الفنون الشعبيّة

العدد ٢٤

يولية - اغسطس - سبتمبر

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

مستشار التحرير :
ا . د . عبد الحميد يونس

الإشراف الفني :
ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :
ا . د . حسن الشامى
ا . د . سمحة الخولى
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهرى
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهنى
ا . د . نبيلة ابراهيم

العدد الرابع والعشرون
يوليو - اغسطس - سبتمبر ١٩٨٨

فهرس

العدد ٢٤ : يولية ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٨

صفحة

- هذا العدد ٥
  التحرير
- الأدب الشعبى العربى (التعريف والمصطلح) . ٩
  د. محمود ذهنى
- الأدب الشعبى والحياة الفكرية للشعوب . . ١٦
  د. قاسم عبده قاسم
- الأدب الشعبى فى عصر التليفزيون والفضاء . ٢٥
  عبد التواب يوسف
- الملك الصالح أيوب .. ولى الله المجذوب . . ٣٢
  فاروق خورشيد
- الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية انكيدو . ٣٩
  د. محمد خليفة حسن
- الأسس العامة الحاكمة للأعمال الفنية الشعبية . ٥١
  محمود النبوى الشال
- التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية . . ٥٧
  د. هانى جابر
- صناعة السفن الكويتية ٦٦
  ابراهيم حمزة الشكرى
- الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك . ٧٤
  أحمد رشدى صالح
- فن الأكروبات الشعبى فى الصين ٨٧
  د. غبريال وهبة
- احياء دراما الأراجوز ٩٢
  عادل العليمى
- أديب شعبى من القرن الثامن الهجرى . . . ٩٧
  د. ابراهيم أحمد شعلان
- الفارس المحارب فى مخطوطة عربية . . . ١١٠
  مصطفى شعبان جاد
- مكتبة الفنون الشعبية :
  - الأمثال العامية لأحمد تيمور ١١٥
    عرض : معتز شكرى
  - الأمثال الكويتية المقارنة ١٢٠
    عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت
- جولة الفنون الشعبية ١٢٥
- This Issue ١٤٢

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● المصورون
- صفوت كمال
- د. هانى جابر
- ابراهيم حلمى

● صورة الغلاف :
سيدة من جنوب سيناء
ابريل ١٩٨٨ .

● ظهر الغلاف :
عروس وعريس من حفل أول زفاف عالمى فى أحضان الريف المصرى .

فى ذمة الله

الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

ببالغ الأسى والحزن تنعى مجلة الفنون الشعبية الى الأمة العربية جمعاء الأستاذ الرائد الدكتور / عبد الحميد يونس ، مستشار المجلة ،الذى وافته المنية،والمجلة ماثلة للطبع فجر يوم الثلاثاء ١٣/٩/ ١٩٨٨ ٠ الموافق الثانى من صفر لعام ١٤٠٩ هـ ٠

ولد الدكتور يونس ـ رحمه الله ـ فى الرابع من فبراير عام ١٩١٠م،وحصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٤٠ ، ثم ماجستير الآداب عن رسالته فى سيرة الظاهر بيبرس عام ١٩٤٦ ، ثم درجة الدكتوراه فى الآداب عام ١٩٥٠ عن رسالته فى السيرة الهلالية وفى عام ١٩٥٢ كون أول جمعية للفنون الشعبية بكلية الآداب جامعة القاهرة ٠واشتغل ـ رحمه‌الله ـ بالصحافة فى بداية حياته فأسهم فى توجيه مجلة « بناء الوطن » وأشرف عليها وشارك فى تحريرها ، كما أسهم فى تحرير مجلتى « المصرى » و « المجلة الجديدة » وأشرف على بعض الأبواب الرئيسية بهما ، كما كان عضوا بارزا فى مجلة « الأدب » التى كان يصدرها الأستاذ / أمين الخولى ، واشتغل لفترة قصيرة من الزمن بجريدة « البلاغ » اليومية ، وكان المحرر الأول بجريدة « المساء » فى أوائل الثلاثينيات ٠

وفى أعقاب ثورة يوليو المجيدة ساهم فى التخطيط لاصدار جريدة «الجمهورية» وأشرف على باب « الشباب والجامعة » بها ثم بعد ذلك أضيف له الاشراف على الصحيفة الأدبية بالجريدة الى جوار مقالاته التثقيفية والتنويرية المختلفة ، كما أصدر - رحمه الله - مجلة « الراوى الجديد» ورأس تحريرها ، والى جانب عمله كأول أستاذ كرسى للأدب الشعبى بكلية الآداب - جامعة القاهرة - تقلد الكثير من المناصب فاختير عضوا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وشارك فى الكثير من لجانه المختلفة ، كما أسس مجلة « الفنون الشعبية » ورأس تحريرها فى أول اصداراتها عام ١٩٦٥، وفى عام ١٩٦٥ أيضا رأس تحرير مجلة«الكتاب العربى » ، وأنتخب فى عام ١٩٦٦ رئيسا لجماعة الأمناء خلفا للمرحوم الأستاذ / أمين الخولى ، وفى عام ١٩٦٨ انتدب وكيلا لوزارة الثقافة حيث أشرف على قطاع الثقافة الجماهيرية بها ، واقترح - حينذاك - انشاء مركز لثقافة القرية وآخر لثقافة الطفل وثالث لاعداد الرواد الثقافيين . وقد أخذ بهذا الاقتراح السديد فيما بعد ، ولايزال يثرى مجالات العمل المتعددة فى هذا القطاع ، وفى عام ١٩٦٩ انتدب للعمل مستشارا فنيا لوزير الثقافة الى جوار عمله الأصلى (أستاذ كرسى للأدب الشعبى) ، كما عين رئيسا لمجلس ادارة مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٧٠ ، وفى عام ١٩٧٨ عين مستشارا لأكاديمية الفنون ، ثم بعد أعوام خبيرا بهذه الأكاديمية لشئون معهد الفنون الشعبية الذى كان قد دعا الى اقامته منذ أعوام طويلة ، وقد شارك الدكتور / يونس فى العديد من المؤتمرات العربية والعالمية ، وأسهم فى تأسيس الكثير من الجمعيات ، وحصل على مجموعة من الجوائز والأوسمة ، ففى عام ١٩٣٥ حصل على جائزة الدولة فى الموضوعات التى عرضها المغفور له على ماهر عن البطالة ووسائل علاجها ، كما نال وسام الجمهورية عام ١٩٥٥ وجائزة الدولة التشجيعية فى النقد الأدبى مع وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٥٨ ، ثم جائزة الدولة التقديرية فى الآداب مع وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام ١٩٨٠ ، ثم جائزة الكويت للتقدم العلمى فى ابريل عام ١٩٨٥ واختير رئيسا فخريا مدى الحياة لجمعية المأثورات الشعبية عام ١٩٨٦ . وللدكتور يونس - رحمه الله - الكثير من المؤلفات ليس فى مجال علم الفولكلور فحسب وانما فى مجال الأدب والنقد . والى جوار ريادته للأدب الشعبى له جهوده الموسوعية ، فقد ساهم فى اصدار دائرة المعارف الاسلامية وشارك فى تحقيق «الموسوعة المصرية » وجمع موادها وساهم فى تحريرها ومراجعتها ، كما أصدر موسوعة « الآداب والفنون الشعبية » التى نشرت دار الهلال بعضا من أجزائها ، ومعجم الفولكلور الذى طبع فى لبنان عام ١٩٨٢ ، ولم يقتصر نشاطه - رحمه الله - على مجال التأليف فقط وانما قام بترجمة العديد من الكتب المهمة فى مجال علم الفولكلور والأدب والفلسفة والانثروبولوجيا والتاريخ وغير ذلك سواء كان بمفرده أو بالاشتراك مع بعض الأساتذة الأجلاء ، هذا وقد أثرى الدكتور يونس الحياة الثقافية والمجلات العربية بالكثير من الندوات والدراسات والأبحاث ، ولا يزال تلاميذه من المحيط الى الخليج يتابعون مسيرته الرائدة فى الدراسات الفولكلورية . وأسرة تحرير المجلة اذ تتقدم بالعزاء الى أسرته الكريمة والى تلاميذه وأصدقائه ومحبيه تدعو الله أن يتغمده بواسع رحمته وأن يشمله بعظيم غفرانه وأن يلهم ذويه ويلهمنا الصبر والسلوان .

أسرة تحرير المجلة

العدد القادم

يتضمن العدد القادم من المجلة دراسات عن الجهود العلمية والثقافية للمرحوم

الأستاذ الدكتور/عبد الحميد يونس

هذا العدد

يصدر هذا العدد والأسى يغمر قلوب أسرة تحرير المجلة ،فقد رحل عنها والمجلة ماثلة للطبع ـ رائدها ومؤسسها الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ، الذى سعى وعمل على اصدار أول عدد منها فى يناير سنة ١٩٦٥ ، ثم بعد أن توقفت لأسباب خارجة عن ارادته فى عام ١٩٧١ سعى من جديد وباصرار على أن تعود للصدور مرة أخرى ، فصدرت فى يناير ١٩٨٧ وكان مقاله « مجلتنا تعود » ، الذى صدر به العدد ١٨ تعبيرا عن فرحته الغامرة بعودة صدور هذه المجلة ٠

والمجلة اذ تحتسب عند الله الأستاذ الجليل ، رائد حركة الفولكلور العربية وأستاذ جيل كامل من الدارسين والباحثين فى مجال الدراسات الفولكلورية بعامة والأدب الشعبى بخاصة ، فانها تعاهد قراءها على مواصلة تحقيق ما كان يرجوه أستاذنا العظيم من العمل المستمر والمستنير فى الكشف عن خصائص الابداع الشعبى المصرى والعربى فى تواصله التاريخى ووحدته القومية ٠

ويتضمن هذا العدد دراسة نقدية للأستاذ الدكتور / محمود ذهنى يناقش فيها دراسة الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى المنشورة فى العدد قبل الأخير عن (الأدب الشعبى العربى ٠٠ المصطلح وحدوده) وفى هذه الدراسة يناقش الدكتور / محمود ذهنى تعريفات وخصائص الأدب الشعبى وموضوع تناقل الأدب الشعبى عن طريق المشافهة دون التدوين ، وكذلك مشكلة الفصحى والعامية ، علاوة على مسألة تدوين الأدب العامى ومشكلة فنية هذا التدوين ٠

والمجلة اذ ترحب باستمرارية النقاش العلمى والمحاورة الفكرية حول الأدب الشعبى العربى ، ترجو أن تتعدد الدراسات الدقيقة حول هذا المحور المهم من حيث التعريف والمصطلح فى الأدب الشعبى ٠

وهو أمر نادى به منذ سنوات بعيدة أستاذنا الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ويسير على خطاه الآن أستاذان متميزان من تلاميذه هما الدكتور أحمد على مرسى، والدكتور محمود ذهنى٠

وحول (الأدب الشعبى كوسيلة للتعرف على الحياة الفكرية للشعوب) تأتى دراسة الدكتور / قاسم عبده قاسم لتلقى الضوء على المشروعية العلمية لكل محاولات الدارسين فى مجال التاريخ الاجتماعى وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث الشعبى ٠

وفى اطار من الدرس المستفيض للظاهرة يتعرض الدكتور قاسم لعدم اهتمام فنون الأدب الشعبى برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وانما يقوم برصد رأى الناس فى الأحداث التاريخية والشخصيات ، اذ أن الخيال الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لايهتم بشىء قدر اهتمامه بالاستجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هذا الابداع الشعبى ٠

والموروث الشعبى من هذه الزاوية ـ فيما يرى الباحث ـ يحدد لنا الاطار الفكرى للمجتمع البشرى ، اذ أن أبناء المجتمع يودعون فنونهم الشعبية بمختلف أنماطها توجهاتهم الفكرية ٠

وأراءهم عن الحياة والموت والكون ومظاهر الطبيعة والدين والخرافات والأساطير ورؤيتهم لمفاهيم الحق والباطل ومثل الشجاعة والبطولة وقيم الشرف والنبل ، ومقاييسهم فى الجمال وتصورهم للعالم الخارجى وعلاقاتهم بالبيئة . وهو ما تؤكده الدراسة فى كل صفحة من صفحاتها بشكل متعمق .

وفى مجال دراسات أدب الأطفال يتناول **الأستاذ / عبد التواب يوسف أهمية الحكايات بالنسبة للأطفال ، وبخاصة فى عصر التليفزيون والفضاء ، حيث يرى أننا رغم كل ما وصلنا اليه من تقدم ومبتكرات ، فان** الحكايات الشعبية ليست سوى أعمال فلسفية تحمل فى ثناياها حكمة البشرية ، وتعبر بشكل أسطورى عن مسيرة الانسانية بشكل واضح ، ويؤكد من ثم على أهمية ألا نتدخل فى هذه الأعمال بالتبسيط أو التجميل ، فاما أن نقدمها أو لا نقدمها ، أو على حد قوله ، أما افتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا ننساق اليه . وفى ثنايا دراسته يقدم لنا محاولة مهمة لدراسة حكايات هانزيل وجريتل ، وجاك وأعواد الفول ، والقزم وبنت الطحان ، كما يجيب عن السؤال المهم الذى تطرحه الدراسة « هل الحكايات الشعبية ضرورية للأطفال » فى عصرنا ؟

وحول الصورة التى يقدمها الأدب الشعبى فى سيرة الظاهرة يبرس للملك الصالح نجم الدين أيوب ، كولى مجذوب وصوفى زاهد . يقدم الأستاذ فاروق خورشيد دراسة مهمة عن (الملك الصالح أيوب .. ولى الله المجذوب وهو الأمر الذى قد يتعارض ، أو لا يرضى عنه أهل التاريخ، حيث أن صورته لديهم ترتبط بالقسوة والعنف والدم أحيانا ، كما ترتبط فى اللحظة ذاتها بالمعارك الباسلة التى خاضها ضد الصليبيين ، تلك المعارك التى أدت الى أسر لويس التاسع ملك فرنسا بالمنصورة فى واحدة من أهم انتصارات المسلمين على الصليبيين فى حروبهم الطويلة . هنا وتحتاج تلك الاشكالية الناشئة بين الصورتين عن الملك الصالح الى وقفة متأنية من دارسى السير الشعبية العربية فى اعادة فهمها واعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التى خلقتها ، والقوى التى تحركت وراءها ، فكانت سببا فى ابداعها ، والطريقة التى كتبت بها ، وهى من الأمور التى يحاول الأستاذ / فاروق خورشيد التعرض لها ومعالجتها بدقة واستفاضة .

وعن الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية الكيدو فى ملحمة جلجامش ، تلك الملحمة السابقة على أقدم الملاحم الاغريقية بما يقرب من ألف وخمسمائة عام ، تأتى دراسة الأستاذ الدكتور محمد خليفة حسن معبرة عن هذه الدلالات ، وعن المضامين التى تحتويها ، مركزة فى ذلك على المغزى التاريخى الحضارى الذى تقدمه هذه الملحمة بشكل عام وقصة انكيدو بشكل خاص لنكتشف أننا أمام تطور تاريخى حضارى للبشرية ، وذكر دقيق للعوامل والانفعالات المصاحبة لهذا التطور .

ويحدثنا الفنان الأستاذ / محمود النبوى الشال عن « الأسس العامة الحاكمة .. فى تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية » حيث يرتكز فى دراسته على عدد من القيم والمعايير التى يمكن أن تؤلف فى ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التى تشكل الصورة العامة التى يكون عليها العمل الفنى الشعبى التشكيلى .

ويعرض الأستاذ محمود الشال فى استفاضة ما يمكن أن يصل اليه النقد التشكيلى للفنون الشعبية من مجموعة من الأحكام النهائية التى تهدى المتذوق للفن الشعبى التشكيلى الى تقييمه وادراك دلالالته وجماليته ادراكا سليما .

وعن التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية تأتى دراسة الدكتور / هانى ابراهيم جابر وفيها يتعرض للمشاكل التى تواجه هذه الحرف بازاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية والاعتماد الشعبى المتزايد على الانتاج الآلى وغير ذلك من مستحدثات العصر ، ويرى ضرورة تحريك ثقافتنا التقليدية ، التى تعبر عنها هذه الحرف ، نحو روافد العلم المتجددة بحيث لاتتعارض معها وتحدث نتائج

سلبية مدمرة ، وهو بصدد ذلك يتعرض لخصائص هذه الحرف ، ووظائفها ، وكيفية التخطيط لها ، والأسس التى يجب أن تقوم عليها ، ووسائل انجاحها ، بحيث تظل هذه الحرف ظاهرة حية فى ضمير المجتمع · وتتضمن دراسته نماذج تطبيقية لما يقدمه من تخطيط وتصور علمى لواقع الحرف التقليدية ومستقبلها ازاء التطور التكنولوجى ·

ويلى دراسة الدكتور هانى جابر مقالا عن السفن الكويتية حيث كان لهذه السفن دور رئيسى بارز فى التكوين الحضارى للخليج العربى وبناء اقتصادياته ، وقد شكل القلاليف (صناع السفن) قاعدة أساسية للحرف الشعبية هناك ، قبل اكتشاف البترول، حيث كان المصدر الأول للدخل الخليجى يتمثل فى الغوص للبحث عن اللؤلؤ والمتاجرة فيه بأسواقه المختلفة ·

حول هذا الموضوع يحدثنا الأستاذ / ابراهيم حمزة الشكرى فى دراسة مستقصية عن (صناعة السفن الكويتية ،فى اطار من التحديد الموضوعى لحرفة شعبية تقليدية اندثرت ـ القلافة ـ كصناعة ، وتحولت الى فن فولكلورى ، مطبقا دراسته على دولة الكويت الشقيقة التى ارتبطت مهنة (القلافة) بها ارتباطا وثيقا ، حيث أخذها الخلف عن السلف ،حتى تشكلت فى اطار متميز جماعة القلاليف التى عاشت متقاربة فى حى واحد عرف باسمها هناك · وقد رصدت الدراسة القدرات المتميزة لعدد كبير من الأساتذة فى عمل التصميمات المختلفة لصناعة السفن ، فهناك « الأستاذ » وهو المهندس صانع السفينة ويليه المقدمى (رئيس العاملين) ثم الضراب وأخيرا الوليد ، فى تدرجهم الحرفى لتلك المهنة ·

وترصد الدراسة الأنواع المختلفة من هذه السفن القديمة التى كانت تصنع فى الكويت وأشكالها والأدوات المستخدمة فى صناعتها ، وزمن استعمال هذه السفن ومجالات استخدامها ومقاساتها وحمولتها وعدد بحارتها والمسافات التى تقطعها والموانى التى ترسو عندها وتختتم أخيرا بالأغانى والمأثورات الخاصة بتلك المناسبة ·

وفى هذا العدد تقدم المجلة جزءا من دراسات المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح عن « الألعاب الشعبية والمهارات الجسيمة والسيرك » ، وفيها يقوم بتعريف الألعاب الشعبية على أنها « كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يغيرون منها أو يحرفون فيها ، يستوى فى ممارستها جنس الرجال وجنس النساء منذ الطفولة ، وبهذا تحتل الألعاب مساحة كبيرة من الحياة الشعبية ليتعرض بعد ذلك لممارساتها وأنواعها ووظائفها فى أوقات الفراغ وأوقات العمل على حد سواء · وفى هذا العدد نتناول الجزء الأول من دراسته عن الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية وفى العدد القادم تقدم المجلة باقى دراسته عن « السيرك » ·

وعن فن الاكروبات كأحد الفنون الشعبية فى الصين يحدثنا الدكتور غبريال وهبة عن تاريخ هذا الفن هناك ، وعروضه ، وألعابه ، والجهود التى بذلتها حكومة الصين لاحيائه ، وتطويره، وتلك التى بذلها لاعبو الاكروبات للنهوض به، متعرضا لبعض رقصاته وألعابه بالوصف وما أصاب هذه الرقصات وتلك الألعاب من تطورات وما تتميز به من براعة فى الأداء ورشاقة فى الحركة وجمال فى التكوين ·

كما يقدم فى هذا العدد المخرج المسرحى / عادل العليمى بحثا حول (احياء دراما الأراجوز) هذا الشكل التراثى الذى يطل علينا بين الفينة والأخرى فى أشكال استلهامية أو توظيفية أو احيائية ·

فالأراجوز ـ فيما ترى الدراسة ـ تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربى ، انه الانسان الفقير المنشأ الأمى ، الأخرق والخشن ، الذى كثيرا ما يقع فى مواقف صعبة ، ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا ·

لقد جسد الشعب الكادح نفسه فى هذه الشخصية الخشنة الساذجة ، ووجد انتصاره على الجميع ، وعلى كل المصاعب ·

يلى ذلك دراسة الأستاذ الدكتور ابراهيم أحمد شعلان عن شرف الدين بن أسد المصرى ، هذا الأديب الذى يمثل تيارا أدبيا غزته الأساليب الشعبية ، من خلال حكاية نثرية ونص شعرى تركهما هذا الأديب بعد موته مبينا لنا الظواهر الفنية والمضامين أو المفاهيم الشعبية التى يتمتعان

بها راجعا بذلك الى المستوى الاجتماعى والواقع الذى عايشه الأديب وعاش فيه ·

وحول الفروسية وتقاليدها الشعبية واحتفال المجتمع العربى بها يعرض الأستاذ / مصطفى شعبان جاد مخطوطة (كشف الكروب فى معرفة الحروب) لموسى بن محمد اليوسفى تحت عنوان (الفارس المحارب فى مخطوطة عربية) حيث يسجل فىمقدمة العرض ارتباط الفارس بالفرس منذ الجاهلية ، وازدياد هذا الارتباط فى الوجدان الشعبى من خلال السير الشعبية العربية الأقوال المأثورة حول الفرس التى يمتلىء بها تراثنا الشعبى · وعلى امتداد فصول المخطوطة العشر نلمس اهتماما خاصا بالفروسية فى العصر المملوكى ، وما يحيط بها من مناسبات وأجواء ، من المقارعة الى الممانعة والكر والفر ، الى عدة الفارس وملكاته ورتب الفرسان وحكاياتهم المأثورة ·

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ / معتز شكرى عرضا للكتاب الرائد« الأمثال العامية» للعلامة أحمد تيمور · ذلك المؤلف الذى نهلت منه المراجع الحديثة التى تعرضت للأمثال فى العصر الحديث ·

وقد تركز العرض على الجهد الذى قام به مركز الأهرام للترجمة والنشر والاضافات التى قام بها كالكشاف الموضوعى ، وغير ذلك من ملاحظات ، ثم يعود الى أفضال تيمور باشا فى مصنفه حيث يلفتنا الى الجانب التوثيقى واهتمام هذا الأديب الكبير بأمور دقيقة أسوة بجيل الرواد العظام من المفكرين العرب الذين اهتموا بجمع الأمثال العامية ·

كما يقدم الأستاذ / عبد العزيز رفعت عرضا وتحليلا لكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأستاذين صفوت كمال وأحمد البشر الرومى فى اطار تفسير موضوعى لمفهوم « المقارنة » يستند الى طبيعة المادة محل الدراسة · متعرضا فى ذلك للمنهج العلمى تعريفا وتفسيرا وكذلك النظيرتين اللتين تنازعتا الأصل فى المواد الفولكلورية وأثرهما على مفهوم « المقارنة » ، وبخاصة ان هذا الكتاب بأجزائه الأربعة يحتوى تصنيفا موضوعيا للأمثال العربية وضعه الأستاذ صفوت كمال على أساس مضارب الأمثال العربية بتعددها الجغرافى وتنوعها التاريخى ـ وهو يعد أول تصنيف موضوعى موسع للأمثال العربية العامية ·

كما تحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بعدد من الموضوعات ·· فيقدم الأستاذ / صفوت كمال وصفا مركزا حول « الفنون الشعبية فى جنوب سيناء » من خلال الرحلة الميدانية التى قام بها مع مركز دراسات الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ليواصل بذلك الأستاذ / صفوت كمال رحلاته الميدانية ولتكتمل بهذه الرحلة زياراته العلمية لكل بقعة من بقاع مصر ، وقد أوضح فى مقالة ما قامت به البعثة من تسجيل لأنماط الفنون الشعبية فى هذه المنطقة ·

أيضا تكتب منى حسن نجم عن « التراث الشعبى وثقافة الطفل » فى اطار الندوة التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة تحت عنوان « أطفالنا والتراث ـ ندوة عربية » ، وقد عقدت هذه الندوة بمدينة القاهرة فى الفترة من ٢٤/٥ : ٢٦/٥/١٩٨٨ ·

كما يقدم الباحث ابراهيم حلمى وصفا لأول حفل زفاف عالمى تم فى قرية بشبيش فى اطار توظيف الاحتفالات الشعبية فى مجال السياحة العالمية · كما يتناول بالعرض والتحليل معرض الفنان التشكيلى الأستاذ الدكتور / سليمان محمود حسن الذى اهتم فى لوحاته باستلهام عناصر من رموز الأحجبة المصرية ، ووظفها فى تكوينات فنية وجمالية جديدة · وفى نهاية الجولة **يتناول الكاتب تعريفا بجهود قطاع الثقافة الجماهيرية فى تكوين الجمعية المصرية للفن التلقائى،** وأهمية تكوين مثل هذه الجمعيات فى تنشيط حركة الفنون الشعبية المصرية ، ورعاية الفنانين الشعبيين حملة هذا التراث ومبدعوه فى آن ·

المحرر

الأدب الشعبى العربى

التعريف والمصطلح

د. محمود ذهنى

كتب الصديق الدكتور أحمد على مرسى فى العدد قبل الأخير من مجلة الفنون الشعبية دراسة متميزة عن « الأدب الشعبى العربى ـ المصطلح وحدوده » ، استعرض فيها المصطلحات المختلفة للأدب الشعبى كما جاءت فى مؤلفات الكتاب الذين طرقوا هذا الموضوع • وقد شرفنى بتلخيص ما جاء فى كتابى « الأدب الشعبى العربى ـ مفهومه ومضمونه » ، وأنهى التلخيص بقوله :

« ولعلى أعتذر هنا ـ بداية ـ أننى لن أتوقف لمناقشة آراء الزملاء الدارسين الجامعيين ، والحكم عليها ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة ، ولكنى أعود لأؤكد أن الهدف الأساسى هو رصد اجرائى مبنى على استقراء لهذه الآراء والاتجاهات ، ومحاولة الخروج منها بتعريف نتفق عليه جميعا ، ونعمل على تطبيقه ان شاء الله » •

ولست أدرى كيف نتفق على تعريف للأدب الشعبى من بين هذا الكم الضخم من التعريفات التى عرضها الدكتور أحمد مرسى دون أن نناقش كل تعريف منها مناقشة دقيقة لنعرف حدوده وأبعاده ومدى انطباقه على المعرف،ثم نعقد مقارنة بين تلك التعاريف جميعا لأختيار أفضلها أو ربما للعدول عنها الى تعريف جديد تكشف عنه الدراسة والمناقشة •

وفى البيان الاحصائى الذى ختم به الدكتور أحمد مرسى دراسته خلص الى تحديد التعريفات المختلفة « للأدب الشعبى » ، ورتبها وفق انتشارها ، فكانت كما يلى : ـ

١ ـ الأدب الشعبى يتوسل بالعامية •

٢ ـ الأدب الشعبى ينتقل عن طريق الرواية الشفوية •

٣ ـ الأدب الشعبى مجهول القائل ، ويشترك فى تأليفه أكثر من فرد •

٤ ـ الأدب الشعبى يعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب •

٥ ـ الأدب الشعبى مأثور •

وأود ـ لو أتيحت لى الفرصة ـ أن أناقش هذه التعريفات واحدا بعد الآخر ، ولنبدأ

بأكثرها شيوعا ، وهو أن الأدب الشعبى يستخدم اللهجة العامية .

من المعروف أن هناك فروقا اساسية بين اللغة واللهجة ، اهمها أن اللغة يفهمها الشعب بأكمله فى حين تقتصر اللهجة على جماعة محدودة من الجماعات المتعددة التى يتألف منها الشعب، وان اللهجه الخاصه بجماعه ما تستغلق ـ قليلا او كثيرا ـ على ما عداها من جماعات . لهذا فان الأدب الذى ينشأ باللهجة العامية يكون قاصرا على الجماعة صاحبة تلك اللهجة فقط ، وبعيدا عن استيعاب غيرها من الجماعات ، وبالتالى بعيدا عن اهتماماتها . وليس كذلك الادب الشعبى الذى يتوجه الى الشعب بأكمله ، ويؤثر فى وجدان الأمة جمعاء . لهذا يجب أن نفرق ـ بداية ـ بين الادب الشعبى وذلك الأدب الذى يستخدم اللهجة العامية ، والذى أطلقوا عليه الكثير من الاسماء مثل : الأدب العامى ، وأدب العوام ، والأدب المحلى ، والادب الدارج ، وأدب اللهجات الدارجة ، وأدب الرطانة ، والأدب الملحون ، وغير ذلك من أسماء ، وان كان الكثيرون لازالوا يصرون على تسميته بالأدب الشعبى أو أدب الشعب .

أما الأدب الشعبى الحقيقى فينشأ أساسا باللغة الفصحى ، أى اللغة العربية السليمة . وهنا يثور اعتراضان : أولهما ، كيف يتسنى للشعب العربى ـ والأمية تجثم على أكثر من ثلثى أفراده ـ أن يستوعب الأعمال الأدبية المنشأة بالفصحى ؟ والثانى : ان ما بين أيدينا من أعمال نعتبرها عيون الأدب الشعبى ، متداولة بين الناس باللهجات العامية الدارجة .

والاعتراض الأول نشأ من تصورنا الخاطىء لمفهوم اللغة الفصحى ، فالغالبية العظمى يتصورون أن اللغة الفصحى هى اللغة الرفيعة الرصينة التى كتب بها الأدب العربى القديم ، وما فيه من ألفاظ ضخمة صعبة ، وكلمات مهجورة أو شاذة أو نادرة الاستعمال ، وتراكيب معقدة ، وألاعيب بلاغية ، وغير ذلك من السمات التى تجعلها صعبة على ادراك الأجيال الحديثة المتعلمين قبل الأميين ، ويمثلون لها بشعر أمرىء القيس ـ وما فيه من عقنقل وسجنجل ـ وبنثر المعرى فى رسالة الغفران .

والحقيقة أن اللغة الفصحى أبعد ما تكون عن هذا التصور ، فالفصحى التى نعنيها هى اللغة العادية البسيطة السهلة التى لا تكاد تفترق عن العاميات الا فى أنها تحافظ على التركيب الصحيح للبناء اللغوى ، أى أنها تساير قواعد اللغة العربية لا أكثر ولا أقل ، ومثالها الآن اللغة التى تقرأ بها نشرات الأخبار فى الاذاعة ـ المسموعة والمرئية ـ والتى تصدر بها الصحف والمجلات . ونشرة الأخبار يفهمها الشعب كله ـ مثقفون وأميون ـ والجرائد يقرأها كل من استطاع أن يفك رسوم الخط العربى ، أو ألم بمبادىء القراءة الأولية .

أما تلك الفصحى الضخمة الفخمة فهى لغة الادب الرسمى ، او الأدب الخاص ، او الأدب المعتبر ، أو ادب الصفوة ، او أدب المثقفين أو غير ذلك من الاسماء العديدة التى تطلق على هذا اللون من الادب الذى يتحرى اختيار الألفاظ الرنانه ، والعبارات الطنانه ، والأسلوب المرصع بالوان البديع ، والمعانى البعيدة الغور ، والافكار العريبة المعقدة ، وذلك لكى تؤثر فى السامع عن طريق الابهار العقلى وليس عن طريق الميل الوجدانى . فالعبرة هنا ليست اللغة فى حد ذاتها ، ولكنها الصياغة التى صيغت فيها اللغة ، وبالتالى فمن الممكن جدا أن يكون النص الفصيح أسهل وأبسط وأقرب الى الأفهام من النص العامى ، وذلك تبعا لصياغة كل منهما .

وللدلالة على ذلك ، لدينا شاهد رائع لنصين أحدهما فصيح والآخر عامى ، والنصان لشاعر واحد ـ هو أحمد شوقى ـ وفى موضوع واحد هو وصف النيل ، الأول يتمثل فى قصيدته الشهيرة التى مطلعها :

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق

ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق

وأما النص العامى فهو تلك الأغنية التى لحنها وغناها المطربه محمد عبد الوهاب وفيها يقول :

النيـــل نجـــاشى
حليمـــوه اســـمر
عجـــب للونـــه
دهـــب ومـرمـر
حمامه بيضه بفرد جناح
تودينا وتجيبنـــا
ودارت الألحـان والراح
وشربنـــا ولعبنـــا

فالصياغة فى القصيدة سهلة بســـيطة ، وبالتالى فان لغتها مفهومة ·· على المستوى العام ـ دون عناء ـ ودون الحاجة الى شرح او تفسير، ولهذا يحفظها تلاميذ المدارس ، وينشـــدها المغنيون · أما الزجل فان صياغتـــه المعقدة ، بما تحمله من ألوان بلاغيـــة ، ومعـانى فوق مستوى العامة ، فان فهمه يستغلق ربما عـلى كثير من المتعلمين قبل الأميين · فالشطرة الأولى منه تتطلب معرفة جغرافيه واخرى تاريخية ، فلابد أن يكون السامع على علم بأن النيل ينبـع من الحبشه ، وأن الحبشه كان لها ملك يسمى النجاشى ، وعلى ذلك نسب الشاعر النيل اليـه أما الكناية فى البيت الثالث ، حيث جعـــل الزورق وشراعه المنشور حمامة بيضاء بجناح واحد ، فان حل طلاسم هذا التشبيه يحتـاج الى اعمال فكر وقدرة عـلى التصـــور وخبرة بأساليب البيان يعجز عنها كثير مـن المتعلمين والمثقفين ·

لهذا نقول : ان الأدب الشعبى لا يمكن أن ينشأ بلهجة محليـــة دارجـة ·· مثل الأدب العامى ·· والا اقتصر مثله على الجماعة الصغيرة أصحاب تلك اللهجة ، فضلا عن انطباق بقية سمات الأدب العامى وخصائصه عليه · ولكنـه لابد أن ينشأ باللغة الفصحى السليمة ، بحيث يصاغ صياغة سهلة بسـيطة · تســـتعمل الكلمات المتـداولة ، والتعبيرات الســائدة ، والمعانى القريبة ·

ويأتى دور الاعتراض الثـــانى ـ وهو أن معظم ما نعتبره أدبا شعبيا يتداول الآن بالعامية ويدون بها · وللرد على هذا الاعتراض نعـــود الى ما سبق أن قلناه من أن اللغة الفصـــحى التى نعنيها هى اللغة البسيطة الســـهلة التى تقرأ بها نشرات الأخبار ، وتحرر بها الصـحف والمجلات ·

وهب أنك اسـتمعت فى النشرة ، أو قرأت فى الجريدة ، خبرا اســتحوذ على اهتمامك وأردت أن تنقله الى غيرك من أفراد الأســـرة أو الأصدقاء ، فماذا أنت فاعل ؟

الواقع أنك تقوم بعمليتين فى غاية الأهمية: الأولى أنك لا تعيد ما سمعت أو قرأت بنصـــه الفصيح ، ولكنك تترجمه الى عاميتك الدارجة · فأنت سوف تعيد على أسماعهم الخبر بلهجتك والفاظك وليس بلغة النص وألفاظه · والثانية أنك سوف تخرج عن النص ـ عامدا أو غـــير عامد ـ فقد تفوت عليك أشياء فتغفلها ، وقـد تعجبك أشياء فتطنب فيها ، وقد تظن صـعوبة فى أشياء فتتبرع بشرحها وتحليلها ، وقد تجد من حقك أن تثبت ذلك بتعليـق أو تعقيب أو ملاحظة ، وقد يجمح بك الخيال فتضيف أشياء تصورتها أنت دون أن يكون لهـــا فى النص وجود ·

ولعل احدى الألعاب الشعبية التى يلعبهـــا الأطفال للتسلية ـ وربما البالغون كذلك ـ أن توضح لنا هذه الظاهرة وتغنينا عن البحث عن دليل ، ومؤدى هذه اللعبة أن يقوم أحد أفراد الجماعة ـ بتأليف حكاية قصيرة مكونة من عدة فقرات ، يسر بها فى أذن زميل من الجمـــاعة بعد أن يكون قد دونها فى ورقة يحتفظ بها ، ويقوم الزميل بوشوشة زميل ثان لينقل اليه الحكاية التى سمعها لتوه ، ويقوم الزميـــل الثانى بنقلها الى زميل ثالث بالطريقة نفسها ، وتستمر الحكاية تنتقل سرا من فم زميل الى أذن زميل حتى تنتهى الى آخر افراد الجمـاعة الذى يقوم بحكايتها علانية على مسامع الجميع وعندئذ يقرأ صاحب الورقة الحكاية الأولى كما كتبها ، فيظهر الفرق واضحا بين الحكايتين ، وعادة ما تكون بينهما مفارقات فكهة تسـتدر ضحك الجماعة ·

هذا بالضبط هو الحال بالنســـبة للأدب الشعبى ، ينشئه صاحبه فى البدء كعمل أدبى فردى ، ولكن الشـــعب يجد فيه متطلباتـــه الوجدانية ، وغـــذاءه الروحى ، فيحتضنـــه ـ ويتبنـــاه ويتلقفه ويتنـــاقله من فم الى أذن ،

وبالتالى فان كل فرد يترجمه الى عاميته الخاصة ويدخل عليه من التعديل والتبديل والتغيير ما يوائم طبيعة الملقى وذوق المتلقى ، فلا عجب اذن أن نجد للعمل الشعبى الواحد أكثر من صورة وأكثر من نص ·

مثال ذلك عندنا سيرة عنترة بن شداد التى نجد لها ثلاث طبعات مختلفة ، واحدة مصرية — ويطلق عليها اسم « السيرة الحجازية » ، والثانية سورية والثالثة عراقية · والمفروض أن كل واحدة من هذه الطبعات مدونة بلهجة الاقليم الذى تنتسب اليه ، ولكن الحقيقة أنها جميعا بعيدة عن العامية الدارجة لهذه الأقاليم ، شديدة القرب من الفصحى ،وليس أدل على ذلك من أنها تشتمل ضمن السياق على المعلقات العشر ، وعلى قدر غير قليل من شعر عنترة — الصحيح والمنحول عليه ولا يكاد كل هذا ينفصل عن الصياغة العامة للنص ، أو يبدو شاذا بالنسبة لأسلوب الكتابة العام للسيرة ·

أما فيما يتعلق بالاختلافات والاضافات ، فان هذه الطبعات الثلاث تتباين طولا وقصرا ، وتتفاوت الأحداث فيها ، فقد تهتم احداها بحدث معين فتطيل فيه فى حين تختصره الأخرى أو تغفله · وربما وجدنا أحداثا مضافة الى واحدة منها — من واقع البيئة المحلية — تخلو منها الأخريات ، أو بعض الألفاظ والمصطلحات المحلية التى تختلف مسمياتها من اقليم لاقليم · ولكن كل هذا يحدث فى الأحداث الجانبية الهامشية ، أو عند الوصف ، أما صلب السيرة وعمودها الفقرى فواحد فيها جميعا ·

واذا قارنا هذه الطبعات المعاصرة لسيرة عنترة بأقدم مخطوط وصلنا عنها (وهو يرجع الى القرن الثامن الهجرى ، ولم يصلنا كاملا ، ولكن الجزء الموجود منه يكفى للدلالة على الفوارق بينه وبين الطبعات الحديثة) فسوف نجد أنه من حيث الطول قد تضخم نحوا من ست مرات · أى أن ما هو موجود فى الصفحات الخمسين من المخطوط يشغل ما يقرب من ثلاثمائة صفحة فى المطبوع · ومن حيث اللغة فان المخطوط مكتوب بلغة فصحى تامة السلامة ، خالصة من أى لفظ أو مصطلح أو تركيب عامى دارج · ومع ذلك فلغتها سهلة بسيطة الى أقصى حد بحيث لا تكاد تحس بفارق كبير بينها وبين لغة المطبوع ، بل سوف تجد أن المطبوع قد تضمنها — ربما بنصها — ثم أضاف اليها نسجا على منوالها ·

لكل هذا فاننا نتفق تمام الاتفاقمع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس ، والزميل الدكتور أحمد مرسى على أن « اللغة » لا تصلح بتاتا أن تكون عاملا أساسيا للتفرقة بين الأدب الشعبى والأدب العامى — وربما الأدب الرسمى كذلك — وان الاختلاف بين هذه الآداب الثلاثة تمثله عوامل أخرى كثيرة ، من بينها الصياغة اللغوية وليس مجرد استعمال الفصحى أو العامية ·

واذا كان استعمال الفصحى أو العامية لا يصلح للتفرقة بين ألوان الأدب الثلاثة فانه بالتالى لا يصلح أن يدخل فى تعريف أى واحد منها · وبذلك يجب أن يسقط ذلك التعريف الذى يحدد الأدب الشعبى بأنه الأدب الذى يستخدم اللهجة العامية ·

فاذا انتقلنا الى التعريف الثانى ، وهو أن الأدب الشعبى هو الأدب الذى ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية ، وجدنا أن هذا من الممكن أن يعتبر صحيحا الى حد كبير ، فمعظم الأدب الشعبى يعتمد على المشافهة فى تنقله من فرد الى فرد ، ومن اقليم الى اقليم ، ومن عصر الى عصر · ولكن هناك اعتراضين على هذا التعريف هما :

١ — هل الأدب الشعبى هو وحده الذى ينتقل مشافهة دون الأدبين الآخرين ؟

٢ — هل الأدب الشعبى ينتقل بأكمله مشافهة دون أن يدون منه شىء ؟

والاجابة الطبيعية على هذين السؤالين هى قطعا بالنفى · فاذا كان الأدب الشعبى ينتقل جزء منه بطريق المشافهة ، فان الأدب العامى ينتقل كله عن هذا الطريق — وبالتالى فهو أحق بهذا الوصف أو التعريف — لأن الأدب العامى اذا دون فقد قدرا كبيرا من قدرته

التعبيرية ، فالعامية التى يقال بها ليس لهـا حروف كتابة خاصة بها ،تمثل جميع صوتياتها ولكنها تستعير حروف الفصحى التى تقصر دون التعبير عن بعض الصوتيات التى يعتمد عليها الأدب العامى ، وعن بعض تركيباته وتعبيراته ، ولهذا فان الأدب العامى المدون يقرأ بصعوبة ، وعند تلقيه مكتوبا لا يعطى كل انفعالاته · واذا ما مضى زمن على اللهجة فان ما يحدث لها من تغيير يجعل قراءتها مكتوبة – بحروف الفصحى – بعيدة كل البعد عن روح العصر ، وعن فحوى النص ·

وعلى الرغم من ندرة النصوص العامية المدونة ، فاننا نستطيع أخذ فكرة عن هذا الوضع حين نقرأ ما ينشر الآن فى بعض الجرائد تحت عنوان « منذ مائة سنة » فسوف نجد أن اللغة التى نشر بها الخبر فى ذلك العدد القديم من الجريدة مختلفة الى حد كبير عن لغتنا اليوم ، وأننا لن نستطيع فهم الخبر بسهولة ، وربما استغلق علينا جزء من أجزاء لفظة اندثرت أو مصطلح هجر أو أسماء نجهل مسمياتها ، أو تعبيرات تخلى عنها المجتمع ·

فالتعريف القائم على المشافهة اذن ينطبق على الأدب العامى أكثر من انطباقه على الأدب الشعبى ، لأن الأدب العامى ينشأ مشافهة لاعتماده على صوتيات اللهجة التى ليس لها رسم أو حروف كتابة – وينتقل مشافهة لاعتماده على التنغيم الصوتى فى التعبير · أما الأدب الشعبى فان الجزء الأكبر منه – لا سيما الشوامخ العظيمة كالسير الشعبية – فان الأقرب الى التصور أن تنشأ مكتوبة ، نظرا لطولها وارتباط أجزائها وتقسيماتها وفصولها ، وسلامة بنائها الروائى · وهذا كله من الصعب أن يتم دون تدوين وتخطيط ·

وهناك أخبار متعددة تشير الى أن السير الشعبية بالذات ألفت كتابة وتناقلها الناس مدونة · فسيرة عنترة بن شداد يقال أن مؤلفها – الشيخ يوسف بن اسماعيل – كتبها فى عهد الخليفة الفاطمى العزيز بالله حين حدثت ريبة فى قصره ، لهج الناس بها ، فأراد أن يلهيهم عن ذلك ، فطلب من كاتبه – يوسف بن اسماعيل – أن يؤلف هذه السيرة ليشغلهم بها ، فكتبها منجمة ، وكان كلما فرغ من كتابة فصل منها دفع به الى الناس ليقرأوه ثم يتحفهم بالذى يليه ، حتى أتمها ·

وفى خبر آخر أن الراوى كان يقص على جمهوره سيرة عنترة ، وقطع الكلام عندما وقع عنترة فى أسر أعدائه ، فوضعوا القيد فى يديه وسجنوه ، وانصرف الراوى على أن يكمل الحديث فى الغد · ولكن أحد الحاضرين – عندما عاد الى منزله – جفاه النعاس قلقا على عنترة ، فلم يستطع صبرا ، وقصد بيت الراوى وأيقظه ودفع له أجر ليلة كاملة ليكمل له السياق ، فأخرج الراوى دفاتره وأخذ يقرأ منها على الرجل حتى أخرج عنترة من السجن ، فارتاح الرجل وعاد الى منزله راضيا قرير العين ·

وورد فى حكايات ألف ليلة وليلة أن بعض حكاياتها كانت مكتوبة ومحفوظة فى خزائن الملوك ، وأن البطل تجشم الصعاب وخاض المغامرات حتى وصل اليها ، كذلك حكايات كليلة ودمنة قال صاحبها ابن المقفع – انها كانت مكتوبة ومحفوظة فى خزائن ملك الهند، وغير هذا وذاك كثير مما يشير الى أن قدرا غير يسير من الأدب الشعبى يتداول مدونا ،وقدرا أكبر أنشىء كتابة ·

والأدب الرسمى نفسه لم يدون كله ، ولم يؤلف مكتوبا ، وانما كان لكل شاعر من الشعراء القدامى – قبل الاسلام – راوية يلازمه فاذا قال الشاعر قصيدة حفظها الراوية عنه، ونقلها الى الناس لتدور بينهم مشافهة – ونحن نعلم أن الشعر العربى القديم – منذ الجاهلية وحتى صدر الاسلام – لم يدون الا فى أواخر القرن الأول الهجرى ، وأنه عندما نشطت عملية الحفاظ على التراث – فى العصر الأموى – أسرع الرواة بالارتحال الى البوادى ليأخذوا الشعر من أفواه الأعراب ·

لكل هذا نقول : ان المشافهة والكتابة لا تصلح هى الأخرى أن تكون الأساس الذى ينبنى عليه تعريف الأدب الشعبى كما أنها لا تصلح كذلك أن تكون عامل تفرقة بينه وبين الأدبين الآخرين – الرسمى والعامى ·

أما التعريف الثالث الخاص بالمؤلف ، فان عدم معرفة اسم المؤلف سمة من سمات الأدب الشعبى والأدب العامى على حد سواء • وهذا مرتبط ـ الى حد كبير ـ بطريقة تداولهما المعتمدة على النقل الشفاهى • فالذى يقوم بعملية النقل لا يهتم باسم المؤلف الأول ، وقد يتحرى اغفاله ، بل ربما أسند التأليف الى شخصه هو مع اقتناع الجميع بأن هذا غير صحيح ، ومن هنا يصبح اسقاط اسم المؤلف هو الحل الأمثل •

وثمة نظرة أخرى الى العمل الشعبى الذى قلنا انه يتطور ويتغير كلما انتقل من فم الى فم ، ومن عصر الى عصر ، وأنه يتضخم مع الزمن من جراء ما يضيفه كل راو الى النص الذى يرويه ، ولهذا ادعى البعض أن الأدب الشعبى ليس له مؤلف واحد ، ولكن يتعدد مؤلفوه ، وبالتالى تسقط أسماؤهم جميعا •

والجدير بالذكر أن الراوى الذى يضيف قليلا الى النص الذى يرويه ، أو يدخل عليه بعض التعديلات الطفيفة ، لا يعتبر ـ بأى حال من الأحوال ـ شريكا فى التأليف ، ولكن يبقى العمل ملكا لمنشئه الأول مهما اختفى اسمه أو تجاهله الناقلون •

والنصوص المجهولة القائل ليست وقفا على الأدبين الشعبى والعامى ، ولكن يشترك معهما فيها الأدب الرسمى كذلك ، ففيه الكثير من المقطوعات الشعرية التى أغفل ذكر أصحابها وأخرى اختلف الرواة حول قائلها فاسندوها الى غير واحد من الشعراء • فاذا فتحنا كتابا من كتب المختارات الشعرية القديمة ـ مثل الأصمعيات أو المفضليات أو ديوان الحماسة لأبى تمام ـ فسوف نجد العديد من المقطوعات الشعرية جاءت تحت عنوان : « قال الشاعر ، أو قال اعرابى ، أو قال رجل » ، وكلها مجهولة المؤلف •

أما من حيث تعدد مؤلفى العمل الواحد ، فان دراسات علم النفس الأدبى انتهت الى أن الابداع ينتج عن انبثاق دفقة شعورية عندما ينفعل الفنان بمؤثر يستثير مواهبه ،فتشتعل فى داخله خواص الفنان وتنجب العمل الابداعى •

ولما كانت هذه العملية عملية فرديةوذاتيه مطلقة ، فان من المستحيل أن يشترك اثنان فى عمل فنى ابداعى واحد ، والا كان العمل الذى يخرجانه ناتجا عن صنعة وحرفية بعيدة كل البعد عن الابداع الفنى •

والأدب الشعبى لم تتحقق له الشعبية ـ وهى اقبال الجماهير عليه ، وميلهم اليه على مر العصور والأزمان ـ الا لأنه عمل فنى ابداعى ، ولو كان مجرد صناعة زائفة ما احتفل به أحد لهذا لا يمكن أن يكون للعمل الأدبى الشعبى ـ فى صورته الأولى ـ غير مبدع واحد ، ولايمكن قبول الادعاء بتعدد مؤلفيه •

يأتى بعد هذا تعريف الأدب الشعبى بأنه المعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب • وهذا التعريف لا يحتاج الى رد طويل ، لأن كل أدب من الآداب الثلاثة ـ الشعبى والرسمى والعامى ـ اذا كان ابداعا فنيا صادقا ـ فانه لابد أن يكون معبرا عن وجدان الجماعة وعن نفسية الشعب ، وان كان هناك اختلاف بينهم فى مقدار هذا التعبير ، مثلما يكون الاختلاف ما بين عمل وآخر فى كل منهم على حدة • أما اذا كان العمل ذاتيا صرفا ، ولا يعبر الا عن وجدان صاحبه دون أن يمس وجدان الآخرين ، فلن يقبل عليه أحد ، وبالتالى لن يكون معروفا أو شائعا •

والواقع أنه ليس هناك عمل فنى واحد يستطيع أن يمس وجدان البشر أجمعين ، فكل عمل ـ مهما كانت قيمته الفنية ـ لابد له من مؤيدين ومعارضين ، ومهما كان عدد المقبلين عليه فلابد من وجود المدبرين عنه • وحين كانت سيرنا الشعبية هى الغذاء الروحى الأولللشعب العربى ، قبل انتشار الاذاعات والصحافة ووسائل الاعلام الحديثة ـ انقسم الشعب الى شيع وأحزاب يناصر كل واحد منها بطلا من أبطال احدى السير ، ويتعصب له ، ويحمل اسمه • فكان هناك الزناتية والعناترة والهلالية والظاهرية ، وكان الوضع بينهم أشبه بما هو قائم الآن بين الأهلوية والزملكاوية فى عالم كرة القدم •

ومن ناحية أخرى فاننا نتساءل عن هـذا الوجدان الجمعى أو النفسية العامة للشعب ؟ فاذا كان المقصود بها الموضوعات القومية فقط ، فان الأدب الشعبى ـ وان كان أكثر من غيره احتفاء بالموضوعات القومية ـ الا أنه لا ينفرد بها وحده ، بل يشاركه فيهـا كل من الأدبين الآخرين · أمـا اذا كان المقصـود هـو أن ما ينتجه ـ فى شتى الأغراض ـ يحمل من سمات الفن الأصيل ما يجعله يلمس مشـاعر كل فرد من الأفراد حيث يجد فيه صـدى لعواطفه وانفعالاته ، فان هذا أيضا ينطبق على كل عمل فنى صادق الفنية ·

لهذا فان تعريف الأدب الشـعبى بأنه يمس وجدان الجماعة أو نفسية الشعب تعريف غـير جامع ولا مانع ، وبالتالى لا يعتد به ، ولا ينظر اليه كمفرق بين الآداب الثلاثة ·

يبقى آخر التعريفـات ·· وهو أن الأدب الشـعبى مأثـور « ·· واذا كان المراد بكلمة « مأثور » هنا مصطلح « المأثورات الشعبية » الذى وضعه المجمع اللغوى ليحل محل مصطلح « الفولكلور » الأجنبى ، فان الحديث فى هـذا الأمر يطول ، ويحتاج الى وقفة خاصة به ، ربما عدنا اليها بعون الله تعالى ·

أما اذا كان المراد به التبسـط وتوخى السـهولة ، أو التفرنج ومجـاراة الغرب فى طريقتهم فى اختيار الأسماء واطلاقها ، واعتبار أنه طالما كان الأدب الشعبى جزءا من الفولكلور، فلا مانع من اطلاق هذه التسمية عليه من باب اطلاق اسم الكل على الجزء ، مثلما يطلقون اسم « الدراما » على المسرح بكل فنونه وعلومه · فان هذا لا يصلح بتاتا للتعريف لأن التعـريف شيمته الدقة التامة ، التى لا يتفق معها هـذا الخلط بين الجزء والكل ·

بعد هذه الجولة الواسعة بين التعريفات المقترحة للأدب الشعبى ، وبعد رفضنا لهـا جميعا ، يفرض نفسه سؤال مهم وهـو : اذن ما هو التعريف الذى نرتضيه للأدب الشعبى ؟

حقا ·· أنه سؤال صعب ومحير ، ولا يمكن الاجابة عليه بمجرد اجراء عملية اختيار عشوائية أو مزاجية أو حتى باستفتاء أو اقتراع ، ولكنـه يحتاج الى دراسة وبحث واسـتقصاء وتمعن وتعمق ·· وهذه كلها تحتاج الى جهد ووقت وجد وتأنى · فلا بأس علينـا اذا ما أجلنـا الاجابة على هـذا السـؤال الى حين تزدهـر دراسـات الأدب الشـعبى العربى ، ويقف أصـحابها على أرض صـلبة ، أديمهـا من تراثهم وليس من نقول الغرب ، وزرعهـا من ابتكارهم وليس استعارة أو احتذاء ما سـبق اليه الأوربيون ، ونتاجها عربى خالص ، فهذا أولى بجهـدنا وتضـامننا ، وبـدلا من تلك المشاحنات التى لا طائل وراءها ، والتى تجرى بين مثقف فى الغرب وبين مثقف فى الشرق ومن عبر المحيط الى البلاد الجديدة ·

وسيلة للتعرف على الحياة الفكرية للشعوب

د. قاسم عبده قاسم

التاريخ من أكثر علوم الانسان ومعارفه ارتباطا بالانسان . فالتاريخ يلهث وراء الانسان من عصر الى عصر آخر ، باحثا ومنقبا ومستفسرا فى محاولة دائمة دائبة للاجابة عن سؤال الانسان الخالد حول ماهيته ومصيره وحقيقة دوره فى هذا الكون أما الأدب فهو تعبير وجدانى عن هذا الانسان . والعلاقة بين التاريخ والأدب علاقة جدل تحمل التأثير والتأثر المتبادل فيما بينهما .

وبينما يرصد التاريخ أفعال الانسان ومنجزاته فى رحلته ، التى لم تتم بعد . عبر الزمان ، ويحاول تفسيرها وتحليلها وايجاد العلاقة السببية الداخلية بينها . يهتم الأدب بتسجيل عواطف الانسان وانفعالاته . ولا يمكن أن نفهم الانسان ودوره التاريخى دون التعرف على منجزاته وفعاله من ناحية ، وعواطفه ومشاعره وانفعالاته الوجدانية من ناحية أخرى .

وعلى الرغم من أن الزمن الذى كانت كتابة التاريخ فيه ضربا من ضروب الأدب قد ولى الى غير رجعة ، وعلى الرغم من أن الأمثلة والنماذج التاريخية لم يعد دورها قاصر على كونها أدوات بلاغية فى جعبة ارباب الأدب ، وعلى الرغم من التقدم الهائل الذى أحرزته الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة ، وعلى الرغم من التطورات الرائعة التى لحقت بفروع الدراسات الأدبية والابداع الأدبى نفسه ـ على الرغم من هذا كله فان العلاقة بين التاريخ والأدب لم تنفصم عراها وانما ازدادت رسوخا . فالتاريخ ما يزال مجالا خصبا لأرباب الأدب يلهمهم الابداع . ويقدم لهم النماذج . كما يساعدهم على تطوير المذاهب النقدية .

ومن ناحية أخرى . لم يعد بوسع المؤرخين أن يتجاهلوا النتاج الأدبى ، على شتى مستوياته اذا أرادوا استرداد صورة عصر ما . أو مجتمع ما . من ذمة الماضى . واذا كان الانسان هو الموضوع المشترك لكل من الأدب والتاريخ ، فان هذا الانسان نفسه هو صانع التاريخ ومبدع الأدب . كما أن الزمن اطار ضرورى للتاريخ والأدب على حد سواء .

ومنذ فترة بعيدة صارت « الرواية التاريخية» نمطا من الانتاج الأدبى يحظى بالتقدير والاعتراف من جانب النقاد ، والمشتغلين بالأدب . والمؤرخين أيضا . كذلك صار « تاريخ الأدب » فرعا مهما من فروع الدراسات الأدبية فى الجامعات ومراكز

البحث والدراسة · ومن ناحية أخرى ، لم يعد بوسع المهتمين بالدراسات الأدبية أن يمارسوا عملهم دون الاستعانة بالدراسات التاريخية · **كذلك فان غطرسة المؤرخين الذين نبذوا الأدب من بين مصادرهم ، ولم يعترفوا سوى بالوثائق والمصادر التقليدية وشهادات المؤرخين المعاصرين ، قد تخلت عن مكانها لنوع من الاعتراف الحميد بأهمية النتاج الأدبى ، والشعبى منه على نحو خاص ، فى البحث التاريخى ، ولم يعد الباحثون الذين يهملون الأدب من بين المصادر التاريخية المتاحة قادرين على فهم العصور أو الظواهر التاريخية فهما جيدا ·**

هذا التداخل بين الأدب والتاريخ ، والذى هو نتيجة حتمية موضوعها المشترك هو الانسان (فى سعيه الدائب داخل نطاق المكان وفى اطار الزمان) هو الذى جعل الحدود بين الأدب والتاريخ حدودا واصلة غير فاصلة ، وفى منطقة الحدود المشتركة بين الأدب والتاريخ نجد الكثير مما يمكن أن ينير السبيل أمام من يشتغلون فى ميدان التاريخ أو فى حقل الأدب · ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن ثمة تماثلا بين علم التاريخ والابداع الأدبى ، ولكنه يعنى أن هناك علاقة تجمعهما ·

ويجمل بنا أن نتريث بعض الشىء لنتأمل الفرق بين الباحث فى حقل التاريخ من ناحية ، والمبدع فى دنيا الفن والأدب الشعبى من ناحية أخرى · فالمؤرخ ينشد الحقيقة المجردة محاولا الاجابة على أسئلة ثلاثة أساسية ، ماذا ، وكيف ، ولماذا ؟ وهو فى بحثه عن اجابات هذه الأسئلة الثلاثة يحاول اعادة بناء صورة الماضى من خلال الاجابة على السؤال الأول : **ماذا حدث ؟** ثم يبحث من خلال تحليله لمادته ومصادره عن اجابة السؤال الثانى : **كيف حدث ؟** وربما توج عمله بالنجاح اذا توصل الى اجابة السؤال الثالث : **لماذا حدث؟** من خلال البحث عن العلاقة السببية داخل الظاهرة التاريخية ·

والمؤرخ فى هذا الصدد يتسلح بمنهجه الاستردادى وما يقتضيه هذا المنهج من قيود صارمة ، مسترشدا بمصادره (ومن بينها الأدب الشعبى بطبيعة الحال) فى محاولة لتحقيق هدفه فى الاجابة على أسئلته الثلاثة ·

أما الفنان ، فانه دائما فى حل من القيود الصارمة التى **يفرضها المؤرخ** على نفسه كما أنه فى ابداعه يكون بعيدا عن استخدام المنهج العلمى بيد أنه يهدف الى بعث قيمة بعينها ، أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد مثل أعلى ، أو حتى مجرد دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز الوطنى أو القومى ، أو القبلى ·

لقد فرق أرسطو فى كتابه « فن الشعر » بين الشعر بوصفه التمثيل الأعلى ، وبين التاريخ بوصفه تصوير الأحداث « ··· لأن الشعر يمثل ارتباطا ضروريا ومحتملا بين الأفعال لا يكفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده · وعالم الشعر ، وان كان مخالفا لعالم الواقع ، أقدر على ادراك القلب الانسانى لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات ··· ومهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع · والأشياء ممكنة اما بحسب الضرورة أو بحسب الاحتمال · ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودتس نظما ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا) ، وانما يتمايزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا ، بينما يروى الآخر الأحداث التى يمكن أن تقع ··· » (١) ·

وعلى الرغم من أن كلمات أرسطو توضح أن الشاعر لا يلتزم بالواقع الذى يلتزم به المؤرخ ـ وهى حقيقة يدركها الباحثون على الدوام ـ فان الشاعر يظل مصدرا مهما للمؤرخ لأنه « ··· أقدر على ادراك أسرار القلب الانسانى ، لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات ··· » هذا الجانب العاطفى الوجدانى والنفسى فى الشعر ، هو ما يميز الأدب الشعبى أيضا من ناحية ، وتفتقر اليه المصادر التاريخية التقليدية من ناحية أخرى ، كما أنه يساعد المؤرخ

---

(١) أرسطوطاليس . فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد . ترجمه عن اليونانية الدكتور عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م) ، ص ٣٦ ·

على استكمال ملامح صورة المجتمع الذى يدرسه من ناحية ثالثة ·

وهذا هو بالضبط ما يعطى المشروعية العلمية **لكل محاولات الدارسين فى مجال التاريخ** الاجتماعى ، وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث الشعبى · واذا كان هناك علامات واشارات كثيرة كامنة فى التراث الشعبى تكشف عن بنية مجتمع ما فى فترة تاريخية بعينها ، فان الأدب الشعبى بشتى أنماطه وأشكاله ، مؤشر جيد للتعرف على الحياة الفكرية فى هذا المجتمع ·

فالتراث الشعبى يكشف ، بوضوح شديد ، عن النظام القيمى والأخلاقى للمجتمع ، كما يكشف عن اتجاهاته الفكرية ، وتصوراته للكون ، وطبيعة العلاقة بين عناصر الكون ، وأفكار أبناء المجتمع عن الطبيعة وما وراء الطبيعة ، والسلطة ، والدين والأسرة ، فضلا عن الممارسات الفكرية والعقلية التى تجتذب أبناء هذا المجتمع ·

وقد تتوه منا الحقيقة ، أو نتوه نحن عنها ، اذا توهمنا أن البحث عن الحياة الفكرية لمجتمع ما ، يكون من خلال البحث فى النتاج العلمى والأدبى الراقى الذى يمثل نتاج الصفوة المثقفة والمتعلمة من أبناء هذا المجتمع فقط · صحيح أن نتاج أعمال العلماء والأدباء المعروفين مؤشر دال على اتجاه بوصلة الحياة الفكرية ، ولكن الصحيح أيضا أن نتاج الأدباء والفنانين الشعبيين والمجهولين ، والذى يأخذ شكلا تراكميا ، يجعل اتجاه هذه البوصلة أكثر دقة · فاذا كان أدب الصفوة **وانتاجها العلمى بمثابة العقل الواعى للمجتمع ،** فان الأدب الشعبى هو عقلها الباطن المعبر بصدق عما يدور فى وجدان المجتمع ويعتمل فى قلبه ·

وهنا يجب أن نتذكر أن أهم التطورات فى ميدان الدراسات التاريخية جاءت مواكبة لتطورات اقتصاديا واجتماعية وسياسية **جعلت جماهير الناس العاديين أصحاب الحق الأول فى تسيير** حياتهم ، وصارت الشعوب مصدر السلطات فى بلاد الديموقراطيات الحديثة . كما أن النظم الاشتراكية أسست شرعيتها على أساس الاهتمام بشئون الجماهير · وقد أدى الى الاهتمام بالناس صناع التاريخ الحقيقيين ، وازدهرت دراسات كثيرة تهتم بحركة الناس فى مجال علم الاجتماع وفى الانثربولوجيا ، والأدب والفن الشعبى · وفى مجال الدراسات التاريخية تخلى التاريخ عن مكانه التقليدى فى قصور الحكام وفى ساحات الحروب لينزل الى خضم الحياة العامة باحثا عن اجابات لأسئلته الثلاثة فى الشوارع والطرقات والأسواق والحقول والمصانع وقاعات الدرس ، وراح يفتش بين جموع الفلاحين ، وجماهير العمال ، وجماعات المثقفين والفنانين ··· **وبعبارة أكثر وضوحا بدأ التاريخ يدرس أحوال صناع التاريخ الحقيقيين** · وكانت النتيجة أن ظهرت للتاريخ فروع كثيرة فى شتى نواحى النشاط الانسانى ، ومنها التاريخ الاجتماعى وتاريخ الفكر ·

ودراسة الحياة الفكرية فى مجتمع ما ، تدخل فى اطار فرع أشمل من فروع الدراسات التاريخية ، وهو « التاريخ الاجتماعى » الذى يدرس أحوال المجتمع البشرى عبر التاريخ ، سواء من حيث التركيب الاجتماعى ، أو البناء الطبقى ، وتاريخ الطبقات الاجتماعية ، والعادات والتقاليد ، أو الحرف والصنائع والأسواق ، فضلا عن البنيان السكانى ، وعلاقات القوى الاجتماعية ببعضها البعض ، كما يدرس الأقليات وعلاقاتها السياسية والاجتماعية · ومن ناحية أخرى يدرس التاريخ الاجتماعى الاطار الفكرى الذى يتحرك المجتمع داخله : اذ يدرس القيم والمثل والأخلاقيات ، كما يهتم برصد التوجيهات الفكرية والايديولوجية للمجتمع ·

ولا شك فى أن لكل مجتمع نظاما من القيم والمثل والأخلاقيات والمواقف الوجدانية تحكم حركته العامة ، وتمثل الجزء الباطن من عقله العام · ومن ناحية أخرى ، فانه من المسلم به أن أية ظاهرة تاريخية نتاج للتفاعل بين الانسان وبيئته فى اطار الزمان · والظاهرة التاريخية التى يدرسها الباحث فى التاريخ الاجتماعى محصلة لأفعال جزئية عديدة للأفراد الذين تتكون منهم طبقة اجتماعية ما ، أو مجتمع بأسره · ولا يمكن فهم أية ظاهرة تاريخية اجتماعية دون التعرف على الايديولوجية التى تحرك المجتمع أو الطبقة فى اطارها · واذا أخذنا بالرأى القائل بأن الايديولوجية لا تشمل الأفكار العامة والنظريات

فقط ، وانما تشمل أيضـــا كل أنســاق القيم والمعتقدات ، فانه يبقى علينا أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية ـ خصوصا فى مجال دراسة التاريخ الاجتماعى ـ لا تصلنا كاملة من خـلال شهادات المؤرخين المعاصرين والوثائق والسجلات التاريخية التقليدية · فالمؤرخون وكتاب الوثائق يسجلون جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها **الجوانب المهمة ، أو الأكثر أهمية ، ويغضون النظر** عن تسجيلات أخرى تلقائية ووجدانية يعبر بها المجتمع عن رؤيته للظاهرة وتفسيره لها · وهذه التسجيلات المنسية هى الموروث الشـــعبى فى ميادين فنون الشكل وفنون القول التى يحملها المجتمع كل أفكاره وآماله وتطلعاته ·

ومن المسلم به أن النتائج التى تولدها ظاهرة تاريخية فى أى مجتمع انســـانى لا تظهر بين عشية وضحاهـا ، كمـا أنهـا لا تنبت فجأة من غياهب المجهول · ومن ناحية أخرى فان هـذه النتائج والآثار لا تختفى بمجرد انتهاء الحـدث التاريخى الذى أفرزها ، وانما تتخذ لنفسها شكل تيار اجتماعى ـ ثقافى مستمر ومتصاعد بحيث يفرض نفسه فى فنون المجتمع وآدابه التى درج الباحثون على تسميتها · « التراث الشعبى » · وبعض هذا التراث الشعبى يتراكم من خلال فنون **الشكل ، مثـل التصوير والرســم والزخرفة وصناعة الحلى والثياب والسجاد ، ونقوش المنازل ·· وما الى ذلك· وبعضه الآخر ينتسب الى فنون** القول : مثل السير والحكايات الشعبية ، والنوادر **والأمثال ، والقصص الرمزى، والفوازير والأحاجى** والألغاز ، فضلا عن الزجل والبلاليق والشـعر الساخر (٢) ·

وغالبا ما يتخذ **الأدب الشعبى لنفسـه قالب** المأثورات الشفاهية التى يتم تناقلها عبر الأجيال بالرواية الشفاهية التى تتأثر عادة بثقافة الراوى نفسه ، وبالوسط الاجتماعى الثقافى الذى تدور فيـه الرواية · يؤدى هذا بالضرورة الى تحميل **الرواية (سواء كانت سيرة شعبية أو شعرا ، أو** نادرة ، أو غيرها) بطبقات فوق طبقات من المفاهيم الفكرية المتراكمة عبر العصور ، والروايات ، فيما يشبه طبقات الأرض التى يهتم بها الجيولوجيون وما يزال الجدل محتدما حتى اليوم حـول مدى جدارة هذه المأثورات الشفاهية بأن تكون من بين مصادر المؤرخ **بسبب المشكلات المنهجية · ويرى** بعض الباحثين أن اكتشاف النص الأصلى القديم ضرورى لكى نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها (٣) ·

بيد أن أصحاب هذا الرأى من الباحثين يبحثون فى مدى جدارة المأثورات الشعبية الشفاهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ « باعتبارها تقريرا صادقا عن الأحـداث » ، وهو أمر لا يمـكن لمن يدرس التاريخ الاجتماعى أن يعول عليه فى دراسة هذه المأثورات الشفاهية التى يتم تناقلها على ألسنة الرواة الذين يضـيفون اليهـا ، ويعدلـون من بنيانها باستمرار بحيث تلبى حاجات المستمعين الثقافية / الاجتماعية · ولذلك فان كل نص من هذه النصوص الشفاهية يعتبر وثيقة قائمة بذاتها ينبغى فهمها فى ضـوء الوظيفة الاجتمـاعية / الثقافية التى تقوم بها ·

وفنون الأدب الشعبى لا تهتم برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وانما ترصد رأى الناس فى الأحداث التاريخية والشخصيات أيضا · وهذا النمـط من الفن الشعبى ينتـج عن التفاعل بين الفن والتاريخ · اذ أن الخيال الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لا يهتم بشىء قدر اهتمامه بالاستجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هـذا الابداع الشعبى · ومن اللافت للنظر أن الشكل التراكمى الذى يتخذه الفن الشعبى يأتى نتاجا للتفاعل الايجابى بين الراوى وجمهوره ، وكثيرا ما يتدخل الجمهور فى تعديل شكل المأثور الشعبى بحيث يأتى تعبيرا دقيقا عن المواقف الوجدانيـة الشعبية ·

والموروث الشعبى ، بهذا المعنى ، يحدد لنا الاطار الفكرى للمجتمع البشرى ، اذ أن أبنـاء المجتمع يودعون فنونهـم الشـــعبية ، بمختلف أنماطهم ، توجهاتهم الفكرية وآراءهم عن الحيـاة

---

(٢) قاسم عبده قاسم . بين الأدب والتاريخ (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . ١٩٨٦م) . ص ٦٩ ـ ص ٧٠ ·

(٣) يان بانيسا . المأثورات الشفاهية (ترجمة وتقـديم د· أحمـد مرسى . دار الثقافة القـــاهرة ١٩٨١م) . ص ٨٦ ـ ص ٨٨ ·

والموت والكون ومظاهر الطبيعة ، والدين ، والخرافات والأساطير ، ورؤيتهم لمفاهيم الحق والباطل ومثل الشجاعة والبطولة ، وقيم الشرف والنبل ، ومقاييسهم فى الجمال ، وتصورهم المعالم الخارجى ، وعلاقتهم بالبيئة ... وما الى ذلك . ففى ثنايا الملاحم الشعرية ، والسير الشعبية ، والحكايات الخرافية ، والأحاجى والألغاز والنكات والطرف ،وفى طيات الأهازيج والأغنيات الشعبية ، والأزجال ، والبلاليق ، نجد الخيال الشعبى يرسم ملامح البطل الذى يفضله مجسدا للبعد الدينى والبعد الجنسى والبعد العسكرى ، ونجده يفضل الحاكم فى صورة الزاهد الذى يقترب من عامة الناس فى أفكاره وتصرفاته ، كما نجده يرسم صورة زاهية لجمال المرأة بحيث تجتمع فى البطلة كل صفات الجمال القياسية فى الخيال الشعبى ، وفى مقابلها صورة بشعة قاتمة لأعدائه الذين يخلع عليهم كل الصفات المقززة فى سخاء شديد .

