الثقافة الشعبية

فصلية علمية متخصصة
السنة الخامسة / العدد السابع عشر ◆ ربيع 2012
17

مع هذا العدد
- دعوة مشاركة لندوة دولية
- قرص مدمج للأعداد السابقة

- رياضة الصيد بالصقور عند العرب
- فولكلور واحة سيوة والهوية الثقافية
- آلة الصرناي وفن الليوه

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 : 40 130 335 973 +
فاكس : 80 066 174 973 +

الاشتراكات

هاتف : 80 698 337 973+

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

مهرجان الجنادرية.. تحيّة لهذا الحضور البهي..

حين وضع الحرس الوطني بالمملكة العربيّة السّعوديّة التصورات الأوليّة لفكرة تنظيم مهرجان تراثيّ فنيّ وإثنوغرافيّ لمهرجان سنويّ يُقام بالجنادريّة، طاف وفد من الفنيين والاختصاصيين منتصف ثمانينات القرن الماضي ببعض مراكز البحث في المنطقة لاستطلاع وجهات النظر لتطوير الفكرة ومناقشة أساليب التنفيذ من عدّة جوانب. ولقد كان لي شرف المشاركة بالرّأي في تلك المناقشات عندما زار الوفد السّعودي مركز التراث الشعبيّ لدول الخليج العربيّة بالدّوحة بدولة قطر، وكنت حينها أتولى إدارة ذلك المركز الذي استمر لفترة ومن ثمّ أغلق.

كانت فكرة مهرجان الجنادريّة وليدة للتو وجديدة على كلّ المنطقة، وهي في الأصل مناسبة شعبية لسباق الهجن تشارك بها جهات وأفراد من مختلف مناطق المملكة وتقدّم للفائزين في هذا السباق جوائز ماليّة وكؤوس وميداليات وهدايا قيّمة، إلا أنّ النخبة من المهتمين بالثقافة الشعبيّة في المملكة العربيّة السعوديّة رأت أن يتمّ تطوير هذه المناسبة الشعبيّة الجماهيريّة؛ لتشمل مختلف نتاج الثقافة الشعبيّة بمساهمات الشعراء والحرفيين والصّناع الشعبيين وفرق الفنون الغنائيّة الاستعراضيّة إلى جانب كلّ ما له علاقة بالتراث الشعبيّ والممارسات التقليديّة المتوارثة في استعراض ممنهج ومنظم بأعلى مستويات الخبرة والجودة. وكان في بالنا جميعا تلك الصورة المتخيلة لقرية تراثية ومهرجان شعبي كبير إلا أنه لم يخطر بالبال بأن يكون هذا المهرجان بوابة انفتاح على أفاق معرفة عالمية جديدة، وأن يطير هذا الحدث بتراث وثقافة بلد عريق إلى أرجاء المعمورة.

لقد نجحت الفكرة بتحويل مهرجان شعبيّ محليّ لسباق الهجن وبصورة تدريجية إلى مهرجان وطنيّ كبير ضمّ إلى كلّ ما تقدم من أنشطة معارض كتب وندوات فكريّة وفنيّة رفيعة القيمة، وقد استقطب الحرس الوطني السعوديّ شخصيات عربيّة وعالميّة من مختلف التيارات الفكريّة والسياسيّة والفنيّة للحضور والمشاركة في الأنشطة، فأصبحت الجنادريّة موسمًا ثقافيًّا حافلاً ومتعدّد المنابر إلى جانب دوره كمعرض إثنوغرافيّ جماهيريّ في الهواء الطلق. وعلى مدى سبعة وعشرين عامًا حقّق مهرجان الجنادريّة للمملكة مكاسب عديدة من أهمها ذلك الانفتاح اللافت على الفكر والثقافة العالمية وهذا الإجماع الرّسميّ والشعبيّ على أهميّة الثقافة الشعبيّة وضرورة رفد قيمها ومعانيها الروحيّة والجمالية النبيلة بحياتنا المعاصرة.

يُعتبر خادم الحرمين الشريفين جلالة الملك عبدالله بن عبدالعزيز آل سعود ملك المملكة العربيّة السعوديّة هو الأب الروحيّ لأساس الفكرة والمتابع الشخصيّ لمراحل تنفيذها واستكمال مكوّناتها بتوجيهاته ورؤاه المتصلة بروح الشعب السعوديّ الشقيق؛ لذلك كان حفل افتتاح المهرجان الذي يُقام برعايته وحضوره الشخصيّ كلّ مرّة فرصة لقاء جلالته بكبار المدعوين وبجموع المواطنين، ولم تغب عن هذا المهرجان في حفل افتتاحه كلّ عام شخصية

قريبة من الثقافة الشعبيّة ومن روح التراث الشعبيّ، و كانت تتصدر مقصورة الضيوف إلى جانب العاهل السعودي معجبة وداعمة باستمرار حضورها لهذا المنجز الاحتفالي الثقافي الذي تميّزت به المملكة السعوديّة.

إن إصرار جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين على المشاركة في حفل افتتاح هذا المهرجان له أكثر من دلالة، ويعبّر فيما يعبّر عن تمثل عميق لروح الثقافة الشعبيّة التي تعزّز قيم الإخاء والالتقاء وتؤكّد وحدة المصير؛ ولتجسيد هذا الشعور يرعى جلالته سنويا مهرجان التراث الذي تنظمه البحرين في أبريل من كلّ عام بمنحى آخر مختلف إلا أنّه يصبّ في ذات الاتجاه المعني بالثقافة الشعبيّة.

تحيّةً لهذا الحضور البهي لجلالة ملك مملكة البحرين في مهرجان الجنادرية، وتحيّةً لصاحب السمو الملكي الأمير متعب بن عبدالله بن عبد العزيز آل سعود وزير الدولة رئيس الحرس الوطني رئيس اللجنة العليا المنظمة لمهرجان الجنادرية وهو يحقق بهذا الحدث الثقافي المتميز النّجاح تلو النّجاح نحو العناية والاهتمام بالثقافة الشعبيّة كرافد مهم من روافد الثقافة العربية الأم.

رئيس التحرير

هيئة التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

فراس الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

محمود الحسيني
المدير الفني

دانة أحمد حميدان
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

مريم لايلا كوكس
تنسيق الاتصال بـ (IOV)

عبدالله يوسف المحرقي
المدير الإداري

نواف أحمد النعار
إدارة التوزيع

خميس البنكي
إدارة الاشتراكات

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

التنفيذ الطباعي : المؤسسة العربية
للطباعة والنشر ـ البحرين

الثقافة الشعبية

صورة الغلاف

تحية لعازف الصرناي الفنان سامي المولودي

أسعار المجلة في مختلف الدول

البحرين	1 دينار
المملكة العربية السعودية	10 ريال
الكويت	1 دينار
تونس	3 دينار
سلطنة عمان	1 ريال
السودان	2 جنيه
الإمارات العربية المتحدة	10 درهم
قطر	10 ريال
اليمن	100 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

شروط وأحكام النشر في الثقافة الشعبية

E-mail: editor@folkculturebh.org

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
وحيد السعفي	تونس
الراحل / نيوكليس ساليس	اليونان

مستشارو التحرير

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

الفهرس

17 الثقافة الشعبية

المفتتح

002 مهرجان الجنادرية.. تحيّة لهذا الحضور البهي..
رئيس التحرير

التصدير

010 الثقافة الشعبية.. مستودع ذاكرة الهوية
يوسف حسن مدني

آفاق

012 تدوين الأدب الشعبي : حفظ أم نقض لفظ؟
ناصر البقلوطي

أدب شعبي

024 الموال العراقي
خيرالله سعيد

046 فولكلور واحة سيوة والهوية الثقافية
مصطفى جاد

068 دراسة الحكاية الشعبية الأفريقية
يعقوب المحرقي

084 الحكاية الشعبية.. الأصل ولعبة الأقنعة
عباس عبد الحليم عباس

عادات وتقاليد

094 جدلية الفن والعمل في ظاهرة « التويزة بمنطقة سيدي بوزيد
الزازية برقوقي

104 رياضة الصيد بالصقور عند العرب الصقارة تراث عربي أصيل
صفية أحمد الزايد

INDEX

17 Folk Culture

112 ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة
عبد القادر فيطس

موسيقى وأداء حركي

118 آلـــة الصرنـــاي وفن الليوه
خالد عبدالله خليفة

134 الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج الحضاري
محمد القاضي

ثقافة مادية

148 التراث الثقافي لقرية « شّماخ » في جنوب الأردن
سعد الطويسي – منصور الشقيرات

جديد النشر

164 دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية
أحلام أبو زيد

188 المُوسيقَى العُمَانيَّة مُقَاربة تعريفية وتحليليَّة
عبد محمد بركو

196 الأغنية الشَّعبيَّة في قَطَر
عبد محمد بركو

206 من أدب العراق القديم ترانيم وأدعية سومريّة
محمد رجب السامرائي

أصداء

216 محيي الدين خريف في ذمة الله
الثقافة الشعبية

218 بعد الرحيل.. يبقى الجهيمان في أساطير وأمثال الجزيرة العربية حاضراً
علي عبدالله خليفة

صورة الغلاف الأمامي

آلة (الصّرناي) عماد فن (الليوه)

تُعتبر آلة الربابة العربيّة الجدّ الأكبر لآلة الكمان الغربيّة المعروفة باسم الفيولينة (VIOLIN) وتُعتبر آلة المزمار أو الصرناي هي الأبّ الشرعيّ لآلة الأوبوا الغربيّة (OBEO) وفي حين اشتهرت الربابة بأداء فنون غناء الشعر العربيّ والنبطيّ بشكل خاصّ وهي من الفنون العربيّة الأصيلة، فإنّ آلة الصّرناي ارتبطت بأداء فنّ من الفنون الشعبيّة الوافدة إلى منطقة الخليج العربيّ المعروف باسم فنّ (الليوة) الذي يشكّل رافدًا مهمًا من روافد الثقافة الشعبيّة بهذه المنطقة.

عُرفت هذه الآلة في سائر الممالك القديمة قبل الميلاد بأسماء مختلفة، منها المزمار، والمزمار المزدوج، والأولوس. ثمّ عرفها العرب في العصور الوسطى باسم المزمار، السّرنا، السرناي، والدوناي. وهي نفس الآلة المعروفة في مصر الآن باسم المزمار البلدي ويعرفه أهل الفن باسم (الجوري) للمزمار الكبير و(السبس) للمزمار الصغير. ويطلق عليه في بعض البلاد العربية اسم (زُرنا) وهو تحريف للاسم القديم (سرنا).

انتقلت هذه الآلة إلى أوروبا في أوائل العصور الوسطى واحتضنتها فرنسا بصفة خاصة وطورت صناعتها منذ القرن السابع عشر فأدخلت عليها أجهزة الغمازات المعدنية، وبلغت بها حدّ الكمال إلى أن باتت فرنسا هي المصدّر الرئيس لهذه الآلة إلى كلّ البلاد الغربيّة. وقد صنعت منها فصيلة متعدّدة الأنواع تعتبر كلّها من الآلات الرئيسية في الفرق الموسيقية الكبرى. وكانت فرنسا أول من أدخلها في فرق الأوبوا. ولذلك ظل الاسم الفرنسي لتلك الآلات هو الشائع في كلّ اللغات الأوروبية تقريبًا، وهي تنتمي إلى فصيلة الآلات السوبرانو أي الخاصّة بأداء الأصوات الحادّة.

يُعدُّ الصرناي مزمارًا مزدوجًا واسع الانتشار، أي ذو ريشة نفخ (ثنائية) حيث يمكن العثور عليه على امتداد العالم الإسلاميّ بأسره أو أي مكان وصل إليه التأثير الإسلامي يومًا، فمن الصين وجنوب شرق آسيا إلى يوغسلافيا واليونان، بالإضافة إلى المغرب وإفريقيا شرقها وغربها. أمّا الاسم فهو اشتقاق من اللفظ الفارسي سُرنا، ففي الصين يطلق عليه اسم (سو- نا) وفي الهند (شهناي)، أما في المغرب فهو معروف بـ (زقرة) و(زُرلا) في يوغسلافيا، أما الاسم الشائع في مصر كما في الإمارات العربية المتحدة فهو المُزمار أو المِزمار، ويطلق عليه المغربيون وسكان غرب إفريقية (الغيته).

يحتلُّ فنّ الليوة مكانة متميّزة في التراث الموسيقيّ الشعبيّ في منطقة الخليج العربي، إذ أنّها تمثل نموذجًا فريدًا من الأنواع الموسيقية الوافدة التي ظلّت وبالرغم من تكيفها مع البيئة الخليجية واندماجها فيها خلال ما يزيد على قرن من الزمان إلا أنّها تحتفظ بسمتين بارزتين تنمان عن أصولها الأفريقية هما إيقاعها الأساس العام واستمرارية بعض العبارات السواحليّة في نصوصها الغنائية، وهي رقصة جماعية تصاحبها آلات إيقاعية وآلة نفخ رئيسية يطلق عليها في منطقة الخليج العربي اسم (صرناي) أو (زمر). وهي عماد هذا الفنّ وروحه الأساس إذ بدون صوتها الصادح الهازج لا يمكن أن يكون لليوة أثر انتشاء لا للراقصين ولا لجمهور الحضور.

من مقالة (الصرناي وفن الليوة)
بداخل هذا العدد

صورة الغلاف الخلفي

(العوعو)
في مخيلة الجيل الماضي

تستقرُّ في ذاكرة الأجيال الماضية وفي ذاكرة من بقي منهم صورة (العُوعُو) كملمح عزيز لطفولة لم يكن بين يديها ما تلهو به من ألعاب وتسليات أكثر من اللهو بتسخير الخام ممّا يتيسر من نتف وبقايا الموجودات لابتداع وتشكيل أدوات لهو وألعاب، كتجفيف عظام الدجاج وربطه ببعض لصناعة ما يشبه الهيكل الآدمي وإلباسه نتف الأقمشة؛ ليبدو دمية لبنات ذلك الجيل واستخدام خردة عجلات الدراجات الهوائيّة ودفعها بعصا كمركبة للأولاد بالطرقات. كانت الحياة قبل اكتشاف النفط وخلال الفترة التي تلته بسنوات قليلة شحيحة وصعبة وكان على الأطفال أن يصنعوا ألعابهم بأنفسهم، إذ لم يتوفر لأطفال ذلك الزمان أيّ شيء ممّا هو رائج ومتداول أمام أطفال اليوم من ألعاب ومسليات وأدوات ترفيه لا حصر لها.

لم يكن أمام الرجال العائدين من رحلة الغوص ما يحملون من هدايا لأهاليهم فاللؤلؤ يمرّ من بين أياديهم إلى الربان ومنه إلى السماسرة ومن ثمّ إلى كبار التجار والممولين؛ ليسافر إلى الهند ولندن وباريس وليستقرّ أخيرًا على تيجان الملوك ونحور الملكات والغانيات. وبدلا من أن يعودوا صفر اليدين إلى أطفالهم تفتقت مخيلتهم عن استخدام جسم أحد الأحياء المائية لتشكيله على هيئة دابة صغيرة تشبه شكل الحصان أو الحمار، وقد أوحى لهم شكل نجم البحر المتعدد الأذرع بذلك. فكان البحارة يصطادون هذا الحيوان المائي بأحجام متفاوتة ويشكلونه قبل أن يجفَّ ليأخذ الشكل المناسب، وكم كانت فرحة أطفالهم كبيرة وهم يستقبلون تلك الهدايا ويتباهون بأحجامها وأعدادها.

نجم البحر بالإنجليزية Starfish أو sea star ، واسمه العلمي Luidia Maculata له خمسة أنواع أو أكثر، وهو حيوان مائي لافقاري، ينتمي إلى شعبة شوكيات الجلد ويشبه شكل النجمة، ويتميّز بأذرعه المتعدّدة التي تخرج عن قرص وسطي، والتي قد تتراوح بشكل كبير في العدد، وتحتوي على أنابيب دقيقة، تستخدم للحركة والالتصاق بالسطوح، وهي موزعة على هيئة صفين في كلّ قدم و متوسط قطر نجم البحر حوالي 20 سم، ويعتبر المحيط الهندي وغرب المحيط الهادي من أماكن انتشاره، كما يعيش في القيعان الرملية للخلجان والبحيرات ويستوطن أغلبه المياه الشاطئية الضحلة كالخليج العربيّ، ويتغذّى على الرخويات والأعشاب المرجانية وطحالب الأعماق، لونه في الغالب برتقالي مع تدرجاته وله جلد مغطى بشويكات مدبّبة الأطراف، لها قدرة على الإنثناء ممّا سهّل على البحارة تشكيلها كأطراف للعبة.

تفنّن أطفال ذلك الزمان في تزيين هذه اللعبة بوضع ما يشبه البردعة أو السرج وربط ما يشبه اللجام على هذه الدابة التي أطلقوا عليها اسم (العُوعُو)، ولم يفدنا الرواة بشيء عن أصل هذه الكلمة أو معناها بالتحديد أو لماذا أطلق الأقدمون على نجم البحر/ اللعبة هذه التسمية، بعضهم قال أن التسمية جاءت من الأطراف التي يقال بعامية الخليج العربي (عُويَتْ) بمعنى عُطِفَتْ، وهي في الأصل فصيحة من عوى القوس ونحوها: عطفها، وعوى الحبل أو الشعر: لواه، وربما هناك معنى أو رمز أو دلالة أخرى، إلا أن (العوعو) ظل في ذاكرة الأجيال الماضية كملمح عزيز من ملامح طفولة فقيرة.

الثقافة الشعبية

تصدير

الثقافة الشعبية.. مستودع ذاكرة الهوية

الثقافة الشعبية أو الفلكلور أو الموروث الثقافي ...الخ كلها مترادفات لمقصد واحد هو ثقافة الشعوب المتداولة بينهم والمنقولة من جيل إلى جيل. قام بتعريفها الكثيرون، لثيودور قاستير في القاموس الوسيط للفلكلور والميثولوجيا والخرافة حيث قال:"هو ذلك الجزء من الثقافة الإنسانية المحفوظ شعوريا أو لا شعوريا في المعتقدات والممارسات والعادات وفي ما يحدث في المحيط الاجتماعي في الاسطورة والحكاية والخرافة. من ناحية أخرى يعبر الفلكلور عن الاخلاق والقيم التي تميّز المجموعة وليست تلك التي يحملها الفرد، مودعة في فنونه وحرفه وصناعاته... انتهى تعريف ثيودور قاستير.

فإذا كانت القيم والأخلاق الخاصة بهذه الأمة أو تلك مودعة في الثقافة الشعبية فلا غرو أن يكون ميلاد هذه الدراسات في أوروبا متواكبا مع ظهور القوميات الحديثة. ولي قناعة راسخة أن نشاط الشعوب في حركة حياتهم اليومية، في أدبهم الشعبي وعاداتهم وحرفهم التقليدية وفنون أدائهم من موسيقى ورقص وغناء هي مستودعات للذاكرة الجمعية إذا استنطقت نطقت بهوية أهلها قسما وحقا. وهذا لا يتأتى إلا من خلال الجمع الميداني المباشر الذي يساعدنا على فهم الثقافة من داخل جسمها فهما موضوعيا أصيلا يقوم على النظر بعيون الشعوب و النطق بلسانهم وليس على اطلاق الأحكام من الخارج و بالوكالة عن الشعوب.

عانت الدراسات كثيرا من الاهتمام بالتاريخ السياسي والإداري وطغيان ذلك على التاريخ الثقافي الاجتماعي، وهذا ليس تقليلا من شأن التاريخ السياسي أو الإداري، فالسياق السياسي مع السياق الاجتماعي والاقتصادي و الايكولوجي هي السياقات التي تنتج الثقافة الشعبية في إطار التراكم التاريخي.

جاءت كلمة حق في مفتتح العدد الأول من مجلة الثقافة الشعبية الصادرة 2008 "هو السعي الى الإحاطة بأصول الأنا فينا في زمن الخشية والحيرة والاضطراب ازاء توجس الآخر منا وتخبطنا في تقديم أنفسنا إليه. وأنى لنا أن نفعل والنماذج تتعاورنا كأنها تأخذنا من جذورنا" وهذا قول في صلب حقيقة فهم الأنا و فهم الآخر المستند على مخزون مستودعات الذاكرة الشعبية الشاهدة على الهوية والناطق الرسمي بأسم الشعوب في كشف هويتها والتعبير عنها.

دراسة مستودعات الموروث والثقافة الشعبية كذاكرة جمعية ليست ترفا وانما هي محاولات جادة لاستنطاق السجل الثقافي لفهم الثقافة من داخل جسمها لكي تعبر هذه الثقافة أو تلك عن نفسها يتعين علينا الابتعاد عن اطلاق الاحكام القيمية المسبقة والقفز فوق الحقائق.

المعروف أن الموروث الثقافي أو الثقافة الشعبية تتسم بميسم التوليف الثقافي السلمي لأنه في كثير من المستودعات الثقافية نجد توليفا من تيارات ثقافية متعددة، متصالحة و متحدة و منسجمة انسجاما تاما، كان ذلك في طقوس العبور أو القصة الشعبية أو الشعر أو الثقافة المادية أو ثقافة الأداء والموسيقى وكذلك فى اللغة العامية التي ينطق بها هذا النشاط البشري، فإلى جانب التيارات المحلية نجد تيارات ثقافية أخرى وافدة تأخذ شكل هارمونيا ثقافية عالية الإنسانية –هذا هو الفهم الذي تنشده، أذ أن الثقافة الشعبية هي ثقافة سلام لا مراء فيها ولا شك.

أذكر هنا ايضا ان كل أدبيات المنظمة الدولية للفن الشعبي تقوم على عمد واحد هو ان الثقافه الشعبية هي ثقافة سلام.

ثانيا، يتعين علينا الابتعاد عن روح الدراسات الأولى التى سيطرت على الفكر الأوروبي والتي جربها وعاشها الرواد الأوائل لعلم الفلكلور، وهي روح أجسامهم بأن اساليب العيش الحديثة تهدد الموروث الشعبي بالاندثار وكان ذلك من جراء الحركة الرومانسية التي سادت الفكر الأوروبي وأشاعت فيه الحنين الى حياة الماضي وبساطة الحياة الريفية ونقائها. على إثر ذلك انتشرت هذه الفكرة وهي أن الثقافة الشعبية أو الفلكلور دائما تبتعد عن ساحة الحاضر زمانا وعن الحواضر والمدن الكبيرة وحركة الحياة اليومية مكانا وواقعا معاشا. لكن يمكن مقابلة هذه الفكرة بفكرة واقعية مغايرة للفكر الرومانسي، وهي أن حركة التاريخ المستمر والحياة المتجددة تجددا يفرضه الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي و الايكولوجي في اطار التاريخ – بالضرورة- تفرز في كل مرحلة قيما وأخلاقا وعادات وطرق للتعبير تتفق مع طبيعة التغيير الذي حدث في المكونات الأساسية للمجتمع. إذن الثقافة الشعبية هي ليست بالبعيدة عنا زمانا ومكانا وليست هي مرتبطة دائما بحياة الماضي وبساطة الحياة الريفية ونقائها !!

يوسف حسن مدني

رئيس قسم الفولكلور بجامعة الخرطوم

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

تدوين الأدب الشعبي حفظ أم نقض لفظ ؟

ناصر البقلوطي/ كاتب من تونس

1 - الأدب الشعبي وأجناسه:

1-1 المصطلح والمفهوم.

يمثل الأدب الشعبي جزءا من التراث التقليدي، تتبلور من خلاله بكل وضوح، الوظيفة الإنشائية للكلام، فتكون بذلك رسالته منطوية على ذاتها ومستقلة بها، ممّا يحتم تركيز الاهتمام عند دراسته، وبقطع النظر عن البعد التقريري للنصوص، على أشكاله وأنماطه الفنية، اعتمادا على المناهج البنائية التي يسّرت إدراك الدلالات الكامنة في ثنايا تلك النصوص وأعماقها[1].

كما في كل ثقافات العالم، يعتبر الأدب الشعبي إبداعا فنيا، أدوات التعبير فيه لغة عامية شفوية، متفرعة عن لغة الكتابة التي تنعت في البلدان ذات الثقافة العربية، مثل بلدان المغرب الكبير، بالفصحى ولا يعني ذلك أن اللغة العامية ليست فصيحة، بل هي تفوق الفصحى أحيانا في التعبير عن ثقافة الجماعة العميقة والحميمة.

مهما يكن من أمر وبقطع النظر عن المناهج ومختلف مشاربها[2]، فإن الأدب الشعبي إنتاج قولي، يعكس التجربة الجمعية والمتمثلات المشتركة بين أعضاء الجماعة، فهو لا يعبر ضرورة عن مزاج قائله المتفرد أو عن ذاته، ولا يبسط تجربته الشخصية، وإن فعلها، فباعتباره عضوا منصهرا في ذات الجماعة. انطلاقا من ذلك، وُسم هذا النمط من الأدب بالشعبي باعتبار أن هذا المصطلح يحيل إلى مفهوم ثقافي صرف يفيد الانتماء إلى جماعة تربط بين أعضائها روابط مختلفة، ويتعلق بالسلوكيات والممارسات والإنتاجيات الجمعية المشتركة. يرتكز هذا المفهوم على فكرة الشيوع والرواج بين العامة والمراد بها تلك الجماعات المحلية التي تنتمي إلى مجال سكني محدد (مدينة أو حي أو ريف أو جزيرة أو جبل...)، أو عضوية، تربط بين أفرادها روابط مختلفة: عرقية أو قرابية أو مهنية أو دينية[3]....

دون الدخول في تفاصيل مجزأة عن خصوصيات الأدب الشعبي، وقد تم تداول هذا النمط من الأدب بقليل أو كثير من الإسهاب من طرف الدارسين[4]، يجدر التذكير ببعض سماته، مختزلة في عدد من العناصر. تتمثل هذه العناصر في لغته العامية كما أسلفنا، ومحتواه الثقافي المعبر عن قيم الجماعة ومتمثلاتها، والعاكس لتجربتها وخصوصياتها، وتداوله الشفوي في نطاق الجماعة أو خارجها، ونقله من السلف إلى الخلف، مما يضمن ديمومة النصوص ورواجها. تعتبر مجهولية مؤلفيه من أهم سمات الأدب الشعبي، خاصة بالنسبة إلى الأجناس السردية كالحكاية والسيرة. ليس للمبدع في إنتاج هذا النمط من الأدب من ذاتية خصوصية سوى ما يتعلق بالشعور العام والوجدان الجمعي، إنما يتحقّق الأثر بالإلقاء أو الرواية، وبحكم التداول والنقل، يصبح حقا مشاعا للجماعة وملكا لها إلى درجة نسيان مؤلفه الأصلي[5]. من جهة أخرى، يعكس الأدب الشعبي تراكم تجارب الجماعة ومتصوراتها، ويفسر التواصل الزمني والمكاني لواقعها الثقافي، فيغذي ذاكرتها وينمّي تراثها.

1-2 الأجناس.

كما في الأدب الفصيح، تتعدد أجناس الأدب الشعبي وتبوّب بين شعرية ونثرية، وبين سردية وغير سردية كالأمثال.

1-2-1 الأمثال.

تمثل الأمثال[6] جملة من الأقوال القصيرة، ذات إيقاع لغوي خاص، ويتضمن محتواها مختصرا لتجربة بشرية متراكمة في مختلف ميادين الحياة، وتحيل إلى أنماط من السلوك لها دلالات أوسع من الخبرة أو المعنى المتضمن بالألفاظ، فيرقى بذلك المثل إلى مفهوم مجرد ويتحول إلى حكمة أو نصيحة أو يفسر سلوكا معينا أو يبرره أو يضع شروطا مسبقة ليبلور سلوكا مثاليا يوافق قيم الجماعة.

المثل تعبير لغوي يتميز الشعبي منه بلغته العامية، ومن حيث بنيته اللغوية، وخلافا للأقوال السائرة التي لا ترتبط بنيتها بشكل محدد، يأتي المثل في شكل ثنائي، تماما مثل المسند والمسند إليه أو المبتدأ والخبر، على غرار: «لو كان عمّي يحكي على همّي // ما كنت نبكي على بابا وامّي» و«اللي ما يدريها // يقول سبول» و«عايشة في دار الناس // والناس في دارها»و«سمّعني ع اللي نحب // حتى بالكذب. من حيث الدلالة، يتضمن المثل طرحا متعلقا بالتجربة البشرية وتعبيرا عن محصّل تلك التجربة، فهو كما سبق مختصر لتجربة بشرية متراكمة، ترتقي إلى مستوى السلوك النموذجي والمعياري. تقترن الأمثال الشعبية أحيانا بقصص تتفرع عنها كخلاصة أو موعظة، وقد تلفق لعدد منها قصص تفسرها وتشرحها.

1-2-2 السيرة.

في باب الأجناس السردية، تحتل السيرة مكانا مركزيا في الذاكرة الشعبية. تُعرّف السيرة بأنها جنس أدبي يمزج بين الواقع والخيال، بين التاريخ

الثقافة الشعبية

وحقائقه الثابتة ووقائعه المدونة في متون التاريخ، والأدب بما يكتنفه من تخيّل ومن تحرر من ذلك الواقع، وعند العرب، تمتزج لغة هذا الجنس الأدبي الفصحى بالعامية. السيرة تاريخ لأنها تسرد أحداثا جدت بالفعل في زمن ما ومكان ما وكان للفرد أو للجماعة تأثير في سيرها وأثر في تاريخ تلك الجماعة وفي الإنسانية برمتها، وهي أدب لما لواضعها أو راويها وناقلها من تأثير في صياغتها أو في إعادة صياغتها، شعرا أو نثرا، بحيث تنطبع بمحيطه الثقافي وبذاته بوصفه عضوا من بين أعضاء الجماعة[7].

تروي السيرة حياة شخص يؤثر سلوكه في محيطه الطبيعي والثقافي إلى درجة يتحول خلالها إلى سلوك نموذجي ومعياري يعكس واقع جماعة وتطلعاتها، أو مسيرة جماعة برمتها، توحد بين أعضائها وحدة المصير. لا يزال الأدباء الشعبيون التونسيون يتذكرون سيرة حسونة الليلي[8]، ذلك الرجل الحضري، قائد قومه، وما جرى له جرّاء حبه لبدوية رآها «تورد» الماء من أحد الآبار فتمكن منه حبها. أما سيرة بني هلال، فلجلّ المناطق التونسية رواية تحكي عن الجازية المتخبلة في شعورها[9] أو بوزيد الهلالي، ذلك الفارس المغوار أو خليفة الزناتي، البطل المنكوب الذي يذود عن قومه وأرض قومه حتى الموت.

1-2-3 الأسطورة.

خلافا للسيرة، تتضمن الأسطورة، وهي أيضا جنس سردي يمثل الجانب القولي للطقوس التقليدية، حكاية تقوم في الغالب على الخرافة وقد يكون أبطالها بشرا أو أنصاف آلهة أو آلهة، حسب السياقات الثقافية، وقد تتفق أحيانا إرادة البطل البشري بإرادة الآلهة وقد تتصادم معها أحيانا أخرى. يظهر بطل الأسطورة في ثوب البطل الجمعي الذي يعكس معتقدات الجماعة ويستجيب لآمالها، مستعينا بالقوى الغيبية الخارقة كالسحر والآلهة والشياطين والحيوانات والعناصر الطبيعية[10].

قد تؤدي الأسطورة أيضا وظيفة تفسيرية لبعض الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية أو التاريخية أو حتى النفسية، مثل أساطير التأسيس والتعمير والإخلاء، وأساطير تسمية الأماكن... لمّا يعجز العلم بمختلف فروعه، الإنسانية منها وتلك المسماة بالصحيحة، عن تفسير هكذا ظواهر، تأتي الأسطورة، معتمدة على المخيال الجمعي، لتعوّض العلم وتقدم التفسير المطلوب.

من أساطير التأسيس في تونس، تلك المتعلقة بقرطاج، المدينة التي أسسها الفينيقيون في القرن التاسع قبل الميلاد. تقول الأسطورة إن

الملكة عليسة، القادمة من مدينة صور بلبنان الحالي، طلبت من أصحاب الأرض أن يقتطعوها وقومها ما يغطيه جلد ثور من الأرض. لما نزلوا عند طلبها، طفقت تقطّع الجلد سيورا حتى غطى مساحة مدينة كاملة وانطلت الحيلة[11]. ليست قرطاج وحدها في تونس التي تعلقت بها أسطورة تأسيس، فصفاقس، المدينة الثانية في البلاد التونسية والتي ظهرت في أواسط القرن الثالث الهجري، خلال الحكم الأغلبي الموالي للدولة العباسية – نحن إذن في حقبة تاريخية مغايرة تماما – ارتبط تأسيسها بأسطورة مماثلة[12]، وكذا قرية الدويرات الأمازيغية التي تقبع مهجورة على قمة جبل القواطير بجنوب البلاد، غير أن المحيط هناك حتّم تغيير جلد الثور بجلد بعير[13].

1–2–4 الحكاية الخرافية.

تنحدر الحكاية الخرافية حسب الأخصائيين، من الأسطورة وتعتبر شكلا مصغرا لها[14]، إذ يغلب تدخل الخوارق في نسيجها القصصي باعتبارها المحرك الأساسي للأحداث. تنطلق الحكاية من بسط وضعية اجتماعية يشعر فيها البطل بنقص ذاتي أو بضرر يحدق بالذات أو بالجماعة التي ينتمي إليها، فيسعى إلى تدارك تلك الوضعية بالتصدي لتلك المخاطر ودرئها، بمساعدة القوى العجائبية الخارقة كالسحر وتسخير الحيوانات، وبذلك يتحقق التوازن الاجتماعي في صلب الجماعة، ويحقق البطل ذاته بالارتقاء الاجتماعي[15].

يتفق جل دارسي الأدب الشعبي السردي على أن أصول الحكاية الخرافية المتداولة في كل ثقافات العالم أصول مشتركة، تغور في أعماق الأزمنة السحيقة[16]، ومما يؤكد ذلك وجود روايات متعددة للحكاية الواحدة في ثقافات مختلفة، على غرار حكاية سندرلاّ العالمية[17]التي عثرنا لها عن روايات محلية بكل من تونس (حبة الرمان)[18]ومصر (امرأة الأب)[19]وقطر (فسيجرة)[20]. ما يميز بين الروايات ليس البناء السردي، لأنه من ثوابت الحكاية الخرافية ولا حتى المضمون الاجتماعي والأخلاقي الذي يحيل إلى قيم عامة وأزلية تتعلق بالجنس الأدبي نفسه وبالمجتمعات التقليدية، إنما تكمن الخصوصية في المستوى التصويري الثقافي الذي تتبلور من خلاله قدرة الحكاية على التأقلم مع الزمان والتكيف مع المكان وتوظيف السياقات الثقافية ضمن تلك البنية السردية والدلالية المعهودة[21].

1–2–5 الشعر.

خلافا للحكايات الخرافية ذات البناء السردي والجذور المشتركة، يتطبع الشعر الشعبي بالسياقات الثقافية المحلية من حيث الأشكال بدرجة أولى والمحتوى بدرجة أقل، علاوة على الفوارق اللهجية. يؤكد المؤرخ التونسي حسن حسني عبد الوهاب انطلاقا من المتن الشعري الشعبي التونسي، ومن المعطيات التاريخية التي تحف به، أن هذا النمط من الأدب جاء نتيجة تلاقح بين الزجل الأندلسي الذي بدأ ينتشر بالبلاد انطلاقا من القرن السادس الهجري، إثر توافد المهاجرين الذين أطردوا من الأندلس، وشعر أعراب بني هلال وسليم الزاحفين من نجد بعد مقام بصعيد مصر، وهذا الشعر متصلة جذوره بشعر الأنباط بالجزيرة العربية[22]. يقول العلامة عبد الرحمان ابن خلدون: «لهؤلاء الهلاليين في الحكاية عن دخولهم إلى إفريقية طرق في الخبر غريبة...فيروون كثيرا من الأشعار، محكمة المباني، مقننة الأطراف، وفيها المطبوع والمنحول والمصنوع، لم يفقد فيها من البلاغة شيء، وإنما أخلّوا فيها بالإعراب فقط[23]».

يتفرع الشعر الشعبي التونسي إلى أربعة أقسام حسب شكل القصيد وترتيب مقاطعه وأغصانه (الغصن هو ما يقابل البيت في الفصيح): القسيم والموقف والمسدس والملزومة. أما الأوزان (البحور)، فيصعب حصرها لتعددها وتجددها،

وأكثرها تداولا البورجيلة والسوقة والسعداوي والعرضاوي والمربع والمسدس، في حين أن أغراضه لا تخرج ظاهريا عن أغراض الشعر العربي القديم، لكنها مطبوعة بهواجس الزمان والمكان. من بين تلك الأغراض يمكن ذكر الأخضر وهو الغزل، والأحرش وهو الهجاء، والبرق ويعنى بوصف الطبيعة ونزول المطر، والضحضاح وهو في وصف الصحراء والسراب، والمكفّر وهو شعر الموعظة والحكم. منذ ما يزيد عن القرن، ظهر غرض جديد مستحدث، يسمى شعر الخطاري ويهتم بالوطنيات ويعتبر سجل الأحداث التاريخية التي شهدتها البلاد ومرجعا لدى الباحثين لتأريخ تلك الأحداث[24].

من فطاحل الشعراء الشعبيين في تونس، نذكر أحمد البرغوثي (مات سنة 1931) وأحمد بن موسى الذي عاش في القرن التاسع عشر وأحمد ملاك المعاصر له وقائل الأبيات التالية في غرض النجع ويعني مجمع الخيام البدوية، والقصيد من نمط المسدّس بوساف:

النجع وقت ان تسـقّـد رحيله
إبله وخيله
يالندرى وين ناوي نزيلـه
النجع وقت ان تسقـد رحل
خيله وبـل
يالندرى وين ناوي الـنزل
يلـوّج على سمح الخـجـل
خذت العقل
بنت العرب من خيار الدويلة

في عمومه، ورغم تقليدية أجناسه وأغراضه، يعكس الأدب الشعبي من خلال توظيفه الثقافي المحلي، تراكم تجارب الجماعة، مفسرا التواصل الزمني والمكاني للواقع الثقافي والتاريخي، مما يغذي ذاكرة الجماعة وتراثها، من هذا كله يستمد شرعية جمعه وتدوينه قصد المحافظة عليه ونشره.

2 - الأدب الشعبي تراث لامادي.

2-1 التراث الثقافي اللامادي وسمات اللامادية.

برز مفهوم اللامادية في التراث عموما نتيجة لقناعة حصلت لدى كثير من المختصين والعلماء المهتمّين بالميدان بأن العولمة تهدّد مختلف الثقافات وخاصة تراثها اللامادي لهشاشته، بالتنميط أو حتى بالذوبان ، ممّا حدا بمنظمة اليونسكو سنة 2003، لإصدار وثيقة في الموضوع تبسط المفهوم، وتطرح اتفاقية للمحافظة على تراث الشعوب الثقافي اللامادي، وتحدّد فيها محتوى هذا التراث ودوره في الحفاظ على الهويّات وعلى التنوع الثقافي.

تمثل العولمة خطرا محدقا بالتراث الثقافي وبخاصة ثقافة الأقليات والجماعات المحلية، جرّاء رفع الحواجز وإلغاء الحدود أمام التجارة الدولية وانتقال البضائع بحرّية تامة، بما في ذلك المنتجات ذات الصبغة الثقافية. لكن دراسة ثقافات الشعوب تؤكد أنه لا فضل لثقافة على أخرى، مما يدعو إلى احترام الخصوصيات والحفاظ على الهويّات، وهذا ما يحث على التعامل مع كل الثقافات باحترام وإنصاف وعدل. قال الله تعالى في الآية السابعة من سورة الحجرات: «...وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم...».

إن عولمة الثقافة ليست وليدة العصر، فمنذ القدم تفاعلت الثقافات وتلاقحت بفعل الهجرات والغزوات والحروب، وكذلك عبر المبادلات التجارية والسفرات. وقد أفرزت هذه الاتصالات وهذا الاحتكاك بين الشعوب عامّة عملية مثاقفة تقاربت من خلالها السمات الثقافية المتباينة فأفرزت ثقافات جديدة، تبدو أحيانا بسيطة، ولكنها في حقيقة الأمر معقّدة وذات جذور متعدّدة، إلى درجة أن لا وجود لثقافة محلية بكر، نقية وخالية

من المؤثرات الأجنبية ولم تتأثر بأية سمة ثقافية دخيلة. يعتبر ذلك ضربا من ضروب التغيّر الثقافي وهي ظاهرة ربّما تشمل جميع المجتمعات[25]، غير أن عملية المثاقفة بالنسبة إلى الثقافات الشعبية أو التقليدية القديمة، بحكم انعزالها أحيانا، تحصل ببطء فيصعب إدراكها بيسر.

كانت المثاقفة تتم في العهود القديمة بصفة مباشرة، عن طريق الاحتكاك وعبر التوسع البشري والسياسي كالتوسّع اليوناني والفينيقي والروماني في حوض البحر الأبيض المتوسط في العصور القديمة، ثم التوسع العربي الإسلامي في المغرب وصولا إلى شبه جزيرة إيبيريا غربا (إسبانيا والبرتغال اليوم)، والسند والهند شرقا، والتوسع الأوروبي في القرن التاسع عشر بإفريقيا. أما اليوم، فبحكم تطوّر وسائل الاتصال وتكنولوجيا المعلومات أصبح من اليسر نشر ثقافة ما، بكثافة لا حدود لها، لدى من يرغب في ذلك أو من لا يرغب، وأضحى من يتحكّم في قنوات الاتصال هو الذي يؤثر دون أن يتأثر وبذلك انعدمت المعادلة التي تنبني عليها المثاقفة المرتكزة على التبادل[26].

يتمثل التراث الثقافي اللامادي في الممارسات والمتمثلات والتعبيرات والمعارف والمهارات التي تعتبرها الجماعات وفي بعض الحالات الأفراد، من بين مكوّنات تراثها الثقافي. يتضمّن هذا التراث التقاليد والتعبيرات الشفوية بما في ذلك الأدب واللغة بوصفها حاملا للتراث الثقافي اللامادي وناقلا له، وكذا الفنون المشهدية والممارسات الاجتماعية، والطقوس والأحداث الاحتفالية، والمعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون، والمهارات الحرفية المتعلقة بالصناعات التقليدية. تقوم الجماعات بنقل هذا التراث من جيل إلى آخر بإعادة إنتاجه بصفة دائمة حسب الوسط الذي تعيش فيه ومن خلال العلاقات التي تربطها بالطبيعة وبالتاريخ، وجرّاء ذلك يتكوّن لديها شعور بالتجذر والبقاء، إضافة إلى أن المحافظة على هذا التراث هي السبيل للإبقاء على التنوع الثقافي والحث على الخلق والإبداع (وثيقة اليونسكو ذات الصلة).

2--2 حفظ التراث اللامادي.

لقائل أن يقول: لماذا الاهتمام بالتراث اللامادي والعمل على حفظه؟ صحيح أن هذا المفهوم قد برز كردّ فعل تجاه العولمة الجامحة والتنميط الثقافي العقيم المعقّم (بكسر القاف)، يحقق المحافظة على التنوع الثقافي لدى مختلف الجماعات وتأكيد كيانها وهويتها. إن التقاليد الشعبية والتعبيرات الشفوية بما يتبعها من لغة وتمثلات وباقي الظواهر الثقافية والممارسات الاجتماعية، هي التي تؤسس الهويّات، ونظرا لطبيعة التراث اللامادي الهشّة وخاصة الأدب الشعبي الذي يزول بزوال حامليه إذا لا تتم إعادة إنتاجه، فإن الاهتمام به وحفظه يعتبران من أولويات المؤسسات التي تعنى بالتراث والثقافة عموما. يقال إنه كلّما مات شيخ بإفريقيا، احترقت مكتبة.

يجمع التراث اللامادي بين مختلف مظاهر الثقافة المتراكمة عبر الزمان ، وتتمثل عناصره في الإنتاجيات الفنية والأدبية والممارسات الجمعية التي يحملها رجال ونساء، يعتبرون كنوزا بشرية حية، يتولون نقل تلك السمات الثقافية بطريقة شفوية وبواسطة الحركة ويعيدون إنتاجها باستمرار في نطاق الجماعات التي ينتمون إليها، فإذا ما انقطعت سلسلة النقل اندثر الأثر. التراث اللامادي بطبيعته تراث جمعي، فهو ملك للجماعات عن طريق تلك الكنوز البشرية الحية التي تحمله وتتداوله وتحافظ عليه بالعمل على إعادة إنتاجه ونقله.

تنحصر المحافظة على عناصر التراث اللامادي أساسا في عمليتين على درجة كبيرة من الأهمية: تعنى العملية الأولى بالمحافظة على المادة نفسها، مما يفيد إعادة إنتاج الممارسة الثقافية اللامادية مثل سرد الحكايات، باعتبارها تراثا حيا يتحقق ويتجدد في الوقت نفسه عند كل أداء، وذلك بالرجوع إلى حامليه، واعتمادا على الذاكرة الشفوية وبالأخذ عنها بالنقل من السلف إلى الخلف. أما العملية الثانية فتتمثل في المحافظة على حامل المادة وهو بالضرورة حامل مادي،

سواء كان ورقيا أو إلكترونيا، وينبغي أن يتم ذلك طبقا لضوابط علمية تعتمد على التكنولوجيا المتطورة، لكن هذه الطريقة تفصل المادة عن سياق أدائها وعن دائرة التفاعل الاجتماعي الناجم عنه وتثبّتها على الحامل وبالتالي تجمّدها.

3 - إشكاليات تدوين الأدب الشعبي.

الأدب الشعبي تراث لا مادي على درجة كبيرة من الهشاشة، فهو مهدد بالاندثار جرّاء تراجع تداوله شفويا في سياقاته التقليدية وانعدام إعادة إنتاجه وتقلص عدد الحفظة والروّاة رغم تطور وسائل الاتصال. من هذا كله، يستمد الأدب الشعبي مشروعية جمعه وتدوينه قصد المحافظة عليه ومواصلة تداوله ثم نشره، وإن كان بالتدوين. لكن التدوين يطرح إشكالات عدة.

3-1 التدوين:

يتمثل التدوين في جمع المادة الأدبية الشعبية مباشرة من حامليها، ثم توثيقها بالكتابة والنسخ ضمن دواوين وسجلات على محامل ورقية أو إلكترونية مع إمكانية مزج التدوين الورقي بالتسجيل السمعي البصري. يتم الاحتفاظ بتلك المحامل بعد تصنيف المادة المسجلة بها حسب معايير دقيقة ومضبوطة، تساعد على استرجاعها عند الحاجة، لكن تدوين الأدب الشعبي بهذه الطرائق يطرح إشكالية اتصالية وتعبيرية هامة.

يفيد التدوين المرور من نمط تعبير واتصال محدد إلى نمط آخر مغاير تماما، أي المرور من الشفهية إلى الكتابية في مستوى البث ومن السماع والمشاهدة المباشرة إلى القراءة أو المشاهدة غير المباشرة (الوسائط الإلكترونية) في مستوى التلقي. المسألة على درجة من التعقيد لأنه لا يمكن اختزال نص شعبي شفوي في مادته القولية المنطوقة أو في بعده المعجمي فقط، لذلك وجب الاهتمام عند الجمع بملابسات أداء الرواة وحركاتهم وبسياقات ذلك الأداء زمانا ومكانا.

ينطلق التدوين إذن من عملية الجمع ويعني الذهاب إلى مصادر الخبر، إلى الكنوز البشرية الحية، حاملي النصوص الأدبية ومؤدييها حيثما يعيشون، في بيئتهم الاجتماعية والثقافية. من ضوابط تدوين الأدب الشعبي الأساسية، سواء كان ذلك بالكتابة أو بالصوت أو بالصوت والصورة معا، احترام النص خاما، أي في كليته بتكراراته واختصاراته، وتردّدات الراوي وسكوته وتداركاته إن صح التعبير، وبكل ما يشوب الإلقاء الشفوي التلقائي ضمن السياقات التقليدية وذلك بإعادة إنتاج تلك السياقات إن سمح الأمر وتلك هي الطريقة المثلى في التدوين..

3-2 من المنطوق إلى المكتوب:

قلنا إن تدوين الأدب الشعبي عن طريق النسخ يحتم المرور من الشفهية إلى الكتابية أي الانتقال من نظام تواصل يعتمد الكلام والسماع إلى نظام يرتكز على النسخ والقراءة، ويقتضي النسخ تطويع الكتابة بالأحرف العربية، علما أن العربية لغة قائمة على قواعد النحو والإعراب الخاصة بالفصحى، إلى كتابة اللهجة العامية بلحنها وأصواتها ونحوها المغاير وخصوصياتها المحلية. من ذلك، أداء أصوات غير موجودة في متن تلك الأحرف مثل الحروف المفخمة (الزاي المفخمة...) والقاف البدوية المعقوفة التي تكتب في تونس بتثليث النقاط التي تعلو الحرف (ڤ)، وجيما بمصر وبلدان عربية أخرى وكافا فوقها مطّة بالعراق والمغرب (گ) باعتبار أن مخارج الصوتين هي نفسها وما يفرق بينهما هو أن الأول أصم والثاني رنّان.

هكذا نكتشف قصور الكتابة في نقل الواقع اللهجي المنطوق، الذي لا يستوعب قواعده إلا أبناء البيئة المحلية، كمخارج الأصوات مثل ما سبق، وإدراك مواطن الإمالة (الميل بالفتحة نحو الكسرة وبالألف نحو الياء) والإطالة (المد في نطق الحرف) والخطف (السرعة والتسرع في الكلام) والوقف (نطق أول حرف الكلمات بالتسكين) والقطف

(حذف صوت أو اثنين من آخر الكلمة وتسكين ما قبله)... لذلك، يحبذ، إضافة إلى التدوين الورقي أو الإلكتروني، التسجيل السمعي والبصري كأفضل طريقة حفظ متاحة، اعتبارا أنها تبقي على بعض من مقومات الأدب الشعبي وخصائصه من حيث الأداء، بوصفه خطابا تواصليا، رغم ابتعاده عن السياق الحقيقي الذي يكتنف إنتاج الأدب الشعبي وتداوله ونقله.

3-3 لغة الكلام ولغة الجسد:

يتحقق النص الشفوي ضمن شكل اتصالي يختلط فيه الكلام بوسائل اتصال مصاحبة كالحركة، فيجمع النص بين طرق اتصال لغوية تهم اللغة والأصوات والنحو والعروض بالنسبة إلى الشعر والبناء السردي بالنسبة إلى الأجناس الأخرى، وطرق اتصال غير لغوية، بل جسدية وتتمثل في لغة الجسم كالحركات والنظرات وقسمات الوجه ونبرات الصوت... في هذا الباب، لحفظة التراث الأدبي الشعبي ورواته قدرة على الأداء تجعلهم يتحكمون في قنوات الاتصال تلك، وكذا التمكن ضمنيا من الأجناس الأدبية بصيغها وبناها السردية، فإذا ما تم تدوين النصوص بالكتابة، اقتصر ذلك على المادة القولية وأضاع ما سواها من عناصر السياق التواصلي ومنها تلك التعبيرات الجسدية، وقد يؤدّي ذلك إلى الالتباس أو عسر الفهم.

خلافا للأدب الفصيح المكتوب، يستدعي النص الشعبي الشفوي نسقا حركيا يساعد على الإبلاغ والتواصل والتفاعل مع المتلقي. تسمي الحركة التي ترفد النص في مادته المنطوقة حركة سردية[27]. تندرج الأنساق الحركية ضمن متن الإشارات والإيماءات البشرية وتتعلق بالنشاط التقني والفني بالمعنى الواسع كتقنيات الجسم والتقنيات المؤثرة في المادة[28] أو ترتبط بالكلام المنطوق، ومنها ما يمثل لغة تخاطب مكتملة، تعوّض الكلام في حالة عجزه عن إبلاغ الرسالة (عند الصم والبكم مثلا). يعد الصوت والحركة عند أداء النص الأدبي الشعبي من العناصر شبه اللسانية التي تضفي مزيدا من الفاعلية التواصلية وتطبع الأحداث بشيء من الواقعية التي تشد المتلقي إلى الباث، أي السامع إلى الراوي فيتابع كلامه وحركاته بكل اهتمام فتحصل له لذة التمتع بالسيرة أو الحكاية وكأنها مشخصة أمامه.

إن الحركات السردية المتعلقة بالأدب الشعبي على درجة كبيرة من الثراء والراوي الماهر هو الذي يتقن الكلام بقسمات وجهه ونبرات صوته وبيديه إن صح التعبير، ويتم ذلك ضمن أنساق معلومة. يضم نسق الحركات السردية نمطين من الحركات: الحركة التي تضاعف النص وتلك التي تعوضه. أما الأولى وهي الأكثر عددا، فهي التي تضاعف الكلام وتصاحبه فتؤدي وظيفة توضيحية صرفة تؤكد الحدث المروي، ومثالها حركات النفي والاستفهام، بينما تضيف الحركة التي تنتمي إلى النمط الثاني إعلاما دلاليا جديدا لا يتضمنه النص صراحة، وعادة ما تكون مصحوبة باسم إشارة (هكّ = هكذا). مثال ذلك أن إحدى الحكايات تروي أن شابا قوي عوده وأصبح قادرا على رفع الأثقال فتقول الراوية: «ها (هذه) الحجرة، يهزها (يرفعها) أربعين، يحطّها (يضعها) أربعين، قال هكّ وتم بيها»[29]، أي رفعها، وتردف قولها المبهم برفع يديها وكأنها هي التي حملت الثقل. كان الكلام هنا عاجزا عن تصوير الحدث فأتت الحركة السردية لتملأ الفراغ وتشخصه وتبقي هكذا على عملية التواصل والإبلاغ بكل نفاذها، وبذلك تكون الرواية قد انتقلت من نظام تعبير لساني شفوي إلى نظام تعبير حسي وجسدي.

مهما يكن من أمر، إن أنساق الحركات ليست طبيعية، والحركات ذاتها ليست متشابهة من شعب إلى آخر، إنما ترتبط ارتباطا وثيقا بالثقافات المحلية، فالحركة السردية مرتبطة بأنساق الحركات الأخرى السائدة في الثقافة المعنية دون سواها. توجد شعوب عرفوا بوافر حركاتهم مثل شعوب البحر المتوسط وتوجد شعوب اشتهروا باقتصاد مفرط في الحركة مثل الإنجليز.

ترتبط إذن لغة الجسد (الصوت والحركة) بالنص عند أداء جنس من أجناس الأدب الشعبي بصفة عضوية ويتحد الاثنان للإسهام في تبليغ الرسالة الأدبية بصفة تكاد تكون شاملة ويعطيان للخطاب الأدبي بعدا دراميا يشخص الأحداث ويمثل الشخوص ويجعل منه متعة للعقل والعين، فكيف السبيل إلى تدوين كل هذا؟

3-4 جدلية الثابت والمتغير في النص الشفوي:

إلى جانب ذلك، يطرح التدوين جدلية الثابت والمتغير في النص الشفوي لأن كل أداء للنص يعد إعادة إنتاج له من حيث المادة القولية ومن حيث السياق، وترتبط تلك الجدلية بمفهوم الشفهية القائم بدوره على مفهومي الوحدة السردية أو الجزء[30] بالنسبة إلى الأجناس السردية وبخاصة الحكاية الخرافية، والصيغة بالنسبة إلى الشعر. الجزء هو أصغر عنصر قصصي ذو صبغة تصويرية، يحمل دلالة أو سمة ثقافية، ويتميز بثباته وتواتره في حكايات تنتمي إلى ثقافات مختلفة وذلك ضمن بنى سردية ثابتة، مثل جزيئات الإساءة أو الاستلاب والاختبار التأهيلي والمساعدة[31]...، وما يتغير هنا هو محتوى تلك الوحدات الذي يتغير حسب السياقات الثقافية. أمّا الصيغة في الشعر، فهي بدورها أدنى وحدة لغوية ذات دلالة، تتضمّن صورا وأوصافا تقليدية تستخدم بانتظام في القصائد الشعرية وتتواتر من نص لآخر ويحذقها الأدباء الشعبيون الفطاحل أمثال أحمد البرغوثي والطويل المرزوقي.

يقول أحمد البرغوثي في قصيد من نمط الموقف المربّع:

ضحـضـاح ما اشناه يزراق
يوساع يغراق
غـيـمه على روس الاشـفاق
دخان حضّن رواقه

وبالصيغ نفسها، يقول الطويل المرزوقي:

ضحضاح ما اشناه يـبسال
يعراض يطوال
غـيـمه حـفـز بـان زنـكـال
في الشبح عامل ضلالة

لا تعتبر هذه المطابقة بين المقطعين انتحالا أدبيا، بل هو ضرب من التداول السائد لدى الشعراء الشعبيين والمقبول منهم بصفة ضمنية وقد يتبارون في إتقانه، لذلك يعدّ تواتر الصيغ والأنماط والأوزان الشعرية من ثوابت الجنس الأدبي، وذاك هو جوهر الأدب الشعبي: هو ملك مشاع بين الجماعة بأغراضه وأشكاله وصيغه التي نجهل في النهاية مؤلفيها الأول، إنما يرددها الشعراء بقليل أو كثير من التغيير وفي ذلك مكمن مهارتهم.

مهما يكن من أمر، يمثل تكرار الصيغ أو الجزيئات ضربا من الثبات الذي ييسر عمل الذاكرة في الحفظ والاسترجاع عند الأداء، لكن الأداء يتغيّر في الآن نفسه في كل مرّة، فتتعدّد بذلك الروايات، خاصة في الأدب السردي، فالمؤدون ليسوا مجرّد رواة بل هم مبدعون بكل معنى الكلمة، إذ أن النص الشفوي الشعبي متجدّد على الدوام فإذا دوّن بالكتابة أو التسجيل يثبّت إلى الأبد في أدائه المحدّد زمانا ومكانا وبالتالي يفقد لا محالة بعضا من سجلاته. إن الأدب الشعبي بمختلف أجناسه محل مفارقة هامة تميزه، وهي الثبات والتغيّر، والمحافظة والتجدّد.

خاتمة:

إذا سلمنا بأنه لا مناص من التدوين نظرا لتراجع التداول الشفوي في سياقاته التقليدية، ولضرورة المحافظة على هذا النمط من التراث اللامادي الثري والمهدّد بالاندثار أمام الغزو الثقافي والتكنولوجي، فربما يصبح التسجيل بالصوت والصورة أخف الأضرار. يرتبط المرور من الشفهية إلى الكتابية حتما بالنسخ، والصعوبة هنا تكمن في تطويع الكتابة العربية القائمة على

قواعد النحو وحركات الإعراب بالنسبة إلى اللغة العربية الفصحى إلى كتابة اللهجة العامية بأصواتها المحلية ونحوها الخاص ولحنها، لذلك تبقى الطباعة المتطورة بتطور المحامل والوسائط من الورقية إلى الإلكترونية ومن الكتب والدواوين إلى الأقراص المدمجة أفضل طريقة تسجيل وتدوين لأنها تحافظ على بعض من مكوّنات الأدب الشعبي وتبقي عليها بوصفه خطابا تواصليا، ولكن النسخ وحده لا يضمن تحقيق السياق الحقيقي الذي يكتنف إنتاج الأدب الشعبي وتداوله ضمن أنشطة اجتماعية كانت سابقا تؤثث الحياة التقليدية.

إذا اقتنعنا بأن النشر الورقي يمثل إلى اليوم أنجع طريقة لرواج الأدب الشعبي، فإن إعادة إنتاجه هي –في المقابل– أفضل طريقة للمحافظة عليه بوصفه تراثا لاماديا. تفيد إعادة الإنتاج هنا إعادة الأداء في سياقات مماثلة للسياقات الأصلية، ورغم قصورها عن استيعاب المادة في كامل أدائها، يبقى التدوين أيسر طريقة متاحة للحفظ وأبسطها.

نشهد اليوم في تونس انتعاشة ملحوظة للغناء والشعر الشعبيين، إذ أصبح استدعاء اللدبة[32] وهم شعراء ومغنون شعبيون من ضروريات الاحتفالات والأفراح التي تقام بالقرى والأرياف التونسية وحتى في ظاهر المدن الكبرى وضواحيها، وتمثل هذه الظاهرة التلقائية فرصة سانحة للتدوين والتسجيل في سياقات أدائية عادية.

إشكالية تدوين الأدب الشعبي إشكالية اتصالية وتعبيرية، وتعني المرور من نسق تعبير واتصال محدد إلى نسق تعبير مغاير تماما، كما أسلفنا، أي أنه يقتضي المرور من الشفوية إلى الكتابية في مستوى البث، ومن السماع والمشاهدة إلى القراءة في مستوى التلقي. في حقيقة الأمر، لا يمكن اختزال نص أدبي شعبي شفوي (خاصة نص سردي) في مادته القولية المنطوقة أو في بعده المعجمي فقط، فهل إن مقولة تدوين الأدب الشعبي ما هي سوى تناقض لفظي؟

الهوامش والمراجع

1 راجع:
C–L. Strauss، L'Anthropologie Structurale، Plon، Paris، 1958.
Mythologiques، Plon، Paris، 1968.
Sémiotiques et sciences sociales، Seuil، Paris، 1976.
Greimas، Du Sens، Seuil، Paris.

2: والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994، ص13.

3: سيد حامد حريز، «تحديد مفهوم الأدب الشعبي»، المأثورات الشعبية، عدد 3، يوليو 1986، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة.

4: A. Arne and S. Thompson، The Types of the folk tales. . .، Helsinki، 1964
V. Propp، Morphologie du conte merveilleux، Seuil، Paris، 1970.
A.Bouhdiba، L'Imaginaire maghrébin، étude de six contes pour enfants، MTE، Tunis، 1977.
الناصر البقلوطي، حكايات شعبية من تونس، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1988.
محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية، مطبعة تونس قرطاج، تونس، 2003.

5: الناصر البقلوطي، مقولات في التراث الشعبي، تبر الزمان، تونس 2005. ص. 20–21.

6: راجع: الطاهر الخميري، منتخبات من الأمثال العامية التونسية، الدار التونسية للنسر، تونس، 1967. ومحمد الصادق الرزقي، الأمثال العامية التونسية وما جرى

الهوامش والمراجع

مجراها، دار سحر للنشر، تونس. ومحمد المصمودي، فلسفة الأمثال الشعبية، دنيا للنشر والتوزيع، صفاقس، 2006. والمفضل بن محمد الضبي، أمثال العرب، دار الرائد العربي، بيروت، 1981، وأيضا:
H. Balegh، Proverbes tunisiens، Ed. La Presse، Tunis، 1993.

7: فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات إقرأ، بيروت، 1980، ص. 33.

8: محمد المرزوقي، أحمد ملاّك شاعر الحكمة والملحمة، وزارة الإعلام والشؤون الثقافية، تونس، 1980.

9: عبد الرحمان أيوب، هلاليات، تبر الزمان، تونس، 2003.

10: الناصر البقلوطي، 2005، ص. 23.

11: M.H. Fantar، Carthage، la prestigieuse cité d'Elissa، Tunis،1970.

12: عن تأسيس مدينة صفاقس راجع : محمود مقديش، نزهة الأنظار في عجائب التواريخ والأخبار، تحقيق علي الزواري ومحمد محفوظ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988، المجلد الثاني.

13: A. Louis، Douiret، étrange cité berbère، STD، Tunis، 1975.

14: J. G. Frazer، Le Rameau d'or، Robert Laffont، Paris، 1981–1984.

15: الناصر البقلوطي، 1988، «التقديم».

16: عبد الرحمان السريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص63 وما بعدها.

17: M. Soriano، Les contes de Perrault، Gallimard، Paris، 1968.
ظهرت هذه الحكاية أول مرة ضمن مجموعة Charles Perrault الشهيرة، في أواخر القرن السابع عشر ونشرتها دار Hachette الفرنسية سنة 1965.

18: الناصر البقلوطي، 1988. ص54.

19: حكايات شعبية من مصر، جمع عبد الفتاح الجمل، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، بيروت.

20: محمد طالب الدويك، القصص الشعبي في قطر، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، 1984.

21: الناصر البقلوطي، «من حبة الرمان إلى فسيجرة، دراسة مقارنة في الحكاية الشعبية»، المأثورات الشعبية، العدد 22، أبريل 1991، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، ص7.

22: حسن حسني عبد الوهاب، «مذاهب الشعر في كلام الأعراب» مجلة الفكر، السنة 3، العدد 10، جويلية، 1963. ص. 19.

23: عبد الرحمان بن خلدون، كتاب العبر...، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1968، المجلد السادس، ص. 38–39.

24: راجع محمد الرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967، ومحيي الدين خريف، الشعر الشعبي التونسي، الدار العربية للكتاب، تونس–طرابلس، 1991.

25: انظر ملفيل ج. هيركوفتز، عمليات التغير الثقافي» نشر في الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تحرير إلف لنتن، ترجمة عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967، ص. 253 وما بعدها.

26: هناس بيترمارتين وهار الدشومان، فخ العولمة، ترجمة عدنان عباس علي، عالم المعرفة، الكويت، 2003.

27: C. Calame–Griaule، « Pour une étude des gestes narratifs »، Langage et culture africaine، Maspéro، Paris، 1977، p. 303.

28: A. Leroi–Gourhan، Milieu et technique، Albin Michel، Paris، 1945.

29: الناصر البقلوطي، 1988، ص 114، حكاية «علي بالسلطان و اللربعين جياش».

30: راجع حسن الشامي، «نظم وأنساق المأثور الشعبي»، المأثورات الشعبية، عدد 12، أكتوبر 1988، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، ض.77.

31: الناصر البقلوطي، 2005، ص55.

32: «اللدبة» تحريف لهجي محلي لكلمة الأدباء.

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

- الموال العراقي
- فولكلور واحة سيوة
- الحكاية الشعبية الأفريقية
- الحكاية الشعبية ولعبة الأقنعة

المـــــوال الـعـــراقـــــي

خيرالله سعيد / كاتب من العراق

1 – إشكاليات التسمية : هناك تاريخ لكل مولود، وولادة الموال العراقي كانت متعسرة، وخطيرة،وفي جوّ من الإرهاب والقسوة، إذ ولد الموّال العراقي في بغداد، إبّان خلافة الرشيد(حكم مابين 179 – 193 هـ/786 – 809 م) إثر حادثة معروفة ومشهورة، كانت تعرف في المدونات التاريخية بإسم (نكبة البرامكة) والتي كان ضحيّتها الأول وزير الرشيد، جعفر البرمكي (187 هـ/ 803 م)حيث قتله الرشيد ثم صلبه ، وقطّعت أعضاؤه ، وعلّقت بأماكن متفرقة، وبعد مدّة أنزلت وأحرقت، كان ذلك في غرة صفرعام 187 هـ[1].فيما ينسب جلال الدين السيوطي الشافعي (849 – 910 هـ / 1455 – 1505 م)ولادة الموّال إلى هذه الحادثة، حيث قال:(إن الرشيد بعد أن بطش بالبرامكة، أمر بأن لايرثى جعفر

لكن إحدى جواريه رثته بشعر، عرف فيما بعد بإسم (المواليا) قالت فيه[2] :

يادار أين ملوك الأرض أين الفُرس
أين الذين حموها بالقنا والترس
قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرس
سكُون بعدَ الفصاحةِ ألسنتهم خرُس

ويذكرأن الشطر الأخيرجاء هكذا :

وغرابُ البين أتى ورفرَف حوالياّ

*وهذا النمط من الشعر–الذي سمي بالمواليا– انتشربين أوساط موالي البرامكة، ونشطوا في استخدامه والنظم عليه في مرثياتهم، لذلك دعي بالمواليا[3]

وزن الموال:

مايتوجب الانتباه إليه، أن هذا اللون من النظم بدأ من الشعر الفصيح،مطعمٌ ببعض المفردات العامية، مع تكراركلمة (ياموالي)، إضافة إلى أنّه كان، رباعي النظم– وإن وزنه كان من (البحرالبسيط) وبداياته تؤشرإلى أنّه كان مخصصاً إلى نظم (الرثاء) الأمر الذي يشير إلى الصلة الوثيقة بينه وبين الحزن، وهذه المسألة سوف تكون إحدى علائم نظم الموال، في كل ألوانه فيما بعد، داخل العراق وخارجه.

إن ولادة الموّال العراقي،بهذا الشكل (المواليا) كانت بغداد حاضنته الأولى، ولكن انتشاره إلى بقية مُدن وبلدات العراق،أكسبته تسميات أخرى، وطرأت تطورات على بنيته النظمية، الأمر الذي أشكل على الكثيرمن الباحثين العراقيين والعرب على حدّ سواء.

فعامر رشيد السامرائي،ينفي حادثة ابتداع الجارية للموال العراقي، مشيراً إلى أن(أهل واسط) هم الذين أوجدوا وأبدعوا الموال، نافياً وقاطعاً أمر ابتداع الموال إلى تلك الجارية، ومستشهداً ببيت من (المواليا) يعاكس مضمون– المواليا– الأول، يقول:[4]

منازل كنت فيها بعد بعُدك درس
خراب لا للعزا تصلح ولا للعرس
فأين عينيك تنظر كيف فيها الفرس
تحكم وألسنة المدّاح عنها خرس

فالملاحظ أن لغة السامرائي، في هذه الاشكالية، قد ابتعد فيها عن الموضوعية في البحث، وأصبحت الرؤية في بحثه (مؤدلجة) الأمر الذي يدعونا إلى الشك في منهجيته، لأن البحث العلمي لايصح أن يؤدلج، لأنه في تلك الحالة يفقد علميته وآهليته ورصانته من الناحية الأكاديمية، لذلك سوف نتعامل معه بحذرشديد مع كل رواياته ومنقولاته .

وأمّا الباحث عبد الكريم العلاف(1314–1389 هـ) فيتطابق مع ماذكره السيوطي في (شرح الموشح) وحادثة الجارية البرمكية في ابتداع المواليا، بالصيغة التالية :[5]

منازل كنت فيها بعد بعُدك درس
خراب لا للعزا تصلح ولا للعرس
فأين عينيك تنظر كيف فيها الفرس
تحكم وألسنة المدّاح عنها خرس

كما أن العلاّف يشير أيضاً إلى أن(أهل واسط) كانوا يتغنون بالموال عند قيامهم بالأعمال اليومية، لاسيما في تأبير النخيل وسقي الأراضي، فيما كان يشيرإلى أن أهل بغداد يسمون (المواليا الزهيُري)وينسبها إلى رجل إسمهُ (ملا جادر الزهيري) نسبة إلى قرية الزهيرات، وهو أحد الذين نظموا تلك الموالات، واشتهر فيها، وكان قد عاصر حكم مدحت باشا(1822–1884)بولايته على بغداد وظلّ حياً حتى عام 1286 هـ[6] ، ثم نزح الى بغداد.

وهنا، يبدو أن العلاف، لم يدقّق بمنهجه،

http://www.iraqup.com/up/20111027/Nt811-oHrA—308416909.jpg

بمعنى أنه اعتمد على تسمية العامة للموال الزهيري، وعدم فصلهِ بين المواليا، التي تعتمد على القافية، وهي المرحلة الأولى للموال، وبين الموّال الزهيري، الذي يعتمد الجناس في نظمه،مع عدم الدقة في نشأة الموال، حيث ينسبه إلى أهل واسط .

فيما يصادق مصطفى صادق الرافعي(1297 1356– هـ) على رواية السيوطي، مضيفاً إليها (بأن جارية البرمكي قد استخدمت هذا النوع من الشعرالذي يدخله اللحن ولا يجري على أوزان الشعر، لتتّقي نكبة الرشيد، وجعلت تقول، بعد كل شطر(ياموليا)فعرف هذا النوع بهِ وتناوله الناس، ثمّ حرّف المصريون هذه الكلمة، واستخدموا كلمة موّال)[7] ويبدو أن الرافعي لم يتابع بدقّة شكل تطورات الموال على الساحة العراقية، وشكل تبدلاته ومسمياته، من مرحلة لأخرى، وهو ماسنبيّنه في هذه الدراسة.

أمّا المؤرّخ الأستاذ عبد الرزاق الحسني (1321 – 1417 هـ) صاحب (تاريخ الوزارات العراقية) فإنه يؤيد السيوطي في روايته عن(المواليا) بينما يرى أن الموّال(نوع من النظم اخترعه السيد الموالي، من سادة الحويزة، والمواليا، لم يكن على قاعدة الموّال الحاضر[8]

هنا نلاحظ أن الأستاذ الحسني قد انتبه إلى التغيرّات في شكل بنية الموّال، إلاّ أنه نسبه إلى أهل الحويزة وليس إلى أهل بغداد، ونحن نخالفه في هذه المسألة، كون بغداد هي منشأ الموّال الأصلي.

أمّا الأب أنستانس الكرملي(1263 – 1366 هـ) وهو واحد من المعمرين والمشتغلين بالأدب، أصله من لبنان، لكن ولادته ببغداد، يرى (أن المواليا، يعرف اليوم في العراق بإسم (الميمر) ويستند إلى رواية السيوطي في مسألة نشأة المواليا.[9]

والملاحظ أن – الكرملي– قد ابتعد كثيراً في (هذا التطابق) بين المواليا والميمر، حيث أن الأخير يلتزم بقافية الراء ، في نهاية البيت الرابع، وهو ينظم على أربعة أبيات، ومن بحر مختلف تماماً عمّا ينظم به المواليا، الذي ينظم على (البسيط).

أمّا الأستاذ عبد الحميد الكَنيتْ(1326 – 1393 هـ)وهو أحد الأساتذة الذين تولوّا رئاسة جامعة بغداد، فيرفض وجود الصلة بين الموّال والمواليا، لكنه يرى أن الزهيري أصل التسمية، والموّال ثانوي.[10]

وغريب هكذا رأي، إذ أن قاعدة الزهيري، سباعية الأبيات، وجناساته مختلفة في كل ثلاث أبيات، وتسمية الموال، هو إطلاق عام على كل أشكال الموال العراقي المتعددة، وسوف نبيّن ذلك في الفصول القادمة من هذه الدراسة .

والشاعر صفي الدين الحلّي (677 – 750 هـ / 1277–1349م) وهو واحد من فحول شعراء العراق بالفترة المظلمة– القرن 8 هـ /14م – ويكاد يكون أوّل شاعرعراقي ينتبه إلى أهمية الأدب الشعبي في العراق، حيث يشير بحديثه عن (فنون الشعر السبعة الملحونة) بالقول: (منها ثلاثة معربة أبداً، لايغتفر اللّحن فيها، وهي:الشعر القريض والموشّح والدوبيت، ومنها ثلاثة ملحونة أبداً وهي: الزَجل، والكان وكان،والقوما، ومنها واحد هو البرزخ بينهما، يحتمل الإعراب واللّحن، وإنما اللّحن فيه أحسن وأليق، وهو المواليا،وإنما كان يحتمل الإعراب، وهو من عدد هذه الفنون الأربعة الملحونة، لأنّه أوّل ما اخترعه الواسطيون، واقتطعوه من (بحرالبسيط) وجعلوه معها كالشعر البسيط،إلاّ أنّه كل بيتين منها أربعة أقفال بقافية واحدة، وتغزّلوا به ومدحوا وهجوا، والجميع معرب، إلى أن وصل إلى البغاددة، فلطّفوه ولحّنوه، وسلكوا فيه غاية لاتدرك)[11]

ثم يضيف: (وإنما سمّي بهذا الإسم (المواليا) لأن الواسطيين لمّا اخترعوه، وكان سهل التناول لقصره، تعلمه عبيدهم المتسلمون عمارة بساتينهم، والفعول والمعاصرة، والأبّارون يغنون به في رؤوس النخيل، وعلى سقي المياه، ويقولون في آخر كل صوت مع الترنيم يامواليا، إشارة إلى سادتهم، فغلب هذا الإسم وعرف بهِ)[12]

لقد فتح لنا صفي الدين الحلي نوافذ للولوج إلى بنية النص، من خلال إشارته إلى أن (المواليا) تنظم على الفصيح والملحون، وقبول أسوغ للملحون– الشعبي– وشيوع نظمه بين سواد الناس البسطاء(الفعلة والعمال) في واسط، مع استخدامه في مجالات شتّى، مع إشارة واضحة وهامة هي: أن هؤلاء الناس كانوا (يترنمون به)، أي يغنّونهُ، وتلك واحدة من أهم الإشارات التي سوف تحدو بالناظمين لأن يطوّروا هذا الشعرإلى ماهو أقبل للغناء عند مختلف الطبقات، وهناك إشارة هامة أيضاً، ذكرها(الحلي) كون الشكل لنظم المواليا ، قد أخذ تحديدا هو: كل بيتين منها، أربعة أقفال (أبيات) بقافية واحدة، وهذه الالتفاتة هامة جدّاً، حيث أنها ستقود إلى تطور قادم في بنية النص الشعري للمواليا،لأن تُنظم بشكل مختلف، تؤسّس للموّال الرباعي، انطلاقاً من شكل نظم المواليا، وسوف نتعرض له في الصفحات القادمة من هذا البحث .

ومن الذين عرّجوا على ذكر المواليا،إبن خلدون(732 808– هـ / 1332–1406م) صاحب المقدمة المشهورة والمعروفة بإسمه، فقد قال عن المواليا:(للعامة في بغداد نظم يسمونه المواليا، من فنونه الكان وكان والقوما)[13] ويبدو أن – عالم الاجتماع إبن خلدون، غير دقيق في توصيفاته تلك عن المواليا، إذ أنّه لم يفرّق بين فنون الشعر الملحونة التي أشار إليها صفي الدين الحلي،في (المعطّل الحالي)، أضف الى ذلك – كما يبدو لي– أنّه لم يستقِ معلوماته من العراقيين، بل من رواة الأخبار، لذلك بنى رأيه على السماع .

من استعراضنا المقدّم عن المواليا، ونشأتها وتطورها وولادتها، كنوع من النظم الشعري في العراق،يتّضح بأنّها هي الأرضية الأساسية التي مهّدت لبناء الموّال العراقي،

من حيث النشـــأة والمولد، وشكل النظم، وكانت هـي الركيـزة الأولى للمـوّال الربـاعـي، الذي أسـس بناءاتـه علـى مـاهـو موجـود في نظم المـواليـا، وبـذا نـرى أن المـواليـا، هي اللـبّنة الأولى التي شيـّدت صرح المـوّال الربـاعي، منذ أن أوجـدت هـذا الشـكل من النظم ، تلك الجارية البرمكيـة في العصر العباسـي (قرن2هـ/8م) وصولاً إلـى (القرن 6هـ/12 م) حيث تفـنـن أهـل واسـط في نظمـه وغـنائه، ومن ثم تطـوّره إلى مديـاتـه في (الرباعي والخماسـي الأعرج والسداسـي النعماني الأعرج) وصولاً إلى النظم السـباعي للمـوّال، والمعـروف بالزهيري، حيث اكتمال البنيـة الشـكلية واستقرار قـاعـدة النظـم على (البسـيط) والأبيـات السـبـعة المجنـّسة، ولـيس المقـفـّـاة .

أنـواع المـوّال العـراقـي:

المـوّال الـربـاعي: وهـو أوّل نظـم ولـّد نفسـَهُ من المـواليـا،متـّخذاً شكلً نظمـه بأربعـة أبيـات على قـافية واحـدة،وملتزمـاً (البحـر البسيط)، مع قبولـه النظم بالفصيح والعـامي، وقـد انتـبه إليه الباحث العراقي د.رضـا القريشي، لكنـّه لم يفصله عن المـواليا،، والتي يعتبرهـا من مخترعات النبطية (النباطية) الذين سكنوا واسط، وتاريخ هـذا النظم، مقـدّم على الزجل والموشح لديـه[14]

والمـوّال الربـاعي،هـو المقصـود بعبارة صفي الدين الحـلّـي التي يقول فيهـا :(أنـه أوّل مـن اخترعـه الواسـطيون، واقتطعـوه من بحر البسيط ، وجعلوه معهـا كالشعر البسيط، إلاّ أنـّه كل بيتيـن منهـا بأربعـة أقفـال، بقـافية واحـدة) مستشـهـداً على ذلك بالمـوّال التـالي له :[15]

جـودك لَـمن حـلّ منـاّ والمسـيفـر عـون1
فـأنتَ موسـى وغيـرك كالمسـي فرعـون2
وفـي حِمـاك الـورى يابا العشـاير عـون3
فـي ظـلّ أكـنافكم بالخصبِ هـم يرعون4

معـاني الكلمـات:

1 – **المسيفر :** الكثير السـفر، وعون: محرّفة عنّ، بمعنى اعترض...

2 – **فرعـون:** فرعون مصر المعروف...

3 – **عـون :** من الإعـانة ...

4 – **عـون:** مساعد ، معـين .

فيمـا يقابلـه فـي الصنعـة الفنيـّة المـوّال المصري التالـي على نفس القـاعـدة في النظـم ، والذي يقول فيه صاحبه :

وحـق يـابـدر تقـريـبـك وتـغـريـبي 1
لا تتـبـع النفـس تغـري بـك وتغري بي 2
خـلّـي المقـادير تجري بـك وتجـري بي 3
وتنـظـر الـنـاس تجريبـك وتجـريبي 4

معـاني الكلمـات:

1 – **تغريبي :** من الاغتراب أو الابتعـاد ..

2 – **تغـري بي:** تغريني، من الاغراء ...

3 – **تجري بي:** تحدث لي ، تصيربي ،..

4 – **تجريبـي :** من تجاربـي التي مرّت علي ،مع قياس تجاربك .

لاحظ بدايات تشكل الجناس في كل بيتين، تطبيقـاً لقـاعـدة صفي الدين الحـلي المذكورة أعـلاه.

فيما ذكر القريشي ،بحديثـه السـابق أعـلاه نمـوذجـاً للمـوّال الربـاعي، عـزاه إلى إبن نقطـة (عبد الغني بن شـجاع البغـدادي – ت 583 هـ – يقـول فيه :[16]

قـد خـابَ من شـبـهّ الجـزعـة الـى درّه 1
وقـاس قبحـهُ الـى مستحـسـنة حـرّه 2
أنـا مغـنـيّ وأخـي زاهـدٌ الـى مـرّه 3
بيـريـن في الـدار ذي حـلـوه وذي مـرّه 4

معـاني الكلمـات:

1 – **الجزعـة:** نوع من أنواع الحجر الكريم ...

2 – **قبحـة:** أصلهـا(قحبـة) وفـق إحـالـة الشيخ الكرباسـي الى (لغـة نـامـه) صـ22

http://arabiclenses.com/gallary/data/500/rababah.jpg

من ديوان– الموال الزهيري– حتى تستقيم المقارنة بين المرأتين ،والبقية معروفة ولا تحتاج إلى شرح في كل المعاني المذكورة.

ثمة ملاحظة اعترضتنا أثناء الدراسة والتحقيق، تبيّن أن أغلب الباحثين عن جذور الموّال وأساسيّاته، لم يفردوا فصلاً خاصاً، عن (الموّال الرباعي)، بل عرّجوا على ذكره في سياق حديثهم عن الموّال الزهيري!! وهذا إخلال منهجي يتوجب إعادة النظر فيه، لأن الموّال الرباعي يشكّل مرحلة متقدمة وأساسية في شكل تطوّر الموّال العراقي ، إذ فيه بدأت تظهر ملامح الجناس في نهاية الأبيات في هذا النظم، الأمر الذي يحدو بنا للقول، أن الموّال المربّع، يشكّل أساسا ثانيا، من بعد المواليا، في مسألة نشأة وتطور الموّال الزهيري .

ففي أولى المحاولات للموّال في النظم على الجناس ماقاله الهزّاني (محسن بن عثمان الإعنزي– نسبة الى قبيلة إعنزه– وهو واحد من مبتدعي الجناس ، ومن المشاهير الذين تنسب إليهم الأوزان السامرية ، حيث أنّهُ ولّد الجناس من (المروبع) على الشكل التالي:[17]

كَالن لي إكَعد عندنا كَلت ما عاد 1

مآرضا مع سمرِ العكاريش ماعاد 2

وآليوم يا صمُ المراشيف ما عاد 3

عطشانِ ما من عذ الأنياب تِسكَون 4

معاني الكلمات:

1 – **ماعاد:** ما أقعد ...

2 – **ماعاد :** ما رجع...

3 – **ماعاد :** أصلها ما أعِدّ، من عدّ الشئ إذا أحصاه ....

4 – **تسكَون :** من السقاية.

ونقل عامر رشيد السامرائي، من إحدى المخطوطات بمكتبة الأوقاف ببغداد ، تحت رقم/ 5643 / بعض نصوص من الموال الرباعي والخماسي الأعرج والنعماني والزهيري، منها هذا الموّال الرباعي[18].

ألا قم بنا أيها الساقي فناجينا 1

وآشرب من القهوة الشقراء فناجينا 2

نحن الذي إن دعا داعي الفناجينا 3

وفي الحُما إن تسل عنّا فناجينا 4

معاني الكلمات:

1 – **فناجينا:** من المناجاة، وهي رد الصوت بالصوت، وعادة ما تكون في الشعر أو الغناء

2 – **فناجينا:** الفناجين تلك الأقداح الصغيرة الخاصة بالقهوة العربية، ومفردها فنجان،..

3 – **الفناجينا:** مفردة من كلمتين، الفنا، وتعني الموت، وجينا، وتعني حضرنا النزال لملاقاة الموت، وهي حالة من التحدّي ...

4 – **فناجينا:** فنازلنا في ساحة الوغى .

يبدو أن سطوة الموّال الرباعي وانتشاره من واسط إلى بغداد ومنها إلى حلب وبلاد الشام،

وصـــولاً إلى أرض مصر، قـد أغـــرت الكثير من الشعراء والأدباء لأن يتعـاطوا بـهِ، فقـد عثر على نـوع من هـذا النظم (الرباعي) في – ديـوان إبن الفـارض(576 – 632 هـ)من نوع هذا المـوّال، والبعض يسمّيهـا (مـواليـا)[19].

قـلتُ لجـزّار عشـقـتو كـم تشـــرّحنـــي 1
ذبحـتني قـــالَ ذا شـغـلـي تـوبـّخـــني 2
ومـــا إليّ وبـــاس رجـلـي يـربـّخـــني 3
يـريـــد ذبحـي فيـنفـخـني ليـســلـخني 4

معـــاني الكلمـات:

1 – **يشـرّح** : يقطـّع اللّـحم الى قطع صغيرة ...2 – توبـّخني : تهـيننـي ...

3 – **يربـّخني** : يجعلني ضعيفـاً ...

4 – **يســلـخ**: يـنزع الجلـد عـن اللـّحم والعظم ، وتلك معروفة في عمـل القصـّابين .

ومـمـّن عرف بنظم هذا الموال الرباعي وإنشاده إبن السويدي(إبراهيم بن محمد الأنصاري 600 – 690 هـ) حيث نقـل عـنه الأتـابكي في (المنهـل الصافي)[20] هذا الموال الربـاعي:

البـــدرُ والســـعـدُ ذا شـبـهك وذا نجـمـك
والقَـــدرُ واللـّحـظُ ذا رمحـك وذا سـهمك
والبغـــضُ والحـــبّ ذا قسـمِي وذا قسـمك
والمسـكُ والحســـنُ ذا خـالـك وذا عـمـّـك

وقـد اعتبر الشيخ الكرباسي ، هـذا المـوّال من المـوّال المصري ، معتبراً أن ذلك من (النـــايل) في المدرسة العراقية .

