوجها (ويدعى هذا الطقس بـ«الصواب»)، مرفقين بهدية (ذبيحة) ومواد غذائية (طحين، زيت، توابل، سكر، خضر...)، وعند الوصول يستقبلونهم استقبالا حارا فيتقدم أب العريس للسلام على أب العروس وعلى أمها، ونفس الشيء بالنسبة لأم العريس وباقي الأشخاص القادمين معهم، أما نكهة هذا اللقاء فهو التقاء العريس مع أصهاره خاصة والدي زوجته حيث يتحتم عليه تقبيل رأسيهما ويقدم هدية لأم العروس، في شكل نقود أو قميص، عرفانا منه لها باحترامه لها وتقديرا منه لها.

وبالمقابـــل، فإن عائلة الزوجـــة، هي الأخرى، ستقوم بزيارة رسمية لابنتها حاملة معها ذبيحة.

خاتمـة: خلاصة القول، أن نظام الأعراس عند قبائل آيت وراين لا تشكل تفردا تتميز بها هذه القبائل بقدر ما تجسد هوية ثقافية و نظاما اجتماعيا مبنيا على التعاضد و التماسك الاجتماعيين. إلا أن المفارقة التي تفرض التوقف عندها تتمثل في بدء انقراض طقوس العرس الوراييني نتيجة اختراق الثقافة المدنية لبنيات و هياكل المجتمع القبلي الوراييني. لذلك، كان لزاما القيام بمحاولة إنقاذ هذه الطقوس والإبقاء عليها ولو على مستوى التوثيق والتدوين ما دامت تمكن أوسع نفر من الناس من التعبير عن أنفسهم وعما يحيط بهم ومخافة إخماد هذه التعبيرات عن طريق الثقافات المدعاة وطنية.

شكر: أتوجه بشـكري لكل مـن: أحمد العراف ورحو أمحرف اللذيـن مداني بكثير من معلومات هـذا البحث، وإلـى ميمـون عبيد الـذي زودني بالصور المتضمنة فيـه. وبعض الصور الأخرى مأخوذة من موقع يوتيوب: (أحيدوس تاهلة).

البيبليوغرافيا والهوامش

البيبليوغرافيـا

1. بغدادي (ال) محمد، المدرسة وتمثل المسـتقبل، رسـالة لنيل الدكنوراه في علم الاجتمـاع، كليـة الآداب و العلوم الإنسـانية، ظهر المهراز، فاس، 2001 – 2002.
2. زكاف (ال) عبـد المجيد، ملاحظات حول سوسـيولوجية الأدب الشفوي، مجلة الزمان المغربي، السنة الخامسة، عدد 17، 1983.
3. برت فلنت، الثقافة الشـعبية و ثقافة النخبـة، ت: محمد عيـاط، مجلة عيون المقالات، عدد: 12، 1989.
4. لوطورنو، روجيه، فاس قبل الحماية، ت: محمد حجي و محمد الأخضر، دار العرب للملايين، بيروت، لبنان، الكتاب السابع، الفصل الثالث، 1986.
5. هرهار، عبد الله، النظام الإيكولوجي والنظام الثقافـي لقرى تاهلة، أطروحة لنيـل الدكتـوراه فـي علـم الاجتماع، جامعة سـيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، 2005 – 2006.

الهوامش:

1- العائلـة فـي المجتمـع القبلي لآيت وراييـن تعتبر النـواة الأساسـية لكل تشكيل اجتماعي. وتختلف عن الأسرة، إذ الأخيرة تتكـون من الزوج والزوجة والأبنـاء. بينما قد تتشـكل العائلة من مجموعـة من الأسـر و تعيش في بيت واحـد، وهو مـا نجده عنـد قبائل آيت وراين.

2- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، ت: محمد حجـي ومحمد الأخضر، دار العرب للملايين، بيروت، لبنان، الكتاب السابع، الفصل الثالث، 1986.

3- عبد المجيد الزكاف، ملاحظات حول سوسـيولوجية الأدب الشفوي، مجلة الزمان المغربي، السـنة الخامسة، عدد 17، ص:137.

4- عبد المجيد الزكاف، المرجع السابق ذكره، ص: 138.

5- عبد الله هرهار، النظام الإيكولوجي و النظام الثقافي لقرى تاهلة، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة سـيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، الفصل الثالث، ص.ص: 100 – 139.

6- عبـد اللـه هرهـار، نفـس المرجع السابق ذكره، ص.ص: 128 129–.

7- روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، ت: محمد حجـي ومحمد الأخضر، دار العرب للملايـين، بيروت، لبنان، الجزء الثاني، 1986، ص: 724.

8 - الأبيتوس هو نسـق الاستعدادات المكتسـبة بتعبيـر بورديـو. للمزيـد من التفصيـل انظر: محمـد البغدادي، المدرسـة وتمثل المسـتقبل، رسـالة لنيـل الدكنوراه في علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، ص.ص: 192 – 200.

9- إموشـكن في القاموس المستعمل عند بني وراين عبارة عن خيط منسوج من الصوف يلـوى على معصم اليدين والرجليـن بعـد الحنـاء ويكونان من الأدوات التي ترسل إلى العروس.

10- روجيـه لوطورنـو، فـاس قبل الحمايـة، ت: محمـد حجـي ومحمـد الأخضـر، مرجع سـبق ذكـره، ص: 737.

11- الرحبـة فضاء شاسـع مخصص لتنظيـم الحفـل، وهـو المـكان الذي سيمارس فيه طقس الأحيدوس.

12- الصباح في البادية المغربية يبدأ باكرا ومع آذان الفجر.

13- أخليـج نبتـة مائيـة تسـيج بها الحقول.

14- القبة أداة تصنع من غصن شـجر الكرم مغشـاة بأنسـجة صوفية يغلب عليها اللون الأبيض و الأحمر والأسود مرفقـة بـإزار يدعـى بـ«السـبنية» والموزون، وإبرة وخيط ومرآة، توضع علـى الجبهة الأمامية مـن الرأس على شكل هلال تمتد من أسفل الأذن اليمنى إلى الأذن اليسرى.

15- مدينـة مغربيـة توجد فـي جهة الشمال المغربي.

16-روجيه لوطورنو، فاس قبل الحماية، مرجع سبق ذكره، ص: 743.

17- الشـيخ بمعنـاه التخصصـي، إذ نجد هناك شيخ خاص بالبندير وشيخ خاص بالقول و شـيخ خـاص بتنظيم الريف.

18- عبد الله هرهار، النظام الإيكولوجي والنظام الثقافـي لقرى تاهلة، أطروحة لنيل الدكتوراه في علم الاجتماع، جامعة سـيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، الفصل الثالث، ص: 119.

19- روجيـه لوطورنـو، فـاس قبـل الحماية، مرجع سبق ذكره،ص: 748.

20- برت فلنت، الثقافة الشعبية وثقافة النخبـة، ت: محمد عيـاط، مجلة عيون المقالات، عدد: 12، ص: 63.

الطعام التقليدي والعولمة

مريم بشيش ـ كاتبة من سوريا

هل الطعام هو فقط «طعام»؟ أم أن هناك أكثر من العملية «العفوية» والحاجة الطبيعية لاستهلاك الطعام التي تُنفذ بدون كثير اهتمام؟ مهما يكن، بقليل من البحث لا يمكن إنكار علاقة الطعام بثقافة مجتمع وبموارده الطبيعية والتغيرات مع المراحل التاريخية التي تطرأ على المجتمع وذلك بالتأثيرات الخارجية من ثقافات أخرى. قد يكون الريف – لكبره وغنى وتنوع ثقافاته وكونه الموطن الأساسي لإنتاج مواد الغذاء الأساسية– المكان الهام الذي تُلاحظ فيه التغيرات والتأثيرات الخارجية بسهولة وسرعة. لذا يتم التركيز هنا على المطبخ الريفي وإن كان الكثير مما يُذكر يمكن تعميمه.

الطعام التقليدي و الإنتاج المحلي:

المطبخ جـزء لا يتجزأ من ثقافـة مجتمع كما أنـه انعكاس لهـا. تختلف أنواع ونكهـات الطعام تبعاً للثقافة التي بدورها تأثرت بالجماعة وبيئتها الاجتماعيـة والجغرافيـة والتاريخية...الخ. رغم الإطار العام الواحد للثقافـات المحلية فإنها تبقى متنوعة و متميزة ولكلٍ صفاته الخاصة.

إن الطعام هو جانب هام جداً لقياس مسـتوى المعيشـة والقيم الجمالية لمجتمع معين ذلك لأنه يعكس بأدواته وأنواعه الثراء النفسي والاجتماعي لهـذا المجتمع. يبيّن الأخصائيـون أن نظام الأكل وعاداته تسـتند إلى جذور عميقة بالنفس البشرية ومطبخنـا التقليـدي وأطباقه وعاداته أشـهر من أن تُشـرح بغناهـا ومدلولاتهـا الاجتماعية فمثلاً إكرام الضيـف يكون بتقديم شـتى أنواع الطعام الموجـود، وطعام العائلة لا يكـون فرادى بل يتم الانتظـار لتجتمع العائلة كاملة، كمـا يوجد تنوع غني وتخصيص لأنواع الطعام حسـب المناسبات (أي هنـاك طعام محدد للأعراس والمآتم والأعياد ...الـخ)، وتشـبيه الناس بأنـواع الطعـام «مثل السـمن و العسـل»، و كذلـك توطيـد أواصر الصداقة والتعاضد تكون بتشارك الطعام «الممالحـة»، إضافة إلى الكـم الهائل من الأمثال الشعبية التي تتعلق بالطعام...الخ.

لا يمكـن تجاهل أن النسـاء في كل بلـد وفي كل قـارة هنّ من يحملن المسؤولية الأولى في «صناعة» الطعـام وخاصة المرأة الريفية. والأصح أن النسـاء لا يسـهمن فقط بتحضيـر الطعـام وإنما بكثير مـن مراحل إنتاجه أي إنتاج مـواده، فالمرأة الريفيـة خاصـةً تؤمن يدا عاملة «غير مأجورة» للفلاحين العاملين بالزراعة. لقد حرصت المـرأة علـى تأميـن الطعـام الصحـي الاقتصـادي للعائلـة إضافـة إلى المجهـود الخاص لتأميـن المخزون الشتوي أو «المونة» حيث تدخر منتوجات الصيف وتحفظها لتستخدمها في الشتاء إذ كان انتاج مواد الطعـام فصليا ولا يمكن الحصول على الكثير منه في فصل الشتاء. ففي أواخر الصيف تقوم المرأة بتحضير وتخزين ما يلزم للإفطار من جبن ولبنة وزعتـر وزيتون ومكدوس ومربيـات ...الخ، وما يلزم لإعداد الأطباق من برغل وكشـك والخضار المجففة مثل الفاصولياء والباميا ء واللوبياء ...الخ إضافة إلى الزيت والطحين...الخ.

لا بد أن لخصب أراضينا وغنى مواردها علاقة مباشرة وأساسـية لأهمية وتنوع المطبخ المحلي فقد كانـت خزينة المطبخ المحلـي القروي تزخر بمـا تجود به الأراضي من عطاء. فالإنتاج المحلي للمواد الغذائية الأساسـية المتوفـرة في أراضي القرية أو محيطها كان أساس غذاء العائلة وأفرادها وقد اسـتهلك الفلاح وعائلته مـا توفر من إنتاجه ونادراً ما اشترى أو بادل للحصول على مواد غير متوفـرة بمحيطـه – والتي غالباً مـا كانت المواد المصنّعة مثـل القمـاش وأدوات المطبخ وأدوات الزراعة – ضمت الأراضي دائماً محاصيل الحبوب التي شـكلت العصب الأساسـي للطعام وأطباقه

إن الطعام هو جانب هام جداً لقياس مستوى المعيشة والقيم الجمالية لمجتمع معين ذلك لأنه يعكس بأدواته وأنواعه الثراء النفسي والاجتماعي لهذا المجتمع.

(قمح و كمون و ذرة و...الخ) وحديقة المنزل فيها الخضار (البندورة و البقدونس والفليفلة ....الخ) وبعض أشجار مثمرة (زيتون وتفاح وعنب...الخ) أما الحظيرة فقد آوت المواشي والطيور (الماعز والأبقار والدجاج والحمام ...الخ) وبالتالي كل مواد الغذاء الأساسية كانت في متناول اليد – بقليل أو كثير– إضافة إلى القناعة والرغبة ببذل الجهد للحصول عليها. فقد كان الاكتفاء الذاتي لإنتاج الطعام هو الهدف الرئيسي ثم أتى الهدف الاقتصادي.

العولمة و الاستهلاك:

العولمة هي حركة التمويل والمعلومات والعلم والصّادر والوارد بشكل سريع جداً عبر الحدود الجغرافية، فهي تقليص للعالم ليصبح بدون مسافات طويلة وليصبح كل مكان من العالم جزءاً من السوق العالمية التي تسعى الشركات المتنافسة لكسبها إلى قائمة مستهلكيها. إن أساس العولمة هو العملية التجارية بغض النظر عن المواد المتاجر بها حيث يتم فيها السعي والتنافس بين الشركات لإيجاد مستهلكين جُدد وبشكل دائم وكنتيجة

العولمة الاقتصادية التي فتحت السوق المحلية على السوق العالمية أثّرت بشكل مباشر على الإنتاج الزراعي الذي تحوّل من إنتاج «عائلي محلي» إلى إنتاج « صناعي هائل»

فإن العولمة هي «ثقافة الاستهلاك». وهكذا لا تقوم العولمة فقط على المتاجرة بالبضائع و إنما بالثقافة و الطبيعة و كل ما يمكن أن يؤمّنَ الرّبح.

العولمة الاقتصادية التي فتحت السوق المحلية على السوق العالمية أثّرت بشكل مباشر على الإنتاج الزراعي الذي تحوّل من إنتاج «عائلي محلي» إلى إنتاج « صناعي هائل» أو ما تميز بـ(agribusinesses). فالدول المنتجة زراعياً بشكل هائل – التي هي الدول الصناعية الغنية التي تعمل بتقنيات حديثة و دائمة التطوير– تعمل على بيع فائض إنتاجها «الزراعي المصنّع» بأسعار أرخص في الدول الفقيرة حيث الأسعار تنافس الأسعار المحلية وبالتالي فإنها تضرب الأسواق والمنتجين المحليين وتؤمن الربح. بما أن الريف هو الموطن الرئيسي للإنتاج الزراعي المحلي في الدول الفقيرة والذي يعتمد بشكل رئيسي على السوق المحلية فإن تأثير التنافس فيه أقوى.

إن العلاقة متبادلة و نفعية بين العولمة وثورة الاتصالات الحديثة التي سهلت التعرف والإطلاع الآني على كل ما يحدث وما يتم إنتاجه. ونتيجة لما ذكر حدثت زيادة البضائع في السوق المحلية

وسرعة تبني ما كان بالأمس كماليات ليصبح ضرورات دفع أيضاً عجلة التحوّل في الزراعة من الإنتاج «الذاتي»/ المحلي إلى الإنتاج «التجاري» الذي يؤمن مقابلاً مادياً. هكذا بات المزارع يُنتج ليحصل على المال اللازم لشراء حاجاته الأساسية (التعليم، الصحة، الغذاء،...الخ) و الكماليات التي باتت «ضرورية» (ستالايت التلفزيون، اللباس، موبايل، سيارة، .....الخ).

بالتالي تم الانزلاق بسرعة وسهولة من الإنتاج والاكتفاء الذاتي إلى الاستهلاك المتزايد. ولمقاربة ما تقدم أعلاه مع الواقع فنرى التغيّر في أنواع المحاصيل الزراعية. ففي الماضي كان إنتاج الحبوب أو الأشجار المثمرة حسب طبيعة المنطقة أما الآن و بفضل «الثورة الخضراء أو التهجين الزراعي» فقد تم زراعة ما يلزم للسوق في أي مكان فنرى زيادة زراعة أشجار الزيتون أو اللوز أو التفاح ...الخ. و بمقارنة بسيطة لما نراه ونعيشه اليوم نستطيع لمس الفارق الرهيب في التحوّل من الإنتاج الكامل إلى الاستهلاك الكامل تقريباً و من المنتجات الطّبيعية والصحية والرفيقة بالبيئة إلى المنتجات «الصناعية» أي المهجنة والمُنتجة بإضافة المواد الكيماوية وضمن البيوت البلاستيكية!

طعامنا التقليدي و العولمة:

إن التغيرات والتأثيرات السريعة التي أحدثتها ثورة الاتصالات طالت كل مكان وجعلت العالم قرية كونية صغيرة. وبما أن العولمة ليست فقط تجارة مواد ورؤوس أموال وإنما أيضا تجارة أفكار وأّذواق فإنها التهديد الأساسي للثقافات المحلية لأنها تعمل على خلق «ثقافة كونية موحّدة». إضافة الى تهديد العولمة للثقافات المحلية لا يمكن التغاضي عن الدور السلبي غالباً الذي يلعبه أصحاب الثقافة المحلية من تجاهل وعدم حفظ و تبنّ سريع غير مدروس لكل ما هو جديد و«حديث». كذلك أيضاً الفهم الخاطىء لما يعنيه التراث ومواده، فغالباً ما يُعنى به ما هو مغرق بالقدم و شديد الأهمية التاريخية (مثلاً المباني الأثرية) أو يُؤول فقط ليكون قديماً وغير هام ولا يتناسب مع ما وصلنا إليه من «حداثة».

قد لا يكون تأثير العولمة مباشراً على المطبخ التقليدي ولكن نتيجة الانفتاح و التحول نرى المواد الأساسية (الزراعية والاستهلاكية) في مطبخنا التقليدي قد تغيرت وتبعها بالتالي تحول أصناف الطعام أيضاً. ففي المنزل حيث ما زالت تحفظ بقايا أطباق محلية من وقت لآخر بدأت الأطباق المستوردة تحل محلها أما في المطاعم فنادراً ما توجد قائمة طعام أطباقها محلية صرف. ولابد هنا من ذكر مثال «البيتزا» التي تُعتبر من المطبخ الإيطالي التقليدي بامتياز ولها عدة أنواع. أما الطبق التقليدي الأساسي منها وهو «بيتزا نابولي» فله قانون خاص لحماية «أصل المنشأ» لهذا الطبق، ومع العولمة و شركات الطعام الأمريكية وإعلاناتها أصبحت البيتزا من أطعمة العولمة بامتياز، التي يتهافت عليها الشباب في كلّ الأماكن كنوع من « طعام موضة» الذي يجعل متناوله يواكب كلّ «الحداثة»!! فباتت تُحضّر في كل بيت إضافة إلى الكثير من الوجبات السريعة الأخرى ولا ننسى المشروبات أيضاً مثل الكولا. كذلك اندثرت تقريباً المؤونة المنزلية والقروية خاصةً وباتت تعتمد على السوق بشكل رئيسي حيث يتم شراء الخضار والحبوب والبرغل الجاهز وما إليه إضافة إلى المنتجات الاستهلاكية الجديدة المتوفرة غالباً في أي وقت. وهكذا فقد بات مطبخنا يعج بالمأكولات السريعة والمستوردة التي لا تتلاءم مع مناخنا وطبيعتنا وثقافتنا ...الخ والأهم أننا لا ندرك أصلها أوأي معلومات عن مصدرها. ولا ننسى التشابه الكبير الذي حصل في مطابخنا رغم اختلاف الأماكن والثقافات فالمواد واحدة أو متشابهة وكذلك الأطباق ويبقى الفرق بقايا أطباق تقليدية محلية إن وُجدت تضفي نكهة خاصة للمكان.

بكل تأكيد هذا لا يعني أبداً أن نكون مُنغلقين على أنفسنا كي لا نتأثر بما يحدث ونُحافظ على تقاليدنا ولكن من الضروري أن نعي ما نتأثر به ونحن ثابتون على أساسنا المحلي الصلب الذي يحفظ لنا «هويتنا» لا أن نتبنى أي شيء فقط لمواكبة «الحداثة». للأسف ومع كل ما تقدم

بما أن العولمة ليست فقط تجارة مواد ورؤوس أموال وإنما أيضا تجارة أفكار وأّذواق فإنها التهديد الأساسي للثقافات المحلية لأنها تعمل على خلق «ثقافة كونية موحّدة».

فإنه لا يوجد حسّ مسؤول عما يضيع من تراثنا المحلي مع سرعة التغيرات مهما كان بسيطاً ومنه أطباقنا التقليدية ، لأن مجموع ما يضيع وما يُهمل هو ما يُشكّل كمَال صورتنا و هويتنا.

خاتمة و رؤى:

إن حفظ التراث المحلي هو حفظ لغنى وتنوع يعطي الثقافة هويتها ومقوماتها. ومع التغيرات السريعة هناك حاجة ماسة لرفع الوعي وإبراز أهمية التراث المحلي بكل عناصره مهما كانت بسيطة وكذلك ضرورة حفظه بطريقة مناسبة للاستفادة من الفوائد الكامنة من حفظ هذا التراث.

إن الهجوم على العولمة لا يعني أبداً صمّ الأذان ومنع التغيير وإنما التمسك بالهوية والتميُّز مع الاطلاع والاستفادة من التجارب العالمية وتطبيقها بما يتناسب والذوق المحلي وكذلك الاستفادة من التقنيات الحديثة للاتصالات لإيصال إنتاجنا وتراثنا و تجاربنا أيضاً. إن تراثنا بكل غناه ليس فقط «ماضيا» نتذكره ونفخر به فقط و إنما يجب أن يكون منجم فوائد معنوية و مادية معاً في وقت واحد.

يقول الناشطون بيئياً «فكّر عالمياً وتصرف محلياً » ويقول الناشطون ثقافياً « فكّر محلياً وتصرف عالمياً» و بالتالي لا بد من الإسراع بخلق مبادرات محلية وتنميتها لتنتشر وتنشُر ثقافتنا وقد يكون مطبخنا عنصرا أساسيا للبدء.

يقول الناشطون بيئياً «فكّر عالمياً وتصرف محلياً » ويقول الناشطون ثقافياً « فكّر محلياً وتصرف عالمياً» و بالتالي لا بد من الإسراع بخلق مبادرات محلية وتنميتها لتنتشر وتنشُر ثقافتنا وقد يكون مطبخنا عنصرا أساسيا للبدء.

يمكن القول إن أول ما يجب القيام به كخطوة عاجلة هو التوثيق الكامل لكل أطباقنا المحلية ومناسباتها وما يترافق معها من عادات اجتماعية وهذه مهمة تقع على عاتق كل مهتم ومثقف. إذا ما ملكنا أرشيفا لمطبخنا التقليدي في كل مكان فإن أي خطوة تالية يمكن القيام بها بسهولة نوعاً ما لأن المرجع سيكون موجودا. و هنا يمكن اقتراح أن يتم تشجيع برامج تعنى بالأطباق المحلية أو تنشيط دور المعاهد الفندقية و الشباب فيها و ذلك مثلاً لإنتاج أطباق جديدة أساسها الأطباق المحلية أو المبادرة بمهرجانات طعام تقليدي منوّع ومتجدد في أمكنة متنوعة من بلدنا تبين التميز والتفرد لكل منطقة أو إيجاد مسابقات لطبخ الاطباق المحلية و تسويقها أو إنتاج مطبوعات ومنشورات بشكل علمي وبعدة لغات تُعنى بمطبخنا التقليدي وتصل لأكثر من عدد «محدود» من القراء .... إلخ. مهما تكن هذه المبادرة – ولا بد من أن الكثيرين لديهم أفكار أكثر يجب أن تُعطى الفرصة – لتجد هدفاً على الأقل بلفت الانتباه لأهمية هذا العنصر الرئيسي من تراثنا و التأكيد على غناه وضرورة حفظه علماً أنه توجد في بلدنا حالياً جمعية أهلية تعرف بـ «الجمعية السورية لذواقي الطعام» التي تعنى بالطعام التقليدي و ضرورة التعريف به ولكن الغالبية العظمى من الناس لا تعلم بجمعية كهذه ولا يُذكر أي نشاط شعبي قامت به الجمعية حتى الآن. وبالتالي يمكن التفاؤل والقول إننا نملك كل المقومات اللازمة لإطلاق مبادرة محلية لتصل العالمية، فلدينا الموارد الغنية في تراثنا ولدينا العقول المبدعة والسواعد العاملة فلم لا نستفيد من

أطباقنـــا التقليدية باختراع أطباقٍ جديدة ومتجدّدة تنتمي لنا وتكون رسالتنا حفاظاً على هوية وتميّز مطبخنا في وجه العولمة أو «الثقافة الموحدة».

المراجع

حجاب، نمر حسن. 1975
الأكل الشـــعبي، مجلة الفنون الشعبية، ص: 47– 60 ، العدد الســـادس، عمان – الأردن.

1– Hadge، Sh.؛ 2000
Global Smarts. The Art of Communicating and Deal Making anywhere in the world، p:1–8، New York،

2– Redner، Harry. 2004
Conserving Cultures، Technology، Globalization، and the Future of Local Cultures. Maryland، Rowman & Littlefield Publication، Inc.

3– Palmr، C.؛ 2002
Milk and Cereals: Identifying Food and Food Identity among Fallahin and Bedouin in Jordan، Levant، Vol. 34. P: 173–195.

4– Vepa، S. S.؛
Impact of globalization on the food consumption of urban India
ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/007/y5736e/y5736e02.pdf
19–6–2009

5– Globalization and the traditional role of agriculture
http://www.fao.org/docrep/005/Y4671E/y4671e0c.htm#TopOfPage
19–6–09

6 – Globalization & Food
http://www.unpac.ca/economy/g—food.html 19–6–09

7– en.wikipedia.org
http://en.wikipedia.org/wiki/Pizza 17–8–09

8– gastrosyr.com
http://www.gastrosyr.com/09–arabic/aboutus.htm13–9

آفـــاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وتعبير حركي
حرف وصناعات
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

التحطيب

دراسة ميدانيه تحليلية

حسام محسب ـ كاتب من مصر

في ظل ثقافة العالم الواحد ظهرت الحاجة الشديدة لتمسك مستلهمي الرقص الشعبي المصري بشكل خاص والرقص الشعبي بشكل عام بالجانب العلمي في رصد وتوثيق بل وتقنين دراسة منهجية للرقصات الشعبية المختلفة في بيئتها الطبيعية قبل القيام بتصميم الرقصات الشعبية المستوحاة من البيئة، وسوف أطرح في هذه الدراسة أهم الرقصات الشعبية المصرية وتحليلها بشكل علمي من كافة عناصرها بادئاً بمنطقة الصعيد ،ولقد وقع اختياري على منطقة الصعيد إيمانا منا بتراثها الشعبي الأصيل لما تتضمنه من العديد من الرقصات الشعبية المختلفة والتي كانت في منأى عن التيارات الثقافية الحديثة والتي ساعدتها في المحافظة على تميزها وأصالتها التي اكتسبتها عبر العصور والحضارات المختلفة.

SXC.HU

وعند دراستنا لمنطقة الصعيد يجب الاهتمام بدراسة النواحي التاريخية والجغرافية والاجتماعية وغيرها كما يجب الاهتمام بالعادات والتقاليد والأعراف والاحتفالات والأفراح والطقوس المختلفة، حتى نستطيع التعرف على الدور الأساسي الذي تلعبه الألعاب والرقصات الشعبية في هذه المناطق، مع ضرورة الاهتمام بدراسة الموسيقى الشعبية المصاحبة والأغاني وأيضا الأزياء، وذلك كله بهدف صياغة أكثر شمولا للألعاب وللرقصات الشعبية في هذه المنطقة بهدف إبرازها وتحديد أهم الموتيفات الحركية المتميزة والأصيلة.

منطقة وادي النيل (الصعيد)

والتي يطلق عليها منطقة الوجه القبلي أو مصر العليا وتبدأ هذه المنطقة من أسوان جنوبا وعلى امتداد وادي نهر النيل ومرورا بمحافظات الصعيد من الجنوب للشمال بالترتيب قنا وسوهاج وأسيوط والمنيا وبني سويف والفيوم وحتى محافظة الجيزة في الشمال ويحدها من الشرق الصحراء الشرقية ومن الغرب الصحراء الغربية ومحافظة الوادي الجديد.

«ويبلغ طول هذا الوادي حوالي 900 كيلومتر في أرض قابلة للزراعة عبارة عن شريط رفيع يبلغ أقصى عرض له في بني سويف حيث يصل إلى حوالي 25 كيلو متر»[1] وهنا السكان لا يشكلون تركيزاً كما في الدلتا بل ينتشرون بين الماء والصحراء وليس للأرض خصوبتها كما في الدلتا.

«وتبلغ مساحة الوادي حوالي 10 آلاف كيلو متر مربع وتربتها عظيمة الخصب لأنها مكونة من الطمي الذي جلبه النهر من هضبة الحبشة البركانية – فهي تربة منقولة تحتوي على كثير من المواد الضرورية للنبات أما منخفض الفيوم فهو منخفض صحراوي أدى قربه من الوادي إلى وصول مياه النيل إليه عن طريق فرع طبيعي سلك طريقه خلال فتحة صخرية طبيعية وبذلك تم ترسيب نهري داخل المنخفض يجعلنا نلحقه بالوادي»[2]. ويمكن القول بأن توزيع السكان في مصر عموماً يعطي صورة حقيقية وصادقة عن علاقة السكان بالأرض حيث تبلغ مساحة مصر مليون كيلو متر مربع ويبلغ عدد السكان حوالى 55 مليون نسمة «غير أن سكان مصر لا يعيشون في مختلف أنحاء البلاد وإنما يتركزون تركيزاً شديداً في الوادي والدلتا الذين تبلغ مساحتهما 3.5% من جملة مساحة مصر أما الصحاري المصرية التي تقدر بنحو 96.5 % من جملة المساحة فتكاد تكون خالية من السكان مما يشكل ضغطا سكانياً رهيباً على الأرض الزراعية المحدودة في الوادي والدلتا وعموما تتميز كثافة السكان في الصعيد بالتجانس النسبي»[3].

وتمثل الثروة الزراعية بهذا الإقليم نسبة أقل مما في الدلتا ولذلك فنسبة معتدلة من السكان في وادي النيل تعمل بالزراعة، وكما اجتذبت الصناعة التي نمت في السنوات الأخيرة نسبة لا بأس بها.

كما يعمل عدد كبير من أهل الصعيد بالكشف عن الآثار وجدير بالذكر أن منطقة وادي النيل تعتبر أغنى مناطق مصر بالآثار الفرعونية حيث ضمت هذه المنطقة عواصم الأسر الفرعونية المختلفة وتعتبر محافظة قنا أولى محافظات مصر في الآثار حيث تضم مدينة الأقصر ثلث آثار العالم كله وهكذا يعمل عدد كبير بالسياحة والآثار وخدمة السياح الأجانب وبالتالي تنتشر صناعة التماثيل للآثار الفرعونية والحلي الفرعونية التي تجد لها سوقاً عظيمة عند السياح .

وسكان الصعيد يتميزون بطابعهم الانفعالي وحساسيتهم المفرطة ولعل طبيعة الجو الحار نسبياً عن الدلتا وكذلك ظروف حياتهم الصعبة خصوصاً بين المغتربين والمهاجرين منهم بحثاً عن لقمة العيش قد أورثتهم هذه الروح وكذا نجد أن غالبية القصص الشعبية والسير والملاحم التي تتغنى بمشاعر الحب والحنين والبطولة والشهامة والتأثر تقع حوادثها في هذه المنطقة ومن ثم فإن أشهر الفنانين الشعبيين من الشعراء وكتاب السيرة والقصص وفناني الموال والمداحين قد ولدوا هنا في هذه المنطقة.

وتتشابه العادات والتقاليد في الصعيد والكثير من عادات وتقاليد البدو من ناحية وعادات وتقاليد

سكان الصعيد يتميزون بطابعهم الانفعالي وحساسيتهم المفرطة ولعل طبيعة الجو الحار نسبياً عن الدلتا وكذلك ظروف حياتهم الصعبة خصوصاً بين المغتربين والمهاجرين منهم بحثاً عن لقمة العيش قد أورثتهم هذه الروح

ريف الدلتا من ناحية أخرى ففيما يتعلق بسن الزواج نجد أهل الصعيد يحرصون على تزويج الفتاة في سن صغيرة والزوج المفضل هو ابن العم أو من الأقارب ، ويتبعون في عادات الزواج ما هو موجود في ريف الدلتا من مهر وشبكة ويوسطون الأقارب في إتمام مراسم الخطبة وتحديد قيمة المهر والشبكة التي دائماً ما تكون تبعاً للحالة الاجتماعية للعريس والعروسة ويفضلون المناسبات والأعياد الدينية منها والاجتماعية لإتمام مراسم الزواج حيث تتم في مواسم الحصاد وبعد بيع المحصول أو عقب الاحتفال بالأعياد الدينية وخاصة عيد الفطر وعيد الإضحى.

ويعتبر الاحتفال بالزواج سواء ليلة عقد القران أو ليلة الحنة أو ليلة الدخلة هو سيد الاحتفالات والمناسبة السعيدة للترويح عن النفس وتتشابه بعض الاحتفالات عندهم بفلاحي الدلتا كما في الرقص الفلاحي على سبيل المثال ولكن بشكل مغلق حيث تجتمع السيدات والبنات مع العروسة في جو من الفرح والسرور وعلى أصوات الطبول وبمصاحبة الزغاريد تغني البنات في أغان جماعية في حلقة وسط الدار حيث تخرج بنت من وسط الحلقة من أصدقاء العروسة وترقص الرقص الفلاحي الشبيه برقص فلاحي الدلتا بحيث لا يراها الرجال والشباب فهو رقص داخلي معزول

عن أعين الرجال فمن العيب أن يختلط الرجال وفرحهم وفرح النساء كل في مكانه ومن عاداتهم في الأفراح أيضا وبعد تناول العشاء يأخذ أهل العريس العروسة ويركبونها حصانا ويزفونها في القرية وفي مقدمتها المداحون بمدائحهم وطبولهم حيث تصل الزفة بيت العريس وهناك تجلس العروس على كرسي معد لها يسمى الكوشة وسط الغناء والرقص.

وتتعدد الأغاني الشعبية بتعدد مناسباتها وتختلف أشكالها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه مثل أغاني العمل والأفراح والأغاني الدينية وتشتهر المجتمعات الريفية والزراعية عامة بأغاني العمل حيث تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن مثلاً أو يغنيها الفلاحون أثناء حرث الأرض ولا تختلف الأغاني التي تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن عن الأغاني التي تغنى في مناسبة الاحتفال بالعرس

فهي تتشابه معها تشابهاً كاملاً شكلاً ومضموناً بل إن كثيراً منها مما يقال أثناء جمع المحصول. وتتنوع الأغاني الشعبية بتنوع المناسبات المختلفة فهي تصحب الطفل منذ ميلاده وتسير معه خطوة خطوة لترافقه في رحلة الحياة وفي كل مرحلة نجد ما تستطيع أن تسهم فيه ، فهي تحتفل بميلاده وختانه وتتبع في ذلك الأسلوب المعروف في مصر بصفة عامة ، فالعادات والتقاليد في هذه المناسبات تكاد تكون متفقة تماماً في مصر عامة، ويرجع الاختلاف عادة إلى الظروف الاجتماعية السائدة في المجتمع، ويأتي الاحتفال بالخطبة والـزواج في الأهمية الكبرى حيث أنه يساير الاحتفال بمناسبة من أهم المناسبات التي تمر بحياة الفرد بل لعلها أهمها جميعاً .

وقد بدأت بعض الأغاني الفلكلورية في الاختفاء والاندثار في الدلتا مثل أغاني العَديد في الموت وبعض أغاني العمل والسبوع والختان ولكنها مازالت تؤدى إلى اليوم في الصعيد وتؤدي دورها بل ووظيفتها الاجتماعية ، وللرجال في الصعيد الدور الأساسي سواء في الغناء أو الرقص عكس فلاحي الدلتا حيث الدور الأساسي في الدلتا للمرأة في الرقص والغناء وهم يشبهون في ذلك الرجال في المجتمع البدوي ويعتبر طابع الأداء الفردي سواء في الغناء أو الرقص واضحاً في الصعيد أكثر من أي مكان آخر في مصر وتتشابه منطقة وادي النيل والصعيد في الكثير من فنونها الشعبية عامة وكلا من المجتمعين الريفي في الدلتا ومجتمع البدو حيث نجد مثلاً أن الرقص الفلاحي في الدلتا والوادي يتشابهان مع بعض المفروقات التي تفرضها الظروف الاجتماعية المختلفة للمنطقتين كما إننا نجد أن الغناء والرقص والدور الأساسي للرجال يتشابه كثيراً وعادات وفنون المجتمع البدوي. وهنا نجد أنه مازالت أشكال التعبير الشعبي وألوانه العديدة مصدر إلهام خصب للإبداع الفني بأشكاله المختلفة، ولقد أجريت العديد من الدراسات الأكاديمية حول الدراما الشعبية والرقص الشعبي والموسيقى والأغاني الشعبية.. ولقد أكدت هذه الدراسات على أن الفنون الشعبية تصاحب المناسبات المختلفة مثل العرس أو الاحتفال بالموالد وهذه الفنون يكمل بعضها البعض في إطار السامر الشعبي المنصوب من أجل المناسبة ويعتبر الحفل السامر هو المناسبة التي تواكب احتفالات الأفراح والزواج والموالد وحفلات الختان وليالي الحصاد وأيضا ليالي السمر في المجتمع الصعيدي الفلاحي ويسبق احتفالات السامر أحياناً رقص الخيل والتحطيب على أنغام العازفين للآلات الشعبية الموسيقية في المجتمع الصعيدي مثل آلة الربابة والمزمار والطبول وغيرها والارتجال هو الصفة السائدة في هذا الاحتفال سواء من العازفين الموسيقيين المصاحبين سواء لرقص الخيل أو التحطيب وذلك في ساحة القرية حيث يشكل جمهور المشاهدين حلبة أو شبه دائرة.

تتعدد الأغاني الشعبية بتعدد مناسباتها وتختلف أشكالها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه مثل أغاني العمل والأفراح والأغاني الدينية وتشتهر المجتمعات الريفية والزراعية عامة بأغاني العمل حيث تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن مثلاً أو يغنيها الفلاحون أثناء حرث الأرض

التحطيب

يعتبر التحطيب أحد الظواهر الشعبية في الصعيد التي ترمز في مجملها لنفس القيمة وهي البـطل الشعبي «ابن النيل» في مواجهة التحدي وتحقيق الانتصار ليس للذات بل للجماعة بأكملها صحيح أن التحطيب لعبة بالأساس لكنها انعكاس لمفاهيم المجتمع ورؤيته للكون ، فكل جماعة من قرية أو مركز تأتي لتشجيع لاعبها وإعلان انتصاره باعتبارها الفئة التي تستحق هذا النصر إنه صراع أبطال ممثلين لجماعات وهنا الجوهر المشترك الذي يجعل لعبة التحطيب جزءا جوهريا من المجتمع لا يمكن فهمه بعيداً عن ظروف هذا المجتمع الحضارية التي تعيننا في النهاية على فهم وتفسير عاداته وتقاليده وفنونه وآدابه وللتحطيب مضمون درامي عميق يمكن استدعاؤه خلال فكرتي البطولة والفروسية في السيرة الهلالية « بل إن بعض المحطبين من حاملي الموروث بالفطرة يؤكدون أن التحطيب استخراج من حرب الهلالية «ولكن في كل الأحوال يمكن البحث عن المضمون الدرامي للتحطيب من خلال فهمنا عموماً للسير الشعبية ومفاهيم الفروسية والبطولات الشعبية وارتباطها بالخير المطلق وأهم حلقات التحطيب تتم في الموالد الكبيرة مثل مولد سيدي عبد الرحيم القناوي، سيدي أبو الحجاج الاقصري «حيث يعلن عن رفع العصاية من بعد صلاة العصر حتى صلاة المغرب ولمدة أسبوع ويجتمع المحطبون

من كل المحافظات حيث يدعو لاعبو المحافظة التي يقام فيها المولد لاعبي المحافظات الأخرى والآن يرسلون كروت دعوة لأصدقائهم»ويؤكد الشكل الاحتفالي لرقصة التحطيب والذي يفرض طبيعة خاصة للفرجة والأداء والمضمون الدرامي ليس فقط على المعنى أو العبرة المأخوذة من اللعبة بل يبحث في المفاهيم الدرامية المتحققة في لعبة التحطيب أو رقصة التحطيب فهناك مفاهيم مشابهة للصراع والتمثيل والإيهام إلى آخره من مفاهيم الدراما.

وهذا ما يجعلنا نكتشف الأصول الدرامية التي خرجت منها لعبة التحطيب وعند دراستي لرقصة أو لعبة التحطيب في هذه المنطقة على الاختلافات والتباينات والتعديلات التي تطرأ على التحطيب من محافظة لأخرى، بل وداخل المحافظة الواحدة، ليس هذا طبيعة كل ما هو مأثور، وما الفرق بين التراث والمأثور سوى الفرق بين الثابت والمتغير في أشكال التعبير الشعبي فمنها ما هو قد أصبح تراثاً أي تاريخاً ليس له وجود حقيقي في السلوك اليومي للجماعة، وهذا لا يمنع أنه مؤشر حضاري لطبيعة الجماعة في عصر ما قديم كجذور وأصول للجماعة في العصر الحديث أما النوع الثاني من أشكال التعبير الشعبي وهو المأثور فتشمل أشكال التعبير والممارسات التي ما زالت تمارس حتى وقتنا هذا.

واللعب بالعصا له «أصول قديمة تمتد حتى مصر القديمة الفرعونية فلقد ظهرت هذه الرياضة كمبارزة بالعصا وكرياضة خشنة للشجعان» انتشرت بين جميع طبقات الشعب ثم تحولت على مر العصور بين الطبقات العليا من الشعب إلى المبارزة بالسيف لقد انتشرت بعد ذلك اللعبة بين الفلاحين في الريف البحري والقبلي وأنشأت لها مدارس لتعليم فن المبارزة[4].

إذن فللتحطيب أصول فرعونية وللتحطيب نفسه وظائف متعددة كما للعصا استخدامات متعددة أيضاً أهمها: –

- **علامة على القوة والفتوة.**
- **سلاح حربي.**

يعتبر التحطيب أحد الظواهر الشعبية في الصعيد التي ترمز في مجملها لنفس القيمة وهي البطل الشعبي «ابن النيل» في مواجهة التحدي وتحقيق الانتصار ليس للذات بل للجماعة بأكملها صحيح أن التحطيب لعبة بالأساس لكنها انعكاس لمفاهيم المجتمع ورؤيته للكون

- لعبة في أوقات الفراغ ولكنها في الوقت نفسه يعد رقصة في أوقات السمر والاحتفالات وإن كانت الجماعة الشعبية تطلق عليه لعبة في كل الأحوال وذالك يرجع إلى طبيعة المجتمع وعاداته وتقاليده والتي تحظر على الرجل الرقص وتعتبره من النواقص التي لايجب أن يتحلى بها الرجل ولكننا كمتخصصين نتعامل مع الظواهر في الميدان يجب أن نقوم عند تحليل تلك الظواهر أن نرجع كل تلك الأمور إلى سياقاتها الطبيعية التي يجب على أساسها أن نقوم بتحليل عناصرها بشكل علمي سليم .

والمفهوم الأخير هو السائد حالياً وهو الذي يعنينا هنا هو التحطيب الذي له نفس طبيعة المأثور يختلف شكله قليلاً من مكان إلى آخر.

والعصا هي العنصر الأساسي في رقصة التحطيب ومن حوارات الباحث مع الممارسين لرقصة التحطيب وسؤالهم عن نوعية العصا وطولها ، يقول «أنهم كانوا قديماً يستخدمون الشوم الغليظ وتسمى العصا الغشيمة أو شوم محلب» أي شومة شديدة مكسورة من الشجرة بالقوة وهـذا غير مستخدم الآن لأنه يؤذي ويستخدمون بدلاً منها عصا من الخيزران ويبلغ طولها تقريباً 160 سم و180 سم بما يشير إلى أهمية مسك العصا ومسك العصا يختلف من شخص لشخص ولابد من أن يترك قبضتي يد من طرفها لكي يستطيع المؤدي التحكم بها.

ويبدو لنا من خلال الملاحظة الدقيقة أن التحطيب واحد ويحكمه الارتجال بالدرجة الأولى وحتى إذا كان هناك اختلاف في طابع اللعب للاعب أمام آخر يتوافقان معاً في الطريق مع ضربة العصا الأولى ويمكن رصد اختلافات عامة يحكمها المنطق والرؤية.

ولقد لاحظت أن المراكز ربما داخل المحافظة الواحدة تختلف في مقدار عنف اللعبة تبعاً لقربها من الجبل أو بعدها عنه ، فكلما بعدنا عن نهر النيل ووادى النيل وذهبنا إلى الجبل اتسم التحطيب بالعنف نظراً لقسوة الجبل وصعوبة العيش.

ولاحظت أن شكل الفرجة والعرض هو الذي

يقبل التعديل والاختلاف ليس تبعاً للأقاليم أو المحافظة ولكن تبعاً للمناسبة والدافع وظروف التجمع وفي حالة وجود فرقة موسيقية في بعض الاحتفالات ينصب السامر الشعبي ليؤثر في بعض اللحظات الهامة مثل فتح الباب وكذلك تؤثر بالضرورة في الحركات نفسها فتأخذ الطابع الاستعراضي أكثر ووجود الموسيقى مرتبط بالمناسبة أيضاً كما أن الدافع للتجمع حول حلقة تحطيب له أثر أيضاً فإذا كان التجمع عشوائياً أو مفاجئا أو أسرياً يجمع بعض الأصدقاء والأقارب على سبيل التسلية أو ربما للتحدي بين صديقين أعلنا التحدي لسبب أو لآخر كل هذه الحالات تكون غير منظمة بشكل مسبق ويكون الطابع الصراعي فيها غالبا «وهنا تسمى لعبة لأنه في هذه اللحظة تخضع لقوانين اللعبة كما سوف يلي» أما في الاحتفالات والأعراس فإن الطابع الاستعراضي يكون هو الغالب كتعبير عن السعادة والبهجة بالمولد أو العرس «وهنا نطلق عليها رقصة لأن السياق الاجتماعي الذي تقدم فيه لا يفرض أن يتم الأداء من خلال القوانين الملزمة للعبة».

ونلاحظ أن الارتجال والتلقائية هو السمة السائدة في التحطيب كظاهرة شعبية يصعب من مهمة رصده ومع ذلك يجعل منها مهمة شديدة الإمتاع للباحث.

ورؤيتي بشكل عام للتحطيب أنه ينقسم إلى تحية ثم حركات استعراضية، حركات الرش، فتح الباب، غلق الباب وقد يدخل اللاعب مباشرة في التحام مع الآخر ليفتح باب وجوهر اللعبة في حركات الرش وفتح الباب بعد السلام أما الحركات الاستعراضية فهي نسبية وقد لا يرغب في الإطالة فيها أو القيام بها وأحياناً يسهب اللاعبون في الاستعراض لإمتاع الجمهور .

وأخيراً لاحظت أن معظم المتحاورين أكدوا

على أن التحطيب لعبة ليس هدفها العنف بل إنها لعبة للمتعة الرجالية إن جاز لنا التعبير ولذلك فهي تحترم التقاليد المختلفة للجماعة «فالكبير يبدأ اللعب ولا يجب التكبر عليه أثناء اللعب لأن الكبير أكثر خبرة».

ونجد أن لكل عنصر من عناصر التحطيب دورا حيويا يرتبط بشكل الفرجة فالموسيقى والحركة والمضمون الدرامي كل واحد يكمن في الوجدان الشعبي وهناك أكثر من طريقة لمسك العصا :

1 – مسك العصا بيد واحدة من أحد أطرافها.

لابد من أن تمسك على بعد قبضتي يد من أحد أطرافها لكي يستطيع التحكم في العصا أثناء الأداء.

2 – مسك العصا باليدين من أحد أطرافها

وهو أن يقبض على أحد أطراف العصا من على بعد قبضتي يد ويكون الكفان قابضين على العصا فوق بعضهما .

3 – مسك العصا باليدين من طرفيها

ومسك العصا باليدين لابد أن يراعي المؤدي ألا يمسك العصا من طرفيها عند قيامه بصد هجوم من خصمه لأنه بذلك يعرض جسمه أو رأسه للخطر لعدم قدرته على مسك العصا بقوة تحت تأثير قوة الضربة الموجهة إليه ولذلك لابد أن يكون ممسكا بها بعد قبضتي يد من طرفها الأيمن أما اليد اليسرى فتكون ممسكة بالعصا على مسافة تسمح له بالتحكم في العصا أي تقريباً على مسافة أوسع من الكتف قليلاً .

العناصر الرئيسية لرقصة التحطيب

أولا : المضمون الدرامي لرقصة التحطيب.

المنافسة بين الهزيمة والانتصار.

الصراع هو جوهر الحياة الدرامي وهو جوهر فن الدراما أيضاً كما يرى أرسطو حين يقول «لا صراع لا دراما». والجوهر الصراعي للدراما قائم بالضرورة على فكرة المنافسة في اللعب فبنقل هذه الفكرة من مجال اللعب إلى مجال الدراما الشاسع يمكننا أن نكشف عن أهم آليات الصراع/ المنافسة وهي المراوغة حول الهدف فمعنى أن هناك صراعا بين طرفين أن كلاً منهما لديه الرغبة في الوصول للهدف الأسمى وينتهي الصراع بتحقيق أحدهما لهذا الهدف وفشل الآخر والوصول إلى الهدف في عالم الدراما ليس سهلاً، فهذا العالم المصنوع والمحاكي أو المقلد لعالم الحياة يصنع أمامنا عدداً من العقبات لتعطيل ولتصعيد حدة الصراع فالهدف السهل لا يصلح ليصبح موضوعاً للدراما إن صراع الأضداد المنافسة هو جوهر لعبة التحطيب مثلما هو جوهر الدراما فالهدف الأساسي في التحطيب هو فتح الباب أي الكشف عن الجانب الأيسر أو الأيمن من صدر المنافس، والمراوغة تتمثل في حركات الرش ثم المسالفة التي تشبه المراحل التي يتخذها البطل للوصول إلى هدفه الأعلى في الدراما ، وكما أن الهدف السهل لا يصلح للدراما.

ونجد أن اللاعب الضعيف لا يحمس اللاعب القوي للعب وهو يستدل على ذلك من قبضته على العصا وهنا يدخل عليه سريعاً لينهي المباراة حتى ينزل للحلبة لاعب آخر أكثر مهارة حتى يحلو اللعب وبالطبع لا يحاول الباحث هنا أن يثبت أن التحطيب شكل من أشكال الدراما بقدر ما يحاول أن يستفيد من التراث النقدي الدرامي في تحليل المضمون الدرامي لرقصة التحطيب فليست كل ظاهرة شعبية تتمتع ببعض القيم الدرامية يمكن اعتبارها دراما، ولكن الدراما بما لها من قدرة على محاكاة العالم تتداخل مع الظواهر الاجتماعية الأخرى فالدراما أساساً محاكاة لفعل الحياة كما يعرفها أرسطو في كتابه فن الشعر وتقليد الحياة يحتوي أوجه النشاط الإنساني المختلفة لذلك نجد أن المسرح يجمع الفنون الدرامية وغير الدرامية الأخرى كالموسيقى والغناء والرقص.. الخ.

وهناك فرق جوهري بين الدراما كفن المسرح مثلاً أو الرواية وبين التحطيب فالتحطيب في شكله التنافسي مثله مثل مباراة رياضية تحتوي على قدر كبير من التوتر تجاه النتيجة، أما في عالم الدراما فالنتيجة معروفة لدى اللاعبين والمؤدين فالدراما عالم مصنوع صناعة كاملة والمستقبل فيه مرسوم بدقة أما في التحطيب فتظل السيادة

التحطيب لعبة ليس هدفها العنف بل إنها لعبة للمتعة الرجالية إن جاز لنا التعبير ولذلك فهي تحترم التقاليد المختلفة للجماعة «فالكبير يبدأ اللعب ولا يجب التكبر عليه أثناء اللعب لأن الكبير أكثر خبرة

للحظة الحاضرة فمستقبل الصراع غير معروف لدى المؤدين والجمهور معاً. إن فكرة الانتصار هي الجانب السعيد في اللعبة، أما الهزيمة فهي الجانب المأسوي، وإن هذه التماثلات والتباينات بين الدراما ولعبة التحطيب يجعلنا في النهاية نبحث في وسائل العرض وعناصره في سياقه الاحتفالي حتى نتمكن من الوصول إلى المضمون الدرامي لرقصة التحطيب في سياقها الاحتفالي.

شكل الفرجة (العرض).

يجتمع اللاعبون في دائرة تسمح بإعطائهم فرصة للتلاحم والتباعد هذه الدائرة يحدد قطرها الجمهور وهي تضيق وتتسع حسب الإثارة واندماج الجمهور وهذه الدائرة الوهمية تجعل مشاركة الجمهور هامة وأساسية ، فربما يصبح الجمهور كبيراً فيتكدس في دوائر وهمية متداخلة حول اللاعبين وربما يضيق عليهم الخناق فيتوقفون عن اللعب لإبعادهم قليلاً كل هذا من شأنه أن يجعل هناك مستويات متعددة للفرجة جمهوراً، وتعدد مستويات العرض ومن ثم مستويات الجمهور في العروض الحديثة بوجه عام وهذا ما ينطبق أيضاً على عروض الفرجة الشعبية التي أصبحت مصدر إلهام للمسرح الحديث والتجريبي الآن مثل عرض فرقة ماسك اليونانية والتي قدمت عرضها الذي بني على اسكتشات ضاحكة كانت تقدم في الشوارع بالعصور الوسطى .

ولكن الشرط هو الإيمان الكامل بفكرة الإيهام، فالدراما عالم مصنوع صناعة كاملة عالم من التشخيص لا يوجد فيه الأبطال بهويتهم الحقيقية فالتمثيل هو خروج من إيهام الشخصية للدخول في إيهام شخصية أخرى وهنا نجد أن عالم الدراما يفارق عالم اللعب التحطيبي فلاعب التحطيب هو البطل بذاته، ورغم ذلك فإن حدود المفارقة بين العالمين تتضاءل بوجود فكرة اللعب فاللعب جوهر الظاهرة المسرحية، ووجود هذه الفكرة في عالم التحطيب تترك مجالاً ولو محدوداً للتمثيل، فالضربات ليست قاتلة ، وإنما يراعي فيها اللاعبون بعضهم البعض، ويصبح الانتصار نتيجة للمهارة في فتح الباب وليس في الإصابة القاتلة فالمهزوم ليس هو المصاب بالمعنى الحقيقي ولكن بالمعنى الاعتباري/ الافتراضي/ التجاوزي إذن فالقاتل المنتصر ليس قاتلاً بالمعنى الحقيقي، وكذلك المقتول المهزوم ليس مقتولاً بالمعنى الحقيقي، وهذا ما يقرب المبارزة برمتها من فكرة الصناعة فهناك قدر مصنوع في لعبة التحطيب، وبالتالي لا تختفي فكرة التشخيص، وهذا ما يقرب عالم التحطيب من عالم الدراما.

وإذا تحدثنا عن لعبة التحطيب كشكل من أشكال الفرجة الشعبية سنجد شروط العرض متوفرة في مناخ تقديم التحطيب في المناسبات والاحتفالات.

أولا : الموضوع :

يمثل النشاط الذي نقوم به في وقت الفراغ واحداً من العناصر الهامة للشعور بالرضا العام عن الحياة، ومن المحتمل أن تكون نشاطات وقت الفراغ أكثر رسوخاً وأهمية في الحياة الإنسانية من العمل إلا أنه يمكن الدفاع عن عكس هذه القضية.

وإذا كان اللعب يتضمن في بعد من أبعاده عمقاً تمثيلياً حيث يتحرر الخيال – فإن لعبة التحطيب تتضمن نفس هذا البعد ففيها تمثيل يمتزج بالمنافسة الجادة، ولعل هذا البعد التمثيلي هو الذي يلطف البعد الاقتتالي للعبة وفي اللعب يتمكن كل راقص من الإيماء الحسي بالظاهر إلى عالم الباطن والحقيقة أن هذا الإيماء يبدأ بداية بإحساس غامض وأولي وعام لدى الإنسان الفرد بالمسافة بين عالم الظاهر، وعالم الباطن.

ثانيا: الهدف :

هناك هدفان أساسيان لفهم أي نشاط تلقائي:

الأول : المتعة

الثاني : تحقيق الذات

والترويح عامل من عوامل السعادة، وهنا تتحدد مشاركة الجمهور وهي مشاركة عاطفية من ناحية التشجيع ومشاركة إيجابية من ناحية تحميس اللاعبين، وهو في نفس الوقت نشاط سلبي من ناحية التفرج والمتابعة.

لا يحاول الباحث هنا أن يثبت أن التحطيب شكل من أشكال الدراما بقدر ما يحاول أن يستفيد من التراث النقدي الدرامي في تحليل المضمون الدرامي لرقصة التحطيب فليست كل ظاهرة شعبية تتمتع ببعض القيم الدرامية يمكن اعتبارها دراما

أما تحقيق الذات فيتمثل في قدرة اللاعب ومهارته ففن التحطيب هو فن فروسي بطولي، وكثيراً ما يطلق على اللاعب القدير اسم الفنان والفن لعبة وإبداع إنساني ونوع من الابتكار، وقيمة الابتكار يحددها الجمهور بردود أفعاله من تصفيق وتشجيع.

ثالثا : المضمون :

ترتبط فكرة تحقيق الذات والإبداع الفردي بفكرة البطولة أو البطل الشعبي، فتحقيق الذات هنا لا يعني الفردية فقط وإنما يعني البطولة الشعبية، إن الرقص الشعبي تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعي لضرورات الحياة الهامة ، وللرقص طقوس، وأغراض كما أن له أنواعاً متميزة، وهامة مثل رقصات العمل والصيد ورقصات الحرب والعلاج... الخ.

والمضمون الأساسي لرقصة التحطيب أو لعبة التحطيب هو الرجولة والبطولة في مواجهة الاختبار، ويحدد يحيى حقي بوضوح موضوع التحطيب في وصفه له حيث يقول «هكذا أصف مبارزة التحطيب بين رجلين لأن نظامها غير متقن، والارتجال غالب عليها، ولكنها لرجال الريف منفذهم الوحيد للتعبير تحت لواء الانشراح والود والسلم لا الغضب والخصام والامتثال عن الحد عنه والفتوة ، وعن الصلابة والشهامة»[5] .

إن قبول التحدي هو سمة الأبطال – أبطال التحطيب، وهذا يعبر عن قدرة مزدوجة لدى البطل، جانبها الأول هو «القدرة على انتزاع النصر، أما الجانب الثاني: فهو جانب المصالحة أي القدرة على العفو عن الخصم بعد هزيمته هذه الثنائية تمثل موضوع التحطيب، وتؤكد على أن الموضوع ذو أبعاد اجتماعية عميقة الجذور في الوجدان الشعبي فالبطولة مازالت مصدر إلهام الرواة والمنشدين حتى الآن.

رابعا : المؤدي وأسلوب الأداء الارتجالي:

المؤدي هو الأداة التي يصل بها الموضوع، أو قل حسب النظرية المعلوماتية إنه صاحب الرسالة أو المرسل وبلغة النقد هو الوسيط واللعب له أصوله في التحطيب وله مصطلحاته وتقاليده ليس مجال تفصيلها هنا ولكن ما هو الطابع المسيطر على أسلوب الأداء هنا؟

بالطبع سنجد أنه طابع اللعب الذي يحمل خاصيتين أساسيتين هما :-

خاصية الجدية والدفاع عن الشهرة الفردية للاعب .

خاصية اللعب أو الاستعراض أو التمثيل .

وهاتان الخاصتان تفـرضان عـددا من السمات على أسلوب الأداء نوجزها كما يلي.

1 – الحركة الاستعراضية :

وهي مجموعة من الحركات التي يبدأ بها اللاعب مباراته، وهذا يذكرنا تماماً بلاعبي المصارعة فقبل الالتحام يقوم لاعب التحطيب بعدة حركات في الهواء بعصاه ليبرز قوته ويثير حماسته وحماس الجمهور على سبيل التسخين والتحضير.

2 – التحية / للجمهور / للاعبين / للفرقة :

كنوع من الاحترام يقوم اللاعب بتحية الفرقة الموسيقية والجمهور واللاعبين وهذه سمة هامة جداً من سمات اللعب كانعكاس للفروسية والقدرة على تحقيق النصر والثقة بالنفس .

3 – البانتومايم :

وهنا نجد مجموعة من حركات التلويح بالعصا تدخل في مجال البانتومايم مثلاً عندما يتعارك اللاعبان وكل منهما على مبعدة من اللاعب الآخر ويبدأ كل لاعب بضرب الآخر في الهواء فيصد الآخر الضربة في الهواء أيضاً «وربما يلعب لاعب التحطيب في استعراض فردي يواجه فيه لاعب وهمي يسدد له عصاه في ضربات استعراضية وهذا يدخل بلا شك في مجال الارتجال والطابع التمثيلي فإدعاء القوة في الضربات القاتلة هو اصطناع ، أي نوع من التمثيل، كما أن ألم المصاب أحياناً يصبح تمثيلياً ، ومع ذلك فإن بعض الضربات تحدث آثاراً قوية قد تصل إلى التربنة»[6] .

4 – الحركات الالتحامية :

وتدخل في مجال التنافس الصراعي الذي يحدد في النهاية المنتصر والمهزوم ، وهدف هذه الحركات هو فتح الباب في جسم الخصم وتنقسم إلى عدة حركات معروفة أو متميزة تحكمها مهارة اللاعب وقدرته وسرعته.

5 – الزي :

الجلباب وغطاء الرأس الصعيدي المألوف والكوفية اللامعة هي الزي السائد للاعبي التحطيب وإن كان بعض اللاعبين الآن يرتدون ملابسهم المدنية ذلك أن بعضهم يعملون في المدينة ويمارسون الحياة المدنية ولقد تقابل الباحث مع بعضهم ممن يعملون كموظفين في المؤسسات الحكومية المختلفة .

6 – العصا :

العصا وسيلة لعرض القوة والمهارة في الضرب والمراوغة ومسكة اللاعب لعصاه أول مؤشر لقوته ومهارته إن العصا مع رشاقة قدرة ومهارة اللاعب إضافة إلى ملابسه الجلباب تصنع معاً صورة كاملة للبطل الشعبي لا تبتعد كثيراً عن صورة أبي زيد الهلالي في فن الوشم وهي تعبير عن القوة والبطولة والفروسية. كل هذه الحركات السابقة التي تحدد أسلوب الأداء في التحطيب تجمعها سمة أساسية أو خاصية جوهرية هي الارتجال فالمحطب هو فنان مرتجل من الطراز الأول، والنص غير موجود أما السيناريو الارتجالي وموضوعه ومضمونه فإنه من تأليف الوجدان الشعبي الذي اتفق على صورة معينة لشكل العرض أو اللعب وحول هذا المفهوم يقوم اللاعب بارتجالاته المهارية.

ثانيا : الجمهور:

لاعرض بدون جمهور، وهذا الجمهور يمثل وحدة الأذواق المؤقته وفي كلمة واحدة يمثل التجاوب الجماعي الذي يميز الدراما عن غيرها من صور الفن الأخرى، ومن هنا يجب ألا نعتبر الجمهور مجرد مشاهد سلبي بل ينبغي اعتباره عنصراً إيجابياً خلاقاً في الدراما.

وعلى الرغم من أن التحطيب في حد ذاته ليس ضرباً من ضروب الصراع إلا أن استنهاض الهمة على الأداء تحتاج إلى جمهور يعامل الأداء

على أنه نمط من الصراع المبرز لجوانب المهارة العضلية والحركية والصفات النفسية الأخرى التي يحتاجها المنتصر في اللعبة أو الرقصة ولا شك أن هناك أبعاداً تتخلل الرقصة وتحدد عمق تدخل الجمهور في عملية المشاركة في الصراع الدائر داخل الحلبة.

ويؤكد علماء الإنسان على أن المجتمع الإنساني ككل قام على شريعة أولى هي البقاء للأقوى / الأصلح وهو الأكثر توافقاً مع الطبيعة والأقدر تلاؤما مع المجتمع، ولعلنا نلاحظ الحياة الشعبية من خلال نظرتها الشاملة الكلية إلى الحياة تؤمن بأن الخير موجود في أصلاب الطبيعة كما أن الشر موجود أيضاً، وإذا كان الخير في المأثورات الشعبية يمثل التناغم والاتساق مع قوانين الحياة فإن الشر يلعب هو الآخر دور العقبة في سبيل تحقيق السعادة الإنسانية المنشودة ورقصة التحطيب تأكيد للجمهور على مفهوم الصراع وتأكيد من الجمهور لمفهوم البطولة والرجولة والصلابة في مواجهة الخصم، وفي الرقصة لا يوجد من يتقمص دور الخير تاركاً دور الشر لزميله ، إنهما يرتفعان عن هذا التحديد تأسيساً على تكامل الدورين والاعتناء الأصيل بتناقضهما والصراع بينهما.