ومن هنا يقدم لنا الفن الشعبى ، والموروث الشعبى عموما ، ما يمكن أن نسميه تجاوزا « التاريخ الوجدانى » الذى ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ . فالفن الذى ينسرب الى الوجدان يعبر من ناحية أخرى عن الانفعالات والمشاعر التى يعج بها هذا الوجدان والتاريخ الذى ينقل الى الانسان تراث الأجيال ومعارف السابقين هو الذى يشكل الانسان على الرغم من أنه صناعة انسانية أيضا . والتفاعل بين الفن والتاريخ ، بين المشاعر والحقائق ، يخلق لنا ما يمكن تسميته الرؤية النفسية الشعبية للتاريخ .

ولأن المجتمع البشرى فى حاجة دائمة الى معرفة تاريخه لكى يظل على اتصال بماضيه رغبة فى فهم الحاضر واستشراف آفاق المستقبل ، فانه ينقل هذه المعرفة شفويا من جيل الى جيل يليه وقد غلفها الكثير من الخيال والمشاعر والعاطفة . ومن خلال حوادث التاريخ التى يتناقلها عامة الناس مشافهة ، يختارون حدثا تاريخيا ، أو بطلا من أبطال تاريخهم ليكون موضوعا ومحور لحكاية شعبية يحملونها مثلهم وقيمهم العليا .

وعلى الرغم من أن الانسان ، عموما قد قطع شوطا كبيرا صوب العقلانية والتخلص من الرؤية العاطفية ، كما أنه اكتشف بقوانين العلم كثيرا من الظواهر التى كانت الأسطورة وسيلته فى تفسيرها ، فان الموروثات الشعبية ظلت تحتفظ لنفسها بقيمة كبرى باعتبارها تراثا يغلفه الخيال ويتزامن مع موروث واقعى هو حوادث التاريخ المجردة ومن المعروف أن الاطار الفكرى العام لأى مجتمع بشرى يتكون من تراكم الخبرات التاريخية والتقنين والتوصيف الأخلاقى والفكرى الذى يضعه هذا المجتمع لنفسه نتيجة لما اكتسبه من هذه الخبرات . واذا كان التاريخ يحمل لنا الواقع ، أو جزءا من هذا الواقع ، فان الموروث الشعبى يحمل لنا الجانب غير المادى من هذا الواقع ، وهو جانب الانفعالات النفسية والرؤى العاطفية لحدث تاريخى ما ، أو شخصية ، أو ظاهرة ، أفرزها التاريخ على أرض الواقع فاحتفظ بها الخيال الشعبى بين لفائف الخيال والوجدان .

والأدب الشعبى ، بصفة عامة ، يحمل ما يمكن أن نسميه التفسير الشعبى التعويضى للحوادث التاريخية . وهو أسلوب يلجأ اليه الخيال الشعبى الجماعى من خلال التراكمات التى يضيفها كل فنان شعبى يتناول النص بالرواية ، ومن خلال اضافات جماهير السامعين لهذا النص الذى لم يكن دورهم قاصرا على التلقى والاستجابة السلبية . والأدب الشعبى يلجأ لهذا الأسلوب النفسى التعويضى لكى يتجاوز الواقع بحدوده الزمانية والمكانية صوب اللامحدود ، زمانا ومكانا ، وذلك لكى يقدم للناس ما تحتاجه عقولهم ونفوسهم من تعويض . والصياغات الخيالية فى الأدب الشعبى تصنع متنفسا حقيقيا للمشاعر الشعبية من ناحية ، ولتبرر مشاعر الاحباط والحيرة فى أوقات الأزمات من ناحية أخرى .

وفى تصورنا أنه لا يمكن لمؤرخ أن يزعم أنه يفهم مجتمعا ما ، دون التعرف على وجدان وعواطف وأفكار واتجاهات ومواقف وآراء هذا المجتمع فى أحد العصور التاريخية . وهذه كلها أمور يمكن رصدها من خلال الدراسة التحليلية للأدب الشعبى الذى أنتجه هذا المجتمع . ومن المعلوم أن أفضل المصادر التاريخية للباحثين فى مجال دراسة التاريخ هى تلك التى لم تكتب بقصد أن تكون تاريخا . والأدب الشعبى أدب تلقائى يحمل

القيم والاتجاهات والأفكار التى هى أساس العمل الفنى الشعبى دون اهتمام بالحدود الزمانية أو المكانيـة ، ودون اهتمـام بصـحة الوقائع أو تسلسلها التاريخى ، ومن هنا فان الباحث فى مجال التاريخ الاجتماعى ينبغى أن يبحث فيها عن اتجاه الفكر والثقافة بمعناها الواسع فى هذا المجتمع خلال العصر الذى يهتم به ٠

ولا ينبغى لنا ، من ناحية أخرى ، أن نتوقع أننا سنجد فى التراث الشعبى تاريخا بالمعنى المتعارف عليه ، وانما لنا أن نتوقع أن نجد فيه صياغة وجدانية لهذا التاريخ ومن ثم فان على الباحث أن يستخرج من طيـات الأدب الشـعبى ما يعبر عن رأى الناس الحقيقى فى حوادث التاريخ وأشخاصه ، سواء من خلال الأوصاف الساخرة التى أطلقوها على حكامهم فى الطرائف والنكات . أو من خلال اعادة صياغة شخصيات الحكام على نحو يجسد رأى الجماهير فيهم ، أو من خـلال تفسيرهم لأسباب الحوادث التاريخية التى تركت تأثيرا عميقا فى حياتهم ٠

★ ★ ★

واذا انتقلنا الى مجال الأمثلة والنماذج الدالة على ما سبق ان طرحناه فى الصفحات السابقة ، يجب أن نلاحـظ بداية أنـه فى تراث مختلف شعوب الأرض ما تزال الملاحم الشعرية والحكايات الشعبية الخيالية تعتبر جزءا من أهم المصـادر التاريخية التى تدلنا على اتجاهات الحياة الفكرية عند تلك الشعوب ٠ بل ان بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسـطورة وعصر التاريخ ٠ اذ أن التسجيلات الأولى (مثل ملحمة جلجامش الاكادية البابلية . وما كتبه قدماء المصريين ، وتصـورات رج فيدا الهندية ، وأفكار الكنعانيين والفينيقيين القدماء التى اخذها عنهم اليهود ونسبوها لانفسهم) كانت من الضبابيه والخيال بحيث وصفت بأنها اجرأ الأساطير ، على الرغم من أنها تضم مزيجا من التاريخ والخيال الشعبى ٠ وفى هذه الكتابات الباكرة يختفى الزمـان التاريـخى الذى يميـز الكتابات التاريخية (٤) ٠

والالياذة والأوديسا المنسوبتان الى هوميروس تصلحان مثـالا جيدا للدلالة على ما نطرحه من أفكار (٥) ٠ واذا كان هوميروس حقا هو الذى نظمهما فمن المؤكد أنه لم يبدأ من فراغ ، أو من نقطة اللاشىء . وانما كان تحت يديه قدر كبير متراكم من التراث الأدبى الشعبى حول الأحداث التى مرت باليونانيين القدماء على مر الأجيال وحول القيم والمثل التى كانت تحكم حياتهم ٠ ويمكن لمن يدرس الحضارة الاغريقية أن يستخدم ملحمتى هوميروس دون أن يقع فى منزلق الخطأ ٠ ذلك أن الباحثين يعتمدون على الالياذة والأوديسا لمعرفة الاتجاهات العامة للأوضـاع والقيم الاجتماعية والتيارات السياسية والأوضاع الاقتصـادية وغيرها ٠

كذلك كان للعرب قبل الاسلام تراث خيالى شعبى يستحق الدراسة الجادة ، على الرغم من أنه وصلنـا فى شذرات فى كتب المؤرخـين العرب وبعض أبيـات الشـعر الجاهلى والشـعر بعـد الاسلام (٦) ٠ وأيام العرب تعكس النزعة الملحمية وهى تروى أخبار ما أنجزته القبائل العربية قبل الاسلام من أمجاد وبطولات مثقلة بكثير من الخيال والعاطفة وهى تكشف بوضوح أن الذات القبلية كانت محور الشـعور التاريخى العربى قبـل الاسلام وتكشف أيضا عن أن الفكر قد أخذ هذا الاتجاه (٧) ٠

واختفاء الموضـوع التاريخى خلف تراكمات

---

(٤) أرنست كاسيرر . المدخل الى فلسـفة الحضـارة الانسانية (ترجمة احسان عبـاس . بيروت ١٩٦١م) ، ص ٢٩٥ . شاكر مصطفى ، التاريخ هل هو علم ؟ ، عالم الفكر . المجلد الخامس العدد الاول . أبريل ـ يونيو ١٩٧٤م . ص ١٧٦ ـ ص ١٧٧ ٠

(٥) لطفى عبد الوهاب ، عالم هوميروس ، مقال بمجلة عالم الفكر . المجلد الثانى عشر اكتوبر ديسمبر ١٩٨١م . ص ١٣ ـ ص ١٥ ٠

(٦) أحمد كمال زكى . الأساطير (المكتبة الثقافية ، رقم ١٧٠ . دار الكاتب العربى ١٩٦٧م) ص ٢٨ ـ ص ٢٩ ٠

(٧) حسين نصار . نشأة الكتابة الفنية فى الأدب العربى (ط ٠ ثانية . القاهرة ١٩٦٦م) ص ١٧٣ ص ١٧٤ . عفت الشرقاوى . أدب التاريخ عند العرب (القاهرة ١٩٧٦م) ، حـ ١ . ص ١٤٩ ـ قاسم عبـده قاسم . الرؤية الحضارية للتاريخ (دار المعارف ١٩٨١م) . ص ٥٩ ـ ٧٢ ٠

الخيال الشعبى سمة عامة تميز كافة أنماط التراث الشعبى التاريخى ، بيد أن هذه الصفة لا تقلل من أهمية الاعتماد على هذا التراث لدراسة أحوال المجتمع وأفكاره ، ففى بعض الأحيان لا يجد المؤرخون أمامهم مصدرا للمعلومات سوى التراث الشعبى كما هو الحال فى تاريخ القبائل الجرمانية الباكر . وثمة قصيدة ملحمية شعبية هى ملحمة بيوفولف Beowulf التى تدور حول بطل جرمانى عاش فى العصور القديمة ، وقد ظلت محلا للتداول الشفوى على مدى عدة قرون ثم جمعت ودونت فى منتصف القرن الثامن الميلادى تقريبا (٨) والملحمة تضم فى ثناياها كما مدهشا من أعلام وأحداث العصور الوسطى الباكرة ، كما تكشف عن النظرة الجرمانية التلقائية للأشياء ، وطريقة الجرمان الطبيعية فى التعبير عن فكرتهم عن الدين ، والعالم الآخر ، والمجتمعات الأخرى . كما تكشف عن المفاهيم السياسية والأخلاقية التى حكمتهم .

وما نقوله عن ملحمة البيوفولف ينسحب بالضرورة على ملاحم شعرية شعبية أخرى تخبرنا عن أحوال أوربا العصور الوسطى ، مثل أنشودة نيبلونج التى وصلتنا فى نص يرجع الى القرن الثالث عشر مثقل بأفكار الفروسية التى لا تتوافق سوى مع مجتمع أوربا فى هذا القرن (٩) وأنشودة رولان (١٠) التى تتناول بعض مراحل الصراع بين الفرنجة والمسلمين فى فرنسا وأسبانيا (١١) كما أن لدينا أغنيات المآثر وهى قصائد ملحمية طويلة ترتبط بشمال فرنسا ، وكانت تصور أعمال البطولة وغيرها من جوانب حياة النبلاء الاقطاعيين (١٢) .

والدراسة التاريخية الحديثة لا يمكن أن تتجاهل ما تحمله هذه الملاحم التى تعتبر من أهم نواحى التراث الشعبى قيمة من حيث اعتبارها مصدرا من مصادر الدراسة التاريخية فهى تدلنا على التغيرات والثوابت فى العواطف والقيم والمثل التى تركت بصماتها على المجموعات البشرية فى أماكن متعددة من العالم .

ومن ناحية أخرى ، نجد أن حكايات « ألف ليلة وليلة » قد سربت فى ثناياها موقف جماهير المنطقة العربية من الحروب الصليبية التى كانت من أخطر الظواهر التاريخية تأثيرا على المنطقة عسكريا وسياسيا واقتصاديا وفكريا . فقد سربت الحروب الصليبية التى استمرت حوادثها تتلاحق على أرض المشرق العربى حوالى قرنين من الزمان ، طالت نيرانها اللافحة بعض مناطق المغرب العربى أيضا . ففى حكايات هذه الليالى نجد ثلاث حكايات ، تزيد لياليها على مائتى ليلة تدور حول الحروب الصليبية وهى : ـ

١ ـ حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء المكان .

٢ حكاية على نور الدين ومريم الزنارية .

٣ ـ حكاية الصعيدى وزوجته الفرنجية (١٣) .

وقد تطرقت هذه الحكايات الثلاث الى موضوع الحروب الصليبية بالتصريح أحيانا ، وبالتلميح أحيانا أخرى . وهى تعكس عجز الناس عن تفسير نجاح الحملة الصليبية الأولى واستيلاء الفرنج على بيت المقدس وأجزاء أخرى من بلاد الشام (١٤) ،

---

(٨) Beowfulf (transl. and edited by . M. Alexandria) Penguin 1973.

انظر أيضا أجزاء من الترجمة والدراسة فى :

Norman F. Cantor (ed.), The Medieval World (Macmillan New York, 1968), pp. 61-63 ; Roberl B-enlono (ed.) The Middle Ages 300-1500.

(٩) نورمان كانتور ، التاريخ الوسيط : قصة حضارة .البداية والنهاية (ترجمة وتعليق قاسم عبده قاسم ، دار المعارف ١٩٨١م) ، جـ ١ ، ص ١٧٥ .

(١٠) جوزيف نسيم يوسف « أنشودة رولان ـ قيمتهاالتاريخية وما أثير حولها من جدل فى : ندوة التاريخ الاسلامى والوسيط (تحرير قاسم عبده قاسم ورافت عبد الحميد المجلدالأول ١٩٧٥م) ، ص ٧٥ ـ ص ١٠٤ .

(١١) الطاهر أحمد مكى ، ملحمة السيد ـ دراسةمقارنة (دار المعارف ١٩٧٩م) .

(١٢) Norman F. Cantor, Medieval History. The life and Death of a civilization (NeW York 1969), pp. 378-9.

(١٣) ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء ، طبعة محمد صبيح ـالقاهرة بدون تاريخ .

(١٤) ابن القلانسى ، ذيل تاريخ دمشق (بيروت١٩٠٨م) حوادث سنة ٤٩٢ هجرية ، ص ١٣٦ ـ ص ١٣٧ . ابن الأثير ، الكامل فى التاريخ ، حوادث ٤٩٢هـ .

واذا كان الفرنج الصليبيون أقل عددا وأضعف عدة ، كما كانوا أدنى فى مستواهم الحضارى من المسلمين ومع ذلك انتصروا · وكانت تلك صدمة نفسية مؤلمة عجز الحكام عن تفسيرها فلجأ الفنان الشعبى الى التفسير الوجدانى والتعويض النفسى من خلال حكايات ألف ليلة وليلة ومن خلال تحليل هذه الحكايات الثلاث نجد الاطار العام للفكر الشعبى ورؤيته لظاهرة تاريخية هامة مثل الحروب الصليبية ، فالبطل الشعبى يجب أن يجمع بين البعد العسكرى والبطولة ، والبعد الجنسى ، والبعد الدينى / الأخلاقى · بيد أن أهم ما نخرج به من تحليل هذه الحكايات هو ذلك الشعور بالمرارة والكراهية التى علقت بالوجدان الشعبى تجاه الفرنج من جراء الحروب الصليبية (١٥) ·

والنموذج الأخير الذى نقدمه فى هذه الدراسة هو « سيرة الظاهر بيبرس » · والنص الذى وصلنا مطبوعا لهذه السيرة هو نص رواية متأخرة فى العصر العثمانى (١٦) ، فقد حملت مصطلحات ادارية ومالية واجتماعية وسياسية كثيرة عرفتها مصر فى العصر العثمانى ولم تكن معروفة فى زمن سلاطين المماليك (١٧) ·

« وسيرة الظاهر بيبرس » تدور حول شخصية تاريخية حقيقية عاشت فى حقبة تاريخية محددة ، وهو « السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى » الذى يعتبر المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين المماليك · وقد كان هذا السلطان محور كتابات تاريخية كثيرة بسبب شخصيته الفذة التى تجمع فيها كل متناقضات ذلك الزمان ، فقد جمع بين مظاهر التدين والرحمة بالرعية ، والبسالة العسكرية والقسوة ، وجمع بين الذكاء والقدرة الفائقة على المناورة السياسية الى جانب ايمانه بالمنجمين والخزعبلات · فقد كان السلطان الظاهر بيبرس شخصية ملء القلب والعين على مسرح تاريخ المنطقة منذ وثب الى عرش السلطنة بعد قتل السلطان قطز ·

وقد صاغ الخيال الشعبى سيرة للسلطان الظاهر بيبرس تقع فى خمسين جزءا تضمها خمسة مجلدات متوسطة الحجم يقع كل منها فى حوالى ستمائة صفحة · ويهمنا هنا أن نوضح أن النص الأصلى لهذه السيرة ظل محلا للتداول الشفوى عدة قرون بحيث ضم أحداثا وأفكارا ومصطلحات جديدة تراكمت عبر الزمان بحيث نجدها طبقات أشبه بالطبقات الجيولوجية ·

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد اتجاها فكريا للانتقام من الأعداء الذين هاجموا دار الاسلام وسببوا الخراب لبلاد المسلمين ، فالمغول الذين طووا بلدان الشرق الاسلامى ، وداسوا الخلافة العباسية فى بغداد فى غمار غزواتهم الظالمة ، يتحولون فى الصياغة الشعبية التعويضية الى مهزومين فى كثير من المواقف · ويمكن للمؤرخ أن يعتمد على الصياغات الشعبية والدلالات الاجتماعية الكامنة فيها فى اكتشاف حقيقة المشاعر والأفكار الشعبية تجاه ما حدث فى السياق التاريخى ·

وفكرة المجتمع المصرى ، فى منظور العامة ، حول الحاكم تتجسد فى النموذج الذى صاغت السيرة فيه شخصية « الصالح نجم الدين أيوب » الذى جعلته مجذوبا لا يرضى لنفسه أن يأكل من أموال السلطنة ، ولا يأخذ شيئا من المملكة ، بل يأكل من كسب يديه (١٨) ، وهو موقف يكشف عن فكرة الناس عن الحاكم الصالح (١٩) ، وعن

---

(١٥) قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ ، ص ٦٧ ـ ص ٩٦ حيث نجد تحليلا لهذه الحكايات ومضامينها ·

(١٦) طبعة عبد الحميد أحمد حنفى ، بشارع المشهد الحسينى بالقاهرة (بدون تاريخ) ·

(١٧) وردت مصطلحات مثل « الأوجاقية » الوشاقية ، و « الأغا » ، و « دولتلى » ، و « الصناجق » و « العلوفة » ، و « الفرمانات » ، و « المعرجى » ، و « الصدر الأعظم » ، و « القائمقام » ، و « باشة الشام » ··· وغيرها كثير · وهى مصطلحات لم ترد فى الوثائق أو المصادر التاريخية لعصر سلاطين المماليك · انظر : سيرة الظاهر بيبرس ، جـ ١ ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢٥ ، ٢٥٧ ، ٣٦١ ، ٣١١ ، ٣٦٧ ، ٣٩٧ ، ٤٨٩ ، ٥١٤ ، ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٤٣ ·

(١٨) السيرة ، جـ ١ ص ٢٩ ·

(١٩) تكشف السيرة (جـ ١ ، ص ١٨٨) عن أن الصالح نجم الدين أيوب هو ولى الله ، فهو يتكلم بالرموز والاشارات التى توضح أنه يعلم الغيب ، ويعرف الأحداث قبل وقوعها وربما تكون السيرة قد صاغت شخصية الصالح نجم الدين أيوب فى هذا الشكل الدينى تمهيدا لظهور بيبرس ، وربما يكون السبب ما قام به من جهود ضد الحملة الصليبية السابعة على الرغم من مرضه ·

رأيهم فى الضرائب التى تفرضها الدولة عليهم . وفى هذا الصدد نجد فى مصادرنا التاريخية التقليدية ما يؤكد هذا الموقف الذى تجسده السيرة .

وتكشف السيرة عن رؤية العامة للدين من خلال اهتمامها الشديد بالصوفيه منذ بداية أحداثها وحتى الصفحات الأخيرة . وهو أمر يوضح لنا أن الجو الثقافى السائد زمن النص الذى نعتمد عليه كان أريجه الخرافات والشعوذة ، بل ان الحركة الصوفية فى ذلك اتخذت أشكالا وصورا غريبة لفتت انتباه الرحالة الأجانب والمسلمين الذين زاروا مصر فى ذلك الحين . ونجد تأكيدا لهذه الرؤية الدينية فى النبوءات الكثيرة التى ساقتها السيرة على ألسنة الصالحين عن أن بيبرس سوف يملك مصر ، وفى الرعاية التى أحاطه بها أقطاب الصوفية منذ قدومه من الشام مريضا حتى تولى عرش مصر . وكذلك عن تصورهم بأن الخضر « عليه السلام » الذى علم بيبرس الحروب كلها (٢٠) .

ومن ناحية أخرى ، تكشف « سيرة الظاهر بيبرس » عن نظرة الاحتقار التى نظر بها أهل المدن نحو الفلاحين ، اذ تقول السيرة على لسان أحد المماليك ان « الفلاح قليل الانصاح » (٢١) .

بيد أن أهم ما يلفت النظر والانتباه فى صفحات « سيرة الظاهر بيبرس » هو ذلك الموقف العدوانى الساخر من القضاة والوالى وغيرهم من رجال الحكم ، اذ أن السيرة تصور القضاة فى صورة مهينة . فالقاضى شخصية ضعيفة مهزوزة وهو شخص يميل الى الدس والوقيعة ، ويخاف على الدوام من ابن البلد . بل ان السيرة تجعل القاضى نصرانيا يتخفى وراء الاسلام (٢٢) . ولا شك فى أن الصياغة التعويضية لشخصية القاضى على النحو والذى أنتجه الخيال الشعبى تشى بأن القضاة كانوا أدوات لقهر الناس حساب الحكام فى أواخر عصر سلاطين المماليك . وفى العصر العثمانى أيضا . وازاء هذا الاختلال فى مفهوم الحق وفكرة العدالة فى العقلية العامة المجتمع كان هو الحافز لانتقام الخيال الشعبى من القضاة . ومن الأمور اللافتة للنظر أن المؤرخ المصرى ابن اياس يذكر أن أحد الشعراء نظم قصيدة طويلة هاجم فيها فساد القضاة ، و « دارت هذه القصيدة على ألسنة الناس » . فغضب القضاة وأردوا معاقبة الشاعر . ولكن العامة دافعوا عنه وتولوا حمايته .

★ ★ ★

وفى تقديرى أن من يبحث فى ميدان التاريخ الاجتماعى والحياة الفكرية لا يمكنه ان يغض النظر عن الاستعانة بالموروث الشعبى . اذ ان الفن والأدب الذى يبدعه الشعب ابداعا جماعيا تراكميا فى مرحلة تاريخية ما ، مصدر مهم من مصادر المعرفة التاريخية . فالفن والأدب يعكس كل منهما روح العصر ، ويساعد المؤرخين على اعادة تركيب صورة الماضى ، واجابة الأسئلة التى تدور حول هذا الماضى . اذ أن الفن والأدب الشعبى ـ وهو تعبير كلى عن المجتمع الانسانى ـ يساعدنا على فهم انسان العصر الذى يدرسه بآماله وهمومه ، برفعته وضعته ، بنجاحه واخفاقه ، بقيمه ومثله وأخلاقياته ، فضلا عن حياته الفكرية من حيث الأفكار التى توجه حركته ، والرؤى الاجتماعية التى يرى من خلالها العلاقات والأمور فى الكون ... وهذه كلها أمور لا نجد لها أثرا نهتدى به فى المصادر التاريخية التقليدية التى لم تفقد أهميتها بسبب هذه المصادر الجديدة .

---

(٢٠) السيرة ، جـ ١ ، ص ٢٥٨ ـ ص ٢٦٨ ، ص ٣٦١ ، ص ٥٤٦ .

(٢١) السيرة ، جـ ١ ، ص ٨٤ .

(٢٢) نفسه ، جـ ١ ، صفحات ١١١ ، ١١٤ ، ٢٠٦ .

الأدب الشعبي في عصر التليفزيون والفضاء هل ... يتقبله الأطفال ويقبلون عليه ؟!

بقلم : عبد التواب يوسف

لماذا نجرى وراء الحكايات الشعبية ؟ ولماذا نبحث عن سندات بديدة منها ـ ان صح التعبير ـ أو ما اشبه ذى أن العالم يلهث بعيدا عنها ، وبعدها نها ، ويتلهف على نشرها وطبعها ودرسها ؟ ولماذا هى ضرورية للطفل ؟ .. لقد حاولت هيلين نويرى ان تجيب على هذه الاسئلة من واقع خبرتها كمرشدة لكتب الاطفال متفرغة منذ عام ١٩٦١ ، وكاستاذة علم نفس لها كتاب هام عن نمو الطفل ويونج (١٩٦٣) ..

وقد حاول ميشيل هدرنيانسكى ان يكشف لنا عن مدى « الصدق » فى هذه الحكايات ، ومدى من خلال ممارسته للعمل أمينا لمكتبة جامعة كاليفورنيا ما بين ٥٧ ـ ١٩٦٥ .. وله مؤلف كبير عن كتب الاطفال وقد عنيه دائما هذه الكتب ورسومها ..

ومن هاتين الدراستين ، ومن خبراتنا العديدة نطرح هذه القضية الهامة ، التى تعترض الكثيرات من جانب الكثيرين ومن النقاد والكتاب المهتمين بقضايا التراث الشعبى والطفل ..

الخيال يرتاد المناطق المجهولة من حياة البشر

منذ ساد عصر « العقل » وخيال الانسان يبحث عن منطلق ، وعن اطار يعمل داخله .. لقد تحدث البعض عن اناس تطول آذانهم لتحميهم من قيظ الشمس ، وعن آخرين بلا رؤوس وعيونهم فى اكتافهم . وكان ذلك قبل ثلاثة قرون عندما كانت قوانين الطبيعة لم تفسر بعد . وتوقع المفاجآت شىء عادى وطبيعى ويومى .. السحرة قادرون على الكثير ، وبعض « العلماء » يبحثون عن حجر الفلاسفة . وآخرون يعقدون معاهدة مع الشيطان .. بل تحدث تحولات فى أشكال الناس والحيوانات والجمادات . ويصبح فى مقدور البعض أن يحوزوا قوى اسطورية ، بلا مدى ولا حدود. وتراجع كل ذلك أمام الاكتشافات العلمية خلال القرنين الماضيين . وأصبح انسان العصر لا يصدق الا ما اثبتته التجارب . وقصص الرحلات مثلا لا بد وان تكون مصحوبة بالخرائط والصور. وأصبحت لدينا وسائلنا العلمية لفحص الذهب ..

واذا كان فاوست قد وقع معاهدة مع الشيطان ، فليس أيسر من كشف تزوير توقيعه ، لكن : هل كف الناس لذلك عن قراءة فاوست واعتبارها واحدة من أعظم كلاسيكيات الأدب عالميا ؟

على ان الكتاب ما زالوا يستثمرون تلك المناطق المجهولة من الحياة ، ويطلقون لخيالهم العنان ٠٠ فعل هذا **سير ريدر هاجرد** فى قصصه عن افريقيا **وكونان دويل** وهو يتحدث عن (العالم المفقود) فى البرازيل،**وجول فيرن** فى قصصه عن الخيال العلمى حول القمر ، وباطن الأرض ٠٠ وانطلق **ادجار الن بو** وراء روح الانسان بعد الموت ، وحاول **ويلز** فى مطلع هذا القرن ان يرتاد قضية « الزمن » فى « آلة الزمن » ، واستطاعت أبحاث الفضاء ان تدرس القضية بشكل علمى وبعيد تماما عن الخيال٠٠ان الانسان حين تغيب المعرفة له ان يبحث عن ابتكار ٠

هذا هو عالم الخيال عند الكبار : مغامرات ، وعواطف ، وأشباح ، وآلات ، ومخلوقات غريبة ، عالم ملىء بظواهر لا تفسير لها ، نقرأ عنه دون أن ننسى أين نحن ، ولا مكاننا فى المجتمع ، ولا مسئولياتنا ، ولا أعمارنا ٠٠ انه أدب للكبار الناضجين المسؤلين ٠

غير أن هناك أدبا ينتمى الى عالم المستحيلات، يقع فيه أى شىء فى أى وقت : أرنب يحمل ساعة ، وريح الشمال تتبنى طفلا ، وأربعة يسرقون الزمن ، والأميرة تتزوج ابن الحطاب ، والذئب يبتلع الجدة وذات الردا، الأحمر ، والكاتب القادر على تطويع نفسه وقلمه لمثل هذا العالم هو وحده كاتب الأطفال ، الذين هم قادرون على الانتقال من عالم **الواقع الى عوالم الخيال الرحبة** الواسعة ، لأنهم لم يتعرفوا بعد على كل قوانين الطبيعة وتفسيراتها العلمية ـ كالانسان قبل ثلاثة قرون ، كما أن **عقولهم لم تصبح كاملة النمو** لكى تبحث فى « معقولية » ما يقال لهم أو ما يقرأونه ٠٠ ان ما حصلوا عليه من حقائق علمية أقل قدرة من أن يحول بينهم وبين تصديق المثيرات التى تروى لهم،انهم لم يدخلوا بعد عالم « المستحيلات » ٠٠ هم يعيشون فترة « ان كل شىء ممكن » ٠٠ **وكلما كان عمر الطفل صغيرا ، كان من الممكن ان نستثمر ذلك بواسطة الحكايات الشعبية ٠**

والسؤال : ترى ما هى منابع الحكايات الشعبية ؟! ٠٠ لا شك انها ثمرة تفكير انسانى ، وعقل البشر هو مبدعها ، وهى ليست عمل فرد بذاته ، بل هى « انتاج جماعى » ، شارك فيه الكثيرون ، وبقاؤها وخلودها يؤكدان سلامتها وروعتها ، مهما تضمنت من عنف وقسوة ٠٠ انها فى حد ذاتها لها جمالها ، ثم هى موحية للكتاب بالكثير ٠٠ ما كان فى استطاعة **اندرسون** ، أو **ادوارد لير** ، أو **لويس كارول** ، أو **جورج ماكدونالد** ، أو **جيمس بارى** ان يقدموا أعمالهم الفريدة لولا انهم عايشوا هذا العالم الرحب الفسيح ٠٠ ان الحكايات الشعبية ليست ثمرة عقل مجنون أو أفلت زمامه بقدر ما هى **عبقرية** انسانية ، التقطت « موتيفة » أو لمحة صغيرة وراحت ـ مثل لوحات الموزاييك ـ تلصق هذه بتلك ،الى أن يخرج العمل وقد اكتمل فنا فذا٠٠ لقد استطاعت العبقرية الشعبية ابتكار شخصيات لا تنسى ، ورسمها ببراعة ومنقطعة النظير : من ينسى **السندباد وعلاء الدين وعلى بابا ؟** ٠٠ ان المواقف التى تضمنتها هذه الحكايات ثرية عامرة بالحركة ، والفكاهة ، والصراع ، والعواطف الانسانية ٠٠ وما أشبهها بنسيج العنكبوت : ناعم وقوى ! ٠ وعلى منوال الشعب استوحى الكتاب العباقرة أعمالهم وشخصياتهم : كل منا مر به زمن جرى فيه بأقصى سرعة ليبقى فى نفس مكانه ، كما فعلت **(ملكة ورق اللعب) فى أليس فى بلاد العجائب** ٠ وكما صنعت (بيبى) فى أعمال **استريد لندجرين** ، وكما تفعل الشخصيات التى تتشكل وتتحول وتتحور كيفما تريد فى **ألف ليلة** وفى قصص **(بارا بابا)** التى تظهر على الشاشة وفى الكتب الشهيرة باسم بطلها ٠٠ وقد اتسع باب الخيال لهذه الأعمال ، وأصبحت تزامل **الحكايات الشعبية** ، ورغم **أن لها مؤلفها ، الا** انها اضافة جديدة لما قدمه الانسان عبر تاريخه من أساطير وخرافات ، فقد دبت الحياة على أيديهم فى أشياء ما تصورنا أنها سوف تعيش وتتحرك وتتصرف ، وتتحدث بلغة فريدة فى لونها وما أكثر ما نواجه فى الحكايات الشعبية وما شاكلها من أعمال أدبية بتعبيرات نجد أنفسنا ـ مع كل حماستنا للغتنا الفصحى ـ فى مسيس الحاجة لنطقها باللهجات الدارجة ثم صياغتها بالفصحى ليفهمها القارى، فى كل مكان

من وطننا العربى ·· وهذه العوالم يتعامل فيها الناس والحيوانات والأشياء ولكل منها شخصيته المحددة المنفردة ·· أنها ليست أسطورية فحسب بل هى الاسطورة ذاتها : **اسطورة الحرية والفكر** ·

والذين يتعاملون مع الأدب الشعبى ، يجدر بهم ان يكونوا على مستوى لائق يمكنهم من تقديمه للأطفال كفن ، عبقرى ، ويشاركهم الصغار فى الاستمتاع بما يحويه من خيالات ، جنبا الى جنب ما فى هذه الأعمال من موسيقى ، وشعر ·· **لكن أيدى آثمة تمتد أحيانا الى هذا التراث فتخربه وتفسده** ، وقد عمد أحدهم الى قصة **زمار هاملين** وأجراها على مسرح مصر القديمة ، ليفتئت على التاريخ ، ويعمد « الكبار » فى مصر القديمة الى اخلاف وعدهم مع الزمار فيعاقب أطفالهم ويقودهم الى الجبل ويغلقه عليهم ، الى ان **يستجيب أهلهم لمطلبه ·· هذه الأقلام التى تكتب مثل هذه الأعمال يجب أن تقصف ، بل ان أيدى** أصحابها يجب أن تقطع حتى لا تمتد الى التراث بهذا العبث ·

تفسيرات جديدة

للحكايات الشعبية والخرافية

لماذا « الحواديت الشعبية » فى عصر التليفزيون؟

كيف يتجاسر جهاز حديث صنعته التكنولوجيا على أن يقدم (ست الحسن والجمال) و (على بابا) ، وهذا القصص القديم الذى كان لابد وأن يعفى عليه الزمن ؟ ··

الاجابة السريعة الواضحة على هذا السؤال أن هذه الحواديت تحمل الأطفال الى عوالم من الخيال السحرى ، بعيدا عن أرض الواقع المرير ، وتسهل لهم ارتياد دنيا الأحلام والهروب من وقع الحياة بقسوته وصعوبته ·· وهذا فى الواقع ليس بصحيح ، بل العكس هو السليم ، فالحواديت الشعبية تعكس صورة الطفل وأسرته ، وحياته ، وتقدمها له جلية كأنها « مرآة » ·· ان الأب هو الملك أو السلطان ·· والأم هى الملكة فى هذا العالم الصغير ، وكلاهما عاقل ، عطوف ، قوى، والابن ، هو الطفل نفسه ، وهو « الأمير » ، والابنة هى « الأميرة » ·· وقد يكون الابن الطفل هو ابن الحطاب الفقير الشجاع الذكى الذى يستطيع أن ينصب نفسه أميرا ·· والرقم ثلاثة

فى هذه الحواديت رمز للأب والأم والطفل ، وثلاثة أبناء ينجح أصغرهم ولا يوفق الكبيران ، ويظهر هذا جليا فى **سندريلا** ـ المسكينة المظلومة التى تتزوج الأمير ·· ان هـذه الحواديت تمس وترا حساسا فى نفوس الأطفال ، وهم يتعلمون الكثير خلال استمتاعهم بها ، أكثر مما تعلمهم بعض الحكايات الخيالية التى تكتب من أجلهم اليوم فهى تتجاوز حدود الخيال المعقول والمقبول ـ فيما يرى البعض ·· كمـا انهـا بعيـدة عن تأكيـد « الشخصية » ·· من يريد أن يكون ساحر أوز أو دكتور **دوليتيل** فى حين أن فى مقدوره أن يكون « الأمير » ؟!

والسؤال الذى يطرح نفسه :

ـ هل الحكايات الشعبية صورة حقيقة لعالمنا ؟ أو على الأقل لعالم الطفل ؟

اننا على يقين من أن الجواب هو : لا ·· حتى لو قال بذلك **فرويد** ومن تبع مدرسته ، غير أن البعض يؤمن بأن جانبا كبيرا من العوامل النفسية الداخلية للطفل تشكله هذه الحكايات ، اذ سرعان ما يكتشف الطفل ان الأب ليس هو الملك العاقل الحكيم ، بل هو ذلك المارد المخيف الذى يحبه الأمير الصغير ـ أو الأميرة ويكرهه فى نفس الوقت (حب يصل الى درجة الزواج وكراهية تمضى الى حد القتل) ، وان الأم قد تبدو طاغية ، وقاسية ، ومنافسة أكثر منها مرشدة وناصحة وان الأمير الصغير مجرد شخص بائس حزين باك يضل طريقه فى الغابة المظلمة ، تطارده الساحرات والوحوش ·· والكبار الذين تجاوزوا عهد الطفولة من الصعب عليهم ـ ان لم يكن من المستحيل ـ أن يعودوا الى ذلك العهد بأيامه الذهبية المضيئة حينـا ، المظلمة المضنية أحيانا ·· وربما كان السبيل الى ذلك قصص أفـلام المغـامرات والبوليسيات بالنسـبة للكبار ، والسؤال هو

ـ من يرضى لنفسه أن يصبح قزما وسط عالم العماليق ؟!

قد يكون قلب القزم عامرا بالانسانية ، حتى وهو خائف ، لكن الطفل يعتقد ـ سواء كان ذلك صحيحا أو غير صحيح ـ انه وحش وانه يستحق السـجن ·· وقصـص Hownting Stories البيوت المسكونة والأشباح تدرك هـذه الحقيقة وتنسج من حولها أنماطا تحاكى الطفل التائه فى الغابة ، ولم يحدث أن امتلأت الغابة بالحيوانات اللطيفة والطيور المغردة والأشجار الحنونة على نحو ما يفعله **والت ديزنى** فى أفلامه ·· كما انهـا لاتحتشد بالاشياء المفزعة كالعيون اللامعة المحدقة، والوحوش الضـارية على نحو ما يفعله ديزنى نفسه حين يمضى الى الطرف الآخر ··

والحقيقة فيما أرى أن الحكاية الشعبية ـ والأسطورة ـ تستحوذ على متلقيها ، ونحن الكبار ندرك تماما أنها ليست وهما أو أكذوبة ، والأطفال يدركون أكثر من ذلك ، ويمضون أبعد ، اذ هم على يقين من أنها غلطة ارتكبها واحد من الكبار ·· ان الأسطورة ـ أو الحكاية ـ قصـة حقيقية رمزية ، تقول أشياء كثيرة بطريق غير مباشر ·· اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء ، أو لا نجسر على قولها من جانب كمـا يحدث فى الأحلام ، فى اليقظة أو المنام ·· ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقيا ، ولا هو واقعى ، لكنه يجب أن يكون كذلك ·· نحن نتوق الى حدوتة ونتطلع الى ذلك ·· ولعلنا على ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشـعبية والأساطير ·

ان (الأم الغـولة) ، والأب (أبـو رجـل مسلوخة) ، وغـير ذلك من النمـاذج له دلالته الكبيرة ··ولن تخدعنا قصة **سندريلا** و **سنوهويت** حين تتحدث عن زوجة الأب ، انها تمثل الأم أو سلطة أكبر ·· والقصص تمثل فى القصـتين (غيرة) الكبيرة من الطفلة الجميلة ، والرغبة فى اخراجها من دائرة الأسرة أو العائلة ·· وأمنا الغولة وأبو رجل مسلوخه تصرخ الأقلام بأنهـا مرعبة مخيفة مفزعة للطفل ، وانه يجدر بنا ألا نحكيهـا لهم ·· لم لا ؟! ·· ان لدى الصـغير شعورين نحو أبيه وأمه : الحب الكبير والخـوف الشديد من السلطة والتسلط ، وهذا اللون من القصص يؤكد كثير من علماء النفس ، انه ينفس عما فى نفوس الأطفال من ضيق نتيجة لما يحدثه الآباء من احباطات تبدأ من سن الرضاعة حين نحرم الأم طفلها من ثديها وهو راغب فيه ! ·· وهى بحاجة الى أن تفعل لكى تربيـه ، وهى

لا تستطيع قط أن تستجيب دوما لرغبـــاته ، فهناك احتياجات ضرورية له ·· وبين الرغبات والاحتياجات تبـدأ (**دراما**) الحيـــاة والصراع فيها ·· وفى قصة سندريلا نلمح احتقار أختيها لها ، انها المنافسة الناشبة بين (الأخوة) ، وهى منافسة لا يمكن تفاديها ، وان كان من الممـكن استثمارها ··

والأطفـــال فى عصر التليفزيـون مفتونـون بالكارتون والصـور المتحركة ، وهى تشـدهم ليبقوا معها طويلا ·· لكنها لن تبقى طويلا ·· بينما تبقى قصص **الشاطر حسن والسندباد وعلى بابا وعـلاء الدين وسـنوهويت وسـندريلا** ·· نعم ، الأطفال يتابعون أعمـال « **والت ديزنى** » و « **حنا بربارا** » على الشاشة الصغيرة ، وهم قد يتقمصون دور البطة الصغيرة ــ التى ترمز للطفل اليتيم التائه الذى تهدده الأخطار عند كل منحنى طريق ، متمثـــلة فى الثعلب المتربص بالبطـة ولا ينخدع الأطفال بصوته المبطن بالرقة والحنان ، فهم يعلمون تماما انه يريد أن يغدر بالبطة ، وكم يستريح الطفل حين تفلت من براثنه ··

لكن ، ماذا عن الأب ؟! ·· انه موجود ، طيب وحنون فى مواجهة قسوة الأم ، لكنه مغلوب على أمره وواقع تحت سيطرتهـا ، ولا حـول له ولا قوة ·· (قد يتبادل الأب والأم المواقع : هو حنون حين تكون هى قاسية ، والعكس صحيح) وربمـا يكون الأب ــ فى عصرنا هذا ــ مشغولا فى أعماله أو مكتبه ، ويكون المنقذ فى الحكاية الشعبية شخص آخر : الحطاب ثم الأقزام السبعة فى سنوهويت ، وهم فى القصة كبار فى السن ، ولكنهم لا يتجاوزون الطفل حجما ! ، هو يتطلع اليهم ويجدهم فى مستوى نظره ، بدلا من أن يجد نفسه عند (الركبة) من سيقان العمالقة ! ·· والقصة توزع (الأب) على سبع قطع ،هم الأقزام الصغيرة ، وتستطيع الصغيرة أن تقوم لله بدور ربة البيت ــ الزوجة الأم ــ دون صعوبة ··وهو ما تفعله سنوهويت ·· تأكيدا لما أشارت اليـه نظريات علم النفس حين تحدثت عن عقدة **أوديب** وعقدة **اليكترا** ويعنون بها حب الابن للأم ، وحب الابنة للأب ·· لكن الأب يغيب ·· كثيرا ما يغيب ·· يذهب للعمل أو المكتب ·· كما يفعل فى الحياة وكما فعل الأقزام السبعة ، وهنا تحاول الأم ــ **البديلة** ــ التدخل الى درجة القتل بارسال التفاحـة المسـمومة مع البائعـة ! ، وتسـقط سنوهويت نائمة ، كالميتة ، تظل كذلك الى ان ينقذها الأمير ·· ان خاتمة القصـة تستقيم ــ نفسيا ــ مثل بدايتها ·· ان الوسيلة الوحيدة للهروب الحقيقى من نـوم الطفولة الطويل الذى تدفعها اليه الأم ، هو أن تصحو فى جو من الحب ، وان تنطلق بعيدا مع الأمير الذى يختارها لتكون (الملكة) ! ··

محاولة لدراسة

هانزل وجريتل

والآن تعالوا بنا الى مثل آخر لا يقل شهرةعن (**سنوهويت**) أو (**سندريلا**) ·· انه قصـة (**هانزل وجريتل**) Hansel and Gretel وهى تدور حول نفس الفكرة ، بشكل أكثر عنفا وقسوة ، وهى قصة لا ينساها الأطفال بسهولة، بل تستقر فى أعماقهم وذاكرتهـم ، وان كانوا أحيانا يشعرون ازاءها بالكثير من الخجل ، فان أمهم ليست على هذه الدرجة من السوء ··

القصة تقول ان هناك طفلين ــ هما فى قارب واحد هنـا ــ ومرة أخرى تتخفى الأم فى ثوب زوجة الأب ، وهى تريد التخلص منهما بحجة أنه ليس لديهم ما يكفى من طعام ، وهى هنا لا تلجأ الى الحطاب ــ كما حدث فى سنوهويت ــ لكنه الأب نفسه ، يجبر على أن يحمل طفليه الىالغابة ويتركهما فيها ·· انه الأب الذى يغفل عن أولاده مرة أخرى أو يغيب عنهم أو يتخلص منهم ·· لكن هانزل الأكبر ، يسمع الحكاية ، فيدبر **العودة** للبيت بالقاء الأحجار الصـغيرة التى تعود بهم للبيت فى المرة الأولى ، ولكنه فى المرة الثانية يفقد الطريق ولا ذنب له لأن الطيور أكلت أو التقطت فتات الخبز الذى جعل منه معالم تدله على سبيل العودة ·· ان الأطفال ليسوا قادرين دوما على الخروج من كل مأزق بمفردهم ، هـذا تعبير عن العجز ·· ونحن هنـا مرة أخرى فى صراع ما بين الأقزام والعمـاليق ·· الأطفـال والكبار ·· والطفلان خلال الغابة يعثران على بيت تقيم فيه العجوز الساحرة ·· ومرة أخرى نلتقى بالأم وقد لبست ثوبا آخر لن يخدع الأطفال ·· والمرأة الساحرة تسجن الطفلين ، وتقدم لهمـا

الطعام ·· هل هناك أوضح من هذا تعبيرا عن دور الأم ؟! ·· قد تخطىء العين العصرية المتعجلة هذه الأمور الرمزية البالغة الدلالة ، لكنها لا تغيب عن عين الدارس الباحث الفاحص . انها (الأم) التى تسمن أطفالها وتأكلهم ولا تدع لهم حياتهم الخاصة ، يعيشونها كما يريدون وكما يرغبون ، ويشكلونها وفق رغباتهم وأحلامهم وميولهم وآمالهم ، والأطفال غير الكبار هنا ، انهم يدركون الحقيقة وراء تصرف الساحرة الشريرة التى تريد أن تلقى بهم فى الفرن ، الذى هو رمز للرحم **الذى يود الأطفال أن يخرجوا منه ، والسبيل** الوحيد أمام الأطفال هو أن يضعوا هذه الساحرة الشريرة فى الفرن الذى أعدته لهم ·· (العين بالعين ، والبادى أظلم ·· والعقوبة قاسية ، لكن هكذا الحياة) وعندما يفعل الطفلان ذلك ، ويعودان الى البيت يجدانه قد خلا من تلك المرأة الشريرة (زوجة الأب) ـ رمزا للأم ـ ويبقى لهما الأب الطيب الحنون ·· ويعيشون سعداء ·· انها الغيرة والصراع والمنافسة ، حين تترجم الى قصة شعبية ··

ماذا عن قصة

جاك وأعواد الفول ؟!

وفى **جاك وأعواد الفول**

Jack and the Beanstalk

·· جاك هنا ولد وحيد ، تقول القصة أن أباه مات ، أو لا وجود له (مرة أخرى ، لا يصدق الطفل ذلك ، ولا بد وأن يتأكد من الأمر ويجد الدليل عليه) ·· اننا أمام نموذج آخر لقصة سندريلا ، لكننا أمام طفل يحاول أن يعرف أكثر من الكبار أو ان يكون أفضل منهم ، وحبات الفول التى أتى بها جاك الى أمه فى البيت حبات مسحورة ، هى أثمن بكثير من البقرة التى تنازل عنها فى مقابل الحصول على الفول ·· انها حبات تمنحه مدخلا سحريا الى عالم الكبار ·· انه *بصعوده وتسلقه لأشجار الفول يصل الى* حيث يستطيع أن يكون فى مستوى أبيه العملاق وفى مواجهته ·· **الأب دوما عملاق** ·· غول يشم رائحة دم الطفل ويريد أن يلتهمه ·· لأنه استحوذ على الأم ·· ولكن من المؤكد ان جاك سوف ينتصر رغم ضآلة حجمه اذا قيس بالغول ·· وزوجة الغول ـ رمز الأم مرة أخرى ـ تخاف من زوجها وتتعاطف مع الطفل ، وجاك يستطيع أن ينقذها من هذا الزوج الرهيب ·· (رغم أن القصة تقول ان الأب مات ، الا أنه يظهر هنا فى ثوب الغول) وينتصر جاك ·· انه أولا يجرد الغول من كنوزه بالاغارة عليها فى جسارة وشجاعة ·· وبذلك يجرده أيضا من قواه وأسلحته ·· ونستطيع أن نستنتج ما ترمز اليه الكنوز والأسلحة والقوة ·· ثم يقطع جاك أعواد الفول ليسقط العملاق صريعا ، فى السوق ·· وتتحقق للصغير أحلام المجد : الرجولة ، والمال والأم ·· كلها له !·· وأذكر طفلة كانت تشاهد القصة على شاشة التليفزيون ، وفجأة صاحت :

ـ آه ·· ان الكنوز كانت ملكا لوالد جاك !

ان القصة الجديدة تريد أن تقول ان جاك لم يسرق الكنوز من الغول ، لكنه استعادها واستعاد المزمار السحرى ·· الكاتب هنا يريد أن يجعل من جاك بطلا ، وحصنا للعدالة ، لكن كانت هناك مشكلة : لماذا يشكو المزمار ـ لأنه سرق ، اذا لم يكن الغول هو مالكه الحقيقى ؟! ··

وقد سمعت القصة (جاك وأعواد الفول) يوما من طفل ، يتحدث عن الفول بعد أن وقع من فوق الأعواد ، لقد صرخ : آه ·· وأضاف الصغير ان الغول لم يمت وانما أعطى جاك قطعة من الحلوى ، لأنه كان غولا طيبا ، وقد عاشا معا سعداء ! ·· ان الصغير أدرك أن الغول يرمز للكبار ، وهو لا يريد أن يجرح مشاعرهم ! ·· أو مشاعرى شخصيا ، فقد كنت بمثابة الأب لهذا الطفل ··

القزم

وبنت الطحان

والرحلة الرابعة ستكون مع رمبلستيلتسكين Rumpelstiltzkin وهى عمل مختلف فى وضعه عما سبق ، وهو فى *اسلوبه أكثر القصص اثارة ·· من ذا الذى يستطيع أن ينسى* ذلك الرجل الصغير الغريب الذى يحمل هذا الاسم الطويل الطريف ، الذى ينسج الذهب من القش للفتاة ابنة الطحان ، وقد اشترط عليها أن يأخذ مقابل ذلك أول طفل تلده اذا هى لم تستطع أن تعرف اسمه ؟ ·· اننا نلتقى فى القصة مع زوجات أب ، وساحرات ، وعمالقة وغيلان : اننا

هنا فى عالم الكبار ، والبطولة ليست معقودة لطفل أو طفلة ، والنغمة مختلفة ، فالأب فى القصة طحان له تطلعاته الطبقية ، اذ يريد أن يزوج ابنته من الملك ، وهذا بدوره يريد أن يتزوجها لقدرتها على تحويل القش الى ذهب ! ، دون أى اعتبار لمشاعرها وعواطفها ·· هى لا تحب الملك ولا تكرهه ·· ثم هذه الشخصية الغريبة : الرجل الصغير الذى يساعد الفتاة فى صنع الذهب ويساومها على مولودها الأول ، وعندما يعود ليستوفى حقوقه لا يجد أمامه الا الغش والخديعة ، مع انه أظهر اللمحة الانسانية الوحيدة فى القصة حين نزل فى مساومته عن حقه مقابل معرفة اسمه ، وتبقى مشاعرنا الطبيعية وتعاطفنا مع الأم الصغيرة، لكنذلك لا ينفى أن القزم قد خسر صفقته ـ ويبقى الهدف الأخلاقى هنا غامضا ، غير واضح ·· لماذا ؟! ·· **نحن هنا نتعامل مع عالم الكبار ·· بظلاله الرمادية ، واللعب على الحبال ، لكن الأمر لا يذهب أبعد مدى من ذلك ، فان هذه الشخصية الغامضة تقتحم الحياةاليومية فىعالمنا وقد استرحنا لهزيمتها فى القصة ·· كما هزم شيلوك فى تاجر البندقية ·· هل لأن كلا منهما قد تجاوز المدى فيما يطلب ؟ ··** ثم من هى هذه الشخصية الغامضة ، ذات الاسم الغريب ، والتى تظهر فجأة داخل الغرف المغلقة ، وتقوم بأعمال خارقة تفوق قدرة البشر ؟ ، ولكنه فى مقابل ذلك يطلب أغلى شىء فى الوجود من الفتاة ! ، ثم **هو يمضى مرددا اسمه متغنيا به** ، مبتهجا بانتصاره ·· وهو بعد أن يمنى بالهزيمة يضرب الأرض بأقدامه ، واذا به يسقط الى الأعماق ، الى أين ؟! ·· الى بيته ! ، الى حيث كان ، ومن حيث جاء ·· **والمعروف من خلال التراث الشعبى اننا لا نعرف اسم الشيطان ، واننا اذا عرفنا اسمه استطعنا ان نهزمه** ، ويشعر الجميع بارتياح عميق عندما يفشل فى الحصول على حقه ـ هل هذا جزاء عادل ؟ ربما لا ، لكننا لا نبحث عن العدل حين نتعامل مع الشيطان ، وعندما يتعلق الأمر بفلذات الأكباد ·· أى اننا أمام « فاوست » أخرى ، و « شيلوك » آخر ، مع نهاية سعيدة ··

وحكايات « الشياطين » و « الأشرار » تلقى اهتماما من الأطفال ، وكثيرا ما نجدهم متعاطفين مع هذه الشخصيات ، لذلك لا بد من الحذر الشديد أثناء تناول هذه الأعمال ، وخلال اعاده صياغتها بالشكل الذى يمتعهم ، دون أن يحمل اليهم الاعجاب بالأشرار وأعمالهم ··

والسؤال الآن : هل نستطيع أن نقول انهذه الحكايات الشعبية ليست فى حقيقة الأمر قصصا للأطفال ، وانها فى واقع الأمر أعمال فلسفية تحمل فى ثناياها حكمة البشرية ، وتعبر بشكل أسطورى عن مسيرة الانسانية بصدق واضح؟!· أعتقد أن الاجابة هى : **نعم** ·· لكن ذلك لا يعنى أبدا أنها لا تصلح للأطفال ، وبعيدة عنهم ،ولعل ذلك يدفعنا الى القول أنه بات من الضرورى ألا نتدخل فى هذه الأعمال ، نبسط فيها ، ونجمل منها ، حتى لا تجرح عقولهم الغضة ومشاعرهم البريئة·· اما أن نقدمها أو لانقدمها **أما افتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا نرتكبه** ، خاصة والأقلام التى تتناول هذه الحكايات لا نظنها ترقى الى مستوى عبقرية الشعب الذى أبدعها ·· ان الأطفال يتقبلونها من قبل أن يفهموها جيدا ··

ولدينا مثال واضح لهذا العبث بالأدب الشعبى ،فقد رأى أحدهم أن يروى قصة صاحب المزمار الذى راح يعزف وتبعته الفئران الى البحر ، وجعل الأحداث تجرى فى مصر الفرعونية ·· وهذا الذى حدث جريمة فى حق التاريخ ، وفى حق الأدب الشعبى ، الذى تجرى حكاياته فى اللازمان واللامكان : « كان فيه زمان » ، لا أكثر وبلا تحديد لعصر أو عهد ·· ودون اشارة الى « أين حدث هذا » ، لكنه اللاوعى بالتاريخ والحكاية الشعبية ·

ولا يتصورن أحد أننى أطالب هنا بأن نحكى قصة زوجة الأب التى ذبحت ابنتها وطبختها لزوجها ، أو ·· ، أو ·· اذ ما من شىء يدفعنا الى زرع الرعب والفزع فى نفوس الأطفال ·· **ولدينا كنوز وفيرة يجدر بنا أن ننتقى جواهرها ولآلئها الثمينة ·**

الملك الصالح أيوب

وَلى الله المجذوبُ

فاروق خورشيد

قد لا يعجب هذا العنوان أهل التاريخ الاسلامى ، وتاريخ مصر على الخصوص .. فصورة الملك الصالح فى كتب التاريخ ترتبط بالقسوة والعنف ، بل وبالدم .. كما ترتبط بالمعارك الباسلة ضد الصليبيين . تلك المعارك التى أدت الى أسر لويس التاسع ملك فرنسا بدار ابن لقمان بالمنصورة ، فى واحدة من أهم الانتصارات التى احرزها المسلمون على الصليبيين فى حروبهم الدموية والطويلة .. كما ترتبط بانشاء المماليك البحرية أو الصالحية الذين انشأ لهم قصره على النيل عند المنيل ومقياس النيل ، وهم المماليك الذين حكموا مصر بعد ذلك . وبعد انتهاء الدولة الأيوبية بوفاة شجرة الدر أو بعد مصرعها ان أردنا الدقة فى التعبير . وشجرة الدر هى زوجة الملك الصالح أيوب ، ومشاركته أيام البؤس وأيام العزة . ثم هى التى اخفت أمر وفاته أثناء المعارك ضد الصليبيين وظلت تسير الأمور وتقلد توقيعه على الأوراق حتى حضر ابنه توران شاه ليتولى الأمر عدة أشهر ثم يقتل لتنفرد هى بالأمر ..

مؤامرات ومعارك وقتل . وبطولة . وابن يموت فى قلعة بعيدة وعم لا ينتهى عداؤه معه وأخ يخنق فى سرداب . ووزير يخطف ثم يقتل . ومعارك مع العم وأبناء العم فى الشام ، وحروب مع الصليبيين فى مصر ودنيا من الصراع والمؤامرات والعنف .

ومع هذا فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا ، فهكذا أراد الأدب الشعبى ، وهذه هى الصورة التى يقدمها له كتاب السيرة الشعبية، سيرة الظاهر بيبرس « ·· والواقع أن هذا الموقف من كتاب هذه السيرة يكشف لنا الدور الخطير الذى كان يلعبه الأدب الشعبى فى اعادة كتابة التاريخ ،واعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسم فى ضمير العامة وأذهانهم ولعله يجعلنا نميل الى أن معظم هذا الأدب انما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية عامة فى وقت واحد ، وأنه انما كتب تحت رعاية السلطة فى بعض الأحيان ، كما كتب احتجاجا على السلطة فى أحيان كثيرة أخرى ·· وحين نجد فى على الزيبق كسيرة احتجاجا واضحا وصريحا على العصر وملوكه وقادته وسياسته ، ومنهج الحياة الممارسة فيه ·· نجد فى الظاهر بيبرس كسيرة موقفا يكاد يكون مخالفا تمام المخالفة وان كانت هذه المخالفة تأتى فى اطار الذكاء والتحايل الذى لا يقل مهارة عن الحيل والمؤامرات التى امتلأت السيرة نفسها بها ·وهذا الموضوع يحتاج الى وقفة متأنية من دارس السير الشعبية فى اعادة فهمها واعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التى خلقتها والقوى التى تحركت وراءها ، فكانت سببا فى ابداعها ، وبالطريقة التى كتبت بها ، ولتحقيق الأهداف التى كتبت من أجلها ولعلى بهذا أناقض الكثير من الأحكام التى سبق وأطلقتها على هذه السير بعامة،وعلى سيرة الظاهر بيبرس خاصة ·· وعلى كل حال فليس هذا مكان مراجعة الأحكام فنحن هنا نتحدث عن موضوع بذاته وهو صورة الملك أيوب فى السيرة الشعبية « الظاهر بيبرس » ·· فنحن فى الحقيقة أمام ظاهرة فريدة بالنسبة للأدب الرسمى وبالنسبة للأدب الشعبى أيضا وعلى السواء ·· فبعد أن يتحدث الراوى عن الأيوبيين وعلاقتهم بالخليفة يصل الى والد الملك الصالح نجم الدين أيوب ، ويحكى أنه أوصى بالملك بعده لابنه ثم قال (وكان ولده الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب فى الآخرة وقرأ القرآن وعرف ما فيه من البيان ، وعرف الحلال من الحرام فعبد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس رجال الدولة ولا يحضرهم فى حكومة فسموه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب ··) وصورة الزهد والطهارة والايمان صورة مطلوبة للملك والسلطان ، والنص عليها والوقوف عندها يحبب العامة فى هذا الملك أو السلطان . ولكن الذى يوقفنا هى صفة (المجذوب) التى أضافها الأكراد أو الراوى الى الملك الصالح ·· فهذه صفة لا تطلق الا اذا كانت هناك سلوكيات معينة فى الشخصية نفسها تجعل اطلاقها شيئا طبيعيا وسليما ·· ولا يبخل علينا الراوى بهذه السمات فهو يقدمها واحدة أثر أخرى ليؤكد هذا الوصف الذى وصف به الملك الصالح ·· فيقول (وقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ولا يأكل الا من كسب يده) ·· فالزهد هنا والأمانة سمات تضاف الى الايمان والعبادة والصلاح ، ولكنها كلها سمات معقولة لا تقضى بالذات بأن صاحبها (مجذوب) · ولابد أن تضاف اليها بعض **السمات الخارجة عن المألوف والمعقول ·· ومن** هنا يصف لنا (المؤلف) أو الراوى موكب الملك الصالح فيقول : (وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز ونزلوا من الديوان وهم يعبدون الله الديان الرحيم الرحمن وهم يقولون الله الله لا اله الا الله ، محمد رسول الله) ·· هذا ليس موكب سلطان أو ملك ، وأنما هو موكب دراويش، وهذه السيوف الخشب والأتراس الجميز تضفى على الموكب صفة أهل الطرق لا صفة أهل السلطة ·· ونجد هنا مظهرا أساسيا من مظاهر الخروج على المألوف ، فهؤلاء الأكراد ليسوا للحرب وانما هم للعبادة وحلقات الذكر ·· ونحن سنجد رد الفعل هذا فى الأغا شاهين الأفرم ـ الذى سيصبح وزير الملك الصالح فى السيرة ·· والذى قدم الى مصر فى موكب عظيم (فلما نظر مقدم القوم ـ يعنى الوزير شاهين الى الخليفة والأكراد وهم بتلك الصفة وينادون بذاك النداء فقال : هؤلاء من فقراء الله تعالى ، ثم أنه تقدم اليهم وسلم عليهم وحط يده فى جيبه وأخرج شيئا من حطام الدنيا ، ومد يده الى كبيرهم وهو الملك الصالح وقال : خذ هذا يا والدى وأدعى لى ··) ·· الصورة اذن صورة درويش وأتباعه ، لا صورة ملك وأعوانه، والموكب موكب فقراء يرجون وجه الله لا موكب

ملك مهاب يترك الهيبة والاجلال فى قلوب الرعيةومثل هذا الموكبوهذه الملابس والسيوف الخشب ، والصيحات الموقعة لو صدرت عن درويش شىء طبيعى ، ولكنها لو صدرت عن ملك لكانت اعلانا بأن هذا الملك (مجذوب) ولا شك ·· ويزداد الأمر شذوذا حين يرد الملك الصالح على (الأغا) شاهين ماله وهو يقول (أنا أدعى لك يا شاهين من غير أن آخذ منك شيئا من الحطام وحق الملك العلام ·· فلما سمع ذلك الرجل من الصالح ذلك الخطاب تعجب غاية الاعجاب وكيف أنه ناداه باسمه ولم ينظره الا هذه الساعة ، فاعتقد فيه وقال : والله ان هذه لكرامة عظيمة ثم أنه أراد أن ينزل عن الحصان ويسير فى ركابه من جملة الخدام والغلمان ، فقال له الملك الصالح : خليك على يمينى وسير الجواد جنب الشهبة وقل معنا الله الله ، لا اله الا الله) ·

ونحن نقترب من معنى (المجذوب) أكثر حين نرى الملك الصالح يتنصل من السلطة ومن معرفة أمورها فيقول لشاهين هذا (اعلم يا شاهين أنا رجل أضفر الخوص وأعمل المقاطف ولا أعرف السلطة ولا أعرف أحكامها ، فهل لك أن تكون معى والبسك وزيرا أعظم وأنا ما عندى خدمة ولا محتاج الى أحد يخدمنى ·· رضيت يا شاهين · (قال : رضيت يا أمير المؤمنين) ·· هذه الصورة تحتاج الى وقفة منا ، فالسلطان يأخذ هنا سمت أمير المؤمنين ، وسلطة أمير المؤمنين أو الخليفة العباسى الذى كان ما يزال يخطب باسمه فى كل مكان فى مساجد المنطقة الاسلامية على اختلاف حكامها ،كان رمزا دينيا ،يرتجى ويهاب ويحترم وان كان مجرد دمية فى يد أصحاب السلطة الحقيقية فى بغداد ، أيا كانوا ، والى أى جنسية انتموا ·· وفى عهد الملك الصالح كان الخليفة هو الخليفة المقتدر بالله والناس كانوا ينظرون اليه نظرتهم الى علم يلتفون حوله ، والى رمز لوحدتهم وانتمائهم فهو رمز اسلامى دينى ، وهو أيضا ، رمز قومى على معنى من المعانى ، وهو رمز التوحد فى الهدف والمصير ولكنه لم يكن يحمل أو يتحمل أيا من أوزار السلطة القاسية فى ذلك الحين ، تلك السلطة الضارية التى مضت تتطاحن فى كل أنحاء العالم الاسلامى حينذاك ، وانتشرت بينها الحروب والمطامع والمؤامرات والفتن ؛ وامتلأت بالحروب المكلفة الثقيلة التكلفة ، سواء بين هؤلاء الأمراء بعضهم البعض أو بينهم وبين الولايات الصليبية التى وجدت لها موضع قدم فى الأرض العربية فى ذلك الحين · أو بينها وبين العدو القادم من الشرق ، أى التتار المغول ، أو الخلافة الآتية من الغرب تحمل معالم التغيير فى شكل الخلافة وجوهرها وأعنى الفاطميين أو الخطر الآتى من الشمال فى الغزوات الأوربية المتتالية التى كانت أطماعها لا تقف عند بيت المقدس وفلسطين ، أو القلاقل التى تثار فى الجنوب ، يثيرها الأحباش ، الذين كان لهم موقف دينى محدد تجاه هذه البحيرة الاسلامية المحاصرة من جميع الجهات والتى تتناوشها معذلك أطماع الأمراء والحكام ،ومعظمهم ـ ان لم يكن كلهم وافدون من خارج هذه البحيرة نفسها من بلاد الفرس أو بلاد الترك أو من جنوب أوروبا كمماليك مجلوبين ، يأتى بهم النخاس ليباعوا ويشتروا ويدربوا على الحرب والحكم معا ·· والملك الصالح أيوب واحد من السلاطين الأكراد الأيوبيين الذى لعبوا الدور نفسه الذى لعبه باقى السلاطين الأخرين فى تفتيت وحدة الأمة وتمزيق أرض الوطن ، ولم يكن لا بأفضلهم ولا بأصلحهم والمسألة أن هذه هى الصورة التى أراد القصاص الشعبى ـ لأسباب عدة ـ ان يبرزه فيها ·

واطلاق لقب أمير المؤمنين عليه ايهام للمتلقى الشعبى بقدسية اللقب ، وبالحق الشرعى فى الحكم من ناحية ، وتنصل أمام الضمير الشعبى من جرائم السلاطين ووحشيتهم ، وهذا السلطان الصالح نجم الدين أيوب بالذات ·· وهذا أمر مهم وجدير بالتقصى ، ولكننا الآن أمام هذه الصفة التى أجد أن فيها الكثير جدا من المقولات رغم اختصارها الشديد، فهو يؤكد أن الوزير أو نائب أمير المؤمنين هو الذى يعرف الأحكام ، وهو الذى يدبر الأمور بشرعية كاملة حتى لو كان مجرد نائب عنه ، أو مجرد وال أو سلطان أو وزير معين من قبله ·· ويكفى أن يقول له أمير المؤمنين ـ كما جاء فى السيرة من حوار يدور بين الصالح وشاهين الأفرم : (يا شاهين ، تأخذ للمظلوم من ظالمه ، وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين ، رضيت يا شاهين قال : رضيت يا أمير المؤمنين ·· قال له : أوليك وزيرا أعظم وصدرا معظم ،

رضيت يا شـــاهين ·· قال : رضيت يا أمير المؤمنين ··) ·· يكفى هذا ليصبح هذا الوالى أو السلطان أو الوزير أو الأمير صاحب حق فى الحكم بين الناس ، وفى التصدر لاصدار الأوامر والنواهى وجباية الضرائب والأمر بما يشاء فى خلق الله من أصحاب البلد الأصليين ، الذين لاحول لهم ولا طول فيما يجرى حولهم ، ولا فيما يجرى فيهم وعليهم ·· يكفى أن يقول السلطان ـ أعنى أمير المؤمنين ـ للوزير أعنى السلطان ، أحكـم بالعدل ، ليحكم بالعدل ، وليكون حكمه العادل نافذا فى الناس والرعية ·· وعلى الرعيـة أن تقبل هذا الحكم لانه مستمد من سلطة شرعية ، هى سلطة أمير المؤمنين ولكن ليس عليه أن يحاسب أمير المؤمنين هذا ، لانه لا دخل له بالحكم والعدل لأنه ولى الله المجذوب ومن هنا تتضح المتناقضات غير المعقولة فى شخصية الملك الصالح ·· انـه يسير فى موكب من الدراويش وأن جنوده تحمل السيوف الخشب والأتراس الجميز وأن رجاله يسيرون فى الموكب منشدين الله الا اله الا الله محمد رسول الله ·· ولا علاقة لهم بما يحـدث حولهم من أحداث جسام كانت تغير تاريخ البشرية كلها لا تاريخ منطقتهم وحدها ـ ثم أن هـذه الشخصية هى أمير المؤمنين ، وهذا زيف واضح فما هو الا سلطان على مصر ·· ثم وهذا هـو الأخطر تتصرف هذه الشخصية تصرف (صاحب العقد الإلهى ، والارث السماوى ، فتمنح السلطة من تشاء ، وهى لا مسئولية عليها تجاه هـذه السلطة الدنيوية ، لانها تعيش فى اطار الوجـد الالهى الذى تحدده شخصية المجذوب ـ وعلى كل حال فان شخصية المجذوب بمخالفتها للمألـوف لا تكتمل هنا تماما وانما هى تكتمل بصورة نهائية فى مكان آخر داخل السيرة الشعبية ، وذلك حين يقول الراوى : (يا سادة وانا ذكرنا أن الملك الصالح أيوب لما تولى السلطة شرط على نفسه أنه لا يأكل الا من شغل يده ، وصار يضفـر الخوص وكانت هذه عادته ومشغله وصفته) ·