وقـد نظم الشاعر صفي الدين الحـلّـي ، مـوّالاً من الربـاعي، يقـول فيه:[21]

قـالـــت وقـــد طـاولت أمـري وبـــان القـدر
وجـه لها مـن الـدُجى يخجـلُ بنـــورهِ البـدر
مـاريت مـــلاّح مثلك حـــاز هـــــذا الفـخـــر
تجـــدِف بخـن الســـفينة وأنـت فوكَـ الصدر

نلاحظ في – المـوّال الربـاعي– كما في المثال أعـــلاه، وجـود بعض المفـــردات العـامية بدأت تـدخـل في بنية النص إلى جـانب مفردات الفصيح، مثال كلمة (الخـن) والتي تعني مقدمة السفينـة، وكلمة (فـوكَـ) أي فـي الأعـلى، وكلمة(ماريت) فـي بداية البيـت الثالث، والتي تعنـي مـا رأيت، ومن هـنا ســنلاحظ أن المفردات العـامية سوف تـأخذ حيـّزهـا الأكبر، كـلـّما تطور نظم المـوال، الأمر الذي يعكـس قـوّة حضورنظم المـوّال على السـاحة الأدبية في العراق .

وأنـشـدَ أبـو الثـناء الحـلبي (محمود بن نعمة بن أرسلان الكاتب – ت556 هـ)لبعضهم.[22]

لـقيـتهـمـا قـلـــتُ وَقـــيّني مـــن الآفـــات
بـاللـّـــه ارحمـي صَبـــّكِ المُضنـى وإلاّ مـات
قـالـــت تـريـــد بحـدّوثـــة وخـرافـــات
تنصـــب علينا وتاخـــذ ســـادس الكـافـات*

نلاحـظ ، فـي هـذا المثـــال أيضـــاً، ازديـاد المفـردات العـامية على هيكل النظم، بحيث أنـهـا تـكاد تكـون الطاغية ،وهـــو مايعـزز رأينا بأن المـوّال بـدأ يفرض سطوتـه على الساحة الأدبية يشرح الشيخ الكرباسي /صـ47 – الهامش رقم 4 / هذه المفـردة على أنـّهـا:(ســادس الكافات، لعلـــه أراد بالكلمـات الســت ، الأعضاء الســـتّة من الإنســـان التـي تـبدأ بحرف الـكاف، وهي: الكشح،الكوع،الكعب، الكتف،الكرش ، الكبد ،وأراد بالســـادس الكبـد، لأنـه موضع الألـم والحزن، ويستشـــهـد ببيت شعري لبعضهم يقـول :

ولـي كبـد مقروحـة من يـبيعـني
بهـا كـبـداً ليسـت بـذات قـــروحِ
أبـاهـا عليّ النـاس أن يشترونهـا
ومـن يشتري ذا علـّـة بصحيـــحِ

والملاحظ أن الشيخ الكرباسي، جانب الحقيقـة متعـمـّـداً، بوصفـــه رجل ديـن،إذ أن محمولات – المـــوّال – أعـــلاه لاتتطـابق مع مـا أورده من مثـال، حيث أن الإشـارة تقتضـي الرجـوع إلى شعر إبن سكـّرة(أبو الحسن محمود بن عـبدالله

بن محمد الهاشمي) أحد أبرز شعراء العصر العباسي، والمعروف بالظرف والمجون ، حيث أوجد (كافات الشتاء السبعة) بقوله التالي، والذي استشهد به – الحريري– في مقاماته، وتحديداً في نهاية المقامة (25) والمعروفة بإسم (الكرجية) حيث أورد البيتين التاليين لإبن سكّرة.[23]

جاء الشتاءُ وعندي من حوائجه
سبعٌ إذا القطر عن حاجاتنا حبسا
كِنّ وكانون وكيس وكأس طِلاً
بعد الكباب وكِسّ ناعم وكسا

والأمر هنا ، لايخضع إلى البعد الأخلاقي، بمسألة الإيضاح، بل الجانب المعرفي هو الأساس، والجاحظ يقول في (البيان والتبيين).

ونقل الشيخ الكرباسي موّالاً رباعياً للشيخ حطيبة(أحمد بن عبدالله الدمياطي) يقول فيه، وقد علمَ بحب امرأة كانت تهواه، ومالت لغيره، وكان متيّماً بها، ممّا زاد في (جذبتهِ) فقال:[24]

سرّي فضحتُ وأنتِ سرّك صنت
قصدي رضاكِ وأنتِ تطلبي لي العنت
ذلّيت من بعدِ عزّي في الهوى وهنت
ياليت في الخلق لاكنّا ولا كُنت

نلاحظ أن هذه النماذج من الموّال الرباعي بدأت لغة العامة تطغى عليها،بمعنى أن الموّال الرباعي أخذً ينحت مفرداته من العامية شيئاً فشيئا، كما نقلَ ، أيضاً، الشيخ الكرباسي / صـ56 –57 / بعض نماذج الموّال الرباعي، من المهم نقلها هنا، نظراً لأهميتها، كونها تشكل نماذج مختارة لبعض أشكال تطور الموال الرباعي ، والذي بدأت تظهر فيه بعض الأبيات المنظومة على الجناس،وليس على القافية ، مما يشكل خطوة متقدمة في مسيرة الموال التاريخية، فمن ذلك هذه الأمثلة، والتي جاء بها الرباعي (أعرجاً) نتيجة تغيّر قافية البيت الثالث فيه:

يافجرِ ياهجرِ يافتّان يامعجب
يامفرّق الحُب من المحبوب يامُطرب
عجَب ليالي الهَنا تجي أوام وتروح
وليلة الأنسِ تطلع شمسها المغرب

ويبدو أن مصطلح الأعرج في الموّال، هو ماتغيّر في قافية أو جناس البيت ماقبل الأخير في الموال، كما هو واضح في المثال أعلاه، أو ربما التزم الجناس إلاّ في الثالث، ليكون من الأعرج الرباعي، كما هو عند بعض المصريين على النحو التالي:

وكلّ المجاريح طابت بس أنا جاعد
وطبيب الجراح عندي بالسنة جاعد
ولا بقاش حيلتي ياطبيب
غير شي بس أنا جاعد

ويلاحظ على هذا الموال، في البيتين الأخيرين كسر واضح في الوزن، والكرباسي، يعتبر تلك النماذج الشعرية من الموال من جنس النايل، وعلى هذا الغرار، من النظم الرباعي للموال، مانظمه الفلسطيني إبن العفيف (علي بن محمد بن ابراهيم الجعفري النابلسي الذي ولد بفلسطين 752 – 813 هـ)وهو من الأدباء والشعراء المعروفين، يقول في موالـه:

حمامة الدوح نوحي وآظهري ما بك
عددي واندبي من فرقة أحبابك
لا تكتمي واشرحي لي بعض أوصابك
أظُنّ مانابني في الحبّ قد نابك

ومن الموّال السوري – الرباعي– قول العلائي (علي بن محمد بن عبد الحميد الهيتي البغدادي الدمشقي الصالحي (812 – 900 هـ) كان من فقهاء العراق، ثم رحل الى دمشق، وتولّى القضاء فيها ، وبها توفّي ، وقد كان وصوله إليها عام 837 هـ، وفق مدونات الكرباسي في ديوان الزهيري / صـ 56 / يقول العلائي:

حبّيت كوسي ينوّر بالملاحة دعد 1

حِلـوِ المحـيـــّا فَـحَم قـلبي بفاحـم جـعـد 2
خِـلتـــو ووجهـــو وفي بدر الحميـاّ سـعـد 3
قَـمـري لعب بقضـيـب البرق فوق السـعد 4

معـــاني الكلمـات:

1 – **كـوسي:** نـوع من الخيـل القصير القـوائم ..

2 – **جعـــد :** أراد بـه الشـعر المجـعـّد، شـديد السواد

3 – **الحُـميـّـا :** الخـمرة ...

4 – **قمري:** نـوع من الطيور ،وقد يـؤوّل المصطلح على الكوكب(القمر)

ظـلّ القـلق الشعري يسـاور الشاعر العراقي في مسألة النظم للمـوّال الربـاعي، حيث أنـّه– أي الشـاعر– أراد أن يجـد صيغـة مستقـرّة بهـذا اللـّون الشـعري، الذي يميل مـرّة نحو الفصيح وأخـرى نحـو العامي،ومرّة يلتـزم الجناس في بعض أبيـاتـه ،ومـرّة يلتـزم القـافية، وأحيـانـاً يصاحـبـه (العـــرج) في أحـــد أبيـاتـه،فـإن التـــزم القـافيـة ، أطـلـق عليـه النقـّاد إسـم (النـايـل) كمـا يحبذهـــا الشـيخ الكرباسـي[25] اعـتمـاداً على من سـبقـوه، لذلك غـدت مسـألة تـمـيـّز شكل المـوّال أحـد الهـواجس الأساسية في تفكير ناظمي هـذا اللـّون من الشـعراء، الذين أبـدعـوا وانسـحروا بهذا اللـّون من الشعر، لذلك راحـت مسـألة (التجـريب) تدخل على شـكل النظم ، فـبدأت تظهـربعض الأبيـات المجنـّسـة في المـــوّال الربـاعي أوّلاً، حيث مـال الشـعراء إلى اسـتخدام الجناس في كل بيتيـن، إذ بـدأنـا نلحـظ أن البيتيـن الأولين من المـــوال، صيغت بجنـاس واحد،والبيتيـن الأخيريـن بجنـــاس مختلف ، ولكن بقـافيـة واحـدة،لذلك ظهـر إبـن معـتـوق المـوسـوي (شهـاب الدين بن أحمد – 1025 – 1087 هـــ) وهـو من أهـل الحـويزة ، ليلتـزم في النظـم الجناس في كل بيتين، ليعلـم بتلـك المحاولة على ظهـور تطور واضح في نظم المـوّال الربـاعي أوّلاً،ومن ثم يسري هـذا التطـوّر على بقية الألـوان الشـعرية للمـوّال، يقـول إبن معـتوق ، في أحـد مـوّالاتـه الر بـاعية :[26]

يامصدر البـيـض محمـرّه وســـمر الصُعد 1
ومـن بعـزمـــه إلى سُـــمك الثريـاّ صعـــد 2
كُـــلٌّ وعـــدتـــه بوعـد يـاســـلامة مـعـــد 3
إلاّ أنـــا بعـــدهُ يـامـورِد قـــــنـــاة المَـعَـــد 4

معـــاني الكلمـات:

1 – **الصّـعـد :** من الصعيد، صعيد مصر، كما يقول الكرباسي ...

2 – **صعـد :** إرتفـع ...

3 – **معـد:** مخففـة موعـود ...

4 – **المعـد :** من أعـدّ الشئ، إذا هيـأه.

ومـــن هـنا نفهـم أن المـــوّال الربـاعي هـو أقـــدم أنـــواع المـــوالات العراقيـة ، إذ يعـود تاريخـــهُ إلـى القـرن الثاني الهجـري/ الثـامن الميـلادي، عقب تلك الحـادثـة للبـرامـكة ، ومن ثم تطـوّر عـلى يـد أهـل واسط وغـيرهم .

المـــوّال الخـمـاسي – الأعـــرج – وهـو الذي ينظـم على خمسـة أبيـــات .

يـبـدو أن شـعراء العـراق، كان هـاجسـهم الإبداعـي في نظم الموال قد شـغل كل عقولهـم، بحيث إنـنـــا– كباحثين– لم نشـهد أو نعثرعلى صنف آخر من الشعر– بكافة أنـواعـه المعروفـة– قد شغلهم أكثر مِـمـّا شغلـهم الموال ،وأعـتقـد ، أن مطـواعية نظمـه، وبحره العروضي (البسيط) إضافـة إلى تقبلـه النظم فـي العـامي والفصيح، مع قـبول الناس لـــه عند مخـتلف الطبقات، هـو الذي جعلهم / أقصد الشـعراء/ يشتغـلون عليه تلك القـرون العـديدة – أكثر من 6 قـرون– فمنذ ولادتـه على يد تلـك الجـاريـة المغنية (جاريـة جعفر البرمكي) في القرن 2 هـ، وصولاً إلى الفـترة المظلمـة / قـــرن 8 و 9 و 10 هـ/ 14 و 15 و 16 م / والشـعراء مـازالـوا يطورون بصـنـاعـة المـوّال ، شـكلاً ومضمونـا ،دون أن يتحـرّشـوا ببحـره العـروضي – البسـيط – ، بعبارة أخرى، كان شكل النظم للمـوال ، هـو الهـاجس الرئيسي عند الشـعراء ليطوّروه إلى حـالـة أرقـى . وقـد لاحظنـا فـي فصل – المـــوّال الربـاعي – كيف

انتقل الموّال من (نظم المواليا) كنظم رباعي، إلى الموّال الرباعي،وظهرت في شكلهً بدايات التجنيس، والعزوف عن التقفية ، حتى بدأ (شكل الجناس) في نظم الموّال يفرض رسوخه، شيئاً فشيئاً، وصولاً إلى القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي، حتى بدأت (قاعدة النظم المجنّس للموّال) في العراق، تستقر في أذهان الشعراء، وفي المُدوّنات الأدبية، التي رصدت تلك التبدلات، ومنها (المعطّل الحالي، والمرخّص الغالي، في الأزجال والموالي) للشاعر صفي الدين الحلي، كما ظهرت بعض الإشارات عند السيوطي في (شرح الموشح) وغيرها من مدونات تلك الفترة .

ثمة إشارات عند الباحثين المعاصرين، ممّن اشتغلوا علي دراسة الموّال العراقي،قد تابعوا – تاريخياً– مسألة تطوّر نظم الموّال، فقد أشار الباحث الأستاذ عبد الكريم العلاف[27] ، والشيخ علي الخاقاني[28]، والشيخ محمد صادق الكرباسي[29]،وغيرهم، إلى أن شعراء الموّال في العراق قد نظموا بعد القرن العاشرالهجري/ 16 ميلادي،على سائر الأنواع، وتخطوّا به الى أعداد خيالية عند واضعي الموّال، مع إشارة هامة أوردها الخاقاني، ذكر فيها، بأن (الموّال النعماني) المنظوم على ستّة أبيات، قد تفشّى استعماله، حتى استمر طيلة القرون الثلاثة الأخيرة،12 و13 و14 هـ /18و 19و 20م،مشيراً إلى أنواع منها (الرباعي والأعرج والنعماني)[30]، ويعلّق الشيخ الكرباسي على ذلك بالقول:(إلاّ أنّه– يقصد الخاقاني– لم يذكر أي تفصيل عن ذلك، ولا أسند كلامه بدليل، بل لم يشر إلى سبب تسمية الزهيري بالنعماني) ويضيف:(ولعلّ النسبة جاءت إلى رجل كان يسمّى نعماناً، ابتكر هذا اللّون من الموّال)[31].

ما يهمنا في هذا الاستشهاد هو،ذكر (الأعرج) وهو – الموّال الخماسي– حيث ملامح ظهوره بدأت في القرن 12 هـ / 18م.

ومسوّغ تسميته بالأعرج ،هو أنّه ينظم على خمسة أبيات، تشترك الأبيات الثلاث الأولى مع البيت الخامس بجناس واحد، وليس بقافية واحدة ، كما توهّم الشيخ الكرباسي[32]، فيما يكون البيت الرابع غير متجانس مع بقية الأبيات، في جناسه، وشبّه بالإنسان الأعرج الذي يختل توازنه أثناء السير، وقد هاجر هذا اللّون من الموال العراقَ، واستقرّ عند أهل لبنان وسوريا وفلسطين ومصر[33]، بعد أن تطوّرنظم الموّال في العراق، واستقرّت قاعدة نظمه على الجناس السباعي،أو مايعرف بـ (الزهيري)، حيث أخذ بهِ أهل العراق وبلدان الخليج العربي .

ومثال – الخماسي الأعرج– قول الشيخ عنّوز (محمد بن عبيد بن راضي بن عنوّز– 1222 – 1288 هـ) وهو واحد من أهالي النجف في العراق، يقول[34] :

مالي أرى خلتّي عن جِدمهك كَطِع 1
يدري هوايه غوى حَبل المودة كَطع 2
ما كان يخطر ولا كَلبي يظن وآكَطع 3
إنّ الهوى ياخلكَ لهل الهوى والرحم 4
ياريت ذاك الكَطع حبل المودّة كَطع 5

معاني الكلمات:

1 – **كَطع** : قطعة من الشئ، وهنا الإشارة الى (الخرقة) أراد الشاعر من الإيحاء الى أن هناك عائق يمنع قدم الحبيب من الوصول ...

2 – **كّطع**: من القطع، أي قطع التواصل ...

3 – **كَطع**: من القطع بالشئ، أي قطع الأمل...

4 – **الخلكَ**: الناس، والرحِم: أراد بها أهل الرحمة...

5 – **كَطع**: أي بتّ في الأمر وقطعه .. ونلاحظ البيت 4 ، اختلف في جناسه، في الكلمة الأخيرة من البيت، وهذا هو (العرج) .

وقد تعشق أهل مصرهذا اللّون من النظم في الموّال، وأولعوا فيه، وتفنّنوا بنظم قافيته وجناسه، إذ عمدوا إلى تجاوز مسألة الجناس في نظمه،ومالوا إلى التقفية في أكثر من حرف ومن ذلك قولهم في الموّال المشهور، الذي غناه المطرب الراحل محمد عبد الوهاب،وغيره من الفنّانين المصريين، والذي يقول[35] :

فـي البحـرِ لـم فـتُّـكم في البـرِّ فـتـوّني 1
بـالتبـرِ لـم بعـتـكم بالتبـنِ بـعـتـوني 2
أنـا كنـتُ وردة في البسـتان قطـفتـونـي 3
وكـنتُ شـمـعـة جـوّ البيـت طفيتوني 4
لـو عـدتـو دي المرّة هاتوا المرة وآسـقوني5

معـاني الكلمـات:

1 – **لـم فتـكم:** قصد بهـا، لم أنسـاكم أو أتخلـّى عنكم..و فـتّـوني : نسيتموني وتركتـموني

2 – **التـبر:** هـو الذهـب ..

3 و 4 – معروفة المعنى ،..

5 – **المُـرّ:** قصد بـه الحنضـل .

أو قول الآخر، من الخماسي الأعرج، المصري[36]:

مـا حـدِّ زيـيّ عـلى خلـهّ آنضنـى حاله 1
وآلحـُب الآخـر على ربـنا تـرِك حـالـه 2
يـآهـل المـودة انـظروا اللّـي آنمحى حاله 3
أنـا عـملتِ إيـه أتـجـازَى بـدا كـُـله 4
اللـه يجازي قـليـل الأصـل بـآفعـالـه 5

معـاني الكلمـات:

1 – **زيـّي :** مثـلي ، أنضنى، أصابـه ضنى الحـب، وهـوألم الفراق...

2 – **الحب الآخر:** الوجـد الكامن في الروح ...

3 – **إنمـحى :** تـلاشـى ، وهـنا قصد بهـا الشاعر النحـول العـام الذي أصابـه

4 – أي ذنبٍ ارتكبت حتى أجـازى بمثل هـذا الصـد والهـجرِ ...

5 – دعـوة من الشـاعر ضد قليل الأصل، الذي عمل هـذا العمل وأدّى الى الفـراق.

لاحـظ البيت الـرابع كيف بـان فيه (العَـرج) بآخر كلمة ، إذ أنهـا خالفت جـناس بقية الأبيـات في المـــوّال .

ونقـل الأستاذ عـامررشيد السـامرائي ،مـوّالاً خماسـي النظم– أعـرج– من مخطـوطـة بمكتـبة الأوقـاف العـامـة ببغـداد، تحت رقم –84 ولم ينسب المـوّال إلى قـائله، يقـــول[37]:

روحـي تـروم الهـوى وآتـبـع مـراميـهـا 1
لاجـن خـاف الـولـف وخـطـى مراميها 2
جـم روح لآجـلـك تـرد بيحـارميها 3
وتـروم منـكَ الهـنـا عـَذّبتـهـا والمـثـل 4
شـبـه الذي صـار حـاميهـا حـرامـيهـا 5

معـاني الكلمـات:

1 – **مـراميهـا :** غـايـاتهـا...

2 – **مـراميهـا :** أبعـادهـا ...

3 – **بيحارميهـا :** قصـد بهـا بحار الماء التي يرد لهـا من أجـله ...

4 – **المَثـَـل :** هـو الحكمـة السـارية التي ينتـفع بهـا الـناس، وقد أراد الشـاعر، تضمين المثل الشعبي المعروف (حـاميهـا حـراميهـا) وهـو ما يتـوّضـح في البيت الخامس مـن المـوّال . ويلاحظ أن البيت الـرابع، هـو (الأعـرج) لأنـه اختلف بجناسه عن بقية الأبيات .

مـن خـلال عرضنـا لتـاريـخ ونشـأة المـوّال(الخمـاسـي الأعـرج)نتبيـن أن أغـلب الباحثين العـراقيين لم يعـطوه حـقـّه من البحث والتـدقيق والدراسـة الجـادة، ولم يجـرِ التوقف معـه ملـيـاً، وكان يفترض بمـن كـتبوا عـنه في السـابق أن يفردوا لـه البحـوث، وأن يحقـّقـوا المخطوطـات، التـي كانت في متنـاول أيـديهـم، لاسيما تلك التي كانت بمكتـبة الأوقـاف العـراقية ببغـداد، والتي أحـرقت بشـكل متعـمـد، إبـّان الغـزو الأمريكي علـى العـراق عـام 2003 م ، الأمـر الذي أفـقـدَ البـاحثيـن المعاصرين الكثير من هـذه المخطوطات والـوثـائـق، والتي يمكن الرجـوع إليهـا للبحـث والتقصـيّ حـول أصول المـوّال العـراقي، في مختـلف مـراحـلـه .

ومـمـّا يـؤسـف لـه أيضاً، أن المشتغـلين في بحـوث المـوّال العـراقي، اقتصـرت جهـودهـم في البحث علـى المـوّال الزهـيري، ذي السـبعـة أبيـات فقط ، ونحن بـدورنا سـنحـاول تـقـفـيّ الأثـر،علـّنا نصيب بعض تلك الأنـواع المفقـودة من المـوّال العـراقي .

إنّ المـوّال الخـمـاسـي – الأعـرج ،هـو المرحلـة الثـالثة من تطـوّرالمـوّال العراقي، إذ أنـّه اعتمـد في مسـألة نظم جـناسـاتـه على المـوّال الربـاعي، ذي الشـطرتين من الجـناس، لذلك عـمـدَ شـعراء– المـوّال الخماسـي– إلى إضافـة(بيت خـامس) علـى المـوّال الربـاعي ، يكـون مختلفا من ناحية الجنـاس، لـكـنـه يلتزم الوزن (البسيـط) ويـُتـم المعنى العـام للمـوّال، مـع تـبـدّلٍ واضح حصـل في مسـألة النظم، حيث أصبـحَ هـذا اللّـوّن من النظـم يعتمـد على أربـع جـنـاسـات متشابهـة في الأبيـات 1 و 2 و 3 و 5 ، ومختلـف الجنـاس في الرابع، وبهـذا الشـكل يكون قـد مهـدّ الأرضيـة للانتقـال إلى نـظـمٍ آخـر من المـوّال ، يسـمّى (النعـماني – الأعـرج) ذا السـتـة أبيـات،والذي يعتمـدُ أيضاً، جناسات خمسة متشابهة وسادس مختلف ، وهو ماسنبيـّنه لاحقا .

المـوّال النـعـمـانـي – الأعـرج : وهـو الذي ينـظـم على سـتّـة أبيـات .

ثـمـة ملاحظة هـامـّة تسـتوجب الإشـارة إليهـا منذ البدء، ألا وهي ،(تسـميـة الأعـرج) ذلـك النعت المشـترك بيـن المـوّال الخماسـي الأعـرج ، وبين النعمـاني الأعـرج، ذي السـتـة أبيـات، وهذا يعني أن نـقـّـاد المـوّال ونـاظميه أطلقـوا صفة الأعـرج على كل مـوّال شـذّ أحـد أبيـاته – قبل الأخير– من تطابق شـكل جناسـه مع جناسـات الأبيـات الأخـرى، ومن هـنا جاءت كلمة (الأعـرج) وهـو يحدث في المـوّال الرباعي والخماسـي والسداسـي– النعمانـي، ولا يحدث أبـداً في المـوّال الزهيري ،الذي ينظم على سـبعة أبيـات ،وتلك قـاعـدة فـي نظم المـوّالات العراقية .

*أشرنا سابقا أن المـوال الرباعي والخماسي والسداسي أو النعماني، قـد تـفـشـّى استخدامـه منـذ القـرن 12 هـ/ 18 م، إذ بـدأ النـاظمون الاشتغـال على هـذا النـوع من المـوّال كـتجـريب أوّلـي، يـدفع بالناظمين إلى ابتـداع مـاهـو أجمل وأكـمل في الصياغـات الشعرية، مع ملاحظـة أن مسـألة الجـناس في نظم المـوّال بـدأت تتـفـاعل بشـكل حـاد في عقـول وأخيلة الشعراء، بمعنى آخـر، أن الجنـاس في نظم المـوال، بـدأ يتصـدّر عـند الناظمين في شـكل المـوّال، أي أن التركيز العقـلي عند الشـعراء بـدأ يجـذّر هذه النقطة في النظم .

*لم يعرف الشخص أو الشـاعر الذي آبتـدع هذا اللـّون من المـوال (النعماني– الأعـرج)، ولم يشـرالمـؤرخون للمـوّال إلى ذلـك، وقـد رجـّح الكـرباسي، نسبة ذلك النظم إلى رجـلٍ كان يسـمـّى (نعـمانـا)[38] دون أن يقطع بالمسـألة ،فيما يحيل القيسـي (مجيد لطيف البـنـاء– 1346– 1406 هـ) إلى أن تسـمية النعـمانـي وردت في مجلة الاعتدال، إذ جاء ذكر النعماني في رسالة كانت لدى يعقـوب سركيس، تاريخها يعـود الى (1235 هـ/ 1820 م) يذكـر فيها مرسـلهـا المـوّال،ويجعـل أكثرهـا من النعماني، الذي اشتهـر عـند البغـاددة بالمـوّال الزهـيري)[39] ،وهـنا نلاحظ عـدم الدقـّة فـي التفـريق بيـن النعماني، ذي السـتـة أبيات، وبين المـوّال الزهيري، ذي السـبعة أبيـات، وهذا الإشكال وقـع بـهِ السـامرّائي أيضـاً في (مـوّالات بغـداديـة)[40]

وبالعـودة إلى الشيخ عـلي الخـاقاني صاحب موسوعـة (فـنـون الأدب الشـعبي) نلاحظ أنـّهُ استخدم مصطلح(النعـماني) بـدل الزهـيري، دون أن يبـيـّن السـبب ، كما يقـول الكربـاسي،والذي يعـلـّق على ذلك بالقـول : (وتبعـه في ذلك عـدد من المـؤلفين) ويضيف :(وعلى كـلٍّ، فالزهيري والنعـماني إسمـان لـنـوعٍ واحـدٍ).[41]

وأنـا أختلف مع الجـميع في ذلك ،للأسـباب التـاليـة :

1 – إنّ المـوّال النعـماني، ينظـم بسـتـّة أبيـات، بينما الزهيري ينظم بسـبعـة أبيـات .

2 – إن النـعـمانـي، يشـذّ فيه البيـت الخامس عن قـاعـدة الجـناس التـي بنيت عليهـا بقية الأبيـات، بينما ينظم الزهـيـري في بـندين، كل بـند منـهُ في ثلاث جناسـات، تختلف عن الأخرى في كل بـند، بينما يكون البيت السـابع يعود بجناسـه علـى الأبيات الثـلاث الأولى

في البنـد الأول، وهـو مايعـرف بالقـفـلة أو الربـاط .

3 – ليـس اعـتباطـاً أن يسـمـىّ النعمـانـي بـالأعرج، نظراً لكون البيت الخامس في نظمـه يأتي بجناس مختـلف، بينمـا لم نسمع أن نقـرأ أن المـوّال الزهـيري أطلق عليه كنية الأعـرج، حيـث أن نظمـه كامل وبرفـض العـرَجَ على الإطـلاق .

4 – صحيح أن كـلا النـوعين نظمـا على (البسيط) لكن الشكل يختلف في الصياغـة الشعرية .

5 – النعـماني،مرحلـة متقدمة جـدّاً، اسـتوعبت وهـضمـت كل التجارب النظمـيـة للربـاعي والخمـاسـي، وكان الرافـعـة الأقـوى في ولادة المـوّال الزهـيري، ذي السبعـة أبيات .

6 – المـوّال الزهـيري ، هـو نظم متكامل في شكلـه المجـنّس، استـقـرّ النظم عليه وفق قـاعـدة (البـندين، والجناس الـتـام، والقفـلة).

7 – يفـترض أن تكـون هـناك دراسـات معـمـّقـة فـي المـوّال النعـماني– الأعـرج ، لفصلـه بالكامـل عـن بقية نظـم أشـكال المـوّال، بـوصفـه مرحلة متقـدمة من التجريب ،كانت سـبـباً في اسـتقرار نظم المـوّال الزهيري ، على مـاهـو شائع الآن في العـراق .

*من الملاحظ على كل الدارسـين والمؤرخين للمـوّال النعـماني الأعـرج،قـلـّة الاستشـهـادات بالأمثلة العراقـية لهـذا النظم ، فـالسامرّائي، على سبيل المثـال، كل استشـهـاداتـه للمـوّال النعماني في (مـوّالات بغـداديـة 34) كانت جميعهـا من المـوال الزهـيري،بينما كانت أغلب استشـهـادات الشـيخ الكربـاسـي بالمـوّال المصـري، وعلى سبيل المثـال ، ماذكره في كـتابـه الهـام (ديوان المـوّال الزهيري) كنمـاذج ، كلـهـا من المـوال المصري.[42]،والتي يطلق عليهـا تسمية (النـايل) ومنـهـا المـوال التالي:

طـول ما معاك مـال تلاقي النـاس تحت ايـدك
يرّحبـو بـك قوي مـا دام الجـنيه فـي إيـدك
لو خَـف مالك حبيبـك حمامة وطـار من إيدك
وقـبـل ما تماشـي الدون حـرّص عـلى إيـدك
إو لا يـنـفعـك فـي الزمان دَ إلاّ شـقـا إيدك
مـالـك زمـال النجوم مـادام القمـر في إيدك

أو هـذا المـوّال المصـري أيضاً،ولم يذكر الكرباسي أسماء ناظمي هـذه المـوالات المصرية.

يـادنيـة الشـوم يكـفـيكي هـَزل بـزياده
دَ لّـي وَد عـال كانت عليـه العيـن بـزياده
وآن خـس مـالـي حِدايا آحـبـاب بـزياده
نزلت سـوق الدلالة بشـتري صبـرِ بـزياده
بـطـّلـت كل الملاهي وسـمعت كلام نـاهي
ورضـيـت بحكـمـَك عليّـه يـارب بـزياده

المـوّال الـزهـيري : وهـو الذي ينـظم على سـبـعـة أبيـات .

*تـسـمية الـزهـيري : من خـلال استعراضنا لكل مسـميّات المـوّال العراقـي، كانت النعـوت والمسـميّات، لـكل نـوع، تـأخـذ حـيـزهـا من البحث وتفرض نفسـهـا كإشـكالية تـستوجب التـوقـّف معهـا ودراسـتـهـا . وتـسمية المـوّال الـزهـيري،هي الأخـرى الأكثرتـعـقيداً من كافة المسـميّات، لذلك نقـرأ آراء الكثير من البـاحثين فـي تـسـمية (الـزُهـيري)، وسـنحـاول هـنا، المـرور علـى هـذه الآراء، ومواقـف أصحابهـا، والتي عرضهـا بشـكل جيـد الشـيخ الكرباسي بكتـابـه الهـام (ديـوان المـوّال الزهـيري[43])، معـتمـدين عليه أكثر من سـواه، نظراً للمعـرفية العاليـة، والمنهـجية الدقيقة التـي بـنى عليهـا بحـثـه، مـع الرجـوع إلـى بعـض مراجعـه وإحـالاتـه، بغيـة التـدقيـق والتـأكـد من صدق المعلومـة ومنـقـولاتـهـا، ليس إلاّ .

*ينقـل الكرباسـي، رأيـاً لعـبدالله بن الفـرج السـعيد (1252 – 1319 هـ) ، وهـو من أصل كـويتـي، يقـول: (إنّ المـوّال الذي يسـمـىّ الزهـيري،من مـولـدات الجـناس، والذي هـو من الشـعر النـبطي، ينظم من سبعـة أشطر.... وأوّل من وَلـّده من الجـناس شخص إسـمـه زهـير أو إبن زهـير أو الزهيري، من أهـل العـراق)[44].

*وهنا نلاحظ أنّ هذا الرأي، مبنيّ على السماع، من دون التقصيّ والبحث، ومتابعة المسارات التاريخية لنشأة وتطور الموّال في العراق،وبذا لايعتدّ بهِ، من الناحية المنهجيّة في البحث الرصين .

* فيما يذكر الشيخ علي الخاقاني: (أن أهل بغداد ومدن شمالي العراق، اصطلحوا في تسمية الموّال بالزهيري، نسبة إلى رجلٍ اشتهربحسنِ نظمهِ وغنائهِ لهُ، يسمّى ملاّ جادر الزهيري، وإن أوّل من نطق بهِ أهل واسط)[45].

* وهذا الاجتهاد، معروف عند أغلب الناس/ غير الأكاديميّين/، بمعنى أن الشيخ الخاقاني، لم يدقّق في التسمية ، ونقل ماهو شائع، دون الرجوع إلى الوثائق والمدوّنات، لكنه أصاب في ما ذهب إليه من أن الموّال الزهيري، نطق بهِ أهل واسط .

* فيما يذكر ربيع سليم الشمري:(يقال أن هذا الفن سمّي بالزهيري، لأنهُ أزهرالشعر، أي جودهُ، والزهرهو اللفظة العامية عند الفلاحين، التي تحل مكان الجناس، وذلك لأنّهم يقفون عند اللفظة ويزهّرونها، أي ينبتونها بالتساؤل والتفسير،كما ينبتون الزهرة، فإذا فرّعت المعنى عرفوا نوعها)[46].

* وهذا الرأي ، بناه الشمري على أقوال الفلاحين، ولم يستنتجهُ على أساس بحث منهجي ، لذا لاقيمة له على الصعيد الأكاديمي.

* وقال عبدالله بن عبدالعزيزالدويش،وهو يعلّق على نسبة الموال الزهيري إلى ملا جادر الزهيري،(أن هذا القول ينقصهُ ما تقصّيتهُ شخصياً، من رجال طاعنين في السن، مِمّن نظموا أو حفظوا الكثير من المواويل،، ومِمّن سمعوا عن أسلافهم الأقدمين، إذ أجمعوا على القول بأن هناك من اشتهر بقول الزهيري، قبل المرحوم الملاّ جادر، مثل المرحوم علي باشا يحيى الزهير،المتوفّى عام 1246 هـ ، والمرحوم عبد الرزاق الزهير، المتوفّى عام 1252 هـ ، والذي يقول في أحد مواويله:[47].

إلغادره ما تخليّني برياتي1

أصبحت آنا آنشر على المخلوق راياتي 2

أصحابنا خانوا بعهدي وراياتي 3

أمرٌ من الله وهذا يومنا الماعود 4

أمسيت آخط بقلم وآصبحت آخط بعود 5

إن أقبلت لآطفي آلملبسَ بسنّ العود 6

وإن أدبرت ضيعّت رشدي وراياتي 7

معاني الكلمات:

1 – **برياتي** : محرّفة من كلمة بآرائي، والغادرة : قصد بها الدنيا ...

2 – **راياتي** : الراية أو العلم ، وقصد بها أخباري وعلومي ...

3 – **عهدي**، العهود التي قطعها الأصحاب، وراياتي، قصد بها (شدّ الراية) وهو عرف سار عليه الناس عند توثيق الحلف ، فيقال (شد راية العباس) والمقصود به العباس بن علي بن أبي طالب، الذي استشهد مع أخيه الحسين في واقعة الطف بكربلاء عام 61 هـ ،

4 – **الماعود**، أصلها الموعد ، أو القدر الموعود ...

5 – **بعود** : ريشة الكابة أو القصبة التي يكتب بها..

6 – **بسن العود** : بطرف العود ،الذي يحتطب بهِ ...

7 – **رشدي وراياتي** : أراد بها، العقل والتدبّر.

*وهذا الرأي أيضاً، بني على السماع ولم يخضع إلى الدراسة المنهجية، حيث إن الإشارة إلى (السماع من رجال طاعنين في السن) بينما يتوجّب في البحث الدقة المنهجية ، وعدم الجزم في الأمر، وبذا يكون، مجرد قول، ليس إلاّ .

*ويرى البعض، أن الموّال الزهيري ، سمّي بذلك لأنه موّال يغنّى، وتصاحبه الموسيقى والعزف على آلة المزهر، تلك الآله الشائعة الاستعمال منذ القدم[48].

*وهذا الرأي لايفرّق بين (نظم الموّال) شعرياً، وأداء الموّال ، غناءً ،في الوقت الذي كان الأول- نظماً - والتسمية بالغناء الموال، جاءت لاحقاً، وبذا هذا الرأي لم يأتِ بشئ جديد

* فيما يرى المؤرخ الأستاذ عباس العزّاوي (1307 - 1391 هـ) أن للموّال الزهيري، لونين من شعرالريف[49] ، لكنّه يستدرك - فيما بعد- ويعتبرهما إسمين لفنّ واحدٍ[50]

* لم يستطع العزاوي أن يطلقَ رأياً صحيحاً، لأنّه مؤرّخ أكثر من كونه ناقداً أدبياً، ويظهر أيضاً، أنّهُ سمع شعرالريف وغناءه دون تشريح النصوص- منهجياً- واعتمد على السماع أيضاً.

* أمّا الشيخ الكرباسي، وهو أجلّ باحث ناقش الموّال ودرسه بشكل منهجي، فإنهُ يقول: (وبما قدّمنا، يتبيّن بعد قول من اعتبر النسبة إلى الزهيري إنما جاء من المعنى اللغوي، أو على ماقيل بأن العامة تقول للأزهر زهرا، فالنسبة تكون زهريا، كما يظهر عدم الوثوق بالقول الذي يرى أنّهُ منسوب إلى المزهر - آلة الطرب- لأن النسبة حينئذ تكون مزهريا، ونستبعد أن يكون منسوباً إلى قرية من ضواحي بغداد يقال لها الزهيرية)[51].

* الكرباسي، لم يقطع برأي ، في هذه المسألة، بل اكتفى بتلك التعليقات التي أوردناها.

*أمّا أنا فأرى : أن الموّال الزهيري، هو التطوّر الحاصل على بنية كل أشكال الموّال، بدأ من المواليا، والمربع والخماسي الأعرج، والنعماني الأعرج،وقد اكتسب صفة الكمال في بناءآته الشعرية، وبعد أن اعتمد على الجناس، في بندين مختلفين مع القفلة، فأراد التميز عن باقي أجناس الموال، فأُطلق عليه الزهيري، وحتماً هناك من أوجدَ هذا الشكل (السباعي المجنّس) ولكن الأبحاث الأكاديمية، ربما قصّرت في العثورعلى مبتدع هذا اللون، وهذه المسألة سوف تبقى مفتوحةً، لحين العثورفي بطون المخطوطات على مبتدع هذا اللّون المسمّى بـ (الموّال الزهيري).

ابتداع صيغة الموّال الزهُيري :

إن القلق الناشئ في عقل الشاعر العراقي، بعد أن وصل به المطاف إلى التعامل الجيّد في النظم، في مختلف أشكال نظم الموّال- الرباعي والخماسي والسداسي أو النعماني،والذي كان يفرض بنظمهِ أن تكون (الجناسات) المستخدمة في النظم، خمس جناسات، تتّحد بالشكل وتختلف في المعنى، فيما يكون البيت الخامس - في النعماني- من جناس آخر، الأمرالذي قد يصعب على الشاعر توليد المعاني، من تلك الجناسات الخمسة، وبغية تجاوز مسألة (العَرج) في النظم، كمحمول ثقافي - اجتماعي،كما أعتقد،أن حالة القلق الإبداعية، بعد طول التجارب المتعددة في أشكال النظم للموّال، هي التي أوحت إلى المبدع/ الشاعر، لأن يحافظ على قوّة معاني الجناس في الموّال، وعدم تكرارالمعنى بين بيت وبيت، لذلك أوجد - كمبدأ تجريبي- هذا الشكل من الموّال الزهيري، ببندين إثنين، كل واحد منها فيه ثلاث جناسات، وقفلة أو ربّاط، تتبع الجناسات الثلاث الأولى في البند الأول، وتتم معنى الجناسات في البند الثاني، فيكون هناك موّال من سبعة أبيات، مع الحفاظ على الوزن العروضي (البسيط) في نظم هذا الشكل من الموّال، وبهذه الطريقة انوَلَدَ الموّال الزهيري .

*وقد تميّزت المدرسة العراقية بنظم الموّال الزهيري، على قاعدة البناء السباعي- أي بسبعة أبيات، كل ثلاثة منها تصاغ بجناسٍ متّحد،يطلق عليها (بند) وأمّا البيت

السابع فيكون جناسهُ على قاعدة الأبيات الثلاث الأولى،ويسمّى الرباط أو القفلة، ويكون بمعنىً مختلف، رغم اتفاقه في شكل الجناس، والبند ، هو بمثابة البيت الواحد في قصيدة القريض، إذن فالموّال الزهيري، يكون من سبعة أشطر، في بندين، ويضاف إليه بنداً آخرَ بثلاث أبيات، متّحدة الجناس،وبيت عاشر، يكون قفلة ، تتّحد بجناسها مع الأبيات الثلاث الأولى ، فيسمّى (عشيري) فإذا أضيف إليها بنود إضافية سمّي (مشط).

وزن المّال وقاعدته العَروضية في النظم:

كنّا قد أشرنا إلى أن الموّال ، منذ نشأته وبداياته من (المواليا) ووصولاً الى الزهيري، كان ينظم على (البحر البسيط) وسيبقى كذلك .

وعروض البسيط هي (مستفعلن فاعلن.. مستفعلن فاعلن) وتقطع تلك الصيغة من البسيط على النحو التالي :

" /.//.//. ، /.//. ، /.//.//. ، /.//. "

وكل شطر من أشطره الثلاث يحتوي على أربع تفعيلات، وهو، كما يقول الشيخ الكرباسي، من المسمّطات المستحدثة[52] ،ويضيف: والموّال كغيره يدخل على عروضه وضربه بعض العلل، فيغيّرها إلى تفعيلة أخرى، ومن تلك العلل- القطع- وهو حذف ساكن الوتد المجموع، وإسكان ما قبله فيصبح (فاعلن)(/.//.) فاعل (/.//.) حيث حذف الساكن من الوتد المجموع (//.) علن، فأصبح (//) عِلُ ، وأُسكن ماقبل المحذوف، فأصبح (/.) عِل)[53].

والمقصود بالوتد المجموع: هو حركتان وسكون ، مثل (نَغَم)(//.)، وهناك تفصيلات كثيرة في مثل هذه الإشكالات العَروضية ، تصدّى لها الشيخ الكرباسي بمنهجية عالية، ورؤية معرفية متميزة ، فمن أراد الاستزادة فليراجعها هناك[54].

* ومن أمثلة ذلك النظم (الزهيري) ماينسب إلى الحاج زاير الدويج، وهو واحد من أعلام نظم الزهيري في العراق :

1 ياصاح دمعي دفكَ مافاد ويّاكم
2 كلما تصيحون كَلبي ايصح وياكم
3 أنهاكم اليوم عن فركّاي ويّاكم
4 من حيث جسمي يخل لفراكَكُم وآنضر
5 من يوم حادي الضعن حَث الركب وآنضر
6 خالفت راحات آديّه عَلى الحشه وآنضر
7 وشما تميلون روحي تميل ويّاكم

معاني الكلمات:

1 – **ياصاح :** ياصاحبي...دُفكَ : تدفّق ...مافاد ويّكم: لم ينفع بكم ...

2 – **ويّاكم :** معكم ...

3 – **فركَاي :** فراقي ، ويّاكم : مخففة وإيّاكم ، تحذير من الفراق ...

4 – **آنضر:** أصاب بأذى وأتضرر...

5 – **وآنضر:** نظر باتجاهات المسير للقافلة لبدء السير ...

6 – **إيديّه :** الأيادي ، الحشه : الأحشاء من الجسم ، وآنضر: من النظر والمشاهدة ،..

7 – **ويّاكم :** على هواكم .

ومن الموّال (الزهيري) السوري، ويسمّونه في بعض نواحي حلب ودير الزور والحسكة والرقّة وأريحا (الشروكَي) قول بعضهم[55].

1 سودة عيونك رمت أهل المحبةّ عام
2 وآهويت شخصك أصيل الأب خال وعام
3 وِن غبت عن ناظري ساعة تعادل عام
4 يامن معانيك تحلالي آبزمان آو عصر
5 وجهك ضوى كالبدروالشمس ظهر وعصر
6 إلورد في وجنتك شهد المباسم عصر
7 روحي وروحك ماتوا العواذل عام

http://www.almaten.net/upload/upfiles1/jawza.jpg

معـــاني الكلمـات:

1 – **عـام** : قصد بهـا التعميم،...

2 – **عـام** : يقصد العـَـم، أخو الأب،...

3 – **عـام** : سـنة،..

4 – **العصر:** الزمان المحدد،...

5 – **وعصـر:** الوقت المعـروف، وهـو الذي يلي الظهـر، ...

6 – **عصر:** جني رحيق عصر المباسم وشهـدهُ،...

7 – **عـام** : أراد بهـا كل العـواذل بشكل عـام .

ومـن النظم الخليجي ، قـول أحـدهم[56]:

يـامـن على المصطفى سـمَـعّ حديثه وصَل 1
آو غسـلّ وَوَجـهّ صـوب قبلـه وَصـَـل 2
إلعـَبد لا من شـكرللخـيـر لا مـن وصـل 3
يقـرا التشـهـدّ قبـل لا يـبـدأ بـالتسليم 4
سَـلـّم لـربّ البشـرآتفـوز بالتسليم 5
لآن العـُـمر لو يطل تـاليـتـه بـالتسـليم 6
والمِسعـدِ اللـّي شـكرربـّه وشُكره وِصـل 7

معـــاني الكلمـات:

1 – **وصَـل:** من الصلاة على النبي ...

2 – **وصَـل:** أقام الصلاة وصـلـّى ...

3 – **وصـل:** من وصلِ الخير...

4 – **التسليم:** هـو آخر الصـلاة ...

5 – **بالتسليم:** تفويض الأمر لرب العالمين ...

6 – **بالتسليم:** تسليم الروح إلى بارئهـا ...

7 – **المسـعد:** صاحب السـعدة ، وصـل: أوصل الخير لأهـله

ومـن البحـرين، هـذا المـوّال (الزهـيري) للشـاعر علي عـبدالله خليفـة[57]:

يـا مـنْ بـأصلهْ وفـيْ قام الوفا صـاح بِـه 1
ما تـسْـتوي عِـشْرتـكْ ويّا الـنـذّل صاحبـه 2
لـو تـنـخْدعْ به زمَنْ وتـعْيـشْ وتـصْاحبـه 3
لا بدّ مـا يلدغـكْ وتـقولْ: يا عـشـرة كانتْ؟ 4
مـا الله خَـلـقْ لـلثعالبْ طـينة وافـيه كانـت 5
(يـا ليت الأنذالْ مـا خلـقْـتْ أبَدْ لا ولا كانت) 6
ليت الـوفا بـهالزّمـنْ يـبقى ونِنْـصاح بـه 7

معـــاني الكلمـات:

1 – **صاح بـه** : من المصاحبة والتزام الطبع ...

2 – **صاحبه** : من الصحبة والتصاحب، ومدلولهـا، هنـا سـلبي، لأن كلمـة(ماتسـتوي) تعنـي لاتستقيم ...

3 – **وتصاحبـه** : تعاشـره عـن قـرب، وتعرف سجاياه وتختبرهُ ...

4 – **ياعشرة كانت :** التأسف على الأيام التي كانت للصحبة ، أي الندم ...

5 – **وافية كانت:** إشارة على أن من طبعه طبع الثعالب الغادرة،التي خلقها الله على هذه الشاكلة ، أو بمعنى آخر،أن الله لم يخلق الثعالب من طينة حُرّة ...

6 – **ولا كانت:** ولا حدثت ، لآن أداة النفي سبقتها ...

7 – **وننصاح به :** ونُنصَح بهِ.

ومن الموّال المصري (الزهيري) قول أحد الصعايدة[58].

لـيه يـازمـان الصّـفا قولـّي عليش مرّيت 1
مـن بـعد ماكـنتَ حـلوِ الطعـم لي مـرّيت 2
يـاما رأيـنـا الصّـفا يـادهـري مَـعـمَـريت 3
كـان الأحـبـة لـهـم في حـيـنّـا نـادي 4
خـذت الأسـودا ، واللـّي ضـدهم نـادي 5
وصـبَـحت مفـرد عـلـيـل القلب بي ينـادي 6
يـادهـر عَـمـرّجموع نـادي ومعـمـرّيـت7

معاني الكلمات:

1 – **مريت :** تعديت بطريقي، من المرور ...

2 – **مريّت :** أي أصبحت مُـرّاً، بعكس الحلو.

3 – **معمريّت:** مع من،...

4 – **نادي :** المكان الذي يلتقي فيه الناس ...

5 – **نادي :** ناديت على من هم دون الأسود، أي الأراذل...

6 – **بي نادي:** أصلها ينادي : يستنجد ...

7 – **معمرّيت :** لم تعمّر شئ ، أي لم تبن أي شئ.

استقرار النظم في العراق على الموّال الزهيري:

كنا قد أشرنا أن القرن12 هـ /18 م ، يكاد يكون هو الحدّ الفاصل في شيوع وسيادة نظم الموّال الزهيري، وهذا التاريخ يتفق بهِ أغلب الدارسين للموّال العراقي، وكذلك يتفقون على أن أقدم نص في الموّال الزهيري– في العراق– هو الذي نظمه الشيخ محمد رضا النحوي(ت 1226 هـ) والذي يؤرّخ فيه وفاة السيّد محمد علي العطّارعام 1202 هـ ، يقول[59]:

كَـوّضت يـامكسـرِ العنـبر وغـيرك غـرب 1
وعـلـيـك أنـا الـشـاجله والناس غيري غَـرُب 2
وبكَـيت أنـاشد ودمـعي ماركَت له غـُـرب 3
فـاجـد خـيال الـذي مـازال قـدره عـلـي 4
بـدر الكـمـال الذي صَـب المصايب عـلـي 5
واكَـول ويـن آنـتَه ياسـيّد محمد عـلـي 6
مـاشوف ذاك البـدر قـال المـؤرّخ غـرب 7

معاني الكلمات:

1 – **كَـوّضت :** قـوّضت ،.غـرب :نوع من الأشجار غير المثمرة ، شبه أشجار (القـوق) أو هي من الصفصاف ...

2 – **الشاجلة :** المحملة بالهموم وبحزن دائم،... غُـرب: أغـراب...

3 – **ماركَت :** ما رقّت له الأغراب ...

4 – **فاجد :** فاقد ، قدره علي : صاحب الفضل علي،..

5 – **صبّ المصايب علي :** أنزلها دفعة واحدة..

6 – **محمد علي** ، هو الشخص المتوفّى ...

7 – **غرب:** من غرب النجم ، إذ اختفى، ويشير الكرباسي/ صـ52 – الهامش رقم 3 ، على أن (غرب النجم إذاغاب،يعادل، حسب الحروف الأبجدية عام 1202 هـ / والعهدة على الكرباسي .

ومن الملاحظ على هذا الموّال قاعدة الاستقرار في النظم ، على الجناس والبحر البسيط، من حيث العروض، الأمر الذي يوحي لنا بأن هناك أمثلة سابقة على هذا الموّال، وإلاّ كيف استطاع الشيخ النحوي نظم هذا الموال، دون أن يكون هناك مثال سابق عليه !؟

ومن أمثلة ذلك النظم الكامل في الموال الزهيري،ما قاله ملاّ جادر الزهيري[60]:

حِـنّا الذي قـط مـا حَـبل المـودة نـفـــل 1
وبـروضنـا جم زهـا ورد الحـباب ونفـــل 2
نـوفـي بالعـهـود ونـأدّي الفروض ونفـل 3
وحقـوق الآصحاب بعـيون الوفـا نـرعـــه 4
ونـسـامح الخـــل دوم وذمـّـتـه نـرعـــه 5
نـمـرح بـروح الـهـــوى وبـروضته نـرعه 6
ونعـــوف الأنـــذال ونـــوالف جريم ونفـل 7

معـــاني الكلمـات:

1 – **حِـنا :** نحـن ، نفـل : نفـكّ أو نفصخ ...
2 – **ورد الحِـبـاب :** نوع مـن الزهـور، ونـفِـل : هـــو نبت من البقـوليات ، لـونه أصفر وطيب الرائحـة ...
3 – **نوفي :** من الوفـاء للعهـود ، نـــأدّي : نـؤدي ونـوجـّـب، الفروض : الطاعـات، ونـفل : من النـوافـل ، كنوافل الصلاة وغيرهـا...
4 – **نـرعـه :** من الرعـاية والمراقبة والحفظ ...
5 – **نرعه :** نـوجـّب ونحفظ ...
6 – **نـــرعه :** من الرعـي ، وتأتي – هـنا– نـلعب ...
7 – **نفـــل :** الكريـم صاحب الأصـل، وهي صفة محرّفـة من كلمـة (نـــوفـل) الفصيحة .

وهـذا مـوّال ، بعث بـهِ مـُلا مـرعي إلى الملا جـــادر الزهيري ، يشـكي لـــه مايعانـيه من ألم الجـوى، وقد أوردنا هـــذا الموّال هـنا، لقـدمـه، كون الشاعر ينتمي إلى الفترة التي عاش بهـا ملا جـادر الزهيري . يقـــول مـُـلاّ مرعي[61]:

يـاجـــادر اضمايـــري بالغـادرات آولـعن 1
وبـكَـلبهن مـاخطرحُـسـن الـوداد ولـعـن 2
لـولا هـواهـن أنـــا ماضكَـت هـم آولعـــن 3
لاجـن هـواهـن جـــوه منـّي الضـمير ولاع 4
وبقـيت عالتـُرب ثـاوي بين نـعـــم ولاع 5
ذولـــه الـدعـوني علـى روحي مفـيج ولاع 6
اللـه لايـرحم اللـّي مـا لـبـوهـن لـعـــن 7

معـــاني الكلمـات:

1 – **اضمايـري :** ضميـري،... الغـــادرات: قصد النـساء، هـنا، أولـعـن : تـولـّعن ..
2 – **ولعـــن:** أصلهـــا ولا عـــن،أي لـم يخطر ببـالهـن هـواي وشوقي...
3 –**آولعـن :** ولا عـناء ...
4 – **جـــوه (بالجيم المثلـثـة) :** أحـرق بالنار، ولاع: من اللـّوعـة والألم ...
5 – **ثـاوي :** مقيم، ولاع: يقصد لا، النافية ...
6 – **مفـيج :** لا أفيق، ولاع: لا أعي...
7 – **لـبوهـن:** لأبيهـن ،لـعـن : من لعـنة الله .

أو هـــذا المـــوّال، الذي ينسـب إلـى الحـاج زاير الدويج (وسـيكون لنـا وقفـة خاصة معـه) بفصل خاص ، نظراً لكونـه أشـــهر ناظم للمـوّال في القـرن العشرين، يقـول الحاج زاير[62]:

دار المـلوك أظلـمت عـكَب الضيـا بسـروج 1
ودعـت لطـوفـان دمعي عـالوجـن بسـروج 2
والخـيل لـمـّـن تـنحـّن وآطـلعـــن بسـروج 3
والكِـش أصبـح لـهـا عـــزم شـديد وبـاس 4
والـزين دنـّـكَ على إيـد الـزنـــيم وبـــاس 5
والحـيدلـو عـاشر الأنـــذال مـاهـو بـاس 6
من جِـلـّة الخيل شـدّوا عـالجـلاب سـروج 7

معـــاني الكلمـات:

1 – **بسـروج:** بمصابيح نفطية ...
2 – **بسـروج:** شـــبه روج المـاء عندما يفيض بموجاتـه .
3 – **بسـروج:** جمع سـرج: وهـو مايوضع على ظهـر الخيل عند الإمتطاء..
4 – **الكُـدش:** جمـع كـديش ،وهـــو من الدواب والحمير، غير الأصيل...
5 – **دنـّـكَـــ:**أنحـنى ،والزنيم: إبـن الخـنا الذي لايعرف لـه أصل أو أب ، وبـاس :قـبـّل ..
6 – **الحيـــد:** الشـجاع والقوي ،ماهـــو بـاس : لابـأس عليه ولا ضير...

7 – **هـذا البيت** (مثل شعبي معروف) يشير بمعناه على انعدام الأصلاء، لذلك امتطوا الكلاب بدل الخيول وشدّوا عليها الأسرجة. وهذا الموّال، يقرأ – في بعض مناطق الفرات الأوسط وجنوب العراق بإبدال (ج) بـ (ي) فتصبح (بسروج) (بسروي) وهو شائع ومعروف في تلك الأماكن .

ومن ناظمي الموّال الأفذاذ في العراق، الشاعر جابر بن جليل الكاظمي ، وهو من الشعراء المعاصرين ،ذوي الخبرة في النظم ، يقول في أحد موالاته[63]:

ناحل بفركاك جسمي ولاعضو صاحبي 1
نامت الوادم وليلي كل وكت صاحبي 2
شيصير لو صاروكتي من الكدر صاحبي 3
آختليت من غربتي ودنياي خلّتني 4
للفرج أتنه وآكَول آردود خلّتني 5
الله يجازي الليّالي آبخير خلّتني 6
أعرف خصيمي خَصيمي وصاحبي صاحبي7

معاني الكلمات:

1 – **فركَاك:** فراقك ، صاحبي: أي لايوجد عضو في جسمي صاحٍ، إذ الكلمة مركّبة من (صاح و بي) ...

2 – **صاحبي:** مستيقظ بي ،أي لم أرقد طوال اللّيل ...

3 – **ماذا يحدث لو أن الكدَر**، أي المشاكل والهموم ،يصبح صاحبي: أي صديقي ...

4 – **خلّتني:** أحدثت بي خلل عقلي ...

5 – **خلّتني:** أي خليني أنتظر، لأن أصل الكلام من (خل ،،أنتظر)...

6 – **خلّتني:** دعتني أن أتعرف على من هو صديقي ومن هو خصمي ، الأمر الذي يفصح عنهُ البيت

7 – **من الموّال .**

ثمة ملاحظة هامة ، في هذا المكان ،هي ماحصلت بين البيت السادس والسابع ، حيث كانت آخر مفردة في السادس (خلتني) بينما أوّل مفردة في السابع كانت (أعرف) وقد نسخناهما بلون مختلف ، حيث آكتمل معنى الكلمتين عند اللّفظ ، إذ يتوجّب أن تكون الجملة هكذا (خلّتني أعرف) وهذا يسمّى (التدوير) في الموّال ، وهو نادر وقليل، لكنّه شائع في نظم الأبوذية . وهذا موضوع آخر، سوف نتصدّى له في المستقبل.

الهوامش والمراجع

1: راجع محمد صادق الكرباسي: ديوان الموال الزهيري – ص 14، الهامش رقم 3.
2: جلال الدين السيوطي/شرح الوشّح، الطبعة المصرية القديمة، وكذلك يراجع: مصطفى صادق الرافعي/ تاريخ آداب العرب 3/170، منشورات دار الكاتب العربي، ط2، بيروت، 1394 ه/1974 م وكذلك، كتابنا (مغنيات بغداد في عصر الرشيد وأولاده) ص 78، الهامش رقم 1، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط 1، دمشق 1991م.
3: الكرباسي: ديوان الموال الزهيري – ص 15.
4: عامر رشيد السامرائي: موالات بغدادية – ص 14، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد 1974م.
5: أنظر: عبد الكريم العلاف –الموال البغدادي– ص 7، بغداد – العراق.
6: المرجع السابق – ص7، وراجع الكرباسي – ص 16.
7: تاريخ آداب العرب – 3/175.
8: راجع رأيه عند الكرباسي –ديوان الموال الزهيري– ص 17.
9: المصدر السابق – ص 18 – 19.
10: نفس المصدر – ص 20.
11: صفي الدين الحلي: المعطّل الحالي والمرخّص الغالي في الأزجال والموالي– ص

الهوامش والمراجع

103، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

12: المصدر السابق – ص 107.

13: راجع: مقدمة إبن خلدون –فصل عن المواليا– وراجع كذلك منقولات الكرباسي في (ديوان الموال الزهيري) ص 21.

14: راجع رأيه عند الكرباسي –ديوان الموال الزهيري– ص 21 – 22.

15: المعطّل الحالي: ص 103، والكرباسي: ص 54.

16: الكرباسي: ص 22.

17: الكراسي: ص 31.

18: موّالات بغدادية: ص 34.

19: ديوان إبن الفارض – ص 210، الطبعة المصرية، وراجع الكرباسي: ص 45.

20: الأتابكي – المنهل الصافي 127/1، منشورات دار الآداب ودار العلم للملايين، بيروت/لبنان، وراجع الكرباسي: ص 46.

21: أنظر: ماجد علي شبّر: الأدب الشعبي العراقي – ص 30، منشورات دار كوفان– لندن.

22: أنظر: خليل بن أيبك الصفدي – الوافي بالوفيات 1–/22، منشورات فرانز شتايز– ألمانيا.

23: أنظر: مقامات الحريري –ص 256 257–، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط4، 1424هـ/2003م.

24: الكرباسي: ديوان الموال الزهيري – ص 47.

25: ديوان الموال الزهيري – ص 44 – 48.

26: المرجع السابق: ص 48.

27: فنون الأدب الشعبي 29/1، نشورات دار البيان، بغداد/العراق.

28: ديوان الموّال الزهيري – ص 50.

29: فنون الأدب الشعبي 25/1.

30: الكرباسي: ديوان الموال الزهيري – ص 50.

31: المرجع السابق: ص 57.

32: المرجع السابق، نفس المكان.

33: الكرباسي: ص 57.

34: راجع: جاسم محمد الشمري –أنماط تراثية شعبية فولكلورية– ص 71، منشورات المكتبة العالمية – بغداد، وراجع الكرباسي – ص 58.

35: الكرباسي: ص 58.

36: موّالات بغدادية – ص 34.

37: الكرباسي: ديوان الموال الزهيري – ص 50.

38: القيسي: مجيد لطيف: معرفة أوزان الشعر الشعبي العراقي – ص 18، منشورات مطبعة أسعد، بغداد/العراق، وراجع الكرباسي – ص 50.

39: عامر رشيد الستامرائي: موالات بغدادية – ص 34.

40: الكرباسي – ص 51.

41: الكرباسي – ص 59 – 60.

42: الكرباسي – ص 22 – 29.

43: الكرباسي – ص 22.

44: أنظر، ربيع سليم الشمري: العروض في الشعر الشعبي العراقي– ص 112 ،منشورات دار الحرية، بغداد، وراجع الكرباسي ص 23.

45: العروض في الشعر الشعبي العراقي – ص 112.

46: أنظر كتابه (ديوان الزهيري) ص 76، منشورات دار الرشيد، بغداد/العراق وراجع كذلك – الكرباسي، ص 26.

47: الكرباسي – ديوان الموال الزهيري/ص 26.

48: عبّاس العزاوي– عشائر العراق 277/4 طبعة قم الإيرانية.

49: عباس العزاوي –تاريخ الأدب العربي في العراق– 99/2 و 253/2، طبعة بغداد، وراجع الكرباسي في ديوان الموال الزهيري – ص 26.

50: ديوان الموال الزهيري – ص 30.

51: المرجع السابق – ص 76.

52: الكرباسي – ص 76.

53: المرجع السابق – نفس المكان.

54: الأدب الشعبي العراقي – ص 32.

55: الكرباسي –ديوان الموال الزهيري– ص 61.

56: المرجع السابق – ص 62.

57: علي عبدالله خليفة (ديوان على قلب واحد) طبع –المنامة– البحرين، 2006م.

58: الكرباسي: ديوان الموال الزهيري – ص 62.

59: الكرباسي – ص 51.

60: أنظر: موالات بغدادية – ص 63.

61: موالات بغدادية – ص 101.

62: موالات بغدادية – ص 224، والسامرائي، لم ينسب البيت إلى قائله، ولم يدقّق في نقل مفرداته.

63: الكرباسي –ديوان الموال الزهيري– ص 106.

فولكلور واحة سيوة والهوية الثقافية

مصطفى جاد / كاتب من مصر

عنـد تأمل عناصر التراث الشعبي بواحة سيوة المصرية سنجد أنها حافلة بالعديـد من الممارسات الشعبية التي تؤكـد ارتباطها بالمكان من ناحية والهويـة الثقافية للمنطقة من ناحية أخـرى. وسنحاول في هذه الدراسة أن نرصد بعض عناصر التراث الشعبي بواحة سيوة كالاحتفالات الشعبية والعلاج الشعبـي والممارسات المرتبطة بعيون المـاء والألعاب الشعبية، في محاولة منا للكشف عن تأثر هذه العناصر بالبيئة المحيطة للواحة.

بلد الأسكندر والمعمار الأسطوري

تقع واحة سيوه على بعد حوالي 300 كم عن ساحل البحر المتوسط إلى الجنوب الغربي من مرسى مطروح التي تتبعها إداريا. وينخفض متوسط مستوى الواحة 18 مترًا تحت سطح البحر. وقد اكتشفت في واحة سيوة عام 2007 أقدم آثار لأقدام بشرية على وجه الأرض قدّر عمرها بحوالي3 ملايين عام. ومن أبرز معالم سيوة أطلال البلدة القديمة المعروفة باسم شالي. كما توجد فيها آثار معبد أمون مقر أحد أشهر عرّافي العالم القديم. وتكثر في واحات سيوة الينابيع و البحيرات الصغيرة، كما تشتهر بتمرها وزيتونها والصناعات اليدوية من سجاد والمنسوجات وخوص وحلي وأزياء.

كما تحفل واحة سيوة بالأماكن الأثرية القديمة مثل معبد آمون، ومنطقة المراقى، ومقابر جبل الموتى؛ فضلاً عن الأماكن التي يدور حولها العديد من الممارسات الشعبية التي لازالت باقية حتى الآن مثل جبل الدكرور وعيون المياه.

ولا شك أن العنصر المعماري يشكل ملمحاً رئيسياً مهماً عند التصدي لدراسة واحة سيوة وثقافتها وفنونها، وبخاصة الطابع القديم من هذا المعمار الذي نجد نماذج منه بمدينة سيوة (شالى القديمة التي تتوسط مدينة سيوة)، وقرية أغورمى التي تبعد ثلاثة كيلو مترات عن شالى؛ وما زالت بهما أطلال المباني والمرافق والشوارع الضيقة. فضلاً عن الآبار التي تذكرنا بالأساطير القديمة وبقايا الحضارة التي اندثرت. وقد بدأ الأهالي في بناء مساكن جديدة حولها.

ولم يبق من صورة القلعة العالية المحكمة غير «قارة أم الصغير». وقد بدأ الأهالي أيضاً في بناء بيوت جديدة حولها وتركوا القديم. غير أن أسلوب البناء والخامات المستخدمة في البناء الجديد بقيت– معظمها– كما هي في سيوة كلها. وهي عبارة عن طينة الأرض المالحة التي تسمى «كرشيف» تستخدم لتشييد الحوائط، كما تستخدم مع جذوع أشجار النخيل للتسقيف.

مفهوم الهوية

تعـرف الهوية بأنها إدراك الفـرد لذاته. «وقد اتسـع هذا المفهـوم داخـل العلـوم الاجتماعية لكي يشـمل الهوية الاجتماعية، والهوية الثقافية، والهويـة العرقية (السـلالية) وهـي مصطلحات تشـير إلى توحد الذات مع وضع اجتماعي معين، أو مع تراث ثقافي معين، أو مع جماعة سلالية»[1]. وقد أفرد جوردون مارشال عدة تعريفات مفصلة للهوية لدى علمـاء النفس والاجتماع. وخلص إلى "أننا لا يمكننا أن نعثر على معنى واضح لمصطلح الهوية داخل علم الاجتماع الحديث؛ حيث يستخدم بشـكل عام وفضفاض، تبعاً لمعنى مفهوم الذات عنـد الباحث، وتبعاً لمشـاعره وأفكاره حول ذاته – مثلمـا الحـال فـي مصطلحي "هويـة النوع" و"الهوية الطبقية". لذا يرى البعض أن هويتنا تعد نتاجاً للتوقعات المرتبطة بالأدوار الاجتماعية التي نشغلها ونستدمجها، الأمر الذي يعني – تبعاً لذلك – أن الهوية تتشكل عبر عملية التنشئة الاجتماعية.

و في مقابل ذلك، يـرى البعض الآخر أننا نصوغ ذواتنا بشـكل أكثر فاعلية من خـلال المواد التي تقـدم لنا أثناء عملية التنشـئة الاجتماعية، أو عبر الأدوار المختلفة التي نؤديها[2]

ولا نريـد الدخول في مناقشـات نظرية حول مفهـوم الهويـة، ويكفينا هنا اسـتخلاص بعض المفاهيم حـول المصطلح. وهـي مرتبطة بتوحد الذات مـع التراث الثقافـي من ناحيـة، وارتباط الهوية بعملية التنشئة الاجتماعية من ناحية أخرى. ويمكننا تتبع هـذا المفهوم من خلال رصد بعض الممارسات الشـعبية التي درج عليها أهل سيوة، وتشـكلت عبر تراثهم الثقافـي الموغل في القدم، ولا تزال باقية حتى الوقت الراهن. وقد تكون هذه الممارسـات احتفالية ومرتبطة إما بمكان معين له بعده الثقافـي والتاريخي كجبل الدكرور أو عيون الماء؛ أو أن يكون لها طابعها اليومي في السـلوك على نحو ما نجده في ألعاب الأطفال. وسـنعرض لنماذج من كل من النوعين.

الثوم والدفن بالرمال في جبل الدكرور

يقع جبل الدكرور على بعد نحو خمسة كيلو مترات جنوب الواحة، ويتميز الجبل بجوه الصحى، وتتوفر فيه المياه العذبة. ولن نشير هنا إلى المقابر الأثرية المنحوتة في الصخر بجبل الدكرور، فهذا الجانب قد اهتم به علماء الآثار بالبحث والدراسة، غير أننا سنحاول التعرف على ارتباط أهل سيوة في ممارساتهم الشعبية بهذا المكان الذي تميز بالعديد من العادات والمعتقدات والقصص والاحتفالات الشعبية.

وأول الممارسات الشعبية التي ارتبطت بجبل الدكرور هى الممارسات الطبية، فحتى الثلاثينات من القرن العشرين كان أهل سيوة قد اعتادوا على قضاء بضعة أيام هناك أثناء اكتمال البدر فى شهر رجب. "فكانوا يقيمون الخيام لهذا الغرض على سفوح التل الرملي ويعتبرون إقامتهم هناك بمثابة إجازة يأكل فيها كل فرد – رجلاً كان أم امرأة – أكبر قدر ممكن من الثوم اعتقاداً منهم بأن هذا سيوفر لهم مزيداً من الصحة على مدار العام. ولم تعد هذه العادة متبعة فى الوقت الراهن، وإن كانت رمال هذه المنطقة لا تزال تستغل كوسيلة للعلاج من آلام الروماتيزم. وهناك أشخاص معينون متخصصون فى دفن أجسام أولئك الذين يعانون من هذه الآلام فى الرمل – إلى مستوى الرقاب، لبضع ساعات. وبينما تحجب حرارة الشمس القوية عن الرأس، تمتص الرمال الساخنة ما يفرزه الجسم من عرق[3]. وتوجد خمسة أنواع متخصصة من هذه الحمامات الرملية، وتختلف فترة الحمام الرملي حسب الحالة المرضية سواء أكانت آلاما روماتيزمية أو روماتويد أو العلاج من التهاب الأعصاب. ويرتبط العلاج في الرمل بأيام فردية، حيث يقضي المعالج ثلاثة أيام أو خمسة أو سبعة وهكذا. كما ارتبط العلاج أيضاً بشهري يوليو وأغسطس، وتفيد الدراسات العلمية أن هذه الرمال تحوي إشعاعات نظيفة تساعد على العلاج وهو ما يؤهلها لأن تصبح مكانا عالمياً للاستشفاء.

وإذا كان جبل الدكرور ورماله قد حقق وظيفة علاجية لأهل الواحة، فإن موقعه الجغرافي ومستويات ارتفاعه قد أضافت وظائف أخرى لها طابع اعتقادي روحي على نحو ما نجده فى احتفالية السياحة ذات الطبيعة الصوفية والعلاجية أيضاً.

احتفالية السياحة (المصالحة)

ارتبط جبل الدكرور أيضاً بعناصر دينية واعتقادية تأتى في مقدمتها "احتفالية السياحة". ونود الإشارة إلى أن كلمة "السياحة" هنا لاتعني المصطلح الحديث Tourism، وإنما تعني مصطلحا أقرب إلى المفهوم الصوفي الذي يشير إلى السياحة بالقلب في المكان الخلاء طلباً لصفاء النفس مع الآخرين، كما تعني المصالحة بين البشر والتخلص من الضغائن. ولذلك نجد بعض الكتابات تصيغ مسميات مختلفة لهذه الاحتفالية ومنها : عيد الليالي القمرية – عيد الحب – العيد القومي للواحة – عيد السلام السنوي– عيد المصالحة..إلخ. غير أن الإسم المتداول بين أهل الواحة هو "عيد السياحة". وقد اكتسبت سيرة الجبل والاحتفالية مكانتها من القصة القديمة التي توارثها أهل الواحة. وهي تحكي عن زيارة الشيخ أحمد ظافر المدني مؤسس الطريقة المدنية إلى واحة سيوة لعقد الصلح بين القبائل الشرقية والغربية بالواحة؛ بعدما دب الخلاف بينهما ووصل إلى طريق مسدود. وطلب الشيخ مدني من كل منهم الاجتماع بجبل الدكرور ومعه خمسة أرغفة – وفي رواية أخرى رغيف واحد. ثم قام الشيخ مدني بتكسير الخبز الذي أتى به الشيوخ، وأقام حضرة صوفية حول قطع الخبز، وأمر كل شيخ من الفريقين بتناول كسرة منه؛ وبذلك يكون كل واحد قد أكل من خبز جاره، ومن ثم فلا يصح أن يستمر الخلاف بعد هذه اللحظة.

وتُرجِع المخيلة الشعبية هذه الرواية إلى ثلاثمائة سنة أو خمسمائة سنة أو أكثر أو أقل. فالتاريخ هنا لايلقى اهتماماً عند الجماعة الشعبية التي تهتم فقط بمضمون الرواية والقيم التي تدور حولها. وما يهمنا رصده هنا هو أن هذه الرواية تعاد صياغتها – أو يعاد تمثيلها – مرة أخرى في

شكل الاحتفالية التي تعرف بالسياحة وتتخذ عدة مراحل يمكننا تلخيصها على النحو التالي :

- مدة الاحتفالية ثلاثة أيام هي الأيام المقمرة في شهر أكتوبر.
- يقوم أصحاب الطريقة المدنية الشاذلية بجمع أموال من الأهالي قبل الاحتفال بشهر تقريباً، كل حسب استطاعته، لشراء : الجمال – الذبائح – الطعام وغيرها؛ تمهيداً للاحتفالية.
- الوجبة الرئيسية في الاحتفال هي الفتة التي تتكون من : أرز – لحم – رقاق.
- يقيم الطباخون والشاويشة وقادة المساجد بالمنازل القديمة (شالى غادى) بجبل الدكرور، حيث يصنعون خياماً من سعف النخيل لإعداد الطعام وتناوله وترتيل الأوراد.
- ينادى خلال الأيام الثلاثة على جموع المحتفلين على سفح الجبل لتناول الطعام الذي اشتركوا في إعداده، بكلمة (واعلم). ثم يعطي كبير الطباخين إشارة بدء تناول الطعام بعد تأكده من أن صحون الطعام قد وزعت على الجميع، وهنا يصيح فى الميكرفون بعبارة (بسم الله)، وهي إشارة بدء الطعام.
- تبدأ طقوس الحضرة الصوفية عند الغروب، وبداية الليل؛ حيث يجتمع الشيوخ والقادة والشباب ويجلسون في دائرة صغيرة تتسع تدريجياً بحضور أعداد من المحتفلين؛ وتبدأ الحضرة بالغناء والتراتيل ويرد عليهم الجموع.
- تتسم الحضرة بطقوس وتعبيرات بالغة الدقة من النواحي الحركية والموسيقية والغنائية، كما أن هناك الحضرة الكبيرة (بعد صلاة العشاء) وحضرة الشباب وحضرة الطباخين، ويردد فيها الجميع الأذكار والأناشيد الدينية. وتنتهي الحضرة بأن يتصافح كل فرد مع الآخر في نظام معين يحافظ عليه الجميع. ويستمر هذا الطقس مدة ثلاثة أيام.
- في اليوم الثالث (الأخير من الاحتفالية) يبقى الناس في الجبل، ولا ينصرفون بعد الغداء واحتساء الشاي – كما هو الحال في اليومين السابقين.

- يبدأ بعد غداء اليوم الثالث طقس مختلف تماماً؛ إذ يشرع ثلاثة أو أربعة رجال (من خيمة الطباخين) في ارتداء زي معين يطلق عليه "زي الشحاتين". ثم يبدأ من هنا الأداء الدرامي للاحتفالية؛ حيث يقوم كل رجل بصنع شارب وذقن من صوف الماعز، ثم يضع جوالا قديما على جسده، ويُطلق عليه (وهو في هذه الهيئة) اسم "الشحات".

- يتجه الشحاذون على هذه الهيئة للشيخ القدوة في الاحتفالية لتلاوة بعض الأذكار والاستئذان منه لجمع النفحة من الأهالي. والنفحات عبارة عن مأكولات جافة ومغلفة عادة كالتمر وحلوى الأطفال والسوداني. ويتهافت الجموع وخاصة الأطفال في الحصول على جزء منها.

- يرافق كل شحاذ رجل يحمل كيساً كبيراً من البلاستيك يجمع فيه النفحات بعد أن يقرأ الشحاذ الفاتحة أمام البيت الذي يجمع منه. ويمر الشحاذون عادة على المنازل المصنوعة من الكرشيف (الطبقة السطحية من الأرض الزراعية، وهي طبقة ملحية متماسكة وتستخدم في البناء كما أشرنا) والخيام الموجودة بالجبل فقط، ولا يهبطون إلى المنازل الرئيسية بالواحة؛ حيث أن الجميع قد تركوا منازلهم وصعدوا للمبيت على الجبل.

- تستمر عملية جمع النفحة حوالي الساعة، يتجمع الشحاذون بعدها في مكان الحضرة ويُرفع علم الطريقة المدنية الشاذلية ذو اللون الأخضر، ويلقي الشحاذون النفحات التي جمعوها حول العلم.

- يهبط شيوخ وقادة المساجد للالتفاف حول النفحة والعلم ويقيمون حضرة دينية تستغرق ربع الساعة، توزع بعدها النفحات على الجموع الغفيرة التي تتألف معظمها من الأطفال، ثم يتفرق الجموع كل إلى منزله.

- يعقد القادة والشيوخ لقاء استقبال مع أهل سيوة الغربيين من الشيوخ الذين أتوا لزيارة أهل سيوة الشرقيين (أصحاب الاحتفال)، ثم يقيمون في السفح لختم القرآن الكريم؛ حيث يجلس كل شيخ ومعه جزء من القرآن، ويكونون بذلك قد ختموا القرآن الكريم.

– تُقام جلسة صلح بين الأشخاص المتخاصمين.

– يقوم القدوة والشيوخ وأهل الطريقة، صباح اليوم الرابع، بالهبوط من الجبل حاملين أعلامهم؛ حتى يصلوا مرتجلين إلى مدينة سيوة (في حوالى الثامنة والنصف صباحاً). ثم يجتمعون عند مسجد سيدى سليمان ويعقدون حضرة هناك، ثم يتفرقون؛ وبذلك تختتم احتفالية السياحة[4]"

صياغة جديدة لحكاية قديمة

وعندما نتأمل هذه الممارسات، سنجد أنها تمثل إعادة صياغة للممارسة الأصلية التي يحكيها الأهالي حول زيارة الشيخ مدني للمصالحة بين القبائل الغربية والشرقية؛ من خلال ثلاثة عناصر، هي :

عنصر المكان: إذ أن الاحتفالية تقام فى جبل الدكرور؛ وهو المكان نفسه الذي دعا إليه الشيخ مدني القبائل منذ مئات السنين، وقد توسع الطقس. فبدلاً من افتراش حصيرة للاجتماع، فإن جميع أهل الواحة يشاركون وينتشرون في الجبل كله؛ حيث تتخذ عدة مستويات لاستيعاب آليات الاحتفال. وهنا يتحول جبل الدكرور إلى عدة مستويات معمارية لكل منها وظيفة. فمنطقة جبل الدكرور عبارة عن ثلاثة مستويات في الارتفاع. المستوى الأول واد متسع بجوار تل، وهو مكان تناول وجبتي الغداء والعشاء؛ وأيضاً مكان الصلاة وحلقة الذكر الخاصة بالشحاذين وحلقة الذكر الرئيسية التي تقام بعد صلاة العشاء. والمستوى الثاني مسطح من التل تبلغ مساحته حوالي ثلاثة آلاف متر ويرتفع عن الوادي بحوالى عشرة أمتار، وبه انحدار تجاه الوادي. ويعتبر مكان العمل الرئيسي؛ فيوجد به مكان مسقوف يجهز فيه الطعام، ويجلس فيه الطباخون، وبه الميكرفون الذي ينقل التعليمات. وبجوار هذا المكان مباشرة مكان غير مسقوف توضع به أواني الطهي. وفي جانب منه توجد مواقد الطهي؛ وهي عبارة عن كوانين عددها حوالى ثلاثين كانوناً. و توضع أيضاً الأطباق في هذا المكان، بعد ملئها بالفتة، استعداداً للتوزيع. ويرتفع المستوى الثالث بحوالي سبعة أمتار، ويصعد إلى هذا المستوى بسلالم. ويقع خلف كل

ذلك باقي التل؛ وهو المكان الذي يجلس به القدوة والمقاديم، وينامون به ويباشرون أعمالهم في السياحة كما يستقبلون فيه الزائرين. فهو مركز القيادة؛ وهو عبارة عن غرفتين كبيرتين وبعض الغرف الصغيرة، ومفروش بالحصر والوسائد. وتتناثر حول هذه الأماكن، في المستويين الأول والثاني، الخيام والأخصاص – وهي مبنية بالكرشيف، وقليل منها له أبواب. ويستخدم هذه الأخصاص أصحابها طوال الأيام الثلاثة؛ للنوم والأكل واستقبال الزائرين، ثم يتركونها إلى العام القادم[5]".

عنصر المصالحة: أن القبيلتين تجتمعان للمصالحة كل عام – رغم زوال أسباب الخلاف القديم. غير أن مجالس الصلح تعقد؛ لمن يريدون التصالح أو من وقعت بينهم خصومات. ويتكرر عنصر المصالحة في أكثر من مظهر. فبداية لايصح أن يتخاصم أحد أيام الاحتفال؛ بل إن الجميع يعيشون حالة من السماح والتصالح في طقس روحى يدعم ذلك. وقد بلغ الاعتقاد حد القول بأن الحيوانات، وبخاصة الحمير، لاتحرن أو يسمع لها نهيق أثناء الاحتفال.

الطعام الجماعي: وهو الطعام الذي يتناوله السيويون بشكل يحاكي القصة القديمة في أكثر من ممارسة. إلا أن رواية جمع الخبز والصعود للجبل واختلاط الخبز ثم أكله، تؤدى الآن بصورة أوسع؛ بمشاركة جميع الأهالى في تكاليف الطعام، لكي يتناولوه سوياً في وقت واحد أعلى الجبل. وقد لا يكون تناول الطعام بصورة تقليدية؛ إذ يكفي في بعض الأحيان تناول شيء بسيط منه كرمز للمصالحة. كما يقوم فريق من الشباب (الشحاذون) بصياغة جديدة لقصة الطعام المشترك؛ إذ أن جمع الفول السوداني والحلوى من الأهالي ثم خلطها وإعادة توزيعها، هو الطقس نفسه الذي قام به الشيخ مدني – مع جمع الخبز بدلا من الفول السوداني والحلوى. ولعل أهمية هذا الطقس (الأكل الجماعي من الطعام المشترك) تتجلى في عمل حضرة صوفية حول ما يجمعه الشحاذون. إذ أن ما جُمع قد اكتسب قدسية خاصة جعلت الجميع ينتظرون تناول نصيب منه مهما كان ضئيلا. فالأكل هنا يعني المصالحة، ويعني دفع (نبذ) أية خلافات. ولذا أصبح البعض يتعامل مع الطعام بشكل رمزي؛ إذ يكفي تناول قطعة لحم صغيرة أو ملعقة أرز أو تمرة واحدة؛ لكي يؤدى الطقس على النحو المطلوب. وهذا ما يفسر لنا تفرق الكثير من المحتفلين في أنحاء الوادي بعد دقيقتين أو ثلاث من بدء الطعام، وهي مدة لاتكفي لتناول الطعام بالشكل التقليدي. كما يفسر التهافت على تلقي حبة سوداني أو تمرة واحدة أو قطعة حلوى، من الشحاذين؛ لمجرد تذوقها.

الليالي المقمرة في الاحتفالية

وهناك عناصر أخرى في احتفالية المصالحة يمكننا رصدها؛ مثل عنصر الزمن. فهناك ارتباط الاحتفالية بالليالى المقمرة في أكتوبر من كل عام؛ وهو ما يحاكي الطقس القديم الذي لابد قد التقى فيه الشيخ مدني بالقبائل في أيام مقمرة تتيح الرؤية وانعقاد جلسة صلح. كما أن اختيار الأيام المقمرة فى شهر أكتوبر يعنى تناوب الشهور العربية وقت الممارسة. غير أن اختيار التقويم الميلادى وثباته؛ يربط وقت الاحتفالية بموسم جني البلح والزيتون في الواحة. وقد تأجل الاحتفال بالسياحة إلى شهر نوفمبر هذا العام (2004) نظراً لأن شهر أكتوبر قد تلاقى مع شهر رمضان، ومن ثم فإن الاحتفالية وطقوسها لا يمكن أن تقام في هذا الشهر الذي له خصوصية وطقوس احتفالية أخرى بالواحة. وارتباط الاحتفالية بشهر أكتوبر يعود إلى كونه موسم انتعاش اقتصادي تعقد فيه الزيجات بين شباب الواحة. ومن هنا كان لاحتفالية الزواج أهميتها من حيث ارتباطها باحتفالية السياحة التي يمكن فيها للعريس أن يختار عروسه خلال أيامها الثلاثة. ومن ثم فإن الاحتفالية هى "تراث خاص بأهل سيوة له أبعاده التاريخية والاجتماعية والنفسية، وبمعنى آخر فإن الهوية الثقافية بأبعادها المختلفة لها خاصية مهمة جداً للجماعة؛ ألا وهي خاصية التماسك والتساند والتكامل والقيم التي يحافظ عليها المجتمع. و تجسد السياحة هذا الوضع خير تجسيد[6]"

فولكلور عيون الماء

ترتبط عيون الماء والمجاري المائية والآبار ارتباطاً وثيقاً بتراثنا الديني والشعبي، ويكفي الإشارة إلى بئر زمزم بالمسجد الحرام وما تحمله من رموز دينية، وارتباطها بالعديد من الممارسات الشعبية المصاحبة للحج، إذ يتهادى بها الحجاج، ومنهم من يقوم "بزمزمة كفنه" تبركاً بها. وفي سيرنا الشعبية تبرز عيون الماء كمسرح لبعض الأحداث الرئيسية، على نحو ما نجده في السيرة الهلالية في الجزء الخاص بمواليد الأبطال، حيث تذهب خضرة الشريفة مع صويحباتها إلى عين ماء يستحم فيها الصبايا، وتشاهد خضرة الشريفة طيراً أسود يهبط على العين، فتتمنى أن تلد طفلاً أسمر قوياً مثل هذا الطير، فتتحقق لها الأمنية وتنجب أبي زيد الهلالي.