إن الجمهور في الرقص الشعبي عموماً يعلن عن نفسه وعن هويته وفي رقصة التحطيب بالذات، فالجمهور يعلن عن قيمه وقدرته على الانتصار وتحدي الموت وتأكيد الذات وهنا يمارس الجمهور رقابة صارمة ولحظية بغير تسلط أو تعسف على الراقصين ،وهذه الرقابة لا تضايق الراقص المبدع الشعبي إذ تحول تداخل لاوعيه إلى رقابة داخلية فهو يبدأ بنفسه .

إن تحلق الجمهور حول الراقصين ومشاركتهم في الرقصة بالممارسة والمشاهدة إعلان من هذا الجمهور عن رجولته واحتفائه بقيم ومعاني الفتوة والفروسية ،وإقرار من هذا الجمهور بأن تلك المعاني لا تتحقق ولا تتجسد إلا عبر امتثال رجولي بطولي وعبر أخلاق فروسية نبيلة.

وكأن الجمهور هنا يحطب بوجدانه ،وحين يحطب بوجدانه فهو يقوم بمتابعة كل لحظة بكل حواسه وقد يلوح بيده وكأنه يلعب أو يدفع اللاعب للعبة معينة مثلما يفعل مشاهدو مباريات الكرة وإن لم تتوفر لهم فرصة التواصل مع اللاعبين نظراً لأن الكرة لعبة جماعية ونظراً أيضا للمسافة بين الجمهور واللعب أما هنا فالتواصل فيه حميمية أكثر فاللاعبون في أحضان الجمهور ودائرة اللعب الحلبة مكونة من أجساد المتفرجين وكثيراً ما تأخذ المشاركة شكل الهمهمات أو التصفيق أو صيحات التشجيع وقد يتدخل لفض بعض المنازعات.وهكذا فإن الجمهور يشارك مشاركة إيجابية ويصبح عنصراً جوهرياً لازماً للعب فما معنى اللعب والمبارزة إذا لم يكن هناك محكمون ومتفرجون؟

وهكذا فإن المضمون الدرامي لرقصة التحطيب له مستويات متعددة تبدأ بالموضوع مروراً بأسلوب الأداء الارتجالي وخصائصه ثم الجمهور ومشاركته وللموسيقى دور كبير في عروض التحطيب الاحتفالية

ثالثا : الموسيقى المصاحبة.

من الملاحظ أن الأغاني الشعبية وموسيقاها تتناول شتى المناسبات الهامة من حياة المجتمع الصعيدي مثله كباقي المجتمعات المصرية وأهم تلك المناسبات أفراح الزواج والولادة والسبوع والختان والحج والحصاد وغيرها .

وتشكل آلات المزمار والطبل البلدي والنقرزان والربابة أهم الآلات المستخدمة في منطقة الصعيد عموماً وهذه الآلات لها طابعها الخاص والمميز أما المزمار والطبل البلدي فهما أكثر الآلات انتشارا في رقصة التحطيب .

وليست الموسيقى شرطاً لازماً للتحطيب بحيث يقام اللعب بدونها فالموسيقى بالنسبة للعبة التحطيب ذات دور لانستطيع أن نسميه ثانوياً بل الأفضل أن نسميه تكميلياً، فليس هناك مولد بدون موسيقى وليس هناك ذكر بدون إيقاع على الأقل وكذلك الزار أما التحطيب ، فهناك تحطيب بدون موسيقى وهنا نطلق عليه لعبة اما إذا وجدت الموسيقى فتسمى رقصة.

«إن التحطيب أساساً لعبة ارتجالية تحكمها

ليست الموسيقى شرطاً لازماً للتحطيب بحيث يقام اللعب بدونها فالموسيقى بالنسبة للعبة التحطيب ذات دور لانستطيع أن نسميه ثانوياً بل الأفضل أن نسميه تكميلياً

السمة الفردية وهي ليست لعبة جماعية مثل الحكشة أو كرة القدم يتعاون فيها الفريق الواحد لإحراز هدف معين»[7]. قد يقرر مجموعة من الشباب الخروج إلى الخلاء لإقامة مباراة في التحطيب ، وهذا الشكل تحكمه العلاقات الشخصية والأسرية وروابط الصداقة والجيرة... إلى آخره، وبذلك تقام على مستويات متعددة دون شرط أو قيد لإقامتها والموسيقى ربما تكون شرطا مكبلا لأن يقوم اثنان من الأقرباء مثلاً بعمل مباراة يحضرها بعض الأصدقاء ولكن هناك طريقة احتفالية أخرى للتحطيب تشترط وجود الموسيقى كعنصر أساسي ومؤثر فيما يحدث في الحلبة، وهذا يحكمه الاتفاق المسبق ، وليس الإجبار الدائم ونقصد بالاتفاق والإجبار هنا أنه ليس شرطاً ملزماً ولكن من الأفضل أن نتفق على وجوده لما يعطيه من بهجة خاصة وإن وجوده يصبح إلزاماً في الحفلات الشعبية في الصعيد فلا يوجد حفل شعبي أو عرس بدون طبل ومزمار وهذه تقريباً هي فرقة موسيقى التحطيب إذا استطعنا أن نطلق عليها هذه التسمية تجاوزاً، اذاً فوجودها في مثل هذه الحفلات ليس خصيصاً بهدف العزف على اللعب فقط بل كجزء لا يتجزأ من تكوين الحفل أو العرس أما التحطيب في هذه الحالة فهو فقرة أو نمرة من نمر الفرح التي يعبر بها الأهل عن فرحتهم مثلها في ذلك مثل إطلاق النار، ورقص الخيول.

وربما نشاهد في القاهرة فرق المزمار المتجولة المكونة من نفس الآلات السابق ذكرها والتي انتقلت إلى القاهرة من خلال بعض الهجرات من الريف، وينادي أهل الفرح عليهم أو يعرضون هم عليهم المشاركة فيعزفون بعض الألحان المعروفة .

ولكن هذه الفرق ما زالت تمارس وظائفها كاملة في محافظات وأقاليم الصعيد المختلفة ، وهي لا تكتفي بزف العروسين أو العزف بعض الوقت كإعلان عن الفرح ، بل هي تقوم بتغليف كل اللحظات الحساسة في الفرح ، وكذلك تصاحب الفقرات المختلفة كالغناء، إطلاق الرصاص في الهواء كتقليد بعد تحية الفرقة فتطلق المزامير ما يسمى بالزغروته. هي بذلك جزء لا يتجزأ من الحفل ومن هنا يتدرب العازفون على مجاورة بعض العادات والتقاليد والظواهر الأخرى والتأليف معها بالتأثير فيها والتأثر بها، وهذا يحتاج إلى فهم لطبيعة كل عادة وأهدافها لتأكيدها من خلال الموسيقى، وهذا ما يحدث في الموسيقى المصاحبة للعبة التحطيب في هذه الاحتفالات. ويصبح للموسيقى دور كبير في إدخال البهجة على الجمهور الكبير الذي أتى لمشاهدة العديد من اللاعبين في عرض للقوة والفتوة على كل الأحوال فإن الموسيقى يتحدد دورها بالدافع للمناسبة وشكل الفرجة، وهي هنا عنصر جمالي مؤثر يرفع من قيمة اللعب والاستمتاع به كعنصر تكميلي كالموسيقى التصويرية في السينما والمؤثرات الموسيقية في المسرح.

ليس للفرقة الموسيقية في مصاحبة التحطيب شكل ثابت ولكن عامة لاتخلو الفرق الموسيقية من :

1 - المزامير بأحجامها.

2 - الطبول ، الطبل الصعيدي ، والنقرزان.

أولا : المزمار:

للنفخ في الآلات الشعبية عموماً طريقتان «الأولى: النفخ على حافة القصبة مباشرة للآلات بدون ريشة بأن تلصق القصبة بشكل مائل على الشفتين كالناي الثانيـــة : النفخ في الآلات ذات الريشة ومن ثم توضع الريشة في فم العازف وينفخ فيها»[8].

وصفارة السلامية من آلات النفخ المباشر، أما آلات النفخ ذات الريشة فتنقسم بدورها لفرعين:-

أ – النفخ بالريشة المفردة مثل الأرغول.

ب – النفخ بالريشة المزدوجة مثل المزمار.

وهكذا يتحدد موقع المزمار وسط التقسيم النوعي لآلات النفخ الشعبية وللمزمار أصول مصرية قديمة تمتد لعصور الدولة القديمة 3200ق.م، 2100 ق.م ولقد كان الطابع الموسيقي العام لهذا العصر هادئاً ذلك أنه كان يشير إلى السكينة والاتزان كمفهومين فلسفيين يعكسان فكرة الخلود التي تسيطر على الفكر المصري القديم وفنونه المختلفة لأنها فكرة

دينية أصيلة في العقيدة المصرية القديمة. «إن مغني هذا العصر كما عرضته الصور والنقوش، لم يكن يفتح فاه في أثناء الغناء إلا قليلاً وكانت خطوات الرقصات تتوالى في بطء وتؤدة كما لم تكن أنواع الآلات بحسب تعداد أوتارها أو ثقوبها ما بين الأنغام الحادة والغليظة، وإنما كانت تختصر في درجات السلم الخماسي البناتوني القديم[9]» PONTATONIC. ويرجع هذا إلى أن الموسيقى كانت ذات طابع هادىء وقور للتناسب مع متطلبات المعبد الديني إذن فالموسيقى بدأت بالوظيفة الدينية ولم يكن لها وظائف دنيوية إلا بعد غزوات الهكسوس والفرس ولقد كانت الآلات محدودة في البداية بالهارب من الوتريات، والمزمار في آلات النفخ، ولقد كان للمزمار نوعان:

المزمار البلدي :

بنوعيه الطويل والقصير، وكان اسمه الفرعوني «خنووي» واسمه المستخدم الآن «الناي» وهى تسمية فارسية ويقول «فلوتو» في المجلد الثامن من وصف مصر إن المصريين كانوا يطلقون على النوع الطويل اسم «جونواي DJONOUES ومنه النوع المرسوم على جدران جبانات الجيزة، ويطلقون على القصير اسم «جنجلاروس JINGLAROS» ومنه النوع الذي ظهر في رسوم كهوف بني حسن.

أما مزمار الأرغول المزدوج :

وهو النوع الثاني فيطلق عليه اسم الجوري أو السبس والمزمار آله لها شكل الأوبواه المعاصرة، ويجري تصنيعه محلياً من خشب المشمش أو البندق وذلك بشكل انبوبة مخروطية يتركب في أعلاها مبسم الريشة المزدوجة للنفخ ، وتنتهي من أسفلها بفوهة على شكل الجرس الكبير لتكبير الصوت.

وعلى أن تتجهز الأنبوبة بثمانية ثقوب منها على السطح الخارجي سبعة، والثامن في أعلى الخلف، ولقد عرف العرب هذا المزمار جيداً واستخدموه لمسراتهم في فترة العصر الوسيط بأسماء «السرنا» ، و«الصرناي» و«الزورنا» وبسبب شدة قوة وحدة الصوت، «تم استخدامه على نحو خاص مع الأبواق والطبول في كل تشكيل رسمي لفرق الموسيقات العسكرية الإسلامية التي كانت تعرف بفرق الطبلخانات حسب النظام الفارسي، ولا شك أن هذا يشير إلى أن انتقال هذه الآلة من الفراعنة إلى العرب جاء عبر الفارسيين الذين غزوا مصر القديمة في أواخر عصرها» [10]ولقد «عاصرت الحملة الفرنسية نظام الطبلخانات «في سنجقيات» أي مديريات الشرقية والمنصورة والبحيرة وغيرها ثم قرر محمد علي إلغاءه في عملية تحديث الجيش المصري، وأنشأ مدرسة للموسيقات في الخانكة على النهج الأوربي في تعليم القواعد والنظريات، ومن يومها اكتفى المزمار بأداء دوره في موسيقانا الشعبية»[11] ويوجد المزمار في أحجام مختلفة، ويصدر كل حجم صوتاً يحدد دوره في الآلات.

المزمار البلدي « الآبا»

وهي الأكبر حجماً ، وطول القصبة من 58 – 62 سم ويؤدي صوتاً ثابتاً مصاحباً، ويعتبر التبيع لآلة السيسي.

المزمار الصعيدي «الشلبية»:

وهو حجم الوسط لآلة المزمار وطول القصبة من 38 – 42 سم.

السيسي « الآبا الصغيرة »:

وهو أصغر أحجام المزمار وأكثرها حدة ولمعاناً في الصوت، ويتراوح طوله بين 28 – 32 سم وتؤدي هذه الآلة اللحن الرئيسي ، بينما تقوم آلة الآبا بدور التبيع.

والثلاثة لا يتفارقون إلا نادراً ولا تظهر قيمتهم الحقيقية إلا بجوار بعضهم كما أن النفخ في المزمار يحتاج إلى نفس قوي وتحمل ولعل صوت المزمار المتدفق يعبر بشدة مع الطبل البلدي عن المجتمع وأفراحه في الصعيد.

ثانيا : الطبول :

وهي النوع الأساسي الذي نجده دائماً هو الطبل البلدي أو الطبلة العلبة، وقد نجد بجواره

أحياناً النقرزان والطبل البلدي يعتبر أكبر طبول الموسيقى الشعبية حجماً ويتجهز إطاره الخشبي في ناحيتيه بشد جلد حيواني مكشوط ومدبوغ ويعلقه العازف برقبته ليضرب على أحد جانبيه بمضرب خشبي ، وعلى الآخر بشريحة من عصا رفيعة»[12]

ولضخامة الطبل الكبير وبسبب قوة انتشار صوته أفردت له الممارسة العزف في الخلاء والهواء الطلق في مصاحبة مزامير رقص الخيول وفي مسيرات المواكب وزفاف العرسان، أما النقرزان فهو نوع من الطبول ذات وعاء نحاسي يبلغ قطره حوالى 30 سم ويتغطى بالجلد المشدود، ويعلقه العازف في رقبته ليتدلى مسنوداً على صدره كي ينقر عليه بزوج رفيع من شرائح الخشب وتستخدم الطرق الصوفية لمواكبها وأذكارها زوجاً مصغراً من هذا النوع يسمى طبل البازة ، كما كان المسحراتي التقليدي يستخدمه.

آلة الرباب :

من الآلات التي تستخدم في فرق الآلات الشعبية خاصة الفرق التي تعزف المواويل الشعبية والأغاني يقر التاريخ على وجه التحقيق أنه للعرب ، فقد أوجدوا في القرون الأولى من الميلاد آلة الرباب وكانت في بدايتها ذات وتر واحد ثم أصبحت وترين متساويين في الغلظ، ثم ذات وترين متفاضلين فيه وآلة الرباب يوجد منها نوعان.

× **النوع الأول:** وهو عبارة عن صندوق مصوت يقرب من ثلاثة أرباع « جوزة الهند» وتنتشر عليه عدة ثقوب صغيرة ومشدود على فتحته رق من جلد السمك وهو ذو وترين من شعر الخيل وكل وتر مكون من ستين شعره تقريباً وتثبت الأوتار من الناحية العليا لرأس الرقبة في مفاتيح تسمى «الموى» وتثبت في نهايتها السفلى في حلقة حديدية تحت الصندوق مباشرة ويخرج من الصندوق سيخ حديدي بمثابة القدم ترتكز عليه الآلة أثناء الاستعمال ويعزف عليها بتمرير القوس على الأوتار.

× **النوع الثاني:** ويسمى رباب الشاعر ويختلف عن النوع الأول في أن صندوقه المصوت من الخشب عل شكل شبه منحرف أو مربع حاد الزوايا بسبب دخول جانبيه إلى الداخل على شكل قوس ويغطي أيضاً الصندوق برق من جلد السمك وفي العادة يشد عليه وتران وأحياناً يكون وترا واحدا وسمي هذا النوع برباب الشاعر لأن المشتغلين به طائفة من القصاصين يلقبون بالشعراء.

إن الموسيقى لهي عنصر هام جدا من عناصر الاحتفالية في منطقة الصعيد «فحيثما يوجد زواج أو طهور أو سبوع أو مولد توجد الموسيقى التي تعزف العديد من الألحان أو الأغاني الشعبية مثل يارب التوبة ، ياجريد النخل العالي، سلامات، سلم على، أغانى لأم كلثوم أو مواويل شعبية مثل أدهم الشرقاوي، أبو زيد الهلالي ، شفيقه ومتولي وغيرها».

وظائف الموسيقى :

يقف المؤدون للموسيقى في رقصات التحطيب إما على أحد الجانبين أو في أحد الأركان، ويعزفون في البداية مقدمة لتجميع الناس وهم يعزفون ألحانا شهيرة مثل «ياجريد النخل العالي وأغاني أم كلثوم الشهيرة» ويستخدم اللاعبون الموسيقى في التسخين ، فتحية اللاعب للفرقة الموسيقية هي محاولة لاستمالتهم لتشجيعه ومتابعته أثناء استعراضه بالعصي.

ومن خلال عدة لقاءات وحوارات مع العازفين والمحطبين وصل الدارس إلى أن هناك فقرات معروفة تقدمها الفرقة الموسيقية المصاحبة فمثلاً في « مركز قوص بمحافظة قنا هناك ثلاثة مراحل أو فقرات وهي :-

1 – البداية لحن يارب توبة.

2 – تقاسيم ارتجالية مع دخول اللاعب وتحيته.

3 – التصاعد مع التحطيب – وتعزف فيها ألحان مثل ياجريد النخل العالي، ياولدي انا حبيت، سلم علي والفرقة التي تقوم بمصاحبة التحطيب القناوي كما ذكرنا تتكون من الطبل البلدي

الصعيدي ، والمزامير ، لأن الآلات الأخرى لا تستطيع اختراق صراخ المشجعين لأذنهم، أما الطبول الضخمة والمزامير بصوتها الحاد الجهوري فإنها تستطيع مقاومة صوت الزحام والحماس في التشجيع.

ويتداخل الزمارون مع اللاعبين في بعض الإشارات فأحياناً تعزف الموسيقى للاعب بعد سلامه أي مقطوعة كرد للتحية وإعلان أيضاً عن تحدي اللاعب نفسه وهي كلما زادت حدة الصراع تصاعدت حدتها، وأحياناً تبقى الفرقة ثابتة في مكانها بينما يتحرك اللعب ، وأحياناً تتحرك الفرقة لعمل بعض الحركات الاستعراضية بالآلات قبل بداية العرض أو مع استعراض اللاعب كتحية ترد تحية اللاعب وإن كان هذا نادراً ما يحدث وعموما نستطيع أن نجمل وظائف الموسيقى في رقصة التحطيب، على ثلاثة محاور.

- محور الجمهور.
- محور المؤدين.
- محور الشكل «شكل العرض ومراحله»

بالنسبة للجمهور فإن أثر الموسيقى عليه كبير فهو يدخل البهجة إلى قلوبهم ويحمسهم لمتابعة اللعب كما أنه يضخم أثر اللعب ويعلن عن البدء فيه، ويمكن تحديد هذا الأثر في النقاط التالية:

أ – جمع الناس حول حلقة التحطيب والإعلان عنها.

ب – استثارة حماس الجمهور للتشجيع.

جـ – الإعلان عن لحظات حساسة في اللعب مثل بدء الصراع.

بعد الجزء الاستعراضي، ومثل فتح الباب، ولعل بعض الجمهور المشاهد لرقصة التحطيب يكون عاجزاً عن رؤية العرض أو اللعب بسبب الزحام الشديد وهنا يكون للموسيقى دور كبير في متابعته للمباراة حيث أنه يفهم من زغروتة المزمار أن أحد المتبارين قد فتح بابا، اذاً فالموسيقى بالنسبة للجمهور تتحول في هذه الحالة إلى لغة تفاهم ورموز مشتركة بين اللاعبين والعازفين والجمهور بالنسبة للمؤدي فإن تأثير الموسيقى عليه كبير ذلك أنه يدفعه للتحمس والإجادة، وعلى ذلك يصبح هذا التأثير محدداً في .

1 – التأثير الموسيقي على إيقاع حركة اللاعب ووضع جسمه.

2 – تعميق الجزء الاستعراضي الذي يتخذ قيمة أكبر مصاحبة الموسيقى .

3 – إثارة حماسته للخوض في المنافسة.

أما بالنسبة لشكل العرض فإن الموسيقى تقوم بوظائف متعددة فهي تساعد في تجميع الناس وتحديد الدائرة وتغليف مراحلها بموسيقاها المصاحبة ويمكن إجمال هذه الوظائف على مستوى الشكل في الآتي:

- التأكيد على اللحظة الدرامية تجاوزاً.
- كلازمة للانتقال من لحظة لأخرى كالزغرودة.
- الإعلان عن اللعب .

وهـذه هي أهم الوظائف التي تقوم بها الموسيقى المصاحبة للعبة التحطيب وهي في النهاية تؤكد على أهميتها الشديدة، لاشك أن الموسيقى تضيف سحراً وجمالاً للعب وتجعل الجمهور أكثر سعادة ومتعة ويبدأ اللحن بتقاسيم لآلات المزمار سيس الابا بمصاحبة آلات الإيقاع وتبدأ التقسيمة الأولى بـ «Padal not» بآلة الأبا ثم تلاحقها آلة السبس بأداء ارتجال عفوي وهذه التقسيمة تتغير حسب ما يتراءى للعازفين ولكن هذا التغيير لا يحل بالمقام الأصلي للمعزوفة وهو مقام «صبا زمزمه».

ونلاحظ أن هذه التقسيمة تتكرر أكثر من مرة بأشكال إيقاعية مختلفة ولكنه في نهاية التقسيمة يظل محتفظا بالشكل الأول في نفس المقام الأصلي للمعزوفة الذي بدأ به العازفون وغالباً ما تنتهي الموسيقى بنهاية تقليدية وتؤدي الآلات الإيقاعية إيقاع المقسوم ويبدأ عزف آلات الإيقاع بمصاحبة آلات النفخ بعد نهاية الارتجال العفوي الذي سبقته تيمات موسيقية من الألحان الشعبية المعروفة أو من الحان الفلكلور المصري وهذا بعد أن تتم صياغة هذه الألحان وتوظيفها بشكل يتناسب مع المناسبة الموجودة مما يستدعي بعض التغيرات في المقام من «المقسوم إلى الدارج ، الملفوف، البلدي»[13]

بجانب إضافة بعض الزخارف اللحنية .

ثم يبدأ العازفون بعد هذه التيمات بمراجعتها في إعادة المقسوم وهو هنا يعتبر الرابط بين التيمات الأساسية المكونة للحن ولكن عند الإعادة تضاف إليه بعض التنويعات الزخرفية بجانب امكانية الانتقال من مقام إلى مقام ولكنه يعود إلى المقام الأساسي وينتهي فيه ثم يعاد التقسيم مره أخرى وفي نهايته يبدأ في عزف تيمة جديدة ولكنه قد ينتقل إلى مقامات أخرى ويستمر هكذا حتى ينتهوا ويبدؤوا في عزف معزوفات جديدة.

العناصر الحركية المتميزة لرقصة التحطيب

تتكون العناصر الحركية المتميزة لرقصة التحطيب من مجموعتين حركيتين أساسيتين هما:

أولا : مجموعة الحركات الاستعراضية.

المقصود منها استعراض الراقص لنفسه أمام الخصم أو للجمهور وتتكون من : –

أ – حركات السير في دائرة

وتتضمن ستة أشكال هي:

1– خطوات بطيئة أو سريعة للأمام أو للخلف مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى وفيها يسير الراقص بخطوات منتظمة بطيئة أو سريعة للأمام أو للخلف مراعياً دائماً الحفاظ على شكل الدائرة التي يسير بدءاً بالرجل اليمنى ثم اليسرى وتكون هذه الخطوات سواء للأمام أو للخلف إما بجر العصا أو العصا لأعلى.

2 – ثلاث خطوات للأمام أو للخلف ثم قفزة مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل ثلاث خطوات للأمام أو للخلف بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدى بعد الخطوة الثالثة قفزة في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالى 25 درجة مع ثني الركبة قليلا ، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

3 – خطوة للأمام أو للخلف ثم قفزة مع جر العصا على الأرض أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد هذه الخطوة قفزة في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

4 – خطوة للأمام أو للخلف مع ثلاث قفزات مع جر العصا أو العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد هذه الخطوة ثلاث قفزات في المكان لأعلى بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

5 –خطوات للأمام أو للخلف مع الحجل مع جر العصا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل ثلاث خطوات بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد الخطوة الثالثة حجلة للأمام قليلا بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا ، ثم يبدأ الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

6 – خطوة للأمام أو للخلف وثلاث حجلات والعصـــا لأعلى.

عند عمل الحركة سواء للأمام أو للخلف يقوم الراقص بعمل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى ثم يؤدي بعد الخطوة ثلاث حجلات للأمام قليلا بالرجل اليمنى أما الرجل اليسرى فتكون مرتفعة عن الأرض حوالي 25 درجة مع ثني الركبة قليلا، ثم يكرر الخطوات التالية بالرجل اليسرى.

ب– حركات التلويح «الرش».

ومعنى الرش : التلويح بالعصا لبيان مدى

المهارة في استخدام العصا أثناء استعراض الراقص لنفسه أمام الجمهور أو بهدف البحث عن ثغرات في جسم الخصم بغرض فتح الباب ويتضمن ثلاثة أنواع وستة أشكال :

أنواع التلويح «الرش».

1 – تلويح فوق رأس الراقص «أمامي أو خلفي».

ويكون من رسغ اليد أو بالذراع كله. يبدأ من الأمام إلى الخلف أو العكس وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الأمام للخلف أو العكس مع ثني الكوع أثناء مرور العصا فوق الرأس، وأثناء عمل الرش برسغ اليد لايثنى الكوع.

2 – تلويح فوق رأس الخصم «أمامي أو خلفي».

ويتم بين راقصين إثنين في حركات عكسية ويكون بالذراع كله والعصا ، ويبدأ من الأمام إلى الخلف أو العكس. وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الأمام فوق رأس الخصم متجها إلى خلف ظهر الراقص مروراً بجانبه الأيسر أو العكس ، مع ثني الكوع أثناء اتجاه العصا إلى الخلف على أن يبدأ الراقص الآخر بعمل عكس الحركات.

3 – تلويح جانبي «من الأمام للخلف أو العكس».

وتكون من رسغ اليد أو بالذراع كله، ويكون بالذراع كله والعصا، أو برسغ اليد والذراع مفرودة ، ويبدأ من الأمام إلى الخلف أو العكس. وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا، أو برسغ اليد والعصا .

أشكال التلويح «الرش».

1 – تلويح « فوق رأس الراقص «في الثبات»عمل حركة رش فوق رأس الراقص وتكون القدمان حرتين.

2 – تلويح فوق رأس الراقص في خطوات للأمام والخلف.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف، مع كل خطوة.

3 – التلويح مع ثلاث خطوات وحجله للأمام أو للخلف.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف مع كل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى وأثناء الحجلة تكون اليد مفرودة للجنب وأعلى .

4 – التلويح مع ثلاث خطوات للأمام أو للخلف وقفزة.

عمل حركة رش فوق رأس الراقص للأمام أو للخلف مع كل خطوة بدءاً بالرجل اليمنى وأثناء القفزة تكون اليد مفرودة للجنب وأعلى. .

5 – تلويح جانبي مع خطوة وقفزة.

عمل حركة رش جانبي للأمام أوللخلف مع الخطوة والقفزة.

6 – التلويح مع تبديل المكان مع الخصم.

يقوم الراقص بعمل حركة رش فوق رأس الخصم للأمام ويتم بين راقصين اثنين في حركات عكسية وفيها يبدأ الراقص بفرد الذراع اليمنى للجنب ولأعلى ثم يقوم بعمل حركات دائرية بالذراع والعصا من الأمام فوق رأس الخصم مع ارتكاز الجسم على الرجل اليسرى والرجل اليمنى مفرودة للخلف ، ومع اتجاه العصا إلى خلف ظهر الراقص ينتقل ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى على أن يبدأ الراقص الآخر بعمل عكس الحركات. ثم يقومان بتبديل الأماكن بعمل خطوة ونصف لفة.

مجموعة حركات المبارزة:

وتتضمن ثلاثة أشكال هي:

1 – ضربات العصي بعضها البعض لأعلى أو لأسفل المسالفة ومعنى المسالفة التمهيد لبدء القتال بضربات العصي في بعضها البعض يقوم خلالها المتنافسان باختبار مدى قوة الآخر ومدى قدرته في التحكم بالعصا في محاولة لفتح ثغرة في جسم الخصم فتح الباب ولها شكلان.

ضربات العصى بعضها البعض لأعلى.

وفيه يقف الراقصان في مواجهة بعضهما البعض وبينهما مسافة تسمح بالتقاء العصي لأعلى، وتكون ذراعاهما اليمنى مفرودة للجنب ولأعلى ومتجهة قليلاً للخلف والعصي على امتداد الذراعان حتى يستطيعا أن يأخذا بها قـــوة دفع لضرب عصا كل منهما وتلتقيان معا لأعلى وأمام الجسم في الثلث الأخير للعصا من الناحية اليمنى ثم يمرران العصي ليصلا قرب الكتفين الأيسرين تقريبا كقوة دفع للضرب مرة أخرى من الناحية اليسرى وتكرر.

ضربات العصى بعضها البعض لأسفل.

ويكون الاختلاف بينهاو بين الأعلى في التقاء العصي لأسفل وأمام الجسم وعند تمرير العصي تتجه قرب الرجل اليسرى أو اليمنى عند التمرير جهة اليمين تبدأ الحركة سواء لأعلى أو لأسفل والرجل اليمنى في الخلف واليسرى في الأمام والارتكاز على الرجل اليمنى وينتقل الارتكاز إلى الرجل اليسرى مع حركة العصا للضرب وتكرر مع كل حركة عصا للضرب .

ضربات العصى بعضها البعض لأعلى مع التلويح الخلفي.

وفيه يقف الراقصان في مواجهة بعضهما البعض أيضا وتكون ذراعاهما اليمنى مفرودة للجنب ولأعلى ومتجهة قليلاً للخلف والعصا على امتداد الذراعين حتى يستطيعا أن يأخذا بها قوة دفع لضرب عصا كل منهما وتلتقيا ن معا لأعلى وأمام الجسم من الناحية اليمنى للعصا ثم تتجه الذراعان للخلف لعمل رش خلفي تلتقي بعده العصي مرة أخرى من الناحية اليسرى للعصا.

ضربات العصى بعضها البعض لأسفل مع التلويح الخلفي.

ويكون الاختلاف بينها وبين الأعلى في التقاء العصي لأسفل وأمام الجسم ثم يبدأ التلويح من أسفل. تبدأ الحركة والرجل اليمنى في الخلف واليسرى في الأمـام والارتكاز على الرجل اليمنى وينتقل الارتكاز إلى الرجل اليسرى مع حركة العصا للضرب.وينتقل الارتكاز مع حركة التلويح.

×× ويؤدى الشكلان في المكان أو بتبديل الأماكن بعمل خطوة ونصف لفة أثناء الرش الخلفي أو مع خطوات للأمام أو للخلف في دائرة.

2 – حركات الطعن «الهجوم».

وهي عبارة عن حركات للهجوم يقوم فيها الراقص بتوجيه ضربات بالعصا للنيل من جسم الخصم بعد ما يسمى بفتح الباب وتنقسم حركات الطعن الهجوم إلى ثلاثة أشكال هي :

أ – طعن الرأس «باب الرأس».

من الأمام أو الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين.

طعن الرأس من الأمام.

وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رأس الخصم من الأمام وتكون الذراع اليمنى أوالذراعان مشدودين لأعلى الرأس مع ثني الكوعين قليلا والعصا متجهة لأسفل خلف الظهر. ثم يثني الكوع أو الكوعين أكثر لأخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم من الأمام. ثم تفرد الذراع أو الذراعان بقوة عند الاتجاه للضرب.

طعن الرأس من الجانبين الأيسر والأيمن.

وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رأس الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجنب الأيمن أو الأيسر ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أوناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم من الجنب مع فرد الذراع أو الذراعين لأعلى بقوة عند الاتجاه للضرب عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم .

ب – طعن الصدر « باب الصدر «.

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين من طرف واحد وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب صدر الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجنب ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أو ناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب صدر الخصم من الجنب مع فرد الذراعين للأمام بقوة عند الاتجاه للضرب عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم.

جـ – طعن الرجل باب الرجل .

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن للخصم بيد واحدة أو باليدين وفيها يبدأ الراقص المهاجم بضرب رجل الخصم من الجانب الأيسر أو الأيمن وتكون الذراع اليمنى أو الذراعان مشدودين للجنب ولأعلى والعصا متجهة لأعلى على امتداد الذراع مع ثني الكوع أو الكوعين قليلا مع اتجاههما مع الجسم للخلف قليلا ناحية اليمين أو ناحية اليسار لأخذ قوة الدفع لضرب رجل الخصم من الجنب مع فرد الذراعين لأسفل بقوة عند الاتجاه للضرب.

عند أداء الحركة في الهجوم تكون الرجل اليسرى للأمام والرجل اليمنى تكون للخلف وارتكاز الجسم يكون على الرجل اليسرى أثناء ضرب رأس الخصم بينما يكون ارتكاز الجسم على الرجل اليمنى أثناء أخذ قوة الدفع لضرب رأس الخصم .

3 –حركات الصد « الدفاع».

وهي عبارة عن حركات للدفاع يقوم فيها الراقص بصد الضربات الموجهة إليه وتقابل حركات الطعن الهجوم وتنقسم حركات الصد الدفاع إلى ثلاثة أشكال هي :

أ – صد الرأس «باب الرأس».

من الأمام أو الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين.

صد الرأس من الأمام.

يمسك الراقص المدافع عصاه باليد اليمنى أو باليدين معا من أ حد أطرافها أو من الطرفين ويثني الكوع أو الكوعين قليلا فوق الرأس لحمايتها من ضربة المهاجم وتكون العصا أفقية فوق الرأس.

صد الرأس من الجانبين.

يمسك الراقص المدافع عصاه باليد اليمنى أو اليسرى من أحد طرفيها بحيث يكون الساعد فوق الرأس والعصا متجهة لأسفل تجاه الجانب الأيسر أو الأيمن واليد الأخرى بجانب الجسم ،

أو مسك العصا باليدين من الطرفين بحيث يكون الساعد الأيمن فوق الرأس والساعد الأيسر في الجنب ولأعلى قليلا والعصا ممتدة بينهما أو في الاتجاه للجانب الأيمن عند أدء الحركة للدفاع عن الجانب الأيمن من الرأس. وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتا على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على أحد الساقين والأخرى في الخلف أوجالساً على إحدى الركبتين أو على الأرض.

ب – صد الصدر «باب الصدر».

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين.يمسك الراقص المدافع عصاه باليد اليمنى أو اليسرى من أحد طرفيها بحيث يكون الساعد أمام الرأس والعصا متجهة لأسفل تجاه الجانب الأيسر أو الأيمن واليد الأخرى بجانب الجسم، أو مسك العصا باليدين من الطرفين بحيث يكون الساعد الأيمن أمام الرأس والساعد الأيسر في الجنب ولأعلى قليلا والعصا ممتدة بينهما أو في الإتجاه للجانب الأيمن عند أداء الحركة للدفاع عن الجانب الأيمن من الرأس وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتا على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على أحد السا قين والأخرى في الخلف أو جالساً على إحدى الركبتين أو على الأرض.

جـ – صد الرجل «باب الرجل».

من الجانب الأيسر أو الجانب الأيمن بيد واحدة أو باليدين يمسك الراقص المدافع عصاه من أحد طرفيها باليد اليمنى أو اليسرى أو باليدين وتجاهها لأسفل وقد تلمس الأرض من الطرف الآخر جهة اليسار أو اليمين والجسم يكون مائلاً قليلاً تجاه اليسار أو اليمين وذلك للدفاع عن باب القدم وعند أداء الحركة في الدفاع تكون القدمان حرتين ثابتتين وذلك ليكون الجسم أكثر ثباتا على الأرض أو يكون ارتكاز الجسم على إحدى الساقين والأخرى في الخلف او جالساً على وإحدى الركبتين أو على الأرض.

وبعد فهذه محاولة لتوثيق الأشكال الحركية الخاصة برقصة التحطيب بهدف محاولة الحفاظ على عنصر من عناصر الثقافة الشعبية المصرية وهو عنصر الرقص الشعبي في مواجهة التغيرات السريعة والحادة فى مجتمعنا نتيجة لانتشار وسائل الإعلام وعدم الاهتمام بتنمية الأشكال التقليدية لعناصر هامة في الثقافة الشعبية المصرية.

الهوامش

1ـ صبحى عبد الحكيم وآخرون–الوطن العربى أرضه ،سكانه،موارده– ص52
2– المرجع السابق – ص 53 .
المرجع السابق – ص 54
3– محمد زيدان عامر – حوار
• عبد الله عبد المطلب – حوار
4– أحمـد الصباحـى – المهـارات والألعاب الشعبية – ص 10 .
• فاروق يوسف أحمد – حوار
5– يحيـى حقى – يا ليل يا عين – ص 47 .
6– أحمـد الصباحـى – المهـارات والألعاب الشعبية – ص 9 .
7– احمـد الصباحى – مرجع سـابق – ص 10
8– محمـود أحمد حفنى – علم ألآلات ألموسيقيه – ص76
9– فـرج العنترى – ألات ألموسـيقى ألشعبيه – ص190
10– فرج العنترى – مرجع سـابق – ص193
11– فرج العنترى – المرجع السـابق – ص190
12– الهيئـه العامه لقصـور ألثقافه – موسيقى ألنيل – ص5
• حسـن محمـود محمـد أبراهيـم « اخبارى «
• pdal not هـى نغـم مسـتمر لعدة موازير لتصاحب أللحن ألأساسى .
• مقام صبا زمزمه هو(مقام شـرقى اصيل تتميز بامكانية عزفه على ألآلات الموسـيقيه الثابتـه كألـة ألبيانو على عكس معظم المقامات الشرقيه ألأخرى ألتى بها 3\4 تون المميز للموسـيقى الشرقيه كما ذكرت– ناهد أحمد حافظ – قواعد التأليف وألتحليل الموسـيقى ألعربيه – ص55 .
13–ناهد أحمد حافظ – مرجع سابق – ص56 .

التَرْبَله .. النسق الحركي لدى العبابدة

سمير جابر ـــ كاتب من مصر

خلال العقدين الماضيين ظهر لنا نحن الدارسون والباحثون في مجال الفنون الحركية الشعبية، تعبير علمي جديد وهو « الرقص الاثنولوجي Dance Ethnology.

وهذا التعبير يطلق بصورة عامة على جميع أشكال الرقص الشعبي التي تقوم بها أجناس وسلالات شعوب العالم، أو هو دراسة الأجناس والسلالات البشرية عن طريق دراسة رقصاتها الشعبية.

وجميعنا يعلم أن «أسلوب الرقص Style يختلف من سلالة إلى أخرى، ومن شعب إلى آخر، فأسلوب الرقص يتكيف وفقاً لعوامل عديدة منها المناخ، والبيئة المحيطة، ومن ثم الأزياء التى يرتدونها، وطريقة ارتدائها، ونوع الأرض التي يمشون عليها (صخرية – عشبية – رملية) وطريقة الجلوس والتحية والانحناء والعبادة.

فالرقصات الشعبية بكل أساليبها هي من نتاج البيئة المحيطة، بكل تعدداتها، وهي في الوقت نفسه ضرورة للتعبير العاطفي والنفسي والروحي لمجتمعاتها وممارسيها.

وبالعودة إلى «الاثنولوجيا والرقص» نعود مع الاثنولوجيين إلى المملكة الحيوانية قبل ظهور الإنسان، حيث كانت هناك العديد من الحركات والأصوات والإيماءات التى لا حصر لها، وجاء الإنسان ليرث كل هذه الحركات والإيماءات والأصوات، ولم يكتف بهذا الميراث بل قام بتطويره مع إضافة المعنى لكل إيماءة وكل حركة حتى صار لديه شبه أبجدية حركية.

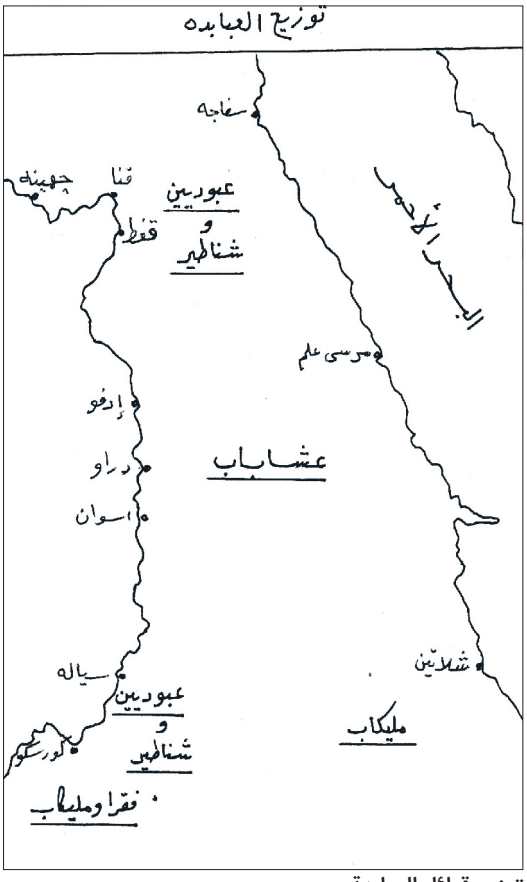
ولما لم تكن هناك كلمات بعد، لجأ هذا الإنسان إلى الأبجدية الحركية ليصف ما يريد وصفه من مغامرة صيد، أو هروب من مفترس، أو غزوة خطرة . وربما كان يصاحب هذه الأبجدية الحركية بعض الصيحات والنغمات الصوتية . ومع دبيب القدمين على الأرض، وبين الوثبات هنا وهناك ومع حماس المشاركين بضرب الكفين... ولد التعبير بالحركة كاحتياج.

من هنا.. يمكننا أن نلمح بدايات الإنسان المعبّر بالحركة، القادر على أدائها وتوصيل معانيها إلى الآخر، فهو في هذه المشاهد يحكي قصة موقعة ومنغمة، لها مستمعون ومشاهدون ومشاركون.

الرقص الشعبي ظاهرة ثقافية مركبة:

إن الفكر الإنساني الذي يسود جماعة من الجماعات قد يتشابه أو يختلف عن الفكر الذي يسود جماعة أخرى، هذا الفكر الإنساني هو الذي يشكل أنماط السلوك ويطبعها بطابع معين.

فسلوك الجماعة تجاه ظواهر الحياة المختلفة



توزيع قبائل العبابدة

كالموت والزواج والميلاد لابد وأن تتم من خلال ممارسات تتبناها الجماعة وتتوارثها، وهذه الممارسات تأخذ أشكالا عديدة، فالعادة والتقليد، والتحية والملبس والحركة والإيقاع ..إلخ كلها أنماط من السلوك.

والأنساق الاحتفالية الخاصة بالمناسبات المختلفة لكل جماعة – ومنها الفنون الحركية – هي سلوك تولد أصلاً عن فكر وقيم هذه الجماعة.

وتعد الفنون الحركية – كالرقص – ظاهرة ثقافية مركبة، تتفاعل في تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البناء الاجتماعي بما يشمله من بيئة ايكولوجية وعادات وتقاليد، ومعتقدات وأنساق احتفالية، وإيقاعات وأغان وملابس .. إلخ، والتي تؤثر بالضرورة في صياغة أشكال ومضامين الرقصات الشعبية لهذه الجماعات.

فالممارسات الحركية، والأنساق الاحتفالية لكل جماعة، لابد وأن تحمل في تفاصيلها ومجملها

لما لم تكن هناك كلمات بعد، لجأ هذا الإنسان إلى الأبجدية الحركية ليصف ما يريد وصفه من مغامرة صيد، أو هروب من مفترس، أو غزوة خطرة

مضامين ومعاني كامنة بفكر هذه الجماعة.

فالرقصة الشعبية الخاصة بمناسبة «الحنّة» – مثلاً – تعني الفرحة. بينما الحركات التطويحية فى «الذكر» تعنى تخفيف الذنوب، وتؤدي إلى مرحلة التوازن النفسي والروحي والجسدي معاً.

الفنون الحركية كضرورة :

إن نظرة الباحثين إلى المادة الفولكورية – بكل تعدداتها – تختلف عن نظرة الممارس نفسه إلى ما يبدعه من فنون.

وإذا درسنا نحن الباحثين هذه الإبداعات كثقافة أو كفنون سنلحظ أن الممارس يظل دائماً ينظر إلى إبداعاته كضرورة حياتية، فهو مثلاً لم يستخدم جريد النخل في صنع الأقفاص المختلفة من أجلنا نحن الباحثين، بل نحن فى الواقع لم ندخل في حساباته على الإطلاق.

فهو يفكر، ويتخيل، ويبدع، ثم ينفّذ من أجل ضرورة، سواء كانت هذه الضرورة اقتصادية أو اجتماعية أو نفسية أو تربوية...إلخ.

والفنون الحركية هي إحدى إبداعات البشر في كل الدنيا، أبدعوها – في البدء – من أجل ضرورة.

فسلوك الجماعة تجاه ظواهر الحياة المختلفة كالموت والزواج والميلاد لابد وأن تتم من خلال ممارسات تتبناها الجماعة وتتوارثها

الموتيف والهوية الحركية :

الموتيف الحركي لا ينفصل عن النسق العام للاحتفالية الشعبية وما يصلح منه لاحتفالية قد لا يصلح لاحتفالية أخرى.

فالمعتقد له موتيفاته الحركية (الدورانات التطويحية بالذكر) والحرب لها موتيفاتها الحركية التي لا تصلح لغير الحرب (اللعب بالسيف والدرقة لدى العبابده).

فالموتيف[1] Motive الحركي الشعبي هو الإبن الشرعي للبيئة المحيطة وإن كان هذا الموتيف من إبداع الإنسان أينما كان، يظل الإنسان نفسه – مبدع كل الفنون – هو ذاته إبن البيئة المحيطة.

وما نقصده بالبيئة ليس فقط البيئة الجغرافية المناخية – وإن كان لها دور بارز في نمط الحركة – وإنما أيضاً البيئة المحيطة بكل أبعادها الاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والنفسية.

فالبيئة تشكلنا نحن البشر، ونشكل نحن بالتالي فنونا تتواءم وتتناغم مع هذه البيئة، ولا يوجد أي مجال للخروج عنها، لأن أي إبداع يتنافر معها هو إبداع مرفوض، والبيئة دائماً تلفظ المرفوض.

وكل مجتمع من مجتمعات البحث يتميز بسلسلة من الموتيفات الحركية التي تعلن بوضوح

صورة رقم (1)

صورة رقم (2)

عن النمط، وتفصح عن الأسلوب.

فإذا كانت النغمة أو الزي أو الآلة الموسيقية تعلن عن هويتها، كذلك أيضاً تعلن الحركة، فالفنون الحركية الشعبية هي مثل بصمة الإنسان لا تتشابه ولا تتطابق، فكما أن البصمة تعلن عن صاحبها، كذلك أيضاً الفنون الحركية تعلن عن مجتمعاتها.

العبابدة ودور التربلة:

قبائل العبابده[2] هي قبائل عربية انتشرت في كل من مصر والسودان. ففي مصر احتلت مواطنهم الصحراء الشرقية جنوب الخط الذي يصل بين سفاجة وقنا شمالاً، والبحر الأحمر شرقاً، ووادي النيل غرباً، وحتى الحدود الإدارية جنوباً.

وقد استقر العبابدة في قنا وقوص والأقصر وأرمنت شرق النيل وفي إسنا وإدفو وكوم امبو شرق النيل، وفي أسوان وبلاد النوبة، كان تركزهم شرق النيل، وقد خلط أكثر الباحثين بين قبائل العبابدة وقبائل البشارية الذين هم فرع من «البيجاه» ، نظراً لتجاور مناطقهم واختلاطها أحياناً كثيرة في الصحراء الشرقية (انظر الخريطة).

ينقسم العبابده إلى أربع مجموعات قبلية هي:

(1) العشاباب.
(2) الفقرا.
(3) المليكاب.
(4) الشناطير والعبوديين.

والعبابدة الذين يسكنون شمال أسوان (منطقة البحث) أغلبهم من العشاباب، والجدير بالذكر

فإذا كانت النغمة أو الزي أو الآلة الموسيقية تعلن عن هويتها، كذلك أيضاً تعلن الحركة، فالفنون الحركية الشعبية هي مثل بصمة الإنسان لا تتشابه ولا تتطابق

صورة رقم (3)

أنه لا توجد مناطق خاصة لقبيلة بعينها، لأنه حسب طبيعة معيشتهم فإنهم غالباً ما ينزحون إلى مناطق سبقهم إليها عبابدة آخرون أياً كانت تبعيتهم القبلية.

لقد فضّل العبادي الاستقرار والعمل بالزراعة، وهذه الحياة المستقرة أتاحت لهم فرصة التعليم، كما شغل بعضهم مناصب إدارية وحكومية، ومنهم من فضّل الزراعة نجده قد سكن في حضن الجبل شرق النيل. (انظر الصورة رقم1)

من عادات العبابدة وتقاليدهم الاحتفالية بولادة طفل، وكذلك الاحتفال بالزواج[35] ، نجدهم يذبحون الذبائح، كما يحتفلون أيضاً بختان الولد، فهم بعد تناول العشاء يبدأ السامر بآلة الطنبورة فقط، فهم لا يستخدمون آلات إيقاعية (انظر الصورة رقم 2) بل بدق الكف والرزم بالقدم على الأرض يؤدون إيقاعهم الذى يلعبون عليه بالسيف والدرق في دور «التربلة».

والسيف والدرق لدى العبادي هما مجرد أدوات يستخدمها فقط في الاحتفالية الشعبية بشكل فردي أمام الصف الذي يغني ويدق الكف على أنغام الطنبورة (انظر الصورة رقم 3)

النميم والتربلة لدى العبابدة :

«النميم» و«التربلة» و«الهوسيب»، هي ثلاثة أنواع من الفنون المختلفة، وهذه الفنون نجدها لدى العبابدة والبشارية على حد سواء، غير أن الفروق في أداء هذه الفنون يمكن ملاحظتها.

فالنميم – مثلاً – هو نوع من الفنون الغنائية، أو هو نوع من فنون الموال، وعادة ما تحكي كلماتها عن الغزل في أغلب الأحيان، هذا اللون من الغناء يؤديه البشاري باللغة «التوبداويه»(3) ، بينما يؤديه العبادي باللغة العربية.

صورة رقم (4)

مثال:

تتطـوحّ تجـول زي فرعـة الحنّايا
أم شـعر طويل نازل تنـايـا تنـايا
رمانها اسّـتوىً ما لاًجـى ليه چنّايا
رحت أنا أچني فيه لبسوني چنايه.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)

جمالـك نمره واحد والبلـد عرفيكي
وعنيكـي بتبص الناس ولا مكيّفيكي
سنه واتننين تلاته عيوني ماشايفيكي
مدام اسمك حنان وين الحنان آل فيكي.
أبشر .. أبشر .. (يرد الجميع)

وعادة ما يـؤدى النميم في بدايـة الاحتفالية أثناء عمل القهوة التقليدية لديهم، حيث يجلسـون حول عازف الطنبورة ، ويتناوب أكثر من فرد أداء النميـم، وعند انتهاء أي فرد من إتمام النميم يتبعه الجالسـون «بنطر» أصبع السبابة مع رفع الذراع عالياً في اتجاه المؤدي قائلين «أبشـر أبشر....» ، وقد يصـل حماس بعضهم إلى القيـام من مكانه متجهاً ناحية المغني ليبشر فوق رأسه إعجاباً بما قال، ثم يعود لمكانه.

وقد تدوم جلسـات السـمر هذه إلـى أوقات طويلة، فهي بمثابة التجمع للاحتفال سواء لميلاد مولود أو ختان أو زواج أو استقبال ضيف. (انظر الصورة رقم4)

يبدأون بعد ذلك في الدخول إلى المرحلة الثانية من الغناء الموقّع بالكف وقيادة عازف الطنبورة.

مثال:

أه يـالـيـل يـالـيـل لانـهّ
وتـأنـى لـيـل يـالـيـل لانـهّ
يـا أصـيـل الـخـال والـجـدود
إلـلـى يـمـشـى ع الـحـدود

صورة رقم (5)

الموتيفات الحركية التي يؤدونها في التربلة الجماعية عبارة عن دق الكف مع رزم القدم على الأرض من الثبات، أو دق القدم مع دق الكف مع الوثب الخفيف

باب الجنة ليه مردود
آه يا ليل يا ليل لانة

بعد فترة من الغناء ودق الكف والرد على المغني وعازف الطنبورة يكون الجميع قد تهيأ واحتشد لأداء المرحلة الأولى من الاحتفالية الحركية وهي التربلة الجماعية، حيث يصطف الشباب، ثم يقف المغني والعازف على يمين الصف ومع رد الشباب في الصف على المغني وأدائهم بدق الكف بإيقاع «Noir» بينما يدقون أقدامهم على الأرض بإيقاع «Blanche بلونش».

والموتيفات الحركية التي يؤدونها في التربلة الجماعية عبارة عن دق الكف مع رزم القدم على الأرض من الثبات، أو دق القدم مع دق الكف مع الوثب الخفيف وبالتناوب (مرة يمين ثم مرة أخرى يسار)، أو دق الكف مع دق القدمين على الأرض بحيث تصدر صوتاً عن طريق وثبة بالقدمين معاً.

والجدير بالذكر هو أن هذه التوليفة من الموتيفات الحركية الإيقاعية لابد أن تلتزم بالإيقاع العام وهو .(انظر الصورة رقم 5)

أمثلة:

عزنا يا عزنا
يا أحلى سهره تلمنا (تكرر)
ياللا يا نورا تعالي لي
سمحة الصورة تعالي لي (تكرر)
الله يا خفيف الروح يا منجى
يا بيت الجلب مجروح يا منجى

وقد تطول التربلة الجماعية لفترة طويلة، فيستريحون قليلاً لسماع الطنبورة منفردة، يتخللها بعض النميم وشرب القهوة التقليدية، وفي هذه الاستراحة يكون قد تم تحضير السيف والدرقة لبدء دور التربله الفردية، وهي اللعب بهما لإظهار المهارة في استخدامهما.

يتم وضع السيف والدرقة أمام منتصف صف الشباب الذين يدقون الكف والرزم بالقدم، ومع عزف الطنبورة (دون غناء)، يخرج أحدهم

صورة رقم (6)

من الصف ويمسك السيف والدرقة مؤدياً حركة الوثب الخفيف أو الحجل بالقدمين ويمر أمام الصف ذهاباً وإيابا بهذه الحركة شبه الواثبة وفي نفس الوقت يلعب بالدرقة والسيف عن طريق نطر السيف لأعلى فارداً الذراع تتلوها حركة أخرى عن طريق نطر الدرقة لأعلى فارداً ذراعه، وهما حركتان متشابهتان. (انظر الصورة رقم 6)

وعند انتهاء كل مشارك من دوره يقوم بضرب السيف على الدرقة معلناً اكتفاءه باللعب ثم يضعهما على الأرض ليخرج آخر ليأخذ دوره في اللعب.

والجدير بالذكر أنه في حفل العرس يتم دعوة العريس للّعب والمشاركة بالتربلة الفردية، وتكون هذه اللحظة هى ذروة الحماس ودق القدم والكف وزغاريد السيدات.

الحواشي

1)مصطلح موتيف Motive هو أصغر وحدة حركية يتم تكرارها خلال الاحتفالية الشعبية.

2)مناطق البحث: ، جمهورية مصر العربية ، محافظة أسوان : بهاريف – كسر الحجر – أبو الريس قبلي وبحري – نجع العجيبات الخطاره – خور الشيخ عمران – نجع المودره.

3)اللغة التوبداوية Tobedawi هى لهجة أو رطانة يعرفها كل من البشارية والهدندوه.

المراجع

1)سمير جابر. الرقص الشعبي والتدوين .– القاهرة ، 1991.– أطروحة (ماجستير) – أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون الشعبية .

2)سمير جابر . أطلس الرقصات الشعبية المصرية القاهرة : المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، 2007. – 2 مج

3)Curt szaks. The history of the word dance، U.S.A: Laundrok، 1962

4)Ronaldo rivaira. Seeking life، Cord: The third conference on research in dance، Arizona: P.213

العاجة

دمية تقليدية لتسلية الأطفال في جنوب الأردن

سعد الطويسي
منصور الشقيرات
كاتبان من الأردن

كان للنظام الاجتماعي التقليدي في جنوب الأردن دور كبير في إطلاق روح الإبداع عند الأم من حيث ابتكارها لوسائل كثيرة لتسلية طفلها أو لتعليمه. حيث كانت الأم هي المسؤولة عن جميع أعمال المنزل من حيث إدارة شؤون المنزل، والطهو، والحياكة، وهي أيضا المسؤولة عن تربية الأطفال و الراعي الأول لهم. ومن هنا كان لابد على الأم أن تبتكر وسائل كثيرة لتسلية أطفالها ومنها الدمى التقليدية، ليتسنى للأم توفير الوقت الكافي للقيام بالأعمال المنزلية الأخرى. ومع تحولات العصر الحديث ومنها التحول في أنماط الإنتاج، تغير دور المرأة التقليدي، وأصبحت هذه الحرف و الصناعات التقليدية مهددة بالاندثار ومنها صناعة الدمى. وقد زاد من هذه المشكلة توفر الألعاب والدمى الجاهزة في الأسواق والتي غالبا ما تكون مستوردة وتحمل في طياتها الكثير من المظاهر الحضارية والثقافية الدخيلة وخاصة من حيث الشكل والتصميم والملابس والألوان والتي تعكس المفاهيم

www.sxc.hu

الاجتماعية للبلدان الصانعة والمصدرة لها، وهذا من شأنه صياغة وعي مغاير لوعي البيئة المستوردة ومخالف لتقاليدها وعاداتها الاجتماعية؛ الأمر الذي يعتبر من منظور تربوي ونفسي ذا تأثير سلبي عميق على تفكير الطفل وتوجهاته المستقبلية. من هنا جاءت فكرة هذا البحث ليلقي الضوء على إحدى هذه الصناعات التقليدية و التي أصبحت على وشك الانقراض، وهي صناعة الدمية المعروفة ب"العاجة" في منطقة جنوب الأردن وبالأخص في منطقة البترا.

العاجة: التسمية والأصل

تعرف العاجة محليا على أنها "دمية صغيرة على هيئة امرأة تصنعها الأم في المنزل لكي تلهو بها الطفلة". وتكون هذه الدمية بأحجام مختلفة، وترتدي أزياء من الطابع المحلي وتكون مزخرفة أيضا بأشكال مختلفة من التطريزات المحلية. وهذه الدمية مخصصة كدمية للأطفال الإناث فقط، وترتدي ملابس نسائية محلية، وهي مشهورة بين بدو جنوب الأردن وتعرف بنفس الاسم عند مجتمعات قبائل بدو الجنوب، فمثلا بالإضافة إلى بدو العمارين في منطقة البترا، تنتشر هذه العاجة أيضا بين أوساط بدو وادي رم و تعرف بنفس الاسم "العاجة" (الزلابية 2005: 99).

ولم يعرف أصل هذه التسمية، حيث أن اسم "العاجة" يعني لغويا شيئا مصنوعا من العاج. فمثلا نجد في لسان العرب :"العاجةُ الوَقْفُ من العاج تجعله المرأَة في يدها، وهي المَسَكَةُ". أما في معجم الصحاح فإن العاجة تعني: «عظم الفيل، الواحدة عاجَةٌ». و هو ما يخالف طبيعة هذه الدمية التقليدية، حيث أنها تصنع من القماش ونحوه. وقد تعكس هذة التسمية تاريخا طويلا لهذا المنتج التقليدي بمعنى أن هذه الدمية التقليدية كانت تصنع أصلا من العاج، ولكن بسبب اختلاف الظروف البيئية والاقتصادية استبدلت المادة الخام من العاج إلى القماش، ولكن مع الاحتفاظ بالتسمية الأصلية. وهذا الافتراض نجد ما يدعمه في التقاليد المحلية، والتي تشير إلى ان كلمة «العاجة» تعني الجمال. فمثلا نجد في الأمثال المحلية: «فلانة زي العاجة»، إذ يراد بذلك التعبير عن مستوى الجمال لتلك الفتاة.

والأهم من ذلك إننا نجد في التقاليد المحلية بعض الأشعار والأهازيج والتي فيها مناجاة لهذه «العاجة» والتي تشير إلى تاريخ طويل لهذه الدمية

التقليدية في ذاكرة أهل المنطقة، ومنها قولهم:

حطوكي في العالي يا عاجة الجمالي

يا وردة الورد يا أحسن الألعاب

وكذلك قولهم:

يا تمثالي يا تمثالي العاجي

لبسوكي العباية والعصابة مربوطة

وبالخشبة مرفوعة

بعد ما كنت من العاج مصنوعة

صرتي اليوم من زرع بلادي منسوجة

التقنية و طريقة الصنع

1 – وتتكون العاجة مما يلي :

أ) قطعة قماش بيضاء.

ب) قطعة قماش سـوداء مطرزة بأشكال مختلفة تمثـل أنماط التطريز التقليديـة المحلية، حيث تشكل الزي أو اللباس لهذه الدمية.

ت) قطع من القماش البالي أو الاسفنج.

ث) أعواد من أغصان الأشجار البرية.

ج) شريط من الحديد(سلك حديدي)

ح) ابرة للخياطة + خيط.

2 – مراحل صناعتها :

أ) القيام بوضع أعواد الخشـب على شكل مقارب للصليب ويربط بشريط حديدي، ليشكل الهيكل الذي سيتم بناء جسم «العاجة» عليه.

ب) القيام بلف القطع البالية أو الاسفنج حول الهيكل.

ت) ثـم لف أعلـى الهيكل بالقطعـة البيضاء حتى يتشكل الرأس.

ث) ومن ثم لف قطعة القماش السـوداء المطرزة ليكـون الثوب، وعمل ثقوب لمكان الأيدي التي تصنع وتركب في الثقوب.

ج) ثم المرحلة الأخيرة وهي رسـم الوجه وتركيب الحطـة (العصابـة)[1]، وظهور العاجة بشـكلها النهائي .

أهمية إحياء هذه الصناعة

تعتبر الحـرف التقليدية والمطـرزات من أهم أشكال التراث الحضاري اللامادي (Intangible cultural heritage) والتي تلاشـى الكثير من مظاهرها في هذه الأيام وباتت الأشـكال الأخرى مهـددة بالانقراض بسـبب التحـولات العصرية السريعة، والانفتاح الثقافي والاقتصادي العالمي،

حيث أصبحت الأسواق العربية تعج بالمنتجات الثقافية الدخيلة والتي تحمل في مكوناتها الكثير من العناصر الثقافية المخالفة للثقافات المحلية، ولعل أفضل الأمثلة على هذه المنتجات الثقافية هي دمى الأطفال. فمن المعروف أن الدمى يمكن لها أن تلعب دورا كبيرا في عمليات التربية والتعليم المبكر عند الأطفال(**Clay2004** (**www.isnare.com**).