فالشخصية هنا مزيج بين الزاهد والدرويش ومزيج بين العقل والجنون ·· والزاهد يعيش من صنعته وحرفة يدوية يعتمد عليها حتى لا يأكل من مال فيه شك أو يدخله تدليس أو حـرام ·· والدرويش يقضى وقته فى العبادة والسياحة وذكر الله علنا وهو يحمل سيفه الخشب ومعه الأتبـاع يرددون معه عبارات الذكر والتوحيـد ·· ثم يشرط الملك الصالح على وزيره أن يشاركه زاد الزهاد فيقول : (تاكل معى فى الدقة والقراقيش ·· قال نعم ·· ففرح به الملك الصالح ··) ·· الزاهد عن السلطة والزاهد عن رغائب الحياة ، وملذات الطعام ·· تشكل فى نفسها وجودا جديدا لمعنى المجذوب · فالتقشف والعبادة والزهـد عناصر رئيسية فى جعل الشخصية ايجابيـة فى معنى العبادة ، وبالتالى فلا بد أن تحصـل من نتائج هذه الايجابية على نتائج لا تقل عنها فى الايجابية أيضا ·· أى أننا أمام واحد على الطريق ولا بد له من أن يصل نتيجة العبادة والزهد الى مكانة تفوق مكانة الانسان العادى عند الله ·· ومن هنا تبدأ القدرات غير العـادية تبرز الى حيز الوجود ، فنرى الملك الصالح يفعل المستحيل ، اذ يكتب (مؤلف) السيرة فيقول (ومد ـ الملـك الصالح ـ يده الى الهـواء وقال : يا دائم ·· ثلاث مرات ·· وقبض على شىء من الهواء وناوله الى الوزير وقال : خذ هذا ·· فأخذه فاذا به كتاب يقال له دلائل الأحكام ·· فقال له الوزير : وما منفعة ذلك الكتاب ·· قال له : اعلم أنه اذا تعسرت عليك دعوة فكها من هذا يا شاهـين ، واحترس عليه غاية التمكين فانك موعود به) ·· فنحن هنا أمام شىء خارق للعادة أن يمد انسان يده الى الفراغ فاذا به بعد ترديد كلمات معينـة يحصل على شىء من الهواء لم يكن موجودا مـن قبل ـ فأضفاء القدرة الخارقة على الملك الصـالح هنا تعنى معنى الصلاح والزهد (والوصـول) واضافة هذه الحالة الى هذه الشخصية التى يراد لها مثل هذا التصور الخارق فى أذهان العامة ومن تصل اليهم هذه السيرة الشعبية ·· فالملـك الصالح هنا فى قدرته يفوق قدرة الناس العاديين فى امكانه استجلاب ما ليس موجودا ، ثم يمنح وزيره هذا الكتاب الذى أتى من جهة مقدسـة مجهولة ليحكم به ، فأحكامه اذن ومنذ هذه اللحظة، تحظى بعناية ورعاية هذه القوة المجهولة ، التى أتت بالكتاب الى ولى الله المجذوب لحظة مد يده الى الهواء وصاح : (يا دايم) ·· والدائم هو الله ، واذن فهذا الكتاب جاء للملك الصالح من عند الله بحكم ولايته وزهده ومجذوبيته ، ليحكم به الوزير شاهين فى أمور الرعية والملك فما يحكم به الوزير

اذن شبيه بالأمر الذى ما جاء الا للحكم بالعدل، والذى جاء أيضا بطريقة معجزة تجعل من أحكامه وقراراته أمرا مستمدا من قوة معجزة لا يجب أن يجادل الانسان فيها أو يحاج ·· ومن هنا دخلت (جذبة) الملك الصالح فى اطار السلطة وليست ضد السلطة وهذه (الجذبة) تجعل ولى الله المجذوب صادرا عن تفويض الهى فيما يفعل وفيما يقرر وهو فى الوقت نفسه غير مسئول عن أية أضرار تنجم عن كل قراراته ، لأنه المسئول عن الوزير شاهين ، وهو بدوره يصدر عن حكم الهى صادر عن كتاب غريب له صفة التقديس ، اذ جاء من الهواء ، أرسلته سلطة عليا قوية الى يد الملك الصالح ·· حين صاح ، يا دايم يا دايم ··

على كل حال نحن الآن أمام شخصية المجذوب التى تأتى من الأفعال ما لا يأتيها عامة البشر ، والتى هى بين عالم المعقول واللامعقول ، فهى موجودة وقائمة بحكم الوضع الاجتماعى والسياسى للسلطان ، وهى أيضا موجودة وقائمة بحكم الزهد والدروشة و (الجذب) التى تجعلها قريبة جدا من القوى الالهية ، وحين نستمر فى السيرة سنجد صورا أخرى لهذه القوى الغريبة المعجزة التى يملكها (ولى الله المجذوب) فحين تذهب شجرة الدر ومعها الوزير الى الحجاز لأداء فريضة الحج ، وحين يطوفان أمام الكعبة فى ابتهال ودعاء ، وقد تركا الملك الصالح أيوب فى مصر ·· يجدان فى مكة شيئا غريبا ·· يقول (الراوى) وهو يحكى عن شجرة الدر والوزير شاهين ، وموقفهما أمام الكعبة وأمام قبر النبى وما قالاه من أشعار كلها الزهد والعبادة ، يقول الراوى (ثم يأخذ الوزير بظهره الى خارج الحجرة وأراد أن يمضى مع السيدة فاطمة ، واذا به تأمل ، فرأى شخصا باكى العين فى غاية الاحتشام واقفا بين يدى النبى صلى الله عليه وسلم وقد بسط يده وصلى وسلم عليه وجعل يترنم بالأشعار ··) ويروى (الراوى) ما قاله هذا الشخص من أشعار ثم يقول : (فما فرغ المتكلم من هذه الأبيات والأغا شاهين والملكة فاطمة شاخصين اليه ومنتظرين التقرب الى بين يديه ، وقد سمعوا ذلك النغم البديع ·· وتأمله الوزير واذا به الملك الكبير الصالح أيوب (ولى الله المجذوب) ·· وهنا كرامة أخرى جديدة تضاف الى رصيد الملك الصالح أيوب فهو من (أهل الخطوة) حيث تصل قدرته الصوفية العجيبة الى تحدى الزمان والمكان وقهر كليهما ليكون دائما حيث يريد ، وهو فى هذه المرة يقوم بشعائر الحج وزيارة قبر النبى وهو مقيم فى القاهرة لم يبرحها ، وهذه الظاهرة تكمل عند الكاتب شخصية الملك الصالح ·· ولكن هذه الشخصية تفاجئنا دائما بمظاهر الشذوذ، ومظاهر الخروج على القواعد المعروفة والمفهومة ··

ففى الكثير من مواقف الملك الصالح أيوب ، نعرف شخصية غريبة لها القدرة على معرفة المجهول ورصده فى صمت ·· ولكن فى تسليم بأمر الله الذى لن تغيره معرفة الصالح أو غيره ·· وبعد هذا تؤكد السيرة هذا الملمح الغريب فى شخصية الملك الصالح ، فهو العارف الذى أتيحت له المعرفة بحكم العبادة ، وبحكم أنه مجذوب فيعرف ما لا يعرفه أحد من شئون الحياة ومن شئون الناس ، ومن شئون الدنيا حوله على السواء ·· ومن هنا تظهر لنا نبوءات على لسان الملك الصالح تكشف عن معرفة مسبقة بالأحداث ، وحين يصل الجاسوس الصليبى الأكبر متخفيا فى حاشية عز الدين أيبك الذى غرته مظاهر صلاحه وتقواه فأدخله فى حاشيته وأخذه معه الى بلاط السلطان، فيقول الملك الصالح أيوب لوزيره شاهين الأفرم (الراجل اجتمع على الراجل ، ولكن الراجل قلبه خالص ولا يعلم بحال الراجل الا الملك العادل، ولكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافى لله ···) وفى هذا النص تجتمع كل الأطراف التى تكون عند كتاب السيرة ، شخصية هذا الملك المجذوب أو رجل الأقدار ،الذى يعرف ويسكت ثم يعرف ويحرك ، ثم هو آخر الأمر ملك لأمر الهى يأمره بألا يكشف انما يعرف فقط ولا يقاوم ، ولا يعلن ما يعرف على الناس ·· وهذه الكلمات المبهمة التى تكشف عن معرفة باطنية لا يدركها ولا يدرك معناها الا الملك الصالح نفسه الذى تتكشف له حقيقة الأحداث التى لا يعرفها الا الله ، ولكنه يستطيع أن يغيرها رغم أن الوافد عليه مع عز الدين أيبك هو أخطر عدو لدولته بل ولكل المنطقة المحيطة به ، لأنه رأس الحربة فى المخطط الصليبى للاستيلاء على المنطقة ·· ومع هذا فهو يجد نفسه يرمز بالأمر ولا يفصح عنه ولا يتكلم ولا يقول لأن هذا هو أمر (الملك العادل) وهو

يغنى الله هنا ·· ولأن هـذا الأمـر يقضى أن (الظاهر هو للناس والخافى لله) فهـو يعـرف ولكنه لا يستطيع بحكم سلطة ما تحكمه ، أن يعلن على الناس ما يعرف ، وهو مستسلم للقدر الذى يتحكم فى الأشياء الى نهايتها ، أو هو مستسلم لحكم (الملك العادل) ليفعل فى الأشياء ما يشاء ويتحكم فى القدر كما يريد ·· وهو لا يعلن للناس الا الظاهر ·· أما الخافى فهو لا يستطيع أن يعلنه وان عرفه ، لأن هذا الخافى فى علم الله ، وهو ان عرفه فبأذن من الله ورحمة منه ، ولكنه لا يملك امر اعلانه والكشف عنه ·· ويستمر صاحب السيرة فى تعميق هذه الصورة الى أقصى ما يستطيـع فيقول : (فلما سمع شاهين الاغا منه ذلك وقد تعجب منه قال له : أى رجل يا أمير المؤمنين ، قال له : أنا رجل عبيط وأنت ربنا خلقك فطـين لبيب وقد جعل لك عقل وأذنين ، فسيب بالأولى واستمع بالأخرى للرجل الذى يجيب لى الخوص ، كام مرة أنا أقول له : هات لى من النخلة العدلـة يجيب من النخلة المعوجة يا حاج شاهين) ·· فالكلام لا يعرفه العقلاء ، وانما هو معمى عنهم ، وله سر لا يعرفه الا الملك الصالح الذى يدركـه ويدرك خطره ، ويرصده ولكنه لا يحرك ساكنـا لمنعه ··

وهذا نموذج يتكرر كثيرا فى حديث الملـك الصالح ورؤيته للأمور ، وهو مرة يظهر فى مكانين فى وقت واحد ، وهو مرة يتنبأ بالأحداث قبل أن تقع وهو مرة يرى فى أحلامه ما هو ارهـاص بالمستقبل القريب أو البعيد على السواء ·· ولكنه على كل حال يساير الأمور ويسيرها ، وهو على ثقة بالنصر الآتى الذى لا ريب فيه ، وأن ما يحدث انما هى أمور أرادها الله لغاية له ·· لابد لها أن تحدث ، ولا بد أن ينفذ أمر الله فيها ، حتى ولو كان فى ظاهره الضرر والهلاك فان فى باطنـه الرحمة والنصر مهما طال الزمن ·

نحن نقترب اذن من شخصـية المجـذوب النمطية التى عرفناها عند ابن زولاق وغيره ممن أرخوا للعقلاء المجانين فى تاريخ شعبنا العربى وفى تاريخ أدبنا وفكرنا ·· ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة يخرج بنا رصدها الى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسـبة لفهمنـا للتاريخ المملوكى من ناحية وبالنسبة لفهمنا للأدب الشعبى من ناحية أخرى ·

فالشخصية للملك فى الحكم لا لعـالم معترض على سلوك حاكم وأتباعه ، وما يقترفونه من ظلم فى حق الشعب والرعية ·· والشخصية لواحـد يرتبط بقوى كشف غيبية وبقدرات تفوق قدرات البشر وتجعله يـعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون لا فى أمور حياته وحدها ولكن فى أمور الناس ، ومع هذا فهو لا يغير ما يعيش فيـه النـاس من ظلم ، ولا يرفع عنهم الغبن والعسف · والشخصية تنتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل ، وأنه لسبب ، وأن السبب بعيد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو فى علم الله ، وأن علم الله مغيب عن النـاس ، وان قدره أن يحتمل النـاس ما يحدث لأنه يحدث بأمره ولسبب يريده ، والفرج قادم لا ريب ·

وهذا يعنى أن شخصية المجذوب قد درست بكل أبعادها وبكل تأثيرها الجمـاهيرى وكـل قدرتها على استحواذ رضاء الناس ، وتوجيـه سخطهم وارضائهم ·· ولهذا فقد استعار كتاب السيرة وهم (الدينارى والدويدارى ـ وناظـر الجيش وكاتم السر والصاحب) هـذه السمات من شخصية شعبية ناجحة ، وأبرزوا أسـماءهم بكل مهارة وبكل حذق حرفى لترسى فى ضمائـر الناس ، كما أرسيت الشخصـيات الشـعبية الناجحـة التى لعبت دورها فى تكـوين أذواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقـافية ثم السياسية أيضا ، ويعنى هذا أن هذه الجماهيـر

كان يقال لها على لسان الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب ·· آن الفساد القائم يعرفه الملك ، ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحابه وأسبابه ، ويرصدهم ويترقبهم ، ولكنه لا يستطيع لهم عقابا لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ، ولكن يمهل لهم ويمد لهم فى القدرة حتى يحقق من ورائهم هدفا ما يريده ، ثم هو يسحقهم سحقا حين تأتى اللحظة التى يريدها لهم ··

وكيف لا ··أليس ··الملك الصالح المجذوب من الواصلين بحكم العبادة والتقوى والصلاح والسيوف الخشبية والدروع الجميز ، والدقة والقراقيش ، وموكب الذكر ، والزهد وصنيع مقاطف الخوص ، الى القرب من الله وأولياء الله ، وأليس الشاويش أو الحاجب يصرخ فى ديوانه عند انعقاده فى الناس بقوله (صاح الجاويش على الديوان وهو يقول : لا تحسبن الله يغفل ساعة لا بد ينفذ حكمه ·· وهو يعطى من يتجبرون فى ملكه حتى اذا فرحوا بما أوتوا أخذوا ··) فعلى الناس اذن أن يرضوا وينتظروا فالملك الدرويش يعرف ويسكت وهو يثق أن العدل قادم وأن الظلم سيزول ، فلماذا السخط ، انما سخطكم هنا لأنكم لا تعرفون صدق الحكم ، وحقيقة الوعد الذى يعرفه ولى الله المجذوب ·

وهذا كله بالطبع ، يقودنا الى الاستنتاج المنطقى بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من رسم سلطة ذكية تسخر الفن فى خدمته وخدمة أتباعها وتحاول باستعمال هذه الأداة الشعبية النافذة ـ أعنى السيرة الشعبية ـ أن تركب أعناق الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت وتنتظر ولا تثور ··

وقد يعنى هذا بأن الوعى الشعبى فى هذا العصر كان فى أعلى قوته وتأثيره ، وأن هذا الوعى كان يجرف أمامه كل الأكاذيب وكل التبريرات ، وأنه كان مؤثرا بطريقة فعالة واضحة فى وجود الحكام وفى استمرار وجودهم على عرش الحكم ·· وأن هذا الوعى قد اضطر الحكام الى تسخير كل ما عندهم من قوة اعلامية وفنية لكى (يركبوا الموجة) ولكى يحكموا تأثيرهم على الناس لكى يفكروا بطريقتهم ولكى يبرروا ظلمهم ولكى يسيروا فى منهجهم من الاتكال وانتظار الأمل المجهول البعيد ـ المرجو ··

والذى يريد أن يجعل كل عسف موجود مبررا بالقدر المحتوم الذى لا رجاء فى تغييره الا أن يريد الله ·· فهى محاولة لركوب المد الجماهيرى الزاحف ، والذى لا قهر له بالعسف أو القوة ، فلجأ الحاكم الى الفن ليطوعه ويحتويه ··

وهنا لنا كلام جديد ·· وربما كان بالفعل فى دنيا الدراسات الأدبية الشعبية جديدا ·

الدلالات التاريخية والاسطورية

لشخصية أنكيدو في ملحمة جلجامش

د. محمد خليفة حسن أحمد

تعتبر ملحمة جلجاش من أقدم الملاحم التى عرفها الأدب الانسانى ، فهى سابقة على أقدم الملاحم الاغريقيـة بما يقرب من الف وخمسمائة عام (١) • وهى ليست مجرد ملحمة قديمة ، ولكنها أيضـا على درجة كبيرة من العمق الفكرى حيث احتوت على كثير من الدلالات التاريخيـة والدينية والانثروبولوجية ، علاوة على مضامينهـا السياسية والسيكولوجيـة والأخلاقيـة والفلسفية • وبالاضـافة الى هذا كله فقد اشتملت أيضا على رؤية متقدمة فى فلسفة التاريخ الانسـانى ، وعلى تصور عميق لفلسفة الحضـارة الانسانيـة • انهـا أنموذج أدبى فريـد فى نوعه يعبر عن خلاصة تفكير بلاد مابين النهرين فى التاريخ والحضـارة ، ويعكس فى الوقت نفسـه النشـاط الثرى لشعوب هذه المنطقة ، والدور الفعـال الذى لعبته فى تاريـخ وحضارة العالم القديم •

ونظرا للصلات القديمـة التى ربطت بـلاد اليونان بمنطقة الشرق الأدنى القديم فقد اعتقد فريق من علماء الحضـارات القديمة ان لملحمـة جلجامش أثرا قويا فى نشأة وتطور فن الملحمة فى عدد من بلدان الشرق الأدنى القديم ، بينما أكد عدد آخر من العلماء على تأثير ملحمة جلجامش على فن الملحمة الاغريقية ، وبخاصـة البطولية ، ويتخذون من أسطورة هرقل الاغريقيـة مثـالا واضـحا وقويا على هذا التأثير الى الحد الذى أطلق فيه أحد علماء الحضارات السامية القديمة اسم هرقل على جلجامش ، حيث نجد العـالم الايطالى سباتينو موسكاتى يطلق على جلجامش

لقب « هرقل السومرى » (٢) كما يسميه أيضا فى شكله الاشورى البابلى باسم « هرقل الاشورى البابلى » مؤكدا على ان المصير المأساوى الذى تعرض له جلجامش يذكر ببعض شخصيات التراجيديا الاغريقيه (٣) · والأجدر بالذكر هنا أن استخدام اسم هرقل ـ وهو الاحدث فى التاريخ ـ واطلاقه على جلجامش ـ وهو الاقدم تاريخيا ـ انما هو تأكيد على شهرة هرقل وأعماله فى مقابل عدم المعرفة النسبية بجلجامش واعماله فى الأدب الانسانى · فقد اصبح هرقل رمزا فى الادب العالمى ، وهى مكانة لم يحظ بها جلجامش رغم أنه الأقدم وصاحب التاثير الفعلى فى صياغة الأساطير المرتبطة بهرقل فى الادب الملحمى الاغريقى من خلال هذا الانتشار الواسع لملحمه جلجامش فى تاريخ الشرق الأدنى القديم، وانتقالها الى عالم الاغريق (٤) ·

وقد تعددت أدلة انتشار ملحمة جلجمش فى الشرق القديم بما لايدع مجالا للشك فى أن قصته انتقلت الى بلاد الاغريق ، وأثرت على تطويرهم لفن الملحمه · ومن أهم هذه الأدلة تعدد مصادر ملحمة جلجامش ، واختلاف البلدان التى عثر فيها على بعض نصوص من الملحمة · هذا بالاضافة الى دليل اخر مهم وهو تعدد الترجمات التى وضعت للملحمة وفى عدد من لغات الشرق الأدنى القديم، ومن بينها لغات انتشرت على حدود المنطقة الاغريقية · فقد عثر على نسخة للملحمة فى أرشيفات **بوخازكوى عاصمة الامبراطورية الحيثيه فى منطقة الاناضول** ، وهى نسخه مكتوبة باللغة الأكدية · وقد تمت ترجمة ملحمة جلجامش الى اللغة الحيثية والى اللغة الحورية ، وهما من أهم لغات منطقة الأناضول (٥) · هذا وقد عثر على أجزاء من الملحمة فى جنوب تركيا ، كما تشير بعض الأجزاء التى عثر عليها فى فلسطين الى وجود نسخة باللغة الكنعانية أو الفلسطينية المتأخرة · وهذا يؤكد معرفة كتاب العهد القديم بالملحمة (٦) ·

ولعل من أهم أسباب انتشار الملحمة على هذا النطاق الواسع أنها تطرح عددا من القضايا والمشاكل الانسانية التى تهم الانسان فى كل زمان ومكان · فربما لأول مرة فى الأدب القديم يصبح الانسان محور الاهتمام ، ويتصدر وسط المسرح فى عمل أدبى قديم على غير ماعهدناه فى الأساطير والملاحم القديمة التى تناولت الآلهة القديمة ، وجعلتها موضوعا أساسيا لها الى الحد الذى سمح لبعض الدارسين بتعريف الأسطورة القديمة بأنها قصة عن الآلهة · وفى ملحمة جلجامش نجد أن الانسان هو البطل ، وليس الاله أو مجموعة من الآلهة (٧) · **وفى الملحمة نجد البطل الانسان تتجاذبه مجموعة من الأحاسيس والمشاعر الانسانية المتناقضة من حب وكراهية ، وحزن وفرح ، وتفاؤل وتشاؤم ، وأمل ويأس الى غير ذلك من الصفات التى تترك أثرا دراميا عميقا وعنيفا فى نفس القارىء** للملحمة · وقد صيغت هذه المشاعر المختلفة المتناقضة فى قالب أدبى قصصى جعل للملحمة جاذبيتها الخاصة وتأثيرها الشديد ، ولهذا فقد وصفها بعض الدارسين بأنها أنموذج للابداع الأدبى فى بلاد النهرين فى أحسن حالاته » (٨) ·

أولا : وصف الملحمة لشخصية انكيدو

تبدأ ملحمة جلجامش فى لوحها الأول بالتغنى بأعمال جلجامش وصفاته · فتذكر أنه الذى رأى كل شىء وعرف جميع الأشياء ، والحكيم العارف بالأسرار والخفايا ، والذى أتى بأنباء ما قبل الطوفان ، ورحل الى بلاد بعيدة · وبعد عودته نقش على الحجر أخبار رحلته · ثم تذكر هذه المقدمة بعض أعمال جلجامش ومنها بناء أسوار **مدينة أوروك ، ومعبد أى ـ أنا ، أو معبد عشتار** · ويوصف جلجامش بأنه البطل سليل أورك · الشاب ، المكتمل فى القوة وفى الجلال والألوهية · وهو الذى فتح مجازات الجبال ، وحفر الآبار فيها ، وعبر البحر المحيط ، وجاب جهات العالم الأربع ، والذى سعى لينال الحياة الخالدة · لا أحد يضارعه فى الملوكية · ثلثاه اله وثلثه الباقى بشر · أحسن الاله العظيم خلقه ، **وحباه الاله شمس بالحسن ، وخصه الاله أدد بالبطولة · هيئته كاملة · طوله أحد عشر ذراعا ، وعرض**

صدره تسعة أشبار ، وهيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشي .

وبعد هذا التعريف بجلجامش وهيئته وصفاته وبعض أعماله ، تنطلق الملحمة الى ذكر بعض امثله على عنفه وبطشه وغروره بقوته . « لم يترك ابنا طليقا لابيه » لم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار » ، « لم يترك عذراء طليقة لأمها ولا ابنة لمقاتل ولا خطيبة لبطل » ، ويضطر شعبه الى الاستنجاد بالآلهة لتخلصه من ظلم جلجامش ، فتطلب الالهة من الهة الخلق أورورو ان تخلق غريما لجلجامش ، مضاهيا له في القوة ، تستنزف قوة جلجامش في صراع دائم حتى تخلد مدينة أوروك الى الراحة والسلام . فغسلت الهة الخلق يديها ، وتصورت في لبها صورة **الاله آنو** . وأخذت قبضة من طين ، ورمتها في البرية فتم خلق انكيدو القوي .

وكانت لأنكيدو صفات خاصة ، فجسمه كثيف الشعر ، وشعر راسه كشعر المرأة له جدائل . لايعرف الناس ولا البلاد ، يعيش مع حيوانات البرية . ويأكل مع الظباء ، ويتدافع مع الوحوش الى موارد الماء . ورآه ذات مرة أحد الصيادين ، فحل الذعر بقلب الصياد ، وامتقع وجهه ، وفر هاربا يروى لابيه ما فعله انكيدو . لقد ملا الحفر التي حفرها الصياد لايقاع الحيوانات فيها ، وقطع له شباكه ، وحرمه من صيد البر . فينصحه ابوه بالذهاب الى جلجامش واخباره بشأن هذا المخلوق القوي . ويطلب من جلجامش أن يعطيه بغيا ، يصحبها معه حيث انكيدو لتقوم بترويضه . فينجذب اليها فتنكره الحيوانات . ويذهب الصياد الى جلجامش فيعطيه البغى ويعود كلاهما الى البرية ، وينتظران ظهور انكيدو . وعندما يظهر مع وحوش البرية تكشف البغى عن عورتها ، فتجذب انكيدو اليها بمفاتنها ، ويظل معها ستة أيام وسبع ليال . ثم يتوجه الى حيوانات البرية ، فتهرب منه ، وتهجره ، فيحاول اللحاق بها ، ولكن قواه لم تساعده ، كما أن ركبتيه قد خذلته ، فأصبح خائر القوى لا يقدر على العدو . ولم يكن هذا هو التغير الوحيد الذى طرأ عليه بعد معاشرة البغى . لقد أصبح فطنا واسع الحس والفهم . وأخيرا يعود انكيدو ، ويجلس عند قدمى البغى بعد هجر الحيوانات له . فتخبره قائلة : « صرت تحوز على الحكمة يا انكيدو وأصبحت مثله اله فعلام تجول فى الصحراء مع الحيوان ؟ تعال آخذك الى أوروك حيث يعيش جلجامش القوى المتسلط على الناس كالثور الوحشى فيذهب معها سعلنا تحديه لجلجامش صارخا « أنا الأقوى أنا الذى سأبدل المصائر » . فتطلب منه البغى ان يتخلى عن غروره لأن جلجامش قوى تحميه الآلهة . وتخبره أيضا بأن جلجامش سيراه فى منامه ، وبالفعل يستيقظ جلجامش ليخبر أمه الالهة نينسون بالحلم الذى شاهده : « رأيت أنى أسير مختالا بين الأبطال . فظهرت كواكب السماء ، وقد سقط أحدها الى وكانه شهاب السماء آنو . أردت أن أرفعه ولكنه ثقل على ، اردت ان ارحزحه فلم أستطع ان احركه ، وتجمع حوله أهل اوروك .. احببته وانحنيت .. ورفعته ووضعته عند قدميك فجعلته نظيرا لى » . وتفسر له أمه الحلم بانه سيلقى الصاحب القوى والصديق الوفى الذى سيلازمه ولا يتخلى عنه . وتتكرر أحلام جلجامش بنفس المعنى السابق .

اما انكيدو فيأخذ بنصيحة البغى التى شقت ثوبها شقين لبست شقا ، والبست انكيدو الشق الثانى . وقادته الى كوخ الرعاة الذين تجمعوا حوله . وتبدأ عملية ترويض انكيدو على حياة البشر فى المشرب والمأكل والملبس ، وينظف جسده ، ويمسحه بالزيت « **وأضحى انسانا لبس اللباس وصار كالعريس** » . وأصبح صديق الرعاة ، يطارد الأسود ، ويصطاد الذئاب . انه الرجل القوى والبطل الأوحد .. وجاء رجل من أوروك يشكو جلجامش : « لقد أحل فى المدينة العار والدنس وفرض على المدينة المنكودة المنكرات وأعمال السخرة . لقد خصصوا الطبل الى ملك أوروك ذات الأسواق ليختار على صوته العروس التى يشتهيها .. ليختار العرائس قبل أزواجهن، فيكون هو العريس الأول قبل زوجها « ويمتقع وجه انكيدو لسماع هذا ، وينطلق مع البغى الى أوروك ، فيتجمهر الناس حوله مندهشين قائلين « انه مثيل لجلجامش فى البنية ، لكنه أقصر

قامة ، وأقوى عظما ، انه أقوى من في البلاد وذو بأس شديد · لقد رضع لبن حيوان البر في البادية » وهللوا فرحين : « لقد ظهر بطل ند وكفؤ للبطل الجميل · أجل ظهر لجلجامش ، الشبيه بالاله ، نظيره ومثيله » ·

وتبدأ المصارعة الأولى والأخيرة بين انكيدو وجلجامش · يسد انكيدو الطريق أمام جلجامش، وتلاقيا عند موضع السوق ، ويسد انكيدو الباب بقدميه مانعا جلجامش من الدخول الى العروس ، فيتصارعا فيتحطم عمود الباب ، وتهتز الجدران، ويصدران صوتا كخوار ثورين وحشيين · ويثبت جلجامش قدمه على الأرض ، ويثني ركبته لكي يرفع انكيدو وفجأة تهدأ ثورة غضبه ، ويستدير ليمضي تاركا انكيدو الذى يشهد بقوة جلجامش، ويتحول الغريمان الى صديقين حميمين · وتبدأ مغامراتهما معا ·

ثانيا : انكيدو والمسار التاريخي من البداوة الى الحضارة :

الى جانب التأكيد في الملحمة على العمل التاريخي والبناء الحضارى بما له من دلالات تاريخيه وحضارية تعطينا الملحمة اشارة أخرى **مهمة ذات دلالة تاريخية وحضارية على قدر كبير من الأهمية · هذه الاشارة تختص بتطور مسار** البشرية من حياة البداوة الى حياة المدنية **والحضارة · وهى الاشارة التى وردت فى ملحمة جلجامش مرتبطة بشخصية انكيدو · وليس هنا مجال الحديث عن المضمون الانثروبولوجى لهذه الاشارة · ولكن نركز هنا على المغزى التاريخى الحضارى الذى تقدمه لنا قصة انكيدو بشكل خاص وملحمة جلجامش بشكل عام · فالهيئة التى خلق عليها انكيدو والعملية التى خضع لها لكى ينتقل من وضعه وبيئته التى وجد فيها الى وضع جديد فى بيئة جديدة ·· كل هذا يحتم الاعتقاد فى أطوار أو أدوار مرت بها الحضارة الانسانية أو مر بها تاريخ الانسان فى حركة تصاعدية من البداوة الى الحضارة ·**

ولكى نفهم هذه العملية لابد من النخلى هنا عن بعض العناصر والأفكار الأسطورية المتعلقة بشخصية انكيدو ، وينظر الى شخصيته نظرة تاريخية واقعية على أنه انسان فى حالة تطور ، أى مر بمرحلة انتقال من طور انسانى له حضارته الى طور انسانى آخر له أيضا وضعه وصفته الحضارية · ولكى نحقق هذا الأمر لابد من النظر أيضا الى المواقع والأماكن التى ظهر فيها انكيدو على أنها مواقع وأماكن حقيقية لها واقع جغرافى وليست مجرد رموز لعوالم أسطورية ليس لها فى الواقع أصل تاريخى جغرافي ·

واذا ماتم ذلك سنكتشف أننا أمام تطور تاريخى حضارى للبشرية وأمام مثال أو نموذج لعملية الانتقال من طور حضارى الى طور حضارى آخر من ذكر دقيق للعوامل والانفعالات المصاحبة لعملية التحول هذه ، والتغيرات التي تطرأ على الكائن الانساني خلال عملية التغير · ثم نجد أيضا ذكرا لمظاهر التغير يشرح لنا فى الحقيقة الكيفية التى كان عليها الانسان فى المراحل المبكرة من تاريخه ، والمظاهر المرتبطة بالمرحلة التاريخية الحضارية التى انتقل اليها · ومن الصفات الواردة فى الملحمة والتى تدل على صفات انسان الطور المبكر من الحياة الانسانية ما ورد فى وصف انكيدو فى حياته الأولى قبل انتقاله الى حياته الجديدة فى أوروك ، التى تمثل موقعا حضاريا متقدما فى مقابل الموقع الحضارى المتخلف الذى نشأ فيه انكيدو · **تقول الملحمة فى وصف انكيدو :**

لا يعرف الناس والبلاد
لابسا لباسا مثل الربة سموقان

يأكل النبات مع الغزلان
ويشق طريقه مع الدواب (الى) محل الشرب

ويقر قلبه مع الحيوانات (عند) الماء (٩)

وفى هذا كما هو واضح اشارة الى حياة أولى للانسان عاش فيها داخل الطبيعة كجزء لايتجزأ منها ، وككائن طبيعى لايتميز بشيء عن بقية الكائنات الطبيعية ، فهو يأكل من مأكلها ، ويشرب من مشربها ، ولا معرفة له بالناس والبلاد · وفى مكان آخر من الملحمة يوصف هذا المخلوق بأنه « الرجل المتوحش » فرأته العاهرة ·

لقد أبصرت الرجل المتوحش
وبطل أعماق البرية الوحشي (١٠)

هذا الجانب من حياة انكيدو له أهميته من وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا فهو يدل على نشأة انسانية أولى ، وارتقاء يتناسب مع النظرة الانثروبولوجية الى تاريخ الانسان • لكن مايهمنا الآن هو جانب آخر في هذه المسألة وهو الجانب التاريخي الحضاري المرتبط بعملية التحول من الحياه البدويه الى الحياة الحضرية ، والدلاله التاريخية لهذا التحول • فقد اعتقد كثير من علماء التاريخ والحضارة ان انكيدو هنا يمثل انسان البادية المحيطه بسهول بلاد النهرين ، وان العمليه التي أجريت على انكيدو لكي يتحول الى انسان متحضر هي عملية عامة خضعت لها الجماعات البدويه التي دابت على التسلل من المناطق الصحراوية الى وادي دجله والفرات • بل انها تعتبر لديهم مثالا عاما على التحول التدريجي لانسان البادية الى حياة الحضر في كل مكان من العالم حيث يخضع لنفس الظروف البيئيه والجغرافيه • وفي حاله بلاد النهرين يمكن ترجمه ما وقع ترجمه تاريخيه مؤداها ان الجماعات البدويه والجبلية المحيطه بالسهول في بلاد النهرين استطاعت بوسائل سلميه او عسكريه الانخراط في سلك الحضارة والمدنيه عن طريق دخولها السلمي ، او غزوها العسكري لبعض مناطق السهول في بلاد النهرين • وهذا بلا شك ينطبق على الجماعات الساميه التي دابت على الهجرة بطروفها الصحراويه القاسيه الى بلاد النهرين قادمه من الجنوب حيث شبه الجزيرة العربيه او من الغرب حيث باديه العراق •

وتدل الملحمة على أن الجنس هو وسيلة هذا التحول من البداوة الى الحضارة • وان عملية التحول لم تكن مجرد رغبة أصبحت ممكنة بعيدا عن الاندماج الجنسي • ان الملحمة من خلال تجربة انكيدو تؤكد على الأهمية القصوى للجنس كوسيلة للتحول من الحياة البدوية الى حياة المدينة بما يسببه الجنس من تغيير في البنية الجسمانية من ناحية ، وفي التركيبة العقلية من ناحية انه تغيير دموي جذري يحدث نتيجة اختلاط دم البداوة بدم المدنية ، فيتم خلق هذا الكائن الجديد ، الذي يجمع بلا شك في مراحل تطوره الأولى بين الصفات البدوية والحضرية ، وهناك أمثلة متعددة داخل الملحمة تشير الى صفات مرحلة الانتقال هذه ، والعوامل النفسية التي تصاحب عملية التحول والانتقال • وهي عوامل متناقضة تجمع بين الرغبة في التحول والحنين الى الحياة الماضية مما يخلق توترا واضحا في شخصية انكيدو يعبر عن الصراع والمنافسة القائمة بين هذين اللونين من الحياة الانسانية على الارض • وهو صراع يعتبره تورکيلد جاكوبسن سمه مميزة لتاريخ الشرق الادنى القديم ، ويعود به كيرك الى الصراع القديم بين قابيل وهابيل والذي هو في أساسه صراع بين بيئتين : البيئة الزراعية والبيئة الصحراويه (١١) • ويجب أن نلاحظ هنا ان البيئه الحضرية هي التي تتولى اجراء هذا التغيير بتأثيرها المدني الهائل على الجماعات البدوية الغازية • وقد شبهت الملحمة عملية التغيير في شكل ترويض لانسان البادية على أساليب وعادات وتقاليد البيئه الحضريه • والحقيقه ان هذه العمليه تعرضها الملحمة عرضا مباشرا صريحا من الممكن ان يتحول الى وصف تاريخي حضاري لو تخلصنا من بعض العناصر والموتيفات الاسطوريه التي غلفت بها عملية التحول في الملحمه فالملحمه تعطينا اشارة ذات دلاله تاريخيه حضاريه تشير الى الوضع التاريخي الذي تم به دخول الساميين البدو من الجنوب والغرب او التسعوت الجبلية المحيطه ببلاد النهرين من الشرق والشمال الى حياة الحضر التي عاشها انسان المنطقة الزراعية في سهول بلاد النهرين (١٢) •

ثالثا : السمة الأسطورية في شخصية انكيدو

مما لاشك فيه أن البنية الأسطورية لشخصية انكيدو في ملحمة جلجامش بنية مركبة معقدة ، وهي أكثر شخصيات الملحمة أسطورية • واذا كان جلجامش قد جمع في شخصيته بين الصفات الانسانية والالهية فان انكيدو قد أضيفت الى شخصيته صفة ثالثة هي صفة الحيوانية •

فأصبح يجمع فى شخصه بين الحيوانية والانسانية بالاضافه الى وصف الملحمة له فى بعض المواضع بأنه اله . وهكذا تصبح شخصيته أكثر اتصالا بالنماذج الأسطورية من غيرها فى الملحمة . ونبين فيما يلى بعض لعناصر الأسطورية فى شخصية انكيدو .

١ ـ عملية خلق انكيدو :

وأول العناصر ذات الطابع الأسطورى فى شخص انكيدو العملية التى عن طريقها تم خلقه ، وكذلك الهدف الذى من أجله خلق . أما الموقف الذى اتخذ فيه قرار خلقه فهو يشير الى اتفاق الآلهة ـ استجابة لرغبات شعب أوروك ـ على خلق مخلوق شبيه بجلجامش وكصورته ذاتها ، هو نظير لجلجامش ، نصفه الثانى ومنافسه فى القوة .

ظل الأرباب يسمعون بكاؤهن باستمرار

واستدعى أرباب السماء سيد الودكاء وسألوه ألم تخلق (أنت هذا) الثور الوحشى الهائج

الذى ليس لفتك أسلحته منافس

وظل الأرباب يسمعون بكاؤهن باستمرار

فاستدعوا الربة أرورو (وسألوها) أأنت التى خلقت الرجل أخلقى الآن زميلا له والى طموح نفسه ليكن منافسا لجلجامش وليتصارعا (مع بعضهما) ولتهدأ الوركاء لما سمعت الربة أرورو هذا أدركت فى قلبها كلام الاله اتو (١٣) غسلت الربة أرورو يديها وقرصت الطين ورمته على السهل

وخلقت الربة أرورو انكيدو المحارب فى السهل وولدت

وأنجبت جندى الرب نينورتا (١٤)

ويتضح من النص السابق أن الآلهة هى المسئولة مسئولية مباشرة عن خلق انكيدو ، كما أن الهة الخلق هى المسئولة عن الصورة أو الهيئة التى خلق عليها انكيدو . وقد أعطتنا الملحمة مثالا على عملية الخلق وكيف تتم فى تصور شعوب بلاد النهرين . ويلاحظ أيضا هنا ان انكيدو لم يخلق فقط بواسطة الآلهة . ولكنه اكتسب ايضا فى عملية خلقه بعض الصفات الالهيه . فهو قد خلق من جوهر الاله انو ، ومنحه اله الحرب صفة النبل والفضيلة والحرب، وهو مثل مخلوقات السماء على حد تعبير الملحمة .

ولعل الغريب فى الأمر ان هذه الصفات الالهية توضع فى جسد حيوانى أو يجمع بين الحيوانية والانسانية فى بداية خلقه كما تروى الملحمة :

يكسو الشعر كل جسمه

شعر راسه كشعر المرأة

جدائله المتموجة كشعر (نصابا)

لم ير الناس ولا يعرف البلاد

لباسه اشبه بالسموقان

مع الظباء يأكل الاعشاب

مع الحيوان يستقى من مورد الماء

مع القطعان يطيب لبه بالماء (١٥)

٢ ـ عملية أنسنة انكيدو :

الجانب الأسطورى الثانى الذى يلى عملية خلق انكيدو فى الاهميه هو ذلك الجانب المتعلق بعملية تحويل انكيدو من مخلوق حيوانى الى انسان يسلك السلوك الانسانى ويعرف طرق البشر . وتعطينا الملحمة وصفا دقيقا لحياة انكيدو الحيوانية فهو « يأكل العشب فى التلال مع الغزلان، ويتدافع مع وحوش البرية على موارد المياه : ويسر قلبه بالمياه مع الحيوانات » . وعلى الرغم من هذه الصفات فالملحمة تطلق على انكيدو صفة الرجل بمعنى أن هيئته كانت على هيئة الرجل ، كما ورد فى حديث الصياد الى والده :

ياوالدى هناك رجل قوى يأتى من الجبل

هو الأقوى فى البلاد ويشبه فى ضخامته

جنود السماء وقوته عظيمة جدا (١٦)

انكيدو اذن هو رجل الطبيعة المشعر (١٧) الذى يتصرف كجزء من الطبيعة ، وفى حالة تكيف تام مع المخلوقات الطبيعية الأخرى . ولكن هناك بعض مايميز انكيدو عن بقية حيوانات

البيئة الطبيعية التى ظهر فيها اذ يبدو أن انكيدو على الرغم من سلوكه الحيوانى وحياته الحيوانية الا أنه قد تمتع ببعض من العقل أو بلون من ألوان التفكير · فهو يطمر الحفر التى يحفرها الصياد للحيوانات ، ويقطع شباك الصيادين ، ويحث الحيوانات على الهرب الى غير ذلك من التصرفات التى تنم عن تفكير عقلى :

لقد ملأ الحفر التى حفرتها ثانية
وقلع مصائدى التى كسرها
وجعل الأنعام دواب السهل تهرب من يدى
ولم يطلقنى حرا على مخلوقات السهل (١٨)

هذه الصفة العقلية البسيطة أو الفطرية فى انكيدو تجعله مهيئا لعملية التحول التى ستجرى عليه لكى يهجر طرق الحيوان ، وينخرط فى طرق الانسان · وعلى الرغم من أننا قد أشرنا من قبل الى امكانية تفسير شخصية انكيدو تفسيرا تاريخيا ، وتفسير عملية الترويض التى ستتم بالنسبة له تفسيرا أنثروبولوجيا ، باعتبار انكيدو نموذجا لشخصية حقيقية تنتمى الى البدو سكان الصحارى أو الجبال ، وأن ما حدث له انما هو مثال على ما يحدث لجماعات البدو أو الجماعات الجبلية حين تتحول بالتدريج الى حياة الحضر ·· على الرغم من هذا الشرح التاريخى الانثروبولوجى الا أن الملحمة تصف لنا هذا كله فى اطار أسطورى رمزى يجعل من الملحمة قطعة أدبية متميزة ، وليست مجرد وثيقة تاريخية أو دليل أنثروبولوجى ، مع أننا لاننكر امكانية فهم هذا كله فهما تاريخيا أنثروبولوجيا ·

والاطار الأسطورى لعملية تحويل انكيدو الى طرق البشر يأتى فى شكل الأداة والوسيلة التى من خلالها تتم عملية التحويل · وهذه الأداة هى المرأة ، والوسيلة هى الجنس ·

ويرتبط هذا بالشكل الدينى الموجود فى ديانة بلاد النهرين · فالمرأة ليست أية امرأة ، ولكنها احدى عاهرات المعبد ، وهى تقوم بوظيفة دينية مرتبطة بعقيدة الخصوبة والانبات وهى عقيدة أساسية فى البيئة الزراعية · **انها عملية اخضاع مخلوق البرية لشعيرة أو لطقس من طقوس البيئة الزراعية** ويتضح من النص التالى كون المرأة منتمية الى المعبد ، حيث يقول الأب الصياد للابن :

ولدى هناك فى (أوروك) يعيش (جلجامش)
لا يوجد من هو أقوى منه
قوته عظيمة فى كل البلاد
شديد العزيمة مثل جنود آنو
اذهب اليه بنفسك وارجه
حدثه عن قوة هذا الانسان
سيعطيك « عاهرة » أجلبها معك
الرجل الجبار تقهره امرأة (١٩)

وتتضح صلة العاهرة بالمعبد ، وأنها بالفعل احدى بغايا المعبد من النص التالى :

تقول العاهرة لانكيدو :

أنت جميل يا انكيدو
أنت تشبه الاله
فلماذا مع الوحوش
تسرح فى الصحراء
تعال أقودك الى
أوروك المسورة
الى المعبد المنور
المقدس ل « أى ـ أنا »
حيث جلجامش المكتمل القوة
يقول انكيدو للعاهرة : (٢٠)
هلمى خذينى أنت يا «شمخت»
الى المعبد المنور المقدس ل «أى ـ أنا » (٢١)

ويفهم من النصوص السابقة أن الجنس هو الوسيلة المساعدة على ترويض انكيدو فالقوة الحيوانية الوحشية فى انكيدو ستتحول بفضل الجنس الى قوة انسانية كما يفهم من عبارة « الرجل الجبار تقهره امرأة » ، وكما يتضح أيضا من النص التالى للملحمة الذى يصور التغييرات التى طرأت على انكيدو بعد أن ضاجع العاهرة :

عرت شمخت صدرها وكشفت عن عورتها
ورأى انكيدو ذلك فنسى أين ولد

ستة أيام مضت سبع ليالى مضت ..
وعندما ارتوى من اللذة
دار وجهه نحو خله الحيوان
فلما رأته الظباء هربت منه
وارتدت عنه حيوانات الصحراء
قفز انكيدو فخارت قواه
وخانته قدماه فتركته الوحوش
رضخ انكيدو حين لم يستطع العدو كالسابق
ولكنه أصبح أذكى وأكثر فهما
فعاد وقعد عند قدمى العاهرة
فصار ينظر الى وجهها
وكل ما تقوله كانت أذناه تصغيان اليه (٢٢)

والتغيرات التى طرأت على انكيدو تتلخص فى أن الصفات الحيوانية قد زالت عنه ، فهو لم يعد قادرا على العدو كالحيوانات ، وعندما اكتشفت الحيوانات ذلك هجرته ، فهو لم يعد واحدا منها . ومع فقدانه لصفاته الحيوانية اكتسب فهما وصيغة التفضيل هنا تشير الى أنه كان على بعض من الفهم فى مرحلته الحيوانية كما أشرنا الى ذلك من قبل . **ويلاحظ ايضا من النص السابق بداية استخدام الحواس عند انكيدو وكمصادر للمعرفة . كما نلاحظ أيضا أن القوة** المقهورة فى انكيدو **هى القوة الحيوانية غير العاقلة** ، وذلك لأنه لم يفقد قوته البدنية ، كما سيبدو من المصارعة التى ستنشأ بينه وبين جلجامش عند أول لقاء بينهما ، والتى ستظهر كذلك فيما بعد فى مغامراتهما المشتركة . هذا وقد أشرنا من قبل أن الجنس كوسيلة ما هو الا رمز لما كان يحدث تاريخيا وحضاريا من اختلاط البدو بالحضر عن طريق الجنس الذى يتم سلميا بالتزاوج أو باسلوب غير سلمى عن طريق الغزو وأسر السبايا . والنتيجة فى النهاية خلق دم جديد معبر عن عملية انتقال تدريجى من حياة البدو الى حياة الحضر .ويعطينا النص التالى دليلا على ذلك من خلال ترويض انكيدو على حياة البشر فى اطار أسطورى :

ووقعت مشورة المرأة
على قلبه
فمزقت ثوبها قسمين
واحدا ألبسته اياه
واللباس الثانى
أرتدته هى

ويشير هذا النص الى أول تعديل جذرى فى حياة انكيدو فالانخراط فى حياة البشر يستلزم أولا أن يظهر الانسان فى هيئة بشرية ، والملبس يعد من أهم المظاهر الخارجية للبشر مهما اختلفت أشكاله أو أحجامه . ولكى يتحول انكيدو الى انسان يسلك السلوك البشرى لابد له من ارتداء الزى البشرى .. وعلى الرغم من أن النص هنا يشير الى أنه لكى يدخل انكيدو مدينة أوروك مع العاهرة فلابد وأن يرتدى شيئا ما لأن هذه اشارة أو رمز الى عملية التحول من الحياة الحيوانية الطبيعية الى الحياة الانسانية . فأول **ما يفرق الحيوان عن الأنسان أو يميزه عنه هو** الملبس . ثم بلى ذلك حسب وصف الملحمة عادات الشراب والطعام . فهذه أيضا لابد وأن تتغير ويتعود انكيدو على شراب وطعام البشر (أو اذا أخذناها بالمغزى التاريخى الحضارى أن يتعود انسان الوبر على شراب وطعام أهل الحضر) . وهكذا نقرأ :

واعتاد شرب حليب دواب البر
وضعوا الأكل أمامه
فتردد ونظر
وأخذ يحدق بنظره
لأكل الطعام
ولشرب الشراب
غير متعلم . . .
كل الأكل يا انكيدو
رونق الحياة
اشرب الشراب (فهى) عادة البلاد
فأكل انكيدو الطعام
حتى أشبعه
وشرب سبعة أقداح
من الشراب المركز (٢٤)

وشعرت نفسه بالحرية وصار جذلا
وسر فؤاده

وأشرق وجهه
ودهن
أعضاء جسمه
ومسح (نفسه) بالزيت
وصار كانسان
فارتدى بدلة
وصار مثل الرجال (٢٥)

ويلاحظ من النص السابق أولا تردد انكيدو في مسألة الشراب والطعام ، فهو قد اعتاد على أن ياكل مع الحيوانات ، على طريقتها • وهو جاهل بطرق البشر في المشرب والمأكل ، ومن هنا كان تردده وكانت حيرته • (وهذا الوضع يشير تاريخيا وحضاريا الى التردد الذى يشعر به أهل البدو عند أخذهم بطرق أهل الحضر فى المشرب والمأكل ، وما يصحب ذلك التردد من شعور داخلى بالحرج أو الجهل أو عدم المعرفة) • وكذلك يلاحظ التأثير المعنوى الذى طرأ على انكيدو بعد أن أكل وشرب ، وهو تأثير ليس معهودا فى عالم الحيوان • فهو قد انتابه شعور بالحرية ، وذلك بتأثير الخمر القوية التى شرب منها كمية كبيرة سببت له هذا الشعور بالحرية والابتهاج والمسرة وطرب القلب واشراق الوجه • ويضيف النص الى الملبس والمأكل والمشرب مايمكن أن نسميه بعنصر النظافة البدنية عن طريق دهن أعضاء الجسم والمسح بالزيت • باكتمال هذه المقومات الأساسية للحياة الانسانية يصرح النص بأن انكيدو « صار كانسان » •عند هذا الحد تكتمل عملية أنسنة انكيدو ، ويبدأ بالفعل فى مزاولة الأعمال البشرية العادية ، أعمال الرجال ، وأولها القتال أو الحرب على الشكل الانسانى بتقلده للسلاح بعد أن كان يقاتل مع الحيوانات على الأسلوب أو الشكل الحيوانى فى القتال (٢٦) • ويبدو أن هذه التغييرات فى عادات انكيدو فى الملبس والمشرب والمأكل والنظافة والتزين جعلت منه انسانا جميلا بعد أن كان حيوانا مشعرا مثيرا للرعب والفزع :

ودخل (انكيدو) أوروك الفسيحة الأرجاء
فتجمع الناس حوله ••
وقالوا عنه
حقا انه يشبه جلجامش ولكن
قامته أقصر قليلا
وشكيمته أقوى
والآن صارت أسلحته معلقة
وسط أوروك الى الأبد
لقد وجدت القوى (وجد جلجامش نده)
هذا البطل ذو المظهر الجميل
الكفؤ لجلجامش
الظاهر مثل الرب (٢٧)

٣ ـ علاقات انكيدو الالهية

لقد كان خلق انكيدو عملا الهيا هدفه وضع حد لأفعال جلجامش الشريرة بتوجيه قوته وعنفوانه لمصارعة انكيدو ، فتعيش أوروك فى سلام • فخلق انكيدو اذن عمل ايجابى قصد منه فعل الخير لمصلحة الشعب • وهذا يعنى أن انكيدو قوة خيرة خلقت لتغليب الخير على الشر • وعلى هذا الأساس خلق انكيدو من جوهر الاله آنو ، فأتى مخلوقا نبيلا ، كما زوده نينورتا اله الحرب بالفضيلة • لهذا فعلاقة الآلهة بانكيدو واضح أنها علاقة ايجابية فهى التى أمرت بخلقه ، وحددت لحياته هدفا أخلاقيا ، ومنحته بعض الصفات الالهية •

ومع ذلك لم تكن كل الآلهة على علاقة طيبة بانكيدو ، فقد اتخذت الالهة عشتار منه موقفا معاديا بسبب صداقته لجلجامش ، ومساعدته لجلجامش فى قتل الثور السماوى ، الأمر الذى أدى بالفعل الى اصدار الحكم الالهى على انكيدو بالموت •

وكانت عشتار قد هددت انكيدو بالموت كما يبدو من النص التالى :

لقد أمسكا بالثور السماوى ومزقا قلبه ••
وهنا اعتلت الربة عشتار سور أوروك ذات
الأسوار
وصعدت على شرفات السور وصارت تطلق اللعنة

مناديه الويل لجلجامش الذى أهاننى وقتل الثور السماوى

وسمع انكيدو كلام عشتار هذا

فقطع فخذ الثور السماوى الأيمن ورماه فى وجهها

وأنت سوف أصل اليك مثله (سيصيبك منى ما أصابه)

حقا سأجعلك مثله

وأعلق أحشائه الى جنبك

وجمعت الربة عشتار الكاهنات المنذورات والكاهنات الحبيبات والنعايات المقدسات

ونصبوا النواح على فخذ الثور السماوى الأيمن (٢٨)

وفى مقابل هذه العلاقة المتوترة بين عشتار وانكيدو كانت علاقته بالآلهة نينيسون أم جلجامش علاقة طيبة • فهى التى فسرت أحلام جلجامش بشأن انكيدو قبل أن يراه ، وهى التى طمأنت جلجامش وعرفته بأن انكيدو سيصبح رفيقه وصديقه ، ومساعده فى أوقات الشدة :

أم جلجامش العارفة بكل شىء

قالت لجلجامش

حقا يا جلجامش ان الذى يماثلك

قد ولد فى البرية

ورباه الجبل

سوف تراه وتفرح

وتقبل الأبطال أقدامه

وسوف تعانقه وتحيط به (٢٩)

وفى مكان آخر تقول :

وجعلته (أى انكيدو) الرفيع المعادل لك

هو الرفيق القوى الذى ينقذ الصديق

ذا القوة الأكثر شكيمة فى البلاد

شكيمته مثل قوة جنود الرب آنو (٣٠)

واذا كان موقف الآلهة فى البداية موقفا متعاطفا مع انكيدو الذى أمرت بخلقه فان هذا الموقف قد تغير فى النهاية بعد حادثة قتل الثور السماوى • فقد انقسمت الآلهة على نفسها فى شأن الحكم على انكيدو بالموت • فبعض الآلهة وافقت على هذا الحكم ، بينما اعتبر هذا الحكم حكما ظالما عند بعض الآلهة الأخرى • ولعل الحوار الذى دار بين الاله شمش والاله انليل يوضح كيف أظهر الاله شمش تعاطفا شديدا مع انكيدو ، ووصف حكم الآلهة بموته بأنه حكم غير عادل ، خاصة وأن شمش هو الذى أمر جلجامش وانكيدو بقتل الثور السماوى ، وساعدهما فى تحقيق ذلك • لقد اعتبر شمش انكيدو بريئا ، ولايجب أن يموت ، مما يثير غضب الاله انليل الذى يتهم شمش بالتعاطف العام مع البشر لأنه بحكم وظيفته كاله الشمس ينزل الى البشر يوميا فأصبح كواحد منهم •

ويظهر الاله شمش حبه وعطفه على انكيدو مرة أخرى حين أخذ يلعن الصياد والعاهرة لأنهما تسببا فى هجره لحياته الأولى وأتيا به الى المدينة ليلقى فى النهاية هذا المصير المأساوى • هنا يهدىء الاله شمش من روع انكيدو ويقدم له السلوى والعزاء بالمجد الذى حققه والذى سيبقى ذكرا خالدا لدى أهل أوروك :

سمع الاله شمش وفتح فاه قائلا

من بعيد ناداه من السماء

يا انكيدولماذا تلعن المحظية شمخات

التى جعلتك تأكل طعاما (هو) سمة الألوهية

وتشرب خمرا (هو) سمة الملوكية

وألبستك الملابس الفاخرة

ومنحتك جلجامش المفضل صديقا

والآن صديقك الكفء جلجامش

جعلك تنام فى سرير فاخر

وجعلك تستلقى فى فراش اللياقة

وأجلسك على كرسى الراحة (فى) المكان (الذى) على اليسار

حتى يقبل أمراء الأرض قدميك

وسيجعل أهل أوروك يبكون وينحبون عليك

وسيمتلىء الناس السعداء حزنا عليك (٣١)

وسيجعل هو جسمه من بعدك يحمل القروح

ويموت بالبرية

ولما سمع انكيدو كلام الاله شماش القوى

هدأ قلبه الملتهب غضبا

•• هدأ (٣٢)

وهكذا نرى أن علاقات الآلهة بانكيدو كانت تختلف فى طبيعتها وفقا لطبيعة الآلهة ، وطبيعة وظائفها • كما تبين موقف كل من الاله شماش

والاله انليل الذين اختلفا حول مصير انكيدو مثيرين لقضيتين مهمتين حول طبيعة الآلهة القديمة · الأولى قضية العدالة الالهية على مستوى آلهة ديانات التعدد · والثانية تضارب الوظائف الالهية ، وتناقض القرارات أو الأحكام الالهية بسبب هذا التداخل في وظيفة كل من شمش وانليل ·

وكما ذكرنا في بداية الحديث عن الجانب الأسطوري في شخصية انكيدو نؤكد هنا على أن انكيدو قدم لنا من خلال عملية خلقه ، والهدف الأخلاقي منها ، ومن خلال عملية أنسنته ، وصراعه مع جلجامش ، ومغامراتهما المشتركة بعد أن أصبحا صديقين ، وأيضا من خلال قضية موته ، والانقلاب الذي سيحدث في حياة جلجامش بعد موته ·· **قدم لنا انكيدو من خلال هذا كله شخصية اجتمعت فيها البنية الأسطورية المعقدة بالنهاية التراجيدية التي وصلت بالحبكة الفنية في الملحمة الى ذروتها · فقد كان انكيدو شخصية محورية لاتقل عن شخصية جلجامش لا من حيث البناء الأسطوري ، أو من حيث البعد الأخلاقي والنزعة الجمالية فيها جميعا حققت الملحمة غاياتها المتعددة ·**

---

(١) — N.K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, Penguin Books, 1964, p. 7.

(٢) — Sabatino Moscati, The Face of the ancient Orient, a Panorama of Near Eastern Civilization in Pre-classical Times, Double day, N.T., 1962. p. 36.

هذا وقد أطلق بعض الدارسين للملحمة اسم أوديسا جلجامش عليها تشبيها لها بالأوديسا الاغريقية ، انظر :

— F.G. Bratton, Myths and Legends of the ancient Near East, Crowell, N.Y., 1970, p. 25.

(٣) — S.N. Kraemer, Sumerian Mythology, Univ. of Pennsylvania Press, 1961, p. 33.

(٤) — S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology Penguin Books, Baltimore, 1963, p. 51.

(٥) عن نصوص وترجمات الملحمة في التاريخ القديم انظر :

— N. K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, pp. 9-13.

وهناك اعتقاد لدى بعض الباحثين بان هناك عناصر كثيرة في اسطورة هرقل ذات أصل فينيقي خاصة ما يتعلق بالمولد الالهي لهرقل ، وموته فوق محرقة ، بالاضافة الى بعض المغامرات ، واعتبر الالهي الفينيقي ملقرت الأصل الشرقي لهرقل أو هرقل الفينيقي وانظر تفاصيل ذلك في : هرقل فوق جبل أوتيا للشاعر سينيكا ترجمة وتقديم د· أحمد عتمان · دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٨٢ ـ ٨٣

(٦) في الدراسة والترجمة التي قدمها الكساندر هايدل عن الملحمة محاولة لاظهار بعض وجوه التشابه بين بعض موضوعات ملحمة جلجامش وموضوعات العهد القديم خاصة ما يتعلق بقصة الطوفان وبعض الموضوعات المرتبطة بالموت والبعث والحياة بعد الموت · انظر :

Alexander Heidel, The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 7th printing, 1970.

وانظر أيضا في ذلك

Samuel N. Kramer, History Begins at Sumer, Doubleday and Co. 1959, pp. 143-169.

(٧) Ibid, p. 183.

(٨) A Leo Oppenheim, Ancient Mesopotamia The Univ. of Chicago Press, 1964, p. 255.

(٩) ملحمة جلجامش ترجمة سامي سعيد الأحمد ، دار التربية ، بغداد · ١٩٨٤ ، ص ٥٢ ·

(١٠) المصدر السابق ص ٨٠ وننوه هنا الى أن ابن خلدون استخدم لفظة « وحش » ، و « توحش » للدلالة على حالة البداوة الانسانية السابقة على دخول الانسان في الحضارة · ويعتبر ابن خلدون البداوة أصلا للحضارة والبدو عنده أصل للمدن والحضر ، وأن أحوال الحضارة ناشئة عن أحوال البداوة · ويستخدم ابن خلدون أيضا مصطلح « الآدمي المتوحش » ، وهو مصطلح نجده يتفق تماما وحالة انكيدو في ملحمة جلجامش · وقد أعطى ابن خلدون كثيرا من التحليلات والمواصفات التي تتعلق بعملية التحول من البداوة الى الحضارة والتي نجد لها صدى في عملية تحول انكيدو من مرحلته الحيوانية الى الانسانية · انظر مقدمة ابن خلدون ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٨ وانظر د· محمد فاروق النبهان ، حركة التاريخ من البداوة الى الحضارة · مجلة الفيصل ، العدد ١٩ ابريل ١٩٨٦ ص ٣٨ ـ ٤٠ ·

(١١) G.S. Kirk, Myth, its Meaning and Functions in ancient and other Cultures, Cambridge Univ. Press, London, 1970, p. 146.

وانظر أيضا طه باقر ملحمة جلجامش ، الطبعة الرابعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ .

(١٢) من المعروف أن المدن السومرية القديمة بثرائها العظيم كانت هدفا لمطامع القبائل السامية المحيطة ببـــلاد سومر فى الجنوب الغربى وللقبائل العيلامية فى الشرق حيث توغلت هذه القبائل داخل المدن السومرية ، وتمكنت الجماعات السامية منها من تثبيت أقدامها الى أن تم لها الانتصار النهائى على السكان السومريين على يد سرجون مؤسس دولة أكد على أنقاض المدن السومرية . انظر ساندرز ، الترجمة العربيـة ص ١٥ ـ ١٦ .

(١٣) ملحمة جلجامش ترجمة سامى سعيد الأحمـــد ص ٥١ . وفى الترجمة العربية لترجمة ساندرز الانجليزية تمت ترجمة السطر الأخير بتصرف على النحو التالى : « كذلك كونت الالهة صورة فى عقلها . وكانت من جوهر « آنو » اله « السماء » ن. ك. ساندرز ، ملحمة جلجامش ، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضى ، دار المعارف . القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٥٢ .

(١٤) ترجمة سامى سعيد الأحمد ص ٥١ . وقد ترجمت بتصرف فى ترجمة ساندرز على النحو التالى : « ثم غمست الالهة يديها فى الماء واقتطعت شيئا من الطين وتركته يسقط فى البرية . هكذا خلق انكيدو النبيل ، أخذ الفضيلة من اله الحرب من نينورتا نفسه . ص ٥٢ .

(١٥) الترجمة العربية لترجمة ياكونوف الروسية لملحمة جلجامش ترجمة عزيز حداد مكتبة الصياد . بغداد ١٩٧٣ ، ص ٣٨ . وترجمتها ساندرز على النحو التالى : كان جسده خشنا وكان شعره طويلا كشعر المرأة يتطاير كشعر نيسابا الهة القمح . وكان جسده مغطى بشعر ملبد مثل ساموقان اله القطعان . كان بريئا من البشرية ولم يكن يعرف شيئا عن الأرض المزروعة ، ص ٥٢ ـ ٥٣ .

(١٦) ترجمة سامى سعيد الأحمد ص ٦٣ . وقد ترجمت بتصرف فى ترجمة ساندرز « ابنى هناك انسان لا نظير له ، يهبط من التلال ، انه أقوى ما فى الدنيا ، انه يشبه أحـــد الخالدين فى السماء » ص ٥٣ .

(١٧) تصفه الملحمة بأنه « الرجل المتوحش » ، و « بطل أعماق البرية الوحشى » ، انظر ترجمة سامى سعيد الأحمد ص ٨٠ وكذلك تصفه بالمولود فى الصحراء والذى رعتـــه الجمال ، انظر الترجمة العربية لترجمة دياكونوف الروسـية ص ١١٧ .

(١٨) ترجمة سامى سعيد الأحمد ص ٦٣ ، ٦٥ .

(١٩) الترجمة العربية لترجمة دياكونوف الروســـية ص ١١٠ .

(٢٠) المصدر السابق ص ١١٤ .

ونلاحظ أن المصدر المذكور فى هذه النصوص هو المعبد الذى شيده جلجامش للاله آنو والمعروف بمعبد « أى ـ أنا » ، والذى ورد ذكره عند تسجيل أعمال جلجـــامش فى بداية الملحمة . ومن هنا تتضح صلة جلجامش بالمعبد ، وتفهم أيضا عبارة والد الصياد الذى يأمر ابنه بالذهاب الى جلجامش ، والتحدث معه عن قوة انكيدو ، فيعطيه جلجامش احدى عاهرات المعبد لقهر قوة انكيدو الوحشية .

(٢١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٢) نفس المصدر ص ١١٣ ـ ١١٤ .

(٢٣) ترجمة سامى سعيد الأحمر ص ١١٨ .

(٢٤) المصدر السابق ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .

(٢٥) المصدر السابق ص ١٢٥ .

(٢٦) المصدر السابق ص ١٢٥ .

(٢٧) المصدر السابق ١٣٦ ـ ١٣٧ .

(٢٨) المصدر السابق ص ٣١٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ١١٠ .

(٣٠) المصدر السابق ص ١٠١ .

(٣١) المصدر السابق ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣ .

(٣٢) المصدر السابق ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣ .

الأسس العامة الحاكمة

فى تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

يرتكز العمل الفنى الشعبى التشكيلى على مجموعة من الأسس والقيم التى تؤلف فى ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التى تشكل الصـــورة العامة التى تسـهم فى تكوينها ، وفى صياغة الحكم الدقيـــق والتقويم الشامل والقياس الصحيح الذى تفرضه العناصر المهمة التى يقوم عليها أى بناء فنى فى حد ذاته ، **وتبعا لما تقوم عليه نظرية « الجشطالت » المعروفة فى عـــلم النفس ، يكون من الطبيعى أن نصـــوب أنظارنا الى العمل الفنى منذ أول وهـــلة الى الموضوع ككل ، ثم ننزل بعد ذلك الى عملية التجزئة وتحليل العمل الى عناصره الأولية التى يمكن تفسيرها على حدة ، ثـم نعود مرة أخرى الى وحدته الكلية ، بعد أن نكون قد استوعبنا أطراف هذا العمل جزءا جزءا وعنصرا عنصرا .**

ومن واقع هذه الدراسة التقويمية التفصيلية يمكن الوصول الى مجموعة من الأحكام النهائيـة التى نهتدى اليها عن طريق هذا الأسلوب فى ضوء ما يلى :

● **اثارة الاعجاب والمتعة النفسية :**

حينما ننظر الى أى عمل فنى شعبى تشكيلى من خلال لوحة تصويرية أو شـــكل نحتى تركيبى تكون نظرتنا الأولى خاطفة سريعة نتبين منهـــا

مدى تقبلنا له وارتياحنا اليه منذ المبتدأ من حيث القيمة الكلية التى تحقق لنا منذ اللحظة الأولى جانب الاعجاب والاستمتاع والارتياح والرضاء النفسى ، ويجعلنا ذلك الشعور منذ البداية ، وبشكل نسبى ، أقرب ما نكون الى صحة الحكم وتقنينه ، وهذا يتأيد بقرائن ويثبت بدلالات كيفية واضحة ·

● الوفاء بالأغراض الوظيفية :

من الملاحظ أن أى اعمل فنى شعبى تشكيلى يجب ان يكون ذا باعث أساسى نحو تحقيق غرض وظيفى يهدف اليه ، ولا يقتصر هذا الهدف على ما يتضمنه من مقتضيات الجانب الجمالى الشكلى فحسب ، ومن ثم يكون لزاما أن نتحرى المدى الذى سعى اليه الفنان الشعبى ، والتعرف من خلال معالجته للموضوع الذى بين يديه ، ومحاولة الكشف عن هذا الغرض من جميع نواحيه ، فاذا توافر الوضوح فى تحقيق هذه الغاية بعد ان تكشف عن ساقيها ، عد هذا العمل فى حيز الامان . وفى دائرة الضوء والملائمة الصحيحة. واذا خلا العمل الفنى الشعبى التشكيلى من هذا الجانب ولم يتحقق صراحة أو ضمنا ، فقد هذا العمل الفنى جزءا حيويا من روعة الأداء ، ومسئولية الدور الذى ينبغى أن يضطلع به الفنان فى تحقيق التزام جوهرى لجانب له أهميته العظمى فى دعم الجوانب الأخرى المساندة التى يتمثلها الفنان ويقوم على اثباتها والقاء الضوء عليها ، والتركيز على ابرازها ، بحيث تجلب لنا فى النهاية أكبر قدر من المتعة بناء على هذا الثراء ، وهذا النظام الذى يقوم على الضبط والربط والانسجام ، وعلى الوحدة العضوية فى آن واحد ·

● الايقاع العام فى الأشكال الفنية :

لا يقتصر شيوع الايقاع على المجال الموسيقى وحده كما هو عالق فى بعض الأذهان ، ولكنه يتردد كثيرا فى الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية ويختلف قوة وضعفا ودرجة من فنان الى فنان آخر فى مستوى معالجته خلال تسجيلاته وتصميماته · وهو عنصر أساسى يضفى وقعه على المناخ التشكيلى الشعبى فى مظهر شاعرى جذاب ممتع من خلال التعبير العبقرى الذى تظهر بصماته بوساطة فناننا الشعبى الملهم بقدرات ذاتية خاصة ، تعكس على مكونات الموضوع التى تتفق والجانب العملى التطبيقى النافع ·

● المسحة الجمالية فى التشكيلات الشعبية :

من بين العناصر الرئيسية التى يقاس بها العمل الفنى التشكيلى الشعبى ، وهو هدف من الأهداف التى يتطلع اليها كل فنان منذ فجر التاريخ ، ولم يزل حتى الآن عدة الفنان وقبلته التى يتعبد فى محرابها بكل طموحاته واستعداداته وقدراته أن يحمل عمله الفنى بأعلى قدر منه فى قوالب شعبية وأوضاع مثالية تنظم العناصر المادية الملموسة التى تكتسب اشكالا تنطوى على انفعالات الفنان وأفكاره الخاصة وخطراته وخيالاته الفضفاضة الفسيحة بعيدا عن التصوير الجمالى التقليدى الذى يساير المشاهد الطبيعية على علاتها بالرؤية البصرية العابرة وليس بالبصيرة الواعية الهاضمة التى تسقط من اعتبارها الزوائد التى لا داعى لها ، والأساس الذى يحكمه أن يتطلع دائما من خلال عمله الى قيمة ومثل أعلى للشكل الجمالى ·

● جانب الخلق الفنى والابتكار :

ان عنصر الخلق والابتكار يقاوم كثيرا بالرفض على أساس أنه قد يخرج بالعمل الفنى الشعبى من ينابيعه الصافية وهذا خطأ لا يجوز اقراره ما دام العمل الفنى لم يند عن الأصول الشعبية فالخلق الذى نعنيه هنا يقوم أساسا على عنصر الافادة من بعض الخامات التى لم يسبق لها تداول ويقوم أيضا على اجراء بعض أنواع التصرف فى أسلوب التصميم بحيث لا يخرج عن الطابع والمزاج الشعبى وقيامه على الاستيحاء والاستلهام الناضج ، ويقوم كذلك على تحديد بعض الأغراض الوظيفية التى لم تكن معهودة من قبل بحكم التطور الذى لا مناص عنه ويقوم الخلق الفنى كذلك على نشوء بعض الاجتهادات فى صياغة وابداع العمل الفنى

بالروح الشعبى دون الازورار عنه أو الابتعاد عن مناهله وينابيعه ·

ولعل نقاد الفن الشعبى التشكيلى يقيمون أحكامهم وتقويمهم على هذه الأقيسة التى لا تتجاهل فى حد ذاتها المشرب الشعبى تخطيا للشيوع أو الالية أو التقليدية ومواجهة المقومات الابتكارية من واقع الموازنة بين فنان شعبى وآخر والتعرف عن هذا الطريق من وحى الأساليب المتجددة التى تميز جوانب العمل الفنى الشعبى التشكيلى وتحدد الملامح التى يسفر عنها التطور البناء فى ضوء الفهم الصحيح لطبيعة هذا العمل ذى المواصفات بأصالتها ونقائها ·

والحديث عن الخلق الفنى الشعبى يمس قضية من القضايا القديمة والملحة التى لا تلبث ان تتجدد حينا بعد حين وبكل أبعادها الحيوية وما يترتب عليها من تمسك بالمعايير المؤيدة بالدراسات وبنتائج المناقشات التى تجلو غامضها وتبرز جوهرها ·

ان جدارة الفنان الشعبى التشكيلى ومقامه **الفنى والاجتماعى يتوقف الى حد كبير على مدى اعتماد الفنان على نفسه ، وعلى قدر ما يملك من قوة معنوية ونظرة دقيقة وطاقة ذاتية ، وبقدر عزوف الفنان عن الجوانب التقليدية ورفض مبدأ المطابقة للواقع من خلال المنظور البصرى ·**

والابتكار القائم على الدراسة والوعى نور يضىء أمام الفنان سبيل النمو واضافة الجديد البعيد عن الشطط والغلو حتى يصير الفنان الشعبى كالنجم الساطع ذى الشخصية الايجابية ومن ثم فهو يملك أن يقتحم هذا الواقع الصارم يعالج نقصه ، ويقضى على ضعفه ويبدد غياهبه ، ويمحو ما يعلق به من قصور ، مضيفا من عنده كل ما يتراءى له من ضروب الابداع الشعبى الذاتى ليسطر من جديد صفحة خلاقة مشرقة يسودها الخلق والابتكار المطلوب ·

● العنصر اللونى :

فى مجال تحليل العمل الفنى الشعبى التشكيلى ، والحكم على قيمته وبنائه لا ينبغى لنا أن نغفل عنصر اللون ، وبخاصة من ناحية ايقاعاته التى تصوغ مظاهر الأنغام ، وتربط بين الوحدات برباط وثيق ، واحداث التفاعل بين لون وآخر ، سواء كان ذلك من خلال عامل التباين أو عامل التوافق اللونى ، ومن خلال ما تقتضيه عناصر الموضوع من قوة ووحدة لونية ، ومن ألوان تتسم بالهدوء وتختلف تبعا لذلك فى درجاتها كما وكيفا بحسب ما يمليه التعبير الفنى ومن ثم يصبح لزاما علينا أن يقوم تقويمنا لاستخدام الألوان ، ومدى لياقتها وصلاحيتها مبنيا أيضا على درجة الخصائص النوعية التى تتميز بها كل وسيلة من وسائل التنفيذ اللونية ومراعاة فصائلها وخصائصها ·

فالألوان الزيتية والمائية والجواش والشمع والباستيل والألوان الجافة والأصباغ ولكل منها قوام وطبيعة ودرجات خاصة تبدو واضحة المعالم فى الأداء ·

وعلى هذا يجب أن يبنى تقويمنا على أساس من سلامة التأدية اللونية التى تتفق وطبيعة كل خامة بسماتها المميزة المصطلح عليها ، وفى مجال الاستخدام اللونى نستطيع الحكم على هذه الألوان فى ضوء الأحاسيس النفسية والشعورية عن اللون الأحمر ، أنه صارخ أو عدوانى أو لامع أو متوهج أو دافىء أو حافل بالاثارة والحرارة ، أما اللون الأزرق فنخلع عليه صفة الانطواء أو البرودة أو الاحتشام أو الرقة أو الوقار · أما اللون الأسود فانه يعبر عن الحزن ، وفى اللون الأخضر النضارة والحيوية والأمان ، وأما اللون البنفسجى فدليل الأمل والرصانة والانسجام ، واحيانا يكون قرين الحزن والأسى لدى بعض الأجناس واللون الأصفر دليل السقم والغيرة ، وقد يكون رمزا للتفاؤل والأمل لدى بعض الشعوب ·

ومهما يكن من أمر هذه المعانى التى تقترن بالألوان فانه يجدر بالفنان أن يعى تلك الأحاسيس والاستدلالات والمعانى والرموز التى تلتصق بها حتى يتسنى له أن يميز ويدرك طبيعة عمله الفنى اكتمالا وارضاء واشباعا ولا ريب أن هذه الاحاطة لها مزاياها لدى الفنان أثناء

ممارسته لتجربته اللونية الجمالية ، من واقع ما يترسب فى ذهنه من هذا الفهم ·

● **جانب التلخيص والتجريد :**

مهما يبلغ الفنان الشعبى التشكيلى من قدرة تقنية على مجاراة الواقع المنظور ، فانه لا يستطيع أن ينقله كما هو ، أو أن يحيط بكل أبعاده الطبيعية وأجزائه التفصيلية بالصورة التى تسجلها « الكاميرا » التى من وظيفتها رصد الواقع بحذافيره دون حذف أو اضافة بحيث تطابق الأصل تماما ، وليس هذا من شيمة الفنان الشعبى التشكيلى الأصيل ، وليس من واجبه فنيا وجماليا ولهذا نجده يلجأ فى كثير من الأحيان الى تفادى هذا الموقف عن طريق القيام بما يمكن أن نطلق عليه الاجراءات التلخيصية التى لا تخل بالكيان العام للموضوع ، وهذا يحمل الفنان تبعة اللجوء الى اختصار بعض الأجزاء والتخلى عن الكثير مما ليس له غاية أو ضرورة فنية ولذلك فاننا نراه يكسو عناصره بمسحة من رداء تجريدى أو نصف تجريدى على أنه عمل حتمى ، ويحدث هذا فى بعض أجزاء من اللوحة التصويرية أو فى مواضيع معينة من تمثال نحتى أو أية تحفة تشكيلية شعبية السمات ·

وقد تأتى هذه الناحية بشكل مقصود ارادى وقد تنجم عن ظروف عارضة ، وهذا الأسلوب يتم دون تكلف أو افتعال وبحيث لا يكون بمعزل عن وحدة العمل الفنى الشعبى وتجانسه، وليس على حساب القيمة التى يسعى الفنان الى تأكيدها حتى قيمة اللوحة الفنية أو التمثال أو التحفة الشعبية التشكيلية محددة ومبلورة بأكملها · ومن ثم لا يعتبر الفنان بهذه الطريقة قد ارتكب خطأ فى هذا الاتجاه ، وأن يكون حكمنا عليه بهذه المنزلة على مستوى عال من رياضة الفكر واحكام التعميم وصحة الرؤية ·

● **عنصر التعبير فى مجال الفن الشعبى التشكيلى :**

لكل فنان منهجه الخاص وأسلوبه التعبيرى المميز الذى يحدد ملامح شخصيته وطبيعة نمطه وطابعه النوعى المتفرد واختلاف ألوان التعبير الفنى من علامات الصحة فى مجال الفن التشكيلى لأنه يؤكد شخصية الفنان الحرة ، ويصبح فى حد ذاته ، وفى ظل هذا التنوع وسيلة لاثراء التجارب الفنية وانمائها واحيائها ، كما يتميز كل فنان شعبى بمفرداته التشكيلية التى يعرف بها وتعرف به ، وان بدا فيه نوع من الامتداد والتواتر ، وهذا يقتضى من الفنان الشعبى أن يمر بخبرات كثيرة على نحو مثمر من التفكير الجمالى والمفاهيم التى يهتدى اليها أثناء العمليات التنفيذية التى يتمرس بها ، وصولا الى المستويات المثلى التى يحلق فيها الفنان الشعبى بخياله الفضفاض ونظرته العميقة وموهبته الفذة ومهاراته الذاتية حتى يعجم عوده ، وتعلو حساسيته ويصقل ذوقه ، ومن ثم يصبح قادرا على تحقيق التكامل التعبيرى الناجح والتعمق فى أبعاده التشكيلية والتعبير الفنى يتوقف على مدى وعى الفنان واحساسه بالموضوع الذى يعالجه ، وما يعد له من تخطيطات أولية على نحو متميز يبدو فى الشكل العام والنظام الشامل ، وترتيب الخطوط وتنسيق الألوان وترابط الأجزاء ، وتعميم العلاقات الشكلية المتبادلة بينها وبين طبيعة الخامة المستخدمة كوسيط فنى فى البناء الشكلى للموضوع ، وحين نتناول عنصر التعبير قد يفوتنا أن ننوه بالتعبير عن شخصية الفنان من خلال نزعته الفردية وأصالته الفنية التى تنعكس على عمله وتبلور أسلوبه وهذا فى حد ذاته أحد العوامل الأساسية للفن الشعبى التشكيلى ·

جانب التكوين العام :

من أهم الأركان التى لا يجوز اغفالها عند تقويمنا لأى عمل شعبى تشكيلى ، حيث أنه يغلف البناء الشكلى العام للموضوع ويحكم أجزاءه بعضها مع البعض الآخر ، ويعد فى مقدمة العوامل والأسس فى الحكم المباشر على العمل الفنى منذ أول وهلة ، والتنظيم الدقيق الذى يحدد المفاهيم ·

وعنصر التكوين الذى يضع لكل عنصر مكانه دون أى تناقض ، ومن خلال القيم الملمسية

السطحية التى تتباين فى نعومتها وخشونتها وارتفاعها أو انخفاضها . والجمع بين مختلف الاحاسيس التى تنعكس على المشاهد ، ووضع البعض منها فى مقابل البعض الآخر فى نسق بديع وتشكيل أخاذ .

ومن علامات التكوين الجيد قدرته على الأسر والاجتذاب الحسى السريع المقرون بالايحاء القوى والحيوية المعبرة .

● **وسائط التنفيذ (الخامات) المستخدمة :**

تلعب (الخامات) دورا فعالا فى انجاز العمل الفنى الشعبى التشكيلى باعتبارها التى لها وقعها ولها تقديرها فى علاقتها بغيرها من العناصر الاخرى التى تهيمن على العمليات الابداعية التى يتذرع بها الفنان الشعبى بحيوية معبرة ، دون تجاوز لمهمتها فى نطاقها الخاص ، وتمهد السبيل اليها فى جميع الأحوال . بحيث يتسنى لنا أن نشعر بأهمية اختيارها وتجهيزها واتقان صياغتها ، بحيث تضفى على الجوانب الأخرى روحا من روحها ، كما تطبع العملية الفنية بطابع مميز يتفق ونوعيتها ، ويلتئم وخصائصها الشكلية والتعبيرية ، وتحديد مدى فعاليتها الجمالية المؤثرة . ومدى الجاذبية الرقيقة التى تختلف من خامة لخامة اخرى ، مع ملاحظة أن تأثير المادة التنفيذية ، يتوقف على ملاءمتها للتشكيل الفنى واسلوب علاجها على النحو الوظيفى والاثر العملى المفيد .

● **عنصر التكتل والتوزيع كقيمة جمالية :**

من بين العناصر والأسس الشعبية التشكيلية ذات الأهمية التى ينبغى للفنان الشعبى أن يضعها دائما موضع الاعتبار والتحقيق فى موضوعاته الفنية جانب التكتل وحسن التوزيع، فاذا أهمل الفنان هذا الجانب الحى سقط عمله وهبط مستواه عند وضعه على ميزان الحكم والتقويم . ذلك لأن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الذى تتفكك أواصره وتتمزق أوصاله، وتتناثر على سطح اللوحة على مسافات وأبعاد مختلفة فانها توصم بالضعف وتفقد مظهر التجمع القوى الذى يوثق علاقة الجزء بالجزء ، والجزء بالكل ، ومن ثم تعالج الوحدات التى يتعامل معها الفنان الشعبى بوحى هذا الترابط الذى يهيىء البصر والحس والادراك واللمس والذوق والشعور بالعلاقات الشكلية التى تؤدى الى ظهورها .

ان هذا الضرب من ضروب التكتل له أهميته ووضعه وتقديره فنحن نستمتع قطعا بأحواض الزهور التى تضم مجموعات منها ، وتجتذب أحاسيسنا أكثر مما لو بدت لنا قائمة بذاتها ، ومثل هذا نراه فى المجموعات المتكتلة فى فروع الشجر الكثيفة المحملة بالاوراق الخضراء اليانعة والاغصان المتعانقة المتشابكة ، ومثل هذا نلمسه أيضا فى أسراب الطيور المهاجرة ، وفى قطعان الماشية والوحوش الضارية المتكاثرة وفى عالم الأسماك والأحياء المائية وفى سلاسل الجبال المتجاورة .

وكذلك الشأن فى الموضوع الشعبى التشكيلى الذى يحملنا على الاستمتاع حينما تشتمل اللوحة على جموع كثيرة فانها تستحوذ على أخيلتنا وتشد اهتماماتنا ، وحين يذكر عنصر التكتل يدفعنا ذلك الى ذكر أسلوب التوزيع كقيمة ايضا لها أهميتها . وأى موضوع يخلو من التوزيع الجيد يفقد حيويته ونجاحه الى حد كبير وهذا التوزيع الجيد يرجع عادة الى ذوق الفنان وقدرته فى براعة التحكم فى وحداته التى يقوم عليها بناؤه العام وقيمته ككل وسماته الموضوعية ورقة مذاقه لذاته العامة .

● **عنصر الدلالات الرمزية والروحية :**

يلجأ الفنان الشعبى التشكيلى الى اثارة اهتماماتنا بخلق رموز معينة تحمل فى طياتها سحر الخفاء ، ولا يقدر على ذلك الا فنان مطبوع على جانب من الوعى والتمكن والتعمق الفكرى والثقافى والخبرة الواسعة ، والنهضة الحضارية المعاصرة التى تتنوع وتختلف من مجتمع لمجتمع آخر . والتى تعالج المسائل التى تمس الجوانب الأخلاقية والأسطورية والدينية والفلسفية التى تمس فنون التذوق والأحاسيس الوجدانية والروحية مع القدرة على التحليل والتفسير الذى يمهد السبيل الى صميم الاعتقاد وتحويل

المستحيل الى الممكن من خلال الحقائق الملموسة والمادى الى الروحى ، والقيم الدنيا الى قيم نفيسة عليا والمجهول الى المميز والمعلوم ، وهذا كله يستمد من الجوانب الروحية التي يتضاعف سحرها وحيويتها وقوة تأثيرها عن طريق الارتباطات الانفعالية وتعميقها الى أبعد الحدود صقلا وتنظيما من خلال ما نسميه الاكتمال الذاتى ، ومن ثم يكون العمل الفنى الشعبى برموزه المتعددة بعيدا عن الغموض الذى يتراءى أول وهلة بالنسبة للغة المألوفة التى تشتمل على كل المظاهر الممكنة فى تركيب الشكل الفنى من الناحية الكلية المتكاملة ·

ومن هنا يمكن استخدام الرمز وتداوله عندما نسبر غوره ونستوحى مقاصده ،ومحاولة الوصول الى التحليل المفصل الذى يسمو بنا فوق القيم المعتادة بفضل المضمون الزاخر العظيم الثراء الذى تحتويه ·

● عنصر الوحدة فى التنوع :

مبدأ من المبادىء الفنية المقررة التى تبعد عن التنافر وعن أية مشابهة أو مطابقة لما هو قائم فى الواقع · ان الوحدة الشاملة التى نشير اليها فى سياق هذا النظام ، هى وحدة التخطيط، وحدة العناصر ، بعد تناثر الأجزاء ، انها الوحدة القائمة على النوع لا المناظرة والمماثلة المرفوضة من أساسها ، وحدة المعنى الدال والحقائق المعبرة ، وحدة الخصائص المترابطة ، وحدة العلاقات التى لا تغيب عن وحدات الموضوع الجزئية فى لوحة تصويرية بأكملها ·

هذه بعض الأسس العامة التى اقتصرت عليها فى هذا المقال ، على الفنان الشعبى التشكيلى أن يتحراها فى سياق عمله الفنى ليقدمها لجمهوره فى أروع اتساقها محملة باسلوبه المتميز فى أشكال مختارة تربطها وحدة كلية ، يستمتع المشاهد بما يكمن فى ثناياها من قيم شتى يكشف عنها ويستجيب لها بحيوية الناقد ، وبما يسعه من قدرة تهيئه للحكم الواعى والتقويم الصحيح ، وبوحى ما يملك من تمييز للأسس الفنية الشعبية · ولكى نحقق هذه الغاية لابد من أن تتوافر الألفة والانسجام والانتباه الدقيق والاستعانة بالتحليل النقدى وتنظيم هذه المشاركة بالمعارف المكتسبة فى ضوء هذا التحليل ، وادراك الأبعاد الفنية التى لا تنطوى على مجرد تعاقب أجزاء الموضوع الشعبى التشكيلى جزءا جزءا ، بل على أساس من الترابط الذى يقضى على التفتت والفصل بينها حتى تتم حلقة القيم الجمالية لهذه الأعمال وفاء بأغراضها التى يحرص الفنان الشعبى التشكيلى على تقديمها على نحو متكافىء وتركيب متماسك له رونقه وأصالته وبهاؤه ·

التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية (١)

د. هانى جابر

لقد قيل الكثير حول الحرف التقليدية وأهميتها فى الثقافة الشعبية ، وتردد دوما أن هذه الحرف ونوعيتها وتاريخها ستختفى اذا لم ينجح الفكر المصرى فى تكريس الأساليب العصرية والتكنولوجيا المتطورة لخدمة هذا المجال الحرفى ، واخضاع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة لتتوافق مع العناصر التقليدية بعضها البعض ومن ثم يمكن استغلال تلك المقومات الحضارية المعاصرة ونتاجاتها استغلالا مفيدا يضمن لهذه الحرف مستقبلها .

ولكن الشواهد على ذلك من خلال منظور محايد تؤكد عكس هذا . فضلا عما رافق التحولات التحديثية للبنية الأساسية فى المجتمعات التقليدية من تعارضات اجتماعية واضطرابات فى الاشكال الثقافية القديمة أثرت بعنف فى مستقبل الحرف التقليدية . وعلى الرغم من المحاولات المختلفة من أجهزة معينة أو من أفراد للتغلب على كثير من المشكلات والعلاقات المتشابكة فى هذا الموضوع ، فانها تواجه أيضا مشكلة جوهرية لكيفية تحديد موقفها تجاه فهم المعاصرة ومتطلباتها والمأثور الشعبى بتقاليده .

عندما نفكر فى دراسة المشاكل التى تواجه مستقبل الحرف التقليدية يدور الجانب الاكبر من الدراسة حول الانعكاسات لصدى العلاقات المتشابكة ازاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية ، والاعتماد الشعبى الأكثر تزايدا على الانتاج الآلى من رغيف الخبز الى كل ما هو مصنوع آلى من وسائل وأدوات الحياة اليومية . الى جانب الارتكاز الحيوى على استخدام المعدات الميكانيكية ذات الطاقة الكهربائية أو النفطية عوضا عن الأدوات التقليدية اليدوية والتى تحتاج الى الجهد العضلى البشرى أو الحيوانى فى تشغيلها .

من الواضح بعد ذلك ، أن هذه الانعكاسات وصداها هى جوهر المشاكل التى تواجه مستقبل الحرف التقليديه ، وهى من ابرز ملامح تحديد الهدف من فهم المستقبل لها · وتعود أهميه هذا الموضوع فى الواقع الى طبيعة هذه النوعية من الحرف فى ثقافة أى شعب · لأن لها رموزها الاجتماعية المتوارثة · ولها دورها التاريخى فى مجال العمل اليدوى ، ولها امكاناتها الابداعية والجمالية فى التشكيل والصياغة والبناء العملى ولهذه الحرف أيضا أسبابها ودوافعها الجمعية التى تميزها بوحدة مكوناتها الفنية وأسلوبها فى تطويع الخامة ، عن غيرها من أنواع الانتاج الحرفى غير التقليدى ·

رقم (١) نموذج لأحد السواقى التاريخية من منطقة الفيوم

ان الخصائص التى أوضحناها للحرف التقليدية كثيرا ما ينظر اليها الفولكلوريون بشىء من الثبات فى الأهداف ، وهى نتيجة منطقية منهم وبخاصة خلال السنوات الأولى من العمل الفولكلورى وقبل التحولات الاجتماعية بمصر · أما بعد ذلك فقد تحول هذا التحفظ وتلك النظرة الى نوع من استاتيكية المواقف والفكر لا يخدم هذه القضية والتى يجب أن تعيش مع دينامية التطورات التكنولوجية المعاصرة فى مجالات الصناعة والزراعه والنمو الاجتماعى الأفقى ،والتى يجب أن تتداخل مع الثقافة الوافدة والمستحدثة للتكنولوجيا المعاصرة والتى أثرت فى الثقافة الشعبية وأدمجتها الى حد كبير مع ثقافة الآلة والميكنة · كل هذا يؤكد على ضرورة تحريك هذه الثقافة التقليدية نحو روافد العلم المتجددة حتى لا تتعارض معها وتحدث نتائج سلبية تكون آثارها مدمرة ·

رقم (٢) نموذج لأحد السواقى الريفية للقرية

وثمة أمر ينبغى الالتفات اليه وهو أن هناك شبه اتفاق على ما يخص نوعية المبادىء الأساسية التى تتحكم فى طبيعة الحرف التقليدية بين الفولكلوريين ، وهناك اجماع منهم أيضا فيما يختص بالميزات التى تكون هذه المظاهر باعتبارها تعلن عن تخصص بعينه لكل حرفه وتكسبها طابعها الاجتماعى من حيث الوظيفة والشكل والمضمون والخامه ونوعيتها · ويمكن أن نؤكد هنا على اهميه الشكل فى المنتج التقليدى وتأثير الشكل بحد ذاته يتحدد بواسطة الهدف الوظيفى لكل حرفة فى الحياة العملية والمعيشية، حيث يعكس الشكل تأثيراته بطريقة مباشرة على ترجمة احتياجات الشعبيين له وعلى نظرتهم النفعية للمنتج ·

ومع ذلك فان التوضيح الكامل لهذه الوظائف يحتاج الى نظرة موضوعيه من الباحثين تجاه طبيعتها وظروف تواجدها وأهليتها للاستمرار وتخطيط مستقبلها · ومن المؤكد يستحيل فهم هذه القضية كاملة ما لم يفهم الباحث معنى « الوظيفة » ودورها النفعى فى المجتمع وفى حياة الأفراد · وهو أمر يحتاج من الباحث مراجعة التاريخ لكل حرفة على حدة للكشف عن أهليتها الوظيفية · ومن اليسير بعد ذلك تحديد محاور كل مشكلة ومعرفة الأسباب التى تجعل الجزء الأكبر من الحرف المتوارثة فى حالة من انعدام التوازن الآن · ولكن من الصعوبة تحقيق نتائج صحيحة اذا تقدم الباحث بنتائج دراسته التاريخية باعتبارها صورة متكاملة للقضية بعيدا عن دراسة واقع الحرفة الآن وأثر الواقع المتجدد وثقافته الجديدة عليها · لأننا اذا اعتبرنا أن الدراسة بهذه الكيفية هدفا رئيسيا ، أصبح لزاما علينا أن نوضح الجانب الآخر من أدوات العصر التى تلعب دورها فى الوظيفة التقليدية ثم دورها فى تشكيل نوعية جديدة من الثقافة العصرية قادرة بقوة على طرد كل ما هو تقليدى ساكن ·

من هذه الرؤية ، ينبغى الاشارة الى أن الحرف التقليدية ليست فى أغلبها من الحرف البيئية ذات الطابع الانسانى كما هى فى الحرف التلقائية ونقصد ها هنا بالطابع الانسانى السمة الابداعية الفطرية فى التعبير والاداء والتشكيل والمعلم البيئى الفريد ، بعيدا عن نمطية الأسلوب واشكاله المتكررة وبعيدا عن النماذج التاريخية وعن البعد التجارى فى أغلب الأحوال · حيث أن الانتاج البيئى هو نتاج لمنفعة صاحبه بالدرجة الاولى سواء كان للتزين أو كان انتاج يحقق تلبيه لمعتقد شعبى ، كما هو موجود فى أغلب الاشغال اليدوية لمجتمعات البدو والسواحل والنوبة . وبعض منتجات البيئات الزراعية المشهور عنها نوعية محددة من المحاصيل ومنتجاتها ·

والحرف التقليدية ليست فقط هى المنتجات التى نتعارف عليها بمنتجات خان الخليلى أو منتجات أخميم او جلاليب كرداسة ··· الخ · وانما هناك حرف أخرى أشبه بالمهن الثابتة او الطوافة كالمنجدين – وصانعى الأدوات الزراعيه اليدوية – وادوات الصيد والقنص – ومنتجى التمائم والتعاويذ والاشارات والرموز والمسابح وغيرها – ومعدات الصيادين والبحر وصانعى المراكب · وضاربى الودع وكشف الطالع ، وصانعى الحلى والنعال – والمزخرفين والنقاشين وراسمى الوشم – ومنتجى أشغال الخوص والجلود وبائعى المنتجات الفخارية والخشبية – وصناع عربات الكارو والحنطور والعربجية والحمالين والسروجية – وباعة محلات العطور والبخور وعقاقير وأعشاب العلاج الشعبى وتجهيزات القهاوى والحمامات الشعبية والمكوجية والنساجين والمطرزين والغزالين والعقادين والفحامين والعطارين والشماعين – وصانعى أدوات الزار وملابس الصوفية والدراويش وأعلامهم وشعاراتهم – وغيرهم من المجالات الأخرى كالمعمار الريفى وأبراج الحمام والحدادين والنحاسين والصاغة وأسواق الجمال والحصير والأسواق الموسمية والموالد ·· وصناع الآلات الموسيقية الشعبية ·· الخ · وذلك الى جانب ما يصاحب هذه المهن والحرف من نداءات وأغان وأمثال وعادات وسلوكيات خاصة بكل حرفة ·

ومن الطبيعى أن تختلف الحرف التقليدية من بيئة الى أخرى وبين مدينة ومدينة ، ذلك لأن من طبيعة هذه الحرف امكانية استنباتها فى أى

بيئة متى توافرت العوامل والامكانيات والموارد لهذا وهى تأخذ مع الوقت خصائصها المعروفة ، عملية المواءمة بين النشـــاط الانسانى العام فى البيئة وبين النشاط الحرفى الجديد من خـــلال توظيف الحرفة لتحقيق متطلبـات الحاجـــات الضرورية للعمل والزراعة والمعيشة · ولذلك فان جميع المظاهـر العملية للحرف متداخلة ويتـوقف بعضها على البعض الآخر ، وأن أى تغيير يحدث فى أحد تلك المظاهر لابد وأن يتردد وأن يؤثـر على باقى المظاهر بعد اتحادها وبلورة نوعيتها ·

أورد أ · عبد المجيـــد عبد الرحيم فى تحليله لتصور العالم أبو حامد محمد الغزالى (١٠٥٩ / ١١١٤ م) فى مجال الحديث عن الحرف والصناعات أنـه قال : ان الحرف التقليـــدية هى الحـرف والصناعات والأعمـــال التى ترى الخلق منكبين عليها · وسبب كثرة الأشغال هو الانسان مضطر الى ثلاث : القوت والمســـكن ، والملبس ، وذلك للغذاء والبقاء ودفع الحر والبرد » · وأنه قال ايضا : « وقد خلق الله تلك الأشياء للبهائم صالحة بطبيعتها للاســـتعمال ، أما الانسان فدعـاه الى اصلاحها لتلائم طبيعته ، ولذلك حدثت الحاجـة عند الانسان الى خمس صـــناعات هى أصـــول الصناعات ، وأوائل الأشـــغال الدنيوية · وهى الفلاحة والرعاية والاقتناص والحياكة والبناء » · وهذه الصناعات تفتقر الى أدوات تؤخذ أمـا عن النبات كالاخشاب أو من المعادن كالحديد أو مـن جلود الحيوان · فحدثت ثلاثة أنواع أخرى مـن الصـــناعات هى النجارة والحـــدادة والخـرز وعمالهم هم النجار ـ الحداد ـ الخراز » ·· ثـم ان الانسان خلق بحيث لا يعيش وحده بل يضطر الى الاجتماع مع غيره من جنسه وذلك لسببين : أحدهما حاجته الى النسل لبقاء جنسه ·والثانى: التعاون على تهيئة أسباب المطعم والملبس وتربيـة الولد · ولا يكفيه اجتماع مع الأهـل والولد فى المنزل بل لا يمكنه أن يعيش كذلك ما لم تجتمع طائفة كثيرة ليتكفل كل واحد بصـــناعة ·

وعن الهيكل التنظيمى للحرف والصناعات ، قال المؤلف عن الغزالى أنه قال : ـ فهذه هى الحرف والصناعات ، الا أنها لا تتم الا بالأموال والآلات ··· ثم يحدث من ذلك حاجة البيع لكى يتبـادل

رقم (٣) لوحة زيتية لأحد المظاهر الاجتماعية الريفية للفنان سيد عبد الرسول

الفلاح والحداد والنجار ماينتجونه بطريق المعاوضة الا أن النجار مثلا اذا طلب من الفلاح الغذاء بآلته ربما لا يحتاج الفلاح فى ذلك الوقت الى آلتـه فلا يبيعه الطعـــام · والفلاح اذا طلب الآلة من النجار بالطعام ، ربما كان عند النجار طعام فى ذلك الوقت فلا يحتاج اليه ، فتتعوق الأغراض · فأضطروا الى حانوت يجمع آلة كل صناعة ليترصد بها صاحبها أرباب الحاجات والى أبيات يجمع اليها ما يحمله الفلاحون فيشتريه منهم صاحب الأبيات ليترصد به أرباب الحاجات ، فظهر لذلك الأسواق والمخازن ·

ان أهم الملامح التى تحددت فى منظور العـالم أبو حامد محمد الغزالى لتعريفه عن الصـــناعات والحرف التقليدية ونشوئها واستمراريتها ونموها هى :

١ ـ الحاجة ، والحاجة وحدها الى التصـــنيع والى الانتاج ولهذا تكون للحرف مكانة عند أرباب الحاجات :

٢ ـ أهمية الخامات البيئية فى تحديد الحرفة وعمالها ٠

٣ ـ التعاون المتبادل بين الحرف المختلفة لخلق نوع من التكامل بينها ٠

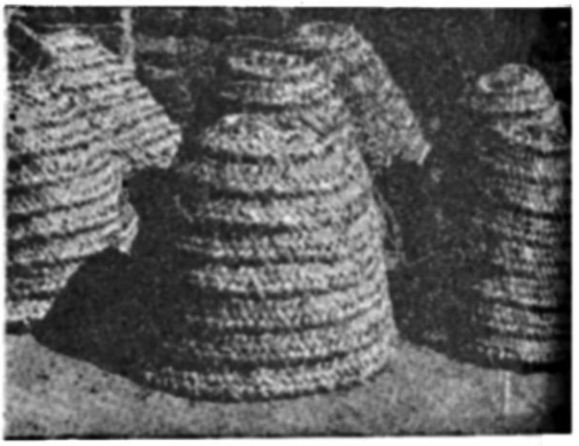
٤ ـ أهمية وجود مجتمع لتشكيل الحرف وقيامها ٠

٥ ـ المظهر النفعى للمنتج وأهميته عند أرباب الحاجات ٠

٦ ـ البناء الاقتصادى والعملى للحرف وضرورتهما ٠ وحاجة الحرف الى تمويل والى أسواق وحوانيت لتصريف السلع ٠

حقيقة أن الملامح الست السابقة ، من المفيد أن نلم بها ونستعرضها بطريقة منظمة ، وأن نفلسف خطواتها وفقا للظروف التى تعيش فيها الحرف التقليدية الآن ، لأن أهم شرط مبدئى هو التفكير فى المشكلة والوقائع المتعلقة بها من خلال تصور فلسفى للمحاور السابقة لتزداد فرص الوصول الى نتائج سليمة ٠

ويمكن بدء المناقشة من خلال ربط عدة عناصر مع بعضها البعض باعتبارها العناصر الضرورية لأهمية الثقافة التقليدية حيث أنها تخضع فيما تخضع الى مظهرين من مظاهر حركتها العلمية٠٠ وهما ـ المنظهر النفعى ، والمظهر الاقتصادى ٠ وهناك بعض الباحثين عند مناقشتهم لهذا



رقم (٥) صناعة القفف والتى يستخدم فيها الخامات البيئية وهى فى طريقها الى الانقراض ٠

رقم (٤) لوحة تصوير زيتى لأحد المظاهر الاجتماعية الريفية للفنان سيد عبد الرسول

الموضوع يؤكدون على المظهر النفعى ، والمظهر فى استمرارية الحرفة باعتباره أحد مظاهر الثقافة المادية أيضا ٠ والبعض الآخر منهم يولون عناية كبيرة للاتجاه المقابل ويهتمون بالمظهر الاقتصادى باعتباره هدفا رئيسيا للحرفى من وراء تصنيع أدواته أو الاعلان عن بيعها ٠ بصرف النظر ـ حقيقة ـ عن أى المظهرين يمكن البدء به : الا أنه من الناحية المنطقية توجد علاقة وثيقة مباشرة بين المظهرين المحددين ٠ وكل من المظهرين لا يستغنى عن الآخر ولا وجود لحرفة ما ولا تتحقق الجدوى منها بعيدا عن الجمع بين المظهرين باعتبارهما قاعدة صلبة لبناء أى حرفة ٠

المظهر النفعى حقيقة يقابل الظاهرة الوظيفية للمنتج التقليدى ، بالاضافة الى أن حضوره ورواجه راجع الى الدور الوظيفى الذى يقوم به فى حياة أرباب الحاجة وأن هذا الحضور متوقف على قدرة أى حرفة على فرض أهميتها ٠ وبالقطع لن يتحقق هذا الا اذا كان المظهر النفعى معبرا عن الظاهرة الوظيفية التى من أجلها صنع وطرح للبيع ٠

ودراسة أهمية المظهر النفعى والصور التى كانت عليها الحرفة فى الماضى ثم اعادة تطبيق العوامل المؤثرة التى عاشت مع تطور الحرفة

وخاماتها والتى صاحبت نظرة المجتمع فى تطورها العملى والمهنى ، وأثر ذلك على تغيير الشكل والمضمون للمنتج خلال رحلته الطويلة . كذلك دراسة تأثير الاتجاهات المعاصرة الصناعية والبديلة ودورها على مستقبل الحرفة .

وعلينا التوقف برهة كنوع من التحفظ لنؤكد ونحن نهم بالدراسة لخاصية الفنون التلقائية أن تلك الأنماط باعتبارها من الحرف العملية فى النشاط الانتاجى الاجتماعى ، تستمدحيويتها من الوظيفة النفعية التى تقوم من أجلها الحرفة ، واذا فقدت أى حرفة تقليدية هذه المزية فانها تختفى ثم تنقرض ، وهو أمر طبيعى .

والواقع أننا عندما نفكر بهذه الكيفية فان تفكير المرء يذهب توا الى الناحية التاريخية لهذا المجال فى مصر . لأنه نشاط بدأ فى تاريخ الحياة العملية الانسانية مرتبط أشد الارتباط وأوثقه بوجود الرغبة عند الانسان فى الترقى والتقدم . ولأنه نشاط تكامل بالتراكم الثقافى عندما اكتشف الانسان قدرته على تقنين الطبيعة بمواردها وتوظيفها لصالحه .

ولعلنا نزعم بحق أن التاريخ الانسانى المصرى برمته قد بدأ فى حقيقة الأمر عندما شرع الانسان فى تهذيب ثورة وفيضان نهر النيل بشكل ما ، وعندما فكر هذا الانسان فى صنع أدوات الفلاحة والبناء والاستيطان وتكوين المجتمعات ، أى أن هذا التاريخ بدأ بارتباط شديد بقيام مظاهر الحياة العملية والانتاجية وبالتالى ساعد هذا المناخ الجديد على تكوين ثقافة المصريين المادية على مر العصور .

والتاريخ الحرفى المصرى يؤكد على أن أدوات الزراعة والفلاحة من الأمور التى اشتهر بها المصريون وأتقنوا صناعتها وتوفيقها لأغراضهم . والى جانب ذلك قامت عدة حرف أخرى كانت فى وقتها قمة التكنولوجيا ، ومنها الاستغلال الأمثل لبعض المنتجات الخزفية فى رى الأرض والحدائق. وصناعة أدوات الصيد للحيوانات والطيور والأسماك . وصناعة أدوات الرسم والنحت والنقش وتقطيع وتهذيب وصقل الأحجار ـ صناعة وسائل النقل ـ صناعة معدات ثقب الخرز والابر ـ تصنيع المعادن وأدواتها المختلفة من سبك وصهر وتحلية وأشكال الصياغة وعمليات الكشف وتصنيع الذهب ـ أشغال التطعيم وصناعة الحلى ـ صناعة القيشانى ـ تصنيع العاج والعظم والرخام ـ تصنيع أدوات النجارة بمختلف منتجاتها المتعددة ـ صناعة المراكب والأسلحة والعربات الحربية ـ تصنيع الجلود والأحذية والنعال ـ حرفة التنجيد وتصميم وأشغال الأزياء ـ أدوات المكواة ـ صناعة المشروبات ـ صناعة الطوب ومعدات البناء ـ صناعة أدوات الدهان وخاماتها الطبيعية ـ صناعة العطور والصباغة ـ صناعة الخبز والفطائر ـ صناعة الورق وأدوات وأحبار الكتابة وأدوات التحنيط والطب والعلاج . صناعة النسيج والحبال .. صناعة السلال وأدوات المعتقدات الشعبية. صناعة النيكل وأدوات المعتقدات الشعبية صناعة الشموع وأدوات الانارة . وبعد ذلك فن التجليد واكتشاف المخطوط المصرى ـ فن الابقونات ـ الخرط وفنونه المتعددة ـ صناعة الزجاج ـ فن المرسمات النسجية والوشم . صناعة الحلوى والكعك ... الخ .

وربما يعود الفضل فى اكتشاف القيم العملية والسلوكية عند المصريين القدماء وفضلهم على العلم الحديث ، الى ما عرفناه عنهم من صناعات وحرف وهندسة البناء ، ونستطيع أن نقرر فى ذات الوقت أن الظواهر الحرفية وتشكيلاتها المختلفة وردود أفعالها قد أثرت بلا جدال فى صياغة الشخصية المصرية من حيث بنائها الجسمانى والحركى ، وهذا وحده يكفى لأن نهتم بهذا الموضوع ودراسته دراسة قومية .

ربما كان من البديهى عند استعراض هذا التاريخ الحافل للثقافة المادية وللحرف التقليدية أن ننظر الى أهمية ما طالبنا به فى البداية من ضرورة الربط بين وجود الحرفة وأهمية دورها النفعى فى الوقت الحاضر ودراسة امكانية استمرارها .

الزمن الميكانيكى فى مقابل الزمن العضوى :

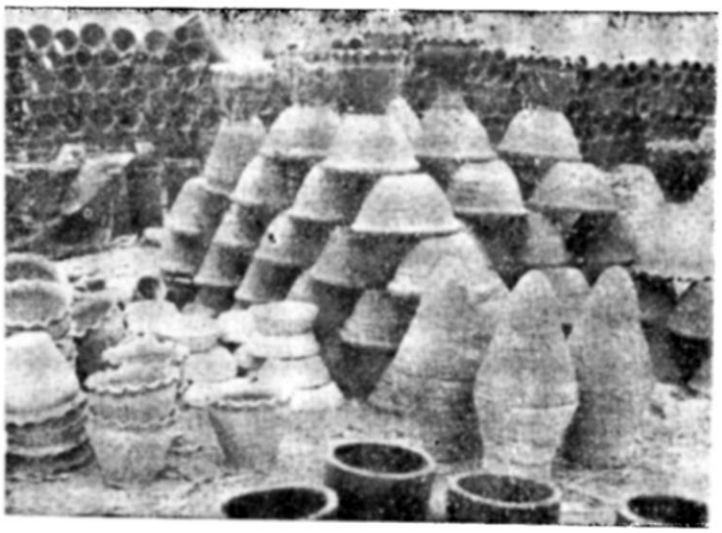
أنقل هذا العنوان كما هو بالضبط من المؤلف القيم « الغرب والعالم » [تاريخ الحضارة من خلال

موضـوعات] للمـؤلف كافين رايلى ، وترجمة الأستاذين د٠ عبد الوهاب المسيرى ـ د٠ هـدى عبد السميع حجازى ، لأهميته ومطابقته لأهـدف وأفكار هذا الموضـوع ٠ يرى لويس ممفـورد أن الشرط الأول لخلق عصر الآلة هو اختراع زمنى ميكانيكى ، يحـل محـل الزمن العضـوى أو الطبيعى ٠ كان من الضرورى فهم الزمن من خلال أجزائه المكونة ، أى كان يجب تقسيمه ٠ وقد تحقق هـذا باختراع الساعة ٠ لقد كان انجاز كشف الساعة يفوق معرفة الوقت وتقسيمه ٠ وتعدى ذلك الى حد فرض نوعية جديدة من ثقافة الساعة ٠ تبدو أهميتها فيما تم صنعه بعد ذلك من أشكال متقدمة تتطلب قيـاس الجهـد والوقت، وتتطلب حدا من الدقة يتزامن مع ضبط الزمن المحرك لها ٠ ولم يعد الأمر قيـاسا بالرؤية ٠ وخضوعا للعوامل الطبيعية أو تغيير الليل بالنهار وبالعكس أو غروب وشروق الشمس،وانما أصبح للقياس الرياضى والترقيمى دورهما فى مضـمون الحيـاة ٠ ولم يعد الفرد يقول : سـأزورك بعد العشاء أو قبل المغربية ، انما يقول : سأزورك الساعة كذا وبالضبط فى كذا ٠ ولم تعد الأمور تقال أن فلانا قطع المسافة بين مصر والسعودية فى حوالى عشرة أيام ، بل قطع المسافة فى ساعة واحدة وأربعة وأربعين دقيقة وخمسة عشر ثانية وعشر من الثانية ٠ يقول كافين رايلى فى هـذا المعنى : أن الساعة ، لا المحرك البخارى هى الآلة الرئيسية فى العصر الصناعى الحديث ٠ لأن كل مرحلة فى تطور السـاعة هى الواقعـة البارزة والرمز النموذجى للآلة ، وليست ثمة آلة أخرى الى اليوم منتشرة قدر انتشـار الساعة فى كل مكان ، ٠٠٠٠ ، أن الساعة نوع من الآلة الطاقة نتاجها هو ، الثوانى والدقائق ، وهى بطبيعتها الأساسية قد فصلت الزمن عن الأحداث الانسانية وساعدت على خلق الايمان بعـالم مستقل قوامه تعاقبات يمكن قياسها رياضيا ، وهو عالم العلم الخاص ، ولا يوجد ـ سوى أساس واه نسبيا لهذا الايمان فى التجربة الانسانية المعتادة ٠

وبالقطع أن كشف الساعة قـد أحدث تغييرا شـاملا فى حرفة معرفـة المواقيت والتى كانت تستغل فيها أدوات تقليدية غير معقدة ، كما أنه أوجد نوعا من الثقافة يمكن أن يقال عنه ثقـافة الوقت ٠ ولا شك أيضـا أن التفكير فى تطوير كشف الساعة من أداء الى أحجام مختلفة ٠ قـد أدى دورا وخدمة هائلة لصناعات أخـرى قدمت خدماتها لصالح هذه الحرفة ٠ يقول كافين رايلى : لم يكن من الممكن ملء العالم بالآلات الا بعد أن أصبح قابلا للقياس الدقيق بطريقة لا علاقة لها بالانسان ٠ فقد كان على أجزاء الآلة أن تعمل فى الوقت المحدد تماما ـ كالساعة ـ لكن أجزاء الآلة كان ينبغى تصميمها وبناؤها بدقة ٠ أى كان يجب قياس كل جزء بدقة ٠ وهكـذا أصبحت المقـاييس الموحدة والمجردة للمسـافات والزمن (الأمتـار والسنتيمترات والأرطال والأوقيات) ضرورية ضرورة مقادير الوقت الموحدة » ٠

وفهم التغير الدينامى الذى أثر فى احـدى ميكانيزمات الفكر الاجتماعى بنوعية جديدة مـن الاكتشافات العلمية كالساعة مثلا ، والتأثيرات المادية والمعنوية التى تتابعت بعد ذلك فى الحرف المختلفة ٠ يوضح لنا معنى خلق ثقـافة جديدة نتيجة دخول عصر الميكنة الزراعية ـ مثلا ـ فى حياة المجتمع الريفى وأثر ذلك على كافة الأنشطة الحرفيـة وبالتالى على الشكل التقليـدى الموروث وعلى البيئة العامة لهذا المجتمع ٠ ايمانا منا بأن العلاقة مترابطة ومتشابكة على أساس من التفاعل بين ظاهرة الزمن الميكانيـكى فى مقـابل الزمن

رقم (٦) حرف تقليدية موروثة وبهـا عمق تاريخى وتتمسك بالأصالة ٠



العضوى · وستبقى بعد ذلك العلاقات المتشابكة لدخول الميكنة الزراعية ليس الا صورة عرضية تعبر عن مظاهر التغير الثقافى المصاحب لعصر الآلة ·

ومن هنا تعد الثقافة الجديدة على تلك الصورة هى مجمل انعكاسات الأنشطة الحديثة وهى نتيجة ردود أفعالها · ومن ثم فان أى تغيير يطرأ على النشاط الانسانى التقليدى ويؤثر فى احدى مكوناتها يؤثر على جوانبها الاخرى ويمهد لها الطريق نحو التوقف · ولا يعنى هذا أن التخلى عن الثقافة التقليدية أمر يحدث بطريقة مباشرة وبدرجة واحدة فى وقت واحد · وانما هو أمر يحدث بالتدرج بين مد وجذب ، حتى تصبح الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلى عن كثير طريقها نحو السيادة حتى تأخذ مسارها نحو تشكيل ثقافة تقليدية من نوعية جديدة بعد أن تتوافر لها مقوماتها وخصائصها وبعد أن تكتسب عنصر الزمن فى صالحها · وهكذا حتى تواجه الثقافة الجديدة ثقافة أحدث تقوم بالدورة نفسها ·

ويصبح واقعا ملموسا التخلى عن مقومات الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلى عن كثير من التعاملات والقيم الثقافية الساكنة حقيقة أيضا أمام كل وافد ثقافى نافع ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ـ عندما تخلى المجتمع التقليدى عن استعمال الدابة فى الترحال بعد أن توافرت له وسائل الانتقال السريعة كالقطارات والسيارات ،توقفت معها عدد من الحرف التقليدية كصناعة البرادع والخراج ولوازم تزيين الخيول وصناعةعجلات الكارو والكاريتا والحنطور وغيرها· واستدعى الأمر انشاء عدد من الورش الميكانيكية واطارات السيارات والكهرباء والطلاء داخل المجتمع التقليدى ، وتحولت معها الأيدى الزراعية الى أيدى عاملة تحمل معها ثقافتها المعنوية القديمة كالايمان بالحسد ووضع الأحجبة والمسابح وغيرها داخل الوسائل العصرية الجديدة ، الا أن ثقافتها المادية تأخذ طريقها نحو الاذابة والانصهار داخل الثقافة التكنولوجية الجديدة · صورة (١) ، وصورة رقم (٢) ·

والأمثلة على ذلك كثيرة ، فدخول الكهرباء لهذه المجتمعات أبطل معه استخدام الفانوس واللمبة الجاز لتتوقف معه بذلك حرفة تقليدية · وانتشار التليفزيون والفيديو ببرامجهما الالحاحية توقف معه نشاط السامر والأراجوز والمداحين وقل عمل الشعراء الشعبيين ، وقضى على أغلب فنون البيئة فى مجال فنونها التعبيرية كالغناء والرقص ـ بحيث أصبحت السمة الغالبة لها الانعكاسات المأخوذة من تصميمات تلفزيونية المحركات ومن كلمات مؤلفة للأغانى · ثم علوم الفضاء واكتشاف الانسان للشكل الحقيقى لسطح القمر الى جانب مسلسلات الخيال العلمى ، كلها أدت الى اعادة النظر فى التأملات الانسانية وجعلت الفرد التقليدى ينظر الى واقعه بنظرة مادية أكثر· وهناك جانب آخر من جوانب الثقافة التقليدية قد تأثر كل التأثير بتلك الكشوفات الجديدة ، ألا وهو شكل الزى والملبس والتخصص البيئى لهما · فبعد انتشار مصانع الملبوسات الجاهزة والمحلات والبوتيكات داخل هذه المجتمعات التقليدية ، أصبح التخصص البيئى وملامحه المتميزة وصناعته اليدوية تأخذ طريقها نحو الانقراض بعد أن تشابهت الأزياء والملابس فى كل البيئات وبعد أن توقفت حركة صناعة الأزياء الشعبية لجأ الأفراد الى كل ما هو وافد ووارد على حسب موضة العصر · صورة رقم ٣/٤ ·

ومن منظور آخر على احدى المجالات الحرفية الأصيلة والتى لها قوة وتاريخ ولها تأثيرها على عدد من الحرف الأخرى الى جانب دورها الاجتماعى الهام · ألا وهى حرفة صناعة أدوات الفلاحة والرى فى الثقافة المادية الريفية بمصر · وكما هو معروف أن الانسان المصرى أدرك هذه الصناعة قبل غيره فى أماكن أخرى من العالم القديم ، وعرف عنه حسن الأداء والمثابرة وتكامل النظام والتخطيط له ، الى جانب قدرته على الاستعانة بالأدوات المعاونة فى عمليات الحرث والعزق والحصاد مع نظام رى متقدم حين ذاك · ويدهش المرء أحيانا عند مشاهدته للوحات ملحمة الحصاد المنقوشة على جدران المعابد فى الحضارة المصرية،من أمر تلك الاختراعات البادية فى بساطة مظهرها بتعقيدات مفرداتها للأدوات والآلات

المستخدمة حين ذاك · والتى ظلت الحاجة اليهـا والى استعمالها أكثر من عشرة آلاف سنة مستمرة وهى تؤدى وظيفتها بنفس الكفاءة التى اخترعت من أجلها · والأمر الذى لا شـك فيـه أن تلك الاختراعات القديمة قد أدت الى الكشوفات الحديثة البعيدة الأثـر مـن حيث الأفكار والوظيفـة اذ أدت مثـلا الى آلات الميكنـة الزراعيـة بكل مقوماتها العصرية مثل الجرار ومواسـير الميـاه والصوب والمعامل والورش والكيماويات والأسمدة ومناهج الاقتصاد الزراعى بوجه عام · وعلى ذلك فانما تعود لهـذه الكشـوفات الحديثة المذهلة أهميتها بالنسبة لامكانيات الاختراعات الماضـية وامكانياتهـا الوظيفيـة والحاجة اليهـا · ولولا معرفتنا بتلك الاختراعات القديمة لكان من الجائز حقـا أن نعتقد أن ما أسهم بـه العلم الحـديث والمعاصر ، ليس الا أمر بسيط للغاية لا يستحق هذا الاهتمام فى استخدامنا لوسائله عوضا عن الأدوات التقليدية من محاريث ومنـاجل ونوارج وغيرهـا من آلات الرى كالشـادوف والطنبـور والساقية ، وهذه الآلات واعترافا بفضلها عاشت فى خدمة الفلاح والفلاحة سنوات طويلة وكانت خلالها لها فعاليتها وقدرتها على الانتاج ، الى أن جاءت الثورة التكنولوجية الزراعية الجديدة بآلاتها الميكانيكية لتفوق قدرة الأدوات التقليدية أداء وخدمة مع امكانيـة تجميع عدد من العمليـات السابقة فى عملية واحدة صورة رقم ٥ ، ٦ ·

يمكننا بعد ذلك أن ندرك اهمية الميكنة الزراعية لقطاع المجتمع الريفى فقد أصبحت تلك الميكنة فى خلال فترة وجيزة من تطبيقها بالنسبة لهذا القطاع ذات فائدة كبرى لانتاج كميات مضاعفة من المحاصيل الزراعية واليوم تنتج الميكنة الزراعيـة كل شىء وتقوم بكل شىء وبتكلفة تقل كثيرا عن تكلفة الانتاج اليدوى التقليدى وفى زمن أقل ·

وهذه هى فاعلية الموضوع ، وهى المشكلة العملية له فى آن · فعلى سبيل المثال لو تناولنا أنموذجا للاجراءات التى تتبع فى زراعة أحد المحاصيل الزراعية ـ كالقمح ـ فنجد أنها تمر بعدة خطوات متصلة من الناحية الفنية ـ حرث الأرض ـ عزق الأرض ـ بذر الحب ـ حصـاد القمـح ـ حزم السـنابل ـ تعبئة المحصول ونقله الى مخـازن الغـلال ـ ثم اجراءات تصريف المنتج · هـذه الاجراءات كانت تبعا للأسلوب التقليدى تحتاج الى الجهد العضلى الانسانى والحيوانى والى عدد من الأدوات التى تعمل بالطاقة اليدوية · وعندما حلت الميكنة الزراعية لتقوم بهذه الخطوات جميعها باشراف ذهنى فقط من الانسـان وأصـبحت الاجراءات تجرى بأسلوب أدق وفى زمن أقل · ومن ثم أصبحت الميكنة الزراعية بعدا انسانيا الى جانب البعد الوظيفى فى نشـاط المجتمع الريفى · وبعد أن أمست الأدوات الزراعيـة التقليدية تحمل طابعا بيئيا مميزا وحملت معها السمات الانسـانية الريفيـة ، أصبحت الميكنة الزراعية بآلاتها شعارا جديدا للتقدم فى القرية المصرية ·

وعلى هـذا تؤذن ميكنة الزراعة بظهـور ثقافة زراعيـة جديدة وتؤذن أيضـا بظهـور ثقافة عامة جديدة داخل المجتمع التقليدى · وعند النظر الى ما اسـتجد فى البنية التقليـدية من مشروعات مصـاحبة لدخول الميكنـة الزراعيـة وايجابياتها وسلبياتهـا ، نجد أنهـا تدور فى الآتى : ـ

١ ـ انشـاء مشروعات الصـيانة والميكانيكا ومصانع قطع الغيار التى احتاجت الى أيدى عاملة سحبتها من العمالة الريفية ·

٢ ـ انشاء محطات الوقود ولوازمها ·

٣ ـ انشاء الطرق الممهدة والعريضة وعمليات الانارة وشبكة المواصلات ·

٤ ـ ظهور أنـواع جديدة من اصابات العمل والحوادث لم تكن أمورها معروفة من قبل ·

٥ ـ عدم الاهتمام بالثروة الحيوانية كعامل معاون فى خدمة الفلاح فى عمله كطاقة لتشغيل المحراث والساقية والنورج الى جانب ما يستفاد منها من لحوم والبان ·

٦ ـ انعكس طابع السرعة والقلق على شخصية المزارع وأصبح كثير السفر الى المدن ·

٧ ـ أصبح هناك فائض فى الأيدى الزراعية نتيجة اسـتخدام الميكنـة الزراعية وعـدم ميل الأجيـال الجديدة للعمل فى الحقول · ممـا دفع الكثيرين منهم الى الهجرة للمدينة والى عواصـم المدن للعمل فى أشغال مهنية أخرى ·

٨ ـ تطلب الأمر تغيير نمط المسكن الريفى وأصبح الفلاح يبنى مسكنه بالطوب الأحمر والمسلح ، رجاء لطلب الشكل الأفضل وبناء عدد من الطوابق مع امكانية فتح محلات أسفل المسكن ٠

٩ ـ زاد الاهتمام بشراء المواد الغذائية واللحوم الحمراء والبيضاء والكساء من المحلات المنتشرة داخل هذه المجتمعات ٠

١٠ ـ الاهتمام بالتعليم والبعد عن الفلاحة حتى أصبحت القوى المتعلمة لها تأثيرها فى أحداث التغير الاجتماعى ٠

١١ ـ تحول المجتمع التقليدى من مجتمع انتاجى الى مجتمع استهلاكى اعتمادا على الدولة فى توفير كافة احتياجاته ٠

١٢ ـ أحدثت الميكنة الزراعية تغيرات فى الأفكار والعادات التقليدية وبالتالى فى الأنظمة والمبادى والقيم التى كانت تحكم مثل هذه المجتمعات ٠

١٣ ـ أدى نمو استخدام التكنولوجيا فى القرية المصرية الى تشابك فى العلاقات الثقافية بعضها ببعض بصورة لم تكن عليها فى أى وقت من الأوقات العلاقات الثقافية الريفية السابقة والتى كانت ملامحها بادية ومحددة وأصبحت الآن بلا معالم واضحة يمكن تقنينها ٠

١٤ ـ أصبحت المجتمعات التقليدية على خريطة مصر ككيان صغير ـ وانتقلت العادات الحديثة بصورة سريعة عميقة وتلقائية بينها ٠ حتى أصبحت كل المشاكل الناجمة عن هذه التغيرات عامة بالنسبة لكل المجتمعات حتى غير المتشابهة٠

١٥ ـ توقفت الى حد كبير الرغبة فى الأشغال اليدوية ، وتعطلت ملكة الابداع الفنى وحب الفنون التقليدية ، وأصبحت الرغبة شديدة فى امتلاك كل ما هو منتج آلى أو مطبوع ٠

١٦ ـ انصرف المبدعون التقليديون الى المشاركة فى الأنشطة العملية الحديثة وتوقفت أشكال الابداع الشفاهى والتعبير الحركى والغنائى الشعبى ٠ صورة رقم (٧) ٠

١٧ ـ استغنى المجتمع التقليدى عن أغلب الحرف التقليدية بعد أن حلت المنتجات العصرية محلها فى الوظيفة كحرفة الفخار مثلا ، واستعين بدلا عنها المنتجات المصنوعة آليا من البورسلين والبلاستيك والميلامين ٠

١٨ ـ غابت الملامح المعبرة عن كل بيئة فى مجال المأوى والمسكن الشعبى واستبدل بدلا عنهما نظم العمائر المتشابهة ٠

١٩ ـ ساعد تواجد الثقافة التكنولوجية الجديدة على انتشار مفاهيم جديدة خاصة بالوقاية من الأمراض والعلاج عند الأطباء المتخصصين والاهتمام بالمظهر الشخصى للفرد والميل الى التعليم والهجرة والعمل فى الخارج ٠ كل ذلك خلق أطرا غير متناسقة ونسقا جديدا فى الثقافة الشعبية ٠

٢٠ ـ ستتعود الأجيال الجديدة على مسميات ومصطلحات حرفية تتفق مع الثقافة الجديدة ، وستضيع مع الوقت المسميات الحرفية التقليدية كمكونات الساقية مثلا : الصوادير ـ الجازية ـ الكبير ـ الصغير ـ الطارة ـ الشدة ـ القواديس ـ كما انسحبت مسميات العملة النقدية التى كانت تستخدم فيما مضى ٠

٢١ ـ ستصبح الأقاصيص والحكايات الشعبية نوعا من الطرف وسيثير قصها نوعا من الدهشة لتحل محلها حكايات علوم الفضاء وغرائب الطبيعة والخيال العلمى ٠ ولن يعد السؤال التقليدى يدور حول ثقافة الأمس بل عن ثقافة المستقبل ٠

أن ذكر الايجابيات يعد حقيقة وذكر السلبيات هو حقيقة أيضا ولكن الحقيقة الأكبر تكمن فى تشكيل ثقافة جديدة لها شموليتها وعناصرها المتكاملة ومناخها الصحى ٠ وهو أمر ضرورى وحيوى ومنطقى لصالح الانسان والمجتمع ٠ لذلك كان من الضرورة أن نطرح تساؤلا مهما وسط هذا البحث : هل هناك امكانية لتشكيل ثقافة شعبية جديدة ؟ ٠ يجيب عن السؤال أحد الباحثين الأمريكيين ورئيس تحرير مجلة الفولكلور فى احدى الولايات الأمريكية أثناء محاضرته فى معهد الاثنوجرافيك والديالوجيكال ببوخارست : ان عالم اللوارى والتريل وعالم الطرق السريعة الليلية ـ خلق نوعا من الحواديت والحكايات والأمثال والأغانى أصبحت تعيش بين **السائقين والتباعين ، لا يعرف بالتحديد مبدعوها** الا أنها أصبحت تتداول شفاهة بينهم ويرددها

أيضا معهم أصحاب ورواد المقاهى والمطاعم على هذه الطرق • وان هذه النوعية من الثقافة الشفاهية الجديدة ، بعد دراستها ،وجد أنها تحمل عددا من الخصائص الشعبية ما عدا بعد العمق الزمنى والذى هو بمثابة التاريخ لها • كما يبدو أن مفهوم البيئة بعد التغيرات الثقافية التكنولوجية الجديدة قد تبدل تماما حيث أصبح المفهوم يخضع لنوعية القطاعات والتجمعات والتخصصات المهنية أكثر من المفهوم الجغرافى السابق • وأضاف : أن التعبير الشفاهى عندما يأخذ طريقه نحو الجمعية أو الجماهيرية يصبح أهم وسيلة ذهنية تفجر معها عددا من أشكال التعبير المادى وتصبح وظيفتها الرئيسية هى أنها توحى بانتاج بعض الأشكال المادية التى تجد قبولا نفسيا وجماليا من صانعها الى حد وضعها فى مكان بارز فى عربته أو تعليقها على صدره أو أن يهديها الى من يحب •

التخطيط للحرف التقليدية ومستقبلها والأسس التى تقوم عليها ووسائل انجاحها : ـ

يتسم العصر التكنولوجى باتساع نطاق خطط التنمية والانعاش الاجتماعى والاقتصادى وتنوعها وضرورة تنفيذها لمسايرة حتمية التغير •

ويتطلب ذلك تكتل الجهود وتكامل الأهداف وضرورة التنسيق بين الأجهزة المعنية بتنفيذ تلك الخطط • ومن ثم أصبحت الحاجة ماسة الى تخطيط تعليمى وثقافى واعلامى عام • وهذا التخطيط لا بد وأن يرتكز على سياسة تنموية واضحة ، **وأهم نقط الارتكاز هى : ـ**

١ ـ دراسة الثقافة القومية الأعم دراسة متكاملة ودور الثقافات البيئية والمحلية ومكانتهما فى الثقافة الجديدة •

٢ ـ تغير المفهوم التقليدى عن « البيئة وخواصها » ونواتجها الابداعية وثقافتها المادية •

٣ ـ ينبغى أن يعبر التخطيط عن وعى عال لمتطلبات الثقافة التكنولوجية المعاصرة •

٤ ـ يجب الاتفاق على الأهداف والغايات التى يحققها تجانس العمل بين الأجهزة التعليمية والثقافية والاعلامية •

٥ ـ ينبغى دراسة الحرف التقليدية بصورة كاملة من حيث المقومات الوظيفية والاقتصادية وحصر الامكانيات المادية والمعنوية والعينية والكفايات الحرفية ، وذلك لتحديد الاطار العام لشكل المستقبل لها فى نطاق تنفيذ سياسة التخطيط •

٦ ـ ضرورة رسم الخطوط العريضة للتخطيط على دراسة موضوعية وأن تشمل الخطط مشاريع طويلة الأجل تعمل على تنمية هذه الحرف ومشاريع قصيرة الأجل تعمل حاليا على حماية باقى الحرفيين واحتضانهم •

وليست هذه الركائز ـ رغم أهميتها ـ بالتى تكفى وحدها لانجاح هذه الخطط وضمان مستقبلها وتحقيق نتائجها وانما لا بد من متابعة الجهد ومواصلة البحث عن أفضل الأساليب ، لأن عملية التخطيط ليست عملية سهلة الأداء ولكنها عملية لها دلالتها الخاصة من حيث تزايد أهميتها تبعا لتعقد المشاكل الثقافية الناجمة عن التعارض بين الثقافة الجديدة والثقافة التقليدية • وهى عملية شاقة ومهمة لأنها تتصل بالعنصر الانسانى مباشرة وملكاته الابداعية والانتاجية وأنشطته اليدوية • وتتصل بتنسيق رغباته مع المعاصرة وتكامل أهدافه نحو التحديث وتعمل على اعادة التوازن بينه وبين الجديد •

وبالرغم من الصعوبات التى يمكن أن تواجهنا، فان التخطيط هو العملية المنطقية التى لا غنى عنها فى موضوعنا هذا للتغلب على المشاكل الممتدة السلبية التى سيواجهها المجتمع التقليدى وأن نجعله يتوافق مع روح العصر وثقافته •

وفى هذا الصدد يمكن أن نحدد الخطط التى يجب أن توضع فى اطار التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية :

١ ـ التخطيط التعليمى الحرفى التقليدى فى مجال الفنون الشعبية •

٢ ـ التخطيط الثقافى فى مجال الانتاج الثقافى والحرفى •

٣ ـ التخطيط الاعلامى لنشر الوعى بأهمية تلك الحرف • وعرض تجارب الآخرين فى هذا المجال •

رقم (٧) فرقة الفنون الشعبية بالشرقية من تصميم الفنان سمير جابر

٤ ـ التخطيط السياحى لوضع خطة تسويقية على أعلى مستوى من المسئولية والفهم الاقتصادى لها وهذا يتطلب اعداد البيانات الخاصة بالمشروعات الانتاجية التى يجب أن تضمها الخطة وفى حاجة السوق السياحى لها · وأيضا يتطلب الأمر تحليلا للهيكل الاقتصادى لكل حرفة حتى يمكن دراسة وسائل التغيرات التى يجب وضعها فى الحسبان عند الانتاج ، وذلك لاختيار أفضل الحرف القادرة على الوصول الى الأهداف الاقتصادية والتى تكون لها جدوى فى أهداف النشاط الحرفى ، مع وضع تصور لوسيلة تحقيقها بما يجعل الحرفة فى وضعها الجديد منبعثة من رؤية واقعية ومرتبطة بها ·

٥ ـ التخطيط الاجتماعى للحرف التقليدية حيث أن هناك ترابط شديد بين مستقبل هذه الحرف والتنمية الاجتماعية لها وعلى الأخص عندما تستهدف تنمية شاملة لها وللحرفيين حين نرفع المستوى الثقافى والتعليمى والمستوى المعيشى فاننا نعمل فى الوقت ذاته على تحقيق مستوى أفضل للتخطيط العام ·

والهدف الأساسى من التخطيط هو الابقاء على ظاهرة الحرف التقليدية ونقلها من الناحية النفعية التقليدية لها الى الناحية التى تظل فيها ظاهرة حية فى ضمير المجتمع ، وهو العامل الأول من عملية الانتاج ·

كما أن تحديد جدول زمنى لتنفيذ التخطيط على أن يكون متوازيا مع خطة التنمية الشاملة ذلك حتى لا تتصارع الأجيال كل بثقافته ،وحتى لا يصبح المجتمع التقليدى مملوءا بالفراغات بعيدا عن الحركة الابداعية والانتاجية ·

وأخيرا ـ لعل الجهود التى تبذل فى السنوات الأخيرة من وزارة الثقافة تتجه أولا وبالذات الى البث الثقافى وتقديم كل ما هو جاهز الى المواطن من فكر مطبوع أو مسموع أو مرئى · وهى جهود ليست بالكثيرة حيث أن البث الثقافى عن طريق **أجهزة ثقافية لن يقف فى مصاف البث الثقافى** الذى يقوم به جهاز الأعلام بوسائله العديدة ·

ولهذا فان الجهد الحقيقى المطلوب من جهاز (الثقافة الجماهيرية) هو العمل على الانتاج الثقافى وذلك بالكشف عن المبدعين فى كل موقع واتاحة الفرصة لهم لتقديم انتاجهم فى كل المجالات الفنية والأدبية والتعبيرية · ولكن الطريق ما زال طويلا وشاقا والموضوع لا يحتمل السرد طويلا وسوف نتناوله فى عدد قادم عندما نتطرق الى المظهر الاقتصادى وآثاره الاجتماعية ·

المراجع :

١ ـ هنرى برستيد ـ فجر الضمير ـ ترجمة سليم حسن ·

٢ ـ موريس جنربرج ـ علم الاجتماع ـ ترجمة د· فؤاد زكريا ·

٣ ـ أبو حامد الغزالى ـ أحياء علوم الدين ـ ط دار الكتب ·

٤ ـ كافين رايلى ـ الغرب والعالم ـ القسم الثانى ـ ترجمة د· عبد الوهاب المسيرى د· هدى عبد السميع حجازى ـ عالم الفكر ـ الكويت ·

٥ ـ ابراهيم حسن حنبل ـ الخدمة الاجتماعية العمالية ـ (بحث مقارن) ـ القاهرة ١٩٨٠ ·

٦ ـ محرم كمال ـ تاريخ الفن المصرى القديم ـ دار الهلال ١٩٣٧ ·

تعرف صناعة السفن فى الكويت والخليج بقلافة السفن ، وكلمة القلافة هى لفظ عربى ، وتفسيرها قلف السفينة أى خرز ألواحها بالليف ، وجعل فى خلالها القار أى « الزفت » والقلف والقلافة بمعنى القشر .

وتنسب قلافة السفن الى القلاف الذى يقوم بصف الاخشاب ونجارتها وقلافتها ، وهى عملية صعبة وشاقة يقوم بها القلاف منذ طلوع الشمس حتى غروبها .

وكان للقلافون أو القلاليف دور رئيسى بارز فى التكوين الحضارى للخليج وبناء اقتصادياته ، بل أن القلاليف كانوا قبل اكتشاف النفط يشكلون قاعدة اساسية للثروة الوطنية ،حيث كان المصدر الأول للدخل الخليجى هو الغوص على اللؤلؤ والمتاجرة مع الدول الواقعة على خط الابحار .

ولعل مهنة القلافة فى الخليج بوجه عام وفى الكويت بوجه خاص مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكويتيين ، حيث أخذها الخلف عن السلف الى يومنا هذا الذى اندثرت فيه مهنة القلافة كصناعة وتحولت الى فن فولكلورى .

وكانت جماعة القلاليف تعيش متقاربة فى حى واحد كان يطلق عليه اسم حى البحارنة ، وفى بادىء الأمر كان جميع القلاليف يعملون فى محل واحد يطلق عليه اسم العمارة اى مصنع أو ورشة لتصنيع السفن ، وكان الأستاذ يوزع كل واحد على حسب عمله .

وكانت مهنة القلاف فى الماضى مربحة، لذلك نرى أن ظروفهم المعيشية كانت حسنة ويذكر بعض القلاليف أنه لكثرة عملهم كانوا يعملون فى منازلهم .

وقد اشتهر فى الكويت والخليج العربى عدد كبير من الأساتذة المشهورين بقدراتهم على عمل التصميمات المختلفة الخاصة بالسفن ، التى وصلوا بها الى المحيط الهندى ، والى شرق افريقيا حتى زنجبار وجزر القمر ، واسم الأستاذ يطلق على من يشرف على العمال فى صناعة السفن ، وهو بمثابة مهندس السفينة ، يصنع التصاميم والخطوط الرئيسية لصناعة السفينة ، وذلك يكون عن طريق الخبرة والممارسة ، كما يقوم أيضا باصلاح السفينة اذا حدث بها أى خلل أو عطل ، ويرافق البحارة فى رحلاتهم الطويلة وذلك لشعورهم بالأمان حين وجوده معهم .