وتمثل عيون الماء في واحة سيوة عنصراً رئيسياً في الممارسات الشعبية بالمنطقة، ومن أشهر هذه العيون: عين الحمام وعين طموسى وعين القطارة وعين قريشت. وقد ذكر بعض كتاب العرب أن أكثر من ألف عين كانت مياهها تتدفق في سيوة. وتشترك العين في احتفالات دورة الحياة بالواحة، ففي الطقوس المرتبطة بعادات الميلاد– وبخاصة عند طهارة الأطفال – نجد أنه في اليوم السابق للطهارة "يقومون بحلاقة رأس الطفل بالموسى، في مساء نفس اليوم يقوم بعض أقارب الطفل بنقش يديه بالحناء، وفي صباح اليوم التالي يأخذون الطفل إلى عين "طموسى"، حيث يغسلونه ثم يعودون به إلى المنزل لطهارته[7]".

أما ارتباط العين بطقس الزواج فيبرز فى ظهر يوم الزفاف حيث تستحم العروس قبل العريس – الذي يستحم في عين أخرى عصراً – ويتم ذلك في زفة يصحبها النساء والجيران، وقديماً كان الذهاب للعين مشياً على الأقدام وقد تغير الحال الآن حيث تذهب العروس في عربة. وتشير المادة

الميدانية إلى أن العروس – قديماً – كانت تستحم استحماماً فعلياً بالعين، أما الآن فهي قد تكتفي بغسل يدها بالعين ووجهها وقدميها. وعند عين طموسى تقوم العروس بخلع الأسطوانة المزركشة (الإدرم)، من حزامها الدائري (الإغرو)، وتسلمها لأمها أو لإحدى خالاتها، لكي تستخدمها بعد ذلك إحدى أخواتها الصغار أو أي بنت من بنات الأسرة في المستقبل. أما العريس فيذهب للاستحمام يوم حفل الزفاف عصراً في زفة مع الأصدقاء، ويستحم في عين ماء تسمى "عين القطارة"، ويساعده اثنان من أصدقائه فقط باستحمامه بالماء والصابون، ويرتدي جلباباً عادياً يوم الاستحمام ويستغرق الاستحمام حوالي الساعة[8].

وتستمر الممارسات المرتبطة بعين الماء حتى طقوس الوفاة، على نحو ما نجده في الطقوس المرتبطة بالأرملة في واحة سيوة، والتي يطلق عليها إسم "الغولة". وتشير المصادر الميدانية إلى أنه في حالة موت الزوج "فإن امرأته تحبس نفسها عن رؤية الناس أربعة شهور قمرية – أصبحت الآن أربعين يوماً فقط – وتلبس خلالها سراويل بيضاء، ويُصرح لخادمة فقط – يطلق عليها الشوشان – بأن تحضر لها الأكل والشرب ولا تجالسها، وتسمى المرأة فى هذا الوقت بالغولة. وعند نهاية المدة المعينة ينادي منادي المدينة بأن الغولة فلانة ستخرج للاستحمام في عين طموسى في صباح يوم كذا، فيقعد كل فرد في داره أو مكانه، ولا يبارحه حتى تنتهي مراسيم الاستحمام وتعود لمنزلها". ويحتاط الجميع من رؤية الغولة قبل مراسم الاستحمام، ويظلون في حالة خوف ورعب من الشر الكامن فيها والذي قد يلحق بأحدهم إذا ما نظر إليها.. وعند العين تكفكف النسوة الدمع مؤقتاً ريثما تنزع الأرملة ما تبقى عليها من حلي وأدوات زينة، وتنضوي عنها ملابسها كلها، وتغتسل في مياه العين بمساعدة الشوشان وتوجيهها. وبعد الاغتسال ترتدي ملابس حدادها.. وفي اليوم التالي يتكرر التحذير نفسه بأن يعتلي أحد الرجال من أقارب الأرملة سطح بيتها صائحاً قدر استطاعته "الغولة فلانة جاية"، وتخلو الطرق والحواري المنتظر مرور الموكب بها من الدار للعين، حيث يصل إلى عين طموسى مرة أخرى، وتخلع الأرملة زي حدادها هذه المرة وتستحم في العين وتغتسل، وترتدي ملابسها المعتادة، وتعود إلى بيتها لتستأنف حياتها الجديدة[9].

تلك نماذج من الممارسات المرتبطة بعين الماء في سيوة والتي صاحبت طقوس دورة الحياة في الطفولة والزواج والوفاة، والتي تعد إحدى طقوس العبورRites of passag التي تناولها فان جنيب في نظريته. حيث صنف طقوس العبور إلى ثلاث مراحل هي : شعائر الانفصال والشعائر الهامشية ثم شعائر الاندماج أو الدخول أو التجميع، ويذهب جنيب إلى أن حياة أي فرد من الأفراد داخل أي مجتمع من المجتمعات، هي سلسلة من الانتقال والعبور من مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية أخرى[10]. وإذا تأملنا الممارسات التي عرضنا لها نجدها ترمز لمعنى واحد هو العبور من مرحلة إلى مرحلة جديدة، ففي الميلاد ترتبط زيارة العين بطقس الطهارة، وهو طقس يدخل فيه الطفل إلى مرحلة جديدة بعد أن يتخلص من جزء زائد في عضوه التناسلي. وفي الزواج يستحم العروسان في العين ليتخلصا من مرحلة العزوبية ويدخلان في مرحلة الزوجية، وتسلم فيها العروس الراية إلى من بعدها من الفتيات اللاتي لابد سيأتين إلى نفس المكان للممارسة ذاتها. وفي الوفاة تتخلص الأرملة من مرحلة الشر والحسد وتعود للحياة الطبيعية وتمارس حياتها مرة أخرى. ولسنا هنا في مقام الحديث عن قداسة الماء في التراث الشعبي فقد سبقتنا إليه أبحاث أخرى، غير أننا نشير إلى عين الماء هنا لارتباطها بالبيئة الطبيعية في سيوة من ناحية، والممارسات الشعبية حولها من ناحية أخرى.

خصوصية الألعاب الشعبية

سنعرض فى هذا الجزء لجانب من الممارسات الشعبية التي يتبين فيها تداخل بعض العناصر الثقافية بين مجتمع الواحة بملامحه الخاصة، وبين مناطق ثقافية أخرى في مصر. ونسوق

مثالاً بلعبة شعبية عُرفت في الكثير من المناطق الثقافية المصرية في صعيد مصر والوجه البحري والقاهرة، غير أن عوامل الانتقال وتبادل الثقافة بين أهل الواحة والوافدين عليهم، قد أنتج نصاً إبداعياً اختلطت فيه الممارسة المرتبطة بالمنطقة ولغتها مع تلك الوافدة. فلعبة شهيرة مثل " التعلب فات فات" عُرفت فى القاهرة بنص غنائي مصاحب يقول :

التعلب فات فات
وفى ديله سبع لفات
والدبة وقعت في البير
وصاحبها واحد خنزير
مَفتش عليكم الديب
الديب السحلاوى
فات فات وفي ديله سبع لفات

واللعبة تؤدى بنظام وتعبيرات حركية واحدة في واحة سيوة أو خارجها، غير أن أطفال سيوة قد أضافوا لها نصاً غنائياً آخر بآداء لحني جديد جعل للعبة خصوصية مرتبطة بالمنطقة، وقد جاءت اللعبة ونظامها على الوجه التالي :

المشاركون فى اللعبة : مجموعة من الفتيات (من7 إلى 15 فتاة)

الأدوات : كرة شراب

الوصف :

- جموع الفتيات يجلسن على الأرض في شكل دائرة
- إحدى الفتيات تمسك بالكرة وتلف حول الدائرة
- يتم الحوار الغنائى بين الفتاة والمجموع على النحو التالى :

الفتاة : ياحليوة ..ياحليوة

المجموعة : يا سينوما تيراوا

(أي الفرخة باضت)

الفتاة : الرز كسوما كاكاوا

(أي أرز و لحم و كاكاو)

المجموعة : السودانية الكيكاوا

(أي السودانى المقشر)

الفتاة : لتشناتى خليفة

(أي البنت خَلفت ولد)

المجموعة : صِغيرة كسوم يكنيفا

(أي لن نأكل سوى اللحم فى سبوع المولود)

الفتاة :يابخطن يناتزا

(أي سنشترى اللحم من الجزار)

المجموعة :كوشا تاكسون لختا

(أي صحن الخضار)

الفتاة : والدبة

المجموعة : قاعد فى البير

الفتاة : وصاحبها

المجموعة : صاحب خنزير

الفتاة : والنمسة

المجموعة : فات .. فات

الفتاة : على ديلهُ

المجموعة : سبع لفات

بعد انتهاء هذا الحوار الغنائي تتم الخطوات التالية في اللعبة :

- الفتاة تختار إحدى الفتيات الجالسات على الأرض لتضع الكرة خلفها.
- تحاول الفتاة (أ) التي توضع الكرة خلفها أن تمسك بها وتضرب بها الفتاة التي كانت تغني.
- إذا نجحت الفتاة (أ) في ضرب الفتاة (ب) التي كانت تغني فإن الأخيرة تدور مرة أخرى حول المجموعة لتعاد اللعبة من جديد.
- إذا استطاعت الفتاة (ب) أن تجلس مكان الفتاة (أ) دون أن تتمكن الأخيرة من ضربها بالكرة،

فإن عليها أن تبدأ في الدوران حول المجموعة وتتكرر اللعبة من جديد.

- إذا وقع الدور على إحدى الفتيات الصغيرات - خمس أو ست سنوات مثلاً - لتقوم بالدوران حول المجموعة وترديد الأغنية، فهي قد تخطئ أو تنسى جزءا منها، وفي هذه الحال فإن الفتيات الجالسات في شكل دائرة يقمن بتلقينها الكلمة الصحيحة أو الكلمة التي سقطت منها.

- قد يقل عدد البنات الجالسات أثناء اللعب تدريجياً نظراً لذهاب بعضهن إلى دورة المياه أو الذهاب للمنزل أو ترك اللعب.

- الفتاة التي تدور حول المجموعة قد تجد إحدى الفتيات جالسة بطريقة تشذ عن الشكل الدائري المتفق عليه، ومن ثم فهي تقوم بضربها على ظهرها - أثناء اللعب والغناء - لتجلس بصورة صحيحة

- مجموعة الفتيات الجالسات في شكل دائرة قد يمارسن بعض الحركات أثناء اللعبة وترديد الأغنية كأن تقذف إحداهن بحجارة صغيرة على الأخرى أو الضحك الجماعي على شيء ما ..الخ[11].

هذه هي القوانين التي تحكم اللعبة في معظم البقاع المصرية - بما فيها واحة سيوة - غير أن النصف الأول من الأغنية المصاحبة قد تفرد

بالإشـــارة إلى احتفالية السبوع بالمولود "الولد" فـــي المنطقة وما يصاحبها من ولائم. وهذا الجزء من الأغنية يردده الأطفـــال بلغتهم الأصلية (اللغة السيوية)، وأغلب الظن أن هذا النص كان مصاحباً للعبـــة أخـــرى أو كان يردد فى احتفالية الســـبوع بمفرده. غير أن ما يهمنـــا هو أن اللعبة وإن كانت تؤدى بغرض الترفيه والتســـلية، فإنها تقوم بدور المحافظـــة على العـــادات والتقاليد التـــي يرددها الأطفـــال في مراحل التنشـــئة الاجتماعية، وهو ما أشرنا إليه في بداية البحث ضمن مفهوم الهوية.

وتتأكد تلك الفكرة في أكثر من لعبة يمارســـها الأطفال ونلحظ انتشارها في البقاع المصرية، غير أنها لدى أطفال سيوة تتشـــكل بالعناصر التراثية الخاصـــة بالمنطقـــة. إذ نجـــد في لعبـــة أخرى – معروفة في البقـــاع المصرية أيضاً – مثل "بريلا بريـــلا" .. نجد مجموعة الفتيات يقفن متشـــابكي الأيدي فـــي جانب وفي مواجهة لفتاتين تقفان في الجانـــب المواجـــه ويقومان بـــدور الخُطاب ويبدأ الحوار الغنائي مع خطوات إيقاعية منتظمة :

بريلا بريلا برليلا.. عايزين مين
بريلا بريلا برليلا.. عايزين "نوال"
بريلا بريلا برليلا.. تجيبولها إيه ؟
بريلا بريلا برليلا.. نجيبلها خاتم
بريلا بريلا برليلا.. ما يقضيهاش
بريلا بريلا برليلا.. ربع الدنيا ليها
بـــريـــلا بـــريـــلا بـــرلـــيـــلا ..
مـــايـــقـــضـــهـــاش[12]....

ويســـتمر الحوار الغنائي على هـــذا النحو إلى أن تـــردد الفتاتـــان : "شـــباك النبى ليهـــا"، فترد المجموعـــة: "اتفضلـــوا خدوهـــا". وفي نص آخر تردد الفتاتان: "كل الدنيـــا ليها"، فترد المجموعة "طب خدوها بلاش".

وفي النص الذي جمعناه من واحة ســـيوة نجد أن العرض الذي تقدمه الفتاتان اللتان تقومان بدور الخاطبة، يتركز معظمه في الحلي المرتبطة بالزواج كالذهب والخاتم ودبلة الزواج التي ما أن يســـمعها الفتيات حتى يفرجن عن الفتاة المطلوبة (العروسة). ومن ثم يكون الحوار الغنائى متسقاً مع دراما اللعبة التي تقوم على طلب الفتاة للخطبة:

هانجيبلها دهبة.. بريلا بريلا برليلا

ماتكفوهاش.. بريلا بريلا برليلا
هـــانـــجـــيـــبـــلـــهـــا غـــويـــشـــة
بـــريـــلا بـــريـــلا بـــرلـــيـــلا
ماتكفوهاش.. بريلا بريلا برليلا
هانجيبلها خاتم بريلا بريلا برليلا
ماتكفوهاش بريلا بريلا برليلا
هانجيبلها دبلة بريلا بريلا برليلا
طـــيـــب فـــضـــل خـــوديـــهـــا
بـــريـــلا بـــريـــلا بـــرلـــيـــلا
طـــيـــب شـــكـــراً هـــاتـــيـــهـــا
بـــريـــلا بـــريـــلا برليلا[13]..

هل نقول أن ثقافة الزواج تغلبت على المفردات المرتبطـــة بألعـــاب الأطفـــال فـــي ســـيوة ؟ فهذه اللعبـــة تؤديها الفتيات من ســـن 6 إلى 11 ســـنة، وتشـــير المادة الميدانية إلى أن سن الزواج للبنت يبلغ – في المتوســـط حوالي ســـتة عشر عاماً – وتشارك في حياكة فستان الزفاف قبل ذلك بثلاث سنوات تقريباً. وينتشر في مجتمع الدراسة عادة خطوبة الأطفال والتي يطلق عليها إســـم (خالطة)، وتســـتخدم الكلمة أيضاً عند الشـــروع في النسب بين عائلتين – في خطوبة الكبار – حيث تستخدم عبـــارة : (عاوز خالطة). وتتم خطوبة الأطفال بين الأقارب أوالجيران أو الأصدقاء عادة بعبارة : ابنى سيتزوج ابنتك. فهي علاقة تحدث مع شخص عزيز عليك وتحب أن تخطـــب ابنك لابنته. وهي خطوبة لايصحبها احتفالية وليســـت ملزمة في المستقبل لكنها حوار فقط بيـــن اثنين. وأبو الطفل هو الذي يبادر بالحديث لأبي الطفلة في موضوع الخطوبة التي قد تتحقق عند الكبر.

فـــإذا كان الزواج يعد من القيم الرئيســـية التي يتربـــى عليها النشء فى مجتمع ســـيوة، كجزء من الهويـــة الثقافية، فإن هذه القيمة قد انتقلت إلى فكر الطفل في ممارساته وألعابه الشعبية، التي تساهم – بخصوصيتها – في تأكيد إحدى قيم المجتمع وهو الزواج الذي يحظى بأكبر مســـاحة من الاحتفالات والممارسات الشعبية في واحة سيوة.

نحن إذن أمام مجموعة من العلاقات والممارسات الشعبية المركبة، والتي تتكامل فيما بينها لتشكل هوية وملامح أهل الواحة. فالعلاج الشعبي يتم في جبل الدكرور الذي يستخدم كمسرح كبير للاحتفالات الشعبية، كما يشهد موسم الزواج بين الشباب. والزواج نفسه نجد بعضاً من مفرداته في الألعاب الشعبية للأطفال، كما نجد بعضاً من المفردات البيئية للواحة في الألغاز والأحاجى الشعبية كالثعلب (وهو يعيش فى الجبل ويعرفه أهل الواحة)، وشجر الزيتون الذي يمثل العنصر الاقتصادى للأهالى، وسباط البلح ..وغيرها من العناصر الطبيعية التي من بينها عيون الماء التي تشهد ممارسات دورة الحياة. ونحن لم نتعرض هنا لممارسات وطقوس أخرى تشكل هوية المنطقة كالممارسات السحرية والاعتقاد في الأولياء والإبداع الموسيقي والرقص الشعبي والحلي والأزياء ..إلى آخر عناصر المأثورات الشعبية التي تشكل الملامح المميزة لأهل سيوة. هذا التشابك والتداخل بين العناصر الثقافية يجعلنا في حاجة إلى الكشف عن هذا الإبداع الشعبي لأهل الواحة الذين لا يزالون يحتفظون بهويتهم الثقافية المميزة.

توثيق المأثور الشعبي السيوي

نستخلص من النماذج الميدانية التي عرضناها أن منطقة سيوة تعد من المناطق شديدة الثراء من الناحية الشعبية، ناهيك عن النواحي الأثرية الموجودة بها والتي تعد من ذخائر التراث العالمي وهذا الثراء الفولكلوري في حاجة إلى توثيق علمي باستخدام تكنولوجيا المعلومات والوسائط المتعددة التي باتت تمثل اتجاهاً عالمياً الآن. ونحن إذا كنا قد عرضنا لبعض الممارسات والظواهر الشعبية في المنطقة، فإن هناك مئات النماذج الأخرى حول فولكلور واحة سيوة تحتاج إلى جمع وتوثيق في قاعدة معلومات كبرى، كنموذج يمكن الاقتداء به في التوثيق الحديث مستقبلاً. غير أننا في حاجة أيضاً للتأكيد على أن تجاربنا السابقة في المجال تشير إلى أن جمع وتوثيق المادة الفولكلورية يعد من أصعب العمليات، إذ أن التوثيق هنا يعتمد على المادة الميدانية التي يتداولها البشر في حياتهم اليومية، على عكس توثيق الآثار – مثلاً – الذي يعد تراثاً ثابتاً من

السهل السيطرة على أبعاده وتعرف بياناته. ومن ثم فإن هناك عدة مصادر يمكننا الاعتماد عليها في توثيق فولكلور واحة سيوة، وهي:

أرشيف مركز الفنون الشعبية

سجل مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة منذ إنشائه – عام 1957 – خمس بعثات ميدانية إلى واحة سيوة أعوام : 1967 – 1971 – 1973 – 1994 – 1999. واشترك في جمع المادة الميدانية – التي غطت معظم الظواهر الفولكلورية تقريباً – مجموعة من الباحثين الميدانيين في مجالات متعددة : المعتقدات والمعارف الشعبية – العادات والتقاليد – الأدب الشعبي – الفنون الشعبية – الثقافة المادية. والمادة التي جُمعت مسجلة على وسائط صوتية (كاسيت وريل)، وصور فوتوغرافية، وشرائط فيديو. وتحتاج جميعاً لضبط علمي وتوثيق.

البيت السيوي ومتحف التراث البدوي

يعد متحف البيت السيوي من المصادر الرئيسية التي يمكننا الاعتماد عليها في توثيق تراث سيوه، وقد أُنشئ عام 1990 تابعاً لمجلس مدينة سيوه. والمتحف عبارة عن مبنى على نمط البيت السيوي الخاص بكل السيويين، تتجسد فيه حياة السيوي من أدوات الزراعة وملابس الرجل والمرأة، وأواني الطعام وطرق الطهي، والفرن السيوي المتميز ذو الخمس فتحات العلوية، وغيره من مقتنيات تعبر عن هوية أهل سيوة، ويقع المتحف (البيت السيوي) في منتصف الواحة بالقرب من مجلس مدينة سيوه، ويشرف عليه مجموعه من أعيان الواحة والعارفين بتاريخها، ويطلق على هذه المجموعة لجنة الحفاظ على التراث. وكان الغرض من إنشائه الحفاظ على هوية المجتمع السيوي وجمع موروثاته لكي تستفيد منها الأجيال المتعاقبة وكذلك زوار الواحة، حيث يمثل البيت ثقافة وتراث واحة سيوة من : أثاث وأدوات زينة وإضاءة تقليدية والأشياء التي يحفظ فيها طعامه والتي يخزن فيها الماء..إلخ. ويقوم النشاط الحالي للمتحف على عرض كل المقتنيات الخاصة بواحة سيوة والتي يمكن من خلالها معرفة جوانب مختلفة من حياة السيويين.

وإلى جانب البيت السيوي هناك رافد آخر في هذا المجال وهو متحف التراث البدوي بمطروح الذي أُنشئ عام 1983، بغرض الحفاظ على التراث الشعبي والثقافي لمحافظة مطروح، والذي نُقل مؤخرا من ديوان عام المحافظة إلي مديرية الثقافة. ويضم مواداً فولكلورية متميزة حول مطروح، ومنها ما يخص واحة سيوة على نحو ما نجده في قسم الملابس الذي يضم مجموعة من الأزياء السيوية القديمة والأكسسوارات، فضلاً عن مجموعة الأواني الفخارية التي كان يستعملها أهالي سيوة قديماً.

التوثيق الببليوجرافي لواحة سيوة

يحتاج التوثيق الببليوجرافي لجهد كبير في الرصد إذ أن ما كُتب حول واحة سيوة باللغات غير العربية أضعاف ما كتب باللغة العربية، ويحتاج إلى متابعة وتكشيف واستخلاص دقيق للمادة الميدانية بتلك الدراسات وربطها بما هو موجود بمراكز الأبحاث والمتاحف الإثنوجرافية حول المنطقة في سياق معلوماتي موحد، وفي إطار قاعدة معلومات متخصصة. ومن ثم يمكن أن تكون المادة الببليوجرافية مصدراً لتوثيق فولكلور الواحة. ونشير هنا إلى تجربتين في هذا الإطار، التجربة الأولى ارتبطت بتوثيق المادة الفولكلورية الميدانية المنشورة في محافظات مصر خلال مائة عام، وقد أنجزنا هذه المهمة في دراسة متخصصة نُشرت تحت عنوان "أطلس دراسات التراث الشعبي". ويقدم هذا الأطلس بالعرض الكارتوجرافي والتحليل ما تم إنجازه من بحوث ميدانية في محافظات مصر، ومن ثم نتعرف على احتياج كل محافظة من البحث العلمي في موضوعات الفولكلور المختلفة، كما يعطي مؤشرات للتعرف على التتابع الزمني للأبحاث التي تمت في كل منطقة، وما إذا كان هناك تواصل

بحثـي في مركز أو قريـة بعينها، أم أن البحث قد توقـف عند نقطة تحتاج إلى اسـتكمال. كما يقدم الأطلس مؤشـرات نوعية لكل دراسـة – للوقوف علـى طبيعـة البحث في كل محافظـة أو مركز أو قريـة – من حيث كونها بحثاً في دورية أو مؤتمر أو كتاب أو أطروحـة جامعية. وفي نهاية التوثيق الأطلسـي لكل محافظـة يعـرض الأطلس بعض النتائج والاسـتخلاصات التي يفيـد منها الباحث الميدانـي. ومن ثـم فإن هذا الأطلـس يعد خطوة في سـبيل ضبـط العمـل الميدانـي الفولكلوري فـي الاتجاه الذي نأمل أن يكون رؤية مسـتقبلية للخريطة الفولكلورية في مصر.

ومن بين النتائج التي توصل إليها الأطلس فيما يخص واحة سـيوة تركز معظم دراسات مطروح

حول واحة سيوة برصد العديد من الموضوعات المهمة لفولكلور المنطقة منذ عام 1933 حتى الآن، وقد بلغت 50% من جملة الدراسات الميدانية[14].. وهذه الدراسات تناول أصحابها العديد من الموضوعات التي تؤكد علاقة الممارسات الشعبية بتراث المنطقة في عدة مجالات. وهي تشكل في مجملها ببليوجرافية مصغرة حول فولكلور الواحة، يمكننا البناء عليها في المستقبل. وقد ركزت تلك الدراسات على رصد عناصر التراث الشعبي في عدة مجالات كالأزياء والأغاني والموسيقى والحرف والرقص والعادات والتقاليد، ويأتي في مقدمة تلك الدراسات كتاب أحمد فخري حول "واحة سيوة"، والذي يشير في المقدمة إلى انتهائه من جمع مادته عام (1964)، وقد رصد عشرات الموضوعات حول المنطقة جغرافياً وأثرياً وتاريخياً، غير أن الجانب الذي يهم البحث الفولكلوري في الكتاب هو ما تعرض فيه المؤلف للغة أهل واحة سيوة والمأثورات المرتبطة بجماعة الزقالة وأخلاق أهل الواحة، والملابس وأدوات الزينة، وعادات دورة الحياة، والمواسم والأعياد. كما كتب جودت عبد الحميد يوسف حول قارة أم الصغير (1970)، من حيث نمطها المعماري وفنونها وتاريخها وبعض الحرف والصناعات اليدوية التي اشتهرت بها.

وفي مجال توثيق فولكلور واحة سيوة قدم مصطفى جاد أطروحته حول أرشفة المادة الفولكلورية بواحة سيوة (1999)، حيث عرض منهجاً متكاملاً في توثيق المادة وإعدادها في قواعد المعلومات، كما عرض للعناصر المكونة للأرشيف والتجربة الفرنسية في التوثيق، وطبق الباحث من خلال مجموعة ظواهر ممثلة لموضوعات الفولكلور من ناحية وممثلة للوسائط المتعددة من ناحية أخرى. وقام بجمع مادته من منطقتي جارة أم الصغير ومدينة سيوة.

وفي مجال العادات والتقاليد قدم نبيل صبحي في كتابه حول المجتمعات الصحراوية في الوطن العربي (1984)، تحليلاً لما تدل عليه العناصر الثقافية السائدة لدي قبائل أولاد علي، وما يشير إليه ويتعلق بواقع الجماعة. كما قدم من خلال أبواب الكتاب رصداً لثقافة مجتمع جارة أم الصغيرة وعاداتها وتقاليدها وعناصر التغير بها. أما علية عبد العظيم فقد اهتمت بعناصر التغير من خلال أطروحتها حول البناء الاجتماعي التقليدي في واحة سيوة (1996)، حيث رصدت عدة موضوعات ذات الصلة ببحث العادات والتقاليد وفولكلور المنطقة عامة، كأدوات العمل الزراعي، والصناعات التقليدية، والبناء القبلي والعائلي لمجتمع سيوة، والقانون العرفي والتنظيم السياسي التقليدي، كما تناولت الثقافة المادية واللامادية لمجتمع البحث. وخلصت إلى وجود تغير في الواقع الايكولوجي من خلال الاندماج والشعور بالأمن، وزيادة الوجود الشرعي للدولة، والانتماء، وتقلص دور شيخ القبيلة.

وفي مجال عادات دورة الحياة كتبت سوسن عامر حول أفراح سيوة (1988)، وتتبعت عادات الزواج، وما يرتبط بها من ممارسات في الزفاف واستعداد العروسين، وليلة الدخلة، والصباحية، والغناء والرقص المرتبط بتلك الممارسة، ثم رصدت عادات السبوع وارتباطها بالحناء ومعتقدات إطالة عمر الوليد، ثم عادات الوفاة وبخاصة ما يرتبط بالأرملة (الغولة) التي تعرض لها صابر العادلى في بحث مستقل بعنوان : غولة سيوة (1996)، تناول فيه موضوع حداد الأرملة في واحة سيوة، وكشف عن العقائد المستترة الكائنة وراء هذا الحداد، وأصل العادة ومنشأها، كما سجل بالتفصيل طقوس الحداد وارتباطها بالمعتقدات الشعبية، وخلص إلى أن السيويين متبنون لتقاليد زنجية أصلها خوف الميت، وبالطبع فهم لا يعرفون منشأ العادة وأصلها، ولا حتى الزنوج أنفسهم ممارسو العادة، ومن ثم لم يجدوا سبيلاً إلى استمرارها سوى بإسقاط معتقداتهم الأصلية عليها، كخوف الجن والغيلان وخوف الحسد، فهذا المزج المركب – كما يشير الباحث – معقد ولكن من السهل الكشف عن جذوره.

وفي مجال الاحتفالات الشعبية قدمت سوزان السعيد بحثاً حول الاحتفالات الدينية والاجتماعية في واحة سيوة وجارة أم الصغير (2000)، تناولت فيه : الاحتفالات الدينية القديمة مثل مولد

الإله آمـون. وعيد الملوك المسـتمد من الرومان، واحتفالات الطرق الصوفية، ثم الاحتفالات بذهاب الحجـاج وعودتهـم، والاحتفـال بمولد سـيدى سـليمان والأوليـاء بقـارة أم الصغيـر، وأخيراً احتفال كسـوف الشـمس وخسـوف القمر. كما رصـدت الباحثة الاحتفـالات الاجتماعية المتمثلة في الزواج والميـلاد ووداع الضيوف. كما تناول شـوقي عبد القوي موضوع احتفالية السياحة في سيوة (2002)، رصد فيه تلك الاحتفالية المرتبطة بالطريقـة المدنيـة وهـي إحدى فـروع الطريقة الشـاذلية، وتنـاول عناصر الاحتفاليـة من كافة جوانبها.

أمـا الموسـيقى الشـعبية السـيوية فقد بدأ الاهتمـام بدراسـتها منذ أكثر من سـبعين عاماً، عندما خصصت الباحثة الألمانية بريجيت شـيفر أطروحتهـا فـي الدكتـوراه حـول واحة سـيوة وموسـيقاها (1933)، ونحن ندخل تلك الدراسة هنـا بعد أن تمت ترجمتها إلى العربية عام 1998، وترصـد الخصائـص الإبداعية لموسـيقى واحة سـيوة وتدوينها وتحليل عناصرهـا، وارتباطها بثقافة المجتمع حينذاك، كما قدمت توثيقاً وتحليلاً لـلآلات الموسـيقية الشـعبية المسـتخدمة في المنطقـة، ومن ثم فهي تعد أقدم الدراسـات حول المنطقـة. أما سـمير نجيب فقد رصـد في بحثه حول أغاني سـيوة (1965) استخدام الموسيقى أساساً لمصاحبة الغناء، حيث أن الموسيقى الآلية غيـر موجودة بصورة واضحـة لكنها تتبع الغناء نفسه، كما أشـار إلى أن الألحان السيوية تحتوي على عـدد كبير من أنـواع السـلالم والمقامات، ومن أشـهرها السلم الخماسي، كما رصد الباحث الآلات الموسيقية بالمنطقة، ومنها: الطبلة السيوية ـ عصـوان مـن جريد ـالخمسـية، وتناول بعض العـادات والتقاليد وعلاقتها بالغناء الشـعبي، كما قـدم تدويناً موسـيقيا لبعـض النصوص. وفي مجال الرقص الشعبي تناول صفوت محمد فتحى فـي أطروحته حول الرقصات الشـعبية في واحة سيوة (2002) بالرصد والتحليل والتدوين أنواع الرقصات الموجودة بالمنطقة.

أما دراسات الأزياء الشـعبية في واحة سيوة فقد تناولتهـا عدة أبحاث متخصصة منذ منتصف الستينات حتى عقد التسعينات، تنوعت جميعها في طرق التنـاول والبحث والرصـد الميداني، فهناك مـن تناولها من منظور وصفي، وهناك دراسـات زاوجت بين الوصف والتحليل كدراسـات جودت عبد الحميد وماجدة ماضي، كما تنوعت الأغراض البحثيـة ما بيـن التعريف بالأزياء أو الاسـتفادة منها جمالياً ونفعيـاً، أو الاهتمام بربطها بالتاريخ والمـوروث الشـعبي والطبقـة الاجتماعية. ونبدأ هنـا بأقدم تلك الدراسـات، وهـى لعثمان خيرت الـذي عرض لموضـوع الزي والزينة في سـيوة (1965) ضمن ملف سيوة بمجلة الفنون الشعبية، وقـد رصد فيها أزياء الرجال والفروق الطبقية في ارتـداء الزي، واهتمام النسـاء بأزيائهن وزينتهن كتمشيط الشـعر واستعمال الكحل، وأزياء المنزل وخارج المنزل، وحلي المرأة والفرق بينها وحلي الفتاة، كما رصد ثوب الزفـاف والفنون المرتبطة به. أما ماجدة ماضي فقد اهتمت بالأزياء الشعبية بواحة سـيوة من خلال أطروحتها في الماجستير والدكتـوراه، حيث تناولت فـي الأطروحة الأولى العوامـل البيئية والاجتماعية المؤثرة في الزي في واحـة سـيوة (1983)، ورصدت فيهـا الملابس الشـعبية للرجـال وملابس العمـل وأجزائها، ثم ملابس النسـاء الخارجيـة والداخلية، كما تناولت ملابـس الأطفـال كملابـس المولود والسـبوع والختـان، وملابس المسـنين من الجنسـين، ثم ملابس الزواج للعروسـين، والملابـس العقائدية كملابـس الحج والحـداد، وعرضت طرق تفصيل كل نوع من هذه الأزياء والأقمشة وطرق الزخرفة المسـتخدمة. ثـم انتقلت لمكملات الـزي والحلي ووسـائل الزينة بالواحة. أمـا أطروحة الدكتوراه فقد عرضت فيها ماجدة ماضى للأزياء الشـعبية بواحات مصـر الغربيـة (1989)، حيث رصدت موضوع الأزياء مـن الناحيتين الجمالية والنفعية، بغرض البحث عن إمكانية الاستفادة منها في ابتكار زي وطني معاصر. كما قدمت سوسن عامر ضمن مقالتها حول أفراح سيوة (1988) عرضاً للأزياء والحلي في الواحة، وركزت في عرضها على نساء سيوة فقط.على حين تناولت ليلى بخيت موضوع

الزينة ونسق المعتقد (1990)، حيث اهتمت برصد المعتقدات الشعبية وارتباطها بزينة المرأة في واحة سيوة. أما جودت عبد الحميد يوسف فقد كتب حول الرداء التقليدي للمرأة في واحة سيوة (1993)، ورصد عناصر زي المرأة المتوارث الذي تتعدد أشكاله ووظائفه في مجتمع الواحة، وتضمن البحث أشكالاً توضيحية لبيان النسب والمكونات المختلفة للتفصيل، ومناسبات ارتداء الزي وزخارفه. وقدم الباحث تجربته في الفولكلور التطبيقي، من خلال دراسته حول الفولكلور التطبيقي بين تجارب من النوبة القديمة ومستقبل واحة سيوة (1996) عرض فيها للتغيرات التي حدثت للواحة ويقترح عمل دراسة تسجيلية بكافة وسائل التصوير الفوتوغرافي المتاحة.

مخطوطة سيوة

غير أننا نضيف للتوثيق البيليوجرافى هنا مرجعا رئيسيا وهاما في تراث واحة سيوة هو "مخطوطة سيوة" لصاحبها الطيب مسلم عمر، والتي تحمل عنوان " مخطوطة تاريخ السويين وأهم عوايدهم من الفتح الإسلامى إلى 1327هـ. وهذه المخطوطة محظور الاطلاع عليها إلا لقلة نادرة من الباحثين. ولم تتح للنشر العام حتى اليوم، ومن الممكن التنسيق والاتفاق مع أهل الواحة وشيوخها على نشرها بالشكل الذي يليق بأهميتها "وسجل المؤلف فى مخطوطته ما ورد ذكره عن سيوة والواحات الأخرى في بعض كتب المؤلفين المسلمين في العصور الوسطى، وأضاف إليه ما كان يتناقله أهل الواحة فيما بينهم من معلومات شفهية عن أصل العائلات المختلفة والحروب التي كانت تنشب بين الشرقيين والغربيين، كما سجل فيه أيضاً معلومات عامة عن بعض العادات والتقاليد. وبعد موت المؤلف استمر ابنه في تدوين ما كان يحدث في أيامه ويضيف أيضاً ما كان يصل إلى علمه من أمور. ولم يقتصر الأمر على الوالد والإبن فقط بل استمر الحفيد أيضاً فى الإضافة إليه.. كما أن بعض العائلات الأخرى وبخاصة خلال نصف القرن الماضي بدأ بعض أبنائها الأذكياء يكتبون مذكرات عن واحتهم وعن أصل عائلاتها من وجهة نظرهم الخاصة. وعلى أي حال فإن أهم ما في المخطوط الأصلى، أو المخطوطات الأخرى التي استمدت منه، الأجزاء الخاصة بالقوانين والشرائع التي وضعها أهل سيوة لأنفسهم والوصف التفصيلي لمدينتهم القديمة، والعادات التقليدية التي كانت متأصلة بين أهل الواحة[15]". وهكذا نجد أمامنا أكبر شاهد على احتفاظ جماعة شعبية بهويتها الثقافية والحفاظ عليها، إذ تشترك الجماعة نفسها في صياغة تاريخها، وتحافظ على مصادر ثقافتها في مخطوط يعد المصدر الأساسي للمعلومات حول الواحة، ونرى أنها حالة غير مسبوقة في تعامل الجماعة الشعبية مع تراثها، ومن ثم فإن هذه المخطوطة ليست فقط في حاجة للنشر التقليدي، بل في حاجة إلى توثيق علمي حديث يُمكننا من استدعاء ما بها من معلومات حول الواحة عبر تاريخها الطويل.

تقنيات الجمع الميداني للمادة الفولكلورية

لسنا في حاجة إلى التأكيد على أن البحث الفولكلوري يقوم في الأساس الأول على الجمع الميداني من الجماعة الشعبية صاحبة هذا التراث، ولن نقف طويلاً حول أساليب وتقنيات البحث الميداني وأدواته من أدلة للعمل الميداني، وأساليب تدوين المادة واستخلاصها وعرضها، فهناك العديد من الدراسات التي تناولت تلك الموضوعات وقدمت النماذج التي يمكن الاعتماد عليها[16]. لكننا نشير إلى نقطة غاية في الأهمية، وهى أن تقنيات الجمع الميدانى قد شهدت في الآونة الأخيرة تطوراً سريعاً، ويكفينا الإشارة إلى أن عمليات الجمع الميداني للمادة الفولكلورية التي بدأت نهاية الخمسينات[17] كان يستخدم فيها الباحثون أجهزة ومعدات ثقيلة لمجرد التسجيل الصوتي للأغاني والحكايات وغيرها من المواد، ولم يكن هناك انتشار لكاميرات التصوير الفوتوغرافي والفيديو، والتي بدأت في الاستخدام التدريجي في العقود التالية حتى نهاية ق20، ولأساتذة ورواد الجمع

الميداني في مصر أمثال صفوت كمال وحسنى لطفى وسمير جابر وصابر العادلي وسامية عبده خليل ويسرية مصطفى، لهؤلاء جميعاً مذكراتهم وكتاباتهم الخاصة حول تجاربهم ومعاناتهم في الخمسينات والستينات حتى مطلع السبعينات في عمليات الجمع الميدانى بهذه الأدوات، غير أنهم أثروا مركز الفنون الشعبية خلال هذه الفترة بمواد غاية في الدقة العلمية والندرة أيضاً، ومن بين ما تم جمعه ثلاث بعثات إلى واحة سيوة (أعوام67-71- 73) شكلت أساساً لرصد الظواهر الفولكلورية في المنطقة والتي نالت حظاً من التغيير الآن، وبات ما جمعه هؤلاء الرواد وثيقة علمية أصيلة في بحث فولكلور واحة سيوة.

ومع نهاية ق20 ومطلع ق21 بدأت في الظهور تقنيات التسجيل الصوتي والفوتوغرافي والفيديو بنظام (الديجيتال)، والذي يعطي تفاصيل أدق وتحليلات للظواهر الفولكلورية لم تشهدها حركات الجمع الميداني السابقة، وأصبحت هذه الأجهزة الحديثة تشهد تقدماً مع انخفاض في سعرها في الوقت ذاته. وقد ساير ذلك ظهور علم جديد في رصد العناصر الشعبية والأنثروبولوجية، وهو الأنثروبولوجيا البصريةVisual Anthropology ويتضمن هذا الميدان الحديث نسبياً من ميادين التخصص الأنثروبولوجي بعض جوانب دراسة الأبعاد البصرية للسلوك الإنساني، وكذلك تطوير الوسائل البصرية التي تزداد دقة وتعقيداً من أجل توظيفها في البحث الأنثروبولوجي، وتعليم الأنثروبولوجيا والتبادل الثقافي. فهذا الميدان يربط عدة ميادين بعضها البعض مثل أنثروبولوجيا الفنون واستخدام التصوير الفوتوغرافي، والفيلم الإثنوغرافي (التسجيلي) في الأنثروبولوجيا[18]. وعلى المستوى المحلي في مصر بدأ الاهتمام في مطلع التسعينات بتدريس مواد متخصصة في أقسام الفولكلور، مثل : تقنيات العمل الميداني، وأدوات العمل الميداني، وأرشيف الفولكلور، ووسائل حفظ المادة وعرضها، بل تم إنشاء قسم خاص بتقنيات جمع التراث الشعبي- الذي نتشرف برآسته- يقوم على تدريب الطلبة على تقنيات الجمع الميداني والتصوير والتوثيق ومناهج الحفظ[19]. كما شهدت بعض التجارب الميدانية استخدام أجهزة الكمبيوتر المحمول Lap Top في جمع وتوثيق المادة الميدانية، بحيث يمكن التعرف على ما جمعه الباحث في الميدان أثناء العمل وتخزينه - باستخدام الكاميرات الديجيتال - ثم استكمال الجمع مرة أخرى، ويكون الجامع في هذه الحالة على دراية تامة ومباشرة بما جمعه وما سوف يجمعه أولاً بأول.

ونحن نسوق هذه التجارب والتطورات الميدانية التي شهدها مجال علم الفولكلور مؤخراً لنؤكد على أننا أمام فرصة عظيمة للبدء في التخطيط لجمع المأثورات الشعبية في المنطقة باستخدام المتاح من هذه التكنولوجيات والأدوات العلمية، والتي يمكن أن تمثل ثروة معلوماتية غير مسبوقة إذا ما أعددنا لها الكوادر العلمية والتمويل المؤسسي المطلوب. ومن المهم الاستفادة بالجهود الفردية التي قدمها بعض الباحثين من رواد العلم ولم تلق الاهتمام المطلوب. ومثال ذلك تجربة جودت يوسف في الفولكلور التطبيقي، من خلال دراسته حول الرداء التقليدي للمرأة في واحة سيوة، ودراسته أيضاً حول الفولكلور التطبيقي بين تجارب من النوبة القديمة ومستقبل واحة سيوة. والتي عرض فيها للتغيرات التي حدثت لواحة سيوة. وقد اقترح عمل دراسة تسجيلية بكافة وسائل التصوير الفوتوغرافي المتاحة، تنتهي بإعداد أرشيف تسجيلي كامل بالصور الملونة وبالرسوم، يمكن أن يكون مرجعاً للواحة في استمرار إنتاج أزيائها التقليدية المتميزة بتصميماتها المتوارثة، والعودة بها إلي ما كانت عليه. وقدم النماذج التي يمكن محاكاتها للبدء في العمل.

الهوامش والمراجع

صور المقال من الكاتب

1: شارلوت سيمور – سميث / موسوعة علم الإنسان : المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية / ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهرى. – القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص731.

2: جوردون مارشال / موسوعة علم الاجتماع /ترجمة محمد الجوهرى وآخرون، مج3. – القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 2001. صـ 1570

3: أحمد فخرى. واحات مصر : المجلد الأول، واحة سيوة / ترجمة جاب الله علي جاب الله.– القاهرة : هيئة الآثار المصرية، [1993] .– (سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية – مشروع المائة كتاب ؛ 20). صـ 164.

4: راجع المادة الميدانية التى جمعها الباحث بواحة سيوة 1995، بمركز دراسات الفنون الشعبية، وراجع أيضاً : مصطفى جاد. أرشفة المادة الفولكلورية باستخدام الحاسب الآلى: دراسة تطبيقية على بعض العناصر الشعبية بواحة سيوة/ إشراف علياء شكرى، أسعد نديم، جون مارتان.– القاهرة،1999.– 350ص.– أطروحة (دكتوراه)– أكاديمية الفنون، المعهد العالى للفنون الشعبية.

5: شوقى عبد القوى عثمان. السياحة فى سيوة. – ص1178– 1196.– الثقافة الشعبية. – ع3، ج2 (أبريل2002). – (تصدر عن المركز الحضارى لعلوم الإنسان والتراث الشعبى بكلية الآداب – جامعة المنصورة). صـ 1185.

6: المرجع نفسه ص1194.

7: أحمد فخرى. مرجع سابق، صـ 80.

8: المرجع نفسه، ص82. وانظر أيضاً : مصطفى جاد. أرشفة المادة الفولكلورية، مرجع سابق، صـ 240.

9: انظر : صابر العادلى. غولة سيوة : الأرملة البكماء.– الفنون الشعبية. – ع 50 (يناير – مارس 1996).– ص38.

10: راجع مرفت العشماوى. دورة الحياة عند الفرد : دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد/ إشراف صفوت كمال. – الإسكندرية، 1991. – 455 ص.– أطروحة (دكتوراه). جامعة الإسكندرية كلية الآداب، قسم الأنثروبولوجيا

11: مادة ميدانية، 1995، مرجع سابق (وقد قمنا بجمع الألعاب الشعبية وتوثيقها وتسجيلها بالصورة الفوتوغرافية والفيديو. وهذه المجموعة جمعت من جارة أم الصغير)

12: محمد عمران. ألعاب الأطفال وأغانيها فى مصر. – ط2. – القاهرة : الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 2003. صـ 32

13: مادة ميدانية، 1995، مرجع سابق.

14: انظر: مصطفى جاد. أطلس دراسات التراث الشعبى. – ط1. – القاهرة : مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، 2004. – 507 ص.

15: احمد فخرى. مرجع سابق، صـ 67.

16: انظر على سبيل المثال ما صدر من أدلة للجمع الميدانى :

رجب عبد المجيد عفيفى، محمد الجوهرى. الدراسة العلمية للثقافة المادية الريفية. الجزء الخامس من دليل العمل الميدانى.– الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1993.– 323ص.

صفوت كمال. استبيان العمل الميدانى : الأزياء الشعبية.– الفنون الشعبية.– ع19(أبريل – مايو– يونية 1987).– ص47–51.

علياء شكرى.الدراسة العلمية لعادات الطعام وآداب المائدة.الجزء الرابع. دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى.– الإسكندرية: دارالمعرفة الجامعية،1993.238–ص.

محمد عمران.الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية. الجزء السادس، دليل العمل الميداني لجامعى التراث الشعبي.–الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1997.– 293ص.

محمد الجوهرى (وآخرون). الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية. الجزء الثالث، دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى.– الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية: 1992.– 200ص.

محمد الجوهرى.الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية. – الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية، 1992.– 2ج. – (الجزءان الأول والثانى من دليل العمل الميداني لجامعى التراث الشعبي).

17: تأسس مركز دراسات الفنون الشعبية فى القاهرة فى أواخر 1957 بإشراف المرحوم رشدى صالح، وكانت أول عملية جمع ميدانى فى عام 1958.

18: شارلوت سيمور – سميث / موسوعة علم الإنسان، مرجع سابق، صت 130.

19: تُدرس هذه المواد بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون (مواد : وسائل حفظ المادة وعرضها، والبحث الميدانى وتقنياته، والبحث الميدانى وأدواته). وشعبة الأنثروبولوجيا والفولكلور بكلية البنات جامعة عين شمس (مادتا : تقنيات البحث الميدانى، وأرشيف الفولكلور). وقسم الأنثروبولوجيا بكلية الآداب بجامعة حلوان (مادة : أرشيف الفولكلور). ونشرف بتدريس هذه المواد بالجامعات الثلاث.

دراسة الحكاية الشعبية الأفريقية
أمادو أمباتي با
والتراث الأفريقي اللامادي

يعقوب المحرقي/ كاتب من البحرين

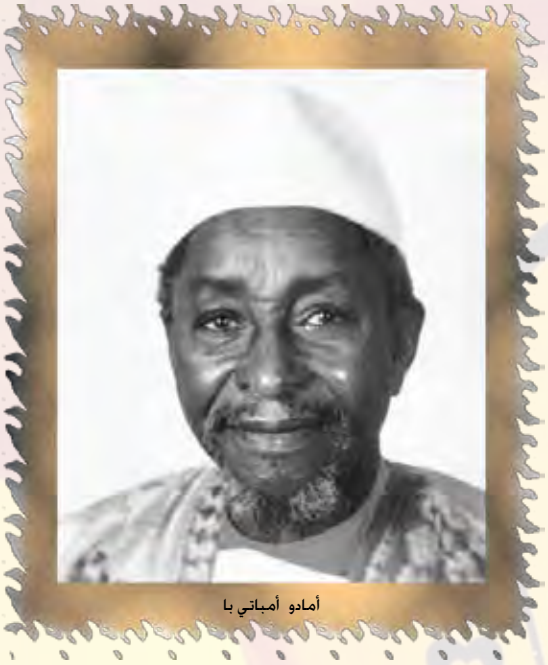
كلما مات عجوز احترقت مكتبة

عندمـا أطلق أمادو أمباتي با صرخته الشهـيرة " في أفريقيا كلما مات عجوز احترقـت مكتبـة غير مكتشفـة " كان يـدرك وبحكم موقعـه وجهوده مدى فداحة فقدان ما يمثله التراث الشفهي الأفريقي من خسارة لأحد المكونات التاريخيـة للذاكرة البشرية . حيث تشكل الحكاية الشعبية رافدا أساسيا من روافـد هذا الكنـز الشفهي إلى جانب الأشكال الأخرى مـن السرد والطقوس التي تعد اليوم المواد المكونة لبحوث الانتروبولوجيا الثقافية والاثنولوجيا وسواها من العلوم الإنسانية .

وقد نصت الاتفاقية الدولية لحماية التراث غير المادي والصادرة عام 2003 عن منظمة اليونسكو في مطلعها على أهمية هذا التراث ودوره في التنمية البشرية على ما يلي : "وبالنظر إلى أهمية التراث الثقافي غير المادي بوصفه بوتقة للتنوع الثقافي وعاملا يضمن التنمية المستدامة، وفقا لما أكدته توصية اليونسكو بشأن صون الثقافة التقليدية والفولكلور لعام 1989، وإعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي لعام 2001، وإعلان اسطنبول لعام 2002 ، المعتمد في اجتماع المائدة المستديرة الثالث لوزراء الثقافة" كما نبهت الاتفاقية إلى الأخطار والتحديات التي يواجهها هذا التراث:

"وإذ يلاحظ أن عمليتي العولمة والتحول الاجتماعي، إلى جانب ما توفرانه من ظروف مساعدة على إقامة حوار متجدد فيما بين الجماعات، فإنهما، شأنهما شأن ظواهر التعصب، تعرضان التراث الثقافي غير المادي لأخطار التدهور والزوال والتدمير، ولاسيما بسبب الافتقار إلى الموارد اللازمة لصون هذا التراث" ووفق المادة الخامسة من الاتفاقية تشكلت اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي. وتوالت الجهود الدولية الداعمة لجمع وتوثيق وتدوين وتسجيل وتصنيف الحكايات الشعبية الأفريقية .كما ساهمت مساعي أمادو أمباتي با ومنذ بداية ستينيات القرن الماضي وخلال عقدين منه على بلورة نصوص الاتفاقية واعتمادها . وكانت الركيزة الأساسية لصون ما أمكنها من الحكايات الشعبية التقليدية من الاندثار .

يقول الباحث برنارد موراليس(في العدد 158 لعام 2000 من دورية "كراسات الدراسات الأفريقية ") وذلك من خلال تحليله لكتاب الباحثة والأستاذة في جامعة نيودلهي أكاروال كوسوم " أمادو أمباتي با والأفريقانية ، من البحث الانثروبولوجي إلى ممارسة وظيفة الكاتب " والصادر عن دار أرماتان في كل من باريس ومونتريال عام 1999 (تعتبر مؤلفات أمباتي با اليوم وبحق كأحد أهم الأعمال في الأدب الزنجي ـ الأفريقي، وذلك لسبب رئيسي وهو ما يمتاز


أمادو أمباتي با

به الكاتب المالي من معرفة في منهج المقالة التاريخية ونشر النصوص باللغات الأفريقية، سواء السردية منها أو السيرة الذاتية، وما يشكله هذا المنجز لأفريقيا."

وعن علاقته المزدوجة بالاثنولوجيا والأدب يقول آدم باكوناري بأن أمباتي با " راو مقتدر وكاتب يقظ واع بالمحيط الاجتماعي–الثقافي الأفريقي، يحاول التوفيق بين المطالب الفنية والهموم الاجتماعية التي يعانيها في أعماقه، وبكل الشحنات العاطفية والجمالية للغة، كذلك يغني الأدب الأفريقي بمراجع تحتل مكانة متميزة، ليس في البرامج التعليمية للعديد من البلدان الأفريقية ولكن أيضا في الأنطولوجيات والكتب الإرشادية لتدريس المناهج المدرسية. وإليه يعود الفضل أيضا في التمكن من إدراك التكامل بين حقائق ومتطلبات العالم الحديث وتلك العائدة إلى الماضي. إنه يدعو الأفارقة وعلى امتداد القارة إلى جمع جوهر هذا التراث الثقافي المتعدد الثراء والتنوع. ليس من أجل القطيعة مع بقية العالم، ولكن بهدف البناء والانسجام مع الأمم بمعيار القيم المؤسسة لهوية كل شعب، حتى يمكن تحقيق المدينة الإنسانية الكبرى حيث يمكن للإنسان تجنب مخاطر الفرقة والحروب."

بحــث امباتي با في أكثــر الزوايا عزلة وعتمة ليلتقط منها، بصبر وشــجاعة بحث وتقص تفرد بهما ، من أصغــر الحكايات إلى كبراها ، فأفريقيا القديمة تقول لنا" كن مصغيا، فكل شــيء يتكلم، وكل شــيء كلام يحــاول أن ينقل لنــا حالة كائن يثري بصورة غامضة، تعلم الإصغاء إلى الصمت، لتكتشف أنه موسيقى"

وعنه يقول آدم باكوناري في الكتاب التذكاري الصادر بمناســبة مئوية مولد ه: فور تخرجه من المدرســة الفرنســية مكنته بحوثــه الميدانية من الاتصال المباشــر بأصحاب المعــارف التقليدية الأصليــة والتي يســتدعي مقاربتهــا التقيد بعدد من القوانيــن والمبادىء. أمــا المعطيات التي قام بجمعها فــي ظروف قاســية أحيانــا، فهي رأس مال قيم لدارســي المجتمعات الأفريقية، وتشــهد مقاربة البروفيســور جوزيف كي – زوربو على هذه الإشــكالية الابســتمولوجية حيــث يقول " إلى جانب مصــدري التاريخ الأفريقــي (الوثائق المكتوبة والآثار) تبرز التقاليد الشــفهية كمحرك لرأس مال الخلق الاجتماعــي – الثقافي المتراكم لشعوب اشــتهرت بالشفاهية وهي متحف حقيقي حي. ويشــكل الكلام التاريخي خيط أريان لتسلق الدهاليــز المظلمة لمتاهة الزمــن. والمحنكون – هم من يمســكون بطرف الخيــط – ذي الرؤوس المتمرسة، بأصواتهم المتهجدة وذاكرتهم العصية، يشــبهون آخر من تبقى من الجزر في مشهد كان يومــا، في الصــدارة بعناصــره المترابطة بنظام متقــن، ولكنه اليــوم متآكل، متهالــك وخاو بفعل الأمواج الصارمة للحداثة." وكما قال مالينوفسكي في 1923 "بين الشــعوب (البدائية) الشــفاهية تصبح اللغة بشكل عام أسلوبا للفعل وليس مجرد علامة مقابلــة للفكر." وهي المــادة التي اعتمدها أمباتــي با في جميع كتاباتــه وجهوده في البحث والتصنيــف والتدويــن والتحليــل، وفــي إيجاد القوانين والعمل بطريقة منهجية ضمن مؤسسات تتبنى وتدعم مشروعه الإنساني بأبعاده التاريخية الحضارية والعلمية والتربوية.

ينتمــي أمادو أمباتي با لعائلة غنية من قبائل البول والتي تعرف بالعربية "فولاني" وتنتشــر في العديد من البلدان من الســودان إلى الســنغال مــرورا بموريتانيا وتشــاد إلى مالــي والكمرون وهم شــعب من الرعاة ويشتهرون بتربية وتجارة الخيــول، واعتمدوا بداية الحــرف العربي لكتابة لغتهم وساهموا في انتشار الديانة الإسلامية التي تدين بها غالبيتهم، وذلك في القرنين السابع عشر والثامن عشــر الميلاديين، وبعد دخول الاستعمار اعتمد الحرف اللاتيني في الكتابة، ولغتهم ما تزال ذات أهميــة رغم تعرضها لتأثيــر اللغات الإقليمية في مختلف البلدان التي تنتشــر فيها. وقد اختلف المؤرخون حــول أصل البول نظرا لانتشــارهم على أراض شاسعة ومتباعدة من القارة، ويعرض مادهو بانيكار في كتابه(الثعبان والهلال)والذي نشر بالعربية بعنوان (الوثنية والإسلام – تاريخ الامبراطورية الزنجية في غرب أفريقيا) لمختلف آراء الرحالــة والمؤرخيــن في هذه المســألة منذ الإغريق والرومان مرورا بالعرب وحتى الأوروبيين قبــل وبعد المرحلــة الاســتعمارية. وترجح آخر النظريات وهي للبروفيسور موسى لام من جامعة شــيخ انتا ديــوب في دكار – الســنغال – بأنهم اســتوطنوا نتيجة الهجرة من مصــر وأثيوبيا أي من الشــرق الأفريقي في اتجاه الغرب على امتداد طريق الصحــراء ثم الهجرة العكســية من الغرب إلى الشــرق، وقــد اعتمد في بحثه علــى أكثر من ثلاثــة آلاف مرجــع. علما بأن بعــض المؤرخين ســبق وقال بذلك (انظر كتاب بانيكار المشار إليه أعلاه.) بينما يشــير أمباتي با في سيرته الذاتية إلى الحقبة التالية حيث إمبراطورية ســوكوتو في إقليــم نيجيريا والتي أقامهــا البول بزعامة عثمان دان فوديو في القرن الثامن عشــر و إمبراطورية البول في ماســينا في إقليــم مالي في بداية القرن العشرين بزعامة شيخو أمادو وكان مركزها على الدلتا الخصبة لنهر النيجر.

مهندس النار وسيد الكلام :

ولد أمــادو أمباتي با في عام 1900 ميلادية، في مدينة بانديا غارا العاصمة القديمة لإمبراطورية ماسينا وتقع في مالي .

كاتب، مؤرخ، اثنولوجي، شاعر وراوي للحكايات الشعبية. ويعد من المرجعيات المهمة في ثقافة البول والبامبارا وفي التقاليد الأفريقية لمنطقة غرب أفريقيا .

في عام 1942 اختاره العالم الفرنسي تيودور مونو للعمل كباحث في المعهد الفرنسي لأفريقيا السوداء – دكار، وكانت أولى مهماته القيام بأبحاث اثنولوجية وجمع التراث الشفهي، وقد كرس خمسة عشر عاما في البحث ودراسة امبراطورية ما سينا وكان من أوائل المثقفين الأفارقة الذين عملوا على جمع وتدوين وشرح ونشر كنوز الأدب الشفهي التقليدي لمنطقة غرب أفريقيا فجمع الحكايات الشعبية والقصص والحكايات الشعرية والأساطير والخرافات . وعن ذلك يقول " بدأت في تدوين ملاحظاتي المنهجية ابتداء من عام 1921 أثناء رحلتي الطويلة للالتحاق بوظيفتي الأولى في أوغادوغو في فولتا العليا (بوركينا فاسو حاليا) وفي عام 1951 حصل على منحة من اليونسكو حيث التقى بالعديد من المتخصصين في دراسة أفريقيا وثقافاتها ولاسيما مارسيل غريول .وفي 1960 وبعد استقلال مالي أسس معهد الدراسات الإنسانية في باماكو، ومثل بلاده في منظمة اليونسكو وفي 1962 انتخب عضوا في المجلس التنفيذي لليونسكو، ولفت أنظار العالم إلى ما يتعرض له التراث الشفهي في أفريقيا وضرورة صونه. وفي 1966 شارك في تأسيس النظام الموحد لكتابة اللغات الأفريقية .

وفي 1970 وبعد انتهاء مهمته في اليونسكو كرس وقته لدراسة التراث الغير مادي وخاصة الحكايات التقليدية التي أصدرها باللغة الفرنسية. وإلى جانب تدوينه للحكايات له مؤلفات في التاريخ ومقالات في الدين. وفي أواخر أيامه عكف على كتابة سيرته الذاتية والتي صدرت في جزأين باللغة الفرنسية.

توفي في مدينة أبيدجان عاصمة الكاميرون في عام 1991، بعد أن أورث العالم مكتبة وأرشيفا لضمان حماية ما جمعه من كنز معرفي من المحرقة التي حذر منها مرارا. فهو القائل(في الكلام الشفهي جانب ينسبه الى النار، من أصغر شررها قد تولد فوضى جسيمة، كما عود الثقاب يمكن أن يخرج منه حريق يدمر قرية.) أو في مقولته الشهيرة في صدر هذا البحث .

الكلام واللحظة المناسبة :

في محاضرته ضمن مهرجان الفن الزنجي في داكار – السنغال – عام 1966، أوجز التصنيف التقليدي للكلام الشفهي وفق ثلاث مؤشرات أساسية:

أولا: على الكلام ألا ينطق قبل اللحظة المناسبة.

ثانيا: على الكلام أن ينطق في اللحظة المناسبة.

ثالثا: على الكلام ألا ينطق أبدا بعد اللحظة المناسبة .

واتبع التحقيب الزمني الثلاثي في شرحه عملية تدوينه ودراسته للحكايات:

– من الطفولة الى عام 1921 وهي مرحلة السماع والحفظ للروايات والحكايات المسائية في الأوساط العائلية وكانت في الغالب تدور حول امبراطورية البول في ماسينا وكان الراوي غالبا ينتمي إلى عائلة أبيه .أما راوي سيرة الحاج عمر وأولاده وابن أخيه الملك تيجاني تال فراويتها ينتمي إلى عائلة والدته. إلى جانب حفظه لما يمكننا تسميته بالحكايات المؤسسة أو حكايات التنشئة وهي الحكايات الشعبية الكبرى التي سيقوم بتدوينها ودراستها فيما بعد، وكان يسمعها من كبار الرواة الذين يترددون على منزل العائلة أو من أولئك الذين سعى إلى لقائهم.

– الفترة الثانية والتي أشرنا إليها سابقا تبدأ في عام 1921، وهي بداية التدوين والدراسة، فقد كان يدون في يومياته وبمنهجية باللغات الفرنسية والبول أو البامبارا ما يجمعه من معلومات بين مختلف الأعراق التي تسكن المناطق الحضرية ومراعي السافانا وعلى ضفاف الأنهار أثناء تنقلاته في فولتا العليا (بوركينا فاسو حاليا)، وفي عام 1927 التقى (وانغرن) الشخصية الغرائبية والتي

سـبق والتقاها في طفولته ونتج عن اللقاء الثاني كتاب ذو قيمة أدبية عالية من ناحية السرد، وتميز بلغته الشـفافة وعنه يقول الناقـد النيجري أبيولا ايرلي فـي مقدمة الترجمـة الانجليزية (أن هناك تماهيـا بيـن (وانغرن) وشـخصية أمباتي با من حيث تقارب المغامرة الوجودية لكليهما.)

– وبعد عودته إلى مالي عام 1933 أقام لبعض الوقت قريبا من معلمه الروحي تيرنو بوكار وأخذ عنه الدروس العميقـة للطريقة التيجانية الصوفية والتي سـتظهر في بعض كتاباته اللاحقة. وكرس أوقاته خارج عمله الرسـمي فـي محافظة باماكو للبحث في أوسـاط البامبارا من سـكنة المنطقة وذلك بمسـاعدة الحاج بلـي وآخرين من المراجع التاريخيـة فـي مالـي. وبعـد إمعان السـلطات الفرنسـية ممثلة فـي جهازي الشـرطة والجهاز الإداري في مضايقته بسـبب انتمائه إلى الطريقة الصوفية "احمالية "نسـبة إلى الشيخ حماه الله وهـو صوفي من أتباع التيجانيـة. نقل إلى مكتب المعهد الفرنسـي لأفريقيا السـوداء فـي داكار، حيث عمل مع البروفيسور والعالم تيودور مونو. وعـن هذه الفترة يقول بأنهـا كانت بداية البحوث ذات المنهجيـة المحكمة وذلـك بفضل ما وفره له أرشـيف المعهد من مراجع ووثائق، خاصة وإنه عمل في قسم "الاثنولوجيا"، إضافة إلى رحلات البحـث الميداني التي قام بهـا في أفريقيا الغربية الفرنسية سابقا وكذلك في نيجيريا وغانا

وكان لقاؤه في فيرلو شـمال شـرق السنغال بأحد كبار المتصوفة والرواة أردو دمبو مثمرا حيث درس ثم نشر فيما بعد بالتعاون مع جيرمين ديترلن عام 1961 وبالفرنسية أهم نصين أسطوريين لدى البول وهما كومن وتايانبا. وخلال الخمسـة عشر عامـا التالية عمل على دراسـة وكتابـة أول كتاب تاريخي مدون بلغة البول وتقاليدها الشـفهية وهو كتاب " إمبراطورية البول في ماسينا"

مصادر الحكايات :

لم يستطع الباحثون تحديد المصدر التاريخي أو الجغرافي للحكاية الشعبية الأفريقية، وذلك بسبب ترحالها وتغيرها المستمر في الزمان والمكان كما يقـول جان كلود رونو في كتابـه "كلام الرواة" (الحكايـة عابرة للحـدود وأهم المؤثـرات التي منحتها أشـكالها المتداولة هي: الزمن، الموانىء، الأسواق، استراحات المسافرين، القوافل، السفر، العبودية، الاستعمار والغزوات خلال آلاف السنين وهي التي صقلـت اللغات والشـعوب والتواريخ والأفكار. وسـاهمت اللغات العالمية في انتشـار الحكايـة فاللغة الآرامية كانـت متداولة من مصر القديمـة إلى الصيـن، والإغريقية في مسـاحات شاسـعة من العالم.) والحكاية الشعبية الأفريقية تصنف ضمن الأدب الشفهي الساعي إلى نقل قيم المجتمع ومعارفه وحكمته في أوساط المتلقين.

ويعـد موريس دولافوس فـي طليعة من نوه بالقيمـة الأدبية للمرويات الشـفهية فـي أفريقيا وتعبيرها عن روح القارة السوداء وقد نشر بحثه " الروح الزنجية – ومقالة حول رواية العنكبوت عند الباوليه – " نشـرت في مجلة "الاثنولوجيا والتقاليد الشعبية "عام 1920 .

يقول أمباتي با"إن الحكاية رسالة من الأمس تروى اليوم من أجل الغـد" وفي مقابلة له يحدد بعض العناصر الأساسـية التي ساهمت في حفظ وانتقـال الحكايات الشـعبية الأفريقية عبر الزمن وأهمها أربعة:

1 – **الذاكـرة الأفريقيـة:** لدى أصحـاب التقاليد الشـفهية والذيـن لا يعتمـدون علـى الكتابة والتدويـن، إخـلاص، ودقة تـكاد تتحول إلى موهبـة، فمنذ الطفولة نتـدرب على الملاحظة والاسـتماع، وكل حدث يدون في ذاكرتنا كما الحفر في الشمع البكر، كل شيء يخزن هناك: الديكور، الشـخصيات، الكلام وحتى الملابس بأدق تفاصيلها . عندمـا أصف بذلة أول قائد عسكري من الحلقة التي شاهدتها عن قرب في طفولتي، مثلا لسـت بحاجـة إلى "ذكرياتي" فأنا أراه على ما يشـبه الشاشة الداخلية، ولا يبقى سوى وصف ما أشاهد، ولوصف مشهد ليس أمامي سوى أن أعيشه ثانية. وإذا ما نقل لي أحدهم قصة، فما تسجله ذاكرتي لا يقتصر على مضمـون القصـة فقط، ولكن المشـهد

http://mnnzrt3en.files.wordpress.com/200908//djenna-mosque-in-timbuktu-mali.jpg

بشموليته: الوضع الجسدي للراوي، ملابسه، حركاته، إشاراته الجسدية لنقل القصة، الأصوات المحيطة بالمشهد، مثلا صوت القيثارة التي يعزف عليها " "الغريو" بينما يقوم "وانغرن" برواية سيرته علي. والتي أسمعها حتى الآن. عندما نعيد بناء الحدث يكر شريط الفيلم المسجل بكامله من البداية وحتى النهاية. ولهذا فمن الصعب على أفريقي من جيلي "التلخيص". فإما أن نروي الرواية بكاملها أو لا نرويها. لا نتعب أبدا من سماع وإعادة الاستماع إلى ذات القصة . فالتكرار لدينا ليس نقصا.

2 – **التسلسل الزمني:** التسلسل الزمني ليس هما أساسيا لدى الراوية الأفريقي العام أو العائلي. فلم أستطع دائما التحديد الدقيق ولا بفارق سنة أو سنتين تاريخ أحداث الحكاية، سوى في حالة وقوع أحداث خارجية مشهورة تمكنني من موضعة الحكاية زمنيا. ففي السرد الأفريقي يعاش الماضي كتجربة حاضرة، خارج الزمن بشكل ما. وهناك أحيانا بعض الفوضى التي تضايق الروح الغربية ، ولكننا نجد أنفسنا فيها بالتمام. وفيها نتقدم ببهجة كالأسماك في بحر تمتزج جزيئات مائه لتشكل وحدة حية .

3 – **نطاق المرجع:** عندما نتحدث عن " التقليد الأفريقي" لا يجب التعميم . فليس هناك أفريقيا واحدة، ولا يوجد إنسان أفريقي، وليس هناك تقليد أفريقي صالح لكل الأقاليم والأعراق. بالتأكيد هناك ثوابت كبرى مشتركة (حضور المقدس في كل شيء، العلاقة بين العالمين المرئي واللا مرئي، وبين الأحياء والأموات، الحس الجمعي، الاحترام الديني للأم.. وغير ذلك) ولكن أيضا العديد من الاختلافات: الآلهة، الرموز المقدسة، المحرمات الدينية، العادات الاجتماعية الناتجة عنها تختلف من ديانة لأخرى ومن عرق لآخر وأحيانا من قرية إلى أخرى .ما أقصده هنا هو تقاليد (السافان) مناطق الرعي الأفريقية الممتدة من شرق إلى غرب جنوب الصحراء أو ما كان يعرف سابقا بالبافور، وبتحديد أكثر مراعي مالي، في أوساط البولو– توكولور والبامبارا حيث عشت.

4 – **الأحــلام والتنبؤات:** مســألة أخرى تضايق الغربييــن أحيانــا في القصــص الأفريقية هو التدخل المتكرر للأحلام المبشــرة أو المنذرة، وكذلك التنبؤات وغيرها من الظواهر الشبيهة. ولكن الحياة الأفريقية نســجت بهذا النوع من الأحداث، والتي هي جزء من الحياة اليومية ولا تثير بتاتا دهشــتنا، ولم يكن نادرا فيما مضى أن نرى رجلا يصل راجلا من قرية نائية، فقط ليفصح لشخص ما عن البلاغات أو التعليمات التي وصلته في الحلم بشــأن هذا الشــخص، ثم يعود أدراجه وبشــكل طبيعــي جدا، وذلك كســاعي بريد جاء حاملا رسالة وببساطة إلى المرســل اليه. وتجاهل هذا النوع من الظواهر فــي معرض القصة ســيكون عــدم نزاهة من طرفي، لأنها شــكلت ـ وما تزال وبدون شك، إلى حد ما ـ جزءا من واقعنا المعاش.

أما عن الحكاية الشــعبية وتصنيفها، وظائفها ودورها فــي المجتمعات الأفريقيــة التقليدية فقد ضمنــت الباحثة هيليــن هكمان الوصيــة الأدبية ومســؤولة أرشــيف امباتــي با كتابــه "بوديل الصغير وحكايات أخرى"ا ملحقا يشــمل موجزا من أفكاره و تحليله لأبعاد حكاية (كيدارا) والتي تلقي الضوء علــى تصنيفه للحكايــات ووظائفها وتعدد مســتويات تأويلها: (فمنها ما هو للتسلية وما هو تعليمي تربوي حيث يكشــف كبار الســن عن أســرار معارفهم فيما يستغرق الشاب العديد من الســنوات لاستيعابها. حيث لا يجب الاقتصار على حفظ الحكاية ولكــن نقلها إلى الآخرين دون تحوير مضمونها. بالنســبة لحكايات التأسيس أو التنشــئة (الحكايات التي تكــرس لدخول المتلقي إلى طقس أو وضع اجتماعي أو انتقاله من مرحلة عمرية إلى أخــرى ..) والغنية في رمزيتها، فهناك دائما في البداية مسار. والفرد يكمل مسيرته حتى النهاية ، وإذا اســتحق تلقي الأســرار ففي طريق عودته فقط ســيمنح التفســير .هناك فترة للتعلم، وأخرى لاستيعاب التفســير، وثالثة ليمارس فيها الفرد بدوره تعليم الآخرين.) وحكايات التنشــئة يمكــن أن تتعدد قراءتها حســب المتلقي والراوي والوســط الذي تــروى فيــه: (ففــي التجمعات الســرية، هناك حكايات مؤسســة كبرى محددة، فلكل تجمع حكاياته التي يؤقلمها لتناســب أتباعه. فالحكايــات فــي مجتمع كوريه مثلا – مدرســة تلقين فقهي تنتمي إلى البامبارا – متناهية الطول وخلال دورة التدريب التي تبلغ الســبع ســنوات يتعلم الأتباع الدروس التي تحتويها الحكايات كما يرتل الطلبة الدروس في الصف .) وذات الحكايات الكبرى يمكن روايتها في الأوساط العائلية ، لتسلية الصغار والكبــار، مع تغير فقط في تطور أحداثها وذلك لتتناسب وإدراك المتلقي، وكما يقول أمباتي با:(ليس لدينا من تعليم ابتدائي، تعليم عالي: هناك استيعاب ابتدائي و استيعاب عالي . فذات الدرس الذي يعطى لطفل ذي ســبع سنوات يمكن إعطاؤه لعالــم : فالأمر يتعلق بمعرفــة كيفية عرضه، وما يجب وضعه في هذا المغلف ، فالمغلف واحد، ففي أفريقيــا حيث يفتقر إلى الكتــاب يوجد التعليم في الحكايات ،الأمثال والأساطير. فليس هناك واحدة من الأهازيج ســواء كانت للتسلية في ضوء القمر أو لهدهــدة طفل ، تخلو من المعنى والهدف ، وقد مر معظم علماء الاثنولوجيا قرب هذا الجانب.)

ويســتطرد في تحليله للدور التربوي للحكاية بقوله (بالنســبة لنا كل شــيء مدرسة، لا شيء يقتصر على التسلية ، سواء عن طريق الحكايات أو الغناء أو الحكي ، ليس في أفريقيا ما هو للتســلية فقط . وأســتطيع القول بــأن اللاديني ليس له من وجود في أفريقيا . ففي أفريقيا القديمة، ليس هناك ما هو لا ديني : فكل شــيء ديني، وكل شــيء له قصد ، وكل شــيء له مرمى .) و يؤكد على أهمية التراث الشــفهي لدراسة المجتمع الأفريقي القديم (إن دراســة أفريقيا بدون الأســاطير والحكايات والخرافــات التــي تتضمن المعرفــة القديمة كمن يدرس الإنســان من خلال هيكل عظمي مجرد من اللحم والأعصاب والدم .)

فالتقاليد الشفهية هي المدرسة الكبرى للحياة، وهي تتضمــن جميع أوجهها .وقــد تبدو فوضى بالنسبة لم لا ينفذ إلى سرها ومنحرفة عن الروح الديكارتية المعتادة على فصل الأصناف المحددة بدقة فائقــة. ففيها لا ينفصل المادي عن الروحي. فبتنقلها بين الباطن والظاهر تتقن التقاليد الشفهية

كيفيــة أن تكون في متناول إدراك الإنســان ، وأن تحدثه حسب مداركه وتدور بموجب قدراته . إنها في الوقت ذاتــه معتقد ديني ، معرفة، علم طبيعة، تعليم لمهنة ،تاريخ، تســلية ولهو .وكل نقطة في تفاصيلها تمكننا من الوصــول دائما إلى وحدتها الجوهريــة .) ويذهب إلى أن التعليــم في أفريقيا (لا يتم بطريقة منهجيــة كما في الغرب الحديث، بمعنــى التــدرج التصاعــدي والمــوزع بدقة في الوقت. فهنا التعليم الابتدائي والمتوســط والعالي يعطى في ذات الوقت ، حسب الأحداث والظروف ، فبالنظر إلى حدث يحرض الأستاذ على استخلاص الدروس لطلابه ، بناء على وضع مداركهم والأمر هنــا متعلق بتعليم عن طريــق الرموز و الأمثال.) ويعطــي مثالا علــى ذلك بحكاية "كيــدارا" وهي من الحكايات المؤسســة حيث تشكل الرموز فيها وسيلة تعليمية :

(في هذه الحكاية ، ثلاثة أبطال يقومون برحلة أو فــي الغالب ببحث يهدف إلى تحقيق اكتشــاف لكامل الذات وكشــف لأســرار الأشــياء والحياة. وبإمكان الإنسان الحياة بإحدى حالات ثلاث: حالة مبتذلة، خارجية في مجملها وتسمى لحاء، وحالة أكثر ألفة وتســمى خشــب، وأخيرا حالة جوهرية مركزية تسمى قلب .

اثنــان من أبطال الحكاية ، أحدهما يمثل اللحاء والآخر الخشب لن يستطيعا إكمال رحلتهما. فالأول ســيرمى كما اللحاء والآخر يحرق كما الخشــب. ثالثهــم فقط وهو "حمــادي " ويمثل القلب يصل إلى المرفأ المنشــود. وذلك بعد تجاوزه منتصرا على العديد من الصعاب الملتوية التي زرعت على دربه. وفــي النهاية لا يحظــى برحلته فقط ولكن بنصيــب رفيقيه الآخرين، حيث يســترجع اللحاء والخشــب ويعيد تكوين شجرة المعرفة في ذاته. فكل واحد من المســافرين الثلاثة يرمز إلى حالة من كينونتنا الشــاملة ." إنهم مسافرون في عالم ســفلي " أي عالم دلالات يحجبها ظاهر الأشياء، عالــم رموز حيث لكل شــيء دلالته، وكل شــيء يتحدث لمن يجيد الإصغاء ، وفي أثناء هذه الرحلة يلتقون بأحداث وحيوانات يشــكل كل واحد منها رمزا عليهــم تأويلــه . وهكذا ففي الرحلة ســبع محطات قبل بلوغ قلب "بلاد كيدارا، موطن انبثاق قوى الحياة .

ويــرى امباتي با بــأن المســتويات المتعددة لتأويــل الحكاية يمكن تطبيقهــا على أي ظرف من الحياة لاستخلاص الدروس منه. ويرى أنه لبعض الحكايــات إحدى وعشــرون درجة مــن المعاني. فلحكاية تروى دائما في الحاضر ويجسد راويها " الراوي الأول"، وكما يتماهى الراوي مع شخصية الحكاية ، فعلى المتلقي أن يعيش الحكاية في حياته الواقعية... فأنت تســمع الحكاية منذ عمر السابعة، وأنت تستمع باستمرار إلى الحكايات وهي تروى، تــروى وتروى..... ثــم يليها المعلــم بدروس في التطبيقات والتفســير لتتمكن من أن تحيا الحكاية . فعلى ســبيل المثال ، إذا تعرضت لطارئ ما ، يقال لك : لماذا لم تتصرف مثــل "حمادي" في حكاية كيدارا ، أو ســيلي ســاديو في "كومن" فالحكاية نموذج مرشد إلى كيفية التصرف في الحياة ، سواء في الحياة العادية أو الحياة الروحية. وعند تعرضنا لمصاعــب فــي الحيــاة ، يجب أن نحــاول معرفة المرحلة الرمزية من "كيــدارا" التي نقف أمامها . وعن ســؤاله إلى أي مستوى من الذات تتوجه مثل هذه الحكاية ؟ يجيب بأنهــا تتوجه إلى ذاتنا العليا والسفلى في الوقت نفسه. فالمسألة هي أن نعرف في أية "لحظة" نوجد لاستيعاب الحكاية.

ونظريا كما تقــول ليليان كيســتلوت الباحثة المتخصصــة فــي الأدب الأفريقــي فــي مركــز الأبحــاث بجامعة داكار في الســنغال في تحليلها لحكاية "كيدارا" " كل فرد ، ســواء فتاة أو صبي من المجموعة بإمكانه صعود درجات التعلم حسب الوقت والذكاء الذي يكرســه لتعلم الحكاية. ومن الطبيعي أن تتم عملية اختيار بينهم ، فبين عشــرة مريدين يتمكن واحد أو اثنان من استيعاب مجموعة من التصورات التي تزداد إبهاما والتي تتطلب من المتعلــم حفظها فــي الذاكرة واســتخدامها. فهذا التعليم الحكائي المصــور لا يخلو من صعوبات. فالمعلم يتحــدث كثيرا بالصــور، ولكنه نوع من التفكــر لا يقل دقة عن ما نســتخدم مــن مفاهيم مجردة. فــكل صورة تنطوي علــى رمز ، وخلف الرمز تكمن فكرة غالبا ما تكون معقدة. "

http://www.getintravel.com/wp-content/uploads/201201//Djenné-Mali.jpg

و يرى الأكاديمي زرغبي غبايورو في أطروحته الجامعية (الثقافة الشـفهية والتعليم – دراسة في وظيفة الحكايات والأسـاطير في غـرب أفريقيا – 1983. جامعـة ليون الثانية. فرنسـا) أن الذاكرة تحفظ الملامح العامة والبيانيـة، هياكل البنية. أما الخيال فيغير ويضخم ، مستوعبا، مطعما أو متخليا عن تفاصيل أو مظاهر القصة. فبدايتها ونهايتها أكثر المواقع عرضة للتحوير في الأدب الشفهي.والحكاية تكشف أحيانا معلومات تاريخية ، إثنية، إنها وثيقة حية، شاهدة على التقاليد والأفكار والعقليات.

ولهـذا فللحكايـات والأسـاطير وظيفة وهي اندماج الفرد في مجموعته، وهي كباقي الأشـكال الأدبية محاولة لتفسير العالم، وهي بذور متناهية الصغر نغرسـها فـي روح الطفولـة، فتنمو قليلا قليلا ، وتكبر حتى تصبح أدغالا غازية. إنها تقوم بدور نمـوذج للتواصل الاعتيادي للأفكار، ويقول ليوبولد سـيدار سنغور: كل لغة ليست ذات حبكة حكائية تصيب بالملل أو تكون غير مفهومة.

وأمـا جـي-كالام – غريـول فتـرى بـأن "الحكايـات نوع من القالـب المفضل والذي نجد فيـه منصهـرة جميع عناصـر الثقافـة . " وفي هـذه الحالة فالحكايات والأسـاطير جزء لا يتجزأ من التعليـم التقليـدي أو الأعـراف التقليدية في غرب أفريقيا. ويصنف غبايورو الحكايات حسـب موضوعاتها: الحكاية الأخلاقية، الحكاية الفلسفية، الحكاية الباطنية، حكاية الأسباب المرضية، حكاية التسلية، الحكاية الساخرة أو الفكاهية. ومن خلال قراءة امباتي با واستنتاجاته يمكننا إضافة بعض النقاط التفصيلية عن الحكاية الشعبية الأفريقية من حيث البنية والمؤدي والمتلقي وظروف الأداء:

شخصيات الحكاية الشعبية الأفريقية :

متعـددة بين الإنسـان والحيـوان والعناصر المختلفـة للطبيعـة والأرواح والجـن والآلهـة والكائنـات الخياليـة النصـف بشـرية والنصف حيوانيـة كحوريـات البحر مثلا. وتقـول أوديل

بورن بأنه " رغم تعددها واختلافها إلا أنها تتفاهم فيما بينها"، ومن الشخصيات التي نجد جوانب مختلفة لها في الحكايات الأفريقية الأطفال " الطفل الملاك، الطفل الشيطان، التوأم (يقدس في بعض المجتمعات الأفريقية القديمة) أما الطفل اليتيم فهو الأكثر حضورا في الحكايات. ونجد هذه الشخصيات وسواها في الحكايات المختلفة التي جمعها ودرسها امباتي با. وحتى في سيرته الذاتية أو مذكراته يلتقي القارئ بالعديد منها، وكأنها تشارك الكاتب في تكوين وصياغة حياته الواقعية ومخيلته منذ طفولته وحتى لحظة كتابته لسيرته في شيخوخته.

لمن تروى الحكاية ومن الراوي ؟

كان الجمهور المتلقي للحكايات الشعبية في المجتمعات الأفريقية التقليدية يتكون من مختلف الأعمار، ومع اختلاف درجة استيعاب كل فرد منهم، يتحلقون حول الراوي في ساعات المساء خاصة. حيث يواجههم في نصف دائرة ليتمكن الجميع من رؤيته بوضوح وسماع صوته بانتباه. ويستطيع هو أيضا رؤيتهم، والراوي أو الراوية (قد يكون امرأة) متعدد الوظائف: فهو ممثل وشاعر وراقص ومغن، وهو بحاجة إلى توظيف ذلك في أدائه لإغناء الحكاية وإيصال دلالاتها للمتلقي.