كذلك تلعب الدمى والألعاب بشكل عام دورا كبيرا في توسيع مدارك الطفل وبالتالي التأثير على تحصيله التعليمي بشكل ايجابي (Tracy 1988). كما اثبتت الدراسات العلمية أن الشكل الفيزيائي للدمى والألعاب يؤثر بشكل واضح على مستوى الإدراك الحسي والمعنوي وخيال الطفل وانفعالاته (Fitzmaurice and Buxton 1997:46). كذلك تشير الأبحاث النفسية للأطفال أن الدمى والألعاب تلعب أيضا دورا في نفسية (سيكولوجيا) الطفل، وأنه ينصح دائما بانتقاء الألعاب بعناية فائقة (Glassy et.al 2003). من هنا يتضح لنا أهمية إحياء هذه الصناعة الثقافية وذلك أولا لما يمكن أن تلعبه هذه الدمية من أدوار تعليمية ونفسية لدى الطفل تنسجم مع ثقافته المحلية، ويمكن توضيح ذلك بالمقارنة بين شكل "العاجة" وشكل اللعبة العالمية المشهورة بـ"باربي" حيث نجد أن "العاجة" تنسجم كثيرا في شكلها وزيها الخ.. مع الثقافة المحلية، في حين نجد أن دمية "الباربي" ذات العينين الزرقاوين، والشعر

الأشــقر المسترســل والزي العصري تخالف كثيرا واقع المجتمعات العربية المحليــة من حيث الأزياء الشــعبية أوالتقليديــة والأعــراف والتقاليد الســائدة ومقاييس الاحتشــام والاســتتار البدنــي وما إلى ذلك، ويمكن لنــا تقدير ذلك من خلال ما يلاحظة الطفل من فارق كبير بين واقعه الاجتماعي والثقافي والأيدولوجي بشكل عام وبيــن ما تحمله لعبة "الباربي" من عناصر تخالــف كل ذلــك الواقع، حيــث تنســحب تلــك المفارقــات التي يلاحظها الطفل على نفســيته، وطريقة تفكيره ومايمكن ان يتســرب إلــى فكره مــن مثــل هــذه الصناعات الثقافية الدخيلة.

وهنــاك أبعاد كثيرة أخــرى ترتبط بإعــادة إحياء هــذه الصناعة، حيث أن إحياء هذه الصناعة يعتبر

أولا: إحياءً لشكل من أشكال التراث الحضاري الذي بات مهددا بالاندثار.

ثانيا: إن إحياء هذه الصناعة فيه إحياء لأشــكالٍ اخــرى للتراث الحضــاري مثل تصاميــم التطريزات المحليــة والتي تنفذ على ثياب "العاجة" وغيرها.

ثالثا: من خلال هذه"العاجة"يمكن لنا تسريب الكثير من الأفكار والقيم التي تنسجم و الثقافة المحلية.

رابعا: يمكــن لنا من خلال إحيــاء مثــل هــذه الصناعة أن نســاهم فــي اقتصاديات المجتمعات المحلية وخاصة البدويــة والريفيــة وزيــادة انتاجية المــرأة وتمكينها من ابتكار تصاميــم جديــدة في انتــاج "العاجة" وتدريبها علــى خلق منتج ثقافي محلي ينافس المنتجات المستوردة أوبالأحرى يحل محلها، ويمكن طرحه في الأســواق المحليــة أوبيعــه كهديــة (souvenir) للســياح كمنتج ثقافي محلــي، يحمل معه الكثير من عناصر التراث الثقافي الشــعبي. وأخيرا فإننا نود القول إننا نحلم في يوم نرى فيه "العاجة"وقد أصبحت "باربي العرب".

المصادر والهوامش

1: ابــن منظــور. لســان العرب (بــدون تاريــخ). تحقيــق، عبدالله الكبير،محمد حســب اللــه و هاشــم الشــاذلي. القاهرة: دار المعارف.

إســماعيل بن حمــاد الجوهري، تاج اللغة وصحــاح العربية. تحقيــق أحمــد عبــد الغفور عطــار (بيــروت: دار العلــم للملايين)

2: محمدالزلابيــة. 2005. البدو شــموخ وأصداء. العقبة: دار الانباط للنشر والتوزيع.

المراجع:

1: Clay, Gary. 2004. "Playtime Enjoyment And Education With Wooden Toys"(www.isnare.com)

2: Glassy, Danette; Romano ,Judith and the Committee on Early Childhood,

3: Adoption, and Dependent Care, 2003. "Selecting Appropriate Toys for Young Children: The Pediatrician's Role". PEDIATRICS Vol. 111 No. 4. pp: 911913-.

4: Fitzmaurice, G.and Buxton, W., 2007. "An Empirical Evaluation of Graspable User Interfaces:Towards Specialized, Spacem-ultiplexedInput", Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI'97), ACM, pp 4350-.

5: Tracy, Dyanne. 1998. "Toy-Playing Behavior, Sex-Role Orientation, Spatial Ability, and Science Achievement of Fifth Grade Students: Are They Related". Paper Presented at the 1988 Annual Meeting of the National Association For Research in Science Teaching, April 11, 1988, Lake Ozark, MO.

الهوامش:

(1) العصابــة:– هي منديل يلف علــى رأس المــرأة البدويــة المسنة.

البلاص

حامل مياه النيل

إيمان مهران - كاتبة من مصر

كان لوجود نهر النيل في مصر والاستقرار الانساني على ضفافه أعظم الأثر في ازدهار صناعات وفنون عديدة منها فن الفخار، وهو فن له خصوصيته وطرزه المختلف ، فالمنتج الفخاري منتج نفعي له شكل جمالي ، يحمل قيم التشكيل من خلال شكله و الرموزالمنقوشة والمحفورة عليه ، والتي تمثل فكرالجماعة الشعبية وقيمها في بساطة ، وهو ما يمثل انعكاسا للتراكمات الحضارية المرتبطة بالمكان على مر العصور.

لقد ارتبط الفخار بالحياة اليومية حيث ساير طقوس الزواج والإنجاب والحمل والوضع واحتفالية الميلاد (السبوع)، كما أن طقوس الموت شاركت فيها المنتجات الفخارية، فقد تواجدت في الحوش والقبر والجبانة،كما ارتبط الفخار بالسحر والكتابة على سطحه الطينى قبل تعرضه للحريق، وعندما يحرق على حالته هذه لا يستطيع أحد محو تلك الكتابة التي غالباًما تستهدف الضرر[1].

وفي قنا بصعيد مصر يوجد أكبر تجمع لتصنيع الفخار، والتي أجرينا دراسة ميدانية عليها[2]، ومن أشهر هذه الأشكال «البلاص»، حيث كان لهذا الشكل الفخاري المتميز مكانته في مصر على مر العصور.

لقد ساعد موقع قنا في توفر خامات التصنيع لوجودها على ضفاف نهر النيل حيث توافر الطمية السوداء، كما ساهم وجود الجبل الغربي على حدود قنا على توفير الطفلة التي تعتبر أساس عملية التصنيع، وقد ساهمت الوديان وممرات السيول التي تشق محافظة قنا والقادمة من جبال البحر الأحمرعلى إمدادها بطينة السيل التي تسمى (بالحيبة الصفراء)[3].

كما ساهم مناخ قنا الجاف في إتمام عملية جفاف الأشكال الفخارية بالشكل المطلوب، ولأن محافظة قنا محافظة زراعية فقد ساهم ذلك في تنوع الوقود المستعمل في حرق الفخار سواء كان بوص ذرة أومخلفات قصب السكر وخلافه وهو ما انعكس بشكل كبيرعلى جودة الحريق.

هذا وقد وجدت آثار فخارية كثيرة في منطقة تسمى «نقادة» بقنا، وهي ذاتها منطقة حضارة نقادة الأولى والثانية والتى عرفت في عصر ما قبل الأسرات (منذ أكثر من عشرة آلاف سنة)، وتشمل هذه الحضارة جبانات أرمنت، وخزام،ونقادة،وبلدة البلاص. كما اكتشف «كيوبيل» العالم الأنجليزي «جبانة البلاص» الموجودة في مركز المحروسة (البلاص سابقا)، وبها محتويات تسعمائة مقبرة كاملة ومن بينها الفخار[4].

والبلاص ينتشر في شتى ربوع مصر غير أنه لا يصنع إلا بقنا حيث تركزت صناعته في مركز المحروسة وهي البلدة التي تعتمد على البلاص فقط في دخلها الرئيسي..، وكان في السابق يصدر للسودان ولكن بعد دخول المياه للمنازل قلت الحاجة إليه ليعتمد الناس على الثلاجات وزجاجات السوائل والأواني المختلفة في خاماتها وأحجامها، التي تصنع من البلاستيك وخلافه ..

ويتم العمل داخل ورش تصنيع البلاص بطريقة منظمة تعتمد على عدد من الحرفيين المهرة، حيث يتم تجهيز الطينة بداية من غربلة الخامة وتنقيتها من الشوائب ثم نقعها ودوسها (أي دهسها بالأرجل) وضربها مرة أخرى كى تصبح جاهزة للعمل.

ويقوم الصبي بإمداد الفخراني بالطينة اللازمة للتشكيل على عجلة الفخار التي تسمى(بالحجر)، حيث يقوم بتقطيع الطينة بأحجام متساوية دون الاستعانة بميزان، وينجح في إخراج قطع طينية بأحجام وأوزان تناسب حجم البلاص المراد تشكيله.

وبعد تجفيف الشكل، يتم رص البلاص في الفرن عن طريق شخص متخصص، يساعده صبي يناوله

الأشكال من مكان جفافها، كما يناوله المكسور من الفخار لتغطية الفرن، وغالباً لا يعمل المسؤول على رص الفرن في ورشة واحدة بل يمر على الورش التي تحتاج لرص أفرانها أيضاً، وتستغرق هذه العملية حوالي ساعة ونصف تقريباً حسب عدد الأشكال المراد حرقها ونوعها وحجم الفرن الذي ترص فيه البلاليص.

ألقاب العاملين في الفاخورة:

هناك ألقاب للعاملين في الورشة تختلف باختلاف تخصصاتهم[5]، وهذه الألقاب هي:

كبير الفخرانية: وهو شيخ المهنة الأكبر سناً والأكثر منزلة بينهم.

المعلم: صاحب الورشة المسؤول عن إدارتها ومالياتها ويكون غالباً فخرانيا.

صنايعي: وهو الفخراني المسؤول عن عملية تشكيل الطين داخل الورشة.

المناول: الصبي الذى يقوم بمناولة الطين للفخراني.

العمال: وهم المساعدون في كل مراحل العمل.

أما الأدوات التي يستخدمها الفخراني في تشكيل منتجاته الطينية فهي:

الشاطوف: أداة معدنية لها شكل هندسي ولها عدة أحجام حسب المنتج الفخاري الذي تستعمل فيه..

الخيطة: خيط من البلاستيك الغليظ مربوط في نهايتها قطعة خشبة تستعمل في فصل الشكل الفخاري عن قرص التشكيل.

السادف: قطعة معدنية مربعة الشكل لها فتحة في المنتصف يدخل منها إصبع الفخراني، حيث يتم بها التشكيل على عجلة الفخار.

الجارودي: قطعة معدنية عل هيئة حرف (L) طولها 20 سم تستخدم في عملية الجرد وحذف الزائد عن الشكل الطيني.

العجلة الدوارة (الحجر): تتكون من قرص حديدي وقرص خشبي مثبتين على عمود رأسي حديدي يدور على رمان بلى بواسطة الأرجل عن طريق تحكم الفخراني بقدمه الموضوعة على القرص الخشبي وتدويرها،حيث تقوم

لقد ارتبط الفخار بالحياة اليومية حيث ساير طقوس الزواج والإنجاب والحمل والوضع واحتفالية الميلاد (السبوع)، كما أن طقوس الموت شاركت فيها المنتجات الفخارية.

بتحريك القرص العلوي الحديدي الذي يحمل عليه الشكل الطيني.

الغربال: إطار خشبي مساحته مترفي متر ، مثبت عليه سلك معدني يستخدم في فصل الشوائب عن الطين المنقوع.

المحفار: قطعة حديدية تستخدم في حفر قاعدة الشكل الطيني.

الخامة: تستخدم الطفلة فقط في تشكيل طينة البلاص وذلك لانها خامة خفيفة وجيدة الرشح بعد حرقها واكتسابها صلابة. كما تعتمد الطفلة في مكوناتها على معادن الطين من سلكيات الألمنيوم المائية، التي عندما تخلط بالمياه تصبح سهلة التشكيل.

فالخامة متوفرة في منطقة البحث ويتم استخراجها بشكل تقليدي حيث تُكسر وتنقل بالسيارات في زمن قصير (حوالي عشر دقائق). وكانت في السابق منذ حوالي خمسة عشر عاما تقريباً، تنقل على ظهور الجمال في حدود ساعة ونصف الساعة .

التحليل التشكيلي للبلاص

كان للبلاص أشكال عديدة في السابق و تتكون من نفس الأجزاء التي يتكون منها البلاص الحالي مع بعض الاختلافات البسيطة، كما كانت تتفق تقريباً في نسب هذه الأجزاء مع بعضها البعض. وقد كان لجماله وتناسق أجزائه ما زاده من جمال على جمال عند حمل المرأة له . كما نلاحظ أن جماله قد ارتبط

بالمرأة الجميلة «حاملة البلاص» والتي تناولها العديد من الفنانين التشكيليين وأشهرهم النحات محمود مختار، الذي استلهم البلاص والمرأة حاملة البلاص في الكثيرمن منحوتاته و جداریاته خاصة الموجودة في قاعدة تمثال سعد زغلول في القاهرة..كما كانت المرأة حاملة البلاص ملهمة للعديد من المصورين الذين تناولوها في أعمالهم .

وعلى مر التاريخ الحديث رسمت لوحات عن مصر سجلت مظاهر الحياة اليومية، فقد سجل المستشرقون وعلماء الحملة الفرنسية العديد من النساء حاملات الجرار لتظهر روعة الرداء وطريقة شد الثوب بيد ورفع الأخرى على (البلاص) لتحدث التوازن في مشيتها، وهو ما اشتهر عن المرأة المصرية التى تسير ممشوقة القوام تحمل بلاصا على رأسها في شكل انسيابي، ليتم تكامل الجمال وتبادله بين السيدة وشكل البلاص، وبين نسب البلاص وعلاقة كل جزء بالآخر، لتحقيق الانسجام الموجود بين وزنه بعد ملئه بالمياه وشكله حين يتم حمله، وهذا ما أثر بشكل كبيرعلى استمراريته واستخدامه في الحياة اليومية حتى اليوم، رغم كل ما يحدث من انسحاب لموروثات شعبية كثيرة .

أجزاء البلاص

يتكون البلاص من عدة أجزاء على النحو التالي :

عنق : يشبه عنق الإنسان . قصير نسبياً عن جسمه المخروطي وذلك للتحكم في المياه المنسابة منه.

فوهة : ضيقة نسبياً ولكنها تحافظ على ما بداخل البلاص من السوائل حتى لا تنسكب.

بدن : يشبه القمع ينتهي بقاعدة متسعة نسبياً عن بدايات الجسم.

مقبض : مقبضان متقابلان ليساعدا في حمل البلاص وتحريكه من مكان لآخر.

قاعدة : محدبة الشكل تسمح للبلاص بالارتكاز عليها كما تسمح بلفه وتدويره عند الحاجة إلى سكب السوائل الموجودة بداخله . كما أن ارتكاز البلاص على القاعدة بميل لا يسمح بدخول الشوائب إليه ، وقد ساهم اتساع أسفله في حمل كمية كبيرة من المياه.

وقد انحصرت أنواع البلاليص في شكل واحد متعدد الأحجام على النحو التالي:

- بلاص حجري ويحمل (70رطلا) وارتفاعه 70 سم.
- بلاص خماسي ويحمل (45رطلا) وارتفاعه55 سم.
- بلاص جنطار ويحمل (30رطلا) وارتفاعه 50 سم.
- بلاص زراوية ويحمل (20رطلا) وارتفاعه 50 سم.
- بلاص ستات ويحمل (6رطلا) وارتفاعه 30 سم.

والبلاص ينتشر في شتى ربوع مصر غير أنه لا يصنع إلا بقنا حيث تركزت صناعته في مركز المحروسة وهي البلدة التي تعتمد على البلاص فقط في دخلها الرئيسي

– بلاص عسالي ويحمل (3رطلا) وارتفاعه 45 سم.
– بلاص تمن ويحمل (1،5رطلا) وارتفاعه 30 سم.

كما تركزت استخدامات هذه الأشكال في حفظ السوائل والأطعمة السائلة وتخزينها، كما استخدمها (المعماري الشعبي) في بناء المنازل والأسوار وأبراج الحمام وغيرها من البنايات..

وظيفة البلاص

عرف عن البلاص منذ القدم أنه خفيف الوزن، ولذا ظل محتفظاً بإمكانياته في تخزين المياه وسهولة استخدام السيدات له وخاصة في الأماكن التي لا تصلها مواسير مياه صحية.. وإن كانت الأواني البلاستيكية والمعدنية قد حلت بعض الشيء مكان البلاص في منطقة البحث، إلا أنه مازال يقع عليه العبء الأكبر في عملية تخزين ونقل المياه..

ونلاحظ في العديد من المنازل وفي الشوارع الموجودة بقرية المحروسة والقرى المجاورة لها، وجود البلاليص في الأركان بدلاً من الزير ليشرب منه المارة، حتى أن المنازل لا تخلو من بلاص لشرب المياه مثبت على قاعدة حجرية، وقد استحدثت عادة فتح البلاليص من أسفل وتركيب صنبور معدني بالجبس. كما ان هناك علاقة ألفة بين البلاص وكافة الأماكن في قرية الدير، حيث يوجد في الحقول وفي المناطق غير الآهلة بالسكان كالمقابر وغيرها ليشرب منه عابرو السبيل..

ويستخدم البلاص ضمن أدوات الطعام حيث يتم تخزين العسل الأسود الذي يحافظ بدوره على عدم تغير طعم العسل ورائحته لفترة زمنية طويلة.

كما يخزن به الجبن القديم، وهوجبن يضاف له قشر البرتقال وقشر الخيار وشرش الجبن ليستعمل على المدى البعيد، كما يحافظ على تخزين المقبلات من المخللات، ويحافظ عليها من الفساد وبقائها لمدة طويلة.

استخدام البلاص في التشكيل المعماري

هناك منازل عديدة في المحروسة تعتمد على البلاص في بنائها بشكل رئيسي، بل أن هناك منازل قديمة صنعت من البلاليص تعدت عشرات السنين

عرف عن البلاص منذ القدم أنه خفيف الوزن، ولذا ظل محتفظاً بإمكانياته في تخزين المياه وسهولة استخدام السيدات له وخاصة في الأماكن التي لا تصلها مواسير مياه صحية

وما زالت قائمة تقاوم الزمن. حيث يتم توظيف البلاليص التي لا تصلح للاستخدام في وظيفتها الأساسية لبناء الجدران والمنازل والأسطح العليا وسد الفتحات وغيرها، وتقوم فكرة إعادة توظيف البلاص على الاستفادة من:

– توفرالبلاليص بشكل دائم في الأسواق بما يضمن بيعه بأسعار رخيصة في متناول أهالي القرية..
– إعتام الشكل الفخاري حيث لا يكشف عن الأشياء التي تقع خلفه.
– إمكانية الاستفادة من فراغ الشكل الداخلي بجعله بديلاً للدرج توضع فيه أشياء وروافع .
– الترميم وإعادة البناء ليس مكلفاً لهذه المنازل المشيدة بالبلاليص ، وهو ما يسمح بانتشارها وتعدد طرق الاستفادة منها فضلا عن تكلفتها البسيطة.
– تعود السكان على المنازل المبنية من البلاليص وتآلفها مع نشأتهم.
– تأثر البلاليص بأي صوت بما ينذر أهل المنزل بما يحدث في الخارج.
– ملاءمة البلاص للبيئة الجنوبية حيث يقوم بترطيب وحجز درجات الحرارة المرتفعة.

عيوب البناء بالأشكال الفخارية

يعتمد التشييد بهذه الأشكال الفخارية على البناء الأفقي، ولا يصلح الاعتماد عليها في البناء الرأسي، وهو ما يعني استحالة تحمل الأحمال القوية. كما يلزم الصيانة المستمرة لهذه المنازل نظراً لتأثرها بالأمطار وتهدمها في حال تعرضها للسيول.

البلاص والسحر

اقترن الفخار بالسحر فالاعتقاد السائد هو أن أي شكل طيني يُمكن استعماله في السحر لو تم التدوين عليه بما يريده صاحبه، وبالتالي ظل هذا الاعتقاد السائد لدى الفخرانية، حيث أنهم يعتقدون أنه في حال بيعهم لأي قطعة طينية تم تشكيلها ولم تحرق سيتم الكتابة بالسحر عليها . وهو ما ينعكس بالضرر على الفخراني الذى شكل تلك القطعة إما بالمرض أوبالعجز الكامل (الشلل) أو (النحس) بغلق فاخورته، ويرجع هذا الاعتقاد إلى المصري القديم حين كان السحر يتم بتدوين المرغوب فيه على قطعة طينية ثم تحرق لتصبح فخارا ويتم إلقاؤها في النهر، وهي بذلك لا تبلى ولاتمحى، وتصيب صاحبها طوال الحياة.

البلاص والزواج

هناك نوع من البلاليص يطلق عليه بطة العروسة وهو أحد أنواع البلاليص الذي يصنع خصيصاً للعروس، له أربعة مقابض أوأكثر كانت العروس تشتريه ضمن حاجاتها قبل زفافها لتستخدمه في الصباحية عند زيارة الأم والأصدقاء. ويعتبر رمزاً من رموز الخير والسعادة. تحكي زوجة لمزارع في الدير الغربي «كل واحدة ليها بطتها تشيلها طول

العمر، وهى بلاصة تّشرب ضيوفها منها يوم الصباحية، بعد ما تكون خشت.. عشان تضمن تعيش سعيدة والناس تقول لها إسجينا من بطتك».

البلاص وصدقة المياه الجارية

في مجتمع فقير كالمحروسة تتجلى صور صدقة المياه الجارية وذلك في الحوش والقبر والجبانة، حيث ينتشر البلاص المضاف له صنبور عند مؤخرته في محاولة ليصبح سهلاً في استعماله وحتى لا يحركه من يريد الشرب حيث يثبت على حامل معدني.

بعد قراءتنا لجماليات البلاص ووظيفته نطرح تساؤلا :

هل سيتراجع البلاص ويختفي؟ أم سيصمد ويستبدل وظيفته التى انتفت؟ أم سيحافظ على هويته أمام المنتجات الأخرى؟ هل سنعيد توظيف البلاص بما يناسب الحياة الحديثة ليعيش الشكل وتتبدل الوظيفة، حتى لا يندثر شكل آخر من منتجاتنا الشعبية ؟

الهوامش

(1) عبد الغني الشال. الفخار الشعبي في مصر، مجلة عالم الفكر العدد الرابع – المجلد السادس، يناير/ فبراير / مارس، 1976م.

(2) ايمان مهران. الفخار الشعبي – دراسة ميدانية في مدينة قنا بصعيد مصر، أطروحة ماجستير، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون بالقاهرة، 2005م .

(3) المجلس القومي للإنتاج والشؤون الاقتصادية، الثروة السياحية في قنا والأقصر، القاهرة، 1987م.

(4) رمضان السيد. تاريخ مصر القديمة، الجزء الأول، القاهرة، هيئة الآثار المصرية، 1988م.

(5) أسعد نديم. فنون وحرف تقليدية من القاهرة، القاهرة: العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة، 1998م.

الحُلِي والزينة في الثقافة العربية والشعبية

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي - كاتب من مصر

لعله من المفارقات التاريخية أن نعرف أن الرجل في المجتمعات البدائية كان أكثر اهتماما بالزينة والتحلي من المرأة من أجل جلب نظر المرأة والتقرب إليها بينما لم تكن المرأة تهتم بزينتها مثل الرجل مكتفية بما وهبها الله من صفات أنوثة مغرية، ولكن الأمور تغيرت بعد ظهور المجتمعات الإنسانية في فجر التاريخ فأخذ الاثنان الرجل والمرأة كل منهما يهتم بزينته.

فمنذ بداية العصور الحجرية، كان الحلي يُتخذ من الأحجار والعظام والخرز ونحوها، فمن عظام الحيوانات والطيور وفقار الأسماك صنع ما يشبه العقود والأساور والخواتم وذلك لوفرة هذه المواد وسهولة حفرها ونظمها واتخاذها حلية ،كما استخدمت الأحجار في تلك العصور لصناعة بعض أنواع الحلي ،إذا كانت الأحجار تثقب بعد تنعيمها وقبل صقلها إما من جانب أو جانبين متقابلين. ثم تنظم على خيوط تصنع أحياناً من ألياف النباتات أو شعر بعض الحيوانات.

وقد أظهرت الاكتشافات الأثرية، أن الإنسان قد لبس شكلاً من أشكال الحلي عبر تاريخه الطويل، وهي حقيقة إن دلت على شيء، فإنها تدل على رغبة عميقة متأصلة في النفس البشرية نحو التجمل والتزين وخاصة بين النساء، يستوي في ذلك الغني والفقير، الحضري والبدوي.

وقد اقترنت الحلي منذ عصور ما قبل التاريخ بمعتقدات دينية ومخاوف لا عقلانية من المجهول أو الخفي. لذا فقد تحلى القدماء بالتمائم ظناً منهم أنها تدرأ عنهم سخط الآلهة وسوء الطالع، لاعتقادهم أن التمائم تمتلك قوى سحرية خارقة. ولاتزال حتى اليوم بعض القبائل البدائية في إفريقيا وأمريكا اللاتينية تتزين بأنواع شتى من هذه التمائم مما يؤكد بعمق ما تعنيه الحلي للإنسان، ومع التقدم الحضاري والفكري اختلفت النظرة إلى الحلي والمجوهرات. فعدا عن كونها تبرز الخصائص الجمالية لدى المرء، وتضفي عليه الرونق والبهاء، فإنها أيضاً تعتبر ثروة أو كنزاً يدخر لقابل الأيام. ومن هنا نجد تفسيراً لتهافت النساء على اقتناء النفيس من المجوهرات والحلي، بيد أنه إذا قيس ما تقتنيه المرأة اليوم من المصاغ بما كانت تقتنيه امرأة الأمس، نجد البون شاسعاً . فقد عنيت المرأة في الماضي عناية شديدة بالحصول على الحلي والمجوهرات، تشهد على ذلك الكنوز التي وجدت في مقابر المصريين القدماء والفرس وفي بلاد ما بين النهرين وفي بلاد العرب.

والعرب كغيرهم من الأمم القديمة كلفُوا بارتداء الحلي المصنوعة من الذهب، والفضة، والزجاج، والعاج، واللؤلؤ، والجزع، وهو خرز يماني ذو خطوط سود وبيض، بل والخشب، والحجارة، والنسيج، والأصداف البحرية.

فلقد استعملت المرأة العربية في العصر الجاهلي لكل موضع من جسمها زينة وحلية ولبسة مخصوصة، فقد كانت المرأة العربية في الجاهلية وصدر الإسلام تتزين بالقرط(روي أن أم الحارث الأعرج من ملوك الغساسنة كانت تكنى بمارية ذات القرطين إذ اشتهرت بهما ، وهي التي ورد ذكرها في إحدي قصائد حسان بن ثابت في قوله:

أبناءُ جفنةَ عند قبرِ أبيهم
قبر ابن ماريةَ الكريمِ المفضل).

والعقد، والقلادة، والخلاخيل، والشّكَل (جمعها أشكال، حلية صغيرة تعلقها الجواري في شعورهن من لؤلؤ أو فضة) والوشاح (اشتهر الوشاح في العصر الجاهلي ونسب إلى الطائف، فقد كان يصنع من أدم حمر طائفية. تخرز وتشد بالحرير ، وتنظم بالجوهر، ويفصل بينه بالخرز وتحتزمه الجارية على ثوب خفيف يمتد بين عاتقها وخصرها)

ولما جاء الإسلام لم ينكر على المرأة المسلمة التزين، ولكنه وضع له حدوداً أهمها الاعتدال وعدم التبرج، فاهتمت الشريعة الإسلامية السمحاء الغراء بهذه الأمور وتعاملت معها تعاملا جديا ونظمتها تنظيما راقيا يصون كرامة الإنسان ويبعده عن مواطن الفحش والابتذال.

قال تعالى: «فليس عليهن جناح أن يضعن ثيابهن غير متبرجات بزينة» (النور:60)

و«ولا يبدين زينتهن إلاّ لبعولتهن أو آبائهن»(النور:31)

و«ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن»(النور:31)

كما وعد الله المؤمنين في الدار الآخرة بالنعيم المقيم، «إن الله يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جنات تجري من تحتها الأنهار يحلّون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤاً ولباسهم فيها حرير»(الحج:23)

ولم تختلف الحلي في عصر الخلفاء الراشدين وبداية العصر الأموي كثيراً عنها في العصر الجاهلي إلا أنها أخذت تزداد تنوعاً وأشكالاً في أواخر العصر الأموي، ثم بلغت الذروة في العصر العباسي لتواكب ما بلغته الدولة الإسلامية من ازدهار وثراء وترف، ونتيجة لانتقال فنون الصياغة التخريمية،والحفر، والترصيع، إلي بلاد العرب بسبب انصهار الحضارات القائمة آنذاك

بفضل الفتوحات الإسلامية.

أورد الثعالبي في مؤلفه القيم «فقه اللغة وسر العربية» أسماء الحلي الشائعة التي كانت تلبسها نساء العرب في عصره، حيث قال:

«الشنف والقرط والرعثة للأذن، والوقف والقلب والسوار للمعصم، والدملج للعضد، والجبيرة للساعد، والقلادة والمخنقة للعنق، والمرسلة للصدر، والخاتم للأصبع والخلخال والخدمة للرجل، والفتخ لأصابع الرجل»

ومع اتساع رقعة الدولة الإسلامية في العصر العباسي امتلأت خزائن الدولة بالأموال، فقد كانت تحمل إليها حمول الذهب والفضة من أطراف الأرض ،فازداد الثراء، ومعه بلغت الحياة الاجتماعية أوجها، وطبيعي أن ينعكس ذلك الثراء على أنماط الحياة من دور مزخرفة، وفرش وثيرة، وثياب أنيقة، ومطاعم ومشارب من كل لون، وأدوات زينة بلغ التفنن فيها حداً يفوق الخيال. وبالغ النساء في زينتهن وأناقتهن. وخاصة في قصور الخلفاء والأمراء والوزراء وغيرهم، فكن يرفلن في الثياب الحريرية ويختلن في الحلي والجواهر متخذات منها تيجاناً وأقراطاً وخلاخيل وعقوداً وقلائد، وقد ينظمنها علي شعورهن أو على عصائبهن، كما فعلت علية بنت المهدي التي كان بها عيب في جبينها، فأحدثت بذلك زياً فريداً قلده نساء عصرها.

هذا وفي العصور اللاحقة دخلت عناصر جديدة إلى فن صياغة الحلي ، يبدو ذلك جلياً في القلانس المرصعة بالجواهر، والأكاليل والتيجان البالغة الإتقان التي لا تزال النساء في الأردن وسوريا ولبنان، وخاصة في جبل العرب، يرتدينها ،ففي الأعراس في المناطق البعيدة عن المدن تُشاهد البدويات والقرويات في كرنفال رائع وهن يلبسن حليهن المتنوعة من مفرق الرأس إلى أخمص القدم ،كالأقراط الفضية الطويلة التي تضفر بالشعر والعصائب والمناديل التي تتدلي منها الجنيهات الذهبية والقطع النقدية، والأكاليل ذات الأطواق الملبسة بالفصوص الملونة، والعقود الضيقة الدقيقة الصنع ، والزنابير الفضية النادرة، والخلاخيل والحجول والقراميل وغيرها.

يزيد على ذلك عند البدو أن جميع هذه الحلي تنتهي أطرافها بأجراس أو قطع نقدية تاريخية وتصنع في العادة من الفضة وذات معان رمزية سمتها البساطة التي لا تخلو أحياناً من غلو في الزخرفة، وليس هناك من تفسير للأجراس (الزريـر) التي تتدلي من أطراف الحلي سوى أنها تصدر رنيناً موسيقياً متناغماً يقطع سكون الصحراء، ويبدد وحشة المهامه والمفازات التي يقطعها البدو في غدوهم ورواحهم. فالبدوي، بصورة عامة يلجأ إلى الحداء والغناء وهو يطوي البيد من مكان إلى آخر ليشعر بالأنس، فليس غريباً إذن أن تستعيض المرأة البدوية بالأجراس عن الغناء. لأن رنين الأجراس ووسواس الحلي يؤنس وحشتها ويبدد مخاوفها وهي تجوب الفيافي.

ولقد حفل تاريخنا العربي والإسلامي باهتمام متميز بموضوع الزينة والحلي وألفت في هذا الموضوع كتب كثيرة وذكرت أسماء أدوات الزينة والحلي وطريقة صنعها ولبسها واستعمالها في معظم كتب التراث من أدب ولغة وشعر وترددت مسمياتها على ألسنة الشعراء والنحويين والرواة والفقهاء والعلماء.

وهذه قائمة ببعض عناوين كتب الحلي وأدوات الزينة في التراث العرب والإسلامي.

- كتاب الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي، وصفة الغواصين والتجار- ليحيى بن ماسويه(ت:243هـ)، وكتاب الحلي لمحمد بن جعفر القزاز (ت: 412هـ) ، كتاب الذخائر والتحف لابن الزبير، نخبة الدهر في أحوال الجوهر لابن الأكفاني، وكتاب التلخيص في معرفة الأشياء لأبي هلال العسكري وكتاب الجماهر في معرفة الجواهر للبيروني، والجماهر في معرفة الجواهر للغزالي، وكتاب فخر المشط على المرآة لابن الشاه الظاهري، وكتاب الحلي - مجهول المؤلف-، رسالة في الأحجار والخرز - مجهول المؤلف-، رسالة في الأحجار الكريمة لأبي فانيوس، الدرة البيضاء في صناعة الياقوتة الحمراء - مجهول المؤلف-، رسالة في المعادن - مجهول المؤلف-،

وقد اقترنت الحلي منذ عصور ما قبل التاريخ بمعتقدات دينية ومخاوف لا عقلانية من المجهول أو الخفي. لذا فقد تحلى القدماء بالتمائم ظناً منهم أنها تدرأ عنهم سخط الآلهة وسوء الطالع

أزهار الأفكار في خواص الأحجار للتيفاشي، قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار لأحمد المغربي.

الحـــــلي :

هو اسم جامع لكل ما يتحلى به من مصنوعات المعدن أو الحجر سواء كان كريما نفيسا أو عاديا رخيصا ويلبسه الإنسان – الرجل والمرأة – على أي جزء من جسمه للزينة أو التجمل منظوما بخيط أو بدون خيط .

فالحَلْي أو الحُلِيّ ،كما ورد في لسان العرب، هو كل ما تُزَيّن به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة، وفي ذلك يقول الشاعر:

كـأنـهـا مـن حُـسُـن وشَـارةً
والـحَـلْـي حَـلْـي التّبرِ والحجارةً
مَـدْفَـعٌ مَـيْـثَـاءَ إلـى قَـرَارَه.

ويقول الجوهري في الصحاح: الحَلْي حَلْيُ المرأة، وجمعه حلِيّ، وحِلْيَة السيف جمعها حِلِيّ.

ويقال حَلِيَت المرأة أو تحلّت أي لبست حَلْياً أو اتخذته، يقول ذو الرمة:

أنـاةٌ، كأن المـرطّ حيـنّ تلوثُـه
علـى دعْصّة غَـراء من عُجّـم الرَمْل
أسـيلةُ مُسْـتَنّ الوشـاحَيْن قانـئ
بأطرافهـا الحنـاءَ فـي سَـبِط طَفْل
وحَلْـيُ الشّـوَى منهـا اذا حُلّيَت به
علـى قَصّبـات لا شـخَات ولا عُصْل
من المُشْرِقات البيض في غير مُرْهةً
ذَوات الشّفاه اللّعْسّ والأعيُن النجل.

زينة الرأس والشعر :

التاج (الإكليل):

هو عصابة ذات ألوان زاهية تنسج من الحرير أو الكتان أو القطن وترصع بالمجوهرات كالذهب واللؤلؤ والياقوت تعصب بها المرأة رأسها للزينة بحيث تقع على جبينها أو تتدلى عليه.

العصابة:

قطعة ملونـة من قماش الحريـر أو الكتان أو

تـاج

القطن تشـدها المـرأة على جبينهـا وتربطها من الخلف وتعلق بها الخرزات.

النظم:

النظام عند العرب هو كل شـيء منظوم بخيط، وهو أبسط أنواع الحلي لأنها تعمل باليد، وتتنوع مادة الخـرز، والنظم من الأحجـار والقواقع إلى اللؤلـؤ والمرجان والعقيق. ويتكـون من خيط أو خيطين من اللؤلؤ يربط علي الجبهة أو يشـد علي الشعر.

الأمشاط الذهبية:

أمشـاط ذهبية تثبت في الشعر كحلية إما على جانب الجبهة أو على الجانبين معا وتمسك الشعر وتزين بصف أو صفين من الأحجار الكريمة.

الزنانير:

تصنع من القماش أو الجلد وتشـد على الطره «الغـرة» يحيط بالرأس مثـل العصابة، ويزين إما بالكتابـة عليه بمـاء الذهب أو يرصـع بالأحجار الكريمة.

الشّكَل:

الشّكَل (جمعها أشـكال ، حلية صغيرة تعلقها الجواري في شـعورهن مـن لؤلؤ أو فضة) يقول ذو الرمة:

سَمِعْتَ من صَـلاَصـل الأشْـكَـال
والَـشّـذْرِ والـفـرائِـدِ الغَالي.

قـــــلادة

(الشـــذر هو: اللؤلؤ الصغير، والفرائد: اللآليء الثمينة.)

حلية الجيد (الرقبة) والصدر .

المخنقة:

هي قلادة من الدر واللؤلؤ أو من الخرز بألوانه المختلفة تلبســها المرأة على المخنق (الرقبة) أي موضــع الخناق وجمعها (مخانق) وســميت بهذا الاســم لأنها تخنق الرقبــة أي تلتصق بها ، وجاء في الصحاح وفى لســان العــرب أن المخنقة من القلادة وذكر الثعالبي أنها حلي للعنق.

وقد ذكر المخنقة و المخانق في كثير من أشعار العرب فهذه هند بنت عتبة بن ربيعة تحرض قومها على الثبات في معركة أحد قائلة :

نــحــن بــنــات طــارق
نــمــشــي عــلــى الــنــمــارق
الــــدر فــي الــمــخــانــق
والــمــســك فــي الــمــفــارق
إن تــقــبــلــوا نــعــانــق
وأن تــــدبــــروا نــفــارق
فــــــراق غــــيــــر وامــــق

الطوق :

حلية من ذهب أو فضة تطوق به المرأة عنقها وجمعه (أطواق) وقد شاع وكثر لبس الأطواق في العصور العباسية مع شيوع وكثرة الغنى والترف. يقول الأعشى:

يــوم تُــبــدي لنا قُــتَــيْــلَــةُ عَــنْ
جِــيــد مليح يَــزِيــنــهُ الأطــواق.

ومازال الطوقُ مستَعملاً عند النساء العربيات حتــى اليــوم وإن اختلــف اســمه وصفته بعض الشيء

القلادة :

مــا جعل فــي العنق يكون للإنســان والفرس والكلــب والبدنــة التي تهدى ونحوهــا. وجاء في القامــوس المحيط أن القلادة مــا جعل في العنق من الحلي. وهى خيط ينظــم فيه اللؤلؤ والياقوت والزبرجــد وقطع من الذهب ويعقــد حول الرقبة والقــلادة أطول من المخنقــة وجمعها قلائد وهي شــائعة عند نســاء اليوم، والقلادة هــي (العقد) وهى أهم حليــة تزين بها المرأة جيدها وصدرها، يقول الشاعر الجاهلي– قيس بن الخطيم– واصفا جيــد حبيبته الشــبيه بجيد الريم وقــد توقد عليه

العقد

قرط

ولم تختلف الحلي في عصر الخلفاء الراشدين وبداية العصر الأموي كثيراً عنها في العصر الجاهلي إلا أنها أخذت تزداد تنوعاً وأشكالاً في أواخر العصر الأموي، ثم بلغت الذروة في العصر العباسي

الياقوت المفصل بحبات الزبرجد .

وجيد كجيد الرئم صافى يزينه
توقد ياقوت وفصل زبرجد.

أما النابغة الذبياني فيصف جيد حبيبته وقد تزين بقلادة من الدر والياقوت الذي يفصل بينهما اللؤلؤ والزبرجد:

بالدر والياقوت زين نحرها
ومفصل من لؤلؤ وزبرجد.

النظم (العقد):

النظام عند العرب هو كل شيء منظوم بخيط، وهو أبسط أنواع الحلي لأنها تعمل باليد ، وتتنوع مادة الخرز، والنظم من الأحجار والقواقع إلى اللؤلؤ والمرجان والعقيق وفي ذلك يقول النابغة الذبياني:

أخذ العذارى عقدها فنظمنه
من لؤلؤ متتابع متسردا.

وتقول شاعرة أندلسية عن تلك النزعة المتأصلة في النفس نحو التزين رغم ما تتمتع به من جمال:

أُزَيّنُ بالعُقُود وانّ نَحْري
أَزْيَنُ لِلْعُقُدِ مِنَ العُقُود.

ويقول عنترة بعد وصف مسهب لعبلة:

شكَا نَحْرُهَا من عقْدِهَا مُتَظَلّماً
فَوَا حَرَبَا مِنَ ذلك النّحْرِ والعِقْدِ.

المرسلة:

هي قلادة طويلة تقع على الصدر وقيل القلادة فيها الخرز وغيرها. وتتكون من خيط طويل تنظم فيه أحجار كريمة أو غيرها، وتتدلى فوق ثوب أو دراعة المرأة وتصل إلى بطنها، وتسميها كتب التراث المسباح أو المرسل .

السِخَاب:

السخاب :قلادة تُتخذ من قرنفل، وسُك، ومحلب، ليس فيها من اللؤلؤ والجوهر شيء،

الشغاب

جاء في لسان العرب: «السخاب: كل قلادة كانت ذات جوهر أو لم تكن» وذكر صاحب الصحاح «الجوهري» بأن السخاب تلبسها صبيان العرب وذكر قول المتنبي:

عفا عنهم وأطلقهم صغاراً
وفي أعناق أكثرهم سِخابُ.

الزرار:

قرص مقعر من الذهب الخالص يربط بخيط وتتقلده المرأة على صدرها.

وقد غلب على العرب الإشارة إلى النساء بتسميتهن ذوات العقود والأطواق، فهذا أبو العتاهية بعد أن حبسه هارون الرشيد لتصوفه أمره بالتغزل ،فقال في زوجته:

هي حَظّي قد اقتصرتُ عَلَيْهاَ
من ذواتِ العُقُودِ والأطْوَاقِ.

حلية الأذنين :

القرط:

نوع من حلي الأذن يعلق في شحمة الأذن، وهو مصاغ من الذهب أو الفضة بأشكال متنوعة تعلقه المرأة في شحمة الأذن بعد ثقبها والجمع أقراط ، وفي الحديث عن أبى هريرة قال «قال النبي صلى الله عليه وسلم» (... ... ما يمنع إحداكن أن تصنع قرطين من الفضة ثم تصفرهما بالزعفران). ويطلق على ما يعلق بالأذن من قرط ونحوه الرعثة.

يقول الشاعر العربي :

وباتت تمج المسك في غادة
بعيدة مهوى القرط صامته الحجل

(بعيدة مهوى القرط: طويلة الرقبة)

والقرط قطعة من الحلي تعلق في شحمة الأذن، ويقال للدرة التي تعلق في الأذن قرط، وللتومة من الفضة قرط.

الشغاب:

أقراط مخروطية الشكل مائلة الطول.

الفتور:

أقراط اسطوانية الشكل مزخرفة بنقوش على هيئة أشكال نباتية وهندسية تعلق على الأذن.

الشنف:

ما يلبس في أعلى الأذن (القرط يلبس في أسفلها) وفى القاموس المحيط أن الشنف هو ما علق في أعلى الأذن أما ما علق في أسفلها فقرط، وفى الصحاح أنه القرط الأعلى، وجمع الشنف أشناف وشنوف[13]. وهو مصاغ من الذهب أو الفضة يوضع بأعلى الأذن بعد ثقبها ومن (شنف الأذن) استعملت العرب في كلامها: الكلمة المأثورة (فلان يشنف أذننا بحديثه أو بغنائه)

يقول الشاعر العربي:

وبياض وجهك لم تَحُلْ أسراره
مثل الوذيلة أو كشنف الأنضرِ.

حلية الأنف:

الزميم:

مصغر زميم وزميم مصغر زمام ، وهى حلقة من الذهب تضعها المرأة على جانب أنفها بعد ثقبه وقد تزينها بالشذر الأزرق وجاء اسم الزميم من

الزمام

الزمام وهو الحبل الذي يربط بخزامه أنف البعير.

الفريدة:

(مصغر فـردة) وهي قرص صغير من الذهب أو الفضة في وسـطها شذرة زرقاء تضعها نساء البادية على جانب الأنف للزينة.

الخزامة:

وهـى حلقة كبيـرة من الذهب أكبـر من حلقة الزميـم تضعها المرأة البدويـة في جزيرة العرب على جانب أنفها فتدلى على الشفة العليا للمرأة.

حلية الخصر:

الوشاح :

الوشاح كما ورد في المعجم الوسيط :«خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما علـى الآخر» وهو أيضاً «نسـيج عريض يرصـع بالجوهـر ، وتشـده المرأة بيـن عاتقها وكشحيها» وفي لسـان العرب:«الوشاح والأشاح علـى البدل..كلـه حلي النسـاء خيطـان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما،معطوف أحدهما علـى الآخر ،تتوشـح المرأة به» وفـي الصحاح: «الوشـاح ينسـج من أديم عريضا ،وتشده المرأة بين عاتقها وكشـحيها– والوشاح حزام يربط به الخصر، والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف، وبلجـام حصانه، وبثوبه. والوشـاح: السـيف» (السيف واللجام والثوب أقرب إلى المجاز)

يقول الحارس بن خالد :

خـمـصـانـة قـلـق مـوشـحـهـا
رُؤْدُ الشـباب عـلا بهـا عظـم.

وقال ذو الرمة :

عجـزاء مكمـورة خمصانـة قَلِـقٌ
عنها الوشاحُ وتَمَ الجِسَمُ والقَصَبُ.

ويكثر الشـعراء من ربط الوشاح في الخصر بالخلخـال فـي القدم،حيـث يصلصل الوشـاح ويصمـت الخلخـال، امتلاء فـي السـاق الريان يمنـع الخلخال من الحركـة والتصويت وانهضام في الموشـح (الخصـر) يقلق الوشـاح ويحركه فتضطرب أحجاره فيصلصل، ومنه نسيج أو جلد عريض تشـد المرأة بين عاتقها وكشحيها أدواراً أدوارا. والوشـاح كلـة حلي النسـاء كما جاء في اللسان لابن منظور.

الكرس:

الكرس مفرد المثنى –كرسـان – ففي لسـان العـرب الكرس « لقلائـد المضمـوم بعضها إلى بعـض»، ويقال قلادة ذات كرسـين وذات أكراس ثلاثـة إذا ضممت بعضها إلى بعض. والكرسـان: وشاح مزدوج.

يقول الشاعر:

أرقـت لطيـف زارني في المجاسـد
وأكـراس در فصلـت بالفرائـض.

المناطق:

المناطـق :الأحزمـة المصنوعـة مـن الذهب والفضة.مكونة من نطاق معدني مقسم إلى جامات زخرفيه هندسية الشكل مرصعة بالجواهر الكريمة تتوسطه طرة وله قفل يفتحه.

البريم:

البريم: خيطان أحمر وأبيض مزينان بالجوهر يشد على الوسط ويعقد.

حلية اليدين :

السوار :

أشهر أنواع الحلي التي تحلت بها المرأة علي مر العصور صنعت قديما من العاج أو العظام أو الزجاج ثم أصبحت تصنع من المعدن (حديداً وذهباً وفضة) وقد تُحَلي المرأة بالسوار كلا ذراعيها أو أحدهما(أعلى الذراع، حول المعصم) في لسان العرب السوار: حلية كالطوق تلبسه المرأة في زندها. وفي فقه اللغة – أن السوار للمعصم وفي لسان العرب ذكر ابن منظور السوار تحت مادة سور وقال أنه يجمع على أسورة وأساورة وأساور. وفي القرآن الكريم «يحلون فيها من أساور من ذهب» (فاطر) والأساور مازالت ملبوسة في معاصم نساء العرب في عصرنا الحالي، يقول الشاعر العربي واصفا طريقة لبس السوار من قبل امرأة مترفة أخذت تلوي أصابع كفها الممتلئة المخضبة لتدخلها في السوار حتى يستقر في النهاية على معصمها .

وألوت بكف في سوار يزينها
بنان كهذاب الدمقس المفتل.

المفتول :

سوار من الذهب أو الفضة مفتول (مبروم) ليكون غليظا تلبسه المرأة على معصمها وجمعه مفاتل.

الخوصة:

سوار عريض من الذهب أو الفضة خال من أي حجارة كريمة، فهو ذهب خالص أو فضة خالصة تضعه المرأة البدوية على معصمها، والجمع (خُوص).

القلب:

القلب من الأسورة، وهي سوار المرأة وفي القاموس المحيط – القلب سوار المرأة غير ملوي أو ما كان مفتولا من طاق واحد لا من طاقين.

وفي الحديث عن ابن عباس قال خرج النبي صلى الله عليه وسلم يوم عيد فصلى ركعتين لم يصل قبل ولا بعد ثم مال على النساء ومعه بلال

السوار

فوعظهن وأمرهن أن يتصدقن فجعلت المرأة تلقي القلب والخوص .

المجاول أو المفاريد:

أساور نحيفة ناعمة من الذهب أو الفضة تُحلي بها المرأة البدوية ذراعها، سميت بـ«المجاول «لأنها تتجول على الذراع، والواحد (مجول) وسميت بالمفاريد لأنها مُفَرَّدة عن بعضها والواحد (مفرد).

الخصر:

خرز من المرجان أو الياقوت أو اللؤلؤ تنظم في خيط تلبسه المرأة البدوية على معصمها والجمع خصور: والخصور هي قلائد المعاصم.

الوقف:

سوار من عاج وفي فقه اللغة أن الوقف للمعصم، وفي لسان العرب أن « موقف المرأة يداها وعيناها وما لابد لها من إظهاره ، ويقال للمرأة إنها حسنة الموقفين أي الوجه والقدم».

ولقد حفل تاريخنا العربي والإسلامي باهتمام متميز بموضوع الزينة والحلي وألفت في هذا الموضوع كتب كثيرة وذكرت أسماء أدوات الزينة والحلي وطريقة صنعها ولبسها واستعمالها في معظم كتب التراث

الدملج

حلية الساعد :

الجبيرة :

هي حلية للساعد وفى لسان العرب أن الجبيرة هي الأسورة من الذهب والفضة .

يقول الأعشى :-

فـــأرتـــك كـــفـــا فـــي الـــخـــضـــا
ب ومـعـصـمـا مـثـل الـجـبـارة
(وجمعها الجبائر)

حلية العضد :

المِشّخَص:

ســـوار من الذهـــب أو الفضة ملتو، برأســـين كبيريـــن متخالفيـــن تلبســـه المـــرأة البدوية على عضدها، وأطلق عليه هذا الاسم لكونه سوارا مهيبا لضخامته جميل المنظر، يقال: رجل شَـــخَص،أى مهيب الطلعَة جميل المنظر.

الدملج :

الدملـــج وجمعهـــا دمالج حلي كالســـوار غير مكتمل يلبس فـــي العضد، وفي فقه اللغة للثعالبي أن الدملج للعضد.

يقول عنترة بن شـــداد معتنياً بذكر الحلي التي كانت تتزين بها عبلة:

بـــأرضٍ تَردّى المـــاءُ مـــن هَضَبَاتها
فأصبـــح فيهـــا نُبْتُهـــاَ يَتَوهّـــجُ
أرَاعـــي نجـــومَ الليـــل وهـــي كأنهـــا
قواريـــر فيهـــا زئبـــقٌ يَتَرَجْـــرَجُ
وتحتـــي منهـــا ســـاعد فيـــه دُمْلُـــجٌ
مُضـــيءٌ وَفَوْقـــي آخـــرٌ فيـــه دُمْلُجُ.

ويقول الشَاعر :

(والبيـــض فـــي أعضادهـــا الدماليـــج).

حلية الأصابع:

الخاتم:

ذكـــر الثعالبي أنه حلي لإصبع وهي حلقة من الذهب أو الفضة تزين بفص من اللؤلؤ أو العقيق أو الشذر أو الياقوت وإذا لم يكن في هذه الحلقة فص فتسمى (فتخة) وتضع النساء الخواتم والفتحات في أصابع اليدين والقدمين.

الخلخال

الفتخه:

هي حلقة تلبس في الأصابع كالخاتم لا فص فيها والجمع فتخ وفتوخ وفتخات ذكر صاحب القاموس المحيط أن الفتخة خاتم كبير يكون في أصابع اليد والرجل أو حلقة من فضة كالخاتم لا فص فيها.

المحابس:

خواتم معدن سميكة تلبس في الخنصر والبنصر، منها نوع يوضع في قمته فصٌ وآخر بدون فص ومنها الزردة: وهي محابس بدون فص في مقدمتها مربع أو مستطيل من الذهب يحفر عليه اسم شخص أو ترسم عليه وردة أو غيرهما ومنهم من ينقشها بالميناء أو تصاغ حفراً بدون ميناء.

حلية الرجلين :

الخلخل والخلخال أو الحجل :

الجمع الخلاخيل والحجول، حلقة متينة غليظة من الذهب أو الفضة ينتهي طرفاها بثومتين كبيرتين وتلبسه المرأة في أسفل ساقيها.

ويقول الشاعر :

(براقة الجيد صموت الخلخل)

ويقول آخر واصفا امرأة ريانة ممتلئة بيضاء بحمرة :

من فتاة كأنها قرن الشمس
ضاق عنها دمالج وحجول.

وآخر يصف ساقي حبيبته الممتلئتين وصلصة جلا جل حجليها عندما تتثنى أمامه مثل عود الخيرزان.

وساقان مار اللحم مورا عليها
إلى منتهى خلخالها المتصلصل.

ويقول ابن مطروح:

إذا ما اشتهى الخلخالُ أخبارَ قرطها
فيا حُسْن ما تُمْلِي عليه الغدائر.

ويقول زيد الخيل:

الخلخال

أيْـم يكـون النّعـل منـه ضجيعَـه
كما عُلّقَتْ فوق السليم الخلاخل.

(الأيم :الحية) (السليم:اللديغ،سمي بذلك تفاؤلاً)

وكانـوا يـرون أن تعليق الحلي ،وخشخشـة الخلاخيل على السليم مما لا يُفيق ولا يبرأ إلا به.

وقال النابغة الذبياني:

فبـتُّ كأنـي سـاورتني ضئيلـة
مـن الرُّقش فـي أنيابها السُّـم ناقع
يُسـهّد مـن ليـل التمـام سـليمُها
لَحلْـي النِّسـاء فـي يَديـه قعاقـعُ.

(سـاورته: التفتَ حول معصمه كالإسـورة) (الرقـش: جمع أرقش ،و رقشـاء مـن الحيات : المنقط بسواد وبياض) (ليل التمام: أطول ليلة في السنة،أو كل ليلة مؤرقة)

المسكة:

المسـك الأسـورة والخلاخيـل مـن القرون والعاج.

الخدمة:

سير يشد في رسغ البعير وبه سمى الخلخال خدمـة لأنه ربما كان سـيورا يركـب فيه الذهب والفضة والجمع خدمة وخدام وفي لسان العرب: أنها الخلخال.

الحلي في الأمثال الشعبية.

– خلاخل والبلاء من الداخل.
– اللـي عندهـا الحلي تتحلى واللـي عندها القمل تتفلى.
– خواتم ترصف في أصابع تقرف.
– خواتم مليحة في أيد قبيحة.

المراجع

1ـ اسـماعيل بـن حمـاد الجوهري– الصحـاح – طبعة القاهرة تحقيق أحمد بن عبد الغفور عطا – ص 183 .

2 ـ أبـن منظور، لسـان العـرب، دار صادربيـروت1981م– الجـزء الثالث ص 49..

3 ـ الفيروز آبادى – القاموس المحيط – بيـروت 1985م ،دار الجيـل الجزء الرابع ص 201 .

4 ـ الثعالبـى – فقـه اللغة – الجزء الثالث ص 111 . دار المعارف 1976م.

5 ـ سـنن النسائى بشرح السيوطي – بيـروت دار الفكر العربي الجزء الثامن ص 79 .

6 ـ سـليمان نصر اللـه – مجلة قافلة الزيـت ذو الحجة 1399هـ ص24–28 .

7 ـ أحمد بن محارب الظفيرى – الزينة والحلـي أيام زمـان – مجلـة الكويت العدد 212 ص 19.

8 ـ سـلوى المغربي ،الحلي قديما في الكويت ط1 –الكويت : مركز البحوث و الدراسات الكويتية، 2004 م ص 106.

9ـ د.سـليمان العطـار ، الموشـحات الأندلسـية – الهيئـة العامـة لقصور الثقافة ،الدراسات الشعبية 2003م ص 20.

10ـ رحمـة بنت عواد السـناني ،حُلي المـرأة في الجزيـرة العربيـة القديمة ،مجلـة الـدارة :العـدد الرابع شـوال 1429هـ السـنة الرابعة والثلاثين ص 159.

11ـ الأبيـات الشـعرية ،من قـراءات مختـارة ومجمعة أضيفـت إلي المقال علـي عدة مراحـل أثنـاء تدوينه الذي اسـتغرق عـدة سـنوات أخـذ خلالها المقال أشـكال عدة حتى اسـتقر علي هذا النحو.

الجولة الإستطلاعية الأولى

من أغاني المهد في البحرين

بزة الباطني
كاتبة من الكويت

الأغاني التي يعرضها هذا المقال هي ثمرات قليلة من حصاد الجولة الاستطلاعية الأولى لجمع أغاني المهد في البحرين التي قمت بها بناء على تكليف من مجلة الثقافة الشعبية والتي استمرت من5إلى 16 نوفمبر 2008. سعدت بهذا التكليف الذي جاء كتقدير أعتز به لجهودي في جمع وتدوين وتوظيف واستلهام التراث الشعبي الذي بدأته في وطني الأم الكويت والذي أتمنى أن يمتد ليشمل أوطاني الأخرى من دول مجلس التعاون والوطن العربي.

في اليوم الأول من زيارتي كان هناك اجتماع تعارف تم خلاله تحديد مسار العمل ومناقشة المنهجية والاتفاق على المناطق المرجو تغطيتها وتوزيع نسخ من كتاب (من أغاني المهد في الكويت/ بزة الباطني) كنموذج للتدوين والتصنيف ولتفسير وشرح الأغنيات. حضر الاجتماع الأستاذ علي عبدالله خليفة، الدكتورة نور الهدى باديس وقسم من فريق الجمع الميداني المساعد. تلت هذا الاجتماع اجتماعات أخرى تم فيها توزيع أجهزة تسجيل متطورة على فريق العمل والاطلاع على بعض ما تم جمعه وتبادل الخبرات.

بدايتي الأولى في جمع أغاني المهد كانت عام 1983ولدت ونمت في الكويت وفي ظروف مختلفة. بدأت مع وضعي لطفلتي الأخيرة. كانت أمي رحمها الله معي وكنا نغني وما زلنا أسرة تغني لأطفالها. بدأت بتدوين أغنيات أمي ثم انتقلت للبحث عن مزيد في بيئتي الأقرب وهم الأهل ثم الأصدقاء والجيران حتى اتسعت الدائرة.

البحرين، أهلها، ترابها، بحرها، تاريخها وتراثها جزء لا يتجزأ من تكويني وكياني والمحبة التي أحملها لها وأتبادلها معها ما تزال وستظل تسري في العروق مما يسر لي القيام بالمهمة التي كلفت بها إلا أنني رغم كل شيء كنت زائرة لأداء مهمة في وقت محدود جدا. احترت من أين ومع من أبدأ. كيف أبدأ كان السؤال الأسهل فلي من الخبرة ما يمكن أن أعتمد عليه لكن البحرين رغم صغر مساحتها تضم بيئات ولهجات مختلفة لم أتعرف عليها من قبل وأجهل الطريق إليها.

حظيت بمساعدة من فريق العمل وكنت على موعد لتجمع كبير من عضوات «دار يوكو» وهي دار لرعاية المسنين والمسنات في البحرين إلا أنني كنت بحاجة للمزيد ليشمل البحث معظم البيئات فكان لا بد أن ألجأ لأسلوبي العفوي في العثور على رواة أو من يعرف رواة على استعداد للتعاون وما ترددت في استيقاف عابرين في الطرق أومتنزهين على الشواطئ أوالتشبث بمتصلين عن طريق الخطأ بهاتفي النقال للتعريف بالمهمة أواستغلال زياراتي المفترض أن تكون اجتماعية لبعض الأقارب والأصدقاء. كانت محاولات ناجحة خرجت منها بوعود ومواعيد إلا أن الوقت القصير المحدود لم يسمح لي القيام بزيارات أكثر.

إحدى الزيارات المثمرة التي جاءت عن طريق الصدفة أو المحاولات العفوية كانت من طرف السائق الشاب الذي صاحبني خلال هذه الفترة الأخ جميل عبدالرسول سلمان. تحدثت إليه عن المهمة فحدد لي موعدا للالتقاء بعائلته من منطقة بو صيبع وتولت زوجته السيدة سناء العصفور مهمة الباحثة المساعدة لتحفيز الرواة وحثهم على التعاون. كانت جلسة فريدة رائعة استمرت لأكثر من أربع ساعات. الراوية السيدة نعيمة أم علي عبدالرسول سلمان سيدة كبيرة السن وكانت في وضع صحي دقيق لا يمكنها معه مغادرة السرير أو التحدث لكنها رغم ذلك انضمت إلينا وشاركتنا وأتحفتنا بأغنيات جميلة جمال روح تلك الأسرة الطيبة وكل أهل البحرين. أما ابنتها السيدة رباب عبدالرسول والتي استضافتني في بيتها فقد غمرتني بحفاوة بالغة وتكرمت بتقديم أغنيات وحكايات وألغاز مما قامت بجمعه كما شاركتنا الجارات اللاتي تجمعن عندها ومنهن السيدة أم مجيد التي قدمت مجموعة من الأغنيات وإن كانت على حياء شديد من جهاز التسجيل ثم صحبتني السيدة سناء العصفور إلى تجمع نسائي آخر في مآتم بو صيبع بعد حفلة زفاف إحدى قريباتها حيث التقيت بأمها السيدة أم سامي وسيدات أخريات من الحضور اللاتي تكرمن بما أمكنهن تذكره في تلك المدة المتاحة والأجواء الاحتفالية. استمرت السيدة سناء العصفور مشكورة بتزويدي بأغنيات قامت بتسجيلها بنفسها مع السيدة أم علي عبدالرسول (أم زوجها) عن طريق إرسالها بالبريد الإليكتروني إلى جانب إرسال بعض المواد المكتوبة والمسموعة لاحقا.

أسعدني الحظ أيضا خلال هذه الزيارة وبمساعدة الباحثة تهاني المريخي من أعضاء فريق العمل في الالتقاء ببعض المهتمين والجامعين المجتهدين الفرديين للتراث الشعبي الذين لم أتعرف عليهم من قبل ومنهم الأستاذ حسين محمد حسين الجمري والذي تفضل مشكورا بتزويدي ببعض ما قام بجمعه ونسخ ما تم نشره

وإرشادي إلى باحثين آخرين كما تفضل برواية وأداء بعض الأغنيات.

تشرفت بزيارة «دار يوكو» من قبل أثناء مهمة أخرى لي في البحرين في فبراير 2008 وحظيت باستقبال رائع ومتعة التعرف على مسؤولات الدار وأعضائها من نساء ورجال. زيارتي لدار يوكو هذه المرة كانت من أجل الاستفادة من ذلك التجمع الرائع للسيدات من منطقة المحرق لجمع أكبر قدر من أغاني المهد. لم تخل هذه الزيارة من الحفاوة والتكريم إلا أنها صادفت تلقي الدار خبر وفاة إحدى العضوات. اقترحت تأجيل اللقاء ليوم آخر لكن رغم أجواء الحزن إلا أن عضوات الدار بإشراف من الإدارة الكريمة واللاتي كن في انتظار لقائي معهن أصررن على بقائي واجتهدن في تقديم كل العون وأحلى الأغنيات وهن يرتدين الزي الشعبي وأمامهن وسط الحجرة سرير طفل تقليدي بداخله دمية تمثل طفلا نائما. خفف وجودي من حدة الحزن في المكان وخفف تجاوب العضوات من حدة حرجي من ذلك الموقف.

زيارتي لعائلة الباحثة سوسن إسماعيل من منطقة النويدرات كانت زيارة عائلية شعرت بأنني في بيتي وبين أهلي وحظيت بأغنيات مختلفة تماما مما دل على ثراء تلك المنطقة.