الى جانب الأستاذ يوجد المقدمى وهو بمثابة المساعد للأستاذ فى الاشراف على عمال الصناعة فى السفينة ، وينوب عنه فى حالة غيابه حتى لا يتعطل العمل ، ويأتى فى الأهمية بعد الأستاذ والمقدمى « القلاف » أى نجار السفينة الذى يقوم بتصنيع خشب السفينة ، ومن ثم يأتى عمل الضرابين أو الضراريب ودورهم هو دق المسامير الحديدية بالأخشاب التى قام بصنعها القلاف، والى جانب هؤلاء يأتى المزورى وهو يعمل فى حمل الاخشاب ثم الوليد وهو الصبى الذى يجمع ما يتبقى من صنع الخشب حيث يستعمل كوقود فى المنازل ، كما يساعد العمال خلال قيامهم بالعمل بمناولتهم الأدوات المطلوبة للعمل ،وكذلك يكتسب فن الحرفة ، وبمرور الوقت يكتسب خبرة وتتاح الفرص له بأن يصبح قلافا أو أستاذا فيما بعد .

لقد تفوقت الكويت فى صناعة السفن بالماضى كما اشتهرت فى اتقانها وتعديلها عن طرازها المألوف ، مما رفع من صلاحيتها وفعاليتها لعبور البحار والمحيطات ، وغير ذلك من تزويد مناطق أخرى بالسفن ، ولقد شهد الاوربيون الذين زاروا الكويت بمهارة الكويتيين فى فن صناعة السفن حيث بلغ الاسطول التجارى الكويتى قبل الحرب العالمية الأولى ٨١٢ سفينة ، وزاد عدد السفن فى عام ١٩١٩ حتى بلغ ١٢٠٠ سفينة بين كبيرة وصغيرة ، وكانت اكبر سفينة فى الكويت حينذاك سفينة تسمى « يوم نايف » وتضم أكبر عدد من البحارة حيث بلغ عددهم ١٠٩ بحارا .

وقد تميزت سفن الكويت عن غيرها من السفن بخصائص تتمشى مع نظم الملاحة وقواعدها وتقوم على أساس عريق ، فجعلوا أجسامها تنتهى بطرف حاد من المقدمة والمؤخرة على سبيل المثال « البوم – والبدن – والتيل – والبقار » .

من السفن القديمة التى كانت تصنع فى الكويت « البغلة » والتى كانت تستعمل حتى السنوات الأولى من القرن الحالى ، صنعت فى سنة ١٨٣٧ ميلادية ، وكانت تستخدم فى الأسفار البعيدة لنقل السلع المختلفة بين الكويت وكل من الهند وشرق أفريقيا ولقد أقتبس تصميمها من البرتغاليين الذين غزوا الخليج فى أوائل القرن السادس عشر ، كما يقال انها كانت تشبه السفن الأسبانية فى العصور الوسطى وذلك لمقدمتها المحفورة ورواقها الواسع ويبلغ طول البغلة حوالى ١٢٠ قدما وقد يصل الى ١٥٠ قدما وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ – ٥٠٠ طن ، وتحمل ١٥٠ بحارا .

وتتميز البغلة بمقدمة منخفضة ومنحنية ومؤخرتها مرتفعة ومربعة وعريضة وهى مزخرفة بنقوش بديعة وفيها قاعات ونوافذ فى المقدمة ولها شراعان مربعان كبيران ولم يعد هذا النوع من السفن يصنع حاليا فى الكويت وذلك لارتفاع تكاليفها وصعوبة صناعتها نظرا لما تتطلب من جهد ووقت بسبب الزخرفة التى تتصف بها مؤخرتها وهناك أنواع أخرى من السفن تختلف فى حجمها واستعمالها وحمولتها وهى على النحو التالى : –

البقارة : وهى تستعمل للأسفار البعيدة والمتوسطة وصيد اللؤلؤ ونقل الصخور وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ و ٣٠٠ طن .

البتيل : وهى من السفن التى تتصف بالسرعة لذلك كانت تستعمل فى المعارك الحربية كما كانت تستعمل للغوص وكانت موجودة قبل القرن السادس عشر .

البوم : كانت تستعمل فى العصور القديمة لنقل وشحن البضائع الثقيلة وتستخدم فى الغوص على اللؤلؤ وللأسفار البعيدة الى الهند وسواحل أفريقيا وتصل حمولتها الى ٦٠٠ طن

وأحجام البوم تختلف فمثلا الحجم المتوسط يستعمل لنقل صخور البناء من أحد المناطق الساحلية فى الكويت وهى منطقة العشيرج ونقل المياه من شط العرب بالعراق وذلك بواسطة صهاريج خشبية ٠

والبوم يعتبر من أشهر أنواع السفن وأكثرها متانة فى الخليج العربى ، وكان يصنع فى الهند ولكن بأشراف أساتذة كويتيين ويبلغ طوله ١٢٠ قدما وعرضه ٣٠ قدما وعمقه ١٠ أقدام وحمولة البوم من التمر ٣٠٠ طن ٠

السنبوك : يعتبر من أشهر سفن الغوص ويستعمل للسفر الى اليمن وسلطنة عمان وعبر البحر الأحمر الى الحجاز لنقل الحجاج وحمولته ما بين ٨٠ الى ٣٠٠ طن وكان يستعمل كذلك لنقل السلع بين الكويت ودول الخليج العربى ٠

الشوعى : رهو من أجمل سفن الغوص التى كانت تستعمل فى الكويت ويصل حجمه عادة الى ٧٥ قدما ويتسع لعدد محدود من الأفراد من ٣ حتى ٤ أشخاص ٠

الجالبوت : للجالبوت نوعان ويتراوح طوله ما بين ٢٠ الى ١٠٠ قدم وهو يعتبر من سفن الغوص وكذلك يستعمل فى السفر الى الأماكن القريبة وينقل السلع من الميناء بالكويت الى موانىء الخليج ٠ وأما الجالبوت الصغير فيستخدم لمرافقة السفن الكبيرة خصوصا سفن البوم حيث يستعمل لانقاذ البحاره والسلع المشحونة وذلك عندما تتعرض السفينة الكبيرة للخطر ويتسع الجالبوت لـ ٥٠ بحارا ٠

الماشو : يستخدم فى نقل التمور من البصرة الى السفن الكبيرة التى لا تستطيع الوقوف بالقرب من الشاطىء مثل البوم ، كما يستعمل لنقل الماء من الميناء الى السفينة وعند الانتهاء من استعمالها تحمل فوق سطح البوم ، وهى تشبه القارب فى حجمها وطولها ٢٥ قدما ٠

الكيت : تستعمل لنقل الأفراد والمؤن وانتقال الأشخاص بين سفن الغوص ، ويستخدمها النوخذة أى ربان السفينة فى زيارة نواخذ السفن الأخرى فى المغاص ، وهى تتسع لأربعة أشخاص وتعلق على جانبى البوم ٠

الهورى : يستعمل للعبور بين السفينة والساحل ، ويستخدم لصيد السمك فى المياه القريبة من الساحل ، ويصنع من جذوع الأشجار ويتراوح طوله ما بين ١٠ الى ٢٠ قدما ويعلق فى الجانب الأيسر من البوم ٠

الكوتية : هى هندية الأصل ، وتستعمل لحمل التمور والبضائع من البصرة ، وتحمل الأخشاب من الهند الى الكويت ، كما تستعمل للأسفار البعيدة ، واستمر استعمالها فى الكويت حتى الخمسينات من القرن الحالى ٠

الفنجه : وتعتبر النوع الثانى للسفن الهندية الصنع ، تستعمل فى الكويت للأسفار البعيدة وتحميل البضائع من الهند الى الكويت ٠

البدن : تعتبر من السفن المخصصة لصيد الأسماك ونقل الأشخاص بين المسافات القريبة ، ويرجع مكان صنعها الى سلطنة عمان ، وهى من السفن التى تستعمل فى المحيط الهندى ٠

البلم : هناك نوعان من البلم ، احداهما مخصصة لصيد الأسماك ، والنوع الآخر مخصص للغوص ويرجع مكان صنعها الى العراق ٠

وبواسطة هذه السفن ركب أبناء الكويت البحر وتنقلوا الى مختلف الموانىء فى رحلات تجارية الى الهند وسواحل أفريقيا ، ويعتبر ميناء الزنجبار من أهم الموانىء للبحارة الكويتيين ، فهى بالنسبة لهم فى ذلك الزمان من أجمل الجزر الغنية بالأخشاب وجنة جميع البحارة العرب ، فقد كانت أسواقها مليئة بالبضائع والفواكه الطازجة ، وكانت هذه السفن تقطع ٦٠٠٠ ميل ، وعند وصولها الى ميناء الكويت يرفع علم البلاد وتصاحب هذه اللحظة الأغانى الخاصة بهذه المناسبة ، ويسمع صوت الطبول والدفوف المعلنة بسلامة وصول الغائبين الى البلاد محملين بالبضائع والهدايا للأهل والأقارب ، وكانوا يرددون هذه الاغنية :

شوف الظهر عندى ولا شوف لفان
وأخير من شوف الظهر شوفه الزور
وأخير منهم شوفه القصر دسما
قصر الشيوخ اللى قريب من السور

وتعنى هذه الاغنية شوق البحارة الى العودة

للبلاد ، فرؤية الظهر وهو مكان معـــروف فى ساحل الاحساء أفضل من رؤيته ليفان ، وتعنى كلمة ليفان رأس فى شبه جزيرة قطر بساحلها الشرقى ، والظهر أقرب الى الكويت عن ليفان ، ثم يقولون ان رؤية رأس الزور وهى الآن تعرف بميناء سعود ، وأقرب الى الكويت كثيرا من منطقة الظهر وأخيرا أحسن الأماكن رؤية هى قصر دسمان فالوصول الى قصر دسمان يعنى الوصـــول الى الكويت ٠

وبواسطة هذه السفن غاص البحارة الكويتيون فى أعماق البحار بحثا عن اللؤلؤ ، وكان الغوص على اللؤلؤ يشكل أهمية اقتصادية كبيرة ، وكان يسوق فى اسواق البحرين ودبى والهند ،وبعدها اشتهر اللؤلؤ الكويتى حتى وصل الى أســواق خارجية عالمية مثل باريس وتركيا وأسواق الدول العربية ، على سبيل المثال « حلب » بواســطة الطواويش الكويتيين ، ومفـرد الطواويش يعنى تاجر اللؤلؤ ، وكانت فترة الغوص تســتغرق أربعة أشهر تبدأ من شهر مايو حتى سبتمبر ٠

والغوص عـلى اللؤلؤ فى الكويت ينقسم الى أربعة أنواع وهى على النحو التالى : ـ

الفنجية : تعنى بدء موسم الغوص ويكون فى شهر ابريل ، وتستخدم خلاله سفينة صـــغيرة قليلة العدد من الغواصين ، ويحدد مكان الغوص من منطقة الشعيبة حتى المشعاب ٠

الغوص : يقوم فيه نوعان من السفن ، فمثـلا السفينة الكبيرة لها منطقـــة بعيدة عن الساحل فى الميـــاه العميقـة وتسمى أهيرات ، والسفن الصغيرة للغوص قرب الساحل ٠

الردة : أى العودة بعد انتهـاء موسـم غوص الفنجية وتكون فى شهر أكتوبر ٠

اردیده : وهى بعد انتهاء الردة فى شـــهر نوفمبر تذهب السفن لتبحث عن المحـــار قرب الساحل ويمنع الغوص على اللؤلؤ فى شـــهر رمضان بسبب صـــوم البحارة وتقيدا بالدين الاسلامى ٠

واللؤلؤ أنواع مختلفة وله أحجام مختلفة أيضا ومن أشهر أنواع اللؤلؤ « الدانة » ٠

وعند القفال ـ وتعنى كلمة القفال انتهاء موسم الغوص وعودة البحارة الى البـلاد والى ذويهم ـ يقوم الأولاد والبنات بترديد أغان شعبية مختلفة خاصة لهذه المناسبة منها هذه الأغنية :

يا خوى ما أحلى الخشب ، لزت السيف
كلهـــا اصبيـــان تجر المجـــاديف
يا نواخذاهم لا تصـــلب عليهم
ترى حبال الغوص قصص ايديهـــم
يا ليتنى ادهينـــه وأدهـن اديهم
يا ليتنى خيمـــة وأظـــل عليهم
يا لمحـــرمه يالى على الراس طـــيرى
طـــيرى على أخيبى فوق السريرى
يا لمحـــرمة منتى بحـلوه على اللاش
حلوه عـــلى أخيبى أبو محزم اقماش

وأما عن الأدوات المستخدمة فى صناعة السفن فهى : ـ

المنقر : هو الأداة التى ينقب بهـا الخشـــب وغيره ٠

منقر كلفات : وهو عبارة عن قطعـة حديدية يتشعب أحد طرفيها ، الى شعبتين لادخال الخيوط بين الأخشاب وقلفزتها حتى لا تتسرب المياه الى داخلها ٠

الجدوم : هو أداة يستخدمها القلاف لسـحت الخشب ونحته ٠

المنشار : وهو معروف لدى جميـــع الدول العربية ، وله أحجام مختلفة ، ويستخدم لقطع الأخشاب ٠

الشبا : أداة يستخدمها القـــلاف لمســك الأخشاب ٠

السكينة : وهذه ايضا تســـتخدم لمســك الأخشاب ٠

المطرقة : هى الأداة التى يطرق بها المسـامير فى أخشاب السفن ٠

المجدع : هو عبارة عن أداة يستخدمها القلاف فى ثقب الأخشاب بواسطة القوس ، لكى يسهل له وضع المسامير ودقها ٠

القوس : وهو عبارة عن خشبة اســطوانية

يربط بطرفيها وتر رفيع يستخدم فى تشغيل المجدع لثقب الأخشاب التى تصنع منها السفن.

الرندة : هى آلة معروفة لدى الدول العربية باسم الفارة لتنعيم الخشب .

الهندازه : هى عبارة عن قطعة معدنية مثلثة الشكل مدرجة ومقسمة الى علامات تدرج وبها ثقب يتدلى منه حبل رفيع فى نهايته ثقل صغير من الحديد ، وهى تستخدم فى ضبط درجة الميل وميزان السفينة .

الخيط : يستخدم فى قياس أطوال الأخشاب اللازمة لصنع اجزاء السفينة المختلفة .

الشاكة : وهى الطباشيرة التى يعلم بها أستاذ السفينة على الأخشاب المستعملة فى صناعتها .

الميبر : عبارة عن ابرة كبيرة أو مسلة تخاط بها أشرعة السفن .

البلد : عبارة عن كتلة من الرصاص لها عروة يربط فيها حبل به علامات لقياس عمق المياه .

وقد انقرضت هذه الصناعة فى الوقت الحاضر ولم يبق أثر منها الا أربع أو خمس ورش على شاطىء الدوحة ، بعد أن كانت صناعة مزدهرة فى يوم من الايام ، وبعد ان كان شاطىء السيف يعج بحركة بناء السفن وانزالها الى الماء وسط احتفال وفرح لا ينقطع .

واليوم تنزوى هذه الصناعة نتيجة لدخول الآلات والمواد المصنعة والاستغناء عن الخشب واستبداله بالألياف الزجاجية ، كما أن السفر الى الهند بواسطة السفن القديمة انقطع والغوص على اللؤلؤ ذهب عهده ، كما أصبح يفضل الطراد المصنوع من الألياف الزجاجية (فيبر جلاس) على السفن الخشبية ، وابتعد القلاليف عن تعليم أبنائهم مهنة صناعة السفن والاستغناء عنها بالعلوم الأخرى .

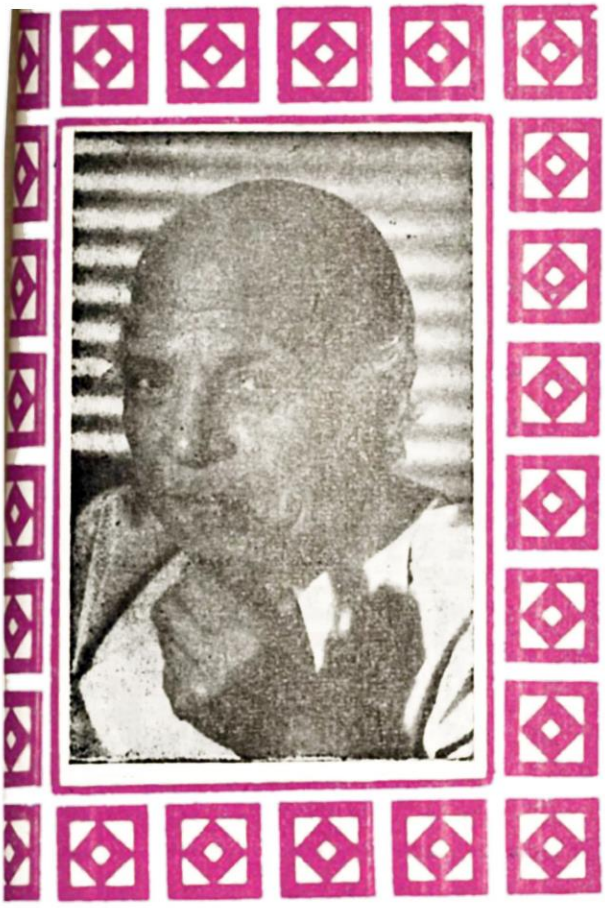
ويدير هذه الورش الباقية حتى يومنا هذا أساتذة كويتيون ، وأما العمال فهم من منطقة معروفة لدى الكويتيين ، ولهم خبرة واسعة فى صناعة السفن ، وهى مدينة كالكوتا بالهند، وعند زيارتنا لهذه الورش الباقية ، نرى أنها كلها متشابهة فيما تحتويه هياكل سفن واخشاب وحبال ومسامير ، كما نجد فيها الماضى الشامخ العريق بالأصالة والمجد ، ونجد الدقة المتقنة فى الصنع .

وفى الوقت الحاضر تحول هذا النوع من الحرف الشعبية المهمة الى نوع من الترف وصار رواد هذه الورش من الهواة وطالبى المتعة وزيارة المتحف ، ليروا ما كان فى يوم من الأيام مرتبطا بقوت الشعب أو بأسباب بقائه على الأرض المطلة على شاطىء الخليج .

فنماذج السفن يتبادلها الزوار الآن كهدايا تذكاريه فى المناسبات للسواح والزوار .

وقد أقامت دولة الكويت لهؤلاء القلاليف جمعية خاصة بهم تحت اسم « ديوانية القلاليف » وذلك عرفانا بالجميل لهذه الفئة ، وتأكيدا على دورهم فى الحضارة الاقتصادية للكويت والثروة العظيمة التى تركوها لنا . وتتكفل الدولة بجميع متطلبات هذه الديوانية من الناحية المادية والمعنوية ، واذا ما ذهبنا الى هذه الديوانية نجد كبار السن من القلاليف وهم يتسامرون ويستعيدون ذكرياتهم مع البحر وأيام الغوص والسفر والمشاق والمتاعب التى عاشوها ، ولكن بالنسبة لهم تعتبر من أجمل أيام عمرهم ، وهم يقارنون كل ذلك بحياة شباب اليوم ، بما فيها من رفاهية ونعومة ، وفى المناسبات الوطنية والأعياد يقوم « أمير البلاد » بزيارتهم والاطمئنان عليهم وتلبية متطلباتهم وتوفير الأمان والاستقرار لهم ، كما يشكرهم على دورهم الفعال الذى قاموا به فى الماضى والذى يعتبر أساس نهضة الكويت الحالية .

الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية للسير



أحمد رشدى صالح

نقصد بالألعاب الشعبية ، كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يغيرون منها او يحرفون ، يستوى فى ممارستها جنس النساء وجنس الرجال منذ الطفولة .

واذا اخذنا بهذا التعريف والتحديد . ظهر لنا ان المساحة التى تشغلها الالعاب الشعبية ، تملأ مكانة كبيرة من الحياة الشعبية . بل انها تشغل بالفعل اكبر مساحة ، لو اننا تعمقنا ممارساتها وعرفنا انواعها ووظائفها .

انها لا تقتصر على أوقات الفراغ ، بل تقطع أوقات العمل .

وهى لا تتقيد بوقت معين من النهار او الليل او من فصول السنة ، وان كان بعضها يؤدى فى مناسبات معينة محددة .

وهل معنى ذلك ان أوقات الفراغ فى الحياة الشعبية غير محددة وطويلة ؟ .

لنلقى نظرة الى حياة أى انسان شعبى فى البلاد العربية ، ولنتابع أطوارها .

فى الطفولة وأوائل الصبا ، وقبل أن يلتحق الصبى بالمدرسة أو قبل أن يستقل بحرفة من الحرف سنجد أن هناك فترة خمس سنوات على الاقل يمارس فيها اللعب ـ وتلك تبدأ من مرحلة الحبو الى السير وتعلم الكلام والمشى والجرى والقفز الخ .

وفي فترة الصبا والفتوة يقضى الانسان الشعبى ساعات محددة فى انتزاع لقمة العيش ، أما بقية يومه ، فلابد له من أن يقضى جزءا غير قليل منه فى اللهو ، أى اللعب والتسرية ، وفى المجتمعات الزراعية والبدوية تطول أوقات الفراغ ، ولابد للانسان من أن يعيشها أى يملؤها باللهو وتتسع مساحة الوقت الذى يقضيه الانسان الشعبى فى قطع الوقت ·

هناك مثل شعبى يقول :

أعز أيامك ايه يا جحا

قال : لما كنت أعبى التراب فى الطاقية ·

المثل يشير الى شيئين الأول أن أحلى أيام العمر هى أيام الطفولة حين لا يحمل الطفل أى هم من هموم الحياة ، وعندما لا يكون مطالبا بأداء مسئولية معينة ، والأمر الثانى أن أبسط وسائل اللعب هى اللعب بالتراب أو الرمال ·

يبدو لنا أن الشاعر الرقيق **أبو القاسم الشابى** كان صادقا ، فى تصوير استمتاعه باللعب أثناء طفولته ثم تصوير معاناته بعد ما بلغ سن الشباب ·

واذا تابعنا بانتباه ما يقوله **الشابى** نجد أنه يحمل اشارات مباشرة وغير مباشرة الى لعب الأطفال فى شمال افريقيا من خلال تجربته الشخصية فهو يقول :

أيام لم نعرف من الدنيا ... سوى مرح السرور
وتتبع النحل الأنيق ... وقطف تيجان الزهور
وبناء أكواخ الطفولة ... تحت أعشاش الطيور
نبنى فتهدمها الرياح ... فلا نضج ولا نثور
ونظل نركض خلف ... أسراب الفراش المستطير
ونظل نقفز أو نغنى ... أو نثرثر أو ندور
لا نسأم اللهو الجميل ... وليس يدركنا الفتور
فكأننا نحيا بأعصاب ... من المرح المثير
وكأننا نمشى بأقدام ... مجنحة تطير
قد كنت فى زمن الطفولة ... والسذاجة والطهور
لا أحفل الدنيا تدور ... بأهلها أو لا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب ... مشبوب الشعور
تمشى على قلبى الحياة ... ويزحف الكون الكبير

وقد كتب بعض كبار الباحثين والمؤلفين العرب عن الالعاب عند العرب نذكر مثالا للعلامة الكبير **أحمد تيمور باشا** هو كتاب صغير الحجم اسمه لعب العرب ، ذكر فيه ١٠٧ لعبة بعضها يعيش من أيام الجاهلية الى يومنا هذا ·

وأهم العناصر التى يستخدمها الانسان الشعبى فى ألعابه هى عناصر الطبيعة وجسم الانسان وبعض أجزاء النبات كالجريد والخشب والثمار وبعض أجزاء الحيوان كالعظام ·

كيف يستخدم عناصر الطبيعة ؟ :

الماء : وفيه يمارس ألعاب السباحة والغطس وصيد السمك ·

الهواء : وفيه يمارس ألعاب القفز أو الوثب - محاولة الخروج من جاذبية الأرض - وصيد الطيور ، وتطيير الأشياء التى لا تطير - كطائرات الورق - أو القراطيس التى تشبه الزوارق أو الطيور ·

النار : وبها يمارس ألعاب ، اشعال النيران فى مناسبات معينة ، والمهرة من اللاعبين يمارسون لعبة بلع أو اطفاء النار داخل أفواههم ·

التراب والرمل : وبهما يمارس الانسان الشعبى عشرات من الألعاب منها تشكيل الطمى ، أو بناء بيوت التراب والرمل أو السيجة ، أو الحجلة ، أو السبات الخ ·

ومما يلفت النظر أن عناصر الطبيعة التى أشرنا اليها ، هى نفسها العناصر التى تصور قدماء الفلاسفة الاغريق وغيرهم انها هى التى يتألف منها كيان الانسان ·

ان التقسيم أو التصنيف للألعاب الشعبية عندنا والذى نفضله **ليس جغرافيا ، وليس** محدودا بحدود البيئات الاجتماعية المختلفة التى تتألف منها المجتمعات البشرية العربية ، وانما نفضل أن نقسمها على النحو التالى :

١ ـ الألعاب البسيطة الفردية والجماعية ·

٢ ـ الألعاب المركبة أو المعقدة ·

٣ ـ ألعاب المهارات الخارقة ·

٤ ـ ألعاب السيرك ·

لنبدأ بالألعاب البسيطة الفردية والجماعية ونأخذ أول خيط فيها ، ولنبدأ بالألعاب المعتمدة على جسم الانسان ·

سنلاحظ كيف تدرب الأم طفلها الرضيع على تحريك أطرافه أو رفعه فى الهواء (الهشتكة) ثم كيف تعلمه المشى ·

لكن أول خيط فى الألعاب التى يعتمد فيها الانسان على جسمه هو الجرى · وهو يدخل فى عدد غير محدود من الألعاب الشعبية الأخرى ·

مثلا : السباق بين الأطفال والصبية بل الشباب : لعبة الاستغماية ولعبة عسكر وحرامية وتسمى فى بعض البلاد العربية النواطير والحرامية ، وألعاب صعود التلال والهبوط على سفوحها ، وألعاب كرة اليد الشعبية ·· الخ ·

والجرى فى حقيقته اختبار لقدرات الانسان الجسمية على الانطلاق فوق التراب أو الرمال ، وهو أيضا اختبار لمرونة عضلاته وقوة احتماله ·

وهناك مثل شعبى يقول :

« **الجرى نص الشطارة** » ، وهذا المثل يضرب للمهارة فى تجنب المآزق والمواقف الحرجة ، ومعناه الحرفى : الهروب السريع من مواجهة المأزق أو الموقف الحرج ، ويعادل نصف الذكاء المطلوب للانتصار على العقبات والصعوبات التى تواجه الانسان ·

لكن كلمة الجرى ذاتها ، وهى أبسط أنواع اللعب الشعبى ، ترد كثيرا فى نوادر اللصوص والشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى وما بعده ، ومنهم من كان مشهورا ، بأنه يغير ويسرق ، فاذا طارده الفرسان أصحاب المتاع المسروق ، أطلق العنان لساقيه فسبق الخيل ذاتها ·

وفى مصر أنواع من لعبة الحجلة · واذا فتحنا القاموس المحيط أو لسان العرب ، وجدنا أن كلمة حجـــل تعنى أن يرفع الرجل رجلا ويمشى على أخرى متريثا · وقد يحجل الرجل مقيدا ـ أى يقفز على رجليه معا ·

ويقال فى اللغة حجل الرجل حجلا وحجلانا

وكلمة الحجلة فى مصر يقابلها فى بلاد الخليج وبعض أنحاء الوطن العربى كلمة دحندح أو كلمة الحيلة ·

ويلعبها الأولاد والبنات

وفى مصر تسمى « الأولى » أو « الحجلة » ·

ويتألف الملعب (لعبة العفريتة) من ٨ مربعات والمربع السابع يسمى بيت العفريت ·

وهناك لعبة رجل الحمار وتتألف من تسـع خانات ·

وهناك أولى ربعه من أربع خانات ·

وفى المشرق العربى ، يغلب أن يسوى ملعب الدحندح أو الحيلة من تسع خانات هى :

الوحد
التنى
الثلث
اسكبنى (أضيق الحدود)
الدبة
المستراح
الجنة
النار
مدق البزار
المطلاع

اذن الحجلة نوع من أنواع القفز أو النط

وأهم أنواع ألعاب القفز البسيطة :

نط الحبل ـ وهو ذائع فى البلاد العربية والنط أو القفز بقدم واحدة والفائز هو الذى يقطع مسافة أطول من غيره ·

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الانسان على جسمه أهمها : حمل اللاعب لأجسام اللاعبين معه

ـ بالتبادل ـ « أنا النحلة وانت الدبور » ·

وفى مصر هناك لعبة « عنكب شد واركب » التى يلعبها ثلاثة أحدهم عنكب الذى يحمل على ظهره اثنين من اللاعبين معه ، وعندما يقول أنا عنكب يرد اللاعبان شد واركب ويتشادان ويحملهما وهو يمشى على يديه وقدميه ، ، وهناك لعبة « كرسى المملكة » ، وفيها لاعبان يشبكان يديهما ويحملان لاعبا ثالثا يطوحانه ثم يلقيان به فى الهواء ·

وهناك ألعاب شعبية أخرى كثيرة ومتنـــوعة ويستخدم فيها الانسان أبسط الأشياء ونبدؤها بلعبة « الفرقلة » التى يستخدم فيها منديل مطوى بطريقة معينة ، يضرب بها الفائز غريمه ، وهى لعبة عربية أصيلة وقديمة · يحدثنا **ابن سيده فى كتابه المخصص عن** « المخرات » فيقـــول المخـرات منديل أو نحـوه يلوى فيضرب به فى اللعب أو يلف فيفزع به ·

ونجد فى قاموس لسان العرب ان المخاريت واحدها مخرات وهو ما تلعب به الصبيان من الخرق المفتولة ، ومما يدلنا على قدم هذه اللعبة فى التراث الشعبى العربى ما جاء فى قصـــيدة للشاعر عمرو بن كلثوم » الذى قال :

كأن سيوفنا منـا ومنهم
مخاريت بأيدى لاعبينـا

وهناك اللعبة التى نسميها فى مصر بلعبـــة الطاب ويسمونها فى الكويت والخليج وبعض البلاد العربية طاب روك وفى هذه اللعبـــة يستخدم اللاعبون جزءا من جريد النخل يجعلونه كالعصا ، وقشاطات ـ هذا فى مصر ـ عبارة عن شرائح قصيرة من الجريد يسـوى أحد جانبيه فيـــكون أبيض ويترك الآخر أخضر ، يضرب اللاعب العصا بالشرائح ، فاذا انقلب أغلبها على اللون الأبيض كان فائزا ومد غريمه ـ أى جعـــله يرفع قدمه ويضربه بالعصا بعدد الشرائح البيضاء ·

هذا نوع من لعبة الطاب فى مصر ، أما فى البلاد العربية فيصنعون أربع عصى صغيرة من الجريد طول كل واحدة منها ثمانى بوصات وعرضـــها ½ بوصة · ويقطع جانبا منها مســـتويا أملس أبيض ، ويبقى الوجـــه الآخر أخضر ويســـمونه (الاسود) ثم يمهد اللاعبون نوعا من السيجة

مرتبة على صفوف أربعة . ويكون عددها طولا فرديا سبعة أو تسعة أو ١١ أو ١٣ أو ١٥ من كل صنف .

ننتقل الى أبسط ألعاب المهارات الحسابية وأهمها لعبة السيجة والمنقلة والضامة والشطرنج والنرد .

وأذكر هنا ما قاله **ادوارد ويليام لين** الذى زار مصر عام ١٨٣٢ وقال لنا .

« ان أكثر ألعاب المصريين تلائم طبائعهم الهادئة ، وهم يجدون لذة كبيرة فى لعب الشطرنج (السطرنج) والضامة (الدومينو) والنرد (الطاولة) .

والسيجة لعبة ذائعة حتى الآن وهى لعبة أداتها أن يكون « ملعبا صغيرا » من التراب تحفر فيه أعداد محددة من الحفر ، ويتبارى اللاعبان فى ملء الخانات بالحصى . وتسمى السيجة فى بعض البلاد العربية بالحالوسة ويكون ملعبا من الخشب .

وهناك نوع من السيجة تسميها العرب الحزة وهى من ألعاب الحصى للرجال والنساء منذ الجاهلية وعدد الحصى المستخدم فيها يكون ٩٠ حصوة .

وتختلف خانات السيجة ـ فهناك السيجة الخمساوى والسبعاوى والتسعاوى وظننا أن المنقلة لعبة قريبة من ألعاب السيجة . والمنقلة هى لوحة من الطمى أو الخشب ذات تجاويف نصف كروية ـ وكل تجويف يسمى بيتا ـ وعدد البيوت ١٢ منتظمة صفين ، واللاعبون يستخدمون ٧٢ ودعة صغيرة أو حصوة .

وقبل أن ننتقل الى الألعاب الشعبية الأكثر صعوبة وتعقيدا نتكلم عن أهم وأقدم ألعاب البنات : وهى اللعب بالعرائس .

وفى بعض البلاد العربية يسمون العرائس « العاب » ومفردها « اللعاب » وفى العراق « اللعابة » وفى شبه الجزيرة « البنات » .

وقد قال عنها أحمد تيمور انها كانت معروفة عند العرب منذ القدم وكانت تسمى بالبنات **وفى القاموس المحيط** أن كلمة البنات تعنى التماثيل الصغار يلعب بها .

ويروى عن عائشة رضى الله عنها ان النبى الكريم (ص) قدم من غزوة تبوك فرآها تلعب بالبنات أى العرائس فقال لها :

ما هذا ؟

قالت : بناتى

ورأى النبى الكريم بين عرائسها فرسا له جناحان ، قال :

ماذا أرى وسطهن

قالت عائشة : فرس

قال النبى الكريم

وماذا الذى عليه

قالت : جناحان

قال النبى الكريم :

فرس له جناحان !

قالت عائشة رضى الله عنها

أما سمعت أن لسليمان خيلا لها أجنحة ، فضحك النبى حتى بدت نواجزه .

فى مصر تجهز الفتيات العرائس من القطن ويجعلنها على شكل فتاة عذراء مكحولة ذات ضفائر ، وقد يجهزن لها بيتا .

أما الفتيات العربيات فيجمعن أدوات اللعب والزينة ليلعبن بها ويعملن حفلة عرس للعرايس وهذه الأدوات يسمونها « بروى » ـ أما العروسة الكبيرة فيسمونها كرديه .

والحقيقة أن هناك ذخيرة كبيرة من ألعاب الأطفال ـ ولعلنا لا ننسى لعبة « النحلة » . التى يلعبها الأولاد عندنا .

وفى البلاد العربية الأخرى يسمونها «الفرارة» وهى البكرة المثقوبة التى يطوى عليها خيط مثبت فيها ثم تفر بواسطة شد هذا الخيط .

وهناك البنبول ـ وجمعه بلابل وهى قطعة

خشب مستديرة مستطيلة طولها عشرة سنتى ، مدببة فى أسفلها ، وفيها مسمار صغير .

ويقوم اللاعب بأن يلف خيطا طوله متران تقريبا حول البلبول ويفره على الأرض بواسطة جذب الخيط بقوة .

وهناك كثير من ألعاب الأطفال تصاحبها نداءات خاصة أو أغان تناسبها .

وهناك أغان تصاحب الظاهرات الطبيعية الشاذة مثل خسوف القمر فى قرى الصعيد حتى الآن اذا خسف القمر أى ذهب ضوؤه كان الأطفال بناتا وصبية يدقون على الصفيح ويسيرون وهم يغنون :

يا بنات الحور
سيبوا القمر
ده القمر مخنوق
وماعندناش خبر

وفى الكويت يقوم العامة والأطفال بعمل تهليلة فيقول أكبرهم سنا :

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

ويرد عليه الجميع بنفس العبارة

ثم يقول الأكبر سنا :

مولانا يا مولانا يا سامع دعانا
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
وندور بالمصاحف نبى رضا مولانا
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
محمد زين كله زين مولود الضحى الاثنين
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
محمد على سجادته جاته الغزالة وزارته
لا اله الا الله محمد يا رسول الله
هدى قمرنا يا حوته هدية هدية

كانوا يعتقدون ان حوتا كبيرا يبتلع القمر وانهم بهذه الأدعية ينهرون الحوت فيستجيب لهم .

وهناك أغان ألعاب شعبية خاصة بالمطر . والمعروف أن المطر فى مصر نادر أو قليل يثير مرح الأطفال فيذهبون تحت رذاذه يغنون :

يا نظره رخى
على قرعة بنت أختى
بنت أختى قرعة قرعة
خدها الديب وطلع يرعى
طلعها بره الترعة

وهناك أغان تصاحب لعب الفتيات بالكرة . ومثال ذلك أغنية تقول :

واحد اتنين تلاته
ابرة الخياطة
رايحه فين يا نينه
رايحه الجنينة
تلعبى ايه يا نينه
ألعب الكوتشينة
مع مين يا نينه
مع الافندى
بابا جى امتى
جاى الساعة سته
راكب ولا ماشى
راكب بسكلته
بيضا ولا حمرا
بيضا زى القشطه
وسعوا له السكة
واضربوا له سلام

ونلاحظ أن كلمات الأغنية قاهرية ، كما هو واضح .

لكن ألعاب الكرة الشعبية الأصيلة والقديمة متنوعة .

بالنسبة للأولاد هناك طب الميس أو أول سنو

وبالنسبة للكبار هناك لعبة **اللقم** وهذه اللعبة يلعبها الشبان فى صعيد مصر وبعض البلاد العربية ويصنعون الكرة من الخيش المكبوس كبسا شديدا بحيث تكون جامدة جدا ويعد اللاعبون ساحة واسعة يقف عند طرفيها فريقان من الشبان، يمسك كل واحد منهما بعصى عريضة بعض الشىء ويبدأ اللاعب بأن يضرب الكرة بعصاه فى اتجاه الفريق الآخر ، فيصدها أحد لاعبى الفريق الثانى ، ويضربها فى الاتجاه المضاد وهكذا .

وبلعبة اللقم ننتقل بالفعل الى ألعاب الفتوة

ـ أى القوة ـ وأهم مميزات ألعاب القوة الشعبية أنها تعتمد ،

أولا : على التفوق فى القوة البدنية ومن ذلك ألعاب حمل الأحجار والصخور ولا توجد قواعد أو تدريبات علمية عليها ·

وهناك أنواع من المصارعة ـ اختبار قوة اليدين والساعدين ·

وقبل ذلك وبعده هناك صنعة الدقة فى التوازن ـ وهذه نجدها فى لعبة القفز على دابة وهى فى حالة انطلاق ، ولعل هذه اللعبة لعبة قديمة عريقة فى التراث العربى الخاص باللهو وألعاب الفتوة قدم التاريخ نفسه · أما أهم أنواعها فهى :

الوثب فوق الأجسام أو الأشياء ، وهو ما نسميه فى مصر النط ·

وهناك نوع أصعب وأكثر تعقيدا ، وأشد دلالة على الصلاحية الجسمية وهذا هو الوثب فوق جمل أو حصان يكون واقفا ·

وأصعب من هذا أن فتيان العرب ، وفتيان البدو ، وأهل الصعيد فى مصر كانوا يتدربون على أن يطلق الواحد منهم البعير أو الجمل ، ثم يقفز ليقف منتصب القامة فوق الهودج أو فوق السنام نفسه ويشترط فيمن يمارس هذه اللعبة الصعبة أن يكون فارع القامة·قويا سريع الحركة مسيطرا تماما على توازنه العصبى والا فانه يسقط ويصاب بجراح أو رضوض خطيرة فى العظام ·

وألعاب القوة الشعبية تختلف عن ألعاب القوة الحديثة التى يعترف بها حكام الاولمبياد للألعاب الدولية ·

ألعاب القوة الشعبية تتصف **أولا** بأنها ارتجالية لا تخضع لقواعد متفق عليها علميا وانما **هى** تخضع لتوافق عادات اللعب فى مجتمع معين ·

وثانيا : هى متوارثة وفى مقدمتها قذف الأثقال الى أطول مسافة ممكنة ـ أعنى أن يتبارى عدد من الفتيان فى قذف ثقل ، فمن يرسله الى مسافة أطول يكون هو الفائز ·

وفى الماضى العربى كان قذف الرماح يدخل ضمن ما نسميه بألعاب القوة · وفى الحاضر يقابل قذف الاثقال الشعبية قذف الزانة أو الرمح أو الجلة (كرة الحديد) أو القرص الحديدى ·

والفرق بين لعبة قذف الأثقال الشعبية واللعبة الأوليمبية ـ أن الاولى تمارس تلقائيا لا يحدد فيها وزن الثقل الواجب استعماله ولا طريقة وقوف اللاعب أو جريه قبل رمى الأثقال أو طريقة مسكه للثقل ، بينما تحكم اللعبة الاولمبية قواعد دولية مستقرة تحدد نوع الثقل ووزنه ، وطريقة قذفه وطريقة الامساك به ·· الخ ·

وهناك مثل آخر لما نسميه بألعاب القوة الشعبية ، نراه ، أمامنا كل يوم تقريبا وهو أن يتعلق الصبى أو الشاب بجسمه ممسكا بفرع شجرة أو بحافة مرتفعة شيئا أو بأعلى بوابة ، ثم يطوح جسمه ذهابا وايابا ·

وهذه اللعبة هى بداية **لعبة العقلة** أى أن لعبة التعلق والتطويح تطورت فأصبحت لعبة العقلة ·

ونحن نعرف أن ألعاب العقلة والمتوازيين والقفز عبر الحواجز ، أو اللعب على الحصان الخشبى ، دخلت ضمن الألعاب الاولمبية ·

لكن لعب قذف الأثقال ليس فيما نعتقد هو النوع الوحيد لاختبار القوة البدنية فى الألعاب الشعبية · نعتقد أن القذف يقترن أحيانا بالمهارة ·

ومثال ذلك ألعاب الرمى ـ أى التصويب بالسهام أو الرماح ثم رميها ، وهذه اللعبة لعبة فروسية ولعبة حرب ، وهى عربية أصيلة ، ونحن نعرف ان فتيان العرب أو فرسانهم فى الجاهلية كانوا يتنافسون فى الرمى ، فلما جاء الاسلام وبدأت المعارك الحربية بين المسلمين وغيرهم كانت وصية نبينا الكريم قوله الشريف ـ عليكم بالرمى ·

أى اتقنوا الاشتباك مع العدو بأن تتفوقوا فى

التصويب ورمى السهام من أقواسها أو رمى الحراب والرماح بحيث تصيب أعداءهم ·

وتحدثنا الكتب الموضوعة فى تاريخ الحروب الاسلامية عن تطور الرمى ، وكيف أنه بدأ بالرمى بالنشاب والرماح أو المقاليع والأحجار التى يستخدمها المشاة الى أن أصبح نوعين رئيسيين : نوع هو الرمى بالسهام الذى يتولاه المشاة ليغطوا تقدم الفرسان ، والمقاتلين بالسيوف · ونوع يتولاه رماة الفرسان ، وهم يهاجمون العدو ·

كما نعرف أن تنظيم صفوف المجاهدين الاسلاميين بدأ بالزحف فى صف واحد ، كما لو كانوا خارجين صفا واحدا من المساجد ·

وبعد أن اشتبكوا مع الجيوش الفارسية والرومانية الشرقية أعيد تنظيم قوات المسلمين بحيث انقسمت الى فرق ـ منها فرق الخيالة الجسورة (التى تقابل فرق الصاعقة الآن)ومنها أنه كان لكل فرقة قلب وجناحان بحيث تستطيع قوات المسلمين المنظمة فى شكل مربع ناقص الأضلاع أن تطبق على قوات أعدائهم ، وتحاصرها ، داخل كماشة المربع أو بين فكيها ·

لكن الرمى بالرماح والسهام والنبال هو فى العادة من وسائل الحرب فى عصورها السابقة وقد تدخل فى ألعاب القوة والفروسية ، ولكن السؤال هو ما هى أنواع الرمى الشعبية الأخرى ؟ ·

هناك بالطبع لعبة النيشان أو الرمى بالنبال ـ رمى الحصى بالنبال ـ التى يمارسها الصبية ، ولعبة المقلاع · والمقلاع : عبارة عن حبل مفتول من ليف النخيل ينتهى بطرف عريض قليلا ، يضع فيه الصبى مجموعة من الحصى ، ثم يدير المقلاع عددا من المرات ، ويطلق منه الحصى ·· وهذه اللعبة قد يمارسها الصبية للتسلية ، أو قد يستخدمونها فى طرد العصافير والطيور بعيدا عن الحقول ، أو قد يستخدمونها فى صيد الطير ـ مثلها فى ذلك مثل النبل ·

هذا الحديث يجرنا الى نوع آخر من ألعاب الفتوة ـ وهى ألعاب الصيد · وينبغى أن نؤكد أن الثقافات الشعبية (أى حصيلة ممارسات الانسان فى انتزاع لقمة العيش والملبس والمأوى) تجعل الصيد من أقدم الوسائل تاريخا، بل تجعله أقدم من الزراعة · واذا أخذنا بآراء علماء الحضارات والثقافات والتاريخ قلنا ان الجنس البشرى بدأ بالتقاط الثمار التى تطرحها الأشجار والتقاط الأسماك التى تلقيها الأنهار أو البحار وهى ميتة ، ثم تدرج من جمع الثمار الى صيد الحيوان والطير ـ الحيوان البرى والمائى · والطير البرى والمائى والحيوان والطير البرمائى ·

ثم تدرج من مرحلة الصيد الى مرحلة الرعى أى الى مرحلة استئناس الحيوان واستخدامه ومنها تدرج الى الزراعة أى تدرج الى مرحلة استئناس مصادر المياه والأرض ·

وفى ظننا أن هذا التدرج ينطبق على كافة الامم بما فيها الامة العربية سواء كانت مجتمعاتها تعيش فى الصحارى أو كانت تعيش فى وديان الأنهار وسواء كانت تلك المجتمعات تمارس الرعى أو الزراعة أو الصيد · وعلى ذلك فالصيد من أقدم الألعاب ومن أقدم وسائل الحصول على مواد الطعام والملبس والمأوى ·

ونستطيع أن نقول ان أهم أنواع الصيد الجارية فى الحياة الشعبية العربية تتجه الى صيد ثلاثة أنواع رئيسية هى :

صيد الطير
وصيد السمك
وصيد الحيوان ·

وبالطبع تختلف ألعاب صيد كل نوع من هذه الأنواع باختلاف البيئات العربية · كما تتحدد مواسمها المتاسبة باختلاف المناخ ، كما تتغير وسائل الصيد وأدواته ، باختلاف المواد الأولية المتاحة للانسان الشعبى فى هذا الموقع أو ذاك ·

ولنبدأ بصيد الطيور فى البلاد العربية ونتناول أنواعه وطرائق الصيد أو الوسائل المستخدمة فيه ·

وأولا ما هى أهم أنواع الطير الذى يتجه اليه الصيادون المحترفون والصيادون الهواة أى اللاعبون لعبة الصيد ·

أهمها فى مصر بالنسبة لألعاب الصيد ، العصافير على اختلاف أنواعها ثم اليمام والحمام البرى وقد يصطاد الصبية الهدهد وأبو قردان بالرغم من أن العرف الشعبى يستنكر صيد أبو قردان لأنه صديق الفلاح يقتات بأكل الحشرات والديدان الضارة بالزراعة .

وفى العالم العربى هناك أنواع من الطير التى يتجه اليها الصيادون المحترفون وتتجه اليها بذلك ألعاب الصيد .

ولكنا نلاحظ أن بعض الطيور تقيم طول السنة فى أماكنها ، خاصة فى المناطق الزراعية وأهمها العصفور واليمام والحمام البرى .

وبعضها الآخر يأتى مهاجرا من المناطق الباردة الى المناطق العربية فى مواسم الدفء كالربيع والخريف .

فى مصر مثلا ، يتم صيد البلبول والسمان والغر والبط فى موسم الخريف الذى يبدأ بشهر نوفمبر وفى بلاد الخليج والكويت وأطراف شبه الجزيرة العربية والشام يفد اليها أنواع كثيرة من الطير منها :

السنونو : وهو طائر الخطاف ذو الذيل الذى يشبه المقص واليمام وأبو قردان والصقر . والصرد والأوز البرى والقطا والنورس والخضيرى والزرزور أى العصفور والشاهين .

وقد أحصى بعض الباحثين أنواع الطير التى يصطادها المحترفون والصبية اللاعبون في المناطق العربية التى أشرنا اليها فاذا بعددها ٤٧ نوعا والفترة أو الموسم المفضل للصيد هو شهور مارس وابريل ومايو .

وأقدم وسائل صيد الطير الشعبية بأبسط الوسائل : وهى برميها بالحصى (النبال) وصيدها بنصب **الفخاخ** ذات الأنواع المختلفة ، وأبسطها الفخاخ الخشبية ثم الحديدية ، ثم صيدها بواسطة الشباك وهذه الوسيلة تستخدم خاصة بالنسبة للطيور المهاجرة التى تفد من مسافات بعيدة ، فاذا وصلت الى الشواطىء ذات الأحراش كشمال الدلتا ، أو شواطىء البحار كالشام والخليج . كانت مرهقة وفى العادة يكون الصيادون قد هيأوا أماكن الصيد متوارية ، فنصبوا الشباك فى صفوف متوالية ، وفرشوا أنواعا من الحبوب وراءها ، ووضعوا بعض الطيور أو نماذج قريبة منها فى الأرض .

وعملية صيد الطير المهاجر فى غاية من الصعوبة ، لأن هذا الطير بالرغم من ارهاقه يرسل طلائع ـ أفرادا منه تستطلع المكان الذى ستهبط فيه ، فاذا اطمأنت الى هدوئه والى أن به طعامها والماء اللازم لها ، حطت فيه بالمئات ، وعند ذلك يسحب الصيادون أطراف الشباك لتطبق عليها أو يسحبون الخيوط التى تتحكم فى الشص فتطبق على الطير .

ونسمع فى منطقة الخليج عن أداة لصيد الحمام اسمها الجزة ، وهى عبارة عن شبكة مخروطية الشكل ، فمها واسع وتتألف من نسيج له فتحات ضيقة وتتصل بعصى طويلة ، فاذا وقع الطير فيها شد اللاعب خيطا معينا يغلق به فمها ، فيصبح الطير أسيرا داخل هذه الشبكة .

لعلنا نقف قليلا أمام الفخاخ ، لأنها تستخدم فى صيد الطير وبعض أنواع الحيوان ونسأل أولا هل كلمة الفخ عربية أصيلة ؟ .

ونحن نؤكد ذلك اذ نجد الكلمة دالة على المعنى المستخدم حاليا فى أقدم القواميس ، والفخاخ مفردها فخ .

وفى مناطق الخليج وشبه الجزيرة يحرفون هذه الكلمة ، فتصبح أفخاخ فى العاميات الدارجة .

وأهم أنواع المواد التى تصنع منها الفخاخ هى الأنواع المصنوعة من الخشب والخيزران والحديد وقرون الحيوان ولها أسماء كثيرة جدا حسب شكلها .

أما الأقسام التى تتكون منها الفخاخ فى المأثور الشعبى بالبلاد العربية فهى : الحديدة والطارة التى تطبق على الطائر ، وهناك المزوار وهو عبارة عن خشبة مستطيلة على قدر اتساع الحديدة والطارة .

ثم هناك السير ـ وكان يعمل من أمعاء الذبائح

وقد يصنع الآن من المطاط ، جزء من عجلة السيارة ، ثم هناك المد ـ وهو خشبة صغيرة تربط فى طرف المزوار ويمسك بالطعم الذى يسمونه الزندة .

وأهم أنواع الطعوم المستخدمة فى صيد الطير: الديدان ، والحشرات وأحيانا الحبوب .

ونسمع أيضا كلمات **الساليه والمشرع : وهما** نوعان من الشباك أما الساليه فشبكة تنصب فوق شجرة السدر أو العوسج وتغطى نصف الشجرة ويكون شكلها مخروطيا . وأما المشرع وجمعها مشارع فهى شباك صغيرة توضع على أحواض المياه التى يأتى اليها الطائر الظامىء فيصطاده الصياد بهذه الشبكة .

ننتقل **الى صيد السمك** وأهم أنواعه التى يصيدها المحترفون والهواة واللاعبون . ان أسماك البحر غزيرة الأنواع جدا ، لكن أهمها فى مصر الأسماك النيلية كالأمشاط والرعاد والقراميط ، وكلاب البحر ، والبياض ، وهى أنواع مقيمة موجودة طول السنة .

وقبل بناء السدود ، وفى الأزمان القديمة ، كان يدخل ضمن حيوانات النهر صيد التماسيح ، وعجل البحر .

وفى المياه المالحة المصرية هناك أنواع أخرى من السمك وحيوان البحر ، وأهمها البورى والجمبرى والسلحفاة المائية والحيتان الصغيرة غير الشرسة .

وأما أنواع الأسماك فى البلاد العربية فقد أحصاها لنا بعض الباحثين فوجدوا أن الأنواع المذكورة منها فى القواميس وكتب اللغة العربية القديمة تصل الى ٣٤ نوعا من القرش والحوت (النهم) والكلب والرعاد ، والاخطبوط والدلفين والسبيطى .

والأسماء الدارجة فى عاميات الخليج وشبه الجزيرة والشام تصل الى عشرات الأنواع بل مئاتها منها أبو شلبمو والحمراء والشبوط والوز والذيب الخ .

وأهم وسائل صيد السمك وأقدمها على الاطلاق والتى يستخدمها المحترفون واللاعبون هى الصيد بالحراب ، وهذا الصيد كان ينطبق على صيد الوحش المائى ـ كالحيتان والتماسيح وأفراس النهر .

ولكن صيد اللعب يتم بواسطة السنارة أى الشص أو بواسطة استخدام الغرابيل، أو بواسطة استخدام شباك الصيد .

بل يتم أحيانا ـ وكان ذلك متبعا فى مواسم الفيضان ـ بواسطة الأيدى العارية مباشرة،وكان ذلك يتم فى الأماكن التى يترك فيها الفيضان مياها فيها أسماك بالأراضى المنخفضة . ولم يزل الصيد بالأيدى متبعا فى مزارع السمك التى تقام حول بعض المحاصيل الزراعية كالأرز مثلا.

ننتقل من صيد الطير وصيد السمك والحيوانات المائية الى صيد الحيوانات البرية ، وأهم هذه الحيوانات التى تتردد أسماؤها وصيدها فى المأثورات الشعبية ـ نثرا وشعرا ورسما ووشما ـ ينقسم الى نوعين :

الأول : الحيوان المفترس وأهم أنواعه الأسد والنمر والفيل والضبع والذئب والثعلب . .

والثانى : الحيوانات البرية التى لا تأكل اللحم ومنها الغزلان والأرانب البرية ، والقردة *والتماسيح وأشهرها فى الأمثال والنوادر والمواويل الأسد واللبؤة* ، والنمر ، والغزال ، والقرد والأرنب والتمساح والثعبان والعقرب .

ويرمز الأسد فى المأثور الشعبى الى الرجل الشجاع القوى الذى يواجه خصمه وجها لوجه والذى يقتحم الصعاب بجسارة أو يقاتل بشجاعة.

ولذلك فنحن نسمع عن فرسان السير أنهم أسود ، ونرى فى أنماط الوشم رسم السبع أو الأسد موشوما على ذراع الفتى أو على صدره واللبؤة ترمز الى المرأة اللعوب ويظهر رسمها فى الوشم .

والنمر يرمز الى الصبى أو الشاب الذى يمتاز بالفراسة الشديدة .

والغزال ترمز دائما للمرأة أو الفتاة الجميلة الطروب ، خفيفة الحركة كحيلة العينين والتمساح يرمز للرجل الصلب العود المفترس ·

والقرد هو الطفل أو الصبى الشاطر الذكى ·

والأرنب هو الشخص الجبان الذى يخاف من ظله ·

والثعبان الرجل الذى ينفث الكراهية ويلدغ الآخرين بأعماله الشريرة والحية هى المرأة التى تصنع نفس الشىء وكذلك فالعقرب هو الرجل أو المرأة التى تلدغ أو الذى يلدغ الآخرين بأعمالها أو أعماله المؤذية الشريرة ·

لكن بعض رسوم هذه الزواحف المؤذية تظهر فى نماذج الوشم ، واعتقادنا أنها تظهر كتمائم ضد الشر على أساس الظن الشعبى القائل بأن المثل يبرىء المثل أى يمنع أذاه ·

لنعود لألعاب صيد هذه الحيوانات ، وأهم طرائق الصيد الشعبية للمحترفين وفى مجال ألعاب الصيد هى :

الصيد باليد : ويحدث ذلك مثلا فى صيد النسانيس بالمناطق الحارة من البلاد العربية · والطريقة أن الصياد يضع شرابا مسكرا ، فى أوعية يوزعها على الأرض فى المناطق التى ترتادها النسانيس ، فاذا شربت منها ودارت رءوسها وأخذت تتطوح وتترنح اصطادها الصياد اللاعب والمحترف مسكا باليد ·

الصيد بالفخاخ : وأهمها عمل حفرة عميقة وتغطيتها بأغصان الشجر ووضع ذبيحة عليها ، فاذا جاء الوحش أسدا أو نمرا ، ليأكل الذبيحة وقع فى الفخ أو المصيدة ·

وعندها تلقى عليه شباك قوية ويشدها الصيادون ·

الصيد بالرمى : رمى السهام أو الرماح أو حديثا اطلاق الرصاص ـ خاصة على الوحوش الحذرة السريعة أو الحيوانات غير المفترسة التى تتصف بصفة الحذر الشديد والسرعة الفائقة فى الجرى وأهمها الأرانب البرية ـ التى يصعب حتى على الصياد الماهر بالرصاص أن يصطادها ·

الصيد بمساعدة الصقور والكلاب : ويتم ذلك فى صيد الغزلان ، وبعض الطيور · لكن ينبغى تدريب الصقور على أن تنطلق لتضرب بجناحيها الفريسة ثم تتبعها الكلاب فتحاصرها الى أن يصل اليها الصياد ·

والحقيقة ان عالم الصيد واسع جدا وغنى جدا وعريق جدا فى الحياة العربية وحياة الأمم الأخرى ولكن الحديث فيه مهما طال قد يقودنا الى أنواع أخرى من ألعاب الفروسية · ولنبدأ مثلا باللعب بالسلاح ونسأل ما هو أقدمها وما هو مدى انتشارها فى الحياة الشعبية العربية ؟ ·

وأقدمها فى تقديرنا اللعب بالعصا ، وهذا النوع من اللعب ليس فقط عريقا فى الثقافات الشعبية جميعا وانما هو منتشر حتى الآن فى العديد من المجتمعات الشعبية ·

وهو نوع من المبارزة · **وألعاب الفروسية** · نجد منه فى مصر أنواعا من التحطيب خاصة فى الصعيد ، والذى يتم وفقا لايقاعات مبنية على الطبل البلدى الكبير وله أصوله · فالفائز فيه هو الذى يستطيع أن يداور غريمه فى اللعب الى أن يجعله يكشف عن بعض أجزاء جسمه التى تعتبر أهدافا ـ كالرأس والجانبين فاذا مسهما اللاعب بعصاه (أى النبوت المصنوع من الزان فى العادة والمسقى بالزيت) أصبح هو الفائز ·

والتحطيب يتم فى الأفراح ، وفى أوقات الفراغ يتدرب عليه الصبى والشاب ويمارسه الرجل العجوز سواء بسواء علامة على الفتوة والمهارة الجسمية ·

ويأتى بعد ذلك اللعب بعصى أخف من الخيزران أو نحوه،وهو نوع من ابداء المهارة التى يمارسها الفتيان (الفتوات) ·

وألعاب العصى موجودة فى كل البلاد المطلة على البحر الأبيض سواء كانت أوربية أو عربية ·

وهناك اللعب بالأسلحة الحادة ، كالخناجر والسكاكين والمطواة ، وبعض حركاتها تدخل فى مدار الرقص بالسلاح ، وبعضها الآخر يدخل فى مدار ألعاب المهارات الجسمية الدالة على مرونة الجسم وصلاحيته ·

ثم هناك اللعب بالبنادق . كما لو كانت عصيا . أو اللعب باطلاق الرصاص منها مع اداء حركات جسمية صعبة ، وذلك نراه عند البدو عامة وعند اهل الصعيد .

يسوقنا اللعب بالسلاح الى نوع آخر من العاب المهارات الجسمية والعاب الفروسية ونعنى بذلك العاب الخيل .

والواقع أن مجال العاب الخيل فى البلاد العربية واسع جدا بقدر ما هو قديم متوارث . فالفروسية تبدأ من شبه الجزيرة العربية ليس فقط . كنوع من المهارات الجسمية الفائقة . بل انها تتناهى بحيث تصبح كلمة الفروسية . كلمة دالة على أخلاق مثلى أو اخلاق فاضلة من صفاتها الشجاعة والشهامه ، ومراعاة الآداب والمجاملة والكرم الخ، وقد انتقلت هذه المعانى من العالم العربى الاسلامى الى أوربا عن طريق المخالطة ـ خاصة فى الأندلس بأسبانيا وبعض أنحاء جنوب أوربا .

والسؤال الآن : من أين نبدأ الحديث عن الفروسية ؟

نريد أن نسأل أولا عن صفات الحصان ، الفرس التى تصلح للمشاركة فى العاب الخيل . نجد فى المأثور العربى الفصيح والمأثورات الشعبية وخاصة فى السير وقصص البطولات ـ نرى ان من صفات الحصان او الفرس اللائق بالفارس أن يكون عربيا **أصيلا** له شجرة نسب .

ففى السيرة الشفاهية للهلالية مثلا الذائعة فى صعيد مصر نرى أن المهلب حصان أبى زيد ، أسود اللون ينحدر من أب وأم عربيين أصيلين ، ويصبر فى الحرب صبر صاحبه البطل أبو زيد الهلالى » .

بل نسمع ما هو أدعى الى التأمل فاحدى الوقائع فى سيرة الهلالية . تبدأ لان حصانا لأحد فرسان الزناتى خليفة اقترب من فرس لأحد فرسان أبى زيد . وقد اعتبر فارس أبى زيد أن ذلك أمر غير جائز لأن الحصان كان هجينا ، أى لم يكن عربيا أصيلا ، ومن ثم يثور النزاع بالكلام ثم تبدأ السيوف تتكلم .