قد يكون الراوي أحد كبار العائلة أو القبيلة كالجد أو الجدة . أما الراوي العام ففي الغالب من الغريو، وهم ذو شهرة في هذا المجال . حيث يعتبرون سجلا لتاريخ العائلات والقبائل والأحداث التاريخية والكوارث الطبيعية ويسميهم البول في مالي " أسياد الكلام". يقول عنهم امباتي با بأنهم طبقة خاصة جدا من "نياماكالاو" – وهي فئة الحرفيين من خزافين وحدادين ومصنعي الجلود ، وهي فئة تمارس مهن فنية وتستمد قوتها الروحية والسحرية من المواد التي تتعامل معها مثل المعادن والحديد والنار وجلود الحيوانات والطين، وهم كما يقول (فئة خاصة من "المنشطين الاجتماعيين" أو (جيليو) كما يسميهم البامبارا، ويمكننا أن نميز بينهم من جهة الموسيقيين والراقصين والرواة، ومن جهة أخرى، السفراء أو المبعوثين المكلفين بنقل الرسائل بين العائلات الكبيرة. ثم يأتي النسابون والمؤرخون، إن الغريو لا يدخلون ضمن طقوس التنشئة أو التأسيس الفئوية، رغم أنهم وبشكل فردي قد ينتمي بعضهم إلى جمعيات محددة . وهذا لا يمنع من انتمائهم إلى فئة " نياماكالاو" لأنهم في الواقع يتحكمون في واحدة من أكبر القوى الفاعلة والمؤثرة على النفس البشرية: الكلام، ففي الوقت الذي تقيد وتعيق التقاليد بدرجة كبيرة حركة وكلام النبلاء، يتمتع الغريو في ذات المجالين بحقوق كاملة، فيتحولون إلى لسان النبلاء الناطق، ووسطائهم، ومن هنا برز دورهم الخاص في المجتمع.)

فن الرواية :

يقول جان كلود رونو في كتابه " كلام الراوي " : إن أولى أدوات الراوي هي ذاته، لا أقول صوته فقط، ولكن شخصيته، جسده، مدى اللذة التي يشعرها حين يروي "

وهناك قدرات على الراوي أن يتمتع بها أو يدرب نفسه عليها ويتقنها لينجح في مهمته وأهمها :

- الفصاحة والتعبير ببلاغة بحيث يقنع جمهور المتلقين برسالة حكايته ودلالاتها.
- التمتع بذاكرة يقظة ونشطة قادرة على حفظ واستعادة الحكايات والمرويات أيا كان مصدرها من داخل المجتمع المحلي أو تلك التي ينقلها رواة أجانب أو جوالون، وقد يكون عمرها قد تجاوز القرون .
- على الراوي أن يتحلى بروح المرح بحيث يتمكن من تسلية جمهور المستمعين في اللحظة المناسبة وتكون الحكاية ذات خفة تمكن من استيعابها .
- الخيال وهو العنصر الذي تكرر في دراسة امباتي با وسيرته الذاتية.
- الثقافة التقليدية التي يستقيها من مصدر

www.sxc.hu

أساســي وهم كبار الســن وحكمــاء المجتمع القبلي بمفهوم عصره.

- يكون حاذقا سريع البديهة وذكيا، وذلك للإجابة على استفســارات مســتمعيه بردود واضحة وبينة في نهاية كل حكاية.

- أن يتقن استمرارية جذوة السرد في الحكاية، ويثير شــغف واهتمام المتلقي حتــى لا يقع في الملل وتفقد الحكاية هدفها التعليمي من خلال الترفيه.

مواضيع الحكاية الشعبية الأفريقية وبنيتها :

تتعدد مواضيع الحكايات، ويغلب عليها الطابع الأخلاقي، وهي تطــرح كل المواضيع ذات الصلة بالواقــع الاجتماعي والحياة اليوميــة: من الكون الخارجــي بكواكبه إلــى الفصول إلــى المرويات والأقــوال المأثــورة، الخصوبــة، العقــم، الموت طقوس التنشــئة، الثراء والفقــر وغيرها. ويقترب بعضها من حيث المحتوى من الأساطير.

وغالبــا ما يكون للحكاية مقدمة أو مدخل يمهد من خلاله الراوي لشــد انتباه مستمعيه. وتختلف العبــارة التمهيدية من بلد إلى آخر. ومن قبيلة إلى أخــرى. يلي المقدمة ســرد الحكايــة ، ثم تنتهي بالعبارة الختامية، والتــي غالبا ما تهدف إلى نقل الحكايــة إلى المســتمعين أو إلــى التمهيد لربطها بالحكايات التالية بعدها. وعــادة ما ينهي الراوي الحكاية بالحكمة أو المغزى الأخلاقي لها.

أما فرانسوا نسوغان فيقارن الحكاية بالعرض المسرحي من حيث البنية، والتي يقسمها إلى خمسة أجــزاء وحركات فالمدخل التمهيدي للحكاية ما هو ســوى "الضربــات الثلاث" لإعلان بــدء العرض المســرحي. وما العبــارة التمهيدية فــي الحكاية ســوى إعلان البداية لوضع علاقة حية بين الراوي وجمهوره. يلي ذلك تقديم الشــخصيات والتعريف بها وأحيانا يقوم الراوي بوصفها وتحديد وضعها الاجتماعي أو التاريخي في الحكاية. ثم يبدأ الراوي في سرد الحكاية والتي تتضمن أحيانا أغاني موجزة وذات تعبير عاطفي متأجج، يزيدها ضراوة مشاركة جمهور المستمعين. وينقســم الختام إلى قسمين: نهاية منطقية تبين نهاية الحكاية. وقســم أخلاقي تلخصه عبــارة النهاية والتي يشــبهها نســوغان بإسدال الستار في نهاية العرض المسرحي.

www.sxc.hu

مورفولوجيا الحكاية الأفريقية :

تصنف دينيس بولم الحكايــة من حيث البنية الشكلية وعلى خطى فلاديمير بروب و ألن ديوندز– وذلك في كتابها القيم (الأم المفترســة، مقال حول مورفولوجيــا الحكايــات الأفريقيــة) والصــادر بالفرنسية عام 1976 – الحكايات الأفريقية السبعة التــي اختارت دراســتها و تنتمي إلى عــدة بلدان أفريقية مختلفة إلى سبعة أنساق سردية :

1 – النســق التصاعدي " الفقدان – التحســن – الرضا . "

2 – النسق التنازلي " الحالة الطبيعية – الانتكاس – الفقدان . "

3 – النســق الدائري " من حالة معينة إلى أخرى عودة إلى الحالة الأولى. "

4 – النسق الحلزوني (اللولبي) " حركات متكررة من النسق الدائري "

5 – نسق المرآة " حركتان متوازيتان لشخصيتين متناقضتين " مثال : شخصية الشرير والطيب أمام موقف معين واحــد يخرجان منه بنتائج مختلفة جذريا .

6 – نسق الســاعة الرملية " تداخل بين الحركات مع تبادل الشــخصيات والأدوار ، يختلف عن نسق المرآة

من حيث انطلاق الشخصيتين المتناقضتين من موقفين مختلفين . "

7 – النســق المركــب " مزيج من عدة أنســاق ، تختلط فيه أنواع السرد وتتداخل القصص كما في حكايات ألف ليلة وليلة.

لغة الحكاية :

تختلف لغة الحكاية عن اللغة المحكية حتى أن البعض يعتبرها لغة مقدسة ، فلدى البول مثلا تتميز لغة الحكاية بنقائها وخلوها من التعبيرات والكلمات المستقاة من اللغة العربية، والتي تعج

بها لغة الحديث اليومي. وهي لغة ذات تتصف بالانطباعية، ومفرداتها غنية بالكلمات المعبرة، وخاصة بالأفعال. ولضرورات الإيجاز في أسلوب النص الشفهي يكثر في اللغة التلميح، وتستخدم القليل من الكلمات للتعبير عن الكثير من المعاني. ويلعب تلوين الصوت لدى الراوي والتقليد واستخدام الرموز دورا هاما في الإيجاز وهي لغة موسيقية مما يساعد على حفظها . كما قد يصاحب الرواية إيقاعات عزف حي من أدوات موسيقية تقليدية. ولا تكتفي لغة الحكاية بموسيقاها الداخلية أو المصاحبة ولكنها تصبح جزءا من روحها التعبيرية، كما أن قسطا من التعبيرات العاطفية يتم نقلها إلى الجمهور عن طريق لغة الجسد لدى الراوي وحركاته وتعابير وجهه.

الحكاية بين الشفاهية والكتابية :

شغلت مسألة العلاقة بين الشفهي (أو نصوص ما قبل الكتابة) والنص المكتوب العديد من المفكرين والنقاد، فمنذ بداية القرن العشرين انطلقت الدراسات التحليلية والنقدية وكان محورها "المسألة الهومرية" حيث تساءل الباحثون عن مصدر ملحمتي "الإلياذة" و"الأوديسة " لهوميروس وعلاقتهما بالنص الإغريقي المكتوب الذي وصلنا . وقد تعددت الدراسات الفيلولوجية والأنثروبولوجية منذ ميلمان باري .

ولأن الحكاية الشعبية الأفريقية والتراث اللامادي عموما كان شفهيا، فقد تنبه أمباتي با مبكرا لهذه العلاقة الإشكالية بين الشفهي والمكتوب ، فحين غامر بكتابة الحكاية وخاصة حكايات التنشئة والمعروفة باقتصار روايتها على المعلمين وبسرية في حدود طقوس التنشئة أو التأسيس، ونقلها من أفواه الرواة إلى الورق، وهنا تكمن المشكلة لدى بعض الباحثين في التساؤل عن مدى الثقة في الشفهي مقارنة بالكتابي ، وفي رأيه بأنه من الخطأ طرح المشكلة بهذه الصيغة، فالشهادة سواء شفهية أو مكتوبة هي في النهاية شهادة إنسانية وقيمتها من قيمة الإنسان. وما يمكن مساءلته هو ما وراء هذه الشهادة، إذن هي قيمة السلسلة التي يرتبط بها الإنسان، أمانة الذاكرة الفردية والجمعية، والقيمة المرتبطة بالحقيقة في مجتمع ما. بكلمة واحدة، العلاقة بين الإنسان والكلام . ويرجع الأهمية البالغة لتناقل الشفهي في المجتمع الإفريقي القديم إلى عناصر القدسية والسحر، وليس لكونه وسيلة التعبير الوحيدة المتداولة حينها .

وكما يقول جان كلود رونو فالحكاية (تتماهى ولغة راويها، تخاطب خيال الناس وتخصبه. الحكاية كالطائر تجهل الحدود .)

ومن حرصه على أمانة ودقة نقل الحكاية من الشفهي إلى النص المكتوب جمع أمباتي با الحكايات بإحدى اللغتين الأصليتين (البول أو البامبارا) كما نشر بعضها – بعد أن ترجمها – بلغتين لغتها الأصلية واللغة الفرنسية. وقد اعتبر بعض الانثروبولوجيين والنقاد الأفارقة مثل ايمانويل سوكور و جان باتيست مارتن ونادين دوكور عمل أمباتي با خلقا أدبيا كما تقول ايمانويل سوكور فهو (يضعنا أمام إبداع حقيقي لكتابة الحكاية، والتي تبقى جوهريا مادة علمية متجانسة، وكما في إجابات ليليان كيستلوت على ماريز كونديه في مجلة البحث البيداغوجي والثقافة – 1982 – حيث تقر بأنها في تقديمها وكتابة ملاحظاتها ساهمت في انجاز ديباجة لغوية وتعليقات إيضاحية حول "كيدارا"، باختصار تقول إن ذلك (من الصلصة العلمية التي تصاحب هذه القطعة الجميلة من اللحم) وهناك العديد من الاعتراضات التي غالبا ما تبدى بصدد هذا الشكل من كتابة الحكايات، وهذه بعض منها: حتى إذا لجأ الكاتب إلى إعادة خلق حكاياته، كما يفعل الراوي التقليدي، وذلك بتحويلها إلى نص مكتوب، فإنه بذلك يختار مبادىء السرد للنص المكتوب. وهنا ينتهي وجود النص الشفهي مخلفا المجال للنص المكتوب والذي يحاول قدر المستطاع الأخذ في الاعتبار بالعناصر المحيطة بالسرد في مخطط

الإيضاح الشـــفهي. ومن هنا تتطلب الكتابة طريقة جديـــدة في تقديم وتفهم الواقـــع . فظروف النقل تغير جوهريا المفهوم التقليدي للسرد ، أما النص المكتوب فلا يمكننا حينها اعتباره كمصدر صالح للدراسة والتقصي.)

وكما لدى امباتي با فإن ترجمة الحكاية إلى لغة أخرى بهـــدف تقديمها إلى ثقافة أخـــرى كما تقول سوكورهي (ترجمة مزدوجة من لغة الرواية الأصلية الشـــفهية إلى الكتابة ومن هذه إلى اللغة الفرنسية ، وبهذا المعنى فإن ما حققه أمباتي با، بتنقله بين ثقافة وأخرى ومن طريقة اتصـــال إلى أخرى، تبدو بأنها تضيف معطيات مقلقة لأصالة الحكاية .)

أمـــا أمباتي با فيؤكد في تحليله للحكايات على ربطهـــا بالواقـــع فهو يقول بـــأن (الحداد يصوغ الكلام والنساج ينسجه والإسكافي يملسه بصقله، كما يقال في أفريقيا)

ملاحظات ومراجع

مؤلفات أمادو أمباتي با :

اقتصرنا فيما يلي على الحكايات والمؤلفات المتعلقة بتحليلها والمذكورة في البحث فقط أما مؤلفاته الأخرى وأرشيفه فيمكن الرجوع إليه على شبكة الإنترنت .

- L'Empire peul du Macina (1955)
- Vie et enseignement de Tierno Bokar، le sage de Bandiagara (1957(
- Kaïdara، récit initiatique peul (1969)
- Aspect de la civilisation africaine (1972) L'Étrange Destin de Wangrin (1973)
- L'Éclat de la grande étoile (1974)
- Petit Bodiel (conte peul) et version en prose de Kaïdara (1976)
- Njeddo Dewal mère de la calamité (1985(
- Ce que vaut la poussière، contes et récits du Mali (1987)
- Amkoullel l'enfant peul (Mémoires I، 1991) et Oui mon commandant ! (Mémoires II، 1994)
- Il n' y a pas de petite querelle (2000(
- Contes des sages d'Afrique –Seuil – 2004
- Contes initiatiques peuls – 1993

ملاحظات :

أسماء وردت في البحث :

1: البول (Peul) : اسم يطلق على القبيلة الأفريقية والتي تعرف بالعربية بالفولاني أو الفلانه وكذلك على لغتها .

2: تيودور مونو (Théodore André Monod) : 1902 – 2000 –:عالم طبيعة موسوعي فرنسي، أحد أهم المراجع العلمية في الصحراء الأفريقية ، تجاوزت مؤلفاته 1200 كتابا .

3: البامبارا (Bambara): لغة مالي الوطنية، تنتشر بلهجات وفروع في غرب أفريقيا . كما تطلق التسمية على شعب البامبارا وهم من العرق الماندي الأفريقي .

4: مارسيل غريول (Marcel Griaule) – 1898 – 1956 : اثنولوجي فرنسي اشتهر بدراساته عن قبائل الدوغون .

5: حكايات التنشئة أوالتأسيس (Contes Initiatiques) : التي تهدف إلى تحقيق الانتقال من مرحلة الطفولة إلى البلوغ، أوتلك المتعلقة بتعليم المهن لناشئة الحرفيين أوالمصاحبة لطقوس الختان، وتقتصر روايتها على كبار الرواة والحرفيين.

6: وانغرن (Wangrin) بطل رواية أمباتي با " المصير الغريب لوانغرن " ويقول عنه الكاتب بأنه شخصية حقيقية التقاها، والرواية غنية من حيث العمق الإنساني للشخصية وتعبيرها عن مرحلة مهمة من تاريخ أفريقيا .

7: تيرنو بوكار (Tierno Bokar) – 1875 – 1939 : مالي ، من كبار المتصوفة الأفارقة ، مؤسس زاوية ، ينتمي إلى الطريقة التيجانية ،يعده أمباتي با أستاذه ، كتب عنه مؤلفا يعد مرجعا .

8: موريس دو لافوس (Maurice Delafosse) 1870 – 1928) – : اثنولوجي ولغوي فرنسي يعد أول من نشر الحكايات الأفريقية بالفرنسية .

الغريـــو (Griot) : طبقة

ملاحظات ومراجع

الرواة المغنين في غرب أفريقيا، لعبــت دورا أساســيا في نقل الحكايات والأحداث التاريخية قبل القرن العشرين .

9: دينيس بولم (Denise Paulme) – 1909 – 1928 : انثروبولوجية فرنسية متخصصة في دراسة المجتمعات الأفريقية، لها دراسات هامة في الحكايات الأفريقية وتأويلها.

10: فلاديمير بروب (Vladimir Iakovlevitch Propp) 1895 – 1970 – – : عالم فولكلور روسي ، ينتمي إلى البنيوية ، درس بنية الحكايات الشعبية الروسية، أصبح مرجعا فيما ابتكره من منهج تبناه العديد من الدارسين بعده.

11: ألن ديوندز (Alan Dundes) – 1934 – 2005 : عالم فولكلور وأكاديمي أمريكي ، أول من أدخل دراسة الفولكلور في الجامعات الأمريكية، له دراسات هامة في مورفولوجيا الحكايات الشعبية للهنود الحمر في أمريكا الشمالية .

12: ميلمان باري (Milman Parry:) – 1902 – 1935 أكاديمي أمريكي ، له دراسات هامة في الملاحم الشعرية ، يعد مؤسس فرع دراسات النصوص الشفهية .

المراجع

الكتب :

1: Contes Initiatiques Peuls – Amadou Hampâté Bâ – éd.Stock –2006

2: Petit Bodiel et autres contes de la savane – A.H.Bâ – éd. Stock – 2007

3: Il n'y a pas de petite querelle –A.H.Bâ – éd. Stock – 2006

4: Amkoullel ، l'enfant peul (Mémoires) – A.H.Bâ – éd.Actes Sud – 2007

5: Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse Mélanges pour le centième anniversaire de sa naissance Nouvelles Éditions Maliennes – KARTHALA – 2005

6: Littérature Orale Paroles Vivantes Et Mouvantes

CREA (Centre de Recherches et d'études Anthropologiques

Textes réunis par jean–Patiste Martin et présentés par Nadine Decourt

Presses Universitaires de Lyon – 2003

7: Paroles de Conteur – Jean –Claude Renoux –EDISUD– 1999

8: Littératures Orales Africaines – Perspectives théoriques et méthodologiques – sous la direction de Ursula Baumgardt et Jean Derive Karthala – 2008

9: African Oral Literature – Isidore Okpewho – Indiana University Press – 1992

10: Approches littéraires de L'oralité africaine – sous la direction de: Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu – Karthala – 2005

11: Critique de la raison orale – Mamoussé Diagne –Karthala –2005

12: Culture Orale et Education – étude fonctionnelle des contes et légendes de l'Afrique de l'ouest – Zeregbe، Gbayoro – Avanzini، Guy (dir.) – 1983– Thèse de 3ème cycle en Littérature – (Lyon 2. UER IPSE Sciences de l'éducation)

13: Grand Dictionnaire Encyclopedique Larousse – 1984

المجلات :

- Le Courrier de l'Unesco :

1: A la recherché d'une identité culturelle – Février 1976

2: L'Afrique et son Histoire – Août– Septembre 1979

3: La Nostalgie des Origines – Septembre – 1993

المراجع العربية :

1: الشفاهية والكتابية – والترج. أونج – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – فبراير 1994

2: الوثنية والإسلام – تاريخ الإمبراطورية الزنجية في غرب إفريقية – ك.مادهو بانيكار – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 1998

3: قاموس اللسانيات – عبد السلام المسدي – الدار العربية للكتاب –بيروت – 1984

المواقع الإلكترونية :

http://fr.wikipedia.org

http://www.moncelon.com/ThMonod.htm

http://etudesafricaines.revues.org/184

http://www.webpulaaku.net/defte/ahb

الحكاية الشعبية ..الأصل ولعبة الأقنعة دراسة في هوية النص

عباس عبدالحليم عباس / كاتب من الأردن

تظل الدراسات العلمية والبحوث الأكاديمية التي تُجرى حول الحكاية الشعبية بحاجة للمزيد من الامتداد أفقياً وعمودياً، ليتخذ موضوعها (أي الدراسات) المزيد من الانتشار والجماهيرية بما يوازي جماهيرية الحكاية الشعبية نفسها، إذ نلاحظ أنّ دراسات الفلكلور والحكايات الشعبية باتت دراسات تخصصية محصورة بدائرة ضيقة من التخصص من جهة، ومن جهة أخرى نجد نوعاً من التأرجح بين حقول المعرفة العلمية التي تنتسب إليها دراسات الحكاية الشعبية، فتارة نجد هذه الدراسات في دوائر المختصين بالدراسات الأدبية، ومن هنا تنحو هذه الأعمال منحى الدراسة الأدبية والنقدية، وطوراً تدرس الحكاية الشعبية من قبل دارسي الأنثروبولوجيا والفلكلور، وقد نجد بعض الاهتمامات بموضوع الحكاية الشعبية لعلماء الاجتماع... ولعل هذا التأرجح هو الذي يرسم هذه الحالة الزئبقية لدراسات الحكاية الشعبية، على أهمية هذه الدراسات وخطورتها الثقافية في حياة الشعوب وتراثهم الممتد.

وبما أن البحث الحالي يعاين دراسة هوية الحكاية الشعبية، فلا شك أن المقدمة السالفة تمهّد للاضطراب الواقع بين الباحثين في مناقشاتهم حول هذه القضية التي تدخلنا إلى أصل الحكاية الشعبية ومشكلة توثيقها.

ومن المعروف أنه لا يشترط في الحكاية الشعبية مرجعية تاريخية كما هي الحال في (السيرة الشعبية) بمعنى أن الحكاية الشعبية تقوم على أبطال خرافيين وأسطوريين يمكن أن تنتجهم مخيّلة أي شعب من الشعوب "وإذا كان كل شعب من الشعوب يحصد حكاياته من فروع أشجاره الشعبية، فإن هذه الفروع جميعها تنتمي إلى شجرة ضخمة، يغذّيها الموروث الشعبي المتشابه في العالم كلّه، ولذا فإنّ كلمة الشعب تنطبق على الإنسان في أي مكان، دون تحديد موطنٍ معيّن. ومن ثم كانت الحكاية الشعبية مجالاً خصباً للدراسات المقارنة، التي تكشف عن أصلها ونشأتها، وسفرها عبر الزمان والمكان، وتوفير خصائصها الفنية، ومقوماتها الذاتية، وما يغلّفها من رموز، وغير ذلك مما تتميّز به عن غيرها من الأجناس الأدبية[1].

ولا شك أن دارسي الحكاية الشعبية أمامهم تراث خصب من الأعمال المقارنة في حقول معرفية مجاورة يمكن أن يفيدوا منها بوجه أو بآخر، كعلم الأديان المقارن، ودراسات الأدب المقارن، والتاريخ المقارن وغير ذلك، مما سيوفر مرجعية منهجية متقدمة في هذا السياق، ويفتح مجالاً للبدء بدراسات علمية جادة تسهم في الوصول إلى صيغ نظرية وتطبيقات عملية لتأصيل الحكاية الشعبية وحلّ إشكالية توثيقها.

صحيح أن المتخصصين في مجال الموروث الشعبي لا ينفكون عن المناداة بضرورة توثيق تراثنا العربي (بأساطيره وأغنياته، ورقصاته، وحكاياته ... إلخ)، وهم في هذا يؤكدون "أننا قد قطعنا شوطاً لا بأس به – على المستوى العربي – في عمليات الجمع الميداني، ونحتاج فقط للاهتمام المؤسسي بقضية توثيق ما جمعناه، وإلا سيصبح جهد العقود السابقة من حركة الفلكلور العربي [وغيره] في مهب الريح[2]".

وكي نمنع كارثة الضياع والتيه هذه عن إرثنا الشعبي – بكافة أصنافه – يمكن الاهتداء بتجارب ناجحة لأمم استطاعت صون موروثها الشعبي ببعض طرق الأرشفة والتوثيق. وقد تأكد أن "معظم الدول الأوروبية والأمريكية تهتم بعمل أرشيفات للفلكلور الوطني بكل بلد .. بل إن هناك بعض الدول مثل الولايات المتحدة الأمريكية تعكف على عمل عدة أرشيفات عامة ومتخصصة، حكومية وغير حكومية[3]". يمكن – بطبيعة الحال – أن تستفيد المؤسسات العربية من منهجيات تلك المؤسسات وطرائقها في العمل، والمؤسف حقاً أن جامعاتنا العربية مقصّرة كل التقصير في هذا الجانب، في حين نجد الجامعات العبرية فيها "أقسام مستقلة معنية بالدراسات الشعبية، بوجه عام والفلكلور اليهودي، على وجه الخصوص، في محاولة منها لتثبيت أقدام إسرائيل عالمياً في هذا المجال[4]".

ومع ذلك فإن مجرد الجمع والأرشفة لن تحقق الهدف المراد والغاية المنشودة إلا بالاعتماد إلى أسس علمية رصينة في تحديد هوية المادة التراثية وانتمائها الصحيح، ومصدرها الزماني والمكاني. ومع أن بعض البلدان العربية تمتلك تجارب جيدة في مجال أرشفة تراثها الشعبي، التي قد ارتبط بعضها بالحوسبة والمجال الرقمي.. إلا أن الاهتمام بدا منصباً على التراث المادي من أزياء وأدوات ومقتنيات.. وظهر ضعف ملحوظ في الاهتمام بجوانب أخرى من التراث اللامادي كالحكاية الشعبية على سبيل المثال.

لا يخفى أن الحكاية الشعبية تمثل مرآة هامة للمجتمع الذي نبتت فيه، فهي تعكس جوانبه الاجتماعية والفكرية والدينية في إطار زمني معيّن، غير أن الملاحظ أن عدداً كبيراً من الحكايات الشعبية تتنازع الواحدة منها انتماءات مختلفة، فحكاية (ليلى والذئب) على سبيل المثال موجودة في أكثر من مكان في العالم، وهذا ينطبق على حكايات شعبية أخرى.. وهنا يبرز سؤال منطقي وصعب حول أصل الحكاية الشعبية ومشكلة توثيقها؟!

يبدو أن النظريات التي تعالج الموضوع تتفاوت فيما تقوم عليه من معطيات وبراهين علمية، فبعض هذه النظريات يمثل اجتهادات وآراء شخصية، وبعضها بدا ميّالاً إلى تحكيم بعض الجوانب العقلية في الموضوع.. بعضها مثل تصورات عامة وفضفاضة، فيما راح بعضها الآخر يلتزم جانب التحديد والدقة إلى حد ما.

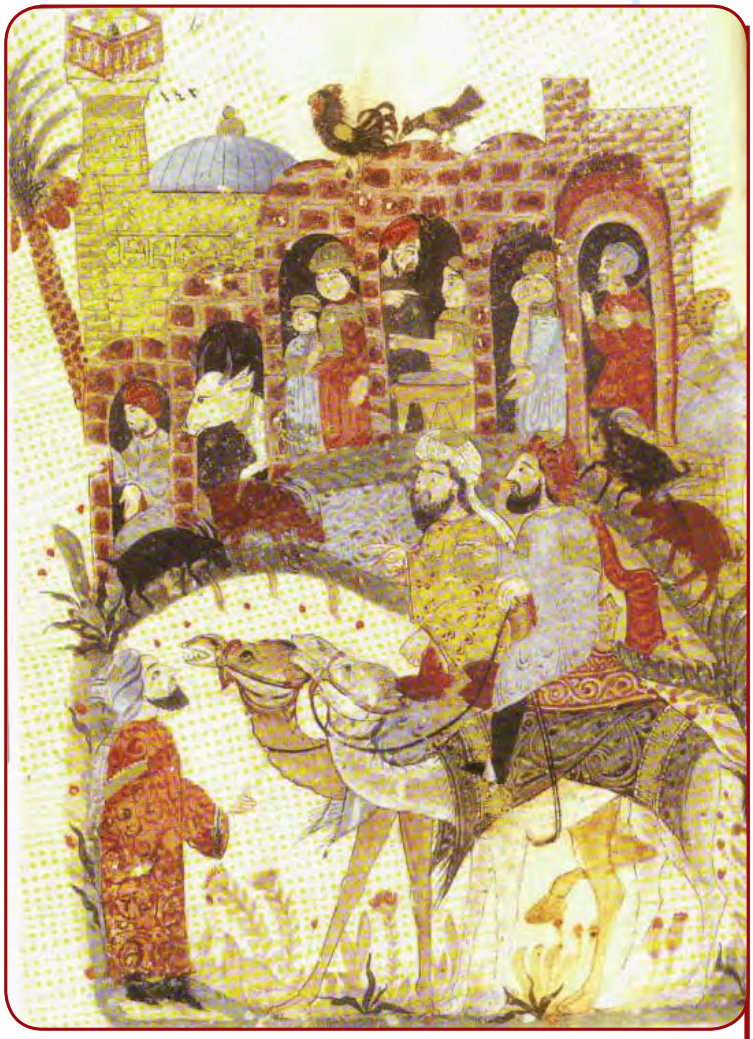
http://2.bp.blogspot.com/—-—DGiDkiK18/TTBfn-nqa—I/AAAAAAAAACk/bWq—5hf39Q/s16002529%1254235623+%25281/.jpg

فعلى سبيل المثال يذهب أستاذ الفلكلور بجامعة جوجنهايم أ. ل. رانيلا E. L. Ranelagh في محاولته تحديد (أصول الآداب الشعبية الغربية) إلى أن الغرب تعلموا أن حضارتهم "نشأت عن جذور كلاسيكية ومسيحية، أي يونانية – رومانية، ثم مسيحية – يهودية، وأن العناصر الكلاسيكية ظلّت مفقودة في معظمها، إلى أن أعيد اكتشافها فيما يُعرف بعصر النهضة. أما اليوم فبعد أن أصبح العالم أصغر، ووسائل الاتصال فيه أيسر، والمؤسسات الدينية أكثر استرخاءً، وتبادل المعلومات العلمية أوسع انتشاراً، فإننا قد اعترفنا بالأرض المشتركة بيننا وبين العرب. فثقافة العصور الوسطى كانت في الحقيقة إغريقية – لاتينية – عربية[5]".

وعلى هذا الأساس نلمس محاولة – ولو عامة – لرد المنجزات المعرفية والإبداعية البشرية إلى أصولها الحقيقية، وفي هذا خطوات أساسية نحو تحديد الهوية في سياق معرفي معيّن. ولعل مثل هذه المقولات المنصفة – على عموميتها – باتت معروفة لدى كثيرين من الأساتذة والباحثين الغربيين الذين بدأوا يدركون حقائق الأمور.

ومع وجود هذا الاتجاه التأصيلي في ثقافتنا المعاصرة ودفاعه عن أفكاره وأيديولوجيته دفاعاً منهجياً منظماً، فإننا لا نعدم وجود أصوات تغض من شأن ما يمكن تسميته (بنظرية الأصل) وترى فيها ما يشبه إضاعة الوقت، والبحث فيما لا جدوى من ورائه ومنها ما يذهب إلى القول بأن الفنون والآداب منبعها حضارة الغرب (اليونان والرومان) ويلفت النظر في الوقت نفسه إلى جانب تعريضه لتعتيم (Blackout) إعلامي وأكاديمي مقصود على ثقافات أخرى (كالشرق الأوسط، والشرق الأدنى والشرق الأقصى).

لكن مثل هذه الدعوة مخالفة لمنطق الواقع والتاريخ، وهي وإن مثّلت في جانب منها ردّ فعل على نظرية المؤامرة، وصراع الحضارات والعنف الحضاري والامتثال للعولمة وطروحاتها، فإنها في جانب مقابل تمثل عنفاً من نوع آخر،



http://www.iraqnla.org/fp/journal9/images/73.jpg

إنه عنف ضد الذات وتراثها وحضارتها وهويتها، بل إن "الشعور بالهوية يمكن أن يقدّم مساهمة مهمة لجعل العلاقة مع الآخرين قوية ودافئة، مثل الجيران أو أعضاء الجماعة أو المواطنين أنفسهم... إنّ هوية مشتركة مع الآخرين في الجماعة نفسها يمكن أن تجعل حياة الجميع تسير بشكل أفضل كثيراً في هذه الجماعة، ولهذا ينظر إلى الشعور بالانتماء إلى جماعة إنسانية ما باعتباره أحد مصادر الثروة مثل رأس المال[6]".

إذن نحن أمام أدبيات تعضد الدراسات الساعية إلى البحث عن انتماء الشخص وانتماء النص.. أي دراسات البحث عن الأصل هي دراسات مسوّغة ولأصحابها أجندتهم وفلسفتهم الخاصة، وهم يؤمنون بصعوبة مسعاهم، بل تعقيده في كثير من الأحيان، خاصة حينما يتعلق الأمر بمحاولة تحديد (هوية النصوص) ولا سيما نصوص تراثية تضرب جذورها في عمق التاريخ، سواءً أكانت نصوصاً شفوية أو كتابية، وهو ما دارت حوله نقاشات علمية طويلة، كتلك التي قرأناها حول أعمال هوميروس والشعر الجاهلي، وأي أدب شفوي في العالم، إنها مشكلة تحقيق النصوص وتوثيقها، ومن هنا حاول المختصون إيجاد قواعد علمية عامة تساعدهم في حل هذه المشكلة عبر الكشف عما يسمى (بالتقاليد الشفاهية للنصوص[7]).

والسؤال المطروح هنا: إلى أي حدّ يمكن الإفادة من معطيات النظرية الشفاهية لمساعدتنا في حل مشكلة أصل الحكاية الشعبية ؟! ولكن قبل الإجابة عن هذا التساؤل من المفيد أن نستعرض آراء المختصين بدراسات التراث الشعبي في هذه المسألة، وهي آراء ومواقف نابعة من طبيعة نظرة كل فريق إلى الحكاية الشعبية ذاتها، هل هي عمل فردي، وابن بيئة زمانية ومكانية محددتين؟! أم هل هي عمل جماعي تراكمي عابر للزمان والمكان؟!

وفي محاولة تقديم إجابات مقنعة عمّا سبق يشار إلى قضية مهمة في سياق دراسة الحكاية الشعبية، وهي مسألة التشابه في النص الحكائي الشعبي بين ما يروى من حكايات في مختلف بقاع العالم. وهذا التشابه يثير كثيراً من الأسئلة، بل الشكوك حول جدوى بحث أصل الحكاية الشعبية ونشأتها ومرجعياتها الزمانية والمكانية.

وعلى سبيل المثال يأخذ بعض الدارسين[8] موضوعة (Theme) معينة في حكايتين مختلفتي الجنسية الأولى مصرية، والثانية فرنسية لإثبات عنصر التشابه هذا، والثيمة هي (الخطيبة المستبدلة)، حيث يحدث عنصر غش في الحكاية بتبديل الخطيبة وخداع الزوج، كما في الحكاية المصرية (الليمونات الثلاث) والحكاية الفرنسية (حب البرتقالات الثلاث)" إن هذا التشابه بين الحكايات – بالرغم من تباين المسافات الزمانية والجغرافية – يرجعه البعض إلى تشابه الظروف البيئية والمشاكل التي يواجهها الناس في مختلف البلاد، ويجدون لها الحلول نفسها، فيفسّرون بذلك تكرار التفاصيل ذاتها والمواضيع في العالم كلّه، ووجود الحكاية بعينها في بلاد مختلفة في آن واحد، فيقول Joseph Belier: إنّ كل حكاية أو نموذج لحكاية يمكن أن يؤلّف ويعاد تأليفه من جديد مئات المرات في أزمنة وأماكن مختلفة، وإنّ التشابه الذي نلاحظه بين حكايات بلاد مختلفة ما هو إلا نتيجة لتشابه العوامل الخلاقة للعقل البشري.

بالطبع من الممكن أن نعتقد أن العقل البشري يخلق الفكرة نفسها في أزمنة وبلاد مختلفة؛ لأن الحكايات بنيت على مواضيع أساسية في حياة الإنسان وهي تتعرض لمشاكل تهم البشرية كلها، مثل: العلاقة بين الإنسان والكون، والعلاقة بين الرجل والمرأة، إلخ[9]".

وربما كان هذا التفسير الإنساني مقنعاً إلى حدّ ما، ولكنه غير مؤكد، وغير نهائي، ويمثل كذلك مهرباً جيداً من قضية الأصل، ويمكن أن يضاف إليه تفسير آخر ينبع من طبيعة الطبقة الاجتماعية المنتجة للحكاية الشعبية، والمتمثلة "بالشرائح الأدنى (أو بمعنى المصطلح الإنجليزي Lower Stratum) الشريحة الأدنى في المجتمع الأدنى حضارياً والأدنى فكرياً. وتلك مشكلة مهمة إذ كان هناك من يرى (مثل ليفي برول Levy Bruhl) والمدرسة الفرنسية أن العقلية غير المنطقية هي السائدة لدى هذه الشريحة. ويصفون هذه المرحلة بأنها مرحلة ما قبل المنطق. ولنقرّب ذلك نتصور أن أولئك الناس يؤمنون بالتفاؤل والتشاؤم، فإذا رأى أحدهم قطة سوداء ثم صادف في ذلك اليوم نفسه مشاكل في عمله فإنه يربط بين الأشياء ربطاً غير منطقي لأن عقليته عقلية خاصة[10]".

وهي عقلية تختلف عن عقلية النخبة التي تنتج نصوصاً نخبوية، ذات خصائص وسمات أدبية وأسلوبية تساعد الباحث في قضايا التحليل والتوثيق، خلافاً لما هي عليه الحال في النصوص الأدبية الشعبية التي لم تحظ بحرص منتجها على نسبتها إليه، أو توثيقها، والحفاظ على جوانب التشكيل والتوثيق فيها.

في حين يرى جريم Grimm أنّ التشابه الموجود بين الحكايات الشعبية في مختلف البلاد "من الممكن أن يكون وليد الصدفة، فيقول: توجد مواقف بسيطة وطبيعية للغاية ، لذلك توجد في كل مكان، مثل: هذه الحكايات التي تتكرر وتتماثل بلغات مختلفة لا توجد أية صلة بينها.. وذلك لأنّ شعوباً مختلفة قلّدت بالطريقة نفسها أصوات الطبيعة. وهذه النظرية تفترض وجود مواقف ومصالح ودوافع مشتركة للبشرية كلها. وهي تقوم على أساس افتراضات أخلاقية عامة، يتقبلها كل إنسان أو خرافة لا تتعارض مع أي عقيدة أو ديانة، فيتقبلها المسلم والمسيحي على السواء[11]".

ولو سلمنا بما ذهب إليه جريم Grimm في نظريته هذه وأن الأمم المختلفة أنتجت حكايات متشابهة، فلا بد أن أمة سبقت أخرى في إنتاج حكاية ما، لذا فإن هذه النظرية قد تحلّ لنا نصف المشكلة فيما يبقى نصفها الآخر عالقاً لا سبيل إلى حلّه، مع أنّ التوصّل إلى معرفته يقدّم خدمة علمية جليلة في إطار البحث عن أصل الحكاية.

ومن الردود الحادة على نظرية جريم، ما ذهب إليه كوسكن Cosquin قائلاً: "إنّ اقتناعي بأن (هذا مستحيل الحدوث) يزيد ويتأكّد أكثر فأكثر، فهذه النظرية لا أساس لها، فإذا قابلنا في الشرق والغرب حكايات متشابهة فهذا يعني أن الأصل واحد ثم انتشر من بلد إلى بلد[12]" عن طريق الاتصال الحضاري المعروف، كالنشاط التجاري أو السياحة أو الرحلات أو غير ذلك من طرق اللقاء بين الأمم والشعوب.

http://i3.makcdn.com/wp-content/blogs.dir//56801/files//20107/07/.jpg

ويلقى هذا التفسير رواجاً لدى قطاع كبير من دارسي الفلكلور والأدب الشعبي، إذ "يرى علماء فلكلور المدرسة الفنلندية بأنه توجد أشكال أصلية لكل حكاية / نوع (تُجمل في نموذج أعلى) يمكن أن تشكّل من جديد تنبثق من هذه الحكاية / النوع المتغيّرات، والروايات المشهود بشرعيتها، واقتنع أولئك العلماء بأحادية تكوّن الحكايات. ثم انتقلت من الهند إلى الفرس ومن الفرس إلى تركيا، وأدركت اليونان، ثم بعد ذلك طافت أوروبا بأتمّها، وحوض البحر الأبيض المتوسط. وبمعنى آخر يعتقدون أنّ أصل الحكاية / النوع يعود إلى مكان واحد، ومنه تستمد تفسيرها التاريخي قبل أن تتناقلها الألسن وتذاع على نطاق واسع، وهكذا تنتشر الحكايات بطريقة ثابتة قبل أن تطرأ عليها تغيّرات هامة[13]".

غير أنّ هذه النظرية بحاجة إلى دعم علمي، وهو ليس بالأمر الهيّن، إذ إننا لا نمتلك أدلة حقيقية على طبيعة هذا التحرك والانتقال الحكائي من مكان إلى آخر، كما لا نمتلك أدلة على كمّ التغيّرات التي طرأت على الحكاية الأصل. لذلك فقد تعرضت هذه النظرية لكثير من الشك والانتقاد، فعلى سبيل المثال يرى عالم الفلكلور فون سيدو C. W. Von Sydow بأن "نقل المادة الفلكلورية لا يتمتع إلا بحريّة يسيرة جداً، وأن ناقلين حاذقين أو رواة محترفين يضطلعون به على نحو غير منتظم[14]".

وإدراكاً من أصحاب هذه النظريات لأهمية مثل هذه الانتقادات، ولتعزيز آرائهم، راح بعض العلماء يضيفون شيئاً من العلمية والمنهجية على مذهبهم، "ومن الطريف أن نذكر أنّ أحد المعنيين بعلم اللغة المقارن والمشتغلين بالمواد الشعبية، قد اعتمد على (كليلة ودمنة) في الاحتجاج على نظرياتهم، أكثر من اعتماده على أي شيء آخر، فلقد أتيح لحكاية الحيوان العالم الألماني (تيودور بنفي) الذي اعتبر الأمثال الواردة في (كليلة ودمنة) شواهده ووثائقه. وإذا كانت ترجمته للمجموعة الهندية المشهورة (البانجاتانترا) أو (صناديق

الحكمة الخمسة) تعد عملاً جليلاً، فإن محاولته أن يقص أثر الحكايات الشعبية في مسارها التاريخي الجغرافي يعدّ أيضاً من المعالم الرئيسية في تاريخ الدراسات الفلكلورية. وقد ذهب في مقدمة هذه الترجمة إلى أنّ إيراد هذه الحكايات على ألسنة البهائم والطير يدل على أصلها الهندي، وأفاد من تصور الحيوانات: تفكّر وتريد، في وضع علاقة بين هذا التشخيص وبين ما عرف في عقائد الهنود بخاصة من تناسخ الأرواح. واستقر رأيه على الأصل الهندي لحكاية الحيوان بصفة عامة، والخرافة بصفة خاصة، واستثنى من هذا الحكم العام (خرافات أيسوب) لما وجده فيها من أسلوب خاص بها في نظره، وأكمل مذهبه بأن رسم الطرق التي سارت فيها حكايات الحيوان من الهند إلى أوروبا: الطريق الشفوي: بواسطة احتكاك الثقافات، والطريق الأدبي بواسطة الاطّلاع والترجمة والنقل[15] ".

وتبدو هذه المحاولة في ردّ أصل حكايات الحيوان الشعبية إلى الهنود مؤسسة على نظرة علمية إلى حدّ ما، ذلك أن قيام تيودور بنفي بمقارنة أسلوب الحكاية ومحتواها بما عرف عند الهنود من تناسخ الأرواح، ورصد هذا التشابه بين المجالين يمثل جانباً علمياً في التفكير في أصل الحكاية بعيداً عن التهويمات والاجتهادات غير القائمة على دليل علمي أو برهان. وجدير بالذكر أن ما يمكن تسميته بالمنهجية العلمية في دراسة الحكاية الشعبية خدمت إلى حد بعيد قضايا مهمة في دراسة الحكاية الشعبية وتحليلها، ولا بد أن تكون قضية (أصل الحكاية) قد أفادت من هذه المنهجية شيئاً ما، كما لاحظنا في محاولة تيودور بنفي. ويمكن الإشارة أيضاً إلى جهد روجر بينون Roger Pinon الذي "يفضل نظرية (سفَر الحكاية) من بلد إلى بلد، ويسميها الانتقال من الفم إلى الأذن، وهذه القدرة على الانتشار تثبت لنا أنّ الحكاية ليست ملك شعب أو مجموعة من البشر، ولكن على العكس من ذلك هي تسافر وتنتشر تتكيف وتختلط بحكايات أخرى. يقول Roger Pinon: (إنّ هذا المسافر ذا الأشكال المتعددة يمكن التعرّف عليه، بالرغم من ملابسه المختلفة؛ لأنه يمتلك وحدة موضوعية مرنة إلى درجة كبيرة، يمكنها التكيّف مع البيئة في كل إقليم. إن التقاليد الدينية والعرفية تختم كل حكاية بختمها الخاص، والراوي – أيضاً – يضيف إليها بطريقته الخاصة وأسلوبه المميز ووسائله المفضلة[16]) ".

وإذا استطاع الدارس الفصل بين (الختم الخاص) (والإضافات) في كل حكاية أمكن تحديد البيئة التي نشأت فيها الحكاية وتحركاتها المختلفة، وهذا متفق مع مبادىء أساسية للمدرسة التاريخية الجغرافية في دراسة المأثور الشعبي، "ففي مطلع هذا القرن تساءَل العالم الفنلندي يوليوس كراون عن المكان الذي نشأت فيه (ملحمة كاليفالا) الفنلندية، وقد استطاع، باستخدام بعض القرائن اللغوية والمادية أن يصل إلى بعض أغنيات الملحمة التي نشأت في غرب فنلندا، وبعضها نشأ في جنوبها، ثم سارت هذه الأغنيات بعد ذلك من الغرب إلى الشرق ، ومن الجنوب إلى الشمال، وهكذا بدأ كراون في تحليل الملحمة محاولاً إرجاع كل نص فيها إلى ظروفه الجغرافية التاريخية الأولى[17] ".

وهي مهمة صعبة خاصة عند محاولة تحديد العناصر الأساسية في الحكاية وعزلها عن الإضافات التي اكتسبتها الحكاية الشعبية في حركتها عبر الزمان والمكان.

ولا شك أننا يمكن أن نفيد من ثقافتنا العربية فيما أنجزته من فكر توثيقي في مسائل كبرى، كما هي الحال في المنجز التوثيقي الذي تمّ تأسيسه في مجال (توثيق الحديث النبوي الشريف) وفي مجال (الانتحال في الشعر الجاهلي) وكذلك الفكر التوثيقي العالمي، وما نتج عنه من نظريات تدرس الظروف التاريخية والجغرافية، وملابسات الزيف والحقيقة في إنتاج الأدب الشفوي العالمي كالملاحم وغيرها، وما تم التوصل إليه من صيغ علمية وأدلة منهجية، تتضح من خلالها معالم التقاليد الشفاهية في إنتاج أدبي ما في الملاحم والأشعار والقصص المنتمية إلى مشكلات التوثيق التاريخي. وربما يكون المثال التوضيحي التالي إشارة بيّنة لما يمكن استثماره والإفادة منه في مثل هذه المنجزات، وأعرض لشيء مما دار حول المشكلة التوثيقية الخاصة بالإلياذة والأوديسة لهوميروس، فقد "أظهر رجال الأدب في

http://i279.photobucket.com/albums/kk143/gousp/Qef03955copycopy.jpg

العصور الكلاسيكية القديمة في مناسبات مختلفة بعض الوعي بأنّ الإلياذة والأوديسة تختلفان عن الشعر اليوناني، وأن أصولهما غامضة[18] ". بل ذهب بعض الباحثين إلى أعجب من ذلك، إذ انتهى فرانسوا ايديلان(1604 – 1676) F . Hedelin "إلى إنكار وجود شاعر اسمه هوميروس، وإلى القول إن الملحمتين المنسوبتين إليه لم تكونا أكثر من مجموعات من قصائد رابسودية لآخرين.. أما فيلسوف التاريخ الإيطالي جيامباتسا فيكو (1668–1744) فكان يعتقد أنه لم يكن ثمة هومروس، وأنّ الملاحم الهومرية كانت بطريقة ما إبداعات شعب بأكمله[19] ".

إذن نحن إزاء مشكلة حقيقية تتعلق بالتحقيق في أصل عملية أدبية عالمية، ولا شك أن منهجيات التحقيق التي جرت في هذا الحقل ستقدم للباحثين في هذه السياقات خدمات جليلة، وخاصة ما قدّمه مليمان باري Milman Parry من جهد علمي في إثبات نسبة الملحمة (الإلياذة) لهوميروس والثقافة الشفاهية وعدم انتمائها للثقافة الكتابية "معتمداً أشكال الكلمات، وأوزانها، وصيغ البناء، بالمقارنة مع الثقافات الشفاهية المعاصرة وغير ذلك[20] " من تفصيلات أثبتها في رسالته الباريسية للدكتوراه عام 1928، مؤسساً بذلك لقواعد نصية (لغوية وأسلوبية ومضمونية) يكشف من خلالها الحقيقة من الزيف، ولعلنا باتباع منهجية مشابهة نتمكن بطريقة أو بأخرى، من تكوين خبرة معرفية بالنبرة الأصلية للحكاية وتمييزها عن القشور والإضافات، ثم تأتي خطوة الكشف عن المحمول الفكري وعلاقته بالأنظمة الثقافية للأمم المختلفة، المشكوك بانتماء الحكاية الشعبية موضوع الدراسة إليها، وبطبيعة الحال لا بدّ من توافر فريق علمي متكامل يجمع تخصصات متعددة من الأدب والتاريخ والثقافة الشعبية والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والدّين، والمختصين بالدراسات المقارنة، في جهد متظافر لتحديد أصل هذه الحكاية أو تلك، وردها إلى ظروفها الجغرافية والتاريخية.

وسيقدم علم الأسلوب لهؤلاء جميعاً إشارات مهمة لوسائل أسلوبية تعتمدها حكايات شعبية دون أخرى، وهي طريقة اعتمدها الباحثون في الدراسات الكلاسيكية للتثبت من هوية الأشعار الهومرية وتحقيقها، وكذلك الثّيم والموضوعات وعناصر المحتوى. وهنا قاعدتان أساسيتان في الدراسات الكلاسيكية المنجزة حول مثل هذا النوع من الأبحاث، فلمان باري على سبيل التمثيل "حصر بحثه حول عنصرين أساسيين، هما: الصيغة، والموضوع الأساسي theme، وتعد الصيغة مجموعة كلمات تستخدم في التعبير الشفاهي استخداماً منظماً، بطريقة موزونة غالباً، وداخل أنماط حافزة للتذكر، أُنشئت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي، لتعبّر عن فكرة جوهرية، وتؤدي وظيفة أساسية في بنية الشكل الأدبي، وهي بهذه الكيفية تعين الراوي على تذكّر روايته وتقديمها. وقد لا تكون الصيغة مجرد عبارة، وإنما تشتمل على موضوع أساسي، كالحلم الذي يراه البطل في منامه ويكشف له عن سرّ خطير، أو كالصراع بين الأخوة، إلى غير ذلك من الموضوعات التي يحفظها الرواة ويتناقلونها ويعيدون إنتاجها[21] ".

فعلى الباحث الدقيق تتبع مثل هذه الصيغ أو القوالب ورصدها في نص ما، شفاهي أو كتابي، لتحديد عناصر التشابه والاختلاف، مع الاستعانة بعناصر السياق الخارجي المختلفة.

فعلى سبيل المثال اختلف الناس في أصل جحا وحكاياته الشعبية الضاحكة، تلك التي تروى في أفريقيا السوداء، وأفريقيا العربية، وبلدان المشرق والمغرب العربي "وكثيراً ما يخلط الناس بين شخصيتين قوميتين: بين جحا العربي الذي ينسب إلى قبيلة فزارة، الذي قيل إنه عاش في عصر هارون الرشيد، والذي أثرت عنه أقوال أصبحت على ألسنة الناس أمثالاً سائرة، واشتهر بمواقف وتصرفات سجلت على أنها من النوادر والملح، وبين جحا الرومي الذي كان اسمه نصر الدين خوجه وعاش في عصر السلاجقة، وحضر الصراع الدموي العنيف بين تيمورلنك المغولي وبايزيد التركي، بيد أن الأمر في هذا الخلاف لا يحتاج إلى عناء التحقيق التاريخي بقدر ما يحتاج إلى جلاء المزاج القومي، ومن اليسير أن يضع الدارس خطاً فاصلاً بين هاتين الشخصيتين، ونحن نعلم أنّ جحا العربي يحتفظ في جميع أقواله وتصرفاته بمقومات المزاج العربي[22]".

إذن يمكن استثمار معطيات علم الأسلوب ودراسات الأنثروبولوجيا، ونظريات الشفاهي والكتابي، ومنجزات نظرية السرد وعلم التاريخ، فضلا عن فقه اللغة الفيلولوجيا في البحث عن حلول أقرب إلى المنطق، باتجاه تحقيق كشوفات جديدة ، في مجال تحقيق أصل الحكاية الشعبية، وحل مشكلة توثيقها.

الهوامش

1: أدب الحكاية الشعبية ، د. غراء حسين مهنا ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، 2.

2: توثيق التراث الشعبي : قضية سياسية ، د. مصطفى جاد ، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين ، ع1 ، إبريل 2008 ، ص12.

3: نفسه ، ص12.

4: الأصول العربية للقصص الشعبي اليهودي ، د. فرج الفخراني ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط1 ، 1996، ص79.

5: الماضي المشترك بين العرب والغرب : أصول الآداب الشعبية الغربية ، أ. ل. لانيلا ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، مراجعة : د. فاطمة موسى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع241 ، كانون ثاني 1999 ، ص11.

6: الهوية والعنف ، أمارتيا صن ، ترجمة : سحر توفيق ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع352 ، يونيو 2008 ، ص18.

7: للمزيد حول النظرية الشفاهية انظر : الشفاهية والكتابية ، والتر ج. أونج ، ترجمة : د. حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، الكويت ، ع182 ، شباط 1994م ، ص15–34.

8: أدب الحكاية الشعبية ، د. غراء حسين مهنا ، ص ص6–7.

9: أدب الحكاية الشعبية ، ص7–8.

10: ندوة : المنهج في دراسة الثقافة الشعبية ، مداخلة د. محمد الجوهري ، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين ، ع2 ، يوليو 2008 ، ص129.

11: أدب الحكاية الشعبية ، ص8.

12: أدب الحكاية الشعبية ، ص8.

13: الحكاية الشعبية في حوض البحر المتوسط ، مصطفى الشاذلي ، ترجمة : محمد الداهي ، مجلة الثقافة الشعبية ، ع5 ، 2009 ، ص72.

14: نفسه ، ص72.

15: الحكاية الشعبية ، د. عبدالحميد يونس ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، والهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، 1988 ، ص ص39–40.

16: أدب الحكاية الشعبية ، ص9.

17: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، عمر الساريس ، دراسة ونصوص ، المؤسسة العربية ، بيروت، 1980 ، ص120.

18: الشفاهية والكتابية ، والتر ج. أونج ، ترجمة : د. حسن البنا عز الدين ، مراجعة : د. محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 182 ، فبراير 1984 ، ص69.

19: نفسه ، ص71.

20: نفسه ، ص73.

21: إبداعية الشفاهي والكتابي : محاورة نص شعبي ،ص21

22: الحكاية الشعبية ، د. عبدالحميد يونس ، ص79.

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

- جدلية الفن والعمل في ظاهرة « التويزة » بمنطقة سيدي بوزيد
- رياضة الصيد بالصقور عند العرب
- ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة

جدلية الفن والعمل في ظاهرة «التويزة» بمنطقة سيدي بوزيد

الزازية برقوقي / كاتبة من تونس

1. تعريف "التويزة"

"التّويزة" هي تجمّع مهني وفنّي، يشترك في إنجازه مجموعة من الأشخاص بطريقة تطوعيّة لفائدة أحد عناصر المجموعة، وتتشكّل التويزة حسب نظام دورة الحياة البدويّة الريفيّة، فتتواجد في كل المواسم الكبرى كالحرث والحصاد وإعداد الصّوف وجني الزيتون ... و تعرف "التويزة" عادة في المجتمعات ذات الأصول القبليّة حيث تتوارث جملة من العادات والتقاليد والأعراف التي تتناقل بطريقة شفويّة تقليديّة من جيل إلى آخر وتؤثث ما يعرف بالتويزة .

تويزة إعداد الصوف

"التويزة" هي ظاهرة اجتماعيّة تعبّر عن حالة تضامنيّة موسميّة بين أفراد المجتمع القبلي، ويمكن للتويزة أن تكون في شكل تجمّع نسائي في إعداد الصوف وقردشته وغزله وكذلك نسجه أو في إعداد "العولة" من خلال جملة المراحل التي تمر بها من رحي الحبوب وإعداد "العولة" وغيرها، كما تكون "التويزة " في شكل تجمّع عملي رجالي مثل عمليّة حرث الأرض وكذلك الجز، وقد يشترك كل من الرجال والنّساء في الأعمال التي تكون عادة خارج التجمّع السّكني مثل عمليّة الحصاد وجني الزيتون.

1.1. تسمية التويزة

تختلف تسمية التويزة من جهة إلى أخرى ومن نشاط إلى آخر ويعيد بعض الرواة أصل مصطلح التويزة إلى السكّان البربر خاصة أن هذه الظاهرة منتشرة بالبلاد التونسيّة وكذلك ببقيّة أقطار المغرب العربي. ويرجع مصطلح "التويزة" إلى لفضة "ويز" البربرية والتي تعني الإعانة والمساعدة، أما حرف "ت"فهو أداة التعريف لدى البربر، أخذ العرب مصطلح "تويز" ونطقوه باللّكنة العربية فأصبح "تويزة"، التي تعبّر عن حالة من الوحدة والتضامن بين مجموعة من الناس للقيام بجملة من الأنشطة العمليّة في مناسبات مختلفة.

تضم تسمية التويزة جملة النشاطات الجماعيّة الموسميّة كما أسلفنا الذكر، ولكنّها في منطقة بحثنا[1] تتفرّع إلى تسميات وليدة وذلك حسب نوعيّة النّشاط العملي وإطاره المكاني، فنجد "تويزة إعداد الصوف" و"العْرَافَة[2]" و"المْحَبِّلْ[3]" و"الدُّولاَبْ[4]" و"اللَّمَّة[5]" و"المَعْونَة[6]"... وكلها تسميات للتفريق بين جملة النشاطات العمليّة التي يعبّر عنها في مجملها بالتّويزة.

2. "تويزة" إعداد الصوف

تعبّر هنا عن فعل التّطوع النسائي المشترك لإعداد الصوف، ولا توجد تسمية فرعية لهذا النشاط العملي الجماعي على خلاف بقية الأنشطة، إذ يحتفظ بالمصطلح العام " التويزة".

تسبق هذه الظاهرة عدّة أعمال تنطلق منذ

نماذج من أدوات إعداد الصوف

يوم الجز، في البداية تأخذ المرأة الصّوف وتقوم بعمليّة الفرز فتصنّف كميّات الصّوف حسب ألوانها وكذلك حسب ما ستحيكه من أغطية وملابس ومفروشات، تبدأ المرأة بنشف الصّوف ثم غسله وتتريبه ويتطلّب هذا العمل جهدا كبيرا من المرأة وكذلك فترة طويلة من الزّمن لتحضير الصّوف كما يجب للتويزة.

تتجمّع نساء "التويزة" لهذا النّشاط العملي عادة في فصل الصيف ويتمثل دورها في إعانة المرأة وتخفيف التّعب عليها وكذلك اختصار الوقت أمام ما ينتظرها من أعمال تتمثل في صناعة البيت والغطاء واللّباس إلى جانب جملة من المنسوجات "كالغراير[7]" الخاصة بتخزين المواد مثل الحبوب "والخروج[8]" لحفظ الأشياء الهامّة .

فالتويزة إذا مرحلة أولية لجملة من الأعمال المتتالية والمتوالية طيلة السنة والتي قد تنجزها مجموعة من التوائز الأخرى.

2.1. طريقة تجمّع التويزة

يبدأ التحضير للتويزة بإخبار جميع النّساء من الأقارب والجيران بالموعد المحدّد لها، حيث تذهب امرأة من العائلة إلى كل البيوت من "الدوّار[9]" وتخبرهن الواحدة تلو الأخرى بيوم "التويزة" فيقمن هؤلاء بتحضير لوازمهن وآلاتهن وهو ما يعرف بعدّة "التويزة" والمتمثلة في الأمشاط والمغازل والقراديش.

والملاحظ أن "قراديش" التويزة تحمل أسماء أصحابها على جوانبها وذلك خوفا من الاختلاط والضياع فهي تنتقل من بيت إلى آخر ومن تويزة إلى أخرى، ومن أشهر "القراديش" هي ما صنعت في القيروان.

تهيئ صاحبة "التويزة" كل متطلّبات هذه الظاهرة، وفي اليوم الموعود تأتي النسوة المتطوعات لهذا العمل منذ الصّباح الباكر ويجلسن في المكان المخصّص لهن في شكل حلقة وتتناول

كل واحدة آلتها التي تعمل بها حيث تقسّم الأدوار إلى مجموعة "المشّاطة[10]" و"القرداشة[11]" ثم "الغزالة[12]".

تنشف المشّاطة الصّوف بآلة المشط لتسهيل عمليّة القردشة ثم تأخذه القرداشة لتحوله في شكل لفائف صوفية تسمّى "أورَاقْ" ثم تمرّره هذه الأخيرة إلى الغزّالة لينتهي في شكل خيوط قابلة للنّسيج. "ومواد العمل قد تكون من معطيات الطبيعة(...)كما قد تكون من الأشياء التي تعرضت لتأثير العمل الإنساني، ولمعالجة أولية. ويمكن لمادة بعينها أن تجتاز مراحل عديدة من المعالجة، وأن يضاف إليها العمل البشري في مراحل عديدة إلا أنها تبقى عبارة عن موضوع عمل[13]".

2.2. الممارسة الفنية في التويزة :

تمثل التويزة ظاهرة عمليّة بالأساس ولكن في حقيقة الأمر هي عبارة عن احتفال فنّي عملي إذ يلتقي فيه الصّوت مع آلة الإنتاج.

تؤدي النسوة في التويزة جملة من الأغاني المتعلقة بهذه الظاهرة مثل أغنية "قرداشي" فتردد النساء مغنيات:

قُرْدَاشِي يَا قَرْدَاشْ صُوفْ الْغَشْوة[14]
رانِـــي نَنْـدَهْ[15] بِيـــكْ صَبْحَة وعَشْـوَة
آهْ يَا قَرْدَاشِي قَرْدَاشْ لُوحْ الْعَلَنْدَه
رَانِي نَنْدَهْ بِيــكْ قَبِــلْ لاَ يِنْـزِلْ الْبَــرِدْ
يَا قَرْدَاشِي قَرْدَاشْ لُونْ الزَّعْفْرَانْ
رَانِـــي نَنْـــدَهْ بِيــكْ لِيــلْ مَعَ نْهَـــارْ
يَا قَرْدَاشِي قَرْدَاشْ صُوفْ الْوَبْرِي
نْنَحِي بِيكْ الْقْطِيفْ[16] والزّرْبِيّه عْلىَ صَدْرِي
قَرْدَاشِي يَا قَرْدَاشِي مْثِيلْ السِّيفْ
رَانِي نَنْدَهْ بِيكْ فِـي صُوفِي قْبَلْ الصِّيفْ

تذكر المرأة في هذا المثال الصّوف وأهمّيته، وتشخص آلة القرداش فتخاطبه بصفة مباشرة وكأنها تحثّه لإعانتها على تجاوز هذه المرحلة الصّعبة من العمل قبل اشتداد البرد وحلول الشتاء.

فبالنسبة للمرأة في هذه النشاطات يمثل القرداش الآلة الأساسيّة التي لابد من استعمالها للوصول إلى حياكة القْطيف والزربيّة... هناك علاقة حميميّة بين الصّوت الغنائي والآلة المستعملة التي تصل أحيانا إلى حد التّشخيص والمحاورة المباشرة لتفضي عن إحساس داخلي للمرأة يمتزج فيه ألم التّعب بفرح الإنجاز "إن النفس عند سماع النغم والأصوات يدركها الفرح والطرب بلا شك فيصيب مزاج الروح نشوة يستسهل بها الصعب ويستميت في ذلك الوجه الذي هو فيه[17]..."

من هنا كان دور الأغنية فعّالا ومجديا في مثل هذه المناسبات وإن استلهمت معانيها من دائرة "التويزة". تدور معاني أغاني "التويزة" حول مادّة العمل وهي الصّوف وكذلك الآلة المستعملة أي عدّة "التويزة" دون نسيان النّساء العاملات في التويزة وهذا ما نجده في الأغنية التالية :

آهْ يَـا بَـنَاتْ رِيـــتْ النَّحَـــــــلْ
يَرْعَى وِيبَـــاتْ فِي خَدْ عِيشَة
آهْ يَـا بَنَاتْ شِـدُّو عْـنَانْ الْيَهُودي
مَاذَا نَقَشْ مِنْ حْدَايِدْ[18]
عَلىَ مُوشِّمَاتْ[19] الزَّنَايِدْ
آهْ يَا بَنَـــــــاتْ
الصُّوفْ أَبْـيـضْ هَشُـوشْ
النَّـــاظِـــرْ لِيـــهْ عْبَـــادَة
نُـــوشْ وخَـــيَّـــا نُـوشْ
الصُّوفْ هَـــا قَـــرْدَاشَـــــا
الشَّمِسْ غَرَّبتْ وكُلْ بلاَدْ بعِيدَة
نْحِسْ قَـلْبِي طَاحْ نَّقِـلْ فِي التَّنْهِيدَة

تمثل "التويزة" عرضا فرجويا بأتم معنى الكلمة إذ يشترك الباث والمتقبّل في تجسيده،

المَشّاطَة

فالنّساء الموجودات في هذه الظاهرة ينقسمن إلى مؤديات للأغاني وفي نفس الوقت إلى موضوع الغناء مثلما لاحظناه في البيت الأول من المقطع الغنائي، والذي تؤديه المرأة بذكر أسماء الموجودات وتعوّض اسم (عيشة) في كل مرة بأحد أسماء الحاضرات إلى أن تأتي على ذكر الجميع.

ففي هذا المقطع تشبّه خدودهن بالورد الذي يجلب النّحل إليه، تمدح الأغنية نساء التويزة وفي نفس الوقت تحثّهن على العمل وذلك بذكر مثال "اليهودي" وما يقوم به في صناعة "الحدايد" وهي أساور المرأة، إذ يستغرق وقتا طويلا في صناعتها ونقشها ولكنه ينجح في تحضير عدد كبير منها ونستشف ذلك من خلال لفظة "ماذا" والتي تعني الكثرة لدى مجتمع بحثنا، فوجه الشّبه بين النّشاطين هو الصّبر وطول النّفس.

تسعى المنشدة إلى إبراز جمال الصّوف بل ترفع من قيمته حتى أن مجرّد النظر إليه عبادة فتردّد قائلة:

الصُّوفْ أَبْـيَـضْ هَشُـــوشْ
النَّـاظِـرْ لِيـــهْ عِبَـــادَة

وذلك لإبـراز مكانة المرأة وحرفيتها في تحضير الصّوف للتويزة من ناحية ولحثّ النّساء على مضاعفة المجهود في غياب العائق أمامهن من ناحية ثانية. تتطرّق أغاني "التويزة" إلى مواضيع استثنائية قد لا نجدها في مثل هذه المناسبات إذ تصل إلى حدود "الشّنْي" وهو ما يعبّر عن النّقد بطريقة لاذعة مثلما ورد في مثل هذا المثال:

الصِّيـفْ صَيِّـــفْ عْلِينَـا
وطَلْعُـوا بنَاتْ النَّقَـــايِـحْ[20]
وقَعْـدُو حَرَايِـــرْ ضْيَـاعْ
مَا يَرْفْعُوشْ سِـــرجْ[21] طَـايحْ

تعبّر هذه الأغنية عن غياب النّساء المتميّزات والبارعات في مثل هذا الإطار ولكن غيابهن مبرّر

المَشّاطَة

الغَزَّالَة

فهن خارج العشيرة، فذكر الصيف هنا يعبّر عن المناسبات الاحتفالية وخاصّة الزّواج منها ولفظة "طلعوا" بمعنى تزوّجوا خارج المجموعة، هذا المدح للنساء الغائبات يقابله ذم للنّساء الموجودات (و ڨعدو حراير ضياع) عاجزين عن القيام بأبسط الأمور، جاءت هذه الأغنية مبنية على ثنائيّة التّرهيب والتّرغيب، التّرهيب من دخول المرأة في دائرة النّساء العاجزات عن القيام بأهم الأعمال وخاصّة إعداد الصّوف والذي يحدّد قيمة المرأة في هذه المجموعات، والتّرغيب في الزّواج للفتيات البارعات والقادرات على القيام بجميع الأعمال الخاصّة بها.

تلعب أغاني التويزة دورا هاما في إبراز النظم والمقاييس المتوارثة لمثل هذه المجتمعات وتشكّل دفعا معنوياً لإتمام عمل "التويزة" دون كلل أو ملل.

ومن الطّريف في ظاهرة "التويزة" أن تتحول الأغنية في هذه المناسبة إلى عمل مسرحي تؤسّسه النّساء الموجودات في شكل محاورة بين المرأة صاحبة "التويزة" من ناحية وبقيّة العناصر من ناحية ثانية وهو ما ورد في هذا المثال:

مَلاَ تُويـــزَة باهيه مِتْمُومة
فَــاڨـدَة خِيالْ أُخْتِــي العَرُّومَـة
مـَلا تويزَة باهيـه مُخْتـارَة
فَاڨْدَة خِيـالْ أُخْتِــي الدَّغْبَــارَة[22]
الشَّمِسْ غَرْبَتْ ويا قلة رَاحْتِي
وينْ نُغْدِي بِيكْ يَا عَڨَابْ صِويفْتِي
هزوا ايدِيــكُـمْ آهْ يَـا بَنَـاتْ
هزوايديكم رَاحْ النَّهَــارْعْلِيكُـــمْ
صُوفْ الـوُحِيدَة رَامْ ڨَالُو بَاتْ
واللَّه وَاللَّه مـَا يَبَـــــاتْ
كِـي نُغْـدُو عَلِيـــهْ فْتَـــاتْ
يَا خْسَارَةْ رفَيَّسْتِي[23] وعْصَـيَّدْتِـي[24]
بِالتَّويـزَة لاَ نَفْعِتْنِي بِالنُّومْ رْڨُودْ
يَا خْسَارَةْ مَاجِينَا واسْتَعْنِينَا
وُالشُّــوكْ نَڨِّـــبْ رِجْلِيــنَـــا
يَـــا حَايْرَة صُوفِكْ لَبُّـــودْ
بِيتْ سَيِّدْنَـــا بْـــنُـوهَـــا
بِالْمَطَارِڨْ[25] شَرَعُوهَا مِنْ البْعِيدْ تْبَانْ
صــلّوا صلّـوا عْلـَى نَبِـيــنَـــا
وانْعَلُـــو الشِّـــيـطَـــــانْ
آهْ يَـــا بَنـــــاتْ

تبدأ المرأة في هذه الأغنية بمدح "التويزة" فهي تامّة من جميع الجوانب لا ينقصها شيء سوى حضور أختها التي عبّرت عنها ب"الدّغبارة" وتقصد بها القادرة على القيام بالعمل بسرعة متناهية. تواصل صاحبة "التويزة" التذمّر ولكن

هذه المرّة في شكل محاورة مع الصّوف مادّة عمل "التويزة"، تصف المراة مرور اليوم فلم يبق منه إلا القليل (الشّمس غرّبت ويا قلّة رَاحْتِي) ولكن بقيّة الصّوف لازالت دون صناعة، فهناك خوف من التّعب الذي ينتظرها لإتمامه في غياب هذا العمل الجماعي والذي قد يخفّف عبئا ثقيلا عليها في وقت وجيز.

تتدرّج المرأة من محاورة التويزة عامة ومخاطبة الصوف إلى المحاورة المباشرة مع النّساء فتأمرهن بسرعة العمل لأن اليوم قد أوشك على النّهاية وبقيت كميّة من الصّوف دون صناعة ثم تصف نفسها بالوحيدة، والغاية من ذلك محاولة استعطاف نساء التويزة والشّفقة عليها لمضاعفة المجهود وإتمام هذا العمل، تنجح المرأة في ذلك فيتحوّل الخطاب إلى الطرف المقابل إذ تجيبها النّسوة بالقسم قائلات:

وَاللَّـــه وَاللَّـــه مَـا يَبَـاتْ
كِـي نُغْـــدُو عَلِيـــهْ فْتَـاتْ

وأنهن لن تتركن الصوف إلى الغد ولو نال منهن التّعب أشدّه. تتقدم المحاورة الغنائيّة بين نساء التويزة في شكل تصاعدي تصل إلى حد إبداء المرأة ندمها عمّا قدّمت من مأكولات للتويزة ولكن لم تنفعها، فهن نائمات وهو ذمّ مباشر وإيحاء ببخل "التويزة" وعدم فاعليتها في هذا العمل إذ تغنّي قائلة:

يَا خْسَارَةْ رْفَيّسْتِي وعْصَـيّدْتِي
بِالتَّويزَة لاَ نَفْعِتْنِي بِالنُّومْ رْقُـودْ

هذا الخطاب اللاّذع المباشر من طرف المرأة لنساء "التويزة" تقابله ردّة فعل عنيفة من قبلهن، فترد عليها النسوة باديات الندم على قدومهن واصفات ما عانين من مشاق الطريق للوصول إليها وإعانتها على هذا العمل المتعب، ولكنّها لم تقم بتحضير الصّوف كما يلزم وهو تشهير بكسلها وعجزها عن القيام بهذه المهمّة والتي تحدّد صفة المرأة في العائلة والقبيلة، فتجيبها النّساء مردّدات:

يَاخْسَارَةْ مَاجِينَا واسْتَعْنِينَـــــا
وُالشُّـــوكْ نَقِّـــبْ رِجْلِينَـــا
يَاحَايْرَة صُوفِكْ لَبُّودْ

بعد تقدّم المحاورة في هذا النّموذج الغنائي والوصول إلى أشدّها بين النّساء وصاحبة "التويزة" تتدخّل إحداهن بصوتها لتهدئة الوضع وقطع هذه المشاكسة بين نساء "التويزة"، إذ ترفع صوتها متغنيّة بالمقطع التّالي:

بِـــيتْ سَيِّدْنَـــا بْـــنُوهَـــــا
بِالْمَطَارِقْ شَرَعُوهَا مِنْ البْعِيدْ تْبَانْ
صَلُّـــوا صَلُّـــوا عْلَـى نَبِـينَـــا
وانْـــــعَلُـــو الشِّـــيطَـــانْ
آهْ يَـــا بَنَـــــاتْ

تحاول المرأة هنا تذكيرهن بالرسول الأكرم، وأن ما يقمن به غير مناسب في هذا الإطار الذي يحتوي على قدسيّة خاصّة باعتبار مادّة الصّوف وأهميته في الحياة البشريّة عامّة وفي الحياة البدويّة الريفيّة خاصّة، فتشير المؤدّية إلى أن سيدنا محمد قد بنيت له بيت من المواد التي بين أياديهن، فتأمرهن بالصلاة على الرسول ونسيان ما دار بينهن من حوار.

من المؤكد أن "التويزة" ظاهرة تضامنيّة بطريقة تطوعيّة تحوم حول جميع الأعمال التي تصعب على الأفراد، فهكذا توارثت وهكذا تناقلت وتداولت ولكن لا يمكن الجزم بأنّها حافظت على نفس الشّكل كظاهرة كليّة ." الظواهر الاجتماعية هي أكثر الظواهر الطبيعية طواعية، وأكثرها قابلية للتنوع والتبدل لأنها أشد تعقيدا[26]".

إن أغاني تويزة الصوف لا تؤدى أبدا خارج إطارها فهي من الأغاني المرتبطة ارتباطا وثيقا بهذا النّشاط العملي المتعلق بالصّوف، رغم المتغيرات من فترة إلى أخرى سواء تعلّق الأمر بالمكان أو الأشخاص. ظلت الأغاني تتناقل إلينا بطريقة شفاهيّة وتتداول في مناسبة التويزة

الغَزَّالَة

القَرْدَاشُ

وأشير هنا إلى أغنية "التويزة" التي عبّرت عنها بالقول أنها بمثابة العمل المسرحي، فهي لا تعدو أن تكون سوى حلقة تمثيليّة اعتاد الجميع أداءها في "التويزة" وإن عبّرت عن أحداث حصلت في الماضي البعيد وهو ما أكّده لي الرواة في منطقة بحثنا "إن جرّاد هذه الأغنية يتحدّث عن قصّة حقيقيّة حصلت في إحدى "التوائز" قديما ".

تؤدّى أغنية "التويزة" في "توائز" اليوم رغم أنها لا تعبّر عنه، ولكنها تحضر فقط من باب التّرفيه والتّسلية وما لذلك من تأثير نفسي وروحي على العاملات لتحفيز هذا العمل التطوّعي ولإضفاء روح الدعابة بين الحضور.

2.3. التَّخييطْ

كغيرها من النشاطات الجماعية، تحتوي "التويزة" على جملة من العادات والتّقاليد المتوارثة كأن نجد عادة "التخييط[27]"، تمثل عمليّة التخييط إلى جانب الأغاني عنصرا فعالا في إحداث ديناميكيّة داخل حلقة التويزة.

إن تويزة الصوف مناسبة يؤنّثها العنصر النسائي فقط ونتيجة لهذا التقسيم العملي بين كلا العنصرين الرّجالي والنّسائي ولد "التّخييط" وهو يمثل عمليّة ربط رمزيّة بالخيط لكل رجل يحوم حول هذا التجمّع النّسائي، ولا يفك هذا الرّباط إلاّ بدفع غرامة تقدّم في شكل هدايا .

تتم عمليّة" التخييط" بإنشاد أبيات متعارف عليها والزغردة من طرف نساء التويزة بمجرّد رؤيتهن لأحد الرجال في ذلك المكان، إذ ينشدن البيت التالي:

الْخِيـــطْ ورَاكْ ودُونِـــكْ
يَا (فـلاَنْ[28])مَا تْوَطِّي عُيُونِكْ

ثم تطلق النّساء الزغردة بصفة متتالية، " ففي شمال إفريقيا تدوّي زغاريد النّساء في المناسبات الاحتفالية، فتزيد حماس المشاركين(...)، فهذه التناغيم الحادّة المتكرّرة تقوي الترابط داخل المجموعة[29]". فعملية الرّبط التي تحصل بواسطة بعض الكلمات إنما يتجاوز امتدادها ما هو سطحي وواضح إلى ما هو أعمق في تحديد العلاقات بين المجموعة وإبراز بعض القيم البدويّة الريفيّة.

فالرّجل المربوط رمزيّا بواسطة الصّوت لا يمكنه فك هذا الخيط سوى بدفع غرامة تتمثل في قفّة من الحلويّات والفواكه الجافّة وقد تصل أحيانا إلى خروف يذبح لهن إذا كان الرجل "المخيّط" من الرّجال القادرين والذين يمثّلون الأعيان في المجموعة، كما يمكن أن يفكّ الرّباط بمجرد الردّ من طرف الرجل بالقول :

ولـــدْ عَـــــــزُوزْ
نَـقْـطَّعْ ونْـــــــزُوزْ[30]

ولكن هذا القول فيه هروب من القيم البدويّة

وانتقاص لمكانة وشخصيّة الرجل لذلك فنادرا ما يقال من طرف أحدهم. قد يتعرّض الرجل إلى التخييط بطريقة لا إراديّة كأن يذهب إلى ذلك البيت وهو يجهل وجود التويزة به، كما يمكن أن تكون بطريقة مقصودة من طرف البعض خاصة إذا كانت لديهم حبيبة بين النّساء الموجودات، فتشكّل "التويزة" هنا إطارا ملائما لإبراز مكانة الرجل وقدرته على فكّ الرباط والتّباهي بذلك أمام الموجودات.

فبالإضافة إلى الدّور الهام الذي تلعبه "التويزة" من خلال طابعها الإنتاجي تشكّل أيضا توليفة من العلاقات الإنسانيّة سواء بين المرأة والمرأة أو بين المرأة والرجل. "فالبناء الاجتماعي هو تنظيم يضم مجموعة من الأشخاص بينهم علاقات تحددها وتنظمها النظم والأنساق الاجتماعية، وأي نظام اجتماعي هو عبارة عن مجموعة من أنماط وقواعد السلوك التي تتصل بمظهر معين من مظاهر الحياة الاجتماعية[31]".

الهوامش والمراجع

صور المقال من الكاتبة

1: ولاية سيدي بوزيد من البلاد التونسية

2: العْرَافَة: تويزة الحصاد

3: المْحَبّلْ: تويزة الجز

4: الدُّولاَبْ: تويزة الحراثة

5: اللَمَّة: تويزة الرحي وإعداد العولة

6: المَعْونَة : تويزة جني الزيتون

7: عبارة عن أكياس تنسج من الصوف والشعر وتستعمل لتخزين الحبوب.

8: جمع خرج وهو جيراب منسوج يحمله الرجال خاصة أثناء الصيد أو السفر.

9: مجموعة من الناس يتجاورون في السكن ويكونون من الأقارب أو من غيرهم.

10: صيغة مبالغة من مشط، والمشاطة تقوم بتمشيط الصوف بآلة المشط.

11: صيغة مبالغة من قردش، وهي عامية، والقرداشة هي التي تحول الصوف إلى لفائف بآلة القرداش.

12: صيغة مبالغة من غزل وهي تعني من تقوم بغزل الصوف بواسطة المغزل.

14: نوع من الأغنام.

15: كلمة متداولة في مجتمع بحثنا يقصد بها العمل المتواصل.

16: نوع من المفروشات يشبه إلى حد كبير الزربيّة، يتطلب نسجه كميات كبيرة من الصوف.

18: نوع من الحلي اشتهر اليهود بصناعته في بلادنا.

19: نساء يحملن وشما على أجسادهن ، وقد كانت عملية الوشم تستعمل للتجميل.

20: هن صفوة النساء، البارعات والمتميزات في العشيرة.

21: من الأدوات التي يستعملها الفارس للركوب عليها و يوضع على ظهر الحصان.

22: صفة تطلق على المرأة النشيطة التي تتمكن من إنجاز عملها في وقت وجيز.

23: أكلة تقليدية تتكون من الخبز والتمر وزيت الزيتون.

24: أكلة تقليدية تستهلك في فطور الصباح وتتكون من الدقيق والزبدة والعسل.

25: ركائز خشبية طويلة تبنى عليها الخيمة.

27: ظاهرة تتواجد في تويزة إعداد الصوف وكذلك في لمّة تحضير العولة، تتعلق بكل رجل يحوم حول هذا التجمّع النسائي، فإذا تعرّض لعمليّة التخييط من قبل التويزة يكلفه ذلك جملة من الهدايا لفك ذلك الرباط الرمزي.

28: تعني اسم الرجل المقصود في ظاهرة التخييط.

30: غصن يؤديه الرجل، يعني به أنه قادر على تقطيع الخيط والدخول دون تغريمه.

- مصادر شفوية (قائمة طويلة من المخبرين في منطقة البحث)
- مصادر سمعية بصرية من خلال تساجيل ميدانية لظاهرة التويزة

13: عبد المولى (محمود)، علم الاجتماع في ميدان العمل الصناعي، الدار العربية للكتاب، 1984، ص16.

17: لخلعي (محمد كامل)، كتاب الموسيقى الشرقي، مكتبة الدار العربية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، 1413 هـ- 1993 ، ص16.

DURKHEIM (Emile)، sociologie et sciences sociale، Paris،(26)

Alcan PUF ، 1921 ، p.27

(29) LEOTHAUD (Gilles)، initiation à l'ethnomusicologie، CNED، Institut de vanves ، 1992، p91 .

31: محمد ابراهيم (فتحية)، والشنواني (مصطفى حمدي)، مدخل الى مناهج البحث في علم الانسان «الانتروبولوجيا»، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1988، ص112.

رياضة الصيد بالصقور عند العرب

الصقارة تراث عربي أصيل

صفية أحمد الزايد / كاتبة من سوريا

ورد في كتاب ((المصايد والمطارد)) لمؤلفه((كشاجم)) أن الشاهين والزرق واليؤيؤ والباشق كلها صقور، وهذا يدل على أن العرب كانوا يسمون كل طائر جارح صقراً .

والصقر إسم شائع لأحد أنواع الطيور الجارحة من عائلة (الصقريات) إلاّ أن المراجع العملية اختلفت في عدد أنواعه..ففي حين ذكر (كتاب الطيور) من مطبوعات"لايف" أن عدد عائلة الصقريات هي خمس وعدد أنواعها/274/ نوعاً نجد أن (دائرة المعارف العالمية) تقول بأن عددها ستون فقط .

أمّا العرب فقد اختلف علماء الصيد لديهم في عدد الجوارح وأسمائها، فقد عمد (كشاجم) في كتابه (المصايد والمطارد) إلى تقسيمها إلى فصائل لكل منها أنواعها.. وأجملها جميعاً في ثلاثة عشر جارحاً .

وقد خالف (القلقشندي) تقسيم (كشاجم) فأوصل عددها إلى خمسة عشر جارحاً .. وحذا حذوه (رفيق النتشة) في كتابه (الصيد والطرد عند العرب) لكنه أوصل عددها إلى نيف وعشرين..

فيزيولوجيا الصقور:

الصقور طيور قوية ذات عضلات متينة مدمجة ذات أجنحة طويلة نسبياً، وهي طيور قنص نهارية، وتوجد ضمن جنس واحد هو (palco) وتتراوح أحجامها مابين /100/ غرام لدى أصغر العواسق وصولاً إلى كيلوغرامين لدى أكبر الصقور القطبية، ومن مميزات الصقور امتلاكها منقارا قصيرا وضخما نسبة إلى الرأس، وهذه المناقير قوية وتستخدمها للأكل ولتمزيق الفريسة بعد قتلها.

ويشير علماء الفزيولوجيا إلى أن هناك تركيبة فريدة تمتلكها الصقور وهي على الحافة القاطعة للمنقار العلوي تُعرف باسم–السن البارز– ويطابق هذا التركيب مكان وجود ثلم – شق– على الحافة القاطعة للمنقار السفلية، وحسب اعتقاد بعض علماء الطيور يساعد هذا السن على كسر العمود الفقري العنقي للفريسة لدى الإمساك بها . وللصقور أجنحة طويلة مدببة إلى حد ما ذات ريشات طيران ملتوية معتدلة أو قاسية، ولكل جناح /10/ ريشات طيران أولية، والصقور صيادة ماهرة تحسن انتهاز الفرص، وهي تصطاد عبر طريقتين، الأول الانقضاض السريع وتوجيه ضربة خاطفة، والثانية المطاردة في الجو والإمساك بالفريسة. وتطير الصقور بسرعة كبيرة ، فالشاهين الجوال يطير بسرعة تصل إلى /100/ كيلومتر في الساعة، وسرعته بالانقضاض تصل إلى أكثر بكثير من /320/ كيلومتراً في الساعة وهو شيء لا يصدق.

تقسيم كشاجم للجوارح:

وضع (كشاجم) في أربعة أنواع هي: البزاة ، والشواهين، الصقور، العقاب .

1 – **البزاة :** وهي خمسة أصناف: الباز، القيمي، الزرَّق، الباشق، البيدق.

2 – **الشواهين** وهي ثلاثة: الشاهين ، الأنيقي ، القطامي.

3 – **الصقور ثلاثة هي:** الصقر، الكونج ، اليؤيؤ.

4 – **العقاب :** صنف واحد .

ثم أضاف إلى هذه الأنواع الأربعة (الزَّمج) فصارت جملة الجوارح عنده ثلاثة عشر جارحا .