أما زيارتي لعائلة السيد محمد المعراج في البسيتين– المحرق– فمن الزيارات التي كان من المفترض أن تكون عائلية واجتماعية إذ هو بيت خالتي. كانت زيارة قصيرة التقيت بها بالعضوات الجدد في العائلة وأطفالهن إلا أنني خرجت منها بحصيلة لا بأس بها من الأغنيات وإن كنت أطمع بأكثر.

اكتشفت من خلال هذه الجولة القصيرة وتعدد المناطق التي قمت بزيارتها ، خصوبة وغنى البحرين في أغاني المهد. أدهشني أنه ما زال هناك كثير من الرواة الذين يملكون كنوزا من هذه الأغنيات و أمتعني استعدادهم للعطاء والتعاون ببساطة وعفوية وسخاء. أعادني ذلك إلى الأوقات السعيدة التي قضيتها في جمع أغاني المهد في الكويت منذ أكثر من خمسة وعشرين عاما وعوض حسرتي على فقد كل الرواة والراويات من كبار السن الذين التقيت بهم.

أعضاء فريق البحث الميداني الذين التقيت بهم كانوا جميعاً على قدر كبير من الحماسة والنشاط والجدية في العمل. كنت أتمنى أن يضم فريق العمل أعضاء أكثر ليتم التوازن فيما يتعلق بالمناطق المختلفة المراد تغطيتها حيث أن جميع أفراد الفريق ممن حضروا الاجتماعات ينتمون إلى البيئة القروية وما زال هناك عجز في عدد الباحثين الميدانيين للمناطق الأخرى رغم محاولاتي الحثيثة لتجنيد كثير ممن التقيت بهم أثناء زيارتي لدار يوكو وبعض العائلات في المحرق.

الأغاني التي يضمها هذا البحث هي المجموعة التي جمعتها شخصيا وفرديا فقط خلال هذه الجولة من منطقة المحرق والنويدرات وأبوصيبع. توفر لدي عدد أكبر من الأغنيات عن طريق بعض المواد المكتوبة التي استلمتها من بعض الباحثين المساعدين من خارج فريق العمل ومن بعض الرواة وبعض ما تم نشره وكلها من تراث القرى الشعبي ولذا ارتأيت أن أكتفي بما جمعته شخصيا ليتحقق التوازن في هذا البحث وأرجو أن تسنح الفرصة لنشر كل ما تم جمعه.

حال تواجدي في المملكة المتحدة وقت كتابة هذا البحث اعترضتني صعوبات عدة كانعدام المراجع التي أحتاجها من المطبوعات القيمة عن التراث الشعبي في البحرين مما نشره الأصدقاء من الباحثين في البحرين والتي تزخر بها مكتبتي في الكويت لكنني اجتهدت لتحقيق الأغنيات والبحث عن معاني بعض المفردات وتتبع جذورها وتفسير حكاياتها حسب استيعابي الشخصي لها وحسب خبرتي في هذا المجال وبالاستعانة بالقليل من الكتب المطبوعة التي توفرت لي وأخرى مما تم نشره على شبكة الإنترنت والتشاور مع القائمين على مجلة «الثقافة الشعبية» ممثلين بالأستاذ علي عبدالله خليفة الذي أسعفني في تفسير بعض ما أبهم علي من المفردات المحلية.

حرصت في هذا البحث على إضافة نبذة عن مناطق الجمع للتعرف على تأثير جغرافية المنطقة وأصول السكان ومعتقداتهم والمهن التي زاولوها عبر التاريخ وإن بصورة مختصرة اعتمادا على أغنيات المهد وما تعكسه الأغنيات من تقاليد

ومعتقدات. كان لكل منطقة زرتها لهجة مختلفة حاولت قدر الإمكان توضيحها بتشكيل الكلمات مستعينة بالتسجيلات الصوتية مع شرح معاني الكلمات ثم اجتهدت في تفسير الأغنيات حسب المعلومات التي استقيتها من الرواة لكن معظمها اجتهادات شخصية. كما أوردت بعض المعلومات عن اللهجات المحلية المتداولة في البحرين لتتم الإستفادة.

بهرني التشابه الكبير بين أغنيات المهد في البحرين وما يغنى للطفل في الكويت فاستسلمت للرغبة في عرضها دون التعمق في توضيح أوجه التشابه والاختلاف كي لا يتشتت الهدف الأساسي من هذا البحث وهو التعريف بأغاني المهد في البحرين وربما تسنح فرصة أخرى لدراسة مقارنة موسعة. كثير من الأغاني يكاد يتطابق وخاصة أغاني منطقة المحرق. أمتعتني الروايات المختلفة لكثير من الأغاني ذكرت بعضا منها في هذا البحث للمعرفة وللاستئناس مقاومة رغبة ملحة لأن أذكر كل الروايات إلا أن المجال قد لا يتسع.

يضم هذا البحث:

- لهجات مناطق البحرين
- نبذة عن كل منطقة
- أغاني الهدهدة أو التنويم
- مفردات من لغة الطفل
- أغاني الصباح
- أغاني الترقيص
- أغاني تدريب الطفل على مهارات معينة
- أغاني العناية بالطفل

اللهجات المحلية في البحرين:

تختلف لهجة أهل المحرق عن لهجة القرى اختلافا بينا كما تختلف اللهجات داخل مناطق المحرق و داخل مناطق القرى المختلفة من مكان إلى آخر رغم المسافة القصيرة التي تفصلها.

اللهجة البحرانية هي لهجة من لهجات اللغة العربية، يستخدمها أهل مملكة البحرين في المناطق القروية وأهل محافظة القطيف شرق المملكة العربيه السعودية.

تنطق اللهجة البحرانية بطريقتين: الطريقة القديمة التقليدية (التي تسمى الحلاليّة)، والطريقة الحديثة المستخدمة حالياً، وتنقسم الألفاظ إلى عدّة أقسام، منها:

- اللهجة البحرانية العامّة المنتشرة في معظم

قرى ومناطق البحرين وهي قريبة من اللهجة العراقية.

- لهجة أهل جزيرة سترة، وتستخدم في جزيرة سترة وضواحيها فقط، وهي تختلف قليلاً عن اللهجة البحرانية الأم.
- لهجة أهل عالي وبوري وهما وسط بين اللهجة العامة ولهجة أهل سترة ويتميزون بتفخيم الكلمات.
- لهجة أهل العاصمة المنامة ورأس الرمان وهي اللهجة الهادئة وهي الأقرب للهجة القطيف.
- لهجة أهل الدراز[1].

ملاحظات حول اللهجة البحرانية :

- يقلب حرف الكاف(ك) إلى شين (ش) للتأنيث ويسمى ذلك بالشنشنة.

مثال: يالمسعدة جاتش حماتش

- يقلب حرف الذال(ذ) إلى دال(د).

مثال: هذاك – هداك

- يقلب حرف الظاء(ظ) إلى الضاد(ض).

مثال: بحفظ الله – بحفض الله

- يقلب حرف القاف(ق) إلى الجيم المصرية أو (G).

مثال: قال – جال أو Gal

- يقلب حرف القاف أيضا إلى جيم (ج).

مثال: صديق – صديج

- تقلب الثاء(ث) إلى فاء(ف).

مثال: ثلاثة – فلافة

- إضافة نون (ن) إلى بعض كلمات صيغة المخاطبة.

مثال: إنتي – إنتين / أنتم – إنتون

ملاحظات حول اللهجة المحرقية:

اللهجة المحرقية نجدية الأصول و كانت في الخمسينيات ذات طابع خشن تحمل بوضوح النبرات النجدية وخاصة لهجة أهل الرفاع والزلاق وجو وعسكر ولكنها بدأت تلين وترق بعد تمدن المجتمع وارتفاع مستوى المعيشة وزيادة الاتصال المكثف بالبيئات الحضرية العربية والاجنبية. لكن رغم هذه الفروق الواضحة فقد بدأت تظهر لهجة موحدة تجمع الإثنتين يتضح ذلك في لهجة أهل البسيتين و لهجة أهالي حي الحياك في مدينة المحرق، فالناس هناك خليط من المذهبين (السني والشيعي) ولهجتهم واحدة يصعب التمييز بينهما بسبب الاختلاط الاجتماعي هناك وهذه اللهجة ذات طابع محرقي محض[2].

أهم مظاهر اللهجة المحرقية هي الليونة والإمالة. الإمالة كما عرفها النحويون هي أن تنطق بالفتحة الطويلة (الألف) مائلة نحو الضمة:

مثال: صباحك صباحين – صبوحك صبوحين

- يقلب حرف الكاف (ج) بثلاث نقاط أي(CH) في منطقة المحرق.

مثال: يا لمسعدة ياتج حماتج

- يقلب حرف الجيم (ج) إلى ياء(ي)

مثال: جالس– يالس

أغاني التنويم

الهدهدة: هَدْهَدَهُ، حرَّكه كما يُهدْهَدُ الصبيُّ في المَهْد. وهَدْهَدَت المرأَةُ إبنها أَي حرَّكَتْه لِينام، وهي الهَدْهَدَةُ. وفي الحديث عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أَنه قال: جاء شيطان فَحَمَلَ بلالاً فجعل يُهَدْهِدُه كما يُهَدْهَدُ الصبيُّ؛ وذلك حين نام عن إيقاظه القَوْمَ للصلاة. والهَدْهَدَةُ: تحريك الأُم ولدها لينام.(لسان العرب– هدد)

تسمى في البحرين أغاني(التهويد) أو المهوداة ويقال أيضا تهوي عليه أو تلولي عليه.

المهوداة : من التهويد. قال إبن جَبَلَةَ: التهويدُ الترجيعُ بالصوت في لين. والمُهَوِّدُ: المُطْرِبُ المُلْهِي والمُهاوَدةُ: المُوادَعَةُ. والمُهاوَدةُ: المُصالَحَةُ والمُمايَلَةُ. (لسان العرب–هود)

تقول الأم :

أهود عليك بالله والله يحرسك

والقلم واللوح والقرآن هو مدرسك

إملولاة: مشتقة من لولو Law law وتعني النوم في لغة الطفل. ومنها الفعل تلولي عليه أي تلولي الأم على طفلها لينام .

تقول الأم :

لولو لولو

لولواش يا يمة هلولو

ترقد بنيتي رقدة هنية

رقدة الغزلان في البرية

إمهاواة: مشتقة من هووا: Who–wa تعني أيضا النوم في لغة الطفل ومنها الفعل تهوي عليه. تقول الأم :

هوا هوا يا لهادي

محمد ساكن الوادي

هوا هوا يا سنادي

لامايي ولا زادي

محمد شفيع العبادي

هوا هوا

هناك كلمات أخرى تستخدم في بداية أغاني التنويم مثل(هرورو– أهو– هلو):

هرورو هرورو

يا رمان البحرين

بعدك كرورو

ويا رمان البحرين

حص معا لولو

وأيضا:

أهو وليدي أهو

يرقد وليدي وينام

بفضل الله ينام

وبحفظ عيسى وموسى

والنبي عليه أفضل السلام

وأيضا:

هلو لو.. هلو لو

نام يا محمد يا صغير

نامت كل العصافير

نام يا نونو يا صغير

نامت كل العصافير

إمناخاة: وهي عند أهل المحرق ويبدو أنها تحريف (المناغاة) وتطلق على كل ما يغنى للطفل.

بعض مفردات لغة الطفل قبل السنة الثالثة:

دادا: الطفل الصغير
إمبو أو إمبواه : الماء
أووف: الطعام وخاصة الأرز
نانا: الطعام المحلى أو الحلويات
كخ: الشيء القذر تستخدم لنهي الطفل عن تذوقه
وع: الشيئ القذر لنهي الطفل عن لمسه
دودو: الجرح المؤلم ، الإصابة أو المرض
أح: لنهي الطفل عن الاقتراب من الأشياء الخطرة كالنار أو الأدوات الحادة مثلا.
أح دودو: للتحذير مما يمكن أن يضر
باح: اختفاء الشيء أو عدم وجوده
عطا: أعطني
أووأوو: الشيء المخيف
هداهدا: المشي
نيني: الثوب الجديد أو النظيف
عاعا: فضلات الجسد(الخروج)
تيتي: الطيور المنزلية (الدجاج ، البط)

إعداد الطفل للنوم: يلف الطفل جيدا بالقماط ويسمى(المهاد) وهو قطعة من القماش الأبيض على شكل مثلث طول أضلاعه متر تقريبا. يثبت المهاد بحزام طويل من القماش ذاته يلف حول جسد الطفل حتى قدميه ويعتقد أن إحكام لف الطفل بتلك الطريقة يساعد على تقويم عظامه وتهدئته أثناء النوم حيث يعيق ذلك حركة ذراعيه وساقيه اللاإرادية التي قد تقلق نومه كما تحميه من البرد في الشتاء. تختار الأقمشة القطنية لفصل الصيف وأقمشة أكثر سماكة للشتاء ومنها ما يسمى (الفنيلة) أو كما يطلق عليه في مصر(الكستور).

تنويم الطفل : تتربع الأم على الأرض وتضع الطفل على حجرها راقدا على أحد جانبيه ثم تبدأ بالغناء وهي تربت على كتفه أو على ظهره بخفة ويسمى ذلك (التدبيخ) أو تجلس الأم

ممدة ساقيها وتضع الطفل عليهما بحيث يكون رأسه عند قدميها ثم تقوم بأرجحة الساقين إلى اليمين واليسار وحين ينام الطفل ينقل إلى سريره وأحيانا تضع الأم طفلها في السرير مباشرة بعد إرضاعه وتمهيده (لفه بالمهاد) ثم تهزالسرير وهي تغني له حتى ينام.

أنواع أسرة الطفل :

المنز: وهو سرير هزاز مصنوع من جريد النخل ترتكز قاعدتاه الأمامية والخلفية على غصنين مقوسين من الجريد فيتمايل السرير عند هزه.

المنز في دول مجلس التعاون الأخرى عبارة عن صندوق من الخشب يعلق في سقف البيت أوغصن شجرة.

الكاروكة: وهوسرير مصنوع من الخشب الفاخر تزينه عادة النقوش المحفورة و المرايا الصغيرة ويكون الصندوق معلقا بين عمودين خشبيين تصلهما عارضة خشبية فيكون كالأرجوحة.

الحبلين: وهو عبارة عن قطعة من القماش موصول طرفاها بحبلين يعلقان في سقف الحجرة مثل الHammock ورد ذكره في أغنية من أغاني المهد من الكويت:

أهزك بالحبلين والله يارك

نبيين حوريين يا عيني تحت خدارك

الخدار: وهو غطاء ينشر على سرير الطفل ويسمى أحيانا (كِلَّه) لحمايته من الحشرات وحجب النور ويكون عادة من التور أو القطن حتى لا يحجب الهواء عن الطفل ولا الرؤية عن الأم.

اليوامع: يعلق على المنز والكاروكة زينة ملهية للطفل تسمى (يوامع) أي جوامع ومفردها (يامعة) أو (جامعة). (اليامعة) أصلا حقيبة من الجلد على شكل مثلث كان يحفظ في داخلها الطلاسم أو الآيات القرآنية للحماية من الشرور تلبس كعقد حول الرقبة أو حول الزند. اليوامع في سرير الطفل هي مجموعة من الأقمشة الملونة تخاط على شكل مثلثات متصلة بخيط طويل تتدلى منها مثلثات أصغر أو حبات من الخرز يلتهي الطفل بالنظر إليها أو يحاول مد ذراعيه للإمساك بها.

أغاني التنويم

تتميز أغاني تنويم الطفل بألحانها الرتيبة المتكررة التي تساعد الطفل على الاسترخاء والنوم وتنقسم إلى عدة أقسام منها :

أغاني الذكر : وهي الأغاني التي يُذكر فيها الله سبحانه وتعالى وأسماءه الحسنى والملائكة والرسل والصالحين وسور القرآن الكريم لتحصين الطفل من الشيطان والعيون الحارة الحاسدة والأعداء من أقارب وغرباء.

أغاني الشكوى: وفيها تعبر الأم عن أحزانها من قسوة الأهل والزمن والظروف.

أغاني الحب: وفيها تعبر الأم عن محبتها للطفل أو لزوجها الغائب.

أغاني مستمدة من الحكايات الشعبية: وهي أبيات من الشعر وردت في بعض الحكايات الشعبية وهي عادة أبيات حزينة.

أغاني من منطقة البديع:

قرية أبوصيبع

تقع أبو صيبع في ضواحي عاصمة مملكة البحرين – المنامة – في منطقة ما يعرف بقرى خط شارع البديع (شمال الشاخورة وشمال شرق مقابة)، ويمر هذا الشارع بها من جهة الشمال حيث تمتد على مسافة حوالي كيلومترين بين دوار (أبوصيبع – كرانة) وما بعد دوار (الشاخورة – جنوسان) للقادمين من جهة المنامة، وتقع في الجهة الشمالية من جزيرة البحرين على خطوط التقسيم الطولي والعرضي (50‘30 شرقا، 26■13 شمالا)، وهي من الناحية الإدارية تتبع للمحافظة الشمالية وتتكون من 3 أحياء (الفريق الشرقي، الفريق الوسطي ((الشمالي والجنوبي))، الفريق الغربي) و4 مجمعات سكنية، وتضم عددا من المساجد والمآتم والمؤسسات. يبلغ عدد سكان المنطقة ما يقدر بـ4000 نسمة. تحتوي هذه المنطقة على أرض زراعية خصبة وعلى عدد من عيون الماء الطبيعية يصل إلى العشرات

مما جعل بيوتها محفوفة بالنخيل والمزارع التي تشكل الغالبية من مساحتها ، ومؤخرا اندثرت كل العيون ومعظم المزارع من القرية لعدة أسباب وعوامل منها طبيعية ومنها بشرية. السيدات اللاتي التقيت بهن من قرية بوصيبع روين لي حكايات كثيرة عن تلك الأيام وعن جودة منتجات تلك المنطقة من خضار وخاصة الطماطم والخيار والبطيخ التي ما زال طعمها اللذيذ عالقا في الأذهان والأفواه وهن يأسفن لاندثار تلك الحرفة. كما يذكرن حفلات إعداد العريس والعروس للزواج والاغتسال والغناء حول عيون الماء.

كانت الزراعة هي الحرفة الأساسية لأهالي القرية يليها بصورة ثانوية تربية المواشي إلا أنهم اشتهروا بمهن حرفية أخرى من أهمها صناعة النسيج، فقد كانت أبوصيبع وحتى وقت قريب من أشهر قرى البحرين في صناعة النسيج العالي الجودة، وخاصة ما يعرف بالرداء الصيبعي. إلى جانب امتهان بعض الأهالي للتجارة ولبعض الصناعات الحرفية البسيطة التي تعتمد على منتجات سعف النخيل .

هناك حكاية عن سبب تسمية هذه القرية بأبي إصيبع تقول أن الحاج علي الملقب بأبي صبع (تصغير للإصبع حيث أن المذكور كان لديه إصبع زائدة في يده) وأصله من قرية جد الحاج ،تراهن مع نفر من قرية الشاخورة على التسابق في النزول عند عين السوق. لكن ما أن أصبح الصباح إلا والحاج علي قد نزل هو وعشيرته عند عين السوق وبنى مسكنا في موقع ما يوجد به الآن بيت المرحوم (سيد علي النجار)، وعرفت هذه المنطقة وهذا التجمع السكني بمنازل أبي صبع وحرّفت على مر الزمان لتصبح (أبو صيبع). هذه رواية يتناقلها الآباء عن الأجداد حول سبب التسمية بهذا الاسم لكن لم يثبت بالتحديد تاريخ قيام القرية أو بناء أول منزل بها أو ما شابهه ، حيث أن المنطقة مسكونة منذ مئات بل وآلاف السنين حسب الشواهد الأثرية الموجودة بالمنطقة، لكن ما هو ثابت ، ومن خلال التسمية حينما تمر في كتب السير والأعلام ، فإن عمر تسمية أبو صيبع لا يقل عن 500 سنة هجرية على الأقل.

توالى العمران والمساكن في المنطقة على مر العصور بسبب غنى المنطقة بالعيون والمياه العذبة والأرض الخصبة ، وكان يوجد بها عيون تضاهي أشهر و أقوى العيون في البحرين مثل عين السوق وعين زامل (توجد في مزرعة عربية) وعين الصبخة (وراء مجمع المنصور) والعينين الأخيرتين (زامل والصبخة) لم تكونا في الوقت القريب في قوة وشهرة العيون الأخرى، لكن سبب ذكرهما على حسب ما يقول الرواة أنه قبل حوالي 1350 سنة، أي في عهد الأمويين قام الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان أثناء قضائه على إحدى الثورات في الجزيرة بطمس 7 عيون في البحرين وسدها سدا نهائيا ومن ضمنها العينان المذكورتان. ومن أشهر العيون التي تم طمسها في ذلك الوقت هي (عين السجور) في منطقة الدراز والتي تقول بعض الروايات أنهم حاولوا سدها بالصخور لكن لم يفلحوا في ذلك لشدة قوة تدفق الينابيع ، فأشاروا على قائد الجيش باستخدام أكياس مملوءة بنوى التمر فقام بذلك وأفلح في سد الينابيع ولو إلى حين، لكن الأهالي قاموا باستخراج هذه العيون مرة أخرى لكنها لم تعد لقوتها وتدفقها السابق .

شهدت منطقة أبو صيبع في الفترة التي امتدت لعدة قرون وانتهت قبل مائة سنة الأخيرة تطورا من ناحية ازدياد رقعتها وعمرانها وعدد سكانها ، فقد كانت لفترة أكبر تجمع سكاني على مستوى المنطقة، والأهم من ذلك فقد كانت منطقة أبو صيبع منارة للعلم والعلماء وقد ازدهر العلم والأدب في القرية حتى أن بعض الرواة يقول أنه وصل في إحدى الفترات لوجود ما يقارب ال 40 عالما في وقت واحد، وأنه عندما يأتي وقت الصلاة فإن كل عالم يطلب من الآخر أن يتقدم للصلاة ، وفي النهاية يختارون الأكبر سنا ليؤمهم في الصلاة.يروى أن مقبرة أبو صيبع تحتوي على قبور ما يقارب ال 70 فقيها وخاصة في مسجد الشيخ على (الوسطي)، في جانب مسجد (أبو عنقود) الذي كان مدرسة وحوزة علمية يتم تدارس العلوم والمعارف فيها (لهذا السبب أصبح هذان المسجدان متجاورين) ويقال أن مسجد أبو عنقود سمي بهذا الاسم لأنهم وجدوا فيه عنقودا طازجا من العنب لم يكن في أوانه أو فصل زراعته، حيث أنهم

سابقا لم يكونوا يستوردون الفاكهة والخضار ، بل كانوا يزرعونها في أرض البحرين الخصبة الطيبة.

أغاني الذكر:

لا إله إلا الله دُوْمْ[3]
كِل ساعة وكِل يومْ
لا إله إلا الله دومْ
كثر الصلاةْ ويا الصومْ
لا إله إلا الله صليتْ
عن عين جارة البيتْ
لا إله إلا الله ومنشرهْ
عن عين رَيّالْ ومَرهْ
لا إله إلا الله رايحْ
عن عين الجاي والرايحْ
لا إله إلا الله تحرسهْ
في منامه وليلة عرسهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

لا إله إلا الله صليتْ
عن عين عَذرا في البيتْ[4]
لا إله إلا الله وناشِرهْ
عن عين ريال ومرهْ
عن عين مِعْرِس وعروسْ
وعن عين طُوْلات لِضروسْ[5]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تحصن الأم طفلها بذكر الله وتوحيده ليحميه من العين والحسد ويعتقد أن عين البنت العذراء

تصيب بالحسد لأنها تتمنى أن يكون لها زوج وطفل و المتزوجون حديثا يعتقد بأن عيونهم حارة لتشوقهما للأولاد وربما يعتقد أن من لهن أسنان طويلة لهن قدرة قوية على الإصابة بالحسد مثلما التحصن ممن له عيون زرق وأسنان فرق أو كما يعتقد بأن الأعور نظال. أي يصيب بالعين.

لا إله إلا الله إتدُّومَهْ
تحرْسهْ وتدوم عْمومَهْ[6]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

لا إله إلا الله قُولْ[7]
والصلاةْ على الرسولْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

إلا إله إلا الله
دَفْع الْبِلا[8] **بذكرْ الله**

الراوية السيدة رباب عبدالرسول سلمان

عوذتِك بالله وياسين[9] **أو عوذ بالله**
عن عيون الشياطين
عوذتك بالله ورسول الله
عن عين ما تذكر الله
عوذتك بالله والنِّبي
عن عين الغريبْ والأجنبي
عوذتك بالله ونِبيَهْ
عن عين كِل نَشْمِيّهْ[10]
عوذتك بالله
عن عين خلايقْ الله
عوذتك بالله ونِبيّهْ
عن عين صبي وبْنَيّه[11]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان والسيدة رباب

عبدالرسول سلمان

عُوذْ عليك باللهْ والنبي جارِكْ (أو أهود عليك باللَه)
والْقَلَمْ واللّوح والقرآن في دْيارِكْ
عوذ عليك بالله والنبي يْحرْسِكْ (أو أهود عليك بالله)
والقلم واللوح والقرآن هو مْدَرْسِكْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تعوذ الأم إبنها بالله سبحانه وتعالى وتحصنه بإسمه وبإسم الرسول صلى الله عليه وسلم وتدعو أن يشب عالما بدينه. المراد باللوح هو اللوح المسطور أي اللوح المحفوظ المذكور في القرآن وقد كتب الله فيه مقادير الخلق، قبل أن يخلق السماوات والأرض. كل الأشياء مكتوبة في اللوح المحفوظ الذي أمر الله القلم فكتب فيه كل ما هو كائن إلى يوم القيامة . وذكر أن القلم هو ثالث ما خلق بعد الماء والعرش.

صلوا على المُصطفى
وصلوا على الهادي
صلوا على اللي
بْنورهْ تارِس[12] **الوادي**

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

صلوا على المصطفى
صلوا على المختارْ
صلوا على مِن بنى قُبةٍ
في أرض طيبة دارْ[13]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

صلوا على المصطفى
وصلوا على الهادي
صلوا على من قُبَّتَهْ
في أرضْ بغدادي[14]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

يا ناسْ صلّوا على سيدي رسول الله
سيدي محمد وساداتي رجال الله
من شكْ في دينهم كافرْ لعنهْ الله

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

أغاني الحب والشكوى:

صَبّحْتْ ما صَبّحْ مَسّيْتْ ما رَدّوا
عقارب السودْ من غيرانْهُم ردّوا
وعقارب الرّمِل حين يِلْدغْ الواحدْ[15]
عند الُمْقابَل صِديجْ[16] وفي الْقُفا جاحِدْ
صَبْحِك بالخير ياللي مْشَمِّلْ[17] ورايحْ
يا سِيْسَبان الْعَقُل يا عَنْبَرْ الفايحْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

هذه الأغنية من أغاني الحب والشكوى تشكو فيها ذلك الإنسان الذي تحبه لكنه لا يرد التحية لا في صباح ولا مساء ولا تستجيب لها إلا العقارب السوداء في جحورها وربما المقصود بها المنافقون ممن حولها الذين يلتقونها لقاء الأحبة لكن يطعنون بها في غيابها ورغم ذلك تستمر في تحية ذلك الإنسان الذي سلب عقلها وهو يبتعد ليبقى ريحه عالقا في الأجواء كريح العنبر الفواح.

هَلولو هَلولو
صَبّحْتْ ما صَبّحَوا
مَسّيْتْ ما ردّوا
عقارِب السّود من غيرانهم ضّجَوْا
عقارب الرّمِلْ حَي يِزوْمَهْ حَيْ[18]
عندي مْقابَل حبيبي في قُبُتَهْ حَيْ[19]
ما أغيب عنهم لو في العِزْ[20] يَرموني

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

هذه الأغنية تشبه الأغنية السابقة إلا أن الحبيب هنا هو أحد الأئمة أو من آل البيت. لقاؤه في قبته هو كالحج بالنسبة لها ولن يصرفها عنه أحد مهما بالغوا في تعذيبها.

أحِبْكُم حين وأنسى حين وأذْكُر حين
وما زادني في مَحبّتكم سوى التَمْحين[21]
أحِبكُم كثُرْ ما تحملْ فْروخْ[22] اللّوزْ
وكثُر ما تحمل الْخِشبانْ[23] هِيْلْ وجُوْزْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

محمد يا جَبْرِتي[24]
ومريم يا غاتي[25]
يا فوق كِلْ دَخلي[26]
يا فوق كِل المْحَزّاتي[27]
محمد يا جَبْرِتي
تبني عَليّهْ سورْ
بيَتْكِ عَمارَهْ وسَيْفِكْ عالعِدا[28] مَشْهورْ
محمد يا جبرتي يا نورْ عينيهْ
محمد يا خاتم الْمَوْلوج بايديّهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تخاطب الأم إبنها في هذه الأغنية لكنها أيضا تذكر إبنتها ويمكن أن يكرر إسم الطفل الواحد أو يذكر أخوه أو أخته وتناديه(يا جبرتي) أي من يجبر ويطيب خاطرها ويغنيها إن أصابتها فاقة(يا غاتي) أي سيدي وهي كلمة للتدليل وتعبر عن التقدير تستخدم كثيرا في العراق ثم تذكر ما تتمنى أن يقدمه لها حين يكبر وهو أن يبني لها بيتا آمنا وتدعو أن يكون بيته عامرا وسيفه مشهورا على أعدائه غالبا لهم دائما فهو نور عينيها وقريب ملاصق لروحها كالخاتم حول إصبعها.

حبيبي يا قُمَر وحبيبي يا شمسْ
حبيبي يا هْلال هَلْ ليلةْ عِرْسْ

الراوية السيدة أم فريد

حبيبي بليلتي جيْنا لْقَبلاكُم[29]
وليلة السبت عنا وشْ[30] عدّاكُم[31]
غِبتوا عن القلب وحاشا القلبْ ينساكمْ
حياكم الله وحيا الله مْحيّاكُم
يا طَيِّبينْ اللِّبن في الزِّيْن[32] مَحْلاكُم[33]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تخاطب الحبيبة حبيبها وتشبهه بالقمر والشمس والهلال الذي أطل في ليلة فرح . وفت بوعدها بلقائه لكنه لم يذكر ولم يحضر إلا أنها لم تنسه في غيابه فتحييه في البعد وتذكر طيب أصله ومنبته ومرباه وجماله.

وصْوَيحِبي[34] يُمّهْ في الْمُعَلِّمْ كِنتْ أنا ويّاهْ
قالَوا عليّ عْدايْ واحْرُموني إياهْ
عسى مِن حرمني حبيبي يحْتِرِمْ دِنياهْ
ويْموتْ حَسرهْ وعِندي يِنْعِتونْ إدْواهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

الحبيبة كانت رفيقة حبيبها عند المعلم(الكتاب) وشى بهما الأعداء فحرمت من رؤيته ولقائه وهي هنا تدعو على من حرمها من حبيبها أن يحرم من الدنيا وأن يمرض وتشتد حسرته ومرضه وأن لا يجدوا له دواء إلا عندها لتحرمه منه.

ولهذه الأغنية روايات أخرى:

لي صويحبن في المعلم كنت أنا وياه
جارت عليه الأعادي واحرموني اياه
يعل اللي حرمني ولفي ينحرم دنياه
ويطيح وجعان وعندي ينعتون ادواه
لا انعت ولا اداوي واقول الرب لا شافاه[35]

هذه الأغنية تشبه أغنية من أغاني المهد في الكويت:

لولواه يمة لولو
يا ملا عيني لولو
يمة رابعت واحد
وصارت ربعته خرقة
رابعت ثاني ولا خلى ولا بقى
رابعت ثالث وصارت ربعتي وياه
اللي حرمني من وليفي يحترم دنياه
واطلب من الله يحترم جنته ورضاه
ويطيح ميهود وعندي ينعتون دواه
وسحن وداوى وأقول للرب لا يشفاه[36]

تشتكي الأم في الأغنية الكويتية من سوء حظها في الزواج. حياتها مع زوجها الأول كانت تعيسة أما زوجها الثاني فلم يترك عملا سيئا لم يقم به وربما يكون قد استولى على أموالها ومتلكاتها أو تزوج عليها. أما الثالث فقد وجدت معه كل السعادة والحياة الطيبة إلا أن هناك من تدخل ليفسد عليها حياتها ويفرق بينها وبين زوجها الذي أحبها وأحبته وهي هنا تدعو على من حرمها من وليفها وزوجها وتتمنى له الموت وأن يحرمه الله من رضوانه ورضاه وجنته وأن يصيبه المرض وأن يكون دواؤه الوحيد عندها لتمنعه عنه وتزيد ذلك بدعائها ألا يشفيه الله أبدا .

وصْوَيْحِبي ما بَغاني وإيشْ[37] أسوي فيهْ
لا هو بغاني ولا ني قادِرْ أنْسِيهْ
وحبيبي زَوّدْ الْبَطّيخْ مِن لِبّهْ[38]
وحبيبي راح لكني أنا أحبهْ

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

تشتكي المرأة في هذه الأغنية من حبيبها الذي لا يبادلها المحبة والذي زاد من عناده لها كما يزيد زارع البطيخ محصوله من إعادة زرع الحبوب التي بداخله أي (زاد الطين بلة) بهجره لها وابتعاده لكنها ما زالت تحبه وتذكره.

يا ليتني والحُبْ في بِستانْ
والخوخْ والرُّمانْ بآيدينا
يا ليتني والحُبْ فُوق فْراشْ
وزولِيّه[39] أُمْ ألفين[40] تْغطينا
أو زولية أم لَكّينْ[41] تغطينا
وماي وقعدةْ الحلوين يْسلينا
.....وصعدت ليه فوق
ومَلعون أَبو مِنْ جا يْوَعينا[42]

الراوية سيدة أم مجيد

تحلم المرأة في هذه الأغنية بلقاء غرامي مع حبيبها وسط بستان وهما يستمتعان بالرمان والخوخ ثم تحلم بأن يضمهما سرير واحد وأن يغطيهما غطاء فاخر وقربهما ماء عذب يتبادلان الأحاديث المسلية وتلعن من يحاول أن يفسد عليهما تلك الخلوة الطيبة.

أغاني من الحكايات الشعبية:

نامِي بْفَيْ[43] الضّحى يا مِسْعِده[44] نامي
رَيْلِجْ تَغَيّرْ وتِبَعْ سوق الْغلا[45] الْحامِي
وإن جِنت[46] أنا خُوج[47] مِن نَسِلْ لَكرامي
لا عادْ شَمْلِج وشَمْل النّذِلْ بِلْتامِي
يا خوي إن طابْ طِبْنا
ومن عافِنا عِفْناه ولا عليك بِلَلزامي[48]

الراوية الحجية أم علي عبدالرسول سلمان

هذه الأبيات من حكاية شعبية عن إمرأة كانت واثقة من وفاء زوجها لها وكانت تعيش سعيدة هانئة حتى يكتشف أخوها خيانة زوجها لها فيغضب ويذهب لبيت أخته فيجدها نائمة وقت الضحى في فيء حوش دارها كعادة النساء الهانئات المدللات ليخبرها بأفعال زوجها ويقسم بكرم أصله أن لا يترك أخته ضحية لذلك الزوج الخائن فتطلب منه أخته أن لا يحزن ولا يبتئس بظنه أنه قد تسبب في هدم حياتها الزوجية ولا حاجة له أن يلزم أو يجبر زوجها على تطليقها لأنها ستفارقه بإرادتها.

هذه الحكاية تشبه حكاية كويتية إلا أن من يكتشف خيانة الزوج فيها هو الأب ويقول:

نامي يا مسعدة بفي الضحى نامي
ريلج تغير ولقى سوق الغلا حامي
وإن جنت أنا أبوج وضمام الأيتامي
لا عاد شملج وشمل النذل يلتامي[49]

أغاني الترقيص:

ترقيص الطفل هو حمله بوضع يد تحت مؤخرته والأخرى خلف ظهره وهزه إلى الأسفل والأعلى في الشهور الثلاثة الأولى أوإسناده من الإبطين ليقف وقدماه على بطن الأم بعد الشهر الثالث والرابع فتلاحظ الأم أن الطفل يدفع بقدميه ليحاول القفز وهي تغني له . في الأشهر التالية إن كان الطفل قادرا على الجلوس فيترك جالسا وتغني له الأم وتصفق ليتعلم التصفيق وتحريك الذراعين بعد تعلمه الوقوف يترك ليرقص منفردا.

أهم ما يميز أغنيات الترقيص هو الألحان السريعة المرحة والفرق الواضح بين أغاني البنات والأولاد كما يذكر فيها كثيرا إسم الطفل في بداية الأغنية كما تذكر فيها بعض الصفات التي يتميز بها كلون بشرته أو

تقاطيعه أوحالة أهله المادية ومركز الوالدين بين الأهل أوفي القبيلة. تعكس أغاني الترقيص كثيرا من العادات والتقاليد المتعلقة بدورة الحياة الإجتماعية.

أغاني الصباح

صَباحِك صَباحِيْن
صَباحْ الْكِحِلْ بِالْعَيْن
صباح الناسْ مَرة
وصَباحِك ألِفْ وأثْنِينْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

تحيي الأم طفلها وتخبره أن صباحه يعد بصباحين عندها وإن حيت الناس مرة فستحييه أكثر من ألف مرة.

صَباحِك صَباحِكْ
لُولِي الْبحرْ مِسْباحِكْ
والْبَيْنْ ما يِنْدَلّكْ
ولا يِسْمَعْ صْياحِكْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وهي تصبح عليه وتتمنى أن تكون حبات سبحته حين يكبر من اللؤلؤ.

أغاني مشتركة للبنات والأولاد

كِيْسْ رْبابي[50] في الْمخابِي[51]
وْطَنّةْ حْيُولْ[52]
عَرِيْشْ[53] مْقابِلْ الشِّمالْ
إسْمَعْ يا بِلْبُولْ[54]
عباسْ ساقْ حْمارْتَهْ
يَبْغي الْمنامَة[55]
شِرْطَتْ عَلِيهْ مْرَيْتَهْ[56]
خِذْلِك إعْمامَهْ
وإلْبَسْ وْزارْ[57] مْشَخْبَطْ[58]
حِتى تْصيرْ حْلِيوْ[59]

الراوية السيدة أم سامي العصفور

هذه الأغنية ليس لهاعلاقة بالبنت أو الولد لكنها من الأغنيات الهزلية التي كانت تردد قديما فتغنيها الأم لطفلها لترقيصه وللتسلية. تحكي الأبيات عن رجل إسمه عباس يعيش في عريش مقابل جهة الشمال جدران العريش من الجريد والسعف لا تحجب الصوت وسمع الناس صوت النقود ورنة خلاخيل زوجته وأصواتهما وهما يتحاوران. عباس أعد نقوده واستعد للذهاب للمنامة لأداء عمل وحين ركب حماره اشترطت عليه زوجته أن يغير ثيابه ويرتدي إزارا ملونا وعمامة ليصبح حسن المظهر فيكون أكثر إقناعا.

اللّي ما يْقولْ لِك يا عيني
يِعْمَى مِنْ إثْنَتَيْني[60]
اللّي ما يْقولْ لِك مَرْحبا
ما عاشْ في بَيْتَهْ رُبا[61]

الراوية السيدة أم سامي العصفور

تشبه هذه الأغنية أغنية أخرى من أغاني المهد في الكويت:

اللي ما تقول لك يا عيني
تعمى من الثنتين
ويموت ريل صباها ويكثر عليه الدين
واللي ما تقول لك يا شكر
لا عاش في حيها ذكر
غير العيوز وبنتها
والشايب محني الظهر[62]

أمي وحَبايِبْها[63]
وكِلْ الْخَيْرْ صايِبْها
تاكِلْ وتِخِشْ[64]
عَدُّوتْها[65] مِن الشِّباكْ

إعْوِيْناتْها[66] تِبِحْ[67]

الراوي حسين محمد حسين الجمري

تغني الأم لإبنتها وتتمنى أن تنال كل الخير هي وبناتها مستقبلا وأن تغيظ ضرتها بما يدللها به زوجها. الحبايب هن دائما البنات أما العدوة فهي غالبا الضرة في الأدب الشعبي لدول مجلس التعاون.

يا دُوِيّه[68] يا دُوَا[69]
صارْ حُبّي وإسْتُوى
ولا إحتاجْ إلى دُوَا

الراوي: حسين محمد حسين الجمري

تخاطب الأم في هذه الأغنية الدواء وتقول له أن طفلها حبيبها قد تحسنت صحته وكبر دون أن يحتاج إلى دواء. نقول في الأمثال في من لا يرجى شفاؤه أو المشكلة التي ليس لها حل(لا دوا ولا دوية).

يا دُوِيّه صِيريْ زَيْنْ
حَمْري لِي الْخَدّيْنْ
مَتْني لِي الْفُخْذَيْنْ

الراوي حسين محمد حسين الجمري

تطلب الأم من الدواء أن يكون نافعا لا يشفي فقط ولكن يضفي البهاء والرونق على وجه طفلها ويعمل على تسمينه وامتلائه.

يا دُوِيَه شَبْشِبي
في بْطَيْنَةْ هالصّبِيْ
والصلاةْ على النِّبي
الْهاشِمي الْعربي

الراوي حسين محمد حسين الجمري

ترجو الأم أن يطيب الدواء في بطن إبنها وتصلي على النبي عليه السلام لتحصنه.

أغاني البنات:

تتميز أغاني ترقيص البنت بذكر جمال البنت وطيبتها وأهميتها في مساعدة الأم في أعمال البيت كما تتميز بذكر الأب فهو الذخر والسند والأمن والأمان. البنت أقرب للأم لكن محبتها عادة أكبر للأب كما أن مشاعر الأب نحو إبنته أدفأ وأعمق منها نحو الولد كما أن الأب يدلل إبنته بشكل مختلف كما تدلل الأم إبنها وتخاطبه كالحبيب.

سَلامَتْها تِدومْ
قُمَرْ بَيْن النِّجومْ

الراوية رباب عبدالرسول

سَلامَتْها تْلالِي[70]
قُمَرْ بأولْ لِيالي

الراوية رباب عبدالرسول

هَلُو هَلُو هَلّتْها
والْغالْيه عِندْ عَمّتْها
جابُو[71] سَمَكْ خِطْبَتْها (يابوا سَلّة قُفْلَتْها)
وَدُّوهْ[72] لْجَدّتْها[73]
قالتْ أنا ما أرِيْدَهْ
رِدُّوهْ لُمّهْ[74] تْزِيدَهْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد والسيدة أم جعفر

البنت في هذه الأغنية عزيزة غالية عند عمتها وهي أم الزوج يحضرون هدية زواجها حسب تقاليد الزواج في القرى[75] وهي عبارة عن مرحلة سمك وتعني سلة سمك ومرحلة خبز يقدمها الزوج لأم العروس بعد الزفاف إلا أن جدتها تطلب أن تعاد الهدية لأم الزوج لتزيد الكمية.

هلو هلو هلتها
والغالية جدتها
جابو سمك خطبتها
ودوه لعمتها
قالت أنا ما أريده
رودوه لأمها تزيده

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

هَلُو هَلُو هَلُوهَا
وإمْن[76] الذّهبْ مَلُوها
إثناعشر حبشية
خِدّام في بيت أَبُوها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

البنت في هذه الأغنية من عائلة ثرية عندها كثير من الحلي الذهبية وتخدمها إثنا عشرة خادمة من الحبشة.

الْغالْية دَلّوها
والْغالْية عند أبُوها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

لِبْنَيّهْ دَلّوها
وِشْ ما بَغَتْ عَطوها
وإمِنْ الذهبْ مَلّوْها
وكِلّهْ مِنْ خَيْر أبوها

الصلاة على نَبِيها
حِجْ وتمدين[77] أبّيْها[78]
خاب مِنْ يِبْغَضْ أُبّيْها

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

يا حْلَيْلْها[79] وَاحلَيْلْ
وِلْدُوا بْها بِاللّيْل
حَزّةْ[80] طْلوعْ الْقُمرْ
حزة طَلْعَةْ سْهَيْلْ[81]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

هذه البنت ولدت في الليل وتزامنت ولادتها مع إشراقة القمر وطلوع نجم سهيل فجاءت جميلة بهية الطلعة. نجم سهيل هو ألمع نجم في مجموعة النجوم المكونة لبرج Carina وثاني ألمع نجم في السماء ليلا.[82]

واحْلَيْلِجْ[83] واحْلَيْلِجْ
نْخَطْبِجْ[84] ونْجِيْبْ[85] غَيْرِجْ[86]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

في هذه الأغنية تتملى الأم بجمال إبنتها وتعدها بأن لا تنجب غيرها حتى تتزوج كي لا تتأثر محبتها وإهتمامها بها كي لا تحزن البنت بسبب غيرتها من طفل يأتي بعدها.

واحليلج واحَلِلُّوشْ
قَمْره وتمشي بِالحوشْ

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

خَلَفْ جَبْدي[87] هالْبَدْره
راحتْ لِمْعَلِّمْ[88] تِقرا[89]
لاقاها أبوها
شِقَلْها[90] فوق صَدْرَهْ

الراوية السيدة أم سامي العصفور

البنت الجميلة في هذه الأغنية متعلمة أيضا حين عادت من (المعلم) حملها والدها وضمها إلى صدره من شدة فرحه وغبطته بها.

بْنَيّهْ على بْنَيّهْ
ولا قْعودي بَطّالْ (ولا قعودي بَعَدْ طالْ)[91]
بْنَيّهْ تِطْبَخْ الْغدا[92]
وبنية تْعاون الْجارْ
وبنية تْقولْ يا بُوي
لِفونا[93] الْيومْ خِطّارْ[94]

ربما عيرت إحداهن هذه الأم بكثرة إنجابها للبنات فردت عليها تقول أن إنجاب البنات واحدة تلو الأخرى أفضل من عدم الإنجاب كما أن البنات أكثر فائدة للأم من الأولاد فهن يساعدنها

في أعمال البيت مثل الطبخ والاهتمام بالجيران واستقبال الضيوف.

الراوية السيدة رباب عبدالرسول وسيدة أم مجيد

في الكويت تغنى الأغنية ذاتها بهذه الكلمات:

بنية على بنية
ولا قعود بطال
بنية تطحن القفة
وبنية تساعد اليار
وبنية تقول يا يمة
لفونا اليوم خطار[95]

أغاني الأولاد:

من مميزات أغاني ترقيص الأولاد هو التركيز على قوة الولد الذهنية والجسدية فتفخر الأم بشدة ذكائه ولياقته كما أن الأم تخاطب فيها الولد كالحبيب وتعبر عن فرحتها يوم إنجابه وفخرها به مع تمنيها أن يكبر ليعمر الدار والبلد.

الصلاة على النبي
طِلَعْ لِمْدَلّلْ بِلْعَبي
ماهِرْ ما هو غَبي

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

حبيبي يا حبيبي
ويا مِسْجِي[96] **وطِيبي**
يَعّلْ الْمِسْجْ بِعْدَمْ
ويْدومْ لي حبيبي

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

الولد هنا هو مسك الأم وطيبها لكن تفضل أن

يعدم المسك من الدنيا ويبقى ولدها سالما.

بَشّرَتْني الْقابلَه
وقالتْ غْلامْ
عسى ذِيجْ القابله
تْزورْ الإمامْ
بشرتني القابله
وقالتْ إبْنَيّهْ
ليت ذيجْ القابله
تَقْرُصْها حَيّه

الراوية سيدة أم مجيد

تدعو الأم من شدة فرحتها للقابلة التي أشرفت على ولادتها وبشرتها بإنجابها لولد أن تزور قبر الإمام أما التي تبشرها بالبنت فتدعو أن تقرصها حية فتموت.

يومْ قالوا لي غْلامْ
إشْتَدْ ظهري وإسْتِقامْ[97]
إعزِموا الْبيْبيّه[98]
وإدبَحوا التيْتيّه[99]
على سلامةْ هالغلامْ
يوم قالوا لي بْنيه
أضْلَموا[100] داري عَلَيّهْ
يوم قالوا لي بنيه
ضَرَبَتْني بَرْدِيّهْ[101]

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

هذه أغنية تنافس وإثارة . تغني الأم التي أنجبت ولدا لتغيظ إمرأة أخرى أنجبت بنتا في الوقت ذاته وتصف افتخارها بإنجابها للولد وتدعو الأهل لزيارتها وتصدر الأوامر لإعداد وليمة من الدجاج. كان من النادر أكل الدجاج في الماضي ومحظوظ من يمكنه أن يفوز بقطعة منها مما يدل على شدة فرحة الأم . أما الأم التي أنجبت بنتا فقد أظلمت عليها الدار وأصابتها الحمى ومن المعروف أن حمى النفاس من أخطر ما يمكن أن يصيب المرأة بعد الولادة وقد تودي بحياتها.

هذه أغنية كانت تردد في كثير من البلدان العربية ولها طابع ومفردات خاصة بكل مجتمع في المدن أو القرى.

ففي الكويت مثلا تردد بالشكل التالي:

أم الولد :

يوم قالوا لي غلام
شد حيلي ثم قام
هلهلوا يا نسوان
ورزوا الصفرية
ويوم قالوا لي بنية
أظلمت داري عليه
إسكتوا يا نسوان
ونزلوا الصفرية

فترد عليها أم البنت :

تستاهل أمك يا ولد
جتلة وطردة من البلد
تستاهل أم الجارية
دجة وغرفة عالية
لا تفرحين يا أم الولد
ناخذه ونخليج خالية [102]

أمْ الْوَلَدْ خُمّوا[103] لْها الْحُوشْ
وأمْ الْبِنْتْ تِتْبَعْ مع الْهُوشْ[104]
جِيبوا[105] لَبُو[106] الصّبْيانْ كِرْسي مِنْ ذَهَبْ
وجيبوا لَبُو الْبَناتْ كِرْسي مِن خَشَبْ

الراوية السيدة أم جعفر

تقول الأغنية إن أم الولد يحمل عنها الآخرون عبئ أعمال البيت لترتاح ويستعدون لاستضافة الزوار أما أم البنت فيتركونها تسرح بالأبقار والأغنام كما يستحق أبو الولد أن يجلس على

كرسي من ذهب كالملك وأبو البنت يجلس على كرسي من خشب دليل المهانة.

جَبْدِتِي[107] يا بُو سِنَه ونُصْ[108]
راح لِلْخَبّازْ يْنَصْنِصْ[109]
قال أبي قِرْصْ ونُصْ
عطاه الخباز قرص ونص

الراوية السيدة جليلة أم سامي العصفور

يتفتت قلب الأم على ولدها الـذي عمره سنة ونصف الذي يريد قرص خبز ونصف فذهب للخباز وهو ينصنص ونقول في الكويت (يتنهوص) أي يبكي بغير دموع وهي وسيلة يلجأ إليها الأطفال المدللون ليحصلوا على ما يشتهون وإجبار الآخرين على تنفيذ ما يرغبون به فما كان من الخباز إلا أن يعطيه القرص ونصف القرص الذي يبتغيه ومن المعروف أن الخباز لا يمكن أن يعطي نصف قرص ولكن ربما ليخلص من (نصنصته).

طرشوا [110] لأبو السيد علوم[111] البلد
خله[112] يرخصنا[113] بعرس الولد
جيبوا[114] الذبايح وذبحوا وإعزموا
وإن جان[115] ما يجزي[116] شرينا بعد

الراوية سيدة أم مجيد

تدعو الأم من حولها أن يرسلوا لأبي الولد وهو هنا من السادة أخيار البلد وتطلب أن يسمح لهم بتزويجه ثم تصدر الأوامر بذبح الذبائح لتلك المناسبة ودعوة كل من يعرفون وإن لم تكف تلك الذبائح فسيشترون مزيدا منها ليفرح معهم كل الناس.

عليك بالعافية يا بوقي[117] الأطلس[118]
أنا أفصل لك من الغالي وإنت تلبس

الراوية السيدة رباب عبدالرسول

جبدتي ولد الحبيبة
جبدتي ومن وين أجي به

الراوية السيدة جليلة أم سامي العصفور

الجدة هي التي تغني هذه الأغنية لولد إبنتها فالحبيبة صفة تطلقها الأم على إبنتها والبنت على أمها. تقول الجدة إن هذا الولد هو فلذة كبدها ولا تعرف من أين تقبله من شدة حبها له.

يا عين عيني هالولد
يا خلف جبدي هالولد
يكبر ويعمر البلد

الراوية أم سامي العصفور

تدعو الأم أن يطول عمر ولدها وأن يكبر ليعمر البلد. (يا عين عيني ويا عيني عينك) من تعابير التعاطف والمودة.

منطقة النويدرات

قرية النويدرات قرية بحرينية تقع بالقرب من قريةالمعامير وقرية العكر. تقع النويدرات شمال مصنع تكرير نفط البحرين (بابكو) وهي بالمحافظة الوسطى ضمن المنطقة العاشرة. ويبلغ عدد سكانها الحالي حوالي10،000 نسمة. اشتهرت هذه القرية قديما بالعديد من المهن والحرف والصناعات نظرا لتوفر جميع مقومات هذه الحرف والمهن. ومن بين أشهر هذه المهن والحرف التي تم ممارستها هي صناعة الحديد ونظرا لتوافر العيون والمسطحات المائية في هذه القرية كانت الزراعة أحد المقومات والمصدر الأساسي للعيش في هذه القرى فاشتهرت بالنخيل والزراعات المختلفة. ومن أشهر العيون القديمة عين أم الشويلي والعين العودة.

عمل أهالي هذه القرية على تربية المواشي والحيوانات الأخرى أما بيوتها فقد كانت تبنى من سعف وجذوع النخيل ثم صارت تبنى من الطين والحجارة.

عرفت النويدرات أيضا بتعليم القرآن الكريم سواء كان ذلك في البيوت أو في المساجد التي انتشرت في القرية وقد عرفت بكثرة المتعلمين

والمعلمين فيها حسب إحدى الإحصائيات أما أول مدرسة نظامية فيها فقد أسست في عام 1970 وتحمل إسم مدرسة النويدرات الابتدائية للبنات.

لتسمية النويدرات حكاية حسب أقوال المعمرين تقول إن أهالي هاتين القريتين كانوا يعيشون في منطقة قرب ألبا، فهجروا هذه القرية وتوجه بعضهم إلى منطقة يطلق عليها بربورة ولضيق المكان هناك سكنوا قرب رجل يطلق عليه (نويدر) فسميت المنطقة الجديدة باسمه (نويدر) أو (نويدرات) ، بينما اتجه البعض الآخر مع رجل إسمه (مير) وعندما يلتقون يسألون بعضهم أين تسكنون ؟ فيقولون : (مع مير) فاختلطت الكلمتان وأصبحت (معامير).

أغاني التنويم:

أغاني التنويم التي حصلت عليها من منطقة النويدر كلها من نوع أغاني الحب و الشكوى ورغم أن السيدات لم يرددن الاستهلالة التي يبدأن بها هدهدة الطفل مثل(لولو، هلولو، لولواش، هوا) و(لا إله إلا الله محمد رسول الله) أثناء رواية أوأداء الأغنية إلا أنهن بعد سؤالي أكدن لي استخدامهن لها فهي استهلالة أساسية لكل ما يرددن لتنويم الطفل.

أسلوب تنويم الطفل الذي ذكرته السيدات هو تمديد الطفل على ساقي الأم وهزه كما ذكرن المنز والكاروكة.

يا ليل هَوّدْ[119] ويا مطر الشتا جَوّدْ[120]
يا لْبِيظْ[121] يا لبيظ مانتون[122] بأحسنٍ منا
إنتون[123] العبيد والسود وإحنا بِطاينَا[124]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

تناجي الأم في هذه الأغنية الليل وتطلب منه أن يتأنى ويطول وتناجي مطر الشتاء ليهطل بغزارة . التفسير الأقرب لباقي الأبيات هي أن الأم تتحاور على لسان ساعات الليل مع ساعات النهار وتقول بأنها ليست الأفضل فهي ساعات السخرة والكد والتعب أما ساعات الليل فهي ساعات الراحة والهدوء والمستريح فيها وإن كان عبدا مسخرا فهو كالأسياد البيض ولذا ترجو الليل أن يطول. والإشارة إلى عهود الرق واضحة والله أعلم.

باسألج يا قنطرة[125] ما مروا عليج[126] أهلي؟
مروا علي فلافة[127] حزة الفجري
شالوا بشرعهم[128] وخلوا دمعتي تجري

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

المرأة في هذه الأبيات قد ودعت ثلاثة من أهلها وربما زوجها وإبنها وأخاها اللذين خرجوا لطلب الرزق في غوص أو سفر ثم لحقت بهم تسأل عنهم القنطرة فأخبرتها بأنهم قد عبروا بها عند الفجر ثم رحلوا بسفينتهم فبكت القنطرة أيضا لوداعهم.

صاحبت أنا اثْـنَـيْنْ ما صاحبت أنا واحِدْ
باحوا[129] بْسَدّي[130] وأنا في دَيدَهْ[131] مْجاحِدْ[132]
تابَعْتْ أنا الْفَيْ[133] إن الفي زَلْ[134] وغدا
والتَمْرْ في فَجْوتَهْ طاحَت عليهْ الندا
ياذا البَنا[135] بأوصيكْ لا تِكْشِفْ لْطالِبْ غَنَمْ[136]
شَروا[137] الْحَديدْ الذي يَفْلِمْ ولا يِنْفِلِمْ[138]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

الأبيات تحكي عن إنسان صاحب صديقين وأمنهما على أسراره فأفشياها وقد كان يحرص كل الحرص على إخفائها والتستر عليها وكأنه بذلك قد أمن للفيء الذي ما يلبث أن يزول فانكشف الستر الذي يرمز له هنا بالتمر فأصابه الندى والرطوبة أي فسد ثم يوصي غيره بعدم كشف أسرارهم ومغانمهم للفضوليين وأن يكونوا أقوياء كالحديد الذي يكسر ولا ينكسر بسهولة ليظهر ما في جوفه.

ظَلّيْتْ مَجْهودْ[139] ما مَرّتْ[140] علَيّه أحَدْ
وأقومْ مِنْ جِهْدِتي[141] وأقولْ الله أحَدْ

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

الأبيات عن إنسان ظل مريضا مجهدا متعبا

لم يسأل عنه ولم يعده أحد لكن يقوم رغم تعبه ومرضه ويذكر الله ليعينه ويقول الله أحد.

عافوكْ[142] يا دَربْ المْحبينْ عافوكْ
وإسْتَبْدلوا بْناسٍ غيْرِكْ وخَلّوكْ
لَوّلْ[143] ليه شافوكْ في الدّرْبْ حَيُيوكْ
والْحين لِيهْ شافوك صَدّوا عَنْك وخَلوكْ
لول إذا جيتْ[144] قالَوا حَي مِنْ جانا[145]
والحين إذا جيتْ قالوا إشْذا[146] الْبَلا[147] جانا
لول إذا جيت قاموا رَكِبوا لي الْجِدِرْ[148]
والحين ليه جيت قاموا يِطْلُبون الْعِذرْ
لول إذا جيت فِرْشوا حِصِرْ[149] وفْراشْ
والحين ليه جيت قالوا هذي الأرض بِبْلاشْ[150]
لول إذا جيت فِرْشوا لي مَحارِمْهُم[151]
والحين ليه جيت مَدّوا لي بَراطِمْهُمْ[152]

يشتكي المحب في هذه الأبيات من تغير الأحوال بينه وبين من يحب من حبيب أو حبيبة أو أصدقاء أو أهل. صيغة الجمع قد تدل على تقدير المحب أو على جماعة من الناس فعلا. هجره أحبابه بعد أن اتخذوا لهم خليلا آخر وصاروا يصدونه ويديرون وجوههم ويمضون حين يمر بهم في الطريق بعد أن كانوا يتوقفون لتحيته وحين يزورهم الآن يستقبلونه وكأنه قد وقع عليهم بلاء ما بعد أن كانوا يستقبلونه بعبارات الترحيب كما كانوا يسرعون لإعداد الطعام حين كان يزورهم قبل والآن يتحججون بكثير من الأعذار لعدم قدرتهم على إكرامه وكانوا يعدون الفراش الوثير الغالي لجلوسه أما بعد أن تغيرت الأحوال صاروا يتركونه يجلس على الأرض فالجلوس عليها بالمجان وحين كان يزورهم أيام المعزة كانوا يفرشون له مناديلهم وبسطهم فرحا أما الآن فلا يمدون له سوى شفاههم ولم يعد يرى سوى وجوههم العابسة.

الراوية السيدة عائشة خليفة

رَبّيْتْ الأولادْ وأحْسَنْتْ الرُّبا فِيهُمْ
ربيت الأولاد على اللّي تَعَبْ فِيهُمْ
ربيت الأولاد يومْ صْبايْ وجْنونِي
لا بِالسّلَفْ سَلّفوا ولا بِالدَّيْنْ دانوني

الراوية فوزية إسماعيل

تتحسر الأم في هذه الأبيات على ضياع شقائها في تربية أولادها وحرصها على تنشئتهم تنشئة حسنة منذ كانت صبية شابة وتندب حظها العاثر. فحين كبرت وشاخت تنكروا لها ولم يحسنوا إليها ولم يساعدوها في سلفة أو سد دين. هذه الأغنية منتشرة في معظم دول مجلس التعاون وفي العراق ولها روايات مختلفة في كل دولة وطابع مختلف من منطقة لأخرى في البحرين.

جان[153] عِيْنَكْ مِنْ فِتى[154] رَبي نَحَرْها
عِيْنْ صَدّتْ لِكْ أبو الْحَمْلَه[155] نَحَرْها
جان عِيْنَك مِنْ عَجُوزْ ربي يَحْني ظَهَرْها
جان عينك من فتى ربي شَهَرْها[156]
جان عينك مِنْ مَرَهْ ياخذ بِزِرْها[157]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

تحصن الأم إبنها بأبي الحملة وهو أمير المؤمنين على إبن أبي طالب رضي الله عنه فإن كانت تلك العين الحسودة قد جاءت من بنت صغيرة فتدعو أن تموت نحرا وإن كانت من عجوز أن يحني الله ظهرها وإن كانت من بنت شابة فتدعو أن يفضحها الله ويخزيها وإن كانت من إمرأة متزوجة فتدعو أن يموت طفلها.

لُو طُبَخَتْ الْعَيْشْ[158] قالوا أكَلْتَهْ
لو شُوَيْتْ إسِّمَجْ[159] قالوا حَرَقْتَهْ
لو يِمُوْت الطِفِلْ أهْوَنْ عَلَيّهْ

الراوية فوزية إسماعيل

تشتكي الأم مما تلاقيه من انتقادات من أهل زوجها فإن طبخت اتهموها بأكل طعامهم وإن شوت السمك قالوا أنها أحرقته ولو أن طفلها مات لما اهتموا ولربما لم ينتقدها أحد.

أغاني من الحكايات الشعبية:

نامِي يا مِسْعِدهْ بْفَيْ الضّحى نامَيْ
رَجْلِجْ[160] تِبَدّلْ وتِبَعْ سوقْ النِّسا الْحامِيْ

الراوية فوزية إسماعيل

لم أحصل إلاّ على هذه الأبيات من الراويات في النويدرات وأوردها هنا لأدل على وجودها في القرية وربما أحصل عليها كاملة وربما برواية جديدة في زيارة أخرى إن شاء الله فهي من الحكايات المنتشرة في دول مجلس التعاون .

يا خُويْ يا وِلْدْ الْحَنِيّهْ[161]
يا رادٍ قَلْبي عَلَيّهْ
لا أنا خُوجْ[162] ولا أنا خال بِنْتِجْ[163]
ولا أنا قَنْطَرة تِميلي عَلَيّهْ
يا خوي يا وِلْد إدِّعِيّهْ[164]
يا رادٍ قلبي عَلَيّهْ
أنا أخوجْ وأنا خَال بِنْتِجْ
وأنا قنطرة ميلي عليه

الراوية فوزية إسماعيل

هذه الأبيات هي ما تمكنت الراوية من تذكره وهي من حكاية شعبية منتشرة في كثير من دول مجلس التعاون ولها روايات مختلفة. الحكاية عن إمرأة يطردها زوجها من البيت فتحمل أشياءها وإبنتها الصغيرة و تلجأ إلى بيت أخيها الشقيق لكنه يصدها وفي بعض الروايات يوصي زوجته بإيذائها فتتركه المرأة وتذهب إلى بيت أخيها غير الشقيق وهو(ولد الدعية) أي المستعبدة – من الرقيق– والتي تسررها الأب وأنجب منها. الأخ ولد الدعية استقبلها استقبالا حسنا وأوصى زوجته خيرا بأخته فرحبت بها.

