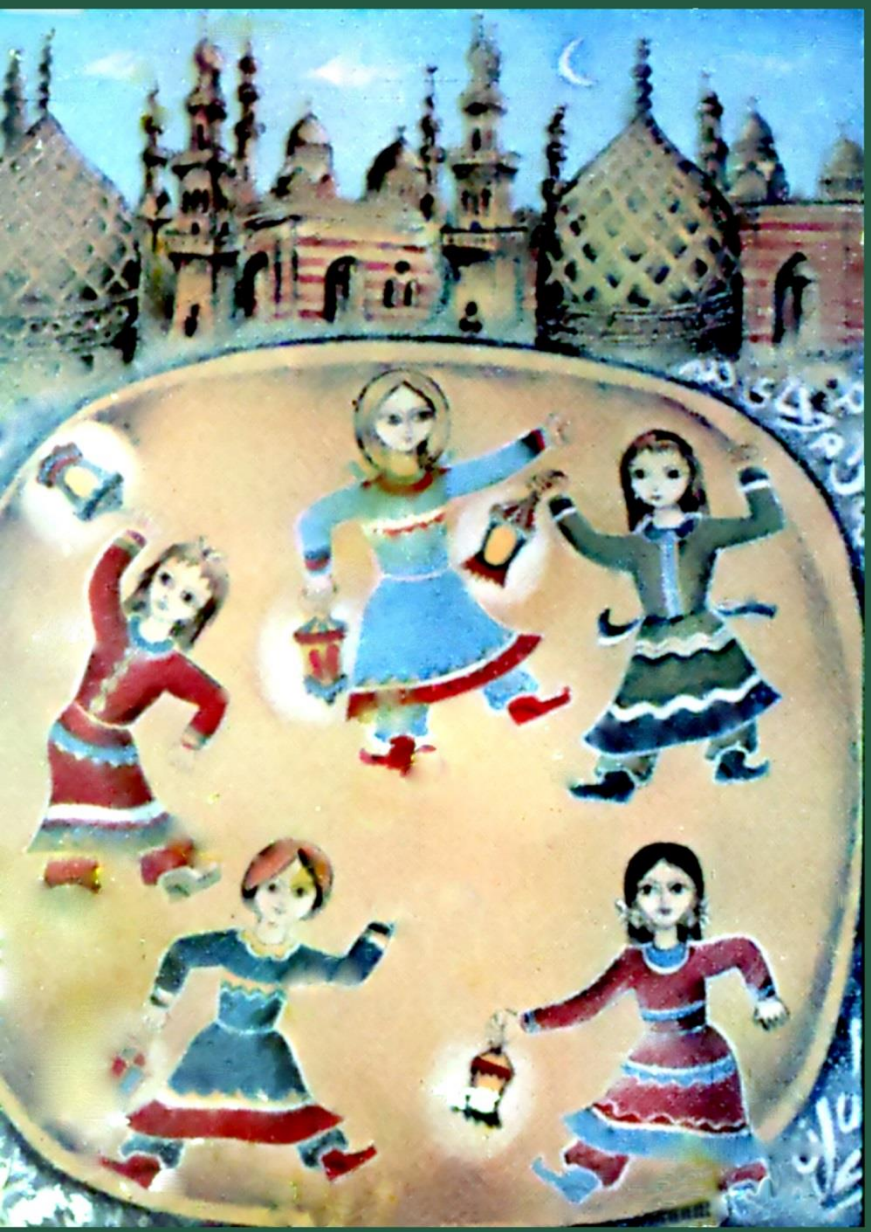
الفنون الشعبيّة



العدد ٣٠ - ٣١

يناير - يونيه

١٩٩٠

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

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 : ٣٠ ـ ٣١
يناير ـ يونيه ١٩٩٠

فهرس

العدد (٣٠ ـ ٣١) يناير ـ يونيه ١٩٩٠

صفحة

- هذا العدد ٣
- الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى . . . ٧
  صفوت كمال
- توظيف الشكل الشعبى فى الرواية العربيـــة المعـاصرة ١٢
  د. مراد عبد الرحمن مبروك
- الدكتور عبد الحميد يونس والحكاية الشعبية . ٢٨
  عادل ندا
- متولى الجرجاوى ٣٩
  عبد العزيز رفعت
- مركز وارشيف عربى للفولكلور والتنمية . . ٥٠
  مختار محمد سيد أحمد
- الرقص فى مصر القديمة ٥٣
  لويس بقطر
- الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون . . ٦٤
  ذكاء الأنصارى
- الزناتى خليفة بطل المغارب ٧٦
  د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- البشارية سكان الصـحراء ٩٠
  نادية بدوى
- مكتبة الفنون الشعبية
  ـ ثلاثة كتب عن التراث والمأثورات الشعبية . ١٠٣
  عبد التواب يوسف
  ـ المدينـــة المغرقة ١٠٩
  علاء الدين وحيد
  ـ التراث الشعبى فى رواية وداعا للســلاح . ١١٣
  عبد الغنى داود
- جولة الفنون الشـعبية ١١٧
- This Issue. ١٣٩

- الرسوم التوضيحية للفنان :
  محمد قطب
- الصور الفوتوغرافية :
  ـ اشرف محمد عبد القادر
  ـ عمرو حسن محمود حسيب
  ـ نادية بدوى
  ـ ناهد شاكر
- صورتا الغلاف :
  من احتفالات شهر رمضان
  للفنان محمد بغدادى

هذا العدد

يصدر هذا العدد متضمنا العددين ٣٠ ، ٣١ وتعتذر أسرة تحرير المجلة عن هذا التأخير الخارج عن ارادتها .

ويشمل هذا العدد العديد من الدراسات التى تتناول قضايا الابداع الشعبى والموضوعات التى تكشف عن جوانب من قيم هذا الابداع .

ويستهل العدد الأستاذ صفوت كمال بمقال عن الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى باعتبار أنها الركيزة الأساسية والعنصر المحورى فى بنية الثقافة العربية ، ومن أهم الموضوعات التى يجب أن تولى عناية خاصة ،

ويقدم الأستاذ صفوت كمال عرضا للجهود الواعية التى تمت بهذا الصدد فى مصر ، وماحققته هذه الجهود من نتائج طيبة فى هذا المجال ، كما يضع تصورا علميا من أربع عشرة نقطة للحفاظ على مصادر هذا الابداع الشعبى الأصيل ، ازاء التحولات الثقافية العديدة ، ومنتجات وسائل الاعلام السريعة الانتشار ، وكذلك المتغيرات المتتابعة فى الحياة الاجتماعية لشعوبنا العربية ، مكررا **ما سبق أن طالب به مرارا وتكرارا من ضرورة انشاء هيئة أو منظمة عربية تسعى الى توحيد جهود العاملين العرب فى هذا المجال الهام من مجالات ثقافتنا العربية الأصيلة .**

وحول توظيف الشكل الشعبى فى الرواية العربية يقدم لنا **الدكتور/ مراد عبد الرحمن مبروك بعض ملامح الأشكال التراثية الشعبية فى الرواية المصرية انطلاقا من أن بناء الرواية يرتبط بشكلها الفنى ، حيث يعد الشكل بمثابة الاطار أو القالب الذى يحوى مجموعة الأسس الفنية فى العمل الروائى ويحكم بناءها** ، وعلى هذا الأساس يبرز الشكل الفنى بروزا جليا من بين مجموعة هذه الأسس ، ويبدو عالما قائما بذاته .

ويرى الدكتور مراد عبد الرحمن أن الشكل الفنى فى الرواية المصرية يتبلور فى ثلاثة مستويات ، **المستوى الأول** ، تطغى فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة ، **والثانى** ، على العكس من ذلك ، تطغى فيه الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية ، **أما المستوى الثالث والأخير** ، فقد تحققت فيه الموازاة الفنية بين كلا البعدين التراثى والمعاصر ، ومثل الكاتب لهذه المستويات الثلاثة ببعض الروايات لمجموعة من الروائيين المصريين من بينهم نجيب محفوظ وفاروق خورشيد ، وقد اقتضى منه ذلك ، وهو المعنى بالاطار الخارجى للعمل الروائى ، أن يعرج سريعا على الحدث واللغة والشخصية فى هذه الروايات لتأكيد رؤيته بهذا الخصوص .

كما يقدم لنا الباحث/ عادل ندا عرضا ضافيا لكتاب « الحكاية الشعبية » لرائد الفولكلور العربى الراحل ، الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس مؤكدا فى بداية العرض على أن هذا الكتاب يعد كتابا مؤسسا فى مجال الدراسات الشعبية ، فاستعرض المقدمة وما ورد بها من مصطلحات كالحكاية والقصة والمقامة والسمر والخبر والخرافة والمثل والحدوتة ، ثم فصول الكتاب ، واحد أثر الآخر ، وذلك فى ايجاز يؤكد ثراء الكتاب ، وحفوله بالعديد من القضايا حول موضوع الحكاية الشعبية ، ورأى الرائد الراحل فيها .

أيضا يقدم الأستاذ/ **عبد العزيز رفعت بعض القضايا التى يثيرها النص الشعبى « متولى الجرجاوى »** ، **وذلك في دراسته «متولى الجرجاوى ـ قضايا على هامش النص »** ، وقد أشار **فى مقدمة** الدراسة الى أن النماذج المتوفرة لديه ، وكذلك التى وصلته من هذا النص ، تؤكد على أن التغير فيه يعبر عن حركة خاصة بالشكل لا بالمضمون ، شأنه فى ذلك شأن معظم نصوص هذا النوع الأدبى القصصى المنظوم ، وبخاصة تلك التى ليس لها أساس نثرى • وهو بهذا الصدد يجدول الخلافات فيما بين ستة نماذج لنص « متولى الجرجاوى » ، مشيرا الى أن النص المدون يتمتع بفنية خاصة فى طريقة نظمه ، قد يكون أهم أسبابها تأكيد الراوى على الامكانات الضخمة للتأليفات أو التوفيقات التى يتمتع بها فى حل أكثر المهمات التوفيقية صعوبة •

وحيث يتزايد الاهتمام بالفنون الشعبية فى وطننا العربى الكبير يجدد الأستاذ/ مختار سيد أحمد دعوة الأستاذ/ أحمد رشدى صالح بصدد قيام مركز وأرشيف عربى للفولكلور والتنمية ، مهمته توظيف المواد الفولكلورية العربية توظيفا علميا فى خدمة اغراض التنمية ، باعتبار أن هذه المواد ما هى الا تعبير ثقافى حى عن واقع الحياة العربية ، وتقتضى الضرورة بالفعل البدء فى انشاء هذا المركز الفولكلورى ، حتى لا تفقد الجهود التنموية ، وكذلك النشاطات الفولكلورية المتزايدة ، الكثير من امكانيات الاستفادة بتراثنا الضخم البالغ التنوع والحيوية •

وعن « الرقص فى مصر القديمة » يقدم لنا الأستاذ/ لويس بقطر دراسة تنطلق من فكرة يسعى الكاتب الى تحقيقها • وهى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا حيا عن فكرة التواصل ، ولأن ذلك لا يتأتى لغير ذوى النظرة الشاملة ، فان البداية الصحيحة لمعالجة موضوع يهدف الى تحقيق هذه الفكرة تكون ـ كما يقول الكاتب ـ فى التعرف على البداية القديمة لأصوله ، لهذا يعكف الأستاذ/ لويس بقطر على وصف بعض الرقصات من المراحل المختلفة فى مصر القديمة ، بحيث تتكون لنا فكرة مادية ملموسة عنها ، ثم يعمد بعد ذلك الى محاولة تحديد بعض أنواع هذه الرقصات ، تاركا لدارسى الفنون الشعبية ، وبخاصة الرقص ، مهمة القيام باجراء مسح شامل للرقصة المصرية الشعبية ، فى شمال مصر وجنوبها وشرقها وغربها ، وعلى أساس من منهج تاريخى ، حتى يمكن رؤية المتشابهات والرجوع بها الى الوراء ، ومتابعة المتغيرات ومعرفة أسبابها ، بما يساعدنا على فهم حضارتنا فى تواصلها •

كما تقدم لنا الباحثة / ذكاء الأنصارى دراسة عن « الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون »، أحد أعلام الأدب المصرى فى القرن التاسع الهجرى ، وفيها تعرض لحياته ، وشعره ، وعلاقة الموسيقى باوزان الشعر ، وقوانين كل منهما ، لتخلص من ذلك الى المقامات الموسيقية فى شعر ابن سودون مثل مقام الرهاوى ، الحسينى ، السيكا ، الأصبهان ، الجيهاركاه ، وأخيرا الراست ، ولتؤكد لنا أن ابن سودون ، الذى حفل شعره بالكثير من الصور عن حياة الشعب المصرى من جميع النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية •• الخ انما كان ، فوق معرفته بالشعر ، على قدر كبير ودراية عظيمة بفن الموسيقى والطرب •

ويقدم الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى دراسة ضافية عن الزناتى خليفة تحت عنوان « الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى » ، وفيها يلقى د • الحجاجى الضوء على هذا البطل ، وموقف راوى السيرة الشعبية منه ، وذلك من خلال روايات مجموعة من رواة السيرة من صعيد مصر ودلتاها ، فضلا عن بعض مطبوعات السيرة الهلالية المعروفة ، ويقرر الدكتور الحجاجى أن الزناتى خليفة يبرز فى السيرة الهلالية ليس على اعتباره بطلا مضادا لأبى زيد الهلالى وانما على اعتباره بطلا معاديا ، يملك كل مقومات البطولة والشرف ، والواضح أن مصطلح « البطل المعادى » هذا قد اشتقه الدكتور الحجاجى من « العداء » ، وهى صفة الحالة التى التقى فيها الزناتى خليفة مع أبى زيد الهلالى فى الجزء المعروف من السيرة بالتغريبة •

وتحفل هذه الدراسة الشيقة بالكثير من المقارنات ، والتحليلات الثاقبة ، وتجمع كل الروايات المقارنة على أن قتل دياب بن غانم للزناتي لم يكن فخرا له ، وانما كان شهادة لرجل الغرب الكبير ، الذى باع عمره فى سبيل أرضه ووطنه ، وليخلد الراوى الشعبى اسمه فى سيرة من أهم وأمتع السير العربية ، والتى مازالت تعيش فى وجدان شعبنا العربى وواقعه حتى الآن .

★ ★ ★

وعن « سكان الصحراء الشرقية .. البشارية » تقدم لنا الأستاذة نادية بدوى دراسة ميدانية تتناول أصلهم وحياتهم وتقاليدهم وعاداتهم وشمائلهم ومعتقداتهم ومعارفهم وموسيقاهم وبعض آدابهم الشعبية وتقول أن البشارية فرع من فروع قبائل البجا ، التى تعد من أقدم الشعوب التى عاشت بسلسلة جبال البحر الأحمر ، وعاصرت قدماء المصريين منذ أربع آلاف سنه قبل الميلاد ، وقد استعان بهم المصريون القدامى فى أعمالهم الحربية ، وأطلقوا عليهم كلمة « ميجا » أو « ميجاوى » وهى كلمة فرعونية تعنى : الرجل المحارب ، كما يؤكد العالم الأنثروبولوجى سليجمان من خلال أبحاثه الأنثروبومترية التى أجراها على قبائل مصر والسودان على أن السلالة التى تقطن الصحراء الشرقية من هذه القبائل شديدة الشبه بالقدماء المصريين فى عصر ما قبل الأسرات ، كما تعتبر قبائل العبابدة والبشارية والبنى عامر أكثر فروع قبائل البجا شبها بالفراعنة ، وايا كان الأمر فان مثل هذه الدراسات الميدانية هو ما يجب أن يحظى بعناية خاصة من الباحثين والدارسين الفولكلوريين والانثروبولوجيين على مستوى عالمنا العربى بعامة ومصرنا بخاصة .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ/ عبد التواب يوسف عرضا شيقا لثلاثة كتب عن التراث والمأثورات الشعبية ـ الأول : كتاب الأديب الشاعر طاهر أبو فاشا ـ رحمة الله ـ الذى تناول فيه واحدا من أهم كتب الفكاهة فى القرن السابع عشر الميلادى ، وهو « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ، ويعد هذا الكتاب وثيقة شعبية عن الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى ، وقد وضعه آنذاك الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربينى .

أما الكتاب الثانى فهو الكتاب الذى أعده الأستاذ / محمد ابراهيم الميمان عن مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ، ولصعوبة هذه المفردات ، التى صنفت فى شتى مناحى الحياة اليومية ، فقد قام بشرحها ، أو ترجمتها كما يذكر على صفحة الكتاب الخارجية ، الأستاذ / عبد العزيز محمد الذكير .

أما الكتاب الثالث والأخير فهو كتاب «حكايات من أفريقيا » ، والذى صدر متزامنا مع اجتماع اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا بمدينة المعز ، ويحتوى على ست عشرة قصة من أجمل القصص الشعبية فى القارة العذراء « أفريقيا » .

كما يقدم الأستاذ / علاء الدين وحيد عرضا لكتاب « المدينة المغرقة » للباحث العراقى عبد العزيز العانى ، وهذا الكتاب جزء من ثلاثة أجزاء يكتبها العانى عن مدينة « عنة » العراقية ، التى توشك أن تختفى من الوجود غرقا ، بعد اتمام مشروع سد جديد على نهر الفرات ، كما غرقت النوبة بعد بناء السد العالى ، وهو يشتمل على عرض دقيق للحياة العملية والاجتماعية والعامة لمدينة « عنة » فى معالجة فولكلورية لاتنفصل عن الواقع وانما ترتبط به أشد الارتباط .

أما الأستاذ / عبد الغنى داود فيعنى بالتراث الشعبى فى رواية « وداعا للسلاح » للكاتب الأمريكى الشهير أرنست ميللر هيمنجواى (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) ، مؤكدا على أن كل أجيال الروائيين فى العصر الحديث يحفلون احتفالا شديدا بالتراث الشعبى ، وهيمنجواى وحده هو الذى يستعمل المادة الفولكلورية ليتوسط فيما بين نفسيتين متضادتين (هما نفسية الفنان فى الحقيقة) الأولى : أدبية ذهنية ذات مستوى رفيع ، والثانية : عادية ودارجة وعامية ، لكن كلتاهما أصيل وصادق ، وفيهما يتجسد ابداع الفرد الفنان وفنه الأعظم .

وتحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بالعديد من الموضوعات اذ يقدم لنا الأستاذ / صفوت كمال عرضا وافيا للرسالة التى تقدم بها الباحث / أشرف محمد عبد القادر لكلية التربية الفنية بجامعة حلوان لنيل درجة الماجستير فى التربية الفنية ، وعنوانها « مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد ، والافادة منها فى اثراء تدريس الأشغال الفنية » ·

كما يقدم المهندس / عمرو حسن محمود عرضا للرسالة التى تقدمت بها الباحثة / ليلى كمال فتوح لكلية التربية الفنية ـ أيضا ـ بجامعة حلوان ، للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية ، وعنوان الرسالة « أساليب تطوير عناصر وحدة الاضاءة لاثراء المشغولة الفنية عند طلاب كلية التربية الفنية » متخذة فى رسالتها الفن الشعبى مصدر الهام يمكن الاستفادة منه فى اعطاء المشغولة الفنية المتمثلة فى وحدة الاضاءة « الأباجورة » بعدا تاريخيا بالاضافة الى شكلها الجمالى المبتكر ·

كما يقدم الباحث / مصطفى شعبان جاد عرضا للرسالة التى تقدم بها الباحث / عطارد عبد المجيد شكرى الى المعهد العالى للفنون الشعبية للحصول على درجة الماجستير من أكاديمية الفنون وعنوان هذه الرسالة « فن الأداء الشعبى ـ دراسة ميدانية لفن المؤدى الشعبى ، ودوره فى القص الشعبى » ·

أما الكاتب / محمد سيد ياسين فيقدم لنا جولته فى المعرض النوبى ، الذى أقيم بمناسبة مرور ربع قرن على هجرة النوبيين ، وذلك بمقر المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة ، والذى امتد لمدة أسبوع من افتتاحه فى ١٩٨٩/١١/٢٣ م ، وشارك فيه العديد من الفنانين بأعمالهم المختلفة ، كما صاحبه برنامج ثرى من المحاضرات والندوات ·

أما الدكتور / ياقوت الديب فهو يختار المجال السينمائى ، ويقدم لنا من خلال فيلم « الأراجوز » للمخرج المصرى هانى لاشين ، الأجرومية الجديدة للتعامل مع التراث الشعبى فى السينما المصرية ، وعلى اعتبار أن هذا الفيلم هو الفيلم النموذج لتوظيف التراث الشعبى أعلى مستوى من التوظيف وهو مستوى المواجهة مع التراث وتفجيره فى آن ·

ويختتم جولة هذا العدد الباحث / ابراهيم حلمى فى معرض « منمنمات عربية » ، الذى أقامه الفنان محمد بغدادى فى الفترة من ٢ : ١١ يوليو ١٩٨٩م ، وقد تضمن المعرض العديد من اللوحات التى تستلهم تراثنا الفنى ، العربى والاسلامى ، بأبعاده الثرية المتعددة ·

★ ★ ★

الحفاظ

على مصادر الإبداع الشعبى

صفوت كمال

لا شك أن عملية الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى تحتاج الى جهود متضافرة متعددة تعى مسؤوليتها العلمية والقومية ، فى هذه العملية التى ترتبط بأهم مقومات الثقافة القومية للمجتمع باعتبار أن ثقافة أى أمة تتكون من شقين أساسيين هما تراثها الثقافى المدون والمحفوظ وتراثها الثقافى الشفاهى المتناقل شفاهة عبر الأجيال ٠

هذه العملية العلمية للحفاظ على مصادر الابداع الشعبى ترتبط أساسا بعملية جمع وتسجيل وتحليل وتصنيف أشكال هذا الابداع المتنوعة ودراسة أنماطه المتعددة ٠٠ سواء كان وسيلة هذا الابداع الكلمة المصاغة شعرا أو نثرا فى فنون الأدب الشعبى أم كان وسيلته النغم والايقاع فى فنون الموسيقى ، أو الحركة الايقاعية المكونة لمختلف أنماط الرقص الشعبى ، وأنواعه أم كانت وسيلة هذا الابداع ، الخط واللون والكتلة المشكلة للفنون التشكيلية بقيمها الجمالية أو الفنون التطبيقية بوظائفها النفعية أو فى مجال الحرف اليدوية ذات القيمة الفنية ، أم كانت وسيلة التعبير الاشارة والايماءة كمادة أساسية لفنون التمثيل والتعبير الدرامى ٠

وكل ذلك فى اطار من العادات والتقاليد مع فنون المهارات والفروسية واللعب مما يعبر عن النشاط الذهنى والجسمانى للانسان وتحمل فى نفس الوقت دلالات من أنماط الابداع الفنى الشعبى ٠٠ وتعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن فكر ووجدان المجتمع ٠

ولقد اهتمت مختلف أقطار الوطن العربى بدراسة وجمع أنماط مختلفة وأنواع متنوعة من أوجه هذا النشاط الابداعى الفنى الشعبى فى محاولة للتعرف على القدرات الابداعية الذاتية للمجتمع ٠٠ وكشكل آخر من أشكال الاهتمام بالذاتية الثقافية للأمة ٠٠ أو كوسيلة من

وسائل البحث عن مصادر أصيلة من مصـــادر الابداع الفنى الحديث ٠

واذا كانت حركة الفولكلور العالمية ، أخذت مجالها بين العلوم الانسانية منذ منتصف القرن الماضى ٠٠ فان حركة الفولكلور العربية على الرغم من امتداد الجهود السابقة فى مجالها ترجع الى أكثر من ألف عام ٠٠ الا أنها لم تأخذ شكلهـا العلمى الحديث الا منذ منتصف هـــذا القرن متواصلة فى ذلك مع الجهود المبذولة من قبل فى الحفاظ على شخصيه الأمة (١) ، ومتواصلة فى آن آخر مع الحركة العلمية والفنية العـالمية ، التى سـادت فى مجال العلوم الانســانية بعد الحرب العـــالمية الثانيـة ، وازدياد وســـائل الاتصـال ، وانتشـار وسائل الاعلام ، وكذلك ما تحققه من تقدم فى مجالات العلوم الانسانية ٠ وفى مصر بدأ الاهتمام العلمى بدراسات الابداع الشعبى المصرى تراثا ومأثورا منذ أوائل هذا القرن ٠٠ الى أن اسـتقر بشـكل ايجابى فى منتصف هـذا القرن ، وحينما اهتمت الدوله اهتماما مبـاشرا بالفنون الشـــعبية المصرية ، فأنشـأت فى أكتوبر ١٩٥٧ أول مركز للفنون الشعبية فى البلاد العربية يختص بجمع وتسجيل وتصنيف ودراسـة أشـكال وأنـواع وأنمـاط الفنون الشـــعبية ٠٠ كما أرســـلت البعثـات الدراسية للتخصص فى فروع هـــذا العلم الى الدول المتقدمة فى هـذا المجال ٠٠ وقد واكب ذلك أيضا الجهود المبذولة فى الجامعات المصرية للاهتمام بهذا الابداع الشعبى الى أن أنشىء فى كلية الآداب جامعـة القـاهرة ، كرسى أستاذية للأدب القـومى المصرى ٠٠ كمـــا أدرجت مادة الفنون الشعبية ، وفنون البيئة ضمن المقررات الدراسية ومناهج الدراسة بالكليات والمعـاهد الفنية ٠

كما تكونت الفرقة القومية للفنون الشـعبية التى قدمت أول عروضها عام ١٩٦٣ ٠

كما أعدت رسائل للماجستير والدكتوراة عن موضوعات متعددة ومتنوعة فى فروع الابـداع الشعبى فى الجامعات المصرية والمعاهد الفنية ٠ كما رصدت الدولة جوائز تشجيعية وتقديرية وأخرى للمهتمين بدراسـات الابـداع الشعبى وصـدرت دورية سنوية للفنون الشـــعبية عام ١٩٥٩ ثم مجلة الفنون الشعبية عام ١٩٦٥ ٠ وكل ذلك بهدف اثارة الوعى العلمى والقومى ، للاهتمـــام بالابـداع الشعبى بمختلف فروعه وأنـواعه ٠ ونظمت نـدوات ولقـــاءات بحث ومؤتمرات ومهرجانات تبحث وتنـاقش وتقيم أشكال ومجالات هذا الابداع الفنى الأصيل ٠

كما أفردت وسائل الاعلام وبخاصـة الاذاعة والتليفزيون برامج خاصة للفنون الشعبية غـير ما تتضمنه البرامج الاذاعية من مواد من الفنون الشعبية (٢) ٠

كما كونت الدولة فى اطار هيئة الثقافـــة الجماهيرية فرقة الآلات الموسيقية الشعبية ، تضم عازفين أصـليين من الفنـانين الشـعبيين حملة التراث الشـعبى الأصـيل من عازفى رباب أو ســمسمية أو مزمار أو آلات ايقاعيـة أو ناى ومنشدين للسير الشعبية ومداحين ، الى غير ذلك من الفنانين الشعبيين ، تشجيعا لهم ولغيرهم على الاستمرار فى ممارسة فنونهم وتقديمها لأهـل المدينـة داخل القطر ، ولغير أبنـاء الوطن فى الخارج للتعريف بأشكال الابداع الفنى الشعبى الأصيل ٠

كما كونت الدولة متحفا متخصصا فى هذا المجال ضمن أعمال مركز الفنون الشعبية يضم مقتنيات فنية من الابداع الفنى الشعبى الأصيل ، كما ضم المتحف الزراعى بالدقى قسما خاصا عن

---

(١) راجع دراستنا « مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة » مجلة عالم الفكر ٠ المجلد السادس ، العدد الرابع ، الكويت ١٩٧٦ ٠

ودراستنا ، دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، العدد ٢٩ أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٩ ٠

(٢) راجع دراستنا ، الفولكلور فى ثقافتنا المعاصرة ، مجلة الفن المعاصر ـ أكاديمية الفنون ، القاهرة ، المجـــلد الأول ، العدد الثانى ، شتاء ١٩٨٦ ٠

الفنون الريفية موضحا أشكالها علاوة على ما يضمه من أنماط الحياة الريفية ، كما يضم المتحف الاثنوجرافى نماذج أخرى من الابداع الشعبى فى المجتمع المصرى ٠

كما شجعت الدولة عمل أفلام تسجيلية عن موضوعات من الابداع الفنى الشعبى والاحتفالات الدينية والعامة ، وكذلك اقامة المعارض الفنية للتعريف بأنماط هذا الابداع ٠ وانشأت مراكز لرعاية بعض أنماط من الفنون والحرف الشعبية مثل فنون النسجيات والصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية والتاريخية كخرط الخشب ، والزجاج اليدوى ، وصناعة الخيامية ، وطرق النحاس ، وتطعيم الخشب الى غير ذلك من فنون الحرف والصناعات الشعبية ذات القيمة الجمالية٠

وقد أثمرت تلك الجهود الواعية فى مختلف مجالات المعرفة الفنية والعلمية بمصادر الابداع الشعبى عن انشاء المعهد العالى للفنون الشعبية ١٩٨٢ كمعهد متخصص للدراسات العليا ضمن معاهد أكاديمية الفنون يعمل على تخريج جيل من الباحثين والدارسين المتخصصين أكاديميا فى دراسات الفنون الشعبية ٠ ويواصل الدارسون بدراستهم الاكاديمية جهود جيل الرواد الذين أسسوا حركة الفنون الشعبية المصرية والعربية ، ولكى يواجه هذا الجيل من الباحثين والدارسين عملية التحولات الثقافية الكبيرة والمتغيرات الحضارية السريعة وتأثير وسائل الاعلام المتعددة على عملية الأصالة فى الابداع الشعبى ٠

ولقد حققت الجهود المبذولة خلال هذه الحقبة القصيرة من الزمن نتائج طيبة فى الحفاظ على مكونات ومصادر الابداع الشعبى ، على الرغم مما واجه هذا الابداع من صعوبات فى تحقيق مسيرته الحضارية ازاء المتغيرات السريعة فى الحياة اليومية للانسان المعاصر ٠ فظهر دراسات عديدة علمية وفنية تكشف عن خصائص ومقومات أشكال متعددة من هذا الابداع الشعبى ٠

وأصبحت عناصر وموضوعات من هذا الابداع مصدرا الهام فنى لكثير من الفنانين المحدثين فى اعمالهم الفنية المحدثة سواء أكان ذلك فى مجال الفنون التشكيلية ، وبخاصة فنون الرسم والتصوير والطباعة على المنسوجات أم فى مجال فنون الأدب من شعر عامى أو فى فنون الرواية والمسرحية بصفة خاصة ٠ أم كان ذلك فى مجال الموسيقى وفنون الغناء ، فظهرت أعمال فنية تعتمد على جمل موسيقية شعبية وظفها الفنان الحديث فى أعماله الفنية الحديثة ، فى بناء فنى جديد ، كشف عن جمال هذه الألحان الشعبية الأصيلة ٠ بل لقد زاوج ذلك أيضا عروض فنية فى فنون الرقص والاستعراضات الفنية بل لقد قدمت فرقة باليه القاهرة عملا فنيا متكاملا يعتمد على موضوعات من الابداع الفنى المصرى ٠ وقد تم كل ذلك بطواعية فنية ووعى علمى قومى ٠

كما كان للقاءات العربية فى مجالات دراسات الفنون الشعبية أكبر الأثر فى النظر الى المأثورات الشعبية العربية كوحدة واحدة ، والى نحو محاولة وضع منهج عربى لدراسة هذه المأثورات والاتفاق على أسلوب شبه موحد فى طرق جمع وتصنيف مواد المأثورات الشعبية العربية ، حتى يسهل عمل الدراسات المقارنة وتبادل المعلومات بين مراكز البحوث والمعاهد المتخصصة فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة العربية (١) ٠

وفى الواقع لقد حققت تلك الجهود المتتابعة والمتلاحقة وعيا ثقافيا وعلميا وفنيا بضرورة الحفاظ على خصائص الابداع الشعبى باعتبار أنه الركيزة الأساسية والعنصر المحورى فى بنية الثقافة العربية بل وأنه مصدر أساسى من مصادر التعبير عن الشخصية الثقافية الأصيلة للانسان العربى ٠

وفى تصورى ان أهم ما يجب أن نسعى الى تحقيقه ، فى الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى ، وبخاصة ازاء التحولات الثقافية العديدة ، ومنتجات وسائل الاعلام ، السريعة

---

(١) راجع دراستنا « التراث الشعبى والتخطيط المستقبلى » ، المجلد الثالث القسم الأول من الخطة الشاملة للثقافة العربية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الكويت ١٩٨٦ ، ص ٢٩١ ـ ٣٠٨ ٠

الانتشار ، والمتغيرات العديدة فى الحياة الاجتماعية ، والنهضة القوية للأخذ بأسباب المدنية الحديثة ، والتغيرات العلمية القوية ، أن نسعى للعمل على :

١ ـ التوسع والاسراع فى عمليات جمع وتسجيل مختلف أنماط وأشكال مواد الابداع الشعبى المتعددة والمتنوعة ، وتبويب وتصنيف هذه المواد لتكون ميسرة أمام الباحثين والدارسين والفنانين والمهتمين بالفنون الشعبية ·

٢ ـ طرح موضوعات محددة من الابداع الشعبى للمناقشة العلمية الدقيقة بهدف الكشف عن الخصائص الفنية لعملية الابداع الشعبى · وكذلك عقد الندوات الثقافية المتخصصة للتعريف بعناصر ومكونات وخصائص هذا الابداع ، ومقوماته الحضارية ، وقيمه الفنية والجمالية ، ووظائفه الانسانية ، بهدف اثارة الاهتمام الجاد بموضوعاته والحفاظ على عناصره الأصيلة ·

٣ ـ ادراج مواد الابداع الشعبى ضمن برامج التعليم ومناهج الدراسة وبخاصة فى المراحل المتوسطة الاعدادية والثانوية والدراسات الجامعية ·

٤ ـ تشجيع الدراسات العليا فى هذا المجال وانشاء المعاهد المتخصصة فى دراسات الفنون الشعبية · فقد أثمر انشاء المعهد العالى الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة (عام ١٩٨٢) وكذلك ادراج مادة الفنون الشعبية (الفولكلور) ضمن مقررات الدراسة بجميع معاهد الأكاديمية (الباليه ـ الكونسر فاتوار ـ الفنون المسرحية ـ السينما ـ الموسيقى العربية) منذ عام ١٩٨٤ عن تخريج جيل جديد يهتم اهتماما علميا بمواد علم الفولكلور وأشكال الابداع الشعبى ·

٥ ـ زيادة المساحة الاعلامية لمواد الفنون الشعبية ودراساتها فى أجهزة الاعلام المختلفة ، اذاعة ، تليفزيون ، صحف ومجلات · فقد أثمر تخصيص برنامج للفنون الشعبية بتليفزيون القاهرة ـ القناة الأولى ـ منذ عام ١٩٦٣ الى الآن وكذلك برنامج مجلة الفنون الشعبية (القناة الثالثة) منذ عام ١٩٨٧ للآن ، علاوة على ما تتضمنه برامج أخرى من مواد للفنون الشعبية وكذلك ما خصصته الاذاعة من برامج للفنون الشعبية فى البرنامج العام واذاعة مع الشعب (١٩٦٤) والبرنامج الثانى ، من برامج ثابتة للفنون الشعبية ودراساته فى أجهزة الاعلام المختلفة ، عن اثارة وعى عام بين عامة الناس وخاصتهم بقيمة هذا الابداع الشعبى ووظيفة تلك الفنون وأهميتها فى حياتهم اليومية الجارية ·

٦ ـ منح الجوائز وتشجيع العاملين فى مجال الابداع الشعبى تأكيدا للدور الهام الذى يقومون به فى الحفاظ على المكونات الأساسية لثقافتهم الأصيلة ·

٧ ـ رعاية كبار السن من حاملى المأثورات الشعبية ، وممارسى هذا الابداع الفنى ، والعمل على الاستفادة بهم فى تعليم جيل جديد لما يحفظونه من أشكال هذا الابداع ، وأسرار ممارساته ، وفنية أدائه ·

ولقد أثمرت الجهود المبذوله فى هذا المجال من خلال المراكز التى أنشأتها الدولة لهذا الغرض عن تكوين مجموعة من الفنانين الشبان الذين مارسوا هذا العمل منذ صباهم ، وتناقلوا خبرة الكبار ، سواء أكان ذلك فى المراكز التابعة لهيئة قصور الثقافة فى مجال الفنون التشكيلية والحرف الفنية اليدوية ، أم فى مجال الفنون التعبيرية من حيث تجميع الفنانين الشعبيين وتقديم عروضهم فى قصور الثقافة واقامة المسابقات بينهم ·

كما كان لانشاء مركز الفن والحياة ، الذى يضم مجموعة من الفنانين الكبار والفنانين الشبان دور هام فى الوعى الفنى العلمى بموضوعات هذا التراث الشعبى ، واثارة العمل على استلهامه فى ابداعات فنية محدثة سواء أكان ذلك فى مركز قصر المانسترلى أو بيت السنارى أو مركز النسجيات بحلوان أو مركز وكالة الغورى ، الى غير ذلك من جهود أخرى فى قصور الثقافة بالمحافظات أو مراكز تنمية البيئة التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية · وهى كلها جهود مهمة تتكامل مع جهود أخرى متنوعة ومتعددة فى الحفاظ على الخبرة الفنية فى ممارسة تلك الفنون التى تتعرض للاندثار ، ازاء النتاج الصناعى الكمى المحلى أو الخارجى المستورد · وهو أمر فى

حاجة الى اعادة النظر فى التخطيط له من جديد ازاء المتغيرات الحديثة فى الانتاج الصناعى وقدرات وسائل الاعلام الحديثة على الانتشار من خلال الاذاعة المرئية وشرائط الفيديو كاسيت ٠

٨ ـ العمل على انشاء متاحف متخصصة فى الفنون الشعبية فى عواصم المحافظات واقامة معارض متنقلة لعرض المقتنيات الفنية الأصيلة ، والدراسات التى تكشف عن القيم الفنية والجمالية والتوسع فى اصدار النشرات والكتيبات لتلك المقتنيات والمعروضات ٠ فقد ثبت بالتجربة ان هذه المعارض الفنية تثير فعلا لدى الجماهير الاهتمام بهذه الفنون والحرص على اقتناء نماذج منها ٠٠ مما يضفى على الحياة اليومية داخل المنزل أو خارجه ٠٠ لمسة أصالة ، تأكيدا للانتماء للثقافة القومية ٠

وقد ظهر ذلك بشكل واضح ـ حاليا ـ فى أشكال الأثاث المنزلى وأدوات الزينة داخل البيت المصرى ، وكذلك فى الحلى والأزياء والمنسوجات وفنون السجاد الى غير ذلك من أعمال فنية اصطنع فيها الفنان الحديث عناصر جديدة مستلهمة أو مقتبسة من الابداع الشعبى الأصيل ٠ وقد حققت كليات الفنون الجميلة ، والفنون التطبيقية والتربية الفنية دورا مباشرا فى هذا المجال من الابداع الفنى المريب ٠

٩ ـ تخصيص جوائز خاصة للمبدعين المحدثين الذين يستلهمون عناصر من الابداع الشعبى فى أعمالهم الفنية المحدثة تحقيقا لعملية التواصل الثقافى الحى ٠

١٠ ـ أن تعامل الفنون الشعبية ـ تراثا ومأثورا ـ على أساس انها مسئولية علمية وقومية يجب أن تتضافر جهود الأمة كلها فى الحفاظ عليها ٠

١١ ـ تقديم أعمال فنية محدثة للأطفال والشباب تعتمد على مواد وموضوعات من التراث الشعبى العربى لتحقيق التواصل بينهم وبين مصادر الابداع الفنى الشائعة فى حياتهم اليومية ٠

١٢ ـ اقامة المهرجانات الاقليمية والدولية للفنون الشعبية مع منح جوائز قيمة للفرق المتميزة فى هذه المهرجانات تشجيعا لهم على الاستمرار فى ممارسة فنونهم ولاثارة التنافس الجاد بينهم ، فقد حقق مهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون الشعبية دورا هاما فى اذكاء روح التنافس بين الفرق الاقليمية فى مصر ٠ كما كان مهرجان أسوان للفنون الشعبية اضافة فنية تعبيرية جديدة تضاف الى الجهود المبذولة فى مجال نشر الثقافة الفنية والوعى السياحى فى آن ٠

١٣ ـ العمل على وضع أطالس فولكلورية تكشف عن عناصر ومقومات بنية الابداع الفنى المتوارث وتكون تلك الأطالس ، سبيلا من سبيل حصر مكونات المأثورات الشعبية فى كل قطاع من قطاعات المجتمع ، ولكل نوع من أنواع هذا الابداع ، الذى ما زال محفوظا فى ذاكرة المسنين ، أو مادة معاشة فى الحياة اليومية الجارية ٠

١٤ ـ وأخيرا وليس آخرا ، فاننى أكرر ما سبق ان طالبت به مرارا ونادى به غيرى أيضا ، من ضرورة انشاء أو تكوين هيئة أو منظمة عربية أو جمعية للفنون الشعبية تسعى الى توحيد الجهود العربية فى هذا المجال الهام من مجالات الثقافة العربية الأصيلة ٠ وعقد دورة منتظمة مرة كل عامين حول موضوع محدد من موضوعات الابداع الشعبى العربى ، يقدم فيها كل قطر عربى دراسة وافية عن هذا الموضوع ٠ وليكن على سبيل المثال الأغنية الشعبية العربية الذى تشرفت بأن قدمت مشروعا الى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية الذى عقد بمدينة فاس فى ابريل ١٩٦٩ بخطة دراسة ذلك أو غير ذلك من موضوعات الابداع الشعبى العربى أو لمناقشة أساليب وطرق دراسة هذا الابداع حتى تتضافر الجهود فى وضع منهج عربى فى جمع وتصنيف ودراسة أشكال الابداع الشعبى العربى ٠

والله ولى التوفيق ٠٠٠

توظيف الشكل الشعبى
فى الرواية العربية المعاصرة
فى مصر

د. مراد عبد الرحمن مبروك

(١)

على الرغم من ظهور بعض ملامح التراث الشعبى فى الرواية المصرية عند جيل الرواد الا ان هذه المرحلة لا تعنينا كثيرا • لان الاساس الفنى فى الرواية كان يتحبط بين الاشكال المختلفة • « ومن الطبيعى الا نتوقع النضج من جيل الرواد • لقد كان شكل القصة عند معظمهم مضطربا بين الحكاية والمقالة الروائية والتركيز على الشخصية ، ومحاولة قص تاريخ حياتها واخضاع القصة لمنطق شخصية ، او لمذاق شعبى يلتمس الغريب والمثير » (١٠) كما أن أصحاب هذه الروايات على بعض ملامح السير والحكايات الشعبية لم يكن يعنى به استلهام الشكل الشعبى وتوظيفه فنيا لقد كانت الرواية فى هذه المرحلة غير مستقرة على شكل معين • وكان اقترابها من الشكل الشعبى تجريبيا وليس توظيفا • وما يعنينا هو المرحلة التى ظهرت فيها الارهاصات الأولى لتوظيف الشكل الشعبى بقصد ابراز دلالات ايحائية ورمزية • ولقد بدأت الارهاصات الأولى لتوظيف هذا الشكل فى رواية طه حسين « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ ، ثم تطور هذا الشكل فى روايات فاروق خورشيد « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ ، ثم تطور بعد ذلك أيضا فى روايات « مالك الحزين » لابراهيم أصلان ، و « الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ •

وقد اتضح لنا أن الشكل الشعبى فى الرواية عند طه حسين وفاروق خورشيد طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة • لذلك لم يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر • لأنها كانت أكثر تعبيرا عن الواقع التراثى منها عن الواقع الحاضر • ثم تطور بعد ذلك فى روايتى « مالك الحزين » ، و « ملحمة الحرافيش » الا أن هذا الشكل طغت فيه الأبعاد المعاصرة على التراثية • فأصبح استلهامه للشكل التراثى قاصرا على الشكل الخارجى • وانعكاسه على الشخصيات والأحداث والحكايات كان باهتا ، ثم جاءت رواية •• ليالى ألف ليلة » فحقق الكاتب من خلالها موازاة فنية

(١٠) د• عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٢/٧٩ •

فى الشكل الفنى . أى أنه وازى بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل التراثى بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر .

ان بناء الرواية يرتبط بشكلها الفنى ، لأن الشكل يبنى على مجموع الأسس الفنية التى تحكم اطار الرواية . فاذا كان بناء الرواية يتشكل من خلال الشخصية والنص والحدث واللغة ، فان بناء الشكل الفنى يصبح عبارة عن الاطار أو القالب الذى يحوى هذه الأسس ويحكم بناءها .

واذا كانت هذه الأسس قد تشكلت من التراث الشعبى . فحينئذ يقترب بناء الشكل فى الرواية من بناء الحكايات أو الليالى أو السير الشعبية ، وفى هذه الحالة يصبح الشكل الفنى فى الرواية قريبا من الشكل الشعبى .

وبرغم أن بناء الشكل الفنى لا يمكن فصله عن بناء القصة أو الحدث أو اللغة أو النص الا أننا سنتناول بناء هذه العناصر جميعا ، والذى منه يتكون الشكل الروائى . ذلك الشكل الذى يضفى على العمل الفنى طابعا كليا ، واكتمالا ذاتيا يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ، ويبدو عالما قائما بذاته (١١) .

★★★

ومن هنا تبلور هذا الشكل فى ثلاث مستويات :

المستوى الأول : تناول الارهاصات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ لطه حسين . حتى روايتى « سيف بن ذى يزن » سنة ١٩٦٣ و « على الزينبق » سنة ١٩٦٧ لفاروق خورشيد . وهذا المستوى طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة . فجاءت الروايا تفى هذا المستوى أقرب الى صياغة الليالى والسير الشعبية فى شكل روائى .

المستوى الثانى : تناول المرحلة التالية لتطور الشكل الشعبى ، واتضح هذا المستوى فى روايتى « الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، لنجيب محفوظ ، و « مالك الحزين » سنة ١٩٨٢ م لابراهيم أصلان الا أن رواية « مالك الحزين » تقدمت خطوة فنية فى تحقيق شكل الليالى العربية ، ومالك الحزين اعتمدت على استلهام الشكل الداخلى والخارجى معا . الا أن هاتين الروايتين طغت فيهما الأبعاد المعاصرن على الأبعاد التراثية .

المستوى الثالث : تحققت فيه الموازاو الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة فى الشكل الشعبى ، خاصة فى رواية « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٣ لنجيب محفوظ ، فقد استوحى الكاتب الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ومزجه مزجا فنيا فى بناء الرواية وأحداثها . حيث اعتمد على تداخل بعض الحكايات بالقدر الذى يحقق تماسك الرواية وعدم ترهل الشكل فيها . كما اعتمد أيضا على أنماط الحكاية الشعبية فى الليالى ، وعلى حكايات الجن والاستشهاد بالشعر . وفى كل هذه الملامح جعل بناء الرواية قريبا من الشكل الشعبى من ناحية ، ومعبرا عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية .

(٢)

أما بالنسبة للمستوى الأول : فقد تحقق فى روايتى « أحلام شهرزاد » لطه حسين و « على الزيبق » لفاروق خورشيد . الأولى اعتمدت على الشكل الشعبى لليالى العربية والثانية اعتمدت على الشكل الشعبى للسيرة الشعبية .

★★★

٢ ـ ١ ويمكن القول أن حكايات الليالى تعد من أهم الأشكال الشعبية التى استوحاها العديد من الكتاب فى رواياتهم ، وأول ما يلفت الانتباه وقصد به استيفاء غرض فى المقدمة ، وهو صرف فى كتاب الليالى العربية أنه قسم الى ليال ، الملك شهريار عن شروره عن طريق شغل خياله ، وتفكيره بالحكايات المتصلة . اذ أن الملكة «شهرزاد» حدثت الملك « شهريار » ألف ليلة وليلة بأحاديث متصلة ، وفى كل ليلة تقف عند موقف مشوق تستكمله فى الليلة التالية ، وهكذا حتى انتهت الليالى جميعها .

---

(١٢) طه حسين : أحلام شهرزاد ص ١٢ .

ومن هنا يمكن القول أن الشكل الفنى الذى يحكم اطار الليالى العربية يقسم الليالى العربية الى ليالى متتابعة تتابعا زمنيا ، بداية من الليلة الاولى وحتى الليلة الأخيرة · وقد استوحى طه حسين هذا الشكل فى روايته « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ ، فقسمها الى ليال تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف ، وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف · واعتمد على الزمن التاريخى · وطه حسين لم يلتزم بحكايات الليالى العربية كما هى. بل نسج حكايات خيالية على شاكلته الليالى العربية ·

واذا كانت شهرزاد فى الليالى العربية قصت على شهريار حكاياتها فى أوقات اليقظة ، فانها فى أحلام شهرزاد قصت عليه هذه الحكايات فى أوقات النوم ·

واقترب الشكل الفنى فى الرواية من شكل الليالى العربية ، وأصبح التحوير الذى لجأ اليه طه حسين تحويرا شكليا · وقد جاء هذا التحوير أيضا فى عدم التزامه بذكر حكايات الليالى ، أو ذكر الليالى نفسها ، بل جعل ليالى « شهرزاد » تبدأ من حيث انتهت الليالى العربية · فتبدأ أحلام شهرزاد بالليلة التاسعة بعد الألف ، وقد أصبح الملك حزينا تنتابه الحسرة على العهد الذى انقضى يقول : « عاد شهريار الى نفسه ، وارتسمت على ثغره ابتسامة سريعة ، لم تلبث أن مرت كأنها البرق ، وثارت فى نفسه عاطفة ضئيلة ، ولكنها حادة · وفيها شىء من حسرة ، وفيها شىء من يأس ، وفيها شىء من حزن على عهد قد انقضى وليس الى رجوعه من سبيل » (١٢) ·

ان الليلة الأولى فى الليالى العربية تبدأ بقتل الملك للجوارى والعبيد والزوجات ، حتى لم يبق فى المدينة بنت فى سن الزواج · « وصار الملك شهريار كلما تزوج بنتا بكرا يدخل بها ويقتلها فى ليلتها ، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضج الناس وهربوا ببناتهم ، ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج ·· وكان للوزير بنتا ذواتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال · الكبيرة اسمها شهرزاد ، والصغيرة اسمها دنيازاد ···· وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين ·· فقالت له : بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فاما أن أعيش واما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه » (١٣) ·

على حين أن رواية طه حسين تبدأ بالليلة التاسعة بعد الألف ، أى بعد أن انتهت الملكة شهرزاد من كل حكاياتها مع الملك شهريار ، وصارت تقص عليه حكاياتها التى تجعله يرق للرعية ويفيق لرشده ويدرك حقيقة الواقع الذى يعيش فيه ، فتبدأ بحكاية ملك الجن الذى كانت له فتاة حسناء وأراد أن يزوجها ، لكنها رفضت ، وبينما تتداعى هذه الحكاية على الملكة أثناء نومها ، والملك بجوارها يسمع حكايتها حتى أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح ·

وتتوالى هذه الحكاكات حتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف وفيها بدأت الحرب وظل الرعد والبرق يعصف بالمدينة ثم أجبرت الفتاة الحسناء ابنه ملك الجن الملوك الطغاة على الاعتراف بظلمهم لرعيتهم أمام شعوبهم ليكون الشعب حر التصرف ·

لذلك اذا كانت حكايات الليالى العربية جاءت بقصد صرف الملك شهريار عن شروره ، فان الحكايات فى « أحلام شهرزاد » ساقها الراوى أيضا بغية صرف الملك عن شروره ، ونزوله من برجه العاجى الى الواقع المعيشى ليعرف آمال وآلام شعبه « فقد بدلت قصص شهرزاد من حال الملك المتعطش الى الدماء ، وفتحت أمامه عوالم راقية صافية ، لم يقترب من عتباتها من قبل · وعلمته أن يعيش بحسه وقلبه وضميره معا · بعد أن كان يعيش بحواسه ، وغرائزه ، وهواه ، فقربت بينه وبين الحقائق العليا التى تطمح اليها نفس الانسان ، تلك هى صورة شهرزاد كما تخيلها طه حسين » (١٤) ·

---

(١١) انظر : جيروم ستولنيتز : مرجع سابق ص ٢٣٩ ·

(١٣) انظر : الليالى العربية : حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان ١٣/١ ـ ١٤ ·

(١٤) د· جابر عصفور : المرايا المتجاورة · دراسة فى نقد تطور طه حسين ص ٩٦ ·

كما أن نمط الحكاية الشعبية فى الليالى العربية وليالى طه حسين يعتمد على الخيالات والخوارق مثل الجن والعفاريت ، وتشكل هذه الأنماط ركنا أساسيا فى بناء الرواية . فنجد الرواية منذ الليلة التاسعة بعد الألف وحتى نهايتها عند الليلة الرابعة عشرة بعد الألف تعتمد على حكايات الجن والعفاريت ويصبح للفتاة الحسناء ابنة ملك الجن قوة سحرية تستطيع أن تسحر بها الجن والعفاريت والكائنات والظواهر الطبيعية كالبرق والرعد ، بل يصبح النمط واحدا على مستوى التعبيرات الثابتة فى الحكايات ، فتبدأ الحكاية فى الليالى العربية بقوله : « بلغنى أيها الملك السعيد » (١٥) وفى أحلام شهرزاد تبدأ بهذه التعبيرات أيضا ، فتقول شهرزاد لشهريار « بلغنى أيها الملك السعيد أن طهمان ابن زهمان ملك الجن فى حضرموت كانت له فتاة حسناء » (١٦) ، وتنتهى الحكاية أيضا فى الليالى العربية ، وفى ليالى أحلام شهرزاد بقوله : « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (١٧) ، ومن هنا يصبح نمط الحكاية الشعبية ، واحدا فى الليالى العربية ، وفى أحلام شهرزاد ، سواء كان ذلك على مستوى التعبيرات فى بداية الحكاية ونهايتها ، أو على مستوى الفكرة والدلالة ، أو على مستوى التتابع الزمنى .

ولما كانت الحكاية الشعبية تمثل الهيكل أو البناء الكلى الذى تدور حوله الليالى العربية ، وليالى شهرزاد عند طه حسين ، فان الشكل الفنى فى رواية طه حسين يصبح متشابها مع بناء الشكل فى الليالى العربية .

ومن هنا يصبح استعادة الشكل التراثى لليالى العربية مقصودا فنيا ، ليكشف الكاتب من خلاله عن ثراء تراثنا الشعبى ، ومقدرته على نسج رواياته فنية فى أدبنا العربى فأخذ يستوحى الشكل الشعبى لليالى العربية للحد الذى جعل بناء الرواية متوافقا وبناء الليالى العربية وأصبح الشكل الفنى فى الرواية قريبا من تسجيل الشكل الشعبى .

★★★

٢ ـ ٢ وقد تأكد تسجيل الشكل الشعبى فى الرواية بصورة واضحة فى روايات فاروق خورشيد ، فكتب معظم رواياته فى مرحلة الستينيات ، ويعتمد فيها على استلهام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية ، خاصة فى روايتيه « سيف بن ذى يزن » و « على الزيبق » ليؤكد من خلال هذا الشكل أيضا مقدرة تراثنا الشعبى على اثراء الفن الروائى فيقول فى تقديمه لرواية على الزيبق : « نريد بتقديمها أن نسهم فى ابراز وجه أدبنا الشعبى الروائى من ناحية ، وفى تقديم هذه الأعمال الى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى علهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيرتهم الحديث اليوم بتراث فنى مبدع » (١٨) .

ومن ثم كان فاروق خورشيد حريصا على نسج السيرة الشعبية لعلى الزيبق فى شكل روائى .

فاذا كان الشكل الشعبى للسيرة الشعبية يرتبط بمراحل تطور البطل الرئيسى للسيرة ، سواء كان سيف بن ذى يزن ، أو « على الزيبق » ، أو « الظاهر بيبرس » ، أو « عنترة بن شداد » حيث « تبدأ السيرة الشعبية عادة بمراحل التكوين ، وهى مرحلة تشمل ما قبل ولادة البطل نفسه ، ثم قضية البطل الخاصة ، التى يعيشها فى اطار مجتمعه الخاص ، وتنتهى بانتصاره فى قضيته الفردية » (١٩) . فان الشكل الفنى فى روايته « على الزيبق » قد سار على هذا النهج ، فنجد الرواية تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعلى الزيبق ، ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة

---

(١٩) انظر : الف ليلة وليلة ، حكاية التاجر مع العفريت ١/٢٠ .
(١٦) طه حسين : المصدر السابق ص ١٦ .
(١٧) انظر : الف ليلة وليلة ١/٢٤ . طه حسين المصدر السابق ص ٢٠ .
(١٨) فاروق خورشيد : مقدمة رواية على الزيبق ١/١١ ـ ١٢ ...
(١٩) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ص ٦٢ .

منذ صباه ، فقد حير الناس بأفعاله فى السوق والشارع ، عندما كان يضربهم وتنزل عليهم ضرباته كأنها الصواعق ، حتى أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة ، فكسر زجاجه ·

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور الرئيسى الذى يبنى عليه الشكل الروائى والسيرة الشعبية فى آن واحد · فالشكل الفنى فى السيرة الشعبية يعنى بالمرحلة ولادة البطل ، تلك الولادة التى تحيطها المخاوف والمحاذير ، فنجد « على الزيبق » يولد بعد أن يموت أبوه ، وتخفيه أمه خوفا عليه من صلاح الكلبى مقدم الدرك الذى يبحث عنه ليقتله قبل أن يكبر ويطالب بثأر أبيه حسن رأس الغول ·

لذلك فان « ولادة البطل فى السيرة ليست مجرد حادثة عادية ، بل لابد أن يحاط بهالة درامية تعطى أثرها فى ابراز أهمية المولود ، وأهمية دوره فيما يستقبل من أحداث » (٢٠) ·

وكذلك فى الرواية يعتمد الشكل اعتمادا كليا على تتابع المراحل التى يمر بها البطل ، وعلى الأفعال الخارقة له ، فيجعل على الزيبق منذ صباه يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويحلم بالعدل والحرية · يقول على الزيبق : « أتعرف يا سالم اننى أحلم دائما ، بأننى أركب جوادا ، وأمسك رمحا وسيفا لأقتص من الظالمين ، وأنصف المظلومين ولآخذ من الأغنياء المتبطلين لأعطى الفقراء الكادحين » (٢١) ·

★★★

ان الكاتب حريص على استلهام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية مثلما استلهم طه حسين شكل الحكايات فى الليالى العربية · لذلك يلاحظ التوافق بين قالب السيرة الشعبية ، وبين بناء الرواية ، سواء على مستوى الشخصية أو الحدث أو القالب التراثى ، واذا كان الشكل الشعبى للسيرة الشعبية يعتمد على اللغة النثرية السهلة المسجوعة التى تقترب من لغة التخاطب عند أهل المدينة ، وعلى استعمال الشعر للاستدلال والاستشهاد » (٢٢) فان الشكل الفنى فى الرواية ايضا قد احتوى هذه الأشعار الشعبية التى تعتمد على السجع فى مجملها ليصور من خلالها موقف الراوى من الأحداث السياسية والاجتماعية ·

لذلك عندما يستمر الصراع بين مقدم الدرك ، وبين على الزيبق ، يدير على الزيبق عدة دؤامرات للكلبى حتى سخر الناس من الكلبى وأنشد الأطفال شعرا شعبيا يسخرون فيه منه · يقول الراوى : « كان الصبية يصيحون فى وقع منغم :

ـ وصلاح ساب دقنه ·

وترد مجموعة أخرى من الصبية على نفس النغم :

ـ يا أولاد يا أولاد

ـ يا أولاد يا أولاد

ـ شوفوا قلة عقله

ـ يا أولاد حارتنا

ـ بطه بطه

ـ ودقن صلاح

ـ أكلتها القطة (٢٣) ·

★★★

ويصبح التوافق بين بناء السيرة الشعبية وبناء الرواية على مستوى اللغة البسيطة السلسة التى تختلط بالعاميات المحلية والروافد الشعبية ، وعلى مستوى الأشعار الشعبية التى تبلور موقف الجماعة من المعايير السائدة فى المجتمع ·

كما أن الأسس التى يبنى عليها الشكل الشعبى فى السيرة الشعبية « يتمثل فى ربط البطل بالناس ، اما للقضية التى يمثلها واما لايضاح الرمز الذى يعنيه ويتمثل فى دقة رسم الشخصيات

---

(٢٠) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ص ٦٧ ·

(٢١) فاروق خورشيد : رواية على الزيبق ١/٢٠ ·

(٢٢) انظر : فاروق خورشيد : المرجع السابق ص ٢٥٤ ·

(٢٣) فاروق خورشيد : المصدر السابق ص ١٠٢ ·

الجانبية ، ثم يتمثل فى الحركة الدائمة واطـار المغامرات التى تعتمد على السـمات الخلقيـة والجسدية ، كما يتمثل أيضا فى الربط بين أجزاء ، الرواية بحيث يخدم كل جزء العمل ككل » (٢٤) .

ولعـل حرص الكاتب على استلهام الشكل الشعبى ، وعلى استلهام السمات الأصلية للسيرة ، جعل الرواية مليئة بالأحداث الفرعيـة التى لم تضف جديدا لبناء الرواية خاصـة المغـامرات البطولية الخارقة للعادة ، التى يقـوم بها على الزيبق ، وتكرار مثل هذه المواقف والأحـداث تجعلنا ندرك على الفور أن الكاتب سيبحث لبطله عن مخرج ، من هذا الموقف أو الحدث ، والى جانب هذه الأحداث المكرورة فقد أتى بشخصيات ثانوية مثل شخصية زينب ابنة دليلة ، وليس لها دور فى الرواية اللهم الا أنها تتعاطف مع على الزيبق مثل معظم الناس الذين تسعدهم مغـامرات على الزيبق ، ويكرهون مقدم الدرك لبطشه بهم . ولعل الكاتب أتى بهذه الشخصـية ليضـيف للرواية عنصر التشويق لتقترب من بناء السـيرة الشعبية .

لكن مثل هذه الأحداث والمواقف المكررة أدت الى اهتراء الشكل الفنى ، فجعـل الرواية مليئـة بالفصول المتتابعة التى تسرد مواقف وأحـداث مكررة ومتشابهة دون أن تطرح أبعادا جديدة .

وبرغم أن هذه الرواية كتبت فى الستينيات ، أى بعد رواية « أحلام شهرزاد » ، بما يزيد عن ربع قرن ، الا أنها لم تتقدم كثيرا على مسـتوى الشكل الفنى . فطه حسين استوحى شكل الليالى العربية فى روايته ، وحملها مضامين عصرية ، لكن حرصه على الجو الشعبى لليالى العربية ، جعل أفكار الراوى مقيدة اما بأفكار شخصيات الليالى ، أو بأفكار الكاتب ذاته ، دون أن يطلق حريـة التعبير لهذه الشخصية وكذلك فاروق خورشـيد فى استيحائه شكل السيرة الشعبية . وحرصه على السياق الشعبى للسيرة جعل بنـاء الرواية متوافقا وبناء السيرة الشعبية على مستوى التتابع التقليدى للنص وعلى مسـتوى الشخصـيات والأحداث والقوالب التراثية . فجـاءت الأفكار المطروحة فى الرواية أيضا مقيـدة ، اما بأفكار شخصيات السيرة الشعبية ، أو بأفكار الكاتب ذاته .

أى أن الكاتب عندما اسـتوحى الشـكل الشعبى ، جعل الأفكار والشخصيات والأحـداث أسيرة لمقتضيات هذا الشكل الشعبى كما هو ، دون أن يجعل استيحاءه للشكل الشعبى خاضعا لمقتضيات الفن الروائى ، ومقتضـيات الواقع الحاضر ، بل انه يخضع مقتضيات الفن الروائى والواقع الحاضر للشكل الشعبى ، ليثبت من خلاله مقدرة هذا الشكل على اثراء الفن الروائى .

وقد يرجع ذلك الى أن طبيعة الواقع الحاضر لم تكن مهيأة لتقبل مثل هذه الأشكال الفنية التى تعتمد أنماطها على سياق السير الشعبية أو الليالى العربية ، أكثر من اعتمادها على استلهام الأحداث المعاصرة مثل شهرزاد أو على الزيبق ، فعنـدما يأتى الكاتب ويستوحى هذه الشخصيات الخارقة للعادة ويبنى شكله الفنى على تطور هذه الشخصية الخارقة ، تصبح رؤيته للواقع رؤية حالمة ، وهذه الرؤية الحالمة تنعكس على الشكل الروائى فتجعله مهترئا خاصة عنـدما يسرف الكاتب فى تعميق هذه الرؤية . لذلك نجد أن الكاتب ينهى الصراع القائم فى الرواية عندما يصل « على الزيبق » الى رتبة مقدم الدرك ، وكأن الصراعات التى خاضها على الزيبق لا لشىء الا لأجل تحقيق هذه المكانة . بينما الصراع مازال قائما فى الواقع الحاضر ، وفى مرحلة كتابة الرواية ، ولا ينتهى بمغامرات الأفراد .

لذلك جاء الشكل الفنى فى الرواية معتمدا على استيحاء الشكل الشعبى بشتى أنماطه التراثيـة دون أن يتلاءم وطبيعـة الواقع الحاضر . فأحدث ذلك هوة فى بنى الرواية ، حتى أننا نجد بعض التعبيرات الايحائيـة تعبر عن أفكار الـكاتب لا أفكار الشخصية الروائية ، فيقول سالم لعلى : لا يختفى الفقر يا على . وهناك أغنياء يموتون ، من التخمة ، وفقراء يموتون من الجـوع ، فرزق

---

(٢٤) فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية ص ٢٥٣ .