أما الصفات الجسمية ، فهى أن يكون الفرس او الحصان سارح العود ، صغير الراس ، طويل العنق ، سارح السيقان ·

وتدريب الحصان او الفرس لألعاب الفروسيه الشعبيه ، يتولاه الكثير الناس خبره بطبائع الخيل وبالاعراض المطلوبه ·· ويبدا التدريب منذ بدايه فتره ركوب الخيل ، وذلك التدريب يشتمل على الحبب · اجرى غير السريع الموقع ، ثم اجرى السريع ، ثم الوثب فوق الحواجز ثم تدريب الحصان أو الفرس على أن تؤدى الدور المطلوب منها فى حلقه المرماح ، أو فى السباق او فى ترقيص الخيل ·

والمرماح هو الساحة التى يمهدها الفرسان واللاعبون وقد تكون دائريه أو مستطيلة أو تكون واديا رمليا ناعما منبسطا ·

وأهم ألعاب الفروسية التى تمارس فى المرماح هى ألعاب مهارة الفارس والفرس أو الحصان ·

مثلا يبدأ التمهيد بدق الطبول الكبيرة فاذا سمعتها الخيل العربية المدربة ، أخذت تصهل وتدق الأرض بحوافرها ، وكأنها مستفزة للنزول الى الملعب ويركبها الفارس ، وفى يده مزرات أو عصى طويلة ·

وقد يبدأ فارس واحد اللعب بأن يقتحم حلبة الرمح ، ويجعل الفرس تدور وهو يطوح بعصاه أو يغرس المزرات فى وسط الدائرة ·

وهناك ألعاب فروسية أخرى تتم فوق ظهور الخيل اهمها التحطيب بين الفرسان ·· واطلاق الرصاص ثم السباق ·

ونسمع كلمة **تضمير الحصان** او الفرس مقترنه بالسباق ومعنى التضمير انه قبل اجراء السباق ، يقوم الفارس بعمل ريجيم اكل وشرب ، خاص بالفرس او الحصان بحيث تضمر بطنه وتشد عضلاته اذا كانت مرتخيه ثم يتدرب تدريبا معينا قبل انزاله فى السباق ·

وفى ملاعب السباق الحديثة يبدأ السباق باطلاق النار ، أما فى المرماح الشعبى يبدا باطلاق الرصاص أو يدق دقة خاصة على الطبل الكبير، ويكون الفرسان ممسكين بأطراف شال أو شيلان فى العادة ، فاذا سبق بفرسه أو حصانه الآخرين انتزع الشال ، ثم رفعه فوق سلاحه عندما يصل الى نهاية المرماح ويكون عندئذ هو الفائز ·

وبقى من ألعاب الفتوة الشعبية ألعاب المصارعة البدنية ·

والى الوقت الحاضر وعلى امتداد قرون ظلت ألعاب المصارعة البدنية أو ألعاب المعارك أو العراك الشعبى ممارسة · ولكنا نلاحظ أن العاب المصارعة البدنية تكاد تقتصر على ألعاب اختبار قوة الساعدين والساقين – الاشتباك بالأيدى أو النشنكلة بالسيقان · ★

(★) تواصل المجلة نشر بقية دراسة الاستاذ أحمد رشدى صالح عن الالعاب الشعبية والمهارات الجسمية ، والسباق فى العدد القادم ان شاء الله · (التحرير)

فن الأكروبات الشعبى فى الصين

د. غبريال وصبة

فن الاكروبات الشعبى الصينى موغل فى القدم ٠٠ فقد أصبح فنا مستقلا بذاته منذ ألفى عام مضت ٠ ووصل لاعبوه الى مستوى رفيع من الحذق والمهارة فى عهد أسرة هان الغربية (٢٠٦ ق٠م ـ ٢٤ م)٠ فبرامج المنوعات التى ترجع الى تلك الأسرة كانت تشمل عروضا مثل المشى على حبل مشدود ، والوقوف على اليدين ، والتشكيل الثلاثى الهرمى ، وتسلق الأعمدة ، والقفز بالكرات ، والوثب بالسيف جنبا الى جنب مع الخدع السحرية مثل خفة اليد ، وابتلاع السكاكين ، والتهام النيران ٠

هذه المنوعات عثر عليها مصورة بحيوية فى أعمال النحت الجدارى البارز بالمقابر الأثرية ، وأعمال الحفر على القرميد والحجر ، والرسوم الجدارية فى المعابد والكهوف ، والأشكال الزخرفية التى تزين الأوانى الفخارية المنتمية الى أسرة هان واكتشفت حديثا فى شاندونج ، وسيتشوان ، وهنان ، ولياونينج، ومنغوليا الداخلية ٠

وفن الاكروبات له مذاقه العذب لدى الصينيين لأن جزءا كبيرا من حركاته مأخوذ من الحياة ٠ فمثلا لعبة تسلق العمود والشوكة الطيارة تقوم على أساس حركات قطف الفاكهة والصيد ٠ ولعبة الشيطان وغيرها مأخوذة من حركات الرياضة الشعبية ولهذا فهى تفيض بنبضات قوية من الحياة ٠ ومعظم الأدوات المستخدمه على المسرح هى أدوات شائعة الاستعمال مثل الأطباق ، طاسات الخمر ، السلطانيات ، الجرار ، أوانى الزهور ، المناضد ، المقاعد والسلالم التى

يستخدمها لاعبو الأكروبات بمهارة فائقة فى أعمالهم البطولية الحالية التى تثير الدهشة والعجب فى عروض تعكس الحكمة والجهد الشاق ، والشجاعة والبساطة ، والثبات والجلد والتفاؤل ·· وكلها من سمات الشعب الصينى العريق · وعلى مدى مشوار تاريخى طويل ، تطور فن الأكروبات الشعبى عبر طريق ملتو اعترضته الكثير من العقبات والعوائق · ففى الصين القديمة كان فن الأكروبات لا يعرض فوق المسارح بل كان من الفنون المتجولة التى تنتقل من مكان الى آخر جلبا للتسلية · وعاش لاعبو الأكروبات حياة التشرد والطواف والتجوال من بقعة الى أخرى يبيعون فنهم فى الشوارع · ولما كان الكثيرون منهم غير قادرين على كسب عيشهم من ممارستهم لفن الأكروبات لجأوا الى مزاولة بعض الحرف اليدوية لتقيم أودهم ·· الأمر الذى أدى الى الحد من تطور ذلك الفن · وقد فقد العديد منهم حياتهم وهم يؤدون ألعابهم البهلوانية المثيرة التى تتسم بالجسارة ، اذ لم يكن هناك اجراءات أو تدابير وقائية لضمان سلامتهم وتحقيق الأمان لهم، فنجم عن ذلك حوادث مميتة بين مقدمى العروض التى تتم على ارتفاع كبير من الأرض · وهكذا أصبح ذلك الفن الشعبى الذى يبلغ من العمر ألفى عام قاب قوسين أو أدنى من الانقراض فى عام ١٩٤٩ ·

بيد أنه بقيام الصين الحديثة ، بذلت حكومة جمهورية الصين الشعبية جهودا جبارة لاحياء وتطوير فن الأكروبات الشعبى · وضمنت الحكومة لفنانى الأكروبات عيشا كريما وتغير وضعهم الاجتماعى ، ووضعت نهاية لحياة التشرد والتجوال التى عاشوها من قبل ، وأصبح فن الأكروبات من العروض المسرحية المحترمة ·

وكان من أثر هذا التطور الكبير ، ادخال كثير من العروض الجديدة وخاصة فى ألعاب التوازن وحركات الشقلبة ·وفى الوقت نفسه فان عروض فن الاكروبات الشعبى التقليدى فى الصين مثل : « الوقوف بالأيدى على هرم من المقاعد » و « رقصة الأسد » و « تدوير الأطباق » و « القفز خلال الأطواق » و « لعبة الشيطان » و « برج السلطانيات » لاقت ترحيبا حماسيا من الجماهير فى الداخل والخارج ·

ومن منطلق سياسة : « **دع مائة زهرة تتفتح وتتحرر من الأعشاب القديمة الضارة لتثمر الجديد** » بذل فنانو الاكروبات فى السنين الحديثة جهودا مضنية للنهوض بتصميم العروض ، ورفع مستواها ، وتعدد أنواعها فاضيفت كثير من البرامج الممتعة للألعاب الاكروباتية ، وارتفعت المقدرة الفنية على الأداء ، وزيدت المصاحبة الموسيقية ، وتم تصميم الأزياء على نحو أفضل ، بالاضافة الى التجريب فى ميدان الاضاءة ، وتدريب أجيال جديدة من الفنانين ·

وهكذا تفتحت ورود فن الأكروبات الشعبى لى أقصى مدى ضمن غيرها من الزهور فى حديقة الفن الصينى ·

رقصة الأسد :

هذه الرقصة واحدة من أكثر فنون الأكروبات شعبية ·· تلك التى كان يطلق عليها « **عروض المحاكاة والتقليد** » فى الصين القديمة حيث يقوم فيها فنانو الأكروبات بتقليد الحيوانات وهم يرتدون أزياء أعدت لذلك · فرأس الأسد تصنع من عجينة الورق الممزوجة بالغراء وغيرها من المواد فتتحول الى مادة صلبة · أما سترته فهى من القنب والحرير المنسوج ، أو من شعر الياك وهو ثور التيبت الضخم الطويل الصوف لعروض المسرح · أما الأسد الأكبر حجما ـ الذى يهز رأسه ، ويحرك ذيله ، ويتدحرج فوق الأرض ·· فيضطلع بدوره اثنان من لاعبى الأكروبات يقف أحدهما فى الأمام ليسيطر على الرأس بينما يعمل اللاعب الآخر منثنيا ليتحكم فى الجسم · وحين يكون الأسد صغيرا فان لاعب واحد يقوم بدوره · وفى السنوات الحديثة ، قام فنانو الأكروبات بتوسيع نطاق عروض الريبرتوار المثيرة لتشمل المشى فوق كرة موضوعة على أرجوحة أو الوقوف على مجموعة ركائز على شكل أركان منضدة · وهنا نرى كيف يستطيع فنانو الأكروبات من خلال مهارتهم الفائقة أن يبرزوا ما يتصف به الأسد من شجاعة وحيوية وميل للعب ·

لعبة الشيطان :

انها لعب مع الشيطان ، وهو دمية شعبية فى الصين مصنوعة من الخيزران وبها ثقوب مجوفة·

ويحمل لاعب الأكروبات فى كل يد عصا قصيرة مرتبطة بخيط يصل الى نحو المتر طولا · ويقوم اللاعبون بحركات رشيقة يديرون فيها دمية الشيطان قاذفين بها الى أعلى وأسفل والى اليمين واليسار فوق الخيط فيصدر صوت طنين عذب يخف تارة ويعلو تارة أخرى ·

هذا العرض ممتع للآذان والعيون ، وهو ينقل الينا روح الأطفال وهم يلعبون

الهرم :

يقوم بهذا العرض مجموعة من فنانى الأكروبات الذين يحققون التوازن فوق بعضهم البعض محدثين أوضاعا متناسقة محكمة معقدة · وقد يتخذ اثنان أو ثلاثة أفراد من بعضهم نقاط ارتكاز ويتشقلبون فى حركات سريعة متتابعة ·

هذا الجمباز الأكروباتى يتخلله أحيانا عرض كوميدى فكه ذكى ومتنوع يتصف بالقوة والجمال·

الوقوف على اليدين فوق كومة من المقاعد

رغم أن المقعد قطعة أثاث بسيطة الا أنه يصبح من أدوات الاكسسوار المسرحية المتطورة المعقدة عندما يتوازن فنانو الأكروبات عاليا فى الهواء على أيديهم فوق كومات منها ·

وقد يصبح أحد اللاعبين قاعدة لتوازن برج من المقاعد ولاعبى الأكروبات فوقها · وهناك عرض آخر يتضمن مجموعة من اللاعبين كنقاط ارتكاز لكومتين من المقاعد ·

ادارة الأطباق :

ترتفع ستارة المسرح ببطء بينما الموسيقى تعزف خلف مجموعة من الفتيات يدرن الأطباق فوق عصى طويلة فتبدو مثل أوراق اللوتس وهى تتمايل مع الريح أو كأنها فراشات ملونة ترقص فوق الرءوس · ومع التشكيلات التى تتغير باستمرار تبدو الأطباق الدائرة كما لو كانت مشكالا ، وهو أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون ما ان تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان ·

وحديثا تم ابتكار أنماط جديدة فيها يدير لاعبو الأكروبات الأطباق مع حركات التشقلب فى الهواء التى تضيف مزيدا من التلوين لهذا العرض التقليدى ·

فن الأكروبات فوق الأعمدة :

هذا النوع من فن الأكروبات الشعبى الذى يستعذبه المواطنون ، وتمتد جذوره الى الصين القديمة قد تطور الى عدد من الحركات المستنبطة من العرض التقليدى · فنرى لاعب الأكروبات وهو يقوم باسناد العمود الى كتفه أو فوق رأسه أو بطنه وهو يواصل ضبط مركز الجاذبية طوال مدة العرض بينما اللاعب فى الطرف الأعلى يقوم بحركات بهلوانية مثيرة بارعة تتسم بالجسارة كالتسلق ، والقفز والانطلاق فى حركات زنبركية لولبية ، والانتقال المفاجىء متجاوزا مكانه بوثبات سريعة خاطفة ·

التلاعب بالأقدام :

التلاعب بالأقدام من عروض الأكروبات التقليدية · وتختلف أوزان الأدوات التى يستخدمها فنانو الأكروبات فى ذلك العرض ·· فهناك التلاعب بأدوات خفيفة مثل المظلات والأنابيب المصنوعة من الخشب ، والألواح الخشبية ، والمراوح ، وهناك أدوات ثقيلة يتلاعب بها فنانو الأكروبات بأقدامهم مثل الجرار الكبيرة والمناضد ·

وحين تتلاعب فنانة الأكروبات بمظلة فانها تفتحها بقدميها ثم تقوم بادارتها فتبدو كما لو كانت تدور حول محور فى سهولة ويسر ورشاقة فى تناغم مع ايقاعات الموسيقى المصاحبة ·

وعند التلاعب بجرة ملونة من الصينى وزنها خمسة عشر كيلو جرامات فان فنان الأكروبات يقذف بها الى أعلى والى أسفل ويطرحها ذات اليمين وذات اليسار فوق قدميه ·

عروض التوازن :

تلعب عروض التوازن جزءا مهما من مشاهد فن الأكروبات · وفيها يقوم اللاعب أو اللاعبة

بتحقيق التوازن لأشياء توضع على الرأس أو الجبهة أو الذقن أو قصبة الأنف مثل منضدة فوقها كومة من الفاكهة والأزهار ، أو عصا تستقر ثلاث بيضات فوق طرفها الأعلى · وأصعب هذه العروض هو تحقيق اتزان سلم متعدد الطوابق أو سلم من الآنية الزجاجية كما يسميهما فنانو الأكروبات أنفسهم ، والتى تتكون من طوابق من الزجاجات المملوءة بالنبيذ وصناديق زجاجية صغيرة تحوى مصابيح تعطى تأثيرا خاصا عندما ينعكس ضوؤها فى النبيذ · وقد يعرض هذا المشهد أيضا فوق لوح خشبى متأرجح أو سلم سائب الحركة غير مثبت فى الأرض ·

القفز خلال أطواق مثبتة فوق منضدة :

فى هذا العرض يقفز لاعبا أكروبات خلال طوقين رأسيين مثبتين فوق منضدة مستطيلة · وهناك مشهد أشد صعوبة يؤديه أربعة من لاعبى الأكروبات يقفزون فى وقت واحد عبر الأطواق فى حركات سريعة رشيقة ·

تدوير الحبل :

مثلها مثل راعى البقر الغربى فى الراديو وهى مبارزة أو عرض للبراعة تجرى بين رعاة البقر فى مهارة تدوير الحبل · وهناك حلقة من النحاس مربوطة فى أحد طرفى الحبل يمر منها طرفه الآخر مكونا أنشوطة يمكن أن يتحكم لاعب الأكروبات فى حجمها وهو يدير الحبل بحرية حول نفسه مع الوثب داخل وخارج الأنشوطة ، تارة فى سرعة وتارة ببطء فى خفة ورشاقة الفهد ·

رقص الشطكوك :

وهذه لعبة شعبية للأطفال استمد منها فنانو الأكروبات الشعبى الصينى مستويات جديدة تشمل أربعة أنواع من التكنيك الرئيسى فى الأداء : رقص الشطكوك ، وهو قطعة من الفلين ذات ريش ، بالقدم من الداخل والخارج ، وبالكعب من الخلف وفى أثناء الوثب ·

لعبة الهراوة :

وهى لعبة من الأكروبات الصينية التقليدية التى تجمع بين عروض الأكروبات مع الرقص والموسيقى · وكانت لعبة الهراوة فى الأصل يؤديها لاعب واحد ، غير أنها أصبحت أكثر تعقيدا عندما تعرض فوق خشبة المسرح حيث تطورت الى عرض جماعى ·

ألعاب الجمباز :

تؤدى الفنانات ألعاب الجمباز بالحركة البطيئة وقد بلغن ذروة المرونة الجسدية وهن يتحركن فى أوضاع ساحرة تفتن الألباب فى عروض أشبه بالرقص ·

التوازن فوق راجات ثابتة :

معظم الناس يقدرون مدى صعوبة التوازن فوق دراجة ثابتة تتخذ كقاعدة تمارس من فوقها عروض الأكروبات التى نالها التطوير حديثا ·

المشى على السلك

نشأ المشى على السلك من المشى على حبل مشدود ·· ذلك الذى كان منتشرا طوال عدة قرون · وقد عثر على عمل من الحفر على قطعة من الحجر يرجع الى أسرة هان يمثل ثلاثة من لاعبى الأكروبات يمشون فوق حبل ·

وتشمل العروض التقليدية : الجلوس فوق مقعد أو سلم متأرجح والقيام برقصة الحرير الأحمر · وهناك عروض أخرى مثيرة كالوثب من وضع الجلوس للقيام بدورة قدرها ٩٠ او ٣٦٠

درجة قبل الجلوس مرة أخرى ، أو الشقلبة الى الأمام والخلف ٠

استخدام مطرد ثقيل فى ممارسة التدريب :

المطرد المستخدم فى ذلك العرض عبارة عن سلاح قديم مؤلف من رمح وفأس من فئوس الحرب ويزن حوالى ٩٠ كجم ، ويرفعه لاعب الأكروبات فوق رأسه ، ويقذف به فى الهواء ثم يتلقفه بيد واحدة ، ويلوح به حول عنقه ويدحرجه فوق ظهره – وكل أنواع تلك العروض تجرى بمنتهى القوة مع قدرة فائقة على الضبط والاحكام فى دقة بالغة ٠

أوضاع تؤديها النساء :

تطور هذا العرض من التشكيل الهرمى ليصبح مجموعة مؤتلفة تضم ألعاب الجمباز مع الرقص حيث تشكل لاعبات الأكروبات أوضاعا تشبه أوضاع النحت فى الفنون التشكيلية وتتناغم مع الموسيقى المصاحبة ٠

وتتميز هذه العروض بالبراعة فى الأداء الفنى الذى يبرز رشاقة الحركة ودقة الاحساس مع جمال التكوين٠

احياء دراما الأراجوز

عادل العليمى

« انه ينتصر على الجميع وعلى كل شيء ، الشرطة والقساوسة وحتى الشيطان والموت ، ويبقى هو خالد لا يموت »

تعليق مكسيم جوركى على الأراجوز

ما زال الخلاف قائما حول نشأة الأراجوز في مصر ، من أين جاء ؟ ما موطنه الأصل ؟ وسر وجوده لدى شعوب متعددة وباسماء مختلفة ★

وتتميز شخصية الأراجوز ـ رغم التنوع الثقافى ـ بانها شخصية مكرة ، مشاغبة وقحة ، وبذيئة اللسان ، وهى فى كل حكايتها ، او معظم حكايتها تتحدث عن نزواتها الجنسية ومغامراتها النسائية ٠

وكلمة (قراقوز) كلمة تركية مركبة من (قرة) وتعنى فى اللغة التركية (اسود) (وقوز) يعنى (عين) اى اسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء بانها العين المتشائمة التى ينظر الأراجوز من خلالها للواقع ، بتشاؤم ، بعين ناقدة ، رافضة للمواضعات الاجتماعية ٠

والبعض ينسب سواد العينين ، الى تلك القبائل التي وفدت الى العالم الغربى والاسلامى ، وكانت عيونهم سوداء ، ويقال ان شخصية الأراجوز ٠٠ شخصية غجرية ، والبعض الآخر يعتقد أن كلمة الأراجوز هى تحريف لكلمة (قراقوش) وهو اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين الأيوبى وكانت كلمة أراجوز تطلق عليه بهدف السخرية منه ، ولكن د٠ عبد اللطيف حمزة (١) دافع عن قراقوش دفاعا مجيدا ووصفه بأنه كان من أشد المخلصين لصلاح الدين الأيوبى وكان ركنا أساسيا لحماية الدولة ، ويرجع د٠ عبد اللطيف حمزة سبب هذا التشويه الى كتاب (الفاشوش

(★) كتبت هذه الدراسة عام ١٩٨٦ ، وقدمت كبحث فى ندوة الشرقية المنعقدة فى ٤ ، ٥ يناير ١٩٨٧ وكان موضوع الندوة (مستقبل مسرح الثقافة الجماهيرية) ٠

(١) د٠ عبد اللطيف حمزة ، حكم قراقوش ـ كتاب الهلال ـ عدد ٣٧٤ فبراير ١٩٨٢ ٠

فى حكم قراقوش) لابن مماتى الذى ظلمه ظلما شديدا ·

وبغض النظر عن هـذه المشـاكل ، مشـاكل النشأة والتعريف الخ فنحن مهمون هنا بالأراجوز كدراما شعبية ·

تعتمد دراما الأراجوز على العرائس ، أى أن اللغة الدرامية الأساسية للأراجوز هى العرائس من خلال وسيط محدد هو اللعب بالعروسة التى يحركها اللاعب من خلف ساتر (البارافان) دون أن يراه أحد من الجمهور ·

وعرائس القفـاز هى العرائس الأسـاسية للأراجوز وهى تصـنع على شـكل مماثل للشكل الاسطوانى للجسم ، وتصنع عرائس الأراجوز من الخشب والورق ويصمم لها ملابس خاصة بها ، والغالب أن تصمم فى وضع تعبيرى يدل على أعمق خصائص الشخصية التى تمثلها العروسة ·

فعند تصميم وجه العروسة التى تمثل شخصية الجندى المملوكى أو التركى ، كان يراعى أن يكون قفاه عريضا ليدل على شدة غبائه ، والتنهال على هذا القفا العريض صفعات الأراجوز ولا تحتاج عرائس القفاز الى الستارة ، أو الاضاءة الخاصة ، بل يمكن عرضها على أى ضـوء مما سـاعد على انتشارها بين الطبقات الشعبية ، بالاضافة الى سـهولة تنقله ، وقلة احتياجاته الفنيـة فكل (عدته) خيمة ذات ثلاث جوانب مقامة على قوائم خشبية يقف اللاعب خلفها مختفيا ويقدم تمثيلياته من رأس الستر ·

يصف لنـا د· على الراعى بعض مشـاهداته للأراجوز ، يقول : (·· ولا زلت أذكر بعضا من حفلات الأراجوز شهدتها فى صباى فى ساحـة الاحتفـال بالمـولد النبـوى الشريف بمدينـة الاسماعيلية ، وفى احداها كان الأراجوز يعرض اسكتشا قصيرا عن العلاقة بين زوج وزوجته ، الزوجة تأتى لزوجها شاكية ·· باكية ، فالعجين عليها ، والخبيز عليهـا ·· وكنس الدار عليهـا ··· الخ ·

ويحاول الزوج أن يهدىء من روعها وأن يطيب خاطرها ، ولكنها ترفض السكوت بل تنتقل الى الردح والشـتائم ، فيمضى الزوج فى محـاولة استرضائها المرة بعد المرة ، دون جدوى ، فاذا الزوجة تقفز من الشتائم الى العدوان اليدوى ·

وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ، ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضربا على زوجته التى تهدأ وقتها فقط ، وترضى ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدى بين الاثنين الى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية ، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة ·

ويعلق د· على الراعى قائلا :) كان يقوم بدور الزوج الأراجوز ذاتـه ، وهو الشخصية النمطية التى تجسـد مكوناتهـا دائما فى بنـاء المهرج الشعبى ، خليط من المكروطيبة القلب والشجاعة عند الحاجة ، والجبن عند الضرورة ، وسعة الصدر حينا ، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائمـا حينـا آخر) (٢) ·

ويجمع كل المهتمين ـ بالأراجـوز ـ على أن التمثيليات التى كان يقدمها الأراجوز خالية من أى قيمة فنية أو أدبية وخلوها أيضـا من أى مضمون اجتماعى ، أو التعبير عن فكرة هـادفة ، ويقولون أيضا لم يقصد بالتمثيليات الا التسلية الضحلة أو الاضحاك الرخيص وسماع التعليقات والقفشات بقصد السخرية من بعض الشخصيات والهزء بها ، كما أن الموضوعات التى تدور حولها تلك التمثيليات أو المحاورات كانت كلها هابطة المستوى ، ومعظمها قليل الحياء والأدب ·

ورغم هذا ، فلقد كان الأراجوز ، لسانا معبرا عن حيـاة الشـعب المصرى ، معبرا عن أفـكاره وأذواقه واتجاهاته الفكرية فى انتقاد الأوضاع ، وتنـاول الطبقـات الحاكمـة بالنقد والتجريـح

(٢) د· على الراعى ـ فنون الكوميديا ـ ص ٥١ ، ٢٥ ـ عدد ٢٤٨ الهلال ـ ١٩٧١ ·

والسخرية بالتلميح والتصريح ، وكان من أحب وسائل التثقيف والتسلية واحدى وسائل التنفيس عن صدور الشعب المصرى من ظلم الحكام ، فالأراجوز كان يقدم بعض البطولات الشعبية ، أدهم الشرقاوى ، حرب بورسعيد ، حارة اليهود (٣) · بل ان صفع القفا التركى أو المملوكى عريضا وطويلا ثم الضرب عليه بصفعات الأراجوز يعد شكلا من أشكال المقاومة مهما كانت درجاتها المتدنية ·

ورغم بساطة الحكاية التى وصفها د· على الراعى الا أنها تعكس نوع العلاقة غير المتكافئة بين الزوجة والزوج فالزوجة عليها معظم الأعباء ومن حق الزوج أن يلجأ الى الضرب لحسم الخلاف ، ثم تصوير الزوجة بأنها شخصية (نكدية) وأنها تستمتع بالضرب ثم الجنس كطريق للصلح · وبهذه المناسبة اذا كان الأراجوز هو الزوج كما ذكر د· على الراعى فان (بخيته) (٤) هى زوجته وهى مشهورة بهذا الاسم كحرم الأراجوز ·

اننا نجد شخصيات لها أبعاد نفسية ، تقدم نفسها من خلال حكاية أو موقف بسيط ومهما تدنى النص الأدبى المتواتر والمنقول والمحفوظ عبر الصدور ، نقول رغم هذا فهو يصور واقع علاقة ، ويقدم شخصيات ، ثم النهاية المقصود بها الاضحاك ·

تقول الباحثة السوفيتية (تمارا الكساندروفنا) : (٥) ·

القراقوز وهو تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربى ، انه الانسان الفقير المنشأ الأمى ·· الأخرق والخشن ، وكثيرا ما يقع فى مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا · ولقد كان هذا المهزار ، الشجاع ، الفطن الذكى والصامد أبدا أمام الصعوبات محبوب الجماهير على الدوام ، وتنطبق عليه كلمات مكسيم جوركى التى قالها فى البطل الشعبى الروسى (بتروشكا) « انه ينتصر على الجميع وعلى كل شىء : الشرطة والقساوسة وحتى الشيطان والموت ويبقى هو خالد لا يموت » ولقد جسد الشعب الكادح نفسه فى هذه الشخصية الخشنة الساذجة ووجد انتصاره على الجميع وعلى كل المصاعب ·

وشخصية الأراجوز شخصية ساخرة ، أذكى من جميع الشخصيات ، لا يخدعه أحد الا مؤقتا وله دائما النصر الأخير ، وهو معلق على الأحداث ، يتأمل غباء الناس من حوله فى مزيج من العطف والحزن والرغبة فى الاصلاح ، وهو أقرب الى المهرج الانسان (٦) ·

وكانت أدواره عديدة منها ابن البلد ، والمدرس الريفى ، وزير النساء ، وناظر المدرسة ·· الخ · وتعكس هذه الأدوار أنماط الحياة الشعبية ، فلقد عاش الأراجوز فى القرى والحوارى والأزقة وسط جمهوره ، وكان يقدم فنه فى وقت قصير للتسلية أو الافادة ولو بالتعليق على حاكم أو حدث معين ، وما زال الى الآن فى ساحات الموالد رغم ندرته الشديدة فهو مهدد ككثير من تراثنا بالدفن رغم صيحات وصرخات الانقاذ ·

وهناك شكلان للأراجوز · ثابت ومتحرك ·

الثابت عبارة عن خيمة فقيرة بيضاء أو ملونة ، بالاضافة الى ألواح من الصاج ، أما الخيمة فهى لرسم بعض الصور لشخصيات العرض وكشكل من أشكال الدعاية ، من هذه الصورة ، صورة الأراجوز بطرطوره الأحمر ، والبربرى والشيخ ، ثم المرأة التى ترتدى الملاية اللف السوداء ، ويجلس أمام الخيمة رجل أو شاب يضرب على آلة (الترومبيت) وآخر على آلة (الترمبة) للاعلان عن العرض ·

---

(٣) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز ·

(٤) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز ·

(٥) تمارا الكساندروفنا ـ ألف عام وعام على المسرح الغربى ص ٨٧ ترجمة توفيق المؤذن ـ دار الفارابى بيروت ـ طبعة أولى ١٩٨١ ·

(٦) فنون الكوميديا ـ ص ٦٠ ـ مرجع سابق ·

والجلوس على الأرض والرؤوس مرفوعة الى أعلى نحو (العدة) وهى كل ما يتعلق بالأراجوز ويطلق على هذه العدة (اسم ملجرتا) ٠

والشكل الآخر عبارة عن عربة صنعت من الصاج والحديد على هيئة قاعة مستطيلة الشكل لها مدخلان واحد فى الخلف للمدخول وواحد فى أحد الأجناب للخروج ، وتقام هذه العربة على عجلات أربع وسمح بتصميمها على أن تجرها دواب ٠

هذا بالاضافة الى الشكل العادى للأراجوز الذى كان يحمله (الأراجوزاتى) على ظهره ويدور به فى الحوارى والأزقة والقرى كما تقدم من شرح٠

ويعتمد لاعب الأراجوز فى عرضه على شيئين مهمين هما العروسة والزمارة أو (الأمانة) كما يسمونها ، وهى صفارة يضعها اللاعب فى نهاية حلقة وهى تساعده على اخراج ذلك الصوت المتميز للأراجوز ، ثم يقوم اللاعب نفسه بالتحدث بصوته الطبيعى ان كانت هناك شخصية أخرى تتكلم ويغير من طبيعة الصوت ليناسب النساء والرجال ٠ و (الأمانة) (عبارة عن قطعتين من النحاس تم ربطهما بخيط من الصوف أو القطن ومن أهم الأشياء ، قبل أن يضع اللاعب هذه الأمانة فى حلقة يجب وضعها فى كوب من الشاى الساخن أو قهوة سادة أو ليمون لازالة الصدأ أو لحماية اللاعب من التسمم) ومعنى اسم الأمانة من (الأمانة) على حفظ سرها وعدم البوح بها ٠

ويقوم بالعرض فى الغالب لاعب واحد ، فهو يغنى ، ويمثل ، ويلعب بالعرائس ، ويبدأ العرض بأغنية يغنيها الأراجوز بصوته المميز لتمهيد الجو وعودة الناس الى الجلوس والاستماع ، وأشخاص التمثيلية اثنان أو ثلاثة وفى أحيان أخرى يمكن لثلاثة لاعبين أن يلعبوا بستة شخوص ٠

ويطلق على الدور اسم (نمرة) ويوجد فى عالم الأراجوز حوالى ٤٨ شخصية وعشرات التمثيليات ٠

ان الأراجوز وسيلة تعبيرية قادرة على استيعاب المعانى والأفكار وايصالها للصغار والكبار ، ولفن الأراجوز لغته الخاصة كوسيلة تعبيرية قائمة بذاتها ، وهو وسيلة مثيرة وجذابة من وسائل التعليم والتثقيف ، كما أن فن العرائس عموما ليس غريبا على الشعب المصرى فلقد عرفه فى كل عصوره منذ المصريين القدماء والى عصوره الحديثه٠

وهو بالنسبة للأطفال متعة لا توصف ، ويقبلون على مشاهدته ، فيمكن عن طريقه تنوير عقولهم وهو أسهل فى تعلمهم من الوسائل التقليدية وكذلك الترفيه عنهم وهناك مئات التمثيليات التوجيهية التى تقدمها العرائس الصينية فى المدارس ومنها الأراجوز ، تهدف هذه التمثيليات مباشرة الى توسيع أفق الأطفال ، وتنمية مداركهم الفكرية ، وتبث فيهم روح الطاعة وحب النظام ومبادىء الصحة والسلوك القويم ٠

ان الأراجوز دراما شعبية ، يعتمد فى لغته على العرائس خصوصا القفاز وهو بسيط يتنقل من حارة الى أخرى ومن قرية الى أخرى لقاء ثمن زهيد للغاية ، فلا يوجد فيه تذكرة وانما نظام (النقطة) وكل حسب قدرته ــ بسبب ظروفه ــ ككثير من فنوننا الشعبية ، والجمهور يقف على شكل دائرى أو شبه حلبة ، بسيطة فى تجهيزاته ، ولا يوجد به ستارة ، وهو بسيط كما أسلفنا فى حكاياته ٠

ويطلق على فن الأراجوز فى بعض البلاد مسرح الأراجوز ، وكلمة مسرح هنا تطلق على المكان وليس على الأراجوز ، أى المكان الذى يشاهد فيه دراما الأراجوز ، فالأراجوز هنا لا يعتمد على آليات وتقنيات المسرح ولا على الممثل البشرى ٠

وللأراجوز فى بعض البلاد مؤلفون ومخرجون ، ولدينا حياة المخرج الروسى (ابرازوف) (٧) التى سجلها مع فن الأراجوز ٠

(لو تخيلنا (٨) دارا كبيرة للملاهى يعمل على أرضها القراد والحاوى ومسرح خيال الظل ومسرح الأراجوز ، والمحظون ، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل

---

(٧) ابرازوف ــ مسرح الأراجوز ٠

(٨) فنون الكوميديا ــ مرجع سابق ص ٨٢ ٠

بلدنا قرونا طويلة .. أحيانا .. وسنوات طويلة متصلة ـ أحيانا أخرى ـ قبل أن يفد المسرح البشرى الغربى الى بلادنا على أيدى فرق أجنبية متعددة ، ثم فى شكل فرق مصرية بنيت فى بلادنا ، وأخرى عربية أتت لتزورنا من سوريا ولبنان) .

بعد هذا العرض الموجز عن الأراجوز لماذا لا نبعث هذا الفن الشعبى ، ونعمل على احياء شخصية الأراجوز الذى يستطيع أن يقول ويعلق على أوضاع حياتنا الآن ؟

ولماذا لا يكتب المؤلفون نصوصا للأراجوز ؟ ولماذا لا يقوم المخرجون باخراج هذه النصوص ؟ ولماذا لا تتبنى الثقافة الجماهيرية هذه الفنون التى تعد من صميم عملها ؟

المراجع :

(١) مختار السويفى ـ خيال الظل والعرائس فى العالم ـ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ .

(٢) د. على الراعى ـ فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى ـ الهلال ـ عدد ٣٤٨ ـ ١٩٧١ .

(٣) سعد الخادم ـ الدمى المتحركة عند العرب ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٦ .

(٤) تمارا الكساندروفنا لوتيتسيفا ـ ألف عام وعام على المسرح الغربى ـ ترجمة توفيق المؤذن ـ دار الفارابى ـ بيروت طبعة أولى ـ ١٩٨١ .

(٥) سامى محمد حسان ـ دراسة حول الأراجوز ـ غير منشورة ـ ١٩٨٤ .

(٦) د. عبد اللطيف حمزة ـ حكم قراقوش ـ الهلال ـ عدد ٣٧٤ فبراير ١٩٨٢ .

(٧) س. ابرازوف ـ مسرح الأراجوز ـ ترجمة رمسيس يونان ـ دار الطباعة الحديثة ـ بدون تاريخ .

(٨) جوزيف هوللر ـ مسرح العرائس ـ مطابع مركز التربية الأساسية فى العالم الغربى ١٩٥٩ .

(٩) أحمد نجيب ـ مسرح العرائس ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٦٩ .

(١٠) د. الراعى ـ الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ـ الهلال ـ العدد رقم ٢١٢ نوفمبر ١٩٦٨ .

(١١) مركز الفنون الشعبية ـ تسجيلات قام بها ماهر صالح وآخرين عام ١٩٦٥ .

وهى حوار بين الباحثين وبعض لاعبى الأراجوز ـ رقم الشريط ٦ الوجه الثانى . وشريط آخر رقم ٨١٣ وجه أول قام به صابر العدل وآخرون عام ١٩٧٦ بمقر مركز الفنون الشعبية ثم شريط ثالث وجه أول رقم ١٢٩ الجامع حسنى لطفى وآخر ١٩٦١ بمقر المركز ، وشريط رابع وجه أول رقم ١٣٠ ، الجامع حسنى لطفى بمقر المركز ١٩٦١ .

(١٢) عادل العليمى ـ احياء دراما خيال الظل ـ مجلة الثقافة الجديدة ـ الثقافة الجماهيرية ـ العدد السابع ـ ديسمبر ١٩٨٣ .

شرف الدين بن أسد المصرى

أديب شعبى من القرن الثامن الهجرى

د. ابراهيم أحمد شعلان

ترجمة حياته :

ترجع معرفتى بالشيخ شرف الدين الى الستينيات حينما كنت اقوم باعداد بحث فى درجة الماجستير عن الامثال الشعبية فى مصر ، وكنت أبحث عن مجموعات الامثال الشعبية المصرية الحديثة، وعثرت على مجموعة من الامثال بعنوان « الأمثال العربية أو العادات والتقاليد عند المصريين المحدثين من امثالهم الشعبية فى القاهرة للشيخ شرف الدين بن اسد » وقد قام بشرحها وترجمتها الى الانجليزية المستشرق جون لويس بوركهارت ونشرها فى لندن ١٨٣٠ م وقد ذكر فى المقدمة ان الشيخ شرف الدين من علماء القرن الثامن عشر الميلادى وبناء على هذه المعلومة كنت أعتقد أن مجموعة شرف الدين تعد أول مجموعات الأمثال الشعبية المصرية الحديثة أو هى أقرب مجموعات العصور الوسطى الى العصر الحديث .

وفى هذه الأيام قمت بترجمة شروح بوركهارت على هذه المجموعة وأعدت النظر فى مقدمة بوركهارت وفى الأمثال نفسها فوجدت أن جملة بوركهارت فى المقدمة عن تاريخ حياة شرف الدين غير مؤكدة وان هذه المعلومة وصلته بطريق السماع . حيث كان يمر بفترة حرجة من حياته ولم يكن لديه الوقت للتحقيق أو التوثيق واكتفى بالسماع (١) وتبين ان هذه الأمثال تنتمى الى فترة تاريخية أكثر ايغالا فى الماضى .

كما وجدت ترجمة موجزة للشيخ شرف الدين وانه من علماء القرن الثامن الهجرى حيث ولد ٦٧٠ هـ وتوفى ٧٣٨ هـ ودفن بالقاهرة . وقد روى عنه الشيخ صلاح الدين الصفدى مؤرخ الحروب الصليبية النصين اللذين درسناهما فى هذا البحث .

وعلى ذلك فان ما بقى لدينا من اثار شرف الدين هو نص شعرى وآخر نثرى ومجموعة من الأمثال ترجمها بوركهارت الى الانجليزية ١٨١٧م

---

(١) للوقوف على المزيد يمكن الرجوع الى ترجمتى لهذا الكتاب الذى سيصدر قريبا عن هيئة الكتاب فى سلسلة (الالف كتاب) وعنوانه : Arabic Proverbs or the Manners and customs of the Modern Egyptians, Illustrated from their Proverbial Sayings Current at Cairo, translated and explained by John Lewis Burckhardt London John Mworay 1830.

وأعيد طبعها ١٨٧٥ م وترجمت الى الألمانية ويعاد طبع هذا الكتاب حتى الآن فى انجلترا ٠

ولا شك أن هذه النصوص أضافة الى السطور التى ترجمت للشيخ شرف الدين يمكن أن تعطى فكرة عن حياته الاجتماعية ونشاطه الثقافى ، وبالاضافة الى ذلك فان ما ذكره القدماء من أن لشيخ شرف الدين صنف عدة مصنفات فى النوادر والأمثال وغيرها مما يتعلق بالمصريين يمكن أن يكشف ويترجم لحياة شرف الدين ، كما يمكن أن يلقى أضواء كاشفة على موقفه من التيارات الفكرية السائدة ووضعه الاجتماعى ، كما أن تراثه ـ على قلته ـ يكشف عن نزوعه الواضح الى الحياة الشعبية وعن وجود تيار شعبى مؤثر فى هذه الفترة المبكرة يجب أن يعاد رصده ودراسته ، ويغلب على الظن بان مجموعة الأمثال تعبر مباشرة عن فترة حياة شرف الدين التى امتدت

٦٨ عاما ، كما أن هذه المجموعة يمكن أن تمدنا بكثير من عناصر أفكار ومبادىء واتجاهات شرف الدين ٠

جاءت ترجمة شرف الدين فى كتاب فوات الوفيات وفيه يقول (١) « شيخ ماجن متهتك ظريف خليع يصحب الكتاب ويباشر الندماء ويشبب فى المجالس على القيان » ٠ **ويقول** صاحب الدرر الكامنة (٢) « ٠٠ وسلك فى المجون مسالك لم يسبق اليها » ٠ هاتان الفقرتان هما مفتاح شخصية هذا الكاتب وتعبران عن خط اجتماعى سار عليه مجموعة من أدباء هذه الفترة وأفرز نوعا من الأدب هو أدب التحامق والظرف والخلاعة والفكاهة ٠ فقد أفرز هذا العصر مجموعة من الأدباء اشتهروا بالمجون والدعابة والنكت الغريبة والنوادر العجيبة وتأليف الأشعار الشعبية من نوع البليقات أو المواليا والازجال ومنهم من أطلق طباعه على التكدى(٣) ٠

وفى هذا الجو عاش شرف الدين وبين الظرفاء تعانى النثر والنظم أدبا وتأليفا فيقول صاحب الدرر الكامنة « وعمل على طريقة ابن مولاهم فى الصنائع فكان كتابه اضعاف الكتاب الأول وفيه مائتا صنعة للنساء خاصة وله من البلاليق والمشاشاة والزوائد ما هو مشهور عند لطفاء المصريين » ويقول صاحب الوفيات انه سجل عدة مصنفات فى شاشات الخليج والزوائد التى للمصريين والنوادر والأمثال ٠

وهذه الاشارات تبين اتجاهاته الفكرية وهى تسير فى خطين واضحين :

الأول : اتجاه أدبى بحت من شعر ونثر ورغم انه لم يبق من شعره الا القصيدة التى درسناها فان الاشارات التى ذكرها القدماء تبين خطه الشعرى وأسلوبه فى النثر ٠

الثانى : اتجاه الاجتماعى يتضح ذلك من اهتمامه الواضح بالشخصية المصرية حيث ألف ـ كما يقول القدماء ـ فى الزوائد والنوادر والأمثال المصرية كما ألف كتابا فى الصنائع فاق به ابن مولاهم ويتضمن المهن التى اشتهرت بها النساء وكتب مصنفا فى شاشات الخليج ٠

ولعل أبرز ما يمكن أن يلاحظ على مؤلفات شرف الدين انه وجه اهتمامه الى رصد الثقافة الشعبية كالزوائد والنوادر والأمثال عند المصريين واهتمامه بالاشعار الشعبية وغيرها مما هو مشهور بين لطفاء المصريين، ولاشك ان متابعة نصوصه المتبقية رغم قلتها تؤكد أن شرف الدين كان يعيش حياة شعبية بين العامة والجماهير ويسجل لهم ، كما اتصل بمثقفى عصره وكبار رجال القوم مادحا لهم ، ويقول صلاح الدين الصفدى انه كان يتعامل مع الاكابر يمدحهم وينال جوائزهم ، كما ان صلاح الدين الصفدى قابله غير مرة بالقاهرة وجالسه على الخليج بشق الثعبان سنة ٧٢٨ هـ وسمع منه حكاية النحوى والاسكافى وروى عنه قصيدة عن شهر رمضان من ٢٧ بيتا التى قمنا بدراستها ٠

---

(١) فوات الوفيات ـ ابن شاكر الكتبى تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد العلم رقم ١٥٩ جـ ١ ص ٣٨١ طبع مكتبة النهضة المصرية ٠

(٢) الدرر الكامنة فى أعيان المئة الثامنة / العسقلانى ٨٥٢هـ جـ ١/٥٥ ، ١١٨ ، ١٢٩ ـ طبع ١٩٦٦ ٠

(٣) للوقوف على هؤلاء يمكن الرجوع الى النجوم الزاهرة جـ ٧ ، ٨ والدرر الكامنة جـ ١ وشذرات الذهب جـ ٥ ٠

وبشكل عام فان مؤلفاته تهتم بالطرائف وتعبر عن الحياة الشعبية وأسلوبه مطبوع أقرب الى أساليب الأحاديث اليومية التى لم تخضع للصقل والتجويد وقصيدته خير مثال على ذلك كما انه خلط نوادره وأمثاله بأشعاره وهو بذلك يمثل تيارا أدبيا غزتهالأساليب الشعبية وابتعدت به تلقائيا عن النزعة الخيالية التى تجذب المثقف وتستهوى خياله ، والى جانب هذا اللون الغالب نجد انه كان يكتب المقامات بطريقة المتعلمين والمدرسين والنص النثرى خير مثال على ذلك وهذه الازدواجية الأسلوبية تظهر بشكل واضح فى مجموعة أمثاله الشعبية فهى تحتوى على الكثير من الأمثال الشعبية السائرة وتحتوى أيضا على مجموعة لا بأس بها من الحكم والأمثال العربية القديمة والأقوال السائرة وهذه ولا شك تسربت اليه من مطالعاته أو من العلماء الذين خالطهم ، وقد جذبت مؤلفاته كل الفئات المثقفة والشعبية أو بمعنى آخر كانت ثقافته وابداعاته تسير فى اتجاه صاعد واتجاه نازل أو الراق الأعلى والراق الأدنى كما يقول علماء الاجتماع ٠

* * *

تراث شرف الدين

جاء فى كتاب فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى (١) ان الشيخ صلاح الدين الصفدى حكى حكاية منسوبة للشيخ شرف الدين بن أسد المصرى كما انشد له قصيدة من نوع البلاليق عن شهر رمضان فى ٢٧ بيتا وان الشيخ شرف الدين ذكرهما بينما كانا يتسامران على الخليج بشق الثعبان سنة ٧٢٨ هـ ٠ أما الأثر الثالث الذى خلفه شرف الدين فهو مجموعة من الأمثال الشعبية لم يبق منها الا ٧٨٢ مثلا وقد جمعها الشيخ شرف الدين فى كراسات عثر عليها المستشرق السويسرى جون لويس بوركهارت ونشرت بعد مماته فى لندن ١٨٣٠ ثم أعيد طبعها فى سنة ١٨٧٥ وترجمت الى الألمانية وقد قمنا بدراسة هذه الأمثال وترجمتها الى العربية لأول مرة فى كتاب يصدر قريبا واستكمالا لهذه الدراسة نقدم هذا البحث حول النصين الآخرين النثرى والشعرى ٠

النص النثرى :

لم يبق من نثر ابن أسد غير هذا النص الذى بين أيدينا وهو يمثل اتجاها خاصا يختلف عن أسلوب المقامات ذلك أن المقامات تعتمد على موضوع الكديه وتدور حول الشحاذين وحيلهم فى جمع المال أو موضوع التعليم أو الزهد والوعظ أو موضوعات الشعر بشكل عام أما من الناحية الفنية فهى تتوسل ببعض المقومات القصصية كالحبكة والشخصية والعقدة وشكل من أشكال الصراع ٠٠ الخ بينما نجد ان النص الذى ندرسه يفتقد هذه المزايا ويفتقر الى فنيات المقامة ، كما أن هذا النص يختلف عن الأحاديث التى ذكرها الجاحظ كأحاديث الكدية وأحاديث ابن دريد ولكنه بشكل عام ليس متفردا لا فى الموضوع ولا فى الشكل ٠ فالنص عبارة عنحكاية بسيطة لمشهد قد يكون حقيقيا أو منتزعا من الواقع وقد يكون خياليا ومع ذلك فهو يحمل دلالات اجتماعية وثقافية ولغوية من العصور الوسطى وفكرته بسيطة تدور حول طلب من أحد النحاة واسكافى يجيب على هذا الطلب كل منهما بطريقته الخاصة وبناء على تصوره للطرف الآخر ٠ يقول النص فى الجزء الأول منه :

« **اجتاز بعض النحاة ببعض الاساكفة فقال له : أبيت اللعن واللعن يأباك ورحم الله أمك وأباك ، وهذه تحية العرب فى الجاهلية قبل الاسلام ، عليك أفضل السلام والسلام ، ومثلك من يعز ويكرم قرأت القرآن والتفسير والعنوان والمقامات الحريرية والدرة الألفية وكشاف الزمخشرى وتاريخ الطبرى وشرحت اللغة والعربية على سيبوية ونفطوية والحسن بن خالوية والقاسم بن كميل والنضر بن شميل (١) وقد دعتنى الضرورة اليك وتمثلت بين يديك لعلك تتحفنى من بعض حكمتك وحسن صنعتك بنعل يقينى الحر ويدفع عنى الشر وأعرب لك**

---

(١) فوات الوفيات / ابن شاكر الكتبى / تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ص ٣٨٢ ٠

(١) من مؤلفى الأمثال توفى ٢٠٤هـ/ الأمثال العربية القديمة / رودلف زلهايم ترجمة د٠ رمضان عبد التواب طبع بيروت ١٩٨٢ ص ٨٣ وقد نقل عنه الميدانى ٠

عن اسمه حقيقيا لا تخدك رفيقا • فيه لغات مؤتلفه على لسان الجمهور مختلفة ففى الناس من كناه بالمداس وفى عامة الأمم من لقبه بالقدم واهل شهر نوزة سموه بالسرموزة • وانى اخاطبك بلغات هؤلاء القوم ولا اتم على فى ذلك ولا لوم والثالثة به اولى • واسألك أيها المولى أن تتحفنى بسر موزة (١) أنعم من المؤزة وأقوى من الصوان واطول عمرا من الزمان خالية البواشى مطيعة اخواشى لا يتغير على وشيها ولا يروعنى مشيها لا تفلت ان وطئت بها جروفا ولا تنقلب ان طحت بها مكانا مخسوفا ، لا تتلوق من أجلى ولا يؤلمها ثقلى ولا تمرق من رجلى ولا تنفرج ولا تنزعج ولا تتلقوق ولاتنبعج ، ولا ثقب تحت الرجل ولا تتلزق بغير القحل ، ظاهرها كالزعفران وباطنها كشقائق النعمان ، أخف من ريشة الطير شديدة البأس على السير طويلة الكعاب عالية الاعتاب ، لا يلحق بها التراب ولا يعرفها ماء السحاب تصر صرير الباب وتلمع كالسراب واديمها من غير جراب جلدها من خالص جلود المعز ما لبسها ذليل الا افتخر بها وعز مخروزة كخرز الخرفوش وهى أخف من النقوش مسمرة بالحديد منطقة ثابتة فى الأرض الزلقة • نعلها من جلد الافيلة الخمير لا الفطير وتلوز بالنزر الحقير » ••

الى هنا تنتهى فقرة النحوى فى هذا النص وهى تدور حول وصف الحذاء الجيد ومميزاته وأسمائه المختلفة كما تتضمن ثقافة النحوى بشكل عام •

والفقرة فى مجموعها عبارة عن ضرب من الأدب الانشائى الذى لا يهتم كثيرا بالموضوع ولكنه يرتكز أساسا على استعراض الأساليب أو الثرثرة الأسلوبية ان صح هذا التعبير فالنحوى يريد حذاء متينا ومناسبا ومريحا أو فى كلمتين « حذاءا جيدا » هاتان الكلمتان بما تؤديان من معنى نثرهما النحوى فى ٢٥٢ كلمة بدأها بالدعاء ثم تباهى بالثقافة وحشد فى الفقرة مزيدا من التشبيهات والمحسنات ولجأ الى استعراض الصور البيانية واستخدم فى بعض الأحوال فنيات التشخيص والتصوير • كل هذا بشكل يدل على الافراط الذى بلغ حد التفريط فالهدف الأول لم يكن حتى الاستعراض اللغوى ولكن السخرية والاستهزاء •

أما الفقرة الثانية ففيها يجيب الاسكافى على ما سبق فيقول :

« فلما أمسك النحوى من كلامه وثب الاسكافى على أقدامه وتمشى وتبختر وأطرق ساعة وتفكر وتشدد وتشمر وتحرب وتنمر ، ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والحرج فقال له النحوى : جئت بما طلبته ؟ قال : لا بل بجواب ما قلته فقال : أخبرك أيها النحوى ان البشر سابخورى شطبطاب المتقوقل والمتعيب من جانب الشر شنكل والديوك تصهل كنهيق زقازيق الصوجانات والخرفوق هو الفرتاح ببيض القرقيطق والزعرير حواحلبتوا وباخير من الطير تجنح بشمر دلوخاط الركبكوا شاع الخبرير يجفوا الترتاح بن بينو شاح على نوى بن شميدوخ على لسان القروان مازلوخ انك كيت أرض برأم المتلطخ بالشمردكند مخلوط بالزيبق بجبال الشمس مربوط فلعل بشعلعل مات الكركبدوس ادعوك فى الوليمة ياتيس تس ياحمار بهيمة اعيذك بالزحزاح وابخرك بحصى لبان المستراح وارقيك برقوات مرقاه قرقرات البطون لتخلص من دار البرسام والجنون ونزل من دكانه مستغيثا بجيرانه وقبض لحية النحوى بكفيه وخنقه باصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر فى وجهه وزمجر ، وناى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتاخر • فقال النحوى : الله أكبر الله أكبر • ويلك يا هذا العقان ، قال من هذا الهذيان والسلام » انتهى •

وعندما انتهى النحوى من كلامه فهم الاسكافى ان النحوى لا يعنى بكلامه الحذاء الجيد ولكنه ربما يستعرض لغته بهذه الحذلقة ويحاول أن يوقع الاسكافى فى العجز عن الرد ، يدل على ذلك قوله فى النص « جئت بجواب ما قلته » ثم يقول له : قل وأوجز وسجع وأرجز أو ربما من خلال هذا التحجر يريد ان يسخر من الاسكافى للاختلاف الفكرى والطبقى بينهما •

أما الاسكافى فكان رده ضربا من الخلط

---

(١) السرموز : نوع من الأحذية مركب من « سر » أى فوق و « موزة » أى الخف والسرموجة والسرموزة والسرموز لغات فيه (هامش النجوم الزاهرة ١٨/٨ نقلا عن كتاب (الألفاظ الفارسية المصرية) •

والتخليط الذى لا يلجأ الى تغيير بنية الجملة واعادة تركيبها ولكنه يدخل الى بنية الكلمة . فقد حشد فى اجابته مجموعة من التركيبات التى لا وجود لها ولا يحكمها منطق وهى تشبه الهذيان مثل :

البشر سابخورى ـ شطبطاب المتقوقل ـ الشرشنكل ـ الخرفوق ـ الفرتاح ـ بيض القرقيطق ـ الزعرير حواحلبتوا تجنج بشمر دلوناط ـ الركبكوا شاع الخبرير ـ يجفوا الترتاح بن بينو شاخ على نوى بن شميدوخ ـ مازلوخ ـ الشمردكند فلعل بشعلعل ـ الكركبدوس .. الخ .

وقد يعبر رد الاسكافى عن البراعة فى استخدام الألغاز والانسياق وراء الغريب على طريقة « خالف تعرف » وربما يقال ان هذه الكلمات الغريبة والتراكيب التى لا معنى لها لا تستهدف الا البراعة فى الاغراب أو تخليق الكلمات ، وقد يتفق هذا مع الاتجاه العام السائد فى هذه الفترة ، أو أن النحوى أراد أن يصطاد الاسكافى من نقطة ضعفه فرد الاسكافى سهمه الى نحره أو كما يقول المثل الشعبى « تيجى تصيده يصيدك » وهى على كل حال مجموعة من الاحتمالات التى يدل عليها هذا النص كل منها ليس بعيدا عن النص .

المحيط الاجتماعى للنص

جاء فى ترجمة الشيخ شرف الدين انه كان ماجنا ظريفا يصحب الكتاب ويعاشر الندماء ويشبب فى المجالس على القيان . وهذه الفقرة يمكن أن توضح الرؤية الاجتماعية لهذا النص فشرف الدين يمثل خطا أدبيا سار عليه مجموعة من أدباء هذه الفترة وهو أدب الظرف والفكاهة وقد عاصر الكثيرين ممن اشتهروا بهذا الضرب كابن دانيال صاحب طيف الخيال وابن شكر وغلام النورى وابن قاضى الجبل وغيرهم وقد اشتهر شرف الدين بهذا الضرب وبرع فيه ونسبت له نوادر كثيرة وهذه الروح الفكاهية لازمته طوال حياته فقد ذكرت هذه الحكاية سنة ٧٢٨ هـ أى عندما قارب على الستين من العمر وقد حكاها فى جلسة من تلك الجلسات التى تعودها المصريون للسمر بعد صلاة العصر تدلنا على ذلك اشارة صلاح الصفدى الذى يقول فيها « وضع حكاية حكاها لى بالقاهرة المحروسة ونحن على الخليج بشق الثعبان (١) وهو نص يرتبط بالترويح والترفيه وقضاء أوقات الفراغ .

ومن ناحية أخرى فان شرف الدين كان يعنى موقفا معينا من فئة مهمة من العلماء والمثقفين وهى فئة النحاة ، وهذا الموقف المغلف فى شكل حكايه انما هو موقف شخصى من شرف الدين لهؤلاء الناس . فشرف الدين لم ينتظم فى التعليم المدرسى فقد تعلم بالطبع لا بالعلم (٢) ولم ينتظم فى دراسة النحو ولكنه تثقف بالسليقة ومن ثم فقد كان يرى فى علم النحو قيودا على حرية التعبير واعتسافا فى الحكم على النصوص، كما كان يرى ان التصلب والتشدد الذى يمارسه النحاه انما هو سفسطة وغباء . والحكايه بهذا تعنى هجوما وتعريضا شخصيا صيغ فى قالب خيالى ساخر فيه ايلام وقسوة . ولا شك ان معالجة هذه المواضيع من شأنه أن يشير بوضوح الى الرأى العام السائد فى ذلك الوقت بالنسبه لبعض الطوائف ومنها طائفة النحاة ، وكذلك الاخلاق العامه بين الناس فضلا عن المواهب الخاصة التى كان يتمتع بها شرف الدين من ظرف وسخرية وتحامق .

الجوانب الفنية للنص :

ان الأساس الفنى لهذه الحكاية هو الخيال الذى لا يعدو أن يكون فى هذه الحالة من توليدات المرح والتسلية ، والحكاية مع ذلك ليست مغرقة فى الخيال ولكنها قد تكون بين بين أو تتراوح بين الحقيقة والخيال ، وهى ليست خيالا مجنحا ولكنه خيال الواقع والممارسة اليومية والتعامل بين البشر ، ولذلك فان الهزل والاضحاك فيها لا يقوم على التهويل أو تدبير الحيل أو تصوير المشاهد الهزلية وان ظهر بعضها بين الحين والآخر على استحياء ، فهذه العناصر كلها ليست هدفا فى هذه الحكاية ، ولكن الهزل هنا يقوم على فكرة

---

(١) انظر فوات الوفيات ـ العلم رقم ١٥٩ ص ٣٨١ .

(٢) الدر الكامنة / بن حجر جـ ١ .

اساسية تتمثل في التناقض ، فكل الجوانب الفنية تعتمد على هذه الصورة ويمكن ان نرى التناقض فيما يأتي : ـ

١ ـ التناقض في سلوك النحوي بقصد ابراز التحجر والتصلب وفساد التقدير والاسراف في السخف في سلوكه مع الاسكافي ، وهذا يخالف ما ينبغي ان يكون عليه النحوي من رجاجة وحسن تصرف ·

١ ـ التناقض بالنسبة للاسكافي الذي أجاب بتعبيرات عديمة المعنى وان دلت على براعه في تركيب الحروف لا يقوى عليها الا عالم مثقف مدرك للغة ، ومن المستبعد أن تنسب هذه البراعة الى هذه الفئه من الناس المعروفة بالجهل والسوقيه والتخلف والفقر ·

١ ـ التناقض بين الشخصيتين أو هو التنافر بين العلم والجهل حتى ان الامور قد اختلطت فلم نعد ـ في هذا النص ـ نفرق بين النحوي الذي يمثل العلم والثقافة والاسكافي الذي يرمز للجهل والتخلف ·

ان هذا التناقض بين هاتين الشخصيتين هو محور الارتكاز أو هو جوهر الصراع ، والصراع هنا عبارة عن الذوق وعدم الذوق أو التمييز وعدم التمييز والعجيب ان عدم التمييز أو عدم الذوق منسوب في هذه الحكاية للنحوي الذي كنا نتصور انه عكس هذا تماما وكان رد الفعل هو ذلك الصراع المنسي عند الاسكافي الذي كان يعاني من الضيق والضيق صوره لنا شرف الدين بطريقه كاريكاتورية ساخرة فقال « وثب الاسكافي على أقدامه وتمشى وتبختر وأطرق ساعة وتفكر وتشدد وتحرب وتنمر ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والحرج » ثم يقول في نهاية الحكاية « ونزل من دكانه ·· مستعينا بجيرانه وقبض لحية النحوي بكفيه وخنقه بأصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر في وجهه وزمجر ونأى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتأخر ·· » وهي مشاهد كاريكاتيرية ساخرة يمكن للكاميرا أن تصورها لتبرز الانطباعات والصراعات النفسية للاسكافي ·

أما الجانب الآخر من السخرية والهزل فهو في حديث النحوي الذي يتحدث فيه عن النعال ومحاسنها واسمائها مما لا يحسن الحديث عنه او لا يحسن الكتابة عنه لأنه يتنافى مع الذوق ولا ترتاح اليه الأذن أو الذوق العام ، والغرض الاساسي من هذا الهزل هو الفكاهة الصفراء والتعريض الذي يكشف مرارة الواقع والاسراف في السخف وجفاء الطبع مما لا يتفق مع طبيعة المثقفين وكانت ردود الاسكافي امعانا في التعريض بسخافات النحوي وحذلقته ·

أما لغة النص فهذه الحكاية لا تختلف عما كانت تستهدفه المقامات من كلف بالأسلوب واهتمام بالمحسنات اللفظية دون اسراف أو تكلف · والمقصود من استخدامها هو الترويح والترفيه أو كما يقول ابن نافيا في تقديمه لمقاماته العشر « انما هو تصرف في العبارة وراحة من تعب الجد الى ملح البلاغة (١) وفي هذا السياق يمكن ملاحظة اللجوء الى التلاعب بالألفاظ « أبيت للعن واللعن يأباك » واستخدام الفقرات المسجوعة والصور البيانية ، وهذه الظاهرة ليست قاصرة على فن المقامات ولكنها شملت كافة الكتابات الديوانية والاخوانية والأدبية والمذهبية في مصر ·

وعلى هذا فيمكن أن يقال أن هذا النص هو جزء في اتجاه أدبي ميز أدب العصور الوسطى عامة « المملوكية والعثمانية » والأدب المصري خاصة ، فاذا أضفنا الى ذلك الموقف الفكاهي الذي بأن في فيقهة النحوي وتصلبه أصبح **أدبا مصريا خالصا يحمل روح المصريين وسخريتهم وظرفهم وتلميحاتهم التي يهتمون بها أكثر من التصريح ·**

الشعر :

يقول ابن شاكر في كتاب فوات الوفيات عن شرف الدين انه خلف كثيرا من البلاليق والأزجال والموشحات وغير ذلك، وانه كان عاميا مطبوعا وقد خلط نوادره وأمثاله بأشعاره

(١) فن المقامات في الأدب العربي / عبد الملك مرتاض ص ١٨٦ طبع الجزائر ١٩٨٠ ·

ولكن لم يبق من هذا الا القصيدة التي ندرسها ونحن نسجل هذه القصيدة بكاملها لأنها تدل على أشياء وقضايا ترتبط بالفترة الزمنية التى وجدت فيها ، وقد جاءت هذه القصيدة على لسان الشيخ صلاح الدين الصفدى وقد أنشدها لابن شاكر الكتبى (١) وموضوع هذه القصيدة شهر رمضان وكان الشيخ صلاح الدين قد سمعها من شرف الدين نفسه تقول القصيدة :

رمضان كلك فتوة ... وصح دينك عليه
وأنا ذا الوقت معسر ... واشتهى الارفاق ليه
حتي تروى الأرض بالنيل ... ويباع القرط بدرى
وأعطيك الدرهم ثلاثة ... وأصوم شهرين وما ادرى
وان طلبتنى ذا الوقت ... فانا أثبت عسرى
فامتهل واربح ثوابى ... ولا تربحنى خطيه
وتخليني أسقف ... طول نهارى للعشيه
لك ثلاثين يوم عندى ... اصبر عليك المثل مثلين
وان عسفتنى ذى الأيام ... ما اعترف لك قط بالدين
وانكرك واحلف وأقول لك ... انت من أين وأنا من أين
واهرب واقعد فى قمامة ... أو فى قلالى بوشية (٢)
وآجى فى عيد شوال ... وأستريح من ذى القضية
والا خذ منى نقدية ... فى لمعجل نصف رحلك
صومى من بكرة للظهر ... وأقاسى الموت لأجلك
واصوم لك شهر طوبة ... ويكون ذا من فضلك
ايش أنا فى رحمة الله ... من أنا بين البرية
أنا الا عبد مقهور ... تحت أحكام المشية
من زبون نحس مثلى ... رمضان خذ ما تيسر
انت جيت فى وقت لو كان ... الجنيد فى مثلوا أفطر
هون الأمور ومشى ... بعجل ولا تقصر
وخذ ايش ما سهل الله ... ما الزبونات بالسوية
اللى خذ منه عاجل ... وامهل المعسر شوية
ذى حرور تذيب القلب ... ونهار أطول ملعام (٣)
وأنا عندى أى من صام ... رمضان فى هذى الأيام
ذاك يكون الله فى عونه ... ويكفر عنه الآثام
وجميع كلامى هذا ... بطريق الضحكية
والله يعلم ما فى قلبى ... والذى لى فى الطوية

---

(١) فوات الوفيات / ابن شاكر / تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ص ٣٨١ ـ طبع مكتبة النهضة المصرية .

(٢) هكذا ولم نعثر على تعريف لهذه الكلمة وربما كانت اسما لعلم أو مكان أما كلمة قلالى فربما كانت من القلل وهى قدر من الفخار المشهور .

(٣) من العام .

والقصيدة كما هو واضح تتكون من ٢٧ بيتا منها ١٢ ثنائية الأبيات ، ١٥ ثلاثية الابيات أما الأبيات الثنائية فهى تسير على قافية واحدة وهى حرف الهاء والأبيات الثلاثية تختلف من ثلاثية الى أخرى - والواضح أيضا ان هذه القصيدة لا تستقيم قراءتها بالعربية أو لا تدخل الوزن الخليلى لأنها بالعامية التى تعتمد على الجانب الصوتى أولا ولا تهتم بالرسم العربى ولكن يمكن أن يتضح وزنها عند قراءتها بلهجتها بالادغام والحذف والدمج .. الخ من ذلك البيت :

من زبون نحس مثلى　　رمضان خذ ما يتسر

هذا البيت لا يستقيم الا اذا حدث تعديل فى كلمة رمضان فتصبح رامضن أى نقل المد قبل النون الى ما بعد حرف الراء .

أما البيت :

هون الأمور ومشى　　بعجل ولا تقصر

فلكى يستقيم الوزن لابد من تشديد الشين فى كلمة « مشى » ومد بالكسرة بعد حرف الباء فى كلمة « بعجل » وتشديد الصاد فى كلمة « تقصر »

أما البيت :

وأعطيك الدرهم ثلاثة　　وأصوم شهرين وما ادرى

فلابد من تعديلات عند الناطق فى كلمة « وأعطيك » « فتصبح » « وعطك » وكذلك كلمة « وما أدرى » فتصبح ومدرى ولا شك ان هذه كلها منطوقات شعبية تتفق مع اللسان العامى الذى لا يشبع مخارج الحروف مثل الكتابة ولكنه لظروف كلامية ولسانية واجتماعية يلجأ الى الحذف والادغام ويهتم بالنطق فالأذن هى مقياس صحة الوزن ، ونحن ندرك أن الاذن المصرية تهتم بالوزن والتناسق الصوتى وقد يساعد على ذلك الحركة والاشارة مما يضبط الوزن والايقاع من النغم والكلام والوزن العروضى فى هذا اللون لا يتضح الا من خلال العناصر الأخرى كالموسيقى والنغم اللازم لاستلطاف الصوت .

معنى ذلك أننا أمام قصيدة شعبية تنتمى الى ذلك اللون الشعبى الذى استحدثه شعراء العصر الفاطمى وأطلقوا عليه اسم « البلاليق » وهو اسم طائر لريشه ألوان مختلفة وله صوت شجى وكانت هذه البلاليق تنشد بألفاظ شعبية وقد فتن الشعب بهذا اللون الجديد حتى أصبح هو أظهر الفنون الأدبية المصرية فى عصر المماليك بجانب فن الموشحات (١) وربما كان هذا الفن عبارة عن أغنية شعبية هزلية (٢) أو هو نوع من التواشيح العامية التى كانت شائعة فى بلاد الشام (٣) .

فهذه القصيدة تقع ضمن تيار أدبى شاع فى مصر وفى بلاد الشام وهو تيار غزته - الأساليب الشعبية حاملة أفكارها وتصوراتها وابتعدت به تلقائيا عن النزعة الخيالية التى تجذب المثقف الى أجواء شعورية خاصة وتحليقات جمالية محددة ، ومع ذلك فان حظها من الخيال ليس قليلا اذا نظرنا اليها من زاوية الرؤية الشعبية فنحن نلمس فيها المشاعر والأحاسيس ونلمس فيها العفوية أو التلقائية التى لم تخضع

---

(١) الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربى حتى آخر الدولة الفاطمية - د. محمد كامل حسين ص ١٤٨ سلسلة « الألف كتاب » طبع سنة ١٩٥٩ .

(٢) النجوم الزاهرة ١٣٩/٩ نقلا عن دوزى .

(٣) المصدر السابق ٣٧٨/٧ .

للصقل والتجويد ، ولهذا فاننا نتعامل مع هذه القصيدة من زاوية الارتباط بينها وبين عناصر الزمان والمكان والبيئة ذلك أن الشعر الشعبى لا يهتم كثيرا بالجوانب الفنيـــة لغويه كانت او خياليه بقدر ما يهتم بقضايا المجتمع ، وبالنسبه لهذه القصيدة فان أهميتها تبدو فى تضرر بعض فئات الناس من الصيام فى فترة الحر الشديد

تحقيق الفترة الزمنية للقصيدة :

من الاشارات الموجودة فى القصيدة يمـــكن تحديد الفترة الزمنية التى كتبت فيها القصـــيدة بالنسبة للتقويم العالمى وبالنسبة لسن الشاعر . فقد أشار الشاعر الى أن رمضان كان فى شهر الحر فقال :

ذى حرور تذيب القلب
ونهـار أطول ملعـــام

وأنا عندى أى من صـام
رمضان فى هذى الأيـام

ذلا يكون الله فى عـــونه
ويكفر عنـه الآثـام

ففى هذه الأبيات اشارتان احداهما : النهـار الاطول من العام والثانية : مجىء رمضـــان فى فترة الحر ومن متابعة جدول تحويل الســـنين الهجرية الى سنين ميلادية (٤) . يمكن معرفـة ن هذه القصيدة قيلت بين ٦٩٣ هـ ، ٦٩٨ هـ ذلك ان رمضـــان فى هذه السنين يوافق أواخر يونيو ويوليو حتى العشر الأوائل من أغسطس وهذا التاريخ يوافق ١٢٩٣ م ـ ١٢٩٨ م وفى هذه الفترة أطول أيام الصـــيف . وأشـــد أوقات الحر ، كمـا أن هـذه الفتـــرة ـ من منتصف يونيو الى منتصف يوليو ـ توافق شهر بؤونة القبـــطى حيث تكون الأرض خاليـة من الزراعـــة أو بالتعبـير الريفى « شراقى » وفى انتظار الفيضان وقد جاءت اشارة واضحة على هذا فى قوله :

حتى تروى الأرض بالنيل
ويباع القـرط بـــدرى

ولما كان شرف الدين ولد فى ٦٧٠ هـ فيتبين لنا انه قالهـــا فى شـبابه وهى فترة التكوين الثقافى ولذلك جاءت مختلفة الصياغة عن النص النثرى الذى يدل على طول باع بالعربيه والذى سجله الشيخ صلاح الصفدى ٧١٨ هـ وقد كان شرف الدين فى سن الستين .

المستوى الاجتماعى للشاعر فى القصيدة :

تكشف القصيدة عن ان الشيخ شرف الدين لم يكن ميسور الحال وانه كان فقيرا وظهـــر ذلك بوضوح فى القصيدة . فقد ترددت كلمة معسر عدة مرات فى أبيات متقاربة فى القصيدة منها فى هذا البيت :

وأنا فى ذا الوقت معسـر
واشـــتهى الارفاق ليـه

ويلاحظ أن الفقرة الثانيـة تعبر عن المسكنة والاستعطاف ويقول :

وخذايش ما سـهل الله
ما الزبونات بالســـويه
الى خذ منـــه عاجـل
وامهل المعسر شـــويه

ولا شك أننـا اذا أمعنا النظر فى اتجاهات التعبـــير ســـنجد ان المشـــكلة بالنسـبة للشاعر لا توجد فى رمضـــان ولكن مشكلته الحقيقية هى مشكلة مادية وربما استدان مبلغا من المال من أحدهم وجاءه صاحب الدين يطالب بدينه فمـــا كان من شرف الدين الا أن يرجو ويستعطف ويطلب الرفـق والا يســـاويه الدائن بالغير ، والزبائن ليســـوا سواسية فى قدرتهم على رد الدين ، مما يدل على الحـــالة النفسية التى كان يعانيها ، بل انه يهدد الدائن بعدم الدفع اذا تشدد فى طلبه فيقول :

وان عسفتنى ذى الأيـام
ما اعترف لك قط بالدين

---

(٤) سيرة القاهرة ـ سمتانى لين بول ترجمة د. حسن ابراهيم حسن وآخرين ـ طبع ١٩٥٠ القاهرة ص ٢٦٩ .

وانكرك واحلف وأقول لك
أنت من أين وأنا من أين
وأهرب واقعد في قمامة
أو في قلالي بوشية

ويبدو من القصيدة ان شرف الدين له علاقة بالريف أو انه كان يمتلك قطعه من الارض الزراعيه لانه يطلب من الدائن امهاله حتى تروى الارض ويباع القرط . واذا رجعنا الى ظروف القاهرة في هذه الفترة لوجدنا ان الحياة لم تكن مدنيه بالشكل المعروف ولكنها كانت مزيجا من الريف والحضر بل ان الطابع الريفي هو الغالب من حيث الزراعة والحيوانات الريفيه ودواب الحمل ، وتوجد في النجوم الزاهرة اشارات الى طبيعة وشكل هذه الحياة اليومية في القاهرة فقد قال صاحب النجوم « ولم يوجد احد ليشترى القرط الأخضر ولا من يربط عليه خيوله (١) فقد كان القرط من أهم السلع في ذلك الوقت ـ مثلما هو الآن ـ لانه غذاء الدواب التى كانت وسيلة المواصلات الوحيدة داخل القاهرة وخارجها وكان غذاء الخيول التى كانت عماد الحروب والفروسية ، ولمعرفة أهميه القرط يكفى أن نشير الى أن البلوى المغربى قدر الجمال فى القاهرة فى القرن الثامن الهجرى بمائتى ألف جمل ، أما الحمير فبلغت عددا كبيرا لأنها قامت بدور سيارات الأجرة فى عصرنا وقدر ابن بطوطة عدد المكارين فى القاهرة بثلاثين ألف مكارى (٢) .

الظواهر الفنية

هذه القصيدة واضحة المعانى وموضوعها شهر رمضان الذى يحتفل به العالم الاسلامى سنويا وقد جاء هذا الشهر فى أشد أيام العام حرارة وفى هذه الفترة تزداد رطوبة الجو بسبب النيل فترتفع درجة الحرارة ويشعر الناس بالضيق والاختناق مما يزيد من عذابهم، و الناس من لا يقدر على مشاق الصيام ومنهم شر الذين الذى عاش فى تيار المجون ولذلك أخ يستعطف رمضان ليؤجل هذه الفريضة الى شه طوبة فلجأ الى صنوف الحيل لطلب التأجيل او تقسيم اليوم أو دفع البدل النقدى أو ح التهديد بعدم الصوم وليكن ما يكون .

الأسلوب :

وأول ما يمكن ملاحظته ان القصيدة حوارية رغم انها تفتقد الشكل التقليدى لاسلوب الحوا « قال ، قلت .. » والحوار فى القصيدة على الرغم من ذلك مفهوم من خلال استخدا ضمير المتكلم وضمير المخاطب ، وهذا الضمي قد يكون متصلا وفى بعض الأحيان قد يكون منفصلا مما يؤكد أن الخيال هنا يميل الى التشخيص والتصوير المادى . بل ان الفنية فى القصيدة الشعبية وفى هذه القصيدة بالذات ليست فى الخيال المجنح ولا فى التراكيب الأسلوبية المدرسية ولا فى عمق الفكرة فهذه العناصر كلها مفتقدة تماما ، ولكنها تبرز فى هذا الحوار الطبيعى التلقائى وفى استخدام الأساليب الشعبية التى صارت فى مستوى الحكم واتخذت شكل فقرات محفوظة ومتكررة فى لغة الناس اليومية منها :

« مشى بعجل » ، « طول النهار للعشية » ، « أحلف وأقول لك » « من بكرة للظهر » ، من فضلك » لا تربحنى خطية » ، يكون الله فى عونه » ، « ايش أنا فى رحمة الله » ، « الله يعلم ما فى قلبى » .

فهذه الفقرات الأسلوبية التى تنساب ببساطة ويسر فى القصيدة مما يميز الأدب الشعبى المصرى منذ القديم ، هذا الأدب الذى يعتمد فى

---

(١) النجوم الزاهرة ١٠/٢١٠ وقد جاء فى الهامش أن القرط هو النبات الذى يعرف اليوم بالبرسيم وما يجفف منه يسمى الدريس « وقد اختفت هذه الكلمة فى مصر ولم أسمع بها قبل ذلك ولكنى سمعتها فى الجزائر وهم ينطقونها بفتح الكاف وضمها ويطلقونها على قش القمح أو الشعير فليس عندهم برسيم .

(٢) المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك ـ د. سعيد عبد الفتاح عاشور ـ طبع النهضة العربية سنة ١٩٦٢ ص ٨٣ ، ٨٤ بتصرف .

أسلوبه وتركيباته على الكلام السائر بين الناس في تعاملهم اليومي ، والطريف ان هذا الكلام السائر يعطينا ايحاءات كثيرة ومهمة تكشف العلاقات الاجتماعية ونمط الأوضاع الاجتماعية. ويكفي أن نقف عند فقرة واحدة على سبيل المثال لا الحصر وهي « أنا فين وانت فين » وهذه الفقرة تعبير شعبي مصري . فاذا أردنا أن نحوله الى التعبير العربي قلنا « أين أنا وأين أنت » والتعبير العربي هنا غامض وغير مفهوم وحتى اذا أمكن استيعابه فانه لا يستطيع أن يرمىء بالمعنى الدقيق للتعبير الشعبي ، أما هذا التعبير الشعبي رغم بساطته ووضوحه فعندما يقال يعني أوضاعا اجتماعية معينة . فهو يعني الفقر في مقابل الغنى ويعني الفوارق الاجتماعية ويعني الطبقية وما يترتب عليها . أما في هذه القصيدة فهو يعني اليأس من رحمة الله والاحساس بكثرة الذنوب وهل هناك أبلغ من هذه التعبيرات التي تركز خلاصة التجربة الشعبية والأوضاع الاجتماعية التي تترتب عليها ؟ وهل هناك أكثر فنية من تلك الأساليب التلقائية التي تحمل خبرات أجيال ؟

و لقصيدة بشكل عام تتميز بالبساطة والبعد عن التكلف فالأساليب تأتي عفو الخاطر ودون معاناة أو تجويد ، وربما كانت أكثر ميلا الى الارتجال وهو ما يفسر التجائها الى التعبيرات اليومية والتراكيب الأسلوبية الجاهزة ، على أن التزاوج بين التراكيب الفصيحة والتراكيب اليومية لم يتولد عنه تنافر أو افتعال ولكن نتج عنه تماسك وتلاحم فكرى وأسلوبى وربما كان هذا من الأسباب التى جعلت الأشعار الشعبية وأشعار شرف الدين خاصة تستهوى الكثير من الناس فسجلوها كما استهوت العلماء والمؤرخين .