وأحب أن أورد إحدى هذه الروايات المختلفة لهذه القصة كما تردد في بعض المناطق القروية:

الأخت:
يا خوي يا ولد الحنية
يا راد قلبي عليه
خيي إفادي في جوارك
وأبني حضار على جدارك
أحلف يمين ما أدخل دارك
ولا أفتش مويعين المغطى

قال أخوها:
أخاف وليدش يضرب ولدنا

قالت:
وليدنا في الحضن يربى

قال:
أخاف چليبكم يعض چلبنا

قالت:
چلبنا في الحوش يربط

قال:
أخاف ديچكم يضرب ديچنا

قالت:
ديچنا يصرخ يا ستار

ثم ذهب إلى زوجته وقال:

يامسعدة جت لش حماتش

تبغى الصخى من بيت أخوها

أجابت الزوجة:

عدها ولد يضرب ولدنا

وعدها چلب يضرب چلبنا

قال الأخ لزوجته:

يا مسعدة لا جت حماتش

سمادتش رفيعة إحفي عليها

وملاسش طويل أو قرفعيها

وبيرش غزير وغرقيها

وچمش طويل ولفخيها

وحقش علي يا مسعدة

لا قلت إلش بس

وعتبش عليي يامسعدة إذا قلت لش إلى

ويش ضربتيها

ذهبت المرأة إلى الأخ غير الشقيق وقالت:

خيي يا ولد المرية

علّـك حنون على الوخيه

قال لها:

أنا أخوش وخال بزرش

وآنا القنطرة ميلي عليَّ

ثم أوصى زوجته على أخته قائلا:

يامسعدة جت لش حماتش

تريد الصخى من بيت أخوها

أجابته زوجته قائلة :

عدنا من الزوالي أو نفرش إليها

أو عدنا من الذبايح أو نذبح إليها

التعبة على أخوها إذا لت الحاجة

قلت له جيب بدلها

ثم وجه الخطاب إلى أخته قائلاً :

إن كان ضيمش من حميش

تعالي ونوسع حويش

وإن كان ضيمش من حماتش

تعالي أو حي الله أقبالش

وإن كان ضيمش من أرجيلش

كثير من يصبر على الهم

فأجابته أخته قائلة:

رجل الصبا رجل الجهالة

يانحس من غير بداله

رجل الصبا رجل الفتوة

شوفه عسل أو جوز بوة

أغاني تدريب الطفل:

بُو أَرْبَعَهْ رَبْعُوْه

وبُو خَمْسَهْ قَعْدُوهْ

وإنْ ما قَعَدْ إخْذوا الْعَصا وكَرْفُعُوهْ

هذه الأغنية لتدريب الطفل على الجلوس حين يبلغ الشهر الرابع حيث تربع قدماه ويسند أما إذا بلغ الشهر الخامس دون أن يتمكن من الجلوس بثبات بمفرده فيجب أن يعاقب بضربه بالعصا.

وفي الكويت يقال:

بو أربعه ربعوه

وإن ما قعد صفعوه

وُقَفْ وُقَفْ

طالْ السّقَفْ

هذه أغنية تعبر عن فرحة الأهل حين ينهض الطفل ويقف لأول مرة وتغنى لتشجيعه مصاحبة بالتصفيق.

وفي الكويت يُقال:

حيدا حيدا

من وقف طال السقف

الراوية السيدة أم محمد

أغاني البنات:

يا خَلَفْ جَبْدي[165] هالْبِنْتْ
حتى الصّلاة ما ثَبِّتْ[166]
أنا عندي إلا وَحْدَهْ
إشْحالْ[167] اللّي عِنْدَها سِتْ؟

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تقول الأم أن إبنتها ربما من شدة حب الأم لها أو لأن البنت مدللة ودلوعة تشغلها دائما حتى أثناء أدائها للصلاة وما هي إلا بنت واحدة وتتساءل عن حال الأم التي عندها ست بنات.

فَطُّومْ[168] خَطَبْها بِشيرْ[169]
سَبْعَةْ الآف جُونِيّهْ[170]
وأبوها يِسْتِشيرْ
فَطُّومْ خطبها رِضا[171]
سبعة ألاف جونيه
وأبوها ما رِضا

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

البنت في الأغنية غالية جدا عند والدها . خطبها شاب إسمه بشير وآخر إسمه رضا وعرض كل منهما سبعة آلاف كيس من الحبوب ولم يقبل والدها. ومن أسماء الشابين (بشير ورضا) نشعر بأن الأب لا يريد لإبنته البشر والرضا فقط لكن السعادة الحقة.

فَطُّومْ يا فَطَمْطَمْ[172]
سِقى الْبَحَرْ وإتْطَمْطَمْ[173]
فطوم يا فطمطم
يا عَشيرَةْ قومْ
راحَتْ تْبيعْ الْغَزَلْ
قِعْدَتْ إثْنَى عَشَر يومْ
ما أدري خَذوها الْعَجَمْ
وإلا خذوها قُومْ

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تعبر الأم في هذ الأغنية عن قلقها على إبنتها التي غادرت لتبيع الغزل ولم تعد فقد ارتفع المد وإنحسر مرات ومرات ومضى إثنا عشر يوما وما زالت غائبة تتساءل الأم إن كان قد اختطفها الفرس أم قبيلة من العرب. ويبدو أن الأغنية عن بنت بطيئة في أداء مهماتها.

مِتى تِكْمَلْ سْنِينْجْ[174]
ونِفْتَجْ مِنْ ضْنِينْجْ[175]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

تتمنى الأم في هذه الأغنية أن تكبر إبنتها وتعتمد على نفسها لترتاح من تعب العناية بها.

هَلُو هَلُو هَلُوها
الْغالْيهْ عِندَ أبُوها
يا ناسْ لا تِضْرِبُوها

الراوية فوزية إسماعيل

ترقص الأم طفلتها على هذه الأغنية وتأمر الناس أن لا يضربوها فهي غالية عند والدها وبالتأكيد سيعاقبهم.

ما حَلا قِرْصِي[176] بْروحِي[177]
ما حَدْ[178] يْنَغِّصْ عَلَيَهْ
ما حَلا قِرْصِي مْدَحْدَحْ[179]
لا حَمِي ولا حَمِيّهْ[180]

الراوية فوزية إسماعيل

المرأة في هذه الأغنية ربما تحلم ببيت تعيش فيه مع زوجها وحدهما، سعيدة بحياتها بعيدا عن أهل زوجها لا يشاركها أحد في زوجها أو طعامها.

عَلَيْكْ بِالْعافْيَهْ ياللّي شِراها[181]
سَلّةْ الْمَشْمُومْ[182] نِثْرَهْ وراها

الراوية فوزية إسماعيل

هذا مقطع من أغنية للأعراس وهي تهنئة للعريس بعروسه التي ينثر المشموم في طريقها.

أغاني الأولاد:

مِتى تِطْلَعْ ضْروسَهْ
وياكِلْ الْجَزَرْ
متى يِحْجِي[183] لْسانَهْ
ويْجيبْ[184] لأمّهْ خَبَرْ
متى تِلْبَسْ حْجولَكْ[185]
وتْطارِدْ في الْمُطَرْ
متى تِكْبَر إيدَهْ
ويْفْلَعْ[186] بالْحَجَرْ

الراوية الباحثة سوسن إسماعيل

تتمنى الأم أن يكبر إبنها وأن تظهر أسنانه ليأكل الجزر وأن يتعلم الكلام ليأتيها بالأخبار وأن تقوى سيقانه فيلبس خلاخيله ويخوض بها في برك المطر وأن تكبر يده ليتعارك بالحجارة مع رفاقه. لا أعتقد أن الأم تشجع إبنها على العنف لكن المهم عندها أن تكبر يد طفلها وتقوى.

عَلَيْجْ بالْعافْيَهْ يا أمّيْمِتَهْ[187]
هذا وْلِيْدِجْ[188] اللّيله حَفْلِتَهْ

الراوية فوزية إسماعيل

هذه أغنية لترقيص الولد وفيها يبارك الناس لأم الولد بحفلته وهي مقطع من أغاني الأعراس.

مِن طِلَعْ على خَالَهْ
يا رَبْ إدّبِّرْ أحْوالَهْ
من طلع على خاله
يْحوشْ[189] الْعِلْمْ في شالَهْ[190]
من طلع على جَدّهْ
يحوش العلم ويْجدّهْ[191]
من طلع على عَمّهْ
يحوش العلم ويْلِمَهْ
من طلع على أبوهْ
يا جْلابْ[192] الْبَرْ واجْلُوهْ[193]

الراوية أرملة الحاج إسماعيل

هذه أغنية هزلية رغم أنها تعكس أهمية العلم ورغبة الأم في أن ينشأ ولدها عالما. في هذه الأغنية تتمنى الأم أن يكبر إبنها ليصبح مثل خاله وتتمنى أن يدبر الله أحواله ويسهل أمره كما تخبر الأم طفلها أن من ينشأ مشابها لخاله يكثر علمه ومن ينشأ مثل جده يتعمق في علمه ومن ينشأ مثل عمه فسوف ينهل من العلم نهلا أما من ينشأ مثل أبيه فستأكله كلاب البر وربما يكون الأب غير متعلم فلا تريد الأم أن يكون إبنها مثله.

إحنا إذا جبنا جبنا الذهب مصقول
والناس ليه جابوا جابوا بقر وتيوس

الراوية فوزية إسماعيل

تتغنى الأم بجمال إبنها وتفاخر به فتقول إنها لا تنجب إلا أطفالا كالذهب المصقول أما الآخرون فلا ينجبون سوى بقر وجديان. وربما تغيض الأم بهذه الأغنية إمرأة أخرى في البيت كالضرة أو زوجات أخريات في العائلة.

هنالك أغنية مشابهة في الكويت تقول:

الناس ليه يابوا يابوا بقر وعيول[194]
وإحنا يوم يبنا يبنا الذهب مصقول
والناس ليه يابوا يابوا عياييلي[195]
وإحنا يوم يبنا يبنا الريابيلي[196]

أغاني الصباح:

صُباحكْ صُباحك
لولو الْبَحَرْ[197] مِسْباحك[198]

وللبنت تغنى الأغنية بهذا الشكل:

صُباحِجْ صُباحِجْ
لولو الْبَحْر مِصْباحِج

الراوية فوزية إسماعيل

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وهي تصبح عليه وتتمنى أن تكون لآلئ سبحته حين يكبر من اللؤلؤ أم البنت فتتمنى أن تكون لالئ البحر مصباحا لها.

صُباحكْ صُباحينْ
صّباحْ إنّاسْ مَرّهْ
وصُباحكْ ألْف وأثْنِيْنْ

تحيي الأم طفلها وتخبره أن صباحه يعد بصباحين عندها وإن حيت الناس مرة فستحييه أكثر من ألف مرة.

جزيرة ومنطقة المحرق

تقع مدينة المحرق شرقي المنامة، وكانت تسمى (رفين) وهي مدينة قديمة، وكانت تعتبر عاصمة للبحرين بين عامي 1810 لغاية مايو من عام 1923م وهي في تكوينها شبيهة بحدوة الحصان ومساحتها الإجمالية حوالي سبعة أميال مربعة، أما سطحها فهو في مستوى سطح البحر أو تحته بقليل وشواطىء المحرق رملية كان يحيط بها شريط عريض من الصخور المرجانية وكلها تبدو ظاهرة للعيان في حالة الجزر . بلغ عدد سكان المحرق عند نهاية القرن التاسع عشر الميلادي حوالي ثلاثين ألف نسمة. وحسب إحصائية عام 1991م فقد بلغ عدد سكانها 44684 نسمة.

مناطق جزيرة المحرق:

«مدينة المحرق، حالة بو ماهر، البسيتين، الحد، عراد، قرية قلالي، قرية سماهج، قرية الدير، حالة السلطة».

فتح آل خليفة البحرين في عام 1783 م ، على يد الشيخ أحمد الفاتح، وفي عام 1796 م توفى الشيخ أحمد ، وانتقل بعدها آل خليفة من الزبارة إلى البحرين، فسكن الشيخ سلمان بن أحمد الرفاع والشيخ عبد الله بن أحمد المحرق ومن هنا فقد اتخذت البحرين مركزا سياسيا لحكمهم ، وبناء على ثنائية الحكم أصبحت المدينتان مقرين للحكم والسلطة السياسية .

يمكن اعتبار عام 1796 م هو بداية تأسيس المحرق كمدينة ومركز للسلطة السياسية على يد الشيخ عبد الله بن أحمد آل خليفة وبعد استتباب الأمن والاستقرار عاد آل خليفة ثانية إلى المحرق من الزبارة ، وهذا يعتبر إعلانا تاريخيا عن تأسيس مدينة المحرق في شكل عمراني متكامل وسكنها الشيخ عبد الله بن أحمد وبنى بها قلعة في جنوب المحرق سميت بقلعة بو ماهر ومنذ ذلك الحين أخذت مدينة المحرق تكتسب أهميتها الحضرية على الخريطة العمرانية لجزر البحرين وسرعان ما أصبحت هي عاصمة الجزر ومركزها السياسي والعمراني .

أخذت المحرق تكتسب أهمية سياسية أكبروجذبت الكثير من القبائل لاستيطانها مما ساعد على ازدهارها، وصارت مصدر جذب لاستيطان القبائل العربية وتجار اللؤلؤ بعد أن أصبحت مركزا مهما وهدفا بحريا لتجارة البلاد الشرقية القريبة.

كان استيطان المحرق يتم على شكل مجموعات أو مستقرات قبلية في شكل أحياء تعرف محلياً بإسم الفريق أو باللغة الدارجة (الفريج)، واكتسب كل فريق سكني تسميته من إسم القبيلة التي تسكنه

وكان غالبية السكان من القبائل العربية السنية إضافة إلى الهولة أو (الحولة) وهم العرب الذين نزحوا واستقروا في الساحل الشرقي للخليج جنوب إيران، أما الباقي فهم السكان الشيعة وهم أصحاب الحرف من حياكين وبنائين وصاغة....إلخ. لذلك فقد اكتسبت أحياؤهم تسميتها من الحرف نفسها.

تسمية المحرق

اختلفت الروايات في أصل تسمية المحرق بهذا الإسم فلقد ذكر العلامة «جواد علي» أن جانبا من وصف المحرق مقرونا بإسم إمرىء القيس الذي كان يوصف بالمحرق، ويضيف العلامة قائلا «ونصادف كلمة المحرق ومحرق وآل محرق في مواضع من التواريخ المتعلقة بالحيرة. وقد أطلقها بعض الإخباريين على الغساسنة ايضا. وهم يرون أنها لقب ألحق بأولئك الملوك ، لأنهم عاقبوا أعداءهم في أثناء غزوهم لهم بحرق أماكنهم بالنار». «وفي أصنام الجاهليين صنم يدعى محرق والمحرق، تعبدت له بعض القبائل مثل بكر بن وائل وربيعة، وقد ورد من بين أصنام الجاهليين إسم له علاقة بهذا الصنم هو عبدالمحرق، فقد يكون للمحرق علاقة بهذا الصنم، كأن اتخذ من باب التيمن أوالتبرك للملك الذى عرف بالمحرق أوأنه قدم قربانا لهذا الإله الذى أحرقه على مذبحة بالنار وربما كانت تلك عادة معروفة عند العبرانيين فقيل له بالمحرق» تسمية المحرق بهذا الإسم انما هي تسمية قديمة وان اختلفت الروايات في أصلها، وقد سميت بها عدة مناطق مثل جنوب العراق أوسواحل الخليج وجزره[199].

دار يوكو لرعاية الوالدين

تقع دار يوكو في منطقة الحد في جزيرة المحرق.

الحد: تقع في الطرف الجنوبي الشرقي من جزيرة المحرق وهي من أهم ضواحيها وتقع في الطرف الجنوبي الشرقي من الجزيرة وهي في الأصل شريط ضيق لا يتعدى طوله في الأصل كيلو مترا واحدا أما عرضه فكان في الأصل في

حدود مائتين إلى ثلاثمائة متر وهو يسترق حتى يصل رأسه الجنوبي إلى مائة متر تقريبا. الحد هو مسمى يطلقه أهل البحر في الخليج على كل شريط رملي يظهر في عروض البحر ويمنع السفن من المرور حتى في ساعات المد. يحد هذا المستطيل من الشمال منطقة الزمة وكانت بستانا معروفا. أما رأسه الجنوبي فيدعى(راس الماشية) حيث كانوا يصلون إليه مشيا على الأقدام بسبب قربه وكان من ظواهر الفيضان أن البحر كان يغمره من جوانبه الثلاثة وخصوصا إذا ماكان المد مصحوبا بالعواصف ولقد أصبحت هذه الظاهرة معدومة حاليا بسبب الدفان. كانت بلدة الحد في الأصل عبارة عن عشش (بيوت مصنوعة من جذوع وجريد وسعف النخل) لصيادي السمك ثم استوطنتها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أسر وأفخاذ من قبائل مختلفة.

منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصبحت الحد بندرا من بنادر الغوص في الخليج وكانت تعد إلى وقت قريب من المواقع المهمة لصيد السمك في البحرين لما تمتاز به سواحلها من كثرة المصائد المثبتة بشواطئها (الحضور) وبها تأسس نادي النهضة في الحد عام 1936وجمعية الفلاح عام 1954[200] .

نبذة عن دار يوكو

تقدم دار يوكو رعاية نهارية لكبار السن من الجنسين.

بدأت فكرة إنشاء دار يوكو لرعاية الوالدين من بعض رجال أهالي منطقة الحد انطلاقا من تعاليم ديننا الحنيف بعد أن وجدوا أن هناك بعض كبار السن المتواجدين بالمنطقة بحاجة إلى الرعاية والعناية وذلك لأسباب عديدة منها عدم وجود الراعي لبعضهم أوعدم قدرة القائمين عليهم بالوفاء بحاجاتهم وكذلك سد وقت فراغ البعض الآخر من كبار السن المحالين على التقاعد وتهيئة المكان المناسب لتجمعهم بدلا من تواجدهم وجلوسهم في الطرقات .

بعد دراسة مستفيضة لخدمة هؤلاء وابتغاء الأجر والثواب من الله قامت شركة يوكو للمقاولات البحرية بتبني المشروع وتقدمت بالفكرة إلى أهالي المنطقة أولا ثم إلى وزارة الصحة ووزارة العمل فاستحسنها الجميع وأثنوا عليها وأبدت وزارة الصحة استعدادها لتخصيص أرض مستوصف الحد الصحي القديم لتشييد الدار عليها وبعد أن استكملت شركة يوكو البناء تم تأثيثها من تبرعات أهل الخير .

أهداف الدار:

- توفير الرعاية الصحية والاجتماعية والمعيشية للمستفيدين من الدار .
- استثمار أوقات فراغ المسنين وإتاحة الفرصة أمامهم لممارسة أي عمل يتفق مع خبراتهم وميولهم وتدريب القادرين على بعض المهارات التي لها مردود يعود عليهم .
- توثيق علاقة المسن بأفراد أسرته وتعميق تفاعله مع محيطه المجتمعي مما يتيح للمسنين التوافق النفسي والتكيف الاجتماعي .
- معاونة المسنين المنتمين للدار ممن لا عائل لهم على قضاء بعض حاجاتهم التي يصعب عليهم أداؤها.
- إتاحة الفرصة لكبار السن من أجل قضاء أوقاتهم الترويحية والاستفادة من البرامج التثقيفية المنفذة
- توثيق العلاقة والتعاون مع المؤسسات العامة والخاصة العاملة في مجال المسنين.

خدمات الدار :

الخدمات الصحية، الخدمات التعليمية والثقافية، العلاج المهني (الأعمال اليدوية) الخدمات الترفيهية الترويحية، الخدمات المعيشية والإعانات.

كما تقدم الدار بعض المساعدات المعنوية والمادية للمحتاجين من الأعضاء حيث ساعدت البعض على إنجاز احتياجاتهم لدى الجهات الرسمية وأعانت آخرين لصيانة وترميم منازلهم كما يقدم أهل الخير لهم بين الفينة والأخرى مساعدات عينية ومالية وغذائية.

أغاني التنويم

أغاني الذكر:

أهُوْ وْلَيْدي أهُوْ
يَرْقِدْ وليدي ويْنامْ
بْفَضْلْ الله يَنامْ
وبْحُفُظْ عيسى وموسى
والنِّبي عَليه أفْضَل السّلامْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تحصن الأم ولدها وهي تنيمه بالله ورسله سيدنا عيسى وموسى ومحمد عليه الصلاة والسلام.

أهُوْ وْلَيْدي أهُوْ
اللّهُمَ صَلّي دايِمْ
وأبَدِّي خَبَرْ هايِمْ
ما في لِسانْ الصّايِمْ
ألَذْ مِنْ ذِكْرِ اللهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تصلي الأم على الرسول عليه الصلاة والسلام وهي تهدهد إبنها وتقول خبرا يعرفه كل الناس أن لسان الصائم لا يستعذب طعاما ولا كلاما ألذ من

ذكر الله سبحانه وتعالى.

لا إله إلا الله
محمد رسول الله
يَرْقِدْ وْلِيْدي رَقْدَهْ هَنِيّهْ
رَقْدَةْ الْغِزْلان في الْبَرِّيّهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أكثر أغاني المهد انتشارا في دول مجلس التعاون فيها تتمنى الأم لطفلها نوما هنيئا كنوم الغزلان في البر . الغزال إسم للصغير من ولد الظباء ذكرا كان أم أنثى إلى أن يطلع قرناه. يقال في الأمثال العربية(أنوم من غزال) لأنه إذا رضع أمه فروي امتلأ نوما.[201]

تِيامَعَوا[202] يا الأخْوانْ
وفي طاعَةْ الرّحمنْ
والْكِلْ مِنّا حَيْرانْ
ما الدّايِمْ إلاّ وَيْه[203] اللهْ

الأغنية دعوة للتجمع والتعاون في طاعة الله سبحانه وتعالى وربما تكون قد حلّت كارثة فالكل هنا محتار بأمره لكن هذا هو المقدر وكل شيء يزول والله هو الدائم.

تيامعوا يا أخواني
في طاعة الرحماني
والكل منهم لاقاني
ما الدايم إلا ويه الله

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية مثل الأغنية السابقة دعوة للتجمع والتعاون في طاعة الله سبحانه وتعالى والإيمان بدوامه.

أهُوْ وْلَيْدي أهُوْ

الراوية السيدة أم عبد العزيز

الله الله يا لْمَعْبودْ
خالِجْ[204] النَّمْلَه والدّودْ
حياةْ مِنْ صَوّرْ داوودْ
وعَطا سْليمان عصاتَهْ
والنّوقْ حَنّتْ وياتَهْ[205]
سليمان يْقولْ بابْياتَهْ
لِيهْ في الشِّداتْ[206] مِن يْحمي عَلَيّهْ[207]

تهدهد الأم طفلها وتذكر الله خالق النمل والدود، واهب سيدنا داوود قوته وواهب سليمان عصاته أومنساته ومن حنت إليه النوق والله خالق كل هؤلاء هو من يعين في العسر وأوقات الشدة. أغلب الظن أن من حنت إليه النوق هو سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ولم أجد قصة مناسبة كقصة الغزالة تؤكد ذلك لكن ورد في كثير من القصائد والأدعية الشعبية مثل:

هو الحبيب وكل الناس تهواه
وسائر الخلق في أوصافه تاهوا
قوامه ألف والميم مبسمه
والنون حاجبه والصاد عيناه
حنت له النوق من وادي العقيق
بكت تجري بأحمالها شوقا للقياه

عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) قال: سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بوادي العقيق، يقول: «أتاني الليلة آت من ربي، فقال: صلّ في هذا الوادي المبارك»، أي وادي العقيق.

ولم أجد رغم البحث المستفيض قصة واضحة لسيدنا سليمان مع النوق وحنينها أومن هو سليمان صاحب الأبيات التي تذكرها الأغنية وقد تكون تحريفا (لآياته) أي ما ورد عن سيدنا سليمان في القرآن الكريم كدعائه.

ومن الأناشيد التي تردد عند زيارة سيدنا هود في حضرموت:

يا غافل أذكـــر الله وقل لا إله إلا الله
دايم ولا في الملك غير الله الله الله الله
يا هود يا نبي الله
ياللي كلّمتة الغزال وحنّت اليه الجمال
رسول الله مولى بلال
شفيع الخلق عند الله
ياهود يا نبي الله

هُوّا هُوّا يا لْهادي
مْحمدْ ساكِنْ الْوادي
هُوّا هُوّا يا سْنادي
لامايي[208] ولا زادي
محمد شَفيعَ لِعْبادي

الراوية من عضوات دار يوكو

في هذه الأغنية إشارة إلى أعوام حصار النبي في شعب أبي طالب. لما رأت قريش أن الإسلام بدأ ينتشر بين القبائل اجتمعوا وائتمروا أن يكتبوا كتاباً يتعاقدون فيه على بني هاشم وبني المطلب على أن لا ينكحوا إليهم ولا ينكحوهم، ولا يبيعوهم شيئاً ولا يبتاعوا منهم حتى يسلّموا رسول الله إليهم فلما اجتمعوا لذلك كتبوه في صحيفة، ثم تعاهدوا وتواثقوا على ذلك، ثم علقوا الصحيفة في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم. فلما فعلت ذلك قريش انحازت بنو هاشم وبنو عبد المطلب إلى أبي طالب بن عبد المطلب فدخلوا معه في شِعْبه فاجتمعوا إليه، فأقاموا على ذلك سنتين أو ثلاثاً حتى جهدوا، لا يصل إليهم شيء إلا سراً متخفياً به من أراد صلتهم من قريش.

لا إله الله ومَنْشَرَهْ[209]
عن عَيْنْ الرّيالْ[210] وعِيْنْ الْمَرَهْ[211]
لا إله إلا الله عليك مَنْشورَهْ
عن الشيطانْ وحْضورَهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه هي التهويدة ذاتها التي وردت ضمن أغاني التنويم التي جمعتها من قرية بو إصبيع كما تردد بالطريقة ذاتها في الكويت مع بعض الإضافات وفيها تحصن الأم طفلها عن العيون الحارة الحاسدة وعن الشيطان.

لا إلهَ إلا الله
محمد رسول الله
اللّهم صلي على النِّبي
قَبْلْ السُّو[212] لا يِبْتِدِيْ[213]
اللهم صلي على الرسولْ
قبل السو لا يِصولْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تذكر الأم الله سبحانه وتعالى ورسوله لتحصن نفسها وطفلها من كل سوء قبل أن يبدأ وقبل أن يصول ويصلهم الضرر.

أغاني الحب والشكوى:

هَرُورو هَرُورو
يا رُمانْ الْبَحَرْ بَعْدِكْ كَرُورو[214]
ويا رمان البحرين
حِصِ معا لُولُو[215]

الراوية– سهى حمادة – الحالة

هرورو من كلمات الاستهلال في أغاني المهد في البحرين مثل هلولو تقول الأم فيها أن رمان البحر وتعني اللآلئ الكبيرة ستصبح صغيرة بعده. الكرورو هو زهر شجرة الرمان ويطلق أيضا على مسحوق قشر الرمان الذي يستخدم في طبق خليجي معروف بإسم(صالونة كرورو) أي مرقة كرورو ويتكون من السمك الصغير مثل الميد واليواف والبدح.

هَلُولُو يا بْنَيْتِي هَلُولُو
تَرْقِدْ بْنَيْتِي رَقْدَهْ هنيه
رقدةْ الْغِزلان في الْبريه
رقدةْ أمْها يُومْ تَوْها[216] بنيهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أكثر أغاني المهد انتشارا في دول مجلس التعاون فيها تتمنى الأم لابنتها نوما هنيئا كنوم الغزلان في البر وكنوم أمها حين كانت هي الأخرى طفلة صغيرة قلبها خال من الهموم والقلق لم ترهقها بعد مسؤوليات الزواج وتربية الأطفال. الغزال إسم للصغير من ولد الظباء ذكرا كان أم أنثى إلى أن يطلع قرناه. يقال في الأمثال العربية(أنوم من غزال) لأنه إذا رضع أمه فروي امتلأ نوما.[217]

في الكويت هناك إضافة لهذه الأغنية:

نام نومة هنية
نومة الغزلان في البرية
نومة علي ويا خدية

تتمنى الأم أن ينام إبنها نوما هنيئا مطمئنا كنوم علي إبن أبي طالب رضي الله عنه مع خديجة بنت خويلد رضي الله عنها حيث عاش ونشأ في بيتها.

هَلُولُو هَلُولُو
ألا يا دارْ ما مَرّوا عَلْيْجْ[218] أهْلي
مَروا عَلَي عْلَيْمْ حَزّةْ الْفَجْري
شَدّوا ظَعايِنْهُم[219] يا بُويْ
وخَلّوا دْمِيْعْتي[220] تَجْري
آه يا خُوي لُو يَدْري
إن جان يَدّي[221] ثِمَنْ عِطْري
وجِساني[222] فيهْ بِالأرْبِعِينْ ثُوْبَهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

وردت هذه الأغنية ضمن الأغاني التي جمعتها من منطقة النويدرات وهي أيضا منتشرة في كثير من دول مجلس التعاون وتغنى بها كثير من المطربين كموال. الراحلون في هذه الأغنية رحلوا على الإبل وربما يكون زوجها قد رحل معهم وقد يكون هجرها وهي تقول لو أن أخاها يعرف لدفع ثمن عطرها ولكساها ثوبه. قد يكون المقصود من الأربعين هنا هو أربعين النفاس وربما رحل عنها زوجها وهي ما تزال نفساء وصارت ترجو عون أخيها وربما تكون قد وضعت بعد رحيل زوجها وتقول لو أنه علم بذلك لدللها بالعطور ولكساها ثوبه من شدة فرحته.

أمانْةْ الله ياللّي غْرُبَوْا[223] صِبْيانْ
الْبَرْ لِيْمَنْ صُفا والرّبْ لِيْمنْ عانْ
والأرضْ خَضْرَه بْريْسَمْ[224] والْحصا رُمّانْ
وكِلّهْ لْعَيْناكْ يا خالد لِيْهْ لِفَيْتْ تَعْبانْ

تودع الأم إبنها الذي سيرحل صغيرا وتؤمنه الله الحافظ الأمين وتدعو أن يسهل الله له أمره وييسر طريقه ويعينه على عناء السفر ومشقته وتعده أن تبسط له الأرض حريرا أخضر وأن تبدل حصى الأرض الصلب بالرمان الذي ينكسر بسهولة تحت قدميه وكل ذلك من أجل عينيه حين يعود إليها متعبا.

حَبَيْتْ الأولادْ يُوم صْباياْ ويْنوني
وحَسَبْتْ الأولادْ عِنْدْ الْكُبُرْ يَغْنوني
ويومْ لاحْ الْمِشيبْ وطاحتْ سْنوني
سِبْعةْ الأولادْ عْيزَوا[225] عَني لا يْعَشوني
والْعودْ[226] مِنْهُم صَكْ[227] الْبابْ من دوني

الراوية السيدة أم محمد

هذه الأغنية منتشرة في معظم دول مجلس التعاون وفي العراق ولها روايات مختلفة في كل دولة وطابع مختلف من منطقة لأخرى في البحرين. تروي الأم كيف أنها أحبت أولادها وأحسنت رعايتهم وهي تحسب أنهم سيقدرون لها ذلك حين يكبرون وأنهم سيغدقون عليها من خيرهم إلا أنها حين كبرت وشاخت تنكروا لها واستكثروا حتى لقمة لعشائها أما إبنها الأكبر فقد طردها وأغلق الباب بوجهها .

تردد في الكويت بهذا الشكل:

ربيت الأولاد يوم صباي وإينوني
وحسبت الأولاد عند الكبر يغنوني
ومن يوم بان المشيب وطاحت سنوني
سبعة الأولاد عيزوا ليعشوني
كبيرهم سد الباب من دوني
والصغير منهم شال الجدر من دوني

وأريدكم يمة ولا أريد فلوس
ولا أريد من جدركم غموس
بغيتكم لي عز وناموس

رَبّيْتْ لِعْيالْ دِقْدِقْ وصْغارْ
وأطْعَمْتْ لِعْيالْ مِنْ لَذيذْ الأشْجارْ
وإسْتَبْدَلْهُمْ الْغَيْرْ وشَبْ في قلبي نارْ

تشكو هذه الأم من تنكر أولادها لها بعد أن تعبت في تربيتهم وأحسنت إليهم في صغرهم وكانت تطعمهم ألذ الطعام. تحولت قلوبهم عنها وصارت لغيرها والمقصود زوجاتهم.

تردد هذه الأغنية في الكويت بهذه الصورة:

ربيتكم يا عيالي دقدق وصغار
وطعمتكم ميوة[228] الأشجار
خذتوا الحريم
وشبيتوا في قلبي نار

إشْبِدا[229] مِني ولَيْهْ ؟
إشبدا يا نورْ عيني
غَلَظْ قلبكْ عليْ
يْحَسْبونْ إنّي ما أحِبَهْ
وأنا إللّي شُفوقٍ عَلَيْهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

أنا ما أريدْ الْوَلَدْ لُو ياييني[230] مَلْبَسْ[231]
ولولا خيولَهْ على الْبِيْبانْ تَرْدِسْ[232]
أنا أريد لِبْنَيّهْ أمْ السّدْ[233]
ولِسْدَيْداتْ[234] الْخَفِيّهْ
لَيْه كَبّرَتْ الْمُقاعِدْ[235]
ولَيْه سَوّتْ[236] لأهلْها حِيّهْ[237]

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأم أنجبت بنتا وربما تكون قد أنجبت أخريات وليس لها ولد وحين عايرها النساء قالت أنها لا تريد الولد وإن كان فارسا جميلا قويا وأنها تفضل البنت فالبنت أقرب من الأم تعرف أسرارها وتحفظها عن الناس وهي التي توسع لها المجلس وتصنع لها (حية) في العيد.

الحية بية تقليد خاص بالأطفال وخاصة البنات يبدأ في منتصف شهر ذي القعدة أو قبل عيد الأضحى بعشرة أيام. الحية سلة صغيرة لها حامل من الحبال تصنع من خوص سعف النخيل يضع الأطفال بداخلها بعض التراب والسماد ويزرعون الحبوب مثل العدس و(الماش) وفي الكويت الرشاد أو الشعير. تعلق السلة في فناء الدار ويتعهد الأطفال بالعناية بها وبريها حتى تنبت الحبوب وتكبر وتطول. في يوم الوقفة أو ليلة العيد يتجمع الأطفال والأهالي ثم يتوجهون إلى شاطئ البحر أو مجاري عيون الماء. يؤرجح الأطفال السلال وهم يغنون وبنهاية الأغنية يقذفون بالسلال إلى الماء.

حية بية
راحت حية
ويات حية
على درب لحنينية
عشّيناك
وغدّيناك
قطّيناك
لا تدعين عليّ
حللّيني يا حيتي
وابري ذمتي
مع السلامة يا حيتي

تردد الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

يا حيتي يا بيتي
حيي لأبوي، حيي لأمي
سبع حيات

هذه التهويدة معروفة في الكويت أيضا وهي كالتالي:

ما أريد الولد بنتي غناتي
وغاسلة ثوبي ويا عباتي
ما أريد الولد لو كان ملبس
ولو خيله على البيبان تردس
أريد البنت تحت راسي ترفع الحس
وتقول يا حبايب ماتت أمي
يا الْبُنَيّهْ يا الْبُنَيّه
يا حمامةْ دارْ خَلِّيَهْ
بيتَها تْصيحْ وتُومي
والْحَوي[238] كِلّهْ نْجومِي
ورَيلْها[239] الْمهروم[240] رومي[241]
مَرْ ولا سَلّمْ عَلّيَهْ
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
بيتها ما بين الْمعَلّى[242]
حاملَه صَحْن الْمقلّى
يا لَيْت يا خُوك إتطَلّقْ
وإن جان[243] بِالمنّه عَلَيّهْ[244]
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
بيتها ما بين الْبيُوتي
حاملة صحن الْجبوتي[245]
رَيلْها مَلْعون ولُوتي[246]
مر ولا سلم عليه
يا البنية يا البنية
يا حمامة دار خلية
بيتها تَرْبِطْ حِجلْها[247]
وإنْكِسَرْ مِسْمار حِجلْها
يا ليت يا خوك أنا رَجلْها[248]

وإن جان بالمنة عليه

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية على لسان رجل مغرم بإمرأة شابة لكن متزوجة من رجل يكبرها سنا. يلاحق المحب هذه المرأة ليلا نهارا ويعرف كل ما تفعل وقد حاول أن يصادق زوجها ليكون أقرب إليها لكن الزوج لم يعطه أية فرصة وصار يتمنى أن تطلق منه ليتزوجها هو وإن تحقق له ذلك فسيكون حقا ممتنا وفرحا بحظه السعيد.

أغاني من الحكايات الشعبية:

يا خوي يا وِلْدْ الْحَنِيَه
يا رادٍ قلبي عَلَيّهْ
لا أنا خوجْ ولا خال بِنْتِجْ
ولا أنا مسندٍ وتميلي عَلَيّهْ
يا خوي يا ولد إدِّعِيّه
يا راد قلبي عليه
أنا خوجْ وأنا خال بِنْتِجْ
وأنا مِسْنِدِجْ ميلي عَلَيّهْ

تكرر ظهور هذه الأبيات في كل المناطق وقد تم رواية الحكاية في ما سبق. الحكاية عن إمرأة يطردها زوجها من البيت فتحمل أشياءها وإبنتها الصغيرة و تلجأ إلى بيت أخيها الشقيق لكنه يصدها فتتركه المرأة وتذهب إلى بيت أخيها غير الشقيق وهو(ولد الدعية) أي المستعبدة – من الرقيق– والتي تسررها الأب وأنجب منها. الأخ ولد الدعية استقبلها استقبالا طيبا وأحسن إليها فهو ذخرها وسندها.

وأحب أن أورد رواية أخرى وإن مختلفة للحكاية ذاتها إلا أن المعين فيها هو الأب:

خذت الضنين ورحت للعم
ترك غداه وصار مهتم
وش جاب ولد الأخو للعم
لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للخال
ترك عشاه وصار محتار
وش جاب ولد الاخت للخال
لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للأخ
خذ العصايه ولخني لخ
وش جاب ولد الأبو للأخ
لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للجد
خذ العصايه وحدني حد
وش جاب ولد الولد للجد
لا أنا ولي ولا أنا ملزم

خذت الضنين ورحت للأب
خذ الضنين وحبني حب
وقال يا حي الضنين
ويا حي من جانا

أغاني الصباح

تتطابق كثير من أغاني الصباح في منطقة المحرق وأغاني الصباح في الكويت.

صُباحِك صُباحين
صُباح الْكِحِلْ بالْعَيْنْ
صُباح يَطْرِدْ الْفَقَرْ
صُباح يُوفي الدّيْنْ
صُباحٍ قالْ يا يَدّهْ[249]
زادَتْ لِجْ[250] غَلا ومُودّهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها حين يستيقظ في الصباح بهذه الأغنية وتتفاءل بصباحه فهو صباح فرح

وخير يطرد الفقر ويسد الدين وتتمنى أن يكبر ليعبر عن حبه لجدته.

صُباحكْ صُباحَيْنْ
صُباح الْكِحلْ بالعينْ
صباح قال يا يمة
كَلَيْتْ الْيُومْ قِرْصَيْنْ[251]

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحكْ صُباحَيْنْ
صُباح الْكِحلْ بالعينْ
صباح قال يا يمة
قَرَيْتْ اليوم بِزْوَيْنْ[252]

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحِكْ مِنْ غُبْشَهْ
شَرْوى[253] الذّهَبْ واللّولُو بالْبُقْشَهْ[254]

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحكْ الصَبّاحِي
والْوَرْدْ والتِفّاحِي
وعْوَيْنْتِكْ[255] الشّهْلَهْ[256]
سلاّبْةْ الأرْواحِي

الراوية من عضوات دار يوكو

صُباحِكْ إتّنَمْ[257]
وطْلَيْعاتْ[258] الْغَنَمْ
ومْصاهَلْ الْخَيْلْ
ومْنادَى يا خَدَمْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن صباح طفلها هو صباح الخير الذي يأتي مع تكاثر الأغنام وصوت صهيل الخيل في البيت ونداء السادة للخدم مما يدل على الثراء والرفاهية. والأغنية تردد بالطريقة ذاتها في الكويت لكن يقال(إطليات الغنم بدل طليعات الغنم).

صُباحْ الْخَيْرْ صابَحْتَهْ
وِيْنْ ما رِحْتْ وافَقْتَهْ
والْخَيْر لا فاتَك ولا فِتّهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تتمنى الأم أن يلاقي طفلها الخير أينما ذهب وأن لا يفوته منه شيئا أبدا.

صُباحْ الْخَيْرْ يا السَيِّدْ
يَعَلْني[259] أجُوفك[260] مِنْ الْحِيْ[261]
ياي[262] مِتْهَيِّدْ[263]
أصومْ يُومَيْن والثالثْ أعَيِّدْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها في الصباح وتلقبه (السيد) والسيد عادة من رجال الدين والذين لهم صلة نسب مع الرسول عليه الصلاة والسلام وآل بيته. تتمنى الأم أن تعيش لترى طفلها إنسانا بالغا وأن تستقبله حين يعود من الحج وتنذر أن تصوم يومين ثم تعيد في اليوم الثالث من شدة فرحتها بعودته سالما.

صُباحْ الْخَيْر يا ذِخْرِي
يَعَلْ ما اتْييني[264] عَلَيْك رُوعاتي[265]

الراوية من عضوات دار يوكو

تحيي الأم طفلها الذي هو ذخرها في الدنيا وسندها وتدعو أن يحفظه الله من كل شر وألا يروع قلبها أو يفجعه بفقده.

يا عْوَيْنْتي[266] أهلا
يا مِرْحبا بِكْ سَهلا
دارِ تَمْشي فيها
تِخْضَرْ مِنْ عُقْبْ الْمَحلا[267]

الراوية من عضوات دار يوكو

تستقبل الأم طفلها بأهلا وسهلا ومرحبا وهي من التحايا التي تستخدم حين ينام الطفل ويستيقظ في أوقات أخرى من النهار. تدعو الأم أن تخضر الأرض القاحلة وينمو فيها الزرع ويكبر حين يخطو طفلها عليها . نقول للمسافر(دربك أخضر) لنتمنى له سفرا ميسرا ورحلة موفقة.

أغاني الترقيص

أغاني مشتركة:

دلالك إحْنا نحِبّهْ
ونْغَطّيْهْ بِالْمُكَبّهْ[268]
دلالك خَبّقْ[269] الدُورْ
وخبق دارْ مَنصورْ

الراوية من عضوات دار يوكو

سِمَعْ حِسّكْ[270] الْمُطَرْ
وتَهَلْهَلْ وإنْحَدَرْ
سِمَعْ حِسّك الْباشا
وحَدَّرْ[271] مِنْ فْراشَهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

حين يبكي الطفل تهدئه الأم بهذه الأغنية وتصف له ما حدث حين بكى فقد استجابت السماء وتعاطفت معه فانهمرالمطر وحين سمعه (الباشا) ترك سريره الوثير ليستطلع الأمر.

هذه الأغنية تردد بالطريقة ذاتها في الكويت مع إضافة :

سمعك الباشا
وحدر من فراشه
وسمعك المطر
وتهلهل وإنحدر
وإسمعك الديد
وتحدر باللبن

الديد: هو الثدي وحين سمع بكاء الصغير درباللبن.

حاجيني[272] مِن حَجاياجْ[273]
ويَعَلْ الْبَيْنْ[274] ما ياجْ
ولَيْه طَرّشْ مَناديبَهْ[275]
خذا الْحاسِدْ وخَلّاجْ[276]

الراوية من عضوات دار يوكو

تشجع الأم طفلتها على النطق والكلام وخاصة حين يبدأ الطفل بالتلفظ ببعض الحروف مثل(بو ومو) وحين يناغي. تطلب الأم من طفلتها أن تروي لها الحكايات وتدعو أن يخطئها الموت ويصيب الحاسدين.

حبيبي يْقولْ إنْقَهْ[277]
ويْشابِهْ ريَمةْ[278] الْعَنْقا[279]

الراوية من عضوات دار يوكو

الأم سعيدة بطفلها الذي بدأ المناغاة وسعيدة بجماله ولون بشرته الأبيض وعنقه الطويلة.

اللّي ما يْقولْ حَقْ بِنْتي يا عيني
يِعْمى مِن إِنْتَيْني[280]
ويْطَلِّقْ أمْ عْيّالَهْ
ويِكْثَرْ عَلَيْها الدّيْنِي

الراوية من عضوات دار يوكو

تتمنى الأم أن تعمى عيون كل من لا يعبر عن حبه لطفلتها ويدللها بقوله (يا عيني) وإن كان رجلا أن يطلق زوجته أم أولاده فتفتقر وتثقلها الديون.

اللّي ما يْقولْ حَقْ حَمَدْ يا نِباتْ[281]
ما يْعيشونْ لَهْ لا صْبَيانْ ولا بَناتْ

الراوية أم محمد المعراج – البسيتين

اللي ما يْقولْ حَقْ بِنْتي يا شَكَرْ[282]
لا عاشْ في حَيُّو[283] ذِكَرْ[284]
إلا الْعَيُّوزْ[285] وبِنْتَها
والشّايِبْ مَحْنِيْ الظّهَرْ

الراوية أم محمد المعراج – البسيتين

تتمنى الأم أن يفنى الأقارب الذكور لكل من لا يتملى بحلاوة إبنها ويقول له(يا سكر) وأن لا يبقى منهم سوى العجوز وزوجها.

أغاني البنات

بْنَيّهْ على بْنَيّهْ
ولا قْعودْ الْبَيْتْ بَطّالْ
بنيه طَحّانَةْ الْقُفّه
وبنيه نَفّاعةْ الْيارْ[286]
وبنيه ظَمّامَةْ[287]
سْدودي[288]
لَيْه سَعُوا بْها النّاسْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من الأغنيات التي تكررت في كل المناطق. تقول الأم أن إنجاب البنات الواحدة تلو الأخرى أفضل من عدم الإنجاب والبقاء في البيت دون مسئوليات وعمل أو العيش دون أطفال. البنات نافعات للأم والجيران يطحن الحبوب ويحافظن على أسرار الأم بينما يكشفها الآخرون ويسعون بغيبتها.

أم الولد : الْعِزْ حَقْ أمْ الْوَلَدْ
لَيْه ظْهَرَتْ مِنْ لِنْفاسْ
أمْ الْولدْ لها غُرْفَه ولها دَجّه عاليّه

أم البنت : لا تُفْرحين يا أم الولدْ
ناخْذَهْ ونْخَلِيجْ[289] خالْيَه

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه أغنية منافسة وردت من قبل ضمن أغنيات المناطق الأخرى. تفخر أم الولد بما وهبها الله وتقول أنه ستكون لها مكانة عالية في البيت وفي قلب زوجها فتجيبها أم البنت بأن إبنتها وهي إبنة

الراوية السيدة أم أحمد

عم ذلك الولد ستتزوجه وتأخذه منها.

الأم الأولى:

يُوْمْ قالُوا لي بْنَيّهْ
أظْلُمَتْ داري عَلَيّهْ
قُوموا يا نِسوانْ
وصُكوا[290] داري عَلَيّهْ

الأم الثانية :

يوم قالوا لي غْلامْ
إشْتَدْ عَزْمِي ثُم قامْ
يَبُبوا[291] يا نِسوانْ
وقوموا رِزُّوا الصِّفْرِيَهْ[292]

البنت:

يُمّهْ لا باسْ لا باسْ[293]
أنا طَحّانَةْ الْقُفّهْ
وأنا فَلايّةْ الْراسْ[294]
وأنا سَدّادَةْ سْدودِجْ[295]
لا تَدْري بْها الناسْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه أيضا من الأغاني التي تكررت في كل المناطق وهي هنا بإضافة جديدة. تفخر أم الولد بما رزقها الله وتعبر عن فرحتها وفرحة من حولها حين رفعوا القدور على المواقد لإعداد أشهى الطعام وتعبر أم البنت عن حزنها وتطلب ممن حولها أن يغلقوا عليها باب حجرتها فتجيبها البنت وتطلب منها أن لا تحزن وألا تبتئس فهي أكثر فائدة من الولد فستساعدها حين تكبر في أعمال البيت مثل طحن الحبوب وستغلي رأسها وتنظفه لها من القمل وهي التي ستحفظ وتكتم أسرارها عن الآخرين.

حاجيني[296] بْحَديثِجْ[297]
قَبُلْ لا يَنْبِتْ ريشِجْ[298]

يا خِذِجْ[299] إبنْ الْحَرامْ[300]
ويَحْرِمْني حَدثِيجْ

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية لتشجيع البنت على النطق والكلام. تطلب الأم من طفلتها أن تحدثها وتحكي لها حكاياتها اللطيفة قبل أن تكبر وتتزوج ويلهيها الزوج عن أمها ويحرمها من أحاديثها. من الواضح أن هذه الأم لن تكون حماة طيبة فهي تنعت زوج إبنتها(بإبن الحرام) حتى قبل أن تكبر البنت.

يا بِنْتَنا يا بِنْتَنا أو يا عَيْنِنا يا عَيْنِنا
نْحِبِجْ[301] كِلّنا
نَفْرِشْ لِجْ[302] فْراشْ

ونْرَبي لِجْ ظَنا[303]

الراوية أم يوسف الغاوي – المحرق

تعبر الأم عن حبها لإبنتها وعن أمنيتها في أن تتزوج إبنتها لتحبل ولتلد حتى تفرش لها الأم السرير لترعاها في فترة النفاس وتربي طفلها.

يا مريمي يا مريمي
تبين عبود
..
وعباة ماهود

الراوية هناء المعراج – البسيتين

نورة خَطَبْها الْجَبْري[304]
ومَنْدوبْها لِلباشا
نِصْ[305] الْبَحَرْ دَزّتْها[306]
والْهَيْر[307] ويّا قْماشَهْ[308]
وبغداد إصْباحَتْها[309]
ويْقولْ أبوها دَزّة اللاّشا[310]

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن الجبري أرسل الباشا لخطبة تلك البنت وعرض نصف البحر والمغاصات بلؤلؤها كمهر لها ومدينة بغداد هدية صباح ليلة الزفاف إلا أن والد البنت رفض وقال بأن كل ذلك لا شيء ولا يساوي قيمة إبنته.

هذه الأغنية تردد في الكويت بهذا الشكل:

رقية خطبها الجبري
ومندوبها الباشا
نص الحسا دزتها
والهير ويا قماشة
وبغداد إصباحتها
ونقول دزة اللاشا
وعمها قال هاتوها
وأبوها خضخض راسه
ألا يا زَيْنْتي الدَلاّعَهْ[311]
قومي إرْقِصي لي ساعهْ
الْبِنْتْ أحْسن مِ الوِلَدْ
لُو ما لِبشارَة ساعهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن البنت أحسن من الولد من حيث أنها حين تكبرتهتم بأهلها وتعين وتعاون على قضاء حاجاتهم والفرق هو أن الأهل يتلقون خبر إنجاب الولد بسعادة أكبر من سعادتهم عند ولادة البنت. البيتان الأخيران تحولا إلى مثل يقال عند ولادة البنت حتى لا تحزن الأم.

يا عَروسْ عَرِّسَتْ بِسْعودْها[312]
يا عودْها[313] عودْ الرِّدَيْني[314] عُودها
قومِي يالُولوه وإلْبِسي الْعَلاّيَهْ[315]
هنّاكي رَبي ساعِدَجْ[316] مُولايَهْ[317]
وإنْتَيْ يا شَيْخَهْ إلْبِسي بُوريْشَهْ[318]
يا شَيْخَةْ الْبناتْ[319] يا الْغَرِيْسَهْ[320]

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية من أغاني العايدوه تغنيها الأم لإبنتها عند تمشيطها وأحيانا لتنويمها بسبب لحنها الهادىء فهي تصف جمال وقيمة البنت عند أهلها. العايدوه من التقاليد المتبعة في معظم دول مجلس التعاون قبيل العيد تطوف النساء ببيوت الموسرين من أهل المدينة وهن يغنين الأغنية ويدعون لأصحاب البيت الذين يقومون بالتالي بالتصدق عليهن بما يتيسر من نقود أو حبوب كالرز والقمح.

الْهَيْلْ[321] بِالْهَيْلْ الْهَيْلْ بِالْهَيْلْ
مريم شَعَرْ راسِجْ[322] حَبِلْ الْبَيْلْ (راسها يسحب للذيل)
نادوا الْحَنّايَه[323] نادوا الحنايه
اللّي تْحَني[324] مريم في أظْلَمْ اللّيلْ

نادوا الخَضّابَه نادوا الخضابه
اللي تِخَضِّبْ مريم في أظلم الليل
نادوا الْعَدّالَهْ[325] نادوا العدالة
اللي تِعَدِّلْ مريم في أظلم الليل
تِستاهِلَيْنْ مريم كِلّ الطّلَبْ[326]
مَلْبوسِجْ[327] الْخارَه[328] ودَلْ[329] الْعَرَبْ

الراوية من عضوات دار يوكو

الأغنية من أغاني الجلوة تغنى للعروس وتغنيها الأم لإبنتها لترقيصها وتدليلها وفيها نداء للحناية والخضابة والعدالة للحضور لإعداد العروس تحت ستار الظلام وتقول أنها تستحق كل ما ينفق على عرسها فهي العزيزة المدللة المرفهة التي تلبس ثوب الخارة وهو من الثياب الغالية. الثوب من أزياء المرأة في دول مجلس التعاون وله أنواع كثيرة حسب نوع القماش والخيوط المستخدمة في التطريز والنقوش وهو رداء خفيف يلبس فوق الدراعة أو الجلابية أو الفستان.

الجلوة: وتسمى أيضا التجليسة. بعد صلاة العصر تجتمع المدعوات والقريبات في بيت العروس التي تجلس على كرسي مرتفع مرتدية ثوب نشل أخضر اللون مطرزا ومزخرفا بخيوط الذهب، وتحت الثوب سروال محجل ، وتضع العروس غطاء كبيرا على رأسها يسمى "المشمر» ثم شالا مزخرفا بخيوط الذهب أيضا، ويغطى وجه العروس بقطعة من القماش تسمى الغشواية، كما تنتعل العروس صندلا محلى بالزري وتضع الحلي «الصوغ» في معصميها وحجليها وعلى رأسها وصدرها، ثم تقوم الداية أو من نسميها في الكويت(الحوافة) بمسح يدي العروس ورجليها بمزيج من الزعفران المنقوع في ماء الورد ويوزع باقي المزيج على الحاضرات ليمسحن به وجوههن تيمنا. بعد ذلك تقف أربع من النساء ويمسكن بأطراف غطاء أخضر كبير مرفوع على رأس العروس، بينما تجلس امرأة أخرى بجانب العروس تتلو عليها دعاء ليوفقها الله في حياتها الجديدة ويسعدها مع زوجها تشاركها باقي النساء في الغناء وترديد الدعوات.

أغاني الأولاد:

محمد الدِنْدِناتْ[330]
يابوه[331] قَبْلْ الْبَناتْ

الراوية سهى حمادة– الحالة

الأم سعيدة بأنها أنجبت ولدا قبل البنات.

محمد اللُّوشْ[332]
نورْ السِّكهْ ونورْ الْحوشْ[333]

الراوية سهى حمادة – الحالة

هذا الولد هو نور البيت ونورالحي.
إحنا نْحِبِكْ ونْريدِكْ
ونْطارِد في مُطاريدِكْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أنهم يحبون هذا الولد وسوف يكونون معه أينما سار وأينما تطرد به الخيل أي سيتبعونه فيما يريد.

أحِبِّكْ حِبْ يْنونْ[334]
وأهْلي وأهْلِكْ ما يَدْرونْ
أحِبِّكْ حِبْ بَغّالْ
بْغَيْلَتَهْ[335] تَنْقُلْ الْقَشْ[336]

الراوية من عضوات دار يوكو

تعبر المرأة عن حبها في هذه الأغنية وتقول لمحبوبها أنها تحبه بجنون لكن لا أحد يعرف وتشبه مقدار حبها له كحب البغال لبغلته التي تنقل حاجياته وأشياءه ورغم طرافة هذا التشبيه إلا أنه من الممكن تقدير حاجة البغال الكبرى لبغلته فهي أساس لكسب العيش والتنقل.

تردد هذه الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

أحبك حب ينون
والناس ما يدرون
وأحبك حب تاجر
وإمغرب من سنين
وأحبك حب عاجر
من عمره ما ضاق الينين

تعبر الأم عن حبها الكبير لطفلها وتشبهه بحب التاجر المغترب وشوقه لوطنه وأهله أو حب العاقر وتشوقها لطفل.

حبيبي حَبّيْتِكْ
كِثْرْ الْخَطا خَطّيْتِكْ[337]
ويُوم يَتْني أمّكْ تَنْشِدْ[338]
حَلَفْتْ بالله ما رَيْتِكْ[339]

الراوية من عضوات دار يوكو

الأم في هذه الأغنية حبيبة الولد التي تلتقيه سرا وتخفيه عندها وتنكر رؤيته حين تسألها أمه عنه.
الأغنية تشبه أغنية من الكويت تقول:

حبيبي وإن حبيته
وسط الحشا ضميته
وإن يات أمه تدوره
حلفت أنا ما ريته

حَبيْبْ لِحْبِباتْ[340]
مْوَنّسْ[341] لِعْزِباتْ[342]
واللي رَيلْها[343] غايبْ
يْقَيِّلْ[344] عِنْدَها ويْباتْ[345]

الراوية من عضوات دار يوكو

هذا الولد حبيب قريباته وكل البنات. تفخر الأم ليس بشهامته فقط ولكن بمغامراته الغرامية وفحولته أيضا فهو يؤنس وحدة كل من ليس لها حبيب ومن زوجها غائب عنها.

الراوية السيدة أم عبد الله

وهي تشبه أغنية من الكويت:

حبيب الحبيبات
ونيس العزبات
واللي ما عندها ريل
إتيي عند وليدي تبات
يوسف ما تَعَشى
كَلا[346] الصّافي[347] مْحَشّى
كَلا السّولي[348] بْسولِيّهْ
وأكَلْ مَنّيْن[349] شِعْرِيهْ
وكِلّهْ ما تَعَشى

الراوية أم يوسف الغاوي – المحرق

هذه أغنية ساخرة عن صبي قال أنه بات دون عشاء رغم أنه أكل سمكا صافيا محشوا وسلة تمر وشعرية.
هناك أغنية من الكويت بذات المعنى لكنها عن

بنت لم تأكل لحزنها على أمها التي ماتت ولم تأكل سوى سمك هامور مشوي وقدرين من الكشري وكيس أو خيشة بصل وأرغفة من خبز الحنطة ثم طلبت من زوجها أن يدني إليها سلة التمر للتسلى بها قبل العشاء:

حنينة وبايتة بلاش
على أمها ما تعشاش
كلت قطان مشوي
وكلت جدرين كشري
وكارة بصل بيبوقها
ورغفان حنطة فوقها
ويا ريل دن القوصرة
تلهوة دون العشا
بينا من الْهَفوفْ[350]
نمشي بْدِرعْ وسْيوفْ
يا عَمْ أنا باجُوفْ[351] دَرْب لِحْنَينية[352]
بينا مِن عالينا لِيهْ بْيوت أهالينا
يا الشيخ ويا إبن الشيخ بالِك تْخَلّينا

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه من أغاني الأعراس وتغنى لترقيص الأطفال.

يِبْناها[353] مِن الْجِبْلَهْ[354] وبينا
شِعاعْ الشّمْسْ يا نور الْمَدينهْ
يبناها والْمِعْرسْ وراها
ويْمَسِّحْ بِسايِلْها[355] بيْدَهْ الْيمينا

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية من أغاني الأعراس. العروس من أهالي منطقة في الغرب. وقد يكون أصل الأغنية من الكويت حيث أن هناك حي يسمى (جبلة أي قبلة) وهو في غرب مدينة الكويت يقابله في ذلك (حي (الشرق) كما تردد الأغنية في الكويت بهذا الشكل:

يبناها من الجبلة وبينا
شعاع الشمس يا نور المدينة
يبناها والمعرس وراها
ويمسح شاربه بإيده اليمينا
والله ما بينا نحوف الظلام
إلا لأجل عرسك يا إبن الكرام
والله ما بينا من دارنا
إلا ويجي المعرس ويذبح لنا
يسن سجينه ويذبح لنا
يذبح لنا الحايل وكبش الغنم
ياالله يا خالته ويا عمته
خالد إمعرس وإعلقي شمعته
يابو اليواني وزاد منهم عشا
يا راية البيضا على اليابته
يابو الذبايح وزاد منهم فخذ
يا راية البيضا على اليابته
يابو الطوايج وزاد منهم بدن
يا راية البيضا على اليابته

أم الولد:

لُمْ الْبناتْ كِرسي مِنْ حَطَبْ
ولُمْ الأولادْ كِرسي مِنْ ذَهَبْ

أم البنت:

باخِذْ سَبْعَةْ الأولادْ
وأحْرِقْ جَبْدِجْ بَعَدْ

الراوية من عضوات دار يوكو

الْوَلَدْ يوم نْيِيبهْ
خَيْرَهْ حَقْ مُرْتَهْ[356]
تلايا نِصيبَهْ
أمّهْ عِنْد الْبابْ

جِنْها غَريبهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن الولد بعد تعبها في تربيته يكون خيره في النهاية لزوجته وآخر الأمر تصبح هي غريبة مكانها عند الباب وليس في قلب البيت.

الْوَلَدْ يوم نْيِيبهْ
خَيْرَهْ حَقْ الْخِدّامْ[357]
تلايا نِصيبَهْ
أمّهْ قاعدة عِنْد الْبابْ
جِنْها غَريبهْ

الراوية من عضوات دار يوكو

تقول الأم أن الولد بعد تعبها في تربيته يكون خيره للآخرين وإن كانوا خدم البيت وتصبح هي كالغريبة الدخيلة.

يَدِّفوها[358] على إسّيْفْ[359] أمْ الْحَنايا[360]
يدفوها على اسيف
وتْيِرْ[361] الْمِياديفْ[362] كِلّها صْبَيّانِ
تِيِّرْ الْمياديف
لا تْصَلِّبْ[363] عِلَيْهُمْ يا نوخِذاهُمْ[364]
لا تصلب عليهم
وْغَصْبِ عَلَيْهُم ترى الْبَحَرْ بارِدْ
وغصب عليهم
وأدّهِنْ إيدَيْهُمْ يا لَيْتِني إدْهَيْنَه
وأدّهِن إيديهم
وأظلِّلْ عليهم ويا ليتني خَيْمهْ
وأظلل عليهم
باغوصْ وِيّاك لَيْه غَوُّصوكْ في الْهَيْر[365]
باغوص وياك
وأسْمَعْ حَجاياكْ[366] وأقْعَدْ على الْفَنّه[367]
وأسمع حجاياك

وبايِرْ[368] وِياكْ لَيْه يَرّيْتِ بِالْمَيْدافْ[369]
وبأير وياك
ويَرّحْني[370] الِفْطامِي[371] يا خُوي إبْخَشْمِي[372]
يِرّحْني الفطام
وبْحورْ الظّلامْ الحير[373] ورِّدَتْني
وبْحورْ الظّلامْ

الراوية من عضوات دار يوكو

هذه الأغنية هي أهزوجة كانت تغنيها النساء ليعبرن فيها عن مشاعرهن تجاه ذويهم الذين أبحروا على متن أم الحنايا طلبا للرزق . كانت الأهزوجة تؤدى في بيوت الشيوخ أو بيوت النواخذه أو البيت العود وهو أكبر بيوت الفرجان أو على شاطئ البحر(السيف) لاستقبال العائدين من رحلة غوص أو سفر ثم صارت تغنى في مناسبات أخرى.

تصف الأغنية ما يعانيه البحار من متاعب وفيها ترجو المرأة من ربان السفينة أن يكون عطوفا على البحارة فالبحر بارد وقاس عليهم وتتمنى لو أنها تتحول إلى دهان ترطب به أياديهم الخشنة المتشققة من كثرة جر الحبال والبرد وأن تتحول إلى خيمة لتظلل عليهم وتحميهم من الشمس والمطر والرياح وأن تغوص مع الغواص حين ينزل إلى الأعماق وأن تجلس قربه على الفنة لتسمع حكاياه وهو يفلق المحار وأن تجر معه خيط الصنارة وهو يصيد السمك ثم تخبر عن شكوى الغواص من الفطام الذي جرح أنفه وكيف أن طلب الرزق قد أورده بحور الظلام وكيف قد نحل وضعف جسده من شدة الإرهاق وقلة الطعام.

