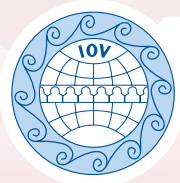
الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة
العدد 65 – السنة السابعة عشرة – ربيع 2024

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
www.folkculturebh.org

بالتعاون مع



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

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

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

العلاقات الدولية
هاتف: 39946680 973+

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

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

التقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 65 - ربيع 2024

@folkculturebhr

هيئة التحرير:

علي عبدالله خليفة
المدير العام - رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية - مدير التحرير

عبدالقادر عقيل
نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

أعضاء هيئة التحرير:

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

سيد أحمد رضا
سكرتاريا التحرير
مدير العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي "الترجمة الروسية"
عمر بوحاشي "الترجمة الإسبانية"
فريدة ونج فو "الترجمة الصينية"

عمرو محمود الكريدي
الإخراج الفني والتنفيذ

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

نيلة علي يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

شروط وأحكام النشر

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

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

حساب المجلة البنكي:

IBAN: BH83NBOB00000099619989 - SWIFT: NBOB BHBM

بنك البحرين الوطني – البحرين

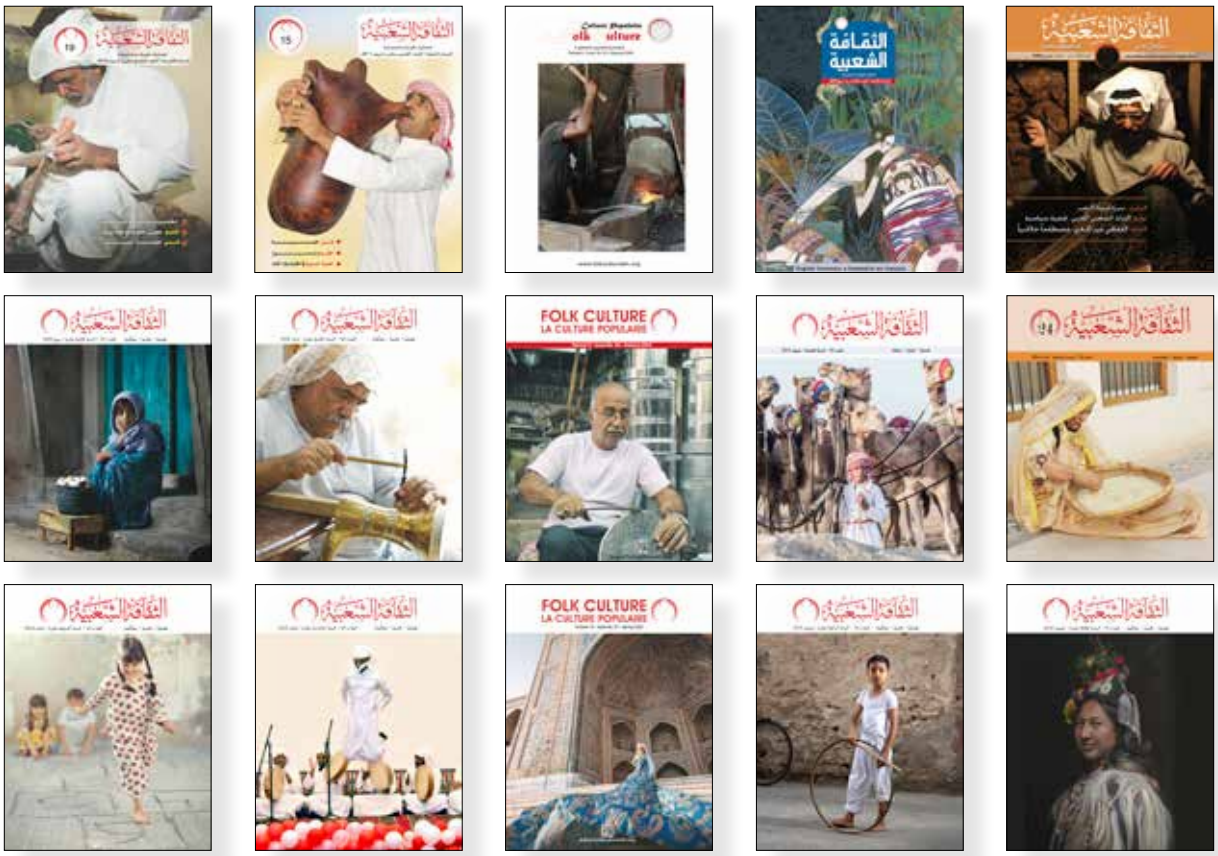
مفتتـح

رؤى حلم بعيد ..

يُحسب لـهذه المطبوعـة، على مـدى سـبعة عشـر عاماً مـن التألـق في اسـتمرار الصـدور والوصـول إلى القـارئ بانتظـام في أكثر مـن 167 بلـداً مـن بلـدان العالـم، ناهيـك عـن آلاف الزيـارات المتزايـدة للموقـع الإلـكتروني، وذلـك بالتعـاون مـع المنظمـة الدوليـة للفـن الشـعبي (IOV)، في الوقـت الـذي توقفـت فيـه أغلـب المطبوعـات العربيـة، التي ظلـت لسـنوات عديـدة منتظمـة الصـدور، يحسـب لـ«الثقافـة الشـعبية» احـتلال مكانـة مرموقـة بين المطبوعـات العربيـة العلميـة المتخصصـة التي حافظـت بمـدى العديـد مـن السـنوات على موثوقيـة المسـتوى المعـرفي ودقـة المعيـار العـلمي في تثـمين المـادة المنشـورة في كل عـدد، مـا جعـل منهـا مرجعـاً موثوقـاً بـه لـدى هيئـات التحكيـم العلميـة والأكاديميـة، إلى جانـب انتظـام الصـدور لتغطيـة كل مجـالات الثقافـة الشـعبية بشـمولية، لتصبـح نافـذة مهمـة للنشـر العـلمي المنفتـح علـى كل الأوسـاط ذات القيمـة بمختلـف أنحـاء العالـم.

وفي ظـل الوضـع العـالمي والإقليمي الجيوسـياسي، وانعكاسـاته الدراماتيكيـة الحاليـة، وتراجـع المـوارد الماليـة، فقـد اسـتدعت حاجـة أغلـب الـدول إلى مراجعـة موازناتهـا الماليـة لتحقيـق أقصى درجـات التـوازن المـالي، وتقـنين الصـرف علـى العديـد مـن المجـالات، ممـا اضطـرت معـه «الثقافـة الشـعبية» إلى الاسـتجابة لمتطلبـات الوضـع المـالي الحالي، وذلـك بخفـض نفقـات الإصـدار إلى أقصى حـد. ولقـد تـم تـدارس هـذا الوضـع برويّـة وموضوعيّـة، لإعـادة النظـر في مجمـل المصاريـف الماليـة التي يـشكل إنفاقهـا عبئـا قـد يضطرنـا إلى التوقـف عـن الصـدور والغيـاب الكلّـي عـن سـاحةِ ميـدانٍ أخذنـا العمـل فيـه بشـغف المُحـب المجتهـد لتحقيـق رؤى حلـمٍ بعيـد.

لـذا، سـتضطر «الثقافـة الشـعبية» اعتباراً مـن هـذا العـدد إلى الاسـتجابة لمتطلبـات الوضـع المـالي الحالي والعمـل على خفـض كل مـا يمكـن مـن نفقـات الإصـدار التي تـشكل عبئـاً قـد يضطرنـا إلى التوقـف عـن الصـدور وطـي صفحـة هـذا المنجـز الثقـافي العـلمي العـربي، وهـو مـا نخشـاه ونتـمنى ألا يكـون. فمـن بعـد العديـد مـن الاجتماعـات التي تـم خلالهـا اسـتعراض كل مـا هـو ممكـن أو متـاح بقـدر، تـم الخلـوص إلى قـرار التخلـي كليـاً عـن النشـر الـورقي، وإصـدار المجلـة إلكترونيـاً فقـط، بالإضافـة لتركيز مهـام هيئـة التحريـر وإعـادة توزيـع الأدوار، ومـا يؤسـف لـه بأنّـا سـنضطر لخفـض قيمـة مكافـآت الكتـاب، والتخلـي عـن ترجمـة الملخصـات للغـة الصينيـة، والإسـبانية، والروسـية، والاكتفـاء باللغـتين الإنجليزيـة، والفرنسـية إلى جانـب إصـدار الأصـل بالعربيـة.



ونحنُ إذ سنعمل جاهدين على الحضور الرقمي بكل تمثلاته، مع أملٍ يحدونا لبلوغ كافة الفئات، ونشر ثقافة التراث والثقافات الشعبية في الوطن العربي، نعد قراءنا والباحثين في الوطن العربي والعالم، أن نستمر في تطوير وتحديث الموقع الإلكتروني للمجلة، وتزويده بكافة السبل التي تيسر الوصول إليه واستخدامه، وتحقق للمستخدم تجربةً فريدة نأمل في تطويرها دائماً نحو الأفضل، ليكون هذا الموقع نافذة التواصل، وفضاءً معرفياً بالغ الأهمية كما كان دائماً وسيبقى.

وفي سياق هذا الإنجاز الذي نواصله بما يتواءم مع المعطى المعاصر، نرفع خالص آيات الشكر والتقدير والعرفان إلى المقام السامي لحضرة سيدي صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المعظم حفظه الله ورعاه، لاستمرار ما يقدمه الديوان الملكي العامر من دعم ومساندة، والذي ما كان لهذه المطبوعة أن تصدر دونه، مستذكرين دور أستاذنا الجليل الدكتور محمد جابر الأنصاري (شفاه الله) وما بذله معنا من جهد فكري نيّر عند بدايات التأسيس للإصدار في العام 2007.

ستظل رفقتنا مع كتاب المجلة وقرائها الكرام دائمة.. وعلى المحك.. والله الموفق والمعين.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

رؤى حلم بعيد ..

علي عبدالله خليفة 4

تصدير

الثقافة في البيئة الرقمية

عائشة الدرمكي 8

آفاق

نظام القرابة بين الواقعي والخياليّ

دراسة أنتروبولوجيّة للحكاية الشعبيّة

«ذو الناصيّة الذهبيّة وذات الناصيّة الفضيّة»

زهية طراحة 14

أدب شعبي

السيرة الشعبية بين الشفاهية والتدوين

صفاء ذياب 30

حكايات الأمثال الشعبية

في مملكة البحرين من خلال كتاب

«الحكايات الشعبية البحرينية»

حسين محمد حسين 52

دور الثقافة الشعبية في بناء النص الروائي

بوشعيب الساوري 72

التقابل الدلالي في المثل الشعبي الجزائري

قراءة في نماذج

عبد الرحمن بغداد 82

عادات وتقاليد

العادات والتقاليد المرتبطة بالزواج والحمل والولادة

في المجتمعات النوبية «بين التراث والموروث»

زينب عبد التواب رياض 100

القضاء العرفي في مصر نشأته وتطوره ومستقبله
أحمد أبو العلا
112

موسيقى وأداء حركي

الموسيقيون الغَجَر في علاقَتهم بالآلات الموسيقيَّة
محمد عمران
130

منسيّات أغاني «الترييح» (التهويدة) بمدينة المنستير التونسيّة: دراسة موسيقيّة توثيقيّة
محمد الدريدي
144

ثقافة مادية

الثقافة المادية لحرفة غزل ونسيج شعر الأغنام بمنطقة الحريراب شمال المتمة، دراسة إثنوغرافية
نهى عبد الحافظ عبد العزيز
ندى بابكر محمد
168

مهارات ومعارف صناعة السروج التقليدية بالبلاد التونسية
صالح فالحي
184

فضاء النشر

«الأزياء التقليدية السعودية.. المنطقة الوسطى» للدكتورة ليلى البسام بين توثيق النص التوصيفي وجمالية السرد البصري
سيد أحمد معتوق
206

نافذة على التراث الشعبي البحريني

صناعة الحلي الذهبية بمملكة البحرين
إبراهيم سند
216

تصدير

الثقافة في البيئة الرقمية

لقد تم اعتماد اتفاقية حماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي من قبل منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلم (اليونسكو) في أكتوبر 2005، ومنذ ذلك الحين والعالم يشهد الكثير من التطورات والتغييرات خاصة في المجال التكنولوجي والتقني؛ حيث حدثت تحولات هائلة في العصر الرقمي أثَّرت في المشهد الثقافي، وشكَّلت ظواهر إبداعية عدة في القطاعات الإبداعية في ذلك المشهد، فظهرت الشبكات الاجتماعية الواسعة النطاق، وتوسَّعت البيانات والمعلومات وتشعَّبت حوسبتها، إضافة إلى بروز أنماط جديدة ونماذج للإنتاج والتوزيع والوصول إلى تلك البيانات ومشاركتها.

ولهذا فإن هذه الثورة الهائلة مكَّنت المثقفين والعاملين في هذا المجال، من تجاوز أنماط التوزيع التقليدية وبالتالي نماذج التفاعل المباشر مع الجمهور بأنواعه (الفعلي والمُحتمل)، وعليه فإن هذا التطوُّر المتسارع يستوجب إيجاد أنظمة حوكمة جديدة قادرة على ضمان حماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي، إذ لابد من تعزيز قدرة التقنية من حماية التنوُّع الثقافي من ناحية، وتمكين سياسات الإبداع في البيئة الرقمية من ناحية أخرى، لضمان إمكانات إشراك المبدعين المثقفين في التفاعل التقني الإيجابي، ومعالجة الفجوات المسبِّبة لعدم المساواة الرقمية.

ولعل تلك التحديات التي واجهت وتواجه التنوُّع الثقافي في البيئة الرقمية، دفعت اليونسكو إلى إدراج مبادئ توجيهية جديدة خاصة بالقضايا الرقمية في نص الاتفاقية في يونيو 2017، إضافة إلى إنشاء الصندوق الدولي للتنوع الثقافي (IFCD)، وهو اهتمام يعكس حرص الدول على حماية التنوع الثقافي، ومحاولة الوصول إلى التدابير الممكنة التي يجب اتخاذها للوصول إلى تنمية الإبداع والصناعات الثقافية والمشاركة الاجتماعية الفاعلة، وحماية حقوق الطباعة والنشر الإلكتروني وصناعات الكتب والموسيقى والأفلام والخدمات الثقافية وغيرها، ضمن أنماط التنوُّع الثقافي وأشكاله المختلفة.

ومع ظهور الذكاء الاصطناعي التوليدي وازدهاره خاصة خلال السنتين الأخيرتين فإن التوسَّع في البيانات الضخمة، والخوارزميات القادرة على استنتاج الأنماط والإجراءات اللازمة لتمثيل تطبيقات ذكية جديدة ذات إمكانات هائلة تساعد المجتمعات على مواجهة التحديات المتنوعة التي تواجهها أصبح ضرورة ملحة، فعلى الرغم من محاولات إيجاد حوكمة للقطاع التقني المتنامي من خلال أخلاقيات الذكاء الاصطناعي وغيرها، إلاَّ أن آثاره على القطاع الثقافي أصبحت تمثل تحديا كبيرا على مستوى حماية المحتوى الرقمي؛ سواء أكان مكتوبا أو وثائقيا أو أعمالا فنية أو غير ذلك من أشكال ثقافية.

إن إنتاج البيانات ونشرها وتحريرها في ظل الرقمنة والتوسُّع التقني الهائل سيما بعد الذكاء الاصطناعي التوليدي وانتشاره، لا يؤثر على حماية التنوُّع الثقافي وحسب، بل ينعكس أيضا على التراث الثقافي الرقمي؛ خاصة مع توجُّه العالم إلى الرقمنة والتحوُّل الرقمي، الأمر الذي جعل مواد التراث الثقافي الرقمي عرضة للضياع أو حتى التدخلات أو التشويه والتغيير، ولهذا فإن العالم قد انتبه إلى ضرورة إيجاد وسائل حماية خاصة بمواد التراث الثقافي المرقمنة بما يضمن حمايتها وصونها، واستدامتها.

ولأن حماية التراث الثقافي الرقمي تُعد حماية للموروث الإنساني المشترك، فإن إيجاد سياسات حماية وحوكمة تقيه من أساليب الاستغلال والاستيلاء أو الاتجار غير المشروع من ناحية، والتدمير أو الهدر من ناحية أخرى؛ فمع أهمية التحوُّل الرقمي للتراث الثقافي، الذي يشكِّل نوعا من أنواع الحماية وجهود الحفظ، إلاَّ أنه لابد أن يتم عبر إجراءات وتدابير قانونية قادرة على حمايته وصونه. إن هذه الحماية تتخذ مجموعة من الأشكال الاجتماعية والاقتصادية والبيئية التي تتوافق مع نوع تلك المواد وما تحتاجه من أنماط الحماية الرقمية التي ترتبط بالبرامج التقنية المختلفة.

وبسبب تلك التحديات التي تواجه مواد الثقافة الرقمية بشكل عام، والتراث الثقافي الرقمي بشكل خاص فإن اليونسكو أصدرت في مارس 2016 نص (الخطوط التوجيهية من أجل انتقاء التراث الرقمي للمحافظة عليه على المدى الطويل)؛ الذي عني بإيضاح دور المؤسسات الوطنية والشبكات في ذلك الانتقاء وقدرتها على توفير نصوص قانونية منظمة لـ «للإيداع القانوني للتراث القانوني المتعلق مثلا بالمادة المنشورة والسجلات الرسمية للحكومات»، وتأثير المحيط القانوني على انتقاء مواد التراث الرقمي، إضافة إلى أن الأشكال التقليدية للتراث (الكتب والمجلات والسجلات الحكومية، والمراسلات الخاصة والمذكرات الشخصية، والخرائط والصور والتسجيلات الصوتية والقطع الأثرية والأعمال الفنية وغيرها) تظهر في البيئة الرقمية وفق مجموعة من الأنماط الرقمية الجديدة سواء أكانت ضمن مجموعة من البيانات أو المواقع التفاعلية التي جعلتها في نطاق خطر وتحتاج إلى أنظمة حماية وصون تقني على مستوى التنوُّع والاستدامة.

ومع تسارع التقنية وتطوُّر أشكالها الحديثة فإن اليونسكو ارتأت مرة أخرى تحديث تلك (الخطوط التوجيهية)، بإصدار طبعة ثانية بعنوان (المبادئ التوجيهية لانتقاء التراث الرقمي من أجل الصون الطويل الأجل)، وذلك في مايو 2021، وهي مبادئ موجهّة لمؤسسات التراث الثقافي المعنية بمسؤولية «صون الموارد الفكرية والثقافية التي ينتجها المجتمع كله»، ولأنها موارد تتعاظم في المجتمع الرقمي نموا وتوليدا، فإن حمايتها وصونها سيتيح الاستفادة منها والانتفاع بها على المدى البعيد.

ولهذا قامت هذه المبادئ على أساس إشكالات التطوُّر الهائل في المعلومات الرقمية وطبيعتها العابرة المهددة بالزوال أو الاندثار، مما سيؤثر سلبا على مقروئية التراث الثقافي الرقمي وسلامته واستدامته، ولذلك فإن صون التراث الثقافي بدأ يأخذ أشكالا مختلفة تتوافق وتنسجم مع أنماط التطوُّر التقني المتسارع، إذ ظهر ما يُعرف بـ (الصون الرقمي) وهو - بتعريف اليونسكو -، «سلسلة الأنشطة الخاضعة للإدارة واللازمة لضمان استمرار الانتفاع بالمواد الرقمية ما دامت ثمة حاجة إليها ... (فهو) جميع الإجراءات المطلوبة للحفاظ على الانتفاع بالمواد الرقمية انتفاعاً يتخطى قيود تعطُّل الوسائط أو التغيير التكنولوجي والتنظيمي ....».

إن الصون الرقمي يضمن الانتفاع طويل الأجل بالتراث الثقافي وفق أشكال تقنية مختلفة، مما يضمن القدرة على إمكانات التحوُّل التقني دون الإضرار بمواده وأشكاله، إضافة إلى فتح آفاق التطوُّر والتغيُّر في إنتاج التراث الثقافي وصُنعه وتخزينه ونشره وبالتالي استهلاكه وانتعاش الصناعات الإبداعية المرتبطة به، مما مكَّن المجتمع من القيام بأدوار مختلفة في مشاركته في الحماية والصون، سواء أكان من خلال المراقبة الإيجابية أو السلبية، أو المشاركة النشطة والإنتاج للمضامين التي تصنع فرصا جديدة للانتفاع بمواد التراث الثقافي عامة.

وفي مقابل (الصون الرقمي) ظهر أيضا (الجمع الرقمي) لمواد التراث الثقافي، الذي يمثِّل أحد أهم قواعد ذلك الصون، من حيث قدرته على جمع تلك المواد وتبويبها في قوائم الحفظ؛ إلاَّ أن هذا الجمع تعتريه مجموعة من التحديات مثل تغيُّر البيئات الرقمية وتعقيدها أو تزاحم تلك البيانات والمعلومات، أو سرعة تطوُّر أنظمة التقنية والبرامج أو حتى تلاشي بعضها، بالإضافة إلى الحاجة المستمرة إلى إيجاد أنظمة حماية وأمان لتلك المواد لضمان صونها المستدام.

وهذا كله دعا المجتمع الدولي إلى إيجاد معايير صارمة وواضحة بشأن الجمع الرقمي للتراث الثقافي، ومعايير انتقائه وصونه، وفق مجموعة من الاستراتيجيات والأُطر القانونية، إضافة إلى أهمية تقييم الوسائل والوسائط التي يمكن استخدامها لهذا الجمع، ومن هذه الوسائط كانت منصات وسائل التواصل الاجتماعي التي تزخر بالوثائق وأشكال التراث الثقافي خاصة الإنتاجات الفكرية والفنية العامة أو الخاصة، والتي تشكِّل أحد أنواع الجمع الرقمي الذي يحتاج إلى صون وحماية، لما تمثِّله تلك المنصات من خطورة عليها بسبب انفتاحها، والتحديات الاجتماعية والقانونية التي تواجهها على مستوى الجمع وحماية الخصوصية.

إن التطوُّر التقني المتسارع وقدرته على التغيير الثقافي، يمثِّل فرصة مهمة لازدهار التنوُّع الثقافي وأساليب الحماية والصون سواء للتراث الثقافي أو الإنتاج الثقافي المتزايد بأشكاله وأنماطه المتعددة، إلاَّ أن ضمان هذا الازدهار مرتبط بالمكِّنات الاجتماعية والاقتصادية والبيئية والقانونية التي تُعد مصدرا مهما للحماية والصون، حتى تقوم المجتمعات بحماية ثقافتها الإنسانية وتحفظ موروثها وفق معايير تقنية عالية الجودة، وآمنة، ومحفِّزة للإبداع والابتكار الذي يضمن انتعاش الصناعات الإبداعية الثقافية.

د. عائشة الدرمكي

الغلاف الأمامي

نَسجُ الخُوص .. سَفٌّ الجَمَال.

عدسة: دانة ربيعة

على غلافنا لهذا العدد، صورة تعكس جانباً من تراثنا العريق المُتجذّر في تربة البحرين، يبدو فيها الحِرفيُّ المُتمرِّس بحرفة سفّ الخوص، عاكفاً على صنع سلّة بديعة الحسن، زاهية الألوان، هي حينا «القفة»، التي تصنع لحفظ الملابس، أو وضع الأغراض في أثناء التسوق، وحينا «المرحلة»، وهي السلّة الأكبر حجماً يجمع فيها المزارعون التمور والخضروات لحملها إلى الأسواق، وحينا آخر هي «الزبيل»، الأصغر من المرحلة.

إنَّ الثوب الذي يرتديه الرّجل لباس تقليدي متوارث، والمسند الذي يسند ظهره إليه وكذلك البساط الذي يجلس عليه، صناعة تقليديه درج عليها الأجداد، كما أنَّ الجِدار بلونه الأبيض، المتزّين بأشكال السّفرة البحرينية، يوحي بأجواء قرويَّة قديمة، أمّا السَّلة بين أصَابعه، فبنت شرعية للنخلة، هذه التي ارتبط بها الإنسان البحريني منذ أمد بعيد، وكانت أمًّا رؤوماً، وهبته ما شاء من طعام ودفء وظلال، وقد بادلها المَودَّة وحاول أن يوفِّ فضلها عليه، فقدَّسها بل وألّهَهَا، واعتبرها مصدر فخره واعتزازه وأساس معاشه، فأكثر من نقشها على أختامه، إذ لا تكاد تخلو منها ما عدا عدد قليل فقط، وجعلها أمَامه في ذهابه وإيابه، فلا بيت يخلو من النخلة أمُّ الخير.

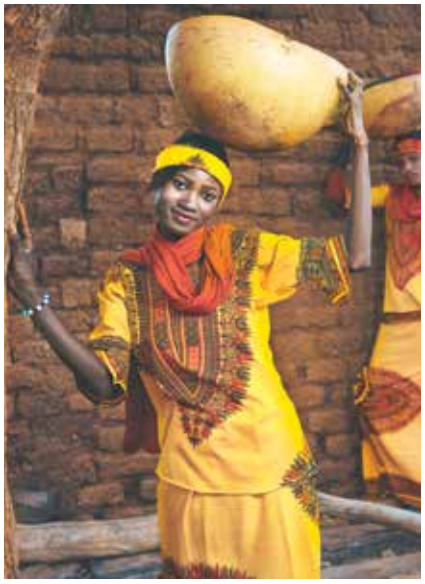
لقد وهبت النخلة ابنها البحريني خامات شتّى، لم يجد خيراً منها مُعينا على أعباء الحياة والمعيشة، فطوَّعها وصنع منها أدوات يحتاج إليها في استخداماته اليومية، فمن جذعها الصلب المقاوم لظروف الطقس المختلفة، عمل سقف بيته الطيني، ومن ليفها، صنع حبالاً متينة استخدمها لأغراض مختلفة في البر والبحر، أمَّا بيته الصّيفي «العريش»، فصنعه من جريدها.

غير أنّ الخوص أو السّعف، كان هبة عظيمة من النخلة للإنسان؛ فتحت له أبواب الرزق، وعلّمته الصّناعات اليدوية، فاحترف السَّف ونسجَ من ورق النخيل ما يشاء، ليس الأجداد وحسب، فقد كان للجدَّات نصيبهن الوافر من هذه الحرفة، سواء للبيع أو لحاجة بيوتهن، وكانت لهنّ لمساتهن الفنية أيضا، فكُنّ يتقنَّ العمل ويصنعن الأشكال ويضفين عليها الكثير من أرواحهنّ ممّا أنعم الله عليهن من رحمة وحنان، فكنّ كالرجال يجمعن سعف النخيل، ويختزن الجيد منها، ثم يضعنها في المَاء حتى يلين، ويصبح مهيئا للتشكُّل كما يشئن، ثمّ ينقعنه في المواد الطبيعة، فيظهر بأجمل صورة، حيناً على شكل مفرش للأكل على هيئة سفره دائرية ملوّنة في وحدات زخرفيةَ جميلة، وحينا على شكل مروحة يدوية صغيرة مربَّعة الشكل أسمينها «المهفهَ»، ومرّة أخرى على شكل حصير يفرشن به أرضية المنزل، أو يستخدمنه كبساط ينشرن عليه الرطب حتى يجف ويصبح تمراً، وكذلك صنعن من السعف أو الخوص مكانس لتنظيف بيوتهن، وأوانِيَ وأقفاص وأسرَّة للأطفال.

أ. جعفر الديري

الغلاف الخلفي

الثقافة الشعبية معيناً حين يحتدم الصراع!



عدسة: حسن التانغو

حين يتأزم الواقع، ويضيق الوجود، ويجرد الإنسان من أشيائه وسط الصراعات والحروب، وما تؤول إليه من ويلات النزوح.. لا يتبقى له إلا العودة إلى الأصل؛ إلى ثقافته الشعبية بوصفها معيناً لمواصلة الحياة، وتأمين كفافه للبقاء، والنحو إلى أساليب البساطة في العيش وتدبير يومه من أشكال الطهي، والسكنى، والأمن.. وصولاً للترويح عن النفس، وتداول الأخبار، والسرد، وكل ما يعين هذا الإنسان المسلوب على التكيف مع واقعه الجديد البائس!

هذا اللجوء الاضطراري إلى معين الثقافة الشعبية ليس احتفاءً بها، ولا حفاظاً عليها، بل إسعافاً للبقاء في حُلكة الظروف، حين يجد الإنسان نفسه معرىً أمام الحياة التي فرضت عليه مواصلتها دون الكفاف، فيصير محتماً البقاء والتكيف مستعيناً بمعارفه البسيطة (ثقافته الشعبية)، التي تشكلت في ظروفٍ مقاربة، وعادةً ما يضطلع بهذه المعارف من عاصروا جزءاً من تلك الظروف الشحيحة وخبروا آليات البقاء فيها.

قبل الحقبة الحديثة المتأخرة (التاريخ المعاصر)، عاشت العديد من المجتمعات ضغوطاً طبيعية كشح الموارد، الجفاف، المجاعات، الآفات.. وكان تحكم الإنسان محدوداً تجاه هذه الضغوط، بيد أن الابتكار والتكيف لعبا دوراً في إعانته على النجاة، حيثُ تشكلت العديد من الثقافات الشعبية على آليات تكيفية منحت المجتمع المقدرة على تجاوز الأزمات؛ فالأُسر تستعين بالمعطى البيئي البسيط لبناء مسكنها وطهي أطعمتها. ويلجأ الصغار للأشياء من حولهم كوسائل للعب والمرح. وتتعزز مكانة السرد وتناقل ما يتفق وخصائص السرد الشعبي، من حكايات، وأخبار، ومعلومات، تمتاز أحياناً بالمبالغة والتهويل. كما يُلجأ للأسطرة للترفيه عن النفس أو طمأنتها. فيما يروّح الكبار عن أنفسهم بتبادل الألغاز، وحكي الحكايات، والألعاب الشعبية، في ظل غياب الوسائل الحديثة.

تحتم الصراعات والحروب على النازحين، أن يستعينوا بذاكرتهم الجمعية ابتغاء العيش، وعادةً ما يُلجأ إلى كبار السن، إذ أن الفاصل الزمني بين المجتمعات البسيطة والحديثة لم يتلاش؛ فالعديد من الأجداد والآباء في زماننا، هم من المخضرمين المعاصرين لزمنين مختلفين جذرياً، خاصة في المجتمعات العربية التي تأخرت في مواكبة التطورات حتى وقت قريب.

هؤلاء المخضرمون هم المرجعية في ظروف كتلك، فخبرتهم في بساطة العيش نابعة مما عايشوه في نشأتهم، فهم من الأجيال التي ولدت بعد العقد الثالث وحتى الثامن من القرن الماضي. وقد عاشوا، بشكلٍ نسبي، سنيناً في مجتمعات ترتكن لثقافاتها، أي أنهم نتاج ثقافاتهم الشعبية عوض أن يكونوا نتاج عصر المعلومات، والعولمة، ونهوض الصين، وعصر تطور التقنيات الزراعية والجينية، والقضاء الجزئي على الجوع... ما يعطيهم مراناً على البقاء مستعينين بمعارفهم وذاكرتهم الجمعية لمجابهة الحياة وصعوباتها.

جرنا للحديث عن قوة الثقافة الشعبية بوصفها معيناً في تلك الظروف، غلافنا الخلفي لهذا العدد، إذ يأتينا من «أم درمان القديمة» بالسودان، التي يحتدم فيها صراعٌ أهلي مؤسف. وقد التقطت الصورة لفتيات انتهين من عرض شعبي قدمنه ضمن مناسبة في العام 2018.

أ. سيد أحمد رضا

آفـــاق

نظام القرابة بين الواقعي والخياليّ
دراسة أنتروبولوجيّة للحكاية الشعبيّة
«ذو الناصيّة الذهبيّة وذات الناصيّة الفضيّة»

1

نظام القرابة بين الواقعي والخياليّ

دراسة أنتروبولوجيّة للحكاية الشعبيّة «ذو الناصيّة الذهبيّة وذات الناصيّة الفضيّة»

أ.د. زهية طراحة – الجزائر

مقدمة:

تهتـمّ الأنتروبولوجيا بدراسـة الإنسـان ككائن طبيعـي «بيولـوجيّ»، وبمختلف منجزاتـه الماديـة، وغير الماديّة كمعتقداته وتنظيمـه الاجتماعـيّ وإبداعاته الفنيّة والخياليّـة والرمزيّـة. ومـن أهـمّ مواضيعهـا، القرابـة ومصطلحاتهـا بالتنظيمات الاجتماعيّـة التقليديّـة. وأهمّ ما يمثّلـه نظام القرابة مـن وجهة نظـر أنتروبولوجيّة، القواعد التي تحدّد نظام النسـب والـزواج والإقامة والإرث. وقد لفـت انتباهنا تمثيل القرابـة في الحكايـة الشـعبيّة «القبائليّـة» الجزائريّة، ممّـا حفّزنا علـى البحث في موضوع: نظام القرابة بين الواقعيّ والخياليّ-دراسـة أنتروبولوجيّة للحكاية الشـعبيّة «ذو الناصيّـة الذهبيّة وذات الناصيّـة الفضيّة». وتكمن أهميّتـه في معالجة القرابة في الأدب وهـو تنظيمٌ ومؤسّسـةٌ خياليّةٌ رمزيّـةٌ، دون إهمال الواقـع الاجتماعي الذي أنتجـه. تظهر هنا جديّـة البحث وصعوبتـه، لأنّ الدراسـات الأنتروبولوجيّة، تناولت

القرابة بالواقع الاجتماعي «الإثنوغرافيّ»، لا الأدبيّ الجانح في الخيال. ولأهميّة الموضوع، هدف علميّ يصبو إلى اختبار نظريات علم الأنتروبولوجيا لفهم الظاهرة الأدبيّة في بعدها الثقافيّ والاجتماعيّ، فلعلّها تُوصلنا لقراءات عميقة جديدة لم تهتم بها الدراسات الأدبية الخالصة، وهدف عمليّ يسعى لردّ الاعتبار للتراث الحكائي والاشتغال على تحديثه.

يطرح الموضوع الإشكاليات التاليّة: ما علاقة القرابة بالأنتروبولوجيا، والواقعيّ بالحكائي الخياليّ؟ وهل من علاقة بين أنظمة القرابة بالواقع الاجتماعي، وبالخيال الحكائي الرمزي؟ نفترض أنّ الواقع الاجتماعيّ هو اعتبار ما هو كائن، والخيال الحكائي هو اعتبار ما سيكون. لكن هناك فرضيّة أخرى مفادها أنّ الحكاية الشعبيّة، يمكنها أن تكون نصّا ذا حمولات ثقافيّة واجتماعيّة عابرة للواقع الحيّ وغابرة في الماضي البعيد. وللتأكّد من صحّة الفرضيّتين سنعتمد في تحليل الموضوع على النظريات الأنتروبولوجيّة المهتمّة بالقرابة وأنظمتها بالمجتمعات التقليديّة والغابرة، كالنظريّة الأنتروبولوجيّة التطوّريّة.

1. مفاهيم مصطلحات العنوان:

1.1. الأنتروبولوجيا والقرابة:

تصادفنا في الأنتروبولوجيا مصطلحات محدّدة، تمثّل مراحل دراستها وهي: «الإثنوغرافيا» التي تهتمّ بالمراحل الأولى من البحث بالمعاينة الميدانيّة، الخاصّة بمجموعة إنسانيّة واجتماعيّة محدّدة. و«الإثنولوجيا» الخاصّة بالمرحلة الثانيّة من البحث والدراسة المقارنة بين أقوام وجماعات متقاربة أو متباعدة وفقا للاتّجاه الجغرافيّ أو التاريخي. و«الأنثروبولوجيا» التي تختصّ بالمرحلة الثالثة والأخيرة من الجمع والتوليف، استنادا إلى النتائج الّتي توصّلت إليها الإثنوغرافيا والإثنولوجيا. وتهدف الأنتروبولوجيا إلى الإحاطة بمعرفة الإنسان معرفة إجماليّة، تشتمل على موضوعها بكلّ اتّساعه الجغرافي والتاريخي، وتتطلّع إلى معرفة قابلة للتطبيق على التطوّر البشري بأسره، من أقدم الأعراق الإنسانيّة إلى أحدثها. (ليفي-ستروس، 1995، صفحة 375، 376)

وموضوع القرابة خاض فيه الأنتروبولوجيون التطوّريّون بدراساتهم للتنظيمات الاجتماعيّة والسياسيّة في مجتمعات بلا دولة، مبنيّة على علاقات تربطها أواصر القرابة، ويعتبر «مورغان» من الأوائل الذين حلّلوا مصطلحات القرابة والجماعات النسبيّة، وصيغ الإقامة، وأنظمة الزواج. فالنظام القرابي من وجهة نظر أنتربولوجيّة، هو «مجموعة من القواعد التي تحدّد النسب والإرث والزواج والعلاقات الجنسيّة، وإقامة الأفراد والجماعات ووضعهم، حسب روابط الصلات الرحميّة والتحالفات الزواجيّة» (لومبار، 1997، صفحة 99) وأهمّ موضوع تناوله «مورغان» هو تطوّر علاقة النسب -في المجتمعات الغابرة- من النسب للأمّ إلى النسب للأب، (Morgan, 1985, pp. 395-410) ونظام العائلة وتطوّراته، والذي كان في بدايته يعتمد على زواج الدّم أي زواج «المحارم» بين الإخوة والأخوات. (Morgan, 1985, pp. 459-486) ومن قضايا القرابة، طبيعة الارتباط بين الواقع البيولوجي، والأنظمة الاجتماعيّة: «فمن ناحية نجد أنّ التعريف البديهي للقرابة يستند على الارتباط بالدّم أو البيولوجيا ولكن نجد من ناحيّة أخرى أنّ تصنيفات القرابة هي عبارة عن مفاهيم وتصوّرات اجتماعيّة وثقافيّة لا تستند بالضرورة على حقائق بيولوجيّة، كما ذهب إلى ذلك أصحاب توجّه الحتميّة الاجتماعيّة والثقافيّة في دراسة القرابة» (سيمور-سميث، 1998، صفحة 559).

وأنظمة القرابة وعلاقاتها، ذات أهميّة بالغة في المجتمعات التقليديّة، فالقرابة والتحالفات المترتّبة على الزواج، «تشكّل الأساس التنظيمي الجوهريّ داخل المجتمع الصغير أو المجتمع الكبير ما قبل الصناعي. حيث تعبّر القرابة والمصاهرة داخل كثير من هذه المجتمعات، عن أهميّة العلاقات الاجتماعيّة، فكلّ الأشخاص الذين يشتركون مع فرد في علاقة،

2

يندرجون معه في علاقة قرابة، سواء كان هذا الفرد يعرف بدقّة طبيعة هذه العلاقة أم لا. وقد لاحظ بعض الإثنوغرافيين أنّ العالم ينقسم، لدى أعضاء المجتمع الصغير، إلى أقارب وأعداء (وتحتلّ علاقات النسب والمصاهرة الموجودة أو المحتملة وضعا بينيّا بين هاتين الفئتين)» (سيمور-سميث، 1998، صفحة 560).

ونلاحظ بمنطقة القبائل نوعين من التنظيم الاجتماعي والقرابي معا «الجماعات الأسريّة المحليّة: القبائل والقرى والأسر المرتبطة عن طريق النسب للأب، فأفرادها مترابطون بالنسب والإقامة. والجماعات الوظيفيّة المهنيّة: جماعات أهل الحرف والجماعات الأخويّة، والتي نجد أفرادها مترابطين عن طريق الوظيفة أو الشغل. فهي جماعات مستقلة وجماعات خاضعة، جماعات متجانسة وجماعات متنافرة، جماعات ضروريّة سابقا وجماعات إراديّة» (Bourdieu, 1961, p. 66).

2.1. الواقعي والخيالي:

الواقعي ذو علاقة بالواقع، وبالأشياء كما هي بادية في الوجود للعقل والمنطق، أمّا الخيالي فذو علاقة بما نتخيّله، وبالأشياء كما نريدها أن تكون، لا كما هي كائنة. فالأدب كالأساطير والحكايات الشعبيّة تنتمي إلى الخيالي حتّى وإن غرفت من الواقعي. يرى «فراي» هذه الفكرة في ربطه لغة الخيال بالأدب ولغة الوعي بالحديث اليوميّ، ولغة المعرفة «العلميّة» بالعلم والتاريخ، معبرا عنها بثلاثة أنواع من الخطاب (فراي، الخيال الأدبيّ، 1995، صفحة 28). يعني هناك ثلاث مستويات للغّة: لغة الخيال المرتبطة بالأدب، ولغة الوعي المرتبطة بالكلام اليومي «العادي»، ولغة العلم المرتبطة بالمعرفة. ففي حديثه عن الإبداع والخيال -وهو يميّز بين العادي الواقعي والخيالي- يقول: «يعيش الإنسان في بيئة ندعوها طبيعة، وهو أيضا يعيش في مجتمع أو بيت، بل عالم بشريّ يحاول أن يبنيه من الطبيعة. هناك العالم الذي يراه والعالم الذي يشيّده، العالم الذي يعيش فيه والعالم الذي يودّ أن يعيش فيه» (فراي، الخيال الأدبيّ، 1995، صفحة 234). يصف «فراي» العالم المرغوب العيش فيه بقوله: «يوصف عادة إمّا بالخلاّق، وهو مجاز غامض ذو أصل دينيّ، وإمّا بالمبدع. ورؤياه رؤيا ما يمكن عمله بالنسبة لموقف محدّد وليست رؤيا ما هو كائن» (فراي، الماهية والخرافة: دراسات في الميثولوجيا الشعريّة، 1992، صفحة 234، 235).

والتخيّل هو رد فعل الطبيعة ضدّ الإرادة الهدامة للعقل، الخيال كردّة فعل دفاعيّة للطبيعة ضدّ التصوّر

بالعقل، لحتميّة الموت. (دوران، 1991، صفحة 114) ولـ«دوران» رأيٌ أنتروبولوجي خاصّ بوظيفة الخيال، يوضّحه: «توصّلنا لإثبات أنّ وظيفة الخيال هي مثل كلّ شيء، وظيفة تورية، لكن ليست هذه أبدا وببساطة مخدرا سلبيّا، وقناعا يقيمه الشعور أمام ديناميّة مستقبليّة تحاول تطوير موقف الإنسان في العالم عبر كلّ بنى المشروع الخيالي... إنّ الفنّ كلّه، من القناع المقدّس إلى الأوبرا-الهزليّة، هو قبل كلّ شيء مشروع توريّة للتمرّد ضدّ فساد الموت» (دوران، 1991، صفحة 115).

وهو يعتبر من جهة أخرى الخيال الرمزيّ كعامل توازن نفسيّ-اجتماعيّ، يلعب دور الإعلاء بين النزوة وكبتها بشكل جيّد كتركيبة موازنة، تتّصل عبرها نفس الفرد بنفسيّة النّوع، وتعطي حلولا مهدّئة للمسائل التي يطرحها ذكاء النّوع. وكأنّ الرمز وسيلة علاجيّة، كما أنّه خالق للتوازن النفسي والاجتماعيّ-التاريخيّ للمجتمع (دوران، 1991، الصفحات 116-118). نفهم ممّا سبق وظيفة الخيال المتعدّدة، الفردية والنفسيّة والاجتماعية والتاريخيّة، كيف لا والخيال خالق للرموز التي توحّد الجماعات الثقافيّة والاجتماعيّة برموز مشتركة فيما بينها.

وعن وظيفة الخيال وأنتروبولوجيا الخيالي جاء: «وتتكوّن أنتروبولوجيا الخيالي، أنتروبولوجيا ليس من هدفها أن تكون مجرّد مجموعات من الصوّر فقط، من المجازات والمواضيع الشعريّة، ولكنّها تلتزم إلى جانب ذلك امتلاك طموح إقامة لوحة مركّبة من آمال ومخاوف النّوع البشريّ، وذلك بهدف أن يعرف ويؤكّد كلّ فرد نفسه فيها» (دوران، 1991، صفحة 121، 122) ولمّا كانت وسيلة الأساطير والأحلام والحكايات والشعر، مجسّدة في اللّغة والصوّر المحمّلة بالخياليّ، ارتأينا تحليل موضوع القرابة بين الواقعي والخياليّ. فالواقعي هو الواقع الاجتماعي المرئي، والخياليّ هو واقع الحكاية الرمزي. ولعلّ المقاربة بينهما توصلنا لفهم أعمق لموضوع القرابة.

3.1. خلاصة حكاية «ذو الناصية الذهبيّة وذات الناصيّة الفضيّة»:

يُروى عن ثلاث نسوة خرجن للعين، وتأملن حقلا شاسعا من القمح، وتمنّين الزواج من صاحبه. رغبت الأولى في طبخ رقاق من القمح الجيّد، والثانيّة في نسج برنسا من صوف جيّدة، والثالثة في إنجاب طفل ذي ناصية ذهبيّة وطفلة ذات ناصية فضيّة. استمع مالك الحقل لأمنياتهنّ، فقصدهنّ وتزوّجهنّ.

طبخت له الأولى رقاقا جيّدا، وصنعت له الثانيّة برنسا جميلا، أمّا الثالثة فبقيت تنتظر الله الرزّاق، وأثناء المخاض، استدعت ضرّتاها «ستوت» وأمرتاها بإبعاد المولود ذي النّاصية الذهبيّة، وتركت مكانه جروا، وضعته بصندوق ورمته بالبحر. أخذت الأمواج الصندوق إلى شاطئ بعيد يقيم به رجل متعبّد، فتحه وتفاجأ برضيع بداخله. توسّل المتعبّد إلى الله أن يجعله قادرا على التكفّل بالرضيع، فكانت ظبية تأتي لترضعه صباحا ومساء، ولمّا صار فطيما، تكفّل بتغذيته وتربيته.

تمنّت الزوجة إنجاب بنت ذات ناصيّة فضية، ولمّا جاءها المخاض، استدعت الضرتان «ستوت»، فبدّلت الرضيعة بقطة صغيرة، ووضعتها بصندوق ورمته بالبحر. غضب الزوج من زوجته التي تنجب الكلاب والقطط، فأمر برميها بالإسطبل، وأخذت الضرتان تشتمانها وترميان عليها النفايات. أوصلت أمواج البحر الصندوق إلى شاطئ البحر، ورآه المتعبّد، فتحه، رأى رضيعة ذات ناصيّة فضيّة، فتوسّل إلى ربّه بقدرٍ من الرزق للتكفّل بها، فكانت تلك الظبية تأتي لترضعها صباحا ومساء حتّى بلغت الفطام.

تكفّل الرجل بالطفلين حتّى كبرا، فسأله الولد عن سرّ تواجدهم لوحدهم بالشاطئ، فأعلمه بأنّ الله قدّر له ذلك، والدنيا عامرة بالنّاس بأماكن أخرى. طلب الولد من أبيه «المتعبّد» السماح له بالخروج لاكتشاف الدنيا، فوافقه وأعطاه مالا ونصحه

بشراء حصان حين وصوله للمدينة. وصل الولد إلى المدينة، واشترى حصانا، وأقام عند امرأة عجوز، قبلتْ استضافته. سألها عن المسجد، فدلّته عليه، وهو منتظر صلاة العشاء، دخل الملك وأحسّ بشعور غريب وانجذاب نحوه، فاستضافه لطعام العشاء. تناول الاثنان العشاء، وبقيت الزوجتان تسترقان النظر إلى الشاب وتتهامسان باحتمال كونه ابن الملك.

أُعجب الشاب بالمكان، فتوسّل لأمّه العجوز بإمضاء أيّام أخر عندها، فرحّبت بطلبه. ترصّدت زوجتا الملك مكان إقامة الشاب، فأرسلتا «ستوت» لتأتيهما بأخباره، لإبعاده. قصدته «ستوت» للمسجد، وحذّرته من أسدٍ بالقرية مفترس للغرباء، غير أنّ أمّه العجوز نصحته بعدم تصديقها، وإن رجعت، فليقل لها بأنّه هو أيضا أسد، فعمل بنصائحها.

طلب الشاب من أمّه العجوز بأن تسمح له بالمجيء بأخته لترى الدنيا والنّاس بذلك المكان العامر، وكان الأمر كذلك، حيث ذهب الشاب ورجع مع أخته، وبقيا يعيشان عندها، حيث كانت الفتاة تساعدها في أعمال البيت. ولمّا علمت زوجتا الملك برجوع الشاب مع فتاة جميلة، ازداد قلقهما، فقصدتا العين حين كانت الفتاة هناك، وسألتاها عمّن يكون ذلك الشاب الذي يرتاد المسجد، فأخبرتهما بأنّه أخوها، فدبّرتا لهما مكيدة، ونصحتاها بأن تطلب من أخيها شتلة كروم، تُغرسُ وتُثمرُ في الحين. رجعت الفتاة إلى المنزل، وشرعت في البكاء، طالبة من أخيها شتلة الكروم العجيبة.

انطلق الأخ في هيئة عطّار إلى إقامة «الغولة»، فدعا لمن يشتري العطارة. خرجت ابنة الغولة، ونصحته بالابتعاد، لكي لا تفترسه أمّها «الغولة» حين رجوعها. طلب منها شتلة الكروم العجيبة، فأجابته بأنّ العصا المخصّصة لها أخذتها أمّها، ونصحته بأن يختبئ بحفرة عصر الزيتون، ووضعت عليها حصيرا وغطاء ونامت فوقها.

وصلت الغولة، وادّعت ابنتها المرض والعجز عن النهوض، لتنام هناك حتّى الصباح. سألتها أمّها عن سرّ رائحة غريبٍ، فأجابتها بأنّها رائحة رجل مرّ، ولم تقبض عليه لافتراسه لأنّه عجوز نحيل قذر. وقبل أن تخرج الغولة صباحا للصيد، طلبت منها ابنتها العصا، لتقطف قليلا من العنب، فأعطتها إياها وخرجت مسرعة. أخرجت ابنة الغولة الشاب من المخبإ، وضربت بالعصا أرضا، فنبتت شتلة من الكروم المتسلقة، قدّمتها له، فرجع مسرعا، وغرس شتلة الكروم التي أثمرت في الحين.

رأت زوجتا الملك ثمار الكروم خارج أوانها، ورجوع الشاب سليما من بيت الغولة، فدبّرتا مكيدة أخرى، أملتاها على الفتاة، وهي أن يتزوّج أخوها «حمامة ذات السيف» لتؤنسها، فطلبت ذلك من أخيها. اتجه الأخ إلى «أبيه المتعبّد» واستشاره في الأمر، فحذّره من المكائد المدبّرة له ولأخته، وقصّ عليه لأوّل مرّة قصّة رميهما بالبحر وتكفلّه هو والظبية بهما إلى أن كبرا. ولمّا كانت إقامة «حمامة ذات السيف» خطيرة، أعطاه قصبة ذات أربعين ذراعا ليأخذها معه إلى المكان الذي سيجد فيه سبع فتيات يستحممن بالعين، ويخرجن بطريقة عاديّة، أمّا «حمامة ذات السّيف» فبمجرّد أن تقصد العين لتستحمّ، سيبدأ الرعد والبرق والمطر والبرد والريح والثلج. ونصحه بأن يراقب نافذة العين التي ستضع فوقها منديلها، ليسحبه بالقصبة ويرجع هاربا. عمل الشاب بالنصائح ورجع راكضا، ولمّا تنبّأت بذلك، ارتدت ملابسها ولاحقته مطالبة بمنديلها، لكنّه رفض. اتبعته إلى أن وصل إلى بيت أمّه العجوز، وهكذا استطاع الفوز بـ«حمامة ذات السيف» التي صارت زوجته.

استضاف الملك الشاب ثانيّة للعشاء، ونصحته زوجته بأن لا يأكل إلاّ بعد إخراج المرأة المتواجدة بالإسطبل والاستحمام لها وإلباسها ثوبا جديدا وتزيينها بالهدايا التي أهدتها إيّاها. ذهب الشاب، وعمل بنصائح زوجته، ولمّا رجع، وجد بيت العجوز برجا عجيبا لم يعرف مدخله، لولا مساعدة زوجته، هذه التي نصحته بأن يستضيف الملك وزوجاته والقابلة «ستوت» للغذاء. استضافهم، وسألت الملك وزوجته المستخرجة من

3

الإسطبل، هل بإمكانهما التعرّف على الشاب والفتاة، فأجاباها بالنفي، حينها رفعت عن جبين زوجها فأشعّ ذهبا، ورفعت عن جبين أخته فأشعّ فضّة، فشهقت المرأة «الأمّ» بالبكاء متذكرة أمنيتها وقصّتها الماضيّة. أكّدت «حمامة ذات السيف» للملك ولزوجته المرميّة بالإسطبل، بأنّ الزوجتين الضرّتين والقابلة «ستوت» هنّ اللواتي أبعدن ابنيهما الماثلين أمامهما، بسبب الغيرة والحسد، وقصّت عليهم تفاصيل الأحداث. ولكي تشفي غليل حماتها، اقترحت «حمامة ذات السيف» ربط الضرّتين إلى قائمتي الحصان الخلفيّتين، وإطلاقه عبر الغابات والبلدان، لتعلق آثار جسديهما بالأحجار والأشواك، وثبت جسد «ستوت» إلى الجدار بالمسامير، فنُفِّذَ الطلب. اجتمع شمل الأسرة فأقام الملك عرسا كبيرا، رقصت فيه «حمامة ذات السيف» بمنديلها المخبإ الذي استرجعته، وتحوّلت إلى حمامة وطارت، إلى أرض أهلها.

مرّ وقت، قصد ابن الملك زوجته لاسترجاعها، وبدخوله أرض أهلها، أكل تينة في غير موسمها، فتحوّل إلى كلب. مسحتْ زوجته على جسده ثلاث مرّات فرجع إلى هيئته البشرية، وتوسل إليها بالرجوع معه هي وابنتها، لكنّها رفضت لأنّ الطفلة ولدت بأرض أهل أمّها. وذكّرته بأنّها أدّت واجبها بجمع شمل الأسرة المشتّتة، وأنّ البنت ستبقى بالأرض التي ولدت بها. رجع مرّة أخرى، وشرب من عين ماء، فتحوّل إلى ضفدع. أرجعته زوجته إلى هيئته الآدمية، لكنّها رفضت تسليمه ابنتهما التي ولدت بأرض أهل الأمّ. رجع إلى أهله، وتزوج، وكان له أولاد، وتزوّجت أخته بدورها. تذكّر الشاب أباه الشيخ، فأتى به ليقيم معه وأبيه وأمّه، فعاش الجميع في سعادة وهناء (طراحة، 1989).

الحكاية طويلة جدّا، وهي بحوزتنا بالتسجيل الصوتي والترجمة من القبائليّة للعربيّة، وقد جاءت في كتاب حديث بشكل مختصر وبعنوان «الصبيّ ذو الجبين الذهبي». (عيقون، 2021، الصفحات 27-31).

2. أنتروبولوجيا القرابة بين الواقعيّ والخياليّ:

1.2. طبيعة نظام الزواج بين الواقعيّ والخياليّ:

يقوم الذّكر والأنثى باختيار شريك حياته، ارتكازا على الإثارة والمغازلة والحبّ، فكل من «الجنسين يحاول بمختلف الوسائل وعلى قدر الإمكان أن يكون في قمّة وذروة الفتنة والسحر التي يودّ إبرازها كلّ منهما للطرف الآخر» (ويسترمارك، 2001، صفحة 465) لكنّه بالمجتمع القبائليّ التقليديّ، لا يقوم الانتقاء الجنسيّ على الحبّ والانفعالات النفسيّة والاختيار

الشخصيّ، بل على عوامل وحسابات أخرى، من مكاسب اجتماعيّة واقتصاديّة وغيرها.

تُقدّم الحكاية في بدايتها ثلاث نساء تأمّلن حقلا، وتمنّين الزواج من صاحبه، فالمرأة لا تقرّر الزواج وتسعى نحوه بل تتمنّاه فقط، وهذا مطابق لواقع الخبرة، فالرجل بل أهله هم الذين يطلبون المرأة من أهلها. وتكشف الحكاية فكرة من الواقع، وهي الانتقاء المرتكز على المنفعة الاجتماعيّة والاقتصاديّة، فواحدة من النساء الثلاث ارتكّزت على من يوفّر لها المأكل، وأخرى الملبس وهي حسابات اقتصاديّة، أمّا الثالثة فارتكزت على الأطفال وهو حساب اجتماعيّ. وكلّ هذه الحسابات الاجتماعية والاقتصادية، يملك فيها الرجل سلطة السيادة، ومنبعها الأصلي امتلاك الأرض وبصفة خاصّة حقول القمح. ويمثّل محصول القمح والحبوب الغذاء الرئيسيّ لأهل منطقة القبائل -والمجتمعات الزراعيّة عامّة- وهو ضئيل، لتأتي حرفة تربية المواشي وهي نادرة. ونوع الزواج المقدّم في بداية الحكاية داخليّ «لحميّ»، وغيرنابع من دوافع عاطفيّة، فالزواج التقليدي بمنطقة القبائل «لا يعتبر اتحادا حميميّا لشخصين...فالمرأة...تعطى بدون إرادتها، وليست لها شخصية قانونية، إنّها شيء بشريّ» (A.Hanoteau & Letourneux, 2003, p.108).

ونقصد بالزواج الداخليّ زواج الرجل من امرأة داخل الجماعة القرابيّة التي ينتميان إليها. والجماعة القرابيّة في الحكاية والواقع يُقصد بها القرية، التي تحتوي على جماعة واحدة تعيش على أرض ضيّقة واحدة، وتمثّل لدى القرويين المفهوم نفسه الذي تمثله الجمهوريّة أو البلاد، لأنّها مستقلة عن القرى الأخرى على كلّ الأصعدة. وهو زواج مقوّ لروابط القرابة «إنّ بربر الريف في المغرب يشجعون الزواج اللحميّ الداخلي في قراهم كي يبعدوا العناصر الغريبة عن طائفتهم ولذلك فهم يرفضون للمرأة التي هجرت قريتها أي حقّ بالحصول على نصيبها في التركة» (ويسترمارك، 2001، صفحة 526) علما بأنّ المرأة بمنطقة القبائل لا يحقّ لها الميراث عند أهلها، سواء تزوّجت داخل القرية أو خارجها.

لم تقدّم بداية الحكاية أسرة زواجيّة نووية كما بالواقع، بل أسرة متعدّدة الزوجات (زوج واحد وثلاث زوجات)، لكنّها غير ممتدّة، كأن تضمّ عائلتين أو أكثر، وتكون الواحدة امتدادا للأخرى مثلما هو بالمجتمع التقليدي. فالأسرة النوويّة بمخيال الحكاية متعدّدة الزوجات. والأسرة المتعدّدة «تتكوّن من عدّة أسر زواجيّة تعيش معا في وحدة اجتماعيّة ووحدة سكنية ويكون أساس ترابط تلك الأسرة الزواجيّة هو وجود زوج مشترك أو زوجة مشتركة، وفي حالة وجود زوج مشترك بين أكثر من زوجة يعرف ذلك الشكل باصطلاح أسرة متعدّدة الزوجات» (وصفي، د.ت، صفحة 176).

ويوجد لدى شعوب أخرى «أسرة نووية متعدّدة الأزواج»، لكن هذا غير معترف به بمنطقة البحث، بل هو محرّم إطلاقا. والأسرة المتعدّدة الزوجات بالحكاية، لها أبناء من امرأة واحدة. والملاحظ أن الزواج المتعدّد الذي تدعمه الحكاية كمؤسّسة خيالية، يرفضه واقع الخبرة كقاعدة لأنّه مدمّر لتوازن الجماعة، لكنّه يُستنجَد به في حالات نادرة كالعقم، قصد الإنجاب وهذا ما حدث في الحكاية، إذ لم تنجب إلا من امرأة واحدة. ويُفسَّر وجود الأسر المتعدّدة الزوجات بتوزيع غير متساو للثروة «إنّ تعدّد الزوجات عائد أساسا إلى توزيع الثروة بشكل غير متساو عموما، وتوزيعها بشكل غير متساو أيضا بين الجنسين، مما يؤدي إلى بقاء الشباب الفقراء عازبين...فأغلب الشباب من الطبقات الوسطى والفقيرة يشكون من العجز عن إيجاد زوجة، ولذلك نجد عددا قليلا من الرجال يملك جميع نساء المدينة... بالإضافة إلى وجود رجال كثيرين مجبرين على البقاء عازبين» (ويسترمارك، 2001، صفحة 306).

تربط الحكاية -بطريقة مضمرة- تعدّد الزوجات بالأغنياء، فالرجل المتعدّد الزوجات «ملك» مالك لحقل قمح شاسع، غير أنّ نظام تعدّد الزوجات،

تنجـرّ عنـه صراعات كـثيرة، والحكايـة قدّمـت ما وقع بين الضـرّتين غير المنجبـتين والضـرّة الثالثـة المنجبـة. فالتوازن الـذي كان بين الزوجات المتسـاويات في الحقوق والواجبـات، بدأ يختـلّ حين أنجبت واحدة منهـنّ ذكرا ثم أنثى. فالأبنـاء وبصفـة خاصّة الذكـور، يثبّتـون العلاقة الأسـرية والروابط الاجتماعيّـة بين الأب والأمّ. فالزوجة تتغيّر مكانتها بالأسـرة حين تصير أمّا لذكر سـيحمل اسم الأسـرة الأبويّـة، ويرث ممتلكاتهـا ويخـدم أراضيها، فما «يحـدّد أهداف النسـاء بالطبـع هو وضعهـنّ في المجتمع ككلّ، ومكانتهـنّ في الـدورة التطوّريّة للعائلـة وما يرافقه مـن السـلطة. وهكـذا ربمـا لا يكـون للمـرأة مدخل إلى امـتلاك الأراضي أو إلى المراكـز القياديّـة، ولكنّهـا تعمل لتجعـل في إمكان ابنهـا أن يحرز سـيطرة أكبر علـى الموارد الاقتصاديّة أو السـلطة السياسية أو الشـعائرية... ومن خلال استعمالها لهذه الوسـائل الاستراتجية المختلفة كي تحقّق هذه الأهـداف، تضطر المرأة إلى التعـاون أو الصراع مع نسـاء في مجموعتهـا المنزليـة الخاصّـة، أو ربما تحقّق هـذا التضامن مع نسـاء في مجموعات أخـرى» (روزالدو و لامـفير، 1979، صفحـة 155).

واشـتداد الصراع في الحكايـة، ارتبط بإنجـاب إحدى الزوجـات، ففـي العائلـة الكـبيرة المتعـدّدة الزوجـات، «يحـدث صـراع بين الزوجـات الضرائـر لأنّ النسـاء يتنافسـن على الحصول على الأغـراض والخدمات من الـزوج، ولأنّ كلّ زوجة تسـعى لتـبني أسـرة رحمية على حسـاب أولاد ضرائرها. أمّا نسـبة الـطلاق المرتفعة فهي تـبين أن الطلاق بحـد ذاته هو أسـلوب استراتـيجي تلجأ إليه النسـاء» (روزالدو و لامـفير، 1979، صفحة 166).

بعد أن قدّمـت الحكاية الصراع الدائـر بين الزوجتين العاقريـن والزوجـة المنجبـة، تطـوّرت الأحـداث إلى نقطـة الخلاص وهـو فسـخ الـزواج المتعـدّد الزوجات وإرسـاء الـزواج الأحـاديّ، فكان إنجـاب الذكـر انتصارا للمـرأة في ظـل مجتمـع أبـوي زراعـيّ «فالمـرأة تدخـل بيـت والـد الـزوج كغريبـة، ثـمّ تجعـل مكانها شـرعيّا مـن خلال إنجابهـا لأولادهـا الذكـور، وتـقضي حياتها في أعمالها المنزليـة اليومية وفي تأهيلهـا لأولادها اجتماعيا» (روزالـدو ولامفير، 1979، صفحـة 163؛ وصفي، د.ت) وكان العقـم -الـذي يربطـه المجتمـع بالمـرأة- سـقوطا وموتـا للمـرأتين العاقـرتين، فرجعت الحكايـة إلى الرأي الاجتماعـي الصائب، المفضل للـزواج الداخليّ والأحاديّ.

وتكشف الحكاية بأنّ غاية الأسـرة والزواج اقتصاديّة أساسـا، وذلك باقتسـام الأعمال، فالزوج يعمل بالحقل، والنسـاء يؤديـن وظائـف الطبـخ والحياكـة والإنجاب والاعتنـاء بالأطفـال، وقد وزّعـت هـذه الوظائف على الزوجـات الـثلاث، وهي بالواقـع مرتبطة كلّهـا بالزوجة الواحدة. فهدف الأسـرة الأسـاسيّ اقتصـاديّ قبل كونه ضمان الحياة والاتصال الجنسيّ، والمجتمعات الإنسـانية الأخـرى تقدّم نماذج مختلفـة، فبقبيلة «بانـارو» بغينيا الجديدة «لا يسـمح للعريس أن يتصل بعروسـه إلاّ بعد أن تلد تلـك العروس نتيجة لاتصـال جنسيّ بين العروس وأحـد أصدقـاء والد العريـس وممّـا يؤكّد خطـأ اعتبار الدافع الجنسيّ السـبب الوحيد أو الأهمّ لنشـأة الأسرة» (وصفـي، د.ت، صفحة 170).

ولكـن الوظيفـة الاقتصاديّـة موجـودة بين أفـراد لا علاقـة اتصـال جنسيّ أو زواج بينهـم، غير أنّه «لا يتحقق الجمـع بين الاتصال الجنسيّ والتعـاون الاقتصاديّ إلاّ في وحـدة اجتماعيّـة واحدة هي الأسـرة، ونلاحـظ أنّه بينما يـؤدي الاتصـال الجنسيّ إلى تقوية العلاقـة الاجتماعية بين الزوج والزوجـة فقط فإنّ التعـاون الاقتصادي يؤدي إلى تقوية العلاقات الاجتماعية بين جميع أفراد الأسـرة» (وصفـي، د.ت، صفحة 129). وهذا مـا قدّمته الحكاية: أسـرة متعدّدة الزوجات ومتعـدّدة الوظائف الاقتصادية، من عمـل بالحقول، وصناعـة الغذاء والنسـيج، وإنجاب الذكور والإناث، وهكذا يسـتمر وجود الأسـرة والجماعة القرابيّة والمجتمع الإنسـانيّ.

وتقـدّم الحكايـة الذكر كمالك ومسـتفيد أسـاسيّ، والزوجـة كمسـتفيدة قليـلا، بتبعيتهـا لهـا، فالنسـاء الثلاث، لـم يتمنّين لأنفسـهنّ فقط (الغـذاء، والغطاء، والإنجـاب) بـل للـزوج أولا. وإذا كان الذكـر (الـزوج)

4

مالكا وموفّرا للاقتصاد الأسرة، فهو غير ذلك بالنسبة للإنجاب، فقد حقّق أمنية الغذاء (القمح) والصناعة (الصوف) ولم يحقّق أمنية إنجاب الطفلين، فترجى الله الذي كان مستجيبا. فتستدرك الحكاية أولويّة وظيفة التكاثر على الاقتصاد، ممّا جعل الزوجتين الأخريين (الضرّتين) تتراجعان عن طبيعة الأولويّة، فكأنّ التكاثر أولى من الاقتصاد (الغذاء والصناعة) فتكيدان للضرّة المنجبة وتبعدان ابنيها.

تنتقل الحكاية من المكان الأوّل (مسقط رأس البطل وأخته) إلى المكان الثاني (مكان حضانتهما)، وهما مختلفان في طبيعة تنظيم الزواج، فبالأوّل أسر ونظام زواج داخلي وتعدّدي، أمّا بالثاني فيقيم بشر/ذكر واحد فقط، فلا أسرة ولا زواج ولا مجتمع. الذكر شيخ متعبّد، يقيم على شاطئ البحر، وإلى جانبه حيوانات (ظبية)، والتحق به الطفل والطفلة المفقودان. قام المتعبّد بدور الأب الإنسانيّ والاجتماعيّ والأسطوري (لم لا)، والظبية بدور الأمّ، بمكان طبيعيّ إنسانيّ غير اجتماعيّ. فالوظيفة الاقتصاديّة موكلة للربّ، الذي بعث ظبية أرضعت الطفلين حتى فطما، بطبيعة متجسّدة في البحر والغابة، مقابل الثقافة المتجسّدة في المدينة والقرية التي تمثّل الدنيا والحياة. كبرا الطفلان وصار شابيّن، ولم يتحمّل الشاب الفناء والوحدة والطبيعة، فغادر ودخل المدينة/القرية الممثّلة للدنيا، وكلمة «دنيا» في القبائليّة يُقصد بها الطرف الآخر «الزوج» بالنسبة للمرأة، والزوجة بالنسبة للرجل، ويُقال للرجل العاقر «ليس له دنيا».

تذكر الحكاية أسرة أخرى متكوّنة من أمّ وبنت «غيبيتين» مقيمتين بمكان بعيد خطير، فلا أثر يُذكَر للذكر. تقوم الأمّ والبنت بنفسيهما بالوظيفة الاقتصادية، فالبنت تؤدي الأعمال المنزليّة، والأمّ «الغولة» بالأعمال الخارجيّة كالصيد والزراعة، ومن عندهما جلب الشاب شتلة الكروم التي تغرس وتثمر في الحين. ويذكر مكان وتجمّع آخر لا تتواجد به إلاّ النساء «الغيبيّات»: ومنه تزوّج الشاب بـ «حمامة ذات السيف»، ذات القدرات التنبؤيّة الخارقة، التي بفضلها جمعت شمل الأسرة الأبويّة المفكّكة، إنّه زواج خارجيّ لتباعد المكان، ولكون الزوج بشريّ والزوجة يمكن القول عنها «غيبيّة». وبعد القضاء على الضرتين، تحوّل نظام الزواج من داخلي تعدّدي، إلى داخليّ أحاديّ.

غـادرت الزوجة الأجنبيّة «الغيبيّـة» زوجها ورجعت إلى أرض أهلهـا، موطنهـا الأصلـيّ، لتقيـم هنـاك هـي وابنتهـا، فـالأنثى هنا رافضـة للـزواج الخارجيّ، ممّا جعل زوجهـا، يتزوّج زواجـا داخليّا مـن القرية، ويقيـم «إقامة أبويّـة» عنـد أبيـه البيولـوجيّ «الحقيقـيّ»، ويكون له أولاد، ويعيـش في سـعادة واسـتقرار. فقد حـدث تحوّل مـن نظام زواج داخلـيّ متعدّد إلى داخليّ أحاديّ بالنسـبة للجيـل الأوّل، كمـا حـدث تحـوّل أيضـا من نظـام زواج أحاديّ خـارجيّ إلى أحـاديّ داخليّ بالنسـبة للجيل الثاني. وبعـد التحوّلين، تقـدّم الحكاية، نظاما زواجيّـا نموذجيّا، إنّـه الأحادي الداخليّ، ذو الأسـرة الممتـدّة المشتركة، وهو المفضّـل بالمجتمـع القبائلـي التقليدي. والأسـرة الممتدة تتكوّن من أسـر زواجيّـة متعدّدة ومركّبة، ذات تسلسـل قـرابيّ واحد، يرجـع لأب واحد مـشترك لثلاثـة أجيال أو أكثر: الأجـداد، والآباء، والأبنـاء والأحفاد.

2.2. طبيعة نظام الانتساب بين الواقعي والخياليّ:

يرتبط نظام الانتسـاب بالعلاقات الثلاث التي تتكوّن منهـا القرابة: الرحـم والمصاهـرة والعـزوة. وتتضح من خلال المصطلحـات اللغويّـة الدالة عليهـا. فهي مرتبطة بالعلاقـات البيولوجيّـة الدمويّـة حينـا وبالاجتماعيّـة والإنسـانية حينـا آخـر. فقـد اسـتُعمِلت مصطلحات القرابة الرحمية أخذا بعين الاعتبـار العلاقة البيولوجيّة: «إمَـوْلاَنْ» أي الأهل، فعلّق الشـيخ المتعبّد على الطفلين المرمـيّين بصندوق: «ترى مـن ذا الذي يكـره أهلهما حتّى يـرمي بهمـا؟»، فالأهـل يـعني الأبوين. ونجـد مصطلح «بَابَـاسْ» أي «أبـوه»، اسـتخدم للدلالـة علـى الأب البيولـوجي، والاجتماعي والإنسـاني أيضا.

تكـرّر الحكاية مثـل الواقع، فكرة الانجـذاب الطبيعيّ بين الآبـاء والأبنـاء، فـالأب انجـذب نحـو ابنـه طبيعيا غريزيّـا، فردّد «يـا بنيّ إن لم أتناول معك طعام العشـاء، لـن أكـون بخير». وتؤكّـد الحكاية قـوّة القرابـة الدمويّة الرحميّـة، عندمـا فهمتْ الضرّتـان من إحسـاس الزوج تجـاه ضيفه بـأنّ ذلك الشـاب هـو ابنه لا محالـة. فلقد تهامسـتا «قـد يكـون هذا الشـاب هـو ذلـك الطفل.. ابنـه الذي رمينـاه»، فالقرابة الدموية في الفكر الشـعبيّ تؤكّدهـا عواطـف وانفعـالات غريزيّة تجاه الآخـر الذي هـو جزء من الأنا، والتعبير الشـعبي «الـدّم يجذب» مثال عـن ذلك.

واسـتُخدمتْ مصطلحـات: «يَمَّـاسْ» أي «أمّـه» و«وَلْتْمَـاسْ» أي «أختـه» و«أَقْمَـاسْ» أي «أخاهـا» للدلالـة على القرابة الرحميّة الدمويّـة البيولوجيّة. فرغم ارتبـاط علاقـة الانتسـاب بالقرابـة، فالانتسـاب أبوي محـض، فالشـاب ينتسـب لأبيه المالـك للأبنـاء لأنّه مالك للاقتصـاد كالأرض وحقول القمح، ثمّ الانتسـاب للقريـة الأبويّـة، حيث إقامـة الأب ونسـله وممتلكاته، ولذا رجـع الولد والبنـت لأرض الأب البيولـوجيّ. ونظام القرابة والانتسـاب في الحكاية يتطابـق مع الواقع في كونه انتسـابا ذا خطّ واحد، عبر الذكور وسلالـة الأب، وهو أمر خـاصّ بالمجتمعـات الأبويّة كالمجتمـع القبائلي.

وتقـدّم الحكاية نظـامَ قرابةٍ وانتسـاب آخـر، بمكان بعيـد عـن إقامـة الشـاب الأبويّـة، تقيـم بـه الغولة، وابنتهـا، ولا أثر للذكور بالأسـرة، والانتسـاب يأخذ طرفا واحدا هـو الأنثى /المـرأة، فيقـال: «يَلِّيـسْ اَنْ تَرْيَلْ» أي «ابنـة الغولـة»، كما يقال «لُونْجَـا اَنْ تَرْيَـلْ» أي «لونجا ابنـة الغولـة»، لأنّ الأمّ هـي المالكة للحقـول والغابات والمسـكن، وتتصـرّف كالأب/الرجـل بالمجتمـع الأبوي الواقعـيّ. إنّهـا أسـرة أميّة النسـب والإقامة، والسـبب قد يرجـع لكـون الحكايـة ألغـت الأبويّـة على سـبيل «الخيـال» -لأنّ راوياتهـا لا يسـتطعن ذلـك في واقـع الخبرة- أو لكونهـا احتفظت بفترة تاريخيّـة غابرة، كانت فيهـا السـلطة المطلقـة للأمّ، ويعـرف نظامهـا العائلي والقانوني بالقانون الأسـري الأميّ. (Bachofen, 1996, p. 5) فترة لم تتواجد فيها لا الأسـرة ولا الدولة ولا الملكية الخاصّـة، فالأبنـاء ينتسـبون للأمّ. (Engels, 1954)

إنّ نظـام الانتسـاب للأمّ مخالـف للواقـع، وقـد يرجـع للزمـن الـذي كانـت فيـه الأمّ ممتلكـة للقداسـة

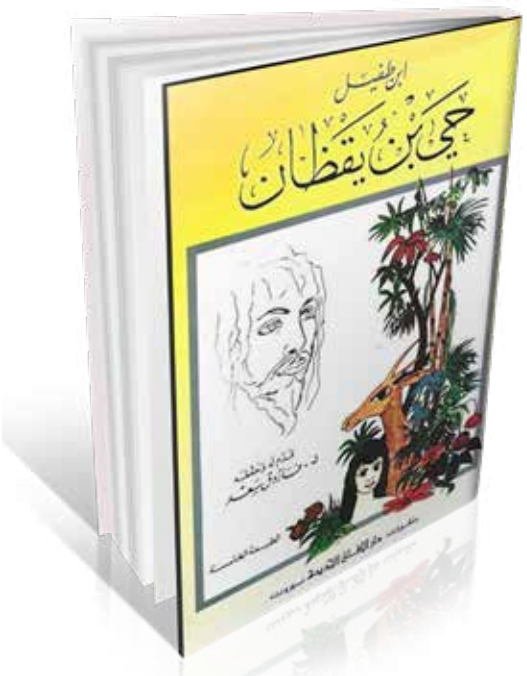
وللاقتصاد، لكونها الوحيدة التي تحمل وتنجب الأبناء، وقد يرجع السبب الأقوى لدور المرأة في العمل الاقتصادي الأهمّ بالنسبة للمجتمع، فبالمكان الذي كان فيه النسب للأمّ كانت الغولة هي المالكة للمعرفة وللقدرة ولوسائل الإنتاج. فمن عندها تحصّل الشاب على شتلات الكروم التي تغرس وتُثمرُ في الحين، لأنّ الغولة مالكة للعصا التي عن طريقها يحدث ذلك، ولا يسعنا الحديث هنا عن رمزية العصا الجنسيّة المخصبة.

وهناك مثالا آخر للنسب عبر خطّ الأمّ، جسّدته زوجة الشاب (الأولى) وابنته. فالزوجة رفضت تقديم ابنتها لزوجها، بدعوى أنّها ولدت بإقامة أهل الأمّ، فالنسب هناك أموميّ والأولاد مرتبطون ببطن وعشيرة الأمّ، ذات السيادة الماديّة والرمزيّة. لكنّ الحكاية ترجع إلى مسقط رأس الشاب وأخته، حيث النظام والانتساب الأبويّ، فقد تزوّج الشاب ثانيّة وكان له أبناء انتسبوا له. ونستنتج من مخيال الحكاية، ومن الواقع أيضا، أنّ نظام الانتساب مرتبط كثيرا بنظام الإقامة.

وجاءت في الحكاية مصطلحات تدلّ على قرابة المصاهرة، ومنها «أَرْقَازْ» (الزوج)، و«ثِكْنِيوِينْ» (الضرائر) و«أَيَّا نَاقْمَا» (زوجة أخي) و«ثَمَطُوثِيسْ» (زوجته) و«ثِلاَوِينْ اِيسْ» (زوجاته) و«ثَمْغَارْثِيسْ» (حماتها)...، وهي موظّفة بالطريقة نفسها في واقع الخبرة. ورغم سلطة وأولويّة القرابة والنسب الدموي، فهناك القرابة والنسب الاجتماعيّ والإنسانيّ، إذ غالبا ما تطلق مصطلحات القرابة الدمويّة على القرابة الاجتماعيّة والإنسانية. فـ «ستوت» القابلة تنادي الشاب «أَمِّي» (ابني)، والقابلة بالواقع تُعتبر أمّ وجدّة الطفل الذي ولّدته، وهو بمثابة ابنها، ولها عليه حقوق، إذ يقدّم لها وأهله في كلّ المناسبات الدينية وغيرها هداياها الخاصّة. والشاب ينادي الشيخ المتعبّد الذي ربّاه «بَابَا» (أبي)، حتّى بعد إخباره بأنّه ليس بأبيه الطبيعيّ/البيولوجيّ، فعندما قرّر الزواج قصده واستشاره في الأمر.

وتعوّد الناس بالواقع المحليّ إطلاق اسم الأب على غير الأب الطبيعيّ، كالعمّ والجدّ، ليتجاوز ذلك إلى رجال الدين من المرابطين والأولياء الصالحين، وكذلك اسم الأمّ. فيقال «بَابَا الحاج» (أبي الحاج) و«يما قورايا» (أمي قورايا) وهما من أولياءِ الله الصالحين المقدّسين. والشيخ المتعبّد الذي كان يناديه الشاب «أبي»، هو أساسا شيخ متعبّد متديّن منعزل، وهذه من صفات الأولياء والمرابطين بالواقع. والشيخ ينادي الطفل «ابني»، فهو ابنه الاجتماعيّ والإنساني فقد كان صورة طبق الأصل عنه، متديّنا متعبّدا، وكذلك كانت أخته. كما كان الشاب وأخته يناديان المرأة العجوز التي استضافتهما «أمّي العجوز»، وكانت تناديهما «ابني» و«بنتي»، فأحيانا تكون صلات القرابة الاجتماعيّة والإنسانيّة أقوى من الرحميّة البيولوجيّة، حتّى وإن كان المجتمع يجعل قرابة الدّم/الرحم أولى من قرابة المجتمع والإنسان.

ونلتقي أيضا بمصطلحات القرابة الإنسانية والوجوديّة، ومنها استعمال مصطلحات «أب»، و«أمّ» لغير الإنسان، فالظبية كانت ترضع الطفل، فهي أمّ إنسانيّة. ففي حكاية «الفتاة الجميلة وأبي علي الثعبان»، نجد الثعبان يتكفّل بتربيّة الطفلة اليتيمة، وكانت تناديه «أبي علي الثعبان»، وكذلك البدر الذي أنقذها من كيد الغولة، كانت تناديه «أمّاه البدر» (والبدر «ثِيزِيرِي» مؤنث في القبائليّة). والمتأمّل للحكاية يجد الأب «الشيخ» والأمّ «الظبية»، قد أرسلهما الربّ لإنقاذ الطفلين. فالربّ فوق الكلّ هو الذي يمثّل الأبوّة الأصليّة، فالشيخ العابد كان يدعوه «أتوسّل إليك يا سيّدي يا ربّي.. يا أبي يا ربّي»، وتُستخدم في القبائليّة كلمة «بابا» (أبي) للدلالة على الربّ، فيقال: «بَابَا رَبِّي» (أبي ربّي)، فالربّ هو الأب، وهذه من القرابة الروحيّة. ونخلص إلى أنّ النسب البيولوجيّ مُعطى طبيعيّ، أمّا الاجتماعيّ والإنسانيّ والروحي فمعطى ثقافيّ. ولا تفوتنا هنا فرصة التذكير بالتشابه الموجود بين قصّة «حي بن يقظان» لـ«ابن طفيل» و«الحكاية موضوع الدراسة»،



صورة غلاف إحدى طبعات كتاب حي بن يقظان لابن طفيل، مجسّدة صورة الطفل حيّ والظبيّة التي احتضنته.

من حيث تكفّل الظبية بإرضاع وحضانة الطفل.

3.2. طبيعة نظام الإقامة بين الواقعيّ والخياليّ

يرتبط نظام الإقامة بنظام الانتساب، فهي أميّة لدى المنتسبين للأمّ وأبيّة لدى المنتسبين للأب. ويكون الانتساب مرتبطا بمدى مساهمة كلّ من الزوجين في الأنشطة الاقتصاديّة العاملة على استمرارية حياة الجماعة. قدّمت الحكاية في بداية الأحداث زواجا داخليّا متعدّد الزوجات، فكانت الإقامة به عند الزوج، بمكان زراعيّ مرتبط بالنظام الأبويّ، وفيه تقدّم الرجل إلى النساء للزواج، فأقمن عنده. فالزوجة تنتقل للإقامة عند الزوج لأنّه المالك للأرض والمنتج للقمح، وهو غذاء أساسيّ بالمجتمعات الزراعية وحافظ للحياة، إذ يمكن ادّخاره مدّة عام أو أكثر. ويقيم الأبناء وأمّهاتهم عند أبائهم، ولهذا رجع الشاب وأخته إلى الإقامة الأبويّة، فمكان الإقامة هو مكان الانتساب، فللأب ينتسب الأبناء فيقيمون عنده، وللأب تنتسب القرية فيقيم بها هو وأبناؤه.

وترتبط إقامة الأمّ وكرامتها بالنظام الأبويّ، بما تنجبه من أبناء ذكور، فهؤلاء يثبّتون بقاءها وإقامتها بمنزل الزوجيّة، فالابن المبعد هو الذي أنقذ أمّه بعد رجوعه، فأخرجها من الإسطبل وثبّت بقاءها وكرّمها. وتدعّم الإقامة الأبويّة فكرة نظام الزواج الداخليّ، فقد تزوّج الشاب من امرأة أجنبيّة زواجا خارجيّا، فرجعت وبقيتْ ابنتُها معها لأنّها ولدت بأرض أهل أمّها. وبما أنّ الفتاة ليس لها حقّ الميراث بالمجتمع القبائلي وزوجة الابن أنجبت بنتا فرجعت لتقيم عند أهلها، حيث الملكيّة والميراث في متناولها، لأنّها تنتسب لمجتمع أميّ الإقامة والنسب. وإذا كانت الحكاية تحتفظ ببقايا الماضي البعيد فالمرأة، كانت في الماضي الغابر مالكة لكلّ شيء، بما في ذلك الإقامة والانتساب والميراث عبر الأمّ، وبُعد إقامة الإناث المتحرّرات المالكات في الحكاية، هو بعد مكانيّ وزمانيّ غائص في عمق التاريخ.

قدّمت الحكاية إذن إقامة لدى أهل الزوج، ثمّ إقامة لدى أهل الزوجة، وأخيرا إقامة لدى أهل الزوج. فالإقامة الأولى -في بداية الحكاية- متماثلة مع إقامة واقع الخبرة، غير أنّها مختلفة عنها قليلا لأنّ إقامة الزوجين أو الأزواج بواقع الخبرة التقليديّ يكون لدى أهل الزوج في أسرة أبويّة ممتدّة وليس لدى الزوج المقيم لوحده في أسرة نوويّة متعدّدة الزوجات. أمّا الإقامة الثانيّة لدى أهل الزوجة فهو مخالف تماما لإقامة واقع الخبرة. وترجع الحكاية في آخر أحداثها إلى الإقامة بين أهل الزوج وهي إقامةٌ لأسرةٍ كبيرة ممتدّة متكوّنة من الجيل الأول والثاني والثالث في نظام زواج داخلي أحاديّ، يتتبع فيه النسب خطّ الأب، وهذا هو نظام الزواج والانتساب والإقامة المفضّل في واقع الخبرة.

خاتمة:

تمّت دراسة موضوع القرابة بين تنظيم الواقع وتنظيم الحكاية، وحلّلت فيه أنظمة الزواج والانتساب والإقامة بين مؤسسة الواقع ومؤسّسة الحكاية من منظور أنتروبولوجيّ عام وتطوريّ، وهذه بعض الاستنتاجات:

5

يتشابه تنظيم القرابة الخيالي «الحكائيّ» مع الواقعيّ «الاجتماعي»، في ارتكازه على القرابة البيولوجيّة أساسا، ثمّ القرابة الاجتماعية والدينيّة والإنسانية. والأبوّة تحسّ بيولوجيا وغريزيا، فالملك انجذب نحو الشاب، «ابنه المبعد»، قبل معرفة حقيقة قصّته. ويتشابه تنظيم الحكاية مع تنظيم الواقعي في طبيعة نظام الزواج المفضّل، وهو الزواج الداخلي والأحادي بأسرة مشتركة ممتدّة. فبعد أنّ قدّمت الحكاية في بدايتها نظام زواج تعدّدي داخلي ذي أسرة نوويّة، وبعدها نظام زواج أحاديّ خارجي -انجرّت عنهما صراعات عدّة- جاء الحلّ في نهاية الحكاية متحيّزا للزواج الداخلي الأحادي بأسرة مشتركة ممتدّة. ويتشابه نظام القرابة بالحكاية مع الواقع من حيث التحيّز للنظام الأبوي من حيث نظام الانتساب والإقامة، وذلك لعوامل اقتصاديّة، كامتلاك الزوج للأراضي وحقول القمح.

وأهمّ اختلاف بين نظام القرابة بالحكاية مقارنة بالواقع يكمن في تقديمها لنظام قرابة أميّ الزواج النسب والإقامة. ويتمثّل في الزواج الأول لابن الملك من امرأة أجنبيّة «غيبيّة» مقيمة بعشيرة الأمّ وكلّ أفرادها إناث، ممّا جعلها تنفصل عن زوجها ذي الأسرة الأبويّة، وترجع إلى موطنها، ولمّا أنجبت ابنتها رفضت تقديمها وانتسابها لأبيها واحتفظت بها بإقامة أمّها وأخواتها، لكونها ولدتْ بأرضهنّ. فبطلاقها حدث فشل في تصاهر النظامين الأبيّ والأميّ لأنّهما متناقضان أصلا، لكنّه في الوقت ذاته انتصار لهما، فالزوج رجع حيث القرابة والانتساب والإقامة والميراث الأبوي، والزوجة رجعت حيث القرابة أميّة من حيث النسب والإقامة والميراث...الخ. وقد فسّرنا هذا الاختلاف من منظور أنتروبوجي تطوريّ، على أنّه راسب من رواسب النظام القرابي الأميّ. كما فسّرنا الفكرة، باحتمال كونها رغبة من راويات الحكاية -وهنّ نساء- أن يكون للمرأة سلطة اجتماعيّة ولو في الحكاية ذات البعد الخياليّ والرمزيّ، الذي يعمل على خلق توازن نفسيّ اجتماعيّ، ويعطي حلولا علاجيّة مهدئة ضدّ الاضطهاد الأبوي. غير أنّ الطرح التطوري أكثر منطقية وواقعية من الطرح الرمزي الخيالي.

وتطرح هنا أيضا مشكلة الواقعي والخيالي: هل النسب الأميّ من حقائق ما قبل التاريخ الذي احتفظت به الحكاية الخرافيّة العجيبة بمعنى اعتبار ما كان فعلا، أم هو اعتبار ما سيكون الذي اعتدنا عليه في نصوص الأدب ذات الصبغة الخياليّة الرمزيّة. نعتقد أنّه من الأفضل فتح النقاش ومواصلة البحث في هذه الإشكالية.

المصادر والمراجع باللّغة العربيّة

- د. خالد عيقون. (2021). حكايات شفويّة من جرجرة (الإصدار 1). برج بوعريريج، الجزائر: خيال للنشر والترجمة.
- دوران, ج. (1991). الخيال الرمزي (éd. الطبعة الأولى). (ع. المصري, Trad.) بيروت, لبنان: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.
- روزالدو, م. ز., & لامفير, ل. (1979). المرأة، الثقافة، المجتمع. (ه. هاشم , Trad.) دمشق, سوريّة: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- سيمور-سميث, ش. (1998). موسوعة علم الإنسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجيّة. (م. ا. إشراف), Trad.) القاهرة, مصر: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميريّة.
- طراحة, ز. (1989). ذو الناصيّة الذهبيّة وذات الناصيّة الفضيّة. الأربعاء ناث واسيف: مخطوط غير منشور.
- فراي, ن. ث. (1995). الخيال الأدبيّ (éd. الطبعة الأولى). (ح. عبّود, Trad.) دمشق, سوريّة: منشورات وزارة الثقافة.
- فراي, ن. ث. (1992). الماهية والخرافة: دراسات في الميثولوجيا الشعريّة. (ه. ه. ناصيف, Trad.) دمشق, سوريّة : منشورات وزارة الثقافة.
- كلود ليفي-ستروس. (1995). الإناسة البنيانيّة (الإصدار الطبعة الأولى). (حسن قبيسي، المترجمون) بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
- لومبار, ج. (1997). مدخل إلى الاثنولوجيا (éd. الطبعة الأولى). (ح. قبيسي, Trad.) بيروت, بيروت: المركز الثقافي العربي.
- وصفي, ع. (د.ت). الأنثروبولوجيا الثقافيّة مع دراسة ميدانيّة للجاليّة اللبنانيّة الإسلاميّة بمدينة ديربوردن الأمريكيّة. بيروت, لبنان: دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية

- A.Hanoteau, & Letourneux, A. (2003). La Kabylie et les coutumes kabyles (Vol. T2). Paris, France : Bouchene.
- Bachofen, J. J. (1996). Le droit maternel: Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique. (E. Barilier, Trad.) Lausanne, Suisse: L'Age d'Homme.
- Bourdieu, P. (1961). Sociologie de l'Algérie. Paris, France: PUF.
- Engels, F. (1954). L'Origine de la famille de la propriété privée et de l'etat. Paris : Sociale .
- Morgan, L. H. (1985). La société archaique (éd. deuxième édition). (H. Jaouiche, Trad.) Paris, France: Anthropos.

الصور :

1. 2. 5 صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

3. https://www.alaraby.co.uk/sites/default/files/2022-02/20%20%282%29.jpg

4. https://www.alaraby.co.uk/sites/default/files/2022-02/21%20%282%29_0.jpg

أدب شعبي

السيرة الشعبية بين الشفاهية والتدوين 30

حكايات الأمثال الشعبية في مملكة البحرين
من خلال كتاب «الحكايات الشعبية البحرينية» 52

دور الثقافة الشعبية في بناء النص الروائي 72

التقابل الدلالي في المثل الشعبي الجزائري
قراءة في نماذج 82

1

السيرة الشعبية

بين الشفاهية والتدوين

د. صفاء ذياب - العراق

1. ما الشفاهية؟

لم يتم تقديم مفهوم واضح للشفاهية في الدراسات المبكرة التي تناولت الأدب الشعبي العربي، غير أن دارسي هذا الأدب تحدّثوا في العموم عن الشفاهية في تناولهم للحكاية الشعبية والشعر الشعبي والسيرة الشعبية وفنون الأدب الشعبي الأخرى، إلاّ أنهم كانوا يقدّمون تصوّراتهم عن الاختلاف بين الشفاهية والتدوين في حدود لغة النص وأصوله الشفاهية والإضافات التي طرأت عليه، وصولاً إلى مرحلة تدوينه في العصور الوسطى من الأدب العربي.

كان كتاب (المأثورات الشفاهية) لـ«يان فانسينا» من الكتب المؤسسة لهذا المفهوم، ومن بعده توسّع «والترج. أونج» في مفهومي الشفاهية والكتابية، وهو العنوان الذي اتخذه لكتابه.

يعـرّف فانسـينا المأثـورات بأنها «مصـادر تاريخية ذات طبيعـة خاصة، وهـذه الطبيعة الخاصة مسـتمدة مـن أنهـا مصـادر غير مكتوبـة مصوغـة في شكل يلائم الانتقال الشـفاهي، وأن حفظها يعتمد على قوى الذاكرة التي تتمتـع بهـا الأجيال المتعاقبـة للجنس البشـري»[1]. إطلاق (مصـادر تاريخيـة) علـى المأثورات الشـفاهية محل جـدل- وهذا مـا سنراه في هـذا الفصـل-، فهناك مـن لا يعدّها مصـادر تاريخية، بـل يحصر هـذه المصادر بالتدويـن، إلا أن المتّفق عليـه أن هذه المأثـورات تعتمد علـى قـوّة الذاكرة مـن الـرواة والجماعـة الشـعبية في الوقت نفسـه، وهـذه الحافظـة التي يجـب أن يتمتّع بها رواة المأثـورات الشـفاهية تختلـف من راوٍ لآخـر، فضلاً عـن المقام الـذي تروى فيـه أو يتـم تداولها، لهذا قسّـم فانسـينا هذه المأثورات؛ متّفقاً مع رأي بيرنهيم E. Bernheim، إلى «السير، والنـوادر، والأمثـال، والقصـص التاريخيـة الشـعرية. ثم يـميّز [بيرنهيم] بعـد ذلك بين الحكايـات المنقولة مباشـرة عن شـاهد عيـان، وبين كل المصادر الأخـرى التي تتكون مـن الأقاويل أو الإشـاعات المنقولـة بطريق غير مباشـر كمجرد أخبـار، والتي يجب أن تُعامـل كمـا لو كانـت سيراً، ومهمـا يكن مـن شيء؛ فإنه يسـتثني الحكايات التاريخية بسـبب الـدور الذي يلعبه الإلهـام الشـعري في زخرفة المـادة»[2]. وبهذا التقسـيم، فـإن بيرنهيم يحيلنـا إلى نـوعين من هـذه المأثورات:

1. مأثورات منقولة مباشرة عن شاهد عيان.
2. مأثورات منقولة بشكل غير مباشر.

كمـا أنـه اسـتبعد الحكايـة التاريخيـة مـن هـذه المأثـورات لأن الخيال يدخل في إعادة صياغتها- بحسـب مـا يـرى-، وبهذا نكـون أمـام إشكاليـة في الأدب العربي، فأغلـب الـسير الشـعبية؛ إن لـم تكـن جميعـاً، حكاية تاريخيـة كان التخييـل جزءاً كـبيراً مـن صياغتها.

وعلى الرغـم من عدّ فانسـينا المأثورات الشـفاهية مصـادر تاريخيـة ذات طبيعة خاصـة، يعود مـرّة أخرى للتأكيـد على أن هذه المصادر لا يمكـن عدّها تقريراً صادقاً عـن الأحداث، إذ أن «المأثـورات الشـفاهية- بالمـعنى الدقيـق للمصطلـح- مجهولة المصـدر دائمـاً، ولا يمكن الاعتمـاد عليهـا باعتبارها تقريـراً صادقاً عـن الأحداث أبداً، لأنـه لا يعرف شيء [كذا] عن شـهود العيان الأوائل، أو أولئـك الذين نقلوها فيما بعد»[3]. ومثلما أشـار دارسـو الأدب الشـعبي إلى أن السيرة الشعبية؛ على سبيل المثال، لا يمكـن عدّها تاريخاً بالمعنى العـلمي للتاريخ، لكن يمكن دراسـتها في حقـل التاريـخ الاجتماعي مـن خلال معرفة المعطيات الاجتماعيـة والتاريخية في الوقـت الذي تُروى فيه هـذه النصوص، وتـأثير البيئة وثقافـة المجتمع على تلك النصوص. لهذا ينقل فانسـينا اعتقاد (فان فلسـن Van Velsen) بـأن «المأثورات الشـفاهية تصبح ذات مـعنى إذا نظر إليهـا في ضوء البناء السـياسي والاجتماعي الحالي، وأن المأثـورات ميّالـة حتماً للانحيـاز وأن الانحياز متأصّـل في السـياق الاجتماعـي والسـياسي. وهذا يعني أنه ليسـت هناك حقيقة مطلقة فيمـا يتعلّق بالمأثورات الشـفاهية. ومـع ذلـك فقـد تكون بعـض المأثـورات الشـفاهية دقيقـة في مجموعهـا»[4]. لم يتّفـق الباحثون علـى كون المأثـورات الشـفاهية مصـادر تاريخية، لكنّ هنـاك اتفاقاً على أن هـذه المأثـورات غير دقيقة تاريخياً لأسـباب تتعلّق في الانتقال من زمنٍ لآخر، ومـن راوٍ لآخر، ومن ثقافـة لأخرى.

يعـرّف فانسـينا المأثـورات الشـفاهية ومصـادر تكوّنهـا، مبيناً أنهـا تتكوّن «مـن كل الشـواهد اللفظية التي تعدُّ روايـاتٍ منقولـة متعلّقة بالمـاضي. ويدلّ هذا التعريـف ضمناً علـى أن المأثـورات الشـفاهية وحدها سـواء كانت منطوقة أو مغناة، هـي التي تؤخذ في الاعتبار. ولا يجـب أن يميّز بين هذه الروايـات وبين الروايات المدوّنة فحسـب، ولكن بينها وبين الأشـياء الماديـة الأخرى التي قـد تسـتخدم كمصـدر للمعرفـة عـن المـاضي أيضاً. وعلاوة علـى ذلـك يـشير التعريـف إلى أن كل المصـادر الشـفاهية ليسـت مأثـورات شـفاهية، إذ إن المأثورات الشـفاهية هي تلك المـواد التي تناقلها شـخص عن آخر عن طريـق اللغـة، فروايـات شـهود العيان- مـثلاً- لا

تدخل في نطاق المأثورات الشفاهية، رغم أنها تُروى شفاهاً لأنها ليست روايات منقولة. وتتكون المأثورات الشفاهية على سبيل الحصر من روايات منقولة عن طريق السماع أي أنها تحكي عن حادث لم يشاهده الراوي، ولكنه علم به عن طريق السماع»[5]. وبهذا يحدّد فانسينا ما المأثورات الشفاهية، فهي:

1. شواهد لفظية.
2. روايات متعلّقة بالماضي.
3. تكون إما منطوقة أو مغناة فقط.
4. لا ترتبط المأثورات الشفاهية بالنصوص المدوّنة، بل لها كيانها الخاص.
5. تختلف عن مصادر المعرفة الأخرى، مثل العلوم والفنون والمأثورات الفولكلورية.
6. ليست كل المصادر الشفاهية مأثورات شفاهية، فلا تعد روايات شهود العيان أو الأخبار المنقولة، أو نقل الحوادث شفاهياً من المأثورات الشفاهية.

بهذه النقاط الست وضع فانسينا حدود المأثورات الشفاهية، لكنه حصرها في الوقت نفسه بالرواية التي تنقل عن طريق السماع جيلاً بعد جيل.

يفصل فانسينا بين نوعين من المأثورات: مأثورات ذات الشكل الثابت، ومأثورات ذات الشكل المتحرّر، عاداً الشعر مأثورات ثابتة لا يتم التلاعب بها، تنقل شفاهاً كقوالب ثابتة لا تتغير مع تغير الرواية وانتقالها من راوٍ لآخر. في حين عدّ الرواية مأثورات شفاهية لا تحفظ عن ظهر قلب، شكلها متحرّر، لا يأخذ الراوي منه إلا إطاره العام، وهو من يقوم بإعادة صياغته[6]. لهذا يبيّن فانسينا أن «كل كلمة في القصيدة تنتمي إلى المأثورات، أما كلمات الحكاية فهي جهد يسهم به الراوي. وأن الخطوط العريضة العامة للحكاية هي التي تنتمي إلى المأثورات فحسب، ومع ذلك فإن الشاهد يتكوّن من كلمات قالها الراوي سواء كوّنت هذه الحكايات حكاية أو قصيدة»[7].

ويحدّد الناقد سعيد الغانمي أربع نقاط للصيغ الجاهزة في الشفاهية العربية قبل الإسلام وما تلا المدة التأسيسية للأدب العربي، مبيناً أن هذه الصيغ تنطوي على عناصر أربعة: «الأول: أنها كلمات، والثاني: أنها تستخدم استخداماً مكرراً، والثالث: هو الشروط المادية لاستخدامها، والرابع: هو التلازم بين تكرار هذه الكلمات والصيغ وتكرار الأفكار التي تعبّر عنها»[8]. ولا يقصد الغانمي بالصيغة الجاهزة أن تكون العبارة ذاتها مكرّرة، «بل ينتظم الأدب الشفوي بكامله في شبكة مطّردة من العبارات الجاهزة التي تستدعي بعضها بعضاً، ومن ثمَّ فإنها تشكّل بالتالي تغييراً لعلاقات اللغة بالفكر في هذا الأدب الشفوي»[9]. وهذا الأدب الذي يتحدّث عنه الغانمي أدب سبق انتشار الكتابة، بالأخص في تأليف شعر ما قبل الإسلام وتداوله.

البحث في مفهوم الشفاهية وتشكّل مأثوراتها بحث في الطرائق التي يمكن أن ينشأ الوعي من خلالها، وهذا [الوعي] بدوره سيعيد بناء الذاكرة التي تحفظ النصوص الشفاهية ويساعد على حفظها وإعادة إنتاجها، وبحسب ما يرى إرك هافلوك، فإن أسرار الشفاهية «لا تكمن في سلوك اللغة كما هي مستعملة في الأخذ والعطاء أثناء المحادثة، ولكن في اللغة المقصود بها تخزين المعلومات في الذاكرة. هذه اللغة يتعيّن عليها أن تلبّي مطلبين: يجب أن تكون لغة إيقاعية ويجب أيضاً أن تكون لغة قصصية. كما أن نحو هذه اللغة ينبغي أن يكون دوماً نحواً حدثاً من الأحداث أو عاطفة أو انفعالاً من الانفعالات، ولكن ليس مبادئ أو مفاهيم. وأبسط مثال على ذلك، أن هذه اللغة لا يمكن أن تقول إن الأمانة هي أفضل سياسة، وإنما تقول إن (الرجل الأمين تزدهر أحواله دوماً)»[10]. فيفترض هافلوك في الشفاهية أن تكون لغتها إيقاعية وقصصية، يعطيان للغة الشفاهية سهولة في التداول، ويمنحانها صيغاً جاهزة يمكنان الذاكرة من حفظ نصوصها.