* * *

ومن الطريف أن نجد فى هذه القصيدة بعضا من الأساليب الشعبية السائرة بين الناس فى هذه الأيام منها :

اربح ثوابى	السائر الآن	اكسب ثوابى
انت من أين وأنا من أين	السائر الآن	انت فين وأنا فين
يكون دا من فضلك	« موجودة بنصها »	
من أنا بين البرية	السائر الآن	أنا ايه بين الناس
لا تربحني خطية	السائر الآن	ما تحملنيش غلط
لك ثلاثين يوم عندى	السائر الآن	عندى لك ثلاثين يوم
مشى بعجل	« موجودة بنصها »	أو امشى بسرعة
نهار أطول ملعام	« موجودة بنصها »	ويقال نهار أطول من عام
يكون الله فى عونه	« موجودة بنصها » ، وأحيانا يحدث تقديم وتأخير فيقال « الله يكون فى عونه »	

أما الكلمات الشائعة حتى الآن فمنها :

من فضلك موجودة بنصها .. الخ

لية = لى ، عليه = على ، بدرى = مبكرا ، ايش = ماذا

وآجى = آتى ، بكرة = غدا ، مشى = امشى

اللى : الذى ، شوية = قليلا

أما المضامين أو المفاهيم الشعبية فيبدو ذلك فى قوله « ما الزبونات بالسوبة » وهى تعنى ان الناس كلها مش زى بعض » وهكذا نستطيع أن نجد اشارات مصرية خالصة ومفاهيم شعبية تتكون منها بنية القصيدة . على أن هذه المضامين والأفكار لا ينبغى أن تقترن بالسذاجة وبدائية الذوق وضحالة الفكر وتخلف الوجدان كما يدعى أصحاب الطبقية الفكرية والذوق الراقى لأن هذه المعانى لم تكن شائعة فى ذلك الوقت فهى من مستحدثات العصر الحديث أما فى

فقد كانت الثقـــافة تتحرك فى المجتمع بكل طوائفه بحرية وتلقائية كما انهم لم يعرفـــوا التقسيمات الفكرية كما هو شائع الآن فكانت لديهم ديموقراطية ثقافية ان صح هذا التعبير الحديث يدلنا على ذلك ان الذى يروى هـــذه القصيدة هو أحد أعلام المثقفين وسجلتها كتب التاريخ المشهورة ·

الفكاهـة :

جاء فى الفقرة الأخيرة من القصيدة ان شرف الدين صاغ هذه القصيدة للترويح فيقول :

جميـــع كلامى هـــذا
بطـــريق الضـــحكية

ويعتذر عما بدر منه من سوء الســـلوك مع شهر رمضان فيدافع عن نفسه فيقول :

والله يعلم ما فى قـــلبى
والذى لى فى الطـوية

فالغرض الأساسى منها هو الاضحاك والترفيه فكيف تكون الفكاهة فى هذه القصيدة ؟ هناك لونان من الفكاهة أحدهما : الفكاهة الصارخة أو الجارحة وهى تستخدم الألفاظ الهـــابطة او السوقية ومن هذا اللون شعر التحامق الذى يعمد فيه الشاعر الى أن يصور نفسه فى صور كاريكاتـورية مع الميـل الى السخف فى القول والصور حتى يظهر حمقه (١) ·

أما اللون الآخر فهو الفكاهة الهادئـة التى لا تجرح أو تخـــدش الذوق أو تســـقط فى السوقية : وفكاهة هذه القصـــيدة من اللون الثانى رغم ما ذكر عن شرف الدين من تحامق فهى فكاهة من النوع الهادىء الذى يلحظ فى النص وربما كان السبب في ذلك طبيعة الموضوع ووقاره ، وربما كان للســـن دخل فى هـــذا الموضوع حيث انه قال هذه القصيدة وهو على مشارف الستين وفى هذه السن تخف حـــدة المجون والعبث ·

وتظهر الفكاهة فى ذلك المشهد الذى ســاقه فى القصيدة بتحويل رمضان الى شخصـــية دائنة وحديث شرف الدين الاســتعطافى معه أو عندما يصور نفسه فى صورة المهرج فيقول :

وتخليـــنى أســـقف
طول نهارى للعشـــية

أو عندما يهرب من هذا الدائن ويختفى فى أكوام القمامة أو أكوام القلل فيقول

وأهرب وأقعد فى قمـامة
أو فى قـلالى بوشـــيه

أو عندما يسخر من نفسه ويتهم شخصيتـه بالنحس والفقر فيقول :

من زبـون نحس مثـلى
رمضـــان خذ ما يتسر

أو عندما يحاول اغراء رمضان برشـــوة فيقول :

وأعطيـك الدرهم ثلاثة
وأصوم شهرين وما أدرى

ووضح أن هذه الصورة المتناثرة من النـــوع الفكاهى خفيف الظل الذى يريح المستمع ويقدم التسليه فى قالب من المشاهد المتتالية وكأننـا بابن أسد يريد أن يعرض علينا لونا من فكاهاته وهذا اللون يبدو فى مشاهد ويبدو فى ثـوب من السخرية ·وأبرز الوانالسخرية هىالسخرية من النفس ، وفى خلال هذه الفكاهة الوقـــورة لم ينس بن أسد الذات الالهية وما تشـــيعه من رهبة وخوف وكأنه فى ذلك يعبر عن جوهر الشخصية المصرية التى تمزج بين الاســـتمتاع والاستغراق الدنيوى وبين الخوف من الله يقول:

ايش أنـا فى رحمـة الله
من أنا بين البريـــة
أنا الا عبـــد مقهـور
تحت أحكام المشـية

---

(١) الحياة الفكرية والأدبية ص ١٨٤ ·

أما أبرز هذه المعتقدات فهى الايمان بالقـدر والتسليم المطلق بالمشيئة · وهى من الصـفات الشائعة بين العامة أو هى من المفـاهيم التى تكون ضمير ووجدان الشخصية المصرية ·

المصادر والمراجع :

١ ـ فوات الوفيات ـ ابن شاكر الكتبى ـ تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ج ١ ط مكتبة النهضة المصرية ·

٢ ـ الدرر الكامنة فى أعيان المئة الثامنه ـ ابن حجر العسقلانى ت ٨٥٢ هـ ـ تحقيق محمد سيد جاد الحق ـ طبع ١٩٦٦ ·

٣ ـ النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة الأجزاء ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ طبع المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة ·

٤ ـ شذرات الذهب فى أخبار من ذهب ـ ابن العماد الحنبلى ج ٥ ·

٥ ـ الأمثال العربية القديمة ـ رودلف زلهايم ترجمـة د· رمضان عبد التواب طبع بيروت ١٩٨٢ ·

٦ ـ فن المقامات فى الأدب العربى ـ د· عبد الملك مرتاض طبع الجزائر ١٩٨٠ ·

٧ ـ الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربى حتى آخر الدولة الفاطمية ـ د· محمد كامل حسين ـ سلسلة الألف كتاب طبع ١٩٥٩ ·

٨ ـ سيرة القاهرة ـ ستانلى لين بول ترجمة د· حسـن ابراهيم حسن وآخرون طبع ١٩٥٠ القاهرة ·

٩ ـ المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك ـ د· سعيد عبد الفتاح عاشور طبع النهضة المصرية ١٩٦٢ ·

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشـعبية ، والصـور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية ·

فى مخطوطة عربية

مصطفى شعبان جاد

احتفل المجتمع العربى على مدى تاريخه الطويل بالفرس فكانت له المكانة الكبرى بين العشائر ، ويسجل تراثنا الادبى هذا الملمح المهم لمكانة الفروسية عند العرب . حتى أننا نستطيع الحكم على الفارس من خلال اختياره لفرسه . فلا يكاد يذكر اسم عنترة بن شداد الا مرتبطا بفرسه « الأبجر » ، بل ان الحياة الجاهلية اشتهرت بتلك الحرب الداهمة «داحس والغبراء » وهما الفرسان اللذان كانا سببا فى نزاع القبائل . وتعد معلقة زهير بن أبى سلمى التى كتبها متوسلا للقبائل بانهاء الحرب وثيقة مهمة فى هذا الصدد . وجاء الاسلام فاكد على فضائل الفروسية واهميتها للمسلم من مرحلة الطفولة ، وتربية الشباب بأخلاقيات الفرسان .

وتحتل الفروسية فى أدبنا الشعبى مكانة رئيسية من خلال الملاحم مثل أبى زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس . وقد اهتم المبدع الشعبى برسم صورة البطل وجعل الفروسية الدعامة الأولى له فهو يجيد الكر والفر والمنازلة واستعمال السلاح كالسيف والرمح ولعل هذه الخصيصة يمكن تتبعها بوضوح فى السيرة الهلالية . حيث نجد أن أبطال السيرة الرئيسيين تنبع بطولتهم من تفوقهم فى الفروسية مثل أبى زيد الهلالى ودياب بن غانم والزناتى خليفة . ويلاحظ أيضا فى هذه السيرة مدى ارتباط الفرس بصاحبه فضلا عن العلاقة التى تقترب من العشق فعندما افتقد دياب بن غانم فرسه الذى استولى عليه « الماضى بن مقرب » لكى يسمح لتغريبة بنى هلال أن تمر من صعيد مصر ، عندما حدث ذلك . فانه لم يمض وقت قصير حتى فر الفرس من « الماضى بن مقرب » الذى لم يستطع ركوبه وعاد الى صاحبه دياب . ولما ماتت الفرس طلب دياب بن غانم أن يدفن الى جوارها عندما يحين أجله . وهذا الحدث يؤكد تلك الأصالة التى يتمتع بها الفرس العربى ، وما يتميز به من أخلاقيات عن سائر الحيوانات . ويقول الدكتور / عبد الحميد

يونس فى معجم الفولكلور أن « الفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الانسان ، ويمتاز بتناسق أعضائه وصفاء لونه وسرعة عدوه وطاعته لراكبه عند الكر والفر ، وهو معروف بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء ... ... وهو يعرف صاحبه الذى اعتاد أن يركبه ولا يسمح لسواه بأن يمتطى ظهره . وعندما ينام صاحبه يسهر بجواره ، وعندما يحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه يوقظه بقرع أقدامه » .

ويلاحظ أن الصفات التى ترتبط بالفرس من شجاعة وقوة وذكاء هى نفسها الصفات التى وجب على الفارس أن يتحلى بها ، فأخلاقيات الفروسية بوجه عام هى تلك التى نطلقها على الفرس والفارس معا فى كثير من الأحيان . ولعل وصف الفرس فى الأدب الشعبى يعطى دلالة عامة لشخصية صاحبه ، فكلمة « فارس » مشتقة من « الفرس » ومنها أيضا « الفراسة » التى يشير لها ابن منظور فى **لسان العرب** فيسجل العلاقة فى هذه الصفة التى تجمع بين البراعة فى فن الخيل من ناحية ، وللعلم بالأمور والتبصر بها من ناحية أخرى ، ولذلك فان التاريخ الشعبى يؤكد على التفوق فى الفروسية على أساس أنها الوسيلة الأولى لاثبات الوجود والحرية الشخصية والجماعية ، فعنترة لم يكن ليستطيع الحصول على اعتراف المجتمع به الا عن طريق البراعة فى الفروسية ، وأبو زيد الهلالى لم يكن لديه سوى أخلاقيات الفارس وتفوقه ، لينال اعتراف أبيه ببنوته الى أن تثق الجماعة به ليقودهم فى تغريبته الشهيرة الى تونس .

وقد تحولت الفروسية عند العرب الى علم قائم بذاته ، فحياة القبائل فى الجاهلية كانت قائمة على الحروب فيما بينها ، وكان الفرس هو الوسيلة الأولى للمحارب ، وعندما جاء الاسلام وأكد على أهمية الفروسية فى القرآن والأحاديث ، أصبحت الحاجة الى تكوين شخصية الفارس وتربية الفرس ونسبه والمهارات القائمة على الفروسية مثل السباق ، أصبحت هذه الحاجة تنتهج منهج الدراسة والتحليل ، لذلك فان تراثنا العربى حافل بالمخطوطات التى تعالج موضوع الفروسية مثل كتاب « **الفروسية وعلاج الخيل** » ، وكتاب « **قطر السيل فى أمر الخيل** » ، و « **الفروسية والبيطرة** » و « **الفروسية والمناصب الحربية** » و « **القول التام فى رمى السهام** » ، و « **أنساب الخيل** » ، وكتاب « **الكمال فى الفروسية** » وكتاب « **كشف الكروب فى معرفة الحروب** » و « **علم الفروسية**» ... الخ وكلها مخطوطات مهمة تكشف عن مدى ارتباط العرب بهذا الجانب من حياتهم .

والمخطوطة التى أتناولها بالعرض يغلب عليها التنظير لما يجب على الفارس المحارب أن يقوم به قبل وأثناء المعركة ، وهى مخطوطة « كشف الكروب فى معرفة الحروب » لموسى ابن محمد اليوسفى التى كتبها فى عهد السلطان الملك سعيد جقمق الذى تولى حكم مصر من عام ١٤٣٨ م الى ١٤٥٣ م (٨٤٢ الى ٨٥٧ هـ) وهو أحد سلاطين دولة المماليك الجركسية ،والمخطوطة توجد فى مكتبة المتحف الحربى بالقلعة (القسم العربى) ضمن مجموعة أخرى من المخطوطات التى تعالج موضوع الفروسية من جوانب مختلفة مثل « غنية المرامى فى غاية الرامى » لمؤلفه طبعا الاسرافى البكلمشى (ق ١٤ م) ، و « نهاية السؤال والأمنية فى تعليم أعمال الفروسية » (ق ٩ هـ) ، ومخطوطة « كتاب علم الفروسية واستخراج الخيل العربية » لناصر الدين محمد.

بدأ المؤلف مخطوطته بمقدمة يشرح فيها أقسام الكتاب ، ويتبين من المقدمة عشقه الخاص للفروسية ، واهتمامه برؤية الفرسان يتدربون كل يوم ، حيث أخذ يلاحظ عن كثب ما يقوم به الفرسان من مقارعة وممانعة وكر وفر ، واستخلص من ذلك – وهو صاحب التجربة – أنه أمام فرسان بارعين ، لكنهم لم يخوضوا بعد تجربة الحرب ، **ويسجل المؤلف الحافز الذى دفعه لتأليف الكتاب فيقول :** « ان الموجب لوضع كتابى هذا أننى رأيت دولة أشرق بالسعود ناظرها .. حيث ظهر ملك سعودها بأمرائها وجنودها ورأوا ما أنعم الله عليهم فى هذا الزمان من الأمنة والأمان وكفاهم شر العدو ، وكف عنهم يد العدوان ، شغفوا بالمحاربة فى الميدان والمقارعة بالعيدان ، تقلبوا على ظهور الجياد بالمحاربة والجلاد .. وكنت

ممن شغف بمشاهدتهم كل يوم طليعة بعد طليعة ، واستجلى من محاسن وجوههم الحسن البديع .. وكأنما كان الحرب لهم سجية عالية على الطباع أو ألفة ألفوها من الرضاع ، فتمنوا لو رأوا حربا ألقوا أنفسهم اليها ولو كانت حرب البسوس ، لكنهم لم يروا نار الحرب المحرقة » فهم فرسان لم تتح لهم الفرصة لتأكيد فروسيتهم بالحرب ، لأن هذه الفترة التاريخية كانت هادئة ، والحرب بالنسبة اليهم مجرد حكايات يسمعونها من الأسلاف ، أو أخبار تأتى اليهم من بلاد لا صلة لهم بها ، الأمر الذى جعل كل فارس منهم غير مكابد لتجربة حربية جادة ، ويعلق المؤلف بقوله : « فما الطعن بالعيدان كالطعن بأسنة الرماح ،ولا المقارعة بالعصا كالمقارعة بالصفاح» .

والمخطوطة تتألف من عشرة فصول ، أفرد **اليوسفى** قبلها فصلا صغيرا عن فضل الجهاد الواجب على كل مسلم بصفة عامة ، ومن ملك أمور المسلمين بصفة خاصة ، لأنه يعتبر القائد الذى يقود الجماعة ، فواجبه الأول هو نصرة الدين ، وينبغى عليه أن يخلص النية مع الله ودفع العدوان عن الاسلام .

فى الباب الأول الذى خصصه المؤلف فى « ذكر وقوف السلطان أمرائه لترتيب الجيش » يعلن أهمية وقوف السلطان بمعزل عن الحرب، حيث يستدعى المشايخ وأهل الخبرة ممن لهم تجارب طويلة فى الأمور الحربية ولقاء الأعداء ، وتكون مهمتهم هى تقديم النصح فى أمور اللقاء وكيفيته ، أما الغلمان والجمالة فيكونون صفا خلف الجيش، وعلى السلطان أن يحذر الجنود من العقاب الذى سينياله أحدهم اذا تخلى عن فروسيته ، فأى فارس يخرج أثناء الحرب غير مجروح هو أو فرسه فان دمه محلل للجميع . والسلطان هو العقل المخطط الواعى صاحب التجربة أثناء الحرب ، ولذلك فمكانه بعيدا عن المعركة مهما كلفته الظروف لأنه القائد الأول للفرسان « وان كان فى نفسه شجاعة أو فروسية تحمله على ذلك فيتوقاه ، فانه بمنزلة الرأس من البدن » . والسلطان له مهام كثيرة غير القيادة أيضا ، مثل تفقد الخيل والسلاح فهو فارس من الدرجة الأولى يجب أن يكون جواده صحيح القوام ، قوى البنية ، وعلى السلطان أن يتأكد أثناء المعركة من توفير الماء لمن يلحقه العطش أثناء الحرب وخصوصا اذا طالت مدتها فضلا عن مصاحبة البيطار والجرايحى لمن يخرج مجروحا أو لحقه اعياء هو أو فرسه .

والباب الثانى فى « الدخول الى الحرب والخروج عنها والمقارعة والممانعة » وينبه المؤلف الفرسان الى أنها الحرب وأن الأمور أخذت مأخذ الجد ، فعلى الفارس أن يحترس فى كل خطوة يخطوها ، وألا يقدم على الحرب اقدام الجاهل ، ويتبين جيدا الجهة التى يقصدها وكيفية اختراقها . وفى كل الأحوال يتخذ موقف الاستعداد ، بأن يجعل ترسه أمام وجهه، فاذا التحم مع غريمه فلا شىء أفضل من الطعن بالسيف مباشرة ، وعلى الفارس أن تكون لديه كل الاحتياطات اللازمة التى تجعله لا يفترق عن فرسه ، وذلك بأن « يجعل فى وسطه مستعانا معقودا فى لجام فرسه ، فان حصل له تقنطر الى الأرض لا يخرج فرسه عنه ،ويكون فى ركابه الأيسر أيضا ركاب أطول من ركابه يعينه عند الركوب فربما حصل له زمع أو جرح عاقوه عند الركوب ، فيكون ذلك الركاب عونا له » أما اذا انفصل الفارس ـ دون ارادة منه ـ عن فرسه أثناء الالتحام ، فان ملكات الحيلة والذكاء من صفات الفارس المميزة ، حيث أن سرعة البديهة مطلوبة فى الحرب وبخاصة اذا انفصل الفارس عن وسيلته الأولى وهى الفرس ، فان « عجز أن يركب وخشى أن يدركه العدو يطرح نفسه بين القتلى والجرحى ليتخيل من يراه من الأعداء أنه قتيل فيبقى مع أجله » . ويسخر المؤلف من الفارس الذى يفتقد للحيلة بأن يجد نفسه بلا سلاح أو فرس ، فلا يسارع بنجاة نفسه بأية وسيلة ، فهذا جهل من نوع مركب ، وهناك من يكون جهله طباعا متسما بالقوة والشجاعة ، فيلقى بنفسه فى غمار الحرب ومواقع الخطر بدون سيف أو درع أو فرس ، ومصير الاثنين معروف بطبيعة الحال .

ويتناول المؤلف فى **الباب الثالث** » مايحتاج المجاهد أن يدخره لمثل ذلك اليوم » فيقول : « ذكرت الأوايل أنه يحتاج الى أربعة أشياء : الصديق والجواد والسيف واللباس » وللصديق

أو الرفيق فى الحرب مقومان أساسيان الأول ـ هو أن تكون تلك الصداقة والمحبة خالصة لله ، والثانى ـ هو العون من جانب كل منهما أمام العدو ، وهى مسألة تتعلق بأخلاقيات الفارس الذى يقف بجوار زميله اذا أصيب بجرح أو كلت عزيمته فى لحظة ما ، فالصديق يعطى لصديقه بكل ما تتسع له فروسيته من عطاء ٠ ويأتى فى المرتبة الثانية ـ بعد الانسان ـ الجواد وطبيعى أن يكون للفرس هذه المكانة ، فالفارس يقضى مع فرسه فى المعركة أكبر وقت ممكن ، ولا ينفصل عنه الا اذا وقع مجبرا أثناء المبارزة والالتحام ، فمن أجل الفرس يهون كل شىء ، فهو « عمدة الفارس وفيه يتنافس كل متنافس، فانه العمدة وعلى ظهره يبلغ الثنا وتهون الشدة ، ويكون جوادا طاب أصله وصح نسله ٠٠ طويل العنق ٠٠ عريض الكاهل ٠٠ قصير الظهر ٠٠ شديد العصب ٠٠ صحيح القوايم ، ضليع منيع منعطف سريع ٠٠ مجتمع مرتفع » وهى صفات الفرس العربى المتكاملة والمناسبة للفارس ، واذا لم تتوافر هذه الملامح فى الفرس فيكتفى بكبر الضلع وصحة القوايم حيث يؤكد المؤلف أن هاتين الصفتين هما غاية القصد فى الفرس ، وذلك لأن أشد ما يواجهه الفارس عند امتطاء فرسه هو أن يسقط أو يتقنطر عن الجواد اذا أصابه جرح أو ضعف، فليس أمامه سوى التعلق فى السرج لكبر ضلعه وصحة قوايمه ٠

وفى الباب الرابع يحرص المؤلف على أن مهمة اختيار الفرسان تعود الى السلطان ، الذى يختبر فروسيتهم بدقة ليتعرف على الشجاع من الجبان ، وربما ينخدع السلطان فى اختيار أحد الفرسان ، فاذا اشتبه عليه الأمر ، فان ملامح الرجال تظهر بواطنهم مثل الاصفرار والعبوس والاضطراب وكثرة الحركة عند الجبان أو البشر والانشراح وثبات القلب عند الشجاع٠

أما الباب الخامس فقد خصصه المؤلف لتسجيل أسماء وحكايات عن الفرسان المماليك الذين ضحوا بحياتهم من أجل أمرائهم فى الحرب ويلفت الانتباه مرة أخرى الى أهمية القادة والمحافظة على حياتهم من قبل الفرسان ، وأن أهم ما يجب أن يتصف به هؤلاء القادة ـ كفرسان ـ تجنب الاعتداء على الآخرين بغير حق ٠ وفى الباب السادس يصنف المؤلف الفرسان الى درجات بقصد توضيح فكرته ، فهناك رجل له خبرة طويلة بالحرب ، فلا يستهول مشاهدها عند الدخول فيها ، وآخر تكمن فى قلبه السكونة والنخوة وطبائع الفروسية « من غير أن يشاهد حربا ولا وقف موقف طعن ولا ضرب ضربا ، فيكون الغالب عليه الطبع المركب فيه لسعادة أسكنها الله عز وجل فى نفسه » وثالث مدعى الفروسية ، فاذا جاء وقت الحرب تجده جبن منها ، ورابع قوى فارس لم يدخل الحرب لكنه يخاف منها فى البداية وسرعان ماتتغلب شجاعته على جبنه ٠ والباب السابع يفرده المؤلف لتسجيل أسماء الفرسان الذين اشتهروا فى التاريخ ، وخاضوا الحرب بأنفسهم مثل الناصر صلاح الدين يوسف ، ونجم الدين أيوب ، كما عرض لأسماء الملوك الذين اشتهروا بالفروسية ولم يدخلوا الحرب مثل السلطان الملك الظاهر والسلطان الملك المنصور قلاوون ٠

وخصص اليوسفى الباب الثامن فى « ذكر ما جاء فى فضل الخيل » ، حيث سجل بعض الأفكار التى يغلب عليها النزعة الميثولوجية عند العرب ، وهى فى نهاية الأمر تعلى من شأن الفرس ومكانته لديهم ، وهو يقول : « ورد أن الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام خلق ساير الدواب وعرضها عليه فاختار الفرس » ، وربط هذه المعلومة بآيات قرآنية لأهمية الخيل فى قوله تعالى ـ على سبيل المثال ـ « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم » ٠ ثم يورد أيضا بعض ما قاله أصحاب الخبرة فى تفسيرهم لمعنى القوة فى الحرب ، فيقول : « ذكر المفرسون (١) أن من القوة : الخيل والسلاح والاعداد والانذار والصبر والثبات والمحاورة والحيلة فى الحرب على الأعداء والتوسل بالخديعة فان الحرب خدعة ،

(١) أصحاب الفراسة ٠

وينتقل المؤلف بعد ذلك لذكر بعض الحكايات المرتبطة بالأنبياء وعلاقتهم بالفرس ، واختيار المؤلف للأنبياء يعنى تأكيدا غير مباشر لأهمية الفرس فى التاريخ الانسانى بصفة عامة ، واكسابه نوعا من التقديس ، بصفة خاصة لكن الملاحظ أن ما يأتى به من معلومات فى هذه الحالة لا يذكر مصدرها ، لكنه يكتفى بأن يسبقها بكلمات مثل : قيل أن ، أو ذكر أن ، أو ورد أن ... الخ . ويلاحظ أنه وان كانت المخطوطة فى معظم أبوابها يعتمد فيها المؤلف على تجربته الشخصية ، فضلا عن كونه شاهد عيان للفترة التى يكتب عنها ، فان ما يذكره فى هذا الباب يحتاج الى مصدر للرجوع اليه ، فربما يكون قد أهمل ذكر المصدر عن قصد ، أما اذا اكتفينا بنص كلامه على هذه الصورة، فان من الأرجح أن تكون هذه الأقاويل من التراث الأسطورى تناقل عبر التاريخ الى أن وصل للمؤلف ، فهو يذكر فى ثنايا حديثه عن علاقة الفرس بالأنبياء أنه قد « قيل أن الخيل التى ورثها سليمان عن أبيه داوود عليهما السلام كانت ألف فرس أخرجها الله تعالى لأبيه من البحر ذات أجنحة ، ولما عرضت على سليمان عليه السلام وجاز وقت العصر أمر بردها ... فطفق مسحا بالسوق والأعناق ولم يبق منها غير مائة فرس اتخذ لها ميدانا تجرى فيه » ثم يضيف اهتمام سليمان عليه السلام بأفراسه وحرصه على أن يمسح وجوهها وتنظيفها من الغبار الذى قد يلحق بها ، وكذلك الحال بالنسبة للنبى صلى الله عليه وسلم الذى روى عنه قوله: « أوصانى أخى جبريل بالخيل » ، وفى موضع آخر قول الرسول « الخيل معقود بنواصيها الخير » ، وغير ذلك مما جاء به المؤلف مما قيل عن فضل الخيل ومكانتها عند الأنبياء والخلفاء والملوك ومن شغف منهم بالفرس وتغالى فى ثمنه ، وتفضيل العرب ركوب الأنثى على الذكر وافتخارهم بأسماء فرسانهم ، ومر المؤلف مرور الكرام على ذكر أنساب الخيل وأصولها ، لكنه أعطى معلومة جديرة بالانتباه وهى أن « أصول ساير خيول العرب من نسل الأعوج والأجدل و لأعز ، وتفرعت من هذه الأصول الثلاثة ساير خيول العرب » وهى حقيقة قابلة للبحث بطبيعة الحال بالنسبة لأنساب خيل العرب .

وفى الفصل التاسع أورد المؤلف بعضا من أشعار العرب فى شجاعتهم وأقدامهم فى الحرب مثل قول عنترة :

ولقد شهدت الحرب فوق ثنيه
تطير اذا اشتد اللقا بالقوايم
وتصهل خوفا والرماح تنوشها
الى صدرها تنسل سل الأراقم
رميت بها بحر المنايا فخضته
وأغرقتها فى بحره المتلاطم

أما الباب الأخير فهو فى « ذكر الحصار والدخول الى المغارة » ، وهو درس فى الارادة يختتم به المؤلف كتابه ، حيث يؤكد على أن يتحلى الفرسان بالصبر عند محاصرة العدو ، واتقان الرمى من أعلى الحصار ، وأن تكون الجماعة قوة واحدة وذلك « بالرباط فى النهار والسهر فى الليل والاقامة على مدد أيام الفتوح» حيث أن الحصار فى الحرب يتطلب بطولة ومثابرة من الفرسان ، وقد اختصر المؤلف ـ على حد قوله ـ هذا الباب وبخاصة ما يقوم به مقدم الفرسان فى مثل هذه الظروف .

وتنتهى المخطوطة عند هذا الباب حيث تعد وثيقة هامة فى تاريخ الفروسية العربية ابان القرن الثامن الهجرى ، تعطى صورة واضحة للتصور العام لما يجب أن يكون عليه الفارس والسلطان والأمراء فى مواجهة الحرب من أخلاقيات الفروسية العربية ، وكيفية الاستعداد للمواجهة ، وكل دارس للأدب الشعبى العربى لا يستطيع أن يتجاهل أهمية الفروسية والتدريب عليها » والسيرة الشعبية تعد أهم الوثائق والنصوص فى تصور الوجدان الجماعى للفارس والفرس ، ولذلك فان هذه المخطوطة تعد واحدة من المصادر الهامة للمهتمين بهذا المقوم الضرورى من مقومات الحياة والبيئة العربية والمصرية .

الأمثال العامية - لأحمد تيمور

عرض وتحليل : معتز شكرى

هذا هو الكتاب الرائد الذى لا تكاد تفتقده على رأس قائمة المراجع لأى بحث أو كتاب فى مجال الأمثال الشعبية ، بما فى ذلك مجموعات الأمثال الشعبية نفسها التى صدرت فيما بعد . ولعل كثيرا من كتب الأمثال الشعبية الحديثة الصدور قد نهلت أساسا من هذا المعين الضخم ولم يشفع لها في الاعتراف بجدتها وأصالتها الا التصرف فى « الشكل » دون «المضمون» ، فهى تأخذ الأمثال من ذخيرة تيمور ولكنها تعيد ترتيبها وتنقص هنا وتزيد هناك حتى يكون للمجموعة اسم جديد ومؤلف جديد وحقوق نشر جديدة وهكذا !

وهذا شىء لا غبار عليه فى حد ذاته لأن الأمثال ليست أمثال « تيمور » ولكنها أمثال الشعب . وجه الاعتراض الوحيد أن المجموعات « الجديدة » كان ينبغى أن يقوم مؤلفوها بجهد جديد لجمع المزيد من الأمثال التى لم تجمع بعد وهى كثيرة جدا ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فان بعض هذه الكتب لم يذكر مجموعة تيمور باشا ضمن مراجعة ولم يفه حقه الواجب . بل لم يذكر اسم هذا العمل الرائد وهو أمر نراه واجبا على كل من يؤلف فى الأمثال العامية . ذلك أن من أعظم أفضال تيمور باشا فى هذا العمل الضخم ـ وهى كثيرة سنذكرها فيما بعد ـ أنه جمع المادة أو معظمها بنفسه ولم يكن أمامه مصدر مكتوب يأخذ منه مباشرة . ليس ذلك لأنه لم توضع كتب فى الأمثال المصرية العامية قبل تيمور (فعلى الأقل هناك « **المستطرف** » **للأبشيهى** ببعض فصوله التى خصصها لهذا الغرض ، وهناك كتاب المستشرق بوركهارت الذى نرجو أن نتعرض له فى موضع آخر) ، وانما الأمر أن أمثال هذه المجموعات السابقة كان معظم ما فيها أمثالا قديمة بعضها فصيح وبعضها انقرض . أما الأمثال المصرية المعاصرة (أى غير المهجورة) والقريبة من الشعب المصرى والدائرة على ألسنته والتى تبلغ الآلاف ، فقد كان الفضل خالصا لتيمور حينما جمع منها مادة ضخمة تبلغ ٣١٨٨ مثلا عاميا مصريا متداولا أولها « **آخد ابن عمى واتغطى بكمى** » وآخرها « **يوم الهدد مافيهش بنايه** » .

ذلك هو أول أفضال تيمور : الريادة وأصالة المادة المجموعة ، ويأتي بعد ذلك الترتيب الألفبائي الذى ارتضاه لمجموعته معطيا لها شكل المعجم وهذا أكثر الأشكال شيوعا حتى فى الخارج : أن تصدر معاجم ألفبائية للأمثال والتعبيرات الدارجة والكتابات والمصطلحات الخ · أما الشكل الآخر فهو الترتيب الموضوعى أى حسب موضوع المثل ، فيخصص فصل لأمثال الزراعة والفلاحة والأرض وفصل لأمثال الخطبة والزواج والمرأة وفصل لأمثال التوكل على القدر ، وفصل لأمثال البيع والشراء وهكذا ·

ولكل ترتيب مزاياه · الأول يمتاز بسرعة وسهولة العثور على المثل اذا كان معروفا من البداية للبحث عن مزيد من المعلومات من حيث معناه أو أصله أو كيفية نطقه الى غير ذلك · والثانى يفيد الباحث عن أمثال الزراعة ، وهو لا يعرفها أصلا ، أو أمثال الطعام وغيرها اذا كان هدفه مثلا رصد ظواهر معينة أو سمات بذاتها فى شخصية الشعب ، فهنا تتراكم أمثال موضوع معين كلها فى مكان واحد فتعين الباحث على الدراسة والتحليل واستخراج الأحكام والنتائج ·

قلنا ان أحمد تيمور باشا اختار المنهج الأول فضمن للقارىء مزايا هذا النهج ، ثم جاء ناشر الطبعة الرابعة (مركز الأهرام للترجمة والنشر) فأسدى صنيعا جليلا للقارىء والباحث وأضاف كشافا موضوعيا على أحدث الطرق الببليوجرافية التى تسهل الرجوع للأمثال المتناثرة فى الكتاب والتى يجمعها موضوع واحد · ومع ذلك فقد كان الأفضل أن يقوم الناشر ـ بدلا من الفهرس الموضوعى أو بالاضافة اليه ـ بعمل فهرس ألفبائى بالكلمات الأكثر بروزا فى كل مثل كما يحدث أحيانا فى الغرب فيكون عونا كبيرا على الرجوع للمثل المطلوب · يعنى مثلا نبحث عن المثل القائل (**خاطر الأعمى قفة عيون**) تحت كلمة « أعمى » ونجد اشارة له تحت كلمة « عين » بدلا من البحث تحت حرف الخاء ، ونجد (**خد الكتاب من عنوانه**) تحت كلمة « كتاب » لا تحت الخاء أيضا ، وهكذا ·

وقبل أن نعود الى أفضال تيمور باشا فى مصنفه ، وأهمية أن يصدر مركز الأهرام للترجمة والنشر هذه الطبعة فى صورة ممتازة بعد انقطاع طويل وتضمينها كشافا موضوعيا) لا يفوتنا ابداء بعض الملاحظات على هذه الطبعة وان كانت من قبيل الهنات الا أنها كان ينبغى ألا تغيب عن أصحاب الشأن ، ولا سيما ونحن فى سبيلنا الى نهضة ببليوجرافية والجهد الضخم وراء المجلة المحترمة المتخصصة (عالم الكتاب) خير شاهد على ذلك · مثلا تضمنت الطبعة مقدمة عن المؤلف فيها ملخص لحياته ومؤلفاته (أعتقد أنها المقدمة الأصلية للكتاب عندما نشرته لجنة نشر المؤلفات التيمورية) وفات مركز الأهرام أن يذكر للقارىء ـ ولو اضافة من عنده ـ أبسط المعلومات الشخصية عن المؤلف وهى متى ولد ومتى توفى !! حتى يعرف شبابنا اليوم وهو يقرأ الكتاب العصر الذى عاش فيه هذا العملاق الرائد · وحتى لا نقع فى الخطأ نفسه لا يفوتنا أن نذكر هنا أن العلامة أحمد تيمور ولد فى القاهرة سنة ١٨٧١ وتوفى فيها أيضا سنة ١٩٣٠ م ·

كذلك اكتفى الناشر بقوله فى الصفحة الأولى وعلى ظهرها بأن هذه هى (الطبعة الرابعة ١٩٨٦) وتقاليد النشر الواجب مراعاتها فى مصر (لأنها تراعى فى كل بلاد العالم) أن تذكر أول طبعة وتاريخها وكذلك الطبعات التالية · ونعتقد أن أول طبعة للمخطوط كانت سنة ١٩٤٩ م ·

نعود الآن لباقى مميزات كتاب (الأمثال العامية) فمنها ما انفرد به مؤلفه من ضبط الكلمات بالشكل حسب نطقها العامى ، وهو أمر بالغ الأهمية من الناحية العلمية يستفيد منه الباحثون اللغويون فى مجال علم الصوتيات ، فضلا عن أنه يعين القارىء على النطق السليم للأمثال القديمة أو التى تحتوى على بعض الكلمات الغريبة على الاستعمال الحديث · كل هذا يلفتنا الى الجانب التسجيلى أو التوثيقى فى كتاب أحمد تيمور باشا ويعقد له لواء الريادة والمرجعية دون منازع · واننا لنندهش كيف اهتم هذا الأديب العظيم بهذه الأمور الدقيقة فى زمنه وقبل ازدهار علم الفولكلور الذى يحرص على جمع المادة الشعبية وتوثيقها كما هى أولا ، أو علوم اللغة الحديثة ومنها الصوتيات ، فضلا عن أن هذا انما كان مجرد واحد من اهتمامات تيمور الكثيرة المتعددة !

ويزيد من دهشتنا أن مؤلفي زمننا هذا لا يلزمون أنفسهم حتى بالحد الأدنى المطلوب علميا وهو تشكيل اللغة العامية التي تخضع في نطقها لقواعد مغايرة تماما للغة الفصحى .

يأتي بعد ذلك التعليق الذي يلحقه المؤلف بكل مثل ، ويتضمن أساسا شرحا للمثل ولمعاني المفردات الصعبة وقد يأتي بأصله أو قصته (أو ما يسمى « بمورد » المثل) وهو الجانب « الايتيمولوجي » الذي يغيب عن كثير من الكتب المشابهة لأنه يعد أصعب هذه الجوانب . ذلك أن قصة المثل سرعان ما تندثر ويطويها النسيان في الوقت الذي يرحل فيه كبار السن الذين سمعوا القصة وعرفوها ، دون أن يهتم أحد بتسجيل هذه الأصول . وهذا ما يجعل العثور على أصل تعبير دارج أو مثل والتثبت من صحته من أشق الأمور لولا وجود باحثين عظام من أمثال أحمد تيمور باشا الذين كانوا يحرصون على حفظ وتدوين هذا التراث للأجيال التالية . ولا بد من الاشارة هنا الى جهد أديب عظيم آخر في المجال نفسه هو المرحوم الأستاذ أحمد أمين .

على أننا ينبغي أن نعلم أن هذه المشكلة بالذات لا تنفرد بها لغتنا العربية ، بل تشيع في كل اللغات حتى تلك التي يتوافر على خدمتها وتوثيقها مئات الآلاف من اللغويين تحت أيديهم أجهزة الكومبيوتر ووسائل الحفظ والتوثيق . فكثيرا ما تتعدد الأصول المظنونة للتعبير أو المثل الواحد وتتضارب ، وكثيرا ما يضطرون للاعتراف بعجزهم فيلحقون بالكلمة أو المثل أو التعبير عبارة « الأصل غير معروف » Origin Unknown
أو « الأصل غامض » Origin Obscure

وهنا قد يسأل سائل : وكيف عرف تيمور باشا أصول هذه الأمثال ؟ والجواب أنه عرفها ـ ليس فقط لأن عصره كان أقرب الى الأمثال من عصرنا ولم تكن قد اندثرت قصصها بعد ـ ولكن لأنه كان واسع الاطلاع غزير العلم يمتلك مكتبة ضخمة من التراث العربي قل أن يمتلك مثلها أحد غيره . فكانت سعة اطلاعه على كتب التراث تجعله يقع بسهولة على أصول عدد كبير من الأمثال وتجعله يخمن بسهولة وتوفيق أكثر أصول عدد آخر منها .

أما ماذا نعني بأن عصره كان أقرب الى الأمثال من عصرنا ، فذلك أن الأمثال ليست مجرد ألفاظ جوفاء ولكنها ألفاظ مليئة بالحياة مشبعة بالدلالات تشير الى الكثير من عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم وأنظمتهم الاجتماعية التي كانت ما تزال تسود في عصر تيمور وبعضها يرجع الى عصور طويلة خلت من قبله . وللأسف لم يعش منها الى عصرنا الحالي الا أقل القليل . فكان من الطبيعي أن يفهم تيمور دلالتها بينما نجد نحن صعوبة في ذلك لانقراض الكثير من العادات التي تشير اليها هذه الأمثال . فماذا يفهم ابن أواخر القرن العشرين من المثل الذي يقول « **ابن الحرام يطلع يا قواس يامكاس** » ، وهو لا يستعمل هذه الألفاظ ولا يفهم لها معنى في حياته المعاصرة ؟! ومن يدريه أن القواس هو الحاجب أو الحارس وأن المكاس هو جابي الضرائب ؟! بل من يدريه أن (الغز) هم طائفة من الأتراك (**آخر خدمة الغز علقة**) وكذلك (الجندي) بكسر الجيم وتسكين النون في كثير من الأمثال معناها (التركي) الى غير ذلك ؟!

وقد يتضمن تعليق المؤلف اشارة الى مثل آخر متصل به في مكان آخر من الكتاب مع اختلاف في اللفظ أو المعنى . وقد يحتوي اشارة الى بعض كتب الأدب العربي أو مقتطفات منها في موضوع المثل أو موضوع قريب منه .

وهكذا يجد قارىء كتاب تيمور باشا مادة بالغة الثراء عظيمة القيمة ، فمن ضبط طريقة النطق الى معنى المثل (مضربه) الى أصله وقصته (مورده) الى اضافات عن موضوعه مما ورد في كتب التراث والأدب ، الى غير ذلك من المزايا والفوائد .

ثم تبقى لكتاب أحمد تيمور باشا « الأمثال العامية » مزية أخرى من أكبر المزايا وان كان لا يفطن لها الا الأقلون . وهي أنه ـ رحمه الله ـ استطاع بذكاء ثاقب وادراك ممتاز ووعي لغوي مبكر عن عصره أن يضع حدا فاصلا بين « المثل العامي » و « التعبير العامي الدارج » أو ما أطلق عليه « **الكناية العامية** » وأفرد لها كتابا آخر مستقلا . وهو أمر ما يزال ـ للأسف الشديد ـ موضع خلط عند الكثيرين ممن صنفوا كتبا في الأمثال الشعبية فأوردوا فيها الأمثال والتعبيرات

والكنايات كلها فى مكان واحد واعتبروها شيئا واحدا !

وحتى لا تفوتنا هذه النقطة قبل أن نوضحها ولكى نوفر مزيدا من الشرح والاسهاب عند تعرضنا لكتب أخرى فى المجال نفسه فيما بعد ـ نقول ان هناك طرقا كثيرة يمكن بها معرفة « المثل » Proverb من « التعبير » Idiom ، لعل أسهلها أن المثل غالبا ما يسترجع أو يستشهد به كما هو عندما تقع حادثة معينة تشير الى معناه ، وكثيرا ما يكون مسبوقا بعبارة على رأى المثل ، أما التعبير فيرد فى أثناء الحديث كجزء من جملة ليؤدى وظيفة الصفة أو الظرف أو الحال ، ولا يمكن الاستشهاد به وحده بمعزل عن السياق المحيط به · فاذا أردنا أن نقول عن شخص انه كثير الضحك مثلا فاننا نقول ان « فشته عايمه » وهى كناية أو نوع من التشبيه وليست مثلا ، فلا نقول على رأى المثل فشته عايمه ، ولا نستطيع أن نقولها بمعزل عن سياقها ·

وكثيرا ما يكون المثل تلخيصا بليغا لحادثة حقيقية وقعت فعلا ليقوم مقام الحكمة ، أما التعبير فهو فى الغالب « صورة فنية » لا أكثر ولا أقل أى تشبيه أو كناية أو استعارة أو مجاز الخ · والاستثناء الوحيد الوارد هنا هو بعض التشبيهات التى ارتقت الى مرتبة الأمثال لارتباطها بأشخاص وأماكن وأزمنة وحوادث بعينها لا « بصورة » خالصة · فعبارة « **زى النمل** » أو « **زى الدود** ، كنايات أو تعبيرات ، أما « **زى بعجر أغا ما فيه الا شنبات** » فمثل · ولذلك يورد تيمور باشا العبارتين الأوليين فى كتابه « الكنايات العامية » ويورد العبارة الأخيرة فى « الأمثال العامية » ·

ولمزيد من الايضاح ننبه الى أن كثيرا من العبارات التى ترد فى بعض الصحف والبرامج الاذاعية على أنها أمثال هى فى الحقيقة تعبيرات مجازية دارجة ومنها « **على كف عفريت** » و « **شمع الفتلة** » و « **ع الحديدة** » و « **ايد ورا وايد قدام** » و « **عزومة مراكبيه** » و « **سد خانة** » الخ ·

وعندما يأتى أوان الحديث عن كتب الأمثال التى صدرت حديثا سنجدها للأسف تكاد جميعها تخلط خلطا صارخا بين المثل والتعبير ، مما يزيد من ترحمنا على الباحث العلامة المرحوم أحمد تيمور باشا !

وان كان لنا من نقد لكتاب تيمور بعد اعترافنا بمآثره فى هذا المصنف العظيم ، فهى هنات يسيرة لا تنتقص من جهده الضخم الرائد ، ونحن نسوقها من وجهة نظرنا على كل حال ·

فمن ذلك أننا لا نتفق معه فى أن « **فرخه بكشك** » مثل ولا فى أن « **آدى وش الضيف** » مثل ، فكل هذه تعبيرات أو كنايات كما شرحها بنفسه ولكنه أوردها ضمن الأمثال · وهناك أكثر من نموذج فى هذا الصدد ·

كما أنه تخلى عن التزامه بالتفسير الأصولى أو « الايتيمولوجى » فى بعض الأمثال مثل « **يا بخت من كان النقيب خاله** » حيث اكتفى بشرح المعنى فقال « يضرب لمن كان له قريب عظيم ينفعه فى أموره فيعلو شأنه بسببه » مع أن منطوق المثل واضح جدا فى ارتباطه بحادثة تاريخية بعينها وهى القصة التى ذكرها باحثون آخرون من أن السيد عمر مكرم « نقيب » الأشراف فى زمنه كان له ابن أخت استفاد من قرابته فتم ترشيحه لمنصب تنافس عليه شبان كثيرون فقالوا عندئذ : « يا بخت من كان النقيب خاله ! » ·

ولعل آخر ما يتصف به كتاب تيمور هو حرصه الواضح على استبعاد كثير جدا من الأمثال ذات الألفاظ الصريحة والفاحشة من مجموعته فلا يورد منها الا ما كان محتملا · وهذا الأمر يختلف فيه جامعو التراث الشعبى والباحثون والأدباء فمنهم من يثبت المادة كما هى من باب الأمانة لوضعها موضع البحث العلمى بأغراضه المختلفة (ولعل هذا ما نراه دون الدخول فى معركة ليس هذا أوانها) ومنهم من يغلب الناحية الأخلاقية فيترفع عن ذكرها · ولكل وجهة نظره · وقد نعود لتناول هذه المسألة فيما بعد ان شاء الله تعالى ·

أما الآن فمع نماذج قليلة من مجموعة تيمور باشا توضح ما أجملناه آنفا :

● « **آخد ابن عمى واتغطى بكمى** »

« يضرب فى تفضيل تزوج المرأة بقريبها ولو

كان فقيرا ، أى أتزوج بابن عمى ولو كان لا يملك ما أتغطى به . وقالوا أيضا فى تفضيل القريب على الغريب : **(نار القريب ولا جنة الغريب)** ويروى : (نار الأهل) وسيأتى فى حرف النون . وهذا عكس قولهم : **(خد من الزرايب ولا تاخد من القرايب)** وقولهم : **(الدخان القريب يعمى)** وقولهم : **(ان كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه)** .

● **« أبو جوخه وأبو فله فى القبر بيدلع »**

« الفلة (بفتح الفاء واللام المشددة) نوع غليظ من نسيج الكتان يرتديه الفقراء ، أى أن الموت يساوى بين الغنى والفقير فصاحب الجبة عنده كغيره مصيره الى التراب) .

● **« زى سلام الموارى على الفسخانى »**

« الموارى : بائع العطر نسبة لماء الورد والفسخانى (بفتحتين) : بائع الفسيخ ، وهو السمك المملح الكريه الرائحة المعروف بمصر ، فسلام بائع العطر على بائع هذا السمك لا يحتاج لوصف ، يضرب لوصف سلام المعرض المقتصر على الضرورى من الألفاظ » .

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد . الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١ر٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢ر٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال . ليبيا ١ر٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم . غزة القدس ١٠٠ سنت .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩ر٤ دولار للأفراد ، ١٨ر٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

الأمثال الكويتية المقارنة

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

يتسم المثل عموما ، وعلى مستويات عديدة ، بالكثير من الرسوخ الذى يميزه عن الأصناف الأدبية الأخرى ، ويكمن فى شكله الفنى مضمون ثرى وعميق يضعه الى جوار هذه الأصناف جنبا الى جنب ، بل ويجعله مجابها لها - فى أحيان كثيرة - بقوة هائلة ، هذا الامتياز هو الذى يجعل من دراسة الأمثال شبكة معقدة خاصة بالوعى والحياة ، ولن يدرك هذا ، ويعى أبعاده بعمق ، غير معنى بالدراسات المقارنة للأمثال ، وتصنيفها الموضوعى .

أقول هذا وأنا بصدد الشروع فى عرض وتقديم كتاب « **الأمثال الكويتية المقارنة** » للأستاذين **احمد البشر الرومى ، صفوت كمال** ، لا لتمييز أود أن أخص به هذا العمل العلمى عن غيره من الاعمال العلمية الأخرى فى مجاله فحسب ، بل ولتقدير مدى الجهد الذى يمكن أن يبذله الانسان عندما يؤمن ، فى قرارة نفسه ، باهمية موضوعه ، وهو جهد لم يستغرق الست سنوات التى تنم عنها تواريخ طبع الكتاب فى أجزائه الأربعة الضخمة فقط ، بل استغرق ، فوق هذه السنوات الست أكثر من ثلاثين عاما أخرى قضاها المرحوم الأستاذ / أحمد البشر فى جمع معظم الأمثال الكويتية مدفوعا فى ذلك بوعيه التلقائى ، وحدسه بأهميتها فى التعبير عن فكر وفلسفة وخبرة المجتمع الذى يعيش فيه ، ليموت الرجل والجزءان الأخيران من الكتاب ماثلان للطبع ، وليكمل الأستاذ / صفوت كمال - خبير الفنون الشعبية بدولة الكويت الشقيقة آنذاك - المهمة المشتركة على أكمل وجه ، ناعيا رفيقه الى قرائه ، ومشيدا بفضله أديبا ومؤرخا ومفكرا أعطى لتراث مجتمعه كل ما أمكنه من جهد وعمل دائب ومتواصل .

اذن ، فنحن أمام عمل علمى قد توافرت له أسباب اكتماله ، العلم ، والعشق ، والخبرة ، والوقت ، غير أننى أبادر فاقول : ان اكتمال اى خطاب علمى ، وأى نهايه له يتحددان - فى الغالب - على ضوء أسباب خارجيه ، وليس على ضوء كمال داخلى أو استنفاذ للموضوع ذاته ، والا لتوقف العلم ، فى مجال ما من مجالاته ، عند حدود خطاب علمى معين قد استنفذ غرض العلم فى هذا المجال ، وهو ما تنفيه نتاجات الواقع العلمى وتدحضه بعنف ، فالعلم صيرورة دائمه لا تنتهى ابدا ، وحيثما ينتهى عمل علمى يواصل الاخر ، ومن هنا ينظر الى الخطابات العلميه على « انها سلسلة من الأعمال المنجزة التى لايمكن ان يكتفى فيها كل خطاب بذاته » .. بل ويضم الخطاب العلمى اليه مكتشفات الخطابات السابقة ، وباطراد مستمر . هكذا تتراكم العلوم ، وتنمو على مر العصور ، والكتاب - موضوع العرض - يوطر لهذه الحقائق ، بل ويشير اليها فى مواضع كثيرة من مقدمته الثريه الضافية التى قام على أمر كتابتها **الأستاذ/ صفوت كمال** ، بموضوعية العالم وتواضعه ، وكل ما هناك أننى قمت باستخلاص هذه الاشارات وتجريدها كمحددات أبستيمولوجية للخطابات العلمية لا خلاف بين العلماء على شمولها وصحتها ، وهى بالقطع ليست كل المحددات الابستيمولوجية لهذه الخطابات ، وانما هى أهمها بكل تأكيد ، ومع أننى لست بسبيل كهذا السبيل ، فوق أن

الكتاب لا ينوشه الشك فى أنه عمل علمى جدير بالاعتبار ، الا أننى مضطر ، ولأسباب خارجية، الى توضيح نقطتين مهتمين بعدهما سأخلص الى صلب موضوعى ، وهو عرض الكتاب وتقديمه ، **وأول هاتين النقطتين هى تلك المتعلقة بالمنهج** المتبع فى الدراسة ، والمنهج ببساطة هو الطريقة المستخدمة فى معالجة موضوع معين من المواضيع، وانطلاقا من **ابستيمولوجيا** تتحرى النظر فى قيمة المناهج بالنسبة الى هدفها العام ، لا على أنها « موضة » فكرية أو ترف عقلى ، فان المنهج المتبع فى المعالجة هو أمثل المناهج لعرض الموضوع ، ذلك أن مدلول « دراسة مقارنة » هو **مدلول تاريخى** ، وقد أولت الدراسة هذا **المدلول** كامل عنايتها ، كما عنيت بمواطن الالتقاء فى نتاجات هذا المجال الأدبى – الأمثال – وصلاتها الكثيرة المعقدة ، لا سيما فى وقتنا الحاضر ، وعلى امتداد رقعة جغرافية متسعة .. هى رقعة وطننا العربى .

اما النقطة الثانية ، فهى تلك التى تتعلق **بمفهوم المقارنة** ذاته كمصطلح علمى لا كمفردة قاموسية ، اذ من المعروف « فى الدراسات المقارنة انها تتخذ من اللغة حدودا فارقة لميدانها » ، بمعنى أنه لا يعد دراسة مقارنة ما قد يساق من موازنات داخل الأدب القومى الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لم تكن ، وعلى سبيل المثال يعد كل ما كتب باللغة العربية ، أيا كان جنس كاتبه البشرى ، أدبا عربيا لا تصح المقارنة فى نطاقه .. وهى قضية الكتاب الذى نحن بصدده الآن ، طرحها على الساحة العلمية عند صدوره ، وانقسم المهتمون تجاهها الى فريقين : فريق مستنير يرى أنه لم يعد فى الامكان الايمان بوجود منهج قائم على مبادىء دائمة يلزم الخضوع لها فى كل الأحوال ، وأن أنجع ما يكون الحديث عن المنهج ليس فى ضبط قواعده وتحديدها أدق تحديد ، ولا « عندما يقوم وحده كصرح نسقى أو معيارى ، ولكن عندما يكون خصبا هنا والآن » .

وفريق آخر لم يصل الى سمعه – بعد – أن تاريخ العلوم لا توجد به قاعدة واحدة ، مهما كان رسوخها فى الميدان الابستيمولوجى لم تنتهك فى لحظة أو فى أخرى فقال **بخروج** الكتاب من ميدان الدراسات المقارنة ، وانحصاره فى ميدان الدراسات الأدبية القومية البحتة . وهو شرف لاينبغى لنا دحضه بقدر ما ينبغى علينا تعضيده ، غير أننا بصدد أساس منطقى لدراسة علمية يرى الفريق الأخير أنها خرجت عن القاعدة الذهبية للدراسات المقارنة ، وبالتالى فهى ليست منها .

يقول الأستاذ / صفوت كمال فى مقدمة كتابه « ودراسة الأمثال العربية و (نظائرها) من أمثال شعوب أخرى تحتاج الى جهود مضاعفة فى تحليل واستقراء الأمثال ، واستخلاص عناصرها المحورية ، وتحديد موضوعاتها ، **ووضع** تصنيف موحد للأمثال العربية يتوافق مع لتصنيفات العالمية » .

وكما هو واضح ، من هذه الفقرة ، ان المؤلف يهدف بدراسته الى المساهمة الجادة فى وضع بعض الشروط العلمية الضرورية للدراسات المقارنة فى الأمثال الشعبية ، ويأمل ، فى موضع آخر من مقدمته ، أن يتسع له أو لغيره الوقت لتدشين هذا الأساس العلمى فى المستقبل القريب ، وهذه خطوة علمية بلا شك لا نملك الا احترامها والتسليم بضرورتها ، فالتقدم العلمى لا ينطلق من فراغ ، ولا يتأتى من القفز الى مستوى ما دون تهيئة تامة للمستوى الذى يسبقه فاذا ما اضفنا الى ذلك طبيعة المادة التى يتعامل معها المؤلف وخصائصها ، لما لهذه الطبيعة من تأثير فعال على المنهج ، لوجدنا أنه من الأجدى، فى المرحلة الحالية ، الخروج بالدراسات المقارنة عندنا فى الأدب الشعبى بالذات من حدود اللغات الى حدود الثقافات ، فبعيدا عن الطرح الايديولوجى لمصطلح « قومى » يتبين لنا بوضوح أننا لم نكن غير مجموعة من الثقافات المتباينة قد انصهرت فى ثقافة واحدة ، ولا شك أن مأثور هذه الثقافة يحمل من العناصر قدرا ما قد انسرب اليها من أصولها الأولى ، **ووضع** أيدينا على هذه العناصر فى تباينها أو فى تماثلها ، وصولا الى تشييد ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة معا ، يعد ضرورة قومية ، فعندما

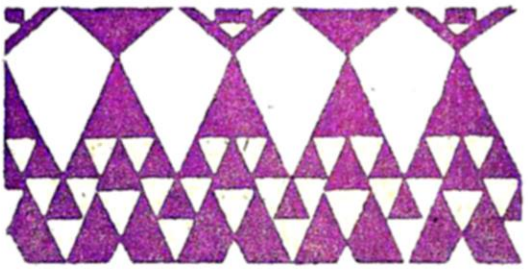
يتعلق الأمر بفكر أمة من الأمم ، فان عمليات الاحـــلال والتجديد والبحث عن عنصر الوحدة فى التنوع ، لا يمـــكن أن تتـم الا بالحفـر فى ثقافة هذه الأمة حتى الجذور ، والتعـــامل العقلانى النقدى مع المعطيـــات الناتجة عن ذلك الحفر فى الماضى والحاضر ، وهذا لا يتـــأتى الا باسلوب المقارنة بين عناصر ثقافتهـــا على المستويين التاريخى والجغرافى ، ومن هنـــا يجىء عنوان الكتاب « الأمثال الكويتيه المقارنة » موائما لاهدافه ، ولأهداف الدراسات المقـــارنة بوجه عام ، وان كان ثمة اعتراض فانما يكون بسبب الاغفال المتعمد للفشل الذريع الذى منيت به الدراسات المقارنة فى هذا المجال ، عندمـــا جعلت من اللغات حدودا لها ، وراحت تبحث عما هو قومى أصيل وعما هو أجنبى دخيل ، نظرا لتشابه ٠ ، بل تماثل ، الكثير من العنـــاصر الفولكلورية عند جميع الشعوب ، وعدم قيام الادله الدامغة على وجود صلات تاريخية فيمـــا بينها شافية للغليل ، مما حدا بثلة من العلماء الى انكار نظرية الانتشـــار أو ما سميت بنظرية « الأصـــل الواحد » ، والقول بنظرية « الاصول المتعددة » والتى تستند فى مجملهـــا على القول بتماثل المواقف الحياتية والمراحـــل التطورية فى حياة الشعوب ، ومن ثم تمـــاثل العناصر الفولكلورية فى الآداب والفنون الشعبية وهو ما لا يبدو لنا مقبولا كذلك باعتباره التفسير الوحيد لهذا التشابه العجيب ، وعموما فليس واردا الآن استنطاق الشواهد ، لخروج ذلك عن موضوعنا الذى يغنى فيه الاجمال عن التفصيل، ويكفى أننا أمام كتاب سوف يقدره ويثنى عليه جامع عـــاقر الميدان ، وباحث يدرك مشـــقة التصنيف وصعوباته ٠

يبدأ الكتاب بمقدمة طويلة تحتل أكثر من خمس وخمسين صفحة من عدد صفحاته التى تربو عن الألفين والمائتين وخمســـين صـفحة من القطع الكبير ، وتنقسم هذه المقدمة ، توخيا للفـــائدة العلمية ، الى ثلاثة عناوين فرعيـــة (مدخل تاريخى ، هذا البحث ، دراسة تحليلية) ،يعقب هذه المقدمة الفهرس الخاص بتصـنيف الأمثـال تصنيفا موضوعيا تحت عنوان « فهرس تصنيف مضارب الامثال » . وقد رتب هذا الفهرس ترتيبا معجميا ، ورقمت أمثاله ترقيما مسلسلا بحيث ييسر على الباحثين مهمتهم عند الحاجة . وهـو ما سنعود الى تفصيله بعد فراغنا من استعراض **المقدمة التى تعد من أهم ما قدم به كتاب يعنى بدراســـة الأمثال فى عالمنا العربى ، وللحق** فقد أتينا على بعض مما فى المقدمة ، فيمـــا أسلفنا من حديث ، غير أن الكتاب كله يعتمد عليها ، واستعراضها يعنى استعراض هـــذا الكتاب الذى يمثل اضافة حقيقية ومهمة ٠ فى بابها للمكتبة العربية ٠

تتوافر المقدمه على تاكيد « **التواصل الثقافى فى الأمثال العربية ومنهج دراستهـــا** » وهى بسبيل هذا وذاك تستعرض كل المؤلفات التى وصلت الينا عن الأمثال العربية منذ اســتقرار سلطان الدولة العباسية فى بغداد وحتى الآن ، ومن هذه المؤلفات ــ على سبيل المثال ــ كتـــاب **المؤرج السدوسى** ، وهو أقدم كتاب ، فى هـــذا الباب ، وصل الينا بعد كتاب **المفضل بن محمد** الضـــبى ، المتـــوفى حوالى سنة ١٧٠ هـ ــ ٧٨٦ م ، وكذلك كتـــاب **أبى عبيد القاســـم ابن ســـلام** الذى يعد من أهم كتب الأمثـال القديمة ، اذ حرص فيه صـاحبه على تبويب الأمثال فى أبواب وفقا لمضاربها ، أى أنه قام على تصنيف هذه الأمثال تصنيفا موضوعيـا ، وعمد عند تكرار بعضهـــا فى أحد الأبواب الى الاشارة الى الباب الذى سبق أن ذكرت فيه ، وهى ذات الملاحظة التى سنلحظهـــا فى الكتاب موضوع عرضنا ، نظرا لأن بعض الأمثال يضرب فى اكثر من مناسبة ولاكثر من معنى ، وهـذا الحرص من جانب المؤلف على أن يكون تصنيفه متوافقا مع تصنيف أبى عبيد القاســـم انمـــا يأتى كمحاولة لتحقيق التواصل المنهجى العربى فى التصانيف ، دونما اغفال للرؤية المنهجيـة الحديثة فى تصـنيف مواد الأدب الشـــعبى على وجه العموم ، والأمثال الشـــعبية منها على وجه الخصوص ، ولتأكيد هذا التواصل ، وجلاء الرسوخ الذى يتسم به هذا الفرع من فروع عـلم الفولكلور ، يعتمد المؤلف فى استقصائه للأمثال العربية التراثية المتوافقة مع الأمثـــال

الكويتية المأثورة « **مجمع الأمثال للميدانى ، و « مستقصى الأمثال للزمخشرى ، و «جمهرة الأمثال لأبى هلال العسكرى** » ، وفى ثنايا هذا الاستعراض التاريخى المجمل ، الذى يوضح مدى الاهتمام الذى لاقته الأمثال من العلماء العرب الأولين ، لأهمية الدور الذى تقوم به فى تثبيت الأعراف والتقاليد ، وفى التعبير عن التجربة الانسانية ازاء مواضيع الحياة المختلفة، وفيما تمليه من سلوك أو فعل ينبغى اتخاذه ، بصفته السلوك أو الفعل الأمثل ، تجاه المواقف المتباينة · فى ثنايا هذا الاستعراض التاريخى يستقطر الأستاذ صفوت كمال استقطارا خبيرا خصائص المثل ، وطبيعته ، وشكله ، **ووظيفته** ، كما ينوه ، عند الانتقال من ذلك المدخل العام الى بحثه الحالى ، بالأعمال المعاصرة ، والمحاولات العلمية الحديثة لكثير من الدارسين فى وطننا العربى ، ومدى الاستفادة التى تلقاها من هذه الأعمال وتلك المحاولات ، ولان هذا المؤلف الضخم يلتزم ، فى ادق تفاصيله ، أسس وقواعد المنهج العلمى ، فقد زوده مؤلفه بمجموعة البطاقات التى استخدمت فى جمع المادة وفهرستها وتصنيفها (بطاقة الراوى ـ بطاقة جمع المادة ـ بحث الأمثال) ، **كما اوضح المراحل والخطوات التى اتبعت فى اعداده وضبط مادته وتحقيقها ، وما قد تم مراعاته من أساليب فى تدوين وتصنيف المادة المجموعة ميدانيا أو تلك التى نقلت من المراجع،** وقد اردف هذا كله بدراسة تحليلية رائدة لمجموعة الأمثال الكويتية ، التى بلغ مجموعها الفين ومائتين وثلاثة وتسعين مثلا قد تمت مقارنتهم بأضعاف أضعافهم من الأمثال العربية الاخرى على امتداد الرقعة الجغرافية لوطننا العربى ، ومجموعة الأمثال الكويتية هذه تعد بمثابه العامل المحدد لأبواب البحث ، والتى تشكل مائة وأربعة وثمانين بابا رئيسيا تبدا بالاجتهاد وتنتهى باليسر ، وقد تفرع عن هذه الأبواب الرئيسية أربعة وأربعون بابا فرعيا ·· فعلى سبيل المثال نجد أن باب « الاختيار » ، وهو باب رئيسى ، قد تفرع عنه بابان آخران هما : « حسن الاختيار » و « سوء الاختيار » ، وكذلك الأمر فى باب « الادراك » وباب « التصرف » ·· الخ ، أما بالنسبة لباب كباب « الصدق » فعلى الرغم من أن الكذب يناقضه فى معظم الأحيان، الا أن كلاهما « الصدق والكذب » قد أدرج فى باب رئيسى ، اذ يرى صاحب التصنيف أن سوء الصدق أو عدمه لا يعتبر كذبا ، كما أن حسن الكذب أو عدمه لا يعتبر صدقا ، **واذا اخذت وجهة النظر هذه ككل** ، بدا لنا مدى الجهد الذى اقتضاه هذا التصنيف الموضوعى ، كما بدت لنا أيضا ، وبصورة أكثر ملموسية ،أحادية الجانب التى تطالعنا دوما فى التصانيف غير الموضوعية ، والتى لا تتمتع معها الأمثال بالامتلاء والديالكتيك اللذين تتمتع بهما فى هذا التصنيف وبالفعل يتعذر علينا الانفصال ، ولو للحظة واحدة ، عن الخبرة الشخصية الفريدة لصاحب التصنيف عندما نطالع دراسته التحليلية ،ونقف على جسور المنطق الذى يربط بين وحداتها ، والذى لا يلاحظ رأسا خصوصا بالنسبة للعين التى اعتادت التعامل مع أنواع التصانيف التى تنظر الى المثل على أنه ذو مضمون واحد ومحدد ، وبالتالى أعفت نفسها من البحث المضنى والدقيق عن « الكلمة » و « النبرة » و « الايقاع » فى مناسبات أداء المثل المتعددة ، حيث تبرز غاياته بشكل جيد ، فيزداد غناه المضمونى وتتراءى أبعاده · ويتضمن الجزء الأخير من الدراسة تعقيبا على موضوعات الأمثال ، وتعريفا بفهرس المسميات ، وهو الفهرس الذى اعتمد عليه صاحب التصنيف فى اعداد فهرس الموضوع لضارب الأمثال ، والعناصر الأساسية التى تشكل محاورها مرتبة ترتيبا نوعيا وأبجديا ، طبقا للأسلوب الذى انتهجه فى تصنيفه للأمثال، ولا شك فى أن هذا الفهرس يقدم أكبر العون للقارىء فى الاستدلال على الأمثال التى يهمه الرجوع اليها ، كما يكشف ، من خلال أرقام الأمثال ، كم ونوع العناصر والمسميات ، المختلفة والمتنوعة ، التى استخدمت فى صياغة وتركيب الأمثال الكويتية ، وذلك باستقراء عدد مرات تكرار هذه المسميات ، ووضعها فى كل مثل مع تنوع موضوعات الأمثال وتعدد مضاربها ، فما يختص بالانسان أو الحيوان أو النبات من الأمثال ، قد صنف فى قسم خاص مقسم الى أقسام نوعية تبعا لجزئيات ومسميات عناصره

وكذلك مايختص بالطبيعة أو يرتبط بها من ظواهر أو ظاهرات كما يشتمل هذا الفهرس أيضا على مسميات الأدوات النفعية التى يستخدمها الانسان فى حياته اليومية ، سواء أكان ذلك خارج البيت أم داخله ، وقد رتب كل قسم من الأقسام المذكورة ترتيبا أبجديا هو الآخر الى جانب ما يشمله من عناصر ومسميات تكون صيغة المثل وتحدد بنيته . ويشكل هذا الفهرس مع فهرس طرز الأمثال ، الذى رتب هو الآخر ترتيبا أبجديا فوق تصنيفه الموضوعى ، مدخلا علميا لتصنيف عناصر الثقافة الشعبية العربية يساعد على معرفة أسلوب فرز المقولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والمادية وغير ذلك من مقولات تكون بنية هذه الثقافة وتحدد معالمها ، كما تسهم ، فى الوقت نفسه ، فى دعم الدراسات الموسوعية التى تهدف الى الكشف عن الشخصية العربية فى بنائها الثقافى أو عن منهج تفكير الانسان العربى . والقارىء حينما يطالع هذا الكتاب سوف يستنتج ويتبين من خلال ترتيب الأمثال المعجمى الموضوعى ، دلالات اجتماعية كثيرة ، بالغة الأهمية . وسوف يقع على العديد من التصورات الدرامية لبعض المواقف الانسانية سواء أكان ذلك مما ورد من قصص لتبيان الأصل فى ضرب المثل ، أم كان نابعا من شرح المثل ذاته وتوضيح مفرداته ، **غير أنه من أجل الكشف عن أهمية هذه الدراسة ، وعن غنى مضمون الأمثال الشعبية** ، بل ومن أجل الاقتراب من قانون حركة هذا النوع الأدبى ، على امتداد تاريخه المدون ، والوقوف على ديناميكياته ، فليس أمامى حقيقة غير أن أشير بقراءة هذا السفر الرائد ، وضرورة العمل على طبعه فى القاهرة ، حتى يتيسر للباحثين والدارسين والمهتمين أمر الحصول عليه واستكمال منجزاته .



الفنون الشعبيّة فى جنوب سيناء

مع نبض ألحان السمسمية وايقاعات الكف وعبير الأعشاب الطبية التى تملأ وديان جنوب سيناء ، ما بين نويبع وسانت كاترين وذهب وطور سيناء وراس سدر .. ومع أحاديث أبناء سيناء من شيوخ عايشوا وهج الحياة على هذه الأرض الطيبة ، ومن شباب يتطلعون الى خير ما فى الحياة من جهد لتكون سيناء بتاريخها وطبيعتها نموذجا متميزا من العمران والعمار في مستقبل الأيام .. ومع تأملات باسمة ورؤى فاحصة لزخارف أزياء بنات ونساء سيناء بجمالها المتوارث وألوانها الحية الدافئة ووسوسة حليهن المتناغمة مع ضفائر شعورهن ، وهمس خطواتهن التى ترعى كل ما يحوط بيئتهن من عادات وتقاليد وقيم جمالية .. ومع العادات والتقاليد التى تعلو بكبريائها الأصيل وتظل بعبقها التاريخى على كل من يزور هذه الأرض المباركة التى تحتضن بين طياتها أريجا من رفات أنبياء وقديسين وشهداء وأبطال .. ومع هذه البيئة الحية، انسانا وطبيعة ، بحرا وجبالا ، أرضا خصبة وينابيع تتدفق بالماء الذى يروى الظمآن فى قيظ الصيف ، أو يدفىء الجسد البارد فى زمهرير الشتاء .. مع هذا وذاك وبين ذلك وتلك من رؤى ومعايشة للحياة فى جنوب سيناء ، طافت بى أيضا ذكريات مضى عليها ثلاثون عاما بالتمام والكمال منذ أن بدأت فى مركز الفنون الشعبية بأول عملية ميدانية لتسجيل أنماط من الابداع الفنى الشعبى المصرى فى ١٩٥٨/٥/١٢ .