صفات الصقر الجيد:

يقول (كشاجم) إن المختار من الصقور هو ما كان أحمر اللون، عظيم الهامة ، دامع العين ، تام المنسر، طوريل العنق، رحب الصدر، ممتلىء الزور، عريض الوسط، جليل الفخذين، قصير الساقين، وسط الكف، قريب العقدة من الفقار، طويل الجناحين، قصير الذنب، غليظ الأصابع، أسود اللسان .

أسماء الصقر وكناه:

يقال للصقر: الحر، الأجدل ، الأكدر، الهيم، المضرجي، القطامي ، الأسفع ، الزهدم . وقد سمي بالجدل لشدته .. وبالمضرجي لطول جناحيه وكرمه.. والقطامي لقطمه اللحم بمنسره .

وكنية الصقر: أبوشجاع، أبو الأصبع، أبو الحمراء، أبوعمران، أبوعوان.

ألوان الصقر:

يوجد الصقر على عدة أنواع منها :

– **الأشهب :** الكثير البياض، وهو الحصاوي.. وموطنه الجبال والبراري

– **الأحمر :** ومأواه الأرياف والسهول.

– **الأسود البحري :** وهو الذي يقضي فصل الشتاء في الجزائر على شواطىء البحر المتوسط .

– **الأصفر والأخضر:** وهو قليل ونادر.

من غرائب الصقور: ((طقوس الزفاف))

تتصف الصقور بالعاطفة المتقدة ، والسعادة الغامرة، والتفاخر بالقوة، ومن غرائب الصقور، مظاهر الزفاف التي تتخذ طابعاً طقسياً، حيث يبدأ الذكر بالطيران والصياح بصوته المميز، باستدعاء الأنثى من فوق الصخور أو بين الأشجار.. ثم يقدمان معاً نوعاً من (الرقص لطائر) البالغ التعبير والجمال.. هناك يطير الرجل هابطاً وقد تدلت قدماه (كما يتم عندما تستعد الطائرة للهبوط بإنزال العجلات) وبينما هو هابط تسبقه قدماه.. تقابله الأنثى طائرة إلى أعلى تتقدمها قدماها وكأنهما يتصافحان ولكن بالأقدام..ويظلان هكذا، ثم يهبطان ويهبطان .. ومع هبوطهما يتقربان أكثر فأكثر.. حتى تتشابك مخالبهما تماماً .. إنه مشهد على غاية السحر والجمال.. والصقور من الطيور التي لا تميل إلى تعدد الزوجات ، لكن الأصناف المهاجرة منها تتزاوج كرة في موسم هجرة .

صقور الوطن العربي:

من أهم أنواع الصقور في الجزيرة العربية وبلاد الشام والخليج العربي وباقي الوطن العربي:

الصقر الجوال (الشاهين)

لون ريش الرأس والعنق أسود مع وجود مقطع كثيف على وجنتيه يشبه الشارب يمتد نزولاً من

العين ومناطق الخدود، والأعضاء الداخلية ذات لـون أبيض وبرتقالي فاتـح وذات خطوط ضيقة على الصدر ومقلمة عنـد البطن، وتكون الجوانب بين البني الداكن والأسـود والأجـزاء العلوية من الظهـر والجناحين تكـون رماديـة مائلة للأزرق مـع البني الداكن، أما ريشـات الطيران فتميل إلى اللون البنـي الغامق مقلم بالرمادي، والذيل مديب باللونين الأبيض والبيج.

والشـاهين صقـر ممتلىء ذو عضـلات كثيفة متناسقة وقاسية من حافة المنقار وحتى نهاية الذيل، ويتميز بالسرعة والقوة وروعة المناورات الجوية .

الصقور الحرة:

تتباين أحجام هذا الصقر، ولكن متوسـط طول الذكر يصل إلى /5 و38/سم ، ويصل امتداد جناحيه إلى /91/سـم ، ويزن مابين /700–999/غراماً، ويصل متوسط امتداد جناحيه إلى /108/سم.

ويوجـد تنوع فـي تكوين الريـش فالمناطق الداخلية صفراء برتقالية وتكون مقلمة أو مبقعه أو منقطة بدرجات داكنة أكثر من البني وتشـابه العلامـات علـى ريش الصـدر والجوانب ما يظهر على الشاهين غير البالغ. ويكون الـرأس أصفر برتقاليا ممزوجـا بالبنـي، ولكن العلامات المميزة تختلف، فالعلامـات الخفيفة تعطي مظهراً أشقر لتاج الرأس خلف العنـق ، فـي حين تكون العلامات القوية مشابهة لما هو لدى الشاهين غير البالغ .

وتتميـز صقـور الحر بقلـة الهجـرة مقارنة بالشواهين وبعشـقها للصحراء ويؤثرها الصقَّار على ما سواها من الصقور الأخرى .

ومن أنـواع الصقور الأخـرى: الصقر وكري شـاهين، وصقر الجير، والعوسـق، والشويهين، وصقر الغزال، والصقر الأدهم السناجي، والصقر أحمر القدم الغربي.

تدريب الصقور:

حينما يوقع الصيادون بأحد الصقور الضخمة الثمينة ، فإنه لا تتوافر لديهم سوى مهلة أسبوعين أو ثلاثة أسابيع لتدريبه قبل موسم هجرة الحبارى وبداية وصولها. وتتم تغطية عينّي الصقر بتمرير شعره من ذيل حصان عبر الجفن الأسفل وجذبهما معاً وربطهما في عقدة في أعلى الرأس، ويتم إغلاق عينـي الصقر مؤقتاً وتظلان هكذا لعدة أيام يلازم خلالها الصياد صقره على مدار السـاعة، ويحمله معه ويناديه باسـمه الذي اختـاره له ، والغرض من ذلـك هو تهدئة الطائر المتوحش وتدريبه على الجلوس فوق قفاز الصياد الذي يطلق عليه إسـم

المنقلة وتعوده على معرفة وتمييز صوت مدربه، وتتم إزالة الشعرة بعد حوالي ثلاثة أيام، فيكون أول شيء يراه الصقر هو الرجل الذي كان يسمع صوته وبدأ يثق فيه خلال فترة العمى المؤقت، ويقوم الصياد بإطعام الصقر بيده ، وهكذا تتوطد الثقة بينهما .

وبعد فترة وجيزة يُطلق الطائر من المنقلة ليحلق لعدة أمتار لالتقاط طعام يُقدم له وهو لا يزال مربوطاً بخيط إلى قفاز مدربه ، ثم تزداد مسافة الطيران تدريجياً حتى يجيء الوقت الذي يُترك فيه الصقر للطيران بحرية ، ثم يبدأ المدرب في تقديم الإغراءات للصقر وهي مصنوعة من جناحي طائر الحبارى احتفظ بهما الصياد من العام الماضي وذلك لتعويده على الفريسة التي يرغب الصياد في اصطيادها.

طرق صيد الصقور:

تقوم مهنة وهواية الصقارة على تفاعل ساحر بين الصقر ومدربه في شبه الجزيرة العربية والخليج العربي، فخلال فصل الخريف تهاجر طيور الحبارى إلى الوطن العربي قادمة من نصف الكرة الشمالي.

وهناك العديد من الوسائل والطرق المعتمدة في صيد الصقور وهي تعتمد على مدى توفر المواد .

وكان أبسطها هو أكثرها براعة ، فإذا وجد بدوي صقراً يربض على تل رملي عند بزوغ الفجر ، فإنه سيعود إلى الموقع نفسه في صباح اليوم التالي مع صديقه ممتطياً جمله ، وحالما يعثران على الطائر مجدداً فإنهما يقفان في اتجاه مهب الريح حتى لا يشم الصقر رائحتهما ثم ينزلان بحيث يكون الجمل فاصلاً بينهما وبين الطائر ويقوم أحدهما بدفن الآخر في الرمل باستثناء رأسه وأحد ذراعيه ثم يغطيه بعد ذلك ببعض الأعشاب البرية ، ثم يركب البدوي الجمل ويغادر الموقع مسرعاً بينما يطلق الرجل المدفون حمامة مربوطة بخيط من ساقيها. ومن الواضح أن الصقر لم يلاحظ أن رجلاً واحداً قد امتطى الجمل وغادر المكان ، ويبدو الأمر وكأن الحمامة المسكينة قد أزعجها مرور الجمل بقربها ، وحيث أن الصقر يعتبر الحمامة فريسة مفضلة ويمكنه من خلال حدة بصره وقوة إدراك حقيقة عجز الحمامة لدى ابتعاد الجمل وراكبه ، فإنه سرعان ما ينقض على الحمامة ويقتلها ، وبما أنها مربوطة بخيط إلى الرجل المدفون ، فإنه لن يتمكن من حملها والطيران بها وسيضطر لأكلها في موقعها ، وحيث أن الصقور يزعجها تحريك الرياح ريشها من الخلف ، فإن الصقر خلال التهامه للحمامة يتجه نحو الريح مديراً ظهره للرجل المدفون الذي يأخذ تدريجياً وببطء في جذب الخيط أي الحمامة ومن فوقها الصقر نحو ذراعه الممتدة المخفية تحت الرمل، إلاَّ أن الصقر ينخدع ويعتقد أن الحمامة لا تزال على قيد الحياة فيبدأ في مهاجمتها مجدداً وبشراسة بينما يواصل الرجل المدفون سحبها نحوه حتى يمسك بساقيه ثم يغطيه برداء .

وهناك طريقة أخرى استخدمها البدو لاصطياد الصقور وهي تتسم بالبساطة وتعتمد أساساً على حقيقة فهم وإدراك الصياد لسلوك فريسته ، فهو يدرك أن الصقر انتهازي وينجذب بشدة للفريسة الضعيفة التي تكون عرضة للخطر ، ولذا فقد اصطاد في الصيف الماضي واحتفظ بأحد صقور العوسق، وهي فصيلة من الصقور صغير الحجم تتناسل في الجزيرة العربية وتعتبر من أضعف أنواع الصقور، ومع بداية وصول صقور الباز والصقور الضخمة الأخرى للمنطقة في فصل الخريف، ينتظر الصياد في أحد المخابىء بينما يكون صقر العوسق مربوطاً بإحدى الكتل، وعلى قدميه رزمة من الريش مليئة بالشراك والفخاخ الصغيرة، ومن خلال قوة بصره التي تتفوق على البشر بعدة مرات، يُلاحظ العوسق تقدم صقر ضخم نحوه ، وما أن يلاحظ الصياد اضطراب العوسق حتى يقوم بإطلاقه حيث يبدأ في الطيران والرزمة مربوطة بقدميه، وعندما

http://algannas.net/wp-content/uploads/201102/12/.jpg

ينخدع الصقر الضخم ويبتلع الطعم ويعتقد أن الرزمة فريسة اصطادها العوسق فينقض عليها بمخالبه ويحاول سرقتها ، فإذا به يقع في الفخ ويسقط الصقران على الأرض ويسرع الصياد في تغطيتهما معاً بقطعة قماش .

وهناك طرق أخرى استنبطها الإنسان البدوى لصيد الصقور لا يسع المجال هنا لذكرها جميعها.

الصيد بواسطة الصقور:

الهدف من الصيد ، هو اصطياد الطرائد والإمساك بها ، ويحصل الصقر على مكافأة عندما تنجح وذلك بالتهام جزء من الطريدة .

ومن أهم الطرائد التي يصطادها الصقر: طائر الحبارى، والكرون الصحراوي، والغزلان الصغيرة، والأرانب، والحمام المطوق، والقمري، والحمام الأزرق، والفر – السمان–، والحجل الرملي، والدراج – أبوضبعة– والقطا الرمادي، والمجل ذو الرأس الرمادي .... إلى آخره .

وسنتناول فيما يلي بعض طرائد الصقور .....

صيد الحباري:

مع بداية موسم هجرة الحبارى للمنطقة العربية يكون تدريب الصقر قد اكتمل وبلغ أوجه ، وهكذا فإن البدوي يظل يصطاد الحبارى بواسطة صقره طيلة أشهر الشتاء وتبدأ عملية صيد الحبارى

بالصقر عندما يبدأ البدوي في تقصي آثار الحبارى على الرمال، وهو يدرك سلفاً أن هذا الطائر النشط ليلاً يقضي نهاره مرتاحاً تحت الأعشاب ، وعند العثور على واحدة من طيور الحبارى يتم إطلاق الصقر عليها على أمل الانقضاض عليها وقتلها . وبعد جولة قنص ناجحة يطعم الصياد صقره من رأس وعنق الفريسة ويحتفظ بالجزء المتبقي له ولأسرته .

صيد الغزلان الصغيرة:

في بعض المناطق الصحراوية يستخدم البدوي الصقر لصيد الغزلان الصغيرة بمساعدة الكلاب السلوقية ، وتبدأ عملية الصيد عندما ينقض على رأس الغزال الشارد ، الأمر الذي يتيح للكلاب السلوقية الفرصة للإمساك بالغزال حتى يتمكن البدوي من ذبحه .

ويتم تدريب الصقور في هذا النوع من الصيد على التعامل مع غزلان أليفة يتم ربط لحم حمام على قرونها .

صيد الأرانب:

يمكن صيد الأرنب البري بواسطة الصقر، ولكن تكسير ريش الصقر في معركته مع الأرانب على الأرض يحول دون إحراز نتائج صيد كبيرة في هذا المجال .

كيفية المحافظة على الصقور من الحوادث والأمراض:

تتعرض الصقور كمختلف أنواع الطيور والحيوانات الأخرى إلى حوادث كثيرة مؤسفة تؤدي إلى نفوقها وتدمير أعشاشها وبيئتها الطبيعية .

ومن هذه الأخطار والحوادث المؤسفة تلف ريش الأجنحة والذيل بسبب الصراع مع الطرائد الكبيرة .

كما تصاب الصقور بمئات الأمراض ، منها الإصابة بالديدان وبالأخص الديدان الشريطية التي تؤدي إلى نقصان وزن الصقر ، والأمراض الطفيلية التي تصيب الجهاز الهضمي العلوي، ومرض الجدري، ومرض القدم المتعثرة، والتهاب العين.

وقد صدرت تشريعات عديدة في المملكة العربية السعودية وباقي دول الخليج العربي لمنع الصيد الجائر بغية المحافظة على التنوع الحيوي البيئي وتأسست المشافي والعيادات ومراكز الأبحاث العلمية الخاصة بالصقور.

المصادر والمراجع

1: موسوعة الصقور ، عادل محمد علي الحجاج ، دار جهينة ، عمان ، الأردن 2006م
2: المصايد والمطارد ، محمد بن محمد (كشجم) تحقيق: محمد طلس ، بغداد 1954م .
3: الصيد والطرد ، رفيق شاكر النتشة ، دار تثقيف للنشر ، المملكة العربية السعودية 1993م .
4: الصقارة وتدريب الصقور، محمد أحمد المنوفي ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة 1997م .
5: الصقور عند العرب ، د . فارس التميمي ، الدوحة ، قطر 1993م
6: الصقر والصقار ، فلاح المنصور ، الرياض 1993م .
7: الطبيعة في الإمارات ، تأليف : بيترفاين وإبراهيم العابد ، شركة ترايدنت ، لندن 1996م.
8: صحيفة (الجزيرة) السعودية ، العددان 8576 ، 11126 .

ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة

عبد القادر فيطس. / كاتب من الجزائر

إن الحديث عن ظاهرة الوعدة هو حديث عن الطقس باعتباره اللغوي إشارة إلى الطريقة الدينية، أي هو بمعنى النظام والترتيب وإقامة الشعائر[1] أما المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة فلا يمكن حصره في تعريف جامع يكون محل اتفاق الباحثين المتخصصين، فقد خاض علماء النفس وعلماء الفولكلور والأنثروبولوجيا وعلم الإجتماع جهودا جبارة لمحاولة سبر أغوار هذه الممارسة الإنسانية وكل ما يحيط بها، وأحسن من عبر عنها الباحث السوري "فراس السواح" بقوله « مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدِّسية»[2]، فالمقصود بالطقس هو تلك الشعائر والممارسات التي يؤديها المرء مع أقرانه في مناسبات محددة ذات طابع قدسي، أي شكل من أشكال العبادة الدينية أو مظهرا يضفي على الحياة الاجتماعية طابعا من التقييد التنظيمي والتعبير الاحتفالي، وهذا ما حاولت الرؤية السوسيولوجية التوصل إليه. والوعدة شكل من أشكال الطقس، فهي سلوك إنساني وممارسة تتكرر في ثبات من الزمان والمكان، وتخضع لنظام وقواعد مضبوطة ليست مكتوبة، بل راسخة في الذاكرة الشعبية كثقافة جماعية.

http://blogs-static.maktoob.com/wp-content/blogs.dir//92412/files//201005//photo011.jpg
ضريح الولي سيدي محمد السايح

فكلمة "الوعدة" مشتقة من الفعل "وعد" بمعنى تعهد، تعهد بشيء ما، أي أخذ على عاتقه هذا الأمر الذي عزم عليه، وفي العرف الشعبي هي عبارة عن احتفال ديني يقوم به أبناء أو أحفاد أو سلالة ولي من الأولياء أو التابعين لطريقته قصد التبرك فهي «احتفال ديني يقوم به أشخاص من سلالة الولي والتابعين له من حيث يأتون للزيارة بلوازم التنظيم[3]»، حيث تلتزم الفئة القائمة عليه من هؤلاء بالدعوة للزيارة، فيأتون من كل المناطق الجزائرية وينظمون قرب ضريحه هذا الاحتفال، فيذبحون الكثير من الأغنام أو الأبقار أو الإبل ويعدون الطعام "الكسكس" ويقدمونه للزوار فتظهر على شكل محافل للكرم ومساعدة الفقراء والمحتاجين، فهي فرصة للالتقاء من أجل التكافل الاجتماعي وإظهار روح التعاون والتآخي والتماسك، وإثبات الوحدة تحت بركة هذا الولي المحتفل بذكراه الحسنة لتخليد روحه ومآثره كما في حياته، كطقس ديني التماسا للبركة والفأل بالخير والتطلع لذلك، لأنَّ في المعتقدات الشعبية الجزائرية أن الولي حينما يموت تظل روحه تنتقل في كل مكان وأكثر ما تجول على محيط الضريح، ولقضاء الحاجة فعلى الزائر "طالب الحاجة" الاستنجاد باسمه ليحقق له ما أراد وهذه الحالة كثيرا ما يلجأ إليها الناس أثناء وقوع المصائب والمحن وفي الشدائد والكوارث، فيلجأون إلى الاستنجاد بالولي، وهذه الاعتقادات ظلت على مدى سنوات عديدة راسخة في أذهان الناس ونفوسهم، ونقلت إلى الأجيال بتوارث الأفكار والمعتقدات حول منزلة الأولياء والصالحين وكرامتهم في حياتهم وبعد مماتهم، وشكلت تراثا شعبيا يطبع

http://www.kacimisoufisme.org/ara/images/stories/zaouia/zaouia%20mini3.jpg

سلوك الناس وأفعالهم، وأضحت تشكل المشترك بينهم، وتبنيهم هذه المعتقدات يجعلهم مدافعين عنها بمختلف الوسائل لأنهم يرون فيها تجسيدا لماضيهم وأمجاد أجدادهم، باعتبار هذا العمل قدوة وأخذوه بشكل من القداسة كإطار ديني يتحركون فيه، ولقداسة هذه الطقوس أصبحت المحافظة عليها وإحياء تقاليدها من الأهمية بمكان بالنسبة للمجتمع الجزائري، إبان الاستعمار الفرنسي.

والوعدة تسمى الوعد من الميعاد أي التقاء الناس في مكان ما، تقام منذ القدم، لأنَّ مفهوم الوعدة لم يحدد بصفة دقيقة في أصلها لقلة الدراسات الانثروبولوجية ولغياب الدراسات الشعبية في هذا المجال وهذا ما جعل الباحث بوشمة معاشو يعتقد أن تكون الوعدة من اختراع الشعب الموريسكي الذين فروا إلى شمال إفريقيا واستوطنوا هناك «إن الوعدة حديثة العهد ترتبط بسقوط غرناطة وبأهلها الموريسكيين الذين هجروا الأندلس واستقروا بشمال إفريقيا بما في ذلك الجزائر[4]»، وتحتم عليهم في ظروفهم الجديدة ومقامهم الجغرافي الجديد تحديد موعد للالتقاء والتزاور، وعند التقائهم تنصب الخيام وتذبح الذبائح وتعد الأطعمة وتتخلل هذه الأفراح والمباهج إنشاد الأشعار من الموشحات والأزجال والاستمتاع بالموسيقى والرقص في احتفال شعبي، وفي كل موسم أو عام يتجدد اللقاء في نفس الزمان والمكان لإعلان الفرحة والتمتع بها، بموجب هذا الالتقاء والتجمع.

ويبدو أنه من هنا كانت الانطلاقة في تسمية الوعدة «ومن هنا أخذ الاحتفال اسم الوعدة وربما كانت في الأصل الوعد ثم تأنثت التسمية مع مرور الزمن تماما مثل ما تغيرت أمكنة وأزمنة حدوثها مع تغيير أحوال المجتمع الجزائري[5]»، وتوارث المجتمع الجزائري هذه العادات، فكانت القبائل الجزائرية تقيم هذه الولائم وتستدعي إليها القبائل المجاورة والقريبة منها، وتحيي هذا الموعد في يوم أو أيام خاصة بعد موسم الحرث أو الحصاد أو بناء مسجد أو لجمع صدقات للفقراء والمحتاجين، وغالبا ما يكون المكان قرب ضريح ولي من الأولياء الصالحين بالمنطقة ليلتمسوا البركة منه ويتمسحوا بضريحه لجلب الخير، أو قرب مقبرة مدفون بها أحد الأولياء، ولهذا أغلب الوعدات تنسب إلى ولي وتسمى بإسمه.

والوعدة تصنف ضمن الطقس Rite وهي كلمة مشتقة من Ritus اللاتينية الأصل وتعني: «عادات وتقاليد مجتمع معين كما تعني أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي[6]»، تثبت استمرار الأحداث والوقائع التاريخية ذات التأثير الواسع وتكون ذات شهرة وتميل إلى تكريس ديمومة حدث اجتماعي أو الأسطورة التي أوجدته، فهو استنادًا إلى ذلك إعادة خلق وتحيين لماض غامض غالبا، لكنه يأخذ معناه من الدين، يستخدمونه على أنه فعل ديني[7]، وممارسة الطقس التقليدي أو الشعبي تكثر في الوسط الريفي وتتجه إلى المعتقد الديني أكثر من الوسط المدني، ويرى الباحث نور الدين طوالي أن التطبيق الشامل لطقوس الأمة ليس قبل كل شيء سوى برهان إضافي على تعلق الشعبي بالدين[8]، وإقامة الوعدة كطقس بكل مظاهرها وإجراءاتها عادة من العادات المرتبطة بالتراث الجزائري، وهي ظاهرة عرفتها المجتمعات والقبائل منذ القديم على اختلاف تسمياتها، لأن في المناطق السهبية تسمى "الزورة" وفي بعض الجهات تسمى العهدة، وانتشار هذه الظاهرة واستمرارها في مواسم معلومة حسب كل منطقة من مناطق الجزائر تكرس اعتقادا جازما في أن عدم إقامتها يؤدي إلى نقص البركة وزوال الخير مثل: تأخر نزول الغيث وضعف مردود الحصاد أو زوال النعم ... إلخ هذا الارتباط الوثيق بهذه الظاهرة يمتن الارتباط بالواقع الاجتماعي للجزائريين، والإطار الشعبي العام الذي يتحركون فيه ينعكس على سلوكاتهم، يكمن في كونها تقاليد وعادات شعبية أفرزت هذا الطقس الذي شكل حاجزا واقيا أمام محاولات التغريب الفرنسية وأساليبها في الاستلاب الثقافي، وبفضل هذه العادات والتقاليد شيدوا حصنا منيعا ضد الغزو الثقافي المسيحي، وهذه العادات والتقاليد الشعبية المتوارثة شكّلت تراثا يتخذ شكل الطقوس في بعض الأفعال والسلوكات، بناها المجتمع الجزائري ودافع عنها، وأخذت صبغة القداسة، فأصبحت «المحافظة عليها من الأهمية بمكان بالنسبة لجميع أفراد المنطقة أو الجهة "القبيلة[9]"»، مثل الوعدة التي تعتبر ظاهرة من ظواهر الممارسة الشعبية الدينية، وبهذا المفهوم فهي تمثل جزءا من نظام الدين وجزءا من نمط الثقافة في المجتمع الجزائري، لتجذرها في السلوك الاجتماعي والمخيال الشعبي الذي يتأسس على اعتقادات دينية وأنساق ثقافية يتم بشكل لا يستدعي التفكير حول معقوليته.

والوعدة بكل ما تحمل من معان وما فيها من مظاهر ما هي إلا استمرار للعادات والتقاليد الشعبية، فهي إرادة جماعية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعادات وللتقاليد، كما أنها تعكس ارتباطه بثقافته وتعلقه بدينه، وعند الجزائريين تأخذ هالة روحانية مستمدة من اعتقادهم في الولي حيا وميتا وتمثل شيئا مقدسا وممارسة طقوسية هدفها التكفير عن الخطايا بواسطة التوسل إلى الله وجعل الولي هو الواسطة لرفع الغبن أو الظلم، أو لجلب البركة والخير، لأنّ هذا المقدس كظاهرة اجتماعية فهو محكوم بالدلالات والرموز التي تتشكل بفعل المخيلة الاجتماعية[10].

والوعدة ظاهرة انثروبولوجية دينية ساهمت في الحفاظ على تماسك الشخصية الجزائرية، والترابط الاجتماعي بين أفراد المجتمع الجزائري، وحافظت على ثقافته وقيمه وتراثه المتوارث جيلا بعد جيل، كما شكلت لبنة من لبنات الهوية الجزائرية التي واجهت الثقافة الغازية التي حملها

http://3.bp.blogspot.com/—gbHsX9ptM5E/S6zVtduHL0I/AAAAAAAAAYk/Mz-7IqmTqKY/s1600/man.JPG

الاستعمار الفرنسي معه من أجل أن يحل محل الثقافة المحلية، كما رسخت الأفكار التراثية في نفوس الجزائريين، مكنتهم من مقاومة الاستعمار مدة احتلال الجزائر.

ودراسة ظاهرة الوعدة من الناحية الانثروبولوجية يرتكز على أنها سلوك وتعبير عقائدي يترجم عن بعض الحاجات الفردية والاجتماعية، وأنها ظاهرة حضارية، جذورها مترسبة في اللاشعور الفردي، تتعلق بما هو عقائدي، مكوّنا من الثقافة التي صنعت المجتمع الجزائري[11]، وانطلاقا من هذه الأبعاد الثقافية والاجتماعية والأنتربولوجية للوعدة فإنها كفلكلور ربطت المفاهيم الاعتقادية والتطلعات الدينية بمعطيات الواقع، ومنها ورث الجزائري عن آبائه وأجداده مفاهيم تتناسب مع جماعته ومجتمعه، ونظامها يوحي بتماسك الشخصية الجزائرية والحفاظ على اللبنات الاجتماعية المشكلة للمجتمع الجزائري.

والوعدة هي نذر، حيث يتجمع أتباع طريقة صوفية ما، أو هي تجمع شعبي يقومون بوليمة دينية مصحوبة بترديد الأذكار والتهاليل والتكبيرات وتلاوة لبعض أجزاء القرآن الكريم، والشعراء ينشدون القصائد الملحونة الدينية والمداحون يترنمون بمدائح الرسول وآل بيته، كما يتغنون بمآثر الخلفاء الراشدين وسيرة الصحابة وبطولات العرب ورواية النوادر والقصص الشعبية، بالإضافة إلى الفرق الغنائية التي تمتع الحاضرين بالأغاني البدوية والشعبية والرقصات الفلكلورية على وقع هذه الأغاني وبعض الألعاب السحرية، إلى جانب ذلك إنشاء سوق موسمية في هذه المناسبة، فتظهر براعة الصناع في الصناعة التقليدية والحرفية التي تعكس ثقافة المنطقة التي تقام فيها الوعدة، وعادة ما ترتبط الوعدة بذكرى وفاة ولي من الأولياء أو شيخ طريقة صوفية، فتتوجب الزيارة، والزيارة تتمثل في قدوم المريد أي التابع إلى شيخه أو من يقوم مقامه إذا كان ميتا محملا بمستحقات الطاعة والتبعية، وهذا حق الشيخ على المريد، فتكون بتقديم مبلغ مالي أو شاة أو ديك .... وغيرها، والأتباع يطلق عليهم الإخوان في مثل هذا التجمع، أي تجمعهم رابطة الأخوة في الإسلام وفي الأفكار والاتجاه الواحد وفي الطريقة الصوفية الواحدة، والزيارة تعني أيضا قيام الزائر بزيارة لبعض المواضع للتبرك تتعلق بأحد الأولياء في حياته أو بعد مماته، كزيارة الأضرحة كممارسة طقوسية يمارسها الزائر بمناسبة الوعدة، قصد التماس البركة والبحث عن الطمأنينة والهدوء، أو الاعتقاد في الشفاء من

الأمراض النفسية والعضوية، أو تحقيق الأمنيات والرغبات، ولا يتأتى إلا بضرورة الحاجة إلى وسيط للشفاعة والتوسل، ومد يد التحالف بين الولي والزائر والاستفادة من دعوته والتعهد بزيارته حيا أو ميتا، والوعدة بهذا المفهوم هي تجديد للعهد وتقديم الولاء والاستسلام لأفكاره.

وتتخذ أشكال طقوسية إجرائية يبادر إليها الزائر لتكريس هذه الاعتقادات كتقبيل الأضرحة أو القبب أو الجدران، أو الشرب والاغتسال بالماء القريب من هذه الأماكن أو تقبيل الأزارات وإشعال الشموع ونشر البخور والإكثار من الدعاء، واعتباره وسيطا في التوسل بينه وبين الله، ويقوم القائمون على مظاهر الوعدة بالزردة (الطعام)، وهي وليمة موسمية يحضرها الأتباع في مكان يحدد عند ضريح الولي وتكون فيها جمع التبرعات لصالح شيخ طريقة صوفية ما، وأحيانا تكون الزردة بمناسبة ختان أو احتفال بزواج، وهذه الوليمة يتم فيها إطعام الناس بالكسكس واللحم، ويتم فيها اللعب على الخيل والتبارز والاستمتاع بالأغاني الشعبية وإنشاد الشعر الملحون من الشعراء والمداحين، وتمارس فيها الألعاب السحرية، وكل طعام يقدم يسمى "المعروف"، وهذا "المعروف" يكرس التعلق بالعالم المقدس "الدين" من أجل التقرب إلى الخالق بواسطة هؤلاء العباد "الأولياء" الذين يحبهم الله، وأن المعروف الذي يقدم في الوعدة يزيل الشعور بعقدة الخوف من القوى الغيبية وممارسة هذا الطقس وفعله هو انتصار على هذا الخوف.

وإذا كانت للوعدة وظائف ودلالات متعددة منها ما هو ديني واجتماعي وثقافي، فهي سلوك مرتبط بالتراث الشعبي وعادة عرفها المجتمع الجزائري ومارسها، ونجدها منتشرة في الأرياف والقرى والمدن، والناس يحيون مواسمها ويحتفلون بإقامة طقوسها. واستمرارها وثيق الصلة بالمعتقد الديني والواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمع الجزائري.

والنتيجة المستخلصة أن الوعدة الشعبية تعتبر مصدرا رئيسا من مصادر الثقافة الدينية في الجزائر.

الهوامش والمراجع

1: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط5، د ت، ص468.

2: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، د ت، ص129.

3: بوشمة معاشو، سيدي غانم، تراث وثقافة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2002م، ص13.

4: المرجع نفسه، ص15.

5: المرجع نفسه، ص15.

6: طوالبي نور الدين، في إشكالية المقدس: الدين .. الطقوس .. التغيرات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م، ص147.

7: ينظر: المرجع نفسه، ص34 و35.

8: ينظر: المرجع نفسه، ص35 وما بعدها.

9: أحمد بن أحمد، ظاهرة الوعدة، دراسة انتروبولوجية، رسالة ماجستير، معهد الثقافة الشعبية، تلمسان، الجمهورية الجزائرية، 1998-1999م، ص23.

10: ينظر: بوشمة معاشو، سيدي غانم، تراث وثقافة، مرجع سابق، ص13 وما بعدها.

11: للتفصيل أكثر ينظر: أحمد بن أحمد، ظاهرة الوعدة، دراسة أنتربولوجية، مرجع سابق، ص24 وما بعدها، وينظر: بوشمة معاشو، سيدي غانم، تراث وثقافة، مرجع سابق، ص23 وما بعدها.

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

الشكل رقم 1 : آلة الصرناي

- آلة الصرناي وفن الليوه
- الموسيقى الأندلسية

آلـــة الـصـــرنـــاي وفـــن الـليـــوه

خالد عبدالله خليفة / كاتب من البحرين

آلـة الصـــرنـــاي في الحضارات القديمة

تُعدُّ آلـة الربابة العربية الجد الأكبر لآلـة الكمان الغربية المعروفة باسم الفيولينة (VIOLIN) وتعتبر آلة المزمار أو الصرناي هي الأب الشرعي لآلة الأوبوا الغربية (OBEO) وفي حين اشتهرت الربابة بأداء فنون غناء الشعر العربي والنبطي بشكل خاص وهي من الفنون العربية الأصيلة، فإن آلة الصرناي ارتبطت بأداء فن من الفنون الشعبية الوافدة إلى منطقة الخليج العربي المعروف باسم فن (الليوة) الذي يشكل رافداً مهماً من روافد الثقافة الشعبية بهذه المنطقة.

الشكل رقم 2 : الفنان الشعبي سامي المالود عازف معروف على آلة الصرناي في البحرين

عرفت هذه الآلة في سائر الممالك القديمة قبل الميلاد بأسماء مختلفة، منها المزمار، والمزمار المزدوج، والأولوس. ثم عرفها العرب في العصور الوسطى باسم المزمار، السرنا، السرناي، والدوناي. وهي نفس الآلة المعروفة في مصر الآن باسم المزمار البلدي ويعرفه أهل الفن باسم (الجوري) للمزمار الكبير و(السبس) للمزمار الصغير. ويطلق عليه في بعض البلاد العربية اسم (زُرنا) وهو تحريف للاسم القديم (سرنا).

انتقلت هذه الآلة إلى أوروبا في أوائل العصور الوسطى واحتضنتها فرنسا بصفة خاصة وطورت صناعتها منذ القرن السابع عشر فأدخلت عليها أجهزة الغمازات المعدنية، وبلغت بها حد الكمال إلى أن باتت فرنسا هي المصدر الرئيس لهذه الآلة إلى كل البلاد الغربية صنعت منها فصيلة متعددة الأنواع تعتبر كلها من الآلات الرئيسية في الفرق الموسيقية الكبرى. وكانت فرنسا أول من أدخلها في فرق الأوبوا. ولذلك ظل الاسم الفرنسي لتلك الآلات هو الشائع في كل اللغات الأوروبية تقريبا، وهي تنتمي إلى فصيلة الآلات السوبرانو أي الخاصة بأداء الأصوات الحادة[1].

يُعدّ الصرناي مزماراً مزدوجاً واسع الانتشار، أي ذو ريشة نفخ (ثنائية) حيث يمكن العثور عليه على مدى العالم الإسلامي بأسره أو أي مكان وصل إليه التأثير الإسلامي يوماً، فمن الصين وجنوب شرق آسيا إلى يوغسلافيا واليونان، بالإضافة إلى المغرب وإفريقيا شرقها وغربها. أما الاسم فهو اشتقاق من اللفظ الفارسي سُرنا، ففي الصين يطلق عليه اسم (سو- نا) وفي الهند (شهناي)، أما في المغرب فهو معروف ب (زقرة) و(زُرلا) في يوغسلافيا، أما الاسم الشائع في مصر كما في الإمارات العربية المتحدة فهو المُزمار أو المِزمار، ويطلق عليه المغربيون وسكان غرب إفريقية (الغيته)[2].

فن الليوة

يحتل فن الليوة مكانة متميزة في التراث الموسيقي الشعبي في منطقة الخليج العربي، إذ أنها تمثل نموذجا فريدا من الأنواع الموسيقية الوافدة التي ظلت وبالرغم من تكيفها مع البيئة الخليجية واندماجها فيها خلال ما يزيد على

الشكل رقم 3 : الطبل الكبير من الآلات الإيقاعية في فن الليوة

قرن من الزمان إلا أنها تحتفظ بسمتين بارزتين تنمان عن أصولها الأفريقية هما إيقاعها الأساس العام واستمرارية بعض العبارات السواحلية في نصوصها الغنائية، وهي رقصة جماعية تصاحبها آلات إيقاعية وآلة نفخ رئيسية يطلق عليها في منطقة الخليج العربي اسم (صرناي) أو (زمر)[3].

يتفق الباحثون على أن الليوه وفدت إلى منطقة الخليج العربي عن طريق عمان، فقد ظلت الهجرات العربية، ومن عمان خاصة، تتوالى على الساحل الشرقي لأفريقيا منذ العصر الأموي، وبلغ النفوذ العماني ذروته على الصعيدين السياسي والتجاري في أواسط القرن التاسع عشر، ومع مرور الزمن، ونتيجة لأسباب سياسية وإقليمية، عاد الكثير من المستوطنين العمانيين للساحل الأفريقي إلى موطنهم الأصلي عمان، حاملين معهم فنون ذلك الإقليم الذي تشربوا من بيئته الكثير من العادات والتقاليد والفنون[4].

حدد الـرواة منشأ فنون الليوة بالساحل الشرقي لأفريقيا (كينيا وتنزانيا والصومال) حيث أن الصلة التجارية القديمة بين العرب والساحل الأفريقي ومن خلال تجارة الرقيق الذين أصبحوا مع مرور الزمن جزءا لا يتجزأ من المجتمع الخليجي، سمح ذلك بعبور الثقافة الأفريقية من منشئها إلى الدول الخليجية عبر الأسواق التي تمارس الرق، وذلك من زنجبار إلى مسقط وصور ومن ثم إلى سواحل المنطقة، وما يؤكد ذلك هو وجود الكثير من العازفين العمانيين من أصل أفريقي في البحرين مثال كل من (شامبي) و(دارتشي)[5].

يروي الفنان سامي حرز المالود، أحد عازفي آلة الصرناي في البحرين وصاحب فرقة شبابية متخصصة في فنون الليوة "انه شاهد الفنان العازف شامبي في إحدى زياراته لعمان وتحدث معه" وقد سأله شامبي أيضا عن (أولاد مناحي) وهم ينتمون إلى عائلة بحرينية توارثت العزف على الصرناي، وقد وصف المالود عزف شامبي بالسريع والذي يختلف عن أداء العازفين في البحرين، كما تجدر الملاحظة بأن معظم الذين يزاولون هذا الفن من عازفي الإيقاعات والمنشدين هم عمانيون من أصول زنجية، على الرغم من تداخل الأجناس وامتزاجها مع البيئة المحلية[6].

الشكل رقم 4 : طبل الجبوود أو الجابود

أما في مدينة البصرة العراقية فيروى تقليد شائع بأن من صنع الليوة هو رجل يدعى (ليوة) من عائلة علي بلوش، والليوة فن رائج في كل بلدان الخليج، ومعروف في كل مناطقه بالاسم نفسه عدا البصرة حيث يسمى فيها هذا النوع (الهيوة) ويذكر أن لا أحد يمارس الليوة بقدر ما يمارسها أهل (ديرة) في دبي، حيث يتجلى أن لهذه الرقصة تقديراً عميقاً باعتبارها أحد أساليب الترفيه المعتد بها حتى في مراسم زفاف العرب البيض في تلك المناطق، وهو أمر غير شائع في البحرين، غير أن الزنوج في البحرين كما في مناطق الخليج الأخرى، اعتادوا تنظيم فن الليوة أيام الجمعة، وفي ليالٍ أخرى من الأسبوع أحيانا، حيث كانت الليوة تقام في الماضي في الساحات التابعة للأكواخ المصنوعة من سعف النخيل المسماة محلياً (برستي) والتي اندثرت في الوقت الحاضر مع تطور العمران، كما كانت تنظم في الميادين العامة في المدن[7].

ولاشك أن هذا الفن تبلور في عمان وتأثر بالبيئة الجديدة، ودخلت عليه بعض الإضافات التي تتضح في تكوين الصرناي الموجودة حاليا في عمان والبحرين وقطر والإمارات والكويت، والتي صنعت ثقوبها بناء على سلم سباعي تتخلله ثلاثة أرباع النغمة، في حين أنه من الأرجح أن تكون الآلات الإفريقية مبنية على نغمات السلم الخماسي، ويمكن أن يكون السبب وراء ذلك التحوير أن صانع الصرناي في الخليج وغالبا ما يكون هو العازف على الآلة يقوم بوضع الثقوب بنفسه على جسم الآلة، حسب ما يراه مناسبا للأغاني التقليدية المتداولة في منطقة الخليج والتي يمكن أداؤها في رقصات الليوة ، فأحيانا تصاحب رقصات الليوة أغان محلية قديمة، وبجانب ذلك يتضح التأثير أيضا في الإضافات اللغوية التي دخلت كجمل عربية مكملة للجمل الأصلية التي تؤدى باللغة السواحلية[8].

لم يتفق الرواة ذوو الأصول الأفريقية ولا غيرهم من المهتمين بالبحث العلمي في الثقافة الشعبية على مسمى يدلنا على معنى واضح لكلمة (ليوة) فمنهم من قال إن الليوة هي اسم مبتكر الرقصة في مدينة (ممباسا) الكينية، أو أنها

الشكل رقم 5 : فرقة الفنان الشعبي سامي المالود مكونة من الشباب تعزف في احد الميادين العامة.

تنسب إلى قبيلة (اللو) الكينية والتي تسمى هناك بـ (رقصة كيليواه)، كما أن كلمة (ليوا) معناها في اللغة السواحلية (الشراب) أي هي الدعوة لشرب ما تخمر عندهم من مشروبات شعبية افريقية قبل إقامة الرقصة وقد يكون هذا تحريفاً لتلك الكلمة. كما تؤكد الدكتورة شهرزاد قاسم حسن الباحثة في مجال الآلات الموسيقية بقولها "أن ليوة هي اسم مبتدع هذه الرقصة وهو من أهل البصرة ذوي اللون الأبيض[9]" كما يؤكد الباحث اليمني نزار غانم بقوله "أن كلمة ليوة باللغة السواحلية تعني أحد أمرين، إما أنها تعني اليوم مثل قولهم :هيا يا ليوا هيا. أو تعني الشرب أي شرب الخمر مع نشوة الاحتفال بالرقصة[10] وهذا ما يتطابق مع رأي الرواة حيث (المجيمبي) وهو نوع من الخمور المعدة على الطريقة الشعبية يعد من ضمن طقوس الزار المباسي والنوبي[11]. كما ورد أيضاً أن الاسم يطلق على نوع من السفن في شرقي أفريقيا نسبة إلى الشكل الدائري الموجود في مقدمة السفينة، وهذه السفن تشبه إلى حد كبير نوعاً من سفن الخليج التي تعرف بـ (البتيل)[12].

وعلى الرغم من الاتفاق العام على أن التسمية سواحلية الأصل، تشير إحدى الروايات إلى أنها محرفة عن كلمة هيوه التي تعني (هذا اليوم)، وكانت تستخدم لدعوة الناس إلى مشاهدة الرقص في يوم محدد، وتقول رواية أخرى أن التسمية في الأصل تعني (الدائرة التي تشكلها حركة الراقصين)، وأن هذا الاسم (ليوه) يطلق على نوع من السفن في شرقي أفريقيا، نسبة إلى الشكل الدائري الموجود في مقدمة السفينة، ويتضح من ذلك أن اسم (ليوه) تعني (دائرة) ثم أصبح يطلق على هذا النوع من الفنون نظرا للشكل الدائري الذي تؤدى به الرقصة.

الآلات المستخدمة في فن الليوة:

تتكون مجموعة الليوة من آلة نفخ رئيسية بجانب أربع آلات إيقاعية.

آلات النفخ الهوائية :

تتمثل الآلة الرئيسية هنا في أداة ذات ريشة

الشكل رقم 6 : مجموعة الآلات الإيقاعية وآلة الصرناي

مزدوجة تعرف باسم الزمر في عمان والإمارات العربية المتحدة وباسم الصرناي في البحرين وقطر والكويت، وقد عرفت عبر التاريخ في مناطق كثيرة من أفريقيا وآسيا تحت أسماء مختلفة مثل المزمار البلدي في مصر، والغيطة في ليبيا والزورنة في تركيا، وانتشر استعمالها في العصور الإسلامية العربية المختلفة حتى وصلت إلى أوربا أوائل العصور الوسطى وتطورت منها آلة الأوبوا المستعملة في الوقت الحاضر في الاوركسترا، وهناك اختلاف بين الصرناي والمزمار في عدد الثقوب على جسم الآلة، وقد أوضح الفيلسوف الفارابي في كتابه وبلغة عصره في القرن العاشر الميلادي تلك الفروق بين الآلتين.

وصف الآلة :

هي آلة مصنوعة من خشب شجر الصنوبر أو جوز الهند أو الساج، وهي اسطوانية الشكل تنتهي بقمع مخروطي، وعليها ستة ثقوب، وطولها يتراوح

الشكل رقم : 7 الجزء السفلي من آلة الصرناي المسمى التاكو

الشكل رقم 8 : الجزء الأوسط من آلة الصرناي يسمى الدقل

ما بين قدم ونصف إلى قدمين تقريبا، وتتكون آلة الصرناي من ثلاثة أجزاء رئيسية متساوية في الطول هي (التاكو)،(المنارة)،(الدقل) بالإضافة إلى (الخوصة) و(الفطية)، ويمكن أن يكون كل جزء مصنوعا من نوع مختلف من الخشب أو من مادة أخرى.

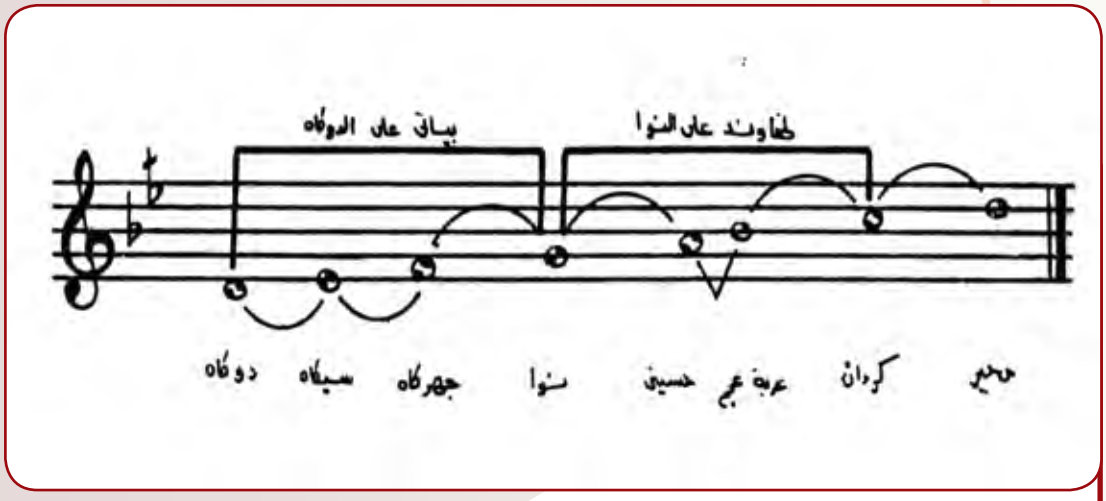
ويضع الصانع قياسات أجزاء الآلة بالطريقة الشعبية (وهي أطوال الأصابع والكف) أي أن (الشبر) هو المسافة ما بين رأس إصبع الإبهام ورأس إصبع الخنصر عندما تكون اليد مفتوحة تماما، أما (الفتر) فهو المسافة بين رأسي الإبهام والسبابة.

1 – **(التاكو)** عبارة عن قمع مجوف سمكه نصف سنتيمتر من نوع قوي من الأخشاب مثل خشب الساج لكي يقاوم الكسور، وتوجد حلقة معدنية تسمى (فطيه) على حافته العليا يثبت فيها الجزء العلوي، وكلما اتسع القمع كان الصوت أقوى، وطول (التاكو) يتراوح من 17 إلى 21 سم وقطر فتحة القمع من 11 إلى 13 سم وقطر الفتحة العليا حوالي ثلاثة سنتيمترات ونصف.

2 – **(الدقل)** وهي تسمية محلية تطلق على صاري السفينة، وسمي هذا الجزء بـ(الدقل) لأنه يشبه الصاري في امتداده، وهو عبارة عن قصبة خشبية جوفاء متدرجة في الاتساع قليلا من أعلى إلى أسفل وعليها ستة ثقوب يضعها العازف بنفسه على الآلة بحسب تقديره، ويوجد في حافة الدقل العليا حلقة معدنية تسمى (فطية) يثبت فيها الجزء الذي يعلو الدقل، أما الحافة السفلى فهي ملفوفة بقطعة قماش تساعد على تثبيت (الدقل) في (التاكو)، وطول الدقل من من 17 سم إلى 21 سم، وقطر الفتحة العليا حوالي سنتيمترين ونصف.

3 – **المنارة** وهي تسمية محلية لمئذنة المسجد، ولذلك سمي بها هذا الجزء، وهي قصبة معدنية تتدرج في الاتساع من أعلى إلى أسفل، ويوجد على الحافة السفلى منها لفة من القماش تساعد على تثبيت المنارة في (الدقل)، وطول المنارة من 17 إلى 21 سم وقطرها من الناحية السفلى سنتيمتران ونصف تقريبا، ومن الناحية العليا سنتيمتر واحد تقريبا.

4 – **الخوصة (الريشة)** هي مفرد لكلمة



مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) ويمكن تصويره على درجته الرابعة النوا (صول) :

الشكل رقم 9 : الجزء العلوي من آلة الصرناي ويسمى المنارة وفي الجزء الأعلى نلاحظ ريشة العزف المزدوجة مشدودة بخيط احمر

(الخوص) أي ورق النخيل، والريشة تصنع من ورق شجرة جوز الهند، وهذا النوع يسمى (قضف)، وريشة الصرناي مصنوعة من طبقتين مزدوجتين من الـ(قضف) وتثبت في الجزء العلوي من المنارة بواسطة خيط رفيع، وهناك خيط آخر يوضع على عنق الريشة يشد ويرخى للتحكم في فتحة الريشة التي يبلغ طولها 3 سم وعرضها 2 سم تقريبا.

5 – **الـ(فطية)** وهي تسمية محلية لأي غطاء معدني، وتطلق على الحلقات المعدنية المثبتة على حواف الدقل، وتكون على هيئة قطعة دائرية قطرها 5 سم من المعدن أو من قشرة ثمرة جوز الهند يسند عليها العازف شفتيه، وتساعد على عدم تسرب الهواء أثناء النفخ، وتثبت الفطية في الجزء العلوي من المنارة بلفائف من القماش.

يتكون النطاق أو المجال الصوتي لآلة الصرناي من ديوان (اوكتاف) واحد، وغالبا ما نجد أن مقام (البياتي) هو الأكثر استعمالاً، من درجة ركوزه الأساسية (نغمة الدوكاة) أو مصوراً على درجته الرابعة (بياتي نوا) أما من حيث نوعية الصوت فإن الآلة تتميز بصوت نافذ حاد وقوي جداً، لذلك فهي تعزف في الهواء الطلق والأماكن العامة المفتوحة، حيث يصل صوتها إلى أماكن بعيدة[13].

الشكل رقم 10 : الطبل الكبير المسمى الساباتا

الشكل رقم 11: تتكون فرقة الليوة من 3 طبول وصفيحة معدنية وآلة الصرناي

الآلات الإيقاعية :

الطبل الـ(عود) الكبير أو الـ(ساباتا):

وهو الطبل الرئيسي في فنون الليوة، ويتكون من برميل خشبي مغطى بجلد بقر، ومثبت بواسطة أخشاب لولبية صغيرة قد عمل لها ثقوب في البرميل لتنتصب به، ويبلغ ارتفاعه 45 سم ومحيطه الدائري يبلغ حوالي 40 سم وله ثلاثة أرجل وبعض منها أربعة أرجل حسب حجم الطبل، ويستخدم العازف للعزف عليه كرسي أو صندوق خشبي ليتهيأ له الارتفاع المناسب للعزف عليه باستعمال عصاتين تؤخذان من الطرف السميك لسعف النخيل وتستعمل في بعض من فنون الليوة، وبدونهما في فنون أخرى حسب نوع الفن المؤدى ضمن حفلة الليوة.

طبل الـ(مسندو) أو الـ(جاكينكا):

وهناك من يسميه من العامة المسيندو، يبلغ طوله متراً واحداً وهو مجوف ومحيط فتحته العليا 30 سم والسفلى 15 سم وهو في شكل مخروطي انسيابي مغطى بجلد البقر، ومثبت بواسطة أخشاب لولبية صغيرة، ويقوم العازف بالعزف عليه بربطه إلى وسطه من الناحية اليسرى بواسطة حبل ويستعمل كفيه للعزف عليه.

طبل الـ(جبووه) أو الـ(جابوه):

الـ(جبووه) طبل صغير يشبه طبل الجاكينكا في شكله إلا أن حجمه أصغر، حيث يبلغ طوله 45 سم وفتحته العليا 20 سم مغطى بجلد بقر رقيق يؤخذ من جلد بطن البقر، ويقوم العازف بربطه إلى وسطه من الناحية اليسرى بواسطة حبل، ويستعمل كفيه للعزف عليه.

الـ(باتو) أو الـ(فاتو):

وهو عبارة عن صفيحة معدنية رقيقة تُستعمل لحفظ زيوت الطعام، يطلق عليها محليا لفظ الـ(بيب) أو الـ(تنكة) يتراوح طولها بين 45 و50 سم وعرضها من 10 إلى 15 سم يضعها الضارب أمامه بالعرض وهو جالس القرفصاء على الأرض، كذلك يضغطها العازف من الوسط حتى تصدر صوتا حاداً غير رنان يتناسب وينسجم مع باقي الآلات الإيقاعية ذات الأصوات الغليظة في المجموعة، وهي تعتبر من الآلات المصوتة تصدر جرسا معدنيا مميزا، وللعزف عليه يستعمل العازف عصاتين صغيرتين ضعيفتين من أغصان النخيل أو من الخيزران، كما يطلق على هذه الآلة اسم (أم كبوه).

الشكل رقم 12: فرقة الليوة في وضع العزف الجماعي مع الحركة الراقصة من المجموعة

ويلاحظ من خلال النصوص الغنائية بأنها تحتوي على الكثير من الكلمات الأفريقية غير المعروفة[14].

فنون الليوة :

هناك أربعة فنون تنضوي تحت مسمى الليوة يضاف إليها فن خامس لم يشاهده إلا القليل ولم يبقَ له أثر الآن وهي كالآتي:

1 – الليوة :

تنسب إليها جميع الفنون التي تندرج تحت مسماها وهو المسمى الشامل لها وبها نوعان من الغناء والرقص.

أ. الوقف:

هو بداية غناء ورقص الليوة ، بطيء ، ورقصته وقوفاً، محدودة التشكيل، نمطية في تفعيلاتها، سميت بهذا الاسم اشتقاقاً من الوقوف عند أداء الرقصة والتحرك البطيء.

ب. الدواري:

الاسم مشتق من الرقصة التي تكون دائرية الشكل مستمرة في نمط واحد متخذة شكل الرقم (8) وتتخذ السرعة في أدائها، وللدواري نصوص خاصة تعرف (بغناء الدواري).

2 – الـ(مدوندو)، الـ(مديندو)، الـ(مداندو):

لا توجد فروق جوهرية بين الليوة / المدوندو، ولكن الاختلاف في طريقة عزف الطبل الكبير، في الأول يضرب عليه بعصاتين أما في النوع الثاني فيضرب عليه باليدين المجردتين، وهناك اختلافات في النصوص المتداولة في كلا الفنين.

3 – الـ(متاري):

وهو نوع من فنون الليوة الذي يؤدى في طقوس الزار داخل الـ(مكيد) أو في أي مكان يحدده شيخ الزار ولا تستخدم آلة الصرناي في هذا الفن وعادة ما يغني عازف الطبل الكبير وترد عليه المجموعة الراقصة غناء (المذهب) وبعدها يكمل غناء (الكوبليه) الأول فالثاني حتى نهاية الشيلة.

والآلات المستعملة في هذا الفن هي الطبل العود والـ(جيكانكا) والـ(مسوندو).

4 – الـ(دنكمارو):

هذا النوع من الغناء لا يغنى إلا عند وفاة شيخ الزار، وهو طقس جنائزي ولا توجد أغانٍ كثيرة فالـ(دنكمارو) أغنية واحدة فقط حزينة ولا يغنى بعدها فهو من فنون الـ(مديندو) وتعتبر هذه الأغنية عند أهل الصنعة هي من نفس فن

الشكل رقم 13: نلاحظ الآلة التي تصدر خامة صوت الجرس المعدني المسماة الباتو أو الفاتو ينقر عليها بالعصا إلى جانب آلتي الصرناي

الـ(مديندو) وما يفرقها هو تلك المناسبة فقط أي مناسبة الوفاة.

5 – الزنجي :

هو فن من فنون الليوة، سريع الإيقاع، يكون فيه الراقص متنقلا من مكان إلى آخر، ملابسه زنجية يكتسيها الريش، وتلون الأجسام بصبغات على شكل خطوط، لهذا الفن من الإيقاعات ما لفنون الليوة أما النصوص فلا اختلاف بينها حيث أن هذا النوع منقرض ولا يمارس في البحرين، ويذكر الراوي الفنان (ناصر العبدي) أنه شاهد هذا الفن في (دار السلام) في تنزانيا في إحدى سفراته.

أعضاء فرقة الليوة:

تتكون فرقة الليوة من عدد من العازفين وعدد أخر من الراقصين، ويقتصر العزف على الرجال دون النساء اللاتي يشتركن في الرقص والغناء فقط، أما المناصب فهي توزع كالآتي :

1.الرئيس

يكون بمثابة الأب لهذه الفرقة ويخضع الجميع لأوامره ومسماه الأب أو البابا.

2.الشاووش

وهو مساعد الأب ويقوم على تنفيذ التعليمات والأوامـر التي يصدرها الأب وذلك بتوصيلها لجميع الأعضاء في الفرقة.

3.الأم

تترأس مجموعة النسوة المنشدات والراقصات في الفرقة وفي أكثر الأحيان تكون هذه المجموعة من زوجات وأقارب الأعضاء الرجال.

4. الفوندي

هو عازف آلة الصرناي.

5.عازفو الآلات الإيقاعية.

6.الراقصون والراقصات والمنشدون والمنشدات.

كان يصل عددهم قديما إلى قرابة الخمسين فردا أو أكثر، أما في الوقت الحاضر فيصل العدد إلى خمسة وعشرين شخصاً أو أقل بقليل.

رقصات الليوة :

تنقسم إلى ثلاث رقصات هي:

الـ**(وقف)** ورقصة الـــ**(دواري)** ورقصة **(المداندو)** والـ**(متاري)** والـ**(دنكمارو)**[15].

كلمات رقصات الليوة :

الليوة الوقف :

يا ذا الثلاثة في المساجد يصلون
واحد عديل الروح واثنين يولون
يـالـيـل لـدان دان الـلـــدان
ارحـــم وخـــاف الـلـــه
يامبـروك شـــد الخيل واركب
عمـــك عطشـــان بيشـــرب
يـالـيـل لـدان دان الـلـــدان
ارحـــم وخـــاف الـلـــه

موسيقى وأداء حركي

الشكل رقم 15: يتفنن الصانع الشعبي في صناعة الآلات الإيقاعية حسب معايير جودة الناتج الصوتي المطلوب

حس الربابة والسنطور يننـي
لما يـأذن وانـا شايـل فنـي
يـاليـل لـدان دان الـلـدان
ارحـم وخـاف الـلـه

الليوة الوقف :

صبيـان حـمـدان كلهـم سكـاره
راعي البلم سكران شارب سجارة
بيبـي متـوه سقـانـي مـرمـره
والشيخ عيسى لبسنـي خنجـرة

المداندوه :

آه يا نزوه آه يا نزوه
بلادك وين يا نزوه

المداندوه :

ما با شريكه بوديه ستاكيه

المتاري :

مدينـة يـا مدينـة هـو ياللـه
مدينـه يـا مدينـة هـو ياالله
بازور مكه بيت الله

الشكل رقم 16 : زوجين مختلفين في الحجم والشكل من آلة الصرناي

الشكل رقم 14:
صورة أرشيفية للفنان الشعبي سامي المالود في بداية مشواره الفني

المتاري :

سندم بندم ريما ريما يوسه ريما يوساه
سندم بندم ريما ريما يوسه بمباسه

الدنجمارو :

بيكا زمر هو ليوه بيكا زمر هو
بيكا زمر كنكم ياليوه بيكا زمرهو
ليوه بيكا زمر ياليوه
وانـــا يالبـــــوه وكمنجـا
هـــــو لبـــــوه وكمنـجـــا
كريمه يا فندي ماما
هيـــو اللـــه يا سيـد ماما[16]

إن أشهر فرقة ليوة عرفت في البحرين هي الفرقة التي كان يرأسها مفتاح بوسمرة والذي كان يطلق عليه اسم (شيخ العبيد) ومن أشهر الفرق المعروفة في البحرين

- فرقة سامي المالود بالرفاع الشرقي

(سامي حرز أحمد المالود مواليد عام 1956م)

- وفرقة إسماعيل بودواس في المحرق، هذه الفرق الشبابية تأسست في مطلع الثمانينات من القرن الماضي على يد مجموعة من محبي هذه الفنون، هذا بالإضافة إلى الفرق الأخرى التي يكونها عدد من الممارسين لهذا الفن الشعبي.

المسافة الفاصلة بين الفن والخرافة :

تكتنف الـ(ليوة) خرافة الزار وشيوخ الجان،

الشكل رقم 17 : يؤدى فن الليوة في الميادين العامة المفتوحة نظرا للصوت القوي الذي تصدره آلة الصرناي

الشكل رقم 18 : مجموعة الالات في فن الليوة

الشكل رقم 19 : صورة تمثل أسلوب النحت والزخرفة على آلة طبل الجبووه أو الجابوه

بل وملوكهم، لما تميزت به من قدرة في جذب الإنسان وحمله على الرقص والتمادي فيه دون إرادته، وهناك نظم وقوانين تتحكم في شئون الزار، إذ تدخل فيها النظم الأبوية الطوطمية، ولها طقوس يظهر أن لها علاقة مباشرة بعبادة أرواح الأجداد المشوبة بالعبادة الوثنية الموغلة في القدم والبدائية، وينظم البابا العلاقات بين الزار وصاحبه، ويوصل أوامر الجان إلى الرجل المصاب بالزار فيما يحدد من طلبات، بل وأحيانا تصبح سلطة البابا أعلى حتى من سلطة الزار خصوصا .إذا ما أثار الزار طلبات باهظة الثمن.

الخاتمة :

هناك اختلافات واسعة بين نوعين من الموسيقى الأفريقية وهما فنا الـ(ليوة) والـ(نـوبان)، فلماذا أمكن لرقصة الـ(ليوة) أن تشتهر وتحقق تلاحما وانصهارا بعيد الغور في ألحاننا الشعبية بينما لم يحقق فن الـ(نوبان) هذا التلاحم والانصهار ؟ مع أن كلا الفنين من أصل إفريقي.

يرجع احد الأسباب إلى استخدام آلة الصرناي

وهي تتشابه في التكوين مع آلة السرناي العربي الذي يصغره حجما، كما أن فن الـ(ليوة) ركز على استخدام المقام الشرقي (البياتي) والذي يؤثر فينا برنينه أكثر من السلم الخماسي القديم والذي يولد لدينا انطباعا بكونه أفريقياً محضاً، والـ(ليوة) ارتبطت بصوت الصرناي بينما الفن الآخر يؤدى بدون الصرناي ونجد أن موسيقى الـ(نوبان) تمثل بيئة أكثر التصاقا بالأجداد وتتميز بنكهة افريقية واضحة من حيث الألحان والمقامات والكلمات والمعتقدات الخرافية لهذا استطاع فن الـ(ليوة) أن ينصهر في فنوننا الشعبية بشكل واضح ومؤثر[17].

الهوامش والمراجع

1: علم الآلات الموسيقية ، الدكتور محمود أحمد الحفني ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب. (ص 111،112).

2: الموسيقى في البحرين ، بول روفسنج أولسن ، رقم الإصدار 8 مملكة البحرين وزارة الإعلام– الثقافة والتراث الوطني. (ص 70و72).

3: موسيقى الليوة في الخليج ، وحيد الخان ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. (ص3).

4: المصدر السابق.

5: وحيد الخان دراسة تحليلية لفنون الليوة ، مجلة المأثورات الشعبية، مركز التراث الشعبي ، العدد السابع. (ص55)

6: الزار، جاسم محمد بن حربان، المطبعة الحكومية، وزارة الإعلام. (ص193) .

7: الموسيقى في البحرين، بول روفسنج أولسن، رقم الإصدار 8 مملكة البحرين وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني. (ص 176)

8: موسيقى الليوة في الخليج ، وحيد الخان ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. (ص 3).

9: الدكتورة شهرزاد قاسم حسن ، الحلقة النقاشية الثانية ، مهرجان التراث (البحرين أبريل 2001م).

10: نزار غانم، فنون أفريقية الجذور في سواحل اليمن الحلقة النقاشية الثانية ، مهرجان التراث (البحرين أبريل 2001م).

11: الزار – جاسم محمد بن حربان. المطبعة الحكومية. وزارة الإعلام (ص 194 ، 195).

12: محمد المسلماني، الموسيقى والرقص الشعبي في قطر، خلفيات ونماذج، مجلة المأثورات الشعبية يناير 1986م .

13: موسيقى الليوة في الخليج، وحيد الخان، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. (ص 4).

14: الزار – جاسم محمد بن حربان، المطبعة الحكومية، وزارة الإعلام (ص 202 – 205).

15: المرجع السابق (ص 206).

16: أغاني البحرين الشعبية ، عيسى محمد جاسم المالكي، المطبعة الحكومية، البحرين. (ص 123 ، 126).

17: الموسيقى الشعبية في الخليج العربي ، مجيد مرهون.المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام. مملكة البحرين. (ص 23 – 26).

النماذج المقامية

- نموذج رقم (1) أجندة الموسيقى العربية .الدكتورة سهير عبدالعظيم محمد. دار الكتب القومية القاهرة.

الأشكال والصور

صور المقال من الكاتب

- مجموعة الآلات الموسيقية منزل الفنان الشعبي أحمد الفردان بقرية سار المحافظة الشمالية تصوير فوزية حمزة ، بحث ميداني لكاتب المقال.
- مجموعة صور، أرشيف الفنان الشعبي سامي المالود.
- مجموعة الآلات الموسيقية، منزل الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمحافظة المحرق تصوير فوزية حمزة، بحث ميداني لكاتب المقال.
- مجموعة الآلات الموسيقية، منزل الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمحافظة المحرق.
- مجموعة صور، أرشيف الفنان الشعبي سامي المالود.
- مجموعة الآلات الموسيقية، منزل الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمحافظة المحرق.
- المصدر السابق نفسه.
- المصدر السابق نفسه.
- المصدر السابق نفسه.
- المصدر السابق نفسه.
- المصدر السابق نفسه.
- مجموعة صور، أرشيف الفنان الشعبي سامي المالود.
- مجموعة الآلات الموسيقية، منزل الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمحافظة المحرق.
- المصدر السابق نفسه.
- مجموعة الآلات الموسيقية منزل الفنان الشعبي أحمد الفردان بقرية سارالمحافظة الشمالية.
- المصدر السابق نفسه.
- مجموعة صور أرشيف الفنان الشعبي سامي المالود.
- المصدر السابق نفسه.
- المصدر السابق نفسه.

الموسيقى الأندلسية المغربية نموذج للتفاعل والامتزاج الحضاري

محمد القاضي / كاتب من المغرب

زرياب وأول مدرسة موسيقية بالأندلس:

بعد رحلة طويلة وشاقة يصل زرياب الأندلس قادما من عاصمة الخلافة العباسية مارا بالقيروان وسبتة ومنها إلى الجزيرة الخضراء فقرطبة التي احتضنته قصورها، فشذى وطرب وأطرب بين جدرانها وحدائقها الغناء، فحقق تحت سمائها مجدا وخلودا ما كان ليتحقق له في بغداد.

فقد استقبله الأمير عبد الرحمن بنفسه في قصره، وبادره قبل استقباله الرسمي بالعطاء الجزيل والجراية الكريمة والإقطاعات المغرية. وبعد ثلاثة أيام جالسه عبد الرحمن، واستمع إليه ينشده ألحانا شرقية أفاق معها حنينه وحبه إلى موطن أجداده (الشام) فقربه إليه، وزاد عنده محبة، وآثره على جميع المغنين، فعاش في كنفه معززا مكرما، وأصبح نجمه المفضل يواكله ويشاربه ويسامره وينادمه، كما كان يذاكره في أحوال الملوك وسير الخلفاء، ونوادر العلماء، فكان بحرا لا يدرك مداه، مما أعجب الخليفة فزاد في تكريمه، حتى فتح له بابا خاصا يستدعيه منه متى أراد.

وما أن استقر زرياب بقرطبة حتى شرع في إنجاز مشروعه الطموح والمتمثل في إحداث أول مدرسة موسيقية بها كان لها موقع ريادي ليس بسبب الثراء الممتد للفكر الموسيقي فحسب، بل لقوة تأثيرها الواسع على أجزاء كثيرة من أروبا وهو ما كان لها بصمة واضحة في معالم الحياة الاجتماعية هناك.

"وبهر أهل الأندلس ببراعته في الغناء والموسيقى، وطار صيته في كل مكان، فأضحى قطب الفن الذي لا يجارى، وأخذ عنه أهل الأندلس فنونه وإبداعه[1]".

فكان أول من تجرأ على تطوير الموسيقى العربية فاعتنى بجمع الآلات الموسيقية التي كانت معروفة ببلاد المشرق، ثم تفنن في ابتكار عدد من الآلات الأندلسية التي لم يسبق أن عرف بعضها من قبل أن تنتشر بكثافة في البلاد الأندلسية.

وعن هذه الآلات ذكر أبو الوليد الشقندي في رسالته عن "فضل الأندلس" أسماء الآلات التي اقتنتها إشبيلية وحدها، فقال: "وقد سمعت ما في هذا البلد من أصناف أدوات الطرب، كالخيال والكريح والعود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والضنارة والزلامي والشقرة والنورة (وهما مزماران الواحد غليظ الصوت والآخر رقيقه)، والبوق، وإن كان جميع هذا موجودا في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر وأوجد[2]." فضلا عن هذه الآلات، عرفت الأندلس آلات أخرى مثل الطبلة والنقارة والطسوت التي تقرع بالقضبان. وأضاف ابن خدون في (مقدمة) بعض آلات الزمر مثل الشبابة، وهي قصبة جوفاء مزودة بفتحات معدودة في جوانبها، والوبوق النحاسي المجوف والبربط وهو على شكل من الكرة.

ولعل أهم اختراع اشتهر به زرياب في هذا المجال هو: "زيادة الوتر الخامس في العود، اختراعا منه... كذلك اخترع مضراب العود (الريشة) من قوادم النسر، وكانت لا تزال حتى وقته من الخشب، وهي فكرة بارعة من زرياب كان موفقا فيها إلى أبعد مدى، إذ تجمع إلى لطف خفتها على الأصابع طول سلامة الوتر بملازمة الضرب عليه... أما العبقرية الفذة التي جلت عنها موهبته فهي طريقته المبتكرة في تعليم الغناء، تلك الطريقة المستحدثة التي ظلت مثلا يحتذى في الشرق والغرب حتى العصور الحديثة[3]."

ويذهب المقري في كتابه (نفح الطيب) إلى القول بأنه هو الذي رتب إيقاعات النوبة، مؤسسا بذلك تقليدا موسيقيا اتبعه الأندلسيون من بعده، واقتفوا أثره فيه. "واستمر بالأندلس أن كل من افتتح الغناء فيبدأ بالنشيد أول شدوة بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبسيط ويختم بالمحركات والأهزاج تبعا لمراسم زرياب[4]"

أما في ميدان التأليف والتكوين الموسيقي فقد ترك زرياب للأندلس والغرب الإسلامي ميراثا فنيا عظيما تمثل في مؤلفاته ومدوناته الموسيقية التي بلغت عشرة آلاف لحن، وبذلك

http://www.arab-ency.com/servers/gallery/95633-.jpg

عد هذا العبقري بمثابة معجزة جسدت الأصالة الموسيقية الأندلسية. وقد صدرت في إسبانيا سنة 1987م رواية تحمل اسم (زرياب) باللغة الاسبانية للموسيقي (خيسوس كريوس) كتبت بأسلوب شاعري جميل، واشتملت على مجموعة هائلة من المعلومات الفنية والاجتماعية والتاريخية عن الأندلس. كما أورد الكاتب بالتفصيل الكثير من العادات والتقاليد المتعارف عليها آنذاك، مبررا في كل مرة دور زرياب ومحاولته في تغيير وتجديد الكثير مما اعتمد الناس عليه وإبداله بما هو أفضل. ويرى أن أسس الموسيقى العربية الأندلسية التي كانت تعرف (بالنوبة) وتسمى عند الإسبانيين (الروندو RONDO) ثم نقلها فيما بعد على يد الموريسكيين إلى شمال إفريقيا وخصوصا المغرب والتي تعرف اليوم باسم الموسيقى الأندلسية (تطوان- شفشاون- فاس- سلا- الرباط).

http://www.arab-ency.com/servers/gallery/95631-.jpg

الموسيقى الأندلسية بالمغرب:

يعتبر ابن باجة الشخصية الفذة والعبقرية المتفتحة أول منظم للألحان المعتمدة بالأندلس والتي أدخلها إلى المغرب في القرن الخامس الهجري. ألف أكثر من عشرين كتابا تناول فيها مختلف معارف عصره من طب وفلسفة وعلوم طبيعية ورياضية، وواحد من الوشاحين المشهورين، جمع بين الموسيقى والغناء في موشحاته. وصفه ابن خلدون بأنه "صاحب التلاحين المعروفة[5]" وابن سعيد بأنه "فيلسوف المغرب وإمامها في الألحان[6]" ومن الحكايات المشهورة عنه أنه حضر يوما مجلس أمير سرقسطة أيام المرابطين، أبي بكر ابراهيم بن تيفلويت فأعطى مغنية كانت هناك موشحة من نظمه فغنتها وكان مطلعها:

جرر الذيل أيما جر

وصل الشكر منك بالشكر

فلما طرق سمع الأمير قول الشاعر:

عقد الله راية النصر

لأمير العلا أبي بكر

طرب وصاح: واطرباه، وشق ثيابه وقال ما أحسن ما بدأت وما ختمت. وحلف بإيمان مغلظة أن لا يمشي ابن باجة إلى داره إلا على الذهب[7]. فخاف الأمير سوء العاقبة فاحتال بأن جعل في نعله ذهبا ومشى عليه.

لقد كان ابن باجة بحق أول من أدخل التلاحين الأندلسية إلى المغرب، وقد مكنه طول استقراره به من نشرها وتعليمها في ظل الدولة الحاكمة ورؤسائها. ويرى الدكتور محمد بن شريفة: "أن أكبر اسم نجده في تاريخ الموسيقى الأندلسية المغربية بعد زرياب هو الفيلسوف ابن باجة[8]."

وإذا كان فن الموسيقى الأندلسية قد تعرض لشيء من المقاومة أيام الموحدين، تأثرا بما قامت

http://www.arab-ency.com/servers/gallery/93291-.jpg

القانون

عليه الدولة من التدين ومقاومة المنكر، فإنه لم يشهد رواجا للموسيقى على رأي الفيلسوف ابن طفيل الذي قال قولته الشهيرة: "لو نفق عليهم علم الموسيقى لأنفقته عليهم". إلا أنها قاومت وصمدت في وجه التيار المحافظ، لتفرض وجودها بعد ذلك أيام المرينيين الذي عرف ازدهارا عظيما للموسيقى في حواضر المغرب الشهيرة كفاس ومراكش وسلا والرباط وتطوان وشفشاون وغيرها.

وخصوصا بعد الهجرة النهائية للأندلسيين سنة 1609م، حيث أصدر الملك الإسباني فيليبي الثالث قرارا بطردهم من إسبانيا، بعد أن يئست المحاولات المتعددة والمتعاقبة من تحويلهم عن دينهم، واعتناق المسيحية، ولكن دون جدوى، فاضطروا إلى مغادرة أراضيهم نحو شمال إفريقيا وغيرها. فاستقر هؤلاء في أنحاء مختلفة من البرتغال والمغرب وتونس والجزائر ومصر، بل وصل بعضهم إلى القارة الأمريكية، حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم، واستفاد الأهالي من خبرتهم ومهارتهم في سائر مرافق الحياة اليومية فهاجر الفن بأجمعه إلى المغرب،واشتغل الناس به اشتغالا كبيرا، فاحتضن التراث الموسيقي وصيانته والحفاظ على النوبة تأليفا وصناعة كما يقول الدكتور الباحث عباس الجراري.

" وكان من الطبيعي أن تتمغرب الموسيقى الأندلسية مع مرور الزمن بما أدخل عليها المغاربة بعد هذه المرحلة من تعديلات مختلفة في ألحانها وأشعارها وترتيبها. ويرى الباحث المغربي عبد العزيز بن عبد الجليل أن المغاربة شاركوا منذ البداية في تكوين هذا التراث، واستقلوا به بعد هجرة المسلمين من غرناطة. فازدهرت المدرسة التطوانية التي استقر بها العديد من الغرناطيين، بالإضافة إلى مدرسة فاس التي انتقلت إليها المدرسة الغرناطية والبلنسية القديمة وامتزج الكل ليفرز هذا التصور للوضع الجديد من خلال الصورة الجديدة للموسيقى الأندلسية التي نعرفها الآن[9]".

النوبات الأندلسية بالمغرب:

وكانت الموسيقى الأندلسية تعرف عند دخولها المغرب باسم (فن الآلة) تمييزا لها عن فني الملحون والسماع، إضافة إلى نوبات الموسيقى الأندلسية عندما وفدت إلى المغرب، كانت عبارة عن نوبات آلية، ولم تكن قد انتظمت بعد في منظوم الكلام سواء كان شعرا فصيحا أو مقطوعة زجلية أو موشحة[10]. والجدير بالذكر أن النوبة الأندلسية تمثل نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الغنائية

والموسيقية. وهي كذلك الوحدة الأساس التي تشكل منها المجموعة الكبرى، التي هي (الموسيقى الأندلسية). وكان أحمد التفاشي من القرن السابع الهجري قد قدم تعريفا جامعا لمصطلح النوبة في كتابه (فصل الخطاب من مدارك الحواس الخمس لأولي الألباب) قائلا: "النوبة الكاملة للغناء بالمغرب تقوم على نشيد واستهلال، وعمل، ومجرى، وموشحة، وزجل وجميعها يتصرف في كل بحر من بحور (أي الأدوار) الأغاني العربية[11]." فالنوبة ثمرة حضارية عريقة، ووليدة مجتمع متمدن نشأت في رحابه ونمت وتطورت بخطى ثابتة ومتواصلة حافظت على خصوصياتها ومميزاتها العامة كلون موحد ومميز مستمد من روح الحضارة العربية الإسلامية.

ويقال إن عدد النوبات الأندلسية كانت أربعا وعشرين، نوبة، بعدد ساعات اليوم، غير أن الذي بقي منها الآن لا يتجاوز إحدى عشرة نوبة في المغرب،وفي تونس [يتوفرون على ثلاث عشرة نوبة]. وقد جمعها محمد بن الحسين الحايك التطواني سنة 1800م، وكان تلميذا لأبي العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي، وعنه أخذ هذا الفن فكان أحد الرواد الكبار الذين لمع إسمهم في القرن الثالث عشر الهجري، والمشهور بكناشه (الكتاب) الجامع للنوبات الموسيقية الأندلسية، فحفظها من الضياع، وصارت عمدة الموسيقيين إلى أوائل القرن الرابع عشر الهجري، وقد طبعه أول الأمر الفنان المرحوم المكي مبيركو الرباطي سنة 1354هـ/ 1935م كما ذكر المرحوم عبد الله الجراري[12]. وكان موضوع دراسة جامعية للمستعرب الإسباني (فيرناندو بالديرما) حيث حصل على درجة الدكتورا من جامعة مدريد تحت عنوان:[الفقيه الحايك والموسيقى الأندلسية] طبع بتطوان سنة 1953م.

وقام الفنان الحاج ادريس بنجلون التويمي الذي كان رئيسا لجمعية هواة الموسيقى الأندلسية في المغرب، والسيد عبد اللطيف بلمنصور كل على حده، بتحقيق هذا "الكناش" وإخراجه إلى حيز الوجود كاملا. الأول يحمل عنوانا [التراث العربي المغربي الأندلسي] وقد اهتم فيه بالجانب الفني في دراسة النصوص، وتنسيقها، وتصحيحها مسجلا النوطة الموسيقية بالحروف بجانب الأبيات الشعرية التي تؤدى عليها. والثاني قام بإصداره بعنوان [مجموع أزجال وتواشيح وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروفة بالحايك] وقد اعتنى في إعداده، وتنسيقه، وترتيبه، وتحقيق النصوص، ونسبتها إلى مبدعيها كلما تيسر له ذلك، كما ذيله بالتعريف بأعلام الموسيقى الأندلسية المغربية.

ومن الكتب الجديدة الصادرة حديثا والتي لها علاقة بالموضوع ما ألفه الفنان المهدي عبد السلام الشعشوع رئيس جوق المعهد التطواني تحت عنوان : "ديوان الآلة – نصوص الموسيقى الأندلسية المغربية" وهو كتاب غني بالنصوص الموسيقية الأندلسية. بذل فيه الباحث جهدا كبيرا، فقد اطلع على ما كتبه السابقون في هذا المجال، كما استفاد من الفنانين المعاصرين. أما النوبات فهي: [العشاق– الحجاز المشرقي– الأصبهان– الرصد– رصد الذيل– غريبة الحسين– عراق العجم– الماية– رمل الماية– الاستهلال– الحجاز الكبير]. وكل نوبة تؤدى على خمسة موازين وهي: [البسيط– القائم ونصف– البطايحي– القدام– الدرج] وكانت كل نوبة خاصة في الأصل بوقت تنشد فيه، ولا يجوز تعويضها بغيره، فنوبة [العشاق] مثلا تؤدى في الصباح. ونوبة [الماية] وقت غروب الشمس. ونوبتي [الحجاز الكبير والأصبهان] في العشاء. ونوبة [رصد الذيل] في منتصف الليل. أما نوبة [رمل الماية] فقد كانوا يبيحونها لكل وقت نظرا لكثرة استعمالها في مدح الرسول (ص). ويعتبر عبد السلام بن علي ريسون دفين مدينة تطوان، والمتوفى سنة 1299هـ/1882م "أول من أدخل على الآلة الأندلسية الأمداح النبوية، فقد استعاض عن قصائد الغزل والخمريات في الشعر الأندلسي بقصائد وقطع في مدح الرسول (ص) في كثير من ميادين الآلة، ولا يزال ذلك متداولا في المغرب[13]".

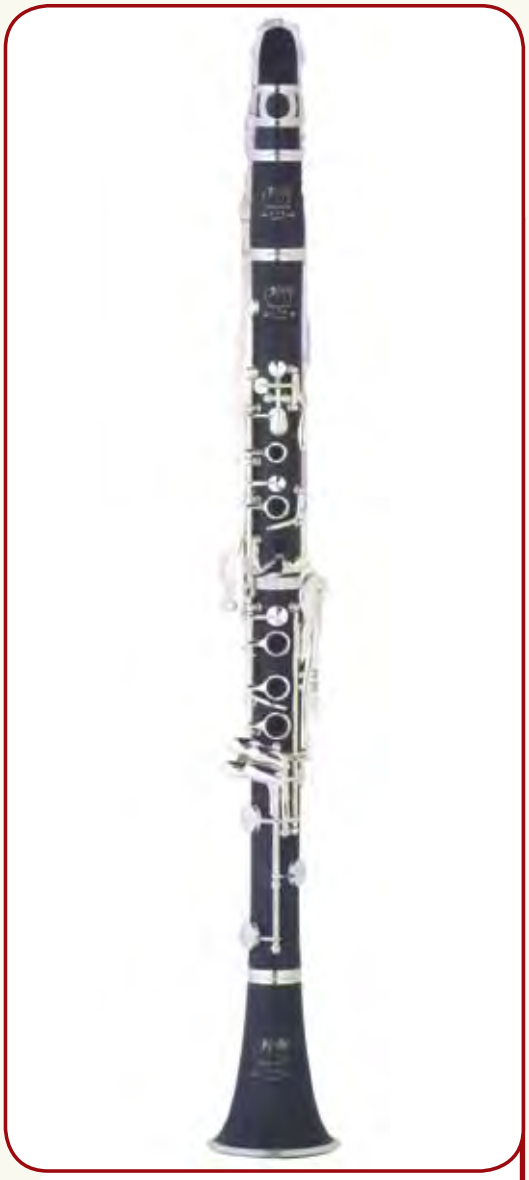
ويرى الباحث إدريس السرايري: "أن النوبة في الموسيقى الأندلسية المغربية هي نوبة موحدة التركيب، ملامح طبوعها وأعراف عزف مكوناتها لا تجدها تختلف من مدينة لأخرى أو جهة

لأخرى. إيقاعاتها وصلاتها وترانيمها وتدحرج آداء مراحلها لا تجدها متغيرة سواء ذهبت شمالا أو عرجت جنوبا شرقا جزت أو غربا[14]."

مدارس الموسيقى الأندلسية المغربية:

بعد استقلال المغرب مباشرة قام المسؤولون عن الشأن الثقافي والفني في شخص المرحوم الأستاذ محمد الفاسي بتوجيه عناية خاصة إلى هذا التراث والاهتمام به فاحتضنته وزارة الثقافة، وتأسست الأجواق الموسيقية في مدن تطوان والرباط وفاس ومكناس وسلا وشفشاون وآسفي ووجدة ومراكش، وأصبح لكل جوق رواده وعاشقوه، الغاية من ذلك هو الحفاظ على هذا التراث بكل ما يحتضنه من ألوان وأنماط ظل يشكل في جوهره النموذج الرائع للإبداع البشري، بما يقدمه للجيل الحاضر من روائع فنية تسمو بذوقه، وتهبه الحصانة ضد ما يسترخص من الألحان ويستهجن من الإيقاعات. "ولقد حافظت المدرسة المغربية دون الجزائرية والتونسية على أصالتها ولم يعتروها ما اعتور جارتيها من عوامل التأثير العثماني[15]". وتعتبر مدن الشمال المغربي أكثر حفاظا على تلك الأصالة وخصوصا مدينتي تطوان وشفشاون لاحتضانها لأكبر جالية مهاجرة من الأندلس لدرجة أصبحت فيه مدينة تطوان متميزة من بين مدن المغرب بإجادة أهلها – رجالا ونساء–للموسيقى الأندلسية كما يذكر مؤرخها محمد داود في كتابه تاريخ تطوان (المجلد الرابع/ ص: 407).

ويعتبر قدوم الفنان الأصيل الأستاذ محمد العربي التمسماني إلى مدينة تطوان من طنجة مسقط رأسه، خطوة مهمة في تجديد وانتعاش وتأصيل الموسيقى الأندلسية بهذه المدينة، فقد عين مديرا للمعهد الموسيقي بتدخل من الزعيم عبد الخالق الطريس، فوجد فيه أعلاما كبارا من الأساتذة الإسبانيين والمغاربة فوهب حياته للبحث عن التناغم وتطوير الفن الراقي فتولى رئاسة وتدريب جوق المعهد التطواني، حيث خطا به خطوات نحو الإبداع، وكان يضم نخبة من أمهر



الكلارينيت
http://img.alibaba.com/photo/321464455/Profesional—standard—Clarinet.jpg

الحفاظ والعازفين من أمثال الفنان عبد الصادق اشقارة وأحمد الشنتوف ومحمد حيون، والمختار امفرج وأحمد احرازم والعياشي الوراكلي وأحمد البردعي ومحمد بن عياد؛ وكلهم من أبناء مدينة شفشاون الذين انتقلوا إلى تطوان للعمل ضمن الجوق التطواني. وشكل هؤلاء جميعا النواة الأساسية للجوق الذي مثل المغرب في عدة ملتقيات ومهرجانات دولية.

والموسيقى الأندلسية في نظره "تتكون من

جمعية دار الغرناطية مدينة القليعة
http://www.darelgharnatia.dz/image/photo%20palmares.jpg

أربعة أغصان أساسية وهي: حلة بهية، ورتبة علية، ونغمة ذكية، ونفوس رقاق. فالجوق يجب أن يكون في حلة بهية ولا يمكن أن تعزف هذه الموسيقى في الشوارع، بل يجب أن تكون على مسرح مرتفع أما النغمة الذكية فلا يمكن أن يؤديها أي جوق كيفما اتفق، بل يجب أن يكون مركبا على قواعد موسيقية، عالما بأصول ما يؤدي، أما الذين ينصتون إلى هذه الموسيقى فهم أصحاب النفوس الرقاق والأرواح الرهيفة[16]." إضافة إلى أنه كان من فرسان آلة العود ينفرد بطريقة خاصة في التحكم في المضراب (السطعة) إذ كان يثني ويثلث أثناء النقر على الأوتار، بل يستطيع العزف دون خضوع للحركة الإيقاعية، أي في الزمن المضاد، إذ يلون بين الفراغات، حتى تخاله في حالة شرود إيقاعية حتى تفاجأ بخلقه لجملة غير منتظرة، تعيد الأمور إلى نصابها، وتجعل المتلقي في حالة انبهار قصوى. لقد كان بحق فنانا موسيقيا مبدعا نذر حياته للبحث عن الانسجام بين الأدوات الموسيقية والصوت والكلمات والجمل وبين القوافي والإيقاعات بلغت حدا من التناغم لم يعد معها شعور بالغربة. ويعتبر أول من أدخل العنصر النسوي في الطرب الأندلسي، كما قام بإدخال علم (الصولفيج) إلى حظيرة التراث الأندلسي بعدما تبين له موافقة هذه الموسيقى لأصول هذا العلم وخضوعها لكل قواعده وخاصة الميازين، إضافة إلى قيامه بتصحيح عدد من الأخطاء الموسيقية التي اعترت التراث الأندلسي على مر العصور، ثم توحيده للصنعة الأندلسية خاصة وأنه وجد اختلافا ملحوظا بين الصنعة التطوانية والصنعة الفاسية، واستعماله الآلات الثابتة وبعض آلات النفخ الهوائية مثل (الكلارينيت) التي تتلاءم وطبيعة الجمل الموسيقية للطرب الأندلسي، كما أعطى مجموعة من النظريات الفنية القائمة على قواعد علمية دالة على إلهامه الواسع بألوان الموسيقى وموسيقى الشعوب[17].

لقد خدم محمد العربي التمسماني الموسيقى الأندلسية بعطاءاته ومجهوداته المتواصلة فأسدى بذلك خدمات جليلة لهذا التراث الفني في المغرب.

أما مدينة شفشاون فقد نافستها في هذا المجال وزودتها بمجموعة من أبنائها الذين انتقلوا إليها لممارسة هوايتهم كما سبقت الإشارة إلى ذلك. فقد احتلت الموسيقى الأندلسية بها مركزا مرموقا ما زالت محافظة عليه إلى اليوم وذلك بفضل مجموعة من فنانيها الكبار أمثال الشريف امحمد بن الأمين العلمي ومحمد برقرنة وعبد القادر السفياني وعبد القادر علوش، ومحمد الرحموني، ومحمد الورياشي وعبد الرحمن بن عياد، والعياشي الشلياح، ومحمد المريني وغيرهم. وكانت الزاوية الشقورية بحومة السويقة ملتقى الهواة والرواد عشية كل جمعة. كما كان للمرحوم الأستاذ الهاشمي السفياني الدور الرائد في إحياء هذا التراث وتلقينه وسعيه إلى تأسيس معهد الموسيقى الأندلسية بالمدينة، فتحققت رغبته باستجابة السلطات إلى وجود المعهد فتم تدشينه بتاريخ 19/ 11/ 1975م تحت إشراف عامل المدينة وأصبح أول مديريه، فضم مجموعة من التلاميذ والتلميذات، أشرف على تكوينهم مجموعة من أساتذة الموسيقى في المدينة، كما كان يساعد بعضهم في الذهاب إلى مدينة تطوان لتدعيم رصيدهم المعرفي في تخصصهم من خلال دروس تكميلية على يد أساتذة عرفوا بكفاءتهم في هذا المجال. واستمر في تهييئه للأجيال الموسيقية أسفر عن وجود مجموعة من الأجواق بما فيهم جوق للنساء ترأسه الفنانة أرحوم البقالي. توفي رحمه الله سنة 1986م.

كما اشتهرت مدينة شفشاون باحتضانها للمهرجان النسوي للموسيقى الأندلسية تحضره الأجواق الموسيقية من مختلف المدن المغربية، ويكون مناسبة لتأصيل جذور هذا اللون الموسيقي وربطه بالحاضر.

تليهما مدينة فاس التي كان لها اليد الطولى في الاهتمام بهذا الفن وهو ما نلمسه إلى اليوم . ويذكر المرحوم الباحث محمد المنوني نقلا عن مؤلف (أغاني السقا) لإبراهيم التادلي الرباطي المتوفى عام 1311هـ. أنه كان من تقاليد الموسيقيين بفاس، أن أجواقهم كانت تحضر – بأجمعها – في عيد المولد النبوي الشريف بزاوية سيدي عبد القادر الفاسي عند الصباح، ويستعملون نوبة أندلسية كاملة، وبعد عصر كل جمعة يحضرون – لنفس الغاية – بمشهد ابن عباد، وكل يوم أربعاء في الضحى عند مشهد أبي غالب ويقتصرون في المواطن الثلاثة على الإنشاد دون آلة، مع استعمال التصفيق بالأيدي لحفظ الميزان[18].

ويرى الباحث عبد العزيز بن عبد الجليل أنه: " نستطيع أن ننعت مدرسة فاس بأنها أكثر تمسكا بالتقاليد الموسيقية الأندلسية الأصلية. ولعل ذلك واضح في حفاظها على آلة الرباب التي أصبحت تحتل الصدارة من بين الآلات التي ينتظمها الجوق الأندلسي بفاس، وأصبح لها من المكانة ما كان للطر الذي يضبط الميزان على حين خسف دور الرباب في جوق تطوان وعوضه البيانو، وعلى حين استعاض جوق الرباط عنه بالعود، وإن يكن هو أيضا تبنى استعمال آلة البيانو وأحله مكانة تكاد تضاهي مكانة العود[19]. "

إنها واحـدة من رموز الحضارة في هذه المدينة، ومعلمة من معالم نبوغها الموغل في التاريخ والحضارة. وكيف لا؟ ومنها انطلق مشروع الحايك في إحيائه لموسيقى الآلة، وملف الموسيقى الأندلسية حافل بالعديد من الأسماء: نذكر منهم الحاج حدو بن جلون الفاسي، والشريف رشيد الجمل الفاسي والغالي الجمل الفاسي، ومحمد الصبان الفاسي، والمكي محروش ومحمد الإيراري الفاسي وعبد السلام البريهي، ومحمد الرايس ومحمد البريهي الذي لعب دورا بارزا في ترسيخ مكانة الموسيقى الأندلسية والتعريف بها فأسس جوقا من خيرة الشباب، وسهر على تدريبهم حتى أتقنوا مادته فأجادوا فيما قدمه الجوق من مقطوعات لقيت نجاحا ومتعة عند جمهور المستمعين، وظل على رئاسة جوقه يتابع ويستخرج ما جد من أنغام طوال ممارسته وبحثه الدائم عن اكتشاف ما ظهر وما خفي من صنعته إلى أن رحل سنة 1945م. فخلفه تلميذه

الفنان عبد الكريم الرايس الذي تابع رسالة سلفه وحافظ على استمرار نهجها في التشبث بأصالة هذا التراث، ووفاء منه لمعلمه أطلق اسمه على هذا الجوق (جوق البريهي) وظل متفانيا في تطويره والدفع به إلى أن وافته المنية سنة 1996م. وأصدر كتاب (من وحي الرباب) سنة 1982 جمع فيه الصنائع التي يعتمد عليها جوقه حتى يسهل تداولها بين عشاق هذا الفن والهواة والمعجبين به. شارك المرحوم صحبة جوقه في العديد من الحفلات الموسيقية والمهرجانات والملتقيات الدولية. وحظي بحفل تكريمي الذي نظمه لفائدته معهد العالم العربي بباريس والذي توج بإحياء حفلة أندلسية اهتزت لها أركان المعهد وأطربت أنغامها جماهير الحاضرين عربا وأجانب. لقد جمع بين المعرفة والتطبيق فكان حافظا كبيرا للموسيقى الأندلسية شعرها وكلامها، ألحانها وأنغامها، بارعا في العزف يتقن استعمال مختلف الآلات وفي طليعتها (الرباب) الذي اشتهر به داخل الجوق. كان إلى جانب المرحوم محمد العربي التمسماني والفنان أحمد الوكيلي من أقطاب الموسيقى الأندلسية في العصر الحديث. وقد شكل هؤلاء اتجاها موسيقيا معينا ونهجوا طريقة محددة المعالم ما زال إشعاعها قائما إلى اليوم. وينتمي لمدرسة فاس كل من:

مراكش : التي تم فيها تأسيس (دار السي سعيد) بإشراف السيد عبد السلام الخياطي، لتلقين الموسيقى الأندلسية. ومكناس: كانت (دار الجامعي) التي كان يشرف على تسييرها محمد الأمين دادي ثم خلفه على رأسها أحمد المدغري العلوي ثم (قبة الخياطين) – قاعة السفراء حاليا – ثم (دار الباشوات إلى الآن) وكان يلقن فيها قواعد للموسيقى الأندلسية.

والرباط: التي وإن تأخرت في منافسة بقية المدن التاريخية، "فقد أخذت بحكم موقعها من فاس وتطوان، ثم كان لأبي إسحاق التادلي يد كبرى في تقريب هذه المدرسة من فاس[20]".

فكانت هناك بادرة تأسيس جوق الطرب الغرناطي مع بداية الاستقلال على يد المرحوم أحمد بناني بمساعدة الفنان أحمد بيرو بهدف ضمان استمرار التواصل الحضاري والتراثي بين المغرب والأندلس، وبعد وفاة أحمد بناني تحمل أحمد بيرو رئاسة الجمعية منتهجا نهج سلفه. وفي عام 1985م انضم جوق بيرو إلى جمعية هواة الموسيقى المغربية الأندلسية بالرباط وشارك ضمنها في حصص الطرب الغرناطي.

وهكذا تطورت الموسيقى الأندلسية في الرباط تدريجيا إلى أن استقامت على الطريق الصحيح كما حدث في باقي المدن الأخرى التي أصبحت فيها الموسيقى الأندلسية جزءًا من تراثها الحضاري الموروث (تطوان– فاس).

فاقتحمت الميدان بدورها بعد ذلك على يد الفنان أحمد الوكيلي الذي قدم إليها من مدينة فاس بعد أن أخذ مبادئه الموسيقية بها. ثم انتقل إلى مدينة طنجة سنة 1937م فعمل مع جوق (إخوان الفن للهواة) عازفا ومسيرا، بعد ذلك انتقل إلى مدينة تطوان التي لم يمكث بها كثيرا، فخرج من هذه المرحلة بتجربة مهمة صقلت مواهبه الموسيقية تجلت في رئاسته لجوق مدينة الرباط التي التحق بها سنة 1953م "حتى إذا انتقل إلى الرباط وعهد إليه برئاسة جوق الإذاعة الوطنية انعكست على نشاطه الفني مظاهر التجديد الذي عرفته مدن الشمال المغربي[21]."

لقب أحمد الوكيلي بفقيه الطرب الأندلسي لكونه شكل مدرسة أندلسية مغربية قائمة بذاتها، فكان مجددا ورائدا، اتسمت منهجيته "بالمزج بين الذهنية في توقدها العقلي والتلقائية الفنية في حسها الروحي. وبعيدا عن كل تقرير جمالي، يمكننا ربط منهجيته بشخصيته الحازمة وبذكائه المتوقد، وحضوره المهيمن، الذي يدل على اندماج كلي في العمل، هذا الحضور الذي ظل يغذيه تقديره لرسالته كفاعل في إحياء تراث جليل وكممارس ميداني على جميع المستويات ومن ثم جاءت الانجازات الموثقة بإعداده ومشاركته العملية فريدة في طابعها متراصة في بنائها[22]."

بهذه المنهجية قاد جوق الرباط ليحتل بذلك المكانة اللائقة به إلى جانب أجواق تطوان وفاس. لقد أعطى نفسا جديدا لموروث له رواده وعشاقه

جمعية تلمسانية
http://a6.idata.over-blog.com/600x39882/85/48/2//andaloussiates-2010/andaloussiates-20106231-.JPG

في هذه المدينة، بإدخاله "لمحاسن جوق تطوان في اعتماده على آلة البيانو وفي إدخاله لمجموعة من الفتيات المنشدات وهي مرحلة متقدمة على الجوق الفاسي المقتصر على المنشدين الرجال[23]."

أما مدينة آسفي (جنوب المغرب) فكانت تتوفر على معهد للموسيقى الأندلسية كان من أشهر أساتذته الفنان محمد بجدوب، ثم كمسؤول عنه بعد ذلك. كما كان بها جوق للطرب الأندلسي برئاسة الفنان عبد الرحمن بلهواري الذي يقول عنه الفنان بجدوب "لقد حول بيته إلى مركز إشعاعي لعشاق الطرب الأندلسي وقدم من أجل ذلك بسخاء... وزار بيته عدد من عمالقة هذا الفن أذكر منهم الفنان محمد العربي التمسماني، والغالي الشرايبي، وادريس بنجلون وغيرهم[24].

لقد كان من أوائل الذين وضعوا اللبنات الأساسية في تشييد تاريخ الطرب الأندلسي بمدينة آسفي، إضافة إلى فنانين آخرين كأحمد لقليعي، وأحمد الرقاع وعبد الوهاب السعيد، وعبد القادر شيبوب وعبد الرحمن الوزاني وغيرهم ممن ساهموا في بناء صرح الموسيقى الأندلسيةبالمدينة.

وكان هناك كذلك جوق أندلسي لليهود برئاسة الفنان أسعدية كوهن لأن المدينة كانت تضم جالية يهودية كبيرة – والتي ينحدر معظمهم من الأندلس – وقد تتلمذ هذا الفنان بمدينة فاس على الفقيه المطيري الذي أخذ عنه أصول اللغة العربية وفن الآلة الأندلسية .

ويرى الباحث محمد الحداوي في دراسة له عن (بصمات اليهود المغاربة في التراث الموسيقي الغرناطي) أن عددا كبيرا من اليهود لهم باع في هذا الفن الذي كان ولا يزال ملتقى المجتمعات الإسلامية واليهودية في المغرب العربي. ويكفي أن نعلم بأنهم لا زالوا إلى الآن في بلاد المهجر بنصوصهم الدينية وفق قواعد وطبوع الموسيقى الأندلسية الغرناطية... وقد صدر أخيرا كتابا عن الآلة الموسيقية الأندلسية المغربية باللغة العبرية،

http://oujdaportail.net/ar/images/8-Groupe-Zeryab-Tarab-gharnatie-Oujda.jpg

عن وزارة الثقافة، بتنسيق مع خلية التراث اليهودي المغربي وجمعية هواة الطرب الأندلسي والغرناطي في المهجر يتقدمهم الفنان العازف على آلة الرباب (الربي ماييز عطية الرباطي المحتد) والأستاذ سامي المغربي وهو ما يقابل كتاب (الحايك) بالعربية. وهذا المصنف هو مجموعة من القصائد الشعرية والتواشيح والأزجال والبراويل جمعتها وحققتها ونسقتها مجموعة من الفنانين والأدباء والشعراء اليهود المنضوين في هذه الجمعية وأصدروها في مجلدين ضخمين وبطباعة فاخرة وتجليد أنيق[25].

وفي مدينة وجدة (شرق المغرب) حيث يطلق على هذا التراث الفني (الطرب الغرناطي) وقد تسرب إليها من مدينة تلمسان الجزائرية وله أصوله وطبوعه وإيقاعاته، كما وصل مدينة الرباط ولكن بشكل باهت.

ويرى الأستاذ الباحث في الأندلسيات الدكتور محمد بن شريفة عن هذا الطرب في عاصمة المغرب الشرقي: "أن ثمة من القرائن ما يجعلنا نتصور وجود تقليد موسيقي قديم بها، ولاسيما في هذا اللون الغالب عليها الآن، وأول هذه القرائن تلك الأبيات التي تتمم إحصاء طبوع الموسيقى الأندلسية في عصر السعديين، والتي نظمها محمد بن علي الوجدي المعروف "بالغماد" (توفي 1033هـ) وهو من أعلام وجدة في ذلك العصر، ومما يلفت النظر أن الطبوع التي استدركها هي من المتداول اليوم في مدرسة الطرب الغرناطي.. بالإضافة إلى ما قد يكون بينها وبين تلمسان من تنافس في هذا المجال[26]."

ويرجع تاريخ تأسيس أول "جمعية أندلسية للطرب الغرناطي" بهذه المدينة إلى سنة 1921م، والتي ساهمت مساهمة فعالة في تكوين أجيال متتالية من الفنانين المهتمين بهذا الفن، كما شاركت في العديد من المؤتمرات والتظاهرات الفنية داخل المغرب وخارجه (باريس سنة 1930) (فاس 1939م)و (تلمسان 1974م) كما

تأسست جمعية أخرى تحمل اسم (جمعية النسيم للطرب الغرناطي) سنة 1979م ثم جوق المرحوم الشيخ صالح للطرب الأندلسي الغرناطي الذي تأسس سنة 1985م. وقد تمكنت من أن تحتل مكانة رفيعة في المجال الموسيقي المحلي.

ومهما يكن من اختلاف في الشكل فإن المضمون واحد، وأن هذا التراث هو تراث أندلسي مغربي مشترك، وهذا ما حمل وزارة الثقافة على الاعتناء به، وتأسيس مركز للدراسات والأبحاث الغرناطية بمدينة وجدة للقيام بجمع شتاته وتوثيقه وتدوينه ونشره على أوسع نطاق باعتباره معرفة تراثية تمثل جزءا من الذاكرة الجماعية للأمة. وفي هذا الصدد قام المركز بعقد ندوات وحلقات دراسية لتوثيق وتدوين هذا التراث، وتنظيم مهرجانات للتعريف به.

إنه من البديهي الحفاظ على هذه الموسيقى وما تحتوي عليه من فنون القول والنغم وضروب اللحن كما حافظ عليه السلف في الماضي.

الهوامش

1: عبد الله عنان/ دولة الإسلام في الأندلس/ القاهرة/ الطبعة الرابعة ص: 281
2: انظر (نفح الطيب) للمقري / الجزء الثالث/ ص: 213.
3: انظر: زرياب.. موسيقار الأندلس/ الدكتور محمود أحمد الحفني/ ص: 110 و 111 / أعلام العرب/ عدد: 54.
4: المجلد الثالث/ ص: 128 / دار صادر – بيروت 1988م.
5: المقدمة / ص: 584 / المكتبة التجارية.
6: المغرب في حلى الغرب/ الجزء الثاني/ ص: 119 / دار المعارف بمصر 1953م.
7: أزهار الرياض/ المقري/ الجزء الثاني/ ص: 209.
8: في تصديره لكتاب (إيقاد الشموع) لمحمد البوعصامي/ تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل/ دار الهلال / الرباط 1995م / ص: ب.
9: حوار معه في صحيفة (الزمن) عدد: 19/4/2002م / ص: 9.
10: مجلة (الفنون) الكويتية / عدد: 12/2001 / ص: 57.
11: نشر منه المرحوم محمد بن تاويت الطنجي فصلين خاصين بالغناء في الأندلس (مجلة الأبحاث التي تصدرها الجامعة الأمريكية في بيروت) مجلد : 21 / عدد (2–3–4) ديسمبر 1968م / ص: 116و 117.
12: انظر مجلة (دعوة الحق) عدد: ماي 1961م / ص: 73.
13: انظر مجلة (الفنون المغربية) عدد: 5/6 (مزدوج) السنة الثانية / 1975م / ص: 123.
14: انظر كتاب [البحث في التراث الغرناطي] حصيلة وآفاق/ الجزء الثاني/ ص: 84 (منشورات كلية الآداب / وجدة 2001.
15: انظر كتاب (مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية) مرجع سابق ص: 200.
16: انظر حوارا معه في صحيفة (العلم) عدد: 23/7/2000م ص: 8.
17: نقلا عن صحيفة العلم) بمناسبة تكريمه عدد: 25/8/1991م ص: 4 .
18: مجلة البحث العلمي / مرجع سابق ص: 158.
19: انظر كتاب (مدخل إلى التاريخ الموسيقى العربية) مرجع سابق / ص: 220و 202.
20: مجلة البحث العلمي/ مرجع سابق/ ص: 158.
21: انظر كتاب (مدخل إلى تاريخ الموسيقى العربية) مرجع سابق/ ص: 220.
22: انظر صحيفة العلم / عدد: 19/2/1989م ص: 6. (أركان المنهجية الوكيلية) بقلم محمد الرايسي.
23: نقلا من صحيفة الاتحاد الاشتراكي/ عدد: 10/8/1998 ص: 7.
24: حوارا معه في صحيفة (العلم) عدد: 19/4/1987م ص: 6.
25: انظر كتاب (البحث في التراث الغرناطي– حصيلة وآفاق) مرجع سابق / ص: 80–81.
26: نفس المرجع / ص: 192 (نقلا عن مجلة مهرجان السعدية 6/ 1985م ص: 11 و 12).

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

- التراث الثقافي لقرية « شّماخ » في جنوب الأردن

التراث الثقافي لقرية شّماخ في جنوب الأردن

سعد الطويسي - منصور الشقيرات / كاتبان من الأردن

إن التراث بمعناه الواسع هو ذلك الكل المتراكم، عبر السنين السالفة، من معرفة وعقيدة وفن وأخلاق وقانون وعُرف، بالإضافة إلى كل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في مجتمع معين، وبالتالي هو حضارة شعب من الشعوب أو منطقة من المناطق في مرحلة زمنية معينة.

لقد سعت جامعة الحسين بن طلال، عبر صندوق البحث العلمي فيها، إلى دراسة وتوثيق تراث القرية الأردنية لما لذلك من أهمية تاريخية واجتماعية على الصعيد الوطني، فقد دعمت المشاريع البحثية المختلفة ومنها هذا البحث الذي يتناول الملامح الحضارية والتاريخية في قرية شماخ، وخاصة خلال الحقبة الزمنية الممتدة من مطلع القرن التاسع عشر وحتى ثمانينيات القرن الماضي، وقد تم في جامعة الحسين بن طلال تبني هذا المشروع (مشروع توثيق القرى التراثية في محافظة معان)، منذ أن كان فكرة في الأذهان إلى أن برز إلى حيز الوجود، وهو يشكل ثلاثة عناصر أساسية: أولها الدراسة التاريخية للاستقرار السكاني في هذه المنطقة المعروفة بخصبها، وبغزارة عيونها وطيب هوائها وهذا الاستقرار يشير إلى الظاهرة التي شهدها الأردن تمثلت بتحول العشائر من حياة البداوة والتنقل والترحال إلى حياة الاستقرار والتحضّر وبممارسة الزراعة والفلاحة.

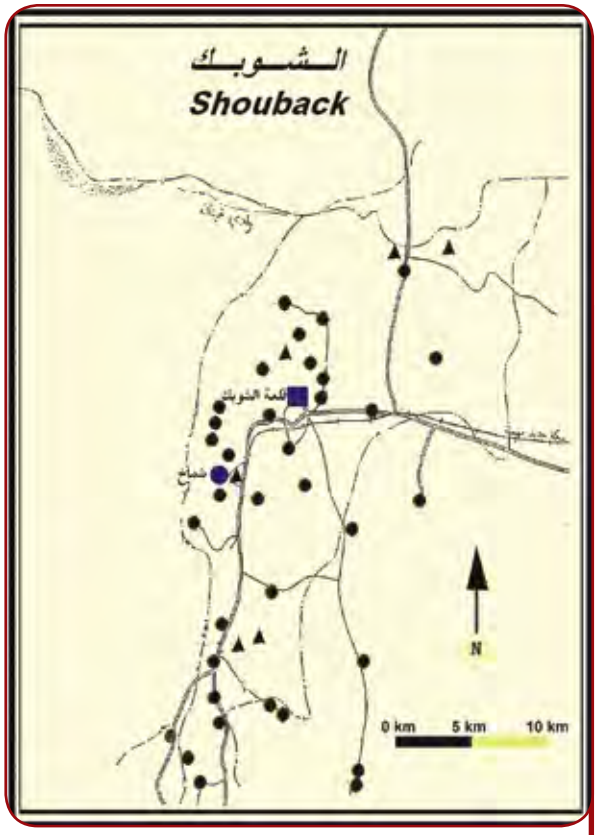
http://i39.tinypic.com/2isy2c8.jpg

أما العنصر الثاني فيتمثل في استخدام الصورة الفوتوغرافية لمنطقة الدراسة، والتي وُفِّقت في عرض الواقع المتكامل للجوانب البيئية والطبيعية والعمرانية و الاجتماعية، أما العنصر الثالث فيتمثل في مجموعة الرسومات المعمارية لمقاطع المباني المختلفة، حيث توضح نوع الخلطات الطينية المستخدمة في البناء إلى جانب ملاحظة الجوانب الوظيفية لمختلف أجزاء البيت الواحد.

وتسعى جامعة الحسين بن طلال، من وراء دعمها إلى مشروع توثيق القرى التراثية في محافظة معان، إلى إظهار عناصر الاستمرار والأصالة في التراث المعماري في المدينة والقرية الأردنية من أجل حمايتها وإدامتها، وبذلك نعاود النظر في المقولة الحالية " حضارة في طريق الزوال"، بإعادة هذه الحضارة إلى مكانها في الذاكرة الوطنية والعالمية، بتوثيق هذا التراث وتأهيله والتواصل معه تاريخياً وذلك ينسحب أيضاً مع غيره من المواقع الأخرى، حيث أصبح الاهتمام بالتراث في صميم رسالة المؤسسات الثقافية و البيئية المحلية والإقليمية والدولية، على اعتبار أن التراث الحضاري هو سجل علاقة الانسان بالعالم القديم والانجازات والاكتشافات الماضية، وقد تأكد لهذه المؤسسات أن هنالك أخطاراً تهدد هذه الأيام قسماً كبيراً من هذا التراث في البلدان النامية لأسباب عديدة منها التحديث والتأمين، كما أن معدل فقدان هذا التراث آخذ في الازدياد.

أهداف ومنهجية الدراسة:

يهدف هذا البحث إلى إعداد المسوح التراثية لتحديد المناطق المميزة تاريخياً ومعمارياً في محافظة معان، وبالتحديد قرية شماخ، وكيفية الحفاظ على المباني القديمة ذات العلاقة بتاريخ الحضارة الأردنية وتحديد استعمالاتها ومواقعها وزيادة الوعي السكاني بأهمية التراث المعماري الأردني كعنصر أساسي في كتابة تاريخ الأردن السياسي والحضاري، والاستفادة منها في إتاحة المجال أمام استثمار هذه الأبنية في دعم التنمية الاقتصادية والسياحتين الداخلية والخارجية.



الخريطة (1) : موقع قرية شماخ

كما يهدف البحث إلى مساعدة المجتمع المحلي بالتفكير في استغلال هذه القرية وإعادة تأهيلها بطريقة تحافظ على الطابع التقليدي فيها من جهة، وتوفير مصدر دخل أو مردود اقتصادي من جهة أخرى، بالإضافة إلى إبراز هذه القرية وغيرها إلى حيز الوجود و الترويج إلى حمايتها، وذلك من خلال نشر هذه الدراسة في مجلد خاص، ومن الناحية الأكاديمية فستوفر هذه الدراسة معلومات هامة تفيد كلا من دارسي هندسة العمارة وتاريخها والآثار والتاريخ الحديث وعلم الانثروبيولوجيا.

يتعرض هذا البحث للعمارة وللمساكن وللنشاطات الحرفية و الأدوات الزراعية للفلاحين الذين كانوا يشكلون النسبة العظمى من سكان الأردن حتى منتصف القرن العشرين، وهو يركز على قرية شماخ الواقعة في المرتفعات الجنوبية من الأردن ما بين الشوبك وسلطة إقليم البتراء، وقد تم الحصول على معظم المعلومات ميدانيا من خلال المقابلات الشخصية والزيارات الميدانية والرسم والتصوير.

(الشكل: 3/2) : منظر عام للقرية بعد أن هجرت

مشكلة الدراسة:

تنتشر في محافظة معان الكثير من القرى التراثية، موزعة في مختلف مناطق المحافظة، وقد كانت هذه القرى مأهولة بالسكان خلال القرن التاسع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين، ولكن بتأثير الحياة الحديثة هُجِرت هذه القرى، ومثال ذلك شماخ، ولم يبذل حتى الآن أي جهد لحماية هذه القرى أو توثيقها قبل فوات الأوان واختفائها من الوجود كلياً، وهذا عائد في الأساس إلى عدم وقوع مثل هذه القرى تحت مسؤولية أي جهة رسمية أو حكومية، فهي من منظور زمني لا يتجاوز عمرها 250 عام، وبالتالي فهي لا تخضع إلى قانون الآثار العامة رقم 23 لسنة 2002 مادة 2 فقرة أ. فهذه القرى ضمن الملكيات الخاصة وهي مهددة في أي لحظة إلى التعرض للدمار أو الإزالة الكاملة لاستغلال موقعها لأغراض الحياة اليومية الحديثة.

الجغرافيا والطبوغرافيا لشماخ:

بحكم موقعها بين صحراء الجزيرة العربية إلى الشرق والصدع السوري الفلسطيني إلى الغرب، تتواجد شماخ في جبال الشراه، حيث تجثم شماخ على سفح جبل يبعد حوالي 4كم إلى الجنوب الغربي من قلعة الشوبك التاريخية وحوالي 18كم إلى الشمال من مدينة البتراء الأثرية (الخريطة:1)، وكانت هذه القرية مشيدة على سطح ذي موقع حصين يبلغ متوسط ارتفاعه 1000م (شكل:3/2) وهذه هي حالة معظم القرى التقليدية، حيث كان ينبغي إتقاء خطر غارات البدو، و كانت تتمتع بالحماية من الجهات الأربعة بفعل الجبال المحيطة وكان بمقدور السكان مراقبة المداخل بفضل موقعهم المرتفع في أعلى المرتفعات المتجهة إلى وادي عربة.

تقع جبال الشراه بين هضبة شرق الأردن المرتفعة ومنخفض وادي عربة جنوب البحر الميت، حيث

(الشكل: 3/2) : منظر عام للقرية بعد أن هجرت

تتخللها أحياناً الوديان العميقة المتجهة إلى الغرب أو الشمال الغربي. وقد أدت الهزات الأرضية الناتجة عن حركات الطبقات التكتونيـة إلى إنهيار وادي الأردن والبحر الميت والى ارتفاع هضبة شرق الأردن نحو الغرب (جبال آدوم)، وغالباً ما تتطابق هذه الوديان مع التصدعات الجيولوجية، وتتشكل الطبقات الجيولوجية من الصخور المترسبة مع تواجد محلي لنتوءات من البازلت، فشماخ مشيدة على طبقة كلسية تعود إلى العصر السنوبانيان والتي يبلغ سمكها 120م، ويبدو أن المنطقة كانت مغطاة بالبحر في الزمن الجيولوجي الأول من خلال انتشـار المسـتحاثات في الموقع (شكل: 4).

طرق الاتصال وحركة المرور للقرية (منذ القرن التاسع عشر وحتى مطلع القرن العشرين):

حتى نهاية القرن التاسـع عشـر، كان المحور الشـمالي –الجنوب أردني الكبير "طريق الملوك" القديم الذي كان مستخدما منذ العصور الكلاسيكية، غير مريح بسـبب تعـدد الوديان التـي كان يتعين عبورها، وبما أن شماخ تقع بالقرب من طريق الملوك فقد كان السكان كثيري التنقل من أجل رعي قطعانهم والتجارة وشراء حاجياتهم من معان أو فلسطين أو سوريا وكانت هذه الرحلات طويلة ومضنية.

وقد وصـل خط سـكة الحديـد الواصل بين دمشـق والمدينة المنورة إلى معـان عام 1904. وأصبح بمقدور القرويين التردد بشـكل أكبر على سـوريا حيث كانوا يعودون محملين بالأقمشـة والجلود(شـكل :5) والسـكر والقهوة والشـاي، والتي كانوا يجلبونها سابقاً من فلسطين.

كما تم افتتاح سـوق آخر في معـان التي كانت محطة لمغادرة الحجاج إلى مكة المكرمة، وكان السكان يترددون هناك لبيع منتجاتهم للحجاج والبدو.

الظروف المناخية:

يتميـز المناخ بأنه من نوع مناخ البحر الأبيض المتوسـط، وهو يتميز بصيف جاف و حار وشتاء بارد ورطب، مع فترتين انتقاليتين قصيرتين وفي الشـتاء تهب الرياح المحملة بالأمطـار من الجهة

(الشكل : 3) المدحلة

شكل 4 – المستحثات الموجودة في قرية شماخ

الغربية، وتتوزع مصادر المياه بشكل عشوائي في هذه المنطقة، وهي تشكل مشكلة مستعصية فقد كانت الأمطار وكذلك الآبار (شكل: 6) والينابيع السبل الوحيدة للتزوُّد بالمياه من قبل السكان والحيوانات البرية والمنزلية (شكل:7)، وكذلك من أجل الزراعة قبل البدء بإنشاء القنوات (شكل :8).

تتراوح معدلات الأمطار السنوية في هذه المنطقة الجبلية بين 100 ملم و200 ملم في منطقة شماخ، ويذهب جزء من هذه المياه هدرا بفعل التبخر. كما يتسرب ما نسبته 5% من هذه المياه داخل الأرض لتتفجّرعلى شكل ينابيع، أو تشكل مخزوناً جوفياً، وتشتهر منطقة شماخ بصفاء نبع الماء الموجود فيها حيث ما زال الكثير من الزائرين يستعملون مياهها للشرب والطهي .

تتفاوت معدلات هطول الأمطار كثيراً من شهر إلى آخر ومن سنة إلى أخرى. وقد أدت الظواهر المناخية ونتائجها السلبية على المحاصيل الزراعية إلى دفع السكان إلى الهجرة.

النباتاتالطبيعية:

تقع المنطقة ضمن المناخ البيئي لحوض البحر الأبيض المتوسط المسمى "شبه الجاف البارد "غير الحرجي (Eisawi1985: 45–58)، وهي تقع ضمن إمكانيات الزراعة الجافة، ففترات الجفاف الطويلة من مميزات المناطق الواقعة على حافة الصحراء .

إن المنطقة الواقعة إلى الشرق من الصدع السوري–الفلسطيني مغطاة جزئياً بنباتات حرجية، وهي من مخلفات الغابة القديمة، ويتشكل الغطاء النباتي من عناصر تعود إلى أصول إيرانية –تورونيه وصحراوية عربية (Zohary1973: 99)، علماً بأن منطقة الشوبك سميت بهذا الاسم لكثافة أشجارها وتشابكها.

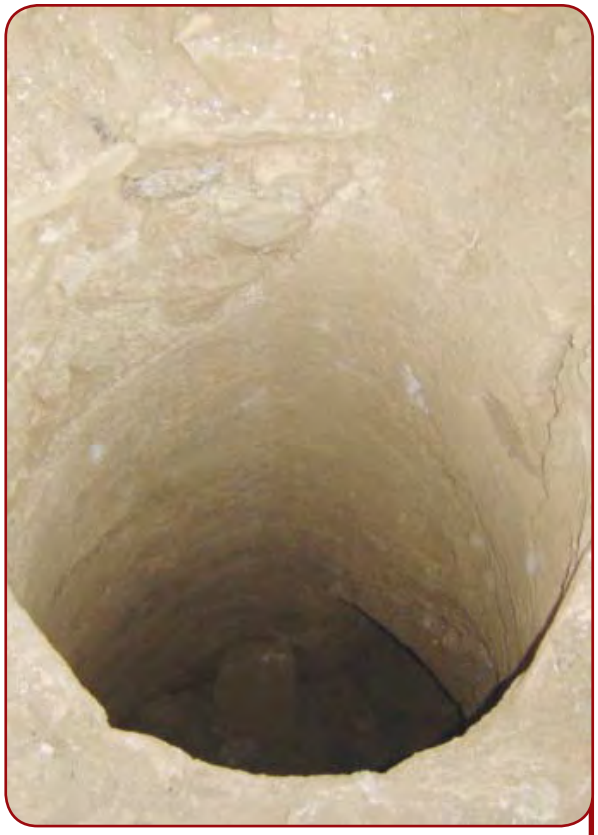
ومن مميزات هذا المناخ، أي المناخ القاري، أنه يتمثل بفروقات شاسعة في درجات الحرارة وقلة معدلات الأمطار، وينعكس ذلك على الغطاء النباتي بفصلي سبات في حياة النباتات. (Zohary1973: 87).

ويوجد العديد من أصناف النبات في منطقة جبال الشراه وخاصة ذات الطبيعة التي تميل إلى الصنف الإيراني–التورونيي (Zohary1973: 309)، فهناك العرعر والبلوط والبطم والسرو والصنوبر والزيتون (شكل9) والرمان (شكل:10)، أما الأصناف التي تستخدم كخشب للبناء في شماخ فالمفضل منها هو العرعر والسرو اللذان اختفيا تقريبا من الغطاء النباتي، والعرعر هو الصنف المفضل في عملية البناء.

المصادر الطبيعية الحيوانية:

في القرن التاسع عشر كان الغزال شديد التردد على السهول المرتفعة إضافة للماعز البري والخنزير البري وبعض الفهود والضباع والثعالب والحمام والحجل والعديد من أنواع

(الشكل:5): تمثل استخدامات الجلود في القرية (السعن او البدرة) والذي استخدم لصناعة اللبن.



(الشكل: 6) : أحد الآبار في قرية شماخ

الزواحف (شكل : 11)، وقد انقرضت معظم هذه الأصناف تقريبا بفعل الإنسان أو بفعل التغيُّرات التي طرأت على الغطاء النباتي، وخلال بعض الفصول الشتوية تغامر الذئاب بالاقتراب حتى من مشارف المنطقة.

الملامح المعمارية للقرية الأردنية:

إن أحد أهداف هذا البحث، هو تسليط بعض الضوء على القرية الأردنية باعتبارها الأساس في فهم البيئة الاجتماعية والثقافية والفكرية التي تميِّز المجتمعات المحلية في الأردن، وعلى اعتبار أنها المرجع الرئيسي للنمط المعماري المعاصر في الأردن.

ومما يزيد الأمر أهمية أن القرية الأردنية تعرضت خلال العقود الأربعة الماضية إلى تغيرات جذرية في تركيبتها الاجتماعية والاقتصادية والسكانية التي انعكست بوضوح على التصميم المعماري للقرية، وهذه التغيرات كانت نتيجة طبيعية لزيادة معدلات الهجرة إلى المدن لما فيها من فرص للعمل وقدرة على توفير مستوى ونمط معيشي متميز، وساعد في ذلك زيادة القدرة على الحركة والتنقل وسهولة الاتصالات بين أنحاء البلاد، وانفتاح المجتمعات المحلية على المجتمعات العالمية من خلال وسائل الاتصال المختلفة، فكانت النتيجة المباشرة لهذه التغيُّرات تراجع الاعتماد على الزراعة والرعي كأساس للاقتصاد المحلي في القرية فكان لا بد أن يتبع ذلك تغيُّرات في التركيبة الفكرية والنمط المعيشي اللذين انعكسا على النمط العمراني للقرية الأردنية، فأخذت القرية التقليدية تختفي وتندثر بسرعة نتيجة هجرة سكانها إلى المدينة.

ومن هنا تأتي أهمية هذا العمل التوثيقي والتحليلي الذي يعتبر سجلاً مادياً لتاريخنا العمراني ولتراثنا في البناء وطريقة العيش. فإن كان التغيير والتطوير في أنماط الحياة وأشكالها

(الشكل: 7): نبع الماء في شماخ بعد شح المياه

ظاهرة طبيعية وصعبة في المجتمعات النامية، فإن انقطاع الصلة مع الجذور أمر بالغ الخطورة على هذه المجتمعات، ولهذا تكتسب عمليات التوثيق المكتوبة والمرسومة أهمية خاصة في مجتمعنا الذي يشهد تغيرات سريعة، إن هذه الوثائق هي مرجع مهم ويساعد إلى حد كبير في زيادة الوعي بقيمة تراثنا وإنجازاتنا، وفي سبيل تحقيق التوازن الهام بين التطور والمحافظة على التراث.

ومن خلال دراسة قرية شماخ جنوب الأردن يمكن استنتاج بعض الخصائص الرئيسية التي تميزت بها القرية الأردنية، والتي تظهر خصائصها قدرة العمارة المحلية على التجاوب مع المعطيات البيئية للمكان ويمكن إجمال هذه الخصائص كما يلي: –

اختيار الموقع:

تميزت هذه القرى بحكمة القرار الأساسي في اختيار البقعة المحددة من الأرض للاستقرار عليها وبناء القرية فوقها. هذا الاختيار كانت تحكمه ضرورات منطقية تتلائم مع الطبيعة الجغرافية والمعيشية. فالقرى الأردنية بنيت بمعظمها قريبة من مصادر المياه التي كانت بغالبيتها ينابيع ماء جوفية أو وديان منحدرة تجري فيها المياه، وقد بنيت معظم القرى على أطراف الأرض الصالحة للزراعة أو الرعي بحيث يسهل الوصول إليها، وكانت معظم القرى مبنية على سفوح الجبال أو على قمم التلال المنخفضة حيث تتحقق ظروف أمثل للدفاع عن القرية وحمايتها، وحيث أفضل درجة من التوازن ما بين الهواء النقي الصحي وبين القدرة على احتمال الظروف الطبيعية القاسية خصوصاً في فصل الشتاء (شكل: 12).

البناء:

يعتمد الطابع المعماري التقليدي، (جدران من الحجارة ، وسقف مستوٍ يرتكز على أقواس داخلية)، على البيئة المحيطة والموارد التي تتيحها هذه البيئة، أما المواد المستخدمة في البناء من قبل القرويين فهي: (الحجارة والرمل والخشب والقصب) يشار في كل واحدة منها إلى مصدرها

(الشكل:8) : إحدى قنوات الماء في شماخ

واشكال استعمالها وأحياناً إلى طرق تحويلها من حالتها الأولية إلى الشكل القابل للاستخدام.

لتقوية أسطح البيوت المكونة من الطين والتبن من خلال حجرة دائرية الشكل ليتم تحريكها على الأسطح (شكل 3)، تعتبر الحجارة الكلسية العنصر الرئيسي وهي متواجدة بكثرة في نفس الموقع وعلى مقربة من القرية : على المنحدر الجبلي وفي الوديان.وتستخدم الحجارة في بناء الجدران والأقواس (شكل : 12) وكافة الهياكل المبنية الداخلية أو الخارجية في المنازل، كما يتم استخدام التراب بكثرة، حيث يتم جلبه من المناطق القريبة من موقع البناء ثم يتم بعد ذلك خلطه بالتبن ومن ثم فرشه على السطح لجعله مقاوماً للمياه، ولدى وضعه على الجدران الداخلية والخارجية يسمح هذا المزيج بطليه بالجبس أو الدهان.

يعتبر الخشب عنصراً هاماً في البناء، وهو يُحدَد وفقاً لأحجامه أو سعة المساحات الداخلية للمبنى، وترتكز الأعمدة الخشبية على الجدران والأقواس، وتبلغ أطوالها ما معدله متران ونصف المتر، وهذه هي أيضاً المسافة التي تفصل بين القائمين، وبعض عتبات الأبواب تكون من الخشب، ويأتي الخشب من الجبال أو الوديان المحيطة وهو بشكل عام مادة نادرة يتم جمعها بشكل دائم .

وعندما يتهدم منزل ما، يسارع أصحابه القدامى أو أقاربهم لجمع العناصر الخشبية ويكدسونها في منازلهم لإعادة استخدامها كمواد بناء أو كحطب، أما الأصناف المستخدمة للبناء فهي بشكل خاص السرو والصنوبر والبلوط والعرعر و يوضع القصب بشكل عمودي على أعمدة السقف وعندما يتم شدها بقوة فإنها تسند طبقات السقف الأخرى وتمنع التراب من التسرب داخل المنزل (شكل : 13)، أما جدران الكوة الثابتة (شكل: 14 أ) فإن أسقفها تصنع هي أيضاً من القصب ويتواجد القصب بشكل رئيسي في الوديان مع وجود الأقواس التي تستخدم في البيوت (شكل14 ب).

(الشكل:9): معصرة زيتون بدائية

(الشكل : 10) : نبات الرمان في شماخ

(الشكل :11) : يمثل أصناف الزواحف في شماخ

(الشكل :11) : يمثل أصناف الزواحف في شماخ

التكوين العرقي والنمط الاجتماعي:

جاء التكوين العمراني للقرية الأردنية انعكاساً صادقاً للخصائص الاجتماعية والأنماط المعيشية لسكانها ويستطيع الباحث أن يقرأ بوضوح تلك الخصائص في التفاصيل المعمارية للبيوت (شكل: 15).

ومثال ذلك اعتماد معظم القرى في تكوينها على مبدأ الحوش كعنصر منظم للمباني، والحوش هو الأرض الفضاء غير المغطاة التي تقع أمام البيوت وتجتمع فيه العائلة والعشيرة وهو في الغالب على شكل ساحة كبيرة نسبياً تفتح عليها معظم الملحقات والمساحات الأقل حجماً والتابعة للأسر المختلفة ضمن العائلة الرئيسية. ونرى في بعض القرى أكثر من حوش رئيسي واحد، ويكون السبب في الغالب أن أكثر من عائلة ضمن العشيرة

(الشكل :12): يبين اختيار مواقع البناء في شماخ

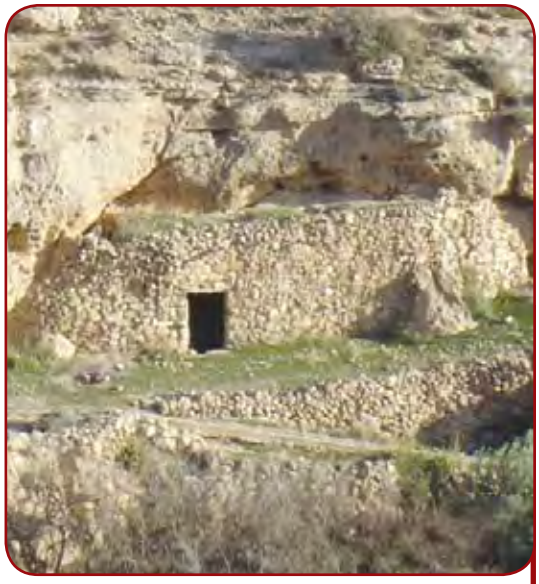
الرئيسية جاءت إلى المكان ذاته أو تواجدت فيه بعد قدوم العائلة الأولى. وهنالك بقايا أدوات طحن وجرش الحبوب التي كانت تستعمل (شكل:16) مثل الكوارة التي استخدمت لتخزين القمح (شكل17) والكرداش وهو قطعتان خشبيتان لكل واحدة منهما مقبض لليد وفي سطح كل واحدة منهما عدد من الأسنان ويوضع الشعر لتنظيفه من الشوائب.

(شكل 18) والقادم (شكل 19) وهنالك الآلة الموسيقية التي كانت تستخدم وهي الشبابة (شكل 20) .

وبمرور الزمن تختفي الحدود بين العائلات، نتيجة لتوسع الأحواش والدور حولها، ولكن يبقى دائماً الحوش الرئيسي لكل عائلة مميزاً وتصبح القرية عبارة عن مجموعة من الأحواش المتلاصقة ويستطيع الباحث أن يقرأ ذلك بوضوح عند دراسة الناتج العمراني للقرية (شكل : 21)، والأمثلة على هذا الانسجام العمراني مع الواقع السكاني كبيرة ويمكن ملاحظتها على مستوى التفاصيل المعمارية، فانغلاق المباني مثلاً وصغر فتحاتها ونوافذها الخارجية وانفتاحها على أحواشها الداخلية مرجعه إلى الخصوصية والمحافظة، بينما المساحات الكبيرة المخصصة للخزن والتموين داخل المباني واقترابها من أماكن المعيشة هو انعكاس طبيعي لإيقاع الحياة الزراعية وقيمة الغذاء وأهمية تخزينه بها كما أن المساحات الواسعة المخصصة للدواجن والدواب والحلال تظهر لنا مدى اعتماد السكان على هذه الحيوانات وعلى حياة الرعي ذات الجذور البدوية كعنصر مكمل للحياة الزراعية، وعلى هذا الأساس فإن التكوينات والتفاصيل المعمارية هي نتاج طبيعي ومنطقي لحاجات السكان وأنماط حياتهم.

الانسجام مع البيئة الطبيعية:

تظهر معظم المباني في القرية على أشكال مكعبة متلاصقة بسيطة التكوين متواضعة



(الشكل :12): يبين اختيار مواقع البناء في شماخ

(الشكل :13) : استعمال القصب في البناء

الحجم، مما يتيح لها أن تنشأ على الأرض بدون تسويات أو تغيرات كبيرة في الأرض الطبيعية، فتظهر معظم القرى على شكل نسيج عضوي ممتد وكأنها جزء من الأرض الطبيعية لا يكاد المرء يميزها على سفوح الجبال أو قمم التلال، ومعظم هذه المباني تستعمل في بنائها المواد الطبيعية المتوفرة في بيئتها كالحجارة والطين للجدران، وأغصان الأشجار للأسقف وهذا بالتالي يزيد من الشعور بأن هذه القرى جزء من الأرض الطبيعية وليست مفروضة عليها.

وفي مجال الملاءمة المناخية، فإن صغر الفتحات والنوافذ في المباني وارتفاع منسوبها عن الأرض بالإضافة إلى سمك الجدران الحجرية والطينية واستعمال طبقات متعددة من الطين والتبن لتغطية الأسقف الخشبية، كل ذلك أدى إلى زيادة العزل الحراري لهذه المباني صيفاً وشتاءً.

هذه بعض الخصائص العمرانية للقرية في بلادنا وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على صدق انتماء هذه القرى لأهلها وأرضها، وهي أيضاً تظهر القدرة الإبداعية لأهل هذه القرى الذين تلمسّوا حاجاتهم وشكلوا مبادئهم وبيئتهم من حولهم لتستجيب لها هذه الحاجات فجاءت القرى جميلة متناسقة وعفوية.

وأصبح مفهوم السياحة البيئية Ecotourism واحداً من أكثر مفاهيم التنمية المستدامة نموا ونشاطاً وانتشاراً في العالم، إذ إن هذا المفهوم يحقق تطبيقاً نموذجياً للتكامل ما بين عناصر التنمية المستدامة الثلاث: الاقتصاد والمجتمع والبيئة. فالسياحة البيئية تعتبر نشاطاً اقتصادياً مدراً للدخل والعملة الصعبة بنفس الوقت الذي يخدم فيه المجتمعات المحلية في الموقع السياحي، والتي تلعب دوراً محورياً في تنفيذ هذه المشاريع، كما يتم المحافظة على عناصر البيئة الرئيسة ومنع تلوثها.

ويعتبر هذا النوع من السياحة هاماً جداً للدول النامية لكونه يمثل مصدراً للدخل بالإضافة إلى الحفاظ على البيئة وممارسة التنمية المستدامة، بل إن العديد من الدول النامية باتت تعتمد على السياحة البيئية كمصدر دخل وتنمية رئيسي لها.

وفي الأردن تعتبر السياحة بكافة أنواعها، النشاط الاقتصادي الثالث المدر للدخل، وقد أولتها الدولة والقطاع الخاص اهتماماً كبيراً، ودخل مفهوم السياحة البيئية إلى الأردن في أوائل التسعينيات، ولم يستغرق وقتاً طويلاً في ترسيخ نفسه عنصراً رئيساً في خطط السياحة الوطنية خاصة مع نجاح تجربة محمية ضانا في السياحة البيئية.

(الشكل :14 أ) : يمثل الكوة في أحد المنازل

(الشكل :14 أ) : يمثل الكوة في أحد المنازل

(الشكل :14 ب) : نظام الأقواس الموجود في القرية

كانت المنطقة المعنية، بين الشوبك ووادي موسى، مأهولة بشكل منقطع النظيرعلى مدى فترات كانت تطول أو تقصر، أما الفترات الأكثر تمثيلاً فقد كانت بشكل خاص مرتبطة بالفترة الإسلامية، من خلال الكسر الفخارية المنتشرة في الموقع (شكل 22)، وخاصةً الأسرجة التي تعود إلى القرن الثاني الميلادي شكل (23) .

كان تأسيس المواقع الجديدة يتم بشكل خاص على المنحدرات الجبلية الوعرة الواقعة على الحافة الجنوبية الغربية من الهضبة، حيث كانت هذه المنحدرات الوعرة تشكل مناطق الرعي التقليدية التي كان يجوبها البدو وشبه البدو بقطعانهم من الماعز والخراف، فهي مناطق معروفة لهؤلاء السكان جيداً، ويعرفون كذلك الموارد المتاحة فيها للمستوطنين من أجل إنشاء تجمعات يمكن الدفاع عنها، وفي الواقع، ومن أجل أن يستقر البدو ويبدأون بممارسة الزراعة، كان من الضروري تواجد مناخ من السلم أو وجود إمكانية تأمين الحماية، وفي فترات النزاع كان السكان يطورون الجزء الرعوي من نظامهم الاقتصادي، حيث أن الرعي يمنحهم حركة لا يتسم بها النشاط الزراعي.

لقد حدثت تحولات كثيرة في الأردن منذ أواسط القرن العشرين، وهي تنعكس في الثقافة المادية التقليدية، وهذا يخلق حاجة ماسة للتوثيق، ويمكن الحفاظ على هذه المباني التقليدية وكذلك الأدوات التي تختفي بسرعة من الاستخدام اليومي، من خلال الحصول على المعلومات لدى الجيل الذي ما زال يتذكر صناعته لهذه الأدوات واستخدام هذه المنازل الحديثة من الحجارة.

الأكلات الشعبية:

تعتبر مصادر الغذاء متشابهة في مختلف أنحاء العالم، لكن ما يختلف هو طريقة صنع الطعام أو تحضيره، فأهل شماخ لم يكونوا يشترون المعلبات على الإطلاق، فمعظم حاجاتهم متوافرة، الخضروات والفواكه والحبوب يأخذونها من أراضيهم وبساتينهم، والحليب من ماشيتهم ويصنعون مشتقاته داخل بيوتهم، وكذلك المربّى (التطلي). لذلك نستطيع أن نقول إن الأسرة في القرية كانت شبه مكتفية ذاتياً بالنسبة للغذاء، لأن جميع المستلزمات الأساسية كانت موجودة على مدار السنة لديها، فالأسرة في هذه القرية نواة إيجابية لمجتمع يسعى لأن يأكل مما يزرع، لا لمجتمع يتّكل على غيره ليأكل مما لا يزرع.

(الشكل :15) : رسومات توضيحية لأنواع من العمارة في شماخ

(الشكل :15) : رسومات توضيحية لأنواع من العمارة في شماخ

(الشكل : 16 أ) : الرحى

(الشكل : 16 أ) : الرحى

(الشكل : 16ب) الجرن

(الشكل: 17): الكوارة

وكما أن لكل شخص طعاما مميزا أو نوعا يفضله على غيره، فإن لكل شعب أطعمة شعبية يفضّلها وتنسب إليه، ومن الأكلات الشعبية في شماخ الزرب شكل 24 والتي ما زالت تُحضَّر في القرية و المندي شكل 25.

الخلاصة

إن العناصر المختلفة التي عرضناها تدل على نشاط حرفي تم في الغالب هجره من قبل القرويين، ولهذه المخلفات قيمة اثنوغرافية هامة، ولكن يمكن أن يكون لها أيضاً قيمة فنية ومن

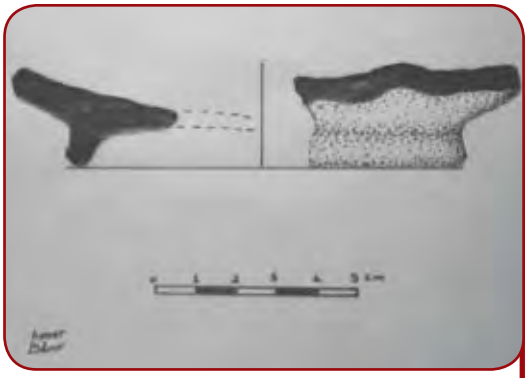
(الشكل :18) الكرداش

(الشكل :19) القادم

(الشكل :20) الشبابه (مزمار)

(الشكل :21) : يمثل نموذجا للأحواش وأبوابها

الضروري إحياء هذا التراث القديم سواء الثابت أو المنقول من خلال خطط التسويق السياحي لهذا الموقع عن طريق التركيز على السياحة البيئية، فالحرف التقليدية مثلما هو الحال مع المنازل التقليدية، هي شاهد على التاريخ الأردني وعلى ماضيه القريب، وبذلك تستحق اهتمام المختصين والجمهور .ومثلما هو الحال مع المواقع التاريخية الأكثر قدماً، فإنه ينبغي أن تحظى هذه القرى وهذه النشاطات الحرفية بما تستحق من محافظة وترميم لأنها جزء من التراث الأردني. إن الغاية من هذا البحث هو جذب اهتمام الباحثين لبقايا حضارة عاشها أجداد السكان الأردنيين الحاليين وتقديم معلومات ستساعد أي شخص يتجول في قرية تقليدية في جنوب الأردن. إن من أهم الإجراءات التي ينبغي أن تتخذ في سبيل تطبيق القوانين المحلية في حماية التراث وحتى يمكن على ضوئها تطبيق الاتفاقيات الدولية في استعادة الممتلكات الثقافية والاستفادة منها هو تسمية الأثر وتسجيله وتوثيقه، فبدون أن يكون للأثر إسم أو بطاقة هوية، تصعب متابعة المخلفات أو السرقات أو التهريب أو معرفة الأثر والمادة التراثية المفقودة، وتسجيل المادة التراثية في



(الشكل :22) : نماذج من الكسر الفخارية الموجودة في القرية

(الشكل :23) أسرجة فخارية

(الشكل :(24): الزرب

(الشكل :25) المندي

السجل الوطني للتراث الثقافي هو من أقوى الأدلة لتثبيت الحيازة العامة ، أو لاستعادة ما نقل بدون حق إلى ملكية أخرى في الداخل أو الخارج ، إن إسم الأثر في سجل التراث الوطني هو عنوانه وهو دليل هويته وهو أول خطوة حقيقية في طريق الحفاظ عليه .

وكما يقال لا تاريخ بدون وثائق فإنه من الجائز أن يقال لا وثائق ولا شواهد تاريخية أو تراثية دون توثيق سليم في أرشيف المؤسسة التراثية فمن شأن هذا التوثيق أن يحافظ على التراث الذي هو جزء من التاريخ.

صور هذا المقال من الكاتبين

المراجع

1985 Vegetation in Jordan، SHAJ.
11، Department of Antiquities، Amman، Jordan، 4575–
Zohary M.1973 Geobotanical Foundation of the Middle East. Amsterdam:Swts and Zeitlinger.

These de Doctorat (NR)، university lumiere Lyon z.3vols، inetit .
Canaan J.
1932 The Palestinian Arab house :its Architecture and Folklore، JPOSXII، 223247–.

Eisawi al–D.M .

Biewers M .
1987 Etade du Village Traditionnel de Aima ، ADAJXXXI 485508– Amman.

1990 L'Habitat Tradtionnel a' Aima Approche ethnoarcheolojiqui du'n Village Jordanien

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

- دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسيـــر الشعبيـــة
- المُوسيـقَى العُمَـانيَّة مُقَاربة تعريفية وتحليليَّة
- الأغنية الشَّعبيَّة في قَطَر
- من أدب العراق القديم ترانيم وأدعية سومريّة

دراسات شعبية من مصر بين الشخصية المصرية والسير الشعبية

أحلام أبو زيد/كاتبة من مصر
ahlamrizk@hotmail.com

قدمنا في الأعداد السابقة ملفات تعرض بعض الدراسات في بعض المناطق العربية، حيث خصصنا ملفات حول سوريا والإمارات والكويت والمغرب والسودان والجزائر.. وحاولنا قدر الإمكان أن نلفت الانتباه للجهود العربية في كل بلد.. وفي هذا العدد نقدم بعض الدراسات الشعبية التي صدرت في مصر خلال الأعوام الخمس الماضية، حاولنا خلالها أن ننتقي بعض الكتب التي نشرت في سلسلة متخصصة رائدة هي سلسلة الدراسات الشعبية التي صدر منها حتى الآن ما يقرب من مائة وخمسين كتاباً.

كما حاولنا أن نقدم تنوعاً في معالجة الموضوعات.. غير أن ثراء الكتب الموجودة بين يدينا جعلنا مضطرين لاختيار محورين أساسيين للعرض في هذا العدد، المحور الأول يضم دراسات حول الشخصية المصرية وما تحمله من عادات ومعتقدات وأدب وفنون، والمحور الثاني حول السير الشعبية العربية التي تأثرت بمصر رواية وأداء وتاريخاً. وربما كانت غزارة الإنتاج في مجال التراث الشعبي في مصر قد جعلنا غير منصفين في الاختيار.. فمصر حافلة بزخم علمي يحتاج إلى عدة ملفات.. وحسبنا أننا نحاول تقديم بعضاً من وجهها الحضاري الجميل الذي لايزال ناضراً رغم ما تشهده المرحلة الراهنة من أحداث عصيبة. . ولعلنا لا نقدم جديداً إذا قلنا أن الثقافة الشعبية المصرية في الوقت الراهن تستدعي أن ينظر كل منا لذاته ليكتشف جوهرها ويتحلى بأنقى ما فيها من قيم وعادات وتقاليد نبيلة تساعدنا علي تخطي هذه المرحلة الدقيقة والصعبة، ولعل قراءة الموروث الشعبي بما فيه من تجارب وخبرات لخير مساعد لنا لتجاوز هذه المحن أو المنح إن تحقق لنا منها الأمل المرجو.

خلال السنوات الخمس الماضية ظهرت مجموعة من الدراسات المهمة التي كان محورها الأساسي هو البحث في الشخصية المصرية من خلال موروثها الشعبي من عادات ومعتقدات ومعارف وأداب وفنون شعبية.. وقد لاحظنا اهتمام هذه الدراسات باستجلاء المكونات التاريخية والاجتماعية والعقائدية للشخصية المصرية سواء كانت تدين بالمسيحية أو بالإسلام. ومن ثم سنعرض لخمس كتب اثنين منهما حول (فولكلور النيل وتاريخه، واثنين حول الفولكلورالقبطي، والثقافة القبطية، والكتاب الخامس حول موالد الأولياء والقديسين) .. تكشف كل منها عن جانب مهم من جوانب الشخصية المصرية.

فولكلور النيل

في الساعات الأخيرة من عام 2011 صدر كتاب مهم يحمل عنوان " فولكلور النيل" لهشام عبد العزيز، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في 323 صفحة من القطع المتوسط. والإطار الجغرافي لمنطقة البحث هو محافظة الجيزة. ولم يشأ المؤلف أن يشغلنا بمقدمات كثيرة في هذا الشأن بل شرع في السطور الأولى يعرض لنا صلة المصريين الوثيقة بالنيل من خلال تراثهم الشعبي، فيقول "إذا حزن أحدهم شرب من البحر(أي النيل)، وإذا فرح فإن سعادته (24 قيراط)، إذا جاء النيل زوج المصري أبناءه وبناته، وإذا غاب قرأ

القرآن وصحيح البخاري.. إن جاءه مولود رمى خلاصه في مائه الجاري، وإذا مات طلب شربة منه قبل أن يلقى ربه. في النيل تسكن الجنيات، وإليه ينجذب المساحير بالأعمال السفلية، وفي مائه العذب لحم طري من البلطي والبني والقراميط. على شطآنه يحتفلون بالوفاء، وشم النسيم، والنيروز، وعيد الشهيد. لزيادته يلقون العرائس البكر، وبزيادته يدفعون الضريبة لساكن القلعة". ثم يشرع المؤلف ليقدم لنا التعبيرات والألفاظ المرتبطة بالنيل، فهو البحر أو النهر أو النيل، وهناك "الترعة" وهي مجرى مائي أضيق من النهر، أما "الريّاح" فهو أكثر اتساعاً من الترعة، ثم "القناية"، و"الجسر"،

و"الجزر والملأ"، و"الفيضان".. وهذه التعبيرات كانت مقدمة ليدخل بنا المؤلف لعالم الحرف التقليدية المرتبطة بالنيل، لنجدنا أما حرفة صناعة الطوب اللبن التي انحسرت مع بناء السد العالي، وحرفة "السقاية" التي كادت أن تنقرض أيضاً، وحرفة "المعداوي" الذي يقوم بنقل سكان الجزر من وإلى أماكن سكنهم عبر مركب صغير، وتسمى "المعدية". أما حرفة "الصباغة" فهي حرفة تعتمد على زراعة نبات النيلة، التي اختفت أيضاً وبقيت الكلمة متداولة في الأمثال والتعبيرات. ثم ينتقل لخدم المقياس وهي وظيفة كانت مهمة صاحبها العناية بمقياس النيل. أما صيد السمك فهي من الحرف المرتبطة بالنيل وجوداً وعدماً، وتتعدد أنواع الصيد سواء بالشباك والقوارب أو بدونها.. كما يرصد المؤلف حرفة استحدثت منذ عشرة أعوام تقريباً هي "تربية الطُعم"، وتهدف إلى تربية الديدان التي يستخدمها الصيادون الهواة في صيدهم بالصنابير. ومن الحرف التقليدية النيلية نجد حرفة "المعمارجية" والتي اختفت أيضاً وهي حرفة تتصل بصناعة السواقي وإصلاحها. وحرفة "المنادي" الذي تظهر وظيفته عند زيادة النيل، فيذهب في البلاد منادياً معلناً الزيادة بنسبتها ومبشراً بوفاء النيل في هذا العام. أما الحرفة الأخيرة فهي "درك النيل"، والتي تشير إلى أن المصريين كانوا يحمون قراهم من مخاطر الفيضان عن طريق هؤلاء الدرك الذين يقومون بتقوية الجسور ومراقبتها.

وفي الفصل الثاني من الكتاب يبحر بنا هشام عبد العزيز في فضاء المعارف والمعتقدات والعادات المرتبطة بالنيل، ليرصد لنا الروايات الخاصة بالأنبياء والنيل كالنبي موسى، والنبي يوسف، والنبي عيسى وارتفاع ماء البئر. ثم يستعرض لنا النيل في الحديث النبوي والفقه الإسلامي والتفسير الأسطوري كما ورد في أسطورة إيزيس وأوزوريس. ثم يعرض بعض المعتقدات المرتبطة بالتحكم في النيل عن طريق الأولياء والسحر والأضحية،

والمرويات المرتبطة بكتاب النيل والتنبؤ بالنيل والمعارف الطبية. كما قدم لنا المؤلف وصفاً وشرحاً تحليلياً لاحتفالية "وفاء النيل"، ومظاهر الاحتفال على النيل في الأعياد المختلفة. ثم خصص الفصل الرابع لسرد النيل ويقصد هناك فنون الحكي أو المرويات المرتبطة بالنيل، فيقسمها لمرويات عقائدية كقصص الأنبياء وحكايات الأولياء، ثم المرويات الخرافية كسحر النيل وحكاية الصياد والعفريت والجنية والمسحور. ثم المرويات التاريخية كسيرة أبي زيد وسيرة سيف، والمرويات المرتبطة بأصول القرى، فضلاً عن المرويات الفكاهية والنوادر، ومرويات الحيوان ومرويات الأمثال، ثم المرويات الفنية كتلك التي وردت في قصة حسن ونعيمة. أما التعبيرات والأمثال الشعبية فقد خصص لها المؤلف الفصل الأخير من الكتاب، ليصنفها إلى أمثال وتعبيرات مرتبطة بالماء عامة، وأمثال وتعبيرات تناولت مفردة البحر (اعمل الطيب وارميه البحر)، وأمثال وتعبيرات تناولت مفردة المركب (إذا كترت النواتية غرقت المركب)، ثم الأمثال المرتبطة بالسمك (السمك لو طلع من الميه يموت)، ثم أمثال وتعبيرات تتعلق بالحرف (أبقى سقا وتُرش عليّ المية ؟!)، وأخيراً أمثال وتعبيرات ترتبط بالشهور القبطية (مسرى تجري فيه كل ترعة عسرة). وقد ألحق المؤلف في نهاية كتابه مجموعة من الملاحق المهمة كملحق النصوص المخطوطة المحققة، وملحق المرويات الشفاهية، ثم ملحق بالأمثال الواردة في الكتاب مرتبة هجائياً. والكتاب على هذا النحو قدم لنا مادة علمية ثرية حول الشخصية المصرية التي جُسدت في فولكلور النيل.

مصر والنيل

أما الكتاب الثاني في هذا الإطار فقد صدر عام 2009 وهو شديد الصلة بالمجتمع المصري، حمل عنوان "مصر والنيل بين التاريخ والفولكلور" لعمرو عبد العزيز، صدر عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ضمن سلسلة الدراسات الشعبية (العدد126) والكتاب يقع في حوالي400 صفحة بالإضافة لملحق الصور، ويتكون من ستة فصول استطاع مؤلفه بمنهجه العلمي المتميز أن يجمع بين رشاقة الأسلوب والمنهجية العلمية للبحث، إلي جانب الدقة في السرد. فهو يعالج فكرة أن التاريخ والموروث الشعبي وجهان متوازيان يُفهم أحدهما بواسطة الآخر، وأن التاريخ لا يجب أن يستعلي علي الأسطورة المرموز بها لكل النتاج الفولكلوري من حكايات خرافية وحواديت شعبية، إلى المواويل

والأغنيات والمأثورات الدارجة، إلي الرسوم البدائية الساذجة علي واجهات البيوت ابتهاجاً بعودة الحجاج، إلي السير والملاحم الشعبية التي أسهمت منذ قرون بعيدة في تكوين الوجدان الشعبي.. ويذكر المؤلف في مقدمته أن هذا الكتاب هو محاولة لإثارة الوعي أو (عودة الوعي) بتراثنا الحضاري، وهو يصدر عن رؤية تلتمس في الماضي التفسير الشعبي لتاريخ مصر: الإنسان والحضارة والأرض، أو ما يمكن أن نسميه بـ(البعد الثالث) للدراسات التاريخية؛ أي التفسير النفسي والوجداني ورؤية الجماعة الإنسانية لذاتها وللكون والظواهر والأحداث من حولها. وعلى هذا النحو يبحث المؤلف في مطلع الكتاب عن أصل مصر وجذور المصريين في الأساطير العربية وذلك بتتبع ماورد في كتب المؤرخين والرحالة – المقريزي و أبو الحسن المسعودي – متتبعاً ذلك في تراثنا العربي الذي وصل إلينا من عصور التألق الفكري في رحاب الحضارة العربية الإسلامية، والذي ضم الكثير من الموروث الشعبي بين صفحات الكتب التاريخية والأدبية وكتب الرحلات فضلاً عن الموسوعات ودوائر المعارف بداية من كتاب "فتوح مصر وأخبارها" لابن عبد الحكم، حتي ما كتبه الجبرتي في"عجائب الآثار، في التراجم والأخبار" "المتخمة بالأساطير والمعتقدات السحرية والحكايات الشعبية والألغاز والمحاورات الفكاهية والسير والملاحم الشعبية، وهي في مجملها فنون تنطوي علي قيم إنسانية ليس من الصواب الاستعلاء عليها. ويسترسل عمرو منير في مؤلفه العلمي الشيق في شرح السبب في تسمية مصر بأم الدنيا، وعن ذكر مصر في القرآن الكريم، وسبب تسميتها مصر، والروايات المختلفة التي نقلها المؤرخون اعتماداً علي الموروث الشفوي والمكتوب الذي كان سائداً في أوساط المصريين آنذاك، ثم يبحر في بحث آثار الحضارة المصرية القديمة، ليربطها بالموروث الشعبي، فيقف عند كتب السحر والأحلام كمصدر للتاريخ، ليستعرض حادثة الطوفان والروايات التي تشير إلى أن المصريين كانوا أول من تنبأوا بالطوفان وأول من وضعوا الأساطير والقصائد الموزونه مثلما يقول المقريزي، ثم ينتقل للتراث المرتبط بالأهرامات وبنائها باستخدام السحر في نقل أحجارها الضخمة، والروايات المرتبطة بأبي الهول، والقلاع المطلسمة والقصور المسحورة. كما يعرض للمعتقدات السحرية المرتبطة بالفأل والتنجيم وكشف الطالع ونصوص الرقية، وانشغال الوجدان الشعبي بقصص الأنبياء والعناصر السحرية المرتبطة بها كعصا موسى وغيرها، فضلاً عن الوصفات السحرية المرتبطة بالشفاء من الأمراض، والروايات المتعلقة بمقياس النيل.

ويسترسل المؤلف بالمنهج نفسه في بحث التاريخ والأسطورة، فيخصص فصلاً حول مصر القديمة في التاريخ والأسطورة، ليكشف لنا عما يعرف بعلم الكنوز الذي وصفه المقريزي بأنه وثائق كتبت فيها الأماكن التي أودعت الأموال والذخائر، نقلها الروم لما خرجوا من مصر والشام وأودعوها كنيسة القسطنطينية. وقد انتشرت حولها عشرات الروايات الشعبية حول دفنها في مقابر المصريين القدماء ومحاولات استخراجها. ويستمر المؤلف في عرضه للتاريخ وعلاقته بالأساطير والموروث الشعبي، ليرصد لنا شخصية البطل الشعبي الذي يحصل على المال بدون جهد أو يقطع الآماد على بساط سحري، أو يحقق آماله بخاتم سليمان..إلخ. كما عرض لعنصر خرافي آخر وهو المرآة السحرية التي لها أصول في مصر الفرعونية، إلى جانب المربعات السحرية والعدد سبعة وغيرهما مما ارتبطت به الآثار المصرية. ثم انتقل المؤلف لفصل خصصه لفراعنة مصر القديمة: الأسطورة والتاريخ ليعرض فيه لموقف الوجدان الشعبي من القصص الديني حول فرعون مصر حيث جاءت الشخصية التاريخية لفرعون مصر غير الشخصية الشعبية له، ويشير المؤلف إلى أن الفراعنة في الأساطير العربية التي صاغها الوجدان الشعبي، كانوا على علم بالسحر والطلسمات التي تساعدهم على إعمار الأرض، وتشييد العمائر الضخمة التي تركوها والتي استطاعوا بواسطتها إحداث ممارسات حضارية جديدة، بل واستطاعوا بمساعدة علوم السحر أن يشقوا نهر النيل وإصلاحه، فنجد ذلك في روايات عديدة حفظها لنا المؤرخون والرحالة".. ويحفل هذا الفصل بروايات حول مدينة النحاس السحرية، والساحرات من النساء، وذلك قبل أن ينتقل بنا للحديث عن النيل في الأساطير العربية ومحاولات الوجدان الشعبي لاستكشاف النيل ومنابعه التي اعتبروها جزءاً من الجنة، والعديد من الأخبار الأسطورية التي من بينها أن النيل يخرج من جبل القمر، والتصورات الأسطورية حول كيفية حفر النيل وتدخل ملوك مصر القدامى في ذلك، والزمن الأسطوري الذي استخدمه الوجدان الشعبي في تلك الروايات. ويختتم عمرو عبد العزيز كتابه بفصل حول الشخصية المصرية بين كتابات الرحالة والموروث الشعبي. متناولاً شخصية المرأة وشخصية الرجل في الموروث الشعبي، وربط بعض الكتابات بين سمات أهل مصر والأحوال الفلكية وتأثير النجوم والطوالع في طبائع الناس وأحوالهم. كما توقف المؤلف عند احتفاء المصريين ببعض الأعياد والاحتفالات الشعبية كعيد الغطاس وزيارة الأولياء، فضلاً عن نزعة الشخصية المصرية للفكاهة والضحك وخفة الظل رغم ما تمر

به من محن. كما يقف المؤلف عند بعض الأمثال التي تكشف عنصر السخرية في الشخصية المصرية، فضلاً عن اللهجة العامية المصرية، إلى جانب رفض المصري للنقد ودهائه في بعض المواقف وخاصة في مواجهة الحاكم.

في الفولكلور القبطي

وخلال عامي 2007 و2010 صدر كتابان مهمان عن سلسلة الدراسات الشعبية حول التراث الشعبي القبطي، نبدأ بالكتاب الأول الذي حمل عنوان "في الفولكلور القبطي" لروبير الفارس والذي صدر بالعدد (119) من السلسلة ويقع في 168 صفحة، والكتاب رغم صغر حجمه فإن المعلومات التي تضمنها شديدة الأهمية نظراً لندرة هذا النوع من الدراسات في مجال الثقافة الشعبية. خاصة أن الفولكلور القبطي هو البذرة الأساسية في الفولكلور المصري الناطق بالعامية المصرية، بالإضافة إلي تغلغل الثقافة الشعبية القبطية في كل أنسجة الفنون الشعبية؛ من ألعاب للأطفال إلى الرسوم الاحتفالية بالمناسبات الدينية على أبواب البيوت، إلى الوشم إلى الموسيقى والغناء، إلى المدائح الدينية والسير والملاحم الشعبية. وفي المقدمة الممتعة التي كتبها شيخنا المخضرم المرحوم خيري شلبي شرح مستفيض لهذا الترابط الوثيق؛ حيث يذكرحقيقة لاتخفى على الكثيرين، وهي أن الثقافة الشعبية القبطية قاسم مشترك في الفولكلور الإسلامي كله تقريباً وليس المصري وحده، ولهذا وجب أن نتدارسه بجد وإمعان، لكي تتسع المعابر بين ذوي الأديان المختلفة ويسهل التلاقي علي مبادىء تخدم الإنسان. واجتهد المؤلف هنا في جمع جزء من التراث الشفاهي القبطي المتدوال علي ألسنة العجائز بمصر من مواويل وأمثال وأغانٍ وأشعار وأساطير خاصة بحياة القديسين، وقام بتوضيح مدى التأثير والتأثُّر بين الثقافة القبطية والثقافات الفرعونية واليهودية والعربية، للتأكيد على رحابة صدر الثقافة الشعبية، التي تعد عاملاً أساسياً ومكوناً معرفياً هاماً في قضية قبول الآخر.

وفي إطلالة على ثقافة التسبيح والغناء الروحي في الكنيسة، يعرض روبير فارس لبعض محتويات الكتاب المقدس التي عرفت بالأسفار الشعرية، وهي " المزامير– الأمثال– نشيد الإنشاد "، وهي مكتوبة بطريقة قريبة من الغناء الذي يعرف في الثقافة المسيحية بالتسبيح، ويشير إلى أن بعض آباء الكنيسة يرى أن داود النبي كاتب سفر المزامير كان أول من كون فرق الكورال الموسيقية

وذلك لتلحين قصائده والتغني بها، ويذكر المؤلف العديد من النصوص الدالة على ذلك من الكتاب المقدس، فيقول "القديس بولس" في رسالته إلى أهل إفسس الإصحاح (5) آية (19): "مكلمين بعضكم بعض بمزامير وتسابيح وأغاني روحية مترنمين ومرتلين في قلوبكم للرب".....ويقول المؤلف : قامت الكنيسة القبطية بتحديد أنواع التسابيح والترانيم الخاصة بها في إطار من المصطلحات الدقيقة مثل: (إبصالية) وهي كلمة قبطية تعني مزمور أو ترتيلة، (أرباع الناقوس) وهي كلمات تحية ومديح للسيدة العذراء والملائكة والشهداء والقديسين.....إلخ ثم الألحان والأنغام التي تقال بها التسابيح والمدائح وأشهرها أربعة هي (لحن آدم- لحن واطس- لحن أدريبي- لحن سنجارى). ويستعرض المؤلف الطرق التي تقال بها الألحان أو المدائح والتسابيح أو حتى الأغاني الفولكلورية عند الأقباط.. وفي إشارة إلي التراث الشعري القبطي المكتوب باللغة القبطية يذكر المؤلف أن الشعر القبطي في جوهره ديني، وإطاره حياة الكنيسة القبطية، فهو يثري العبادة، ويلعب دوراً في الأعياد الدينية لتهذيب الشعب وتعليمه وحثه على عمل الخير والابتعاد عن الشر. ويذكر أن مواضيع الشعر بالرغم من كونها دينية فهي متنوعة، إذ نجد فيها مواضع مقتبسة من الكتاب المقدس، وهناك شعر الحكمة وهو نوع من الفن الأدبي الذي اشتهر من قبل في مصر القديمة، حيث كان يلقى إقبالاً شعبياً. ثم يقدم المؤلف نماذج من الأشعار والترانيم والأغاني الروحية التي يتغنى بها أقباط مصر سواء في الاجتماعات العامة بالكنائس أو في بيوتهم، ويذكر منها: ترنيمة "كنيستي القبطية كنيسة الإله" - وترنيمة "مار مرقس يا مار مرقس" التي تسرد قصة وصول مرقص للأسكندرية، وتقول كلماتها:

مار مرقس يا مار مرقس — شرفت بلادنا المصرية

بنزولك فـــي إسكندريـــة — حطمت كـــل الوثنيـــة

أول واحـــد بشـــــرتـــه — إنيانـــوس الإسكافـــي

خفف صابعـــه مـــن الآلام — بقوة يســـوع الشافـــي

وهناك العديد من الترانيم مثل: ترنيمة "أرضي افرحي" التي تؤكد أن المسيح بشارة فرح على الأرض والناس، وترنيمة "يوم الأحد" حيث يعشق الأقباط يوم الأحد ويقدسونه، وترنيمة "سمعت الديك" التي يرددها الأطفال خاصة في الريف، والتي تقول كلماتها:

سمعت الديك بيصيح في الصبح بصوت مسموع
بيقـــول كوكو كوكو أشكـــرك يا يســـوع
والقطة تقـــول أنا باكل وأفتكـــر فـــي المسيـــح
نـــونـــو..نـــونـــو أجعلنـــــي أستـــريـــح

وقد حول الأقباط العديد من قصص الإنجيل إلي أشعار وترانيم ومدائح؛ لكي يسهل حفظها والتغني بها، كما يسهل تعليمها للأطفال وعزفها أيضاً علي الربابة، منها قصة "السامري الصالح"، وقصة "بيت حسدا".....إلخ. ويذكر المؤلف العديد من الفولكلور القبطي، وكيف عرفوا الربابة عن طريق مرتل الكنيسة الذي يناديه العامة بلقب "المُعلم"، وكيف تأثر الأقباط بالعرب في نظم السير وإنشاد المواويل. ويسرد نماذج من المواويل والأغاني الخاصة بالمناسبات المختلفة مثل أغاني مناسبة "المعمودية "ومديح لشهيد يدعى "أبسخيروس القليني"، كذلك يعرض للموالد القبطية والغاية المرجوة منها، والأغاني التي تردد في هذه المناسبة والتي تعبر عن طاعة وتلبية لصاحب المولد وأن النذر واجب مقدس مثل:

الشهيد شيعلك قال هات النذر لي والستارة حرير من إسكندرية

وهكذا يستطرد المؤلف في ذكر النماذج العديدة من الأغاني والأشعار والترانيم والقصص والحكايات والأساطير والأمثال من التراث والفولكلور القبطي، ويحسب للمؤلف هنا فضل الريادة في الكشف عن مصدر مسكوت عنه في دراسة الشخصية المصرية.

الثقافة القبطية

أما الدراسة الثانية في إطار بحث الشخصية المصرية من خلال الفولكلور القبطي فقد صدرت عام 2010 (العدد132) من نفس السلسلة، فقد حملت عنوان "حول الثقافة الشعبية القبطية" لأشرف أيوب معوض، والكتاب يقع في 234 صفحة. ويطالعنا المؤلف في مقدمة كتابه على حقيقة ربما تغيب عن الكثيرين وهي أن الثقافة الشعبية القبطية – عامة – هي ثقافة مصرية وهي لاتعني ثقافة دينية أو ثقافة مسيحية بل هي ثقافة شعبية لكل المصريين، وهي جزء هام من تاريخهم وحياتهم اليومية، ويستطرد المؤلف لتحديد منهجه الذي

يقوم علي دراسة المادة الميدانية التي تم جمعها من بعض قرى الصعيد بقوله: أن الثقافة الشعبية القبطية لا تبحث في الطقوس الدينية نفسها أو الشعائر الدينية بل في الطقس الشعبي أو الاحتفال الشعبي أو المعارف الشعبية المصاحبة للشعائر الدينية المسيحية، وبالتالي يتدخل الطابع المصري الشعبي في طريقة التعبير عن المناسبات المختلفة، ففي الفصل الأول المعنون "يهوذا.. والدراما الشعبية" يشير المؤلف إلى أن الكنيسة تحتفل به يوم خميس العهد، بالصلوات وتذكر يهوذا الذي خان السيد المسيح وسلمه لليهود، وفي ذات الوقت تتم بأشكال مختلفة خارج الكنيسة صور متعددة من الطقوس منها تلك الدراما الشعبية التي حرص القبط المسيحيون علي إقامتها في ساحة أمام الكنائس، حيث يقوم المحتفلون بتمثيل مسرحية عتيدة يحفظونها جميعاً عن خيانة يهوذا للسيد المسيح. ويستطرد في وصف وتحليل العديد من هذه الاحتفالات في شكلها الدرامي ويقوم بوصف الاحتفالية في عدة قرى، وتحليل لعناصر الدراما الشعبية في المشهد بدءا بدراما أسبوع الآلام، ومسرحية آلام المسيح، ودراما حد السعف والاحتفال الشعبي، وأربعاء أيوب، ومروراً بالعديد من الطقوس والممارسات المختلفة مثل أكل الفريك، وعروس القمح، والجمعة العظيمة، وسبت النور، وليلة عيد القيامة....، ومنتهياً بأسباب اختفاء الظاهرة. أما الفصل التالي المعنون "على دير العدرا..وديني" يرصد المؤلف العديد من الأغاني الشعبية التي تغنى في مولد العذراء بجبل أسيوط، ثم يقوم بتحليلها للكشف عن مظاهر المولد القبطي في محاولة لبحث تطور الأغنية الفولكلورية من خلال نصوص قديمة لم تبق إلا في ذاكرة العجائز، فضلاً عن النصوص الحديثة التي بقيت في شرائط الكاسيت التي تباع في الموالد، والتي لم يغفل الباحث عنها، وقام بجمعها من زائري المولد. ومن الأغاني الفولكلورية القديمة الشفاهية التي قام المؤلف بجمعها تلك الأغنية:

علي دير العدرا وديني — زاد فرحي والرب داعيني
أمدح فيك بصوت رنان — ياشفيعة يا أم الديان
تدعيني وأنا أجيك فرحان — علي دير العدرا وديني

ويكشف المؤلف النقاب عن العديد من الاحتفالات الشعبية والأغاني المصاحبة لها بداية بمولد العذراء، ومجيء العائلة المقدسة، وعماد الأطفال في الموالد، والنذور والأضاحي، محللاً خصائص الأغنية الفولكلورية الشفاهية، والأغاني الفولكلورية المدونة كما يتناول المؤلف ضمن الاحتفالات الشعبية

القبطية احتفالية "الميمر"، والميمر هو لون ووزن من أوزان الشعر الشعبي المشهور في سوريا والعراق ومتداول في المحافل الريفية والأوساط الشعبية، وكلمة ميمر في صعيد مصر معناها (سيرة)، ويعد الميمر من العادات العائلية القديمة وخاصة في الصعيد، وتبدأ ليلة الميمر بأن ينذر أحد الأفراد نذراً لأحد القديسين إن وفقه الرب في أمر ما أو شفاء مريض أو قضاء حاجة مصلحة أو زواج أن يعمل ميمر ويستفيض المؤلف في وصف كيفية استعداد الأسرة بدعوة الأهل والأصدقاء، وإعداد وليمة الطعام كل حسب قدراته، ودعوة كاهن القرية ومعلم الكنيسة لإتمام مراسم الميمر، ثم طقوس البركة على مائدة المرمر(القمح والخبز الشمسي والشموع) ثم أغاني الميمر ، مثل

باســـم اللـــه تعالى خالق كل النفوس

أمدح في البطل الغالي مـــار جـــوريوس

وهنا يرتل المعلم بالناقوس (آلة موسيقية كنسية) أو (آلة الربابة) ما يعرف بمديحة مار جرجس (القديس الذي نذر له النذر). ويذكر الباحث نماذج من الميامر القديمة الخاصة بالقديس مار جرجس، وكيف كان شاعر الربابة (المُعلم) يغنيها، ومنها سيرة القديس وحكايته مع الثعبان، وهي تشبه أسطورة عروس النيل الفرعونية إلي حد بعيد أو هي محاكاة أخرى لها. ويستطرد الباحث في رصد الأغاني الاحتفالية مثل أغاني القدس والحج المسيحي والتقديس. ويذكر أن الحج المسيحي (التقديس) يعني الزيارة للأماكن المقدسة الموجودة في القدس التي شهدت حياة وآلام المسيح، وسار في دروبها، وذلك بهدف التبرك. ولا يعتبر الحج المسيحي فريضة كما في الإسلام، بل يعد آخر الأمنيات المقدسة لدى الشخصية القبطية، كما أنها تشكل آخر طقوس العبور نحو الاكتمال الديني والارتقاء الاجتماعي. ويؤكد أشرف أيوب علي وحدة الموروث الشعبي بين الأقباط والمسلمين، إذ أن الأغاني الشعبية تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية وثقافتها، فالأقباط والمسلمون لهم ثقافة شعبية واحدة ومقدسات دينية خاصة بمعتقد كل منهما، لذلك فهم يغنون أغنية شعبية واحدة والطقوس يشارك فيها مسيحيون ومسلمون، ولأن الثقافة الشعبية القبطية هي ثقافة لكل المصريين من شأنها أن تصنع موروثاً شعبياً واحداً، فإن الأغاني التي تقال للحاج المسلم أثناء زيارة النبي(صلى الله عليه وسلم) هي التي تقال للحاج المسيحي(المقدس) أثناء زيارة القدس مثال:

حج مسيحي(تقديس):

على فين يا مقدسة بتوبك القطيفة

رايحة أزور المسيح وأعول الضعيفة

أما في الحج الإسلامي، فإن الأغنية تقول:

رايحة فين يا حاجة يا ام الشال قطيفة

رايحة أزور النبي محمد والكعبة الشريفة

ويختم المؤلف كتابه المهم برصد عدة أنواع من أشكال التعبير الفني الشعبي كالوشم والرسم والنقش والتصوير والأيقونات والزخارف والحفر على الخشب.. وفيها تتجلي قدرة الفنان الشعبي في استخدام الرموز البسيطة كي يصور وجدان الجماعة الشعبية وما يدور بخلدها من معتقدات وأساطير (كأسطورة إيزيس وأزوريس)، والملاحم والسير (كعنتر بن شداد،والزير سالم، وأبوزيد الهلالي)، والقصص الشعبي (حسن ونعيمة) وارتباطه بالموالد وأحياناً الأغنية الشعبية، كما أنه يتأثر ويؤثر في الرسم على الجداريات وخاصة على المنازل الريفية.

وأخيراً يرصد المؤلف الأعراس القبطية و في مقدمتها طقس الزواج ويسمى (الإكليل)، ذلك أن الكاهن وهو يتمم طقس الزواج يقوم بتتويج العروسين أثناء الصلاة بإكليلين، كما يعرض لطقوس الزواج في المسيحية والخطبة وأغانيها وليلة الحنة، وشروط عقد الزواج، والسامر والعريف.

موالد الأولياء والقديسين

أما الدراسة التي نختتم بها مجموعة الكتب التي تناولت الشخصية المصرية من خلال الموروث الشعبي، فهي دراسة عائشة شكر التي صدرت عام 2011 بعنوان "موالد الأولياء والقديسين: دراسة فولكلورية في الشخصية المصرية". والكتاب صادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ضمن سلسلة الدراسات الشعبية أيضاً (العدد 139)، و يقع في 215 صفحة بالإضافة لملحق الصور. وتتركز الدراسة في بحث الاحتفالات الشعبية بتكريم القديسين والأولياء في منطقة الدقهلية بدلتا النيل والتي تزخر

بالعديد من موالد الأولياء (160 مولدا حسب القائمة الرسمية) والقديسين (ثلاثة مزارات مسيحية) ومن ثم فهي تمثل ميداناً خصباً للدراسة. إذ تحاول المؤلفة البحث في الجوانب الاعتقادية المشتركة بين القديسين والأولياء، وما تكشف عنه من بعض ملامح الشخصية المصرية كما تظهر على المشاركين في المظاهر المختلفة للاحتفال. وفي إطار بحث الأولياء والقديسين في المعتقد الشعبي، تكشف عائشة شكر عن الانتشار الجغرافي للاحتفاليات بالمنطقة، كما تصنف الأولياء إلى أولياء مشهورين، وأولياء ذوي قدرات علاجية، وأولياء من الشهداء، وأولياء من العلماء. في حين تضع الأولياء من النساء في تصنيف مستقل. أما القديسون فقد تناولتهم من خلال ثلاثة قديسين هم السيدة العذراء والسيدة دميانة والقديس مارجرجس ومعجزاته في الشفاء. وترصد المؤلفة العديد من الروايات التي جمعتها ميدانياً حول كرامات الأولياء والمعتقدات المرتبطة بهم. ثم انتقلت بعد ذلك لبحث مظاهر الاحتفال بالمولد بداية من الإعداد للاحتفال حتى الليلة الختامية أو الليلة الكبيرة. فتعرض لنا في مقارنة مهمة وشيقة بين موالد الأولياء والقديسين؛ المجموعات المنظمة للاحتفال، وموعد إقامة المولد، وتدبر نفقات الاحتفال.. لتنتقل إلى مظاهر الاحتفال في الجانبين لتصل إلى مظاهر التغير في أساليب الاحتفال، لتخلص في نهاية هذا الجزء من الدراسة إلى عدة نتائج من بينها أن الموالد الشعبية ما زالت تملك عوامل البقاء والاستمرار في المجتمع برغم تراجع دورها الفني والاقتصادي، كما أن ممارسات جمهور الاحتفال تظهر مجموعة من الصفات المميزة للشخصية المصرية مثل الجماعية والقابلية للانخراط في العمل الجماعي والتسامح الديني والاجتماعي وتقبل الآخر، في مقابل التعصب الإقليمي والطائفي، والبحث المستمر عن مظاهر المرح والبهجة حتى وإن اقتضى الحال لاختراع مناسبة تحقق الشعور العام بالنجاح والفرح.

أما الجزء الأخير من الدراسة فقد خصصته المؤلفة لدراسة بعض ملامح الشخصية المصرية، والتي حددتها بمجموعة محاور عامة هي: التدين، والتسامح في مقابل التعصب، وتقبل الآخر (الأجنبي) والقدرية. أما ملامح الشخصية المصرية كما تعكسها مظاهر الاحتفال بالموالد فهي تتضح من خلال المشاركة الجمعية والمتطوعة في الإعداد للاحتفال، فضلاً عن الإقامة الجماعية المؤقتة والأنشطة المختلفة، وما تعكسه الشخصية خلال الاحتفال من عاطفة زائدة في التجاوب مع المنشد الديني، والمبالغة

في إظهار الحزن والفرح والميل إلى المرح للتخفيف عن همومها وأحزانها. وتختتم المؤلفة كتابها بتقديم رؤية علمية تتضمن الاحتمالات المختلفة لمستقبل ظاهرة الاحتفال بتكريم القديسين والأولياء في المجتمع المصري، وهي نظرة إلى المستقبل- كما تشير المؤلفة- تستند إلى عوامل استمرار الظاهرة زمناً طويلاً، وطبيعة وظائفها الاجتماعية المختلفة في إطار الأوضاع العامة الراهنة، وما يمكن أن تسفر عنه من تطورات تؤثر على مسارات هذه الظاهرة الفولكلورية، وتنعكس في الوقت نفسه على الشخصية المصرية. وقد رصدت الدراسة مجموعة من النتائج كان في مقدمتها أن انتشار المعتقدات الشعبية حول القديسين والأولياء قد ساهم في بقاء واستمرار الموالد لفترات زمنية طويلة. كما أن التطورات العلمية والتغيرات الاجتماعية قد انعكست على أساليب الاحتفال بالمولد، كما أظهرت الدراسة أيضاً أن التدين من الملامح الأصيلة للشخصية المصرية، لكنه يتخذ أكثر من مفهوم. فغالبية المصريين يجدون في الشخص المتدين مسلماً كان أو مسيحياً أنه الشخص الذي يؤمن بالله ويخشاه في عمله وعلاقاته بالآخرين فهو شخص ملتزم بالمعايير الأخلاقية الأساسية يسعى دون تواكل في سبيل الرزق وتعبر عن ذلك بعض الأمثال الشعبية مثل (اسعى يا عبد وانا اسعى معاك) وفي ذلك يتفق أغلب المسلمين والمسيحيين. وعند البعض الآخر يتحول مفهوم التدين إلى التعصب الديني، فيرى المسلمون منهم (إن الدين عند الله الإسلام)، يَجُّب كل ما عداه، ويرى المسيحيون منهم أن الدعوة المحمدية لم تأت بجديد بعد تعاليم السيد المسيح. والمتعصبون من الجانبين يتميزون بصلابة الرأي وعدم تقبل الآخر، ويهتمون بإظهار تدينهم بوسائل وأساليب شكلية ويجدون في ذلك ما يعتبرونه إعلاناً أو إشهاراً بتدينهم. والبعض الثالث يفصل بين تدينه الظاهر وسلوكه غير الأخلاقي فلا يمنعه هذا التدين من الإساءة أو الاعتداء على الآخرين وممتلكاتهم، ويبررون ذلك بالقول "هذه نقرة ..وتلك نقرة أخرى" إشارة إلي أنهم لايجدون تعارضاً في ذلك. وهؤلاء عادة يتسم سلوكهم بالازدواجية والميل التبريري. وفي الواقع فإن اختلاف مفاهيم التدين، يعود إلى اختلاف المصالح الاجتماعية، وبالتالي فإن الصراع الاجتماعي يعبر عنه بصورة غير مباشرة من خلال الدين. وقد اختتمت المؤلفة كتابها بملحق للصور حول الأولياء والقديسين بمنطقة البحث.

أما المحور الثاني الذي نعرض له في هذا الملف فهو يضم بعض الدراسات

التي ظهرت في مصر خلال السنوات الخمس الأخيرة، والتي تنوعت اتجاهاتها، كما تنوع كتابها بين جيل الرواد وجيل الوسط وجيل الشباب.. لنطلع على دراسات لرجب النجار حول الأدب الملحمي، وخطري عرابي حول سيرة سيف، ومصطفى جاد حول الشخصية المساعدة للبطل، وخالد ابو الليل حول السيرة الهلالية.. وسأدع للقارىء حرية تصنيف كل منهم لأي جيل ينتمي..

الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي

وفي إطار بحث السير الشعبية والأدب الملحمي أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2006 دراسة الراحل محمد رجب النجار حول الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي وقد وقع الكتاب في 364 صفحة واشتمل على خمسة أبواب ناقش خلالها محاور مهمة في سيرنا الشعبية العربية، بدأها بمدخل استعرض خلاله الأدب الشعبي في ضوء الثقافة القومية المعاصرة، ليبدأ دراسته بباب حول البنية والدلالة والوظيفة للأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي ليطلعنا على السير الشعبية التي يتجلى فيها الأدب الملحمي وهي: سيرة الأمير عنترة بن شداد(حوالي 4000 صفحة)، وسيرة الأمير حمزة العرب او حمزة البهلوان (حوالي 2000 صفحة)، والسيرة الهلالية (حوالي 2000 صفحة في روايتها النثرية، أما روايتها الشعرية فتقع في حوالي ربع مليون مربع شعري)، وسيرة الأميرة ذات الهمة والبطال وولدها الأمير عبد الوهاب (حوالي 5000 صفحة، مع ملاحظة أن نسختها الألمانية تقع في 26000 صفحة)، وسيرة الملك الظاهر بيبرس (حوالي 5000 صفحة). ويشير النجار إلى أن هذه السير الخمس تحكي ما ينبغي أن يكون عليه حال الأمة ومستقبلها، فإن ثمة سيراً أخرى تقوم بتسجيل هذا الواقع السلبي، وهي سير ظهرت في العصر العثماني برغم ان أحداثها تدور في عصور تاريخية سابقة. من هذه السير: سيف بن ذي يزن التي تعكس هيمنة الفكر الخرافي والميثولوجي والسحري على هذا الواقع. ومنها سيرة أشطر الشطار المعروفة بسيرة علي الزيبق التي تشبه قصة روبن هود. وقد قسم المؤلف فصول كتابه لما أطلق عليه "المقاربات" ففي المقاربة الأولى ناقش النجار تعريف الأدب الملحمي العربي والتأريخ له. أما المقاربة الثانية فقد ناقش فيها البنية المورفولوجية والدلالية الكبرى والتي يسعى خلالها إلى الكشف عن الهيكل البنائي العام أو الكلي للسير

العربية بحثاً عن بنيتها التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت الذي قامت على أساسه هذه السير أو القصص الملحمية. أما المقاربة الثالثة فقد تناول فيها البنية المضمونية من خلال قراءة وظيفية وعرض لقضايا البطل الملحمي في السير الشعبية، حيث بحث بعض القضايا ذات الدلالة في كل سيرة كقضية تحرير الفرد اجتماعياً في سيرة عنترة، وقضية الاستقلال الحضاري في سيرة حمزة العرب، وقضية تحرير المرأة في سيرة الأميرة ذات الهمة، والنزعة القبلية والنزعة القومية في السيرة الهلالية، وأخيراً سيرة الظاهر بيبرس ومجتمع الكفاية والعدل.

أما الباب الثاني من الكتاب فقد ناقش فيه النجار موضوع مصر في السير الشعبية وعبقرية المكان، تناول فيه ثلاث مقاربات جديدة لثلاث سير شعبية تمثل في مجموعها "قصة مصر" عبر المكان والزمان والثقافة، وتحكي- في مجموعها وتكاملها وترابطها- قصة مصر العربية الإسلامية من وجهة نظر المجتمع الشعبي المصري؛ مبدعها ومتذوقها. وعلى هذا النحو ناقش المؤلف في مقاربته الأولى سيرة الملك سيف في إطار ما أطلق عليه "ملحمة النيل". أما المقاربة الثانية فقد تناول فيها سيرة الظاهر بيبرس كملحمة لمصر المملوكية. على حين ناقش في المقاربة الثالثة سيرة علي الزيبق المصري وفن المقاومة بالحيلة. ويستمر المؤلف في تتبع الأدب الملحمي العربي من زوايا جديدة، ليخصص الباب الثالث في بحث تحرير المرأة العربية في الخطاب الملحمي الشعبي، من خلال مقاربتين الأولى تناول فيها خطابنا الملحمي بين الرؤية والرؤيا، والثانية تناول فيها سيرة الأميرة ذات الهمة كنموذج للمرأة العربية الفارسة حيث أنها المرة الأولى في تاريخ الملاحم العربية والعالمية أن تعهد ملحمة ببطولتها الرئيسية إلى امرأة على نحو يتجلى فيه خطاب المرأة مركزياً لا يعاني من التهميش أو التغييب. أما الباب الرابع فقد خصصه المؤلف لسيرة فيروز شاه أو ما أطلق عليها "الترجمة الشعبية لشاهنامة الفردوسي" واعتبرها من السير الشعبية المضادة. ومن خلال الدراسة المقارنة رصد المؤلف السياق التاريخي والسوسيوثقافي للسيرة، ثم التحليل المقارن بينها والشاهنامة في جميع مراحلها. أما الباب الخامس والأخير فقد خصصه المؤلف لبحث سيرة حمزة العرب، أو ما أطلق عليه الصراع بين الأنا والآخر الحضاري، من الاستقلال السياسي إلي الاستقلال الحضاري، ناقش خلاله مقاربة سوسيو سردية للسيرة، فضلاً عن المعالجة السردية ورمزها.

الشخصية المساعدة للبطل

أما الدراسة الثانية في إطار الدراسات التي تناولت السيرة الشعبية العربية خلال السنوات الخمس السابقة فهي دراسة مصطفى جاد التي جاءت تحت عنوان "الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية" والتي صدرت عام 2007 عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ضمن سلسلة الدراسات الشعبية رقم (114). والدراسة تقع في 455 صفحة، وتتأسس على فكرة محورية مفادها أن مفهوم البطولة فى السيرة الشعبية لا يرتبط ببطل واحد، بل بمجموعة من الأبطال والأدوات يحققون معاً مفهوم البطولة الجماعية فى مقاومة العدوان الخارجي. وقد استعان المؤلف بنموذجين من السير الشعبية للتطبيق، وهما: سيرة عنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، إذ ينتمي بطلاهما لعصر واحد وهو العصر الجاهلي، ومن ثم فإن هناك عاملاً مشتركاً يجمعهما معاً. فعنترة بن شداد الذى ينتمي إلى شمال الجزيرة العربية، وسيف بن ذي يزن الذى ينتمي إلى الجنوب، قد ظهرا قبل مولد الرسول بعدة سنوات. كما ارتبطت الدراسة فى جانبها الميداني بنص جمعه المؤلف لسيرة سيف بن ذي يزن من قرية طنط الجزيرة بالقليوبية.

ومن خلال تحليل نصوص السيرتين والمقارنة بين العناصر الأسطورية فى تكوين الشخصية المساعدة ودور الخيال الشعبي في انتخابها، ترصد الدراسة البناء القرابي لهذه الشخصيات في علاقتها بالبطل، مثل الأخوة والأبناء والأصدقاء والأصهار، مع تصنيف لكل نوع قرابي.. فهناك على سبيل المثال شخصية شيبوب الذى يمثل نموذج الأخ غير الشقيق، وشخصية مقرى الوحش كنموذج للصديق من خارج القبيلة فى سيرة عنترة .. وهناك شخصية عاقصة التى تمثل نموذج الأخت غير الشقيقة من الجان، وشخصية برنوخ الصديق الساحر فى سيرة سيف بن ذي يزن ...إلخ. ويرد البطل في السيرة دائماً وإلى جواره أبطاله المساعدون، وبخاصة في حالات الصدام والمواجهة مع العدوان الخارجي. وقد لاحظت الدراسة أن نماذج الشخصيات المساعدة في سيرة سيف بن ذي يزن تختلف – من حيث الوظيفة – عنها فى سيرة عنترة بن شداد. إذ تقوم سيرة عنترة فى المقام الأول على المواجهة البشرية بالسيف والرمح فضلاً عن ضرورة المعرفة الكاملة بالأرض –الصحراء – التى تمثل ميدان القتال. ولذلك فقد كان من الضروري وجود شخصيات مثل

شيبوب صاحب الحيلة والخبرة بجغرافية المنطقة، وعروة بن الورد صاحب التاريخ في الصراع الفروسي.. بزعامة الصعاليك. أما سيرة سيف بن ذي يزن فإنها تقوم في جانب كبير منها على السحر والخوارق بما يمثله من العديد من العناصر الأسطورية. ولذلك فقد كان من الطبيعي ظهور شخصيات من السحرة والجان والأولياء، فضلاً عن العديد من الأدوات السحرية المساعدة. ويؤكد نص السيرة على أن غياب إحدى الشخصيات المساعدة يخل بمفهوم البطولة الجماعية، ويؤثر في أحداث السيرة. وعلى سبيل المثال فإن غياب شخصية مثل عُنيترة – إبنة عنتر بن شداد من قناصة الرجال – كان سيؤثر حتماً في سياق الأحداث التى تلت موت البطل، حيث أن عنيترة هى الشخصية الوحيدة التى تصل بين البطل وأحداث السيرة حتى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) في مرحلة الامتداد الثانية للأبطال من الأبناء. أما في سيرة سيف بن ذي يزن فإن نموذج شخصية الخضر – الولي– من الشخصيات الدالة في هذا الإطار، إذ ينقذ الخضر البطل دائماً عندما يصبح وحيداً عاجزاً عن المقاومة أو الاتصال بأبطاله المساعدين، فغياب شخصية الخضر في السيرة قد تعني أن يلقى البطل حتفه منذ بداية الأحداث، فضلاً عن دور الخضر المؤثر دوماً في تحول بعض الشخصيات الشريرة التى تشرع في إيذاء البطل إلى شخصيات خيرة تعمل على سلامته.

وتكشف الدراسة أيضاً عن ارتباط الشخصية المساعدة بمقومات الأسطورة، وبخاصة في عنصر التنبؤ بظهور شخصية "عفاشة" في سيرة سيف بن ذي يزن. وفي إطار تحليل الأدوات المساعدة للبطل يشير المؤلف لاشتراك السيف والفرس كأداتين رئيسيتين في تحقيق البطولة. فبطل السيرة – كفارس– لا يظهر في الميدان بدون فرسه وسيفه، وفي أكثر من موضع من سيرة عنترة بن الشداد يشير الراوي إلى سقوط البطل في الميدان عندما يفقد فرسه، أما السيف فنجد له عدة وظائف في سيرة سيف بن ذي يزن يأتي على رأسها مقاومة الجان، إذ أن السيف ذو طبيعة سحرية تمكن البطل من هذه الوظيفة. ومن ناحية أخرى فإن هذا السيف السحري ينطلق منه نار تحرق كل من يقترب منه.

وتنفرد سيرة سيف بن ذي يزن أيضاً بالعديد من الأدوات السحرية التي يستعين بها البطل، في مقاومة أعدائه وتلبية حاجته مثل القلنسوة التي يضعها على رأسه ليختفي عن الأعين فيتمكن بذلك من الحصول على كتاب النيل،

كما نجد أيضاً "المنطقة" التي يضعها على وسطه لتصعق أي إنسان/جان يقترب منه أو يحاول إلحاق الأذى به، كما يستعين البطل أيضاً بالخرزة" ذات الأوجه السبعة التي يستدعي بها الجان العمالقة ليكوِّن عن طريقهم جيوشاً لمحاربة الأعداء، ثم الـ "قدح" الذي يطلب منه البطل ما يحتاج من أصناف الطعام والشراب..إلخ. وبذلك تصبح الأدوات السحرية ذات أهمية في إطار البطولة المساعدة في سيرة سيف بن ذي يزن بصفة خاصة، وقد آثر المؤلف أن يفرد لها الباب الأخير من الكتاب لأهميتها من ناحية، وتعدد نماذجها من ناحية أخرى.

البناء الأسطوري للسيرة الشعبية

وفي مجال السير الشعبية العربية في علاقتها بالأسطورة ظهرت دراسة متخصصة بعنوان "البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجاً" لخطري عرابي أبو ليفة، وقد نشرت الدراسة عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بالقاهرة عام 2009. ويرى المؤلف أن "سيرة سيف بن ذي يزن تستند – كغيرها من السير– على التاريخ المحقق، لكنها تمزج التاريخ بجو أسطوري– من أولها إلى آخرها– انطلاقاً من الرؤية التي تسعى إلى تقديمها. وهي بهذا عمل أدبي له خصوصيته من حيث هي نوع أدبي. إذ تعالج بطريقة فنية قضيتين مترابطتين في آن: القضية الأولى قومية، تصور البطل وهو يحاول– وقد نجح في ذلك بالفعل– أن ينشر الإسلام في كل ربوع الكون؛ بين الإنس والجن في العالم السفلي والعلوي، المرئي والخفي؛ لتنتقم للمسلمين إزاء ما حدث لهم من خراب ودمار من جراء الحروب الصليبية. أما القضية الثانية فوطنية، وهي محاولة الرد على سيف أرعد والأحباش– الذين حاربوا مسلمي الحبشة وأضروا بالتجار المصريين، وهجموا على حدود مصر الجنوبية، وهددوا بقطع مياه النيل– والانتقام منهم، ومحاولة تأمين جريان مياه النيل عن طريق حفظ كتاب النيل سحرياً– أو رصد الكتاب– في مصر".

وقد اتبع المؤلف المنهجين الأنثروبولوجي والفني في تحليل دراسته التي استهلها بتمهيد للسيرة بين التاريخ والعمل الفني، لينتقل إلى الباب الأول الذي خصصه لبحث مصادر العناصر الأسطورية ووظيفتها في السيرة من خلال دراسة الأماكن والشخصيات الأسطورية مثل: جبل قاف– جزر الواق

الواق- مدينة النحاس- البئر المعطلة والقصر الشديد- عرفجا والعوسجا- الطالقان- مدينة البق- يثرب- بيت الله الحرام- ثم الشخصيات الأسطورية كشخصية سطيح الكاهن والهدهاد، فضلاً عن الشخصيات التي تظهر مرة أو مرتين وقت الحرب كجنود سيف أرعد وأعداء الملك سيف. ثم انتقل لبحث الحيوانات والطيور الأسطورية التي وردت في السيرة وقد ارتبطت كل منها بحدث أو حكاية داخل السيرة، ومن ثم فقد آثر المؤلف أن يربط العنصر الحيواني باسم الحكاية أو الحدث الخاص به، منها: التنين الحيوان الأسطوري والإله- دابة البحر ومحاولة ابتلاع الشمس- الجذع وإله السمك- الغول وأمنا الغولة والأم الكبرى- الكلبيون وزمن الطاعون الوبائي- الخروف الحيوان والإله- الغزالة الحيوان المرضع المقدس- الطيور والكلام. ثم اختتم المؤلف هذا الباب بفصل حول الجن والسحر، استعرض فيه بعض الموضوعات كالجن وتلونهم، وارتباط الجن بالأدوات المطلسمة والرصد، ثم عرض لكتاب تاريخ النيل وقارنه بكتاب الموتى، وناقش المسخ، والكائنات السحرية كالحصان السحري، وثياب الريش، وطيران البشر، والعائق السحري، والتشرب السحري، مستعرضاً وظيفة الجن والسحر في السيرة. وقد بحث المؤلف في عشرات المصادر العربية والعالمية للوصول إلى مصادر راوي السيرة التي أبدع من خلالها تلك الأماكن والشخصيات والحيوانات والطيور والجان وكيف وظفها كعناصر أسطورية في سياق الأحداث.

أما الباب الثاني فقد خصصه خطري لبحث بنية السيرة التي قسمها إلى بنية كبرى اشتملت على المراحل المختلفة التي مر بها البطل سيف بن ذي يزن، والتي بدأها بمرحلة ميلاد البطل، ثم مرحلة التنشئة الاغترابية، ثم مرحلة التعرف والاعتراف، ثم مرحلة نمو الوعي أو التأهيل للقيادة، ثم مرحلة الجهاد الديني، وأخيراً الخاتمة أو موت البطل.

وقد بين المؤلف خلال هذه المراحل الوحدات الوظيفية التي تتشكل منها الحكايات الأساسية داخل المرحلة الواحدة، والقوانين التي تشكل المراحل بصفة عامة، وعلاقة هذا الشكل بالمضمون الذي تحويه السيرة. أما القسم الثاني في بنية السيرة فهي الحكايات الجانبية وعلاقاتها بالبنية الكبرى، والتي بحث فيها علاقة هذه الحكايات بالحدث الرئيسي في السيرة، ثم تتبع العلاقات التي تربط بين الحكايات الجانبية والوحدات الوظيفية في البنية الكبرى.

أما الباب الأخير في هذه الدراسة المهمة فقد خصصه المؤلف لبحث لغة السيرة وعلاقتها بالعناصر الأسطورية، تناول فيه بعض القضايا المرتبطة بدراسة لغة السيرة كالشفاهية ومراعاة طبيعة المتلقين، وأثرهما في حشد السيرة بهذه العناصر الأسطورية، وطبيعة اللغة في السيرة التي تمزج بين النثر والشعر في التعبير عن المواقف المختلفة. ثم انتقل في الجزء الأخير من كتابه لبحث مستويات الصياغة النثرية مبيناً مستويات النثر المختلفة في التعبير عن الجوانب الأسطورية وغيرها.

السيرة الهلالية دراسة للراوي والرواية

أما الكتاب الرابع في مجال السير الشعبية فهو الأحدث على المستويين المحلي والعربي لخالد ابو الليل بعنوان "السيرة الهلالية دراسة للراوي والرواية" صدر هذا العام (2011) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ضمن سلسلة الدراسات الشعبية رقم (142). والكتاب يقع في 424 صفحة. والجديد في هذه الدراسة كما يشير المرحوم خيري شلبي في مقدمته لها أنها تأتي من منظور اجتماعي، كنا أحوج إليه بعد أن تعددت الدراسات الفنية والتاريخية. وقد ارتبطت المادة الميدانية للكتاب بمنطقة قنا بجنوب الصعيد، والتي خصص لها المؤلف فصلاً مستقلاً بهدف رصد العلاقة بين مجتمع قنا والسيرة الهلالية، فشرع يبحث في العادات الشعبية كعادات الميلاد والزواج والوفاة، والعادات المرتبطة بالنزعات القبلية لدى الأشراف والعرب وقبائل الهوارة والأمارة والغجر، فضلاً عن العادات المرتبطة بالثأر حيث يكشف عن انعكاس هذا كله في السيرة الهلالية. كما يكشف عن عناصر أخرى كالمعتقدات الخاصة بالأولياء والألعاب الشعبية والأمثال والأغاني الشعبية وتجلياتها في السيرة. وهذا الفصل من وجهة نظرنا يصلح لأن يكون كتاباً مستقلاً. أما الفصل الثاني فقد خصصه خالد أبو الليل للعمل الميداني حيث استعرض تجربته الميدانية وصعوبات جمع نصوص السيرة والمشاكل التي واجهته وبخاصة إشكالية التعرف على رواة السيرة أمام الاتساع الجغرافي للمنطقة، فضلاً عن ارتياب المجتمع في الباحث والتخوف منه، وهي صعوبة طالما تواجه الجامع الميداني وخاصة في تعامله مع المبدعين أو الحرفيين الشعبيين عادة. وقد أشار المؤلف إلى أهمية تعميق الجانب الإنساني بين الباحث والرواة والأدلاء الميدانيين ومشاركتهم في المناسبات الاجتماعية

المختلفة، حيث أن مثل هذه المشاركات تترك أثراً طيباً في نفوس أبناء المجتمع مما يمكن أن يكون مدخلاً مهماً لتحقيق الفائدة العلمية المتمثلة في جمع التراث الشعبي بعد ذلك. وقد قدم المؤلف العديد من المواقف التي تشير إلى الصعوبات التي واجهها، وكيف تغلب عليها.

أما الفصل الثالث فقد خصصه لموضوع السيرة الهلالية بين الهواية والاحتراف، وقد لمس هذا الفصل الاختلاف بين أداء الهلالية عند الرواة الهواة والشعراء المحترفين، وكيف أن الاختلاف بينهما لا يتمثل– فقط– في مجرد التكسب المادي الذي يتحصل عليه المحترفون، وإنما هناك عدد من الاختلافات المهمة بينهما تتجاوز هذا الاختلاف الضيق، وهو ما لمسه من خلال عدة عناصر: الرواة، النص الهلالي، الجمهور، السياق الأدائي، ومكان الرواية. ويعرض المؤلف إلى اهتمام الشعراء المحترفين ببعض الأداءات كالبدء ببعض المقطوعات الموسيقية المعروفة، ثم بعض القصائد العمودية على لسان أحد أبطال الهلالية، ثم تأكيد الشاعر على صدق ما يرويه، والاستغفار من السهو أو الخطأ، ثم الصلاة على النبي، ثم الدخول في القصة والتعريف بالهلالية:

بعد المديح جمعاً صلوا على الزين

هنحكي في سـيرة عرب الهلايل

عرب خاليين مـن الكدب والزين

عـرب أولاد جعفـــر ونايـــل

العـــرب دول نـــاس أقدميـن

وكانـــوا ناس يخشـوا الملامة

معاهـم كمـــان أميـر وزعيـم

يقال لـــه الهـــلالي سـلامة

ويشير المؤلف إلى أن روايات الرواة الهواة لا تعبأ كثيراً بمثل هذه المقدمات، وإنما تكتفي ببعض العبارات الدينية الموجزة. ويتوقف الفصل الرابع عند السيرة الهلالية بين المدون والشفاهي في مستوى الشعر والنثر، فيرصد

الأشكال الشعرية والنثرية التقليدية (مثل القصيد والزجل)، والمستحدثة (مثل استخدام الموال في روايتها، المربع) في رواية الهلالية الشفاهية، والطريقة التي يحفظ بها الرواة الهلالية، ودور الارتجال، وهنات الذاكرة، وإيقاع الشعر الهلالي وقافيته. أما الفصل الأخير فيدرس الهلالية على مستوى الأحداث والشخصيات فيقارن بين الأحداث في الهلالية المدونة والشفاهية، مثل الريادة والتغريبة، كما يقارن بينهما من حيث شخصيات الأبطال، والدور الذي تلعبه المرأة فيهما وصورها المتعددة.

وقد ألحق المؤلف بكتابه بعض الملاحق الخاصة بأسماء الفرق والدليل الميداني الذي وزعه على مثقفي قنا، وصور بعض الرواة، وبعض المقابلات مع الرواة الذين قابلهم لجمع المادة، وملحق بالمواويل والمربعات الهلالية المتفرقة. وقد أشار إلى ملاحق الروايات الشفاهية والتي تقع في ثلاثة مجلدات غير أنها تحت الطبع، حيث تمكن المؤلف من جمع مائة وخمس وتسعين ساعة للسيرة الهلالية، مسجلة صوتاً وفيديو وموثقة بالصور الفوتوغرافية. ولقد تمت عملية الجمع الميداني من جميع مراكز محافظة قنا تقريباً، وقد اختار بعض النصوص لنشرها وتوثيقها مركزاً على نصوص الهواة نظراً لتهميش الدارسين السابقين لها، مع اختيار عينات من قصص بعض الشعراء المحترفين.

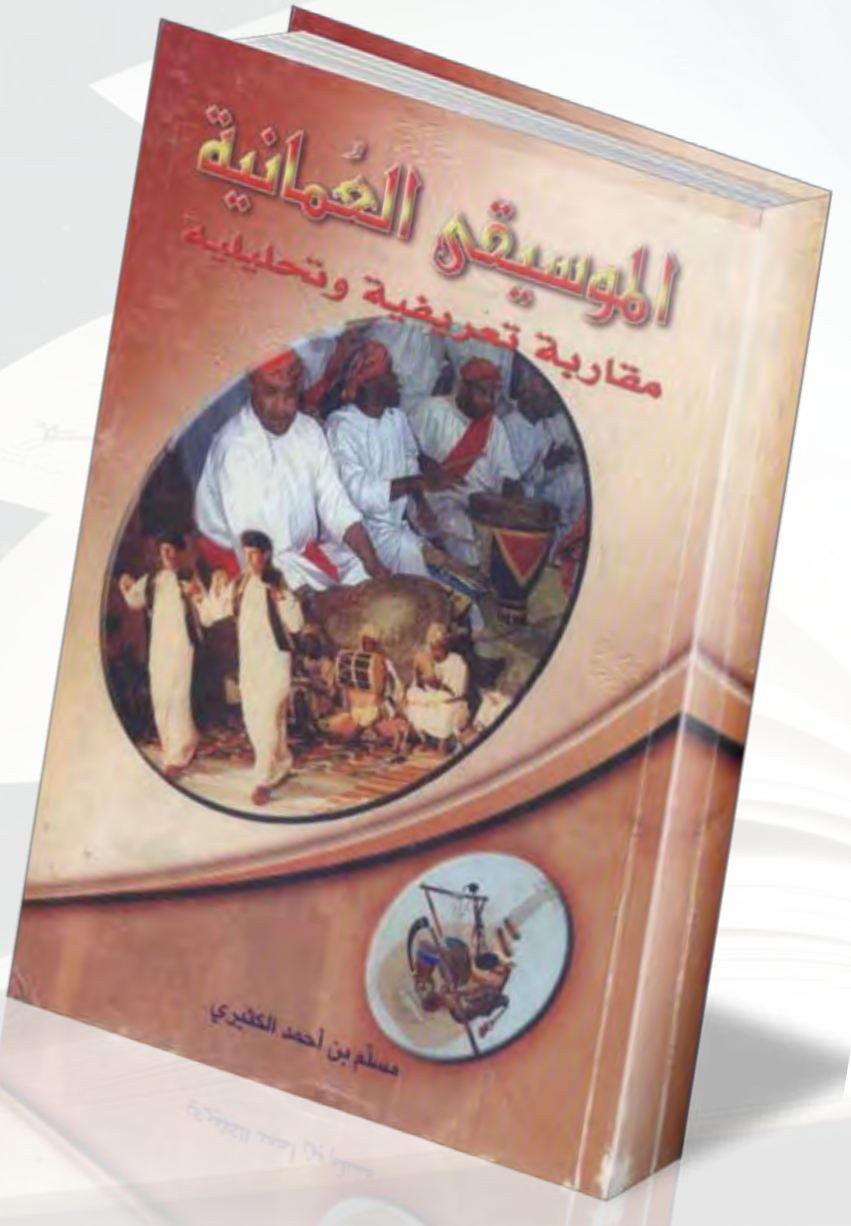
يبقى أن نشير إلى أن الكتاب قد اكتسب قيمة أخرى تضاف إلى مادته ومنهجه العلميين وأقصد هنا تصدير الكتاب بمقدمتين لاثنين من أعلام الأدب العربي والشعبي، أولهما الأستاذ والمبدع المرحوم خيري شلبي الذي رحل قبل أيام من ظهور الكتاب للوجود، والثاني هو الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي أطال الله لنا في عمره، وهو صاحب الجهد الأكبر في جمع نصوص السيرة الهلالية من الجنوب وعرضها وشرحها للجمهور في المناسبات المختلفة، وهو أول من وضع الرواة من الجنوب ومن الشمال في احتفالية واحدة جعلتنا نستمتع بفنون الهلالية كسيرة حية تتداول بين الناس حتى الآن.

المُوسيـقَى العُمَـانيَّة
مُقَاربة تعريفية وتحليليَّة

تأليف: مسلّم بن أحمد الكثيري
عرض ومراجعة: عبد محمد بركو /كاتب من سوريا

ضمن إصدارات مركز عُمان للموسيقى الشَّعبية صدر للباحث التراثي مسلم بن أحمد الكثيري كتابه الهام الموسوم: ((الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية)) ويقع في /192/ صفحة من القطع الكبير.
ونظراً لأهمية هذا الكتاب الذي يسد فراغاً في المكتبة التراثية العربية سنقدِّم عرضاً موجزاً لأهم ما جاء فيه من معلومات قيِّمة وافرة عن التراث الموسيقي الشّعبي العُماني.
ويمثل هذا الكتاب مرآة مشرقة للموروث الشَّعبي الموسيقي العُماني ورسم دقيق لآفاقه، إذ أنَّه وفِق في تقديم مقاربة تعريفية متكاملة للملامح الأساسية للموسيقى الشَّعبية العُمانية في إطارها الفني والحضاري.
وهو يعدُّ لبنة أولى لمشروع أشمل يعمل الباحث على استكماله بالتعمق في مختلف المسائل المطروقة، بالدرس والتحليل والمقارنة.

جديد النشـر في الثقافة الشعبية



جديد الثقافة الشعبية

وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمود قطاط في معرض تقديمه للكتاب: (بالنظر إلى موضوعه ومضمونه وطريقة تقديمه ، يمثل هذا الكتاب في حقيقة الأمر، عملاً جديداً وطريفاً، لعلَّ أهم ما يميّزه إلمامه بالواقع الموسيقي الشَّعبي العُماني وكيفية معالجته، حيث تضافرت ولأول مرة في دراسة التراث الموسيقي العُماني ، بل وتراث الخليج العربي عموماً معطيات المصادر التاريخية والفقهية والأدبية النادرة والواقع الميداني الملموس، مع دقة التحليل والمقارنة، والمناقشة الموضوعية في تناول مختلف القضايا المطروحة).

ويقول المؤلف مسلم بن أحمد الكثيري في مقدّمة الكتاب مبيناً المنهج الذي اتبعه في الدراسة: (كان منهجنا في هذه الدراسة الاعتماد على ثلاثة مصادر أساسية هي:

1 – **المصادر الأثرية:** متابعة نتائج التنقيبات في عُمان.

2 – **المصادر المكتوبة:** مصنفات الإخباريين والجغرافيين والمؤرخين والرحالة.

3 – **الرصيد الشَّفوي:** وأهميته لا تكمن في طبيعته كظاهرة موسيقية تتواتر شفهياً فحسب، بل أنه منبع أساسي يتم إثراؤه بالمصادر والمعارف السالف ذكرها).

مكانة الموسيقى الشعبية في الحضارة العمانية :

يؤكِّد المؤلف الكثيري على المكانة الهامة للموسيقى الشَّعبية في المجتمع العُماني قائلاً:

((موضوع ممارسة الموسيقى في العلاج شائع جداً في التقاليد الثقافية العُمانية، وتوجد قائمة لا بأس بها من أنماط موسيقية مخصصة لهذا النوع من الممارسات. ومن المواضيع الشَّائعة أيضاً في الموسيقى على سبيل المثال لا الحصر: الجمل، الخيل، السيف، الأشخاص، الذِّكريات، الحكم، الزهد، الفرح ، الحزن، وبطبيعة الحال تقف المواضيع الدينية في مقدمتها جميعاً، فالقصيدة التقليدية مطلعها وخاتمها ديني بحت ويمكن حصر بعض ملامح التأثير الموسيقي على الإنسان العُماني في النقاط التالية:

- تضفي بعض الشلاّت روحاً مرحة أثناء أداء الأعمال المختلفة في البر والبحر.
- إثارة الحماس وإذكاء روح البطولة والشجاعة.
- التسلية ووظيفة التواصل الاجتماعية .
- التأثير النفسي لأغاني المهد لدى الأطفال.
- تحقيق الهوية الثقافية داخل المجموعة)).

ألوان التراث الشعبي الموسيقي العماني:

يُصنّف المؤلف الممارسات الموسيقية الشَّعبية العُمانية إلى ثلاثة أصناف هي:

1 –**الإنشاد:** ويتفرع إلى ديني وهو فنّ محبَّب لدى النخبة الاجتماعية، والشُّعراء العُمانيون ينشدون أشعارهم دون مصاحبة أي آلة موسيقية في المناسبات الخاصة والعامة، مثل المجالس الأدبية، والمناسبات الوطنية والدِّينية .

2 –**الغناء:** يؤدى في كافة الممارسات الموسيقية التقليدية ويتفرع إلى أنواع عدة ويشمل مختلف الفئات والجدير بالملاحظة أن بعض الفئات الاجتماعية تتمتع بتراث مهم من أصوات وشلات العمل وذلك بسبب وضعها الاجتماعي... ويمكن للعارف باللهجات العُمانية تمييز أغاني العمل من خلال تسمياتها التي تشير إلى طبيعة النشاط من جهة والوسائل المستخدمة في العمل من جهة ثانية، مثل المنجور، المقود(المقود السناوه)، جداد المبسلي، التعاريب، الدواسة، الطحان، المشل (يؤدى أثناء جمع اللبان في ظفار)، الهوبيل (يؤدى أثناء سقي الجمال)، التصعيف.

3 – **العزف:** العازف الموسيقي الشَّعبي كان واقعاً تحت ظروف غير إيجابية، وبسبب ذلك لا نعثر على أسماء مهمة في الموسيقى العُمانية بالمقارنة بالحشود الكثيفة من جيش المغنين – الشّعراء. ولكن بالرغم من ذلك أسَّس العازفون العمانيون أسلوباً مهمَّاً للأداء الآلي، وخاصة في الآلات الإيقاعية، ومن هنا يظل هذا العنصر على قدر كبير من الأهمية بما له وما عليه وظلت الوتريات بشكل خاص آلات مصاحبة للمغنّي، ولم يشتغل بها لذاتها، وهذا

الحال ينطبق على الهوائيات على الرغم من أنها لم تكن آلة للمغنّي، وكان استخدام الهوائيات مقتصراً على بعض الأنماط الموسيقية التي تؤدى بشكل جماعي، مثل الشّرح، الليوا، المزمار، والقربة.

واقع الموسيقى الشعبية العماني :

يؤكد المؤلف الكثيري على وجود (110) أنماط موسيقية تراثية في سلطنة عُمان تّم توثيقها في مركز عُمان للموسيقى التقليدية من بينها سبعة ذات تأثير آسيوي واثنا عشر ذات تأثيرأفريقي.

ويصنِّف المؤلف التراث الموسيقي العُماني حسب الآلات الموسيقية الشَّعبيَّة إلى الأصناف التالية:

- غناء بآلات موسيقية وترية وإيقاعية .
- غناء بآلات موسيقية هوائية وإيقاعية.
- غناء بآلات إيقاعية .
- غناء بدون آلات موسيقية .

ويوثِّق المؤلف أسماء أهم الفرق الموسيقية الشَّعبية العُمانية، ومنها : فرقة خميس بن وليد الجهلي للمكوارة، وفرقة حديد بن جمعة الفارسي للطنبورة، وفرقة ثويني بن مقص السناني للميدان، وفرقة حليس بن سبيت للشرح، وفرقة صالحة بنت بخيت العلوية للزار.... إلى آخره.

ألوان الغناء الشعبي العماني:

يصنِّف المؤلف أنماط الغناء الشَّعبي العُماني وفق الإيقاع كما يلي:

1 – صيغ أحادية الإيقاع:

أ– **برعة :** يبدأ صوت البرعة بالـ دان، ويُسمَّى أحياناً التسميع، يؤديه المغنِّي دون مصاحبة آلات موسيقية .

ب– **رَبُوب:** صيغة غنائية تتمتع بشهرة واسعة في مدن : صلالة ، مرباط.

ج- **ليليه:** من صيغ الغناء القديمة التي تتميز بالألحان البطيئة ، وتُؤدى ليلاً بعد نهاية الميدان والويليه وشلات شعر هذا الغناء تكون أغلبها في الغزل، الذكريات ويصاحب غناء الليلية رقص النساء والرجال وقرع الطبول، ومن شعره:

واعليهْ يودان دان اللدانِ — الرديدة
ومن شف خلي نصفت الليل بالميزان

أنا وحبيبي ربينا[1] في بطن مضرب[2] — المغنية
متعاطيين المودة والطبل يضرب

وين الحبيب اللي عندي ونا عنده — المغنية
عاطول ليل الشتا[3] متوسده زنده

طاح[4] الندى ع الندى وملّيت[5] به الكرزان[6] — المغنية
ومن شف خلي نصف الليل بالميزان
طاح الندى ع الندى العشاق زرعوا سمن — المغنية
ويفتكنه[7] جواري صغيرات السن

عن شجرة ع الفلج بالشوك مندكمه[8] — المغنية
حتى ورقها دوا[9] الآفات والزكمه

د- **الدان دان:** غناء الأعراس، يقع تحت عناوين الدان دان أو غناء الأعراس، ويؤدَّى عبر فرق شعبيّة مختلطة من الجنسين في جميع أرجاء السلطنة، ومن نصوصها:

باركو له : الله يبارك له

باركو له : صغير غاوي وزين

باركو له : وخنيره بالفين

الله يوفق : بين الحلالين.

2 – صيغ متعددة الإيقاعات: ومنها:

أ– مالد: إنشاد يُؤدَّى في مناسبات دينية ودنيوية.. يقرأ المالد شخص من أهل العلم والمعرفة.

ب– شرح: غناء يُؤدَّى في الأعراس ومناسبات السّمر التي تحييها النُّخبة الاجتماعية في مدينة صلالة، وينفرد بالجمع بين آلتين موسيقيتين من عائلة الوتريات(القبوس)والهوائيات (القصبة).

ج– ميدان: من أشهر أنماط الموسيقى في عُمان، له شعر متميز، يُؤدى في مناسبات مختلفة.

د – ليوا: غناء ولعب يؤدَّى في مناسبات السّمر بمنطقة الباطنة ومحافظة مسقط.

هـ– الرواح: يؤدِّيه سكان محافظة مسندم في مناسبات الأعراس.

و – مكوارة: غناء ولعب تختص به فئة من الزنوج في مدينة صور بالمنطقة الشرقية.

ز – باكت: نمط غنائي تختص به جماعة من العجم في ولاية صحار تجمع بين الغناء والتمثيل.

أساليب أداء الفنّ الشعبي وخصوصياته:

يشير الباحث الكثيري إلى وجود ثلاث بيئات رئيسية تركت بصماتها واضحة على أساليب الأداء الشَّعبي وهي: البدوية (الصحراء) والريفية (الجبال والسهول) والحضرية (المدن).

ويقول المؤلف بحضور بعض الممارسات التمثيلية التي تصور شخصيات

حيوانية أو آدمية هزلية أثناء الغناء، كما يقول بوجود تناغم دائم بين الغناء والأداء الحركي، وبوجود علاقة بين اللحن والنَّص من حيث التعبير.

ويرى المؤلف بأنَّ الغناء المختلط بالإلقاء أسلوب شائع في الموسيقى الشَّعبية العُمانية وخاصة في الأنماط التي يكون الارتجال الشِّعري من عناصرها الأساسية، ومنها خاصة للميدان.

الآلات الموسيقية الشعبية العُمانية :

يقدِّم المؤلف تصنيفاً للآلات الموسيقية الشَّعبية العُمانية كما يلي:

1. الآلات الوترية: العود، الرَّبابة، القبوس، الطنبورة .
2. الآلات الهوائية:آلة الجم، البرغام، المزمار، الصرناي، هبان، قصبة.
3. الآلات الإيقاعية: وتقسم إلى قسمين هما: الجلديات مثل: الطبلة والدرنجة(الدربكة) والبنقس، ومجموعها (15 آلة) ، والمصوتة بذاتها وعددها (11 آلة) وهي تنتج أصواتها من تذبذب أجسامها بطرق مختلفة كالتصادم أو القرع والدق أو الحك ومنها: طاسات ورعبوب (نوع من الصَّدف) وباتو وميجعة وهونجو ..... إلى آخره.

وأخيراً .. لقد وفقَ الباحث الأستاذ مسلّم بن أحمد الكثيري في إبراز ما يتسم به التراث الموسيقي الشَّعبي العُماني من أصالة وتنوع وغِنى. وَيُعتبر الكتاب بحق انطلاقة جديدة في التعريف بالموسيقى الشَّعبية العُمانية التي لا يعرف عنها القارىء العربي سوى النزر اليسير.

لقد بذل المؤلف جهداً كبيراً في الجمع والتوثيق والدرس في عملٍ محفوف بالصعوبات والعراقيل في سبيل التعريف بالموسيقى الشَّعبية العمانية، وهو جهد يستأهل منَّا كل الشكر والتقدير.

الهوامش

1: ربينا: نشأنا.
2: مضرب:القنينةالصغيرة.
3: الشتا: الشتاء.
4: طاح : سقط.
5: مليت : ملأت.
6: الكرزان : القارورة.
7: يفتكنه : يحصدنه.
8: مندكمة : ممتلئة.
9: دوا : دواء.

الأغنية الشَّعبيَّة في قَطَر

تأليف: محمَّد طالب الدويك
عرض ومراجعة: عبد محمد بركو /كاتب من سوريا

تعتبر الأغنية الشَّعبية في قطر جزءاً من الأغنية الشّعبية في الخليج العربي والجزيرة العربية،فالقبائل الوافدة إلى قطر مِن نجد حملتْ معها أغانيها التي امتزجت بتراث البيئة البحريّة فولدت الأغنية الشَّعبية القطرية.

ويعتبر كتاب"الأغنية الشَّعبيّة في قطر" الصَّادر عن وزارة الإعلام والثقافة القطرية،ثمرة جهد علمي وميداني طويل بذله مؤلِّفه "الدَّكتور محمد طالب الدويك" الذي جابَ قطر طولاً وعرضاً وجمعَ الأغاني الشَّعبية القطرية من أفواه الناس،واجتهد في البحث والتحقيق والتصنيف والتحليل، ليخرج بهذا الكتاب المرجع القيّم في مادته ومنهجه ليكون وثيقة هامة في التراث الشَّعبي القطري ويثَري دراسات وأبحاث التراث الشَّعبي العربي عموماً.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

جديد الثقافة الشعبية

ونظراً لأهميّة الكتاب ارتأينا عرض محتوياته فيما يلي:

يقول الدَّكتور الدويك في مقدّمة كتابه: " لما كانت منطقة الخليج العربي عامة، وقطر خاصة مجالاً تراثياً بكراً، لم تطرقه أيد مختصة، بل اكتنفه الغموض والإبهام فقد اخترت الكتابة عن هذا التراث، فأخذتُ الأغنية الشَّعبية القطرية ودرستها دراسة علمية، تغلغلتُ فيها ما استطعت إلى مكنون هذا الفنّ، بحيث يمكن مستقبلاً أن يعتبر عملي لَبِنةً فعالة في صرح هذا التراث الخليجي، الذي لم يحظَ كغيره، عربياً وعالمياً بالعناية الكافية "(9).

محددات البحث الميداني

يحدد الباحث " الدويك " المحددات المنهجية التي اعتمدها في بحثه الميداني وهي:

1ـ سنّ الراوي. 2ـ مكان إقامة الراوي.

3ـ تنوّع الرواة لمعرفة ما يتفقون عليه وما يختلفون فيه.

4ـ عمل الرواة. 5ـ نوع الراوي، أذكراً كان أم أنثى.

6ـ وقت الرواية(11).

ويقع الكتاب في (252) صفحة من القطع الكبير، ويتألف من الفصول التالية:

الفصل الأول:

جغرافيّة قطر

في الفصل الأول من الكتاب تحدَّث المؤلف عن جغرافية دولة قطر موقعاً وامتداداً ومدناً ومناخاً ونشاطاً بشرياً واقتصاديّاً.

الفصل الثاني:

تاريخ قطر

في هذا الفصل يُقدِّم المؤلِّف لمحة تاريخية تبينُ تاريخ قطر في مختلف العصور التاريخية المتعاقبة مبتدئاً بتحري سبب التسمية. يقول المؤلِّف: "وردَ إسم قطر في كتب المؤرخين القدامى، ومنهم المؤرخ اليوناني "بلينوس" مرة

جديد النشر في الثقافة الشعبية

بإسم "قطراي" ومرة ثانية بإسم "أعراب أرض قطر". كما ذكر "بطليموس" الجغرافي اليوناني في خريطته بلاد العرب مدينة باسم " قطرا" قال بأنها تبعد نصف درجة عن مدينة الجرعاء" (35).

ويضيف المؤلِّف قائلاً: " وكانت قطر منذ القرن الرَّابع الميلادي حتى القرن السادس عشر ضمن إقليم البحرين الذي كان يمتد من البصرة إلى سواحل عُمان والجزر المقابلة لها إلى أن ينتهي في الصحراء، شاملاً ما نسميه اليوم باسم الكويت والاحساء" (35).

ويتدرج المؤلف في عرض تاريخ قطر وصولاً إلى إعلان الاستقلال في شهر أيلول عام 1971م.

الفصل الثالث:

التطور الحضاري وأثر البترول فيه

يتحدَّث المؤلف في هذا الفصل عن كافة مراحل التطور الحضاري للمجتمع القطري الذي كان يعتمد في معاشه على البحر من خلال الغوص بحثاً عن اللؤلؤ وصيد السمك، وممارسة أعمال التجارة، وصولاً إلى ظهور النفط وانطلاق أول ناقلة للبترول من ميناء أم سعيد في شهر ديسمبر سنة1949،وما رافقَ ذلكَ من نقلة حضارية نوعية انعكستْ على كافة مناحي حياة المجتمع القطري الاقتصادية والتعليمية والثقافية والاجتماعية والعمرانية والزراعية والصحية، وما زال هذا التطور يأخذ مساراً متسارعاً أفقيًّاً وعموديًّاً إلى يومنا هذا.

الفصـل الرَّابع:

المجتمع القطري: عاداته وتقاليده ومعتقداته

يذهب المؤلِّف إلى أنَّ طِباع القطري وأخلاقه ترتكز على أساسين هما: " تعاليم الدِّين الإسلامي، والعادات الموروثة من الآباء والأجداد" (59).

ويبينُ الباحث الدويك في هذا الفصل عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع القطري الذي ينتمي إلى قبائل عريقة تتحلَّى بكريم العادات والطِباع.

ومن أهم العادات القطرية التي كانت تُؤدى بشكل عفوي وجماعي قديماً رقصة العرضة وهي رقصة الحرب وكانت تُؤدَّى أيضاً في مناسبات الأفراح.

ويذكر المؤلِّف أنَّ النساء كنَّ يجتمعنَ في حلقات أثناء العرضة يضربن الطبول ويداعبن الدفوف بأيديهنَّ ويغنين فرحات بالعيد، ومن أغاني العيد التي أوردها المؤلف هذه الأغنية:

جينا ضحى العيد جينا وافيت غرّ حسينا
جينا ضحى العيد جينا وافيت غرّ حسينا
لا اتسير علينا يا العليمي على ويش
راعي الجوزتين والعبل والعكاريش
حطّوه في احضيني حالفٍ ما يسويش
عطوه حبتين فوق زل وتفاريش (63).

ويتحدث المؤلف عن عادة ورياضة صيد الصُّقور عند الرجال، ويذكر بعض الأشعار الشَّعبية القطرية في وصف الصَّقر، ومنها هذه القصيدة في وصف الشَّاهين:

يا ربّ أسراب من الكـراكي مطمعـة السـكون والحـــراك
بعيد المنـــــال والإدراك لدر وبيض الريـش كالأفـناك
تعجز أن تصاد بالأشباك وعلقت تسمو إلى الأفـلاك
دعوت قبل لفظي المكاكي وقبل تغريد الحمال الباكـــي
بفاتك يربي علـى الفتـاك مؤدب الإطلاق والإمســـــاكِ
غادرها تهوى إلى الدكـداك أســـرى بكفيه بلا فكـــــاكِ
ياغذوات الصيـد ما أحلاك مـنه الشـاهين ما أقـــــواك
إيـــــــــاك أعنـــــــي مـــــادحاً إ يـــــاك (65).

ثم يتحدَّث المؤلف عن الأزياء الشَّعبية القطرية والأطعمة الشَّعبية وأدوات زينة المرأة وعطورها، وعادات القهوة واستقبال الضيوف والولادة والزواج، والحكايات الشَّعبية القطرية.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

الفصل الخامس:

التأثيرات الصّوتية في اللهجة القطرية

في هذا الفصل استعان المؤلِّف بمعطيات الدِّراسات الحديثة في علم الأصوات لفهم مخارج اللهجة القطرية كلغة للأغنية الشَّعبية القطرية.

الجزء الثاني: أغاني الحياة

استهلَّ المؤلف هذا الجزء بتقديمِ تمهيدٍ وافٍ عن " الأغنية الشَّعبية القطرية: تعريفها وسماتها وتطويرها".

وأعتقد أنَّ المؤلف قدَّم مُقدّمة نظرية طويلة لا مبررَ لها استشهدَ فيها بعشرات المراجع العربية والأجنبية عبر عشر صفحات كاملة ليخلُص بعدها إلى تقديم التعريف التالي للأغنية الشَّعبية، دون أن يخصه صراحة بالأغنية الشَّعبية القطرية: " الأغنية الشَّعبية يبدعها فرد باعتباره عضواً في جماعة يعبِّر عن وجدان هذه الجماعة واهتمامهم الروح، وبعد أن ترددها الجماعة تقوم بإحداث تغييرات وتبديلات زيادات وحذف ليصبح النص أكثر ملاءمة لذوق الجماعة. وتنتقل هذه الأغنية من جيل إلى جيل في كل العصور عن طريق المشافهة والرواية الشفوية. وعند ذاك يهمل أو ينسى إسم المؤلف، ولا يظفر بالاهتمام سوى النص الذي ارتضته الحياة" (126).

ثم يذكر المؤلف بعضاً من سِمات الأغنية الشَّعبية القطرية، ومنها: الرواية الشَّفوية وتداخلها في بنية المجتمع القطري، وسهولة حفظها في الذاكرة، وبساطتها ورقة معانيها، وصدقها وأصالتها.

وأما فيما يتعلق بتطوير الأغنية القطرية، فيشير إلى عدة ظواهر سلبية، منها " أن يغني مغنٍّ رجل في مواضع غناء النساء كما في أغنية الدزة، والتلاعب باستعمال الآلات الموسيقية واستعمالها في غير مواضعها الحقيقية"(132).

الفصل السادس:

أغـــاني الميـلاد

وثَّق الدَّكتور الدويك أغاني الميلاد التي يحفل بها المجتمع القطري كونه يحتفل بالأولاد الذكور ويرجو الإكثار منهم،ومن هذه الأغاني نوردُ الأُغنية التالية:

هـوّن اللَـــــه عليها
مـــــريـــم حويمل
هـوّن اللَـــــه عليها
استـــــر الله عليها
راحـــت تتنفس ببيت أبوها
بشّـَرت لهـا بغلامٍ تجيبه
يانـا البشير مـن أبو الوليـد
خطـــوط تســـيد
وعلـــــوم تحســـى
يعل الجـــود يمشـــيه
يا ربّ تبارك لنا فيـــه (137).

وقدَّم المؤلف هذه الأغنية التي تبين ظاهرة ذبح الخراف تكريماً للمولود الجديد:

ســـال واديهـــا يا أم بِرْكه
ســـــال واديـــــــــك
نـــــزل فيك أبـو أحـمـد
وقطَّـع فيـك روس الخـــرفان (139).

الفصل السابع:

هـدهدة الطـفل

وثق المؤلِّف عدداً كبيراً من الأغاني التي يرددها الكبار للطفل كي ينام أو يتحول إلى البشاشة والسرور، وتُؤدى في الغالب من قبل النساء لارتباطها الحتمي بالأمومة.

ومن هذه الأغاني الدافئة نذكر الأغنية التالية:

حث السير يا الحادي
أحمد ساكن الوادي
لا شْربٍ ولا زادي
العرب محترمه بالبياض
العرب تنحر ضحاياها
و انا نحرت فؤادي (147).

وتظهر بعض الملامح الإسلامية في أغاني هدهدة الطفل وترقيصه:

يـا ربّ طوّل عمره
يكبر ويفضِّي باله (147).

كما تظهر ملامح البيئة البدوية:

خالد ورا البدوان يومي شليـله
وعينه الكحيله أبو ذروه واسمر وعينه الكحيله (147).

الفصل الثامن:

أغاني الختان

يفردُ المؤلف حيزاً واسعاً من كتابه لأغاني الختان التي تصف الصَّبي بأنه عريس وتذكر إسم الله عليه كثيراً. ومن هذه الأغاني نوردُ الأُغنية التالية:

حمد يا ذا الطويل يهتز من طوله
سبعة محابس ذهب في منطوله
جابر يا ذا القصير يهتز من قصره
سبق محابس ذهب تزهيه في خصره (159).

الفصل التاسع:

أغاني الأطفال

وفقَ ما أورده المؤلف، فإنَّ غناء الأطفال يقسم إلى قسمين: غناء للأطفال الذكور وغناء للأطفال الإناث ، وغناء كل نوع من الأطفال ينقسم بدوره إلى أغانٍ فردية وأخرى جماعية للجنسين. فالأغاني الفردية تؤديها الفتيات عادة إذا خلتً كل واحدة منهنَّ إلى نفسها، والأغاني الجماعية ترددها الفتيات حين يجتمعن مع بعضهنَّ بعضاً، ومن الأغاني الجماعية للفتيات نذكر الأغنية التالية:

فاطـمة فوق الناقه قدَّام
قود ابها يا عبد ابوهـــــا
يا عبد ابوها جـــر الخـطام
ولا تبعدهـــا عن ظعنـــها (166).

الفصل العاشر:

الزواج من خلال أغانيه

يبحث المؤلف مطولاً في عادات وتقاليد الزواج في المجتمع القطري، موثِّقاً الأغاني الشَّعبية المُصاحبة لكافة مراحله. ومن الأغاني المصاحبة لعملية الحنَّاء والتي ترددها الفتيات حول العروس نوردُ هذه الأغنية:

حنـــاك عييـــن يا بنيـه حناك عيين
لين دزّوك على المعرس بالك تستحين
حناك عيين يا بنيـه حنـــاك عييـــن
شاف إلهنا قلبـك وانـت مـا تبـيـن
يـا بنيّـه يـا شيخـــة النســـوان
شبرك رفيع وشبـــر غيـــرك دانـــي
يبوا حق الفرح وقـــولوا فـــي العالي
املوا الدّنيا معاه صفقه واغاني (209).

الفصل الحادي عشر:

أغـــــــاني العـــمـل

يُصَاحبُ العمل في العادة بأغنيات وألحان من شأنها تسرية العامل

جديد النشر في الثقافة الشعبية

والتخفيف من أعبائه. ويرى المؤلف بأنَّ أغاني العمل الشَّعبية القطرية تتشعب إلى نوعين:نوع نشأ من العمل نفسه،أي من ظروف العمل. ونوع استعير من مجالات أخرى لتكتمل شخصية العمل.

ومن أهم المجالات التي عمل فيها القطري: 1ـ بناء البيوت. 2 ـ بناء السفن. 3 ـ رعي الأغنام والإبل والأبقار. 4ـ جمع الحشيش. 5ـ متح المياه. 6ـ طحن وجرش القمح.....إلى آخره.

ومن الأغاني الشَّعبية التي ترددها النّسوة خلاله عملية جرش القمح نورد هذه الأُغنية:

يا طير يللِّي في السِّما لا لـه اظـلال
اخضع جناحك لين وصّيتك يا طيـر
يا طير له يمنى إلـــى مـدّها لـي
فيهـا الخضـاب يسلب العقل يا طيـر
يا طير له وسـطٍ حسيـن القبـالي
فـــوق البريـمِ قويعد النهد يا طير
يا طير له جعـدٍ سـواة الحبـالي
يعمل على المسك والريحان يا طيـر
الطير الى جلّـــع علينـا يحـوم
لا جابـه الداعي ولا صـوت مومي
من ذكـر جـلاع لا نعيـم الحـال
اللي على صدره يحط النجوم (237).

ورغم كل الغنى والتنوع والشمول الذي يزخر به الكتاب، يقول الدكتور الدويك:

"إننا لا ندعي الإحاطة الكاملة بالموضوع الذي تصدينا له ـ وهو الأُغنية الشعبية في قطر ـ من جميع نواحيه فلعلَّ هناك جوانب لم ندركها، أو استعصى علينا الكشف عنها . لذلك فإننا نعتبر عملنا هذا خطوة متواضعة على طريق طويل نحب أن يسلكه بعدنا شباب قطر الناهض الذين تقع عليهم مهمة الكشف عن تراثهم وتقديمه للناس".

من أدب العراق القديم ترانيم وأدعية سومريّة

محمّد رجب السامرّائي /كاتب من أبو ظبي

يحفل تاريخ حضارة وادي الرافدين في العراق القديم على أدب غني في مادته، طلي في أسلوبه، جليل الشأن في ما يدل عليه. وقد عني طائفة من علماء الآثار الغربيين بنقل شيء من تراث حضارات العراق الخالد إلى لغاتهم، فكان من ثمار ذلك مجموعة نفيسة من المؤلفات التي استشرفت آفاق تلك الموضوعات. يروي الدكتور فيصل الوائلي في مقدمة كتابه" من أدب العراق القديم ترانيم وأدعية سومريّة، الصادر عن دار الورّاق للنشر المحدودة في بغداد، وبصفحاته ألـ"112" من القطع المتوسط"، الغرض من تأليفه لكتابه قائلاً:" وما يسترعي إليه الأنظار هو أنّ الخزانة العربية تكاد تخلو ممّا انطوى عليه ذلك التراث العراقي القديم". وأضاف قائلاً:" فرأيت أن أسدّ شيئاً من هذه الثغرة، أن أضع بين أيدي قرّاء العربية جانباً من تلك الكنوز الأدبية فأقدمت على نشر الترجمة العربية لهذه النصوص معتمداً على أحدث المُصنفات الغربية التي ظهرت في هذا الحقل".

جديد النشر في الثقافة الشعبية

جديد الثقافة الشعبية

توطئة

قسم فيصل الوائلي مفردات كتابه إلى قسمين هما: توطئة، وترانيم وأدعية سومرية– أكدية، تفرّع عن كلّ واحد من القسمين عدّة موضوعات. جاء تحت " توطئة " الموضوعات الآتية: " خلق الإلهة الأم للإنسان، نص العهد البابلي القديم، رُقيّة كونية، أدبا، نرجال وأيرشكيجال، وأترخاسيس.

خلق الإنسان

ذكر المؤلف في أول الموضوعات توطئة إلى " خلق الإلهة الأم الإنسان، أنّ الموضوع الأساس لهذه الأسطورة هو خلق الإنسان من الطين الممزوج بلحم ودم إله مذبوح، وأن النص الذي يرجع إلى العهد البابلي القديم ناقص، وأن الأسطورة استعملت كتعويذة لتيسير الولادة، فكان من نتيجة ذلك أن أُعيدت كتابتها بصورة مجملة فقط. وقال في " نص العهد البابلي القديم " وجه اللوح ما نصه:

" ما هو نزر سيصبح فيضاً،

عبء الخلق سيحمله الإنسان!

دعوا الإلهة الأم

أكثر الآلهة نفعاً " مامي " الحكيمة:

أنت الرحم الولود،

تلك التي تخلق البشر،

اخلقي إذن " لولو " ودعيه يحمل النير!

النير سيحمله،..... ".

كما جاء في ظهر اللوح:

" كلا العينين، الزوجة، وزوجها،

أربع عشرة رحماً ولوداً قد جمعت

أمام" نتو"

" وفي مو" عد الهلال

إلى بيت المصائر دعوا المعبدين

أنكيدو جاء....." .

رُقيّة كونيّة

أما في" رُقية كونية"، فعرض المؤلف أنّ من بين الرُقى التي تحتوي على مادة كونية هناك رُقية معروفة جداً تعزو ألم السنّ إلى دودة حصلت على موافقة الآلهة لتستقر بين الأسنان واللثيات. ويرجع تاريخ النص الحاضر الذي سُمِيّ اصطلاحاً بـ" رُقية ضد ألم الأسنان" إلى العهد البابلي الحديث. ومن هذه الرُقية:

" بعد أن خلق" آنو" السماء

السماء خلقت الأرض

الأرض خلقت الأنهار،

الأنهار خلقت القنوات،

القنوات خلقت المستنقع،

و خلق المستنقع الدودة

ذهبت الدودة، باكية أمام" شمش"

دموعها منحدرة أمام " أيا "

" ماذا ستقدم لي من طعام " ؟

ماذا ستعطي لرضاعتي؟

سأعطيك التين الناضج؟ "

أدبا وكلكامش؟

ونجد قصة " أدبا " تشترك مع الملحمة العراقية المعروفة " جلجامش " في فكرة الفرصة التي ضاعت من الإنسان للحصول على الخلود. وظهرت " أدبا " في أربعة نصوص في حالة مهشمة، في حين نتعرف من المؤلف على " نرجال وأيرشكيجال " أن هذه الأسطورة العراقية تعرف حتى الآن من كسرتين من نصّ مدرسي يرجع تاريخه إلى القرن الرابع عشر ق.م، وكانت هذه الأسطورة قديماً تستعمل، كما هو واضح، في تدريب تلامذة اللغات الأجنبية في مصر على تعلم اللغة الآكدية من حضارة العراق، التي كانت في ذلك الوقت وسيلة الاتصال الحضاري في المنطقة كلها. ونقرأ في الوجه " كسرة أ " :

عندما كانت الآلهة تُعد مأدُبة،

لأختها " أيرشيكيجال "

أرسلت رسولاً:

" بينما نستطيع نحن النزول إليك،

أنتِ لا تستطيعينَ الصعود إلينا.

أرسلي، لذلك، من يأخذ نصيبك من الطعام " ،

لذلك أرسلت " أيرشكيجال " وزيرها " نمتاز "

صعد " نمتاز " إلى السماء العالية... " .

أترخاسيس

وأشار الوائلي في " أترخاسيس " إلى أن هذا الإسم " اقترن بالعهد البابلي القديم، أي الفائق الحكمة، مع أكثر من بطل واحد من أبطال الأدب الملحمي في بلاد ما بين النهرين، ووصلت إلينا كِرَة من هذه الملحمة في نسخ متفرقة من العهد البابلي القديم والعهد الآشوري، كما هو الحال أيضاً في ملحمة جلجامش. وجاء في العمود " 2 " البداية مخربة " :

" ليجعل في الصباح... يهطل،

وليمتد خلال الليل،

وليجعله المطر،

دعهُ يأتي على الحقل كلص، ودع،

الذي خلقه " أداد " في المدينة،

وبعد أن قال ذلك، صاحوا،

مثيرين ضجّة،

إنّهم لم يخافوا... " .

ترانيم وأدعية

أما القسم الثاني " ترانيم وأدعية سومرية ـ آكدية، اشتمل على الموضوعات الآتية: " دعاء إلى الإلهة عشتار، ترنيمة للإله القمر، صلاة آشور بانيبال إلى الإله الشمس، ترنيمة للإله الشمس، تسبيحة حمد لمردوخ، دعاء لآلهة الليل، صلاة لكل إله، ورؤيا العالم السفلي ". ابتدأ الوائلي هذا القسم بذكر " دعاء إلى الإلهة عشتار "، الذي اشتمل هذا النص على دعاء " صلاة " يرافقه رُقية طقوسية، وفيه تخاطب عشتار، بصفتها آلهة الشجاعة والحرب، ويصف المتوسل فيها غمته المريرة ويصلي لإعادة رخائه ليسبح بالشكر والحمد هو وجميع مَن يرونه مِن الآلهة.ويقول الدعاء:

" إنني أصلي لكِ، ياسيدة السيدات، وإلهة الآلهات.

أيا عشتار، ملكة كل الشعوب، التي تقود البشرية باستقامة،

أيا" أرنيتي" المُبَجَلَة إلى الأبد، أعظم" الأجيجي"،

أيا أقوى الأميرات، مُجلٌ اسمكِ

أنتِ حقاً نور السماء والأرض، أيا ابنة" سين" المقدامة،

أيا معضدة السلاح، التي تنهي المعركة".

إلى أن يصل في دعائه بقوله:

" لقد بكيتُ لكِ، متوجعاً ومنهكاً ومحزوناً، كخادم لكِ،

انظري إليَّ أيا" سيدتي"، اقبلي صلواتي.

انظري إليَّ بإخلاص واسمعي توسُلي.

عُدِي بعفوي، ولتّطف روحكِ،

رأفةً! بجسمي التعيس المملوء بالارتباك والانزعاج

رأفةً! بقلبي العليل المملوء بالدموع والعّذَاب...".

ترنيمتان للإله القمر والشمس

ذكر مؤلف الكتاب في" ترنيمة للإله القمر" نصاً في لغتين، السومرية، والآكدية، يصور سجايا وصفات" سين" الإله القمر، ورد في وجه اللوح:

" أيّها " الرب" إن إلوهيتك تملأ البحر الواسع بالرعب، كما تملأ السماوات النائية.

يا والد الأرض يا من قد شيّد المعابد، أنت تعطيها كذلك أسماءها.

يا والد الآلهة والبشر المُوجد، يا من يشيد الهياكل ويثبت القرابين،

مُسمي الملكيات، مُعطِي الصولجان، أنتَ مُقرّر المصير لأيام بعيدة.

أيّها الأمير الجبّار الذي لا يدرك كُنْهَ قلبه العميق أحدٌ مِن الآلهة،

يا أيّها الفلو السريع الذي لا تتعب رُكبتَاهُ، الذي يفتح الطريق لإخوته الآلهة..."

كما عرض فيصل الوائلي في " صلة آشور بانيبال إلى الإله الشمس" نصاً هو في الواقع ترنيمة حمد للإله " شمش" أُلحقت بها صلاة من أجل خير آشور بانيبال، ملِك بلاد آشور" 668–633 ق.م"، جاء في النص الصلاة:

" أنا خادمك آشور بانيبال، الذي أنـَ أمرتَ بممارسة حكمه في رؤيا،

عابد ألوهيتك الساطعة، مَن يجعل مُلحقات ألوهيتك مجيدة،

المُعْلَن عن عظمتِكَ الساطعة أن يُمجِّد حمدك للشعوب المنتشرة،

احُكُم في قضيته، حوِّل مصيره إلى رخاء".

إلى أن يختم النص قائلاً:

" عسى أن يحكم شعب" أنليل" بوفرة وعدالة.

إنّ كل مَن سيتعلم هذا النص ويُمجِّد حُكم الآلهة،

عسى أن يُغنيه وعسى أن يجعل أمرهُ فوق الناس مُسِراً..".

بينما جاءت" ترنيمة للإله الشمس" ليحمد فيها" شمش" كإله كوني، إنّه يشع فوق كل الأرض بل حتى على العالم السفلي." شمش" يُسر بعباده وولاء جميع أصناف البشر حتى أولئك الذين من بلدان أجنبية، تقول الترنيمة من النص المُكتشف التي اكتشفت في مكتبة الملك آشور بانيبال:

" الرغبات التي يفكرون بها أنـتَ حقاً تجعلها تتحقق.

أولئك الذين هم مُذعنُون، أنتَ تفُكُ مواقعهم.

أولئك الذين يقدمون الطاعة أنتَ تقبّل صلواتهم.

إنّهم عندئذٍ يخافونك، إنّهم يُمجِّدون اسمك،

إنّهم يحمدون عظمتك إلى الأبد.

الأحمق في لسانه الذي يتكلم بالشر،

الذي، كالغيوم، ليس له وجه أو محيا..." .

تسبيحة حمدٍ لمردوخ

كما خص مؤلف الكتاب " تسبيحة حمدٍ لمردوخ" بنص بابلي استُنسخ من لوح قديم، الغرض منه تكوين حالة نفسيّة رضية عند الإله مردوخ" إله بابل العظيم" عند إعادته إلى معبده بعد الانتهاء من الاحتفال الطويل الذي يُعرف عند البابليين القدماء باسم" آكيتُو" أو مهرجان رأس السنة البابلية، جاء في التسبيحة:

" لا تهمل مدينتك نُفّر، أيها الرب، كُن هادئاً، عسى أن يقولوا لك.

لا تهمل مدينتك سُبّار أيها الرب، كُن هادئاً.

لا تهمل بابل، مدينة حبورك، أيها الرب، كُن هادئاً..." .

دعاء للآلهة الليل

أشار الوائلي أن مناسبة " دعاء لآلهة الليل" هو احتفال تعبدي يقام في الليل، ولما كانت الآلهة العظيمة التي تسيطر على شؤون الكون مستغرقة في نومها فإنه يطلب من الآلهة الممثلة بعدد من أبراج النجوم الثابتة أن تشهد الأداء وذلك لظهور الحقيقة. وورد هذا النص بالدعاء الآتي:

" الليل مُحجَّب

المعبد وأقدس الأماكن هادئة ومُظلمة.

المسافر يدعو إلهه

والمتخاصم متمهل في النوم

قاضي الحقيقة، والد من لا والد له،

" شمش" قد أخذ نفسه لغرفته.

أيتها العظيمة، إلهة الليل..." .

صلاة لكل إله

وتضمن هذا القسم " صلاة لكل إله " وهذه لم توجه إلى إله مُعين ولكن إلى جميع الآلهة بصورة عامة، وغرض الصلاة هو طلب التخلص من عذاب يعتقد الكاتب بأنّه ينتج عن انتهاك ما لحُرمَة القانون الإلهي، منه:

" عسى قلبي إلهي أن يهدأ نحوي،

عسى قلبي إلهتي أن يهدأ نحوي.

عسى إلهي وإلهتي أن يهدءا نحوي،

عسى الإله الذي غضبَ عليَّ أن يهدأ نحوي

عسى الآلهة التي غضبت عليَّ أن تهدأ نحوي..." .

وختم الدكتور فيصل الوائلي القسم الثاني لكتابه بـ" رؤيا عن العالم السُفلي " قائلاً فيه: أنه بين السبعة والثلاثين نصاً التي جمعها " أي. أيبلنج " في كتابه " TO und Leben 1931 "، هناك عدّة نصوص تتصل بموضوع الأساطير والملاحم. ولكن أغلب الأحيان تُقدّم المادة بهذا الموضوع بصورة غير مباشرة وذلك بربطها بأعمال طقوسية مُعينة..

أصداء الثقافة الشعبية

محيي الدين خريف في ذمة اللّه

فجعت الساحة الثقافية والأدبية مساء الجمعة، 18 نوفمبر 2011، بوفاة الأديب الكبير محيي الدين خريف (بفتح الراء وتشديد الياء وسكون الأولى وكسر الثانية) عن عمر ناهز الـ 79 سنة. والفقيد من مواليد بلدة نفطة بمنطقة الجريد التونسية، من عائلة عرفت بالعلم والأدب والشعر. درس في جامع الزيتونة المعمور، ومنه حصل على المؤهل العلمي الذي مكنه من الالتحاق بخطة التدريس، ثم سرعان ما التحق بوزارة الثقافة، حيث تولى الإشراف على قسم الأدب الشعبي فيها.

أما نشاطه الأدبي والثقافي والفكري فقد كان غزيراً، حيث كتب الشعر الفصيح والأغنية، كما كتب كتبا للأطفال. وكان له نشاط في الصحافة المكتوبة إذ تولى الإشراف على الصفحة الثقافية لبعض الصحف التونسية.

عرف بسعة ثقافته وأدبه الجم وتواضعه الشديد، لذلك كان محل احترام الجميع. وعند وفاته بكاه الجميع حيث نعته كل الصحف المحلية، إضافة إلى الإذاعات والتلفزيون الرسمي، وإتحاد الكتاب التونسيين، ووزارة الثقافة التونسية. واجتمعت في تشييع جنازته أجيال الأدباء والمهتمين بالشأن الثقافي من مختلف الأعمار.

شارك في ندوات كثيرة، وحصل على جوائز عديدة من أبرزها «الجائزة التقديرية في الفنون والآداب للدولة التونسية» سنة 1991، و«جائزة البابطين للإبداع الشعري» سنة 1992.

دواوينه الشعرية كثيرة، من أبرزها «كلمات للغرباء»، «حامل المصابيح»، «السجن داخل الكلمات»، «الرباعيات»، «البدايات والنهايات» إلى غير ذلك من الدواوين القيمة.

الفقيد العزيز عضو في الهيئة الاستشارية لمجلة الثقافة الشعبية التي سبق أن نشرت له في أعدادها السابقة عدة مقالات، وله أخرى تنتظر النشر في الأعداد القادمة.

رحم الله محيي الدين خريف، ورزق الأسرة الثقافية في الوطن العربي كله جميل الصبر والسلوان.

الثقافة الشعبية

بعد الرحيل.. يبقى الجهيمان في أساطير وأمثال الجزيرة العربية حاضرا

أصداء

عندما التقيت الأديب السعودي الموسوعي الشيخ عبدالكريم بن عبدالعزيز الجهيمان لأول مرة، بداية ثمانينات القرن الماضي في الدوحة بدولة قطر، الذي جاء تلبية لدعوتي إياه للمشاركة في أعمال ندوة التخطيط لجمع وتدوين وتوثيق مواد الأدب الشعبي ضمن أعمال مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، أسرني تواضعه الجم وبساطته الشعبية وهو الرائد المعلم وأحد أبرز التنويريين السعوديين الذين جايلوا حمد الجاسر وعبدالله عبد الجبار وأحمد السباعي وعبدالله بن محمد بن خميس ومحمد حسن عواد وحمزه شحاته وغيرهم.

وقتها، كان كتاب الجهيمان (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب) بأجزائه الخمسة وكتابه (الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب) بأجزائه العشرة مثار إعجاب وتقدير أوساط دارسي الأدب الشعبي والمهتمين بالثقافة الشعبية في عموم البلاد العربية التي وصلتها نسخ هذين الكتابين الموسوعيين. وقد عن لي ساعتها أن أوجه لأستاذي الشيخ سؤالا يتصل

بما كان يؤرقني، فسألته كيف تهيء له أن يجمع كل هذا الكم من الأساطير والحكايات والأمثال وأن يدونها ويعمل على طباعتها؟ فنظر إلي بابتسامة الواثق قائلا ما معناه: عندما تتوثق من أن هذا طريقك، عليك أن تبدأ وأن لا تتوقف عن المسير، ماجمعته ودونته في هذين الكتابين هو معايشتي اليومية وجزء مهم من أيام حياتي وذاكرة من كانوا حولي. فكانت تلك الكلمات الموجزة المركزة درسا وحكمة.

رحل الجهيمان مساء الخميس الأول من ديسمبر 2011 عن عمر ناهز المائة عام، بإحدى قرى نجد، تتلمذ على أيدي مشايخ الدين وأساتذة اللغة وتخرج من المعهد العلمي بالحجاز. أسس جريدة (أخبار الظهران) عام 1954 كأول جريدة في شرق المملكة العربية السعودية وتولى رئاسة تحريرها ودعا من خلالها إلى تعليم المرأة، وجاهد لتنوير المجتمع على أكثر من صعيد وتحمل من أجل ذلك الصعاب والمشقة. كما انتدب لتعليم أبناء الملك سعود وأسهم تربويا في تأسيس مدارس بعض القرى السعودية.

للجهيمان ديوان شعر مطبوع وله كتب في الرحلات ووصف المدن والأمصار وكان خلال حياته شعلة من النشاط الفكري والأدبي، فتم تكريمه أواخر حياته من قبل العديد من المنتديات والأندية الأدبية. وإبان رحيله نشرت الصحافة السعودية والعربية والمدونات الإلكترونية كلمات مؤثرة لأدباء وشعراء ونقاد اعتبروا رحيله خسارة وفقدا لا يعوض. و(الثقافة الشعبية) وقد آلمها هذا الفقد تحتسب عند الله عز وجل هذا الرجل الذي سيبقى حاضرا فيما دون ووثق وفي ما أسدى إلى الثقافة الشعبية العربية من جميل.