من جانب آخر، يخلص والترج. أونج إلى أن أهم سمات الشفاهية ونصوصها، تكمن في النقاط الآتية:

1. عطف الجمل بدلاً من تداخلها.
2. الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي.
3. الأسلوب الإطنابي أو (الغزير).
4. الأسلوب المحافظ أو التقليدي.
5. القرب من عالم الحياة الإنسانية.
6. لهجة المخاصمة.
7. الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي.
8. التوازن.
9. موقفية أكثر منها تجريدية[11].

هذه السمات يمكن أن تنطبق جميعاً على النصوص الشفاهية، أو أن بعضاً منها ينطبق على نص ولا ينطبق على نصٍّ آخر، لكن إذا أردنا دراستها وفق السير الشعبية - وهي مجال بحثنا - فإنها تنطبق على أغلب السير الشعبية إن لم تكن جميعها.

وفي دراسته، يشير أونج إلى أن «الشاعر الشفاهي لا يتعامل مع النصوص أو في إطار نصي. بل هو يحتاج وقتاً يدع فيه القصة تغوص إلى مخزونه من الموضوعات والصيغ، وقتاً تصبح فيه القصة جزءاً من نفسه. وفي استعادة القصة وإعادة روايتها، لا يكون هذا الشاعر بأي معنى كتابي [كذا] قد (حفظ) الأداء الوزني للقصة من خلال رؤية مغنٍ آخر - وهي رواية تكون قد ذهبت إلى الأبد في أثناء عكوف المغني الجديد على القصة من أجل روايته الخاصة. فالمواد الثابتة في ذاكرة الشاعر هي بمثابة طوف من الثيمات والصيغ التي منها تبنى كل القصص على أنحاء مختلفة»[12]. فالشاعر الشفاهي [بحسب تعبير الأدب الشعبي، وهو هنا يعني راوية الحكاية أو السيرة الشعبية] لا يحفظ حكاياته التي يرويها حفظاً حرفياً، وهو ما بيّنه فانسينا، بل يعمل على معرفة الثيمات المشكّلة للحكاية وإطارها العام، وهو من يقوم بإعادة إنتاجها بلغته وأسلوبه وطريقة روايته لها، لهذا نجد اختلافاً في نص الحكاية نفسه حين تُروى من رواة مختلفين، وهذا الاختلاف يأتي من بيئة كل راوٍ وثقافته وما يريده من تلك الحكاية أيضاً، لأن الحفظ الشفاهي؛ حرفياً كان أو غير حرفي، يخضع «للتغير نتيجة للضغوط الاجتماعية المباشرة. ذلك أن الرواة يسردون ما يطلبه الجمهور، أو ما سوف يسمحون به»[13]. وهذا ما أشار له أغلب دارسي الأدب الشعبي العربي أيضاً قبل كتاب أونج الصادر في العام 1982 بنسخته الإنكليزية، فلا يمكن مقارنة الذاكرة الشفاهية مع الذاكرة النصيّة، لأن الاثنتين مختلفتان تماماً، إذ إن «الذاكرة الشفاهية يدخل فيها مكوّن جسدي عالٍ. وقد لاحظ بيبودي أن (الإنشاء التقليدي في كل أنحاء العالم وفي كل مراحل الزمن... يرتبط بنشاط اليد)»[14]. فمثلما هناك قوالب جاهزة لبعض الجمل الشفوية، وبعض التلازمات اللفظية التي تساعد الراوي على وضع حدود للنص الشفوي، فإن هناك حركات أيضاً تعينه على ضبط إيقاع النص وكيفية انتقاله من فقرة إلى أخرى. وفي الوقت نفسه، فإن هذه الصيغ الجاهزة تساعد على ربط الراوي بجمهوره في ذات الوقت، فضلاً عن أنها تساعده على شد انتباه الجمهور ليجعله داخل بنية الحكاية، وليس مستمعاً فقط.

فنحن هنا أمام قطبين مرتبطين ببعضهما، لا يمكن الالتفات لأحدهما دون الآخر: الراوي والجمهور، الراوي بصوته وحركاته، والجمهور بالانتباه له وتفاعله معه. ولصوت الراوي ونطقه بالكلمات ارتباط بوحدة الجمهور وتفرّقه بحسب أونج، مبيناً أن الكلمة تشكّل «هذه الكائنات في مجموعات ذات وشائج موحّدة. وعندما يخاطب متكلم ما جمهوراً فإن أفراد هذا الجمهور يصبحون في العادة وحدة، سواء فيما بينهم أو مع المخاطب. وإذا طلب المتكلّم إلى الجمهور أن يقرأوا ورقة يوزّعها عليهم فإن وحدة الجمهور تتلاشى، إذ يدخل كل قارئ في عالم قراءته الخاص به، ولا تستعاد وحدة الجمهور إلا عندما يبدأ بالكلام الشفاهي مرة ثانية. فالكتابة والطباعة تعزلان. وليس ثمة اسم جمع

2

أو مفهوم جمعي للقرّاء في مقابل (الجمهور)»[15]. هذا الارتباط بين الكلمة المنطوقة والجمهور هو ما جعل دارسي الأدب الشعبي يُطلقون مصطلح (الجماعة الشعبية) على جمهور المستمعين للحكي الشعبي، ومن ثَمَّ فإن أونج عمّق هذا المصطلح بتفريقه بين مفهومي (الرواية) و(القراءة)، فالأول شفاهي يُلقى على جمهور من الناس، أو يتناقله الجماهير شفاهياً، والثاني كتابي، لا يمكن أن يوجد من دون التدوين.

ومن ثَمَّ ينقل أونج ملاحظة فرديناند دي سوسير الذي يرى «أن للكتابة (فوائد، وعيوباً وأخطاراً) متزامنة جميعاً. ولكنه مع ذلك كان ينظر إلى الكتابة باعتبارها نوعاً من مكمّلات الكلام الشفاهي، وليس باعتبارها أداة تحويل للتعبير اللفظي»[16]. فلم تكن الكتابة من وجهة نظر سوسير، وهو ما يراه أونج أيضاً، إلا مكمّلاً من مكمّلات الشفاهية، غير أن هذه العلاقة لم تلبث طويلاً، حتى بدأ النص المكتوب يحلّ شيئاً فشيئاً محل النص الشفاهي، فأصبح هذا النص هو المرجع حتى وإن كان في أصله نصّا شفاهياً. فالكتابة توسّعٌ[17]، بحسب رأي أونج، فضلاً عن أنه يرى أن الكتابة نفسها لا تستغني عن الشفاهية، فالكتابة «(نظام تصنيفي ثانوي)، يعتمد على نظام أوّلي سابق هو اللغة المنطوقة. فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية»[18]. ويبيّن أونج أن الكتابة لم تحدّ من الشفاهية ولم تختزلها، بل شجّعت عليها، فقد أصبحت منظّمةً لها في مجال الخطابة على سبيل المثال[19]، ويشير أونج إلى أن الأشخاص الذي أخلصوا للكتابة «يجدون صعوبة شديدة في تخيّل ماهيّة الشفاهيّة الأوليّة، أي الثقافة التي لا تمتلك معرفة من أي نوع بالكتابة أو حتى بإمكان الكتابة. حاول أن تتخيّل ثقافة لم يبحث فيها أحد عن أي شيء (بالرجوع إلى مصادر مكتوبة) تجد أن تعبير (بالرجوع إلى مصادر مكتوبة) في الثقافة الشفاهية يعدّ تعبيراً فارغاً من أي معنى. وفي غياب الكتابة، لا يكون للكلمات في ذاتها حضور بصري، حتى عندما تكون الأشياء التي تمثّلها بصريّة. إنها أصوات، تستطيع أن (تستعيدها) مرة أخرى أو (تتذكّرها) بمعنى إعادة استدعائها Recall. لكن ليس ثمة مكان تستطيع فيه أن تبحث عنها بعينيك. كذلك ليس لها بؤرة تركيز ترى من خلاله، ولا أثر يُتّبع (وهذه استعارة بصرية، تنم عن الاعتماد على الكتابة)، بل ليس لها

منحى سيريرصد. إنها مجرد وقائع وأحداث»[20]. يبدو تساؤل أونج هذا بحثاً في صلب الفارق بين الشفاهية والكتابية، فالشفاهية الأولى أنشأت ثقافتها من دون أيّة مرجعية كتابية، لكنها مع هذا لم تأتِ من دون مقدّمات ثقافية أسهمت في تكوّنها، ومن ثَمَّ يلخّص إرك هافلوك العلاقة بين الشفاهية والكتابية، مبيناً أن هناك أولوية تاريخية للشفاهية تتمثّل في الخبرة الإنسانية، فضلاً عن أولوية لوظيفة اللغة كمخزن على الاستعمال العشوائي، والنقطة الثالثة التي أثارها هافلوك أولوية التجربة الشعرية على التجربة النثرية في تركيبتنا السيكولوجية- وهذا ما قصده سابقاً بإيقاعية اللغة الشفاهية-، ومن ثَمَّ أولوية الذاكرة والاسترجاع على الاختراع[21].

2. خصائص النص الشفاهي:

يعرّف إبراهيم عبد الحافظ الشعر الشفاهي بأنه «قصائد غير مكتوبة سواء كان ذلك بسبب أن الثقافات التي تظهر فيها غير كتابية جزئياً أو كليّاً (مثل الثقافات التقليدية الأم في أفريقيا وأستراليا والأقيانوس وأمريكا)، أو بسبب أن الأشكال الشفاهية تحفظها الذاكرة على الرغم من الكتابية التامّة للشعوب. والمجال الدقيق لهذا المصطلح محل خلاف، ولكنه يشمل في الغالب الشعر الذي يؤلّف ويؤدّى شفاهياً في الأساس، وذلك الذي وصل إلينا عن طريق التناقل المكتوب مثل بعض الملاحم المبكّرة، ويضم بعض الباحثين إلى الشعر الشفاهي الشعر المتناقل أو المؤدّى عن طريق وسائل التثاقف غير المكتوبة مثل الأداءات الإذاعية أو المنظومات (الأغاني) الشعبية الحديثة»[22]. حديث عبد الحافظ عن الشعر الشفاهي ليس المقصود فيه القصيدة فحسب، بل أي نصٍّ شفاهي يمكن أن يتم تداوله ليصبح نصّاً شعبياً- كما أشرنا سابقاً إلى أن الجماعة الشعبية تُطلق على راوي السيرة الشعبية لقب (الشاعر)-، وبحسب عبد الحافظ، فإن النص الشفاهي نصٌّ غير مكتوب، إن وجدت الكتابية قبله أم لم توجد، يتم حفظه وتداوله بين الجماعة الشعبية عن طريق الذاكرة.

ولحفظ هذا النص وتداوله، تفترض الدكتورة نبيلة إبراهيم خصائص تحافظ على وجوده الشفاهي، لأن هذا النص قد ألّف ليروى ويُسمع لا ليُقرأ، على حدِّ تعبيرها، فـ«لا عجب أن يشترك في خصائص عامة، كالتكرار وذكر التشبيهات الكثيرة وطريقة تناول الموضوع. فما دامت الحركة تتجدد حول البطل فلا بد أن تتجدد بشيء من الإثارة حتى ينشط معها خيال السامع وانتباهه. فأما أن يقوم البطل عندئذٍ بمغامرات غريبة يقابل فيها الأهوال، وأما أن يحط طير لينقل نبأ تبدأ على إثره الحركة، وأما أن يحلم أحد أفراد القصة حلماً يفسّره له الآخرون ثم لا تلبث حوادث هذا الحلم أن تتحقق. والقاص مغرم بالإكثار من عنصر الأحلام في القصة، إذ إن الأحلام تعرض حوادث غير مألوفة في الحياة العادية، وهي تخلق إحساساً بالمصير الذي سيلقاه البطل أو الأبطال»[23]. الخصائص التي قدّمتها إبراهيم حول النص الشفاهي عموماً، والسيرة الشعبية تحديداً، كانت مبكّرة في طرحها، وعلى الرغم من أن حديثها كان حول سيرة الأميرة ذات الهمة- وهي نموذج دراستها- غير أن هذه الخصائص تنطبق على السير الشعبية العربية جميعاً، بل الأدب الشفاهي منذ عصر ما قبل الإسلام وصولاً إلى النصوص الشفاهية المتأخرة. فهذه النصوص تشترك ببنية التكرار، والتشبيهات الكثيرة، والأساليب التي يتم فيها تناول الأحداث. غير أن الأساليب اللافتة في النصوص الشفاهية، وبالأخص النصوص السردية منها، اعتمادها على العجائبيات والغرائبيات في محاولة لإنقاذ البطل من العقبات التي تواجهه في أثناء رحلاته التي لا يتمكّن من تجاوزها إلا بوجود خوارق للطبيعة. فضلاً عن الأحلام التي لا تخلو منها سيرة شعبية، فهذه الأحلام تكون غالباً بدايةَ مرحلةٍ جديدة من الأحداث، ينتقل بطل السيرة الشعبية من مرحلة إلى مرحلة أخرى بتحقّقها.

وإذا كان التكرار والتشبيهات الكثيرة من خصائص النص الشفاهي، فإن السجع من سمات لغته، يساهم في حفظ النص من قبل الراوي، فيشير الدكتور لطفي حسين سليم إلى أنه «لعل التزام الراوي والقاص الشعبي - في سرده المسجوع - كان نتاج مرحلة طابع الملحمة الإنشادي الشفهي في مرحلة سابقة على تدوينها بذات الصيغة، والمتتبع للشكل القصائدي في الملحمة في التزامه قافية موحدة، وكل بيت ذو [كذا] شطرين متساويين، يدرك حرص القاص الشعبي على الوزن والإيقاع فيها»[24]. وهذا ما قصدناه بمحافظة النص الشفاهي على خصائصه منذ أدب ما قبل الإسلام وصولاً إلى الأدب الشفاهي في مراحله المتأخرة، فالسجع كان من خصائص النثر العربي في عصر ما قبل الإسلام، مثل سجع الكهّان والمراسلات والخطب، وصولاً إلى العصر الإسلامي والعصور اللاحقة، لهذا لم تخرج السيرة الشعبية عن هذا السياق، فجاء نثرها مسجوعاً.

3.الراوي والشفاهية:

إذا كانت خصائص الشفاهية تتمثّل ببعض البنى الأسلوبية واللغوية في النص الشفاهي، فإن هذا النص لا يحقّق وجوده من دون وجود بيئة متكاملة تتمثّل بالراوي، والنص الشفاهي، والمروي له، فالنص الشعبي «لا يتمتع بكيانه الحي إلا إذا أدّى دوره بوصفه عامل تواصل شفاهي بين الجماعة»[25]. ولا يقصد هنا الراوي والمروي له السرديين، بل الراوي الواقعي الذي يقوم بعملية رواية السيرة الشعبية شفاهياً على المروي له الواقعي أيضاً، وهذا ما عناه والترج. أونج في تحوّل جمهور النص الشفاهي إلى وحدةٍ في تلقّي هذا النص[26]، ومن ثمَّ، فـ«إذا كانت العلاقة بين المرسل والمستقبل في التعبير الأدبي الشعبي تقوم على المشافهة، أي على الكلام الذي يصل إلى السمع، فإن هذا يعني أن عملية اتصال كل فرد بما حوله تتم في أعلى درجاتها. وعلى سبيل المثال، فعندما يقوم الراوي بأداء دوره في توصيل النص إلى الجماعة المصغية إليه، فإن آذان هذه الجماعة تستقبل صوت هذا الراوي ضمن مؤثّرات صوتية أخرى، فحركة الحياة وما يعجُّ بها من أصوات لا تكف حولها. كذلك تصل إليها بين الحين والآخر أصوات بعض المستمعين المشجّعين لعملية الرواية، وقد تصل إليها أصوات صادرة من الطبيعة نفسها. وكل هذا يؤكّد أن عملية الرواية الشفاهية تجعل المستمع يعيش الموقف الحيوي في كلّيته، وليس في جانب واحد محدد منه، إذ ليست الأصوات سوى شفرات تترجم إلى وقائع الحياة بكل أبعادها»[27]. وبهذا الإرسال والاستقبال، لا يتحوّل الجمهور إلى كتلة واحدة بمعزل عن الراوي، بل يكون التفاعل في أعلى مستوياته، فتتشكّل هذه الكتلة من الراوي والجمهور معاً، فضلاً عن المؤثّرات الأخرى التي تتمثّل بالآلات الموسيقية التي تصاحب عملية الروي من جهة، وبأصوات المستمعين المشجعين لبطل السيرة، الذين يدخلون في أجواء الرواية، وكأنهم يعيشون مع حروب البطل وانتصاراته، بل وحتى خيباته، داخل السيرة الشعبية.

وإذا كان راوي السيرة الشعبية يضيف ويحذف من النص السيري بحسب ما يراه مناسباً للمقام وتوقيت رواية السيرة، فإن هذه الإضافة؛ والحذف، لا تكون بمعزل عن جمهور السيرة الشعبية، فيبيّن الدكتور عبد الحميد يونس أن «التفاعل بين القصاص، شاعراً كان أو محدّثاً، وبين جمهوره بالغ القوة.. فهم يستطيعون حمله على الإطناب أو الإيجاز أو حتى على الحذف والتبديل في نص القصة، يساعدهم على ذلك أن القصة ليست نصاً مكتوباً ذائعاً كبقية النصوص الأدبية، وإنما بطبيعتها شفوية يتلقّاها القصاص عن شيخه وهكذا.. وهذا التسلسل الشفوي من راوية إلى آخر يجعل القصة عرضة من هذه الناحية أيضاً إلى التحريف بالإضافة والتغيير»[28]. وإذا كان يحقّ لنا أن نطلق تسمية على هذه التلقي المختلف، فيمكننا تسميته بـ(التلقّي المعكوس)، إذ إن الجمهور المتلقّي الذي كان ينتظر من الراوي أن يحكي له القصة التي جاء من أجلها، أصبح مشاركاً في عمليتي

التأليف والروي في الوقت نفسه، فلا يبقى هذا الجمهور متلقياً سلبياً يسمع ما يقوله الراوي فحسب، بل يفرض على الراوي نهايات محددة للبطل الشعبي، وفي بعض الأحيان يغير من أحداثٍ كاملة في نص السيرة.

ويسرد يونس بعض مشاهداته لـ(التلقي المعكوس)، قائلاً: «وقد ترددنا في بعض ليالي الشتاء على مقهى من هذه المقاهي الشعبية (البلدية) ولمسنا عن قرب المفاعلة المستمرة بين المحدّث وسامعيه، ورأينا كيف يتحزّب هؤلاء المستمعون شيعاً ينتصر كل منهم لبطل أو قبيلة، وما يُحْدِثُه هذا من خلاف يؤثّر بدوره في المحدّث فيطوي بعض الحوادث وينشر بعضها الآخر... وقد يترضى المحدّث طائفة بعينها من طوائف المستمعين إليه، فيمدح بطلهم أو قبيلتهم كلما أجزلوا له العطاء»[29]. وبهذا، هناك محدّدات عدّة تجبر راوي السيرة على الحذف والإضافة، والتقديم والتأخير، منها ما هو متعلّق بالشفاهية نفسها، فهو لا يأخذ من السيرة الشعبية إلا إطارها العام، وسير الأحداث، لكن ما يجري داخل هذه الأحداث يكون من حافظته هو، ومنها ما يتعلّق بمكان الرواية وزمانها، فيسرد ما يراه مناسباً لهذا المكان أحداثاً تختلف في بعض تفاصيلها عمّا يسرد في مكان آخر، فضلاً عن التوقيتات التي تُروى فيها السيرة، ومنها ما يتعلّق بالجمهور نفسه، وما يريده أو يتمنّاه من البطل.

من جهته، يرى الدكتور عبد الله إبراهيم، أن علاقة الراوي المنشد بالمتلقي تكشف عن «توافر ظروف مناسبة لإضافة أحداث إلى متون السير أو حذفها منها، وتقاليد الإنشاد، وحاجات التلقي هي التي تتحكّم في ضخامة تلك المرويات، وهي السبب وراء ظهور أحداث متأخرة كثيراً عن عصر البطل، ولكن تلك التقاليد، من جهة ثانية، هي التي جعلت عوالم تلك المرويات شبه متماثلة، سواء في أفعال الأبطال، أم في البنى السردية لمتون تلك المرويات، فالنسق الشفوي المتوارث بين الرواة يتيح لهم إمكانية التنويع داخل إطار واحد، ومشاهد القتال، والمبارزة، واللقاءات الحميمة، ومغامرات الأبطال والمساعدين تكاد تكون متماثلة، لا تتغير فيها إلا التفاصيل، فالراوي ينهل من صيغ ثابتة يقوم بتطبيقها على مجموعة محدودة من المواقف، ذلك أن النظم الشفوية للمرويات، التي تنشد موقّعة يجعل الراوي أمام خيارات محدودة، فقد تدرّب على مراعاة الإطار العام للوحدة الحكائية، وللإطار الشامل لكل الوحدات التي تؤلّف متن السيرة، وفي كل مرة، يدفع بالبطل إلى مغامرة، ثم يعيده سالماً منها، وذخيرته المحدودة [كذا] من الأوصاف تجعله يعيد استخدام الصيغ الثابتة في المواقف المتشابهة، وبهذه الطريقة تتشكّل البنيات السردية لتلك المرويات»[30]. وبالنظر إلى نص إبراهيم، نلاحظ أنه وضع نقاطاً يشترك فيها الرواة من جهة، والنص الشفاهي من جهة أخرى. فالظروف هي التي تسهم في الإضافة والحذف من نص السيرة الشعبية، ويقصد بهذه الظروف المكان الذي تروى فيه السيرة، وزمان الرواية، وجمهور المتلقّين. فهذه مجتمعة توجّه الراوي للقصد المطلوب منه، إن كان في نصرة هذه الجماعة أو تلك، أو إخراج البطل الشعبي من المواقف والعقبات التي يقع فيها، من دون أن نهمل أن هذه العقبات يضعها الراوي الشعبي أيضاً وليست جزءاً من الواقعة التاريخية التي بنيت عليها السيرة الشعبية. الجانب الآخر في محدّدات رواية السيرة الشعبية أشار إليها إبراهيم بـ(تقاليد الإنشاد)، ويقصد بذلك الإرث الحكائي الذي ورثه المنشد عن المنشدين السابقين، والطرائق التي يبنون فيها حكايتهم، متمثّلة بالإطار العام للحكاية والمعارك التي يخوضها البطل، فضلاً عن الحكايات الخرافية والعجائبية.

ولا يبتعد الدكتور إبراهيم عبد العليم حنفي عن طرح عبد الله إبراهيم ومن سبقوه كثيراً، لكنه ينفي كون الراوي هو من يضيف ما يناسب الجمهور الشعبي من أحداث إلى السير الشعبية، بل يرى أن الجماعة الشعبية هي التي تقوم بهذا العمل، فمن وجهة نظره أن «الجماعة الشعبية هي التي تؤطر لتاريخها فتضيف ما يناسبها من أحداث، وتحذف

مـا يخالفهـا عبر سير الملـوك، والحكام، فارتبـط التاريـخ الشـفهي بالسـلطة والحكـم. ومـن يسـتطيع الكاتـب أو الـراوي أن يكـون لـه دور مهـم في سـرد الأحـداث إلا أنـه يوافـق في نهايـة الأمـر مـا تتطلبـه الجماعـة فهـو يـروي مـن خلالهـا. فتتقبـل وترفـض، وتحـذف، وتضيـف صانعـة بذلـك تاريخـاً لهـا»[31].

شـفاهية الـسيرة الشـعبية كوّنـت علاقـات عـدّة لا يمكـن فصـل إحداهـا عـن الأخـرى، فعلاقتهـا بالـراوي في أنهـا مكّنتـه مـن أن يكـون ضمـن سلسـلة مـن الـرواة الذيـن ورث عنهـم روايـة الـسيرة الشـعبية، وتعلّـم على يـدي بعـضٍ منهـم أيضـاً. ومـن ثـمَّ علاقتهـا بالجماعـة الشـعبية، إذ جعلـت منهـم وحـدة متماسـكة في تلقّـي النـص الـسيري وإعـادة روايتـه. وعلاقتهـا بالنـص الـسيري نفسـه، فقـد سـمحت بتحـرّره مـن القوالـب الثابتـة، وأتاحـت لـه حريـة التـشكّل مـع كل راوٍ جديـد يـرث الـسيرة الشـعبية ممـن سـبقه مـن جهـة، ومـن بيئتـه الثقافيـة كجـزءٍ مـن الجماعـة الشـعبية. هـذه الأطـراف الثلاثـة تـشكّل بمجملهـا الرؤيـة الكاملـة للشـفاهية مـن جهـة، وللنـص الـسيري مـن جهـة أخـرى.

4.التأليف الشفاهي:

لـم يتمكّـن دارسـو الـسير الشـعبية مـن تحديـد بدايـات روايتهـا، ولا المراحل الأولى من اكتمـال الرواية، علـى الرغـم مـن وجـود أبطـال هـذه الـسير في كتب المـؤرخين[32]، مثل عنترة بن شـداد وسـيف بـن ذي يزن والزير سـالم، فقـد اهتـم المؤرخون بالحديـث عن هذه الشـخصيات ونقل تفاصيل كثيرة مـن حياتهم. وما ورد في كتـب المـؤرخين العـرب، والروايـات التي كانت تنقل عـن حياتهـم وبطولاتهـم، جعلـت الجماعة الشـعبية تسـتلهمهم في إعادة إنتاج التاريخ، وتعيـد إنتاج الوقائع التاريخيـة التي مروّا بها بطرائقهم الخاصة، مسـتفيدين من مخيالهـم الشـعبي في بناء تاريـخ جديد بعيـداً عن الوقائـع التاريخية.

ويؤكـدّ الدكتـور عبـد الحميـد يونـس اسـتحالة تحديـد مـدة زمنيـة لظهـور هـذه الـسير وبدايـات تشكّلهـا، وهـو في هـذا يتحـدّث عـن سيرة عـنترة بـن شـداد؛ التي تعـدّ الـسيرة الشـعبية الأولى مـن حيـث تاريـخ روايتهـا، قـائلاً إننـا «إذا حاولنـا أن نـؤرّخ لهـذه الـسيرة الشـعبية فـإن علينـا أن نتذكّـر حقيقـة بـارزة لا يمكـن إغفالهـا، وهـي اسـتحالة تحديـد فترة مضبوطـة اسـتغرقتها قريحـة أديـب مـا في الجمـع والتأليـف، ذلـك لأن الآثـار الشـعبية تتسـم بالحيـاة والمرونـة معـاً.. تسـقط منهـا حلقـات، وتضـاف حلقـات، ويتعـدّل السـياق، وتختلـف الوظائـف وإن ظلـت المحـاور الرئيسـية على حالها لثبـات الحوافـز إلى وجـود هـذه الآثـار وتفاعلهـا المسـتمر مـع وجـدان الشـعب العـربي. وليـس صحيحـاً أن يزعـم دارس أن هـذه الـسيرة وأشـباهها قـد نجمـت في حـدود سـنوات بأعيانهـا، وأنهـا مـن تأليـف شـخصية معروفـة بمقوماتها النفسـية وخصائصهـا الأسـلوبية. والصحيـح أنهـا كانـت نـواة ثـم نمـت علـى مـرور الأيـام حتى تكاملـت فاسـتقرت آخـر الأمـر على صـورة ثابتـة لا تكاد تتـغير، والصحيـح أيضـاً أنهـا، حتى بعـد مرحلـة التكامـل والثبـات، تتعـرض لمـا تتعـرض لـه النصـوص الشـعبية، فتنفـرط بعـض حلقاتهـا وتتخـذ أشكالاً جديـدة، وقـد تنمـو خليـة منهـا بمعـزل عـن أصولهـا، وقـد تتبـدد كلهـا وتبقـى ظواهـر في أمثـال الشـعب أو بعـض تقاليـده»[33]. وإذا كان حديـث يونـس عـن سيرة عـنترة، فإنـه ينطبـق علـى الـسير الشـعبية عمومـاً، مـا عـدا سيرة الظاهـر بـيبرس التي يُعتقـد أنهـا ألّفـت في زمنـه وبمعرفتـه هـو، وهـو مـا يـراه الدكتـور إبراهيـم عبـد العليـم حنفـي، الـذي يؤكـد أن أحداثهـا كانـت تسـمع على صاحبها وبطلها «فيضيـف، ويحـذف أيضـاً ورغـم أنهـا امـتلأت بالأسـاطير إلا أنهـا كانـت توافقـه. ومـن ذلـك سيرة الظاهـر بـيبرس فقـد ظهـرت سيرتـان الأولى رسـمية تاريخيـة، والثانيـة شـفاهية، ومـا لبثـت أن دوّنـت، ولكـن هـاتين الـسيرتين تتشـابهان إلى حـدٍّ كـبير في الأسـلوب، والعـرض ممـا يـدل علـى أنهـما كتبتـا في زمـن متقـارب بينهمـا»[34]. أمـا الـسير الأخـرى، فلا يمكـن أن تكـون قـد كُتبـت بمعرفـة

3

أصحابها، فسير عنترة بن شدّاد وسيف بن ذي يزن والزير سالم بدأت بالتداول بعد رحيل أبطالها بقرون.

كما أن هناك نقطة مركزية أكد عليها أغلب دارسي السيرة الشعبية، تتمثّل في أن النص الشفوي لا يُحفظ حرفياً، بل هناك تقاليد شفاهية يتم من خلالها انتقال هذا النص بوصفه إطاراً عاماً، أما ما يَملأ هذا الإطار فيتم تأليفه لحظة الرواية، فـ«النص الشفوي يعاد تأليفه ساعة الأداء، يتم في عملية جدلية بين الراوي والمتلقي. إذا لم تتم عملية التفاعل فإن النص يسقط، فكل النصوص التي في أيدينا هي بصورة أو بأخرى تأليف ساعة تسجيل النص أو ساعة أدائه. تأليف لا يبدأ من فراغ وإنما من تقاليد متوارثة، فالسيرة التي تطول طولاً متسعاً ليس من السهل أن يحفظها الراوي بكالها [كذا]، إنه يحفظ الأساس ثم يبني عليه بناءً جديداً من وصفه وحسّه، وتتم عملية تداخل لمحفوظة [كذا] وما يمكن أن يتولد ساعة فهو يصوغ عالماً متكاملاً من صناعته من خلال تقاليد طويلة عاشها وترسّخت في نفسه ومن خلال تقاليد عالمه الذي يعرفه ويشترك في معرفة جمهوره الخاص. يأخذ النص في التوالد والبناء والتكامل نصاً لنوع أدبي اسمه فن السيرة»[35]. ويضيف الحجاجي في حديثه عن السيرة الهلالية «مع اختلاف روايات السيرة [الهلالية] بين هؤلاء الرواة فإن راوية النص الواحد لراوٍ واحد، في أوقات مختلفة يخرج نصّاً مخالفاً للنص الذي رواه قبل ذلك, المعالم الأساسية واحدة، ولكن التغييرات تتم في تصرفات الشخصية في مواجهة الحدث وكذلك في لغة الحدث وكذلك في لغة النص»[36]. فإذا علمنا أن سيرة ذات الهمة تتألف من سبعة مجلدات وبـ5962 صفحة، وسيرة عنترة بن شداد من ثمانية مجلدات وبـ 3624 صفحة، وسيرة الظاهر بيبرس من خمسة مجلدات وبـ2600 صفحة[37]، على سبيل المثال، فلا يمكن للراوي أن يحفظ هذه المجلدات جميعاً، وبعدد الصفحات هذه، فضلاً عن أنه لا يتمكّن من رواية أحداثها بتفاصيلها الكثيرة، وشخصياتها التي يصعب إحصاؤها، لهذا يبدأ تأليف الكثير من أحداث السيرة الشعبية في أثناء روايتها، فنجد الحذف والإضافة مع كل رواية جديدة لنص السيرة، فضلاً عن اختلافات كاملة في بعض نصوص السير حتى على مستوى أحداثها الرئيسة، وهذا واضح في السيرة الهلالية التي يوجد منها عدد كبير من النسخ، المصرية والتونسية والمغربية وبعض الدول الأفريقية الأخرى، مثل تشاد وغيرها.

شفاهية السيرة الشعبية، وإبداع الراوي في إعادة تأليف السيرة وقت روايتها، جعل من هذه النصوص مجهولة المؤلف تماماً- وهو ما أشرنا إليه في فصل الأدب

الشعبي - ، لأن كل راوٍ مؤلف جديد للسيرة الشعبية ، وهذا ما يبيّنه الدكتور فاروق خورشيد بقوله «كان شرط الجهل بالمؤلف في الأدب الشعبي وارداً ومفهوماً؛ فأي مؤلف قد يُذكر ذات مرة لا يعدو أن يكون مؤلف النص في عصره، أو قارئه المبدع الذي تلقّاه، ثم أعطاه مضيفاً إليه رؤية عصره وهموم هذا العصر. ومن هنا أيضاً كانت عملية تناقل النص الشعبي هو قارئه الذي يكون له في أعماقه صورة متجدّدة بما يحمل من زاد ثقافي، ومن التصاقه بالوجود الثقافي الشعبي، وبما له من قدرة على إعادة الإبداع والخلق والتصوّر الجديد. ومن هنا - أيضاً - لا يمكن أن يكون الأدب الشعبي إلا أدباً درامياً؛ لأن الغنائية فيه قد اختفت باختفاء أهمية ذات المبدع، ولأن الطرح الذي يقدّمه هو التعبير عن صراع الشعب مع ظروفه التاريخية، ومعوّقات نموّه وحضارته»[38]. ولا يعني دارسو الأدب الشعبي والسيرة الشعبية بمجهولية المؤلف أن لهذا النص مؤلفاً كان معروفاً وقت تأليفه، سقط بتقادم الزمن، بل المقصود هنا أن لا وجود لمؤلف فرد للنص الشعبي، حتى وإن كان النص في بداياته من تأليف مبدع ما، غير أن النص الأول لم يعد موجوداً، بل أصبح في متناول رواية الرواة من جهة، وفي متناول الجماعة الشعبية من جهة أخرى، فلم يبق من النص الأول إلا إطاره الحكائي، أو فكرته فحسب. لكن هذا النص الذي روي أو دوّن فيما بعد، نصٌّ تم تأليفه ساعة روايته وتداوله من قبل الشعب، كما أنه يعاد تأليفه مع كل رواية جديدة له.

ويطرح الدكتور شوقي عبد الحكيم مصطلحاً أطلق عليه (التراكم الملحمي)، إذ يتشكّل جسد السيرة الشعبية من عدّة طبقات تكوّنت عبر أزمنة مختلفة، كل زمن وكل راوٍ يضيف طبقة جديدة للسيرة الشعبية، حتى أصبح هناك تراكم ملحمي أوصل لنا نص السيرة الشعبية بهذا الشكل، فهناك «سمة أو ظاهرة تختص بها الأعمال والإبداعات الشعبية الجمعية الكبرى من سير وأنساب قبائلية وملاحم إنشادية، أوقعت الكثير من الدارسين في مزالق أبعد عن العلمية. هذه السمة أو الظاهرة ذات الصفة العامة في التراث العالمي، هي ما اتفق على تسميتها بالتراكم الملحمي أو السيري، من أحداث لاحقة تتعلق بنمط في الجسد الأصلي للسيرة أو الملحمة ما تضفيها وتضفيها العصور المتوالية. سواء من حيث الانحراف بمجرى الأحداث أو البطولات ومن أمثلتها الصراع العدناني القحطاني، في السيرة الهلالية، بحسب نية القرابية للمجتمعات العربية التي تروى فيها. أو من حيث الانحراف وتغيير البنية القرابية التي عادة ما يضطلع بها نسابو القبيلة وشعراؤها، وبمعنى آخر التدخل في مسيرة النسب ذاته بالتغير والتبديل والإضافة، بهدف إضفاء التمجيد على أسر أو أبطال محليين تالين أو معاصرين. كما أن التراكم الملحمي، لا يقتصر عادةً على النصوص الشفهية المتواترة بالحكي أو الإنشاد الشعري والروائي، بل هو يصل ويطال النص أو المخطوطة المدونة ذاتها، وحتى فيما بعد، المعرفة بالطباعة، وانتشارها منذ القرن السابع عشر في بلادنا»[39]. وعلى الرغم من الفكرة العامة لمفهوم التراكم الملحمي، غير أن عبد الحكيم اهتم بالأنساب وتحولاتها في السيرة الهلالية أكثر من طبقات النص السيري نفسه، لأنه يرى أن السيرة الشعبية عموماً، والسيرة الهلالية على وجه الخصوص سيرة قبائل وأنساب[40]. ومع اهتمام عبد الحكيم بالأنساب في السيرة الهلالية، فهو لا يهمل الطبقات التي تتشكّل منها السير الشعبية الأخرى، فيقول إننا إذا أخذنا مثالاً من تراثنا الملحمي، «نجد أن الأنماط المستقلّة لأيٍّ منها، مثل بني هلال أو الملك سيف بن ذي يزن، أو عنترة، أو الزير سالم، تكتسب أحداثاً وإضافات - وتراكمات - جانبية جديدة، يضيفها كل مجتمع وكيان من بلداننا العربية، سواء أجاءت هذه الإضافات، تبعاً للمأثورات أو الخرافات المحلية، أو تلك التي قد يستحدثها الرواة ومنشدو السير والملاحم»[41]. لم يكن طرح الدكتور شوقي عبد الحكيم جديداً، سوى المصطلح الذي أطلقه، لأنه - كما أشرنا - عني بالأنساب أكثر من عنايته بالنص والتحوّلات التي طرأت عليه بسبب التراكم الملحمي، وبقي كلامه عاماً من دون الدخول إلى نص السيرة، فيضيف حول هذا

المفهوم، أنه قد «يمتد التراكم السيري والملحمي، عبر الزمان والتوالي التاريخي، بحيث يمكن للعصور المتعاقبة أن تضيف أحداثاً وموتيفات ومأثورات جديدة، تضاف تباعاً لبنية السيرة أو الملحمة العينية المحددة. فقد نجد سيرة أو ملحمة شديدة القدم في أصولها - الطوطمية - أو الحجرية، بينما تداخلت مؤثرات تركية عثمانية ومملوكية، بل وشديدة الحداثة أو - حتى - معاصرة. ومثل هذه الإضافات والاستزادات، قد يضطلع بها المجتمع - الجمعي - أو الكيان، وكذا الرواة، أو النساخ في حالة النصوص المدونة، للإمام علي بن أبي طالب والملك الهضام، أو الزير سالم، أو الأميرة ذات الهمة، وحمزة البهلوان»[42]. وإذا نظرنا في رأي عبد الحكيم السابق، نجد أن هناك خلطاً واضحاً بين نص السيرة وما أضيف إليه فيما بعد من قبل الرواة، فهو يفترض أن هناك سيراً أو ملاحم شديدة القدم ترجع إلى أصولها الطوطمية أو الحجرية، في حين أن النصوص السيرية نصوص حديثة نسبة إلى الطوطمية أو الحجرية، لكنها أعادت إنتاج هذه الثقافات بناءً على ما جاء في النص التاريخي والنص الديني[43]، فقد استلهم الراوي الشعبي شخصيات من التراث العربي وأعاد إنتاجها في سير أضاف إليها حكايات خرافية وعجائبية غرائبية، واستثمر ما ورد في الثقافة العربية منذ بداياتها وصولاً إلى وقت روايتها، فضلاً عن النص الديني بشكليه؛ المقدّس، أي ما ورد في القرآن الكريم، والخرافي.

وحين يتحدّث فاروق خورشيد عن التراكم الملحمي، فإنه يشير إلى خاصية التجدّد وقبول الإضافات المستمرة في السيرة الشعبية، موضحاً أن هذه الخاصية اقتضت أن «يتوه منا اسم المبدع الأصلي للعمل الشعبي؛ لأن العمل الذي بدأه هو قد قطع صلته بذاته والتعبير عنها؛ ليتّسع للتعبير عن ذات الشعب نفسه، ولأن هذا العمل قد أضافت إليه ذوات أخرى، وعصور أخرى، وطاقات إبداعية أخرى - ما جعل نسبته إليه لا تمثل حقيقة الانتماء الفني في شيء، وأيضاً لأن العمل حتى لو بدأ غنائياً قد تحوّل على يد الإبداع الشعبي الجمعي إلى إبداع درامي، يفقد غنائيته كلما بَعُد عن صاحبه، ويتحوّل مثل كرة الثلج التي تكبر كلما تحرّكت بما يضاف إليها من ذوب الوجود الذي تتحرّك متدحرجة فيه ومن خلاله - يتحوّل إلى كرة ضخمة تضمُّ في بؤرتها البذرة الأولى للمبدع الفردي الأول؛ ولكنها قد تدثّرت بكل التراكمات الفولكلورية التي أضافها إليها التناقل الحي والمستمر والدائم»[44]. ومن خلال هذا التراكم يتشكّل النص الشفاهي بشكله المتغيّر دائماً، فهو نصّ ليس له بدايات، ولا يمكننا معرفة إلى أين ينتهي إلا بتدوينه، حينها يصبح لدينا نصٌّ ثابت كما هو موجود على الورق، غير أن هذا النص لا ينقطع عن شفاهيته، بل يبقى استمراراً لها عن طريقين: الأول أنه يحمل ملامح الشفاهية في اللغة والبناء، وثانياً أن هذا النص يمكن أن يستفيد منه الراوي الشعبي والجماعة الشعبية، فيتم تداوله شفاهياً مرّة أخرى، ويبقى حينها نصّاً مفتوحاً حتى وإن كانت هناك نسخة مدوّنة منه.

5. الكتابة وتدوين السيرة الشعبية:

إذا كان النص الشفاهي نصّاً يتشكّل عبر الزمن بسبب تداوله بين الجماعات الشعبية في أزمنة مختلفة، فإن النص الكتابي يتشكّل عن طريق فرد يدوّن ما كان يُروى شفاهياً، فهما وسيلتان مختلفتان لهدف واحد، وهو النص الإبداعي بأشكاله المختلفة، وبحسب الدكتور سيد إسماعيل ضيف الله، فإن «السرد الشفاهي والسرد الكتابي نمطان مختلفان من السرد، وإن أسباب ذلك الاختلاف ترجع إلى اختلاف قناة الاتصال، واختلاف السياقات الاجتماعية والتاريخية لكل منهما»[45]. ومع اختلاف قناة الاتصال هذه، تختلف أيضاً طبيعة النص والتواصل معه، ففي الوقت الذي كان فيه الراوي واقعياً، والمروي له واقعياً أيضاً، والمروي نصاً متغيراً من زمن لآخر ومن راوٍ لآخر، ومن مكانٍ لآخر، يصبح الراوي حينها سردياً غير متجسّد أمام متلقٍ مفترض وليس متجسداً، والنص يكون ثابتاً لا يقبل الحذف

4

والإضافة. كما أن «الفارق الأساس بين السرد الشفاهي والسرد الكتابي أن الأول يتم عبر اتصال حي يحضر فيه الراوي (المؤدي) في مواجهة الجمهور، أما الثاني فيتم عبر وسيط فصل بين طرفي السرد، مما أجبر المؤلف على اصطناع الاتصال. حيث يشتمل السرد الشفاهي التراثي بلاغياً على الراوي وقصته والمروي له الضمني. ويشتمل السرد الكتابي غير التراثي بلاغياً على محاكاة أو تمثيل الراوي وقصته والمروي له الضمني»[46]. الاختلاف الأول والرئيس بين نمطي الشفاهية والكتابية بحسب ضيف الله يكمن في وسائل الاتصال، ويؤكّد ضيف الله أن الوسيط الأول (الشفاهي) فصل بين طرفي السرد، وهو ليس الاختلاف الرئيس، فلم يتغيّر السرد في الوسيلة فقط، بل في طرفي الراوي والمروي له، فتحوّل هذين الطرفين من الواقع إلى النص يغيّر من النص نفسه، بنيةً وأسلوباً وطرائق توصيل، إضافة إلى أن المروي له انتقل من الواقعي إلى الضمني، ففي السرد الشفاهي من الصعب الإمساك بالمروي له الضمني كما أشار ضيف الله.

ويرى ضيف الله أن العلاقة بين الشفاهية والكتابية تكون «بعد رسوخ السيادة المضادة للكتابة الممكن طباعتها أو بالأحرى الكتابة من أجل الطباعة هي شكل آخر من أشكال المنازعة؛ إذ تتبدّل المواقع ويبحث نمط التأليف الشفاهي عن مشروعية له، واستقلالية عن معايير التقييم الكتابي وفي مقدّمتها مفهوم (الأدبية). خاصة أن انتشار الكتابة فضلاً عن الطباعة حوّل التأليف الشفاهي إلى (أدب شعبي)»[47]. الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية انتقال في السلطة نفسها، فتفرض الكتابة سلطة جديدة لم تكن موجودة في السابق، وبعدما كانت الشفاهية هي السلطة نفسها، تبحث بعد الكتابة وتدوين النص الشفاهي عن مبرّرات لوجودها، أو مشروعية- بتعبير ضيف الله -، ففي الوقت الذي كان فيه السرد الشفاهي سلطة، أصبح يبحث عن وجودٍ جديد في ظل فرض الكتابة سلطتها الكاملة، وهو ما حوّل الأدب الشفاهي إلى أدب ثانوي سُمّي (أدب شعبي). وهذه الإشكالية زمنية، بحسب وصف الدكتور قيس كاظم الجنابي، لأنها «تعبّر عن الانتقال من السماع إلى القراءة، أي تحوّل الثقافة من الشفاهية إلى الكتابية، وهذا بدوره يشكّل تحدّياً حقيقياً للباحث، في كيفية التعامل مع السير الشعبية، فهي بنظره نص مكتوب، بينما نشأت هي بوصفها عملاً شفاهياً؛ وهذا ما يحيلنا بالتدريج إلى النظر إليها بوصفها نصّاً سرديّاً، يتعايش مع

الجانبين الشفاهي والكتابي، وأن عناصر التلقّي الكتابي قائمة على صلاحية السيرة لأن تكون ملحمة شعبية، تمثّل وتدار أو تروى، عن طريق قصاصين شفاهيين»[48]. الجنابي يتحدّث عن إشكالية تالية على الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي، غير أنه في الوقت نفسه يشير إلى أن السيرة الشعبية تحمل شفاهيتها في نصّها الكتابي، وهذا أمر متّفق عليه، لأن مدوّني السير الشعبية استندوا إلى نص شفاهي استمعوا له ودوّنوه، وهذا النص ثابت في النسخ المدوّنة في السير الشعبية مثل سيف بن ذي يزن، التي نجد أن طبعاتها جميعاً تضمّ نصّاً واحداً، كذلك سيرة الأميرة ذات الهمة، وحمزة البهلوان، وغيرها من السير، ما عدا سيرة عنترة بن شدّاد التي سبقت الإشارة إليها إلى وجود ثلاث نسخ مدوّنة منها، وتبقى السيرة الهلالية متفرّدة في عدد نسخها المدوّنة بحسب الأماكن التي دوّنت منها. في حين بقيت سيرة شعبية وحيدة لم يلتفت إليها الكثير من الباحثين، وهي (قصة فتوح اليمن الكبرى.. الشهيرة برأس الغول)، فهذه السيرة لم يُعرف إذا كانت قد رويت أم لا، فلم نر دارساً للسيرة الشعبية ذكر روايتها في أي مكان، من جهة أخرى نلمس من لغة السيرة أنها تقترب من الفصحى أكثر من لغة السيرة الشعبية التي تمزج بين الفصحى والعامية، على الرغم من وجود رواسب واضحة للشفاهية فيها[49].

وإذا كان الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية بتدوين النص السيري سيغيّر من خصائص النص الشعبي، وينتقل مفهوما الراوي والمروي له من الواقعي إلى السردي، فإن الدكتور عبد الحميد يونس يكشف أنه لا شك أن «آحاداً من الرواة والحفاظ أعانوا الذاكرة بالكتابة والتدوين، وهناك من الدلائل ما يشير إلى أن الأدب الشعبي وجد طريقه إلى النساخ، فأعان ذلك على بقاء بعض نصوصه، بيد أن النصوص لم تلق من هؤلاء النساخ ما يلقى الأدب الرفيع أو الرسمي من الحرص على الدقة في الرسم والإعجام، وتحقيق الأسماء. ومن هنا كثر التصحيف والخطأ في مخطوطات الأدب الشعبي، ذلك لأنه كان قبل النهضة الأدبية أقل شأناً، في نظر المتعلمين، من ضروب المعرفة الأخرى.. وحدث الشيء نفسه عندما دخلت الطباعة إلى العالم العربي، فظهرت طبعات شعبية تكافئ رواجه عند العوام وأشباه المتعلمين. وتعد المخطوطات والمطبوعات وثائق لها أهميتها الكبرى عند المتخصصين في الأدب الشعبي، على الرغم من شيوع التصحيف في كلماتها، والتحريف في أسمائها، لأنها تصوّر مرحلة من مراحل التطوّر التي مرّت بها النصوص الشعبية. وهذه الوثائق يمكن أن تستكمل بالرواية الشفوية الحية إذا كانت موجودة. وتثمر الموازنة بين المدون الشفوي ما أضافه من عصر إلى عصر، وما بدلته بيئة من بيئة، وما يمكن أن يكون قد دخل على الوظيفة من تعديل»[50]. فعلى الرغم من تدوين الأدب الشعبي عموماً، والسيرة الشعبية على وجه الخصوص، فإن هذه الأنواع الأدبية بقيت مهملة مقابل الكتب المدوّنة باللغة العربية الفصحى. وكانت أغلب طبعاتها شعبية وغير رسمية. ومن ثمَّ، حتى وإن دوّنت هذه النصوص بطبعات شعبية أو غير شعبية، فإنها بقيت مرتبطة بنصوصها الشفاهية.

من جانب آخر، إذا كان التدوين يفقد الشفاهية سلطتها السابقة، فإنه في الوقت نفسه يحافظ على شكل النص الشفاهي إلى حدٍّ ما، غير أن التدوين يفقد النص الشفاهي حيويته في كونه نصّا متحرراً من القيود التي يفرضها التدوين. فيؤكد الدكتور عبد الحميد يونس أن نصوص السيرة المدوّنة تبقى محافظة على شعبيتها، لأن «مثل هذا النص الشعبي- وإن قام أصله على الحفظ والرواية الشفوية والأداء المستقل عن القراءة- فإنه يتوسّل بالتدوين في بعض البيئات والعصور. وهذا التوسّل لا يخرجه عن شعبيته بحال من الأحوال. والمتخصصون في الفنون والآداب الشعبية يقرون هذه الحقيقة

ويسجّلون بعض الشواهد التي توسّلت بالتدوين ويذهبون إلى أن الشواهد الشعبية المدونة متأخرة عن مرحلة الإبداع وما تلاها، ويلاحظون أن بعض المحترفين يلجأون إلى التدوين خوفاً من ضعف الذاكرة، ولكنهم في الوقت نفسه كثيراً ما يستعملون رموزاً خاصة بهم يثبتونها في تضاعيف النص حتى تظل النصوص مصونة إلا على أصحاب الحرفة، كما أنهم يسقطون في أحيان أخرى مشاهد كاملة، ويكتفون بمجرد الإشارة إليها، لأن هذه المشاهد من الذيوع والشهرة بحيث لا تند عن الذاكرة. وهي مشاهد كثيراً ما ينقلونها من سيرة إلى سيرة. ومن أجل ذلك كان من الضروري أن يعتمد الباحث على الأداء الحي المتكامل، وأن يعمد إلى تحليله من داخله قبل أن ينظر في المخطوطات»[51]. يسجّل يونس ملاحظات مهمة في انتقال السيرة الشعبية من الشفاهية إلى التدوين، كاشفاً أن بعض النصوص الشعبية هي التي تتوسّل التدوين بعد تداولها شفاهياً لزمن طويل، خوفاً من ضعف ذاكرة الرواة والجماعة الشعبية، وبالتالي فقدانها. الملاحظة الثانية تكمن في هذا التدوين لا يكون بالبساطة التي يمكن أن يدوّن بها أي نص آخر، بل إن بعض محترفي الرواية الشفاهية يلجؤون لاستعمال رموز خاصة يضعونها في تضاعيف النص المدوّن للحفاظ على شفاهيته، وهو ما يمكن أن نطلق عليه بالمصطلح الحديث (الملكية الفكرية). ومن أجل الحفاظ على هذه الملكية يقوم المدوّنون بإسقاط مشاهد كاملة من السيرة الشعبية، مكتفين بالإشارة المقتضبة إليها، لسببين اثنين، الأول الحفاظ على النص الشفاهي وخصوصيته التي لا يغني التدوين عنها، والثاني يكمن في أن الجماعة الشعبية ستبقى بحاجة لتلقي النص شفاهياً.

الإضافة والحذف اللذان كان يمارسهما راوي السيرة الشعبية كما أشرنا سابقاً، انتقل أيضاً من الشفاهية إلى تدوين السيرة، فلم تكن التغييرات التي تطرأ على النص السيري تابعة لهوى الراوي، بل كانت لها أسبابها الكثيرة التي من أهمها المقام والزمان والجماعة الشعبية التي تستمع للنص السيري، وهذه التغييرات انتقلت إلى مرحلة التدوين أيضاً، فقد «راعى القاص الشعبي- في مرحلة تدوينه للملحمة [الزير سالم]- المستوى الطبقي لعامة الشعب، فشكّل أسلوبها، ووضع معايير لغوية تتناسب وتتطابق مع تفكيرهم وميولهم واتجاهاتهم النفسية ودرجة اندماجهم أو انصرافهم عنها»[52]. فلم تتوقف معايير النص الشفاهي على روايته شفاهياً، بل انتقلت هذه المعايير إلى النص المدوّن أيضاً بمراعاة المقام والجماعة التي يوجّه لها النص المدوّن، مثلما كان يوجّه لها النص الشفاهي.

من جهتها، تؤشّر الدكتورة نبيلة إبراهيم أمرين مهمين في انتقال النص الشعبي من الشفاهية إلى التدوين: «الأمر الأول أن عملية نقل النص الشفاهي إلى نص مكتوب لابد أن تتم على يد من عاش واستوعب حضارة الكلمة المكتوبة، وأراد أن يستغلها في نقل النص ونشره، لا عن طريق الاستماع إليه، بل عن طريق القراءة. وهذا معناه أن النص لا يصبح وسيلة اتصال بين راوٍ وجمهور من المستمعين، بل يصبح متصلاً بالقارئ على نحو مباشر، وهي الوظيفة التي يقوم بها أي نص مكتوب. والملمح الثاني أن النص المكتوب قد يتيح الفرصة للرواة مرة أخرى لاسترجاع عملية الرواية الشفاهية، وذلك عندما يكفّ النص الشفاهي عن أن يؤدي دوره في عملية الاتصال الجمعي لتغير الظروف التاريخية (...)، وعندئذٍ يمكن أن يستعين الراوي بالنص المكتوب في القيام بعملية رواية أخرى. على أنه إذا حدث هذا، فإن النص لا يروى كاملاً كما كان يروى من قبل، بل لابد أن يتعرض لعملية الاختزال أو التغيير على نحو ما، فقد يحدث عزل لبعض أحداثه لتروى بمفردها، وقد تتغير بعض الأحداث تغيراً كاملاً، وقد يروى في صيغة لغوية جديدة، كأن يتحوّل النص

كلـه إلى صياغـة شـعرية خاصـة»[53]. ملمحـا نبيلـة إبراهيـم اللـذان حدّدتهمـا في انتقـال النـص الشـعبي مـن الشـفاهية إلى التدويـن يعـودان إلى مـا رآه عبـد الحميـد يونـس، فهـي تؤشّـر إلى أن تدويـن النـص لابـد أن يتـم بوسـاطة مـن عـاش واسـتوعب حضـارة الكلمـة المكتوبـة، في حين يؤكّـد يونـس أن النـص انتقـل علـى يـد الـرواة المحترفين، والاختـلاف هنـا نابـع مـن كوننـا لا نملـك معلومـات أكيـدة عـن مـدوّني النـص السـيري مـن جهـة، ولا عـن زمـن تدوينـه مـن جهـة أخـرى. غير أن المرجّـح أن يكـون رأي يونـس أقـرب للواقـع لأن النـص السـيري حافـظ علـى شـفاهيته لغـةً وأسـلوباً، فلغـة النـص السـيري المـدوّن أقـرب للغـة البدويـة التي تمـزج بين العاميـة والفـصحى، كمـا أن أسـلوب النـص الشـفاهي حاضـر في النـص المـدوّن، متمـثلاً بالسـجع والتكـرار وإعـادة إنتـاج النـص النـثري شـعراً، أو العكـس، إضافـة إلى تقنيـات التقديـم والتـأخير التي عـرف بهـا النـص الشـفاهي.

غير أن إبراهيـم وقفـت علـى نقطـة مركزيـة في النـص المـدوّن، وهـو أن هـذا النـص يمكـن أن يعـود شـفاهياً مـن جديـد، وهـذا مـا يعـود بالبحـث إلى رأي عبـد الحميـد يونـس الأول الـذي بيّن فيـه أنـه يحمـل ملامحـه الشـفاهية لأنـه دُوِّنَ علـى يـد راوٍ مـحترف.

في حين نجـد أن الدكتـور أحمـد شـمس الديـن الحجاجي يذهـب إلى نقطـة جديـدة في بحثـه عـن تدويـن النـص الشـفاهي حين يصـف نـاسخي النصـوص الشـفاهية بقولـه: «علينـا أن نـدرك أن ناسـخ النـص ليـس باحثـاً، مثـل عبـد الرحمـن فيفـة أو بترسـن، يقـدّم النـص المجمـوع شـفهياً للـدارسين، وإنمـا هـو مبـدع فنـان يبرز مـن لغـة النـص أنـه أجهـد نفسـه بالارتقـاء بلغتـه درجـة عـن العاميـة بمحاولـة تفصيحها، ومـن هنـا تمّـت عمليـة تفصيـح نصـوص السـيرة وربمـا كان ذلـك ممـا أدى إلى أن تطبـع هـذه النصـوص دون غيرهـا ممـا دون مـن النصـوص التي يتهـم نسـاخها بتشـويهها قـد اسـتطاعت أن تخلـق رواجـاً للـدور الـذي لعبـه نسّـاخها في تفصيحهـا، فمحاولـة الإيهـام الـفني بالحديـث عـن رواة هـي محاولـة تقليـد لروايـة العلمـاء عـن التاريـخ، فقـد اسـتعار منهـج العلمـاء في توثيـق الحديـث لتأكيـد صحتـه بتدوينـه أسـماء الـرواة، فهـي تسـتند إيهامـاً إلى تسلسـل رواة كمـا تسـتند أحـداث التاريـخ في تسلسـلها الـرواة، ومـن هنـا اختلطـت روايـة العلمـاء بروايـة العامـة وروايـة العامـة بروايـة العلمـاء»[54]. وبهـذا يذهـب الحجاجي بعيـداً عـن رأيي يونـس وإبراهيـم مفترضـاً أن يكـون مـدّون السـير الشـعبية كاتبـاً يمتلـك وعيـاً مختلفـاً عـن الـرواة أنفسـهم، وكأنـه يؤكّـد التلاعـب بنـص السـيرة الشـفاهي وقـت تدوينـه، وفي الوقـت نفسـه يـشير إلى اخـتلاف النـص المـدوّن عـن النـص الشـفاهي بمحاولـة تفصيحـه وليـس تدوينـه بالـشكل الـذي سـمعه بـه. مضيفـاً في موضـع آخـر أن «مـدوّن النـص راوٍ فاهـم لطبيعـة عملـه مـدرك لانتقالـه مـن الشـفهي إلى المكتـوب لـذا قـام المـدوّن بتغييرات أملتها الطبيعية [كـذا] الكتابيـة للنـص»[55]. وهـو تأكيـد لما بيّنـه سـابقاً، غير أنـه ينفـي آراءه السـابقة في حديثـه عـن انتقـال النـص السـيري مـن الشـفاهي إلى الكتـابي، فيذهـب إلى أن هنـاك فرقـاً كـبيراً بين أن تـروي وأن تكتـب «إذ تتـغير الحـواس التي تتلقّـى العمـل الـفني. أن تسـمع تختلـف تمامـاً عـن أن تـرى. اخـتلاف التلقّـي يـغيّر كـثيراً مـن تركيـب العبـارة وبنيـة الحـدث، فالـراوي حين يوقّـع، فتتحـوّل كلماتـه إلى شـعر، أو نثر موقّـع. والـنثر الموقّـع قـصير مسـجوع، فيـه الكـثير مـن الترادف والإطنـاب والتكـرار وكـثيراً مـا يتجـاوز المكتـوب منـه الإيقـاع في الـنثر والإطنـاب والتكـرار. غير أن كاتـب السـيرة لا يتخلّـص تمامـاً مـن عناصـر الأداء الشـفوي، فهـو مـدرك بوعـي أن عملـه المكتـوب سـيُقرأ علـى جمهـور.. فهـو عمـل سـيتحوّل إلى روايـة شـفوية، إن مـدوّن النـص لـم يكـن يتصـوّر أن النـص سـيتحوّل إلى كتـاب مطبـوع تنقطـع العلاقـة فيـه بين المبـدع والمتلقـي وإنمـا العلاقـة قائمـة بين قـارئ النـص ومتلقيـه إذ إنـه بعـد أن يكتـب النـص يصـل إلى يـد قـارئ يقـرأه علـى جمهـور ممـن لا يحسـنون القـراءة والكتابـة، وهـؤلاء

قاعدتهم عريضة في عالم لم تنتشر فيه القراءة والكتابة الانتشار الحديث»[56]. وكأن الحجّاجي بهذا النص يتحدّث عن مدوّن آخر غير المدوّن الذي ذكره قبل فقرات قليلة من نصّه هذا، فيجعل من راوي السيرة نفسه مدوّنَ النص الذي لم يكن يتوّقع أن النص سيكون مقروءاً، بل كان مطلبه الوحيد حفظ النص (الشفاهي)، ويمضي في رأيه هذا حين يقول إن «مدوّن النص يكتب النص لراوٍ آخر، فهو يحفظ له النص بمقوماته الشفاهية التي وصلت إليه. ربما يكون مع هذا مدوناً للنص وراوياً لما يدوّنه فيكتبه ثم يلقيه على الجمهور الأمّي.. وأنه من الواضح في تدوين النص أن جميع مقومات الشفاهية للنص موجودة، ويضاف إليها العبارات النمطية التي يخاطب بها الراوي جمهوره»[57]. ونقف هنا على رأيين متناقضين للحجّاجي، أحدهما عن مدوّن تعمّد أن يقدّم نصّاً خلط فيه بين أكثر من منهجٍ في التأليف، وحاول من خلاله إيهام القارئ بأن هناك رواةً آخرين شاركوا في رواية هذا النص السيري. ورأياً آخر يؤكّد فيه على أن راوياً قام بتدوين النص من أجل حفظه وتقديمه لرواة آخرين.

وفي وقوفه على العلاقة بين الشفاهية والتدوين، لم يقدّم الدكتور عبد الله إبراهيم جديداً عمّا طُرح من قبل، فيختصر رأيه على أن المدوّنات السردية حافظت «على الأصول الشفاهية، رواية وتلقيناً ولا يتردد الراوي المنشد في الإعلان في تضاعيف السير المدوّنة أنه سيؤجل الرواية إلى غد، لأن الليل قد مضى، ولا مجال للاسترسال في رواية الأحداث»[58]. لكنه يؤكّد في الوقت نفسه على ملامح الشفاهية التي حافظ عليها النصّ المدوّن، وكأن هذا النص دُوّن ليُروى.

وعلى الرغم من الآراء العديدة في كيفية انتقال النص من الشفاهية إلى الكتابية، إلا أن الدكتور سيد إسماعيل ضيف الله يرفض هذا الفصل التام بين الثقافتين، موضحاً أنه «يصعب الجزم بأن ثقافة ما هي ثقافة شفاهية أو أنها ثقافة تتمحور حول الكتابة / النص، لأنه لا يوجد ما يمنع تحوّل الشفاهي إلى مكتوب والعكس، كما أن العلاقة بين الشفاهي والكتابي ليست من النوع البسيط الذي يمكن تعميمه على مجتمع بأكمله أو على عصر بطوله، إذ غالباً ما ينتقل الشخص من طريقة التواصل الشفاهي إلى الكتابة في سهولة ويسر وكأنه يلبس لكل طريقة تواصل زيها الثقافي من حيث الأسلوب والأفكار.. الخ»[59]. وإذا ما قرأنا كلام ضيف الله في زمن انتشار الكتابة وتسيّدها، نتمكّن من فهم ما ذهب إليه، غير أن دارسي الأدب الشعبي لم يقصدوا في التحوّل من الشفاهية إلى الكتابية أن الثقافتين متجاورتان، ويمكن للراوي أو القارئ اختيار أحدهما، بل كان جلّ حديثهم عن الانتقال من ثقافة شفاهية سائدة لم تعرف الكتابة بشكل واسع، في مجتمعٍ لا يعرف القراءة كما تُعرف الآن في المدن والحواضر، إلى بيئة ثقافية جديدة شكّلت الكتابة فيها سلطة تختلف عن سلطة الشفاهية. وهذا ما أدى لانتشار الرواة في الريف والمدن البعيدة عن المراكز الثقافية، بل وحتى في المناطق الشعبية داخل هذه المراكز. ويمكننا أن نؤكّد هذا الكلام على النموذج الذي درسه ضيف الله نفسه في كتابه (آليات السرد بين الشفاهية والكتابية) الذي اتّخذ من رواية السيرة الهلالية في محافظة المنوفية بمصر طريقاً له، ولم يدرس هذه السيرة في الحواضر الكبرى، كالقاهرة مثلاً.

في حين ينظر الدكتور محمد الجوهري إلى التدوين والشعبية من وجهة نظر مغايرة، فالتدوين «ليس مجرّد كتابة نص شفهي، فهذا النص المكتوب إن لم ينشر، فلا قيمة له من المنظور الشعبي، لأن الشعبية جماعية في المقام الأول. وهذه الجماعة باتت تتحقّق اليوم- إلى جانب الراوي الذي يتحدّث مباشرة إلى جمهوره- تتحقّق عبر نسق متكامل من أدوات الاتصال الجماهيري. التدوين- إذن- هو نفاذ المادة

5

الشعبية إلى وسائل الاتصال الجماهيري التي نعرفها اليوم/ المطبوعة (الكتاب، والصحيفة، والتصوير.. إلخ)، والمرئية (التليفزيون، والسينما، والفيديو وغيرها)، والمسموعة (كالإذاعة)، والإلكترونية (بدءاً من الحاسب الشخصي PC، ومرورا بالـ MP3، وMP4، والأجيال الحديثة من المحمول) وغيرها. وتلك الوسائل تقدّم مادتها بشكل آني، أي طازجة، تُسمع وتُشاهد وقت بثّها، أو بصورة معلّبة: محفوظة على شرائط كاسيت، أو أسطوانات مدمجة لتشاهد في الوقت الذي يناسب صاحبها. والمواد التي تذيعها وسائل الاتصال قد تقدّم بوصفها كذلك (أي مادة شعبية أصلية)، وقد تستلهم في عمل فني من إبداع فنان فرد معروف. وهكذا نرى أن وسائل الاتصال الجماهيري الضخمة تلعب دوراً مهماً في حياة المأثور الشعبي، إذ تمتص وتبتلع جميع أنواع الموضوعات الشعبية لتعيد إفرازها من جديد وتنشرها على جمهورها العريض في عملية تغذية استرجاعية ثقافية مستمرة»[60]. ويبدو أن الدكتور محمد الجوهري خلط بين النص الشعبي الذي يتبنّاه الشعب ويعيد إنتاجه، ويقدّمه بأشكال عدّة، مثل الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والمثل الشعبي وغير ذلك من أنواع الأدب الشعبي، وبين الموضوع الجماهيري، فانتشار أغنية - على سبيل المثال - لمغنٍ معروف، كتبها كاتب معلوم، ولحّنها موسيقي ما، لا يعني ذلك أنها أصبحت شعبية، بل جماهيرية. إلا إذا تداول الشعب هذه الأغنية، وأعاد إنتاجها بحسب ثقافته وبيئته، حتى نُسي مغنيها ومؤلفها وملحّنها، وانتقلت عبر الأجيال، إذ ستتحوّل حينها لأغنية شعبية مجهولة المؤلف. وهذا أحد شروط الأدب الشعبي.

ويشير الجوهري إلى مشكلة تتردّد في بعض كتابات الفولكلوريين، فـ«عندما يكون الحديث عن المدوّنات: ما هي علاقة النص المطبوع أو المخطوط بالنص الحي المسموع؟ بمعنى آخر ماذا يحدد للتراث الشفاهي عندما يدوّن ويوضع بين دفتي كتاب؟ هل ينتهي أمره ويزول من الوجود؟ والإجابة على ذلك النفي طبعاً. فالقصاص والمغني الشعبي، وصاحب الحرفة يحتفظون بأساليبهم التقليدية سواء نشرت أقوالهم وأعمالهم على جمهور عريض أم لم تنشر. كما أن القليل من عناصر التراث الشعبي الشفاهي والحرفي - وهي كثيرة بالآلاف - هي التي تصل إلى المطبعة أو تُخلّد في مخطوط. هذا بالإضافة إلى أن النصوص الشفاهية المدوّنة والنصوص الشفاهية التي لا تتصادم مع بعضها بالضرورة، ولكنها على

العكس من ذلك يمكن أن تتواجد بجوار بعضها البعض، ويمكن أن تتعايش في صداقة حميمة »[61]. يختلف كلام الجوهري هذا في دفاعه عن الأدب الشعبي والرواة الشعبيين عن الخلط الذي طرحه سابقاً، فإن كان بعض الدارسين يؤكّدون أن تدوين النص الشعبي كان على يد الرواة المحترفين، أو تلامذتهم، فالجوهري هنا يؤكّد هذا الرأي، ويذهب إلى أن الرواة أنفسهم يدوّنون بأساليبهم النصوص الشعبية.

وينظر الدكتور عبد الصمد بلكبير إلى العلاقة بين الشفاهية والكتابية من زاوية أخرى، مشيراً إلى أن الاتصال اللفظي أو اللغوي يتحقّق بإحدى صيغتين «أولاهما الصيغة المنطوقة أو لغة الحديث اليومي والعادي بين الناس والأخرى الصيغة المكتوبة أو لغة الناس. وبالنسبة للغة العربية، فهذا التفريق يكاد يتطابق ويشكّل صيغة التفرقة بين العربية الفصيحة والعامية أو العربية الدارجة. ففي حين لا توجد الأولى غالباً، إن لم نقل دائماً، سوى مكتوبة، تعتمد الثانية، غالباً كذلك، إن لم نقل دائماً، على النطق والسماع بالأساس »[62]. يقدّم بلكبير تفريقاً عن نوعين قائمين من التداول اللغوي، الفصيح، وهي اللغة التي تستخدم في الكتابة، والعامي، وهي اللغة التي تستخدم في التعامل اليومي. ويضيف أنه إذا «كانت اللغة هي، بأبسط تعريف، مجموعة أصوات رمزية ضمن نظام تعورف عليه بعد اختياره من قبل جماعة بشرية في مكان وزمان محددين، وإذا كانت، من حيث وظيفتها، أداة اجتماعية يتوسّل بواسطتها لتحقيق هدف التواصل، وأداة معرفية لإنجاز عملية التفكير واكتشاف المحيطين الطبيعي والاجتماعي وكذا دواخل الإنسان النفسية والعاطفية... فاللغة، بتلك المعاني والمحددات، ترتبط، في وجودها ونشأتها بوجود الإنسان باعتباره كذلك وببدايات المعرفة والمجتمعات الإنسانية، هي بذلك قديمة قدم الإنسان. أما الكتابة، فباعتبارها أداة رمزية ثانية للأصوات، باعتبارها رموزاً لغوية، فإنها تعتبر لذلك حدثاً طارئاً ولاحقاً في تاريخ الإنسان. وهي لذلك تعتبر أداة أكثر اصطناعية بالمقارنة إلى اللغة المنطوقة التي هي لغة طبيعية في الوجه الأهم من وجوهها »[63]. وبذهاب بلكبير إلى أن «الكتابة ليست سوى حدث طارئ في تاريخ الإنسان، وإن الشفاهية هي الأصل في التعبير ونقل الأخبار، ومن ثمَّ في صناعة الأدب نفسه، لذا فإن هذه الوسائل التي تكون إما شفاهية أو كتابية، قد تكون رسائل أيضاً، وأن العلاقة، من ثم، بين المكتوب والمحكي لن تكون بالضرورة علاقة نقل أو حفظ وتوثيق محايدة تماماً. وبالتالي تكون الفروق بين الصيغتين متجاوزة المستوى التقني إلى ما يتّصل بالمضامين والمحتويات، إن لم نقل إنها تمس، أيضاً تصوّر الحياة ورؤية العالم »[64]، وباختلاف الوسائل هذه - حسب بلكبير- فإن المضامين قد تختلف أيضاً، واختلاف المضامين يكمن في من ستوجّه له، وكيف سيتقبّلها في الوقت ذاته.

الاختلاف الذي طرحه بلكبير، يقف بالضد منه الدكتور خالد عبد الحليم أبو الليل، الذي يرى أن «العلاقة بين النصين - المدوّن والشفاهي - علاقة وثيقة جداً؛ إذ ليس معنى الحديث عن وجود اختلافات - كبرت أو صغرت - بينهما، نفي إمكانية وجود علاقات وتشابهات بينهما، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن أحد هذين النصين مصدر للآخر، سواء تمثّل ذلك الأصل في النص المدوّن (.....)، أو تمثّل في الروايات الشفاهية »[65]. هذه العلاقة التي افترضها أبو الليل تكون صحيحة إذا ذهبنا مع افتراض بعض دارسي الأدب الشعبي إلى أن الرواة المحترفين هم من دوّنوا السير الشعبية، من أجل الحفاظ عليها وحفظها من النسيان، غير أن هذا الافتراض سيكون في غير محلّه إذا أُثبت طرحُ آخر، وهو أن مدوّني السير الشعبية لم يكونوا من الرواة، وهنا نقف أمام إشكالية جديدة: من الذي دوّن هذه السير؟ ولماذا

6

دوّنوها؟ وهل كانوا أمناء في نقلها من الشفاهية إلى الكتابية؟

وبعيداً عن هذه التساؤلات التي لا يمكن الحصول على إجابة عنها، فإن لرواية السير الشعبية شفاهاً خصائص سيفقدها نص السيرة لحظة تدوينه، وبهذا تقول الدكتورة فوزية الصفار الزاوق، إن «السيرة عندما تدوّن تفقد حيوية الرواية الشفوية؛ لأن من المعلوم أن حظاً وافراً من جماليات الأدب الشعبي الشفاهي نابع من أدائه. فالنص الشفاهي يبقى دائماً في تجدّد بالتواصل القائم بين الراوي والمتلقّي، كما يبقى دائماً نصّاً مفتوحاً قد يعاد إنتاجه مع كل مبدع يتقن استحضار محفوظه المتمثّل في صيغ جاهزة ونعوت نمطيّة ثابتة ومشاهد عالقة بالذاكرة. بها يطوّر صياغة المتن الحكائي الذي يرويه فيكرّرها من موقف إلى آخر، على نحو قد تبدو معه إنها وليدة التو واللحظة»[66].

ومن الملاحظ من رأي الزاوق ومن قبلها من النقاد ودارسي السيرة الشعبية في السنوات الأخيرة، مثل الدكتور عبد الله إبراهيم والدكتور سعيد يقطين والدكتور خالد أبو الليل وغيرهم من النقاد الذين صدرت كتبهم في أواخر ثمانينات القرن الماضي وما بعد هذا التاريخ، لم يقدّموا طرحاً جديداً في فهم تحوّلات النص الأدبي الشعبي من الشفاهية إلى الكتابية، بل كانت آراؤهم تنويعاً على آراء مؤسسي دراسات الأدب الشعبي مثل الدكتور عبد الحميد يونس ونبيلة إبراهيم وشوقي عبد الحكيم وفاروق خورشيد وغيرهم من الباحثين، وبقيت العلاقة بين الشفاهية والتدوين ملتبسة لأسباب عدّة، أولها أننا حتى الآن لم نحدّد تاريخاً معلوماً لبدايات السيرة الشعبية شفاهاً، ولم نتعرف على مراحل تطوّر هذه السير منذ أن كانت فكرة لدى الراوي أو الجماعة الشعبية، وكيف استمرت روايتها والإضافة إليها وصولاً إلى النص المدوّن الذي بين أيدينا.

وثاني هذه الأسباب، لم نحسم بعد من الذي دوّن هذه السير، ومتى تحديداً، فعلى الرغم من وجود إشارات تمكّننا من الحديث عن أزمنة معينة في التاريخ العربي، غير أن هذه الإشارات غير كافية لمعرفة في أي زمنٍ دوّنت فيه السير الشعبية.

وثالث هذه الأسباب، إن هذه السيرة وصلت إلينا بشكلها الأخير، فهل كانت هناك نسخ تختلف عن هذه النسخ كانوا يروونها أم لا؟

هذه الأسباب وغيرها تجعل من البحث عن العلاقة بين شفاهية السيرة الشعبية وكتابيتها بحثاً مفتوحاً من دون أن تعطينا حدوداً واضحة ندرس في ضوئها تحوّلات العقلية العربية، وكيف وصلت إلى المرحلة التي بين أيدينا.

الهوامش:

1. المأثورات الشفاهية، يان فانسينا، ترجمة وتقديم: د. أحمد مرسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية45، القاهرة، 1999، ص84.
2. م. ن، ص87.
3. م. ن، ص89.
4. م. ن، ص102
5. م. ن، ص-114 115.
6. ينظر: المأثورات الشفاهية، ص118.
7. م. ن، ص118.
8. ينابيع اللغة الأولى، سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009، ص54.
9. م. ن، ص55.
10. الكتابية والشفاهية، ديفيد ر. أولسون ونانسي تورانس، (المعادلة الشفاهية- الكتابية.. صيغة للعقل الحديث، إرك هافلوك)، ترجمة: صبري محمد حسن، مراجعة وتقديم: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص55.
11. ينظر: الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة 182، الكويت، 1994، ص-97 127.
12. م. ن، ص131.
13. م. ن، ص140.
14. م. ن، ص141.
15. م. ن، ص152.
16. م. ن، ص51.
17. ينظر: م. ن، ص-54 55.
18. م. ن، ص55.
19. ينظر: م. ن، ص57.
20. م. ن، ص89.
21. ينظر: الكتابية والشفاهية، م. س، ص58.
22. دراسات في الأدب الشعبي، إبراهيم عبد الحافظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية156، القاهرة، 2013، ص41.
23. سيرة الأميرة ذات الهمة- دراسة مقارنة، الدكتورة نبيلة إبراهيم، دار النهضة العربية، بيروت، (1960) د.ت، ص20.
24. الزير سالم في التاريخ والأدب الشعبي، د. لطفي حسين سليم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية 61، القاهرة، 2001 [ماجستير 1977]، ص-260 261.
25. المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية6، يونيو 1996، ص63.
26. ينظر: الشفاهية والكتابية، م. س، ص152.
27. المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، م. س، ص-66 67.
28. الظاهر بيبرس، عبد الحميد يونس، رسالة ماجستير 1946، الأعمال الكاملة، ج3، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص29.
29. م. ن، ص30-29.
30. موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008 [1994]، مج1، ص254.
31. البنية الأسطورية في سيرة الظاهر بيبرس، الدكتور إبراهيم عبد العليم حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص-18 19.
32. من الصعب وضع مسرد بالكتب التي ذكرت فيها الشخصيات التي استلهمها الراوي الشعبي في السير الشعبية، لكن نذكر منها:
   - كتاب التيجان في ملوك حمير، وهب بن منبه (-34 114هـ)، تحقيق ونشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، الجمهورية العربية اليمنية، صنعاء، ط1، 1347هـ.
   - السيرة النبوية، أبي محمد عبد الملك بن هشام المعافري (218هـ، تحقيق وتعليق: سعيد محمد اللحام، تقديم ومراجعة: صدقي جميل العطار، بيروت، 2003.
   - الأخبار الطوال، أبو حنيفة الدينوري (282هـ)، تحقيق: عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1960.
33. سيرة عنترة (ملحمة شعبية عربية) [1966]، عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص212.
34. البنية الأسطورية في سيرة الظاهر بيبرس، م. س، ص19.
35. مولد البطل في السيرة الشعبية، د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2010، ص-37 38.
36. م. ن، ص38.

37. ينظر: قال الراوي... البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص25.
38. أدب السيرة الشعبية، فاروق خورشيد، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص23.
39. السير والملاحم الشعبية العربية [1984]، شوقي عبد الحكيم، ضمن كتاب دراسات في التراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ص228.
40. ينظر: م. ن، ص219 وما بعدها.
41. م. ن، ص229.
42. م. ن، ص229.
43. ينظر: البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، م. س، ص-52 157.
44. أدب السيرة الشعبية، م. س، ص-22 23.
45. آليات السرد بين الشفاهية والكتابية.. دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، سيد إسماعيل ضيف الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية 174، ط1، 2008، ص12.
46. م. ن، ص-39 40.
47. م. ن، ص35.
48. السرد والتاريخ الأسطوري في السيرة الشعبية، د. قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الثقافة 146، بغداد، ط1، 2016، ص9.
49. ينظر: قصة فتوح اليمن الكبرى الشهيرة برأس الغول.. وما جرى للإمام علي الفارس الكرار والبطل المغوار كرم الله وجهه مع عدو الله رأس الغول والبطل المهول، منشورات الجمل، بيروت- بغداد، 2015.
50. الأدب الشعبي، عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007، ص322.
51. سيرة عنترة (ملحمة شعبية عربية)، عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص-216 217.
52. الزير سالم في التاريخ والأدب الشعبي، د. لطفي حسين سليم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية 61، القاهرة، 2001، ص260.
53. المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية6، يونيو 1996، ص-62 63.
54. مولد البطل في السيرة الشعبية، د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2010، ص-31 32.
55. م. ن، ص33.
56. م. ن، ص33.
57. م. ن، ص33.
58. موسوعة السرد العربي، م. س، 282.
59. الآخر في الثقافة الشعبية، سيد إسماعيل ضيف الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية 111، 2007، ص42.
60. المأثورات الشعبية بين الشفاهية والتدوين، د. محمد الجوهري، ضمن كتاب (الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب)، دار العين، القاهرة، 2009، ص26.
61. م. ن، ص-34 35.
62. في الأدب الشعبي.. مهاد نظري- تاريخي، عبد الصمد بلكبير، اتصالات سبو، مراكش، ط1، 2010، ص98.
63. م. ن، ص98.
64. م. ن، ص103.
65. السيرة الهلالية.. دراسة للراوي والرواية، د. خالد عبد الحليم أبو الليل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية 142، 2011، ص219.
66. جمالية السيرة الشعبية العربية.. مقوّماتها وخصائصها ودلالاتها، الدكتورة فوزية الصفار الزاوق، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016، ص63.

الصور :

1. صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Antarah_ibn_Shaddad_%26_Abla.jpg
3. https://i.pinimg.com/originals/f5/4d/fc/f54dfcbc25b-2267669909f61e9125402.jpg
4. صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .
5. https://mqalla.com/wp-content/uploads/596-1.jpg
6. https://as.elbayan-news.com/wp-content/uploads/2023/07/Tarikhu-na_bi-uslub_qasasi-Sayf_ibn_Dhi-Yazan__Khosrow.jpg

حكايات الأمثال الشعبية في مملكة البحرين

من خلال كتاب «الحكايات الشعبية البحرينية»

أ. حسين محمد حسين - البحرين

صدر في العام 2018م كتاب «الحكايات الشعبية البحرينية، ألف حكاية وحكاية: مشروع جمع وتدوين جماعي»، من إعداد وتنسيق وتحرير الدكتورة ضياء عبدالله خميس الكعبي. ويعتبر الكتاب ثمرة مشروع مشترك بين جامعة البحرين و«الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر» و«المنظمة الدولية للفن الشعبي»، وقد شارك في هذا المشروع العديد من طلبة وطالبات جامعة البحرين والذين قاموا بعملية الجمع الميداني بإشراف د. ضياء الكعبي. وقد استمر هذا المشروع قرابة عشر سنوات.

يتألف الكتاب من 1650 صفحة موزعة على خمسة مجلدات من القطع الكبير، ويضم 1153 حكاية شعبية، ومن هذه الحكايات يوجد 114 حكاية شعبية تكررت لها مرويات متشابهة. هذا، ويتراوح عدد المرويات المتكررة للحكاية الشعبية، التي لها مرويات أخرى، ما بين 2 و62 مروية. فإذا ما احتسبنا

عـدد الحكايـات الشـعبية، دون احتسـاب المرويـات الأخـرى للحكايـة، فـإن عـدد الحكايـات الشـعبية يبلـغ 649 حكايـة شـعبية.

1. الهدف من الدراسة:

الهدف الأسـاسي لهذه الدراسـة هو تحديـد حكايات الأمثـال الشـعبية التي وردت ضمن كتـاب «الحكايات الشـعبية البحرينيـة»، كمـا تهـدف الدراسـة لتحديد وتحقيق الأمثال الشـعبية التي ارتبطـت بتلك الحكايات مع ذكـر الروايـات الأخـرى لتلك الأمثـال الشـعبية أو ذكـر مـا يوازيها مـن أمثـال. وتجـدر الملاحظـة إلى أننا، ولكي لا نكـرر عنوان الكتـاب، أي «الحكايات الشـعبية البحرينيـة»، في كل مـرة، اقتصرنـا بالإشـارة لـه بكلمة «الكتـاب»، بين علامتي التنصيـص.

2. حكايات الأمثال ومدى خصوصيتها:

المثـل الشـعبي عبـارة عـن جملـة تكررهـا العامـة في مناسـبات محـددة ويتـم توارثهـا، وهـذه الجملـة مـن إفـراز العقـل الجمعـي الشـعبي، إمـا بصـورة مباشـرة نتيجـة تراكمـات لمعـارف وملاحظـات وتجـارب معينـة، أو قـد تكـون بصـورة غير مباشـرة كأن تكـون هـذه الجملة مرتبطـة بخرافـة أو حكايـة شـعبية والتي تعـتبر إفـرازا للعقـل الجمعـي الشـعبي؛ فبالتـالي تكونـت عندنـا أمثـال شـعبية أُرجـع سـبب منشـإها «لحكايـات شـعبية». هـذا، وقـد تـم التعـارف علـى تسـمية هـذه الحكايـات الشـعبية باسـم «حكايـات الأمثـال».

ومـن خلال دراسـتنا لحكايـات الأمثـال في العديـد مـن الدراسـات، لا سـيما الحكايـات قيـد الدراسـة، قمنـا بتمـييز ثلاثـة أشكال أساسـية مـن حكايـات الأمثـال، النـوع الأول عبـارة عـن حكايـة تحكـي أصـل المثـل الشـعبي؛ حيـث يكـون المثـل الشـعبي جملـة ختاميـة في نهايـة الحكايـة، وقـد تكـون هـي خلاصـة الحكايـة، وهـذا النـوع مـن الحكايـات يسـهل تمـييزه، وهـو الأكثر شـيوعاً.

أمـا النـوع الثـاني، فيكـون المثـل الشـعبي عبـارة عـن جملـة قـصيرة أو مقولـة أو شـعر أو أهزوجـة تـرد ضمـن الحكايـة. وهـذا النـوع الأخير مـن حكايـات الأمثـال يصعـب تمـييزه؛ والسـبب الأسـاسي أن هـذه الحكايـة قـد تكـون معروفـة عنـد جماعـات متباعـدة، وحينهـا، قـد تسـتخدم جماعـة واحـدة، وليـس كل الجماعـات، إحـدى عبـارات حكايـة شـعبية محـددة كمثـل شـعبي؛ وهكـذا تصبـح تلـك الحكايـة مـن حكايـات الأمثـال عنـد هـذه الجماعـة، بينمـا عنـد البقيـة هـي مجـرد حكايـة شـعبية. كمـا أن تعـدد مرويـات الحكايـة الواحـدة وحـدوث تبايـن في الجمـل التي تتكـرر أو الأهازيـج التي تـرد في الحكايـة سـوف يـؤدي لتنـوع الأمثـال الشـعبية بين الجماعـات المتباعـدة.

وأفضـل مثـال علـى تلـك الحالـتين حكايـة «الأم وبناتهـا اللثغـات» التي ترتبـط بأمثـال شـعبية مختلفـة في بلـدان محـددة وفي بلـدان أخـرى لا تعـتبر هـذه الحكايـة مـن الحكايـات الشـعبية (راجـع المثـل: خربـت وإللـي كان كان). ومـن أمثلـة ذلـك، أيضـاً، تنـوع صيـغ المثـل الشـعبي المرتبـط بحكايـة «خنفسـان دربسـان» (راجـع المثـل: عفـت بـگّالي وعفـت حمّـاري ....). ومثـل هـذه الأمثـال الشـعبية تكـون ذات خصوصيـة بالجماعـة الواحـدة.

أمـا النـوع الثالـث فهـو الحكايـة الشـعبية التي يسـتوحى منهـا مثـل شـعبي، فليـس المثـل خلاصـة الحكايـة وليـس مقولـة تتكـرر في الحكايـة، ومـن أمثلـة ذلـك الأمثـال الشـعبية التي ارتبطـت بحكايـة عـروّه أو عـروي (راجـع المثـل: سـالفة عـروي). وهـذا النـوع مـن الأمثـال الشـعبية ذو خصوصيـة شـديدة، فربمـا مجموعـة صـغيرة مـن الأفـراد ضمـن جماعـة محـددة تسـتوحي مثـلاً شـعبياً ويبقـى متـداولاً بينهـا دون غيرهـا.

3. غياب مفهوم حكايات الأمثال في «الكتاب»:

للأسف الشديد، فقد غاب المفهوم السابق لحكايات الأمثال في كتاب «الحكايات الشعبية البحرينية»، فلم يتم تحديد حكايات الأمثال بصورة دقيقة، ولم يتم تحديد الأمثال أو الكنايات الشعبية التي ارتبطت بتلك الحكايات الشعبية؛ وهكذا نجد أن حكايات الأمثال جاءت متفرقة في مجلدات الكتاب الخمسة ولا سبيل في تحديدها إلا بقراءة المجلدات الخمسة.

يُذكر، أنه ضمن «الكتاب»، وبالتحديد في المجلد الثاني منه تم تخصيص فصل تحت اسم «حكايات الأمثال» (ج2، ص188 - 277) والذي يضم 87 حكاية شعبية، مع احتساب المرويات المتكررة، وبدون احتساب المرويات المتكررة يكون العدد 71 حكاية. وكان من المفترض أن يتضمن هذا الفصل كل الحكايات الشعبية التي عبرنا عنها باسم «حكايات الأمثال»، بينما، في الواقع، وبعد مراجعة وتمحيص وبحسب معايير معينة، نذكرها لاحقاً، لم نعتبر كل هذه الحكايات من حكايات الأمثال الشعبية، بل قسمناها إلى أربع مجموعات كالتالي:

1.3. المجموعة الأولى:

تضم هذه المجموعة 23 حكاية، وهي التي صنفناها كحكايات أمثال، وتم تقسيم هذه المجموعة إلى قسمين: القسم الأول يضم 19 حكاية وهي تمثل حكايات لأمثال شعبية وهي التي تقع ضمن أهداف الدراسة. أما القسم الثاني فيضم أربع حكايات لأمثال من التراث العربي القديم، مثل «على نفسها جنت براقش» (ج2 ص267 - 268)، ومثل هذه الحكايات نُرجح أنها توغلت حديثاً في التراث الشعبي، وهذه الحكايات لن نتناولها في هذه الدراسة.

2.3. المجموعة الثانية:

وتضم هذه المجموعة 22 حكاية، وهذه الحكايات لا نُرجح أنها، في الأصل، حكايات شعبية بل هي شرح قصصي لأمثال شعبية؛ فعلى سبيل المثال، في الحكاية «عدوك مب من كال فيك عدوك من بلغك» (ج2 ص 197) يلاحظ أنها بدأت بالجملة «هالمثل ينگال»، أي «يقال هذا المثل في حال» ثم يبدأ شرح المثل، وكذلك الحكاية «گالوش حادك يا مسمار گال المطرگة» (ج2 ص209) فقد بدأت بالجملة «يگولون هذي المثل».

3.3. المجموعة الثالثة:

وتضم هذه المجموعة 9 حكايات، وهذه ليست حكايات أمثال في الأصل ولكن القاص، أي راوي الحكاية، قام بتضمينها أمثالا شعبية، فهي لا تعتبر حكاية للمثل الشعبي بل إنها مثال لحكاية شعبية تتضمن مثلا شعبيا معينا. وبعض تلك الحكايات تحتوي إشارات واضحة تؤكد أنها ليست حكاية المثل الشعبي، على سبيل المثال الحكاية «بقتها طرب صارت نشب» (ج2 ص 199) والتي بدأت بالقول: إن هذه الحكاية «على المثل إللي يگول». ومثل هذه الحكايات تعتمد على القاص الذي ربما يضمنها مثلا أو ربما يأتي بالحكاية دون تضمينها أي مثل.

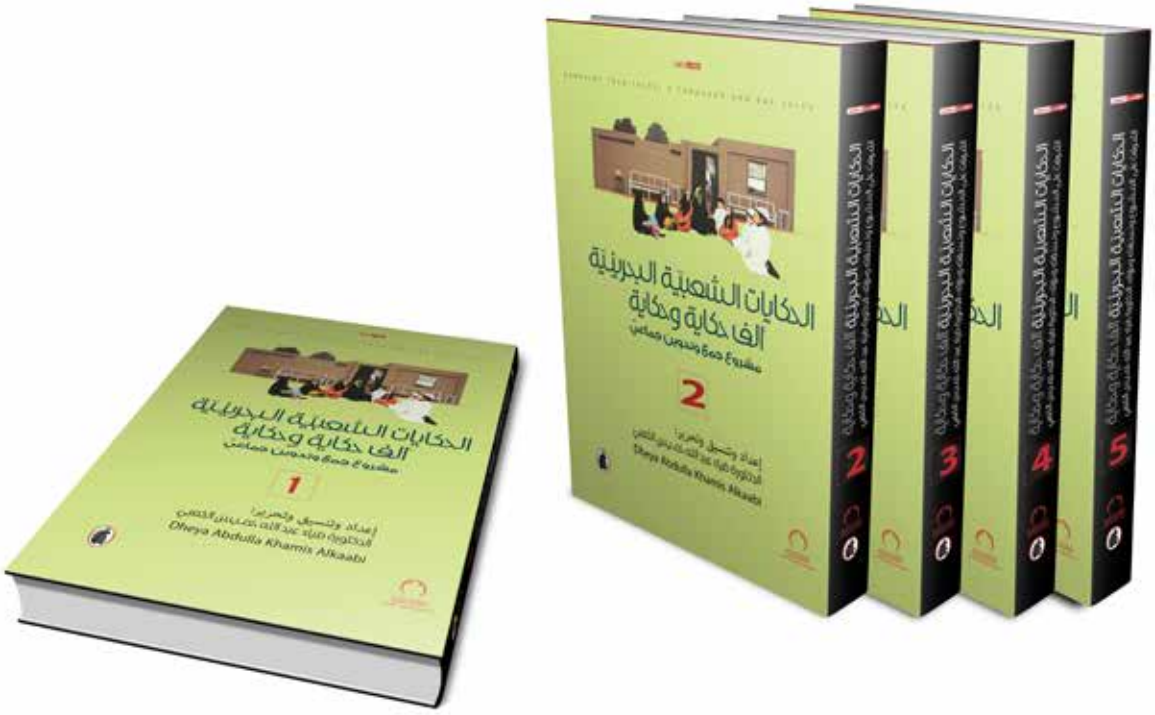
4.3. المجموعة الرابعة:

وتضم هذه المحموعة 17 حكاية، وفي هذه الحكايات لم يتوفر فيها الحد الأدنى للمعايير التي وضعناها لتحديد حكايات الأمثال الشعبية.

الخلاصة، أن 19 حكاية في هذا الفصل تمثل حكايات لأمثال شعبية، وبالمقابل يوجد عدد من حكايات الأمثال لكنها لم تُصنف في هذا الفصل من الكتاب بل هي موزعة في مجلدات الكتاب الخمسة.

4. تحديد حكايات الأمثال الشعبية الواردة في «الكتاب»:

الطريقة الوحيدة لتحديد حكايات الأمثال الواردة ضمن «الكتاب» هي قراءة المجلدات الخمسة للكتاب، كما أننا قمنا بوضع معايير محددة والتي على أساسها



تم اعتبار مقولة ما وردت في حكاية شعبية ما أنها مثل شعبي. وأول وأهم هذه المعايير أن تكون المقولة موثقة كمثل شعبي، بصيغة مطابقة أو بأخرى مشابهة لها، في أحد الكتب المتخصصة بالأمثال الشعبية أو التراث الشعبي في أي قطر من أقطار الوطن العربي. أما في حال عدم توثيق تلك المقولة كمثل، فنعتمد حينها على السماع، والبحث عما إذا كان أحد يستعملها كمثل شعبي أو كناية شعبية.

أما في حال عدم وجود توثيق للمقولة وعدم سماعنا بها، فبأقل تقدير أن تكون هناك إشارة ضمن الحكاية الشعبية نفسها تؤكد أن هذه كناية مستخدمة، وهذا ما وجدناه ضمن حكايتي «حمارة أبو سعادة» (ج5 ص297 - 298)، و«دفة الكناوة» (ج5 ص295 - 296)، حيث تم التأكيد أن هذه الكنايات تستخدم من قبل البعض مع إعطاء المواقف التي تقال فيها.

وهكذا تمكنا من حصر 57 حكاية شعبية، دون احتساب المرويات المتكررة، ترتبط بها أمثال شعبية، وهو ما يمثل قرابة 8.8 % من مجموع الحكايات الشعبية الواردة في الكتاب. أما مع احتساب المرويات المتكررة فإن المجموع سيكون 250 حكاية وهو ما يمثل قرابة 21.7 % من المجموع الكلي للحكايات الواردة في الكتاب. وتغطي هذه الحكايات، مع مروياتها، ما مجموعه 373 صفحة من المجلدات الخمسة للكتاب، أي ما يمثل قرابة 22.6 %، أي أكثر، بقليل، من خمس عدد أوراق الكتاب، أي ما يساوي قرابة مجلد بأكمله من المجلدات الخمسة.

5. حكايات الأمثال وأرشيف الحكايات والأمثال الشعبية:

قبل البدء في قراءة كتاب «حكايات البحرين الشعبية» قمنا بجمع كل ما تم توثيقه حول الحكايات الشعبية والأمثال الشعبية في مملكة البحرين، بالإضافة للعديد من الحكايات والأمثال الشعبية التي قمنا بجمعها من خلال عملنا الميداني. وبعد الانتهاء من قراءة كتاب «حكايات البحرين الشعبية» وتحديد ما وثق فيه من حكايات الأمثال الشعبية، قمنا بمطابقة

حكايات الأمثال التي رصدناها في هذا الكتاب بحكايات الأمثال التي سبق لنا أن جمعناها. وكانت النتيجة أننا رصدنا 41 حكاية شعبية تمثل حكايات أمثال شعبية لم يتم توثيقها في كتاب «حكايات البحرين الشعبية»، ربما نفرد لها دراسة منفصلة.

وبذلك يكون مجموع الحكايات الشعبية التي ترتبط بالأمثال الشعبية في مملكة البحرين هو 98 حكاية منها 57 حكاية شعبية وردت في كتاب «حكايات البحرين الشعبية». هذا، وينفرد «الكتاب» بتوثيق 24 حكاية شعبية من حكايات الأمثال والتي توثق للمرة الأولى في مملكة البحرين.

6. صعوبات البحث في «الكتاب»:

يحتوي الكتاب على العديد من الكنوز الخفية والتي تحتاج إلى دراسات متخصصة لتظهر لنا هذه الكنوز. وبالمقابل، فإن موسوعة ضخمة مثل هذه، وبهذا العدد الكبير من الحكايات الشعبية، لا بد وأن تكون وقعت فيها أخطاء ناتجة عن السهو، وربما قلة الأشخاص المراجعين للكتاب. ونرى أن الكتاب يحتاج لمراجعة دقيقة لعلاج تلك الهفوات البسيطة التي تسبب إزعاجاً للباحثين.

وربما يكون من أكثر الهفوات إزعاجاً للباحث، والتي واجهتنا أثناء الدراسة، هو عدم تجميع المرويات المتعددة، للحكاية الشعبية التي لها مرويات أخرى، في فصل واحد. ومما زاد الأمر تعقيداً هو إعطاء المرويات المتعددة للحكاية الشعبية الواحدة عناوين مختلفة عن بعضها البعض وكأنها حكايات مستقلة عن بعضها وليست مرويات لحكاية شعبية واحدة.

فمن مجموع 114 حكاية لها مرويات متعددة، فقط 38 حكاية تم تجميع مروياتها في فصول منفصلة. وللأسف، فقد وقعت هفوات أثناء تجميع تلك المرويات، فهناك حكايات شعبية تتشابه في عناوينها فقط وقد تم تصنيفها في فصل واحد كمرويات متعددة لحكاية واحدة، إلا أنها حكايات مختلفة، وكان يجب أن تفصل كل واحدة عن الأخرى، وأفضل مثال على ذلك حكاية عروه (انظر شرح المثل سالفة عروه). هذا، وقد اضطررنا لإعادة فهرست الحكايات لكي نجمع المرويات المتعددة لكل حكاية في فصل مستقل وذلك لتسهيل عملية دراسة كل حكاية بصورة منفصلة.

الصعوبة الأخرى التي واجهتنا هي في تحديد حكايات الأمثال، فالحكايات الشعبية تم جمعها من قبل مجموعة كبيرة من الطلبة والطالبات، وربما حدث خلل في عملية التدوين أو التوثيق، فيلاحظ وجود نقص في العديد من الحكايات الشعبية. وفيما يخص الحكايات الشعبية المرتبطة بالأمثال لاحظنا أنه في حال تعدد مرويات الحكاية الشعبية فيلاحظ أنه ليس كل المرويات تحتوي على المثل الشعبي، فربما لا يُذكر، وبالخصوص إذا كان المثل عبارة عن مقولة أو جملة من ضمن الحكاية، على سبيل المثال، المثل الشعبي «ابچاچ عزيز ما ابچاچ اعزيز» المرتبط بحكاية «عزيز وأبو زيد الهلالي» (ج1 ص35 - 63).

والأدهى من ذلك أن هناك حكايات شعبية، ليس لها مرويات أخرى، لم يُذكر فيها المثل الشعبي ولم يُذكر أنها ترتبط بمثل شعبي، ولو لا معرفتنا بالحكاية وبالمثل الشعبي المرتبط بها لما تمكنا من تمييزها كحكاية من حكايات الأمثال. وأفضل مثال على ذلك حكاية «سلامة» (ج5 ص157) وهي حكاية المثل الشعبي «حطي حمدوه على عبدوه واركبي». كما أن هناك ملاحظات أخرى ذكرناها في مكانها عند ذكر المثل.

7. تحقيق الأمثال الشعبية التي وردت في كتاب «حكايات البحرين الشعبية»:

هذا القسم من البحث خصصناه لتحقيق الأمثال الشعبية التي وردت في «الكتاب» وذلك من خلال عدة

مصادر وثقت الأمثال الشعبية في مملكة البحرين، ويضاف لها ما قمنا بجمعه من أمثال، وفي حال أن المثل يوثق لأول مرة فقد أشرنا لكتاب «حكايات البحرين الشعبية» كمرجع له.

1. أ. أبجاج عزيز ما ابجاج اعزيز، (السليطي 1989، ص 52)

ب. بكاج عزيز موعْزيّز (جمال 2015، ص143)

ومعنى المثل «أنتِ تبكي وتندبي على عزيز وليس اعزيز»، ويضرب المثل لمن يُبدي أمراً بصورة معينة، ولكنه يضمر أو يقصد أمراً آخر في نفسه. وهذا المثل مرتبط بحكاية «عزيز وخاله أبو زيد الهلالي» والتي ذُكرت لها أكثر من مروية في «الكتاب» (ج1 ص35 - 63). غير أن المقولة لا تتكرر في كل الروايات.

2. أ. أبو زنة يتمنى الجنة (الناصري، بدون تاريخ، ص18)، (حبيل 2010، ص316)

ب. أبو زنة يخطب الشمس (الناصري، بدون تاريخ، ص 18)

جـ. أبو زنة يخطب بنت الشمس (الناصري، بدون تاريخ، ص18)

يُضرب المثل للشخص الذي يتمنى شيئا من المستحيل عليه إدراكه. وأبو زنة هو الجُعل، نوع من الخنافس. والصيغة الأولى للمثل هي الأشهر، أما الباقي فهي أقل شيوعاً. هذا، وقد ذكر الدويك صيغا أخرى للمثل هي: «أبو زنة يبغي بنت مطلع الشمس»، و«بو زنة يتمنى بنت مطلع الشمس» (الدويك 1984،ج2 ص144 - 145)، وقد ربط الدويك هذه الصيغ بحكاية «بنت مطلع الشمس».

هذا، وقد وردت هذه الحكاية في «الكتاب» بعدة مرويات (ج4 ص147 - 152، وج5 ص195 - 198)، وقد عُنونت إحدى تلك المرويات «بوزنة يتمنى مطلع الشمس» (ج4 ص147 - 148).

3. أ. أبو زيد معروف بلا ثياب (الناصري، بدون تاريخ، ص19)، (حبيل 2010، ص317)

ب. أبو زيد معروف عند ربعه (الناصري، بدون تاريخ، ص19)

ومعنى المثل أن الشخص معروف بذاته وأخلاقه لا بملابسه، ولم يذكر الناصري حكاية مرتبطة بالمثل، كما ذكر الأكوع المثل بلفظ «أبو زيد معروف بشملته» (الأكوع 2004،ج1 ص48)، ولم يذكر له حكاية. هذا، وينفرد «الكتاب» بذكر حكاية شعبية لهذا المثل والتي ذُكرت لها ثلاث مرويات (ج1، ص64 - 67).

4. أ. ابحشي ولا أعرف شي (الكعبي 2018، ج5 ص69)

ب. باحشي وباگلي (الكعبي 2018، ج2 ص 229)

جـ. تحشي وما تعرف شي (الناصري 1979، ص249)

يضرب المثل لمن يتحدث في شيء ولا يعلم عن تفاصيله أي شيء، أو يتدخل في أمور لا يفهمها. ولم يرد المثل إلا عند الناصري ولم يذكر أن له حكاية، بينما ينفرد «الكتاب» بربط هذه المقولة بحكاية شعبية، والتي وردت لها ثلاث مرويات في الكتاب (ج2 ص 229، وج5 ص69 وص341).

5. أ. إذا شفت شي لا تگول شي وإذا سايلوك گول ما أدري (الناصري، بدون تاريخ، ص52)

ب. إذا شفت شي لا تگول شي (حبيل 2010، ص 320)

يُضرب المثل كنصيحة للالتزام بالصمت في مواقف معينة لأجل دفع الضرر. وهذا المثل مرتبط بحكاية شعبية ذكرها الناصري (الناصري، بدون تاريخ، ص52 - 55)، كما وردت لها مرويتان في «الكتاب» (ج2 ص129 - 130). هذا، وقد ذكر زلزلة المثل بلفظ «إذا شفت شي لا تگول. وإذا سألوك گول: ما أدري»، كما ذكر الحكاية الشعبية المرتبطة به (زلزلة 1986،ج1 ص93 - 97).

6. ألحگـوني يابنـاتي الدلـو عنـدي فگيـل (الكعبي 2018، ج5 ص43)

ومـعنى المقولـة «سـاعدوني يـا بنـاتي فالدلـو ثقيل ولا أسـتطيع جـره من الـبئر»، وقـد ذكر حـسين خلف في حسـابه علـى الإنسـتغرام (@bahranikoh) هذه المقولـة، دون أن يذكـر لهـا قصـة، وعلـق قـائلاً أنها من الأهازيـج التي تتمثـل بها النسـاء عند ما تريد مسـاعدة من بناتهـا في أداء عمل مـا. وهذه المقولة تتكـرر في حكاية شـعبية معروفة، وقد وردت لهذه الحكاية ثلاث مرويات في «الكتـاب» (ج5 ص43 – 50).

7. إللي استحوا ماتوا (الكعبي 2018، ج2 ص 256)

يُضـرب المثل للشـخص الـذي لا يخجـل أبـداً، وهو مرتبـط بحكايـة شـعبية وردت في «الكتـاب» (ج2 ص 256). يُذكـر، أن هذا المثل معروف في مصر وبلاد الشـام ولـه نفـس الحكاية، انظـر على سـبيل المثال (الأسـود 2006، ج2 ص53).

8. إللي على راسـه ريشـة يتحسسـها (جمال 2015، ص131)، (الكعـبي 2018، ج2 ص 270)

يُضـرب عنـد حدوث حـدث مـعين وذلـك للتلميح بمعرفـة مـن هـو الفاعـل دون ذكر اسـمه، وهـذا المثل مرتبـط بحكايـة شـعبية ذُكـرت في (جمـال 2015، ص131) كمـا وردت في «الكتـاب» (ج2 ص 270). وهذه الحكايـة تروى، أيضـاً، للمثل الشـعبي «إللي على راسـه بطحة يحسـس عليها»، والـذي يُرجح أنـه تطور من المثل الشـعبي السـابق (عيد 2022، ص18 – 19).

9. أ. إللـي ما يدري يگـول حلبة، وإللي يـدري متوحل بـه (الناصـري، بـدون تاريـخ، ص139)، (جمـال 2015، ص140)، (الكعـبي، ج2 ص 262)

بـ. إللي مـا يـدري يگـول حلبـة (حبيـل 2010، ص 3 2 1)

جـ. إللي مايعـرف يگـول: عـدس (المـدني، بدون تاريـخ، ص 330)

د. إللي يعرف يعرف وإللي مايعرف يگول چف عدس (الكعبي، ج2 ص 258)

يُضرب المثل في حال الحيرة بإخبار الحقيقة لأسباب معينة، وهو من الأمثال المنتشرة في العديد من الأقطار العربية وحكايته متداولة في العديد من الكتب، ولها مرويات متعددة، انظر على سبيل المثال (التكريتي 1971، ج1 ص421 - 422). هذا، وقد وردت لهذه الحكاية مرويتان في «الكتاب» (ج2 ص258 وص262 - 263).

10. إللي ما يعرف الصگر يشويه (الضبيب وآخرون 1989، ص254)، (جمال 2015، ص125)، (المدني، بدون تاريخ، ص205)، (حبيل 2010، ص 323)

يُضرب للشخص الذي يتعامل بصورة خاطئة مع شيء لا يعرفه، وهو من الأمثال المعروفة وكذلك حكايته، انظر على سبيل المثال (آل نوري 1981، ص48). هذا، وقد ذكرت أكثر من مروية لهذه الحكاية في «الكتاب» (ج2 ص 276 277-، وج4، ص 216).

11. أ. أم البيض (العريض 2012، ج2 ص42)

ب. حساب أم البيض

ج. على بيضش يام البيض طاح بيضش واتكسر (حبيل 2010، ص333)

«أم البيض» هي كناية عن أحلام اليقظة الضائعة، وحساب أم البيض هو أن يتخيل الشخص النتائج المترتبة في حال حدث شيء معين، فإذا حدث كذا سوف يحدث كذا وبعده كذا، وفي النهاية لا توجد إلا أحلام ونتائج مرتقبة ضائعة، مثلها كمثل حكاية المرأة التي حسبت حساب بيع البيض غير أن سلة البيض وقعت وتكسر البيض. هذا، وقد ذكرت العريض الكناية والحكاية الشعبية المرتبطة بها (العريض 2012، ج2 ص42)، كما ورد لهذه الحكاية مرويتان في «الكتاب» (ج5 ص279 وص283) دون ذكر الكناية المرتبطة بها.

هذا وقد ذُكر المثل في كتاب «الحكاية في المثل الشعبي الفلسطيني» بلفظ «حسابك زي حساب سل البيض» (أبو فخيدة وأبو فخيدة 1990، ص124)، كما ذكره الشوحان في «الأمثال الفراتية» بلفظ «مثل أم سلة» (الشوحان 1985، ص16).

12. أ. أم الروازن ما تستغني عن روازنها (الناصري، بدون تاريخ، ص 166)

ب. أم الروازن ما تجوز عن روازنها (المدني، بدون تاريخ، ص 228)

ج. أم الروازن حطوها في بيت غنا ولا تغانت (الناصري، بدون تاريخ، ص167)

د. أم الروازن حطوها أبيت الغناة ولا تغانت (السليطي 1989، ص59)

يُضرب للشخص الذي لا يتخلى عن طبعه، ذكره التكريتي بلفظ «يا طاگة إنطيني ركاگه عادة أبويه وجدي»، كما ذكر الحكاية الشعبية المرتبطة به (التكريتي 1991، ج6 ص213) وهي شبيهة بحكاية أم الروازن. هذا، وقد ذُكرت العديد من المرويات لحكاية أم الروازن والتي وردت في «الكتاب» (ج2 ص198، وص230 - 233)، و(الناصري، بدون تاريخ، ص 166 - 167)، و(السليطي 1989، ص59).

13. أما اتأدي نذيرك وإلا حفرنا اگبيرك (الناصري، بدون تاريخ، ص 162)

يُضرب في الحث على أداء النذر، وقد ذكر الناصري هذا المثل وقال أنه من أمثال النساء ولم يذكر له قصة (الناصري، بدون تاريخ، ص 162). والمرجح أن هذا القول يتكرر في حكايات شعبية معينة، ولكثرة تكراره عند النساء أصبح مثلاً. يُذكر أن هذه المقولة وردت في «الكتاب» بصيغ متباينة، بعض الشيء، وذلك ضمن ثلاث حكايات شعبية مختلفة وهي: «أم الكراكر» (ج4 ص230)، و«السلحفاة» (ج3 ص277)، و«بنت عرندونة» (ج4 ص166). هذا،

وقد وردت المقولة في حكايات شعبية بحرينية أخرى وهي حكاية «ساقي السدرة» (الحوطي 2017، ص86 - 91)، وحكاية «رقاد الضحى» (فخرو 2019، ص151 - 156).

يذكر أن هذه المقولة ليست حصرية على الحكاية الشعبية البحرينية، فنجدها في الحكاية الفلسطينية أيضاً، فقد ذُكرت في إحدى الحكايات الفلسطينية بلفظ «قول لأمك توفي نذرك وإلا بقصف عمرك» (مهوي وكناعنة 2001، ص148).

14. أما كَرايع تجي وإلا تفوت أرواح (الناصري، بدون تاريخ، ص164)

يضرب المثل من باب التشجيع والإصرار على فعل شي معين. وأصل المثل جزء من حوار بالشعر بين إثنين ورد ذكره في (الناصري، بدون تاريخ، ص164). وقد ورد الحوار الشعري، مع بعض التغيرات الطفيفة، كحكاية شعبية في «الكتاب» (ج1 ص300).

أما الرمضان فقد ذكر المثل بصيغة «أما قلايع تجي وإلا تروح أرواح» ولم يذكر له قصة، والقلايع هي الخيل التي تسلب من فرسانها في الحروب (الرمضان 2016، ص 161).

15. إن أقبلت باض الحمام على الوتد

وإن أدبرت بال الحمار على الأسد

ويُضرب المثل في حال الدنيا إن أقبلت وإن أدبرت، وقد يُذكر الشطر الأخير بلفظ «بال الحمار على ابن أسد»؛ حيث تربط الحكاية بشخص يدعى «محمد ابن أسد» (البازركان 1983، ص 118 - 119). أما في رواية الحكاية التي وردت في «الكتاب» فقد جاء اسم الشخص أسد (ج3 ص214).

16. أنا آكل تيسي ياكل

ذكر الرمضان المثل بلفظ «تيسي يلحس وأنا ألحس»، وقال أن هذه عبارة تذكر في حكاية «نصيف نصيفان» (وهو اسم آخر لحكاية نتيف نتيفان) (الرمضان 2016، ص230). هذا وهناك عبارات شبيهة أخرى تتكرر في الحكاية مثل «أنا أشرب تيسي يشرب» أو «تيسي يگرع وأنا أگرع»، وغيرها من الجمل التي وردت ضمن 31 مروية لهذه الحكاية التي وردت في «الكتاب» (ج2 ص38 - 93) باسم «أنتيف نتيفان» أو «نصيف».

هذا، وتُستخدم تلك العبارات كأمثال أو كنايات وتُساق في الغالب في الولائم عندما يُطلب من شخص توزيع شيء فيأخذ لنفسه ولطرف آخر غائب، كما يضرب في كل وضعٍ شبيه حيث يستأثر شخص بشيء لنفسه ولشخص آخر من أصحابه أو أهله.

17. بلا مداس ولا جميلة الناس (الكعبي 2018، ج2 ص 259)

يضرب المثل في حال الترفع عن منة الآخرين عليهم. ذُكر هذا المثل والحكاية الشعبية المرتبطة به في «الكتاب» (ج2 ص 259). وهذا المثل، وكذلك الحكاية الشعبية المرتبطة به، معروفة في بلاد الشام، انظر على سبيل المثال (الأسود 2006، ج2 ص60).

18. بنيادم سويد راس (الناصري، بدون تاريخ، ص225 - 226)

بنيادم اي بني آدم، ويقال المثل كناية عن الشخص المكار أو المراوغ، ولهذا المثل حكاية مشهورة ذكرها الناصري (الناصري، بدون تاريخ، ص225 - 226). كما أن لها مرويات أخرى؛ فقد ورد لها أربع مرويات في «الكتاب» (ج3 ص211 وص216 وص218، وج5 ص98)، كما ذكرت لها مرويات أخرى في عددٍ من الكتب، انظر على سبيل المثال (البزركان 1983، ص 162).

19. أ. بيكحلها عماها (الضبيب وآخرون 1989، ص 105)

ب. راح بيكحلها عماها (الضبيب وآخرون 1989، ص105) (حبيل 2010، ص330)

جـ. يي يكحلها عماهـا (الضبيب وآخـرون 1989، ص105)، (الكـعبي 2018، ج2 ص 257)

د. جا يكحلها عماها (الكعبي 2018، ج2 ص 214)

يُضـرب للشـخص الـذي يريـد أن يصلـح أمـراً فيفسـده، والحكايـة الأكثر رواجاً والتي رُبطت بهـذا المثـل هـي حكايـة أو أسـطورة مـن عالـم الحيـوان، وقـد حدثـت بين كلـبٍ وقطـة (البـازركان 1983، ص253). هـذا وقـد وردت مرويتـان لهـذه الحكايـة في «الكتـاب» (ج2 ص214، وص257).

هـذا وقـد ذُكـرت قصـة أخـرى لهـذا المثل ليسـت مرتبطـة بالحيوانـات، انظـر علـى سـبيل المثـال (عيد 2022، ص33)، وهـذه القصـة أيضـاً وردت في «الكتـاب» (ج5 ص173) ولكـن دون الإشـارة إلى أنها تخـص هـذا المثل.

20. تهزهز يا كضيب اللوز بشرب ما وباكل لوز

(الناصري 1990، ص154)

يُضـرب في الشـخص الـذي يجلـس في مكانـه ويأتيـه مـا يريـد، وقـد ذكـر الناصـري هـذا المثـل ضمـن أقـوال النسـاء التي تجـري عندهـن مجـرى الأمثـال ولـم يذكـر لـه حكايـة (الناصـري 1990، ص154). وأصـل المثـل مأخـوذ مـن أهزوجـة وردت في حكايـة «معنگـش الجـوز»، والتي وردت لهـا سـت مرويـات في «الكتـاب» (ج3 ص40، وج4، ص59 - 64). هـذا، ولـم تـرد المقولـة السـابقة إلا في مرويـتين فقـط (ج4، ص59 وص64)، وقـد وردت المقولـة بلفـظ «اتهزهـز يـا گليـب اللـوز أبشـرب مـاي بـاكل لـوز»، وربمـا لفظـة «گليـب» تحريـف للفظـة «گضيـب».

21. أ. جات ام الغمص تسحب سلاياها

تحسبني طرب بانام وياها

(الناصري، بدون تاريخ، ص284).

ب. جتني ام الگمل تسحب سلاياها

اتحسبني طرب بانام وياها

(الكعبي ج4، ص282 - 284)

ذكـره الناصري ولم يذكر لـه أي حكاية، ويضرب المثل على وجه السـخرية في حال طلب شـخص ما شـيئاً من آخر وكان هـذا الآخر لا يُقدر ولا يقيم وزناً لهذا الشـخص (الناصـري، بدون تاريـخ، ص284). وهـذا المثل مأخوذ من شـعر ورد في حكايـة «دويخـة» والتي ذُكـر لها ثلاث مرويات في «الكتـاب» (ج4، ص282 - 284).

هـذا، ولا نعلـم مـدى شـيوع هـذه الحكايـة في دول الخليـج العـربي غير أننـا عثرنـا علـى مرويـة أخـرى لها نشـرت في الصحيفـة الإلكترونيـة «جهـات» الإخبارية (شـلي 2022أ).

22. حطي حمدوه على عبدوه وأركبي (جمع الكاتب)

يُضـرب لمن يخون الوعود وينسى العشـرة، وقد ذكرت فخـرو هـذا المثـل بلفظ «يـا حمدوه ويـا عبـدوه تعالوا جندسـوا»، كما ذكـرت الحكايـة الشـعبية المرتبطة به (فخـرو 2021، ج3 ص271 - 273). هـذا، وقد ذُكرت هذه الحكاية الشـعبية في «الكتاب» (ج5 ص157)، غير أن المقولـة التي أصبحت مـثلاً لم تذكر.

23. أ. حظ سحيلة (الكعبي 2018، ج4، ص302 - 304)

بـ. شـفيك يـا حظـي گاعـد، گال اسـكت وإلا بانسـدح (الضبيـب وآخـرون 1989، ص188)

الصيغة الأولى تعـتبر من الكنايـات التي يُكنى بها عن سـوء الحظ، وقد ذكرهـا المانع وذكر الحكاية الشـعبية المرتبطـة بهـا (المانـع 2004، ص174). أمـا الصيغة الثانية مـن المثل فقد وردت في كتاب «الأمثال الشـعبية البحرينية» ولم تذكـر لها أي حكايـة (الضبيب وآخرون 1989، ص188). كما ذكرها الجهيمان بلفظ «اسـكت لا أنسـدح»، وروي لهـذا المثـل نفـس حكايـة «حـظ سـحيلة» (الجهيمان 1403هـ، ج1 ص146 - 147).

هـذا، وقـد وردت أكثرمـن مرويـة لحكايـة «حـظ سـحيلة» في «الكتـاب» (ج4، ص302 - 304)، وقـد ذكـر فيهـا الجملـة «أسـكت لا أنسـدح»، ولكـن دون الإشـارة إلى أن هـذه الحكايـة مـن حكايـات الأمثـال.

24. أ. حلو العسل حلواه (الكعبي 2018، ج2 ص 208)

بـ. يا حلات الدبس (المدني، بدون تاريخ، 330)

جـ. خطـار بيـت خـوالي يحچـون عن مـن ضاگه (جمـع الكاتـب)

تتفـق جميع هـذه الأمثـال أنهـا تضرب للشـخص الـذي يتحدث عـن شيء وكأنه خـبير فيه، وهـو لا يعرف عنـه أي شيء بـل سـمع عنـه سـماعاً. هـذا، وتتشـابه حكايـات الأمثال الثلاثة مـع وجود اختلافات بسـيطة، انظـر الحكايـات في «الكتـاب» (ج2 ص 208) و(آل نـوري 1981، ص 500).

25. حمارة أبو سعادة (الكعبي 2018، ج5 ص297 - 298)

ذُكرت لهـذه الحكايـة مرويتان، في «الكتـاب» (ج3 ص248 - 249، وج5 ص297 - 298)، وقـد صُـرح ضمـن الحكايـة أنهـا كنايـة عـن الرجـل الـذي يبذل مجهوداً كـبيراً في العمل دون توقف، فيقـال له «فلان ولا حمارة أبـو سـعادة» في العمل.

26. خربت وإللي كان كان

يضـرب المثـل عندمـا يقـع المحضـور ويتضـح أن النتيجـة كارثيـة، وقـد رُبـط المثـل، في عـددٍ مـن الدراسـات، بحكايـة شـعبية حـول أم عندهـا بنـات كلهـن لثغـات، انظـر علـى سـبيل المثـال (الأسـود 2006، ج2 ص205 - 206). وفي ليبيـا هـي حكايـة المثـل الشـعبي «نتكلـم وتزيـد فـوق الكلام كليمـة» (القشـاط 1997، ص210 - 211)، وفي كتـاب «التراث الثقـافي غير المـادي في محافظـة الكـرك» (ص147) ربطـت هـذه الحكايـة بالمثـل الشـعبي «مثـل سـربة أم خيـط». هـذا، وقـد ذُكـرت أكثرمـن مرويـة لهـذه الحكايـة في «الكتـاب» (ج5 ص169، وص350 - 351)، غير أنـه لـم يُذكـر أنهـا مـن حكايـات الأمثـال أو أنهـا مرتبطـة بمثـل شـعبي.

27. أ. خرخشـة ما منها خسـارة أما مرة لـو حمارة (جمع الكاتب)

بـ. طگطگة ما فيها خسـارة أو مـرة أو حمارة (جمع الكاتب)

جـ. خرخشة ما فيها خسارة يا المره يا الحماره (الكعبي 2018، ج4 ص94)

د. خرخشـة ما فيها خسـارة يا مرة أو حمارة (الكعبي 2018، ج4 ص95)

يُضـرب في حـال أن شـخصاً يقـوم بعمـل بسـيط جـداً وهـو واثـق أنـه سـيحصل، في النهايـة، علـى شيء مـا دون عنـاء، وهـذا المثـل مرتبـط بحكايـة شـعبية وردت لهـا عـدة مرويـات في «الكتـاب» (ج4 ص 89 - 97). وقـد ذكـر التكـريتي هـذا المثـل بلفـظ «خصـاره ماهـي خصـاره، لـو المـره لـو الحمـاره» وذكـر مرويـة أخـرى لهـذه الحكايـة (التكـريتي 1977، ج2 ص587 - 588).

28. أ. خشـگة ما لينوهـا، لين لانت طفروهـا (الكعبي 2018، ج5 ص322)

بـ. عطوني عضلة خشنة مالينوها، يوم لانت أخذوها (حسين خلف)

الخشـگة بمعنى الجافـة أو اليابسـة، ومعنى المثـل أنهـم وضعـوا تمـرة يابسـة، أو، كمـا في الروايـة الثانيـة، قطعـة لحـم يابسـة، في فمهـا وعندمـا لانـت أخذوهـا مـن فمهـا. ويُضـرب المثـل للشـخص الـذي لا يَقـدم علـى الأمـر الصعـب إلا إذا تيسـر فيأخـذ النتـائج جاهـزة وميسـرة. وهـذا المثـل مرتبـط بحكايـة شـعبية مشـهورة وردت لهـا مرويتـان في «الكتـاب» (ج2 ص252، وج5 ص322). هـذا وقـد ذكـر الجهيمـان المثـل بصيغـة «يابسـة مـا لينوهـا يـوم لانـت خذوهـا» ولـم يذكـر لـه حكايـة (الجهيمـان 1402هـ، ج9 ص136).

29. دفة الكناوة (الكعبي 2018، ج5 ص295 – 296)

ذُكرت هذه الكناية ضمن حكاية في «الكتاب» (ج5 ص295 – 296)، وقد صُرح ضمن الحكاية أنها كناية عن الشخص الذي لا يستقر في مكان وتراه يخرج من بيت أومجلس لآخر، وفي الغالب هو من كنايات النساء، فتسمعهن يقولون «فلانة ولا دفة الكناوة ما تكعد في بيت».

30. رگع يبو مرگع انت سويت شي ما يترگع (الكعبي 2018، ج5 ص 278)

«بو مرقع» كناية عن الشخص الذي يصلح الأكاذيب ويظهرها أنها معقولة، ومعنى المثل أن شخصاً قال لأبي مرقع «اصلح لي هذه الكذبة» فرد عليه «أنت قلت كذبة لا يمكن إصلاحها». ويُضرب المثل لمن قال كذبة لا يمكن إصلاحها، أي «لا تترقع». وهذا المثل مرتبط بحكاية شعبية ذُكرت في «الكتاب» (ج5 ص 278). هذا وقد ذكر العبودي المثل بلفظ «رقع يا بو مرقع» وكذلك بلفظ «قال: رقعها يا بو مرقع، قال: ماتنترقع»، وقد ذكر مروية أخرى للحكاية الشعبية المرتبطة به (العبودي 2010، ج2 ص 599 – 600).

31. ركبة بركبة يبن عيد وماكو زعل (الكعبي 2018، ج2 ص 264)

ومعنى المثل «أنا حملتك ومشيت بك مسافة معينة، وأنت حملتني ومشيت بي نفس المسافة، فلا يوجد أي زعل بيننا». يُضرب المثل عندما يكون الجزاء من صنف العمل، وللمثل حكاية شعبية ذُكرت في «الكتاب» (ج2 ص 264). وهذه الحكاية معروفة في عددٍ من دول الخليج العربي، انظر على سبيل المثال، (هلال 2006)، (العريمية، بدون تاريخ، ص35). والبعض يورد المثل بلفظ «ركبة بركبة يا ود الزين .. ما بيناتنا الزعل» (سلمان 2008).

32. أ. سالفة عرّوه

ب. سالفة عروي (عيسى المقهوي)

ج. قصة عرّوه

ويُقال أيضاً «سواها قصة عرّوه»، أو «سواها سالفة عرّوه» أي أطال في رواية حكاية أو حدث معين دون أي معنى لهذه الإطالة فالنتيجة واحدة. هذا، وقد ارتبطت قصة عرّوه بأمثال أخرى هي: «گفة عروه» و«وين رايحة يا عروي؟، گالت: باروح البيت أتغدى»، وسوف نتطرق لها لاحقاً. هذا وقد ذكر لهذه الحكاية 11 مروية (ج2 ص18 - 34).

33. أ. سيدي سليمان مناني بسمل ثوبه

مشگّت ثوبين وآنه في رجا ثوبه

(الضبيب وآخرون 1989، ص179)

ب. واعدني الشيخ يعطيني خلق ثوبة

شگّگت سبعين وانا في رجا ثوبة

(الناصري 1990، ص152)

ذُكر هذا المثل في كتاب «الأمثال الشعبية البحرينية» وجاء فيه أنه يضرب لمن يطول انتظاره وهو يأمل بالحصول على شيء وعده به شخص آخر، ويرجح أن هذا المثل مرتبط بحكاية شعبية (الضبيب وآخرون 1989، ص179). هذا، وقد ذُكرت حكاية المثل في «الكتاب» (ج2 ص228).

34. أ. شحمة شواربك أكلتها القطة

ب. شحمة شاربك كلها الفار (الكعبي 2018، ج3 ص 382)

في أصل الحكاية ذُكرت «القطة» وليس الفأر، وهذه الكناية في العراق ارتبطت بعرف وهو تزييت الشوارب بالشحم، كما أنها تُضمن في حكايات حول من يدعي الغنى فيستلف شحمة لتزييت شواربه (صحيفة إيلاف 2008)، كما قد تستبدل لفظة «القطة» بلفظ «البزونة» أو «البسة» فيقال «شحمة شواربك أكلتها البزونة»، أو «البسة كلت شحمة شواربك». وهذه من الكنايات العراقية والشامية وتأتي كناية للشخص الذي يتظاهر بمظهر الغنى أو الرجولة وهو غير ذلك.

أما الحكاية التي وردت في «الكتاب» (ج3 ص 382) والتي عُنونت «شحمة شاربك كلها الفار» فقد ورد فيها عدد من الأخطاء والمغالطات الواضحة، كما تظهر القصة وكأن بها جزءاً مبتوراً؛ فنتجت في القصة تناقضات واضحة ولو لا عنوان الحكاية ومعرفتنا بالرواية الشبيهة لها، لظننا أنها حكاية أخرى.

35. ضاع أبتربين البتران

ذكر هذا المثل البزركان وقال أنه يضرب للرديء يضيع بين أمثاله الرديئين، كما ذكر الحكاية الشعبية المرتبطة بهذا المثل (البزركان 1983، ص281 - 282). هذا، وقد وردت مرويتان لهذه الحكاية في «الكتاب» (ج3، ص195، وص206)، ولكن دون ذكر المثل، ودون تصنيف الحكاية على أنها من حكايات الأمثال.

36. أ. الضرة مرة ولو كانت جرة (الكعبي 2018، ج2 ص 237)

ب. الضرة مرة (المدني، بدون تاريخ، ص231)

يضرب في شدة كره الضرة لضرتها، وهو من الأمثال المشهورة في الوطن العربي، وقد ذكر له التكريتي عدة صيغ معروفة في العديد من البلدان العربية (التكريتي 1968، ج3 ص98). وكذلك حكاية هذا المثل مشهورة، وقد ذُكرت في عددٍ من الدراسات، على سبيل المثال، (آل نوري 1981، ص196)، (عيد 2022، ص44 - 45)، كما وردت لها مرويتان في «الكتاب» (ج2 ص237 - 238).

37. الطبرة تطيب والچلمة ما تطيب

يضرب المثل لمدى تأثير الكلمة في النفس، وقد ذكر هذا المثل البزركان وذكر الحكاية الشعبية لهذا المثل (البزركان 1983، ص71 - 73). هذا، وقد ذُكرت مروية أخرى لهذه الحكاية في «الكتاب» (ج3،

ص213)، غير أن المثل لم يُذكر.

38. الطين طين رية والهير هير أشتية (جمال 2015، ص127)، (الكعبي 2018، ج2 ص 261)

يضرب المثل لمن يدعي أمراً قد يكون ظاهره مقنعا، غير أنه لا ينطلي على الخبير. وحكاية المثل مشهورة، وقد وردت لها مرويتان في «الكتاب» (ج2 ص261، وج4 ص232). كما ذكر جمال مروية أخرى للحكاية والتي تتميز أن بطل الحكاية شخصية حقيقية (جمال 2015، ص127).

39. أ. عادت حليمة لعادتها القديمة (الضبيب وآخرون 1989، ص211)، (الكعبي 2018، ج2 ص 240)

ب. عادت حليمة إلى عادتها القديمة (حبيل 2010، ص333)، (الكعبي 2018، ج2 ص 242)

يُضرب المثل لمن يترك عادة سيئة، ثم يعود لها. ولهذا المثل حكاية تُنسب لزوجة حاتم الطائي (حليمة)، وقد ذُكرت لها خمس مرويات في «الكتاب» (ج2 ص240 - 242، ج4 ص262، ج4 ص265).

هذا، وقد ذكر عيد المثل بلفظ «رجعت ريمة لعادتها القديمة» (عيد 2022، ص31 - 32). بينما ذكر الجهيمان المثل بلفظ «رجعت حليمة إلى عادتها القديمة»، وذكر له حكاية مختلفة (الجهيمان 1403هـ، ج3 ص178).

40. أ. عفت بكّالي وعفت حمّاري وعفت ركّاب الفرس وجيت لك يا فاري (الكعبي 2018، ج3، ص356 - 357)

ب. عفت بكّالي وعفت ورّادي وعفت شيخ البلد كله عشان فاري (الكعبي 2018، ج3، ص358 - 359)

جـ. عفت بكّالي وعفت نجّاري وعفت شيخ العرب كله على فاري (الكعبي 2018، ج3، ص356 - 357)

هذه المقولة ترد في نهاية حكاية «خنفسان دربسان» وقد ذُكرت لهذه الحكاية 19 مروية في «الكتاب» (ج3، ص345 - 364، وص366 - 368). هذا، وقد ذكر التكريتي مروية أخرى لها، أما المقولة والتي تجري مجرى الأمثال فقد ذكرها التكريتي كالتالي: «ما خليت عطاره ولا خليت بكاله ولا خليت قاضي البلد وألحكّت عالفارة» (التكريتي، ج5 ص23 - 25).

41. العنزما تطالع شجها (الرمضان 2016، ص470)

يضرب المثل لمن ينظر لعيوب الناس ولا يقر بعيوبه، وقد ذكره الرمضان وذكر الحكاية المرتبطة به (الرمضان 2016، ص470). هذا وقد ذُكرت هذه الحكاية في «الكتاب» بعنوان «النعجة» (ج3 ص284) ولكن لم يُذكر المثل في الحكاية، كما أن الحكاية لم تصنف من حكايات الأمثال.

42. كالت الخايبة جبوا جبوا تحتي الما ولا أكدر أشربو (الناصري 1990، ص153)، (الكعبي 2018، ج4 ص178)

يضرب المثل للشخص الكسول جداً، وقد ذكره الناصري ضمن أقوال النساء التي تجري عندهن مجرى الأمثال (الناصري 1990، ص153). هذا، وقد ذكرت هذه المقولة في «الكتاب» ضمن حكاية «الضرتان» (ج4 ص178). كما عثرنا على رواية أخرى لهذه المقولة وهي «كبو كبو تحتي الماي ما اقدر اشربه» وقد نشرت في الصحيفة الألكترونية جهات الإخبارية (شلي 2022ب).

43. كَفة عروّه

القفة هي وعاء يصنع من الخوص. وتقال هذه الكناية للشيء الذي به عيب، كما تقال للشخص الذي لا يحتفظ بالأسرار. وهذا المثل مرتبط بحكاية «عروّه» (انظر المثل «سالفة عرّوه»). وهذا شبيه بالكناية «فلان جيسة» (السليطي 1989، ص151)، أو فلان مشخا ل.

44. كثرة اللقم تطرد النقم (الكعبي 2018، ج2 ص248)

مضمون المثل أن الصدقة تدفع البلاء، وقد رُبط هذا المثل بحكاية شعبية مشهورة لكنها متباينة التفاصيل، انظر على سبيل المثال (زيادنة 2003، ص28 – 30). وقد ذُكرت إحدى مرويات هذه الحكاية في «الكتاب» (ج2 ص248).

45. أ. كل الگدور ادور من شگة العصفور (الكعبي 2018، ج3 ص 159)

ب. هذا وهذا والفگاگة معلگة (جمع الكاتب)

ومعنى المثل في الصيغة الأولى «كل هذه القدور قد طبخت من قطعة عصفور»، أما معناه في الصيغة الثانية «كل هذه القدور، ويشار لها باليد مع ترديد هذا وهذا، ولا زالت الفقاقة معلقة». ويُضرب للبخيل أو من يقدم طعاماً قليلاً للضيوف. الصيغة الأولى للمثل وردت ضمن حكاية شعبية وردت في «الكتاب» (ج3 ص 159)، وهذه الصيغة مشهورة في العراق وبلاد الشام ولها صيغ أخرى مختلفة، فقد ذكرها التكريتي بلفظ «سبع جدور اتفور من شگة العصفور» وذكر الحكاية الشعبية المرتبطة بها (التكريتي 1981، ج3 ص107 – 109) وهي تتشابه مع الحكاية التي وردت في «الكتاب» (ج3 ص 159).

هذا، وقد سمعت مروية أخرى شبيهة تماماً للحكاية التي وردت في «الكتاب»، والاختلاف أنه بدل العصفور كانت «فگاگة» وهي من أصغر أنواع الطيور، فبدلاً من أن تنتهي الحكاية بجملة «كل الگدور ادور من شگة العصفور»، تنتهي بالجملة «هذا وهذا والفگاگة معلگة».

46. كل شي كتبته إلا الزلگ (الكعبي 2018، ج2 ص 120)

ذكره التكريتي بعدة صيغ في العراق وبلاد الشام ومصر، منها «كل شي مكتوب بالورق إلا الزلق»، وقال

أن المثل يضرب لوقوع المحذور رغم التحوط (التكريتي 1968، ج3 ص315 - 316). كما ذكر التكريتي الحكاية الشعبية لهذا المثل (التكريتي 1986، ج4 ص172 - 173). هذا، وقد ذكرت مروية أخرى لهذه الحكاية في «الكتاب» (ج2 ص120) ولكن دون ذكر أنها من حكايات الأمثال.

47. أ. كلكم يا نساء بوالات (الكعبي 2018، ج4 ص168)

ب. كلنا يانسا بوالات (الكعبي 2018، ج4 ص167)

جـ. كلنا يالنسوان بوالات (الناصري 1990، ص138)

يُضرب المثل عند شياع فعل مذموم بين جماعة ما، ذكره التكريتي بلفظ «كلچن يا نسا بالفرش بوالـه» وذكر له حكاية شعبية (التكريتي 1986، ج4 ص 156). هذا، وقد ذكر الناصري مروية أخرى لهذه الحكاية (الناصري 1990، ص138). هذا وقد ذُكرت في «الكتاب» ثلاث مرويات لهذه الحكاية (ج4 ص103) و(ج4 ص167 - 168).

48. لگي احضينش يا يمه جاش الخير من البرمة (الناصري 1990، ص146)، (الكعبي 2018، ج5 ص 114)

يضرب المثل فيمن يأتيه الخير من شخص لا يتوقعه، وقد ذكر الناصري هذا المثل ضمن أقوال النساء التي تجري عندهن مجرى الأمثال ولم يذكر له قصة. هذا، وقد ورد هذا المثل ضمن حكاية «البرمة» التي وردت في «الكتاب» (ج5 ص 114). وفي مرويات أخرى لهذه الحكاية تتكرر فيها جملة «دربي دربي لبيت أمي وأحط الخير بحضن أمي» (فخرو 2019، ص189 - 192)، (الدويك 1984، ج1 ص79 - 81).

أما المروية الفلسطينية لهذه الحكاية فتسمى «الطنجرة»، والجملة التي تتكرر فيها هي «طنجر طنجريا أمي جبت النحّة في ثمي» (مهوي وكناعنة 2001، ص65 - 69)

49. لولا جرادة ما وقع عصفور

يضرب المثل تنديداً لمن يوقع شخصاً في ورطة، وهذه المقولة وردت ضمن حكاية عصفور المكنى أبو ديسة وزوجته جرادة والتي وردت في كتاب «الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» (التكريتي 1977 ،ج2 ص120 - 122). وحكاية هذا المثل منتشرة في العالم العربي بروايات متباينة، كما يختلف المثل الذي يرتبط بها بحسب المقولة التي تختم بها الحكاية، ففي العراق ذكره التكريتي بلفظ «بلاج الله يا جرادة» وذكر إحدى مرويات حكايته (التكريتي 1977 ،ج2 ص120 - 122)، وذكره البزركان باللفظ السابق وذكر صيغة أخرى هي «خريتي يا جرادة على عصفور» وذكر حكاية المثل (البزركان 1983، ص159 - 161). أما في فلسطين فيذكر غازي المثل «لولا جرادة مامات عصفور» ويسرد له إحدى مرويات الحكاية (غازي 1986).

أما مروية الحكاية التي وردت في «الكتاب» تنتهي بالمقولة «يا جرادة طيري ترى الجندب قبض» (ج4، ص18 - 20). وعند النشابة تنتهي بالمقولة «طيري يا جرادة ترى الجندب صادوه» (النشابة 2010، ص17 - 21). أما عند فخرو فتنتهي بالمقولة «عصفور وهكّته مكنة، وكل يوم غداه عيش وداي، وباچر ماله إلا الخرا» (فخرو 2018، 224 - 228).

50. أ. لي برگ البرگ طالع عين ثورك (الكعبي 2018، ج2 ص 244)

ب. لا برگ البرگ شوف عين ثورك (جمال 2015، ص 116)

يُضرب لتحذير شخص ما من خطر ما أو شخص لا يؤمَن له، وقد ذُكرت حكاية المثل في «الكتاب» (ج2، 244)، كما ذكرت الحكاية في عدة مراجع أخرى، انظر على سبيل المثال (جمال 2015، ص116)، (البازركان 1983، ص23)، (آل نوري 1981، ص17).

51. ليت سيدي يطلب ماي عشان أگوم أشرب (الكعبي 2018، ج2 ص204)

يُضرب المثل للشخص الكسول والذي لا تكون عنده دافعية داخلية لعمل أي شيء ذُكرت حكاية المثل في «الكتاب» (ج2 ص204). وفي كتاب «متن المثل المغربي الدارج» (ص214) ذكر المثل بلفظ «الله يجعل سيدي يقول: «نشروب!»، باش نشروب حتى انا».

52. مع الخيل يا شكرا (الكعبي 2018، ج2 ص 247)

يضرب لمن يندفع في محاكاة الآخرين متناسياً طبيعته. وهناك خلاف في تحليل هذا المثل، فبحسب الحكاية التي وردت في «الكتاب» أن الشكرا هي بقرة شقراء (ج2ص247)، ونفس الحكاية ذُكرت في كتاب «التراث الثقافي غير المادي في محافظة الكرك» (ص145). بينما يرى آخرون أن الشقراء هي فرس شقراء (مغلوث 1994، ص173) و(الجهيمان 1402هـ، ج8 ص 79).

53. أ. من المِا للمِا (جمع الكاتب)

ب. من الماي للماي (جمال 2015، ص115)

ج. ما جاب الما غدا بالما (الكعبي 2018، ج3 ص112)

ذكره الجهيمان بلفظ «ما جابه الما غدا به الما»، وهو يضرب للغشاش الذي يجمع مالاً بالغش فيذهب سدى، كما يضرب في ضيق العيش وعدم توفير المال فما يأتي من طريق يذهب في طريق آخر (الجهيمان 1402هـ، ج7 ص47). وذكره التكريتي بلفظ «مال اللبن للبن ومال المي للمي»، كما ذكر الحكاية الشعبية التي ترتبط به (التكريتي 1986، ج5 ص95).

يذكر، أن هذا المثل مرتبط بحكاية مشهورة تتباين في تفاصيلها لكنها تشترك في العبرة النهائية، وربما تكون الرواية التي وردت في «الكتاب» (ج3 ص112) هي الأشهر.

54. أ. من ذبح فار المفرفر من گدر يسطي عليه

(الكعبي 2018، ج5 ص373)

ب. من ذبح سبع السممبع من ساطي عليه

(الكعبي 2018، ج5 ص374)

ج. من گتل فار الفرارة گتله وأسطى عليه

(حسين خلف)

من أمثال السخرية التي تضرب في الجبان أو من يدعي أنه أنجز عملاً من الصعب إنجازه، وهو مأخوذ من حكاية شعبية، وقد ذكر التكريتي المثل بلفظ «سبع السبنبع من گدر يگحم عليه»، كما ذكر الحكاية الشعبية التي ترتبط به (التكريتي 1981، ج3 ص109 - 111).

هذا، وقد وردت حكاية هذا المثل بروايات متباينة في «الكتاب» (ج3 ص 372 - 374، وج4 ص 98 - 99).

55. أ. هاك يا رمضان رزقك (السليطي 1989، ص48 - 50)، (جمال 2015، ص116)

ب. يازينة الدار لقيت مثلك مجانين كثار (الصيغة الشامية الموازية للمثل)

يضرب المثل لمن يتصرف تصرفا ساذجا ناتجا عن سوء فهم وقلة معرفة، وله حكاية شعبية متعددة الروايات وكأن تلك المرويات حكايات مستقلة بذاتها، غير أن الرابط بينها أن رجلاً يهجر بيته ولا يعود له حتى يلتقي بأشخاص أغبى من زوجته. إحدى هذه الروايات وردت في (السليطي 1989، ص48 - 50)، و(جمال 2015، ص116)، و«الكتاب» (ج4 ص205) و(ج5، ص165 - 166) و(ج5، ص260 - 261).

وهناك مرويات أخرى لهذه الحكاية في بلاد الشام، غير أن المثل المرتبط بها يختلف، فهو «يازينة الدار لقيت مثلك مجانين كثار» (عطا الله 1995، ص379 - 380) و(مهوي وكناعنة 2001، ص197 - 201).

56. هذا امهيرش وكليه محد يشاركش فيه

(الناصري 1990، ص148)

يضرب لمن يقع في شر أعماله، وقد ذكره الناصري ضمن أقوال النساء التي تجري عندهن مجرى الأمثال،

وقال إن لهذا المثل حكاية لكنه لم يذكرها (الناصري 1990، ص148). والمشهور أن هذا المثل مرتبط بالحكاية الشعبية «فسيچرة»أو «اصويفيه»، وقد وردت لهذه الحكاية في «الكتاب» 62 مروية منها 59 مروية مجموعة في فصل واحد (ج1 ص70 – 182)، بالإضافة لثلاث مرويات جاءت بصورة منفصلة وعناوين مختلفة، (ج4 ص169 – 170 وص173، وج5، ص325).

هذا، ولم تذكر العبارة في جميع المرويات التي وردت في الكتاب، كما أن لفظ المقولة متباين بحسب مرويات الحكاية؛ فقد ذكرت فخرو المقولة بلفظ «لازم تاكلين يهازج ويوازج كله» (فخرو 2018، ص29 – 33).

57. ولد الحرام ما يكشفه إلا ولد الحرام (الكعبي 2018، ج5 ص155)

كما يقال «ما يعرف ابن الحرام إلا ابن الحرام»، وهذه من الأقوال الشهيرة التي تجري مجرى الأمثال، وحكاية هذه المقولة مشهورة ولها مرويات متعددة، فقد وردت في «الكتاب» إحدى مرويات هذه الحكاية (ج5، ص155)، كما ذكر بدر مرويتين لهذه الحكاية (بدر 2022، ص156 – 160).

58. وين رايحة يا عروي؟، گالت: باروح البيت أتغدى (عيسى المقهوي)

ذكر هذه المقولة عيسى المقهوي كمقدمة لحكاية «عروي» وذلك على حسابه في موقع الإنستغرام (@es100sa) وذلك بتاريخ 17 يونيو 2019م، وذكر أن المقولة تُقال «للي ما عندهم سالفة ولا جواب»، وبالأحرى ناس ليس لها ما تعمله فتبتكر أموراً لا داعي لها، تماماً مثل الفتاة التي اسمها عروي أو عروه، التي أضاعت الوقت في جمع الثمار دون فائدة ثم رجعت بدون شيء، وقد ذكرنا الحكاية التي ترتبط بهذا المثل ضمن شرح المثل «سالفة عروة».

59. أ. يا رازگ الگوبعة أرزگني (جمال 2015، ص125 – 126)

ب. يا رازق الغراب أرزقني (السليطي 1989، ص46)، (جمال 2015، ص125 – 126)

ج. يا رازق الضب أرزقني (جمال 2015، ص125 – 126)

هذه واحدة من الحكايات التي تتباين مروياتها ونهايتها، وجميعها تتفق بوجود أحد الحيوانات، ويكون في الغالب أعمى، وقد يكون من الطيور كالعصفور أو القوبعة، أي القبرة (جمال 2015، ص125 – 126)، أو البومة (بدر 2022، ص69 – 70) أو الغراب (السليطي 1989، ص46)، وقد يكون من الزواحف كالضب (جمال 2015، ص125 – 126)، أو الوزغة، بوبريص (بلحسن 2020، ص130).

يساق المثل لمن يتواكل في الرزق ويجلس لا يعمل وينتظر يأتيه الرزق، وقد يساق أحياناً في الاتكال على الله في كل شيء. يذكر، أنه في «الكتاب» ذكرت ست مرويات لهذه الحكاية، أربع منها تذكر الگوبعة (الكعبي 2018، ج3 ص 327 – 333)، وواحدة تذكر العصفور الأعمى (ج3 ص154)، وأخرى تذكر البومة العمياء (ج3، ص156 – 157).

المراجع:

- آل نوري، عبدالله، الأمثال الدارجة في الكويت، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1981م.
- أبو فخيدة، علي محمد، وأبوفخيدة، جمعة بركات. الحكاية في المثل الشعبي الفلسطيني، مؤسسة الثقافة الفلسطينية، عكا، 1990.
- الأسود، نزار. حكايات الأمثال الشعبية. المجلد الثاني، سلسلة مكتبة التراث الشعبي، دمشق، سوريا 2006.
- 4 - الأكوع، إسماعيل بن علي. الأمثال اليمانية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، 2004.
- البازركان، رفعت رؤوف. أمثال شعبية لها حكايات، مطبعة الارشاد، بغداد، العراق، 1983.
- بدر، مسعد. الحكاية الشعبية في بادية سيناء، دار ميابوك للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2022.
- بلحسن، الحسين ريوش. التراث الشعبي وأهميته التاريخية من خلال نماذج من الأمثال والعادات والطقوس والمرددات الشعبية، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020.
- التكريتي، عبدالرحمن. الأمثال البغدادية المقارنة: مع أمثال أحد عشر قطراً عربياً، أول محاولة لمقارنة الأمثال العربية، مطبعة الإرشاد، بغداد، العراق، 1968.
- التكريتي، عبدالرحمن. جمهرة الأمثال البغدادية، الجزء الأول، مطبعة الإرشاد، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 1971.
- التكريتي، عبدالرحمن. جمهرة الأمثال البغدادية، الجزء الثاني، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، الطبعة الأولى، 1977.
- التكريتي، عبدالرحمن. جمهرة الأمثال البغدادية، الجزء الثالث، وزارة الثقافة الأعلام، الجمهورية العراقية، الطبعة الأولى، 1981.
- التكريتي، عبدالرحمن. جمهرة الأمثال البغدادية، الجزئين الرابع والخامس، دار الشؤون الثقافية العامة، بعداد، العراق، الطبعة الأولى، 1986.
- التكريتي، عبدالرحمن. جمهرة الأمثال البغدادية، الجزء السادس، دار الشؤون الثقافية العامة، بعداد، العراق، الطبعة الأولى، 1991.
- جمال، محمد، معجم الألفاظ والتعابير الشعبية، مطبعة المنامة، مملكة البحرين، 2015م.
- الجمعية المغربية للتراث اللغوي (جمع وضبط وتحقيق). متن المثل المغربي الدارج، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، المملكة المغربية 2011.
- الجهيمان، عبدالكريم ، الأمثال الشعبية في قلب جزير العرب، دار أشبال العرب، الرياض المملكة العربية السعودية، الجزئين الأول والثالث، الطبعة الثالثة، 1403 هـ
- الجهيمان، عبدالكريم ، الأمثال الشعبية في قلب جزير العرب، دار أشبال العرب، الرياض المملكة العربية السعودية، الأجزاء السابع والثامن والتاسع، 1402 هـ
- حبيل، عبدعلي محمد، جزيرة سترة بين الماضي والحاضر، دراسة وتحليل، مطبعة المنار، مملكة البحرين، الطبعة الثانية 2010م.
- الحوطي، حكايات شعبية من البحرين، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر ، المنامة، مملكة البحرين، الطبعة الأولى، 2017.
- الرمضان، محمد حسين الشيخ علي، أمثال وأقوال من عامية الأحساء، جواثا للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 2016م.
- زلزلة، محمد صادق. قصص الامثال العامية: كتاب امثال وقصص، وعظات وعبر، وفكاهة وادب، المجلد الأول، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1986.
- زيادنة، صالح. حكايات من الصحراء ، المطبعة العربية الحديثة، القدس، 2003.
- سلمان، منى (2008). ركبة بركبة يا ود الزين .. ما بيناتنا الزعل، مقال منشور على موقع النيلين، على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 23/1/2023):
  www.alnilin.com/5832.htm
- السليطي، فاطمة عيسى، مثل ومعنى، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م.
- شلي، عبدالعظيم (2022أ). أمي من فريق الأطرش «8»، صحيفة جهات الإخبارية، نشر بتاريخ 12 / 4 / 2022م، على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 10/2/2023):
  https://jehat.net/?act=artc&id=92483
- شلي، عبدالعظيم (2022ب). أمي من فريق الأطرش «6»، صحيفة جهات الإخبارية، نشر بتاريخ 2 / 4 / 2022م، على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 10/2/2023):
  https://jehat.net/?act=artc&id=92101
- شوحان، أحمد. الأمثال الفراتية، دار التراث، دير الزور، دمشق، 1985.
- صحيفة إيلاف (2008). الشوارب في العراق إزالتها إهانة وبقاؤها ضمانة للهيبة وتسديد الديون. مقال نشر في صحيفة إيلاف الإليكترونية بتاريخ 2008/08/17 على الرابط التالي (تمت الزيارة بتاريخ (10/3/2023):
  https://elaph.com/Web/Reports/2008/8/357608.htm
- الضبيب، أحمد، وسند، إبراهيم ، والسبيعي، إبراهيم ، والخاطر، مبارك (جمع وإعداد)، ومراجعة: عبدالرحمن مسامح وعبدالرحيم

- روزبه، الأمثال الشعبية البحرينية، الجزء الأول، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، مملكة البحرين، الطبعة الأولى 1989م، الطبعة الثانية 1996م.
- العبودي، محمد بن ناصر، الأمثال العامية في نجد، دار الثلوثية للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، 2010م.
- العريض، فاطمة سالم. إرث الأجداد للأحفاد، رحلة غوص في بحار الأمثال البحرينية، الجزء الثاني، 2012.
- العريمية، مريم بنت صالح، من قصصنا الشعبية، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، (بدون تاريخ)
- عطا الله، عيسى. قالوا في المثل: موسوعة في الأمثال والحكم السائرة نثراً وشعراً، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، الطبعة الثانية 1995.
- عيد، أحمد جمال. الأمثال الشعبية: حكايات مصورة من أرث الأجداد، المكتبة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، 2022.
- غازي، محمد خير (1986). حكاية شعبية فلسطينية: «لولا جرادة مامات عصفور»، مجلة التراث الشعبي، دار الشؤون الثقافية، الجمهورية العراقية، العدد الفصلي الثالث صيف 1986
- فخرو، أنيسة. حزاوي أمي شيخة أحلام الطفولة: قصص وحكايات من التراث الشعبي، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، الكتاب الأول 2018.
- فخرو، أنيسة. حزاوي أمي شيخة أحلام الطفولة: قصص وحكايات من التراث الشعبي، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، الكتاب الثاني 2019.
- فخرو، أنيسة. موسوعة الأمثال والأقوال الشعبية في الخليج العربي، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2021.
- القشاط، محمد سعيد. أمثال من الجفارة، دار صنين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997.
- الكعبي، ضياء عبدالله خميس. الحكايات الشعبية البحرينية، ألف حكاية وحكاية، مشروع جمع وتدوين جماعي، المؤسسة العربية للدراسات والثقافة الشعبية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2018.
- المانع، عبدالرحمن بن عبدالعزيز بن عبدالله. مقتطفات من القصص والنوادر والأمثال والأشعار النجدية، الرياض المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 2004.
- المدني، صلاح، أمثال البحرين الشعبية، النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، بدون تاريخ
- مغلوث، فهد حمد أحمد. الأمثال الشعبية في منطقة الإحساء، اصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض 1414هـ، 1994م.
- مهوَي، إبراهيم وكناعنة، شريف. قول يا طير: نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية، تحقيق وترجمة: جابر سليمان، إبراهيم مهوّي، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، لبنان، 2001.
- الناصري، محمد علي، موسوعة الأمثال الشعبية في دول الخليج العربي، دار المشرق العربي الكبير، بيروت – لبنان، بدون تاريخ.
- الناصري، محمد علي: من تراث شعب البحرين، لم يذكر الناشر، المطبعة الشرقية، مملكة البحرين 1990م.
- النشابة، يوسف أحمد بن ماجد. الحكايات الشعبية التراثية في مملكة البحرين، سلسلة الحكايات (8)، مطبعة الأيام، مملكة البحرين، الطبعة الأولى، 2010.
- هلال، عبد رب النبي (2006). أسماء وقصص الجن والعفاريت في الموروث الشعبي، مقال نشر في موقع «واحة القطيف»، على الرابط (تمت الزيارة بتاريخ 23/1/2023):
  www.qatifoasis.com/?act=artc&id=1013
- وزارة الثقافة. التراث الثقافي غير المادي في محافظة الكرك: نتائج المسح الميداني القائم على المجتمع المحلي (2013 – 2016)، وزارة الثقافة - مديرية التراث، عمان، الأردن، 2016.

برامج التواصل الإجتماعي

- حسين جاسم خلف. عدة مقالات من حسابه على الإنستقرام (@bahranikoh).

الصور :

- الصور من أرشيف الثقافة الشعبية .

1

دور الثقافة الشعبية في بناء النص الروائي

أ. بوشعيب الساوري - المغرب

في جميع أنحاء المعمورة، ترتبط الآداب بالثّقافة الشفهية، نظراً لحضورها الكبير والجلي في كثير من التحقّقات الأدبية، بل تصير في كثير من الأحيان مؤسّسة لرؤيتها الفنية، خصوصاً في الروايات ذات الخلفية المابعد استعمارية. نحاول من خلال هذه الورقة فحْص بعض عناصر الثّقافة الشّفهية المؤسّسة للعالم الرّوائي في روايتين تندرجان في روايات ما بعد الاستعمار؛ الأولى كسبان حتة (2006) للروائي المصري الراحل فؤاد قنديل والثانية زريعة البلاد (2004) للكاتب المغربي الحبيب الدائم ربي. سنبرُز في هذه الورقة كيف يسْتثمر هذان الكاتبان مقومات الثقافة الشّفهية في بناء نصّيهما الروائيين، من حكايات وأمثال وكنايات وحوارات ونُكت وخوارق وأساطير وسلوكات وقيَم دون أن نغفَل اللغة وما تختزنُه من حمُولات معبّرة.

نظراً لتعدّد سياقات وغايات استعمالاته، يحفُل مفهوم الثّقافة بحمولات دلالية متنوّعة، من بينها أنّ الثقافة تحيل على تلْك الممارسات المعيشة أو

الإيديولوجيات العملية المميّزة لنمط حياة مجموعة بشرية، والملحوظة على مستوى سلوكات ومواقف أفرادها وردود أفعالهم حول كل ما يخضعون له من مؤثرات وتمنحهم الشعور بالانتماء والهوية[1]، والذي يتم التعبير عنه في لغتهم اليومية التي تعدّ الشّكل الثقافي الأسمى لدى كل الجماعات البشرية في جميع أنحاء المعمور، بل يمكنها (الثقافة) أن تنتقل إلى أشكال التّعبير الفنّية الخاصّة بجماعة معيّنة، بوعْي أو لا وعْي النّاشطين الفنّيين المُنْتمين إلى تلْك الجماعة.

من المعلوم أنه لا وجود لإبداع أدبي من دون المزاوجة بين القدرة التّخييلية للمبدع والعالم المرجعي الذي يحاول تصويره حسب ذاتيته ومنظوره الخاصّين[2]، نظراً لوجود تداخل كبير بين المُبدع وذاتيته والعالم المتخيّل بكل خصوصياته الثقافية وأساليبه في الحياة وقواعده المُنْعكسة في سلوكات أفراده ورؤيتهم للعالم وحمُولاته الإيديولوجية التي تظلّ آثارُها حاضرة في العمل الإبداعي حين يخرج إلى حيّز الوجود، وتظلّ من سماته المميّزة، بل تدخل أحياناً في إواليات الإبداعية. ويختلف ذلك من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، ومن عمل أدبي إلى آخر، وطبْعاً من كاتب إلى آخر، رغْم أن العمل الإبداعي يُنسب عادة إلى كاتب مفرد، لكنه يظل دوماً نتيجة تفاعل الفرد مع محيطه الثقافي خصوصاً حينما يتعلّق الأمر بالنصوص المنتمية إلى جنس الرواية.

على الرغم من طول التّجاهل الذي يعترض الثقافة الشفهية من قبل نظيرتها العالِمة، فإن الشفهية تظلّ هي أساس كل آداب العالم؛ لأن الإنسان يعرف كيف يتكلّم قبْل أن يتعلّم كيف يكتب. وفي كتابة العمل الأدبي عموماً وفي الجنس الروائي بشكل خاص، نجد بجلاء كبير مُمارسة للشّفهية من خلال الحكايات والأمثال والتعاويذ والمقارنات والأساطير والحوارات والألغاز. يتعلّق الأمر بانعكاس لحالة ثّقافة وحضارة شعب في حقبة زمنية معينة في النّص الأدبي[3].

من أهمّ تلك السّمات الثّقافية، التي تجسّد حضوراً قوياً في العديد من النّصوص الروائية العربية، نجد الثقافة الشفهية، بل تغدو إوالية مؤطّرة ضمن تيار ما بعد الاستعمار المؤسّس للكتابة الروائية فيها، سواء وعَى بها كتابها أو لم يعوها، والتي تروم إعادة الاعتبار للمهمّشين ولتصوراتهم وقيمهم التي تحكُم نظرتهم للعالم كما تعيد الاعتبار لمشاعرهم المخبّأة وراء أفعالهم الإنسانية[4]، عبر منحهم أصواتاً داخل النصوص الروائية، لأن النزوع ما بعد الاستعماري كتصور روائي مقاوم للهيمنة والمركزية يراهن، في تحقّقاته النّصية، على إعادة الاعتبار للإمكانات السّردية التي تحبُل بها الثقافة المحلية، وبشكل خاص الحكاية الشعبية التي تختزن الثقافة المحلّية بقيمها وتصوراتها ورؤيتها للعالم، وجعْلها مقوّماً من مقومات الكتابة الروائية.

ويجد الكاتب الروائي نفسه أمام خيارين؛ إمّا أن يستقي مادّته الحكائية من التّقاليد الشّفهية، أو يستقي من هذه الأخيرة طريقة الصوغ الحكائي. كل ذلك يندرج في إطار إعادة الاعتبار لهذه الثقافة التي تم إسكاتها من قبَل الخطاب المركزي بُغية تحريرها واستثمارها في الرّواية؛ خصُوصاً وأنّنا لا يُمكن عزْل الكثير من النصوص الروائية عن الخصوصيات الثّقافية المميّزة للعوالم حيث تجْري أحداثها.

لمقاربة موضوع كيف تعملُ الرّواية العربية التي نزْعمُ أنها تندرج ضمن رواية ما بعد الاستعمار القائمة في أساسها على هدم المركز من جهة وعلى تحرير الثقافة المحلّية من طي النسيان والتّجاهل من جهة أخرى[5] وجعلها مقوماً أساسياً في كتابة النّص الروائي وتحقّقه، سنحلّل روايتين؛ الأولى كسبان حتة للروائي المصري الرّاحل فؤاد قنديل[6] والثّانية زريعة البلاد للكاتب المغربي الحبيب الدائم[7] ربي.

2

1. جدل السّيرة الشعبية والرواية في رواية كسْبان حتة:

يؤمن الروائي المصري الراحل فؤاد قنديل، شأنه شأن الكثير من الروائيين العرب بأن الرواية جنس أدبي مفتوح قادر على التكيّف مع كل الثقافات وقابل لاستيعاب بعض وسائلها في التعبير، وبشكل خاص أشكالها السّردية من أساطير وحكايات وسير شعبية، نظراً لقربها من وجدان الشخصيات المنغمسة في هذه الثقافة، من جهة، ولقُدرتها على التّعبير عنها وتشخيصها، انسجاماً مع طبيعة الجنس الروائي المميز بالقدرة على التغلغل في الأعماق الفردية والجماعية[8].

وانسجاماً مع الطابع المفتوح والإشكالي المؤسّسين للجنس الروائي، يبدو لنا أن الكتابة الروائية في رواية كسبان حتة تنبني على رصْد مجموعة من المفارقات الوجودية في حياتَي السّارد والبطل في صيغة جدل يتمّ من طرف واحد يصوغُه السّارد، مُتّخذاً من التّجربة الوجودية النّاجحة والمثيرة لابن خاله كسبان (بطل الرواية) حافزاً يدْفعُه إلى البوح بتجربته الحياتية الفاشلة، على شكل مساءلة مزدوجة للبطل تروم تفسير سرّ نجاحه في حياته (البطل) والتّصريح والكشف عن فشل الذات (السارد). ذلك الحوار الذي يتجاوز السارد والبطل إلى جدل غير معلن بين الرواية كجنس أدبي والسيرة الشعبية المنغمسة في وجدان الشعب المصري، بل يمتد إلى إثارة إشكالية تداول وتلقّي الرواية، مما يجعل السّرد في رواية كسبان حتة يضطلع بوظيفة ميتاروائية تحوّل الرواية نفسها إلى موضوع للتفكير والتأمل من داخل سردها. ويجد السّرد تبريره ومسوّغه في هذه الرواية في سبَبين موجِّهين:

- أولهما؛ مقارنة السارد بين تجْربته الحياتية وتجربة ابن خاله كسْبان بطل الرّواية ومآلاتهما وتأثيرهما عليهما وعلى من يحيط بهما من الناس وفي نظرتهم إليهما،
- ثانيهما؛ مُحاولة السّارد فهم وتفسير بعض أفعال هذا البطل الغريبة انطلاقاً من معين الثقافة الشّفهية وبشكْل أساس السّيرة الشعبية التي تغدو بمثابة معين معرفي يعتمده الكاتب لسبر أغوار شخصية أبطال روايته.

1.1. تقابل السّارد والبطل:

تتميز رواية كسبان حتة بأنها قائمة على بناء سردي يرتكز على مقارنة يجريها السارد بين تجربته الحياتية المليئة بالإحباطات والخيبات وبين تجربة بطل الرواية كسبان الحافلة بالانتصارات المتواصلة والمثيرة للناس حوله. يقدّم من خلالها السارد تمايزاً واضحاً بين حكايته الواقعية الموسومة بالرتابة وبين حكايات البطل العجيبة المليئة بالمفاجآت السارة؛ وذلك على عدة مستويات:

- حكاية البطل أكبر من حكاية السارد إذ غطت الرواية ككل، وغدَت محلّ إعجاب النّاس داخل القرية وخارجها، بل دخلَت إلى المخيلة الجماعية،

وأصبحت تُروى في قصائد شعبية لشاعر محلي، يقول السارد: «لم تغِب سيرتُه تماماً عن البلد ولا عن الناس، فقد ظهرت موهبة الشّعر العامي والزّجل لدى شاب من أبناء القرية اسمه رضوان الروبي، لفتت نظره مغامرات كسبان فكتب عنه قصيدة أعجبت سامعيه، ثم كتب ثانية وثالثة، وأصبحت مادّة من مواد السّمر، وأمسى الناس جميعا يطلبونها... وانتقلت إلى قرية أخرى»[9] أما حكاية السّارد فلا تتجاوز سوى صفحات قليلة، ولا تستدعي أن تُحكى أو تتناقلها الأفواه، يقول السّارد ملخّصاً حكايته مؤكدا على مللها وسأمه منها: «هكذا سافرتُ إلى البلاد العربية الخليجية للعمل، وهكذا تزوجْتُ من الفتاة التي لم يكن من المناسب الزّواج بها، هكذا وضعت أموالي لدى اللّصوص الذين وعدُونا بأكْبر الأرباح... وهكذا انتهيت إلى إدمان الدروس الخصوصية.. لقد اشتريت سيارة للمرور على الطلبة، والحصول على أجور عالية لقاء الدروس المنزلية. لكن الخسائر أيضاً كثيرة، فأولادنا ليسوا كما نود، وبعضهم يرسب، ومنهم أولاد يعانون من التخلّف الذهني، والخلافات كثيرة مع أمهاتهم.. الحمد لله.. أنا لا أشكو، ولكن حالتك دائماً تعيد إشعال النّار، الكامن»[10].

- بالنسبة للبطل كسبان يمكن الحديث عن متوالية من الحكايات وليس حكاية واحدة، بينما بالنسبة للسارد يمكن الحديث عن حكاية واحدة هي حكاية الفشل رغم التعلّم والهجرة إلى الخليج وإدمان الدروس الخصوصية والتي يتحرج المرء من سردها.

- إن حكاية سارد رواية كسبان حتة حكاية فشل، يقول السارد: «وهكذا انتهيت إلى إدمان الدروس الخصوصية.. حتى لقد اشتريت سيارة للمرور على الطلبة، والحصول علي أجور عالية لقاء الدروس المنزلية. لكن الخسائر أيضا كثيرة، فأولادنا ليسوا كما نود، وبعضهم يرسب، ومنهم أولاد يعانون من التخلف الذهني، والخلافات كثيرة مع أمهاتهم»[11]

بينما حكاية البطل كسبان حكاية كسْب، ويبدو ذلك من خلال الاسم الذي يحمله والذي جاء علي صيغة المبالغة فعلان والذي استقاه الكاتب من الثقافة الشفهية، يقول السّارد مقارناً بينه وبين البطل كسبان: «كم هو رائع ذلك المقود الذي تمسك به جيداً وتقبض به على فك حصانك، فلا ينطلق إلا حيث تريد، ولا يميل إلا تبعاً لرغْبَتك، وإن كنتُ أثق أن ما بك من خصال ليس من صنعك، وطريقك ونهجك خطهما الله.. وأراد الله لي طريقاً آخر..آه.. فهل جنيت من تعلّمي ومؤهلي وأسفاري ودروسي ربع ما جنيت أنت؟.. أنت؟»[12].

- حكاية سارد الرواية حكاية عادية ومألوفة بينما حكايات بطلها مليئة بالإثارة والتشويق، تتّسم بالغرابة والعجائبية المترسّخة في الثقافة الشّعبية المصرية وما تفتحه من مسارات سردية موسومة بالواقعية السحرية، يقول السارد، محاولاً تفسير غرابة كسبان: «ربما كانت يوم مولدك حيث قيل إنّك ضحكْت ولم تبك ككل الأطفال حديثي الولادة.. وإنك بصقت الماء بالسّكر الذي حاولت أن تقطّره جدّتك في فمك، وبحثت مغمض العينين عن الثدي، وهذا في العادة لا يكون...»[13].

ممّا يؤكّد لنا بجلاء أن الثّقافة الشّعبية توفّر للروائي شخصية مكتملة متمثلة في شخصية كسبان؛ من حيثُ سماتها وأفعالها وردود أفعالها ومواقفها، كما أن الثقافة الشعبية بدت لنا في الرواية عنصراً مهمّاً يساعد الكاتب عبر سارده على فهم هذه الشخصية المعبرة عن الثّقافة التي جاءت منْها وكذلك في فهم نقيضها أي شخصية السّارد.

ليعكس السّرد، إذن، مفارقة صارخة بين تجربتين في الوجود أو بين واقعين إنسانيين، بلغة هايدجر، تجربة تأخذ الحياة ببساطة وتُحقّق كل ما تريد، وتجربة تُعقلن هذه الحياة فلا تحصد سوى الإخفاقات والخيبات هذا من جهة، ومن جهة أخرى تؤشر على مفارقة بين بطل السيرة الشعبية

(المتمثل في شخصية البطل) وبين البطل الروائي الإشكالي (المتمثل في شخصية السارد).

2.1. الانتصار للسيرة الشعبية:

إن قارئ هذه الرواية يلمس، منذ البداية، أن السارد ينهج أسلوباً تشويقياً يشدّ القارئ ويستميله ويُرغمه علي مُتابعة القراءة، ويدفعه إلى البحث عن هذا السّر العجيب الذي يميز شخصية كسبان، عبر انفتاح الرواية على أساليب السرد التقليدية الشفهية وأساساً السيرة الشعبية انسجاماً مع خصوصيات البطل التي تقتضي هذه الأساليب، يقول: «هل رأى أحد منكم مثل هذه القطعة البشرية الخشنة؟.. هل التقاها... وتعرّف عليها؟ واستشعر الغرابة في كل ما يصدر عنها من سلوك، فاخضرّت في روحه فجأة حقول الدّهشة»[14].

وسُرعان ما يندمج القارئ في الرواية ويتتبّع أخبار وحكايات وأفعال بطلها الغريبة، فيفاجئه السّارد بتساؤلات وتعليقات ذات نبرة استفهامية، تؤشّر على تقابل صارخ بين استفهامات السّارد الإشكالية المعبرة عن توتّره مع واقعه، وبين البطل القادم من عوالم شعبية تغيب عنده انشغالات وتعقيدات المثقّف وأسئلته، يصل في بعض الأحيان إلى درجة المواجهة بين السارد والبطل، عبْر أسئلة يوجهها السارد إلى البطل الذي يعد المخاطب الرئيسي في الرواية، ولا يتم السرد من دونه، يقول السارد مثلاً مخاطباً كسبان: «ما الذي دفع بك يا كسبان إلى عالم الأساطير والحكايات؟»[15] محاولاً البحث عن الأسرار الكامنة وراء الأفعال الغريبة التي يقوم بها كسبان، يقول السارد مستغرباً: «تكسّر بأسنانك عشرات المسامير، وتظل داخل شوال التبن مكتوم الأنفاس نصف يوم.. وتقلب سيارة وزنها أكثر من طن، وتعبر النار لتنقذ أهل الدار المحروقة دون أن تصاب غيْر ملابسك.. لا.. وألف لا... لا بد أن هناك سراً.. هل أنت أقوى حقاً، أم بالفطرة لا تزال.. أم أن يد الله عليك ومعك.. كيف يتحقّق لك ذلك وتستجيب لك الأشياء»[16] كما يضطلع الاستفهام برِهَان فهْم وتفسير أفعال كسبان الغريبة: «ما زال السّؤال هو كيف أصبحت ذلك المهرّج والسّاحر، وتلك الشخصية اللافتة والغريبة؟»[17] فغرابة أفعاله (البطل) جعلتْه ينتقل من الواقع إلى عالم الخرافة والحكاية. تلْك الأفْعال التي أرْبكت السّارد ودفعتْه إلى التّساؤل هل هي حقيقة أم أنها من نسج خيال الرواة؟ كسْبان الذي يأخذ دائماً الأمور ببساطة بعيداً عن تعقيدات المتعلّم والمثقف، كما هي حال السّارد الغارق في تساؤلاته.

إنه حوار غير معلن بين الرّواية ببطلها الإشكالي الذي يعيش واقعه الإنساني بدون سند، (ويتمثّل في السّارد) والسّيرة الشّعبية ببطلها كسبان، يقول السّارد: «يندفع الجميع بالضحك، قاطعين الحبْل المشدود لحماس كسبان، ويفرح الأطفال وهم يتصورونه عنترة»[18] حوار يرصد المُفارقة بين عالم الرواية وعالم السّيرة الشّعبية. فإذا كان بطل السيرة الشعبية يقوم بأفعال خارقة للعادة، ويصل إلى كل أهدافه، ويحقّق الشهرة، فإن بطل الرواية إشكالي يعيش في عالم خال من المساندة، يعاني الفشل والخيْبة رغم التعلّم والهجرة إلى الكويت، وامتهان الدروس الخصوصية.

لقد استطاع كسبان أن يحقق كل ما كان يطمح إليه وما لم يكن يطمح إليه، وتمكّن في الأخير من أن ينصّب عُمدة في قريته، وحقّق الشهرة، في المقابل لم يحقّق السارد أبسط متمنياته، وظل غارقاً في تساؤلاته وعزلته بعيداً عن الأضواء. أليس في ذلك تلميح إلى تبرير انتشار السيرة الشعبية بين أوساط كبيرة من الجماهير وانحصار الرواية في جمهور محدود؟ يتعلق الأمر بوظيفة ميتاروائية تتوارى وراء جدل السارد والبطل، تطرح مشكلة قراءة وتلقي الرواية وانتشارها.

يدفعُنا ذلك إلى تأكيد أن فؤاد قنديل يسعى جاهداً من وراء الاشتغال على الحكاية والعجائبي والواقعية السّحرية، بإظهار الواقع اليومي في الأوساط الشعبية المصرية في غرابته الملتصقة به، إلى إثارة القارئ وشدّه إلى قراءة رواياته، في إطار استراتيجية غير معلنة، لتوسيع قاعدة تلقّي رواياته. ذلك هو الهم الذي تضطلع به

روايات فؤاد قنديل، إذ تقدم رواية تستبطن وجهة نظر حول الكتابة الروائية.

خلاصة القول، إن رواية كسْبان حتّة لا تخرُج عن عالم فؤاد قنديل الروائي المؤسس على الواقعية السّحرية والسّرد المُمتع الذي يشدّ انتباه القارئ بحكايات تمتَح من معين شعبي محلّي غرائبي. والجديد في هذه الرواية هو أنّها استطاعت أن تخلق حواراً بين الرواية والتّراث السّردي المتمثّل في السيرة الشعبية الممتدة في حياة ووجدان الناس في مصر وغيرها من البلدان العربية. ذلك الحوار الذي يبدو لنا أنه يضمر سؤالاً يشغل فؤاد قنديل وغيره من الروائيين وهو: كيف نوسّع قاعدة تلقي الرّواية؟ ويجيب ضمنياً، أن الأمر ممكن عبر الانفتاح على الأشكال السردية التراثية كالسيرة الشعبية؟

2. الكتابة بالشفهي في زريعة البلاد:

يعي الحبيب الدائم ربي تمام الوعي بأن الإبداع الأدبي عموماً، والإبداع الروائي على وجه الخصوص، تعبير عن وجود الإنسان داخل فضاء نفسي واجتماعي وسياسي، ينضاف إلى تعبيرات أخرى تمسّ مظاهر العيش لتشكّل في مجموعها خطابات ولغات يتوسل بها الأفراد وينتجونها لفهم العلائق والسلوكات[19].

يظهر بجلاء انخراط الروائي المغربي الحبيب الدائم ربي في رواية ما بعد الاستعمار في اختياره لمدينة صغيرة كمكان تجري فيها أحداث روايته من جهة، ومن جهة أخرى في استدعائه للكثير من الخصوصيات الثّقافية المميّزة للسّلوك اليومي لأنماط بشرية تعيش بمنطقة دُكالة عامّة، ونواحي سيدي بنّور خاصّة حيث تجري أحداث الرّواية، والتي تتبدّى، بشكْل كبير، على مستوى اللّغة، التي تبْقى السّمة الثّقافية الأهم بالنسبة للإنسان، إذ تجسّد إلى حدّ ما الثقافة[20] دون أن ننسى أهميتها في بناء الرواية من منظور حوارية باختين، والتي تنعكس أيضاً على البناء السردي لرواية زريعة البلاد، الذي يؤسس روائيته على الانتصار لما هو محلي، ويتمثل في روح الحكاية الشفهية.

يُحسن الحبيب الدايم ربي الإنصات للخصوصيات الثقافية المميزة لسلوكات ساكنة منطقة دكالة المتجلية في لغتهم المختزنة لثقافتهم، ويلتقطها ويستثمرها في الكتابة، معبّراً عن وعْيه، ككاتب روائي مشبَع بروح رواية ما بعد الاستعمار، بأهمية الثقافة المحلّية في إنتاج النّص الروائي، على غرار ما تبلور في أهم التجارب الروائية العالمية التي بنت كوْنيتها انطلاقاً من محلّيتها كما هي الحال في روايات أمريكا اللاتينية، مؤكداً على مقولة لا كونية من دون الانطلاق من المحلّية.

اللاّفت للانتباه في رواية زريعة البلاد ويخلق مفارقة مثيرة لمتلقيها هو تأسّسها كنص روائي مكتوب على الشفهي. لذلك لا يمكننا، كقراء، أن نتناول هذه الرواية دون التوقف عند أثر الشفهية كاختيار فنّي فيها والذي يبدو لنا من دون تردّد واحداً من المفاتيح الممكنة لقراءة هذا النص المثير.

1.2. توظيف اللغة العامية:

يُحيلنا إبراز أثر الشفهية في رواية زريعة البلاد على الاهتمام باللّغة والمجتمع والثقافة وأثرها في العمل الروائي، كما سبق أن أكّد على ذلك ميخائيل باختين، حينما اعتبر كِتاب فرانسوا رابلي انعكاساً للثقافة الشعبية الفرنسية. إذْ أن لغة روايات رابلي وسردها محايثان للعوالم المتحدّث عنها[21]. وما يصدم قارئ رواية زريعة البلاد هو استيعابها للأسلوب الشّفهي المحايث للثقافة الشفهية واستثماره في التحقق النّصي للرواية، مما يجعل كتابته الروائية تتجذّر انطلاقاً من الشفهي الذي كان أسلوبها المميز. إذ يحاول الحبيب الدائم ربي أن ينقل لنا مجموعة من الخصوصيات الثقافية بأسلوب سردي نابع من تلك الثقافة ومعبّر عنها في الآن ذاته، ليحقق بذلك تفاعلاً ناجحاً بين الرواية كنصّ مكتوب خاضع لضوابط صارمة والشفهي الخلو من القواعد أو المتحرر منها في الظاهر.

ينبغي أن نميّز بين حضور الكلام اليوْمي في الأعمال الأدبية وبين الأسلوب الشّفهي، فالأول؛ أي الكلام اليومي، يحضر في الكثير من النصوص الروائية في إطار التنويعات الخطابية والأسلوبية للرواية والتعدّد اللغوي بالمعنى الباختيني، أما في رواية زريعة البلاد التي تحكي حكاية حياة أسرة السلومي، بالتركيز على حياة وموت شخصية السلومي من منظور أهله وقبيلته. وقد تم سرد هذا الموت عبر حكايتين متناقضتين، الأولى ترى أن موت السلومي غريب وعجيب، بل حتى جنازته لم تسلم من الغرابة إذ تحولت إلى حفل، والثانية تراه نهاية عادية لحياة عادية.

العمل الروائي مبني على الأسلوب الشّفهي وروح الشفهية التي تلوّن الرواية بالمحلّية المثرية للتخييل الروائي والمحقّقة لجاذبيته على مستوى فعل التلقي. فلا يحضر المحكي الشفهي في زريعة البلاد ولا الحكاية الشفهية وإنما تحضر بنياتهما وإواليات اشتغالهما في ارتباط بالثقافة المحلية التي أنتجتهما وبنياتها الفكرية المعلنة والمضمرة. والتي تعكس مجموعة من التصورات والخصوصيات الثقافية التي ينقلها الحبيب الدايم ربي بجدارة إلى السرد الروائي ويجعلها بانية له وتاركة بصماتها الجلية عليه. ثمة بالفعل آثار للثقافة المحلّية على اللغة السردية وعلى طريقة السرد وطريقة صياغة الحكاية ونسْجها.

نلمس كقراء اشتغالاً مقصوداً من قِبل الحبيب الدائم ربي على اللغة ليضعنا أمام رواية مكتوبة بعناية لغوية فائقة، إذ يجعل من اللغة الواصفة للشخصية مُحايثة لها ولما تتحدّث عنه، ولصيقة بالمكان ووليدة له على مستوى الاستعارات والكنايات. يبدو أن هذا الاستخدام للغة يراعي الثقافة المحلية[22]، لأن طبيعة الخطاب تحدد مكانة وموقع الشخصية الروائية، إذ اختار الكاتب اللغة العامية نظراً لقُدرتها على الكشف عن دواخل الشّخصيات وكيف تتواصل وكيف تفكّر وكيف ترَى العالم من حولها طبيعة وإنساناً.

تتجلّى عناية الحبيب الدائم ربي باللغة بروحها المحلّية عبر المزج بين العامّية والدارجة على مستوى الحوار، وتطويع الدارجة عبْر الإعراب، والعناية بالعبارات والكلمات الفصيحة في الدّارجة بنطقها الصحيح. ليلفت الكاتب انتباهنا أولاً إلى وجود تداخل وتقارب بين اللغتين العامية والفصحى غير منْتَبه إليه، وثانياً إلى إيمانه بأن الأولى وليدة الثانية، فالكثير من العبارات المستعملة في اللغة العامية عندما ننْتبه إليها نجد بأنها عربية فصيحة خضعت لتحوير من فرط الاستعمال وبتأثير عوامل طبيعية واجتماعية. يستعمل الكاتب اللغة العامية لقُدرتها الإبلاغية عن عوالم وشخصيات محايثة لها، لأن اللغة الواصفة مُسْتقاة من الواقع البدوي. يقول مثلاً عن السلومي: «صار السّلّومي شماتة للأعداء مرقّعة من الأمام ومن الخلف»[23] ثم اعتماد التشخيص الذي يستند إلى الواقع على مستوى الكنايات والأوصاف: «والأخ الأصغر ممزق بين جمل شبعان وجمل عطشان»[24].

وأخيراً اعتماد الكلام على الدّعاء السّلبي عادة، وهو من خصوصيات الحوار في البادية وما يطبعه من خشونة، وهو دليل على عنف الحياة وقسْوتها وخشونة البدوي.

2.2. الجمل الاعتراضية:

ومن آثار الثقافة المحلّية نسجّل الحضور القوي للجُمل الاعتراضية التي تؤدي وظيفة داخل الكلام، وهي موقف المتكلّم ممّن يتحدث معه أو يتكلّم عنه أو السارد من سرده، والتي تعبّر عن لهجة المخاصَمة، وأغلب الجمل الاعتراضية الواردة في نص زريعة البلاد تعبّر دائماً عن انفعال أو موقف ذي نبرة عنيفة مبطّنة بالازدراء والاحتقار لمن نتحدث معه أو عنه وهي خصوصية تميّز الحديث الشفهي في البادية والتي تقال إما همساً أو يقولها المتكلم في نفسه، معبّراً عن رأيه فيما رأى أو سمع أو في حالة أخرى مقاوماً له.

3

تعكس الجمل الاعتراضية أيضاً توتراً داخلياً يعيشه السارد في علاقته بمحيطه ومع من يُفترض أنّه ينقل إليه الحكاية، فيشمل العنف كل الشخصيات، بل يتعدّاه إلى القارئ الذي يضعه السارد موضع امتحان، على شكل أسئلة بمثابة ألغاز يطالبه بحلها، عنونها بـ«تمارين تطبيقية (لاختبار البلادة)» وذلك باعتماد لغة عنيفة تحضر بقوة في الجمل الاعتراضية: «في نظرك (إذا كنت تستحق شرف أن يكون لك نظر) على ما يحيل عنوان «زريعة البلاد» هل على الأصالة؟ أم المعاصرة؟»[25] وانسجاماً مع جو التوتر السائد في الرواية، شكلاً ومضموناً تجترح الرواية لنفسها طريقة في الحديث عن الشخصيات تُعارض أدب المناقب لكن مع التركيز على الجانب السلبي والإيجابي؛ برصْد عيوب الشخصية التي يتم عادة التحرج من ذكرها إلى جانب ذكر خصالها ومزاياها.

كما أنّ تعاليق السّارد تجعله قريباً من الحكواتي الشعبي في «الحلْقة» التي يعمل فيها على تكسير حكاياته الشعبية بالجمل الاعتراضية إمعاناً في التشويق وشدّ اهتمام المستمعين إليه. لكن السارد في زريعة البلاد يعبّر عن عدم حياده، في علاقته بما يسْرده، إذ يخلّله بجمل اعتراضية تعبّر عن موقفه المُعارض مما يقول ومن راويه الذي يكيل له جملة من الأدعية والشتائم والعبارات التحقيرية. يقول: «تقول حكاية مدسوسة إن سالم السلومي -بْغَيت ليه الضّر- عاش بمجرّد حلوله بالبنورية كذبة قاتلة، جراء الإهمال والفقصة»[26].

يتعلق الأمر بخصوصيات تميّز السرد اليومي والمسكوت عنها والتي تبقى في حدود الكتمان ولا يتم التّعبير عنها إلا همساً حتى لا يسمعها من وُجّهت له. وتعبّر تلك التعاليق عن توتّر حاد بين ما يُروى من حكايات وشائعات ومن يرويها فليس هناك أي حياد للسارد. إذ توجد مسافة بين الراوي ومرويه تسْمح له بالتعليق عليه والتشكيك فيه وهو يعكس وعي الكاتب بالارتباط الوثيق بين سمات الشفهي في الثقافة المحلية وتنسيب الحقيقة المميّز للكتابة الروائية.

3.2. الإشاعة والبناء والهدم:

من التّقاليد الشفهية الحاضرة بشكل لافت في رواية زريعة البلاد نجد الإشاعة التي تعدّ عنصراً بانياً لسردها الروائي، باعتبارها خصوصية وثيقة الصلة بالحكاية الشفهية المرتبطة عادة بأشخاص، وهي تكشف عن غياب اليقين وبقاء المروي في حدود الظن والزعم. كما تؤدي إلى إفراز توتر يعبّر عنه بتناوب بين حكايتين يحكيهما سارد واحد مثل حكاية موت السلومي التي تضاربت الآراء حولها. يقول الكاتب: «لكن النميم نفث ريحاً صرصراً في رماد الحكاية. أججّ في الجمر الخابي نيراناً وقّادة. والباقي الأسوأ تكلّفت به الإشاعة... بالمجان»[27].

تكسّر الحكاية القائمة على الإشاعة الحقيقة وتُبعثرها وتجعلها مصدر حوار وصراع وتنازع. فتحاول كل حكاية إبطال الأخرى، مادام هناك تعدد في السادين لنفس الحكاية مع اختلاف وجهات نظرهم حولها إلى حد التناقض. بل تطعن حكايةٌ في صحة حكاية أخرى. فما أن تعرض حكاية حتى تأتي حكاية مضادة لها فيغدو السرد وكأنه يقوم بعملية هدْم متواصلة لنفسه، على أساس ثنائية بناء وهدم متواصلين؛ الأمر الذي يكشف لنا عن كون الحكاية غير مطمئنة إلى ذاتها، بل تُسائل ذاتها وتشكك في نفسها انسجاماً مع روح التنسيب المميزة للجنس الروائي.

هكذا استثمر الحبيب الدائم ربي الثقافة المحلّية بمنطقة دكّالة المغربية والمُتمثلة في اللغة، بحمُولاتها المحلية ومُمْكناتها التي اتخذت دعامات أساسية لتشكيل عالمه الروائي على مستوى بناء الشخصية وبناء السرد بشكل لا يخرج عن طبيعة الجنس الروائي المفتوحة بل ينسجم معها ويثريها، ويؤكد على اندراج نصه ضمن تيار ما بعد الاستعمار الذي يراهن كتابة الرواية عبر إيلاء أهمية كبرى لكل ما يمكن أن يثري الكتابة الروائية من داخل الثقافة المحلية، ليؤكد أن أساس الأدب هو التفاعل مع الثقافة الشفهية.

تركيب:

قدّمنا في هذا العمل تمظهر عناصر الثقافة الشفهية المتبناة في روايتي كسبان حتة (2006) وزريعة البلاد (2004)، وبيّنا العلاقة العميقة بين الثقافة الشفهية والنص الروائي، من خلال الدور الذي تضطلع به بعض مقومات الثقافة المحلّية في تحقق النص الروائي، وكيف استطاع كل من الروائيين استيعاب عناصر من ثقافتهما الشعبية واستثمارها في نصيهما.

وعلى الرّغم من اندراج الرّوايتين المحلّلتين أعلاه ضمْن أفق رواية ما بعد الاستعمار التي تنتصر للمحلّي على الكوني وللهامش على المركز من جهة، وعلى الرغم من انطلاقهما من الثّقافة الشّفهية من جهة أخرى، فإن رؤيتهما الفنّية وبناءهما الفني اختلفا؛ فإذا كان الروائي المصري فؤاد قنديل قد استثمر الثّقافة الشّعبية المصرية في روايته كسبان حتة من خلال خلق حوار تقابلي بين الرواية والسيرة الشعبية انتصر فيها تخييلياً لهذه الأخيرة، فإن الروائي المغربي الحبيب الدائم ربي حاول استلهام هذه الثقافة الشعبية المحلّية بمنطقة دكالة بالمغرب عبْر جعل مكوّنها الشّفهي عنصراً أساسياً في بناء روايته زريعة البلاد، وبشكْل أساسي عبْر الاشتغال على الإمكانات التي تحبُل بها اللغة العامّية المغربية في انسجام واضح مع الروح المفتوحة للجنس الروائي غير المكتمل.

الهوامش:

1. H. W., Lee, "International human resource management can be achieved through cultural studies and relevant training ". The Business Review, 5(2) 2006, 95.
2. Ogundokun, Sikiru, "L'oralité dans l'écriture romanesque de Ramonu Sanusi" (2020). French Studies Publications. 179.
3. Ibid, 179.
4. ChristianGuay-Poliquin, "G.Senginger et Z. Pryzchodniak (dir) Fiction et histoire, Strasbourg, Presss Universitaire de Strasbourg, Coll. Formes et savoirs>> 2011, 314 p, Site www.Revue-analyses.org.vol.8n° 3, automne, 2013, p. 330.
5. إدريس الخضراوي، سرديات الأمة تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2017)، 242.

6. فؤاد قنديل، كسبان حتة (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2006).
7. الحبيب الدايم ربي، زريعة البلاد (الدار البيضاء: مجموعة الأحمدية، 2004).
8. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012)، 15.
9. فؤاد قنديل، كسبان حتة، 87-84.
10. نفسه، 171.
11. نفسه، 171.
12. نفسه، 19.
13. نفسه، 19.
14. فؤاد قنديل، كسبان حتة، 12.
15. نفسه، 18.
16. نفسه، 41.
17. نفسه، 45.
18. نفسه، 116.
19. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، 18.
20. بيل أشكروفت، غاريث غريفيث وهيلين تيفن، الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ت. شهرت العالم (بيروت: منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006)، 97.
21. نفسه، 86.
22. نفسه، ص.96.
23. الحبيب الدائم ربي، زريعة البلاد، 37.
24. نفسه، 38.
25. نفسه، 56.
26. نفسه، 40.
27. نفسه، 6.

المراجع العربية:

- أشكروفت، بيل وغاريث غريفيث وهيلين تيفن. الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة. ترجمة شهرت العالم. بيروت: منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006.
- برادة، محمد. الرواية العربية ورهان التجديد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012.
- الخضراوي، إدريس. سرديات الأمة تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2017.
- الدائم ربي، الحبيب. زريعة البلاد. الدار البيضاء: مجموعة الأحمدية، 2004.
- قنديل، فؤاد. كسبان حتة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2006.

المراجع أجنبية:

- Guay-Poliquin, Christian, "Fiction et histoire" G.Senginger et Z. Pryzchodniak (dir), Strasbourg, Presss Universitaire de Strasbourg, Coll. Formes et savoirs " 2011, 314 p, Site www.Revue-analyses.org.vol.8n° 3, automne, 2013.
- Lee, H. W., "International human resource management can be achieved through cultural studies and relevant training ". The Business Review, 5(2) 2006.
- Sikiru, Ogundokun, "L'oralité dans l'écriture romanesque de Ramonu Sanusi" (2020). French Studies Publications.

الصور :

1. https://i.pinimg.com/originals/6d/2b/ec/6d2becfc23eefb-42fe312b7c723e9b0b.jpg
2. https://i.pinimg.com/originals/b7/b2/26/b7b226063a4c82ed0fca2dbc0bbe0744.jpg
3. https://themarypoppinseffectcom.files.word-press.com/2020/07/abu-kassem-slippers-1.jp-g?w=1000&h=1412

1

التقابل الدلالي في المثل الشعبي الجزائري

قراءة في نماذج

أ. د. عبد الرحمن بغداد - الجزائر

المقدمة:

يحْظى الأدب الشعبي - على غرار الأدب الرسمي - بعناية بليغة في الدراسات الأكاديمية العربية المعاصرة[1]، والأدب الشعبي بفنونه وأشكاله صنو الأدب الفصيح، فيه ما فيه من خصائص وبلاغة وحسن تعبير وإصابة المعنى، وله عشاق ومتذوقون من الخاصة والعامة على حدٍّ سواء. لكن ظل هذا الأدب إلى فترة قريبة نِسْيًا مَنْسيًّا، لا يهتم به الناس ولا يلتفتون إلى ما فيه من جمال، ومواهب، وحكم، ومعارف، وفلسفة بسيطة وعميقة غير قابلة للفناء، لأن توجههم كان منصبًّا دائمًا على الفصيح. ولما بدأ الاهتمام بهذا النوع من الأدب عالميًّا، ثم عربيًّا، ثم محليًّا أدركنا مع العالم أهمية العناية بالأدب الشعبي بما له من نفوذٍ طبيعيٍّ على كافة طبقات المجتمع، وفعالية في توجيهها، بل وعُدَّ «من ضرورات حياتها، وعلاقاتها، من أفراحها وأحزانها، ومن حينها جاءت ضرورة الإحاطة بمأثوراتنا الشعبية

دراسةً وتأليفًا ونشرًا، قصد المحافظة عليها وصيانتها من ظاهرة الاندثار والتفكك التي تُصيبها تحت وطأة عوامل التغيير في عالمنا المعاصر.

وجاء اهتمام الشعوب والأمم بأمثالها لأنها عكستْ «سلوكها وأخلاقها وتقاليدها، وهي مَعين لا ينْضَب، لمن يريد دراسة المجتمع أو اللغة أو العادات الشعبية عند أمة من الأمم»[2]. لذا لطالما اعتبر المثل «وثيقة تاريخية عن الأدب الشفوي عند العرب»[3]، بل عَدَّه علماء الأنثروبولوجيا خيرَ معبر عن السليقة البدوية والبساطة اللغوية التي تميزت بها البيئة العربية. وإذا نظرنا إلى المثل الشعبي باعتباره من أكثر العوامل تعبيرًا بأوجز بيان عما يضطرب في خلد الناس من صور وأفكار، وواحدًا من القنوات الخطابية الشفهية التي ظلت - منذ أزمنة طويلة - توضح أسلوب تفكيرهم وطرق معالجتهم للكثير من القضايا الحياتية التي استنبطوا منها الدروس والعبر، فإننا نجد تقنية التقابل من أكثر الظواهر اللغوية والبلاغية تمثُّلاً وانتشارًا في أمثالهم الشعبية.

وهذا ما تبين في دراستنا لجملة من الأمثال الشعبية الجزائرية، التي كان فيها للتقابل حضور كبير، ومن ثم جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ«جدلية التقابل في المثل الشعبي الجزائري» لتسلط الضوء على أنماط التقابلات والتماثلات في علاقاتها التجاورية مع سياق الخطاب المثلي، وإظهار قيمها الجمالية والتعبيرية، ومدى إسهامها في تشكيل المعنى ضمن الصياغة الكلية للمثل.

وفي ضوء ذلك، تضمنت الدراسة ثلاثة مباحث: الأول منها مبحث نظري تناول المعنى اللغوي للتقابل الذي يُشكل طريقًا لفهم التقابل اصطلاحيًّا. والثاني مبحث تطبيقي، تمَّ الكشف فيه عن أنماط التقابلات في المثل الشعبي الجزائري، وعن الطبيعة التركيبية للتماثلات على مستويَيْ: الاسم والفعل. واقتصر المبحث الثالث على تحديد جماليات التقابل في الأمثال الشعبية قيد الدراسة.

1. تحديد مفاهيم ومصطلحات الدراسة

1.1. التقابل:

استأثر مصطلح التقابل بمباحث كثيرة من اللغويين والبلاغيين وحتى النحويين، فمن اللغويين من اعتبر التقابل والمقابلة واحدًا، ويراد بهما في اللغة: المواجهة[4]، ويعني التقابل - أيضا - التعادل، إذ يقال: «وزنه: عادله وقابله»[5]. كما عُرفت هذه الظاهرة لدى البلاغيين القدماء باسمي (المقابلة) و(الطباق)، حيث عرَّفهما أبو هلال العسكري بقوله إنَّ: «المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد»[6]. في حين فرق البلاغيون بينهما من حيث إن مفهوم (المطابقة) لا يكون إلا بين الأضداد، على حين اتسع مفهوم (المقابلة) ليكون بالأضداد وبغيرها، إذ علل ابن الأثير إيثاره تسمية (الطباق) بـ(المقابلة) بقوله: «لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين: إما أن يقابل الشيء بضده، أو يقابل بما ليس بضده»[7].

أما في العصر الحديث، فإن التقابل يعرف بأنه: «وجود لفظتين تحمل كل منهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى، مثل: الخير والشر، والنور والظلمة، والحب والكراهية، والكبير والصغير، وفوق وتحت، ويأخذ ويعطي، ويضحك ويبكي... وأطلق على هذه الظاهرة في اللغة الإنجليزية Autonomy»[8]. ويذهب أحمد مختار عمر في نفس المعنى قائلا بأن التقابل هو: «وجود لفظين يختلفان نطقا ويتضادان معنى، كالقصير في مقابل الطويل، والجميل في مقابل القبيح»[9]. وقد تعددت تسميات علماء العربية لهذا المصطلح، فمنهم من سماه: المطابقة ومنهم من سماه التضاد، وآخرون سموه التناقض، وطائفة سمته المخالفة وأخرى التكافؤ[10].

أما القيمة الفنية للتقابل، تكمن فيما يحدثه التضاد من أثر متميز في الدلالة على «صور ذهنية ونفسية

متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده »[11]. وبذلك فلابد ألا ننظر إلى التقابل في المثل الشعبي الجزائري بصفته صنعةً بديعيةً تضفي على الكلام جمالاً وحلاوةً فتجعله حسنًا مقبولاً لدى السامعين، وإنما لما يحدثه من تآلف بين المتضادين في نسق المثل ولما يثيره من انتباه المتلقي وفكره.

وقد أدرك علماؤنا منذ القدم ما يتركه هذا التقابل أو التضاد أو الطباق في الكلام من أثر نفسي يشبه عمل السحر، والجرجاني يخاطب عقل المتلقي مدركا أهمية ذلك الأثر قائلا: «وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق... ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعيْن، والماء والنار مجتمعيْن »[12]. وهذا التقابل يؤدي إلى حال من التوتر، تنشأ مساحته – كما يرى كمال أبو ديب – على المستوى التصويري في لغة الشعر بإتمام مفهوميْن أو أكثر أو تصويريْن أو موقفيْن لا متجانسيْن أو متضاديْن في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونًا أساسيًّا، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريًّا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية [13].

وبناء على هذا الكلام يمكن أن نقول إن ظاهرة التقابل تُوجِدُ لنفسها شبكةً من العلاقات التي تتنامى فيها الأنساق المتضادة في النص الشعري. ويرى عبد الله الغذامي أنَّ ثمة نسقيْن متضاديْن متلازميْن في النصوص الأدبية أحدهما نسق ظاهري والآخر نسق مضمر في بنية النص. ويمكن أن نضيف نسقًا آخر نابعًا من تضاد النسقيْن بين المبدع والمتلقي يُكوِّن المبدع من خلاله رؤية شمولية للحياة[14].

2.1. المثل:

يُشكل المثل جزءًا لا يتجزأ عن حياة وتاريخ الشعوب، وهو قديم قِدم المجتمعات البشرية، لطالما مَثَّلَ أخلاق الأمم وعقلياتها وتقاليدها وعاداتها، فضلا عن تصويرها المجتمع وحياته وشعوره أتم تصوير[15]. ولكون المثل أسهم في تكوين وجدان العرب، فقد مَثَّلَ نظرات وخبرات صادرة عن طبيعة حياتهم ومُثلهم، ونظراتهم إلى الحياة والموت، ومصير الإنسان، والخير والشر... فهو تصوير صادق لفطرتهم السليمة ونفسيتهم البعيدة عن التعقيد والغموض[16]. ويدعم هذا الرأي ما ذهب إليه زلهايم أنه يفرق بين ما يسميه بـ «المثل proverbe، وما يدعوه بـ التعبير المثلي expression proverbiale. فيرى الأول هو ما: «يتحقق معناه ومفهومه في إحدى خبرات الحياة التي تحدث كثيرا في أجيال متكررة، مُمثِّلةً لكل الحالات الأخرى، فالمثل ليس تعبيرا لغويا في شكل جملة تجريدية مصيبة، تَنْصبُّ على كل حالة على سواء، لأن هذه الصياغة الفكرية، تخرج عن القدرة التجريدية للشعب البدائي »[17]. أما التعبير المثلي، فقد نظر إليه من زاوية: «أنه لا يعرض أخبارا معينة عن طريق حالة بعينها، لكنه يبرز أحوال الحياة المتكررة، والعلاقات الإنسانية، في صورة يمكن أن تكون جزءًا من جملة. والتعبيرات المثلية عبارات قائمة بذاتها تُثْري التعبير وتوضِّحه؛ بسبب ما فيها من بيان عظيم، وهي مشهورة متداولة على العموم، كقولهم: فلان لا يعوي ولا ينبح، سكت ألفًا ونطق خلفًا، إنباضٌ بغير توتير[18].

أما في معاجم اللغة العربية، فقد وردت كلمة الأمثال ومفردها مِثْل أو مَثَل بفتح الميم والثاء، كأن يقول هذا مِثْله أو مَثَله[19]، تعني: الشبه أو النظير، والمثل بحسب ما جاء في معاجم اللغة العربية هو ما يضرب من الأمثال، فقال: تَمَثَّلَ فلان، أي ضرب مثلاً، وتَمَثَّلَ بالشيء، أي ضربه مثلاً[20]. ومن المعاني المرتبطة بهذه الكلمة ما دل مضمونه على صفة الشيء، كما في القول: مَثل زيدٍ مِثل فلان[21]، وهو تعبير لغوي يدل على تماثل الصفات وتشابهها بين زيد وفلان من الناس. ومنها أيضا ما دل مضمونه على العبرة والحكمة[22]، كما جاء ذلك في قوله تعالى: «فَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفًا وَمَثَلًا لِلْآخِرِينَ »[23].

في حين نجد المعاجم الأوروبية، تعرف المثل بأنه: «ثمرة التجارب لدى الأمم، والتفكير السليم المختصر في صيغة خطابية»[24]. بينما يقف المنظرون لمفهوم كلمة المثل proverbe عند اعتبارها: «جملةً جاهزةً تمامًا، وإذا فصلناها عن الاستعمال الخاص بما تكون معاكسةً للمَثل وللغته»[25]. وقد أيْقنوا بأن وراء العديد من الأمثال قصة قصيرة تتداول على الألسنة[26]. ويُرجع المؤرخون ظهور كلمة proverbe إلى العهود القديمة، وهي مستعارة من اللغة اللاتينية proverbium، وكان معناها لغزا أو مقارنة مستعملة من قبل ما يمكن تسميته بالضمير اللساني العام[27]. أما المهتمون بالأدب الغربي الحديث، فيروْن أن المثل الشعبي يُعبر عن قول مأثور تحول مع الوقت إلى قولٍ صائبٍ[28].

وإذا نظرنا إلى المثل الشعبي بوصفه نصًّا أدبيًّا، فإنه قبل أن يكون كذلك فإنه يُمثل كلامًا محكيًّا شفاهيًّا تَشَكَّل في لحظة ما من التاريخ الشعبي القديم، بحيث لا يُعرف قائله فهو مِلْكٌ للجميع، وليس لفرد محدد وقد عرفه المختصون: «بأنه قول تعليمي مأثور يمتاز بجودة السبك وبالإيجاز، إنه كما قيل حكمة المجموع وفطنة الواحد»[29]. وإذا نظرنا إلى سمات الأمثال وخواص تميزها عن غيرها من الفنون الشعبية من حيث الموضوع، نجد في مقدمتها: سمة الثبات التي ينفرد بها المثل في التركيب والدلالة، حيث يُقال كما ورد، فإن القاعدة الأساسية في الأمثال أنها لا تغير، بل تجري كما جاءت، إذ نجد العرب تجري الأمثال على ما جاءت، وتُحْكى كما سُمِعتْ، لأن من شرط المثل ألا يغير عما يقع في الأصل عليه[30]. ويُرجع الزمخشري السر في المحافظة على ألفاظ المثل وحمايته من التغيير، إلى نفاسة المثل وغرابته، إذ يقول: «ولم يضربوا مثلاً، ولا رأوه أهلاً للتسيير، ولا جديرًا بالتداول والقبول إلا قولاً فيه غرابة من بعض الوجوه، ومن ثم حوفظ عليه، وحُمِيَ من التغيير»[31] ومن سمات المثل الأخرى، الإيجاز والاختصار، حيث لا نجد: «في كلام العرب أوجز من المثل، ولا أشد اختصارًا منه في تقريب الفكرة إلى الذِّهْن، بما يُمَكِّنُ من استيعابها بأقصر الأداء، وأوضح البيان»[32].

إذن، إذا انطلقنا من اعتبار المثل الشعبي نصًّا أدبيًّا له كل هذه الخصائص والضوابط اللغوية والأدبية، فإن هذا النص لا يمكن أن يتوزع إلا على مراتب ثلاث هي أنه[33]:

1. نَصٌّ يقوم الخطاب فيه على عددٍ كبيرٍ من الجمل.
2. نَصٌّ يقوم الخطاب فيه على جملةٍ واحدةٍ.
3. نَصٌّ يقوم الخطاب فيه على لفظةٍ مفردةٍ.

ولكن في كل هذه الأنواع الخطابية، فإن النص الأدبي المتضمن في سياق المثل الشعبي لا يمكنه أن يقوم إلا على القصدية التي لا يكون لها مفهوم أو مدلول إلا في إطار السياق النصي المتضمن لخطاب المتكلم، وليس في سياق الكلمة الواحدة المفردة المشكلة للمثل الشعبي. ومن هنا جاء هذا البحث ليقف عند أهم سمةٍ اتسم بها المثل الشعبي الجزائري انطلاقًا من التوصيفات السابقة وهي: «ظاهرة التقابل»، التي تُعتبر صفةً متعلقةً بتركيبةِ المثل وصياغته اللغوية المتعاكسة، بالإضافة إلى أنها تحمل عنصرًا تعليميًّا يتمثل في جانب كبير منه في المقابلة بين تجربتيْن أو فكرتيْن، وهذا ما سنبحث فيه على مستوييْن: الأول التقابل في الأسماء، والثاني التقابل في الأفعال.

2. مجال التطبيق:

إن قارئ الأمثال الشعبية الجزائرية يجد الكثير منها تغلب عليها ظاهرة التقابل التي أسهمتْ إسهامًا كبيرًا في إثراء المعنى، وتقريب الكلام من ذهن القارئ والسامع كليهما. وقد انْقادتْ تلك التقابلات سواء أكانت في الألفاظ أم في الأفعال أم في الحروف في سياق الكلام المحكي الشفهي من دون عناء ولا تكلف. ولعل تلك العفوية هي التي جعلت المثل الشعبي الجزائري – على غرار الأمثال العربية الأخرى – لا يعبر دائما عن الواقع بشكل مباشر، وإنما يمثل له تمثيلاً عبر صورة أو قصة أو حكاية أو نكتة شعبية. لذلك كان كل مَثَلٍ في جُملته (إشارة) تُحيلنا إلى معنى أبعد. وهذا ما أشار إليه

ابـن الأثير بقوله: «العـرب لم تضع الأمثال إلا لأسـباب أوْجبتها وحـوادث اقْتضتهـا، فصار المثـل المضروب لأمر مـن الأمـور عندهـم كالعلامـة التي يُعرف بهـا الشيء، وليس في كلامهم أوجز منها، ولا أشـد اختصارًا»[34]. لهذا، فإن حضـور هذه التقـابلات بين المفـردات مهما تعددت وتنوعـت صورها، لا نـرى فيها تعمـدًا خطابيًّـا، بقدر ما هي وسـيلة من وسـائل إبداع الصـور ومقابلتها ببعضها البعـض، ليخرج المتلقـي بصـورة ذهنية بعيـدة الدلالة لما يسـتمع إليـه. حتى أننا نجد أنفسـنا في أحـايين كثيرة نسـتعمل هـذه التقـابلات في حياتنا من حيث شَـعَرْنا أو لم نَشْعر.

لذا جـاء هذا البحـث ليكون دراسـةً وصفيـةً للبنية التركيبيـة التي اختصَّ بها المثل الشـعبي الجزائري، ونعني بذلـك بنيـة التقابـل، في محاولة منـا للوقوف علـى أبرز أشكالها وتراكيبهـا مع مراعاة أثناء الدراسـة الخصائص اللغويـة التي عـرف بها المثل الشـعبي، ولعل مـن أهمها:

1. الخصائص الصرفية (للمثل الشـعبي أبنية صرفية غـير مألوفة كاسـم التفضيـل وفعل الأمـر وتصغير الأسماء).
2. الخصائـص النحويـة (تخلـص المثـل مـن ظاهرة الإعـراب ومـال في الغالـب إلى الوقـف علـى آخـر الكلمـات بالسـكون).
3. الخصائـص الدلالية (اخترعت الأمثـال ألفاظًا ربما ليس لهـا أصل في المعجم العـربي الفصيح).

1.2. على مستوى الكلمة:

نقصد بـه الوقـوف عند مسـتوى الكلمـة التقابلية، ومحاولة إبراز تأثيراتها النصية والسـياقية على مسـتوى الجملة. ومما لا شـك فيه أن الأمثال الشـعبية تستخدم الكـثير من المفـردات ذات الدلالة المرجعية الواسـعة التي تُناسـب السـياق الذي وُضعتْ من أجلـه. ولنأخذ المثل الآتي كنمـوذج للتعاكس اللفظي:

عَنْدْ الشَّدَّهْ وَالضِّيقْ يَظْهَرْ الْعَدُو وَالصْدِيقْ[35]

يُقـال هذا المثـل لبيان بـأنَّ في وقت الشـدة والحاجة لا تجد أحـدًا يُسـاعدك، ويأخذ بيـدك، لا مِـنْ أقربائك، ولا مـن أصدقائـك. ويلاحـظ عنـد تحليـل المكونـات التركيبيـة للمثـل المتقـدم أن عملية التعاكـس اللفظي قائمة على مسـتوى الرمز اللغوي بين المفـردتين: (العدو / الصديـق). وقد وَلَّد هذا التعاكس في صياغة الاسـميْن المتعـارضيْن ضربًا مـن التعاكس والتقابل الـدلالي أيضًا، حيث تُحيلنا اللفظتـان إلى أن كلا من (العدو) و(الصديق) يقـوم بوظيفة تختلف عـن الوظيفة التي يقـوم بها الآخر، فالرمـز اللغوي لكلمة (العدو) يـشير إلى صفة النفاق التي يبطنهـا المرء خلال صحبتـه لغيره، وما سـاعده في التستر علـى تلـك الصفـة هو مـا يمتلكـه مـن قـدرات مادية ومهاريـة تُؤهله للقيـام بذلك، في حين نجـد الرمز اللغوي لكلمة (الصديق) تؤدي وظيفة ملازمة الإنسـان للصدق مـع أخيه في السـر والعلن قـولاً وفعلاً وصحبـةً، ويكون بذلـك أهلاً للمحبة والمـودة: «فَصَدِيقُكَ مَـنْ صَدَّقَكَ لاَ مَـنْ صَدقَـكَ». وقد امتـدح المولى عزوجل هـذا الصنف من النـاس بـل وقرن فضلهـم بفضـل الشـهداء فقال: ﴿وَالَّذِيـنَ ءَامَنُـواْ بِـاللَّهِ وَرُسُـلِهِ أُوْلَئِكَ هُـمُ الصِّدِّيقُونَ وَالشُّـهَدَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ لَهُـمْ أَجْرُهُمْ وَنُورُهُـمْ، وَالَّذِينَ كَفَرُواْ وَكَذَّبُواْ بِـآيَاتِنَا أُوْلَئِكَ أَصْحَـابُ الجَحِيمِ﴾[36].

ومـن خلال هذا النمـوذج، نـدرك أن هـذا النوع من المثـل قائمٌ علـى التقابـل في الوظيفة بين المفـردتيْن، جاء ليَسْـتَكْمِل تمـاثلاً آخر على المسـتوى الصـوتي، حيث أن التقابل الصـوتي بين (الضيـق) و(الصديـق) يؤكد على «تواطـؤ الفواصل في الكلام المنثور علـى حرف واحد»[37]، والمدعـو بالسـجع الـذي يُحقق موسـيقى الأسـلوب[38]، ويُمسـك قلـب المتلقـي وفكره عـن طريق السـجع غير المتكلـف، ووُرود الانسـجام والتوافق الصـوتي، مما يترك أثـرًا إيقاعيًّـا في نفس المتلقـي. ومن جانب آخـر، نلاحظ ظاهـرةً تركيبيـةً مـميزةً حَفل بها هـذا المثل، وهـي تَقدُّم شـبه الجملة (الجار والمجـرور= عند الشـده)، وكان وراء هذا التقـدم مقاصـد دلالية أرادهـا مُنْشئُ المثـل، لتكون انعكاسًـا لما في ذهنه من معان. ففي قولهم: عند الشـدة

2

والضيق تَقَدُّم المُضْمر على الظَّاهر هو أمر أجازه النحاة بقولهم: «إن كل مضمرٍ اتصل باسمٍ مخفوضٍ أو منصوبٍ، فإنه يجوز تقديمه وتأخيره على المضمر، لأن النية فيه أن يكونَ مُؤَخَّرًا»[39].

الجْدِيدْ حَبُّو وَالْقْدِيمْ لاَ تْفَرْطْ فِيهْ

يُضرب هذا المثل لبيان قيمة بعض الأشياء العتيقة، والتي كلما قَدِمَتْ ازداد الإقبال عليها، وقد تصبح تُحَفًا نادرةً يتمنى الكثيرون مِمَّنْ يتذوقونها أنْ يصلوا إليها ويَظْفروا بها. وانطلاقا من أنَّ: «الضدَّ يُعرف بضده»[40]، جاءت اللفظتان (الجديد / القديم) لتجسد تقابلاً دلاليًّا يُحيلنا إلى النهج الذي على الإنسان أن يختطَّه في حياته، والمتمثل في عدم التنكر لكل ما له صلة بالتراث العربي من طقوس وعادات، مع العناية بما يطرأ عليه من عادات متجددة، تطور القديم وتضيف إليه نزعة المعاصرة. وذلك أجدى من العزوف التام عن الجديد، أو التعلق الجامد بالقديم. فمن طبيعة الإنسان أنه مُطالبٌ باقتناء كل جديد من الأفكار والماديات المعاصرة شريطة ألا يتعارض مع ثوابته وعاداته القديمة، المعبرة عن أصالته وشخصيته التي يجب أن يتمسك بها، ولا يُفرط فيها مهما كانت الظروف[41]. وإذا كانت الكلمتان (الجديد / القديم) مختلفتيْن على المستوى الدلالي، نجد في المثل قرينتيْن أساسيتيْن ومتماثلتيْن في المعنى، كانتا بمثابة همزة وصل في إحداث الانسجام بين المفردتيْن، ونقصد بذلك الجملتين الفعليتين: حَبُّو = لاَ تْفَرَّطْ فِيهْ.

والمعنى المنطلق على مستوى هذيْن الفعلين، يؤكد على معنى الثبات في الأصل، وأن الأشياء مَهْما تغيرتْ بِتغير حالات مُعينة في الزمن، فلابد من الاهتمام بها والتحضير لها عبر الزيادة في الأصل = القديم لا مغادرته. لكن إذا ما إنْ انتهتْ هذه الأحوال النفسية، يبقى مستوى الرجوع إلى الأصل أيْ القدم هو القاعدة التي يُؤسس عليها، فلا يتوهم أحد ما أنه بمجرد التغيير = الجديد اللَّذيْن يُصاحبان حياة الإنسان، أنه اسْتحوذ على جميع اللحظات الزمنية المريحة والمسعدة التي حُرم منها. فضلاً عن ذلك أن مستوى التفريط في (القديم) يكون مُصاحبًا لمعنى (القلق) بسبب انْهماك الذهن بالمتغير (الجديد)، في حين أن مستوى الإياب (العودة إلى القديم) يُصاحبه الارتياح والثبات.

كما جاء أيضا اختيار الصيغة الفعلية (حَبُّو = لاَ تْفَرَّطْ فِيهْ) مُؤشرًا على انسجام تركيبة المثل واتساقها. ولا شك أن هناك فرقًا بين قولهم: «الجْدِيدْ حَبُّو وَالْقْدِيمْ لاَ تْفَرَطْ فِيهْ» وقولهم: «الجَدِيدُ مُحِبٌّ

لَـهُ وُالقَدِيـمُ غَيْرُمُفَـرَّطٍ فِيـهِ»، حيث بتغـيير الصيغة الصرفية من الفعلية إلى الاسمية سـوف يؤدي إلى ثِقل في التلفظ، وإطالة في الانتقال من المسـند إلى المسـند إليه:

المسند	المسند إليه	المحول
الجديد ←	حَبُّو ←	مُحِبٌّ لَهُ
القديم ←	لاَ تُفَرِّطْ فِيهْ ←	غَيْرُمُفَرَّطٍ فِيهِ

فزمـن التلفـظ بـ (مُحِـبٌّ لَهُ) هـو أطول مـن زمن التلفظ بـ (حَبُّـو)، لذلك كان اسـتعمال الصيغة الفعلية (حَبُّـو) مُحققًا لقفـزةٍ زمنيـةٍ سـريعةٍ في الأداء اللفظي أدت إلى خفـة الإيقـاع وسـرعته، وإذا ما تَـمَّ العدول عن هـذه الصيغة الفعليـة، سـوف يَفْقد النـص المثلي ميزةَ سـرعة وخفة الانتقـال بين العناصـر المكونـة لتراكيبه. والملاحظـة الأخيرة التي ينبغي الوقوف عندهـا في تركيبة هذا المثـل، أن ورودَ الأمثال الشـعبية الإسـمية كثيرٌ جدا إذا ما قيسـت بالأمثـال التي وردت بالفعلية، وقد لا يكون هذا مـن قبيل الصدفـة وإنما مبعثه تثبيت المـعنى المراد. وهـذا ما ذهـب إلى تأكيده عبـد القاهر الجرجـاني بقوله: «وإذْ قد عرفـتَ هذا الفرق، فالذي يليـه من فروق الخبر، هـو الفـرق بين الإثبـات إذا كان بالاسـم، وبينـه إذا كان بالفعـل. وهو فرق لطيـف تمس الحاجـة في علم البلاغة إليـه. وبيانه، أن موضوع الاسـم على أن يثبـت به المعنى للشيء مـن غير أنْ يقـتضي تجدده شـيئًا بعـد شيءٍ. وأما الفعـل فموضوعـه على أنه يقـتضي تجدد المـعنى المثبت به شـيئًا بعد شيء»[42].

اللِّي مَا ذَاقْ الْمُرْ مَا يَعْرَفْ قِيمَةْ لْحَلُو

إذا انطلقنـا مـن اعتبـار أن المثـل هـو بمثابـة حكايـة تـشكل أنمـوذجَ عيـشٍ وتماثـلٍ مـع التجربـة التي أحاطـت بمـن ضُـرب بـه المثـل، فـإن التقابـل اللفظـي في هـذا المثـل قائـم بين الاسـمين المتضاديـن: المـر / الحلـو، مـشيرا إلى أن خبرة الإنسـان الطويلـة في الحيـاة التي علمتـه كيـف يـميز بين مـا هـو نافـع وبين مـا هـو عكـس ذلـك، ولعلـه وهـو يسـعى إلى تحقيـق هـدف ومـعنى لحياتـه، تتجاذبـه صـروف الدهـر وتـغير مسـار سـلوكه ونمـط عيشـه، فتـارة تنفتـح لـه الحيـاة وتنطلـق نظرتـه التفاؤليـة مـن إحسـاس بالرحابـة والاتسـاع في العيـش فتقابلـه الحلاوة والسـعادة، ومـرة يغلـب التشـاؤم على حياتـه، فتضيـق بـه الأرض بمـا رحبـت، فيشـعر عندئـذ بالانـغلاق ومـرارة العيـش ولا يـرى – أحيانـا – نهايـة النفـق المظلـم حيـث النـور. غير أن هـذا التقابـل أو التناقـض الـوارد هنـا بين (المـر – الحلـو) ظاهـري فقـط، حيـث أن الدلالـة التي يجسـدها هـذا المثـل في التعـبير عـن تاريـخ شـعبي، وعـن مـدى قـدرة أفـراد الشـعب علـى التعامـل مـع الأمـور والأحـوال المتعـددة[43].

وفي سـياق البنيـة التركيبيـة لهـذه المثل، نجـد أيضا مـا يـسمى بـ «تـوازي الترادف» الـذي هو عبـارة عن: «متواليـتين متعاقبـتين أو أكثر لنفـس النظـام الصرفي – النحـوي المصاحـب بتكـرارات أو اختلافـات إيقاعية وصوتيـة أو معجميـة دلاليـة»[44]. وفيه تقـوم الصيغة الفعليـة الثانيـة «ما يعـرف» بتقويـة الفكـرة المبثوثة (خبرة الإنسـان في الحيـاة في الصيغة الفعليـة الأولى «ما ذاق» عـن طريق التكـرار أو المغايـرة من أجـل خلق تأثير مباشـر على الأذن،

وتحقيـق الإقنـاع. ومـما يلاحـظ أيضـا علـى هـذه التركيبـة المثليـة دقـة التعـبير المثلـي في اسـتعمال:

1. أسـلوب النفي الصريح (ما ذاق – مـا يعرف) والمكرر مرتين بـأداة نفي «مـا» الأصيلـة غـير المركبة التي دخلت على الجملـة الفعليـة «ذاق / يعرف» لتدل على النفـي المحض، ولأن عادة ما تكـون دلالة الزمن في مثـل هـذه الجمـل مسـتفادة من صيـغ الأفعال فيها[45]، فـإن هذه البنيـة التصويرية ذات السَّـمْت المنفي المتكرر، جسـدت حالـة الاختبار الـتي يمر بها الإنسـان في هـذه الحياة، فهـو إما مسـتفيد منها أو خاسر فيها.
2. حـرف الميـم المجهـور المتكـرر أربـع مـرات «إلى ما ذاق المـرّ مـا يعـرف قيمـة الحلـو» والمنسـجم مع فكـرة المثـل والذي يتمـيز بحركته المجهـورة، وصوته

المسموع القوي، وفي الوقت نفسه ما يتمتع به من الجمالية بوجود الغُنَّة فيه، وهو عبارة عن الإطالة في الصوت[46].

وهذا، فإن المتذوق لإيقاع النص المثلي وبنائه التركيبي يلاحظ تلك الخفة والانسيابية والاختصار التي يتمتع بها هذا المثل الشعبي، ناهيك عن الطابع التعليمي والإرشادي من حيث موضوعه التصويري والديناميكي، الذي تقويه بعض العوامل المساعدة من الجناس والتكرار والتدرج على مستوى الأسلوب[47].

2.2. على مستوى الفعل:

نقصد بهذا المستوى، دراسة الصيغة الفعلية التي سِمَتُها التغاير[48] على المستوى التركيبي للمثل الشعبي، هذه الجملة الفعلية التي تشكل أيضا: «المركب الذي يبين المتكلم به أن صورةً ذهنيةً كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تَنْقُل ما حَال في ذهن المتكلم إلى ذهن سامع»[49]. ومن هنا جاء اعتماد الجملة المثلية على الإسناد الخبري كعنصر أساسي في بيان معنى المثل المراد تبليغه مستعينا في ذلك بالتعالق التركيبي الحاصل بين المكونات النحوية والبلاغية للجملة التي غالبا ما تكون: «تابعةً للمعاني تتكيف بشكلها، فإذا تزاوجت المعاني تزاوجت وتناظرت التراكيب مثلها، وإذا اسْتَرْسلت اسْتَرْسلت مثلها»[50]. ومن هذا المنطلق، يمكن دراسة الجملة المثلية القائمة على مستوى الفعل وفق تركيبيْن هما: التركيب النحوي. والتركيب البلاغي. ومن أمثلة ذلك قولهم:

دِيرْ الْخِيرْ وَانْسَاهْ وْدِيرْ الشَّرْ وَاتْفَكْرُو

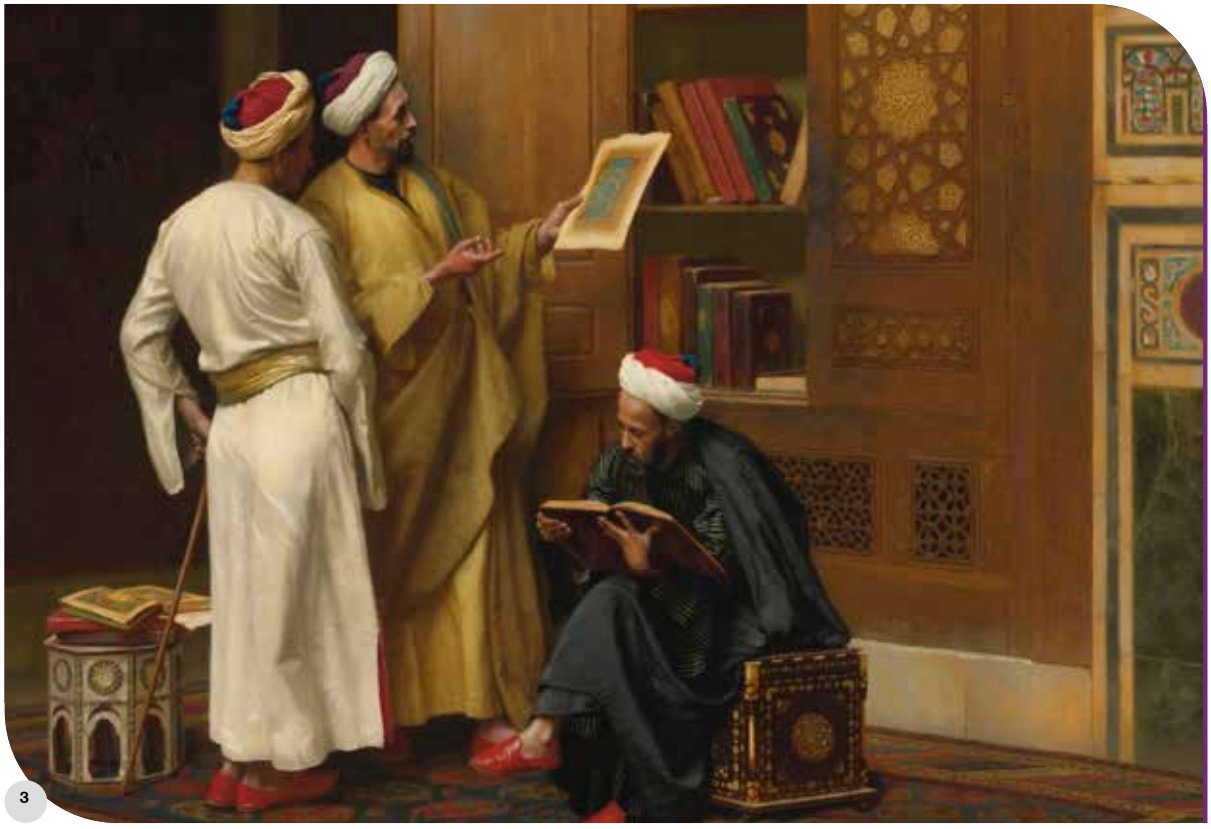
تُشكل هذه البنية المثلية جملةً ثقافيةً مُتجذرةً في الوجدان الشعبي، وهي انعكاس طبيعيْ الخير والشر في حياة الإنسان، لكن لا يجب على أيّ شخصٍ السعي إلى فعل الشرّ مهما صَغُرَ، وألاَّ يتراجع عن فعل الخير والإحسان لنَيْل الأجْر والثواب من الله تعالى. يقول الله تعالى: ﴿فَمَنْ يَّعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ، وَمَنْ يَّعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ﴾[51]. ونجد الجملتين المتوازيتين في هذا السياق المثلي مُركبتيْن من نسقيْن فعلييْن هما:

(دِيرْ الخِيرْ وَ انْسَاهْ) - (دِيرْ الشَرْ وَ اتْفَكْرُو)
ج ف 1 - ج ف 2

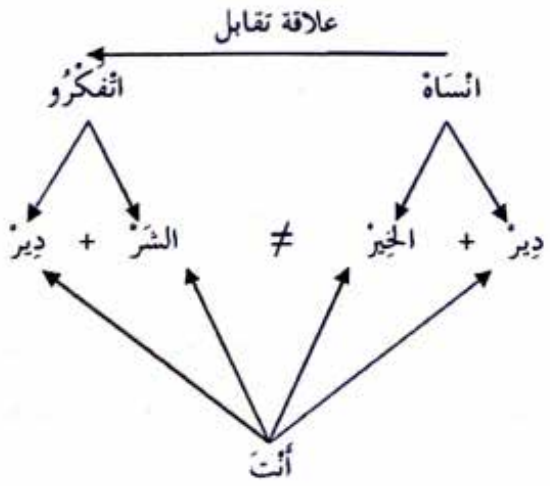
وكل جملة تضم: فعل أمر مشترك (ديرْ بمعنى افْعَلْ) + الفاعل ضمير مستتر وجوبا (أنت) + مفعول به متقابل (الخيرْ - الشَّرْ) + فعل أمر متقابل (انْسَاهْ - اتفَكْرُو).

ولأننا بصدد التركيز في دراستنا على التقابلات في الأمثال الشعبية، فإننا سنستبعد الوقوف على النظام النحوي للمثل وعلى تفكيك بنياته وعناصره اللغوية بوصفه لا يخضع لقواعد الجملة العربية الفصيحة، لكن ما يُميز البنية النحوية لهذا المثل، هو أن ذلك الانتقال من صيغة فعلية إلى أخرى على المستوى التركيبي أدى إلى سِعة المعنى واتساع حدود الصورة، مما حَقَّقَ للجملة المثلية بعدًا دلاليًّا وإيقاعيًّا.

ونتلمس في هذا المثل القائم على التضاد بين كل من: (ديرْ الخير وانساه - دير الشر واتفكرو) و(الخيرْ - الشَّرْ) وصفًا سطحيًّا في البنية الخارجية جسدها القائل بطريقة عفوية، أنَّ مفردات التقابل جاءت مفسرة وشارحة ليس إلا فقولهم: (ديرْ الخير وانساه) جاء ليكرر دلالة قولهم (دير الخير وانساه) بطريقة أخرى، كما أن قولهم (الخيرْ) استدعى من غير جهد (الشرْ) من رصيد الذاكرة المألوف التي غالبا ما تركز على النفس الإنسانية (أنت). وفضلا عن أنَّ المفردتيْن جاءتا لإكمال دورة المثل الإيقاعية، فقد حملت أيضا بصمات ومعتقدات موغلة في القدم، استطاعت أن تمدنا بملاحظات دقيقة حول أعماق النفس البشرية، أو ما هو مستمد من خلال التعامل مع شعوب وثقافات أخرى[52]. ويمكن توضيح ما تقدم من التقابل اللفظي على الشكل التالي:



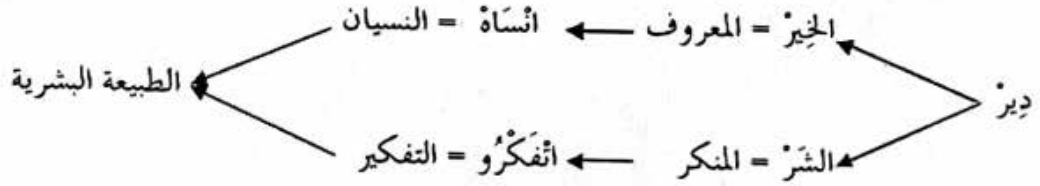
3



إن الجملة المثلية (ديرْ الخير وانساه – دير الشر واتْفكرو) المكتملة دلاليًا، حققت طاقةً شعريةً آتيةً من التضاد السياقي الواقع في صيغة فعلي الأمر (انْساه) و(اتْفكرو) التي: «بالبداهة لا تدل على معنى زمني، وإنما مدلولها طلب وقوع الفعل، فهي إذن لا تشتمل على معنى الفعل تاما بشطريْه الحدث والزمن»[53]. ولعل التركيز في هذه الجملة المثلية كان أكثر على العلاقة الواضحة بين فعليْ الأمر (انْساه – اتْفكرو) والاسمين (الخير – الشَّر) لأنه كلما: «كان الفعل واسع الدلالة، كثير التصرف في معناه الذي يختص به، وهو معنى الزمن، كان ذلك أدعى لأن يلتحق بالاسم»[54].

ولعل البؤرة المركزية في هذا التقابل الدلالي بين فعلي الأمر (انْساه) و (اتْفكرو) الذي جاء يُعبر عن استمرار حدثيْن مهميْن في الحياة الإنسانية وهما: «القيام بالمعروف والقيام بالمنكر» من جهة «والنسيان والتفكير» من جهة أخرى، إنما تتمحور على وجه التحديد حول الفعل (ديرْ) وتعلقه الواضح بالمفعولين (الخير – الشَّر) إلى حد أنه: «قرب من الاسم شَبهًا، أتى يضارعه في الدلالة و في الاستعمال»[55]. وهذا ما يوضحه التخطيط التالي:

خُودْ الرَّايْ اللِّي يْبَكِيكْ وَمَا تَاخُدْشْ الرَّايْ اللِّي يْضَحْكَكْ



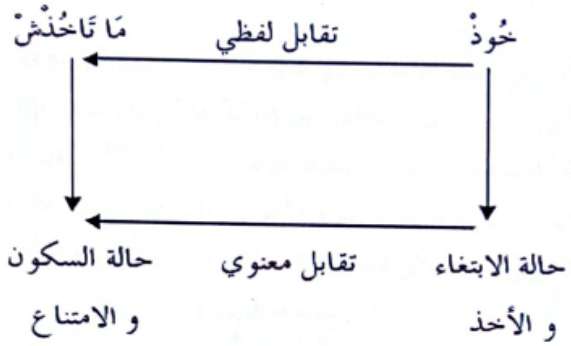
يُقال لمن تلومه على قيامه بعملٍ قبيحٍ لا يليق بأمثاله، فلا يرتاح إليك، لأنه يظنّ أنك تُسيءُ إليه، مع أنك تُريد نُصْحه وخيره. يكشف النص المثلي منذ البداية عن التضاد الموجود بشكل واضح في الدلالة بين شطريه (خُودْ الزَّايْ اللِّي يْبَكِيكْ ≠ مَا تَاخُدْشْ الزَّايْ اللِّي يْضَحْكَكْ)، وتساويهما على المستوى الدلالي، إذ تتكون الجملتان من (جملة فعلية + مفعول به + اسم موصول + جملة فعلية)، فإن الوحدة الخلافية البارزة في النص المثلي تكمن بين الفعلين (خُودْ ≠ مَا تَاخُدْشْ) كما هو موضح في الشكل التالي:

غير أن البؤرة المركزية للتقابل على المستوى الدلالي

خُودْ	أنت	زَّايْ	اللِّي	يَبَكِي	هو	ك
فعل -مثبت / منفي	ضمير مستتر -فاعل	مفعول به	اسم الموصول -صفة	فعل مضارع	ضمير مستتر -فاعل	ضمير متصل -مفعول به
مَا تَاخُدْشْ	أنت	زَايْ	اللِّي	يْضَحْك	هو	ك

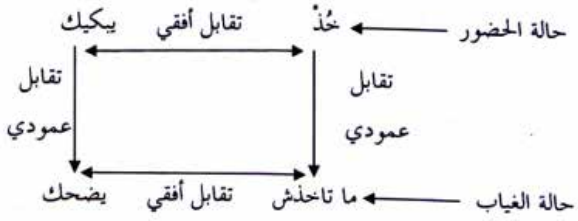
في هذا المثل ظهرت من خلال ما أسماه البلاغيون بـ «طباق السلب أو النفي» وهو ما يحصل بأداة النفي أو النهي، وقد عرفوه بقولهم هو: «الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أو أمر ونهي»[56].

ونعني به بين: (خُودْ ≠ مَا تَاخُدْشْ)، وهما فعلان مُشتقان من مصدر واحد وهو الأخذ، إذ جاء الأول مثبتا (خودْ) والثاني منفيا (مَا تَاخُدْشْ). وهو تقابل حصل بين حالتي الابتغاء والسكون، لأن الابتغاء من الأخذ، والسكون من عدمه، يعني: خُذْ = اسْعَ، إذًا: لا بد أن تتحرك، وكذا جاء طلب فعل الأمر: «على وجه التكليف والإلزام بشيء»[57]. فإذا كانت الجهة التي صدر عنها فعل الأمر في الأول هي «الأخذ»، فإن له وجهة ثانية توجه إليها وهي «الامتناع»، والجهتان هما - في الأغلب - عُليا ودُنيا. ويمكننا تلخيص ما أشرنا إليه من مَعانٍ في هذا الرسم:



والملاحظ أيضا في هذه الجملة المثلية أنه مع كل لفظة يستحضر الذهنُ الضدَّ على الفور قبل مجيء الطرف الآخر[58]، لذا فإن عملية التقابل في التضاد اللفظي بين (خُودْ ≠ مَا تَاخُدْشْ)، عملت على إنشاء حالتيْن في الذهن، هما حالة الحضور، وحالة الغياب. وما الوحدة التقابلية بين (يْبَكِيكْ) و(يْضَحْكَكْ) إلا

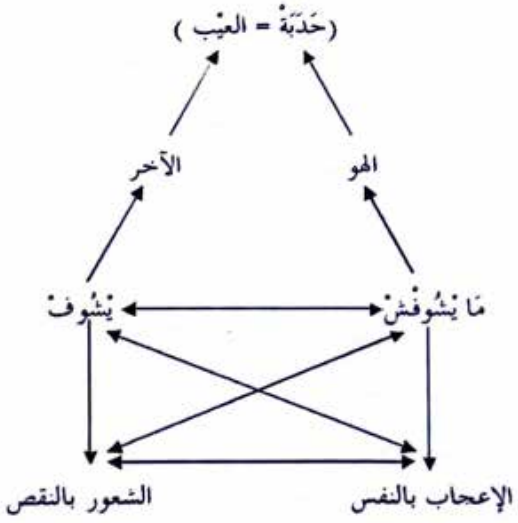
تكميليـة لتلـك الحالـتيْن. من هنـا يسـعى التقابل بين الألفاظ المتضادة إلى اسـتحضار الغائـب في الذهن بمجرد ذكـره، إذ: «حضـور النقيض يسـتدعي حضـور نقيضه غيابـا، مما يعطـي للتقابـل طبيعـة تكراريـة مزدوجة، مـن خلال حركـة الذهـن بين المتناقـضيْن»[59]. بمـعنى أنـه بمجـرد ذكر لفظـة (الـبكاء) تـأتي في الذهـن لفظة (الضحـك)، وبمجـرد ذكر لفـظ (الضحك) تـأتي لفظة (الـبكاء) في الذهن، مما يخلـق صورة متكاملـة في المعنى، في حين تتماثل على المسـتوى التقاطعـي، مما يؤكد عدم اسـتواء البكاء والضحك في مسـار الحياة البشرية. ومثل هـذه المعاني هي «التي تجعـل للمثل وقعـه في إرادة التأثير، وهيـاج الانفعـال، وكأن ضـارب المثـل يُريد أن يَقْـرعَ به أُذُن السـامع قرعًا، بحيـث ينْفذ أثره إلى قلبـه، وينتهي إلى أعماق نفسـه»[60]. وإليـك توضيح لذلـك عبر التخطيط التالي:



الْجُمَلْ مَا يْشُوفْشْ حْدَبْتُو وَيْشُوفْ حْدَبَةْ صَاحْبُو

يُـشير المثل منـذ البداية إلى حالـة مَنْ يتتبـع عورات الناس، ويـفشي عيوبهـم بين النـاس، وينسى أو يتناسى أنـه مُبْتَلَى بـأكثر من ذلـك، وهذا مـا يوافق المثـل العربي القائـل: «يَـرَى الْقَـذَاةَ فِي غَيْرِهِ، وَلَا يَرَى الْعُـودُ فِي عَيْنِهِ». وقـد ورد ذكر هذا المـعنى في قوله تعالى: «أَتَأْمُـرُونَ النَّاسَ بِـالْبِرِّ وَتَنْسَـوْنَ أَنْفُسَـكُمْ»، حيـث يُحذر المـولى عز وجل اليهـود من هذا الخلـق السيء الذي اتصفوا بـه، أين كانوا ينهون غيرهم عن أشـياء وهم يأتونها، ويأمروهم بأشـياء ولكنهـم لا يفعلونها[61].

إن كلمـة (حْدَبْتُـو أو حْدَبَـةْ) هي النقطة الأساسـية التي شكلـت الصور الجزئية الـواردة في النص المثلي، لأنها فجرت حالـة شـعورية خاصـة أدت إلى إنتـاج التركيب التقابلي بين ما (يْشـوفْشْ ويْشـوفْ). فـإذا كان الحدث في الفعـل الأول مُـشيرة إلى المضي في حين أن لصيقَه الثاني يكـون مسـتقبلا بالإضافـة إلى الأول»[62]. إذن، فإن العلة (الحَدبة = العيْـب) هي التي أوحت إلى بـروز الصراع بين المعلـولين (الهـو والآخر)، فإذا جسـد الأول حالـة الزهو بنفسـه، والفخر بذاته عبر إخفاء مناقصـه، فإن الثاني رُمِز إليه بحـالتيْ النقص والضعـف. وهذا ما يفسـره الشكل التالي:



يُمكـن أن نلاحـظ في هـذا الـشكل، مـدى التقابـل الحاصل بين (ما يْشـوفْشْ ويْشـوفْ) من جهة، ووضوح التماثـل بين (مـا يْشـوفْشْ)←الشـعور بالنقـص و(يْشـوفْ)←الإعجـاب بالنفـس من جهـة أخرى، الأمر الـذي أضْفـى روحًـا دلاليةً علـى تركيبـة الجملة المثليـة. فضلاً عـن دورهـا في تكثيـف الطاقـة الدلالية والإيحائيـة للخطاب المثلـي، من خلال جدليـة الخطاب بين الحضـور والغيـاب، أيـن يحضـر النفـي ويغيـب الإيجاب، ويحضـر الإنكار وتغيـب المعرفـة. وبالتالي فإن: «تكويـن رد فعل مضاد مـن قبل الخطـاب الثاني يتجلى في عنايـة مفرطـة واسـتيعاب وإعـادة تأسيـس إنتـاج لغـة الخطـاب الأول»[63]. وبهـذا، فقـد كان للتقـابلات الضديـة فاعليـة في بنـاء النـص المثلي مـن خلال توالد الأنسـاق النصية المثليـة وتناميهـا. وقد اسـتطاع قائل

المثل تقديم رؤية للموضوعات التي واجهها في حياته من خلال استثارة متناقضات متعددة لعل أهمها: جدلية الحياة والموت - الحضور والغياب - الحركة والسكون - الابتغاء والامتناع. وهذا لا يعني أن الفكر الإنساني الشعبي متناقض بل: «لأن التجارب والحالات شديدة التنوع، ولو اقتصرت الأمثال على إظهار جزء من الخبرات غير المتناقضة لما حقَّ للدارسين أن يعدوا الأمثال صورة للفكر الشعبي وخبراته، ولكان ظَهر جزءٌ من الصورة وخَفي جزء»[64].

3. جماليات التقابل:

لقد كانت الجمالية الذاتية من أبرز القيم التي أفادها التقابل في الأمثال الشعبية الجزائرية، وتنوعتْ بين الصدق والمثابرة على الخير والثقة بالنفس والصراحة وغير ذلك. ومن هنا كان للتقابل شُعَبٌ خَفيةٌ لا تتميز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف[65]. ولعل الجرجاني من خلال هذا القول يشير إلى أن جمالية التقابل لا تتولد من تضاد وتعاكس لفظيْن مجرديْن من السياق اللغوي فحسب وإنما يكون خفاؤها وغموضها أيضا عندما تندمج وتلتبس مع قوالب المعاني فتصبح مرتكزًا بنائيًّا يتكئ عليه النص اللغوي في توضيح مكوناته ودلالاته، فتتولد جمالياته من اندماجها وإضاءتها للنص اللغوي، مُؤديةً إلى وضوح دلالات في تراكيبه، وهنا تبرز بلاغة المقابلة في أجمل صورها.

ومن بين جماليات المثل الشعبي، تصويره للصفات التي يتحلى بها أفراد المجتمع في علاقاتهم وتعاملهم بعضهم مع البعض الآخر. ومن بين هذه القيم، نذكر محبة الآخر واحترامه، وتقديم العون والصداقة والتسامح وغير ذلك. ولعل الخاصية الفنية للتقابل اللفظي لم تقفْ عند هذا الحد، وإنما كان لهذا النوع من التقابل، بلاغاته وجمالياته، وأن ثنائياته الضدية بين طرفيْه تُعد مظهرًا بارزًا أمام القارئ، وأن بلاغاتها تكمن في المعنى الحقيقي المتخفي وراء المتضادين والتي يستطيع الدارس الحَذق أن يكتشفها بقدراته الخاصة.

أضف إلى ذلك، أن هذه الثنائيات تظهر في كل نص مثلي بشكلٍ مختلفٍ وبفكرٍ مُتجددٍ يفرضه اختلاف السياق المثلي، لذلك كان للمثل: «ذلك الشأن الهام في ثقافاتهم من أجل إبراز المعاني أو كشف الحقائق التي يريدونها، بحيث تجعل المُتَّخيل يُرى وكأنه في صورة المحقق، والغائب وكأنه مُشاهدٌ، والمتوهَّم في معرض المتيقن»[66].

وتظهر جماليات التقابل في تلك الأمثال الشعبية من خلال توفرها على بعض الخصائص الأسلوبية المتنوعة كاعتمادها على السجع مرة في قولهم: «خُودْ الرَّايْ اللِّي يْبَكِيكْ وَمَا تَاخُدْشْ الرَّايْ اللِّي يْضَحْكَكْ»، وعلى التضاد بين الغياب والحضور في قولهم: «مَا يْشُوفْشْ حْدَبْتُو وَيْشُوفْ»، والابتغاء والامتناع كقولهم: «خُدْ ومَاتَاخُدْشْ». ولعل هذه الخاصيات وغيرها - كما ذكر إبراهيم السامرائي - هي التي مَنحت الأمثال: «قوةً على البقاء، لأنها عُصارةٌ تجارب إنسانية، فهي تزخر بالحياة التي مرت بها على مر العصور، ولمَّا كانت الأمثال لونًا من ألوان الحياة، فلابد لها من مُقومات تجعل لها القدرة على المحافظة على كيانها، ومن هذه المقومات استعمالها بين الخاصة والعامة، وتداولها في كل لسان، ذلك التداول الذي أكسبها بقاءً، وأمدها بحياةٍ عبر الأيام»[67].

الخاتمة:

يمكن بعد هذه الجولة الممتعة في عالم المثل الشعبي الجزائري، أن نخلص إلى النتائج المتوصل إليها التالية:

1. هَدَفَ البحث إلى تأكيد القيمة الوظيفية التي تؤديها الأنساق التقابلية في بنية نص المثل الشعبي، باعتبارها بنية متحركة قادرة على التشكل، وصَنْع التحولات مما يجعل أنساقها ذات صفة دينامية وأبعاد دلالية.
2. تُعد الأمثال الشعبية حكمةَ الشعوب وينبوعها الذي لا ينضب، لذا يسعى أي دارس للموروث الشعبي إلى استخلاص الأمثال ذات الحكم

والنصائح الإيجابية.

3. لعل التناقض في المثل الشعبي يعود سببه إلى اختلاف النفسيات الإنسانية وتأثير العوامل الاجتماعية عليه.

4. تنوع التقابلات الضدية التي بَنى المثل الشعبي عليها ثنائياته، بين الإسمية والفعلية وأشباه الجمل، كانت تصب في خدمة المستوى الدلالي والإيقاعي، بل وكانت دلالة المثل تتحكم في البنية الزمنية لهذه الجمل لكي تتماشى مع ظروف المجتمع وأحواله.

5. كَشَفَ البحث عن أهمية التقابل في الجملة المثلية، من ناحية دوره البارز في شَدِّ بنية النص المثلي وتواشج مستوياته من جهة، والتعبير عن التجارب الاجتماعية الإنسانية المهمة من جهة أخرى.

6. بُنِيَ المثل على أساس تراكيب لغوية متكاملة بتضمنه المستويات اللغوية التي يتطلبها البناء الرصين للعبارة الأدبية من صوتية واشتقاقية ونحوية.

7. تركتْ جملة المثل بما يقتضيه المعنى من حيث الاسمية والفعلية والظرفية والشرطية المثبتة والمنفية يتخللها الحذف تارة، والذكر أخرى التقدم والتأخير مرةً، وجميع هذا يُنْبئ عن دلالات النظم اللغوي على المعنى المطلوب.

الهوامش:

1. ينظر في ذلك على سبيل التمثيل: دراسة نبيلة إبراهيم "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، ودراسة عامر رشيد "مباحث في الأدب الشعبي"، وتليها دراسات أحمد علي مرسي "الأدب الشعبي وفنونه"، و"المأثورات الشفاهية"، و"المأثورات الشعبية الأدبية"، وتأتي أيضاً دراسة أحمد رشدي صالح "فنون الأدب الشعبي"، ومن الدراسات الرائدة في مجال الفن الشعبي، نقف عند "الحكاية الشعبية" و"الأسطورة والفن الشعبي" و"دفاع عن الفلكلور للكاتب عبد الحميد يونس.
2. أبو فيد مؤرج بن عمرو السدوسي، كتاب الأمثال - تحقيق: رمضان عبد التواب - بيروت - دار النهضة العربية - ب. ط - 1982 - ص 5.
3. محمد توفيق أبو علي. الأمثال العربية والعصر الجاهلي: دراسة تحليلية - بيروت - د. ط - 1988 – ص102.
4. ابن منظور، لسان العرب - بيروت - دار صادر للطباعة والنشر- 1375ه/ 1956 - مجلد 14 - ص57 – (مادة قبل).
5. المصدر نفسه - مجلد 17 - ص 339 - (مادة وزن).
6. أبو هلال العسكري، الصناعتين - تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم - دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه - ط 1 - 1952 - ص 307.
7. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق: أحمد حوفي وبدوي طبانه - مصر - دار النهضة د. ت ج 2 - ص 280.
8. أحمد نصيف الجنابي ظاهرة التقابل في علم الدلالة - مجلة آداب المستنصرية - عدد 10 - 1405 ه/ 1984 - ص 15.
9. أحمد مختار عمر وعلم الدلالة - الكويت - مكتبة دار العربية - ط 1 - 1982 - ص 191.
10. ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- بغداد - مطبعة المجمع العلمي العراقي-1983- ج3 – مادة "طباق"- ص 66.
11. أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق- بغداد - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - ط 2 - 1999 - ص 443.
12. أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني - القاهرة - مطبعة المدني - ط - 1991 - ص 32.
13. ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية - بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ط1 - 1987 - ص 41.
14. ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي - بيروت - الدار البيضاء - ط2 - 2001 - ص77 و78.
15. ينظر: عبد الله عبد الجبار ومحمد عبد المنعم خفاجة، قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي - ص 149.
16. ينظر: يحي الجبوري، الجاهلية - مقدمة في الحياة العربية لدراسة الأدب الجاهلي - بغداد - مطبعة المعارف - 1388ه / 1968 - ص 102.
17. رودلف زلهايم: الأمثال العربية القديمة - ترجمة: رمضان عبد التواب - بيروت - مؤسسة الرسالة – ط 1 - 1981 - ص 27.

18. المرجع نفسه. ص 30 و31.
19. ابن منظور، لسان العرب - مجلد 4 - ص 436.
20. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية - تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار - بيروت - ط 2 1979 - ص 1816.
21. المصدر السابق - ص 1816.
22. المصدر نفسه - ص 437.
23. سورة الزخرف: الآية 56.
24. Dictionnaire étymologique، historique et anecdotique des proverbes et des locutions proverbiales de la langue française Par P. M. Quitard - Paris - P. Bertrand، Librai-re-éditeur - 1842-P. 3.
25. Meschonnic، Les proverbes، actes de discours. Revue des sciences humaines - N° 163 - 1976 - P. 467.
26. Taylor، A، The Proverb - Harvard، Cambridge - 1931 - P. 30.
27. Anscombre، J. C. Proverbes et formes proverbiales: valeur evidentielle et argumentative - Revue Langue française N 102 - 1994 - P. 100.
28. Rolland Barthes، Mythologies - Paris، éd. du Seuil -1957 .- P. 227
29. فوزى عنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - -1978 ص 311.
30. ينظر: السيوطي المزهر في علوم اللغة تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم - بيروت-1986- ج1 - ص 487 و488.
31. الزمخشري، الكشاف - ضبط وترتيب: مصطفى حسين احمد - بيروت - دار إحياء التراث العربي - ط 1 – 2003 - ج1 - ص38.
32. سميح عاطف الزين، الأمثال والممثل والتمثل والمثلاث في القرآن الكريم - بيروت - دار الكتاب اللبناني - ط2 - 2000 - ص 295.
33. منذر عياشى، اللسانيات والدلالة - حلب - مركز الإنماء الحضاري - ط -1 1996 - ص 67.
34. ابن اثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانة - الرياض - دار الرفاعي - ط2 - 1983 - ج1 - ص 75.
35. النماذج المثلية في هذا البحث مقتبسة من كتاب الأمثال الشعبية: ضوابط واصول منطقة الجلفة نموذجا، علي بن عبد العزيز عدلاوي - الجلفة - دار الأوراسية - ط 1 - 2010.
36. سورة الحديد: الآية 19.
37. احمد محمد الحوفي، فن الخطابة - القاهرة - دار نهضة مصر - ط 4 - 1986 - ص 192.
38. ينظر: إحسان النص، الخطابة العربية في عصرها الذهبي - القاهرة - دار المعارف - د. ط - 1963 - ص 44.
39. الزجاجي، الجمل في النحو تحقيق: على توفيق الحمد- الأردن مؤسسة الرسالة ودار الأمل - د. ت - ص 119 و120.
40. منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد - الإسكندرية - منشاة المعارف - ب. ط - 1986 - ص 119.
41. علي بن عبد العزيز عدلاوي، الأمثال الشعبية: ضوابط وأصول منطقة الجلفة نموذجا - ص 63.
42. عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز - تحقيق: محمود محمد شاكر - القاهرة - مكتبة الخانجي- ط-2 -2004 ص174.
43. جمال طاهر ودواليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية - ص 27.
44. محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر - مجلة فكر ونقد - عدد 18 - سنة 1999 - ص 80.
45. شرح الرضي لكافية ابن الحاجب - تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر - طهران - منشورات مؤسسة الصادق - 1978 - ج 2 - ص 185.
46. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية - القاهرة - مطبعة نهضة مصر - ط 5 - د. ت - ص 156.
47. محمد شوقي خليفة، الأمثال: خواصها ومنشؤها - مجلة التراث الشعبي - عدد 3 و4 - 1999 - ص 6.
48. إبراهيم السامرائي، الفعل: زمانه وأبنيته - بيروت - دار المؤسسة - ط 3 - 1983 - ص 32.
49. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه - بيروت - المكتبة العصرية - ط 1 - 1964 - ص 31.
50. محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي: محاولة تحليل وتحديد - تونس - مطبعة الكويت - 1996 - ص 177.
51. سورة البقرة: 44.
52. ينظر: أسكر بي شورتن، الأمثال الشعبية - مجلة دراسات عربية - عدد 11 و12 - سنة خامسة - 1985 - ص 64.
53. أحمد عبد الستار الجواري، نحو الفعل - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - د. ط - 2006 - ص 24.
54. المرجع نفسه - ص 24.
55. المرجع نفسه - ص 27.
56. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة - تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي- مصر - مكتبة الكليات الأزهرية - ط2 - د. ت - ج2 - ص 480.
57. حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء - دمشق - منشورات اتحاد الكتاب العرب - 2005 - ص 105.
58. ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم - تحقيق: عبد الحميد الهنداوي- بيروت دار الكتب العلمية - ط1 - -2000 ص110.
59. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي القاهرة - دار المعارف - ط-2 1995 - ص 111.
60. سميح عاطف الزين، الأمثال والمثل والتمثل والمثلاث في القرآن

الكريم - ص 16.

61. ينظر: علي بن عبد العزيز، الأمثال الشعبية: ضوابط واصول منطقة الجلفة نموذجا - ص 64.
62. إبراهيم السامرائي، الفعل: زمانه وأبنيته - ص 26.
63. عبد الفتاح أحمد يوسف لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة - الجزائر- منشورات الاختلاف ط1 -2010- ص116.
64. جمال طاهر ودواليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية.. ص 27.
65. ينظر: القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه - تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي - بيروت - المكتبة العصرية - ط 1 - 2006 - ص 47 و48.
66. سميح عاطف الزين، الأمثال والمثل والتمثل والمثلاث في القرأن الكريم - ص 295.
67. إبراهيم السامرائي، في الأمثال العربية - الكويت - مطبعة حكومة الكويت - د. ت - ص 143.

المصادر والمراجعه:

- القرآن الكريم.

المراجع العربية

- إبراهيم السامرائي، الفعل: زمانه وابنيته - بيروت - دار المؤسسة - ط 3 - 1983.
- إبراهيم السامرائي في الأمثال العربية - الكويت - مطبعة حكومة الكويت - د. ت.
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية - القاهرة - مطبعة نهضة مصر - ط 5 - د. ت.
- ابن اثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة الرياض - دار الرفاعي - ط2 - 1983 - ج1.
- ابن منظور، لسان العرب - بيروت - دار صادر للطباعة والنشر- 1375ه/ 1956 - مجلد 14.
- أبو فيد مؤرج بن عمرو السدوسي كتاب الأمثال تحقيق: رمضان عبد التواب- بيروت دار النهضة العربية بط- 1982
- أبو هلال العسكري، الصناعتين - تحقيق: على محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم - دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاؤه - ط 1 - 1952.
- إحسان النص، الخطابة العربية في عصرها الذهبي - القاهرة - دار المعارف - د. ط - 1963.
- أحمد عبد الستار الجواري، نحو الفعل - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - د. ط - 2006.
- أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة - القاهرة - دار نهضة مصر - ط 4 - 1986.
- أحمد مختار عمر وعلم الدلالة - الكويت - مكتبة دار العربية - ط 1 - 1982.
- أحمد مطلوب ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها- بغداد - مطبعة المجمع العلمي العراقي-1983- ج3.
- أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق - بغداد - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - ط2 - 1999.
- أحمد نصيف الجنابي، ظاهرة التقابل في علم الدلالة - مجلة آداب المستنصرية - عدد 10 - 1405 ه/ 1984.
- أسكر بي شورتن، الأمثال الشعبية - مجلة دراسات عربية - عدد 11 و12 - سنة خامسة - 1985.
- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار- بيروت - ط2 - 1979
- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة - تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي- مصر - مكتبة الكليات الأزهرية - ط2 - د. ت - ج 2.
- الزجاجي، الجمل في النحو - تحقيق: علي توفيق الحمد- الأردن - مؤسسة الرسالة ودار الأمل - د. ت.
- الزمخشري، الكشاف - ضبط وترتيب: مصطفي حسين أحمد - بيروت - دار إحياء التراث العربي - ط 1 - 2003 - ج1 - - السكاكي، مفتاح العلوم - تحقيق: عبد الحميد الهنداوي - بيروت - دار الكتب العلمية - ط 1 - 2000.
- السيوطي، المزهر في علوم اللغة - تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم - بيروت - 1986 - ج 1.
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه - تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي - بيروت - المكتبة العصرية -

ط 1 - 2006.
- حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء - دمشق - منشورات اتحاد الكتاب العرب - 2005.
- رودلف زلهايم، الأمثال العربية القديمة - ترجمة: رمضان عبد التواب - بيروت - مؤسسة الرسالة - ط-2 1982.
- سميح عاطف الزين، الأمثال والمثل والتمثل والثلاث في القرآن الكريم - بيروت - دار الكتاب اللبناني - ط 2 - 2000.
- شرح الرضي لكافية ابن الحاجب - تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر- طهران- منشورات مؤسسة الصادق - -1978ج2
- عبد الفتاح احمد يوسف لسانيات الخطاب وانساق الثقافة - الجزائر - منشورات الاختلاف - ط2010-1.
- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة - القاهرة - مطبعة المدني - ط1 - 1991.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تحقيق: محمود محمد شاكر - القاهرة - مكتبة الخانجي- ط 5 - 2004.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي - بيروت - الدار البيضاء - ط 2 - 2001.
- عبد الله عبد الجبار ومحمد عبد المنعم خفاجة، قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي. - علي بن عبد العزيز والأمثال الشعبية:
- ضوابط واصول منطقة الجلفة نموذجا - الجلفة - دار الأوراسية - ط 1 - 2010
- فوزي عنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1978
- كمال أبو ديب. في الشعرية - بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ط1 - 1987.
- محمد توفيق أبو علي، الأمثال العربية والعصر الجاهلي: دراسة تحليلية - بيروت - د. ط - 1988.
- محمد شوقي خليفة، الأمثال: خواصها ومنشؤها - مجلة التراث الشعبي - عدد 3 و4 - 1999.
- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي - القاهرة - دار المعارف - ط-2 1995.
- محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر - مجلة فكر ونقد - عدد 18 - سنة 1999.
- محمود المسعدى الابقاء في السجع العربي: محاولة تحليل وتحديد - تونس - مطبعة الكويت - 1996.
- منذر عياشى، اللسانيات والدلالة - حلب - مركز الإنماء الحضاري - ط -1 1996.
- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد - الإسكندرية - منشاة المعارف - ب. ط - 1986.
- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه - بيروت - المكتبة العصرية - ط 1 - 1964.
- يحيى الجبوري الجاهلية - مقدمة في الحياة العربية لدراسة الأدب الجاهلي - بغداد - مطبعة المعارف - 1388ه / 1968.

المراجع الأجنبية

- Anscombre، J. C. Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative - Revue Langue française - N° 102 – 1994.
- Dictionnaire étymologique، historique et anecdotique des proverbes et des locutions proverbiales de la langue française Par P. M. Quitard - Paris - P. Bertrand، Librai-re-éditeur - 1842.
- Meschonnic، Les proverbes، actes de discours. Revue des sciences humaines - N° 163 - 1976.
- Taylor، A، The Proverb - Harvard، Cambridge - 1931. - Rolland Barthes، Mythologies - Paris، éd. du Seuil-1957.
-

الصور :

1. https://i.pinimg.com/originals/cc/db/d1/ccdbd12ab-58425d3610ce5e94e9e6d03.jpg
2. https://www.livemaster.ru/topic/1504101-tvorchest-vo-hudozhnikov-orientalistov-chast-1-volshebstvo-po-loten-ludwig-deutsch
3. https://www.livemaster.ru/topic/1504101-tvorchest-vo-hudozhnikov-orientalistov-chast-1-volshebstvo-po-loten-ludwig-deutsch

wikimedia.org
عمل شخصي بواسطة Mohammed Moussa

عادات وتقاليد

العادات والتقاليد المرتبطة بالزواج والحمل والولادة
في المجتمعات النوبية «بين التراث والموروث» 100

القضاء العرفي في مصر
نشأته وتطوره ومستقبله 112

1

احتفالات العرس في المجتمع النوبي – متحف النوبة

العادات والتقاليد المرتبطة بالزواج والحمل والولادة في المجتمعات النوبية

«بين التراث والموروث»

د. زينب عبد التواب رياض - مصر

المقدمة:

تنوعت مظاهر الحياة الاجتماعية في بلاد النوبة تبعا لتنوع السكان وأصولهم وديانتهم، فكان التباين بين العادات والتقاليد في المجتمع النوبي كبيراً، حيث تمسك النوبيون الأصليون بعاداتهم وتقاليدهم الموروثة، ونتيجة لمصاهرة بينهم وبين العرب تأثر جزء منهم بالعادات والتقاليد الإسلامية، وعاش الشعب النوبي حياة بدائية بسيطة خالية من الترف والإسراف، واشتملت مظاهر الحياة الاجتماعية على جوانب مختلفة منها: المأكل، المشرب، الملبس، التزين، التشليخ، المآتم والأحزان، الأعياد.

ويتضح ظهور بعض التأثيرات الإسلامية السطحية والبسيطة على المجتمع النوبي المسيحي، نتيجة الاختلاط والاندماج بين العرب المسلمين والنوبيين المسيحيين في بعض المناطق النوبية[1].

تحمل المرأة لا سيما في المجتمعات الريفية على عاتقها مسؤولية مادية وغير مادية، فمنها وبها تتوارث الأجيال عادات وتقاليد المجتمع[2]، فالثقافة لا توجد إلا بوجود المجتمع، الذي تكون المرأة أول عناصره، والمجتمع لا يقوم ويبقى إلا بوجود الثقافة، التي هي في الأساس من صنع الإنسان، ومن هنا تتكون شخصيته وتحمل سماته[3]، وهذا ما أكده علماء الأنثروبولوجيا الثقافية في أن «الثقافة مسؤولة عن الجزء الأكبر من محتوى أي شخصية، وكذلك عن جانب مهم من التنظيم السطحي لها، وذلك من خلال تأكيدها على اهتمامات أو أهداف معينة»[4].

1. المرأة في المجتمع النوبي:

لذا لا تخلو المجتمعات الإنسانية عامَّة، أيًا كانت بدائية أم متحضرة، من وجود المرأة، كما لا تتقدم وترتقي هذه المجتمعات إلا من خلال الأدوار الرئيسية التي تلعبها تلك المرأة بشكل مباشر في مختلف مجالات الحياة، كجزء أساسي هام في بنيان كيان المجتمع والثقافة معًا، وذلك عبر مسيرة الحياة الإنسانية، لكونها «تمثل واحدة من أهم شرائح المجتمع، على الرغم من تباين مكانتها، واختلاف أدوارها طبقًا لاختلاف بيئتها التي تنتمي إليها»[5].

هنا نجد أن المرأة الإفريقية بشكل عام، والنوبية بشكل خاص، قد نالت منذ أقدم العصور التاريخية مكانة اجتماعية خاصة، رفيعة المستوى، شهد لها التاريخ، ودَون ذلك عبر صفحاته، وهي منزلة عظيمة الشأن توضح مدى أصالة وعمق عراقة المرأة المصرية القديمة، حيث «أثبتت بحوث علماء علم الإنسان الذين فحصوا الجماجم البشرية في كل من القطرين «المصري والسوداني»، أن كلاهما ينسب إلى سلالة واحدة وهي السلالة الحامية، وأن هذه السلالة قد ظلت نقية حتى عهد الأسرة الثامنة عشر أي حوالى 1580 ق.م»[6] وهناك العشرات إن لم يكن المئات من الدلائل المادية والشواهد غير المادية التي تشير بوضوح تام عن مكانة تلك المرأة التي ربما لم تحظ بها غيرها في أي حضارة من حضارات العالم القديم، مثلما شهدت ذلك في أحضان الحضارة المصرية القديمة[7].

وهذا ما يمكن الكشف عنه وإظهاره بشكل واضح وملموس، خاصةً عندما نتعمق في البحث عن تاريخ المرأة النوبية ومكانتها المرموقة التي نالتها عبر مختلف العصور، فضلاً عن الدور البارز الذي تؤديه في كافة المجالات وفي مختلف نواحي الحياة، خاصَّة من الناحية الثقافية، لكونها تعد بمثابة العامل الأساسي في صون كافة الموروثات التقليدية المتوارثة التي تنتقل تباعًا للأجيال المتعاقبة عبر الزمان والمكان.

ولا شك في أن الثقافة النوبية بشكل عام قد صقلت تلك المرأة بخصائص مميزة وسمات خاصة، أتاحت لها الفرصة أن تتمتع بها أينما تكون، وهي تلك الخصائص والعناصر الشعبية التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بطبيعة تلك البيئة الثقافية التي نشأت فيها منذ أقدم العصور التاريخية، فالثقافة الشعبية هي ذلك الكل الذي يتكامل فيه المادي وغير المادي، الملموس والمعنوي، المُجسد والروحي، بحيث يحقق الجانب المعنوي أو الروحي وجوده بواسطة المظهر المادي، كما يحقق الجانب المادي وجوده الثقافي بواسطة المعاني والقيم التي تميز مجتمعا ما دون غيره من المجتمعات الأخرى[8].

2. العادات والتقاليد المرتبطة بالزواج:

كانت النوبة قديمًا منغلقة على نفسها وتعيش في عزلة اجتماعية، فكان يقتصر الزواج على داخل الأسرة فقط، وبعد ذلك أصبح من داخل القبيلة، فمثلًا لا يجوز أن تتجوز نوبية من (الكنوز) من نوبي من (الفادجية)، فتلك عادات وتقاليد النوبة «بعض» فتيات الجيل الجديد المثقف في النوبة، ونقول «بعض» لأن غالبية بنات النوبة أنفسهن

يفضلن «العنوسة» على الزواج بشاب غير نوبي متأثرات في ذلك بالمعتقدات التي زرعت فيهن هذا المبدأ أو تلك العادة منذ نعومة أظفارهن، والكثيرات منهن يقتنعن بهذا المعتقد وتنشأ الفتاة النوبية على أن الشاب غير النوبي لن يصونها ، ولن يعطيها حقها كامرأة لها كرامتها وكيانها، وبالتالي إذا وجدت الفتاة النوبية أنه لم يتقدم لها شاب نوبي مناسب فإنها تفضل الحياة بدون زواج أو الانتظار طويلا حتى يأتي هذا العريس النوبي المناسب الذي يوافق مواصفاتها وشروطها. يكثر هناك الزواج من داخل أفراد العائلة، فيتزوج الابن من ابنة عمه وهكذا، فهنا يكون مهر العروس أقل مما لو تزوجت من خارج أفراد العائلة، ولكن عندما يتقدم شاب غريب الى الفتاة النوبية، يقوم الأب باستشارة إخوته وأقاربه من كل الدرجات وإرسال خطابات إلى ساكني المناطق البعيدة منهم بغرض التأكد من أنه ليس لديهم أبناء في سن الزواج للارتباط بابنته بدلا من الغريب، ويتراوح سن الزواج في النوبة بالنسبة للذكر ما بين سن 18 و22 سنة، أما الفتاة فيتراوح ما بين 15و 20 سنة ويعد العريس «الجهاز والموبيليا»، وعلى عكس الشائع يكون مقدم الصداق أقل من مؤخره، ويتراوح بين خمسة جنيهات إلى 15 جنيها ويكون بين أسرتي العروسين في العادة اتفاق داخلي على مقدم الصداق وغيره[9].

حفلات الزواج في النوبة القديمة، كانت تقام خلال فصل الصيف في الخلاء، والسبب في اختيار فصل الصيف لأن معظم الشباب الذين يعملون في المدن لا يحصلون على إجازاتهم الاعتيادية إلا في الصيف. وكانت احتفالات الزواج تستمر من خمسة عشر يوماً إلى شهر، وتختلف بعض العادات وطقوس الزواج في النوبة من منطقة إلى أخرى، وتمر عملية الزواج بثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى: احتفالات ما قبل الزواج: بيرجار «طلب اليد»، «أدسيمار أو الشيلة» بداية الإعداد الرسمي للزواج، ثم «كوفرية» وضع الحنة للعروسين قبل ليلة الزفاف.
- المرحلة الثانية: هي احتفالات الزواج وتشمل: «باليه، أو أركنه» يوم الزفاف الرسمي.
- المرحلة الثالثة: وهي احتفالات ما بعد الزفاف: «الصباحية» وهي اليوم التالي للزفاف ويشمل: «باركيد» (البركة) أو تيجر (الجلوس) ويحتفل بها في اليوم الثالث من الزفاف «كولود» كلمة نوبية بمعنى (سبعة) في الزواج يشير إلى نهاية الاحتفالات في اليوم السابع (ومنذ اليوم الأول للتقدم أو الخطوبة لا ينبغي أن يرى العريس العروس تحت أي ظرف من الظروف حتى يوم الزفاف (أدسيمار) هو اليوم الرسمي لبدء الإعداد لحفل الزفاف، ويأتي هذا اليوم قبل خمسة عشر يوماً أو شهر قبل الزفاف، وكانت تقوم القرية والقرى المجاورة بالمعاونة في الإعداد والتجهيزات وترسل امرأة من الخدم لإعلام المنطقة بموعد الاستعدادات للاحتفالات، فعندما تجتمع النساء والفتيات الصغيرات للعمل في هذا اليوم يقدم إليهن المديد (خليط من دقيق الذرة والسمن والعسل واللبن)، ويقدم «المديد» للعروس أولاً لأن هذا يرمز إلى الرخاء والسعادة المؤكد لها في الزواج. وتبادر أسرة العريس والعروس بتنظيم وترتيب احتفالات الزواج، وتتحمل أسرة العريس كل الأعباء المالية، فالعريس لا يشارك في تفاصيل التجهيزات، إلا أن العروس تشاهد طحن الدقيق الذي سوف يقدم طعاما أثناء الاحتفالات وكذلك صناعة الشعرية وإعداد الخبز وطلاء حجرات العروسين[10].

في عيد الأضحى المبارك من كل عام يحرص العديد من أهالي النوبة على إقامة الأفراح والخطوبة وعقد القران، والذي استمر لمدة 7 أيام تم خلالها تقديم العادات والتقاليد المتعارف عليها داخل النوبة والتي

يحرص فيها العروسان على اتباعها بنفس الشكل الذي كان يقوم بها أجدادهم للحفاظ على هذا التراث الأصيل[11].

1.2. الشيلة:

قبل الزواج بنحو أسبوع يرسل العريس هدية من الغلة والدقيق والشاي والسكر وكبريت وشحم وزيوت لدهان الشعر، وقبل الظهيرة يحمل أهل النجع، رجالًا ونساء، الشيلة على رؤوسهم ويتجهون بها إلى بيت العروس، ويحتفل أهل العروس بالشيلة ويذبحون ذبيحة لغداء حاملي الشيلة، وفي نفس اليوم يحدد يوم الدخلة والكتاب، وهي غالبًا بعد أسبوع من الشيلة عند الكنوز، وبذلك فإن طقوس الزواج عادة ما تتم خلال أسبوعين بعد الموافقة على الخطبة. والسرعة في إتمام الزواج غالبًا مرتبطة بمدة إجازة العريس، التي قد لا تزيد عن شهر، كما أن المدة إذا طالت قد تأتي بأخبار سيئة؛ كوفاة شخص في النجع أو في المهجر؛ مما يؤدي إلى تأجيل الزفاف أسبوعًا أو أسبوعين حسب سن وقرابة المتوفى، وفي مثل هذه الحالة قد يأذن أهل المتوفى بإقامة العرس، خاصة إذا كان محددًا لإقامته بعد يوم أو يومين منذ حدوث الوفاة، خوفًا على الأطعمة المعدة من الفساد — وهي كما نعلم مكلفة — وفي كورسكو لم تعد الشيلة طقسًا منفصلًا عن الدخلة وحفل الزفاف، ولذلك كانت تشتمل على أقمشة وملابس للعروس[12].

2.2. ليلة الحناء:

قبل الدخلة بيوم، وتُسمى ليلة المولد عند بيت العريس؛ لأنها تشتمل على قراءة قصائد الطريقة المرغنية، وذكر بعد العشاء الذي يقدم فيه أهل العريس لحم ذبيحة، وتكتمل الليلة عند أهل العريس بالتصفيق والرقص، ويراعي الكنوز دائمًا انفصال الجنسين في هذه الاحتفاليات. أما عند العروس فالحنة تغطي كل جسمها ويدهن شعرها بالشحم والزيوت. وفي نفس اليوم تزور أضرحة المشايخ مع بنات من أصحابها، وتلبس شالًا مشابهًا للبس البنات، فهي بعد لم تنضم إلى فئة السيدات، وتحرص مجموعة البنات ألا يلتقين مع العريس الذي يزور المشايخ أيضًا مع جمع من أقرانه طلبًا للبركة[13].

كانت ليلة تسبق ليلة الحناء وتسمى (تنجود يندبى)، وفيها يتم ذبح البقرة والماشية للوليمة، فيجتمع الضيوف في منزل العريس ليرقصوا ويشاهدوا ذبح الماشية، وبينما يقوم الجزارون بالذبح، يجلس الرجال مع العريس في ركن من أركان المنزل، وتتجمع النساء والفتيات معا في الجانب الآخر من المنزل، والغناء يعد من أهم السمات التي تميز هذه المناسبة، وكانت موضوعات الأغاني تركز على المدح المفرط لأسرة العروسين ويبدأ أحد الخدم في ليلة الحنة ووضع الحنة، بتسليم نقوط أم العروس إلى أم العريس في طبق عميق مصنوع من الخوص مليء بالشعرية وعليها أقماع من السكر، ثم تعيد أم العريس السلة بعد أن تملأها وتقوم أسرة العروس بتقديم كافه المخبوزات من المأكولات إلى منزل أهل العريس تعتبر نساء النوبة «الحنة» من الأدوات الرئيسية للتجميل ثم يأتي شاب أسمر اللون يرتدي جلبابًا أبيض يحمل في يده عصا صغيرة والجميع خلفه الرقص النوبي المميز والذي تقدمه الفرقة النوبية في أغلب الأحيان، ويظل الاحتفال عند العريس والعروس حتى شروق الشمس[14].

3.2. الاستعداد ليوم الزفاف:

كانت تقوم النساء بطحن ما يقرب من مائة أو مائة وخمسين كيلوغراما من الدقيق والذرة يدويًا، وهذا لإعداد الخبز والشعرية، ثم يعد على حجر الرحى، ويستغرق الطحن من أربعة إلى ستة أيام (والشعرية طعام يشبه المكرونة الاسباجتى)،

تجهيز وتزيين العروس – متحف النوبة

يأكلها النوبيون مع السمن واللبن في المناسبات مثل الموالد والأعياد والزواج، وإعداد مقر العروسين يعد من العناصر الأساسية في الزواج، حيث تقوم صديقات العروس بتزيين الحجرة وطلاء الجدران بمادة تميل إلى الاحمرار، مصنعة من المواد الخام المحلية، ثم يضعن السلال والأطباق الملونة والحصائر الملفوفة حول الحجرة، كما تعلق المرايا والأواني والصور وأحجبة العين الحسود على المعلقة (الشالوب)، ويقوم الآباء والأقارب من الجيل القديم بإهداء معظم هذه الأشياء، أما الأطباق والحصائر فتصنعها وتقدمها الفتيات كهدايا زواج للعروسين، وكانت تعتبر من (الكرى) أي النقوط باللغة العربية وهي من شعائر الرابطة بين النوبيين، وتسجل هذه الهدايا التي قدمت حتى ترد في مناسبة مماثلة في المستقبل، فعدم الالتزام بهذه الواجبات يشكل إهانة بالغة ويؤدي إلى قطع الروابط الاجتماعية. ثم يجتمع الناس في منزل العريس لمدة خمسة عشرة ليلة ويرقصون من بعد الظهر وحتى منتصف الليل، وكلما اقترب يوم الزفاف اتسم الرقص بالحيوية والنشاط. ثم يتم الذبح ويتم إعداد الطعام الذي يتناوله الضيوف في هذه الليلة، وطعام الوليمة التي تقام في اليوم التالي، ثم يقدم الطعام للضيوف الذين جاؤوا من أماكن بعيدة في هذه الليلة، أما أهل القرية والقرى المجاورة فيتناولون طعامهم في منازلهم، وإعداد مقر العروسين يعد من العناصر الأساسية في الزواج، حيث تقوم صديقات العروس بتزيين الحجرة وطلاء الجدران بمادة تميل إلى الاحمرار، مصنعة من المواد الخام المحلية، ثم يضعن السلال والأطباق الملونة والحصائر الملفوفة حول الحجرة، كما تعلق المرايا والأواني والصور وأحجبة العين الحسود على المعلقة (الشالوب)[15].

4.2. ليلة العرس:

وعند شروق الشمس يذهب أهل العريس والعروس في سرادق الفرح ويتم ذبح عجل كبير الحجم ويتم وضع دم العجل بعد النحر على جلباب العريس ثم تأتي العروس وهي ترتدي جلبابا نوبيا مميز الشكل واللون ثم يتم تقديم الغداء للحضور وهي عبارة عن فتة وتقدم في

عازف الدف وعازف الربابة – متحف النوبة

المضيفة ثم تذهب العروس إلى الكوافير لوضع اللمسات الأخيرة قبل الفرح.

وكذلك العريس يذهب للاستعداد ثم يأتي ويصطحب العروس من الكوافير وبصحبة فرقة نوبية ورقصات نوبية حيث يصطف أصحاب العريس على الجانبين ويحملون في أيديهم لافتات كتب عليها اسم العريس واسم القرية بشكل مبهج ثم يقوم الأطفال بحمل الورد حتى يتم دخول العروسين إلى قاعة الفرح.

من جانبه يقول العريس إنه حرص أن يكون زفافًا نوبياً وبالفعل حدث ذلك وتم ممارسة كافة العادات والتقاليد النوبية التي تربينا عليها، مشيراً إلى أن هذا يساهم بشكل كبير في الحفاظ على التراث النوبي الأصيل.

يتم حفل ليلة الزفاف عند أقارب العروس وجميع هذه الحفلات والولائم تكلف كل من العروسين الكثير خاصة وأنها تعتبر مجالا لعلو الصيت والتفاخر وحسن السمعة وإضفاء المكانة الاجتماعية العالية على الجماعتين القرابيتين للعروسين كلما ازدادت الولائم وكثر عدد الذبائح وكميات الأطعمة التي تقدم للمدعوين ويتمثل ذلك في حرص بعض القبائل على تخصيص ثور إلى جانب الخراف لاستخدام لحومها في الولائم، لذلك يؤلف «النقوط» مساهمة كبيرة في تخفيف التكاليف والنفقات التي تقع على عاتق أقارب كل من العروسين وخاصة في النوبة الأصلية فقد كانت الولائم أكثر حجمًا فضلًا عن تلك الأعباء التي كانت تقع على عاتق أقارب العروسين لضيافة المدعوين من الأقارب وغير الأقارب الذين كانوا ينتقلون من النجوع التي يقيمون فيها إلى نجع العريس أو العروس، ويمكثون بضعة أيام وقد صار الاتجاه السائد لدى النوبيين تفضيل النقود عن السلع الاستهلاكية عند التهادي بمناسبة الزواج وغيرها من المناسبات وبالتالي كان حفل يوم الزفاف في الماضي يتميز بمظاهر معينة، وتبدأ بعدها مراسم حفل الزفاف بالتجمع أمام منزل العريس وتتحرك الزفة على الأقدام بالغناء والرقص إلى منزل العروس ويستمر الغناء والرقص النوبي حتى الصباح، وبعد انتهاء الفرح تأتي والدة العروس بسلطانية من اللبن ليشربها العريس قبل أن يذهب لعروسه[16].

4

عازفو الدفوف ويتوسطهم المغني – أفراح النوبة- (فاطمة أمين محمد حسن، 2023)

- الرقص النوبي: تتميز المنطقة النوبية بإيقاع ورقصات تتجسد في وقوف الراقصين في حلقة كبيرة أو صف طويل وتتشابك الأيادي ويتمايل الراقصون وفق الإيقاع في حركة واحدة تارة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف والمثير للدهشة وجه الشبه أو التشابه الكبير بين الرقصة النوبية والإيقاع النوبي في شمال السودان وجنوب مصر ووفق بعض الموسيقيين فإن الإيقاع الذي يحدث أحيانًا قد يعود إلى بعض المناطق أو الدول التي تعود أصول بعض القبائل فيها وترتبط بالرقصة النوبية.

- رقص الكف: يشكل الرجال نصف دائرة وتشكل النساء نصف الدائرة الأخرى ويقف المغنون في المنتصف بين الطرفين، يصفق الرجال بأيديهم في إيقاع منتظم مع إيقاع الـ «نجرشاد» الدّب على الأرض بالأقدام مع التصفيق بالأيدي في لحن متناغم وتنزل النساء إلى منتصف الحلقة في ثنائيات تتمايلن بإيماءات واهتزازات خفيفة.

- والكاريج : تعني في النوبة (الطبق المصنوع من سعف النخيل) والمصنوعة بأيدي النوبيين مثل الأطباق التي تزين منازلهم، والفتيات النوبيات يتراقصن بها أسفل أشجار النخيل وهذه الرقصة تقوم بها الفتيات الصغيرات فقط.

- ورقصة الألعاب فمنطقة النوبة مشهورة بالعديد من الألعاب التي يؤديها الأولاد والفتيات ومن خلال الرقص يمكن التعرف على بعض هذه الألعاب المشهورة.

- رقصة الزفاف: وهي تعبر عن مظاهر الاحتفال بالزواج في المجتمع النوبي، وهي تصور ليلة الحنة التي تسبق ليلة الزفاف وفي هذه الليلة يتم تزيين العروس والعريس بالحناء وفي اليوم التالي يكون حفل الزفاف حيث يرقص كل من العريس والعروس وسط جموع من الناس[17].

- رقصة النقرشات: إن فنون الرقص النوبي تعبر على استخدام الدف مصحوبًا بتصفيق بالأيدي بطريقة معينة يقوم بها الشباب والفتيات وضرب الأقدام بالأرض مصحوبا بالموسيقى النوبية، وهذه الرقصة تأخذ شكل نصف هلال

غسل وجه المولود في النيل – المجتمع النوبي

من الشباب ويتوسط هذا الشابات على شكل أشواط منتظمة[18].

3. وعن أول العادات المرتبطة بالحمل والولادة في المجتمع النوبي:

1.3 الحمل:

تنصح الأم (أم الحامل) ابنتها (الحامل) بعدم تناول بعض المشروبات الساخنة أو المأكولات الحارة، (كالقرفة، النعناع، الزنجبيل، الشطة)، وخاصًة في الشهور الأولى من الحمل، كما تحرص كذلك على راحتها جيدًا، فتنصحها بعدم الصعود أو النزول من الأماكن العالية، أو حملها للأشياء الثقيلة، أو السير لمسافات طويلة، فمثل هذه الأمور قد تساعد على عدم ثبات الجنين.

وهناك أمور يجب على المرأة الحامل الانتباه لها وهي مصدر شؤم في الحياة النوبية، ويجب على المرأة الحامل أن تحافظ على نفسها من شر طائر (البوم) الذي يحاول التحليق عمداً فوق رأس المرأة الحامل ليسبب إسقاط الجنين، ولتحفظ المرأة نفسها عليها أن تضع معدنا (إبرة أو دبوس) في شعر رأسها ليكون حاجباً بينها وبين هذا الطائر المشؤوم، ولهذا الحقد الذي يكنه (البوم) نحو المرأة الحامل[19].

ولذلك فإن طائر البوم يسبب إسقاط الجنين من الأرحام حتى لا يرزق أحد بغلام ويعتقد أن هذا الطائر يقوم بإرضاع الطفل إذا كان ولدًا في غياب أمه عنه لذا اعتاد الناس على تعليق أوراق العشر في سقف الحجرة وإذا كان المولود بنتًا يوضع ماء في صحن نحاس وبداخله قطعة من حديد أما الصحن الآخر فيحتوي على بصل ومكحل به كحل ومراود وبعض من التمر وصرة صغيرة تحتوي على القرض وبعض الحبوب.

عند ظهور علامات على شكل ورم في أرجل ووجه المرأة يطمئنونها بأنها ستولد ذكرا وعندما تتعسر الولادة للأم يطلبون من زوجها الابتعاد من المنزل والجلوس في مكان آخر حتى تتم الولادة لدى الأم ، ويفضل رضاعة الطفل يوم السبت حتى يكون المولود في كامل الصحة والعافية وعند ظهور الهلال لأول مرة بعد الولادة تخرج المرأة النفساء لمشاهدته وتنثر الماء

نحوه مع الدعوات الطيبة ثم تتخطى بخوراً يتكون من سبعة رؤوس من الشوك وقليلا من القرض وورق البصل وقليلاً من الملح وتتخطى هذا البخور سبعة مرات وهي تحمل المولود وفي حالة عجزها عن ذلك يمكن أن تقوم امرأة بالنيابة عنها ويفضل أن تكون الأخت أو أم المرأة التي وضعت المولود تجنباً للمشاهرة[20].

2.3. استعدادات الوضع:

تقوم أسرة المرأة المقبلة على الولادة، بصناعة كافة الأنواع من المخبوزات والحلوى، كما تقوم بعمل سرير صغير يشبه الصندوق أو المنضدة، به أدراج لحفظ كافة احتياجات المولود الجديد، كما تقوم الأسرة بتحضير مكونات السبوع من الفشار والبلح والفول السوداني والشمع وبعض النقود المعدنية أو الورقية) لوضعها داخل أكياس بلاستيكية صغيرة شفافة ليتم تقديمها إلى الضيوف أثناء الاحتفال بسبوع المولود. ثم تقوم الأم (أم الواضعة) وقريباتها في اليوم الثاني أو الثالث من ميلاد المولود بعمل كميات كبيرة من (البليلة)، ليتم توزيعها على الأهل والأقارب والجيران، وخاصًة الأطفال، فإذا كان هذا اليوم مصادفًا يوم الجمعة، يتم توزيعها أيضًا على المُصَلِّين في المساجد، فقديمًا كانت تمارس هذه العادة، حيث تحمل هذه الأطعمة في طبق أو صحن كبير والذهاب بها بواسطة السيدات والأطفال إلى شاطئ النهر، وهناك كان يتم إلقاء سبع لقيمات منه في النهر، اعتقادًا منهم بأن هناك توجد ملائكة النهر، وبعدها يجلس الأطفال على الشاطئ ليتناولوا الجزء المتبقي من الطعام، وبعد الانتهاء يقومون بغسل هذا الطبق أو الصحن ثم يضعون فيه كمية من ماء النهر، والذهاب به إلى بيت أم المولود، لتقوم الأم بغسل وجهها ووجه وليدها ويديه وقدميه ورش الماء في أركان غرفتها وأمام منزلها[21].

وعندما يرزق الأبوان بطفل ذكر، يحتفل بيوم سبوعه حيث تذبح ذبيحة وتتلى الآيات القرآنية ويختار اسمه. أما إذا كانت المولودة أنثى فيقتصر حفل السبوع على دعوة الأصدقاء ويذهبون بصحبة الوالدين إلى شاطئ النيل وهناك يعطى للبنت اسمها، وكان يُلف المولود بجلباب رجل صالح للمباركة به، ويقوم والد الطفل بمضغ قطعه من البلح الجيد ووضعها في فم الطفل اعتقادا منه أنه يكون مثله في سماته وشخصيته، ويعمل حجابا لحفظ الطفل، إذ يوجد أشخاص لديهم دراية بعلم النجوم في إطار هذا كان يعمل حجابا يعرف بالنوبية بـ «نداران هجاب»، وهو حجاب كان يرتديه الأطفال الصغار بهدف الوقاية من الحسد والعين الحاسدة، والشخص الذي كان يقوم بعمل هذا الحجاب لابد أن يكون على دراية تامة بطوالع النجوم[22].

نقوط المولود: يتم تقديم النقوط للمولود الجديد على حسب مقدرة واستطاعة الشخص الذي يقوم به، فهناك من يقوم بتقديمه على هيئة (نقود)، وهناك من يقدمه على هيئة هدايا عينية كالذهب على سبيل المثال، سواء للبنت أو للولد، كالخواتم والأساور والسلاسل والأقراط والدلايات وغيرها[23].

سبوع الوليد: فور ولادة المولود مباشرةً، يتم التفكير في تجهيز كافة المستلزمات الخاصة باحتفالية السبوع، حيث يتحمل الأب تكاليف هذه الاحتفالية، فإذا كان المولود ذكرًا، يتم تحضير (إبريق)، أما إذا كانت أنثى فيتم تحضير (قلة)، بالإضافة إلى تحضير كافة المستلزمات الأخرى كالفشار والبلح والحلويات والبندق والفستق وعين الجمل وبعض النقود المعدنية أو الورقية، وأحيانًا بعض لعب الهدايا، ليتم وضع كل ذلك داخل أكياس بلاستيكية صغيرة شفافة، حيث يتم تقديمها للضيوف والزائرين أثناء الاحتفال بيوم السبوع.

وفي اليوم السادس، يتم تحضير كمية صغيرة من الفول المدمس الناشف، ووضعها في الماء مع بعض

6

النقود المعدنية الفضة أو الحديدية داخل صينية تشبه صينية الكيك مع إيقاد سبع شمعات مخصصة للسبوع، وفي منتصفها (القلة أو الأبريق)، وتظل هذه الشموع موقدة منذ هذا اليوم وحتى اليوم التالي (يوم السبوع)، ثم يتم أخذ كمية من هذا الفول مع بعض الحبوب والبقوليات الأخرى التي تعرف بالمصطلح الشعبي بـ(السبع حبوب) لربطها مع بعضها البعض، فقديمًا كان يتم جلب هذه الحبوب السبعة من الجيران، وليس من بيت واحد، بحيث تأخذ أم الواضعة من سيدة متزوجة بشرط أن لا يكون زوجها متزوجا عليها، حيث توضع هذه الحبوب مع ثمرة من ثمار الباذنجان داخل الصينية لتوضع بعد ذلك بجوار الواضعة ووليدها الرضيع في غرفتها لتجنب إصابتها أو إصابته بالمشاهرة.

وفي اليوم السابع، وقت الغروب، توضع هذه الصينية وما تحتويه من مواد في الصالة أو في المكان الذي يتم فيه الاحتفال بالسبوع، ثم تقوم الأم (أم الواضعة) بدق الهون وبالأغاني المصاحبة لهذه الاحتفالية، وأثناء هذا الاحتفال يتم تقديم هدايا السبوع التي تم تحضيرها منذ أيام لجميع الحاضرين والزائرين، وبعد تقديمها تقوم الأم (أم الواضعة) بأخذ كمية من الحبوب السبعة ورشها على الأرض في جميع أركان غرف البيت، ولا يتم تنظيفها إلا في اليوم التالي من هذا الاحتفال، ثم تقوم الواضعة بحمل وليدها في زفة جميع الحاضرين من الأطفال الصغار والنساء والفتيات والسير في كل غرفة من غرف البيت[24].

3.3. المشاهرة:

تدور معظم المعتقدات بالقوى الخارجية حول محاولة توظيفها لأغراض حياتية، وبالذات موضوعات الحمل والمشاهرة والحسد، وغالب هذه القوى مرتبطة بالمشايخ والأولياء، وإن كان بعضها مرتبطًا بكائنات كالثعبان والتمساح، أو أرواح الخير والشر في النهر، والصحراء، وهم يرون أن أرواح النهر خيرة، بينما أرواح الصحراء والجبل شريرة، وهذا أمر يبرره واقع حياة الناس؛ فالصحراء والجبل مليئة بالمخاطر، سواء كان ذلك متعلقا بالوحوش الضارية أو بعض سكان البادية الذين كانوا يغيرون على النوبيين في الماضي البعيد، ومن ثم كان وصف أرواح الصحراء بالشر. بينما يعيش النوبيون على كرم وعطاء النيل: ماء وزرع وانتقال واتصال بالعالم الخارجي. والتفاؤل بالنيل يبلغ مداه في بعض مناطق النوبة؛ حيث يخرج العريس والعروس صبيحة زفافهما إلى شاطئ النيل، يغسلان وجهيهما بماء النيل، ويرشهم بالماء من تصادف حضوره في مثل هذه الباكورة[25].

أفعال تحدث المشاهرة: يعتقد أفراد هذا المجتمع بأن هناك بعض الأفعال المؤثرة التي قد تحدث على إثرها الإصابة بالمشاهرة، منها قدوم أحد الأشخاص من السوق مباشرةً، خصوصًا سوق الخميس، رؤية أحد الأشخاص جنازة قبل زيارته للمولود أو الواضعة مباشرةً، لذا تحرص الأم (ام الواضعة) بعدم السماح بدخول هؤلاء البيت، اعتقادًا بأن مثل هذه الأمور قد تسبب جفاف لبن الأم (الواضعة)، أو قد يصاب على إثرها المولود بكثرة البكاء وعدم الراحة، كما توجد طريقة أخرى تلجأ إليها بعض النساء ممن لا ضمير لهن، حيث تقوم بإصابة نفسها في إحدى قدميها ثم تقوم بالزيارة، إلا أن هذه الطريقة قد تصيب المولود بالعجز وعدم القدرة على المشي[26].

4.3. الوقاية السحرية للوليد:

تستخدم حبة البركة للوقاية من العين والحسد، سواء للمولود أو للواضعة، حيث تقوم الأم (الواضعة) بوضع كمية صغيرة داخل قطعة من القماش ليتم تعليقها على صدر الوليد.

إذا قام أحد الأشخاص بمثل هذه الأفعال (رؤية اللحمة في السوق – حلاقة شعر الرأس أو الذقن) قبل زيارته للواضعة، فإنها تقوم بالخروج من البيت أو الغرفة التي تجلس فيها، ثم يدخل الزائر أولاً، وبعد ذلك تتبعه بالدخول[27].

4. العادات والتقاليد المرتبطة بالوفاة:

كان من عادات النوبيين عند دفن موتاهم وضع إناء به ماء بجانب كل قبر، وكانوا يغطون القبر بحصى ملون، أو حصى أبيض، ومن حوله إطار حصى أسود، ويغرسون سعفتين من سعف النخيل بجوار القبر[28].

أو كان يوضع بجوار رأسه فخار يزرع فيها صبار مملوء بالماء ويوضع على قبر الميت حصوات ورمل ويوضع جريد أخضر على قبره، وتستمر أيام الحزن خمسة عشر يوما بالنسبة للأفراد البعيدة وأربعين يوما بالنسبة للأهل والأقارب، يتخذ الحزن الشكل الجماعي وتحافظ كل القرى على أداء واجب العزاء للقرى الأخرى[29].

كان يصاحب البكاء على المتوفى وضع التراب على الرأس، وفى أربعين الميت، تُؤخذ ملابسه وتُغسل في النيل وقد تلقى فيه أو تُهدى. وكان البيت الذي حدثت فيه حالة وفاة لا تقام به الأفراح إلا بعد مرور فترة طويلة[30].

الهوامش:

1. آية محمد على حسين، "العادات والتقاليد في بلاد النوبة في العصر الأيوبي"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة قناة السويس، الجزء3، العدد 32، 2020، ص 54.
2. عبد الرحيم تمام أبو كريشة، دور المرأة الريفية في مجالات التنمية، القاهرة، 2002، ص 12.
3. -عبد الغنى عماد، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلى العولمة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، -2006 363 ص 27.
4. محمد الجوهري، علم الفولكلور: الأسس النظرية والمنهجية- مج 1، كلية الآداب – جامعة القاهرة، مجلد 1، 2016.
5. محمد العقيد، المرأة الأفريقية ودورها في النهوض بالقارة، المنتدى الإسلامي، ع 24، يونيو ،2015.
6. سليم حسن، تاريخ السودان المقارن إلى أوائل عهد "بعنخي"، موسوعة مصر القديمة، ج 10، القاهرة،2012.
7. عبد الحليم نور الدين، المرأة في مصر القديمة، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2009.
8. عبد الحميد حواس. المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)، الثقافة الشعبية، مج 3، ع 9 (ربيع 2010)، ص 10 – 15.
9. فاطمة أمين محمد حسن، بعنوان "التراث الثقافي للمجتمعات الحدودية وادي حلفا بالسودان وأبو سمبل بمصر"، بقسم الأنثروبولوجيا - معهد البحوث والدراسات الافريقية ودول حوض النيل، جامعة أسوان، 20223، ص 111-110.

10. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 111.
11. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 112.
12. محمد رياض؛ كوثر عبد الرسول، رحلة في زمان النوبة، دراسة للنوبة القديمة ومؤشرات التنمية المستقبلية، مؤسسة هنداوي، 2014، ص 216.
13. محمد رياض؛ كوثر عبد الرسول، 2014، ص 216.
14. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 112.
15. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 113.
16. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 115.
17. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 116.
18. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 118.
19. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 108-107.
20. جيهان حسن مصطفى، "ملامح البيئة واستدامة الصحة دراسة ميدانية في شلاتين"، المؤتمر الدولي الثامن الصحة والبيئة في إطار التنمية المستدامة، الاتحاد العربي للتنمية المستدامة، 2018، ص 27.
21. محمد أبو شنب، المرأة النوبية ودورها في صون التراث الشعبي "عادات الميلاد.. نموذجًا"، كاسل الحضارة والتراث، 16/7/2020. https://ccha.castle-journal.info
22. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 109.
23. محمد أبو شنب، 2020.
24. محمد أبو شنب، 2020.
25. محمد رياض؛ كوثر عبد الرسول، 2014، ص 214.
26. محمد أبو شنب، 2020.
27. محمد أبو شنب، 2020.
28. آية محمد على حسين، "العادات والتقاليد في بلاد النوبة في العصر الأيوبي"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة قناة السويس، الجزء الثالث، لعدد 32، 2020، ص 59.
29. فاطمة أمين محمد حسن، 2023، ص 120.
30. آية محمد على حسين، 2020، ص 59.

المراجع:

- آية محمد على حسين، «العادات والتقاليد في بلاد النوبة في العصر الأيوبي»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة قناة السويس، الجزء3، العدد 32، 2020، ص 54.
- جيهان حسن مصطفى، «ملامح البيئة واستدامة الصحة دراسة ميدانية في شلاتين»، المؤتمر الدولي الثامن الصحة والبيئة في إطار التنمية المستدامة، الاتحاد العربي للتنمية المستدامة، 2018، ص 1-31.
- سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، ج 10، تاريخ السودان المقارن إلى أوائل عهد «بيعنخي»، القاهرة، 2012.
- عبد الحليم نور الدين، المرأة في مصر القديمة، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2009.
- عبد الحميد حواس، المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)، الثقافة الشعبية، س 3، ع 9 (ربيع 2010)، ص 10 – 15.
- عبد الرحيم تمام أبو كريشة، دور المرأة الريفية في مجالات التنمية، القاهرة، 2002، ص 12.
- عبد الغنى عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلى العولمة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2006.
- فاطمة أمين محمد حسن، بعنوان «التراث الثقافي للمجتمعات الحدودية وادي حلفا بالسودان وأبو سمبل بمصر»، بقسم الأنثروبولوجيا، معهد البحوث والدراسات الافريقية ودول حوض النيل، جامعة أسوان، ص 108-107.
- محمد أبو شنب، المرأة النوبية ودورها في صون التراث الشعبي "عادات الميلاد.. نموذجًا"، كاسل الحضارة والتراث، 16/7/2020. https://ccha.castle-journal.info
- محمد الجوهري، علم الفولكلور: الأسس النظرية والمنهجية، مج 1، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2016.
- محمد العقيد، المرأة الأفريقية ودورها في النهوض بالقارة، المنتدى الإسلامي، ع 24 (يونيو 2015)، ص 68 – 77.
- محمد رياض؛ كوثر عبد الرسول، رحلة في زمان النوبة، دراسة للنوبة القديمة ومؤشرات التنمية المستقبلية، مؤسسة هنداوي، 2014.

الصور :

- الصور من الكاتبة .

1. 2. 3. https://ar.wikipedia.org/
4. 6. https://medium.com/@abodoniakaram777/latest-articles-e0bcbc2c0d06
5. https://www.youm7.com

1

القضاء العرفي في مصر

نشأته وتطوره ومستقبله

أ. أحمد أبو العلا - مصر

مقدمة:

تسعى الدراسة الراهنة إلى إلقاء الضوء على القضاء العرفي في مصر بشكل عام، والدور الذي يؤديه هذا القضاء في القصاص وتحقيق السلام الاجتماعي بين أبناء المجتمعات التي تلجأ إليه على اختلاف ثقافاتها، ومدى التغير الذي طرأ على هذا الدور، وأسبابه ؟

ونود أن ننوه بداية أن هذه الدراسة لن تتعرض بالتفصيل إلى الإجراءات المتبعة في القضاء العرفي، والأحكام المختلفة الصادرة عنه في مختلف القضايا في المناطق التي تستخدمه لحل نزاعاتها، وذلك لوفرة الدراسات التي تناولت هذه الاجراءات والأحكام بالتفصيل، مع الإقرار بأهمية إجراء دراسات تفصيلية متعمقة ترصد أهم التغيرات التي طرأت عليها، والتي تتنوع من مكان إلى آخر نظرا لتنوع الأصول القبلية للجماعات البدوية في مصر من مجتمع إلى آخر[1]، ولكننا سوف نهتم هنا بمبررات نشأة هذا القضاء، والمبادئ العامة الكامنة خلفه والحاكمة له، وأوجه التشابه والاختلاف في

مبادئه العامة، وأهم المستجدات التي طرأت عليه، وأسبابها، وهل تعبر عن تغير جوهري في فلسفة هذا القانون واستخداماته.

1. النشأة التاريخية للقضاء العرفي:

جاءت نشأة القضاء العرفي تلقائية وحتمية إلى حد بعيد في المجتمعات التقليدية ومنها الجماعات البدوية في مصر، وذلك نظرا لعدم خضوع هذه القبائل البدوية لسلطة الدولة الفترة الأطول في تاريخها إلا خضوعا رمزيا؛ إذ ظلت هذه القبائل تعيش حياتها بالشكل التقليدي وتحتفظ بتنظيمها السياسي والقانوني، الأمر الذي استدعى البعض أن يقول إنها تشكل دولة داخل الدولة؛ لها حدودها الإقليمية وزعاماتها السياسية ومواردها الاقتصادية وتنظيمها الاجتماعي والقضائي. وقام القضاء البدوي بوظيفة القضاء الرسمي الفترة الأطول من حياة هذه المجتمعات، كما قامت الأعراف البدوية بوظيفة القوانين في الدولة، واستمر هذا الحال في المجتمعات الصحراوية في مصر حتى امتد إليها نظام الحكم المحلي الذي لم يلغ هذا النوع من القضاء والأعراف بل اعترف بها بشكل رسمي في البداية، مما يدل على مدى تفهم مؤسسات الدولة في ذلك الوقت لطبيعة الحياة في هذه المجتمعات، واعترافها بهذا النظام القضائي، وحرصها على استمراره لتلاؤمه مع طبيعة التنظيم الاجتماعي ونجاعته في الوقت نفسه في فرض الأمن وتحقيق التراضي والسلم الاجتماعي بين أبناء المجتمع. وهو الأمر الذي لم يستمر طويلا مع تغلغل مظاهر الحياة المدنية بصراعاتها داخل التنظيم الاجتماعي للمجتمع البدوي، مما استدعى تغيرًا كبيرًا في سلطة وسطوة هذه الأعراف البدوية على أبناء المجتمع البدوي الذي أصبح يضم الكثير من الوافدين الذين لا يعرفون ولا يقرون بهذه الأعراف كحل للنزاعات بينهم وبين أبناء المجتمعات البدوية إلا قليلا منهم وفي نزاعات معينة، وهو أمر لم يستمر طويلا أيضا.