الفقراء الذين يعملون يأكله الأغنيـــــاء الذين لا يعملون (٢٥) ، ويقول على الزيبق فى موضع آخر : « عندما تعود الى الحجرة التى فى البستان ، ستجد باقى مال صـــلاح الكلبى خذه ووزعه على العائلات المحتاجة ، التى أفقرها هذا الباغى بظلمه وتجبره وأجمع الملابس والسلاح معا نبيعه ونوزع ثمنه هو الآخر على الفقراء » (٢٦) · وتقـــول « فاطمة » أم على الزيبق : « كان لابد أن أبكى أخى يا على · وقد بكيتـــه · وجمعت منهم دراهم سأوزعها على الفقراء رحمة على روحه (٢٧) ، ويقول الراوى على لسان على الزيبق : « ما كنت أظـــلم يا أمى ·· كنت أقتص من الظـــالمين وأعطـــى المحتاجين » (٢٨) ·

وهكذا فى معظم نسيج الرواية تتكرر مثـل هذه الألفاظ والتعبيرات ، التى تحوم حول معنى واحد هو منح العطاء للفقراء والمحتاجين من أموال الأغنياء الظالمين وعدم تعدد المعانى أو الأفكار فى الرواية ، يجعل الفكرة التى يبغى الكاتب توصيلها فكرة محددة يستنطق بها شخصياته ، دون أن يترك لها حرية التعبير عن أفكار ومعان متعددة ·

وقد أثر ذلك على الشكل الفنى ، فجعـــله لا يعتمد على الموازاة الفنية ، التى تلائم بين الشكل التراثى ومقتضـــيات الواقع الحاضر · فجـــاءت الأبعاد المعاصرة مفتعلة فى بناء الرواية ، وأصبح الشكل مجرد حلية يصب فيها الكاتب تجربتـــه الابداعية ·

لذلك ينبغى أن يحـــدث ما يسمى بالموازاة الفنية فى استلهام الشكل التراثى أى أن يستوحى الكاتب هذا الشكل التراثى لضرورة فنية يقتضيها بناء الرواية ويصب فيه مضامين معـــاصرة دون افتعال فنى · ودون أن تطغى الأبعاد التراثية على المعاصرة ، أو العكس أيضا · أى يمزج الكاتب بين البعدين مزجا فنيا ، يصعب فيهما فصل أحدهما عن الآخر ، فلا يطغى بعد على بعد آخر ·

أما المستوى الثانى : فقد تحقق فى روايتى « الحرافيش » ١٩٧٧ و « مالك الحزين » ١٩٨٣م وفيهما تقدم الشـــكل الفنى تقدما ملحوظا على مستوى استلهام الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ، وتوظيفه توظيفا فنيـــا معاصرا · فاذا كانت « الحرافيش » اعتمدت على استلهام الشكل الخارجى لليـــالى العربية ، فان « مالك الحزين » خطت خطوة أخرى وحققت الشكل الداخلى لليالى من خلال الاعتماد على تداخل الحكايات والأحداث · الا أن هاتين الروايتين تتفقان فى طغيان الملامح المعاصرة فيهما على الأبعاد التراثية ·

ونقتصر فى وقوفنا على رواية ابراهيم أصلان « مالك الحزين » على سبيل المثال وليس الحصر ·

٣ ـ ١ فقد اقترب ابراهيم أصلان فى « مالك الحزين» سنة ١٩٨٣ من الشكل الشعبى، من حيث اعتماده على الراوى الذى يقص الأحداث جميعها فى ليلة واحدة ، وتصبح هذه الليلة هى الاطار العام الذى تروى فيه جميع أحداث الرواية · **حتى أن** هذه الأحـــداث والحكايات تعتمد على التداخـــل ويسردها الراوى وكأنه يسرد حلما انقضى · **فاذا** كانت الليـــالى التى دارت فيهـــا أحداث رواية « أحـــلام شهرزاد » لطه حسين تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف وحتى الليلة الرابعـــة عشرة بعد الألف · أى تدور أحداثها فى ست ليال ·

فان كل أحداث رواية « مالك الحزين » تدور فى ليلة واحدة ، واذا كانت « شهرزاد » هى التى تروى الأحداث عند طه حسين فى لحظات النوم ، فان الراوى عند ابراهيم أصلان يروى هـــذه الأحداث في لحظات اليقظة ، التى هى أقرب للحظات النوم . لكنها تعتمد جميعها على التذكر والاسترجاع والتداخل · لذلك يتمثل الشكل الشـــعبى فى رواية مالك الحزين فى ثلاثة ملامح :

---

(٢٥) فاروق خورشيد : المصدر السابق ١/٢٠ ·

(٢٦) فاروق خورشيد : المصدر السابق ١/٨٠ ـ ٨١ ·

(٢٧) نفسه ٢/١٠٧ ·

(٢٨) نفسه ٢/٤١ ·

الأول : أنه اتخذ ليلة من الليالى وعاء يصب فيه كل أحداث الرواية ومشاهدها الماضية والحاضرة معتمدا على التذكر والاسترجاع · وهذا بدوره يقترب من سرد الأحداث فى احدى ليالى « ألف ليلة وليلة » ·

الثانى : اعتمد على أسلوب القص الشعبى فى سرده للأحداث والمواقف ، فنجد الراوى يروى أحداث هذه الليلة ، وكأنه الراوى الذى يروى القصص والحكايات فى ليالى السمر معتمدا على اللغة البسيطة السلسة التى تقترب من لغة السير الشعبية ·

الثالث : على الرغم من أن الكاتب قسم الرواية الى أقسام تشبه الفصول من رقم (١) الى رقم (٢١) الا أن جوهر التقسيم عنده يعتمد على أسماء الحكايات والأشخاص مثل « صائد العميان » ، « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ، « الشيخان » ···· الخ ·

ومن هذه الحكايات والأشخاص تتشكل الأحداث التى مرت بها الحارة ، أو حى امبابة فى تلك الليلة ، معتمدا على تداخل الحكايات والأحداث ·

أما بالنسبة للملمح الأول : فان الكاتب قد اقترب من طريقة السرد فى ليالى ألف ليلة وليلة · فالليلة الواحدة فى ألف ليلة تكون بمثابة الوحدة الصغرى فى تقسيم ألف ليلة وليلة · بينما الليلة الواحدة عند ابراهيم أصلان تمثل الوحدة الكبرى ، التى تشمل كل الأحداث والمواقف المروية فى الرواية وكأن الكاتب لجأ الى استلهام ليلة من الليالى وصب فيها أحداث الحارة فى واقعها المعيشى · أى أن الكاتب استوحى من شكل الليالى العربية ـ وليس من مضمونها ـ ليلة واحدة ـ على اعتبار أن الليلة الواحدة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى فى ألف ليلة وليلة ـ وظل يسرد فى هذه الليلة الأحداث التى مرت بها الحارة معتمدا على الاسترجاع والتذكر · وكأنه يوحى بأن كل هذه الأحداث قد حدثت فى ليلة واحدة فما بالنا ببقية الليالى ·

لذلك فقد بدأت أحداث الرواية منذ بداية مساء هذه الليلة ، وانتهت عندما انقضت هذه الليلة وأشرق نور الصباح ، فيقول الراوى فى بداية الرواية : « كانت بالأمس قد أمطرت مطرا كثيرا · ابتلت منه عتبات البيوت ، فى الحوارى الضيقة · أما اليوم فانها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة · ومع أن الشمس لم تطلع وظلت طوال النهار وهى غائبة · فان الجو كان أكثر دفئا ، ومنذ قليل جاء المساء مبكرا (٣٤) · وانتهت الرواية عندما انقضى الليل وأشرق نور الصباح فيقول الراوى فى نهاية الرواية : « فتح يوسف النجار عينيه قليلا ، ورأى نور الصباح الخفيف ، وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق ·· كانت الليلة تنقضى والهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام » (٣٥) ·

واذا كانت شهرزاد تقص الحكايات على الملك شهريار منذ بداية الليل وعندما يشرق نور الصباح تكف عن الحكى فى ألف ليلة وليلة · فان الراوى فى مالك الحزين يبدأ أيضا فى سرد الأحداث والحكايات التى تتردد فى الحارة منذ بداية الليل ، وينتهى من حكيه عندما يشرق نور الصباح ، ومن ثم فان شكل الرواية يتحدد من البداية والنهاية · وما بينهما تدور أحداث الرواية ومشاهدها فى صورة أحلام تتداعى على الراوى طول الليل ·

لذلك ليس غريبا أن نجد الحدث فى رواية ابراهيم أصلان لا ينمو بطريقة تاريخية ويتطور من بداية الى نهاية · ان النهاية هنا ترتد الى البداية وأول الأحداث (جنازة عم مجاهد) تظهر فى أول الرواية ، وتصاحبها حتى النهاية · انها ذات شكل دائرى ، يعود أوله الى آخره » (٣٦) ·

وكل هذه الأحداث التى عاشتها الحارة منذ عشرين عاما تتداعى على الراوى فى تلك الليلة

---

(٣٤) ابراهيم أصلان ، مالك الحزين ص ٥ ·

(٣٥) نفسه ص ١٥٠ ·

(٣٦) د· عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٤٥ ·

عندما كان الشيخ حسنى وفاطمة ، والعم عمران ، وفاروق ، وشوقى ويوسف النجار ، وعوض الله ، وسيد الحلاق ، وقدرى الانجليزى ، والمعلم رمضان يتفانون جميعا فى الدفاع عن الحارة بكل ما يملكون من سبل ضد عساكر الأمن المركزى من ناحية ، والمعتدين على الحى من ناحية أخرى · وعندما يكف الراوى عن استرجاع هذه الحكايات القديمة تكون الليلة قد انقضت ، ويشرق نور الصباح وتنتهى الرواية ·

لذلك فان الكاتب لا يستوحى مضمون الأحداث فى ليلة من ليالى ألف ليلة ، **لكنه يستوحى** ليلة واحدة كبنية صغرى من بنى الشكل فى ليالى ألف ليلة · ويصب فيها محتوى حكايات الليالى · بل يصب فيها حكايات ، امبابة ، وحاراتها وما يعتريها من تغيير وتبديل · وبذلك يصبح الشكل الخارجى للرواية شكلا شعبيا مستمدا من احدى ليالى ألف ليلة وليلة · تلك الليلة التى تتحدد بزمن قدوم الليل ، وتنتهى عند شروق الصباح ·

لكن الكاتب لم يتغلغل تغلغلا عميقا فى بنية هذا الشكل · اذ اكتفى باستلهام الاطار الخارجى لليلة من ليالى ألف ليلة وصب فيها أحداثا معاصرة دون أن يمزج فيها بين الأحداث المعاصرة والتراثية · فقد جاءت كل أحداث الرواية وأبعادها ومشاهدها معاصرة · لكنها محكومة باطار شعبى هو اطار هذه الليلة التى تنتهى عند شروق الصباح · برغم أن الأحداث التراثية التى مرت بها « امبابة » خاصة فى المرحلة المملوكية أحداث ثرية ومليئة بالحكايات التى تقترب من نمط الحكاية الشعبية ، خاصة فيما يتعلق بالصراع بين السلاطين والعوام · اذ مثل هذا التكافؤ بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل الروائى يحقق الالتحام بين الشكل والمضمون · لكن فى هذا الشكل طغت الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية للشكل الشعبى · اذ وقف عند حد استلهام البعد الزمنى لبداية الليلة ونهايتها فى ألف ليلة وليلة ·

أما الملمح الثانى للشكل الشعبى فى هذه الرواية فقد تحقق من خلال اعتماده على أسلوب القص الشعبى · فنجد الراوى يروى الأحداث التى انقضت وكأنه يروى حكاياته الحزينة فى السمر · بلغة بسيطة قريبة من لغة السيرة الشعبية خالية من التكلف والافتعال · بداية من حكاية صائد العميان التى يروى فيها معاملة الشيخ حسنى للعميان · وكيف أنه كان يستلب أموالهم ـ حتى كانوا ينصرفون ولا يقربون « امبابة » مرة أخرى ـ مرورا بحكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ، وحكاية فاطمة مع يوسف النجار وعلاقته بها ، ثم الحكايات التى يرويها الشيخ حسنى مع الشيخ الجنيد · ثم الأحداث التى تداعت على يوسف النجار فى صورة « منولوج داخلى » · يروى عن المظاهرات ، وخوذات الأمن المركزى ، والقهر الذى تعيشه جموع الشعب من جراء عساكر الحكومة وطلقاتهم وعصيهم ·

وتستمر هذه التداعيات على الراوى فى ديمومة مستمرة فى أكثر من سبع صفحات متتالية متبعا فيها أسلوب القص الشعبى · يروى يوسف النجار بعض هذه التداعيات بلغة بسيطة سلسة يقول : « وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأسا ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها · وقال رغم الأعوام وسكرك مازلت تذكر كل شىء لأنك كتبته عشرات المرات دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك · لقد كانت تمطر · لأنك بدأتها بالحديث عن المطر · ثم خروجك من البيت بعد أن ، كلمك أبوك الذى كان حيا · وذهابك الى مقهى « عوض الله » ، وركوبك « الترولى باس » ونزولك فى ميدان عرابى · وذهابك الى ميدان طلعت حرب وحاقات الناس أول ما قابلك فى الميدان ، حيث وقف الرجل **الأبيض بشعره البنى القصير** وهو يجادل الطالب أمام الناس بصوت هادىء حول ظروف البلد والاحتلال ··· **لم تكتب عن** الناس الذين تزاحموا يتفرجون على الأرصفة · وكتبت عن هؤلاء الذين يتمايلون وراءهم ، ويشبون على أطراف الأقدام لكى يروا المظاهرة الكبيرة · وعساكر الأمن المركزى اصطفوا أمام « ايرفرانس » بعصيهم ودروعهم النظيفة ، وساقك التى جرحت عندما اصطدمت بصندوق القمامة

الحديدى .. عندما اقتربت عساكر الحكومة وضربوهم بالعصى الطويلة وسحبوهم من أيديهم وارجلهم وارتفعت صرخات البنات على الأسفلت والقوا بهم فى العربات وانصرفوا .. وعندما ذهبت لتركب الأتوبيس من وراء الهيلتون لكى تعود الى « امبابة » ورأيت الناس ينزلون ، ولاحظت آثار النوم التى كانت باقية فى عيونهم ، كتبت عن ذلك مع أنه ملعون أبو الناس وأبو آثار النوم التى فى عيونهم وملعون أبو المسرح والممثلين والممثلات وملعون أبو صديقتك وخطيب صديقتك وملعون أبو منصور وفياض وفتحى وقاسم وعبد القادر ، وعبد الفتاح وخليل . وملعون أبوها بلد وملعون أبوكم كلكم ، وأكل حفنة من الفول النابت » (٣٧) .

لذلك يروى يوسف النجار هذه الأحداث، التى مرت بها امبابة .. وتتداعى هذه الحكايات فى ديمومة مستمرة بينما طبق الفول مايزال أمامه ولم ينته من أكله بعد وتأتى هذه التداعيات بلغة أقرب الى لغة الحياة اليومية التى تتردد فى المقاهى والشوارع والبيوت .. أو لنقل شبيهة بلغة السيرة الشعبية **التى تبتعد عن الألفاظ المعجمية ويسردها** الراوى بلغة بسيطة سلسة . فقد « بدت الرواية سيرة شعبية كتبتها الجماعة خلال عشرين عاما وتقمصت ابراهيم أصلان أو يوسف النجار لكى يرويها للأجيال » (٣٨) .

ان كل شخصية تروى الأحداث التى مرت بها بطريقة عفوية . **أقرب الى القص الشعبى . بل** ان الرفاق جميعهم يتجمعون فى الليلة الأخيرة للمقهى ، والعم عمران يقص عليهم الأحداث التى مرت بها الحارة منذ معركة الأهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . ثم بداية البناء فى البيت الصغير القديم والكيت كات ويصبح العم عمران أو يوسف النجار كالراوى للحكايات والقصص فى ليالى السمر ، وتصبح الغلبة فى الأفعال للفعل الماضى خاصة الفعل « كان » ، « **كنا** » . **وهذه الأفعال** تساير طبيعة القص أو حكى الأحداث والحكايات الماضيه . يقول : « المقهى ضاع . وعوض الله ضاع ، واليوم فقط يموت ابوك ، وذهب بنفسه الى بعيد « الكيت كات » ، و « البوابة الحجرية الكبيرة والكتابه فى قوسها الجليل العالى » انتهت معرفه الاهرام هنا فى ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ ... كنا نرى « الكيت كات » وهو يكبر ، ونرى البيت وهو يكبر . هذا البيت الصغير القديم الذى اشتراه المعلم صبحى .. يعنى تقدر تقول ان البيت والكيت كات اتخلقوا من أصل واحد » (٣٩) .

وهكذا تعتمد الرواية على طريقة القص الشعبى بلغه بسيطة سلسه تساير طبيعة سرد الحكايات الشعبية .

واذا كانت الاحداث فى الحكايات الشعبية لا تخضع للترتيب المنطقى . فان الحكاية التى ترويها الشخصيات عند أصلان لا تخضع للترتيب المنطقى أيضا اذ أنه يأتى بحكاية ثم ينتقل الى غيرها ثم يعود للحكاية السابقة يكملها . ثم يتركها ليشرع فى حكاية ثالثة ثم يرتد ليكمل الثانية ، وهكذا فى كل الحكايات الواردة فى الرواية يعتمد على الاستطراد والتداخل . فيروى مثلا حكاية « صائد العميان » وتدور حول الشيخ حسنى الأعمى . ثم ينتقل الى حكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ويتناول فيها المعلم رمضان والشيخ حسنى ، وسيرة المعلم سيد الحلاق ثم يترك هذه الحكاية وينتقل الى حكاية فاطمة وتطلع فتيات الحارة لها . ورأس العجل التى سرقت من الأسطى قدرى الانجليزى فى « الترام » . ثم يعود لحكاية « علاقة » وفيها يسرد العلاقة بين العم عمران ويوسف النجار من جهة وبين يوسف وفاطمة من جهة ثانية . ثم يترك هذه الحكاية ليتناول حكاية « **من عواقب ركوب الماء** » . **وفيها** يكمل سير الأحداث فى حكاية « الشيخان » .

وهكذا نتتابع أحداث الرواية وحكاياتها دون ترتيب منطقى يحكمها . بل تنساب على الراوى

---

(٣٧) انظر : الرواية من ص ٦٩ ـ ٧٥ .

(٣٨) د. عبد الحميد ابراهيم : المرجع السابق ٤/٤٢ .

(٣٩) ابراهيم أصلان : المصدر السابق ص ١١٠ ـ ١١٩ .

فى ديمومة مستمرة حتى تكتمل هذه الحكايات فى نهاية الرواية ، وقد جسدت كل الأحداث التى مرت بها امبابة فى الليلة الممطرة منذ عشرين عاما مضت ·

لذلك فان « الحكايات هنا تتداخل وتتكدس بعضها فوق بعض · تنبثق الحكاية من الأخرى عن طريق الاستطرادات أو الذكريات · أو أى نوع من أنواع المناسبات ثم تجرى فى مسارها · ثم تشتبك مع حكاية أخرى ثم تختفى وتعود الى الحكاية الأولى أو الثانية أو الثالثة وهكذا (٤٠) ومثل هذه الطريقة تجعل الشكل الروائى يقترب من الشكل الشعبى · خاصه اذا كانت الأحداث المروية قريبة من نمط الحكاية الشعبية فى الالفاظ والموضوعات وطريقة الحكى ·

وبرغم اقترابه من نمط الحكاية الشعبية على مستوى الأسلوب والصياغة ، الا أن الحكايات المروية ارتبطت بالواقع الحاضر فحسب · دون أن تمتزج بالحكايات التراثية الشعبية التى كانت بدورها تحدث التحاما بين الشكل والمضمون · خاصة ان الشكل الشعبى شكل تراثى · لكن الكاتب اكتفى بتوظيف الشكل الشعبى متحررا من مضمونه التراثى · فاكتفى بتوظيف أسلوب الحكى ، وطريقة تتابع الحكايات الشعبية اللهم الا فى توظيفه لبعض الأعراف والمعتقدات الشعبية مثل حكاية « كفوف الدم » التى أمر فيها المعلم صبحى صبيانه أن يذبحوا عجلا على العتبة الخالية – أى عتبة المقهى والبيت القديم الذى اشتراه المعلم صبحى بورقة اليانصيب وقطعة من الحشيش ، فوظف المعتقد الشعبى الذى يجعل اراقة الدماء فوق عتبة الديار الجديدة تطهيرا من الأرواح الشريرة ·

أما الملمح الثالث الذى جعل الرواية تقترب من الشكل الشعبى أيضا · فهو طريقة تقسيمه للحكايات الواردة فى الرواية · فعلى الرغم من أنه قسم الرواية الى أرقام من (١) الى (٢١) · الا أنه اعتمد اعتمادا جوهريا على تقسيم الرواية الى حكايات ، كل حكاية تحمل اسم شخصية أو حدث · فجاء تقسيمه للرواية يحمل العناوين التالية : « صائد العميان – المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال – الشيخان – فاطمة – علاقة – من عواقب ركوب الماء – الولد والمصباح العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران – ليلة العزاء – المستحمة ، عبد الله الغلبان – كفوف الدم – سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير – معركة راس العجل – رجوع الشيخ الى حصاه – رحيل – مطر – رجوع » ·

ومن ثم يصبح تقسيمه الروايه الى أرقام امرا ثانويا · اذ ان هذه الارقام لوحذفت من الروايه لما حدث خلل فيها · لان جوهر البناء عنده يعتمد على هذه الحكايات المتتابعة ·

ولعله لجأ الى هذه الأرقام ليقترب تقسيمه للروايه من تقسيم « الف ليله وليله » ففى « الف ليله وليله » تأتى أرقام الليالى متتابعة تتابعا منطقيا أو تصاعديا من (١) الى (١٠٠٠) ، وتتخللها أسماء الحكايات المتداخلة · وغالبا ما تحمل الحكاية اسم شخصية أو حدث ، وأيضا فى رواية « مالك الحزين » تأتى هذه الأرقام التى تمثل الشكل الخارجى متتابعة من رقم (١) الى (٢١) وتتخللها الحكايات التى تعتمد على التداخل والتتابع اللامنطقى · وبذلك يشبه تقسيم الليالى العربية ، الا أن توظيف الكاتب للشكل الشعبى لليالى العربية · يعد توظيفا عكسيا – ان جاز استعمال هذا التعبير – فالحكاية الواحدة فى ليالى ألف ليلة وليلة يرويها المؤلف فى عدة ليالى متتابعة · بينما جميع الحكايات فى مالك الحزين تدور فى ليلة واحدة ·

أى أن زمن الليلة الواحدة فى « ألف ليلة وليلة » أقل بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية الواحدة ، لذا تحوى الحكاية مجموعة من الليالى · بينما الزمن الذى تستغرقه الليلة الواحدة فى « مالك الحزين » أكبر بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية ·

ومن هنا تحوى الليلة الواحدة مجموعة من

---

(٤٠) د· عبد الحميد ابراهيم : المرجع السابق ٤٦/٤ ·

الحكايات والأحداث والمواقف . بل تطول الليلة لتشمل كل أحداث الرواية وحكاياتها. وكأن ليل الأيام الحزينة يطول على الراوى حتى يخـــال أحداثه وظلامه لا ينتهى ، وقد ساعد على ذلك تداخل الحكايات فى بناء الرواية .

واذا كانت أحداث ألف ليلة وليلة روتهـــا شهرزاد فى حالة اليقظـــة فان الراوى فى مالك الحزين روى هذه الحكايات فى حالة أقرب الى النوم من اليقظة . حيث تنتهى الرواية ، ويوسف النجار يفتح عينيه على نور الصـــباح ، وتنقضى أحداث الليلة كما تنقضى الأحلام ، وبرغم تداخل الحكايات تداخلا لا منطقيا ، وبرغم محاولات الاقتراب من الشكل الشعبى ، الا أن الملامح المعـــاصرة فى الرواية طغت على الأبعاد التراثية ، فأصبحت كل مضامين الرواية وأحداثها وشخصياتها وحكاياتها معاصرة . ولم يتحقق من الشكل الشعبى الا طريقة القص وتداخل الحكايات .

ومن ثم أصبحنا فى حاجة الى شـــكل روائى يحقق هذه الموازاة الفنية بين أنماط الشـــكل الشعبى وأبعاده الفنية ، أو بين أبعاده التراثيـــة واسقاطات المعاصرة فى الشكل الروائى .

أما المستوى الثالث : فقد تحققت فيه الموازاة الفنية ، وقد حاول نجيب محفوظ فى روايتـــه « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ أن يحقق هذه الموازاة الفنية فى استلهامه للشكل الشعبى .

ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة كثيرا حينما نزعم بأن الشكل الشعبى الذى نهجه نجيب محفـــوظ فى هذه الرواية قد عبر عن البعدين التراثى والمعاصر ومزج بينهما مزجا فنيا يصعب معه فصل الشكل عن المضمون .

ان ملامح الشكل الشعبى تبدو فى الرواية منذ الافتتاحية التى تتوافق وافتتاحية الليالى العربية . فتبدأ الليالى العربية بافتتاحية تتنـــاول حكاية الملك شهريار وأخيه شاه الزمان ، وتكون الحكاية تعبيرا عن محتوى الصراع الذى يدور بين الخـــير والشر ثم تتتابع الحكايات بعد ذلك تتابعا زمنيـــا منظما ، ثم تأتى النهايه التى تحسم حلب الصراع ، بان يعدل الملك شهريار عن ظلمه وقتله ، ويصبح مثالا للعدل والحريه وتتبع ليالى نجيب محفوظ هذا البناء ، فيتكون شكلها الفنى من افتتاحيه تتناول اربع حكايات قصيرة عن شهريار ، وشـــهرزاد . والشيخ عبد الله البلخى ، ومقهى الامراء وتصبح هذه الافتتاحيه مفتاحا لفك رموز الحكايات التى تتناولها ليالى نجيب محفوظ ، وتصـــبح هـــذه الحكايات الاربع بمثابه الافتتاحيه ، التى تبنى عليها أحداث الروايه وشخصياتها وصورها المتعددة .

وبرغم اتباع نجيب محفوظ الخطوط الطولية الرئيسيه التى بنيت عليها الليالى العربيه كالبدايه والحكايات والنهايه . الا أنه احدث تحويرا فى بناء الشكل الشعبى لليـــالى ليتفق والشـــكل الروائى . فجاء بنهايه الليالى العربيه ووضعها فى بدايه الرواية .

فاذا كانت الليالى العربية انتهت بعفو الملك « شهريار » عن الملكة شهرزاد فقـــد أتى نجيب محفوظ بهذه النهاية ووضعها فى بداية روايته ، وكأن عفو الملك عن شهرزاد ليس معناه انصراف الملك عن شروره ، بل مازال يمارس قتله للأبرياء ، وكأن الكاتب لا يبغى استدعاء الشكل الشـــعبى كمـــا هو بل يبغى أن يعبر من خلاله عن أنماط الحياة المعاصرة . اذ « لم يكتف نجيب محفـــوظ بهذا الشكل التاريخى الشـــعبى ، بل منحـــه اسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حيـــاة العرب الراهنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، والأسماء والنهـــايات فى غالب الأحيان ، ولكن ليقرأها قراءة جديدة رمزية (٤١) .

ان نجيب محفوظ ترك شـــخصياته وأحداثه التراثية الشعبية منذ بداية الرواية تتفـــاعل مع الشخصيات والأحداث المعاصرة من خلال الحكايات الشعبية ، ومن هذا التفـــاعل تحدد مصيرها بنفســـها ، دون أن يقحم الراوى ذاته فى ذات الشخصيات . فجاء الشـــكل متوافقا وبنـــاء الرواية .

واذا كان الشكل الفنى فى الليالى العربية قد

---

(٤١) د. عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/١٢ .

اعتمد على سرد الحكايات الشعبيه ، وتتابعها زمنيا مثل حكايه الملك « شهريار » واخيه الملك شاه الزمان ، ثم حكايه التاجر مع العفريت ، حكايه الصياد والعفريت ، حكايه الملك يونان والحكيم روايان ، حكايات الحمال مع البنات، حكاية الحاسد والمحسود ، حكايه الوزير نور الدين مع شمس الدين ، حكايه مزين بغداد ، حكايه الوزيرين التى فيها أنيس الجليس .. الخ . فان الشكل الفنى عند نجيب محفوظ قد اعتمد على سرد هذه الحكايات وتوظيفها فنيا وحياتيا فوصلت الحكايات فى ليالى نجيب محفوظ الى اثنتى عشرة حكايه ، وهذه الحكايات على التوالى هى : صنعان الحمال ـ جمصة البلطى ـ الحمال نور الدين ودنيازاد ـ مغامرات عجر الحلاق ـ أنيس الجليس قوت القلوب ـ السلطان ـ طاقيه الاخفاء ـ معروف الاسكافى ـ السندباد ـ البكاءون .

ومن هنا يلاحظ التشابه الواضح فى البناء بين الليالى العربية وليالى نجيب محفوظ على مستوى أسماء الشخصيات مثل : « الحمال ، نور الدين ودنيازاد ، الحلاق « المزين » ، أنيس الجليس ، السلطان ، معروف الاسكافى ، السندباد ، وعلى مستوى تتابع الحكايات تتابعا زمنيا . حيث تبنى حكاية على أخرى فى الليالى العربية وكذلك فى ليالى نجيب محفوظ ، فتؤدى كل حكاية الى الحكاية التى بعدها ، وتتضح دلالتها الفنية والايحائية من ارتباطها بغيرها من الحكايات . « ولما كانت ليالى نجيب محفوظ تنحو نحو صنعة ليالى « ألف ليلة وليلة » ، فان العالمين يتواجدان عنده جنبا الى جنب ولكنهما يكونان معا من الناحية الدلالية ـ عالما واحدا وكلا لا يتجزأ هو عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يعيشه الشعب » (٤٢) .

وقد استوحى نجيب محفوظ العديد من حكايات الليالى العربية فى بناء روايته ووظفها فنيا مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، « حكاية عبد الله البرى » ، « عبد الله البحرى » حكاية « الوزيرين وأنس الوجود » ، حكاية « علاء الدين أبى الشامات » . الا أن الكاتب لم يستلهم هذه الحكايات كما هى . بل وظف ما يساير السياق الفنى فى الرواية ، فاكتفى فى بعض الحكايات بتوظيف الشخصيات والفكرة مثل حكاية أنيس الجليس ، والوزيرين فقد استوحى منها جزئية جمال المرأة ، وأسماء شخصيات مثل المعين بن ساوى والفضل بن خاقان ، سليمان الزينى .

وفى بعض الحكايات اكتفى بتوظيف الفكرة مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، فالصياد عند نجيب محفوظ وفى الليالى العربية عثر على كرة نحاسية ، وعندما فتحها وجد فيها عفريتا .

ولما كان بناء الحكاية يشكل لبنة جوهرية فى بناء الرواية ، وبناء الرواية لا ينفصل عن الشكل الفنى ، لذلك فان تحليل احدى هذه الحكايات فى الليالى العربية وكيفية توظيفها فى ليالى نجيب محفوظ يكشف لنا عن الموازاة الفنية فى استلهام الشكل الشعبى .

فقد استوحى نجيب محفوظ حكاية « انيس الجليس » فى الرواية من حكاية فى الليالى العربيه هى حكاية « أنيس الجليس والوزيرين » (٤٣) وهذه الحكاية تصور ظلم الملك محمد بن سليمان الزينى للوزير الفضل بن خاقان وابنه نور الدين نتيجة وشاية المعين بن ساوى ، وظل يعذب نور الدين حتى نصره هارون الرشيد وعينه سلطانا بدلا من محمد بن سليمان الزينى فيستوحى من هذه الحكاية شخصيات سليمان الزينى ، المعين بن ساوى مثالا للحكام الطغاة . كما يستوحى من هذه الحكاية أيضا فكرة ضعف الحكام أمام الحساوات وسقوطهم فى الرذيلة . فيستوحى شخصية أنيس الجليس وتهافت الحكام عليها ، مثل حسام الفقى ، يوسف الطاهر ، سليمان الزينى حاكم الحى ، وكبير الشرطة « بيومى » . والمعين بن ساوى . والسلطان ووزيراه « داندان » و « الفضل بن خاقان » ، والرجل الوحيد الذى لم تستطع أنيس الجليس اغواءه هو جمصة البلطى أو عبد الله الجمالى أو عبد الله

---

(٤٢) د. نبيلة ابراهيم : الليالى فى الليالى ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٢٢ .

(٤٣) للمزيد : انظر : الف ليلة وليلة . حكاية الوزيرين التى فيها أنيس الجليس ١/٢٨٧ وما بعدها .

البرى ، لانه كشف زيف الحكام ، وحينئذ تلاشت انيس الجليس وتحولت الى دخان ·

ان نجيب محفوظ يستوحى من الحكاية ما يساير بناء الرواية ، مثل ظلم الحكام لشعوبهم وسقوطهم فى الرذيلة ، فتلتحم أحداث الليالى بالأحداث المعاصرة وتصبح الحكاية مزيجا من البعدين التراثى والمعاصر دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، وهكذا فى كل الحكايات التى استوحاها نجيب محفوظ من الليالى العربية ·

ويتمثل الشكل الشعبى أيضا فى توظيفه لصورة الجن التى استوحاها من الليالى ووظفها فنيا فى الشكل الروائى · فقد شكلت صورة الجن فى الليالى العربية ملمحا بارزا ، ففى الليالى العربية تكون الجن غير قادرة على الشر الكثير ، وهى غالبا خيرة وعلاقتها بالانسان حسنة ·· وهم يقومون بدور خطير من حيث سلطانهم . فهم يحتكمون على جيوش وممالك ، ولهم دولة وعز وسلطان ، وهم يسخرون العفاريت ، وبعض الحيوان كثيرا . ويسخرون كل شىء تقريبا لاغراضهم ، وهم يكثرون فى القصص فى الليالى ، سواء كان القصص فارسيا أو هنديا أم مصريا (٤٢) ·

وقد انعكس هذا الملمح على بناء الحكاية فى ليالى نجيب محفوظ ، فجعل شخصياتها وأحداثها تتجاوز المألوف وتتخطى الحدود الزمانية والمكانية بل جعل تتابع الأحداث داخل الحكاية لا تخضع للترتيب المنطقى للزمان والمكان ، وان كان تتابع الحكايات جميعها واحدة بعد الاخرى يخضع لترتيب المنظم ، كما فى شكل الحكايات فى الليالى العربية ·

ففى « داخل هذا الشكل الخارجى الذى يقترب فيه المؤلف من بناء الليالى العربية نحس بجو الليالى فى اختلاط الجن والانس ، وظهور العفاريت » (٤٥) غير أن الكاتب ، لم يفرق فى تصوير الخوارق بل جعلها تلتحم بنسيج الحكاية لتؤدى وظيفة فنية للتعبير عن الحاضر ·

ففى حكاية « صنعان الحمال » يشتد الخوف بصنعان عندما يشعر بكائن غريب اسمه قمقام يهدده بالقتل والموت الم يقتل على السلولى الحاكم الذى قتل الأبرياء ، ووضعهم فى السجون . وبالفعل يقتل صنعان هذا الحاكم · فيصبح استلهام نجيب محفوظ للعفريت ليس مجرد صورة محسوسة أو مرئية بل مجرد هواجس تأتيه فى لحظات النوم ·

وعندما يستيقظ يتجلى له فى صوت الضمير الذى يطالبه بالوفاء بوعده ، وبذلك يجرد نجيب محفوظ الرواية من كثير من الخوارق السائدة فى الليالى العربية ، وهكذا تستمر صور العفاريت والجن فى معظم حكايات الليالى ، مثل حكاية جمصة البلطى وتصبح هذه الصور مجرد صوت للضمير يعوى داخل الشخصية التى لديها استعداد للخلاص من الظلم · وبذلك يستلهم نجيب محفوظ ما يساير الواقع الحاضر من ناحية وبناء الرواية من ناحية ثانية ·

واذا كان استخدام الأشعار للتدليل أو الاستشهاد يشكل ملمحا بارزا فى الشكل الشعبى سواء فى الليالى العربية أو السير الشعبية · فان استلهام الأشعار فى ليالى نجيب محفوظ شكل ملمحا بارزا فيها ، ويعد لازمة من لوازم الشكل الشعبى الذى استوحاه · ويحمله الكاتب دلالة فنية وايحائية للتعبير عن الواقع الحاضر لذلك عندما توطدت العلاقة بين عبد الله الحمال ، وفاضل ابن صنعان الجمالى ، وكل منهما يلوك أحزان السنين التى يعيشها فى ظل السلطان الجائر ، فقتل عبد الله الحمال بطيشه كبير الشرطة ، ثم تزوج فاضل من « اكرامان » ابنة جمصة البلطى وغنت حسنية أخت فاضل وهى تقول :

« يترجم طرفى عن لسانى لتعلموا
ويبدى لكم ما كان صدرى يكتم

ولما التقينا والدموع سواجم
خرست وطرفى بالهوى يتكلم » (٤٦)

---

(٤٤) د· سهير القلماوى : المرجع السابق ص ١٤٤ ·
(٤٥) د· عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤/٢٥ ·
(٤٦) نجيب محفوظ ليالى ألف ليلة ص ٧٣ ·

ومثل هذه الاستدعاءات الشعرية تعبر عن ظما المحبوبه للحظات مع الحب المبتور ثم يوظف أشعارا أخرى على لسان الشيخ البلخى ، الذى فضل أن يزوج ابنته لعلاء الدين الرجل الفقير بدلا من ابن كبير الشرطة · حتى أن كبير الشرطة دبر له مؤامرة ، وقطع رقبة علاء الدين ليلة زواجه

وهذه الأشعار يعبر من خلالها عن الظلم الذى يحيط بالرعية يقول :

« ليلى بوجهك مشرق
وظلامه فى الناس سارى

والناس فى سدف الظلام
ونحن في ضوء النهار » (٤٧)

ومن هنا يصبح الشعر سمة من سمات الشكل الشعبى ، وفى الوقت نفسه يصبح تعبيرا عن الواقع الحاضر · فيردد الشيخ البلخى أشعارا أخرى للسندباد يدين فيها الغريب الذى يترك داره ووطنه هروبا من الواقع يقول :

« أنا فى الغربة أبكى
ما بكت عين غريب

لم أكن يوم خروجى
من بلادى بمصيب

عجبالى ولتركى
وطنا فيه حبيبى » (٤٨)

ويؤكد الكاتب من خلال استلهام هذه الأشعار على قضية الانتماء للوطن والأرض والمحبوبة ، وفى الوقت نفسه يكمل ملامح الشكل الشعبى لليالى

العربية ، اذ لا تخلو حكاية من حكايات الليالى من الأشعار التى ترد على لسان شخصياتها ، وفى الوقت نفسه تطرح أبعادا معاصرة للتعبير عن الحاضر ·

واقترب أيضا الشكل الروائى فى ليالى نجيب محفوظ من الشكل الشعبى فى الليالى العربية من خلال اعتماده على تداخل الحكايات ، وعلى الاستطراد وتتابع الموضوعات · وهذا بدوره يتوافق مع طبيعة الموضوعات التى كانت تتناولها المجالس العربية ، وتصورها ألف ليلة وليلة فقد « أنتجت هذه المجالس وتلك الليالى عقلية من طراز معين ، لاتميل الى الاقتصار على موضوع معين، وتحاشى ما سواه · بل تنتقل من حديث عن الأطلال الى حديث عن المرأة ، الى حديث عن مشاق السفر ، الى حديث عن كرم الممدوح ··· ان العرب اعتادوا الانتقال من موضوع الى موضوع ومن حكايه الى حكايه » (٤٩) ·

ونجد هذا التداخل والاستطراد قد تحقق فى بعض حكايات ليالى نجيب محفوظ بحيث حقق هذا التداخل موازاة فنية بين الملامح التراثية والمعاصرة ·

ان نجيب محفوظ لم يسرف فى تداخل هذه الحكايات بحيث تضيع خيوط الرواية وتتعدد أحداثها الثانوية ، وتغيب ملامح القضية المطروحة ، لكنه حقق التداخل بالقدر الذى يحرص على بناء الرواية وعلى تماسك أحداثها · بل ان كل تداخل أو استطراد فى هذه الحكايات يؤدى وظيفة فنية وحياتية ·

ولعل أهم حكاية اعتمدت على الاستطراد والتداخل مع الحكايات الأخرى هى « حكاية جمصة البلطى » ، اذ تحقق هذا التداخل منذ بداية هذه الحكاية ، وحتى نهاية الرواية · فيظهر جمصة البلطى فى كل الحكايات ، ويشكل فى كل حكاية منها ركنا أساسيا · ففى حكاية الحمال تحوم روح جمصة البلطى ، وتتجسد فى شخصية عبد الله الحمال ، ويقتص من الظالمين · فيقتل ابراهيم العطار ، لأنه كان يضع السم فى أدوية أعداء الحاكم · وقتل عدنان شومة كبير الشرطة وفى حكاية نور الدين ودنيا زاد ، وتجسد فى شخصية عبد الله البرى ، وقتل كرم الأصيل الرجل الثرى الذى يبغى الزواج من دنيا زاد أخت شهر زاد ،

---

(٤٧) نفسه ص ١٩٩ ·

(٤٨) نفسه ص ١٥٩ وللمزيد حول استلهام الأشعار فى الرواية انظر الصفحات : ٧٣ ـ ٧٤ ـ ١٨٣ ـ ١٩٩ ـ ٢٠٥ ـ ٢٥٩ ·

(٤٩) د· عبد الحميد ابراهيم · قصص العشاق النثرية ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣ ·

ولا تنتهي حكايه جمصه البلطي عند هذه الحكايات ، بل تتداخل مع حكايه « مغامرات عجر الحلاق » ، فيقتل الجاريه التي سقطت مع عجر الحلاق ، وفي حكايه « انيس الجليس » يظهر للحكام والامراء الذين سقطوا تحت اغراءات أنيس الجليس ومفاتنها ـ مثل السلطان دندان ، سليمان الزيني ، الفضل بن خاقان ، حسام الفقي بيومي يوسف الطاهر · ويعرى زيفهم ، فانطلقوا عرايا في ظلام الليل بلاحقهم الخزى والعار ·

وفي حكاية « قوت القلوب » تجسد في صورة رجب الحمال مرة أخرى ، وأخرج الفتاة الجميلة التي دفنها العبيد في فناء القصر ، وأتهم بقتلها ، ثم يستمر الصراع بينه وبين المعين بن ساوى وسليمان الزيني حتى تتضح براءته · وفي حكاية السلطان يتضح هذا التداخل بصورة أوضح ، فتتداعى في هذه الحكاية حكاية علاء الدين وحكاية جمصة البلطي ، فنجد مجموعة الرفاق يعقدون محاكمة ينصبون فيها ابراهيم السقا سلطانا ، ويسردون حكاية مقتل علاء الدين ظلما . ويحكم ابراهيم السقا بعزل حاكم المدينة ، وقتل كبير الشرطة وابنه ومعاونيه ، وحينئذ يكشف السلطان الحقيقي عن نفسه ويعجب بابراهيم السقا وينفذ حكمه ·

لذلك يلجأ الكاتب الى الاستطراد والاسترجاع في بعض الحكايات فيسترجع حكاية علاء الدين مع حكايه السلطان · وتاتي حكايه معروف الاسكافي لتكمل حكاية مقهى الامراء فبدأت مقهى الأمراء بحكايات الرفاق والاسكافي عن السندباد وانتهت هذه الحكايه في حكايتي « معروف الاسكافي » ، « السندباد » ·

ان السندباد في « مقهى الامراء » رحل ، وعاد في حكاية جمصة في نهاية الرواية ، وفي كل هذه الحكايات تتدخل معها حكاية جمصة البلطي فتكتمل حكاية جمصة البلطي من خلال تتابع حكاية الرواية ·

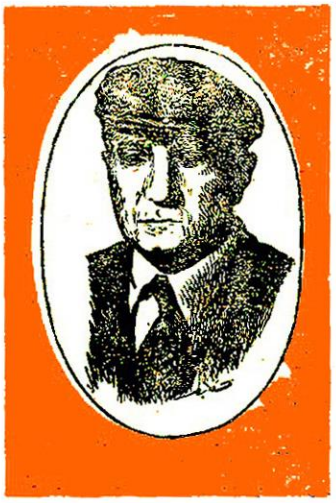
وبذلك يشكل هذا التداخل سمة في بعض حكايات الرواية · ان هذه الحكايات « تتداخل ، ثم تتلاقى حول هدف واحد · وهو تصوير الصراع بين الحاكم والمحكوم في التاريخ العربي » (٥٠) ·

اننا نعرف مصير جمصة البلطي من خلال تتابع الحكايات وتداخل حكايته مع هذه الحكايات ، فتنتهي حكاية جمصة البلطي في حكاية السندباد وتنتهي حكاية فاضل صنعان في حكاية طاقية الاخفاء ، وتنتهي أحداث حكاية مقهى الأمراء في حكايتي « السندباد » ، و « معروف الاسكافي » ·

★★★

(٥٠) د· عبد الحميد ابراهيم : مقالات في النقد الأدبي ١٤/٤ ·

الحكاية الشعبية



عبد الحميد يونس

عادل ندا

يعد كتاب « الحكاية الشعبية »(*) كتابا مؤسسا فى مجال الدراسات الشعبية • فقد راد طريق هذه الدراسات لفترة طويلة من الزمن مما جعل منه علامة بارزة ومميزة •

وفى مقدمة الكتاب ساق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس مجموعة من المصطلحات توضح مدى غزارة التراث القصصى العربى وتنوعه ومكانته من الحياة بصفة عامة ، ومن التعبير التلقائى الأدبى بصفة خاصة ، أهمها فيما يرى أن « الحكاية » من المحاكاة أو التقليد، فهى ترتبط بمحاكاة الواقع ، أو بمحاكاة واقع نفسى يقتنع أصحابه بحدوثه • وقد استعمل لفظ « الحكاية » للدلالة على أحكام الرواية فى بيئات العلماء ، كما استعمل كمرادف للتشبيه وتصوير الحدث ، مما جعل هذا المصطلح يبرز فى الأدب القصصى ويخرج عن مجرد الأخبار بالواقع الى الايهام بحدث قديم • وارتبط مصطلح « الحكاية » بأنواع أخرى من السرد تبعد عن الصدق التاريخى وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه •

ثم يعرض لمصطلح « القصة » ، وهى مرتبطة فى الأساس بتسجيل الواقع ، فالكلمة من « قص الأثر » أى تتبعه ، والقصاص هو المختص فى الكشف عن آثار الأقدام وتتبعها ، لذلك اقترنت القصة بالتاريخ ، ثم اتسع المدلول ليشمل كل فنون السرد • وتجىء **المقامة** كفن من فنون السرد القصصى عرفه الجاهليون ،

(*) الحكاية الشعبية الكتاب الثامن من مؤلفات الدكتور عبد الحميد يونس ، صدر لأول مرة ضمن سلسلة المكتبة الثقافية العدد ١٠٠ عام ١٩٦٨م عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، وأعيد طبعه مرة أخرى بنفس السلسلة عام ١٩٨٥م • وقد قام الاستاذ الدكتور أحمد مرسى بعرضه عرضا تحليليا شاملا بمجلة الفنون الشعبية العدد السادس السنة الثانية عام ١٩٦٨م •

والمقامة من المقام ، أى قيام واحد من الراشدين فى القبيلة لكى يسرد على مسامع لداته حديثا متصلا يختلف عن الخطبة · وتطورت المقامة على أيدى أعلام فى الأدب مثل بديع الزمان والحريرى ، والمقامة فى صورتها الادبية تنبىء بالحديث المباشر وغير المباشر · وفى العصر الاسلامى أطلق مصطلح « السمر » و « الأسمار » على الحكايات والقصص التى تتردد فى مجالس الخاصة والعامة · وتم التفريق بين الاحداث التاريخية والروايات الواقعية وبين الأسمار التى يتلمس فيها المبدعون أو الجامعون الطريف والعجيب والمثير للخيال · وعندما أحتكم الأدباء والعلماء الى العقل ميزوا بين الحدث المعقول والحدث الذى يخرج عن طاقة الممكن ، كما ميزوا بين الذى يقوم بالحدث على أساس وجوده ، أو امكان وجوده ، هنا برزت كلمة « **خرافة** » لتدل على الوقائع والأحداث غير المعقولة ، ثم أصبحت مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق ·

أما « **الخبر** » فهو عبارة عن نقل حدث أو واقعة ، لذلك استعمل فى السرد القصصى على مجموعات وطوائف من الأحداث والوقائع الخاصة فى مصنفات التاريخ والطبقات ·

ويعنى مصطلح « **المثل** » ذلك الكلم المأثور الذى له مقوماته وخصائصه المعروفة ، ويستعمل للدلالة على نوع من أنواع الحكايات ، ويدور حول البهائم والطير حيث تتخذ فيه هذه الكائنات صفات عاقلة مدبرة ، ويهدف الى العظة والاعتبار ·

ومصطلح « **الحدوتة** » ألصق المصطلحات بالمأثورات الشعبية ، فالحدوتة تعنى الحدث والاخبار عنه ، وقد ارتبطت الحدوتة بلغة الحياة اليومية ، واستوعبت النموذج والمثال والطريف والخارق ، استهدفت التسلية والترفيه والموعظة ، واستغلت فى تربية النشء ، وحققت نوعا من الشيوع بين المجتمعات ، وحفزت الى العناية بجمع الحكايات الشعبيه وتصنيفها ودراستها ·

تعريفه للحكاية

يرى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن مصطلح « الحكاية الشعبية » جديد بالنسبة للأدب العربى والآداب العالمية ، لأن وصف السرد القصصى بالشعبية جاء استجابة مباشرة للاحساس بالحاجة الى التمييز بين اطار قصصى أدبى وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسايرة

العقول والأمزجة والمواقف . والباحث يجب عليه تمييز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تتسم به من خصائص أهمها :

أن الحكاية الشعبية عريقة ، أى ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف محدد ، وأنها تنتقل من شخص الى آخر بحرية ، وغالبا ما يكون الانتقال عبر الرواية . الشفاهية ، كما تتسم بالمرونة التى تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف اليها او يحذف منها أو تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقاتها على لسان الراوى الجديد ، تبعا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية .

ويكاد يتفق العلماء على أن نسبة الحكايه الشعبية لشخص ما لا تعنى شيء بالنسبة لشعبيتها ، لأن المعيار هو مدى استقبال الطبقات الشعبية لها وترديدها اياها .

والواقع أن الأشكال الرئيسية للحكايات الشعبية عالمية ، فمن السهل ملاحظة مدى التشابه بين المحاور الرئيسية وبين الشخوص وبين الوظائف فى حكايات مختلف الثقافات . ورغم هذا التشابه الذى يطبع الحكايات الشعبية فان الحياة الأدبية عرفت عدة مصطلحات للتفريق بين بعض أشكال الحكايات الشعبية ، التى غالبا لا تشغل بال الراوى أو القاص ، الا أن علماء المأثورات الشعبية يرددون بعض هذه المصطلحات الدالة على أنواع من الحكايات الشعبية والتى أهمها :

الأسطورة والسيرة أو الملحمة وحكاية الحيوان، وحكايات الجان والخوارق ، وحكايات الألغاز والمسائل والنوادر والقصص الفكاهى .

الأصول الأسطورية

الأسطورة هى المنبع أو الأصل الذى تتفرع منه الحكاية الشعبية ، فلا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة ، فالاساطير مادة خصبة من مواد الدراسة الانسانية ، ولقد تضاربت آراء الكتاب والباحثين حول فهم وتعريف الأسطورة ، فالبعض عرف الأسطورة بأنها : « ما لا علاقة له بالواقع » أو « مالا وجود له فى الواقع » ، وقد جاء هذا التعريف امتدادا للمصطلح الذى ساد فى أوربا أبان القرن التاسع عشر ، والذى يرى أن الأسطورة : « ما يناقض الواقع » .

وبرز اتجاه يرى أن للأساطير واقعا تاريخيا ، وأنها تمثل الذاكرة الانسانية المشوشة أو التصوير الخيالى للملوك فى عصور سحيقة غلبت عليها البداوة ، حيث يذهب الى أن الآلهة كانت فى الأصل طائفة من الملوك الأقدمين بلغوا من المكانة والسلطان وبعد الصيت حدا جعل الناس يؤلهونهم فيما بعد وذهب « **ماكس مولر** » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الى أن الأسطورة نشأت من عيب فى اللغة يجعل للشيء الواحد أسماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد قد يطلق على أشياء مختلفة ، ونتج عن هذا العيب خلط بين الأسماء والأشياء جعل الناس يعتقدون أن الآلهة المتعددة ليست الا صورا من اله واحد ، كما جعلتهم يتصورون الاله الواحد فى صور آلهة متعددة . بل أن استعمال المقاطع الاخيرة للدلالة على الجنس ، تذكيرا وتأنيثا ، قد أدى الى تشخيص الآلهة .

ويقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس حول تعريف الأسطورة :

« ومن العسير أن نضع تعريفا للاسطورة يجتمع عليه رأى العلماء المتخصصين ويكون فى الوقت نفسه مرضيا ومقنعا لغير المتخصصين ، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافى ممعن فى التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر ، وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذى يتسم بالشمول وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع فى عصور ممعنة فى القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة ، أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات **خارقة كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة .. قد تكون كل الحقيقة او كل الواقع مثل الكون أو العالم .. وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات أو ضرب من السلوك الانسانى أو منظمة اجتماعية ..**

والأسطورة بهذا المعنى قصة « وجود ما » فهى تروى كيف نشـأ هذا الشيء أو ذاك • وهى ترتبط بالواقع فى أولياته وأبطالها كائنـات خـارقة ، يعرفون بمـا حققوا فى عصـور التكوين » •

ويرى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن هناك علاقة قائمة بين الأساطير والحكايات الشعبية : « ولعـل الجسر الذى يصـل بين الأسـاطير والحكايات الشـعبية هو تلك الملاحم التى تحكى وقائع الأبطـال فى توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الاعداء أو اقتحـام العدد العديد من الاهوال والعقبات •• ان أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة ولكنهم كائنات انسانية •• قد تعاونهم الآلهة وأشباه الآلهة ولكنهم يظلون من البشر •• وهذا هو السبب الذى يدفـع الباحثين فى الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصـفة خاصة الى العكوف على الاسـاطير لكى يتبينوا منهج الانسان القديم فى الفكر وفى السـلوك وأثر هذا المنهج على الانسان الوسيط والحديث •• قد تتغير مناهج الفكر وقد تغزر عنـاصر الثقافة وتتعقد ولكن الاسطورة تشبه المادة فى أنها لاتكاد تفنى أو تنعدم وانما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفهـا أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية وتؤلف ذلك الحشـد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والاوهام والخرافات » •

وقد ضرب لنا مثلا بأسطورة « أوزيريس »، وهى من أشهر أساطير مصر القديمة ، وكيف انفرطت عقدتهـا الى مجمـوعة من العـادات والتقاليد والمعارف وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول •

حكاية الحيوان

حكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصى يقوم الحيوان فيـه بالدور الرئيسى وهو امتـداد للأسطورة بصـفة عامة ولأسطورة الحيـوان بصفة خاصـة ، ويستوعب فيمـا يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش •

وهى حكايات قصـيرة بالقياس الى غيرها وعناصرها قليلة يمكن أن تضم بعضها الى بعض فتظهر فى صـورة سـلسلة متواصـلة ذات حلقات •

وقد أجمع الدارسون على أن حكايات الحيوان موجودة فى جذور ما نطلق عليه الآن الأساطير ، وأن كثيرا من الاساطير كانت فى الاصـل تجسيما لقوى حيوانات بعينهـا ، ثم تطورت وأصبحت آلهة تحتفظ بصورة الحيوان أو برمز دال عليه • وتلتقى حكاية الحيـوان الشعبية بالاسطورة فى أن كلا منهما يقوم بتفسـير ظواهر عزت على العقل الانسانى القديم •

وحكاية الحيوان الشعبية فى أبسط صورها أنما هى محاولة لتفسـير أشكال الحيوانات ، وشرح ما استطاع الانسان البدائى تصوره من عاداتهـا وظواهر سلوكهـا ، وهى تنطوى على جذور أسـطورية توجد فى عقائد شـعوب وجماعات تبـاعدت بينها الديار والعصـور ، من ذلك ما يلاحظ من آلهة قديمـة لها صفات حيوانية مثل الآلهة المصرية التى لهـا رءوس حيوان ، والأرنب العظيم الذى يقدسـه هنود الجانب الشرقى من أمريكا الشمالية •

وبهذا يتضح أن وظيفة حكاية الحيوان الأولى هى التفسير ، تفسير الظواهر المتعلقة بعوالم الحيوان نفسه ، واستغلال هذا العالم فى تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لاعلاقة للحيوان بها• فالحيوان وسيلة تفسر واقعا بعيدا عنه •

واكتسب الحيـوان كثيرا من الصـفات الانسانية مثل النطق واللغة •

واذا كان الطور الأول من الأطوار التى مرت بها حكاية الحيوان اقتصر على وظيفة التفسـير المباشر وغير المباشر ، الا أن حـكاية الحيوان تطـورت بعـد هذا الطور الى نـوعين أدبيين يختلفـان شـكلا ووظيفة : النوع الأول هو « الخـرافة » والثـانى هو الذى اصطلح على تسميته « ملحمة الوحوش » والخرافة عبارة عن حيوان تستهدف غاية أخلاقية وهى قصـيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالأناسى

ونحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصد الى مغزى أخلاقى ·

وللخرافة فى العادة قسمان : أولهما السرد القصصى الذى يجسم الغاية الأخلاقية وثانيهما تقرير هذه الغاية الأخلاقية فى صيغة مركزة تتخذ شكل المثل السائر ، وكأنه الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها ·

ويرى بعض العلماء أن الخرافة أرقى من المأثور الشعبى ، وأنها ثمرة ثقافة مفلسفة الى حد ما وأن اعتمدت فى تركيب عناصرها على المادة الشعبية ·

وترد أقدم الخرافات الباقية للآن الى الهند أو اليونان أو الى الساميين بصفة عامة · وأقدم مجموعة وصلت الينا هى « خرافات ايسوب » · وأقدم مجموعة آسيوية هى « البانجاتانترا » الهندية ، والتى ترجم ابن المقفع جانب منها الى العربية بعنوان « كليلة ودمنة » ، وعن طريق هذه الترجمة انتقلت تلك الخرافات الى اللغة اللاتينية ثم الى اللغات الأوربية الأخرى ·

وقد عرض الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس لمكانة الحيوان فى كتاب «ألف ليلة وليلة»، حيث أشار الى وجود نمطين من الحيوانات فى « الليالى » الأول حيوانات خرافية من حيث تصورها ومن حيث قدرتها الخارقة مثل الرخ العظيم فى حكاية « السندباد البحرى » والحصان الطائر فى حكاية « الحمال والبنات الثلاث » · والنمط الثانى لم يقصد لذاته ، بل اتخذ رمزا لصفة أو قدرة ، والغالب أن هذه العناصر الحيوانية امتداد لبعض التصورات الأسطورية القديمة كالثور الذى يحمل الأرض ·

ثم تناول الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس كتاب « كيلة ودمنة » بماله من تأثير عظيم من الآداب العالمية ، وكيف أنه يكشف بجلاء عن اتصال الثقافات والحضارات الانسانية · كما تعرض للشك الذى يحيط بأصل هذه المجموعة الفذة من حكايات الحيوان، وكذلك لنسبة الكتاب الى ابن المقفع ·· وهل الكتاب يدخل فى طائفة المصنفات المنحولة على ابن المقفع لشهرته ، أم أنه هو الذى وضع الكتاب ، أم نقله من الفارسية الى العربية ثم ساق سيادته رواية أوردها العالم اللغوى الفارسى الأصل « أبو حنيفة الدينورى » فى مصنفه « الأخبار الطوال » تشى بأن الفرس كانوا على دراية بهذا الكتاب · وظل الشك يكتنف هذه الحكايات حتى القرن التاسع عشر الميلادى عندما اعتمد العالم الألمانى « تيودور بنفى » على الكتاب نفسه فى تبديد هذا الشك واثبات أصل الكتاب ، فاعتبر الأمثال الواردة فى « كلية ودمنة » شواهده ووثائقه ، حيث ذكر فى مقدمة ترجمته للمجموعة الهندية المشهورة « البانجاتانترا » أو « الأسفار الخمسة » أن ايراد هذه الحكايات على ألسنة البهائم والطير يدل على أصلها الهندى وأفاد من تصور الحيوانات : تفكر وتريد فى وضع علاقة بين هذا التشخيص وبين ما عرف عن عقائد الهنود بخاصة من تناسخ الأرواح ، واستقر رأيه على الأصل الهندى لحكاية الحيوان بصفة عامة ، والخرافة بصفة خاصة كما تتبع مسار هذه الحكايات تاريخيا وجغرافيا ، فرسم الطرق التى سارت فيها حكايات الحيوان من الهند الى أوربا : الطريق الشفوى بوساطة احتكاك الثقافات ، والطريق الأدبى بوساطة التطلع والترجمة والنقل ·

بيد أن هذه النظرية لم تدم طويلا ، فقد وضع بعض العلماء أيديهم على عناصر محلية فى بيئات أخرى أثمرت حكايات تشبه فى تشخيصها للحيوان ماعرف عن الهنود ·

حكاية الجان

تتمتع حكايات الجان بمكانة ممتازة فى الابداع الشعبى وهى حكايات تدور أحداثها دائما فى بلاد بعيدة جدا ، ويخرجها هذا البعد السحيق فى تصور الناس عن عالم الواقع ، وفيها تقع أحداث خارقة لايحدها نوع ، وأبطالها ليست شخصيات وانما نماذج كالملك والملكة والوزير والرجل العجوز وأمنا الغولة · ويطلق عليها أسماء بالتعميم مثل الشاطر حسن ،

كما تزخر بعبارات مألوفة تستعمل فى حكايات أخرى حتى تصبح جزءا من أسلوب القاص ·

وحكايات الجان قصص نثرى يتسم بالسذاجة وعدم الصقل ، يغلب عليه أسلوب السجع فى صياغة عباراته ، والبطل فيها لا يقوم بالحدث الخارق بنفسه وانما يعتمد على شخصية خارقة يكسب ودها بجميل يصنعه لها أو فضيلة تفتنها أو كلام يخلبها · وتنزع فى كثير من الأحيان الى غاية وعظية أو تعليمية ، ولهذا استقرت فى سفح الكيان الاجتماعى · واتخذت وسيلة من وسائل التسلية والترفيه ، وأداة لاثارة انتباه الطفولة ·

ولقد اهتم الباحثون بدراسة المراحل التى يمكن أن تكون قد سبقت هذا النمط من الخيال الشعبى · وظهرت من ذلك عدة نظريات أهمها أن هذه الكائنات عبارة عن خيال شعبى لفلول قوم ، بعد أن غزاهم قوم آخرون ، ذلك لأن بقايا من المشهورين تعتصم فى الجبال والكهوف وتعمل على مقاومة الغزاة وتضطرهم هذه الظروف الى الاستخفاء والعمل بالليل وتتراكم حول وقائعهم القصصى والأخيلة والمبالغات ·

وهناك نظرية أخرى تقول أن تلك الكائنات كانت فى أصلها آلهة أو أبطالا أنزلت عن مكانها لتخلى الطريق الى آلهة وأبطال آخرين · وتوجد نظرية ثالثة تذهب الى أن الجنيات انما كانت تجسيدا للأرواح البدائية وراء الكائنات والظواهر الطبيعية فقد كان الانسان البدائى يعتقد أن كل شىء له روح وجسد ، وطبقا لهذه النظرية تصبح روح الشجرة جنية ، وروح الماء حورية · ويرجع البعض أصل هذه الكائنات الى أنها امتداد للخيال الشعبى عن أرواح الموتى أو الموتى أنفسهم ·

والجان ينقسمون الى فئتين : الأولى مؤمنة وخيرة وعاملة على تحقيق الفضائل ، **والثانية** كافرة وشريرة ومؤذية ولابد من محاربتها ·

وتظهر هذه الكائنات فى جماعات وتتشعب الى أقوام ، وأحيانا تظهر منفردة متوحدة تقترن بكائن ما مثل العفاريت التى تعيش عند العيون والأنهار والتلال ·

ومن أشهر العفاريت « العمار » الذى يسكن الدار ، ويساعد ربة المنزل ، وهو قزم فى العادة ·

ويمكن للباحث أن يصنف علاقات هذه الكائنات بالناس فى الحكايات الشعبية والأنماط الشائعة :

١ ـ الجن يعين البشر ·

٢ ـ الجن يلحق الأذى بالبشر ·

٣ ـ الجن يخطف آحادا من البشر لأغراض خاصة ·

٤ ـ استبدال الجن بواحد من البشر ·

٥ ـ زيارة أفراد من البشر أرض الجان ·

٦ ـ عشيقة من الجن لواحد من البشر ·

والنمط الأول موجود فى حكايات جميع الشعوب ، اذ نسمع عن الجن الذى يسكن الدار ، يعين ربة البيت أو ذلك الذى يساعد فى الزراعة والحرث وتقطيع الأخشاب ، ومن أشهر حكايات هذا النوع حكاية العفريت الذى أطلق سراح الزوجة التى سجنها زوجها الغيور · وهناك عفاريت على العكس من ذلك متخصصة فى ايقاع الأذى بالناس ، حيث تتلف المحاصيل وتجلب الماشية فى الحقول وتمتطى الجياد فى الليل وتطفىء الشموع فى الدار ·

وحكايات الشعوب مليئة بأحداث الجان الذين يخطفون البشر وينقلونهم الى عالم الجان أو يسحرونهم ، وهناك من يعتقد بأن العفاريت عليها أن تدفع جزية سنوية الى الشياطين وذلك بارسال عدد منهم الى عالم الشياطين ، ومن أجل ذلك يخطفون البشر وبخاصة الأطفال ليبعثوا بهم بدلا من أطفالهم · وربما كان هذا التصور امتدادا للاعتقاد بأن الجان سكنوا الأرض قبل الآدميين · كما تدور بعض حكايات الجان حول استبدال الأطفال من البشر بأطفال من عالم الجان · أما زيارة البشر لعالم الجان فترد كثيرا

فى الحكايات الشعبية وتتسم أحداثها بالطرافة والاثارة · وهناك حواديت تروى أخبار الحب الذى نشأ بين رجل فى عالم الانس وأنثى من عالم الجن وهـذا المحور شائع فى حكايات الشعوب ، وهو نمط رائع يتسم بالميلودرامية · وهى تتخذ منهجا تقليديا :

١ ـ الأنسى يحب جنية

٢ ـ تقبل الجنية الزواج من الأنسى بشرط واحد كألا يراها فى أوقات معينة ·

٣ ـ يخالف الأنسى الشرط ويفقد الجنية ·

٤ ـ يحاول الأنسى استعادة زوجته الجنية ·

وهذا النوع مشهور فى العالم أجمع ويتردد فى حواديت عربية وأوربية · ويحدث أن تقع العفاريت فى غرام الانسيات مثل خبر الصعلوك الثانى فى حكاية « الجمال والبنات الثلاث » ·

السير الشعبية

السير الشعبية لايزال بعضها بمثابة الزاد للشعب وهى تجمع بين المعرفة التاريخية والسمر الفنى · وليس من شك أن أقبال الجماهير على هذا القصص ـ « السير الشعبية » ـ انما تبعث عليه الحاجة الى الموازنة النفسية بين ماهو كائن وبين ما ينبغى أن يكون ·

وقد ذكر الرحالة الغربيون الذين وفدوا الى مصر والعالم العربى فى القرن الماضى أنهم شاهدوا اهتمام الجماهير بنمط من الحكايات يستغرق أداء الواحدة منها الأسابيع الطوال وقد سجلوا أسماء المتخصصين فى الأداء ، ووصفوا أزياءهم ومعاونيهم والآلات الموسيقية التى يتوسلون بها فى التأثير على المستمعين · وذكر أدوارد لين فى كتابه : « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » أن هناك طائفة تعرف بأسم « الشعرا » وأن أفرادها تخصصوا فى سيرتين كبيرتين هما سيرة عنترة وسيرة بنى هلال · وعرف المتخصصون فى الأولى باسم « العنترة » وفى الثانية باسم « الهلالية » وأشار الى وجود طائفة أخرى عرفة باسم « المحدثين » وأن أفرادها تخصصوا فى سيرة الظاهر بيبرس، وعرفوا أيضا باسم « الظاهرية » ·

ويخلص أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس من هذه الروايات التى ذكرها الرحالة الى أن جماهير الشعب المتذوقة للسير كانت تفرق بين نوعين يقوم أولهما على النظم المقترن بالغناء والمعتمد على الآلة الموسيقية « رباب الشاعر » ويقوم الثانى على النثر العاطل عن الانشاد الا فى بعض المواقف العاطفية الغنائية الى جانب الاستهلال والختام · وأن النوع الأول يتوسل بالتمثيل الى جانب الانشاد أكثر من النوع الثانى · وتتسم هذه السير بصفة مشتركة هى الفخامة والتسلسل ، وبذلك تفترق عن حكايات الحيوان وغيرها من الابداع الشعبى المحتفل بالخوارق · وقد أثمر هذا الطول عند المحترفين مجموعة من التقاليد القصصية منها استهلال السمر وختامه بالصلاة على النبى مع تأكيد صفته العربية ، ثم النص على تأثير الشاعر أو المحدث الى الحد الذى لايملك فيه نفسه عن البكاء ، وهذا التقليد يؤكد الاستجابة لحاجة النفوس الى التوازن فى فترة تحيف فيها الدخيل جانبا من الوطن العربى وأحتكر فيها غير العربى الجاه والسلطان والرزق · ومن التقاليد أيضا الاعتصام بالفتوة العربية ، فكل بطل عربى يعرف نفسه للجماهير بعبارة « يقول الفتى ·· » ·

وكانت هذه السير تستغرق المواسم والأعياد بلياليها المتتالية ، لهذا حذق المحترفون المواضع التى يتوقفون عندها آخر السمر الليلى اثارة للتشويق والفضول ، كما يعود الطول فى هذه السير الى تجميع حشد كبير من الأخبار والروايات وضمها بعضها الى بعض ومحاولة اضفاء مظهر الوحدة عليها · ولذلك فهى تنقسم الى أجزاء كبيرة تتشعب بدورها الى حلقات ·

حكاية الشطار

هى حكايات تختبر قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مأزق أو العثور على شىء نفيس دونه الأهوال ·

واحتلت حكايات الشطار مكانا ممتازا فى بعض السير الشعبية · ووقفت على صعيد واحد فى ذاكرة الناس مع أبطال تاريخيين مثل : سيف بن ذى يزن ، عنترة بن شداد ،

والظاهر بيبرس . وقد سايرت ظاهرة الشطار التاريخ العربى وبخاصة فى مصر وبرزت طائفة الشطار بملامح وصفات متميزة وأضحت لهم تقاليد لابد من مراعاتها كغيرهم من أبناء الطوائف والمهن . وبلغ من سلطان « الشطار » و « العياق » ومن اليهم أن حاول البعض كسب ودهم بالحظوة والرشوة ، واحيانا اضطرت الطبقات الحاكمة أن تكل الى زعماء الشطار المحافظة على الأمن .

ولا تخرج حكايات الشطار عن القاعدة الرئيسية لمعظم الحكايات الشعبية وهى اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مازق .. الخ .

وهذا النمط القائم على الاختبار له مكانه من الابداع الشعبى ، وقد أفرد له المتخصصون فى الحكاية الشعبية موضعا ظاهرا من تصنيف الحكايات على أساس الأنماط والمحاور الرئيسية . وسيرة « على الزيبق المصرى » تعد بحق من القصص الشعبى الذى تدور جميع أحداثه تقريبا على هذا الاختبار .

ولم تعد ابنة السلطان ومن اليها هى الغاية أو المكافأة التى يحصل عليها البطل بعد توفيقه، وانما أصبحت المناصب الادارية العليا هى الغاية . ففى قصة على الزيبق يقوم الصراع فى عمومه على الظفر بمقدمية بغداد .

ثم تأتى كذلك الوسيلة التقليدية أو العرفية فى الولاء لهذه الطائفة التى أصبحت مجتمعا له وجدانه الخاص وتقاليده المرعية . فان كل من يستكمل مقومات الشطارة عليه أن يمر باختبار يثبت قدرته مثل الحيلة والتنكر والقدرة على التخدير وتكليف الشاطر بالمهام الصعبة شبه المستحيلة . وكذلك حذق الألعاب البهلوانية واستعمال المصطلحات الخاصة من خلال الحيلة والقدرة على استخدام الفكاهة والموازنة بين الواقع وبين تصويره أو تغييره أو التخييل بما يناقضه .

الحكاية المرحة

هذا ضرب من الحكايات الممعنة فى القصر تدور حول الحياة اليومية ، حيث تتسم شخصياتها الأساسية ببطء الاستجابة الشرطية لواقع الحياة ، وتتخذ هيئة الحيوان وسماته وتنزع الى التجمع حول شخصية واحدة ويغلب عليها المفارقات الناجمة عن الغباء والبلادة أو الخدعة ، وتنحو أحيانا نحو المجون وتنزع الى التجمع حول شخصية واحدة أو مجموعة محددة من الناس ، وتخلو من التعقيد .

تعرف هذه الحكايات فى الحياة العربية بالنوادر ـ نوادر حجا والظرفاء والبخلاء والندماء والمغفلين ـ وتعرف فى الحياة الشعبية بالنكتة ، وهى سريعة الانتشار والحفظ ، وبعضها يبلغ من العمر أربع آلاف سنة وتردد فى كل العالم . كما أن لها انتشارها فى الآداب الشعبية خاصة الأوربية ، والآداب الفصيحة ـ الرسمية ـ كذلك .

وتعد من المراحل الأولى للابداع القصصى بما يجتمع فيها من الكلم الذكى المعتمد على سرعة الخاطر أو الحدث الجارح أو العبارة اللاذعة . والفرض منها تزجية الفراغ بالشرثرة أو التندر أو النقد الفاضح . وتهدف الى التهذيب والتثقيف أو التسلية والترفيه ، كما تشبع فضول الكثيرين لوقوفها على الحياة الخاصة للصفوة . وجرت العادة أن تفسر صفة « الايجاز » التى تتسم بها النادرة بأن المتذوقين لها ليس عندهم من الفراغ ما يتيح لهم أن ينصتوا الى قصة طويلة .

وقد صنف العلماء المحدثون النوادر الجادة بين الأنماط الاجتماعية والأنماط التى تدور حول العلاقات الانسانية وقسموها على أساس السلوك العاقل والسلوك المتهور والثواب والعقاب . أما النوادر المرحة فانها تنشأ من المفارقات والأخطاء والحماقات والأكاذيب والمبالغات والحيل وأسباب الخداع والعبث والمزاح والتصرفات الذكية والأقوال الدالة على سرعة الخاطر والأجوبة اللاذعة . وتتخذ النوادر الشعبية فى بعض الأحيان زى الحكاية ذات المغزى أو جوامع الكلم أو اللغز أو التورية وما الى ذلك من المغالطات المنطقية أو الحيل البيانية . ويغلب على كل عصر اتجاهات معينة

كما تشيع فى كل بيئة ما يناسبها من الحكايات المرحة · وظهرت مجمـــوعة كبيرة من النوادر تتردد بين المتعلمين على مدى الأجيـــال وأفاد الأدب العربى من ظهورها · وأصبحت المنادمة حرفة تحتـــاج اليها الطبقات الحاكمة وراجت نوادر الندماء كما شاعت نوادر الظرفاء ودونت حكايات مرحلة لاتحصى عن البخلاء والحمقى والمغفلين كمـــا تـــرددت النكات الجارحـــة عن محترفى الدين وتأديب الصبيان والمنحرفين فى السلوك ، وتركزت بعض الصـــفات حـــول شخصيات مشهورة فى الأدب والتاريخ تركزت حول الشـــاعر الماجن أبى نواس وأبى الغصن جحا الغزارى ·

وضرب الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس نموذجا بشخصية جحا كشخصية قومية عاصرت الشعب العربى وعملت على ترســـيب حكمتـــه العملية من ناحية ، والترويح عنـــه من وطأة الأحداث والوقائع من ناحية أخرى · وكانت بمثابة النموذج الدال على تجربة أمة بأسرها · كما حاول سيادته أماطة اللثام عن شخصيتين قوميتين كثيرا ما خلط العلماء بينهما هما : جحا العربى الذى ينسب الى قبيلة « فزارة » والذى قيل أنه عاش فى عصر هارون الرشيد وأثرت عنه أقوال أصبحت على ألسنة الناس أمثالا سائرة والذى اشتهر بمواقف وتصرفات سجلت على أنها النوادر والملح وبين جحا الرومى الذى قيل أن أسمه نصر الدين خوجه وعاش فى عصر السلاجقة ، وحضر الصراع الدموى العنيف بين تيمورلنك المغولى وبايزيد التركى ·

الحكاية الاجتماعية

واذا كانت الحكاية الاجتماعية تنشد المثال وتعتصم **بالنموذج الاجتماعى فانهـــا** التزمت بالواقع تصوره أو تستأنس به ، وتنقده مباشرة أو تنقده باستحداث موازنة خفية بين السلوك الواقعى وما ينبغى أن يكون عليه ، وتتسم هذه الحكاية بانتصار الفضيلة دائما وتأكيـــد القيم الانسانية العالية ثانيا ولذلك فهى مرحـــة فى معظم الأحيان وتنتهى بخاتمة سعيدة ·

وتعتنى الحـــكاية الاجتماعيـــــة بضرب من ضروب النقد الاجتماعى من أجل العمل على خلق التـــوازن النفسى والاجتماعى بين الأفـــراد · وتصدر فى أشكالهـــا ومضامينها عن نمـــوذج اجتماعى وتتوسل فى نقدها بمنهج ايجابى فى معظم الأحوال ، وتلتزم القصد وتبعد عن المبالغة والتكلف ·

وتعكس الحكاية الاجتماعيـــة أخلاقيـــات « الطبقة الراقية » التى أثمرت أولئك الظرفاء وتصور ضروب السلوك المقررة على الرجـــال والنســـاء · واحتفظت كتب الأخبـــار ودواوين الأدب الرســـمى ببعض تلك الثرثـــرة اللطيفة المتهكمة · والحكاية الاجتماعيـــة الجادة التى تتوسل بالمنهج الايجـــابى فى النقد الاجتماعى تستغل فن التشخيص أى رسم النماذج البشرية الدالة على طبقة أو حرفة أو ضرب معين من ضروب السلوك · وسياق الأحداث يعبر بدوره عن نزعة نقدية ·

وقد صورت « الليـــالى » طائفـــة التجار ـ (الطبقة البوجوازية فى الاســـــلام) ـ وهم يؤلفون طبقة موسرة تتفوق أحيانا فى غناها على الحكام أنفسهم حتى أصبح بيدهم الأمر ·

كما تعاطفت الحكاية الاجتماعية مع أصحاب الحرف والمهن فى الأمصار العربيـــة ، وعلى الرغم من مكانة النماذج المثاليـــــة للخليفـــة أو السلطان أو الشاطر ، فاننا نجـــد نمـــاذج واقعية للخياطين واللهاة والحطابين وغيرهم وهى نماذج غير محددة الملامح ، كشف القاص الشعبى عن المشقة التى تجدها هذه النماذج فى البحث عن لقمة العيش ·

واحتلت المرأة المكان اللائق بها فى الحكايات الاجتماعية ، والقصاص الشعبى يرسمها على أنها نموذج ســـواء أكانت ملكة أم أمة ، فهى جميلة بارعة خيرة فاضلة ، لكن ذلك لم يمنع الحكاية الشعبية من تـــرديد الفلســـفة التى يأخذ بهـــا جمهرة الناس والتى تلخص فى : « أن كيدهن عظيم » ·

والمرأة العجوز من المحاور الرئيســـــية فى الحكايات الشعبية فهى التى تقرب المحبين والتى تحتـــال على لقائهما ولكنهـــا هى الشمطاء الخبيثة الساحرة التى تجسم الشر ولا تستريح

الا بتدبير المكائد مثل « شـواهى أم الدواهى » المشهورة فى الليالى ·

والتـــراث الشعبى به ركام هائـل تتجمع عناصره باستمرار ويساير التطور مســـايرة كاملة · والحكاية الاجتماعية لايقبـل عليهـــا الناس الا اذا كانت ثمرة مباشرة لمجتمعاتهـــم أو حدث فيها من التعديل ما يجعلهـــا ملائمـــة للبيئة والعصر ومزاج الشعب ·

حكاية الألغاز

يرجع العديد من الدارسين أسـبقية اللغز فى الظهور على الأنـواع والأشـــكال الشعبية الأخرى · وللغز عبارة عن مسألة تطلب حلا لما تنطوى عليه من غموض · وقد حفلت الحكايات الشعبية بالألغاز منذ فجر التعبير الانسانى ، بل أن هناك حكايات عالية لا تزال تدور أحداثها حول الألغاز كمعضلات يطرحها العقل البشرى · وما أكثر التناظر الذى قام بين الملوك الأقدمين وكان أساسه طرح الألغاز واختبار القدرة على حلها ، وكأنها مساجلة عقلية تجسـم الحرب النفسية التى تحل بعض الأحيان محل الحرب المادية ·

ومن أشـــهر حكايات الألغـــاز ما أثر عن « أوديب » عندما كان قد فر الى طيبة التى ضيق الخناق عليها وحشى مروع له هيئة خرافيـــة تأتلف من جسم الأسد وجناحى الطائر ووجه المرأة ·

ويجد الباحث فى الحكاية الشعبية العربية مقومات اللغز كمحور رئيسى وكحافز على حركة الأحداث وتجسـيم الصراع · وتلتقى فى هذه الحكايات وظائف شتى ، منها ما هو تفسيرى شارح للظواهر والمعضلات كالاسطورة ، ومنها ماهـو تعليمى يرســـب معلومة من المعلومات أو حقيقة من الحقائق أو معـــرفة من المعارف ، وما يستهدف الاختبار العقلى وتزجية الفراغ بالرياضة الذهنيـة · وتتداخل هذه الوظائف كلها بما أستوعبته الذاكرة الشعبية وما أضافته الملاحظة والفطنة ·

واللغز خط مشـــترك فى الحـكايات التى تضمنها الأدب الرسمى وتلك التى تعد من أهم حلقات الأدب الشعبى · يضاف الى ذلك أن كتب التاريخ العـــام احتفظت بروايات متعددة عن الأقدمين الذين لهم مكانتهم فى التاريخ وكانت الألغاز من أبرز معالم الأحداث فى تلك الأخبار ، ومن أهم الشواهد وأروعها على حكايات الألغاز تلك الحكاية المشهورة عن الجارية « تودد » فى « ألف ليلة وليلة » ·

ومن الأمثلة على حكايات الألغاز التى عاشت فى العالم العربى دهرا ثم وجدت حية فعالة عند الشعب الســـلافى تلك الحكاية الشعبية التى وجدت طريقها الى التدوين عن « ابنه الصباغ »· وحكايات الألغاز من أنجح الأساليب التى لجأت اليها الشعوب تعبيرا عن اعتراضها أو احتجاجها على الظلم والظالمين · فحكاية اللغز الشعبية تعد بمثابة المرفأ الأمين أو الرمز الغامض الذى يلجأ اليه الفقراء والأميون لاعلان عدم رضاهم عن احتكار الأغنياء وتسلط الحـــكم واســـتعلاء الأدباء الرسميين وأصحاب الفتاوى من العلماء الذين يعيشون فى ظل ذوى الجـاه والسلطان واليسار ·

هذا وقد أصل الكتاب لمكانة القص فى الحياة العربية والتراث الأدبى وحدد أشـــكال السرد والاخبار من خلال مجموعة من المصطلحات التى تدل على تطور مناهج السرد القصصى وأشكاله · وأكد على حقيقة :

أن الأمة العربية عرفت القصص فى فجـر تاريخها وحققت وجودها بالكلمة والخبر معا ·

★★★

مجلة فصلية

مجلة الفنـون الشـعبية

تصدر كل ثلاثة شهور

عـــن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

قضايا على هامش النص

عبد العزيز رفعت

تؤكد النماذج المتوفرة لدينا ، وكذلك التى وصلتنا ، من هذا النص على أن التغيير فيه يعبر عن حركة خاصة بالشـــكل لا بالمضمون شأنه في ذلك شأن معظم نصوص هذا النوع الأدبى القصصى المنظوم التى ليس لها أساس نثرى ، وحيث تتصف القصة فى هذه النصوص بتبسها النوعى فان شرعية التحولات المتعددة لأشكالها تكون مرتهنـــة بالتفاصيل أكثر مما هى مرتهنة بالأحداث ، والتخطيط التـالى ، المســـتقى من النص وخمسة نماذج أخرى له ، يوضح ذلك ·

★ ثوابت

- يتم تجنيد متولى بالجيش ·
- يتم ترقية متولى لرتبة « معلمجى » ·
- يدرب متولى احدى فرق المستجدين ·
- يخطىء أحد الجنود ممن يقوم متولى بتدريبهم ·

★ متغيرات

- مقدمة النص ·
- كيفية التجنيد وخطواته ·
- خطوات الترقية ورتبتها ·
- عدد أفراد الفرقة ـ مكان التدريب
- نوع الخطأ ·

★ النص المدون تم الحصول عليه من مجموعة الأستاذ : صفوت كمال ، وقد جمعه فى منتصف عام ١٩٦٣ ، وأودع أصـــله بأرشيف مركز دراسات الفنون الشـــعبية فى ذلك الحين ، وهو من أداء الراوى : نصحى محمد الهلاوى · أما النماذج الخمسة فمنها ثلاثة قد دونها الدكتور : أحمد على مرسى فى كتابه « الأغنية الشـــعبية ـ مدخل الى دراستها » ـ دار المعارف ـ ١٩٨٣ ، ص ٢٩٨ ـ ٣٣٣ ، والنموذجان المتبقيـان من جمع الباحث ·

- يلطم متولى الجندى على وجهه ·
- ينتقم الجندى المحنق من متولى باخباره أنه على علاقة بأخته فى أسيوط ، ويريه صورتها ·
- يتوجه متولى الى قائده ويطلب أجازة ·
- يحصل متولى على الاجازة المطلوبة ·
- يتوجه متولى الى منزله بمدينة جرجا ·
- يسأل متولى عن شفيقة فيجاب بأنها ماتت ·
- يحصل متولى على الحقيقة من المصدر الكاذب ·
- يذهب متولى الى أسيوط طلبا للانتقام من أخته ويلتقى بثلاثة من أصدقائه ·
- يجلس متولى وأصدقائه على مقهى قريب من مكان أخته ·
- يعرف متولى مكان أخته بالضبط ·

- يتولى أصدقاء متولى أمر الخطوة الأولى لافساح الطريق أمام متولى للانتقام لشرفه ·
- تستقبل شفيقة أصدقاء متولى على أنهم زبائن ·
- الخمر هى الوسيلة المناسبة للمكان والهدف ·

- تسكر شفيقة بتدبير من أصدقاء متولى ·
- ينزل أصحاب متولى ويخبرونه بسلامة الطريق.

- عدد اللطمات ، كيفية اللطم ، رد فعل الجندى ·
- طريقة الأخبار ـ تفاصيل رد فعل متولى ·

- تفاصيل وأسباب طلب الأجازة ·
- مدة الأجازة ·
- من يقوم باستقباله [الأب ، الأم]
- رد فعل متولى تجاه الاجابة الكاذبة ·
- وسيلة معرفة الحقيقة ·
- يلتقى متولى بأصدقائه فى أسيوط ، أو يلتقى بهم فى جرجا ويأخذهم معه الى أسيوط ·

- قد يتم ذلك صدفة أو عن طريق السؤال من صاحب المقهى أو من صبى المقهى ·
- قد يطلب منهم ذلك ، أو يعرضونه عليه ·

- تفاصيل الاستقبال ·
- قد تكون الخمر فى منزل شفيقة من الأساس وتقدمها لهم ، أو قد يأخذونها معهم ويقدمونها لها ·
- عدد الكؤوس التى تناولها بالمزة ، أو بدون ،
- قد يهبط أحدهم أولا ويخبره بذلك . أو قد يهبطون جميعا ويخبرونه ·

- يصعد متولى الى شفيقة ويراها ·
- تتعرف شفيقة على متولى ·
- يقتل متولى شفيقة ·
- يتم القبض على متولى ·
- محاكمة متولى ·
- الحكم على متولى بستة أشهر مع ايقاف التنفيذ .
- كيفية الصعود · تفاصيل رؤيته لها ·
- طريقة التعرف ـ كيفيته ـ تفاصيل الحديث الذى تم بينهما ·
- كيفية القتل ـ كيفية التصرف فى الجثة ·
- كيفية القبض ـ اجراءات القبض ـ القائمون بالقبض ·
- تفاصيل المحاكمة ·
- خاتمة النص ·

ملاحظات أخيرة :

١ ـ ينتهى نموذج من نماذج النص عند القبض على متولى [النص الثالث للدكتور أحمد على مرسى] ·

٢ ـ تذكر معظم النماذج منقبلد على أنها المكان الذى يتم فيه تدريب فرقة المستجدين ونص واحد يذكر مصر [القاهرة] مكانا لذلك ·

٣ ـ تتغاضى بعض النماذج عن ذكر عدد أفراد الفرقة ·

٤ ـ يذكر نموذج من نماذج النص اسم الجندى (دياب) الذى أطلع متولى على حقيقة أخته ، وأراه صورتها · [النص الثالث للدكتور أحمد مرسى] ·

٥ ـ تذكر معظم النماذج أن نزول متولى الى الشارع للقبض عليه تم بالطبل أو بالموسيقى أو بالاثنين معا ، وذلك بناء على طلبه ·

٦ ـ يقع من النماذج الستة للنص ثلاثة نماذج تحت مصطلح « الأغنية الشعبية » [النص المدون ، النموذج الأول والثانى للدكتور أحمد على مرسى] ·

٧ ـ يقع ، وبكثير من التجاوزات ، نص واحد تحت مصطلح « الموال القصصى » ؟ [النص الثالث للدكتور أحمد مرسى] ولذا يفضل أن يوضح تحت مصطلح الشعر الشعبى حيث لا تظهر به غير رواسب بنية الموال فقط ·

٨ ـ النموذجان المتبقيان فى حاجة الى مصطلح مناسب ، وان كان أحدهما يمكن أن يكون ، مربوع ، أما الثانى فهو أغنية شعبية ·

٩ ـ لأن الحاجة ، فى النص المدون ، ماسة جدا للمحافظة ـ قدر الامكان ـ على المنطق الذى تمتلكه قوافيه ، وعلى السمة النوعية الصوتية ، التى يصعب الامساك بها عند التدوين ، والخاصة باللهجة الأصلية للنص ، فقد آثرنا تدوزين هذه القوافى بها عند التدوين ، والخاصة باللهجة الأصلية للنص ، فقد آثرنا تدوين هذه القوافى وفق منطوقها ، لا وفق رسمها الاملائى ، حتى أنها لتبدو ـ فى بعض الأحيان ـ وكأنها تخريجات مزركشة أكثر مما هى اشعاعات ·

١٠ ـ من المفيد أن يعود القارىء المهتم الى النموذجين الأول والثانى للنص اللذين أوردهما الدكتور أحمد على مرسى فى كتابه « الأغنية الشعبية » سالف الذكر ، وذلك عند الحديث عن فنية النظم الخاصة بالنص المدون ·

فنية النظم :

يتمتع النص المدون بتقفية منظمة جدا ومقصودة ، وبانزلاق محسوب من الكلمة ، أو الكلمتين ، القافية فى الشطرة الأولى الى القافية فى الشطرة الثانية ، ومن احداهما أو كلاهما معا الى القافية فى الشطرة الثالثة ، لتختط القاعدة فى هذه الطريقة الفنية مجرى معينا للفكرة القصصية ، ينجز ويتصاعد فى الشطرة الثالثة غالبا ، على هيئة بلورات حدثية ، مشعة وفعالة ، فى حين تظل الشطرتان الأولى والثانية فى كل فقرة أو مقطع غنائى مجرد تصوير خارجى فى معظم الأحوال ، يسمح فقط من خلال القافية المنمقة ـ فى أحيان نادرة بافتعال ـ بالانزلاق على سطحه بسهولة جريئة الى الجزئيات القصصية الملموسة التى يمكن فرزها ـ ببساطة ـ لتشكل قصة مكثفة ومتزنة بلا أدنى فوضى أو تزيد سقيم ·

تفصل قيما بين المقاطع الثلاثية الشطرات شطرة رابعة محذوفة ، يملأ فراغها ترديد الكورس ـ عقب كل مقطع ـ « **يا جرجاوى يا متوفى يا جرجاوى** » . وهـــذه الشطرة يبدأ بها النص أداء كما بدأناه بها تدوينا ، وهى تعد بمثابة المعادل الغنـائى للقصة ، مما يطلعنا على أن معايير نظم هذه النصوص ليست معايير ثابتة ، شأنها فى ذلك شأن معايير الحياة والحاجة التى أوجدتها ، وليس بوسعنا هنا أن نتحدث عن القيمة الجمالية لأى معيار ، ولا عن الأهمية الاجتماعية له ، ولا عن التقاليد الفنية التى تحكمه ، ولا حتى عن الاختلاف بينه وبين أى معيار آخر ، فهذه الأمور تتطلب مقارنات كثيرة ومساحة هائلة لا تتوفر لنا ، وقصارى ما نستطيع تسجيله هو أن سبب الاختلاف فى المعايير يعود فى الأساس الى طبيعة وخصائص الفترة المعاصرة لانشاء هذا النص أو غيره ، وما تستسيغه الجماهير آنذاك من ملائم وصياغة فعالة ، وليس من الصـــواب أن يعتقد أحد بأن الراوى فى هذا النص يسجل تيار معاناته الواقعى فيما يورده من شطرات لا رابط بينها وبين الشطرة القصصية ، وانما هو فقط قد استطاع أن يسمح لنفسه بما يشاء من وسائط الربط الحرة لينتقل من ظاهرة التوسع فى التعبير الى ظاهرة التركيز فيه ، ولذلك فان أى عنصر قصصى فى هذا النص مدعو بالأساس ليلعب دورا هاما وفعالا جدا ، ونقول بالأساس لأن هذا العنصر لا يمكنه أن يتغير دون أن يحـدث تغييره خللا يدعو الى تعديل من نوع ما ، وفى الوقت نفسه يمكن للعنصر غير القصصى أن يتغير ببساطة ، وذلك الى الدرجة التى يعتبر معها ابداع النص على هذا الشـــكل مهمة مضمونية خاصة فى ظروف خاصة ، قد يكون أهمها التأكيد على الامكانات الضخمة للتأليفات أو التوفيقات التى يمتلكها الراوى (الفنان الشعبى) ، أو الكشف عن مهارته الفائقة فى حل أكثر المهمات التوفيقية صعوبة .

تتسم القافية فى كل مقطع من المقاطع بتماثل تقريبى ، يقدم فى مجمـــوعه تصورا تقريبيا أيضا ، ولكنه ضرورى ، كما هى ضرورية أيضا العلاقات الجديدة المختلفة بين هذه القوافى التى تتسم بالمزيد من الحرية ، حتى أنها لتأخذنا فى كل منحى لتعود بنا من جديد الى سياق القصة بمشاعر جديدة وانفعال طازج .

« متولى الجرجاوى » (*)

ـ يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى

١ ـ جميل وماشى مع نسيبه ... وحبيبى أبدا ماحسيبه
والفن الشعبى محاسيبه ... يا متولى ·

٢ ـ الليل مضى والفجر جا ... قالوا طبيبى الفاجر جا
شوف اخادته الى فى جرجا ... يا متولى ·

٣ ـ جميل معانا ف الطل بات ... ومتولى ليه أمه اطلبات
من الجيش جات له الطلبات ... يا متولى ·

٤ ـ أنا جرحى طايب ع المده ... من ألمه بقاسى ليه مده
طلب الجيش جالو ع العمده ... يا متولى ·

٥ ـ يا جميل معانا ماتركز ... على بعدك بشرب خل مركز
خد الطلب وراح المركز ... يا متولى ·

٦ ـ متولى أبدا مفاره ... ولا عمره مرا بيجى داره
ورحلوه ع النفاره ... يا متولى ·

٧ ـ أنا بغنى واسمع غيرى ... ليه يا جميلة بس تغيرى ؟
عجب وخد لبسه المريرى ... يا متولى ·

٨ ـ طب وحياة نبينا المختار ... كلامنا جد مافيهش هزار
وخد شريطه فى ضرب النار ... يا متولى ·

٩ ـ أنا أهلى على مشرطين ... وخدين معاى عهد وشرطين
وترقى والله وخد شريطين ... يا متولى ·

١٠ ـ طفله بتزعق على أمها ... وسامعه وسايبه علامها
وادوله فرقه يعلمها ... يا متولى ·

١١ ـ بزعق واقول مناجاى يابت ... فكهانى عنده المنجابات
والفرقه دى فى منقباد ... يا متولى ·

١٢ ـ على نغم النماى ويا الأرغول ... فلاح بيروى أرضه بطنبور
فى الصبح قام يجمع طابور ... يا متولى ·

١٣ ـ فى كلامى دايما بنفكر ... من عين حسودى عايز أتبخر
واحد من الطابور اتأخر ... يا متولى ·

١٤ ـ أهلك وراك بالمال يكفو ... يفعلو خير والشر يكفو
وقام عليه ضربو بكفو ... يا متولى ·

١٥ ـ قال له تضربنى ليه يا جبان آنا ... ما تروح تشوفلك جبانه
صورة شفيقة فى جببى آنا ... يا متولى ·

(*) جمع هذا النص الأستاذ : صفوت كمال فى منتصف عام ١٩٦٣ · وهو من أداء الراوى : نصحى الهلاوى ·

١٦ ـ في زمن فرعون قام موسى ثار
قال له أستر على من ستر
مصبر أبدا على مس النـــار
يا متـــولى ٠

١٧ ـ أنا عمـرى ما أحب الحـزازه
من القومندان طـلب أجازه
واللى بيعمل ذنب بيتجازى
يا متـــولى ٠

١٨ ـ تاجر يبيع بيعتـــه تجيـــله
وأجـازتك ليـه مســـتعجله
وعذولى من قدامى بحيله
يا متـــولى ٠

١٩ ـ قال له يابيه أنا كنت رايق بتمخطر
جانى جواب ابـــوى فى خطـر
وهدف فى بالى شىء مخطـر
يا متـــولى ٠

٢٠ ـ متولى ســاعة مســـا رحلو
باســبوع مضى له وسرحلو
فى أيام فرعون قوم موسى رحلو
يا متـــولى ٠

٢١ ـ معايا جرح وســـاع ايـــدى
وخـد القطـــر الصـــعيدى
وبغنى وأقـول الساعه دى
يا متـــولى ٠

٢٢ ـ ليه بس تعاكســـنى يا زمان
ومخـه م الأفكار مليـــــان
واخديد القاسى فى دينا لان
يا متـــولى ٠

٢٣ ـ أهلك كرام قـــدموا علبتهم
روح وخبـط عـــلى بيتهم
وربت لهم عـــله بتهـم
يا متـــولى ٠

٢٤ ـ واعظ يخطب عـــلى منبرا
أبوه يقول : مين عالباب برا ؟
متولى يقول جسمى اتبرا
يا متـــولى ٠

٢٥ ـ أحلف على ختمه ومبت ولى
قال له افتح يابا آنا متـــولى
مصعبها الدنيا لما تولى
يا متـــولى ٠

٢٦ ـ متـولى يابنى جابك ايـــه ؟
أبوك خلاص ما عاد باديـه
واللى فى قلبى أحكيلك بيه
يا متـــولى ٠

٢٧ ـ فتحلو البـــاب وآدى كلامـه
حمد الله يابنى ع الســـلامه
وبلال فى زمان ظهر اسلامه
يا متـــولى ٠

٢٨ ـ لينـــا الأمادى ســلمات
أنا مش عاوز منك سلامات
موسى نجام اليه وفرعون مات
يا متـــولى ٠

٢٩ ـ يا دنيـــا مالك لبختـــتى ؟
قولى أمال فين شفيقه أختى ؟
فى وسط الناس مايل بختى
يا متـــولى ٠

٣٠ ـ اللى بيعمل ذنب بيلقـــاه
شـــفيقه ماتت والسوام لله
ونبينا فى الآخره لينا جاه
يا متـــولى ٠

٣١ ـ قال له بنتك ما تكون ربيتهـا
طب قـوم ورينى تربتهـــا
ماكانش دخل التـور بيتها
يا متـــولى ٠

٣٢ ـ قال له أبوك كبر والعقل شـت
بعـــديك باسبوع ومشـــت
والبنت منى ما اختشـت
يا متـــولى ٠

٣٣ ـ متولى خد فى الكفـاح شـوط
خـد القطر ونزل أســـيوط
ومالـو راح وكان مبســوط
يا متـــولى ٠

٣٤ ـ والفن أصل احنا أصـحابو
ف أسيوط قابل تلاته اصحابو
وناموا الليل ونصـــحابو
يا متـــولى ٠

٣٥ ـ اكرام الضيف لو عندنا ... أبدا ما نبخلو بولادنا
قالو له ايش جابك فى بلدنا ... يا متولى ٠

٣٦ ـ اكرام الضيف باين ليكم ... ونزل دمعى بل ايديكم
جاى أزور سيدى جلال في بلاديكم ... يا متولى ٠

٣٧ ـ عبى للمبالى وازقى خل ... لعاد نافع عم ولا خال
على قهوة العظيمى دخل ... يا متولى ٠

٣٨ ـ طلب لصحابه وهوا ما طلبشى ... من ربى أصلى بنطاب شئ
قول الصراحة متخبيشى ... يا متولى ٠

٣٩ ـ كل مجال متولى يزينه ... وفي دى الساعه عيونه حزينه
متطلب طلبك زبينه ... يا متولى ٠

٤٠ ـ فى النهار شمس الليل قمر ... مع الخاين العيش والملح ماتمر
ادينى على غلبى واحد مر ... يا متولى ٠

« سمعه المعلم وجالوا »

٤١ ـ قال له ما كنت قاعد بكمالك ... باك سرقوا من البك مالك
دا الموت ستر ورحمالك ... يا متولى ٠

٤٢ ـ قال له ياريت سرقوا من البك مالى ... لأجعلوا زكا عنى ورحمالى
جمال عنيد ورا أحمالى ... يا متولى ٠

٤٣ ـ طب تعالى نقعد سوا ... والمنجل وياك يتساوا
كلامك بحرقه وأساوا ... يا متولى ٠

٤٤ ـ داكان لبسه من الغالى أبوى ... وانا بركب خيل وبغال أبوى
بتكلم كده يا أخى من غلبى ... يا متولى ٠

٤٥ ـ أنا عاوز أقولك الحقيقه ... وكلام منى بكل أكيده
أنا بدور على واحده اسمها شفيقه ... يا متولى ٠

٤٦ ـ قال له اذاكنت مسلم اتقى رب لك ... تلقى البعيد يقربلك
انت زبونها وألا تقربلك ... يا متولى ٠

٤٧ ـ قال له أنا كنت ريس على ميتين ... واحب يبهدل كل متين
دنا عاوزها فى كلمتين ... يا متولى ٠

٤٨ ـ خد متولى وطلع الشارع ... وشفيقه في البلكونه مخالفه الشارع
وعلى مونها هوا كان شارع ... يا متولى ٠

٤٩ ـ شاف المنظر وصحابه قال لهم ... من كتر الأفكار المخ مابقى لهم
وشفيقه كانت واقفه قبالهم ... يا متولى ٠

٥٠ ـ طلبوا قهوه زايد سكرها ... وشفيقه أصيله بس بكارها
وقصده عاوز يسكرها ... يا متولى ٠

٥١ ـ جاب الويسكى وعليه أوتار ... وقلبه مليان م الأفكار
وقصده يتخلص م العار ... يا متولى ٠

٥٢ ـ بالسر ليه تبوحيله ... وطيور تجيبى تذبحيله
بعت لها أصحابه بحيله ... يا متولى ٠

٥٣ ـ أصحابه طالعين ع السلمات ... شفيقه تقول لهم سلامات
عاوزه تعمل للمسالمات ... يا متولى ٠

« قام واحد منهم يسالها »

٥٤ ـ سنتين ساكنه البلاد أديكى ... ونزل دمعك بل ايديكى
قوليلنا منين بلاديكى ... يا متولى ٠

٥٥ ـ صحيح سنتين فى البلاد دى ... ونزل دمعى وبل ايدى
فى الأصل جرجا بلدى ... يا متولى ٠

٥٦ ـ صب أول كاس وبدلها ... وتانى كاس بيسألها
فهمت كلامه وشغلها ... يا متولى ٠

٥٧ ـ وتالت كاس صبلها ... مرضيتش تشرب سبلها
ترفع عنيها وتسبلها ... يا متولى ٠

« سكروها ونزلوا لمتولى »

٥٨ ـ قالو له الحظ قدمك ... ما تقوم وتقف على قدمك
والسكه فاضيه قدامك ... يا متولى ٠

٥٩ ـ متولى وهوا طالع لفوق ... بيقول لا خال ولا عم متفوق
شوف السكرانه لما تفوق ... يا متولى ٠

« قالت له ياخوى تبت على ايدك »

٦٠ ـ قال تتمحكى وتقولى حاتوبى ... وتقولى وعدى ومكتوبى
دى رقعه ما تطلع من توبى ... يا متولى ٠

٦١ ـ الساعة دى بنتظرها ... بالسكين ضيع منظرها
وعزل الجته من زورها ... يا متولى ٠

« وقعد يقطع فى شفيقه ويرمى فى الشارع ، وجت الحكومه قالوا له انزل يا متولى »

٦٢ ـ قال يا حكومه الجو طاب ليكم ... منزل والله واطب ليكم
الا اللى جانى طبليكم ... يا متولى ٠

٦٣ ـ متولى أنا أصيل عم وخال ... وسبحان من غير لحوال
أمروا المزيكه تجيلو فى الحال ... يا متولى ٠

٦٤ ـ نزل يضحك ولا على باله ... وم السجاير طلع علباله
وبوليس واهالى ف استقباله ... يا متولى ٠

٦٥ ـ متولى بيقرض على نابه ... مدام حظه كده واللى نابه
بيسأله وكيل النيابه ... يا متولى ٠

« بيقوله عملت كده ليه يا متولى »

٦٦ ـ قالله انا في الجيش مراعى لعمال ... بجهادك تتحقق لعمال
وف بيتنا شجره وفرعها مال ... يا متولى ٠

٦٧ ـ علشانه شربت الحليه ... لنافع صاحب ولا خليه
أقطعه يا بيه وألا أخليه ... يا متولى ٠

٦٨ ـ وكيل النيابه اسمه حسن ... كان فى السؤال بيستحسن
قال له يا متولى قطعه أحسن ... يا متولى ٠

٦٩ ـ يا متولى أقوالك سليمه ... وشايف أخلاقك حليمه
وقضيتك ملهاش قيمه ... يا متولى ٠

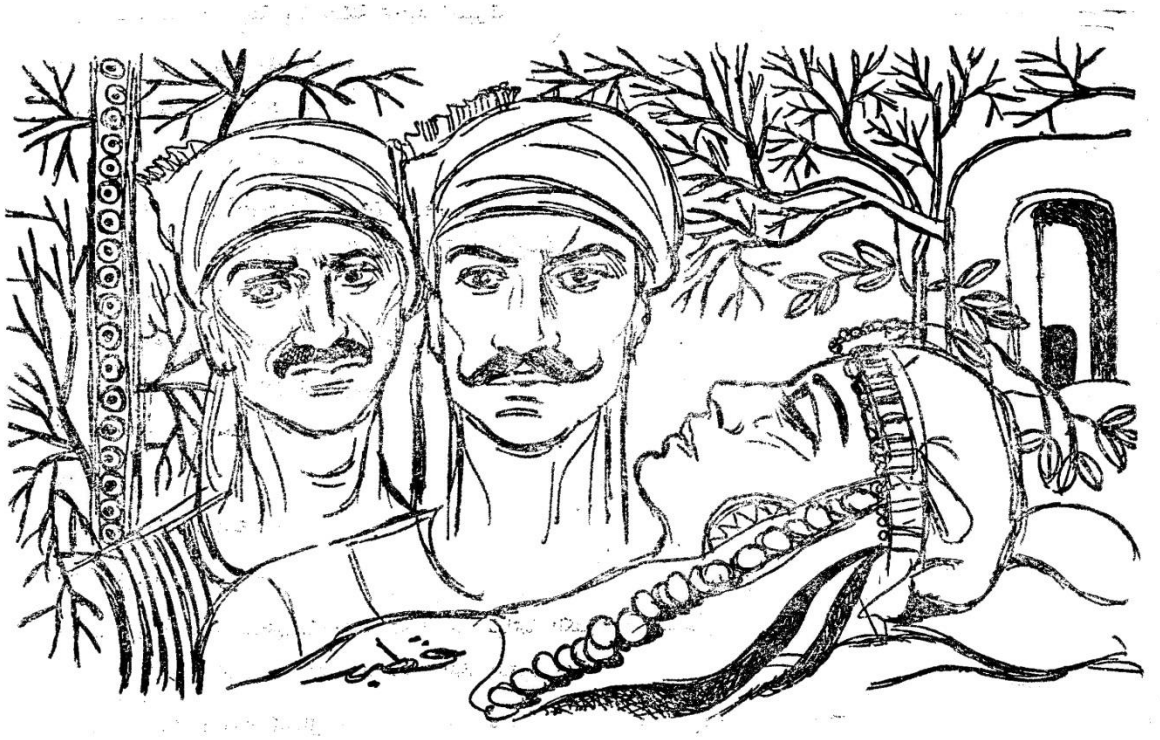
٧٠ ـ سبحان من غير لحوال ... وكل عقده ولها حلال
وشكلو له جلسه فى الحال ... يا متولى ٠

٧١ ـ متولى شريف من دى الساعه ... وخلص م العار بالشجاعه
والحكم ست أشهر أشاعه ... وصعيدى عنده الشرف غالى

٧٢ ـ أنا بدعى لرئيسنا يعيش ... حررنا بعد غرور الطيش
مضاهم قوام ورجع الجيش ... وصعيدى عنده الشرف غالى

٧٣ ـ أرى النساء سبب البلاوى ... فى مرضهم احنا بنداوى
وعاش بشرفه الجرجاوى ... وصعيدى عنده الشرف غالى

● ● ●



★ مفردات :

١ ـ محاسيبه : بمعنى لن أحاسبه ، محاسيبه : بمعنى لن أتركه ٠

٣ ـ ليه أمه اطلبات : طلبته أمه من السماء كثيرا ٠ وهذا لا يكون الا مع الحرمان من الأبناء الذكور ، ونستشف منه أن الأم قد رزقت بـ « شفيقة » أولا ثم بعد ذلك رزقت بـ « متولى » ٠

ـ جات له الطلبات : أى طلب التجنيد ٠

٤ ـ طايب ع المده : هذا المستوى من التعبير يجاوز المستوى المباشر ، ومعناه أن جرحه قد التـــأم على غير نظافة ، فتقيح لذلك شديدا وأصبح مهيأ تماما الآن لفتحه ومداواته من جديد ٠

٦ ـ مضاره (ما اداري) : لم يتوار من أحد ولم يتخلف عن تقديم العون لمن يحتاجه ٠

ـ مرا : امرأة ٠

ـ النضارة : منطقة التجنيد ، هكذا يسمونها ، لأن فيها يتم تحديد ما اذا كان المطلوب للخدمة العسكرية لائقا طبيا لأداء هذه الخدمة أم غير لائق ٠

٧ ـ عجب : قبل للياقة الطبية ٠

٩ ـ مشرطين : مؤكدين على شروطهم وموثقين لها ٠

١٠ ـ بتزعق : تنادى بصوت عال ٠

ـ سايبه علامها : تاركة تعليمها ٠

١١ ـ مناجاى : هأنذا قادم ٠

ـ المنجابات : المانجو باتت ٠

ـ منقباد : مدينة بها منطقة تجنيد أسيوط ٠

١٧ ـ الحزازه : مفرد الحزازات ٠

ـ القومندان : القائد ٠

١٨ ـ تجيله : تعود اليه ٠

ـ بحيله : أحيله وأبعده عن طريقى ٠

٢٠ ـ رحلو الأولى بمعنى ذهب اليه والثانية من الرحيل ٠

ـ سرحلو : صرح له ٠

٢١ ـ وساع ايدى : صار فى اتساع يدى ٠

٢٢ ـ فى دينا لان : لان فى أيدينا ٠

٢٣ ـ ختمه : مصحف ٠

٣٧ ـ عبى : املأ ٠

ـ ازقى : اسقى ٠

٣٩ ـ زيينه : مثلنا ٠

٤٠ ـ باك : لفظة استفهامية عامية تحمل فى طياتها الكثير من السخرية ٠

ـ البك : كيس من الجلد أو غيره لحفظ النقود ٠

٤٢ ـ وراحمالى : وراء أحمالى ٠

٤٣ ـ المنحبل : المجدول كالحبال أو المربوط بالحبال

ـ أساوا « قسارة » : قسوة ٠

٤٨ ـ الشارح في الشطرة الأولى معروف . وفى الثانية هو الله سبحانه الذى شرع الشرائع للعباد ، وفى الثالثة تعنى العزم والنية المبيتة .

٤٩ ـ كارها : مهنتها أو سلوكها .

٥١ ـ أوتار : نوع من الخمر .

٥٧ ـ سبلها الأولى من السب ، والثانية من التسبيل .

٥٨ ـ قدمك الأولى تعنى أتى بك ، أما الثانية فهى العدم ، والثالثة تعنى أمامك .

٦٢ ـ منزل « ما انزل » : لا أنزل .

ـ واطب ليكم : أقع بينكم .

٦٣ ـ صبحان : سبحان .

ـ لحوال : الأحوال .

٦٧ ـ الخلية فى الشطرة الأولى تعنى الحل ، وفى الثانية تعنى الخليلة وفى الثالثة تعنى أتركه .

٧١ ـ اشاعة : مصطلح يعنى مع ايقاف التنفيذ .

ـ اشاعة : مصطلح يعنى مع ايقاف التنفيذ .

ومع ذلك يذكر النص أن متولى قضى مدة الستة أشهر فى السجن متفقا فى ذلك مع نص آخر من النماذج الخمسة الأخرى .

★ ★ ★

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

مركز وأرشيف عربى للفولكلور والتنمية

تجديد دعوة الأستاذ رشدى صالح

مختار محمد سيد احمد

يتزايد الاهتمام العربى بالفنون الشعبية فى الآونة الأخيرة ، حيث تعود بعض مجلات الفنون الشعبية للصدور ، ولا يكاد ينتهى مهرجان دولى فى احدى المدن العربية الا ويبدأ مهرجان آخر ، من الاسماعيلية الى الرياض الى الرباط الى تونس الى أسوان ، وكذلك الندوات العلمية التى تدور حول الفنون الشعبية ، وهناك ـ أيضـــا ـ المشاريع الكبيرة مثل أطلس الفنون الشعبية وغيره من المشاريع التى تقوم على الاهتمام بالمجالات المتنوعة والثرية للفنون الشعبية والبحث فى مجالات الاستفادة منها ·

وهذا الاهتمام المتزايد يدعونا الى اعادة طرح دعوة الاستاذ أحمد رشدى صالح حول قيام مركز وأرشيف عربى للفولكلور والتنمية ، والتى جاءت ضمن مقترحات دراسته « الفولكلور العربى وامكانية استخدامه لأغراض التنمية والأنشطة السكانية » الصادر عن وحدة اليونسكو الاقليمية لوسائل الاتصال فى الثقافة السكانية للبلاد العربية بالقاهرة فى مايو ١٩٧٥ ·

وتهدف الدراسة الى ايجاد مرجع يستفاد منه فى التعرف على ألوان الفنون الشعبية والوظائف التى تؤديهـــا ومناطق انتشـــارها ، والفنانين المشتغلين بها ، بحيث يكون هذا المرجع بمثابة دليل يرشد الباحثين والمشتغلين بالاتصـال الى أنواع الفنون الشعبية ـ الأقدر من غيرها ـ على توصيل أفكار ومضامين تخـدم أغـراض التنمية والثقافة السكانية فى العالم العربى · ولن يتأتى هذا بالطبع الا بعد اجراء مسح شامل عن الفنون الشعبية فى المنطقة العربيـة ، ودراسـة متأنية للسجلات الفنية المتاحـة ، وللعرض والأنشـطة التى لم تسجل بعد مع تحليل للمضمون والشكل وعـلاقة كل منهمـا بالآخر فى الأعمـال الفنية الشعبية حتى يمكن التوصـل أخـيرا الى اعداد أرشيف عربى للفولكلور يستفاد به فى أغراض التنمية .

ويوضح الاستاذ أحمد رشدى صالح الهدف من انشـــاء الأرشـيف العـــربى للفولكلور والتنمية فى :

(أ) توفير المواد الوثائقية الخاصة بالفولكلور فى المنطقة العربية ·

(ب) تحليلها ـ هذه المواد ـ وتصنيفها طبقا للمناهج العلمية المستقرة ٠

(جـ) حفظها بعد اعدادها لتكون صالحة للاستعمال ٠

(د) تزويدها والاعلام الدورى المنتظم عنها ٠

والضرورة القصوى تقتضى البدء فى انشاء هذا الأرشيف فبغيره تفقد الجهود التنموية ، وأيضا النشاطات الفولكلورية الكثير من امكانيات الاستفادة بهذا التراث الضخم والشديد والتنوع والحيوية ٠

ويلاحظ الأستاذ أحمد رشدى صالح أن الأنشطة الفولكلورية القائمة فى المنطقة العربية حديثة ، ومنصرفة الى غاياتها الثقافية والفنية البحتة ، وجهودها مقتصرة حتى الآن على النطاقات المحلية أو الاقليمية ، دون أن تمتد الى النطاق العربى بأكمله ، هناك ـ أيضا ـ نوع من الاكتفاء الذاتى فى عمل هيئات الفولكلور من ناحية والهيئات الانمائية وتنظيم الأسرة من ناحية ثانية ٠

ومن الضرورى ـ هنا ـ الاستفادة من التجارب والخبرات الدولية الجارية فى مجالات استخدام الفولكلور لأغراض التنمية وتنظيم الأسرة ، ولذلك كله من المناسب انشاء المركز العربى للفولكلور والتنمية . حيث يوفر هذا المركز المادة والبيانات والمقترحات ، ويتولى التنسيق فيما يخص استخدام الفولكلور لغايات التنمية المتعددة المجالات ، ويساعد وجود المركز على فعالية وسرعة الاستفادة من التجارب العربية والدولية التى تجرى فى هذا المجال ٠

ومن الضرورى أن يوجد المركز العربى للفولكلور والتنمية نتيجة التعاون بين اليونسكو والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم « **اليونسكو العربى** » والهيئات الدولية المعنية بالتنمية والثقافة السكانية وتنظيم الأسرة ، واتحادات اذاعات الدول العربية ـ التى شاركت فى اعداد هذه الدراسة ـ والهيئات العربية لتنظيم الأسرة والثقافة والاعلام ٠

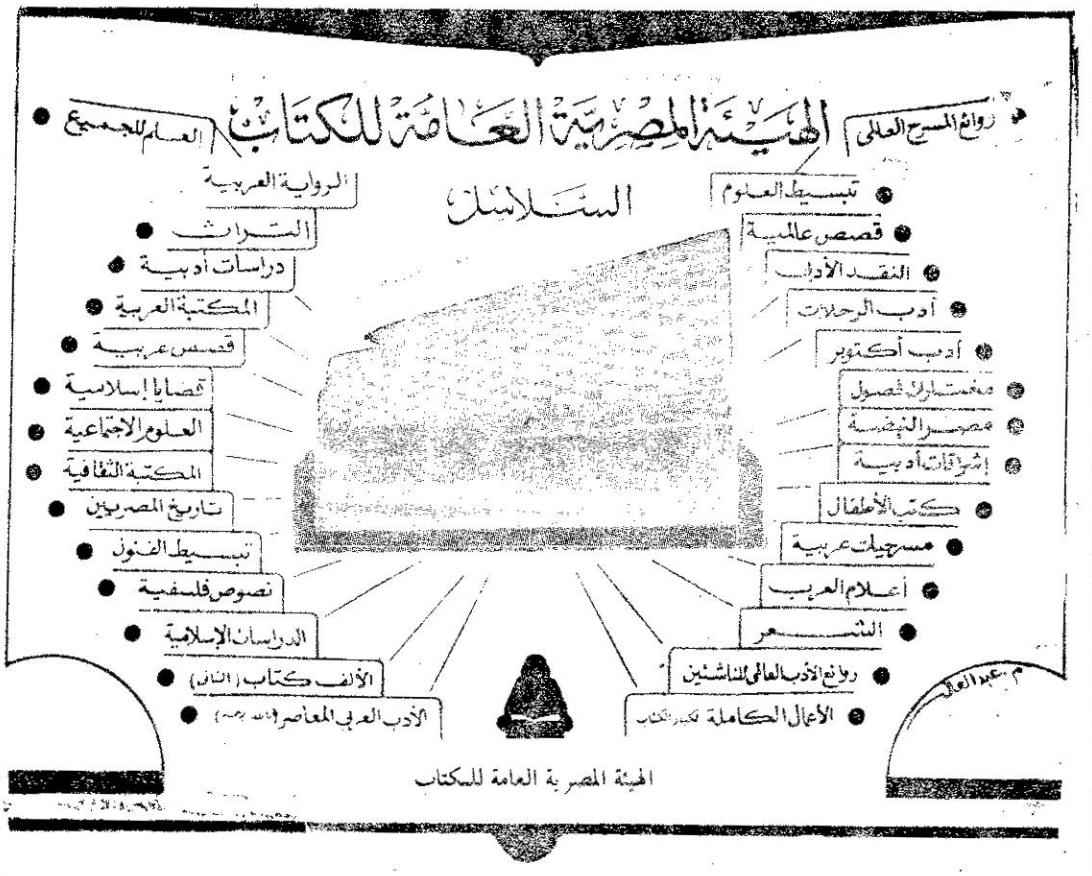
ولعل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ تجعل تحقيق هذا الغرض من صميم مهامها وتقوم باستكمال دراسة الأستاذ أحمد رشدى صالح وتتولى الدعوة والاشراف على قيام المركز العربى للفولكلور والتنمية ٠

ويمكن للمركز ـ حال قيامه ـ تولى اقامة برامج تدريبية فى مجال الفولكلور والتنمية وأن يشترك أو يتولى تنفيذ برامج علمية وعملية لاعداد خبرات جديدة تجمع بين معرفة الفلولكلور كتراث ومعرفته كوسيلة اتصال ، وامكانيات استخدامه فى المجالات المشار اليها وذلك على المستوى الاقليمى والعربى فى نطاق ما يتم دوليا من برامج اعداد وتدريب مماثلة حتى يمكن تحقيق حركة جديدة دافعة للفولكلور كموروث ثقافى يوظف توظيفا علميا لخدمة أغراض التنمية باعتبار أن مواد الفولكلور بطبيعتها هى تعبير ثقافى حى عن واقع الحياة فى المجتمع ٠

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القاهرة ـ
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتهـا في مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بارخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات ٠



الهيئة المصرية العامة للكتاب

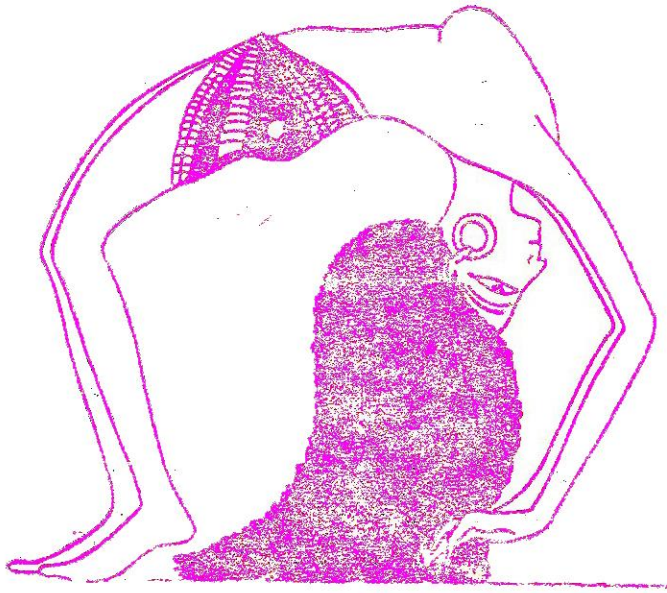
● وتصدر الهيئة المصرية العـامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع ٠

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجـلات الآتية :

فصول ـ المسرح ـ عالم الكتاب ـ علم النفس ـ الفنون الشـعبية ـ العـلم والحياة ٠

رئيس مجلس الادارة

أ٠ د٠ سمير سرحان



الرقص في مصر القديمة

لويس بقطر

الواقع أن الفكرة التى أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا حيا على فكرة التواصل ، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه . وهذا الخيط ليس من السهل تبينه لأننا فى أغلب الأحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من ان يكون لنا نظرة شاملة . اننا محكومون فى أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح ، ومن هنا أهمية ان ندرس تاريخنا على امتداده الطويل ، ونحاول ان نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن فى صورة مغايرة وحركة جديدة . ولعل البداية بالتعرف على فنوننا الشعبية القديمة يسهل علينا ان نرى الامتداد فى أشكاله الجديدة المتعددة .

لقد عرف المصريون الرقص على طول تاريخهم الطويل ، بل هناك رسوم تعود الى عصر ما قبل التاريخ منقوشة على بعض الأوانى الفخارية توضح بعض الحركات المختلفة وفى الأيدى آلات خشبية لتحديد الايقاع (صورة رقم ١) . ولقد مارس المصريون الرقص فى مناسبات كثيرة ، فى الأفراح والأحزان ، فى الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساءا ورجالا وصغارا ، مارسوه بمصاحبة موسيقى أو بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالا عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من « الاكروبات » حتى الأشكال التعبيرية التى تصور حدثا فى أسطورة . وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التى تصور مظاهر الحياة المختلفة .

وحتى لانتوه فى خضم هذه المادة يحسن ان نقدم لمحة تاريخية موجزة عن الرقص فى

المراحل المختلفة فى مصر القديمة ثم نحاول بشكل عام تحديد بعض أنواع الرقص المختلفة ، ونترك لدارسى الفنون الشعبية وخاصه الرقص ان يتعرفوا على ما بقى واندثر من حركات ايقاعية أو أداء فنى ·

ونستطيع ان نقول بشكل عام أن الرقص فى الدولة القديمة كان مصحوبا اما بموسيقى أو غناء أو كان رقصا خالصا · وكان يغلب عليه الطابع الدينى البحت أو الجنائزى ، ولكن هناك الرقصات التى كانت تؤدى فى ولائم الأمراء · ويتسم الرقص فى تلك الفترة ، بشكل عام ، بالروح الجماعية ، وليس من الصعب أن نتبين فى هذا الرقص درجة من الاكتمال تتمثل فى تعدد الحركات سواء كانت الأيدى أو الأقدام أو السيقان أو الوسط وتعدد الملابس وأردية الرأس وفقا للأنواع المختلفة ·

وتتسم الدولة الوسطى ببروز المنحى الرياضى الاكروباتى الذى بدوره أثر على الاتجاه العام للرقص ، وأخذ الرقص الجنائزى أشكالا أكثر تنوعا ووضوحا ·

ولعل أبرز سمة للرقص فى الدولة الحديثة ظهور رقصات أجنبية سواء كانت أفريقية أو آسيوية بفضل التوسع والاحتكاك الأكبر لشعوب مختلفة ، واستمرت فى نفس الوقت الأنواع المختلفة من الرقص الدينى والجنائزى والدنيوى تمارس وجودها بشكل ملحوظ ·

وحتى لانتوه فى التعميم يحسن أن نستعرض بعض الرقصات من المراحل المختلفة ونتحسس ملامحها حتى تتكون لنا فكرة مادية ملموسة ·

فى آثار الدولة القديمة تجد رقصة جنائزية الطابع · يمكنك ان ترى فى الصف الأعلى من اليمين الى الشمال مجموعات ثنائية ، حركة الأذرع تقريبا متشابهة وحركة السيقان متميزة · وفى الصف الأسفل من أقصى اليمين مجموعة من المغنين والعازفين على القيثارة والمزمار ، ثم مجموع من الراقصين أذرعها مرفوعة ومضمومة فوق الرأس ثم تأتى أربع مغنيات أذرعهن منبسطة الى الامام ، يصفقن فى صورة ايقاع مصاحب للراقصين · ومن الرقصات التى تتسم بالحركة العنيفة التى تعتمد على مهارة شديدة تصل الى مهارة الاكروبات هنا نجد عددا من الراقصات ، احدى الساقين مثبتة على الأرض والأخرى مرفوعة فى الهواء ، والراقصة تميل بجذعها الى الخلف وأذرعها مرفوعة الى الامام مما يتطلب درجة عالية من التوازن · والى اليسار مغنيتان فى ايقاع بالأيدى · تأمل تنوع ملابس الراقصات والمغنيات وغطاء الرأس وضفيرة الشعر التى تنتهى بشىء مثل الكرة الصغيرة عند الراقصات وضفيرة عادية عند المغنيات ·

وبمقارنة هذه الرقصة برقصات مشابهة فى مراحل لاحقة يمكن ان نصل الى ان هذه الرقصة كانت تؤدى للالهة « حاتور » الهة الحب والمرح ، من بين أشياء أخرى ، وكانت تؤدى أيضا فى حضرة آلهة آخرين ·

وهناك رقصة أخرى مميزة للالهة « حانور »، تتخذ حركة الرقص صورة درامية مشحونة · هناك ثنائى راقص يتقدم الى الامام وثنائى آخر يتقدم من الجانب المقابل بينهما ثلاث راقصات فى أردية وغطاء رأس مختلف يقدمن الايقاع بالتصفيق · لاحظ الخلاف بين رداء الرأس للثنائى الراقص الأول والثانى الذى قد يعكس اختلافا فى الجنس ، فالثنائى الراقص أقصى اليمين شابان والثنائى الراقص أقصى اليسار فتاتان ·

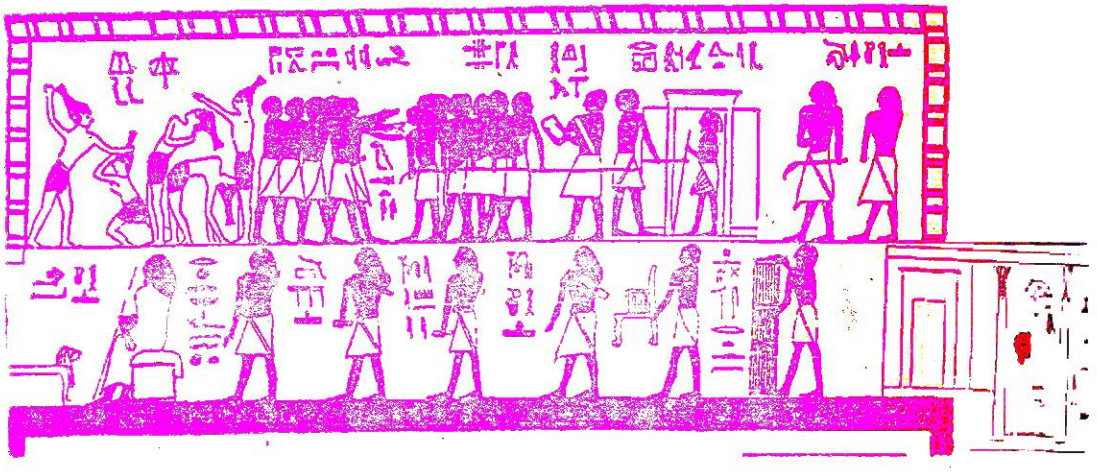
ولقد تعرضت هذه الرقصة لتفسيرات مختلفة بالاستناد الى الكلمة التوضيحية أعلى الصورة ، فهناك فوق الراقصات المصفقات الكلمات التالية : « انظر هاهى الذهبية قد جاءت » · والذهبية أحد أسماء الالهة « حاتور » · وفوق الثنائى الراقص أقصى الشمال مكتوب «بوابات السماء تنفتح حتى يأتى الاله » · وربما المقصود هنا الاله « رع » · وهكذا تصبح هذه الكلمات تعبيرا أسطوريا عن الاتحاد بين الاله الشمس والالهة « حاتور » · وهناك تفسير آخر يقوم على اعتبار أن الذهبية « حاتور » هى أيضا احدى آلهات عالم الموتى ، وهنا تصبح الدلالة الجنائزية للرقصة هى السمة البارزة ·

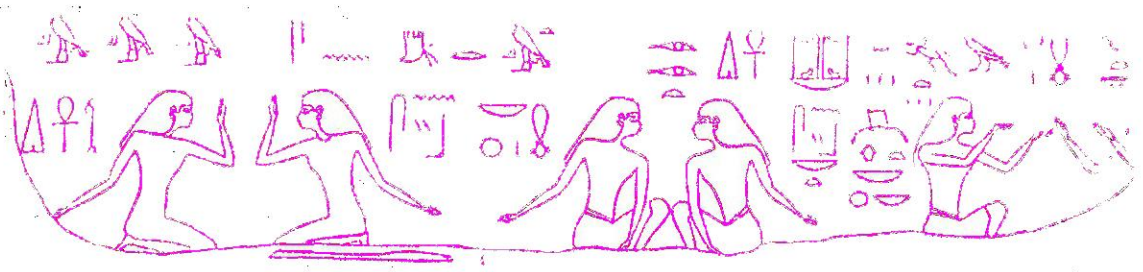
وهناك رقصة جنائزية شاعت فى الدولة الوسطى وتميزت بمعالم محددة تؤكد أصلها الاسطورى القديم ، وهى رقصة معروفة باسم « المو » . وتختلف التفسيرات فى أصلها الأسطورى ، فيرى البعض انها محاكاة لما صاحب دفن « أوزيريس » مستندين على ذكر أماكن قديمة فى شمال الدلتا مرتبطة بأزوريس والأماكن التى عاش ومات فيها . ويرى البعض ان هذه الرقصة تعود الى الدولة القديمة ، وهذا دليل على انها مجرد رقصة جنائزية سابقة على المرحلة التى تحددت فيها بشكل واضح معالم الأسطورة « الأوزيرية » . ويرى آخرون انها مظهر لعبادة أولى تتسم بتقديم القرابين الى الملك .

وعلى أية حال ، فان هذه الرقصة تجمع ثلاث رقصات متميزة ، الرقصة السريعة التى تستقبل الموكب الجنائزى عند وصوله الى الضفة الغربية ، ورقصة حراس عالم الموتى فى قاعتهم وهم يرقبون المقبرة التى سيدفن فيها الميت ، ورقصة يشارك فيها ممثلون لأهل مدن الشمال القديمة المرتبطة بأسطورة أوزيريس فى طريقه الى المعبد .

ومن الرقصات التى تلفت النظر رقصة يغلب عليها الطابع التعبيرى اعتبرها « دريتون » عالم المصريات المعروف ، تجسيدا لنص حوارى يغلب عليه طابع الأداء المسرحى ، وهى مسجلة على احدى مقابر الدولة الوسطى (صورة رقم ١) . ولقد ربط دريتون بين هذه الرسوم وأحد نصوص « متون التوابيت » الذى يدور حول نداء الميت الى ريح الشمال والشرق والغرب والجنوب ليستمد منها نسمة الحياة والاستمرار . ولقد حول دريتون هذا النص الى نص حوارى ، واعتبره من النصوص المسرحية وجاءت هذه الرقصة تجسيدا له .

وهناك رأى آخر يرى أن هذه الصورة قسمان : رقصة تاريخية الطابع تقوم بها راقصتان على أقصى اليسار تمثل احداهما الملك والأخرى العدو المهزوم تحت أقدام الملك . ولابد ان يكون لهذه اللقطة ما يسبقها وما يتبدلها من الرقصات لتعبر عن مثل هذه الفكرة التاريخية ، ثم رقصة تعبيرية تصور حركة الريح وتجسدها الراقصات الأخريات . ولكن يصعب قبول هذا التفسير لأن مجموعة الراقصات الخمس تمثل شيئا موحدا حتى فى الملابس وغطاء الرأس ، ولابد أن تكون هناك فكرة واحدة تعبر عنها هذه الراقصات . ولكن الكلمات المكتوبة فوق الصورة لاتترك مجالا كبيرا لتحديد قاطع ، ففوق راقصتى أقصى الشمال كلمات « تحت الأقدام » ، وهذا يعنى ان الراقصة التى تمثل الملك تضع العدو المهزوم تحت الأقدام ، ومكتوب فوق المجموعة الأخرى كلمة « الريح » ومن هنا الاستنتاج انهن يمثلن حركة الريح . تكمن صعوبة التفسير فى اننا لا نملك من الرقصة الا لقطة واحدة مبتسرة فى أغلب الأحيان لا تترك مجالا كبيرا للوصول الى تفسير مؤكد سليم ولكننا على أية حال لا نخطىء كثيرا عندما



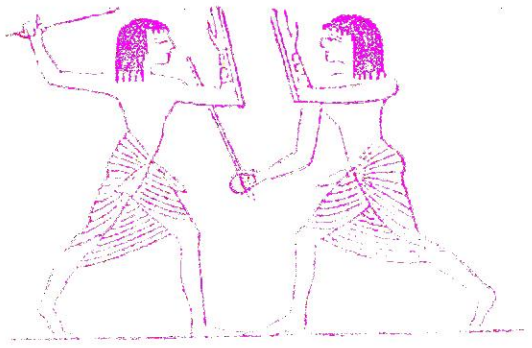


نقول ان مثل هذه الرقصة لابد ان تعبر عن فكرة ، فالحركة المتنوعة والأوضاع المختلفة والرداء وغطاء الرأس المتميز لابد وأن يكونوا فى خدمة رقصة تعبيرية ·

وفى احتفالات أحد الأعياد الملكية المعروفة باسم « **حب سد** » ، وهو مهرجان كان يقيمه الملك بعد عدد من السنين رمزا لتجديد قواه ، نجد ألوانا مختلفة من الرقص · وهناك رسوم تصور مهرجان « حب سد » للملك « امنوفيس » الثالث مسجلة على احدى مقابر « طيبة »

ومن الملاحظ ان كل ثنائى يقوم بحركة متشابهة وهذا ما نجده فى رسوم احتفالات « حب سد » الخاصة بالملك « أوزركون » الثانى (صورة رقم ٢) ·

وفى احتفالات اقامة العامود « وجد » وهو رمز لبعث أوزيريس ، ويمثل احدى حلقات الدراما الأوزيرية ، فى هذه الاحتفالات المرسومة على جدران نفس المقبرة نجد صفين يمثلان راقصين وراقصات ومغنيات يؤدين مختلف الحركات · والشىء الملاحظ ان يكتب فوق احدى المجموعات « مغنيات من الواحات أحضرن بمناسبة اقامة عامود « دجد » » ، وهناك اشارة مشابهة الى مغنيات قادمات من معبد واحة الخارجة أثناء الاحتفالات باحدى المهرجانات فى معبد « ادفو » · وليس من الغريب ان تقدم الواحات المصرية المختلفة حتى اليوم رقصات شعبية مميزة لها طابعها الخاص · وفى هذه الرسوم رقصة مميزة للكهنة تمثل ضراعا بالأيدى وبالعصى ، ولا أدرى ان كانت رقصة التحطيب تعود الى مثل هذه البدايات الأولى · على أية حال هناك صورة رقم (٣) تعبر أكثر وضوحا عن رقصة بالعصى ، ولكن هنا يحمى الراقص ذراعه الأيسر عن طريق قطعة من الخشب مربوطة على الذراع ، وهناك ما يحمى أصابع اليد اليمنى ·



وتعبر رقصة الكهنة فى احتفالات « دجد » عن حدث تاريخى قديم ، فهم يمثلون مدن شمال الدلتا القديمة التى رحبت بالتوحيد أيام

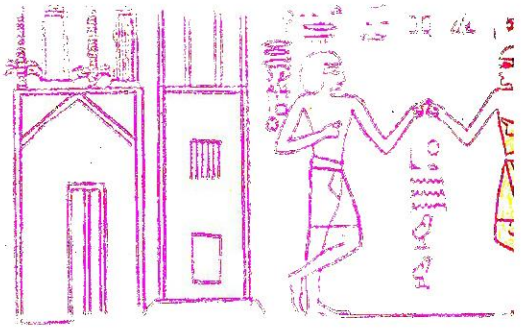
اليد وسائل تعبير ، وتصبح هذه الرقصة الملك « مينا » ، وهنا نجد العصى أو قبضات نجسيدا لحرب التوحيد ، وتصبح شكلا من المسرح تحل فيه الرقصة والحركة وأدوات « الاكسسوار » البسيطة محل الحوار ·

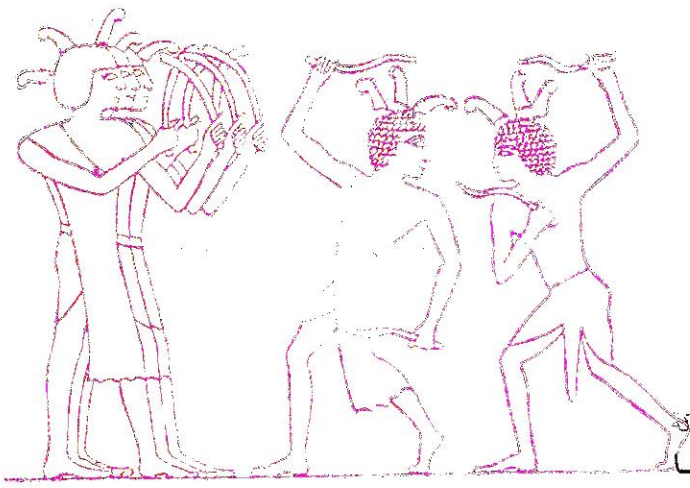
وفى الدولة الحديثة نجد رسوما كثيرة تعبر عن رقصات « المو » ، ففى صورة رقم (٤) نرى مجموعتين من راقصى « المو » يستقبلون تابوت الميت ، مجموعة من ثلاثة راقصين بلباسهم الخاص وغطاء الرأس الذى على شكل تاج الوجه القبلى ، يستقبلون تابوت المتوفى الذى يتقدمه الكاهن ممدود اليد · لاحظ حركة أقدامهم ، أطراف قدم تلمس الأرض وباقى القدم مرفوع ، بينما القدم الأخرى منبسطة على الأرض ، وحركة الذراعين الممدودين والأصابع الثلاثة الممتدة والأصبعين المنطويين · وتضم المجموعة الثانية راقصين فى القاعة المقدسة ·

واحتل الرقص الدنيوى جانبا كبيرا من كله ، والأذرع والأيدى مغطاة بالنيلة ، انهن يمثلن الأصل التاريخى « للمعددات » ·
الرسوم المسجلة على القبور ، وهو مصحوب بالآلات الموسيقية المختلفة · الراقصات هنا شبه عاريات أو يرتدين ملابس شفافة ·

ومن الملاحظ أن الدولة الحديثة اتسمت بالانفتاح على ثقافات الشعوب المجاورة فى آسيا وأفريقيا ، ودخلت رقصات أفريقية وآسيوية فى العروض المختلفة وخاصة مواكب الآلهة فى مهرجاناتهم المختلفة ·

ان الصورة رقم (٦) تمثل رقصة ليبية وفى أيدى الراقصين عصى كانت تستخدم فى صيد الطيور ، وهناك ثلاثة من الراقصين وفى أيديهم نفس العصى تعطى أيقاع الرقصة · لاحظ رداء الرأس والريشتين من أعلاه ·





وفى الصورة رقم (٥) راقصان فى حركة جديدة من رقصة « المو » · ان المنظر هنا والملابس ورداء الرأس متغير ، يرقصان وخلفهما أبواب معبد قديم فى شمال الدلتا يرتبط بأسطورة أوزيريس ، رغم ان أحداث الدفن هنا فى طيبة ، والراقصان يمثلان هنا كما هو واضح فى السطور المكتوبة أهل مدينة قديمة من مدن الشمال · لاحظ التناسق فى حركة الأذرع والسيقان ·

وعبر الرقص عن مظاهر الحزن عند وفاة انسان وخاصة النساء المولولات وهن يضربن على الدف ، والشعر فى أغلب الأحيان متروك منسدلا على الجسم والحركات تشمل الجسد

الأنماط المختلفة فى الرقص :

ان محاولة تقسيم الرقصات المختلفة الى أنماط محددة ليست بالعملية السهلة لاننا لا نملك صورة كاملة عن كل رقصة ، بل ملمحا من ملامحها ، وفى نفس الوقت لا نملك فكرة واضحة عن مضمون الرقصة ، ويحدونا أن نلجأ الى التخمين · ولكننا على أية حال نستطيع أن نميز بين نوعين من الرقص ، الرقص الدينى وغير الدينى · ويمكن أن ينقسم الرقص الدينى الى

رقص المعابد في حضرة اله أو آلهة معينين أو في مواكب الآلهة ، ورقص جنائزي عام تلعب فيه الأساطير دورا بارزا ، ويغلب على الأداء الطابع المسرحي ، فالراقصون يمثلون شخصيات اسطورية من خلال حدث أسطوري قديم في صورة جديدة ، حتى عناصر المكان توحي بالاطار الأسطوري القديم ، وتصبح أقرب الى ديكور الحدث الأسطوري ·

ويمكن أن ينقسم الرقص الدنيوي الى رقص يغلب عليه طابع الفرح والبهجة كما نراه في الاحتفالات والولائم ، ونوع يغلب عليه طابع الحزن كما في الرقص الجنائزي الذي تنطلق فيه مشاعر الحزن في تلقائية وهذا ما نراه في رسوم الباكيات المرافقات لموكب المتوفى ·

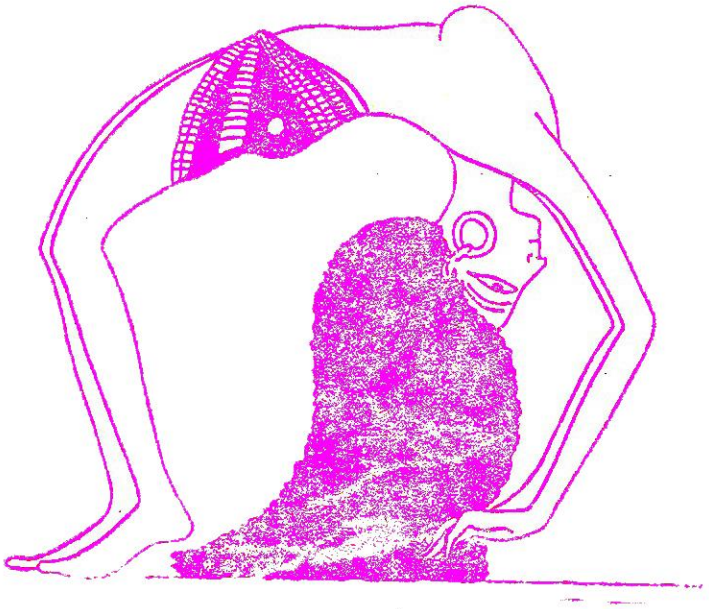
ونستطيع أن نميز من حيث الأداء بين رقص أقرب الى حركات الأكروبات فيه مهارة شديدة في تحريك أجزاء الجسم كما في الصور رقم (٧ـ١١) ، ورقص يغلب عليه التعبير عن فكرة ، وهنا يصبح الرقص لونا من اللغة خلال الحركة

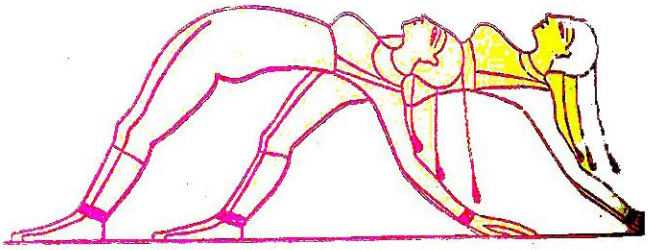
وتعكس الرقصات عموما تنوعا في كيفية الأداء الذي يقوم على حركات الأيدي أو الأذرع أو السيقان أو الأقدام أو تحريك الوسط ، وهنا تعدد في الآلات الموسيقية التي تصاحب الرقصات كالدف وآلة أقرب الى الجيتار والى أقرب الى العود ، والطبلة وغيرها · وقد يصاحب الرقص التصفيق بالأيدي أو طرقعة الأصابع

وهناك تعدد في الملابس ورداء الرأس وفقا للرقصات المختلفة ، فهن أحيانا يرتدين ملابس قصيرة تصل الى ما فوق الركبة أو عباءة مفتوحة من أمام أو ملابس شفافة أو شبه كالقميص له أكمام واسعة · وهناك الراقصات شبه العاريات كما في ولائم السادة والأمراء ·

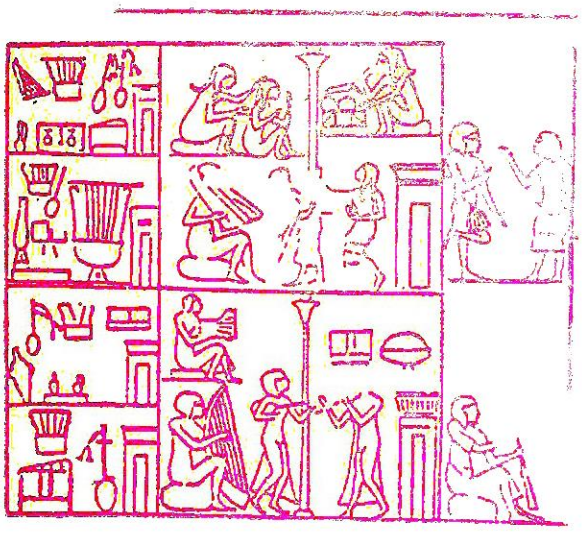
وتختلف تسريحات الشعر ما بين الشعر المستعار أو الشعر الطويل أو الشعر المربوط بشريط أو الشعر المغطى بطاقية محكمة أو الشعر المزين بالأزهار ·

وتتعدد أيضا ملابس الرجال وفقا لأنواع الرقصات التي يؤدونها ، فهي على شكل سروال قصير أو شيئا أقرب الى « الجونلة » أو شيئا يغطي عضو التناسل · وتتراوح أردية الرأس بين طاقية محكمة الى تاج من سعف النخيل أو البوص على شكل تاج أو طاقية تنتهي بذيل على شكل كرة أو خصلات شعر

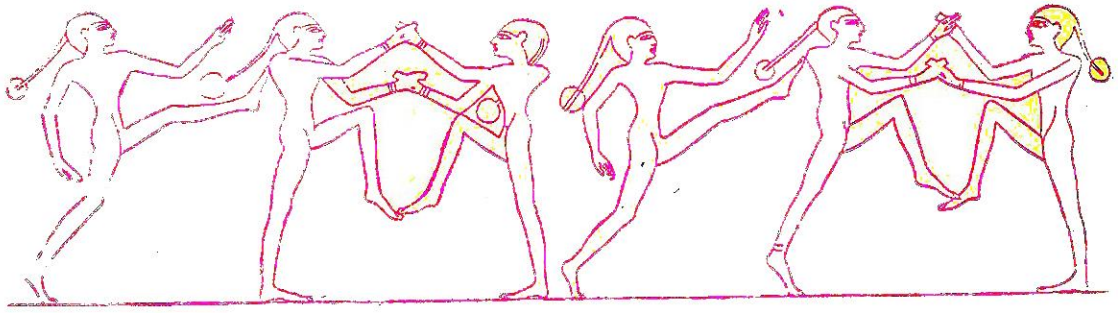




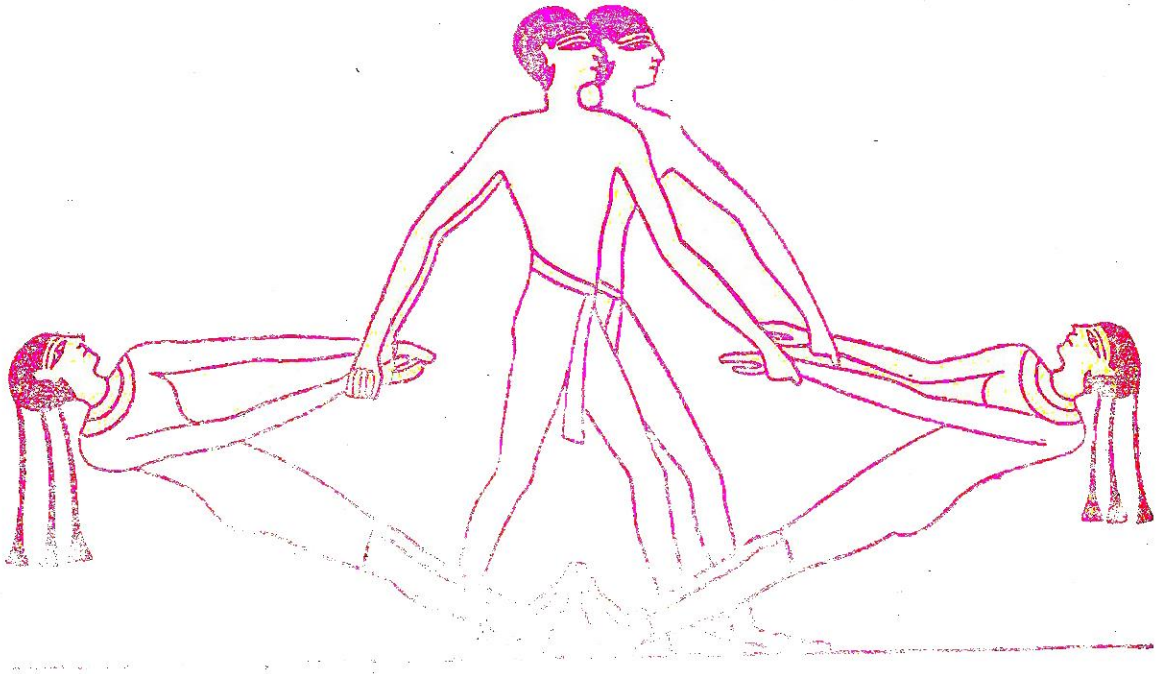
شكل رقم (٧)



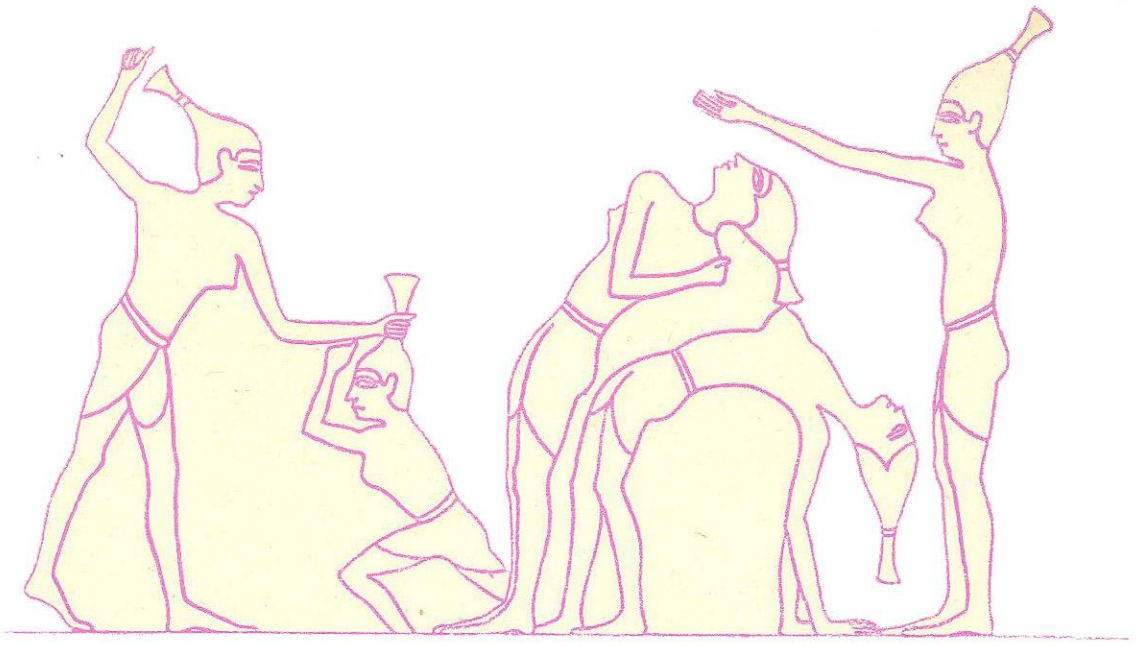
شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)



شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)

متدلية من الجانب الأيمن ، والصور رقم (١٢ـ٢٠) تبين هذا التنوع فى الملابس وتسريحة الشعر ورداء الرأس ·

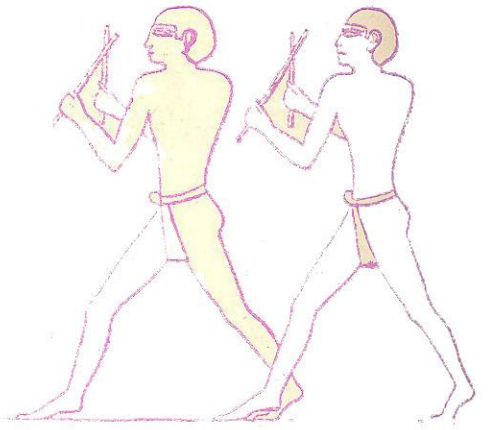
وليس من الصعب أن نتبين أن هذا التنوع والتباين فى الحركات والملابس ووسائل التعبير يعكس خلفيات متباينة لهذه الرقصات من حيث المدلول والنمط والفكرة والهدف ·

من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة فى تواصلها لانها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا فى شموله ·

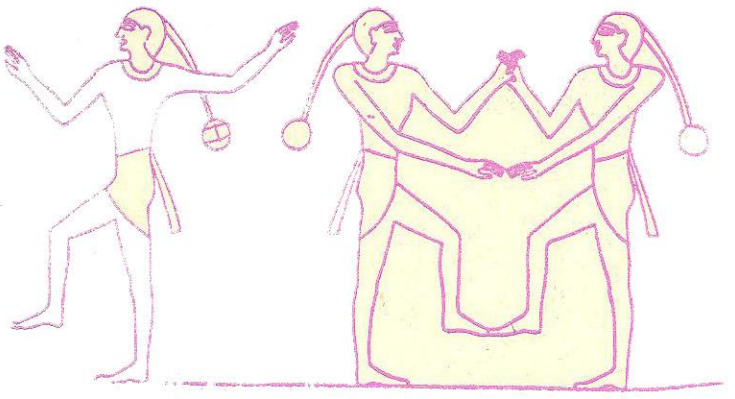
ان العودة الى الماضى ليست أكثر من محاولة فهم الحاضر · ان الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة يستحق أن نحافظ عليه وننميه حتى وان تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل ·

ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية والمدينة ، فى شمال مصر وجنوبها ، فى الواحات والنوبة · وحتى يكون هذا المسح شاملا لابد أن يقوم على منهج تاريخى ، نرى المتشابهات ونرجع بها الى الوراء ونتابع المتغيرات لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك ·

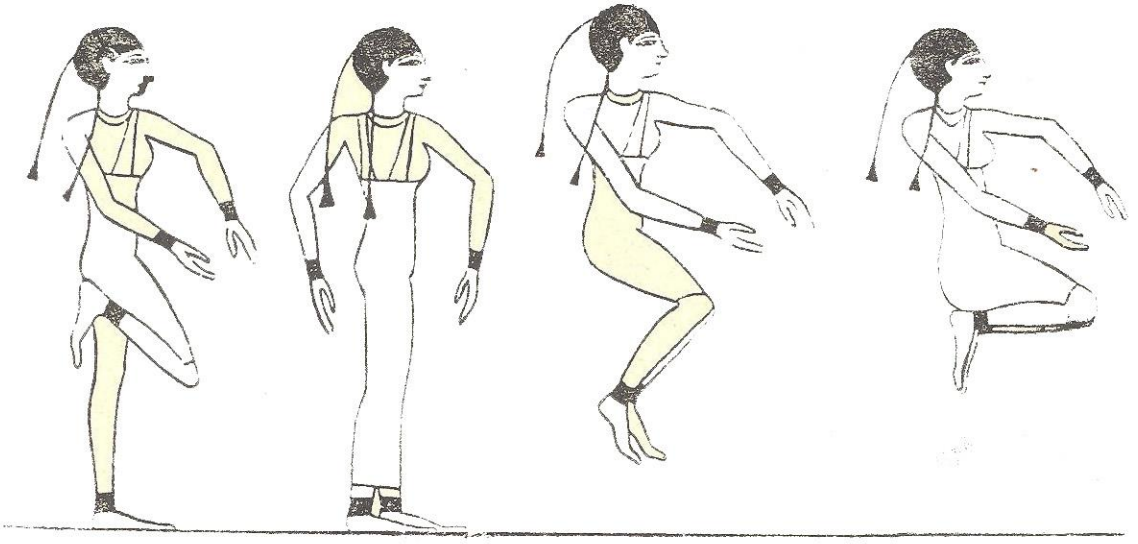
ولعل كلمات مؤرخنا المصرى سامى جبرا التى ذكرها « دريتون » فى كتابه « صفحات من علم المصريات » عن رقصات ما زالت تؤدى فى الصعيد تحمل امتدادا تاريخيا طويلا يدعونا الى ان نتأمل حياتنا الحضارية فى خطها التاريخى الشامل لا فى صور معزولة بعضها عن بعض تضيع معالمها فيها من أصداء قديمة · لقد حكى سامى جبرا الى « دريتون » عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التعبيرى ، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى ، فهى تقوم على حركات تصور بكائيات ايزيس عند جثمان أوزيريس ، وما مارسته من سحر لتبعث فيه الحياة وكيف حبلت بابنها حورس · وهناك أيضا رقصة « الحمار » التى يعتقد « دريتون » انها امتداد قديم لهزلة شعبية تسخر من احتلال الفرس لمصر · ان رقصات كالتحطيب مثلا تحمل ملامح قديمة وجدناها فى رقصات المبارزة بالعصى مثلا · لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من الرقصات على مدى الزمن ، كان من الممكن أن



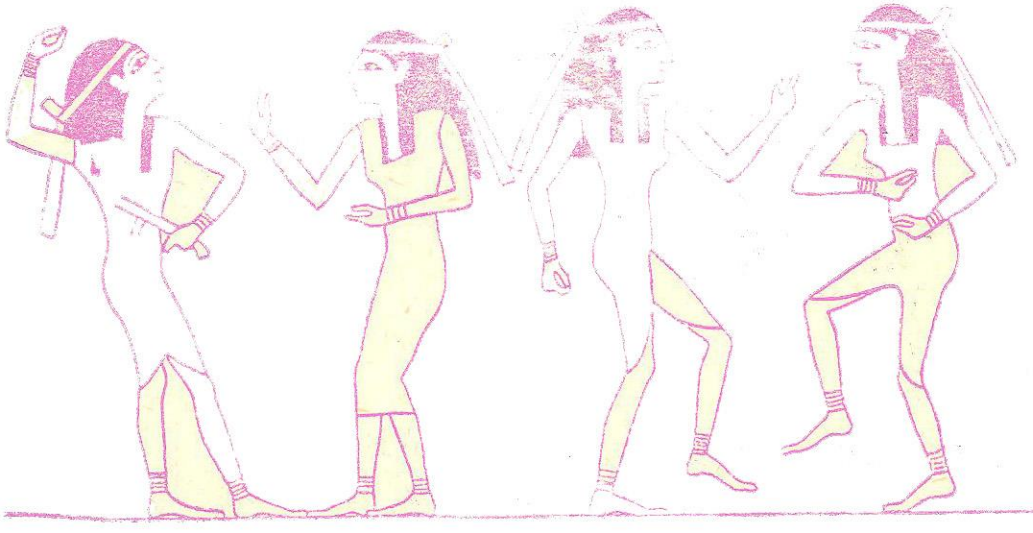
شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٤)

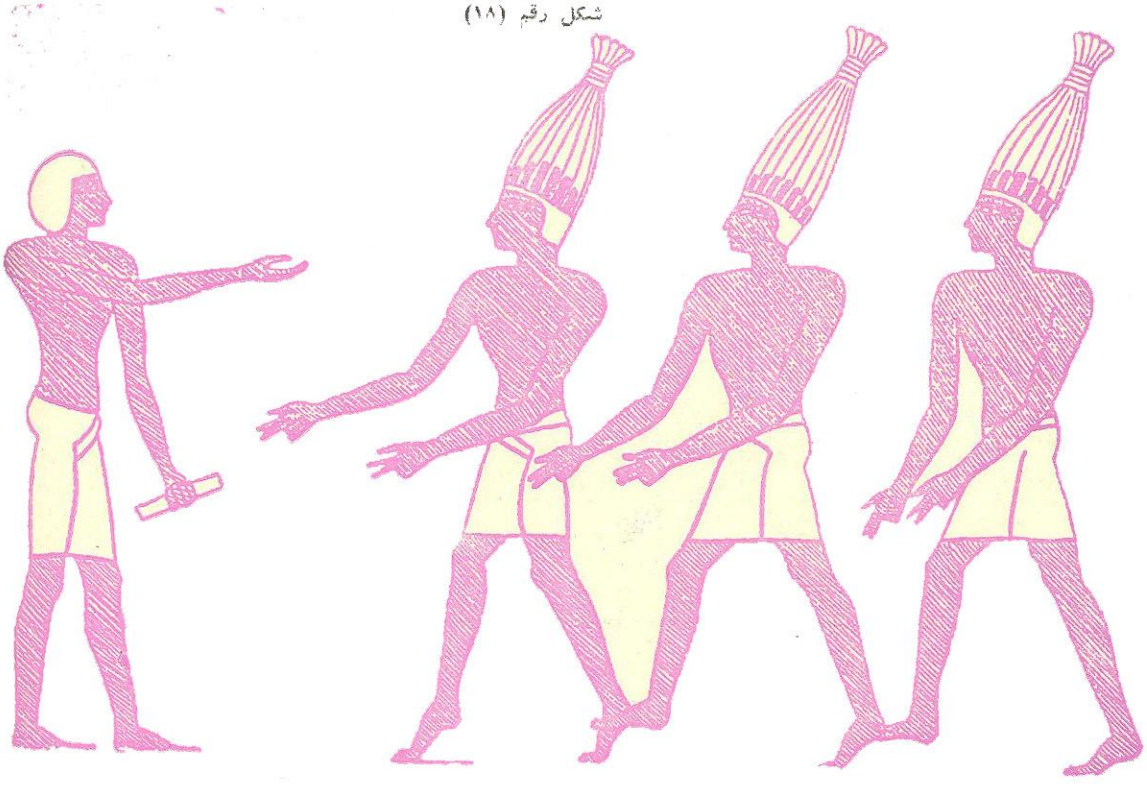


شكل رقم (١٥)

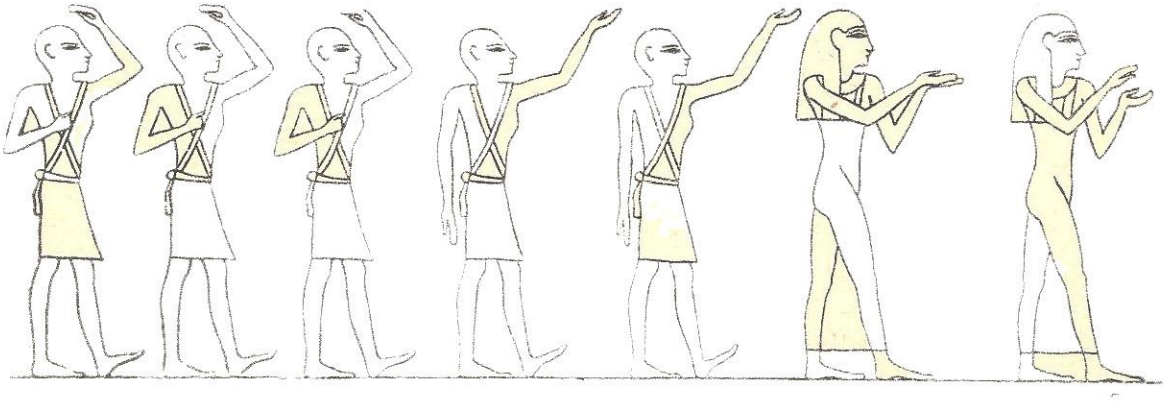


شكل رقم (١٧)

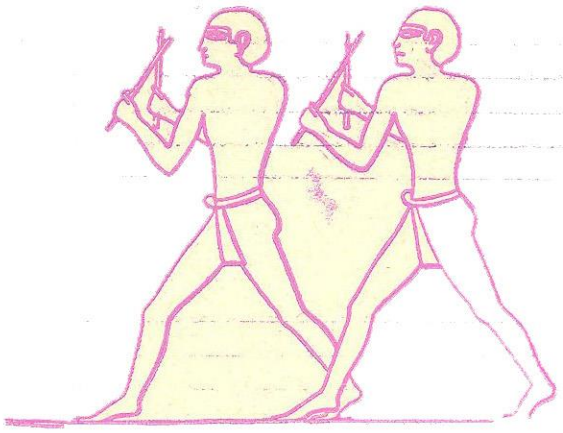
شكل رقم (١٨)



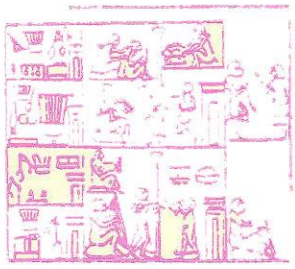
شكل رقم (١٩)



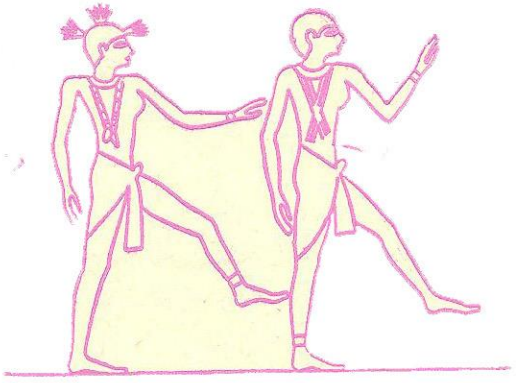
شكل رقم (٢٠)

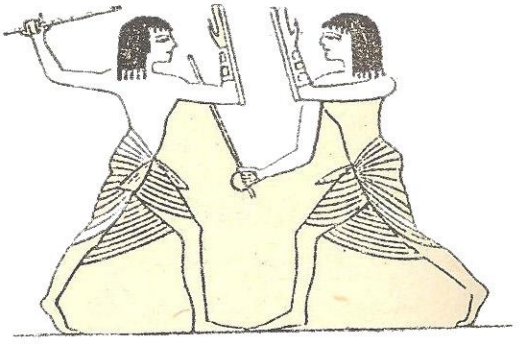


تلقى ضوءا على خط التواصل ، ولهذا يتحتم الاسراع فى عمل دراسات متخصصة شاملة عن فنوننا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت هذه الأصول ، وربما كانت المناطق النائية التى لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصلح الأماكن للبحث عن الأصول القديمة فى فنوننا الشعبية . ولكن المدنية الحديثة بوسائلها الترفيهية كالتليفزيون والفيديو لاتترك حيزا معقولا لازدهار فنوننا الشعبية ، رغم انها يمكن ان تلعب دورا ايجابيا فى هذا الاتجاه ، ومن هنا أهمية اللجوء الى كل الوسائل المختلفة التى تساعد فى تسجيل ودراسة حضارتنا فى تواصلها .



★★★





المراجع :

Emma Brunner-Traut, 1938, Der Tanz im Alten Agypten, Hamburg-New - York. Luise Klebs, 1915, 1922, 1934, Die Reliefs des Alten Reiches ; Die Reliefs des Mittieren Reiches ; Die Reliefs des Neuen Reiches (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 3, 6.9, Hei- delberg. Irena Lexova. 1935, Ancient Egyptian Dances, Praha.

Henri Wild, 1963, Les danses sacrees de l'Egypte ancienne (Sources orientales 6), Paris.

الأوزان الموسيقية في شعر ابن سودون

ذكاء الأنصارى

ولد بن سودون فى القاهرة سنة ٨١٠ هجرية وتوفى بدمشق فى رجب سنة ٨٦٨ هـ (١) وهو أحد أعلام الأدب المصرى فى القرن التاسع الهجرى · ويعد انتاجه الأدبى امتدادا لشعراء الهزل والفكاهة فى الأدب المصرى فى عصوره المتأخرة ·

حياته :

يبدو أن حياته الخاصة الى جانب الظروف العامة لعصره هى التى انتهت به الى أن يسلك طريق المجون والسخرية من الحياة وكان رقيق الحال ··· عمل اماما ببعض المساجد وقد حج مرارا ويقال ان أباه كان قاضيا بمصر ومن أمراء المماليك تمتع بمال أبيه وحياة الرفاهية والقصور والجاه فى بداية حياته مما ساعده دراية دراية تامة بحياة البذخ والترف والرفاهية وقد وصفها وصفا غاية فى الدقة وهذه الحياة ساعدته على رواج أمره فى المجون ·· ويبدو أن والده لم يكن يرضيه سلوك ولده فضيق عليه مما حبب اليه الرحلة الى الشام وهناك وجد الفرصة سانحة لارتياد الخلاعة والتهتك ·

ويحكى ان والده لما سمع بأن ولده قد انضم الى الاراذل وسلك معهم طريق المجون والخلاعة تحت قلعة دمشق سافر الى الشام ووقف عن حلقة فيها ولده وهى حلقة من حلقات السخرية فنظر اليه ابنه وأنشد :

قد كان يرجو والدى

بأن أكون قاضى البلد (٢)

ما تم الا ما يريد (٣)

فليعتبر من له ولد (٤)

---

(١) شذرات الذهب الجزء السابع صفحة ٣٠٧ لابن العماد ·

(٢) الشطر الثانى من البيت الأول ورد به « بأن أكن » ولكن الوزن يستقيم بأن أصبحت قاضى البلد » ·

(٣) الشطر الأول من البيت الثانى ورد فيه : الا ما يريد ويستقيم وزن الشطر لمثل « ما تم ما يريده » ·

(٤) الشطر الثانى من البيت الثانى وردت بكلمة به ليستقيم وزن الشطر فليعتبر من له ولد » ·

غضب الوالد من عمل ابنه ولم يرض بما وقع وحرم ابنه من ماله وعطفه فلم يجد بن سودون فيه وسلوكه هـذا المسلك (١) فرجع الى مصر بدا من التفكير فى الزواج ليصلح بذلك شأنه لكن سرعان ما تكدر عليه الصفو ، وقد ظهر هذا الضيق فى قوله فى كتابه ·

« وأجريت الفكر فى شأن الزواج الى ان جرنى الى اقتحام البحر العجاج وأوقعنى فى بحر من الهموم زاخرا لا يعرف له أول من آخر وفتح على ذلك من الاشتغال ما سد عنى باب الاشتغال فأخذت فى كسب ما يقوم به الأود وما يصلح شأن الزوجة والولد فتارة بتعاطى الحياكة احترف وتارة بالقلم من المداد اغترف ومضى على ذلك كثير من الأزمنة (٢) ·

من ذلك نلاحظ أن ابن سودون قد اشتغل بحياكة الملابس وقد هان أمره بعد عزه مما اضطره الى مدح علية القوم لينال عطاءهم ولكن ما لبث ابن سودون زمانا حتى رجع الى لهوه ومجونه وفى هذه المرة عاود النظم فى المجون والخلاعة ·· ويظهر أن حاله قد استقام بذلك فهو يصرح بذلك انه قد ثنى عنان قريحته الى نوع من أنواع الخراع فعدت فى ميادينه تجول وتلقى الناس منها ذلك بالقبول فصرت فيه أشهر من علم (٣) ·

ومن العجيب ان يقول ابن العماد عن ابن سودون أنه أول من أحدث خيال الظم (٤) ولكنى أخالفه فى ذلك لأن خيال الظل قد عرف فى مصر منذ عهد الفاطميين وفى ذلك يقول الدكتور محمد كامل حسين : ولا ندرى تماما التاريخ المحدد الذى ظهر فيه خيا ل الظل فى قصور الفاطميين لاول مرة من الذى أدخله الى مصر وكل الذى نعرفه عن هذا الفن أنه صينى الأصل فربما وفد على مصر مع الوفود العديدة التى جاءت مصر لزيارة اذمام الفاطمى أو مع التجار · ومن ايعروف أيضا ان ابن دانيال المتوفى سنة ٧١٠ هـ ـ أى قبل مولد ابن سودون بنحو قرن من الزمان كان ذا باع طويل فى هذا الفن ·

وعلى الجملة فقد كان ابن سودون عالما متفننا فى العلوم ماجنا يلتزم الفكاهة واتخذ المجون طريقا واشتهر بذلك الى الدرجة التى جعلت الناس يتنافسون فى تحصيل ديوانه لما به من هزل وفكاهة ·

وقد خلف لنا ابن سودون كتابا حافلا بالمجون والفكاهة وهو تراث خالد فى الأدب العامى ونموذج لما وصل اليه الأدب المصرى الهزلى فى القرن التاسع الهجرى من حيث خصائصه الفنية والفكرية ومن هنا تاتى أهمية تحقيق الديوان ودراسته حيث أن ابن سودون قد تعامل بسخرية مع تقاليد الأدب العربى ربما لأول مرة فى تاريخنا الأدبى ·· **وكتابه « نزهة النفوس ومضحك العبوس »** ·· خليط من الشعر والنثر يدور حول السخرية ورواية الملح الهزلية التى من قبيل شعر التحامق الذى اشتهر فى فترات سابقة ، وقد عرض ابن سودون فى ديوانه صورا عن حياة المجتمع المصرى من جميع النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغير ذلك مما ظاهر فيما خلفه ابن سودون فى أدب وبالاضافة الى ذلك تجد فى ديوانه ما يسمى والهمزانى فى ملامحها العامة وهى أقرب فى حرصها على الفكاهة من مقامات الوهرانى ·

ينقسم الى قسمين رئيسيين :

كتاب نزهة النفوس ومضحك العبوس

القسم الأول : عن المدح والغزل وغيرهما من فنون الشعر التقليدية ·

القسم الثانى : يعتمد على المجون والهزل ويشتمل على خمسة أبواب بدور **أولها على** ما يسمى بالتصاديق ·

الثالث : على الحكايات والملافيق ·

الثالث : الموشحات الهبالية ·

---

(١) الضوء الجزء الخمس ·

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان وترجم لنفسه كتابه نزهة النفوس ومضحك العبوس ·

(٣) ابن سودون قرة الناظر ونزهة الخاطر ق ١ ص ١ ·

(٤) نفس المرجع ص ١ ·

(٥) شذرات الذهب ابن العماد ص ٧ ، ٣٠٧ ·

الرابع : الموشحات الهبالية ·

الخامس : الزجل والمواليا ·

السادس : التحف العجيبة والطرائف الغريبة ·

وقد أشار ابن سودون فى ترجمة له فى صدر « ديوانه » انه ورد طائفة من الأعاجم لحنوا أقوالا وطاقوا يقولونها فى الشوارع فاستملاها الناس فسألنى بعض الاخوان أن أنظم طرفا من هذا النمط فقلت وانتشر ذلك والبسط فجعلت له عند ذلك بالكتاب وصلا له آخر الكتاب فصلا (١) ·

والكتاب حافل بألوان الفكاهة وفنون النثر المختلفة والشعر المصرى فى عصورة المتأخرة بلغة تختلط فيها الفصحى بالعامية وبذلك يكون الكتاب قد ضم فنون الأدب المختلفة من الأدب الفصيح والأدب العامى والأندلسى مثل الموشحات والشعبى فى الزجل والموال والكان كان والمدائح والشعر الصوفى والدينى وشعر التحامق وكتابه زاخر أيضا بهذا النوع من الشعر وفنون النثر أيضا من المقامات ، والحكايات والأدب الفارسى والتركى فى الملحما توهكذا يشير الكتاب على منهج شبه مفرد فالمؤلف يأتى بقصيدة من القصائد يعقبها بقطعة نثرية من خلالها يظهر الكثير من العادات المصرية الخاصة بالزواج والأفراح والسبوع وغيرها من العادات والتقاليد المصرية ·

ودراسة الشعر عند ابن سودون صعبة فلابد من دراية بطبيعة الشعر الشعبى وأدب التحامق ولغة العصر والبناء الفنى مما يسهل عليه معرفة طبيعة الشاعر وما يقصده من خلال عرضه لشعره ، وقد توسع سودون فى شعره من تشكيل توسعا حرا لا قيود معه مثل ما ورد فى باب الموشحات وسماها بالهزبالية قصد بها غير المقيدة بقيد الوزن ومن حيث الموضوع فتناولت مواضيع – هزلية وكذلك أطلق عليها صفة هبالى · فشعره شعبى من حيث الروح واللفظ الهزلى ومن حيث الموضوع والمعانى والبناء خفيفة وقصيرة ·

وقبل التعرض للأوزان الموسيقية عند ابن سودون فى باب الموشوحات الهبالية ·· نعرض حقيقة قد وردت فى كتب المعاجم والتراجم ومن كتبوا عن ابن سودون أن له مؤلفين مؤلف باسم « **نزهة النفوس ومضحك العبوس** » **ومؤلف آخر قرة الناظر ونزهة الخاطر** ومقاماتان فالمجموع ثلاثة كتب خلاف كتابة « **الفوائد اللطيفة** » ، كما تظهر المخطوطات التى اعتمدنا عليها فى هذه الدراسة ·

وواقع الأمر أن هذه الكتب الثلاثة الأولى ليست الا كتابا واحدا ونعنى بها قرة الناظر ونزهة الخاطر ونزهة النفوس ومضحك العبوس والأخير خلط فيه الجد بالهزل ثم بدا له عام ٨٥٤ هـ قبل وفاته بقليل أن يميز بين الجد والهزل وأن يفصل بينهما وفعل ذلك بالفعل وقسم الكتاب الى قسمين قسم خاص – بالجديات وآخر بالهزليات وأطلق عليه اسم « قرة الناظر ونزهة الخاطر » اذن الكتاب الذى بين أيدينا هو اسمان لكتاب واحد وليس كتابين مختلفين كما توهم المؤرخون هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نلاحظ ان الجد ما زال مختلطا بالهزل فى نهاية الشطر الأول ، الذى يزعم لنا ابن سودون أنه خصصه للجديات · هذا الى جانب تكرار بعض المقطوعات فى الشطر الثانى الخاص بالهزليات وقد ألحق ابن سودون مقامتيه بالشطر الخاص أن ابن سودون له كتابين فقط الكتاب الذى بالهزليات ، فى باب النثر · وبذلك نخلص الى ندرسه هنا حسب ما استقر رأى ابن سودون وهو **قرة الناظر ونزهة الخاطر** وكتاب آخر ما زال مخطوطا هو **الفوائد اللطيفة** ··

(شعره)

شعره متعدد الأنواع والأغراض فاذا أخذنا من ناحية الأنواع فنجد منه ما هو فصيح وقد أفرد له فصل فى أول كتابه وتحدث فيه عن أغراض عدة من الشعر الجاد فى الغزل والرثاء والمرح والتصوف والمدائح ·

ومنه ما هو عامى وقد نظم فيه من الموشحات والزجل والموال والدوبيت وأغراضه أيضا كانت فى الرثاء تارة وتارة أخرى مدائح نبوية

---

(١) قرة الناظر ونزهة الخاطر لابن سودون ق ١ ص ١ – ٢

وتصوف ، وتارة غزل ، هكذا فشعر ابن سودون يتميز بروح الدعابة والنكتة ويدخل بالنكتة فى أفاق الشعر ويمزج روح الحقيقة به وقد انبرى الشعراء فى عصر ابن سودون الى اغراض شعرية ملؤه الألغاز والأحاجى وقد اشتهر فى هذا العصر بفن الألغاز وابن عبثه وقد استغل الشاعر الألغاز للتعبير عن رأيه فى كثير من المسائل التى لا يقدر عن التصريح بها ·

الأحاجى التى تشبه الأغاليط التى يسميها العامة فى مصر بالفوازير وهى بهذا المعنى أعم من الألغاز والأحاجى ·

فقد كان ابن سودون عالما متنفننا فى العلوم ماجنا يلتزم الفكاهة ويعد كتابه تراثا خالدا فى الأدب العامى فى عصر المماليك ، نشاهد فيه حياة المجتمع المصرى من جميع النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغير ذلك مما هو ظاهر فى تحامق ابن سودون كذلك اتخذ الهزل منهجا له فى حياته وخطا استنه وتنافس الظرفاء فى تحصيل كتابه الذى يعد مذهبا للضحك والفكاهة

شعر ابن سودون غاية فى الرقة والسهولة وانسياب اللفظ الذى يحصل المعانى القوية بالتورية الجميلة والانسجام المرقص ويمتاز شعره بذلك الطابع المميز من حيث الألفاظ والكلمات والتراكيب ، ثم بقليل من التكيف للجمل ويمتاز بالمفارقات المنطقة التى يفصح بها عن مزاج المصريين الذين اشتهروا بالفكاهة · ونحن حين ندرس أدب ابن سودون العامى فاننا نجد هذا المظهر المميز وهو استخدام الألفاظ التركية والفارسية القديمة التى كانت أقرب الى فهم العامة وأيسر على لسان المتكلم ·

ولو ان أدب ابن سودون كان مرفوعا للحكام لجاء بلغة الحاكم ولكنه أدب البيئة التى انحط فيها اللسان العربى فاختفت فيه كثرة الكلمات العربية بمعانيها الرصينة الدقيقة وحلت مكانها كثرة من الكلمات العربية والسهلة الميسرة والساذجة والكلمات غير العربية ، وامتزجت بتلك الكثرة السهلة غير المقومة وزنا ولا حرفا ولا اعرابا من الكلمات العربية · وهذا هو طابع كل لغة دارجة لعصر من العصور · نجد فيها الفاظا غريبة تفقد تعريفها الصحيح وتفقد بنيتها السليمة وتفقد اعرابها الصواب · ثم نجد تراكيب تفقد الأسلوب النحوى ، والبيانى والبلاغى ، فاذا أتت بين يدى لغة عربية فى القليل من حيث المظهر العام فانها تأت غير عربية فى الكثير من حيث التحديد والتبديل والتغيير فان كانوا أتراكا فثمة ألفاظا تركية وان كانوا فرسا فثمة ألفاظا فارسية وهكذا مثل قول ابن سودون :

والكشيك فى الدست كشكش

خذ كذا ارخو وقول كش

واضرابو شامات وبكش

فكلمة « كش » هذه كلمة فارسية بمعنى كش ملك « أى اقتل الملك وتستعمل فى لعبة الشطرنج » ·

وكلمة الدست (١) ·· أيضا كلمة فارسية بمعنى اناء الطبخ وشعره حافل بهذه الكلمات ·

المقامات الموسيقية فى كتاب ابن سودون

قبل أن نعرض للمقامات الموسيقية فى شعر ابن سودون نلقى نظرة سريعة على الحياة الموسيقية عرضا سريعا لكى نعرف السبب الذى دفع شعراء العصر للاتجاه الى هذا النمط الجديد فى الشعر الغنائى لعله حب الناس والمماليك للموسيقى والغناء فى عصره ·

الغناء فى عصر المماليك

يحكى ان ثلاثة ملوك اخوة تنافسوا فى حب مغنية سمراء هى « انفاق » لم يكن جمالها وحده هو الحافز على ذلك العشق بقدر ما كان غناؤها وحلاوة صوتها ·

وكانت انفاق هذه تغنى على العود وروى أن الصالح اسماعيل أحد السلاطين الاخوة الثلاثة الذين ولهو فى حبها عبر عن محبته بأن اشترى

(١) الدست معناه اناء الطبيخ اذا استعمل فى العربية ولكن معناه بالفارسية غير ذلك فهو اللباس والوسادة والدرق وصدر المجلس والحيلة والذى يكون له الغلبة فى الشطرنج وأيضا بمعنى الصحراء والفائدة والقوة والنصرة (معجم الالفاظ الفارسية المصرية) السيد داري شير العرب ص ٦٣ ·

لها عصبة مرصعة بالجواهر بلغت قيمتها أكثر من مائة ألف دينار مصرية وقد أفاض المؤرخون المصريون فى ذكر أخبار « انفاق » التى اشترتها ضامنة المغانى علمتها الضرب بالعود على يد الأستاذ عيد على العواد فمهرت فيه وكانت حسنة الصوت ـ جيدة الغناء فقدمها لبيت السلطان فاشتهرت فيه حتى شغف بها الملك الصالح اسماعيل فكان يهوى الجوارى السودان وتزوج بها (١) ·

وكان بعض السلاطين لغرامهم بالسماع والغناء والموسيقى يتقن الضرب على آلاتها ويفهم فى الغناء كالملك المؤيد ·

قال ابن اياس « وكان يقرب أرباب الفنون يباهون فى أيامه بفنونهم لجودة فهمه وحسن معرفته وكان يتقن التغنى وفن الموسيقى وينظم الشعر وله أشياء كثيرة من الفن وأثره بين المغنيين الى الآن » (١) ·

وورث المماليك تلك المحبة للفنون والغناء والموسيقى من أسلافهم الفاطميين والأيوبيين ·

وكثيرا ما كانت مجالس الغناء تعقد فى الصباح والمساء فى قصور المماليك فتغنيهم الجوارى المغنيات مفردات أو فى جوقات يحملن آلات الموسيقى كالدفوف أو الجنك والطارات والأعواد ·

وقد اشتهر هذا العصر بالمغنين والعالمين بفن الموسيقى وأجادوا هذا الفن وبرعوا فيه · فكان المغنون المشهورون يقومون بتعليم الجوارى الغناء منهم من ألف الكتب فى علم الموسيقى مثال ابن السورى المعمارى الموصلى فهو صاحب التصانيف الهائلة فى الموسيقى (٢) ·

والى جانب اهتمام الناس بالأغانى الحضرية والموسيقى الحضرية المتطورة الممتزجة بأصول عربية وتركية وفارسية نلاحظ اقبالهم كذلك على الأغانى الشعبية البدوية ولم يكن هذا الاهتمام مقصورا على أوساط الناس بل نجد كثيرا من الأمراء والسلاطين يولون هذا الغناء اهتمامهم فيروى ابن اياس ·

« **انهم كانوا يستمتعون بالاستماع الى جوق المحظين وغانى العرب** » (٣) ·

يشير ابن سودون فى ديوانه فى الباب الخامس فى بعض المقطوعات النثرية التى تبين عادات بعضهن يغنين بالدف وينوعن فى الغناء ويعددن فيه ويأتين بضروب التلوين المطرب الذى يشير اليه بلفظ « غنج » ·

يروى كذلك عادة متبعة حتى يومنا هذا فى أوساط الشعب والريف من تنقيط المغنيات بعد الدور فهذه المغنية تهتم بمن ينقطها بنقطة بجميل الغناء والصوت وفنون التطريب ·

ولم يخل شعر ابن سودون أيضا وشعر العصر من تسجيل بعض اللمحات الهازلة أو الساخرة للمغنيين والمغنيات وكما من الجمال فى الصورة والصوت كذلك هجو القبح فيها ·

وقد ذكر ابن سودون فى شعره فى الباب الخامس مغنية تدعى أم هانى مدحت العروس فى مطلع الأغنية وفى نهايتها هجت القبح فى أخيها عند تقليد بالبنات وهذا الهزل هادف يعكس صورة العصر وما كان سائد فيه من خلاعه ·

كان لفظ الغناء يأخذ بعض النظوم أو المنظومات ذات الروح الشعبى كالموشحات أو الأزجال وكان بعض المنشدين يسمون القوالين يمكن أن يشبهوا الآن بالمغنيين الشعبيين المداحين أو الموالين على الأرغول والربابة والناى ، والمزمار وكان أولئك القوالون يستخدمون هذه الآلات نفسها التى يستخدمها فى المحافل الشعبية كالموالد والمناسبات الدينية والأفراح فى القرى والنجوع البعيدة وكثيرا ما يتغنون على الربابات والدفوف ·

كان من الطبيعى أن ينظم ابن سودون فى كتابة شعرا غنائيا استحسنه الملوك والأمراء ، والشعب أيضا فى ذلك العصر · فلقد اتجه ابن سودون هذا الاتجاه فى الباب الثالث من الكتاب حتى يذيع صيته وشهرته كما أشار فى مقدمة كتابه يستطلبه ويحبه الناس فقد كان عالما بفن

(٢) النجوم الزاهرة ١١ ـ ٢٢٠ ·
(٣) تاريخ ابن اياس ص ٢ ص ٢٨١ ·
(١) النجوم الزاهرة ص ١٠ ـ ص ١٥٠ ·

وتقاسيم الغناء وألوان الضرب والعزف والنضج وكان على بصيرة بأسماء الضروب الموسيقية وجعل موشحاته على نظام الضروب فكل موشحة من ضرب معين ·

الغناء من الناحية الموسيقية والأوزان وسوف نتصدر لهذه الدراسة « دراسة الموشحات من الناحية الموسيقية » ·

تاريخ الموشح الغنائى الملحن

بدأ الغناء العربى يتخذ وجوده الموسيقى « الموقع » بالغناء المتقن الذى ازدهر أيام العصر الأموى على كل من الملحنين والمغنيين من بينهم ثلاثة أئمة هم معبد وابن محمد وابن سريج(١) ·

فمعبد نقل الحانة من الفارسية

والثانى ، كان مختصا بالألحان العربية ، فاستطاع معبد فيما يبدو أن يزاوج بين الأثر الذى تلقاه عن أستاذيه وان يخرج بألحان جديدة جعلته مقدما (٢) جاء فى الأغانى وضبح الألحان فأجاد واعترف له بالتقدم على أهل عصره غير أنه كان أميل الى الغناء الثقيل أى النغمات ذات المتانة والقوة واشتهرت له ألحان أطلق عليها أسماء خاصة ·

(الدوامة ـ والمنحم) (١)

ابن محرز فقد أضاف الى الأثر الفارسى من تلاحينه أثرا دوقيا وخرج من الأثرين وأسقط منهما ما هو مستهجن وعلى هذا الأساس الجديد صنع الألحان (٢) ·

يذكر الأثر الفارسى حينما يذكر ابن سريج فقد جعل عودة صفة عيدان الفرس وكان أول من ضرب به على الغناء العربى بمكة فأكثر من الأرمال والأهازيج (٣) ·

نستطيع أن تستنتج من روايات أبى الفرج فى الأغانى أمورا محددة تتعلق بنشأة هذا الغناء المتقن وتطوره منها :

اعتماده على المؤثرات غير العربية وقد أشار ابن سودون اليها فى مقدمة كتابه (فقد ورد طائفة من الأعاجم لحنو) (٤) ·

وغنوا فكان لهم أثر واضح فى شعر ابن سودون من دخول بعض الكلمات الفارسية والألحان وهذه الظاهرة لا حاجة لانكارها فهى مظهر حضارى بما يصوغه فى بعض العصور ولكن لا نستطيع تحديد التأثر الأجنبى على الألحان لبعد الزمن واستغلاق القاعدة الموسيقية وضياع الأصول الأجنبية ·

١ ـ صلة الغناء فى نشأته بالنوح فقد كان ابن سريج أول مرة نائحا وربما كان مكبدا كذلك فى بعض ألحانه ·

٢ ـ التفنن فى تلحين القصيدة الواحدة أو أجزاء منها وتنافس الملحنون على الابتكار فى النطاق الضيق من التفعيلات فقد كانوا أحيانا يضعون للقصيدة الواحدة أربعة عشر لحنا مختلفا (٥) ·

الموشحات :

الموشحة فى صياغتها تعتمد على الملحن الماهر الموهوب والمطلع على سر هذه الصناعة التى هى فن من أرقى فنون التلحين وأدقها · ومهارة الملحن تعرف منها قياس لمقدرته ومحك لموهبته وما كان ملحنوها وناظموها فى أول نشأتها الا موهوبين وعباقرة مثال ابن باجة ·· وأبو بكر الصابونى وبن عربى وبن سهل ولسان الدين بن الخطيب ، وتلبية بن زمرك وصلاح الدين الصفدى وشمس الدين التلمسانى وصدر الدين ابن الوكيل وصفى الدين الحلى وبن سناء الملك ·

وعند التعرض لفن الموشحات عند ابن سودون نجده يتميز بشىء آخر الى جانب علمه بنظم الشعر فقد كان موسيقيا على الهام بتقاسيم الغناء وأوزانه ونغماته وسماته ومدلولاته

---

(١) احسان عباس الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورهاطبعة بيروت ص ٥ ·
(٢) أبو الفرج الأصفهانى ص ٥ دار الثقافة بيروت نفس المصدر ص ٩ ص ١٠٢ ·
(١) أبو الفرج الأصفهانى ص ٥ دار الثقافة بيروت نفس المصدر ص ٩ ص ١٠٢ ·
(٢) الأغانى بيروت ص ٣٥٨ ·
(٣) الموشحات الأندلسية واحسان عباس ص ٥ ·
(٤) المقدمة لكتاب نزهة النفوس ومضحك العبوس ص ٥٠ ·
(٥) الأغانى الجزء التاسع ص ١٤٩ ، ١٥٠ ·

والموشحات عنده وسط بين العامية والفصحى ذات طابع عنائى ، لذلك كانت أقرب الى لغة الناس وان جاءت فصيحة فى بعض مظاهرها — لا تلتزم فى مجموعهـا بغرض واحد بل كانت توزع بين اغراض مختلفة ·

الوشاح على سجيته يملى خاطره بما يعين به نفسه ، شأنه فى ذلك شأن أصحاب المواويل وانما ينطلق الوشاح على سجيته ويكون الموشح الهبالى والموشح غير ملتزم بوزن واحد بل ينعم على أكثر من بحر دون قيد متحرر من قيود الموشح الفصيح بأن هذا اللون الحر اعنى المطلق بمعنى وقافيه فان كان مغنى جديد ، يستلزم تقفيه جديده ، قد يتقيد بها الشاعر وقد لا يتقيد فموشحات ابن سودون كلها من هذا اللون الهبالى ليكون أطلق فكرا ومعنى ووزنا وهذا قسم من أقسام الموشحات لأبياته وزن يدركه السمع بمعرفة الذوق كما تعرف أوزان الاشعار ·

ولا يحتاج فيها الى وزنها بميزان العروض وهو أكثرها وقسم مضطرب الوزن مهلهل النسج مفكك النظم لا يحس الذوق صمته من سقمه ولا دخوله وخروجه فما يعلم صالحه من فاسده وسالمه من مكسوره الا بميزان التلحين فانه منه ما يشهد له الذوق بزحافه بل يكسر فيميز التلحين كسره ويشفى سقمه ويرده صحيحا وساكنا لا تضطرب فيه كلمة (١) وهذا النوع من الموشحات هو الذى نظم ابن سودون موشحاته الهبالية على منواله عالج فيها ما أفسده الوزن ·

علاقة الموسيقى بالأوزان :

الموسيقى تناسب الأصوات والأزمنة التى نبحثها الآن وضعت لكل الأصوات فى العالم ولذلك لوزن أجزاء الأصوات وضبط ايقاعها مثلما وضعت الموسيقى لوزن أجزاء الأصوات وضبط ايقاعها بحيث تناسب الأصوات والأزمنة فهى تناسب جميع موسيقى العالم · والأوزان العروضية لوزن مقاطع الحروف وأجزاء الكلام (٢) ·

فكما أن للشعر بحورا مختلفة فالموسيقى أيضا موازين مختلفة لضبط حركات الايقاع وأزمنته المتنوعة ولها المقام الأول فى الترتيبات الزمنية وتأليفها (١) ·

وعلم العروض هو الدعامة الكبرى وأحد العوامل الأساسية فى بناء الموسيقى واذا اختل هذا العامل اعتبرت الموسيقى فاسدة وهذا العنصر يسمى الميزان الموسيقى والايقاع لنهض لنهض الحياة فى الموسيقى قديما ·

ويعرض الفارابى للايقاع الموسيقى بقوله « عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجرفة كالطبل والدف وغيرها » ·

قوانين العروض وقوانين الموسيقى

قوانين الموسيقى هى مماثلة لقوانين العروض، والعروض هو ميزان الشعر يعرف الشعر المستوى من المزحف وقوانينه طبقا للدوائر الخليلية المعروفة ·

أما الموسيقى فهى أيضا ثلاثة أصول فهى السبب والوتد والفاصلة فالسبب كذلك نقرة متحركة والثانية ساكنة مثل تن تن وتكرر دائما والثلاثة هى الأصل والقانون فى جميع ما يتركب منها من النغمات والألحان وما يتركب منها من الغناء ومن جميع النغمات (٢) ·

اللوازم الموسيقية غير مستحبة فى الموشحات القديمة أو بالأحرى ليس لها مكان فيه الا اذا اضطر الملحن الى وضعها فى مكان ما فى وسط الميزان أو عند نهاية مصدر البيت أو صدر البيت أو عجزه أو عند نهاية الدور بأكمله وذلك للاستراحة أو لتكملة طقم الميزان وضبطه حتى يكتمل سبكه ويتم صوغه وانشاؤه · يشترط أن تكون اللازمة قصيرة جدا ·

---

(١) الموشحات نشأتها وتطورها قدم لها د· احسان عباس ص ٩٢ طبعة بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة ·
(٢) نفس المرجع ص ٩٩ ·
(١) نفس المرجع ص ٩٩ ·
(٢) نفس المصدر ص ٩٩ ·

وعندما أراد ابن سودون أن يحل نفسه من قيد الوزن فى الموشحات ويتقيد بقيد الموسيقى هـذا فالتزم بالموشح الملحن وذكر اسم المقـام الموسيقى الذى لحن به موشـحته وهى أسـماء مقامات موسيقية منها المعروف حاليا ·

وهذا ان دل فانما يدل على انه كان ذا ثقافة واسـعة فى جميع المعـارف وضليع فى علـم الموسيقى تجرى فى دمه أكثر من جريان المعانى والبحور الشـعرية بقوافيهـا ونستعرض بعض ما جاء به ابن سودون من المقامات الموسيقية ·

المقامات الموسيقية

مقـام الرهاوى :

مقام الموسيقى سمى برهاوى نسبة الى مدينة الرها فى بـلاد فارس (١) ولم يرد فى المراجع عن هـذا المقـام أكثر من هـذا السطر وهو غير مستعمل حديثا وسـوف أعتمد فى تفسيره عن النص ·

يقوم ابن سودون فى هذا المقام :

مقـام رهاوى

وحين صفا ، منى ضـميرى ، صـار بالحلو سرورى ، وأنا راضى بهذا هكذا حال الفقير (٢) ، فى حيـاتى ومماتى ، وانبسـاطى وانقبـاضى ، وذهـابى وايابى ، وارتفاعى وانخفاضى ، لست ألحلو أرضى · وأنا بألحلو راضى كلما مر مسير ، قد طال عن مسيرى ، وأنا راضى بهذا ، هكذا حال الفقير ·

فلنقف وقفة قصيرة من هذه الموشحة والتى على وزن الرهاوى فهذا الوزن يقتضى تقسيمات خاصـة ·· اذ يبدأ الموشح فيه برباعية أعنى أربعة أشطار كل شطرين بيتا ·

البيت الأول منهما يلتزم فيه التصريح والبيت الثانى لا يلتزم فيه بالتصريح ويكاد يتكرر بعينه فى تلك الرباعية التى يتسم فيه الوزن بالخفة والمرح واللطف وللندرة ويبدو أنه نظمه عندما سافر الى الشام حيث توفى بها · وطبيعة شعراء الشام الوضوح ، لما فى طبيعة الشام من جمل جعلت شعراءهم يصفون الطبيعة ويتغنون بها ·

ـ بيد أن نلحظ أن هذا المقام قد وائم هذه المعـانى التى أفرغهـا ابن سودون فى هـذه المقطوعات ولنأخذ مثلا من مقطوعاته على هـذا المقام وترى أثر تلك المواءمة وأثر ذلك الاختيار أعنى اختيار ابن سودون لهذا المقام دون غيره لتلك المعانى الخفيفة ·

ويبدو من النصـوص التى وردت بمخطوط النزهه أن هذا اللحن يدل على الانطلاق من الضيق الى الانبساط ومن القله الى الكثرة أعنى الانطلاق من الكلام المضغوط الى الكلام المنبسط ·

وزن الرهـاوى

هو رباعية الأشطار تتلوها سداسية الأشطار مع التزام البيت الثانى من المطلع بشطرين الى اخر الموشحة تقريبا ·

ـ يدور ابن سودون فى موشحاته «الرهاوية» حول الطعام واللباس فيزودهـا بأسماء مختلفة ومنها ما يزال مستعملا الى اليوم ومنها ما اختفى

ـ وطبيعة شـعراء العصر الشكوى والتحسر والتوجع من حال الفقر ولقد قدم لهذا الغرض بطريقة فكاهية رامزة ·

وانما ذكره لألوان الطعام لم تكن للمداعبة بل بنيه اظهار ألوان الحرمان التى كان يعانيهـا العـامة لهـذا خص مقطوعاته بالتشهى والتطلع الى تلك المطبوعات وكان هذا من طبيعة شعراء العصر ·

ـ ومقام الرهاوى ليس جميعه رباعيـا يأتى تساعينا لشـطر واحد لا غير وأن منه ما يجىء تساعيا ثم ثلاثيا مفردا ثم تساعيا مرة أخرى ثم مفردا ثلاثيـا ويأتى سداسيا ثم رباعيـا ومنه ما يأتى ثلاثيا ثم مفردا ومنه ما يأتى على عكس هذا مفردا ثم ثنائيا ثم مفردا ثم رباعيا وهكذا الى آخر الموشحة ·

---

(١) الموسيقى النظرية د· محمود أحمد الحفنى ص ١٩٨ ·

(١) الموسيقى النظرية د· محمد أحمد الحفنى ص ١١ ·

(٢) معلومات عن لسان د· حفنى أستاذ مادة العلاقات بين المقامات الموسيقية والأوزان العروضية بمعهد الموسيقى جامعة كاريونس بنغازى ·

★ وبعد شـــاعرنا رمزا للعوام فى القرن التاسع الهجرى فكانت عيشته عيشة ضنك وعوز فكان يرثى لحاله وحال أمثاله من عامة الشعب ، ويعد أدبه رسالة أدبيـة قـد أفضحت عن حال قائلها وحال البيئة والعصر فكان معبرا صادقا غير مقال فى وضعه ـ ولو أخلص كل أديب فى ذلك الوصف وصـدق لاستطاعت كل بيئة أن تتعرف على ما يعنيها وعلى فضائلها ولا استطاعت أن تخفف مما يعيب وتستكمل بنا يشرف ·

والمقـام الثانـى

ومقـام الحسينى

وهو ذا يعد كبير وهو يسـاوى الدرجة تعنى النغمة أو اللحن للكلمة أى مدرجـة كاملة ومقام حسينى معرب من الفارسية وهو «دوكاه» وهى كلمة مركبـة من لفظين فارسين أولهما دو ومعناه الثانى وبذلك يكون معنى دوكاه ـ المقام الثانى (١) ·

وبدأ العرب فى اصطلاح على تسمية الدرجات الخامسة والسادسة (٢) والسابعة بأسماء أخرى عرفت بها فالشنشكاه مركبة من لفظين فارسين الأول « شش » ومعناها ستة وذلك يكون معنى « ششكاه » المقام السادس (٣) ·

قد أشاع هذا اللحن فى العراق **وأطلق** عليه الحسينى نسبة لشهيد كربلاء (١) الحسين بن على ولنتعرض نظما لابن سودون ·

وفى شـهر الصـــيام باناس
صـــغير صـــار يحاربـنى
آنا صـــايم وهو ماكـــل ـ
وحـــق العبد الله أعينى (٢)

قد نظم هذا المقام فى هذا العرض اللاهى الذى يضم النكتة والنادرة فى أكثر من عشرين قطعة وكلها من هذا النفس القصير ومعانيها لا يمكن ان تصـــاغ الا بهذه الصياغة القصـــيرة حيث تفسدهـا الاطالة وقد عبر أيضـــا عن الهوى والصـــدود فقد خص كل ضرب من الموشـحات بغرض بذاته ·

فابن سودون شاعر وموسيقى يصير بالموسيقى الى أبعد مـدى ومقام الحسينى هو من المقمـات العربية التى تسـتقر على درجة الدوكاه ويمكن تدوين درجاته الصوتية كما يأتى :

$$\frac{3}{4} \quad \frac{3}{4} \quad 1 \quad 1 \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{4} \quad 1$$

ومن هذا يتضح أن مقام الحسينى من المقامات العربية التى يدخلها أرباع النغمات وقد اختار ابن سودون هذا المقـام كما بدا من النص لكل ما يتصل بالوصف ·· وصف حال المجتمع الذى يعيش فيه وكل ما سيطالعك من هذا من شكوى وحسرة وأسى ·

فدراسـة شـعره واثارة غاية فى الأهمية ، وخاصة الشعر العامى كان أكثر افصاحا وبيانا عن شعره الفصيح أما الملحة النادرة والوصف كانت تأتى عفو الخاطر ومن أجل هـذا وتأتى كلماته قصيرة ولذلك كانت فى حاجة الى هـذا الوزن القصـير الذى تكاد تبدأ وموسيقاه حتى تنتهى وهو فقراته تتكون من كلمـة أو اثنتين تضم نغمة أو اثنين ·

قال ابن سودون :

وقال من حسينى وفى هـذا الوزن (دعنى وحجب الأوانى) :

بيتى حدا بيت حـارس
والمـاء فى البحر جـارى

والسقايـا بالقواديـس
ترمى الميـه فى المجـارى

والنخـل يطـرح بلـــح
يطلع شماريخ خضـارى

حتى اذا ما استوى صار
وبين الصغـار والحمارى

فى الريف تلقى المغـلات
أجران كبـار مع الصغار

---

(٣) الموسيقى النظرية د· محمد أحمد حفنى ص ١١٢ ·
(١) معلومات د· حفنى أستاذ مادة العلاقات بين المقامات والأوزان ·
(٢) المخطوط ـ نزهة النفوس ومضحك العبوس ص ٦٦

والجرن ما هو شـخيبر
ليش يكسره بالمـــدارى
والبحر فيـــه المـراكب
بين انقـلاع وانحـــدار
والحادرات بالمقـــاديف
والمقلعـــات بالسـوارى

هكذا نرى ابن سودون موسيقى وشاعر فوق فوق هذا أدق ما يكون فى اختيار الوزن واللحن الملائم للغرض مالك وهـــذا ما يأتى للكثير من الشعراء ٠٠ فهو ذو خبرة وعلم يحسن اختيار ومواءمته بين الأغراض والأوزان فيما سنعرض بعض من أوزانـه الأخرى ـ كمـــا أن له بصر بالضروب الموسيقية يعرف مدى الصلة بين هذه الضروب والقطع الزجلية التى صاغها وصبها فى قوالبها ٠

$\frac{3}{4}$ ١ ١ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ ١ $\frac{3}{4}$

مقـام السيكا :

مقام السيكا ذو وزن قصير ذو نهايات محددة تكاد تكون وقوفا أى نهـايات ساكنة لا امتداد فيها ولا حركة ٠

مقـام السيكا مركب من لفظين فارسين الأول (سى) ومعناها ثلاثة وبذلك يكون معنى «سيكا» المقـام الثالث وهو من المقـامات العربيـة التى تستقر على درجة السيكاه ويمكن تدوين درجاته كما يأتى وهى من المقامات التى احتفظت بأسمائها القديمة ٠

مقام السيكا من المقامات العربية التى يدخلها أرباح النغمات ولذلك يمكن تأدية ما يصاغ منها على الآلات الغربية الثانية ٠

مقام السيكا بتقطيعه القصير يكاد يكون خاصا بالأوصـــاف والمعـــانى التى ليس من طابعهـا التبسيط فيها والاسهاب فى سردها والاطالة فى القول عنها ٠

السيكا كلمات فى تراصها وتواصفها وانضمام بعضها الى بعض كالأصوات المتقطعة التى تحس فى القائها جلبة الطبل ودقات الطبول التى تجىء دقة أثر دقة لا يجمع بين هذه الدقات غير ذلك الرنين المختلف عن كل دقة ٠

يقول ابن سودون فى هذا المقام :
وقال من سيكاه ومن هذا الوزن

أيها الساقى بدا ضـوء الصباح
فى الجزيرة معصرة فيهـا قصب
بعصـــــــوره ويقشـــــــور
يعلموه جـلاب وسـكر شىء عجيب
مـا أتـــر كـوفى الـــــدور
آه لـو أنـه يـــلاش مالـو ثمـن
مـــــا بقيـت مقهـــــــور
أنظـر الشكـر صحيح وارجع أنا
بقليـــب مكســـــــــور
يا عفليس روح واقنـــع بالنظـر
لا تكـــــن طمـــــــاع
وأنظـر البحـر بأمواجـه الحـذر
مـا عليـــــه منـــــاع (١)

عندما يقول ابن سـودون هـذا تحس أن كل مشطور كما سبق أن ذكرنه أشبه بدقات الطبول يصل رنينها الى المختلف عنها ٠٠ ثم أن الأشطار كما ترى قصيرة والمعانى موجزة وبعد هذا ترى أن الضرب يتميز بمطلع ، وهـذا المطلع يتصدر القطعة ، هو لحن لأغنيـة مشهورة ذاع صيتهـا فمقطوعته على وزنها ولحنها فالقطعة فى نظمها مكونة من أشـطار صـــدرا ما يطولان شـــيئا وعجزاهما يقصران عن الصدر ، وذلك لأن الوزن يقتضى السكتة أو الوقفة وهذه السكتة توجب القصر فى الختام ٠

غير أن السيكا يلتزم فيها روى واحد أى أن العجز من نفس الروى كما ورد فى القطعة ٠

---

(١) المخطوط قره الناظر ـ لعلى بن سودون البشبغاوى ص ٦٩ ٠

مقام الأصبهان : (٢)

مقام موسيقى نسب لمدينة أصفهان ببلاد فارس (٣) وهذا المقام كما يبدو يعتمد على صفة الروح والفرح ولا تزال موسيقى الأفراح الى اليوم تعزف جذورا منه من حيث لا تدوى ولو دققنا النظر قليلا نجد ان الموسيقى به وعدم انصراف الفكر عنه ليكون الموضوع أقوى أغراض النفس والصق بالقلب فيبقى مثالا حيا ٠

يقول ابن سودون :

وقال من أصبهان « صلو على من ظللته الغمامة » ٠

دمياط الذى لك وصل ، ان حصل ، لوز مقشر فى صحنين عسل ، قد نزل عشق المؤيز غنوا ان جاء ، أكل منو ، وان راح شال عنو من التقاه ٠

وقال :

يا بخت من كان زفتو بالنهار ، يا صغار

هذاك من بين الوليدات صار ، فى انتصار

راكب بسلارى ، مفكوك الأزرار ، شبه القمر ساري عليه وقار ٠

نرى ابن سودون حريص على الا يطيل الأشطار بل يوجزها ايجازا ليكون صكها للأسماع قويا ووقعها فى الأنفس حقيقيا ولصوتها بالأذهان غير عسير وهو يقصد من وراء هذا كله أن تخف القطعة على الألسنة بعد ما خفت على القلوب فتنطلق الألسنة جميعها بترتيلها وانشادها ، وهذه هى غاية المنشد فى هذا الضرب فهو يقصد أن يستخف الا نفس كلها حتى تغد ومعه منشدة مرتلة ٠

فبحور الشعر العربى كان أول كل بحر لغرض بذاته فلتأخذ على سبيل المثال (بحر الرجز) كان موضوعا على ألسنة حداة الابل يرتجزون لهابه تنشيطا لها فى سيرها ٠٠ فاذا بهذا البحر بعد ذلك يستخدم فى غير ذلك من الأغراض فى والرثاء والغزل وغيرها ٠

$\frac{3}{4}$ ١ $\frac{1}{2}$ ١ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ ١ $\frac{3}{4}$ ١ $\frac{3}{4}$

مقام جيهركاه :

وهى مركبة من لفظين فارسين الأول (جيهار) ومعناه أربعة (كاه) ومعناه مقام وقد احتفظ ثلاثة (١) من هذه النغمات بأسمائها القديمة وهى (الدوكاه) ٠

والسيكا والجهاركاه ٠٠

الأفراح تعزف هذا الضرب الموسيقى ويسمى تحية القادم فمن يستمع الى تلك المقطوعة القصيرة السريعة يجد فيها خفة ونشوة تكاد تفيض فرحا ٠

★ فهذا الضرب السريع الخفيفة المملوء نشوة ٠٠ وقد يأتى نادرا على الضد من الفرح والغرض منها ربط التفاعيل بالفكر وبالموضوع فقد استخدم فى النداء على الأحباب والفراق والرثاء وفقد الحياة كما كان فى شعر ابن سودون العامى وكان الغرض منه الخروج الى غير تلك الفرحة بسرعته الخاطفة فى ربط الذهن ٠

يقول ابن سودون :

يا من قطع وصلوا عنى (جهركاه)

فناظر الوز الخضرة ، فيها خضرة يا بخت من جاها بكرة ، بالع خضرة يا خضرة يا فرح ذاك بختو ، ينسى أخو واختو ، يبقى عليه بسطو صايم ، مثل البهايم ، ليت كان هنا لى دايم ٠

مقام رصد :

مقام المقامات الموسيقية وهى فى الأصل راست ولكن حرف فى النطق من الصاد الى السين ويكتب كما ينطق ومعناها بالفارسية مستقيم وتسمى النغمة الأولى وهو السلم الأساسى للموسيقى العربية ويتألف من تتابع درجاتها الصوتية الطبيعية وهو مقام كثير الاستعمال لسهولة أدائه (١) ٠

---

(٢) فى المخطوط أصفهان وردت أصبهان طبقا لنطق العامة فى العصر المملوكى والأصل فيها أصفهان ٠

(٣) الموسيقى النظرية د٠ الحفنى ص ١٩٧ ٠

(١) الموسيقى النظرية د٠ محمد أحمد الحفنى ص ١١٢

(١) الموسيقى النظرية د٠ محمد أحمد الحفنى ص ١٣٥ ٠

وقال من رصـــد من عليش يا حبيب قلبى ترضى بالصدود :

اذا جعت كل تشبع	وهذا الكلام
مجرب صحيح فاسمع	وخل الكلام
فى صوب الغدا بادر	اذا جاء على باكر
فذا يشرح الخاطر	ويبدى السرور
وان بت فى خضرة	وأصبحت فى خضرة
تمشيت على بكره	بشط البحور
رأيت باطنين يدرك	على ذا يدور
عجيبة خلقها الله ه	تراها العيون

واضح من شعر ابن سودون سهولة اداء هذا المقام بتكوين المقاطع القصيرة الخفيفة وعرض ابن سودون الساخر وتندره على الأمور البديهية مثل الجعان اذا أكل يعلق بأن هذا الكلام يحرث باستخدام الكلمات المستخدمة فى عمل الأحجية والسحر عاكسا لصورة النية ومعتقداتها فالجعان تأكل يشبع فهذا أمر يبديهى ولكن الشاعر قصد به السهل الممتنع مع هـــذه المجاعات والسحر والشعوذة فالطعـام صعب المنـال واختار ابن سودون اللحن المناسب للموضـــوع ـ اختيار الموسيقى المحنك ٠

بعد عرض الألحان أى المقامات الموسيقية فى شعر ابن سودون تخلص الى أنه ع لى قدر كبير ودراية بفن الموسيقى والطرب ٠٠ ولابد أنه ذو صوت جميل بطوع الأوزان حسب أغراضه اذا كانت حماسية تتبعها مرونة أغنى مرونة الوزن والتلوين والتشكيل فى صورته المختلفة ويتميز شعر ابن سودون بالدعابة والسخرية والتحامق الاوضـــاع طبيعة شـعراء عصره ٠٠ وطواعية الأوزان بشعره وهـذا ان توسعته فى تشـكيل الوزن توسيعا حرا لا قيود معه وهـذا التوسع الحر لا شـك يفسر أمام القـائل ما لا يفسحه الوزن المقيد بعض الشىء ٠

بعد عرض جانب من شعر ابن سودون نجد أن الكتاب قد أبدع فى مجال النثر ابداعه فى الشـعر فنجد نثره يعتمد على أسـلوب الغفلة والمفارقة على نحو ما فعل فى شعره وجاء أكثر نثره بالمهجة بين العامية والفصحى فقد قام فى عصره بوظيفة الناقـد الاجتمـاعى والسـياسى بالممحات ـ الكاركتورية المضحكة التى من شأنها تقديم أكبر كم ممـكن من التسلية والاضـحاك الهادف ٠ فهو عبارة عن تخطيط حيث يحمل فى طياته كل خصائص النكتة العلمية ٠

الزناتي خليفة

بطل المغارب

والراوي الشعبي المصري

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

الزناتي خليفة (*) واحد من أهم أبطال السيرة الشعبية المسماة بالسيرة الهلالية في قسمها الثالث المسمى بتغريبة بني هلال وهو أهم قسم من أقسامها . فالسيرة في فصولها الأولى قبل أن يبدأ أبو زيد الهلالي وأبناء أخته الثلاثة مرعي ويحيى ويونس زيارتهم الى تونس تمثل تمهيدا للحدث الأكبر فيها وهي وقفة الهلالية على أبواب تونس يحاصرونها ويواجهون بطلها الكبير الزناتي خليفة فيقفون في مواجهة معه مدة أربعة عشر عاما ، فالسيرة الهلالية دون هذا القسم لا تتكامل .

وقد استخدم الراوي الشعبي في الاجزاء الأولى للسيرة عنصر الاثارة في كشف أبطال الهلالية وعالمهم ليمهد لهذا الجزء وعندما يصل اليه يكون جمهور المستمعين قد تعرف الى عوالم السيرة وأبطالها ليقف مشدودا في هذا القسم في الريادة والتغريبة من هذه المواجهة بين عالم الهلالية وعالم الزناتة ، لذا فان السيرة الهلالية لا تتكامل دون هذا القسم لتصبح سيرة (١) وتفقد حركتها وحيويتها التي عرفت بها بين جمهور العامة في مصر . وتفقد عناصر الاثارة فيها والتشويق دون بطلها الزناتي خليفة ، ذلك البطل الذي يقف على أبواب تونس مدافعا عن المغرب الكبير ضد هجمة الهلالية وأبطالها عليها . لذا سمى الراوي الشعبي هذا القسم خراب الجناين . وهذا البحث هو محاولة القاء الضوء على هذا البطل وموقف الراوي الشعبي منه .

يبرز في السيرة الهلالية عدة أبطال هم قادة بني زغبة بدير قاضي العرب فزيدان الزغبي الهلالية . تقسم مكاسب الحرب عليهم وهم أبو زيد حامي حمى البيض ، وقد يختلف هذا التحديد بين الهلالي سلامة قائدها وحسن سلطانها ودياب سيد راو وآخر ولكن الرواة يجمعون على أن التجمع

(★) تنشر في العدد القادم النصوص الشعرية الخاصة بالزناتي خليفة لعدد من الشعراء الشعبيين .

(١) انظر ، لقد حددت في المقال الخاص « بالراوي والرواية في السيرة الشعبية » مفهوم السيرة الشعبية بصورة أوضح وفرقت بينها وبين الملحمة .

مجلة المأثورات الشعبية . قطر ـ السنة الرابعة . العدد الخامس ، يوليو سنة ١٩٨٩ .

الهلالى القائم بين القيسية الممثلة فى بنى هـــلال واليمنية الممثلة فى بنى زغبة يقوده رجلان هما أبو زيد الهلالى ودياب الزغابى ·

وقد امتلأت السيرة بأخبار المنافسة بين البطلين وقد جعلت أحداث الصراع من أبى زيد البطـــل الحقيقى للهلالية ولسيرة بنى هلال ·

وفى المقابل يبرز فى الســـيرة الهلالية من زناتة (٢) الغرب خليفـــة ومعبـد والعـلام وهم لا يمثلون فى تجمعهم حلفا وانما هم أبنـــاء عم صليبة حتى ان بعض الرواة يجعلون من معبد أخا لخليفة ·

وتجعل من العلام ابن أخى معبد · ومع ذلك فهناك صراع بين خليفة والعلام وقد تبـــدى فى هذا العالم ، عالم الغرب · الزناتى خليفة كبطل متفرد لهذا العالم · وتفرده بالبطولة فى زناتة يجعل منه البطل الزناتى المواجه للبطل الهلالى · فهو فى هذه المواجهة يصبح فى الســـيرة البطل المعادى لبطل السيرة أبى زيد الهلالى ·

والبطل المعادى ليس بالضرورة بطلا متناقضا فى سلوكه مع البطل الأســاسى فهـو يملك كل مقومات البطـولة وله من المعجبين من جمهـور المستمعين عدد لا يقل عن عدد المعجبين بالبطل · والزناتى خليفة هو الممثل الواضح للبطل المعادى الذى اكتسب حب روايته وحب جمهور المستمعين، فهو ليس مضادا للبطل من حيث وقفة كل منهما فى مواجهة الآخر دفاعا عما يراه كل منهما حقـا وعدلا وخيرا · فأبو زيد بطل والزناتى خليفـــة بطل جعلتهما الظروف أعداء . فهو ليس مضـــادا للبطل بالمعنى العام للبطولة وانمـا فى وقفته المعادية للبطل · فالراوى الشـــعبى وجمهـوره يدركان أن الزناتى خليفة ليس بطلا مضادا اذ أن البطل المضاد قـد يكون محاربا وقد لا يـــكون وسواء أكان محاربا أم غير محارب فهو قد يلعب شخصية المحتال العدو · وشخصية المحتال تملك كل المقومات التى تجعل منـــه فى عرف الجمهور الشخص « الندل » وهذا ما لا يمكن أن يـكونه الزناتى خليفة ــ القارىء لكتاب الله من صغره · فليس من المعقول أن يكون فى هذه السيرة مساويا

(٢) استخدمت « زناتة » بالتاء المربوطة وذلك لأن الشاعر الشعبى يحركها أحيانا فينطقها تاء ·

لشخصية عقبة فى سيرة ذات الهمة وجوان فى سيرة الظاهر بيبرس أو سقرديس فى سيرة سيف بن ذى يزن ·

لذا فليس من السهل أن نستخدم مصطلح البطل المضاد على الزناتى خليفة وانما البطل المعادى لأن العداء هو صفة الحالة التى التقى عليها الزناتى مع أبى زيد · وهذه الحالة تجعل من الغريب أن يسمى أبو زيد بطلا وهو القادم لغزو تونس ولا يصبح الزناتى خليفة بطلا وهو المدافع عن أرضه وقومه وشرفه · وقسما الريادة والتغريبة فى السيرة يبنيان أساسا على مواجهة أبى زيد للزناتى خليفة · الريادة هى التمهيد للصراع والتغريبة هى تأزم هذا الصراع وارتفاع درجة حدته ·

وقد اكتفت السيرة بالمواجهة العقلية بين البطلين فى الريادة بينما تمت المواجهة العسكرية بحدتها بينهما فى التغريبة ·

يقدم الراوى الشعبى أبا زيد الهلالى سلامة فى الفصول السابقة على التغريبة بما يكشف عن حبه وتعصبه له على جميع أبطال بنى هلال ويسبغ عليه الكثير من أوصاف الشرف والبطولة بما يتلاءم مع بطل لسيرة كبيرة مثل هذه السيرة · وحين تتم المواجهة بين البطلين يعود الشاعر الشعبى ليخلع على الزناتى خليفة الكثير من أوصاف الشرف والبطولة بما يتلاءم مع قائد عظيم مثله · فهو كما تروى الدرة المنيفة · أنه

أبويا مدكور بن شمخ بن حمير

ابن مدكور بن شمخ بن حمير

يقرأ كلام الله واحنا صغارها

وتغير رواية عوض الله عبد الجليل نسبته هذه فتجعل من « مدكور » جدا له وليس أباه · وتحدد أباه بأنه « مهران » فهو « خليفة بن مهران ابن مدكور » وهو عند جميع الرواة قائد الغرب الحاكم على قلاعها الأربعة عشر · ويشمل الغرب عند الراوى الشعبى وادى الغضا وأرض العويجة والمرجة الخضراء وقابس والقلعة وسرت والقيروان وفاس ومكناس ومراكش وزواوة وتوزر وطنجه والأندلس · أى أن الغرب كان يعنى ما نعرفه اليوم بالمغرب الكبير وقد تزيد مساحته عند بعض الرواة ليصبح الأرض الممتدة من غرب شاطىء النيل ، لذا تتعدد صيغه فمرة يذكر مفردا «غرب» ومرة أخرى يذكر جمع تكسير على وزن فعول فيصبح « غروب » وتجمع فعول نفسها جمع مؤنث سالم للدلالة على الاتساع فتصبح « غروبات » ومرة تجمع صيغة منتهى الجموع على وزن مفاعل فتصبح « مغارب » · يذكر الزناتى خليفة فى معرض الفخر بنفسه كما يروى جابر أبو حسين·

أنا فارس الغرب بسلاح
أنا ابن مدكور أنا ابن حمير
أنا ابن فارس الغروب أنا الزناتى
طير النيا بصوته حنير
على العدو أجرد زناتى

فالراوى الشعبى يحدد للزناتى خليفة نسبة فهو من قبيلة عريقة لا تقل عن قبيلة بنى هلال ، فاذا كان أبو زيد الهلالى من خير هلال خير القيسية فان الزناتى خليفة من خير الزناتة وهى خير حمير اليمنية ·

والراوى الشعبى المصرى فى جنوب مصر لا ينطق حمير بالميم وانما يستبدلها بالنون فتنطق حنير · وقد يستبدلها بحمر « اليمن » · والشاعر الشعبى لا يكنى أحدا باسم قبيلته الزناتة سواه فاذا قيل الزناتى فانما يعنى به خليفة ، لم يشاركه فى هذه الكنية أحد من أهله فى الوقت الذى اشترك حسن مع أبى زيد فى كنيته بالهلالى فيقال الهلالى أبو زيد وقد يقال الهلالى حسن·

أما نسبته الى حمير فقد اشترك فيها مع دياب الزغابى · فالسيرة تجعل من زناتة حميرية كما تجعل من دياب حميريا · وتجعل أيضا قرابة قريبة بينهما فهما أبناء عمومة · كانوا يسكنون معا اليمن ، وقد قتل خليفة الكثير منهم فأصبح بينهم دم وثأر ، ولكنهم عجزوا عن النيل منه فلجأوا الى الهلاليين ليقيموا فى جوارهم ويصبحوا من تجمعهم ، لهم ما للهلاليين وعليهم ما عليهم ، تزاوجوا فيما بينهم · فأم دياب هلالية ، وكذلك أم زيدان كما تزوج منهم أبو زيد وحسن السلطان ·

وليس فى ثقافة الشاعر الشعبى ولا جمهوره

تناقض فى أن يكون خليفة زناتيا وأن يكون فى الوقت نفسه حميريا · فهو لم يرد زناتة وحدها من قبائل المغرب الى اليمن وانما رد جميع قبائله اليها · وجمهور كبير من سكان صعيد مصر وهم من جمهور السيرة ترد نسبته الى المغرب مثل قبائل الهوراة ، التى كثيرا ما ترد نسبتها الى الأصل الأول وهو حمر اليمن ، وكثير من القبائل المنتشرة على شاطىء النيل الغربى فى المنطقة الممتدة من الجنوب الغربى للأقصر حتى مدينة اسنا ينسبون الى الزناتى خليفة والى عرب اليمن ·

وعبد السلام حامد أحد رواة الهلالية وعشاقها يروى لى أن قرية البياضية جنوب الأقصر هى قرية محمود البياضى ابن عم الزناتى خليفة الذى لجأ اليه أيتام بنى هلال · ومع أن روايات أخرى تجعله سلطانا على مكناس فهو لا يرى تعارضا أن يكون حاكما على مكناس وفى الوقت نفسه أن يكون من قرية البياضية ·

وتذكر السيرة أن الزناتى خليفة لم يتولى حكم تونس وراثة وانما أخذه عن الأشراف · فهو قد هاجر اليها من اليمن وقد كان يحكمها الشريف جبر القريشى · وقد دبر الزناتى مؤامرة عليه ، ففى يوم جمعة ساعة الصلاة اقتحم مسجد تونس. وقتل أشرافها ، وهم يصلون ، فهرب حاكمها يستنجد بالهلاليين الذين أرسلوا بدورهم أبا زيد ليستطلع لهم أخبار تونس · فالهلاليون لم يذهبوا لأخذ تونس عنوة وانما كان لهم سبب شرعى فى ذهابهم اليها ، فقد استدعاهم أميرها المطرود · ولم يكن أبو زيد يرغب فى الذهاب اليها ، الا أن الجازية كعادتها معه قامت بتوريطه فى هذه المهمة الاستطلاعية فأخذ معه أبناء أخته مرعى ويحيى ويونس · وهنا تتعدد الروايات لتعطى للهلالية سببا شرعيا فى العودة الى تونس .

يذكر النص المطبوع للتغريبة وكذلك رواية فتحى سليمان ، ورواية على الوهيدى والسيد حواس وهم من أبناء الدلتا ـ أن أبناء أخت أبى زيد الهلالى الثلاثة استبقوا فى تونس أسرى للزناتى ، أما رواية السيرة فى الصعيد فتجمع على أن عزيزة بنت معبد السلطان قد استبقت يونس أسيرا لديها أما يحيى ومرعى فقد ماتا حيث قتل أحدهما بلدغة ثعبان والآخر قتله عبيد الزناتى خليفة ·

لذا فان أبا زيد حين يعود الى الهلالية يكون لديه دافع قوى للعودة اما للثأر من الزناتى أو لتخليص ابنا أخته ، فيقوم بتعبئة الهلالية لهذه الحرب ، التى لم يكن أحد من الهلالية يتصور أنها ستطول ·

وكان على الهلاليين أن يحلوا المعادلة الصعبة فى حلفهم فالزناتية يمنية والزغابة وهم فرع هام فى التحالف الهلالى يمنية وكان عليهم أن يبعدوا قائد الزغابى عن هذه المعركة خوفا من أن يحن الدم الى الدم فيتجمع الزغابى مع أبناء عمهم الزناتة ، ويتحدا فى مواجهة الهلاليين وهناك اقترحت الجازية وهى العقل الموجه فى هذه الحرب أن يبقى دياب فى وادى الغضا وبر الغلامس ، وأرض العويجة الخضراء (ليبيا) بعيدا عن المعركة فى تونس يرعى ابلهم ويحميها · فطلب السلطان حسن منه :

دياب يا أمير زغبى اليوم هم بنا
وارع لنا المال واحميه من الديب
وادى الغبار والغيابين اقصدوه عدا
فى ست آلاف عوج كالعواقب
وامكثوا فيه شهرين متتابعة
حتى تبرد لتونس وبلاد المغارب
(التغريبة ص٢١٨)

وكانت الخطة أن يقتل الهلالية أبطال تونس ثم يستدعوا دياب فى اللحظة المناسبة ليقتل الزناتى خليفة فقد كان فى قدره أن يموت بيد دياب ·

تملك مدايتها ونقتل فوارسها
أما الزناتى فتركه الى الديب

وعدها دياب اهانة له فقرر ألا يعود اليهم حين يستدعوه · وجلس فى مكانه منتظرا هذه الدعوة ليذلهم · وذهب الهلاليون قوة متحدة ليواجهوا الزناتى خليفة · قدمت السيرة الشعبية صورة فريدة للزناتى خليفة · لقد كان الرجل وحيدا فى عالم قد فسد فهو العالم الحافظ لكتاب الله · لم يتسر بامرأة قط ولم يترك ظهر فرسه ، ولم ير أحد أسنانه مبتسما ، لا ينام حتى يكون قد جاب

مدينة تونس متجسسا أخبارها · تصوره السيرة بصورة شيخ بلد مخلص في قرية مصرية · كان الصورة النقية الوحيدة في عالمـــه في مجتمـــع فاسد ، فمعبد يحب ابنته واليه يشير الشاعـر عوض الله عبد الجليل في روايته :

« الراجل اللى يحب بنته ·
موته أخير من حيـــاته ·

والعلام ابن عمه غارق في حب الجاز ، يصفه الزناتي بأنه يقف أمامها « زى الخروف الجاز » أى مقصوص الشعر تصنع به ما تشاء فهو بطل وحيد في مجتمع مرفه في مواجهة عرب رحل خشنين تقودهم رغبة واهية في الثأر وطمع قوى في بلاد الغرب وخير الغرب · وكانت وقفتهم التي لابد منها على أسوار تونس ليواجهوا سيد الغرب الزناتي خليفة ·

ولقـــد ربط بعض الـرواة الزناتي خليفـــة بالأسطورة برباط وثيق ، فعلى الرغم من أن ميلاد هذا البطل يكاد يكون مجهولا ، اذ فيما يبدو أن هناك أجزاء من السيرة المرتبطة بميلاده قد ضـاع دون تدوين وبقيت بعض آثاره في أحاديث الرواة عنه ومعتقدات جمهور السيرة حوله · فوقفة هذا البطل الفريدة في مواجهة التحالف الهلالي تحتاج الى تفسير · وأحد هذه التفسيرات هو تفســير أسطـــورى ، فالزناتي خليفة من أب زناتي وأم جنية (الهلالية ص١٩١) ·

ومع أن هذا التفسير ليس شائعا عند كثـير من الرواة فان معظم روايات السيرة في الصـعيد باستثناء رواية جابر أبو حسين والشعراء الذين تتلمذوا على يديه يروون أن الزناتي خليفة ولـد مختلفا عن البشر في أن صدره بلا ضلوع وانمـا هو كتلة واحدة من العظم يشبهها باللوح ويروى عوض الله عبد الجليل والنادى عثمان في وصف الزناتي خليفة :

« أبو ضلع واحد كما اللوح
جرحـه يطيب ع النـــدى »

ومع ذلك فالسيرة في كل رواياتها تميزه عن أبى زيد بأنه لم يستخدم قوة في حربه غير قوته كانسان فهو لم يستخدم أولبا مطلسما ولم يتبعه جن كمـا تبع أبى زيد وانما اعتمد على ذراعـــه وقوته في كل حروبه · وكان عقلانيا يحلم الحلم الذى يحذره مما سيحدث ، فلا يبالى بل لا يؤمن به · ورفض حلم ابنته سعدى الذى ينذره بنهايته وسقوط المغرب وعدها من أضغاث الأحلام · رفض أحلامه المزعجة التي كانت تنذره بالنهاية · ورفض ما يقوله الرمل عن نهايته · وكان كمن يحارب في دائرة يحاصره فيها قدره الذى لم يكن صانعه ، كما أن الهلاليين لم يكونوا صناعه · وكان خليفة يتميز أمام جمهوره بنقطة ضعف تجعل جمهـوره يعطف عليه ، ويشفق مما يحدث له ، ويعجب به وهو يواجه أبطال بنى هـلال وسيدهم أبـا زيد نفسه ، لقد كان الزناتي حين وقفوا يواجهونه على أبواب تونس في نهاية العمر في سن الثمانين التي كثيرا ما لا يطمع بعدها في حياة بينما كان أبطال بنى هلال أبو زيد وحسن وزيدان وبدير ثم دياب في اكتمال شبابهم ورجولتهم · كان خليفة يعرف ذلك ويشعر بعبء الشيخوخة عليه · ولقد عبر لابنته سعدى (٣) عن هذا الالم فلو أنهم جاءوا له في سن العشرين أو الأربعـين أو حتى سـن الستين لكان له شأن معهم لدمرهم ودمر نساءهم الا أنهم جاءوا له في هذه السن · ولم يعد يخفى كبره على أحد حتى انه عجز عن السيطرة على أهله، فهو كلما يشور عليهم بمشورة يخالفونه فيها كما يروى النادى عثمان :

الا جونى في سن تمانين ·
بعد الكبر ما فاح من عيونى
ولاد عمـــى الدنيين
أشور شورتى يخلفونى

ولقـــد فهمت ابنته سعدى ألمـه فحاولت أن تخفف عنه هذا الألم فتذكر له أنه البطل صاحب الفرس المشهورة ، يخشاه جميع الأبطال · ومع ذلك فهى تبكى لأنها تعرف حقيقة هم أبيها كمـا يروى النادى :

---

(٣) اختلف موقف رواة السيرة من سعدى ففى الدلتا تبدو خائنة لأبيها فقد أحبت مرعى وتسببت في حضور الهلالية الى تونس وهذا يتفق مع ما تذكره مدونات السيرة المطبوعة في التغريبة وفى الدرة البهية وفى السيرة الحجازية · أما الراوى الشعبى في الصعيد فيجعل منها الابنة الوفية لأبيها التي كانت قريبة منه طوال مدة صراعه مع الهلالية ·

زيد الهلالى طوال هذه السنوات ، وحتى لا يصاب الجمهور بالملل وترتفع حرارة الاثارة تتعدد فصول التغريبة فتروى فصول خاصة بأبى زيد مثل فصل داهش وفصل برطوم وفصل اليهودى والخرزة وفصول خاصة بخليفة مثل فصل أولاد هولة .

وتختلف هذه الفصول باختلاف الرواة فقد تزيد وقد تنقص . وفى كل ذلك يقف الزناتى قلعة وحده فى مواجهة الهلالية وبطنهم أبى زيد . وفى كل ذلك لم يتوقف الراوى فى حديثه عن هذا الاعجاب بين البطل العجوز والبطل الشاب . لقد وصف الزناتى احساسه نحو أبى زيد بدقة .

يروى النادى عثمان أحاسيسه وهو يحادث ابنته بأنه يتصور « أبا زيد » زورقا فاذا به يجده سفينة ، عندما هزه من درعه شعر بأنه أصبح فى يده كطفل تلاعبه جدته . وأخذ يقارن بين ضربه للحربة وضربة أبى زيد فحربته تنقر فى الحجر أما حربة أبى زيد فتخترق الجبال .

لقد وصف لحربته دواء أما حربة أبى زيد فما أقل الدواء لها . حربته بيضاء فى حدتها أما حربة أبى زيد فهى تلمع كالنار .

أنا جعلت القليد أبو زيد مركب صغيره .
تريه يابنتى سفينه أنا عمت فى جوارها .
هزنى من الزراديه حسيت بروحى ضاعت وقعدت مكانها .

هزنى من الزراديه شبه جده تجلع فى ذرارى عيالها .

أنا حربتى ناقره فى حجر .
أما حربة الأمير أبو زيد متعتعه فى جبالها .
أنا حربتى وصفولها دوا .
أما حربة أبو زيد قليلا دواليها .
أنا حربتى بيضة زى اللبن .
أما حربة القليد أبو زيد تشلع نيرانها .
يابا محدش فى الكلام فهماك
(فاهمك)
أنا خاطرى أزور النبى فى هماك
(فيها مكة)
وعموم الأسوده القوادم كلها فاهماك
ليك فرس يا خليفه وسط الخيل جرايه
حمرا سلالة مشترا لها الرايه
. وادينى بتك بكايه ونعايه
تبكى لمين يا خليفه يساعدك فى هماك

هذا الألم الذى يعيشه خليفة يعكس ألم راوى السيرة وجمهورها للمأساة التى يعيشها خليفة فالسيرة الهلالية سيرة تروى من داخل الجماعة وليس من خارجها وهى سيرة يرويها الأحفاد . ويسمعها الأحفاد وهى تختلف بذلك عن سيرة سيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وذات الهمة والظاهر بيبرس فليس لأبطال هذه السير استمرار فى حياة الجماعة ، على عكس سيرة بنى هلال هذا يفسر رفض الجمهور لأى اهانة تصيب البطل الزناتى خليفة . وقد يوجه الجمهور الراوى اذا حاول أن يخرج على هذا الطريق .

يذكر لى النادى عثمان أنه كان يروى السيرة فى قرية المطاعنة فى المنطقة ما بين الأقصر واسنا وأن خليفة نادى على أبى القمصان يسأله عن سيده أبى زيد فرد عليه أبو القمصان يطلب المبارزة :

خليفه نادم يا قمصان
سود الليالى تعيبك
يافطيس ياشراية المال
راح فين أبو زيد سيدك

فرد عليه قمصان :

أبو زيد سيدى مالك بيه
يابو العمامه النضيفه
ال كان على الحرب خليه
انا كفوكم يا خليفه

وهنا تدخل واحد من المستمعين ليوقف استمرار الحديث عن اللقاء بأبى القمصان فكيف يحارب العبد سيده . ودار حوار بين الراوى والمستمع حاول فيه أن يبين له أن أبا زيد نازل داهش العبد ، ولكن الرجل لم يقتنع ، فلينازل أبو زيد من يشاء أما خليفة فلا .. فغير منازلة خليفة لأبى قمصان وجعلها ضربة من ضربات خليفة يسقط فيها ثلاثين عبدا من عبيد الهلايل . فلم

يكن القتل هنا مبارزة وانما ضرب مثـــل ضرب السياط ·

خليفه زعل وكلاح (كلح)
قال يرحلوا من بلادى ·
أبو ضلع واحد كما اللوح ·
فى الحال سحب البولادى ·
خليفة سحب المسقط ·
أبو شال ع القرن مايل ·
زعل فيهم وسقط ·
كتل تلاتين من عرب الهلايل ·

هذا البطل العجوز كان أول من أدرك أن بنى هلال قد قدموا اليه ·· فان الحيوانات البرية حين أحست بهم خافت وأخذت تجرى نحو الغـرب ، فأصبح الصيد سهلا بعد ما كان الجهد يأخذ من الصياد قبل أن يصطاد غزاله · ذهبت الأخبار الى خليفة تخبره بالخبر السعيد ، فما كان من الرجل الا أن طلب من أهل تونس ألا يفرحوا بالصـــيد فوراءه المتاعب · كما يروى نور الدين حماد :

لخليفه راح الأخبار ·
يا خليفه أقف على حيلك
افرح يابن مهران ·
الصيد أتانا لحد البيبان ·
اللى كان يصيد غزاله ·
دلوك صاد تسعين ·
قال متفرحوش بالصيد ·
ده آخر الصيد تعب ياوطاش (عبيد) .

ويستمر البطل العجوز فى الحرب أربعة عشر عاما وهو يقف على أســـوار تونس بوابة الغرب مدافعا عنها وعن الغرب كله فان تونس اذا سقطت سقط الغرب كله فى يد الهـــــلاليين فهى بوابة الغرب ·

ويشتد الصراع بين الزناتى خليفة وبين أبى زعبل فعلقت علاقة الحب والكره فى قلب الزناتى فهو يكرهه لأنه عدوه ويحبه فهـو البطـل الذى كشف له عن عجزه ، ويكرهه كما تكره الحـــرة الدنس فى شرفها يكرهه كما تكره الفاجر عوالى رجالها ، ولقد كان أدق تعبير عن الحب والكره ما يذكره من أنه يحبه حب الناقة لفصيلهـــا ، ويكرهه كره الناقة لفراق فصيلها · لقد كـان يتمنى أن يكون أبو زيد ابنه أو أخاه أو ابن عمه أو من أقربائه ، ويحدد الزناتى ماذا يمكن أن يصنع بهذه العلاقة لو أنها تمت ، لكان يمتلك الدنيا ويعارك العالم ·

أنا أحب أبو زيد يابتى واكرهه ·
كما الحره متحبش الدنس فى عزالها ·
أنا أحب أبو زيد يابتى واكرهه ·
كما الفاجر متكره عوالى رجالها ·
أنا أحب أبو زيد يابتى واكرهه ·
كما الناقة متحبش فراق عيالها ·
أحب أبو زيد يكون أخويـا ولا بن عمـى
والا من أعز قرايبى ·
كنت أقسم الدنيا واعارك قبائلها ·

ولم يكن احساس أبى زيد به بأقل من احساس خليفة به · لقد كان يحترمه ويجلسه ويقـــدره ، أسقطه أكثر من مرة من على فرسه فكان يرفعـه بيده ليضعه عليها كان يناديه بأحسن الألقـاب حتى وخليفة يناديه بأسوئها فهو يصفه بأنه حامى الصبايا ، وقارى حروف الهجايه وهو الغنـدور أبو شرف عالى زعيم العرب وحامى حماه ، الغالب دائمـــا ·

قال أبو زيد :
يا عم خليفه صباح الخير ·
ياقارى حروف الهجايه ·
ياغندور يابوتنازين
ياحامى حمى الصبايا ·
يللى حاميها شمال ويمين ·
صباح الخير يازعيم الغروب ·
يللى فى الحرب عمرك ما تصبح مغلوب

لقد رأى فيه الهلالى صورة الأب الذى يتمناه · فهو لم يعش مع أبيه ولم يره كما رأى الزنـاتى خليفة · لقد عاش معه عن قرب محاربا أربعـــة عشر عاما بطول المعركة ، واحساسه به يعمق · يريده أن يعيش كأب ويريده أن يموت · ويريده ربما أن يموت كأب ولا أريد هنا أن آخذ موقف

« اتورانك » بأن الاسطورة قد تحور العذر للفرد أن يثور على الأب · (the myth "p. 85")

فهل هذه ثورة على الأب أم أنها حب للذات وحب للأب أيضا ؟ ألم يكن موت الزناتى خيرا له من هذا العذاب ؟ ربما لا · ولكن أليس موته هو فى تصور الهلالى نهاية لهذا الصراع وبداية لمجد جديد لـه ؟ على أية حال كان لابد أن يموت واحد منهما اما أن يموت الهلالى فينتصر الزناتى ويحفظ الغرب من الهلالية واما أن يموت الزناتى فينتصر الهلاليـة ويسقط الغرب ·

لقد كان القدر فى صف الهلالية فقد كتب على الزناتى أن يموت تحت أسوار تونس يسقى أرضه من دمائها · ولم يكن الراوى الشعبى ليمنع من ذلك فالجمهور يألم لوفاة الزناتى ولكنه يعرف أن الموت حق · والمهم هـو كيف يموت الزناتى ؟ الجمهور لا يرضى أن يموت حتف أنفـه · ونص السيرة يسقط لو مات حتف أنفه ولا يصـبح قيمة فنية مؤثرة فى الجمهور فان على الزناتى أن يموت بطلا شهيدا لفروسيته ولأرضه والسـيرة تحسب حسابا لذلك · ولكن من يقتـل الزناتى خليفة · انه بالتأكيد ليس أبو زيد الهلالى · وهذا كسر للقاعدة العامة من أن البطل يقتله عـدوه · ولقد كان لهذا الكسر مبررات ، مبرر فنى ومبرر اجتماعى ·

والمبرر الفنى يتصل ببيئة السيرة · فلو أن « أبا زيد » قتل الزناتى خليفة لشوهت صـورة البطل ولخسر الكثير من محبيه فالجمهور يريد أن يحب « أبا زيد » وخليفة ويريد أن يحبه وخليفة ميتا · هذا فضلا عن قتل أبى زيد لخليفة لا يعد بطولة منه ويصبح اطالة السيرة بعد لقائه الأول بخليفة لا تأثير له على نفسية الجمهور الذى يزداد اعجابا بعلاقة البطلين المتقاتلين فقتله على يد أبى زيد سقطة لا يريد الشاعر والجمهور أن يوقعـه فيها وهنا يجعل هذه السقطة تقع على عـاتق دياب · فجمهور السيرة مختلف العواطف تجاهـه البعض يحبه والبعض الآخر يكرهه · من يحبونه يحبون عنفه ولا عاطفيته فى رؤية الأمور التى تصل به الى حد الخسة ، وبالذات فى علاقته بأبى زيد وببنى هلال · واذا كان دياب كذلك فليتحمل عبء تبعة قتل الزناتى خليفة وليبرأ منهـا أبو زيد · هذا فضلا عن أن قتله للزناتى وهو الذى بعد عن المعركة طويلا ليأخذ مكاسب من الغـرب تفوق المكاسب التى حصل عليها حسن السلطان وأبو زيد مجتمعين وهذا هو ما يخلق احساسـا بالتوتر المتجدد فى كل مرة تروى فيها السيرة ، فان عجائب السيرة هى عجائب الحياة ، أن يحصل على مكاسب النصر من لم يصنع النصر بيده انما كان القدر هو المرتب له هذا الانتصار · التناقض بين الفعل والكسب هو نفسه التناقض بين الشر ومكاسبه المادية الكثيرة وبين الخير ومكاسبه المادية المحدودة · وهذا فى حد ذاته مؤثر على بنية القص نفسه فنيا ·

أما المبرر الاجتمـاعى فـيرد الى أن كثير من جمهور السيرة مرتبـط باليمينية أو القيسية · وقتل أبى زيد للزناتى يجعل التيـارات حية لا تنتهى · وهنا فلابد أن يكون القاتل شخصا له علاقة دم بالزناتى خليفة · أى أن يكون يمنيا ، أى تكون المعادلة : يمنيا يقتل يمنيا فهى مشكلة بين أبناء العم ، وقد يكون لذلك تأثير وقد لا يكون ولكنها بالتأكيد لن تكون مشكلة الأحفاد · ففى قتال أبناء العم يخرج قيسية الجنوب نظيفو الأيدى من دم الزناتى خليفة وما صـنعه الهـلالى فى الزناتة · وما صنعه خليفة فى الهلاليين قد تم بتعادل بين الطرفين فلا دم هنا ويبقى الدم حين يكون القـاتل هو أبو زيد أو الزناتى خليفة ·

وهذا ما تجاوزته السيرة وتخطته بجعلها دياباً هو قاتل الزناتى خليفة · وهنا تصبح للسيرة متعتها الفنيـة بأحداثهـا ومتعتهـا الاجتمـاعية بتعليمها للجمهور أخلاق الفارس وأحلامه ·

وتأتى لحظة نهاية البطل حين يعلن الرمـل أن ساعة الزناتى خليفة قد اقتربت · ويعـلم الهلاليون أن دياباً لن يحضر بسهولة · لقد قتل البطل العجوز من أبطال هلال وزغبة الكثير حتى ان السـيرة المدونة تذكر أنه قتـل من أبطالهم تسعين · وبالتأكيد فان هذا العدد يدل على كثرة

من قتل منهم على يد الزناتى (٤) فانه ساعة اقتراب نهايته لم يكن قد بقى من أبطال بنى هلال الذين قادوا الحملة ضد الزناتى سوى أبى زيد وحسن السلطان وغانم وديباب وزيدان الذى تذكر بعض الروايات أنه قتل قبل مقتل خليفة . ومع ذلك فلم يتأثر دياب وأصر على عدم العودة الى بنى هلال وتتدخل الجازية هذه المرة لتدفعه للحضور بأن توعز بدفع الخفاجى عامر صديق دياب ـ الى محاربة خليفة وهى تعلم أنه أعجز من أن يقف أمامه . وفعلا يسقط الخفاجى قتيلا . تصور السيرة مقتله فى فصل مأساوى من أمتع فصولها .

ولقد أرسلت دوابة بنت الخفاجى عامر فى التغريبة المدونة اليه رسالة وضعت فيها شعرها المقصوص . وكذلك قصت ابنته شعرها ووضعته فى رسالة اليه (ص٢٥٩) وسحبت الجازية براقع خمسة وتسعين صبية من صبايا الزغابى وهلال . وقد كتب على كل برقع اسم صاحبته واسم زوجها وأخيها وابن عمها ممن قتلهم الزناتى (الدرة المنيفة ص٦) .

وحضر دياب أخيرا وقد ذهب اليه والده يحمل وعدا بالثمن الذى سيدفعه الهلالية له بعد قتله لخليفة . وكان الوعد هو أرض المغرب . ويبدو الأمر وكأن دياب الشاب يحتل مكان الزناتى العجوز . طقس التغير والوراثة أكان ذلك ليمنح دياب قوة الزناتى (٥) ؟ لم يكن دياب فى حاجة الى ذلك فهو قادر بتكوينه على أن يمتص الغرب من قبائل بنى هلال وبالتأكيد فان الوريث لعرشى الغرب من يقتل الزناتى خليفة . فالعرش لقاتل خليفة .

لقد عاد دياب وهو يصرخ بالثارات الخفاجى ، ترسمه رواية جابر أبو حسين بصورة الأسد القادم ليلتهم فريسته .

وقد ركب فرسته الخضراء فأصبح كأنه برج مشيد ماله أبواب وقد برم شواربه فبدت وكأنها قادرة على حمل صقر :

وصلنا وجدنا دياب على ظهر خضرا .
كبرج مشيد ما له أبواب .
شنبين مبرومين يحملوا الصقر اذا وقف .

وعلى رأسه خوذة يمانية عليها عمامة أرخى أطرافها وغطى كتفه بازار أنيق ، وبدلة من الحرير الهندى المذهب . أشقر الوجه جميل الصورة سبحان من وهبه الجمال .

خوذه يمانية ما رأيت مثالها .
مثلا جمالك يا أمير دياب .
والشال كلفه بكل حساب .

لقد فرح الهلاليل به واستعدوا فقد حان حين الزناتى وتصور رواية عوض الله قدرة دياب على الحرب ، انه كالنار المشتعلة اللهيب ..

« حرب دياب يزيد لهبان » .

ولم تكن المعركة سهلة كما تصورها دياب فقد استمرت الحرب بينهما حوالى ثلاثة شهور . قتل فيها أبطال وأبطال ويروى النادى عثمان أن دياب جرح فى كعبه ، فشك أبو زيد فى الرمل وصدقه ، فخليفة ما زال قويا وقادرا حتى على طعن دياب الذى لم تنهكه الحرب كما أنهكتهم جميعا . فأرسلوا للأطباء ليعالجوا دياب .

والطبابة تيجى وتروح وسط عرب الجمال .
وابدى يقول الأمير أبو زيد .
امال ياك الرمل علينا كداب .
ما هو ده الأمير دياب .
اللى يكتل الزناتى خليفة .

يفشل أيضا دياب فى قتل خليفة فقد كان خليفة يحارب بين سراديب . فرسه تستطيع أن تقفز عليها أما فرس دياب فتعجز فهى لم تدرب على قفز السراديب . فيأخذها أبو زيد ليعلمها حرب السراديب وحين يتم تعلمها يكون الأوان قد آن لمقتل خليفة .

---

(٤) يذكر عبد الحميد يونس : « الرقم تسعة كما هو معروف من الأرقام المستقرة منذ عهد بعيد » وهو رقم على أية حال يدل على الكثرة بكل مشتقاته .
وقد ذكر أن جيش الهلالية كان أربع تسعينات ألوف كما أن الزناتى قتل تسعين من كبارهم . (الهلالية ص ١٨٤) .

(٥) هناك فصل هام فى هذا الصدد فى كتاب شكرى محمد عياد « البطل فى الأدب والأساطير » ، حتى مع افتراض الاختلاف معه فى التفسير (ص ١١٤ ـ ١٣٥) .

ولقد ضرب الهلالى سلامة تخت الرمل فكرر الرمل المقولة بأن دياباً سيقتل خليفة وزاد عليها بأن شفاء دياب يكون على يد خرزة اليهودى سمعان فيذهب اليه أبو زيد ليحضرها له ويشفى دياب لتعود الحرب من جديد بينه وبين الزناتى خليفة .

وتأتى لحظة الحسم تصور الدرة المنيفة خليفة بصورة العابد فهو قبل أن تدق طبول الحرب يصلى فرضه ويختم ورده ثم يفطر بعدها فيدق طبل الحرب (ص٤٩) ثم ينطلق حصان الزناتى خليفا زمن بعده ينطلق الخضراء فرس دياب قتيبة ولم يبق الا ان يموت الزناتى .

وتصور روايه جابر ابو حسين هذه اللحظة لتولد الاحساس بنهايه الزناتى فقد جاء الزناتى فى يوم الخميس الى الميدان بعد ان جمع رجاله وقد استمد استعداد من يستهين ببيع عمره فكانت المفاجاة فقد وجد الزغابى اليوم قد سبقوه الى ميدان الحرب واستقروا المكان وعلى راسهم دياب .

لقى الميدان عمران .
وجد دياب عرب الزغابى .
قبل الميعاد متكوا المكان .
كان دياب قلبه زغابى .

فتعجب خليفة فهو يقف فى مواجهة الهلالية والزغابى اربع عشرة سنة لم يسبقه الى الميدان فارس كان دائما هو السابق وقد تحول هذا الى أسلوب فى حياة البطل .

خليفة قال له : اشمعنا انهارده .
اربعتاشر سنة وانا أجيكم .
وهيه العربان وارده .
معتدش أتى نبلى فيكم الا انهارده .

فرد عليه دياب ليخبره ان لحظته حانت فاليوم هو اليوم الذى أخبر به الرمل . فهو لهذا السبب يأتى متأخرا فيسخر منه خليفة ويتهمه بالكذب ويتهم الرمل بالكذب فلا أحد يدرى ماذا يصيبه يبدو خليفة معتزا مرفوع الرأس أمام فارس مثل دياب وأمام دعوى الرمل . فان الايمان بالرمل هو نسيان لأمر الله ، فالعمر بيد الله ..

انهارده اللى عليه الرمل قال .
رايح أغدرك يا زناتى .
قال والله انت كذاب، والرمل كذاب .
.....
ولا تعرف اللى يصيبك .
يا مجنون عقلك فى رأسك يا كذاب .
ليه تنسى يا واد أمر سيدك .
أنا عمرى فى يد الله .

ويقف الزناتى فارس الحرب موقف فارس الفكر العقلانى الذى يساءل عدوه ان كان بيده أدلة على ما يقول من أنه سيموت اليوم وان دياب سيعيش وينام على فراش وثير .

هل عندك بموتى أدلة ؟ .
وعشان على فرش ناعم .

وتستمر المجادلة بينهما وينتهيان الى اتفاق يحاول فيه كل منهما أن يثبت صحة اعتقاده . فالزناتى يخبره بانه لو فرض ولم يركب الحرب هل كان سيموت . وهل يصدق رمله ؟ يرد عليه بان تركه سيأتى به الى الميدان . فغضب منه خليفة ليولد له سبب دعوى الرمل الا ينزل الحرب الا اذا ناداه باسمه وقد عزم خليفه الا يناديه اليوم ليولد له صدقه واقسم دياب انه لن ينزل الحرب الا اذا ناداه وركز رمحه وتركه .

دياب قسم له وتمم بالايمان .
يا خليفة يا سبع جيلك .
والله اللى ما نادهتنى باسمى وبان .
لا أنزل الحرب ولا أجيلك .
وركز على الرمح بيده وتركه معاه .

يحاول الراوى أن يبين بعد ذلك ان خليفة كان يلعب مع دياب لعبة سياسية فهو فعلا لا يؤمن بالرمل ولكنه وجد الزغابى خلف دياب كثر فأراد أن يعزلهم عنه وهنا أخذ خليفة يضرب فى الزغابى ضرب بطل جسور ويلقى بهم كأنهم خرق ممزقة وقد أسكره فعله .

سكر ولد مدكور بلا كيف .
ونزل قتل فى الخلايق .
سكر فى الزغابى بلا كيف .
عساكر كأنها خلايق .

ولما ارتد طعنه لهم ، وارتد احساسه بذاته ، ولم يجد له لغوا ، وديباب ينظر اليه فلم يتحرك ليوفى بوعده ، ولما ارتدت لحظه الجسارة حده ، وارتد طرحه بمقتل الزعابى نادى على رئيسهم وذكر اسم دياب ، وهنا تقدم دياب بفرسه صائحا لبيك لقد سمعت ذكر اسمى فناداه الزناتى : مرحبا بك فى ميدان القتال ·

دياب طرد الفرس جاه ·
لبيك ينلى نادينى ·
اسمنا ذكر وسمعناه ·
انا الزغبى أدينى ·
قال له تعالى يا مرحبا بيك ·

ويأخذ الزناتى فى الفخر بنفسه فهو يعرف نفسه وقيمته ولن يخشى من شخص مثل دياب فهو البطل الزناتى وهو الذى تغنى وراءه النساء فرحا بالنصر فهو الذى يبيع حياته من أجل وطنه :

أنا البطل الزناتى ·
أنا النسا يغنوا وراى ·
للوطن بأيع حياتى ·

لتبدأ مرحلة النهاية للبطل وتكتمل مأساته فدائيا بأنه باع عمره لوطنه ·

وفى رواية جابر هذه يبدو دياب وفيا لعهده ربما لان رواية هذا الفصل قدمته بصورة الفارس القوى · وربما لأنه كان واثقا فى الرمل وفى اعتقاده أنه يد القدر فى قتل خليفة بينما رواية النادى عثمان لا تترك ديابا ينتصر دون أن تكشف أنه كان مخادعا فهو قد وجهه للالتفات خدعة ثم ضربه بحربة فى عينه اليمنى ليقع خليفة قتيلا مضرجا فى دماه ·

وتروى « الدرة المنيفة » فى اليوم الموعود بقتل خليفة اصطفت خيول هلال وحمير حتى امتلأ الوادى بقبائلهم والتظم فرس دياب بحصان خليفة ردفعه دياب فى موق عينه :

وخلى دماه فى ثيابه شلايل ·

يروى جابر أبو حسين أن الحرب قامت بينهما يومين كاملين رخصت فيها الأعمار ، وطاب فيهما الموت ، وكانها أهوال القيامة من شدتها فالنسوة يبكين وعموم الرجال الذين يراقبون هول هذه المعركة يجضون من ألم مشاهدتها ·

يا سلام لما ناحت انعين ·
ما عرفوا خراب من عمار ·
البيض قالت يا كسرى ·
بقى العمل على غير لايق ·
يا مولاى أجبر بكسرى ·
جضت عموم الخلايق ·
تبكى الولايا ورا دول ·

ولما كان القدر لابد أن تنفذ ارادته على من يعلم ومن لا يعلم به فالسيرة لا تجعل دياباً قادراً على تحطيم البطل العجوز بمفرده وانما تساعده قوى خارجية · ليس فى مقدور الزناتى أن يردها كانت هذه القوة متمركزة فى حصانه فقد كان هذا الفرس واحدا من معالم الزناتى · مدرب قادر يخوض به الحروب فلا يخونه فى حركة أو سكنة واذ بهذا الحصان الآن يطلب فرس دياب فلا يصبح مطيعا لسيد ، ويمكن دياباً منه بينما هما يتقابلان فى تداخل كما تتقابل الرياح والنسيم ، وهنا طمع الحصان فى الكحيلة :

هجم الفتى دياب وآتاه ·
يادى الليالى الكحيلة ·
لما زنقه هيج معاه ·
الحصان طمع فى الكحيلة ·

وهنا اعتدل دياب ودار حول الزناتى وألقى بحربته ذات المنشار فاخترقت عين الزناتى ·

يروى النادى عثمان أن الزناتى حين سقط على الأرض جرت نحوه الجازية تحتضنه فى حنان ، وتدعو له بالسلامة ، كما اقترب منه السلطان حسين . وأمسكه بحب أما سلامة فقد قام نحوه بدور الطبيب فهو يعرف أن جرح الزناتى يطيب على الندى ولابد من ايقاف ذلك · فيضع له السم فى جرحه فيتسمم الجرح ·

ويموت البطل الزناتى بلا صديق يقف بجواره فيتألم لما يحدث له وهو محتضن بين أعدائه

دياب يضربنى وحسن يلمنى ٠
وابو زيد يعمل لى من الجروح طبيب ٠
وناجى الاهر اجاز نقول لى
سلامتك من الجروح تطيب ٠

تروى « الدرة المنيفه » ان حسن السلطان وأبا زيد الهلالى اقتربا منه ودعا حسن له بالشفاء ولكن البطل أخذ يصرخ أن على الهلالية أن يدعوا لابى زيد الهلالى أن يعيش لهم ، ويتمنى لو كان قتله على يد أبى زيد حتى لا يقال سبع البر قتله ديب ٠

ويطلب من الهلالية أن يدعوا لأبى زيد ويجعلوا شكرهم لابى زيد وليس لدياب وان من ليس لها ابن مثل سلامة تكون قد خرجت من الدنيا بغير نصيب :

يا ريت موتتى على يد أبى زيد سبعكم
ولم يقولوا سبع البر صاده ديب
من يوم ما شفت القرم أبو زيد عندكم
وعيش زناته انهاره يطيب
فادعو لأبو زيد الهلالى يعيش لكم
فمن ليس لها ولد مثل سلامة
طلعت من الدنيا بغير نصيب

وحين ينظر الى المحيطين به والذين يواسونه فيجدهم من بنى هلال ٠

سلامتك يا ملو عين تعيش يا خليفة ٠
عسى الله من ذى الجروح تطيب ٠

يتأسف لأن ما يحدث فى حياته وهى أن يتخذ له من ديار أعدائه أحباء يحادثونه بكلام جميل ولكنه يخلو من الصدق ٠

والله كلامك زين يا امير بوعلى ٠
يا حيف ماهوش من لسان حبيب
فمن قلة الحنا وقعنا فى الجفا ٠
وأخذنا من دار العدو حبيب ٠

ومما يدعو للعجب أن رواية عوض الله عبد الجليل تلتقى مع رواية الدرة المنيفة فى معانيها ومعظم ألفاظها ، فهو يروى أن خليفة بطل له « خلفات » أى يستطيع أن يقوم بأعمال غير متوقعه فى الحرب تخطى السرداب ووقف أمام دياب الذى صرخ فى فرسه حتى كادت تموت من خوفها من صرخته ، فمدت قدميها وصارت تبدو جميلة فى عين حصان أصيل ، الا أن الرواية لم تتوقف عند ذلك واستمرت تتحدث عن المعركة وضرب دياب لخليفة بحربة جاءت فى عينه فسقط على الأرض وتجمعت عليه الخلائق فضمه ٠ والسيرة هنا تكاد تكون خلطة من النص المدون ونص رواية النادى عثمان اذ أن الهلالى قد وضع له السم فى فنجان ٠ فيعبر الزناتى خليفة عن ألمه :

من قلة الحنا وقعنا على الجفا
وخدنا من دار العدو حبيب ٠
دياب جرحنى وحسن يلمنى ٠
وأبو زيد يعمل لى للجروح طبيب ٠
شكيت اللى جرى لى ٠
دمعى نزل منى صبيب ٠

وكما تعودت رواية السيرة أن تظهر التقدير بين الزناتى وأبى زيد ، فهو يوصيه بأن يأخذ بيده ابنته ولا يتركها لدياب ٠

يا ابو زيد اسمع كلامى ٠
يا ما الزمان يورى عجيب ٠
وصايتك يا بو زيد سعده ٠
أوعى تديها للأمير الديب ٠

وتتفق رواية جابر أبو حسين مع هذه الروايات وتضيف عليها أمها :

يابنى هلال : اسمعوا مقالى
ياما الزمان يورى عجيب
اعطوا شكرانكم للهلال أبو زيد
اوعوا تقولوا سبع الغرب كاتله ديب
وانا ما قتلنى الا الهلالى سلامة
حرمه ماجابت ولد زى الأمير أبو زيد

تترك الزناتى خليفة ملقى على الأرض وتسهب فى تصوير عذابه ، فدياب حين يقدر لا يعفى ، وتبرز قسوته فى قمتها حتى ان الجمهور لا يملك الا أن يعطف على الزناتى ويكره دياب فما يصنعه دياب فى رجل هزمه فرسه ، وهو يعانى سكرة

الموت ليدعو للرثاء للزناتى والاحتقار لقاتله ، فقد ركز دياب الحربة فى عين الزناتى ودار حوله يمينا ويسارا وهو ملقى على الثرى ثم أخذ يجره بالحربة جرا حتى أدخله خيام الزغابى :

ركز عليها أبو غانم حواليه ودار
وهو مرمى على الثرى والحربه فى عينه
ولف حواليه يمين ويسار
ع الأرض بينه وبينه
جروا بالحربه وراه
وهى الحربه خاشه فى عيونه
لما دخلوا خيامه حداه

هذا الموقف القاسى الذى يلتقى مع قسوة أخيل حين قتل هيكتور ، لم يعجب سلامه فهو رجل تصفه الرواية حافظا للقوانين أى يعرف الأعراف ويحسن حفظها فجاء مسرعا ومعه حسن بن سرحان . وجرد أبو زيد زانته فى مواجهة دياب يهدده بها ويطلب منه أن يخلع الحربة عن عين الزناتى فليس من المعقول أن يعامل الزناتى عند هزيمته هذه المعاملة فالزناتى بطل كان كفئا لكل أعدائه .

ولسمر جرد زناته .
وقال له شىء لا يرضى الرحمن .
اخلع الحربة من عين الزناتى
ده راجل ملو عين الأعادى .

وكان واضحا أن دياباً لم يعرف الرجل الذى يمثل به هذا فضلا عن أن طبيعته طبيعة الذئب الذى لا يرحم فريسته . والسيرة هنا تريد أن تبرىء أبا زيد من أى تهمة تلتصق بدم الزناتى فقد عبر عن حبه له فموت الزناتى أحزنه وقاد فى جسمه نارا ولا تجوز الشماتة به فهو ليس نافها حتى يعامل هذه المعاملة . أن يقتل الزناتى بالطعان فهذه ارادة الله انما التمثيل بالقتيل عار عليهم .

وهكذا تنتهى مأساة واحد من أعظم أبطال السيرة الهلالية ، عاش وحيدا منفردا يقود عالما قد ولى منه . وعندما يسقط قتيلا يكون عمره أربع وتسعون عاما فلا يكون لقاتله مجد وانما يضم هذا الفعل الى سوءاته ليؤكد أنه ذئب حقيقى.

وبوفاته تختتم أهم فصول السيرة ولا يتبقى منها بعد ذلك غير حساب الخلفاء الذين لم يلبثوا أن يصبحوا أعداء فيروى أن دياباً قتل حسن غيلة كما قتل أبا زيد . ويروى أن أبا زيد هو الذى قتله بعد أن جعله سبالا على بير خليفة يسقى نساءها .. أحداث السيرة تؤكد أن قتل دياب لخليفة لم يكن فخرا له وانما كان شهادة لرجل الغرب الكبير الذى باع عمره فى سبيل أرضه ، ووطنه ، وليقوم الراوى الشعبى بتخليد اسمه فى سيرة من أهم وأمتع السير العربية ، والتى مازالت تعيش فى وجدان شعبنا وفى واقعه .

المصـــادر والمراجـع

أولا : المصادر الشفوية :

ـ مقتل الزناتى خليفة . رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل من الحجز بحرى مركز ادفو . جمعها ودونها أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٨/٤/١٩٧٩ .

ـ مقتل الزناتى خليفة . رواية شـــفوية للنادى عثمان بالطود قبلى . مركز الأقصر جمعها أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٣/٤/١٩٧٩ .

ـ مقتل الزناتى خليفة . رواية شـفوية للمرحـوم جابر أبو حسـين من حفل أقيـم فى السمطة مجمـوعة حسين جابر من آبار الوقف مركز أخميم تدوين أحمد شمس الدين الحجاجى.

ـ حلم سعده ـ رواية نور الدين حمـــاد ـشريط كاست يباع فى الأسواق .

ثانيا : المصادر المدونة :

ـ تغريبة بنى هلال ـ القاهرة . مطبعة محمد على صبح . (د . ت) .

ـ سيرة العرب الحجازية . الدرة المنيفة فى حرب وقتل الزناتى خليفة . القاهرة دار الطباعة اليوسفية ،) د . ت) .

المراجع العربية :

ـ عياد ، شـــكرى محمد . البطل فى الأدب والأساطير ، القاهرة : دار المعرفة ط٢ ، ١٩٧١م .

ـ يونس ، عبد الحميد : الهلالية فى التاريخ والأدب . القاهرة : دار القلم (د . ت) .

المراجع الأجنبية :

Rank, O.. The Myth of The Birth of The Hero. ed. by Philip Freund New York Alfred A. Knoff, Inc., 1964.

سكان الصحراء البشارية

نادية بدوى

اهتمت الدراسات الانثروبولوجية والاجتماعية فى العالم بدراسة الشعوب البدائية وخاصة فى القارة الأفريقية ٠

وقبيلة البجا من أقدم الشعوب التى عاشت بسلسلة جبال البحر الأحمر وعاصرت قدماء المصريين منذ أربع آلاف سنة قبل الميلاد ٠

وكان اسمهم فى الزمن القديم البيليمين ، وأطلق عليهم قدماء المصريين ميجا أو ميجاوى وهى كلمة فرعونية تعنى الرجل المحارب ، لأن الفراعنة استعانوا بهم فى مختلف الأعمال الحربية وخاصة حماية الباب الشرقى لمصر وهو ساحل البحر الأحمر ٠ ثم حرف الاسم فيما بعد الى « بجا » وما زالوا يعيشون فى موطنهم حتى الآن وهم من الجنس الحامى الذى عبر البحر الأحمر من آسيا لأفريقيا منذ أقدم العصور ، وفى الغالب أنهم من سلالة كوش بن حام ٠

ويؤكد العالم الانثروبولوجى سليجمان من خلال أبحاثه الانثروبومترية التى أجراها على قبائل مصر والسودان على أن السلالة التى تقطن الصحراء الشرقية شديدة الشبه بقدماء المصريين فى عصر ما قبل الاسرات ٠ وتعتبر قبائل العبابدة والبشارية والبنى عامر أكثر فروع قبائل البجا شبها بالفراعنة ٠

حيث نجد أن ملامحهم تتلخص فى « الأنف المعتدل ـ الشعر المموج ـ عظام الذقن دقيقة ـ وضع العينين لوزى الشكل ـ لون البشرة نحاسى أو بنى مشرب بحمرة ـ القامة متوسطة ٦٤ بوصة تقريبا ـ النسبة الرأسية ٧٥ » ٠

ولغتهم هى التبداوية وهى فرع من اللغة الكوشية ـ وكان ديانتهم قبل دخول الاسلام لمصر والسودان خليط من مصرية ومروية قديمة ، فقد عبدوا ايزيس واوزوريس حيث كانوا يحجون كل عام الى معبد فيلة ، ويحملون معهم للصحراء تمثال ايزيس لتجلب لهم الخير وتدفع عنهم الشر ، وعبدوا اله الشمس بعد انتشاره فى حضارة هليوبوليس .

وظل البجا على وثنيتهم يقاومون كل محاولة لتنيهم عن ديانتهم ، وظلوا يقاومون المسلمين الفاتحين لمصر العليا قرنا من الزمان . وانتهى الصراع بالتزاوج بين قبائل البجا والكواهله الذين سكنوا وادى العلاقى بهدف استغلال الذهب .

وظهرت قبائل البجا باسمائها الجديدة المعروفة لدينا الآن كالعبابدة والبشارية وقد كان لهم اسماء مغايرة فى التاريخ القديم . فالعبابدة كان أسمهم « الخدارب » والبشاريه « الرتافج » وهذا ثابت فى الخطط المقريزيه .

وتضم البجا قبائل العبابدة ـ البشاريه ـ الهدندوة ـ الامرار ـ البنى عامر .

والعبابدة والبشاريه أبناء عمومه حيث يرجعون بنسبهم الى الزبير بن العوام .

وينسب العبابدة الى جدهم عباد الثالث المدفون بوادى عباد وتنقسم قبيلة العبابدة الى بطون كبيرة وهى « الشناتير » ـ العبوديين ـ الفقرا ـ الميليكاب ـ العشباب » ومما هو جدير بالذكر ان كل فروع قبيلة العبابدة نزحوا لوادى النيل واندمجوا مع سكانه فيما عدا قبيلة العشباب الذين ما زالوا يقطنون الصحراء الشرقية ، ابتداء من الخط الواصل بين القصير قنا ، وحتى آخر حدود مصر مع السودان . وأيضا يشغلون منطقة الدامر وبربر وعطبرة بالمنطقة الشمالية بالسودان .

سكان الصحراء أصلهم وحياتهم :

وقبيلة البشارية ينسبون الى بشار بن كاهل وتنقسم القبيلة الى فرعين أساسيين وهما : بشاريين أم على وهم يعيشون فى الشلاتين وجبل علبة وأسواف . وبشاريين أم ناجى وينتشرون فى السودان فى حلايب وصحراء عيتباى .

والصحراء الشرقية تضم سلسلة فقرية تمثل جبال البحر الأحمر التى تمتد موازيه للبحر ، وتترك بينها وبينه سهلا ساحليا ضيقا ، ويتفوت ارتفاع القمم الجبليه بين ١١٥١ م وهى جبال أبرق و١٦١٧ جبال علبه ، التى تتكون الثلوج فوق قممها فى الشتاء .

وتعتمد الصحراء الشرقية بصفه عامه على الامطار ، ولانها نادرة ، ولهذا تجد ان الابار هى المصدر الرئيس للمياه فى هضبة العبابدة والبشاريه ، ومنها ما هو غنى بالمياه الصالحة للشرب مثل ابار السنطه ـ عمريت ـ ديف ـ عتريت ـ الشلاتين .

بالاضافه الى ينابيع الماء العذب التى تنبثق بشكل طبيعى من باطن الارض مثل ينابيع « ابرق ـ ابى سعف ـ منيحه » .

والعبابدة والبشارية قبائل رعوية تمثل حرفة الرعى المهنه الرئيسية لهم ، وهم رعاة رحل غير مستقرين يرتحلون وراء الماء والمرعى بامتداد الصحراء حتى حدود الحبشة . والحيوانات التى يرعونها هى الابل والضأن والماعز ، وتعتبر الابل مقياسا للثروة وهى التى تحدد المكانة الاجتماعية للقبيلة ، وبها تكون الرئاسات وفيها يقال الشعر . واحسن أنواع الابل الاصهب والبشارى ، ويظهر تقدير البدو للابل من خلال التقاليد المتبعة فى حلبها ورعيها .

حيث تقضى التقاليد بقصر رعى وحلب الابل على الرجال فقط وان يتم حلب اللبن فى آنية من الجلد أو سعف الدوم وتسمى ب « العمرة » . وتختلط ببعضها ، فانهم يرسمون عليها رموزا معينة تسمى « وسم » مستخدمين الكى بالنار . على الرقبة والساق وظهر الجمل . ولكل فرع من فروع قبائل العبابدة والبشارية رمز خاص بها . بحيث يسهل التعرف على أى جمل بالصحراء وعلى القبيلة التى تملكه .

وهناك فرع من قبيلة العشباب عبابدة يسمون الكريجاب مستقرون على ساحل البحر الأحمر ويعملون بصيد الأسماك مستخدمين القوارب الصغيرة وكانوا فى الماضى يصنعونها من سعف

الدوم ، وهم يأكلون الأسماك وذلك على خلاف معظم البدو الذين يرفضون أكل لحوم الأسماك والطيور ، ويصنعون من باقى محصول صيدهم على شكل فسيخ ويبيعونه لتجار الأسماك فى أسواق والتصدير وأماكن تجمعهم مناطق « وادى الجمال ـ راس ـ المنازل » ٠

تقاليد قديمة ما زالت باقية

تقديم القرابين للأرواح

اذا ما توفى الانسان اولوه عناية فى الغسل وكفنوه فى ثياب بيضاء ومشطوا له شعره وزينوه كما كان فى حياته وعطروه بأحلى العطور ٠ ثم يضعونه فى القبر المبطن بطبقه من الحجارة ويضعوا معه ممتلكاته التى كان يعتز بها مثل السيف والخنجر والنعال ، ويصبون فوق القبر السمن واللابن والماء ، ثم يذبحون على القبر ناقة أو جمل وفى الماضى كانوا يذبحون الغزال أو التيس ويتركونها على القبر كقربان للأرواح حتى ترضى بقبول الروح الجديد بينهم ٠

الاحتفال بالعيد والحفايض

لدى العبابدة والبشارية عادة يمارسونها عند احتفالهم بعيد الأضحى ويسمونها بالحفايض ، حيث يأتون بسبعة من أحجار البازلت المستطيلة الشكل والسوداء اللون ويضعون خمسة منها أمام باب الخيشة (الخيمة) والاثنين الباقيين على نفس الامتداد خلف الخيمة بحيث يكون نصفها ظاهر ، ويتم هذا فى صباح يوم العيد وعند انتصاف الشمس يقوم صاحب الخيمة بصب اللبن والسمن والحنة على تلك الحجارة ويدعو له ولجيرانه بالخير ، وهم لا يعرفون معنى هذا التقليد وأصله ، ولكنى أعتقد أنه يرجع الى العصر الذى كانت تدين فيه البجة بعبادة اله الشمس ٠

الجن

يعتقد البدو كثيرا فى وجود الجن وقدرته على الحاق الأذى بالانسان وأن الصحراء موطنه ومستقره ، وعليهم اذا ما نزلوا بمكان جديد ان يستأذنوا سكانه الأصليين (الجن) قبل الاقامة فيه وذلك من خلال تقديم قربان لها ، فيذبحون ذبيحة شاة أو ناقة ، فاذا ما سالت دماء الذبيحة على الرمال كان هذا تطهيرا للأرض وارضاءا لتلك القوى الخفية التى لا يرونها ولكن يسمعونها ٠

وهناك الأرواح الشريرة وهى قوى غيبية تختلف عن الجن ويخشونها ايضا ، ولكى يحموا انفسهم منها عليهم أن يوقدوا النار فى المكان الجديد الذى نزلوا اليه يلقون فيها بالملح فاذا ما صعد اللهب الأزرق ابتهلوا جميعا ودعوا الله ان يجعل المكان آمن ، واذا لم يظهر اللهب الأزرق فعليهم ان يغادروا المكان الى مكان آخر يكون آمنا ٠

البدو والثعابين

الثعابين هى عدو للانسان يقتلها اينما يجدها ، بينما الرجل العبادى أو البشارى يعتقد ان الثعابين هم قوم من الجن يتشكلون فى صور الثعابين ولذلك فهم يحرصون على عدم الحاق الاذى بهم ، فيما عدا ثعبان الطريش فهم يقتلونه لأنه مؤذى ، وهم أيضا يرون ان من بين قوم الجن الذى يظهر فى شكل ثعابين المؤمن والكافر ، فاذا ما راى احدهم ثعبانا جاء أمامه ورسم سبعة خطوط على الأرض وهو يقول « تلك حدود الله بينى وبينك » فاذا ما تحرك الثعبان بعيدا عن الرجل اعتبره جنى مؤمنا ويتركه يرحل فى سلام ، أما اذا تحرك الثعبان مارا بتلك الخطوط اعتبره العبادى جنيا كافرا ويستحق القتل ، ويقتله فعلا ٠

فاذا ما قتله يحمله ليدفنه فى مكان بعيد يشترط الا يكون منزلا للسيل ويضع معه فى الحفرة سبع بعرات جمل وسبع أخرى لضأن ويضع فوقهم الحجارة ، وتلك البعرات بمثابة حارس لقبر الثعبان حتى لا تعود اليه الروح ثانية ، واذا ما رأى أحدهم ثعبانا حيا فى مكان مدفون فيه ثعبان اعتقدوا بأن الروح عادت للثعبان المقتول وفى هذه الحالة يعتبرونه « ولى من أولياء الله » من قوم الجن وتحرص القبيلة على عد الحاق الأذى به والا أصابهم الهلاك ٠

الأمراض والعلاج فى الصحراء

لا يعانى البدو داخل الصحراء من الأمراض المتوطنة أو التى تنتشر عن طريق الميكروبات ، ويرجع هذا الى طبيعة المناخ الجاف فى الصحراء

بالاضافة الى ارتفاع درجة الحرارة دائما ، وتتركز الأمراض التى يشكون منها فى « الأنيميا » والضعف العام نتيجة أنهم لا يأكلون كل أنواع الخضروات والفواكه ، فغذاؤهم الرئيسى هو الدقيق سواء أكان على شكل عصيدة أو خبز بالاضافة الى اللحم كما ينتشر بين البدو أمراض العيون والتى تنتج عن عدم الاهتمام بنظافتها .

ويعتمد البدو فى علاج أمراضهم على الأعشاب البرية التى تنمو بموطنهم ، ومنها « الحرجل ـ حلف البر ـ الصمغ ـ الدمسيسة » وهذا بالنسبة لحالات المغص فى المعدة والأمعاء والكلى .

أما آلام الأسنان والصمم فى الأذن فيستخدم لعلاجها الكى للجزء المصاب ، بالنسبة للأذن يتم كى العصب المؤذى لها خلف الأذن ، بينما ألم الأسنان يعالج بكى الشريان الظاهر فى معصم اليد المعاكس لاتجاه الألم ، بمعنى اذا كان الألم فى الجانب الأيسر من الأسنان فانه يتم كى شريان معصم اليد اليمنى والعكس بالعكس .

أما حالات الصداع فتعالج بفصد الدماء من أعلى الصدغين « الفصد هو جرح الجلد باستخدام الموسى على شكل ثلاث خطوط رأسية جانب العين ، فاذا ما نزف الدم شفى المريض .
وآلام العظام والأنف يعالجونها باستخدام « دهن الضأن » كدهان للجزء المصاب ، وأى ألم يشعرون به فى العمود الفقرى يستخدمون لعلاجه الكى .

ويستخدم الكى أيضا لعلاج لدغة العقرب والثعبان بعد أن يفصد الدم .

وآلام العظام يعالجونها باستخدام « دهن الضأن » كدهان للجزء المصاب ، ويعتمدون على الكى كعلاج رئيسى لكل من آلام المعدة والحمى والعمود الفقرى بالاضافة الى لدغة العقرب والثعبان وذلك بعد أن يفصد الدم المختلط بالسم ، وعند بترأى جزء من الجسم يصب عليه الدهن المغلى ، فهم يضطرون الى بتر الجزء المصاب بلدغة ثعبان الطريش نظرا لخطورة بقائه حيث أسنان الثعبان تنزل مع السم الى جسم الانسان.

ولدى البدو اعتقاد كبير فى أن كثيرا من الأمراض وخاصة تلك الغريبة عنهم كالشلل والصرع تسببها لهم المخلوقات الخفية « الجن والأرواح الشريرة » ولذلك فانهم يلجأون الى رجل متخصص يعالج مثل هذه الأمراض بعمل الأحجبة والتمائم من أجل الشفاء وذلك بعد ذبيحة تقدم كقربان لتلك الأرواح الشريرة .

ومنهم من يقوم بزيارة قبور الأولياء الصالحين بنية الشفاء .

الزواج وطقوسه

يأتى اختيار العروس كأولى مراحل الزواج ، والفتاة العبابدية والبشارية هى زوجة لابن عمها فى المقام الأول وفى حالة عدم وجوده فانها تكون زوجة لابن خالها أو ابن عمتها .

وزواج الفتاة عند البدو أمر يهم القبيلة كلها . وليس مسئولية الأب والأم فعندما يتقدم شاب لخطبة فتاة يقوم والدها باستشارة شيوخ القبيلة وخاصة أخوته وموافقتهم شرط أساسى لاتمام الزواج .

وبعد اختيار العروس يذهب والد العريس وشيوخ القبيلة الى والد العروس ويدفعون مبلغ من المال « غالبا ما يكون ثمانية جنيهات » وهذا المبلغ يعتبر ربط كلام ويتم تحديد موعد الفرح والزفاف ، فالبدو ليس عندهم فترة الخطوبة الموجودة بطقوس الزواج فى وادى النيل ، وغالبا ما ترى العروس زوجها فى اليوم الأول من أيام الفرح .

وكل شهور السنة صالحة لاتمام الزواج فيما عدا شهر صفر الذى يتشائم منه البدو فلا يتزوجون فيه ولا يخرجون للتجارة ولا حتى للمرعى اذا كانوا مسافرين لمناطق بعيدة ، وغالبا ما يتم الزواج فى منتصف الشهر العربى .

ويقدر مهر العروس بالابل وهو « ناقة وجمل وبعض الأغنام والضأن ، ويتم تقسيم المهر بين والدى العروس بالتساوى ويكون لخالها نصيب منه ويسمى بجمل الخال سواء كان جملا أو ما يساويه من المال واذا كان الخال مسافرا يحفظ حقه لحين عودته ، وهناك الكثير من المشاكل

التى تحدث بسبب ضياع حق الخال فى مهر ابنة أخته ، وذلك بخلاف الهدايا التى يشتريها العريس لعروسه وأسرتها ·

ويستمر الاحتفال « الفرح » سبعة أيام وفى الماضى كان الفرح يستمر خمسة عشر يوما ، ويتحمل العريس كل النفقات ، حيث ينحر كل يوم ذبيحة على شرط أن يكون جملا فى اليوم الأول والأخير ، وتبدأ أولى مراسم الزواج بوصول العريس وأسرته وأقاربه الى الوادى الذى تسكنه العروس فى موكب من الابل ويشير العريس صغار « ولد ـ بنت » دون البلوغ ويشترط أن يكون والديهما على قيد الحياة ، وتلف السيدة بالجمل حول المكان الذى أشار اليه العريس سبعة مرات ثم تنزل عن الجمل وتلقى بالحلوى حول المكان فيتهافت الأطفال عليها ، ويبدأ العريس وأقرانه فى فرط الشيلة بمعنى أن يفرش الأبراش التى سوف يبنى بها مسكنه · ثم يضع عليها الهدايا التى أحضرها وتشمل « الروائح ـ الحنة ـ الأقمشة الأحذية ـ الحلى » ويحضر المدعوون لأخذ هداياهم ويقوم العريس بتقديم الهدايا الخاصة بالعروس الى والدتها ·

وفى نفس الوقت يقوم الرجال بنحر الذبائح ويشترط أن يكون ذلك وقت انتصاف الشمس فى السماء ، وتبدأ النساء فى اعداد الطعام ، وبعد الغروب يقوم الأمير وهو العريس حيث يلقبونه بهذا الاسم طوال فترة الفرح ومعه أصدقاؤه ببناء الخيمة ثم يعاونوه فى خلع ملابسه القديمة وارتداء الملابس الجديدة ويحمل السيف والدرجة ويجلس ليستقبل ضيوفه ويقدم لهم الحلوى ويسكب عليهم العطور ·

وفى الليل يحضر الرجال والضيوف والشيوخ الكبار ويبدأ عقد القرآن الذى يتم بقراءة الفاتحة فقط حيث أن البدو ليس عندهم تسجيل للزواج أو الميلاد أو الوفاة · وتقضى التقاليد عند العبابدة والبشارية الا تحضر أسرة العروس احتفالات الزواج التى تقام على بعد بسيط منهم ، وعلى الضيوف أن يذهبوا الى خيمة العروس لتهنئة أهلها ثم يعودون ثانية الى خيمة العريس للرقص والغناء ·

• بعد عقد القرآن تقوم الوزيرات وهن صديقات العروس بأخذها الى خيمة العريس وتلف حولها سبع مرات ثم تدخلها وتسلم على زوجها ويبدأ العريس وأصدقاؤه فى محاولة قطع الحبل الذى تلفه العروس حول وسطها وتتمنع العروس وتظهر مقاومتها بمساعدة صديقاتها ويظل ذلك السمر حتى ينقطع الحبل ، ويأخذ كل واحد من الموجودين قطعة منه ، يستبدلونها بعد ذلك بمبلغ من المال من العريس ، وبعد الانتهاء من قطع الحبل تعود العروس الى خيمة أسرتها ·

وتستمر الاحتفالات سبعة أيام ، يتم فى كل يوم النحر وتقديم الطعام الى الضيوف ، وفى الليل يكون الرقص والغناء والسمر ·

يأتى بعد ذلك يوم الزفاف وهو (اليوم السابع) ، حيث تقوم الوزيرات بزف العروس الى خيمة زوجها فى الليل وبعد غروب الشمس وسط الغناء ، وفى الصباح وقبل ظهور الشمس تذهب الوزيرات لأخذ العروس واعادتها الى مسكن أسرتها ، وبعد الغروب يعيدونها الى زوجها ، ويظل هذا الحال لمدة أربعين يوما ، بعدها تستقر مع زوجها وترحل معه اذا شاء · وذلك بعد ذبح جمل كقربان ·

ويرجع هذا التقليد فى الزفاف الى وقت أن كانت « البجا » تدين بديانة اله الشمس ، فكانوا يولون اله الشمس الاحترام والتقديس وهذا يقضى بعدم جلوس الزوجين معا أثناء حلوله على العالم أى وقت شروق الشمس ، ورغم أن العبابدة والبشارية يدينون الآن بالاسلام ، الا أن هذا التقليد ما زال موجودا ·

الطفولة

مكانة المرأة البدوية فى وسط أهلها تتوقف على نشاطها فى انجاب الأطفال ، وان كان هذا لا يؤثر كثيرا على استمرار الحياة الزوجية نظرا لأن الزوج يبقى على زوجته تحت أى ظروف ·

ولكن ماذا تفعل المرأة العاقر ؟

عليها أن تذهب الى زيارة أحد الأولياء وخاصة الشيخ مالك وتنذر له ذبيحة بهدف اجابة دعائها لكى تنجب ·

أو أن تخرج فى صحبة سيدة عجوز فى هلال الشهر العربى الى البحر ليلا وتغطس فى البحر سبعة مرات وتقوم العجوز بضربها فى جنبها الأيسر بمحار البحر المسمى « جمل البحر » وليأت الله بالفرج ٠

واذا ما حملت المرأة تعود لأسرتها لتلد بجوارهم وخاصة اذا ما كانت بكرا ، وتقوم النساء بمساعدة السيدة التى تلد ، فلا يوجد لديهم قابلة متخصصة ٠ وبعد الولادة يتم دفن الخلاص فى خيمة الوالدة على عمق كبير من الأرض اذا ما كانت المولودة أنثى ، أما اذا كان ذكرا فتخرج امرأة صغيرة فى السن وسعيدة فى حياتها ووسط ضحكات الأطفال لترميه فى البحر ٠

حفلة السماية

فى اليوم السابع لميلاد الطفل يجتمع الأهل وأفراد القبيلة نساء وشيوخ وأطفال ، وعند الظهيرة تنحر الذبائح وتعد الولائم ويقدم واجب الضيافة للموعوين وبعد الغروب يجتمعون حول صحن كبير به خبز وسكر ولبن ويبدأ كل من المدعوين بوضع النقطة فى الطبق مع اقتراح اسم للمولود حتى ينتهى الكل من وضع النقطة ثم يحمل الأب الصحن ويدخل الخيمة عند الوالدة ويجمع النقطة ويسألها عن الاسم الذى اختارته من الأسماء التى طرحها المدعوين ويتفق الاثنان عليه ويخرج على الضيوف ليعلن اسم المولود وقيمة النقطة وذلك وسط زغاريد النساء ، ويبدأ الرقص والسمر حتى وقت متأخر من الليل وخاصة اذا كان المولود ذكرا ٠

حفلة العرابة

وهى الحفلة التى تقام للطفل الذكر عند ختانه ، وغالبا ما يكون يوم الأربعين لميلاده ٠

فى الظهيرة تحضر نساء القبيلة ويختار من بينهن سبع سيدات تتسم حياتهن بالسعادة والرضا ، يجلسن على الأرض وتتوسطهن أم الطفل ويأتون بسبعة أطباق بكل طبق نوع من تلك الأنواع « ذرة ـ قمح ـ حنة ـ لبن ـ تمر ماء ـ محلبية » وتبدأ السيدة الأولى فى الدائرة بأخذ الطفل من أمه ووضعه على الطبق الذى أمامها وبه ذرة وتقول بعض الأدعية ثم تعطيه للسيدة التى تجاورها فى الدائرة وتقوم هى الأخرى بوضع الطفل على الطبق الذى أمامها وبه قمح وتدعو له بالسعادة ، وهكذا حتى يتم العدد سبع مرات ثم يبدلون له ملابسه حيث أنه طوال الأربعين يوما لا يلبس المخيط ولكن يلف فى قماشة بيضاء وبعد الأربعين يلبس قميص من الدمور ٠ ووسط زغاريد النساء وتهليلهم يأتى رجل له خبرة بأعمال الختان لأن لا يوجد لديهم من هو متخصص والذى يمائل الحلاق فى القرية ، وأيضا بالنسبة للفتاة تقوم بالعملية سيدة كبيرة ، وهم لا يهتمون كثيرا باعلان ختان الفتاة ٠ وفى الليل يرقص المدعوون ابتهاجا وفرحا ٠

الجمال والزينة فى المجتمع البدوى

رغم اختلاف الحضارات فى أسلوب التزين الا أنها كلها ـ البدائية والمتقدمة ـ تشترك فى الاهتمام بالزينة والتزين ٠ ويختلف الاسلوب تبعا للوظيفة التى تؤديها الزينة فى المجتمع ، ففى المجتمع البسيط نجد ان الزينة تنطوى على أداء وظيفة رمزية وسحرية ودينية واجتماعية الى جانب الوظيفة الجمالية ، بينما فى المجتمع المتحضر قد تقتصر الزينة فى كثير من الأحيان على هدف الاشباع الجمالى ٠

والزينة اسم جامع لكل شىء يتزين به الانسان من ملبوس أو حلى وسوف نعرض للزينة عند العبابدة والبشارية وتشمل « العناية بالجسم ـ الملابس ـ تصفيف الشعر ـ تجميل البشرة ـ الحلى » ٠

١ ـ العناية بالجسم :

تعتمد العناية بالجسم وتنظيفه اعتمادا كليا على وفرة الماء ، ولما كانت الصحراء الشرقية فقيرة فى مائها ، حيث لا تتوفر المياه للاستحمام الدائم ٠ الأمر الذى كان له أكبر الأثر على نمط العناية بالجسم لدى البدو حيث استعاضوا عن ذلك بدهن الجسم بالدهن « دهن الضأن » لحماية الجلد من التشقق نتيجة تعرضه للشمس المحرقة لوقت طويل ، بالاضافة الى جعله فى حالة من

الليونة وتخلص الجلد من وجود أى حشرات « قمل الجسم » حيث أنهم يضيفون الى الدهن الحلبة المطحونة ، ويتم استخدام الدهن كلما توفر لديهم وخاصة فى فصل الشتاء ، وهو يوازى استخدام أهل الحضر للكريمات المرطبة والمغذية للبشرة ٠

والعبابدة والبشارية مولعون جدا بالعطور ، ومن مظاهر كرمهم واحتفالهم بضيوفهم سكب العطور عليهم فى المناسبات الطيبة ، ومن أشهر عطورهم « الخمرة » بفتح الخاء وضم الميم ، وهم يعدونها بأنفسهم وتتكون من « زيت الصندل ـ الحلبية ـ القرنفل كمية من الكحول » ويتركونها لتتخمر لمدة تزيد على ستة شهور ، وقد بدءوا الآن فى استعمال العطور المتوفرة بأسواق أسوان والسودان « أى العطور الجاهزة » ٠

وهم يهتمون بنظافة الأسنان وذلك باستخدام فروع شجر السلام الذى ينبت بالصحراء « كسواك أو فرشاة » لتنظيف الأسنان من بقايا الأطعمة ٠

وفى الماضى كانت المرأة بعد زواجها تقوم بخلع القاطعين الأماميين من الأسنان العلوية ، وذلك لأنهم يرون فى هذا اضافة جمالية للمرأة ، كما أن لها وظيفة رمزية وهى الدلالة على أن هذه المرأة متزوجة ٠

وما زالت بقايا هذا التقليد موجودة حتى الآن ، وخاصة بين كبار السن ولكن الجيل الجديد يرفضه سواء من الناحية الجمالية أو الوظيفية ٠

٢ ـ الملابس شكلها ووظيفتها :

ملابس المرأة :

كانت المرأة فى الماضى تلبس « الشجة » وهو لباس قبيلة الشلك ويسمى عندهم « اللاوو » ، وهو عبارة عن سبعة أمتار من قماش الدمور يلف حول الوسط بحيث يدارى العورة والصدر ثم يلقى بطرفه على الكتف الأيمن وهذا يفرق بين المرأة والرجل حيث أن الثانى يلقى بطرف ثوبه على الكتف اليسرى حتى يترك حرية الحركة لذراعه اليمنى ، ومازال هذا الزى لباس السيدات المعمرات وكبار السن من العبابدة والبشارية وخاصة اللائى يعشن داخل الجبال ٠

ثم تطور اللباس من حيث الكم ، فأصبحن يرتدين ثلاث قطع وهى :

الروب : وهى قطعة من القماش الأحمر تلف حول الوسط بهدف ستر العورة وكونها من اللون الأحمر بهدف حمايتها من العقم واصابات الأرواح الشريرة ٠

القميص : وهو جزء علوى يغطى صدر المرأة ويترك مسافة بينه وبين الروب تكون عارية ويلبس فوقهم « **الشجة** » ٠ وهو بهذا الشكل يشبه الزى الهندى للنساء ، وهذا الملبس منتشر داخل الصحراء ٠

بينما نجد ان نساء مرسى علم وهى أكثر مناطق البدو احتكاكا بسكان وادى النيل يلبسن الملابس المنتشرة لدى نساء صعيد مصر ٠

وتلبس الفتاة الصغيرة قميص من الدمور بأكمام قصيرة وحينما تبلغ ترتدى الشجة ، والجدير بالذكر أنه ليس هناك ملابس خاصة للعروس فهى تهتم بلبس الملابس الجديدة فى العرس فقط دون اشتراط اللون الأبيض ، كما انهم أيضا لا يرتدون اللون الاسود وليس له الدلالة الرمزية الموجودة بوادى النيل باعتباره مظهرا للحداد ٠

ملابس الرجل :

يلبس الرجل « الهلاكى » وهو عبارة عن سبعة أمتار من الدمور يلف حول الجسم بعد غمسه فى دهن الضأن ليكتسب القوة والليونة ، وكان شيوخهم يلبسون القميص القصير « التكشيته » ، ومع مرور الوقت أصبح لباسا للعامة من البدو ، ثم عرفوا بعد ذلك السروال بوجه وهو يشبه السروال الاسكندرانى ، وأضحى الكثيرون منهم يلبسون الجلباب المنتشر بالوجه القبلى ٠

والعريس يرتدى فى عرسه الملابس الجديدة المكونة من « العراجية (القميص) ـ السروال ـ الصديرى » ٠

والطفل المولود لا يلبس الملابس المخيطة لمدة أربعين يوما ، بعدها يلبس قميص قصير من قماش الدمور ٠

٣ ـ الشعر تصفيفه والاهتمام به

احتل تصفيف الشعر كناحية جمالية مكانة كبيرة عند الانسان منذ أقدم العصور ، ويشترك الرجال والنساء فى الاهتمام بالشعر وزينته . وطبيعة شعر العبابدة والبشارية متوسطة بين الناعم والخشن ، مجعد بشكل طبيعى ولكن طريقة تصفيفه تظهره كأنه خشن مفلفل وهو متوسط الطول ، وسوف نعرض لطرق تصفيفه لدى الرجل والمرأة والزينة المستخدمة لتجميله .

المـرأة

لا تعرف المرأة استخدام المشط أو أى آلة لتمشيط الشعر وتصفيره ـ وانما تستخدم أصابعها فى ذلك ، كما أنها لا تعرف المرآة وهذا يستتبع بالضرورة وجود امرأة أخرى تساعدها فى تمشيط شعرها وتزيينه .

وفى الطفولة لا يهتم بالشعر وحينما تبلغ الفتاة سن السادسة أو السابعة من عمرها تضفر شعرها جدائل على الجانبين وتزينه « **بالرشاش** » **أو العجش وهو الودع الصغير المجدول بالجلد** وذلك بهدف الحماية من الجن ولابد وأن تهتم بتضفير شعرها لأن ترك الشعر دون الجدائل يعرضها لنظرة استهجان واحتقار من أفراد القبيلة ، وحينما تستعد للزواج تضاعف زينة الشعر وتستخدم « الشاوشاو » وهو جدائل من الخرز الملون المضفر مع الجلد ويتدلى مع الضفائر على الكتف وتستخدم « الودكة » لدهن الشعر وتغذيته وتتكون من « دهن الضأن ـ قرنفل ـ صندل ـ محلبية » ولكل عنصر من العناصر المكونة للودكة أهميته . فالدهن يغذى الشعر ويرطبه والقرنفل والمحلبية تجعل للشعر رائحة طيبة كما أنها تمنع نمو الحشرات بالشعر .

ودهان الودكة يجعل من الشعر كتلة متماسكة تبدو كقطعة الحصير مما يحفظ شكل الجدائل لمدة طويلة .

وبعد الزواج تقوم المرأة بعمل قصة على الجبهة مضفرة وتربط خلف الأذن برباط من الجلد ، وتعتبر القصة وزينة الشاوشاو من الأمور الخاصة بالمرأة المتزوجة والتى تميزها عن الفتاة البكر .

وتتمسك السيدة بتمشيط شعرها بهذا الشكل حتى وفاتها ، وانتشر الآن وبشكل محدود لبس « **المجنة** » وهى غطاء الرأس من اللون الاسود أو الأبيض .

الرجـل

يدهن شعر الطفل الصغير بالودكة وحينما يصل لسن الخامسة يتم حلق المنطقة التى خلف الأذنين وذلك حتى ينمو الشعر فى جزئين منفصلين جزء متجهة الى أعلى والآخر الى أسفل ويسمى هذا الشكل باسم « هنكل » وحين بلوغ الطفل العاشرة يترك شعره ينمو بحيث يصبح كالدائرة فوق رأسه ليحميه من حرارة الشمس ، وعند ادراكه لمرحلة الشباب يمشط شعره بشكل « هنكليت » فالجزء الأعلى من الشعر دائرى والجزء الأسفل يضفر جدائل صغيرة ويطال بجلد الابل ويدهن بالودك ، وعندما يمر بمرحلة كبار السن يضفر السوالف أيضا ، وتسمى هذه التسريحة بـ « شكتاب » وتضفير السوالف خاص بالشيوخ وكبار السن فقط .

وقد انتشر بينهم الآن لبس العمامة بعد أن كانت قاصرة على قضاة القبيلة فقط .

ونستطيع القول ان طريقة تصفيف الشعر لدى رجال ونساء العبابدة والبشارية له وظيفة اجتماعية رمزية للتفرقة بين الجنسين وبين المراحل العمرية لكل منهما هذا الى جانب الوظيفة الجمالية .

٤ ـ تجميل البشرة

ينتشر بين النساء عادة الوشم والشلوخ وهى بهدف الزينة بالاضافة الى وظيفتها الرمزية التى تفرق بين الفتاة والسيدة المتزوجة .

الوشم : هو الدق بالابر على الشفاة وحشوها بالكحل الاسود وتركها لفترة من الوقت حتى تأخذ الشفاة اللون الأسود أو الأخضر الغامق .

الشلوخ : هو قطع الخدود أو الصدر بآلة حادة ثم حشوه بالسجم وهو مسحوق الفحم ، وتترك حتى يصبح لونها أخضر .

والنساء توشم الشفة السفلى . كما انهن يعملن الشلوخ على شكل ثلاث خطوط رأسية

على الخدود وأحيانا ثلاثة خطوط أفقية أو رأسية على الذقن ·

وهن يستخدمن الكحل لرسم الحواجب وداخل العين ، ويستخدمن الحنة بهدف صبغ الجلد واعطائه اللون الأحمر ولا تستخدم للشعر الا فى حالات العلاج من الصداع ، ويكثر استعمالها فى المناسبات كالزواج ·

٥ ـ الحلى

ان رغبة الانسان فى التزين بالحلى والتجميل بها تعتبر من أقوى الرغبات تأثيرا وأقدمها عهدا وأكثرها انتشارا ، ويبدو أن الحلى كانت تشبع فى الانسان نواحى سحرية اذ أن كثيرا ما كانت الحلى عبارة عن تمائم لمنع الأذى وسوء الحظ أو أداة سحرية للتحصن ضد السحر والعين الشريرة ·

ومع تطور الحضارات تطورت وظيفة الحلى وأصبحت لها الصفة الجمالية والعبابدة والبشارية مولعون جدا بالحلى ، ولكنهم لا يميلون للحلى الذهبية ويفضلون الفضة ، والخرز بأنواعه المختلفة ، وان كانوا يلبسون الذهب الآن ·

وهم يعتقدون ان لبس الفضة والخرز الملون يحميهم من الجن والأرواح الشريرة المستقرة بالصحراء موطن العبابدة والبشارية ، ويلبسون الحلى الذهبية بهدف العلاج من مرض «المشاهرة» الذى يصيب الرجل والمرأة عند الزواج أو الختان ، ويكون العلاج بأن تترك قطعة من الحلى الذهبية على الجبل لمدة يوم أو ثلاثة وذلك فى منتصف الشهر العربى أى فى تمام القمر ثم بعد ذلك يلبسها المريض فيشفى (*) ·

وتتحلى المرأة بعدد كبير من العقود فى صدرها من الذهب والخرز والفضة وجلد الابل ، وفى أنفها بالزمام أو الكلتوب ، وعلى جبهتها تضع الدينار وبشعرها الشاوشاو ، وفى ذراعيها تلبس الأساور الفضية والخرزية « من المعصم وحتى أعلى الذراع » ، وفى ساقيها تلبس الأساور الفضية وتسمى « الخلخال » ، وتربط على وسطها حبل مجدول من الخرز وجلد الابل ·

والرجل يلبس فى صدره عدد من العقود بعضها من الفضة والبعض الآخر من ريش النعام وجلد الابل ، ويضع فى أذنه اليسرى حلقة صغيرة من الفضة ، ويلبس فى أصابعه عدد من الخواتم المنقوشة بنقوش سحرية ·

وبدأ الرجل البشارى والعبادى فى المناطق الحضارية والساحلية التخلى عن هذه الحلى ، ولكن ما زال البدو داخل الصحراء يحرصون على لبسها ·

الفنون

الفن هو ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الانسان بتوصيل عواطفه الى الأخرين عن طريق أشكال الفنون المختلفة ·

والعبابدة والبشارية باعتبارهم من شعوب شرق أفريقيا نجدهم مولعين بالفن الزخرفى والغناء والرقص حالهم حال معظم شعوب شرق أفريقيا · وسوف نعرض فيما يلى لبعض من فنونهم ·

الرقص

يرقص البدو دائما فى حفلات السمر فى الزواج والميلاد ، وكانوا يدقون الطبول لاعلان الحرب ، أو عند وفاة رجل عظيم الشأن ، ودوما يأخذ الرقص عندهم صورة المعارك والمبارزات ويتسلح الراقصون بالسيف والرمح والدرع ويخطون وهم يتبادلون الهجوم خطوات منتظمة بخفة وقوة ·

والرقص رياضة جماعية يشارك فيه النساء والأطفال والرجال ، واشهر رقصاتهم رقصة « الأوسيف ـ البيبويت ـ الشكريب » ويسمى الرقص بالتربلة ·

(*) مرض المشاهرة : يعتقد البدو أن هذا المرض يصيب طفولتهم ، وهذا اعتقادهم وليس له أى سند علمى وهو يرجع الرجل والمرأة اذا ما رآهم القمر بعد الزواج أو الختان فى الى العصور الوسطى والتى انتشرت فيها عبادة « ايزيس واوزوريس » ·

الغنـــاء

الأغنية الشعبية فى أبسط معانيها هى قصيدة غنائية ملحنة ، مجهولة النشأة بمعنى أنها نشأت بين العـامة من الناس فى أزمنـة ماضية وبقيت متداولة والأغانى لدى بدو العبابدة والبشـارية هى من هذا النوع حيث أنه غير معروف مؤلفها وملحنها ، وهى دائما مصاحبة للرقص وعبـارة عن مقاطع صغيرة يعاد تكرارها مرة بعد الأخرى ، وتدور أغانيهم حول الغزل سواء للمرأة أو الابل أو للطبيعة ويتغنون لشـــجاعتهم فى الحروب وعظمتهم فى الماضى ·

الموسيقى

بدو الصـحراء الشرقيـة مولعون بالموسـيقى ويعزفونهـا على آلة الطمبورة ، التى يصنعونها بأنفسهم ، والطمبورة لها خمسة أوتار فقط وهذا معناه أنهم يتبعون فى موسيقاهم السلم الموسيقى الخماسى وهو الشائع فى السودان ، ومما هو جدير بالذكر أن المصريين القدماء كانوا يتبعون هذا السلم فى موسيقاهم ·

الأمثـال الشعبية

المثل الشعبى هو قول تعليمى مأثور يمتـاز بجودة السبك والايجاز ، وهو حـكمة المجموع ومعظم الأمثال الشعبية هى تعبيرات مجازية عن الحياة اليومية ومن أمثلة العبابدة والبشارية :

ـ من خل بعادته قلت سعادته ·

ـ الجمل ما بيشوفش عوجة رقبته ·

ـ خذ الطريق وأن دارت وخذ بنت الرجال وأن بارت ·

ـ تبير تيني دور بتني ، وهـذا مثل باللغة البشـــارية ومعنـاه أن الطائر مرة بيوقع مثل الشاطر يجيله يوم يوقع ·

ـ توتبيت دور سنهوك ·

بمعنى أن من له هدف لابد أن يصل اليه مهما طالت المسافة ·

الشـعر لديهم يســمى بالنميم حيث يتبارر شاعران فى القـاء الشـعر المرتجل على أن يبدأ الثانى بالقافية التى انتهى بها الأول ، وتستمر مبارزات الشعر لساعات طويلة يستعرض فيها كل شاعر قدرته على التأليف ، وغالبا ما تكون فى الأفراح والمناسبات السعيدة ·

ويدور الشعر حول الغزل فى المرأة والتفاخر بالانساب والانتصارات الحربية وأيضا فى الابل ·

مثال للشعر باللغة البجاوية :

شديت فى هويت الليل وان أتبعت الجره
راجيب طلباتهـا لكنز الجـواهر الحـره
مـــن التين والعنب والبرتقـــال أبو سره
بجنى الطايبـه لجـين مـا تطيب المـــره

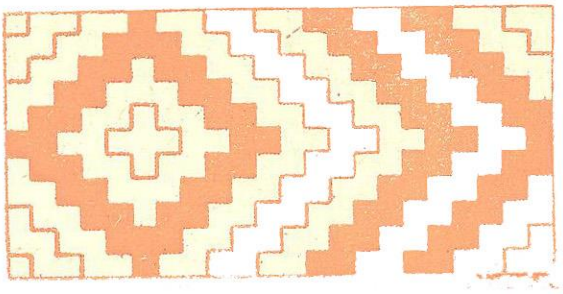
مثال للشعر باللغة العربية :

تليلى ترشاله شبى تبتيتك انا أودور هواد

كـواس أيـــربه تويـن تمـين تمتـهال

ومعناه : كان رجل يجلس مع حبيبته يحادثها ويغازلهـا ومر وقت طويل لم يشـعر به أو لم يدركه الا بعد أن رأى الشـمس سـاطعة فوق الجبل ·

بيان مجموعة صور سكان الصحراء « البشارية »



يسعى الانسان دائما لخلق جو من السعادة من حوله فيزين ممتلكاته ويزين نفسه ونساء العبابدة والبشارية مولعـــات بالحلى ، ويبدين اهتماما كبيرا بأنفسهم .

ويمشطن شعرهن على شكل جدائل على الجانبين وتتدلى قصة على الجبين وتربط خلف الأذن بجلد مضفر ويتدلى على الجبهة حلية من الذهب « تسمى بالدينار » وتزين ضـــفائر الشعر بحلية « الشاوشاو » ، وفى الأنف يلبس الخزام وهو من الذهب وفى الرقبة وعلى الصدر العديد من العقود ، فالأول وهو الملاصق للرقبة يسمى « سعفة » ويتـــكون من تسع قطع من الذهب ويفصل بين القطعـة والأخرى أربع خرزات من اللون الأبيض والأسود ، وتلك الحلية يدفع ثمنها العريس ، يشترونها (قطع الذهب) فقط ويقومون بتركيبها مع الخرز بأنفسهن .

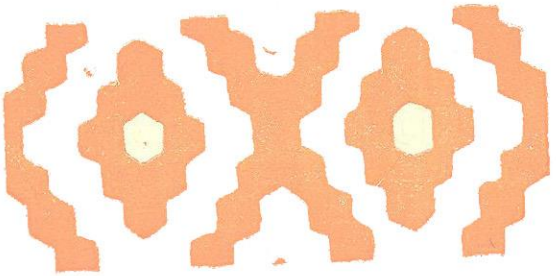
ويلى السعفة عقد من الخرز يليه سبيحة طويلة من الخرز الاسود ، وهناك عقد من الخرز الملون والمتدلى منه « الحفيظة » ، وأخيرا كيس الجلد المعلق فى ضفيرة صغيرة من شرائط الجلد وبداخل هذا الكيس حجاب مكتوب بهدف دفع الشرور ويقوم بكتابته أحد المتخصصين فى السودان .

تكيف الانسان العبادى مع البيئة بمناخها المتقلب بين الحرارة الشديدة والبرودة الشديدة ، فملابسهم لا تختلف بين الشتاء والصيف كثيرا ، فتلك فتاة صغيرة تلبس قميص من قماش « الكستور » دون شىء تحته رغم أننا بفصل الشتاء وكانت البرودة شديدة لم تحتملها الباحثة ، الا أن تلك الفتاة قد تعودت على مناخ موطنها ولم يعد البرودة تشـــكل أمرا بالنسبة لها .

ونرى فى الصورة أن الحلى لها مكانها على صدور الأطفال ، فنرى فاطمة تلبس أكثر من عقد من الخرز والودع بالاضافة الى التميمة .

والحلى بالنسبة للأطفال ليس الهدف منها هو الزينة بل الحماية من الجن والأرواح الشريرة والحسد ، وأيضا من دبيب الأرض (العقارب ـ الثعابين) لأن طفل الصحراء ليس لديه وسيلة للتسلية الا اللعب فى الرمال وجمع الحجارة الملونة .

تلبس الطفلة الصغيرة قميصا أو جلبـــابا قصـــيرا ، الشعب أشعث وغير مجدول وتتحلى بعقود من الخرز والتميمة فى رقبتها . واذا ما بلغت الفتاة الثامنة أو التاسعة من عمرها تضفر شعرها على الجانبين وتزينه بالودع المجدول مع جلد الابل وتلبس فوق جلبابها « الشجة » تربطها فوق وسطها وتلقى بطرفها على كتفها وتلبس الأساور الفضة فى معصمها .



أما السيدة الكبيرة « والدة البنـــات » فانهـــا تلبس الشجة » وتغطى شعرها بطرفها وتتحلى بكل أنواع الزينـة المسموح بها للنساء .

« الجبنة » بفتح الجيم هى القهوة ، ويتم عملها على خطوات فى وجود الضيوف ، وتبدأ بتحميص البن ثم دقه فى الهون ويترك ليبرد على « هبابه » مشغولة من سعف النخيل ، ويسمى وهو اناء من الفخار يشبه القلة الصغيرة ومصنوعة من الفخار البن بعد طحنه « سيبوديت » وبعد غلى الماء يوضع فى « الجبنة » وهو اناء من الفخار يشبه القلة الصغيرة ومصنوعة من الفخار السودانى ، ويضاف الى الماء البن والقرفة والجنزبيل وأحيانا حبات من الفلفل الاسود ، وتوضع على النار حتى تنضج ، ثم يضعوا قطعة من لوف النخيل فى فوهة الجبنة لتصفية البن وتصب القهوة فى فناجين صغيرة بدون يد .

وتشرب الجبنة لعدد احدى عشرة مرة ولا يصح أن تعتذر عن تناولها ، واذا أردت أن تستكفى فلابد أن يكون بعدد فردى ، ومما هو جدير بالذكر أن اعداد مشروب الجبنة يستغرق وقتا طويلا ، ويعلل البدو سبب ذلك وهو اتاحة الفرصة لاعداد الطعام للضيوف . فالرجل يجلس مع ضيوفه يعد الجبنة والنساء تعد الطعام .

والجبنة هى المشروع الذى يقدم فى حفلات السمر والزفاف ، والآن وقد عرفوا الشاى كمشروب جديد فليهم ولكنهم لا يميلون اليه كثيرا بالاضافة الى أنهم يشربون حلف البر والحرجل بعد غليه مع اضافة السكر اليه .

كيف يمشط الرجل شعره ؟ :

يهتمون كثيرا بتصفيف الشعر ، ويسمون هذه التسريحة هنكل » وحينما يصل الطفل مرحلة الشباب يمشطه بشكل « هنكليت » وهى تلك التى نراها فى الصورة وفيها ينقسم الشعر الى جزئين ، الأسفل فيكون مضفر بشكل جدائل والأعلى كنيش . وحينما يبلغ مرحلة الرجولة الكاملة أو يصبح شيخا فيمشط شعره بشكل « شنكاب » وهو يشبه الهنكليب ، والفارق الوحيد أن الشيخ يضفر السوالف ولا تظهر أذنه للرائى بينما الشاب لا يضفرهما ، وهذا يجعلك تفرق بين الشاب والشيخ الكبير .

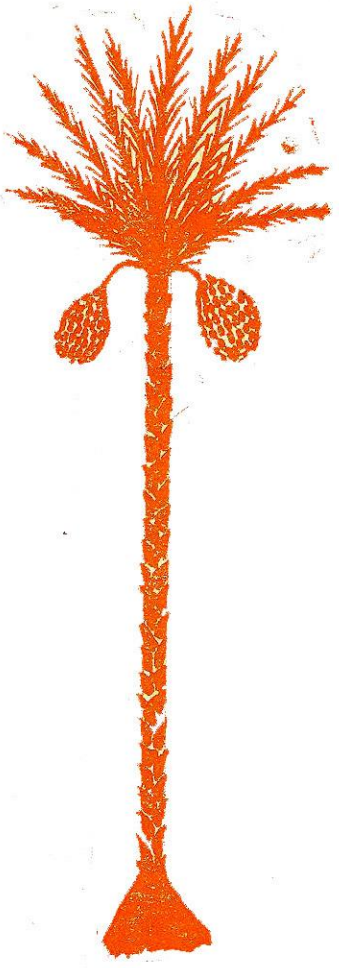
وهم يستخدمون الودكة لدهان الشعر ، ويستخدمون الخلال » أو شوكة الشعر لتمشيطه ، وهو محفور من خشب شجر « الار » الذى ينبت بالصحراء ، وبعد الانتهاء من تمشيطه يوضع فى الجانب الأيمن من الشعر كنوع من الزينة ، وذلك كما ترى فى الصورة .

العروس فى أول يوم من أسبوع الاحتفالات تفك شعرها من الجدائل وتتركه كما يظهر بالصورة متدلى على كتفيها ، وتذهب بعد عقد القران فى صحبة صديقاتها « الوزيرات » لتلف حول خبشة زوجها سبع مرات ثم تسلم على زوجها وسط زغاريد النساء ، ولا يصح أن تلتقى بزوجها لأول مرة وشعرها مجدول لكى لا تكون حياتهم معقدة .

والعروس فى الصحراء لا تتقيد بفستان الزفاف الأبيض ، فهو غير معروف لديهم وليس له الدلالة التى نراها فى المدينة ، وهى تكتفى بلبس الثوب الجديد .

وتبدأ العروس تستعد للزفاف من اليوم الثانى حيث تضع الحنة فى « ليلة الحنة » تشاركها فى وضعها نساء القبيلة ثم تمشط شعرها جدائل وتزينه « بالشاوشاو » وتوشم الشفة السفلى وتضع الحزام أو الدبوس فى الجانب الأيسر من الأنف . وتلك هى أنواع الزينة التى تكون قاصرة على النساء المتزوجات ويتم كل هذا بعد عقد القران .

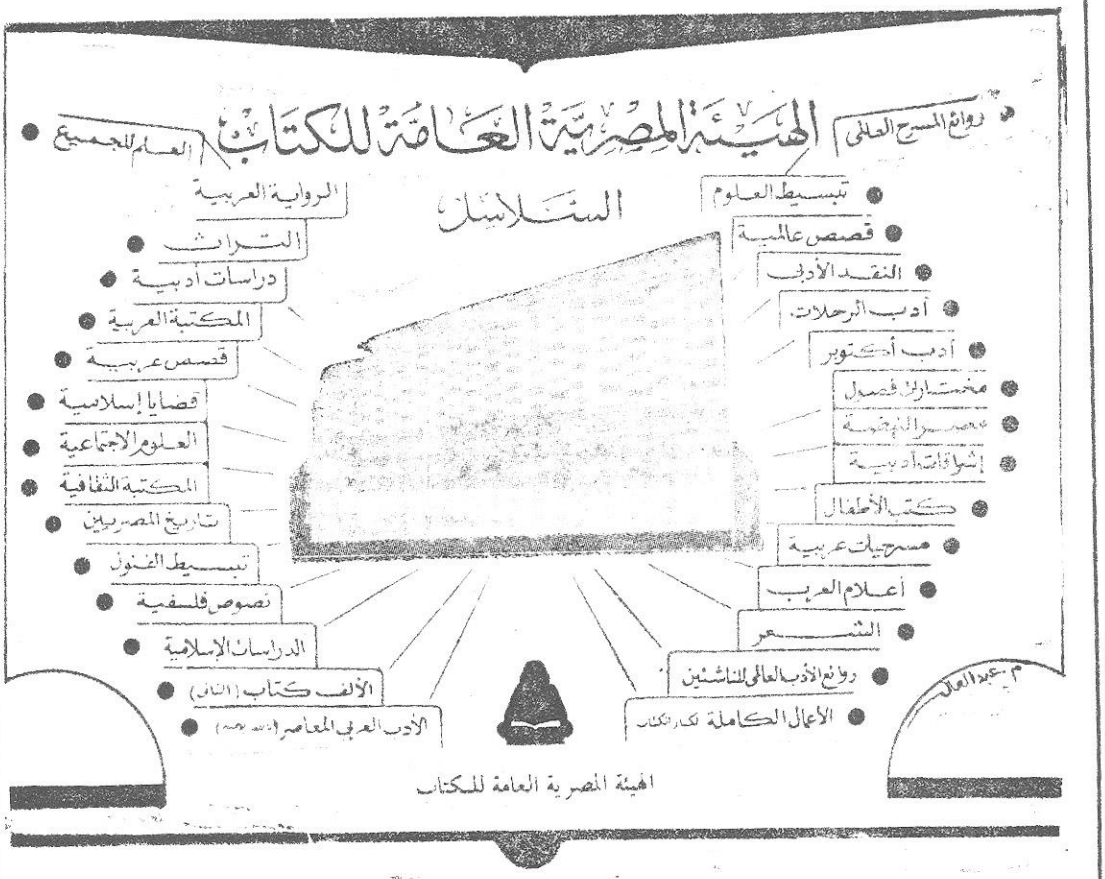
وتلك العروس بين والديها تستعد لرؤية زوجها .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القاهرة ـ
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتهـــا فى مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتـوحة مجانا أمام الجماهير للاطـلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العـديد من السلاسل والمجلات ·



● وتصدر الهيئة المصرية العـــامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع ·

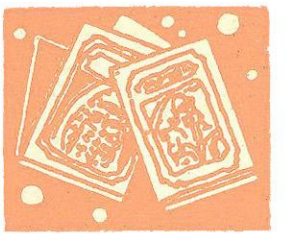
● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجـلات الآتية :

فصول ـ المسرح ـ عالم الكتاب ـ علم النفس ـ الفنون الشـــعبية ـ العـــلم والحياة ·

رئيس مجلس الادارة

أ· د· سمير سرحان

مكتبة الفنون الشعبية



ثلاثة كتب

عن التراث والمأثورات الشعبية

عبد التواب يوسف

يبدى العالم اهتماما كبيرا بالتراث الشعبى والمأثورات .. فلا يكاد يمر شهر الا وتصدر عدة كتب تهتم بهذا الموضوع الذى أصبح يمثل اضـــافة هامة لحياتنا المعاصرة .. ونحن نود أن نلقى الضوء على ثلاثة كتب صدرت منذ وقت ليس ببعيد.

الكتاب الأول كتبه المرحوم طاهر أبو فاشا وصدر عن الهيئة المصرية العـامة للكتاب .. وفيه يتحدث عن واحد من الكتب الفكاهية القديمة الرائعة ، وعنـــوانه « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » .

والكتاب الثانى عن مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ، وهى مفردات غاية فى الطرافة ، وتعد اضافة للقارىء العربى فى كل مكان .. وقد أعده محمد ابراهيم المليمان ، ولصعوبة الكلمات ترجمها لنا عبد العزيز محمد الذكير وصدر عن جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

والكتاب الثالث مجموعة قصص أفريقية صدرت عن دار الفتى العربى بالقاهرة ، وهى ذاخرة بطعم القـارة العذراء وتعد أجمل تعبير عن أدبها الشعبى ..

الكتاب الأول :

طاهر أبو فاشا .. وهز القحوف

رحل عنا الشاعر والأديب والكاتب الذى أضاء الشاشة الصغيرة بالصور ، وعزف على الكلمـــات من خلال الميكروفون ، وأثرى حياتنا بما أضاف من مقالات ، وبما وضع من كتب .. نحن نتحدث عن المرحوم « طاهر أبو فاشا » الذى كان منذ وقت قريب ملء العيون ، والأســـماع .. وقد اخترنا كتابه الذى عرض فيه وحلل « هز القحـــوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ، ويستهله بكلمات عن الكتاب ، من بينها ما قاله أحمد أمين : « أنه كتاب خصب جدا من الناحية الاجتماعية فى العصر العثمانى فهو يقدم لنا حياة الفلاحين السـذج ، ويقارن بين حياة المدن والريف وذوقهما ، كما أنه

معجم غير مرتب فى بيان مصطلحات الفلاحين فى كل ما يتصل بهم من مأكل ومنبس ومواويل » .. ويضيف الدكتور شوقى ضيف أنه « كتاب ألم بالأنظمة الظالمة التى بهظت الفلاحين وأثقلتهم فى العصر التركى ، ومن أجل هذا يعتبر الكتاب وثيقة هامة فى تاريخ مصر الاجتماعى » .. ثم يعرفنا طاهر أبو فاشا بالكتاب وصاحبه قائلا انه مصنف شعبى وضعه الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد ابن خضر الشربينى يقدم فيه صورة للقرى فى ريف مصر وحياة الفلاح المصرى فى القرن السابع عشر ، وسماه هذه التسمية الغريبة ، والقصيدة فى أغلب الظن من نظم الشيخ الشربينى نفسه ، وهى فى بضعة وأربعين بيتا ، مكتوبة بالعاميه ، وهى على علاتها من بحر الطويل ، وقد جرى فى شرحها مجرى الخلاعة والمجون .. والكتاب فى قسمين أو جزأين .. الأول تشخيص لحياة أهل الريف .. فيقول :

لا تصحب الفلاح لو أنه
نافجه (أى وعاء المسك) أرياحها صاعدة
ثيرانهم قد أخبرت عنهم
بأنهم من طينة واحدة !

والجزء الثانى من الكتاب شرح للقصيدة ملىء بالكلمات النابية والعبارات العرية المكشوفة .

وفى تقدير المرحوم طاهر أبو فاشا أن كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » مظلوم ، وأنه يحتاج الى قراءة جديدة ورؤية جديدة ، فهو وثيقة شعبية هامة تسجل الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى الذى أذاق الفلاحين العسف والارهاب ، وقد ابتكر الشيخ الشربينى شخصية أبى شادوف كنموذج لفلاح ذلك العهد واستكمل بشرح القصيدة ملامح صورته ، والحقيقة أنها قصيدة بلا قيمة فنية ، لكنها تكشف عن الحياة فى ذلك الزمن ، ويستهلها بقوله :

يقول أبو شادوف من عظم ما شكا
من القل جسمه ما يضال نحيف
أنا القمل والصئبان ، فى طوق جبتى
شبيه النخالة يجرفوه جريف

والقل تدل على الفقر والافلال من الشىء ، أما « ما يضال » فهى كلمة « مايزال » فى لهجة بعض أهل الريف .. ويزعم الشيخ الشربينى أن أم أبى شادوف لما ولدته ألقته فى مزود البقرة ، وجاء عجل فلعقه بلسانه فسمته عجيلا ـ تصغير عجل ـ واشتهر بأبى شادوف لما مال عليه الزمن وعمل أجيرا لسقى الزرع ، بالآلة المعروفة بالشادوف .. وهو قوى ، ذو معرفة برعى الغنم يحسن القفز فى الحقول والمشى فى حمارة القيظ ، حافيا عاريا ، وهو يحمل فضلات البهائم الى الدار .. وينشد ..

أبو شادوف من يومه مجعمص
شبيه الجرو يتنطط بقوة .. حدوة
وأبوه اليوم شيخ الكفر قاعد

حدا (أى عند) الصراف ورائه جنب حدوه

وهو يصوره بأسلوب تفوح منه روح السخرية. فأبوه يملك حمارا أعرج ، وعنزين ، وحصة فى ثور ، ونصف بقرة ولكن سعادته لم تدم اذ مات الأب ، وحاول أن يخلف الوالد فأمسك النبوت وتمشيخ على الكفر ، لكنهم صادروا ما يملك ، وأنزلوه من مكانته ، وانتهت حياته للفقر الذى تحدثت عنه القصيدة فى أغلب أجزائها ..

ويقول طاهر أبو فاشا ان الشيخ الشربينى تعرض لطائفة من المظالم التى كانت تحيق بأهل الريف وكان سببها نظام الالتزام والضرائب ، ويروح الرجل يجزىء فى القصيدة ، ويشرح لنا بعض أبياتها موضحا مدى ما يحيق بالفلاحين من عسف وظلم ، وهناك عشرات من الصور المضحكة المبكية التى يرسمها الشربينى للفلاح حين يأتيه الكشاف ـ أى محصل الضرائب ـ ساعتها يصير لقلبه لوعة ويرتجف ، وتتخلخل مفاصله ، ويضطر الى أن تخفيه زوجته فى « الفرن » ، خوفا وخشية من هؤلاء الملاعين ، الذين يأخذون كل شىء ، ولا يتركون له أخضر أو يابسا ، حتى ليتمنى الموت .. ثم يحكى الكثير عن طعام الفلاحين ، والكتاب يستطرد الى أشياء غريبة ، فهو حين يتحدث عن عدم نظافة الفلاح ، والقمل الذى يمتلىء به ثوبه ، يتحدث عن البرغوث .. ويقول ان أوله : (بر ..) وآخره (غوث) ، ويتساءل دون أن يجيب : لماذا يقفز البرغوث ولا تستطيع القملة ذلك ؟! ..

ولا يزال الشيخ الشربينى يتقصى فى هز

القحوف ألوان الفساد مستعرضـــا محفوظاته ، تجود بها مطالعاته وقراءاته الواســـعة ، الا أن الكتاب رغم حلاوته لم يحظ بالاهتمـــام الشعبى اللائق به وانحصر فى دائرة المثقفين ، وتجـــاوز بعضهم عن عوراته ، وتسقطها آخرون ·· وليس أطرف مما أورده فى خطب بعض فقهاء الريف ·· « الحمد لله مستحق الحمد على التحقيق ·· الذى جاء بالفرج بعد الضـــيق وأمر بالحج الى بيته العتيق وجعل السمن البلدى للعسل النحل خير رفيق » ·

·· رحم الله طاهر أبو فاشا بقـــدر ما أثرى ـ جادا ـ حياتنا الأدبية بانتاجه الفياض·· وبقدر ما أضحكنا خلال ذلك بفكاهاته ، ومرحه ، واقباله على الحياة ، رغم كل ما نزل به ولعلنـــا بين الحين والآخر نسمع واحدا من أعماله ، أو نقرأ مقالة من مقالاته ، أو نطالع كتابا من مؤلفاته ، تخليدا لذكرى رجل ، وأديب ، وفنان ، وشاعر ، أعطى الكثير ··

***

الكتاب الثانى :

من مفردات التراث الشعبى

هل تعرف ما : الخوخة ؟ والضـــباب ، والطرمة ؟ والمتعب ؟ والزرانيق ؟ والليـــوان ؟ والطاق ؟ والوجار ؟ والكمار ؟ والســـماوة ؟ والرواشن ؟ والطوايا ؟ والمنفوح ؟! ··

لا تتصور أنها كلمات غير عربية ، انها جميعا من « مفردات التراث الشعبى » التى أعدها الاستاذ محمد ابراهيم الميمان ·· ولعل غموضها هو الذى جعلهم يضعون على الكتاب ترجمـــة الاســـتاذ عبد العزيز محمد الذكير هـــذا الكتاب الطريف صادر عن لجنة التراث والفنون الشعبية بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ·· وهى بمثابة المجلس الأعلى للثقافة فى بلادنا ، ولها فروعها فى كافة أرجاء البلاد ، ولها نشاطاتها الواسعة ·· والكلمات التى سألنا عن معانيها كلها تدور حول البيت والدار ·· والخوخة باب صغير فى أحـــد مصراعى باب الدار يسمح لأفراد العائلة بالدخول والخروج دون فتح باب الدار نفسه الذى يكون عادة كبير الحجم والذين زاروا دار ابن لقمـــان فى المنصـــورة ـ تلك الدار التى أسر فيها لويس التاسع بعد هزيمته ، سوف يجد لبـــاب الدار ضبة ـ وهى كلمة تستخدم فى ريف مصر ـ وهى عبارة عن أقفال مصنوعة من الخشب ·· والطرمة هى بروز فوق باب الدار مثلث الشكل به ثقوب يرى منها الطارق ·· انها بمثابة العين السحرية والمتعب أداة لتصريف مياه الأمطار ، تصنع من الخشب وتحفر من الوسط بطول متر ، وتوضع تحت جدار الأمكنة المفتوحة التى تتساقط عليها الأمطار ، مثل أسطح المنازل ، وكذلك الشرفات·· واستبدلت حديثا بالمواسير ، أما الزرانيق ، فهى أشكال هندسية لهـــا ضلعـــان توضع فى زوايا جـــدران البيت من أعلى الجدران من الخارج ·· والليوان صالة صغيرة تلى الديوانية ـ أى غرف الضـــيوف ـ والليـــوان بـــلا ســـقف للتهوية وللاضـــاءة ·· والطاق مخزن للحطب أو الفحم يـــكون خلف الوجار ، أى مـــوقد النار ·· أما الرواشن فهى غرف الدور العلوى والســـماوة فتحة لها غطاء متحرك وتكون فى سقف مجلس الرجال والطوايا هى سقف الدار وبهـــا جسم مسقوف اسمه المنفوح ·

نحن لا نريد لهذه « المفردات من التراث » أن تختفى من حيـــاتنا ، بل نريدها أن تبقى ، بل ومتداولة ، رغم عدوان العصر عليهـــا ، وزحف المدنية الحديثة ، الذى كاد أن يمحوها ، ويأتى عليها بالكامل ·· ان الذين أثبتوها ، وترجموا لهـــا ، ونشروها يستحقون منا كلمة اعجاب وتقدير ، لأن التراث الشعبى ـ كما تقول مقدمة الكتاب ـ له مكانته فى النفوس ، ولا نريد له أن يندثر خاصة مع حركة التغيير السريع ·· هذه المفردات تحولت فى فترة زمنية قصيرة الى رموز للحاضر ، ومشاركة فى صياغة وجدان المواطن العربى وصنع مسيرته ولقد صنفت هذه المفردات فى شتى مناحى الحياة اليومية ، على طريقة تشابه المعاجم اللغـــوية ·· مع الاستعانة بالصور ، وقد رتبت الموضوعات فى مجموعات مترابطة بدءا بالدار ومكوناتها ويلى ذلك بيت الشعر ، ثم الأدوات المنزلية ، ومن بعـــدها الأسلحة ·· يلى ذلك الأزياء : من ملابس الرجال ثم ملابس النساء ·· وكان طبيعيا أن تأتى الحلى وأدوات الزينة بعد هذا ·· وأخيرا المصـــنوعات البيئية ··

وعودة الى بعض هـــذه المفردات من التراث الشـــعبى ، وهى تثير لدى كبار السن أحلى الذكريات ، وتثير لدى الأجيـــال الجديدة حب الاستطلاع ·· انهم من خلالها يزورون متحفـــا وطنيا ، يبقى ذخرا مدى العمر ·· اننـــا نعرف

الأقداح ، والصحاف ، والصواني ، والمغارف ، والمنحل ، والرحى ، والأقماع ، والاباريق ، والمنجرة ، وربما السحارة ، لكن ماذا عن الادوات المنزليه التى يقال لها : المصخنة والمسواط والعزالة والتنارة والمحماسة والفاتية ؟ وفى ملابس الرجال هناك المقطع والمردون والصابه والمزوية والبشت والشطفه والبريم والزرابيل ·· وفى ملابس النساء هناك الدراعه والشالكى وأم عصا والدفة والمدار والبريل ومرض الهيل ! ··

وندرك أننا لن نقرأ هذه الكلمات كما تنطق ، لكنها محاولة من جانبنا لكى نثير حب الاستطلاع عندكم لكى تبحثوا عن هذه المفردات ، وأن تعرفوا معناها من خلال هذا المعجم الفريد الطريف الممتع ·· بل ليت الذين يعنون بالفنون الشعبية فى كل أرجاء وطننا العربى يعدون معجما من هذا اللون للكلمات والمفردات التراثيه التى كانت تستخدم فى البيوت ، والأزياء والصناعات الشعبية ·· لقد وردت فى الكتاب مفردات خاصة بالصناعات البيئيه من منتجات الخوص التى قد لا نعرف منها شيئا غير « القفه » بينما هنا كلمات : المخارف ، الحصفه ، السناف ، الرشا ، المهاف ، المعش ·· وفى المنسوجات الصوفية نعرف البساط ، ولا نعرف المزورة ، العدول ، القطف ، المرادة ، الشهاله ، البشاعة وفى المصنوعات الجلديه نعرف المحلاة ، ولا نعرف الدويرع ، والعلة ، والعرقوب ، والجاعد ، والعاروك ! أما الصناعات الخشبيه ، فلا نكاد نعرف منها الا الدواة والمشاية وهناك كلمات كثيرة لم تسمع بها مثل الجحيشه ، المدمقة ، المحجان ، المسطعة ، السيفان ، والمحارة ·· هل من مترجم ؟! ·

لقد فسر كتاب « من مفردات التراث الشعبى » اعداد الأستاذ محمد ابراهيم الديمان وترجمة الاستاذ عبد العزيز محمد الدكير ·· الكثير من تلك المفردات ويسرها لنا ، واضاف اليها صورا نادرة ·· هذه الصور من معرض الاستاذ سعد اجنيدل ، الخاص ، ومن الواضح اهتمامه الكبير بالجوانب المادية وعناصرها فى التراث ، وهى فى طريقها للاندثار اذا نحن لم نجمعها فى متحف خاص بها ·· والحق أننا نحس بالامتنان للجمعيه العربيه السعودية للثقافة والفنون لرعايتها هذا التراث الفريد ، وليتها تمد يدها بالمعرفة الى من يرغب فى عمل معجم أو قاموس شبيه بهذا الذى أصدرته ، ان من يفقد تراثه ، كمن يفقد ذاكرته ·· لأن التراث هو ذاكرة الأمة ، وأمة بلا ماض لن يكون لها مستقبل ، لذلك نشد على يد الذين قاموا بهذا العمل العلمى المبهر والطريف معا ··

وسؤال أخير :

هل تعرفون ما هى الخماخم ؟ والزناط ؟ والرشرش ؟ والمرتهش ؟ والبناجر ؟ والزنود ؟ والحجول ؟! ·· من المؤكد أنكم لم تسمعوا بها ··

الجواب أنها كلها من الحلى الذى تتزين به النساء ·· هل تصورتم ذلك وهذه الكلمات تتوالى عليكم ؟! ·· لا نظن ··

الكتاب الثالث

حكايات من افريقيا

تزامن صدور كتاب « حكايات من أفريقيا » ـ ندرا ـ مع اجتماع اتحاد كتاب آسيا وافريقيا بالقاهرة فكانت تلك الصدفة دليلا على الاهتمام الذى توليه لادب الدول الصديقة ، وعلى الرغبة المؤكدة فى التعرف عليه ، وعليها ، فمن حقهم أن يذيع ويشيع ذلك الأدب التلقائى البديع والرائع ، وينمى ما اشارت اليه مقدمه الكتاب من أن المستشرق البريطانى بيرتون أعلن أن الاستعمار الأوربى نزح من افريقيا ضمن ما نزح : ربع مليون حكايه شعبيه ، استمتعوا بها فى اوربا وامريكا بينما يحرم النيجر من قصص نيجيريا ، وتحرم غانا من ادب غينيا ، والعكس صحيح فما عرفت نيجيريا أدب النيجر ، ولا غينيا ادب غانا ·· وبالتالى فان علينا ابناء القارتين ـ أفريقيا وآسيا ـ أن نبذل جهدا مضاعفا لكى نتعرف على تراثنا ، ونستلهمه ، ونفجره ، ونواجهه من أجل أدب جديد ينتمى الينا ، وننتمى اليه ·· ومن هنا كانت هذه السلسلة (مكتبة التراث العالمى) التى صدر منها حكايات من الصين ، وحكايات بوشكين الخرافية ، والمجموعة الافريقية التى بين أيدينا ، والتى تضم ست عشر قصة من اجمل القصص الشعبية فى القارة العذراء السمراء ، وأخذت رسومها الجميلة المعبرة عن كتاب « رسوم أفريقية من المصادر التقليدية » ، فجاء الكتاب فريدا فى قصصه ولوحاته ·· والقصة الاولى تجيب على سؤال يقول : كيف نزلت الحكايات من السماء ؟! ·· انها حكاية نانسى العنكبوت البشرى ، الذى نسج سلما صعد عليه الى السماء ، وحقق لصاحب

الحكايات مطالبه الثلاثة الصعبة القاسية ، فمنحه هذا صندوق الحكايات الذهبى ، وعندما فتحه تناثرت منه القصص والحكايات فى جميع أنحاء الدنيا ·· ومنها هذه الحكاية ذاتها !

وتروى قصة « طائر المطر » ـ ضمن مجموعة حكايات أفريقية الصادرة عن دار الفتى العربى ـ تروى كيف حاول الصغير « بانيوم » أن يقنع « طائر المطر » ليسقط المطر على أرضه ، ولترتوى المزروعات ، وتكثر المحاصيل ، ويعم الخير بعد أن يذهب الجفاف ، وتنتهى المجاعة ·· ونجح الصغير فى اصطياد الطائر الذى راح يبكى وينوح ، وكف عن التغريد ، ولم ينزل المطر ·· وقال الحكيم : كيف يغنى السجين ياولدى ؟ كيف ؟ ·· وأطلق الصغير الطائر ، يرفرف الى أعالى السماء ، وفجأة انهمرت أمطار وفيرة دافئة ، فوق القرية ·· كم ينشغل الانسان الافريقى بالمطر والماء ! ·· وهو ينشغل أيضا بالنار ، اذ يسأل الثرى خادمه الصغير : كم يستطيع أن يبقى المرء عاريا فوق قمة جبل مغطاة بالثلوج . ·· ويتحدى الصغير أن يفعل ذلك ، لقاء بضعة قراريط من الأرض ، ويقبل هذا التحدى ·· وعلى قمة جبل مقابل أوقد صديق الخادم نارا يتطلع اليها ، ويتذكر الدفء ويحس به ·· وينجح الخادم فى قضاء الليلة وسط الثلوج والعاصفة ، لكن الثرى يغدر به ولا يفى بوعده ، اذ اعتبر النار الموقدة على بعد كيلو مترات فوق الجبل الآخر سر بقائه ·· ويلقن الخادم وصديقه ذلك الثرى درسا لا ينساه . ومعه القاضى الذى انحاز ضد الخادم ·· ما الدرس ؟ ، ذلك ما تحكيه القصة ·· ويسترعى الثعلب ـ بمكره ودهائه ـ الثعلب فى قطع بطيخة طاردته وراح يجرى من أمامها ، ويستصرخ الفيل والأسد والدب لانقاذه منها ·· ترى من نجح من هذه الحيوانات ؟ ··

وللقصة بقية فى حكاية أخرى ، تدور أحداثها من خلال حوار بين الثعلب وقدميه الأماميتين ، والخلفيتين ، ومع عينيه ، وأذنيه ، وذيله ·· وأثناء ذلك يصل الكلب ، ويحاول الثعلب أن ينقذ نفسه من أنيابه ··

والقراءة المتأنية لـ «حكايات من أفريقيا» سوف تكشف لنا عن عمق تفكير الانسان الافريقى وحكمته وبحثه الدائم والدائب عن فلسفة الوجود والحياة ، وهو كثيرا ما يفاجئنا بأفكار غاية فى السمو ··

وعندما نتوقف قليلا عند حكاية المحاكمة العادلة سوف نستشف لهفة الافريقى وسعيه الى العدالة ، والحكاية تحاكم كلبا « سرق » شهية رجل غاية فى الثراء ، وعقوبة السارق فى عرفهم قطع يده التى تمتد الى ما ليس لها ·· وعندما تتكرر السرقة فلابد من عقاب أكبر ·· كالضرب حتى الموت ·· وكم تعاطف الناس مع الكلب ، وشعروا بأن هذا الحكم قاس ، لكن القاضى أفتى بضرورة عقاب روح الكلب وروح الكلب حسب عقيدتهم تكمن فى ظله ، لذلك كان على الثرى أن يضرب الظل حتى تزهق روح الكلب ·· وبين ضحك الناس راح الثرى يضرب الظل ، دون أن يمس الكلب نفسه ، والا ضرب الرجل بنفس السوط ·· وبدأ الثرى ينهال بالسوط على الظل الكبير مع الصياح ، وظل الظل يتقلص حتى اضطر الثرى الى أن يقبع على ركبتيه لمواصلة عقاب الكلب ·· والناس تضحك والتراب يتطاير يغمره ·· وكان القاضى قد ترك حصانه ، ولم يربطه ·· ولم يعرف الناس السر ، لكن الثرى غافل الجميع وقفز فوق الحصان وهرب بين دهشتهم ، وأذهلهم أن يأمرهم القاضى بأن يتركوه يمضى ·· ولن يرجع خوفا من أن يعاقب على سرقة الحصان ! ·· ونجا الكلب وصودرت أموال الثرى لصالح القبيلة التى ارتاحت من هذا الرجل المستغل ! ·

لقد حاولنا أن نلخص لكم بعضا من « حكايات من أفريقيا » ·· تلك الحكايات الشعبية التى نقلها الكتاب عن الذاكرة العظيمة ، الصابرة ، وقد استطاع أهلها على مر التاريخ أن يبدعوا هذا اللون ، وقد ذاع وانتشر فى الكثير من أنحائها وصولا الينا كى نستمتع به ، كفن أصيل توارثوه عن الأجيال ، وقد تخللته حكمة السنين ، فصار فريدا فى بابه ، عميقا فى معناه ، كاشفا لنا بعض جوانب فلسفتهم فى الحياة ومحاولتهم ادراك كنهها ·· وقد اكتفينا بقدر قليل من الاشارات الى قصص لا يتجاوز عددها خمس الكتاب الزاخر بما هو جميل وجليل ·· ان القراء ـ كبارا وصغارا ـ سيجدون فى هذه الحكايات شيئا جذابا وساحرا مثل الذاكرة ذاتها ، اذ حكاياتها صورة لها ، بلا محاولة للتزييف أو التقليد ··

انها نابعة منها ومن ظروفها ، وحياتها ، وواقعها ، لذلك تأتى فى مستواها أصالة وفنا وعمقا ٠٠ وكم كنا نود لو لخصنا لكم قصة (انظر وراءك بقدر ما تنظر أمامك) ٠٠ أو قصة (كم تساوى الظلال ؟ لتدركوا الى أى مدى استطاع الانسان الافريقى ـ المبدع والخلاق ـ ان يصوغ حكمته فى حكايته ، لكننا نتطلع الى أن تطالعوا القصص ذاتها ، ونحن على ثقة من أنكم سوف تقرأونها أكثر من مرة ٠٠ وفى كل مرة تتزايد متعتها ، وادراك مدى حلاوتها ، اذ هى منا ، وعنا ، والينا ٠٠

وتحية للدار التى تثرى وجداننا بالتراث : محافظة عليه ، ناشرة له ، من أجل امتاع الصغار والشباب ، الرجال والكهول ٠

★★★

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٣٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت ٠

● **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 ٠

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا ٠

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

المدينة المغرقة

علاء الدين وحيد

بالرغم من أن البحث الميدانى خاصة فى الجوانب الجديدة فى دنيا الفولكلور ، لا يقل أهمية ان لم يزد عن الدراسات النظرية ٠٠ لأنه يربط بشكل معاصر وأقوى ماضى حياة الشعوب بحاضرها ٠٠ الا أن هذا الجانب لا يحظى باهتمام الدارسين ، ربما لأنه يحتاج الى جهد أكبر ، وعوائق لا عداد لها ، لابد من اجتيازها ، ليخرج المأثور الشعبى مخلوقا كاملا ينبض بالحياة التى تؤثر ٠

وقد توفر الدارس العراقى عبد العزيز العانى فى « المدينة المغرقة » ، على بحث من هذا النوع ! فلأن صاحبه يؤمن أن الفولكلور شىء غير متحفى ، ليس مكانه أروقة الجامعات فى أحسن الأحوال ٠٠ فاختياره يقع على موضوع شديد الجاذبية ، هو فولكلورية مدينة عراقية صغيرة هى « عنة » ٠ تتعانق فيهـــا كأى مجتمع أصـيل ٠٠ الروح الشعبية بالحياة العصرية ٠ كأنه يريد أن يجسد قيم الحياة العراقية والتراث العريق ، من منظور المأثور الشعبى ٠

ويذهب مؤلفنا فى ايمانه بتراث الشعب الى حد القول :

« ولسنا مجانبين للحقيقة لو قلنـا ان ذلك التراث ــ وأعنى به الشعبى خاصـــة ، أكثر صدقا من التاريخ ٠٠ لأن التاريخ لا يعدو كونه نتفا مزوقة انتقيت بعناية من قبل المؤرخين الذين رافقوا الحكام والملوك والسلاطين وأهملوا حيـاة الشـعب الحقيقية ولم يعيروا ثقـــافته وفنـونه وفلسفته سوى الاهتمام البسيط ، تحت أبواب السوقة والحمقى والبخلاء وغـير ذلك دون أن يلمحوا للأسـباب التى دعت هؤلاء لأن يكونوا جهلاء أو حمقى أو بخلاء ٠٠ » (ص ٩) ٠

واهتمام عبد العزيز العـانى بمدينة عنة ــ وهى مركز قضاء فى محافظة الانبار ــ بالذات ، لا يرجع فحسب الى نكهة مميزة تتسم بها كل مدينة على النطاق الخاص ٠٠ بل ينبعث بالتحديد من أنهـــا مدينة موقعها على وشك الاختفاء من الوجود والغرق الى الأبد ! بعد اتمام مشروع سد جـــديد على نهر الفرات ، بالقرب من مدينـة « حديثة » التى تبعـد عن مدينتنـا ٧٠ كيلو مترا ٠٠ كما أغرق السد العالى فى مصر أرض النوبة ٠

واذا كانت القرى النوبية المصرية قـد عرفت لوعة ضياع أو فراق الوطن الصـغير واختفـاء أرضه الى الأبد بسبب اقامة السد العالى ، فقد قاسته « عنة » بصـــورة مضـــاعفة ٠ فبينما استغرقت معاناة الأولى وقتا قصيرا نسبيا بفضل العوامل السياسية التى دخلت فى مصير القضية بشكل حاسم ٠٠ استمرت معاناة الثانية زمنا جد طويل ٠ ليس بضعة أعوام تقل عن أصابع اليد الواحدة كما وقع للنوبة ، بل ذاق مرارتها أكثر من جيل !

فبالرغم من انه تقرر اقامة السد الذى كان بمثابة حكم بالاعدام على المدينة الصغيرة ، الا أن الحكم مع مرور السنين لم ينفذ ! ومعنى ذلك ان «عنة» ظلت طوال ذلك الوقت الذى يبلغ أكثر من عقد ، محاصرة مقيدة ، فى حالة أشبه باللاموت واللاحياة ! بعد أن وئـد المستقبل واضـمحل الحاضر واختصر التنفس فى أقل نبض ، وأهل المدينة يعيشون « فى عزلة خانقة رهيبـة » ٠ (ص ١٣) يعانون من « الداء السرطانى المخيف

التى استهلك بقاياها وأدخل الجزع الى نفوس العجائز والشيوخ الذين يعشقونهـا بجنون وينتمون اليها بكل أحاسيس الانتماء • وما ذلك سوى شبح (السد) الجاثم على صدرها ، الآخذ بتلابيبها • منذ بضع سنوات • فلاهو آت اليها كرصاصة الرحمة ولا هو تاركها للحياة » • (ص ١٦) •

و « المدينة المغرقة » جزء من ثلاثة أجزاء يكتبها دارسنا عن مدينة « عنة » • ويشتمل الجزء الأول الذى نتناوله على ثلاثة أبواب ، الأول : « الحياة العملية » ، ويعرض للحياكة اليدوية ، صناعة الفخار ، النواعير ، الزراعة ، صناعة الخوص والحصف ، صناعة الدبس والسيرج ، وسائط النقل النهرية •

ويقدم الباب الثانى وهو «الحياة الاجتماعية» ، ثلاثة جوانب : الدواوين • تقاليد دورة الحياة (الزواج • الحمل • الولادة • الختان • الملة • الموت) • المعتقدات الشائعة (المعتقدات الخرافية • الأحلام • المناسبات الدينية) •

أما الباب الثالث « الحياة العامة » فعناصره هى : الأزياء • الحلى • التزين • لوازم البيت الضرورية • الأطعمة الشعبية • الأوزان والمقاييس والمقادير • الأمراض وعلاجها الشعبى •

ومعالجة الفولكلور عند العانى ، غير منفصلة عن الواقع المعاش ، بل هى مرتبطة به أشد ارتباط • لأن التراث الشعبى روح تسرى فى النبض القومى جماعات وأفرادا •• من الماضى الى الحاضر الى المستقبل • ولذلك فان تناول احدى القضايا يسوق كأنه الحتم ، الى تنفس اليوم وهمومه وأحلامه • من خلال ما يحمل باحثنا من حس نقدى واضح •

ان دارسنا يكتب عن « المدينة المغرقة » من موقع الحب والاعجاب ، ولذا فالتعاطف الشديد مع عالم «عنة» فى الجليل من شئونها والضئيل •• هو الذى يسم التناول • وهو تعاطف موضوعى لا يعرف الميل والهوى واغماض العين عن الخطأ • ومن هنا نجده يتوقف مثلا عند ظاهرة غرام أهل المدينة بالثرثرة ! (ص ٣٠ ـ ٣١) ولكنه لا يفصل السبب عن المسبب ، بل يناقش جذور القضية مشركا المتلقى فى الحوار وفى الحكم ايضا •

ويلجأ عبد العزيز العانى الى أدق التفاصيل فى رسم « المدينة المغرقة » ، فهو يريد أن يصل من « عنة » الى أبعد دقائقها لتجسيد عالمها •• فلا يفوت المتلقى شيئا مهما ضؤل • لذلك تتناثر فى الدراسة الكثير من هذه الأشياء الضئيلة عميقة الأثر ، مثل حرص الباحث على تسجيل أسماء الجزيرات الصغيرة التى تظهر وسط النهر أيام التحاريق !

وأصالة باحثنا تبعده عن التقليدية فى اختيار زاوية التناول ، التى يعالج بها ومنها عالمه الذى يجسد • ومن هنا فهو بعد مقدمته الوافية التى تقوم بعملية التعارف بين المتلقى والمدينة المغرقة •• يتلمس أولا المعالم الفولكلورية الرئيسية المشكلة لمدينة « عنة » ، وهى فى نفس الوقت أظهر أنشطتها الاقتصادية والاجتماعية •

والعانى لا يلم الملمة سريعة بكل معلم ، بل يتوفر على دراسته والاحاطة به من كل جانب كأنه يقدم مادته للقارىء العادى والمتخصص معا ، ففى فصل الحاكة اليدوية ، التى يعود اليها بعض شهرة المدينة القديمة •• لا يكتفى بالاشارة الى أن عنة واحدة من أعرق المدن العراقية فى حياكة « العباءات والبسط » • بل يعرض بتفصيل شديد ، أهم منتجات المدينة من النسيج القطنى والصوفى وأنواعه التى تصل الى ١٤ صنفا ، والتعريف بها كذلك !

ثم يشرح أهم العمليات التى تجرى على الصوف والقطن ، قبل الوصول الى مرحلة حياكتها • وبعد ذلك يفصل عملية الحياكة نفسها • ولمزيد من الفائدة ، تكون الرسوم الايضاحية عونا للمتلقى فى المتابعة • خاصة ودارسنا يعطى اهتماما كبيرا أيضا للخطوات العملية لمختلف العمليات التى يعرضها •

والتمام العانى الاحاطة بموضوعه من كافة جوانبه ، وسم تناوله بالواقعية الشديدة التى تضم الجميل والقبيح ، لا تفلت شيئا • وهو منهج يغضب المتحذلقين الذين يريدون من الفن والأدب والبحث •• الاقتصار على كل ما هو قوى

ورقيق وجميل ·· بحجة أن الابداع ملكة رقيقة لا تهبط الى مستوى التعرف على المخلوقات الشائهة والدميمة ! ان الحياة التي تضم الحسن وتنبو عن الغليظ ، وتعترف بالمهذب وتتجاهل سيء الأدب ·· حياة مصطنعة مريضة لا وجود لها · ومن هنا تعرض « المدينة المغرقة » بين الحين والحين بعض ما يخفى المجتمع بعيدا عن الحسى الرقيق ، مثل لقطة « امتحان » نسوة أهل الشاب الباحث عن عروس المرشحة للزواج · فيكون احدى مواد فحص الفتاة ، في البيئات المغلقة الأقرب الى الفقر ·· تنظيف الرأس من القمل ! (ص ١٣٨) ·

ولعل واقعية العانى نابعة أصلا من ملكة صاحبها النقدية ، التى تستحوذ بشكل واضح على دراسته · ان النقد قبل أن يكون شجاعة فهو أمانة وصدق ودقة ·· تعمل على تكريس بقية الفضائل سواء فى الحياة أو الفكر أو الفن· وهذه الملكة تبدو فى بعض الأحيان عند كاتبنا ، كأنها « القفشة » التى تحاصر الانحراف ، أثناء حديث الباحث عن النساء وأعراض الحمل ، يكتب ساخرا من امرأة ساقطة :

« وربما تأخرت الولادة حتى الشهر العاشر مما يروى فى المدينة حول الانجاب السريع هو أن واحدة من النساء قد أنجبت فى الشهر الثالث من زواجها · فعندما طلب زوجها تعليلا لذلك أجرت الحساب التالى : « تموز وموز وميزران ، وشباط وبيط وبيطران ، والنفضح والهل والعلبنة » · واقتنع ذلك الزوج « الذكى جدا » « بحسابها » !! (ص ١٥٥) ·

ومع نقد العانى المندد بالجهل والجمود ، فالمتلقى لا يتمثل فيه استعلاء المثقفين أو عنجهيتهم ، كما يجد عند الكثيرين غيره · مستغلين فى ذلك موقع التقدم العلمى الذى يعالجون منه ضمنا ، بعض القيم الرجعية والمتأخرة فى الحياة الشعبية · وكأن المواطن المحاصر وحده هو المسئول عن القيود التى تكبله · لذلك نجد فى معالجة عبد العزيز العانى ، أن مسئولية التخلف تقع أيضا بنفس الدرجة ولعلها أكثر ، على نظام الحكم نفسه ·

يقول دارسنا عن تجمعه لأكبر عدد ممكن من المعتقدات والتى لها الأثر الفعال فى تكوين الفرد السيكولوجى ·· وفى شده الى الوهم والضلال · وما سبب ذلك الايمان المطلق أو التسليم بتلك المعتقدات سوى عجزه عن تفسير الظواهر الطبيعية وقصور عقله ومجتمعه عن فك طلاسم تلك الظواهر ·· وقصور السلطة والتشريعات والعلم عن ايجاد حلول لكل مشكلات الفرد ·· وعلاقته بالناس والأشياء » (ص ١٨٩) ·

وأغلب الظن أن هذه المعالجة الجدة ، التى يقدمها عبد العزيز العانى فى « المدينة المغرقة » ، تجاوز أهميتها مجرد الدراسة · اذ هى فى الوقت ذاته مادة أساسية للتشكيل ·· يرجع اليها فى تناول العديد من جوانب الحس الشعبى والفولكلور ، لا فى مدينة عنة وحدها بل فى القطر العراقى ككل · بجانب أنها ذات أهمية كبيرة بالنسبة الى الأدب الشعبى المقارن · ففى كثير من ملامح الانسان العانى ، العديد من ملامح الانسان العربى فى كل مكان ·

ولعل الباب الثانى « الحياة الاجتماعية » ، يقطر بشكل بالغ الدلالة الأصول المشتركة للنبض الشعبى العربى ، والمناخ الفكرى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى ، كان الانسان العربى وهو ينظر فى مرآة « عنة » التى صقلها دارسنا ، يشاهد ذاته فيها ! ولولا اختلاف اللهجة المحلية لكان التطابق كاملا !

ومع أن الدراسة الميدانية هى بالدرجة الأولى· اندماج كامل فى الواقع المحلى ، الا أن ذلك لا يمنعها بالطبع من استيعاب النظرى من التناول ·· استكمالا لملامح الصورة وتعميقا لها واحاطة بأبعادها المختلفة ·

وفى « المدينة المغرقة » يفتقد المتلقى هذا العنصر ، خاصة المتصل بالجانب المقارن الواقع خارج عنة · فلا مقارنة ولو ضئيلة الى اتفاق أو اختلاف بين ما يعرض ، وبين ما يقع خارج «عنة» والعراق · وهكذا يصبح الاستثناء أن يقارن باحثنا ! وحتى وهو يفعل ، يلمس ذلك لمساجد رقيق كأنه مكره عليه ، فلا يستشهد بما هو

خارج عن المدينة المغرقة ! كما فى حديثه عن « حكاية السعلوة » اى السعلاة (ص ٢١٠) · فهو بلمسة خاطفة يلفت الى وجود مثل هذه الأسطورة الخرافية التى يصدقها العامة « فى عدد كبير من مناطق العراق والدول العربية الأخرى »!

ودارسنا طوال بحثه القيم لا يستشعر لحظة واحدة ، أنه يكتب أيضا للقارىء العربى غير العراقى · ولهذا لم يعبأ أبدا بشرح وتفسير المثل العراقى العامى الذى يقدم ، والذى بدا فى أغلب الأحيان لغة أجنبية ، فى أمس الحاجة الى الترجمة الى الفصحى ليستقيم الأمر ! ويعظم خطر هذا الاهمال فى الموقع الهام ، عند الاستشهاد بالمثل للتوضيح أو التوكيد · فلا يفقد الاستشهاد مجرد وجوده فحسب ، بل يفسد على القارىء متابعته !

وعذر باحثنا ازاء هذا المنهج ينتفى تماما ، عندما يفضل أن يطلق اللفظ العامى على الأشياء المشهورة ، التى عرفت أسماؤها الفصحى منذ زمن بعيد · ولا تحتاج الى أسماء جديدة مثل الطيور والأسماك (ص ١١٠ ، ١١٢) · وبذلك يعتم ولا يكشف ويغمض ولا يوضح !

★★★

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية ·

التراث الشعبي

في رواية

وداع الشيخ

عبد الغني داود

أجمع الباحثون على اطلاق مصطلح (التراث الشعبى) على جميع جوانب المأثورات الشعبية التى انتقلت شفاهة ، وتتألف عناصر التراث الشعبى من ملاحم وروايات وقصص وحكايات شعبية وتراث وأغان وحكم وأمثال شعبية وأساطير (وان كان البعض يخص الأساطير بعلم الميثولوجيا) .

وهذا كله يعنى كل ماهو منقول شفاهة من المأثورات و (الأساطير) والاحتفالات ، أو هو الأدب الشفاهى الذى يعنى ذلك الكيان المؤلف من التراث والتاريخ والأسطورة ، وأهم خصائصه : الشفاهية والعراقة والواقعية ، وانه نتاج الجماعة ، ويتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى .. والأدب الشعبى هو فرع من فروع التراث الشعبى يتسم بالفطرية والصدق ، ويتضمن طاقة متجددة وطابعا خاصا لغة وتعبيرا ، ويعنى هذا الأدب بتشقيق المعانى ، وشعره له أوزانه الخاصة .

ولقد كان التعامل مع التراث الشعبى – ولايزال – منبعا لكثير من الكتاب .. يلجأون اليه فى كثير من موضوعات أعمالهم الفنية ليشاركوا بآرائهم فى القضايا المعاصرة .. فمنذ المسرح اليونانى حتى الآن نجد الكثير من الروائيين وكتاب المسرح والشعراء والفنانين التشكيليين والموسيقيين وغيرهم يتعاملون مع الأسطورة وألوان التراث الشعبى كالحكايات الشعبية والملاحم والمواويل – كمواد صيغت من قبل .. الا اننا قد نجد الأسطورة الواحدة ، وكذلك الأمر بالنسبة للحكاية الشعبية مثلا – كانت تطرح نفسها للمعالجة عند أكثر من كاتب .. لذا فاقتباس العناصر الشعبية واستلهام المواد الفولكلورية هو مجال رحب لكل فنان أو أديب يستطيع أن ينهل منه ليحقق

ذاته الفنية ويؤكد شخصية أمته وبيئته المحلية التى ينتمى اليها ٠

وقد تأثر الفن الروائى فى القرن العشرين بالتراث الشعبى تأثرا كبيرا ٠٠ هذا الفن الذى كانت موضوعاته الأساسية مشكلات الانسان وكوابيسه وطموحاته فى هذا القرن ، ومثال على ذلك أننا نلاحظ ارتفاع الصوت اليونانى القديم عند أبطال هيمنجواى فى الروايات ٠

ومن المعروف أن أرنست هيمنجواى (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) قد أدخل (التقاليد الدارجة) ـ بشكل ما ـ فى الرواية الأمريكية ٠٠ ولابد لمن يقرأ (هيمنجواى) أن يربط بينه وبين شاعر الرومانسية الكبير (كولريدج) من ناحية ، وبين (ت٠ س٠ اليوت) و (عزرا باوند) من ناحية أخرى ٠٠ فالتوازى الاسطورى فى القصيدة الشهيرة « الأرض الخراب » لـ ت٠ س٠ اليوت نجده فى رواية هيمنجواى « ستشرق الشمس ثانية » ١٩٢٦ ٠٠ بل ان هيمنجواى نفسه يصف روايته « وداعا للسلاح ٠٠ ١٩٢٩ بأنها رائعة شكسبير « روميو وجولييت » على طريقته الخاصة ، ولقد حول الايرلنديان (ويليام بتلر ييتس) ١٨٦٥ ـ ١٩٣٩ ، و (جون ميلنجتون سينج) ١٨٧١ ـ ١٩٠٩ ـ من خلال التزامهما بالأجواء الريفية الأيرلندية ـ رغم أن هذا الالتزام لم يكن مطلقا ـ الى نقطة قوة ٠٠ وفعل (ويليام فوكنر) ١٨ ـ ١٩ (الذى يربطه النقاد بالجنوب الأمريكى بشكل تلقائى) شيئا مماثلا حين جعل المجتمع الريفى الذى ينحدر منه والذى يتناوله فى معظم أعماله الروائية ٠ كمنبع خصب ٠٠ وسيلة لتطوير وصقل مضامينه الروائية ٠٠ (فوكنر) منهمك فى الماضى والبيئة الريفية ٠ لدرجة أن بعض النقاد اعتبروا رواياته مجرد دراسة سوسيولوجية غير أكاديمية ، ونجد فى رواية « مائة عام من العزلة » ١٩٦٧ للروائى الكولومبى (جابرييل جارسيا ماركيز) (من مواليد ١٩٢٨) ما يذكرنا بأسلوب (وليم فوكنر) ، و (فيرجينيا وولف) ـ لا سيما فى كتابها « أورلاندو » ـ وبأسلوب الباروك فى المزج بين الواقع والخيالات ، وبأسلوب (اللصق) أو اقتراض بعض الأحداث والشخصيات من أعمال فنية أخرى ٠ هذه الرواية التى تحفل وتحتشد بالخوارق والعجائب فى ثنايا الأحداث (الحقيقية) وكجزء متمم لها بنفس الطريقة التى ترى بها أبسط الأحداث الواقعية وبأسلوب طبيعى غير متكلف يستدرج القارىء الى التسليم بأن ما حدث أمر طبيعى فى عالم قرية (ماركيز) (ماكوندو) ٠٠ ربما لأن (ماكوندو) عالم جديد حديث النشأة ٠٠ لا يستغرب فيه شىء ، ويكفينا من أمثلة الخوارق أو بساط الريح الذى أحضره الغجر معهم ، فى رواية « مائة عام من العزلة » البساط الطائر وكيف أن الغجرى (ملكياديس) بعث حيا بعد مماته ، ثم مات مرة أخرى ، والزهور التى تساقطت أثناء ، دفن (خوسيه أركاديو بوينديا) ، وحديث (أورسولا) معه بعد وفاته ، والنبوءات العديدة التى تضمنتها الرواية ، وحلم انشاء مدينة (ماكوندو) الصاخبة التى (جدران بيوتها مرايا) ، والأمطار التى ظلت تهطل على (ماكوندو) دون انقطاع مدة أربع سنوات وأحد عشر شهرا ويومين ٠٠ وان كان لنا أن نستثنى من هذه الخوارق مبالغة شعرية رائعة ما هى الجميلة (ريميديوس) التى صعدت الى السماء جسدا وروحا ، والتى يقول الراوى انها (فى الحقيقة لم تكن مخلوقا من مخلوقات هذا العالم) ٠

ان كل أجيال الروائيين فى العصر الحديث يعنون عناية فائقة بالتراث الشعبى ويعيدون الأدب الشعبى القديم بوجه عام ، وقد وصف بعض النقاد رواية (مائة عام من العزلة) مثلا بأنها عودة الى فن الحكاية فى أنقى صوره ٠٠ كما يتجلى على سبيل المثال فى حكايات « ألف ليلة وليلة » ٠٠ فهى مثلما تتضمن حكايات عديدة متشابكة ، ويسودها جو سحرى كما نرى فى البساط الطائر والصندوق السحرى (ماكوندو) كمنطقة مسحورة مليئة بالخوارق ٠٠ وقصة خلق العالم (التكوين) ، والقدر المكتوب (سفر ملكياديس) ، والعقاب الالهى لمن يعبث بنواميس الخلق (ذنب الخنزير) وأشباح الموتى ، والصعود الى السماء (زيميديوس) ٠

ولقد ولد مؤلف رواية « وداعا للسلاح » (أرنست ميللر هيمنجواى) فى يوليو ١٨٩٩ بمدينة شيكاغو ، وتشاء الأقدار أن يكون انتحاره فى شهر يوليو أيضا من عام ١٩٦١ ، وتربى فى شمال ولاية ميتشجان التى استخدمها كخلفية لعدد من قصصه ، وكان يذهب مع والده الطبيب وهو لم يتجاوز العاشرة الى الغابات للصيد والرماية ، والى الرغبة فى قهر الموت تتحكم فى مصيره ، رحلات صيد الأسماك ·· ومنذ البداية كانت وتدفعه الى الانغماس فى الحروب والمعارك ، ودارت أهم رواياته حول الحياة ، وعاش تجاربه قريبا من الموت ·· اذ عمل محررا عسكريا فى عدة صحف أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها وعاصر النزاع بين الأتراك واليونان عام ١٩٢٢ ، وظهرت أولى مجموعاته القصصية عام ١٩٢٣ ، وبعدها تفرغ لكتابة القصة · وفى فرنسا عام ١٩٢٦ نشر روايته الأولى « ستشرق الشمس ثانية » التى انتشرت انتشارا كبيرا لأنه عبر فيها عن خيبة أمل جيله الضائع ، وتلاها روايتنا « وداعا للسلاح » عام ١٩٢٩ التى تعتبر وصفا رائعا وقويا للحب ومآسى الحرب ، وتلى هاتين الروايتين عدة أعمال ثانوية من بينها « موت فى العصر » ١٩٣٢ ، و « تلال أفريقيا الخضراء » ١٩٣٥ ، وفى عام ١٩٣٧ نشر روايته « أن تملك أو أن لا تملك » التى اشتهرت بلقب (رواية الكساد) لأنها تعبر عن فترة الثلاثينات المظلمة فى تاريخ الولايات المتحدة ، ثم اشترك هيمنجواى فى الحرب الأهلية الأسبانية وكتب مسرحية حول هذه الحرب بعنوان « الطابور الخامس » عام ١٩٣٨ ، كذلك كتب عنها روايته الرائعة « لمن تدق الأجراس » عام ١٩٤٠ ، وشارك فى الحرب العالمية الثانية ، ونشر كتابا عن هذه الحرب بعنوان « عبر النهر وعبر الأشجار » ·· أما أشهر مجموعاته القصصية فهما « القتلة » و « ثلوج كليمنجارو » ، وفى عام ١٩٥٤ فاز بجائزة نوبل للآداب عن آخر رواياته « العجوز والبحر » ·

كانت أهم مشاكل هيمنجواى التكنيكية فى رواياته المبكرة هى ·· أن يجعل من الاشارات الدارجة شيئا محسوسا ·· كى تبدو شخصياته وأحداثه من منظور لا زمن له ، وذات سطح دارج **·· ذلك لأن فن الرواية فى أمريكا وأوروبا خد أخذ الكثير من فولكلور هذه الشعوب ·· وبالمثل أخذت رواية « وداعا للسلاح » من الحكم والأناشيد الفولكلورية الأوربية ، ووسعت من معناها بشكل ملحوظ ·· بل وتحكمت فى خطابيتها الدارجة ·**

لذا نجد أن أحد أعراض جنون (كاترين) بطلة رواية « وداعا للسلاح » المبكر فى علاقتها (بفردريك) بطل الرواية هو حاجتها لأن تتظاهر بأن كان لها حبيب انجليزى مات ·· لذا (فكاترين) مجنونة صغيرة ·· نما حبها هى و (فردريك) فى ظل طقوس الحنان ، واستطاعا أن يصنعا من حجرة بار فى فندق بيتا لهما ، وهى أيضا مجنونة بسيطة وبريئة وساذجة لأنها لا ترى الحواجز بين (ما قبل وما بعد الموت والحياة) ·· بل ان هذه العناصر عندما توشك أن تموت يكون كل قارىء للرواية ليس لها وجود لديها فى الحقيقة ·· وهى موقنا بأنها غير خائفة ، وستصيبنا الحيرة نحن أيضا ـ كما اجتاحت (فردريك) ـ بالتأكيد ـ اذا أخذنا كلام « كاترين) مأخذ الجد ·· من أنها ستعود وستبقى معه طوال الليالى ·· كما تصور لها طريقتها الغريبة فى وضع الحقيقة النفسية ·· وهى أنها ستعيش فى ذاكرته ·

(فكاترين) تعيش فى عالم التنبؤات التى تتحقق ، ويتطور حب (كاترين وفردريك) كما يتطور الجدل الذى لم يحسم بين ايمان النوى وشكوكية ذكورية ·· (ففردريك) يلعب اللعبة فى البداية بشكل شكوكى ·· اذ ليس للحب ما يخسره · أما (كاترين) فتحتفظ بالعملة الرمزية للفأل الحسن ·· ولكن هذه الذكورة وتلك الأنوثة لا تصلان الى المركب الديالكتيك أى الجدلى ·· فرؤية فردريك للحياة تقترب من رؤية كاترين بأحلامه الشبقية وأمزجة الحلم المجنون ·· أما (كاترين) فالليل الدائم هو زمانها · وعندما يأتيها الموت تكون مؤمنة بعقيدة هى أن موتها لن يأخذ الا صورة تحلل مادى ·

وهيمنجواى فى رواية « وداعا للسلاح » متأثر بكتاب (كويلركوش) « مختارات من الشعر الانجليزى » ، وبقصائد كثيرة معينة منه ·· حيث وجد فيها بالتأكيد الكثير من التقاليد الشعبية الفولكلورية عن المجانين الذين يتعالون على الموت ويتجاوزونه فى مثل أنشودة « القبر المضطرب » التى تتوازى معها « وداعا للسلاح » ·· فهى تربط ما بين الموت والرجوع من عالم الموت ، ويصبح المطر هو المعادل الموضوعى لهذا ·· ويربط ما بين المطر القليل لدى (فردريك) والذى يوحى بصحوة وعودة (كاترين) وما بين المطر الغزير ·· هذا المطر الذى تخافه حتى (كاترين) نفسها ·· ذلك لأنه سيجتاح كل شىء فى طريقه ·· حتى حلم العودة الى فردريك ·

كذلك نجد فى « وداعا للسلاح » خطابية تشبه الحكم والمواعظ تلقى بظلالها ·· مع رواقية واضحة مما يخلق جوا قدريا فى الرواية ·· والدليل على ذلك فى نهاية الفصل السادس من الرواية حين أبدت (كاترين) مخاوفها من سقوط المطر ·· بعد أن رفضت أولا أن تقول لماذا تخاف ·· ثم تردف قائلة : (حسنا ـ كنت خائفة من المطر لأنى أحيانا أرى نفسى ميتة فيه) ، وهنا يتضح الربط ما بين المطر والموت طوال الرواية ·· كذلك تتردد كلمة (اسكتلندا) كثيرا فى الرواية ·· لأن (كاترين) اسكتلندية ·· وفى الفولكلور الاسكتلندى الذى ترتبط به (كاترين) هناك عقيدة تؤمن (بالرؤيا الثانية) ·· أو الرؤيا الأخرى الأسطورية ـ اذ يستطيع صاحب هذه الرؤيا ، أو من لديه هذه الرؤيا أن يرى الأشياء غير المرئية للناس العاديين ، ويتنبأ بالرؤى اذا تم تفسيرها التفسير الصحيح ·· وهى طاقة موهوبة اختياريا ـ لادنية ـ ولا توهب للبحث عن القوة ·· الا أنها كثيرا ما تكون لعنة على الانسان الذى يملكها · وأحداث المستقبل تظهر أمام هؤلاء الذين وهبوا اياها·· لكنهم لايستطيعون التأثير فى هذه الأحداث ، ولا يستطيعون منع القضاء والقدر ·· رغم معرفتهم به · وهم دائما مختلفون عن الناس ·· لدرجة أن الظن يسود بأن الفتاة (كاسندرا) ابنة ملك طروادة فى مسرحية « اجا ممنون » للكاتب اليونانى القديم (أيسخلوس) ·· التى ظلت تتنبأ بما سيجرى من أحداث ـ كانت مجنونة ·

ومن خلال روايتنا هذه وبطلتها (كاترين) يتضح لنا اهتمام هيمنجواى بالقوى الاستشفافية ، وميله للربط بينها وبين أعمدة التضاد لذكورة الأنجلو ساكسون كما فى روايتى « ستشرق الشمس ثانية » ، و « لمن تدق الأجراس » · فهو باستمرار يصور النساء فى رواياته بنفس الرؤية ، ومن السمات الهامة الأخرى فى تلك الروايات ـ بالاضافة الى الرؤية المتعالية للحياة ـ عنصر (الرؤيا الثانية) أو الرؤيا الأخرى ، ودوامها والعودة من الآخرة ·· وهذا العنصر هو القاسم المشترك الأعظم فى كل رواياته التى يتضمنها موضوع المعاناة والعذاب البشرى من ضربات القدر ·· وهو موضوع شائع جدا فى الفن والأدب الشعبى الأمريكى الذى نهل منه هيمنجواى ·· كما نهل (باوند وجويس المستوى الرفيع ، وفى رواية « وداعا للسلاح واليوت) من المصادر الأوروبية الشعبية ذات يبرز هيمنجواى سذاجة وبراءة كاترين وجنونها مما يجعل منها نموذجا شديد الحساسية ·· بينما تجنب عدمية فردريك الدفاعية ذاته كانسان ، لكنها تحرمه أيضا من بعض منح ·· وهبات الحياة ·

وفى تصورى أن اعادة تفسيرنا لعلاقة فردريك وكاترين قد تمت من خلال المصادر الميسرة لدينا ، والمؤثرات الأخرى ·· كذلك كان بحثنا عن المصادر الحقيقية بالنسبة لفكرة الرؤيا الثانية أو الرؤية الأخرى ، والعودة من العالم الآخر منطلقا من نص الرواية ذاتها ·· لا من الخارج ·

مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد

والإفادة منها

فى إثراء تدريس الأشغال الفنية

هذا هو عنوان رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث/أشرف محمد عبد القادر لكلية التربية الفنية/جامعة حلوان والذى يعمل معيدا بها ، وقد أشرف عليها أ٠د/ سامية حسين عبد العزيز ، د٠ قاسم محمد حسين ، وتشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة/أ٠د/سليمان محمود حسن ، أ٠د/سامية حسين عبد العزيز ، أ٠د/فوزى حسين مصطفى وقد نال صاحبها درجة الماجستير فى التربية الفنية ٠

والرسالة تتعرض لقضية تسجيل التراث وتصنيفه واستلهامه فى أعمال فنية معاصرة ٠ فمصر غنية بتراثها الشعبى القومى الذى يعد أحد المصادر القوية لالهام الفنانين ، والوادى الجديد الذى يعتبر أكبر محافظات جمهورية مصر العربية من حيث المساحة له تراث فنى قومى أصيل خاصة فى مشغولات الزى والزينة لبدوياته ، وقد بدأ هذا التراث فى الاندثار وبخاصة بعد قيام مشروع الوادى الجديد عام ١٩٥٨ ، حيث لم يتم جمع وتسجيل هذا التراث وتحليله وبخاصة أيضا فى ظل المتغيرات الجديدة والزحف العمرانى الآخذ بالاستخدامات التكنولوجية الحديثة فى أساليب المعيشة ، ولذا ظهرت حاجة ملحة لدراسته وتسجيله ورصد أنماطه المختلفة والتعرف على أساليب تشكيله ، واستخلاص قيمه وأساليبه الفنية والتقنية للافادة منها فى جوانب فنية متعددة بجانب مجال الأشغال الفنية ٠

وقد شغل الباحث منذ أن كان طالبا وقبل اعداده للرسالة بالتراث الشعبى المصرى باعتبار أنه تراث قومى فعال أصيل يعبر عن وجدان مبدعيه بصدق وفعالية ، كما يرى أنه منهل غنى بعديد من الحلول والرؤى المختلفة لمجالات فنية عديدة ، لذلك كان هذا التراث مصدرا أصيلا

يجب الحفاظ عليه ودراسته ليكون منبعا لاستلهام فنانينا لموضوعاتهم بحيث تكون نمطا للابداع الاصيل نستمر به حركة الحياة الفنية متصلة الحلقات تحفظ للقديم قيمته وتضفى على الحديث الاصالة . وربما يرجع هذا الاهتمام الى شخصية الباحث كانسان مصرى نبت من تراث هذا البلد وجرى ماؤه فى عروقه ، ومن هنا كان اهتمامه بتراثه الشعبى الذى تتجلى فيه تلك الشخصية بابداعاتها وفلسفتها وتاريخها الطويل .

ويسجل الباحث فى بداية الرسالة جزئية هامة لمسها بنفسه وهى ان هذه المحافظة المترامية الأطراف تحمل تراثا مميزا يحمل عددا كبيرا من الزخارف والرموز والحليات المتنوعة ، وعديدا من التقنيات والتصميمات المختلفة ، صاغتها المرأة البدوية بعديد من الخامات الطبيعية والصناعية مستخدمة فيها أساليب تقنية وتوليفات متعددة تظهر فيها براعتها وحسها الفنى العميق وادراكها الجمالى .

كما أن الغرض من تلك المشغولات لا يقتصر على كونها كساء الأبدان أو التزين لمجرد الزينة ، بل أن لها جانبا آخر يرتبط بالخيالات والمعتقدات الشعبية وهى جوانب روحانية تتحصل بالاحساسات الخفية لهؤلاء النساء كما تظهر صلتها بالأساطير والتقاليد القديمة ، وكأنها حلقة اتصال تربط بين الماضى والحاضر ، ويرى الباحث أن هذه المشغولات جزء هام من تراثنا القومى الذى يحق لنا دراسته وتفهم أصوله للحفاظ عليه من التيارات الغربية الجارفة التى عملت لاقتباسه بل وتشويهه أحيانا ونحن فى غفلة من الزمن . وخاصة ان كنا بصدد البحث عن شخصيتنا المصرية الأصيلة فى أعمالنا الفنية

يرجع اختيار هذا الموضوع لعدة اعتبارات :

أولها : أن هناك ضرورة لتسجيل هذا التراث فى محافظة الوادى الجديد قبل اندثاره نظرا لتغير أساليب المعيشة والعادات والتقاليد فى مجتمع آخذ فى التحضر بخطى سريعة وهذا ولا شك سيقضى على هذا التراث الأصيل بحيث لا يوجد سبيل غير دراسته من الناحية الفنية والتقنية ومعرفة الدوافع التى ساعدت على ايجاده والتقاليد التى تتحكم فى أساليب صناعته بطريقة علمية ، تتيح لنا الوصول الى سماته ، بحيث لا يخفق دارسوه أو المهتمون به فى تقدير أصوله والوقوف على حقيقة ما كان عليه والحفاظ على منابعه الأصيلة فى الابداع الشعبى .

ثانيها : تراث مشغولات الزى والزينة فى الوادى الجديد ملىء بالأعمال الفنية التى تحمل رؤى متنوعة وقيما وحلولا فنية عديدة تفيد معلم الفن الناشىء وتزيد من قدراته الابتكارية من خلال استيعابه لهذه الخصائص والتجريب المستمر بالخامات فى صور مستحدثة فى أعماله الفنية بما ينعكس بعد ذلك على تلاميذه .

ثالثها : اشتغال الباحث بالتدريس بكلية التربية الفنية جعله يرى أن مجال الاشغال الفنية يحتاج للعديد من الأبحاث التى تتناول رؤيات متعددة لمجال توليف الخامات بصياغات جديدة . الى جانب أن الطلاب تقابلهم بعض المشكلات اثناء تناولهم لأعمال فنية متعددة الخامات فى مجال الأشغال الفنية ، فوجد أن تراث مشغولات الوادى الجديد يمكن أن يستفاد به فى استنباط معالجات وصياغات جديدة تساعد الطلاب والممارسين فى انجاز أعمالهم الفنية ، علاوة على أن التعرف على السمات الفنية المميزة لهذه المنطقة يمكن فيما بعد أن نطرحها كأبجديات تشكيلية أمام الممارسين .

تقسيم الرسالة :

تنقسم الرسالة الى مقدمة واربعة أبواب :

تضمنت المقدمة ، خلفية البحث والمشكلة والأهمية وفروض البحث التى تحكمت فى تنظيم هذه الابواب بجانب حدود البحث التى شملت واحات الوادى الجديد (سيوة - البحرية - القرافرة - الداخلة - الخارجة) والتى جمع منها الباحث تراثها الشعبى الخاص بزى وزينة البدويات . هذا الى جانب عرض منهجية البحث والدراسات المرتبطة والتى تناول من خلالها الباحث العديد من الدراسات السابقة التى تساهم فى بناء رؤية موضوعية منطقية لهذا البحث .

الباب الأول جاء بعنوان : مجتمع الوادى الجديد وأثره على مشغولات الزى والزينة لبدوياته حيث احتوى على فصلين :

الفصل الأول : الأرض والناس ومظاهر الحياة : وفيه عرض الباحث موقع الوادى الجديد بتضاريسه الجغرافية ومناخه ، كما عرف واحاته ومسمياتها واهميتها فى العصور القديمة والحديثة بجانب اهم المدن التى تضمها واهم معالمها ، والجزء الثانى من نفس الفصل تناول فيه الباحث « اصل السكان » الذى تبين أنهم خليط من سلالات بربر شمال افريقيا والزنوج وقبائل البدو وسكان صعيد مصر ، وقد اوضح العوامل التى ساعدت على اختلاف انسابهم بغية الوصول لاصل مشغولات الزى والزينة الخاصة بهم ، كما اوضح الفروق بين سكان الواحات والبدو .

الفصل الثانى : الزى والزينة وتأثرها بالبيئة والعادات والتقاليد المتوارثة .

عرض الباحث من خلاله عدة تعريفات للزى والزينة بشكل مطلق وتعريفا للأزياء الشعبية واثر البيئة الواحية فى تشكيل طابعها الفنى المميز ، كما تناول أثر عزلة البيئة الواحية وهجرة أبنائها فى التأثير على زى وزينة البدوية ، كما تناول العادات والتقاليد المتوارثة المرتبطة بدورة الحياة وأثرها على الزى والزينة من ناحية الشكل واللون والخامات وتوليفها والمناسبات المصاحبة لارتدائها وقام بتحليل طابعها المميز واوضح أهميتها .

اما الباب الثانى : فبعنوان « مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد وعلاقتها بنظائرها فى الحضارات القديمة » .

وقد قسم الباحث الباب لأربعة فصول :

تناول فى كل منها مشغولات الزى والزينة فى الوادى الجديد وارتباطها بنظائرها فى عصور ما قبل التاريخ والعصر الفرعونى ، العصر اليونانى الرومانى ، العصر القبطى ، العصر الاسلامى وهى الفترة التاريخية القديمة التى تشكل فيها طابعها المميز ، لأنها العصور التى توالت على الواحات وقد اعتمد الباحث على الكشوف الأثرية والشواهد المادية ومقتنيات الباحثين والأثريين ، وتقارير الرحالة الأجانب والمقارنات التاريخية بين ما وجد فى التراث القديم وبين ما وجد فى الواحات وذلك للكشف عن تاريخ هذه المشغولات وفهم الدور الذى قطعه كل عنصر فى الزى والزينة ليصبح بشكله الحالى ، وقد خلص الباحث فى نهاية الباب بأن هذه المشغولات ما هى الا امتدادات لنظائرها فى العصور القديمة مما يعكس أصالتها وعراقتها ، وتواصلها الثقافى عبر الأجيال .

الباب الثالث : الدراسة الميدانية لمشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد .

وقد قسم هذا الباب لمقدمة وخمسة فصول :

تناولت المقدمة أسلوب تقنين الدراسة الميدانية ومراحلها المختلفة والتى انقسمت قسمين :

القسم الأول : دراسة وتصوير والمقتنيات الخاصة بموضوع البحث بالمتاحف ومراكز المقتنيات فى القاهرة والمحافظات وذلك لاستكمال المادة العلمية فى كل من مركز الفنون الشعبية ووكالة الغورى ، متحف الجمعية الجغرافية ، المتحف الزراعى ، متحف مقتنيات مناجم الحديد والصلب بالواحات البحرية ، مقتنيات قصر ثقافة الخارجة ، متحف التراث الشعبى بالداخلة ، مقتنيات قصر ثقافة مطروح ، علاوة على ما تم دراسته من المتاحف : المصرى والقبطى والاسلامى .

القسم الثانى : اجراء دراسة ميدانية لواحات الوادى الجديد [البحرية ، الفرافرة ، الداخلة ، الخارجة] وواحة سيوة فى الفترة من منتصف ديسمبر ١٩٨٧ الى نهاية فبراير ١٩٨٨ وقد أوضح الباحث طريقة السفر والانتقالات من والى الواحات وأساليب التنقل بين قراها المختلفة ، كما أوضح الأماكن التى أقام بها أثناء الدراسة الميدانية ، علاوة على ذلك قام بعمل ببليوجرافيا دقيقة علاوة على بعض الخرائط الخاصة بمواقع المدن والمسافات بينها وبعض الكتيبات السياحية .

كما قام الباحث بالاتصال بالجمعيات التى ترعى شئون أبناء الواحات وقابل بعض السكان المقيمين منهم بالقاهرة وذلك لامكان تصور شكل البيئة والاطلاع على بعض النقاط والأمور قبل القيام بهذه الدراسة ، وعمل خلفية ثقافية كاملة عن هؤلاء السكان قبل زيارتهم ، ولم يغب عن

الباحث الصعوبات التى ستواجهه عند الذهاب لمجتمع محافظ جدا تحتجب فيه المرأة ولا تختلط بالغرباء ، لذا قام الباحث بالحصول على خطابات رسمية من جهات متعددة بغرض تسهيل مهمته من تنقلات واقامة ومقابلة العينات المقترحة فى الدراسة . علاوة على الاتصال ببعض الأدلاء الذين أمكنهم مساعدته واخباره بالمعلومات اللازمة ، وتقديمه لبدويات الواحات وأزواجهن مما سهل عليه عملية التعارف .

وقد اختار الباحث عينة الدراسة من البدويات المسنات لأنهن أقدر الناس على تذكر تاريخ تلك المشغولات وأنماطها فى جيل سابق ، كما اختار أيضا عينة من الفتيات من سن مبكرة وذلك لعمل مقارنة بين الجيلين ووضع تصور مبنى على أرائهن ، والواقع أن اختيار العينة الأولى قد ساعد الباحث فى التخفيف من وقع تحفظ البدويات فى مقابلة الغرباء ، كما استطاع الوصول لبعض شهود العيان وأقارب بعض الصائغين (صناع الحلى) الذين تذكروا تاريخ بعض المشغولات وأساليب صياغتها .

وبهذا توجه الباحث فى هذه الدراسة من التاريخ العام لمشغولات الزى والزينة فى الوادى الجديد عبر الحضارات المتعاقبة على المنطقة الى التاريخ الخاص بها كما هو معاش بين بدوياته ابتداء من القرن الحالى .

وقد صاحب هذه الدراسة نماذج للاستبيان لأسئلة موضوعة على أسس علمية يمكن عن طريقها اجابة أغلب التساؤلات المطروحة بخصوص تلك المشغولات حسب ما تتطلبه ضرورات الدراسة التى تتمثل فى مقابلة البدويات وذويهن والاعتماد على تسجيل البيانات والوثائق والتصوير الفوتغرافى والتسجيل الصوتى وتدوين المذكرات بجانب الحصول على المقتنيات الشخصية من ملابس وحلى ومذكرات شخصية ، وذلك لحصر وجمع ما تبقى من هذه المشغولات فى أماكنها الأصلية وقد تناولها الباحث تناولا تفصيليا ، وشمل هذا التناول تحليل الأشكال والزخارف والخامات وأساليب التقنية والتوليفات المختلفة والعقائد المرتبطة بها ومناسبات الارتداء ووظيفة ذلك فى الحياة اليومية ، كما نفذت البدويات للباحث فى كل واحة على حدة مجموعة من الزخارف والرموز المطرزة على أزيائهن كعينات وضع على كل منها بطاقة باسم الغرزة ونوعها ولونها لكى يتسنى له دراستها وتحليلها وكيفية أدائها . وقد ساعده ذلك فى اعطاء بيان دقيق عن تقنية هذا العمل الفنى الشعبى وأسلوب تكوينه . كما استطاع الباحث تصنيف وتوصيف وتحليل هذه المشغولات من الوجهة الفنية والجمالية والوظيفية فى ضوء دورة حياة البدوية ، بجانب الوصول لعوامل اندثار هذ المشغولات ، ثم اختتم الباب بعرض أهم السمات الفنية لتلك المشغولات .

الباب الرابع : تطبيقات فنية مستمدة من مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد

وقد قسم هذا الباب الى فصلان :

الفصل الأول : تناول علاقة الأشغال الفنية بالتراث ثم وضع أسلوب تقنين التطبيقات الفنية التى أجراها الباحث بنفسه والمستمدة من تراث الوادى الجديد ، ثم التعرف على العدد والأدوات ، والخامات التى أجريت بها وهى خامات بديلة عما فى التراث من خامات ثمينة لكى يتسنى للباحث الحصول عليها بسهولة .

وأخيرا اقترحت الدراسة بعض الطرق للافادة من هذا التراث فى مجالات متعددة ، سواء من ناحية اعادة صياغة الزخارف والتصميمات أو اللون وملامس السطوح ، أو من أساليب التقنية والتوليف ، علاوة على بعض القيم الوظيفية أو الايقاعات الناتجة من توزيع المساحات والزخارف والأشكال .

أما الفصل الثانى : فخصص لعرض وتوصيف وتحليل هذه التطبيقات التى تتمثل فى حلى ومكملات للزينة من الوجهة الفنية فى ضوء التصميم والزخارف والالوان والخامات وملامس السطوح وأساليب التقنية والتوليف ولقد شمل هذا التحليل :

١ ـ مدى الاستفادة من التراث فى انجاز التطبيقات .

٢ ـ أساليب التقنية والتوليف المستخدمة ومدى الابتكار فيها .

٣ ـ القيم الابتكارية التى حققتها التطبيقات ، ثم بلا ذلك باستنباط أهم الأسس التى استخلصت من دراسة التراث والتى يمكن أن تساهم فى اثراء مجالات فنيه متعددة وبالأخص فى مجال الأشغال الفنيه ·

وقد اختتم الباحث الدراسه بعرض بعض النتائج التى من أهمها تسجيل وتصنيف هذا التراث الأصيل والكشف عن جوانب هامة من أصوله التاريخية التى تميزت بطابع خاص فى كل حقبة تاريخية ، فمشغولات الزى والزينة هى تقاليد عامة تحترمها ولا تحيد عنها أى بدوية ، ومن أهم توصيات الباحث أن هذا البحث يحتاج لعدة تطبيقات مع أهالى الواحات أنفسهم ليتولد لديهم الوعى الكامل لتفهم تراثهم وأحيائه وتطويره حتى لا يفقد سماته وشخصيته مع أبناؤه الأصليين ، كما يوصى بتعاون الباحثين مع مصانع الملابس والأنسجة وصائغى الحلى للوصول لمشغولات فنية راقية لها سمة معاصرة وتعبر عن أصالة وروح التراث المصرى ·

كما يوصى بعمل متحف للتراث الشعبى بكل واحة يتضمن عرض ما تبقى من تراثها سجلا دائما للباحثين والمهتمين بهذا المجال ، علاوة على تكثيف الاهتمام بأثار هذه المنطقة نظرا لما أصابها من تلف ودمار نتيجة الاهمال وعوامل التعرية القاسية ، وخاصة وأن فيها صفحات هامة من التاريخ المصرى ·

كما طالب الباحث بضرورة تقنين المواد الاعلامية الموجهة لأبناء هذه المناطق للمحافظة على كيانهم وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم والعمل على الحفاظ على الأنماط التقليدية المميزة لبيئتهم التى تشكل طابعا ثقافيا خاصا لهذا انقطاع انهام من قطاعات جمهورية مصر العربية بأصالته الحضارية وابداعاته الفنية المتميزة ·

وفى الختام أثنت لجنة المناقشة والحكم على جهود الباحث فى جمع وتصنيف ودراسه مادة بحثه وما تكبده من جهد كبير فى دراسته الميدانية وجمع نماذج من فنون الواحات علاوة على جمع مادة دراسته ·

كما أن ما قام به الباحث من تطبيقات فنية فى استلهام الوحدات الزخرفية والأشغال الفنية اليدوية فى ابداع فنى حديث مستخدما مواد من البيئة ومواد أخرى مصنعة كانت موضع اهتمام لجنة المناقشة والحكم علاوة على جمهور الحاضرين من الأساتذة والمتخصصين فى مجال الفنون الشعبية والتربية الفنية ·

وهو جهد تميز بالتنظير العلمى والمهارة الفنية ، وأعطى للدراسة أبعادا جديدة فى التناول الاكاديمى لموضوع البحث وهو جهد ترجو المجلة أن يثابر الباحث على الاستمرار فيه رغم ما يكتنفه من صعوبات وما قد يحوطه من معوقات · فالعمل فى مجال الفنون الشعبية وتوظيفها فى حياتنا اليومية لتحقيق التواصل الثقافى الحى بين الأصالة والمعاصرة يتطلب من الباحثين الوعى بمسئوليتهم العلمية والقومية ومثابراتهم الفنية ···

ص · ك

استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية في أعمال فنية حديثة

عرض : عمرو حسن محمود حسيب

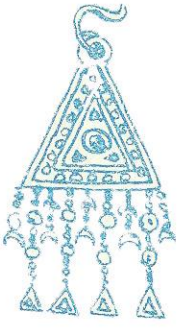
في صباح ١١ يناير سنة ١٩٩٠ قدمت الباحثة/ليلى كمال فتوح رسالتها للحصول على درجة دكتوراة الفلسفة في التربية الفنية ، من كلية التربية الفنية جامعة حلوان حول استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية وتشكيلها بالخامات البيئية المحلية لعمل مشغولة فنية ذات طابع مصري أصيل تناولت الباحثة ليلى كمال فتوح المدرس المساعد بقسم المجالات الفنية التطبيقية بكلية التربية الفنية جامعة حلوان تحت عنوان «أساليب تطوير عناصر الاضاءة لاثراء المشغولة الفنية عند طلابي كلية التربية الفنية» بالفن الشعبي كملهم يمكن الاستفادة منه حتى يعطى للمشغولة الفنية المتمثلة في وحدة الاضاءة (الابجورة) بعدا تاريخيا بالاضافة الى شكلها الجمالي المبتكر واختارت الباحثة الفن الشعبي بالأخص كملهم لها لأصالته وامتلائه بالرموز وارتباطه بالتاريخ والاسطورة ولأنه سريع ومباشر لقربه من الحياة والمجتمع ومنطلق غاية الانطلاق ومعبر أبلغ تعبير ـ فالفن الشعبي هو مرآة الشعب الروحية والعقلية والاجتماعية .

ومصر أم الحضارات فكان من الطبيعي أن يكون فيها ذورة الفن الشعبي فمن الطين صنع الفخار بأشكاله وألوانه وزخارفه ومن السومار (السمار) وسعف النخيل ونبات البردى صنع الحصر والسلال وأطباق الخوص بأنواعها وألوانها وزخارفها ومن الكتان صنع فن النسيج ومن فنون التطريز الريفية صنع التلي المزركش ومن المعادن والأحجار كان الحلي الشعبي بأشكاله كذلك الخامات البيئية المتمثلة في الألياف والنخيل والبوص ثم طمي النيل وخشب الأشجار ـ وتنوع الخامات يؤدى الى تنوع في التقنيات الحرفية المرتبطة بالخامة وظهور أشكال متميزة في كثير من الوحدات الفنية بخاماتها المتعددة مثل خامات العظم ، الجلد ، الخرز ، الخيوط ، الحبال ، القماش . وكلما زادت المعرفة والخبرة الموروثة والمكتسبة عن الخامات وطرق تشكيلها كلما زادت بالتالي الأفكار التخيلية المصاحبة لها .

حتى يكون للعمل الفني قيمة نفعية بالاضافة الى القيمة الجمالية . وتعرضت الباحثة للتطبيقات المنفذة للفنون الشعبية في من النسجيات في مختلف العصور كذلك الأنسجة المطبوعة والمضافة ، والحصير الشعبي ، الكليم الشعبي ، السجاد الحائطي ، الزخارف الشعبية المنفذة على الجلود ، الزخارف الشعبية على بعض المصنوعات الخشبية ، رسوم الحوائط ، الفخار الشعبي والتمائم والأحجبة الوشم . وتعرضت أيضا للعروسة والعصفورة الشعبية كرموز تشكيلية شائعة في التراث الشعبي المصري وكان من المتعين التعرض لأساليب تطوير عناصر الاضاءة

وذلك بالتعرض لبعض أشكال وسائل الاضاءة فى بعض الحضـــارات المختلفة · لأن كثيرا من هذه الوحدات قد ارتبط بأشكال تلك الاضاءات فى الوقت الحاضر وتأثر بها وبتحليل نمـاذج هـذه الأشكال ودراستهـا تتضح هذه الأشكال الحديثة **وقد تعرضت الباحثة فى دراستهـا الى ثريات الشموع ـ المصابيح الزجاجية ـ الثريات المعدنيـة (النابتر)** الشـــمعدانات بالرغم من ازدهار كل منها فى عهد معين الا انها استمرت فى مصر حتى مطلع القرن الحالى · كما تعرضت الى المؤثرات الاروبية ولم يبـق منهـا الا بعض هذه الطرز القديمة كثيرات · والاضاءات الحديثة تعتبر احدى وسائل التشكيل الفنى تستخدمها لاثراء الحيزات الداخليـة والخارجيـة واهتمت باعداد وحدة دراسية لتدريس الأشـغال الفنية لفئة مختارة من طلبة كلية التربية الفنية وهدفها ايجاد حلول وممارسات جديدة فى مجال الأشغال الفنية من خلال الاستفادة من المقدمات الفنيـة والتقنية للفن الشعبى استطاع الطلاب اخراج وحدة اضـــاءة متمثلة فى أنمـــاط مختلفة من الأبجورات والمعلقات وغيرها من الأشكال التى يستطيع الناظر اليها ان يقول انها بحق وحدة اضاءة مصرية ١٠٠٪ لأنها بالفعل مستوحاة من المظاهر المختلفة من التراث الشعبى المصرى سواء من خاماته المختلفة أو الـواحدات الزخرفيـة الشعبية واختتمت الباحثة هذه الدراسة بعرض هـذه النمـاذج على الثقاة حيث تأيد من الجميع بنجاح هذه التجربة واختتمت الباحثة بمقترحات وتوصيات كان أهمها ضرورة الاهتمـام بالتراث الشـعبى بمظاهره المختلفة والعمل على ضرورة عرض هذه المظاهر المختلفة للفن الشعبى من خلال وسائل الاعلام المختلفة حتى يمكن للشعب المصرى التعرف على تراثه وأصالته المتميزة عبر التاريخ ·

وقد قررت لجنة الحكم والمناقشة المكونة من الأساتذة الدكتورة/ ثريا محمود عبد الرسـول مشرفـا والدكتور/ سـعد المنصـورى عضـوا والدكتور/ سليمان محمود حسن عضـوا منح درجة الدكتوراة للباحثة بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف ·



فن الأداء الشعبى

رسالة ماجستير

عرض : مصطفى شعبان جاد

« تتناول الدراسة ظاهرة فولكلورية مازالت حية ، هى « فن أداء القص الشعبى » الذى يعد من أكثر أشكال الفنون الأدائية انتشارا بين الشعوب ·

بهذه العبارة استهل الباحث عطارد عبد المجيد شكرى ، المعيد بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، تقديمه لرسالته التى تقدم بها للحصول على درجة الماجستير من أكاديمية الفنون · وتكونت لجنة المناقشة من أ· د· نبيلة ابراهيم مشرفا ، أ· د· عليباء شكرى عضوا ، أ· صفوت كمال عضوا · وتمت مناقشة الرسالة فى الثامن من أكتوبر الماضى حيث قررت اللجنة منح الطالب درجة الماجستير فى الفنون ·

ويهمنا فى عرض هذه الرسالة التأكيد على عدة جوانب اهمها – كما هو واضح فى المقدمة – اختيار الباحث لظاهرة فولكلورية حية لا زالت تمارس حتى الآن · الأمر الذى جعل الدراسة معتمدة بشكل أساسى على الناحية الميدانية وهو ما يميز الدراسات الفولكلورية بوجه عام ، فعنوان البحث كاملا هو : **« فن الأداء الشعبى – دراسة ميدانية لفن المؤدى الشعبى ودوره فى القص الشعبى »** · وركز الباحث دراسته ميدانيا على منطقة « وسط الدلتا » التى تشمل محافظات الغربية والمنوفية وكفر الشيخ ويقول الباحث أن « جميعها محافظات متلاصقة لا يوجد بينها فروق أو حدود طبيعية أو فواصل لغوية أو عرقية أو دينية ، فهى تمثل وحدة كاملة تتأكد من التجانس الكامل بين أفراد الجماعات التى تعيش فى المنطقة » ·

ويسجل الباحث – فى فصل خاص – الباعث على اختيار هذ المنطقة بالتحديد ، حيث يؤكد أن وجود المؤدى الشعبى يعد ظاهرة واضحة المعالم فى هذه المنطقة ، فقام – من خلال المسح الميدانى – بعمل لقاءات حوارية مباشرة مع أبرز المؤدين الشعبيين فيها متخذا المحاور التالية :

١ – نشأة المؤدى الشعبى ·

٢ – بيئته ·

٣ – دراسته ·

٤ – ثقافته ·

٥ – مكانته فى مجتمعه ·

٦ – أثر وسائل الاتصال الجماهيرية عليه ·

٧ – درجة ابداعه ·

٨ – كيفية الأداء ·

وفرق الباحث فى دراسته بين الاهتمام بدراسة الجوانب الجمالية للنص القصصى بوصفه نصا أدبيا ، والاهتمام بدراسته بوصفه أداء عمليا ، فجماليات العمل الأدبى تختلف عن جماليات العرض والأداء وهو ما يقف عنده الباحث لتحديد خصائص فن أداء القصص

الشعبى دراميا ·· ويعرف المؤدى الشعبى أو القاص بأنه « المؤدى الذى استوعب الحركة ، والايماءة ، والاشارة ، والنغم ، والايقاع ، الى جانب قدرته على التعبير بالكلمة المصاغة بشكل فنى ، وذلك ضمن اطار تشكيلى أو مادى أمام جمهور » ·

ومن خلال التجربة الميدانية للباحث نجده قد ميز ، أو قام بما يشبه التصنيف للمؤدين الشعبيين : فهناك المداح أو الموالدى القاص ، والمؤدى للسيرة النبوية ، والمؤدى القاص للقصص الاجتماعى · ويعلق على هذا بقوله : « ·· ومهما اختلف فى تسمية المؤدى الشعبى من شاعر أو منشد أو راو أو قاص أو حتى حكواتى أو محدث ، فان الشكل واحد وان اختلف الموضوع أو النص القصصى الشعبى ، من دينى الى بطولى ، حتى الاجتماعى والعاطفى ، لكونها جميعا تندرج تحت مفهوم الأداء وما يسمى بفن أداء القصص الشعبى » ·

ثم يؤكد الباحث على حقيقة مهمة عند وصفه للمظهر العام للمؤدى الشعبى ، فهو فى غالب أمره مظهر دينى حيث العمامة والزى الدينى الكامل ، أو الطاقية والزى البلدى الدينى ، وفى أحيان أخرى يرتدى العقال والغترة التى تمثل الزى العربى ، ويرجع ذلك الى أن نشأة المؤدى فى مجتمعه هذا نشأة دينية ، وطبيعة الموضوعات التى يتناولها تعتمد على الأساس الدينى من ابتهالات ومواويل وأزجال ذات طابع دينى ، فضلا عن المديح النبوى والسيرة النبوية بما فيها من ذكر لمعجزات الرسول ·

ويلتفت الباحث الى حقيقة أخرى ، وهى أن الصيغة المحببة للمؤدى الشعبى عادة ما تكون فى قالب الموال ، فهذه الصيغة محببة للجمهور من ناحية وللمؤدى من ناحية أخرى · ويعتمد المؤدى فى أدائه على عنصرين أساسيين :

الأول : الأداء التمثيلى للمؤدى الشعبى ·

الثانى : الاستخدام الدرامى للموسيقى ·

ويعرض الباحث بعد ذلك لعلاقة المؤدى بالجمهور ·· فالمؤدى يتخذ ـ فى مجتمعه وبين جمهوره ـ مكانة تحظى بالتقدير والاحترام المتمثل فى حسن متابعة ابداعه وأدائه · وعلاقة المؤدى بجمهوره أثناء الأداء لا تتخذ ـ بطبيعة الحال ـ شكلا رئيسا بحيث ينتج فى النهاية ثنائية منفصلة بين « مرسل ومستقبل » ، بل ان الراوى الشعبى كثيرا ما يسمح لنفسه أن يتوقف عن متابعة قصته الأساسية ليروى طرفة أو موقفا وعظيا أو يقوم بتطويع الكلمات لمقتضى لحن أغنية معروفة لمطرب واسع الشهرة ·· بل انه يسمح لنفسه بالتوقف عن الأداء فى عادة « النقوط » الذى يدفع اما له مباشرة أو لأعضاء فرقته أو لصاحب الحفل ·

وأنهى الباحث رسالته بمجموعة من التوصيات المهمة نذكر من بينها :

١ ـ ان المؤدى الشعبى ظاهرة فى حياتنا استطاعت تحقيق استمراريتها ، وهو فنان فرد حقيقى أثبت وجوده ومن الممكن أن يتم توظيف فنه لخدمة قضايا الانسان العربى بصورة ايجابية ·

٢ ـ أثبتت الحكاية الاجتماعية المستخدمة ، المنسوجة على منوال السير الشعبية الذاتية ، أن من المستطاع استحداث سير جديدة هادفة تحمل ضمير الشعب وتعبر عنه أصدق تعبير ·

٣ ـ التأكيد على أهمية استخدام وسائل حفظ المعلومات الحديثة فى جمع التراث وتصنيفه وتبويبه واسترجاعه من أجهزة الكمبيوتر التى ينبغى أن تزود بها قصور الثقافة فى مختلف المناطق ·

معرض أرض الذهب

محمد سعيد ياسين

ان الوطن ليس قصرا وحديقة غناء وليس واديا خفيا يشقه نهر عظيم على حافتيه زهور برية تفيض جمالا فى ثوبها الزاهى تناجى العيون فى حضن طبيعة خلابة ·

ولم تكن الأوطان عبر العصور · جنات عدن أو ينابيع تفيض على أهلها بما تشتهيه الأنفس · كما لم تكن مرتعا للحالمين · هكذا شاء القدير العليم لحكمة لا يدرك من يحيطها متأمل مفكر الا قطرة ·

فالوطن ليس الا ذلك المكان الذى ترعرع ونمى فيه الانسان امتدت جذوره على أرضه فتفاعل معه فشكلت بيئته شخصيته وكونت ثقافته · مكان أمن نفسه وارتضى الحياة به فصاغ منه وجدانه · شرع منها دستوره صار على هداها فلم يألف غيره ويأنس غير أهله خيارا ·

قد يكون الوطن خيمة فى صحراء أو بيتا فى برارى أو كوخا فى غابة أو واديا أو دون ذلك ديارا مهما تباينت أشكالها واختلفت مواضعها فلدى أهلها أوطان ·

ومهما كبرت وتعاظمت أقدار الأوطان أودنت فلم تكن هبة انما هى سعى وكد وجهاد ضد الطبيعة والانسان ضد بنى جنسه الغازين لأرضه ·

سنة البشر ـ أشخاصا ـ الحنين للشطر الماضى من حياتهم وذخيرة الدنيا تلك الذكريات العالقة بالأذهان التى تضفى عليها صبغة الماضى شجن وطلاوة وهكذا سنن الأمم نتاج ما تمليه أفئدة شعوبها ·

أقيم المعرض النوبى بمناسبة مرور ربع قرن على هجرة النوبيين بالمعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة الذى امتد اسبوعا من افتتاحه فى يوم الأربعاء ١٩٨٩/١١/٢٣ حتى ختامه الثلاثاء ١٩٨٩/١١/٢٨ · وانى اذ أعرض الحديث عن الأعمال التى عرضت بالمعرض جملة فانما لصعوبة فصل تلك الأعمال الى أجزاء بفعل الروح الجماعى الطابع الذى طغى بصيغته فبدت الأعمال كلها ككيان واحد للزائرين ·

وقد شارك فى المعرض بأعمالهم الفنانون :

نادية عبد الفتاح ·· حلى نوبية ومشغولات ، نجم الدين يوسف ··· تصوير ، محمد دندراوى ··· لوحات تصوير ، ناهد شاكر ··· طباعة على القماش مستوحاة من العمارة النوبية ، سامى عبد الفتاح ··· مجسمات للبيت النوبى . محسن صبرى ··· تصوير فوتوغرافى ، محى الدين شريف ··· لوحات تصوير ، يوسف مجاهد ··· لوحات تصوير ، سلوى فؤاد ··· لوحات تصوير ·

وقد صاحب المعرض برنامج للمحاضرات والندوات ابتداء من الجمعة ١٩٨٩/١١/٢٤ ·

حيث حاضر الأستاذ محى الدين شريف المؤرخ النوبى عن العادات والتقاليد والفنون النوبية صاحبه فى ذلك عرض بالفيديو لفيلم «تذكرونى»

الذى يتناول تلك الصلة بين النوبيين والنوبة عبر الأجيال والفيلم من اخراج الأستاذ/ محسن صبرى الذى أخرجه بأسلوب المدرسة السائدة الآن بين مخرجى الأفلام التسجيلية من تصوير للرؤية فى مدة زمنية محدودة ومع المواهب الكامنة للمخرج فانما يبشر بمستقبل طيب ، وقد لاقى الفيلم قبولا مما استدعى عرضه خلال يومين بالمعرض وتجاوز عرضه فى اليوم الواحد المرتين ·

وفى يوم السبت كان اللقاء المفتوح بين الشباب النوبى وشخصيات متنوعة التخصص منهم د/ مصطفى محمد على والاذاعى الأستاذ/ عبد الفتاح والى والأستاذ الصحفى عبد الفتاح البارودى والشاعر النوبى / محمد سلمان جدكاب وآخرون ·

وفى يوم الأحد قدم الشعراء النوبيين انتاجهم·

وفى يوم الاثنين كانت محاضرة د/ عبد الرازق عبد المجيد عن النوبة فى العصر الاسلامى ·

وفى يوم الثلاثاء كان ختام أيام المعرض ، وفيه صورت كاميرات التليفزيون المصرى المعرض وأجريت لقاءات مع بعض العارضين لتعرض ببرنامج الفن والثقافة ·

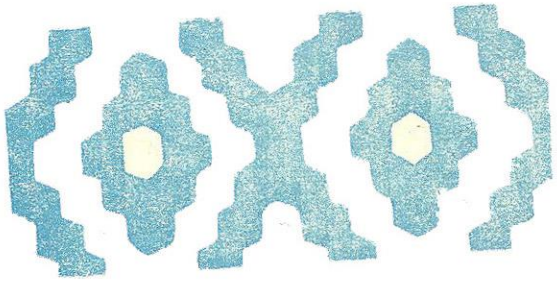
وأعقب التصوير تقديم نماذج غنائية من الفولكور النوبى للفنانين الشباب/ ناصر الحاج وأشرف باطه وهشام باطه ·

وهكذا أسدل الستار على المعرض التحضيرى وفى الخاطر أن يكون بيننا لقاء فى معرض شامل متكامل فى شهر ابريل من العام القادم ولا يدرى سوى الله مصير هذا اللقاء ولا نملك الا أن نأمل فى الغد خيرا ·

ضم المعرض بعض الأدوات الحياتية النوبية « المستخدمة فى الحياة اليومية » والتى ما تزال يستخدم البعض منها · ومنها « الأجول » أى « قارورة عطر » وقد تأخذ شكل قارورات العطر غير أنها مستديرة وحجمها أكبر بكثير ومصنعة من الخشب بطريقة الحفر من جزءين كالاناء وغطاءه الذى له مقبض فى منتصفه بشكل النصف الأعلى من الدائرة يوضع به عطر الصندل على هيئة أخشاب رقيقة تصفها برائحتها ويزين الأجول فى الغالب باللون الأحمر والأسود فى تناسق بدائى · وتستخدمه أم العريس وأهله وأبناء جيرانها فى البيوت والنجوع عند زواج نجلهم فى طقوس منها ان يتطيب الزائر بهذا العطر من الأجول · كما ضم المعرض من الأدوات الحياتية النوبية أطباق الخوص وخاماتها من النخيل بمختلف أشكالها وتنوع استخداماتها · وأطباق الخيط وهى على نمط أطباق الخوص باستبدال سعف النخيل بخيوط القطن المستخدمة فى أشغال التريكو وقد تتميز أطباق الخيط عن الخوص بأن أحجامها صغيرة نسبيا ويقتصر استخدامها على تقديم الفشار النوبى والباح للضيوف أو للزينة على الجدران · وفى خامات النخيل عرض البرش النوبى بألوانه الثلاثية البدائية التى تضفى عليه وقارا كما عرضت أيضا لخامات ومراحل لم تكتمل لعمل البرش كوسيلة توضيحية للزائر · وكان من المعروضات الرحى النوبية المنحوتة من حجر صلد فى شكل مستدير معروف ولها أشكال متماثلة فى بعض دول الشرق وأفريقيا · « والدوكة » التى ينضج عليها الخبز صنعت من الطين المحروق فى شكل دائرى ، لها سطح أسود أملس ينظف قبل وضع العجين بزيت الخروع ، كما ضم المعرض الأوانى الفخارية على اختلاف استخداماتها · وكان بديهيا أن تعرض الملابس النوبية فى تابلوه خاص بها حيث عرض نموذجان لملابس الرجال الناصعة البياض فللرجال بالنوبة رداء للخروج والزيارات مماثل لرداء رجال الاقليم الشمالى بالسودان وأقرب أيضا للرداء العربى بدول الخليج مع بعض الاختلافات تنحصر فى وسع الكم عند أطرافه وانها بلا ياقة ، أما رداء البيت ويسمى العراقى ويعد من قماش شفاف خفيف ويختلف عن رداء الخروج فى قصر الأكمام وقصر طول الجلباب الذى لا يتعدى الخمسة سنتيمترات أسفل الركبة ورداء العمل يختلف فى ان لونه أزرق غامق بينما العراقى أبيض اللون ولكنهما فيما دون ذلك متطابقان تماما ، كما عرض من ملابس النساء نموذجان احدهما يسمى « بالكوفة » وهو أقدم زى نسائى معروف للآن بالنوبة ويمتاز بأنه فضفاض جدا ومميز بطول أكمامه التى تغطى اليدين ولا ترتديها الآن الا العجائز ·

أما الآخر فتستمد خطوطه من موضة «الكومة» باضفاء بعض التطوير وتستخدمه نساء النوبة عامة وهو من نفس القماش تقريبا ، واللون الأسود هو الشائع فى ملابس الخروج النسائية وقد عرضت الحلى النوبية التى توضع على الأذن وعلى الصدور والجبهة على اختلاف أشكالها وأحجامها ومسمياتها · وهى مصنعة من الذهب والناظر المتأمل لواحدة منها ولتكن على سبيل المثال احدى الحلقان يلحظ ان ما عليها من رسوم يتخذ التماثل فى الفن تبسيطا اذا افترض انتصاف الشكل الدائرى أو المثلث سيجد وحدة زخرفية فى المنتصف على جانبيها وحدتان متماثلتان فى الشكل · بعضها قد تأثر بالفن الاسلامى فخرجت تلك الوحدات من الحلى على هيئة هلال ونجوم وتوضع ما بين واحدة وأخرى حبات من الأحجار الكريمة · وذلك واضح فى الحلى المزين لصدر النساء الذى تم عرض نماذج منه ·

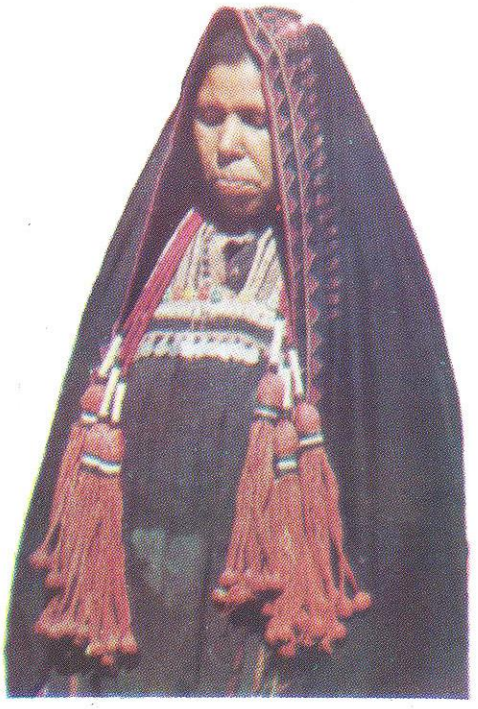
أما اللوحات التصويرية فتجسد رؤية أبناء النوبة فمنها تسجيلات لعادات والعاب نوبية ومناظر للبيوت النوبية على اختلاف أشكالها فى حضن الموطن على حافة النهر ولوحات تمثل نساء يشتغلن بأعمال الخوص فى خلفياتها تظهر بعض ملامح البيت النوبى والطبيعة الساحرة وكذلك بعض الأدوات النوبية كيفما يفرض المكان والمنظر الذى تجسده اللوحة · ولعل من أروع اللوحات لوحة تجسد فتاة نوبية وهى تنضج العجين على الدوكة ويكمن عظمتها فى تجانس ألوانها وتناسقها وهى تبدو لناظريها كمشهد حى ينبض بالروح ، وهناك لوحة خرجت على اطار اللوحات العام والنمط المألوف فيما عرض من لوحات من تجسيد لمشاهد الحياة بالنوبة الى عرض رؤية فلسفية لرجل تركت على وجه السنين أثارها فى وضع يوحى بالشرود رسمت على أرضية سوداء الا من فتحة ينبعث منها شعاع نور تدخل عنوة فتضىء جانب من وجه الرجل وينبعث الشعاع من جدار يمثل رقمى خمسة وعشرين مكتوب بالعربية وفى حضن الرقمين منظر يوحى بالنوبة القديمة · وكان من المعروضات نموذجان « لماكيت » للبيت النوبى الفاديجا ـ والكنوز « كما عرض من الجبس واجهات للبيت النوبى ومن الأفكار المبتكرة التى طوعت للطباعة لاظهار نواحى جمالية تلك اللوحات من القماش المطبوع عليها وحدات من مداخل البيوت النوبية بألوان مختلفة لاقت استحسانا من الزوار وهى جديرة بالدراسة للاستفادة منها فى خلفية مسرح تعرض عليه أعمال فنية نوبية ·



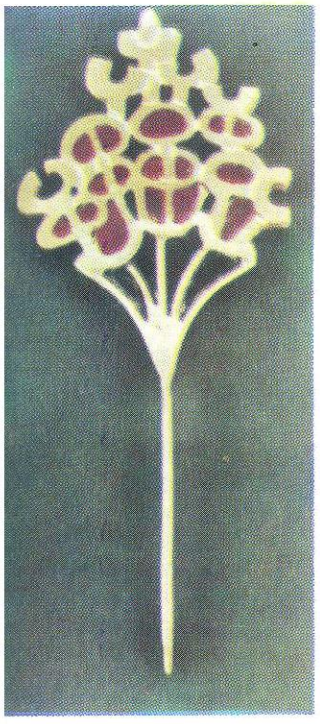
مشغولات الزيّ والزينة لبدويات الوادى الجَديد

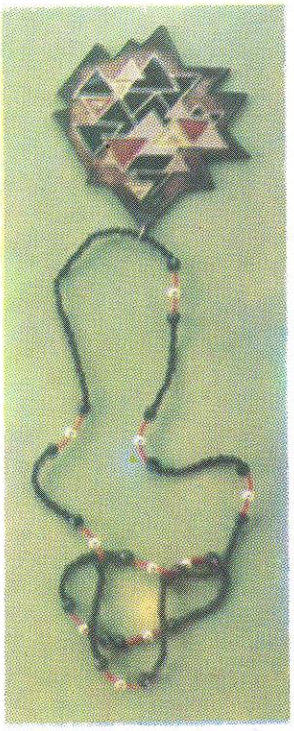
ـ لجنة الإشراف والمناقشة والحكم ؛ وتتكون من أ . د قاسم محمد حسين ، أ . د سامية حسين عبد العزيز ، الباحث أشرف عبد القادر ، أ . د سليمان محمود حسن أ . د فوزية حسين مصطفى .

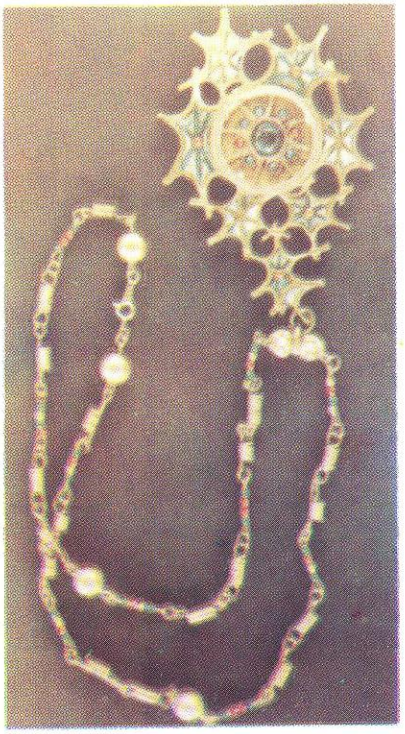
ـ الوحدات الزخرفية لمجموعة من ثلاثة أزياء بدوية تعبر عن أعمار مختلفة .

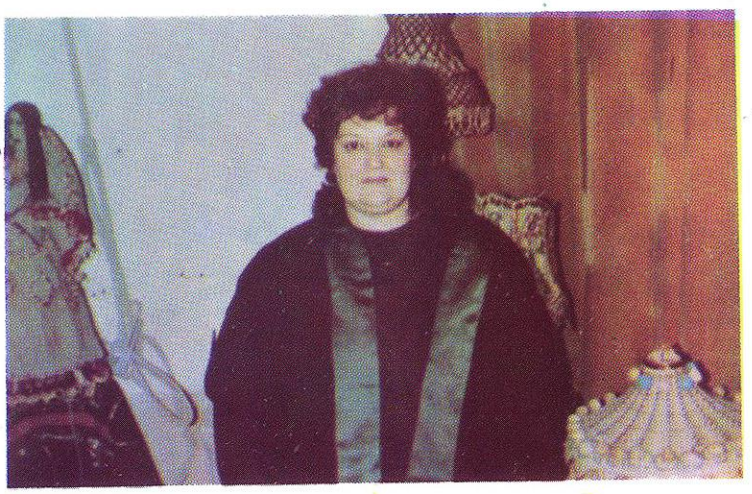


ـ من أعمال الباحث أشرف عبد القادر فى توظيف وإستلهام الوحدات الزخرفية البدوية فى أعمال فنية حديثة مثل : حقيبة للسيدات من الجلد ومجموعة من الحلى والزينة التى تزخر بالوحدات الزخرفية البدوية .





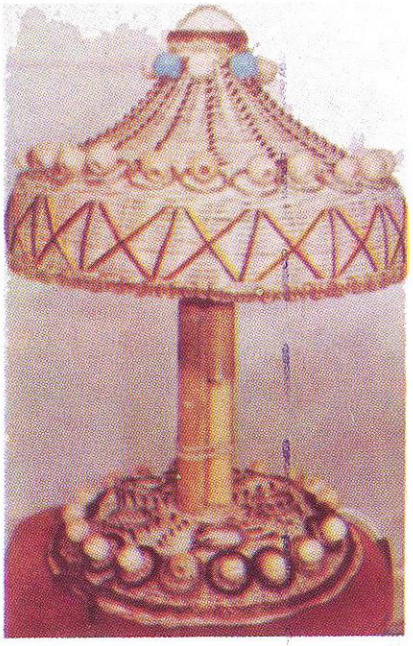




إستلهام وحدات زخرفية شعبية

في أعمال فنية حديثة

للدكتورة
ليلى كمال فتوح

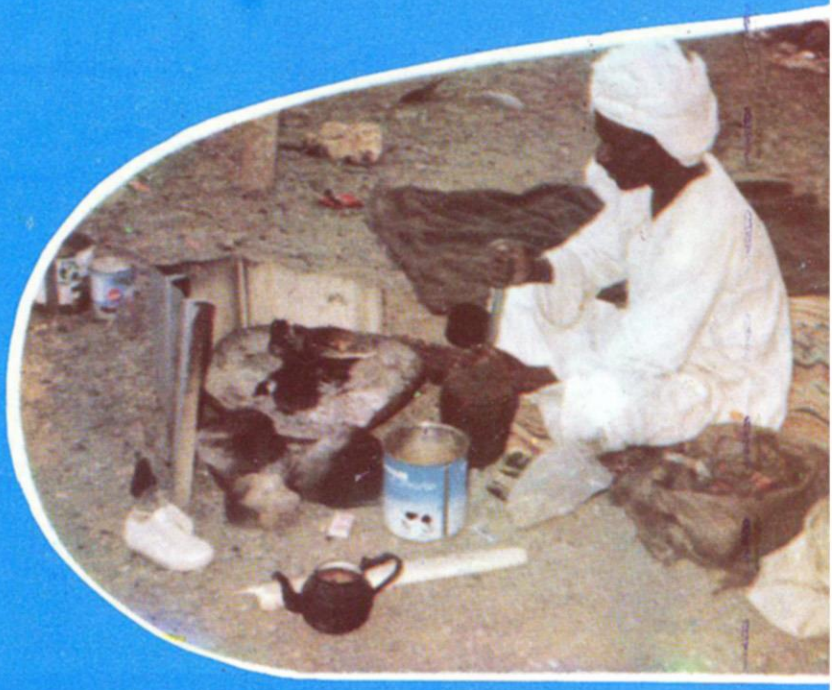


رسالة ماجستير عن فن الأداء في القصص الشعبي

البَشّارِيَّة

سكان الصّحراء

تصفيف الشعر للرجال .

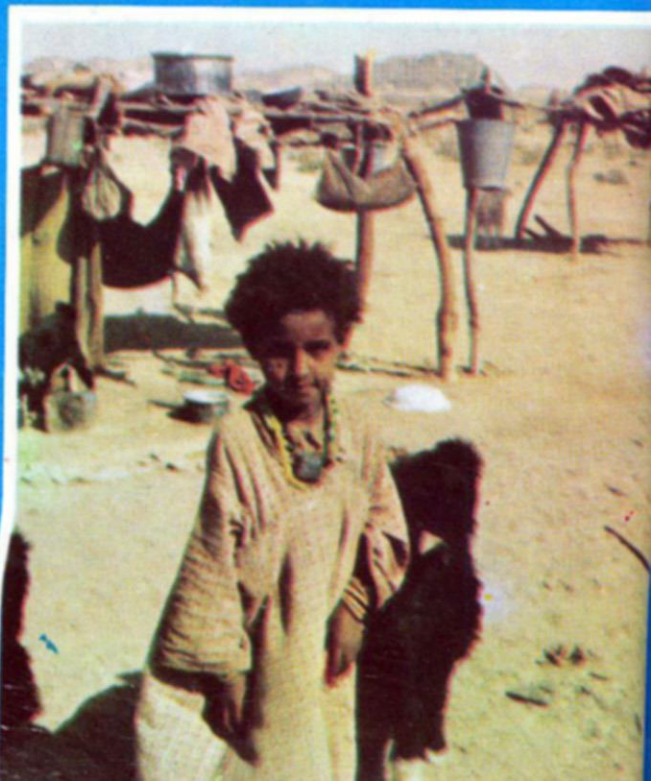


عمل الجبنة (القهوة) من أهم عادات وتقاليد البشارية .

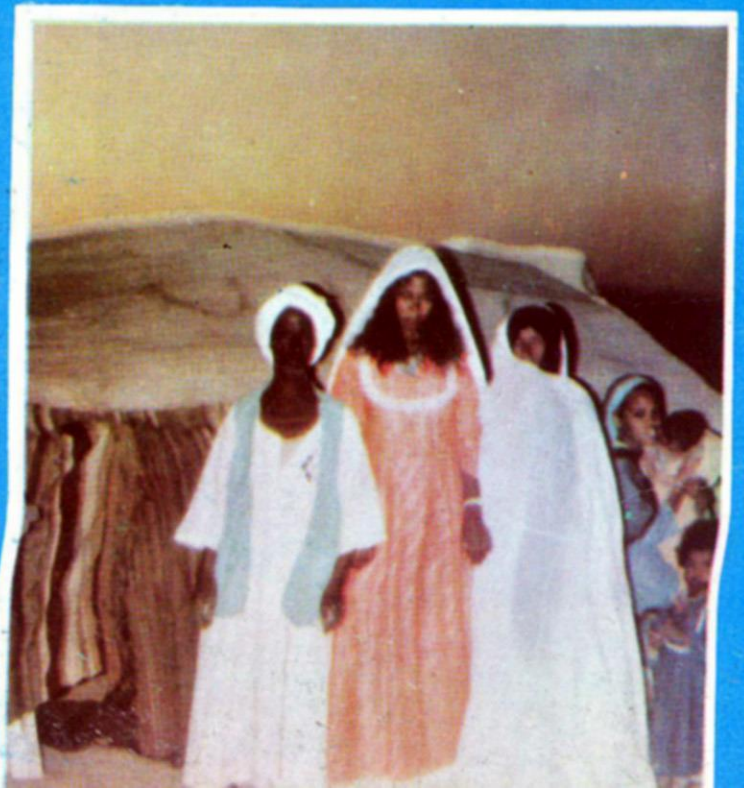
من طرق تصفيف الشعر وتجميله بالرقائم والحلى

من أدوات الزينة للنساء .

طفلة ترتدى الحجاب ضد الحسد .

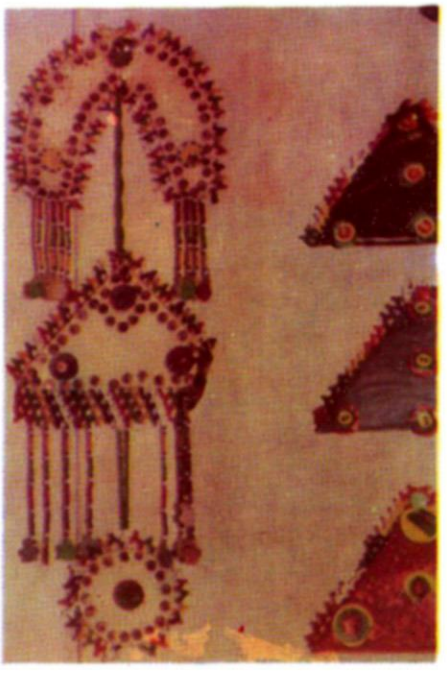


عروس من البادية مع أهلها .



معرض أرض الذهب

ـ آلة الطنبورة من أقدم الآلات الموسيقية المصرية التى يُحافظ عليها أهالى النوبة .



تزيين غرفة العروس بمشغولات من الصوف والحرير الملون

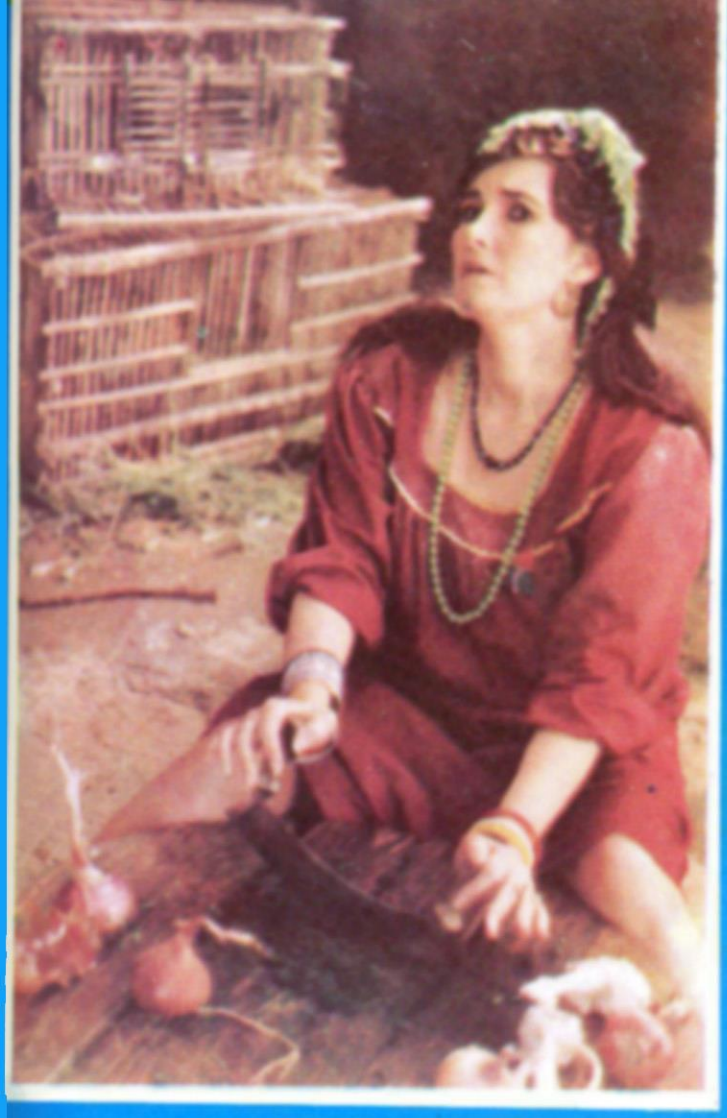
ثوبان من أزياء النساء فى النوبة ويظهر الثوب التقليدى (الجرجار)

ـ قلادة نوبية تقليدية من الذهب المنقوش بالحفر البارز وهى من الحلى التى تحرص على التزين بها نساء النوبة .

ـ حلق من الحلى النوبيه التقليدية التى تتزين بها النساء فى النوبة وتظهر مجموعة من النقوش المميزة لهذه الحلى .

ـ إبريق الماء النحاسى من أهم قطع الأثاث الأساسية فى البيت النوبى .

الأراجوز



ـ الفنانة مرفت أمين فى التعبير عن جانب من جوانب حياة المرأة المصرية فى إعداد وجبة طعام من الملوخية الخضراء .

ـ مرفت أمين وعمر الشريف فى لقطة من لقطات الفيلم التى تزخر بقدرات هذا الفنان العالمى .

الأراجوز

أجروميّة جديدة للتعامل مع التراث الشّعبى

د. ياقوت الديب

استعراض بانوراما السينما فى مصر ، فى محاولاتها الاقتراب من تراثنا الشعبى ـ منذ مشروع فيلم « جحا » عام ١٩٢٩ ، الذى لم يكتمل ـ يلفت النظر الى أن هذه السينما كان لها تعامل بشكل أو بآخر مع هذا التراث ومادته الغنية بطرق مختلفة ، منها ما وقف عند حد النقل الساذج والسطحى غير الموجه مستعينا ببعض الصور أو المواد التراثية مثل : الحكم والأمثال الشعبية ، المعتقدات ، العادات ، التقاليد ، الرقصات ، الأغانى ، الموسيقى ، الأزياء ، الايماءات .. الخ ، لمجرد اضفاء صفة « الواقعية » أو التمسح بها ، وبالتالى كسب شعبية أو جماهيرية تضمن رواج هذا الفيلم أو ذاك .. وهذه تمثل الغالبية العظمى من الأفلام المرتبطة بالتراث . ومنها ما تخطى حدود هذا التعامل أو المحاكاة الفجة والمصطنعة ، وعبر لآفاق تعبيرية أكثر وعيا وأعمق فكرا وأغنى عطاءا وأبلغ أثرا فى جمهور المشاهدين أو المتلقين .. وهذه تمثل القلة القليلة من الأفلام ذات النكهة التراثية .

وفى الحالتين لم تشهد السينما المصرية فيلما تعامل مع تراثنا الشعبى ومواده المتنوعة والمتعددة ، تعاملا يضيف للتراث قيما جديدة وللسينما شكلا متميزا على اعتبار أنها ـ ايضا ـ فن جماهيرى منتشر . وفى أحسن الأحوال وقفت السينما فى تعاملها مع هذا التراث عند مستوى « الاستغراق » على بعض التحوير كما فى أفلام : « حسن ونعيمة » لهنرى بركات ، « أدهم الشرقاوى » لحسام الدين مصطفى ، « سيد درويش » لأحمد بدرخان ، «المماليك» لعاطف سالم ، « المظ وعبده الحامولى » لحلمى رفلة ، « شفيقة ومتولى » لعلى بدرخان .. وغيرها من الأفلام التى لم تتخطى حدود الحكاية الشعبية المرتبطة بزمان ومكان معينين .

وعلى الرغم من تعدد مستويات توظيف التراث الشعبى وتنوعها ، كما أشار بذلك الدكتور عز الدين اسماعيل فى دراسته الخاصة بهذا الموضوع حيث ذكر خمسة مستويات لهذا التوظيف : استعادة التراث مع بعض الاضافة ، الاستلهام الموضوعى عن بعد ، الاستلهام الجمالى شكلا وموضوعا ، الاستعادة مع التفجير ، وأخيرا مستوى المواجهة مع التراث ·· على الرغم من ذلك لم تشهد السينما فى مصر أفلاما يمكن أن نضعها تحت أى من هذه المستويات ·· اقتصر التعامل فقط ـ فى أحسن الظروف ـ على التقاط بعض المفردات أو الصور التراثية المتربطة بعادات الشعب وتقاليده وأقواله وحكمه وأمثاله ومعتقداته ، بهدف خلع صفة « الواقعية » على هذه الأفلام ، فوفق بعضها فى توظيف هذه المادة أو تلك وأخفق بعضها الآخر ·· من أفلام النوع الأول نذكر : « بداية ونهاية ، شباب امرأة ، الفتوة ، الوحش ، الزوجة الثانية ، القاهرة ٣٠ » لصلاح أبو سيف ، « الأرض » ليوسف شاهين ، « درب المهابيل » لتوفيق صالح ، « البوسطجى » لحسين كمال ، « خان الخليلى » لعاطف سالم ، « قنديل أم هاشم » لكمال عطية ·· وغيرها من الأفلام · أما من أمثلة أفلام النوع الثانى فهى الغالبية العظمى من معظم أفلامنا التى لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بتراثنا الشعبى ·

بعد هذا المشوار الطويل للسينما المصرية فى تعاملها مع التراث الشعبى بالشكل الذى رأيناه ، نجدها اليوم تفيق من سباتها العميق وتنهض على يد المخرج الشاب « هانى لاشين » فى فيلمه « الأراجوز » ·· تلك التجربة الرائدة والفريدة التى تستحق منا وقفة تأمل طويلة ، ودراسة متأنية مستفيضة نقوم خلالها بالابحار فى عالمى : السينما ، والتراث الشعبى ، لعلنا نستطيع التوصل الى تحديد أجرومية لغة الفيلم السينمائى عند تعامله مع التراث ، والتى لاشك فى أنها تختلف كل الاختلاف عن قواعد الفيلم الذى يتعامل مع أى شىء آخر لا علاقة له بالتراث ·

وهذه الأجرومية الجديدة التى جاء بها « هانى لاشين » ـ صاحب فكرة فيلم الأراجوز ومخرجه ـ يمكن أن نستخلص قواعدها ونلخصها فيما يلى :

أولا : تعدد المادة التراثية وتنوعها ، تنوعا شديدا شمل : المثل الشعبى ، المقتطف الدينى ، المعتقد الشعبى ، الأغنية الشعبية ، الاحتفالات والموالد ، العادات والتقاليد ، الأزياء ، الايحاءات ·· الخ هذه الصور ·

ثانيا : اعتمد الفيلم على أداة شعبية منتشرة بين أهل الريف والحضر ـ على حد سواء ـ وهى « الأراجوز » الذى ارتبط به الناس ، كما ارتبطوا بالفرجة على « خيال الظل » ، « صندوق الدنيا » ، « اللعبات التياترية » ·· وغيرها من اللعبات الشعبية ·

ثالثا : تعامل الفيلم مع التراث الشعبى فى أرقى مستويات التعامل ، وهو مستوى « المواجهة مع التراث » مستعينا بكل صوره ومواده للتعبير عن قضايا معاصرة ملحة تتلخص ـ كما جاء على لسان الأراجوز ـ فى مقولته : « أنا بدافع عن الناس والعرض والأرض » ، متخطيا بذلك مستوى « الاستغراق فى التراث » والتعامل مع الأراجوز كلعبة شعبية للتسلية والترويح أو للهو وتزييف الوعى وتغييبه ·

رابعا : توفر لهذا الفيلم ـ فى جانبه الفنى ـ سمات جمالية متميزة ومتفردة ·· هذه السمات يمكن الاستدلال عليها من خلال : ما يسمى بـ « سينمائية الفيلم » فى شقيها المرئى والمسموع، ومن خلال استغلال السينما كوسيلة اتصال جماهيرى لها فعاليتها وتأثيرها الهائل ، وكذا من خلال لغته السينمائية الخاصة التى عبر بها عن فكرة الفيلم واطاره الفلسفى بتوظيفه كل الامكانات المتاحة فى اتفاق تام وفى غير نشاز ·

خامسا : جاء هذا الفيلم فى صورة لايستطيع أى من المهتمين بالسينما ـ الجمهور العام أو الجمهور الخاص ـ الا ينفعل بها حسيا وعقليا ووجدانيا · فالفيلم على المستوى النقدى ، بشكل خاص ملىء وغنى وثرى بكل المعطيات والعناصر الفكرية والفنية التى تفرض علينا حتمية الكتابة وابداء الرأى ، على عكس الكثير من

الأفلام التى بليت بانتاجهـــا السينما المصرية وبخاصة فى العقدين الأخيرين ·

فالمتأمل لخريطة الانتاج السينمائى فى مصر ، تصدمه تلك الصورة القاتمة لهذا الكم الكبير من الأفلام التى هى بحق ، دون مستوى التنـاول النقدى ·· أقول هذا ليس ترفعا من قبل النقاد أو تعاليـــا ·· فالحقيقة المؤلمة أن هذه الأفلام ، السيئة السمعة والرديئة المستوى فنيا وفكريا ، لايتوافر لها الحد الأدنى من قواعد فن السينما ، أو بديهيات البناء الدرامى الذى يجذب الأقلام للكتابة عنها ·· هذه على أية حال مجـرد وجهة نظر شخصية قد تكون صحيحة أو خاطئة !!

أما فيلم « الأراجوز » لهانى لاشين ، فهو يمثل أحد النماذج الفيلمية الجديرة بالتناول ، وعلى جميع مســتويات النقد : المستوى الوصفى ، المستوى التفسيرى ، المستوى الجمالى ·· قبل الوصول الى وضع الحكم النقدى · ولاشك أن فيلما يمكن تنـــاوله بهذا الشكل ، لهو جدير بالدراسة والاهتمام ، وعلى الجانب الآخر فهو بمثابة الفيلم النموذج لتوظيف التراث الشعبى وفى أعلى مستوياته (مستوى المواجهة مع التراث وتفجيره فى آن) ·

الفيلم على المستوى الوصفى (الصـــورة ، والصوت) جاء متميزا لتوفر الحس الفنى العالى والوعى بمفردات البناء الدرامى (مونتـاج كمال أبو العلا ، مدير تصوير محسن أحمـد ، صوت جميل عزيز ، موسيقى عمـار الشريعى ، ديكور رشدى حامد) ومايسترو العمل المخـرج الشاب هانى لاشـــين الذى قدم أعمالا متميزة شاهدناها على شاشة التليفزيون (فيلم « أيوب »، السهرة التليفزيونيـة « عندما يأتى المساء » ، المسلســـل التليفزيونى « البـــاقى من الزمن ســـاعة ») ·

لهذا جاءت لقطـــات الفيلم ومشـــاهدة فى تكوينـــات مريحة للنفس ، مبهرة للعين تفيض بمشاعر انسانية فياضة ومتوهجة ، ومفـردات ذات دلالات قوية موحية ·

وتبرز جماليـات الصـورة ، وبراعة شريط الصوت منذ المشـهد الافتتاحى الذى وضـــح تصميمه الفنان « جبران » فى اختياره لصـــور تحكى تراثنا الشعبى وأبطالنا الشعبيين أمثال : أبو زيد الهـلالى ، وعنترة بن شداد ، والظاهر بيبرس ·· وغيرهم ، وعلى نغمات من موسيقانا الشعبية الأصيلة ·· انها اختبـارات موفقة منذ اللحظة الأولى · ثم تتوالى اللقطات والمشاهد التى تؤكد تميز هذا الفيلم وتفرده ، ومنهـا ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ المشهد الأول فى بيت « الأراجوز » (محمد جاد الكريم) وابنه «بهلول» (هشام سليم) و (كلوزات) العين والأذن على الطفل الذى يتلقى من أبيـــه · مشـهد القهوة وعلامات نكســـة يونيـو ٦٧ على الوجوه وعلى الجدران وصـــورة عبد الناصر المعلقة فى بيت الاراجوز · تحديد الزمن عن طريق الاكسسورات، (صور أم كلثوم وعبد الحليم وعبد الوهاب) والاستعانة بشريط الصـــوت بلا حوار مباشر أو صورة عفى على استخدامها الزمن · مشهد الاستعانة بالأراجوز لتوليد جاموسـة أم رتيبة فى حظيرة البهائم · مشهد حلاقى سوق القرية وانسحاب « الأراجوز » لشهدى أفندى لكتـابة خطـاب لابنه بهلول · مشهد « الأراجـوز » فى القهوة بعد تعاطيـــه الحبوب المنشطة للجنس وفشله فى الاقتراب من « أنغام » (ميرفت أمين) وعلى صوت أم كلثوم « ياظالمنى » ·· وغيرها من المشـــاهد التى تكاملت فى معطياتها المرئيـــة والمسموعة وفى نسـيج مترابط يثير الانفعالات الوجدانية لدى المتلقى دون تكلف أو تعمد ·

على المستوى التفسيرى يتخذ صـانعو الفيلم ومخرجـه على وجـه الخصوص (وهو صـاحب الفكرة) « الأراجوز » ـ كلعبة شعبية واسـعة الانتشـار ـ وســيلة للتعبير عن رؤية نقـدية اجتماعية للمجتمع المصرى طوال العقود الثلاثة الماضية وبالتحديد منذ قبيل نكسة يونيو ٦٧ وحتى ما بعد عبـــور ٦ أكتوبر وما صاحب هذه الفترة من ظواهر اقتصادية ، واجتماعية كبرى · وهنا نعرج الى اشكالية توظيف التراث الشعبى فى السينما المصرية ·

نعود للتذكير بأن السينما المصرية على طول تاريخها ، لم ترتقى فى تعاملهـــا مع تراثنـا الشعبى الى مستوى « المواجهة » مع هذا التراث ،

وتجمد تعاملها عند حدود نقل الحدوتة أو الحكاية الشعبية ، وهذه لاتمثل سوى أداة ضمن مئات الأدوات التراثية الغنية والتى ترهن كل أداة منها بالعديد من الاستخدامات الدرامية . لكن تبقى موهبة المبدع ، وتوفر الرؤية لديه ، ومقدرته على التعامل مع المادة التراثية باستخدام أدواته هو .. تبقى هذه العوامل الحدود الفاصلة لتميز مبدع على آخر .

وفى اطار استخدام أو توظيف « الأراجوز » بالتحديد فى أفلامنا المصرية نذكر لمخرجنا الكبير صلاح أبو سيف فيلم « الزوجة الثانية » (انتاج ١٩٦٧) ـ الى جانب توظيفه لصندوق الدنيا في نفس الفيلم ـ فظنى ان لم تخنى الذاكرة انه أول فيلم مصرى يتم فيه توظيف احدى المواد التراثية توظيفا يرتقى الى مستوى الاستلهام الجمالى شكلا وموضوعا ، فكان أراجوز أبو سيف فى هذا الفيلم بمثابة الضمير الحى أو المحرك للأحداث ، والمعبر عن مكنونات النفس البشرية (بطلة الفيلم سعاد حسنى « فاطمة » فى مواجهتها لظلم العمدة واستبداده صلاح منصور « عثمان ») .

وبعد حوالى عشرين عاما يعود الينا «الأراجوز» من فكرة واخراج هانى لاشين ، الذى حقق من خلاله أعلى وأغنى مستويات التوظيف للمادة التراثية فأراجوزه هنا ، البطل الشعبى الهام :

أراجوز وشجيع والدنيا ميدان
فارس .. حارس ، واقف ددبان
اذا كانت الدنيا مكان ، وزمان
باحمى الغلبانة ، والغلبان ..

وهو ، لسان حال الناس ، المعبر عن قضاياهم الاجتماعية :

عريس مخلع
طز مهكع
يحموك .. بحبة جوزه

وهو ، كاشف الاعيب المنحرفين من أفراد السلطة وأطماعهم :

شيخ الخفر
ياحلاوة عليه
خبا البقرة .. بين رجليه

وهو ، المهموم بقضية الوطن (نكسة يونيو ٦٧) :

مونولوج : الحرب ماانتهتش .. حتقول ايه بكرة للناس .. الدنيا ع الحلوة والمرة .. وكل ليل وله نهار .

وهو ، المعبر عن فرحة الشعب ، واعتزازه بوطنيته (حرب الاستنزاف) :

مونولوج : أمال كانوا فاكرينا ايه ؟ نسوان . حنحط ايدينا على خدنا ونسكت !

وهو ، الداعى لتربية الجيل الطالع على عزة النفس ، وحب الوطن ، والوعى بقضاياه ومشاكله ، من خلال تعميم فكرة « أراجوز » المدارس ، وتطويرها والخروج بها من عالم القرية المحدود لآفاق الحضر والمدنية .

وهو ، فى النهاية ، المنوط به تلقين الدرس للطفل الوليد ، وتدريبه بشكل فعال ، لتستمر المسيرة ، ويبقى صوت « الأراجوز » ويظل ضميرا وحسا شعبيا ، يعبر عن الأحداث ، ويواجهها بلا خوف أو خنوع ودون شوائب .

اذن نحن فى « الأراجوز » أمام شكل جديد لتوظيف التراث الشعبى وأدواته توظيفا نوعيا ذا فاعلية عالية ، يرتفع بمستوى الوعى الجماهيرى واثارة الفكر حول مواقف عايشناها وأحداث عاصرناها وقضايا لازال صداها يعلق بالاذهان ، ولازال يدور حولها الجدل والنقاش ، ولم يحسم بعد ، بدءا من نكسة ٦٧ . ومرورا بحرب الاستنزاف ، وعبور أكتوبر العظيم ، وتجربة الانفتاح الاقتصادى ، وانتهاء بمشكلاتنا الاقتصادية الملحة والاجتماعية ، والوضع الراهن لمجتمع الريف والمدينة وما شابهما من مظاهر سلبية وممارسات خاطئة أبسط ما جنيناه منها : هجرة الأرض وتجريفها ، وهجرة أهلها الى الخارج تحت وهم التغيير وزعم التطوير والتموين ، وظهور الطبقة الطفيلية المتسلقة التى أهدرت كل القيم ، وأفسدت الأخلاق ، وعاثت فى الأرض فسادا لم نره من قبل .. لكن يبقى

فى النهاية ـ رغم كل شىء ـ صوت الضمير الحى الواعى المنزه عن الهـوى والغرض ، صـوت « الأراجوز » الذى لايعـرف العوج أو المهادنة ينطلق مدويا فى الآفاق ، صارخا فى كل مكان لعله ينجح فى افاقة الضمير الخرب من سباته العميق ٠٠ قبل فوات الأوان ٠

على هذه القيمة الموضـوعية القوية ، نسج « عصام الشماع » خيوط سـيناريو أراجوز هانى لاشين ، فى احكام مشهدى جيد ، وسيطرة فيلمية كاملة ، بلا حذلقة أو تكلف أو وقوع فى براثن التطويل الممل أو خلل البنـاء الدرامى أو زج المشاهد الرتيبـة أو الفاقعة الابهار التى تهدف الى الترفيه والتسلية ، والتى يلجأ اليها غالبية كتاب السيناريو عندنا ، ارضـاء لمنتجى أفلامهـم ، ومخاطبـة للجانب الحسى السفلى للجمهور المفترى عليه ، ضمانا للاقبال الجماهيرى والتزاحم على شـباك التذاكر ٠٠ وهذه قضية أخرى ٠

واذا انتقلنا بالحديث عن المستوى الجمـالى للفيلم ، فالى جانب السيناريو المتيمز لعصـام الشماع ـ وهو أحد عناصر الحبكة الجيدة التى جاء عليها « الأراجوز » ـ نجد تمييزا كبيرا على المستوى التقنى ، وعلى وجه الخصوص مونتاج المبدع الخبير كمال أبـو العلا فى مشـاهد : الانتقال الزمنى لبهلول (هشام سليم) من مرحلة الطفولة لمرحلة الشـباب ، الانتقال من بـؤرة أحداث حرب ٦٧ الى النكسـة كمـا بـدت على الوجوه ، جو رمضان قبيل حرب أكتوبر ثم اتمام العبور العظيم، زواج الأراجوز «محمد جاد الكريم» من « انعام » واتمامه فى لقطتين ، مشهد أراجوز المدارس وتوازى لقطاته بين الأراجوز والأطفـال ومظاهر من الحياة الريفية الحديثـة (تبوير الأرض وتجريفها ، والسطو عليها بالبناء) ٠٠ وعلى العموم استطاع كمال أبـو العلا من خلال ضرباته المونتاجية الموفقة خلق الايقـاع الملائم والمناسب على محتوى المشاهد واللقطات وربطها فى احـكام وكمـال مع شريـط الموسـيقى التصـويرية ـ التى وضعهـا عمـار الشريعى ـ والحوار والمؤثرات كما صاغها مهندس الصوت جميل عزيز بلا تداخل أو طغيان عنصر على آخر او تشويه أو نشاذ ٠

وعلى اعتبار أن الفيلم السينمائى « صورة » فى المقام الأول ، لذا كان الاهتمام بعناصر تكوينها من قبل مدير التصوير الشاب محسن أحمـد ، وتصميمه للاضاءة الموحيه المعبرة عن الأحداث ، والمتفاعلة معها بشـكل ميز هذا الفيلم وجوه الخاص ، الذى يحتاج دون شك لمصمم اضـاءة ومدير تصـوير واعى بكل مفـردات اللغـة السينمائية ، وعناصر البناء الدرامى ، وجماليات التكوين السينمائى ٠ وقد أثبت محسن أحمـد جدارته وكفاءته وسلامة حسـه الفنى على طول الفيلم وعرضه ، وعلى وجه الخصوص فى مشاهد : المشـهد الافتتاحى قبـل الدخـول لمنزل « محمد جاد الكريم » وجو الفجر الشاعرى فى القرية المصرية ، مشـهد وجـوه أهل القرية الحزينـة البائسة بعد نكسـة ٦٧ وعلى وجه محمد جـاد الكريم فى منزله ، مشهد توليـد الجاموسة فى حظيرة أم رتيبة ، مشهد محمـد جاد الكريم فى القهوة بعدما فشل فى التقرب من أنعام (كلوز أب على الوجه مع الاضاءة الامامية المركزة على مقدم الوجه) ، مشـهد الأراجوز (محمد جاد الكريم) داخـل صندوقه الخشبى وقد أصابه المرض والاعياء الشديد ، مشهد اللقاء الليلى بين بهلول وزميل دراسـته على كورنيش القاهرة ، مشـهد المولد ومطاردة أنعـام حتى خروجها من القرية فى ظلامها الدامس ٠٠ وغيرها من المشاهد التى أضفى عليها محسن أحمد من حسه الفنى العالى ، ما صبغ على صور الفيلم قيما جمالية لها وقعها الخاص على المشاهد ، وساهمت الى حد بعيد فى توصـيل القيم الفكرية ـ كما أرادها الشماع ولاشين ـ لذهن المتفرج ٠٠ وهذه رسـالة ٠

ويأتى عنصر الديكور والملابس ، الذى صاغ مفرداتهما الفنان الشاب رشدى حامد ، بشكل أضفى على الفيلم ككل ـ خاصـة فى مشـاهد القرية ـ نكهة خاصة ، اضافت لمصداقيته الفكرية والفنية جوانب أخرى ، ليخرج الينا الفيلم فى كل متكامل فى : البيئة والأحداث والشخصيات، بشكل يلفت اليه الأنظار ٠ والى جانب الديكورات

الرئيسية الكبيرة لمنزل محمد جاد الكريم ، والقهوة الريفية ، وللموند ، لم يغفل رشدى حامد قيمة الاكسسوارات الكبيرة منها والصغيرة ، كما وضع على نفس الدرجة من الاهتمام ملابس الأراجوز « محمد جاد الكريم » ، « انعم » ، « بهلول » فى القرية . كما لم يغفل المظهر الخارجى لشباب القرية بعد هجرته وعودته للقرية فى ملابسهم ومحتويات دورهم (مسجلات، فيديوهات ، مراوح كهربائية ، راديوهات ، الخ) .

أما عنصر الموسيقى التصويرية ، فيأتى ضمن عناصر الشريط الصوتى للفيلم الأخرى : الحوار والمؤثرات الصوتية ، وليشيع على طول المستوى الأفقى له ، جوا مفعما على مستوى السمع بالأصوات المعبرة المنتقاة أو بالكلمة الدالة الموحية ، أو بالمؤثر المشارك فى نقل الرؤية والتعبير عنها . وقد ساعدت أشعار سيد حجاب الموسيقار عمار الشريعى فى اضفاء الحيوية والسخونة والتفاعل الوجدانى مع كل مشاهد الفيلم ولقطاته ، والذى حفل بالعديد من القطع الغنائية والموسيقية التى جاءت متميزة التأليف ثرية للعواطف غنية بكل المعانى الانسانية .. وفى شكل اتفق تماما مع المضمون الفكرى للفيلم ، والتركيب الفنى له . ففى مشاهد الانكسار والانتصار كانت الأغانى الوطنية ، وفى مشاهد رصد سلبيات حياتنا الاجتماعية كانت أغانى الأراجوز النقدية .. وهكذا وفق عنصر الموسيقى وتم توظيفه بشكل واع وذكى .

نصل الى دور الأداء التمثيلى فى الفيلم . ومن الطبيعى أن نقف طويلا لنتأمل أداء النجم المصرى العالمى عمر الشريف فى دور الأراجوز « محمد جاد الكريم » . قبل هذا يأتى بالطبع دور المخرج هانى لاشين فى اقناع عمر الشريف بالعودة للعمل فى فيلم مصرى ، وفى مثل هذا الدور بالتحديد .. الدور صعب ويحتاج بلا شك لقدرات خاصة فى الأداء وتلوين الصوت والتعبير بالوجه والعين وبالايماءة والاشارة والحركة وطريقة الكلام واستعمال كل الحواس ـ ما ظهر منها وما بطن ـ للوصول بالشخصية السينمائية لأعلى درجات الاقناع ، وتحقيق أقصى مصداقية ممكنة .. وهذا لايأتى بطبيعة الحال بمعزل عن : اقتناع الممثل أولا بالدور ، وموهبته التى فطر عليها ، وفهمه لأبعاد الشخصية ، واستعداده الذاتى لأدائها ، وأهم من هذا وذاك حب الشخصية والتعاطف معها .. هكذا كان عمر الشريف فى أدائه المتميز واللافت للنظر ، والذى استحق عليه كل تقدير وثناء من قبل لجان التحكيم فى المهرجانات الدولية التى عرض بها « الأراجوز » .

ونظلم عمر الشريف ، إذا وقفنا عند بعض المشاهد أو اللقطات من الفيلم دون غيرها ، فهو على طول الفيلم وعرضه استطاع ان يبعث فيه حيوية وديناميكية شدت انتباه المتفرج حتى النهاية .. حركة دائبة ونشاط ملحوظ وحضور سينمائى يحسد عليه .. لكن لايسعنا فى هذا المقام الا أن نشير الى بعض هذه المشاهد واللقطات التى استوقفت انتباهنا بشكل ملحوظ « لتلقائية الأداء نتيجة لتلقائية الدور ، وليس مجرد تلقائية الممثل نفسه » ـ كما يقول بذلك الأستاذ أحمد الحضرى مترجما عن « تونى بار » فى كتابه « التمثيل أمام الكاميرا » ـ من هذه المشاهد واللقطات : محمد جاد الكريم (عمر الشريف) فى منزله بعد نكسة ٦٧ فى حزنه الظاهر على وجهه والدفين داخله ومنولوجه مع نفسه (الحرب مانتهيتش .. كل ليل وله نهار) مشهد استقبال نجاح ابنه بهلول فى الثانوية ، ونجاحه هو فى تعليم ابنه الوحيد ، مشهد املاء خطابه لابنه على شهدى أفندى فى ترفقه بابنه والعتاب عليه (وحشتنى قوى ياواد يابهلول ـ كده برضه يا وحش مانجيش تشوف أبوك .. بهلول هو الدنيا ياشهدى أفندى) ، مشهد استدعاء أم رتيبة له لمعاونتها فى توليد الجاموسة (ياسيدى سعيد .. سهل عليها ساعتها وفك عقدتها) ، مشهد تقربه فى منزله من أنعام وتمنى الزواج منها وتجليات الفلسفية العفوية (كان نفسى كل واحد يبقى نصين .. نص راجل ونص ست عشان مايتخنقوش .. أنا مسطول ، بس قلبى فايق) ، مشهد الأداء داخل صندوق الاراجوز وقد ظهرت علامات

الاعياء الشديد ، والهزال على محمد جاد الكريم وبرغم هذا لم يتخل عن دوره وسـط الناس ، مشهد تناوله العشاء مع ابنه « بهلول » فى رحاب حى الحسـين (بهلول : أنا حبقى أزورك ·· محمد جاد الكريم : ·· تعبير بالوجـه والعين يشد الانتباه بدون كلام) ، مشهد توسـله الى الله ليحفظ له ابنه بهلول من الزلل وارتكاب الخطايا (يارب ياالى حميت محمـد ·· ياالى فديت اسماعيل ·· احفظ لى ابنى) . مشهد أراجوز المدارس الذى جمع فيه عمر الشريف بين الأداء التمثيلى الأخاذ والغنـاء الجماعى مع الأطفال والحركة الدائبة الموظفة ، مشهد تحديه لكل مظاهر السلبية واللامبـالاة وتصميمه على أداء دوره رغم كل الظروف الصعبة (الى يفرط فى أرضه ، يبقى فرط فى عرضه ··وأنا لا بفرط فى الأرض ، ولا فى العرض) ، مشهد مواجهته ـ فى السوق ـ لابنه بهلول الذى انغمس مع الطبقة الطفيلية وارتمى فى أحضـان الخسة والقوادة (طز فيك يابهلول ·· طز فيك يابنى) ·· من أقوى اللحظات الدرامية وأعظمها تأثيرا ، والتى وصل فيها عمر الشريف الى قمة الأداء وعظمته فى هذا الفيلم على الرغم من أنها لقطة ، مشهد المواجهة ـ أيضـا ـ مع ابنه بهلول فى أثنـاء حملته الانتخابية ليفند مزاعمه دون اسـتعداء الناس عليه ·· موقف عصيب وصعب يحتاج لأداء خاص ·· وقد فعـل عمـر الشريف ، ثم المشهد قبل الأخير فى المستشفى وتلقفه لمولوده الجديد وصراعه بين حزنه الشديد على زوجته ، وبين أمله فى غد أفضل على يد هذا الوليـد ، وأخيرا مشهد النهاية حيث يلقن ابنـه الصغير من تجاربه وخبراته وفى نفس الوقت حرصه على المشاركة الفعالة من جانب الابن ·· فالتلقين وحده لايكفى ··

وكلها مشاهد تؤكد تفوق الفنان عمر الشريف، وتفسر شد الانتباه الذى أصاب المتفرجين طوال عرض الفيلم ، مما صعب من مهمة (كاسط) الفنانين العاملين معه ·· لكن تبقى ـ كما أسفلنا ـ الموهبة ، والاستعداد ، وحب الشخصية كعناصر متكاملة ميزت أداء الفنـانة « ميرفت أمين » لدور « أنعام » ، لتقف أمام النجم عمر الشريف ندا لند ، وفى تنافس شريف لنرى لها أحد أفضل أدوارها على شاشة السينما المصرية ، وعلى وجه التحديد فى مشـهد مطـاردة كامل الكسـبانى (آداء أحمد خليل) لهـا فى المولد والتقاءها بمحمد جاد الكريم ـ أداء هادىء وتعبير جيـد بالكلمة والايماءة ونظرات العينين ، مشهد ليلة بياتهـا الأولى بمنزل جاد الكريم وخوفهـا منه كرجل وحرصها على الا تفقـد منزله كمأوى ، مشهد السوق ومواجهتها لبهلول والكسبانى بعد اكتشاف لعبتهما الحقيرة للايقـاع بها والنيـل منها ، مشهد كشف ألاعيب بهلول بسجنه لأبيه وتأليب الناس عليه واحراق لافتـات حملتـه الانتخابية : (ياناس بهلول سـجن أبـوه ·· قولوا لبهلول ، جاد الكريم حيطلع لك أراجوز من بطن أنعام ··) · وعلى الرغم من المسـاحة المحدودة لدور « أنعام » (ميرفت أمين) ، الا أنها خلال ماظهرت فيه من مشاهد ولقطات ، استطاعت أن تقف أمـام الكاميرا فى ثـوب مختلف ودور جديد ، أضاف لها وأضافت له ·· وظنى أنهـا البـداية الحقيقية للون آخـر جـديرة به « ميرفت أمين » دون غيرها من الممثلات المؤديات كتحصيل حاصل ! ·

وأمام هذا الثنائى الكبير ـ عمـر الشريف ، ميرفت أمين ـ استطاع هشـام سليم فى دور بهلول أن يقف بثبات وثقة بلا تلعثم فى الأداء ، أو خوف من المواجهة ليشد هو الآخـر انتبـاه المشاهدين لقدرته الملحوظة على التلون والتباين والانتقال بأبعاد الشخصية من نقيض الى نقيض كما رسمها سيناريو عصـام الشماع ·· فهو ابن الأراجوز محمد جـاد الكريم الفقير المعدم النابت من طين القـرية ، ثـم هو بهلول بك البرجـوازى المتسلق نسيب ووريث الطبقـة الارستقراطية الجديدة ·

ويأتى دور شهدى أفنـدى (أداء الممثل القدير عبد العظيم عبد الحق) ليمثـل حـركة الوصل وأداة الاتصال بين عالم محمد جاد الكريم، والعالم المحيط معلقا على الأحـداث أو شـارحا لخفاياها أو مترجما لأحاسيس العامة من الشعب فى مجتمع القرية ·· اضافة لكونه صوت الحكمة صاحب الخبرة المتطلع لغد أفضل ·· مشـاهد

لقطات منتقاة أضفت على الفيلم نكهة خاصة ، وكمالا لم يفتقده ٠

أحمد خليل فى دور « كامل الكسبانى » ــ ابن الباشا السابق ، وعضو اللجنة المركزية فى الاتحاد الاشتراكى ، ثم رجل الأعمال الانفتاحى المعروف ــ تميز فى الأداء وجسد الشخصية بافضل ماتكون ، فى هدوء ورزانة ، وبلا أدنى حركات مفتعلة أو تشنجات ٠ ولن ننسى له مشهد التقائه باحدى الساقطات فى مكتبه حين سألها : اسمك ايه ياحلوة ؟ فلما أجابته علق بقوله : برافو !! ٠٠ أداء ملفت للنظر استخدم فيه عينين زائغتين ، هزة رأس خبيثة ، حركة يد حائرة ٠٠ وظنى أنه اكتشاف لنمط جديد من الشخصيات تحتاج اليه السينما المصرية الجادة ٠

أما سلوى خطاب فى أدائها لدور « أمانى » ــ الابنة الوحيدة المدللة لكامل الكسبانى ، فقد أدت الدور فى حدود ما طلب منها ، كذلك أبو الفتوح عمارة فى دور « عواد » القروى المتمرد على نمط حياة الريف ٠ وكذلك باقى طاقم الفنانين ، والمجاميع ٠ وهذا لايقلل من شأنهم ، بقدر ما يمثل التزامهم الكامل بحدود الدور وأبعاد الشخصية كما رسمها السيناريو ، وتصورها المخرج وهذا يكفى فى بعض الأحيان ٠

يبقى أن نشير الى أن هذا الفيلم المتميز فى فكرته ، وأدواته السردية ، وعناصره الفنية ، وطاقم فنانيه لم يأت على هذه الصورة المتكاملة من فراغ أو عدم ، فهذا التميز بدء مع فكرته التى جاء بها مخرجه هانى لاشين ليصيغها على الورق عصام الشماع ٠٠ لكن يبقى فى النهاية عبء تحويل هذا الورق الى شريط سينمائى على عاتق المخرج وحده ، والذى يعزى اليه أولا وأخيرا قبول الفيلم من جانب المشاهدين أو رفضه ٠٠ استحسانه أو استهجانه ٠٠ الاعجاب به أو النفور منه ٠

بهذا « الأراجوز » استطاع هانى لاشين أن ينتزع منا القبول ، والاستحسان ، والاعجاب لتمام تكامله ودقة صياغته ومصداقية صنعه وبرغم ما قد يظهر من اختلافات فى وجهات النظر على المستوى التفسيرى للفيلم ، أو من هنات حول سينمائيته تقنيا ، الا أن هانى لاشين يعتبر ــ فى تصورى ــ أول سينمائى مصرى له السبق فى وضع « أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبى فى السينما » تعاملا يرتقى لمستوى « المواجهة مع التفجير » ٠٠ وقد أصاب ٠

★★★

منمنمات عربية

إبراهيم حلمى

فى الفترة من ٢ حتى ١١ يوليو ١٩٨٩ أقام الفنان (محمد بغدادى) معرضه المتميز بقاعة (جاليرى ايوارت) بمبنى الجامعة الأمريكية بالقاهرة . وأعطاه الفنان اسم (منمنمات عربية) كعنوان يحدد اتجاهه الفنى .

لقد أثار اسم هذا المعرض كثيرا من التساؤلات التى دارت حول معنى عبارة (منمنمات عربية) ومدى ارتباطها بالتراث العربى . الذى ازدهر فى القرن السابع الهجرى فى عديد من المدارس التى ازدهر بها فن التصوير العربى الاسلامى ، التى كان من أشهر مبدعيها (يحيى بن محمود الواسطى) و (كمال الدين بهزاد) المعروفين .

يقول الفنان (محمد بغدادى) انه على الرغم من ان هذه التسمية لم تكن فى الحسبان ، وانما جاءت عفو الخاطر ، أثناء محاولة ذهنية للبحث عن عنوان لهذا المعرض ، الا أن هذه التساؤلات دفعت بالعقل نحو البحث عن أصل هذه الكلمة . فالمنمنم هو الشىء المزخرف المرقش ، ويقال كتاب منمنم : أى منقوش ومزخرف . ويقال تنمنمت الريح الرمال : أى خطتها وتركت عليها أثرا كالكتابة ، والنمنمة هى الخطوط القصيرة المتقاربة .

هذا المعرض جاء كمحاولة ليست الأولى ولا الأخيرة للخروج من مأزق هوية الفن العربى . ففى شتاء عام ١٩٨٨ التقى الفنان (محمد بغدادى) بالفنان الأسبانى (فرناندو بريفيدر) . وكان قد حصل على الجائزة الأولى (حفر) فى بينالى القاهرة الثالث ، وعندما سأله عن أهم ما لفت نظره فى لوحات الفنانين العرب والمصريين على وجه الخصوص قال له بأسى ودهشة : كنت أعتقد اننى سأرى لوحات رائعة تمثل امتدادا وتطويرا لفنون الشرق الساحرة . لكننى وجدت لوحات وان كانت جميلة الا أنها تصلح لأن يوقع عليها أى فنان أوربى باستثناء بعض الأعمال التى اتخذت من الحرف العربى أداة للتعبير ، ولكن فى اطار تشكيل يستمد روحه من المنظور الأوربى للفن التشكيلى .

من هنا تفجرت فى داخل الفنان (محمد بغدادى) عدة أسئلة لربط الفن العربى بجذوره ومنابعه الأصيلة ، الممتدة عبر الزخارف العربية والخطوط والفن الشعبى ، ولهذا جاءت ريشته بعدة لوحات فنية لتأكيد هذا الاتجاه نحو استلهام فنوننا من تراثنا القومى الخاص بأمة العرب والاسلام .

اهتم الفنان (محمد بغدادى) فى معرضه باظهار مفاتن (عروسة المولد) فى ثلاث لوحات متتالية . كل لوحة تختلف عن الأخرى فى الرؤية الفنية ، من حيث الشكل واللون والزخرفة . فنرى فى احداها أن زخرفة زى العروسة يتسم بالطابع الاسلامى . كما نرى فى أخرى زخارف الخيامية ، وفى حين تمتلىء الخلفية فى اللوحة الأولى بالزهرة الاسلامية تبرز الخلفية فى اللوحة الثانية

اهتماما ملحوظا بعناصر مستوحاة من الفن الشعبى التشكيلى ، كالديك ، والأبريق ، وحصان المولد . والكف ، والحجاب ، والسفينة ، وغيرها .

أما الشهر الكريم رمضان فقد رصد الفنان (محمد بغدادى) فيه مظهرين من مظاهر الاحتفال الشعبى فيه وذلك بلوحتين تعبران عن فانوس رمضان ، مزج فيهما الفنان اهتمامه بالحرف العربى بالتصوير . ففى حين أحاطت لوحاته الآيات القرآنية توسطت طفلتان بفانوسيهما سطح اللوحة أمام مسجد وعدة منازل ، بينما امتلأت السماء بالنجوم وبرز فيها هلال الشهر الفضيل بصورة واضحة جلية .

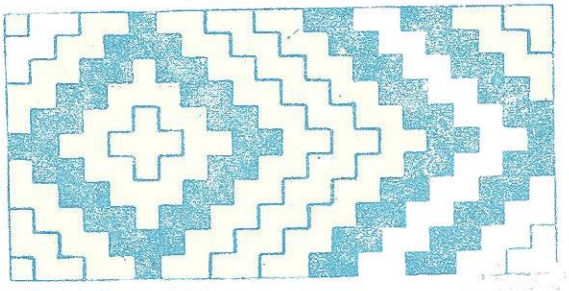
وفى لوحة أخرى بعنوان (وحوى يا وحوى) رسم الفنان (محمد بغدادى) خمس فتيات صغيرات مبتهجات بفانوس رمضان ، بحيث يوحين للناظر اليهن بأنهن قد خرجن توا من احدى حكايات (ألف ليلة وليلة) ، بملابسهن وسراويلهن وأحذيتهن غير المألوفة الا فى كتب فنون التراث العربى .

وفى احدى اللوحات أسماها (وفديناه بذبح عظيم) رسم الفنان (محمد بغدادى) لوحة كانت أصولها منتشرة منذ ثلاثين سنة فى الموالد الشعبية وهى لوحة (فداء سيدنا ابراهيم لابنه اسماعيل) .

ان الألوان الجميلة واضحة وبارزة فى هذه اللوحة ، وتتناغم مجموعة الألوان الصفراء والزرقاء والحمراء فى اتساق منسجم .

لقد ضم المعرض لوحات أخرى كثيرة ، وهى وان دلت على شىء فانما تدل على شيئين ، هما اتساع خيال الفنان (محمد بغدادى) من ناحية ، وخصب المأثور الشعبى والعربى من ناحية أخرى ، والذى يرحب بكل من يحاول أن يرتاده من الفنانين فى حب واحترام .. !

★★★



Next, Mr. Amr Mahmoud reviews the PhD thesis presented by Mrs. Layla Kamal Fatooh to Helwan University, entitled "Methods of Developing Lighting Elements to Enrich Artistic Handcrafts for Education Students". ....

In her thesis, Mrs. Fatoob deals with folk-art as a source of inspiration, in providing light-units with a historical dimension, in addition to its artistic form.

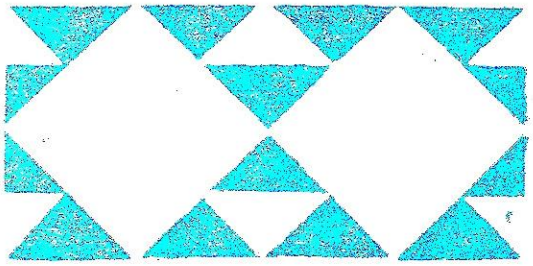
***

Mr. Mustafa Shaban Gad presents a review of the M.A. thesis presented by Mr Otared Abdel-Meguid Shoukry to the High Institute of Folklore — Academy of Arts, about The Art of Narrating Folktales — a Field-work Study.

On the other hand, *Mr. Mohammed Sayed Yassin presents his tour in the Nubian Exhibition held in November* 1989, marking the 25th anniversary of the Nubian Emigration. The exhibition was accompanied by various works of numerous artists, as well as a number of interesting lectures and seminars.

Next, *Dr. Yaqout elDeeb presents, through the Egyptian film "Al-Aragouz" directed by Hani Lasheen — starring Omar Sherif and Mervat Amin,* a new style in dealing with folklore in Egyptian Cinema. Especially that this film exemplifies the extreme use of folklore ; namely confronting our folklore and revealing it out at the same time.

Finally, "The Folklore Magazine Tour" concludes with *Mr. Ibrahim Hilmi's account of the exhibition held by Mr. Mohummed Baghdadi in the period* 2nd — 11*th July* 1989, under the title "Arabic Miniatures". The exhibition included a variety of paintings which have been produced under the inspiration of our Arabic and Islamic Artistic heritage in its various dimensions.



consciousness and reality of our Arab people.

About "The Inhabitants of the Eastern Desert — Basharians", Miss Nadia Badawi presents a field work study on the origin, life, customs, traditions, beliefs, music and some folk-literature of the "Basharian" tribes in Egypt. Basharians are a branch of *"Al-Bega"* tribes, who are considered one of the oldest people living by the Red-sea mountains. They were contemporary with Ancient Egyptians, from the 4th century B.C. onwards. They are, also, said to have been in the service of the Pharaohs during wars; and were, therefore, called "Mega" — a pharaonic word meaning warrior.

Moreover, according to the studies made by the famous anthropoligist *Seligmann,* on the tribes living in Egypt and the Sudan, the race living in the Eastern Desert greatly resembles Ancient Egyptians. Furthermore, the *"Ababda", "Basharian"* and *"BaniA-mer"* tribes hold the *strongest resemblance to the Ancient* Egyptians, among the Bega tribes.

On the whole, this field-work study, made by the scholar Nadia Badawi, has its importance in folkloristic and anthropological studies in Egypt.

In the part of the magazine entitled "The Folklore Library", Prof. Abdel *Tawab Youssef presents an interesting review of three books, dealing with Old Literature and Folklore.*

Firstly, we have a review of the book entitled "Haz el-quhouf fi Sharh Qasidat Abi-Shadouf", written by the late poet Taher Abu-Fasha. The book is considered one of the most important Comic writings of the 17th century A.D. It is, in fact, a folk document of Egyptian life in the Ottomite period and was originally written by Al-Shaikh Youssef Ibn Mohammed Ibn Abdel-Gowad Ibn Khadr Al-Sherbini.

Secondly prof. Abdel-Tawab Youssef introduces *A Glossary of Saudi Arabian Folk Culture compiled by Mr. Mohammed Ibrahim Al-Mayman.* The book contains vocabulary of folk culture in Saudi Arabia used in various aspects of local everyday life. The vocabulary has been explained and clarified by *Mr. Abdel-Aziz Mhoammed Al-Thakeer.*

***

Thirdly, we have *"Tales from Africa.* It consists of sixteen tales, among the most beautiful folktale of Africa.

Next, Mr. 'Alaa el-Din Waheed presents a review of "Al-Madia Al-Mughraqa", a book written by Abdel-Aziz Al-'Ani from Iraq. This book forms the first part of a trilogy by Mr. Al-'Ani, about the book forms the first part of a trilogy by Mr. Al-'Ani, about the Iraqi city "'Annah" This city is about to vanish after the new dam on the Eufratus river is completed: just like Nubia sank following the establishment of the High-Dam on the Nile.

The book, also, offers a concrete description of daily life in 'Annah, from a folkloristic point of view.

***

Next, Mr. Abdel-Ghani Dawoud pays attention to folk elements occuring in Ernest Miller Hemingway's novel "A Farewell to Arms". Mr. Dawoud stresses the fact that most modern novelists reveal great interest in Folklore.

***

In the part of the Magazine entitled *"The Folklore Magazine Tour"; Prof. Safwat Kamal presents a review of the M.A. thesis in Art Education, presented by* Mr. *Ashraf Mohammed Abdel-Qader to Helwan University about Dresses and Ornaments of Bedouins in Al-Wadi Al-Gadid (a governorate in Western Egyptian Desert), and its Use in Enriching Art Education.*

Mr. Rif'at tabulates the differences between six versions of the "Metwalli Al-Guirgawi" ballad, pointing out a specific characteristic in its versification. That is to say, the narrator emphasies his personal talent in narrating folk ballads.

With the increasing interest in folklore in the Arab world, Mr. *Mukhtar Sayed Ahmed renews Prof. Ahmed Rushdi Saleh's call for establishing an Arabic Centre and Archives for Falklore and Development.* It's role would be to use Arabic Folklore materials, in development; due to the fact that these materials form a living cultural expression of actual Arabic life. Thus, it is of great necessity that this Folklore Centre should be established, so that the development projects as well as increasing folklore activities may make use of our heritage with its variety and vitality.

Next, Mr. Louis Boqtor presents a study entitled "Dance in Ancient Egypt". His starting point is an idea which he attempts proving ; namely that Egypt with its old and modern history. The writter offers a living example of the concept of continuity. According to the writer, this aspect of continuity, should start from the ancient origins and beginning of dance.

Therefore, Mr. Louis Boqtor means to describe some dances prevalent during various periods of Ancient Egypt, so as to be able to form a concrete idea of dance. Then, the writer offers a description of a number of these dances, leaving it for folklore scholars and particularly specialists in folk-dance, to work on a comprehensive survey of Egyptian Folk-dance. Such a survey should include dance in all parts of Egypt, based on a historical method.

Thus, similarities might be discovered between the past and present. Moreover, changes could be traced, in order to find out the reasons behind these modulations, All this is to provide us with a better understanding of our civilization in its continuity.

Mrs. Thukaa Al Ansari presents a stuyd on "Scansion in the Poetry of Ibn Saudoun". She deals with Ibn Saudoun, who was one of the major Egyptian literary figures in the 9th century of Hijra (16th century A.D.). The writer refers to this poet's life and poetry, with par ticular emphasis on the relation between music and scansion.

Mrs. Al-Ansari reaches the conclusion that Ibn Saudoun's poetry follows the rhythm of the musical scales of Oriental music. Thus, the writer emphasizes that Ibn Saudoun — whose poetry pictured Egyptian life in its political, social, economic and other aspects — was not only well with the laws of poetry, but was greatly acquainted with those of music as well.

★★★

In his study entitled "Al-Zanati Khalifa, the Hero of Maroccans and the Egyptian Folk Narrator", Prof. Ahmed Shams-El-Din Al-Haggagi sheds light on the hero Al-Zanati Khalifa the ruler of Tunisia, on the one hand; and the attitude of the Folk — Sirat narrator towards 'him, 'on the other. This is clarified through the narratives of a number of Sirat narrators in Upper Egypt and the Delta; as well as through a number of the well known published texts of "Al-Siraat Al Hilaliya"

Prof. Al-Haggagi maintains that Al-Zanati Khalifa appears in Al-Sirat Al-Hilaliya not as a hero contrasting with Abu-Zaid Al-Hilali, but as an "opponent hero", combining all the characteristics of heroism and honour.

This important study is full of comparisons and analyses. Mreover, all the comparative versions agree that the murder of Al-Zanati by Diab Ibn-Ghanem brings the murdrer no bonour. It is in fact in favour of Al-Zanati, the great man who has sacrificed his life for the sake of his land and country. Thus, be has been immortalized by the folknarrator, in one of the most important and interesting Arabic Sirat ; a Sirat which lives on in the

THIS ISSUE

This Issue combines various studies dealing with Folk Creation : its aspects and values.

This Issue opens with an article by Prof. Safwat Kamal about "The Preservation of the sources of Folk Creation. These sources are considered the basis of Arabic Culture ; and have, therefore, to receive close attention. Prof. Safwat Kamal presents a review of the efforts directed to these aspects and their positive results. He also offers a scientific suggestion in fourteen points, in orded to protect the sources of genuine folk-creation from the cultural changes and the influence of the spreading mass-media, as well as from the successive social changes.

Moreover, Prof. Safwat Kamal repeats his previous demand to establish an Arab Organization, with the aim of unifying the efforts of Arab folklorists.

Next, Dr. Murad Abdel-Rahman Mabrouk presents his article about "The Features of the Traditional Forms in the Egyptian Novel", in which he deals with some aspects of the artistic structure of the Egyptian Novel. He follows the critical theory which states that the construction of a novel is related to its form. Form is considered the frame which includes the novel's artistic principles, and supports its construction. Thus the artistic form appears clearly among those principles and tends to create an independent entity.

Dr. Murad Abdel-Rahman Mabrouk believes that the artistic form in the Egyptian Novel appears on three levels. Firstly, the traditional dimensions out rule the contemporary ones. Secondly, the contemporary dimensions out rule the traditional ones. Thirdly, artistic parallelism between the traditional and contemporary dimentions is eventually achieved.

The writer illustrates these stages by works of Egyptian novelists such viewpoint, Dr. Mabrouk refers in brief to action, language and characterization, as well as other aspects related to the form of those novels.

Mr. Adel Nada presents a detailed review of the book entitled "The Folktale" written by the late Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis. Mr Adel Nada stresses, at the biginning, the fact that this book is considered one of the main works in the domain of Folklore studies.

The writer, then, goes through the introduction, pointing out the terms: "Tale" "Story", "Maqama", "Narrative", "supersition", "Proverb" .... Mr. Nada, also, reviews the chapters one after the other, emphasizing the richness of the book, derived from the various concepts of the folktales as discussed by Prof Yunis.

Next, Mr. Abdel-Aziz Rif'at deals with some of the problems provoked by the Egyptian folk ballad "Metwalli Al-Guirgawi". In his presentation, the writer says that the available versions of this text emphasize the fact that the development and changes occuring from one text to another, reveal a mobility limied to the form not the content; just like most other examples of literary narrative in verse ; and particularly those having no origins in prose.

A Quarterly Magazine, 30-31
Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo.
Jan. - June 1990.

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

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

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع
١٩٩٠/٦٢٨٣

AL - FUNUN
AL - SHAABIA

FOLK-LORE