علي عبدالله خليفة

qui fut celle des ancêtres des populations jordaniennes actuelles et à présenter des informations susceptibles d'éclairer toute personne souhaitant se rendre dans un village traditionnel du sud de la Jordanie. L'une des mesures à prendre, en vue d'appliquer les législations locales en matière de protection du patrimoine et d'entamer la mise en œuvre des conventions internationales relatives au recouvrement, à la valorisation et à l'exploitation des propriétés intellectuelles est de donner au lieu ou à l'objet patrimonial un nom, de l'enregistrer et de le documenter. Car il est difficile de retrouver la trace d'un objet qui aurait été endommagé, volé ou exporté frauduleusement si cet objet n'a pas de nom ou de carte d'identité comme il est difficile d'identifier un objet ou une matière patrimoniale dont la perte a été constatée. L'inscription de la matière patrimoniale au registre national du patrimoine culturel constitue l'une des preuves les plus probantes pour l'établissement de la propriété publique ou pour le recouvrement de ce dont la propriété a été transférée illégalement à un tiers, que celui-ci se trouve à l'étranger ou dans le pays même. Le nom, dès lors qu'il est inscrit au registre du patrimoine national, est en soi l'adresse de l'objet, son emblème identitaire et la première étape en ce qui concerne sa conservation.

Si l'on dit qu'il n'y a pas d'Histoire sans documents, on pourrait aussi bien dire qu'il ne saurait y avoir ni documents ni témoignages historiques ou culturels sans un travail efficace d'archivage, au sein de l'institution du patrimoine – un travail indispensable pour assurer la sauvegarde de ce patrimoine qui est partie intégrante de l'Histoire d'un pays.

LE PATRIMOINE CULUREL DANS LE VILLAGE DE CHAMMAKH AU SUD DE LA JORDANIE

Saâd At–Touissi – Mansour Al Chouqairat (Jordanie)

Les différents cas passés en revue dans cette étude ont trait à une activité artisanale dont la plupart des secteurs ont été abandonnés par les villageois.

Les vestiges de ces activités ont une grande importance ethnologique. Ils pourraient également une valeur artistique. Il est donc nécessaire de faire revivre ce vieil héritage, sous sa forme meuble aussi bien qu'immeuble, en élaborant des plans de marketing touristique en vue de promouvoir les différents sites, en mettant notamment l'accent sur le tourisme culturel et écologique.

L'artisanat traditionnel est, tout autant que les demeures traditionnelles, un témoignage de l'histoire de la Jordanie, et notamment de son passé récent, et mérite, à ce titre, l'intérêt des savants aussi bien que du grand public. Ces villages et ces activités artisanales doivent tout autant que les sites historiques les plus anciens être sauvegardés et restaurés car ils sont, eux aussi, partie du patrimoine jordanien.

L'étude vise à attirer l'attention des chercheurs sur les vestiges d'une civilisation

personnes faisant partie de la descendance du saint ou de ses prosélytes qui prennent à leur charge les tâches de l'organisation en vue de la ziyara (visite rituelle) ». Les personnes en charge du mausolée lancent les appels à cette ziyara, et les gens affluent de toutes les régions d'Algérie ; la cérémonie est alors organisée à proximité du mausolée du wali. Moutons, bovins, chameaux sont offerts en sacrifice. Les organisateurs préparent le couscous rituel auquel la population est conviée. Les nécessiteux sont, en particulier, traités avec la plus grande générosité. La wa'da est donc une cérémonie qui permet de concrétiser l'esprit d'entraide, de fraternité, de cohésion sociale, d'unité du groupe, sous la bénédiction du saint dont la mémoire et les belles actions sont célébrées à travers un rituel religieux censé augurer d'un avenir radieux pour la communauté des fidèles.

http://www.kacimisoufisme.org/ara/images/stories/zaouia/zaouia%20mini3.jpg

La croyance populaire, en Algérie, veut en effet que l'âme du saint continue, après sa mort, à se déplacer de lieu en lieu, en particulier dans les environs de son mausolée. Pour que son vœu soit exaucé, le zaiyr (visiteur) doit implorer le secours du saint en prononçant son nom, afin que celui-ci réponde à ses appels. Ces implorations sont souvent le fait de personnes victimes de coups du sort, de malheurs ou de calamités qui demandent au saint d'intercéder en leur faveur.

Ces croyances sont restées, des années durant, vivaces dans l'esprit et le cœur des gens. Elles ont été transmises, de génération en génération, sous la forme d'idées et de comportements rituels liés au statut des saints et des bienheureux ainsi qu'aux nobles actions qui ont marqué leur existence et survécu à leur mort. Ce patrimoine populaire a marqué de son sceau le comportement et les actes des gens et constitue le dénominateur commun qui les unit. L'adhésion à ces croyances fait d'eux les meilleurs défenseurs de ce culte dans lequel ils voient une matérialisation de leur passé, de la gloire de leurs ancêtres mais aussi de cette exemplarité de leur action qui lui confère une sacralité, devenue une sorte de cadre religieux à l'intérieur duquel ils se meuvent. Et c'est cette sacralité qui a fait de la préservation de ces rites et de la célébration de ces traditions un devoir d'une grande importance, tout au long de la période de la lutte contre le colonialisme français.

Si la wa'da recouvre des fonctions multiples, d'ordre religieux, social et culturel, elle consiste d'abord en un certain comportement lié au patrimoine populaire et une coutume fort connue et pratiquée au sein de la société algérienne. Elle est répandue aussi bien à la campagne que dans les villes et les villages. Les gens en célèbrent les rites à des dates régulières. Sa pérennité est étroitement liée aux croyances religieuses et aux réalités sociales et culturelles de la société algérienne.

On peut dire, pour conclure, que la wa'da est une des sources essentielles de la culture religieuse en Algérie.

LA WA'DA POPULAIRE EN ALGERIE

ENTRE CROYANCE ET PRATIQUE

Abdelkader Fetais (Algerie)

Parler de la wa'da c'est parler d'un rite qui nous réfère, au sens strictement linguistique, à une tariqa (confrérie) religieuse, c'est-à-dire à un ordre, une organisation, une pratique cultuelle.

Pour ce qui est du sens usuel du mot, il ne saurait être limité à une définition canonique qui ferait l'unanimité parmi les chercheurs. Psychologues, spécialistes du folklore, anthropologues ou sociologues ont, du reste, déployé de grands efforts pour percer les secrets de cette pratique sociale et de tout ce qui en relève. La wa'da est en fait une forme de rite, c'est un comportement humain et une pratique qui se perpétue dans l'espace et le temps, obéissant à un ordre et à des règles précises qui, même si elles ne sont pas écrites, restent profondément enracinées dans la mémoire collective, en tant que manifestations de la culture populaire.

Le substantif al wa'da vient du verbe wa'ada (promettre, prendre un engagement, assumer volontairement une responsabilité face à l'avenir). Dans l'acception populaire du terme, al wa'da est une cérémonie religieuse organisée par les enfants, les petits-enfants, les descendants ou les fidèles d'un saint (wali) ainsi que par des membres de sa confrérie, dans le but de jouir de sa bénédiction. C'est « une festivité religieuse célébrée par des

s'apprête à atterrir en sortant le train arrière – ; la femelle se positionne alors de manière à lui faire face en amorçant un vol ascendant, les pattes tendues vers l'avant, comme si elle se préparait à lui serrer la main. Le mâle poursuit sa descente, pattes toujours tendues vers le bas ; cela dure un moment, ils sont face à face, ils n'en finissent pas de descendre en se rapprochant progressivement, l'un de l'autre, jusqu'à ce que leurs griffes s'entremêlent et se confondent en un spectacle d'une merveilleuse beauté.

Le faucon n'incline généralement pas à « la polygamie », sauf dans le cas des oiseaux migrateurs qui se trouvent, à chaque migration, une nouvelle partenaire.

Lorsqu'un chasseur entre en possession d'un beau faucon, payé très cher, il ne dispose en général que d'un intervalle de deux ou trois semaines pour l'entraîner en prévision de la saison de migration des outardes ou de leur prochaine arrivée. Les yeux du rapace sont alors masqués selon une technique particulière : on enlève un cheveu de la queue d'un cheval que l'on fait passer à travers la paupière inférieure du faucon, on tire ensuite paupière et cheveu vers le haut pour les nouer en haut de la tête de l'oiseau. Les deux yeux restent ainsi fermés pendant quelques jours au cours desquels le chasseur ne quitte pas un instant le rapace, le portant avec lui et l'appelant par le nom qu'il lui a choisi. L'objectif de cet entraînement est d'apprivoiser l'oiseau sauvage, de l'entraîner à s'asseoir sur un perchoir, appelé minqala (littéralement : moyen de transport) et de l'habituer à reconnaître la voix de son entraîneur. Le cheveu du cheval est enlevé au bout de trois jours ; la première personne que l'oiseau voit sera l'homme dont il entendait la voix et qui aura gagné sa confiance au long de la période pendant laquelle il a été privé de la vue. Le chasseur lui donne alors à manger dans sa main, de manière à le mettre encore davantage en confiance.

Peu de temps après, l'oiseau est lâché de son perchoir et va voler quelques mètres pour se saisir de la nourriture qui lui est tendue, tout en restant attaché par une corde au gant de son entraîneur. Cette distance est augmentée graduellement jusqu'au moment où l'oiseau est relâché et peut voler en toute liberté. L'entraîneur commence, à ce moment-là, à susciter la tentation chez le rapace en lui présentant des ailes d'outarde qu'il aura conservées depuis la dernière saison de chasse afin de l'accoutumer au genre de proie qu'il veut chasser.

Le but de l'opération est d'entraîner l'oiseau à se saisir d'un certain type de proie. A la fin de la chasse, le faucon reçoit à manger un morceau de la proie, en récompense de sa réussite.

Les cibles principales dans ce type de chasse sont : l'outarde, la perdrix du désert, la petite gazelle, le lièvre, le pigeon couronné, le pigeon bleu, la caille, le tourtereau, le hérisson, la perdrix cendrée, etc.

LA CHASSE AU FAUCON CHEZ LES ARABES La fauconnerie :

un patrimoine arabe authentique

Safia Ahmed Al Zayed (Syrie)

Le faucon est un rapace puissant, pourvu d'une musculature ferme et harmonieuse et d'une paire d'ailes d'une envergure relativement importante. C'est un chasseur diurne.

On recense un seul type de faucon appelé palco. Son poids varie de 100 grammes, pour le nouveau-né, à deux kilogrammes, pour les faucons polaires les plus développés. L'une des caractéristiques de ce rapace est son bec court mais volumineux en proportion de la tête qui lui sert à déchirer sa proie et à la dévorer.

Les ornithologues ont relevé une spécificité anatomique chez les faucons : ces oiseaux disposent sur le bord tranchant de la partie supérieure de leur bec d'une dent qu'ils appellent « la dent proéminente » et qui s'adapte à un creux dans le bord tranchant inférieur du bec. Certains ornithologues estiment que cette dent permet au rapace, lorsqu'il se saisit de sa proie, de lui briser la colonne vertébrale dans la partie supérieure du cou.

Les faucons disposent d'ailes assez longues et presque entièrement couvertes de duvet ; ces ailes portent des plumes adaptées au vol dont les premières sont au nombre de dix pour chaque aile.

Le faucon est un chasseur habile et opportuniste. Il chasse de deux manières : il fond à toute vitesse sur sa proie à laquelle il porte un coup fatal ; ou bien il la poursuit dans le ciel jusqu'à ce qu'il puisse s'en saisir. Le faucon vole à grande vitesse : certains atteignent les 100 kilomètres à l'heure, et l'on a pu – chose incroyable – mesurer, dans certains cas, cette vitesse à bien plus de 320 kms/h à l'instant où le rapace fond sur sa proie.

Le faucon est un rapace très affectueux, resplendissant de bonheur, toujours fier de sa force. L'une de ses particularités les plus étranges est sa nuptialité qui prend la forme d'un véritable rituel. Le mâle commence en effet à voleter en poussant des cris caractéristiques, invitant du haut des rochers ou entre les branches d'un arbre la femelle à le rejoindre. Ensemble, ils se livrent à une sorte de danse des plus belles et des plus expressives. Le mâle esquisse ensuite un mouvement descendant en déployant les pattes vers le bas – semblable en cela à l'avion qui

artistiques qui ne se rencontrent que dans ce cadre. Nous citerons, à titre d'exemple, des chansons telles qu' « At- touiza » ou « Ya loumi a'l zerga » (Tous mes reproches à la très brune !) qui ne sauraient être chantées en dehors de cette manifestation.

La touiza joue donc un rôle important dans la préservation du patrimoine et de la culture des ancêtres, dans la mesure où elle rassemble en un seul espace les formes constitutives du fonds culturel où la chanson joue un rôle primordial, en tant qu'elle meuble les heures du travail collectif.

L'héritage oral est enregistré dans la mémoire et se transmet uniquement par l'écoute. Et c'est la touiza qui fournit le cadre, le contexte socioculturel idéal où se transmettent les différents types de chansons évoquées dans l'étude.

Il convient également de souligner que la mémoire collective reste le seul moyen dont dispose le groupe pour conserver cet héritage oral, en dépit des défis et entraves que peuvent représenter les mutations technologiques, culturelles et sociales.

Ce qui est certain à nos yeux c'est qu'il existe un lien étroit entre les différents types de chansons et le cadre général dans lequel celles-ci sont produites. Les nombreux enregistrements que nous avons effectués nous ont en effet convaincu que la même exécutante ne se souvient de certains thèmes et motifs mélodiques d'une chanson que lorsqu'elle l'interprète dans le contexte du travail collectif de la touiza, et que sa mémoire ne parvient guère à restituer ces passages lorsqu'elle est sollicité dans un autre cadre.

répondent à des besoins économiques du groupe, nul ne saurait ignorer le rôle important qu'elles jouent dans cet équilibre des âmes et des cœurs qui est indispensable à l'équilibre social. La touiza est en effet une manifestation collective qui fonctionne comme un cadre approprié à la concertation, au dialogue, aux échanges de conseil, aux conversations à bâtons rompus, toutes choses qui représentent de vrais soupapes de sécurité pour le groupe, qui se libère, dans ces occasions, les seules qu'il connaisse, à vrai dire, de ses complexes et de ses refoulements.

C'est à ce niveau, celui de l'échange et de la communication, que se situe le versant artistique de la touiza. Celle-ci ouvre en effet un vaste espace à la transmission d'un ensemble de prestations

humaine au profit de l'individu et de la collectivité, et cela à travers la mise en commun des énergies et des outils dont dispose le groupe. Cette manifestation émane, nul doute, d'un sens élevé de la responsabilité sociale que le groupe en question a su développer et transformer en acquis culturel, tant au plan des coutumes que des traditions et des usages.

La touiza constitue donc un acte de solidarité concret, fondé sur l'action et l'effort : un groupe formé pour l'essentiel d'agriculteurs se constitue sur la base d'un projet agricole et d'élevage qui est mis en œuvre selon des méthodes traditionnelles, impliquant des outils et des équipements simples, mais dont la mobilisation requiert entraide et coopération entre plus d'une partie.

La touiza joue un rôle important dans les activités saisonnières. La participation du groupe à une activité est de nature à mutualiser les efforts et à alléger le fardeau de chacun. Il s'agit donc d'une entreprise collective imposée par la nature, le milieu et les exigences du système social. La touiza contribue dans une large mesure à garantir aux membres du groupe le logement, l'habit et la nourriture, l'effort collectif étant de nature à décupler la productivité, en un temps réduit. Le groupe est en effet perpétuellement en lutte contre la nature et l'inconnu ; ses hommes se trouvent engagés dans un processus de dialogue et d'interaction avec la nature, à travers une dialectique sans fin de l'offre et de la demande. Plus grand à cet égard est l'effort plus gratifiante est la réponse de la nature.

Mais, si ces actions collectives

LA DIALECTIQUE DE L'ART ET DU TRAVAIL L'EXEMPLE DE LA TOUIZA DANS LA REGION DE SIDI BOUZID

zazia barqoky (Tunisie)

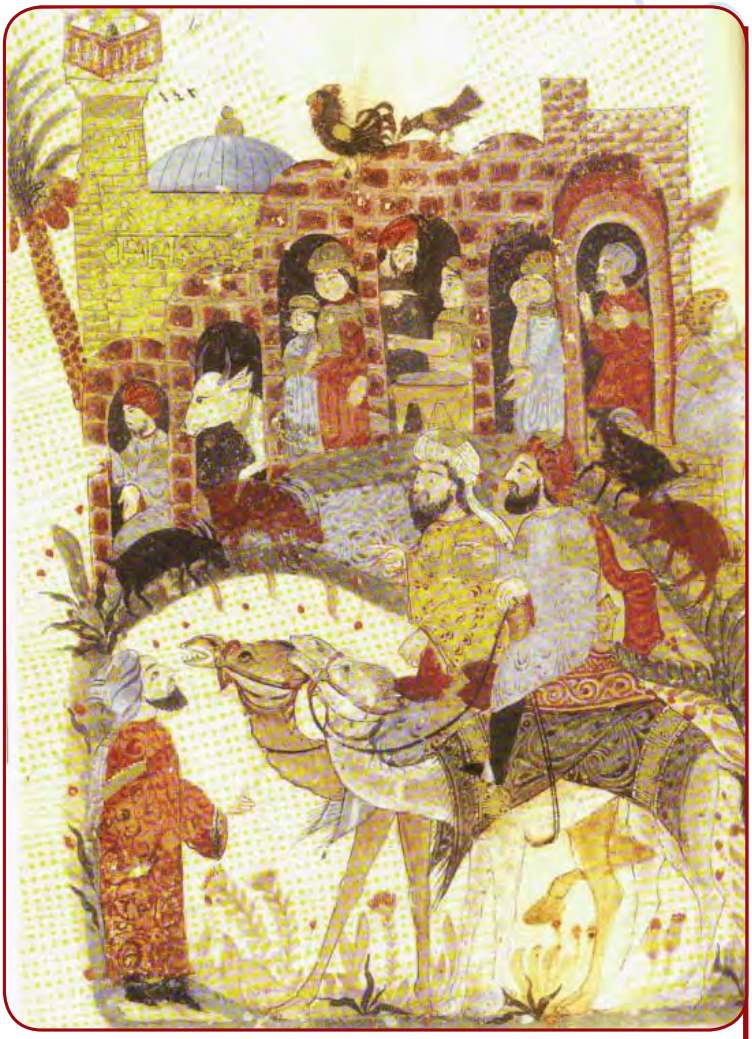
La manifestation appelée touiza est liée au système tribal et s'inscrit dans le cadre des traditions et coutumes liées à la vie économique et sociale qui sont transmises, de génération en génération, au sein d'un groupe donné.

Le mot touiza (ou at-touiza) désigne un ensemble d'actions volontaires constituant une contribution au cycle économique et à la vie sociale ? dans la région étudiée, à savoir le gouvernorat de Sidi Bouzid, en Tunisie. La touiza est organiquement liée à l'organisation tribale, en raison de l'esprit de solidarité entre les membres du groupe qu'elle manifeste et des règles qu'elle impose et qui trouvent leur origine dans les us et coutumes sur lesquelles se fonde le groupe.

La touiza est donc une action sociale volontaire, quoique non concertée, et commune qui a pour but de réaliser une œuvre sociale ou

d'informatisation et de de numérisation -, il semble que l'intérêt de ces pays se soit généralement concentré sur l'héritage matériel - habits, outils, ustensiles, etc. -, et que les autres domaines, tel que le patrimoine immatériel, et notamment le conte populaire, aient été quelque peu délaissés.

Il va sans dire que le conte populaire est un miroir fidèle de la société dans laquelle il a vu le jour et dont il reflète les différents aspects, humains, intellectuels, religieux, à tel ou tel moment de son histoire. On constate qu'un nombre important de contes populaires se disputent diverses appartenances. Ainsi, pour prendre un exemple, le conte Layla et le loup - Le petit chaperon rouge - se rencontre dans plus d'un endroit du monde, et cela est vrai pour bien d'autres contes populaires. Et c'est là que se pose en toute logique la question, ô combien épineuse ! des origines et de l'archivage du conte populaire.



http://www.iraqnla.org/fp/journal9/images/73.jpg

Il semble y avoir de grandes disparités entre les théories développées sur cette question, qu'il s'agisse des données ou des preuves scientifiques qui sont prises en compte. Certaines de ces théories reposent en fait sur des interprétations et des opinions personnelles ; d'autres donnent l'impression de privilégier des éléments d'approche plus rationnels ; d'autres encore se fondent sur des idées aussi générales que vagues, alors que, pour quelques auteurs, on peut noter un certain effort de rigueur et de précision.

On pourra, s'agissant d'une question aussi complexe, tirer profit des études stylistiques et anthropologiques, des théories de l'oral et de l'écrit, des avancées de la narratologie et des sciences historiques tout autant que de la philologie afin de parvenir à des réponses toujours plus proches des exigences de la logique et d'ouvrir sur de nouvelles découvertes aussi bien dans le domaine des enquêtes sur l'origine des contes populaires que dans celui de la résolution du problème de leur archivage.

LE CONTE POPULAIRE L'ORIGINE ET LE JEU DES MASQUES

Etude sur l'identité du texte

Abbas Abdelhalim Abbas (Jordanie)

Incontournable dans le cas de la geste populaire, la question des sources historiques n'a pas lieu d'être posée lorsqu'il s'agit de conte populaire. Ce type de récit met en effet en scène des héros légendaires et des figures mythiques relevant de l'imaginaire d'un peuple donné.

« Tout peuple cueille ses contes sur l'une ou l'autre des branches de son arbre à récits, lesquelles branches appartiennent toutes à un arbre gigantesque, nourri de la sève d'un patrimoine populaire où l'on relève de grandes ressemblances, d'un lieu du monde à un autre. On peut dire, au fond, que le mot peuple désigne l'homme, où qu'il se trouve, sans précision de lieu ni d'origine. »

D'un autre côté, « le conte populaire constitue un domaine des plus fertiles pour les études comparées qui visent à en découvrir l'origine, le développement, la circulation dans l'espace et le temps, et à mettre en évidence ses spécificités techniques, ses constituants propres, ainsi que les énigmes qu'il recèle et tous les autres caractères qui le distinguent des autres genres littéraires. »

Les chercheurs qui travaillent sur le conte populaire disposent d'un vaste patrimoine d'études comparées couvrant des champs de recherche voisins, tels que ceux des religions comparées, de l'histoire ou de la littérature comparée, dont ils peuvent tirer de grands profits, notamment là où de grandes avancées méthodologiques ont été réalisées. Ainsi, de vastes domaines sont-ils ouverts à des études scientifiques approfondies susceptibles de déboucher sur des propositions théoriques et des applications pratiques, qu'il s'agisse de recherches sur les sources ou de solutions à apporter au problème de l'archivage de ces récits.

Il reste que la collecte et l'archivage ne peuvent atteindre leur objectif qu'en se fondant sur des bases scientifiques propres à déterminer de façon rigoureuse l'identité, l'appartenance véritable et l'origine historique et géographique de la matière patrimoniale. Or, même si quelques pays arabes disposent d'une bonne expérience en ce qui concerne l'archivage de leur patrimoine – un archivage qui a fait l'objet, dans certains cas, d'un effort

www.sxc.hu

En 1942, il a été choisi par l'ethnologue français Théodore Monnot pour travailler en tant que chercheur à L'Institut français de l'Afrique de l'ouest qui avait son siège à Dakar. L'une des premières missions qu'il eut à accomplir relevait de la recherche ethnologique et de la collecte du patrimoine oral. Il entreprit pendant quinze ans des études sur l'empire de Massina, et fut l'un des premiers chercheurs africains à œuvrer à la collecte, à l'archivage, à l'analyse et à la diffusion des trésors de la littérature orale traditionnelle des différentes régions de l'Afrique de l'ouest, qu'il s'agît de contes populaires, de récits, de fables ou de légendes en vers. Il écrit : « J'ai commencé par noter mes observations méthodologiques, dès 1921, au cours du long voyage que j'ai entrepris pour rejoindre mon premier lieu de travail, à Ouagadougou, en Haute-Volta (l'actuel Burkina Faso). » Il obtint, en 1951, une bourse de l'UNESCO où il put rencontrer d'éminents spécialistes des études africaines, notamment Marcel Griolles. En 1960, après l'accession du Mali à l'indépendance, il fonda l'Institut des Etudes humaines de Bamako, il devint ensuite le représentant de son pays à l'UNESCO et fut élu membre du Conseil exécutif de l'Organisation, ce qui lui permit d'attirer l'attention du monde sur les dangers qui menacent le patrimoine oral, en Afrique, et la nécessité d'en assurer la sauvegarde. Il contribua, en 1966, à la création du système d'écriture unifié pour les langues africaines.

A la fin de sa mission à l'UNESCO, en 1970, il se consacra à l'étude du patrimoine immatériel de sa région, en particulier les contes traditionnels qu'il publia en langue française. Son œuvre comporte, en outre, des écrits d'histoire et des études sur la religion. Il entreprit dans les dernières années de sa vie la rédaction de son autobiographie en langue française qui parut en deux volumes.

Amadou Hampâté Bâ mourut en 1991, à Abidjan, léguant à l'humanité une bibliothèque et des archives où il a pu préserver de l'anéantissement contre lequel il n'a cessé de multiplier les mises en garde de véritables trésors de la culture universelle. Ne disait-il pas, outre sa célèbre formule sur le vieillard et la bibliothèque, que « le discours oral a une dimension qui l'apparente au feu, à l'instar de l'allumette dont il peut sortir un incendie susceptible de détruire tout un village » ?

LE CONTE POPULAIRE AFRCIAIN

AMADOU HAMPATE BA ET LE PATRIMOINE IMMATERIEL AFRICAIN

Yaacoub Al Mohrragui (Bahreïn)

Amadou Hampâté Bâ est un ethnologue, un romancier et un essayiste malien qui a joué un rôle important dans la diffusion à travers le monde du patrimoine immatériel africain, en particulier les contes populaires de l'ouest du continent.

L'étude porte sur la méthodologie mise en œuvre par cet écrivain pour collecter, archiver, traduire et étudier le patrimoine oral africain. Elle met en lumière le rôle qu'Hampâté Bâ a joué dans la protection et la conservation du patrimoine immatériel du continent, à travers le travail qu'il a accompli dans les centres et les institutions scientifiques spécialisées, notamment le Conseil exécutif de l'UNESCO. Elle passe également en revue quelques commentaires critiques sur sa méthode, tout en soulignant l'importance de ses recherches au regard des études récentes sur les contes populaires africains.

En lançant sa célèbre formule qui était un vrai appel au secours – « Un vieillard qui meurt c'est une bibliothèque qui brûle » – Amadou Hampâté Bâ savait, de par son expérience et son travail sur le terrain, le désastre que représenterait la perte du patrimoine oral africain, en tant qu'il constitue l'une des composantes historiques de la mémoire de l'humanité. Le conte populaire est en effet, à côté des autres formes de narration et des autres pratiques rituelles, l'un des éléments constitutifs de la matière sur laquelle portent les recherches culturelles, ethnologiques, anthropologiques et les autres études relevant des sciences humaines.

Hampâté Bâ a mené ses recherches dans les contrées les plus isolées et les moins connues pour y puiser, avec une patience, un courage et une persévérance dont lui seul avait le secret, les récits les plus infimes comme les plus complexes.

L'Afrique ancienne ne cesse de nous dire : « Soyez à l'écoute, toute chose vous parle, toute chose est en soi un langage qui tente de nous transmettre l'état d'un être qui, confusément, nous fait l'offrande de ses richesses ; apprenez à écouter le silence afin de découvrir qu'il est pure musique. »

Amadou Hampâté Bâ est né en 1900, dans la ville malienne de Bandiagara, ancienne capitale de l'empire de Massina. Il a été écrivain, historien, anthropologue, poète. Maître du conte populaire, il est considéré comme une référence, dans le domaine cultures peule et bambara et des traditions de l'Afrique occidentale.

mois le Ramadan) arrivait à sa plénitude. Ils montaient leurs tentes sur le flanc sablonneux de la montagne et considéraient leur séjour comme un congé au cours duquel chaque individu, homme ou femme, se devait de consommer la plus grande quantité possible d'ail car ils croyaient que cela leur donnerait plus de santé et de vigueur pour le reste de l'année.

Si le Djebel Dekrour et ses flancs sablonneux ont pu avoir une fonction thérapeutique pour les habitants de l'oasis, sa situation géographique et son altitude ont eu d'autres fonctions aux plans du culte et de la spiritualité, ainsi qu'en témoigne le festival de tourisme à double caractère soufi et médical.

Les sources d'eau dans l'oasis de Siwa constituent également un élément essentiel au niveau des pratiques populaires des habitants. Les plus célèbres sont : la source du Hammam, celle de Tammoussi, celle d'Al Ktara et celle de Grichat. Des auteurs arabes ont parlé de l'existence de plus de mille sources dont les eaux coulaient en abondance à Siwa. La source ('aïn) joue un rôle important dans les célébrations du cycle de la vie. Parmi les rites liés aux anniversaires et autres événements, comme la fête de la circoncision des enfants, citons celui qui consiste à raser à la lame la tête de l'enfant, le jour précédant l'événement, puis, au soir de ce jour, l'arrivée de certains des proches de l'enfant qui se chargent d'imprimer sur ses mains des dessins au henné, avant de le conduire le lendemain matin à la source de 'Aïn Tammoussi pour le laver et le ramener ensuite à la maison pour cérémonie de la circoncision.

Quant au lien entre la source et le rite du mariage, il concerne l'après-midi du jour de la cérémonie. La mariée se rend en effet avant le marié dans une source, tandis que lui se rend au milieu de l'après-midi dans une autre source pour y prendre son bain. Un cortège de femmes parmi les parentes et les voisines accompagne la mariée à la source. Dans le passé, le cortège se rendait à pied à la source, mais, à présent, la mariée y est conduite dans une voiture. Les témoignages recueillis sur le terrain montent que, dans les temps anciens, la mariée se baignait effectivement dans la source, alors qu'elle ne fait actuellement que se laver les mains, le visage et les pieds. Arrivée à Aïn Tammoussi, elle enlève le disque ornementé (qui s'appelle idram) de sa ceinture (appelée ighrou) et le remet à sa mère ou à l'une de ses tantes, afin que l'une de ses jeunes sœurs ou une autre fillette de la famille puisse s'en servir à l'avenir. Pour le marié, il se rend à Aïn Katara dans l'après-midi de la cérémonie, entouré d'amis lui faisant cortège, et prend son bain dans la source; deux de ses amis seulement se chargent de le laver à l'eau et au savon. Il porte à cette occasion un djelbab (tunique ample) ordinaire. La cérémonie du bain dure une heure.

Il ressort de ces quelques observations effectuées sur le terrain que l'oasis de Siwa constitue une zone d'une grande richesse en termes de culture populaire, outre les trésors archéologiques qu'elle recèle et qui font partie du patrimoine mondial. La richesse folklorique de l'oasis a besoin d'être scientifiquement archivée et documentée, au moyen des technologies de l'information et de la communication ainsi que des nombreux autres médias utilisés actuellement à l'échelle internationale. Les quelques pratiques populaires étudiés dans le cadre de l'article ne sont que des exemples des nombreuses manifestations folkloriques qui doivent être collectés et consignées dans une grande base de données qui pourrait devenir un véritable modèle d'archivage moderne. L'expérience sur le terrain montre, cependant, qu'un tel travail de collecte et de documentation constitue une tâche des plus ardues car il s'agit d'une matière maniée au quotidien par les hommes alors que l'archivage des vestiges et monuments concerne des entités immuables dont l'inventaire et le classement paraît aisé.

surtout celle des constructions anciennes dont nous trouvons quelques exemples dans la partie ancienne de la ville de Siwa, appelée Chelli et dans le village d'Agormi, sis à trois kilomètres de là, et qui a conservé certains vestiges d'anciennes constructions et infrastructures, ainsi que ses ruelles étroites, sans parler des puits qui nous rappellent les vieilles légendes et autres témoignages d'une civilisation révolue. Les gens ont, cependant, commencé à construire autour de ces sites de nouvelles habitations.

Le Djebel Dekrour se trouve à environ cinq kilomètres, au sud de l'oasis. Il est connu pour son climat salubre et l'abondance de ses sources d'eau pure. L'auteur estime qu'il n'est pas nécessaire de s'arrêter longuement sur les tombes archéologiques sculptées dans la roche du Djebel, la question ayant fait l'objet de nombreuses études spécialisées, mais qu'il importe de connaître l'étendue des liens noués par les habitants de l'oasis, au niveau de leurs pratiques populaires avec cet endroit qui a donné lieu à tant de coutumes, croyances, légendes et cérémonies populaires.

Les premières pratiques liées à ce lieu concernent la médecine. Jusqu'aux années trente du siècle dernier, les habitants de Siwa avaient en effet pour habitude d'y passer quelques jours, lorsque la lune du mois de Rajab (qui précède de deux

L'oasis de Siwa se trouve à 300 kms de la côte, au sud-ouest de Marsa Matrouh dont elle dépend administrativement. Elle est située à 18 mètres au-dessous du niveau de la mer. On y a fait en 2007 la découverte des traces les plus anciennes de pas humains sur la surface de la terre, des traces remontant à environ trois millions d'années. Parmi les sites les plus importants de Siwa on peut citer les vestiges de la vielle ville de Chali, les ruines du temple d'Amoun, l'un des plus célèbres devins de l'antiquité. Les sources et les petits lacs y sont en grand nombre, et l'oasis est célèbre pour ses dattes, ses olives et son artisanat : tapis, étoffes, bijoux, habits traditionnels, etc.

L'oasis de Siwa est également riche en sites historiques, tels que le temple d'Amoun, la zone d'Al Maraki, les tombes de la Montagne des morts, outre les lieux où se déroulent de nombreuses pratiques sociales qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours, tels que le Djebel Dekrour ou les différentes sources d'eau.

L'architecture constitue sans aucun doute l'un des points essentiels de toute étude sur l'oasis, sa culture et ses arts,

LE FOLKLORE DE L'OASIS DE SIWA ET L'IDENTITE CULTURELLE

Mustapha Jad(Égypte)

L'observation des différents aspects du patrimoine populaire dans l'oasis de Siwa montre à quel point les nombreuses pratiques populaires témoignent du lien étroit entre le patrimoine et le lieu, d'un côté, le patrimoine et l'identité culturelle de la région, d'un autre côté. L'étude porte sur certains aspects de l'héritage populaire dans cette oasis, telles que les célébrations et cérémonies, la médecine populaire ou les pratiques liées aux sources d'eau et aux jeux populaires, et tente d'y déceler l'influence de l'environnement naturel.

http://www.iraqup.com/up/20111027/Nt811-oHrA—308416909.jpg

cessé, depuis que la courtisane de Ja'afar le Barmécide (grand vizir de Haroun al Rachid) en a créé les premières formes, au IIe siècle de l'Hégire, jusqu'aux époques les plus sombres de l'empire arabo-musulman (VIIe, XIe et XIIe s. H/ 14e, 15e et 16e s.), d'œuvrer à affiner, à complexifier et à améliorer, tant dans sa forme que dans son contenu, l'art du mawwel, sans jamais porter atteinte à son mètre - le bassît. On citera Safieddine al Halî comme un des maîtres du genre, lequel est notamment évoqué par As-Siouti, dans son Charh al Mouachahat (Pour expliquer les poésies à double rime) ainsi que par d'autres chroniqueurs.

Qu'il s'agisse du mawwel quadri, quinté ou hexa tonal ou du mawwel no'amani, qui imposaient au niveau de la versification des allitérations au nombre de cinq, formant une unité formelle et dotées de significations diverses, ou qu'il s'agisse encore du mawwel no'mani, où le cinquième vers est doté d'autres types d'allitération, toutes ces formes étaient de nature à rendre ardue la tâche du poète au plan de la production du sens. Ces contraintes, surtout perceptibles dans le cas des cinq formes d'allitération, et que vient compliquer, lorsqu'il s'agit du mawwel a'raj, la nécessité de dépasser l'écueil du vers irrégulier (a'raj), ont créé chez les poète une sorte d'inquiétude créatrice, d'autant que l'expérience - généralement longue - qu'ils ont de la pratique de ce genre poétique les a convaincus de la nécessité de préserver la force de la signification, au niveau des allitérations, et de ne pas céder à la facilité de reproduire les mêmes significations d'un vers à l'autre. C'est, précisément, pour cette raison que fut créée - sur une base expérimentale - la forme du mawwel az-zuhayri avec ses deux mouvements comportant chacun trois allitérations et une clausule ou rabbat (ligature) succédant aux trois allitérations du mouvement premier et engageant le jeu des trois allitérations du mouvement second. Nous avons, de la sorte un mawwel de sept vers où le mètre usuel, al bassît, est conservé dans la structure prosodique du poème.

LE MAWWAL IRAKIEN

Khairallah Said (Iraq)

L'étude porte sur le mawwel (cantate), sa naissance, son développement et son épanouissement, en Irak. Il s'agit d'un art qui a par la suite constitué le terreau sur lequel a poussé le mawwel irakien, avec sa prosodie spécifique, laquelle a généré le mawwel quadri tonal.

http://www.almaten.net/upload/upfiles1/jawza.jpg

Celui-ci a édifié ses structures sur les formes prosodiques existantes du muwwalia, ce qui prouve bien que ces formes ont été à la base du développement que ce type de poème a connu depuis l'époque où la jariya (courtisane) des Barmécides a créé ce genre poétique et musical, sous les Abbassides (IIe siècle de l'Hégire / 8e s.), et jusqu'au VIe s. H /12e s., avec toutes les inventions et variations que cet art a pu connaître, au cours de cette longue période – et notamment le passage du quadri au quinté tonal, puis au 'araj (irrégulier) et àl'hexa tonal no'amani, etc. –, une évolution qui a abouti au mode hepta tonal, dit az-zuhayri, qui en a parachevé la structure formelle en stabilisant la base prosodique sur le mètre dit al bassît, et en imposant des strophes de sept vers assonancés et non plus rimés.

Il semblerait que les poètes irakiens n'eurent, au long de cette période, d'autre préoccupation que de perfectionner ce genre car nous n'avons, en tant que spécialistes, rencontré aucun autre type de poésie qui les ait inspirés autant que le mawwel. Son extrême ductilité, au plan prosodique, autant que son mètre – al bassît –, son aptitude à accueillir le texte en arabe dialectal aussi bien qu'en arabe littéral ainsi que sa très grande popularité auprès du grand public, toutes catégories confondues, ont beaucoup contribué à ce que les poètes fassent du mawwel le genre poétique par excellence, pendant plus de six siècles. Les poètes n'ont en effet jamais

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Pen_ballet.jpg

caractères spécifiques des différentes cultures, voire de les dissoudre dans la masse, et en particulier de faire disparaître leur patrimoine immatériel, en raison de sa vulnérabilité. C'est ce qui a amené l'UNESCO à publier, en 2003, un document dans lequel elle explique le concept et propose l'adoption d'une convention sur la préservation du patrimoine culturel immatériel des peuples, en y précisant le contenu de ce patrimoine et son rôle dans la sauvegarde des identités et de la diversité culturelle.

La littérature populaire est donc un patrimoine immatériel particulièrement fragile. Il est menacé de disparition du fait du recul de sa transmission orale à l'intérieur des contextes culturels qui furent toujours les siens, de l'absence de tout effort de reproduction et du nombre toujours plus réduit des aèdes et des récitants, en dépit du grand développement des moyens de communication. Il est donc plus que jamais nécessaire de collecter et de transcrire ce patrimoine afin de le sauvegarder et d'en assurer la transmission puis la publication, ne serait-ce que sous une forme écrite.

Mais la transcription pose de nombreux problèmes. La problématique de la transcription et de l'archivage de la littérature populaire relève en effet de la communication et de l'expression. Elle concerne, comme nous l'avons souligné, le passage d'un mode d'expression et de communication à un autre mode, complètement différent. Ce qui signifie le passage de l'oralité à l'écrit, au plan de la diffusion, de l'écoute et de la vision à la lecture, au plan de la réception. On ne saurait, à la vérité, réduire un texte littéraire oral – surtout un texte narratif – à sa matière verbale actualisée par la parole ou à sa seule dimension lexicale : n'y a-t-il pas, dès lors, contradiction dans les termes à parler de transcription de la littérature populaire?

LA TRANSCRIPTION DE LA LITTERATURE POPULAIRE

Naceur Baklouti (Tunisie)

L'étude porte sur la littérature populaire qui est partie du patrimoine traditionnel. Cette littérature témoigne indubitablement de la fonction créatrice de la parole, et constitue de ce fait un message autoréflexif en même temps qu'autonome.

Il convient, ici et indépendamment de la dimension cognitive des textes, de mettre l'accent dans toute approche de la question sur les formes et les modalités artistiques d'un tel message, en se fondant sur les méthodes structurales qui ont facilité l'accès au sens profond que recèlent ces textes en leurs replis.

Dans toutes les cultures du monde, la littérature populaire est considérée comme une forme de créativité artistique dont les moyens d'expression consistent en un parler populaire issu de la langue écrite que l'on appelle dans des pays tels que ceux du Grand Maghreb la fos'ha (l'arabe littéral), c'est-à-dire, au sens strict du terme, la langue de l'éloquence. Ce qui ne signifie nullement que le parler populaire contrevient au principe d'éloquence – au contraire, ce parler peut être bien plus expressif que la fos'ha, dès lors qu'il prend en charge la culture du groupe en ce qu'elle a de plus intime et de plus profond.

Il reste que, par-delà les différentes approches et quelles qu'en soient les présupposés, la littérature populaire est un produit de la parole où s'inscrivent l'expérience collective et les multiples représentations que les membres du groupe ont reçues en partage. Elle n'est pas nécessairement l'expression de la sensibilité ou du tempérament de l'être singulier qui en récite les mots pas plus que ces mots ne rendent compte de l'expérience personnelle de ce locuteur car, même si cette expérience peut nourrir son texte, elle n'en reste pas moins celle d'un individu qui se confond avec le reste de la communauté.

En fait, c'est sur cette base que cette littérature a été qualifiée de populaire, le mot « populaire » renvoyant à un concept purement culturel qui signifie l'appartenance à un groupe dont les membres sont liés par des attaches multiples et qui, partant, se réfère aux comportements, pratiques et productions communs à l'ensemble du groupe. Ce concept repose sur l'idée de rayonnement et de diffusion entre les membres du groupe, en tant que celui-ci désigne la cohabitation d'un ensemble d'individus dans un espace précis.

Le concept d'immatérialité en matière de patrimoine est apparu lorsque de nombreux spécialistes et savants travaillant sur le terrain ont acquis la conviction que la mondialisation menace d'effacer les

Le Serviteur des Deux saintes Mosquées, Sa Majesté le Roi Abdallah ibn Abdelaziz Al Saoud, Souverain du Royaume d'Arabie Saoudite, est à juste titre considéré comme le père spirituel de ce projet. Sa Majesté a personnellement supervisé les différentes étapes de sa mise en œuvre et veillé sur les derniers aspects de sa finalisation, en prodiguant ses conseils et orientations inspirés de l'âme même du peuple saoudien frère. La cérémonie d'ouverture du Festival qui se tient sous le haut patronage et en la présence de Sa Majesté fut, à chaque fois, l'occasion d'une rencontre entre le Monarque, les éminentes personnalités invitées et la foule des citoyens. Aucune de ces cérémonies ne s'est tenue sans qu'y soient associées des personnalités étroitement liées à la culture et au patrimoine populaires. Ces personnalités étaient, à chaque fois, placées au premier rang de la tribune réservée à Sa Majesté et à ses hôtes, en signe d'adhésion et de constant soutien à cette grande manifestation culturelle qui fait la fierté du Royaume d'Arabie Saoudite.

Quant à l'attachement de Sa Majesté le Roi Hamad ibn Isa Al Khalifa, Souverain du Royaume du Bahreïn, à participer à cette cérémonie d'ouverture il revêt plus d'une signification. Il témoigne, notamment, de la profonde perception par Sa Majesté des valeurs de fraternité, de convergence et d'unité de destin qui sont l'essence même de la culture populaire. Pour concrétiser ce sentiment, Sa Majesté entoure de toute sa sollicitude le Festival du Patrimoine organisé annuellement par le Bahreïn, au mois d'avril, certes dans une perspective autre, mais avec les mêmes finalités, au service de la culture populaire.

Hommage à cette magnifique participation de Sa Majesté le Souverain du Royaume du Bahreïn au Festival d'Al Janadria ! Hommage à Son Altesse Royale l'Emir Motaab ibn Abdallah ibn Abdelaziz Al Saoud, Ministre d'Etat, Chef de la Garde Nationale, Président du Haut Comité d'organisation du Festival d'Al Janadria, qui, grâce à cet événement culturel exceptionnel, va de réussite en réussite, au service de la culture populaire qui constitue l'un des grands affluents de la culture arabe mère !

Le Rédacteur en chef

PRÉFACE

LE FESTIVAL D'AL JANADRIA HOMMAGE A CETTE BELLE MANIFESTATION !

Lorsque la Garde Nationale du Royaume d'Arabie Saoudite a esquissé les premiers éléments d'une réflexion en vue d'organiser un festival consacré au patrimoine, aux arts et à l'ethnographie qui se tiendrait annuellement à Al Janadria, un groupe d'artistes et de spécialistes a entrepris, vers le milieu des années ٨٠ du siècle dernier, une tournée dans différents centres de recherches de la région pour recueillir les avis afin d'étoffer le projet et de discuter les multiples aspects de son exécution.

J'ai eu l'honneur de participer personnellement à ces discussions, à l'occasion de la visite que la délégation saoudienne a rendue au Centre du Patrimoine Populaire des Pays du Golfe, à Doha, capitale de l'Etat du Qatar. J'étais alors en charge de la direction de ce Centre qui fut un certain temps actif, puis ferma ses portes.

L'idée de ce Festival d'Al Janadria était pour le moins inattendue et représentait quelque chose de nouveau pour la région. A l'origine, cette manifestation populaire consistait en une course de chameaux blancs de race avec la participation de diverses régions et de concurrents venus à titre individuel. Des récompenses financières ainsi que des coupes, des médailles et autres prix de valeur étaient remis aux vainqueurs. Mais les hauts responsables de la culture populaire, en Arabie Saoudite, ont estimé que le moment était venu de développer cette manifestation populaire qui touchait le grand public, en y intégrant les autres productions de la culture populaire, grâce à la participation de poètes, d'artisans, de troupes musicales, de ballets, sans parler de tous les autres domaines d'activité liés au patrimoine populaire et aux différentes manifestations traditionnelles relevant de l'héritage culturel, le tout organisé à travers un ensemble de représentations et d'exhibitions coordonnées par des spécialistes de très haut niveau.

Nous pensions, tous, alors à ce concept de village patrimonial associé à un grand festival populaire, mais nous ne pouvions imaginer qu'une telle manifestation allait ouvrir sur de nouveaux espaces du savoir universel et qu'elle allait faire connaître au monde entier la culture et le patrimoine de ce pays millénaire.

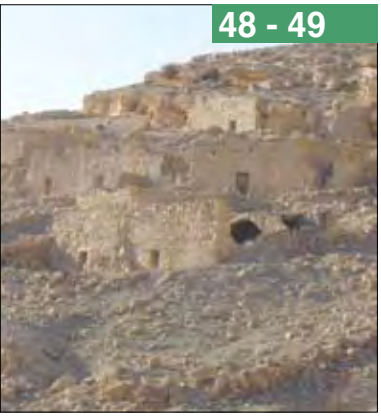
C'est ainsi qu'un festival local de course de camélidés est progressivement devenu une grande manifestation nationale associant à toutes les activités déjà évoquées des expositions de livres et des colloques intellectuels et artistiques de haut niveau. La Garde Nationale Saoudienne a pu, en ces occasions, attirer des personnalités arabes et internationales représentant les divers courants intellectuels, politiques et artistiques dont la participation a grandement enrichi cette manifestation. Al Janadria est ainsi devenue un événement culturel multiforme, outre qu'il a renforcé son rôle en tant que manifestation ethnographique en plein air destinée au grand public. Ce festival a pu, au cours de ses vingt-sept années d'existence, réaliser de nombreux acquis au service de la culture saoudienne, en particulier cette remarquable ouverture sur la pensée et la culture universelles et cette reconnaissance unanime, tant au niveau populaire qu'officiel, de l'importance de la culture populaire et de la nécessité d'intégrer les valeurs et les nobles significations spirituelles et esthétiques dont elle est porteuse à notre vie moderne.

Culture Populaire

La Dialectique De L'art Et Du Travail L'exemple De La Touiza Dans La Région De Sidi Bouzid
zazia barqoky
40

La Chasse Au Faucon Chez Les Arabes La Fauconnerie : Un Patrimoine Arabe Authentique
Safia Ahmed Al Zayed
44

La Wa'da Populaire En Algérie Entre Croyance Et Pratique
Abdelkader Fetais
46



Le Patrimoine Culurel Dans Le Village De Chammakh Au Sud De La Jordanie
Saâd At-Touissi
Mansour Al Chouqairat
48

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
Wahid Al Saafi	Tunisie
Nicholes Sariss	Grèce

Comité des Conseillers

Ahmed Al Fardan	Bahreïn
Ahmed Abdelrahim Naser	Soudan
Barwin Nouri Aref	Irak
Jassem Mohammed Harban	Bahreïn
Hasan alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahreïn
Saeeda Azizi	Maroc
Radhi El Sammak	Bahreïn
Saleh Hamdan Al Harbi	Koweït
ali Ebrahim aldhow	Soudan
Lisa Urkevich	USA
Abdulhameed Al Muhadin	Bahreïn
Abdulla Hasan Omran	Bahreïn
Mubarak Amur Al Ammari	Bahreïn
Mohammed Ahmed Jamal	Bahreïn
Mostafa Jad	Égypte
Mansor Mohd. Sarhan	Bahreïn
Mahdi Abdullah	Bahreïn
Safwat Kamal	Égypte
Asaad Nadim	Égypte
Muhyelddin Khurayyef	Tunisie

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

Firas ALshaer
Rédacteurs de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Mahmoud Elhossiny
Directeur de Réalisation

Dana Ahmed Humuidan
Secrétariat de rédaction / Relations internationales

Miriam Leila Cox
Coordinatrice des Relations Avec (IOV)

Abdulla Y.Almuharraqi
Le directeur Administratif

Nawaf Ahmed AL-Naar
Admnistration de diffusion

Khamis Z. Al-Banky
Abonnements

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Alsebea
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Sommaire

Préface 26

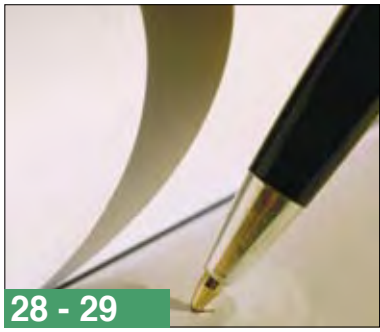
La Transcription De La Littérature Populaire
Naceur Baklouti 28

Le Mawwal Irakien
Khairallah Said 30

Le Folklore De L'oasis De Siwa Et L'identité Culturelle
Mustapha Jad 32

Le Conte Populaire Afrciain Amadou Hampate Ba Et Le Patrimoine Immatériel Africain
Yaacoub Al Mohrragui 36

Le Conte Populaire L'origine Et Le Jeu Des Masques Etude Sur L'identité Du Texte
Abbas Abdelhalim Abbas 38



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.

Raise citizens' awareness of heritage sites

Introduce binding legislature with regards to the preservation of heritage

Publish details about the location, history and inhabitants of heritage buildings to foster a relationship between the current generation and their ancestors

Publish and distribute pamphlets on heritage, dedicate pages to heritage in the daily press and weekly magazines, broadcast heritage programs on television and radio and make references to heritage in children>s programs

Emphasize the public's role in preserving heritage and its values and the fact that this serves the public good, and encourage public organizations and government departments to pay attention to heritage as a form of national treasure that all public and official parties are responsible for protecting. There should also be public initiatives to protect, defend, and promote heritage, such as the national non-governmental organizations that are part of the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS).

Circulate heritage legislation in various government and public institutions and private organizations across the nation so that citizens know their rights and duties in this regard

Encourage citizens to cooperate with the relevant authorities to protect heritage through the identification of antiquities and historical sites and to discourage smuggling, so that it is easier for the relevant authorities to preserve antiquities

Engage the interest of people in villages, cities and countries by emphasizing the importance of their heritage and historical monuments. Even if all heritage has a common origin, we must not neglect the diversity of forms of heritage, and the individual's right to preserve that which represents his or her village, town or city.

The Culture of Shammakh Village in South Jordan

Saad Al Tuwaisi (Jordan)

Mansur Al Shuqayrat (Jordan)

This research paper discusses some of the crafts that have been largely abandoned by village craftsmen; these crafts will be of cultural and artistic value if they are promoted as part of tourism marketing for the areas in which they were discovered, especially given the popularity of environmental tourism.

As is the case with traditional houses, traditional Jordanian crafts reflect Jordan's recent history and, therefore, they merit as much attention from scholars and the public as historical sites. Traditional crafts and the rural locations in which they are made should be preserved as part of Jordanian heritage.

The purpose of this paper is to draw researchers' attention to what remains of the civilization of Jordanians' ancestors and to provide valuable historical information for all inhabitants and visitors to Jordan's villages.

In order to implement local laws pertaining to the conservation of heritage, and to apply international agreements related to the restoration of cultural property, we must identify, classify, and document antiquities. Unless they are officially identified, it can be difficult to recognize antiquities and to avoid waste, theft, smuggling and loss.

The official documentation of antiquities will also help in the recovery of those that have been transformed or smuggled. All antiquities must be identified and registered in the Register of National Heritage.

It has been said that there is no history without documentation, and our heritage and traditions will be lost unless they are documented.

The paper includes the following recommendations:

In linguistic terms, a ritual is a religious ceremony that involves a series of actions performed in a certain manner, but it is hard to find a conventional description of the word.

Psychologists, anthropologists and folklorists have put a great deal of effort into exploring the theoretical background and practices of rituals.

As a ritual, Wa'dah is governed by conditions of time, space and traditions that have been passed down through the generations.

The word 'Wa'dah' is derived from the Arabic 'Wa'ada', which means promise or pledge. Wa'dah is a religious ceremony performed by the sons, grandsons, other descendants or followers of a saint.

The ritual is performed to ask for a bright future and for the saint's blessings and grace. His descendants or followers organize a visit to the saint's shrine, inviting visitors from around Algeria. They slaughter sheep, cows and camels, prepare couscous and serve it to visitors and the needy. The ceremony is an opportunity to enhance social cohesion among the tribes and social groups. The visitors and performers come together to honor the saint.

The Algerian people believe that when a saint, who is considered a protector, dies, his soul remains close to his shrine. People call on him for help, blessings and grace. They also call in his name when they experience disasters and adversities.

People have long believed that both living and dead saints, 'Wali' in Arabic, have the power to bless them and to perform miracles.

The people of Algeria defend rituals such as Wa'dah as holy practices and as part of

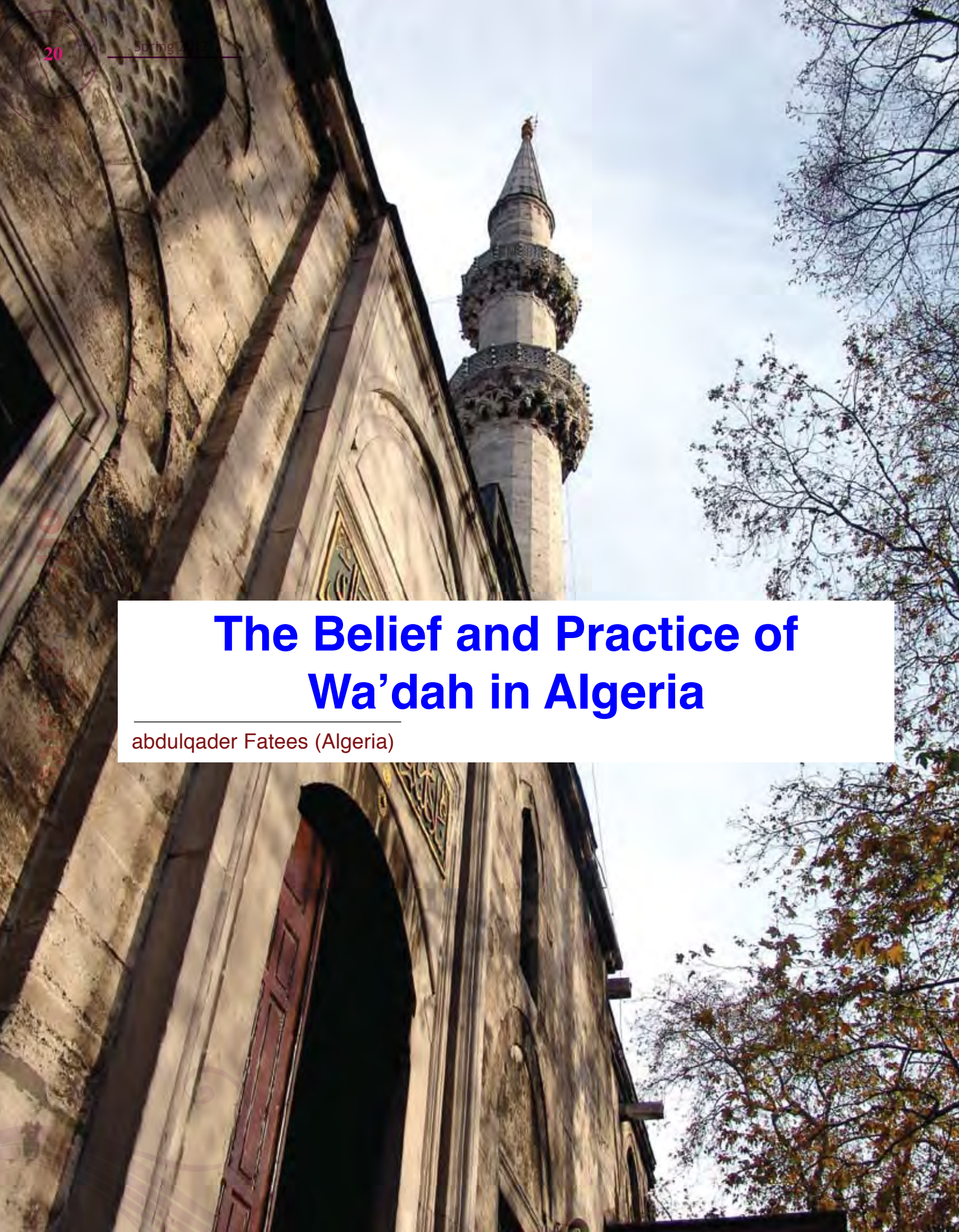
http://blogs-static.maktoob.com/wp-content/blogs.dir//92412/files//201005//photo011.jpg

their heritage. Algerians were particularly determined to protect their rituals and traditions during the French colonial period.

Algerians perform these rituals to atone for their sins, using the saint as an intercessor. The saint is a social phenomenon created by society's imagination to represent signs and symbols of their culture.

Wa'dah is an anthropological religious phenomenon that has helped to ensure that culture, values and heritage are passed down from generation to generation. Wa'dah was also an essential part of Algerian identity when the Algerians were under French colonization.

Wa'dah has religious, social and cultural functions and connotations. Practiced in the countryside, in villages and in cities, Wa'dah is an important part of the religious culture of Algeria.



The Belief and Practice of Wa'dah in Algeria

abdulqader Fatees (Algeria)

http://lh4.ggpht.com/—i4SK0gnZnEo/S46ZMDKNoyI/AAAAAAAAAy0/m0waLt5LxSI/IMG—0580.jpg

of up to 100km per hour, and their swooping speed can reach an incredible 320km per hour.

Falcons are characterized by burning passion, great happiness, pride and power. Their mating rituals are wonderful: the male flies, producing a distinctive sound to call the female. They begin to dance, then the male falcon descends as if preparing to land, and the female meets the male by ascending with her legs forward. They look as if they are shaking hands. They continue to descend and they become closer and closer until their talons are completely intertwined... it is a beautiful spectacle. Falcons are not polygamous; but migratory species mate different females during breeding season.

When hunters use expensive hunting falcons, they usually have a 2-3 week training period before the houbara start to arrive. The training begins with the trainer tying a hair from a horse's tail over the falcon's eyes. For three days, the trainer carries the falcon, feeding it by hand and calling it by name in order to tame the bird, gain its trust and train it to recognize his voice.

Tethered by string to the trainer's glove, the falcon is allowed to fly short distances to catch food that the trainer throws into the air. The trainer gradually increases the distance until the falcon is flying freely. The trainer then starts using lures made of houbara wings to train the falcon to hunt houbara. The successful falcon is rewarded with a piece of the prey.

The falcon's prey includes houbara bustards, stone curlews, small gazelles, rabbits, collared doves, Eurasian collared doves, blue doves, quails, sand partridges, cream-colored coursers, Abu Daba'h, and sandgrouse.

The Arabian Heritage of Falconry

Safiyyah Ahmad Al Zayid (Syria)

Falcons, (genus Falco), are strong birds with relatively long wings with solid muscles; they hunt during the day.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Falco—cherrug—Qatar.jpg

Falcons can weigh between 100g, (as is the case with smaller kestrels), and 2kg in the case of the biggest polar hawks; falcons have relatively large heads and short, strong beaks that are used for tearing and eating the prey after the kill.

Physiologists have observed that falcons have a unique sharp projection on the cutting edge of their upper beaks with a corresponding notch on the lower beak. They use their notched beak to kill by severing the spinal column at the prey's neck. Falcons have characteristic long, pointed wings, each of which has ten flight feathers.

Falcons are skillful hunters that know how to take advantage of opportunities. They use two strategies when hunting; attacking with lightning speed; and chasing and catching the prey in flight.

Falcons fly very fast; peregrines can achieve speeds

The Art and Value of Tawizah in Sidi Bouzid

Al Zazya Barkoky (Tunisia)

Tawizah is a Tunisian word that describes the collective tasks that people perform voluntarily in Sidi Bouzid, Tunisia. Tawizah is closely related to the customs and traditions of the tribes' socio-economic life.

Tawizah is a collaborative voluntary effort in which the whole group puts its tools and skills to work for a group or individual. This phenomenon shows the great social value of a practice derived from customs and cultural traditions.

Tawizah consists of the collective efforts of peasants who are dependent on agriculture and livestock and who rely primarily on traditional methods, simple tools and simple machinery. The group's members must cooperate and collaborate in order for the group to be successful.

Tawizah plays a significant role in seasonal activities, because group effort significantly reduces the burden on individuals.

Born of necessity, Tawizah helps to provide shelter, clothing and food for individual group members. By working together, people are able to accomplish more in less time.

We must also consider Tawizah's spiritual and psychological benefits; it serves both as a means of consultation, dialogue and exchange for group members, and as a cathartic means of self-expression, because group members share thoughts and feelings by singing and dancing while they work. Songs include Ya Lumi Aalzargah, which is only performed as part of Tawizah.

Tawizah helps to preserve heritage and songs play an essential role in preserving oral tradition. There is a strong relationship between the song and the setting in which it is performed; when a song is performed outside of the context of Tawizah, the singers' memory tends to betray them.

When studying the folktale, scholars can benefit from work in fields such as comparative religious studies, comparative literature, and comparative history. Such fields offer a developed methodology, and serve as a starting point for scientific studies that contribute to the formulation of theories and practical ways of authenticating and recording folktales.

The mere collection and archiving of folktales is insufficient unless scientific methodologies are used; these should include accurate identification of the folktale, its source and its era. Some Arab countries have archived popular heritage using computerization and digitizing processes, but the focus has been on the tangible – such as heritage clothing, tools and collectibles – and not on intangible heritage such as folktales.

The folktale serves as a mirror for a community, reflecting the social, intellectual and religious values of a certain time period, but it is worth noting that a large number of folktales can be found in multiple cultures. For example, many cultures have a version of Leila and the Wolf or Little Red Riding Hood. This universality poses challenges when one attempts to identify and authenticate the tale's point of origin.

Theories that address the origin and classification of folktales vary in data and methodology: some theories are based on personal opinions and interpretations; others use logic; some are based on public opinion.

The science of style, anthropological studies, theories of verbal and non-verbal heritage, the narrative and historical sciences, and philology can be employed to formulate a theory about the authentication of folktales.

The Folktale...The Origin and the Game of Masks:

A Study of Discourse Identity

Abas Abdul Halim Abas (Jordan)

The folktale does not necessarily require a historical reference in the same way that Arabic epic literature does because folktales include supernatural and legendary characters created by imagination.

If it is true that nations 'collect their tales from the branches of their own trees', all branches belong to a huge tree fed by the world's common popular traditions, with the word 'popular' referring to people anywhere. Folktales have always been a fertile ground for comparative studies that consider their origins, their various manifestations through time and place, their characteristics, components, symbols, and the features that distinguish them from other genres.

Malian ethnologist, narrator and author Amadou Hampâté Bâ played an important role in introducing the world to African oral heritage, especially the folktales of West Africa. This paper focuses on his approach to the collection, transcription, translation, study, and analysis of African oral heritage, and on his role in protecting and preserving this heritage through his work with the Executive Board of UNESCO and other specialized scientific institutions. The paper also presents critics' views of his approach, and the importance of his research in comparison to modern studies of African folktales.

When Amadou Hampâté Bâ made his famous statement, «In Africa, when an old man dies, it>s a library burning,» he was commenting on the loss of African oral heritage, which contributes to the historical components of humanity's memory. The folktale is a key source of oral tradition, as are other forms of narrative and rituals that are considered essential components of cultural anthropology, ethnology and other humanities.

Amadou Hampâté Bâ explored the darkest and the most remote with courage and patience, he delved into investigating the idiosyncrasies of forgotten and celebrated tales, saying: "Listen," says old Africa. "Everything speaks. Everything is speech. Everything around us imparts a mysterious enriching state of being. Learn to listen to silence, and you will discover that it is music."

Amadou Hampâté Bâ was born in 1900 in the city of Bandiagara, the ancient capital of the Masina Empire in Mali.

In addition to being a writer, historian and ethnologist, he was a renowned poet and narrator of folktales, and an authority on the Bambara, on other neighboring cultures and on West African traditions.

In 1942, French scholar Théodore André Monod asked Amadou Hampâté Bâ to join the Institut Français d'Afrique Noire as a researcher; his first task was to carry out ethnological research and to collect oral heritage. He devoted fifteen years to researching and studying the Masina Empire, and he was one of the first African intellectuals to collect, transcribe, explain and popularize the richness of West Africa's traditional oral literature; he collected and studied folktales, stories, poetry, legends and myths. He said, «I started to document my methodological observations in 1921 during my long journey to start my first job in Ouagadougou in Upper Volta (now Burkina Faso)."

In 1951, he received a UNESCO grant, which gave him the opportunity to meet people such as Marcel Griaule, who specialized in the study of African cultures. In 1960, after Mali became independent, Bâ founded the Institute of Human Sciences in Bamako and represented his country at UNESCO. In 1962, he was elected to UNESCO's Executive Board. He was able to make the world aware of the urgent need to preserve oral heritage in Africa. In 1966, he co-founded a unified system for the transcription of African languages.

In 1970, after the end of his term on UNESCO's board, he devoted his time to studying intangible heritage, particularly traditional stories, and he published a book on the subject in French. He also published books on history and wrote articles about religion; his autobiography was published in French in two volumes.

Amadou Hampâté Bâ passed away in 1991 in Abidjan, the capital of the Ivory Coast, leaving the world a library and an extensive archive to protect the wealth of knowledge that he had collected from fire, which he warned about repeatedly. He said that part of every speech is lost to fire; chaos can result from tiny sparks, just as a match can lead to a fire that destroys an entire village.

Studying the African Folktale:

Amadou Hampâté Bâ and African Oral Heritage

Ya'qub Al Muharraqi (Bahrain)

The collective memory has a great interest in beginnings and origins; this interest is made manifest in popular seasonal celebrations, rituals and oral narratives that make reference to the past. This study investigates how origins and beginnings are portrayed in popular narratives, and how origins and beginnings' functions and meanings relate to collective memory and group identity. The study is based on the ethnographic oral code of the geographical and sociocultural space of Benzerte in the northeast of Tunisia.

(a deity in Egyptian mythology), the springs and ponds. The oasis is also renowned for its dates, olives, handicrafts, carpets, textiles, wicker, jewelry and fashion.

In addition to the oracle of Amon, the oasis has many ancient sites such as Al Maraqi and the tombs of the Mountain of the Dead; there are also sites such as Dakrour Mountain and the springs, where popular practices are still enacted.

Architecture is significant to the study of the oasis and its culture and arts, especially the architecture of Shali - the old town in the center of Siwa city – and, about 3kms from Shali, the village of Agurmi, which has ruins from ancient civilizations, narrow old streets and wells that are reminiscent of ancient myths and disappeared civilizations. People have started to build new housing around the ancient ruins.

Located about 5kms south of the oasis, Dakrour Mountain is known for its healthy climate and its abundant fresh water. This study attempts to identify the relationship between the practices of Siwa's inhabitants and the mountain that is significant to many local customs, beliefs, stories and folkloric celebrations; this study does not necessarily address the ancient tombs of Dakrour Mountain, leaving it to archaeologists to study these tombs and their architecture.

The first popular practices associated with Dakrour Mountain are medical practices; until the 1930s, the people of Siwa used to camp on the sandy slopes of the mountain for a few days around the full moon in the month of Rajab. This was considered a vacation, and everyone ate as much garlic as possible in the belief that this would guarantee improved health for the rest of the year.

If Dakrour Mountain and its sands served a therapeutic function for the people of Siwa Oasis, the mountain's geographic location and height also serve a function because tourists come to attend Sufi festivals, the spiritual dimensions of which also have therapeutic effects.

The springs of Siwa Oasis are a key element in regional popular practices; the most famous are the Hamam, the Tamousi, Al Qattarah and Qrisht. Some Arab authors have claimed that over one thousand springs flowed in Siwa. Springs play a role in the celebration of life in the Oasis. For example, the day before a circumcision, the baby's head is shaved, and then in the evening, relatives apply Henna to the child's hands. The next morning, the baby is bathed in the Tamousi spring before he is returned to his home.

There is an obvious relationship between the springs and wedding rituals; at noon on the day of the wedding, the bride will bathe in one of the springs, while the groom bathes in another spring later that afternoon. The bride is escorted by female relatives and neighbors. In the past, they would travel to the spring on foot; nowadays, the bride travels by cart. The rituals are now observed more symbolically and the modern bride may opt to wash only her face and feet in the spring rather than being required to bathe in the spring.

At Tamousi spring, the bride takes the Idram (cylinder) from her Ighru (belt) and gives it to her mother or to an aunt for the future use of one of her young female relatives.

In the afternoon, the groom and two of his friends bathe in Al Qattarah spring. The groom wears an ordinary robe during his bath, which usually takes about an hour.

When studying Egyptian folklore in Siwa Oasis, we find this area is the site of many popular practices that relate to the place and its cultural identity. This study attempts to describe the relationships among elements of folklore in Siwa Oasis; these elements are reflected in popular celebrations, remedies, practices associated with the springs, and popular games.

Siwa Oasis: Folklore and cultural identity

Mustafa Jad (Egypt)

Located around 300kms from the Mediterranean coast to the southwest of Marsa Matrouh, Siwa Oasis is considered part of Marsa Matrouh for administrative purposes. The oasis is 18 meters below sea level. In 2007, excavation revealed the oldest fossilized hominid footprint ever found; the footprint dated back three million years. Siwa's main attractions are the ruins of Shali, the ruins of the oracle of Amon,

In the 12th century, the people of Wasit perfected the art of composing and singing Mawwal, and then the art developed various forms named according to the number of lines of verse - Muraba', Mukhamas, Musadas - and the Nu'mani and the Araj. There are also songs composed of seven lines of verse - Musaba or Suba'i - commonly known as Zuhairi Mawwal, the form and structure of which are based on Basit verse type with seven lines and alliteration.

For over six centuries, many Iraqi poets have preferred Mawwal to other forms of poetry due to its flexible composition, its simple verse and the fact that it allows the use of vernacular dialects and standard classical Arabic; in addition, Mawwal is very popular.

Poets have created different varieties of Mawwal without changing its basic Basit verse; instead, they developed different rhyme and alliteration schemes by varying the number of alliterated or rhymed lines.

Both Safi Al Din Al Hilli and Al Suyuti traced the evolution of Mawwal in their respective books Al Mu'atal Al Hali Wal Murakhas Al Ghali and Sharh Al Muwasha.

Poets created Zuhairi due to the limitations of the classical types of Mawwal, which imposed a certain rhyme with a set number of alliterated words. Zuhairi has two stanzas, each of which has three alliterated words, and an ending where the alliterated words of the second stanza complete the meaning of the alliterated words of the first.

Iraqi Mawwal

Khairallah Said (Iraq)

This paper reviews the evolution and development of Mawwal art in Iraq. Mawwal is a type of lyrical verse. The Mwalia is the origin of the quatrain Mawwal, which was created by a Barmakid Jariah, (slave-girl), in the Abbasid period, (the 8th century AD).

This research focuses on popular literature. Though it is a subset of heritage, it conveys independent messages based on the compositional function of words. In studying this genre, we must apply the structural approach if we are to understand the underlying connotations of its discourse beneath its surface narrative structure.

The typological approach will also help us to arrive at a classification of popular literature's structure and motif.

Popular literature is regarded as a creative art by many cultures; its tools of expression stem from verbal discourse, which is derived from written standard language in countries such as those of the Maghreb. In fact, spoken Arabic is more eloquent than standard Arabic because it conveys the messages of the people, and is more profound and intimate.

Whatever the approach and background, popular literature comes from spoken language; it reflects the collective experience and shared values of the group's members, it does not necessarily convey the messages of the individual speaker, nor reflect his experience without bringing forth his relation to the whole group, which is why it is called popular literature. The name is self-explanatory and it refers to the concept of cultural exchange between different members, and the norms of behavior, practices and productivity among the group's members. This concept is based on the conventionality and popularity of ideas and values among particular groups in a specific residential area.

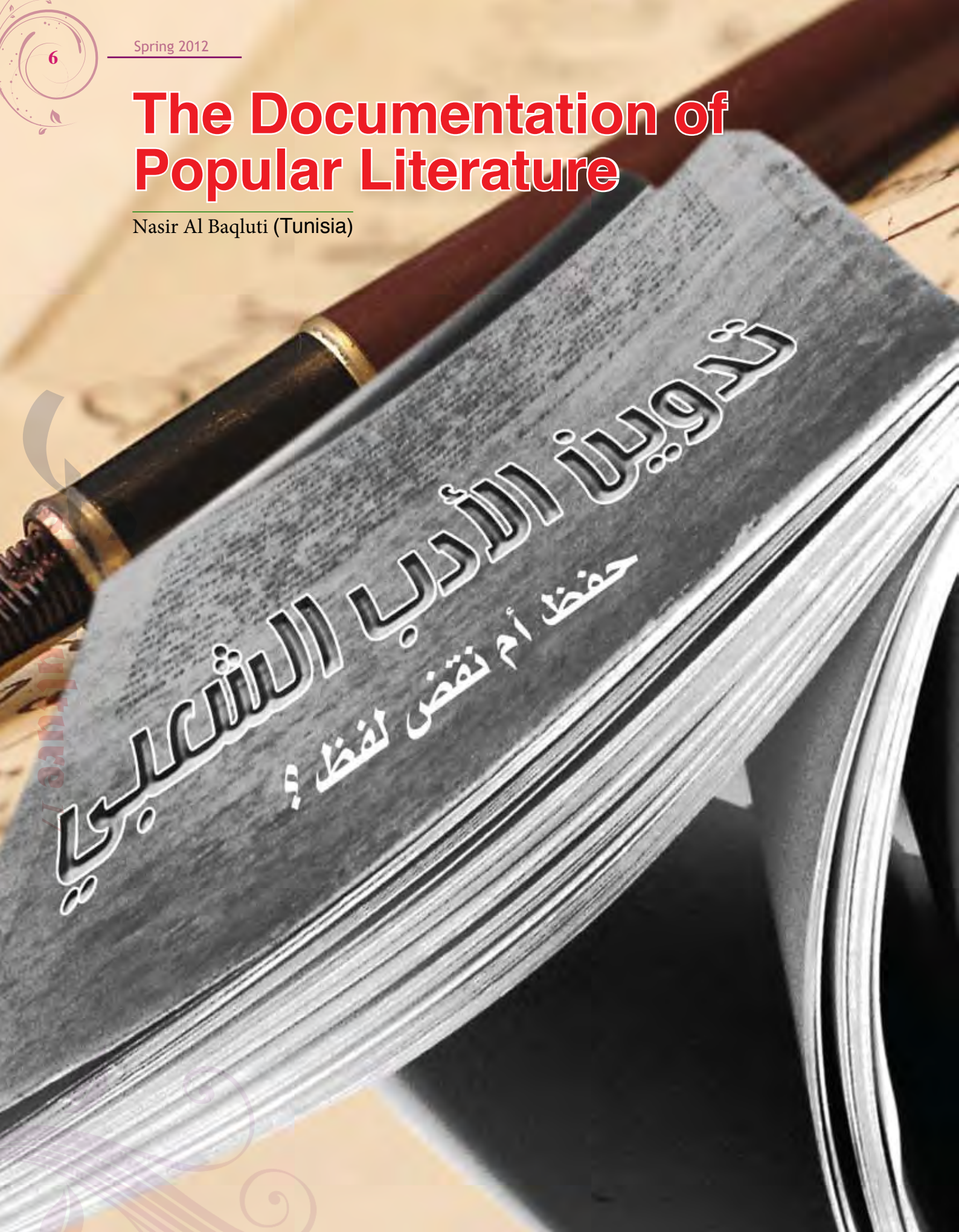
The concept of intangible heritage emerged as a result of an idea common to many heritage and anthropology scholars, namely that globalization threatens heritage - particularly that which is intangible - through standardization, marginalization or even dilution. In 2003, UNESCO issued the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, defining the content of this genre of heritage and describing intangible cultural heritage's role in identity and cultural diversity.

Popular heritage is so fragile that it risks becoming extinct despite the development of means of communication because of the decline in oral tradition, the lack of reproduction of these stories and the decline in the number of narrators. This makes the collection, documentation, preservation, circulation and publication of popular literature all the more urgent.

The documentation of popular literature is necessary, but documentation requires that this literature be transcribed and transformed from the oral to the written, transforming the audience from listeners and observers to readers. It is so challenging to transcribe popular oral heritage - especially that which is narrated - that we must question whether the documentation of popular literature is paradoxical.

The Documentation of Popular Literature

Nasir Al Baqluti (Tunisia)



to the Saudi people, have made the event a great success. The Festival is always held under his patronage, and His Majesty meets with important guests and citizens during the opening ceremony.

His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa of Bahrain also attends the Festival's opening ceremony because of his deep appreciation for folk culture that promotes brotherhood and the concept of a common destiny. His Majesty King Hamad is patron of the annual Bahrain Heritage Festival, which is held in April; this Festival also celebrates folk culture.

We greatly appreciate His Majesty the King of Bahrain's attendance at Janadriyah Festival, and we greatly appreciate the role played by His Royal Highness Prince Mutaib bin Abdullah bin Abdulaziz Al Saud, Minister of State, Commander of the Saudi National Guard and President of the Higher Organizing Committee of the Janadriyah Festival. The Festival is an outstanding cultural event that has achieved success upon success by highlighting the importance of folk culture as part of Arab culture.

Editor In Chief

Editorial

The Janadriyah Festival: At the forefront of our minds throughout the year

When the National Guard in Saudi Arabia decided to organize a national festival of heritage and culture in Janadriyah in the mid١٩٨٠-s, a delegation visited the region's research centres to discuss ways to develop and implement the idea. At this time, I had the honour of participating in the discussions held at the Arab Gulf States Folklore Centre in Doha, a centre that I directed until it closed.

The idea of a festival was new to the region, though people from across the Kingdom had participated in a popular camel-racing event in Janadriyah at which winners received trophies and cash prizes. The cultural elite decided that the event should grow to include poets, artisans, craftsmen, folk music bands and performers. We wanted to create a heritage village that could host a folklore festival, but we also realized that the festival could help to popularize authentic Saudi Arabian culture worldwide.

It has been very successful, and the local camel-racing event has grown into a national festival that includes book fairs and symposia. The Saudi National Guard has been able to attract regional and international thinkers from a variety of intellectual, artistic and political backgrounds to the Janadriyah Festival, creating a multi-ethnic and multicultural event.

In the past twenty-seven years, the Festival has achieved important goals, the most remarkable being the openness to exchanging thoughts and culture, the official and public consensus on the importance of heritage and folk culture, and the need to emphasize heritage and culture's spiritual and aesthetic importance to our lives today.

The Janadriyah Festival was the brainchild of The Custodian of the Two Holy Mosques, King Abdullah bin Abdulaziz Al Saud of Saudi Arabia, who supervises its implementation. King Abdullah's directives and his inspiring vision, which stems from his closeness

I N D E X

16 - 17

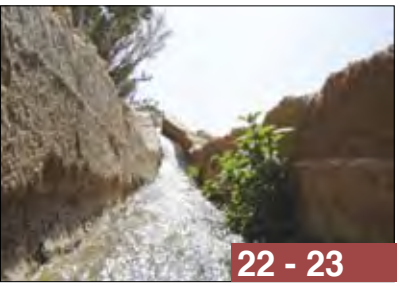
The Folktale...The Origin and the Game of Masks: A Study of Discourse Identity
Abas Abdul Halim Abas
14

The Art and Value of Tawizah in Sidi Bouzid
Al Zazya Barkoky
16

18 - 19

The Arabian Heritage of Falconry
Safiyyah Ahmad Al Zayid
18

The Belief and Practice of Wa'dah in Algeria
abdulqader Fatees
20


22 - 23

The Culture of Shammakh Village in South Jordan
Saad Al Tuwaisi
Mansur Al Shuqayrat
22

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
Wahid Al Saafi	Tunisia
Nicholes Sariss	Greece

Editorial Advisors

Ahmed Al Fardan	Bahrain
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Saeeda Azizi	Morocco
Radhi El Sammak	Bahrain
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hasan Omran	Bahrain
ali Ebrahim aldhow	Sudan
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Mostafa Jad	Egypt
Mansor Mohd. Sarhan	Bahrain
Mahdi Abdullah	Bahrain
Safwat Kamal	Egypt
Asaad Nadim	Egypt
Muhyelddin Khurayyef	Tunisia

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

Firas ALshaer
Editor of English Section

Bechir Garbouj
Editor of French Section

Mahmoud Elhossiny
Art Director

Dana Ahmed Humuidan
Editorial Secretary / International Relations

Miriam Layla Cox
(IOV) Communications Coordinator

Abdulla Y.Almuharraqi
Managing Director

Nawaf Ahmed AL-Naar
Distribution

Khamis Z. Al-Banky
Subscription

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Alsebea
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
printer

Folk Culture

Editorial 4

The Documentation of Popular Literature
Nasir Al Baqluti 6

Iraqi Mawwal
Khairallah Said 8

Siwa Oasis: Folklore and cultural identity
Mustafa Jad 10

Studying the African Folktale: Amadou Hampâté Bâ and African Oral Heritage
Ya'qub Al Muharraqi 12

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.: 973 335 130 40
Fax: 973 174 066 80

Subscription
Tel.: 973 337 698 80

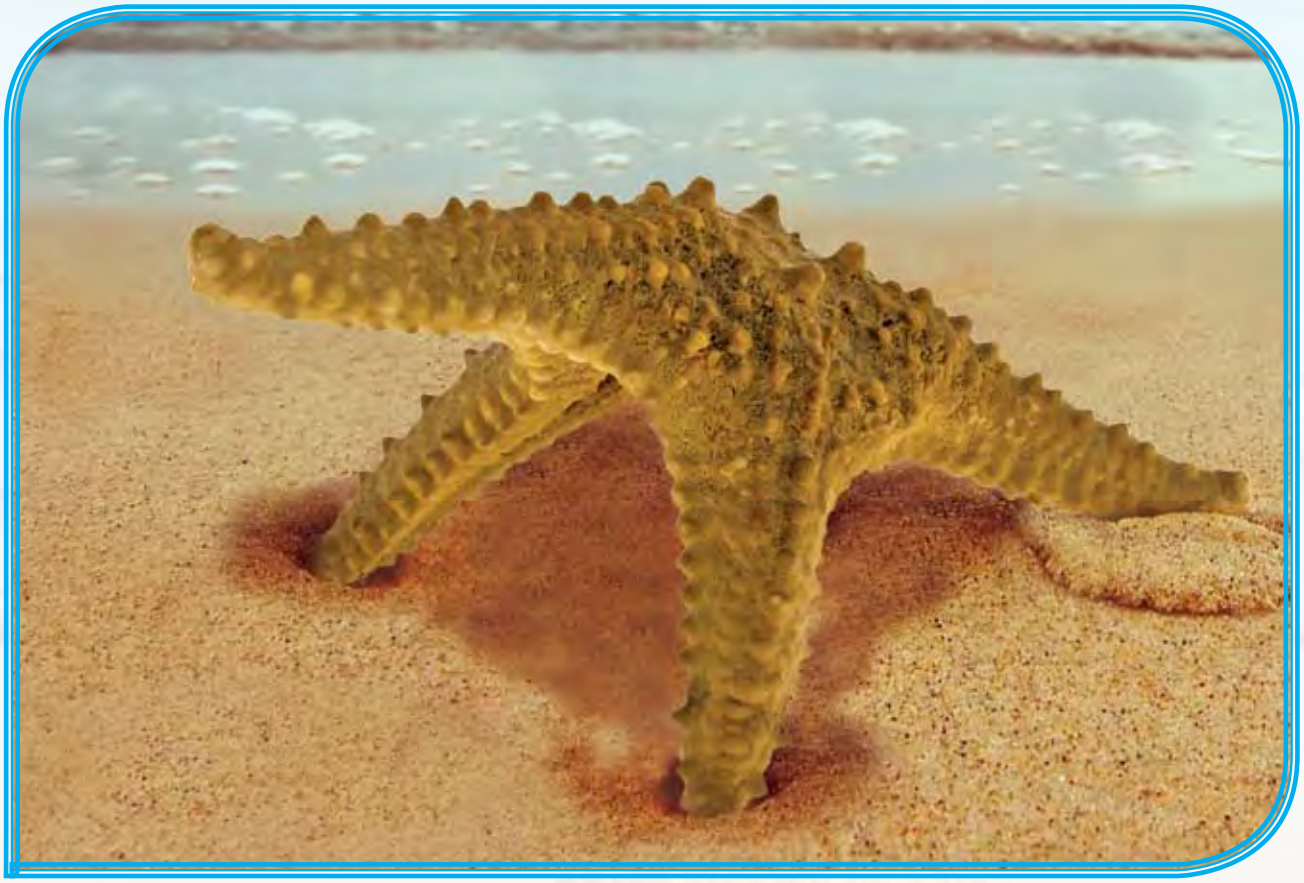
International Relations
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No. MFCR 781
ISSN 1985-8299

Culture Populaire
Folk Culture

A quarterly specialized journal
Volume 5 / Issue No 17 ◆ Spring 2012



With This Issue
- *A Call For Participation In International Symposium*
- *DVD of the previous Issues*

Avec Ce Numéro
- *Appel à Participation à un Colloque International*
- *DVD des éditions précédentes*

www.folkculturebh.org