الختام

ربما من الصعب أن نستخلص أثر البيئة في أغنيات المهد أو تأثر أغنيات المهد بالبيئة من هذه المجموعة البسيطة من الأغنيات من كل منطقة إلا أنه من الواضح ذكر البساتين والنخيل والزرع والأشجار والخضار والفاكهة وكذلك ذكر الأئمة والقبة والسادة والعلم والمعلم في

الأغاني القروية وأنواع السمك والسفن والبحر والغوص واللؤلؤ في أغاني منطقة المحرق.

ورغم اختلاف اللهجة والراويات للأغنية الواحدة من منطقة إلى أخرى إلا أن تكرر كثير من الأغنيات في كل المناطق التي زرتها في البحرين ودول مجلس التعاون يدل على وحدة أصول المجتمع وتقاربه وقدرات أهله الإبداعية الفائقة .

هذا وأتمنى أن أكون قد وفقت في إطلاق هذه الحملة وتوجيهها في المسار المراد وأن أكون قد نجحت في هذا المقال في إلقاء الضوء على جانب رائع من جوانب الأدب الشعبي في البحرين ومقارنته بمثيله في الكويت. أسعدني أن تمكنت من استثارة همم الباحثين و تنشيط ذاكرة الرواة الذين قضيت معهم أوقاتا رائعة خلال زيارتي القصيرة التي أعتبرها تاريخية أيضا لوطني الثاني وأكرر شكري لمجلة الثقافة الشعبية على إتاحة هذه الفرصة لي وعلى تشجيعهم المستمر لجهودي في هذا المجال.

الهوامش

1 – وكيبيديا .ar.wikipedia org/بحرانية–لهجة.

2 – أصول لهجة أهل البحرين عنوان لكتاب – سعد سعود مبخوت– 2001م.

3 – دوم: دائما.

4 – عذرا في البيت: تعني بنت عذراء .

5 – عين طولات لضروس: ذوات أسنان طويلة.

6 – عمومه: أعمامه. أخوة الأب.

7 – قول: قل.

8 – دفع البلا: رد البلاء .

9 – ياسين: سورة ياسين.

10 – نشميه: المرأة الحرة.

11 – صبي وبنيه: صغار السن حيث يعتقد بقدرتهم الفائقة على الإصابة بالعين.

12 – تارس: مالئ. يملأ .

13 – أرض طيبة دار: مكة المكرمة.

14 –قبة العباس رضي الله عنه.

15 – الواحد: الإنسان.

16 – صديج: صديق.

17 – مشمل: مدبر، مبتعد.

18 – حي: كائن حي.

19 – حي: حج.

20 – العزر: العذاب والمهانة.

21 – التمحين: من المحن. العذاب والألم .

22 – فروخ اللوز: أشجار اللوز.

23 – الخشبان: السفن.

24 – جبرتي: يجبر ويطيب خاطري. الجَبْرُ أن تُغْنِيَ الرجل من الفقر أو تَجْبُرَ عظمَه من الكسر.أبو الهيثم: جَبَرْتُ فاقةَ الرجل إذا أغنيته. ابن سيده: وجَبَرَ الرجل أحسن إليه. قال الفارسي: جَبَرَه أغنَاه بعد فقر(لسان العرب– جبر).

25 – غاتي: أغاتي كلمة تستعمل للتدليل مشتقة من كلمة (آغا) التركية، لقب احترام. آغا تعني سيد بالفارسية.

26 – دخلي: ما أملك.

27 – المحزاتي: الحزة هي الوقت. محزاتي قد تعني أوقاتي.

28 – عالعدا: على الأعداء.

29 – لقبلاكم: لمقابلتكم ، للقائكم.

30 – وش: ماذا؟.

31 – عداكم: أنساكم.

32 – الزين: الجمال.

33 – محلاكم : ما أحلاكم.

34 – صويحبي: تصغير صاحبي.

35 – الراوي حسين محمد حسين الجمري.

36 – كتاب من أغاني المهد في الكويت– بزة الباطني – الطبعة الثانية.

37 – إيش: ماذا؟.

38 – لبه: جوفه أو الحبوب في جوف البطيخ.

39 – زولية: سجادة.

40 – أم ألفين: ألفين روبية.

41 – لكين: 200 ألف روبية.اللك هو 100 ألف روبية.

42 – يوعينا: يوقظنا.

43 – في: فيئ. ظل.

44 – مسعدة: المرأة التي يحبها ويدللها زوجها.

45 – سوق الغلا: من الغل.غَلَّ صدرُه يَغِلُّ بالكسر، غَلاً إذا كان ذا غِشٍّ أو ضِغْن وَحقد. ورجل مُغِلٌّ: مُضِبٌّ على حِقد وغِل. وغَلَّ يَغُلُّ غُلولاً وأَغَلَّ: خانَ.

الهوامش

46 – جنت: كنت.

47 – أخوج: أخوكِ.

48 – للزامي: الإلزام أو الجبر.

49 – كتاب من أغاني المهد في الكويت–بزة الباطني–الطبعة الثانية 1999م.

50 – كيس ربابي: كيس مليئ بالروبيات. كيس نقود.

51 – المخابي: الجيوب.

52 – طنة حيول: رنة خلخال. حيول جمع حِيل أو حِجِل.

53 – عريش: حجرة مشيدة من جذوع وجريد وسعف النخيل.

54 – بلبول: بُلبُل.

55 – المنامة: جزيرة المنامة.

56 – مريته: تصغير إمرأته. زوجته.

57 – وزار: إزار. قطعة طويلة من القماش أو تنوره تلف حول الخصر يستخدمها الرجال كملابس داخلية.

58 – مشخبط: ملون كثير النقوش.

59 – حليو: حلو جميل.

60 – إثنتيني: عيناه الإثنتان.

61 – ربا: طفل صغير.

62 – كتاب من أغاني المهد في الكويت–بزة الباطني–الطبعة الثانية 1999م.

63 – حبايبها: بناتها.

64 – تخش: تخبئ.

65 – عدوتها: الضرة. الزوجة الثانية.

66 – إعويناتها: تصغير عيونها.

67 – تبح: تنظر بإنشداه.

68 – دويه: أدوية من الغذاء أو الطعام.

69 – دوا: دواء.

70 – تلالي : تتلألأ.

71 – جابو: أخضروا.

72 – ودوه: أخذوه.

73 – عمتها: أم زوجها .

74 – لمه: لأمه. أم الزوج.

75 – عادات وتقاليد الزواج في البحرين– قرية النويدرات– سوسن إسماعيل– مجلة الثقافة الشعبية – العدد الثاني – ص 28.

76 – إمن: من.

77 – تميدن: ذهب إلى المدينة المنورة بعد أداء الحج.

78 – أبيها: تصغير أبوها.

79 – واحليلها: ما أحلاها. ما ألطفها.

80 – حزة: وقت

81 – طلعة سهيل: طلوع نجم سهيل.

82 – وكيبيديا(سهيل).www.ar.wikipedia.org

83 – واحليلج: ما أحلاك. ما ألطفك.

84 – نخطبج: نخطبك. نزوجك.

85 – نجيب: نحضر. هنا بمعني نلد.

86 – غيرج: غيرك.

87 – خلف جبدي: بعد كبدي. من تعابير المحبة في دول مجلس التعاون .

88 – المعلم: الكتاتيب أو المطوع في الكويت.

89 – تقرا: تدرس. تتعلم.

90 – شقلها: حملها.

91 – قعودي بطال: من البطالة والبقاء دون عمل والمقصود هنا العقم.

92 – الغدا: وجبة الغداء.

93 – لفونا: زارنا.

94 – خطار: زوار. ضيوف.

95 – كتاب من أغاني المهد في الكويت– بزة الباطني–الطبعة الثانية 1999م.

96 – المسج: المسك. يعتبر المسك من أكرم الأطياب أو العطور. وقد ورد ذكر المسك في القرآن الكريم في وصف الأبرار اذ يقول عز وجل «تعرف في وجوههم نظرة النعيم، يسقون من رحيق مختوم، ختامه مسك، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون».

97 – اشتد ظهري واستقام : اعتدلت وتعني رفع القامة والرأس إفتخاراً

98 – البيبية: الجدة

99 – التيتية: الدجاجة

100 – أضلموا: أظلموا

101 – بردية: برودة. أصابتها الحمى.

102 – من أغاني المهد في الكويت– بزة الباطني–الطبعة الثانية 1999 ص221.

103 – خموا: إكنسوا.

104 – الهوش: حيوانات المزرعة من بقر وأغنام.

105 – جيبوا: أحضروا.

106 – لبو: لأبي.

107 – جبدتي: كبدي.

108 – بو سنة ونص: عمره سنة ونصف السنة.

109 – ينصنص: يبكي بكاء دلع ودلال دون دموع.

110 – طرشوا: أرسلوا، إبعثوا.

111 – علوم : أخبار.

112 – خله : دعه.

113 – يرخصنا: يسمح لنا.

114 – إن جان: إن كان.

115 – جيبوا: أحضروا.

116 – ما يجزي: لا يكفي.

117 – قي: هو الشيئ وهنا الثوب.

الهوامش

118 – الأطلس: البنفسجي الداكن
أفصل : من تفصيل الثوب، أخيط.

119 – هود: أبطئ.تأنى

120 – جود: من الجود والمقصود أن ينزل المطر بغزارة

121 – يالبيظ: يا البيض

122 – مانتون: لستن

123 – إنتون: أنتن

124 – بطاينا: دواخلنا، بمعنى أن سواد بشرتنا يقابله بياض دواخلنا ونقاؤه.

125 – قنطرة: جسر.

126 – عليج: عليكِ

127 – فلافة: ثلاثة

128 – شالوا بشرعهم: إنطلقوا بالسفينة.

129 – باحوا بسدي: أفشوا سري

130 – ديده: كشفه وإظهاره

131 – مجاحد: جاحد.

132 – الفي: الفيئ

133 – زل: زال

134 – ذا البنا: التبنينُ: التثبيت في الأمر.

135 – والبَنِينُ: المتثبِّت العاقل(لسانَ العرب– بنن)

136 – غنم : مغنم، مكاسب

137 – شروا: مثل

138 – يفلم ولا ينفلم: يثلم ولا ينثلم. يكسر ولا ينكسر

139 – مجهود: مجهد. متعب

140 – ما مرت: ما مر على أحد من الناس

141 – جهدتي: تعبي. مرضي

142 – عافوك: تركوك

143 – لول: أول ، من قبل

144 – جيت: جئت

145 – جانا: جاءنا

146 – إشذا: ما هذا؟

147 – البلا: البلاء،السوء

148 – الجدر: القدر

149 – حصر: جمع حصير

150 – ببلاش: مجانا

151 – محارمهم : منديلهم وأيضا غطاء الرأس

152 – براطمهم: شفاههم

153 – جان : إن كان

154 – فتى: صبية صغيرة

155 – أبو الحملة : أمير المؤمنين علي إبن أبي طالب رضي الله عنه

156 – شهرها: فضحها وخزاها

157 – بزرها: طفلها

158 – العيش: الرز

159 – السمج: السمك.

160 – رجلج: رجلك. زوجكِ

161 – الحنية: الأم الحقيقية – ولد الحنية: الأخ الشقيق

162 – خوج: أخوك

163 – بنتج: إبنتك

164 – إدعية : الدعية – المرأة المستعبدة التي تعطى إسم العائلة التي تمتلكها.ولد الدعية : الأخ غير الشقيق من هذه المرأة.

165 – ياخلف جبدي: من تعابير المودة في دول مجلس التعاول وتعني يا بعد كبدي أي الدعاء بطول العمر وأن يعيش المدعو له بعد الداعي.

166 – ما ثبت: لا أتثبت ولا أنتبه .

167 – إشحال: ما هو حال.

168 – فطوم : إسم تدليل لفاطمة.

169 – بشير: إسم ولد.

170 – جونيه: أكياس تخزن فيها وتباع الحبوب(شوال باللهجة المصرية).

171 – رضا: إسم ولد.

172 – فطوم يا فطمطم: أسماء دلع لفاطمة.

173 – سقى البحر وإتطمطم: المد والجزر. سقى البحر تعني ارتفع المد.

174 – سنينج: سنينك. سنين طفولتك.

175 – ضنينج: ضناك. من الضنى والتعب.

176 – قرصي: قرص الخبز.

177 – بروحي: لوحدي.

178 – ماحد: لأحد.

179 – مدحدح: صغير وثخين ، سميك.

180 – حمي وحمية: الحمى والحماة ، أهل الزوج.

181 – شراها: اشترها. اشترى ودها وتزوجها

182 – المشموم: من أهم النباتات العطرية في دول مجلس التعاون تصنع منه خلطات أو يستخرج منه عطر خالص . جرت العادة أن تحشى الوسائد سابقا بالمشموم الذي يكسب الوسادة والغرفة كلها رائحة طيبة. كانت النسوة يفصلن أوراق المشموم عن "عوده" ثم يضعنها في وعاء عميق بعد غسلها وتجفيفها وترش عليها العطور الأخرى كالمسك والعنبر والورد والزعفران والصندل والزباد ويتم توزيعها في البيت كله وتحت الأسرة في الغرف لتبقى رائحة البيت عابقة بالطيب لعدة أيام. استعملت المرأة سابقا المشموم ذا الأوراق الكبيرة لـ "شكه" بإستخدام الابرة الصغيرة لتزيين وتعطير الضفائر أو كان يعلق حول الرقبة كقلادة كما كان المشموم

الهوامش

ينثر فوق الرؤوس أوفي الطريق لإستقبال عزيز أو في الأعراس.

183 – يحجي: يحكي، يتكلم .

184 – يجيب: يحضر.

185 – حجولك: حجول هي خلاخيل.

186 – يفلع: يصيب بالحجر.

187 – أميمته: تصغير أمه.

188 – وليدج: تصغير ولدك.

189 – يحوش: يحصل على.

190 – شاله: ثوبه. ثوب شال قديما هو ثوب من القطن الأبيض الخفيف أو الململ له أكمام واسعة تصل حتى القدمين.

191 – يجده: يكده وربما تعني يتعمق به.

192 – جلاب: كلاب.

193 – إجلوه: كلوه.

194 – عيول: عجول.

195 – عياييلي: عيال. أطفال.

196 – الريابيلي: الرجال.

197 – لولو البحر: لؤلؤ البحر.

198 – مسباحك: سبحتك.

199 – المصدر:Arabcomplier Tourism Centre

200 – جريدة الأيام صفحة ذكريات زمان(مبارك راشد الخاطر....وذاكرة منسية).

201 – حياة الحيوان الكبرى– كمال الدين الدميري جزء 1 ص 107.

202 – تيامعوا: تجمعوا.

203 – ويه: وجه.

204 – خالج: خالق.

205 – ياته: جاءته.

206 – الشدات: وقت الشدة والأزمات.

207 – عليه: علي.

208 – مايي: مائي. لا ماء ولا زاد.

209 – منشره: الكتاب المنشور، القرآن الكريم.

210 – الريال: رجل.

211 – المره: المرأة.

212 – السو: السوء.

213 – يبتدي: يبدأ.

214 – كرورو: أزهار شجر الرمان. كرورو . هناك طبق مأكولات بحرية يسمى كرورو بالعامية (chكرورو) من سمك صغير (عادة جواف أو ميد أو بدح) من أسماك الخليج العربي يضاف إليها ماده الكرورو وهو زهور اشجار الرمان.

215 – حص: الحص من أنواع اللؤلؤ وهو ناعم الملمس.

لولو: لؤلؤ.

216 – توها: ما زالت.

217 – حياة الحيوان الكبرى– كمال الدين الدميري جزء 1 ص 107.

218 – عليج: عليك.

219 – ظعاينهم: جمالهم.

220 – دميعتي: تصغير دمعة.

221 – يدي: يؤدي.

222 – جساني: كساني.

223 – غربوا: رحلوا. رحلوا نحو الغرب.

224 – بريسم: حرير.

225 – عيزوا: عجزوا.

226 – العود: الإبن الأكبر.

227 – صك : أغلق.

228 – ميوة: فاكهة.

229 – إشبدا: ماذا بدى؟.

230 – ياييني: يأتيني.

231 – ملبس: حلو، لطيف.

232 – تردس: ترفس وتضرب بعنف. دليل القوة والنفوذ.

233 – السد: السر.

234 – السديدات: تصغير سد وهو السر.

235 – المقاعد: المجالس.

236 – سوت: صنعت.

237 – حية: حجة. من(الحية بية) من تقاليد وعادات الأطفال قبل عيد الأضحى.

238 – الحوي: حوش الدار

239 – ريلها: زوجها

240 – المهروم: الهرم، كبير السن

241 – رومي: أجنبي

242 – المعلى:

243 – وإن جان: إن كنت.

244 – بالمنة عليه: سأكون ممتنا. المنة: الإمتنان.

245 – الجبوتي:

246 – لوتي: خبيث.

247 – حجلها:خلخالها.

248 – رجلها: زوجها.

249 – يدة: جدة.

250 – لج: لك.

251 – قرصين: قرصين من الخبز

252 – يزوين: جزاين من القرآن الكريم.

253 – شروى: مثل.

254 – بالبقشة: الصرة. صرة من القماش تحفظ فيها الحلي.

255 – عوينتك: تصغير عينك.

256 – الشهلة: العيون التي يشوف سوادها زرقة وتعد من أفضل ألوان العيون عند العرب.

الهوامش

257 – إتنم: التنم هو الخير.

258 – طليعات: طليات. صغار الغنم.

259 – يعلني: جعلني الله.

260 – أجوفك: أشوفك.

261 – الحي: الحج.

262 – ياي: قادم.

263 – متهيد: قادم بسكينة.

264 – إتييني: تأتيني.

265 – روعاتي: من الروع والخوف.

266 – عوينتي: تصغير عيني.

267 – المحلا: الجفاف . الأرض القاحلة.

268 – المكبة: غطاء مخروطي الشكل يصنع من نوع خاص من خوص النخيل تغطى به صينية الطعام لحماية الأطباق من الحشرات. يصنع خوص النخيل الذي يصنع منه المكبّ أو المكبة من أعلى النخلة المسمى بالقلب ، ثم يصبغ الخوص بعدة ألوان ،ويقطع إلى شرائح دقيقة ويشرع بالتصنيع بخوصة خضراء تسمى «العقمة» تشكل قمة المخروط ثم ينطلق التجديل منها بشكل حلزوني وتوضع في قمته عصا قصيرة كمقبض لتدعيمها وحافظة للمكبة من التلف من كثرةالاستعمال.

269 – كبخق: خرق.

270 – حسك: صوتك.

271 – حدر: نزل.

272 – حاجيني: إحكي لي.

273 – حجاياج: حكاياتك.

274 – البين: الموت.

275 – مناديبه: مندوبوه.

276 – خلاج: تركك.

277 – إنقة: نغاء الطفل.

278 – ريمة: الريم هو الظَّبْيُ الأبيض الخالص البياض.

279 – العنقا: عِنقاء ورجل مُعْنِقٌ وامرأة مُعْنِقَةٌ: طويلا العُنُقِ.(لسان العربَ – عنق).

280 – الثنتيني: عينيه الإثنتين.

281 – نبات: سكر البنات.

282 – شكر: سكر.

283 – حيو: من أهله الأحياء.

284 – ذكر: أقارب من الذكور.

285 – العيوز: العجوز.

286 – اليار: الجار.

287 – ظمامة: من تضم أي تحفظ.

288 – سدودي: أسراري.

289 – نخليج: نتركك.

290 – صكوا: أغلقوا

291 – يببوا: زغردوا.

292 – الصفرية: إناء كبير من النحاس لطبخ الهريس.

293 – لاباس: لا بأس عليك.

294 – فلاية الرأس:

295 – سدادة سدودج: كاتمة وحافظة لأسرارك.

296 – حاجيني: كلميني. إحكي لي.

297 – بحديثج: حديثك.

298 – ينبت ريشج : تشبين وتكبرين.

299 – ياخذج: يتزوجك.

300 – إبن الحرام: الزوج ، الرجل.

301 – نحبج: تحبك.

302 – لج: لك.

303 – ظنا: ضنا. طفل.

304 – الجبري: أحد الأغنياء.

305 – نص: نصف.

306 – دزتها: ما يقدمه العريس للعروس من ملابس وحلي وفرش قبل ليلة الزفاف.

307 – الهير: منطقة الغوص على اللؤلؤ.

308 – قماشه: الؤلؤ.

309 – صباحتها: هدية صباح ليلة الزفاف– بعد الدخلة.

310 – اللاشا: اللاشيئ.

311 – الدلاعة: الدلوعة المدللة.

312 – بسعودها: بسعادتها.

313 – عودها: قوامها.

314 – الرديني: القناةُ الرُّدَيْنِيَّة والرمح الرُّدَيْنِيُّ زعموا أنه منسوب إلى امرأة السَّمْهَرِيّ، تسمى رُدَيْنة، وكانا يُقَوِّمَانِ القَنا بخطّ هَجَرَ(لسان العرب– ردن).

315 – العلاية:

316 –ساعدج: ساعدك.

317 – مولايه: مولاي . الله سبحانه وتعالى.

318 – بوريشة : ثوب له نقوش تشبه الريشة.

319 – شيخة البنات: أميرة البنات.

320 – الغريسة: الفَسيلَة ساعة توضع في الأرض حتى تَعْلَقَ(لسان العرب– غرس).

321 – الهيل: يعرف في بعض الدول العربية بإسم الحبهان.

322 – راسج: رأسك.

323 – الحناية: المرأة التي وظيفتها تخضيب النساء بالحناء.

324 – تحني: تخضب.

325 – العدالة: المرأة التي وظيفتها تزيين النساء والعرائس.

326 – الطلب: كل ما طلب وأنفق من مهر وما قدم من هدايا.

327 – ملبوسج: ملبوسك.

الهوامش

328 – الخـارة: ثـوب خارة هو ثوب جرجيس أسـود مطرز علـى أطراف الأكمـام وعلى طول البدن بخيوط بريسـم ملونـة ويطرز حـول الرقبة والأبـط بخيوط ذهبية . ثوب امخـور : ثـوب ذو نقـوش عريضة متداخلة من الخيوط الذهبية والترتر.

329 – دل: ثوب أو ثياب.

330 – الدندنات: صوت الموسيقا والغناء

331 – يابوه: أنجبوه

332 – اللوش: ربما مشـتقة من لولو لولـواش ودللوش كما تغنى في العراق.

333 – الحوش: فناء الدار.

334 – ينون: جنون.

335 – بغيلته: تصغير بغلة.

336 – القش: الأشياء والحاجيات.

337 – خطيتك: خطوت نحوك.

338 – تنشد: تسأل.

339 – ريتك: رأيتك.

340 – الحبات: الحبيبات وعادة تطلق على القريبات مثل الأم والأخوات.

341 – مونس: مؤنس أو أنيس.

342 – العزبات: المرأة المطلقة.

343 – ريلها: زوجها.

344 – يقيل: ينام وقت الظهر.

345 – يبات: ينام بالليل.

346 – كلا: أكل.

347 – الصافي: نوع من الأسماك مشهور في البحرين.

348 – السولي: تمر.

349 – منين: مَن وحدة قياس.

350 – الهفـوف: قديما عاصمة الإحساء.

351 – باجوف: أشوف أرى.

352 – الحنينيـة: منطقـة فـي البحرين بها عين ماء عذب.

353 – يبناها: أحضرناها.

354 – الجبلة: القبلة. حي جبلة .

355 – بسايلها: ضفائرها.

356 – مرته: زوجته.

357 – الخدام : الخدم.

358 – يدفوها: جدفوها والمقصود رفعوها إلى اليابسة.

359 – السيف : شاطئ البحر.

360 – أم الحنايـا: هي سـفينة من أشهر السـفن القطرية . سميت أم الحنايا بسبب كثرة الانحناءات والإلتواءات فيها. كانت ملكا للسـيد محمد بن خليفة المعاضيد ثم بيعت الى الشـيخ خليفة بن جاسم بن ثاني آل ثانـي . صنعت هذه السـفينة في سـلطنة عمان وهي مـن نوع (البقارة) في القرن التاسـع عشر بالحبال والقار ثم أمر الشـيخ خليفة بن جاسم بأن تستبدل الحبال بمسـامير وكانت فـي بداية عهدها آنذاك ويقال بأنها من أكبـر وأهم السـفن في قطر تلـك الفترة، ويقال أنها كانت ضخمة جـدا اذ يخرج أهالي الدوحـة جميعهم لرفعها الى الشاطئ .

361 – تير: تجر، تسحي.

362 – الميداف: المجاديف.

363 – لاتصلب: لا ترهقهم.

364 – نوخذاهـم: النوخـذة هو ربان السفينة.

365 – الهير: منطقة الغوص على اللؤلؤ. منطقة التي يكثر فيها المحار.

366 – حجاياك: حكاياتك.

367 – الفنـة: المـكان المرتفع الذي يجلس فيه النوخذة، في مؤخرة البوم وتسـمى فنة (التفر)، وهناك فنة أخرى في مقدمـة البوم يجلـس عليها الغاصة لفلق المحار وتسمى فنة(الصدر).

368 – أير: أجر. أسحب.

369 – الميدار: خطاف الصنارة.

370 – يرحني: جرحني.

371 – الفطامي: الفطام مشـبك يضعـه الغـواص علـى أنفه يسـاعده في حبس أنفاسـه تحت الماء.

372 – خشمي: أنفي.

373 – الحباتـر: حبتر الجسـم نحف و قل (المعجم الوسيط – حبتر).

المصادر

- المعجـم الوسـيط، إبراهيـم مصطفـى ـ أحمـد الزيـات ـ حامد عبد القادر ـ محمد النجار تحقيق / مجمع اللغة العربية
- حياة الحيوان الكبرى للدميري
- لسان العرب لإبن منظور
- من أغاني المهد في الكويت، بزة الباطني– الطبعة –2 1999
- /ar.wikipedia.org بحرانية–لهجة
- أصـول لهجة أهـل البحرين، سعد سعود مبخوت2001.
- Arabcomplier Tourism Centre
- جريدة الايـام صفحة ذكريات زمان(مبارك راشد الخاطر.... وذاكرة منسية)

جديد الثقافة الشعبية

اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري

أحلام أبوزيد - كاتبة من مصر

نعرض في باب جديد النشر هذا العدد لتجربة جديدة، هي إلقاء الضوء على السلاسل المتخصصة في نشر التراث الشعبي، ودور هذه السلاسل في توثيق التراث الشعبي لهذا البلد أو ذاك.. وقد آثرنا أن نعرض لتجربة بلد بعينها حتى نقف على ملامحها ودورها في دفع حركة البحث العلمي في المجال. وقد اخترنا أن نعرض لتجربة سوريا لسببين، الأول: أن المهتمين بحركة التراث الشعبي السوري يكاد يمثل كل منهم أرشيفا مستقلا بذاته، وكل منهم يحمل بداخله حلم تكوين أرشيف للتراث الشعبي السوري. السبب الثاني، هو أن السلسلة التي سنعرض لها مرتبطة بمؤسسة حكومية هي الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي التابعة لوزارة الثقافة السورية. والسلسلة تحمل اسم «مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي»، والتي صدر عنها حتى الآن ما يقرب من ثلاثين مجلد، وهو ما يشير إلى حرص الدولة على نشر التراث الشعبي وحفظه. وحتى نكون منصفين في عرضنا، فإن فكرة هذا المشروع تعود للدكتور كامل إسماعيل مدير التراث الشعبي السابق بوزارة الثقافة السورية، الذي أسس للمشروع منذ عام 2004، وقد أثمر عن عشرات الدراسات والمواد التراثية المهمة في مختلف المحافظات السورية.

آفاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وتعبير حركي
حرف وصناعات
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

جديد الثقافة الشعبية

ملف هـذا العدد يحوي سبع دراسات من هذه السلسلة، احتوت موضوعات متعددة من الفولكلور السوري: العادات والتقاليد– الأمثال والتعابير الشعبية– التناويح الشعبية – الألعاب الشعبية– الحرف التقليدية، فضلاً عن بعض الدراسات الموسوعية التي وثقت للتراث الشعبي السوري عامة، ودراسات أخرى اهتم أصحابها بالتأسيس المنهجي لجمع التراث الشعبي. وجميعها تشترك في كونها تقدم مادة ميدانية حية، كما تعتمد على منهج الجمع الميداني من الرواة والإخباريين الثقاة من كبار السن في إطار التوثيق لموضوعات الفولكلور. كما تتنوع جغرافياً لتشمل العديد من المناطق الثقافية السورية بدمشق وحمص وتدمر وصافيتا ودير الزور والزبداني. وأجدنى بعد أن اطلعت على هذه الدراسات المهمة في حاجة إلى توجيه الدعوة للباحثين السوريين والمؤسسات الثقافية المهتمة بالتراث الشعبي السوري، إلى السعي لتأسيس أرشيف متخصص يجمع هذه الجهود الرائدة.. ولعل البداية قد تكون من خلال موسوعة سورية ضخمة متخصصة في التراث الشعبي السوري. وأتصور أنها ستكون نواة لموسوعات متخصصة أخرى في وطننا العربي.

عادات وتقاليد تدمر

خلال عام 2007 صدر العدد رقم 13 من هذه السلسلة (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي) بعنوان من عادات وتقاليد مدينة تدمر لمؤلفه أحمد مثقال قشعم وصدر في 214صفحة، عرض فيه لدراسة توثيقية لبعض عادات تدمر. والكتاب هو الثالث للمؤلف ضمن مشروعه في بحث مدينة تدمر، الأول بعنوان «البلسم الشافي في تاريخ تدمر الوافي»، والثاني بعنوان «أسماء الأمكنة في تدمر وباديتها»، تناول فيهما تاريخ وجغرافية المنطقة. وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب يشير إلى موضوع العادات والتقاليد، إلا أن الموضوعات المطروحة فيه أشمل من ذلك، حيث تعرض لموضوعات في الأدب الشعبي كالأحاجي والألغاز والتّعجيز، وكذا فنون الغناء والحرف والعمارة الشعبية. اشتمل الكتاب على عشرة فصول بدأها المؤلف بموضوع حول العادات والمعتقدات المرتبطة بالاستسقاء وتاريخه، متناولاً ما جاء في كتاب علي حسن موسى عام 1994، الذي يوثق للاستسقاء بمنطقة دير الزور. ويرى المؤلف أنها هي نفسها عادات تدمر التي نشرتها للمناطق المجاورة لها ومن بين هذه العادات المواكب وحمل الرايات وأغاني الأطفال وجمع الحبوب من البيوت بعد الصلاة. ويضيف المؤلف لذلك كله عادة خلع الشيوخ للباس الخارجي ولبسه بالمقلوب، ثم ينتقل إلى موضوع الأحاجي والألغاز، فيعرض لما استطاع جمعه منها: مثال (طاسة ترن طاسة

من عادات وتقاليد مدينة تدمر

المؤلف : أحمد مثقال قشعم
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صـــدر فـــي 214 صفحة، عام 2007، تناول فيهما تاريخ وجغرافية المنطقة. وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب يشير إلى موضوع العادات والتقاليد، إلا أن الموضوعات المطروحة فيه أشمل من ذلك، حيث تعرض لموضوعات في الأدب الشعبي كالأحاجي....

بالبحر غطاسة.. جواتها لولو وبراتها نحاسة. الجواب: الرمانة). أما التعجيز أو (الأقوال التعجيزية)، فيفرد لها بعض النماذج، وهي بعض الأقوال والجمل التي يطلب من القائل ترديدها عشر مرات أو أكثر مثل: خيط حرير على حيط بنى خليل - أني أسفي وأمي تسفي بالمسفاة. وقد كان هذا اللون من الأدب الشعبي قد أطلق عليه رجب النجار اسم المعاظلات اللسانية، غير أن المؤلف هنا أطلق عليه اسم (التعجيز) وهو أول توصيف ميداني له بعد رجب النجار. والفن الثالث الذي تناوله المؤلف هو «أغاني وألعاب الطفولة».. حيث قدم نماذج عدة منها: أغنية باح باح، وأغنية مطرت الدنيا. كما توسع في نماذج الألعاب الشعبية التي قدم لها بالشرح والرسم التوضيحي والصور كلعبة المرقيص، ولعبة شعيريّة وغيرها. ثم أتبع ذلك بفصل أسماه «متفرقات» عرض فيه لبعض العادات والمعتقدات حول العلاج الشعبي، وطرق العد، وطاسة الرعبة (يطلق عليها في مصر طاسة الخضة). ثم ينتقل الأستاذ قشعم في رحلة بحثه في عادات تدمر ليقدم لنا العُرس التّدمريّ بداية من الخطبة والعقد وجهاز العروس، مروراً بطعمة العروس وحمام العروسين والصمدة (مصطبة لإجلاس العروس عليها قبل زفافها)، وانتهاء بالزفة والدخول والصباحية. أما المونة والأكلات التّدمريّة فقد خصص لها المؤلف جزءاً مستقلاً أيضاً عرض فيها للأكلات المعروفة كالكشك المحبش، والبرمة، والمليحى «الشاكرية»، كما عرض لأكلات المناسبات كالمنسف، والفتيتة. وقدم في كل أكلة مكوناتها وطرق طهيها. ثم عرض لبحث الصّناعات التّقليديّة في تدمر كصناعة «القلا»، والخوص، والنعال، والمفارش، والكحل. مستعيناً بالصور الميدانية التي توفرت له. أما بحثه في المعتقدات الشعبية، فقد تناول فيه موضوعات حول الطب الشعبي كعلاج صداع الرأس. ثم تناول بعض المعتقدات كالتفاؤل والتشاؤم والحسد، مثل: حكة اليد، والسفر، وكب الماء، والضيافة، وسن الذيب التي شرحها بقوله: «تضع النساء سن الذئب مع الولد، وتربطه بخيط في ملفته حتى ترد عنه عين الحاسدين». وينهي المؤلف كتابه بعرض للبيت التدمري وأقسامه، التي بدأها بالمضافة، وبيت العيلة، وبيت المونة، وغرف الكنائن، وغرفة الأدوات «القشيع». كما عرض لاسطبلات الدواب ومستودعات العلف والبئر ليقدم لنا بذلك صورة متكاملة حول فولكلور تدمر.

أمثال الساحل السوري

يعد كتاب نزيه عبد الحميد المعنون «أمثال وتعابير شعبية في منطقة الساحل السوري عموماً وصافيتا خصوصاً» من الكتب المهمة التي توثق للأمثال الشعبية السورية. والكتاب يأخذ رقم 19 في هذه السلسلة، ويقع

جديد الثقافة الشعبية

في 578 صفحة، إصدار 2008 . وقد اعتمد المؤلف على أبحاث من سبقوه في جمع الأمثال كمؤلفات يوسف المحمود، وكتاب تعابير شعبية من منطقة السويداء، وكتاب أمثال دمشق الشعبية لنور المرابط، والأمثال الأجنبية المقارنة لراشد الكيلاني، وكتاب «يامال الشام» لسهام ترجمان، فضلاً عن مؤلفات سلامة الراسي وإيميل يعقوب. وكانت الدراسات السابقة معيناً للمؤلف للوقوف على بعض المقارنات سواء في سوريا أو خارجها. ومن ثم فقد حدد في مقدمة كتابه المنهج الذي اتبعه.. حيث سجل نطق بعض الأمثال في منطقة صافيتا بأكثر من صيغة كاستبدال كلمة «إذا» بكلمة «كنو»، فيقال «كنو بدك تحيرو خيرو» أو تقول «إذا بدك تحيرو خيرو». ويقول المؤلف أن هذه المنطقة ميزت منها إمالة حرف الألف إذا ورد في الكلمة قبل الحرف الأخير. فتقول «غـانم» دون إمالة حرف الألف. ومن سمات المنطقة أيضاً البدء بحرف ساكن في أكثر الأسماء. أما منهج التصنيف فيقول المؤلف «وقد رتبت الأمثال في هذا الكتاب كما جاء في ترتيب كتاب «مكنز الفولكلور» – المجلد الأول – القسم المصنف للدكتور مصطفى جاد، الصادر عن المكتبة الأكاديمية بمصر، وذلك حسب استعمالها ومعناها ومواضيعها.. وقد رتبت الأمثال ضمن الباب الواحد حسب الأحرف الأبجدية». كما تضمن الكتاب مع كل قسم مادة حول التعابير الشعبية، فعندما يوثق لأمثال في موضوع «السر والستر» على سبيل المثال، فهو يرد عدة أمثال منها: كل سر جاوز الاتنين شاع – لا مين شاف ولا مين دره..إلخ، ثم يشرح أسفل كل مثل معناه وسياقاته في مناطق أخرى إذا وجد. غير أن المؤلف يقدم لنا مادة جديدة هنا حول التعابير الشعبية في الموضوع نفسه شارحاً إياها أيضاً، مثل: بيؤ غميق (للشخص الذي يحفظ السر جيداً ولا يذيعه)– مستورة (جواب لمن تسأله عن أحواله المادية إذا كانت على حد الكفاف)– من تحت لتحت (الأمر المطلوب إخفاؤه قولاً كان أو عملاً). أما الموضوعات التي صنفت بها الأمثال حسب مكنز الفولكلور كما أشار المؤلف، فهي متعددة جداً وبها تفصيلات كثيرة تتدرج من العام للخاص على النحو التالي: أمثال القيامة (الجنة والنار وعلامات الساعة – العالم العلوي)، أمثال الأرض، أمثال البحار (الطبيعة)، أمثال الأصوات، الكائنات الخارقة، حول الإنسان (الحظ والنصيب والقضاء والقدر)، الحكم والحكومة، الخير والشر، الدهر (الرجاء والطلب)، السمعة والصيت، السياسة، الكرامة والشرف، الوطن، الوقت، أمثال محاسن الأخلاق (تحمل المسئولية – التسامح – التواضع – حسن التصرف)، أمثال مساوئ الأخلاق (الأنانية – البخل – التردد – الدهاء – الكذب – سوء التصرف)،

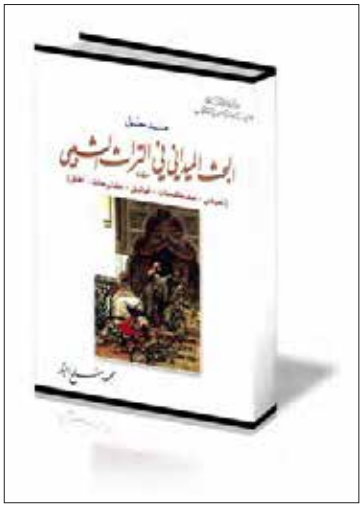
أمثال وتعابير شعبية

في منطقة الساحل السوري عموماً وصافيتا خصوصاً

المؤلف : نزيه عبد الحميد
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 578 صفحة، عام 2008، اعتمد المؤلف على أبحاث من سبقوه في جمع الأمثال، وكانت الدراسات السابقة معيناً للمؤلف للوقوف على بعض المقارنات سواء في سوريا أو خارجها. ومن ثم فقد حدد في مقدمة كتابه المنهج الذي اتبعه..

جديد الثقافة الشعبية



مَدخل

إلى البحث الميداني في التراث الشعبي

(عرض - مصطلحات - توثيق - مقترحات - آفاق)

المؤلف : محمود مفلح البكر
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

هذه الدراسة هي أقرب إلى التخطيط الشامل لحركة الجمع الميداني للتراث الشعبي السوري، والكتاب يتخذ الرقم 21 في سلسلة والمستشرقين في دراسة التراث الشعبي وأنشطة العثمانيين. ثم ينتقل إلى الحديث عن توظيف التراث الشعبي علماً ومادة، والأنشطة العربية قبل الاستقلال.

أمثال سلوك الإنسان (الاعتماد على النفس - اغتنام الفرص - البساطة - تبادل المنافع - التدخل فى شئون الغير - التربية - التعاون والتضامن - الجمال والبشاعة واليأس - الجنون - الحرص - الحكمة - الحياء - الدين - الظن)، أمثال حول جسم الإنسان (الأنف - الرأس - القلب - اللعاب - الوجه)، أمثال مخلفات الإنسان، أمثال عورات الإنسان، أمثال الناس الذكور والإناث، أمثال الشيخوخة والمعمرين، أمثال ذوي العاهات، أمثال الأنبياء والقديسون، أمثال (الحيوانات - الطيور - الحشرات)، أمثال الصحة والمرض، التفاؤل والتشاؤم، (النية - الأحلام - النوم)، الأماكن المقدسة، الاتجاهات، المواسم، الشهور القمرية والشمسية، الأرقام، الأوائل والأواخر، الميلاد، الزواج، الطلاق، الموت، الزراعة والمواسم الزراعية، العادات اليومية والمراسم والعلاقات الأسرية، الفكاهة والضحك، الموسيقى والغناء، الرقص، الحرف والمهن.

البحث الميداني في تراث سوريا الشعبي

هذه الدراسة هي أقرب إلى التخطيط الشامل لحركة الجمع الميداني للتراث الشعبي السوري، وقد حاول المؤلف محمود مفلح البكر أن يضع لكتابه عنواناً يصف من خلاله جميع محتوياته، فجاء على هذا النحو: «مَدخل إلى البحث الميداني في التراث الشعبي: عرض - مصطلحات - توثيق - مقترحات - آفاق». والكتاب يتخذ الرقم 21 في سلسلة والمستشرقين في دراسة التراث الشعبي وأنشطة العثمانيين. ثم ينتقل إلى الحديث عن توظيف التراث الشعبي علماً ومادة، والأنشطة العربية قبل الاستقلال. ليصل إلى بدايات المرحلة العربية في دراسة التراث الشعبي، حتى ظهور خطة اليونسكو عام 1974 والهدف التنموي منها، ثم يعرض لإشكالية مصطلح فلكلور والمصطلحات الأخرى كالتراث الثقافي غير المادي، والتراث الشعبي، والمأثورات الشعبية. لنكتشف أن جميع ما عرض له كان مقدمة منطقية لبحثه في تصنيف مواد التراث الشعبي حيث استعرض تصنيف محمد الجوهري لعلم الفولكلور، ثم تصنيف مصطفى جاد كما ورد في مكنز الفولكلور، فيقول».. وفيما يلي عرض موجز لهذا التقسيم وتفرعات كل قسم، مع بعض التعديلات على تقسيم الدكتور مصطفى جاد في مكنز الفولكلور تناسب البحث في بلاد الشام، لوجود جوانب تراثية غير موجودة في مصر، ووجود جوانب من التراث الشعبي في مصر غير موجودة فى بلاد الشام، إضافة إلى بعض الاختلافات في تسمية المصنفات». وعلى هذا النحو شرع الأستاذ مفلح في مناقشة تصنيف المكنز ومقارنته بالتراث السوري من خلال موضوعات: المعارف والمعتقدات الشعبية- العادات والتقاليد- الأدب

جديد الثقافة الشعبية

الشعبي– الفنون الشعبية– الثقافة المادية. ثم ينتقل بنا في إطار مشروعه العلمي ليضع لنا خطة موسعة لجمع التراث الشعبي السوري؛ بداية من الاستعداد للعمل الميداني، وصعوباته، ومؤهلات ومواصفات الجامع والباحث الميداني، مروراً بأساليب الجمع من خلال العمل الفردي وعملٍ المجموعة، والعمل المؤسسي، مبيناً سلبيات وإيجابيات كل منها. ثم يتناول موضوع الرواة والزيارات الميدانية، والاستطلاعية إلى المنطقة أوالقرية، وطبيعة الزيارة الأولى للراوي المقابلة. وقد احتلت استمارات العمل الميداني في جميع موضوعات التراث الشعبي جانباً مهماً من المؤلف الذي آثر أن يكون كتابه مسودة عمل للتطبيق لا مجرد دراسة نظرية، فقدم مقترحات لخمسة مشروعات رئيسية لتوثيق التراث الشعبي السوري، المشروع الأول يتمحور حول حملة وطنية لجمع التراث الشعبي وتوثيقه. والمشروع الثاني اقتراح لإعداد مجلة تراث شعبي سوري محكّمة. والثالث حول إنشاء مركز تراث شعبي لبلاد الشام. والرابع حول تأسيس متحف للتراث الشعبي. أما المشروع الخامس والأخير فيتضمن مشروعا لقرية تراثية لتوظيف التراث الشعبي عامة والثقافة المادية بخاصة والحرف الشعبية منها بصورة أخص. وأنهى الأستاذ مفلح كتابه بمجموعة ملاحق لعدة وثائق دولية وعربية في مجال توثيق التراث الشعبي، وهي: اتفاقية اليونسكو بشأن حماية التراث غير المادي – توصيات ندوة التراث الشعبي العربي: وحدة الأصل والهدف – توصيات الملتقى القومي الثالث للمأثورات الشعبية بالقاهرة – توصيات مؤتمر الفنون والحرف: التنوع الثقافي والتنمية المحلية بدمشق – استمارة عن الراوي – نوتة موسيقية لأغنية أطفال شعبية. وجميع هذه الملاحق تستخدم كدليل للباحث في جمع المادة وحفظها.

الحرف الشامية التقليدية

كان العدد رقم 20 من هذه السلسلة القيّمة (مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي السوري) من نصيب الحرف الشعبية، وقام بهذا الموضوع المهم الأستاذ محمد خالد رمضان وهو واحد من أعلام البحث في التراث الشعبي السوري، كما يحمل بين أوراقه وأرشيفه الخاص عشرات المواد التي تحتاج إلى توثيق ونشر. الكتاب الذي قدمه يحمل عنوان «الحرفة الشامية والتراث الشعبي الشفاهي» والصادر عام 2008 في 216 صفحة. وهذا الكتاب هو الجزء الأول من ثلاثة أجزاء حول مشروعه في توثيق الحرف الشعبية. والمؤلف له منهج مميز في البحث وليس تكراراً لمن قبله، فهو لا يوثق الحرف الشعبية أو يشرح أدواتها ومراحلها فقط، بل يقدم لنا المأثورات الأخرى حول هذه الحرفة. فالحرفة – على حد قوله – ليست جامدة ساكنة، والحرفيون بشر

الحرفة الشامية

والتراث الشعبي الشفاهي

المؤلف : محمد خالد رمضان
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 216 صفحة، عام 2008، هذا الكتاب هو الجزء الأول من ثلاثة أجزاء حول مشروعه في توثيق الحرف الشعبية. والمؤلف له منهج مميز في البحث وليس تكراراً لمن قبله، فهو لا يوثق الحرف الشعبية أو يشرح أدواتها ومراحلها فقط، بل يقدم لنا المأثورات الأخرى حول هذه الحرفة.....

مبدعون يتحدثون ويقولون، ويغنون ويفرحون، ويحزنون. ومن ثم فالكتاب هو بحث في ماهية الحرفة وكيفية نشوئها، والتطور التاريخي الذي رافقها.. والأسواق الدمشقية وأرباب الحرف، وقيمة الحرفة ومكانتها في المجتمع. كما يعرض المؤلف لعلاقة الحرفة بعناصر التراث الشعبي من أغنية ومثل وتشبيه واصطلاح، فضلاً عن تحليل دلالات النقوش والزخارف في بعض الحرف وصلتها بالأسطورة والتاريخ. ويقدم مادته من خلال ثلاثين حرفة شامية أكثرها دمشقية، إذ يُلاحظ أن السوريين يطلقون اسم (الشام) على مدينة دمشق، كما يطلق المصريون في المجتمعات الريفية اسم (مصر) على مدينة القاهرة. والحرف التي درسها المؤلف هي: البروكار– غزل الصوف – البلاسات – حرفة العقالات – الشروال – حرفة خُرج العروس – الفرو– الأغباني– طبع الأغباني– الأنوال الخشبية – أدوات الأفران الخشبية – أدوات الطعام الخشبية – حرفة الهوادج – الكشك – الدبس – دبس التمر – القمر الدين – الشرشف – الأطباق وغيرها من الأدوات القشية – السلال – السروج – المركوب الأحمر – حرفة الشعر – الحصر – الشمع – حرفة الموازييك – شواهد القبور – أدوات الكيل – الفخار. وقدم المؤلف كل حرفة من خلال سبعة محاور رئيسية تبدأ بمدخل حول الحرفة، ثم مواد هذه الحرفة، وكيف يتم تحضيرها، ومن أين يؤتى بها. ثم يقدم توثيقاً للأدوات المستعملة في صناعة كل حرفة. ثم آلية العمل في هذه الحرفة. ثم الأشكال والأشياء المنتجة منها. ثم الدلالات الأسطورية، والتراث الشفاهي الأدبي الذي يرافق مجريات العمل فيها من أمثال وأغان، وتشبيهات وكنى، واصطلاحات. وأخيراً يعرض المؤلف للوضع الحالي للحرفة وإلى أين تسير، والقضايا المرتبطة بها. فحرفة العقالات على سبيل المثال هي سمة لغطاء الرأس عند الرجال في المنطقة العربية عامة وفي بلاد الشام.. ويسهب المؤلف في شرح كيفية وضع العقال على الرأس واختلاف ذلك بين منطقة وأخرى ومناسبة وأخرى، ثم ملحقات العقال من طرر وشراشيب، لينتقل بنا لطرق صناعته والأدوات المستخدمة في ذلك من قالب ومدقة ومقص ومسلة. أما أنواع العقال فهناك العقال العادي، والعقال الثخين أو السميك، والعقال الرفيع، والعقال المقصب. ثم يقدم لنا مادة فنية حول التزينات والأشكال الهندسية والدلالات الأسطورية والفولكلورية في العقال، ومنها الأغنية الشعبية التي تقول: «يا بو عقال طول شراشيبو.. ابو عقال القصب نيال حبيبو». وفي المثل الشعبي: «عقال فوق عقال بصيرو عقالين». وفي التنويحة الشعبية «يا باطل ويا منصب.. ويابو العقال القصب.. إلى آخر التنويحة». ويشرح الأستاذ محمد خالد رمضان دلالات هذه النصوص ورموزها. ثم يعرض

جديد الثقافة الشعبية

لصناعة العقال اليوم التي تأثرت بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتراجع ارتداء العقال بنسبة كبيرة في المجتمع. وعلى هذا النحو يقدم المؤلف لثلاثين حرفة هي الجزء الأول من مشروعه الذي يأمل في دعم مؤسسي لاستكماله.

التناويح الشعبية

شاركت الباحثة سلام عبد الحليم أبو شالة في سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي بالكتاب رقم 24 الذي صدر عام 2009 في 176 صفحة بعنوان «التناويح الشعبية التراثية في الزبداني ووادي بردى». والذي بدأته بكلمة تقول فيها «أن الحزن كما الفرح دافعان على الخلق والإبداع، وأنا يمنحني الحزن أكثر مما يعطيني الفرح..ومنذ صغري، أشد ماكان يشدني ويدهشني، ويلفت انتباهي ويحفز مشاعري، تلك الأبيات الشعرية الرقيقة من (العتابا) التي كانت تصدح مع أصوات المغنيين وترافق المغنيات عبر أغنياتهن الشجية... ثم تدخل في موضوع الكتاب الذي قسمته إلى ثمانية أبواب: بدأ بمقدمة قصيرة تذكر فيها أن البكاء على الميت، والعديد، والصراخ، وإظهار كل مايبين تقاليد الحزن، يندرج تحت التنويحة الشعبية. والتنويحة هي قطعة من الشعر الشعبي – الزجل– مؤلفة في غالبها من أربعة أبيات أوخمسة أبيات، وأحياناً تكون طويلة تتألف من عشرة أبيات وأكثر، وتشكل الأولى أغلبية التناويح التي جمعتها المؤلفة، ومنها:

خدوني بمحاملكن خدوني
خدوني قبل ما تعمى عيوني
خدوني سياج لمقابركن
ومطرح ما حطيتوا الأوادم حطوني

والتعديد لا يقال في حالات الموت فقط، فهناك حالات الغياب، والفقدان، والحالة الاجتماعية، والمصائب والكوارث، والسجن. ففي كل هذه الحالات تلجأ المرأة إلى البكاء والنواح، وكذلك يلجأ الرجال ويقدمون تناويح بكائية عمرها مئات السنين..ثم تنتقل للحديث عن التنويحة الشعبية، ففي الزبداني وسوق وادي بردى مورست تلك المناحات، بأشكالها جميعاً، فالتنويحة تأخذ شكل الندب أحياناً وهنا يدبك الشباب، وتعقد هذه الحلقات وترفع المناديل السوداء، ويشترك في ذلك عدة أشخاص، وفي بعض الأحيان تغنى أغنيات الفرح إذا كان الميت شاباً أو عريساً. ثم تعرض المؤلفة شرحاً للتنويحة: معناها – ماهيتها – تاريخها – منشؤها. ثم تنتقل إلى التنويحة وعلاقتها بالبيئة والطبيعة الزبدانيَّة، ثم أبعاد التنويحة وخلفياتها الحياتيَّة والاجتماعيَّة ودور الدين والعادات والتقاليد الاجتماعيَّة في التناويح الشعبية، وصلة التنويحة بالقضايا التراثيَّة الشعبيَّة مثل: الكناية الشعبيَّة. ثم تحاول أن تجيب على عدد من التساؤلات حول: كيفيَّة التنويح وشرح بعض مظاهر الحزن

التناويح الشعبية التراثية

في الزبداني ووادي بردى

المؤلفة : سلام عبد الحليم أبو شالة
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 176 صفحة، عام 2009،الكتاب مقسم إلى ثمانية أبواب: بدأ بمقدمة قصيرة تذكر فيها أن البكاء على الميت، والعديد، والصراخ، وإظهار كل مايبين تقاليد الحزن، يندرج تحت التنويحة الشعبية. والتنويحة هي قطعة من الشعر الشعبي – الزجل– مؤلفة في غالبها من أربعة أبيات أوخمسة أبيات، وأحياناً تكون طويلة تتألف من عشرة أبيات وأكثر، ....

الألعاب الشعبية فى دير الزور

المؤلف : عباس الطبال
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 150 صفحة، عام 2007، اعتمد في جمع مادته على الألعاب التي كان يمارسها مع أبناء الدير العتيق منذ الأربعينات من القرن الماضي، كما اعتمد على ما سمعه ممن هم أكبر منه سناً، والذين ذكروا له معلومة تستحق الانتباه وهي أن حكومة الاستعمار الفرنسي كانت تشجع الناس على ممارسة الألعاب الشعبية، وكانت تقيم لذلك مهرجاناً خارج البلد في.....

كعدم الاستحمام لفترة قد تطول إلى الأربعين أو العمر كله إذا كان الميت شاباً، ورفع العقال عن الرأس بالنسبة للرجل، وعدم وضع أي نوع من الزينة بالنسبة للمرأة. ثم تشرح من هم المنوّحات والمنوّحون، والفرق بينهم وبين الندابون والندابات. فالمنوحات هن أهل المتوفى فـالأم، والأخـت، والزوجة، ثم الإبنة بالنسبة للأب. وهن أيضاً بنات الأخ والأخت، والعم، والخالات، ثم بنات العم. والمنوحون هم الأخ وابن الأخ، وابن العم في حالة إذا كان الميت شاباً. وتصنف الباحثة بعد ذلك أنواع التنويح إلى: 1- تنويح على الميِّت، 2- تنويح على إنسان غائب، 3- تنويح على مصيبة تصيب الإنسان، 4- تنويح على حالة سجين سجن طويلا. ثم تعرض لأنواع التنويح وعلاقته بالموروث الشعبي الشفاهي السوري من خلال بحث: التنويح - التنويحة بذاتها كقطعة من الشعر الشعبي (الزجل)، العتابا الحزينة (الفراقيّات)، الأغنية الحزينة (دلعونا وغيرها)، ثم الزغرودة إذا كان الميت شاباً أعزب وتسمى في هذه الحالة ندباً. كما خصصت سلام أبو شالة باباً لأسماء المنوحين والمنوحات في الزبداني وقراها تاريخياً، ثم أسماء الراويات والرواة. وينتهي الكتاب بثبت بالتناويح الزبدانية الشعبية الشفاهية، ومن بينها:

يا نجمة الصبح فوق الشام عليتي
أخدت الأشابه(الشجعان) والأندال خليتي
ندر عليَّ إن أخدت ورديتي
لضوي شحم قلبي إذا فرغ زيتي

وقد حوى هذا الجـزء الميداني نصف الدراسة تقريباً حيث اهتمت المؤلفة بتوثيق النصوص وشرح المفردات.

الألعاب الشعبية في دير الزور

وفي مجال بحث الألعاب الشعبية قدم عباس الطبال في العدد رقم 15 من سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي، كتابه «الألعاب الشعبية فى دير الزور» الذي صدر عام 2007، واحتوى على 150 صفحة. وميدان الألعاب الشعبية كان شاخصاً أمام المؤلف منذ زمن، إذ اعتمد في جمع مادته على الألعاب التي كان يمارسها مع أبناء الدير العتيق منذ الأربعينات من القرن الماضي، كما اعتمد على ما سمعه ممن هم أكبر منه سناً، والذين ذكروا له معلومة تستحق الانتباه وهي أن حكومة الاستعمار الفرنسي كانت تشجع الناس على ممارسة الألعاب الشعبية، وكانت تقيم لذلك مهرجاناً خارج البلد في الأول من نيسان. كما اعتمد المؤلف أيضاً على المصادر المرجعية مما قرأه في الكتب. وكان ثمرة هذا كله كتابه الذي بين أيدينا والذي تغطي مادته أكثر من مائة وثلاثين لعبة شعبية كان يلعبها سكان دير الزور منذ أكثر من مائة عام أو تزيد، وقد آثر أن يصنف مادته حسب النوع والعمر، فبدأ بألعاب الأطفال قبل سن خمس سنوات

التي شملت أكثر من عشر ألعاب منها: إيد الصخي ترتخي– يا طباخ – مرجحة الطفل. وجميعها ألعاب يقوم بها الكبار لملاعبة الأطفال. أما الألعاب التي تأتي بعد ذلك فيقوم بها الأطفال بأنفسهم، ويبدأها المؤلف بألعاب البنات من 6 سنوات حتى 10سنوات، والتي اشتملت على حوالي عشرة ألعاب أيضاً منها: دور يا مدار– عاج عروس وعريس– مستراح.. ثم ألعاب الأولاد من 6 سنوات حتى 10سنوات، ومنها: براميل– عوربانة– الطقطاقة..إلخ. غير أن توصيف بعض الألعاب بهذين القسمين يشير إلى أنها ألعاب مشتركة. أما قسم الألعاب المشتركة في هذه المرحلة فكان من بينها: نط الحبل– كول بامية – إدريس..إلخ. ثم ينتقل المؤلف لتوثيق الألعاب لفئة عمرية أخرى على أساس النوع أيضاً، فيبدأ بألعاب البنات من 10سنوات فما فوق، والتي تشمل ألعاب النساء أيضاً، ويلاحظ قلة عددها بالنسبة لباقي الأعمار حيث تقتصر على ثلاث لعبات فقط هي: دُودَحانة (المرجوحة) – دورة – طب الجراب وقطع المي. ثم يتبع هذا الباب تصنيفات أخرى لألعاب مغايرة للمنهج الذي بدأه المؤلف، فيفرد لنا فصلاً مستقلاً حول ألعاب الماء للأولاد حتى عشر سنوات كلعبة بُربُقَّة– شبوط– الحيج. ثم يفرد فصلاً آخر لألعاب الأولاد من 8 سنوات حتى 18 سنة والتي احتلت أكبر كم من الألعاب في الكتاب (ما يقرب من خمسين لعبة)، كألعاب بربوط– النشابة– طق العجل– الوغواغة..إلخ. ثم ينهي المؤلف كتابه بفصلين الأول حول ألعاب الرجال والشباب، ومنها ألعاب التسييس– الجازل– المنقلة. ثم الألعاب الفكرية وهي أقرب إلى الألغاز، ثم ألعاب القرعة والتي تهدف لاختيار الفريق الذي يبدأ به اللعب. ويقدم المؤلف معلومات حول كل لعبة تشمل النوع والسن وطريقة اللعب وموعد اللعب والنصوص الغنائية المصاحبة لكل لعبة، كما يقدم رسوماً توضيحية وصورا فوتوغرافية لشرح بعض الألعاب إلى جانب الوصف. وتتباين عمليات التوثيق لكل لعبة حسب طبيعتها، فيأتي توصيف بعض اللعبات في ثلاث صفحات، على حين تحتل لعبات أخرى فقرة صغيرة كما في لعبة «دور يا مدار» التي يصفها المؤلف بأنها «لعبة مشتركة بين الأولاد والبنات من سن السابعة إلى العاشرة من العمر يجتمع عدد منهم عشرة فأكثر يتماسكون يداً بيد مشكلين دائرة، ويبدأون بالدوران قائلين: دور يا مدار. ويتسارع الدوران حتى يتعبوا ويتساقطوا واحداً فوق الأخر وهكذا تنتهي اللعبة». ويختم المؤلف كتابه بلفت الانتباه إلى أن هذه الألعاب منتشرة أيضاً في المنطقة العربية وكذا عبر التاريخ العربي مع اختلاف المسميات.

التراث الشعبي الحمصي

كتاب مهم آثرنا أن نختم به هذه المجموعة، حيث وثق صاحبه بمنهج موسوعي لمئات من عناصر التراث الشعبي السوري سواء المادي أو

التراث الشعبي الحمصي

أدوات تراثية ومكنيات قولية وأمثال شعبية

المؤلف : محمد الصوفي
الناشر : الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي

صدر في 470 صفحة، عام 2008، تألف الكتاب من ثلاثة فصول بدأها المؤلف بتوثيق الأدوات والمعدات التراثية فيشرح المقصود بالمواد التراثية في المجتمع السوري، والأدوات والوسائل التراثية التي كانت تستعمل قبل خمسين عاماً في كل مجالات الحياة الاجتماعية السابقة في الريف والمدينة والبادية، .....

اللامادي، وهو كتاب «التراث الشعبي الحمصي: أدوات تراثية ومكنيات قولية وأمثال شعبية» لمؤلفه محمد الصوفي. واتخذ الكتاب العدد رقم 18 من سلسلة مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي، الصادر عام 2008، واشتمل على 470 صفحة حافلة بالصور والشروحات والتوثيق لكل عنصر. يتألف الكتاب من ثلاثة فصول بدأها المؤلف بتوثيق الأدوات والمعدات التراثية فيشرح المقصود بالمواد التراثية في المجتمع السوري، والأدوات والوسائل التراثية التي كانت تستعمل قبل خمسين عاماً في كل مجالات الحياة الاجتماعية السابقة في الريف والمدينة والبادية، كتلك التي تستعمل في الفلاحة والحصاد والدراسة والكيل والركوب والسكن والتدفئة والإنارة والخياطة والدفن والأسلحة والقياس..إلخ. ويفصل أكثر في أدوات الفلاحة والزراعة التي تخص الريف الحمصي، وهي ذاتها المنتشرة في باقي القرى والمناطق الريفية المحيطة بمدينة حمص، مع بعض الفروق البسيطة في المسميات. ويؤكد المؤلف على أن باقي الأدوات التراثية كانت منتشرة في المدينة والريف على حد سواء، وبالمسميات ذاتها مع بعض الفروق في النوعية والشكليات والمظاهر. يتبع المؤلف التصنيف الهرمي في عرضه لموضوعاته، فالأدوات والمعدات التراثية – على سبيل المثال – تنقسم إلى خمس وثلاثين فرع، وإذا تتبعنا قسم السكن الشعبي فهو يحتوي على العديد من العناصر منها: المضافة (المنزول) – الشادر – القشق – الدار.. إلخ. كما يقسم البيوت الشعبية إلى: لجدار– المصطبة – الجلاس – البرا – الطاقة..إلخ. ثم ينتقل للبيوت القديمة، ثم الفرش والأثاث.. ثم يقدم شروحاً وافية لكل عنصر والطريقة الصحيحة للفظ الكلمة أو الاسم على نحو صحيح كما هو متداول وشائع بين الأوساط العامية. فالقشق – على سبيل المثال – هي خيمة قصب مشهورة في ريف حمص، عبارة عن غرفة تصنع جدرانها وسقفها من القصب المربوط بحبال القنب لها باب قصبي، وهي غالباً تقام في الحقول والمزارع والبساتين لحاجات العمل والاستراحة وحراسة الحقول، ويمكن أن تتكون من طابقين، فيسمى الثاني بـ (العوزلية)، وتبنى منها أبواب المنتزهات على ضفاف النيل.. وعلى هذا النحو نجد أننا أمام عالم متشعب في التراث المادي السوري، وقد آثر المؤلف على أن يذيله بملحق لرسومات وصور تلك الأدوات التراثية. ثم يقدم لنا بعد ذلك موضوع اللغة العامية المحكية في بلاد الشام منذ عام 500 ق.م... حيث كانت اللغة الآرامية (السريانية) هي السائدة، وهي أقدم لغات العالم التي كتب بها الأدباء قبل المسيح، وظلت محافظة على طابعها وخواصها حتى اليوم، لذلك تعود معظم التسميات والمصطلحات في أسماء المدن والقرى والأراضي السورية وبلاد الشام إلى اللغة الآرامية، ثم يتناول الأستاذ محمد

الصوفي في الفصل نفسه المكنيات والمصطلحات القولية على النحو التالي: مكنيات العامة في الدعاء والدعوات – مكنيات التوحيد والتسبيح..ثم المكنيات في الصفات المعنوية البشرية – المكنيات في الصفات الجسمية البشرية – مكنيات في لغة التخاطب مع الأطفال – مسميات لوازم وألعاب الأطفال – المكنيات في الصفات والتشبيهات الحيوانية – مصطلحات ومكنيات في كلام الناس – مصطلحات في الفساد والفوضى – منتهياً بمكنيات في السلام والتحية واللقاء – وأنواع ومسميات الأرض...إلـــخ. وبالمنهج الموسوعي نفسه يصنف لنا المؤلف عشرات الموضوعات الفرعية المنحدرة عن الموضوعات الكبرى التي ذكرناها، فالمكنيات المرتبطة بالأم – على سبيل المثال – تقع ضمن المكنيات في الصفات المعنوية والبشرية، ومنها: أم الصبيان – أم البنات – أم عشوى (وهي عجوز مشهورة في الذاكرة الشعبية) – أم أربعة وأربعين – أم البخت (حيوان متلون تشبه الحردون).. وهكذا. ثم ينهي المؤلف الكتاب بأكثر موضوعات التراث الشعبي تناولاً وانتشاراً من حيث الكم والكيف وهو «الأمثال العامية، ويبدأ بمقدمة عن ماهية الأمثال وتناقض معانيها ومدلولاتها تأثراً بالزمن والأحـداث التاريخية (انتصارات وهـزائـم)، والأحـداث الحياتية اليومية. وقد جمع المؤلف أكثر من ألفي مثل وقول مأثور، سجله كما هو بلفظه العامي، وكتبه كما يلفظ تماماً، بغرض حفظه وتوثيقه. وقد اعتمد في جمع هذه الأمثال التبويب حسب الموضوع دون اعتبار للترتيب الأبجدي، فالموضوعات الرئيسية قسمها إلى ستة أقسام: أمثال شعبية في القيم والعقائد السائدة – أمثال شعبية في العلاقات الاجتماعية والمادية – أمثال شعبية في العلاقات الإنسانية – أمثال شعبية في قضايا التربية والأخلاق – أمثال شعبية عن الحيوانات والنبات – الأمثال الشعبية في الأحوال الجوية. ويتفرع أيضاً عن كل قسم رئيسي عشرات الموضوعات الفرعية التي يتفرع عنها مئات الأمثال، وعند ورود الموضوع الذي يصنف الأمثال أسفله يشرح المؤلف ما يرتبط به من مأثورات. فأمثال فصول السنة تتفرع عن موضوع الأمثال الشعبية في الأحوال الجوية، ومنها أمثال حول الربيع والصيف والخريف والشتاء.. إلخ. وفي شرحه لفصل الصيف – على سبيل المثال – يرد الأمثال التي تقال فيه: ومنها: الصيف أبو الفقراء – لو كان للصيف أهل كانوا بكوا عليه – الصيف بساطو وسيع..إلخ، ثم يقدم شروحاً لكل مثل كلما اقتضت الحاجة. وينهي كتابه بجزء احتل صفحتين حول الحزازير الشعبية، وكأن المؤلف يأبى أن يغادر الكتاب دون أن يقدم جميع ما يحمله من مواد تراثية، وليخبرنا بطريق غير مباشر أنه لا يزال يحفظ الكثير مما لم ينشر في هذا العمل الموسوعي المهم.

لغز «الچو» وحدة وزن اللؤلؤ في الشرق

أني مونتنييي

ترجمته عن الفرنسية: نورالهدى باديس

في فارس والهند وفي شبه الجزيرة العربية كان وزن اللؤلؤ الثرقي ومايزال حسب وحدة الـ (جو). لقد سمحت لي بحوث عديدة عبر قنوات بحثية مختلفة ومن خلال مخطوطات قديمة بالوقوف على أن أصل كلمة (جو) يعود إلى كتابتها في اللغة التاميلية المستعملة سابقا في سيلان (سريلانكا) والمقحمة في الانجليزية في كلمة (Chevvu). وأخذت الكلمة في الاندثار منذ العام 1858، ذلك أنه منذ ذلك التاريخ كادت أن تكون الكلمة الوحيدة التي لا تكتب بالأحرف التاميلية رغم أن كل مصطلحات التعامل في اللؤلؤ كانت تكتب بأحرف التاميل.

وقد رأى الدكتور جوزيف موديابندان Dr Joseph Moudiappanadin من المعهد الوطني للغات الثرقية بباريس أن هذه الكلمة قد استعملت لآخر مرة في المعجم عام 1925.

وما هذا إلا واحد من المظاهر العديدة لحياة اللؤلؤ الشرقي الطويلة. ومع ذلك فإن هذا يساعد على إضاءة جوانب مجهولة من تاريخ دول كانت تحت وطأة تأثير الاحتلال والتي صارت لغتها الرسمية الانجليزية مثل سيلان.

تدقيق المعلومات : إبراهيم خليفة مطر

آفاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وتعبير حركي
حرف وصناعات
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

ومنذ الزمن الذي كانت فيه اللؤلؤة الشرقية الرقيقة لؤلؤة البحر الأحمر والخليج العربي وسيلان القديمة (سيرلانكا) تصطاد ويتاجر بها، فإن التجار العرب والفرس والقادمين من الهند يستعملون وحدة معينة من الميزان ليست القيراط ولا الحبة. إنهم يعتمدون الـ (جـو) وحدة جعلت لها الكتابات الحرفية للكتاب البريطانيين أشكالا في الكتابة متنوعة مثل (جاو) و(جـيو) و(جـوي) shaw،shew،chew... وفي الحقيقة فإن هذه الكلمة التي وصلتنا عبر الزمن في أشكال كتابية مختلفة وغير محددة قد انحدرت في الأصل من الكلمة التاميلية :(شيفو) chevvu.

فبعد انتقاء التجار لأجمل اللآلئ فإن هذه الأخيرة يقع وزنها لتقدير قيمتها. وبحسب التجار المحليين كما يذكر (ج. لوريمر1907) فإن وحدات الميزان تختلف طبعا من البحرين إلى قطر إلى بومباي وبونا، فهي قد تسمى أحيانا مثقال أو حبة أو راتي وتجد ما يوازيها حسب عدد الحبات، مثلا بالنسبة إلى البحرين:

- بحريـن: مثقال واحـد = 66 حبة = 150 ذرة(grains)
- قطـــر:مثقال واحد= 66 راتي =160 ذرة.
- بومباي:مثقال واحد=24 راتي =74ذرة
- بـــونـا:مثقال واحد=24 راتي =68 وثلاث أرباع ذرة

وللحصول على قيمة اللؤلؤة بالـ (جـو) توجد طرق عدة للقياس.

إحداها تتمثل في أخذ مضاعف carré وزن اللؤلؤة حسب المثقال وضربه في 333. وفي طريقة أخرى وحسب نموذج أبسط فإننا نبحث أولا عن قيمة اللؤلؤة بالحبات ثم نأخذ مضاعف الوزن الذي نضيف إليه 1 في المائة ثم بعد ذلك نقسم الكل على مائة. ونفس الطرق تستعمل مع الأوزان الهندية.

فاختلاف كتابة كلمة (جـو) حملني تدريجيا على التشكيك في الحقيقة المحلية للتسمية. ففي أواخر السبعينيات وأثناء إنجازي لأطروحتي (مونتينيي ــ كوزلوسكا 1985)انتبهت لاستعمالاتها المتداولة في بلدان الخليج العربية،هذه البلدان التي ظلت لفترةطويلة تحت التأثير البريطاني ثم تحت الحماية لزمن طويل. وقد كانت صحيفة (Gulf Gazetteer of the Persian من أهم الوثائق في تلك المنطقة وقد كان يديرها الموظف (ج .ق.لوريمر) خلال الفترة 1908–1915.وكان أحد فصولها المهمة قد خصص لصيد اللؤلؤ وتجارته في الخليج.وكانت الصفحتان 2238 ـ 2239 مخصصتين لمصطلح)جـو(Chau ولكيفيات الحساب المعتمدة لتقديراللؤلؤ. وقد أعار هذا المقال في ذاك الوقت أهمية لاختلاف الأوزان في مختلف المناطق والجهات.

لقد سعى الكاتب إلى تعريب هذا المصطلح بل قد يكون كذلك محليا لأن هذه الصحيفة كانت تحرر انطلاقا من وقائع ميدانية يقوم بها موظفون وعمالة في البريد.وكان جمع هذه الكلمة المستعمل هو(أجـوه Achwah). وفي الحقيقة كان ينبغي نطقه تجـو Tchauوأتجـواه Atchwah حسب الكتابة الفارسية التي قدمها الكاتب حتى يتسنى معرفة كيفية النطق بها في موطنها.

وبتنقلي من قراءة إلى أخرى وقعت على مقال لـ ج.فان (G.Vane) وهو مراقب قديم للصيد بسيلان في الفترة 1855– 1860في(مجلة فرع سيلان للمجموعة الملكية الآسيوية) (فان،1987) يعيد مقاله معلومات وثقت سنة 1865(I.O.R– microfilm 2–1200 MF1) وإن لم يذكرمطلقا في هذه البيانات الشخصية كيفية قياس قيمة اللؤلؤ فإنه في مقاله المنشور سنة 1887(ص.12)قد أشار جيدا إلى التجـووالمعنى الذي يفيده حسب نوعية اللؤلؤة فهذه الأخيرة لا تقيم فقط حسب الميزان ولكن أيضا حسب عدد chew الذي تحتويه.

ولكنه في الصفحة 22 لا يتكلم مجددا عن الشيوChew وإنما عن شيفوChevvo وهي وحدة

قياس محلية خاصة باللؤلؤ وتعير اهتماما للوزن وكذلك للشكل واللون.

وقد كتب أيضا أن هذا التقييم يقوم به 4«مورمن»Moormen وهي تسمية تطلق آنذاك على تجارلهم علاقة بالشعوب التي هي من أصول عربية أوإسلامية.(وهو إسم أطلقه البرتغاليون زمن احتلالهم للمنطقة في القرن السادس عشر). ونعرف جيدا أنه في نطاق التجارة البحرية ظل الكثير من العرب في شمال الجزيرة .عرب الخليج العربي وكانوا يساهمون لسنوات طويلة في صيد اللؤلؤ في سيلان (مونتنيي 2007) ولكن يبدو أن لا أحد منهم قد استقر في الجزيرة. واليوم وبينما مازالت الشعوب التي هي من أصل عربي تتكلم لغة التاميل فإن الكتابة ظلت بأحرف عربية. ورغم أنهم كانوا يسكنون شرق الجزيرة وشمالها لمدة طويلة فإن المتكلمين بلغة التاميل يمثلون 25 في المائة من السكان.(مايير2009).

ولكن ونظرا لامتداد فترة الاستعمار البريطاني من سنة 1796إلى سنة 1948 فإنهم قد تعلموا مبكرا اللغة الانجليزية لأنه وقع فرض هذه اللغة كلغة رسمية.

لم يظهر حل اللغز إلا مع نهاية بحث ج.فان G.Vaneفي الملحق الـذي حـرره هــو.جلمان Gillman H.W سنة 1858 وعاد إليه مجددا فان .

لقد ذكر جلمان أن وحدة تقييم اللؤلؤ الجيد هي (الشيفو)chevvu(ص.ص 33،37) وهي معلومات قد حصلها عند حديثه مع الباعة المحليين.

إن تقييم اللؤلؤ يتم عبر 4 مراحل حسب الـكـاتـب:أولا عيار الحجم Le calibrage volumétrique الذي يكون بمعدل 10تامي tamis كل واحد ينتقي مجموعة من اللؤلؤ محددة باسم باللغة التاميلية ثم الترتيب النوعي العيني Le classement qualitative visuel الذي ينتقي الأشكال وبريق اللؤلؤفي كل من المقاسات العشرة وبعد ذلك يأتي الوزن بالميزان La pesée de la balance وما يقابله بالذرات (مثلا 20 منشادي =1كلانشو=67 ذرة أو 1 مانشادي =3 وثلث ذرة).وأخيرا تعيين القيمة الاعتمادية La valeur fiduciaire لكل لؤلؤة حسب صنفها ووزنها وحسب معطيات السوق وفقا لقيمة «الشفو»chevvu.(الصورة 2).

الصورة 1

وحسب الكاتب فإن الأصناف الخمسة الأولى فقط تقيم بالشيفو مثلا فبالنسبة للؤلؤة من الصنف الأول تسمى عاني A،ni وتزن 4منشادي manchadi وتقدروقت قلمان ب»11ستار باكوداس«star pagodas للشوفو(كان وزن هذا الأخير ثلاث أرباع مربع وزن اللؤلؤة بالمانشادي):4x4=16 ومنها الثلاث أربـاع =12منشادي11x»ستار باكوداس«=132 «ستار باكوداس»أو 462 روبية Roupies.لقد كان المانشدي منفذا صغيرا لإدراك الوزن المناسب. توجد طرق أخرى للحساب ولكن ذكرها كلها هنا سيطول.

وبينما كان بحثي عن الشيفو يوشك على النهاية ظهر عنصر جديد. فقد لاحظت أن كل الأسماء الواصفة للؤلؤ كانت مكتوبة باللغة الانجليزية وبالصفات المحلية باستثناء كلمة شيفو فقد ترك باللغة اللاتينية. فاستنجدت إذن بجوزيف موديابندان Moudiappanadin اللساني الذي اكتشف بعد أبحاث عديدة في معجم «تاميلي ـ تاميلي»(بوفاناندامبلايBovanandampillai 1925)أن كلمة شيفو كانت فعلا كلمة تاميلية وتعني

(وحدة قياس وزن اللؤلؤ).وهذه الكلمة التي لم تعد تذكر في المعاجم المعاصرة تبدوفي حالة انقراض منذ1858حين حرر قلمان مقاله بما أنه لم يكتبه بالحركات التامیلية.وقد تكون هذه الكلمة قد بدأت تختفي على مر الأزمان جراء التأثير البريطاني.

وحسب أقـوال السيدة بليPle صائغة معروفة جدا في الخليج بخبرتها في تقشير اللؤلؤpeuleuse de perles قديما وإلى يومنا هذا فإن العرب والهنود يقيمون اللؤلؤ الطبيعي بالتجـو.

ففي قطر كتب أحد أبرزالصائغين وأهم جامع للؤلؤ حسين الفردان كيفية قياس الجو بالقيراط.(وحسبه اعتمادا على الوحدة الهندية المسماة»راتي»)ونشره بالضبط ككتاب اللآلئ،كتاب تسعيراللؤلؤ.عمليته الحسابية كانت كالآتي(الفردان س.د):قيراطx قيراط x88/135=تشو للؤلؤة يعني قيراط xقيراط x0،6518 = تجـو للؤلؤة الواحدة.

وهكذا فبفضل الأصل الاشتقاقي لكلمة توضح لنا جزء من تاريخ تجارة اللؤلؤ. فمن خلال ذلك وقفنا على تاريخ الشعوب ونشاطاتهم المقترنة بالتجارة البحرية في المحيط الهندي.

الصورة 2

الهوامش والمراجع

1 – صورة1:

لأ.مونتنييA.Montigny.:

كتاب تسعير اللؤلؤ بـالـ (تجـو) (كتاب اللآلئ)وهو مستعمل في كل الخليج.

2 – صورة 2 :

تقييـم اللآلـئ مـن طـرف تجارالبحرين القدامى صورة عـن وزارة الثقافة والإعلام بالبحرين.

– الفردان (حسين):معجم تجارة اللؤلؤ(عربـي - انجليـزي) مخطوط.

– بوفاناندامبللـي .س.(1925) معجـم تامـول - تامـول مادراس

– لوريمـار،ج (1970)مجلـة الخليج العربي عمان والجزيرة العربية انجلتـرا في 4أجزاء ص.ص 2220_2293 الطبعة الأولى 1908ـــ 1915.

– مايار،إ (2009) سريلانكا بلد منساق

– مونتينيي كوزلوسكازأ.(1985) تطـور مجموعـة بدوية في مجتمع ينتج النفـط:آل نعيم فـي قطرص.ص245ـــ 285 أطروحـة مرحلة ثالثة جامعة باريس 5.

– مونتينيـي أ.(2007) صيـد اللؤلـؤ وبيعـه فـي الخليج العربـي فـي اللؤلـؤ قصة طبيعية منشـورات المتحف ص.ص45_47

– فان ج.(1887):اللؤلؤ السمكي في سـيلان صحيفة شـبه جزيـرة سـيلان للمجتمـع الآسـوي الملكـي المجلـد العاشـر عـدد 34ص - ص 14ـــ 40

– الأرشـيف العسـكري البريطاني

– الصـورة2 تقييـم اللؤلـؤ من طـرف تجارالبحرين، وزارة الثقافة والإعلام بالبحرين.

النص الفرنسي مأخوذ عن: *Revue de L`Association Française de Gemmologie N°169 - Septembre 2009*

ACTUALITÉS **GEMMOLOGIQUES**

In Persia, the Indian World and the Arabian Peninsula, the calculation of oriental pearls was and still is determined by a unit called the "chau".
Long researches have allowed me through various search channels and old documentations to discover that the origin of the word *"chau"* comes from the transcription from the Tamil language used in former Ceylon (Sri Lanka) into English of the word *"chevvu"*.
The word has been disappearing since 1858 as since then it is the only word not written in Tamil characters despite the fact that all of the pearl vocabulary was written in Tamil characters.
Dr Joseph Moudiappanadin from the National Institute of Oriental Languages in Paris found that this word was used for the last time in a dictionary dated from 1925.
This is just one of the numerous aspects of the Oriental Pearls long life. However, it also helps to enlighten the curves of the history of countries under colonial influence and whose official language became English, such as in Ceylon.

L'énigme du *chau*, une unité de valeur relative de la perle orientale

Anie MONTIGNY[1]

Du temps où la perle orientale, perle fine de la Mer Rouge, du Golfe Arabo-Persique et de l'ancien Ceylan (Sri Lanka) était encore pêchée et/ou commercialisée, les négociants arabes, persans et du continent indien utilisaient une unité relative de poids qui n'était ni le carat, ni le *grain*. Ils se servaient du *chau*, mesure dont la transcription littérale des rédacteurs britanniques ou de langue anglaise a donné des variantes telles que *shaw, shew, chew*… (Figure 1). En réalité, ce mot, transmis au cours du temps selon des écritures fantaisistes, et pour le moins non fixées, tire son origine du mot tamoul : *chevvu*.

Après avoir été sélectionnées par les marchands, les plus belles perles étaient pesées pour estimation. Selon les localités, comme l'indique J. G. Lorimer (1970), les poids de mesure variaient pour Bahreïn, Qatar, Bombay, Poona, notamment. Nommés *mithqâl, habbah, ratti*, ces poids trouvaient leurs équivalences en nombre de grains, par exemple pour :

Figure. 1 : Livre de cotation des perles en «chau» (kitab al-la'îl), en usage dans tout le Golfe. Photo A. Montigny.

Bahreïn : 1 *mithqâl* = 66 *habbah(s)* = 150 grains
Qatar : 1 *mithqâl* = 66 *habbah(s)* = 160 grains
Bombay : 1 *mithqâl* = 24 *ratti(s)* = 74 grains
Poona : 1 *mithqâl* = 24 *ratti(s)* = 68 ¾ grains.

Pour obtenir la valeur de la perle en chau, il existe plusieurs modes de calcul. L'un consiste à prendre le carré du poids de la perle en *mithqâl*(s), multiplié par 333. Un autre, d'après un modèle simplifié, exprime d'abord le poids de la perle en *habbah*(s), puis, prend le carré du poids ; auquel on y ajoute 1%, et enfin le tout est ensuite divisé par 100. Les mêmes règles s'appliquent avec les poids indiens.

Les différences d'écritures du terme *chau* m'ont amenée progressivement à douter de la réalité locale de son appellation. A la fin des années 70, au cours de la préparation de ma thèse (Montigny-Kozlowska, 1985), j'avais pu noter son usage courant dans les pays arabes du Golfe, pays qui avaient été un temps sous influence puis sous protectorat britannique de longue date. Un des documents de référence majeure pour cette région est la *Gazetteer of the Persian Gulf*, rédigée par l'officier J.G. Lorimer et publiée entre 1908 et 1915. Un des chapitres concerne la pêche et le commerce des perles dans le Golfe. Les pages 2238-39 sont consacrées au terme *chau* et à ses modes de calcul pour estimer les perles. Cette publication tenait déjà compte de la variété des poids en usage dans les diverses principautés.

L'auteur a même arabisé ce terme, sans doute l'était-il localement, car cette «Gazetteer» a été rédigée à partir d'enquêtes de terrain menées par les officiers et employés en poste. Le pluriel cité est : *achwah*. En réalité, il faudrait le prononcer *tchau* et *atchwah*, selon l'écriture en persan fournie par l'auteur, afin de rendre compte de la prononciation locale.

De lecture en lecture[2] , je suis parvenue à l'article de G. Vane, ancien contrôleur des pêcheries de Ceylan entre 1855 et 1860, dans le *Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society* (Vane, 1887). Son article reprend des notes rédigées en 1865 (I.O.R. – MF 1/1200-2, microfilm). Si dans ces notes personnelles, il n'est nullement fait mention du mode de calcul de la valeur des perles, en revanche dans son article de 1887 (p. 12), il indique bien le *chew* et le sens qu'il faut lui attribuer : selon la qualité de la perle, celle-ci n'est pas seulement évaluée en poids, mais en nombre de *chew* de son poids. Cependant, à la page 22, il ne parle plus de chew mais de *chevvo*, unité de valeur locale assignée à la perle qui tient compte du poids, mais aussi de la forme et de la couleur.

Il écrit également que cette évaluation est effectuée par 4 «Moormen», appellation donnée aux marchands qui, à l'époque, faisaient référence aux populations d'origine arabe ou musulmane (nom attribué par les Portugais lors de leur occupation de la région au XVI[ème] siècle). On sait en effet que dans le cadre du commerce maritime, nombre d'Arabes ont demeuré au nord de l'île. Des Arabes du Golfe arabo-persique participaient certaines années à la pêche des perles à Ceylan (Montigny, 2007), mais il semble qu'aucun d'eux ne se soit établi dans l'île. Aujourd'hui, alors que la population d'origine arabe s'exprime toujours en langue tamoule, l'écrit reste en caractères arabes. Bien qu'ils aient résidé au nord et à l'est de l'île de très longue date, les locuteurs de langue tamoule représentent actuellement 25 % de la population (Meyer, 2009). Cependant, du fait de la présence coloniale britannique de 1796 à 1948, ils ont été très tôt scolarisés en anglais, suite à l'imposition de celle-ci comme langue officielle.

[1] *Maître de conférences en anthropologie, Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris.*
[2] *Pour la préparation d'un ouvrage sur la pêche et le commerce de la perle orientale : Mer Rouge, Golfe Arabo-Persique et Ceylan.*

ACTUALITÉS **GEMMOLOGIQUES**

Figure 2 : Evaluation des perles par des anciens marchands de Bahreïn.
Photo : Ministère de la Culture et de l'Information de Bahreïn.

Ce n'est qu'à la fin de l'article de G. Vane, dans l'appendice rédigé par H. W. Gillman en 1858 et repris par Vane, que la solution de l'énigme apparaît. Gillman indique bien que l'unité de valeur des perles de qualité est le *chevvu* (pp. 33, 37). Informations qu'il a recueillies lors de conversations avec des marchands locaux. L'évaluation des perles s'effectue tout d'abord selon 4 opérations simples, selon l'auteur. D'abord, le **calibrage volumétrique**, qui s'effectue au moyen de 10 tamis, chacun sélectionnant une classe de perle définie par un nom en langue tamoule. Puis, le **classement qualitatif visuel**, qui sélectionne les formes et le lustre des perles dans chacune des 10 tailles ; suivi de la **pesée** à la balance et sa correspondance en *grain* (exemple : 20 *manchadi* = 1 *kalanchu* = 67 grains ; ou 1 *manchadi* = 3 1/3 grains). Et enfin, l'établissement de la **valeur fiduciaire** de chaque perle établie en fonction de sa classe, de son poids, et selon le cours du marché en vigueur par chevvu (Figure 2).

D'après l'auteur, seules les 5 premières classes sont estimées en *chevvu*. Exemple pour une perle de 1ère classe, nommée *a'ni*, pesant 4 *manchadi* et qui valait à l'époque de Gillman «11 star pagodas» par *chevvu* (le «poids» de ce dernier étant les ¾ du carré du poids de la perle, en *manchadi*) : 4 x 4 = 16 ; dont les ¾ = 12 *manchadi* x 11 «star pagodas» = 132 «star pagodas» ou 462 Roupies. Le manchadi étant une petite baie qui, à maturité, est toujours de poids équivalent.

D'autres méthodes de calcul existaient, mais il serait ici trop long de toutes les énumérer.

Alors que ma recherche sur le mot *chevvu* pensait arriver à son terme, un nouvel élément est apparu. J'ai constaté que tous les noms définissant les qualités des perles étaient transcrits en langue anglaise et en caractères locaux à l'exception du mot chevvu laissé en caractères latins. Je fis alors appel à Joseph Moudiappanadin, linguiste[3], qui, après maintes recherches, découvrit dans un dictionnaire «tamoul-tamoul» de 1925 (Bovanandampillai, 1925) que le mot *chevvu* était bien un mot tamoul, et qu'il signifiait «unité de mesure de poids des perles». Ce mot, qui ne figure plus dans les dictionnaires modernes, semble être déjà en voie de disparition dès 1858 lorsque Gillman a rédigé son article puisqu'il ne l'avait pas transcrit en caractères tamouls. Il est probable qu'au cours du temps ce terme a disparu sous l'influence britannique.

Aux dires de madame Plé, joaillière bien connue dans le Golfe pour son savoir-faire comme «peleuse de perles», jadis et encore de nos jours, Arabes et Indiens font l'estimation des perles naturelles en *chau*. Au Qatar, un des principaux bijoutiers et collectionneur de perles, Hussain Alfardan a transcrit le mode de calcul du chau en carat (calculé sur la base du poids indien nommé «*rati*») et l'a fait éditer à l'identique du *kitab al-la'lî*, livre de cotation des perles. Son équation est la suivante (Alfardan, s.d.) : [carats x carats x 88/135 = *chau* pour une perle] c'est-à-dire [carats x carats x 0,6518 = *chau* pour une perle].

Ainsi, grâce à l'origine étymologique d'un mot, une part de l'histoire du négoce des perles nous est ici révélée. Et, à travers elle, nous rencontrons l'histoire de populations et de leurs activités, auxquelles est associé le commerce maritime dans l'Océan Indien.

Références :

Alfardan, H.I., (s.d.). «Livre de cotation des perles» (arabe – anglais). Sans éditeur.

Bovanandampillai, S., (1925) Dictionnaire tamoul-tamoul, Madras.

Lorimer, J.G., (1970). Gazetteer of the Persian Gulf, 'Omân and Central Arabia, England, *Gregg International publishers*, 4 vol (t.I, II), pp. 2220-2293 (1ère éd. 1908 – 1915).

Meyer, E., (2009). Sri-Lanka : un pays à la dérive. *CERI/Boulevard Extérieur.*

Montigny-Kozlowska, A., (1985). Evolution d'un groupe bédouin dans un pays producteur de pétrole : Les Al Na'îm du Qatar, pp. 245-285. *Thèse de 3ème cycle (multigr), Université Paris V-R. Descartes*.

Montigny, A., (2007). Pêche et commerce des perles dans le Golfe Persique, in, *Perles, une histoire naturelle*, Editions du Muséum, pp. 45-47.

Vane, G., (1887). The Pearl Fisheries of Ceylon, *Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society*, vol. X n°34, pp. 14-40.

Archives militaires britanniques : I.O.R. – MF 1/1200 – 2 (microfilm).

[3] *Maître de Conférences en linguistique tamoule à l'INALCO (Institut National des Langues Orientales). C'est grâce à lui qu'une partie de l'énigme a pu être résolue. Je l'en remercie infiniment.*

البروفيسور حسن الشامي في الرياض

دعت جامعة الملك سعود بالرياض بالمملكة العربية السعودية البروفيسور حسن الشامي رئيس قسم الفولكلور بجامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية، الذي يعتبر من أبرز العلماء العرب في مجال الحكاية الشعبية وواحد من أهم الفولكلوريين العرب المعاصرين الذي تتلمذت على يديه أجيال من الباحثين والدارسين للثقافة الشعبية. ولقد احتفت الأوساط الأكاديمية بالجامعة والوسط الثقافي بالمملكة العربية السعودية بهذه الزيارة المهمة وكانت (الثقافة الشعبية) ممثلة في رئيس التحرير بمعية منسق الهيئة العلمية مدير التحرير ضمن المحتفين.

في مساء الجمعة 5 مارس 2010 ألقى البروفيسور الشامي في جمع من الأكاديميين والمثقفين ونخبة من الطلبة الذين تتلمذوا على يديه من مختلف مناطق المملكة العربية السعودية محاضرة قيمة بقصر طويق بالحي الدبلوماسي حول مشروعه الرائد في وضع تصنيف عربي لجزيئيات (موتيفات) الحكاية الشعبية العربية يتوافق مع التصنيف الدولي للحكاية الشعبية في العالم، والمختصون في هذا المجال يدركون قيمة هذا العمل الاحترافي الدقيق الذي تحتاجه عملية توثيق ودراسة نصوص الحكاية الشعبية العربية، وقد أسهب البروفيسور الشامي في تبسيط الشرح مع سرد مشوق لنصوص بعض الحكايات الشعبية وتبيان موقع موتيفاتها من هذا التصنيف الذي يعد منجزا عربيا ذا قيمة عالية. وقد قدم البروفيسور إلى جمهور الحاضرين وأدار الحوار الساخن بينه وبين الجمهور الأستاذ الدكتور ناصر الحجيلان عميد شئون المكتبات بجامعة الملك سعود. كان الحوار حيا ومليئا بالاستفسارات والشواهد الحكائية.

وفي صبيحة اليوم التالي السبت السادس من مارس، ألقى البروفيسور الشامي محاضرة أخرى بكلية الآداب بحرم جامعة الملك سعود حضرها جمهور من الأكاديميين وطلبة الجامعة وتم التواصل مع الجمهور النسائي أثناء الحوار عبر شبكة صوت الكترونية مجهزة. تحدث المحاضر حول جانب آخر من موضوع مشروعه حول الجزيئيات التصنيفية للحكاية الشعبية العربية مبينا أهميته القصوى للدارسين والباحثين والعاملين في مجالات التصنيف والتوثيق ساردا نماذج مختلفة عما أورده في محاضرته السابقة للتدليل على غنى الحكاية الشعبية العربية بالرموز والدلالات وتعدد المعاني والمضامين التي يمكن استيعابها ضمن هذا التصنيف الذي وضع فيه هذا الخبير العالمي خلاصة علمه وخبرته على مدى سنين طويلة. تميز الحوار في هذه الأصبوحة بتقديم إشادة قوية بجهد الدكتور الشامي من قبل الأساتذة الحاضرين وبتنوع مداخلاتهم وكثرة استفساراتهم.

وتقدر (الثقافة الشعبية) توجه جامعة الملك سعود العامرة لدعوة العلماء العرب من ذوي الاختصاص في مجال علم الفولكلو، فقد أتاح تواجد البروفيسور الشامي في المنطقة فرصة ثمينة لحوار جانبي مطول ولاتفاقات ثنائية لتنفيذ أعمال ميدانية يسهم البروفيسور في منهجتها والإشراف على تصنيف وتوثيق نتائجها والاستفادة من توظيف مشروع جزيئيات الحكاية الشعبية والعمل على نشره وإتاحته للباحثين والدارسين في الوطن العربي لتعم الفائدة.

تحية لجامعة الملك سعود الزاهرة وتحية للأستاذ الدكتور ناصر الحجيلان على دعوته (الثقافة الشعبية) للحضور والمشاركة في الحوار.

مدونة التراث والتاريخ

www.banijamrah.info/hussain

مدونة التراث والتاريخ هي مدونة أسسها الباحث البحريني حسين محمد حسين منذ مطلع عام 2008م بمساعدة فريق دعم من قرية بني جمرة مسقط رأس الباحث، وتعتبر هذه المدونة موقع متخصص في تراث وتاريخ مملكة البحرين بصورة خاصة والخليج العربي بصورة عامة باعتبار أن تاريخ مملكة البحرين وكذلك الثقافة الشعبية في المجتمع البحريني هي جزء من تاريخ وثقافة الخليج العربي فهناك العديد من القواسم المشتركة. المقالات المنشورة في هذه المدونة تنقسم إلى ثلاثة أقسام: منها ما كتبها مؤسس المدونة نفسه وأخرى عبارة عن دراسات متخصصة نشرت في كتب أو دوريات متخصصة من قبل باحثين متخصصين أما الجزء الثالث فعبارة عن مقالات متنوعة من الصحف ومن مواقع أخرى نقلت لأهميتها ولأنها توثق جزءا مهما من التراث.

والمدونة مقسمة لعدة أقسام تتناول محاور مختلفة من تراث وتاريخ مملكة البحرين معززة بالصور التوضيحية وفي بعض الأحيان مقاطع من أفـلام ويمكن إيجاز أقسام المدونة في التالي:

1 – الأقسام التراثية

وهي أقسام تتناول مواضيع التراث كالأمثال الشعبية والأهازيج والمواويل والقصص الشعبية والطب الشعبي والحرف الشعبية كالنسيج والفخار وهناك قسم خاص لحرفة الغوص وهو معزز بمقاطع أفلام مختلفة عن هذه المهنة، كذلك هناك قسم يناقش طقوس وأهازيج المناسبات المختلفة كالقرقعان والحجة أو الحية بية والمرجحانة وغيرها من المناسبات.

2 – التراث البيئي وتاريخ الأماكن

خصصت أقسام من المدونة لتناول التراث البيئي في مملكة البحرين كالعيون الطبيعية والثقب والأفلاج والزراعة وطرق الري وغيرها.

3 – الألفاظ واللهجات

خصص قسم من المدونة لنقاس الألفاظ العامية واللهجات المنتشرة في مملكة البحرين ومقارنتها بدول الجوار.

4 – الأقسام التاريخية

خصصت أقسام من المدونة للدراسات التاريخية التي تتناول تاريخ مملكة البحرين منذ حقبة دلمون حتى العصور الحديثة.

Folk Culture

Magazine Subscription Form

Date: ...../...../..... Attached Amount: ☐

Name: ..... Mobile: .....

Work Address: ..... Position: .....

Field: ..... Tel / Office : .....

P.O. Box: ..... Postal Code: ..... City : .....Country :.....

E-mail : .....

Delivery Address: .....

.....

.....

Subscription Details:

☐ One year ☐ Two years Starting from issue no: ☐

Number of copies: ☐ Delivery Mode: ☐ Post ☐ Magazine location

Kindly notify us before the subscription expiry date by:

☐ 1 month ☐ 2 weeks ☐ Not required

Subscription Type: ☐ Individual ☐ Institution ☐ Exchange and Dedication

Correspondence

P.O.Box : 5050 Manama
Kingdom of Bahrain
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 066 80

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

Annual subscription information: (These prices are valid for a single copy of the magazine, thank you for taking into consideration the subscription fees included the number of copies desired.)

1 - Local rates (Kingdom of Bahrain): Individuals: BD 5 Institutions: BD 20 .
2 - Rates for Arab Countries : Individuals: $ 60 Institutions: $ 160 .
3 - European Union: € 60 U.S.A: $ 98 Canada and Australia: $ 179 .
4 - The other countries: US $ 70 .
5 - Subscriptions outside the Kingdom of Bahrain are sent through the mail.
(thank you for writing the correct shipping address accurately).
6 - The cheques and money orders should be addressed to: Folk Culture,
Account number: 01664472401 - Standard Chartered Bank-Kingdom of Bahrain.
7 - The subscription form should be sent to the magazine accompanied by the subscription fee or the copy of the transfer.

قسيمة اشتراك
بمجلة

الثقافة الشعبية

المراسلات
ص.ب: ٥٠٥٠ المنامة
مملكة البحرين
هاتف: ٠٠٨٨ ١٧٤ ٩٧٣ +
فاكس: ٦٦٨٠ ١٧٤ ٩٧٣ +

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

تاريخ الاشتراك: / / إجمالي المبلغ المرفق: ☐

الاسم:..... رقم الجوال : .....

مكان العمل:..... الوظيفة :.....

التخصص:..... هاتف العمل:.....

ص.ب :..... الرمز البريدي :..... المدينة:..... البلد:.....

البريد الالكتروني : .....

عنوان الإرسال:.....

.....

بيانات الاشتراك: ☐ سنة ☐ سنتان ابتداء من العدد رقم ☐

عدد نسخ الاشتراك: ☐ طريقة التسليم: البريد ☐ مقر المجلة ☐

ارجو تنبيهي قبل موعد انتهاء الاشتراك للتجديد بفترة زمنية قدرها:

شهر ☐ أسبوعان ☐ غير مطلوب ☐

نوع الاشتراك: أفراد ☐ جهات رسمية ☐ تبادل وإهداء ☐

معلومات الاشتراك السنوية: (هذه الأسعار خاصة بنسخة واحدة فقط لذا يرجى مراعاة مبلغ الاشتراك بعدد نسخ الاشتراك المطلوبة.)

١. قيمة الاشتراك في مملكة البحرين: الأفراد: ٥ دنانير بحرينية الجهات الرسمية: ٢٠ دينار بحريني.
٢. قيمة الاشتراك للدول العربية : الأفراد: ٦٠ دولار أمريكي الجهات الرسمية: ١٦٠ دولار أمريكي.
٣. الاشتراك للدول الاتحاد الأوربي: ٦٠ يورو - أمريكا: ٩٨ دولار أمريكي - كندا واستراليا: ١٧٩ دولار.
٤. الاشتراك للدول الأخرى: ٧٠ دولار أمريكي.
٥. جميع الاشتراكات الخارجية تسلم عن طريق البريد (لذا يرجى كتابة عنوان الإرسال بخط واضح).
٦. تصدر الشيكات والحوالات باسم: الثقافة الشعبية Folk Culture
حساب بنكي رقم: ٠١٦٦٤٤٧٢٤٠١ - ستاندرد تشارترد بنك - البحرين.
٧. ترسل قسيمة الاشتراك مرفقة بقيمة الاشتراك أو صورة التحويل..

Culture Populaire

Bulletin d'abonnement
à la revue

Correspondance

BP : 5050 Manama
Royaume de Bahreïn
Tél.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 066 80

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

Date de l'abonnement : : ….. /….. /…….. Montant ci-joint :

Nom : …… Prénom : …… Tél portable : ……

Lieu de travail : …… Profession : ……

Spécialisation: ……Tél/Bureau : ……

Boîte postale :…….. Code postal : ……..…Ville : …….. Pays :……..

Email : ……

Adresse de livraison:……

……

……

Informations d'abonnement :

☐ 1 an ☐ 2 ans à partir du numéro

Numéro de copies : mode de livraison ☐ poste ☐ siège de la revue

Merci de nous prévenir avant l'expiration de votre abonnement d'une durée de :

☐ un mois ☐ 2 semaines ☐ non requis

Type d'abonnement : ☐ Individus ☐ Institutions ☐ Échange et offre

Renseignements d'abonnement annuel : Ces prix sont valables pour une seule copie de la revue, merci de prendre en considération les tarifs de l'abonnement inclus le nombre de copies désiré.

1- Tarif local (au Royaume de Bahreïn) : Individus : BD 5 Institutions : BD 20
2- Tarif des Pays Arabes: Individus : $ 60 Institutions : $ 160
3- Union Européenne : € 60 - États-Unis : $ 98 - Canada et Australie : $ 179
4- Les autres pays: US $ 70
5- Les abonnements hors du Royaume de Bahreïn sont envoyés par l'intermédiaire de la poste. *(merci de bien vouloir écrire la bonne adresse de livraison).*
6- Les chèques et les mandats doivent être réglés à l'ordre de : Folk Culture, Compte Bancaire numéro : 01664472401 – Standard Chartered Bank- Royaume de Bahreïn.
7- Le bulletin d'abonnement doit être envoyé à la poste de la revue accompagné du montant d'abonnement ou de la copie du virement.

قسيمة اشتراك
بمجلة

الثقافة الشعبية

المراسلات
ص ب: ٥٠٥٠ المنامة
مملكة البحرين
هاتف :٠٠٨٨ ١٧٤ ٩٧٣ +
فاكس:٠٦٦٨٠ ١٧٤ ٩٧٣ +

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

تاريخ الاشتراك: / / إجمالي المبلغ المرفق:

الاسم:..... رقم الجوال : .....

مكان العمل:.....الوظيفة :.....

التخصص:..... هاتف العمل:.....

ص.ب :..... الرمز البريدي :.....المدينة:.....البلد:.....

البريد الالكتروني : .....

عنوان الإرسال:.....

.....

بيانات الاشتراك: ☐ سنة ☐ سنتان ابتداء من العدد رقم

عدد نسخ الاشتراك: طريقة التسليم: البريد ☐ مقر المجلة ☐

ارجو تنبيهي قبل موعد انتهاء الاشتراك للتجديد بفترة زمنية قدرها:

شهر ☐ أسبوعان ☐ غير مطلوب ☐

نوع الاشتراك: أفراد ☐ جهات رسمية ☐ تبادل وإهداء ☐

معلومات الاشتراك السنوية: (هذه الأسعار خاصة بنسخة واحدة فقط لذا يرجى مراعاة مبلغ الاشتراك بعدد نسخ الاشتراك المطلوبة.)

١. قيمة الاشتراك في مملكة البحرين: الأفراد: ٥ دنانير بحرينية الجهات الرسمية: ٢٠ دينار بحريني.
٢. قيمة الاشتراك للدول العربية : الأفراد: ٦٠ دولار أمريكي الجهات الرسمية: ١٦٠ دولار أمريكي.
٣. الاشتراك للدول الاتحاد الأوربي: ٦٠ يورو - أمريكا: ٩٨ دولار أمريكي - كندا واستراليا: ١٧٩ دولار.
٤. الاشتراك للدول الأخرى: ٧٠ دولار أمريكي.
٥. جميع الاشتراكات الخارجية تسلم عن طريق البريد (لذا يرجى كتابة عنوان الإرسال بخط واضح).
٦. تصدر الشيكات والحوالات باسم: الثقافة الشعبية Folk Culture
حساب بنكي رقم: ٠١٦٦٤٤٧٢٤٠١ - ستاندرد تشارترد بنك - البحرين.
٧. ترسل قسيمة الاشتراك مرفقة بقيمة الاشتراك أو صورة التحويل..

soutient le balas, placé sur leurs têtes, de manière à le maintenir en équilibre, tout en marchant. La femme égyptienne, belle et élancée, qui avance d'un pas fluide, le balas en équilibre sur la tête, est ainsi devenue une célèbre association, symbolisant la complémentarité artistique entre l'objet et le corps féminin, l'harmonie des proportions entre ces deux formes et cet équilibre qui ne peut être atteint qu'une fois le récipient rempli. Sa dimension esthétique peut expliquer la pérennité de cet ustensile qui continue à faire partie de la vie quotidienne, dans bien des foyers, malgré la disparition de tant d'autres objets relevant de l'héritage culturel du pays.

Le balas est connu, depuis les temps les plus reculés, pour la légèreté de son poids, et l'on comprend qu'il continue à être apprécié, notamment par les femmes, et à jouer un rôle dans le stockage de l'eau, particulièrement dans les régions qui ne sont pas encore équipées de réseaux de distribution. Même si les récipients en plastique ont commencé à faire leur apparition, dans la région concernée par cette étude, c'est le balas qui est le plus utilisé dans le stockage et le transport de l'eau.

Le balas fait partie des ustensiles de cuisine. On y conserve le miel noir, afin qu'il garde longtemps son goût et son arôme, mais aussi le vieux fromage auquel on ajoute des peaux d'orange et de concombre ainsi que l'eau dégagée par le barattage, afin de pouvoir l'utiliser sur de longues périodes. Les variantes et autres salaisons y sont également stockées et, pendant longtemps, ne subissent pas d'altération.

Nous trouvons aussi beaucoup d'habitations à Al Mahroussa, construites principalement à base de balas. Certaines ont des dizaines d'années d'âge et sont encore debout, défiant le temps. Les balas qui ne peuvent être commercialisés en tant qu'ustensiles servent, en effet, à combler les ouvertures et à bâtir les murs ainsi que les hautes terrasses et autres parties de la maison.

Le balas a également été lié à la magie. Une croyance fort répandue veut que toute forme en argile peut servir dans les pratiques occultes, si l'on y inscrit des vœux formés par son propriétaire. Cette croyance a souvent cours chez beaucoup de potiers qui sont persuadés que lorsqu'ils vendent une pièce achevée mais qui n'est pas encore cuite celle-ci peut faire l'objet d'inscriptions relevant de la magie, ce qui peut avoir pour celui qui a donné forme à cette pièce de graves conséquences : maladie, paralysie totale ou malheurs allant jusqu'à la fermeture de sa fabrique.

Le travail est organisé de façon rigoureuse, dans les fabriques de balas. Des ouvriers à la compétence avérée préparent la pâte d'argile, en nettoyant au moyen du tamis la terre, celle-ci est ensuite humectée puis longuement travaillée au sol par les ouvriers qui l'écrasent sous leurs pieds avant de la battre pour la rendre ductile.

Un jeune garçon se charge de fournir l'argile au potier qui travaille sur un tour, appelé le'hajar (la pierre). Ce dernier divise la pâte en parties égales, correspondant au poids et au volume de chaque balas, sans jamais recourir à une balance.

On fait sécher le moule, puis on le remplit en tassant la pâte nécessaire au balas, à l'intérieur du four. Seul un spécialiste peut se charger de cette tâche. Il est aidé par un jeune apprenti qui lui apporte les moules depuis le lieu de séchage, puis les débris de poterie qui servent à recouvrir le four. Cet ouvrier spécialisé n'est le plus souvent pas confiné à une seule fabrique, il passe d'un four à l'autre. Le remplissage des moules demande près d'une heure et demie de travail, mais cette durée peut varier selon les caractéristiques du four, la nature et la forme des balas à cuire.

Le balas avait, dans le passé, diverses formes, mais se composait, à peu de choses près, des mêmes éléments que le récipient actuel ; les proportions sont également restées les mêmes ; de leur équilibre et de leur harmonie dépendent toute la beauté de l'objet. Notons aussi que la belle porteuse de balas n'a pas peu contribué au rayonnement de cette forme. L'image est même devenue pour de nombreux plasticiens un motif d'inspiration. C'est le cas du célèbre sculpteur, Mahmoud Mokhtar, qui, dans beaucoup de ses muraux et de ses sculptures, s'est inspiré de cette figure et en a fait le thème des bas reliefs ornant la base de l'imposante statue de Sâad Zaghloul, au centre du Caire. La photographie artistique y a également largement puisé.

Des tableaux de la vie quotidienne en Egypte ont également été consacrés, au long des siècles, à ce motif. De même, les orientalistes et les savants, arrivés lors de la campagne d'Egypte, nous ont-ils laissé de nombreux dessins et tableaux, représentant des femmes portant des jarres et mettant en évidence la beauté de leur vêtement qu'elles retiennent d'une main tandis que l'autre

LE BALAS, PORTEUR DE L'EAU DU NIL

Imen MAHRAN(Égypte)

Le balas est répandu, à travers l'ensemble des régions de l'Egypte, mais seule la petite ville de Mahrous s'est spécialisée dans sa fabrication, en faisant sa principale source de revenu. Il était exporté, dans le passé, vers le Soudan, mais, depuis que l'eau courante est entrée dans les maisons, il a été, dans bien des foyers, remplacé par les réfrigérateurs, les bouteilles en verre et les divers ustensiles en plastique ou autre.

Ce jouet est réservé aux seuls enfants de sexe féminin et son nom est connu parmi les tribus bédouines du sud de la Jordanie, comme celles des 'Amarines de la région de Pétra ou celles qui vivent dans la région de Wadi Roum.

Le nom de Al 'aja est l'origine inconnue. En langue arabe, le mot désigne littéralement un objet en ivoire. On trouve, dans le vieux dictionnaire Lissan al 'arab (La langue des Arabes), la définition suivante « Al 'aja : bracelet en ivoire que la femme porte à son bras, on l'appelle aussi al massaka. » Le dictionnaire Al Sîhâh (Les mots exacts) précise : « Al 'aj : Mot pluriel : défense de l'éléphant ; au singulier : Al 'aja. » Ces définitions ne renvoient nullement à la poupée traditionnelle, appelée Al 'aja, qui est faite de morceaux de tissu ou de matériaux voisins. Ce nom témoignerait donc d'une longue histoire, suggérant que cette poupée était, au départ, fabriquée avec de l'ivoire et que ce matériau aurait, peu à peu, été remplacé par du tissu, en raison de l'évolution des conditions climatiques et/ou économiques, si bien que seule la dénomination aurait subsisté. Une telle hypothèse est confortée par certains dialectes locaux où le mot Al 'aja désigne les camélidés.

Les broderies et les produits de l'artisanat constituent certaines des formes les plus importantes du patrimoine culturel immatériel (intangible cultural heritage) dont diverses manifestations ont été perdues ou sont menacées de disparition, du fait des mutations rapides de notre époque. L'ouverture des marchés arabes sur le reste du monde a fait que des produits culturels sans rapport avec les traditions locales ont envahi les étals, dont, notamment, les poupées, sous toutes leurs formes. Celles-ci, et tous les autres types de jouets, ont, bien évidemment, un impact des plus importants sur l'évolution de l'enfant, au cours de ses premières années, et, en même temps, une influence positive sur le développement de ses facultés

sensorielles, affectives et mentales, ce qui lui permettra, par la suite, de s'adapter au mieux à la vie scolaire. De nombreuses études scientifiques ont, du reste, montré que la forme matérielle des poupées et autres jouets contribue, de façon sensible, à stimuler l'imagination et les réactions de l'enfant ainsi que son appréhension des réalités matérielles et intellectuelles. De même, des études sur la psychologie de l'enfant ont-elles souligné que poupées et autres types de jouets contribuent à la formation de la personnalité de l'enfant, insistant sur la nécessité que tous ces jouets soient choisis avec la plus grande attention.

On comprend, dès lors, qu'il soit si important, aujourd'hui, que la fabrication de cet objet culturel qu'est la poupée appelée Al 'aja soit relancée, et d'abord en raison du rôle éducatif et psychologique qu'elle joue chez la petite fille, en cohérence avec son environnement culturel local. Une comparaison entre la forme de cette poupée et celle de la poupée mondialement connue sous le nom de Barbie serait à cet égard très éclairante.

Al ‘aja est le nom donné dans la région à une petite poupée qui a la forme d’une femme et que la mère confectionne chez elle pour qu’elle serve de jouet à sa ou ses fille(s) en bas âge. Les dimensions peuvent varier, mais la poupée est toujours habillée de tenues locales et ornée de broderies dans le style de la région.

AL ‘AJA : UNE POUPEE TRADITIONNELLE

POUR ENFANTS DU SUD DE LA JORDANIE

Saad ATTWAISSI (Jordanie)
Mansour AL CHEGUIRET (Jordanie)

le versant oriental du Nil. La plupart des chercheurs font la confusion entre les tribus des ‘Ababdas et celles des Bichariyas qui constituent une branche des Bijahs, en raison de leur voisinage géographique qui fait qu’ils partagent parfois le même territoire.

Les ‘Ababdas se répartissent en quatre groupes de tribus :

Les ‘Achibets(2) Les fakras (3) Les Mlikets (4) Les Chnatirs et les ‘Ubudiyns

Les ‘Ababdas qui habitent au nord d’Assouan (région concernée par l’enquête) appartiennent pour la plupart aux ‘Achibets. Il importe à cet égard de noter qu’il n’existe pas de région ou de zone appartenant, de façon particulière, à une tribu, car, par la nature même de leur mode de vie, ces populations ont souvent tendance à émigrer vers des territoires où d’autres ‘Ababdas – sans préjudice de la branche à laquelle ils appariennent – les ont précédés.

Parmi les coutumes et traditions des ‘Ababdas, on peut citer la célébration de la naissance d’un enfant ainsi que les cérémonies de circoncision et de mariage, à l’occasion desquelles des animaux sont égorgés pour le banquet du soir. Celui-ci est suivi d’abord par un solo de guitare, exécuté par le sam’r (musicien qui anime les veillées), les ‘Ababdas n’utilisant guère d’instruments à percussion, mais créant le rythme en frappant dans leurs paumes et en martelant le sol de leurs pieds, tout en jouant de l’épée et du bouclier. Cette danse est appelée la tarbala.

Trois types de danses, différentes les unes des autres et appelées le nemîm, la tarbala et le houssib se retrouvent aussi bien chez les ‘Ababdas que chez les Bichariyas, mais l’exécution diffère de façon notable d’une communauté à l’autre.

La danse collective de la tarbala peut durer un temps très long, si bien que les danseurs marquent des pauses pour écouter le soliste qui joue de la guitare, boire le café et converser à voix basse. Cette coupure est également mise à profit pour préparer l’épée et le bouclier qui serviront à l’exécution de la tarbala individuelle, occasion pour les danseurs émérites de faire l’étalage de leur adresse.

Il faut également souligner qu’au cours de la célébration du mariage, le marié est convié à participer au jeu et à exécuter la tarbala individuelle ; c’est le moment paroxystique de la soirée : l’enthousiasme, les youyous des femmes, le bruit des mains frappées l’une contre l’autre et des pieds martelant le sol sont alors à leur comble.

LA TARBALA OU LES MOUVEMENTS RYTHMIQUES CHEZ LES ‘ABABDAS

sameer jaber (Égypte)

L’étude a pour objet la danse, en tant que manifestation culturelle complexe où interagissent les différentes données liées aux différentes composantes de l’édifice social, dans ses dimensions écologiques et/ou environnementales, dans ses coutumes et traditions,

dans ses croyances et ses rites festifs, dans ses rythmes, ses chants, ses particularités vestimentaires, etc. qui, tous, influent nécessairement sur la conception des formes et des contenus des danses populaires de chaque groupe.

L’enquête porte sur les ‘Ababdas, tribus arabes vivant en Egypte et au Soudan. En Egypte, ces tribus sont disséminés dans une région du Sahara oriental, s’étendant au sud d’une ligne qui relie, depuis le nord, Safaga et Qana à la Mer Rouge, vers l’est, au Nil, vers l’ouest, et s’étendant jusqu’aux frontières administratives du sud du pays.

Les ‘Ababdas se sont fixés à Qana, Qous, Louxor et Arment, à l’ouest du Nil, Isna, Idfou, Koum Embou, à l’est du Nil, ainsi qu’à Assouan et en Nubie, se concentrant en fait principalement dans les régions situées sur

Il s'agit donc d'un duel entre des héros représentant des groupes sociaux, et c'est là l'essence commune d'un jeu qui fait que le « tahtib » constitue une donnée sociale centrale qui ne saurait être comprise, en dehors de la connaissance des réalités culturelles de la société en question. De telles réalités nous aideront, en fin de compte, à mieux interpréter les coutumes, traditions, arts et littératures de cette société. Le « tahtib » a, en outre une teneur dramatique profonde qui nous renvoie aux notions d'héroïsme et de chevalerie, telles qu'illustrées par La Geste hilalienne. Certains des héros du « tahtib », qui perpétuent de façon innée cet héritage, témoignent clairement du fait que le « tahtib » trouve son origine dans les guerres hilaliennes. On peut, toutefois, déceler la dimension dramatique du « tahtib », de façon plus générale, à travers la lecture des gestes des peuples et l'étude des concepts populaires de chevalerie et d'héroïsme, en tant que ces concepts sont liés à l'idée de Bien, pris dans son sens absolu.

Ce type de duel au bâton a des origines anciennes qui nous font remonter jusqu'à l'Egypte du temps des Pharaons – lesquels le considéraient comme un sport violent opposant les plus braves. Ces jeux s'étaient, au départ, étendus à toutes les couches de la population, avant de devenir, au fil des siècles, des duels à l'épée réservés aux couches les plus élevées de la société, puis, retrouvant leur forme initiale, ils s'étaient répandus parmi les tribus et les petits paysans des zones rurales proches de la mer ; des écoles ont alors vu le jour où était enseigné l'art du duel.

Un examen attentif nous montre que le jeu appelé « tahtib » est le même, partout, et qu'il est, en premier lieu, régi par l'improvisation. S'il apparaît qu'une différence, dans la nature du jeu, existe chez tel joueur opposé à tel autre, les deux se mettent alors d'accord, dès le premier coup de bâton, sur la suite à donner à la partie. On peut également constater des variantes ou des divergences, mais qui relèvent de la logique ou de la vision du jeu.

Le contenu essentiel de la danse ou du jeu du « tahtib » est la virilité et la vaillance face à l'épreuve. Relever le défi est la caractéristique du véritable héros – celui du « tahtib » – et témoigne chez lui d'une double capacité : Premièrement : la capacité d'arracher la victoire ; deuxièmement : celle de la bienveillance et de l'esprit de conciliation, c'est-à-dire la capacité d'être clément à l'égard de l'adversaire vaincu. Cette dualité est au cœur du « tahtib » et révèle la portée sociale, profondément enracinée dans la sensibilité populaire, de ce jeu. L'héroïsme continue à cet égard à être jusqu'à ce jour une source d'inspiration pour les chantres et les conteurs.

LE « TAHTIB » OU LE DUEL AU BATON

Houssam MOHSEB (Égypte)

Le « tahtib » est une manifestation populaire typique de la Haute Egypte ; elle renvoie en général à la même valeur : la bravoure - celle de « l'enfant du Nil » relevant les défis et triomphant de son adversaire, non pas pour sa propre gloire, mais pour celle du groupe, dans son entier. Il est vrai qu'il s'agit, à la base, d'un jeu, mais ce jeu reflète les conceptions et la vision du monde d'une société donnée. Chaque groupe, issu de tel village ou de telle communauté, vient encourager son joueur et célébrer, le cas échéant, sa victoire, laquelle est une consécration de sa suprématie, en tant que groupe.

rhétoriques ou les méditations. Certaines de ses poésies, à cet égard, ne sont pas sans évoquer les figures de Antara ibn Cheddad ou de Malik ibn Ar Rayib Al Mazini.

Ali Eddliouy est né, selon la tradition, au début du XIX è siècle. Il a perdu très jeune son père et vécu, enfant, dans une famille pauvre. Elève d'un meddeb (maître de l'école coranique) du douar, il devint très tôt capable de réciter le Coran dans son intégralité, ce qui lui conféra le titre de « porteur des soixante » (les soixante sourates du Livre saint), titre annonciateur de ces dons exceptionnels qu'il allait développer par la suite.

Les rares témoignages qui nous sont parvenus portent à croire qu'il eut une vie quelque peu tourmentée. Ses faits et gestes nous montrent, en effet, sur le versant qui est celui du monde réel, un homme mû par les valeurs guerrières et l'engagement au service de la tribu, et, de l'autre côté, le versant de l'univers surnaturel, un devin, une sorte de voyant, surtout si l'on accorde un crédit aux visions, nocturnes et autres, qui lui étaient attribuées et qui ne tardaient guère à se matérialiser dans les faits. Un des récits dont nous disposons illustre cette double dimension de sa personnalité : il s'agit d'une vision qui lui serait venue dans ce qu'on appelle un rêve éveillé. Encore enfant, il était au bord d'un ruisseau, occupé à laver les tablettes utilisées à l'école coranique, lorsqu'un vénérable vieillard à la barbe blanche, de blanc habillé, s'arrêta à sa hauteur et, prenant dans une main de l'eau trouble et de l'autre de l'eau claire, lui posa cette question : « De laquelle boiras-tu ? », à quoi l'enfant répondit : « Des deux ! » Certains ont interprété l'anecdote comme une vision signifiant que ce qu'il y avait, dans une main, était la pureté, tant physique que spirituelle, ainsi que la bienfaisance, la chasteté et la crainte de Dieu, et que le contenu de l'autre main désignait la confusion, l'obscurité et la tristesse qui sont de nature à ouvrir la

voie à la passion et, dès lors, notamment aux aventures amoureuses.

Il suffit maintenant de se pencher sur ses poésies qui se sont transmises, de génération en génération, pour constater que celles-ci se répartissent en deux catégories : des poèmes brefs, d'un vers ou deux, parfois plus, d'un côté, et de l'autre, des poésies relativement longues, surtout comparées aux premiers.

On voit, dans le recueil qui nous est parvenu, que le poète a abordé différents thèmes ou genres, tels que le hîja'e (satire acerbe), le fakhr (autoglorification ou glorification de la tribu), la description des coursiers, etc. Mais ce qui retient l'attention c'est que, de façon générale, ces thèmes ou motifs ne sont pas introduits de façon autonome ou incidente, si bien que, pratiquement, aucun d'entre eux ne constitue, à l'intérieur du poème, une unité structurelle ou sémantique indépendante : tous sont disséminés sur plusieurs parties du poème. Quant aux sujets traités ils portent sur l'observation des réalités sociales, les aléas du destin, les lois de l'existence, en tant que lois universelles, régissant l'univers, en tant que tout, et l'homme, en tant que partie du grand tout.

L'étude est consacrée au personnage de Ali Eddliouy El Ayari, poète et cavalier émérite, dont la figure est porteuse de plus d'une signification qui a fait que cet homme était devenu le héros par excellence de sa tribu. Cette réputation n'est guère usurpée car ce poète qui était en même temps un cavalier alliant l'audace du combattant au génie du poète.

ALI EDDLIOUY EL AYARI CAVALIER EMERITE ET POETE

Ahmed Khaskhoussi (Tunisie)

Il se distinguait, néanmoins des autres figures traditionnelles du poète chevalier, excellant aussi bien dans l'art de la guerre que dans l'art du vers, par ses poésies qui sont citées pour leur exemplarité dans des domaines telles que les compétitions

constituer un des points de départ essentiels d'une telle action. Le plus urgent sera alors de documenter en totalité les plats locaux, en précisant les dates, occasions et coutumes sociales auxquelles ils sont liés. Cette tâche incombe en fait à tous les spécialistes mais aussi à tous les hommes de culture. Il nous sera d'autant plus aisé de passer aux étapes suivantes de notre action que nous disposerons d'archives complètes de notre cuisine traditionnelle. Nous proposerons, en outre, que soit développée la production de programmes audio-visuels consacrés aux plats locaux et que les instituts d'hôtellerie et de restauration et leurs jeunes élèves et étudiants soient encouragés à créer de nouveaux plats qui aient pour base la cuisine locale. Des festivals de cuisine traditionnelle variés et novateurs devraient être organisés dans les différentes régions de nos pays pour faire connaître les spécificités régionales. De même, des compétitions pourraient être lancées entre les chefs autour de la confection mais aussi de la commercialisation de plats traditionnels. Livres et prospectus sur cette cuisine devraient également être élaborés, sur des bases scientifiques et en plusieurs langues, et diffusés auprès d'un large public...

D'autres idées pourraient également être proposées qui ne manqueraient pas de contribuer à attirer l'attention sur cette partie essentielle de notre héritage culturel et sur la nécessité de le préserver, dans toute sa richesse. Soulignons à cet égard qu'il existe aujourd'hui en Syrie une association non gouvernementale, connue sous le nom de « L'association syrienne des goûteurs » qui œuvre au service de la cuisine traditionnelle et de la nécessaire information sur la question, mais que très peu de gens en ont entendu parler car elle n'a pas encore entrepris d'action publique.

Il reste que nous devons faire preuve d'optimisme et croire que nous possédons les moyens nécessaires pour lancer une initiative locale susceptible de prendre une dimension mondiale. Notre patrimoine recèle d'immenses richesses, nous disposons de créateurs, de maîtres d'œuvre et de professionnels, en grand nombre : pourquoi alors ne pas exploiter toutes les ressources de notre cuisine traditionnelle, en inventant de nouveaux plats qui soient une illustration de notre identité et, en même temps, notre message au monde face à la mondialisation et à l'«uniformisation culturelle.»

accéléréettransnational d'échanges de fonds, d'informations, de savoirs, qui a raccourci les distances entre les pays, faisant de chaque endroit de la planète une portion de ce marché mondial que les grandes firmes s'acharnent à conquérir. Le fondement de la mondialisation est le commerce, indépendamment des matières échangées, un commerce où seule règne la compétition entre les grandes entreprises pour attirer et fidéliser de nouveaux consommateurs. La mondialisation n'est, par conséquent, rien de plus que « la culture de la consommation » : elle n'est pas seulement commerce de biens, mais aussi commerce de la culture et de la nature, dans le seul souci de la rentabilité.

L'auteur souligne que la préservation du patrimoine local est en fait sauvegarde d'une richesse et d'une diversité qui confèrent à la culture son identité et ses valeurs. Les mutations rapides de notre temps exigent une prise de conscience accrue de la nécessité de promouvoir le patrimoine local, à travers toutes ses composantes, des plus élémentaires aux plus complexes, et de veiller à sa préservation, de la façon la plus appropriée, afin d'en tirer le meilleur profit.

Remettre en cause la mondialisation ne signifie nullement se fermer les yeux devant les évolutions de l'époque ou s'y opposer, mais rester attaché à son identité et à ses spécificités et, en même temps, s'informer et tirer profit des expériences menées à travers le monde en les adaptant au goût local. De même, faut-il utiliser les technologies modernes de la communication pour transmettre aux autres nos productions, notre héritage mais aussi nos propres expériences. Notre patrimoine, dans toute sa richesse, n'est pas que « passé », un passé que nous évoquons et regardons avec fierté, il doit être considéré comme une « mine » riche de toutes sortes de trésors matériels autant que moraux ou spirituels.

Les écologistes militants disent : « Pense mondial et agis local », tandis que les militants au service de la culture disent : « Pense local et agis mondial ». Il convient donc d'entreprendre sans délai des initiatives, au niveau local, de les mener à bien afin de faire connaître sur la plus large échelle notre culture. La cuisine pourrait

de tel ou tel groupe. Car, même si les cultures locales se trouvent inscrites à l'intérieur d'un seul et même cadre, elles n'en restent pas moins diverses et n'en présentent pas moins d'évidentes particularités.

La cuisine est à cet égard un des critères essentiels pour déterminer le niveau de vie d'un groupe social ainsi que les valeurs esthétiques qui sont les siennes, car elle reflète, de par sa variété et les moyens qu'elle met en œuvre, la richesse psycho-sociale de ce groupe.

On ne saurait, à cet égard, oublier que, dans tous les pays et dans tous les continents, ce sont les femmes, en particulier dans le monde rural, qui assument, en premier lieu, la responsabilité de la confection des plats. Plus précisément, les femmes ne contribuent pas seulement à la préparation des repas mais aussi à plusieurs étapes de la production des ingrédients qu'ils nécessitent. La femme a, en effet, toujours veillé à assurer à sa famille une alimentation saine et économique, outre qu'elle a, par le passé, déployé de réels efforts pour garantir les provisions pour l'hiver, en stockant ou en mettant en conserves les produits, fruits, céréales ou légumes, disponibles en été, obéissant pour lors au rythme saisonnier de production qui faisait que beaucoup de produits n'étaient pas sur les marchés, en hiver.

L'auteur appréhende la mondialisation, en tant qu'elle représente un mouvement

L'étude part de l'idée que la cuisine est partie intégrante de la culture de toute société et qu'elle est également un miroir de cette société. Goûts et saveurs liés à la nourriture diffèrent selon les traditions culturelles, lesquelles reflètent le mode de vie et l'environnement social, géographique, historique…

CUISINE TRADITIONELLE ET MONDIALISATION

Mariam Bsheesh(Syrie)

qu'il faille considérer cette réalité comme relevant d'on ne sait quelle culture utopique ou d'une sorte de fétichisation du folklore car la disparition – voulue et planifiée – de ce type de mariage nous fait obligation de le documenter et d'en conserver la mémoire par l'écriture. Comme tout chercheur enquêtant sur la littérature populaire et, plus particulièrement, dans son volet oral, l'auteur a abordé les aspects volontairement occultés de la question, en partant du principe que le mariage, en tant que cérémonie, n'est pas en soi un simple moyen de divertissement populaire, mais constitue, avant tout, un moyen de communication sociale. Ainsi le mariage sera-t-il perçu, comme un des canaux de convergence, d'échange et d'information, au plan social. On n'y trouve nulle trace d'inégalité sociale, il n'engage pas non plus telle catégorie sociale, à l'exclusion de telle autre, au contraire, tous ceux qui y participent y fusionnent, en un tissu social cohérent qui apparaît comme une mosaïque intégrant jusqu'au citadin qui va se fondre à l'intérieur de cette sorte de tableau gestaltiste. Sur cette base, il convient de ne pas considérer le mariage chez les tribus ouraynies comme une spécificité locale, du moment que chacun s'y trouve intégré, du fait qu'il est présent à la cérémonie. Plus précisément, il importe de ne pas considérer les rites ouraynis liés à un tel événement, et plus généralement l'élément folklorique, comme étant exclusivement bédouin. Il ne faut pas non plus croire qu'il serait réservé à une classe sociale, en particulier.

Le système matrimonial chez les tribus des Béni Ourayne constitue moins un fonctionnement spécifique à cette communauté que la matérialisation d'une identité culturelle et d'une organisation fondée sur l'entraide et la cohésion sociale. Le paradoxe qui mérite examen réside, ici, dans la progressive disparition qui commence à se profiler des rites liés au mariage, du fait de l'intrusion de la culture citadine à l'intérieur des structures de la société tribale ouraynie. Il est nécessaire, aujourd'hui, d'opérer le sauvetage de ces rites et d'en assurer la conservation, ne serait-ce qu'au niveau de la documentation et de l'archivage, d'autant que ces rites donnent au plus large éventail de gens l'occasion de parler d'eux-mêmes et de ce qui les entoure, et qu'il serait à craindre que cette parole ne soit réduite au silence, sous le poids des cultures pseudo nationales.

L'enquête porte sur la société tribale des Aït Ourayne, en partant du principe que la tribu constitue le noyau fondamental de toute formation sociale.

Il suffit d'examiner la structure morphologique des tribus d'Aït Ourayne pour comprendre qu'il s'agit d'une construction sociale étendue dont la base est formée de plus de deux familles vivant sous le même toit, sous la responsabilité du patriarche et de son épouse.

LES RITES DU MARIAGE AU MAROC L'EXEMPLE DES TRIBUS AMAZIGHES DE BENI OURAYNE

Idriss MAKBOUB (Maroc)

Dans la société ouraynie, vivre en dehors du cercle familial n'a pas de sens. Le jeune homme en âge de se marier ne peut se passer du conseil de son père en ce qui concerne le choix de celle qui viendra partager sa vie et qui devra convenir à sa famille autant qu'à lui. D'un autre côté, le jeune qui se dérobe à la conjugalité devient un membre isolé et marginal, au sein de la communauté, laquelle ne le reconnaîtra que le jour où il aura consenti à prendre femme.

La famille est donc l'élément central autant que vital de la vie communautaire, à l'intérieur de la société tribale ouraynie. D'elle dépendent son dynamisme et son évolution.

A l'instar de toutes les sociétés humaines, la famille ouraynie se construit sur la base de l'institution du mariage qui implique la soumission à des mécanismes qui lui confèrent une physionomie par laquelle les Ouraynis se distinguent des autres types de société, quand bien même certaines de ses caractéristiques pourraient rappeler, ici et là, d'autres formations tribales ou sociales, comme celle des Fassis (ville de Fez).

Concernant les rites du mariage en vigueur dans la société ouraynie, l'auteur se pose un certain nombre de questions dont la réponse exige une approche anthropologique fondée sur la description, l'observation et la comparaison : comment s'organise le mariage chez ces tribus ? quelles en sont les différentes étapes ? comment se fait la demande en mariage et quels en sont les mécanismes ? quelles sont les modalités et exigences de la cérémonie de mariage ? Ces questions doivent, bien évidemment, être précédées par une première interrogation : pourquoi écrire sur le mariage chez les Ouraynis ?

Parler de ce type de mariage et en faire un objet de recherche ne signifie nullement

du fait culturel mais aussi, et avant tout, de son caractère démocratique et de sa réceptivité, en tant qu'il accueille en totalité les œuvres créées par le groupe, sans que soient pour autant négligées les disparités, car l'unité de la dynamique culturelle se fonde essentiellement sur la diversité.

Cela étant, il nous faut prendre en considération une autre raison qui est à la base de l'impulsion donnée par l'UNESCO, au cours des deux dernières décennies, au patrimoine qu'elle a appelé « intangible » ou « immatériel », impulsion qui n'a cessé de se renforcer, du fait du désir des décideurs dans les pays membres de cette organisation internationale d'instaurer un équilibre entre ce volet et celui qui n'a cessé, depuis la fin des années 50, de préoccuper les différents organes chargés dans ces pays membres de la sauvegarde et de la conservation des vestiges et monuments auxquelles est venue s'ajouter la prise en charge du « patrimoine civilisationnel et naturel ». La claire perception de tout cet arrière-plan s'impose pour apprécier à leur juste valeur et même de comprendre de l'intérieur les réalisations accomplies, en la matière, par les pionniers, ainsi que l'ensemble des actions menées dans ce domaine par l'UNESCO. Car c'est cela qui nous permet de tirer le meilleur profit d'un si grand apport, aux plans épistémologique, scientifique et organisationnel, tout en nous prémunissant contre les dérives conceptuelles et méthodologiques où le travail sur les corpus pourrait nous entraîner.

J'estime, à cet égard, que le premier pas consiste dans une appréhension fondée sur le concept global de culture populaire, en tant que celle-ci forme un tout dont les parties et sous parties doivent être classées de façon méthodique, de sorte que les opérations de collecte, d'archivage, d'étude, etc. pourront être rigoureusement organisées.

LE MATERILE ET L'IMMATERIEL DANS LA CULTURE POPUAIRE

Abdelahamid HOUAS (Égypte)

La « culture populaire » circule à travers la transmission orale. Mais l'oralité ne signifie pas, ici, l'« acte de parole », mais la « communication directe entre les personnes », en toute circonstance. Pour prendre un exemple, les artisans, les agriculteurs, les bergers ou les chasseurs transmettent une part

On comprend alors que la part la plus importante de la culture populaire se fût perpétuée, sans qu'il y eût besoin de l'enregistrer ou de la consigner par écrit, à travers le recours au seul support de

importante de leur expérience professionnelle et de leurs savoirs complexes à leurs enfants et à leurs apprentis, à travers une progression concertée, répétant les leçons du « maître » ou du osta (patron, en turc), d'abord au niveau gestuel, ensuite au niveau de la parole. Une telle démarche, au plan de la transmission, constitue une actualisation fonctionnelle de l'oralité, laquelle représente un fonctionnement intellectuel global, lié, en premier lieu, au mode de pensée, de conception et de production.

l'oralité, avec ses mécanismes éprouvés.

L'expression de « culture populaire » nous met à l'abri des confusions, ambiguïtés et autres incertitudes conceptuelles, liées à d'autres termes, en usage depuis des décennies, dans le domaine de la recherche sur ce type de culture, et dont les plus répandus sont, peut-être : « arts populaires » (au singulier et au pluriel), « patrimoine et/ou héritage populaire(s) », « folklore », voire « œuvres populaires ». Outre le caractère restrictif de certaines de ces appellations et de la trop grande extension sémantiques de certaines autres - qui, en plus, auront intégré bien des données extérieures au domaine concerné -, leur utilisation dans un sens vague sinon leur déformation par les médias, durant plus d'un demi-siècle, en a en effet réduit la pertinence, tout en les banalisant et en leur faisant perdre toute précision conceptuelle.

L'adoption de l'expression « culture populaire » n'approfondit pas notre approche méthodologique des diverses données culturelles populaires, au seul plan de l'examen spécialisé, mais aussi, d'un côté, au plan de la créativité, du goût et de l'évaluation exacte, et d'un autre côté, au plan des politiques d'animation et d'organisation des manifestations culturelles. Ce qui ne témoigne pas seulement de l'ampleur et de la relativité

Nous déjà laissé se perdre tout un pan de ce patrimoine à cause de la disparition de tant de fidèles héritiers, de merveilleux praticiens et d'artistes authentiques qui ont illustré cette tradition ! Si de véritables efforts se manifestent et qu'il existe une ferme volonté de contribuer au développement de la culture populaire, ils doivent aujourd'hui être directement orientés vers la recherche sur le terrain. Tous les moyens, instruments et approches scientifiques doivent être mobilisés pour tenter de sauver ce qui peut encore l'être des richesses de notre patrimoine populaire. Tout le reste ne serait que gesticulation sans objet.

On pourrait penser qu'une telle initiative ne fait pas partie des tâches prioritaires, au regard du calendrier d'une association politique. On pourrait même se dire que cela ne relève guère du champ politique ! Nous y voyons, pour notre part, la véritable profondeur stratégique de toute action politique. Notre culture populaire n'est-elle pas l'expression des diverses races et ethnies constitutives de la nation – l'expression même de notre pluralité ? N'est-elle pas la substantifique moelle de nos expériences arabes dans leur interaction avec celles des civilisations voisines ? Cette culture, en sa spécificité, n'est-elle pas aussi l'un des riches affluents de notre culture nationale ? Et cette culture nationale n'est-elle pas l'une des composantes essentielles de notre identité ? La culture n'est-elle pas la profondeur stratégique du projet de réforme nationale ? Et, pour prendre un exemple, cette revue, La culture populaire, n'est-elle pas en soi l'un des fruits de cette vision sur le long terme que Sa Majesté le Roi, souverain du Royaume du Bahreïn, a voulue pour renforcer notre culture nationale et réaffirmer hautement le message du Bahreïn au monde ?

Collecter, archiver et conserver la matière de la culture populaire est une cause d'importance qui relève de la responsabilité de l'organe concerné de l'Etat, mais aussi de l'ensemble des institutions de la société civile : clubs, associations culturelles, scientifiques, politiques et sociales, tout autant qu'elle relève de la responsabilité de chaque famille et de chaque individu. Elle est notre cause et notre mission à tous.

La rédaction

PRÉFACE

LA CULTURE POPULAIRE EN TANT QUE PROFONDEUR STRATEGIQUE

Une des sections d'une association politique active au Bahreïn a appelé à une réunion préparatoire, avec la participation d'une élite de chercheurs spécialisés dans le domaine de la culture populaire, en vue d'organiser une Conférence de haut niveau sur la situation du patrimoine populaire de Bahreïn. L'initiative était d'autant plus remarquable qu'elle a été lancée par une association politique qui a voulu ainsi témoigner de son intérêt pour la culture populaire, dans un contexte local marqué par toute une effervescence où s'expriment de multiples orientations, débats et objectifs politiques, dans un climat de dialogue démocratique ouvert. Lorsque, au terme de longues discussions, les participants à cette réunion préparatoire ont acquis la conviction qu'une telle Conférence a pour seule finalité de contribuer aux activités culturelles publiques – un objectif noble, en soi –, ils ont conclu à l'unanimité que de telles manifestations pouvaient être assumées par n'importe quel petit club, de ville ou de village. Ils estimèrent, au surplus, que le rôle qui devrait être dévolu aux institutions culturelles, politiques ou sociales qui ont leur importance ainsi que leur histoire devait dépasser, et de très loin, cette première étape.

Il faut dire que, pendant près de quatre décennies – c'est-à-dire depuis l'époque où la région a pris conscience de l'importance de cette dimension de sa culture, tant dans sa forme locale que nationale, et où certains pays arabes ont commencé à prendre la mesure des exigences scientifiques de l'action à mener pour sauvegarder cet héritage culturel, qui est exposé plus que tout autre aux risques d'altération, de dégradation ou de déperdition –, il s'est tenu un nombre incalculable de colloques, séminaires, rencontres scientifiques, sessions de formation, etc. qui ont nécessité de lourds investissements, et cela dans un but de sensibilisation et de formation à la collecte, à l'archivage et à la conservation des œuvres relevant du patrimoine populaire. Il est certain que ces manifestations ont joué un rôle, au plan de la prise de conscience de la nécessité d'une telle action, mais il est tout aussi certain qu'elles n'eurent pas d'impact véritable, en termes de réalisations concrètes sur le terrain, sauf dans des cas rares et qui sont le fait d'efforts individuels volontaires. Le domaine de la collecte de la matière culturelle populaire est resté pour ainsi dire vierge, et cette matière précieuse a continué à être livrée au pillage, par manque de discernement mais aussi en raison de la dispersion des initiatives et de l'absence quasi-totale d'une implication sérieuse. Si seulement une fraction des sommes dépensées avait été, depuis le début, consacrée à doter des cadres universitaires spécialisés d'une formation dépassant le niveau des interventions routinières que nous connaissons dans nos pays, la région arabe aurait disposé d'un nombre non négligeable d'experts et de consultants qui auraient, à leur tour, contribué à la formation de chercheurs passionnés par le travail sur le terrain. Nous aurions alors – mais ce ne fut pas le cas – assisté à un transfert massif de cette matière culturelle de la mémoire des praticiens, témoins, aèdes et autres maîtres de la culture orale vers les bibliothèques et médiathèques électroniques ainsi que vers d'autres espaces virtuels qui auraient permis, au moyen de l'Internet, l'accès à cette matière et l'utilisation la plus diversifiée de ses potentialités.

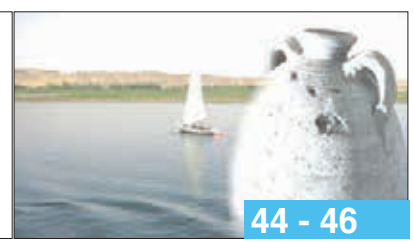
Toute manifestation de ce type – quelles qu'en soient la provenance ou la nature – ne saurait, à présent, que répéter et édulcorer ce qui a déjà été produit, au cours de toutes ces longues années passées : elle ne peut être à nos yeux que pure perte de temps, d'énergie et d'argent. Il suffit !

Culture Populaire

LE « TAHTIB » OU LE DUEL AU BATON
Houssam MOHSEB
38 - 39

LA TARBALA OU LES MOUVEMENTS RYTHMIQUES CHEZ LES 'ABABDAS
Samir jaber
40 - 41

AL 'AJA : UNE POUPEE TRADITIONNELLE POUR ENFANTS DU SUD DE LA JORDANIE
- Saad ATTWAISSI
- Mansour AL CHEGUIRET
42 - 43



LE BALAS, PORTEUR DE L'EAU DU NIL
Imen MAHRAN
44 - 46

Les Conditions de publication:
La Revue "Culture Populaire" se doit d'accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.
Revue. Chaque auteur selon les bases des salaires et primes retenus par la ainsi que son numéro de tél.

Comité scientifique

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahreïn
Ahmed Ali Morsi	Égypte
Arwa Abdo Othman	Yémen
Parul Shah	Inde
Toufic Kerbag	Liban
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Koweït
Saeed Yaqtin	Maroc
Sayyed Hamed Huriz	Soudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Irak
chayma Mizomou	Japon
Abdelhameed Burayou	Algérie
Ali Borhana	Libye
Omar Al Sarisi	Jordanie
Gassan Al Hasan	Émirats Arabe Unis
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italie
Kamel Esmaeil	Syrie
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Arabie Saoudite
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Grèce
Wahid Al Saafi	Tunisie

Comité des Conseillers

Ahmed Al Fardan	Bahreïn
Ahmed Abdelrahim Naser	Soudan
Asaad Nadim	Égypte
Barwin Nouri Aref	Irak
Jassem Mohammed Harban	Bahreïn
Hasan Salman Kamal	Bahreïn
Saeeda Azizi	Maroc
Radhi El Sammak	Bahreïn
Saleh Hamdan Al Harbi	Koweït
Lisa Urkevich	USA
Abdulhameed Al Muhadin	Bahreïn
Abdulla Hasan Omran	Bahreïn
Mubarak Amur Al Ammari	Bahreïn
Mohammed Ahmed Jamal	Bahreïn
Muhyelddin Khurayyef	Tunisie
Mostafa Jad	Égypte
Mansor Mohd. Sarhan	Bahreïn
Mahdi Abdullah	Bahreïn
Safwat Kamal	Égypte

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Coordinateur du comité scientifique / Directeur de rédaction

Nour El-houda Badiss
Chef de recherches

Nouman Mousawi
Goerge Frandsen
Rédacteurs de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Ahmed Ellabbad
Design

Mahmoud Elhosiny
Sayed Mohd. Ali Naser
Réalisation

Zukaa Sallam
Secrétariat de rédaction
Relations internationales

Fouzia Hamza
Photographie

Shaikha Almansoory
Archives

Nawaf Ahmed AL-Naar
Admnistration de diffusion

khamis Z. Al-Banky
Abonnements

Abdulla Y.Almuharraqi
Service commercial

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Sommaire

Préface 26

LE MATERILE ET L'IMMATERIEL DANS LA CULTURE POPUAIRE
Abdelahamid HOUAS
28 - 29

LES RITES DU MARIAGE AU MAROC L'EXEMPLE DES TRIBUS AMAZIGHES DE BENI OURAYNE
Idriss MAKBOUB
30 - 31

CUISINE TRADITIONELLE ET MONDIALISATION
Mariam Bsheesh
32 - 35

ALI EDDLIOUY EL AYARI CAVALIER EMERITE ET POETE
Ahmed Khaskhoussi
36 - 37

Appel à communication

Réglement et Conditions de publication:

La Revue "Culture Populaire" se doit d'accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

process can take up to an hour and a half, or even longer, depending on the number of pots to be fired. This artisan doesn't work for a single pottery; he travels from workshop to workshop, turning out as many jars as are needed.In the past, the physical features of the jar, such as the handle and spout, were modified slightly to produce muddy jars in a variety of shapes and forms. The proportions of the features, relative to each other, were kept the same even as their sizes and shapes were modified. This accounts for the consistent and recognizable style of the muddy jars.

The beauty of a jar standing alone, with its well proportioned features, is surpassed only by its beauty while being carried by a woman. The similarity of the two shapes is striking. This relationship has been the subject of many works of art, the most famous of which are those of the well-known sculptor Mahmud Mukhtar. His sculptures and murals, such as those found at the statue of Saad Zaghloul in Cairo, were no doubt inspired by a woman carrying a clayey jar. Photographers have also been inspired by this image, as evidenced by the large number of photographs featuring a woman with a jar.

Throughout modern history, painters have memorialized the clayey jar in works of art, just as they have recorded other ordinary events and objects used in daily life. This is true also in Egypt. Orientalists[1] and scholars, who came to Egypt during the French occupation, recorded the image of woman and jar in a number of different poses. Everyone is familiar with the image of a woman balancing a jar on her head and walking in such a way that she and the jar seem to interact with each other. Likewise, there are many variations of a woman holding a jar in one arm, while gently lifting her dress ever so slightly with the other hand as if to draw the viewer's attention to the detail of her beautiful clothing.

Finally, there is the image of a woman bearing a jar filled with water. The jar is just heavy enough that when carried, its shape seems to interact with that of the woman. This relationship can only be described as "perfect harmony."

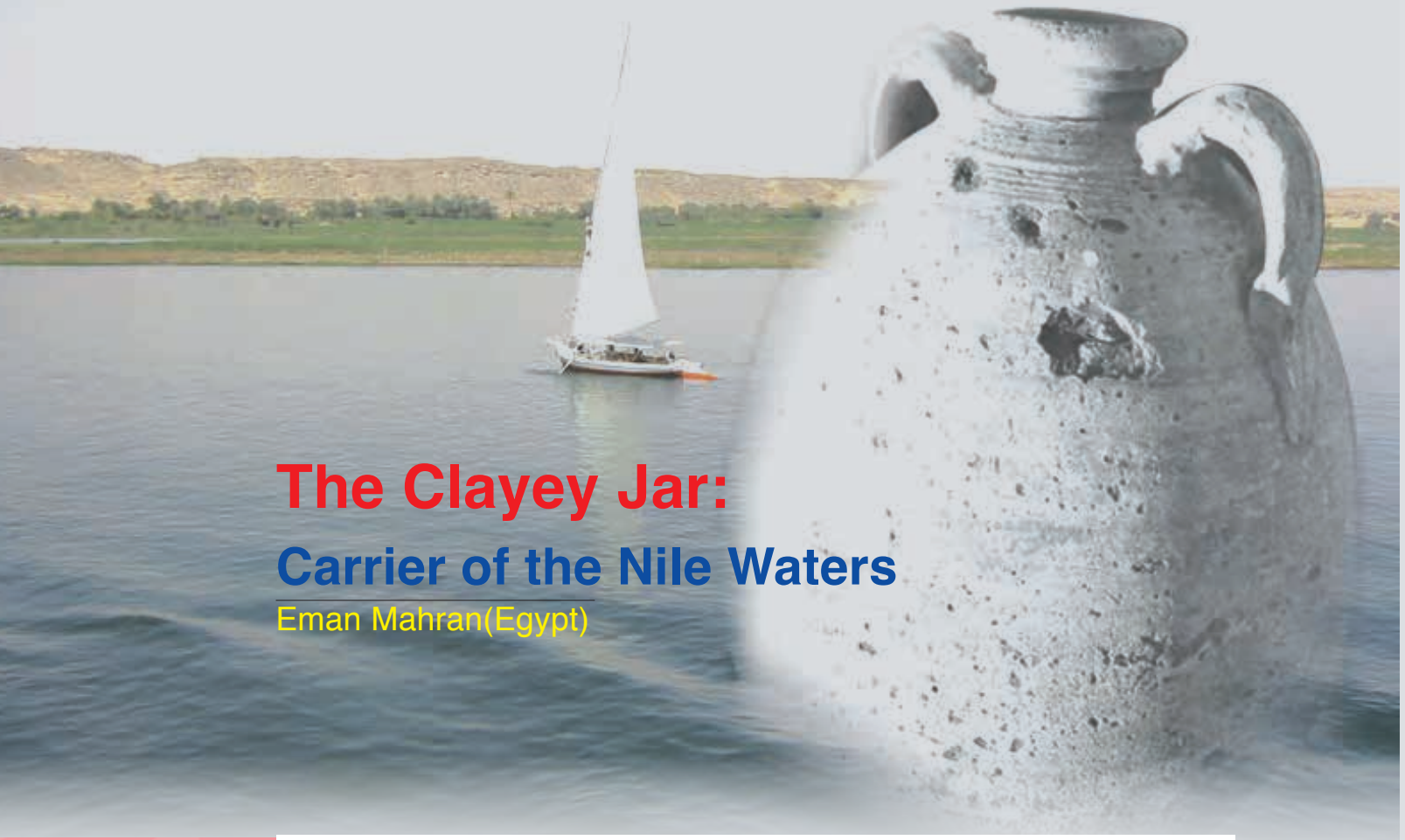
Since ancient times, the clayey jar has been commonly used by women to carry water, mainly because of its feature of being light in weight. This feature has also made it ideal for use in storing water, especially in places where there is no plumbing. Although plastic and metallic vessels have replaced the clayey jar in the area studied for this paper, elsewhere it is still the most commonly used vessel for storing and carrying water. This is no doubt because the clayey pot is light in weight and easily maneuvered.

Its use is not confined, however, to storing water. It is also useful in the kitchen as a container for preserving the taste and smell of black honey, which can be stored in a clayey jar for long periods of time. It is also ideal as a container for aging and storing cheese and cheese additives, which include orange peel and cucumber peel, among others. When used to store foods that are being preserved with vegetable vinegar, the jar helps to keep the food edible for long periods of time by inhibiting the growth of the bacteria that cause food to decay.

Defective clayey jars have multiple uses. They were one of the primary building materials used in home construction many decades ago in Mahroosa Center. Many homes built of broken jar pieces are still inhabited today, as they have resisted the ravages of time. Pieces of jars were used in walls, spread on rooftops and used to fill gaps between other building materials.

A defective jar would not be fired. According to folk belief, it should be destroyed. There was a prevailing belief that objects made of mud or clay, such as unfired pots, were associated with magic. This belief was common among potters, who thought that if an unfired pot was sold, it might later be used by a magician to cast a spell on the potter, which would make him sick, totally paralyze him, or destroy his pottery business..

1 - **Nineteenth Century artists and designers, primarily those from France, who took their subject matter from their travels in the Mediterranean regions**



The Clayey Jar:

Carrier of the Nile Waters

Eman Mahran(Egypt)

Although the clayey jar is widely used in all parts of Egypt, it is manufactured only in Mahroosa Center in Qana, where it has been the main source of income. At one time, the jar was exported to Sudan. With the advent of indoor plumbing and indoor running water, the need for the muddy jar diminished, as people came to rely on refrigerators, bottles and vessels of plastic and other materials made in a variety of sizes and shapes for storing water.

Making the clayey jar follows a structured process. It involves a number of l skilled craftsmen and takes place primarily in a workshop. The process of preparing the clay begins by sifting the raw material in order to separate the clay from the gangue. The clay is then mixed with water. The craftsman works the clay with his feet by stepping repeatedly on it and slapping it again until it is ready for the next step. While it dries, his assistant takes broken pieces of pottery and crushes them into a fine powder.

After the clay has dried, the assistant gives it and the crushed pottery to the potter, who cuts the clay into as many sections of various sizes and weights as are needed to produce the desired number of pots. Then, the potter applies the crushed pottery to the potter's stone. Taking the stone in one hand, the potter begins shaping the pot by compressing the clay into place. This

Traditional crafts and embroideries are considered among the most important examples of intangible cultural heritage. Many such examples have disappeared, while other forms are endangered. This is because of the speed at which our culture has been transformed by economic and cultural openness, as can be seen in our Arab markets. Today, Arab markets are overflowing with foreign-made products, many of which represent cultural elements and values that contradict those of the local cultures. Dolls are, perhaps, the best examples of such cultural products.

Dolls play a prominent role in the early stages of a child's teaching and learning. Along with other games, they are important in expanding the development of a child's mental capacity, thus positively affecting his or her achievement. Many scientific studies show that the physical shape of dolls and other similar toys has a clear impact on the degree to which a child perceives morality. Development of imagination and emotional growth are also influenced by the toys children play with, and psychological studies of children also indicate that dolls and games play a definite role in the psychology of the child.

Because of the important role dolls play in the development of children, care must be taken when choosing one. Dolls are more than just toys. They reflect the values of local cultures and influence a child's educational and psychological development. The difference between foreign-made dolls and those made locally, is that locally-made dolls are harmonious with local cultures. This fact can be demonstrated no more clearly than by comparing the shape of the traditional Al-Aa'ja to that of the famous fashion doll "Barbie," which is found worldwide..

Al-Aa'ja is locally defined as a "small doll in the shape of a woman, made by a mother for her child to play with in the house." This kind of doll exists in several sizes, wears locally- made dresses, and is decorated with different forms of local embroidery. It is made solely as a toy for girls, as it is dressed in female clothes.

«Al-Aa'ja» : A Traditional Doll to Entertain Daughters in the South of Jordan

Saad Al-Tuwaisi (Jordan)
Mansoor Al-Shuqairat (Jordan)

This doll is common among the Bedouins of the south of Jordan. It goes by the same name Al-Aa'ja among the tribal societies of Bedouins of the South, (known as the Al-Ammareen), Bedouins in the area of Petra, and by the Bedouins of the Rum Valley.

The origin of this name is unknown. The word "Al-Aa'ja" in the Arabic language means something made of ivory. In "Lisan Al-Arab," (Language of the Arabs), written by the linguist Ibn Manzour, Al-A'aja is an "ivory endowment or grip that the woman holds in her hand". In "Mu'ajam Al-Sahhah" (Proofreader Dictionary), by Abul-Abbas AlJohari, Al-Aa'ja is defined as "the elephant bone, as the single bone is called Aa'ja", a name whose meaning is contradicted by the fact that the traditional toy is now made of fabric or cloth.

The continued use of the word "Al-Aa'ja" reflects the long history of this conventional product. The doll was originally made of ivory and is now made of cloth yet, despite the change of composition, the name remains the same. Maybe the change of material used to make the doll came as a result of changes in the environmental and economic circumstances of those who have traditionally made the doll. This assumption is supported by the local traditions, which indicate that the word "Aa'ja" means "beauty".

This paper focuses on tribes called Al-Ababeda, grandsons of Abdullah Ibn Az-Zubayr, the prominent Arab sahabi in Islamic Caliphate. Al-Ababeda lived in Egypt and Sudan, where they occupied the Eastern Sahara bounded by the line that connects Safaja with Qana on the north, the Red Sea on the east, Nile Valley on the west, and administrative borderlines on the south.

Al-Ababeda settled in Qana, Quos, Luxor, Arment, Esna, Edfo, and Kom Embo east of the Nile, Aswan and the region of Nubia in the south of Egypt. Mixed tribes of Al-Ababeda and Al-Basharia, who are descendants of Al-Beejah, live in Eastern Sahara.

Al-Ababeda is divided into five groups: Al-Ashabab, Al-Faqra, Al-Maleekab, Al-Shanateer and Al-Uboodi-een tribes. The majority of Al-Ababeda who live north of Aswan (the research area) belongs to Al-Ashabab. There are no regions exclusively designated to a certain tribe as they often, according to their life style, move to regions which had been previously settled by their Ababeda fellows, no matter the group, to which they belong.

Among the customs and traditions of Al-Ababeda is their celebration of weddings and the birth of a child, for which they slaughter animals and prepare a feast. They also celebrate the circumcision of boys, where the night entertainer plays only on the mandolin after dinner. Al-Ababeda do not usually use rhythmic instruments; rather, they keep rhythm by beating a sword on a leather shield while clapping hands and stomping the ground with their feet in a national dance

\ called At-Tarbala (Swordplay). Al-Ababeda and Al-Basharia perform dances that are similar. For example An-Nameem, At-Tarbala and Al-Hoseeb differ from each other only in the method of execution.

At-Tarbala can also be performed in groups for a long time. Dancers alternate taking a short break to listen to the mandolin, to watch others dance the An-Nameem and to drink traditional coffee. Also during the break, the sword and leather shield are prepared for individual swordplay, in which the dancer demonstrates his skill. The groom is invited during the wedding ceremony to participate in the individual swordplay, an act considered to be the climactic moment of excitement, where men clap hands and stomp their feet, and women trill cries of joy and happiness..

This research addresses dancing as a complex cultural phenomenon in which different elements of social construction (including the ecological environment, customs, traditions, beliefs, ceremonial arrangements, rhymes, songs, and clothes) interact with each other, and which all necessarily affect the form and the content of the national dances of the relevant social groups.

Swordplay: The Movement Style of Al-Ababeda

Sameer Jaber (Egypt)

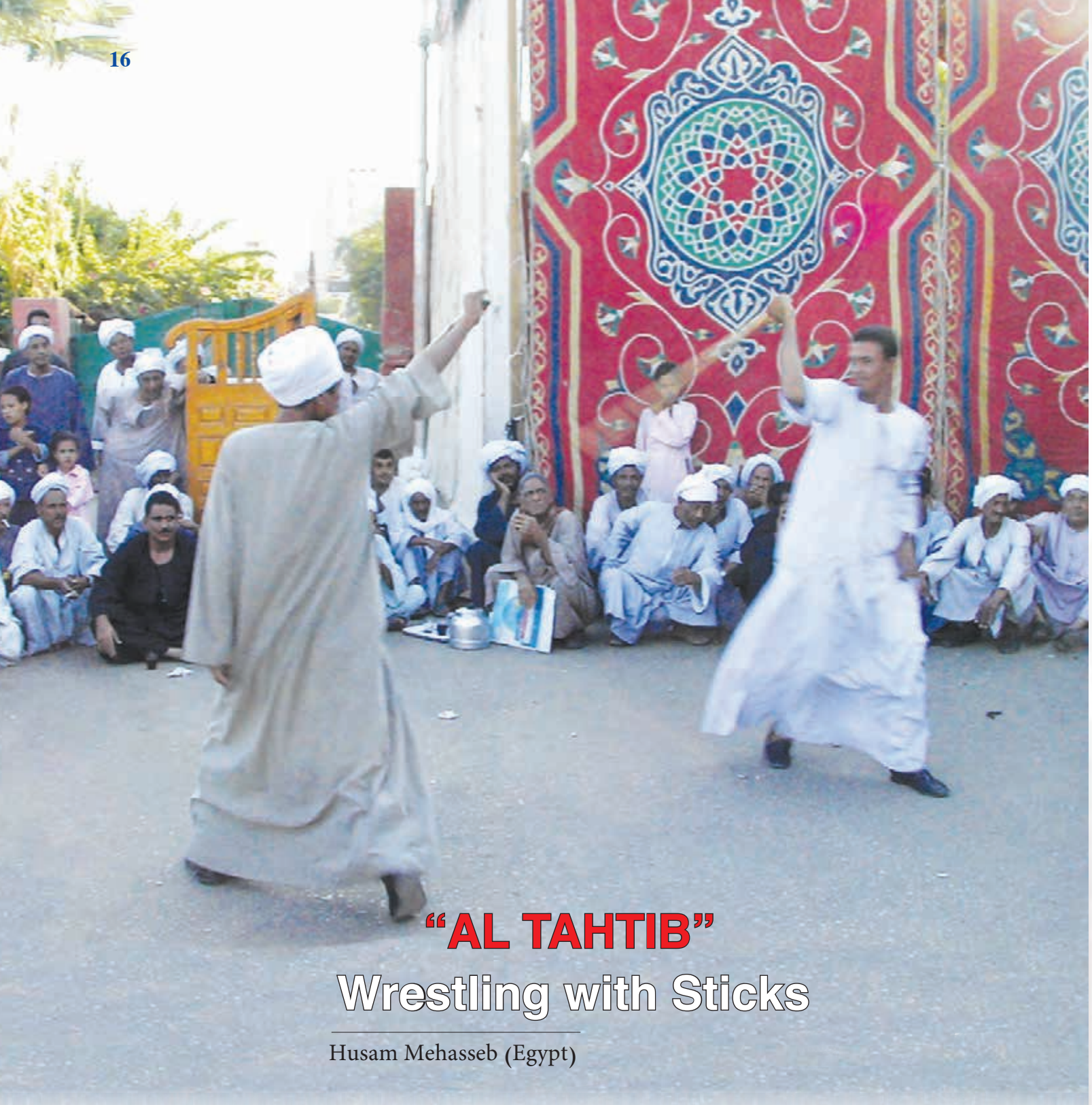
While it is true that Wrestling with Sticks is a game between players, it is in the broader sense a game that symbolizes "society" and how society perceives the world.

Members of the community arrive from village or town to the wrestling area to encourage their player and to declare his victory. In so doing, they participate in the game through the player, who represents the community. Through him, the entire community shares in the victory.

Wrestling with Sticks is a symbolic fight between two heroes in which each represents his own societal group. Herein lies the common factor that makes this game a vital component of the society, which is difficult to understand without considering the conditions of the society relative to civilization. These help one understand and interpret the traditions, arts and morals of Egyptian society.

The roots of Wrestling with Sticks go back to ancient Egypt, to the time when Pharaoh reigned. This type of sporting activity began as a fight using sticks in place of weapons. It was a rough game and was intended only for brave men.

Wrestling with sticks is a deeply symbolic game that imprints on the psyche noble concepts such as heroism and chivalry, as they are described in the Arabic epic known as Taghribat Bani Hilal. This epic recounts Banu Hilal's Eleventh Century journey from Egypt to Tunisia and his conquest of the latter. Stick wrestlers who follow the folkloric tradition, confirm that the origin of Wresting with Sticks is this folk epic. Irrespective of the origin of Wrestling With Sticks, finding its dramatic meaning comes by understanding people and their lives, including noble concepts such as chivalry and heroism and how they relate to absolute good..



"AL TAHTIB"
Wrestling with Sticks

Husam Mehasseb (Egypt)

Wrestling with Sticks"AL TAHTIB" is one of many popular games played in Upper Egypt which are based on the same general theme. Each player represents the "national hero," the "Son of the Nile," who faces a challenge and achieves victory not for himself, but for the whole community.

it wasn't long before the visions turned into reality.

In this vision, he saw himself as a boy erasing writing boards in a neighboring valley filled with flowing springs. A grave, white-bearded old man saw him. The man took a handful of dirty water and a handful of clean water and asked him, "from which handful would you drink, son?" Ali Al-Delaiwi replied, without hesitation, "from both of them."

Some interpret this to mean that the contents of the one hand represented clarity, purity, piety, godliness, cleanliness and goodness, while the contents of the other hand represented darkness leading to sin and to related love affairs.

If one pays attention to the what was reported of him, he finds that Ali Al-Delaiwi's poetry can be divided into two types. The first type is "verse" and consists of just one or two lines. The second type is poems, which are longer compared to the first type of poetry. Based on the available records, it seems that the poet achieved a number of notable goals in his writing, including satire, pride, and a description of horses.

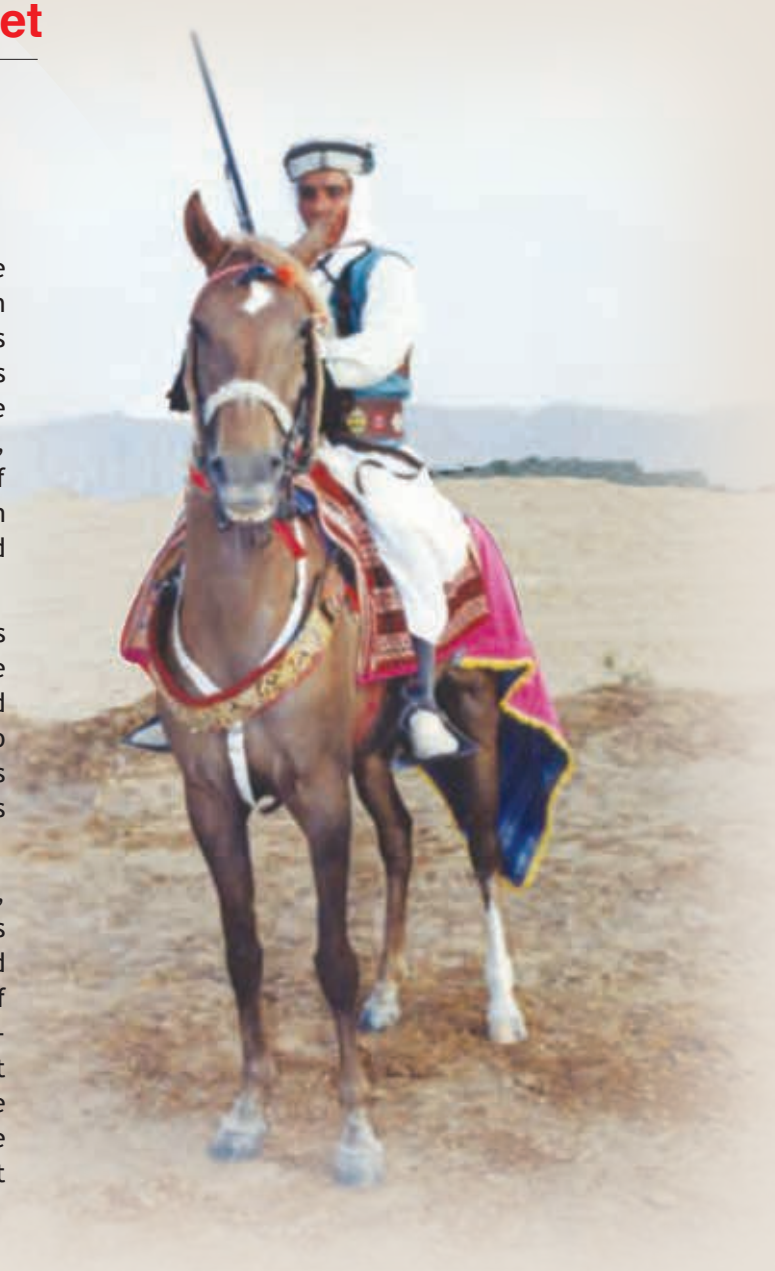
What the reader generally notices, however, is that such goals are listed together, rather than being recorded or listed separately. Thus, the single goal hardly represents a single constructive and moral unit. Instead, we find them throughout many verses, with significant variation in meaning. They include reflections on the state of affairs of people, changes of time and codes of life, including the laws that govern the universe, in general, and the fates of people, in particular..

This paper examines the personality of the knight and poet Ali Al-Delaiwi Al-Ayyarry, a man with a personality of particular dimensions, which made him a prominent hero of his tribe. He was, undoubtedly, a valued writer and poet who possessed a number of virtues, the most important of which were the bravery of a horseman and the genius of a poet..

Ali Al-Delaiwi Al-Ayyarry:

The Knight and the Poet

Ahmed Khaskhoosi (Tunisia)



Other knight-poets also possessed these two dimensions, but Ali Al-Delaiwi can be distinguished from the majority by his poetry, which was specific in terms of its goals and meanings. Some of his poems were related to contests and reflections. Others, in a certain sense, remind the reader of distinguished figures in Arab literature from ancient times, namely Antara Bin Shaddad Al-Ebsy and Malek Bin Al-Raibb Al-Maziny.

According to the story, Ali Al-Delaiwi was born in the early Nineteenth Century. He was raised as an orphan in a poor family, and was educated by a tutor until he was able to memorize the Quran. He was able to do this at an early age, which is a testament to his intelligence and prominence.

Based on the scarce information available, it seems that the life of Ali Al-Delaiwi was problematic, given that his actions and reactions vary from the requirements of chivalry, on the one hand, to the semi-metaphysical side that makes him a sort of “man of honor,” on the other hand. We are told of visions which he claimed to have experienced in his dreams, and we find that

The origin of the palm is not yet well-known. Possibly the eastern parts of the Arabian Peninsula and Iraq are the native places of the palm. The importance of the palm is evident in the Code of Hammurabi (1750 BC.). The palm is a slow-growing tree, and provides a lot of benefits. The Palm exists in two genders: male and female. The pollen, when transferred from male to female, will produce seeds, unripe dates, and dates, successively.

There are many types of dates, the most famous of which are Doklat-Nu and Al-Fitaimy. The palm is a long-lived tree, and its products vary according to its type. The author reviews the necessary steps for the leaseholder of the palm garden to do to grow palm. Palms are irrigated from the spring which, in turn, flows into a river that supplies the gardens with water, using a method called “Al-Kadoos”.

Al-Laqmy (the palm juice) is a sweet drink extracted from the palm. Also extracted is Al-Jummar (the palm pith), which has a lot of health benefits. Poets use the word “Al-Jummar” to describe stomachs, clavicles and breasts.

This article addresses the palm in popular idioms and Arab and folkloric poetry, the necessary climate, benefits of palm and the methods used to plant it. It also addresses the issue of the palm in ancient times and lists its parts and their numerous benefits: root, trunk, ribs, thorn, branch, fiber, date, etc. Moreover, the article sheds light on the palm as a useful source for industry..

The Palm in the South of Tunisia

Muhie'ddeen Khareef (Tunisia)

The importance of the palm cannot be overstated. As Strabo (the Greek geographer) puts it, the palm is used to provide the Babylonians with all needs except for grains. He listed 360 benefits of palms. The palm is mentioned in the Arabic literature of the pre-Islamic and Islamic periods and is also mentioned in the Prophetic Hadith and the Holy Quran.

Corporate businesses constantly compete to find ways for locating new consumers, thus proliferating globalization and the "culture of consumption". Globalization, then, is not only about the trading of goods. It also concerns itself with spreading culture, nature and anything else reasonably likely to make a profit.

The author stresses that preserving local heritage results in conservation of the very kinds of richness and variety that give cultures their own identities and characteristics. The speed at which the world changes underscores the need to raise awareness and demonstrates the importance of local heritage, with its elements, simple as they are, with the aim of utilizing the potential benefits derived from conservation.

The current attack on globalization is not intended to prevent change, rather it is an attempt to hang on to our identity and cultural distinctiveness while we still have them. Meanwhile, we study and make use of international experiments, applying them consistently and in accordance with local standards of decency. We utilize the new technology of communication to advertise our products, our heritage and experiences too, as our prosperity is not all in the "past," which we proudly recall. It waits, rather like an opulent mine for us to extract both moral and material benefits.

Environmental activists say: "Think globally and act locally," while activists in the field of culture declare: "Think locally and act globally." Local initiatives, then, must be quickly taken and disseminated in order to spread our culture. Our culinary heritage, in this sense, might be a basic element to start with.

The first urgent step is to document all our local dishes, the occasions on which they are served, and the social customs which accompany them. This is a task that falls on the shoulders of all intellectuals and other concerned persons. If we can create an archive of our traditional cuisine gathered from everywhere, then the next step can be more easily accomplished with the availability of this resource for reference. In this context, we might propose launching programs dedicated to the study of local dishes, or activating the role of hotel institutes and the young men who are enrolled therein, to produce new dishes based on conventional dishes or to initiate varied and modern traditional food festivals in various places in our country. This would demonstrate the distinctive individuality of each region.

We might also organize contests for cooking and marketing local food, produce scientific leaflets and publications in many languages that are concerned with our traditional cuisine and disseminate them to a targeted readership. This initiative, regardless of its value, should be accompanied by an abundance of ideas solicited from the public with the aim of drawing attention to the importance of this basic element of our heritage.

In so doing, we will stress its richness and increase the will to preserve it, which is particular timely considering the recent founding of a new civil society in our country. This new civil society has been named "The Syrian Society for Food Connoisseurs." Its aim is to introduce people to traditional food. The majority of people, however, have unfortunately not gotten acquainted with The Syrian Society for Food Connoisseurs, as it has not organized any kind of popular activities so far.

We should nevertheless be optimistic about our ability to meet the requirements necessary in order for us to successfully launch a local initiative in the international market. Why then, should we not take advantage of the traditional dishes and create new ones based on them - dishes that belong to us, to carry our message to the world? This would preserve the identity and uniqueness of our cuisine in the face of globalization and its "unifying culture." Isn't our heritage rich with resources and don't we possess creative minds and working hands as well??

Traditional Food and Globalization

Mariam Bsheesh (Syria)

It is the position of the author that cuisine is an integral part the culture of a society, as well as a reflection of its culture. The types and flavors of food vary according to culture, just as culture is affected, in turn, by community and its social geographical and historical environment. Food is an important factor in measuring the standard of living and the aesthetic values of a given society, because its tools and types reflect the psychological and social richness of that society.

The fact that women of all countries and continents, particularly provincial women, assume the main responsibility for "preparing" food should not be ignored. More correctly, women are responsible for most stages of food production and preparation.

Women feel strongly the need to provide their families with healthy nutrition year around. Because many food basics are produced only during certain seasons, she must see that an adequate supply is stored for use during the winter.

For purposes of this research, the author defines globalization as the movement of finances, information, science, exports and imports across geopolitical boundaries at great speed. Globalization reduces the time needed to cover great distances, making the world seems smaller. Globalization makes the global market accessible to virtually everyone, including the companies which are competing to win ever greater shares of the market in order to better serve potential clients. The basis of globalization is the trading process, irrespective of the materials being traded.

Above all else, it is a medium for social interaction. Marriage will become, given the prevailing practices of the tribes of Bani Wrayn, a means of meeting, exchanging and messaging as it conceals social inequality, and is not restricted to a particular social class, given that everyone is melded within marriage to become part of an integrated fabric of social unity.

Marriage in the tribes of Bani Wrayn is not, by any means, unique in the sense that people universally engage in this social practice, even if only as a guest attending a wedding. In other words, marriage, as an institution practiced by the tribes of Bani Wrayn, and even the overarching folklore of the tribes, should be considered a tradition that is inherently "Bedouin."

Likewise, marriage is not restricted by one's social class. The wedding system in the tribes of Bani Wrayn is not a feature that distinguishes them from other tribes; it is, rather, the manifestation of one's cultural identity, as well as a social system which builds upon social solidarity and cohesion.

What appears to be the beginning of a process that leads to the inevitable extinction of the rituals of the wedding in the tribes of Bani Wrayn can be attributed to the infiltration and penetration of urban culture into the structures of the subject tribal society. This underscores the need to implement measures designed to save these rites and to keep them alive.

Attempts to protect marriage should be made even if only through documentation and in literature. Marriage provides the majority of people, who want to participate, an opportunity to express themselves and reveal their emotions in a meaningful way. The author accepts this undertaking in order to help ensure that marriage, as an institution and tradition, will not be driven to extinction by so-called "national" cultures..

The Marriage System in Morocco:

The Berber's Bani Wrayn Tribes as an Example

Edrees Makboob (Morocco)

The author wishes to illuminate the topic of marriage through an examination of its social function in general, and more specifically on its relationship to family and social standing in a particular tribal society. The subject for this examination of marriage and family is the tribal society of Bani Wrayn. A study of the Bani Waryn tribes unveils a highly developed social structure that defines individual roles in such detail that in the case of two families residing in one house, it is the older man, with the help of his wife, who is responsible for managing the house hold.

Social life without marriage has no place in the society of Bani Wrayn. A bachelor who reaches a suitable age to marry isn't asked his opinion on the matter of finding a girl who suits him and his family. If he were to choose to remain single, his status in the society would be marginalized. Until he marries, he isn't even recognized. The creation of a family through marriage, then, is the basic and vital element of societal life in the tribes of Bani Wrayn. It is also the way to upward mobility and individual dynamism.

In Bani Wrayn, as in all human societies, tradition dictates that families are to be formed only within the confines of marriage. By submitting to the mechanisms of marriage, members of Bani Wrayn are granted a level of social distinction reserved by their tribe exclusively for those who are married. This is true even though marriage, as practiced in Bani Wrayn society, is not all that different from the prevailing type of marriage found in some other tribal societies, such as in Fez.

This paper poses a list of questions concerning the rituals of marriage in the society of Bani Wrayn. In order to answer these questions, it is necessary to adopt the anthropological approach, which is based on description, observation and interview. How is marriage achieved within these tribes? What stages does it go through? How is the engagement made and upon what kind of mechanisms? What are the requirements for a wedding in the society of Bani Wrayn? And lastly, what are the motives of the author in writing about the wedding in this society?

The author indicates that discussing marriage as a research topic should not be considered either as utopian culture or folklore. Marriage as an institution is going through an intentional transition. This motivates the author to preserve it by writing about it and documenting its history.

As a researcher concerned with the literature of folklore, especially its oral forms, the author approaches an issue that has not been visited for a long time. Marriage is not only for social entertainment.

range also addresses its democratic nature and broad inclusion of the creative actions of members of the folk communities. It also stresses its appreciation to differences, given that its unity is mainly based on diversity.

In any case, we should take into consideration another issue that is related to the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). In the past two decades, UNESCO has proposed the concept of "Intangible Cultural Heritage," or "non-material Cultural Heritage". The widespread use of this terminology reflects a desire on the part of policy makers at UNESCO to strike a balance between the material and non-material cultural heritage. It comes as a reaction to the fact that UNESCO's departments, since the mid-Twentieth Century, have been occupied with protection and maintenance of ancient monuments and was followed at a later time by what has come to be known as "Protection of Cultural and Natural Heritage".

Our understanding of this background on the use of the terms, leads us to properly appreciate the achievements of great pioneers and the contributions of UNESCO. It has provided us a chance to take advantage of their contribution in the fields of knowledge, science, and procedures, and to avoid the conceptual and methodological pitfalls and difficulties that have interrupted the course of their work.

I suppose that the first step we must take if we are to avert these pitfalls is to adopt the comprehensive concept of the "Integrated Folk Culture." This concept is one where division and branching are based on methodological classifications with the aim of organizing the processes of collection, preservation and studying, and no more!!

The Tangible and Intangible in Folk Culture

Abdul-Hameed How'oas (Egypt)

Folk Culture is transmitted from person to person by means of language. "Language" refers not only to that which is "verbal," but to all forms of nonverbal communication, as well. Farmers, shepherds and fishermen, for example communicate a substantial amount of their professional expertise to their students and apprentices, who learn initially by imitating the practices of the "tutor" or foreman on the dynamic and performance levels, and then on the level of verbal guidance.

Communication, in this sense, is a performance function of the verbal case, which constitutes a comprehensive mental state in relation to the style of thinking, writing, and production in the beginning. At a later time, however, the largest amount of the "folk culture" existed without the need to be recorded or written down Its survival depended solely on this verbal component and its effective mechanisms.

The use of the term "folk culture" helps us stay away from confusing expressions that have been present in the field of folklore for many decades. These expressions have been negatively interpreted, confused and obscured, but still frequently used. The most widespread of the expressions are: "folk art(s)", "folk heritage", "folk legacy", "folklore", and even "folk inheritance". In addition to the limitations of some of these expressions and the extensiveness of others (which have filled the study of folk culture with irrelevant concepts), their loose use and distortion by the media over more than half a century, have led to a diminution of their meaning, a lowering of their status, and a loss of specificity. They are no longer expressions that refer to one definite concept.

In contrast, our adaptation of the concept "folk culture" deepens our methodology of the study of the popular phenomena on levels other than just that of specialization. For example, depth of study has is found at the levels of creativity, taste and appreciation on the one hand, and on the levels of activation, organization and policy-making, on the other hand.

This not only attests to the sheer volume of folk, cultural action. Its continuity and

material and what was neglected and thrown away since we lost the reliable narrators and knowers by heart of that material, the glorious practitioners and the original artists of the field. If there are authentic efforts and serious intents to work in or to contribute to this field, they should be directed to the practical research, its instruments, scientific methods and ways of inquiry, in order to keep up with what has been left from the materials of folklore heritage. Anything except that would be invaluable and fruitless.

This matter might not be included in the urgent priorities, as seen from the point of view of any political association, whose leaders may even consider it outside the framework of the political activity! As for us, we consider it as a strategic dimension to any kind of policy. Isn't our folklore culture the culture of ethnic groups and multiplicity, the essence of the interaction of our experiences in the Arab World with their counterparts of the neighboring civilizations? Isn't this distinctive folklore culture the strong prop of the supporting beams of our national culture? Isn't the national culture an essential component of the national identity? Isn't the culture a strategic dimension of Project of National Reform? Isn't the "Folk Culture" Journal, for example, a result of the shrewd political vision of His Majesty, The King of the Kingdom of Bahrain, which is aimed at consolidating our national culture and confirming a message of national heritage from Bahrain to the World??

The accumulation, record, and storage of the National Culture is an important issue that, in the first place, concerns the relevant state apparatus, along with all institutions of the civil society, including clubs, cultural, scientific, political and social associations. It is a concern for every family and every person. It is the issue and the task of all of us.

Editorial Board

Editorial

The Folk Culture as a Strategic Dimension of the National Reform

A branch of a political association that holds its activity in Bahrain has called for a preliminary meeting with a distinguished group of researchers in the field of the folklore culture with the aim of making the necessary arrangements to organize a high-ranking seminar on the state-of-the-art of the Folkloric Heritage in the Kingdom of Bahrain.

It was remarkable that a political association takes the initiative to care for the folklore culture within the framework of a local political atmosphere, which is abound with various political groups that hold different orientations, interests, objectives and goals, in an open environment of democracy.

When the guests of this meeting were certain after deliberations that the purpose of organizing such a seminar is just to contribute to the public cultural activities, which is, undoubtedly, a noble purpose, they all agreed that this activity, or any other similar one, can be organized by a small club in the town or the village, and they therefore suggested that the possible role of the cultural, political and social institutions, which are firmly-established and have a deep-rooted history, should much more exceed this initial stage of work.

For four decades, since the regional organizations have realized the importance of this aspect in their local and national cultures, and since some Arab countries initially recognized the scientific necessity of dealing with this cultural material, which is subject to transformation, deterioration and loss, numerous and costly lectures, symposiums, conferences and training sessions were organized with the aim of gathering, recording and storing the materials of folkloric heritage. Despite the fact that they managed to carry out their enlightenment role on a relatively wide scale, their efforts were, however, useless, which means without any real achievements to be mentioned, except for some deeds that were rarely accomplished voluntarily, thanks to the efforts of some individuals.

The field that deals with gathering the material of folk culture remained desolate and this valuable material became a victim of loss of vision and sight, scattered efforts and the lack of seriousness in dealing with the culture. Had a percentage of these huge finances been spent from the beginning in preparing academically specialized cadres in a way that goes beyond what prevails in Arab countries, the region would have obtained a reasonable number of experts and consultants, who, in turn, would have prepared numerous researchers, who would be highly motivated to work in the field. The materials of the folklore culture, would have then moved to their presupposed place in thesauruses and electronic databases, and would have been available on internet for various uses, which would have been possible, thanks to the prospective memories of knowers by heart and to the efforts of practitioners, narrators and informants.

Any activity in the present time, regardless of its type and its organizing body, will repeat over and over what had been done in the past years, and we, thus, shall consider it as just a waste of time, effort and money. It is enough what was lost from the folkloric

I N D E X

16 - 17

Ali Al-Delaiwi Al-Ayyarry: The Knight and the Poet
Ahmed Khaskhoosi
14 - 15

Wrestling with Sticks
Husam Mehasseb
16 - 17

20 - 21

Swordplay: The Movement Style of Al-Ababeda
Sameer Jaber
18 - 19

«Al-Aa>ja» : A Traditional Doll to Entertain Children in the South of Jordan
Saad Al-Tuwaisi
Mansoor Al-Shuqairat
20 - 21

22 - 23

The Clayey Jar: Carrier of the Nile Waters
Eman Mahran
22 - 23

springs of our ancestors' heritage which have always been the sanctuary we seek refuge in whenever our hearts overflow with yearning to vanquish our thirst. However, the more we drink from those springs, the thirstier we feel.

It is the hope to safeguard this tradition before it sinks in the abyss of oblivion and we lose its track.

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:
- Individuals 5 BD
- Official Institutions 20 BD

Arab Countries:
- Individuals 10 BD
- Official Institutions 40 BD

EU Countries:	- 60 Euro
USA	- 98$
Canada & Australia	- 179$
Asia Southeastward	- 150$
World Unfading	- 150$

Make cheques or money orders Payable to: Folk Culture
AC no. 01664472401 Standard Chartered Bank - Bahrain

Scientific Committee

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Toufic Kerbag	Lebanon
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Kuwait
Saeed Yaqtin	Morocco
Sayyed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
chayma Mizomou	Japan
Abdelhameed Burayou	Algeria
Ali Borhana	Libya
Omar Al Sarisi	Jordan
Gassan Al Hasan	UAE
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italy
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Saudi Arabia
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Greece
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors

Ahmed Al Fardan	Bahrain
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Asaad Nadim	Egypt
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Saeeda Azizi	Morocco
Radhi El Sammak	Bahrain
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hasan Omran	Bahrain
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Muhyelddin Khurayyef	Tunisia
Mostafa Jad	Egypt
Mansor Mohd. Sarhan	Bahrain
Mahdi Abdullah	Bahrain
Safwat Kamal	Egypt

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Scientific Committee Coordinator
Editorial Manager

Nour El-houda Badiss
Director of Field Researchs

Noaman Almosawi
Goerge Frandsen
Editor of English Section

Bechir Garbouj
Editor of French Section

Mahmoud Elhosiny
Sayed mohammed ali
Layout And Execution

Zukaa Sallam
Editorial Secretary
International Relations

Fouzia Hamza
Photography

Shaikha Almansoory
Archives Manager

Nawaf Ahmed AL-Naar
Distribution

khamis Z. Al-Banky
Subscription

Abdulla Y.Almuharraqi
Marketing Manager

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
printer

Folk Culture

Editorial
4

The Tangible and Non-tangible in the Folkloric Culture
Abdul-Hameed How'oas
6 - 7

The Wedding System in Morocco: The Berber's Bani Wrayn Tribes as an Example
Edrees Makboob
8 - 9

Traditional Food and Globalization
Mariam Bsheesh
10-11

The Palm in the South of Tunisia
Muhie'ddeen Khareef
12 - 13

An invitation to write:

With the launch of the first issue of "Folklore Culture" magazine, the long-awaited dream has come true. The road to this end has not been a rosy one, yet it sheds light on the heart-arresting fascination and magical beauty of the dream.

It is a dream that tantalizes our human nature and eventually triggers in us the desire to investigate our folklore and cultural tradition whose richness is immaculate, and its diversity is boundless and priceless.

This tradition motivates the search for a way to comprehend our ego, at a time of perplexity and fear toward relating to the 'other' and making the 'other' relate to us. How can we achieve this goal amidst the varied stereotypes that endeavor to uproot us?

It is a universe of symbolism, imagination and characters that stir our lavish interest in going back to the endless

The message of folklore
from Bahrain to the World

With cooperation of International
Organization of Folk Art (IOV)

Folk Culture

Published by:

Folk Culture Archive
for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

Distribution
Tel.: 973 366 664 97
Fax: 973 174 066 80

Subscription
Tel.: 973 364 424 46

International Relations
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No. MFCR 781
ISSN 1985-8299

Culture Populaire
Folk Culture

A quarterly specialized journal
Volume3 / Issue No 09 ◆ spring 2010

www.folkculturebh.org