والأعراف البدوية قديمة قدم البدو أنفسهم، ونشأت كاستجابة للاحتياج إلى الأمن وهو احتياج طبيعي من الاحتياجات الأساسية للإنسان، رغبة في حفظ النظام واستقرار الأمن ولهذا سلمت الجماعات البدوية بسيادة العرف والقضاء البدوي واعتبرت السلوك المخالف له جريمة. ولولا رسوخ قيم هذه الأعراف في ضمير كل فرد بدوي لما كان بالإمكان أن تستمر الحياة في الصحراء في زمن غابت فيه سلطة الدولة عنها، ولهذا فإن البدو يدينون إلى قيمهم وأعرافهم التي حفظت المجتمع البدوي مجتمعًا متماسكًا يقوم على التعاون والتضامن والروح الجماعية[2].

ثم سعت الدولة بعد ذلك وهي في سبيل تنمية المجتمعات البدوية إلى إخضاع الجماعات القبلية لسلطة الدولة والسلطات المحلية ولقانون المجتمع القومي بدلا من سيادة القانون العرفي بأحكامه وقيمه ومقتضياته ومتطلباته وشيوخه ومجالسه، وذلك سعيًا نحو إدماج هذه الجماعات في المجتمع القومي وتنمية روح الانتماء للوطن بدلا من النزاعات القبلية والعرقية التي تسود بينها[3].

1.1. فكرة القانون في المجتمع القبلي:

لكل مجتمع من المجتمعات – أيا ما تكون درجة بساطته – مجموعة من القواعد التي تقوم بوظيفة القهر والقسر والتي يمكن اعتبارها على هذا الأساس «نظامًا قانونيًا» خاصا بذلك المجتمع، وأن ذلك «النظام القانوني» يتضمن الوسائل والإجراءات التي يمكن اللجوء إليها ضد الخروج على قواعد السلوك المتفق عليها في المجتمع، أي أنه يتضمن مجموعة من « الجزاءات القانونية »، وبقول آخر فإن كل مجتمع به مجموعة من «الالتزامات» التي يحددها العرف والتقاليد التي تُفرض على أعضاء المجتمع، والتي تؤلف بذلك ما يعرف باسم «القانون العرفي»، وهي تسمية لها مغزاها، لأن العرف والتقاليد هي التي تحددها وهي التي تقررها وتقرها، وبذلك تكون أشبه شيء بالتشريعات القانونية، ويكون

لهـا قوة هـذه التشـريعات وفاعليتهـا. ورغـم أن قواعد القانون العـرفي قواعد ملزمة بمعنى أنهـا تفرض التزامات محـددة بالنسـبة لأعضـاء المجتمع بعضهـم إزاء بعض، أي إنهـا لا تخضع للأهـواء الخاصـة أو الدوافـع الذاتية، وإنما تخضـع لجهاز اجتماعـي محدد يقوم خـارج الأفراد مـن حيث هم أفـراد، ولكـن تطبيقها يأخذ في الحسـبان علـى الرغم من ذلـك كثيرًا مـن الاعتبـارات الاجتماعية المتعلقـة بالعلاقـات بين الجماعـات القبليـة، وهو مالا نجـده في الأغلب في القانـون الوضعي[4].

وعلـى هـذا فـإن المجتمعـات القبليـة التقليدية لم تعـرف القانـون في صورتـه الضيقـة وهـو الصـادر عن السـلطة الرسـمية التي تسـهر على تنفيـذه وتطبيقه، وتضمن عدم الخروج عليه وتوقيـع الجزاء على المخالف، ولكـن القانون في المجتمعـات البدويـة والقبلية يتمثل في العـرف حيث يـؤدي دورا مهمـا في هـذه المجتمعات[5].

كمـا يمكننـا القـول إن الضبـط الاجتماعـي في المجتمعـات البدويـة يقـوم علـى حـق الجماعـة في الاعتمـاد علـى قوتهـا الذاتيـة في المحافظـة علـى حقوقها التي يحددهـا العـرف[6]، ولـذا تسـتحيل دراسـة النظـام القانـوني القبلـي إن لـم تكـن مسـبوقة بدراسـة متعمقة في ثقافـة المجتمـع القبلـي[7].

والقانـون العـرفي يمتـد ليشـمل جميـع جوانـب الحيـاة في المجتمع القبلي التقليـدي، حلهـم وترحالهـم، ملكيتهـم للأرض والماشـية والآبـار، ولا يقتصـر الأمـر علـى حياتهـم الاقتصاديـة، بـل يمتـد ليشـمل جوانـب أخـرى مـن حياتهـم: كالـزواج، والمهـر، والحقـوق المترتبـة علـى الوراثـة، والجـوار، وإيـواء الغريـب وضيافتـه، وليـس ثمـة مجـال للاختيـار الشـخصي، فالفـرد محـاط دائمـا بمجموعـة مـن الأعـراف. فهنـاك أنمـاط مـن السـلوك محرمـة لأنهـا تتنـافى مـع قيـم الجماعـة وتقاليدهـا، أو لأنهـا تـؤدي إلى إلحاق الضـرر بالآخريـن، في حين أن هنـاك أنماطـا أخـرى مباحـة، لأنهـا لا تتعـارض مـع نسـق القيـم السـائد ومجموعـة الأعـراف التي يأخـذون بهـا، فالقاعـدة العرفيـة هـي التي تحـدد واجـب الفـرد وحـدوده، كمـا أنهـا هـي التي تـعين طبيعـة العلاقـات وصـور التفاعـل، وهـي تسـتهدف في النهايـة تحقيـق التـوازن الاجتماعـي، وكفالـة الأمـن والطمأنينـة بين الأفـراد والجماعـات، بمـا تضـع مـن طـرق عامـة للسـلوك مقبولـة اجتماعيـا لمواجهـة أنمـاط السـلوك الانحـرافي، ووضـع الجـزاءات المناسـبة، وهـي في معظمهـا تعويضيـة[8].

2.1. المجتمع القبلي والقانون العرفي:

المجتمـع القبلـي التقليـدي هـو ذلك المجتمـع الذي لا يحتـل فيه جهـاز الدولـة بمواصفاتـه المعروفـة مكان الصـدارة في عمليـة التنظيـم والضبـط الاجتماعـيين، بـل يعتمـد أساسًـا علـى آليـات أخـرى تهيمـن عليها علاقـات القرابة والـدم والانتماء إلى أصـل عرقي مشترك، ويرتبـط بذلـك أن علاقـات الملكيـة الخاصة ومـا تفرزه من تداعيـات اجتماعيـة وسياسـية وقانونيـة ليس لها دور غالـب في مجمـل نسـق العلاقـات الاجتماعيـة في المجتمعات القبليـة، ونتيجة لذلك تتـوارى روابط صراع المصالـح المادية التي تحكـم المجتمع المـدني، وتحل محلها روابط التعـاون المشترك في إطار ثقـافي وعائلي مشترك[9].

والمجتمـع القبلـي هـو مهد العـرف وموطنـه، وهذه القدسـية للعرف تُسـتَمد من اتصاله بالديـن والأخلاق، وتبلـغ سـيطرة العـرف أشـدها في الجماعـات ذات التكوينـات الاجتماعيـة البسـيطة كالعشـائر والبطون والقبائـل الصـغيرة الحجـم المحـدودة المسـاحة، فكلما صغـرت الجماعـة زادت سـيطرة العرف واشـتدت.

وعلـى هـذا فالقانـون العـرفي في المجتمـع القبلي هو الدعامة التي لا تُنَـازع في تحقيق الضبط الاجتماعي، حيث يمثـل الشكل الـذي ارتضتـه الجماعة القبليـة من أجل المحافظة على بنائهـا التقليدي، ويتحكـم القانون العرفي ليشـمل جميـع مظاهر الحيـاة البدوية من حـل وترحال وملكية وبـاقي جوانب الحيـاة الأخرى[10].

ويقـرر هربـرت هـارت أن دراسـات تاريـخ القانون والأنثروبولوجيا القانونية كشـفت عـن وجود مجتمعات

بدون مشرع وبدون محاكم، ورغم ذلك فإن بها قواعد تحكم السلوك، ويسمى هارت هذه الأبنية الاجتماعية بأبنية القواعد الأولية للالتزام، وتتميز هذه الأبنية في رأي هارت بما يلي:

1. أن القواعد التي تحكم سلوك الناس في هذه المجتمعات لا تشكل نسقًا، وإنما هي مجرد مجموعة من المعايير لا ترتبط فيما بينها بأي سمة، عدا كونها قواعد لحكم السلوك تتقبلها جماعة معينة، فليس ثمة معيار محدد أو هيئة محددة تحدد بدقة وجود القواعد التي تحكم السلوك.
2. أن هذه القواعد ذات طبيعة استاتيكية ثابتة.
3. أنه في هذه الأبنية الاجتماعية لا يوجد جهاز متخصص يعكف على كفالة إلزامية هذه القواعد ويمنع الاعتداء عليها ويحسم الخلاف على تطبيقها[11].

ولا ينطبق هذا الكلام بحذافيره على القضاء العرفي في سيناء، والذي يتخذ صورا أشد تعقيدا من ذلك، ويوضحها ما يلي:

3.1. بعض المبادئ الأساسية التي قام عليها القضاء العرفي:

1. إن القواعد العرفية قد نشأت وتطورت تلقائيًا في مجتمع يتميز بالتناغم بين أفراده، فكلهم ينحدرون من أصول قبلية قد تختلف فيما بينها، ولكن توحدها الثقافة البدوية المشتركة التي تفرض أنماطا من الحياة والأنشطة المتشابهة ثقافيًا واجتماعيًا واقتصاديًا، ومن ثم فقد جاءت القواعد العرفية لتعبر عن المجتمع ككل.
2. إن القواعد العرفية لا تعترف بالعقوبات التقليدية التي تعرفها القوانين الرسمية مثل الإعدام وسلب الحرية تحت دعاوى الردع، ولكنها تقوم على أساسين:
   - إتاحة الفرصة الكاملة لتسوية المنازعات بصورة ودية وبعيدا عن مجالس القضاء.
   - إجبار الجاني على تصحيح الأوضاع وتقديم الترضية الكافية للمجني عليه في صورة تعويض مادي يستهدف إثبات واقعة الاعتداء، وحق المجني عليه في الترضية المادية والمعنوية التي يسترد من خلالها مكانته في المجتمع.
3. إن النظام العرفي يعرف قدرا لافتا للنظر من التنظيم في هيكله وإجراءاته؛ فهو من ناحية يقوم على التخصص، ومن ناحية أخرى يعرف صورة من صور تعدد درجات التقاضي فضلا عن معرفته بنظم الادعاء والدفاع وغيرها من الصور التي تقرب ما بين هذا القضاء وبين القضاء الرسمي.
4. الرغبة في النظر في القضايا على وجه السرعة منعا لاستشراء الرغبة في الانتقام وحقنا للمزيد من الدماء أو الأضرار.
5. إن ضمان تنفيذ الأحكام يمثل أهمية كبرى تضفي على أحكام القضاة العرفيين ما يناسبها من احترام تتطلبه ضرورات حماية أمن وسلامة المجتمع[12].

2. تعريف القانون العرفي:

العرف هو اعتياد الأفراد على سلوك معين في مسألة معينة، مع اعتقادهم بأن هذا السلوك ملزم لهم، وأن من يخالفه يتعرض لجزاء مادي يوقع عليه. إذن فالعرف قانون غير مكتوب، نظرًا لأنه غير مدون في وثيقة رسمية مثل التشريع، وهو قانون شعبي نشأ من سلوك الشعب نفسه وحياته، ومن اعتياد أفراده على سلوك معين، فهو في الواقع عادات ملزمة قانونًا نشأت تدريجيًا دون أن يمكن تحديد الوقت الذي نشأت فيه ولا معرفة واضعيها[13].

فالعرف هو إجراءات جمعية وطرق وأساليب تخلقها الحياة الاجتماعية تدريجيا فتنمو مع الزمن

وتـزداد ثبوتا وتأصلًا، تسـتمد قوتها مـن موافقة الأفراد عليها وقبولهم العـام بها، ومن ثم فهو يتمثـل في العادات التي ترتفـع في درجتهـا ارتفاعًا كبيرًا يصـل إلى حد الإجبار والالتزام بهـا نظرا لضرورتهـا - من وجهة نظـر الجماعة - لرفاهيـة المجتمع والمحافظة على كيانـه، ويمكن القول إنه نوع من الطرق الشـعبية أو الاسـتعمالات أو العادات الاتفاقية التي تتسـم بصفتين أساسـيتين همـا الارتفاع في درجـة إجبار هـذه العـادات، ثـم الشـعور بضرورتها الشـديدة لمصلحة الجماعـة ورفاهيتها[14].

وبذلـك يعد القانون العـرفي هو الشكل الـذي ارتضاه المجتمـع القبلـي لتحقيق الضبـط الاجتماعـي، وبالتالي المحافظة على بنائـه التقليدي، وهذا القانـون يختلف إلى درجة كـبيرة عن القانـون الوضعي، فالفرد قد يسـتطيع أن يهـرب من القانـون ولكنـه لا يسـتطيع أن يهرب من العرف لأنـه مراقب من أفـراد جماعته أشـد مراقبة، وأن أي محاولـة للخروج عـن معايير الجماعـة ستُرفض على الفور، وتعـد الرغبـة في المحافظة على التـوازن التقليدي بين الوحـدات الاجتماعيـة المختلفـة هـي مصـدر قوة القانـون العرفي[15].

1.2. القاعدة العرفية:

يرتبـط بتعريـف العرف تعريـف القاعـدة العرفية، فهـي التي تحـدد واجـب الفـرد وحـدوده، كمـا أنها هي التي تـعين طبيعـة العلاقـات وصـور التفاعـل، وهـي تسـتهدف في النهاية تحقيق التـوازن الاجتماعي، وكفالة الأمن والطمأنينـة بين الأفراد والجماعـات بما تضع من طـرق عامة للسـلوك مقبولـة اجتماعيًا لمواجهـة أنماط السـلوك الانحرافي، ووضع الجـزاءات المناسـبة، وهي في معظمهـا تعويضية، وتختلف هـذه الجزاءات في شـدتها فتصل في أعنف صورها إلى الطرد (البراوة أو التشـميس) وقـد يتضاءل الجـزاء ليصـل إلى حد التهكم والسـخرية والتحذيـر[16]. ولا تصـدر القاعـدة العرفية عن السـلطة الحاكمـة، وإنما تُسـتخلص من واقع حيـاة الجماعة بما يتفـق مع مقتضيـات أمورهـا، فهي عـادة ألفهـا الناس وسـاروا عليهـا حتى تكّـون لديهـم الاحسـاس بضرورة اتباعها.

ومن ناحيـة أخرى يعد العـرف أحد مصـادر القاعدة القانونيـة التي تأتي في مرتبـة تالية للتشـريع الصادر من البرلمـان، والعـرف في قيامـه بهـذه الوظيفة قـد يكون مكـملا للقانون أو مفسـرًا له، حيـث يأتي العرف ليسـد النقـص الذي قـد يعتري بعـض النصـوص القانونية أو يفسـر بعض النصـوص الغامضة فيـه، ويتمتع العرف بالريـادة في حيـاة أبناء المجتمعـات القبلية علـى القانون الـرسمي، الـذي يـرون فيـه أنـه مفـروض عليهـم ولم يتدخلـوا في تكوينـه، بعكـس الأعـراف التي شـاركوا في صياغتهـا أو توارثوها عـن آبائهـم وأجدادهم.

2.2. خصائص القانون العرفي:

1. الاسـتمرار والـدوام في أغلب الأحيان، حيث يتسـم العـرف بالجمود والقدسـية نظـرا لأنـه ينحدر من الأجيال السـابقة إلى الأجيـال اللاحقة.
2. القابليـة للتغيير، فالعـرف رغم جمـوده إلا أنه يقبل التغيير بمـا يتـلاءم مع حاجـات المجتمـع، وإن كان ذلـك يتم ببـطء ملحوظ.
3. الميـل للمحافظـة عليـه، حيـث تميـل الجماعة إلى التمسـك بقواعدهـا وعاداتهـا العرفية.
4. التوريـث والتعمـد في نقله من السـلف إلى الخلف، كما أنـه يرتبـط بفكر الجماعـات الخاصـة المعينة الذي يسـود فيها لأنـه ذو أثـر بالغ في تماسـك تلك الجماعات[17].

3. إيكولوجية القضاء العرفي:

لعبـت الظروف الحياتيـة والبيئيـة والجغرافية دورًا كبيرًا في نشـأة الأعـراف البدويـة، فمن المنطقـي جدا أن ينعكـس مـعنى البـداوة في نسـق الضبـط الاجتماعي، فنظـام السـلطة المركزيـة والـذي يعتمد على أسـاليب

2

بيروقراطية لا يتواءم مع حياة الترحال التي تعيشها القبائل البدوية، ولذا فقد فرضت الظروف الإيكولوجية عليهم عدم اللجوء للسلطة التي تبعد عنهم كثيرًا، ولذا فهم يسارعون بعمل الأفضل وما يتلاءم مع حياتهم لسرعة الفصل في النزاع.

كما تدخلت الظروف الإيكولوجية التي تسود الصحراء بشكل فعال في تحديد مواصفات وخصائص المجتمع وفي توجيه سلوك أعضائه، وبخاصة في مجال النشاط الاقتصادي الذي يعتبر الرعي أحد سماته الأساسية، وهو النشاط الذي يستلزم سير المرأة لمسافات بعيدة في قلب الصحراء لترعى أغنامها بحثا عن العشب والماء، وهي غالبًا ما تكون بمفردها، ونظرًا لما للمرأة من مكانة اجتماعية في المجتمع البدوي نظرًا للدور الذي تؤديه في الحياة الاقتصادية، وخوفًا من تعرض شرف المرأة البدوية للضياع كان لابد من أن تتوافر لها الحماية الكافية والتي لولاها ما استطاعت أن تخرج المرأة في الخلاء، ولذا نجد أن الذي يخرج عن هذا المألوف يتعرض للجزاء الصارم من العرف، والذي يتسم بالمرونة بحسب طبيعة الفعل نفسه، والمكان الذي وقع فيه، والوقت الذي حدث فيه.

إذن فهناك علاقة تساند بين الظروف الإيكولوجية والعرف بهدف التغلب على ظروف الحياة القاسية، واستطاع البدوي من خلال الأعراف القبلية التغلب على كثير من صعوبات الحياة، كما أنه اهتدى إلى القانون العرفي من خلال تفاعله مع البيئة والزمان لتطوير هذا القانون باستمرار، ليصبح صالحا لكل زمان، ولذا يعد العرف من أكثر مظاهر البادية تطورا[18].

ومن مظاهر انعكاس الظروف الإيكولوجية في القضاء العرفي، تناسي الجماعات المتنازعة خصوماتها مؤقتا في مواسم الجفاف التي يضطرون فيها إلى التمركز حول موارد المياه المحدودة في المناطق الصحراوية، كما أن التعاقب الفصلي للنشاطات الاقتصادية البدوية يرتبط بكثير من المنازعات حول حقوق استثمار موارد الثروة الطبيعية، وبخاصة الأرض والماء، فالمنازعات حول حقوق الري وحدود الأراضي هي أكثر المنازعات تكرارًا أو أهمية في تلك المناطق.

فالقضاء البدوي يهتم إلى حد بعيد بتفصيل القواعد المنظمة لحقوق استغلال موارد الثروة الطبيعية، وقد تم تخصيص عدد كبير من مواده للفصل في المنازعات القبلية التي تقوم حول حقوق «الحيازة»، مع الوضع في الاعتبار أن هذه القواعد معنية بتحديد التعويضات وحقوق «الترضية» أكثر من عنايتها بتوقيع «عقوبات» محددة على المعتدين، وقد دفع ذلك بعض الباحثين إلى القول إن المجتمعات القبلية لا تعرف إلا القانون المدني[19].

كما يُدرك أفراد المجتمع القبلي أن العرف يهدف في الأصل إلى إذكاء روح التضامن والترابط بين الأفراد والجماعات لتحقيق أكبر قدر من التفاعل الاجتماعي الأمثل، وذلك للمساعدة على مواجهة الظروف الإيكولوجية القاسية في البيئات التي يعيشون فيها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى مساعدتهم على مواجهة الظروف الاقتصادية الصعبة، فالواقع أن هناك العديد من الاعتبارات والمصالح التي تُخضع الأفراد والجماعات في المجتمع القبلي للقانون العرفي، وهذه الاعتبارات أدت في نهاية الأمر إلى مزيد من التماسك والتضامن الاجتماعي بين الجماعات القبلية المختلفة[20].

4.اعتراف الدولة الرسمي بالقضاء العرفي:

فطنت الدولة المصرية مبكرا إلى الدور الذي يؤديه القانون العرفي في المجتمعات القبلية، ويتضح ذلك في اعترافها رسميا بذلك القانون في سيناء بمقتضى القانون رقم 15 لسنة 1911، والخاص بالنظام الإداري والقضائي لمحافظة سيناء، والذي اعترف بوجود ممثلين للقضاء العرفي القبلي، من خلال اشتراك أعيان من جهة أو قبيلة يتراوح عددهم بين اثنين إلى خمسة أشخاص كجزء من تشكيل هيئة المحكمة الجزئية أو الخصوصية أو العليا، ومع هذا فقد كان رأيهم استشاريا ويتم اختيارهم سنويا ويكون للخصوم حق ردهم، كما قضت مواد هذا القانون بأن يكون الحكم في المنازعات البدوية وفقا للأعراف والعادات البدوية[21].

وتأكيدا لأهمية الدور الذي يؤديه القضاء العرفي، أصدر السيد محافظ شمال سيناء القرار رقم 569 لعام 1980 بتشكيل لجان عرفية لفض المنازعات بمختلف أنواعها، وكانت مبررات صدور هذا القرار؛ «بناء على ما تتميز به منطقة سيناء من طبيعة بدوية لها أصالة التقاليد والعرف الذي يحترمه الجميع، ونظرًا لما تتميز به الفترة التي تلت التحرير من طبيعة خاصة للمشكلات والخلافات التي تصاحب إعادة الأوضاع إلى طبيعتها، فإنه يلزم الاستفادة بإمكانيات التحكيم والمصالحات الودية التي تغني عن اللجوء للمحاكم وما يترتب على ذلك من طول الوقت خصوصا مع كثرة القضايا». وقد تضمن القرار في مادته الأولى تشكيل (4) لجان لفض المنازعات المدنية والجنائية بمدن العريش، وبئر العبد، والحسنة ونخل، والشيخ زويد ورفح، بالإضافة إلى تشكيل (4) لجان عامة هي لجنة فض المنازعات الزراعية، ولجنة فض المنازعات المتعلقة بالدم، ولجنة فض المنازعات المتعلقة بالعرض والشرف، ولجنة فض المنازعات الأسرية.

كما نص القرار في مادته الثانية على أن هذه اللجان تنظر في المنازعات التي تحول لها من المحافظة والحزب الوطني، وأن على مديرية الأمن إحضار المتنازعين، والعمل على قبولهم التقاضي مع اتخاذ الاجراءات اللازمة لتأمين صاحب الحق، ويعقد مؤتمر لوضع لائحة بنظام واجراءات التقاضي بحيث تنتهي المنازعات في أقصر وقت ممكن، وتخطر النيابة العامة بأحكام هذه اللجان بواسطة مديرية الأمن، والتي عليها تنفيذ الأحكام القضائية الصادرة بعد التصديق عليها من المحكمة المختصة[22].

وبشكل عام يسمح رجال القانون في المناطق البدوية للقضاء العرفي بالعمل أحيانًا حتى الآن في بعض المنازعات، بل أحيانا يستعينون بهم بأنفسهم لحلها اعترافًا وتقديرًا بأهمية هذا القضاء في تحقيق السلم الاجتماعي، ففي بعض حالات النزاع التي تُعرض على الشرطة والسلطات الرسمية فإنه يتم

اختيار ثلاثة قضاة بحيث تندب السلطات الرسمية واحدًا منهم من قائمة تضم حوالي عشرين من القضاة (المناديب)، وهم من القضاة الذين لهم شهرة واسعة في معرفة القانون العرفي وتطبيقه ومراعاة العدالة، وذلك حتى لا تخرج الأحكام على قواعد القانون العرفي الراسخة، كما يخفف القضاء العرفي العبء عن كاهل القضاء الحكومي المقنن، ويجب علينا أن نفيه حقه لقدرته على تأدية نفس الدور الذي يؤديه القضاء الرسمي[23].

1.4. العرف والقانون الرسمي وسلطة الدولة:

ولم يخل الأمر من ضرورة الخضوع للسلطة المركزية، أو تدخل الدولة في كثير من الأحيان، وعلى سبيل المثال يشير محجوب إلى أنه «لا تحكم أولاد علي العوايد فقط في نشاطاتهم وفي علاقاتهم، فلقد فُرض عليهم الخضوع للسلطة المركزية في الدولة، والخضوع مؤخرا للنسق القانوني السائد في المجتمع المصري ككل. وقد خلق هذا الخضوع صعوبات لدى الأهالي في إعمالهم لقواعد العرف أو العوايد التقليدية. وهم إن كانوا قد حاولوا تكييف تلك القواعد لتتلاءم مع القوانين الرسمية التي فُرض عليهم الخضوع لها، أو حاولوا تعديل تلك القواعد العرفية آخذين في الاعتبار ضرورة الالتزام بتلك القوانين»[24].

ويشير كول والتركي في دراستهما عن بدو مطروح إلى أن الدولة لا تعترف رسميا بالعرف، ويخضع كل المواطنين للقانون المصري، غير أن الحكومة المصرية تسمح أحيانا بشكل غير رسمي للسكان المحليين بحل مشكلاتهم بأنفسهم ودون تدخل من السلطات، إلا أن القانون يطبق على المجرمين والمعتدين، وفي مثل هذه الحالات تجري معاقبتهم طبقا للنظامين أي العرف والقانون المصري. ومن المظاهر الدالة على اعتراف الدولة بالعرف البدوي تخصيص مكتب بمقر مجلس كل مدينة يلتقي فيه العقلاء مع أطراف النزاعات لإيجاد حل لمشكلاتهم، هذا على الرغم من أن حل تلك المشكلات يوجد نظريا في إطار قانون الدولة المدني[25].

ولقد اتجهت بعض البلدان العربية في مراحل معينة من تاريخها القضائي الحديث إلى تخصيص محاكم خاصة بالبدو كما هو الحال مثلا في نظام دعاوى العشائر في العراق والأردن، ومحاكم سلاح الحدود المتنقلة في الصحراء الغربية المصرية[26].

2.4. أهم الفروق بين القانون العرفي والقانون الرسمي:

1. طول الاجراءات التي تمر بها القضايا التي تعرض على المحاكم الرسمية مما قد يؤدي – في رأي الأهالي – إلى ضياع الحقوق أو على الأقل انصراف المتقاضين عن متابعة قضاياهم، وهو ما لا يحدث بالنسبة للمجالس العرفية التي تحرص على النظر في الخلافات والمنازعات والحكم فيها بأسرع وقت ممكن مع توفير كافة الضمانات في الوقت ذاته لتحقيق العدالة.
2. يهدف القانون الوضعي إلى الردع وتوقيع العقوبة والجزاءات التي تنص عليها مواد القانون، وذلك بعكس الحال في القانون العرفي الذي يهدف في آخر الأمر إلى تحقيق التقارب والوفاق والتراضي بين أطراف النزاع بحيث يتقبلون الحكم عن اقتناع إن لم يكن عن رضى وطيب خاطر، وذلك لضمان استمرار العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع القبلي، وبالتالي المحافظة على التوازن الاجتماعي.
3. تصدر أحيانا بعض الأحكام في القانون العرفي أشد وأقسى مما تنص عليه مواد القانون الوضعي في الجرائم ذاتها، ويرجع ذلك إلى أن القانون العرفي يأخذ الأبعاد الاجتماعية في المجتمع القبلي في الاعتبار، ولذلك تأتي هذه الأحكام على درجة معينة من الصرامة والحزم كوسيلة لحفظ النظام وإقرار الضبط الاجتماعي[27].

4. تتمتع القاعدة العرفية بدرجة عالية من المرونة بحيث لا يكون تطبيقها في المنازعات أو الحالات المختلفة تطبيقا حرفيا، ولكنها تحور دائما بحيث تُقرب بين الطرفين المتنازعين.

5. لا تُجرم القاعدة العرفية أفعالا معينة في ذاتها بقدر ما تنص على الاجراءات العرفية المتبعة في تسوية منازعات معينة، ومن المفهوم أنه لا توجد سلطة شرعية منيطة بإصدار القواعد العرفية ولكنها وسائل تستقر ويتأصل اتباعها بفضل جدواها في تحقيق الترضية.

6. يفتقر القضاء العرفي إلى القسر المنظم في تنفيذ أحكامه حيث لا توجد شرطة رسمية، وإنما يستند تنفيذ القاعدة العرفية إلى حقائق اجتماعية أخرى[28].

وهذا ما يؤكده كول والتركي عندما أشارا إلى «شكوى البدو من القوانين الرسمية ويرون أنها لا تطبق بفاعلية، وأن الاجراءات مرهقة وبطيئة، ولا تساعد في تسوية النزاعات بسرعة وفاعلية»[29].

3.4. القانون العرفي في سيناء:

يشغل القانون العرفي في سيناء جانبا كبيرا من اهتمام الأهالي أنفسهم، بل إنه يؤلف شطرًا كبيرًا من الثقافة البدوية والتراث البدوي بحيث يتمسك الأهالي – وبخاصة في التجمعات شبه البدوية البعيدة عن المدن الرئيسية – باللجوء والاحتكام إلى المجالس العرفية للنظر في منازعاتهم وذلك على الرغم من دخول النظام القضائي الحديث بكل أجهزته وآلياته إلى سيناء، ووجود المحاكم الرسمية[30].

وفيما يتعلق بتشكيل المحكمة نجد أن لكل نوع من أنواع التقاضي ثلاثة قضاة أي ثلاث درجات للتقاضي، الأول تعرض عليه القضية للحكم فيها وهو أشبه بقاضي المحكمة الابتدائية، فإذا قضى في الدعوى ولم يقبل أحد الأطراف بالحكم، أحيلت للقاضي الثاني الذي يختاره المتضرر من بين القضاة الثلاثة، فإذا حكم فيها ولم يرض الطرف الثاني بهذا الحكم الذي هو أشبه

3

بحكم قاضي الاستئناف، أحيلت القضية إلى القاضي الثالث، الذي يصبح حكمه نهائيا، فهو أشبه بقاضي محكمة النقض، وتسمية (تحديد واختيار) القضاة حق للمدعى عليه بناء على طلب صاحب الدعوى.

ويتخصص رجال القضاء في سيناء حسب نوع الدعاوى التي ينظرونها، وينقسمون إلى ثلاثة عشر نوعا من القضاة هم؛ الكبار أو رجال الصلح، والمَلمّ أو راعي البيت، والضريبي، وأهل الديار، وأهل الفلاليح، وأهل العرايش، والزيادي، والأحمدي، وقضاة أصحاب الحرف، والمنشد أو المسعودي، ومناقع الدم، والعقبي، بالإضافة إلى معاوني القضاة وهم؛ كاتب الجلسة، والمبشع، والسامعة، والأمينة[31].

4.4. القانون العرفي في مطروح:

يشيد أهل مطروح بعرف أولاد علي الذي يوفر نظاما شديد الفاعلية لحل وتسوية النزاعات، ويشمل ذلك قبائل أولاد علي والجميعات وغيرهم من البدو، بالإضافة إلى أبناء وادي النيل ممن استقروا بمرسى مطروح، ويرجعون ذلك إلى أن الطريقة الاجتماعية لتسوية المشكلات أفضل وأكثر فاعلية وأسرع من اللجوء إلى الشرطة، والدخول في قضايا بالمحاكم[32].

ويقوم القضاء العرفي بين قبائل أولاد علي في الصحراء الغربية على «العوايد» التي تتألف من سبع وستين مادة تحدد مسؤوليات الزعامات القبلية ووظائفها السياسية والقضائية كما تحدد الالتزامات الثأرية بين الوحدات القبلية التي تقوم على القرابة، كما تحدد المسؤولية الجنائية للمرأة والرجل، وحقوق ملكية وحيازة عناصر الثروة الطبيعية والتضامن في حمايتها واستثمارها، وتحدد نظم البيع والإيجار ونقل حقوق الحيازة، وحقوق الجيرة، وتنص على الديات التي تدفع في الاعتداءات المادية والمعنوية، وإجراءات تسوية المنازعات، وطرق التحقيق والإثبات، وتكوين المجالس العرفية، وتتخذ العوايد شكل المواد التي تقنن كل منها نظامًا، أو تحدد التزامات، أو تنص على حقوق، أو تفرض جزاءات معينة[33].

وبالنسبة للقضاء فلا يوجد تخصص في قضاة الصحراء الغربية فعواقل العائلات يجتمعون لحل أي نزاع، وليس هناك أدنى تخصص، بينما يختلف الأمر في سيناء إذ نجد قضاة متخصصين تصل أنواعهم إلى ثلاثة عشر نوعا من القضاة كما سبق وأشرنا[34].

5.بعض المبادئ الحاكمة للقضاء العرفي:

1. التراضي: يقوم التقاضي في المجتمعات البدوية بشكل عام على ارتضاء الأطراف المتنازعة، ويتضح ذلك حتى في طبيعة الأحكام، فالحكم الذي يتم صدوره لا يصبح حكما نهائيًا ملزمًا إلا إذا ارتضاه المتنازعون، وهكذا نستطيع القول إن القضاة البدو لا يصدرون أحكامًا ولكنهم يبذلون جهدهم لمساعدة المتخاصمين على ارتضاء تسوية معينة لخصومتهم[35]. وحين نحاول تلخيص المبادئ الأساسية التي تقوم عليها تسوية منازعات القتل – على سبيل المثال – نجد أن الرغبة في عودة السلام، ومدى الحاجة إليه بين الجماعات المتنازعة هي التي تحدد نوع التسوية ومدى الإسراع في إتمامها[36].
2. نسبية القانون والعقوبة: هناك نسبية في القانون العرفي والمسؤولية الجنائية، وفي الجريمة والعقوبة، وبأن رد الفعل الذي يترتب على الاعتداء على القانون العرفي ليس مرتبطًا بتجريم الفعل في ذاته، ولكنه مرتبط في الدرجة الأولى بنوع الضرر الذي ترتب على هذا الفعل، وبشخصية الفاعل وشخصية من تعرض للضرر الذي ترتب على هذا الفعل، كما يرتبط بكثير من الأوضاع الطبقية، والمصالح الاقتصادية، والبعد الإقليمي، والمسافة البنائية التي تفصل بين الجاني والمجني عليه[37]. وعلى سبيل المثال تتوقف قيمة التعويض في حالة القتل على عوامل متعددة مثل ظروف القضية وملابساتها، وسن الجاني، والعائلة التي ينتمي إليها، والعلاقة التي تربطه بعائلة المجني عليه، ومقام كبار القبيلة الذين حضروا جلسة فض النزاع، ومدى فعاليتهم وقدرتهم على التأثير[38].
3. التضامن الثأري: تؤدي القرابة دورًا مركزيًا في الحياة البدوية، فوحدة الجماعة وتمايزها والانتماء إليها تقوم على القرابة، فالقبيلة والوحدات القبلية الصغرى كالعشائر والبدنات جماعات قرابية تربط بين أعضائها روابط القرابة، التي تقوم وتتمثل في الالتزام المشترك بدفع الدية[39]، ويحرص التنظيم القبلي بالمجتمع البدوي من خلال العصبية القبلية على التضامن مع المجني عليه في كل حالات النزاع تقريبًا، في

حين لا يتضامن مع الجاني إلا في بعض الحالات فقط، الأمر الذي يزيد من بأس طلب التقاضي العرفي ويحتمه لينال المذنب جزاءه[40].

ومن أجل ذلك تعد الروابط القرابية عاملا وأداة للضبط الاجتماعي باعتبارها هي الوحدة المسؤولة عن توقيع العقوبة على أفرادها حين يخرج أحدهم على أنماط السلوك والقيم والتقاليد وتحقيق التواؤم بين الفرد والجماعة، ويرتبط التضامن الثأري في المجتمع البدوي بمبدإ امتداد المسؤولية، حيث لا تنحصر مسؤولية الجرم في الشخص الذي يرتكبه، وإنما تمتد إلى تلك الجماعة العاصبة الثأرية التي ينتمي إليها، ويتضح ذلك على وجه الخصوص في نزاعات القتل، حيث تشترك الجماعة الثأرية في دفع الدية أو قبولها، كما يظهر التضامن الثأري أيضا في نظام حلف اليمين وتزكيته، على العكس من ذلك نجد أن قيم التضامن الثأري لا تعمل في جرائم السرقة، حيث يتحمل السارق مبلغ الغرامة من ماله الخاص[41].

ويرجع ذلك إلى أن العلاقات البنيوية في المجتمعات البدوية علاقات بين جماعات ثأرية وليس بين أشخاص منفردين، ويُبرز هذا وظيفة الجماعة في مراقبة سلوك أعضائها، فالوحدة الثأرية يجب أن تعلم تماما مدى إدانة أو براءة أعضائها من الاتهامات التي توجه إليهم[42].

ويتضح لنا مما تقدم أن المسؤولية الجماعية نوع من الالتزام الذي فرضته طبيعة البناء الاجتماعي القبلي، وذلك لاحتواء جميع أفراد المجتمع داخل نطاق الجماعة، فليس من الممكن التحكم في سلوكهم عبر هذه المساحات الممتدة من الصحراء. ولأجل استقرار المجتمع وتدعيم الأمن فيه؛ سادت العلاقات الجماعية، واختفت العلاقات الفردية لأن إيكولوجيا المكان لا تتواءم بأي شكل معها، ولذلك امتدت العلاقات الجماعية لتشمل معظم جوانب الحياة، في حين انحسرت عن بعض الحالات التي لا يقبلها العرف، ولا تتماشى مع قيم وعادات وتقاليد الجماعة[43].

4. العرف والشريعة: يزيد من تمسك الأهالي بالقانون العرفي الاعتقاد السائد بينهم من أنه نابع من أحكام الشريعة الإسلامية، بعكس الحال بالنسبة للقانون الرسمي، وذلك على الرغم من أن بعض الإجراءات والقواعد المتضمنة في القانون العرفي تتباين في حقيقة الأمر مع أحكام الشريعة[44]، ويشير كول والتركي إلى أن الكثيرين يرون أن العرف يتفق مع الشريعة في أمور كثيرة على الرغم من اعترافهم باختلافه معها بدرجة كبيرة في أمور مهمة، ولا يؤيد التطبيق الكامل للشريعة سوى عدد قليل من السكان على الرغم من احترام معظمهم وتقديرهم الشديد لها[45].

6.تغير العرف ومستقبله:

1.6. أسباب تغير القضاء العرفي وضعف تأثيره:

1. تغير مفهوم السلطة في المجتمعات الصحراوية نتيجة ظهور الوجود القانوني للدولة، وذلك بمقتضى القانون رقم 88 لسنة 1961، فامتد تأثير الحكم المحلي إلى ربوع الصحراء في محاولة جادة لتطبيق القانون، ومكافحة التهريب، وتأمين حدود البلاد، وتمثل مفهوم السلطة قبل هذا التاريخ في عنصرين أساسيين هما؛ القانون العرفي والمجالس العرفية، وتمثل مفهوم السلطة بعد هذا التاريخ في استمرار القانون العرفي والمجالس العرفية، بالإضافة إلى ظهور القانون الوضعي والمجالس المحلية.
2. قصور القانون العرفي ذاته، نتيجة دخول عناصر جديدة إلى المجتمع من الجهاز الوظيفي، وكنتيجة لهجرة أعداد كبيرة من الوافدين، مما أدى إلى حدوث نوع من التغير نتيجة للزيادة السكانية والاتصال الثقافي الذي ترتب عليه نوع من التفكك الاجتماعي الذي نشأ عنه ظهور عدد من المشكلات الاجتماعية، والجرائم الحديثة التي لم يعد القانون

العرفي قادرًا على حلها، وبالتالي لم يعد قادرًا على تحقيق الأمن بكفاءة في جميع المناطق، وبذلك أصبح البدوي شأنه في ذلك شأن بقية المواطنين خاضعا للقانون العام للدولة.

3. صدور قوانين الأراضي التي استهدفت تنظيم الملكية لأول مرة في الصحراء بطريقة واضحة، مما أدى إلى ظهور الملكية الفردية والاختفاء التدريجي للملكية الجماعية، وهو الأمر الذي نتج عنه إضعاف سلطة القبيلة والجماعة القرابية على أعضائها إلى حد كبير، وضعفت بالتالي آليات تنفيذ الأحكام العرفية واحترامها.

4. أدت الثورة الثقافية والاجتماعية والتكنولوجية إلى تغيير العديد من ملامح الحياة التقليدية المألوفة لدى البدو من خلال وسائل الإعلام والاتصالات الحديثة، وانتشار التعليم، والتحاقهم بالوظائف الحكومية مما ترتب عليه ازدياد الشعور بالانفتاح على العالم الخارجي، والاتصال به اتصالا قويًا، فاكتسب المجتمع البدوي الكثير من ملامح الثقافات الأخرى غير البدوية.

5. أدت التغيرات الحضرية التي تعرضت لها الجماعات القبلية البدوية وشبه البدوية سواء من خلال برامج التوطين، أو بتأثير هجرة البدو للعمل في المدن المجاورة، أو اتساع مجالات النشاط الاقتصادي كما هو الحال مثلا في بيع حقوق حيازة الأراضي، والاشتغال بالتجارة المشروعة وغير المشروعة قد أدت إلى فرض النسق القضائي والسلطة المركزية للدولة في المناطق الصحراوية.

6. أدى التعليم إلى التشكيك في كفاءة النظم القبلية في مجال الضبط الاجتماعي، فالمتعلمون أكثر ميلا إلى الرجوع في منازعاتهم إلى «الشرطة» وليس العمد أو المشايخ أو العواقل.

7. جهل الأجيال الشابة بالأعراف وعدم اهتمامهم بتعلمها .

8. تفكك العائلة التقليدية، والتحول من نمط العائلة الممتدة إلى العائلة النووية، ونمو الفردية والاستقلال الاقتصادي، وعدم الاعتماد على كبار السن، مما أدى إلى تقليص دورهم في المجتمع وبالتالي عدم الانصياع إلى أحكامهم.

9. تناقص سلطة حملة القانون من القضاة العرفيين، فلم تعد الفرصة سانحة أمامهم لاستمرار نفوذهم، أو تأثيرهم لوجود الجماعات العرقية الأخرى، وأصبحت كلمتهم مقصورة على جماعاتهم التي ينتمون إليها.

10. أدى ضعف سلطة القضاء العرفي إلى إدراك البدو في عمومهم أهمية القانون الوضعي، أيًا كانت جماعاتهم التي ينتمون إليها، وبالتالي فإن دخول البدو في علاقات مع الوافدين كعلاقات البيع والشراء، والمصالح المتبادلة حتم ضرورة اللجوء إلى الجهاز الإداري في حالة الخلاف حول المصالح الخاصة، وفي حالة فشل الضوابط العرفية في مواجهة الموقف[46].

2.6. مظاهر التغير:

1. ظهور مجالس الصلح التي تتكون من قاض واحد فقط، وجميع ما يقوم به من إجراءات تختلف تماما مع ما هو متبع في نطاق العرف البدوي التقليدي.

2. تحويل الجزاءات التي تصدرها مجالس القضاء العرفي إلى نقود بعد أن كانت في الماضي جزاءات وعقوبات عينية في شكل إبل وأغنام، ولكن مع المحافظة في الوقت ذاته من حيث الشكل على أن تقدر هذه الجزاءات أولًا في شكل تلك العقوبات العينية التي تعتبر مثالا ومعيارا ينبغي التمسك به طيلة الوقت حتى وإن تم تحويله إلى النقود التي هي أداة التعامل في الوقت الحالي.

3. أدى تدخل الجهات الأمنية في الكثير من شؤون المجتمع إلى حدوث اختراقات عديدة في تكوين

المجالس العرفية وحل المنازعات، فهناك العديد من النزاعات التي تحيلها الجهات الأمنية إلى لجان فض المنازعات في المجالس المحلية، ممّا ينتفي معه تكوين مجالس عرفية تقليدية لهذه القضايا بصورة طبيعية، كما تقوم جهات الأمن في بعض الأحيان بندب قضاة عرفيين للنظر في بعض القضايا التي لجأ فيها أطراف النزاع إلى القانون الوضعي.

4. الأخذ برأي الخبراء من غير القضاة وربما من غير البدو أحيانًا في المسائل المتخصصة، وتهدد العلاقات التجارية الجديدة وعمليات بيع الأراضي معنى التضامن بين رجال العائلة الواحدة.

5. تسجيل الأعمال والاتفاقات كتابة في إطار الأنشطة الاقتصادية الجديدة، وهو ما كشفت عن أهميته أنماط النزاعات الجديدة[47].

6. قلة اللجوء إلى الثأر في جرائم القتل والضرب، والقبول بمبدإ الحل العرفي وقبول الدية، التي أصبحت نقودا بدلا من الإبل.

7. تطبيق الشريعة الإسلامية في جرائم القتل من خلال التفريق بين القتل العمد والقتل الخطأ، واللجوء للشرع بشكل عام هو اتجاه بدأ يسيطر في الفترة الأخيرة عن طريق حل المشكلات في المساجد من خلال رجال الدين بعيداً عن كل من القانون العرفي والرسمي في الوقت ذاته.

8. انحسار مبدأ المسؤولية الجماعية التضامنية، فأصبحت المسؤولية محصورة في عائلة الجاني، ومن ثم أصبحت الدية لا يُلزم بها كل أفراد القبيلة، ولكنها تقتصر على عائلة الشخص القرابية إلى الجد الخامس فقط، وكذلك انحسر الأفراد الذين لهم حق أخذ الدية في مقابل ذلك.

9. استبدال «الكفيل» بشيك بنكي يتم إيداعه لدى القاضي الذي سيقوم بالفصل في النزاع، واللجوء إلى الشيك لم يكن بدافع سوى عدم وجود من يقوم بدور الكفيل الآن، ورفض أبناء المجتمع كفالة الغير لعدم تورطهم في دفع الغرامة في حالة رفض الجاني الوفاء بها، ويدل ذلك على ضعف شديد بدأ يضرب أركان المجتمع البدوي بأكمله وليس القانون العرفي فقط.

10. اتجاه العديد من المواطنين سواء أكانوا من النازحين إلى سيناء من أهل الوادي أو من أهالي سيناء الأصليين إلى الالتجاء إلى رجال السلطة العامة لحل منازعاتهم القانونية، بعد أن كانت الأمور تحتم اللجوء أساسا إلى رجال العرف.

11. رفض بعض أطراف النزاع الحضور لجلسات التقاضي ولجوئهم في الوقت ذاته إلى القانون الرسمي دون القدرة على توقيع أي عقوبات عليهم.

ورغم هذا التغير أو التطور الذي لحق بالقضاء البدوي فإن الجزاءات العرفية مازالت تحتفظ بهدفها نفسه، وهو تحقيق أعلى مستويات التراضي المتعادل والمتوازن في مختلف أنواع النزاعات بين أفراد المجتمع البدوي[48].

3.6. مستقبل القضاء العرفي:

تشير نوعية وحجم التغيرات التي طرأت على القضاء العرفي في السنوات الأخيرة إلى أن هذا القضاء سيصادف المزيد من التغيرات في المستقبل القريب، بل إن المقدمات توحي بالتقلص التدريجي لنوعيات المنازعات التي تعرض على القضاء العرفي، وبالتالي فمن المنتظر أن تتسع دائرة المنازعات التي تعرض على لجان فض المنازعات، وعلى جهات الأمن والعدالة الرسمية، ولكن من الممكن أن يستمر العرف ويظهر في اتجاهات جديدة، فالعرف واستخداماته اليوم تجسد التغير في الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ونظام إدارة الدولة للمجتمعات البدوية.

ويقترح أحمد أبو زيد في هذا الصدد أن يتم تطوير قواعد القانون العرفي بحيث تتلاءم مع الأوضاع

الجديدة والتغيرات التي طرأت على المجتمع القبلي من ناحية، ومع القواعد الأساسية التي يقوم عليها «القانون الوضعي» والذي يسير حسب أحكامه وقواعده ومبادئه المجتمع المصري، وهل يمكن مثلا جمع تلك القواعد والمبادئ العامة التي يسترشد بها «القضاة العرفيون» حين ينظرون في المنازعات أو القضايا التي تُعرض عليهم وتسجيل هذه القواعد أو تدوينها وإعادة صياغتها صياغة قانونية محكمة ودقيقة في شكل مواد قانونية تتفق نصا وروحا مع مواد القوانين المعمول بها في المحاكم، وبحيث يلتزم بها القضاة القبليون أو العرفيون في أحكامهم، وبحيث تكون هذه خطوة أولى للقضاء على تلك الازدواجية التي تسود الحياة القانونية حيث يوجد نوعا القضاء جنبا إلى جنب[49].

الخاتمة:

ونستطيع القول مما سبق إن القانون العرفي واستمراره في المجتمع البدوي التقليدي كان حتمياً لاستمرار المجتمع البدوي، وتضاءل دوره عندما تضاءلت وتراجعت قوة هذه الحتمية في ظل نظام الحياة الجديد بهذا المجتمع الذي يحمل العديد من ملامح المدنية، ويعمل أبناؤه وخاصة الشباب على زيادة هذه الملامح وتغلغلها في حياتهم، ولكن لا يعني كل ما سبق أن القانون العرفي لم يعد له أي دور على الإطلاق، وإنما يعني أن هناك تراجعاً كبيراً لأحد أهم أسس الحياة في المجتمع البدوي التقليدي، فمازال البعض يلجأون للقانون العرفي، وخاصة في النزاعات على الأراضي، ونزاعات الشرف، ولكن يشيع ذلك على وجه الخصوص بين كبار السن، وفي المناطق الداخلية من المجتمعات البدوية البعيدة عن المدن الرئيسة.

ونود في النهاية أن نلفت الانتباه إلى مشكلة نرى أنها على درجة عالية من الأهمية صادفناها أثناء إعداد هذه الدراسة، وهي سيادة الحديث عن القضاء العرفي واستمرار سطوته ونفوذه على أبناء المجتمعات التي تستخدمه بشكل أسطوري في العديد من الكتابات، وانتقال هذه الفكرة من كاتب إلى آخر دون رصد أو نقد للواقع الحالي الذي يعكس فجوة كبيرة بينه وبين هذه الكتابات، ومن المؤكد أن هذه الفجوة اتسعت مع مرور السنوات، ولكن ظلت الكثير من الكتابات تردد نفس الأقاويل التي يرددها أبناء المجتمع البدوي حول قوة القضاء العرفي رغم عدم وجود ما يؤكد ذلك من حالات واقعية في الوقت الراهن في كثير من الأحوال، ونجد ذلك أيضا في بعض الكتابات الميدانية التي تمت على أساس جمع بيانات مباشرة من أبناء هذه المجتمعات الذين يفضلون الحديث عن هذه الصورة الخيالية للقضاء العرفي طوال الوقت ولكن عند البحث عن حالات واقعية كثيرا ما لا نصادف هذه الصورة المثالية للقضاء العرفي، ومدى إلزامه، ومدى انصياع الأطراف المتنازعة لقرارات قضاته، وهو ما لاحظه الباحث خلال دراساته الميدانية للمجتمعات البدوية في مصر سواء في سيناء أو الصحراء الغربية، ومن خلال مشاهدات واقعية لبعض الجلسات التي لم يلتزم فيها أحد الطرفين بالحضور من أساسه، أو عدم القدرة على التعامل مع أحد أبناء المجتمع ممن كثرت حالات تعديه على حقوق الآخرين، وفشل القضاء العرفي وجماعته في الوقت ذاته في التعامل معه عكس ما يشاع عن قوة القضاء العرفي وقدرته على تحقيق العدالة الناجزة، وازدادت هذه المواقف بعد الاستقلال المادي للكثير من أبناء المجتمع عن جماعاتهم، وبالتالي عدم قدرة هذه الجماعات على التأثير عليهم، ولذا حاولنا بقدر الإمكان الاقتصار على الدراسات التي تقترب من الواقع قدر الإمكان.

ويؤكد ما سبق أهمية إجراء دراسات تفصيلية متعمقة ترصد أهم التغيرات التي طرأت على القضاء العرفي، وأسبابها، والأدوار التي يقوم بها حاليا، وهل تعبر عن تغير جوهري في فلسفة هذا القانون واستخداماته.

الهوامش:

1. لمزيد من التفصيل حول اجراءات وأحكام القضاء العرفي في مصر انظر:
   - أحمد عصام الدين مليجي، الضبط الاجتماعي والمشكلات المرتبطة بالتفاعلات الاجتماعية وأنماط السلوك في سيناء، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 2002.
   - فوزي رضوان العربي، فاروق أحمد مصطفى، دراسات في الأنثروبولوجيا التطبيقية: مدينة العريش، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989.
   - كمال عبدالله الحلو، سعيد ممتاز درويش، القضاء العرفي في شمال سيناء، شمال سيناء، لجنة جمع التراث، 1989.
   - محمد عبده محجوب، أنثروبولوجيا المجتمعات البدوية، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.
   - نعوم شقير، تاريخ سيناءالقديم والحديث وجغرافيتها، جنوب سيناء، دير سانت كاترين، 1995.
2. لمزيد من التفصيل أنظر:
   - محمد أبو حسان، تراث البدو القضائي نظريًا وعمليًا، عمان، دائرة الثقافة والفنون، 1987، ص ص 39-36
   - كمال عبدالله الحلو، سعيد ممتاز درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص 121-119
3. أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية وتحديات المستقبل، أعمال المؤتمر الدولي الرابع عشر للإحصاء والحسابات العلمية والبحوث الاجتماعية والسكانية، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 1996، ص «س»
4. أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية في مصر، البحث الأول – شمال سيناء : دراسة إثنوجرافية للنظم والأنساق الاجتماعية، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 1991، ص ص 345-344
5. إمام حسنين خليل، النظام القانوني في المجتمعات البدوية، أحمد عصام الدين مليجي وأخرون، مرجع سبق ذكره، 2002، ص 87
6. سهير عبد العزيز محمد يوسف، الاستمرار والتغير في البناء الاجتماعي في البادية العربية: دراسة ميدانية في علم الاجتماع البدوي، القاهرة، دار المعارف، 1991، ص 47
7. محمد نور فرحات، مفهوم متميز للقانون في المجتمعات القبلية: رؤية في القواعد والمبادئ والثقافة الداخلية، أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية وتحديات المستقبل، مرجع سبق ذكره، ص 194
8. كامل عبد المالك، القانون العرفي وأمن المجتمع القبلي، سمير ناجي، حق المواطن في الأمن، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 2000، ص ص 261-260
9. محمد نور فرحات، مرجع سبق ذكره، ص ص 184-183
10. إمام حسنين خليل، مرجع سبق ذكره، ص 88
11. محمد نور فرحات، مرجع سبق ذكره، ص ص 191-190
12. أحمد عصام الدين مليجي وأخرون، مرجع سبق ذكره، ص ص 301-300
13. كمال عبدالله الحلو، سعيد ممتاز درويش، مرجع سبق ذكره، ص "ك"
14. أحمد يوسف وهدان، أليات الضبط الاجتماعي، أحمد عصام الدين مليجي وأخرون، مرجع سبق ذكره، ص 59
15. لمزيد من التفصيل أنظر:
   - فاروق مصطفى إسماعيل، الجماعات العرقية، دراسة في التكيف والتمثيل الثقافي، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص ص 227-226
   - فاروق مصطفى إسماعيل، التغير والتنمية في المجتمع الصحراوي، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص ص -192 194
16. فاروق مصطفي إسماعيل، الجماعات العرقية، مرجع سبق ذكره، ص ص 241-240
17. أحمد يوسف وهدان، مرجع سبق ذكره، ص ص 61-59
18. محمد عبد السميع، الظروف الإيكولوجية وأثرها في القانون العرفي في المجتمع البدوي، أحمد أبو زيد، الإنسان والمجتمع والثقافة في شمال سيناء، أعمال المؤتمر المنعقد في العريش، 16-13 أكتوبر 1990، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 1991، ص ص 88-83
19. محمد عبده محجوب، البنية الاجتماعية البدوية، محمد عبده محجوب وآخرون، دراسات في المجتمع البدوي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1997، ص ص 94-93
20. كامل عبد المالك، مرجع سبق ذكره، ص 283
21. إمام حسنين خليل، مرجع سبق ذكره، ص ص 95-94
22. كمال عبدالله الحلو، سعيد ممتاز درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص121-119
23. لمزيد من التفصيل أنظر:
   - أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية في مصر، مرجع سبق ذكره، ص350
   - فؤاد حسين، شعبنا المجهول في سيناء، د م، د ن، 1996، ص102
24. محمد عبده محجوب، أنثروبولوجيا المجتمعات البدوية، مرجع سبق ذكره، ص ص 223-222
25. دونالد ب. كول، ثريا التركي، أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات، ترجمة محمد علي فرج، المشروع

القومي للترجمة، رقم 827، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،2005، ص ص 306-305، 311

26. محمد عبده محجوب، البنية الاجتماعية البدوية، مرجع سبق ذكره، ص 95
27. أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ص 348-347
28. محمد عبده محجوب، البنية الاجتماعية البدوية، مرجع سبق ذكره، ص 104
29. دونالد ب. كول، ثريا التركي، مرجع سبق ذكره، ص 306
30. أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية في مصر، مرجع سبق ذكره، ص 346
31. لمزيد من التفصيل أنظر:
- أحمد عصام الدين مليجي وأخرون، مرجع سبق ذكره.
- كمال عبدالله الحلو، سعيد ممتاز درويش، مرجع سبق ذكره.
32. دونالد ب. كول، ثريا التركي، مرجع سبق ذكره، ص 305
33. لمزيد من التفصيل أنظر:
- محمد عبده محجوب، البنية الاجتماعية البدوية، مرجع سبق ذكره.
- محمد عبده محجوب، أنثروبولوجيا المجتمعات البدوية، مرجع سبق ذكره.
34. فاروق مصطفى إسماعيل، التغير والتنمية في المجتمع الصحراوي، مرجع سبق ذكره، ص 231
35. محمد عبده محجوب، البنية الاجتماعية البدوية، مرجع سبق ذكره، ص ص 116-115
36. محمد عبده محجوب، أنثروبولوجيا المجتمعات البدوية، مرجع سبق ذكره، ص 279
37. المرجع السابق، ص 216
38. فاروق مصطفى إسماعيل، التغير والتنمية في المجتمع الصحراوي، مرجع سبق ذكره، ص 229
39. كامل عبد المالك، مرجع سبق ذكره، ص 262
40. محمد السلكاوي، الجزاءات في القانون العرفي لدى بدو شمال سيناء، أحمد أبو زيد، الإنسان والمجتمع والثقافة في شمال سيناء، مرجع سبق ذكره، ص 202
41. سها عبد الرحمن، القرابة والمسئولية الثأرية في القضاء البدوي، أحمد أبو زيد، الإنسان والمجتمع والثقافة في شمال سيناء، مرجع سبق ذكره، ص ص214-210
42. محمد عبده محجوب، البنية الاجتماعية البدوية، مرجع سبق ذكره، ص 103
43. كامل عبد المالك، مرجع سبق ذكره، ص ص 264-263
44. المرجع السابق، ص266
45. دونالد ب. كول، ثريا التركي، مرجع سبق ذكره، ص 311،306
46. لمزيد من التفصيل أنظر:
- أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية وتحديات المستقبل، ص 9
- فاروق مصطفى إسماعيل، التغير والتنمية في المجتمع الصحراوي، مرجع سبق ذكره، ص ص225-223
- فاروق مصطفى إسماعيل، الجماعات العرقية، مرجع سبق ذكره، ص ص 267-266
- محمد عبده محجوب، البنية الاجتماعية البدوية، مرجع سبق ذكره، ص ص96-95
- مصطفي السخاوي، النظم القرابية في المجتمع القبلي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1996، ص 81
47. لمزيد من التفصيل أنظر:
- أحمد أبو زيد، المجتمعات الصحراوية في مصر، مرجع سبق ذكره، ص 360
- دونالد ب. كول، ثريا التركي، مرجع سبق ذكره، ص ص310-307
- كامل عبد المالك، القضاء العرفي في سيناء- قضاته ومجالسه، أحمد عصام الدين مليجي وأخرون، مرجع سبق ذكره، ص ص 114-113
48. لمزيد من التفصيل أنظر:
- إمام حسنين خليل، مرجع سبق ذكره، ص ص93-92
- كامل عبد المالك، القضاء العرفي في سيناء- قضاته ومجالسه، مرجع سبق ذكره، ص114
- أحمد عصام الدين مليجي وأخرون، مرجع سبق ذكره، ص303
- أحمد عبد الموجود، البناء القبلي وتنمية المجتمع البدوي، محمد أحمد غنيم وأخرون، المعوقات الثقافية للتنمية بالمجتمعات الصحراوية: دراسة أنثروبولوجية في محافظة مطروح، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية،2014، ص ص94-91
49. لمزيد من التفصيل أنظر:
- أحمد عصام الدين مليجي وأخرون، مرجع سبق ذكره، ص ص305-304
50. دونالد ب. كول، ثريا التركي، مرجع سبق ذكره، ص 311
- أحمد أبو زيد، الإنسان والمجتمع والثقافة في شمال سيناء، مرجع سبق ذكره، ص 273

الصور :

1.3. https://www.youm7.com/

2. https://www.independentarabia.com/

موسيقى وأداء حركي

الموسيقيون الغَجَر
في علاقَتهم بالآلات الموسيقيَّة 130

منسيّات أغاني «الترييج» (التهويدة) بمدينة المنستير التونسيّة:
دراسة موسيقيّة توثيقيّة. 144

1

الموسيقيون الغَجَر

في علاقتهم بالآلات الموسيقيّة

د. محمد عمران - مصر

للغَجَر دور بارز في استخدام الآلات الموسيقية، ويأتي هذا الدور ليوضح أمرين، الأول: أن العازف الغَجَري يتعرف على الآلات والأدوات الموسيقية منذ المراحل المبكرة من عمره، فمنذ نعومة أظفاره وهو يراها في أيدي أبيه وعمه وخاله وسائر أقاربه من الموسيقيين، ولذلك فإن معارفه الأولى بقواعد الأداء على آلة من الآلات الموسيقية هي نتاج التربية والصلة المباشرة بمناخ المعرفة الفنية الذي يوفره المحيط الأسري.. ومع نمو المعرفة، وحتى مرحلة الاحتراف، يكون العازف قد تشرب القواعد الموسيقية وتقاليد الأداء الشائعة لدى قومه من الموسيقيين، وفي هذا الشأن عُرف عن العازف الغَجَري - المحترف - المهارة في الأداء وهي الميزة التي عرفت عن العازفين الغَجَر على الدوام.

والأمر الثاني، أن العازف غالبًا ما يكون متمثلًا خصوصية الأساليب الخاصة التي يتعين عليه اتباعها دائمًا أثناء الأداء على آلته الموسيقية، يضاف إلى ذلك أن تمتع العازف الغَجَري بقدرات في الأداء تجعله - في أغلب الأحوال - لا يهمل العمليات

الموسيقية الداخلية التي تأتي – في الأداء – على هيئة تفاصيل رهيفة تكسب الأداء صفات التميز التي عرفت بها الموضوعات الموسيقية الخاصة بالغَجَر.

وللموسيقيين الغَجَر قدرات خاصة في استخدام كل صنوف الآلات والأدوات الموسيقية التي عرفتها الثقافة الشعبية الموسيقية في مصر ومنها الرَّبابة والدُّف والمزمار والسُّلامية والرّق والدَّرَبُكَّة والصَّاجات وغيرها، ولا توجد حالات متميزة من البراعة وإتقان الأداء على هذه الآلات إلَّا وكان للموسيقيين الغَجَر السبق في إظهارها وفي ترويجها أيضًا وفي التفوق فيها على أقرانهم الموسيقيين من غير الغَجَر. ومع ذلك يبقى أن للموسيقيين الغَجَر علاقة وثيقة بآلات موسيقية بعينها باتت إرثًا في بنية إبداعاتهم الموسيقية ولا نجدها تستخدم خارج دائرة الإبداع الموسيقي الذي يضطلع به الغَجَر إلَّا ما ندر وهي «الربابة» و«المزمار» و«دُفّ الغَجَر»، أما عن الكيفية التي توثقت بها العلاقة بين الغَجَر وهذه الآلات فيمكن بيانها وفق التسلسل التالي:

1.1 الرَّبَابَة[1]:

الرَّبَابَة آلة موسيقية وترية من فصيلة الآلات الوترية، تتكون من ساعد خشبي في نهايته مصوت مجهز من ثمرة جوز الهند، مشدود على فوهته رَقٌّ من جلد الماعز ترتكز عليها قنطرة يمر فوقها وَتَر أو وتران من شَعْر الخيل أو من السلك الصلب. وتسوى الأوتار (تُضْبَط) بشدها بواسطة مفاتيح خشبية مكانها في الطرف العلوي من ساعد الرَّبَابَة، ويصدر الصوت عن الآلة بِجَرِّ قوس على وترها. وقد عُرفت الرَّبَابَة – في مصر [2] – مرتبطة بالمغنين الذين تخصصوا في أداء الغناء القصصي الطويل وأبرزه السِّيرَة الشعبية التي اختص بأدائها الشُّعَراء وجميعهم من الغَجَر.

والرَّبَابَة التي يستخدمها المغنون الغَجَر المعاصرون لاتزال الآلة الموسيقية الشعبية الوحيدة لرواة السِّيرَة في مصر (وخاصة السِّيرَة الهلاليَّة) ولا يزال استخدامها

2

يمثل عاملًا أساسيًّا في تشكيل هذا الصنف من الغناء القصصي على النحو الذي يمكن وصفه بأنه الشكل التقليدي (النموذج) لطرق أداء السِّيرَة على الرَّبَابَة، وليس من قبيل المصادفة أن تتوافر الشواهد التي تدل على انتماء بعض العناصر الفنية المستخدمة في الأداء المعاصر للسِّيرَة الهلاليَّة إلى أصول قديمة، فهناك ثَمَّ تشابه يسهل ملاحظته بين الكيفية التي يتشكل بها الأداء المعاصر للسيرة والكيفية التي كان يتشكل بها نمط مماثل قديم كان شائعًا في مدينة القاهرة في أواخر القرن الثامن عشر[3].

على أن الآلة الموسيقية التي كان يحملها شعراء القرن الثامن عشر كانت ذات وتر واحد وذات مصوت من الخشب المكسو برق من الجلد (رَبَابَة الشَّاعر أو الْقَدَح)، أما الآلة الموسيقية التي تخص الشعراء الغَجَر المعاصرين فهي تلك التي يشد عليها وتران وذات مصوت مجهز من ثمرة جوز الهند وهي التي كانت تعرف باسم «الْكَمَّنْجَة». ومع أن آلة الرَّبَابَة الْقَدَح لم

ترج في دلتا مصر أو في جنوب البلاد في مصاحبة غناء السِّيرَة، وشاعت بدلاً منها الرَّبَابَة الجديدة «الْكَمَنْجَة» فإن الكثير من تقاليد الأداء الموسيقي المعاصرة التي اعتمدت عليها هذه المصاحبة الآلية المفردة لم تختلف كثيرًا عما كان متبعًا في التقاليد النظيرة التي عرفها الشُّعَرَاء الذين كانوا يستخدمون الرَّبَابَة الْقَدَح[4]، خاصة وأن أساليب العزف وكذلك النظم الفنية التي كان يتعين مراعاتها عند الأداء على هاتين الآلتين لم تظهر جميعًا أي اختلاف فني جوهري من شأنه أن يؤثر على محصلة الأداء، أو يؤثر فيما يمكن تسميته بالقواعد الأساسية التي يقوم عليها استخدام هذه الآلة بتنوعاتها في مصاحبة هذا الصنف من الغناء. على أنه ليس هناك من أسباب يمكن أن تكون وراء هذا التشابه الذي يربط بين طرق الأداء القديمة والمعاصرة (من حيث الشكل وآلية الأداء وتقاليده) سوى تلك الأسباب التي يمكن استخلاصها بالرجوع إلى ما يمكن اعتباره المبدأ الفني الذي قام ويقوم عليه أداء الغناء القصصي بمصاحبة تلك الآلة الموسيقية (الرَّبَابَة) خاصة وأن الأمثلة الحية المتبقية لأداء هذا الغناء على الرَّبَابَة تنحو بصورة عامة تجاه قواعد موسيقية قديمة وهو الأمر الذي يستوجب تتبع هذا المبدأ الفني ومناقشة الأسباب التي انبثق عنها.

1.1. الرَّبَابَة وشُعَرَاء السِّيرَة:

ليس هناك أدلة قاطعة أو معلومات وافية تُيَسِّر لنا تكوين رأي قاطع حول الأسباب الحقيقية التاريخية والفنية التي ربطت بين الآلة الموسيقية المسماة «رَبَابَة» وغناء الشِّعْر الروائي الذي ارتبط بالمغنين الغَجَر، لكن إذا أمكن للجهود العلمية المعاصرة وللممارسات الفنية المتبقية أن تُخْبر بشيء في هذا الصدد؛ فإن ثمة معلومات وشواهد لها منطقها المقبول يمكن أن تساعد في توضيح بعض الأسباب التي أحاطت بهذه العلاقة، وإذا ما جاز لنا الأخذ بما توفر من معلومات وشواهد أمكن التسلسل في تتبع تلك العلاقة وأسبابها المحتملة على النحو التالي:

لم تعرف مصر القديمة آلة الرَّبَابَة وليس هناك من أدلة تشير إلى أن المصريين القدماء كانوا يُوَقِّعون بالقوس على أية آلة موسيقية وترية[5]، وفي مقابل ذلك تتوافر الأدلة التي تحفظ للعرب دورهم المؤكد في دخول هذه الآلة إلى مصر.

والرَّبَابَة (بوصفها آلة وترية ذات قوس) ليست اختراعاً عربيًّا صميمًا، فقد عرفت الهند (منذ أكثر من خمسة آلاف عام - (ق.م.) آلة وترية ذات قوس عُرفت باسم «رَاڤَانَا اسْتْرُون» لكنها لم تبق كثيرًا فانزوت من الحياة الموسيقية الهندية[6].

على أن الدور الذي لعبه العَرَب في هذا الخصوص (والذي بدأ منذ القرون الميلادية الأولى) كان منصبًا - في المقام الأول - على إحياء الآلات الموسيقية القديمة ومنها الآلات ذات القوس[7]، وبفضلهم في هذا المجال انتشرت آلة الرَّبَابَة وتنوعت أشكالها، فعرف منها في مصر والمغرب العربي رَبَابَة الشَّاعر وصندوقها على شكل مربع مقوس جانباه إلى الداخل شيئًا ما، ورَبَابَة أخرى تسمى «كَمَنْجَة» صندوقها نصف جوزة هند ثم ربابة شمال أفريقيا المستعملة في بلاد المغرب، ثم الربابة التركي وقد انتشر استعمالها في بلاد البلقان، وصندوقها المصوت يكوِّن مع ملاويها (المفاتيح) شكل أرنب ولذلك سميت هذه الآلة «الأرْنَب» أو «الأرْنَبَة»[8].

على أن تنوع الآلة-من حيث الشكل أو من حيث عدد الأوتار - (كما جاء في الوصف السابق) لا يعني في حقيقة الأمر أنها آلة واحدة هي الرَّبَابَة في أشكال متباينة، فإذا كان الاستخدام المعاصر للفظ «رَبَابَة» جمع بين هذه الأشكال المتباينة لمجرد أنها تندرج جميعًا تحت مبدأ فني واحد (هو الذي يصوغ طرق الاستخدام)؛ فإن تنوع آلات القوس (من حيث الشكل) لا يأتي دون أسباب مهمة، وأيًّا كانت هذه الأسباب فإنها تؤكد أن الاختلاف في الشكل يعني اختلافًا من حيث الإمكانات ومن حيث الاختصاص ويؤكد أيضا أن التغيير الذي يلحق بشكل آلة موسيقية معينة لا يأتي من قبيل المصادفة ولا من قبيل التغيير لذاته، وإنما هي عملية مرهونة بمقتضيات

ذات خصوصية فنية وثقافية وتخضع - في الوقت نفسه - للإمكانات المادية (المورفولوجية) التي تدخل في تركيب هذه الآلة أو تلك، وهي عملية لابد أن تخضع أيضًا للاختبار وللتجريب وتقليب النظر المستمر إلى أن تستقر على الصورة التي يتحقق معها الغرض المنشود.

وعلى ذلك فإن الرَّبَابَة «الْكَمَّنْجَة» ليست هي الرَّبَابَة «الْقَدَح» وإنما هي آلة مستقلة (من حيث الشكل والإمكانات الصوتية) وإذا كان يُطلق عليها اليوم اسم «ربَابَة» فإنها لم تك منذ قرن مضى تُعرف بهذا الاسم ولم تك تستخدم للقيام بالدور الفني نفسه الذي كانت تستخدم فيه الرَّبَابَة الْقَدَح ذات المصوت الخشبي، فقد كان استخدام الْكَمَّنْجَة محصورًا في نطاق فرق الآلاتية الذين كان فنهم يدور في دائرة قواعد وتقاليد الموسيقا الشرق عربية، فضلاً عن أن هؤلاء الآلاتية كانوا يصاحبون العوالم والراقصات[9].

ويبدو أن دخول الرَّبَابَة الْكَمَّنْجَة إلى دائرة الشعراء المغنين واكتسابها اسمها الحالي «رَبَابَة» كان يقابله انحسار تدريجي للرَّبَابَة «الْقَدَح» قبل أن تختفي الأخيرة تمامًا من حياة هؤلاء الشعراء[10].

أما الرَّبَابَة الْقَدَح، فقد ظل استخدامها - في مصر- قاصرًا على الشعراء ولم ترقط تستخدم في مصاحبة أي نوع من الآلات الموسيقية الأخرى التي اعتاد الآلاتية (غير الغَجَر) على استخدامها[11].

أما الإطار الفني والثقافي الذي انبثقت عنه الرَّبَابَة الْقَدَح (بشكلها وبإمكاناتها الصوتية) فهناك أدلة تشير إلى انتماء هذا الشكل من الآلات إلى «البدو» وتستند هذه الأدلة إلى الشواهد الحية المعاصرة، فالرَّبَابَة الْقَدَح لا تزال تستخدم لدى بعض بدو الصحراء رغم اختفائها من المدن والعواصم الكبرى، كما أن الكثير من النماذج العينية (الحيَّة) التي لا تزال تستخدم قام بتصنيعها أفراد بدويون أو أفراد ينتمون إلى الثقافة البدوية، وعلى الرغم من أنهم راعوا في تصنيعها نواحي التعديل والتشذيب؛ فإن الآلة ما تزال تحاكي (بشكل أجزائها وبساطة تركيبها) الرَّبَابَة الْقَدَح التقليدية التي كانت حتى وقت قريب تجهز من عيدان وقوائم الشجيرات ويكسى مصوتها برَقٍّ من جلد الماعز.

ومن الملاحظات التي يجدر التنويه إليها بخصوص هذا النسب أن هناك العديد من المعلومات تؤكد أن العرب عرفوا هذه الآلة (الْقَدَح) منذ زمن بعيد، لكن هذه المعلومات لم توضح في أي إطار فني كانت تستخدم ومن الذي كان يستخدمها وأين. وبالإضافة إلى ذلك لم يرد في تاريخ الموسيقا العربية ما يفيد أن الرَّبَابَة الْقَدَح كانت آلة معتمدة في بلاط السلاطين أو في قصور الأمراء في أي عصر من عصور الخلافة الإسلامية على غرار بقية الآلات الموسيقية الأخرى المعتمدة كالْعُود والْقَانُون والنَّاي والدُّف، وهذا يعني أن الرَّبَابَة الْقَدَح لم تكن منتمية من الناحية الفنية إلى تقاليد الثقافة الموسيقية الرسمية، وهو الأمر الذي يرجح صحة الأدلة التي تنسب هذه الآلة إلى البدو[12].

أما الكيفية التي دخلت بها الرَّبَابَة الْقَدَح إلى مصر ومن ثم إلى مجال أداء الغناء القصصي فإن الجدل حول هذا الأمر ما يزال قائمًا إلى اليوم، ففي الوقت الذي يمكن فيه تقبل فكرة أن الرَّبَابَة الْقَدَح دخلت مصر مع العرب (إبان الفتح الإسلامي) ضمن ما حملوه معهم من أدوات وعادات وتقاليد؛ فإن ثمة أفكار أخرى ترمي إلى أن الرَّبَابَة الْقَدَح دخلت مصر مع الغَجَر الذين هاجروا من الجزيرة العربية مع بَني هلال (في وَقْت التَّغْريبَة) ومن أجدادهم أبو زيد الهلالي نفسه الذي كان أول شَاعر ينشد على الرَّبَابَة[13]، وأن الرَّبَابَة آلة موسيقية غَجَرية، وأن هؤلاء القوم (الغَجَر) احترفوا إنشاد السِّيَر العربية بعد أن اعتبروا أنفسهم الحاملين الحقيقيين لهذا التراث القصصي والمحافظين عليه بعد أن تمثلوا مادته التاريخية القديمة المتناقلة أيام العرب وحولوها إلى روايات تاريخية فروسية مكونة من أجزاء شعرية وأجزاء نثرية لها شعبية كبيرة عند العامة[14].

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة تفتقد - من الناحية التاريخية - الأدلة القاطعة التي تثبت حقيقة العلاقة

بين بني هلال والسيرة من ناحية، وآلة الرَّبَابَة من ناحية ثانية، وبينهما وبين الغَجَر من ناحية ثالثة؛ فإن ثم جانبا في هذه الفكرة لا ينبغي تجاوزه أو المرور عليه دون محاككته بالواقع الفني المعاصر لرواة السيرة، ولا نقصد بذلك أننا نميل إلى معالجة الموضوع من تلك الزاوية العرقية أو أننا ننوي التسليم بهذا السياق التاريخي المبهم، وإنما نقصد التذكير بواقع الإطار الفني والثقافي الذي يحيط بالسِّيرَة وبعالم الغناء القصصي وبرواته المعاصرين الذين أبدعوه شعرًا وموسيقا، أما فيما يتعلق بهذا الواقع المعاصر فإن الشواهد الميدانية الحية تؤكد أن رواة السيرة (الشُّعَرِاء) ومؤدّي الغناء القصصي (الْمَدَّاحين) ينتمون جميعًا إلى فئة الغَجَر[15] وأن من النادر أن يوجد من بين هؤلاء المبدعين من لا ينتمي إلى هذه الفئة[16].

على أن كل ما تقدم من أقوال وتفسيرات لم يوضح بعد وبصورة وافية كيف ارتبطت آلة الرَّبَابَة بالغناء القصصي وبالسِّيَر التي اختص بأدائها المغنون الغَجَر، ولاشك أن الكيفية التي ربطت بين الرَّبَابَة وعازفيها – ورغم صعوبة التحقق منها تاريخيًّا – لاشك – أنها من الأمور بالغة الأهمية بسبب ما يمكن أن تقدمه من تفسيرات فنية لعالم الغناء القصصي ومؤديه، أما وأن هذه الكيفية تفتقد الأدلة القاطعة، فإن ثمة معالجة لتلك الرابطة يمكن أن توجد سياقًا مقبولاً لواحد من الأسباب التي تقف وراء اختيار الغَجَر آلة الرَّبَابَة في صحبة غنائهم ويقصد بذلك توجيه النظر إلى الأسس الفنية التي تنظم عملية المصاحبة الآلية، أي التركيز على الآلة نفسها من حيث إمكاناتها الصوتية ومن حيث وظائفها التكوينية.

والمعروف أن هناك مبدأ فنيًّا عامًا وراء استخدام الآلات الموسيقية لمصاحبة الصوت البشري يتمثل في مساندة الصوت وإطالته، ووفق هذا المبدأ تتدرج كل العمليات الموسيقية المستخدمة في المصاحبة الآلية وفق الإمكانات الصوتية لكل آلة – ووفق طبيعة التقاليد الفنية التي تنتمي إليها[17]. وفق هذا المبدأ تمتعت آلة

3

الرَّبَابَة بأهلية مكنتها من مصاحبة الغناء خاصة وأن إمكاناتها الصوتية وتقاليد الاستخدام أبرزت فيها صفات وخصائص فنية مميزة لاتختلف اختلافًا بينًّا في الرَّبَابَة المعاصرة (الْكَمَّنْجَة) ذات الوترين عنها في ربَابَة الشَّاعر القديمة (الْقَدَح) ذات الوتر الواحد، وهو الأمر الذي ينبغي الوقوف عنده بعض الشيء خاصة وأن الصفات والخصائص الفنية التي سوف تُدْرَج تباعًا لا تقوم ولا تتسق إلا بفهم هذا الأمر وتوضيحه. فالمعروف أن إضافة وتر إلى الآلة يمثل حلقة مهمة من حلقات تطور هذه الآلة وهو – في الوقت نفسه – يعد إضافة إلى إمكاناتها الصوتية وإضافة إلى وظيفتها الفنية[18]، وبالرغم من ذلك فإن الإفادة المحدودة التي درج عليها العازفون المعاصرون فيما يتعلق «بالْوَتَر الثاني» باعدت بين الرَّبَابَة وبين ماكان يُرْجَى من وراء إضافة هذا الوتر، إذ تحول – نتيجة استخدامه استخدامًا محدودًا – إلى وتر «رَدَّاد» تُسْتَعار منه نغمة واحدة فقط لاستكمال سلسلة النغمات التي تعلوه وهو الحال الذي يتفق وطبيعة العمليات الموسيقية التي تجري في الموسيقا

الشعبية المصرية بصفة عامة وتجري في أداء الغناء القصصي على نحو خاص، ويتم استعارة هذه النغمة المفردة على النحو الذي تُسْتَعَار به نغمة «الحسَّاس» في السلم الموسيقي، ولذلك فإن معالجة وضعية الرَّبَابَة ذات الوترين «الْكَمَّنْجَة» (من حيث الإمكانات الصوتية وتقاليد الاستخدام) لا تختلف عن المعالجة نفسها التي تعالج بها وضعية الرَّبَابَة القديمة ذات الوتر الواحد «الْقَدَح» وهي المعالجة التي نوردها على النحو التالي:

1. يعمل استخدام الرَّبَابَة (في مصاحبة الغناء) على إبراز النغمة الأساس Tonique التي يظل تأثيرها مسيطراً طوال فترة الأداء فيتحدد بذلك الإطار المقامي للمغني. والنغمة الأساس هي النغمة التي يتخذها المغني منطلقًا لتحديد إطار التكوين النغمي ويتخذها كذلك أساسًا لتحديد القفلات والنهايات التامة، ولا يشترط أن تكون هذه النغمة أغلظ نغمة تصدرها الرَّبَابَة. أما الإطار النغمي فيقصد به حدود وعدد النغمات التي يصدرها المغني بصوته، ويتحدد نوع هذا الإطار وفق طبيعة الفواصل الواقعة بين النغمات وبعضها البعض، وهناك قواعد (سيجري بيانها بالتفصيل في حينها) تحدد المساحة الصوتية وعدد النغمات التي يتعين على مغني الروايات القصصية ألا يتجاوزها وهي متفقة تمامًا مع مورفولوجية آلة الرَّبَابَة وإمكاناتها الصوتية المحدودة سواء كانت بوتر واحد أو بوترين.

2. تعمل الإمكانات الصوتية لآلة الرَّبَابَة (وفقًا لطبيعة تكوينها) على تيسير استخدامها استخدامًا ذا خاصية نوعية ويتمثل هذا الاستخدام في سهولة إيجاد علاقات تفاعلية ومتآلفة بين صوت الآلة وصوت المغني وذلك من خلال إيجاد مسافات زمنية ثابتة يستطيع المغني أن يجد فيها نقطة لدخول الغناء بالنسبة لدخول صوت الآلة مستفيداً في ذلك من طبيعة صوت الرَّبَابَة الذي يقترب - في طبقته وفي لونه - من طبقة ولون الصوت البشري الرجالي، كما يفاد من هذه الخاصية في الحصول على دور الاستجابة والرّد.

3. يستطيع المغني أن يوجد صلة بين صوته وصوت الرَّبَابَة حينما يستخدمها أحيانًا كبديل لصوته، لأن المُغَنِّي - في بعض أجزاء الأداء الغنائي للقصص الطويل - قد يكرر بالرَّبَابَة لحن المقطع الشعري الذي انتهى لتوه من أدائه بمعنى أن الرَّبَابَة يمكن استخدامها لتغني ألحان الشِّعر وليس فقط ترديد اللزمات والفواصل النغمية.

4. تستخدم الرَّبَابَة في تحديد شكل الحركة الإيقاعية للحن وفي تحديد الاتجاه النغمي لهذه الحركة والتي تمد نظيراتها في الشعر الذي يصوره اللحن.

5. تستخدم الرَّبَابَة في تغيير مستوى القدرة الصوتية (شدة الصوت وضعفه) التي يستخدمها شعراء الغناء القصصي أحيانًا لإضفاء شعور خاص على مقطع معين من الشِّعر.

6. تستخدم الرَّبَابَة لأداء أصوات متتالية دائمة التدفق وذلك عن طريق أداء أصوات ذات شكل إيقاعي ثابت يكررها العازف في بعض أجزاء الأداء خاصة وأن الربابة تجمع - من هذه الناحية - بين خاصيتين تقليديتين، الأولى إمكان الحصول على الصوت في أقصر مدى زمني له عن طريق نَبْر الوتر بإصبع اليد Pizzicato أو عن طريق حَكِّه حكًا سريعًا بأحد طرفي القوس، أما الخاصية الثانية فهي إطالة زمن الصوت عن طريق جَرّ طول القوس جرًا بطيئًا على الوتر للمدى الزمني الذي يريده المُغَنِّي العازف.

7. تستخدم الرَّبَابَة لتوليد أشكال لحنية منظمة للخط الإيقاعي ومؤكدة سرعته، مثال ذلك حينما يستخدم القوس بطريقة Pizzicato لتقسيم زمن النغمة إلى وحدات زمنية صغيرة تتساوى - في زمنها - مع زمن النغمة الأصلية[19].

بالإضافة إلى ذلك هناك وظائف تكوينية «مورفولوجية» انفردت بها الرَّبَابَة دون سائر الآلات الموسيقية الوترية الأخرى التي تصاحب الصوت البشري وهذه الخصائص هي:

1. أن الرَّبَابَة مكوَّنة من أجزاء بسيطة يسهل للعازف الحصول عليها وتركيبها بنفسه، وأنها خفيفة الوزن سهلة الحَمْل ويمكن الأداء عليها أثناء السَّيْر، وهو المبدأ الذي توفر في كل آلات القوس التي عرفها الموسيقيون الجوالون كما أنها لا تحتاج إلى تجهيز أو إعداد خاص قبيل الأداء عليها كما هو الحال في بعض الآلات الموسيقية التي يتعين على العازفين تسوية أوتارها ومراجعة مواضع أجزائها قبل الأداء عليها مما يستغرق وقتاً طويلاً نسبيًّا.

2. أن إصدار اللحن من الرَّبَابَة يعتمد أساسًا على الْوَتَر الأول (الْقَوَّال) مما يعني أن تكوينها متوافق مع القاعدة الموسيقية التي تحصر الأداء في الفاصلة الصوتية التي ينتظم عليها غناء الشِّعر الروائي الذي يؤديه الموسيقيون الجوالون وهي فاصلة الرابعة أو الخامسة على الأكثر.

3. أن وَتَر الرَّبَابَة (الشَّعر) يُسَوَّى (يُضْبَط) عادة في المنطقة الصوتية التي تنحصر عادة في دائرة الطبقة الصوتية «التِّينُور Tenor» وهي أكثر المناطق تميزًا وملاءمة مع منطقة الصوت الذي يصدر عن الرجال وهو أحد الأسباب التي جعلت بعض الباحثين يصف صوت الرَّبَابَة بأنه قريب بدرجة كبيرة من الصوت البشري[20]. وقد تصدى «فيُوتُو» لهذه الخاصية الملفتة للانتباه فعزا وجودها إلى أسباب تكوينية (مورفولوجية) فوتر الرَّبَابَة يتألف من شعيرات عدة قد تصل إلى سبعين شعيرة من شَعْر الخيل وعند شد هذه الحزمة من الشعيرات فإنها لا تتساوى جميعًا في قوة شد واحدة، وعند اهتزاز هذا الوتر (بواسطة جَرّ القوس) فإن شعيراته لا تردد جميعًا نغمة موحدة فيأتي الصوت مضطربًا أجشّ وهو الصوت الذي كان دائمًا متلائمًا مع صوت الشاعر المغني والذي عادة ما يعاني من انحرافات متفاوتة القدر[21].

2. الدُّف:

الدُّف أداة من أدوات النَّقر والتوقيع من فصيل الآلات أو الأدوات الموسيقية الإيقاعية ذات الوجه الواحد من الرِّق والمفتوح من جهة واحدة. ويتكون الدُّف من إطار خشبي رقيق ملفوف على شكل دائرة مستوية ومشدود على أحد أوجهه رَقٌّ من جلد الماعز. وتتفاوت مقاسات وأشكال الدُّف ما بين صغيرة وكبيرة، كما يزود إطاره أحيانًا بقطع دائرية من النحاس أو الصاج لإحداث شَخْلَلَة أثناء الضرب عليه. ووفق مقاسات وأشكال الدُّف تعددت أسماؤه فيأتي منها الْبَنْدير والمِزْهَر والْحانة والرِّق والدِّيارة والمُخَمَّس، وقديمًا كان يوجد دُف مستطيل الشكل قَلَّ استخدامه وانحسر تواجده منذ الأسرة الـ18 وهو الدُّف الذي أخذه العَرَب وجعلوا شكله مربعًا وسُمّيَ لذلك عند العَرَب بالمُرَبَّع. ولكل من هذه الأسماء مجال للاستخدام الفني. ومن بين هذه المقاسات والأشكال تمسك الموسيقيون الغَجَر بمقاس وشكل بعينه من الدُّفوف عرف عندهم بالاسم ذاته «دُفّ» أو «دَفّ» ويأتي في مقاس يقل قليلًا عن أكبر مقاسات هذه الأداة والمعروفة باسم «بَنْدير الدراويش» ويُشد على دُف الغَجَر رِقٌّ من جلد الماعز أو التِّيس يمتد ويزيد ليغطي الإطار الخشبي الدائري وهي حالة لا توجد عمومًا في بقية الدفوف المعروفة، كما أنها الحالة المتميزة التي اختص بها دُف الغَجَر بجانب وضوح صفاء رنينه.

ويستخدم دُف الغَجَر في صحبة كل أصناف الغناء الذي يؤدونه وخاصة الغناء القصصي (قصص المداحين) ويستخدم كذلك لدى الشعراء الذين ينتمون إلى تقاليد المدرسة القديمة في أداء السيرة.

والدُّف – على هذا النحو (وبأشكاله وأحجامه المتباينة) أداة مصرية قديمة يعود تاريخها إلى عصر

4

الأسرة (28) / 800 ق.م.، وليس هناك أي التباس أو ثمة شكوك في الكيفية التي تواجدت بها هذه الأداة في الحياة الفنية المصرية، ومن ثم فإن وجودها في مصر أقدم بكثير من التاريخ المحتمل الذي جاء فيه الغَجَر إلى مصر ولذلك كان من الطبيعي أن يكون الدُّف واحدًا من الأدوات الموسيقية الأساسية التي شاع استخدامها لدى الموسيقيين المصريين بما فيهم الغَجَر الذين احتضنوا هذه الأداة فوسموا شكلها ومقاسها على النحو المتميز سالف الذكر.

والمعروف أن التوقيع المصاحب للغناء يقصد به ضبط الوزن وتنظيم الضربات[22]، لكن استخدام الموسيقيين الغَجَر الدُّف في غنائهم راح ينطوي على وظائف فنية تتجاوز - في أحوال كثيرة - تلك القاعدة الأولية وخاصة أن الدُّف عند الغَجَر المصريين ارتبط - في أكثر استخداماته - بغناء الروايات القصصية الطويلة ولا يُعرف على وجه التحديد كيف ارتبط استخدام الدُّف بهذا الصنف من الغناء خاصة وأن هذا الارتباط يبدو أنه لم يتأسس في الأصل على المبدأ القائل: «أن لكل غناء آلاته وأدواته»[23] ولاسيما أن هذا المبدأ ينسحب على آلات النَّقر والتوقيع، ولذا يكون من الجائز إحالة سبب هذا الارتباط إلى العوامل التي جمعت بين الدُّف والأنشطة الموسيقية التي تتطلب إحداث الضربات والنقرات الإيقاعية لضبط الوزن أو نحو ذلك. على أن استخدام الدُّف لإحداث التوقيع لابد أن يكون قد مَرَّ بمراحل فنية ساهمت في بلورة طرق الأداء على النحو الذي ميز كل طريقة وأعطى لها خصوصيتها[24]، ولذلك لا يوجد لدينا تفسير محدد للتميز الذي اختص به ارتباط الدُّف بمغنّي القصص الغنائي الطويل سوى أن يكون هذا الارتباط قد سار منذ بداياته في الاتجاه الذي اقتضته تقاليد الغناء بصورة عامة[25] وتقاليد الغناء للروايات والقصص الطويل على وجه خاص.

واستخدام الدُّف لدى مُغنّي السِّير والروايات الطويلة يتجاوز - كما ذكرنا - مجرد كونه أداة لوَزْن الألحان، وسوف يتضح من عرض طرق الأداء المختلفة التي سنوردها في حينها، كيف يتجاوز استخدام الدُّف عند الموسيقيين الغَجَر هذا الدور ويتحول إلى عنصر من عناصر العَرْض الموسيقي. على أن الأمر يتطلب بداية البحث في العلاقة بين طرق التوقيع على هذه الأداة والعوامل التي تُهيئ للمؤدي إظهار هذه الطرق.

لا يتقبل مُغَنِّي الدُّف ضربات أو نقرات إيقاعية ذات جَرْس يكون مخالفًا للجَرس الذي اعتاد على صدوره من

الدُّف،وحينما يفصح مغنّو القصص عن السبب الذي يحملهم على التمسك بهذه الأداة في صحبة الغناء (والغناء هنا في السيرة الهلالية)، يقول: «أن لقصة الهلايل طريقة وأصول» والدُّف يساعد في تحقيق هذه الطريقة ويؤدي استخدامه إلى دعم هذه الأصول أو يوضحها، على أن هذا القول يضيف – في الوقت نفسه – بُعدًا آخر للمَعْنَى الذي تنطوي عليه عملية التوقيع على الدُّف، ويتمثل هذا البُعد في الجَرس الصوتي العام الناتج عن المزاوجة الصوتية (أي الطاقة الناتجة عن دمج صوت المغني مع صوت الضربات والنقرات الإيقاعية) فلصوت الدُّف رنين مميز خاص يجده المغني متآلفًا مع صوته، يحسه ويقدر أهميته، وقد حاول أحد رواة السيرة تفسير هذا المعنَى بقوله: «وأنا بَقُول في أبو زيد لازِم الدُّف بِزْخِمْ يَمّ رِاسِي (أي بالقرب من أُذنه)» وفي سياق آخر يقول «يدْوي يَمّ رَاسي» ويأتي هذا القول ليؤكد المَعْنَى نفسه الذي أشار إليه العديد من المغنين الذين يستخدمون الدُّف.

ومُغَنِّي الدُّف يرفض صوت «الدَّرَبِكَّة» ويرفض صوت الدُّف المزود بالصنوج لأنهما ينأيان به عمَّا يألفه من رنين و« يِتْكَلْبِشْ» (يتقيد) إذا صاحبته الربابة وإذا اضطر لذلك ترك أنغامها وراح يشق لنفسه طريقًا مغايرًا من النغمات والإيقاعات. ويقول أحد شعراء السيرة الذي ينشد أشعارها على الدُّف: إنه دائمًا ما يُوجد فارق بين الطريقتين في المصاحبة الآلية (على الرَّبَابَة وعلى الدُّف) حيث يختل الأداء إذا ما أنشد الواحد منهما بطريقة الآخر.

والمغني هو الذي يقوم بنفسه بتصنيع الدُّف وإعداده للعمل ومن ثم يتاح له مراعاة مواصفات الإعداد الملائمة التي تتيح له الحصول على إمكانات صوتية تتفق وطريقة المغني في الأداء كأن يكون الدُّف متسعًا قليلًا، أو ضيقًا بعض الشيء أو حادًا لامع الصوت، أو يكون ذا صوت غليظ، أو بصوت يقع بين هذا وذاك. ومهما اختلفت هذه المواصفات أو تفاوتت من صانع إلى صانع آخر فإن الرواة يجمعون على أن المغني على الدُّف لا يستطيع الغناء دون الدُّف بل ويذهب بعض شعراء السيرة الذين يؤدونها على الدُّف إلى القول: «إن قصة الهلايل تَخْرُج من مَخَاينْ الدُّف»[26].

يحمل المغني الدُّف مُرَكِّزًا إياه على راحة يده اليسرى – في وضع رأسي – قابضًا على إطاره بالإبهام، ويضرب عليه بكل من راحة اليد اليمنى وأصابع اليد اليسرى فيصدر عن ذلك ضربات ونقرات ذات أصوات متباينة في حدتها وغلظتها، ويمكن تمييز خطين رئيسين من هذه الأصوات بالرجوع إلى العوامل المسببة لهما، فأصابع اليد اليسرى لا تنقر الرِّق الجلدي إلَّا في الموضع المتاخم للإطار الخشبي وهو الموضع الذي تزداد فيه قوة شدِّ الرَّق الجلدي (بالقياس إلى قوة الشَّد الواقعة على بقية أجزاء الرَّق الجلدي) وبطبيعة الحال كلما زادت قوة الشد زاد عدد الاهتزازات، ومن ثم يكون الصوت الصادر عن الضرب في هذا الموضع أكثر حِدَّة من الصوت الذي يحصل عليه بالضرب بأصابع اليد اليمنى على بقية سطح الرَّق الجلدي.

ويوقع المغني على الدُّف بالتنقير بأصابع اليد أو بالضرب عليه براحة اليد أو بكليهما بالتعاقب وبأعداد متوالية كثيرة الزخارف والحشوات الإيقاعية التي تنتظم في وزن ثنائي أو رباعي.

3. المزْمَار:

المزْمَار آلة موسيقية من فصيل آلات النفخ الموسيقية التي يصدر الصوت عنها بالنفخ في ريشة مزدوجة مثبتة في مقدمة أنبوبها. ويتشكل المزْمَار من أنبوب أسطواني (من خشب المشمش) يتدرج في الاتساع من الطرف المثبت به الريشة لينتهي على شكل بوق أو جرس. أما ثقوب العزف فعددها سبعة مفتوحة على جدار الأنبوب في خط مستقيم.

والمزْمَار من الآلات الموسيقية القديمة عرفتها مصر قبل الميلاد وهو متطور عن آلة النَّفير والْبُوق القديمتين اللتين كانتا تستخدمان في النداءات والإشارات العسكرية وفي الحروب وفي المعبد أيضًا أثناء تقديم القرابين.

5

أما ظهور المزْمَار في شكله وهيئته المعاصرة فيعزى إلى مراحل التطور المهمة التي أدخلت على الآلات-والأدوات الموسيقية- الكثير من التعديل والتشذيب، ولعل أول رصد لصورة المزْمَار في هيئته الأخيرة يأتي فيما قدمه علماء الحملة الفرنسية على مصر من معلومات عن الظواهر الثقافية المصرية في جانبيها المادي والروحي.

وقد عرف المزْمَار - في مصر - في أحجام ومقاسات متباينة منها الطويل والقصير والمتوسط الطول، ووفق تباين أحجام ومقاسات المزْمَار ووفق تقاليد المناطق والأقاليم التي انتشر فيها؛ اتخذ المزمار أسماء عديدة منها السُّورْنَا والسُّورْنَايْ والدُّونَايْ والْجُوري والْقَبَا زُورْنَايْ. أما الشائع اليوم من أسماء لهذه الآلة فقد انحصر في: السِّبْس والأبَأْ أو الْقَبَأْ والشَّلَبِيَّة وَثِلْثِينْ مُحَيَّر. وفي كل الأحوال بات انتشار آلة المزمار المصرية يُعرف اليوم بالزَّمْر الْبَلَدي.

على هذا النحو فالمزْمَار الذي نعرفه اليوم - شأنه شأن الدُّف - آلة مصرية أصيلة من حيث المنشأ، وأن تطورها في هيئتها وإمكاناتها المعاصرة إنما هو عطاء المجمل الحضاري الذي شهدته مصر عبر الأزمنة المتعاقبة، ومن ثم لا نستطيع أن ننسب للغَجَر أي دور تاريخي يخص نشأة وتطور هذه الآلة أو يخص أية ناحية تتعلق بالمبادئ الفنية الأساسية التي صاحبت رحلة المزْمَار عبر التاريخ، لكننا لا نستطيع - في الوقت ذاته - أن ننكر على الغَجَر فضلهم المعاصر في الأنشطة الموسيقية التي تقوم على الاستخدامات المتعددة لآلة المزْمَار. فمنذ ابتداع وسيلة التسجيل الصوتي لا نجد من تسجيلات المزْمَار (في تشكيلاته الآلية المختلفة) سوى التسجيلات التي تُنسب للعازفين الغَجَر، يضاف إلى ذلك أن التسجيلات الموسيقية التي خصصت للآلات الموسيقية الشعبية عام 1932 (والتي تمت بمعرفة باحثي مؤتمر الموسيقا العربية الأول الذي انعقد في القاهرة) سَجلت معزوفات لفرق المزْمَار المصري التي كان جميع عازفيها من الموسيقيين الغَجَر، وظل البعض منهم يمارس نشاطه الفني في الحياة الموسيقية الشعبية حتى منتصف الستينات، وسُجلت أعمال لهم بواسطة باحثين من مركز دراسات الفنون الشعبية الذي كان قد أنشئ في أواخر عام 1957. وما يزال عازفو المزْمَار بإسميه «البلدي» و«الصعيدي» يمارسون عملهم الموسيقي إلى اليوم ويورثون خبراتهم إلى أبنائهم، خاصة وأن هناك أسَر وعائلات بأكملها في دلتا مصر وفي صعيدها؛ تمتهن العزف على المزمار ويكونون فرقًا

تحمل أسماءهم وأسماء عائلاتهم مثل جماعة هنْدي وجماعة عَلي حَسَن وجماعة صَادق وشنْدي وغيرها، ومن النادر أن تجد عازفين على المزْمَار من غير الغَجَر.

مع هيمنة الغَجَرعلى التفرد بالعزف على المزْمَار نشأت تقاليد فنية في مجال الفرق وخاصة في نظام تكوين مجاميع العزف ووضعت قواعد بعينها تضبط استخدام الآلات وتحدد قواعد التوافق الصوتي بين الأحجام والمقاسات المختلفة التي توجد عليها آلة المزْمَار. وبات من المتعارف عليه أن فرق المزْمَار في مصر توجد في ثلاث تشكيلات رئيسية، الأول: تشكيل يجمع بين آلة المزْمَار ذات الحجم الصغير والمعروفة باسم «السِّبْس» مع مجموعة من آلات المزْمَار ذات الحجم الكبير المعروفة باسم «الأَبَأْ» بالإضافة إلى عدد اثنين من آلات الطَّبْل المصاحب للمزْمَار. ووفق هذا التشكيل تتوزع أدوار العازفين حيث يقوم عازف «السِّبْس» بالدور الموسيقي الرئيسي ويعرف في هذه الحالة باسم «الرَّيِّس» وتتوزع وظائف ومهام بقية العازفين على آلات «الأَبَأْ» فيختار من بينهم العازف الثاني في التشكيل ويعرف باسم «التَّبِّيع» يليه العازف الثالث ويعرف باسم «القَصَّاص» يليه العازف الرابع ويعرف باسم «الْجَرَّار» يليه العازف الخامس ويعرف باسم «الزَّنَّان» يليه العازف السادس وهو ضارب الطَّبْل الأول ويعرف باسم «رَيِّس الطَّبْل» يليه العازف السابع وهو ضارب الطَّبْل الثاني ويعرف باسم« تَبِّيع» ويعرف هذا التشكيل باسم فرقة المزْمَار البلدي.

ووفق نظام التشكيل السابق تتشكل فرقة أخرى من فرق المزْمَار البلدي لا توجد في مصر إلَّا في محافظة الشرقية وبعض البلدان المجاورة لها، وتتشكل آلاتها جميعًا من مجموعة من آلات المزْمَار التي تقل قليلًا – في الطول – عن آلة «الأَبَأْ» وتعرف هذه الآلة باسم تلْتينْ مُحَيَّر (2/3 مُحَيَّر) ويرأسها ريس يعزف على واحدة من هذه الآلة يليه بقية العازفين بالترتيب الوظيفي السابق نفسه.

أما فرقة المزْمَار الصعيدي فجميع آلاتها تأتي في مقاس يقع بين مقاسي كل من آلتي «السِّبْس» والـ(2/3 مُحَيَّر) وتعرف باسم « الشَّلَبِيَّه »وتتوزع وظائف عازفيها وأدوارهم وفق النظام السابق مع استبدال رَيِّس الطَّبْل برَيِّس طَبْل «النَّقْرَزَان».

بهذه التشكيلات الثلاث تَرَكت فرق المزْمَار في مصر إرثًا من الألحان والتقاليد الفنية يصور طبيعة الثقافة الموسيقية في كل إقليم من الأقاليم التي انتشرت بها آلة المزْمَار في تشكيلاتها الثلاث.

تقدم فرق المزْمَار الألحان والمعزوفات الشائعة في صحبة لعب العصا (التَّحْطيب) والْبِرْجَاس وفي زفة العُرْس وَزَفَّة شوَار العُرس وغيرها من المظاهر الاحتفالية التي تتطلب – بجانب الإعلان والإشهار – إضفاء جو من البهجة.

وفي خصائص الأداء، لا نستطيع أن ننكر على الموسيقيين الغَجَر قدراتهم وبراعاتهم في العزف على هذه الآلة سواء العزف الانفرادي أو العزف في إطار التشكيل الجماعي، وليس من المبالغة في القول حين نذكر أن معزوفات فرق المزْمَار سواء البلدي منها أو الصعيدي تتجاوز– في حقيقة الأمر– المستويات التقنية لأي تشكيل آلي شعبي مصري آخر إلى مستويات تثير بحق الاندهاش، حيث تحقق مستويات – في الأداء – ترقى إلى مستوى الأداء البوليفوني المتقن بالمعيار الموسيقي الأكاديمي، فتوزيع الأدوار في التشكيل الآلي للمزْمَار بين الرَّيِّس والتَّبِّيع والْقَصَّاص والْجَرَّار والزَّنَّان؛ يؤهل مجموعة العازفين لتقديم مثال واضح للمبدأ الموسيقي المتعدد المسارات في صورة صحيحة ومتعمدة (أي مقصودة) وليست عفوية (كما يتصور العديد من الدارسين) لأن التشكيل الآلي للمزْمَار بوظائفه المبينة قائم في الأصل على مبدأ توزيع الأدوار وتآلفها، يضاف إلى ذلك الخبرة المتراكمة والتدريب المستمر الذي وضع العديد من هذه الفرَق المنتشرة في مصر – والتي لاقت شهرة أيضًا – على مرتبة الأداء الموسيقي البوليفوني وفق إمكانات العدد المحدود نسبيًّا للعازفين لكنه – وفي إطار هذه المحدودية العددية – يحقق

إنجازًا متميزًا إن وضعناه في سياقه الثقافي لوجدناه متجاوزًا الوضعية الموسيقية الشعبية العامة ومتجاوزًا المبادئ الفنية التقليدية إلى نطاق الأبنية الموسيقية المركبة التي تدل على تمتع الغالبية العظمى من العازفين على آلة المزْمَار بحس موسيقي عال تجاه التراكيب الصوتية وقواعد التوافق بينها وبعضها البعض (الهارمونية) .

الهوامش:

1. 1 الرَّبَابَة كما عرفها الأقدمون اسم لآلة موسيقية يستخرج نغمها بفسمة الأوتارالتي تشد بها. وربما شد بها وتران يتساويان في الغلظ أو منفصلان (أبي نصر محمد بن فرحان الفارابي) المتوفي في سنة 339 هـ/ الموسيقي الكبير/ تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ومحمود أحمد الحفني/ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر/ القاهرة 1967 ص801. والرَّبَابَة كما تعرف =
2. = اليوم: آلة موسيقية شعبية تنتمي إلى فصيلة الآلات الموسيقية الوترية تتكون من ساعد ومصوت من ثمرة جوز الهند وقوس. وهذه الرَّبَابَة كانت منذ ما يزيد عن قرنين من الزمان تعرف باسم "الْكَمَّنْجَة العَجُوز" أو "الْكَمَّنْجَة القديم" و"الْكَمَّنْجَة الْفَرْخ" أو "الْكَمَّنْجَة النِّصْف" ـ فيوتو ـ وصف مصر/ ج 9 ترجمة زهير الشايب/ مكتبة مدبولي 1986، ص 149، 171. أما ما كان يعرف في السابق باسم الرَّبَابَة "الْقَدَح" أو رَبَابَة الشَّاعر" فهي تلك الآلة التي يتخذ مصوتها شكل "الْمُعَيَّن" ويشد عليها وتر واحد ولا تستخدم إلَّا لدَى الشُّعراء عند إنشادهم الروايات المغناة والمنظومة شعرًا. ويوجد من هذه الآلة ما يشد عليها وتران، ولكنها ـ في هذه الحالة ـ لم تكن تصاحب غناء الشعراء، وإنما كانت تصاحب فنون الغناء الأخرى، ولذا سميت برَبَابَة المغني. فيوتو/ وصف مصر/ ج 9/ مرجع سابق، واداور لين/ المصريون المحدثون/ ترجمة عدلي طاهر نور/ ط2/ دار النشر للجامعات المصرية 1975، ص315.
3. 1 الإشارة هنا إلى الكتابات التي تصدت لشعراء السيرة منذ أواخر القرن الثامن عشر فوصفت فنهم وشرحت أساليبهم التي كانوا يلجؤون إليها أثناء العزف والغناء، من هذه الكتابات ما ورد في مؤلفات علماء الحملة الفرنسية على مصر (فيوتو/ وصف مصر/ مرجع سابق/ ج8 ط1 ص 147، 171. والجزء 9 من المرجع نفسه ص 180، 190، وكذلك ادوار لين/ المصريون المحدثون/ مرجع سابق، ص 337.
4. 1 يذكر عبد الحميد يونس ـ في تحول الشَّاعر من الرَّبَابَة الْقَدَح إلى الرَّبَابَة الْكَمَّنْجَة ـ أن هذه المغايرة لا تدل على خطأ هنا أو خطأ هناك وإنما تدل على أن شيئاً من التجديد قد دخل في صناعة المنشد جعله يتحول من الْقَدَح إلى الْكَمَّنْجَة القديمة، وظل هذا الاصطلاح في الحالتين واحد وهو الربابة لدلالتها على أمثال هذه السِّيرة الشعبية، ولعلها أقوى دلالة على سيرة بني هلال لأن أبا زيد يُرسم كثيراً في صورة المنشد، ولم يشمل هذا التجديد= =موضوع السيرة ولا أسلوب الإنشاد، كما أنه لم ينل من التقاليد التي أمكن لها التكرار في الاستهلال والختام شعراً وموسيقا وفيما طرأ على النثر من عبارات يتضح فيها توجيه الخطاب إلى مستمعين (عبد الحميد يونس/ الهلالية في الأدب والتاريخ/ مطبعة جامعة القاهرة/ 1956، ص 155).
5. 1 لم يعرف المصريون القدماء من الآلات الموسيقية الوترية سوى "الكِنَّارَة" (السِّمْسميَّة) والطَّمْبُور في الأسرة الثامنة عشرة والصِّنْج (الهارب) في الأسرة العشرين، والْعُود ذو الرقبة الطويلة في الأسرة الحديثة وكلها آلات تُنْبَر أوتارها إما بأصابع اليد أو بواسطة ريشة من الخشب (محمود أحمد الحفني/ علم الآلات الموسيقية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 73، 198، 201، 224، 228) .
6. 2 المرجع نفسه، ص 65.
7. 3 نفسه.
8. 1 انتشرت آلة الرَّبَابَة في جميع أنحاء العالم الإسلامي شرقاً وغرباً وانتقلت مع العرب إلى الأندلس وصقلية وعرفتها أوروبا منذ القرن الحادي عشر، ومنذ ذلك الحين فقط بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس تظهر في أوروبا وخاصة في البلاد المتاخمة للأندلس وصقلية، فصنع الفرنسيون آلة تماثل الربابة العربية وأسموها Rubebe, Rubella كما صنع الإيطاليون الآلة نفسها وأسموها Re-bec، Rubeca وظاهر من كل هذه الأسماء اشتقاقها= = من كلمة ربابة العربية (محمود أحمد الحفني/ علم الآلات الموسيقية/ مرجع سابق، ص 65، 66).
9. 1 فيوْتُو/ وَصْف مصر/ مرجع سابق، ص 187، وادوار لين/ المصريون المحدثون، مرجع سابق، من ص 315 وما بعدها.
10. 2 ليس هناك من خطأ إذا ما نُظر إلى هذا الإحلال على أنه تحول منطقي، خاصة وأن الرَّبَابَة الْكَمَّنْجَة تتوافر فيها إمكانات صوتية أكبر، كما أنها من الناحية التكوينية تحقق إمكانات أكثر في الأداء ولذلك من الطبيعي أن يتغاضى الشعراء مع مرور الوقت عن استخدام الْقَدَح مقابل هذه الإمكانات الجديدة وهو المبدأ نفسه الذي حمل بعض الشعراء في دلتا مصر على استبدال الرَّبَابَة الْكَمَّنْجَة بآلة الفيولين الأوروبية.
11. 1 فيوْتوُ/ وصف مصر/ ج , مرجع سابق، ص 182.
12. 1 إن رَبَابَة الشاعر هي نفسها الرَّبَابَة البدوية العربية ـ محدودة الاستعمال ـ ولم يرد لها بعد مشاهد في الآثار الإسلامية لأنها لم

تكن آلة البلاط = = والقصر؛ بل كانت آلة الصحراء كما هي عليه في الوقت الحاضر، والواقع أن شكلها المستطيل ذو الجانبين المقوسين يعود إلى عصور ما قبل الإسلام ولم يكن العزف عليها يتم بواسطة قوس وإنما كان بواسطة مضرب صغير أو بالأصابع (صبحي رشيد/ الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية/ دار الحرية للطباعة/ بغداد، 1975، ص71).

13. 2 قام أبو زيد الهلالي ورفقاؤه الثلاثة (أثناء التغريبة) بالتنكر في زي شعراء يعزفون على الرَّبَابَة والمرجح أن هذه الصورة أدخلها الرواة على متن السيرة ضمن ما أدخلوه من تعديلات وإبداعات (عبد الحميد يونس/ الهلالية في الأدب والتاريخ/ مرجع سابق/ ص152).

14. 1 چوفاني كانوفا/ الغَجَر وسيرة الزِّير سالم/ دراسة منشورة بمجلة المأثورات الشعبية/ العدد 17/ السنة الخامسة/ مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية/ الدوحة ـ قطر، 1990، ص17.

15. 2 تظهر بعض الدراسات أن احتراف أداء السيرة ـ في مصر ـ ارتبط بجماعات من الغجر، من هذه الدراسات:

- ـ عبد الرحمن الأبنودي، سيرة بني هلال بين الشاعر والرَّاوي، أعمال الندوة العالمية الأولى حول سيرة بني هلال، الناشر: الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون، الحمامات، تونس 1980، ص 18.
- = چوفاني كانوفا ـ الغجر وسيرة الزِّير سالم، مرجع سابق، ص 17.
- Susan Slyomovics, The Merchant of Art, Egyptian Hilali - Oral Epic Poet in Performance, 1988, pp 49-50.
- وبجانب ذلك تضاف ملاحظات أخرى حول الصِّلَة التي ربطت بين السيرة والغجر، وذلك من خلال ما يمكن استخلاصه من الأعمال الميدانية وخاصة الأعمال التي شاركنا فيها، فعند التعرف على الأشكال الموسيقية التي كان الغجر يضطلعون بتقديمها، كانت أجزاء من السيرة تأتي دائماً على قائمة المحفوظ الغنائي الذي يؤديه الغجر، حيث كان يوجد بين أفراد كل جماعة من جماعات الغجر نفر يتوفرون على بعض من هذا المحفوظ.

16. 1 يذكر أحمد شمس الدين الحجاجي أن الغالبية العظمى من شعراء السيرة المحترفين لرواياتها من الغجر وحينما يوجد راوي لا ينتمي من الناحية العرقية إلى هذه الفئة فإنه "يتغجّر" أي ينحو بسلوكه الفني وربما بسلوكه الشخصي أيضاً إلى الخصائص التي يتميز بها الغجر. (لقاء بيننا وبين الدكتور أحمد شمس الدين الحَجَّاجي ـ القاهرة، 1994).

17. 1 تناول ج. هـ كوميتانكينا، هذا المبدأ بالتفصيل في موضوع التفاعل من خلال الموسيقا (ديناميكيات العمل الموسيقي في المجتمعات الأفريقية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، العدد 53، السنة 14، نشر مركز مطبوعات اليونسكو، أكتوبر-ديسمبر 1983 ص 53 وما بعدها).

18. 2 المعروف أن تطوير الآلات الموسيقية سواء في تغيير شكلها أو تعديل أجزائها أو إضافة وتر أو فتح ثقب.. إلخ. صاحبه تعديل في النظم الموسيقية وتعديل في المفاهيم الفنية أيضاً وهي عملية استغرقت قروناً عديدة من عمر الشعوب.

19. 1 للشعراء وسائل مختلفة لتقسيم زمن النغمة إلى وحدات نغمية صغيرة، من هذه الوسائل نَقْر الْوَتَر بظهر القوس من ناحية المقبض وهذه الوسيلة كان يعرفها شعراء القرن الثامن عشر (انظر فيُوتو/ وصف مصر/ ج 9، مرجع سابق، ص181).

20. 1 عبد الحميد يونس / الهلاليَّة في التاريخ والأدب / مرجع سابق، ص 152.

21. 1 فيوُتوُ/ وصف مصر/ ج 9، مرجع سابق، ص 163.

22. 1 في التوقيع المصاحب للغناء "ينقسم الأداء بين اليد واللسان وقد يكون عدد الضربات باليد عدد النطق باللسان أو يكون تكميلات أو تكثيرات لما قد يمكن أن تعجز عن أدائه الحلوق وعن استقصائه، والتنقير مع الغناء لا يزيد في الصوت ولا ينقص فهو الذي يقطع ويوصل وإذا خرج من الضرب شيء عن مرتبته فسد الضرب وفسد الغناء (الحسن بن أحمد الكاتب/ كمال أدب الغناء/ تحقيق غطاس عبد الملك، القاهرة، 1975، ص130:129).

23. 2 يعتمد هذا المبدأ على العلاقة المباشرة بين الصوت الصادر عن الآلة الموسيقية وطريقة الأداء عليها من ناحية ومجالات الاستخدام الموسيقي الفني من ناحية أخرى، وليس على الاستخدامات التي تتصل على نحو= معين بمنـزلة الآلة من الناحية الرمزية أو الاعتقادية (ج. هـ كوابينانكيتا ـ التفاعل من خلال الموسيقا ـ مرجع سابق، ص 53، وفيما يتعلق بالدلالة الرمزية للآلات الموسيقية انظر أيضاً جوليوس بورتنوي/ الفيلسوف وفن الموسيقا/ ترجمة فؤاد زكريا، مراجعة حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص104.

24. 1 تنطوي الممارسات الموسيقية التي يستخدم فيها الدُّف على أنظمة إيقاعية متعددة ويرتبط كل منها بالتقاليد الموسيقية التي ينتمي إليها المؤدون ويمكن ملاحظة ذلك في التميزات التي تفرق بين نظم التوقيع عند كل من النوبيين وسكان الواحات والطرق الصوفية والفرق المنظمة للزار والمداحين المتجولين وغيرهم.

25. 2 يلجأ المغَنِّي إلى التوقيع على الدُّف لأنه: "من الآلات الموسيقية الكاملة التي تحكم على سائر الملاهي وتفتقر إليه جميع آلات الطرب، إذ به تعرف الضروب صحيحها وسقيمها، كما لا تتبين النقرات الخفاف والثقال إلا به، وهو الناظر على سائر الملاهي، وكل ملهاة لا يحضرها الدف فهي ضعيفة القوة (ابن نياته "جمال الدين" شرح العيون في شرح رسالة بن زَيْدُون/ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1964، ص 236) .

26. 1 المْخَايَن ومفردها مَخَانَة (أو خَانَة) وهي المكان أو الموضع لكنها في الدف تتكون من الفراغ الذي يقع بين حَافَة الرِّق الجلدي من الداخل وبين شريحة رفيعة من الخسب ملفوفة على محيط الإطار الخشبي = = من الداخل، وهذا الفراغ يُعرف عند أغلب العازفين باسم "الخُزَنَة" ويعمل على زيادة الرنين ووضوحه.

المرَاجع

- ابْن نبَاتَه (جمال الدين): شَرْح العيون في شَرح رسَالة ابْن زَيْدون. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1964.
- إدوار وليم لين: المصريون المحدثون: عاداتهم وتقاليدهم ترجمة عدلي طاهر نور، ط2، دار النشر للجامعات المصرية 1975.
- الحسن ابن أحمد الكاتب: كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك، مراجعة محمود أحمد الحفني، المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
- ج. هـ كُوَابيتَانكيتَا: ديناميات العمل الموسيقي في المجتمعات الأفريقية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، العدد 53، السنة 14، نشر مركز مطبوعات اليونسكو أكتوبر- ديسمبر 1983.
- چان بول كليبر: الغَجَر.. دراسة تاريخية اجتماعية فولكلورية ترجمة لطفي خوري، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
- چوفاني كانوفا: الغَجَر وسيرَة الزِّير سَالم، دراسة منشورة بمجلة المأثورات الشعبية، العدد 17، السنة الخامسة، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر، 1990.
- جوليوس بورتْنوي : الفيلسوف وفن الموسيقا، ترجمة فؤاد زكريا، مراجعة حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974.
- سير أنجوس فريزر: الغَجَر، ترجمة عبَادَة كُحيلَة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.
- صبحي رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975.
- عبَادَة كُحيلَة: الرُّط والأصول الأولى لتاريخ الغَجَر، ط1 المطبعة الإسلامية الحديثة، 1994.
- عبد الحميد حوّاس: مدارس رواية السِّيرَة الهلاليَّة في مصر مقال منشور في كتاب سيرَة بَني هلال، أعمال الندوة العالمية الأولى حول السِّيرَة الهلاليَّة، الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1980. ونشر في كتاب أوْرَاق في الثقافة الشعبية ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005.
- عبد الحميد يونس: الهلاليَّة في الأدب والتاريخ، مطبعة جامعة القاهرة، 1956.
- فْيُوتو: وصف مصر، ج9-8، ترجمة زهير الشايب، مكتبة مدبولي، مصر 1986.
- لطفي شَلَش: قبائل الغَجَر، دار الكتاب المصري، 1958.
- محمود أحمد الحفني: علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- نبيل صبحي حَنَّا: البناء الاجتماعي والثقافي في مجتمع الغَجَر- دراسة أنثروبولوچية لتأثير البناء والشخصية على التكامل الاجتماعي، دار المعارف، القاهرة، 1983.
- Susan Slyomovics: The merchant of art: Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance 1988.

المصادر

- ـ أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون.
- ـ مجموعة تسجيلات خاصة بالمؤلف.
- ـ قصَّة الْجَمَل والْغَزَالَة : مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد مراد، الصناديقية، الأزهر، القاهرة (د. ت).

الصور :

1. https://courses.fcbdu.com/p/banat-mazin-ghawazee
2. https://www.sonsdelorient.com/en/strings-instruments/egyptian-rababa

3.4.5. "EGYPT – ÉGYPTE" Hudba Arabského Orientu a Severní Afriky (Music of the Arabian Orient and North Africa) – Supraphon 0 17 1933 – Disc 3, recorded by Václav Kubica, released 1976 (4 LP) - https://music-republic-world-traditional.blogspot.com/2021/

1

منسيّات أغاني: «التربيج» (التهويدة) بمدينة المنستير التونسيّة:

دراسة موسيقيّة توثيقيّة.

د. محمد الدريدي - تونس

1. أغاني «التربيج» (التهويدة) بمدينة المنستير:

يحتل التراث الغنائي مكانة هامة بين ألوان الغناء الموسيقي عند كافة الشعوب باختلاف عمقها التاريخي ومدى تطوّرها، ولا يعود هذا إلى أن هذا الفن قريب من قلوب الناس فحسب، بل لأنه لوحة ترسم الأحوال الاجتماعية والنفسية التي كان يعيشها الشعب في الماضي، فالتراث الغنائي يمثل صورة من صور التعبير الإنساني يحكي فيها قصة عصور من التاريخ عن حياة الناس وأحوالهم وأحاسيسهم، وقد يبقى خلود هذه الأغاني في ذاكرة المجتمع حتى يومنا هذا نابعا من بساطتها وروعة ألحانها ونبض الحياة فيها، لذلك أعجبت بها أجيال متعاقبة وتناقلتها مختلف الأجيال حتى خلدت إلى اليوم.

وعند دراسة الموروث الموسيقي التونسي، نلاحظ أن الأغاني الخاصة بمرحلة الطفولة الأولى والتي تعرف بأغاني التهويدة أو أغاني «التربيج» حسب المنطوق الشعبي التونسي، هي أغان منسيّة أو مغيّبة عن الدراسات الأكاديمية الأنثروبولوجية، عدا

بعض الدراسات الموسيقولوجية لبعض الباحثين في مجال الإثنوموسيقولوجيا، على الرغم من مكانتها الهامة في المجتمع التونسي، نظرا إلى ارتباطها بمرحلة عمرية هامة وحساسة من حياة الإنسان، ونظرا إلى دورها الكبير في نحت شخصيته وتشكيلها، حيث يمكن اعتبار هذه المرحلة العمرية أيضا مرحلة إعادة تنظيم القوى النفسية والعقلية وإعدادها تدريجيا لمجابهة مطالب الحياة الراشدة، إذ تشهد هذه الفترة بروز عدة ظواهر معبّرة عن التدرج نحو النضج الذهني الذي يرافقه تطور واضح للجوانب الفنية عامة في شخصيته، فلا يختلف اثنان حول قيمة وأهمية الفنون في تأثيرها على الإنسان، ومن هنا «تعد الموسيقى وسيلة للتسلية وللترويح عن النفس وتعمل على خلق تيارات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية، ولها وظيفة تربوية هامة، إذ تعد أداة لترقية المشاعر والتسامي بالحس نتيجة إدراك الانسجام الفني في روائع الأعمال الموسيقية»[1] وهذا ما سنتطرّق إليه في هذه الدراسة الموسيقية التوثيقية من خلال دراسة الموسيقى ذات العلاقة بأغاني المهد، إذ «تعتبر أغاني المهد من الفنون التي تؤثر في الإنسان وتحرك فيه العواطف والأحاسيس الراكدة وتثير فيه شعورا باللذة والارتياح النفسي، إذ العارف بأمورها يدرك مدى ارتباط هذه الأغاني بالإنسان عامة وبالطفل خاصة ويلحظ مدى تأثيرها على سلوكه. لذا يجب أن نسطر له طريق الحياة ونرسم له خطوط المستقبل حتى ينشأ فخورا كريما، وهذا لا يكون بالاعتماد على الناحية الجسمية فحسب، بل ينبغي أن نولي شديد الاهتمام إلى البعد الروحي ذوقا وإحساسا وتفاعلا»[2]. ولما كانت هذه الأغاني فعلا فنيا يغذي ذوق الطفل ويصقل مواهبه ويهذب كيانه، أضحى الارتباط بين الطفل وأغاني المهد أمرا أكيدا، لذلك كان الطفل الصغير ميّالا بطبعه إلى أعذب الألحان وتوّاقا إلى الاستماع إلى الأصوات المهموسة التي تتنافى أجراسها مع الخشونة وغليظ الكلمات، وبتهذيب نفس الصغير وبتربية روحه تربية سليمة يمكن لنا أن نستشرف مستقبلا باسما وهذا لا يكون إلا بتحديد أهداف مرسومة تحدد دورها في علاقتها بالطفل.

وبما أن الطفولة حالة عمرية اجتماعية بطبعها، يكون من أوكد الأهداف تجذيرها في محيطها وتعميق هويتها حتى لا يشعر بالانبتات والاجتثاث، وحتى يشعر بالانتماء إلى مجتمع يحبه ولا يريد له شرا، والأغاني التي لها أبعاد اجتماعية وإنسانية تسهم إلى حد كبير في هذا الارتباط بينه وبين المجتمع، وهو ما يؤكده الأنثروبولوجي آلان ميريام[3] في تحديده للوظائف البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية للموسيقى في التعبير الانفعالي والعقلي والاستمتاع الجمالي والترفيه والتواصل والتمثيل الرمزي والاستجابة الجسدية وتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية والمساهمة في استمرار الثقافة واستقرارها وتحقيق المصداقية للمؤسسات الاجتماعية والطقوس الدينية والمساهمة في تكامل المجتمع[4].

1.1. منطقة البحث:

المنستير هي مركز مدينة ولاية المنستير الساحلية، وهي مدينة موجودة بإقليم الوسط الشرقي التونسي، ويحدها شمالا وشرقا البحر الأبيض المتوسط وجنوبا ولاية المهدية وغربا ولاية سوسة وتمسح 1019 كلم2 أي ما يعادل 0.7 ٪ من مساحة البلاد التونسية، ويقطنها نحو نصف مليون ساكن، وهي منتجع سياحي بامتياز، ومركز تعليمي بارز[5].

جغرافيا، مدينة المنستير هي شبه جزيرة ساحلية تقع مدينة المنستير على ساحل البحر الأبيض المتوسط، يحدّها شمالا مدينة سوسة التي تبعد 21 كم، وجنوبا مدينة المهدية التي تبعد 40 كم، وشرقا البحر الأبيض المتوسط، وغربا مدينة القيروان التي تبعد 80 كم، وهذا الموقع الاستراتيجي الذي تحتله المنستير جعلها من أهم المناطق الاستراتيجية التي اهتم بها القادة العسكريون في مختلف الحقب الزمنية التي مرت بها المدينة نظرا إلى بساطة تضاريسها الخالية من المرتفعات والمتميزة بالاستواء والارتفاع المحدود على مستوى سطح البحر. أما على مستوى الفلاحة فإن

المنستير تتميّز بتنوّع الخضراوات والغراسات المتنوّعة، ناهيك عن غابات الزيتون الشاسعة والتي تُعرف محليا باسم «الصوّة»، واللافت للنظر، أن منطقة المنستير تحتوي على مساحات شاسعة لأشجار النخيل ذات المردودية المتوسطة المنتجة للتمور من فئة «اللمْسِيّة» و«البْسِرْ» وكذلك النخيل المخصّص لإنتاج مشروب «اللاڤمي» خاصة في المنطقة الفاصلة بين الساحلين والمنستير الشمالية التي تُعرف محليا باسم «الدخيلة»، ويبدو أن للسكان المحليين اهتماما خاصا بالنخيل وما تنتجه هذه الأشجار، إذ نجد هذا الاهتمام الخاص له انعكاس في الأغاني التي سندرسها في هذا البحث.

تاريخيا، كانت مدينة المنستير مستعمرة فينيقية تعرف باسم «روسبينا» التي أسسها مهاجرون من صور سنة 509 قبل الميلاد، حيث ورد ذكر المدينة في المعاهدة التي عقدت بين قرطاج وروما في ذلك العام، وقد اتخذها يوليوس قيصر بعد ذلك قاعدة عسكرية له[6]. وقد جاءت تسمية المنستير منذ التاريخ القديم خصيصا لكثرة المعابد التي انتشرت في ربوع المدينة من برها إلى بحرها، حيث اكتشفت العديد من القبور الصخرية داخل مغارات تُعرف محليا بتسمية «المغاوير» يرجع عهدها إلى العهد الفينيقي.

أما خلال الحضور العربي الإسلامي، فقد كانت المنستير أول مدينة عربية إسلامية تبنى في إفريقية وفي شمال إفريقيا، حيث كانت تضم تونس الحالية وجزءًا من الجزائر وقد أصبحت سنة 665 م معقلا خارجيا لحماية العاصمة القيروان، وقد أسس هرثمة بن أعين، والي الخليفة هارون الرشيد، الرباط الكبير بالمنستير سنة 796 م الموافق 180 هـ، وأصبح رباط المنستير أكثر المعالم الدفاعية ضخامة بفضل التوسعات والتحصينات التي أدخلت عليه بين القرن 15 والقرن 18 ميلادي، وقد سكنه المرابطون المتطوعون لخدمة الرباط.

أما خلال عهد الاحتلال الفرنسي (1881 - 1956)، وخاصة في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين بدأت الاستفاقة الشعبية التي خلّفت حركة اجتماعية وثقافية وفكرية وسياسية سرعان ما أينعت، فإذا ما استثنينا تأسيس أول قصر بلدي في 24 جانفي 1887 وإنشاء المكتب الفرنسي العربي عام 1885 ومدرستين ابتدائيتين للبنات إحداهما فرنسية سنة 1905 والثانية للبنات المسلمات سنة 1911 وتركيز إدارة للبريد والبرق والهاتف والقباضة العامة، فإن المكاسب التي حققتها المنستير كان من خلال المجهود الشعبي الخاص، مثل إنشاء أول مدرسة قرآنية شعبية سنة 1909 كرد فعل على ما ينتهجه المستعمر من سياسة التغريب التعليمية، ثم تأسيس مستشفى جهوي سنة 1910 بتمويل ذاتي تبرع به سكان المنستير وعمالها ثم بعث الجمعية الخيرية الإسلامية سنة 1912[7]، وهذا الشغف بالعلم والتعلم سنجد صداه في الأغاني المنسية الخاصة بالترييج محور هذه الدراسة الموسيقية التوثيقية.

2.1. خصوصيات أغاني المهد / أغاني الترييج:

أغاني المهد هي الأغاني التي تهدهد الطفل وتساعده على الاسترخاء والنوم، والتي تحمل كلمات ذات بعد رمزي، تؤديها الأم بلحن بسيط ذي طابع فني موروث بصوت هادئ، فتصور واقعها الاجتماعي ووضعها النفسي وتتغنى بأمومتها، وتختلف هذه الأغاني من دولة عربية إلى أخرى خاصة في الكلمات، ولكنها تشترك في ما تحمله من فوائد للطفل ورثتها أمهات اليوم عن جداتهن[8]، فمنذ القدم كان الغناء متنفسا للمرأة، فهي تحمّل الأغنية هواجسها وانفعالاتها، وتغنيها بحساسية مفرطة في وحدتها ثمّ تنشدها مع الأخريات وسرعان ما تتحول هذه الأغنية الفردية إلى أغنية جماعية تتجمع حولها النساء لأنّها بكلّ بساطة تعبّر عنهن، ولأنّهن وجدن سمات مشتركة بينهن وبين صاحبة الأغنية الأصلية، فكلمّا كانت المعاناة صادقة انتشرت ولم تندثر الأغنية، وهذه الأغاني هي الطريقة الأولى في التخاطب مع الطفل في لحظته الأولى، دون أن يعي الوجود وما يدور حوله، إنّها «الدندنة» التي تشعره بالأمان لينام مطمئنا أو ليكف عن البكاء والصراخ

فصوت والدته يمنحه هذا الشعور بالاسترخاء والأمان.

وتعرف أغاني المهد أيضا بأغاني «الربّاج» في العديد من المناطق التونسية، لكن في منطقة الساحل التونسي وخاصة في مدينة المنستير منطقة بحثنا تعرف باسم «أغاني التربيج»، وقد عرف العرب قديما هذا النمط الغنائي أي ترنيمات المهد التي تغنيها النساء لتنويم وتهدئة أطفالهن، وفي هذا السياق نجد في التراث العربي الشعري فيضا من المقاطع التي تغنى للأطفال عند تلعيبهم أو تنويمهم، ومن بين هذا التراث ما هو أغاني مهد ترنمها الأمهات لأطفالهن عند تنويمهم وأغاني ملاعبة يرنمها الكبار للأطفال أثناء اللعب، ويحمل هذا النوع الغنائي معان كثيرة تتراوح بين الفخر بالنسب والفرح بالأمومة ومدح الطفل سواء كان ذكرا أو أنثى من أجل التعبير عن مدى محبة الأهل لطفلهم، ومن أكثر الأغاني الشائعة في البلاد التونسية أغنية «ننّي ننّي جاك النوم أمك قمرة وبوك نجوم» وهي ذات لحن هادئ يردّده الآباء والأمهات على حدّ السواء خاصة وأنّ الأغنية حملت بطاقة هويّة الطفل أي أنّه طفل معروف النسب من حقّ والدته ووالده التفاخر به، وكذلك أغنية «سعدي سعد» التي غنيّت للبنات والأولاد على حدّ السواء أيضا مع بعض الفوارق التي تبيّن جوهر الثقافة النابعة منها.

أما من الناحية النظمية، فتنتمي الكتابة الشعرية لأغاني التربيج بمدينة المنستير إلى منظومة الشعر الشعبي التونسي الذي يطلق عليه اسم «الملحون»، أي الشعر الشعبي التونسي القابل للتلحين والغناء، وكل أغاني التربيج المتوارثة تكون على مقاس أحد الفروع الأربعة التي يتكوّن منها الشعر الشعبي التونسي الملحون وهي القسيم والموقف والمسدّس والملزومة[9].

أما من الناحية الموسيقية البحتة، فتُعتبر البساطة من أهم الخصوصيات الفنيّة لألحان أغاني التربيج، وهذه البساطة نجدها على العديد من المستويات الموسيقية اللحنية لهذا النمط الغنائي، من ذلك بساطة المساحة الصوتية للحن الأغنية الذي يؤدي إلى بساطة في الانتقالات الصوتية الموسيقية والبساطة في الحركات الصاعدة والنازلة للجمل اللحنية والبساطة المقامية والبساطة على مستوى الأوزان والإيقاعات، وهذا ما أقرّته العديد من الدراسات التحليلية للعديد من الباحثين على غرار نشأت فوّاز أحمد[10] وسلوى عبد الحميد[11] ومحمد أنور سعيدان[12].

تعتبر أغلب أغاني التربيج المنتشرة بمدينة المنستير والتي قمنا بجمعها لتوثيقها في هذه الدراسة، أغان ذات مساحة صوتية معتدلة، تتراوح في أغلبها بين مسافة الثلاثية والخماسية، وقليلا ما نجد أغان تتجاوز مسافة الخماسية إلى السداسية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأغاني المتكونة من مسافة الثنائية أو من تتالي درجة صوتية واحدة، وأغلب الأغاني ترتكز إما على درجة الراست (دو) أو درجة الدوكاه (ري).

هذه المساحات الصوتية المعتدلة الخاصة بأغاني المهد نراها تعكس بساطة التضاريس الموجودة بمدينة المنستير والتي تعرضنا لها في المقاربة الجغرافية خلال تعريفنا لمنطقة البحث، والتي تتميّز بدورها بالبساطة والارتفاع المحدود على مستوى سطح البحر[13].

أما من الناحية المقامية، فإن أغلب أغاني التربيج المنتشرة بمدينة المنستير هي أغان على الطبوع التونسية القريبة من اللهجة الشعبية التونسية، على غرار المحيّر سيكاه والحمدان المنتشر في الساحل الشرقي التونسي وخاصة بالمنستير والذي لا يختلف عن طبع الحسين إلا في بعض الخصوصيات الأدائية لبعض الدرجات الموسيقية، ونذكر من ذلك أغنية «يا مدّبو يا سيدو»، حيث يشير الباحث حسين بالحاج يوسف في العديد من مداخلاته العلمية أن هذه الأغنية جاءت على نفس طبع ولحن الأغنية القديمة ذات الأصول المغربية «يا قابلة يا مقبولة»، ذلك أن هذا طبع «الحمدان» منتشر أيضا في بعض المناطق بالمغرب الأقصى، ونجد دليلا آخر على ذلك في كلمات نفس الأغنية: «يا قابلة يا سوسيّة، قد ما نعطيك شويّة»، إذ أن كلمة «سوسية» هي نسبة إلى منطقة سوس المغربية (المنطقة السادسة

عشـر حسـب التقسـيم الإداري بالمملكـة المغربية) التي تعرف نسـاؤها قديمـا بامتهـان مهنة «التوليـد المنزلي» قبـل أن تصير هـذه المهنة حكـرا على المختـصين في طب الولـدان والتوليد بالمستشـفيات.

أمـا مـن الناحيـة الإيقاعيـة، فتعـتبر أغلـب أغاني التربيج المنتشـرة بالسـاحل الشـرقي التونسي أغاني ذات إيقاعات بسـيطة، تنشـد أغلبها مسـايرة بالنبض المنتظـم، وهـذا الأمـر ينطبـق أيضا علـى أغلـب أغاني التربيج المنتشرة في مدينة المنسـتير والتي تكون على أوزان ثنائية بسـيطة على غـرار 2 من 4، أو 2 مـن 2، أو 4 من 4، أو أوزان ثلاثية بسـيطة أيضا على غـرار 3 من 8، أو 6 مـن 8، أو 12 من 8.

يكـون أداء أغاني التربيج بالمنسـتير عادة بمسـايرة الأم أثنـاء الغنـاء للنبـض المنتظم سـواء كان الـوزن ثنائيا أو ثلاثيا:

إلا أن اسـتعمال الإيقاعـات الأخرى على غـرار إيقاع المربـع التـونسي والدخـول بـراول بصيغتـه الشـعبية والمدور حوزي والسـعداوي وغيرها مـن الإيقاعات، يكون باسـتعمال الآلات الإيقاعية الشـعبية المنتشرة بالمنطقة عند تنـاول هذه الأغاني مـن طرف المجموعـات الغنائية النسـائية أو الرجالية في مختلف الاحتفالات الاجتماعية المرتبطـة بالطفـل بطريقـة مباشـرة أو غير مباشـرة كاحتفالات الختان و«سـابع النافسـة» (اليوم السـابع الـذي يلي يـوم الـولادة) أو «أربـعين النافسـة» (اليوم الأربـعين الـذي يلي يوم الـولادة).

أمـا فيمـا يخـص سـرعة النبـض أو سـرعة تنفيـذ الإيقاعـات المختلفة لأغـاني التربيـج، فهـي تتراوح على حسب المناسـبة والظرف الذي تؤدى فيه، فعندما تؤديها الأم أثنـاء تنويـم رضيعهـا تتراوح السـرعة بين بطيئـة وبطيئة جـدا، وهذا الأمـر أكدته لنا أغلب النسـاء اللاتي قمنا بمقابلتهـن خلال العمل الميداني الـذي أجريناه لهذا البحـث، حيث يبدأن تنويـم الرضيـع و/أو الطفل بغناء مسـاير لنبـض منتظم يطلقـن عليه في مدينة المنسـتير مصطلح «التبـنين» بسـرعة متدرّجة مـن البطيء نحو البطيء جدا حسـب درجة نعاس الرضيـع، ونحن نقدّرها موسـيقيا على النحـو التالي:

	من		إلى
سرعة النبض المنتظم الثنائي	♩ = 55	←	♩ = 40
سرعة النبض المنتظم الثلاثي	♩. = 55	←	♩. = 40

لكن تتغيّر سـرعة أداء نفس هذه الأغـاني من المعتدل إلى السـريع إلى السـريع جـدا إذا كان الأداء خلال حفـل اجتماعي (ختان أو سـابع أو أربـعين) من طرف مجموعة موسـيقية نسـائية أو رجاليـة وهذا يتمـاشى مع تصاعد وتيرة رقص «الحضّـارات» (الحاضـرات) خلال عرض الوصلـة الغنائيـة، ونحن نقـدّر تصاعد السـرعة في هذه الحالـة وحسـب التسـجيلات التي تحصلنـا عليها على النحو التالي:

	من		إلى		إلى
	♩ = 85	←	♩ = 105	←	♩ = 125
	♩. = 85	←	♩. = 105	←	♩. = 125

2. توثيق أغاني التربيج الخاصة بمدينة المنستير:

يعتبر التوثيق مـن أهم العلـوم التاريخية لما له من قدرة علـى حفظ المـادة المعلوماتيـة لكل الإبداعات الإنسـانية وتنسـيقها وتبويبهـا وترتيبهـا علـى منهج مـعيّن، وإعدادهـا بطريقة سلسـة تجعلها مـادة أوّلية في متناول الباحـث لصياغتها وتكييفها ودراسـتها دراسـة علميـة منهجيّـة، وهذا مـا ذهب إليـه الباحث سـلمان مَطـر في كتابه «مناهـج التوثيـق العـلمي» حين قال أن التوثيق «هـو علم السـيطرة على المعلومـات التي يمكن أن تتضمـن الوثيقـة والكتـاب والصورة والتسـجيلات الصوتيـة والمرئيـة والنصـوص الإلكترونيـة والعمليات

الفنيــة التقليديــة كالتجميــع والاختزان والفهرســة والتصنيــف »[14].

ومــن هذا المنطلق، ســنقوم بتوثيــق جملة أغاني المهد المتداولــة في مدينة المنســتير والتي تحصلنا عليها من خلال العمــل الميــداني الــذي قمنا بــه لإتمام بحثنــا هذا، حيث ســنبوّب هــذه الأغــاني في مرحلة أولى وفــق معايير موضوعيــة ذات علاقــة بالمــعنى وكذلك بمعــايير أخرى تهــم الخصائص الموســيقية لحنا وإيقاعا، ثمّ ســنقوم في مرحلــة موالية بتدوين كلمــات الأغــاني وتفسيرها لغويا ودلاليــا وكتابة ألحانهــا المميّزة.

1.2. التقسيم الاجتماعي:

- التقسيم الجندري:

سنقسّــم أغــاني التربيج في مدينة المنســتير تقســيما جندريا[15] حســب جنــس المولــود، فهناك أغــان موجّهة للمولود الذكــر وأغان موجهة للمولــود الأنثى، بينما هناك أغان تتوجّــه لكلا الجنسين معــا، وهنا تجدر الإشــارة إلى أن أغلب هــذه الأغاني تحمــل في طياتها أبعــادا اجتماعية نفســية ودلالات رمزيــة أحيانــا تكون واضحــة في النص الغنــائي الــذي تنشــده الأم لطفلهــا، وهــذا الأمــر كثيرا ما تناولــه نقّاد الأعمــال الفنيــة والأدبية بالــدرس على غرار الباحثــة المصرية لينــدة عبد الحفيــظ التي تناولت هذه المســألة بأكثر عمق خلال دراســة إنشــائية الأعمال الأدبيــة والدلالات الرمزيــة للأبعاد الجندريــة في علاقة مباشــرة بين البــاث والمتلقي[16].

- الأغاني الموجّهة إلى المولود الذكر:

تِيتَهْ تِيتَهْ تِيتَهْ

بَابَا جَابْ اَخْوِيتَهْ

دَادَّاشْ اِكْبِرْوُعَاشْ

جَابْ قُفَّهْ بِالْمِشْمَاشْ

سَعْدِ زْمَانِي سَعْدِ زْمَانِي

كَرَمْنِي الْمَوْلَى وَاعْطَانِي

سَعْدِي سْعَدْ سَعْدِي سْعَدْ

زِينْ وِلْدِي مَا جَابُوحَدْ

سَعْدِي سْعَدْ سَعْدِي سْعَدْ

بعد الطفلة جبت ولد

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ السَّعْدْ

بِنْتِ الْجَارَهْ الْبَاهِيَهْ

سَعْدِي نَا سَعْدِي نَا

طَبَّالْ وُزَكَّارَ هْنَا

صْبَاحِ الْخِيرْ صْبَاحِ الْخِيرْ

يَا وْلِيدِي صْبَاحِ الْخِيرْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ الْبَيْ

كِيفِ الْتَّاجِرْ مِتْعَلِّي

عَيْنِيكْ وِالْحَوَاجِبْ

يَا ثْرَيَّا فِي الْهِلالْ

لاَ لِي يَا يَا لاَ لِي يَا

وُرَاسْ وُلِيدِي مَا بِيَّا

لْيُومَهْ اِثْنِينْ لْيُومَهْ اِثْنِينْ

عْلَى وِلِيدِي حَاجِبْ مِلِ الْعِينْ

نَنِّي نَنِّي جَاكِ النُّومْ

يَا خُدِّينْ بُو قَرْعُونْ

نَنِّي نَنِّي جَاكْ الْنُّومْ

أُمُّكْ قَمْرَهْ وُبُوكْ اِنْجُومْ

هَكَّهْ يِمْشِي وُلَيْدِي

وُلِيدِي يِكْبِرْ عَنْدِي

وِنْحُطَّكْ فِي حِجْرِي

وِنْغَنِّي عْلِيكْ اِغْنَايَهْ

يَا مِدَّبُو يَا سِيدُو

قَرِّيهْ سُورَهْ سُورَهْ

2

يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو

قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ

يَا وْلِيدِي يَا غَالِي يَا زَهْوْ بَالِي

اِتْعِيشْ وِاتْعَمَّرْ دَارِي

- الأغاني الموجّهة إلى المولود الأنثى:

اِلِّي بَاسِكْ مِنْ عِينِكْ

هُوَّ غَايِرْ مِنْ زِينِكْ

جُودْ اِجْوَدْ جُودْ اِجْوَدْ

وُبِنْتِي خِيرْ مِنْ أَلْفْ وُلَدْ

دَرْجَحْ وَرِّينِي قَدَّكْ

يَا عَازْبَةْ يَا مْلِيحَةْ

زِينِ بْهَيِّكْ زِينِ بْهَيِّكْ

نُفْطُمِكْ وِانْجِيبْ وُخَيِّكْ

سَعْدِي سْعَدْ سَعْدِي سْعَدْ

بِنْتِي خِيرْ مِنْ أَلْفْ وُلَدْ

عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ

يَا ثُرَيَّا يِفِ النُّجُومْ

يَا مْعَلِّمَةْ عَلَّمْهَا

وِابْدَالْهَا وُوَرِّيهَا

أمـا الأغاني التي تنشـدها الأم لكلا الجنـسين، فغالبا ما تكـون أغان تـعبّر فيهـا الأم عـن فرحتها بعـد الولادة بـسلام و/أو فرحتهـا بجنـس المولـود ذكـرا أو أنثى، فهما بالنسـبة إليهـا على حدّ السـواء.

- الأغاني الموجّهة إلى كلا الجنسين:

اِحْمِدُوا مَوْلاَ كُمْ اِلِّي حَنَّ عْلِيكُمْ

عَلَى خْلاَصِ النَّافْسَةْ اِلِّي بِينِ اِيدِيكُمْ

سِيدِي النَّبِي سِمْحِ الْبَشْرَةْ صَلِّيوْ يَا لَهْلِيَّةْ

يَا قَابْلَةْ يَا مَقْبُولَةْ يَا مْبَشِّرَةْ يَا مَيْمُونَةْ

2.2. التقسيم حسب الموضوع:

- أغاني الشغف بالعلم والتعلّم:

يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ

يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ

يَا مْعَلِّمَةْ عَلَّمْهَا وِابْدَالْهَا وُوَرِّيهَا

- أغاني اكتساب مهارات الحركة:

دَادَّاشْ اِكْبِرْ وُعَاشْ جَابْ قُفَّةْ بِالْمِشْمَاشْ

دَرْجَحْ وَرِّينِي قَدَّكْ يَا عَازْبَةْ يَا مْلِيحَةْ

هَكَّهْ يِمْشِي وُلَيْدِي وُلِيدِي يِكْبِرْ عَنْدِي

- أغاني اكتساب مهارات التكلّم وتعلّم الكلمات الأساسيّة:

اِصْغَيَّرْ صَغْرُونَةْ

حَبِّ التَّكْرُونَةْ

اِلِّي بَاسِكْ مِنْ عِينِكْ

هُوَّ غَايِرْ مِنْ زِينِكْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهِيَةْ

صْبَاحِ ٱلْخِيرْ صْبَاحِ ٱلْخِيرْ

يَا وْلِيدِي صْبَاحِ ٱلْخِيرْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ ٱلْبَيْ

كِيفِ ٱلْبَاشَا مِتْعَلِّي

عَيْنِيكْ وِٱلْحَوَاجِبْ

يَا ثْرِيَّا فِي ٱلنُّجُومْ

عَيْنِيكْ وِٱلْحَوَاجِبْ

يَا ثْرِيَّا فِي ٱلْهِلالْ

لْيُومَةْ ٱثْنِينْ لْيُومَةْ ٱثْنِينْ

عْلَى وِلِيدِي حَاجِبْ مِلِ ٱلْعِينْ

- أغاني الألعاب الشعبية للأطفال

أُمِّكْ طَنْطُو يَا صْغَارْ — طَلْبِتْ رَبِّي عَ ٱلنَّوَّارْ

أُمِّكْ طَنْطُو يَا نْسَاءْ — طَلْبِتْ رَبِّي عَ ٱلشْتَاءْ

دَايْمَةْ وِٱلشَّهْلُولَةْ — إِنْ شَاءْ ٱللهْ تَرَوَّحْ مَبْلُولَةْ

هِزْ ٱلنَّخْلَةْ هِزْ — وَٱللهْ مَا تِتْهَزْ

- أغاني الهدهدة ذات المواضيع الدينية والصوفية والشعبية المحليّة القديمة:

إِلِّي صْبَرْ وَاتَاهِ ٱلْخِيرْ

سَاسِ ٱلْغْرَامَ عْلَى أُمِّ ٱلزِّينْ

آهْ يَا لِلاَّ مْرَادِي صَلُّوا عَلْ مُحَمَّدْ

ٱلرَّسُولِ ٱلْهَادِي

آهْ يَا لِلاَّيَا أُمِّ دْلاَلْ

شَرْعَ ٱللهْ تَعْفُو بِٱلْحَالْ

بِلَّحْسَنْ يَا شَاذْلِي

شِيلَةْ حِمْلِي كَادْنِي

زِينَةْ آهْ يَا زِينَةْ

زِينَةْ يَا أُمَّ ٱلزِّينْ

شِيلَةْ يَا بَابَا ٱلْمْزُوغِي

يَا بَابَا عَامِرْ

عَنْدِ ابَّيْ مَنْصُورْ خَلِّيتْ عَقْلِي

وإذا راد الله نشالله نولّي

لَلاَّ ٱلْعَافِيَةْ يَا ٱلْمِزْيَانَةْ

يَا سَاكْنَةْ حُومَةِ ٱلْجَبَّانَةْ

مَرْيُومَةْ يَا مَرْيُومَةْ

يَا لَلاَّ ٱلتَّايْبَةْ

مَكْحُولَ أَنْظَارَ

وِٱلْعِينْ سُودَةْ زِنْجِيَّةْ

وُهَا يَا رْجَالِ يِهِمُّوا فِي ٱلْحَالْ

فِي مْحَبَّةْ رَبِّي مَوْلاَنَا

وَهَلِّلُوا وَكَبِّرُوا تَكْبِيرا

صَلُّوا عَلَى مُحَمَّدٍ كَثِيرا

يَا ٱللاَّ رَيَا ٱللاَّ رَ

يَا مَحْلَى لَعْبِ ٱلْزِّقَارَةْ

يَا رَاكِبَ ٱلْبُرَاقْ

يَا لَمْجَدْ يَا نُورْ كُلَّ أَنْوَارْ

يَا مَازْرِي حِلِّ ٱلْبِيبَانْ

وَاعْرُضْنِي وِافْرَحْ بِيَّا

3.2. التقسيم الموسيقي:

1. التقسيم حسب المساحة الصوتية:

- الأغاني ذات الصوت الواحد المتكرّر

هِزْ ٱلنَّخْلَةْ هِزْ — وَٱللهْ مَا تِتْهَزْ

هِزْ ٱلنَّخْلَةْ هِزْ — وَٱللهْ مَا تِتْهَزْ

- **الأغاني ذات المساحة: الثنائية**

أُمِّكْ طَنْقُويَا نْسَاءْ

طَلْبِتْ رَبِّيعَ الْشْتَاءْ

تِيتَةْتِيتَةْتِيتَةْ

بَابَا جَابَا حْوِيتَةْ

دَادَّاشْ اِكْبِرْوُعَاشْ

جَابْ قُفَّةْ بِالْمِشْمَاشْ

زِينْ بْهَيِّكْ زِينْ بْهَيِّكْ

نُفْطِمْكْ وِانْجِيبْ وُخَيِّكْ

سَعْدِ زْمَانِي سَعْدِ زْمَانِي

كَرَمْنِي الْمَوْلَى وَاعْطَانِي

- **الأغاني ذات المساحة: الثلاثية**

أُمِّكْ طَنْقُويَا نْسَاءْ

طَلْبِتْ رَبِّيعَ الْشْتَاءْ

آهْ يَا لِلَّايَا أُمِّ دْلاَلْ

شَرْعَ اللهْ تَعْفُو بِالْحَالْ

دَادَّاشْ اِكْبِرْوُعَاشْ

جَابْ قُفَّةْ بِالْمِشْمَاشْ

دَايْمَةْ وِالْشَّهْلُولَةْ

إِنْ شَاءْ اللهْ تَرَوَّحْ مَبْلُولَةْ

دَايْمَةْ وِالْشَّهْلُولَةْ

إِنْ شَاءْ اللهْ تَرَوَّحْ مَبْلُولَةْ

سَعْدِي سْعَدْ سَعْدِي سْعَدْ

زِينْ وِلْدِي مَا جَابُوحَدْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ السَّعْدْ

بِنْتِ الْجَارَةْ الْبَاهْيَةْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ الْبَيْ

كِيفِ البَاشَا مِتْعَلِّي

لاَ لِي يَا يَا لاَ لِي يَا

وُرَاسْ وُلِيدِي مَا بِيَّا

لْيُومَةْ اِثْنِينْ لْيُومَةْ اِثْنِينْ

عْلَى وِلِيدِي حَاجِبْ مِلْ الْعِينْ

مَرْيُومَةْ يَا مَرْيُومَةْ

يَا لَلاَّ الْتَّايْبَةْ

هَكَّهْ يْمْشِي وُلَيْدِي

وُلِيدِي يِكْبِرْ عَنْدِي

- **الأغاني ذات المساحة: الرباعيّة**

اِلِّي بَاسِكْ مِنْ عِينِكْ

هُوَّ غَايِرْ مِنْ زِينِكْ

زِينَةْ آهْ يَا زِينَةْ

زِينَةْ يَا أُمَّ الْزِّينْ

نَنِّي نَنِّي جَاكِ النُّومْ

يَا خُدِّينْ بُوقَرْعُونْ

يَا الْلاَّ رَيَا الْلاَّ رَ

يَا مَحْلَى لَعْبِ الْزَّقَّارَةْ

يَا وْلِيدِي يَا غَالِي يَا زَهْوْ بَالِي

اِتْعِيشْ وِاتْعَمَّرْ دَارِي

- **الأغاني ذات المساحة: الخماسيّة**

اِحْمِدُوا مَوْلاَكُمْ اِلِّي حَنَّ عْلِيكُمْ

عَلَى خْلاَصِ النَّافْسَةْ اِلِّي بِينِ ايدِيكُمْ

اِصغَيَّرصَغْرُونَةْ

حَبِّ الْتَّكْرُونَةْ

اِلِّي صْبَرْوَاتَاهِ الْخِيرْ

سَاسِ الْغْرَامَ عْلَى أُمُّ الزِّينْ

بِلَّحْسَنْ يَا شَاذْلِي

شِيلَةْ حِمْلِي كَادْنِي

تِيتَةْ تِيتَةْ تِيتَةْ

بَابَا جَابْ اَخْوِيتَةْ

سَعْدِي سْعَدْ سَعْدِي سْعَدْ

بعد الطفلة جبت ولد

سِيدِي النَّبِي سِمْحِ الْبَشْرَةْ

صَلِّيوْ يَا لَهْلِيَّةْ

ضْبَاحِ الْخِيرْ ضْبَاحِ الْخِيرْ

يَا وْلِيدِي ضْبَاحِ الْخِيرْ

عَنْدِ ابَيْ مَنْصُورْ خَلِّيتْ عَقْلِي

وإذا راد الله نشالله نولّي

يَا رَاكِبَ الْبُرَاقْ

يَا لَمْجَدْ يَا نُورْ كُلَّ أَنْوَارْ

يَا مَازْرِي حِلِّ الْبِيبَانْ

وَاعْرُضْنِي وِافْرَحْ بِيَّا

يَا مْعَلِّمَةْ عَلَّمْهَا

وِابْدَالْهَا وُوَرِّيهَا

- الأغاني ذات المساحة: السداسيّة

آهْ يَا لِلاَّ مْرَادِي صَلُّوا عَلْ مُحَمَّدْ

الرَّسُولِ الْهَادِي

جُودْ اِجُودْ جُودْ اِجُودْ

وُبْنِتِي خِيرْ مِنْ أَلْفْ وُلَدْ

دَرْجَحْ وَرِّينِي قَدَّكْ

يَا عَازْبَةْ يَا مْلِيحَةْ

سَعْدِي نَا سَعْدِي نَا

طَبَّالْ وُزَكَّارَهْنَا

شِيلَةْ يَا بَابَا الْمْزُوغِي

يَا بَابَا عَامِرْ

عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ

يَا ثُرَيَّا فِي النُّجُومْ

عَيْنِيكْ وِالْحَوَاجِبْ

يَا ثُرَيَّا فِي الْهِلاَلْ

لَلاَّ الْعَافِيَةْ يَا الْمِزْيَانَةْ

يَا سَاكْنَةْ حُومْةِ الْجَبَّانَةْ

مَكْحُولَ أَنْظَارْ

وِالْعِينْ سُودَةْ زِنْجِيَّةْ

وِنْحُطَّكْ فِي حِجْرِي

وِنْغَنِّي عْلِيكْ اِغْنَايَةْ

وُهَا يَا رْجَالِ يِهِمُّوا فِي الْحَالْ

فِي مْحَبَّةْ رَبِّي مَوْلاَنَا

يَا قَابْلَةْ يَا مَقْبُولَةْ

يَا مْبَشَّرَةْ يَا مَيْمُونَةْ

يَا مِدَّبُو يَا سِيدُو

قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ

يَا مِدَّبُو يَا سِيدُو

قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ

- الأغاني ذات المساحة: السباعيّة

نَنِّي نَنِّي جَاكْ النُّومْ

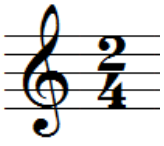
أُمُّكْ قَمْرَةْ وُبُوكْ اِنْجُومْ

- الأغاني ذات المساحة: الديوان

وَهَلِّلُوا وَكَبِّرُوا تَكْبِيرا

صَلُّوا عَلَى مُحَمَّدٍ كَثِيرا

2. التقسيم حسب الدليل الوزني:

- الأغاني ذات الأوزان الثنائية

اِصغَـــيَّرصَغْـــرُونَـــةْ

حَـــبِّ اُلتَّـــكْـــرُونَـــةْ

أُمِّـكْ طَنْـقُـويَـا نْسَـاءْ

طَلْبِتْ رَبِّـــيعَ اُلـشِّـــتَاءْ

آهْ يَـــا لِـــلاَّيَـــا أُمِّ دْلاَلْ

شَـرْعَ اللهْ تَـعْفُـوبِـاُلْـحَـالْ

تِـيـتَـةْ تِـيـتَـةْ تِـيـتَـةْ

بَـابَـا جَـابْ اَخْـوِيـتَـةْ

جُـودْ اِجْـوَدْ جُـودْ اِجْـوَدْ

وُبِنْـتِي خِـيرْمِـنْ أَلْـفْ وُلَـدْ

دَادَّاشْ اِكْـــبِرْوُعَـــاشْ

جَـابْ قُـفَّـةْ بِـاُلْمِـشْمَاشْ

دَادَّاشْ اِكْـــبِرْوُعَـــاشْ

جَـابْ قُـفَّـةْ بِـاُلْمِـشْـمَاشْ

دَايْـمَـةْ وِاُلـشَّـهْلُـولَـةْ

إِنْ شَـاءْ اللهْ تَـــرَوَّحْ مَبْلُـولَـةْ

سَعْـدِي سْعَـدْ سَعْـدِي سْعَـدْ

بعـد الطفـلة جبـت ولـد

سَعْـدِي نَـــا سَعْـــدِي نَـــا

طَـبَّـــالْ وُزَكَّـــارَهْـــنَا

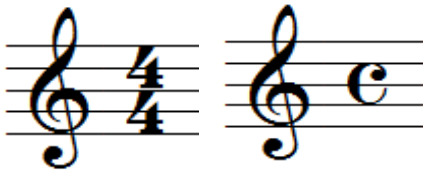
لْيُومَـةْ اِثْـنِـينْ لْيُـومَـةْ اِثْـنِـينْ

عْلَـى وِلِيدِي حَاجِبْ مِلْ اُلْعِينْ

نَـنِّي نَـنِّي جَـــاكِ النُّـــومْ

يَـا خُـدِّيـنْ بُـو قَـرْعُـونْ

هِـــزْ اُلنَّـخْـــلَةْ هِـــزْ

وَاللهْ مَـــا تِـتْـــهَـــزْ

تِـيـتَـةْ تِـيـتَـةْ تِـيـتَـةْ

بَـابَـا جَـابْ اَخْـوِيـتَـةْ

زِيـنِ بْـهَيِّـكْ زِيـنِ بْـهَيِّـكْ

نُفْطِمِكْ وِانْجِيبْ وُخَيِّكْ

سَعْـدِ زْمَـانِـي سَعْـدِ زْمَـانِـي

كَرَمْنِي اُلْمَوْلَى وَاعْطَانِي

سَعْدِي سْعَـدْ سَعْـدِي سْعَـدْ

زِيـنْ وِلْـدِي مَـا جَـابُـوحَـدْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ اُلسَّعْدْ

بِنْـتِ اُلْجَـارَةْ اُلْبَـاهْـيَةْ

سِيدِي اُلنَّبِي سِمْحِ اُلْبَشْـرَةْ

صَلِّـــيوْيـــا اَلَهْـلِـيَّةْ

عَنْدِي وِلْـدِي كِـيفِ اُلْبَيْ

كِـيفِ الـبَـاشَـا مِتْعَـلِّـي

وِنْحُـطِّـكْ فِي حِجْـــرِي

وِنْغَـنِّي عْلِيـكْ اِغْـنَايَـةْ

يَـا قَـابْلَةْ يَـا مَقْبُولَـةْ

يَـا مْبَشِّـرَةْ يَـا مَيْمُـونَـةْ

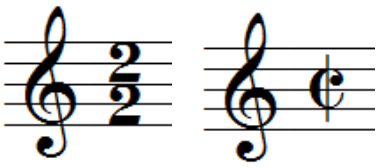
يَـا مِـدِّبُويَـا سِـيدُو

قَرِّيـــهْ سُـــورَةْ سُـــورَةْ

يَـــا مْـعَـلِّـمَـةْ عَلَّـمْـهَـا

وِابْـــدَالْـــهَـــا وُوَرِّيـــهَـــا

يَـا وْلِيدِي يَـا غَالِي يَـا زَهْوْ بَالِي

اِتْـــعِيـــشْ وِاتْـعَـمَّـــرْ دَارِي

أُمِّكْ طَنْـقُـو يَا نْسَاءْ

طَلْبِتْ رَبِّي عَ الْشْتَاءْ

دَايْمَةْ وِالْشَّهْلُولَةْ

إِنْ شَاءْ الله تَرَوَّحْ مَبْلُولَةْ

مَكْحُولَ أَنْظَار

وِالْعِينْ سُودَةْ زِنْجِيَّةْ

نَنِّي نَنِّي جَاكْ الْنُّومْ

أُمُّكْ قَمْرَهْ وُبُوكْ اِنْجُومْ

هَكَّهْ يِمْشِي وُلَيْدِي

وُلِيدِي يِكْبِرْ عَنْدِي

وَهَلِّلُوا وَكَبِّرُوا تَكْبِيرا

صَلُّوا عَلَى مُحَمَّدٍ كَثِيرا

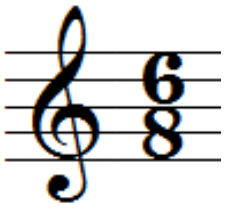
يَا رَاكِبَ الْبُرَاقْ

يَا لَمْجَدْ يَا نُورْ كُلَّ أَنْوَارْ

يَا مِدَّبُو يَا سِيدُو

قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ

– الأغاني ذات الأوزان الثلاثية

3

اِلِّي صْبَرْ وَاتَاهِ الْخِيرْ

سَاسِ الْغْرَامَ عْلَى أُمِّ الْزِّينْ

آهْ يَا لِلاَّ مْرَادِي صَلُّوا عَلْ مُحَمَّدْ

الْرَّسُولِ الْهَادِي

بِلَّحْسَنْ يَا شَاذْلِي

شِيلَةْ حِمْلِي كَادْنِي

زِينَةْ آهْ يَا زِينَةْ

زِينَةْ يَا أُمِّ الْزِّينْ

شِيلَةْ يَا بَابَا الْمْزُوغِي

يَا بَابَا عَامِرْ

صْبَاحِ اُلْخِيرْ صْبَاحِ اُلْخِيرْ

يَا وْلِيدِي صْبَاحِ اُلْخِيرْ

عَنْدِ ابَّيْ مَنْصُورْ خَلِّيتْ عَقْلِي

وإذا راد الله نشالله نولّي

عَيْنِكْ وِاُلْحَوَاجِبْ

يَا ثْرَيَّا فِي اُلنُّجُومْ

عَيْنِيكْ وِاُلْحَوَاجِبْ

يَا ثْرَيَّا فِي اُلْهِلالْ

لاَ لِي يَا يَا لاَ لِي يَا

وُرَاسْ وُلِيدِي مَا بِيَّا

لَلاَّ اُلْعَافِيَهْ يَا اُلْمِزْيَانَهْ

يَا سَاكْنَهْ حُومَةِ اُلْجَبَّانَهْ

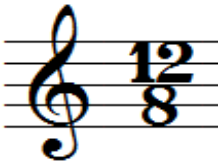
مَرْيُومَهْ يَا مَرْيُومَهْ

يَا لَلاَّ اُلتَّايْبَهْ

هِزْ اُلنَّخْلَهْ هِزْ

وَالله مَا تِتْهَزْ

يَا اُللاَّرَ يَا اُللاَّرَ

يَا مَحْلَى لَعْبِ اُلزِّقَارَهْ

اِحْمِدُوا مَوْلاَكُمْ اِلِّي حَنَّ عْلِيكُمْ

عَلَى خْلاَصِ اُلنَّافْسَهْ اِلِّي بِينِ اِيدِيكُمْ

اِلِّي بَاسِكْ مِنْ عِينِكْ

هُوَّ غَايِرْ مِنْ زِينِكْ

دَرْجَحْ وَرِّينِي قَدَّكْ

يَا عَازْبَهْ يَا مْلِيحَهْ

وُهَا يَا رْجَالِ يِهِمُّوا فِي اُلْحَالْ

فِي مْحَبَّهْ رَبِّي مَوْلاَنَا

يَا مَازْرِي حِلّ اُلْبِيبَانْ

وَاعْرُضْنِي وِافْرَحْ بِيَّا

3.نماذج من أغاني التربيج الخاصة بمدينة المنستير:

1. أغنية: عندي ولدي كيف البَـيْ:

موضوع الأغنية: التغني بالمولود الذكر.

المساحة الصوتية: الثلاثية كحد أقصى.

الوزن الإيقاعـي: 4 من 4، وتـدوّن الأغنية أيضا على وزن C.

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ اُلْبَيْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ اُلْبَيْ[17]

كِيفِ اُلْبَاشَا مِتْعَلِّي

اِتْلاَتَهْ مِتْلاَقِينَ عْلِيهْ

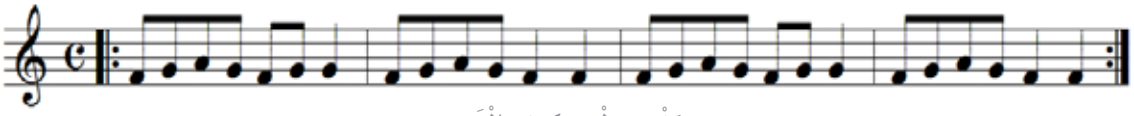
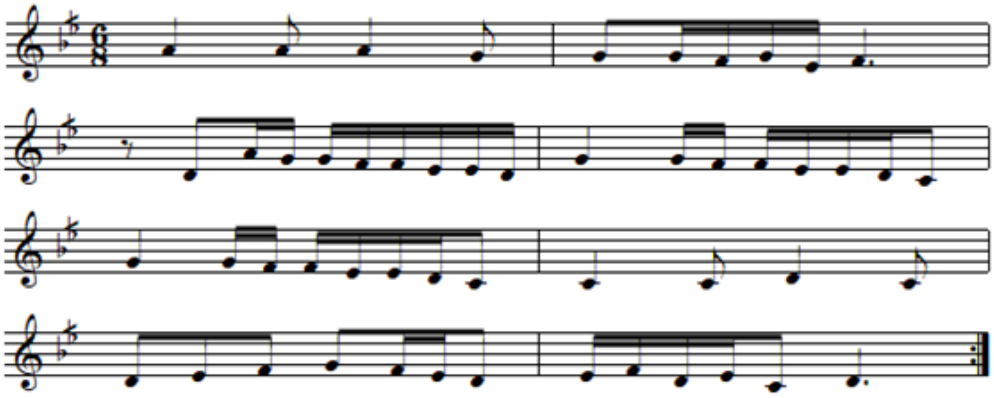
وِاُلْغَالِي مَا فَاهِمْ شَيءْ

وَحْدَهْ قَالِتْ نَاخْذُو

وُوَحْدَهْ قَالِتْ نُهْرُبْ بِيهْ

وُلْخْرَى قَالِتْ يَا شَرْعَ اللهْ

فِي كِرْشُ[18] أَمُّو نْحِلْمْ بِيهْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ اُلْبَيْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ اُلْبَيْ

عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ، يَا ثُرَيَّا فِي الْنُّجُومْ

كِيفِ الْبَاشَا مِتْعَلِّي

اِتْلاَتَةْ مِتْلاَقِينَ عْلِيهْ

وِالْغَالِي مَا فَاهِمْ شَيءْ

وَحْدَةْ بَاسِتُّو عَلْ الْخَدْ

وُوَحْدَةْ مَا بِينِ الْعِينِينْ

وُلْخْرَى بَاسِتُّو يَا أَهْلَ اللهْ

بِينِ الْشَّارِبْ وِالْسِّنِّينْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ الْبَيْ

كِيفِ الْبَاشَا مِتْعَلِّي

اِتْلاَتَةْ مِتْلاَقِينَ عْلِيهْ

وِالْغَالِي مَا فَاهِمْ شَيءْ

وَحْدَةْ جَابِتْ كُوزْ[19] عْسَلْ

وُوَحْدَةْ جَابِتْهُمْ لِثْنِينْ

وُلْخْرَى جَابِتْلُو يَا أَهْلَ اللهْ

لاَقْمِي[20] اِلِّي مْحَرَّمْ فِي الْدِّينْ

عَنْدِي وِلْدِي كِيفِ الْبَيْ

كِيفِ الْبَاشَا مِتْعَلِّي

اِتْلاَتَةْ مِتْلاَقِينَ عْلِيهْ

وِالْغَالِي مَا فَاهِمْ شَيءْ

2. أغنية: عينك والحواجب يا ثريا في النجوم:

موضوع الأغنية: التغني بالمولودة الأنثى.

المساحة الصوتية: السداسية كحد أقصى.

الوزن الإيقاعي: 6 من 8.

عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ، يَا ثُرَيَّا فِي الْنُّجُومْ

عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ — يَا ثُرَيَّا فِي الْنُّجُومْ آهْ

قَدِّكْ هَا يَا بْنَيْتِي — يَا فَايْزَةْ كُلَّ يُومْ آهْ

قَلْبِي مَا هَنَّانِي — عْلَى بْنَاتِ الْرِّجَالْ آهْ

طَالْعَةْ مِلْ الْكَوَاكِبْ — وُهَابْطَةْ مِلْ عَالِي آهْ

عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ — يَا ثُرَيَّا فِي الْهِلاَلْ آهْ

خَطْبُوكِ الْعَمَايِمْ[21] — وُعَزُّوكِ الْرِّجَالْ آهْ

عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ — يَا ثُرَيَّا فِي الْقَمَرْ آهْ

قَدِّكْ هَا يَا بْنَيْتِي — يَبْكِي عَلَى الْبَدَرْ آهْ

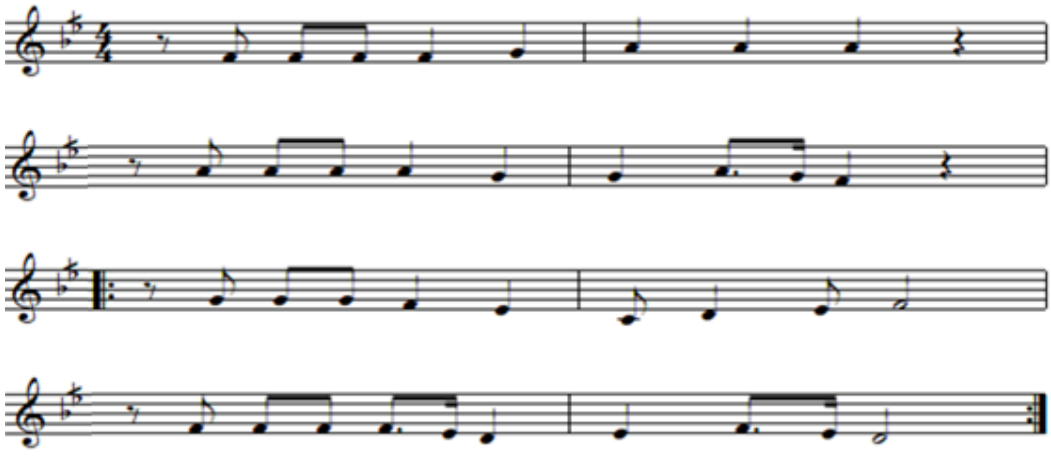
عَيْنِكْ وِالْحَوَاجِبْ — ا ثُرَيَّا فِي الْقَمَرْ آهْ

خَطْبُوكِ الْعَمَايِمْ — وُعَزُّوكِ الْبَشَرْ آهْ

3. أغنية: يا قابلة يا مقبولة:

موضوع الأغنية: التغني بالمولودة الأنثى والمولود الذكر على حد السواء.

المساحة الصوتية: السداسية كحد أقصى.

الوزن الإيقاعي: 4 من 4، وتدوّن الأغنية أيضا على وزن C.

يَا قَابْلَةْ يَا مَقْبُولَةْ

يَا قَابْلَةْ يَا مَقْبُولَةْ

يَا قَابْلَةْ[22] يَا مَقْبُولَةْ — يَا مْبَشِّرَةْ يَا مَيْمُونَةْ
بَشَّرْتِنِي وَأْعْطَاكِ اللهْ — حَجَّةْ وْتَوْبَةْ مَيْمُونَةْ
يَا قَابْلَةْ يَا سِتِّي — قُومْ بَشِّرِي لِي بَابَا
نَعْطِيكْ سِبْحَةْ جُوهَرْ — وِنْزِيدِكْ عِطْرِ الْغَابَةْ
لِيكِ الْحَمْدْ يَا مَوْلاَنَا — عْلَى إِخْلاَصِ الْمِصْوَابَةْ
حِينْ قَامِتْ تْطَلْقْ[23] — حَطِّتْ إِيدْهَا عْلَى حِيطِي
الْسِّرْ مِنْ عِينِيهَا — مُولاَةْ الْحْزَامِ الْزِّيتِي
لِيكِ الْحَمْدْ يَا مَوْلاَنَا — عْلَى خْلاَصَ عْمَارَةْ بِيتِي[24]
يَا قَابْلَةْ يَا سِتِّي — قُومْ بَشِّرِي لِي الْعَمَّةْ
نَعْطِيكْ سِبْحَةْ جُوهَرْ — وِنْزِيدِكْ إِلِّي ثَمَّةْ
لِيكِ الْحَمْدْ يَا مَوْلاَنَا — بِاسْمِ الْرَّسُولِ تْسَمَّى
يَا قَابْلَةْ يَا سُوسِيَّةْ[25] — قَدْ مَا خْذِيتِي شْوَيَّةْ
نْجِيكْ نْهَارِ السَابَعْ — وانْخَرَّجِكْ مِكْسِيَّةْ
لِيكِ الْحَمْدْ يَا مَوْلاَنَا — يْفَضَّلْهَا رَبِّي لِيَّا
يَا قَابْلَةْ يَا سِتِّي — بِالْمِشْدْ[26] إِنْعَصَّبْ رَاسِي

لاَ رَاوْنِي مَدْلُوجَةْ[27] — وِلا بْكَاوَ عْلَيَّا نَاسِي
لِيكِ الْحَمْدْ يَا مَوْلاَنَا — عْلَى وَقْفْتِي وِخْلاَصِي

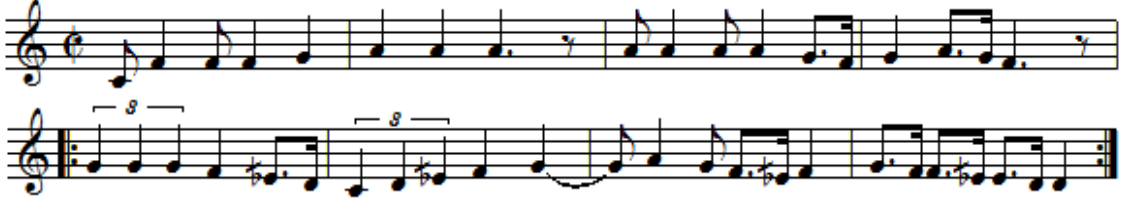
4. أغنية: يا مدّبو يا سيدو:

موضوع الأغنية: تربية المولود على حب العلم والشغف بالتعلّم.

المساحة الصوتية: السداسية كحد أقصى.

الوزن الإيقاعي: 2 من 2، وتدوّن الأغنية أيضا على وزن C مشطوبة.

يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو

يَا مِدِّبُو[28] يَا سِيدُو — قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ
وَعْلَى يْمِينِكْ حُطُّو — بِجَانِبِ الْمَقْصُورَةْ
رَدِيتْ وْلِيدِي يْقَصَّدْ — فِي لِيلِةْ عَاشُورَاهْ
مَا تَضْرْبُو يَا سِيدُو — إِذَا مَا تَمَّ الْسُّورَةْ
يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو — قَرِّيهْ سُورَةْ سُورَةْ
وَعْلَى يْمِينِكْ حُطُّو — بِجَانِبِ الْسَّبُّورَةْ

يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو

4

رَديتْ وْليدِي يْقَصَّدْ ... فِي ليلةْ رُمْضَانْ

مَا تَضْرِبُو يَا سِيدُو ... جِدُّو بِيهْ فَرْحَانْ

يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو ... قَرِّيهْ سُورَهْ سُورَهْ

وَعْلَى يْمِينِكْ حُطُّو ... بِجَانِبِ المَقْصُورَهْ

رَديتْ وْليدِي يْقَصَّدْ ... فِي ليلةْ الْمِعْرَاجْ

مَا تَضْرِبُو يَا سِيدُو ... الضَّرْبْ مُوشْ عْلاَجْ

يَا مِدِّبُو يَا سِيدُو ... قَرِّيهْ سُورَهْ سُورَهْ

وَعْلَى يْمِينِكْ حُطُّو ... بِجَانِبِ السَّبُورَهْ

رَدِّيتْ وْليدِي يْقَصَّدْ ... فِي ليلةْ رَاسْ الْعَامْ

مَا تَضْرِبُو يَا سِيدُو ... وُيشْكِي لِلاَعْمَامْ

5. أغنية: داداش كبروعاش:

موضوع الأغنية: تعليم الصغير مهارات الحركة.

المساحة الصوتية: الثنائية كحد أقصى.

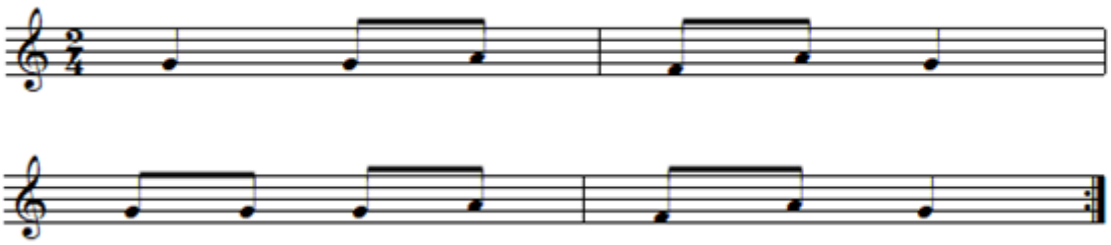
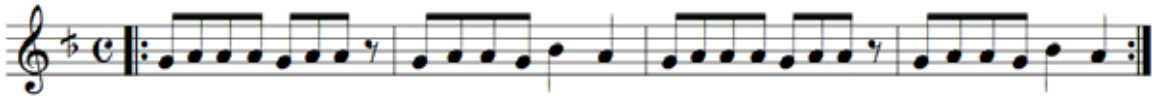
الوزن الإيقاعي: 2 من 4.

دَادَّاشْ اِكْبِرْوُعَاشْ

دَادَّاشْ[29] اِكْبِرْوُعَاشْ ... جَابْ قُفَّةْ بِالْمِشْمَاشْ[30]

أَعْطَى لأُمُّهْ ... وُمَا اُعْطَانَاشْ

جَابِ الْقَضْيَهْ عْلَى بِكْرِي ... يَا رَبِّي اِتْصُونُو وِلْدِي

دَادَّاشْ وِلْدِي يِمْشِي ... خَرَجْ يَقْضِيلِي مِالْمَرْشِي[31]

دَادَّاشْ اِكْبِرْوُعَاشْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

6. أغنية: سعدي سعدي بأم السعد بنت الجارة الباهية:

موضوع الأغنية: تعليم الصغير الكلمات الأساسية.

المساحة الصوتية: الثلاثية كحد أقصى.

الوزن الإيقاعي: 4 من 4، وتدوّن الأغنية أيضا على وزن C.

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهْيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي بَرْشَةْ وَرْدْ

مْعَاهَا جِبَّةْ غَالْيَةْ

وُبَاسِتُّو بُوسَةْ عْلَى ٱلْخَدْ

وُعْلَى ٱلْجْبِينِ ٱلثَّانِيَةْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهْيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي بَرْشَةْ فِلْ

مْعَ ٱلْبْلُوزَةْ ٱلْغَالْيَةْ

وُبَاسِتُّو بُوسَةْ عْلَى ٱلْفُمْ

وُعْلَى ٱلْجْبِينِ ٱلثَّانِيَةْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهْيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي يَاسْمِينَةْ

مْعَ ٱلسُّورِيَّةْ[32] ٱلْغَالِيَةْ

وُبَاسِتُّو بُوسَةْ عْلَى ٱلْيَدْ

وُعْلَى ٱلْجْبِينِ ٱلثَّانِيَةْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهْيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي قْرُنْفْلَةْ

مْعَ ٱلْبِدْعِيَّةْ ٱلْغَالْيَةْ

وُبَاسِتُّو بُوسَةْ عْلَى ٱلْعِينْ

وُعْلَى ٱلْجْبِينِ ٱلثَّانِيَةْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهْيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي نَوَّارَةْ

مْعَ ٱلشَّاشِيَّةْ ٱلْغَالْيَةْ

بَاسِتُّومَا ٱلدَّقْنُونَةْ

وُعْلَى ٱلْجْبِينِ ٱلثَّانِيَةْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهْيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي بَرْشَةْ عْسَلْ

مْعَ ٱلْبَاكِيتَةْ[33] ٱلْغَالْيَةْ

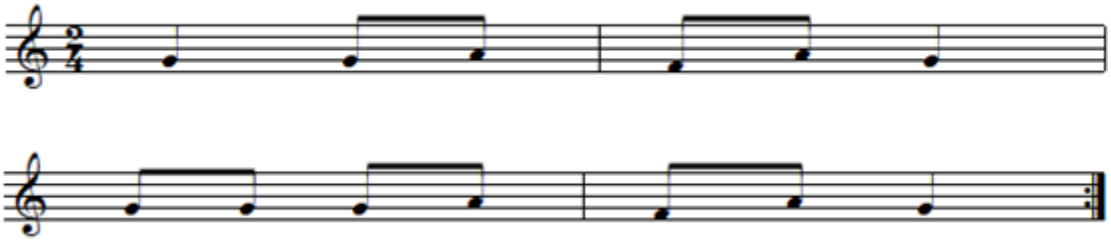
بَاسِتُّو تَحْتِ ٱلشَّارِبْ

وُعْلَى ٱلْجْبِينِ ٱلثَّانِيَةْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ ٱلسَّعْدْ

بِنْتِ ٱلْجَارَةْ ٱلْبَاهْيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي صَاعْ شْعِيرْ

مْعَ ٱلْمُنْقَالَةْ[34] ٱلْغَالْيَةْ

دَايْمَةْ وِالْشَّهْلُولَةْ

وُبَاسِتُّو بُوسَةْ عْلَى الْحَاجِبْ

وُعْلَى الْجْبِينِ الْثَّانِيَةْ

سَعْدِي سَعْدِي بِأُمِّ السَّعْدْ

بِنْتِ الْجَارَةْ الْبَاهِيَةْ

هْدَاتِ لْوِلْدِي شْطَرْ الْصُّوَّةْ[35]

مْعَ الْكَمْيُونَةْ الْغَالْيَةْ

وُبَاسِتُّو بُوسَةْ عْلَى الْمِعْصَمْ

وُعْلَى الْجْبِينِ الْثَّانِيَةْ

7. أغنية: دايمة والشهلولة:

موضوع الأغنية: لعبة شعبية تقوم على صناعة دمية خشبية واكسائها لباس الأطفال، والتحول بها من منزل لآخر حيث يسكب كبير الأسرة من ذلك المسكن مقدارا من الماء على الدمية، بينما الأطفال يغنون هذه الأغنية التي فيها دعاء لله عزّ وجل لنزول ا لغيث .

المساحة الصوتية: الثلاثية كحد أقصى.

الوزن الإيقاعي الأصلي: 2 من 4، كما يمكن أن تدوّن هذه الأغنية أيضا على 2 من 2، أو وزن وزن C مشطو بة .

دَايْمَةْ وِالْشَّهْلُولَةْ

دَايْمَةْ وِالْشَّهْلُولَةْ[36]

إنْ شَاءْ الله تَرَوَّحْ مَبْلُولَةْ[37]

أُمِّكْ طَنْقُو[38] يَا عْبَادْ

خَرْجِتْ تْجْرِي فِي الْبْلَادْ

دَايْمَة لِبْسِتْ لَخْضَرْ

إنْ شَاء الله تْرَوَحْ تْتَبَخْتَرْ

أُمِّكْ طَنْقُو الشَهْلُولَة[39]

تِجِبْ تْرَوَحْ مَبْلُولَة

أُمِّكْ طَنْقُو وْشَايِبْهَا

تَرْحَمْ كُلْ حْبَايِبْهَا

مَا تْخَيَبْشِي قَاصِدْهَا

وِلِّي يِكْذِّبْ يُقْصُدْهَا

طَلْبِتْ رَبِي يَرْحَمْهَا

بِالْمْطَرْيْكَرِّمْهَا

أُمِّكْ طَنْقُو صَايْمَة

طُولِ الِلِيلْ قَايْمَة

طَلْبِتْ رَبِي يْغِيثْهَا

بَاشْ يْخَفَفْ لِيثْهَا

وِالْزْوَايِلْ[40] هَايْمَة

وِالْطْيُورْ حَايْمَة

يَا رَحِيمْ اَرْحَمْهَا

مِنْ عَطْفِكْ لاَ تْحَرِمْهَا

5

وِالـشْـيُوخِ الْـعَـابْـدِيـنْ

جِـنْ عْلِيهِمْ يَـا حَنِـينْ

يَـا كَـرِيـمْ ارْحَـمْـنَـا

مِـنْ عَـفْـوِكْ لاَ تَحْـرِمْـنَا

دَايْـمَـه تِبْكِي وِاتْـطُـوفْ

طَالْبَهْ مَـوْلَـى الـمَـعْـرُوفْ

يَـرْحَمْـنَا وِيـزِيـلِ الْخُـوفْ

يَـا رَحِـيـمْ يَـا عَـطُـوفْ

8. أغنية: بالحسن يا شاذلي:

موضوع الأغنيـة: التغني بخصال أولياء الله الصالحين متسـاكني مدينة المنسـتير قديمـا حتى يتربى الطفل على محبة مدينتـه والافتخـار بأعلامها المتقـربين إلى الله عز وجـل بأعمالهم الخيرية وعلمهـم وكراماتهم.

المساحة الصوتية: الخماسية كحد أقصى.

الوزن الإيقاعي: 6 من 8.

ملاحظة: هـذه الأغنيـة مختلفة تماما عـن الأغنية التي تحمـل نفس الاسـم، والتي اشـتهرت في كامـل البلاد التونسـية منـذ عـرض «الحضـرة» للفنـان الفاضـل الجزيري.

بِلَّحْسَنْ يَا شَاذْلِي

بِلَّـحْسَـنْ يَـا شَـاذْلِـي[41]

شِـيـلَـةْ حِـمْـلِـي كَادْنِـي

وَانَـا مَـاشِـي سُورِلْسُورْ

وَآعْرُضْنِي سِيدِي مَنْصُورْ[42]

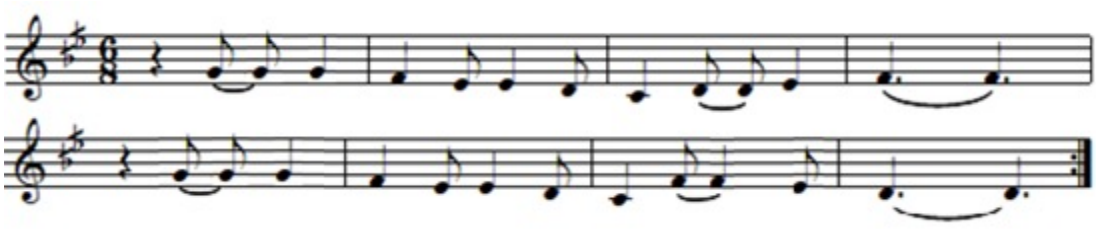
عَـنْـدُوقُـفَّـةْ بِالْبُخُـورْ

هَـزِّ الْـكَـمْـشَـةْ وُزَادْنِـي

وَانَـا مَـاشِـي لِلْمِسْتِيرْ

وَآعْرُضْنِي سِيدِي الْبَشِيرْ[43]

عَـنْـدُوقُـفَّـةْ بِالشِّـعِيرْ

هَـزِّ الْـكَـمْـشَـةْ وُزَادْنِـي

بِلَّحْسَنْ يَا شَاذْلِي

وَانَـا مَـاشِـي لِلْـبْحَـرْ
وَآعْرُضْنِي سِيدِي بُوبْكِرْ[44]
عَـنْـدُو قُـفَّـةْ بِـالْـبْسِـرْ
هَـزِّ الْكَـمْـشَـةْ وُزَادْنِـي

وَانَـا مَـاشِـي لِلْـقُـرْطِـينْ[45]
عُـرْضُتْـنِي لَـلاَّ أُمُّ الـزِّيـنْ[46]
يِـفِ ايدْهَا قُفَّةْ بِـالْيَاسْمِـينْ
مَـدَّتْ حَفْـنَةْ وَأعْـطَـاتْـنِي

الهوامش:

1. عبد ربه موسى، أحمد محمد، 2008، مدخل إلى علم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، نابلس - فلسطين، جامعة النجاح الوطنية.
2. بالحاج يوسف، حسين، 1992، التغني بالطفل في التراث الشعبي بمدينة المنستير، في: الطّفل والتراث، المنستير- تونس، المندوبية الجهوية للثقافة، دار سحر للنشر، ص. 129.
3. آلان مريام: Alan Parkhurst Merriam من مواليد 1 نوفمبر 1923 بقرية Missoula الأمريكية، وهو أنثروبولوجي وباحث متميّز في علم موسيقى الشعوب والأنثروبولوجيا الثقافية له العديد من البحوث والدراسات في علم موسيقى الشعوب الخاصة بالهنود الحمر بالقارة الأمريكية وكذلك دراسة موسيقى الشعوب بمختلف مناطق القارة الإفريقية، توفي بالعاصمة البولونية يوم 14 مارس 1980. أُنظر:
   - https://peoplepill.com/people/alan-p-merriam (11 / 04 / 2021)
4. عبد الحميد، شاكر، 2001، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص. 299.
5. أُنظر: بلدية المنستير.
   - http://www.commune-monastir.gov.tn/ (19 / 7 / 2020)
6. أُنظر المنستير في موقع المعرفة:
   - http://www.commune-monastir.gov.tn (20 / 07 / 2020)
7. بلدية المنستير، المرجع السابق.
8. الجويلي، محمد، 2015، أغاني المهد ترنيمة الأمهات منذ آلاف الأعوام، في: مجلة العرب، لندن، 17 أوت 2015، ص. 12.
   أُنظر النسخة الإلكترونية على الموقع:
   - https://alarab.co.uk/%D8%A3%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%87%D8%AF-%D8%AA%D8%B1%D9%86%D9%8A%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D9%87%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D9%86%D8%B0-%D8%A2%D9%84%D8%A7%D9%81-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D9%88%D8%A7%D9%85(19 / 4 / 2021)
9. خريّف، محي الدين، 1991، الشعر الشعبي التونسي: أوزانه وأنواعه، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 266 ص.

10. فوّاز أحمد، نشأت، 2016، أغنيات الطفولة، في: الدراسات الموسيقية التحليلية، عدد 3، القاهرة – مصر، منشورات دار الفكر العربي، ص. ص. 44 – 59.
11. عبد الحميد، سلوى، 2018، المقامات والإيقاعات في أغاني الطفولة الأولى، في: الدراسات الموسيقية التحليلية، عدد 3، القاهرة – مصر، منشورات دار الفكر العربي، ص. ص. 78 – 91.
12. سعيدان، محمد أنور، 2012، الأغاني التراثية للأطفال، في: نشرية مهرجان فنون الطفل، الجزائر، ص. ص. 14 – 20.
13. هذا ما ذهبت إليه الباحثة روزاليا مارتيناز في علاقة الطبقات الصوتية بمدى ارتفاع التضاريس الأرضية في العديد من بحوثها العلمية في ميدان موسيقى الشعوب، أُنظر مثلا:
– Martinez, R., 2001, Autour du geste musical andin, In: Cahiers d'ethnomusicologie, «Le geste musical».
– mis en ligne le 01 juin 2011, http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/70 (26 avril 2021).
14. مَطر، سلمان، 2017، مناهج التوثيق العلمي، ط. 2، منشورات دار المعارف، بغداد – العراق، ص. 23.
15. الجندرية: مصطلح دخيل عن اللغة العربية، وهو من أصل أنجليزي (gender) يعني "الجنس" أو "الهويّة الجنسيّة". بدأ استعماله في البحوث الاجتماعية العربية مع بداية القرن الحادي والعشرين تقريبا.
– أُنظر: خليل العمر، معن، 2000، معجم علم الاجتماع المعاصر، ط. 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 438 ص.
– أُنظر أيضا:
– السالم، وارد بدر، 06/02/2020، تأملات في تفاوت السرد الجندري العربي بين الذكر والأنثى – مفاهيم أدبية جديدة خرجت من العباءة الاجتماعية لا من عباءة الأدب، في جريدة: العرب، السنة 42، ع. 11609، ص. 14.
– https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%85%D9%8A%D8%B3-06-%D9%81%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D8%B1-2020 (25 / 01 / 2021)
16. عبد الحفيظ، ليندة، 2013، المسألة الجندرية في إنشائية الإبداعات الأدبية، منشورات دار الآفاق الأدبية، القاهرة – مصر، ص. 203.
17. كيف البي: مثل الباي، ويقصد بالباي علو ورفعة منصبه.
18. بطن
19. قلة من الفخار أو الطين قاعدتها حادة لا توضع مستقيمة بل مستندة على الجدار.
20. سائل حلو المذاق يستخرج من أنواع مخصوصة من النخيل، يتخمّر تلقائيا بمرور الوقت ويتغير طعمه فيصبح من المسكرات فيحرّم شربه بعد تغير رائحته وطعمه.
21. العلماء: الذين يلبسون العمامة.
22. المرأة التي تقوم بتوليد الحامل.
23. تصيح من آلام الولادة وقت المخاض.
24. زوجتي.
25. نسبة إلى مدينة سوس المغربية، وهنا دلالة على حذق صنعة التوليد والمهارة في القيام بتلك المهمة.
26. حزام تلفّه المرأة على رأسها.
27. متوفيّة وممدّدة على الفراش.
28. يا مدّبو: من المؤدب، وهو الشيخ الذي يشرف على تلقين الأطفال القرآن الكريم بكُتّاب المسجد (جمعها كتاتيب) أو المدرسة القرآنية التقليدية التي تسبق مرحلة التعليم المدرسي.
29. أصل الكلمة من "دَدّشْ" وهي أمازيغية الأصل وتعني: مشى ببطء.
30. المشماش هو ثمار المشمش حسب المنطوق الشعبي التونسي.
31. كلمة من أصل فرنسي، تعني من السوق.
32. القميص.
33. العكّاز.
34. الساعة اليدوية.
35. الأرض الفلاحية.
36. الجميلة.
37. دلالة على نزول الغيث.
38. اسم يطلقه الأطفال على الدمية الخشبية المستعملة في طلب الغيث، ومعنى الاسم: المرأة المقيمة في الجبل.
39. الجميلة المقبلة على الحياة بكل فرح وحبور.
40. الحيوانات.
41. من أولياء الله الصّالحين، هو مغربي الأصل وأحد الزّهاد الصوفيين، وإليه تنتسب الطريقة الشاذلية.
42. من أولياء الله الصّالحين، اشتهر بورعه وتقواه وكراماته.
43. من أولياء الله الصّالحين، وهو الولي الصالح سيدي البشير، العالم العابد وصاحب الكرامات.
44. من أولياء الله الصّالحين، وهو الولي الصالح سيدي بوبكر الجد الداخل إلى الصحراء وأخ السلطان مولاي إسماعيل.
45. بناية مهجورة وسط غابة الزياتين الغربية (الصوّة)، كانت في القديم مسجدا بنته امرأة صالحة بعد أن باعت قرطيها المصنوعان من الذهب.
46. وليّة صالحة، وهي من أصل مغربي جاءت تونس وأعجبت بمدينة جمال من ولاية المنستير بالذات وبُنيت لها فيها زاوية إثر وفاتها.

المرَاجع

- الجويلي، محمد، 2015، أغاني المهد ترنيمة الأمهات منذ آلاف الأعوام، في: مجلة العرب، لندن، 17 أوت 2015، ص. 12.
- بالحاج يوسف، حسين، 1992، التغني بالطفل في التراث الشعبي بمدينة المنستير، في: الطّفل والتراث، المنستير- تونس، المندوبية الجهوية للثقافة، دار سحر للنشر.
- خريّف، محي الدين، 1991، الشعر الشعبي التونسي: أوزانه وأنواعه، ليبيا، الدار العربية للكتاب.
- خليل العمر، معن، 2000، معجم علم الاجتماع المعاصر، ط. 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن.
- سعيدان، محمد أنور، 2012، الأغاني التراثية للأطفال، في: نشرية مهرجان فنون الطفل، الجزائر، ص. ص. 14 – 20.
- عبد الحفيظ، ليندة، 2013، المسألة الجندرية في إنشائية الإبداعات الأدبية، منشورات دار الآفاق الأدبية، القاهرة – مصر.
- عبد الحميد، سلوى، 2018، المقامات والإيقاعات في أغاني الطفولة الأولى، في: الدراسات الموسيقية التحليلية، عدد 3، القاهرة – مصر، منشورات دار الفكر العربي، ص. ص. 78 – 91.
- عبد الحميد، شاكر، 2001، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- عبد ربه موسى، أحمد محمد، 2008، مدخل إلى علم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، فلسطين - نابلس، جامعة النجاح الوطنية.
- فوّاز أحمد، نشأت، 2016، أغنيات الطفولة، في: الدراسات الموسيقية التحليلية، عدد 3، القاهرة – مصر، منشورات دار الفكر العربي، ص. ص. 44 – 59.
- مَطر، سلمان، 2017، مناهج التوثيق العلمي، ط. 2، منشورات دار المعارف، بغداد – العراق.
- السالم، وارد بدر، 06/02/2020، تأملات في تفاوت السرد الجندري العربي بين الذكر والأنثى – مفاهيم أدبية جديدة خرجت من العباءة الاجتماعية لا من عباءة الأدب، في جريدة: العرب، السنة 42، ع. 11609، ص. 14.

قائمة المراجع الإلكترونية:

- أغاني المهد ترنيمة الأمهات منذ آلاف الأعوام، أُنظر:
- https://alarab.co.uk/%D8%A3%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%87%D8%AF-%D8%AA%D8%B1%D9%86%D9%8A%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D9%87%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D9%86%D8%B0-%D8%A2%D9%84%D8%A7%D9%81-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D9%88%D8%A7%D9%85(19 / 4 / 2021)
- آلان مريام: أُنظر:
- https://peoplepill.com/people/alan-p-merriam (11 / 04 / 2021)
- بحث روزاليا مارتيناز، أُنظر:
- http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/70 (26/04/2021)
- بلدية المنستير، أُنظر:
- http://www.commune-monastir.gov.tn/ (19 / 7 / 2020)
- مقال وارد بدر السالم، أُنظر:
- https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%85%D9%8A%D8%B3-06-%D9%81%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D8%B1-2020 (25 / 01 / 2021)
- المنستير، أُنظر موقع المعرفة:
- http://www.commune-monastir.gov.tn(20 / 07 / 2020)

الصور :

- الصور من الكاتب. 2 . 3 . 4 . 5 . صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .
1. https://www.pinterest.com/pin/368310075760338101/

ثقافة مادية

الثقافة المادية لحرفة غزل ونسيج شعر الأغنام
بمنطقة الحريراب شمال المتمة، دراسة إثنوغرافية 168

مهارات ومعارف صناعة السروج التقليدية بالبلاد التونسية 184

الثقافة المادية لحرفة غزل ونسيج شعر الأغنام بمنطقة الحريراب شمال المتمة،

دراسة إثنوغرافية

د. نهى عبد الحافظ عبد العزيز - السودان

أ. ندى بابكر محمد - السودان

مقدمة:

الثقافة هي إبداعات واختراعات خاصة بالإنسان لهذا كانت دراسة الثقافة عامة والثقافة المادية خاصة وما زالت محور اهتمام عدد من العلوم الإنسانية المختلفة التي تناولت الثقافة والثقافة المادية تحديدا كل من منظوره الخاص، مما أبرز لنا اتجاهات مختلفة لدراستها في العلوم الإنسانية المختلفة. يعرف الفولكلوري دورسون (Dorson) الثقافة المادية على أنها السلوك الشعبي المتطور من حياة المجتمعات التي قامت قبل الصناعات الميكانيكية واستمرت جنبا إلى جنب. كما يعتقد أنها مجموعة مهارات وتقنيات انتقلت عبر الأجيال وخضعت لكل ما خضعت له الجوانب الثقافية الأخرى من نقد من القوى التقليدية المحافظة على تنوعها وتفردها. ويعرف موضوعاتها بأنها تشمل الكيفية التي يقوم الرجال والنساء ببناء المنازل الملابس، إعداد الطعام، فلاحة

الأرض، وصيد الأسماك، حفظ المنتجات الزراعية، تشكيل أدواتهم، معداتهم، وتصميم الأثاثات.....الخ (دورسون - 1972: 19-20).

يدرس الآثاريون الثقافة المادية لفهم هذه المظاهر المادية وارتباطها بالإنسان في بيئاتها التي تنتجها وتغذيها في نفس الوقت بما يرتبط بها من ثقافة غير مادية، هذا إلى جانب توثيق انتشارها الزماني والمكاني مع التحري عن الملامح الشخصية والمكانية والبيئية لصانعها، وتكون دراستهم هذه بهدف الوصول إلى حل لقضايا آثارية تواجههم متعلقة بتفسير المخلفات المادية التي يكتشفونها وتكون مشابهة للثقافة المادية المعاصرة.

يتناول الآثاري دراسة الثقافة المادية من خلال التحليل الاستدلالي لها ليكتسب في نهاية المطاف فهمًا للحياة اليومية للثقافات الماضية والاتجاه الشامل للتاريخ البشري، وفي علم الآثار تشكل دراسة الثقافة المادية مادة علمية هامة لأخذ الأفكار والفرضيات التي تعينهم في تفسير معاني المعثورات الأثرية التي يجدونها في الموقع الأثري.(الأمين و الراشد 2002-، د)

وصف الأنصاري أهمية دراسة عناصر الثقافة المادية التقليدية وبيئاتها للآثاري ووصفها بأنها أصبحت جزءا من دراسة تاريخ الحضارات وأنه لا يمكن كشف تاريخ الشعوب وخصائصها الثقافية بدون الربط ما بين ثقافتها المادية التقليدية والمعثورات الأثرية.(الأنصاري- 2002:، س)

موضوع الدراسة:

نتناول في هذه الدراسة الحرف التقليدية كواحدة من موضوعات الثقافة المادية ونحن هنا نفترض أنها تمثل موروثا شعبيا يحمل في مضمونه الكثير من الخبرات وحكمة الأجيال.

أسباب اختيار الدراسة:

أسباب اختيار الموضوع هي:

- عملية التغير المتسارعة التي لحقت الحرف التقليدية السودانية واندثار العديد من مميزاتها، ومنها حرفة غزل ونسج شعر الأغنام.
- تعد دراسة الثقافة المادية واحدة من المعينات التي تساعد الآثاري على فهم السجل الأثري وفي هذه الحال تعد دراسة الحرف التقليدية والثقافة المادية بصورة عامة، وسيلة لتبصر الآثاري في أنماط الإنتاج واستغلال الموارد في الحقب القديمة.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى توثيق حرفة غزل ونسيج شعر الأغنام وتوثيق الثقافة المادية المرتبطة بها ومنتجاتها في منطقة المتمة. وضع نتائج هذه الدراسة في متناول الآثاريين لتعينهم على فهم ووضع تصور للمعاني ووظائف بعض اللقى الأثرية.

حدود الدراسة:

الحدود الجغرافية للدراسة تشمل قرية الحريراب شمال المتمة.

منهج الدراسة:

المنهج المتبع في الدراسة هو المنهج الوصفي.وذلك لتوثيق حرفة غزل ونسج شعر الأغنام ووصف مراحل التصنيع والأدوات، إلى جانب وصف وتوثيق منتجات هذه الحرفة.كما استخدمنا المنهج التاريخي في رصد تاريخ الحرف عبر تاريخ السودان القديم.

أسئلة الدراسة:

تحاول الدراسة الإجابة على الأسئلة الآتية:

- ماهي خطوات غزل ونسج شعر الأغنام؟
- ماهي الأدوات والمواد الخام المرتبطة بهذه الحرفة ومنتجاتها ؟
- ما هو وضع الحرف الحالي ؟

1. خلفية تاريخية لوجود المنسوجات ومنسوجات الشعر والصوف بالسودان القديم :

في إطار بحثنا عن الأدلة الأثرية الأولى لمعرفة استخدام الألياف المختلفة سواء القطنية أو المصنوعة من الشعر في صناعات المنسوجات وجدنا عددا من الشواهد المسجلة ضمن كتابات عدد من المؤرخين والجغرافيين الإغريق والرومان، نذكر منهم وصف سترابو Strabo الأثيوبيين ووصف ملابسهم بالقرن الأول قبل الميلاد (24-63 ق.م) على النحو التالي:

« ثيابهم من جلد الضأن، لكن ليس لديهم صوف لأن ضأنهم له شعر الماعز. بعضهم عراة، بعضهم يطوقون بأحزمة صغيرة من جلد الضأن أو يلبسون أثوابا من الشعر المجدول »[1].

تحدث بليني Pliny، الذي يؤرخ له بالقرن الأول الميلادي (23-79م)، عن معرفة سكان السودان القديم بشجرة القطن واستخدامها في صناعة الكتان :

«لا توجد فيها أشجار مهمة عدا تلك التي تنتج الكتان وهي تشبه مثيلاتها في الهند والجزيرة العربية التي مر ذكرها. لكنه (محصولها) أشبه بالصوف من حيث النوعية وغلافها كبير كحجم الرمانة...»[2].

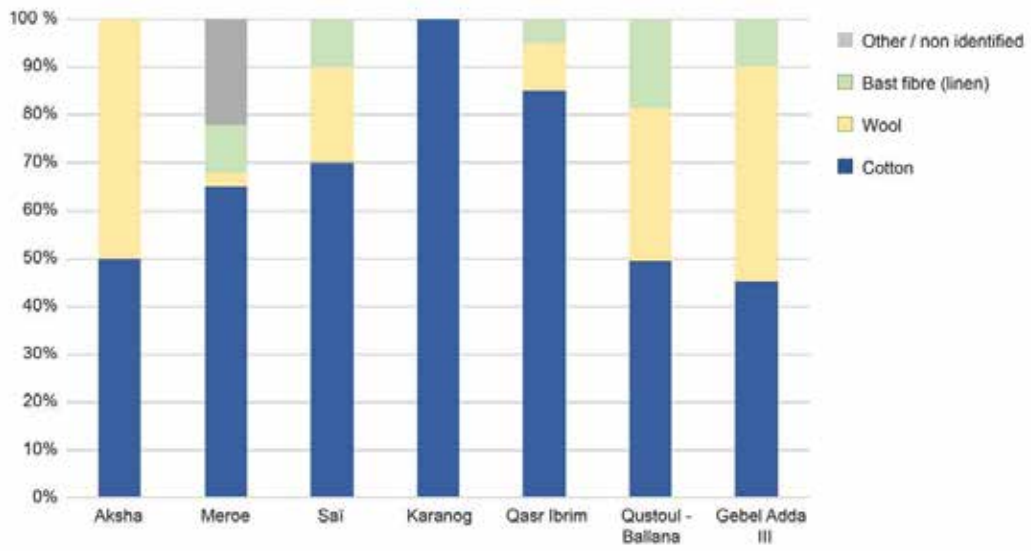
وفي وصف آخر سجل بواسطة اقاثرخيدس Agatherchides(الذي يؤرخ له بالقرن الثاني قبل الميلاد) وذكر بواسطة ديودور الصقلي:

«فيما يتعلق باللبس، بعضهم لا يلبس شيئا إطلاقا، يهيمون دائما عراة، فقط يحمون أنفسهم من وهج الشمس يأي وسيلة تتوفر لديهم، فمنهم من يقطع ذيول الأغنام يغطون بها أوراكهم ويجعلونها تتدلى من الأمام مثل الأعضاء الخاصة، ومنهم من يلبس جلود الحيوانات، وآخرون يغطون أجسامهم حتى الخاصرة بأحزمة يجدلونها من شعر الحيوانات، إذ أن أغنامهم ليس لها صوف بسبب طبيعة بلادهم»[3].

أعدت الباحثة إلزا إفانيز (Elsa Yvanez) عددا من البحوث عن النسيج ومخلفات صناعة النسيج في السودان القديم منها دراستها للمنسوجات القطنية بالسودان القديم التي كانت جزءا من أبحاث الدكتوراه الخاصة[4] بها، وهي دراستها ضمت منسوجات موثقة في شكل عينة مفردة أو مجموعات كاملة من المنسوجات تعود إلى الفترتين المرَّوية وما بعد المروية، من القرن الأول قبل الميلاد إلى منتصف القرن السادس الميلادي. تأتي الأقمشة من إجمالي 34 موقعًا، 70٪ من سياقات الجنائزية و30٪ من المنطقة الاستيطانية بقصر إبريم. المنسوجات عبارة عن ملابس معاد استخدامها أو أقمشة متعددة الأغراض، توضع في القبور كأكفان أو كبطانة يوضع عليها جسد الميت.

من هذه المجموعة الهامة، كانت نسبة 40٪ من المنسوجات مصنوعة من القطن. تظهر الألياف أولاً في المنسوجات من مدافن موقع عكشة، التي يعود تاريخها إلى نهاية القرن الأول قبل الميلاد أو إلى بداية القرن الأول الميلادي. ثم أصبحت بارزة بشكل خاص خلال القرون التالية، حيث هيمنت على مجموعة النسيج المؤرخة بالمرحلة المروية المتأخرة (القرنان الثاني والثالث الميلادي). تتواجد المنسوجات القطنية في كل مقبرة مروية رئيسية استفادت من ظروف الحفاظ الجيد مثل: صاي، عكشة، كرانوق، قسطل، بلانة، قصر إبريم، مروي، وجبل عدا. أظهرت دراستها بالعديد من هذه المواقع نسبة عالية جدًا من استخدام القطن، تصل إلى 100 ٪ من مجموعة النسيج المحفوظة من موقع كرانوق على سبيل المثال. كما يظهر القطن أيضًا في مقابر عبكه، أشكيت، قباتي، الصحابة، صادنفا، سمنة جنوب، سيرا شرق، سيرا، وشبلول. كما يفترض وجودها بقوة في أبو سمبل وبربر والكاسنجر ووادي السبوع.

كما درست تنوع المواد المستخدمة في النسيج في دراستها[5] التي ضمنتها رسوما بيانية تتبع تطور استخدام المنسوجات في السودان منذ الفترة المروية المبكرة إلى فترة



رسم بياني يوضح تنوع الأنسجة بالمواقع المروية
أعد بواسطة (E. Yvanez -2019:7)

العصور الوسطى المتأخرة في منطقة النوبة السفلى. اعتمدت فيها على مجموعة من المنسوجات المروية المبكرة المكتشفة بموقع عكشة (القرن الثالث والثاني قبل الميلاد)، حيث خرجت بنتائج مفادها تساوي نسبة استخدام الصوف والكتان في صناعة المنسوجات. بينما خلصت الدراسة إلى معدلات استخدام القطن تتراوح بين 80٪ و100٪ من إجمالي منسوجات هذه الفترة المكتشفة في المواقع الأثرية المروية في مروي وقصر إبريم وبلانة وكرانوج.

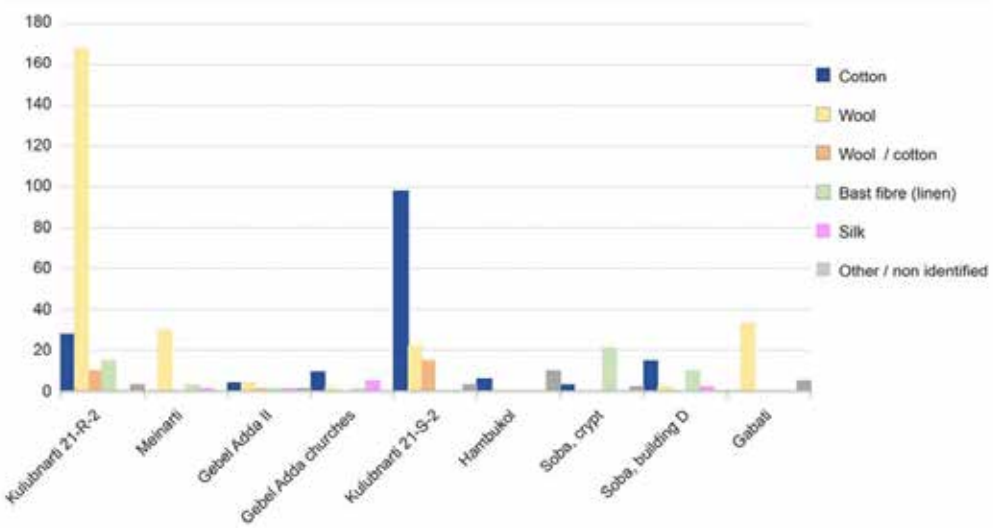
أظهرت الدراسة نسبة متزايدة لاستخدام الصوف خلال المرحلة المروية المتأخرة و بداية فترة ما بعد مروّية وهي الفترة التي يؤرخ لها بنهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادي، خاصة في مواقع النوبة السفلى، حيث سيطر استخدام الصوف على نسبة عالية من المنسوجات في قسطل وبلانة، وبالمقابل في نفس التواريخ نجد أنه لا يزال القطن يلعب دورًا رئيسيًا في قصر إبريم.

وأظهرت أيضا أن فترة العصور الوسطى المبكرة (منتصف القرن السابع – نهاية القرن الثاني عشر القرن الميلادي) شهدت تراجعا قويا لاستخدام القطن مقابل تصاعد نسبة استخدام الصوف في موقع قصر إبريم، وموقع كلوبنارتي، وفي مقبرتي السدة والعرع بمنطقة الشلال الرابع، بينما كانت نسبة القطن والصوف أكثر توازناً في موقع قصر إبريم في منتصف القرن التاسع الميلادي.

ظهرت ذروة جديدة في استخدام المنسوجات القطنية بنهاية العصور الوسطى المتأخرة ويقصد بها الفترة الممتدة من القرن الرابع عشر الميلادي فصاعدًا. وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها في مواقع النوبة الأخرى مثل جبل عدا و كولوبنارتي.

أما مخلفات أدوات الغزل فقد تم اكتشاف مغزل خشبي كامل، تم اكتشافه في المقبرة المروية B58 في بلانا، ويظهر الدودة الموضوعة في أعلى المغزل، ومثبتة بإدخال خطاف حديدي بين العمود والفتحة المركزية للتثقيب.

كما قامت الزا يانزي بدراسة 422 قطعة مترار تم اكتشافها بموقع جبل أبو قيلي، منها 88 محفوظة في المتحف البريطاني و 334 في متحف السودان القومي[6]. لاستخلاص استنتاجات حول عملية غزل القطن وإنتاجه في موقع جبل أبو قيلي.



رسم بياني يوضح تنوع الأنسجة بمواقع تعود لحقبة العصور الوسطى

أعد بواسطة (M. Wozniak/E. Yvanez -2019:23)

شاركت الباحثة إلزا في مشروع TexMeroe الذي استمر في الفترة مابين مارس 2018 إلى مارس 2020 وتمت استضافتها في مركز أبحاث المنسوجات بجامعة كوبنهاغن، جنبًا إلى جنب مع مشروع آخر لتوثيق المنسوجات في العصور الوسطى («المنسوجات النوبية» بقيادة ماجدالينا ووزنياك)، هدف المشروع لتجديد الأبحاث في مجال النسيج في السودان عموما في النوبة على وجه الخصوص. وقد استفادت من التقدم الأخير في مجال علم الآثار بشكل عام وكذلك من برامج التنقيب المتزايدة في المستوطنات المرَّوية. يهدف المشروع إلى بناء «علم آثار نسيج» حقيقي داخل الدراسات المرَّوية من خلال الاعتماد على بيانات من المنسوجات وأدوات التصنيع والوثائق الأيقونية، وكلها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بسياق إنتاجها واستخدامها والتخلص منها بعد دورة حياة المنسوجات بأكملها[7].

من خلال هذا الاستعراض يمكننا استخلاص أن الانسان السوداني عرف غزل ونسيج الصوف خلال فترة تاريخية تعود الى القرن الثالث قبل الميلاد وقد وجد الى جانب منسوجات القطن التي شكلت حضورا بارزا في أزياء ومتعلقات الطبقات العليا من المجتمع، أما خلال فترة العصور الوسطى فقد ظهرت المنسوجات الصوفية أكثر من القطنية وسط الأنسجة التي تم الكشف عنها ضمن مواقع بمنطقة النوبة.

2. وصف مراحل غزل ونسج شعر الأغنام (الصوف) بصورة عامة:

من خلال دراستنا لغزل ونسج الشعر والصوف وجدنا أنه ولتسهيل عملية تتبع مراحلها من تجهيز المادة الخام وحتى إعداد المنتجات أن نقسم هذه العمليات إلى مرحلتين، تتم خلال كل مرحلة منها عدد من العمليات وهي المرحلة الأولى تبدأ بقص الشعر وتجهيزه من الحيوانات، سواء كانت الأغنام أو الخراف أو الإبل فهي كلها تعتبر مصدرا من مصادر الشعر أو الصوف، وتحويله إلى خيوط. المرحلة الثانية وهي عملية النسيج وصولا إلى تسويق المنتجات. وفي تتبعنا لهذه المراحل فهي تكون على النحو التالي:

المرحلة الأولى: مرحلة إعداد الخيوط:

- العملية الأولى: هي عملية إعداد المادة الخام والتي تتم بواسطة قص (جز) الصوف أو شعر الأغنام،

وجمعه ثم فرزه وتصنيفه تبعا لطوله ومصدره من جسم الحيوان ولونه وطوله. ثم يتم ضرب الصوف أو الشعر لتخليصه مما علق به من نباتات وأشواك وأتربة، وغير ذلك من الأوساخ. يتم جز الشعر بواسطة الرعاة أو ملاك الأغنام لاستخدامه في غزل خيوط بواسطة نساء الأسرة أو لبيعه لنساء يعملن على غزل ونسج الشعر.

- **العملية الثانية:** يتم فيها تمشيط وتسليك، ثم يتم غسل الشعر ثلاث مرات أو أكثر بالماء البارد أو الساخن، مع إمكانية إضافة الصابون. بعدها ينشر الصوف على الحبال لينشف.
- **العملية الثالثة:** غزل الشعر أو الصوف وتحويله إلى خيوط متينة، وعادة ما تقوم النساء بذلك أثناء أوقات الفراغ، وتكون عملية الغزل وضع المرأة الشعر الذي تغزله تحت ذراعها الأيمن أو على صدرها، وتهيئ الشعر بيدها اليسرى على نحو لا يتجاوز القدمين طولاً، ثم تربطه بالنهاية السفلى للمغزل، وتدفعه على العود المثبت على قمته المبرام، ثم ترفع ركبتها اليسرى وهي في وضع الجلوس، وتضع الطرف الأسفل من المغزل على ركبتها، وبعد ذلك تلف مقبض المغزل بقوة بدفع راحة يدها بسرعة إلى الخارج، فيدور المغزل في الهواء بسرعة، وتكون ممسكة للمغزل بيدها اليمنى.
- **العملية الرابعة:** وهي صبغ الخيوط التي تم إنتاجها بألوان جذابة باستخدام نباتات متوفرة في البيئة الصحراوية كالحناء، والكركم، والعصفر، والزعفران، والصبار، ونبات النيلة. وتنتهي هذه المرحلة بنشر الخيوط المصبوغة لتجف تحت أشعة الشمس.

المرحلة الثانية: مرحلة النسيج:

- **العملية الأولى:** تجهيز السدو وهي الخيوط المتوازية والمتساوية في الطول والتي تمثل الاتجاه الطولي للنسيج أي الخطوط الطولية المشدودة على النول.
- **العملية الثانية:** وهي عمل اللحمة ويقصد بها الخطوط العرضية في النسيج وهي أيضا عملية النسيج، حيث يتم فيها النسيج حسب التصميم المطلوب والغرض المراد منه.
- **العملية الثالثة:** وهي عملية إضافة الزخارف والزينة إلى المنسوجات بواسطة خيوط ملونة.

3. منتجات نسيج شعر الأغنام في السودان:

تصنع السيدات صاحبات هذه الحرفة من نسيج السبيب عددا من الأدوات والمنسوجات الشعبية نعدد منها، الشمله و«الخيشة» و«الشقاق» التي تستخدمها السيدات أيضا في بناء الهودج وبيت الشعر. إلى جانب بعض الأدوات الأخرى مثل «الخرج» و«الجراب» و«الغرارة» و«الرسن» و«السجاد» و«الإكليم» و«المصلاة».

- **الخرج:** وهو يكون في شكل جوال مفتوح من المنتصف ليكون حقيبتين صغيرتين مفتوحتين في جانبيه عندما يوضع على ظهر (الحمار أو الجمل) فتصبح كل حقيبة في جانب من جانبي (السرج) أو (الحوايا)، يستخدم لحمل الأمتعة والثياب، كما قد يستعمله الباعة المتجولون لحمل بضائعهم.
- **الشملة:** وهي قطعة منسوجة من الشعر أو الصوف، تتلفحها النساء اثناء ممارسة عادة الدخان، وقد يتلفح بها المتصوفون كناية عن تصوفهم وزهدهم عن مباهج الدنيا. وتكون أبعادها ما بين 4 – 5 ذرعا× واحد ونص أو 2 ذراعا.
- **الخيشة:** وهي أكبر وأطول حجما من الشملة. وهي قطعة من نسيج الشعر تستخدم في بناء بيت الرحل الذي يعرف باسم (الهجير)، مقاس الخيشة عبارة عن 15×2 ذراعا، وهي القطعة التي تكون محيط المنزل.

الخرج

- **الشقاق:** وهي تسمية تطلق على أربعة قطع منسوجة من الشعر أو الصوف يتم بها بناء منازل الرحل التي تعرف ببيت الشعر.
- **الجراب:** وهو يكون على شكل حقيبة يحمل فيه صاحبه ما يحتاجه من متاع ويقال (جراب الحاوي مليان بلاوي)
- **الغرارة:** وهي عبارة عن جوال كبير يصنع من الصوف أو الشعر ويستخدم في حفظ المواد التموينية مثل الحبوب وغيرها.
- **الرسن:** وهو حبل يربط به الدابة الحمار أو الحصان أو الجمل لقيادته.
- **القلادة:** وهي عبارة عن نوع خاص من الحبال تربط حول رقبة الحمار أو أي حيوان أليف آخر ويدخل صاحبه حولها حبلا آخر يكون مثبتا في يده لقيادة الحيوان.
- **السجاد:** وهو نسيج يصنع لتغطية وتزيين الأرضية.
- **الكليم:** وهو نوع من المنسوجات الملونة صغير الحجم، يزين بأشكال زخرفية مثل أشكال حيوانية أو غيرها، يعلق في شكل لوحات تزين الجدران.
- **السلب:** وهو عبارة عن حبل له عدة استعمالات منها سحب الدلو من البئر. ويقال (بالي طويل سلبة).

كانت السيدات و منهن السيدة فاطمة[8] في السابق تبني بيت الهجير من المروق، والحنايا والبروش، والخلال لتثبيت البروش والخيشة، يربط البيت بالسلب لكي لا يتأثر بالريح أو الأمطار. يوضع داخل الهجير سرير تقليدي يعرف باسم السيداب لتنام فيه الأسرة وتتغطى بقطعة أخرى من نسيج الشعر تعرف أيضا بالخيشة.

تحفر النساء الطرومة (حفرة الدخان) في جزء من داخل الهجير لعمل الدخان. يحاط الهجير بواسطة حصير من قش التبس وقِد الإبل (جلد).

3. خطوات غزل شعر الأغنام في قرية الحريراب:

1.3. جز أو قص الشعر:

يعرف شعر الأغنام محليا باسم (سبيب الغنم). يتم قص شعر الأغنام بواسطة أداة تعرف باسم الجزازة ويتم ذلك بواسطة أحد أفراد الأسرة المالكة للأغنام أو الراعي، وفي حال عدم امتلاك أغنام تشتري السيدة ما تحتاجه لصناعة منتجاتها من سوق شندي أو الدامر كحال مخبرتنا. يتم شراء السبيب بالرطل.

السيدة فاطمة تحاكي لنا غزل الشعر

للسبيب ألوان حسب اللون الطبيعي للأغنام منها الأسود والأبيض والأشقر، أما اللون الأحمر فقد كان في الماضي يتم صبغ السبيب بأصباغ خاصة لتأخذ اللون الأحمر تجلب من سوق شندي والدامر، كانت الصبغة في شكل بدرة تخلط بقليل من الماء يغمر الشعر فيها ويترك ليجف بالشمس.

حاليا تستخدم الخيوط الصناعية الملونة المعروفة باسم خيوط الكروشي كبديل لهذا اللون ولتزيين المصنوعات تستخدم الخيوط الملونة في عدد من الأشكال والوحدات الزخرفية لمنتجاتهم من هذه الزينة مثل ما يعرف بالكنتيل والزيقزاق. يكون الشعر في فترة الشتاء نادرا لأنه يفضل أن تحتفظ الأغنام بشعرها ليدفئها.

قبل عملية غزل الشعر وبهدف تجهيز السبيب للغزل يتم ضربه بعصا (قناية) لكي يصبح مرناً ويسهل تشكيله. يغزل الشعر بواسطة أداة تعرف بالمغزل وهي تتكون من جزئين هما (عود، ودرة)، يثبت طرف السبيب على المغزل وتقوم السيدة بتمريره في شكل دائري على ساقها ليدور السبيب ويأخذ شكل الخيط. يتم غزل الشعر في شكل خيوط، بعدها تقوم السيدة (ببرمه) وفتله مرة أخيرة ليصبح غليظا بواسطة طي الخيط إلى إثنين وبرمه بأداة تشبه المغزل اسمها المبرام. بعد غزل السبيب يتم نقعه في الماء ويجفف قليلاً قبل أن يبرم بالمبرام وبعد أن يبرم يوضع في الشمس لكي يجف تماماً وتخرج الرطوبة قبل البدء في النسيج.

من الجدير بالذكر أن تسمية المَترار في السودان يطلق على الأداة المستخدمة في عملية غزل القطن، بينما يطلق المغزال على الأداة التي تستخدم في غزل السبيب.

تتم عملية الغزل بإدارة المغزل بسرعة على الفخذ حتى يفتل بذلك القطن أو الصوف فيتحول إلى خيط؛ وفيه تقوم المرأة الغازلة بمسك المغزل بيدها اليمنى، وتمسك (الِّدَره) إلى الأعلى وتديرها بيدها اليسرى في نفس الوقت، وتتحكم في الخيط المتكون الناتج من العملية. وتستمر عملية الغزل حتى تصل للقياس الذي تريده من الصوف المغزول، ثم تنشره بعدها للهواء لبعض الوقت، ثم تبدأ عملية الغزل مرة أخرى. وهذه الطريقة من الغزل المستخدمة في السودان، والمميز في هذه الطريقة أن المغزل لا يتدلى ليدور حول محوره في الهواء كما في حالة غزل القطن، لكنه يبقى في اليد أثناء عملية الغزل.

يتم تكرار هذه المهمة مرارا وتكراراً، وكلما تكررت نفس العملية تحصلنا على خيط جيد، مع المحافظة على أن يكون الخيط متواصلا ؛ وبهذه الطريقة تتكوّر وتكبر كرة الغزل الموجودة في المترار. وعندما يصبح حجمها كبيراً يتم استخراجها من المترار في شكل كرة تسمى «الِكيفه»، فإذا كانت الخيوط المكونة لكرة الغزل رقيقة وناعمة تسمى السداية. أما إذا كانت غليظة وغير متساوية في حجمها تعرف بخيط اللحمة[9].

يتكون المبرام من العود والدرة وهو يختلف عن المغزل بوجود نتوء في طرفه يعرف باسم «نخرة المبرام» وتستخدم هذه النتوء لتثبيت خيط الشعر بعد ثنيه ومن ثم برمه بتحرك المبرام بنفس كيفية تحريك المغزل.

وهنا نذكر ملاحظة ذكرت لنا وهي أن الفرق ما بين برم القطن لغزل الخيط وبرم السبيب لعمل

توضح كل من المترار والمبرام والمغزل (صالح 2020-: 208)

الغـزل هـو أن بـرم القطـن يكـون في حركـة دائريـة مـن الخلـف إلى الأمـام. أمـا السـبيب فهـو مـن الأمـام إلى الخلـف ويـثنى الخيـط ويبرم مـرة أخـرى.

2.3. مراحل غزل مخلايا من الشعر:

سـوف نقـوم بهـذه الدراسـة بأخـذ أنمـوذج مـن منتجـات نسـيج السـبيب أو شـعر الأغنـام في السـودان المخلايـا. المخلايـا عبـارة عـن كيـس مصنـوع مـن الشـعر المنسـوج يوضـع بهـا العلـف للـدواب، كمـا تحمـل عليهـا في بعـض الأحيـان الأغـراض المنزليـة المجلوبـة مـن السـوق، قـد يسـتخدم أحيانـا القمـاش أو الجلـد في صناعتهـا. كمـا المخلايـا تسـتخدم في حمـل وحفـظ بعـض الأشـياء الصـغيرة أثنـاء التنقـل مـن مكان لآخـر.

إن الوظيفـة الرئيسـية للمخلايـا هـي اسـتخدامها لإطعـام الـدواب، حيـث تعلـق علـى عنـق الدابـة (الحمـار أو الحصـان أو الجمـل) التي تدخـل فيهـا رأسـها لتنـاول مـا وضـع بداخلهـا مـن ذرة أو غيره مـن الطعـام المخصـص لهـا. مـن مزايـا المخلايـا المصنوعـة مـن شـعر الأغنـام وجـود مسـامات كـبيرة بين نسـيجها تمكـن مـن تسـرب الهـواء لداخلهـا فلا يصـاب الحيـوان باختنـاق أو نقـص في الهـواء.

تختلف أحجـام المخلايات فمنها المتوسـطة والصغيرة والكبيرة، تسـتخدم المتوسـطة والكبيرة للحمير، أما الإبل فيسـخدم لهـا الكـبيرة، تصنـع مخلايا صـغيرة لتزيين الشـاحنات والعربات ومقياس المخلايـا أو الخلفة يعتمد على حجم السـدوا (المنسـج).

بعـد أن يتـم غـزل وبـرم الشـعر (السـبيب) على الكيفيـة التي سـبق توضيحهـا، تقـوم السـيدة بلـف الخيـوط في شكل كـرة حـول فـرع صـغير تعرف باسـم الكيفـه وهكـذا تكـون انتهـت مرحلـة الغزل.

قبـل البـدء في المرحلـة الثانيـة وهـي مرحلـة النسـيج تقـوم السـيدة بتحويـل ولـف خيـط الشـعر مـن الكيفـه لتصبـح في شكل كـروي بـدون ذلـك العـود الـذي سـبق لفـه حولـه لتعـرف كـرة الخيـط الجديـدة باسـم القونيـة. يتـم عمـل القونيـة لتسـاعد السـيدة علـى عمليـة النسـيج وإعـداد السـدايا. تكـون عمليـة النسـج اذا جـاز لنـا تقسـيمها بدورهـا الى ثلاث عمليـات هـي، مرحلـة التسـدية، ومرحلـة عمـل اللحمـة، يتـم بينهمـا إعـداد الجـزء المعـروف بالـنيرة.

نقصـد بمرحلـة التسـدية هـي المرحلـة التي يتـم فيهـا تجـهيز السـدوا بتثبيـت أربعـة أوتـاد حديديـة علـى الأرض، وقـد تسـتخدم أوتـاد مـن فـروع الأشـجار

الخيط ملفوف بعناية حول المغزل

حمل المخلايا

ولكنهم يفضلون الأوتاد الحديديه لأنها لا تتمايل ولا تنكسر بسهولة أثناء استخدامها. تشارك سيدتان في مرحلة تجهيز السدوا.

تبدأ مرحلة السدية بعمل ما يعرف الكراب وهو أساس المخلايا وأساس كل النسيج، أو كما وصفته (حمل المخلايا) وهو أن يتم ربط خيوط بين الأوتاد.

تقوم السيدة بربط الغزل في الوتد ربطتين لكي لا ينفك أو يتحرك من مكانه وبعد ذلك تشد الخيط ما بين الوتدين بحيث تلف الغزل حول الوتد الأول وتشده وتلفه حول الوتد الثاني في شكل العدد ثمانية باللغة الانجليزية (8) إلى أن تصل إلى السمك الذي يكون مناسباً لبدء العمل به ونعقد مرتين. الخطوة الثانية بنهاية الأوتاد المقابلة تضع العود بشكل موازٍ للكراب الذي أعدته، وتبدأ عملية تقاذف القونيتة بعد تثبيت طرف الغزل في الأول على الكراب بعقده مرتين تقذف القونية لتتلقاها السيدة الأخرى وتلفها حول الوتد وتعيدها إليها بعد أن تلفها بالعكس وتكرر العملية حتى تغطي المساحة المطلوبة.

خلال عملية تقاذف القونية قد تقوم السيدة بعمل فواصل، ويقصد بها إدخال لون أسود أوأبيض في عملية النسيج وفي هذه الحالة تعقد خيطين من لونين مختلفين معاً وتواصل تقاذف القونية وعمل التسدية، وبنهاية هذه المرحلة يكون الغزل (الخيخ) أصبح في شكل خطوط مستقيمة تلف حول العود في أحد الأطراف وحول الكراب في الطرف الآخر. عند الوصول إلى الحجم المراد تعود بالغزل إلى الكراب وتعقد الغزل مرتين ثم قطعه.

تدخل السيدة المنحاز وتقوم بقطع كل الغزل البارز عن العقد التي قامت بها أثناء العمليات السابقة

سـواء عمل الفواصـل أو إذا ما انقطع الغـزل ويكون ذلك بإحضـار المنحـاز وترفع بـه الخيوط بحيث يمـر ويفصل مـا بين الخيـوط التي تظهـر في الأعلـى والخيـوط التي با لأسفل .

العملية التالية لإعداد السـدوا أو التسـدية هي إعداد الـنيرة، وهـي عبارة عـن فرع شـجرة مسـتقيمة بعرض المنسـج، يلـف حوله شـريط من الجلـد أو كمـا في حال السـيدة طيبة تسـتخدم قطعـة من الحديد (سـيخة) يلـف حوله خيط من الشـعر المغـزول .تسـتخدم النيرة لعمـل فواصـل لإدخال خيـط اللحمة، وتسـتخدم أيضا في تنظيـم حركة السـدوا، وعادة ما يتسـاوى عدد خيوط السـدوا في النسـيج مع النيرات الموجودة في المنسـج.

تكون الـنيرة متحركة، تحركهـا السـيدة إلى الأمام مع تقدم عملية النسـيج، ويوضع طرفا السـيخة (أو الفرع) على حجريـن كبيريـن أو علبتين حديديـتين كما فعلت السـيدة طيبة .

مرحلـة إعـداد الـنيرة تبـدأ أولاً بعمل النصـل وهو أن تأخـذ الغـزل وهو مـن خيوط السـبيب الأسـمك. تقوم بإدخـال طرف الـنيرة وتلف خيـط الغزل حول السـيخة مـرتين وتعقدها ثم تأخـذ خيطا واحدا وتلـف الغزل حول النيرة وتسـحب بعدها خيطا واحدا تلف الغزل وتسـحب وهكـذا إلى أن تصـل إلى النهايـة، عندما تصـل إلى الخيط الأخير تسـحب الـنيرة بعـده وتعقـد الغـزل ووضعت ما تبقى مـن الخيط الـذي لف حـول النيرة في علبـة صغيرة مـن الحديد، ثـم قامت برفع الـنيرة من الأرض بواسـطة وضع السـيخة أيضا علـى علبتين جانبي السـدوا.

أوضحت لنا السـيدة بأنه لابـد أن تتـم عملية النيرة بحـذر شـديد وانتبـاه بـأن تأخذ خيطـا بعـد خيط حتى يمكنهـا ذلك من تبـادل الخيـط الأعلى والأسـفل أثناء عملية النسـيج بعد أن تتأكد مـن أن كل الخيوط الملفوفة حـول النيرة متسـاوية .بعـد اكتمال تجهيز الـنيرة تصبح السـدوا جاهزة للنسيج.

في مرحلـة اللحمـة تحضـر النصـل وهو عبـارة عن تجميـع لخيط سـميك يعـرف باسـم (خيـط اللحمة) ويكون أول خطـوة ثني الخيط وإدخالـه ما بين الخيوط الطوليـة واحدا تلو الآخـر، بعد فصلها ورفعها بواسـطة المنحـاز بعد تمرير النصـل إلى النهاية تقـوم بإرجاعه إلى الكراب بواسـطة المنحـاز والضغط عليه بشـدة وهو ما يعـرف بالنتـف. وهنا يجب الحـرص علـى النتف جيدا حتى لا يصبـح هنـاك فوارق كبيرة في النسـيج.

بعـد النتـف تقـوم برفـع المنحـاز ويظهـر انـعكاس الخيـوط التي بالأسـفل فتدخـل المنحـاز وتدخـل البكارة حـول اللحمـة الملفوفـة في حـرص. بعـد تمريـر البكارة عبر الخيـوط تقوم بالنتف ونقصد بالنتف هـو الضغط الشـديد علـى الخيـوط لكـي تأخـذ موضعهـا في النسـيج ويتـم ذلـك بواسـطة (المنحـاز) ثـم ترفـع المنحـاز مـرة

أخرى لتظهر الخيوط التي بالأسفل وتنتف في اتجاه الكراب وتدخل البكارة مرة أخرى وهكذا تضغط الخيوط الأعلى تنزل إلى الأسفل وتدخل المنحاز وتنتف وتدخل البكارة وتضغط على الخيوط العليا وتظهر السفلى وتدخل المنحاز. إذا أخطأت السيدة وأخذت خيطا من الأسفل والأعلى في نفس الوقت يظهر لها ذلك في شكل خطأ بالنسيج.

في حالة الوصول إلى مكان تحتاج فيه إلى زيادة طول الخيط تعقد الخيط المضاف مع طرف الخيط الذي في المنسج ثم تدخل العقدة إلى الأسفل فتصبح في الجزء الداخلي من نسيج المخلايا وليس الخارجي. في حال عمل الفواصل العرضية وهو أن تدخل ألوانا في المخلايا فهي تقوم بإدخال خيط بلون مختلف وتعمل منه حوالي 3-4 جدعات وبعد تدخل اللون الآخر بالتبادل بدون قطع الخيط. وهو لا يظهر لأنه يكون في حافة النسيج ويدخل تحت الضفيرة.

أثناء عملية نسج المخلايا تكون السيدة إما جالسة على البنبر وهو مقعد صغير كما في حالة السيدة، ولكن إذا كانت المخلايا عريضة لا يمكن للسيدة الجلوس على المقعد لهذا فهي تستعين بما أسمته (الخشبات) وهي قطع من الخشب لتجلس عليها بعد وضعها على السدوا. تقوم بنسيج المخلايا إلى الطول الذي تريد وبعدها تقوم بإضافة الزينة.

آخر خطوة في النساجة هو عمل (النفس) وهي أن تسحب الحافة والمنحاز وتحل النيرة وتسحب منها الحبل بعد فك العقدات التي حول النيرة في أولها وفي آخرها. بعد ذلك تقوم بعمل نتف مرة أخيرة عكس اتجاه النتف الذي نسجت به المخلايا .(للانعكاس في الخيوط).

3.3 تزيين المخلايا:

يتم تزيين المخلايا بعدد من أشكال الزينة منها ما يكون بشكل زخرفي بالخيوط فيها ومنها ما يكون بإضافة أشكال زخرفية باستخدام خيوط الكروشي الملونة والتي تعرف محليا باسم خيوط الحرير. يمكننا هنا حصر الأشكال الزخرفية التي تضيفها في الأشكال التالية:

- الشكل الأول : في الطول المناسب التي تقرره السيدة من طول القطعة الأساسية للمخلايا تقوم السيدة بنسج «الزيق» الأول الذي تعقبه بعمل أربع «جدعات» وتضيق بعدها «زيق» وتكرر العملية حتى يصبح لديها أربع «زيقات» يفصل بينها أربع «جدعات». بعد الزيق الأخير تعمل ثلاث جدعات وتبقى حوالي 40 سم من الخيوط بدون نسجها لعمل المبرمات وهو شكل زخرفي يتدلى في طرف المخلايا.
- الشكل الثاني: الزيق هو شكل زخرفي تزين به المخلايا، ويكون بعمل عدد ثلاثة من الصفوف الطولية بالخيوط الملونة، ويكون ذلك بأن تقوم السيدة بعقد الخيط مرتين في خيطين من الخيوط الطولية وبعدها تقوم بلف الحرير حول خيوط النسيج خيطا بعد خيط بالتتابع حتى نهاية المخلايا. بعد أن تنتهي من عمل الزيق تعقد الخيط مرتين.
- الشكل الثالث: هناك زينة أخرى من الخيوط الحريرية تضاف إلى طرف المخلايا تعرف بالكنتيل وهو على شكل ضفيرة تتدلى في نهايتها خيوط تشكل على شكل وردة. مما ذكر لنا أنه كل ما زاد عدد وألوان الكنتيل زاد سعر المخلايا.

يوضح زينة الكنتيل و«الزيق زاق» والمثلثات

- الشكل الرابع: تضاف أيضا زينة تكون في شكل غرز على شكل مثلثات وتوضع هذه الزينة في الجزء الذي يعرف بالتنية وهي المنطقة التي يتم فيها ثني النسيج لأخذ شكل المخلايا.

تقوم السيدة بنقع الخيوط التي لم تنسج في الماء بحذر حتى لا تبل الزيق معها وتقوم ببرم كل خيط والذي يكون في شكل خيط منحن، وهو ذلك الجزء من النسيج الذي كان يلتف حول الوتد وتبرمها معاً.

وفي الخطوة التي تلي ذلك تقوم السيدة بتطبيق النسيج ليأخذ شكل المخلايا وتظهر الزيقات في مكان ثني القطعة المنسوجة (التنية). من الملاحظات الجديرة بالذكر أن كل خطوات عمل النسيج تكون من الشمال إلى اليمين.

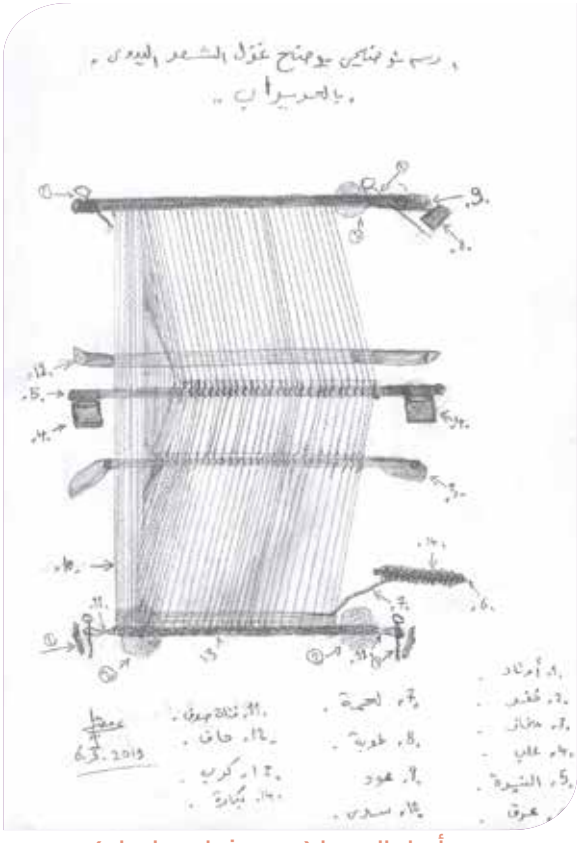
تسمية لخطوات تجهيز المخلايا:

خلاصة لهذه الدراسة يمكننا تسمية الخطوات

1. دق السبيب.
2. غزل السبيب.
3. البرم.
4. إعداد السدوا. يكون مقاس السدوا الكبيرة 10× 4،5 شبرا، أما السدوا المتوسطة فيكون مقاسها 8× 4 أشبار.
5. النسيج.
6. الزيق ويكون أربعة زيقات.
7. الخياطة بواسطة غرزة الضفيرة.
8. تبريم الشعر.
9. عمل الزينة للمخلايا.
10. النتف ليكون النسيج بدون فراغ.
11. النفس هو الموضع الذي تتقاطع فيه خيوط الغزل المشكلة للسدوا والتي تكون على هيئة الرقم 8 باللغة الانجليزية.
12. النصل هو عملية سحب الغزل المبروم بعد تغميسه في الماء ووضع النصل تحت الشمس لكي يجف.

الأدوات المستخدمة:

1. السبيب وهو المادة الخام.
2. القناية لضرب السبيب.
3. المغزل لغزل السبيب المغزل يتكون من العود والدرة المصنوعة من الاسفنجة.
4. المبرم لبرم الخيط «الغزل».
5. النصل عبارة الغزل يحول إلى كتلة من الغزل تلف حول عود، ثم عمل القونية وهي كتلة من الخيط تلف بعناية قبل البدء في النسيج.



يوضح أجزاء السدوا (رسم عثمان سليمان)

6. النيرة تعمل بتمرير الخيوط حول قطعة من الحديد أو الخشب والخيوط الطولية مهمتها رفع الخيوط ولا يمكن النساجة بدونها.

7. الكيفة هي تجميع الغزل في كرة. يحتاج نسيج مخلايا صغيرة إلى خمس كيفات.

8. المنحاز عبارة عن خشبة رقيقة قليلاً مشرشرة لرفع وفصل الخيوط الأعلى والأسفل. يضرب بالمنحاز النسيج لكي لا يكون هناك فراغات ما بين الحافة وهو يقوم برفع الخيوط وإنزالها .

9. الحاف عود من الخشب أكثر سمكاً من المنحاز يستخدم أيضاً لرفع وتثبيت الخيوط الأسفل وا لأعلى .

10. العود يستخدم في عمل السدوا.

11. الأوتاد الأربعة.

12. خيط اللحمة في كتلة من الخيط تلف حول عود .

13. المسلة للخياطة ولعمل الزينة.

14. خيط الحرير.

15. العلب وهي علب من الحديد تستخدم علبتان لرفع النيرة، لوضع الخيط بداخلها أثناء عملية النسيج.

تجهز السيدة طيبة المخلايات بالطلب وفي بعض الأحيان تجهز عددا منها وترسله للبيع في أسواق الدامر وشندي والبجراوية. بدأت طيبة العمل هذا منذ عشر سنوات.

إن حرفة غزل ونسج شعر الأغنام من المهن التي ترتبط بالمجموعات الرعوية الرحل وذلك لاستخدامهم لمادة خام متوفرة بكثرة تستخرج من حيواناتهم (الضأن والماعز والإبل). منتجات هذه الحرفة عبارة عن أدوات منزلية أو أجزاء مكونة لمنزلهم المتنقل وهنا تتميز هذه المنتجات إلى جانب وفرة المادة الخام بخفة وزنها وسهولة طيها ونقلها معهم من مكان إلى آخر. تمثل منتجات الشعر مصدر دخل إضافي لهذه الأسر إلى جانب بيع اللحوم والألبان. ترتبط هذه الحرفة بالسيدات دون الرجال وذلك لأن مهمة الرجال والشباب الذكور بداخل المجتمعات الرعوية تكون هي التنقل مع الحيوانات بحثا عن الكلأ والماء ورعايتها، تكون وظيفة الرجال هذه طوال العام خلال فترتي النشوق والدمر. أما النساء لايتنقلن كثيرا مثل الرجال فهن يستقررن في جزء من العام ويستقر معهن جزء من الرجال الكبار والأطفال ويحتفظن ببعض الأغنام التي تشرب الأسرة ألبانها. وفي هذه الفترة وخلال فترة التنقل القصيرة تشغل السيدات أوقات فراغهن بغزل ونسج الشعر والتي قد تفيض عن حاجتهن فتسوقنها كدخل إضافي.

وجدث أدلة تعود بمخلفات غزل ونسيج الشعر(الصوف) في مواقع مروية ومواقع لما بعد مروي وأخرى تم الكشف عنها في مدافن تعود إلى العصور الوسطى. يمكن أن نلاحظ ارتباط المنسوجات

القطنية بالطبقات العليا من المجتمع إلى جانب ارتباط المنسوجات الصوفية برجال الدين المسيحي، والطرق ا لصو فية .

على الرغم من أن غزل ونسج الشعر (الصوف) يعود إلى التاريخ القديم إلا أنه نلاحظ استخدام مصطلحات وتسميات للأدوات مستخدمة في هذه الحرفة ذات أصول عربية مثل السدوا والمغزل وغيرها

نتائج الدراسة:

نخلص إلى عدد من النتائج :

- تعد الحرفة واحدة من الحرف النسائية التي كانت تمثل مصدر دخل إضافي للأسرة تأتي مادتها الخام من حيواناتها أو في بعض الأحيان من الشعر الذي تتحصل عليه من السوق.
- حرفة غزل ونسيج شعر الأغنام من الحرف التي تواجه الاندثار بسبب التغير في طبيعة حياة الرحّل ودخول مواد أخرى لتصنيع أدواتهم مثل البلاستيك والقماش التي دخلت في تصنيع الحقائب والجوالات.
- تواجه الحرف مشكلات بيئية تتمثل في الجفاف والتصحر وتغير المناخ الذي يعد عاملا أساسيا يضطر مجموعات الرحل للنزوح إلى أطراف المدن وفقدان الكثير من المعارف والحرف التقليدية الخاصة بهم.
- منتجات شعر الأغنام مثلها مثل عدد من المنتجات التقليدية الأخرى التي حلّت محلها منتجات صناعية في تصنيعها أو تغيرت وظيفتها، وفي مثال منتجات السيدة طيبة فقد لاحظنا أن المخلايا قد تغيرت وظيفتها فقد كانت أداة لتقديم العلف للحيوانات ،أصبحت تستخدم كزينة تعلق على جانب العربات والشاحنات الكبيرة.
- الحرفة في طريقها للاندثار فتوارثها وانتقالها عبر الأجيال حدث فيه انقطاع لعزوف الفتيات عن تعلم المهنة.
- جز وبيع الشعر والوبر والصوف وبيع مصنوعاتها لم يعد له عائد مجد مقابل الجهد والزمن المبذول فيها .
- من مخلفات حرفة غزل ونسج شعر الأغنام التي ظهرت بالسجل الأثري نجد المنسوجات والمترار.

التوصيات :

- ضرورة الانتباه لتوثيق الحرف التقليدية قبل اندثارها وتغير ملامحها المتوارثة وذلك لمساهمتها في تقديم مادة غنية للقياس عليها وتقديم فرضيات تساعد الآثاري في عملية التفسير.
- تمثل الحرف التقليدية ومنتجاتها مادة جاذبة لو تم تطويرها وتسويقها ضمن مشروعات سياحية.
- ضرورة الاهتمام بالحرف التقليدية ورعايتها وتطوير منتجاتها لمواكبة التطور والتغير المتسارع في نمط الحياة السودانية .

الهوامش:

1. الترجمة من (سامية- 2021: 101)
2. Pliny the Elder, Natural History XIII, 28.، الترجمة (العربية من (سامية- 2021 : 82
3. الترجمة (سامية - 2021: 82)
4. Elsa Yvanez .2015 – De la Fibre à l'Étoffe. Archéologie, production et usages des textiles de Nubie et du Soudan anciens à l'époque méroïtique. Doctoral thesis (unpublished), Université de Lille III-Charles de Gaulle.
5. Elsa Yvanez and Magdalena M. Wozniak, 2019 " Cotton in ancient Sudan and Nubia ", Revue d'ethnoécologie

- [Online], 15 | 2019, Online since 30 June 2019, connection on 10 December 2020. URL : http://journals.openedition.org/ethnoecologie/4429 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ethnoecologie.4429

6. Elsa Yvanez. 2016. 'Spinning in Meroitic Sudan. Textile production implements from Abu Geili', Dotawo, a Journal for Nubian Studies 3, pp 153-178
7. Elsa Yvanez. Building textile archaeology in ancient Sudan. The example of the TexMeroe1 project. Sudan & Nubia 24, 2020. pp. 282-291
8. مخبرتنا من قرية الفادنية شمال المتمة
9. Mohammed Hamid Ibrahim, "Traditional Spinning and Weaving in the Sudan, The Case of Omdurman and Shendi", M.A. dissertation (unpublished thesis), I. A. A. S. University of Khartoum, March 1995. p. 41

المصادر :

- السيدة طيبة عثمان الصديق- 25 سنة - جامعية- تعمل في هذه الحرفة لمدة عشر سنوات – تعلمت الغزل والنسيج من والدتها - قرية الحريراب.
- السيدة فاطمة حمد عثمان- في الستين من عمرها- أمية- تعلمت الحرفة من والدتها - من قرية الفادنية

المراجع :

- عبد الرحمن الطيب الأنصاري، 2002م، وقفة مع التراث ، ملامح من الثقافة المادية لمنطقة عسير – دراسة اثنوغرافية،
- تأليف والتر دوستال , ترجمة يوسف مختار و سعد عبد العزيز ، مؤسسة التراث ،الرياض.
- صالح كمال حمد عبده ،2020، تنمية وتطوير المنتجات الحرفية في السودان الشملة انموذجاً ، رسالة ماجستير غير منشورة ، معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم.
- سامية بشير دفع الله،2021، السودان في كتب الإغريق والرومان، مطبعة جامعة الخرطوم ، الخرطوم.
- رتشارد دورسون,1972, نظريات الفولكلور المعاصرة , ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي,دار الكتب الجامعية، الأسكندرية.
- يوسف مختار الأمين، 2002، "الإثنوآركيولوجيا وإمكانية تطبيقها في دراسة الحرف الشعبية في المملكة العربية السعودية " – البحوث والدراسات المجلد (1) – وزارة المعارف ووكالة الآثار والمتاحف – السعودية.
- Griselda El Tayib. 2017, Regional Folk Costumes of the Sudan. 1st edition, Thailand. PP 17
- Mohammed Hamid Ibrahim, 1995, "Traditional Spinning and Weaving in the Sudan, The Case of Omdurman and Shendi", M.A. dissertation (unpublished thesis), I. A. A. .S. University of Khartoum. Khartoum
- Elsa Yvanez .2015 , De la Fibre à l'Étoffe. Archéologie, production et usages des textiles de Nubie et du Soudan anciens à l'époque méroïtique. Doctoral thesis .(unpublished), Université de Lille III-Charles de Gaulle
- Elsa Yvanez and Magdalena M. Wozniak, 2019 " Cotton in ancient Sudan and Nubia ", Revue d'ethnoécologie [Online], 15 | 2019, Online since 30 June 2019, connection on 10December2020.URLhttp://journals.openedition.org/ethnoecologie/4429;DOI:https://doi.org/10.4000/ethnoecologie.4429

الصور :

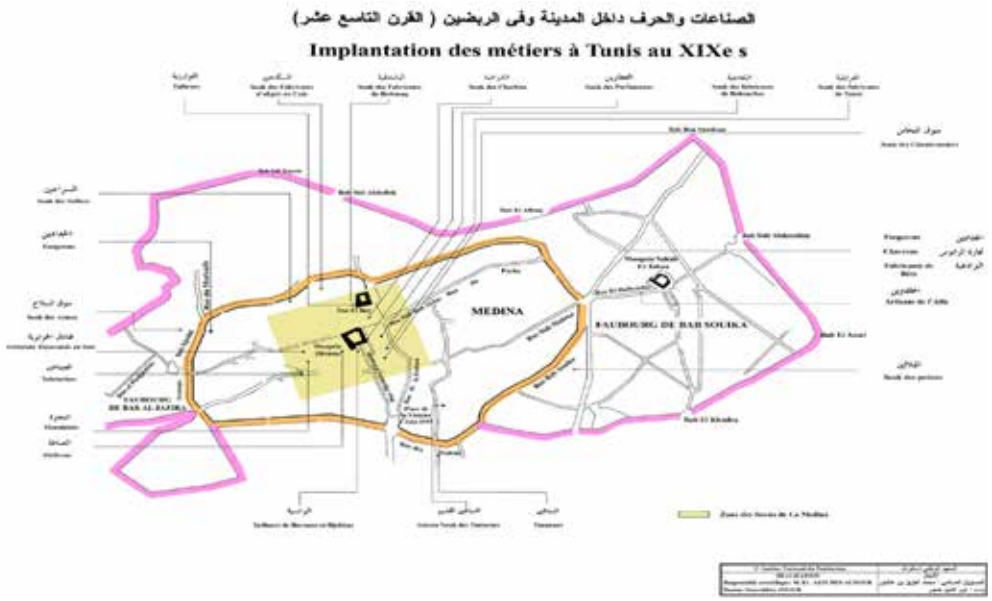
- الصور من الكاتبة.

مهارات ومعارف صناعة السروج التقليدية بالبلاد التونسية

د. صالح فالحي - تونس

مقدمة:

تُشكّل حرفة السّرّاجين ذاكرة حيّة لفترة هامّة من تاريخ البلاد التونسية، ارتبطت بصفة عامّة بتاريخ الفروسية وثقافتها الثريّة. وتُصنّف حرفة السّراجين ضمن مجموعة المهن النّبيلة وانحصر تعاطيها في أوساط العائلات المرموقة بمدينة تونس وغيرها، حيث كان يتوارثها الأبناء عن الآباء، شأنها في ذلك شأن غيرها من المهن الرّفيعة كحرفة العطور والشّاشية والحرير... وشهدت هذه الحرفة ذروة ازدهارها خلال القرن التّاسع عشر، حيث كان سكّان الرّيف يمثّلون أكثر من 80 % من العدد الجملي لسّكان الإيالة التونسية، وشكّل هؤلاء سوقا داخليّة هامّة للسّروج التونسيّة، المصنّفة إلى نوعين: سروج عادية وسروج أنيقة، مطرّزة بأنفس الموادّ كالذّهب والفضّة والحرير، كان يقبل على شرائها أعيان المدن والمخزن من حاشية الباي وكبار موظّفي الدّولة، ذلك أنّ السّرج كان في ما مضى من المقاييس الواصفة لمكانة الفرد في المجتمع، إلاّ أنّ انتشار وسائل النّقل الحديثة وامتداد الطّرقات والسّكك الحديديّة،



خريطة توزع الصناعات والحرف داخل مدينة تونس العتيقة (القرن التاسع عشر)

قد أدّى إلى تراجع تدريجيّ لركوب الخيل منذ بداية القرن العشرين، هذا إلى جانب التحوّلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة النّاتجة عن السّياسة الاستعمارية بالبلاد التونسيّة والهادفة بالخصوص إلى تفقير التونسيّين من سكّان الأرياف والمدن، ممّا أدّى إلى تكثيف حركات النّزوح نحوها، خاصّة إثر الحرب العالمية الثانية وتسبّب ذلك في ركود السّوق الدّاخلية بسبب تغيّر أنماط العيش، من جهة أخرى تعرضّت حرفة السّرج- كغيرها من الحرف وإن كان ذلك بصفة أقلّ- إلى مشكل المنافسة الأجنبيّة.

لقد فرض هذا الوضع الجديد على الحرفيّين اللّجوء إلى التّقليص في كلفة إنتاجهم، باستخدام الموادّ الصّناعية التّي كانت أقلّ كلفة، ممّا أدّى إلى تدنّي جودة السّروج التونسيّة وتقهقر قيمتها الفنّية. وصاحب هذا التّدهور تأزّما في حالة الحرفيّين ودخلت حرفة السّرّاجين منذ ذلك التاريخ مرحلة ركود تدريجيّ، جعلتها محلّ نفور من قبل الأجيال الجديدة وهو ما من شأنه أن يفرض علينا اليوم ضرورة توثيق هذه المهنة، لحفظها في الذاكرة التّاريخيّة باعتبار أهمّيتها وخاصّة مساهمتها في بناء الهويّة التونسيّة التي يمكن اعتبارها نتاجا مستمرّا وشاملا لمجموعة متنوّعة من الخصوصيّات الثقافيّة وغيرها.

1. الإطار المكاني لهذه الحرفة:

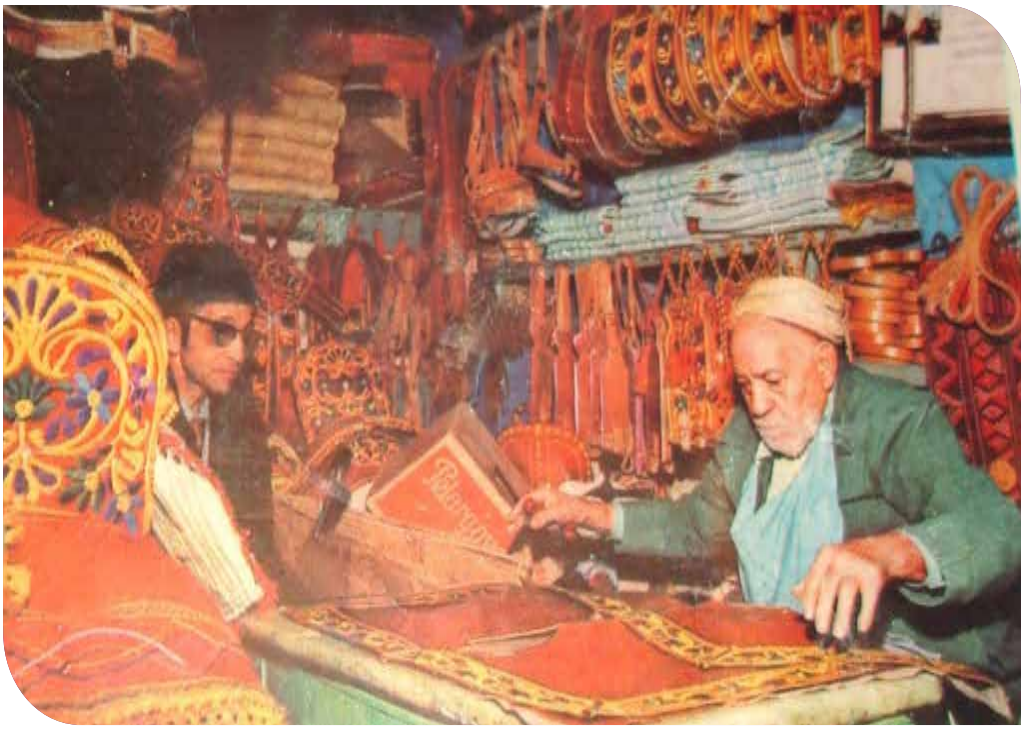
ويبدو حسب المصادر أنّ سوقا للسّروج قد وُجدت في مدينة القيروان منذ العهد الأموي، وأنّها بلغت شهرة كبيرة خلال العهد الزّيري (القرن 11 والقرن 12م). وإثر ذلك احتضنت مدينة تونس في ظلّ الدّولة الحفصيّة، سوقا للسّراجين بالقرب من أحد أهمّ أبوابها غربا وهو باب منارة والتي لا تزال آثارها حيّة.

1. أهمّ أسواق السرّاجين بالبلاد التونسيّة:

ازدهرت حرفة السّرّاجين بالبلاد التونسيّة[1] في عدة مدن من بينها صفاقس والقيروان وسوسة وباجة إلى جانب مدينة تونس.

2. إشعاع منتجات سوق السراجين خارج البلاد:

كانت السّروج التونسيّة وما يتبعها من تجهيزات مرتبطة بالفروسية كـ «الجبّادات» و«الخدود» و«القبروات»..، تُصدَّر في أواخر القرن التّاسع عشر إلى عديد البلدان وفي مقدّمتها الجزائر وطرابلس وفرنسا.



صورة من أرشيف السراج عبد الرزاق الصدام (سوق السراجين مدينة القيروان)

2. الأطراف المتدخلة في صناعة السروج التقليدية:

كغيرها من الحرف التقليدية تخضع صناعة السروج بالطريقة التقليدية الى تراتبية إدارية وتقنية بمعنى أنه لا يمكن ممارسة هذه الحرفة الا بالحصول على الموافقة وعلى التمكن من ممارستها ومعارفها وكيفية إدارة الورشة والتصرف في رصيدها البشري والعمل على تمرير هذه المعارف والمهارات الى طالبيها وتتكون الأطراف الفاعلة في حرفة السراجين من العناصر التالية:

جدارة المترشح وكفاءته المهنية:

بعد تمكنه من مهارات الحرفة وحذق جلّ مراحلها ويكون في أغلب الحالات قد مرّ بمرحلة صانع في إحدى الورشات التابعة لسوق السراجين تحت إشراف معلّم سراج معترف بجدارته وأهليته الحرفية يستلهم المبادئ الأساسية للصنعة ويصلح ما وقع فيه من أخطاء في مراحل سابقة وعند بلوغه مرتبة متقدمة من المهارة الحرفية تضاهي أو تقرب لمستوى العرف صاحب الورشة يعبّر هذا الأخير عن رغبته في الترشح للحصول على العلامة المميزة للانتصاب لحسابه الخاص. وتعرف هذه المرتبة المهنية في عالم هاته الحرفة بـ «القلفة» وهو الصانع المؤهل والمتمكن من جل آليات ومهارات الحرفة وهي الرتبة المهنية الثانية بعد المعلم صاحب الورشة، وهي عملية تتطلب منه الكفاءة المهنية دور العرف أو ما يعرف بالمعلّم. في هذه العملية حيث يشهد بكفاءته لدى أمين الحرفة وأمام لجنة العشرة، بعد موافقة المعلّم على ترشح قلفته لهذا الارتقاء المهني يعلم أمين الحرفة ومن ثمة لجنة العشرة للحرفة فيتم امتحان المترشح في بعض مراحل الإنتاج من طرف أحد أعضاء هذه اللجنة. لكن بالرجوع الى الوثائق الأرشيفية المعتمدة في هذا البحث والدراسة الميدانية بالسوق والتي شملت ما تبقى من الحرفيين حاليا المتعاطين للحرفة بينت لنا أن هنالك طرق أخرى للدخول الى عالم الحرفة كالوراثة مثلا.

- المعلّم السرّاج:

بعد أن يكون قد واكب كل المراحل التي مرّ بها المترشح من تعلم وإتقان لكل مرحلة من مراحل الصنعة والتعرف على كل المحيط الحرفي المرتبط بها، وبعد التأكد من تمكنه من جل المهارات الحرفية يعلم أمين حرفة السراجين عن رغبة قلفته (صانعه) في التقدم بطلب للحصول على علامة خاصة (الترخيص) به ومن ثمة الانتصاب لحسابه الخاص. ويعرف المعلم السراج بالعرف وعادة هو صاحب المتجر وهو المسؤول والمشرف الأول على عملية الإنتاج في كل مراحلها، يحدد الكمية ويوفر المواد الأولية والأدوات اللازمة وينسق بين الجميع ويصل إلى هذه المكانة العملية والرتبة المهنية بعد الحصول على نيشان أي علامة يضعها على ما ينتجه، وهو علامة مميزة للحرفي يتحصل عليه بعد إتقانه لآليات الحرفة وبعد كسب ثقة الأمين ولجنة العشرة للحرفة وموافقة شيخ المدينة وصدور إذن عليّ عن الوزير الأكبر مما يكسبه الخبرة الكافية للتعامل مع محيطه المهني.

- القلفة: الصانع المتمكن

قبل أن يصل إلى هذه الرتبة المهنية يكون المترشح قد مر برتبة صانع حيث يبدأ بالقيام بأعمال خفيفة ومكملة، كمد الأدوات وتنظيفها وترتيبها وترصيف وفرز المنتوج مع قضاء حاجات المعلّم (صاحب الورشة) الخارجية بالأسواق المجاورة ثم يرتقي إلى المرتبة الثانية.

- أمين الحرفة:

ويتمثل دوره في التعرف عن المترشح والوقوف على مهاراته الحرفية وبعد تزكية لجنة الحرفة يرفع الأمين طلب إلى شيخ المدينة للموافقة وعرض شأنه على الوزير الأكبر للحصول على الإذن العلي والمعروف عن الأمين أنه رجل ثقة ويتمتع بأخلاق عالية وهو على درجة كبيرة من المعرفة والمهارة الحرفية، يتم اختياره من بين المعلّمية ويقترحه شيخ المدينة على الوزير الأكبر ويتم تعيينه بأمر عليّ.

- لجنة الحرفة:

ويتمثل دورها في امتحان المترشح في أحد مراحل الصناعة من طرف أحد الأعضاء، والتعريف بعلامته لدى كل الحرفيين الناشطين في تلك الفترة لتفادي الاستنساخ أو التقليد. وتتكون هذه اللجنة من 09 أعضاء والأمين هو العضو العاشر مهمتها تدارس وحل كل المشاكل والمسائل المتعلقة بالحرفة والسوق بالتنسيق مع الأمين وهو المسؤول الأول على كل ما يخص هذه الصناعة، وتتمثل مهمة هذا المجلس في ضبط واحترام القواعد والتقاليد المتعارف عليها ضمنيا لدى الحرفيين والتي تضبط طرق الصنع ومواصفات المنتوج وكل التقاليد الحرفية والأعراف المهنية والعمل على التقيد بها.

- شيخ المدينة:

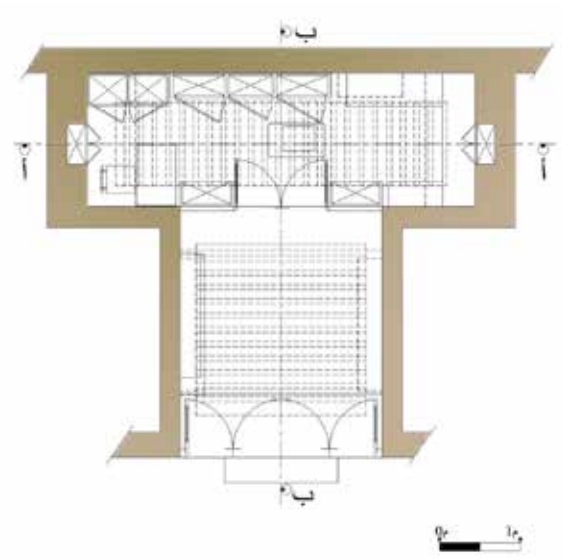
ويتمثل دوره في هذه العملية في الاسترشاد حول المترشح من الناحية الأخلاقية والإمكانات المادية بالتعاون مع أمين الحرفة وهو الذي يمثل السلطة التي تحكم النظام التقليدي بتونس وتتمتع بصلاحيات واسعة، يمثل الباي ويقوم بنظام المحتسب، يراقب كل الأنشطة الاقتصادية داخل أسواق المدينة سواء في مستوى الإنتاج أو التوزيع ويستعين بأمناء ومجالس الحرف.

- الوزير الأكبر:

ويتمثل دوره في الموافقة النهائية أو الرفض وبإصدار إذن عليّ يقضي بالسماح للمترشح بالحصول على تذكرة في سراح معلم السراج لعمل نيشان يضعه على ما يصنع من سروج ويكون هذا الإذن مختوم بالطابع الرسمي للباي الحاكم وكذلك باسم الوزير الأكبر في تلك الفترة.

3. الفضاءات المرتبطة بصناعة السروج التقليدية:

تعتبر ورش السراجين بالمدن العتيقة التونسية لها نفس الخصوصيات تقريبا من حيث المساحة والشكل الذي يأخذ شكل T، ولها تراتبية وتنظيم داخلي يساعد



نموذج لدكّان السرّاج بالمدينة العتيقة بتونس

على تسهيل العمل والتزود بالمواد الأولية والتعامل مع الحرفاء والأطراف التي تربطها علاقات تعاملية مع هذه الحرفة.

1.3. أهم تجهيزات ورشة السرّاجين:

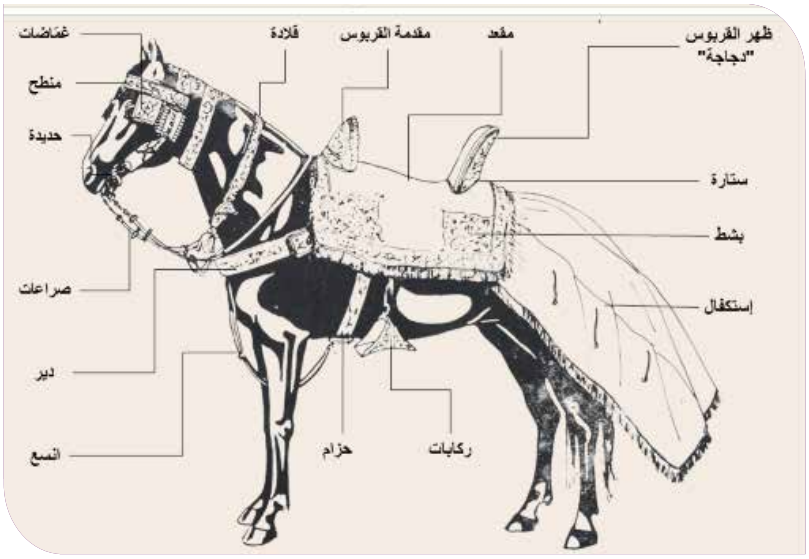
تحتوي ورشة السراج على العديد من التجهيزات الثابتة والضرورية لتسهيل العمل وإجادة المنتوج بواسطة تجهيزات ملائمة لإنجاح كل مراحل الإنتاج ونذكر أهمها:

- الوصلة: هي تأخذ شكل طاولة خشبيّة ذات شكل مستطيل أو مربّع أو مستدير، تغطّيها طبقة سميكة من الرخام، تتمّ فوقها كلّ عمليّات تجميع القطع المكوّنة للسّرج.
- الرفوف: مصنوعة من الخشب مثبّتة بالقسم العلوي للدكّان، يوضع فوقه المنتوج والمواد الأولية، كما تعرض عليه بعض المنتجات الجاهزة للبيع.
- مقاعد خشبيّة: هنالك نوعان من هذه المقاعد حيث هنالك مقاعد خاصة بأصحاب الورشة لممارسة بعض المراحل بالصناعة من وراء الوصلة خاصة، وهنالك مقعد خشبي تجده قرب الباب الخارجي عادة ما يجلس عليه الحرفاء أو بعض المنتسبين للورشة لأخذ قسط من الراحة أو التحادث إلى بعض الأطراف الخارجية التي تتعامل مع الورشة.

2.3. الحرف التي تربطها علاقات تكاملية في صناعة السرج:

ارتبطت مهنة السّروج بمجموعة من الحرف الأخرى التي كانت تدور في فلكها ونذكر من أهمّها:

- السكاج: «السّكاجة» وتتمثّل في تطريز الجلد، وكانت هذه الحرفة مؤطّرة في سوق خاصّ بها، وهو سوق «السّكاجين» المجاور لسوق السرّاجين وغالبا ما كان يُخلط بينهما. والسكاجي والسكاجين، تحريف لكلمة «الشكازين»، والشكّاز هو الحرفي المختص في صنع الأشكز، وهي صناعة تجميل جلد السروج، وكانت شائعة في تونس منذ القرن الـ 15، قبل أن تتحول دكاكينها إلى مهن أخرى مع مرور الزمن
- الصايغي: وقد تتطلب زينة السرج المخصص للأعيان ورجال السلطة من ترصيع وتزيين وزخرفة بصفائح ذهبية او فضية فرصعوها



مكونات السرج

بالذهب والفضة، وهو ما فتح الباب واسعاً أمام الصناع للتنافس في إبراز مهاراتهم من خلال ما جسدوه من فنون على مكونات السرج، بإضافة النقوش والزخارف النباتية والهندسية البديعة على السروج لتكتسب جمالاً وبهاء.

- البلاغجي: هو حرفي مختص في صناعة الأحذية والنعال لكن مساهمته في صناعة مكونات السروج ومكملاتها تتمثل في صناعة حذاء الفارس والمسمى بالمسط وكذلك بعض الأحزمة .
- القرابصي: وهي الحرفة الأهم في تكون السرج هذا الحرفي هو من يصنع ويشكل الهيكل الأساس للسرج من خلال العديد من المراحل من صناعة وتركيب و نحت وتغليف حتى يكون ملائما لظهر الجواد دون إحداث أضرار ويوفر الراحة للراكب.
- الحداد: وقد كان حرفيو السروج يقصدون سوق الحدادين لشراء وطلب بعض مستلزمات سروج الخيول ومكملاتها كالحلق والسلاسل واللجام والصفائح الحديدية
- السراج: السراج هو أكثر حرفي يحتاج إلى حرفيين آخرين لاستكمال منتوجه وتنسيق كل هذه الأجزاء ليكون السرج في شكله المتكامل قابلا للاستعمال.

4. مراحل صناعة مكونات السّرج وتقنيّاتها:

1.4. صنع «اللّبد: اللّبد» أو «الطّرحة»:

يُوضع مباشرة على ظهر الحصان لحمايته من تصلّب «القربوس».

يمرّ صنع «اللّبد» أو «الألباد» بمرحلتين:

1. شدّ مجموعة من القطع، يكون عددها في العادة سبعة أو خمسة للحصول على سمك يسمح بحماية ظهر الفرس من تصلب «القربوس» وتختلف ألوان القطع المجموعة إلاّ أنّه من الضروري أن تكون القطعة الموالية مباشرة لظهر الفرس بيضاء في حين تكون القطعة الفوقية زرقاء.
2. تثبيت قطع من الجلد تكون مفصّلة على شكل «القربوس» على وجه «اللبد».

2.4. صنع القربوس «القربوس»:

الرّكيزة الأساسيّة للسّرج ويُطلق عليه أيضا اسم «الكُتَبْ» أو «العظم» ويتكوّن من عدّة أجزاء:

- «المقدّمة»: وتُسمّى «القربوس».
- الظّهر: ويُسمّى «الدجاجة»: ويكون أكثر ارتفاعا وعرضا من المقدّمة.

- المقعد: وهو مكان الرّكوب.
- هناك نوعان من «القربوس» وهما يختلفان حسب ارتفاع وعرض المقدّمة وظهر «القربوس»: قربوس «قوادري» أو «حامّي» و«قربوس تونسي».

1. الهيكل: يتولّى القيام به نجّار مختصّ يُسمّى «القرابسي» وتمرّ العمليّة بخمس مراحل:

- إحضار مجموعة من القطع الخشبيّة (خشب الصفصاف).
- تجميع القطع على شكل مستطيل.
- رسم شكلي «لدجاجة» و «القربوس» وتحديد مقاساتهما.
- رسم الأجناب والعوارض.
- قصّ كلّ هذه القطع وتجميعها للحصول على «القربوس».

2. تغليف «القربوس» بجلد الإبل: تمرّ العملية أيضا بخمس مراحل:

- تفصيل قطع جلديّة مختلفة الشّكل بواسطة المقصّ و « المفرد» و«البشقي».
- تطريق الجلد مليّا بأداة «النصاب» فوق «الوصلة».
- وضع الجلد في الماء حتّى يتقلّص حجمه ويلين ليلتصق بالهيكل فيما بعد بدون طيّات.
- تثبيت القطع الجلديّة على الهيكل الخشبي وخياطتها باستعمال أسلاك جلديّة. ويستعين في هذه المرحلة بـ«الإشفة» لثقب الجلد لتسهيل تمرير الإبرة، مع الحرص على عدم ترك فجوات بين الجلد والخشب. وعادة ما تتمّ هذه العمليّة في ركن من الدّكان على فراش أرضي.
- يقوم في النّهاية بتثبيت أربعة أحزمة قصيرة «القربوس»: اثنان من ناحية المقدّمة لشدّ السّرج إلى الدّير واثنان من الأسفل لشدّ الركاب.

السّتارة

3.4. صنع «السّتارة»:

السّتارة: غلاف من الجلد «الموبّر» أو المطرّز، توضع فوق «القربوس».

تُساهم «الستارة» في أناقة السّرج ويبرز منها على مستوى المقدّمة «القربوس»، ومن جهة الظّهر «الدجاجة»، وتحمي «الستارة» من ناحية أخرى، الفارس من تصلّب خشب «القربوس».

التقنيات:

1. اختيار مادّة صنع «الستارة» وتكون إمّا من الجلد أو «الموبّر»، ثمّ تفصيلها في شكل قطع مختلفة المقاسات لتغليف «القربوس»:

- 1.20م على 0.60م لتغليف المقعد.
- 0.35م على 0.40م لتغليف الظهر «الدجاجة».
- 0.22م على 0.40م لتغليف المقدّمة «القربوس».

2. التزويق: يشمل فقط الأجزاء الظّاهرة من «الستارة» وهما: «الدجاجة» و«القربوس».

- اختيار أشكال الزّخرفة وتكون إمّا متوارثة أو مبتكرة.
- رشم الشّكل على الورق بواسطة «المرشم».
- تنقيل الشّكل الزّخرفي أو «النوّارة» على الموبّر أو الجلد.

البشـــط

- التّطريز بخيوط فضّية أو حريريّة.

في حالات أخرى يعمد السـرّاج إلى توشـية «الستارة» بصفـائح من الفضّـة المخرّمـة، يُعدّها الصّائغـي وتسمّى هذه التّقنية: «ضـرب مطرقة».

3. تطريـز الحـواشي الأربـع وتُسـمّى هـذه التقّنيـة «بالتبشـمير».
4. حشو مكان المقعد بضمّادات من الصوف.
5. تجميع القطع المكوّنة «للسـتارة» وتوصيلها ببعضها البعض.

4.4. صنـع «البشـط»:

«البشـط»: قطعة مزوّقـة أو مُخرّمة مـن الجلد أو «الموبّـر» مُفصّلـة على شكل مسـتطيل، توالي مباشـرة «الستارة».

التقنيات:

تمرّ العمليّة بأربع مراحل:

1. تحديد مقاسـات «البشـط» الذي يكـون دائما من نفس مـادّة «السـتارة» وتبلغ 1.10م علـى 0.95م.
2. تحديـد موقـع وقياسـات فتحـتي «الدجاجـة» و«القربـوس».

- «الدجاجة»: 0.18م على 0.10م.

الدّيـر

- «القربوس»: 0.25م على 0.10م.

3. التّزويق: يكون مطابقا لزخرفة «الستارة».

- رشم الشّكل على الورق بواسطة «المرشم».
- تنقيـل الشّـكل الزّخـرفي أو «النـوّارة» علـى زوايا البشـط».
- التطريز بخيوط فضّية أو حريريّة.

في حالات أخرى يعمد السـرّاج إلى توشـية «البشط» صفائح مـن الفضّـة المخرّمـة، يُعدّها الصائغـي وتسمّى هـذه التقنية: «ضـرب مطرقة».

4. تطريز الحاشـية بطريقة «التبشـمير» باسـتعمال إبرتـين وخيـوط حريريّة أو فضيّـة وطبلة.

5.4. صنـع «الدّيـر»:

«الدّيـر»: حزام من الجلد أو «الموبّر»، يشـدّ السّـرج إلى صـدر الفرس.

التقنيّـات:

يمرّ صنع الدّير بخمس مراحل:

1. ضبط قياسـات الدّير على الجلـد أو «الموبّر» 1.10م على 0.10م.
2. تطريز الجهـة البارزة من القطعة بخيـوط حريريّة أو فضّية أو توشـيتها بصفائح من الفضّة.

القـلادة

3. طـيّ الدّير علـى ثلاثة أجـزاء، لإبراز وتمتـين الوجه المزخرف.

4. خياطـة حـواشي الدّيـر بخيـوط جلديّة، بعـد ثقب الغرز بواسـطة «الإشـفة» لتيسـير مـرور الإبرة.

5. تثبيـت حلقتين حديديتـين على طرفي الدّير لشـدّه إلى «القربوس».

6.4. صنـع «القـلادة»:

«القـلادة»: قطعـة مـن الجلـد أو الموبّـر، موشّـاة بصفـائح فضّية أو مُطـرّزة بخيوط الحريـر أو الفضة. وقد تكـون أحيانا على شكل ضـفيرة من الخيـوط القطنيّة أو الصوفيّـة المطرّزة.

التقنيّـات

تمرّ عمليّة صنع القلادة بخمس مراحل:

1. يحـدّد السـرّاج القياسـات علـى الجلـد أو «الموبّر» وتكـون عـادّة بـين 1.05 و0.95م علـى 0.06م.

2. طرز القـلادة بخيوط حريريّـة أو فضّية أو توشـيتها بصفائح مـن الفضّة.

3. طيّ القطعـة على ثلاثة أجـزاء لإبـراز الزّخرفة على وجههـا الأماميّ.

4. خياطـة حواشي القـلادة بخيوط جلديّة باسـتعمال «الإشـفة» لتيسـير مرور الإبرة.

5. تثبيت حلقـة حديديّـة على طرف القـلادة وقطعة مـن الجلد علـى الطّـرف الآخـر لغلقها حـول رقبة الفرس.

7.4. صنـع «الحزام»:

«الحزام» شريط تتمّ حياكته على منسج صغير خاصّ يُسمّى «منسج الحزام»، ويتمثّل دوره في تثبيت السّرج على الدّابة.

التقنيّـات

تمرّ عمليّة صنع الحزام بثلاث مراحل:

1. حياكـة الحـزام بواسـطة مجموعة من الخيـوط الملونـة الممزوجـة بالصّـوف وبشـعر الماعز. وتبلغ قياساته في العادة: 0.10م علـى 1.40 م.

2. زخرفة الوجه البـارز من الحزام.

3. تثبيـت حلقتـين حديديتـين على طرفي الحزام بواسـطة الجلد لشـدّه إلى أسفل «القربوس».

8.4. صنـع «لعـذار» و«الخدود»:

«لعـذار»: هـيكل يغلـب عليـه شكل المسـتطيل يُغطّـي رأس الفـرس وتتفرّع عنه مجموعـة مـن العناصـر هـي التّالية:

- شـريط يحيـط بجبـين الدّابة ويُسـمّى «المنطـح».
- شريطان مُتدلّيان يُشَـدّان على مستوى الفـكّ الأسـفل للفـرس ويُكوّنـان ما يُـعرف «بالخيّال».
- «غمّاضات»

التقنيات

1. مكوّنات «لعذار» ومراحل صنعه:

- الجزء الأعلى: يتّخذ شـكلا مسـتطيلا ويبلغ قياسـه 60صم علـى 30صم.

أ. يتـمّ تخطيط الـشّكل وتفصيله على الـورق ثـمّ يُنقَـل علـى الجلد.

الحـــزام

لعـــذار

ب. يُطرّز النموذج المرسوم على الجلد.

- «الغمّاضات»: تتمثل في مجموعة من القطع الجلديّة ذات أشكال مستطيلة، يتراوح طول الأضلاع المكوّنة لها بين 15و25 صم.

تُفصّل القطع على الورق وتُرشم عليها أنواع الزخارف التي يتولّى السرّاج تطريزها بخيوط حريريّة أو فضّية. أو في حالة ثانية تُوشّى بصفائح فضّية، ثمّ تُثبّت فوقها حلقتين من الحديد لشدّ «الربيبة» إلى «لعذار»، ومن النّاحية الخلفيّة إلى «الخدود».

2. مراحل صنع «الخدود»: تربط «الخدود» بين «الغمّاضة» في الأعلى والحديدة في الأسفل وتتكوّن من مجموعة من القطع الجلديّة، على شكل مستطيل يبلغ طولها 26 صم على عرض 7صم.

- تطوى كلّ قطعة على ثلاثة أجزاء وتُثبّت بواسطة لصق الفرينة وتتمّ خياطتها من الجهات الأربع بواسطة خيط سميك أو خيوط جلديّة رقيقة، بحيث تكون الواجهة الوسطى محلاّة إمّا بأشكال زخرفيّة مطرّزة أو مُخرّمة بصفائح فضيّة.

ملاحظة: يُمكن أن تصنع «الخدود» من الفضّة الخالصة ممّا يزيد في نفاسة القطعة.

9.4. صنع «الراكبيات»:

«الرّكّابات»: يُصنعان دائما في شكل زوجيّ، إماّ من معدن النّحاس أو الفضّة أو الحديد، ويصلحان لتثبيت رجلي الفارس عند امتطائه للدّابة.

التقنيّات

مراحل صنع «الركابات»:

- تطريق المعدن على شكل دائرة، يُرسم عليها زخرفا، يتمّ قصّه في مرحلة أولى.
- طيّ أطراف المعدن على شكل مثلّث.

الراكبيات

- لحم قمتي المثلّث بواسطة تيج من نفس المعدن، مع تثبيت حلقة بوسطه لشدّه إلى «القربوس» بواسطة سير من الجلد يسمّى «انسع».

أهمّ أنواع «الرّكّابات» المستعملة بالبلاد التونسيّة:

- ركاب مسطّح «دّرناوي»: نسبة (لمنطقة درنة بالقطر اللّيبي) ويُصنع من الحديد المجلّد بورقات من الفضّة.
- «الركاب المقوّس»: يُصنع من النّحاس الأصفر المنقوش بأشكال متنوّعة
- النّوع القديم: يُصنع من الحديد ويمتاز بشكل موضع القدم العريض الذّي يمكّن الفارس من سهولة الوقوف، واستعمال السّلاح خلال الاستعراضات أو الحروب.

10.4. صنع «الصراعات» أو «العنان» و«الحديدة»:

تتمثّل «الصراعات» أو «العنان» في سيور من الجلد، تُمكّن الفارس من توجيه فرسه والتحكّم فيه. ويُشَدّ «العنان» بواسطة حلقتين إلى «الحديدة»

الصراعات

المعروفة أيضا «بالشكيمة» أو «الرسن» وموضعها فم الفرس.

التقنيّات

- مراحل صنع «الصراعات»:

1. تفصيل سلكين من جلد البقر يبلغ طول الواحد منهما حوالي 1.60م ولا يتجاوز عرضهما 2.5صم.
2. خياطة الأطراف بواسطة الإبرة والخيط والاستعانة بأداة الأشفة لثقب الجلد.
3. تثبيت حلقتين من الحديد على طرفي «الصراعات» لإيصالها «الحديدة».

- مكوّنات «الحديدة»:

تُصنع «الحديدة» أو «الشكيمة» من معدن الحديد وتتركّب من عدّة أجزاء موصولة ببعضها البعض وهي الآتية:

1. العارضة السّفلى وتكون على شكل نصف دائرة.
2. فرعان جانبيّان ويتركّبان من حلقتين لولبيّتين.
3. قوسان مَعْقُوفانِ من الحديد بأسفل الفرعين الجانبيّين لربط العنان أو الصراعات.

ملاحظة: يجب الحرص على أن تكون المسافة الفاصلة بين الفرعين الجانبيّين مناسبة لولوج فكّ الفرس الأسفل بين الفرعين.

الإستكفال

10.4.صنع «الإستكفال»:

«الإستكفال»: قطعة مستطيلة من القماش الحريري الملوّن والمحلّى بأشكال زخرفيّة بارزة ورسوم هندسيّة أو نباتية وهو من أهمّ مكوّنات السّروج الأنيقة المعدّة للاستعراضات والاحتفالات والألعاب الشّعبيّة.

التقنيّات

1. تفصيل قطعة أولى من القماش الحريري المزخرف بأشكال زهريّة، وتكون القطعة عريضة إذ تبلغ مقاساتها 1.40م على 0.5م.
2. تفصيل قطعتين جانبيتين أقلّ عرضا من القطعة الأولى.
3. الجمع بين القطع الثلاث بواسطة الخياطة.
4. تثبيت رقعة صغيرة ومستطيلة من القطن بين اللّبد والقربوس، لتثبيت الاستكفال على السرج.
5. تدلية جلاجل صغيرة على الأطراف الثلاث (الأيمن والأيسر والأسفل) للاستكفال، لتُحدث رنينا عند تحرّك الحصان ويتم تثبيتها بواسطة الخياطة أو تقنية العقدة.
6. إحاطة أطراف الإستكفال ب «سفيفة».
7. وضع فتحة في الإستكفال لتلبيسه للسّرج.

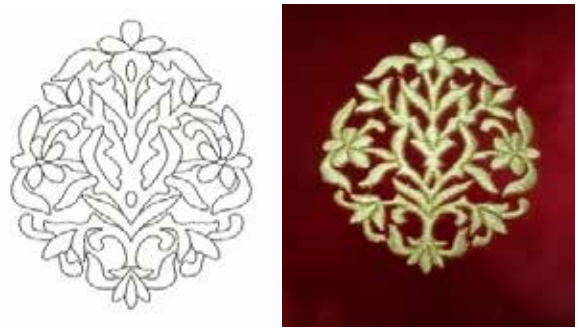
5. نماذج الزّخرفة:

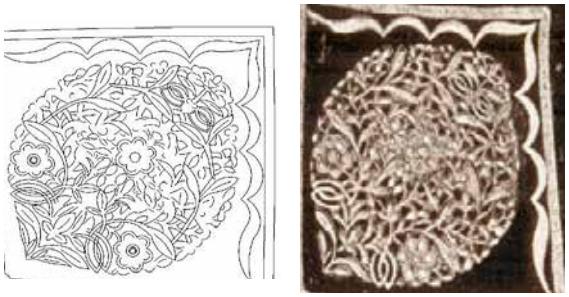
1.5. «ضرب مطرقة»:

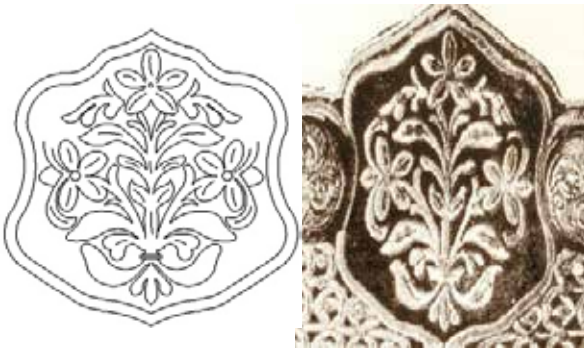
وتتمثّل في التّوشية بصفائح من الفضّة المخرّمة يُعدّها الصّائغي.

2.5. زخارف مطرّزة:

تتمثل في أشكال متنوّعة يرسمها السّرّاج على الورق ثمّ يقوم بنقلها على الجلد أو «الموبّر» لطرزها بأسلاك فضيّة أو خيوط حريريّة.







6.الموادّ والأدوات المستعملة في مراحل صناعة السّرج:

الموادّ: الجلد أو القماش (الموبّر)

من أهم الأدوات نذكر

- المقـصّ: يكـون مـن الحجـم الكبـير ذي شـفرتين عريضتـين، يُسـتعمل لقـصّ الجلـد.

- «البشقي»: آلة تُستعمل لقصّ الجلد وترقيقه.

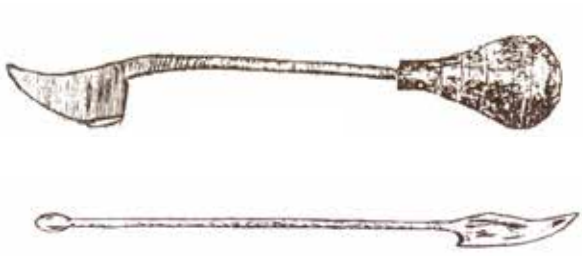
- «النصاب»: مطرقة تُسـتعمل لطرق الجلـد وهو نوعان: «نصاب» خشبي و«نصـاب» من النحاس.

1.6. مرحلة تحضير « النوّارة» :

تتطلـب تحـضير النـوارة مجموعة مـن المـوادّ أهمها الـورق والجلـد والموبر

- «المحـطّ»: أداة مصنوعـة من خشـب العنّـاب، تُستعمـل لرسم الخـطوط على الجـلد

- «المرشم»: قلم رسم.



- «المفـرد»: آلـة قطـع صغيـرة مصنوعـة مـن الحـديد.

2.6. مرحلة التّـطريز:

يكون التّطريز بأسلاك الفضّة أو بخيوط الحرير.

- «الطّبلـة»: أداة خشبيّـة على شـكل «ملقـط»، تسـاعد في عمليّـة التّطريز.

- «إشفة»: أداة ثقب توجد بأحجام مختلفة، تُستعمل لثقب الجلد لتسهيل دخول «المَخ».

3.6. مرحلة التّـطريق:

التّطريق وهو التّوشية بصفائح الفضّة لمكونات السرج.

كيفية وضع مكونات السرج على الحصان

متمّمات السّـرج:

- **أحزمة الفارس:**

وهـي مصنوعة من الجلد، يلبسـها الفـارس، وتُثبّت عليها حاملـة الخراطيش....

- **«البرمـة»:**

وأهمها برمـة أولاد بوغانم وهي لغطـاء راس الفارس ويعـرف الفارس مـن أي قبيلة من خلال هـذه البرمة

- الجبيرة :

تُصنع من الجلد أو القماش الموبّر المُطرّز أو المُوشّى بصفائح من الفضّة.

ويمكن أن تصنع «الجبيرة» من الفضّة الخالصة ويصنعها في هذه الحالة الصائغي.

- «حاملة الخراطيش» أو «منطقة»:

يصنعها السّراج وهي عبارة عن حزام جلدي عريض (15صم) يحتوي على جيوب جلديّة او معدنيّة توضع بها الخراطيش.

ويمكن أن تكون «المنطقة» مصنوعة من الفضّة الخالصة وفي هذه الحالة يصنعها الصّائغي.

تقنيّة الصُنع:

1. تفصيل مجموعة القطع المكوّنة «لحاملة الخراطيش».
2. تطريزها بخيوط الفضّة أو الحرير.
3. تجميعها وخياطتها.

- «القزمات»:

وهي في شكل حذاء طويل الساقين ويكون مزخرفا

- «القِبروات»:

زوج من الجلد يتمّ تطريزه أو توشيته بصفائح الفضّة المخرّمة لإيواء المسدّس.

- السّوط:

يتركّب من مجموعة من السّيور الجلديّة المضفورة، يبلغ طوله حوالي متر واحد، يستعمله الفارس لحثّ الحصان على السّرعة.

- المست:

هو زوج من الجوارب المصنوعة من الجلد النّاعم والرّقيق، وينتعله الفارس تحت الحذاء.

أنواع السّروج :

- السّرج «الموبّر» المُطرّز:

من أجود وأحسن أنواع السّروج التونسيّة، وهو مصنوع من «الموبّر»، ويُزوّقه السّراج بالخيوط الذهبيّة أو الفضيّة أو الحريريّة، مع الحرص على إحكام التّناسق بين الموادّ المستعملة للزّينة (فضّة، حرير...) وكذلك بين الأشكال والألوان (نباتيّة، هندسيّة) وخاصّة بين مختلف الأجزاء البارزة من السّرج. ومن أهمّ مستعملي هذا النّوع من السّروج أعيان المجتمع الحضري، وأسياد القبائل.

سرج من «الموبّر» المُطرّز:

سرج «موبّر» موشّى بصفائح من الفضّة الخالصة «ضرب مطرقة»:

- السّرج العربي المُطرّز

هو أصل السّروج التونسيّة ويعتمد السرّاج في صنعه على الجلد كمادّة أولية ويتولى توشيته بصفائح الفضّة أو تطريزه بخيوط حريريّة أو فضيّة، كما يعمل السرّاج على إحكام الانسجام بين الموادّ المستعملة (فضة حرير...) وكذلك بين الألوان والأشكال (نباتيّة أو هندسيّة)، وخاصّة بين مختلف الأجزاء الظّاهرة للسّرج، ومن أهمّ مستعملي هذا النّوع من السّروج فرسان القبائل الذين يتباهون بها خاصّة أثناء الاستعراضات الشعبية وألعاب الفروسية.

سرج من الجلد المُطرّز

أنواع السـّروج حسب مناطق المغرب العربي

تختلف أنواع السّروج حسب هيكل «القربوس»

- سرج مدينة تونس:

- سرج «برّ القبلة» أو «القويدري»

- قربوس مغربي

- قربوس طرابلسي

- سرج جزائري

الخاتمة:

تتميز صناعة السروج بالبلاد التونسية بأنها صناعة يدوية تقريبا في كل مكوناتها ومراحلها، حيث يستغرق عمل السرج الواحد إلى عدة أشهر. إن ممارسة حرفة السروج التقليدية بالبلاد التونسية تحتاج إلى كفاءة عالية لأن الهدف الرئيسي في هده الصناعة هو النجاح في المعادلة التالية عدم إيذاء الحصان وتحقيق التوازن للفارس على ظهر الجواد وهو أمر يتطلب مهارة ودربة كبيرة، وبذلك فإن جودة السروج التي يحبذها الفرسان في مفتاح سلامتهم وتسهيل عملهم وراحتهم لأداء واجبهم أثناء الركوب ولا يعرقل تحرك الفرس، وتتجلى أهمية ودقة هذه الصناعة في أن شكل الهيكل الداخلي للسرج هو الذي يحدد بدرجة كبيرة جودة المنتوج.

وتلعب حاليا فنون الفروسية وكيفية تدريب وترويض الخيول وتعليم الفرسان لاعتلاء الخيل والتمكن من فنون الرقص وتحية الجمهور والثبات فوق صهوة الحصان وإيتاء العديد من الحركات، دوراً كبيراً في إكساب تلك الصناعة أهمية كبرى، حيث تصبح فخامة السرج على الحصان عاملاً كبيراً في إضفاء جمالية كبرى ومساعدته في الحصول على الألقاب والجوائز حيث تتميز سروج الخيول المعدة للفروسية بألوانها المتنوعة والزاهية، لم تعد حرفة السراجين في الأسواق التونسية التي توارثها الأبناء عن الأولياء رائجة وبمأمن عن منافسة السروج المستوردة نظرا لارتفاع اثمان موادها وكلفة تصنيعها مما تسبب في ارتفاع أثمانها وضعف الإقبال عليها وعلى تعلمها من قبل الشباب هي مهنة تراثية بامتياز يتناقلها الأبناء والآباء بالوراثة، تكمن أهميتها في أمرين أولهما ضمان تلبية حاجات أصحاب الخيول وهم فئة ليست بالقليلة، أما الأمر الثاني فيتجسد بتحولها إلى مهنة ذات طابع تراثي سياحي، فوجودها هي وغيرها من المهن القديمة يؤمن الحفاظ على طابع الحرف والصناعات التقليدية بعراقتها وأصالتها.

وتبقى السروج التقليدية التونسية فريدة من نوعها وإرثا متوارثا ويتناقل عبر الأجيال، وهو مفخرة للصناعات التونسية التقليدية، لأنها تمس عددا من الحرف التي تجتمع بعضها مع بعض لصنع السرج التقليدي، وهي موجودة في جميع المدن التونسية رغم تراجعها.

شرح المصطلحات

- «البشط»: قطعة من الجلد أو «الموبّر» مزخرفة توضع فوق «الستارة».
- «الستارة»: قطعة من الجلد أو «الموبّر»، مزخرفة تغطّي «القربوس».
- «الدّير»: حزام مزخرف يَشُدّ السّرج إلى بطن الفرس.
- «لعذار»: هيكل مزخرف يوضع على رأس الفرس.
- «الرّكّابات»: تُصنع من المعدن (نحاس، فضّة، حديد) يثبّت عليها الفارس رجليه للعدو.
- «المست»: جوربان من الجلد ينتعلهما الفارس تحت الحذاء.
- «السّوط»: حبل جلدي قصير يُستَعمل لتوجيه الفرس.
- «الخدود»: تُصنع من الجلد الموشّى، تربط بين الغمّاضة في الأعلى والحديدة في الأسفل ويمكن أن تكون مصنوعة من الفضّة الخالصة.
- «الغمّاضات»: قطعتان من الجلد، على شكل مربّعان يُوضعان على عيني الفرس.
- «الحديدة» أو «الشكيمة» أو «اللجام»: قطعة معدنيّة، توضع على فم الفرس وتُشدُّ إلى الصراعات بحلقات حديديّة.
- «الصراعات أو العنان»: سيور من الجلد تمُسك بالحديدة مباشرة وتُستعمل لتوجيه الفرس.
- «الاستكفال»: قطعة من القماش الموشّي تُحلّي مؤخرة الفرس.
- «القلادة»: قطعة متكوّنة من الجلد والقطن و«الموبّر» تُربط بعنق الفرس للزينة فقط.
- «اللّبد»: يُوضع مباشرة على ظهر الفرس لحمايته.
- «الجبيرة»: جراب يحمله الفارس.
- «قويدري»: نسبة لقبيلة «قويدر» بالجنوب التونسي.
- «درناوي»: نسبة «لدرنة» بالقطر اللّيبي.
- «القبروات»: وهما على شكل زوج لإيواء مسدّس الفارس.

مراجع باللّغة العربيّة:

- الجويني (خالد): «صناعة السرج»، مجلّة الفنون والتقاليد الشعبية، عدد 13 سنة 2001
- الحشايشي (محمد عثمان)، العادات والتقاليد الشعبية: الهديّة أو الفوائد العلمية في العادات التونسية، دراسة وتحقيق الجيلاني بن الحاج يحي، تقديم محمد اليعلاوي. دار سيراس للنشر 1996
- بن يدر (كريم)، الحرف والحرفيون بمدينة تونس، شهادة دكتوراه، تونس 2002.
- بوعلى(لطفي)، الحرف والحرفيون في الإيالة التونسيّة في أواخر القرن 18 وبداية القرن 19 من خلال وثائق البيليك، شهادة تعمّق في البحث، تونس 2000.
- سكيك (نزهة)، تعريب الناصر البقلوطي، عالم الفنون التقليديّة، تونس 1988
- بوطقوقة مبروك، السروج التقليدية في الجزائر من المهارة والجمال، مجلة الموروث العدد 08، معهد الشارقة 2017.

مراجع باللغة الفرنسيّة:

- LOUIS (André) :» Sellerie d’apparat et selliers de Tunis».C.A.T.P n1. Tunis 1968.

أرشيف الكتب

- مخبر الصور بمتحف «دار بن عبد الله»

الصّور:

- الصور من الكاتب.
- مجموعة السيّد أحمد الجلّولي
- مجموعة متحف العادات والتقاليد الشعبية بمدينة تونس «دار بن عبد الله".

«الأزياء التقليدية السعودية.. المنطقة الوسطى»
للدكتورة ليلى البسام
بين توثيق النص التوصيفي وجمالية السرد البصري

«الأزياء التقليدية السعودية.. المنطقة الوسطى» للدكتورة ليلى البسام

بين توثيق النص التوصيفي وجمالية السرد البصري

أ. سيد أحمد معتوق - البحرين

في كتابها «الأزياء التقليدية السعودية.. المنطقة الوسطى»، الصادر عن «دارة الملك عبد العزيز» في مجلدٍ فخم الطباعة والإخراج، مزاوجاً بين النص التوصيفي والسرد البصري، تذهب الدكتورة السعودية ليلى بنت صالح البسام، الخبيرة والمصممة للأزياء التراثية، وأستاذة تاريخ الأزياء والمنسوجات التقليدية بـ «جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن»، إلى التأكيد بأن الملابس التقليدية في جغرافيا المنطقة الوسطى الواقعة بالمملكة العربية السعودية، والتي تتضمن منطقتي (الرياض) و(القصيم) و(حائل) وأجزاء من مناطق أخرى... ذات امتدادٍ تاريخي تمتد جذورها إلى العصور الإسلامية وحضارتها العربية، وهو ما تشي به الزخارف وأنماط التصميم التي تأثرت بالحالات الاجتماعية والثقافية، وتشكلت وفق منظومة من العادات والتقاليد والأعراف، مع اعتبارات للطبقات المجتمعية، والمناسبات الشعبية.

فالكتاب الذي جاء في 292 صفحة، وضم توثيقاً فوتوغرافياً محترفاً، بعدسة المصور السعودي عبد الله بن منصور المشرف، قُسم إلى عدد من الأقسام، متضمناً

بعضها مجموعة من الفصول، بدءاً بإلماحة عامة عن الملابس العربية، وأخرى عن الأزياء في مناطق السعودية، لتشرع البسام في الحديث عن الأزياء التقليدية في المنطقة الوسطى من المملكة، عبر فصلين يتناولان ملابس الرجال والنساء، وهو القسم الذي مثل الجزء الأكبر من الكتاب، بأكثر من الثلث؛ 73 %.

ثم تذهب البسام لمقارنة الأساليب والزخارف بين ملابس الجنسين، متطرقة لزخارف المنسوجات، وكميات وأشكال الزخرفة والتطريز، والخيوط المستخدمة فيها، لتفصل الأقسام الأخرى طبيعة الخامات المستخدمة، وأسماء الغرز اليدوية التقليدية، وصولاً للحديث عن مكملات الزي، لتختم باستنتاجات تكشف العلاقة بين الملابس التقليدية والعوامل الحضارية والاجتماعية والثقافية.

المحافظة وتحديات التطور الحتمية:

تشهد الثقافات في كل الأمكنة تحديات جمة تتعرض لها مخرجاتها، والأمر ينسحب على الأزياء التي شهدت وتشهد تغيرات كبيرة، الأمر الذي يجعل البسام، تؤكد على أن «لا مانع أن يعايش التراث حركة التطور الحتمية، وأن يتلاءم مع روح العصر، لأنه من المستحيل الرجوع إلى القديم»، لكنها في الوقت نفسه، تشدد على أهمية «محاولة توظيف التراث، لتكون لنا شخصيتنا المميزة بأصالتها النابعة من ذلك التراث».

وهو الأمر الذي يلفت إليه المؤرخ والباحث السعودي الدكتور فهد بن عبد الله السماري، الأمين العام لدارة الملك عبد العزيز، في مقدمته للكتاب، مؤكداً أن «للأزياء التقليدية السعودية خصائص ثقافية استلهمتها من الأزياء العربية الإسلامية»، وهي إلى جانب هذا الاستلهام، مبتدعة من المجتمع «بذوقه الفطري المتميز بزخارف ذات أسلوب إبداعية وجمالية خاصة مرتبطة بالبيئة، ولها وظائف تفي بحاجته»، وقد حافظت على حضورها إلى اليوم، حيث تشير تلك الاستدامة في حضور الأزياء التقليدية «دلالة على تميز الإبداع فيها، المرتبط بالمجتمع المحلي، وبعراقتها التي جعلت منها أزياء قابلة للتجدد والظهور» كما يؤكد السماري.

وفي سياق جهود المملكة للمحافظة على إرثها الثقافي، تأسست تحت مظلة «وزارة الثقافة» السعودية، هيئة خاصة بالأزياء، ترتكن لرؤية قائمة على «الارتقاء بقطاع الأزياء في المملكة من خلال الثقافة، وتعزيز التراث والهوية الوطنيين بالإضافة إلى تلبية الاحتياجات العالمية وتحقيق الأثر في الاقتصاد الوطني». ويتكامل ذلك مع الجهود التوثيقية التي يقوم بها الباحثون ومنهم البسام، إذ يلفت السماري بأن الدارة قامت «بدعم مشروع البسام في إصدار سلسلة من الكتب عن الأزياء في جميع أنحاء المملكة، وستتضمن الإصدارات الأخرى الأزياء في شرق المملكة وجنوبها وشمالها وغربها، كما ستتضمن السلسلة إصدارات خاصة بأبرز النماذج

للفنون والتصاميم في الأزياء التقليدية السعودية بصفة عامة».

الأزياء ابنة البيئة وتداخل البيئات الأخرى:

لا تنفصل الثقافات عن محيطها الجغرافي والثقافي، فهي ابنة هذه العوامل، وابنة الوقت، وإذا ما نظرنا للأزياء التقليدية السعودية، فلابد من وضع الإطار الذي تدخل فيه هذه الأزياء، وهو الإطار العربي الإسلامي، لكن هذا الإطار تأثر بالشعوب الأخرى، إذ تشير البسام، إلى أن أساليب الحياة المختلفة انتقلت إلى العرب عن طريق التجارة «إذ كانوا يتبادلون المنسوجات الفاخرة والحلي الثمينة من منتجات الأقطار القريبة والبعيدة وهو ما أدى إلى ظهور بعض الأسماء الأجنبية» المتصلة بالأزياء وأدواتها وموادها كالديباج، والدمقس، والاستبرق، والسندس، والخز.. وهو ما يكشف بأن الثقافة العربية «استخدمت ضروباً من الثياب مما أنتجته مناسج البلاد المختلفة، مثل: اليمن، والشام، ومصر، والعراق، وما جاء من فارس، وسواحل الهند، والصين».

وتصنف البسام الألبسة العربية إلى صنفين، الأول «ما يفصل ويخاط من قمصان وجلابيب وسراويل»، والثاني «الأردية والمطاف والأزر والرياط، وجميعها تُلف على الجسم». وقد استخدمت هذه الألبسة والأردية في أزمنة وأمكنة مختلفة من البلاد العربية والإسلامية، بيد أن السعودية، كغيرها من البلدان، تفردت في أزيائها فرادةً مناطقية، ففي المنطقة الوسطى (نجد) – موقع الدراسة – «يرتدون أزهى الملابس وأثمنها، فالرجال يرتدون الثياب البيضاء الفضفاضة ذات الأردان الطويلة وفوقها الجبب المزركشة الموشاة بخيوط الذهب، ويتمنطقون بأحزمتهم، سواء أكانت أحزمة السيف أم أحزمة البنادق، ويتوسط الحزام فوق السرة الخناجر اللامعة».

أما المنطقة الشرقية من المملكة، فقد «اشتهرت دون غيرها بصناعة العباءات والمشالح الرجالية، إذ تخصصت بعض أسر مدينة الهفوف، وبرزت في مجال النسج والتطريز الخاص بهذه العباءة والمشالح، وتوارثت الصناعة أباً عن جد. وبرع سكان قريتي العيون والكلابية في صناعة الطواقي ونسجها بنوعيها؛ ذات الثقوب، التي تلبس في فصل الصيف، أو العادية التي تلبس في فصل الشتاء، وكذلك صناعة الجوارب الصوفية والقطنية».

كما تقدم البسام إلماحة عن أزياء المنطقة الشمالية، التي تشتهر بصناعة الأحزمة والعباءات الصوفية، والمنطقة الغربية (الحجاز)، التي راعت ألبستهم البيئة الجغرافية الصحراوية الحارة صيفاً، والباردة شتاءً، فيما انعكس تنوع المناخ في المنطقة الجنوبية على أشكال ألبستهم، إذ «يرتدي سكان السهول الملابس الخفيفة التي تتكون من الأزر والقمصان (الحوكة والسديرية)، أما في الجبال فيرتدون الأردية الثقيلة كالبيدي والكوت والبشت التي تؤمن لهم الدفء، ويرتدون عامة

العصائب النباتية على رؤسهم وعلى خصورهم المحازم (...)، ويعد غطاء الرأس جزءاً مميزاً في الملابس التقليدية، وعادة ما يتناسب مع المناخ والبيئة».

تعددية وفرادة تتناغم مع المعطى البيئي:

كما أشرنا، تخصص البسام لقسم الملابس الرجالية والنسائية ما يمثل 73 % من إجمالي الكتاب، لتستعرض جمعاً مفصلاً من المعلومات التي جمعتها عبر العمل الميداني، إلى جانب العرض الفوتوغرافي البديع، الذي اقترن بالمعلومة، ليستعيض عن التخيل والرسومات التخطيطية بالصور الدقيقة التي التقطت مختلف جوانب الزي وتفاصيله حتى أدقها، لتشكل بذلك مشهدية متكاملة تعاضد فيها الصورة البيانات المدونة، والتي تتطرق لأسماء الملابس، وأنوعها، وخاماتها، ومصادرها، وألوانها، وزخرفها... حيث تؤكد البسام بأن الملابس التقليدية تتبع «خطوطاً رئيسة وأساسية متشابهة، وإن كانت تختلف أسماء بعض هذه القطع عند أهل منطقة أو أكثر»، وتشكل تناغماً بين الملبس والمعطى البيئي.

ما يتصدر الجسد: أغطية الرأس:

تنطلق البسام من الملابس الرجالية وزخارفها، التي تنقسم إلى أغطية الرأس، والملابس والأردية الخارجية، وملابس النوم والمنزل، مستعرضةً مراحل تطور تلك الملابس، وأشكالها عبر الصور، ابتداءً بأغطية الرأس، وأولها (الطاقية)؛ وهي «كل ما يلبس على الرأس مباشرة»، وتنقسم إلى ثلاث أنواع: الطاقية البيضاء المصنوعة من قماش القطن، والطاقية المنطية التي تعد «من أقدم أنواع الطواقي، ومنها نوع ينسج (ينطى) من وبر الإبل محلياً بطريقة يدوية (....) ومنها ما هو ذو لون واحد، ومنها ما يضاف إليه لون آخر أو

لونان، إذ يؤخذ الوبر من أكثر من حيوان للحصول على ألوان متعددة». أما الطاقية الملونة، فتنقسم إلى طاقة (الشالكي) و(الجنينية)، حيث «تصنع من قماش الصوف الشاكلي المزخرف بورود ذات ألوان متعددة على أرضية بيضاء»، وطاقة الزري المصنوعة من «قماش الزري الملون المستخدم في ملابس النساء». أما زخارف الطاقية، فتقتصر على أشكالٍ هندسية بيئية في الطاقية المطرزة يدوياً، فيما في الطاقية المطرزة آلياً أكثر تعقيداً، حيث أن «الأشكال تعددت وتداخلت الخطوط المستمرة، لتنتج عنها دوائر ومثلثات، وأحياناً أشكال نباتية سهلة ومحورة».

بالإضافة للطاقية، تفصل البسام في «الغترة»، التي «تعد الغطاء الأساسي للرأس، ولا يمكن للرجل البالغ في القديم أن يخرج من منزله دونها، وإلا غدا خارجاً عن العرف أو فاقداً بعض قواه العقلية»! والغترة عبارة عن قماش مربع الشكل، يثنى أحد قطريه على الآخر ليبدو مثلثاً، و«تسمى عملية الثني (روجلة)»، فيما تتنوع أنواع (الغتر) وألوانها، فمنها الغترة البيضاء التي

تهـذب أطرافهـا بالتطريز أو بالزخـارف البيضاء. أمـا الـغترة الحمـراء أو «الشـماغ» فيتزخـرف بالزخارف الهندسـية الناتجة عـن «عملية تطريز آليـة في أثنـاء التصنيـع، بطريقـة تشـبه غرزة الحشـو، بخيط ملـون علـى أرضية بيضـاء، وقد شـاع اسـتخدام اللـون الأحمـر منـه في المملكة، أمـا الألوان الأخـرى وهي الأسـود والأخضر، فقد يرتديهـا الوافـدون مـن أماكـن أخـرى كالعراق والشام».

ومـن أنـواع الـغتر كذلـك «الشـال»، وهو غطـاء رأس يلبـس في فصـل الشـتاء، يميـل إلى الأصفـر أو البني، ويزين «بزخـارف نباتية مطرزة بخيـوط ذات ألـوان متعـددة على شكل كنـار أو حاشـية أو (حضيـة)، تحيـط بـه مـن الجهات الأربع، مـع وجود وحدات زخرفيـة في كل ركن من الأركان الأربـع، وقـد تطرز أرضية الشـال كلها».

اسـتدعت الـغترة مـا يثبتها، ويقـوم بهـذا البعض الوظيفـي «العقـال»، وهـو مـن أبـرز ألبسـة الـرأس التي تشـتهر في منطقـة الخليـج العـربي وبعـض مناحي الباديـة العربية، إذ يسـتخدم العقـال «في تثبيت الغترة فـوق الرأس»، ولـه عدة أنواع، أشـهرها العقال الأسـود «النـوع المسـتخدم قديمـاً مـن جميـع الطبقـات حتى الوقت الحاضـر، ويصنع من خيوط رفيعـة من الصوف الأسـود»، وعلى العكس منه، العقـال الأبيض المصنوع من الصـوف الأبيض، «وهـو أقدم من العقال الأسـود، إلا أنـه لم يعـد يسـتخدم» كما تبين البسـام.

ومـن أنواع العقـال، عقال الـزري، أو العقال القصب «الشـطفة» الـذي «يتخـذ شكلاً هندسـياً خمـاسي الأضلاع، يتكـون من طبقـتين، أي إن مجمـوع أضلاعه عشـرة، إضافة إلى وجود جـزء صغير لين قابـل للانثناء في منطقـة الخلف ليسـمح بثنيه إلى طبقـتين»، إلا أن هذا العقـال لا يُلبس من قبـل عامة الناس «فهـو في الأغلب مـن ملابـس الطبقـات العاليـة مـن الملـوك والأمـراء والمشايخ».

وتجيء العمة، كشكل مـن أشكال أغطية الرأس، وهي قمـاش أبيض يلـف الرأس بـدلاً مـن الـغترة والعقال، «ويستخدمها مشايخ العشـائر والقبائل ورجال الدين».

أما علـى صعيد أغطيـة الـرأس المخصصة للنسـاء فتتعـدد وفـق حاجتهـا ومناسـباتها، ومنهـا الشـيلة «الغدفة»، أكثر الأنواع أساسـية والمسـتعملة، و«المقرن (الشـيلة أم عسـقة)»، المسـتخدمة لغـرض الزينة في المناسـبات وليلة العـرس، بالإضافـة لـ «شـيلة التلي» وترتـدى كذلـك في الأعـراس، و«البخنـق (المخنـق)» الخاص بالفتيـات الصـغيرات، و«الجلال (الـرداء أو الشرشـف)» للاسـتخدام أثنـاء التواجـد في المنزل، و«المسـفع (الطرحة)» الـذي ترتديه الشـابات بدلاً من الشـيلة مع بداية التطور التي مر بهـا التراث الملبوس كما تؤكد البسـام.

ألبسة الجسم:

تتعدد الألبسـة على سـائر الجسـد بتعدد مواضعها، فالرجل يرتدي الدراعة التي تشـبه الثوب الرجالي، والثوب

المـردون (أبـو ردون)، و(الزبـون) الـذي يرتدى في المناسـبات والأعياد وأثناء أداء الرقصات الشعبية (العرضـة)، بالإضافـة لـ«الصايـة» وهي كذلك مـن ملابـس المناسـبات، بالإضافة لـ«الدقلة» التي تعـد من ملابـس الطبقـة الغنيـة، وترتدى في الشـتاء، والجبـة وهـي مـن ملابـس المنطقة الغربيـة، بيـد أن البسـام تـشير إلى اسـتخدامها بـشكلٍ محـدود في المنطقـة الوسـطى، فيما تميز الفرسـان والشـجعان والأمراء وعلية القوم بلبس الـ«جوخة». اما «الدامر أو الفرميلة»، فشـبيهة للجوخـة، إلا أنهـا أقصر منهـا، وتغطـي المنطقة العلويـة من الجسـم فقط.

كما يرتدي الرجل «الصديرية» أو «الكوت»، و«الزخمة» وهي أردية قصيرة دون أكمام، بالإضافة لـ «المشلح (البشت)»، بتعدديته حسب المناسبة وفصول السنة.

وتخصص البسـام عـدداً مـن الصفحـات للحديث عن مراحل تطـور الملابس الرجالية، وملابس المناسـبات الخاصـة بالرجـل، إذ «مـرت ملابـس الرجـل بتغيرات كـثيرة، مـن حيـث الـشكل العـام، وأسـاليب التنفيذ، ونوع الأقمشـة، وأنـواع الملابس المرتـداة وعددها. وذلك بحكـم تقدم الزمـن وتوافر الإمكانـات الماديـة والتقنية وتطورها».

أمـا علـى صعيـد الملابـس النسـائية فهـي الأخرى تـغيرت في ظـل التـغيرات الاجتماعيـة والاقتصاديـة التي شـهدتها المملكـة، وقد امتـازت الألبسـة الخارجية للمـرأة بالزخـارف والتطريز، فـ«تعدد أسـاليب تزيينها أكسـبها صفة التنوع والتجدد في المظهـر»، مثل «المقطع (الدراعـة)» الـذي يمثـل اللبـاس الأسـاس للمـرأة، والثـوب الـذي يرتدى فـوق «المقطـع»، حيـث تختلف أقمشـته حسـب المناسـبة، كما يزخرف ويطرز بأشكال متعددة، أبرزها الخطوط الهندسـية، والأشكال النباتية، والموتيفـات الأخـرى الموجـودة في البيئة، فيما يسـتخدم في التطريـز والزخرفـة خيـوط الذهـب، و«الـزري»

و«الترتر»... كما تلبـس المرأة «الزبـون»، والعباءة، التي طـرأت عليها الكثير مـن التغيرات نهاية القرن العشـرين ومطلع القرن الحادي والعشـرين.

إجمـالاً تمتـاز ملابـس النسـاء بوحداتهـا الزخرفية ودلالاتهـا، إذ «تتوافق الزخارف بتكوينهـا الفني مع وقائع البيئـة، إذ تبرز الوحدات المنقوشـة علـى الملابس طبيعة تلـك البيئـة، فقد اسـتمدت بعض الوحـدات الزخرفية أسـماءها ومعانيهـا مـن البيئة، ومن أسـماء أشـجارها وثمارهـا المتعددة، ... ومـن أشكال مبانيهـا التقليدية... ومـن أشكال زخـارف المفروشـات المسـتخدمة فيها...، ومن أسـماء الشـخصيات المشـهورة لدى سكانهـا...».

خصائص ملابس المنطقة الوسطى

تـشير البسـام في دراسـتها، إلى أن ملابـس الرجـل والمرأة في المنطقـة الوسـطى تتصـف «بالاتسـاع والطـول والحشـمة والوقـار، فهـي لا تظهـر تفاصيـل الجسـم، وتوفـر الراحـة وحريـة الحركـة، وتتناسـب مـع العوامـل المناخيـة والبيئيـة»، كما أن المنسـوجات اعتمدت بشكل

أساسي «في صنع ملابس الرجل والمرأة على الخامات الطبيعية، وتحديداً القطن، وذلك تطبيقاً لتعالم الدين الإسلامي الذي حرم على الرجل ارتداء الحرير، واستخدمت المرأة الحرير الطبيعي في ملابس الزينة والمناسبات واستخدمت الأنسجة الشفافة في صناعة الثوب الخارجي حتى يشف عما تحته، وصنع الثوب الخارجي للرجل من أقمشة قطنية قد تكون خفيفة أحياناً من الململ، أو عادية من الخام».

كما تخلص البسام إلى أن الرجل «حافظ على زيه التقليدي، على الرغم مما طرأ عليه من تغيير...، وتخلت المرأة عن ملابسها التقليدية وتأثرت بالموضات المستوردة، ولكنها حافظت على طول ملابسها، واختارت من تلك الملابس ما يناسبها بوصفها امرأة مسلمة، وتمسكت بالعباءة، إلا انها أصبحت تصنع من الحرير الطبيعي والصناعي، هذا فضلاً عن أن العباءة توفر لها مظهراً محتشماً ووقوراً».

كما تطرقت البسام إلى أنواع التطريز في الملابس، وطريقة أدائها، بالإضافة لمكملات الزي، كالأحذية من نعال الخوص؛ المصنوع من خوص النخيل، وصولاً إلى نعال الجلد، ومنها الزرابيل الذي يشبه البوت، والمداس، والجرابات المصنوع من الجلد، والكنادر، والتليك وهو «نعال من الجلد الأسود أو البني اللامع، والجزء الأعلى منه يغطي الأصابع فقط، أما باقي القدم فيظل مكشوفاً». كما تفرد البسام مساحة للحديث عن الجوارب «الشوارب»، التي عُرفت في وقت قريب. والقفازات، التي عرفت منذُ القدم بأسماء عدة: دسوس، مداعيس، كفوف، شراب اليدين...

وتشير البسام إلى أن الامتداد التاريخي للملابس في المنطقة الوسطى دلالة على أصالتها، إذ تعود في امتداد جذورها إلى العصور الإسلامية وحضارتها العريقة، وهي كذلك «مرتبطة بالملابس التقليدية وزخارفها في البلاد العربية»، ولهذا فإن تعاليم الدين، والعوامل البيئية والجغرافية، والحالة الاقتصادية والاجتماعية، بالإضافة للعادات والتقاليد والأعراف، انعكست على ملابس المجتمع بوضوح.

وتأكيداً على ذلك، تلفت إلى العلاقة بين زخارف الملابس التقليدية في المنطقة الوسطى والفنون الإسلامية، إذ تبين «تنوعت التصميمات الزخرفية في الملابس التقليدية، لكنها في معظمها اعتمدت على التقاسيم الهندسية والزخارف النباتية، وأهملت استخدام الزخارف الحية، وهذا يدل على أنها امتداد للزخارف الإسلامية التي اقتبست عناصرها الزخرفية عادة من الخطوط الهندسية أو العناصر النباتية»، إلى جانب استخدام بعض الوحدات الزخرفية كالنجوم، والقمر، والهلال.. والتي «ظهرت في الزخارف الإسلامية لاعتناء المجتمع الإسلامي بعلم الفلك».

وفي سياق تطرقها للعلاقة بين الملابس التقليدية والبيئة الجغرافية، تؤكد البسام بأن البيئة الطبيعية

والمناخ لعب دوراً في مواصفات الملابس، إذ «اتصفت بالاتساع الشديد، وهذا يساعد على دخول الهواء وتجدده، وهو ما يلطف درجة حرارة الجسم في الجو الصحراوي الحار، إضافة إلى استخدام الأقمشة القطنية الرقيقة بكثرة، وكذلك اللون الأبيض في ملابس الرجال اليومية، وهو ما يحافظ على حرارة الجسم ويؤمن له الدفء، و... توافر أنواع مختلفة من الأردية الخارجية المصنوعة من صوف الحيوانات ذات الألوان الداكنة وهو ما يؤمن الدفء أيضاً، ويساعد على امتصاص حرارة الشمس».

وعلى صعيد العلاقات الاجتماعية، فإن للملابس دوراً بالغ الأهمية، حيثُ كانت من صفات الفتاة المطلوبة للزواج «إتقانها فن الخياطة والتطريز». كما كان للعادات انعكاسها على الملابس، إذ «تكثر الزخارف في ملابس الزواج، وملابس الاحتفالات الشعبية، وملابس الأعياد، وتقل في ملابس الحياة اليومية العادية، ويتضح من ذلك أن العلاقة بين المناسبة واللبس، علاقة وثيقة»، هذا إلى جانب كون الملابس راعت حاجتها لإرضاع طفلها عبر «إيجاد فتحة في خياطة البدن أو بالقرب من الإبط، وذلك لإرضاع طفلها منها دون إظهار الثدي».

أما على الصعيد الاقتصادي، فتؤكد البسام بأن المجتمع راعى جوانب الكفاف، إذ تميزت الملابس بخطوط ثابتة، قللت الحاجة إلى اقتناء عدد كبير منها، ولعب اتساعها دوراً في «جعلها لا تتغير تبعاً لتغير أبعاد الجسم بزيادة الوزن أو نقصه أو حدوث الحمل». كما «عكست الملابس التقليدية صورة واضحة عن الحالة الاقتصادية لمرتديها، فهناك الخامات الثمينة، والثياب المطرزة بخيوط الذهب والفضة، وهناك الخامات المتواضعة التي تطرز بخيوط القن الزاهية»، وهو ما يكشف عن البعد الطبقي، إذ «كانت الملابس التي تستعمل في المناسبات الخاصة من الطبقات العادية أو المحدودة الدخل، هي نفسها التي كانت تستخدم في الحياة اليومية للطبقة الميسورة الدخل».

وتختم البسام بالتطرق إلى بعض الاستنتاجات التي تشرح أسباب حدوث التغيرات في الملابس التقليدية في المنطقة الوسطى، منها اكتشاف النفط «الذي أدى لحدوث الانفتاح الكبير على العالم الخارجي واختلاط أهل المنطقة بالشعوب الأخرى، وقدوم الأجانب إلى البلاد للعمل بها، واختلاط الثقافات، إضافة إلى توفر الإمكانات وحدوث تطور شامل في جميع جوانب الحياة»، كما لعبت سهولة المواصلات وتبادل الثقافات مع الشعوب الأخرى دوراً مهماً. أما تغير طبيعة الحياة اليومية وخروج المرأة للتعليم والعمل، فقد فرض تغييراً كبيراً، وزامن كل ذلك «تطور صناعة الملابس والأنسجة وتقدم أساليب التفصيل والخياطة والزخرفة وحلول الآلة مكان العمل اليدوي، وظهور أنواع جديدة من الملابس الجاهزة، وهو ما أدى إلى التخلي عن الأساليب التقليدية ومسايرة الأساليب الحديثة».

صناعة الحلي الذهبية بمملكة البحرين

إبراهيم سند - البحرين

تعتبر صناعة الذهب من أقدم الصناعات التي عرفها المجتمع البحريني حيث دلت التنقيبات الأثرية التي أجريت في مختلف مناطق البحرين على أن سكان دلمون كانوا يستخدمون الحلي والمصوغات الذهبية مثل الخواتم والأساور وقطعاً من صفائح الذهب عثر عليها مع الهياكل العظمية، حيث من عادة الأقوام السابقة في دلمون وغيرها من الحضارات القديمة دفن المقتنيات الثمينة مع موتاهم .

وقد عرفت البحرين منذ القدم الذهب والحلي النادرة عن طريق التجارة المتبادلة التى كانت تجري بين دلمون ووادي الرافدين ومصر والهند حيث تجارة الذهب والنحاس والفضة معروفة ومتداولة بين هذه الحضارات. وتحدثنا الدراسات القديمة بأن النساء في فترة تايلوس كن يفضلن ارتداء المشغولات الذهبية واللآلئ والأحجار الكريمة وقد بذلن ما في وسعهن حتى يظهرن بمستوى راقٍ من الجمال والأناقة .

ومع ظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية وبالأخص في البحرين في تلك الفترة من الزمن ازدهرت صناعة الذهب بشكل ملحوظ نظراً لاتصال بعض تجار البحرين بالمناطق المجاورة وخاصة الهند والتعامل مع تجارها. وقد حققت البحرين في تلك الفترة شهرة فائقة الصيت كبلد اشتهر بمغاصات اللؤلؤ النفيس والنادر، ومع احتكاك البحرين بمناطق حضارية متنوعة ونزوح العديد من الجاليات إلى جزيرة البحرين تم التعامل مع أشكال مختلفة من الذهب والفضة جلبها القادمون معهم من مناطق تواجدهم وإعادة صياغتها مرة أخرى من قبل الصائغ البحريني ليضفي عليها الطابع المحلي ويستوحي بخياله المبدع أشكالاً ونماذج غاية في الدقة والإتقان مستوحاة في أغلبها من البيئة المحلية سواء ما يتعلق منها بالبيئة البحرية أو الزراعية أو الصحراوية .

ولم يقتصر استخدام الذهب على زينة المرأة فقط بل امتزج بالعادات والمعتقدات الشعبية حيث اتجه العديد من الناس في البحرين إلى وضع الأساور حول سواعد الأطفال والخلاخيل حول الكواحل ظناً منهم بأنها تحميهم من الشرور والأذى ! أما المرأة فقد كانت تحمل قلائد الذهب كتعاويذ وتمائم للزينة وللحماية من الغيرة والحسد. ولا عجب في أن يستقطب الذهب كل هذا الاهتمام والمكانة الجمالية والتراثية، فالذهب من المعادن النقية غير القابلة للفساد ويحتفظ ببريقه ولمعانه فترة طويلة من الزمن، على هذا الأساس اعتبر وعلى مر العصور رمزاً للخلود والبقاء، وهذا ما يؤكد قيام الفراعنة بدفن موتاهم في توابيت من الذهب كما كانوا يغطون وجوه الموتى بأقنعة من ذهب. فالذهب يساهم - كما يعتقدون - في إضفاء الصفة الأبدية لتلك الروح.

أما النقوش المستخدمة في المشغولات الذهبية المستوحاة من الأشكال والرسوم التي تزخر بها الحياة الطبيعية تجدها هي نفسها تتكرر كرسوم في الأزياء الشعبية وفي النقوش الجصية وفي الزخرفة (الخشبية) وغيرها من فنون النقش والإبداع الشعبي .

1. صياغة الذهب في البحرين:

يشتغل في صناعة الذهب صنَّاع مهرة، يطلق عليهم في البحرين اسم (الصاغة) ومفردها (صائغ) وهو الحرفي الذي يعمل في تشكيل الذهب والفضة، فيشكل منها الحلي المزخرفة بأحلى النقوش المرصعة باللآلئ والياقوت والزمرد، ويستخدم الصائغ في إعداده للحلي الذهبية بعض الآلات والأدوات التقليدية.

تحتاج هذه الصناعة إلى مهارة ودقة في الإتقان، وقد برع الصائغ البحريني وأجاد في صناعته نتيجة لتمرسه الطويل في هذه الحرفة، كما ترك بصماته الواضحة على الأشكال والزخارف المنقوشة على القلائد والأساور والأقراط، مستوحياً أغلب تلك الأشكال والرسوم والنقوش من البيئة البحرينية، وكثيراً ما نجد رسوم الأشجار والأوراق والأزهار إضافة إلى بعض الأشكال والنماذج البحرية كالمحار والقواقع البحرية الأخرى، وقد استخدمت المرأة البحرينية أنواعاً كثيرة من الحلي الذهبية زينت بها مواضع عدة من جسمها

مبتدئة من الـرأس فالأذنين فالرقبة والصـدر ثم اليدين وأخيراً القـدمين، ولهـذه الحلي تسـمياتها الخاصة التي تختلف من حيث النوع والشـكل وطـرق ارتدائها ونوعية الزخارف المسـتخدمة عليها.

2.أنواع الحلي المستخدم في البحرين :

1.2. حلي الرأس والشعر:

تهتم المـرأة البحرينيـة اهتماماً خاصاً بزينة الشـعر، فهي تحرص علـى إطالته وترتيبه وعمـل الضفائر الكثيرة فيه. ويعتبر الشـعر الطويل عنواناً للجمـال والأنوثة، لذا حرصـت المرأة في البحرين على وضـع اللمسـات الأنيقة في شـعرها لكـي تـزداد بريقاً وجاذبيـة. أما أنـواع الحلي الذهبيـة التي زين بها شـعر الرأس فهي :

1. مشـمومة القصـة: وهـي عبـارة عـن قطعة من الذهـب تعلق بخيط مـن الصوف وتُجـدل مع ظفائر الشـعر من الأمـام والخلف، كمـا يعلق المشـموم الأخضـر الطبيعي مع (مشـمومة القصـة) فيبدو الشـعر في غاية الجمال.

2. القبقـب: وهـو قطعـة حلـي شـهيرة بحجـم كف يـد الصـغيرة، تتـدلى مـن جوانبهـا مجموعـة من السلاسـل الذهبية توضـع فوق الرأس، وتتدلى منه السلاسل على الجوانب. وقـد أخذت تسمية هـذه الحلية من الحيوان البحري المعروف بإسـم سـرطان البحـر (القبقـب)، ويُزيـن سـطح هـذه القطعة الذهبيـة بالفصـوص الملونة وتسـتخدمه الفتيات الصـغيرات في السن .

3. الهلال: وهو قطعة ذهبية تجدل في الشـعر عند قمة الـرأس، وهذه الحليـة شـبيهة بالـهلال ومنه أخذ الاسـم، وتسـتخدم هذه الحلية لتزيين الأطفال.

2.2. حلي الأذن :

توجـد علـى شـكل أقـراط مختلفـة مـن ناحيـة الحجم والشـكل، وأهـم تلـك الأقـراط التي ارتدتها المرأة البحرينيـة هـي : (الشـقاب - إغلاميـات - صبـاح الخير - طعامـة - العشـارج - نخيلات - إشـكاب - الكـواشي)، وتزيـن هـذه الأقـراط بمجموعـة مـن الأحجـار الكريمـة مثـل الياقـوت والـفيروز.

3.2. حلي الرقبة :

هناك أنواع مختلفة لتزيين الرقبة والصدر، وتمتاز هذه الحلي بالكثافة وكثرة النقوش عليها، ومن أشهر تلك الأنواع (المرتعشة - المعري - المنشور - المرتهش - المريَّة - الياسمينة - النكلس - الينزيل - اليامعة) .

4.2. حلي اليد :

تزين المرأة يديها بعدد من الأساور، التي توجد أنواع مختلفة منها تلبس في الأيام العادية والمناسبات السعيدة مثل: (البناجري - شميلات - حب الهيل - صويرات)، وهناك أيضاً المضاعد (المعاضد) منها ما يسمى (الملتفت) أما (الخصور) فيأتي على شكل حبات من المرجان الأحمر والأسود تحيط به وحدات زخرفية بارزة. و(البناجري) التي تلبس في معصم اليد ولها مفاتيح خاصة تسهل عملية الارتداء حسب القياس. أما الكف أو (الجف) فهو عبارة عن خمسة خواتم تلبس في كل أصبع من اليد وتتصل بسوار في المعصم أو سلسلة ذهبية تتدلى بشكل جميل ومتناسق .

5.2. حلي الأصابع:

تعتني المرأة بتزيين أصابع اليدين حسب تقليد متبع ومعروف. فلكل أصبع هناك خاتم يعرف باسمه وهي : الخواتم والمرامي والشواهد واليباير والخناصر.

6.2. حلي الأنف :

يزين الأنف عن طريق ثقب الفتحة اليسرى للأنف، ويدخل في هذه الفتحة نوع من المشابك يسمى (زمام)، وهو عبارة عن قطعة صغيرة من الذهب عليها بعض (الفصوص) الملونة.

7.2. حلي الثياب:

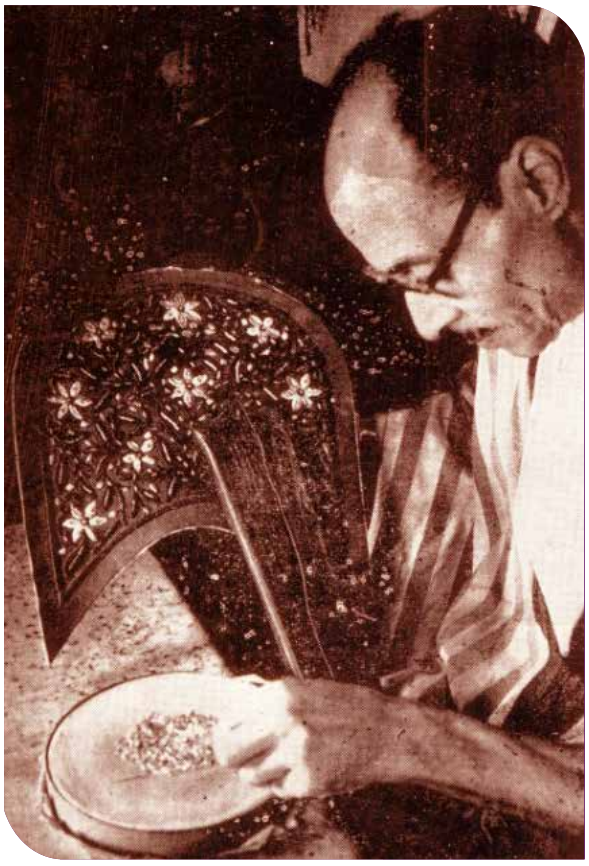
لم تكتف المرأة البحرينية بتزيين جسمها بالمصوغات الذهبية، بل امتد ذلك ليشمل الملابس التي ترتديها، حيث أخذت بتعليق أو نشر القطع الذهبية فوق الملابس، خاصة المستخدم منها في الأفراح والمناسبات السعيدة .

8.2. حلي القدمين:

تزين القدمان بارتداء (الحيول) الخلخال، ويأتي على عدّة أنواع مختلفة في الشكل والحجم، ويستخدم أكثر أنواع (الحيول) للأطفال، كما تقوم النساء بارتدائه في بعض المناسبات السارة.

ومن تلك المصنوعات تأتي (العمايل) ومفردها (عميلة)، وتعلق كل واحدة منها على جانب من جوانب (الدفة) العباية النسائية، وهناك أيضاً (مشبك محلاب) وتستخدمه النساء في تزيين الثياب التي ترتدى في المناسبات والأعياد.

أما المحزم (الحزام) فيعتبر من أهم الحلي الذهبية التي تلف حول الخصر، ويأتي المحزم بعدّة أشكال مختلفة، ويلبس المحزم المصنوع من الفضة من بعض نساء الأسر البحرينية للمناسبات الإجتماعية السارة.



XXe siècle, à un recul progressif de l'usage des chevaux. Bien d'autres mutations économiques et sociales sont, en outre, survenues, en lien avec la politique coloniale qui visait en premier lieu à appauvrir les Tunisiens, citadins et ruraux. L'exode des campagnards vers les villes s'est intensifié, notamment au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Il s'ensuivit une stagnation du marché intérieur conséquente au changement du mode de vie de la population, à quoi s'est ajouté le problème de la concurrence étrangère, même si la sellerie en a moins souffert que les autres métiers.

Ces évolutions ont contraint artisans à se tourner vers des produits industriels qui étaient moins chers afin de baisser les coûts de production. Il en a résulté un recul sur le plan qualitatif des selles tunisiennes et un déclin de leur valeur artistique, ce qui s'est traduit par une crise qui a graduellement entraîné une stagnation de la profession. Les nouvelles générations ont alors peu à peu abandonné la sellerie. Cette situation nous impose, aujourd'hui, d'œuvrer à documenter cet artisanat afin d'en conserver la mémoire historique, vu l'importance qu'il a revêtu et sa contribution à l'édification de l'identité nationale que l'on peut considérer comme la résultante globale et toujours en devenir d'un large éventail de spécificités, culturelles et autres.

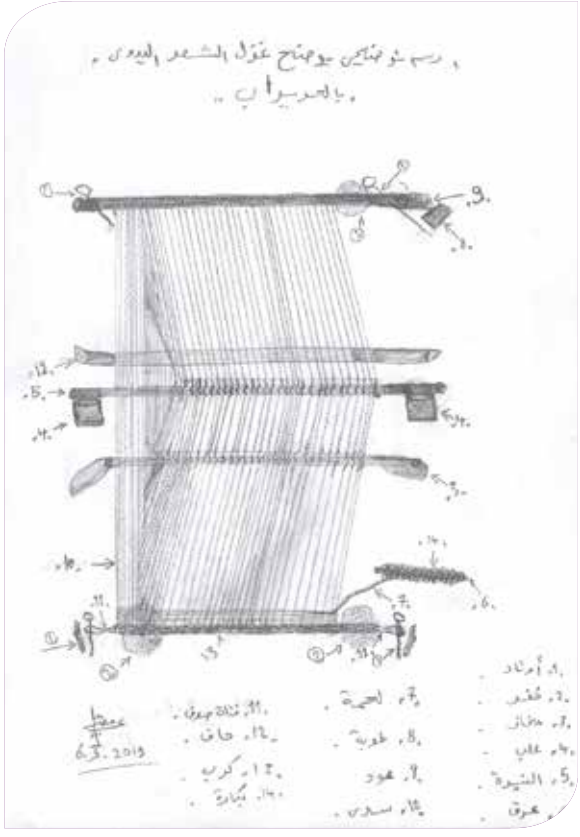
Salah Falhi. Tunisie

LA FABRICATION ARTISANALE TRADITIONNELLE DES SELLES EN TUNISIE

La sellerie représente une part importante de la mémoire vivante de l'histoire de la Tunisie. Elle est liée à la chevalerie et à sa riche culture. Cet artisanat est classé parmi un ensemble de métiers nobles exercés par les familles les plus réputées de la ville de Tunis ou d'autres villes du pays. Ces métiers étaient transmis de père en fils à l'instar d'autres pratiques artisanales élevées comme la parfumerie, la soie ou la fabrication des couvre-chefs traditionnels appelés chechia. La profession a connu son apogée au cours du XIXe siècle, époque où les ruraux représentaient 80% de la population de la Régence de Tunis et formaient un marché intérieur important pour la sellerie.

Les selles tunisiennes étaient de deux types : selles ordinaires et selles de haute qualité. Ces dernières étaient ornées de broderies faites à partir de matières précieuses comme l'or, l'argent ou la soie. Mais le développement des moyens modernes de transport et l'extension du réseau ferroviaire ont conduit, depuis le début du

égard cessé de constituer l'une des formes d'artisanat féminin susceptible de procurer aux familles une source de revenu supplémentaire. Ce métier se rattachait en effet aux sociétés d'éleveurs d'ovins qui fournissaient les artisans en laine brute, même si les produits que l'on fabriquait avec ce matériau étaient commercialisés dans ces sociétés elles-mêmes autant que dans bien d'autres.



L'étude débouche sur plusieurs recommandations portant, notamment, sur la nécessité de documenter les métiers traditionnels, de peur qu'elles ne tombent dans l'oubli et sur le fait que les études ethnographiques et folkloriques représentent un vrai trésor pour les archéologues et les historiens pour tout ce qui concerne le développement et la pérennité de la culture soudanaise. L'auteur insiste en particulier sur le travail à entreprendre pour promouvoir les études et recherches dans ce domaine.

Nuha Abdelhafez Abdelaziz . Soudan
Nada Babekr Mohamed . Soudan

LA CULTURE MATÉRIELLE DU MÉTIER DE FILAGE ET TISSAGE DE LA LAINE DE MOUTON DANS LA RÉGION DE HERIRAB AU NORD D'AL MATMA

Étude ethnographique

L'artisanat constitue un héritage populaire transmis de génération en génération et porteur d'un riche savoir-faire autant que de sagesse ancestrale. Il se trouve pourtant que de nombreux métiers sont confrontés à des défis, tels que les changements culturels ou la menace de disparition, en raison des évolutions rapides que connaît la société soudanaise à l'instar des autres sociétés traditionnelles. On comprend qu'il soit si important d'étudier et de documenter ce patrimoine qui témoigne de bien des aspects de la culture et de la civilisation soudanaises. De même est-il nécessaire de connaître les dimensions économique, sociale, culturelle et historique de ces pratiques artisanales et de documenter les valeurs et les symboles qu'elles recèlent.

L'étude porte sur le filage et le tissage de la laine de mouton et vise à faire l'état des lieux en ce qui concerne ces activités en se penchant sur les outils et les matières premières utilisés par les artisans ainsi que sur les méthodes de fabrication en usage. La recherche se fonde sur l'enquête ethnographique sur le terrain à travers une collecte et un collationnement des données visant à mettre en lumière les multiples réalités de cet artisanat.

Le présent travail a abouti à différents résultats, notamment en ce qui concerne le rapide déclin de ce métier qui est lié au peu d'empressement des jeunes à l'apprendre et en assurer la transmission. À quoi s'ajoutent les changements que le marché local a connus avec l'irruption de produits industriels provenant d'autres matériaux venus prendre la place des tissages et autres productions à base de laine. Filage et tissage ont à cet

les berceuses jouent en effet un rôle décisif dans la construction de la personnalité de l'enfant, à une étape de sa vie que l'on peut considérer comme celle où se restructurent ses forces psychiques et mentales pour le préparer à affronter progressivement les exigences de l'âge mûr. C'est au cours de cette période que se manifestent divers signes annonciateurs de la progressive évolution de la personne vers une maturité intellectuelle généralement accompagnée d'un réel développement des aspects artistiques de sa personnalité. Nul ne peut à cet égard douter de la valeur et de l'impact des arts dans la vie des hommes. " La musique est considérée comme un moyen de détente et de relaxation, elle contribue à la diffusion à l'intérieur des êtres de vagues et de courants qui créent une vraie dynamique existentielle. Elle a également une fonction éducative importante, en tant que moyen d'élévation de la sensibilité et d'affinement des sens à travers la perception de l'harmonie artistique que déploient les œuvres musicales. "

Tels sont les points sur lesquels s'arrête la présente étude musicologique sur les berceuses, " ces chansons étant un art qui influe sur l'homme et remue en lui les affects et les émotions qui sont en état d'inertie et suscitent la jouissance et l'apaisement. " Les connaisseurs savent à quel point elles sont liées à l'homme, en général, et à l'enfant, en particulier, et mesurent l'étendue de son influence sur son comportement. C'est pourquoi il convient d'ouvrir à l'enfant les chemins de la vie et de lui tracer les voies de l'avenir afin de faire de lui un être digne et confiant en ses moyens. Ce qui ne peut se réaliser sur la seule base de ses capacités physiques, mais en accordant une importance capitale à la dimension spirituelle de sa personnalité et en

s'adressant à son goût, à sa sensibilité et à sa réactivité. "

Les berceuses étant l'une des formes artistiques qui nourrissent le goût de l'enfant, affinent ses dons et illuminent son existence, il est clair que le rapport de l'enfant à ces chansons joue un rôle décisif dans sa formation. Les jeunes êtres inclinent naturellement vers les plus belles mélodies, ils n'aiment rien tant que d'entendre le murmure de voix dont les sonorités excluent la rudesse et la grossièreté. C'est en éduquant la sensibilité de l'enfant et en élevant son âme dans le respect des hautes valeurs que nous pouvons lui préparer un avenir radieux, chose qui ne saurait se faire sans que soient définis à l'avance des objectifs précis en rapport avec sa personnalité.

Mohamed Dridi . Tunisie

LES BERCEUSES OUBLIÉES DE LA VILLE TUNISIENNE DE MONASTIR

Étude musicologique et documentaire

Les chansons du patrimoine occupent une place importante parmi les multiples formes chantées que connaissent les peuples, quels qu'en soient la profondeur historique ou le développement au cours des époques. Cela ne s'explique pas seulement par la seule proximité de ces arts avec la sensibilité des gens, mais par le fait qu'ils constituent en eux-mêmes autant de miroirs des évolutions sociales et psychologiques qui ont marqué le passé des peuples. Le patrimoine chanté est en effet l'une des images de la façon dont les hommes racontent des moments de leur histoire, ainsi que de la vie, de l'état et des sentiments qui sont les leurs. Que tant de chansons soient restées jusqu'à ce jour vivaces dans la mémoire collective relève en dernière instance de la simplicité et de la beauté de leurs mélodies autant que de cette vie frémissante dont elles sont porteuses et qui a amené des générations successives à s'y passionner et à se les transmettre l'une à l'autre de sorte qu'elles ont continué à ce jour à nous faire vibrer.

L'étude du patrimoine musical tunisien montre que les berceuses (appelées dans le dialecte national chansons de tarbîj – substantif d'un verbe, trabbej, qui signifie " dorloter ") font partie de la partie oubliée du patrimoine ou, si l'on excepte quelques enquêtes menées par des musico-anthropologues, ignorée par les études académiques ou anthropologiques, en dépit de l'importance qu'elles revêtent dans la société tunisienne. Liées à une étape des plus sensibles de l'âge de l'homme,

LES MUSICIENS TSIGANES ET LEUR RAPPORT AUX INSTRUMENTS MUSICAUX

Les tsiganes occupent une place importante dans l'usage des instruments de musique, et cela à deux niveaux.

Premièrement : le musicien tsigane se familiarise dès son plus jeune âge avec les instruments, accessoires et autres équipements en rapport avec l'art musical. Tôt dans la vie, il les voit entre les mains de son père, de son oncle ou de quelque autre membre du clan familial, et les premières leçons qu'il reçoit sur le fonctionnement de tel ou tel instrument résultent de l'éducation musicale procurée par les siens et du rapport direct à cette sphère du savoir artistique que lui fournit l'environnement familial. Les acquis se développent jusqu'au passage au professionnalisme, lorsqu'il a finalisé l'assimilation des règles mais aussi des traditions de la pratique instrumentale qui ont cours parmi les siens. C'est à travers ce cheminement que s'est affirmée sur la durée l'excellence du musicien tsigane professionnel.

En deuxième lieu, le musicien est toujours conscient des spécificités des formes musicales qu'il doit constamment respecter lors de l'exécution de telle ou telle partition sur l'instrument qui est le sien. En outre, il lui incombe de de faire montre d'un niveau de performance propre à lui permettre autant que possible de rester attentif aux détails et aux nuances les plus ténues qui confèrent toute leur vigueur aux thèmes propres à la musique tsigane.

Les musiciens tsiganes se caractérisent par leur capacité à utiliser toute la gamme d'instruments en usage dans la culture musicale populaire égyptienne, notamment la rababa, le mizmar, le

tambourin, la sulamiya, la darbouka et autres. Il n'est pas de forme de virtuosité sur de tels instruments où les musiciens tsiganes n'aient joué un rôle d'avant-garde, qu'il s'agisse de leur utilisation ou de leur popularisation, et n'aient affirmé leur prééminence sur leurs pairs non tsiganes dans ce domaine. Il n'en demeure pas moins que les musiciens tsiganes ont su entretenir des liens étroits avec des instruments particuliers qui ont été intégrés à la structure de leurs créations et sont rarement utilisés en-dehors des formes mélodiques propres à la musique tsigane. L'auteur cite, ici, la rababa, le mizmar et le tambourin tsigane.

Mohammed Omran. Égypte

le changement affectant la justice coutumière et son faible impact et qui sont : la transformation du concept d'autorité parmi les communautés sahraouies et les insuffisances du droit coutumier lui-même; le rôle de la révolution culturelle, sociale et technologique dans la modification de nombreux aspects de la vie traditionnelle; le rôle de l'enseignement qui a mis en doute la compétence des systèmes tribaux dans le domaine du maintien de l'ordre; l'ignorance des coutumes par les jeunes générations; la dislocation de la famille traditionnelle; l'affaiblissement de l'autorité des hommes de loi parmi les juges coutumiers.

L'auteur aborde ensuite les principales manifestations du changement affectant la justice coutumière, et notamment : l'apparition des conseils de conciliation; la substitution des paiements en numéraire aux sanctions; l'intervention des service en charge de la sécurité dans de nombreuses affaires concernant la société, y compris par la désignation de conseils coutumiers et la résolution des conflits; la consultation d'experts en dehors du corps de la magistrature; l'enregistrement par écrit des actions et des accords; la rareté du recours à la vengeance dans les affaires de meurtre et de coups et blessures; l'application de la charia islamique dans les affaires de meurtre; la régression du principe de responsabilité collective solidaire; la substitution du chèque de caution au kafil (tuteur).

L'étude présente dans sa conclusion une vision prospective de l'avenir de la justice coutumière dans la société rurale en Égypte, en prévoyant les multiples changements qui risquent d'affecter ce type de société, dans un proche avenir. Elle souligne également le fait que la coutume et ses multiples usages concrétisent les changements que connaît la vie sociale, économique et culturelle tout autant que l'administration par l'État des sociétés rurales.

Ahmed Abu al Ala . Égypte

de la nature des relations et des interactions entre les personnes. Elle a pour finalité la réalisation de l'équilibre social et la garantie de la sécurité et de la tranquillité pour les individus et la collectivité. Viennent ensuite les principales spécificités du droit coutumier : la pérennité et la durabilité; la capacité à changer; la tendance à la conservation du système coutumier; la transmission par le transfert volontaire de père à fils.

Le troisième volet porte sur " l'écologie" de la justice coutumière, soit sur les réalités de la vie quotidienne, du milieu et de la géographie qui ont joué un grand rôle dans la naissance des coutumes bédouines et sur l'environnement saharien qui a déterminé de façon décisive les données et particularités qui sont celles de la société bédouine autant qu'il a orienté le comportement de ses membres; le tout reposant sur la solidarité entre environnement et coutume afin que soient surmontées les dures conditions de l'existence.

Le quatrième volet expose les formes de reconnaissance officielle par l'État de la justice coutumière, à travers l'examen du rapport entre coutume, loi (le code officiel) et autorité de l'État. Ce voletntraite également des principales différences entre justice coutumière et justice officielle : la longueur des procédures dans les affaires soumises aux tribunaux officiels; le fait que le droit formel vise à prévenir et à faire exécuter punitions et rétributions alors que le droit coutumier tend à chercher le rapprochement, l'entente et la conciliation; la justice coutumière prononce parfois des jugements plus sévères, voire des sentences plus lourdes que celles prévues par les dispositions du droit formel; la règle coutumière n'en jouit pas moins d'un degré élevé de souplesse; la justice coutumière ne dispose pas pour l'exécution de ses jugements des moyens de la contrainte organisée. Ce volet se termine par un aperçu sur le droit coutumier au Sinaï et à Matrouh.

Le cinquième volet expose certains principes qui sont au fondement de la justice coutumière, soit : la conciliation; la proportionnalité des sanctions; la solidarité dans la vengeance; le rapport entre coutume et charia.

Le sixième et dernier volet s'arrête sur les formes et les raisons de l'évolution de la notion de coutume ainsi que sur l'avenir de ce type de justice, à travers l'examen des causes qui sont derrière

LA JUSTICE COUTUMIERE EN ÉGYPTE : NAISSANCE, DÉVELOPPEMENT ET DEVENIR

L'étude porte sur la justice coutumière en Égypte, de façon générale, et sur le rôle qu'elle joue en termes de réparation des préjudices et d'instauration de la paix sociale au sein des communautés qui s'adressent à elle, à travers la multiplicité de leurs cultures. Elle s'interroge sur l'étendue et les raisons des changements qui ont affecté le rôle de ce type de justice.

Le travail est réparti sur six volets. Le premier traite de l'histoire de la justice coutumière, de l'idée de droit dans les sociétés rurales et des principes fondamentaux sur lesquels se fonde cette justice. Les règles coutumières sont nées et se sont spontanément développées dans des sociétés fondées sur les rapports harmonieux entre leurs membres. Ces règles ne reconnaissent pas les sanctions sur lesquelles se basent les lois officielles. Ce système coutumier est également, pour une large part, organisé selon un ordre rigoureux, tant en ce qui concerne sa structure que ses dispositions, et se base sur la volonté de traiter les affaires avec célérité.

Le deuxième volet définit la loi coutumière comme une loi qui répond à une situation où les gens se sont habitués à un comportement donné dans une affaire donnée, au point de croire que ce comportement a un caractère contraignant et que toute infraction est passible d'une sanction matérielle. La règle coutumière est également définie comme étant celle qui détermine les devoirs de l'individu et leurs limites. C'est elle qui décide

directe dans les différents domaines de la vie et ne contribue pour une part essentielle à l'édification de la société et de sa culture, tout au long de la vie humaine. La femme représente en effet " l'un des piliers de l'organisation sociale, par-delà les multiples statuts qui sont les siens et les différents rôles qu'elle assume en rapport avec la diversité des milieux auxquels elle appartient. "

Il faut souligner, ici, que la femme africaine, de façon générale, et la Nubienne, en particulier, a bénéficié d'un statut social élevé que l'Histoire a reconnu et consigné à travers les époques. Cette place éminente confirme la grandeur et l'authenticité du rôle que la femme a joué dans l'Égypte ancienne. C'est ce que révèle de façon palpable l'examen attentif de la longue histoire de la femme nubienne et le statut particulièrement élevé qui fut le sien à travers les âges. Ne parlons pas des belles réalisations qu'elle n'a cessé d'accomplir dans les différents domaines de la vie, et notamment celui de la culture. C'est elle en effet qui, de façon essentielle, perpétue d'une époque et d'un lieu à l'autre la transmission de génération en génération de l'ensemble de l'héritage traditionnel.

Il est certain que la culture nubienne a reconnu à la femme des vertus spécifiques et lui a permis d'en tirer dans les différentes régions de réels avantages. Ces vertus se rattachent étroitement à ce milieu et à cette culture dans lesquelles elle a évolué depuis les époques lointaines. La culture populaire représente à cet égard ce tout où se complètent le matériel et l'immatériel, le moral et le palpable, le corporel et le spirituel de sorte que l'aspect éthique ou religieux s'incarne dans les représentations matérielles et que les aspects matériels se réalisent dans leur dimension culturelle de façon perceptible à travers les symboles et les valeurs qui distinguent une société d'une autre.

Zeyneb Abdeltaweb Ryadh . Egypte

LES US ET COUTUMES LIÉS AU MARIAGE, À LA GROSSESSE ET À LA NAISSANCE DANS LES SOCIÉTÉS RURALES

Entre patrimoine et transmission

La femme assume, en particulier dans les sociétés rurales, des responsabilités sur le plan matériel aussi bien qu'immatériel. C'est par elle et grâce à elle que les générations se transmettent les us et coutumes de leur société, la culture ne pouvant exister en-dehors de la société dont la femme est l'un des fondements. Les sociétés ne peuvent ni être ni durer si elles n'ont pas de culture.

Or la culture est à la base une production humaine. C'est par elle que se forme la personnalité de l'homme et c'est de l'homme qu'elle tire ses particularités, comme l'affirment les spécialistes de l'anthropologie culturelle : " La culture détermine pour une part essentielle la personnalité, mais elle intervient aussi de façon importante dans ce qui en constitue l'organisation apparente, dans la mesure où elle met en avant des préoccupations et des objectifs déterminés. "

C'est pourquoi les sociétés humaines, qu'elles soient primitives ou civilisées, ne peuvent occulter le rôle de la femme. De même ne peuvent-elles aspirer au progrès et à la prospérité sans que la femme n'intervienne de façon essentielle et

L'OPPOSITION SÉMANTIQUE DANS LES PROVERBES POPULAIRES ALGÉRIENS

Les études sur les proverbes ne sont pas arrêtées à ceux formulés en arabe littéral, elles ont trouvé une matière féconde dans les proverbes populaires, à travers l'analyse de leurs thèmes et de leurs visées mlrales. Le proverbe populaire algérien se situe en effet au premier rang des arts populaires auxquels les chercheurs se sont intéressés à travers l'étude de leur contenu humain et la mise en valeur de leurs composantes culturelles avec toute la charge dont ils sont porteurs. Cette place de choix, le proverbe populaire la doit au fait qu'il est dans toutes les bouches et que la mémoire populaire l'a précieusement conservé.

On comprend à partir de là que le locuteur qui utilise ces proverbes, qu'il soit en position de locuteur ou de récepteur, se sente habilité, par instinct ou parce que la performance littéraire qui est à la base du proverbe populaire lui est aussi familière que l'est le contexte social dans lequel celui-ci est apparu, à choisir tel proverbe ou telle citation ciblée qui lui permettra de trouver la formulation concise et accessible par laquelle il pourra exprimer sincèrement les idées, enseignements moraux et principes de sagesse qui lui viennent à l'esprit.

La présente étude – qui s'inscrit dans le cadre de la réflexion sur la littérature populaire – essaie de donner un aperçu sur les composantes sémantiques des proverbes algériens. Elle se propose d'en interroger les contenus, de mettre en lumière les contextes auxquels ils se réfèrent et de les confronter les uns aux autres afin de permettre au destinataire de se former une image

mentale qui le conduira plus loin dans la compréhension de ce qu'il lit ou entend. De telles confrontations, nous découvrons en fait que nous y recourons de façon spontanée dans la vie quotidienne, non pas seulement en ce que les proverbes populaires représentent une forme de communication entre locuteur et récepteur, mais aussi en tant qu'ils constituent un discours porteur d'une valeur esthétique et éthique fondatrice de la culture du peuple algérien et subsumant ses constantes religieuses, nationales et sociales. De telles confrontations entre les proverbes nous incitent également à tirer profit des mécanismes d'opposition internes au proverbe populaire algérien, en ses multiples occurrences, sous l'angle des rapports de cohérence que ces composantes entretiennent avec d'autres composantes. Une telle démarche a pour finalité de déterminer les significations à valeur éducative et pédagogique qui sont la marque de la littérature proverbiale.

Abderrahman Baghdad. Algérie

LE RÔLE DE LA CULTURE POPULAIRE DANS LA CONSTRUCTION DU TEXTE ROMANESQUE

Partout dans le monde, la littérature est en rapport étroit avec la culture orale, ainsi qu'en témoignent les enquêtes littéraires. Cette culture peut même être à la base de la vision artistique de certains textes, comme c'est notamment le cas pour les romans fondés sur une vision postcoloniale.

L'auteur essaie dans cette étude d'examiner certains éléments du patrimoine oral dans deux romans relevant de l'ère postcoloniale : le premier s'intitule Kesbane Hitta (Posséder un arpent, 2006), du romancier égyptien Feu Foued Qindyl ; le deuxième Zerriat el bled (Les Graines du pays, 2004) du Marocain El Habib Eddayim Rabbi.

L'étude porte sur la façon dont les deux écrivains intègrent des éléments fondamentaux de la culture orale à la construction de leur texte – contes, proverbes, sobriquets, dialogues, anecdotes, récits fantastiques, mythes et légendes, biographies, moralités, sans oublier la langue elle-même avec toutes les richesses de la culture populaire dont elle est porteuse et qui témoignent, ici, de l'orientation postcoloniale du texte romanesque.

L'auteur vise à montrer le lien profond qui existe entre ce type de texte et la culture populaire en mettant l'accent sur certains aspects de la culture locale qui ont joué un rôle essentiel dans la production du roman, et en soulignant la façon dont chacun des deux romanciers a intégré à son texte divers aspects du patrimoine culturel populaire qui est le sien.

Or, même si ces deux récits s'inscrivent dans la mouvance postcoloniale qui, d'un côté, privilégie le local sur l'universel et la périphérie sur le centre et, de l'autre, se réfère de façon essentielle à la culture orale, ils sont différents par leur forme et leur vision artistique. Dans son roman, Posséder un arpent, l'Égyptien Foued Qindyl a puisé dans la culture populaire de son pays, en imaginant un dialogue tout en oppositions entre le roman et la Sîra (épopée) populaire qu'il a intégrée à son imaginaire. Pour Les Graines du pays, le Marocain El Habib Eddayim Rabbi s'est inspiré de la culture locale populaire de la région de Doukkala (Maroc) en faisant de l'oralité un élément structurant essentiel de son récit, exploitant les ressources fournies par le dialecte du pays en harmonie avec la structure ouverte d'un genre romanesque en devenir.

Bouchaib Essaouri. Maroc

LE SYSTEME DE PARENTÉ ENTRE RÉEL ET IAMAGINAIRE

Étude anthropologique du conte "L'homme au destin en or et la femme au destin en argent"

Le travail porte sur le système de parenté entre réel et imaginaire à partir d'une étude anthropologique du conte intitulé L'homme au destin en or et la femme au destin en argent. La parenté est examinée sous l'angle de la réalité sociale et de l'imaginaire tel qu'il se présente dans le conte populaire. L'auteur aboutit à la conclusion que le système de parenté se fonde dans le contexte social réel, tantôt sur le lien biologique, tantôt sur le lien social, religieux et humain. Mais c'est la parenté biologique qui prime, comme on le voit, en général, dans les contes. Ce système est, par sa nature même, lié au système du mariage, de l'alliance familiale et de la résidence. Mais le plus important dans une telle conclusion est que le système de parenté dans l'imaginaire du conte diffère souvent de ce qu'il est dans la réalité, comme c'est le cas, par exemple, pour le système d'alliance familiale et de résidence chez la mère. Un tel système est interprété, sous l'angle de l'anthropologie évolutionniste, comme étant une survivance du système préhistorique de parenté.

Zahia Teraha. Algérie

fallu étudier la situation avec la plus grande attention et réexaminer toutes les dépenses avec objectivité, dans la mesure où celles-ci risquaient de devenir une charge insoutenable, menaçant de nous amener à disparaître d'un domaine où nous nous étions investis avec la passion de l'amoureux qui ne veut épargner aucun effort pour réaliser un rêve, si lointain fût-il.

LA CULTURE POPULAIRE a donc été conduite, en réponse aux exigences de la présente conjoncture financière, à diminuer autant que possible des frais de publication qui la menaçaient dans son existence même et pouvaient la contraindre à renoncer à ce bel acquis culturel et scientifique arabe, ce qui aurait constitué à nos yeux une perte intolérable. Au terme d'un grand nombre de réunions au cours desquelles toutes les opportunités et toutes les contraintes ont été passées en revue, il nous a fallu décider de renoncer définitivement à la version papier et de faire désormais paraître la revue dans la seule version électronique. Nous procèderons, en outre, au regroupement des tâches des membres du Comité de rédaction et à la redistribution des différentes fonctions de chacun d'entre eux. Il nous faudra également, à notre grand regret, réduire la rétribution accordée aux auteurs collaborant à la revue, renoncer à la traduction des synthèses dans les langues chinoise, espagnole et russe et nous limiter, aux côtés du texte arabe, aux seules versions anglaise et française.

Nous sommes déterminés à travailler d'arrache-pied afin de maîtriser l'accès au numérique sous toutes ses formes et avons le ferme espoir de toucher toutes les catégories de lecteurs afin de donner à la culture du patrimoine et à toutes les autres formes de culture populaire la plus large diffusion dans le monde arabe. Nous faisons à nos lecteurs, dans la région arabe et à travers le monde, la promesse de veiller constamment à développer et à moderniser le site électronique de la revue, tout en œuvrant à le pourvoir de tous les moyens propres à en faciliter l'accès et l'utilisation. Ainsi pourrons-nous présenter au lecteur une expérience unique que nous espérons améliorer à chaque livraison, afin de faire de la revue une fenêtre d'échange et d'interaction avec le monde et un haut lieu de savoir, ce qu'elle a toujours été et ce qu'elle entend demeurer.

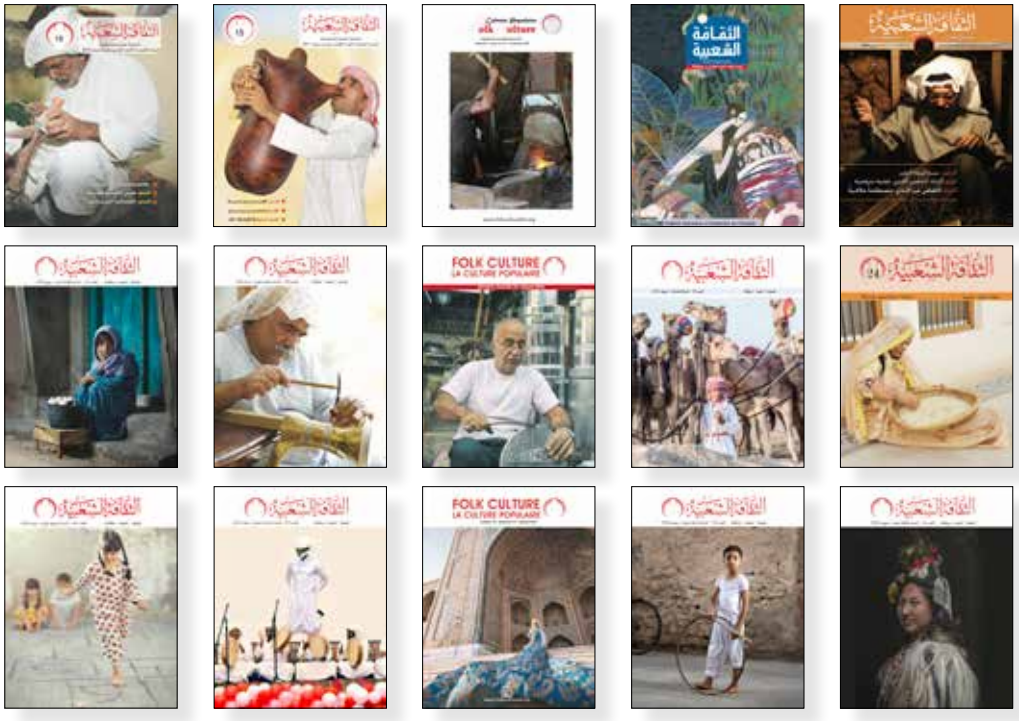
Dans le cadre de cette entreprise que nous voulons poursuivre en accord avec les données de notre monde moderne, nous tenons à adresser nos plus vifs remerciements et l'expression de notre profonde gratitude et de notre haute considération à Sa Majesté le Roi Hamad bin Isa Al Khalifa, Souverain du Royaume de Bahreïn, que Dieu le garde et l'entoure de sa protection, pour le soutien indéfectible que l'éminent Dîwan royal n'a eu de cesse de nous apporter et sans lequel cette publication n'aurait pu voir le jour. Nous ne saurions, non plus, oublier le rôle joué par notre grand Professeur, le Dr Mohamed Jaber Al Ansari (que Dieu lui apporte la guérison), ni l'effort intellectuel, ô combien précieux, qu'il nous apporta au cours des préparatifs précédent la fondation de la revue, en 2007.

Notre collaboration avec les auteurs et les lecteurs de la revue se pousuivra avec la même vigueur grâce à l'aide et au soutien du Tout Puissant, Il est Celui qui aide et ouvre les chemins de la réussite.

Ali Abdalla Khalifa

Président de la rédaction

VISIONS POUR UN RÊVE LOINTAIN...



Cette publication a connu au long de ses dix-sept années d'existence un vaste rayonnement grâce à la régularité de ses parutions qui lui ont permis de toucher les lecteurs dans plus de 167 pays du monde, en symbiose avec l'action menée par l'Organisation mondiale de l'art populaire (IOV). Dans le temps où la plupart des périodiques arabes étaient contraints de s'arrêter après avoir fidélisé, des années durant, un important lectorat, LA CULTURE POPULAIRE a pu occuper une place de choix parmi les publications scientifiques arabes spécialisées qui ont réussi à conserver sur de nombreuses années leur crédibilité, le haut niveau et les critères stricts qui lui ont permis de valoriser, à chaque livraison, la matière proposée au public. C'est ainsi notre revue a réussi à devenir une référence auprès des instances scientifiques et académiques d'arbitrage. À cela s'est ajoutée la parution régulière de chacune de ses livraisons, lesquelles couvraient de façon étendue l'ensemble des domaines de la culture populaire, de sorte qu'elle a constitué une fenêtre d'édition largement ouverte sur les milieux plus influents, à travers le monde.

Mais, compte-tenu des évolutions stratégiques tant régionales qu'internationales dont chacun mesure l'impact et qui se sont traduites par de grandes réductions des ressources financières, la plupart des États se sont trouvés contraints de procéder à d'importantes révisions budgétaires afin de préserver autant que possible leurs équilibres financiers. Ces révisons les ont amenés à limiter de façon drastique les dépenses dans plus d'un domaine. LA CULTURE POPULAIRE ne pouvait ne pas répondre, à son tour, aux exigences de la conjoncture, en s'employant à réduire au maximum ses frais de publication. Il a donc

Index

21
VISIONS POUR UN RÊVE LOINTAIN…

23
LE SYSTEME DE PARENTÉ ENTRE RÉEL ET IAMAGINAIRE
Étude anthropologique du conte "L'homme au destin en or et la femme au destin en argent"

24
LE RÔLE DE LA CULTURE POPULAIRE
DANS LA CONSTRUCTION DU TEXTE ROMANESQUE

25
L'OPPOSITION SÉMANTIQUE DANS LES PROVERBES
POPULAIRES ALGÉRIENS

26
LES US ET COUTUMES LIÉS AU MARIAGE,
À LA GROSSESSE ET À LA NAISSANCE
DANS LES SOCIÉTÉS RURALES
Entre patrimoine et transmission

28
LA JUSTICE COUTUMIERE EN ÉGYPTE :
NAISSANCE, DÉVELOPPEMENT ET DEVENIR

31
LES MUSICIENS TSIGANES
ET LEUR RAPPORT AUX INSTRUMENTS MUSICAUX

32
LES BERCEUSES OUBLIÉES DE LA VILLE
TUNISIENNE DE MONASTIR
Étude musicologique et documentaire

34
LA CULTURE MATÉRIELLE DU MÉTIER
DE FILAGE ET TISSAGE DE LA LAINE DE MOUTON
DANS LA RÉGION DE HERIRAB AU NORD D'AL MATMA
Étude ethnographique

36
LA FABRICATION ARTISANALE TRADITIONNELLE
DES SELLES EN TUNISIE

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
PDG
Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Président du comité scientifique
Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
Directeur général adjoint
des affaires techniques et
administratives

Membres de la rédaction
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

Sayed Ahmed Redha
Secrétariat de Rédaction
Relations internationales

Firas AL-Shaer
Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
Traduction de la section française

Translation website
www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
Réalisation Technique

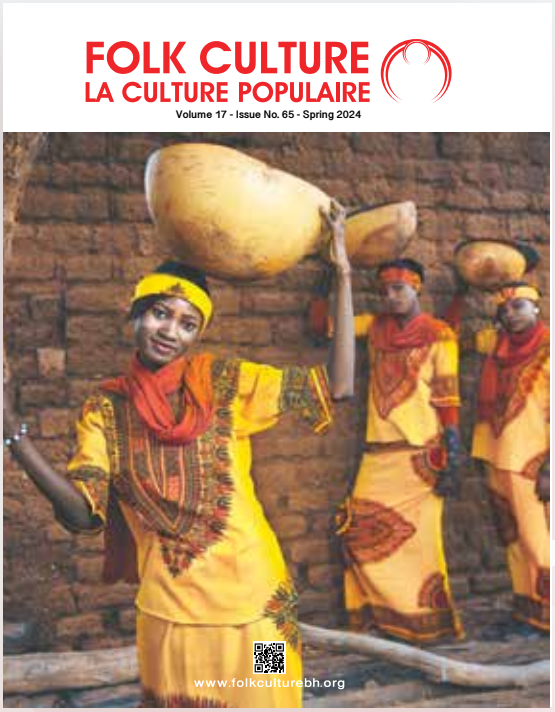
Shereen A. Rafea
Directrice des relations
internationales I.O.V.

Nayla A. Yaqoob
Coordinatrice des Travaux de
la Traduction

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle
Volume 17 - Fascicule 65
printemps 2024



@folkculturebhr

The craft of saddlemakers:
A living memory of Tunisian history

Paired with Tunisia's illustrious equestrian past and culture, the art of saddlemaking evokes a strong sense of nostalgia for a bygone age.

Similar to other renowned industries like perfumery, weaving and silk, saddlemaking is usually carried out by wealthy families in Tunis and other towns and is considered a noble career.

During the 19th century, when more than %80 of the people living in the province of Tunis were rural residents, this craft was at its pinnacle. The domestic demand for Tunisian saddles – both plain and ornate varieties adorned with precious metals and fabrics like silk, gold and silver – was substantial. They were highly sought after by the Bey's court officials and urban aristocracy.

The saddle a person used once indicated their social status. However, horseback riding began to decline slowly in the early 20th century as a result of the development of contemporary transportation options, road networks and trains. These factors, together with the social and economic changes brought about by colonial policies in Tunisia that sought to lower the standard of living of both urban and rural residents, contributed to a surge in migration, especially in the decades following WWII. Thus, as a result of changes in lifestyle, this led to a decline in the domestic market.

Under these new conditions, craftsmen had to cut corners by using cheaper industrial resources to lower production costs. The result was a decline in the aesthetic and functional value of Tunisian saddles.

The skill of saddlemaking declined slowly but steadily as the worsening circumstances made craftspeople's already difficult jobs much more so. The enthusiasm of subsequent generations for this age-old skill waned gradually.

Keeping this art form alive in the annals of time is crucial, considering the role it played in forging Tunisian identity. The continual and thorough result of diverse cultural specificities, saddlemaking continues to be an important cultural legacy that must be recognised and protected, despite its diminishing role.

Salih Falhi . Tunisia

Weaving Sheep Hair in North Matamma, Sudan: An Ethnographic Study

Traditional crafts are one of the folk legacies that are passed down from generation to generation, carrying in their context a great deal of the experience and wisdom of generations. Nevertheless, many of these crafts are threatened by cultural change and extinction due to the rapid development of cultural and historical development of the Sudanese community. Thus, it is becoming increasingly evident that there is an urgent need to document these crafts and showcase their economic, social, cultural, and historic value as well as their depiction of the unique cultural identity of the Sudanese civilization.

This study examines the craft of spinning and weaving sheep's hair in order to shed light on its reality: whether it is in decline or on the rise, the tools and raw materials used by the craftsmen, and its production techniques. The study employs ethnographic fieldwork methods for data collection and deductive reasoning to determine the actuality of these crafts.

One of the findings of the study is that the craft is declining due to the reluctance of young people to learn and inherit it, as well as the introduction of imported goods made from other materials to local markets to supplant the shawl and other hair products. Spinning and weaving sheep's hair is one of the women's crafts that provides supplemental income for the family. As a source of raw material, the craft of sheep hair is associated with the communities of sheepherders, but its products are dispersed among the communities of herdsmen and other societies.

The study produced a number of recommendations, one of which was the necessity of documenting traditional crafts to prevent their extinction. Ethnographic and folklore studies provide archaeologists and researchers with information regarding the development and continuity of the Sudanese civilization. We recommend conducting specialised research and studies on them as a result.

Nuha Abdulhafidh Abdulaziz. Sudan
Nada Babakr Mohammed. Sudan

show signs of the creative aspect of our personalities.

The arts unquestionably have a significant and valuable influence on human beings. Music is a means of entertainment and relaxation, and it works to promote emotional participation.

Because it is a means of enhancing emotions and relaxing the senses through the perception of aesthetic harmony in musical masterpieces, it serves an essential educational function.

The lullaby is the focus of this research because it is an art with the power to influence people, stirring up latent sentiments and emotions while bringing them joy and solace.

Research shows that these tunes are associated with people, especially children, and that they can influence how they act.

A child's spiritual development, taste, sensitivity and emotional engagement with their environment are all enhanced by listening to lullabies, which also chart the path for the child's future. The bond between children and lullabies is obvious as these songs are imaginative creations that enhance the child's taste, develop his abilities and shape his character.

As a result, a child's innate preference for the most beautiful melodies and eagerness to listen to sounds that contrast with the coarseness, harshness and deformity of nature and language are apparent.

Through nurturing children's inner selves and providing them with educational experiences, we may help them experience a joyful and prosperous future.

Muhammad Al-Duraidi. Tunisia

Forgotten lullabies of the Tunisian city of Monastir: A documentary music study

All communities, irrespective of their history or level of development, have singing as an integral part of their musical tradition.

This is due to the fact that such art captures the emotional and social context of the past, which is a big reason that it is so well loved.

Musical legacy is a representation of human expression that conveys the tale of people's lives, circumstances and emotions through many centuries.

A song's ability to linger in people's minds long after they have heard it may stem from its simplicity, its lovely melody, or the energy it conveys. Thus, songs have been held in high esteem by different generations, and their legacy persists until the present day.

Despite their significance in Tunisian society, the music for the first stage of childhood, which is called lullabies or "tarbij" songs in the Tunisian dialect, is either overlooked or understudied in anthropological academic studies, with the exception of a few musicological studies conducted by ethnomusicologists. This is despite the fact that these songs are associated with the developmental period of a person's life, and they play a significant role in moulding and developing the personality.

During an early age, a person's mind and emotions undergo a process of restructuring as he or she becomes ready to face the challenges of life. During this time, we see a number of changes that indicate that our minds are developing, and we also start to

Gypsy musicians and the instruments they play

Two things explain why Gypsies are of paramount significance when it comes to playing musical instruments. Firstly, many Gypsy musicians learn the fundamentals of playing an instrument by watching their fathers, uncles and other musical family members perform. Their knowledge of how to play an instrument comes from their early exposure to the creative information available in their familial environment.

Musicians learn the fundamentals of music and the customs of their peers as they go through their training and eventually reach the professional level. Gypsy musicians' dedication and expert performances have brought them great fame.

Another consideration is that each artist has their own distinct style that must be faithfully maintained when playing their instrument. In addition, Gypsy musicians have exceptional performing skills that, for the most part, pay attention to the underlying musical dynamics that emerge from intricate nuances, which is what gives Gypsy music its unique sound.

For example, Gypsy musicians are masters of the rebab, daf, mizmar, salamiya, riq, goblet drum, sajat (brass finger cymbals) and every other instrument that is common in Egypt's traditional music.

Gypsy musicians are at the forefront of promoting and showcasing these instruments, and they often outperform non-Gypsy artists. Gypsy musicians have an intimate connection to a number of instruments that have become ingrained in their musical legacy.

Muhammad Imran . Egypt

The connection among informal norms, formal laws and the power of the state is explored.

Cases go through long processes in official courts, and statutory law focuses on punishment and deterrence rather than reconciliation and the conciliatory goals that are central to customary law. These are some of the main differences between the two systems of law.

As a further advantage, customary law highlights the inherent flexibility of customary norms and can result in judgements that are stricter than those of the state's law. The absence of organised coercion in customary court judgement enforcement is also addressed in this section. This section also provides a brief overview of the Matrouh and Sinai customary laws.

The fifth section provides a synopsis of customary justice's guiding concepts: the importance of consensus in customary law; the relative nature of law and punishment; the common ground of retribution; and the connection between custom and Sharia (Islamic law).

Finally, in Section 6, I talk about the causes and effects of the shifts in customary law, as well as their potential future developments, delving into the causes of customary justice's decline and its subsequent reform.

Some of these factors include how desert societies view authority as changing over time, the limits of customary law, how education has cast doubt on the efficacy of tribal systems as social controls, how younger generations lack knowledge of customs, how traditional family structures are falling apart, and how the power of legal authorities, such as customary judges, is diminishing.

Following this, I went over the key points of the new customary justice system, which include the establishment of reconciliation councils, the substitution of fines for penalties, the participation of security forces in numerous community affairs (such as the establishment of customary councils and the resolution of disputes), the use of experts rather than judges to evaluate cases, the need to document agreements and actions, the lessening of vengeance in violent crimes, the substitution of a bank cheque for a "guarantor", the abandonment of the notion of social solidarity duty, and the implementation of Islamic Sharia in execution proceedings.

Finally, the study provides some predictions for the future of customary justice among Egypt's Bedouin people. There will likely be further shifts in this area of justice in the not-too-distant future, and current customs mirror societal, economic, cultural and administrative shifts.

Ahmed Abu Al-Ila . Egypt

Egyptian customary law:
History, evolution and prospects

The purpose of this study is to highlight Egyptian customary law and the function of its judiciary in enforcing societal peace and retributive justice among members, irrespective of their cultural background. This sort of court has undergone a significant transformation, and it is important to note both the scope and the reasons behind this shift.

The first of the article's six parts explains how customary law came to be by outlining the concept of law in tribal societies and the six most essential foundational ideas upon which it was based:

Customary law is defined in Section 2 as the established norms of conduct among a people in relation to a certain issue, with the assumption that these norms are legally enforceable and that those who violate them face tangible consequences.

The customary rule, which also governs the dynamics of interpersonal relationships and the ways in which people interact with one another, determines a person's obligations and boundaries. Social harmony, safety and stability for all members of society are its end goals.

Customary law is defined by its most essential features: its potential to evolve over time, society's reason for maintaining it, and the purposeful and uninterrupted transmission of this law from one generation to the next.

The ecological aspects of customary law are discussed in the third section, along with the significant impact that geographical, environmental and living situations have on the development of Bedouin traditions. The ecological conditions of the desert had a significant impact on shaping society's features and guiding its members' actions, and these features and customs worked together in harmony to help people survive the harsh environment.

The state's formal recognition of customary law is discussed in Section 4.

Marriage, pregnancy and birth traditions in Nubian communities

In addition to carrying out a multitude of other tasks, women, particularly in more rural areas, are responsible for passing on the cultural practices and traditions that distinguish a community to the next generation.

Culture, which is essentially human creation, is essential to the foundation and continuation of civilisation. Cultural anthropologists believe that "culture is responsible for a great deal of the characteristics and beliefs of any personality, as well as for highlighting certain interests or goals of one's personality."

All human communities, from the most rudimentary to the most advanced, rely on women. The advancement and success of these cultures are largely attributable to the significant roles played by women in numerous aspects of life. Regardless of the variation in their positions and the differences in their tasks based on their environment, they remain a crucial aspect of society's structure. This has been true throughout human history, regardless of where we live.

Throughout history, women in Africa have played a distinctive role in society. This has been especially true for Nubian women. Her status, which is of great importance, demonstrates the ancient Egyptian woman's originality and creativity. When considering the Nubian woman's distinguished position throughout history, this becomes very obvious.

Nubian women are culturally significant figures who are very prominent in all spheres of life. Many look to them as the backbone of the cultural legacy that has

been handed down through the ages.

Cultural influences have helped Nubian women develop into powerful, self-reliant individuals. A rich culture has been handed down through the generations to these women. Everything from art and music to dance, cuisine and religion is an integral part of Nubian culture. All of these things contribute to the distinctive Nubian personality.

There are many different strands that make up folk culture. Art, music, dancing, cuisine, and religion are all part of it, along with other tangible and intangible components. All of these parts work together and rely on one another. Collectively, they give each culture its own distinct character.

Zaynab Abdul Tawab Riyadh. Egypt

Anonymity in Algerian folk proverbs

Folk proverbs, with their broad scope and the messages and sermons they deliver, which are brimming with folk memories, have been studied alongside mainstream Arabic proverbs.

Because of its humanistic nature, cultural components and wealth of meanings, the Algerian folk proverb has been at the forefront of folk arts exploration and research by specialists.

As a reflection of the human experiences and literary talents that enable people to make the right choice in the right situation, folk proverbs have the attributes and characteristics of the communities that communicate with them.

Within the context of effective discourse and sage advice, the simplicity and directness of a folk proverb make it ideal for conveying the innermost thoughts and feelings of those delivering the message.

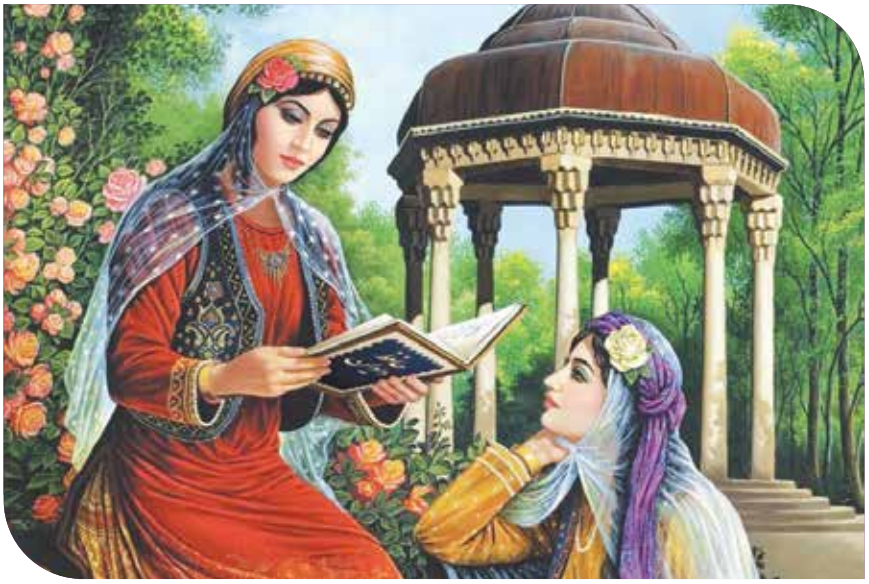
To help the reader understand proverbs and their meanings, this study provides a synopsis, within the context of folk literature, of the semantic components of the vocabulary of Algerian folk proverbs, with the aim of exploring their meanings, highlighting their contexts, and comparing them.

The antonymous proverbs are an integral part of Algerian culture, which values religious, national and social factors and is used intuitively in everyday life. They serve as a means of communication between the speaker and the listener, but they also have aesthetic and moral value.

This study aims to explore the cultural and informative features of proverbs by utilising the methods of anonymity in Algerian folk proverbs in their many forms, specifically in connection to their reliance on words with consistent interactions with other words.

Abdul Rahman Baghdad. Algeria

The influence of folk culture on novels



Literature and oral tradition are inseparable all over the globe. Folk traditions and their development are reflected in many literary forms, frequently providing the groundwork for creative vision, particularly in postcolonial novels.

My goal in conducting this research is to analyse two postcolonial novels – "Kasban Hata" (2006) by the late Egyptian author Fuad Qandil and "Tharyat Al-Bilad" (2004) by the Moroccan writer Al-Habib al-Da'im Rabi – and the ways in which oral culture influences the fictional worlds of these authors.

This study delves into the ways in which these two writers weave stories, proverbs, metaphors, dialogues, jokes, myths, attitudes, values, and aspects of oral culture into their works of fiction. Language and its cultural implications in relation to postcolonial literature are also the subject of this analysis.

This study shows that both writers make use of aspects of oral culture such as tales, proverbs, metaphors, conversations, humour, myths, morals, and the supernatural in their narrative writings. Also highlighted are postcolonial novels' linguistic and cultural legacies.

The two works under consideration are distinctive in their creative vision and composition, despite the fact that they are both part of the postcolonial genre, which uses local rather than universal components and the marginal rather than the central.

Moroccan writer Al-Habib al-Da'im Rabi aimed to draw inspiration from the local folk culture of the Doukkala region in Morocco, with its oral component playing a fundamental role in shaping his novel "Tharyat Al-Bilad". In contrast, Egyptian novelist Fuad Qandil utilised Egyptian folk culture in "Kasban Hata" to establish a dialogue between the novel and folk biography.

The potential of Moroccan colloquial language is also highlighted in the study.

Boucheaib al-Saouri. Morocco

The Kinship System: The Real and The Fictional: An Anthropological Study of The Folktale "That of Fate in Gold, And That of Fate in Silver"

This article deals with the relationship between the real and the imaginary. Thus, it is an anthropological study of the folktale That of Fate in Gold, And That of Fate in Silver. This paper studies the subject of kinship in social reality and in fiction. We have concluded that the organization of kinship in social reality sometimes depends on biological kinship, sometimes on social, religious and human kinship, but the priority is biological kinship, and this is what we find in the story in general. It is an organization related to the nature of the system of marriage, parentage and residence. The most important conclusion is that the kinship system in the imaginary tale is sometimes different from the real system. The idea of lineage and residence with the mother can be seen as a great example of this. This paper presents an evolutionary anthropological interpretation of this system as a remnant of the prehistoric matriarchal kinship system.

The study concludes the following: first, the organization of kinship in fiction is similar to its organization in our social reality in that it is primarily based on biological relations. Following the biological come the social, religious, and human relations. Second, paternity is felt biologically and instinctively. The king was drawn to his estranged son before discovering their kinship. Third, the preferred marriage system in the fictional tale is similar to that in reality: monogamous consanguineous marriages which result in one shared extended family. At the beginning of the tale, it first introduced a polygamous consanguineous marriage within a nuclear family. Then, it introduced a monogamous, non- consanguineous marriage. Both of these marriages were shown to result in many conflicts. Consequently, the solution to conflict arrived at the end of the tale in the form of monogamous consanguineous marriages within one shared extended family. Lastly, the prevailing patriarchal system in the fictional tale resembles reality in its preference to a patriarchal kinship and residence systems due to economic factors such as the husband's ownership of the lands and wheat fields.

Zahia Teraha. Algeria

current situation and work to reduce as many expenses as possible, especially those which may force us to close this chapter of cultural and scientific Arab achievement, which we fear and hope not to happen. Thus, after several meetings in which all possible or available options were reviewed, it was decided to completely abandon print publishing and to only issue the journal electronically. This comes in addition to a redistribution of editorial board roles, and, unfortunately, reducing the remunerations of authors, as well as focusing the translations of the journal's abstracts to two languages only (English and French).

We will put our efforts into our digital presence in all its forms, with great hope in reaching diverse groups, and spreading the folk culture of the Arab world. We promise our readers and researchers to continue enhancing and developing the journal's website to achieve optimal user experience.

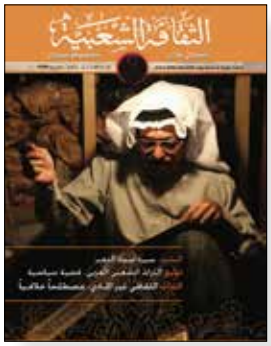
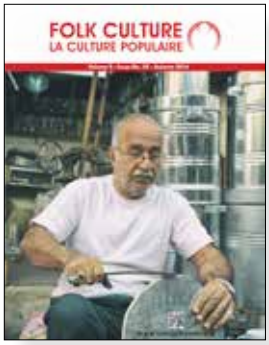
As we continue our journey on this path of achievement in line with contemporary needs, we extend our sincere gratitude and appreciation to His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa, the ruler of the Kingdom of Bahrain, for the continued support and assistance provided by the Royal Court, without which this publication would not have been issued. We also remember fondly the role of our esteemed professor Dr. Mohammed Jaber Al-Ansari (may Allah heal him) and the significant intellectual efforts he contributed to the journal at its establishment in 2007.

Our cherished relationship with the journal's writers and its esteemed readers will carry on during this test... may Allah bestow upon us aid and success.

Ali Abdulla Khalifa

Editor in Chief

Visions of a Distant Dream...

Over the course of seventeen years, this publication has shone in its continuity and extensive reach to regular readers in more than 167 countries around the world, in a joint effort with the International Organization of Folk Art (IOV). At a time when most Arabic language publications have stopped publishing, "Folk Culture" occupied a prestigious position among other remaining Arabic scientific publications that have maintained the highest academic standards in their content and have continuously utilized scientific methods to evaluate published material in each issue. These high standards made Folk Culture journal a reliable source of reference among scientific and academic bodies. Its comprehensive articles also ensured coverage of all folk culture subjects and issues, which made it an important avenue for scientific publishing worldwide.

In light of the global and regional geopolitical situation and the decline of financial resources, most countries have needed to review their financial budgets to achieve the highest levels of balance, and to regulate spending in many fields. This has forced "Folk Culture" to respond to the requirements of the current financial situation, by reducing publication cost to the maximum possible reduction. This has been discussed with prudence and objectivity, with careful consideration of all the financial costs that may force us to one day stop publishing and to completely disappear from a field in which we have worked passionately to achieve these visions of a distant dream. Therefore, "Folk Culture" will have to respond to the requirements of the

Index

5
Visions of a Distant Dream…

7
The Kinship System: The Real and The Fictional:
An Anthropological Study of The Folktale
"That of Fate in Gold, And That of Fate in Silver"

8
The influence of folk culture on novels

9
Anonymity in Algerian folk proverbs

10
Marriage, pregnancy and birth traditions
in Nubian communities

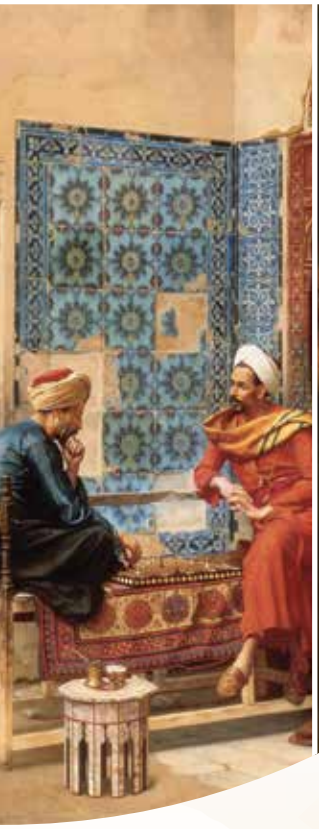
11
Egyptian customary law:
History, evolution and prospects

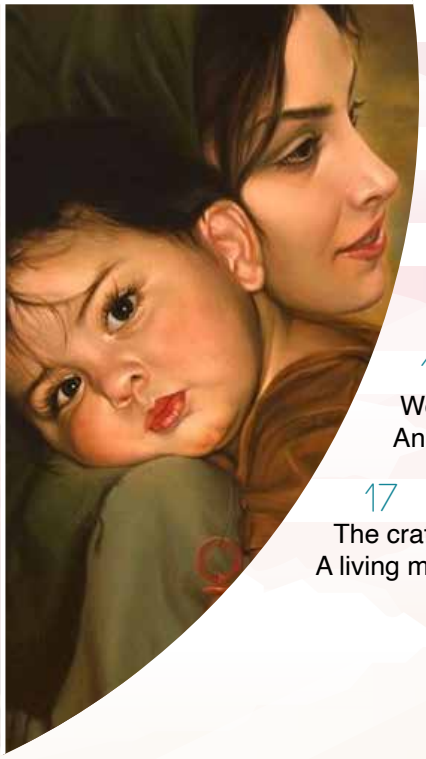
13
Gypsy musicians and the instruments they play

14
Forgotten lullabies of the Tunisian city of Monastir:
A documentary music study

16
Weaving Sheep Hair in North Matamma, Sudan:
An Ethnographic Study

17
The craft of saddlemakers:
A living memory of Tunisian history





Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Ali Abdulla Khalifa
Director General
Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Head Of Scientific Committee
Editorial Manager

Abdulqader Aqeel
Deputy Director General Affairs
Technical and administrative

Editorial Members
- **Nour El-Houda Badis**
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**
- **Khamis Z.Albanki**

Sayed Ahmed Redha
Editorial Secretary
International Relations Manager

Firas AL-Shaer
Editor of English Section

Bachir Garbouj
Editor of French Section

Translation on the website
www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fareeda Wong Fu Chinese

Amr Mahmoud El-krede
Design Management

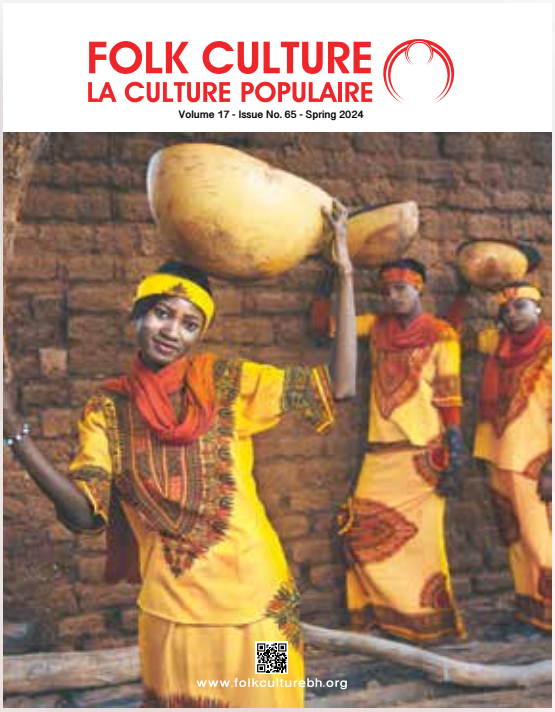
Shereen A. Rafea
Directer of International Relations
I.O.V.

Nayla A. Yaqoob
Translations Coordinator

Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal
Volume 17 - Issue No. 65
Spring 2024



@folkculturebhr

Folk heritage:
Bahrain's message to the world

For Studies, Research And Publishing

Tel: +973 17400088

Fax: +973 17400094

Distribution & Subscription:

Tel: +973 33769880

Fax: +973 17406680

International Relation:

Tel: +97339946680

Editorial Secretary:

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama -

Kingdom of Bahrain

Registration No.:

MFCR 781
ISSN 1985 - 8299

FOLK CULTURE

For Studies, Research And Publishing

www.folkculturebh.org

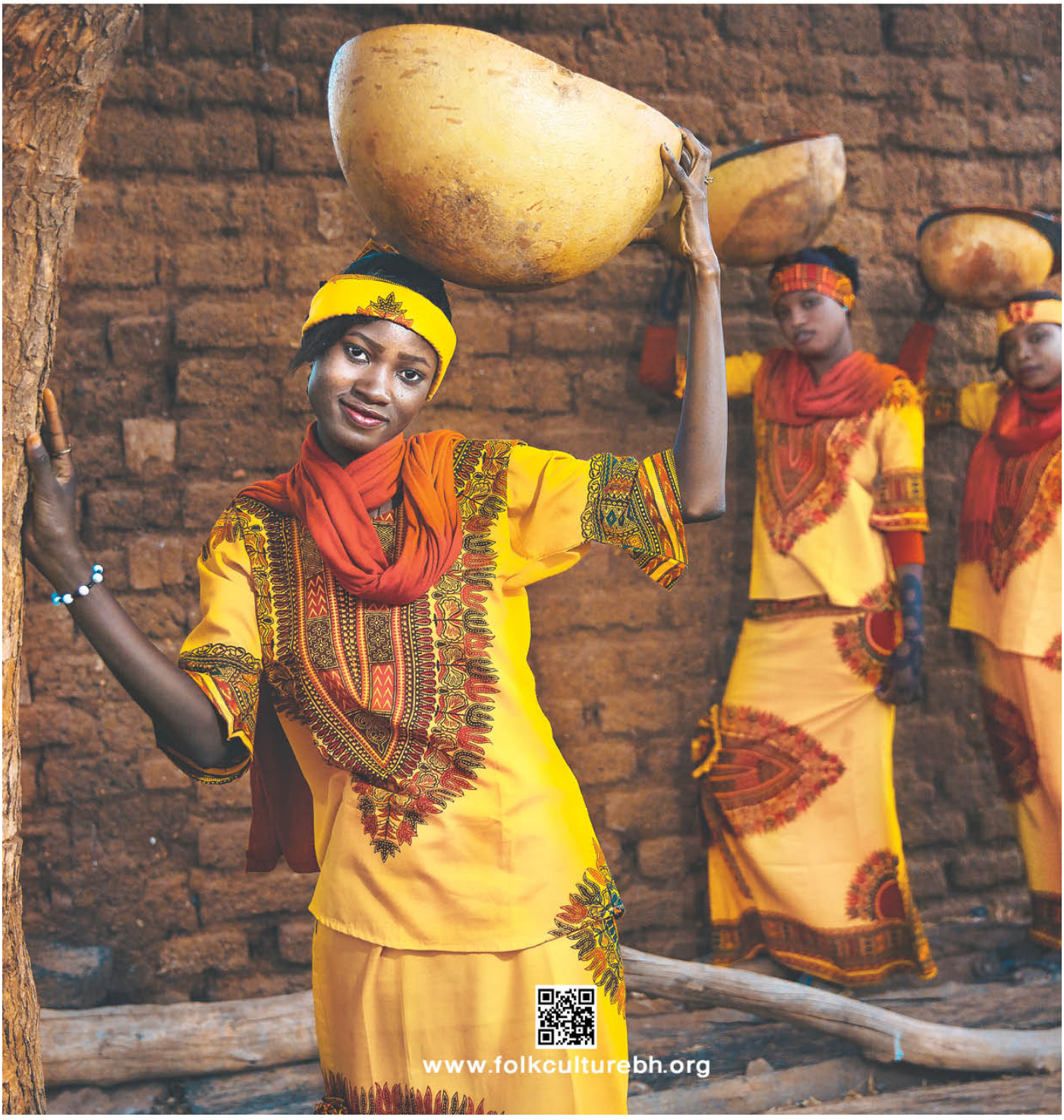
With Cooperation Of

International Organization Of Folk Art (IOV)

www.iov.world

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 17 - Issue No. 65 - Spring 2024



www.folkculturebh.org