وهانذا الآن أكمل الرحلة التى بدأت منذ ثلاثين عاما لاحتفل مع مركز دراسات الفنون الشعبية بتواصل عمله الميدانى فى جمع وتسجيل ودراسة أنماط من الابداع الشعبى المصرى على أرض سيناء فى المدة من ٨٨/٣/٢٨ الى ١٩٨٨/٤/٥ وكانت هذه الزيارة هى أول زيارة لى الى سيناء ، وبها اكتملت زياراتى لكل أرض مصر ، من النوبة القديمة قبل التهجير ، بل وقبل بناء السد العالى ، حينما كان السد مجرد أمل يسعى الى تحقيقه أبناء مصر بارادتهم الحرة ـ والى الصحراء الغربية فى شمال مصر والوادى الجديد وشواطىء البحر الأحمر وأرض وادى النيل من صعيدها الى دلتاها ، ثم الطواف بالبلاد العربية من الخليج الى المحيط ومن جبال

طلس الى جبال اليمن ، متأملا التواصل الثقافى للحضارة العربية ما بين وادى النيل وأرض بلاد ما بين النهرين ، وغيرهـا من بلاد عربية وكل ذلك فى وحدة ثقافية تعلو بتدفقها الحضـــارى فوق عقبات الغزو الاستعمارى ·

والآن ، هانذا أسير على أرض سيناء حيث روت أرضها دماء ذكية لأبناء مصر الأوفيـاء فى صـد غزوات متعـددة ومتبـاينة على مر حقب التاريخ ·· ومع تراثها الحى كانت جولتى مع أعضاء بعثة مركز الفنون الشعبية التى كونتها الأستاذة الدكتورة نبيلة ابراهيم أستاذ الأدب الشعبى بكلية الآداب جامعة القاهرة وعميـدة المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنـون بالقاهرة ·· حيث قامت البعثة بجولاتهـا فى مختلف أرجاء جنوب سيناء لرصد أهم مظاهـر التراث الثقافى الشعبى ·· من عادات وتقاليـد وفنون الغناء والموسيقى والرقص ، وقصـص شعبى وحكايات وأنماط الأزياء والحلى ، وأشكال الزخـارف وطرق التطريز وأنواع الأعشـاب الطبية ووسائل وطرق الطب الشعبى ، وطقوس الضيافة وعادات الاحتفالات العائليـة والدينية وأنماط الطعام والولائم فى المواسم والمناسبات وفنون وسم الجمال ورموزه ·· الى غير ذلك من فنون وأشكال التعبير الشعبى عن واقع الحيـاة بموروثاتها الثقافية ·

وقد قامت البعثة بتسجيل هذه الأنماط المتعددة تبعا لتخصصات أعضاء البعثة التى تكونت من السادة : أنور مطر وسوسن عامر ود · نادية حسن المتخصصين في الفنون التشكيلية ورموزها الأسـطورية والعقائدية ·· وحسن صـالح المتخصص فى دراسة الآلات الموسيقية والألحان الشعبية ، رسمير جابر المتخصص فى دراسات الرقص الشعبى وفنون تدوينه ، وسهير مرعى المتخصصة فى مجال الطب الشعبى ووسـائل العلاج بالأعشاب الطبية ، وأحـلام أبو زيـد الباحثة فى مجال دراسة العادات والتقاليد · كما ضمت البعثة أيضا الدكتور شوقى عبد القوى حبيب المتخصص فى دراسة المؤثرات التاريخية فى المأثورات الشعبية ، والأستاذ حمدى شحاتة المسئول عن الشئون الادارية والمالية للبعثة ·

وكاتب هذه السطور (صفوت كمال ، خبير الفنون الشعبية) ·

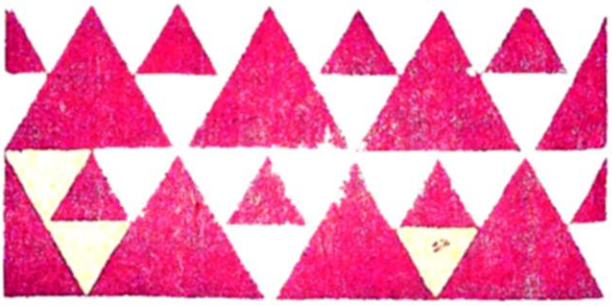
وقد قامت البعثة بتسجيل كل ما شاهدتـه وعرفته من تراث هذه المنطقة على أشـرطة التسجيل الصوتية والمرئية كوثائق علمية وفنية ميدانية ·· وقد واكب عمل البعثة ـ فى هـذه المنطقة من أرض مصر المبـاركة ـ جهد طيب ومعاونه مباشرة من محافظة جنوب سيناء وخاصة محافظها السيد اللواء نور الدين عفيفى،والأستاذ سميح النشار مدير مديرية الثقافة بالمحافظة الذى تدم للبعثـة كل خبرته ومعرفتـه التى اكتسبها من عمله الثقافى فى سيناء وصداقاته المباشرة مع شيوخ القبائل بها ·· كما كان لفرقة الفنون الشعبية التلقائية التى يرعاها محـافظ جنوب سيناء وتضمها مديرية الثقافة دور مهم فى تقديم نماذج أصيلة من الفنون الشـعبية لأبناء هذه الأرض الطيبة ، التى تطل من جـانب على أرض الجزيرة العربية ومن جانب آخر على أرض فلسطين ـ فى لقاء تاريخى ينبثق فيـه الوعى الحضـارى من كل جانب ، ويحمل بين فنون الغناء والشعر الشعبى ترانيم الأصـالة العربية وشموخ مصر الحضارى ·

كما تماثلت بعض الايقاعات مع بعض ايقاعات الخليج والجزيرة العربية ·· وتشابهت أيضا بعض الحان السمسـمية مع ألحان النوبة ، بل وتوحدت أيضـا فى بعض أغانيها مع ألحـان السمسمية فى القنال ، مع تداخل بعض ألحانها مع ألحان من اليمن والمغرب العربى فى تواصـل ثقافى وتناغم أصـيل ·· بين ما كان من فنون الغناء (الصوت) فى العراق والذى انتشـر فى الخليج والجزيرة العربية والموشـحات فى الأندلس العربية التى شاعت فى مصر والشام ودول المشرق العربى كما تداخلت أيضـا مع ما هو كائن من فنون الغناء الشعبى المعاصر · وآمل أن تكون النهضة الثقافية والعمرانية التى تشمل أرجاء سيناء هى اضافة ثقافية وحضارية واعية لما كان على أرض سيناء عبر حقب التاريخ ·· وأن تكون هذه النهضة تأكيدا لما صـنعه الانسـان المصرى على مر العصور فى الحفـاظ على أصالة وقداسة هذه المنطقة ·· فمسئولية

الانسان المصرى كانت وما زالت هى صـــنع الحضارة والحفاظ عليها ·

وتأتى هذه الرحلة العلميـة التى قام بهـا مركز دراسات الفنون الشعبية فى اطار اهتمام المعهد العالى للفنون الشعبية بالتراث الشـعبى المصرى ، واستكمالا لجهوده العلمية الميدانيـــة فى جنوب سيناء ، حيث يقوم بعض أســـاتذة المعهد بالاشراف على عدد من رسائل الماجســـتير التى تختص بموضوعات من تراث سيناء الشعبى مثل دراسة كل من هالة حلمى نمر عن الحكايات الشعبية ، ونهلة عبد الله امام عن عادات وتقاليد أزواج ، وابراهيم حلمى عن العمـارة الشعبية وبيوت الشـــعر ، وعـــادل ندا عن المعتقدات والاحتفالات الشـــعبية الخاصة بالأوليـــاء فى جنوب سيناء ·· وغير ذلك من بحوث أكاديمية ودراسات تعد للحصول على درجات علميـــة ·· **وهو جهد يتضافر مع جهود هيئات علمية أخرى تسعى الى الكشف عن خصائص ومقومات هـذا التراث الثقافى لهذه المنطقة المتميزة بتراثهـــا** الحضارى المتواصل عبر الحضارات والمتـداخل فى الوقت نفســه مع العديد من الثقافات التى تحيط بهذه الأرض المباركة ·

ص · ك ·



التراث الشعبى فى ثقافة الطفل

منى نجم

● **فى اطار الاهتمام بالتراث وكيفية الاستفادة منه فى ثقافة الطفل العربى ، عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة «أطفالنا والتراث ـ ندوة عربية » القاهرة فى الفترة من ٥/٢٤ الى ١٩٨٨/٥/٢٦ · وقد شارك فى الندوة عدد من الأساتذة والباحثين العرب · وقد بدأت أعمال الندوة بكلمة لمقرر اللجنة ، ثم تكلمت الدكتورة سهير القلماوى فأكدت على ضرورة العمل من خلال التراث لاطلاق طاقات الطفل الخلاقة وتنمية خياله وقدرته الابداعية ، وترى أن الاستفادة من التراث يجب أن تتم دون ادخال أى تعديل على النصوص الأصلية · وأكد الدكتور ممدوح جبر على ضرورة وضع برامج استراتيجية لثقافة الطفل حيث أن التكوين الثقافى يؤثر على قدرات الطفل المستقبلية فى التنمية ويرسخ هوية أبنائنا ضد الغزوات الخارجية ·**

وفى ندوة تتعلق بالتراث وثقافة الطفل ، كان من المنطقى أن يتطرق بعض المشاركين الى مفهوم التراث ويتطرق عدد آخر لتعريف ثقافة الطفل وأدب الأطفال · يحدد مدحت كاظم فى مقاله عن « التراث فى الكتب المدرسية المقررة » مفهوم التراث فى كل ما تركه السلف من مخطوطات وانتاج فكرى وحضارى مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر · ويذكر محمد محمود رضوان فى مقاله « أدب الأطفال فى التراث الاسلامى » أن مصطلح « أدب الأطفال » مرتبط فى ذهنه بأبعاد ثلاثة :

(أ) الأدب للأطفال : أى ما يصدر عن الكبار المهتمين بالطفل وتثقيفه ·

(ب) الأدب عن الأطفال : أى ما يصدر عن الكبار فى صورة دراسة عن أدب الأطفال ·

(ج) أدب الأطفال : أى ما يصدر عن الطفل نفسه مما يمكن أن يعد أدبا · ويقصد محمد محمود رضوان بالتراث الاسلامى النصوص الدينية كالقرآن والسنة والأحكام الشرعية بالاضافة الى الحضارة الاسلامية وما حفلت به من تاريخ ومواقف وأخبار ·

واذا كان التراث الشعبى يحتل موقعه فى نفوسنا ويشغل مكانة متميزة فى تراثنا فقد كان له نفس الموقع فى الندوة · لقد كان الموضوع الاساسى فى عدد من الابحاث هو التراث الشعبى وعلاقته بثقافة الطفل ، ومن هذه الأبحاث :

(أ) التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال ـ الحكايات الشعبية (صفوت كمال) ·

(ب) الأطفال والأدب الشعبى (عبد التواب يوسف) ·

(ج) الحكاية الشعبية بين الكلمة المقروءة والقص ـ انطباعات شخصية ـ (ابراهيم بشمى ـ البحرين) ·

ـ بعثة المركز فى لقاء مع محافظ جنوب سيناء .

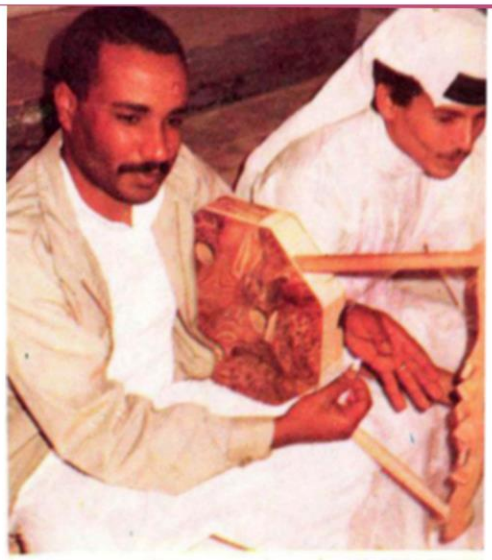
الفنون الشعبية فى جنوب سيناء

ـ صفوت كمال والدكتورة نبيلة ابراهيم فى أثناء العمل الميدانى .

ـ الدكتورة نبيلة ابراهيم فى أثناء العمل الميدانى فى قرية رأس سدر .

ـ وحدات زخرفية على ثوب من أزياء سيناء .

الجمعية المصرية للفن التلقائى



ـ عازف السمسمية من الفرقة التلقائية بجنوب سيناء .

ـ باحثة من مركز الفنون الشعبية فى حوار مع الشيخ سالم أحد مشايخ البدو فى وادى فيران .

ـ باحثو المركز فى أثناء العمل الميدانى فى قرية الصيادين فى « ذهب » بجنوب سيناء .

ـ أحد أعضاء فرقة الآلات الشعبية بسوهاج .

ـ فرقة الآلات الشعبية بسوا

ـ العروس الفرنسية تتلقى اللمسات الأخيرة لزينتها .

ـ فلاح من قرية بشبيش على حصان يشارك فى المهرجان مع عروسه على الهودج

ـ مجموعة العرائس والعرسان فى حفل زفافهم .

أول زفاف عالمى
فى أحضان الريف المصرى

ـ العروس الفرنسية مع زوجها الأمريكى

موكب الزفاف . العريس على حصان والعروس فوق هودج على جمل .

ـ فرقة فنون شعبية تمثل بورسعيد فوق عربة فى موكب الزفاف العالمى .

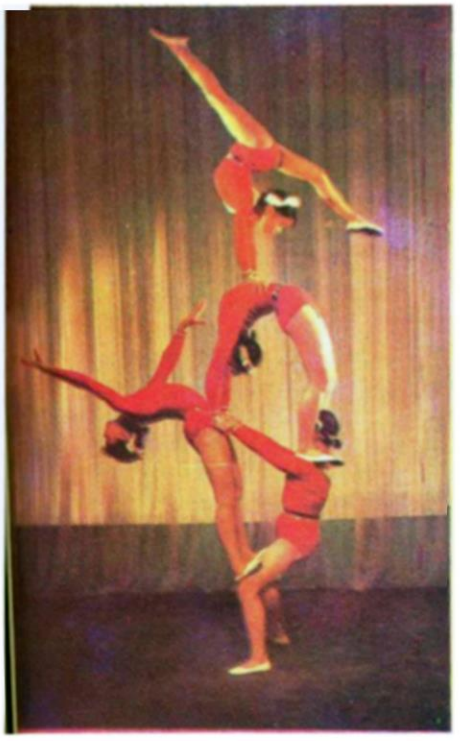
ـ قطاع من أهالى قرية بشبيش يتفرجون ويشاركون فى الاحتفال بالزفاف العالمى .

ـ مشهد من ألعاب الجمباز .

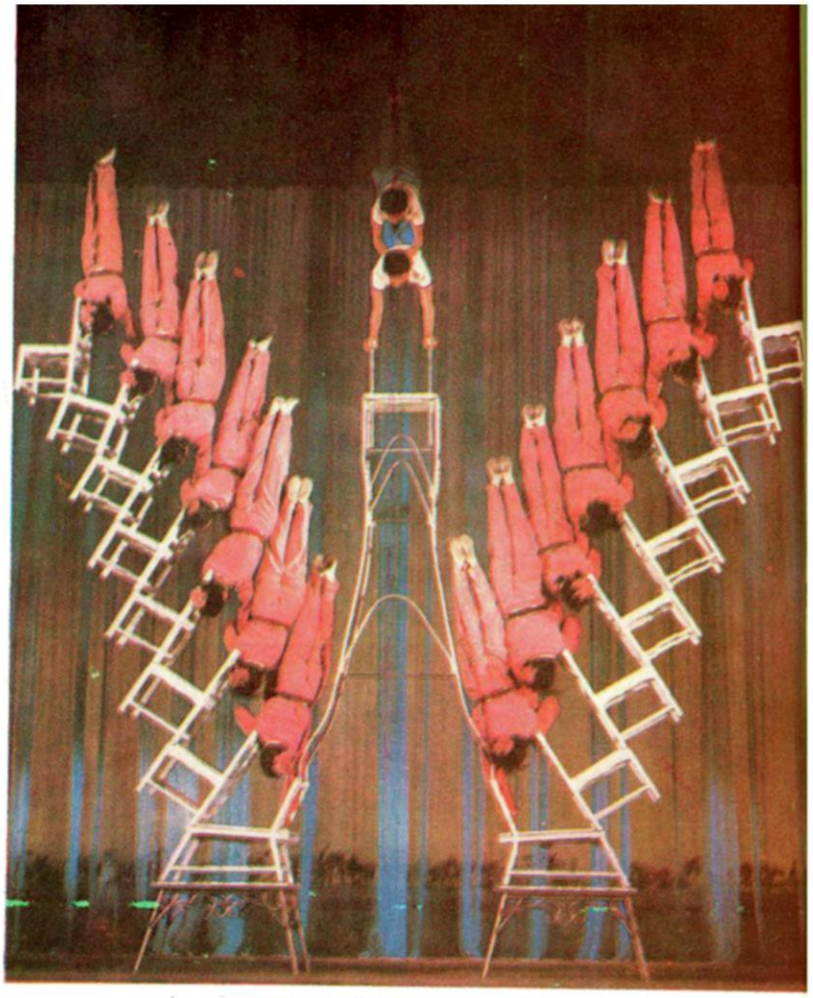
ـ التوازن فوق دراجة ثابتة .

فن الأكروبات الشعبى فى الصين

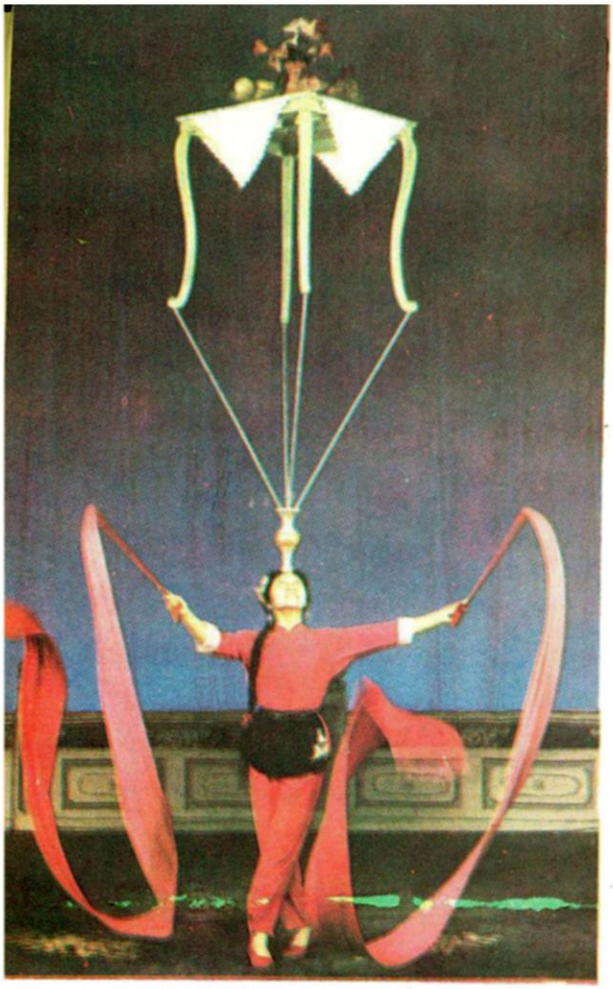
ـ رقصة الأسد .



ـ أوضاع تؤديها النساء .



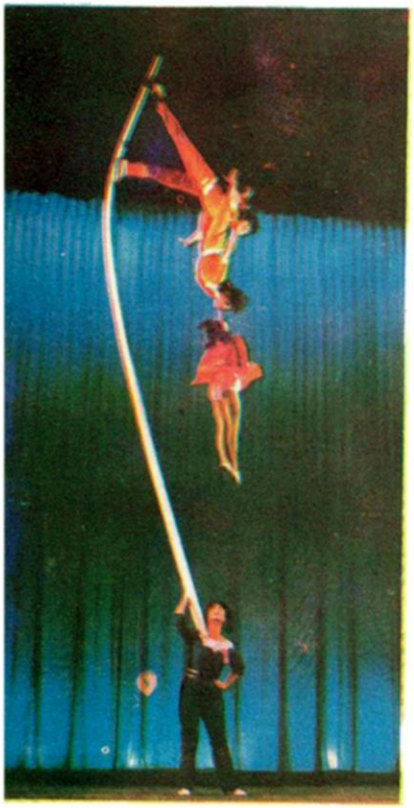
ـ الوقوف على اليدين فوق كومة من المقاعد .



ـ أحد عروض التوازن .

ـ تدوير الأطباق

ـ فن الأكروبات فوق الأعمدة .



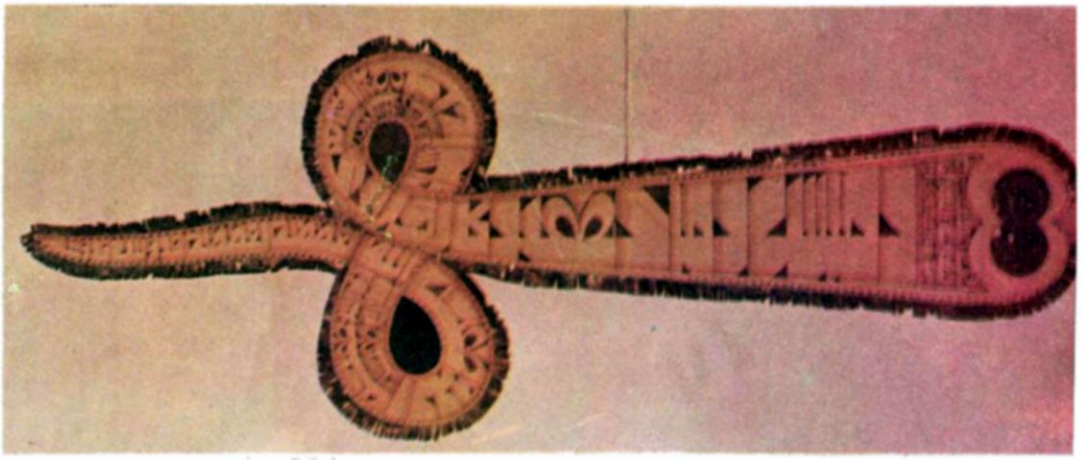
ـ المشى على السلك .

ـ الأستاذ الدكتور صلاح عبد الكريم نقيب التشكيليين يناقش الدكتور سليمان محمود ومعه الأستاذ الشال وخلفهم مجموعة من رواد المعرض .

ـ خاتم الود .

معرض الفنان الدكتور سليمان محمود

ـ معلقة جلدية تمثل « طلسم لمنع أذى العقرب والهوام ـ



ـ معوذة الحسن والحسين .

وبالاضافة الى ذلك يعرض عدد من الأبحاث للتراث الشعبى وكيفية الاستفادة منه فى مجال ثقافة الطفل الأدبية والفنية ·

فى انطباعاته الشخصية عن الحكاية الشعبية بين الكلمة المقروءة والقص ، يقول ابراهيم بشمى « كان ياما كان · كان هناك حكايات كانت تجمل ذاك الزمان ·· تغير الزمان ، وتغير العالم من حولنا · اختفت السماء والنجوم وقعدات الأسطح والخلاء ··· وحلت بدلا منها وسائط العصر الحديث من حاك ومسجل ومذياع وتلفاز واختفى الدفء الانسانى واختفت روح الأجداد وتجربتهم باختفاء الحكاية » · وفى مقارنته بين القراءة والقص ، يرى أن القراءة فعل صامت بين القارىء والكتاب ، والقص قول وتلقى ، والحكاية قبل لحظات النوم دليل مضىء فى عتمة الليل ، قبل الولوج فى عالم سحرى، فى عالم لا يعرف الطفل فيه الى أين يقوده ذلك الظلام الدامس ، الى كهف ملىء بالاقزام ؟ أم الى جبل العمالقة ·· أو بحار النار ؟ أو غيرها من الأخطار ؟ الا أن الطفل هنا لا يشعر بالخوف أو الرهبة ، فكلمات والديه تقوده وسط كل تلك المغامرات والمخاطر · ان الحكاية والقص يجسدان روح الجماعة وتجربتها مشبعة بدفء حليب الأم وطمأنينة حضور الأب · ويؤكد ابراهيم بشمى أن الحكاية الشعبية يمكن أن تحمل من خلال الرؤية المعاصرة كل ما يمكن توصيله من معلومات أو توجيه أو قيم تمثل تجاربنا ووجهة نظرنا ·· فللحكاية عدة أوجه تتعدد بعدد من يرويها ·

وفى بحث عن « التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال ـ الحكايات الشعبية » يرى صفوت كمال أن التراث الشعبى العربى يزخر بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع الشعبى الذى يمكن أن يكون مادة ثرة لأى ابداع فنى وثقافى جديد فى مجال ثقافة الطفل سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة الى الأجيال القادمة أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الابداع الفنى للأطفال فى عصور مضت لتكون هى نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم فى ابداع فنى حديث · ويؤكد صفوت كمال أن مسؤولية توظيف عناصر من التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال هى مسؤولية علمية وفنية وقومية فى آن · ويرى أن الموروثات الثقافية الحية التى تتناقلها الأجيال هى التى حافظت على شخصية هذه الأمة وهى التى احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة على الرغم من كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والازاحة أو مخططات التبديل والتعديل ·· فمواد المأثورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المكدسة بالبشر مازالت ـ لحسن الحظ ـ تقوم بدورها التلقائى فى تأكيد القيم التى تحفظ للمجتمع شخصيته وبناءه الاجتماعى السوى ، فالألعاب الشعبية التى يمارسها الاطفال فى القرى المصرية ، تؤكد فى وجدانهم روح الاخاء والتعاون · ومازالت الأغنيات الشعبية المتوارثة والمتتاليات الغنائية تثير فى مخيلتهم ووجدانهم روح المثابرة والأمل · وتمثل **الحكايات الشعبية الحلقة الوسيطة بين الطفل فى تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجى الذى تصوره وتنقله له الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير للعالم الذى يحوط الانسان · يتداخل فيها الواقع المحسوس والمرئى مع الخيالى** والمدرك فى بناء فنى خاص يعطى للحكاية الشعبية طابعها الفنى بين أجناس الأدب الشعبى الأخرى ·

ويتعرض عبد التواب يوسف فى مقال عن « الأطفال والأدب الشعبى » للآراء المختلفة حول تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال ، الرأى الذى يقول أصحابه بأن الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال وأنهم يتقبلونها ، فقط ،لأن الكبار يفرضونها عليهم ، والرأى المقابل الذى يرى أصحابه ان الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها · وبعد أن يعرض عبد التواب يوسف لوجهتى النظر المتقابلتين ، يرى أن الاطفال بشر فى طريقهم للنضج ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم فاذا تطابقت مع الحكاية الشعبية فلا يجوز أن نحرمهم منها · ان الحكاية الشعبية مجرد لون من ألوان التغذية العقلية

والوجدانية وأنها تثير الخيال وتوسع الآفاق وتنير العقول ، فاذا تقبلها الطفل كان بها واذا عافتها نفسه فليس من الضرورى أن نرغمه عليها · ومن ملاحظته يرى أن الأغلبية ترتضيها بل وتحبها · وأن الكبار يقبلون عليها ولا يرغبون فى أن يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فيقدمونها اليهم فى أطباق جديدة ، ملونة ، شهية ·

ويأتى بحث فريدة عويس « الاستفادة من التراث فى رسوم كتب الأطفال » بحثا متميزا، حيث ترفض الباحثة · فكرة تحريم الرسوم من الناحية التاريخية ، وترى أن تاريخ الحضارة الاسلامية لا يدل دلالة واضحة على تحريم تصوير العناصر الأساسية لفن التصوير كالاشخاص والحيوانات · وترى أن الدين الاسلامى لم يحرم التصوير عامة وأن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل أن الفنان المسلم قد اقتحم أمنع معقل فى الحياة الاسلامية وهو تصوير الرسول · وبعد أن عرضت لرفض فكرة التحريم ، تناولت كيفية الاستفادة من الفنون التراثية فى رسوم كتب الأطفال وذكرت عددا من كتب الأطفال التى استفادت فعلا وأخذت طابع التراث سواء أكان التراث الفرعونى أو الاسلامى أو الشعبى · وتذكر من الكتب التى استفادت من التراث الشعبى سلسلة التراث الشعبى تأليف فارس خليل ورسوم فريدة عويس وصدر منها كتابان « الأراجوز » و « عروسة المولد » وظهرت فيها الوحدات الشعبية كعروسة المولد والحصان وبائع الحلوى بالملابس الشعبية ، المولد وما ينحصر بداخله من نماذج للرؤية والتسلية كبيت الرعب · والبحث مزود بعدد من الرسوم التراثية ·

وفى مجال آخر تناول عبد الحميد توفيق زكى « التراث الموسيقى فى مجال ثقافة الأطفال» ويرى ان هناك عناصر موسيقية هامة ترتبط بتقاليدنا وخاصة اللقاءات المستمرة مع الطفل منذ ولادته والتى تواكب السنوات الأولى من حياته وتعتبر من التراث الموسيقى الشعبى ومن أبرزها (نوم الطفل ، تعلم المشى ·· الخ (ويرى الباحث أن العبارات القصيرة المستخدمة فى تهنين الطفل أو تعوده على المشى والحركة موجودة فى جميع لغات العالم وخاصة فى دول البحر الأبيض المتوسط ·· ويذكر أن عبد الحميد يونس يتفق مع أحمد نجيب فى النتيجة المثيرة التى تشير الى أن أغانى الاطفال الشعبية التى أوردها بأكثر من ٢٠ لغة من لغات العالم تتفق فى وزنها الشعرى مع بحر المتدارك العربى ويخرج عبد الحميد يونس الى نتيجة يقول فيها : ان هذه المقولة تفتح بابا لدراسات حول أثر الغناء والموسيقى العربية فى الغناء والموسيقى العالمية وكذلك حول تبادل التأثر والتأثير فى هذا المجال ·

وفى نهاية الندوة صدر عدد من التوصيات من أهمها : ـ

١ ـ التنسيق بين المؤسسات والهيئات المعنية بتربية الطفل وثقافته من أجل عرض التراث وتقديمه للطفل وتخصيص حصة له فى وسائل الاعلام ·

٢ ـ ترى الندوة ضرورة تشكيل لجان دراسة التراث العربى فى كل أماكن تداوله وتصنيفه وتيسير الانتفاع به ·

٣ ـ عمل قوائم ببليوجرافية بعناوين وآثار المبدعين فى مجالات أدب وثقافة الطفل لضمان التفاعل والتواصل خارج اطار المؤتمرات والندوات ·

٤ ـ عمل خطط مقيدة ببرامج وأزمنة محددة لتنفيذ عرض تراثنا والاستفادة منه ورسم خطة مستقبلية تستطلع آمالنا وملائمة تراثنا لكل الأزمنة وما ينبغى أن يكون عليه تقديم التراث مستقبلا ·

٥ ـ ادخال التراث فى مجال الكمبيوتر نظرا لاقبال الطفل عليه وعمل برامج تراثية ·

٦ ـ دعوة المجلس العربى للطفولة الى تبنى اصدار مجلة للطفل العربى ·

٧ ـ تأليف لجنة متخصصة فى كل قطر عربى لمراجعة كل ما يصدر فى كتب الاطفال للتنبيه الى الأخطاء العلمية والتاريخية والتراثية الموجودة فى هذا الكتاب ·

أول زفاف عالمى فى أحضان الريف المصرى

ابراهيم حلمى

لم تكن فكرة اقامة مهرجان زفاف عالمى فى أحضان الريف المصرى قادمة من بعض الهيئات السياحية المصرية ، وانما أتت من شركة سياحية خاصة ، أخذت على عاتقها زمام هذه المبادرة الجريئة ، لجذب أعداد من السياح فى العالم ، لكى يأتوا الى مصر ولا يكتفوا بمشاهدة آثارها العريقة فقط ، بل يكون الغرض الأساسى من هذه السياحة رؤية الريف المصرى ، بمختلف عاداته ، وتقاليده ، وفنونه ، وماثوراته الشعبية العريقة الأصيلة ٠

بداية اختار رئيس مجلس ادارة هذه الشركة السياحية الدكتور (كمال كامل أبو الخير) ملصقات صممت بعناية فائقة ، هذه الملصقات تناولت عملية تزيين العروس فى لوحة رائعة الجمال ، من حيث تكوينها الفنى ، وتناسق وتناغم ألوانها المختلفة ٠

كما اختار لوحة زفاف العروس فوق الجمل، وهى راكبة الهودج ، وحولها فرقة موسيقية تحمل عبق فنون الطوارق والبربر فى أقصى المغرب العربى المراكشى ٠

ولم يتوقف الاختيار عند حدود الملصقات الدعائية للمهرجان ، بل تم تحديد تاريخ هذا الزفاف العالمى ، واختيار يوم لا يتكرر شبيهة الا كل احدى عشرة سنة ٠ هذا اليوم **هو ٨/٨/ ١٩٨٨ حيث تتجمع فيه أربع ثمانيات دفعة واحدة ، ولن يكون شبيه هذا اليوم الا ١٩٩٩/٩/٩ ٠٠ !!**

فى الطريق الى قرية « بشبيش » ، والعربة تخب الأرض خبا ، امتزج سحر الطبيعة الخلاب بخضرة الأرض الطيبة السندسية ٠٠ كل مائة متر تقريبا فى الطريق من مدخل القرية نجد يمينا أو يسارا بلونا ضخما ملونا جميلا يرحب فى ود بالزائرين المحتفلين بزفافهم وزفاف ذويهم ، فى حين تعددت أقواس النصر والبالونات الملونة التى حملها أطفال القرية ، فأعطت انطباعا بأن الحفل جاء على نمط أسطورى غير عادى ٠٠ وكل قادم من خارج القرية له وردة حمراء تنتظره قبل أن يخطو خطوة واحدة على ثراها ، تعبيرا عن الحب والود اللذين يطمحا أن يكونا لهما من الجسور ما هو متصل بين الجميع ٠٠ !

وكنا نتوقع أن نرى كرنفالا من الأزياء العالمية ، نظرا لتعدد جنسيات العرائس والعرسان القادمين من أمريكا وفرنسا ، وبعض البلاد العربية ، وبعض المدن والقرى المصرية ٠

لكننا اكتشفنا أن الزى الريفى المصرى هو وحده المسيطر على جو الاحتفال برمته ، وتارك بصمته الواضحة على الجميع هناك ٠٠ فكل عروس تلبس ثوبا ريفيا أبيض ، وكل عريس يلبس الجلباب الأبيض الريفى كذلك ٠

فى البداية دارت على العرائس طاسات الحناء ، وكم كن سعيدات بهذه العادة الشعبية العربية برغم غرابتها على العرائس الأمريكيات والفرنسيات، الا أنهن كن فرحات عندما تخضبت أكفهن وبنانهن بالحناء ، خاصة حينما علمن أنها عادة تحمل عبق التاريخ العربى القديم منذ آلاف

السنين ، مرورا بالزفاف التاريخى للأميرة الطولونية (قطر الندى) الى خليفة بغداد (المعتضد بالله) العباسى ، وسعدن أكثر وأكثر حينما شدت الفلاحات المصريات بقرية بشبيش لهن بأغنية « الحنا يا الحنا يا قطر الندى » التى تغنى بها أبناء الشعب المصرى وبناته قديما أمام موكب أميرته للزفاف ·

وعند دوار العمدة جاء للعرسان حلاق القرية، فسلموا رءوسهم جميعا له ، واحدة تلو الأخرى، والجميع أمامه يجلسون القرفصاء ، ومنذ تلك اللحظة أصبح حلاق قرية بشبيش المغمور حلاقا دوليا ·· !

وحينما بدأ نور الشمس يخفت رويدا رويدا بدا نور العرائس والعرسان يأتلق مع نور القمر ·

السيد (**بييرديبو**) الطبيب النفسى وعروسه (**مارى بربار**) من فرنسا ، والسيد (**ميشيل شارل**) وعروسه (**كارون**) من فرنسا ، والسيد (**جاك نيومار**) وعروسه (**مرسى لى بلا نص**) من فرنسا ، والسيد (**عبد الله الهيثم**) صاحب فندق بالمملكة العربية السعودية وعروسه (**نادية كمون**) المصرية ، والسيد (**محمود أبو الخير**) وعروسه (**هويدا على محمود**) من مصر ، والسيد (**محمود قطر**) وهو أمين مكتبة فى احدى مدارس الكويت وعروسه (**هالة بدر الدين**) ،والسيد (**ابراهيم حشيش**) الخبير المصرى بالأمم المتحدة وعروسه (**سكينة عثمان**) ، وهما اللذان أعادا ذكرى زفافهما فى هذه الليلة السعيدة ·

وقد عمت الفرحة جميع المحتفلين ، خاصة المدعوين من كل مكان ، كالأمير السعودى (نايف) وعائلته ، والسيد (على بن خلفان) مدير الطيران الكويتى وعائلته ·

سار موكب الزفاف فى شكل لم يسبق له مثيل ·· كل عروس فوق هودجها على جمل ، فى حين ركب كل عريس حصانا عربيا أصيلا ، وسار به الى جوار هودج عروسه ، وسط زغاريد المدعوين ، وأهالى القرية الفلاحات اللائى تزاحمن على شط الترعة ، حتى لا يفوتهن شيئا من سحر الواقع الذى فاق الخيال ·· !

تقدمت الموكب فرق الموسيقى النحاسية ، ثم عربات الزهور ، وعليها فتيات بملابسهن الشعبية الريفية الزاهية الألوان ، وعربات أخرى عليها نموذج لمركب كبير يركبه بحارة ، وعربات عليها أبراج الحمام ، ثم فرقة (التنورة) برقصتها المعروفة على الدفوف والصاجات ، فرقصة فلسطينية بدوية بالسيف ، ثم قامت فرقة البدو بتقديم عرض فريد من نوعه بالرقص على الهجن ، فضلا عن استعراض لمهارة رقص الحصان العربى فى الاحتفال ·

وحينما وصل الموكب الى الخيمة الكبيرة المعدة للاحتفال الساهر ، ترجل العرسان والعرائس عن ظهور الجياد والجمال ، ونزل خلفهم المدعوون من الحناطير التى كانوا يركبونها ، ليطوفوا ويشاهدوا فنون أهالى قرية (بشبيش) فى حياكة الملابس الشعبية بألوانها الزاهية ، ومفروشات البيت العربى بالأباريق والدلاء والقصاع والطاسات النحاسية، وليروا داخل الخيمة الكبيرة (دولابا) كاملا يصنع أمامهم أوانى الفخار ، وسط مئات من النماذج التى تشيد بمهارة لمسات أصابع الفخرانية ·

فى هذا الحفل لم يكن (البوفيه) مناضدا طويلة ممتدة ، بل كانت هناك (الطبلية) جلس المدعوون حولها ، وقدم لهم الفطير (المشلتت) والجبن والقشدة وعسل النحل ·

فى ختام الحفل صدحت الموسيقى الشعبية من بعض أعضاء فرقة الآلات الشعبية ، وغنى بعض المطربين الشعبيين ·

ان مهرجان (بشبيش) للزفاف الدولى قد ترك ذكرى عميقة لا تنمحى ، وأعاد الى الأذهان ليلة من ليالى ألف ليلة وليلة ، تحمل فى طياتها الأنس والبهجة والانشراح ، ووضع فنون زفاف الريف المصرى أمام ١٤٠ محطة تليفزيون عالمى ، تنظر اليه بالاعجاب والانبهار ·· !!

وهو فى النهاية ، مهرجان توظف فيه بعض أشكال الفنون الشعبية المصرية لأغراض السياحة ·

معرض الفنان الدكتور سليمان محمود

دائما ما تختبىء وتقبع فى أدغال النفس البشرية هواجسها ووساوسها ومعتقداتها، فلا تظهر على السطح منها الا نادرا ، واذا ما ظهرت على هذا السطح فانها تحتاج لأجل خروجها من دغل الاختباء الى مبضع ماهر لمحلل نفسانى يمسك به فى ثقة واقتدار كاملين ٠

قفزت الى ذهنى هذه العبارة من حيث لا أدرى وأنا أشاهد وأتأمل ابداعات الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) بأتيليه القاهرة ، والتى عرضها خلال الفترة من ١٠ الى ٢٢ أغسطس ١٩٨٨ تحت عنوان مقصود أن يكون مطولا يقول فيه عن ابداعاته الفنية انها : « رؤية تشكيلية معاصرة للطوالع والخواتم والالواح والأحجبة والتمائم والمعوذات الشعبية » ٠٠ !

أول ما يشد الانتباه فى هذا المعرض – فضلا عن فكرته الجديدة – اختياره للخامة ، وأسلوبه الفنى الفريد فى التنفيذ والابتكار ٠

فالخامة هنا هى (الجلد الطبيعى) وليست الأصباغ والألوان الزيتية التى نألفها فى المعارض للخروج عن الأنماط التقليدية فى الانتاج الفنى ٠

والأسلوب هنا يتخذ من الحرق ، والصبغ ، والجدل ، والضفر ، والاضافة (أبليك) ، والنسيج ، والتدليك ، والتطعيم ببعض قطع من الزجاج ، أو النحاس ، أو الخرز الخشبى ، بشكل يجعل لهذه التجربة مذاقها الفنى الخاص بها ٠

يقول الأستاذ الدكتور الفنان (سليمان محمود) عن تجربته : « ترتبط التجربة الراهنة المتمثلة فى الأعمال المعروضة ، بمحاولاتى السابقة فى استخدام الحروف العربية واستلهام الرموز الشعبية كوسيلة لتحقيق فن (مصر عربى) ٠ فالموروث فى شكل الحرف والرمز الشعبى ، يحاور مخيلة هذه التجربة كما يتخلل شراييننا ، ومع ذلك يبقى الموروث على حاله بينما تنطلق التجربة الى اللامحدود ٠ ولقد حاولت بخامة الجلد الطبيعى – كخامة أساسية – أن أجمع بين تميز الكلمات وزحم العبارات من ناحيه ، وبين تفرد الحرف وزهوه – كرمز متميز – من ناحيه أخرى ، فيقوم الجميع بوظيفة تشكيلية ذات أبعاد بصريه محددة بما تتضمنه من خط ولون وايقاع واتزان ونغم سطحى » ٠

ويرى الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن : « فى الاستخدام الشعبى ، كانت هذه الكلمات والحروف – كرموز – تستخدم للحماية من العين والنفس والشياطين والحشرات والهوام ، وللشفاء من الصداع والآلام ٠٠٠ ، وعملية تفسير العلاقة بين الكتابات والرموز المستلهمة فى الاعمال المطروحة ٠ وهذه النشاطات الشعبية ينبغى أن ينظر اليها من جوانبها الاثنوجرافية والسسيولوجية والسيكلوجية مع ارتباط ذلك كله بميكانيزم التفكير عند (الرجل الشعبى) وهو المحور الهام والمتميز لمعرفة جوهر الشخصية المصرية » ان نظرة الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) للحرف فى ابداعاته الفنية المتميزة تنطبق ونظرة الدكتور (أحمد أمين) فى كتابه الشهير (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية) :

ففى مادة (الحروف) يقول (أحمد أمين) :

« يزعمون أن لكل حرف من حروف الهجـــاء سرا ، وأن أسرار القرآن كلها وضـــعت في سورة الفاتحة ، وأن الفاتحة وضعت في البسملة وأن أسرار البسملة وضعت فى حرف البـاء ، وهكذا · وكل حرف له خواص ، وله أعـداد · ومن ذلك حروف الجمل وتقابل أبجد هوز الخ · فالألف بواحد والباء باثنين الخ ·· وترابى ، وهوائى ، ومائى · ويقولون ان بعض هـــذه الحروف نارى · والأعداد للحروف كالأجســاد للانسان · وللحروف قوة فى باطن العلويات ، ولها هوة فى باطن السفليات · وبعضـــهم يجعل للحروف طبائع ، فبعض الحروف حار ، وهى أ و ى ل م ع · وبعض الحروف يابسة ، وهى س ق ب ج · وبعضها رطبة ، وهى هـ ر ش ص ط ، والبـــاردة هى ب هـ د ظ ص ض · » ·

هكذا عايش الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) الحرف العربى بطاقته فى اطار مفهومه الشعبى ، عايشه وحيدا من خلال اشـــعاعاته الرمزية ، أو مصاغا فى كلمة أو عبارة ، من أجل ايجاد (ســبيكة مستقلة) للحرف تتجه مباشرة لتحقيق أهداف التشـــكيل ، وأن تكون هذه السبيكة متغيرة على الدوام تبعا لمتطلبات العمل الفنى ، بما يجعل من تجربته المطروحة تجربـة مستمرة دوما ·

من معلقات هذه التجربة الفنية نلمح ســـبع معلقات جلدية مرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقـــا سواء فى الاعتقاد الشعبى ، أو فى ذلك الطرح الفنى الجديد لهـــا كمعلقات جلدية متميزة فى فنها ·

انها حجاب (السبعة العهود السليمانية) ، والذى ربما وجدته على (حجرك) ذات مـرة وأنت راكب (الأتوبيس) أو الترام ، يدفعه اليك بائع جائل بقروش زهيدة ، مغريا اياك بأن له فوائد جمة عديدة ·· !!

ان المعلقات السبع للعهود الســـليمانية فى معرض الدكتور (سليمان محمود حسن) عبارة عن بنيان ومعمار فنى متكامل ، مصفوف فيها الحروف صفا هندسيا دقيقا متلامسا ، فيتناغم فيها الحرف مع اللون مع التشكيل مما يضفى على المعلقات سحرا أخاذا للب ·

فى المعرض تلمح العين العديد من الخـواتم السحرية ، مثل خاتم حرف (الهاء) ، وخـاتم حرف (القاف) ، وخاتم البسملة ، وخاتم لفظ الجلالة ، وخاتم (أبى سعيد) بالأرقام ، وخاتم (أبى ســـعيد) بالحروف ، والذى يقول عنـه الدكتـور (أحمد أمين) فى كتـابه « قـاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » : انه « كان يكتب على رق غزال أو ورق ويعلق تميمـة · وشكله هكذا :

٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

وبعضهم يكتبه حرفيا هكذا :

و	ر	ب
ا	هـ	ط
ح	ج	د

وميزة هذا الخاتم أنك لو جمعت كل سطر طولا أو عرضا وجدت المجموع خمســة عشر ويجعلون لهذا الخاتم سرا عظيما فى بلوغ المآرب وجلب الخـــير ، ودفع الشر ، وأنت اذا قرأت الأركان الأربعة ، كانت ب دوح · ويعتقدون ان من حملها اذا كان مسافرا لم يجد فى ســـفره تعبا ، واذا كتبت على رسالة وصلت ســـالمة ، وتكتب أيضا للمحبة ، وتبخر وتتلى عليها هذه العزيمة : (يا بدوح يا بدوح يا بدوح ، ألف بين الروح والروح ، وبحق القـــلم واللوح ، وآدم وحواء ونوح) · ثم تعلق على العنق ، أو تحمل على الرأس ، وكان فى عهدنا كثيرا ماتكتب على الخطابات بدوح بدوح » ·

فى هذا الخاتم حول الفنان مجموعة الحروف الى وحدة حرة ، يتخللها بعض الخطوط اللامعة مع بعض المثلثات المستخدم فيها المشمع المعدنى أما الحروف ذاتها فقد استخدم فيها قطع الجلد البنى المنغم السطح بجميع درجاته ، ثم أحاط التكوين المربع بما يشبه شكل الهلالين ، من أعلا ومن أسفل ، ثم وضع فى داخلهما التعويذة السحرية ·

واذا كان للعامة اعتقادات ووصفات وأحجبة تحبب الأزواج فى الزوجات ، أو العكس ، فقد حرص الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) أن يتفنن فى لوحته المسماة باسم (خاتم الود) ·

يقول الأستاذ الدكتور (أحمد أمين) عن هذا الخاتم فى مادة (الحب) انه : « من الأحجبة التى يحضرن النساء كاغدا أحمر ، ويكتبن فيه (يا ودود يا ودود ، يا عطوف يا رءوف) سبعين مرة ، ثم يكتب الخاتم الآتى :

و ٦ / د ٤	د ٤ / و ٦	و ٦ / د ٤	د ٤ / و ٦
د ٤ / و ٦	و ٦ / د ٤	د ٤ / و ٦	و ٦ / د ٤
و ٦ / د ٤	د ٤ / و ٦	و ٦ / د ٤	د ٤ / و ٦
د ٤ / و ٦	و ٦ / د ٤	د ٤ / و ٦	و ٦ / د ٤

ويجعل فيه تراب يؤخذ من تحت أقدام الزوج » ·

وفى ختام الود أظهر الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) · التكوين الفنى فى شكل مربع من الجلد ، فى منتصفه مربع آخر حوى الحروف والأرقام محاطا بالعزيمة التى ذكرها الدكتور (أحمد أمين) ·

ويحفل المعرض بثلاث نماذج من المعلقات الجلدية التى تمثل بعض الطلاسم السحرية كمعوذات ·

فهناك طلسم لمنع أذى العقرب والهوام ، وثان لمنع أذى الثعبان ، وأخير لمنع الصداع والضارب (النقع بلغة العامة) ·

وفى الطلسم الأول الذى يمنع أذى العقرب والهوام نجده يتشكل على هيئة عقرب ، عن طريق كلمات سحرية مكونة من سبعة حروفيات من الألف ، تمثل أقدام العقرب ، وكلمتان (بولى) تمثلان رأسها وفكها ، وكلمتان (كارا) تمثلان الجسم ، وكلمتان (كون) تمثلان الذنب ·

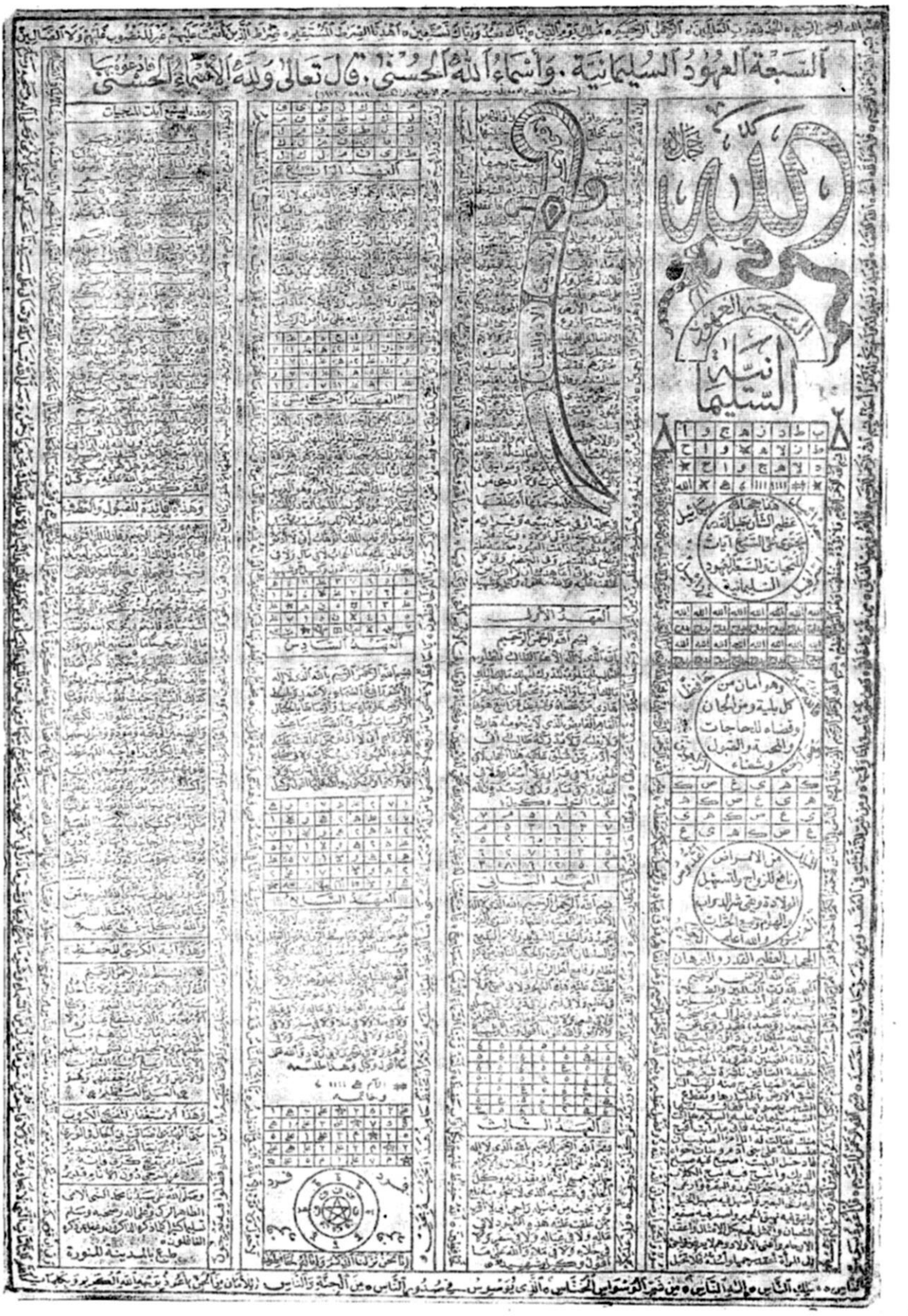
وقد وضع الفنان خرزتين زجاجيتين عند الرأس كعينين ، وأخرى أصغر حجما عند طرف الذنب ، وهى من الخرز الأزرق اللون ، تحت العقرب ، ووضع الفنان بعض الرموز الشعبية فى اطار حوى أمر هذا الطلسم الذى قال فيه : « من فعل هذه الاشياء أمن شر العقرب والهوام بارادة الله » ·

أما الطلسم الثانى وهو لمنع أذى الثعبان فقد استوحاه الفنان من حجاب (السبعة العهود السليمانية) ، والذى جاء على شكل ثعبان استخدم فى داخل تشكيل جسمه كلمات متوارثة شعبيا ، وان كان الجيل الحالى قد فقد دلالاتها اللغوية ·

عند رأس الثعبان نلمح عبارة : « من كتب هذه الكلمات والحروف أمن شر الحية والثعبان» ثم تأتى تباعا تلك الكلمات التى فقد القاموس الشعبى دلالتها ، ومن هذه الكلمات : (دميس – دماى – هندكار – كرثدى – لعططله) ، مع بعض استخدامات لاسماء الله الحسنى مثل لفظ الجلالة ولفظ « قدوس » ·

المعلقة من الجلد الكوارى (جلد الحيوانات الكبيرة نسبيا) استخدمت فيها صبغات خاصة بالفنان ، تتألف من درجات اللون البنى مع شعيرات قليلة من اللون الأخضر ، ويحيط الشكل جلد مشقوق ، يخفف من حدة الخط الخارجى للشكل ، فيعطى فرصة لمزجه مع الأرضية من خلال الشراريب المحيطة به ·

كما استخدم الفنان فصين زجاجين فى العينين، فى حين يتقدم رأس الثعبان أربع ألفات يعتقد البعض أنها تعنى (لا اله الا الله) أو تعنى



نسخة من الحجاب المطبوع المسمى بحجاب السبعة عهود السليمانية

(بسم الله الرحمن الرحيم) . وهذه موجودة على أضرحة بعض المقابر فى صعيد مصر . خاصة فى أسيوط .

وفى تكوين هندسى وفنى بارع استطاع الفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) ان يصيغ معوذة الرسول المصطفى – صلى الله عليه وسلم – للحسن والحسين بحس مرهف . وبتصميم فائق الروعة . هذه المعوذة التى تقول كلماتها : « اعيذكما بكلمات الله التامة . من كل شيطان وهامة . ومن كل عين لامة » .

فى هذه التميمة استخدم الفنان فيها عبارتى (يا ساتر ياحفيظ) فى مربع داخل لفظ الجلاله و (حى حى) فى مربع آخر فوقه . وكذلك عبارة (أحد أحد) .

كما استخدم الفنان بعض الموتيفات الشعبية داخل التشكيل نفسه كاستخدام العين والكف والحدوة والنجمة والهلال . والمثلثات والرموز . امعانا فى اعطاء المعلقة طابع الرقوة الشعبية المانعة للحسد .

ان هذا المعرض الفنى للفنان الأستاذ الدكتور (سليمان محمود حسن) ليس هو الأول له بالطبع ، فقد سبقه اربعة معارض خاصة فى داخل وخارج مصر . فقد عرض من قبل فى انجلترا بقاعة الكرملين الدولية – ليستر فى مارس عام ١٩٨٢ .

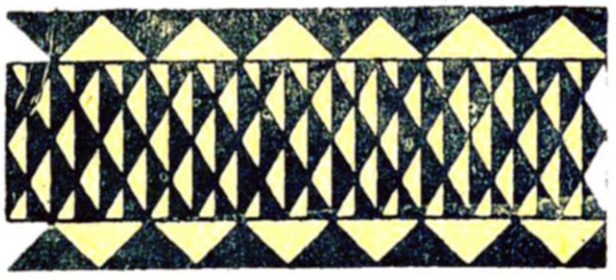
كما عرض فى قاعة العرض بكلية التربية الفنية بصفته أستاذا بها فى ديسمبر عام ١٩٨٢ . وقاعة المركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى فى مايو ١٩٨٣ .

وهو فضلا عن انه معار الآن للسعودية . فهو كان استاذا زائرا بجامعة ليستر البوليتكنيك بانجلترا . عامى ٨١/١٩٨٢ . وعضو بالجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن insea .

لقد قال عن معرضه الفنان الاستاذ الدكتور (صلاح عبد الكريم) نقيب الفنانين التشكيليين ان : « اللوحات الفنية تمتاز بالحساسية المرهفة فى التكوين والعلاقات بين الخطوط والمساحات والألوان السهلة الممتنعة » .

أ.ح.

★ ★ ★



الجمعية المصرية للفن التلقائى

فى صباح يوم الاثنين ١٦ أغسطس ١٩٨٨ بزغ فى أفق الحركة الثقافية والفنية فى مصر نجم « الجمعية المصرية للفن التلقائى » ، باجتماع الأعضاء المؤسسين لها داخل جدران مسرح « قصر ثقافة الطفل » بجاردن سيتى بالقاهرة » .

وعلى خشبة المسرح اعتلت هيئة التحضير للجلسة وهم السادة :

١ - الأستاذ الدكتور محمد طه حسين رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية بصفته رئيسا للجنة التأسيسية للجمعية.

٢ - الأستاذ عبد الرحمن الشافعى مدير عام الشئون الفنية بالثقافة الجماهيرية

٣ - الأستاذ على نبيل وهبة مدير قصر ثقافة كفر الشرفا بمحافظة القليوبية .

٤ - الأستاذ أحمد الحوتى مدير ادارة الفنون الشعبية بالثقافة الجماهيرية .

وقد رأس هذه الجلسة الأستاذ الدكتور عبد الغنى النبوى الشال بوصفه أكبر الأعضاء سنا .

وقد دارت على مدى ثلاث ساعات متصلة مناقشة أهداف الجمعية ، وأسلوب عملها ، ولماذا ولدت الجمعية فى أحضان الثقافة الجماهيرية بالذات ، ومكان ممارسة الأعضاء لنشاطها ، وأشياء أخرى كثيرة كانت على درجة كبيرة من الأهمية .

وقد أشار الأستاذ عبد الرحمن الشافعى الى ذلك الخلاف الذى كثيرا ماينشأ بين الأكاديميين والتلقائيين ، وتلك الهوة المصطنعة بينهما ، حيث لأول مرة فى مصر ينضم الأكاديمى الى التلقائى فى جمعية واحدة تجمعهم وتضمهم سويا فى آن واحد .

وقد أثار الأستاذ عبد الغنى النبوى الشال موضوع ذهاب الأكاديميين والتلقائيين الى مؤتمر موسكو الدولى فى الخمسينيات ، ولم يلتفت المؤتمر الى أحد ممن كان يمثل الوفد المصرى وقتها الا الى رقصات الفنانة نعيمة عاكف التى حصلت لمصر على الجائزة الأولى .. !

وكان القصد من ذكر بعض صفحات من الماضى عدم الاستهانة بقدرات الفنان التلقائى مهما كثرت المراجع العلمية والدرجات الجامعية !

قال الأستاذ الدكتور محمد طه حسين ان الثقافة الجماهيرية يهمها بشكل أساسى نجاح هذه الجمعية فى أداء رسالتها نحو ثقافة وفن بلدها مصر ، وطلب من الحاضرين ضرورة ابلاغ الهيئة التأسيسية باسم أى فنان مصرى جاد فى مجال الابداع التلقائى ، تمهيدا لضمه الى الجمعية لكى يمارس فيها مختلف ابداعاته الثقافية والفنية .

ولقد قرأ الأستاذ أحمد الحوتى بيانا على الحاضرين جاء فيه : « فى تاريخ الأمم والشعوب لحظات فاصلة تكون علامة بارزة فى مسيرة نضالها وتأكيد ذاتها القومية .

ولعل الفن - وخاصة التلقائى منه - يكون له دوره البارز فى مساحة تلك العلامات ، حيث

يظل الفنان التلقائى يعمل لموهبته وحسه الشعبى الأصيل ، دون الالتفات لتلك الموجات الدخيلة أو الوافدة على ثقافة الشعب ، والتى يكون لها أثر بالغ فى تشويه تلك الثقافة أو النيل منها ٠

ولعلنا هنا فى مصر نشعر بهذا جيدا فى كافة مجالات الفنون سواء التشكيلية ، أو الموسيقية، أو الحرفية الأخرى ، تلك التى ظلت تقاوم كل محاولات الغزو الخارجى ، حفاظا على أصالتها وبكارتها وعناصرها القومية المتميزة ٠٠ وذلك من خلال حركتها التلقائية الذاتية دون الدخول فى عراك ، أو صدام يفقدها عفويتها وخصوبتها الخاصة ، ولذا فان هذه الفنون وصلت الينا عبر الأجيال دون تزييف ، ودون تحريف ، يسلمها كل جيل للجيل الذى يليه ، فكانت أكبر معبر عن ثقافتنا القومية فى مجالات العمارة ، والنسجيات ، أو الأدوات البيئية ، وفنون التشكيل المختلفة ، وفنون القول ، والموسيقا ، والازياء ، وغيرها من تلك الفنون والحرف البيئية الأصيلة ٠

ومن المثير للدهشة والاحترام أن الفنان التلقائى ظل يعمل ذلك دون تنظيم شعبى ينظمه ، أو جمعية تضم أفراده ، أو أى هيئة اجتماعية منظمة لعمله ومصالحه ٠

ولقد آن الأوان ومجتمعنا يمر بمرحلة هامة وعظيمة فى مسيرته التاريخية شهدت الحركة النقابية فيها وكذلك الجمعيات المختلفة تطورها ، ولقد آن الأوان أن يجد هؤلاء الفنانون التلقائيون جمعيتهم التى ترعى مصالحهم ، وتحافظ على عناصر الأصالة فى فنونهم ، وتنظم لهم معارضهم وتبرز قيمة انتاجهم للمجتمع المحلى ، والمجتمع العالمى ، بما يتيح لهم ما يستحقونه من رعاية على المستوى الاجتماعى والمستوى الفنى فى آن ٠٠ خاصة وأن انتاج هؤلاء الفنانين يجد من زوار مصر الأجانب اهتماما بالغا ، ودهشة تثير الاعجاب ٠٠

ولذا فان تفكيرنا فى انشاء « **الجمعية المصرية للفن التلقائى** » فى كافة مجالات الابداع ، سواء منه ما يتعلق بالفن التشكيلى ، أو الحرف البيئية أو الموسيقا والغناء ، أو الرقص الشعبى ، أو فنون القول ، وغيرها من مجالات الفن التلقائى لهى خطوة على بداية الطريق الصحيح لهؤلاء الذين ظلوا على طول تاريخنا يحافظون لنا على هويتنا الثقافية ، وصيغتنا الفنية ، وقيمنا القومية الأصيلة فى مجال الابداع الفنى ٠

وقد تقرر أن تتخذ الجمعية مقرا لها فى كفر الشرفا فى (قصر ثقافة حسن فتحى) فور الانتهاء من عمليات الترميم التى تتم به ولم تنته بعد حتى وقت انعقاد هذا الاجتماع ٠

هذا وقد حضر الاجتماع من الفنانين التلقائيين بعض أعضاء فرقة الآلات الشعبية بمسرح السامر ، وعلى رأسهم الفنانة (فاطمة سرحان) كما حضر بعض الفنانين التلقائين فى صناعة الحصير من كفر الشرفا مثل (عبد الرحمن أبو صايمة) و (سيد محمد أبو صايمة) الكبير والصغير ، كما حضر معهم الفنان (عبد الكريم عبد المقصود ابراهيم) نساج الكليم الشهير فى كفر الشرفا ٠

ان بزوغ نجم هذه الجمعية فى سماء الفنون الشعبية المصرية الأصيلة ليعد بقعة ضوء نتمنى لها دوام الضياء الدائم والفعال ٠ !

(أ ح)

scientific plan to develop these crafts by use of modern technology without losing their traditionai functions in everyday life.

Following the study of Dr. Hany, Mr Ibrahim Hamza al-Shukri from Kuwait writes about the «Sea-craft and the organization of work in building the traditional ship in Kuwait.» The writer discribes the different types of work as weil as the tools which were used in this craft, enumerating the names of the different types of ships used for fishing, for pearl diving and for sailing to India for trade.

This issue includes also another study written by the late prof. Ahmed Rushdi Saleh about «Folk games and physical fittness presentations like acrobatic and circus performances.

Prof. Rushdi Saleh presents a definition for folk games and enumerates different types of these games, connected with different periods of age and sex of players. The detailed study about circus will be continued in our next number.

Dr. Ghubreyal Wahba writes about Chinese acrobats as one of important popular performances. He deals with the history of this art and the different styles of presenting its shows. Dr. Wahba explains what efforts the Chinese government has done to develop and protect this traditionai skill in China, as well as how the players themselves have cared about their art, developing it into a beautiful; artistic show.

Next,Mr. Adel el-Elemi writes about « Reviving the «Aragoz» drama ». He discusses this traditional art and presents his suggestion to get use of it in modern drama.

Afterwards, Prof. Dr Ibrahim Sha'alan writes about Sharaf ed-Din Ibn Asad al Masri, a writer representing a literary current influenced by folk literature. Prof. Dr. Sha'alan gives examples of Sharaf ed-Din's works and analyses one of his manuscripts.

Mr. Mustafa Sha'aban Gad writes about «Chievalry through the old manuscripts by Musa Ibn Mohammed al-Yusufi». The manuscript describes the rules of knighthood and the relationship between the knight and his horse.

In the part of the Magazine entitled «The Library of Folklore» **Mr. Mu'taz al Shukri** presents an analysis of the book entitled «Popular Proverbs» **by Ahmed Basha Taymour** which was republished and re-classified by Al Ahram Publishing Centre.

The work of Ahmed Basha Taymour is considered one of the main collections of local Arabic proverbs in the 20th century.

Next, Mr. Abdel Aziz Rifat presents the analysis of the work of Safwat Kamal and **Ahmed Al Bishr Al Rumi about «The Kuwaiti** Proverbs compared with other proverbs **from different Arabic countries».**

Mr. Abdel Aziz Rifat writes about the new method which prof. Safwatt Kamal has used in classifying the huge material in 4 4 volumes according to the subjects of proverbs.

Folklore Magazine Tour contains many subjects starting with the efforts which were done during the expedition from the Centre of Folklore to South Sinai, as well as about the Arabic conference which was organized by the High Council of Culture in Egypt on «Folk Heritage and the Culture of Child» held in Cairo from 24.5.88 until 26.5.88.

It includes also the description of **the First International Marriage Ceremonies held in the Egyptian Village Bashbish.** Beside it, we have a presentation of the exhibition of the works of **Suleiman Mahmoud Hassan** inspired by different kinds of Egyptian amulets.

Finally there is the news about the establishment of an Organization for Egyptian Spontaneous Art by the Mass-Culture Organization.

The Editor

imagination chooses the history as a field of its creation, it cares only for emotional and mental responses of those who receive these folk creations. Therefore, as prof. Dr. Kasim observes folklore presents the values of the society and its ideology .

As concerning the literature of children, Mr. Abd el Tawab Youssef, the well-known specialist in children's literature writes about «The importance of folk-tales for children, especially in the century of TV and space discoveries.»

He believes that in spite of all what the world has achieved in scientific progress and inventions, the folk tales kept still their values as philosophical works including human wisdom, as they express human life in a mythological way. This in why we ought not to interfere in presenting these tales by simplifying or rewriting them. According to the author we ought to present these tales as they are or do not present them at all. He gives examples of some of the international tales and answers the question : «are folk tales needed for children in our contemporary time ?»

Next, Prof. Farouk Khourshid presents an interesting study about «King al 'Saleh Ayoub, as appearing in folk literature, namely in «Sirat al-Zahir Baibars». King al-Saleh Ayoub is presented in this «Sirat» as an insane mistic.

It is known that historians contradict and disagree totally to such an image of the Egyptian king. According to them, his image is connected with cruelty, violence and even blood-shed and is also related with his courageous battles against the Crusaders. Historians point out the battle of Mansura that led to the capture of the king Louis IX of France.

This difference of the two images presented by folk literature and by history requires special attention from the reserchers on Arabic «sira».

Such researches should try to re-arrange the general understanding and estimation according to the political conditions that created them and the forces that led to their appearance.

Prof. Farouk Khourshid is specially concerned with the way in which «sirat» was written and tries to analyse it precisely.

About the historical and mythological significances of the personality of Ankidu in «Gilgamesh Epic» Prof. dr. Mohammed Khalifa Hassan discusses those significances and their conceptions. In a detailed study he sheds light on the historical and cultural conception of this epic in general and the story of Ankidu in particular aiming at revealing the historical devetopment of human race as a whole.

Prof. Dr. Mohammed Khalifa analyses the factors and motives of this development.

Prof. Mahmoud El Nabawi El-Shal presents in his essey the basic principles which control the folk artistic works' evaluation. In this study he puts stress on some values and measures which, by their combination and harmony make the specific esthetical structure which forms the image of artistic folk creation. Prof. El Shal presents also what values can be achieved from the folk arts which may help us to understand their esthetical significance and evaluate them in a correct way.

Next, Dr. Hany Gaber discusses the problem of contemporary technology and the future of traditional handcraft. In his study he analyses the different changes in the patterns of life and the increasing dependance on mass-production rather than on traditional folk-crafts.

Dr. Hany Gaber puts this problem for discussion and gives many ideas for protecting these handcrafts. He asks for a practical and

THIS ISSUE

While this number was under print, deep sorrow was overwhelming the staff of the Magazine because of the passing away of Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis. Professor Dr. Abdel-Hamid Yunis was the founder and the editor-in-chief of the first numbers of «Folklore Maagazine» from January 1965-1971. He has been also the consultant in the republished magazine since January 1987, when in his editorial article he expressed his greatest joy on the occassion of the «Folklore Magazine» reappearance.

Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis, blessed be his soul, is the pioneer of the Arabic folklore movement, as he was the professor of a generation of scholars and researchers in the domain of folklore studies and of folk Arabic literature in particular.

The staff of this Magazine promise their readers to continue the constant efforts to realize what our eminent professor was doing to discover and characteristics of the Arabic and Egyptian folklore in its historical continuity and national unity.

This issue includes a critical study written by Prof. Dr. Mahmoud Zohni who discusses the study of prof. Dr. Ahmed Ali Morsi about the «Definitions of Arabic Folk Literature» which was published in No. 22 of «Folklore Magazine».

Prof. Dr. Zohni deals with the problems of definitions and oral transmission of folk literature as well as the problems connected with the classical and dialectal Arabic language, as also the problem of notation.

The Magazine is ready to publish the different views and scientific opinions about these important subjects presented and treated by the late professor Dr. Abdel-Hamid Yunis, and now they are continued by his two distinquished followers : Prof. Dr. Mahmoud Zohni and prof. Dr. Ahmed Ali Morsi

Next comes the study of prof. Dr. Kasim. Abdo Kassim about « Folk Literature as a means to know the intellectual life of nations». This study sheds light on the scientific efforts done in the domain of social history and the history of ideas to discover the specification of folk heritage. —

Prof. Dr. Kasim states that folk literature does not care to put the historical events in a precise way, but it cares about giving the opinions of the people concerning these events and their historical personalities. When folk

A Quarterly Magazine issued By :

General Egyptian Book Organization

July - August - September 1988, Cairo.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع
١٩٨٨/٦٢٨٣

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE