الفنون الشعبيّة

العدد ٣٤

ديسمبر ١٩٩١

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفني :
ا . عبد السلام الشريف

العدد : ٣٤ ـ ٣٥

ديسمبر ١٩٩١

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد علي مرسي

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :
ا . د . حسن الشامي
ا . د . سمحة الخولي
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهري
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهني
ا . د . نبيلة ابراهيم

فهرس

- هذا العدد ٣
  التحرير
- شكوى أيوب البابلى ٥
  د. عبد الغفار مكاوى
- الرمز فى الحكايات الشعبية ٢٤
  د. غراء مهنا
- الأغانى الشعبية فى حياة الجماهير ٢٤
  محمود النبوى الشال
- العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقا المصريين ٣٨
  د. زين نصار
- اراغيد رقصة نوبية ٤٧
  محى الدين شريف
- المسرح العربى الشعبى ٥١
  عصام الدين حسن أبو العلا
- الأسرة والزواج فى المثل الشعبى المصرى ٥٩
  أميمة منير جادو
- حكايات شعبية سعودية ٦٣
  د. كمال الدين حسين
- السمكة ذات الـ ٩٩ لونا ٧٠
  عبد التواب يوسف
- العنطور ٧٧
  سونيا ولى الدين ، د. شوقى عبد القوى حبيب
- شبابيك القلل وزخارفها ٨٥
  عبد الله كامل موسى
- الخبز فى مصر القديمة ٩٣
  ايمان المهدى
- الفنون الافريقية ١٠٠
  د. عز الدين اسماعيل أحمد
- المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات ١٠٧
  د. نجوى عانوس

المكتبة

- رحلات بوركهارت لجمع المأثورات الشعبية العربية ١٢٠
  فاطمة أحمد ابراهيم

جولة

- المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى ١٣٥
  عبد العزيز رفعت
- رؤية لأزياء القرن ١٩ فى مصر ١٤٠
  ابراهيم حلمى
- فرقة اذربيجان الروسية للفنون الشعبية فى دار الأوبرا المصرية ١٤٧
  منى نجم

THIS ISSUE

العدد (٣٤)

ديسمبر ١٩٩١

- الرسوم التوضيحية :
  ـ محمد قطب
- الصور الفوتوغرافية :
  ـ ابراهيم حلمى .
- صور الغلاف :
  من أعمال الفنان
  عبد المنعم علوانى .
  الراقصة
  وظهر الغلاف :
  زى جزار وزى قاضى

هذا العدد

**يتنـــاول هذا العـــدد العديد مـــن الدراسات عن الأدب الشعبى والموســيقى والأغـانى الشعبية والأزيـــاء الشعبية · ويستهل هذا العدد بدراسة قيمة للأستاذ الدكتـــور عبد الغفار مكاوى عن « شكوى أيـوب البابلى » يتنـــاول فيها بالتحليل والشرح قصيدته « لامتدحن رب الحكمـة » لديول بيلى ـ نيميقى « ويهدى د · مكاوى هذه الدراسة الى صاحب أيوب ، الأســتاذ فاروق خورشيد ··

وتتناول الدراسة بجانب عرضـها وتحليلهـا العلمى الدقيق لنصوص هذه القصيدة البابليـة الشهيرة « لامتدحن رب الحكمـة » عرضا موجزا ايضا لقصيدة أيوب السومرى التى لم يفرغ بعد العلماء من شأنهـــا ولم يستقروا على ترجمـة نهائية لها ·

كما تشـير الدراسة الى أيوب العبرانى الذى يشارك صاحبيه القديمين اللذين سبقاه بأكثر من ألف عام فى تصوير العذاب الذى قد يبتـلى به الانسان بغير ذنب جناه وتقـــديم نموذج العادل المستقيم الذى يمتحن بالمرض ، ويبتـــلى بالفقر والاضطهاد ·

والدراســـة تفيض بنماذج من النصوص مع شرح وتحليل دقيق لها ·

يلى دراسة د · عبد الغفار مكاوى دراسة عن **الرمز فى الحكايات الشعبية للأستاذة الدكتورة غراء مهنا** · تتناول فيها المعنى الرمزى للعبارات الواردة فى الحكايات الشعبية ، باعتبار أن الرمز يعنى شيئا خفيا غامضا · فالحكاية تتوجه الينا فى لغة رمزية تعبر عن اللاشعور · فالأشخاص والأحداث فى الحكايات ترتبط بالأنماط الأصلية archetypes النفســـية · والحـكايات الشعبية في العالم كله تشتمل على رموز وأفكار عامة أو « أنماط أصلية » تشترك فيها البشرية ، وتكمن فى أعماق اللاشعور الانسانى وفى ذاكرة الانسان فى كل زمان ومكان ·

ويكتب الأستاذ محمـــود النبوى الشال عن الأغانى الشعبية فى حياة الجمـاهير ، وفى عالم الفن التشكيلى » فيحدد الأغانى الشعبية بأنهـــا تلك الأغانى المؤثـرة التى تتمخض عن عواطف الجماهير وتســـتجيب لتلطعـــاتهم ومعطيـاتهم الحسية · ويقدم الأستاذ الشال نماذج من تلك الأغانى التى تتردد فى بعض المناســـبات العامة والعائلية ·

وعن « العناصر الشعبية والقوميـة فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقا المصريين» يقدم د· زين نصار دراسة تحليلية للجهود التى بذلها نخبة ممتازة من الموسيقيين المصريين فى توظيف واسـتلهام عناصر من الموسيقى الشعبية والقوميـة المصرية الأصـــيلة فى بعض أعمالهم الفنية الموســـيقية الحديثـة ·

فقد وجد المؤلف المصرى الموسـيقى كما يقول الدكتور زين نصار فى التراث الشعبى لبـــلاده مصدرا فياضا للالهام الفنى · سواء باستخدامه للألحان الشعبية أو للآلات الموســـيقية الشعبية

أو باستخدام آلات موسيقية محلية تميز المنطقة عن غيرها .

يلى ذلك وصف لرقصة «أراغيد أو حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة » للباحث النوبى **الأستاذ محى الدين شريف الذى يعتبر واحدا من الثقاة فى معرفة التراث الشعبى النوبى معرفة دقيقة** ، وفى مقاله هذا يوضح الكاتب كيف تتداخل وتترابط مكونات البيئة مع عادات وتقاليد الانسان فى مجتمعه .

★★★

وعن « **المسرح العربى الشعبى** » يثير الباحث **عصام الدين حسن أبو العلا** قضية البحث عن خصائص المسرح العربى الشعبى وأهمية دراسة فنون الفرجة عند العرب .

يلى ذلك مقال **الباحثة أميمة منير جادو** عن « **الأسرة والزواج فى المثل الشعبى المصرى** » الذى تقدم من خلاله مجموعة من الأمثال المصرية التى تكشف عن أشكال من العلاقات الاجتماعية فى الأسرة المصرية باعتبار أن الأمثال هى التعبير المباشر عن تجربة الانسان فى الحياة .

ومن حكايات الحيوان الشائعة فى المملكة العربية السعودية يقدم د . **كمال الدين حسين نماذج لحكايات شعبية سعودية استقاها من بعض لرواة المهتمين بالحكايات الشعبية** . وتناول تلك الحكايات بالتحليل والشرح مقارنا اياها مع حكايات عربية أخرى .

يلى ذلك نموذج آخر لحكاية شعبية من الكويت عن **السمكة ذات الـ ٩٩ لونا** يكتبها بأسلوبه الأدبى المتميز **الأستاذ عبد التواب يوسف** .

★★★

بعد تلك الحكايات الشعبية العربية يقدم **الدكتور شوقى عبد القوى حبيب** دراسة موجزة عن « **الحنطور** » تشاركه فى وصفه وتوضيح زخارفه بالرسم **الباحثة سونيا ولى الدين** . وكيف كان الحنطور ومكانته الاجتماعية فى وسائل النقل القديمة .

كما يقدم **الأستاذ عبد الله كامل موسى** دراسة فنية عن « **شبابيك القلل وزخارفها** » كنمط من **أنماط الفن الاسلامى الرائع** مع تقديم نماذج لتلك الشبابيك ووظيفتها الجمالية .

يلى ذلك دراسة **الأستاذة ايمان المهدى** عن « **الخبز فى مصر القديمة** » لتكشف لنا عن طرق صناعة الخبز فى مصر القديمة وكيف أن للخبز مكانة كبيرة فى الثقافة الشعبية المصرية منذ أقدم الحقب التاريخية ومدى التواصل الثقافى القائم بين تقديس الخبز واحترامه فى مصر منذ أقدم العصور . كما يقدم **الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل أحمد** مقالا عن « **الفنون الافريقية** » موضحا الدور الجمالى والنفعى لهذه الفنون ومجالات استخدامها وكيف أنها تمثل جزءا من التراث الفنى والشعبى الأفريقى .

كما تقدم **الدكتورة نجوى عانوس** دراسة عن العناصر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات توضح فيها ما يشمل التراث الأسطورى والشعبى والدينى من مأثورات ترمز لعناصر الطبيعة .

فتتناول الشمس والشجرة والقمح والماء الى غير ذلك أيضا من رموز الكائنات موضحة دورها الرمزى والوظيفى فى التراث الانسانى والعربى .

★★★

وفى مكتبة الفنون الشعبية تقدم السيدة **فاطمة احمد ابراهيم** عرضا **لرحلات المستشرق انسويسرى** بوركهارت فى البلاد العربية وتسجيله لمأثورات وحياة الانسان العربى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وتقدم الكاتبة تعريف بحياة هذا المستشرق الرحالة ودوره المتميز فى رصد جوانب هامة من حياة الانسان العربى فى مصر وغيرها من بلاد عربية .

★★★

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم الباحث عبد العزيز رفعت عرضا لما تم فى **المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى** الذى عقد بالاسماعيلية فى سبتمبر ١٩٩١ .

يلى ذلك وصف **ابراهيم حلمى لمعرض الفنان** الدكتور عبد المنعم علوان الذى أقيم أخيرا فى صالة عرض الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى والذى قدم فيه **الفنان رؤيته التشكيلية** للأزياء فى مصر خلال القرن التاسع عشر .

كما تقدم السيدة **منى نجم** عرضا لعروض **فرقة اذربيجان** للفنون الشعبية التى قدمتها على مسرح « دار الأوبرا » المركز الثقافى القومى .

شكوى أيوب البابلى ..

حول قصيدة «لأمتدحن رب الحكمة»
(لدلول - بيل - نيميقى)

[مهداة إلى صاحب « أيوب »
الصديق فاروق خورشيد]

د. عبدالغفار مكاوى

ليس فينا من لم يسمع عن محنة « أيوب » أو لم يقرأ شكواه المرة فى السفر الذى يحمل اسمه فى التوراة . ولكن ربما لايعرف الكثيرون أن له أبا بابليا وجدا من السومريين « ذوى الرءوس السود » .. واذا كان أيوب العبراني يتفوق على أسلافه فى عمق ألمه وصدق تعبيره وحدة سخطه الذى يصل به فى بعض الأحيان - وهو البار التقى خائف الله - الى حد الثورة والتجديف ، فانه يشارك صاحبيه القديمين اللذين سبقاه بأكثر من ألف عام فى تصوير العذاب الذى يبتلى به الانسان بغير ذنب جناه ، وتقديم نموذج العادل المستقيم الذى يمتحن بالمرض ، ويبتلى بالفقر والاضطهاد ، ويصرخ بالسؤال تلو السؤال : لماذا ؟ ماذا فعلت لكى أستحق هذا العقاب ؟ وكيف سمحت عدالة الكون أو الآلهة بهذا الظلم ؟

ولابد لنا قبل الحديث عن « أيوب البابلى » وتقديم النص الكامل لشكواه ، من وقفة قصيرة عند « أيوب » السومرى وقصيدته التى لم يفرغ العلماء من شأنها ولم يستقروا على ترجمة نهائية لها . وهى قصيدة أو « مقالة شعرية » تتألف من زهاء مائة وخمسة وثلاثين سطرا ، جمعت نصوصها من ستة ألواح من الطين عثرت عليها بعثة التنقيبات الأثرية لجامعة بنسلفانيا فى مدينة « نيبور » (أو نفر على بعد حوالى مائة ميل الى الجنوب من بغداد) . وتوجد اربع قطع منها فى متحف الجامعة فى فيلادلفيا ، كما تحفظ القطعتان الأخريان فى متحف الشرق القديم فى اسطنبول . ويرجع الفضل فى جمع شتات القسم الأكبر من نصوص هذه القصيدة وتحقيقها

وترجمتها الى عالم السومريات « صمويل نوح كريمر (١) الذى ينبهنا بأمانة وصدق الى ان معرفتنا باللغة السومرية لاتزال غير كاملة ، وان بعض المواضع المترجمة فى القصيدة ترجمة مؤقتة سوف تحور وتنقح بمرور الزمن وتقدم البحث اللغوى والأثرى ..

والفكرة الأساسية التى تقوم عليها القصيدة وتدور عليها أقسامها الأربعة دوران الكهارب حول النواة هى محنة الانسان المعذب الذى لا سبيل أمامه ـ مهما تراءى له أنه لا يستحق ما حل به ـ سوى تمجيد الهه الحامى،والتسبيح دوما بحمده، ومواصلة البكاء والضراعة والاستغفار لعله يستجيب لدعائه ويرفع عنه بلواه . وطبيعى أن الشاعر الذى كتب القصيدة عن نفسه أو عن شخص مجهول لم يذكر اسمه لا يلجأ للتأمل الفلسفى ولا الى البحث والجدل اللاهوتى ، وانما يسلك السلوك العملى الذى اتصف به السومريون ، فيعرض حالة رجل كان غنيا موسرا ، وحكيما عاقلا عرف بصلاحه وتقواه . كان الرجل منعما بصفاء العيش مع أصدقائه وذوى قرباه . وفيما هو كذلك أحدقت به المصائب والأسقام على حين فجأة ، وتدلنا أسئلته المتتالية على حيرته وذهوله مما جرى له . فهل ازدرى عن عمد بالقضاء الالهى ؟ هل كفر وجدف ؟ ـ انه لم يفعل ذلك على الاطلاق ، بل توجه الى الهه بذلة وخضوع ، وناح وذرف الدمع وسكب مكنون قلبه فى الصلاة والتضرع . ويبدو من سياق القصيدة أن النهاية السعيدة لم تتأخر عنه طويلا . فقد سر الهه وراعيه لذلك سرورا عظيما ، ورضى أن يشمله برحمته ويخلصه من بليته ويبدل مرضه وعذابه وشقاءه صحة وفرحا وسرورا .

تنقسم القصيدة من جهة بنائها وتركيبها الى أربعة أقسام . ففى القسم الأول تأتى مقدمة قصيرة لم يذكرها المترجم لكثرة ما أصابها من تشوهات وفجوات . والمقدمة تدور حول حث الانسان على الالتزام بتمجيد ربه وابتغاء مرضاته بالتضرع والتوبة والاستغفار . ثم يقدم لنا الشاعر ذلك المنكود المجهول الاسم . لقد كان فيما يزعم عن نفسه رجلا عارفا مدركا . حتى اذا حلت به النكبة وأضر به السقم لم يعد يلقى الاحترام الذى كان يلقاه . والأدهى من ذلك أن كل من أظهر له الاحترام لم ينج من الرقابة والاضطهاد والعقاب . وهكذا ساء الظن به فحولت كلمته الصادقة الى أكذوبة ، واكتنفه المخاتل والمخادع « بالريح الجنوبية » .. :

اننى رجل عارف مدرك ،
ولكن الذى يحترمنى لا يفلح ،
لقد حولت كلمتى الصادقة الى اكذوبة ،
واكتنفنى المخادع « بالريح الجنوبية » ،
واننى مكره على أن أخدمه ،
ان لم يوقرنى فقد اخزانى أمامك (٢) .

ويتوجه الرجل الى الهه الشخصى وراعيه العادل فيخاطبه باكيا متضرعا ، نادبا حظه الذى قسمه له وقدره عليه . ونحس من بكائه وتضرعه أنه مايزال هو العبد الخاضع الخاشع ، كما نشعر كذلك بنغمة اللوم والعتاب التى خنقتها الحسرة والأنين فلم تتحول الى ثورة سافرة :

---

(١) راجع كتابه : من ألواح سومر ، ترجمة المرحوم الأستاذ طه باقر ومراجعة الدكتور أحمد فخرى . مكتبة المثنى ببغداد والخانجى بالقاهرة ، د.ت ، ص ٢٠٧ ـ ٢١٤ .

(٢) حاولت فى هذا النص أن أوفق بين الترجمتين الرائعتين اللتين قام بهما المرحوم الأستاذ طه باقر عن كتاب كريمر السابق الذكر ، والمرحوم الدكتور فيصل الوائلى عن كتاب آخر للمؤلف نفسه وهو السومريون ، تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم » ..

لقد غمرتنى بالعذاب المتجدد على الدوام ،
دخلت البيت وروحى مثقلة بالأحزان ٠
خرجت الى الطرقات والقلب معذب ،
غضب على راعى العادل ،
نظر الى نظرة الشر والعداء

ويعقب هذه السطور بيـــان « بقوى الشر » التى ساقهـــا عليـه هذا الراعى الموكل به ، ومعها بيان أكثر تفصيلا بما لاقاه من ظلم وغدر وهوان على يـد الصـديق والعدو على السواء :

الراعى الموكل بى قد أرسل قوى الشر على ،
انا الذى لست عدوه ٠
صاحبى لا يقول لى كلمة صدق ،
وصديقى يقول عن كلامى الصادق انه كذب وزور ،
لقد تآمر على المخادع المرائى
وانت ، يا الهى ، لا تحبط مسعاه ٠٠٠

●●●●

أنا الحكيم ، لماذا أقيد مع الجهلة ؟
أنا المدرك العاقل ، لماذا احسب مع الجهال ؟
الطعام وفير فى كل مكان ، لكن طعامى الجوع ،
فى اليوم الذى قسمت فيه الأنصبة على الناس ،
كان نصيبى هو الألم والعناء ،

●●●●

يا الهى ، أريد أن أقف بين يديك ،
أريد أن أكلمك ٠٠٠ وكلمتى أنين ونواح ،
أريد أن أعرض عليك أمرى وأندب مرارة سبيلى ،
أريد أن أندب اضطراب ٠٠٠

وبعد أن يندب حظه العاثر ويرثى نفسه رثاء يبدو أنه عجز عن الافصاح عنه بكلمات تناسبه ، أو أن النص نفسه انقطع فى هذا الموضع وساده الاضطراب مثله ، اذا بنـــا نسمعه يتجه الى أهله وذوى قرباه متوسلا اليهم أن يواصلوا ما انقطع من شـــكواه ، بل يتجه بتوسـلاته الى النادبين والمرتلين المحترفين ليشـاركوا أمه وأختـه وزوجته الندب والبكاء :

يا الهى ، لا تدع أمى التى ولدتنى تنقطع عن بث شكاتى اليك ،
ولا تدع أختى تردد الأغنية السعيدة ،
لتبك وتنح بمصائبى بين يديك ،
لتصرخ زوجتى نادبة عذابى ،
ولينذب المغنى البارع نصيبى التعس ٠

ويختنق المعذب بدموعه فيرى النهار المشرق ليلا أسود ، ويطبق عليه الغم من كل ناحية كان قدره لم يختره الا للدموع ٠ غير أن ذلك الاسترسال فى تصوير الهم والحزن المحدق به لم يكن الا نوعا من التضرع والاستعطاف على حاله الذى وصل الى أســـوأ ما يمكن أن يصل اليه بانتشار المرض الخبيث فى جسمه :

يا الهى ، ان النهار ليشرق على البلاد ،
لكن نهارى أسود مظلم ،
ان اليوم المشرق ، اليوم الزاهر ، مثل .... ،
يغمرنى العذاب والألم كأنى امرؤ لم تقدر له الا الدموع ،
يقبض على الحظ المشئوم بقبضته وسلبنى أنفاس الحياة .
المرض الخبيث يعم جسمى ...

●●●●

يا الهى .. يا من أنت ابى الذى أنجبنى ،
ساعدنى على النهوض ،
كالبقرة البريئة فى حسرة .... الأنين ،
الى متى ستهملنى وتتركنى بدون حمايتك ؟
كالثور ....
الى متى ستتخلى عنى وأبقى بلا هداية ؟

وينتقل المبتلى الحكيم الى الحكمة المأثورة أو المثل السائر الموروث فيقرر على لسان الحكماء البارعين ما سبق أن سجلوه فى نصوص سومرية أخرى من أن الأطفال أنفسهم لم يبرأوا من الاثم والخطيئة :

الحكماء البارعون يقولون كلمة حق وصدق :
لم يولد لأم طفل بلا خطيئة ،
وما وجد طفل برىء (من الخطيئة) منذ القدم

وأخيرا تجىء النهاية السعيدة .. فيروى لنا الشاعر كيف استجاب الاله لضراعة ذلك الرجل المبتلى بالمحن والأرزاء ، ورق قلبه لأنينه وبكائه ، و « سحب يده من كلمة الشر » التى نطق بها ، وطرد من جسده شيطان المرض الذى تلبسه ، وبدل عذابه وسقمه فرحا وحبورا ، ووضع بجانبه الملاك الحارس الذى يحميه حتى يواصل مالم يقطعه أبدا من التسبيح بحمد الهه والاقرار بخضوعه وتسليمه لأمره :

ذلك الرجل قد استمع الهه الى بكائه ونحيبه ،
ذلك الشاب قد استطاعت شكواه
أن تسترضى قلب الهه ،
والكلمات الصادقة ، الكلمات الطاهرة التى تفوه بها ،
تقبلها منه الهه ،
وأفرحت ال ... لحم الهه ...
فسحب يده من كلمة الشر
وطرد شيطان المرض الذى أحدق به وبسط عليه جناحيه ،
وأزال عنه المرض الذى ضربه مثل .... وبدده ،
وبدل المصير المشئوم الذى قدر عليه بأمره ،
وأحال عذابه الى فرح وسرور ،
ووضع الى جانبه الملاك الرحيم ليحرسه ويحميه ،
وزوده ... بملائكة ذوى طلعة بهية خيرة
وهكذا يسبح الرجل بتمجيد الهه على الدوام .

أما عن هذه القصيدة البابلية الشهيرة (**لأمتدحن رب الحكمة ، أو باختصار لدلول ..**) ، فهي مناجاة (مونولوج) أو حديث فردي طويل يروى فيه نبيل أو شريف بابلي مثقف عن ابتلائه بكل الرزايا والمحن والأمراض، ثم عودته الى الصحة والثروة والشفاء ببركة « مردوخ » كبير الآلهة ورب الحكمة ، كان النص في الأصل قصيدة طويلة مؤلفة من أربعة ألواح تضم مابين أربعمائة الى خمسمائة سطرا ، لم يبق منها الا ثلاثمائة وثلاثة وتسعون سطرا منها ما يقرب من مائة سطر تتعذر قراءتها الى حد بعيد ...

والفكرة التي تقوم عليها الألواح الثلاثة الأولى (على الرغم من ضياع بداية اللوح الأول ونهايته) تتكون من ستة عناصر : تمهيد (لم يبق له أثر) ، تخلي الآلهة عن الراوية ، انقلاب ذويه ومواطنيه ـ من الملك الى العبيد ـ عليه ، الأمراض الجسدية والنفسية التي أصابته ، الأحلام الثلاثة التي رآها في نومه وحملت اليه الوعد بالشفاء ، ثم شفاؤه من كل آلامه وأمراضه على يد رسول من مردوخ ..

يرى الأستاذ « لامبيرت » في كتابه « أدب الحكمة البابلية » أن صاحب الشكوى ـ على الرغم من ضياع التمهيد الذي يحتمل أن يكون قد قدم فيه نفسه (٣) شريف بابلي يدعى « شوبشي ـ مشري ـ شاكان » ، وقد كان الرجل يشغل منصبا له سلطته وتأثيره ، ويبدو أنه احتل وظائف هامة ، وامتلك العبيد والحقول ، وكانت له عائلة ، بل انه يتكلم عن « مدينته » كأنما هي ملك له . فهو اذن أحد رجال السلطة الحاكمة أو أحد رجال البلاط أو المتصلين به على أقل تقدير ، وهو في الوقت نفسه مثال التقوى والورع سواء في علاقته بالآلهة أو بأحد الملوك المتأخرين الذي يرجح أن يكون أحد ملوك العصر الكشي (من حوالي ١٥٩٥ الى حوالي ١١٦٢ أو ١٢٣٠ ق.م). في اللوح الأول نرى المعذب وكيف داهمه الفأل السيىء بامارات منذرة . وتحقق هذا الفأل المنحوس فغضب عليه الملك ، وأفلت شمس عزته ، وفقد مكانته ، وطرده المجتمع من حظيرته فأصبح مغتربا أو « لا منتميا » بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نبذه أصدقاؤه ، وأهانه عبيده ، وتنكر له أفراد عائلته ، وجردوه من كرامته وممتلكاته ـ والغريب أن مضطهدية أشخاص معترف بهم ومعروفون في الحياة العامة ، ولهذا كانت أي شفقة عليه أو مساعدة له تقابل بالجزاء الرادع . ولقد اكتملت حلقات اغترابه الاجتماعي والنفسي بمصادرة أملاكه ، وحرمانه من مناصبه . وهنا يبدأ في شكواه المرة (من السطر ١٠٥ الى السطر ١١٠) التي تنقطع فجأة بانقطاع النص .

---

(٣) يلاحظ أن الجزء الأول من اللوح شديد الاضطراب ومليء بالفجوات التي طمست منه ما يقرب من أربعين سطرا . وقد أورد الأستاذ « رينيه لابات » عشرة أسطر قال انها اكتشفت حديثا ، على العكس من الأستاذ « لامبيرت » الذي لم يورد غير كلمتين في السطر الأول وترك الفجوة على ما هي عليه حتى السطر الحادي والأربعين . واليك هذه الأسطر العشرة كما وردت في الترجمة العربية : أريد أن أمدح سيد الحكمة ، الاله (الفطن) / الذي يغضب الليل ، ولكنه ينشر (النهار) مشعا ، / مردوخ ، سيد الحكمة ، الاله (الفطن) ، / الذي يغضب الليل ويشيع النهار . / هو الذي مثل اعصار صاخب يشمل الكل بغضبه ، / ولكن هبوبه أيضا خير مثل نسيم الصباح ! / غيظه لا يقاوم ، وغضبه هو الطوفان ، / ولكن قلبه يعود دوما وفكره يثوب (الى الهدوء والعطف ؟) / هو الذي لا تستطيع السموات احتمال صفعاته ، / والذي راحة يده مهدئة وينعم على الموتى ! / (عن رينيه لابات ، المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، مختارات من النصوص البابلية ، تعريب الأستاذين الأب ألبير أبونا والدكتور وليد الجادر . بغداد ، جامعة بغداد وقسم الآثار بكلية الآداب ، ١٩٨٨ ، ص ٢٩٤ .

أما اللوح الثاني فتوحي سطوره الأولى بأن الآلام التي يقاسيها بفعل قوى خارقة هي المسئولة عما أصابه من مرض وبلاء · وهنا يبدأ الراويه بتقرير خيبة أمله عندما رجع الى تلك القوى التي سلطت عليه شياطين الشر ، أو الى كهنتها وسحرتها فلم تجده نفعا (من ٤ ـ ٩) ـ وفجأة يترك الكاتب عالم السحر والسحرة ويتجه الى مشكلة العذاب الذي يعانيه الانسان الصالح المستقيم · انه يرفع شكواه الآن ـ كما فعل سلفه السومري من قبل ـ من معاملته معاملة المذنب (من ١٢ ـ ٢٢) مع تأكيد ورعه وتقواه في سنوات عمره السابقة (٢٣ ـ ٣٢) لقد وقع اذن فيما نسميه اليوم بالاغتراب الميتافيزيقي أو الديني ، ما الحل اذن ؟ وكيف يعثر على الخيوط التي تعيد ربطه بالمطلق (وهذا هو المعنى الحرفي لكلمة الدين كما نجدها في اللغة اللاتينية مثلا) (٤) وتحقق له الانتماء ؟ ـ لقد كان الجواب بالنسبة للمثقف البابلي أبسط وأقرب مما نتصور اليوم فهاهو ذا يرجع الى ترديد الأفكار التقليدية في تراثه عن علو الآلهة وأحكامهم الخفية ، وخططهم وتدابيرهم التي تستعصي على أفهام الفانين ، مؤكدا أن ما يبدو للبشر حقا وصوابا لا يبدو كذلك للآلهة ، والعكس صحيح) ٣٣ ـ ٣٨) · لكن الواضح أن هذا كله استمرار للشكوى وليس اجابة على السؤال « الحدى » أو « النهائي » الذي عذبه ·· فالكاتب ينتقل الى الكلام عن وضع الانسان وطبيعته التي تخضع لتقلبات الظروف والأحوال التي تغير أفعاله وتصرفاته (من ٣٩ الى ٤٧) في المجاعة أو الرخاء ، وفي الضراء أو السراء · وفي مواجهة الأرزاء التي أصابته على كل الأصعدة لا يملك المعذب غير التسليم والاستسلام (٤٨) ، اذ لا حيلة له غير ذلك ، لأن المرض قد تمكن منه ، وهو يتحدث عن أعراضه ومظاهره البدنية « والعصابية » في متعة وتلذذ ربما يصوران ما يسميه اليوم علماء النفس التحليليون « بالمازوخية » ·· ثم يأتي قسم كبير من النص يذكرنا بقسم سابق عن السحر والسحرة · ويبدأ هذا القسم بذكر الأمراض أو الأرواح الشريرة التي حلت عليه من عالم آخر وراء هذا العالم الأرضي (٤٩ ـ ٥٨) ، ويعدد المصائب التي ابتلته بها (٥٩ ـ ١٠٧) وأعضاء جسده المصابة من الرأس الى القدمين · وبعد ذلك يؤكد عجز الكهنة والذين لجأ اليهم ، والآلهة الذين تضرع لهم (١٠٨ ـ ١١٣) ، ويتطرق الى ذكر أولئك الذين استغلوا سقوطه ويدين سلوكهم الشائن (١١٤ ـ ١١٨) · ويختم اللوح الثاني بما يشبه أن يكون أملا في شفائه في النهاية (١١٩ ـ ١٢٠) وهنا نتذكر شكوى أيوب وصرخته المعبرة عن يقينه بالخلاص الآتي حيث يقول : « أما أنا فقد علمت أن وليي حي والآخر على الأرض تقدم · وبعد أن يفنى جلدي هذا وبدون جسدي أرى الله (سفر أيوب ، ١٩/٢٥ـ٢٦) ·

ومع اللوح الثالث نصل الى قلب القصيدة · فالعبارة التي يبدأ بها ذات دلالة كبرى على القصيدة كلها وطريقة فهمها : « كانت يده ثقيلة على ·· » ـ ونسأل انفسنا : يد من هذه ؟ وتكرر السطور التالية ضمير الغائب ولا تقدم تفسيرا ـ قد نميل الى الظن بأن الكاتب يشير اشارات غامضة الى كبير الآلهة · بيد أنه لا يصرح أبدا باسم مردوخ · والغريب هنا أن الكاتب الذي استهل شكواه بالثناء على مردوخ وتمجيده لم يذكر اسمه مرة واحدة طوال مائتي سطر أسهب فيها في سرد آلامه وأسقامه بصورة مملة قللت من مصداقيتها وعمق تأثيرها المعنوي والوجداني والأدبي··

---

(٤) يلاحظ أن الفعل religace في اللاتينية (الذي تنحدر عن الاسم والمضاف اليه منه religionis كلمة الدين في اللغات الأوروبية الحديثة) يفيد معنى اعادة ربط شيء بشيء ، وهو هنا ربط النسبي بالمطلق ·

ومع أن « البطل » المبتلى لايذكر اسم الاله الأكبر ، فيبدو أنه كان على يقين من أنه هو أصل بلواه ، وأن الذنب فى المصائب التى امتحن بها لا يقع فى المقام الأول على الملك ورجال البلاط وأفراد عائلته وعبيده ، ولا على الأرواح والشياطين الشريرة ، وانما يقع على كبير الآلهة نفسه ، وكأن ثورته الجارفة عليه قد حبستها التقاليد الدينية وحاصرت نارها المتأججة فى صدره فلم يتجرأ حتى على التصريح باسمه ...

وتأتى الأحلام الثلاثة (من ٩ ــ ٤٤) فلا نلبث أن نسأل أنفسنا ان كانت أحلاما ، أم رؤى وتجليات ، أم أحلام يقظة وتمنى ، أم حالات وتجارب نفسية تملكت المعذب واستولت على كيانه وأخرجته عن الوعى ؟ ان « شوبشى ــ مشرى ــ شاكان » يخاطب زائرا طاف به فى الحلم (١٧ ــ ٣٤) . وتتغير صورة هذا الطيف الزائر ، فهو فى المرة الأولى شاب قوى البنية يبلغه رسالة لم يثبتها فى النص . وفى المرة الثانية يتجلى له شاب فى صورة واحد من أولئك الكهنة « المعزمين » الذين يطاردون الأرواح الشريرة بالسحر . ويمارس الكاهن بعض الطقوس ويعلن اليه أنه واحد من قبل « لالوراليما » النفرى (أى من مدينة نيبور أو نفر) . ويبدأ الحلم الثالث والأخير بظهور امرأة شابة تتجلى له فى صورة الهة ، وتستجيب لتوسلاته وتقدم اليه التشجيع والمواساة . ثم يظهر فى الحلم نفسه رجل ملتح من مدينة بابل هو « أور ننده ينلوكا »، نعرف من النص ومن مصادر أخرى أنه كان مشتغلا بالسحر . ويعلن له الرجل أنه رسول موفد من لدن الاله الأكبر مردوخ ، وأنه يحمل معه الرخاء والشفاء . والمهم فى الأمر أن الشخوص الخمسة التى ظهرت للمعذب فى أحلامه قد تكون أشباح شخصيات ذات مكانة عالية وقفت فى صفه ، أو تشفعت له عند أصحاب السلطة وذوى المكانة فى البلاط والمعبد وأولتهالحماية والرعاية . والأرجح أنها كانت شخصيات مرموقة لها شأنها فى الحياة الدينية والثقافية فى عصر المعذب ، وقد جاءت تمارس طقوسها الدينية والسحرية لمعاونة المصاب . ولا شك أنها جميعا علامات دالة على أن غضب مردوخ قد زال (٥٠ ــ ٥٣) . فبعد فجوة فى النص نجد أن الشر قد بدأ يخفف قبضته عليه ، وأن شياطين المرض وأرواحه الشريرة أخذت تغادر جسده واحدا بعد الآخر . وينقطع النص قبل أن يتحقق هذا ، وان كان التعليق الأخير يفيد فى تتبع النهاية المحتملة . فالمعذب الذى شفى من أمراضه يتجه الى النهر ويزيل عنه علامة العبودية (وان كان النص لم يخبرنا قبل ذلك بأنه قد بيع كالعبيد ، والأرجح أن يؤخذ كلامه بمعناه المجازى) ثم يمشى فى شوارع بابل متجها الى معبد مردوخ (الايزاكيل) . وهناك يعلن أنه عبرة لكل من أذنب فى حق الاله البابلى الأكبر . ويختتم التعليق بالقول بأن مردوخ قد شرع فى محق أعدائه ..

وجدت القصيدة فى مكتبة آشور ــ بانيبال الكبرى (حكم بين عامى ٦٦٨ ــ ٦٢٧ ق.م) التى عثر فيها على تسع « مخطوطات » لها بجانب الشرح والتعليق . وهناك نسخ آشورية وجدت فى خرائب مدينتى آشور وسلطان تبة (فى تركيا) تؤكد أن القصيدة كانت تعد قطعة من الأدب البابلى الكلاسيكى فى القرن السابع قبل الميلاد . والمرجح لدى العلماء أن « لدلول » ألفت فى العصر الكشى لا فى عصر سابق عليه ، تدل على ذلك لغة النص التى تكشف عن مستوى « العلم » الذى بلغه ذلك العصر بفنون السحر وطقوسه التى كانت فى النهاية هى لب الحكمة وسرها . والواقع أن بنية النص وصورته هما موضع الأصالة الأدبية فيه . أما مادته فهى تقليدية ، اذ أن النصوص التى تحمل تراتيل البابليين أو رسائلهم

الى الآلهة شيء مألوف فى تراثهم الدينى وجزء لايتجزأ من رصيدهم الأدبى · وقد أصبحت « لدلول » نصا كلاسيكيا فى الأدب العالمى ، ودأب الكثيرون ـ منذ اكتشاف الجزء الأكبر منها وفك معظم رموزها فى أواخر القرن الماضى ـ على مقارنتها بسفر أيوب ووصف المعذب بأنه « أيوب البابلى » · ويصدق هذا بوجه خاص على اللوح الثانى الذى يسوغ هذا الوصف · ومع ذلك فقد بدأ العلماء يعدلون عن هذه التسمية بالنسبة للقصيدة ككل ، اذ أن القسم الأكبر منها يتناول الأعمال التى يقوم بها مردوخ لشفاء عبده ورد اعتباره ، بينما يشير القسم الأصغر لأسباب المحنة التى أصابته ، وكأن الكاتب يتعمد الابتعاد عن ذكرها خوفا مما ينطوى عليه ذلك من تجديف على الملك والسماء · لا شك أن فى « لدلول » شيئا من أيوب [أو ان شئنا الدقة فالعكس هو الأصح ! ··] ولكن جاز وصفها بأنها « رحلة حاج » بابلى الى « كعبة » الايمان واليقين للتطهر من الشك والقنوط ، أو بأنها عودة « ابن بابلى ضال » الى رحاب التوبة والهداية ·· والحقيقة أن المعذب قد ابتلى ببلاء أيوب ، وأن مشكلته فى صميمها هى مشكلة أيوب · فمردوخ هو الاله الذى ينتظر منه عبيده العدل · وهو نفسه الذى يسمح بأن يعذب أخلص عبيده · ومؤلف « لدلول » لا يجد جوابا على هذا السر الغامض الذى يكتنف الحرية والارادة الالهية ويتعالى على أفهام البشر الفانين سوى هذه العبارة التى يمكن أن تلخص موقفه من السر والمفارقة ، وتعبر عن جوابه الوحيد عليها : ان كان الاله هو الذى يجرح ، فالاله وحده هو الذى يشفى ···

« اللوح الأول »

١ ـ اله الحكمة ···

·· ·· ·· ·· ··

·· ·· ·· ·· ··

٤١ ـ الرب ·· الاضطراب

٤٢ ـ والمحارب ····

٤٣ ـ الهى قد تخلى عنى واختفى ،

٤٤ ـ الهتى نبذتنى وابتعدت عنى

٤٥ ـ وفارقنى الملاك الرحيم الذى رافقنى (وسار) بجانبى ،

٤٦ ـ روحى الحارس قد ولى هربا وقصد غيرى ،

٤٧ ـ ذهبت عنى القوة ، كست الوجه كآبة ،

٤٨ ـ ضاعت هيبتى ، وسقطت الحماية عنى ·

٤٩ ـ وأحدقت بى نذر الفأل المخيف ·

٥٠ ـ غادرت بيتى ، ورحت أتجول فى الخلاء ·

٥١ ـ أسباب الكهانة اضطربت ، وأخذت تصب غضبها على كل يوم (١) ·

٥٢ ـ ان فأل العراف وكاهن الأحلام لا يفسر حالى ·

٥٣ ـ وما يقال (عنى) فى الشارع ينذر بالنحس الذى سيصيبنى (٢) ·

٥٤ ـ حين آوى فى الليل الى فراشى ، يملأنى حلمى رعبا ·

٥٥ ـ (أما) الملك ـ جسد الآلهة وشمس شعوبه ـ

---

(١) أى أنه استشار فأله على يد العراف وكاهن الأحلام فوجده منذرا بالقلق والنحس والاضطراب ·

(٢) يبدو أن هذا السطر يشير الى نوع من العرافة التى كانت مألوفة فى العصور القديمة ، اذ كانت الأقوال التى يسمعها الانسان صدفة فى الطريق تفسر على أنها علامات منبئة بحظه المواتى أو حظه المشئوم عن تعليق الترجمة العربية السابقة الذكر ، هامش رقم (١) ص ٣٩٥) ·

٥٦ ـ فقد غضب قلبه على وما (من شيء) يمكن أن يهدىء غضبه ٠
٥٧ ـ رجال البلاط يتآمرون على ،
٥٨ ـ ويتجمعون ويتفوهون بكلمات السوء المنكرة ،
٥٩ ـ فيقول الأول : « سأجعله يلفظ حياته »، (٣) ٠
٦٠ ـ ويقول الثانى : « سأجبره على اخلاء منصبه » ٠
٦١ ـ ويعقب عليه الثالث : « وسأحتل مكانه » ٠
٦٢ ـ ويقول الرابع ـ « سأضع يدى على ضيعته » (٤) ٠
٦٣ ـ والخامس ٠٠٠

٦٤ ـ والسادس والسابع يضطهدان ٠٠٠ (٥)
٦٥ ـ لقد حشدت عصبة السبعة قواها ،

٦٦ ـ ان قسوتهم من قسوة روح الشر (الشيطان) وأشبه ٠٠٠
٦٧ ـ وقد اتحدوا فى جسد واحد وغاية واحدة ٠
٦٨ ـ ان قلوبهم حانقة على ومشتعلة كالنار ٠
٦٩ ـ وهم يجمعون على الكذب والافتراء على ٠
٧٠ ـ لقد أسكتوا فمى الالهى كأنما وضعوا عليه اللجام ،

٧١ ـ حتى أصبحت كالأخرس ، بعد أن كانت شفتاى لاتكفان عن الكلام ٠

٧٢ ـ (و) انقلبت صيحاتى الرنانة صمتا ٠
٧٣ ـ وطؤطىء رأسى الشامخ للأرض ،
٧٤ ـ والرعب أوهن قلبى (الصامد) الجسور ٠

٧٥ ـ ان صبى (كاهن ؟) قد لوى صدرى العريض (٦)
٧٦ ـ وذراعاى أصابهما الشلل وكانا قويين ٠
٧٧ ـ أنا الذى كنت أختال فى مشية النبلاء (٧) ،
قد تعلمت أن أتوارى عن الأنظار ،

٧٨ ـ ومع أنى كنت من الشرفاء (الوجهاء ؟) فقد أصبحت عبدا ٠
٧٩ ـ وصرت عند أقاربى الكثيرين كالمنبوذ ٠
٨٠ ـ اذا سرت فى الطريق انتصبت الآذان ،
٨١ ـ واذا دخلت القصر طرفت العيون (٨) ٠
٨٢ ـ مدينتى تتجهمنى كأنى عدوها ،

٨٣ ـ حقا ان بلادى متوحشة وعدائية (٩) ،
٨٤ ـ صديقى صار عدوى ،

---

(٣) أو ساجعله يفرغها أو يسكبها ٠٠
(٤) أو على أملاكه وما خزنه واستودعه ٠٠
(٥) تكمل الترجمة العربية عن لابات هذا السطر على النحو التالى : يضطهدان الروح الذى يحمينى ٠٠٠
(٦) لعل المقصود أنه أصبح من الضعف والهوان بحيث يتجرأ صبى صغير ـ أو مريد مبتدىء فى الكهانة أو فتى تافه أخرق ـ على التعدى عليه بعد أن كان قويا صاحب هيبة ومنعة ٠٠
(٧) أى كان يتبختر فى مشيته مثل السادة واصحاب السلطة والجاه وكل « متاع الغرور » فى ذلك الزمان وكل زمان ٠٠٠
(٨) أى صار الناس يتغامزون عليه كلما راوه ويشيرون اليه بالأصابع كأنه مذنب ٠٠
(٩) أى أنه لا يلقى من بلده واهله الا كل حاقد عليه أو معاد له ٠

٨٥ ـ ورفيقى شيطانا ووغدا لئيما ٠
٨٦ ـ ان صاحبى ـ بغلظته الوحشية ـ يشهر بى ،
٨٧ ـ وحلفائى يصقلون على الدوام أسلحتهم ٠
٨٨ ـ صديقى الصدوق عرض حياتى للخطر ،
٨٩ ـ وعبدى لعننى على الملأ فى المجلس (١٠)
٩٠ ـ بيتى ٠٠٠ والغوغاء شوهوا سمعتى ٠
٩١ ـ واذا أبصرنى من يعرفنى انتقل الى الناحية الأخرى كى يتحاشانى ٠
٩٢ ـ عائلتى تعاملنى معاملة الغريب ٠
٩٣ ـ واللعنة تنتظر كل من يذكرنى بالخير ٠
٩٤ ـ أما من يشهر باسمى فالترقى نصيبه (١١) ٠
٩٥ ـ ان المفترى على يعضده الاله ،
٩٦ ـ لأن ٠٠٠ الذى يقول « باركك الاله » يركض الموت للقائه (١٢) ٠
٩٧ ـ بينما الصائح بالزور على يؤيده روحه الحارس ٠
٩٨ ـ لا رفيق لى (يساندنى) ولا عثرت على معين
٩٩ ـ أهلى (قد أذلهم) الاستعباد ،
١٠٠ـ والثيران التى ٠٠٠٠ (١٣)
١٠١ـ لقد نفوا صيحة الحصاد من حقولى (١٤) ،
١٠٢ـ وفرضوا الصمت على مدينتى كأنها مدينة الأعداء ٠
١٠٣ـ سمحوا لغيرى بأن يحتل مناصبى ٠
١٠٤ـ وعينوا غريبا يقوم (بشعائرى) وطقوسى ٠
١٠٥ـ بالنهار تنهيد ، وبالليل أنين ،
١٠٦ـ ندب وعويل فى كل شهر ، ويأس (وقنوط) فى كل عام ٠
١٠٧ـ وكل يوم نواح كنواح الحمام ،
١٠٨ـ وآهات أطلقها بدل الغناء ٠
١٠٩ـ عيناى ٠٠٠ من بكائى المستديم ،
١١٠ـ وجفونى (السفلى) متورمة (من ذرف) دموعى ٠
١١١ـ (٠٠٠٠٠٠) مخاوف قلبى
١١٢ـ (٠٠٠٠٠) الرعب (٠٠٠٠٠) (١٥)

---

(١٠) لا ندرى شيئا عن نوع هذا المجلس ، وهل كان منعقدا فى البلاط أم فى المحكمة أم فى بيت السيد البابلى المبتلى ٠٠٠

(١١) أى أن كل من يفترى عليه زورا وبهتانا ويشوه سمعته يرقى للمناصب العالية أو « يحتل المنصة » ٠٠٠

(١٢) أخطر ما فى هذين السطرين ان البار المعذب يصل مثل خلفه أيوب العبرى الى حدود الثورة والتجديف على الله ـ فقد أصبح هذا الاله نفسه شريكا فى الظلم الواقع عليه ، وصار يعاون مضطهديه ويسلط الموت على كل من يحاول الوقوف بجانبه ٠٠٠

(١٣) المعنى غامض ، والنص متعذر القراءة ، ولكن سياقه يوحى باستمرار الشكوى من تغلغل الأعوان عنيفة واستيلاء الأوغاد والسفلة على كل أملاكه ٠٠٠

(١٤) ربما يدل هذا التعبير المجازى على استيلاء الغرباء على حقوله أو تخريبهم لها بحيث انقطعت عنها صيحات الفرح وأغانى الزراع فى مواسم الحصاد ٠٠٠

(١٥) يبدو أن هذين السطرين الأخيرين يعبران عن الخوف والهلع الذى ظهر على وجه البار المبتلى والرعب من كيد أعدائه له ٠٠٠

« اللوح الثانى »

١ ـ بقيت حيا الى العام التالى ، انقضى الزمن الموقوت (١٦) ٠
٢ ـ (و) لما نظرت حولى ، بدا (كل شىء) مخيفا ،
٣ ـ (فقد) ازدادنحسى ، و (أصبحت) لا أهتدى الى الصواب ٠
٤ ـ دعوت الهى ، لكنه لم يرنى وجهه ،
٥ ـ صليت لالهتى ، لكنها لم ترفع رأسها ٠
٦ ـ العراف فحص الأمر فلم يصل جذوره (١٧) ،
٧ ـ وكاهن الأحلام لم يستطع بسكائبه أن يكشف جلية حالى ٠
٨ ـ توسلت لروح ـ زقيقو أن يرضى عنى ، لكنه لم ينر طريقى (١٨) ٠
٩ ـ وكاهن الرقى والتعاويذ (١٩) عجزت شعائره ٠ عن أن ترفع غضب الاله على ٠
١٠ ـ أية أحوال غريبة فى كل مكان !
١١ ـ اذا تلفت ورائى ، وجدت الاضطهاد والمتاعب ٠
١٢ ـ وكأنى رجل لم يرق السكائب لالهه ،
١٣ ـ ولا تضرع لالهته على مائدة (القربان) ٠
١٤ ـ ولا واظب على السجود والركوع ،
١٥ ـ (كأنى رجل) غاب عن فمه التوسل والدعاء ،
١٦ ـ ولم يفعل شيئا فى الأيام المقدسة (٢٠) ، واحتقر الأيام الحرام ،
١٧ ـ وأهمل الطقوس (الواجبة) للآلهة ٠
١٨ ـ ولم يعلم قومه (٢١) التبتل والخشوع ،
١٩ ـ بل أكل طعامه ولم يتضرع لالهه (٢٢) ٠
٢٠ ـ وتخلى عن طاعة الهته فلم يقدم قربانها من الدقيق ،
٢١ ـ وكأنى رجل تبلد احساسه ونسى الهه ،
٢٢ ـ وأقسم اليمين لالهه وهو حانث (غير جاد) ، وهكذا كان مظهرى (أمام الناس)،
٢٣ ـ أما عن نفسى فقد حرصت على الدعاء والصلاة :
٢٤ ـ كانت الصلاة عهدا (أخذته على نفسى) ، وكانت التضحية قاعدة (حياتى) ٠
٢٥ ـ ويوم الخشوع للاله (كان) يوم الفرح لفؤادى ،
٢٦ ـ كما كان يوم (الاحتفال) بموكب الآلهة هو الغنم والفوز لى (٢٣) ٠
٢٧ ـ الصلاة للملك كانت هى فرحتى ،

---

(١٦) اشارة الى الوقت الذى تستغرقه الأحزان والمصائب عادة ، والى أن الزمن يفنى كل شىء ويبتلع كل حى ٠٠

(١٧) أى لم يعرف أصل آلامه فى الماضى ، ولا استطاع بالطبع أن يكشف عن طالعه فى المستقبل ٠٠

(١٨) أى لم يهدنى سواء السبيل ٠ ولعل زقيقوهو روح الموتى من الأسلاف ٠٠

(١٩) أى المعزم أو المعوذ ٠٠

(٢٠) ربما كان المقصود أنه متهم بالتقصير فى أداء الشعائر والطقوس فى « يوم الاله » والأعياد الشهرية ٠٠

(٢١) أو شعبه وناسه واتباعه ٠٠٠

(٢٢) أى أكل طعامه وتقاعس عن تقديم الطعام الآلهة ، لأن تقديم الطعام لها هو فى الأصل سبب خلق البشر ودليل طاعتهم وخدمتهم ٠٠

(٢٣) وهذه اشارة صريحة الى ارتباط العبادة بالربح والفائدة ، مما يؤكد الحس العملى عند البابليين ٠٠

٢٨ ـ والموسيقى المصاحبة لها كانت بهجة الفؤاد
٢٩ ـ لقد علمت بلدى أن تحافظ على (أداء) الشعائر للآلهة ،
٣٠ ـ وحثثت شعبى على احترام اسم الآلهة ٠
٣١ ـ سبحت بحمد الملك كما أسبح بحمد الاله ،
٣٢ ـ وعلمت الناس توقير القصر ٠
٣٣ ـ ليتنى عرفت أن هذه الأعمال تسعد قلب الاله (٢٤) !
٣٤ ـ ان ما يصلح للمرء يثير سخط الاله ،
٣٥ ـ وما يبدو لقلبه خليقا بالاحتقار يطيب للاله ٠
٣٦ ـ من ذا الذى يلعم ارادة الآلهة فى السماء ؟
٣٧ ـ ومن يدرك خطط الآلهة (التى تحيا) فى العالم السفلى (٢٥) ؟
٣٨ ـ وأين تعلم الفانون طريق الاله (٢٦) ؟
٣٩ ـ ان من عاش بالأمس قد مات اليوم ٠
٤٠ ـ لقد غلبه اليأس لحظة ، وفجأة فاض قلبه بالبهجة والحماس ٠
٤١ ـ فى لحظة ينطلق الناس بالغناء مهللين ٠
٤٢ ـ وفى الأخرى ينوحون كالندابات المحترفات ٠
٤٣ ـ ان أحوالهم تتغير مثل فتح (الأرجل) (٢٧)
٤٤ ـ حين يجوعون يصبحون كالجثث
٤٥ ـ وحين يشبعون الى حد التخمة يتطاولون على آلهتهم :
٤٦ ـ فى السراء يتكلمون عن الصعود الى السماء ،
٤٧ ـ وفى الضراء يشكون من الهبوط الى الجحيم ٠
٤٨ ـ ان هذه الأمور لتملأ نفسى خوفا ، ولست أفهم معناها ،
٥٠ ـ لقد سلط على ٠٠ المرض المهلك (٢٨) :
٥١ ـ وهبت ريح شريرة من الأفق ،
٥٢ ـ والصداع قد تصاعد من سطح العالم السفلى (٢٩)
٥٣ ـ وترك السعال الكريه « ابسو » (٣٠) ٠
٥٤ ـ ان (الشبح) الغلاب قد ترك « ايكور » (٣١) ٠

---

(٢٤) تعبير عن خيبة أمله فى اعتقاده بأن أعماله يمكن أن ترضى الاله ٠ ولا يصح أن يفهم هذا على أنه تشكك فى التدين فى ذاته ، بل على أنه اختلاف فى مفهوم الخير والشر عند الاله وعند البشر ٠

(٢٥) لعل المعنى المقصود أن خطط الآلهة عميقة لا يسبر غورها ٠

(٢٦) أو سبيلهم وشرعتهم ٠٠

(٢٧) هكذا فى ترجمة « لامبرت » التى اعتمدعليها بشكل أساسى ، أما الترجمة العربية المذكورة آنفا عن « رينيه لابات » فتذكر فتح الفم أو العينين واغلاقهما (ص ٣٩٩) وكلا التعبيرين على أية حال هو كناية عن تقلب الوضع البشرى وتناقضه ٠

(٢٨) حرفيا : أطلق سراحه على ٠٠

(٢٩) كان هذا الصداع نتيجة نوع من الحمى التى يرد ذكرها فى النصوص السحرية باسم حمى ايعو » التى تصور البابليون أنها تتصاعد من العالم السفلى ٠ وقد كانت تصاحبها علامات أخرى كالبثور والقروح سيأتى ذكرها فى النص بصورة غير مباشرة ترجح أنها كانت حمى الجدرى التى أصابت أيوب العبرى أيضا بصورة أنكى وأشد ٠٠ !

(٣٠) أى ترك عمق المياه أو الهاوية التى يسكنها ٠٠

(٣١) المقصود بالشبح الغلاب هنا هو شيطان ورد فى نصوص أخرى باسم « اوتوكى » ٠٠ أما ايكور » فهو فى اللغة السومرية بيت الجبل أو عالم الجحيم السفلى مقام الشياطين التى تصعد منه الى عالم البشر ، مثل الشيطان الأنثى لاماشتو الذى يذكر فى السطر التالى ٠

٥٥ ـ وشيطان « لا ماشتو » قد هبط الجبل ،
٥٦ ـ التقلص (٣٢) انطلق (من ٠٠٠٠) السيل (؟) ،
٥٧ ـ العجز يشق الأرض مع الأعشاب (٣٣) ٠
٥٨ ـ (٠٠٠٠٠) مع مضيفهم ، وانهالوا على (٣٤) ٠
٥٩ ـ (٠٠٠٠) الرأس ، وطوقوا جمجمتي ،
٦٠ ـ (وجهي) مكتئب (عابس) ، والعين تفيض بدمعي ،
٦١ ـ لقد لووا عضلات رقبتي ونزعوا القوة من عنقي ـ
٦٢ ـ دقوا (الأضلاع) وضربوا الصدر ٠
٦٣ ـ آ ذوا لحمي وجعلوه يتقلص ،
٦٤ ـ شبوا نارا في أحشائي ٠
٦٥ ـ قلبوا أمعائي ٠٠٠٠
٦٦ ـ نزحوا البلغم (من صدري) ، وأصابوا (رئتي) بالحمى ٠
٦٧ ـ جعلوا الحمى تدب في أطرافي والرجفة تهز جسدي ٠
٦٨ ـ قوامي الفارع هدموه كما ينهدم الجدار ،
٦٩ ـ وبنيتي القوية قصموها كما تنقصم القصبة ،
٧٠ ـ ألقيت كما يلقى الاسفنج (٣٥) على وجهي ٠
٧١ ـ وتلبس شيطان « عالو » جسدي كأنه رداء ،
٧٢ ـ النوم يلفني كأنه شـــبكة ٠
٧٣ ـ عيناي تحدقان ، ولكن لاتبصران ،
٧٤ ـ أذنان مفتوحتان ، ولكن لاتسمعان (٣٦) ٠
٧٥ ـ الوهن تملك جسدي كله ،
٧٦ ـ الرعشـــة انقضت على لحمي ٠
٧٧ ـ قبض الشلل على ذراعي ،
٧٨ ـ والعجز أطبق على ركبتي ،
٧٩ ـ (حتى) نسيت قدماي الحركة ٠
٨٠ ـ داهمتني (الضربة أو النوبة) فأخذت ألهث كالمطروح على الأرض ،
٨١ ـ (٠٠٠٠٠) الموت ، قد غطى وجهي
٨٢ ـ وكاهن الأحلام ينطق (باسمي) ، ولكني لا أجيب ٠
٨٣ ـ (٠٠٠٠٠) أبكي ، لكني لا أتحكم في قواي (٣٧) ٠

---

(٣٢) ربما يكون المقصود بهذا التقلص أو التشنج المصحوب بالرعشة وتصبب العرق ٠
(٣٣) أي العقم الذي يصوره الكاتب في صورة الذبول الذي نفذ في باطن التربة وخيم على الخضرة ٠٠
(٣٤) أي أن جميع الشرور والأمراض قد هجمت عليه وضربت رأسه ٠٠٠
(٣٥) كناية عن نـوع من العشب الملتوي الذي انكفأ وجهه عليه ٠٠

(٣٦) تذكرنا هاتان الصورتان بنصوص مقدسة عديدة عمن حلت عليهم لعنة الله ـ فالنبي ازميا يقول : اسمع هذا أيها الشعب الجاهل والعديم الفهم الذين لهم أعين ولا يبصرون ، لهم آذان ولا يسمعون (ارميا /٥/٢١) وفي القرآن الكريم آيات عديدة :« أولئك الذين لعنهم الله فاصمهم وأعمى أبصارهم » (محمد ، ٤٧) ، « لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بهـــا (الأعراف ، ٧) ، « وتراهـــم ينظرون اليك وهم لا يبصرون (الأعراف ، ٧) « وجعل على بصره غشاوة فمن يهديه من بعد الله (الجاثية ، ٤٥) « فانها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلـــوب التي في الصـــدور (الحج ، ٢٢) ـ وطبيعي أن يختلف السياق في كل نص وكل آية من الآيات الكريمة ٠٠٠
(٣٧) كناية عن فقدان الوعي ٠

٨٤ ـ فخ قد أحكم فوق فمى ،
٨٥ ـ وعلى شفتى القفل
٨٦ ـ « بوابتى » مغلقة ، و « مكان شرابى » مسدود (٣٨) ،
٨٧ ـ جوعى موصول ، حنجرتى جافة ٠
٨٨ ـ حين تقدم لى حبات الأرز ، آكلها وكأنى آكل أعشابا عطنة ،
٨٩ ـ والجعة ـ حياة البشر ـ بلا طعم (فى فمى) ٠
٩٠ ـ ان مرضى لمرض عضال ٠

٩١ ـ تغيرت هيئتى لنقص الطعام ،
٩٢ ـ اهترأ جسدى (لحمى) ، وانسحب الدم منى (٣٩)
٩٣ ـ وعظامى برزت ، ولم يعد يغطيها الا جلدى
٩٤ ـ أنسجتى التهبت ، وأصابها داء ال ٠٠٠٠

٩٥ ـ ألزم فراش العبودية ، فالخروج ألم (وعذاب) ،
٩٦ ـ وبيتى أصبح هو سجنى ٠
٩٧ ـ ذراعاى مكتوفتان بال ٠٠٠٠٠ الذى يغل لحمى ،
٩٨ ـ قدماى مثقلتان بال ٠٠٠٠ الذى يكبلنى (٤٠)
٩٩ ـ آلامى موجعة ، جرحى قاسى ٠

١٠٠ـ (ضربة) سوط طرحتنى أرضا ، والضربة كانت قاضية ٠
١٠١ـ مقبضه (٤١) ينفذ فى لحمى (ووخزه) أليم ٠
١٠٢ـ ان المعذب لا يكف عن تعذيب (ى) طوال النهار ،
١٠٣ـ ولا يتركنى أستريح بالليل لحظة واحدة ٠
١٠٤ـ لقد انشقت عروقى من الى والثنى ٠
١٠٥ـ وأطرافى تفلطحت وتفككت
١٠٦ـ أقضى الليل كالثور فى الروث ،
١٠٧ـ وأتمرغ فى فضلاتى كالغنم ٠

١٠٨ـ الآلام التى أشكو منها قد أعيت المعزم (٤٢)
١٠٩ـ وفألى حير العراف ٠
١١٠ـ لا طارد الأرواح (الشريرة) استطاع أن يشخص علتى ،
١١١ـ ولا العراف حدد موعدا (للشفاء) من دائى ٠
١١٢ـ لا الهى خف لنجدتى ولا أخذ بيدى ،
١١٣ـ ولا الهتى أشفقت على ولا سارت بجوارى ٠
١١٤ـ كان قبرى ينتظرنى ، وأعدت جنازتى ،
١١٥ـ وتوقف النواح على قبل أن أموت ٠
١١٦ـ كل أهالى بلدى قالوا : « (عجبا !) كم سحق ودمر تدميرا ! »
١١٧ـ أشرق وجه الحسود عندما سمع (بموتى) ،

---

(٣٨) الباب المغلق والنبع المسدود يشيران الى انغلاق الفم أو الى نسداد الفتحات التى يتمكن بها الانسان من التنفس والنطق والشرب ٠٠

(٣٩) لعل المراد بهذا هو النزيف الدموى ٠

(٤٠) لعلها قيود أو أغلال شدت فيها رجلاه ، أو لعله تعبير عن مرض فى العظام ٠٠

(٤١) فى ترجمات أخرى : المهماز أو المنخاس ٠٠

(٤٢) أو الكاهن الذى يطرد الأرواح الشريرة بالرقى والتعاويذ والتعزيمات السحرية ٠

١١٨ـ (وعندما) بلغت الشامتة الأنباء ابتهج قلبها ٠
١١٩ـ لكننى أعلم اليوم (الذى سيجىء) على جميع أفراد عائلتى ،
١٢٠ـ عندما يكلأ اله الشمس أصدقائى برحمته (٤٣) ٠

« اللوح الثالث »

١ ـ يده كانت ثقيلة (الوطأة) على ، فلم أقو على احتمالها ٠
٢ ـ خوفى منه كان منذرا بالخطر (٠٠٠٠٠)
٣ ـ (٠٠٠٠) العنيف ٠٠ كان زوبعة (٠٠٠٠)
٤ ـ خطوة كان ٠٠٠٠ وهو ٠٠٠ (٠٠٠٠)
٥ ـ المرض القاسى لا (٠٠٠٠٠) شخصى ،
٦ ـ أنسى ٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠) يضل عقلى (٤٤)
٧ ـ بالنهار والليل أئن وأتأوه ،
٨ ـ وشقى أنا فى (أوقات) الحلم واليقظة على السواء ٠
٩ ـ شاب مرموق رائع البنية ،
١٠ ـ ضخم الجسد ، يرتدى ثيابا جديدة ـ
١١ ـ لما (كان) فى أوقات اليقظة ٠٠٠
١٢ ـ فخم الملبس ، ملتفا فى ثوب الهيبة (٤٥)
١٣ ـ ٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠) وقف على رأسى ،
١٤ ـ (أنا ٠٠٠٠) وتجمد جسدى ٠
١٥ ـ (٠٠٠٠٠) ان السيدة قد أرسلت (نى)
١٦ ـ (٠٠٠٠٠) ٠٠٠ (٠٠٠٠)
١٧ ـ (٠٠٠٠٠) ٠٠ قلت (٠٠٠٠٠)
١٨ ـ ٠٠٠٠ أرسلت (٠٠٠٠٠)
١٩ ـ كانوا صامتين ولم ٠٠٠ (٠٠٠٠٠)
٢٠ ـ ٠٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠٠)
٢١ ـ وفى المرة الثانية (رأيت حلما)
٢٢ ـ وفى (حلمى الذى) ٠٠ (رأيت)

---

(٤٣) بعد ظلمات العذاب والألم والاضطهاد التى أسرف المبتلى البار فى الشكوى منها ، يمكن أن يكون هذا البيت بمثابة شعاع الأمل فى الشفاء الذىسيمن به مردوخ عليه وعلى كل أفراد أسرته ومعارفه وأصحابه ٠ والغريب أن يرد التعبير عن هذا الأمل نفسه على لسان أيوب : « أما أنا فقد علمت أن ولىى حى والآخر على الأرض يقدم ٠ وبعد ان يفنى جلدىهذا وبدون جسدى أرى الله » ٠ (سفر أيوب ، ١٩/٢٥ ـ ٢٦) ٠

(٤٤) يعود الضمير على مردوخ عظيم آلهة بابل الذى ترد صفاته المذكورة فى نصوص دينية وأدبية عديدة (مثل ثقل اليد ، وغضب الوجه ، ورهبة الصوت المرعد كالزوبعة او العاصفة أو الطوفان ٠٠) ٠

(٤٥) أو الرعب والجلال ـ ومع السطر التاسع يبدأ الحلم الأول من الأحلام التى يتجلى فيها رسل الآلهة الى المبتلى واحدا بعد الآخر ٠ ويلاحظ أن الأسطر التالية مخرومة الى الحد الذى لا يسمح بمعرفة النبأ الذى أبلغه الرسول للمعذب المبتلى ، ولكن يبدو أن محاولات التشفع له عند الملك والبلاط والمعبد تبدأ مع هذا الحلم ٠٠

٢٣ ـ شابا رائعا ...
٢٤ ـ يحمل فى يده عود التطهير من (أغصان) الطرفاء (٤٦) .
٢٥ ـ « ان لا لورااليما (٤٧) ، المقيم فى نيبور (نفر)
٢٦ ـ قدأرسلنى لأطهرك » .
٢٧ ـ الماء الذى كان (يحمله) معه أخذ يسكبه على ،
٢٨ ـ وهو ينطق بالتعويذة التى تهب الحياة ، ودلك (جسدى) .
٢٩ ـ فى المرة الثالثة رأيت حلما ،
٣٠ ـ وفى الحلم الذى رأيت ـ
٣١ ـ ... امرأة شابة ذات وجه مشرق ،
٣٢ ـ ملكة .... شبيهة باله .
٣٣ ـ دخلت (واتخذت مجلسها) ...
٣٤ ـ « انطقى بخلاصى (.....)
٣٥ ـ قالت « لاتخف » ... سوف ....
٣٦ ـ أيا كان الحلم (.....)
٣٧ ـ قالت : » يكون الخلاص من حالتك التعسة ،
٣٨ ـ لكل من رأى الرؤيا فى الليل » .
٣٩ ـ فى الحلم (ظهر لى ؟) أورنند نلوكا البابلى (.....)
٤٠ ـ (وهو) شاب ملتحى (يضع) عمامته على رأسه ـ
٤١ ـ كاهن معزم ، يحمل رقيما (فى يده ؟)
٤٢ ـ « أرسلنى مردوخ » .
٤٣ ـ ولشوبشى ـ ميشرى ـ شكان جلبت (النعمة و) الخير (٤٨) .
٤٤ ـ من يدى مردوخ الطاهرتين جلبت الرخاء .
٤٥ ـ انه هو (أى مردوخ) الذى وضعنى بين يدى راعى (٤٩)
٤٦ ـ (فى) ساعات اليقظة بعث الرسالة
٤٧ ـ وأظهر علامة رضاه عن أهلى (٥٠)
٤٨ ـ فى المرض الطويل ...
٤٩ ـ شفى مرضى بسرعة وانكسرت (قيودى)
٥٠ ـ بعد أن (عادت) السكينة الى عقل مولاى
٥١ ـ وهدأ قلب مردوخ الرحيم (٥١) ،
٥٢ ـ (بعد أن) تقبل صلواتى (٥٢) (.....)
٥٣ ـ (وابتسامته) المحببة ... (.....)
٥٤ ـ (بعد أن قال) « أنج من آلامك » ، يامن شقيت (شقاء عظيما !)

---

(٤٦) أو الأثل .

(٤٧) يرد هذا الاسم فى الترجمة العربية عن « لابات » على هذه الصورة : « طاب ـ أوتول ـ انليل ».

(٤٨) أو الرخاء والازدهار .

(٤٩) أو بين يدى شافى .

(٥٠) أو على شعبى وذوى قربای .

(٥١) أى سكن وهدأت أنفاسه بعد الغضب والثورة .

(٥٢) أو دعائى وتضرعاتى .

٥٥ ـ (٠٠٠٠٠) لتسبح (٠٠٠٠٠) (٥٣)
٥٦ ـ (٠٠٠٠) ٠٠٠ تتعبد و (٠٠٠٠٠)
٥٧ ـ (٠٠٠٠) اثمى (٠٠٠٠٠)
٥٨ ـ (٠٠٠٠) ظلمى (٠٠٠٠٠)
٥٩ ـ (٠٠٠٠) وتعدى على (٠٠٠٠٠)
٦٠ ـ جعل الريح تهب وتذرو (كل) خطاياى ٠٠

ظهر اللوح الثالث (٥٤)

٤ ـ (قرب) تعويذته التى تمسك ٠٠٠
٥ ـ (طارد) ريح الشر الى الأفق ، وأخذ (الصداع) الى سطح العالم السفلى ،
٦ ـ (أرسل) السعال اللعين الى ابسو (مياهه العميقة) ،
٧ ـ ورد الشبح الغلاب الى ايكور (٥٥) ،
٨ ـ طرح الشيطانة لاماشتو أرضا وطردها الى الجبل ،
٩ ـ وأعاد المغص الى البحر المتلاطم ،
١٠ ـ وانتزع جذر العجز (كما تنتزع) النبتة ٠
١١ ـ والنوم السيىء ، ودفق النعاس
١٢ ـ أزاحهما كأنهما دخان يملأ السماء ٠
١٣ ـ الكرب والبلاء ٠٠ ساقهما كعاصفة هبت فى المطر ٠٠ (الى) العالم السفلى ٠
١٤ ـ والألم المزمن فى الرأس الذى ٠٠٠٠ مثل ٠٠٠
١٥ ـ طرده كوابل من المطر فى الليل وأراحنى منه (٥٦) ٠
١٦ ـ وعيناى اللتان غطتهما غشاوة السحب فى كفن مميت ـ
١٧ ـ رماه بعيدا (على مسافة) ألف فرسخ ونور بصرى ٠
١٨ ـ أذناى اللتان كانتا مسدودتين وموصدتين كأذنى أصم ـ
١٩ ـ أزال شمعهما وفتح سمعى (من جديد ؟)
٢٠ ـ وأنفى الذى اختنق (تنفسه) بسبب الحمى
٢١ ـ خفف آلامه فأصبحت أتنفس (بحرية) ٠
٢٢ ـ شفتاى الملتهبتان اللتان كانتا ٠٠٠
٢٣ ـ اكتسح الرعب (الذى خيم عليهما) وفك أغلالهما ٠
٢٤ ـ فمى الذى كان مغلقا بحيث تعذر على (الكلام) ،
٢٥ ـ صقله كما يصقل النحاس و (٠٠٠٠٠) القذارة (التى لوثته) (٥٧) ٠

---

(٥٣) واضح من هذه السطور الخمسة المخرومةأن مردوخ قد شفى المتألم البار من مرضه وغفر ذنوبه ، ونجاه من العقاب الالهى الذى تحمله بصبر وشجاعة (ربما قلل منهما كثرة شكواه واسرافه فى التوجع والأنين !) ٠٠

(٥٤) عن كسرة لوح وجد فى مدينة سيبار ، وتحتوى على ٣٦ سطرا ، تتكرر منها اربعة سطور (١٨ ـ ١٩ ـ ٣٠ ـ ٣٣) فى مخطوطة مكتبة آشور ـ بانيبال ٠

(٥٥) أى رد الشيطان الذى لا يقاوم ـ وهو أوتوكو ـ الى مكانه فى بيت الجبل أو العالم السفلى ٠

(٥٦) فى الترجمة العربية السابقة الذكر : أزاله مثل الندى الليلى ، وفى ترجمة هـ ٠ بفيفر (من كتاب بريتشارد المشهور ، ص ٤٣٦) : أزاح (الدموع) التى تجرى من عينى وأبعدها عنى ٠٠

(٥٧) أو الغبرة التى كانت عليه ٠

٢٦ ـ أسنانى التى تقبضت وتضامت ،
٢٧ ـ (هو الذى كسر) قيدهما و (٠٠٠٠٠) جذورهما ٠
٢٨ ـ ولسانى الذى انعقد وعجز عن النطق ،
٢٩ ـ (هو الذى) أزاح (٠٠٠٠٠) فأصبح حديثى واضح البيان ٠
٣٠ ـ زورى الذى جف واختنق كشىء فاقد الحياة ،
٣١ ـ هو الذى رده (الى وضعه أو طبيعته) وجعله يتغنى كالناى ٠
٣٢ ـ قصبتى الهوائية التى تورمت وعجزت عن الشهيق ٠
٣٣ ـ خف ورمها وفتح مغاليقها ٠
٣٤ ـ ٠٠٠٠٠ الذى ٠٠٠٠٠
٣٥ ـ ٠٠٠٠٠ فوق ٠٠٠٠٠
٣٦ ـ (الذى) كان قد أظلم مثل ٠٠٠

« اللوح الرابع (؟) (*) »

١ ـ الرب ٠٠٠٠٠ فى ،
٢ ـ الرب تولانى (برعايته) ،
٣ ـ الرب أو قفنى على قدمى ،
٤ ـ الرب وهبنى الحياة ،
د ـ نجانى (من الهاوية)
٦ ـ أنقذنى (من) ٠ الخراب ،
٧ ـ (٠٠٠٠٠) شدنى من نهر خبر (٥٨)
٨ ـ (٠٠٠٠٠) أخذنى من يدى ٠
٩ ـ مردوخ (الذى) سحقنى ،
١٠ ـ هو الذى سوانى من جديد ٠
١١ ـ ضرب بشدة على يد من ضربنى
١٢ ـ وهو الذى أسقط سلاحه ٠
١٣ ـ (هو) ٠٠٠٠ الأســـد ٠٠٠٠
١٤ ـ ان مردوخ هو الذى (٠٠٠٠٠)
٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠
٢٥ ـ ٠٠٠ الحنطة الذهبية (٠٠٠٠٠)
٢٦ ـ تضمخت بعطر الأرز الفواح ، على (٠٠٠٠)
٢٧ ـ مادبة البابليين (٠٠٠٠٠٠٠٠)
٢٨ ـ القبر الذى جعلته (٠٠٠٠٠٠) فى المادبة ٠
٢٩ ـ رأى البابليون كيف يرد مردوخ الحياة ،
٣٠ ـ وسكان الأقاليم جميعا مجدوه :
٣١ ـ من كان يتصور أنه سيرى شمسه ؟
٣٢ ـ من كان يتخيل أنه سيسير على طريقه ؟
٣٣ ـ من غير مردوخ يبعث الحياة فى موتاه ؟

(*) تختلف آراء العلماء حول هذا اللوح وهل ينتمى فى الأصل للقصيدة أم هو مجرد تعليق عليها ،

(٥٨) هو نهر الموتى فى العالم السفلى ٠٠

٣٤ ـ أية الهة ، غير زاربانيتوم ، تهب الحياة ؟
٣٥ ـ ان مردوخ قادر على بعث الحياة (فى سكان) القبور ،
٣٦ ـ وزاربانيتوم تعرف سبل الانقاذ من الدمار ،
٣٧ ـ حيثما استوت الأرض وارتفعت السموات ،
٣٨ ـ حيثما أشرق اله الشمس ، وتألق اله النار ،
٣٩ ـ حيثما جرى الماء وهبت الريح ،
٤٠ ـ المخلوقات التى أمسكت « أرورو » طينتها بين أناملها ،
٤١ ـ هذه التى وهبت الحياة و (راحت) تخطو وتسير ،
٤٢ ـ الفانون ، على قدر أعدادهم (التى لا تحصى) يمتدحون مردوخ (٥٩) !
٤٣ ـ (.....) الذى ينطق (٦٠) ،
٤٤ ـ (.....) ليسد جميع الشعوب ،
٤٥ ـ (.....) راعى الدور جميعا
٤٦ ـ (.....) سيول من الأعماق ،
٤٧ ـ (.....) الآلهـة .....
٤٨ ـ (.....) على مدى السماء والأرض .
.. ..
٧٦ ـ ..... الذى فى صلواتى (.....)
٧٧ ـ (مع) السجود والدعاء (.....) لايزاكيل
٧٨ ـ (أنا الذى) نزلت الى القبر قد رجعت الى بوابة (شروق الشمس) .
٧٩ ـ (عند) « بوابة الرخاء » أعطيت الرخاء ،
٨٠ ـ (عند) « بوابة الروح الحارس » (اقترب منى) روح حارس ،
٨١ ـ (عند) « بوابة الهناء » وجدت الهناء ،

★★★

(٥٩) ربما كان هذا الشطر نداء الى البشر الفانين لتمجيد مردوخ ..

(٦٠) من هنا تبدأ فجوة تشمل اكثر من ثلاثين بيتا يمكن أن نتصور بعين الحدس أنها استمرت فى تمجيد الإله « مردوخ » و « الآلهة زاربانيتوم » ، وربما تكون قد مهدت لزيارة المذنب فى الأبيات التالية لمعبد « الايزاكيل » فى بابل للتبرك والتوبة ... وأرورو المذكورة فى الشطر رقم (٤٠) هى خالقة البشر وأخت الاله النيل اله الهواء والعواصف الرهيب الغضوب ، وقد جاء ذكرها فى ملحمة جلجاميش البابلية الشهيرة ، أن يتوجه لها أهالى « أوروك » لخلق منافس (وهو انكيدو وحش البرية وصديق جلجاميش الصدوق) ليشغل ملكهم الطاغية عنهم ...

الرمز في الحكايات الشعبية

د. غـــراء مهـــنا

ان ما يشد انتباهنا في الحكاية ليس فقط السرد والرواية ولكن ايضا المعنى الرمزى للعبـارات . فالرمز يعنى شيئا خفيـا ، غامضا ، والحكايـة تشتمـل على أكثر من المعنى الواضح أو المباشر ، فهـذا المعنى لا يمكن تحديده بدقة ، أو تفسيره كلية ، فالانسان يحمـل في فكره كل الهواجس والقلـق وكذلك هموم وسعادة العالـم في شكلها البـدائى أى الرمـز . وفقـا لهذا الاتجاه الرمزى سنحاول دراسة « الأنماط الأصلية » الأساسية للخيال الانسانى .

ان الحكاية تتوجه الينا في لغة رمزية تعبر عن اللاشعور ، وعلمـاء النفـس من اتباع فرويـد يحاولون أثبات ان اللاشعور موجود بصورة خفية في الأساطير والحكايات التى ترتبط أرتباطـا وثيقـا بالأحـلام . أما أتباع العالم النفسى يونج فانهم يؤكدون فكرة ان الأشخاص والأحداث في الحكايات ترتبط بالانماط الأصلية (archetypes) النفسـية الغـربية التى ترتبـط بفـكرة والانسان ينقل الى اللاشعور كل الصلات النفسيـة الغربيـة التى ترتبـط بفـكرة ما أو شيء ما ، فاللاشعور يشتمل على عوامل شخصيـة وعوامل عامة جماعيـة تمثلهـا الأنماط الأصلية .

ويوضح لنا يونج أن هناك نوعين من اللاشعور الشخصى والجماعى الذى يمثـل الأفكار العامـة القديمة للبشرية جمعاء :

« ان الانسان يحمل في داخله كل تاريخه وتاريخ البشرية . هذا هو الشكل المزدوج الشخصى والجماعى للاشعور » (١) .

ان الحكايات والأساطير هي تعبير عن اللاشعور القـديم الجمـاعى للبشرية ، وعلى هذا فيمكن القول بأن :

ـــ الشعور = اللغـة (تعبير بالكلمات في العالم الانسانى :

ـــ اللاشعور الفـــردى = الأحلام (تعبير بالصور في حالة النوم) .

ـــ اللاشعور الجماعى = الأساطير والحكايات (تعبير بكلمات سحرية في حالة الالهام) .

ان الحكاية هى نتاج الشعور العادى والمضمون اللاشعورى لا لشخص بعينه ولكن لمجموعة وفقا لنظرتها ولما تعتبره مشكلات انسانيـة عالميـة ،

---

(١) Edmond Rochedieu, G. G. *Jung*, Seghers, 1970, p. 62.

لذلك فهى تتكرر وتعاد رواياتها والأستماع اليها من جيل الى جيل ·

والأنمـاط الأصلية التى ذكرها يونج والتى يسميها فرويد « بقايا قديمـة » هى صورة لهـا جذورها فى أعماق اللاشعور ، تتكرر على مدار التاريخ،وهى نتيجة لتجارب نمطية كثيرةلأجدادنا، منهاتأخذ الحكاية أفكارهـا ، لذلك تتشابه فى جميع الحضارات · ان مواضيع الحكايات تتكرر اذن لانها انماط أصلية موجودة فى أعماق النفس البشرية · ونجد هذه المواضيع أيضا فى الأحلام وهواجس وتخيلات الأفراد ·

ان دراسـة للحكايـة يمكن أن تظهر لنـا ان مواضيعها متكررة بشكل دائـم وهى نموذج من الأنماط الأصلية للاشعور الجمـاعى ·· وعـالم الحكايات يجمع بين الواقع والخيال فهو خليط من الانس والجان والحيوان :

العالم الانسانى :

ـ **الانسان النص :** لايوجد شخص خـارج الفعل ولا فعل بدون شخص :

« ان الانسان ليس الا نص ، ما يكاد يـكون هذا النص غير ضرورى حتى يموت ·ان الراوى هو الذى يقتله ، لأنه لم تعد له وظيفته » (٢) ·

ان شخصيات الحكايات الشعبية ليست أبدا أفرادا ، ولكن تكون دائما نماذج وليست صفات واحيانـا تكون مرسومة بسذاجـة كبيرة : ان الانسان الطيب هو الذى ينتصر دائما والشرير دائما يعاقب · ونستطيع أن نقسم شخصيـات الحكاية الى أكثر من مجموعـة : الذين يحققون انتصارات ، والذين يساعدونهم ، والذين يتم تخليصهم أو تحريرهم ، وأعداء البطل ·

ومن بين الشخصيات المساعدة ، نجد سحرة وجان وحيوانات أيضا ·

ان شخصيات الحكاية كثيرا ما تـكون بدون أسماء أما أن لا يكون لها أسمـاء عى الاطـلاق ، فتكون الحكاية حكاية أى شخص : بنت صغيرة ، اصغر الأخوة ، أمير ·· أو يكون لها أسم لصفـة يتصفون بها ، قد تكون جسمانيـة أو عقليـة أو غير ذلك · والأسماء ليست أسماء علم ولكن ألفاظ عامة أو وصفيـة ، فيقال لنا لأنها جميلة سميت « ست الحسن والجمال » وأحيانا نجـد أسماء عامـة تستـطيع ان تنطبق على أى فتـاة أو شاب : محمد ، حسن ، مارى ، جـان ··· البطل وحـده يحمـل اسم ، أما الأهـل : الأب أو الأم أو حتى زوجـة الأب فـلا يحملون أسماء ولكن أحيـانا يكون هنـاك تحديـد بأن يقـال « ملك » أو « ملكة » أو « حطـاب فقير » كذلك الشخصيات المانحة أو الأعداء سواء كانوا سحرة أو عمالقة أو غيـلان أو بشر فعـادة لا يحملون أسماء ·

أسماء البطل

عـلامة من العـلامات لتحديد الشخصـية (صفة أو علامة يمكن الرجوع اليها)

↓

له معنى

↓

ـ أميرة البرتقالات الثلاث
ـ ست الحسن والجمال
ـ بعرور (الجمل الصغير)
ـ كشكول دهب (أو الوعاء الذهبى)

تسمية اختارها الراوى بحرية مطلقة (للتمييز بين شخص وآخر)

قد يكون لها معنى	أو تكون بلا معنى
مرجان	سلسبيلة
الشاطر حسن	آنت
الشاطر محمد	لوزياك

(٢) Tzveton Todorov, *Poetique de la Prose*, Semi, p. 87. 1971.

في الحكايات الشعبية ، البطل هو اسم يصن بين أفعال مختلفة · وكل شخص يمكن تعريفه من خلال صلاته بالآخرين · ان شخصيات الحكاية ليست مزدوجة ، فلا يمكن ان تكون شخصيات طيبة وشريرة فى آن واحد وهى تختلف بذلك عنا وعن جميع البشر وعن الواقع ·

ان احدى الاختين جميلة والأخرى قبيحة ، احداهن طيبة ، نشيطة ، والأخريات شريرات ، كسالى · أم طيبة حانية (فى أغلب الوقت متوفاة) وزوجة أب شريرة قاسية · هناك دائما متناقضات : البطل أكثر الناس سعادة أو أكثرهم شقاء أكثرهم ذكاءا أو غباء ، فهو اما محبوب أو مكروه ، اما شجاع أو جبان وبقية الأشخاص اما طيبة أو شريرة ، ففى عالم الحكايات كل شىء جنة أو نار وهكذا يدخل الأفراد ضمن مجموعتين :

الظالمون : أقوياء ـ كبار فى السن عادة وأشرار ·

ـ المظلومون : ضعفاء ـ شباب ـ طيبون ·

ـــ **صفات الأشخاص :** السن ، النوع ،الحالة الاجتماعية ··· Bediey وبعده Propp يفرقون بين ما هو دائم أى الوظائف وما هو متغير أى الصفات :

اولا ـ البطل : هو الشخصية التى يعجب بها ويحلم بها الصغار ، توجد فى كل زمان ومكان باشكالها المتعددة ، هو نموذج للسلوك النمطى · البطل هو وسيلة وغاية النص فى آن واحد ، فهو الشخصية الرئيسية ومحور الحكاية ، تحدث له جميع المغامرات وهو لا يكون دائما ذكرا ولكن أحيانا أنثى ولكنه يحتفظ دائما بتفوقه (يكون

↓

يحصل على مساعدة وحماية

↓

نهاية ينتصر فيها البطل

(قوة + نصر)

من العائلة الملكية ، يتمتع بصفات خارقة ، ينتصر فى النهاية ويتزوج الأميرة ويحكم البلاد ···) ولكن أحيانا أخرى يكون البطل من طبقات الشعب الدنيا : مرجان العبد ، صبى الحطاب ·· فيكون فقيرا ولا تستطيع حالته فى بداية الحكاية ان تجعلنا نشك فى أنه سيعتلى العرش ويحقق جميع الانتصارا ت· وهو يتألم دائما ، ويثير الشفقة لصغر سنه (فهو عادة مراهق ، كانت ظروف ميلاده سيئة ، لايحبه أحد ، يعذبه المحيطون به ولكنه رغم ذلك يصل الى العرش رمز السعادة الكاملة ويتزوج الأميرة) هذا البطل الذى يستحوذ على الأهتمام ، تحميه عناية الهية كأنها تقول له : « لن يحدث لك شىء أبدا » ·

كل شىء سهل بالنسبة له ، فهو يتلقى المساعدة قبل أن يواجه المشاكل أو الصعوبات ، فيحصل على الوسيلة السحرية قبل أن يبدأ مغامراته · ففىالحكاية الفرنسية «**حب البرتقالات الثلاث**» يحصل البطل ورفاقه على نصيحة قبل ان يتعرضوا للخطر : « احضروا معكم زيت وسمن وعيش وحبال ومقشات وأمشاط » · هذه النصيحة ستساعدهم فى التغلب على جميع الصعاب · كذلك فى الحكاية الفرنسية « **الغراب الصغير** » ، يحصل البطل على الكلمة السحرية التى تساعده على انجاز أكثر الأعمال مشقة وصعوبة · وفى الحكايات المصرية أيضا ، نجد ان البقرة التى قابلتها سلسلة فى الطريق ستكون لها ولأخاها مصدرا للرزق ، والخاتم السحرى الذى وجده الشاطر محمد سيكون خير معين له فى مغامراته ·

البطل يكون فى البداية وحيدا ، ضعيفا ، مهددا

طفل أو مراهق

(بطولة) ←

يحقق ذاته وشخصيته

وميلاد البطل فى الحكايات يكون خارقا للعادة أو يتم بمعجزة . ولشرح مصير البطل الذى ينتصر على الحياة فيما بعد ، تحاول الحكاية ان يصحب ميلاده ضجيج : فاما أن تكون ولادته فى نفس وقت موت أمه فيكون بذلك موضوع اليتيم وزوجة الأب أو تكون ولادته مصحوبة بنبوءة ويتعرض الطفل لعملية ابعاده أو أحيانا يقوم الأب بعملية الولادة بعد أن يأكل فاكهة سحرية . وسواء كان يتيما أو طفلا مبعدا أو وحيدا فهو يصير بطلا وملكا :

« مولود فى عام انشىء بدونه وضده يجب عليه أن يشق طريقه فى كل مرحلة من مراحل نموه ، فهو ينتقل من قلق الى قلق ومن خوف الى خوف حتى تأتى اللحظة التى يخلصه فيها الحب ويعطيه صفات البلوغ ويجد مكانا فى سلسلة تتابع الأجيال ليتحمل المسؤلية ويقوم بوظائف الأب الملك » (٣) .

١ ـ البطل النبى : يكون ميلاده مصحوبا بتنبؤات عن مصيره : « تنبأت ساحرة لمولود الحطاب أن كل شىء سيكون سهلا بالنسبة له وانه سينجح فى حياته ويتزوج فى يوم من الأيام بنت الملك » (الحكاية الفرنسية **صبى الحطاب والجنيهات الذهبية**) . يقوم البطل اذن **بانجاز المهام الصعبة** ويتغلب على الصعاب . وهكذا فان مصيره يكون معروفا منذ البداية .

٢ ـ **البطل الخرافى** : ينتصر دائما لأنه يمتلك قدرات خارقة : جسم قوى ، قادر على انجاز المهام الصعبة ، فهو يتحدى العمالقة ، يغير من مظهره ويصبح أكثر قوة ، هو أكثر الناس ذكاءا ويمتلك قوة غير عادية لانجاز المهام المكلف بها . وبمجرد تحقيق النصر يصبح انسانا عاديا مرة أخرى (عكس الأسطورة حيث يحتفظ البطل دائما بقواه الخارقة) . ان البطل الخرافى يريد أن يكون سعيدا ، أن يؤسس مملكة ولا يتمنى أبدا أن يموت أو ان يضحى بحياته لانقاذ شعبه فهو لا يرفض السعادة الشخصية مثل البطل الأسطورى وانما يريد بكل تواضع زوجة وأطفال كثيرين .

٣ ـ **البطل الدمية** : ان الصفة الخرافية التى يتمتع بها البطل قد تكون هبة من شخص له قدرة غير طبيعية فيعلمه لغة الحيوانات والطيور أو يعطيه وسيلة سحرية ينتقل بها : حصان سحرى أو خاتم يحقق له الأمنيات فى الحال . فبدلا من أن يعمل يترك نفسه لغيره يحركه . والبطل لا يفعل شيئا ، ولكن الشخص المساعد هو الذى ينجز كل شىء فالبطل لا يملك ارادته .

٤ ـ **البطل الضحية** : من الممكن أن يكون البطل هو الشخص الذى يتألم أكثر من غيره : من زوجة أب أو من أى عدو آخر .. ويكون خائفا ، جائعا ، دائما فى خطر ، فهو « الشهيد » . اذا كان الوالد طيبا يجعله القدر يفقد زوجته وتسيطر عليه امرأة أخرى تدفعه الى التضحية باطفاله أو اساءة معاملتهم . لقد توفت والدته ليكون يتيما بلا حماية .

٥ ـ **البطل المغامر** : هو الذى يوافق على اصلاح ما أفسده الدهر أو مساعدة من يحتاج اليه ، فهو يرحل للبحث عن دواء سحرى لوالده أو كنز أو أى شىء مرغوب (البرتقالات الثلاث أو الليمونات الثلاث) أما البطلة فتسافر للبحث عن الزوج المختفى . وفى نهاية الرحلة يجد البطل ذاته .

ان بطل الحكاية الخرافية مغامر ، يسافر وحيدا ، بعيدا عن ذويه ، وتكون جميع الأسباب ملائمة لابعاده فيقول Propp : « ان بنية الحكاية تتطلب ان يترك البطل منزله بطريقة أوبأخرى » . ويكون رحيل البطل أحيانا لا ارادية : فهو مرغم على الرحيل أو يتركه خادم فى مكان بعيد بعد أن تلقى الأوامر بقتله ، ولكن تدفعه الشفقة الى تركه حيا . ويكون الرحيل أحيانا أخرى ارادية : يهرب البطل من منزل أبيه ، أو يرحل للبحث عن شىء مرغوب فيه .

---

(٣) Martine Robert, *Roman des Origines et origine du roman*, Bernard Grasset, 1942, p. 58.

والبطل يجب ان يتعرض للآلام والمخاطر ليحقق ذاته فى النهاية فيقول Bettelheim : ان ارغام البطل على ترك المنزل يعنى ضرورة ان يجد نفسه ، فان تحقيق الذات يتطلب البعد عن المنزل ...

وبطل الحكاية ينتصر دائما ، ان امكانية الفشل تكون أحيانا مجرد عامل من عوامل شد انتباه السامع . والبطل يتزوج فى النهاية ويعتلى العرش بالرغم من الصعاب التى تقابله . ان جعله ملكا فى النهاية يرمز الى حالة من الاستقلال الحقيقى يصبح فيها البطل سعيدا وآمنا .

ثانيا ـ الحكاية وتعارض الأجناس :

البطل ←—— الشىء الذى يبحث عنه (الأميرة)

العلاقة : زواج .

الأميرة ، الشىء الذى يبحث عنه البطل ، تصبح أهم شخص فى الحكاية وتنتهى هذه الازدواجية بالزواج . ان بطلة الحكاية غالبا ما تكون أميرة رمزا للجمال والكمال ، أجمل فتاة فى الدنيا . والحكاية تقدم لنا صورة سعيدة للعمليات الطبيعية للنفس البشرية فيتزوج البطل من الأميرة الجميلة أبنة الملك . ويكون الزواج دائما سعيدا ينتج أطفالا كثيرين .

وأحيانا تكون الأميرة محبوسة داخل «ليمونة» أو « برتقالة » (الذكريات فى أعماق اللاشعور) وتنتظر الأمير ليوقظها . (الشعور) :

> « ان الجميلة النائمة أو المحبوسة تمثل واحدا من الأنماط الأصلية التى تنتمى الى اللاشعور الجماعى لجنس ما أو للبشرية جمعاء . وعندما تعود للحياة بعد قرون طويلة فذلك يكون لاتجاه خاص نحو خلق فنون أو علوم أو فكر ما فى منطقة واسعة من العالم » (٤)

وفى هذه الزيجات الناتجة عن حب ، فان دور المرأة يكون سلبيا اذا ما قارناه بالدور الايجابى أو الديناميكى للبطل فهو يقع فى حب البطلة لانها جميلة وهى رمز للكمال ، عليه اذن ان يثبت بأفعاله انه جدير بها وهو تصرف مختلف تماما عن البطلة التى تقبل بسلبية حبه لها .

وفى فرنسا ، نجد ضمن المعتقدات والممارسات التى تضمن للفتيات زوجا من اختيارهن ان « ترى وجه العريس المنتظر فى الماء » لذلك غالبا ما يكون لقاء البطل والبطلة بالقرب من نبع وكذلك عادة « انجاز عمل صعب » (العمل المكلف به البطل) وأحيانا أخرى يكون الزواج غريبا كأن يتزوج انسان من شخص خرافى أو حيوان . ومن هنا ولدت فكرة الخطيب ـ الحيوان المنتشرة فى الحكايات . ففى الحكاية الفرنسية « الغراب الصغير » الزوج المسحور يكون غرابا فى النهار ويعود الى طبيعته أثناء الليل . أما فى الحكاية المصرية المقابلة « **الأمير المسحور** » فالغراب ليس الزوج ولكنه ناصح شرير أما الزوج « بعرور » فهو رجل أبكم قبيح جدا يعود فى الليل لجمال صورته . والحب وحده هو القادر على تحويل صورته الحيوانية . ان اخلاص وحب البطلة يردان اليها أميرها المنتظر . هذا الشكل المزدوج للانسان ـ الحيوان نجده فى صور الآلهة فى مصر القديمة التى تصورهم فى شكل انسان له رأس حيوان أو العكس وكذلك الرجل البدائى الطوطمى فقد كان يعتقد انه ينحدر من أصل حيوانى . وفى أغلب الحكايات تكون البطلة فى نزاع مع امرأة أخرى تكبرها سنا : زوجة أب أو شخص آخر غيور ولكنها تنتصر فى النهاية .

ثالثا : عائلة البطل :

١ ـ الوالدان : غالبا ما يكونان ملكا وملكة ولا يذكر شىء عن مملكتهم أو أعمالهم ، فكونهما ملكا وملكة لا يعنى شيئا الا انهما يحكمان بدلا من أن يكونا محكومين . ولكن أحيانا أخرى يكون الوالدان فقراء « حطاب وامرأته مثلا .

أ ـ الأب : يحب أطفاله ، يلعب غالبا دور لا أهمية له ولا يظهر الا فى بداية الحكاية . وفى

---

(٤) Loeffle Delacheux, Marguiute, *Le Symbolisme des contes de fdes*, Anchie 1948, p. 54.

الحياة اليومية للأسرة كثيرا ما يكون الأب غائبا ولكن الأم هى التى تطعم الأطفال وتهتم بهم وترعى شئونهم ، فالأب يمثل مكانة أقل أهمية لذلك فهو فى الحكايات يلعب دورا سلبيا وهو دائما « طيب » ونادرا ما يكون شريرا ·

ان هذه السلبية المطلقة للأب فى الحكايات تبعث على الدهشة لأنه قبل ان تصل لنا هذه الحكايات عبرت قرون كانت فيها الفتاة وحتى الصبى خاضعين كلية لسلطة الأب ، وعلى العكس من الحكايات كانت الفتيات لايخترن ازواجهن حسب ميولهن وكان زواجهن يتم لسبب أو مصلحة ما ·

ان هذه الطبيعة السلبية للأب تبدو أكثر وضوحا فى الحكايات التى نرى البطلة فيها تعذبها زوجة أبيها بينما لا يتحرك الأب ابدا لحمايتها · وأحيانا أخرى تضع الأميرة ثروتها ومملكتها وتاجها بين يدى الأمير المنتظر وبالرغم من ذلك لايتدخل الأب ·

وتتداخل فى الحكايات الأجناس فيختلط الذكور مع الاناث ويصبح الأب « حامل » بالرغم من رجولته كما فى الحكاية المصرية : « **الرجل الذى ولد بنتا** » · ان هذا العنصر الانثوى الذى يسميه يونج Anina يوجد فى كل رجل :

> « فى العصور الوسطى قبل أن يثبت علماء الطبيعة ان الغدد تكفل لكل واحد فينا عناصر ذكورة أو انوثة ، كانت هناك مقولة : ان كل رجل يحمل امرأة وهذا العنصر الانثوى فى كل رجل هو الذى سميته **Anina** ان هذا الشكل الأنثوى هو أساسا طريقة ما داخلية يتصرف بها الرجل مع المحيطين به ويخفيها عن الآخرين وحتى عن نفسه » (٥) ·

ان هذه الفكرة منتشرة فى العالم وكلود ليفى شتراوس يحدثنا فى كتابه « **الانثروبولوجيا البنيوية** » عن اسطورة « **الصبى الحامل** » عند هنود أمريكا الشمالية ·

ب ـ **الأم** : فى الحكايات تبدو علاقات الحب أو الكراهية بين الوالدين والأبناء محددة بدقة · ان الأم قد تعذب الأطفال وتطردهم من المنزل ، وهى ليست الأم الحقيقية فالأولى قد ماتت وتزوج الأب ثانية · وقد تكون لزوجة الأب أبنة من زوجها الأول غالبا ما تكون عكس البطلة فى كل شىء وهى تساعد والدتها فى محاولة القضاء على البطلة أو تكون سببا فى شقائها ·

ان الملكة فى الحكاية ليس لها دور سوى كونها زوجة وأم ، أم حقيقية أو زوجة أب شريرة تبعا للظروف ·

والأم دائما طيبة ، حتى بعد موتها تتحول الى شجرة أو حيوان يحمى الأطفال ويدافع عنهم (بقرة مثلا) · وفى الحكاية المصرية (**بقرة اليتيمتين**) تتحول الأم بعد موتها الى بقرة تقدم الطعام والمساعدة للأبناء ، ويجمع الطفلان عظام البقرة ويدفنانها تحت شجرة تقدم لهما الطعام بدورها ·

ان هذا الرمز الذى يجمع بين المرأة والشجرة أو أى نبات آخر نجده كثيرا فى حضارات مختلفة ، فمثلا فى القرآن الكريم قال الله تعالى : نساؤكم حرث لكم » (سورة البقرة ٢٢٣) ونجد أيضا العلاقة بين الطعام والخصوبة وبين الفاكهة أو الثمرة والمرأة ·

أما العلاقة بين التفاحة والمرأة فنجدها متكررة فعند اليونانيين القدماء ، كان المحبون يرسلون التفاح الى حبيباتهم كرمز للحب : « رمت الآلهة تفاحة ذهبية كتبت عليها : « الى أكثرهن جمالا واثارت بذلك جدلا بين جونون ، فينوس وميترفا » (٦) ·

وباريس يطيع أوامر زيوس ويخضع لمطالب الآلهة الثلاثة ويختار من بينهن التى تمتلك التفاحة ولا ننسى أيضا حواء والتفاحة · وفى الحكاية المصرية « **الرجل الذى ولد بنتا** » ·

---

(٥) *E. G. Jung Essai d'Exploration de Imconscient, Conthier*, 1965, p. 36.

(٦) Luciens Dialogues marins, 5. Panape et Gcléne, pp. 106-107, I. 1, Lrad. Talbot, Cite *dans la Revue des Traditions popul*, pp. 66-67.

المرأة التى لاتنجب أشترت تفاحتين للخصوبة ولكن زوجها هو الذى أكل واحدة واصبح « حاملا » ·

واذا كان للتفاحة دور فى الخصوبة فالليمونات والبرتقالات لهن دور آخر وهو « التحول » أو « التشكل » ففى الحكاية المصرية ثلاث فتيات جميلات محبوسات داخل ثلاث ليمونات أما فى الحكاية الفرنسية فهن ثلاث برتقالات يسافر البطل للبحث عنهن وتخليصهن·

أما علاقة المرأة الحبلى بالكروم فلقد انتقلت أيضا الى الحكايات ، فالحياة النباتية كما يقول بشلار نجد فى العنب سائل الحياة أو الخلق · وفى الحكاية المصرية « **الرجل الذى ولد بنتا** » · طلبت زوجة الأب الشريرة الحبلى عنقودا من العنب وذهب الخادم ليحصل عليه من القصر المجاور :

« ياست ياستنا يالى قصرك جنب
قصرنا ما عندكيش عنقود عنب
للوحمانه الى عندنا »

ان وظيفة الأمومة أو « الخصوبة » هامة جدا فى الحكايات ففى نفس الحكاية المصرية « اذا أنجب الأب ولدا لفه فى قماش حرير وأحضره معه ، أما اذا أنجب بنتا لفها فى قماش من الخيش وتركها · وفى مصر نعرف أن الصبية أهم من البنات وولادتهم تكون مبعثا لسعادة (٧) العائلة ولكن من الغريب ان نجد ذلك فى فرنسا أيضا وخاصة فى الريف · فيكتب van Genneps

« ما أن تمر الشهور الأولى للحمل حتى تقلق العائلة على جنس المولود · ففى الريف يقدرون الصبية ويفضلونهم على البنات لدرجة أن كلمة طفل تطلق فقط على الذكور حيث يبعث ميلادهم فرحة تفوق بكثير الفرحة بالاناث · ومن هنا نشأت طرق عديدة للتنبؤ بنوع المولود ومنها : أن تقف الأم مرتدية قميصا وترمى قطعة من النقود بين ثدييها فاذا وقعت ناحية اليمين كان المولود ذكرا ، أما اذا وقعت ناحية الشمال كان أنثى » (٨) ·

الولد اذن يلف فى قماش من الحرير وله ناحية « اليمين » أما الفتاة فليس لها سوى قماش الخيش وجهة « الشمال » وهذا يعنى انها أكثر ضعفا وأقل قيمة · وبصفة عامة فاليمين للرجل أى « الشىء المقدس » فى حين أن اليسار أى « الأقل قداسة » للمرأة ويقال ان الله قد أخذ ضلعا من ضلوع آدم الشمال لخلق حواء ·

وفى الحكايات قد تكون العلاقة بين البطل وأمه علاقة غير شرعية (كما فى الحكاية المصرية **الرجل الذى ولد بنتا**) وهكذا فان « الرغبات الغير شرعية للبدائيين موجودة فى اللاشعور» (٩)

ج ـ الأخ أو الأخت : لقد عودتنا الحكايات على التركيز على شخصية دون الآخرين ، ولكن بعضها يركز على شخصين على قدر من المساواة فيكون البطل مزدوجا : أحيانا يكون أخا أو أختا (الحكاية المصرية **الشاطر عزيز والشاطرة عزيزة** والحكاية الفرنسية المقابلة **زوجة الأب الشريرة**) وأحيانا أخرى تختلف التفاصيل كما فى الحكاية الفرنسية « **الفتاتان القبيحة والجميلة** وروايتها المصرية « **أمنا الغولة** » حيث تختلف الأختان كثيرا عن بعضهما · وقد يكونا أخين كما فى الحكاية المصرية والفرنسية « **البحث عن الثروة** » **ويمثل** البطلان شخصا واحدا ، أحدهما الأنا والآخر الهو ، فهما يتشابهان أو يتمتعان بصفات أو طبائع مختلفة ، فهما وجهان لشخصية واحدة ويمثلان الانسان بوجهيه المختلفين : أحدهما طيب والآخر شرير · وتتحدث الحكايات عن

---

(٧) يقال لهدهدة الأطفال ومساعدتهم على النوم : لما قالوا ده غلام اتشد وسطى بالحزام وجابوالى البيض مقشر وعلى وشه السمن عام ولما قالوا دى بنية دربكوا البيت علية وجابوالى البيض بقشره وعليه بدال السمن ميه ·

(٨) Van Gennep, *Manual du Folklore Francais Contemporain, ed. Picard,* 1943-1953. 4 t. 7 vol., p. 117, vol. I.

(٩) Freud, Toten et Tabore, Pore, Boyot, 1952, pp. 30-31.

الغيرة والتنافس ولكن الخير يهزم الشر وينتصر دائما ·

وهذا الازدواج فى شخصية البطل قد يأخذ شكلا آخر : فالأخوة ثلاثة وتحكى الحكاية اذن ثلاث محاولات للوصول الى هدف واحد · الأخان يبدأن المحاولة ويفشلان دائما فى حين ينجح البطل وحده فى المحاولة الثالثة · وأحيانا أخرى يصبح الأخوة أعداءا للبطل ويحاولون التخلص منه ناسبين الى أنفسهم النصر الذى حققه · ولكن البطل وهو غالبا أصغرهم ويتمتع بصفات ومزايا كثيرة يبرهن على شجاعته وصلابته وينتصر ويفوز بالجميلة (**حكاية البحث عن الدواء السحرى**) ·

ان عائلة البطل هى وحدها الجديرة بالأهتمام، أما باقى الشخصيات فثانوية · فنجد فى مقابل الملك الأمير أو الأميرة ، وفى مقابل الأب الأبن أو الأبنة وزوجة الأب الشريرة مقابل أطفال الزواج الأول ·

ان الأمير يمثل الشعور (ايجابى ونشيط) ويرمز الى الارادة ووظائفه تتلخص فى الصراع والاخصاب ·

أما الأميرة فهى اللاشعور الفردى (سلبى) وترمز الى المعرفة اللاشعورية وتتلخص وظائفها فى الموافقة والولادة ·

أما الملك أو اللاشعور المطلق فهو يرمز الى القوة (الثروة + الملك) ووظيفته تزويج ابنته أى (الأنفصال عن جزء من نفسه ليظهر على السطح أى فى الشعور فى أشكال جديدة (١٠) ·

ب ـ عالم المخلوقات الخرافية :

قبل ان يعرف الانسان الشر حاول تفسير أى حدث ضار أو أى أذى بارجاعه الى الجان :

« ان الانسان يصور بالرموز الأخطار الغير محددة التى لا يجد لها تفسيرا والتى تهدده على المستوى اللاشعورى · ان اعطاء شكل واسم لهذه الأخطار يعنى اكتساب القدرة على محاربتها بفاعلية فى حين اننا لانستطيع شيئا اذا لم نكن نستطيع تجسيدها · هكذا ولدت صور الجان والغيلان والعمالقة » (١١) ·

وتلعب شخصيات أخرى دورا هاما فى الحكايات فالسحرة بقوتهم يمثلون وسيلة الهروب من الواقع ، أما المردة والغيلان والعمالقة فيوجهون الحكاية الى الناحية المأساوية ·

كل هذه الشخصيات خرافية ولا تمثل الواقع ، فهى شخصيات خارقة تقوم بوظائف محددة فى الحكاية ، دائما نفس الوظائف : يعطون هبات قد تكون جيدة أو سيئة (الساحرة أعطت الأمير القدرة على ان يكون غرابا أثناء النهار أما ست الحسن والجمال فالغولة أعطتها الذهب والحرير فى حين أن زليخة لم تنل غير القبح والصراصير والثعابين) ـ وهم يمكنهم أيضا معرفة الأفكار والتنبؤ بما سيحدث : ان السحرة يحولون الأشياء والأشخاص ويوزعون الثروات فالبطل الذى يقابلهم ، قد يحصل على مكافأة أو يعاقب تبعا لتصرفاته تجاههم ولكنهم يشبهون الانسان من حيث أن لهم قدر من الذكاء والمشاعر · وقد يكونوا ذكورا أو اناثا ، وقد يكون الجان والعفاريت حراسا لقصر مسحور أو خداما لخاتم سحرى · والكنز الذى يبحث عنه البطل يكون مخفيا ويحرسه حارس فى منزل فى قلب الغابة ، فى برج أو فى بطن سمكة أو دجاجة أو ديك · البطل وحده يستطيع الوصول اليه اما بمساعدة شخصية خرافية أو بمجهوده الخاص ووسائله الخاصة · وقد يكون الكنز ذهبا أو فضة أو أحجارا كريمة ولكنه يكون أيضا خاتما ، حمارا يروث ذهبا ، أو شيئا يوفر لمالكه الطعام والنقود ·

جـ ـ عالم الحيوان : بالاضافة لهذه الشخصيات الخرافية نجد شخصيات أخرى مساعدة أو مانحه قد تكون أيضا أعداءا للبطل · فالحيوانات تقوم بدورها الى جانب الانسان بعضها يساعده والبعض الآخر يعاديه ·

---

(١٠) Loeffler — Delachax, Margueite, op. cit. ; p. 102.

(١١) Laeffler — Delachaux, Marguerite, op. cit., pp. 223-224.

مساعدة	النوايا أو الوظائف
ـ الحصان	الوصول سريعا الى مكان بعيد
ـ الغراب / الديك	النصيحة
ـ النسر / الصقر	الحماية
ـ الطاووس	
ـ البقرة / الخروف	الاطعام
ـ الكلب / القط / الفأر	المساعدة
ـ الثعبان	اعطاء قدرة سحرية
ـ السمكة / الدجاجة	أعطاء ثروة
ـ الديك / الحمار	

أعداء	النوايا أو الوظائف
ـ الكلاب الضخمة	التهام
ـ الخنازير البرية	
ـ الذئاب	وايذاء
ـ الأسود ...	

ان الحصان فى الحكايات يرمز الى الوقت فهو يوفر الأنتقال السريع أو السحرى أما الذئب فهو حيوان شرس وعدوانى يرمز الى خوف الطفل من التهديد والعقاب وهو حيوان شرير يؤذى (**حكاية الديب والمعيز الثلاثة**) يجب ان نتعلم حماية أنفسنا منه (حكاية ذات الرداء الأحمر) • ان هذا الخوف الذى يبعثه الذئب فى النفوس نجده عند شعوب كثيرة : ففى فرنسا تلبس آلهةالشر احيانا جلد ذئب • وفى الريف المصرى الذئب عدو الفلاح • ويلعب الأسد نفس وظيفة الذئب •

ونجد فى الحكايات صورة الالتهام أو البلع . صورة يونس فى بطن الحوت (العنزات الثلاث فى بطن الذئب) وفى حكاية « **الساحرات** » الفرنسية ، تخرج الثعابين من بطن الفتاة الشريرة فى حين يخرج الذهب من فم الفتاة الصالحة • وهى أيضا صورة حصان طروادة أو شخص يسكن آخر • ان الخوف من الالتهام والموت يمكن ان يكون أول رمز للحيوان فى الحكايات •

أما الكلب فيعيش قريبا من الانسان وهو يمثل صفات نبيلة كالاخلاص والوفاء والصداقة يحمى الانسان ويساعده فى التخلص من أعدائه ، فهو فى الحكايات عادة ما يكون حيوانا مساعدا (حكاية الشاطر محمد والديك والخواجه مثلا) •

والطيور تحلق فى السماء وترمز الى الحرية ، أنها الأنا الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته ، فالغربان يوجهون النصيحة ويعاونون بذكاء ، والصقر والنسر والطاووس هم رمز الأمومة والعطف (النسر طائر مقدس عند المصريين القدماء) فهم يحمون البطل تحت أجنحتهم • وفى الحكاية المصرية « **الرجل الذى ولد بنتا** » قاموا بتربية ورعاية ست الحسن التى تركها والداها • وفى الحكاية الفرنسية « **الثعلبة** » طلب البطل من الصقر الذى قابله أن يحميه ويوفر له المبيت تحت جناحيه •

والعصافير محل ثقة الأميرات والحبيبات واحيانا ترمز الى الروح كما فى الحكاية المصرية والفرنسية « **أمى ذبحتنى وابويا أكلنى** » حيث تحول البطل بعد ذبحه الى طائر •

أما الديك فهو رمز الرجولة ، وفى الحكاية المصرية « **لغة الحيوان** » ينصح الديك ، الذى تحترمه زوجاته ، سيده بأن يفرض ارادته على زوجته أو يقوم بتسريحها •

وقد تكون الحيوانات خرافية ، فواسية أو ناصحة ويكون دورها المساعدة واعطاء البطل

الوسيلة التى ينتصر بها ، موفرة له الحماية والأمان وهى تلعب بذلك دور الآباء ·

ويلاحظ فرويد أن آثار العاطفة على الخيال قد تتحول الى أمراض نفسية مثل Orphia فى سفره الى العالم الآخر (**حكاية السفر الى العالم الآخر**) أو العودة الى الشباب (زوجة الأب فى الحكاية المصرية **الرجل الذى ولد بنتا** تأخذ مشروبا سحريا يعود بها الى الشباب) أو عقدة أوديب والعلاقة الغير شرعية (**فى نفس الحكاية** تتزوج الأم من ابنها) ·

ونقابل فى الحكايات مواضيع متكررة كالحجرة التى يمنع دخولها · ففى الحكاية الفرنسية « **الوعاء الذهبى** » تعطى البطلة مفاتيح جميع الحجرات ولكن يقال لها انها تستطيع دخولها جميعا الا واحدة · يدفعها الفضول الى فتحها فتعاقب على ذلك · ونفس الموضوع نجده فى الحكاية المصرية « **الشاطر محمد والديك والحواجه** » · ولكن أحيانا أخرى يكون موضوع الحكاية فريدا له علاقة بمعتقدات دينية أو عرفية· ففى الحكاية المصرية «**كشكول دهب**» تذهب الفتاة الى المدرسة وتكتشف ان الفقى يأكل أخاها ويسألها الفقى عما رأته فلا تجيب ويطاردها سنوات وسنوات ويخطف أطفالها · ان هذا الموضوع « الفقى الغول » هو نتيجة لخوف الأطفال الصغار فى الريف عندما يذهبون الى الكتاب من المعلم · وهذه الوحشية والشراسة نجدها فى حكايات أخرى موجودة فى روسيا وفى رومانيا مع تغيير فى شخصية الفقى ·

وهكذا فان الحكايات التى تروى فى كل مكان فى العالم تتشابه بشكل ملحوظ · ولكن Bedier يرفض هذا التشابه المطلق ويدلل على صحة أقواله بحكاية من العصور الوسطى أسماها « **السرج المقوم** » يقول عنها : « انها واحدة من آلاف الحكايات التى لا نجد لها مقابل أو مثيل فى الشرق » ولكن أو قعتنى المصادفة على الرواية المصرية المقابلة لهذه الحكاية التى يحكى لنا Bedier قصتها :

> اللحظة التى أراد طرد العجوز فيها فكر أن يعطيه رداء (أو سرج حصان) ليغطى جسده العارى · وعندما ذهب ابنه لاحضار السرج قطعه الى جزئين ولم يحضر الاالنصف للعجوز ، فسأله الأب غاضبا : لماذا ؟ أجابه الابن: لاننى احتفظت بالنصف الآخر لك عندما تصير عجوزا بدورك » (١٢) ·

أما الحكاية المصرية فتقول : ان أبا أحس بدنو أجله فقرر زواج ابنه وما أن فعل حتى حاولت زوجة الابن التخلص منه ووافقها الابن العاق فوضعه فى سلة وتركه فى مغارة وبعدها بسنوات فعل معه ابنه نفس الشىء وعند خروجه من المغارة ، وجد عينين تلمعان فى الظلام وشفاه تبتسم فى مرارة ، فقال له الأب : « لا تخف انه جدك · لقد فعلت به ما فعلته أنت الآن بى » (١٣) ·

هذا التشابه هل هو نتيجة لعملية خلق تلقائى للعقل البشرى أم أنه يعنى أن هناك أصلا واحدا سافر على مر العصور من بلد الى بلد ؟ ان الاجابة لا يمكن معرفتها بسهولة وتحتاج لدراسة أوسع ولكن من المؤكد أن الحكايات الشعبية فى العالم كله تشتمل على رموز وأفكار عامة أو«أنماط أصلية » كما يسميها يونج تشترك فيها البشرية وتكمن فى أعماق اللاشعور الانسانى وفى ذاكرة الانسان فى كل مكان وزمان ·

---

(١٢) Joseph Bedier, *Les Fabliaux*, *Bouillon*, 1895, 2, ed, pp. 167-168.

(١٣) نبيلة ابراهيم ، قصصنا الشعبى من الرومانسية الى الواقعية ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٧٩ ـ ١٨٠ ·

الأغانى الشعبية فى حياة الجماهير وفى عالم الفن التشكيلى

محمود النبوى الشال

الأغـانى الشعبية هى تلك الأغـانى المؤثرة التى تنمخض عن عواطف الجماهير ، وتستجيب لتطلعاتهم ومعطياتهم الحسيـة التى تـكمن فى النفس البشريـة وتختـلط بالوجدان ، وتحمل فى طياتها أرق المعانى التى توجه الى أبعاد عميقة بعيدة الغور من الفكر ، وتتوارى من خلفهـا الحـكم والقيم العميقة الأثر التى تمتزج بعقول الجماعات الانسانية وتتقبلها فى ارتياح وفى طمانينة ورضا واقتناع ، وتحفظهـا من فورها دون مشقة او عناء ويرددها الأب والأم والاخوة والاخوات والأصدقاء والصديقات ، وتجرى على ألسنتهم مجرى العقيدة فى متعة وشوق وفى حنين وشفافية وفى صـدق وصفـاء وايمان ٠

ويترتب على ذلك تلهف شديد واقبال جارف على ترديدها ، وبخاصة فى المواقف المواتية التى تتعرض لها الجماعة فيبادرون بتكريرها والتغنى بها فى حيوية وحرية وانطلاق ، وبذلك يتم الطرب وتزداد النشـوة ، ومن ثم يستطيـع الشـادون والمطربون أصحـاب هذه الأغـانى الشعبيـة أن يوصلوا القيم الارشادية والتأثر الهادف والنصح الملهم الى من يستمع اليهم ، وعـلى هـذا تصبـح الأغنيـات الشعبية ذات أغراض وظيفيـة فمنهـا تكتسب الأخلاقيات العالية والسلوكيات الحميدة والنزوع الى الكمالات والقيم الجمالية والمعارف الجمة وسمات الشجاعـة والبطولة والتضحيـة وروح الفداء ٠ وكل هذا نلاحظه من واقع حياتنا الانسانية كلما تجمعنا المجامع ونعيش فى هذا المناخ فى رواية قصة أو ملحمة من ملاحم النضال٠

وقد تتعدى الأغنية الشعبية هذا النطـاق الى عوالم الفكاهات الشعبية ، كما تمس أحيانا النوادر التى تجرى على ألسنة الظرفـاء وعامـة النـاس والنكات ذات المعـانى الجليلة والأفكار الهادفـة والدلالات المعنوية والضوابط التى تدفع الجماهير الى رهافة الحس والتوصل على آثارها الى التربية والتثقيف والى أعظم مستوى من التجارب الهادية التى تحمل فى طياتها أعظم الخبرات ٠

والأغنية الشعبية علاوة على ذلك وسيلة أساسية فى تغذية الوجدان ورفع الروح التلقائى الى مزيد من الترابط ، ويخطىء من يدعى أن الأغنية الشعبية مقصورة على تحقيق المتعة العابرة بل انها كماذكرت من قبل تتسع لمختلف الجوانب التى هى فى المقام الأول قيم سلوكية وتربوية تدفع الانسان الى معالى

الأمور وكمالات الخلق وترمي الى ارساء القواعد تغمره موجات هادئة ومظاهر من الجمال والانماء والتسامى بالنفس وتحريك الوجدان وتذوق القيم المضيئة والمعانى الأصيلة ، وبخاصة اذا كان هذا الغناء الشعبى صادر عن فنانين عباقرة لهم فى هذا المضمار باع طويل وقدم راسخة ·

وتتنوع الأغراض الحيوية وتتعدد بالنسبة للأغنية الشعبية فمنها الأغنيات التى تتناول المواسم الزراعية كالحصاد وجنى المحصول وعيد القطن ، والاشادة بالزراعة التى هى مصدر للدخل والرزق واحترام الفلاح لما يبذله من جهد وعرق فى سبيل السهر على رعاية شئونه فى المجال الزراعى وتحسين التربة · ومن هذه الأغانى أيضا ما يرتبط بالأفراح الشعبية وما يصاحب تلك الاغانى من موسيقى شعبية طريفة تشيع فى تلك الجنبات التى توفر البهجة والانشراح النفسى ، واضفاء السرور والسعادة على العروسين وعلى الأهل والخلان · ومنها أيضا ما يمس الجوانب القومية التى تدفع الجماهير الى حب الأوطان وتأصيل الانتماء فى نفوس الجماهير واحترام المثل التى يعتز بها ويدين لها بالولاء والاحترام والاقتداء · والدفاع عن الأرض · ومنها أيضا الأغانى التى تحمل عناصر الفكاهة وروح المرح والنوادر الجذابة الشائقة والأمثلة المعبرة الدارجة ومنها الأغانى العسكرية التى توجه الى دفع الجنود وتحريضهم على القتال والاشادة ببسالتهم وقدراتهم على الاقتحام من أجل الدفاع عن كل شبر من أرضهم وتنمى فيهم الحمية وتثير فيهم الحماسة والطموح وركوب الصعاب والأهوال مع التضحية والفداء وخلق الشخصية العربية المصرية النقية التى تستطيع أن تحمى الديار فى ضوء القوة والتهيؤ والاستعداد والثقة بالنفس · ومنها ما يشجع الفرق الرياضية وبث روح الهمة والتنافس من أجل رفع أعلام بلادهم والحصول على قصب السبق والتفوق · ومنها ما يتناول الأخلاقيات والسلوكيات والحكم والفضائل الانسانية · وهناك الأغانى الشعبية الدينية التى تبين أهمية الدين من خلال سير الأنبياء والمرسلين والقصص القرآنية ومواقف من حياة الصحابة الأجلاء والقادة العلماء · وهناك الأغانى الوصفية الشعبية التى تتناول بعض الشخصيات ذوى المواقف البارزة فى حياة الشعب ولهم الفضل فى بلوغ الغايات وتحقيق الآمال الواسعة للمواطنين وللوطن · وهناك أيضا مايحفز الصانع فى مصنعه والزارع فى مزرعته والموظف فى مكتبه والحث على مزيد من العطاء كل فى موقعه، وعلى هذا المنوال كانت الأغنية الشعبية دائما قبسا مضيئا للأجيال ومصدر لالهاماتهم ، وكم كان لها من نتائج عظيمة ومؤثرة ·

واذا استعرضنا ثمرات جهود الفنان الشعبى فى مجال الغناء ألفيناه من أهم العوامل القوية فى مجتمعنا ولكم أدى من نتائج مذهلة ورائعة لايستطيع امرؤ أن ينكر أثره أو يتجاهل فعله فى نفوس الشعب بأسره فضلا عما يتمتع به من عذوبة ووقع طيب فى ظل الموسيقى الشعبية المطربة المشجية ذات الحنين الجارف والوجد والانتعاش وبعث ذكريات حية حالمة صداحة مشرقة رهيفة ومدوية ·

ونحن اذا دققنا النظر فى شتى النماذج من الأغانى الشعبية فسوف نجد أنها تتناول دورة حياة الانسان بحلقاتها المتصلة كالأغانى التى تصاحب أعياد الميلاد وأعياد الربيع وعيدى الفطر والأضحى وحفلات الختان والزار ومناسبات الحزن والوفاة وحفلات الزواج باعتبار أن الأسرة هى القاعدة الأساسية للمجتمع ، الأسرة التى قوامها وعمادها روابط الدم والأبوة ، والتى تجعل الأب صاحب الأمر والسيادة المطلقة والمسئول أولا وآخرا ·

والمثل الشعبى يقول : « الأب رب » ومثل آخر يقول : «الأب جلاب والأخ سلاب » كما تشير بعض الأمثال :

« الابن سر أبيه » وتقول الأمثال كذلك : «ابن الابن الحبيب وابن البنت من الغريب» ويقول مثل آخر : «ابنى فى ملكك وملك غيرك لأ ، وربى أبنك وابن ابنك وابن بنتك لأ » ·

ومن المعلوم أن التسلسل الطبيعى هو للسلطة الأبوية وكان الأبناء هم سر آبائهم أجنحة لاخوتهم، فان الاخوة الأشقاء أقرب فى التصور الشعبى من الاخوة غير الأشقاء والأمثال تقول : «أخوك من أبوك زى القوم اللى نهبوك ، وأخوك من أمك رقعة فى كمك » ·

واذا كانت العصبية الأبوية هى السائدة ، فان العصبية هنا تجسم الكثير من العلاقات فى أنظمة الزواج والأسرة فالمثل يقول : « آخذ ابن عمى وادارية فى كمى » .

والأغانى الشعبية التى نحن بصددها هى التى تردد المعانى السابقة نفسها ، وتبرز أيضا قيمة وتقاليد من أمثلة هذه الأغانى ما ترددة فتاة صعيدية :

وحياة أبوى ودراع أبوى
ماخد السجا
جلبى عليه جلبى عليه
من شيلة الجربه
وحياة أبوى ودراع أبوى
ما ناخد الزبال
يصبح يجول يصبح يجول
زبل الحمام بكام
وحياة أبوى ودراع أبوى
ما ناخد النجار
جلبى عليه جلبى عليه
من شيلة المنشار
وحياة أبوى ودراع أبوى
لنا خد الشبعان
يصبح يجول يصبح يجول
فتى فطير بدهان

ونحن نجد أمثلة لهذه الأغانى فى أغانى البنات فى أوربا وقد ذكر « الكسندر كراب » أغانى ألمانية وفرنسية تردد المعانى التى قالها الشاعر « روبرت بيرنز » ماذا تستطيع شابة أن تفعل مع عجوز انه دائم الشكوى من الصباح الى المساء يسعل ويلهث طول النهار ، ويتثاءب وينام تتثلج أطرافه انه يهمهم ويتلعثم ويسب ويشتم ، ما ابشع اليوم الذى تقابلت فيه مع الرجل العجوز، انه أحمق غيور . ولقد رتبت لى خالتى وسأبذل جهدى وأنفذ ارادتها . . وأغضبه واعذبه حتى أحطم قلبه . . وفى أيرلنده « أغنية من الطراز نفسه تقول :

« أحبنى رجل عجوز وخطبنى . . خطبنى رجل عجوز . . وتزوجنى وأسفاه . . أيتها العذارى لا تتزوجن رجلا عجوزا . . مهما تطل بكن الحياة . .

وفى ألمانيا عينة مماثلة تقول : « أختار رجل شريف أصلع الرأس أجمل فتاة من فتيات القرية . .

ولكنها فضلت عليه جنديا ، وراحت تقنع العجوز أن الأفضل له أن يموت .

والاحساس العام فى مثل هذه الأغانى هو أن الزواج ينبغى أن يكون متكافئا محققا للاستقرار والراحة النفسية . والطمأنينة ورضا القلب واقتران العقل مع العاطفة .

وهناك أغنية تدور فى هذا المدار فتقول :

صايغ مليون . . اعمل لى دبلتى . . واكتب لى عليها خالتى وعمتى . . وارسم لى عليها . . أمى وخيتى . . وارسم لى عليها اوضه مفلله . . وشجرة مفرعة . . للعز ياوله . . محجوبى ونا . . فى الأوضه ياوله . . أياصايغ الأمرا . . أعمل لى دبلتى . .

ومن المسلم به أن الأغانى الشعبية تشير اشارات كثيرة الى التشكيل الفنى والتصميم الزخرفى فكلما يرسم الفنان الشعبى وحدات زخرفية معينة على جدران بيت العريس تشير أغانى الزواج الى التطريز الذى يكون على صدر العريس وطاقيته، وعلى ثوب العرس ، وتكاد الوحدات الزخرفية بدءا من النقطة والخط فى اتجاهاته وأوضاعه المختلفة وتكرير العناصر الهندسية وهذا التكرير يحدث أيضا فى الأغانى وكذلك المعايير الجمالية، فان بعض الأغانى تشير الى ما يضيفه التجميل ومثال ذلك أغانى الحناء ومنها الأغنية التى تقول:

يا صغيره ياحبة اللوليه
ليها أيادى والعيون عسليه
وليها عمايم في البلاد عظمانه
يا صغيرة ياحبة المرجانه
لبها أيادى والعيون نعسانة
ليها أيادى الحنه تحلى فيها
وليها عمايم فى البلاد عضمانه
يا صغيره يا حبة اللوليه
لبست حلق الماظ وجاتنى حافيه
راح الهزال منى وجاتنى العافيه

والفنون الشعبية تقترن وتتداخل وتتواصل وتتشارك فى مناسبات الزواج ، فالهدايا تتبادل بين العريس والعروس لاتحمل طابع الفن التقليدى وحده ، بل تصاحبها الأغانى التى تشير اليها مواكب الزفة ، والجهاز لايضم فقط نماذج الصناعات الشعبية ويفصح عن مزاج محدد بالنسبة للألوان وتشكيل المواد وتجهيزها بل هو يضم أيضا أغانى الأنتقال من مكان الى مكان ومن مرحلة الى مرحلة أخرى تالية ·

وليالي الحناء والزفة والصباحية تشتمل أيضا على نماذج من الصناعات الفنية ذات القيم الجمالية، وكذلك على أغانى هذه المناسبات ، فحادثة الزواج اذن أشبه ما تكون بلقاء بين فنون الغناء والرقص والتطريز والتشكيل والتركيب والصناعات الصغيرة ذات القيم الجمالية والنفعية ·

وهذا معناه أن جانبا من الفنون يمكن الاستغناء عنه فى مجال الدراسة ولنتذكر الأغنية التى تقول :

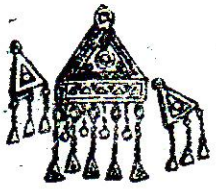
أنا الديك الأخضر الأخضر
أمشى على الحيط وأتبختر
ومرات أبوى دابحانى
وأبوى يكلنى حامى
واختى العزيزة تلم فى عضامى

وهذه الأغنية تبغض فى زواج الرجل من زوجة أخرى وهناك عدد هائل من الأمثلة التى تفسرها الأغنية الشعبية بكل دقة ووضوح · ولكن يهمنا فى المقام الأول منها أنها تحقيق وتأكيد لقيمة عميقة تقصد لذاتها وهى من قيم العادات والتقاليد العريقة والسلوك والضوابط الخلقية ، كما تحمل فى تضاعيفها الحكمة الرفيعة والمنطق الأصيل والاشارة الهادية الى الجوانب الخلقية ، وتفادى الأخطاء التى قد يقع فيها المرء فى حياته نتيجة البعض من التصرفات الجامحة المنحرفة · والارث الشعبى مملوء بهذه الكنوز النفسية ، والأمثال التى تترجمها الأغانى التى لها تأثيرها القوى فى مجال التوجيه والتربية والتعليم ·

والمفروض أن نعيها جيدا ونحفظها معتزين بها وبمضامينها وما تشير اليه من المعانى الانسانية الدقيقة وما يسودها من توجيه راشد يعمق مفاهيم الشعب ويصقل خبراته ومحاولة تطويعها لما يلائم مجتمعنا وما يسود مناخه من قيم موروثة وتقاليد راسخة تتمشى مع ميول الوقت وروح العصر مع المحافظة على جوهرها وجذورها حتى لا نبتعد عن محيطنا ومظاهر حياتنا وفلسفة شعبنا ·

ومن واقع هذه الأمثال وأغانيها ينبغى للفنان الشعبى التشكيلى أن يعرف كيف يتخير المادة الخام التى عن طريقها يستطيع أن يصوغها ويستثمرها أفضل استثمار فى انجازاته الفنية بلغته التشكيلية التى يتميز بها ، وأن يستهدف الغاية من تسجيلها من جوانبها الصالحة وتصفية عناصرها من أية شائبة ·

ولعل من دواعى الانصاف أن نعيد حساباتنا مع الفنان الشعبى التشكيلى ، وأن نقدر له بمزيد من الاحترام ومن الفخر ما يقدمه من عطاء فكرى وفنى من خلال تصويره الجمالى لهذه الأغانى الخالدة بأسلوبها الفطرى السمح ومعانيها الجليلة العميقة وتوجيهاتها الرقيقة السديدة من أجل الوصول الى مزيد من النفع والكسب الفنى عن طريق ابداعاته التى ترقى وترتفع الى المستوى الحضارى المأمول ، وأن تظل الفنون الشعبية عالية الشأن موطدة الأساس ·



العناصر الشعبية والقومية
في أعمال بعض مؤلفي الموسيقا المصريين

د. زين نصار

يظل التراث الشعبى على الدوام معينا لا ينضب ، ينهل منه كل متعطش للغوص فى أعماقه ، وكل راغب فى البحث عن الأصالة فى حياة أى شعب من الشعوب • وقد وجد المؤلف الموسيقى المصرى فى التراث الشعبى لبلاده مصدرا فياضا للالهام الفنى، وباعثا على كتابة مؤلفات لها قيمتها الفنية ، وتستند أساسا على عناصر من التراث الشعبى ، سواء باستخدامه للألحان الشعبية ، أو للآلات الموسيقية الشعبية مثل (الربابة أو السلامية ••• وغيرها) أو باستخدام آلات موسيقية محلية تميز المنطقة عن غيرها مثل آلات (الناى ـ العود ـ القانون ـ الدف ـ الطبلة) • وسوف نقدم أمثلة على كل ذلك فى وقت لاحق • ولكن قبل ذلك نلقى نظرة سريعة على مؤلفى الموسيقا المصريين ـ الذين قسمتهم من قبل الى أجيال ثلاثة ـ على النحو التالى :

جيل الرواد : ويتكون من يوسف جريس (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) وحسن رشيد (١٨٩٦ ـ ١٩٦٩) وأبو بكر خيرت (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) • وهم من محبى الموسيقا ، وقد درسوها بجانب دراستهم التقليدية • وبعد تخرجهم فى الجامعة مارسوا التأليف الموسيقى ، وقدموا أعمالا متنوعة وباقية ، فكان لهم فضل الريادة فى عدة مجالات•

الجيل الثانى : وقد درس أعضاؤه الموسيقا دراسة متخصصة ، ومارسوها عزفا وتأليفا ، واكتسبوا عيشهم منها • ومن هذا الجيل نذكر : ابراهيم حجاج (١٩١٦ ـ ١٩٨٧) عبد الحليم نويرة (١٩١٦ ـ ١٩٨٥) ـ عزيز الشوان (١٩١٦) ـ حسين جنيد (١٩١٨) ـ كامل الرمالى (١٩٢٢)ـ على اسماعيل (١٩٢٢ ـ ١٩٧٤) ـ عطية شرارة (١٩٢٣) ـرفعت جرانة (١٩٢٤) جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨) ـ ميشيل المصرى (١٩٣٣) •

الجيل الثالث : وقد درس أعضاؤه الموسيقا دراسة متخصصة فى سن مبكر ، سواء فى كونسيرفتوار القاهرة أو فى دراسات مناظرة له• ومن أعضاء هذا الجيل نذكر : جمال سلامة (١٩٤٥) ـ عمار الشريعى (١٩٤٨) ـ هانى مهنى (١٩٤٨) ـ عمر خيرت (١٩٤٨) •

وقد اتخذ الابداع الموسيقى للمؤلفين المصريين عدة صور نذكر منها :

١ ـ استخدام الألحان الشعبية المحلية فى صياغات أوركسترالية ، وتقديمها فى ثوب جديد ، يتناسب مع مدى استفادة كل مؤلف من دراساته لأساليب تأليف الموسيقا العالمية ، ومدى المامه بتراث بلاده الموسيقى الشعبى والتقليدى ·

٢ ـ استخدام آلات موسيقية شعبية وتقليدية محلية ذات ألوان صوتية متميزة ومرتبطة بالبيئة التى عرفت فيها ·

٣ ـ وضع العناصر المختلفة فى مؤلفاتهم داخل اطار مؤلفات موسيقية عالمية مثل : (المتتالية ـ السيمفونية ـ القصيد السيمفوني ـ الكونشيرتو المنفرد) · وقد حاول كل منهم وضع مضمون محلى داخل اطار تلك المؤلفات العالمية الشكل · وفيما يلى نستعرض العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقا المصريين من الأجيال الثلاثة :

اولا : أبو بكر خيرت : (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) ·

١ ـ **السيمفونية الثانية : (الشعبية)** فى مقام صول الصغير ،مصنف (٢١) · وقد أتم أبو بكر خيرت كتابة هذه السيمفونية فى صيف عام ١٩٥٥ · وقد نشأت فكرتها عنده منذ أن كان بعض أصدقائه يستمعون ذات ليلة الى تسجيل لكونشيرتو البيانو الأول الذى كتبه ، فلما سئل، لماذا لاتحاول كتابة سيمفونية تقوم على ألحان مصرية ؟ نشب الجدل بينهم وكان من رأى أكثرهم أن الألحان المصرية وهى ذات طابع غنائى رخو ، لايمكن صياغتها فى نموذج السوناته الدرامى التكوين الذى يحتاج الى بناء التقابل بين اللحنين الأساسيين المتعارضين · ولكن المؤلف لم يوافقهم على ذلك وأصر على امكان انجاز تلك الصياغه فى سيمفونية على أساس ألحان مصرية· وفى صيف نفس العام بدأ خيرت فى هذه المحاولة وأتم كتابة السيمفونية الثانية (الشعبية) · والواقع أنه قد نجح فى محاولته من حيث امكان صياغة الألحان المصرية لبناء سيمفونية كما استخدم آلات الأوركسترا السيمفونى بدلا من الآلات الموسيقية العربية المعروفة فى مصاحبة أغانى التخت · وتشتمل السيمفونية الشعبية على أربعة حركات جاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : « متوسطة السرعة » تشتمل على لحن أساسى يتفرع الى ألحان أخرى جميعها ذات طابع غنائى · ويعتمد المؤلف على الأقسام الثلاثة المعروفة لصيغة السوناتا وهى أقسام : (العرض والتفاعل واعادة العرض) ·

الحركة الثانية : « بطىء وشجى وهى مصاغة من لحنين استعار المؤلف أولهما من دراسة كتبها للبيانو ، والثانى ذو طابع شعبى بارز من وضعه أيضا ، يقوم فيه المؤلف بتصوير الرقص الشعبى المعروف « رقص العصا ـ التحطيب » · وفى الختام يعرض اللحن الأول بالأوكسترا كاملا ، مع تذييل يبرز روح اللحنين تحت أضواء جديدة·

الحركة الثالثة : « سريع ورشيق » فى أسلوب الاسكرتسو Scherzo ، وتقوم أيضا على لحنين ، الأول راقص متوثب يعرف بـ « الرقص الاسكندرانى » الذى يؤديه أبناء الاسكندرية فى « زفة العريس » ، وتستعرضه آلات النفخ بالتناوب بينها · واللحن الثانى لحن قوى تعزفه المجموعة الكاملة ويتصل ختام هذه الحركة ببداية الحركة الرابعة والأخيرة مباشرة عن طريق أنغام طويلة تعزفها مجموعة آلات الكورنو ·

الحركة الرابعة : « ختام سريع » ·

وهى مكتوبة فى صيغة الروندو المطولة الى الحد الذى يمكن معه تسميتها بالقصيد السيمفونى ، خصوصا وأن المؤلف نفسه قد رسم لهذه الحركة دون غيرها من حركات السيمفونية برنامجا تصويريا ، اذ أراد فيه أن يصور رحلة نهر النيل وهو يجرى من منبعه الى مصبه ، فتبدأ الموسيقا بنداء قوى تؤديه مجموعة آلات الكورنو ، ودقات من الطبول تنبؤنا أننا فى أواسط القارة الأفريقية ، حيث ينبع النهر العظيم ، ويرمز المؤلف الى النهر نفسه بلحن متوثب سريع يسير دائما على نسق الفوجة ، من مجموعة الوتريات ، يتكرر دائما خلال هذه الحركة ثم يعقبه بلحن استطرادى يرمز به الى السودان وهو لحن راقص يمكن تبينه بسهولة ، وعندما يصل النيل الى مصر يسمع لحن يمثل الانتصار ، وهو ذو طابع

عسكرى ، يتبع ذلك استعراض سريع لعدة ألحان من حركات السيمفونية متطابقة مع لحن النيل ، ثم يختتم المؤلف السيمفونية بلحن نشيد الانتصار العسكرى بكامل آلات الأوركسترا فى قوة ، ومن مقام صول الكبير ٠

٢ ـ المنتالية الشعبية :

وقد أتمها أبو بكر خيرت فى أواخر عام١٩٥٨، وفاز عنها بجائزة الدولة التشجعية فى التاليف الموسيقى عام ١٩٥٩ ٠ وقد كتب خيرت هذا العمل على أساس بعض الألحان الشعبية التى كان يتغنى بها فى صياه ٠ وجاءت المنتالية مكونة من ست مقطوعات ، على النحو التالى :

الأولى : بعنوان « مدخل »وهى مكتوبة على أساس قالب مؤلفات البشرف المعروفة فى الموسيقا العربية التقليدية ٠ ويتكون البشرف عادة من أربعة أقسام رئيسية تسمى كل منها (خانة) ويفصل بين كل خانة وأخرى جزء أصغر يسمى (تسليم) ويختتم به البشرف ٠

الثانية : بعنوان « أغنية وقانون » وفيها استخدم المؤلف آلة القانون العربية مع الاوركسترا السيمفونى ـ وان لم يكن أول من فعل ذلك ـ وقد استخدمها بحذر شديد ، فلم يمزج بين دورها ودور آلات الاوركسترا المختلفة، وانما بدأ بمقدمة أوركسترالية انتهت بالتمهيد لعازف القانون المنفرد ليصول ويجول مستعرضا قدراته التكنيكية وبراعته فى الانتقال بين المقامات الموسيقية المختلفة ـ وقد قام بالعزف فى الاسطوانة المسجلة عليها المتتالية ، عازف القانون الراحل عبد الفتاح منسى (١٩٢٤ ـ ١٩٩٠) ـ وبعد أن ينهى دوره يعود الاوركسترا للعزف ، حيث يختتم المقطوعة ٠

يلى ذلك خمس مقطوعات بناها المؤلف على أساس ألحان الأغانى الشعبية التى كان يتغنى بها فى صباه ، لجمال ألحانها وبساطتها ٠ وقد جاءت تلك المقطوعات على النحو التالى :

المقطوعة الثالثة : وهى مبنية على لحن الأغنية الشعبية (عطشان ياصبايا) ، وقد جاء فى صورة المارش ، ويعزف بقوة وسرعة ٠ وتبدأ الموسيقا بعزف من آلة التمبانى والكاسات النحاسية وباقى آلات الاوركسترا ، ويؤدى اللحن آلات الكورنو ، ثم يتبادل عزفه آلات النفخ الخشبية والوتريات ، وتختتم المقطوعة فى هدوء٠

المقطوعة الرابعة : وهى مبنية على لحن أغنية (يمامة حلوة ومنين أجيبها) ٠ وتبدأ بنغمات طويلة من آلات النفخ الخشبية تساندها الوتريات ، ثم يعزف اللحن على التوالى كل من : (الفاجوت والكلارينيت ـ الكلارينيت ـ الكورنو ـ الفاجوت ـ الكلارينيت ـ الفلوت ـ الكلارينيت ـ الفلوت) ، تصاحبها الوتريات بالعزف نبرا Pizzicats ، مع آلة الدف ٠

يلى ذلك فقرة تعزفها الوتريات نبرا ، ثم يعزف اللحن على التوالى كل من: (الكلارينيت ـ الفلوت ـ الكلارينيت ـ الفلوت ـ الوتريات ـ الكلارينيت ـ الوتريات) ثم تعزف اللحن آلات النفخ الخشبية حيث تختتم المقطوعة فى هدوء ٠

المقطوعة الخامسة : وهى مبنية على لحن الأغنية الشعبية السورية (بفتة هندى) ، وقد كتب فى صورة المارش ، وتعزف بقوة ويؤدى لحنها على التوالى آلات ٠ (الترومبيت ـ آلات النفخ الخشبية ـ الوتريات) حيث تختتم فى قوة وسرعة ٠

المقطوعة السادسة : وهى مبنية على لحن أغنية (وجننتينى يابنت يا بيضة) لداود حسنى ٠ وتبدأ بعزف من الوتريات ثم تتبادل عزف اللحن الآلات التالية (كلارينيت ـ الوتريات ـ فلوت) وينتهى المقطوعة فى رقة وهدوء ٠

● **المقطوعة السابعة والأخيرة :** وهى مبنية على لحن (انصتوا أيها الصحاب) الذى يغنيه العسكرى « زعبلة » قبل ذهابه للقتال ، فى أوبريت (شهرزاد) لسيد درويش ٠ وقد جاءت الموسيقا فى صورة المارش القوى السريع ، وتبدأ بعزف من آلات الايقاع ، ويؤدى اللحن الأساسى آلة (الترومبيت) ثم تشارك باقى آلات الاوركسترا فى عزف اللحن بقوة ، حيث تقوم آلات النفخ وآلات الايقاع بالدور الأساسى فى موسيقا هذه المقطوعة ، التى تختتم فى قوة ووضوح

٣ ـ **السيمفونية الثالثة : في مقام دو الكبير** عمل رقم (٢٣) « الحركة الثانية » وقد أتم خيرت هذه السيمفونية في أواخر أبريل عام ١٩٥٨ · وجاءت حركتها الثانية بطيئة وشجية · وكتبها المؤلف في صيغة اللحن وتنويعاته · وقد بناها على أحد ألحان سيد درويش في أوبريت (شهر زاد) ، وهو اللحن الذى يتناجى فيه العسكرى (زعبلة) خطيبته ، وهو لايزيد عن ثمانى مازورات أضاف اليها المؤلف أربع مازورات من وضعه لاعادة الجملة الموسيقية الى مقامها الأساسى وهو مقام (صول الكبير) · وقد أعاد خيرت تقديم اللحن فى سبع تنويعات أوركسترالية : الأول جاء هارمونيا وفيه يظل اللحن محتفظا بصورته الأصلية مع ادخال مركبات هارمونية مصاحبة له فى صورة الأربيج وتؤديها آلة الهارب، ومن التنويع الثالث وحتى السادس تسمع تنويعات ميلودية وكونتر ابونطية وايقاعية · وفى التنويع السابع والأخير يبدأ اللحن فى العودة الى صورته الأصلية وتعزفه الأوركسترا كاملة ، وينتهى هذا الجزء بتذييل ختامى تستعرض فيه روح الألحان تحت أضواء جديدة ·

٤ ـ **الافتتاحية الشعبية : فى « مقام فا »** الكبير من المجموعة رقم (٢٦) · وقد أتمها أبو بكر خيرت فى يناير ١٩٦٠ ، وأهداها الى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر · وفى هذه الافتتاحية ـ وهى افتتاحية تصويرية ـ يستغل خيرت بعض الألحان المميزة لأغانى سيد درويش فى صياغتها · فبناها على أساس لحنين متعارضين فى الطابع من ألحان أوبريت (شهرزاد) كما استخدم لحنا فرعيا من أوبريت (العشرة الطيبة) · فجاء اللحن الأول نشيطا وله كل صفات اللحن الأول فى صيغة السوناتا ، وجاء اللحن الثانى غنائى الطابع · ويتقابل هذان اللحنان فى الاستعراض وفى التفاعل · ثم يدعم اللحن الأول بألحان أخرى من تأليفه تؤديها الآلات الوترية أحيانا وآلات النفخ الخشبية أحيانا أخرى ، فيما يشبه طابع (التقاسيم) ثم يسمع لحن ثالث قبيل اعادة العرض، حيث يستعاد اللحنان الأولان فى مقام (فا) الكبير يعقب ذلك ختام سريع للافتتاحية من كل آلات الأوركسترا ·

ثانيا : كامل الرمالى (١٩٢٢)·

المتتالية الأوركسترالية (صور شعبية) :

أتمها المؤلف عام (١٩٦٨) وقدمت لأول مرة فى التاسع والعشرين من يونيو ١٩٦٨ ، وعزفها أوركسترا القاهرة السيمفونى · وتتكون المتتالية من خمس مقطوعات بناها المؤلف على ألحان شعبية مصرية جاءت على النحو التالى :

المقطوعة الأولى : مبنية على لحن (ياحسن يا خولى الجنينة) وهو لحن شائع وقد أعاد المؤلف صياغته بأشكال متنوعة · وتؤديه مختلف آلات الأوركسترا على التوالى ، كما أن اللحن يظهر أحيانا فى صورة ايقاعية ، ويلاحظ استخدام آلة الكاستانيت بوضوح فى هذه المقطوعة ·

المقطوعة الثانية : (دعاء) ولحنها ذو طابع دينى ، ويغلب عليه الوقار ، وتؤديه آلات النفخ الخشبية والنحاسية فى صورة شذرات لحنية متتالية وتصاحبها الوتريات بالعزف تبرا ، كما تقوم آلات : الطبلة الجانبية والمثلث والاكسيلوفون والهارب ، بدور بارز ·

المقطوعة الثالثة : وهى مبنية على اللحن الشعبى المعروف (سلم على) ويعرضه المؤلف فى لغة هارمونية ، وكتابة أوركسترالية فعالة ، وهو يستنبط تآلفاته الهارمونية من طبيعة الألحان المصرية · وتبدأ المقطوعة بعزف من آلة الفاجوت ، ترد عليها آلات التشيللو ، ثم يتناوب عزف اللحن مع آلات النفخ الخشبية ألتا الهارب والطبلة الجانبية ، وبعد ذلك تقوم الوتريات بعزف اللحن الذى يظهر فى كل الحالات فى صورة شذرات لحنية ذات طابع ايقاعى ·

المقطوعة الرابعة : وهى مبنية على اللحن الشعبى المعروف (حب العزيز الربعه بقرش) وهو لحن يتمتع بايقاعات بارزة · تتبادل عزفه آلات النفخ والآلات الوترية ·

المقطوعة الخامسة : وهى مبنية على لحنى (زفة العروسة) و (آه يا زين) · واللحن الأول شائع وله طابعه المعروف ، أما اللحن الثانى فقد سبق استغلاله فى أكثر من عمل فى الموسيقا العربية المتطورة · وتبدأ المقطوعة بعزف لحن (زفة العروسة) وتتبادل عزفه آلات (الفاجوت والأوبوا

والترومبيت) ، ثم يسمع لحن (آه يا زين) وتعرفه على التوالى آلات (الفيولا والتشيللو والأوبوا والكلارينيت والوتريات ثم آلات النفخ النحاسية) · ويلاحظ هنا أن المؤلف قد استخدم لغة هارمونية مناسبة للألحان الشعبية التى تناولها ، فقدمها بلغة موسيقية حديثة يغلب عليها عنصر الايقاع ، كما تتميز هذه المعالجة بالوعى الناضج للمناطق الصوتية للآلات الأوركسترالية المختلفة ·

ثالثا : عطية شرارة : (١٩٢٣) ·

١ ـ كونشيرتو العود والأوركسترا ، فى مقام الحجاز كاركرد :

وقد كتبه المؤلف فيما بين عامى(٨٣/١٩٨٤)· وحاول فيه استغلال الموسيقا الأوروبية ، وتطويعها لخدمة الموسيقا العربية ، فهو قد استغل نموذج الكونشيرتو الأوروبى أحسن استغلال ، ويقدم من خلاله الألحان السلسة ، والتى تبرز امكانيات آلة العود · ويتكون الكونشيرتو من ثلاث حركات جاء تعلى النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة وتستهل بمقدمة فخمة من الأوركسترا ، ويشارك عازف العود فى الأداء مظهرا امكانيات هذه الآلة العتيدة ، ثم يتتابع الأداء المتبادل بين العازف المنفرد والأوركسترا ويكرر الجملة الاستهلالية بشكل مختصر ، وتتميز هذه الحركة باللغة الهارمونية الرصينة والكتابة الأوركسترالية الفعالة · ويلاحظ بوضوح أن الألحان التى يؤديها عازف العود مستوحاة من أسلوب الأداء المعروف فى تراث الموسيقا العربية الكلاسيكية ·

الحركة الثانية : بطيئة وغنائية الطابع وتفيض ألحانها بالايقاعات العربية · ولقد حاول عطية شرارة أن يستغل أسلوب الأداء التقليدى فى الموسيقا العربية أحسن استغلال ، ثم يقدم عازف العود (كارنسا) فى شكل تقسيم ذات طابع شجى · وتختتم الحركة من آلة العود بمصاحبة الوتريات الغليظة الصوت تعزف نبرا فى ايقاع عربى رصين · وقدبنى المؤلف هذه الحركة على اللحن الشعبى المعروف (أيوب المصرى) ·

الحركة الثالثة : سريعة وتستهل فى فخامة من الأوركسترا والعازف المنفرد · ويمكن القول بأن هذه الحركة تعتمد على ايقاع عربى راقص ومتوثب · ويقدم عطية شرارة سلسلة من الألحان ذات الجمل اللحنية السلسة التى تشبه الى حد كبير فى طبيعتها الألحان الشائعة ، وتقدم هذه الالحان فى بعض الأحيان مجزأة من العازف المنفرد والأوركسترا · ويختتم الكونشيرتو فى جو عربى بهيج · ونلاحظ أن المؤلف يظهر هنا براعة عازف العود المنفرد سواء فى أداء الألحان باحساس عربى واضح أو فى أدائه للفقرات السريعة الصعبة والمعقدة ·

٢ ـ الكونشيرتو المصرى الأول فى مقام سى بيمول الكبير للفيولينة والأوركسترا :

وقد كتبه عطية شرارة عام (١٩٧٧)· وبنيت حركته الثالثة على اللحن الشعبى المعروف (يانخلتين فى العلالى) · وفى هذا العمل يعتمد المؤلف على بعض الجمل والألحان السلسة ، ويستغلها أحسن استغلال فى لغة هارمونية رصينة تساعد على بروز طبيعة ألحانه المصرية ، التى لا تشكل أية صعوبة بالنسبة للمستمع الذى تعود على سماع الموسيقا العربية التقليدية · ونلاحظ أن المؤلف قد استخدم مقاما موسيقيا مشتركا بين الموسيقا العربية ، والموسيقا الأوروبية وتفنن فى ابراز امكانيات آلة الفيولينة (الكمان) فى أداء الألحان المصرية ذات الطابع السلس · ويمكن القول بأن هذا الكونشيرتو يجمع بين أسس الصياغة الأوربية وسلاسة الألحان العربية ورصانة الهارمونية العالمية فى توافق وانسجام ·

٣ ـ الكونشيرتو الثانى للفيولينة والأوركسترا ، مقام دو الصغير :

وقد كتبه المؤلف عام (١٩٧٧) وفاز عنه بجائزة الدولة التشجيعية فى التأليف الموسقى عام (١٩٨٣) · وجاء الكونشيرتو فى ثلاث حركات على النحوالتالى :

الحركة الأولى : وقد بناها المؤلف على اللحن الشعبى المعروف (ياحسن ياخولى الجنينة يا حسن)· وتبدأ الحركة بعزف من الأوركسترا، يسمع بعدها عازف الفيولينة المنفردة ليقدم اللحن

أولا محورا ، ثم يقدمه فى صورته الأصلية ، ويعزفه بمصاحبة الدف ، وبعدها يقدم العازف المنفرد فقرات تكنيكية لأظهار براعته ، ثم مايلبث أن يعود اللحن فى صورته الأصلية من جديد · ثم يتبادل العازف المنفرد أداء اللحن تارة مع الآلات الوترية ، وتارة أخرى مع آلات النفخ ، حتى تختتم الحركة فى قوة ووضوح ·

الحركة الثانية : بطيئة وذات طابع غنائى ويقدم فيها المؤلف اللحن السابق محورا وبصور مختلفة ، وقرب نهاية الحركة يؤدى العازف المنفرد فقرات تظهر براعته التكنيكية ·

الحركة الثالثة : سريعة ونشيطة وهى مبنية كذلك على نفس اللحن الشعبى (ياحسن ياخولى الجنينة) · وتبدأ بعزف من الأوركسترا ، ثم يسمع العازف المنفرد ، وبعدها يؤدى الألحان بالتبادل مع بعض آلات الأوركسترا أحيانا ، ومع الأوركسترا كاملا فى أحيان أخرى ، حتى تنتهى الحركة فى قوة ونشاط ·

٤ ـ كونشيرتو الناى ، فى مقام الراست :

وقد كتبه عطية شرارة عام (١٩٨٠)· وحركته الثالثة مبنية على لحن (أذان الصلاة) عند المسلمين · وقد جاء الكونشيرتو فى ثلاث حركات على النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة ويظهر فيها الناى منذ اللحظة الأولى بطابعه المميز مؤديا الحانا مسترسلة ، ثم يتبادل الحوار اللحنى مع باقى الآلات المصاحبة له ، حتى تختتم الحركة ·

الحركة الثانية : بطيئة ويغلب عليها طابع الهدوء والتأمل ·

الحركة الثالثة : سريعة ، ويسمع خلالها لحن (أذان الصلاة) عند المسلمين ، ويؤديه عازف الناى منفردا ، ثم يتبادل الحوار الموسيقى مع باقى الآلات ، ثم يقدم فقرة تشبه الكادنزا ، يستعرض فيها عازف الناى براعته فى الأداء وخاصة فى الجانب التكنيكى ، ثم ينضم لباقى أعضاء الفرقة حتى تختتم الحركة فى سرعة وقوة

● **المتتالية العربية :**

وترجع هذ المتتالية العربية الى عام ١٩٦٨ ، وقد كتبها عطية شرارة خلال عمله فى البلاد العربية فى ذلك الوقت · وتتكون هذه المتتالية من سبع مقطوعات جاءت على النحو التالى :

ـ مقدمة أندلسية ·
ـ لحن من صعيد مصر هو (يا أبو سنه دهب لولى) ·
ـ موشح (لما بدا يتثنى) ·
ـ لحن من سوريا ولبنان (حول يا غنام) ·
ـ لحن من تونس هو (اليف ياسلطانى) ·
ـ لحن من ليبيا هو (جايبلى جيتة من فم الباب) ·
ـ لحن فولكلورى مصرى هو (الحنة ياقطر الندى) ·

وقد صاغ عطية شرارة فى هذه الباقة من الألحان العربية الشائعة ، متتالية عربية ، وهى تتميز بالتلوين الأوركسترالى واللغة الهارمونية الرصينة ، وتعكس أسلوب الفنان عطية شرارة فى استغلال الألحان العربية فى محاولة جادة لاعادة صياغة بعض الألحان العربية السلسة مع استغلال العلوم الموسيقية الأوربية ، وتطويعها لخدمة الموسيقا العربية المحلية ، والتى قدمها هذه المرة فى نموذج المتتالية المعروف فى الموسيقا الأوروبية ·

وهكذا نجد ان عطية شرارة قد استخدم آلات موسيقية عربية ، كما استخدم مقامات موسيقية عربية ، والأهم أنه قد استخدم الألحان الشعبية المحلية فى صياغة أوركسترالية ، فقدمها تحت أضواء جديدة وباسلوب متطور ·

رابعا : رفعت جرانة (١٩٢٤) ·

١ ـ السيمفونية العربية :

كتبها رفعت جرانة عام ١٩٦٢ ، تحت تاثير فكرة الوحدة العربية التى كانت مطروحة بقوة على الساحة السياسية آنذاك من خلال آراء الرئيس المصرى الراحل جمال عبد الناصر · وقد اعتمد فيها المؤلف الى جانب استخدامه للألحان الشعبية العربية الأصيلة ، على استخدام الايقاعات العربية ، فاستغل ميزان السماعى الثقيل $\frac{10}{8}$ فى الحركة الثالثة من السيمفونية ·

وتعتبر هذه السيمفونية العربية خطوة كبيرة نحو

استخدام القوالب الموسيقية العالمية في موسيقانا العربية المتطورة · وقد جاءت حركات السيمفونية الأربعة على النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة ومبنية على اللحنين الشعبيين (عطشان يا صبايا) و (خد البزه واسكت) · وقد استطاع المؤلف أن يستغل امكانيات الاوركسترا السيمفونى الكبير فى عرض ألحانه وفى استثمارها ، مستغلا قدراته على الكتابة الأوركسترالية الفعالة ·

الحركة الثانية : معتدلة السرعة وفي استطالة ، وهذه الحركة بوليفونية الأسلوب ، وتعتمد على بعض الألحان الشائعة نذكر منها لحن (آه يازين) ·

الحركة الثالثة سكرتسو "Scherzo" يفيض بالحيوية ويعرض خلاله المؤلف اللحن المعروف (على دلعونة) يلى ذلك قسم الثلاثية ، ويستغل المؤلف فى هذه الحركة الايقاع العربى الصميم $\frac{10}{8}$ وهو السماعى الثقيل ، مما يعطى هذا القسم بصفة خاصة ، والسيمفونية بصفة عامة ، لونا مميزا ثم يعاد الاسكرتسو مرة ثانية ·

الحركة الرابعة : تستهل بمقدمة بطيئة وذات طابع غنائى يبرز خلالها اللحن الشائع (حول ياغنام) يلى ذلك القسم الأساسى من الحركة ولحنه الأساسى هو نفسه لحن المقدمة ، أما اللحن الثانى فيقدم من الكورانجليه ، وهو يعتمد على لحن الأذان (الله أكبر) ويستعرضه المؤلف من المجموعات المختلفة · يلى ذلك قسم التفاعل والتطور متبوعا باعادة عرض المادة اللحنية الأساسية ، وتختتم الحركة فى رقة ونعومة ·

٢ ـ كونشيرتو القانون والأوركسترا :

أتمه المؤلف فى الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٦٦ · وفى هذا الكونشيرتو استخدم آلة موسيقية محلية ، كما بنى حركاته الثلاث على ألحان دينية اسلامية · وقد جاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : متوسطة السرعة Allegro Moderato ، وتعتمد على التكبيرات والتهليلات التى تتردد فى صلاة العيد فى الأقطار الاسلامية، وتقدمها أولا الأوركسترا كاملة فى قوة ووضوح ، ثم يؤديها العازف ويعيد تقديمها بأشكال مختلفة · وتتميز هذه الحركة باستخدام الايقاعات العربية الأصيلة ، ويزيد تتابعها فى عرض الموسيقا فى قوة وحيوية ·

الحركة الثانية : بطيئة وغنائية Andante Molto Cantible وتبدأ فى نعومة ثم نستمع الى لحن تمهيدى من آلة القانون يتميز بالصفاء ويعتبر خير ممهد للحن الأساسى للحركة « طلع البدر علينا » الذى يتردد فى الأسماع منذ هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم من مكة الى المدينة ، وتقدمه أولا آلات النفخ النحاسية ، ثم تستعرض الآلات الوترية فى قوة وعنف وتجاوبها آلات النفخ الخشبية فى تسلسل يتميز باليسر والسهولة مع عرض كامل لامكانيات آله القانون·

الحركة الثالثة : سريعة دون اسراف Allegro ma non troppo وتعتمد على لحن الآذان الذى يتردد فى الأقطار الاسلامية للدعوة للصلاة · ويبدأ العازف المنفرد بتقديم اللحن الأساسى ثم يتبعه الأوركسترا كاملا بعرض سريع للحن ، وبعد فقرة انتقالية نستمع الى الألحان الأساسية للحركات السابقة فى أشكال مختلفة ومتداخلة فى أسلوب كونترابونطى لم نألفه من قبل فى المؤلفات العربية ، وتختتم الحركة فى قوة وعنف · وهكذا نجد أن رفعت جرانة قد استخدم آلة موسيقية محلية ،وألحانا دينية اسلامية قوية التأثير على سامعيها ·

خامسا : جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨)

تناول جمال عبد الرحيم العديد من الألحان الشعبية المصرية بالمعالجات الموسيقية المختلفة · وقد جاءت على النحو التالى :

١ ـ كتب عام ١٩٥٥ ست تنويعات حرة على لحن شعبى مصرى ، للبيانو المنفرد ·

٢ ـ كتب صياغة بوليفونية جديدة لست اغانى شعبية مصرية ، ليؤديها كورال من النساء والرجال ، عام (١٩٦٨) وتلك الأغانى هى : (الحنة ـ الواد ده ماله ـ البطة ـ البدوية ـ روق القنانى ـ مرمر زمانى) · وقد أعاد المؤلف

كتابتها للكورال والأوركسترا تحت عنوان (ملامح مصرية) فى أكتوبر عام ١٩٧٧ ٠

٣ ـ كتب تنويعات سيمفونية على لحن مصرى للأوركسترا عام (١٩٦٨) ٠ وقد سجلتها وزارة الثقافة المصرية على اسطوانة عام (١٩٧٣) ٠

٤ ـ كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والبيانو ، فى (مارس ١٩٧٠) ٠

٥ ـ كتب صياغة بوليفونية جديد لثمان أغان شعبية مصرية للأطفال (٧٣ / ١٩٧٩) ، وقد سجلتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى اسطوانة عام (١٩٧٩) ، بمناسبة العام الدولى للطفل ٠ وتلك الأغانى هى :

(الثعلب ـ قطتى ـ يا دميتى ـ كان فيه واحدة ست ـ هنا مقص وهنا مقص ـ غاغو ـ ياعم ياجمال ـ حج حجيج) ٠

٦ ـ كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والأوركسترا عام (١٩٧٧) ، على أساس اللحن الشبعى (الواد ده ماله) ٠

وقد حاول جمال عبد الرحيم فى معالجاته السابقة للألحان الشعبية المصرية ، أن يحافظ على الطابع المميز لها ، وفى نفس الوقت قدمها فى معالجات فنية جديدة ، أظهرتها فى ثوب جديد وموفق ٠

سادسا : دكتور سيد عوض (١٩٢٦) ٠

فانتازيا للعود والأوركسترا : كتبها المؤلف عام ١٩٨٤ ، وهى وان كانت من حركة واحدة متصلة ، الا أنه يظهر بوضوح امكان تقسيمها الى عدة أقسام تستهل بالقسم الأول وهو بمثابة المقدمة أو التمهيد للعمل كله ٠ يلى ذلك القسم الثانى وخلاله يعبر المؤلف عن الانسان المتحضر عندما يتعرض لمصاعب الحياة وما فيها من مآس ثم ينتقل الى القسم الثالث ، ويعبر فيه المؤلف عن (التأمل والتفكير) فى محاولة للتجاوز عن المواقف الصعبة فى الحياة ، والتى يمر بها الانسان بالشكل الذى أراده الله ، وهذا الحزن يعكس الايمان بالله ٠ وتتميز موسيقا الفانتازيا بالتوازن الكامل بين الأجزاء الانفرادية لآلة العود ، والأجزاء الخاصة بآلات الأوركستراايبرز خلال التدفق اللحنى للحوار بين آلة العود وآلات النفخ الخشبية ، فى حوار أخاذ تشارك فيه الوتريات فى أسلوب ينم عن مقدرة المؤلف على الكتابة لآلات الأوركسترا فى تفهم كامل ٠ وفى النهاية يعبر عن الأمل وضرورة استمرار الحياة ٠

سابعا : ميشيل المصرى (١٩٣٣) ٠

استخدم فى العديد من مؤلفاته آلات شعبية وتقليدية ، نذكرمنها :

١ ـ الموسيقا التصويرية للمسلسل التليفزيونى (الشك) استخدم فيها آلة السلامية الشعبية ، وأسند اليها دورا رئيسيا مع الأوركسترا السيمفونى ٠

٢ ـ الموسيقا التصويرية للمسلسل التليفزيونى (من قصص القرآن الكريم) استخدم فيها آلتى ناى وسلامية مع الأوركسترا ٠

٣ ـ موسيقا فيلم (الشيطان يغنى) أضاف المؤلف آلة عود الى الأوركسترا ٠

ثامنا : هانى مهنى (١٩٤٨)

مؤلف موسيقى من الجيل الثالث ، استخدم آلات شعبية وتقليدية فى مؤلفات نذكر منها مايلى :

١ ـ موسيقا المسلسل التليفزيونى (يوميات نائب فى الأرياف) واستخدم فيها آلات (عود ـ قانون) و (سلامية ـ ربابة) ٠

٢ ـ موسيقا فيلم (وضاع العمر ياولدى) استخدم فيها آلات (ناى ـ آلات ايقاع عربية)٠

٣ ـ موسيقا فيلم (ألف بوسة وبوسة) استخدم فيها آلات (قانون ـ دف ـ طبلة) ٠

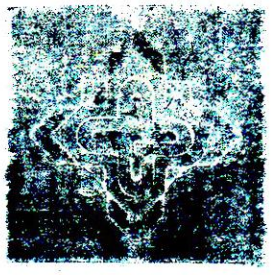
تاسعا : عمر خيرت (١٩٤٨) ٠

مؤلف من الجيل الثالث ، استخدم فى مؤلفاته آلات مثل (الناى والعود والقانون والدف والطار) وذلك على سبيل المثال فى الأعمال التالية :

١ ـ موسيقا فيلم (ليلة القبض على فاطمة) ٠

٢ ـ مختاراتـه الموسيقيـة التى عنوانهـا (رؤيا) ٠

وهكذا نجد أن المؤلفـين الموسيقيين المصريـين الذين أشرنـا اليهم قد استخـدموا فى مؤلفاتهم عناصر شعبية وقوميـة محلية لاثراء أعمالهـم وتدعيمها بلون موسيقى خاص يميزها عما عداها من المؤلفات ٠ وهم فى ذلك قد لجؤا الى استخدام الألحان الشعبية أو الآلات الشعبية ، أو الآلات الموسيقية التقليدية المحلية مثل (الناى ـ العود ـ القانون ـ الدف) ٠ وقد نجح أغلبهم فى توظيف تلك العناصر لخدمة مؤلفاتهم وتدعيمها ٠



المراجـــع :

(١) أحمد المصرى : تعليق على برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى بتواريخ (١٩٦٣/٧/٢٠ ـ ١٩٦٤/١/٤ ـ ١٩٨٢/٢/٢٥ ـ ١٩٨٥/١/١٨ ـ ١٩٨٥/٤/١٢ ـ ١٩٨٥/٦/٢٨ ـ ١٩٨٦/٥/١٦ ـ ١٩٨٩/١/٦) ٠

(٢) د٠ زين نصـار : اتجاهـات فى الموسيقا المصرية المعاصرة ٠ مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، المجلد الأول العدد الثانى ، شتاء ١٩٨٦ ٠

(٣) محمود كامل : تذوق الموسيقا العربية ـ اللجنة الموسيقية العليا ، سلسلة الكتب الثقافية ، الناشر محمد الأمين ، القاهرة ، ١٩٧٩ ٠

(٤) لقاءات شخصية مع كل المؤلفين الأحياء الذين ورد ذكرهم ٠

(٥) تسجيلات صوتية للأعمال التى ورد ذكرها ٠

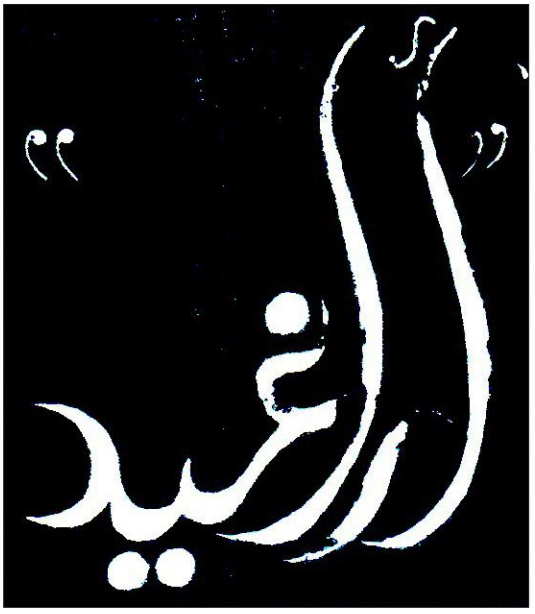
(٦) أغلفة اسطوانات الأعمال التالية :

خيرت : السيمفونية الشعبية (الثانية) ٠

خيرت : المتتالية الشعبية ٠

جرانة : كونشيرتو القانون والأوركسترا ٠

ولم يذكر عليها اسم كاتب التعليقات ، وان كنت أرجح أن يكون الأستاذ أحمد المصرى ، الذى يكتب التعليقات على برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى منذ انشائه عام ١٩٥٩ وحتى الآن ـ أطال الله عمره ـ وأسلوبه معروف ومتميز ، ولا يخطئه متخصص ، أو محب لفن الموسيقا ٠



حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة

محيي الدين شريف

عندما تعيش مجموعة بشرية فى مكان واحد لفترة أجيال متعاقبة ، فان عاداتها وتقاليدها تترابط متداخلة مع مكونات تلك البيئة المكانية ، وتتحد معها فى نسيج واحد ، حتى أن خيوط ذلك النسيج تصير كخيوط الطول والعرض فى تداخل متين • واذا ما سحبت منها أو انتزعت خيوط الطول أو العرض مرة واحدة ، فان النسيج يصبح مهلهلا •

وتكون هذه هى الحالة التى حدثت لأهالى منطقة النوبة القديمة عندما تم تهجيرهم من مكانهم الذى عاشوا فيه على مدى أجيال وأجيال حتى عام ١٩٦٤ بسبب من قيام سد أسوان العالى ••• وأعيد تسكينهم فى المواطن الجديد شرقى مدينة كوم أمبو ••• وذلك مكان مختلف البيئة عن موطنهم السابق •

أما المكان القديم (النوبة القديمة) قبل التهجير ، فقد كان ضفتى النيل الشرقية والغربية بطول ثلاثمائة كيلو متر جنوبا من أسوان (مكان السد العالى) حتى حدود السودان بعدد خمس وأربعون قرية •

وفى ذلك المكان قبل التهجير ، عاش النوبيون على مدى آلاف السنين يتوارثون عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم فى اطار نسيج البيئة المكانية بنيلها الخالد المدرار • حتى أن تلك العادات والتقاليد والمعتقدات كانت مرتبطة بشكل يكاد يكون عضويا مع النيل الذى قدسه الأجداد عهودا فى الماضى البعيد •

أما المكان الجديد (النوبة الجديدة) فهو بعيد تماما عن البيئة النيلية بمجرى النيل الساحر

(★) الأراغيد : وينطق حرف الغين بين الجيم والغين ولذلك قد يدونها البعض أراجيد بدلا من أراغيد على الرغم من أن حرف الجيم غير شائع فى اللهجة النوبية •

وكثبان النخيل الحانية على ضفتيه بامتداد انتشار القرى فى القديم فوق الضفتين ·

ومع التقاليد والعادات المكانية ، فقد كانت كذلك ممارسات أشكال الفنون التلقائية والابداعات الانسانية فى ذات نسيج البيئة المكانية ومنها فن (الرقص) ·

وقد عرفت المجتمعات البشرية فن (الرقص) منذ بدايات نشأتها على وجة الخليقة · وظلت وسيلتها فى التعبير عن احساساتها ، فتحسن التعبير بتلك الوسيلة (الرقص) عن نفسها ومشاعرها الوجدانية بالتوقيع الحركى ، ليكون الرقص الشعبى فى واقعه تعبيرا عن الروح وعن النفس كفن متميز ·

ولذلك فان هذا الفن الأصيل ، القديم قدم الانسان ، لم يكن أبدا مجرد حركات ، أو اهتزازات جسدية · بل كان تعبيرا حركيا يجسد فى محتواه مشاعر وأفكار الأفراد والجماعات ، وحتى تطلعاتهم وآمالهم كذلك ·

ولفن الرقص وظيفة اجتماعية ، وفيه طقوس متوارثة ، ومعتقدات وعادات وتقاليد كل مجتمع بشرى ، وذلك علاوة على فنون الغناء والموسيقى والأزياء ، والكثير من الفنون الابداعية لذات المجتمع متضمنة فى ذات الفن ·

ومن الرقصات الشعبية الجماعية تلك الرقصة التى تؤدى عند أهل النوبة ويسمونها (أرا غيد) بمعنى حلقة الرقص أو الرقص بمعناه المطلق ·

وللتعرف على هذه الرقصة (أراغيد) التراثية، فان علينا أن نتأمل بالتحليل ما قاله فنان شعبى بسيط بتلقائية صادقة ·

[··· الأراغيد ، عبارة عن حلقة ، يكونها مجموعة من عشاق الغناء والرقص مع الايقاع وضربات الكفوف · فتبدأ الدفوف ايقاعا منغما ، ويعلو صوت المغنى ، وتجاوب أصوات النساء بالرد ، وضربات الكفوف من الشباب والرجال المنطربين ، ليختلط هذا مع ذاك ، مكونا نغما يملأ الحلقة بالموسيقى (مزيكا) ··· وتكون فى النهاية لجة من الأنغام المنسجمة داخل حلقه من الراقصين ··· فتسبح فيها الفتيات الجميلات الحالمات ،وكأنهن حوريات تسبح فى ماء نهر النيل أو ماخوذات مع تياره ··· تيار النغم السحرى ····]

وكان نهر النيل يمتد على طول مواقع قرى النوبة ·· وبذلك فان مياهه الدافقة فى حيوية ·· ولونه الأزرق السحرى ··· وأعماقه الشفافة فى لا نهائيه كأنها عوالم سحرية ·· فكان لكل ذلك تأثيره على نفوسهم · وتكوين معتقدات عندهم · فالنهر (النيل) مع كل هذا وذاك هو المعطاء للخير والخضرة والرخاء لهم · فتكون الرقصة (الأراغيد) محاولة أو استلهاما من تلك اللجة السرمدية من الماء الطهور ، الراقصة موجاته فى نغم ورتابة · ويعبرون عنه فى حلقة الرقص (الأراغيد) بلجة النعمة لتسبح فيها الفتيات راقصات فى محاكاة للسباحة · وذلك بدفع اليدين أماما وخلفا وتحريك الجسد والقدمين فى تناغم مع الايقاع وكأنهن سابحات فاتنات فى لجة النغم ··· وهو ما سعى الى توضيحه ذلك الفنان الشعبى فى وصفه لرقصة الـ (أراغيد) كما أسلفنا ·

ان حلقة الرقص هناك يتجمع فيها ، أو حولها، كل أهل العروسين وأقربائهم وجيرانهم وأغلب أهل القرية من الجنسين · ويكونون دائرة جانبا منها للنساء والفتيات · وباقى الدائرة من الرجال والشباب المتحفز للرقص وضربات الكفوف · وفى جانب النسوة وأمامهم يجلس (العريس) سلطان الزفة على كرسى ولا جالس غيره ··· فهذه ليلته · (المعتاد أن تعقد حلقة الرقص هذه ليلة الزفاف) ·

ويبدأ الايقاع الخاص بالأراغيد بواسطة ثلاثة يوقعون على ثلاثة دفوف (تار) ··· وهو ايقاع معروف بأسم (نفرشاد) أو (المنقرش) بمعنى المزخرف ··· وهو ذات زمن مركب ، حتى أنه يستغرق زمن (مازورة) موسيقية كاملة ويجيد توقيعه على التار أبناء النوبة بحس تلقائى · و (النفرشاد) هذا ، لابد وأن يعزف على ثلاثة وفوق (تار) ·· دف للايقاع الأساسى المؤدى للجملة الايقاعية كاملة ومستمرة · والآخران

للتقطيع أو التزمين · ليكون فى مجموعة الايقاع ، المسمى عندهم (نفرشاد) أو الايقاع المزخرف ·

وبشىء من التأمل فى ذلك الايقاع · نجد أنه يتنوع حدة وغلظة فى استمرارية من علو وانخفاض ··· موحيا فى احساس السامع المتتبع حركة سريان النيل ، وتموجاته ، وضربات على صفحة النهر السارى · وحدة صوت ضربات الموجات عند ارتطاماتها بحواف الشاطئين · بل وعمق وضحالة المجرى فى أحايين من الايقاع ·· وهكذا ···

هذا ويشارك الشبان والرجال الأقوياء بالتقافز وضربات الأكف حسب نمغة الايقاع وفى ضربات مكملة له أو منغمة له ··· وبين كل دفقة من ضربات الأكف يزومون فى جماعية منطربة ، بنغمة فى كلمات تقول ·

[هلا ·· هلا ·· أيوه ·· هلا هلاه ··· هلا هلا]

وذلك فى جملة موسيقية تضاهى نفس (مازورة) زمن ايقاع (النفرشاد ، ومع الميل للأمام ··· والقفز الى داخل الحلقة (لجة النغمة) والعودة بقفز متناغم مع الايقاع الى حافة الحلقة ··

وفى تلك الأثناء يكون المغنى قد ارتفعت عقيرته بالغناء ···· مع مشاركة النسوة والفتيات بالرد (كورس) ··· وزغاريد الاستحسان والانطراب منهن فى فترات ·· تزداد معها حرارة الرقصة (أراغيد) ·

ومن كل ذلك تتكون لغة النغمة التى أسلفنا ذكرها لتسبح فيها الفتيات الجميلات فى كامل زينتهن ، تمرجحن أيديهن كحركة السباحة مع ارتعاشة الجسد وتسبيل العيون كالحالمات ·· أو المأخوذات لعالم السحر والنغم ·· وذلك فى رتابة منغمه تحاكى حركة النيل المستوحاة عنه رقصة (أراغيد) فى النوبة ·

وحلقة الرقص هذه تكون زاخرة بشتى مظاهر الابداع من الأزياء الشعبية ذات الألوان الزاهية والمتنوعة ، والتى ترتديها نساء النوبة تحت الرداء الهفهاف بما يسمونه هناك (جرجار) ·· والذى يحاك من قماش أسود شفاف بكرانيش فى الأكمام والوسط والذيل ·· وفى مناسبة الأفراح فانهن يتزين بأنواع متنوعة من الحلى المصنعة من معدن الذهب والفضة ··· والعاج والخزف وشرائح الجلود الملونة ·· ويبالغن فى ارتداء كميات منها عند ممارسة فن الرقص فى حلقاته الجماعية ·· مما يحدث (شخشخة) متناغمة مع الايقاع عند الاهتزاز بالرقص ·

وعندما تتوسط الفتيات حلقة الرقص فى كامل زينتهن راقصات سابحات فى موج الايقاع· فان الرجال والشباب المشاركون يتقافزون فى حركات تمثل الغطس فى لجة النغمة ··· أو السباحة فيها ··· فى خيلاء ، لعرض قوتهم للفتيات الراقصات السابحات ·

والجدير بالذكر بعد ما أوردناه ·· أن رقصة (أراغيد) هذه قد بدأت فى الانقراض ، أو الاختفاء بتفاصيلها الموضحة ·· وذلك بعد أن تم تهجير واستيطان أهالى النوبة فى موطنهم الحالى شرق كوم أمبو ·· وهو الأمر الذى يوحى بأن سبب ذلك هو بعدهم فى المكان الجديد عن النيل وهو المستوحى منه أصلا تلك الرقصة ·· والذى كان ـ دون شك ـ مؤثرا فى نسج حياتهم وممارساتهم اليومية من معتقدات وابداعات وتقاليد ·

ان بصمات المكان والبيئة الجديدة صارت تشكل وتؤثر فى تقاليدهم وعاداتهم وفنونهم وضمنها فن الرقص الجماعى (أراغيد) · وذلك أمرطبيعى عندما يكون المكان غير المكان ·· والبيئة غير البيئة ··

والدارسون والمهتمون بتراث الشعوب والجماعات الانسانية ، يعرفون مدى تأثير المكان والبيئة فى تلك المجالات ·· ومن ذلك ما هو معروف من أن رقصة (الحجاله) مستمدة ·· أو مستوحاة ·· من طبيعة الصحراء عند البدو والرمال الناعمة ·· وانغراس الأقدام بها ·· وما الى ذلك ·· وكذلك لرقصة (التحطيب) المعروفة مستوحاة من التعامل مع الأيدى الخشبية للفؤوس وأدوات الزراعة الأخرى · عند أهل الصعيد وغيرهم ·

ومع ذلك فان الاعداد ·· وما يسبق رقصة النوبة (أراغيد) جدير بالدراسة المستفيضة ·· لأنها من المناسبات التى يمارس فيها الانسان كل ابداعاته الفنية ·

عصام الدين حسن أبو العلا

كانت النظرة الى عروضنا المسرحية الشعبية العربية ، نظرة متعالية من قبل دراسى الفن المسرحى ، حتى قامت الدعوة الى اقامة مسرح عربى ذى هوية عربية فى أوائل الستينيات من هذا القرن • وقد وجه اصحاب هذه الدعوة نداءهم الى الباحثين والفنانين ، يحثونهم على البحث فى تراثنا العربى الفنى لمعرفة المقومات التى تمثل خصوصية الفرجة عند العرب • وبذلك اعترف معظم الدارسين بأهمية فنون الفرجة عند العرب من خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا وشاعر الربابة • فاعتبرها البعض بذورا لفن المسرح ، وأطلق عليها آخرون اسم الظواهر المسرحية •

ويعد هذا الاختلاف بين الدارسين ، أمرا يتطلب الدراسة والتقصى فى حقيقة عروض الفرجة الشعبية العربية : اذ أن كلمة بذور أو تعبير ظواهر يدلنا على شقة التطابق بين هذه الأشكال الفنية ، وبين الفن المسرحى • فاما أن تكون هذه الأشكال الفنية مسرحا ، أو تكون شيئا آخر واذا كانت هذه العروض الفنية الشعبية قد وجدت رواجا بين الشعوب العربية المختلفة ، فما هى الملامح المشتركة بينها جميعا ؟

★ عودة الى أوليات الفن المسرحى :

ليس من الصواب أن نقف عند حدود ظاهرة انسانية ، أو أحد الأنشطة الاجتماعية الانسانية، موقفا أشبه بعين الكاميرا الجامدة ، التى تنقل هذه الظاهرة أو ذلك النشاط نقلا صوريا يخلو من ايضاح المغزى الذى وجدت من أجله ، أو الجوهر الذى به تكون الأنشطة الانسانية حية نابضة • خاصة وأن فن المسرح ، فن يحوى بين جنباته شكلا جماليا وجوهرا فكريا وفيضا من المشاعر والأحاسيس • واذا أردنا أن نحكم على مجتمع ما ، بأنه ينتج حفلات مسرحية أو لا ، فاننا نبحث بذلك عن المقومات الأساسية التى نعرف بها الفن المسرحى ، مثلنا فى ذلك مثل الباحث عن معرفة الانسان – المادة ، من خلال هيكله العظمى المجرد ، بعيدا عن لون البشرة أو العينين أو الشعر • اننا بذلك نود أن نبحث عن حقيقة الشىء / المسرح بشكل عام دون الخوض فى التفاصيل ، التى بها يفترق مسرح الشرقيين عن مسرح الغربيين •

فاذا درسنا الفن المسرحى – كنشاط انسانى مجرد – دون الاهتمام بالتفاصيل التى ترتبط أشد الارتباط بهوية المسرح القومية ، سنجد أن الفن المسرحى يقوم على أربع دعامات أساسية هى : المشخص – المتفرجون – الفكر أو الموضوع – اللقاء الحى فى مكان ما •

اولا : المشخص ـ الممثل :

يعرف اصطلاح (ممثـــل) معجميا على انه « من يؤدى شخصية فى عرض درامى أو هو من يحترف التمثيل » · واذا ما أهملنا شرطيـــة الاحتراف ، فاننا ـ تبعا لهذا التعريف ، أمام عاملين أساســيين لحدوث عمليـــة التمثيـل أو التشخيص هما :

ـ **الأول :** شخص : له ذاتيتـه ، وهويتـه المستقلة · يتواجد بالجسد والفكر والمشاعر ، ويتمتع بالحرية فى ابتكار الأداء المناسب ·

ـ **الثانى :** شخصية : لها ذاتيتهـا وهويتها المستقلة أيضـا ، ويتم التعبير عنهـــا عن طريق الدور المكتوب ، كما يتم أداؤها عبر الممثل (١)·

ولهذا فان الترجمة الدقيقة لكلمة Actor هنـــا هى (المشخص) وترجمـــة عمليـــة الـ Acting ، ليس مجـــرد الفعـل وانما (التشخيص) ، أى أن يقدم شخص ما شخصية ما عبر عملية التشخيص · ولكى يقدم المشخص شخصية ما ، فانه اما أن يقدمها عبر الكلمـــة : الأداء الصوتى المعبر عن فكر الشخصية وحالتها النفسية ، أو عن طريق الصورة : الايمـــاءة والحركة ، أو بهما معا · وهذا ما سـوف نقوم بدراسته فى عروض الفرجة الشعبية العربية ·

ثانيا : المتفرجون :

المتفرج هو القطب الثانى ، من أقطاب العملية المسرحية ، وبدونه أيضا لايمكن أن تقوم العملية المسرحية ·

ان المتفـــرج ، وذوقه الجمـــالى ومعتقداته الفكرية ، هو الذى يصبغ العمليـــة المسرحيـة بالصبغة المحلية ، وهو الذى يضفى عليها عامل الخصوصية والمحليـة · والمتفرج يفرض طبيعـة عملية التلقى ، وآليات الفرجة ، فقـــد يعبر عن استحسانه بالتصفيق أو الصفير أو نثر الزهور أو كلمات الاستحسان أو الانصـات التـــام ، كما قد يعبر عن رفضه وعدم تقـديره لما يـراه بالصياح أو بالسب أو يرمى الممثلين بالأجسـام الصلبة أو قد يهجر دار العرض ·

المهم هو انه يعبر عن استحسانه أو استهجانه للعرض المسرحى فى كل بقـــاع الأرض · وهذا نفسه ما قد يشـجع المشخصـين ، أو ينبههم بأنهم خرجوا عن دائرة اهتمامه ·

ان الظروف الحضارية هى التى تبنى المتفرج بناء (فكريا وجماليـــا) خاصـا ، وهى نفس الظروف التى تجبر الفنـــان المبدع على ضرورة تسيير قنوات ابداعه فى حدود النسق الفكرى والجمالى للمتفرج ·

وهذا ما يبرر لنا عدم تقبل الجمهور الفرنسى، لأعمـــال المؤلف الانجليزى ويليـم شكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦) حينما عرضـــت مسرحياته فى باريس فى القرن الثامن عشر ، واعتبروا أن استخدام كلمات مثل فأر أو منديل ، هو خروج عن نسق الذوق العام الذى يتسم به الجمهور الفرنسى · ولهذا فاننا لانحكم على أى من الطرفين (درامات شكسبير والجمهور الفرنسى) ، بأن أحدهما يتسم بالسمو والآخر بالبدائية ، وانما نحسب ، للانصاف ـ كل منتج فنى فى حدود ظروف متفرجية الفكرية والجمالية ·

ثالثا : الفكر ـ الموضوع :

العمد الثـالث من عماد العملية المسرحية هو عمد : الفكر ـ الموضوع · اذ لايمكن أن نتخيل مشخصا يؤدى أفعالا دراميـة ، الا اذا توافـــر شرط الفكر مهما كان مسطحا ، والموضوع الذى يحتوى على شخصيات مهما كان مرتجلا ·

ان فن الفرجة المسرحية ، مهما خلا من التهيؤ والاستعداد ، ومهما اتصف بالتلقائية والارتجال، هو فن يحتوى على جماليات موضوع يطرح فى طياته تيارا فكريا وشـــعوريا من المشخص الى المتفرج

واذا نظرنا نظرة متأنية الى كافة الأشـــكال الدرامية ، سنجـد أنها تحتوى على عدة عناصر أساسية ، تدخل كلها ـ فى لغة الاعلاميين ـ تحت مسمى (الرسالة الفنية) · أو على أقل تقدير تحت مسمى (الفكر ـ الموضوع) ، وهذه العناصر هى:

١ ـ شخصية لديها رغبة فى تحقيق هدف ما،

متوسلة فى ذلك بأشخاص مساعدين ، للوصول الى هذا الهدف ·

٢ ـ شخصيات ، أو ظروف ـ ذاتية أو موضوعية ـ تشكل عقبات للحيلولة دون وصول الشخصية الرئيسية الى تحقيق هدفها ·

٣ ـ للشخصية تعبير ذاتى ، يرد على لسانها ، يعبر عن حالها ، ويعطى بعض المعلومات عن نواياها ·

٤ ـ هناك استعارة للمكان الذى تحيا فيه الشخصيات · اما أن يجسد ـ كما فى حال المسرح الغربى ـ أو يتم استعارته عن طريق السرد ـ كما فى حالة مسرح الشرق بعامة ·

٥ ـ هناك استعارة للزمن الذى تدور فيه الأحداث ، ويتم التعبير عن ذلك : اما بالانتقال فى الزمن مباشرة ـ كما فى حال المسرح الغربى ـ حيث نفهم من سياق الحدث التالى أننا بصدد نقلة زمنية ، أو بالاشارة اليه ـ كما فى مسرح الشرق بعامة ·

٦ ـ هناك أحداث تعبر عن الشخصية فى حال فعل ·

تتوفر هذه العناصر كلها فى أى موضوع للفرجة المسرحية ، سواء كانت من المسرح الغربى ، أو مسرح الشرق الأقصى ، أو المسرح العربى القديم كما سنرى ·

رابعا : المكان ـ اللقاء الحى :

لايمكن أن تتم الفرجة المسرحية الحية دون مكان يجمع بين الأعمدة الثلاثة التى عرضنا لها آنفا ، فى لحظة واحدة ، هى لحظة الفرجة ذاتها· بعيدا عن تحديد طبيعة هذا المكان ، شكله ، وعلاقته بالمتفرج ، وعلاقة المتفرج بالفرجة · وسواء كان مسرحا ايطاليا (مسرح العلبة) أو مسرح الحلقة أو غير ذلك فان توافر عمد المكان لانشاء لقاء حى بين الفنان والمتفرج ، هو من ضرويات عملية الفرجة المسرحية ·

وتعتبر هذه الأعمدة الأربعة : (المشخص والمتفرج والفكرة / الموضوع والمكان / اللقاء الحى) من أهم الأساسيات التى ينهض عليها العمل المسرحى ، واذا خلت العملية المسرحية من احداها ، انتفت العملية المسرحية ككل ، وبالتالى ضاعت مفاهيم الفرجة المسرحية والوظائف التى تقوم عليها ·

★ أساسيات المسرح والعروض الشعبية العربية :

أولا : المشخص :

يتوافر عنصر المشخص فى كل من فنون : خيال الظل والاراجوز وشاعر الربابة · فاذا نظرنا الى فن (خيال الظل) سنجد أن « التمثيل فيه كان يتم بالوساطة : عن طريق الصور يحركها اللاعبون ، ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا » (٢) · ولهذا فان الأداء التشخيصى المباشر هنا سيكون ـ بلا ريب ـ عن طريق الأداء الصوتى ، فالمشخص يقوم بتمثيل الشخصيات صوتا ، وذلك بتشخيص انفعالاتها : الحزن ، الغضب ، الفرح ·· الخ · لذلك فان مشخص فن خيال الظل لابد وأن يتمتع بالقدرة على الأداء التشخيصى الصوتى ، حتى يكسب الصورة الجمادية المرئية ـ التى تعكس ظلها على الشاشة البيضاء ـ طابعا حيا · ان المشخص هنا لايعبر عن حاله الآنى وانما يؤدى ـ عبر عملية التشخيص شخصية أخرى ، لذلك يغير من طبقات صوته بما يتلاءم والشخصية التى يعرضها · لهذا يمكننا القول ان عنصر المشخص متوفر فى فن (خيال الظل) ·

وكذلك الحال بالنسبة لفن الأراجوز ، الذى يتواجد فيه المشخص مباشرة بصوته ، وغير مباشر عبر الدمية · ومن الضرورى فى مشخص فن الأراجوز ـ شأنه شأن مثيله فى فن خيال الظل ـ أن يتمتع « بمواهب متعددة الجوانب · فتشخيص النص كان يتطلب أصواتا مختلفة ، بل ولهجات مختلفة أيضا (٣) ، لأن شخصيات العرض من قوميات متعددة · وغالبا ما كان الأمر يتطلب الغناء كذلك وتسمع أثناء العرض أصوات الصفعات وضجة العراك ، ولهذا كان على المشخص أن يترك احدى يديه حرة كيما

يضرب بهـــا على جبهتـــه لاحـــداث تلك الأصوات ٠٠ » (٤) ٠ ويعتبر الأداء الصـــوتى التشخيصى المباشر ، عنصرا يتطلب الاجادة فى التلوين الصـــوتى ، للتعبير عن مختلف مواقف جميع الشخصيات ٠ كمـــا أن على مشخص فن الاراجوز أن يكون ماهرا أيضا فى التعبير بيديه أثناء تحريك الدمية ــ القفاز ، بشـــكل يتزامن مع خروج الأداء التشخيصى الصوتى ، لتبـــدو الدمية حية ، تتحرك وتعبر عن الشخصية قدر المستطاع ٠ولهذا فان تواجد عنصر (المشخص) لا شـــك فيه ، ولامراء فى قدرته على امتـــاع متفرجية ، بتصويره للشخصيات فى مواقفهـــا المختلفة ٠

وفى حالة (شاعر الربابة) أو (الحكواتى) ، فانه مشخص مباشر ، « يقوم بتقمص الشخصيات المختلفة ويؤدى بلهجات وطبقات صوت وانفعالات وحركات مختلفة ، تنبع من المواقف وتصورها ٠ وهو يعير امكانيـــاته وكيانه الى كل شـــخصية يصورها فى كل موقف من المواقف ، تماما كما يعير الممثـــل امكاناته وكيانه الى الشخصية التى يمثلها فى كل موقف تمر به » (٥) ٠

ولهذا لابـــد وأن تتوافر بعض الخصـــائص لشاعر الربابة « تمكنه من الأداء الجيـــد شعرا ونثرا ، ومن جودة اللفظ وســـلامته ، وتوافـــر مقومات الصوت الواضـــح والأداء المقنع المؤثر ، كذلك قدرته على العزف ، وعلى التشكيل العضلى المقنع سواء فى عضلات الوجه أو فى التشكيل العام لعضلات الجسم » (٦) ٠

فشـــاعر الربابة يؤدى كل ما يقـــابله من شخصيات أداء دراميا ولهذا فهو يفصل فى أدائه بين التفاتة وصـــوت الشخصية المميزين ، عن الشخصية الأخرى ٠ انه مشخص فريد لايمتلك سوى مهارته التشخيصية المتميزة لكى يعجب به جمهوره ، فيجزلونه العطاء ٠ وهذا يدلنـــا ــ فى نهاية المطاف ــ على توافر عنصر المشخص فى فن (شـــاعر الربابة) ، كمـــا يتوافـــر فى فنى (الأراجوز) و (خيال الظل) ٠

ثانيا : المتفرجون ــ الجمهور :

يحمل المتفرج العربى مجمـــوعة من الموروثات الفكرية والتقاليد الجماليـــة ، قد حددت طبيعة تلقى الرسالة الفنية ٠ وقد دعت هذه الموروثات وتلك التقاليد الى أن يكون المتفرج متحكما فى طبيعة العمل المقدم له ، تحكما نهائيـــا ، وذلك لعدة أسباب :

(أ) لاتوجد قوانين لضبط المتفـــرج ، وانما القانون الوحيد الذى سرى فى العروض الشعبية هو أن يعرض الفنان ما يريده المتفرج ٠

(ب) ان العرض التمثيلى الشعبى ــ فى أغلب الأحـــوال ــ هو الذى يذهب الى أماكن تواجـــد المتفرج ، لذلك فان عنصر السيادة هنا للمتفرج لا للفنان ٠

(ج) لايدفـــع المتفرج الأجـــر ــ فى أغلب العروض ــ الا اذا أعجبه العرض واستحسنه ، والذى يحدد القيمة المدفوعة هو المتفرج نفسه ٠

ومن الثابت فى الدراســـات التى تناولت العروض التمثيلية الشعبية عند العرب ، أن هذه الفنون ، قد لقيت رواجا بين المتفرج العـــربى القديم (٧) ٠

ثالثا : الفكر ــ الموضوع :

ذكرنا عنـــد حديثنـــا عن عنصر (الفكر ــ الموضوع) ، أن هناك ســـتة عناصر تتوافر فى الموضوع المرئى والمسموع فى العملية المسرحية ، لكى يمكن لنا أن نطلق عليها عملا مسرحيـــا ٠ ويمكننا أن ندرس هذه العناصر فى ضوء العروض التمثيلية الشعبية التى نقصد اليها بالدراســـة على النحو التالى :

١ ــ الشخصية وهدفهـــا الدرامى الذى تسعى الى تحقيقه :

تدخل الشخصية الى العمل الدرامى بغرض تحقيق هدف ما ، فاذا ما نالت هدفهـــا ــ هدف الشخصية الرئيسية ــ فاننا نكون بصدد عمـــل مسرحى من نوع الملهاة ، واذا لم تستطع ذلك ، أو ماتت فى سبيل تحقيقها هدفا خيرا ، أصبح

العمل المسرحي هذا من نوع المأساة . فاذا نظرنا الى بابه من خيال الظل مثل بابة (طيف الخيال) التي ينسبها الدارسون الى (ابن دانيال) ، سنجد ان شخصية البطل (الأمير وصـــال) تعلن عن رغبتها وهدفها الدرامي في افتتاحيـــة البابة ، وهي تلك الرغبـــة التي ستسعى الى تحقيقهـا طوال المواقف الدراميـة المختلفـة لهذا العمل ، وهي تعلن هذه الرغبـــة قائلة لأم رشـــيد : « ما طلبتـــك الا لتزوجينـــي ، والى غـــيرك فلا تحوجيني ، وأريد هذا العروس تكون درية اللون ، حسنة الكون ، ملفوفة البدن ، لا رقيقة ولا مفرطة السمن ، أسيلة الخد ، قائمة النهد .. الـخ » (٨) .

ان رغبـة الأمير وصال هنا واضـحة ، لذلك فان المتفرج يستطيع أن يتتبع مسارها داخـل شبكة الرغبات الدرامية للعمل الدرامي ككل . وسبب هذا التتبع والاهتمام من قبل المتفرج ، هو استثارته بعنصر تشـويق درامي ، متمثـل في طرح ســؤال فحواه : هل ستتحقق رغبـة الأمير وصال ؟ وكيف ؟

واذا بحثنا عن هذا العنصر في (فن الأراجوز)، سنجد أن رغبته الدراميـــة ، تتمثل في أغلب عروضه ، في أن الأراجوز يكون في بداية العرض في حالة من السعادة والبهجة ، ولكن يتدخـل شخص ما (ممثـــلا في البربري أو الشـــحات أو غير ذلك من الشخصيات) ويعكر صفو حياة الأراجوز ، ويكون هدف الأراجـــوز ورغبتـــه الدرامية متمثلا في ازاحة هذا الشخص الغريب، ليعود الأراجوز الى حالة غنائه ونشوته .

أما (شـاعر الربابة) أو (الحكواتي) فانه يعرض شخصيات بطولية ، تحمل بين طياتهـا رغبة درامية سامية : فاما أن تثأر ثأر الشريف المظلوم ، لكي تسترد حقوقها وكرامتها ، كما في سيرة (أبو زيد الهلالي) ، أو (ذات الهمة) ، أو يطلب منها مطلبا صعبا لتحقيق رغبة الوصال من المحبوبة ، كما في سيرة (عنتره بن شداد) . فالأخير يعلن رغبتـــه الدراميـة في الزواج من محبوبته وابنة عمه (عبلة) . وهنا يثار نفس التساؤل الذي طرحناه آنفا ، وهو : هل سيحقق بطلنا رغبته الدرامية ؟ وكيف ؟

(ب) عقبات للحيلولة دون تحقيق هدف البطل:

ان تعارض الرغبات الدرامية للشخصيات ، من شأنه أن يولد صراعا دراميا داخل العمليـة المسرحية ، ويولد هذا الصراع لدى المتفرج متعة المشـــاهدة من خـــلال اثارته بعامل التشويق أو الترقب . فاذا تأملنا النموذج الذي عرضنا له لفن (خيال الظل) من بابة (طيف الخيال) ، لوجدنا أن العقبـات التي تقف للحيلولة دون تحقيق رغبة (الأمير وصـــال) ، متجسدة في سلوكيات (أم رشيد) تجاهه (٩) . ولهذا فان المتفرج ، حين يعلم من (أم رشيد) أنها سوف « تنصب عليه » ، يبدأ في متابعة رحلة (الأمير وصال) في سعيه للزواج . وهذا نفسه ما يثير الحس الملهوى لدى المتفرج .

أما في (فن الأراجـــوز) ، فان العقبـات ، غالبا ما تتمثل في شخصية أو شخصيات أخرى، مثل (الشـــحات – البربـري) في تمثيليتي (الأراجوز والشحات) ، و (الأراجوز والبربري) . فهما يعكران صفو الأراجـــوز ، ونتيجـة لكرم الأراجوز وتمتعه بكل ماهو طيب ، فانه ينساق وراء مشاكل هذه الشخصيات ، وما ان يعـلم بأي خديعـة منها ، حتى ينقلب عليهم بعصاتـه مزحزحا اياهم عن عالمه .

تتضح العقبات بشكل أنضج في فن (شاعر الربابة) ، حيث نجد العقبات الذاتيـــة (التي تتعلق بامكانات الشخصية) والعقبات الموضوعية (التي تتمثل في الرغبات المضـــادة للأشخاص أو عقبات ممثلة في أشياء) في صـــورة محددة ومقنعة في الآن نفسه . فأما العقبات التي تتمثل الشخصيات الضدية ، فانها تتمثل في رغبات متعارضة مع رغبة البطل ، وهذه الشخصيات – في أغلب الأعمال – شخصيات تجنح الى الاستغلال والظلم والطغيان . ففي سيرة (عنتره بن شداد) نجد عقبات ذاتية وأخرى موضوعية ، فاما الذاتية فهي ممثلة في أن لون عنتره هو الأســـود ، أما العقبات الموضوعية فهي ممثلة في التقاليد الاجتماعية التي تعترف بالرق من ناحية ، وقيمة

المهر الذى يطلبه منه عمه (ويتحدد فى ألف من النوق الحمر) من ناحية ثانية ، وهناك عقبات تقابله فى طريقه لكسب هذه النوق ، ممثلة فى رمال متحركة ، قوصنة ، ... الخ .

(ج) الحوار ـ اللغة :

يعتبر الحوار أحد الوسائط الهامة فى التعبير الدرامى ، فهو ينقل لنا حال الشخصيات ومحط همومها ، كما يفضح الغاية التى تسعى اليها . واذا تأملنا هذا العنصر فى فنوننا المسرحية الشعبية ـ التى عرضنا لها ـ لوجدنا انه متواجد فيها جميعها . واللغة متفاوتة فيما بينها : فهى فى (خيال الظل) لغة فصيحة مغناه ، وفى مسرح (الأراجوز) لغة دارجة تتخللها أغانى أيضا . أما فن (شاعر الربابة) فان اللغة فيه فصيحة ومغناه فى أغلبها . وهذا يدعونا الى القول أن قاسما مشتركا بين فنون الفرجة الشعبية باديا ، وهو انها تحتوى على مقاطع غنائية ، تتفاوت مساحتها بين فن وآخر .

(د) استعارة المكان والزمان :

فى عروض (خيال الظل) ، نجد مستويين للزمان والمكان :

الأول : وهو زمان ومكان الحدث المرئى .

والآخر : يعنى باستعارة واقعة ما عبر السرد ، الذى تؤديه احدى الشخصيات ، مما يتبعه استعارة زمان ومكان الواقعة ، عن طريق الوصف لا التجسيد .

وفى عروض (الأراجوز) ، نجد الحادثة حاضرة أمام أعين المتفرجين ، حاملة معها زمانها ومكانها، وقلما يتم استعارتهما وصفيا . فنحن فى حادثة من حوادث عروض هذا الفن ـ كما فى التمثيليتين المنشورتين فى مجلة المسرح (ماوس ١٩٩١) ـ أمام بيت الأراجوز مكانا ، والآن زمانا . أما فى فن (شاعر الربابة) فكثيرا ما يتم استعارة الزمان والمكان الماضيين والحاضرين عبر السرد الوصفى .

(هـ) الحدث ـ الفعل :

وهو أهم ملامح العرض المسرحى ، ويتسم الفعل Action بوجود موقف مرئى ما يجمع بين شخصيتين أو أكثر بزمانه الآن ومكانه الهنا ـ المشهد . واذا ما تأملنا فنون فرجتنا العربية (خيال الظل ـ الأراجوز ـ شاعر الربابة) سنجد توافر الأفعال فيها . فالأمير وصال فى طيف الخيال يفرح ويعانى أمامنا ، والأراجوز فى تمثيلية الأراجوز والبربرى مثلا يقوم بتأديب البربرى أمام أعيننا ، وهذا هو شاعر الربابة يجسد لنا عنتره فى حروبه وهو يمسك بسيفه ، ويعبر الراوى عن ذلك بوساطة قوس الربابة . انها أفعال درامية مرئية وهى تشكل فى مجملها الحدث الذى يشاهده المتفرج .

رابعا : المكان ـ اللقاء الحى :

المكان فى عروض فرجتنا الشعبيه ، هو نفسه المكان الذى يتواجد فيه الجمهور عند مسكنه ، مثل : المقاهى الكبرى ، والأحياء الشعبية ، وأماكن التجمعات فى مناسبات الموالد والأعياد ، وهى أماكن آهلة بالجماهير . يذهب اليها فنان الفرجة ، حاملا معه فنه وأدواته ، سواء عربتى المخايلة والأراجوز ، أو حاملا ربابته كما فى حال شاعر الربابة . ويفرض المكان تقاليده الخاصة للتعامل مع كل من طرفى الفرجة : المتفرج والفنان . فالأول ـ كما عرضنا من قبل ـ هو سيد المكان ، لذلك فهو لايشاهد الا ما يستحوذ عليه ، لا ما يريده الفنان وحده . ولأن الأجر يؤجل فى بعض هذه العروض ، فان الفنان يعمل ما فى وسعه لكسب عقل المتفرج ووجدانه ، حتى يضمن فى نهاية العرض مكسبا ماديا مجزيا . لذلك فان طبيعة هذه العلاقة ، قد فرضت على الفن ذاته خصوصية محددة ، وهى خصوصية (الارتجال) . فالمتفرج يتدخل أحيانا فى سياق اللعبة ، وعلى الفنان أن يأخذ خط المتفرج ويبنى عليه ويدعمه ، فتبعا للمتفرج تتفجر مواقف تعنيه ، ولغة يود أن يحدثه بها الفنان . وهذا ما يفسر لنا ، كيف أنه فى « المناطق الفقيرة كان العرض يتميز بالخشونة والفحش ، بينما كان

في وسط الاعيان أكثر لطفا وتهذيبا » (١٠) ٠ ولأن فنان عروض الفرجة ، كان يتنقل دائما من بلد لبلد ، ومن حي لحي ، سعيا وراء جمهوره ، فانه قد يعلم بحادثة ما خاصة بهذا المكان أو ذاك ، ويقوم بتفجير موقف مشابه مرتجل ، فقد يسخر من أفعال شخصية معروفة فى هذا البلد بعد تغيير اسمها على نفس الوزن اللغوى كسعفان وشعبان ٠ وهذا يبرر أيضا اتجاه مثل هذه العروض « للهجاء والشتيمة ، والعادات والتقاليد المهترئة وكذلك نقاط الضعف الانسانى » (١١) ٠ وذلك تمشيا مع وجدان المتفرج وطبيعة همومه ، ففنان الفرجة الشعبى يقوم بتطهير المتفرج من غضبه تجاه الظروف المحيطة به ، عن طريق رصد هذا الهم والتعالى عليه ، والسخرية من الأسباب التى أدت اليه ٠

★ خاتمة :

نستخلص من دراستنا الموجزة ، أن فنون الفرجة الشعبية العربية ، تحمل مقومات الفن المسرحى ، وأنها ليست (ظاهرة) كما يود أن يطلق عليها بعض الدارسين ٠ فعروض الفرجة المسرحية الشعبية العربية ، قد قامت ونهضت وامتدت فى الزمان والمكان ، شأنها فى ذلك شأن المسرح اليونانى القديم ، الذى لم يدم سوى خمسة قرون على الأكثر بين أبناء شعبة ٠ أو شأن مسرح (النوه) الذى قامت قائمته منذ القرن الخامس عشر الميلادى حتى الآن ٠ وهو – مسرحنا العربى – بطبيعة حاله مسرح متفق مع كافة الأنماط المسرحية فى أسسها المشتركة بينها ، والتى أوجزناها هنا فى أربع نقاط : (المشخص – المتفرج – الموضوع – اللقاء الحى) ٠ وان اختلف مسرحنا العربى القديم عن مسرح الشرق الأقصى ، ومسرح الغربيين فى بعض التفصيلات ، فان هذا طبيعى ٠ فمسرح الاغريق القدامى مختلف عن مسرح الشرق الأقصى ، وهذان مختلفان عن المسرح الأوروبى اليوم ٠ اذ تعتبر هذه التفصيلات الدقيقة التى تختلف فيها كل هيئة مسرحية عن الأخرى ، هى من مهام قومية المسرح وأساس طابعه المحلى ٠

واذا ما فصلنا النتائج التى تختص بالملامح العامه لفنون المسرح العربى المختلفه (خيال الظل – الأراجوز – شاعر الربابة) ، لانتهينا الى خصوصية هذا المسرح ، وسماته التى تميزه عن غيره من فنون المسرح القومية الأخرى ٠ ويمكننا عرض هذه الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم على النحو الآتى :

(أولا) : ان عنصر المشخص Actor فيها جميعها ، يحمل مهاما جساما فى أدائه التمثيلى : فلابد له من امكانية التلوين الصوتى والقدرة على الفصل التام فى طبقات الصوت المختلفة ، لأنه مكلف بأداء العديد من الشخصيات ٠ كما يتطلب منه أن يكون حسن الصوت ، لانه منوط بالغناء والطرب فى بعض المواقف الدرامية ، قادرا – فى حال شاعر الربابة – أن يكون ذا جسد مرن ، ووجه معبر ، للتعبير الجسدى أو الايمائى ، عن حال الشخصية فى مختلف مواقفها الدرامية ٠ ولأن المشخص – كما ذكرنا آنفا – فى مسرحنا العربى القديم ، يؤدى أكثر من شخصية فى العرض المسرحى الواحد ، لذا فانه يحتاج الى مهارة فى الصوت والايماءة تفوق مهارة الممثل فى المسرح الغربى المعد ٠

(ثانيا) : ان طبيعة المكان الذى يعرض فيه فنان مسرحنا العربى القديم عروضه ، قد فرضت علاقة خاصة بين طرفى الفرجة : المتفرج – الفنان ٠ وتتمثل محاور هذه العلاقة فيما يلى :

١ – تبدأ معظم عروض المسرح العربى القديم – التى تعرضنا لها – بالتوجه المباشر للمتفرج ، وتنتهى أيضا بنفس الكيفية ٠

٢ – للمتفرج الحق فى أن يحدد مسار العرض ، وأن يغيره أو يختار – كما فى فن شاعر الربابة – مايريد أن يسمعه ويراه ٠

٣ – ان الفنان يعرض فقط قدرته فى محاكاته للنماذج التى يقوم بتشخيصها ، والمتفرج لايصدق أن ما يراه حقيقة وانما يعنى بها على اعتبار أنها لعبة ٠

٤ – يعرض الفنان العربى ما يمس واقع المتفرج ، من هموم وقضايا ، فى صورة

كاريكاتيرية بغرض التعالى عليها والسخرية منها ·

٥ ـ ان طريقة أداء المشخص ، طريقة ايحائية لا ايهامية ·

٦ ـ ان الوظيفة الأساسية التى يؤديها مسرحنا العربى الأصيل ، هى وظيفة الامتاع فى الدرجة الأولى ، فالعروض جميعها تقوم بالتسرية عن نفس المتفرج ، كما تقوم بتعليمه فى المقام الثانى فى حال مسرح شاعر الربابة ·

٧ ـ ان معظم عروضنا العربية المسرحية القديمة تنتمى الى عالم الملهاة ، ونادرا ما نجد موضوعا مأساويا فيها ·

هذه هى الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم ، التى تميزه عن سواه من فنون المسرح الأجنبية · وتعتبر هذه الملامح ، هى صبغة مسرحنا العربى ، تحمل فى طياتها تقاليد فرجتنا المسرحية ، واطار الجمهور الفكرى · والآن ، يمكن لنا أن نستغنى عن مفهوم (الظواهر المسرحية العربية) ، ونتمسك بتعبير (المسرح العربى القديم) الذى يشترك مع كافة أشكال المسرح العالمى فى الأسس التى ينهض عليها مفهوم (الفن المسرحى) · ولعمر مسرحنا العربى قرون عشر ، دامت بين المتفرج العربى القديم قبل نزوح الاستعمار الى الأراضى العربية بمئات السنين · مسرح عربى خالص له فنانوه ومتفرجوه وخصائصه التى تميزه عن غيره من أشكال التعبير المسرحى ·

---

(١) انظر مقالنا : الابرياء ·· بين ركائز الدور وفنية أداء الممثل · فى : مجلة المسرح · عدد ١٧/١٦ ـ ١٩٩٠ ، ص ١٨ ·

(٢) د· على الراعى : المسرح عند العرب قديما (دراسة) · كتاب العربى (١٨) · (الكويت : دار العربى ، يناير ١٩٨٨) ، ص ٢٥ ·

(٣) انظر نصى الأراجوز الذين جمعناهما بمجلة المسرح · عدد مارس ١٩٩١ ·

(٤) تمارا الكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربى · ط ١ ، ترجمة : توفيق المؤذن · (بيروت : دار الفارابى ، ١٩٨١) ، ص ٨٨ ·

(٥) على عقله عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب · ط ٣ · (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٥) ، ص ٦٧٩ ·

(٦) المرجع السابق ، ص ٦٨٠ ·

(٧) تمارا الكسندروفنا : مرجع سابق ، ص ٨٩ ، ٩٤ ·

(٨) د· ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال · (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر ، د·ت·) ، ص ١٦٢ ·

(٩) انظر : المرجع السابق ، ص ١٧٦ ·

(١٠) تمارا السكندروفنا : مرجع سابق ، ص ٨٩ ·

(١١) المرجع السابق : ص ٨٩ ·

الأسرة والزواج

في المثل الشعبي المصري

أميمة منير جادو

ان انتماء الأفراد لجماعات معينة يؤدى في الوقت ذاته الى انتمائهم الى ثقافات خاصة بالمجتمع وقد تختلف ثقافة شعب ما عن شعب آخر وقد تتفق في بعض جوانبها.

ولا يعتبر الفرد عضوا في الجماعة الا اذا تعلم وتشرب عناصر تلك الثقافة من خلال معاييرها وقيمها وتصوراتها واشكالها الفكرية والسبب في ذلك واضح ، وهو ان الجماعة لا تقوم لها قائمة الا من خلال العلاقات المنظمة بين اعضائها والقواعد التي تنظم هذه العلاقات هي جزء لا يتجزأ من الثقافة ..

والأمثال الشعبية تعتبر « حكمة الشعوب » وخلاصة تجاربها عبر الأجيال المختلفة والقرون التي مرت بها .

ولكل شعب ثقافته ولكل شعب أمثاله وبالتالى لكل شعب حكمته التى يؤمن بها ... والمثل الشعبى أحيانا قد تطلقه طبقة المثقفين حين يواجهون مشكلة لا حل لها من وجهة نظرهم أو فى حلها وجود عدة بدائل دون مفاضلة بينهم ، ففى هذه الحالة يطلق الفرد المثل الشعبى الذى يخدم القضية وكأنه بذلك يحتكم اليه لانهاء المناقشة أو حل المشكلة .

وبمراجعة جذور أمثال الشعوب فى الوطن العربى من الخليج الى المحيط نجد أنها لا تختلف كثيرا فى مضمونها ومحتواها ومعناها عما قاله العرب قديما وان اختلفت بعض الألفاظ أو اللهجات ... ولسنا الآن بصدد مناقشة مقارنة لهذه الأمثال بقدر ما يهمنا عرض أحد جوانبها وهى ظاهرة تكوين الأسرة والزواج فى البيئة المصرية .

فالزواج كقضية مقدسة لدى كل شعوب العالم وظاهرة اجتماعية منظمة شكلا وشرعا وعرفا سائدا أنارت حكمة الشعوب وفلسفتهم لمواجهة قضاياها وزواياها المتعددة بحيث احتكمت فى كثير من جوانبها الى المثل الشعبى واذا ما تناولنا الزواج فى المثل الشعبى المصرى وتكوين الأسرة فنجد فى ذلك أمثالا كثيرة ونستهل هذه الأمثال بالمثل الشعبى الشائع جدا لدى كل طبقات المجتمع المصرى غالبا وهو (**امشى فى جنازه ولا تمشى فى جوازه**) واذا حللنا هذا المثل من وجهة نظر حكمة الشعب نجد أن المصرى يدرك تماما أنه عندما يسير فى جنازة فان سيره فيها سينتهى بمجرد دفن الميت وبالاضافة لذلك سيأخذ ثوابها ، أما عندما يسير فى موضوع زواج ... فان الزواج لكونه علاقة اجتماعية ثنائية يومية حياتية مستديمة فانه قد يحدث عنها بعض المشكلات نتيجة للتفاعل الاجتماعى الاقتصادى الحياتى المستمر بين الزوجين مما يؤدى أحيانا الى اختلاف وجهات النظر واختلاف الآراء وحدوث مشكلات .

وترى الباحثة فى هذا المجال انه من المعروف ان المثل الشعبى هو أحد المأثورات الشعبية التى تناقلها الشعب وتوارثتها الأجيال جيلا بعد جيل شفاهة بعد خلاصة تجربة أو مجموعة تجارب قد انتهت الى هذه الحكمة التى عبروا عنها ثم ورثوها لمن بعدهم ـ وان هذا الرجل المجهول الذى أطلق المثل السابق لأول مرة لعله أطلقه بعد تجربة ذاتية فى مشروع زواج فاشل ولعله نقل خبرته فانتشرت بالمدينة أو البلدة التى كان يقيم بها فراح أهلها يتشدقون به ويتناقلونه ويتوارثونه ويرون فيه الكثير من الصحة ـ ونفسيا ـ لموروثات الخوف البشرى داخل الانسان ، ذلك أن الانسان كائن اجتماعى يميل للسلام ويحتاج للأمن بطبعه كما تؤكد ذلك المدارس الحديثة فى علم النفس الانسانى فى أمريكا ..

أهمية الزواج :

ثم تأتى الأمثال لتؤكد أهمية الزواج فى المجتمع فيقول المثل « **ضل راجل ولا ضل حيط** » أى أن الزوج يحمى الزوجة ويضلل عليها وتعيش فى ظله وكنفه بدلا من الوحدة عندما يتقدم بها العمر .. لأن الأهل لن يبقوا لها كثيرا طول العمر .

وأيضا يبين المثل أهمية وجود الرجل فى حياة المرأة بزواجه منها فيقول « **أقل الرجال يغنى النساء** » أى يقوم بشئون الحياة ويغنيها عن السعى للرزق والكد والتعب وهو يضرب لتفضيل تزوج المرأة بالفقير على تعريض نفسها للكد أو الخدمة لأنه يقوم بذلك عنها .

وكذلك يعبر المثل عن المرأة الوضيعة الأصل ومدى أهمية الزواج بالنسبة لها فيقول : « **أبويا وطانى وجوزى علانى** » .

وينتقل المثل بعد بيان أهمية الزواج الى الاختيار فى الزواج فيحذر تارة من زواج الأقارب . ويحث عليه تارة أخرى ...

وفى الحالتين له مبرراته فمثلا يقول فى البعد عن الأقارب « **خد من الزرايب ولا تاخد من القرايب** » وأيضا « **الدخان القريب يعمى** » وأيضا « **ان كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه** » .

وبنظرة تحليلية لهذه الأمثال فانما الهدف منها ان صلة الرحم واجب فرضته الأديان وينشأ عنها المحبة والمودة ولكن عند حدوث الزواج فقد تحدث مشكلات ينجم عنها كراهية الأقارب لبعضهم مما يؤدى الى قطع صلة الرحم وفى هذه تبلورت حكمة الشعب فى الابقاء على علاقات القرابة .. واذا نظرنا من خلال المنظور الحديث للعلم فقد حثت النظريات العلمية الوراثية على البعد عن الزواج من الأقارب لأنه مورث للأمراض وفى هذا فطنة من الشعب سبقت العلوم الوراثية بأجيال .

وفى زواج الأقارب يقول المثل : « **آخذ ابن عمى واتغطى بكمى** » وهذا يقال فى تفضيل زواج المرأة بقريبها بصفة عامة ولو كان فقيرا ولكنه يخاف عليها ويحميها نتيجة للصلات القرابية . ويقول أيضا المثل « **نار القريب ولا جنة الغريب** » وفيه احترام كبير لصلة القرابة وعراقة الأسرة وانكار للذات والتضحية بالماديات على عكس سيادة القيم المادية اليوم فى اتمام مشاريع الزواج والتضحية بالقيم الروحية الأخرى المعنوية كالحب والصدق والود ... ففى المثل السابق تأكيد لبعد اجتماعى وأخلاقى . وهناك فى أمثلة أخرى تأكيد لاختيار البنت أو الفتاة لشريكها عن رغبة واقتناع فيقول

المثل « **ان كان بدك تصون العرض وتلمه جوز بنتك للى عينها منه** » والمقصود زوج ابنتك بمن ارادته ورغبت فيه تصونها بدلا من اكراهها على على زوج لا ترغبه فتكرهه بعد ذلك وبدلا من جمع شمل الأسرة تصبح مهددة بالتفكك والانهيار ، وفى اختيار زوج البنت أيضا قال المثل : « **اخطب لبنتك قبل ما تخطب لابنك** » · ومن العادة أن تخطب المرأة للرجل لا العكس · والمراد من المثل الاهتمام باختيار زوج البنت طلبا لراحتها فهى أولى بالعناية من الابن ولأن الرجل سيتولى هو أمر عنايته بنفسه فى اختيار زوجته ومتى شاء طلقها بخلاف البنت تحتاج لولى أمرها فى البدء ·

وتؤكد الأمثال على صلاحية النسب والاطمئنان الى الزواج بالأصل الطيب فيقال « **الجدار العريض ما يعبش** » ويعنى المثل أن أساس الحائط اذا كان عريضا متينا تحمل ما فوقه فيبقى الحائط سليما لا عيب فيه ويضرب المثل لاختيار الزوج الصالح بالأصل الطيب وكذلك الزوجة لأن الأصل الطيب لا يرى الناس منه الا خيرا ويؤكد الاسلام ذلك يقول الرسول : « **تخيروا لنطفكم فان العرق دساس** » وعن أهمية الاختيار قال المثل : « **اسأل قبل ما تناسب يبان لك الردى من المناسب** » أى اسأل واستخبر قبل أن تصاهر يظهر لك من يناسبك ومن لا يناسبك ·

وعبر المثل الشعبى عن اختيار الزوجة لجمالها احيانا فقال : « **تغور العورة بفدانها** » وكلمة تغور هو دعاء عليها بالبعد والهلاك والمراد به لا أتزوج القبيحة حتى ولو كانت ثرية · وأيضا « **يا واخد القرد على ماله بكره يروح المال ويفضل القرد على حاله** » وهنا كناية على عدم الزواج من أجل المال فقط لأن المال لا يدوم لصاحبه ولكن الوجه الحسن ··· وليس المقصود بالجمال هنا ما هو ضد القبح والدمامة بمعنى الجمال الباهر ولكن الوجه البشوش والودود الذى يسر الناظرين اليه فقال الرسول صلى الله عليه وسلم على الزوجة « **اذا نظرت اليها سرتك** » أى ليست بالعابسة القاطبة الجبين ·

وقال كذلك الرسول « **تنكح المرأة لأربع لمالها وجمالها وحسبها ودينها ، فاظفر بذات الدين تربت يداك** » وليس المقصود ان تجمع بين كل هذه الصفات وانما احداها أو بعضها ·

★ (كرامة الزوجة فى المثل) :

يؤكد المثل على كرامة الزوجة لأن كرامة الزوجة من كرامة زوجها نفسه فيقول : « **اللى يقول لمراته يا عوره الناس تلعب بيها الكوره** » ، أى من أهان زوجته وعيرها بعيوبها أهانها الناس واستخفوا بها وقال « **اللى يقول لمراته يا هانم الناس يقابلوها على السلالم** » أى من يكرم زوجته ويعظمها يعظمها الناس ويحترموها ·

وعن كرامة الفتاة التى لم يساعدها الحظ على الزواج لأى سبب فطال بها الأمد وكبرت فى العمر قال المثل « **البايرة أولى ببيت أبوها** » أى من الأفضل لها اذا أعرض عنها الخطاب ان تظل ببيت أسرتها حتى لا تهان كرامتها ولا تفقد ثقتها بنفسها ·

وعن ارضاء الزوجة وأهلها يقول المثل « **بوس ايد حماتك قبل ماتبوس مراتك** » والمقصود بالبوس هنا التقبيل ، وهو يحث على التأدب مع الحماة لأنها فى مقام الوالدة وانه لكى تطيعه زوجته وتحسن معاشرته فعليه بارضاء أم زوجته واحترامها ليصل الى ما يريده من رضا زوجته وطاعتها !

الغيرة فى الزواج :

تعتبر غيرة الزوج على زوجته من الأمور التى دعا اليها الدين وحث عليها فقال الرسول (ص) : « **لن يدخل الجنة ديوث** » فقيل : ما الديوث يا رسول الله فقال : الذى لا يغار على أهله ·

ويأتى المثل ليؤكد ذلك فيقول « **اللى ما يغير والا من الحمير** » والمثل واضح ·

وكذلك تعبر الأمثال عن غيرة المرأة على زوجها بقولها : « **تاخدى جوزى وتغيرى ·· والله ما تخيلى** » أى أن المرأة تخطف زوج الأخرى لتتزوجه ثم تغار عليه من الزوجة الأولى فهى لا تخيل فى ذلك أى لا تليق فى هذا ولا يحسن بها أن تفعل ذلك · وفى هذا ينهى المثل عن خطف الأزواج ·

ويشتد غضب المرأة وتشتعل غيظا وغيرة وحنقا عندما تخطف احدى النساء زوجها فيقول المثل « **خدوا جوز الخرسة اتكلمت** » أى ان الخرساء من شدة غيظها نطقت فى هذه الحالة ·

الجمع بين الزوجات :

حذرت الأمثال الشعبية من جمع الزوجات وبذلك تساير الأديان التى أباحت تعدد الزوجات للضرورة الملحة فقط وشرطتها بالعدل بينهن وهذا شرط صعب تحقيقه ولأن الجمع بين الزوجات يؤدى الى المتاعب والخلافات عادة فقال المثل معبرا على ذلك بقوله : « **جمع عيشه على أم الخير** » أو « **اللى فيه عيشه تاخده أم الخير** » أى ان الزوج لم يكتف بزوجة واحدة وما يعانيه من متاعب حتى قرنها بأخرى لا تقل عنها فى المتاعب بل فى مفردات الهموم ٠

وفى موقع آخر تحسد الأمثال من يتزوج بأكثر من واحدة اذا كان مقتدرا ويستطيع التآلف مع زوجاته فيقول المثل « **جوز الاثنين عريس كل ليله** » والمراد ان كل زوجة منهما تسعى فى ارضاء زوجها بالتزين له كما تتزين العروس لتنال الحظوة عنده دون الأخرى ٠

العلاقة بين الزوجين :

حث المثل الشعبى على كتمان الأسرار بين الأزواج فقال : « **الراجل ومراته ٠٠ زى القبر وأفعاله** » أى ينبغى ان يكون الرجل مع زوجته كاتم سرها وهى كاتمة أسراره لا يعلم ما بينهما من شقاق ولا يظهر لهما سر ولا يطلع على حياتهما أحد ٠

فالبوح بالأسرار الزوجية يتيح الفرصة للتدخلات واستغلال نقاط الضعف والفرص وقد يؤدى هذا الى التفكك والانهيار والتصدع الأسرى بينما المرجو غير ذلك وقال المثل أيضا فى كتم الأسرار « **دارى على شمعتك تنور** » أى تكتم أسرارك حتى لا يذيعها من تقولها له ٠٠٠ والحكمة العربية تقول : **اذا انت لم تستطع صون سرك فى صدرك فلا تلوم من اذاعه فان صدر الآخرين أضيق به** ٠٠٠

واذا فشلت العلاقة الزوجية فى تكوينها ووحدتها وتماسكها وخاب رجاء المرأة فى زوجها فانها تقول « **خدتك عواز ٠٠ خدتك لـواذ خدتك أكيد العوازل كنت أنا روحى** » ٠

ويقول الشاعر فى مثل هذا المعنى :

واخوان اتخذتهم دروعـا
فكانوهـا ولكن للأعادى
وخلتهم سهاما صائبـات
فكانوها ولكن فى فؤادى

وفى هذا دليل على مدى تجريح المرأة من جراء أمانيها التى خابت فى زوجها بينما اتخذته عونا على أعدائها وتلوذ بـه عند شدائدهـا فيهجرها لأخرى أو يتزوج عليها أو يعاملها معاملة سيئة فبدلا من أن تكيد عوازلها عندما أرادت الزواج منه فانها تكيد به نفسها ٠

وأخيرا فان الرجل وزوجته يجب أن يكونا معا على الحلوة والمرة فى أيام السعادة والشقاء فيقول المثـل : « **الراجـل ومراته زى الزير وغطـاه** » ٠

وهكـذا تعبر الأمثال بابلغ الكلمـات وأدق العبارات عن تجربة الانسان فى الحياة ٠

المراجـع :

١ ـ أحمد تيمور باشا : الأمثال العامية المصرية ٠

٢ ـ جمال المحاسب : علم الاجتماع الريفى ، سلسلة علم الاجتمـاع ، دار اليقظة العربية للتاليف والنشر والترجمة ، سنة ١٩٥٥ ٠

٣ ـ الامام النووى : ريـاض الصالحين ، من كـلام سيد المرسلين ٠

٤ ـ حامد عمار : التنشئة الاجتماعية فى قرية مصرية، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ ٠

د. كمال الدين حسين

من الحكايات الشعبية المنتشرة فى المملكة العربية السعودية ، والتى تروى للأطفال حكايتى « الخنفسانه ، والبسه والكلب » وقد روتهما الصحفية حياة عنبر

وبدراسة هاتين الحكايتين نجد أنهما من حكايات الحيوان ذات المغزى الأخلاقى والتربوى ، كما يمكن توظيفهما لتفسير بعض صفات الحيوان بطل الحكاية كما يمكن اعتبارهما من جانب آخر نموذجا للحكاية الشعبية من حيث بناء الحبكة ، واشتمالهما على بعض خصائص عناصرها وعناصر حكايات أخرى ، ووجود الحكاية الشعبية كالتماثل والتوافق بين بعض العناصر المتداخلة نتيجة للتداخل الثقافى بين الجماعات الشعبية .

بناء الحبكة فى الحكاية

يلاحظ ان بنية الحبكة فى الحكاية الشعبية هنا نموذج لبناء الحبكة فى الحكاية الشعبية عامة تبدأ بتمهيد يتضمن ذكر الله ، والاستغفار من الخطأ والذنب . فى بعض الحكايات نجد أيضا الصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم ـ ذلك باعتبار أنها ذات هدف أخلاقى .

ثم ينتقل التمهيد بعد ذلك الى عالم الحكاية الشعبية حيث المكان غير محدد والزمان « هو سالف العصر والأوان » كما يقول الراوى « كان ياما كان ياسعد يا اكرام فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان » .

ويستكمل التمهيد باستعراض الشخصيات الرئيسية فى الحكاية .. يعرف بهم وبخصالهم

وصفاتهم المميزة · ثم يبدأ الراوى فى سرد أحداث حكايته والتى تكون غالبا من شخصيتين فقط · ففى حكاية الخنفسانه على سبيل المثال نجد ان الأحداث تتم بين الخنفسانة وأمها ـ ثم الخنفسانة وكل خطيب على حده ـ وحتى مع وجود شخص ثالث فانه لايتدخل فى الحدث، ففى حكاية الخنفسانة نجد ان السلطان يوجه حديثه الى الخنفسانة فى وجود الفأر ويخصها بالحديث وحدها ثم ينتقل الى الفأر · تنحصر الشخصيتان الرئيسيتان فى الحكاية فى حدود الشخصيات الخيره التى تحمل كل القيم المقبولة اجتماعيا · والشريرة التى تحمل كل القيم والخصال المرفوضة اجتماعيا ·

فالأم فى حكاية الخنفسانه تعمل وتكد وترعى ابنتها ، بينما الخنفسانة كسولة مدلله لا تساعد الأم · بالمثل فى حكاية البسه والكلب نجد البسه مثال لقيم الخير والكاب للقيم المرفوضة ، وتنتهى الحكاية غالبا بالدرس الأخلاقى المراد تلقينه للأطفال من خلال عناصر الحكاية ، والذى يخضع دوما للقانون الأخلاقى للشعب أو الدستور الذى يجازى المصيب فى حينه ويعاقب المسىء فى حينه أيضا مع الابقاء على باب التراجع عن الخطأ والتوبة مفتوحا أمام من يرغب أن يعود لصوابه وذلك تبعا للنصيحة التى تقدمها الحكاية فى تمهيدها عندما يطلب القاص من الأطفال « الى عليه ذنب وخطأ يقول استغفر الله »

التماثل والتوافق بين عناصر الحكاية الشعبية ·

فى كتاب الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة « يذكر صفوت كمال فى صفحة ٤٠٤ حكاية تحت عنوان « الخنفسة » ، تنحصر عناصرها الأصلية فى :

ـ رغبة أخنفيسه (خنفسانه) فى الزواج ·

ـ جلوسها أمام باب المنزل على الطريق فى انتظار العريس ·

ـ مرور عدد من الشخصيات غير المناسبة لها

ـ الخنفسانة ترد على اهانات الخطاب ·

ـ زواج الخنفسانة فى النهاية بمن يصلح لها وهو الفأر ·

ـ بسبب عدم الطاعة والدلع تتسبب الخنفسانة فى ايذاء نفسها ·

ومن هذه العناصر نتبين التماثل بين عناصر حكاية اخنفيسه الكويتية وعناصر حكاية الخنفسانة السعودية ، الأمر التى يؤكد وجود التماثل والتوافق بين الحكايات الشعبية فى منطقة الخليج العربى ·

وان كانت لغة كل من الحكايتين هى اللهجة المحلية الا أن هناك توافقا تاما فى تلك الجملة التى ترويها الخنفسانة على خطابها (الخنفس خنفس أمك البقره تنطح أمك) بنفس النص فى الحكايتين ·

ـ العناصر المثيرة والبنية الاجتماعية

وان كان التماثل فى الحكايتين واضحا بين العناصر الأصلية ، فان الاختلاف ينحصر فى تلك العناصر المثيرة والتى ترتبط بالبنية الاجتماعية لمجتمع القص ، ففى الحكاية الكويتية حيث عالم التجارة هو السائد فان خطاب الخنفسانة يكونوا أيضا من التجار (البقال ·· والعطار ··) اما فى الحكاية السعودية فالخطاب من الحيوانات الموجودة فى البيئة (الجمل ـ الحمار ـ الكلب ـ الديك ··)

ـ التداخل الثقافى فى عناصر الحكاية الشعبية·

فى حكاية البسه والكلب « نجد مثالا واضحا على التداخل الثقافى بين الحضارات المختلفة فالقطة تسمى فى القصة « بوسى كات » وهو اسم أجنبى على اللغة العربية لكنه أصبح متواترا نتيجة التداخل الثقافى مع الثقافات الأجنبية واكتسبت شخصية القطة نتيجة لهذا التداخل دلالات هذا اللفظ وأصبحت القطة (البسه) تتميز بالدلال والجمال وهى دلالة لفظ (بوسى كات) ·

أيضا (الخنافة) وخبزها وتوزيعها على الأطفال ، هى ظاهرة اجتماعية كانت منتشرة فى المجتمعات العربية حين كان الخبز يعد فى

المنازل ·· ونصوص الحكايات السعودية كما روتها الصحفية حياة عنبر ·

ـ باللهجة المحلية هي :

حكايات العمة آمنه

حكاية الخنفسانة (١)

وحدو الله ·· لا اله الا الله ·· واللي عليه ذنب ولا خطأ يقول استغفر الله وكان ياما كان يا سعد يا اكرام في قديم الزمان وسالف العصر والاوان ·· كان فيه خنفسانه تعيش مع أمها ·· وكانت الخنفسانه كسولة ·· كسلانه ·· ومتدلعه ·· ما تحب تساعد أمها لا في عمل البيت ولا في عملها ·· والأم كانت خياطة ·· تخيط الكرت (٢) وترسلها لاصحابها مع خنفسانه الكسلانة ·· وخنفسانه ما لها شغل الا الدلع وطلب الفلوس من أمها ·· تصرفها على العياقه ·· وطول اليوم تظل في مرايتها تتكحل وتتحمر ·

وفي يوم من ذات الأيام جاءت خنفسانه لامها وقالت لها ·· يا أمي أبغى (٣) اتجوز ·· ضحكت أمها وقالت لها ·· لكن انت لسا (٤) صغيرة يا خنفسانه ·· زعلت خنفسانه وقالت لأمها ·

ياسلام ·· أنا ماني (٥) صغيرة أبدا ·· أنا كبيرة كبيرة ولازم اتجوز ·· قالت لها أمها وايش تبغى تسوى (٦) ··

طلت خنفسانه في المراية ·· وقالت لامها ·· أبغاكي يا أمي تخيطي لي كرته حمرة ·· والبسها واقعد جنب الباب ·· يمكن يجي لي العريس ·· قالت لها أمها ·· ما تبغى يا خنفسانه ·

وخيطت الأم لخنفسانه الكرته الحمرة ·· فرحت بيها خنفسانه ·· لبست خنفسانه الكرته ·· واتكحلت واتحمرت وطلت في مرايتها وانبسطت ·· من حمرة خدودها ·· وفي رأسها حطت شريطة كمان حمره لون الكرته ·· وعلى باب بيتها حطت كرسي وقعدت عليه وقال ايه حطت كمان رجل على رجل وقعدت تتدلع يمين وتتدلع شمال ·· وشوية وسمعت صوت ايه يناديها ·· صوت ضخم كبير كبير يقولها ·· يا خنفسانه يا متحمرة ·· تتجوزيني ·· وكان هذا صوت ·· الجمل ·· طلت فيه من طراطيف عيونها وقالت له ··

ـ الخنفس خنفس امك ·· والبقرة تنطح أمك أنا أسمى صفية ··

والكحلة في عيني وفيه (٧) ·· حط المهر في كمي ·· واطلع أشاور أمي طلعت خنفسانه لأمها ·· مبسوزه ·· ومكشره ·· وزعلانه ·· قالت يا أمي جاني عريس ·· بس صوته كبير ·· كبير ·· وعيونه كبيرة كبيرة ·· وجسمه كبير ·· كبير ·· وفمه كبير ·· كبير ·· وديله صغير ·· صغير ·· وبطنو يا أمي قد الزير ··

قالت لها أمها ·· يا خنفسانه انزلي ورجعيلوا المهر دا ما ينفعك نزلت خنفسانه وأعطت الجمل مهره ·· وقالت لم ما أبغي اتجوزك ·· علشان انت كبير ·· كبير ·· ومشى الجمل ·· وقعدت خنفسانه تستنى ·· العريس ·· شويتين جاها الحمار ·· قالها ·· يا خنفسانه تتجوزيني ·· طلت له (٨) خنفسانه وقالت له زي ما قالت للجمل ·· وحط لها الحمار المهر في كمها ·· وطلعت الخنفسانة لامها ·· أمها قالت لها هادا الحمار ما ينفعك ·· نزلت مرة ثانية للحمار وأعطته مهره ورفضته ·· وقعدت تستنى تاني العريس ·· جاها الكلب والديك ·· وحصل معاهم زي ما حصل مع الجمل والحمار ·· يعني رفضتهم خنفسانة ·

طلعت خنفسانة لامها ·· قالت لها ·· يا أمي ابغاكي تفصلي لي كرته لونها أزرق ·· بلكن (٩) الحمرة ما نفعتش ·· وبلكن يجي عريس ترضى انت عنه قالت لها أمها ·· طيب يا خنفسانه ·

وفي تاني يوم لبست خنفسانه كرتتها الزرقة ونزلت وجلست على الكرسي تستنى حتى جاء الظهر ·· طفشت خنفسانه لانو (١٠) الظهر جه ·· وما في عريس جاها ·· شالت كرسيها ومشيت تبغى تطلع بيتها ·· ولمن (١١) دارت ظهرها ·· سمعت صوت يناديها ·· من وراها ·· ويقول لها يا خنفسانه تتجوزيني ·

حطت خنفسانة الكرسي واستدارت طلت لقت فار صغير ·· جسمه ناعم ·· ناعم ·· ولونه بني وعيونه بتبرق ·· جات عيونها في

عيـونه ·· حست أنوها دا فارس أحلامهـا اللى قعدت تستناه ·· قالت له بدلع ايش تبغى منى ·· قالها مرة ثانية ·· يا خنفسـانه تتجوزينى ·· ضحكت خنفسانه وتأكدت وقالتلو بصـوت مستحى ·· « الخنفس خنفس أمك والبقرة تنطح أمك أنا اسمى صفية والكحلة فى عينى وفيه » ·· حط المهر فى كمى واطلع أشـاور أمى حط لها المهر وطلعت على الدرج تقفز من الفرحة ·· كل درجين تطلعهم سـوا ·· شافتهـا أمهـا فرحانه ·· قالت لها ·· ايش بك فرحانه كده يا خنفسانه ·· قالت خنفسانه ·· جانى عريس يا أمى عيونه صغيرة ·· صغيرة ·· وجسمه ناعم ·· ناعم · وديله طويل طويل ·· وبطنـه قد الليمونة ··

قالت لها أمها ·· خلاص يا خنفسانه اتجوزيه ·

لمت الخنفسانة ملابسـها بسرعة ·· وودعت أمها ونزلت للفار تفرحه ·· قالت له أمى رضيت عليك يا عريس ·· قلها هيا اركبى على ظهـرى عشان نروح بيتنا ··

وفى الطريق بص لها الفار وقالها ·· انزلى ·· لازم أروح أجيب أكل من مخزن السلطـان ·· وخليك جنب النهر بس انتبهى تطيحى فيه (١٢)·

تـرك الفار خنفسانه جنب النهر وراح مخزن السلطان ·

وقصر السلطان كان بيطـل على النهـر ·· خنفسـانه كانت فرحـانه وراحت تتمشى وتنط جنب النهر ·· وفجاه طاحت فيه وهيه ما تعرف تسبح ·· وصارت بدها (١٣) تغرق ·· طلت على قصر السلطان ·

شافت السلطان جالس فى الطـاقة ·· صارت تصرخ ·· وتقول لـه ·· يا سلطـان · يا ابوابا (١٤) ·· قل للفـار أبو دنبه (١٥) ست البيت فى غلبه (١٦) ·

تصرخ وتصرخ ·· والسلطان يضـحك ·· وتصرخ وتصرخ اللين (١٧) سمعها الفار خـرج يجرى على النهر ·· لقى خنفسـانه بدها تغرق نزل لها ·· ديله الطويل ·· مسكت خنفسانه ديل الفار وطلعت عليه والسلطان بيضحك عليهم·

نادى السلطان وقال لها يا خنفسانه دا جزاء اللى ما يسمع الكلام ·· وانت يا فار لازم تخلى بالك مـن مرتك وتعلمهـا تسـمع كلامك وكمان يا فار ·· لازم ما تسرق من مخزنى أكلك استحى (١٨) الفار من كلام السلطان واستحت خنفسانه وقالت للفار ·· أنا لازم دايمن أسمع الكلام ·

وأخذ الفار مرتو ·· وراح بيتهم ·· وعاشو فى التبـات والنبـات ·· وخلفوا خنافس وخنفسات ·· وتوته توته خلصت الحدوته ·

حكاية البسة (١) والكلب

وحدوا الله ·

لا اله الا الله ·

ـ اللى عليه ذنب وخطأ يقول استغفر الله ·
ـ استغفر الله ·

كان ياما كان يا سعد يا اكرام فى قديم الزمان وسالف العصر والاوان بسة ·· وكلب جيران ·· البسة كانت طيبة ·· طيبة ·· ولطيفة · لطيفة ما عندها مكر ولا تحب تتكلم فى أحد من الحيوان ·· لكده كانت كل من يعرفهـا يحبهـا ·· ويحبها كمان علشـان هى نظيفة بينها نظيف جسمها نظيف كل لحظة تغسله بلسانهـا ·· حين تحس انها محتاجة لحمامها كمـا لما تكون تبغى (٢) تروح تقضى حاجتها ·· يعنى تبغى تستعمل حمامها علشان تتخلص من فضلاتها ·· زى ما الانسان يتخلص من فضلاته ·· تذهب البسه الى مكان خالى من العيون ·· ويكون فيه تراب ·· تعمـل لهـا فى التـراب حفرة ·· وبعد ما تنتهى تدفن الحفرة ·· حتى لا تخـرج الاشياء اللى فيها لارجل المشـاه ومن يستعمل الطريق ··

كمان كانت البسـه تذكر الله فى كل لحظة من لحظات عمرها ·· وكلنـا سـمعناها وهى تقرقر (٣) ·· قرر ·· قرر ·· ولما كانت البسه نظيفة وبتذكر الله ·· يبقى لازم كمـان تكون واحدة بالها من نفسها ·· يعنى مدلعه ·· طول ما هى عامله اللى عليها من واجبات يبقى لازم ·· تدلع نفسها ··

كانت البسة تحب الدلع والنوم وان حصلت فرصة تنام فى أحسن مكان ·

البسة بحكم انه حيوان ساعات بخربش باظافره الفرش والكنبات .. لأنه لازم له رعاية ولما كان الحيوان يعيش معانا فلا بد أن تذهب به الى الطبيب البيطرى من حين لآخر .. ربما يكون حامل لمرض معدى .. وكمان لقص ظوافرها .. ولما ناخد البس لتطعيمها ونقص لها الظوافر تعيش وديعة ظريفة .. لكن برضه نحاسب لأن العدو فى طبعها .. يعنى لو اتأخرنا عليها فى الطعام .. فانها ممكن تسرق أكلها عكس الكلب الذى لا يسرق صاحبه وحتى لو مات من الجوع ..

ودحين(٤) نعود للبسه الظريفة بوسى كات(٥) وهذا كان اسمها .. كان الكلب الى اسمه فهمان الى هو والبسه جيران .. يغير منها غيره شديدة وطول اليوم يتبعها من مكان لمكان .. يزعجها ويخوفها .. عارف ان البسه تخاف من الكلب .. المهم كان فهمان دايما يضايقها ويعايرها بانه أذكى منها وفيه وفاء أكثر منها .. والبسه كان تخاف منه تجرى عن طريقه لما تشوفه .. وتحاول أبدان تشوفه .

وفى يوم يا حلوين .. قامت البسه من نومها مبكره .. تنظف نفسها وصلت الصبح وخرجت تتمشى زى عادتها .. بصت بعينها يمين وبصت شمال .

لحظت ان فهمان جالس قدام بيته .. خافت وقالت ارجع تانى .. قام وقف لها فهمان وقال لها ..

ـ انتى رايحه فين يا بوسى كات .. قالت له .

ـ ابغى أروح أتمشى وادور لى على حاجة آكلها عشان أنا جيعانه .

وما عندى أكل .. ضحك وقال لها ..

ـ بس اصحى (٦) تسرقى من أحد أكله .. قالت له .

ـ موكل (٧) البيس حرامية .. قال نها .

ـ كلكم حرامية وأشرار وصرخ فيها .. هو .. هو ..

أسرعت بوسى كات بالهرب من أمامه .. وعيونها الجميلة بالدموع مليانة دخلت بوسى كات للغابة القريبة من مكان سكنها .. جلست واضعة رأسها على يديها حزينة وتفكر .. ليش الكلب الهوهو فهمان يكرهها وكل جنسها .

ومرت عليها فترة وهى جالسة .. اشتد عليها الجوع وقرصها .. كانت تدور فى الأرض على شىء تاكله .. حفرت حفرة بظوافرها .. واذا بها تعجب وتدهش .. ليش (٨) لأنها لمن حفرت حنت يديها .. حفرت حفرت حنت رجليها .. من الاندهاش طالعت (٩) لربها كحل لها عنيها .. مشت لقت قدامها قصر كبير كبير .. دخلت قالوا لها هادا بيت السلطان .. واعطوها لولو ومرجان (١٠) .. خرجت مندهشة شافت قصر ثانى كبير .. كبير قالوا لها ان هادا بيت الوزير واعطوها صحنين فطير وبعدين شافت مكان فيه نيران وناس تدخل تندر (١١) دخلت فيه .. قالوا لها هادا فرن للعيش .. سلم عليها الفران واعطاها حنانه .. والحنانة يا أولاد قرص صغير كانوا الناس أول يعملوا الخبز فى البيت ويرسلوه الى الفران علشان يتخبز وتعمل الأم قرص صغير لكل طفل فى البيت ويسموه حنانه المهم .. بوسى كات اندهشت من كل الى جرالها .. وأخذت كل ما حصلت (١٢) عليه وراحت لبيتها .. وهى تشكر الله على هادا الرزق وصلت بوسى كات .. لبيتها .. لقت جارها الكلب فهمان .. نائم مكانه كسلان لكنه لمن (١٣) حس بيها نط وقف أمام عينها .. وقال لها ..

ـ الله الله يا بوسى كات فين رحتى .. أشوفك مكحلة العيون .. ومحنية اليدين والرجلين .. وايش كل هادى الخيرات الى معاك هه .. يا ترى كيف حصل هادا كله .

زعلت البسه بوسى كات .. ونزلت دموعها .. لأنها أحست ان فهمان بيهينها وبيتهمها .. قالت فى نفسها أحسن أحكى له الحكاية من أولها .. جارته وقالت .. ذهبت للغابة بعد ما تركتك وهناك حفرت حفرت اتحنت يدينى .. حفرت حفرت اتحنت رجلينى .. طالعت لربى فكحلى عينى .. رحت بيت السلطان اعطونى لولو ومرجان .. رحت بيت الوزير اعطونى صحنين فطير .. رحت للفران اعطانى حنانه .

اندهش الكلب الهو هو فهمان وفى نظـــرته بان أنه ماصـــدق كلام بوسى كات ·· وقف على رجوله وقال لها ·· أنا رايح أجـــرب وأعرف ان كنت صادقة ولا كدابه ··

جرى الكلب فهمان على الغابة وقلبه مليان حقد على بوسى كات وحفر حفر فى الأرض لكن حدث شىء عجيب ·· ايش هو (١٤)·· هو انه لمن حفر حفر انكسرت يدينـــوه (١٥) وحفر حفـــر ·· انكسرت رجلينه (١٦) ·· طـــالع لربه عمـــالوه عيونه ·· راح بيت · السلطان دردبـــوه (١٧) من الدرجان (١٨) ·· راح بيت الوزير دردبوه من الزير ·· راح عند الفران سمعوه يصرخ فى العمال خذوا هادا الكلب وحطوه وســـط الفرن هرب الكلب الهوهو فهمان على بطنه وهو حزين تعبان ·· فكر عقله بسرعة ·· وســـأنه ضميره انت ليش يا كلب يا هوهو فهمان صار لك كل هادى الأشـــياء وبوسى كات حصلت على كل الخيرات ·

جاوبه ضـــميره الصاحى ·· لانك يا فهمان حقود وشرانى ، وما تحب الخير لغيرك وكمـــان تشوف أى حد ·· انسان كان ولا حيـــوان حتى تصرخ ·· هو ·· هو ·· وتخـــوف الجميع ·· وكمان يا كلب يا فهمان دايما تظلم بوسى كات وهى تحبك وانت دايمـــا تحفر لهـــا الشر فى طريقها ·· نزلت دموع الكلب الهوهو فهمان ·· وعرف أنه غلطان فى حق نفســـه قبل غلطه فى حق بوسى كات ·· رفع وجهه الى السماء وقال يارب يا حنـــان سامحنى أنا الضعيف الحيوان وأغفر لى ذنبى فى حق بوسى كات ·· سمع صوت عرف انه صوت العقل يقول له اسرع الى بوسى كات ·· واطلب منها السماح لانك ·· أذيت كثير ·· ولم تحفظ حقوق الجار كما أمر دينك ونبيك ··

زحف الكلب هوهو فهمان على بطنه حتى وصل الى بيت بوسى كات ·

ردت عليه وهى خايفه وقالت له ·· ايش تبغى يا كلب يا هوهو فهمان·· حرام عليك لا تضايقنى ·· سمعته يبكى وينوح طالب منها السماح ·· وقال لها تعالى شوفى ايش صار بحالى ·· وبكى الكلب الهوهو فهمان ·

خرجت تجرى البســـه بوسى كات ·· ولما انه على هادى الحال أخذت تبكى وتواسيه قال لها ·· أرجـــوكى تسامحينى على كل اللى عملتو ليكى وتطلبى من ربنا ان يسامحنى ·· أنا عرفت ان أذية الغير شىء موطيب واللى يعـــرف خطـــأه ويستغفر ربه سيكافئه ربه ويسامحه ·

رفعت بوسى كات يديهـــا الصغيرتان وعيناها الجميلتان وقالت يارب يا من عطى بلا حساب ·· وتغفر اذا كان مخلوقك أواب ·· اغســـل برحمتك وقدرتك كل ذنـــوب وخطـــايا الكلب الهوهو فهمان ··

وأنا ياربى يا خالقى سامحته من كل قلبى ·· وخرجت مع الكلب الهوهو فهمـــان الى الغابة وجلس ليستغفـــر الله كثير ·· وتســـتغفر له وتسامحه ·· وبينما كانت دموعه تنزل من حزنه رفع رأسه الى السماء ·· فعاد اليه بصره بقدرة الخالق ورحمته ·· قالت له بوسى كات عيونك اتكحلت يا كلب يا هوهو يا فهمـــان ·· ومن الفرحة حفر حفر عادت يدينه ·· حفر حفر رجعت رجلينـــه ·· قفز مع بوسى كات لبيت السلطان اعطوه لولو ومرجان ·· راح بيت الوزير اعطوه صحنين فطير ·· راح عند الفران أعطاه حنانه·· سجد لله شكر وامتنان ·

ودعاها الى ان تدخل وتأكل معاه لقمة تربط بينهما بصداقة وتعاهدا على أن يحفظ كل منهما حقوق الجار وعاشا فى التبات والنبات وجابوا صبيان وبنات · لمن كل واحد منهم اتجوز ·· وتوته توته خلصت الحدوته ·· حلوة ولا ملتوته

ان كانت حلوة غنولى غنـــوة ·· وان كانت ملتوته احكولى حدوته فى الزيت محطوطه ·

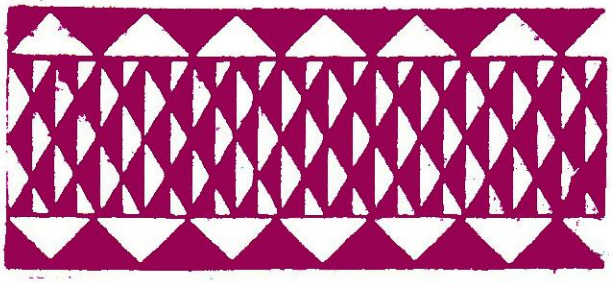
هوامش بمعانى الألفاظ المحلية

١ ـ حكاية الخنفسانه

١ ـ الخنفسة
٢ ـ نوع الثياب الشعبية
٣ ـ أريه
٤ ـ مازلت
٥ ـ لست
٦ ـ ماذا تريدى أن تفعل ؟
٧ ـ وحدة موازين (أوقية)
٨ ـ نظرت
٩ ـ يمكن
١٠ ـ لأن
١١ ـ عندما
١٢ ـ تسقطى
١٣ ـ كادت أن
١٤ ـ يا مؤدب
١٥ ـ ذيل
١٦ ـ مورطه
١٧ ـ الى أن
١٨ ـ خجل ٠

حكاية البسه والكلب

١ ـ القطة
٢ ـ تريه
٣ ـ المقصود به همهمة القط أثناء ذكر الله
٤ ـ الآن
٥ ـ لفظ أجنبى يقصد به القط المدلل
٦ ـ انتبهى
٧ ـ ليس كل
٨ ـ لماذا
٩ ـ نظرت الى
١٠ ـ لؤلؤ
١١ ـ تخرج
١٢ ـ ما جمعتة
١٣ ـ عندما
١٤ ـ ما هو
١٥ ـ يديه
١٦ ـ رجليه
١٧ ـ أسقطوه
١٨ ـ السلالم



عبد التواب يوسف

هل تتصـــورون سـمكة لها تسعة وتسعون لونا (*) ؟؟

ان خيال القصاص الشعبي رائع وبغير حدود ·· وجمال الخيال يظهر أكثر وضوحا كلما قرأنا له وسمعنا عنه ·· اننا أمام (سمكة) لايمـــكن تصور تطور دورها في الحكاية ، فبعد سطور قليلة تختفي تماما ثم ·· لا ·· لن افسد عليكم المفاجآت التي تنتظركم وأنتم تمضون في قراءة قصة طريفة ينتصر فيها الخير دائما على الشر ونحس بأن شخصياتها لا توقع بأحد ونشعر أن الخطأ غير مقصود وأبناء الملوك مثـــل ابناء الشعب بشر ·· والدنيا فسيحة ·· والرحلة فيها سهلة ممكنة ··

تعالوا بنـــا الى واحدة من أجمـــل الرحلات في نفوس البشر وفي ارض الله ·

ـ ١ ـ

في قديم الزمان ·· عاش ملك يحب الناس ، ويحبـــه الناس ·· غير انه ذات يوم ســـقط مريضا ·· وجاءه الأطباء من كل مكان وحاولوا بكل السبل ان يعالجوا مرضه هذا ·· الا انهم فشلوا ·· مع انهم أعطوه الأدوية اللازمة · ولم يدعوا دواء واحدا الا وجربوه معه لكن ذلك كله لم يفد ولم يجد معه ·· وشعر الجميع بخيبة أمل مريرة خاصـــة والمرض تشـتد وطأته ، وآلامه مستمرة وخيم شبح الموت فوق رأس الملك ··

وفجأة أقبل طبيب غريب ·· شديد الثقة في نفسه يعتقد عن يقين انه قادر رغم كل ذلك على مساعدة الملك في التغلب على علته · ومعاونته في الشفاء من مرضه ·

قال بعد أن فحص الملك :

ـ انه لا سبيل لعلاجك ـ يا مولاى ـ الا بأن تصطاد الســمكة ذات الـ ٩٩ لونا وبغير هذا لن تشفى ··

أصر الطبيب على قوله هذا ·· فأعلن الملك في جميع أنحاء البلاد عن رغبته في الحصول على هذه السمكة ، وقال ان جائزة من يحملها اليه سوف تكون وزنه ذهبا ·

وتساءل الناس : وزن من : السمكة ؟

ويجيئهم الجواب : لا ·· بل وزن من يعثر عليها ، مهما كان ثقيلا ··

وبدأ الجميع يبحثون عن وسيلة لصيد هذه السمكة لكي يحصلوا على الجائزة ولكي يساهموا في علاج ملكهم من مرضه الطويل ·· وكان من بين هؤلاء شيال ، قال لنفسه :

(*) هذه الحكاية تتردد شفاها ، وقد وردت فيما جمعته آمنه راشد وصفوت كمال في الكويت ، وأشارت اليها مراجع خليجية عديدة ·

ـ لماذا لا أشترى شباك صيد وأحاول ؟؟

ونفذ الشيال فكرته ·· اشترى شبكة ومضى بها الى البحر يجرب حظه بعد ان ضاق بعمله الأول ·· الذى أثقل كاهله وعاد عليه بالقليل من المال ··

عند الشاطئ وقف الشيال ونظر بعيدا الى الأفق وقد أمسك الشبكة بين يديه وهتف من قلبه :

ـ بسم الله الرحمن الرحيم ··

وقذف بالشبكة الى المياه ·· مرة ·· وثانية ·· وثالثة ·· وعندما جذبها فى المرة الأخيرة صاح :

ـ الحمد لله ··

ـ كانت الشبكة تضم بين خيوطها السمكة ذات الـ ٩٩ لونا ··

وحمل الرجل السمكة بألوانها الساحرة الى القصر وانتظر الجائزة ··

ـ ٢ ـ

سر الملك سرورا بالغا بحصوله على السمكة ذات الـ ٩٩ لونا ودب الأمل فى نفسه والعافية فى جسمه وأمر بوضع السمكة فى حوض به ماء تمهيدا لقليها كما أمر الطبيب لكى يتناولها الملك فى غذائه ··

وفى وقت الغذاء عاد ابن الملك من المدرسة وعندما شاهد السمكة الملونة فى القصر هتف :

ـ ما أجملها من سمكة·

قال له الخدم : هذه سمكة أبيك وهى العلاج له من مرضه ·

صرخ الابن : ماذا ؟ هل سيأكل أبى هذه السمكة الجميلة البديعة الألوان ؟ حرام · حرام ·

قالوا له : دعها انها ليست من شأنك ··

قال : لا لا ان أمرها يهمنى كثيرا سوف أعيدها مرة أخرى الى البحر ·

وغافل الابن الحراس وحمل الحوض وقذف بما فيه من ماء ومعه السمكة الملونة من نافذة القصر التى تطل مباشرة على البحر ·· وعندما وجدت السمكة نفسها وسط الأمواج سبحت مبتعدة وهى سعيدة كل السعادة لا تكاد تصدق انها نجت من الموت وعندما حان وقت الغذاء أمر الملك ان يأتوا له بالسمكة ذات الـ ٩٩ لونا ·· قال :

ـ هاتوا السمكة التى فيها علاجى ·· ودوائى ·· وشفائى ··

وحكى الحراس للملك ما حدث واعترفوا له ان ابنه أعادها الى البحر ·· فصرخ الملك :

ـ ابنى فعل هذا ؟؟ أهو لا يريد لى أن أشفى من مرضى ·· اننى سوف أعاقبه أشد العقاب على فعلته الشنيعه · ساحكم باعدامه ··

وقدم الوزير الأول · والثانى ·· وراحا يحاولان تهدئة الملك · قال الأول :

ـ أوه ·· يا مولاى ·· انه ابنك · ومهما حدث فلا يجب ان تحكم عليه بالاعدام ··

سأل الملك : وبماذا تنصح :

رد الوزير : لك ان تأمره بمغادرة البلاد ونعطيه طعاما يكفيه لثلاثة أيام ·· وعليه ان يهيم فى الصحراء فقد يلقاه ذئب ذلك أفضل من ان تحكم عليه بالاعدام ··

قال الملك : وأنا قبلت اقتراحك هذا ·· نفذه على الفور ··

ـ ٣ ـ

أمر الوزير باعداد طعام يكفى الابن ثلاثة أيام وأطلقه فى الصحراء ··

وعندما انتهى الطعام تقريبا · وأشرف الولد على الموت رأى على البعد نخلة مضى اليها يسير على قدميه أحيانا ويحبو على ركبتيه أحيانا أخرى حتى وصل اليها · واذا بها تقف على ضفة نهر فأكل من البلح وشرب من المياه واستراح فى ظلال النخلة الى ما بعد الظهر حين لاح صبى صغير يهبط من فوق التل ويرتدى عباءة بيضاء · وعندما اقترب الصبى سأله ابن الملك :

ـ هل أنت انس أم جان ؟ من أنت ؟؟

قال الصبى : أنا صبى ضـــاق به أبـواه • لأنهما لا يريدانه ·· وأنت ؟

رد ابن الملك : أنا كنت أميرا وأبى مريض ونصحه الأطباء بأكل السمكة ذات ال ٩٩ لونا ·· لكنى لم أحتمل ذلك فأعدتهـــا الى البحر مرة أخرى ··

قال الصبى : لماذا لانكون صـديقين ونعيش معا ونتعاون سويا •

أجاب ابن الملك : اننى أوافق على ذلك تمام الموافقة •

قال الصبى : هيا بنا نجمع بعض التمر ·· ونأخذ كمية من الماء ومع الفجر نرحل عن هـذا المكان ··

وقد كان • جمعا التمر وحملا الماء وعندما أطلت أضواء الصـباح مضيا ·· سارا وسارا الى ان وصلا الى قرية صغيرة تجولا فيها قليلا وشاهدا جزارا لديه لحوم ممتازة ·· فتطلعا اليها فى لهفة فقد مضت فترة طويلة لم يذوقا خلالهـــا طعم اللحم ··

قال واحد منهمـا للآخر : يا له من لحم ·· لذيذ ··

رد الثانى : ما أجمله مشويا على الفحم ··

وراقبهما الجزار ··واستبشر بهما خيرا • فانه فى هذا اليوم لم يبع نصف الذبيحة كما يحدث غالبا بل أقبل عليـه المشترون حتى انه لم يبق لديه شىء ·· لذلك ناداهما اليه وسألهما ؟

ـ من أنتما ؟؟ ومن أين جئتما ؟؟

حكى الولدان قصتهما للجزار • فقال لهما :

ـ ما رأيكما ان تعيشـا معى كأنكمـا ولدى تماما ·· وتساعدانى فى عملى و ·· ؟

وافق الولدان على اقتراح الجزار ·· وقبـلا العمل معه • ورضيـا بالحياة فى بيته كأنهمـا ولداه ··

بدأ الولدان العمل واذا بالجزار بدلا من ان يبيع خروفين باع خمسة خراف ·· وفى اليوم التالى باع ستة ·· ان الله يبارك له فى عمله الذى نما وكبر واشتهر فى كل البلدان ·· حتى قصده جميع الناس وصار هو الجزار الوحيد ··

ومرت الأيام أصـــبح الجزار عجوزا وكذلك زوجته ·· فبقيا فى البيت لا يغادرانه بينما قـام الولدان بكل العمل وتوسعا فيه وامتد عملهما الى أمور أخرى غـير الجزارة فاشتريا أرزا وسـكرا ومارسا التجارة فى ألوان أخرى من البضـــائع ونجحا فى ذلك نجاحا كبيرا ·· وكان الرجـــل طيلة الوقت يرعاهما وينصحهما الى أن وافاه أجله وصعدت روحه للسماء ومن حوله ولداه اللذان تبناهما وأحبهما وأحبـاه ·· ومن بعـده مضت زوجتـه ·· وبعد شـهور قال الفتى لصديقـه ابن الملك :

ـ يا أخى العزيز لقد مكثنا هنا فترة طويلة ما رأيك فى أن نأخذ أمتعتنا ونرحل عن هذا المكان الذى لم يعد لنا فيه أحدا ؟؟

قال ابن الملك : معك حق ·· هيا بنا •

باع الولدان أملاكهمـا ومتاجرهما واشـــتريا سفينة كبيرة تعاونا على شحنها بألوان مختلفة من البضائع الأرز والشاى والسكر ·· بل والذهب وأبحرت بهما تاركة هذا البلد الذى عاشـا فيه طويلا وعندما أصبحت السفينة فى عرض البحر ولم يعودا يريان غير الماء والسماء تطلع الفتى من خلال منظار مكبر فرأى على البعد مئذنة عالية فقال لابن الملك ··

ـ خذ هذا المنظار والق ببصرك الى بعيد •

نظر ابن الملك • وحدق فيما يرى ·· وسأله الفتى : ماذا تشاهد ؟

أجاب : أرى مئذنـة وقـد علقت فيهـا تسـع وتسعون عمامة •

سأله الفتى : هل تعرف حكايتها •

ـ لا ··

قال الفتى : فى هذا البلد ملك له ابنة خرساء لا تستطيع ان تنطق بكلمة واحدة وقد أعلن الملك ان من يستطيع أن يشفيها سوف يمنحه نصف ثروته ويزوجه منها ولكن أحدا لم ينجح فيا أراده الملك ·· وكان عقاب من يفشل أن يلقى به الملك فى السجن ويعلق عمامته فوق هذه المئذنة عبرة لغـيره وحتى يكف المغـــامرون والجهـلاء عن محاولاتهم • ما رأيك اننى أريد أن أحاول ··

رد ابن الملك : ما لنا ولهذا يا أخي العزيز ·· لماذا نقحم أنفسنا في هذه المشكلات · وما دخلنا في هذه المغامرات ؟ ابتعد بنا عن هذه الأشياء ·

قال الفتى : لا لا ·· لابد أن أحاول ··

ودخلا بسفينتهما إلى الميناء ··

قال الفتى وهو يودع صديقه ابن الملك ··

ـ أنا ذاهب ·· واذا لم أعد حتى المساء فاعلم انني قد سجنت وأن عمامتي سوف ترتفع من فوق المئذنة · أما اذا رجعت قبل حلول الظلام فكن على ثقة من أنني نجحت في مهمتي ··

رد ابن الملك : الله معك ··

غادر الفتى صديقه وانطلق الى الوزير وقال له ··

ـ انني ـ باذن الله ـ سوف أحاول ان أجعل بنت الملك تنطق وتتكلم ··

قال الوزير : انك يا ابني شاب صغير ولا داعي لان تقضي بقية عمرك في السجن وراء القضبان·· ان تسعة وتسعين سيقوك الى هذه المحاولة وفشلوا جميعا فلماذا تخاطر بدون مقابل ؟ أرجوك ان تمضي في حال سبيلك هذه نصيحتي لك ·· رد الفتى : ولماذا تقدم لي هذه النصيحة وما جئت اليك طالبا اياها ؟؟ لقد قلت لك انني سوف أنجح في جعل هذه الفتاة تنطق وتتكلم · وفي الحال ··

استمر النقاش بين الوزير والفتى وقتا طويلا الى أن شعر الوزير انه لا فائدة من المضي في الحديث والنقاش اذ وجد أن الفتى مصر على رأيه ولا يتراجع عليه فقال له :

ـ اذا عليك أن تودع حياة الحرية ·· وتدرب نفسك على الحرمان من كل شيء ·

رد الفتى : هيا بنا الى ابنة الملك ·

قام الوزير · وصحبه الى غرفة بها ستارة مسدلة عن وسطها وقال للفتى ··

ـ ابنة الملك وراء هذه الستارة ·

ـ أريد أن أراها ·

ـ هذا غير ممكن تكلم اليها من مكانك ·

جلس الفتى في مقابل الستارة وهو يحيي الفتاة التي وراءها بقوله ··

ـ السلام عليكم ··

ولم يتلق ردا فكرر التحية ثم قال ··

ـ اسمعي يا عزيزتي الأميرة · سوف أحكي لك حكاية صغيرة لتكوني حكما عليها ولتقضي فيها بكلمتك · ما رأيك ؟

ولم يسمع شيئا فواصل حديثه ··

ـ ٦ ـ

يحكى أنه كان هناك ثلاثة أصدقاء نجار وخياط وصانع حلي وشيخ ·· آسف هم أربعة هؤلاء الأصدقاء الأربعة كانوا على سفر من مكان الى آخر · وعندما ضربوا خيمتهم قالوا انه لايمكن ان يناموا جميعا بل لابد وان يبقى كل واحد منهم مستيقظ ليحرس الآخرين لمدة ساعة ووافقوا على الفكرة ولكن على من يكون الدور ·· قال النجار ·

ـ سوف أكون الحارس في أول الليل ·

وقام بمهمته لمدة ساعة · وكان قد قال لنفسه :

ـ في هذه الساعة لابد وان أصنع شيئا ·· لماذا لا أقوم بعمل عروسة خشبية ؟

وصنع دمية جميلة لم تر العين أجمل منها ثم أيقظ الخياط ليقوم بالحراسة قائلا :

ـ جاء دورك · أصح لكي تأخذ مكاني ·

ونهض الخياط وقال في نفسه :

ـ ماذا يمكن ان أعمل خلال فترة الحراسة ؟ آه ··· فكرة سأصنع ملابس جميلة لهذه العروسة ·· وصنع للعروسة ثوبا رائعا ألبسها اياه · ثم نادى الصائغ لكي يصحو للحراسة قال:

ـ من الأفضل أن أستفيد من وقت الحراسة في صناعة حلي أزين به العروسة ··

وجعل الصائغ للعروسة عقدا وقرطا وأساور في منتهى الجمال ثم أيقظ الشيخ ·· الذي صحا مع الفجر ليؤدي نوبة الحراسة الأخيرة وتساءل : ماذا يمكنه ان يفعل : قال :

ـ سوف أدعو الله ان يهب هذه العروسة روحا فتصبح حية من الأحياء ··

وبدأ يدعو الله وتحركت الفتاة وبدأت تنطق وتتكلم فأيقظ كل زملائه صائحا :

– قوموا · انهضوا انظروا الى هـــذه الفتاة وانظروا ما حدث لها ··

وصحوا لكى يبدأ الشجار بينهم ·· كل منهم يريدها لنفسه ويود ان تكون له عروسا يتزوجها قال النجار : لقد صنعتها ··

قال الخياط : وأنا كسوتها الثياب ··

قال الصائغ : وأنا زينتها بالحلى الثمينة ··

قال الشيخ : وأنا الذى دعوت الله ان يهبها الروح والحياة ·

كانت مشكلة : لمن هى ؟

قال الوزير : ان النجار هو الذى صنعها ·

صاحت الفتاة : لا ·· ان دعوات الشيخ هى التى جعلت منها انسانا لها روح وحياة ·

قال الفتى : أكتب هذا ·· لقد نطقت الفتاة بهذه الكلمات ·

– ٧ –

سجل الوزير هذه الكلمات ومضى مع الفتى الى الملك وأمامه قال الوزير وهو يقدم الأوراق التى كتب فيها كلمات الابنة الخرساء ·

– مولاى ان ابنتك قد نطقت بهذه الكلمات ·

قال الملك : لا ·· لا يمكن ان ابنتى لا تتكلم ولا تنطق · واذا كانت قد قالت هذه الكلمات فاننى أريدها أن تتحدث أمامى ··

أكد الفتى ان البنت قد تكلمت وأصر الملك على سماعها بنفسه ·· وعقدوا اجتماعا كبيرا حضره الوزراء والمستشارون وغيرهم من كبـار رجـال الدولة · وجاء الولد وقال لها :

– السلام عليكم ·

ولم يتلق ردا ·· فأعاد حكايته مرة أخرى · وفى نهايتها سألها :

لمن تكون العروسة ؟؟

ولم ترد · فما كان منـه الا أن حكى قصـة اخرى · ولم تعلق عليها بكلمة واحدة · فحكى قصة ثالثة · ورابعة وخامسة ولكنها مع الحكاية السابعة نطقت وتكلمت وكتبوا ما قالته واعترف الملك بما حدث ووهب الفتى نصف ثروته وأعلن عن زواجه من الفتاة ومنحهما الكثير من الهدايا ·

– ٨ –

وكانت الشمس قد غربت وقلق ابن الملك وهو على ظهر السفينة فما كان منه الا أن طلب من بحارتها أن يفردوا قلوعهم وأن يبحروا بالسفينة· وعندما استعدوا هتف بهم ··

– هيا بنا ··

وفى اللحظة التى كادت فيها السفينة تغـادر الميناء سمعوا ضجة كبيرة واقتربت منهم جماعة ضخمة من الناس والفتى يصرخوا ··

انتظروا ·· قفوا ····

آه ·· ها هو أخيرا ·· من الواضح أنه قـد نجح فى مهمته وأنه قد جعل الفتاة تنطلق وتتكلم انها معه وقد اصطحبا هدايا الملك اليهما ·· صعد الفتى الى ظهر السفينة وتعانق مع (أخيه) صديق العمر وأبحرت بهما السفينة وفى عرض البحر قال الفتى لابن الملك :

– اسمع يا أخى ها أنت ترى اننا قد صنعنا كل شىء · ولم يبق لنا شىء لم نعمله اننى فى شوق الى أسرتى وعائلتى · وساعود اليهم بعد هذه الغيبة الطويلة ماذا تقول ؟ :

– حسنا ·· افعل ما تشاء ··

– اذن هيا بنا نقسم الثروة · لك النصف ولى النصف · ان كلانا أصبح عنده الكثير وعندما نرجع الى أهلنـــا سوف يحترموننـــا ويقدرون ما فعلنا ··

– فعلا ··

وبدأوا يقسمون ما عندهم صندوقا بعد الآخر· هذا لك وهذا لى · وهكذا الى أن انتهيا من تقسيم كل ثروتهم ولم تبق الا « الفتاة » عندما قال الفتى لابن الملك ··

ـ وهذه هى الفتاة ·· لابد وان نقتسمها ·

صرخ ابن الملك : ماذا ؟ لقد أتيت انت بها وهى لك · من حقك ·

قال الفتى : لا يمكن · أنا أحب العدل · ولا أحب أن آخذ ما ليس لى ·· لقد اقتسمنا كل شىء بالنصف ما عدا هذه الفتاة · ولك ان تختار ما تحب · نصفها الأعلى أم نصفها الأسفل ·· ؟

فزع ابن الملك · وما كان يتصور قط ان الفتى يمكنه ان يفكر فى شىء كهذا ، فهتف :

ـ مستحيل ما تقوله · انك سوف تقتل الفتاة

وأصر الفتى على وجهة نظره ورفض ابن الملك ولكنه أمام الحاح صديقه قال ··

ـ فليكن لى نصفها العلوى ··

أخرج الفتى سيفه ·· كأنه يريد بحق ان يقسم الفتاة الى نصفين وكانت هى ترتعد خوفا وفجأة قذفت من فمها ثعبانا طويلا يتلوى ·· وأجهز عليه الفتى بالسيف ··· قتله ···

ـ ٩ ـ

كان الذهول قد استولى على ابن الملك أثناء ذلك كله · وكان يتطلع فى دهشة لصديقه الذى قال:

ـ هل أدركت لماذا اقترحت ان « نقتسم الفتاة » ؟؟

ـ لا ·· لماذا ؟؟

ـ لقد كنت أعرف أن هذا الثعبان موجود عندها ·· لقد حدث وانها ·· وهى صغيرة كانت تلعب فى حديقة القصر وقد شربت ماءا من ماء فى الحديقة وابتلعت معه ثعبانا صغيرا هو الذى كان يحول بينها وبين النطق · وقد ظل ينمو فى داخلها وينمو ·· والآن انظر اليها ·· انها سوف تنطق وتتحدث كالناس ·· مثل كل البشر ··

وفتحت الفتاة فمها وتكلمت فى صوت رقيق عذب ، وتبادلت معهما حديثا طويلا ·

ـ ١٠ ـ

طال الحديث وختمته الفتاة بسؤال الى ابن الملك ··

ـ هل تعرف من أنا ؟ هل تعرف حقيقتى ؟

أجابها : لا ·· كل ما أعرفه انك ابنة الملك و ···

قالت : لا ·· بل اننى « السمكة ذات الـ ٩٩ لونا » ·

هتف ابن الملك : ماذا ؟

كانت الفتاة فى هذه اللحظة قد انقلبت الى سمكة ملونة ، زاهية بديعة رائعة ··

وقدمت لابن الملك صندوقين من الدواء قائلة ··

ـ عندما ترجع الى بلدك · اسأل عن أبيك سيقولون لك انه غير موجود ·· وعليك أن تصر على أن يأتوا لك به · وبأمك أيضا ·· انضح وجههما بالدواء الذى وضع فى الصندوقين ··

وقفزت السمكة ذات الـ ٩٩ لونا الى عرض البحر وسبحت فى الأمواج وهى تلوح لهما مودعة ··

وعندما رجع ابن الملك الى بلده · وطلب ان يرى والديه ورش وجههما بالدواء عاد اليهما شبابهما ··

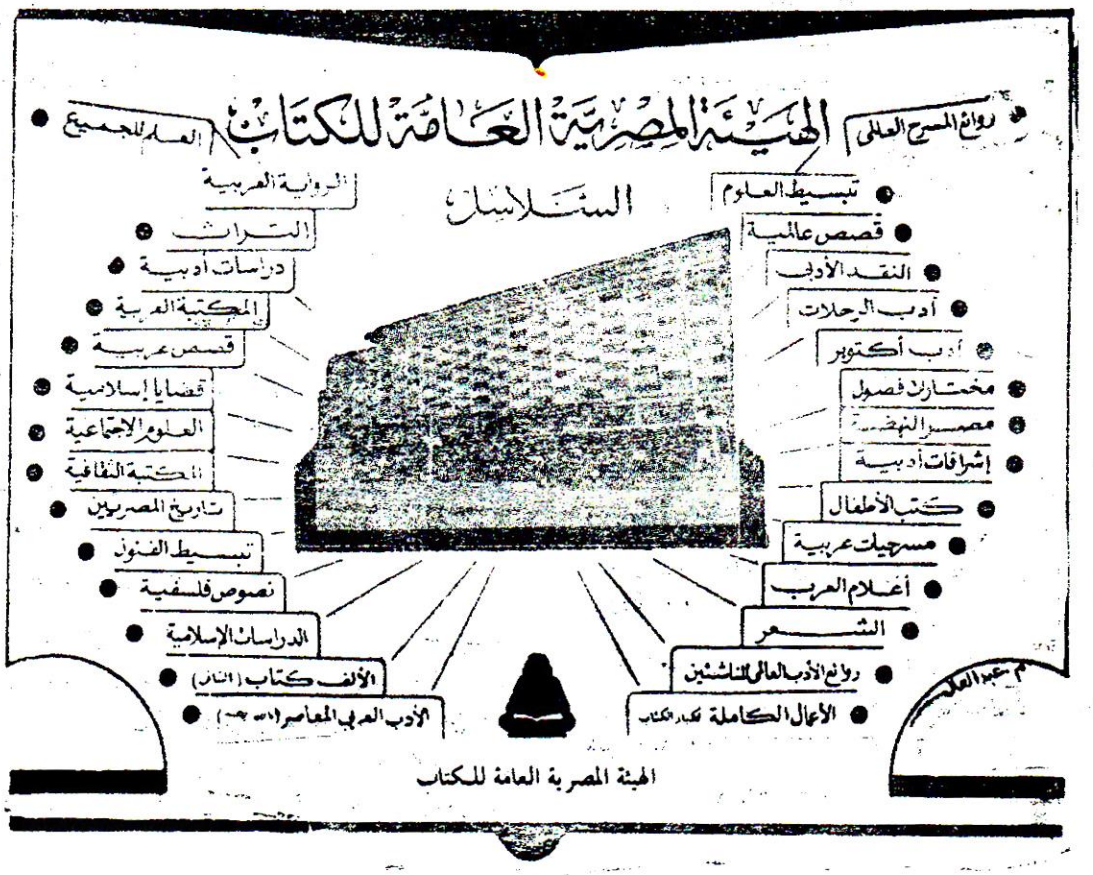
(ختام)

الهيئـة المصرية العـامة للكتـاب

كورنيش النيـل ـ بـولاق ـ القـاهرة تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القـاهرة ـ

ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● تصـدر الهيئة المصرية العـامة للكتاب شهريا مجلتى المسرح وابداع ·

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية : ـ

فصـول ـ عالم الكتـاب ـ علم النفس ـ الفنون الشـعبية ـ العلم والحياة ·

رئيس مجلس الادارة

أ · د · سمير سرحان

الحنطور

• سونيا ولى الدين
د . • شوقى عبد القوى حبيب

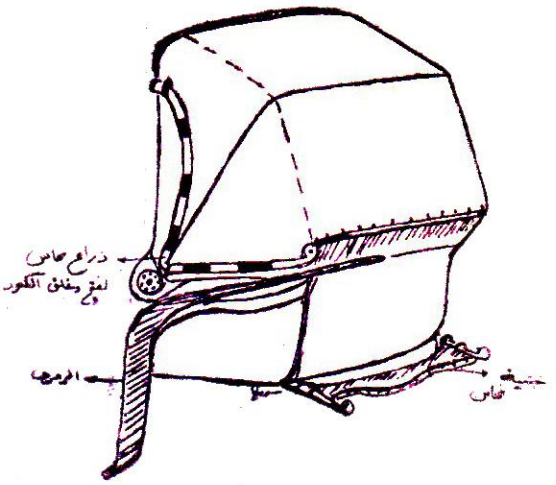
كلما ازداد التقدم التكنولوجى حنين الانسان الى ماضيه ، ومضى يتلمس أسباب السعادة بين ثنايا هذا الماضى يفتش عنها فى الذاكرة وأحيانا بين صفحات الكتب او فى أحاديث الأصدقاء ، ومن شوق الانسان الى هذا التراث أو الى الذكريات اصبح يتلمسها اينما سار ، وفى احدى المرات صادفنى ، ورغم كثرة مصادفتى له فى مختلف مدن مصر ، الا اننى توقفت امامه هذه المرة وأخذت أتامله مدركا أنه فى طريقه ايضا الى الزوال مثل الأشياء الجميلة ، وقررنا البحث عن تاريخ الحنطور منذ بدايته الأولى حتى وقتنا الحالى ، هذا الصديق الماضى فى الرحيل •

فى الواقع أن الحنطور وجد فى الحضارات القديمة ولكن ليس بالضرورة بنفس الشكل الذى نراه به الآن أو بالتسمية الشائعة عنه • وكانت بداياته منذ آلاف السنين فى آسيا عندما اخترعت العجلة التى أدت الى ثورة فى وسائل الموصلات ، فقد حولت الزحافة من مركبة يلزم سحبها على الأرض بقوة الى وسيلة تجرى نسبيا برفق وسهولة •

ومن المحتمل أن العجلة قد تطورت أصلا عن استعمال جذع الشجرة كدرافيل لنقل الأحمال الثقيلة ، فاذا كان الجزء الأوسط من الجذع يجذ ليترك محورا (دنجل) ينتهى بعجلة صلدة عند كل من طرفيه ، ويمكن تثبيته تحت زحافة تصبح مركبة بعجل •

ولا يعرف متى حدث هذا لأول مرة ، واذا كان هذا هو ما حدث فعلا ، فالعربات الأولى نظرا لكونها من الخشب القابل للفناء ، قد تلاشت ولم يمكن التأكد من وجود مركبات بعجل الا بعد ظهور النماذج والرسومات ومن المؤكد أنها كانت معروفة عند السومريين فى عصر مبكر حوالى ٣٥٠٠ ق • م ، ثم شاع استعمالها حوالى ٣٠٠٠ ق • م فى جميع أنحاء النصف الشرقى من الهلال الخصيب ، وفى ٢٠٠٠ ق • م ظهرت فى آسيا الصغرى ، والأمر الشائع أن المصريين لم يعرفوا العجلة حتى أدخلها الهكسوس •

والواقع أن العجلة كانت معروفه فى مصر قبل عصر الهكسوس وربما كان استعمالها على نطاق ضيق لأن المصرى كان يعتمد على النيل فى تنقلاته وخاصة أن هذه العربات لا تصلح لنقل الأحجام



جانب العربة النص دوران (المصرى) ٠

دنجل يمسك بالعجلتين ٠

الضخمة أو الثقيلة ، انما ينسب الى الهكسوس ادخال العجلة الحربية السريعة ٠

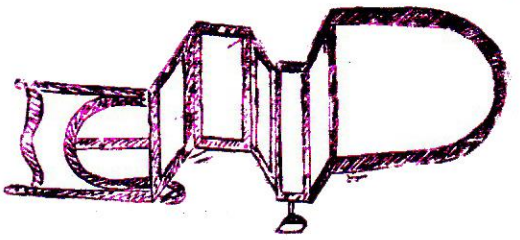
وقد ثبت الآن أنها لم تكن معروفة عند استيلاء الهكسوس على مصر ، بل كان أول ذكر لهـا فى نصوص أمير طيبة الذى حارب الهكسوس (١) ٠

وفى عهد الدولة الحديثة(١٥٨٠ ـ ١١٠٠ق٠م) كانت هناك العجلة وتجرها الثيران وكانت تستخدم غالبا لنقل الزاد الى عمال المناجم وعلى ذلك فقد كانت نوعا من عربات النقل ، أما المركبـة (٢) فاننا نعرف عنها الكثير فكانت تستعمل للسفر والصيد فى الصحراء وفى القتال وقد كانت عبارة عن عربـة صغيرة خفيفة للغـاية لا تسع أكثر من ثلاثة أشخاص واقفين وكانت المركبة (٣) دائما ذات عجلتين فقط مثـل الحنطور الشائـع الآن تصنعان بعناية من مختلف الأخشاب وكان لهـا أربعة انصاف محاور ومنذ النصف الثـانى من الأسرة الثانية عشرة صـار لها ستة محاور وفى النادر ثمانية أما المركبة الأسيوية فكان لها أربعة) وكان قطبها (الدنجل) يحمل صندوق المركبة الذى كان قليل الارتفاع ويشتمل على قاعدة (أرضية) تحيط بها من الأمام ومن الجانبين جداران رفيعة من الجلد المشدود أو سياج (درابزين) خفيف من الخشب المقوس أما (العريش) فكان مثبتا من طرفه الخلفى فى هذه القاعدة وكان يربط مـع السياج بالسيور زيادة فى الاحتياط وفى قمته حشبة متعارضة عقف طرفاها ليثبت فيهما جهاز فرس المركبـة ، وقد كان هذا الجهـاز بسيطا للغـايـة ، فلم يكن المصرى يعرف اسـتخدام (العدة) الخاصة بالخيول فى العربات وانما كان يحيط صدر كل من الفرسين بسير عريض يربط بالخشبة المتعارضة للسلب ، وبهـذا فقط كان الفرسان يشدان العربـة ، ولكى لا يحتـك هذا السير برقبة الفرس كانت توضع تحته من الخلف قطعة عريضـة من الجلد (الكفل) يمر منهـا سير أقل عرضا يتصل بالسلب من تحت البطن ليمنع السـير العريض من أن ينتقل من مكانه ولقيـادة الخيل كانت تستعمل الأعنـة وكانت تمضى فوق (عقافة) فى الكفـل الى الشكيمـة وكانت طريقة الجام الفرس هى نفس الطريقـة الحالية الشائعـة فى كل مكان ، ومنـذ الأسرة التاسعة عشرة كانت تستعمل أيضا الاغطية (٤) لعيون الخيل ٠

على هذا النحو كانت تصنـع سائر المـركبات المصرية ولم يكن يختلف بعضها عن بعض الا من حيث ازدياد أو قلة فخامة جهازهـا ، وفى كثير من الأحيان كانت سيور جهاز الفرس وكـذلك كساء الجلد لصندوق العربة يلون بلون أرجوانى كمـا كان هذا الكساء يحلى بزخـارف ومنـاظر مطبوعة ، وكانت المركبة الملكية بطبيعة الحـال تفوق غيرها وجاهة وعظمة وكان لابد من تمويه سائر الأجزاء المعدنية فيها بالذهب ، وكانت الخيل تحمل ريشا ملونا يستقر فى بعض الأحيان فى رؤوس صغيرة تمثـل رؤوس السبـاع ، وحتى مسمار العجلة كان يشكل على هيئة أسير أسيوى ٠

ويدل هذا الاعداد الفخم وحده على عظيم تقدير المصريين للمركبات والخيل فى الدولة الحديثة ، وقد كان الفنان لا يجنح عن تصويرها كلما تسنى له ذلك وكان وصفها وتجميلها من الموضوعات المحببه عند أدباء هذا العصر ، ولم تكن تخلو أسرة من أسر الأشراف من سائق مركبة وكانت وظيفة (السائق الأول لجلالته) من الأهمية فى البلاط بحيث كان يشغلها حتى الأمراء وكانت تطلق أسماء لها رنين حلو على خيول الملك الخاصة (حصانا جلالته الأولان العظيمان) وقد سمى مثلا زوجان من الخيل لسيتى الأول (١٣٠٩ ـ ١٢٩١ ق٠م) (آمون يمنح القوة) و (آمون وافاه النصر) (٥) ٠

ولم تستعمل المركبات فى مصر الاسلامية ويبدو

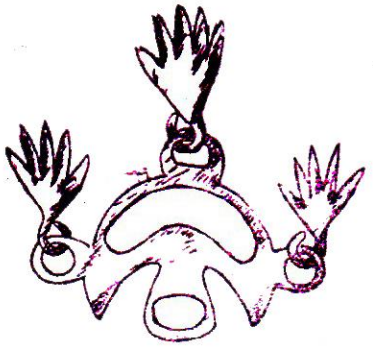


الهيكل الحديدى للحنطور ٠

المدافع من المسبك الى تربة العادل حتى يجربها هناك فوضعت على عجل وسحبتها الأبقار وكانت عملية شاقة جدا رجت لها الأسواق (٧) ٠

لذلك كانت الخيل هى وسيلة التنقل لدى النبلاء وذوى المكانة الاجتماعية بينما كان باقى المواطنين يستعملون الحمير وكانت تقف عند تقاطع الطريق ينتظرون الزبائن الذين يرغبون فى ركوبها سواء ٠ داخل المدينة أو خارجها ويقال أنه كان من أطرف المناظر رؤية هذا العدد الضخم من الحمير التى تزين ببرادع كاملة من الحرير وقد طليت آذانها وأعرافها باللون الأصفر (٨) وذكر ابن بطوطه أنه كان يوجد بمصر ثلاثين الف مكارى (٩) وقد قدر بعض الرحالة

ان ذلك كان راجعا الى ازدحام القاهرة وضيق الشوارع فكما يذكر جاستون فييت ان القاهرة كانت مزدحمة لدرجة أن ثلاثة أو أربعة أشخاص لا يمكنهم السير فى شارع دون ان يصطدموا ببعض ، وكانت أكثر الشوارع والأزقة قصيرة وضيقة فقد بلغ طول بعضها مسافة بيتين أو أكثر قليلا بحيث أن المدينة كانت تبدو وكأنها خليط من البيوت لدرجة أن الجمل بحمولته كان كفيلا بعرقلة الحركة فى الشوارع وبالاضافة الى ضيق الشوارع كانت توجد المصاطب التى وضعت أمام الحوانيت وكذلك (المنظر الذى لا نزال نشاهده الى الآن) الباعة المتجولون يرصون سلعهم على هيئة أكوام على ارض الشارع (٦) ومما يدل على استحالة استخدام المركبات ما حدث عندما أمر السلطان الغورى فى عام ٩١٨ هـ بنقل



كفة مدورة تستخدم كحلية للحنطور ٠

عدد المكاريين بنفس العدد الذى ذكرة ابن بطوطة وكان ذلك فى أواخر القرن الثامن عشر ويذكرون ان المكاريين (١٠) كانوا يتقاضون أجورهم حسب طول المشوار ومدتة ويتراوح من ٨الى١٠ بارة(١١) للذهاب من طرف المدينة الى طرفها الآخر ومن ٣٠ الى ٤٠ بارة اذا شاء العميل الاحتفاظ بالركوبة نهارا كاملا (١٢) ويبدو أن استخدام المركبات والتى سميت فى خطط على باشا مبارك باسم « هنتور » عادت فى عهد خلفاء محمد على ، فتعرف ان الخديوى اسماعيل وهذه حادثة طريفة عندما دعا ملوك أوروبا وأمرائها لحفل افتتاح قناة السويس وحضرت معهم « أوجينى » أمبراطورة فرنسا ، أمر بان تعمل مطبات على الطريق التى

ستسلكها أوجينى فى طريقها لزيارة الأهرامات وكان الخديوى اسماعيل يرافقها فى تلك الزيارة وكان الغرض من هذه المطبات هو أن تميل عليه ويميل عليها مع اهتزاز الحنطور ٠

وكان الحنطور فى تلك الفترة أواخر القرن التاسع عشر أحد الوسائل الهامة للتنقل داخل المدن خاصة للطبقتين العليا والمتوسطة ، ويذكر على باشا مبارك بأنه يوجد بمدينة القاهرة ألف وستمائة وخمس وسبعون عربة من العربات الكرلو والصندوق واربعمائة عربة من عربات الركوب المملوكة لأصحابها وأربعمائة وست وثمانون عربة من عربات الركوب المعدة للاجرة وعشر عربات بقارى (١٣) وكان عدد عربات الركوب الخاصة فى الاسكندرية مائة وثمان وثلاثون مزدوجة ، ست وثمانون مفردة (١٤) وثلثمائة وستة واربعون هنتور (١٥) ٠

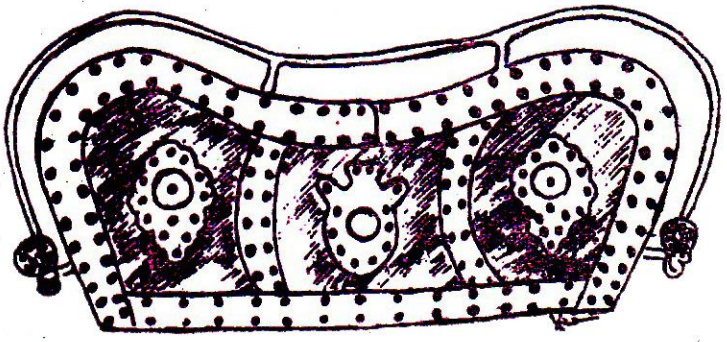
ولكن متى بدأت حرفة صناعة الحناطير يذكر بعض الرواة (١٦) وهو فى الوقت نفسه احد صانعى الحناطير فى مصر بان صناعة الحناطير بدأت غالبا فى أوائل القرن التاسع عشر وقد ظهرت فى مصر منذ أيام محمد على باشا عندما كانوا يستوردون تلك العربات من ايطاليا وفرنسا وانجلترا حيث كانت تأتى فى صناديق ويتم تركيبها فى مصر على يد الصناع الايطاليين الذين تعلم منهم المصريون هذه الحرفة وقد أستطاعوا تقليدها بمهارة بل وقاموا بصناعة عربات الركوب وأضافوا اليها بعض التعديلات ومن أهمها ابتكار طراز خاص بمصر يسمى (نصف دوران) تكون فية الكنبة الخلفية مستديرة الجوانب وهذا الطراز أقوى احتمالا من المستورد ٠

وكان هناك أنواع كثيرة للحناطير منها نوع ايطالى ، « روشيل » ويستورد من فرنسا ونصف دوران وقد سبق ذكره ، بيزابيه وهو مقفل ويوجد منه فى المتحف الحربى وآخر يسمى « **كومبيل** » ومنها اشتقت كلمة « أتومبيل » أى سيارة باللغة الفرنسية لأنه يشبه وهو أيضا مقفل وكان يستخدم هذا النوع فى زفة العرائس ٠٠

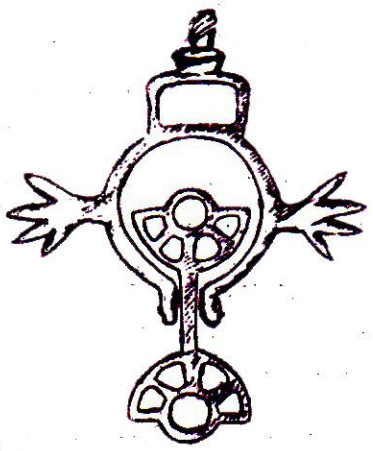
طريقة صنع الحنطور :

أما عن طريقة صناعة الخنطور الآن فيصنع هيكل الحنطور من الحديد ويشبه شاسيه السيارة وله نفس وظيفة الشاسيه ، ويقوم بعض الحرفيين ويطلق عليهم اسم مكنجية بخرط الخشب الذى يتميز بصلابته (الجازورينا ـ التوت ـ السرسوع) على اسطمبات ويسمونها « طبع » ويصنع منه الكنبة وكرسى السائق والصندوق الذى يقع أسفله فيتكون بذلك الهيكل الخشبى٠

بعد عمل الشاسيه الحديد وتركيب الهيكل الخشبى عليه يتم تقفيل العربة من أسفل بخشب أبيض والجوانب والظهر من الخشب الأ بلكاش ، ويتم بعد ذلك تركيب الكبود وهو يتحرك الى الأمام والى الخلف لتغطية العربة ويطلق على الجزء المحمل على العجل اسم الصندوق ، ويتم تركيب سوست من الصلب أسفل قاعدة الحنطور الحمل



المرايا ـ واجهة الخنطور ٠



نص كفة تستخدم كحلية للحنطور ٠

المطبات ـ والكبود عبارة عن جلد مشدود على جرايد من الخشب عبارة عن براويز تثبت على مسافات متساوية فى جوانب الحنطور وتوجد ذراع فى الجانبين تتحكم فى غلق وفتح الكبود ـ وهناك أنواع ثقيلة من الحناطير تحتاج الى ستة أزواج من السوست ونوع خفيف يحتاج الى خمسة فقط ، وأما عن طريقة صناعة تلك السوست فالصانع يقوم بتسخين الحديد على النار المنبعثة من الكور وتشتعل النار فى هذا الكور بواسطة مروحة يدوية أو منفاخ ويوجدفوق الكور مدخنة ـ وعندما تحمر قطعة الحديد يمسكها الصانع بكماشة كبيرة طولها حوالى نصف متر حتى يكون بعيدا عن الحرارة والسخونة والمنبعثة منها ويضعها على السندال ويطرقها بالمرزبة وهى عبارة عن شاكوش ثقيل الوزن ويستمر فى التسخين والطرق حتى تأخذ شكل القوس وهو الشكل المطلوب للسوستة ، وبعد صناعة السوست المطلوبة يقوم بوضعها فوق بعض كل خمس أو ست سوست فى جانب من جوانب الحنطور ومكانها أسفل الكنبة فيكون الصندوق محملا عليها وهى محملة على الدنجل ·

أما تحت الكرسى الخاص بالسائق فتوجد دائرة تسمى صينية وهى تشبه ديركسيون السيارة وتسمح للعربة بالدوران فى أى اتجاه ·

وبخصوص الكنبة وكرسى السائق فيتم تنجيدهما كما ينجد كرسى الفوتيل تماما بالسوست والدمور والقطن والكرينا والخيش والظهر يكون مدربا (كابيتونيه) (١٧) وبالزراير المكبوسة من نفس نوع جلد التنجيد الذى يأتى من ملوى لأنه يدبغ دباغة خاصة تصلح للحناطير ويورد لجميع أنحاء مصر ·

ويصنع جلد الحناطير من الجلد البقرى أو الجاموسى فقط ويتم تنجيد الكنبة كل سنتين تقريبا أما جلد الكبود فيمكن أن يتحمل عشرة سنوات أو أكثر · وتكسى أرضية الحنطور حاليا بالفنيل الملون أو الموكيت على حسب مقدرة صاحبه وكانت قبل ذلك تكسى بالسجاد الفاخر ·

وأمام الكنبة الخلفية يوجد كرسى قلاب لانه يمكن قلبه تحت كرسى السائق وهو يفرد للسماح لعدد أكبر من الركاب بالجلوس ·

ويوجد أمام كرسى السائق جزء يسمى بالمرايا وهو واجهة الحنطور وتكون فى أغلب الأوقات مزينة بالزهور الصناعية أو بقطع من النحاس ، وتحت كرسى السائق يوجد صندوق يضع فيه الأدوات التى يحتاجها للتصليح اذا تعطل الحنطور وهى عبارة عن مفاتيح وفرشة لتنظيف العدة ·

ونأتى الى الأجزاء الجانبية من الحنطور وهى الرفارف وتتوسطهم سلمة أما الرفارف فتكون مكسوة بالجلد ووظيفتها رد الطين المتناثر عليها من الشارع فلا يندفع الى داخل العربة فيلوثها أو يؤذى الراكب ، وبين الرفارف يوجد منها زوج متقابل على كل جانب من جوانب الحنطور توجد سلمة تساعد على الصعود والنزول من الحنطور وهى مصنوعة من الحديد ولكنها تكسى بالنحاس الأصفر فيعطى السلم بريقا جميلا مع لون الحنطور الأسود ونحاس السلم للزينة فقط ·

ولكل عربة حنطور أربع عجلات زوج خلفى وهو أعلى وقطر العجل الخلفى حوالى متر ، والعجل الأمامى أقل أرتفاعا ويبلغ ثمانين سنتيمترا ويربط كل عجلتين عامود حديد يسمى (دنجل)

ومما يلفت النظر للحنطور الزينة التى يضعها السائق أو الصانع عليه وهى غالبا من النحاس وهى عبارة عن وحدات زخرفية مختلفة تمثل أشكالا متنوعة ومن تلك الأشكال السمكة وهى تدل على الرزق الوفير والنسل فى الموروث الشعبى وتوجد وحدات أخرى للزينة مثل خمسة وخميسة والدائرة المخرمة وتسمى كفة وايضا نصف دائرة وكلها كما يعتقد واضعوها انها تقى العربة من الحسد ، وعلى كل من جانبى الحنطور يوجد فانوس وهو مصنوع من النحاس · ومن مسميات أشكال الفوانيس الفانوس البيضاوى والفانوس قرن غزال ، وللفانوس عمر أفتراضى أيضا حيث يستمر صالحا لمدة عشرة سنوات أو أكثر قليلا والفانوس على شكل علبة مربعة الشكل ولها أربع واجهات واجهتان من النحاس ، والأخريتان من الزجاج البنور ، وله من أسفل ذراع يفك بقلاووظ لا دخال اللمبة داخل الفانوس وتثبت فى المسمار وقبل ذلك قديما كانت توضع شمعة بفتيل وتسمى سوكريجة ولهاخزان صغير يملأ بالجاز ، أما الآن فتستعمل لمبة ببطارية ، وللفانوس حلية من أعلى تسمى برنيطة وهى تشبه

البرنيطة الى حد كبير ومفتوحة من أعلى لكى تقوم بوظيفة المدخنة وترجع أهميتها أيضا الى أنها تقوم بتجميع الواجهات الأربع للفانوس ، ورغم استعمال اللمبة الا أنه مازالت توضع البرنيطه والسوكريجة بخزان الجاز للحفاظ على الشكل القديم ، ويوجد فانوس ثالث يتم تركيبه فى العربة أسفل الصندوق ويكون لونه أحمر ويسمى فانوس خطر، وتوضع على ذلك الفانوس أشارة حمراء تعكس ضوء أحمرا اذ ما سلط علية ضوء من الخلف .

وكما هو واضح فان معدن النحاس يمثل عنصر الزينة الأساسى فى الحنطور فيدخل فى كسوة السلم وزينة الكبود وفى الفوانيس وأيضا نجده يكسى به مسند كرسى السائق واسمه المعروف به الدرابزين وهو من الحديد المكسو بالنحاس الورق مثل الذهب الذى تذهب به الكراسى فهو عبارة عن شريط نحاسى أصفر يلف على الدرابزين ومن الأجزاء النحاسية أيضا فى الحنطور الجرس الذى نسمعه مصاحبا لوقع الخيل حينما يعترض الحنطور عارض والجرس عبارة عن علبة مستديرة داخلها ماكينة نحاس مركب بهاسوستة تضغط على الشاكوش الموضوع يمين طاستين من النحاس ويركب الجرس فى أرضية الحنطور تحت رجل السائق ويبرز منه مسمار عندما يدوس عليه السائق يضغط على الشاكوش ويضرب فى الطاستين .

ويبقى بعد هذا من الحنطور آلته الحية وهو الحصان ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهى عبارة عن السرج والرقبية ويقوم السروجى بتصنيع تلك العدة ويثبت السرج فى العربة بواسطة عريشان، عريش على كل جانب ، وهو عبارة عن قائم خشبى ويطلى هذا القائم بالبوية أو يكسى بالجلد .

ويعمل الحصان يوميا لمدة اثنتى عشر ساعة تقريبا وقيمة غذائه يوميا تكلف صاحبه حوالى ثلاثةجنيهات أسعار عام ١٩٨٩ وذلك فى محافظة المنيا أما فى محافظة الاسكندرية فيتكلف طعام الحصان . ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهى عبارة وذرة وفول وبرسيم أو الموجود منهم ولكن الشعير يعتبر أساسيا بالنسبة له ويمكن أن يبدا الحصان عملية جر الحنطور وهو فى سن الثانية والنصف وذلك بعد أن يكون قد جاز تدريبات شاقة على عملية الجر هذه ويستمر فى العمل الى سن العاشرة أو بعدها بقليل (١٨) . قد اختلفت وظيفة الحنطور من عصر الى آخر وكذلك من مدينة لأخرى ففى أواخر القرن التاسع عشر كان يعتبر وسيلة الانتقال الرئيسية لابناء الطبقة العليا أما عامة الشعب فكانوا يستخدمون الركائب فى التنقل وزاد الاقبال عليه من قبل طبقات الشعب المختلفه فى أوئل القرن العشرين الى أن انتشرت وسائل المواصلات العامة من عربات سوارس والترام ثم الاتوبيس بعد ذلك ، وان ظل أستعماله موجودا خاصة فى المناطق التى لا تصلها تلك المواصلات أو لمن يرغب فى أن يكون بمفرده ، ويذكر بعض المعمرين ان أعداد الحناطير كانت كثيرة جدا أمام محاط السكك الحديدية فى مختلف المدن وخاصة باب الحديد وأنه فى أربعينات القرن العشرين كان ياخذ الحنطور من باب الحديد الى حى المنيل بخمسة قروش والآن يقوم بنفس الوظيفة ولكن فى عواصم المحافظات والمدن خاصة تلك التى لم تنتشر بها عربات التاكسى الداخلية فهى محدودة الحجم لا تحتمل التاكسيات كشبين الكوم وكفر الشيخوبنى سويفوان كان استخدامه قد قل كثيرا نتيجة لانتشار السيارات ويبدو ان استخدام الحنطور فى عملية نقل السائحين هو الاستخدام الباقى لفترة قادمة من الزمن لعشق السائحين له .

وكان من استخدامات الحنطور فى الماضى استخدامه فى زفة العرايس وانقرضت هذه العادة الى أن شاهدت زفة احد الأصدقاء (١٩) فى ميناهاوس وفوجئتبانها كانت زفة بالحناطير وكم كانت جميلة تلك الزفة فقد اعادتنى الى قاهرتنا الحبيبة التى عرفناها من خلال كتب الرحالة ، ولم تكن زفة الحناطير قاصرة على الفنادق فقد شاهدت قريبا زفة بالحناطير فى قلب شارع قصر النيل وكانت حقا رائعة ولافته للأنظار وخاصة الأجانب الذين وقفوا يصفقون لها ويتابعونها بسعادة بالغة وبالاضافة الى استخدام الحنطور كوسيلة انتقال واستخدامه المحدود فى زفة العرائس فقد استخدم أيضا للنزهة وكان ايقاع حوافر الخيل يعطى احساسا بالمتعة والنشوة ولنقرأ قول عاشقة مصر د . « نعمات فؤاد » ولكنى لا أنسى الحنطور صغيرة فقد كنت أجد فى ركوبه متعة ورخاء الاسترخاء (ولا انسى الحنطور كبيرة فقد درست شعر أمير الشعراء شوقى وحياته .

وللحنطور فيها قصة ، هذه الكنبة المدرجة ذات الكنبتين المتقابلتين الصغيرة منها مكشوفة لأن الكبود كان يغطى الكنبة الكبيرة وكنت على كل حال أختار الجلوس على الكنبة الصغيرة لارى الشارع والناس أكثر ، أما مقعد الأسطى فقد كان مرتفعا يطل على جوز الخيل ويمسك فى يده كرباجا طويلا .

لقد ولد الحنطور قصائد كاملة من ديوان شوقى من أعذبها وأقربها الى النفس قصيدة النيل فقد كان يحلو له وبيته الذى سماه « كرمة ابن هانىء » على النيل ان يتنزه فى الاصائل على شاطىء النيل فى حنطور ويتأمل الشاعر المترف النهر المترف وكان النيل مترفا على أيامه لا يكدر صفوه أو نقاء ما يحدث له هذه الأيام مما نرتكبه فى حقه ويهمس شوقى مفتونا : ـ

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق
ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق

وأتذكر ونحن صبية أن الأطفال كان يتشعلقون فى الحنطور من الخلف وينادى بعض الصبية ممن لم يستطيبوا التشعلق على السائق قائلين «كرباج ورا يا سطى » فيترك الصبية المتشعلقون الخنطور هاربين خوفا من كرباج سائق الحنطور كما كانوا ينادون على الحنطور مغيظين السائق قائلين : « يا أبو لبن » ولا أعرف حتى الأن سبب هذه التسمية ولماذا أطلقت .

ولكن اختفى الآن ذلك المظهر الذى يجسم لنا شقاوة أطفال ذلك الزمان واختفى الحنطور أيضا من حياة القاهرة آخذا معه ذلك الايقاع المتناغم الجميل والمتبادل بين خطى الخيل ورنين جرس السائق ، ايقاع لم تلعبه يد فنان ولكنه أروع من أى ايقاع ، ومضى الحنطور تاركا لنا الحسرة على ما كان والألم على ما نحن فيه الآن ، مضى بايقاعه ولم يبق فى آذاننا الا رجع صدى خطى الخيل ، ومضى وان كان سيبقى رمزا على رخاء وهدوء عصره .

★★★

---

(١) الموسوعة الأثرية العالمية ، مادة عجلة مصر ١٩٧٧ ، ص ٥١٦ ـ ٥١٧ .

(٢) استخدم الشعب المصرى منذ قديم الزمان الحمار كاحسن وسائل النقل ، فهذا الحيوان الذى لا يكل والذى تمتاز بعض أنواعه بسرعتها والذى يستطيع السير على كل الطرق يبدو وكأنه فى الواقع انما خلق لظروف مصر الخاصة ، وبالنسبة لعلية القوم كان يربط مقعد باحكام على ظهر حمارين ويجلس الرجل على هذا المقعد ، ويبدو انه بطل استخدام هذا المقعد فى الدولة الحديثة ، ادولف ارمان ، مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ترجمة د. « عبد المنعم أبو بكر » محمد كمال » مصر بدون تاريخ » ص ٥٦٢ .

(٣) يمكن رؤية المركبة المذهبة لتحتمس الرابع فى متحف القاهرة .

(٤) تستعمل أغطية للحيوانات حتى لا ترى الا أمامها فقط ولا تجفل من أى شىء على جانبى الطريق .

(٥) ادولف ارمان ، المصدر السابق ص ٥٦٣ ـ ٥٦٥ .

(٦) جاستون فييت ، القاهرة مدينة الفن والتجارة . ترجمة د. مصطفى العبادى ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٨٧ ـ ٩٠ .

(٧) ابن اياس بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ص ص ٤ ـ ٢١ .

(٨) جاستون فييت ، المرجع السابق ص ٩٥ ـ وذكر أيضا وليم ادوارد لين فى كتابه « المصريون المحدثون » أن جمال المحمل كانت تخضب بالحناء وتزين بخوص النخيل فى موكب الحج فيبدو لونها أصفر ـ فلا أعرف اذا كان جاستون يقصد ان اللون الأصفر الذى تصبغ الحمير هو اللون الناتج من الحنة أم لا .

(٩) ابن بطوطة ، رحلته ، دار الكتاب اللبنانى ، بدون تاريخ ، ص ٣٢ .

(١٠) لم تكن الطوائف التى ينتظم فيها المكاريون تقل عن أربعة طوائف أو ثلاثة « لنقل النساء » والرجال « والرابعة لنقل الأشياء والأمتعة ولكن الحمالين على وجه الخصوص (السواعدية) كانوا هم المتخصصين لنقل الأمتعة ولم يكن استخدام البغال والخيول مقصورا على الخاصة فكانت الخيول وقفا على استخدام المماليك أما المشايخ والتجار فكانوا يستخدمون البغال · اندريه ريمون ، فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ، ترجمة زهير الشايب ، مصر ١٩٧٤ ، ص ٥٤ ·

(١١) لمعرفة قيمة البارة انظر : ـ
وصف مصر ـ ترجمة : زهير الشايب ، مصر ١٩٨٠ المجلد السادس الأب انستاس الكرملى ، النقود العربية والاسلامية وعلم النميات مصر ١٩٨٧ ·

(١٢) وكانت الحيوانات التى تؤجر تقف جاهزة فى محطات بمعنى الكلمة تقع فى جوانب الشوارع الرئيسية والأسواق ويستطيع المرء ان يجدها على جانبى معظم الشوارع حيث يمكن ان يمتطى واحدة منها وان يذهب الى حيث يشاء يتبعه أحد الأولاد الواقفين هناك لهذا الغرض وهذا لكى يعود بالركوبة بعد انتهاء المشوار اندريه ريمون ، المصدر السابق ، ص ٥٥ ·

(١٣) على مبارك باشا ، الخطط التوفيقية ، مصر ١٩٨٠ ، ج ١ ـ ص ٢٥٦ ·

(١٤) يبدو انه يقصد بالمزدوجة التى يجرها زوجان من الخيول والمفردة هى تلك التى يجرها فرس أو حصان واحد ·

(١٥) على باشا مبارك ، المصدر السابق ، ج ٧ ، ص ١٧٨ ·

(١٦) الأسطى فتحى عبد الفتاح ، سيد عبد الفتاح ، حسين طلبة ، الشريط مسجل من المنيا ، عام ١٩٨٩ ، الجامع سونياولى الدين · ـ مركز دراسات الفنون الشعبية ·

(١٧) كابيتونية ويكون منجدا بالزرابر لتثبيت تنجيد الكنبة وايضا كحلية ·

(١٨) الشريط السابق ، تسجيلات محافظة المنيا سنة ١٩٨٦ ·

(١٩) الصديق هو الدكتور محمد الهوارى أستاذ اللغة العبرية بآداب عين شمس ·

(٢٠) نعمات أحمد فؤاد (دكتور) القاهرة فى حياتى مصر ١٩٨٦ ، ص ٦٦ ـ ٦٧ ·

مجلة الفنون الشعبية
مجلة فصلية
تصدر كل ثلاثة شهور
عن
الهيئة العامة للكتاب
ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١
كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

من روائع الفن الإسلامي

شبابيك القلل

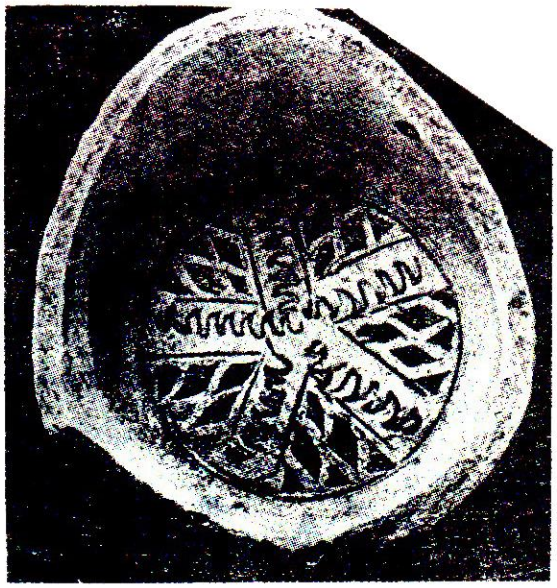
وزخارفها

عبد الله كامل موسى

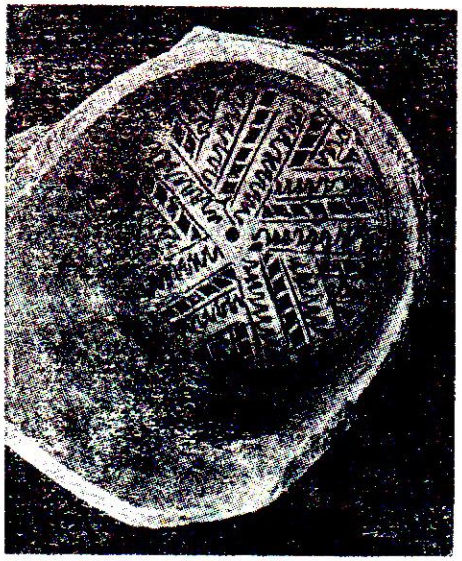
تاثرت الفنون الزخرفية الاسلاميـــةفى اول أمرها بالتقاليد الصناعية والزخرفية القديمة الخاصة بفنون الحضارات التى كانت سائدة فى البلاد التى فتحها العـــرب والتى أصبحت تكون جزءا من الدولة الاسلامية المترامية الأطراف التى امتدت من الهنـد شرقا الى شمـال افريقيـة وبـلاد الأندلس غربـــا ٠

على أن هذه الفنون لم تأخذ كل ما صادفها فى فنون هذه الحضارات القديمة من موضوعات وعناصر بل وقفت منها موقف الفاحص الناقد لذلك فاننا نجد الفنان المســـلم قد امضى فترة طويلة فى عملية استجماع واختيار ومزج فاختار ما لايتعارض واحكام العقيدة الاسلامية ثم مزج بين هذا التكنيك الموروث وبين الزخرفة الجميلة ، وقد استغرقت هذه العملية ثلاثة قرون تقريبا اصبح للفنون الاسلامية بعدها مميزاتها الخاصة التى تكاد لا تخطئها العين(١) ٠

وقد وجهت العقيدة الاسلامية نظر الانسان الى ناحيتى الجمـــال والزينة فى المخلوقات ، وعرفته ان معظم ما يحيط به فى هـــذا الكـــون انما ينطوى على جانبين جانب المنفعة وجانب الزينة والجمال ، وقداقترنت الصناعة بالفن فى ظـــل الاســـلام فلقد شاعت الزخارف فى كل ما أخرجته يد الفنان المسلم من مصنوعات سواء كانت من مادة غالية نادرة او كانت من مـــادةرخيصة متوفرة وهو الأمر الذى لم يعهـد فى الفنون التى سبقت الاسلام اذا لم يعن فنانو تلك العصور بزخرفة السلع الرخيصة كما فعل الفنان المسلم الذى لم يبخل بفنه على شبابيك القلل ، تلك القطع الفخارية التى تعـد ارخص مـا يمكن أن يصنعـــه صـــانع(٢) ٠



شكل رقم (١)



شكل رقم (٢)

---

(١) د٠ سعاد ماهر ـ الفنون الاسلامية ، ص ٥ ـ ٧ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م ، د٠ عبد العزيز مرزوق ـ الفنون الزخرفية الاسلامية فى مصر قبل الفاطميين ، ص ٦ ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٧٤ م ٠

(٢) د٠ عبد العزيز مرزوق ـ المصدر نفسه ، ص ٨ ٠

ويعد الفخار من أهم الفنون التطبيقية الاسلامية ، ومن المواد الأثرية القديمة وترجع قيمته الأثرية الى كثرة مخلفاته والاعتماد عليه بصفة خاصة فى ترتيب مراحل التطور الحضارى والفنى وفي تأريخ طبقات الحفر الأثرى وترتيب الطرز الفنية ، كما أنه أقرب الفنون الزخرفية والتطبيقية الى روح الانسان(٣) ٠

وقد عرفت مصر قبل الفتح العربى كما عرف غيرها من دول العالم الأوانى الفخارية وازدهرت فيها هذه الصناعة وهو الأمر الذى نلحظه فى العصر القبطى حيث ازدهرت صناعة هذه التحف الفخارية وأجادت مصر صناعتها اجادة عظيمة(٤) ٠

والحق أن القاهرة قد ازدهرت فيها أنواع من الفخار كانت تصنع للاستعمال اليومي وكان موطن صناعتها بمنطقة مصر القديمة (الفسطاط) ويمتاز منها الفخار الشعبى بالبساطة وقلة التكاليف ، وفى الوقت نفسه لا يخلو من حسن الذوق ودقة الصنعة وروعة التخيل والابتكار ونقتصر هنا على نوع من الفخار الشعبى متمثل فى القلل الفخارية التى تكشف لنا بالاضافة الى أسلوبها الفنى بعض جوانب من عادات وتقاليد هذا العصر(٥) ٠

وتعد القلل من الأوانى الشائعة فى فخار القاهرة الشعبى ، ومن المعروف أن القلل آنية من الفخار وتكون فى معظم الأحيان غير مطلية بالدهان وتستخدم لحفظ مياه الشرب وتبريدها فى الأقطار الشرقية ولا سيما مصر وقد تكون فى النادر مغطاة بطلاء زجاجى يحفظ للماء درجة حرارته الطبيعية وتستعمل حينئذ للشرب فى الشتاء(٦) ٠

وكان كثيرا ما يسود داخل الوعاء بدخان الأخشاب الصمغية ، ثم يعطر بدخان خشب « القفل » والمصطكا ، ويستعمل لهذا الغرض وعاء صغير من الفخار يسمى مبخرة ، ويوضع فيه الفحم اللازم لحرق الخشب والمصطكا ، ثم تعلق القلة مقلوبة فوقه ، ويشد حول رقبة القلة خرقة على بعد بوصة من الحلق لمنع السناج أن ينتشر بعيدا خارج الوعاء ، وكثيرا ما يوضع قليل من ماء زهر البرتقال فيكسب الماء طعما لذيذا(٧) ٠

وقد تفنن الفخرانيون أو القلاليون فى ابتكار أشكال لطيفة لهذه القلل وفى زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة فصنعت القلل ذات الجدران الرقيقة بالضغط مما يضاعف الاحساس برقة جدران القلة كأنها مصنوعة من الورق ومنها ما تكون سميكة الجدار ، وتزدان بعض القلل بمقابض تسهل استعمالها أو تشكل فوهاتها على هيئة رأس طير أو حيوان ، وفى هذا النوع قد يستعمل مقبض مجوف لملئها بالماء الذى يصب من فم الحيوان عند الفوهة ، ومن هذه القلل ماله بدن مستدير مضغوط ورقبة اسطوانية قصيرة على جانبيها مقبضان بشكل الزمزمية ، وكذلك نجد أباريق لطيفة مختلفة وقد استخدمت القوالب الفخارية وقوالب الجص ذات الزخارف المحفورة فى تشكيل زخارف بارزة على أبدان بعض هذه القلل وذلك بأسلوب الضغط أو الصب فى هذه القوالب(٨) ٠

ونرى على هذه القلل رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية وأشرطة من الكتابات الكوفية والنسخية نجد فيها عبارات دعائية لأصحاب هذه القلل وعلى احدى القلل من هذا النوع والمحفوظة

---

(٣) د٠ حسن الباشا ـ مدخل الى الآثار الاسلامية ، ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣ ، دار النهضة العربية ٠

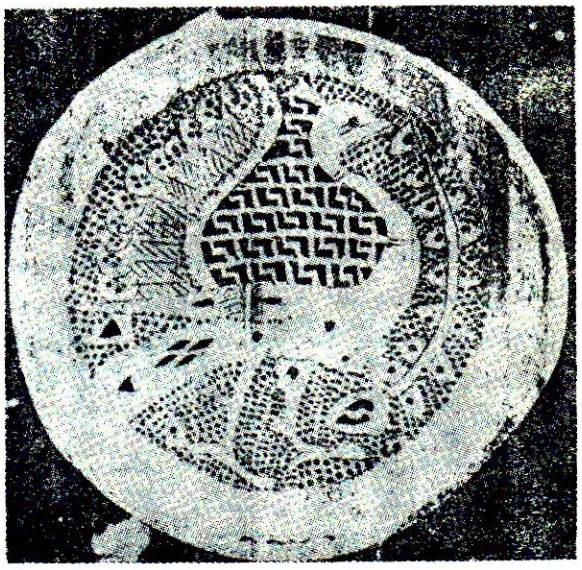
(٤) د٠ عبد العزيز مرزوق ـ المرجع السابق ، ص ٥٢ ٠

(٥) ناصر خسرو ـ سفرنامة ، ترجمة يحيى الخشاب ، ص ٦٠ ، القاهرة ٠ ١٩٤٥ م د٠ عبد الرءوف على يوسف ـ الفخار ، (القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها) ، ص ٣٢٣ ٠

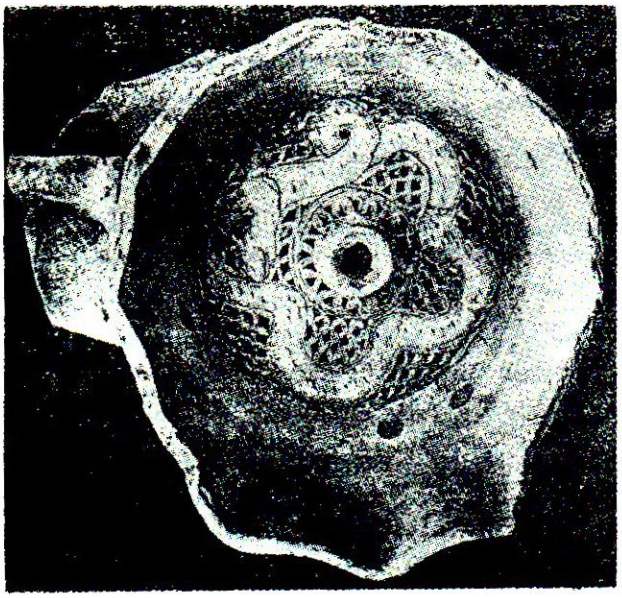
(٦) د٠ زكى محمد حسن ـ فنون الاسلام ، ص ٣٢٨ ، دار الرائد العربى ، القاهرة ، بيروت ٠

(٧) ادوارد وليم لين ـ المصريون المحدثون ـ شمائلهم وعاداتهم ، ص ٩١ ـ ٩٢ ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة ، ١٩٥٠ م ٠
هبة الله محمد فتحى ـ الفنون الشعبية ، مخطوط رسالة ماجستير ـ كلية الآثار ، ص ٥١ ، ١٩٤٨م

(٨) د٠ عبد الرءوف على يوسف ـ المرجع السابق ، ص ٣٢٥ ـ ٣٢٦ ٠

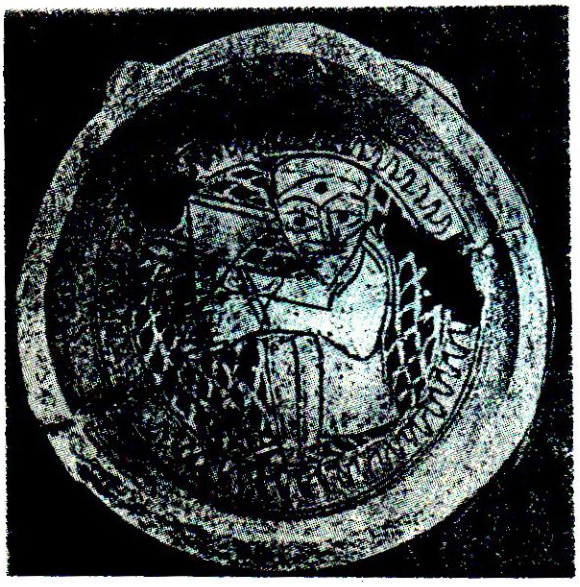


شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)

بمتحف أطنة بتركيا كتب بخط كوفى بسيط بيت لطيف من الشعر نصه :

اذا أنت لم تحفظ لنفسك سرهـــا
فسرك بين الناس يعلمـــه الغـــير

وأسلوب الخط هنا بسيط مبكر يمكن نسبته الى القرن الثانى الهجرى والثامن الميلادى(٩) ٠ كذلك كانت تحفـــر على بعض القلل فى العصر المملوكى والعصر التركى عبارات رقيقة دارجـــة مثل « لقا المحبوب شفا القلوب » ومن ألـــوان الطلاءات الزجاجيه الأزرق والأخضر بدرجاتهمـــا وتزخرف بعض هذه القلل المطلية رسوم وزخارف بالبريق المعدنى تمثل أسماكا أو كتابات كوفيـــة دعائيه تتفق مع أسلوب الخزاف سعد ، وقد وصل الينا أسماء صانعين آخرين للقلل هما قاســـم ومصرى وقد ورد اسم أولهما على قطعـــة من انـــاء عليها زخارف هندسية ونباتية أما ثانيهما فقـــد وصلنا من انتاجه قلة من الفخار يزخرف أعلى بدنها شريط دائرى عريض داخله رسوم بارزة على هيئه طيور كبيرة وأخرى صغيرة ، ومن بين القلل بمتحف دمشق نجد قلة عليها اسم صانعها سعد وربمـــا كان الخزاف القاهرى المشهور الذى عاش فى أواخر العصر الفاطمى وأنها مما استوردته بلاد الشـــام فى أواخر العصر الفاطمى(١٠) ٠

ولمـــا كان كثير من القلل قد ترك سطحه دون زخارف فقـــد اكتفى الفخرانيون أو القلاليـــون بزخرفة المصفاة أو شباك القلة من الداخل(١١) ٠

والحق أن ميدان الزخارف فى شبابيك القلل من الميادين الطريفة فى الفنون الاسلاميـــة والتى تشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة الصنعة وبراعة التخيل والابتكار ، وتثبت أن الصناع فى الاسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه بعض مؤرخى الفنون من أن المسلمين كانوا ماديين فـــى فنونهم الى أبعد حد وهو زعم غير حقيقى والا فمـــا بالهم يعنون فى بعض التحف على رخص ثمنهـــا بزخارف لا تبدو للعين ولا حرج على الفنان المسلم اذا ترك المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفية ولكنه أحب الفن للفن فلقد آمن عن يقين أن الله جميل يحب الجمال فأخذ يعمل على تحقيق الجمال فى كل ما تخرجه يداه مما يضفى جمالا زخرفيـــا يشيع الغبطة ويشهد لمبدعه بحسن الذوق (١٢)٠

وأغلب الظن أن صناع الفخار كانوا يصنعـــون شبابيك القلـــل بتشكيل بدن القلة على دولاب بسيط ويترك جزءها العلوى غير تام ، ثم يشكل على الدولاب نفسه الرقبة وفى أسفلها قرص يثبت بآلات صغيرة من الصلب أو الخشب مكونا عليه الرسم المطلوب ، ويمر بعد ذلك على أسفل القرص بآلة قاطعة يزيل بها العجين الناتجه من الثقوب ثم يستخدم الدولاب مرة أخرى فى وصل الرقبـــة بالبدن ، ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقـــوبة هو شباك القلة(١٣) ٠

وتعد شبابيك القلل من القطـــع المســـتديرة الفخـــارية التى تثبت عادة بين بدن القلة وبين رقبتها لتحول دون تسرب الهوام الى داخل القلة فيلوث ما فيها من ماء وهى أشبه ما تكون بالمنخل ذى الثقوب الكثيرة التى تسمح بخروج المـــاء عندما نرفع القلة لنشرب منها وقد ازدهرت فى مصر عنها فى سائر الأقاليم المصرية(١٤) ٠

وقد تفنن الفخرانيون أو القلاليون فى زخرفـــة شبابيك القلل بالزخـــارف المتنوعـــة وتقـــوم على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية ، فهى تشبه المخرمات (الدانتلا) ، ومن الزخارف التى نجـــدها على شبابيك القلل الزخارف الهندسية التى تتميز بالروعة والابداع ٠

وتتمثـــل الزخـــارف الهندسية فى الخطوط المستقيمة والمنحنية والجدائل وأشرطة من الحزوز

---

(٩) A. Grohman : Dei aralistren Insch riften der Keramiken aus Misis, S-257. Istanbuler Mitteilungen. B. 15 1065.

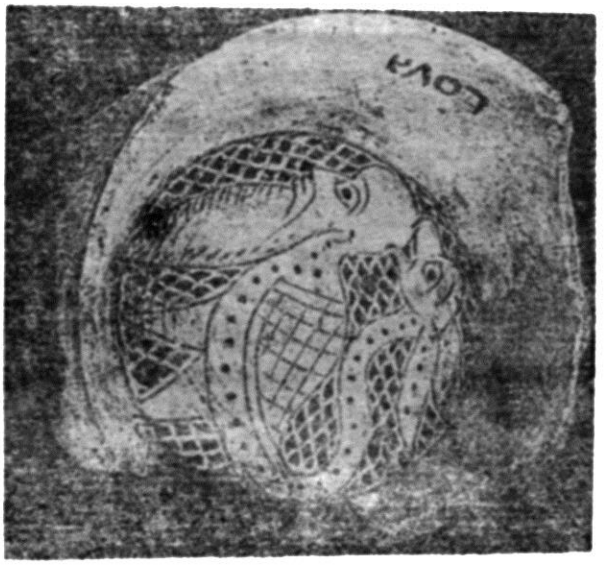
(١٠) د٠ عبد الرءوف على يوسف ـ المرجع السابق ، ص ٣٢٨ ٠
د٠ زكى حسن ـ كنوز الفاطميين ، ص ١٥٣ ـ ١٦٥ ٠

(١١) المصدر نفسه ، ص ٣٢٥ ـ ٣٢٦ ٠

(١٢) د٠ زكى حسن ـ فنون الاسلام ، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨ ٠
د٠ عبد العزيز مرزوق ـ الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه ـ ص ١٢٧ ـ بغداد ـ ١٩٦٥ م ٠

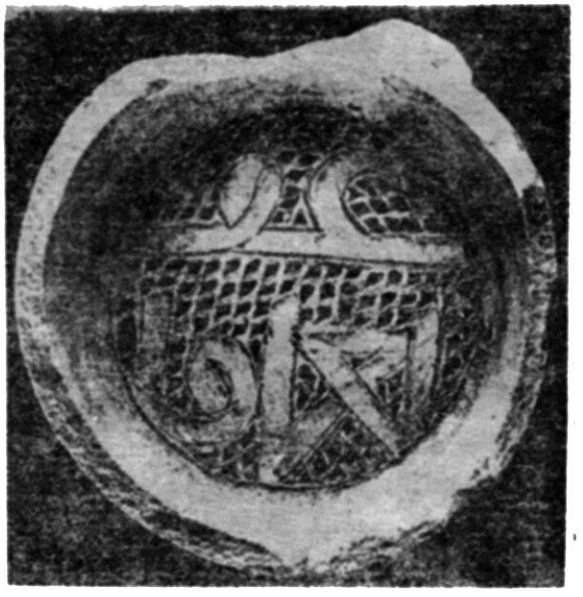
(١٣) Olmer. p : les filtres de Gargoulettes, Catalogue General du Musée Arabe du Caire, le caire. Imprimerie de L'Institut Francais, 1932, p. 3.

(١٤) د٠ زكى حسن ـ فنون الاسلام ، ص ٣٢٩ ٠
(٠ عبد العزيز مرزوق ـ الفنون الزخرفية ، ص ٥٣ ٠



شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

الزجزاجية المتوازية والمتقاطعة ، وقد أوجد الفنان داخل هذه الأشرطة المحززة عناصر هندسية تتمثل فى أشكال مثلثات ودوائر ومربعات ومعينات ومستطيلات ونجوم تؤلف موضوعات زخرفية بسيطه ومركبة نفذت بأشكال متشابكة ومتداخلة اضافة الى فتحات دائرية مثقوبة تمثل نقاط مفتوحة(١٥) ٠

وعلى الرغم من أن الفنان المسلم لم يكن مبتدعا للأشكال الهندسية الا أنه أبدع فى طريقة رسمها وتوزيعها والتاليف بينها وتنسيقها تنسيقا يجعلها تبدو وكأنها ابتكرت لأول مرة ٠

وقد وصل الفنان المسلم الى ذلك عن طريق تقسيم وتحليل الأشكال فتارة نراها متشابكة وأخرى متداخله وأحيانا متلاحقة وأخرى متباعدة ومن ثم يمكن القول أن هذا الأسلوب الزخرفى المنفذ على شبابيك القلل قد بعثه الفنان المسلم بعثا جديدا فبدا فى ثوب من الجمال قشيب لم يكن له من قبل فقد نفر الفنان المسلم من الفراغ فكرر الوحدات الزخرفية المذكورة تكرارا يمكن أن يستمر دون أن تمله العين وهو الأمر الذى نلحظه على هذه الشبابيك ٠ انظر شكل رقم ١ ، شكل رقم ٢

أما رسوم الحيوان والطيور والأسماك فهى متنوعة على تلك الشبابيك وعلى جانب من الجودة ودقة الملاحظة وبعضها أصاب الفنان فيه غاية الدقة والتوفيق فى الابداع الزخرفى وفى التعبير عن الحركة ومن أمثلة ذلك شباك قلة مشهور من الفخار غير المزجج ، ذو طينة خضراء ضاربة الى الصفرة، مزين برسم طاووس نفذه الفنان بأسلوب يتسم بالواقعية الى حد كبير يمسك بمنقاره فرعا نباتيا مورقا وهو الأمر الذى شاع فى الفن الساسانى فى ايران قبل الاسلام ، وللطاووس ذيل مرفوع فوق ظهره فى توازن ، وتظهر بعض التفاصيل المحزوزة على بدن الطاووس والأرضية من المشبكات المفرغة والزخارف المتعرجة ومعظم مساحة الشباك تغطيها ثقوب غير نافذة ٠

والتكوين الزخرفى مفعم بالحيوية ويمثل مرحلة متطورة للغاية تتميز بالدقة والاتقان ٠ انظر شكل رقم ٣ ٠

ويرجح معظم الباحثين نسبة هذا الشباك الى العصر الأيوبى على أننى أرجح نسبته الى العصر الفاطمى فقد كانت رسوم الحيوان تمثل العنصر الأساسى فى الخزف الفاطمى على سبيل المثال بينما كانت الفروع النباتية عنصرا ثانويا يصحب الموضوع الرئيسى الذى يسوده بكبر حجمه وظهور أهميته بدقة وعناية فائقتين ٠

كما نفذت رسوم الطاووس أيضا فى العصر الفاطمى بالبريق المعدنى وتظهر عليه مسحه العظمة والخيلاء وروح التناسق والتناسب وهو الأمر الذى يتفق تماما وهذا التكوين الزخرفى الذى نحن بصدده ٠

كما يوجد شباك قلة آخر يزدان بشكل ثعبان والتكوين الزخرفى مفعم بالحيوية ويتسم بالدقة والاتقان ٠ انظر شكل رقم ٤ ٠

أما الزخارف الآدمية فمعظمها بدائى وكاريكاتورى المظهر ومن أمثلتها رسم شخص ممدود الانف جالس القرفصاء تتصل أنفه بالاطار الدائرى للشباك ونفذ الوجه بشكل جانبى يتمثل فى الشق الأيسر من الوجه ، وبين امتداد اليد والأنف أوجد الفنان شكل كأس يلامس الأنف كما أوجد الفنان أسفل اليد كأس آخر تتصل قاعدته بالاطار الدائرى للشباك ٠ انظر شكل رقم ٥ ، انظر شكل رقم ٦ ٠

أما الزخارف التى تمثل كائنات خرافية فقد أبدع فى زخرفتها الفنان المسلم على شبابيك القلل وتمثل مرحلة متطورة للغاية تشهد له بالدقة وتتمثل هذه الزخارف على سبيل المثال وليس الحصر فى شباك فخارى غير مزجج ذات لون أصفر ضارب الى الخضرة ذى زخارف محفورة ومفرغة تمثل طائر خرافى له رأس آدمية نفذت بشكل جانبى وتتلامس الرأس مع اطار الشباك وذلك من خلال مقدمتها ولحية طويلة على شكل ورقة نباتية وتتميز بامتدادها حتى أنها تصل الى اطار الشباك من أسفل وقد أوجد الفنان على جانبى الخط المحدد للحية تهشيرات محززة ويبدو على الوجه واللحية التقدم فى العمر أما البدن نفسه فيقع فى وسط الشباك تقريبا وقد زخرف فى أعلاه بخطوط محززة متقاطعة وهو الأمر الذى أوجد شكل معينات صغيرة

---

(١٥) Olmer : Op. cit., p. 17.

داخل التكوين الزخرفي ويلي ذلك شريط يصل من الأذن ويرتفع ممثلا الذيل ، ويمتد على هيئة تنين طويل الأذنين حتى أنهما يتلامسان واطار الشباك خلف التكوين الزخرفي ويعض التنين رأس الشكل الآدمي وقد رسم أيضا وجه التنين بشكل جانبي على نمط رسم الوجه الآدمي وقد حدد هذا الشريط بحز من أعلى وأسفل وقد أوجد الفنان داخل هذا الشريط نقاط مفتوحة تبدأ من الأذن وتستمر حتى نهاية جسم التنين وفي أذنيه والرسم في مجمله غاية في الدقة والاتقان متميزا بالفعالية والحركة والليونة وقوة التعبير فقد استطاع الفنان أن يعبر عن تقدم السن على الوجه الآدمي وكذلك فقد أصاب في التعبير عن شكل التنين وحرية حركته الى جانب توفيقه في رسم جسم الطائر وبصفة خاصة في الجزء العلوي أما الأرضية فهي ذات تهشيرات محزوزة وثقوب مستديرة ·

مصر العصر الفاطمي ـ العصر الأيوبي (١٦)

سجل رقم ٣٨٥٦ / ١٦ متحف الفن الاسلامي شكل رقم /٦ أما الشبابيك التي تزدان بكتابات كوفية ونسخية نذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر شباك قلة غير مزجج دقيق الصنع ، من طينة خضراء ضاربة الى الصفرة ، ومزين بنص كوفي مورق من كلمة « كاملة » والكتابة تمثل مرحلة متطورة من الخط الكوفي المورق الذي تطور في العصر الفاطمي والأرضية عبارة عن أشكال معينات مخرمة وأرجح نسبته الى العصر الفاطمي(١٧) سجل رقم ٧١٠٢ شكل رقم ٨ ·

وقد نشر المرحوم حسن الهواري شباك قلة عليه كتابة نسخية تقرأ « برسم مليحة » أي بأمر مليحة وربما كانت احدى سيدات العصر المملوكي الشهيرات أو الجواري أو المغنيات طلبت تسجيل اسمها على هذه القلة أو أهداها اليها الصانع وربما تكون صاحبة حمام مليحة الذي ذكره المقريزي في خططه في خط درب ابن البابا(١٨) ·

وعلى مجموعة من هذه الشبابيك ترجع الى العصر المملوكي نجد رنوك أو شارات مثل زهرة الزنبق وزهرة اللؤلؤ (المرجريت) ورسم السبع والدرع والكأس والهدف وعصوى البولو وغيرها من الشارات التي تدل على وظائف أصحابها أو تمثل شارات شخصية لهم ويمتاز بعض هذه المجموعة من شبابيك القلل بما عليها من كتابات كوفية ونسخية ومنها حكم وأقوال مأثورة (١٩) · ومنها على سبيل المثال وليس الحصر شباك عليه كتابة نصها « عف تعافا » · وشباك عليه « عمل عابد » شكل رقم ٩ ، شكل ١٠ ·

تأريخ شبابيك القلل ·

يعد موضوع تأريخ شبابيك القلل المحفوظة في المتاحف والمجموعات الاثرية من الموضوعات الصعبة لكونها من منتجات الفن الشعبي الذي لم يتطور كثيرا بمرور الزمن ، ومعظمها لا يحمل في الغالب كتابة تشير الى تاريخ صنعه أو مكان عمله أو اسم صانعه أو من صنعت له مما يصعب معه تحديد الزمان والمكان ، كما أن الحفائر الأثرية التي قامت في الأماكن المختلفة لم تكن تسير بأسلوب علمي صحيح مما جعل تأريخ هذه الشبابيك ليس من الأمور السهلة ، وهناك احتمال كبير في أنها لم تكن تصنع في الفسطاط فحسب ، بل كانت ترد من الأقاليم المصرية المختلفة في المراكب النيلية ، وقد عني بدراسة شبابيك القلل الباحث الفرنسي P. Olmer ، وقد حاول تقسيمها الى موضوعات واعتمد في تقسيمها على دقة رسومها ونوع صناعتها ، وعلى الرغم من أنه بالغ في تقدير النتائج العلمية التي تؤدي اليها هذه الطريقة الا أننا لا نجد أمامنا من سبيل آخر نسلكه الى تأريخ هذه الشبابيك(٢٠) ·

---

(١٦) Bahgat, A and Massoul : la Céramique Muslmane de l'Egypte. le caire. 1930, p. 89. fig G.

(١٧) Ross E.D. : The art of Egypt through the age, London, 1931, pp. 101-102, fig. 76-A.

(١٨) د· عبد الرءوف علي يوسف ـ الفخار ، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨ ·

المريزي ـ الخطط ـ ج ٢ ، ص ١٣٤ ـ مكتبة الثقافة الدينية ·

(١٩) د· عبد الرءوف ـ المرجع السابق ، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨ ·

(٢٠) د· زكي حسن ـ فنون الاسلام ، ص ٣٣٢ ·

د· عبد العزيز مرزوق ـ الفنون الزخرفية ، ص ٥٤ ·

الخبز في مصر القديمة

إيمان المهدى

تحفل حياتنا المعاصرة بالعديد من مظاهر الاحترام والتقديس للخبز ويتجلى ذلك باستخدامنا كلمة (العيش) للدلالة على الخبز كما لو كنا نربط بين الخبز والحياة ، وهذا الاهتمام ليس بالأمر الحديث بل ربما يرجع فى معظمه للفكر المصرى القديم ، الذى ما زالت رواسبه تؤثر على بنية العقل المصرى الحديث وان اكتست بافكار الديانات السماوية والتاثيرات الشرقية والغربية ٠

ولقد كان الخبز وما زال أحد أهم الأطعمة التى يحرص المصريون على تواجدها على موائدهم ، غير أن أهميته فى مصر القديمة لم تقتصر عليه كمادة للطعام بل امتدت الى أوجه شتى فى الحياة الدنيوية والعقائد الدينية والطقوس الأخروية والممارسات السحرية والوصفات الطبية ، وفضلا عن ذلك فقد لعب الخبز دورا هاما فى الحياة الاقتصادية كوسيلة للمقايضة فى المعاملات التجارية ولدفع الرواتب للموظفين والعمال والجنود ، ومن ثم تعددت أسماؤه واختلفت أشكاله وفقا لاستخدامها وحسب عصرها فكان منها « البيضاوى » ، و « المخروطى » . و « المستدير » ، أما الأسماء فقد تعدت للمائة ٠

ويقول الحكيم آنى لابنه وهو يوصيه بأمه : ـ

«ضاعف الخبز لأمك واحملها ان استطعت كما حملتك فهى التى كانت تحمل لك الخبز والجعة كل يوم حينما كنت فى المدرسة » (١) ٠

ولقد راعى المصريون قواعد النظافة وآداب المائدة ـ على الأقل فى الطبقات العليا والوسطى فنرى كاتبا ينتقد عامل المعمار لأنه يأكل الخبز بأصابعه الملوثة !!

وقد تفاوتت كميات الخبز التى يتناولها الفرد من شخص لآخر ، ولكن الدراسات الحديثة التى أجريت على النصوص « والسجلات » تظهر أن (جراية) العامل كانت تتراوح بين ثلاثة وأربعة أرغفة فى اليوم الواحد ٠

وتتضح أهمية الخبز على المائدة المصرية القديمة من نصوص مثل خطاب الضابط عنخ ارى الى زوجته المتوفاة (٢) : ـ

« ٠٠٠ ولما رقيت الى الرتبة التى أحملها الآن فقمت بما يقوم به رجل فى مركزى ٠٠٠ ولم أوثر نفسى بالعطور والخبز والملابس ٠٠ » ٠

فالضابط يستعمل هنا تعبير الخبز كناية عن

---

(١) عبد العزيز صالح ـ **الشرق الأدنى القديم** ـ ص ٣٥٢ ـ ٣٥٣ ٠

(٢) A. Gardiner, K. Sethe, *Egypt in letters* to the Dead from the Old Middle Kingdom. London, 1928, p. 8-9, pls. 7-8.

١ ـ تمثال من الحجر الجيرى لطاحنة ـ دولة قديمة ـ المتحف المصرى . J 89164

١ ـ الدق : تمثال من الخشب لرجل يدق فى هاون ـ دوله قديمه ـ المتحف المصرى .

● رجل يلاحظ نضج الخبز

الطعام مثلما نفعل اليوم ، ومن المدهش أنه يقدم العطور على الخبز ويقدم الخبز على الملابس واذا كان تقديم الخبز عن الثياب أمر مألوف بيننا فان تأكيده على أهمية العطر يوضح لنا اهتمام المصريين البالغ بأمور النظافة . ومن النصوص الهامة الأخرى قول الحكيم آني :

« ... لا تأكل الخبز وغيرك واقف دون أن تحت الخطى اليه ، وتمد يدك بالخبز اليه وبذا تؤثره الى أبد الأبدين » .

كما يقول أمنموبى وهو يرشد ابنه الى سبيل اصلاح الرجل الفاسد : ـ

« ... املأ بطنه بالخبز لديك حتى يشبع » .

والخبز هنا فى هذين المثالين أيضا يدل بشكل عام على الطعام .

ولقد تباهى (حنقو) (٣) حاكم المقاطعة الثانية عشرة فى مصر العليا فى نقوش مقبرته بأنه أعطى الخبز للجائع والملابس للعارى ، وبات هذا التعبير شائعا فى النصوص التالية التى تباهى بتقوى المتوفى أمام أوزوريس رب الموتى فى محكمته الالهية التى تساق اليها الأرواح يوم الدينونة .

كما كان للخبز دوره الكبير فى مجال التجارة والاقتصاد ، فقد استخدم فى عمليات تبادل السلع فى الأسواق وهو ما يظهر فى مناظر بعض المقابر منذ الدولة القديمة ، وقد عرف أن أسعار الخبز فى عصر الرعامسة تراوحت ما بين $\frac{1}{5}$ ، $\frac{1}{10}$ دبن (٤) لبعض أنواع الخبز ، وقد استخدم الخبز كمرتبات للعمال والجنود ويتضح من سجلات دير المدينة أن العامل كان يخصص له سنويا ١٠٠٠ رغيف من خبز (كرشت) كما أعطى كمرتبات لبحارة وموظفى المراكب فى حدود رغيفين أو ثلاثة يوميا لكل شخص ، ويزيد عدد الأرغفة بارتفاع مكانة الشخص الوظيفية فبينما يأخذ طبيب السفينة عشرة أرغفة يأخذ الكاتب ثلاثة أما الخادم فانه يأخذ رغيفين فقط .

وكان الخبز من أهم المؤن التى تجهز بها الحملات العسكرية والبعثات الاستكشافية ، ففى نص وادى الحمامات بذكر ضو (الأسرة الحادية عشرة) أنه أعد حملة مكونة من ٣٠٠٠ رجل جهز لكل واحد منهم ٢٠ رغيفا من الخبز يوميا ويبدو أنها كانت نوعا من الفطائر الصغيرة .

وقد استخدم الخبز فى الطب بعد خلطه بمواد أخرى لعلاج بعض الأمراض والكسور والجروح فقد استخدم خبز النبق (٥) بعد خلطه بالعسل ومواد أخرى لعلاج النزيف واستخدم خبز شنس بعد خلطه بدقيق الفاكهة وفاكهة العرعر والحنظل لعلاج الامساك ، كما استخدم أيضا لعلاج الاسهال بعد خلطه بالمغرة الصفراء وصفار البيض والماء ، أما لقتل دودة الاسكارس فقد خلط خبز فقا مع النطرون الأحمر والتربنتينا ، ولعلاج الكسور استخدم خبز بسن مع بعض الفواكه ، وقد استخدم خبز الشعير بخلطه بالزيت والملح لعلاج الحروق ، ولعلاج قشر الشعر استخدم نوع من خبز القمح تدهن به فروة الرأس بعد خلطه ببعض المواد .

واذا كان للخبز تلك الأهمية فى الحياة الدنيوية فليس من الغريب أن يحرص المصريون القدماء أشد الحرص على تزويد المتوفى به عند دفنه فى طقوس العبادة الجنائزية التى قدروا لها أن تمتد الى ما شاء الله ، ويؤكد ذلك العثور على الخبز فى المقابر التى تعود الى عصر بداية الأسرات (حوالى ٣٠٠٠ ق . م)، كما تضم المقاصير الجنائزية قوائم بالأطعمة حفلت بأسماء الخبز التى وصلت فى نهاية الدولة الحديثة الى ما يتعدى المائة اسم ، وكان من المفروض أن تتحول تلك الأسماء وأشكالها الى خبز حقيقى فى العالم الآخر يزود المتوفى بحاجته من الخبز اذا ما قدر لطقوس تقديم القرابين أن تتوقف ، اذ كان المتوفى يخشى أن

---

(٣) N. de G. Davies, *Deir El Gebrawi*, II, pp. 29-30, pls. 24-25.

(٤) *Urk.* I, 76-79.

(٥) استخدم قدماء المصريين بعض الفواكه فى اعداد أنواع من الفطائر مثل الفطيرة الموجودة بالمتحف الزراعى بالدقى وهى محشوة بالتين كما استخدموا أيضا دقيق النبق فى اعداد بعض أنواع فطائر القرابين مثل فطائر تنيس الموجودة بالمتحف المصرى وقد أثبت ذلك عن طريق تحليل عينة منها فى المركز القومى للبحوث .

يضطره الجوع الى أن يأكل قذارته وهو أخشى ما كان يخشاه المصرى ، ولذا حرص الكهان على أن يضمنوا نصوص توابيتهم التعويذة التالية : ـ

« أنا لن آكل العذرا لأننى سأنال تاج أنوبيس الأبيض ذى الخبز المضيء ٠٠ » (٦) وينادية الاله فى نصوص الأهرامات فيطلب منه القيام من التابوت ليتناول قرابينه فيقول « انهض هذا خبزك الطازج وجعتك الطازجة » ، كما تؤكد تعويذة أخرى على أن العفن لن يصيب خبز القرابين فتقو للمتوفى : « انهض هذا خبزك الطازج أبدا الذى لن يلحق به الفساد » (٧) ٠

ومن الطريف أن المصريين قد حرصوا على تصوير المتوفى أحيانا وأمامه كميات كبيرة من الخبز مكومة على مائدة القرابين الضخمة وخلفه قوائم القرابين التى تضم العديد من أنواع وأسماء الخبز ومنها خبز « ايدات حاك » أى «خبز ايدات» الموضوع « خلفك » ، وهو أحد أسماء الخبز ذات المعنى السحرى وكان الغرض منه تحويل أنظار الأرواح الشريرة عن خبز القرابين ٠

واذا كان المفروض أن يظل الخبز الذى يقدم فى القرابين طازجا الى الأبد ولا يتعفن أبدا فلابد أنهم لجأوا الى الوسيلة التى تحقق لهم ذلك وهى تحميص (وتلدين) أنواع الخبز المختلفة التى تقدم كقربان وفى هذا يمكننا الاشارة الى أحد أسماء الخبز وهى خبز « تآشر » وهو ، الخبز « المحمص » أو « الملدن » ، وهذا « التحميص » أو « التلدين » كان يتم لبعض أنواع الخبز التى تقدم فى القرابين الجنائزية والتى يرجى لها الدوام فكما كان يتم تحنيط الجثة لكى تبقى فانه أيضا كان يتم تحميص الخبز لضمان بقائه سليما دون تعفن ولعل فى هذا ما يفسر العثور على على أرغفة الخبز سليمة فى المقابر وعدم اصابتها بالعفن ٠

وقد استخدم الخبز فى طقوس الخدمة اليومية والاحتفالات الدينية فى المعابد حيث كان يمثل جزءا رئيسا من مكونات القرابين التى تقدم فى المعابد فى المناسبات المختلفة ولعل اهمها تقديم الخبز فى : ـ

١ ـ القرابين اليومية ٠

٢ ـ قرابين الأعياد الشهرية ٠

٣ ـ قرابين الأعياد السنوية ٠

حيث كان يقدم الخبز يوميا بالمعبد الى تمثال الاله الموجود فى ناووسه داخل قدس الأقداس ، هذا الى جانب المنح التى كان يعطيها الملك للكهنة الذين يقومون بالطقوس أمام التمثال الملكى بالمعبد فكان كل كاهن يأخذ عشرة أرغفة من خبز شعت ، وعشرة أرغفة من مختلف أنواع الخبز وفطيرة واحدة ، وتعتبر هذه القرابين اليومية اقل أهمية من قرابين أيام الأعياد الشهرية والسنوية والأعياد كانت اما ذكرى لأحداث هامة من أساطير الآلهة كذكرى مولد الاله أو انتصاره على عدوه الى جانب الاحتفال بأوائل تقسيم الزمن كيوم العام الجديد أو أول يوم من الشهر ، وخلال هذه الاحتفالات كانت توزع أرغفة الخبز المختلفة على الموظفين ٠

ومن خلال كميات الخبز الممنوحة للمعابد فى الأعياد المختلفة تتضح أهمية العيد وقيمته ، فاذا كانت الكميات الممنوحة كبيرة جدا كان العيد كبيرا وهاما والعكس صحيح ٠

وفى الاحتفالات بأعياد النصر كانت تقدم القرابين للآلهة فى المعابد فنجد على النصف الجنوبى للصرح السادس فى معبد الكرنك تسجيلات الملك تحتمس الثالث للأعياد الجديدة التى أقامها بمناسبة انتصاراته فى آسيا والقرابين التى قررها للاله آمون بهذه المناسبة وهى تتكون من الخبز والخبز الأبيض ٠

وقد عرفت أسماء كثيرة للخبز دونت على الآثار المختلفة ولعل أقدمها تلك الأسماء التى دونت على الأختام الاسطوانية التى ترجع لعصر الأسرة الأولى ولوحات الأسرة الثانية ، ثم نجدها بعد ذلك فى قوائم القرابين فى المقابر والمعابد ، وفى نصوص الأهرام ، ومتون التوابيت كما دون بعضها على البردى والأوستراكا ٠ ومنذ بداية الأسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة نجد أن مصر القديمة عرفت ما يتعدى المائة اسم من أسماء الخبز ، والفطائر ، ولعل أقدمها على الاطلاق هو الاسم تا ، ومن تلك

---

(٦) متون التوابيت *Coffin Texts* 187 (88)

(٧) نصوص الأهرام *Pyr.* 859 a

الأسماء تبقت لنا بعض المسميات الشبيهة التى تطلق على بعض أنـواع الخبز والفطائر مثل : خبز «بات» المصرى القديم الذى يتشابه مع خبز (البتاو) الحالى الذى ما زال يصنع فى بعض قرى الوجه القبلى (أسيوط ـ الفيوم) ، كمـا تجدر الاشارة الى أنه يمكن تقريب الخبز المصرى القديم « بسن » من كلمة بيسانى التى تطلق على نوع من الخبز معروف حاليا (المنوفية) ، أما خبز « شنس » فيذكر أحمد كمال : أنه يمكن تشبيهه بفطائر (الشوريك) التى تقدم حاليا كرحمة للمتوفى ٠

وقد اتخذت هذه الأرغفة أشكالا عديدة متنوعة منهـا (البيضـاوى) ، و (المخروطى) ، و (المستدير) الا أن أقدمهـا على الاطلاق كان الشـكل نصف الدائرى الذى تطور بعـد ذلك وأصبح الشكل المخروطى الذى نراه على موائد القرابين حتى نهـاية الدولة الحديثة وأحدثهـا أشكال الدمى الأدمية ، والحيوانيـة ، والأشكال الحلزونية التى ظهرت فى الدولة الحديثة والتى مازلنا نصنع مثيلاتها فى الأعياد مع أنواع الكعك المختلفة للهو بها الأطفال ، كما يظهر أيضـا التشابه الكبير بين أحد أشكال الخبز فى مصر القديمة والخبز الشمسى الذى ما زال يصنع فى صعيد مصر حتى اليوم ٠

وعلى الرغم من أهمية الخبز للمصرى القديم فى حياته الدنيوية والدينية الا أن صناع الخبز كانوا يمثلون طبقة من أدنى الطبقات الاجتماعية فهم غالبا ما كانوا من خدم المنازل أو العمال التابعين للمعـابد والمنشآت الحكومية ، وعلى ما يبدو ، فقد كانت مهنتهم تورث لأبنائهم من بعدهم وهو ما يتضح من وجود الأطفال فى بعض مناظر صناعة الخبز حيث نراهم يلهون بجوار أمهاتهم وآبائهم، وفى بعض الأحيان ظهرت الخبازات أمام الأفران يرضعن أطفالهن (٨) ، وعلى ذلك فاننا نجد ثلاثة أنواع من صناع الخبز فى مصر القديمة : ـ

١ ـ صـناع الخبز فى المنـازل للاسـتخدام الشخصى والعائلى ٠

٢ ـ صناع الخبز المحترفون الذين يعملون فى المعابد والقصور الملكية ومساكن علية القوم ٠

٣ ـ صناع الخبز الذين يصنعونه من أجل بيعه للجمهور ٠

ومن الجدير بالذكر أن الخبـازين المحترفين الذين يعملون فى المعابد والقصور الملكية كانوا من الرجال ، وذلك لأن الطـاقة الانتاجية لهـذه الأماكن كانت كبيرة جدا بما لا يتناسب مع طاقة النساء ٠ وكان دور المرأة فى هذه المهنة مقتصرا على العمل فى مخابز المنازل ٠

وذلك لأن طاقتها الانتـاجية محدودة ، وقـد اختصت النسـاء ببعض الأعمال التى تحتاج الى الصبر كالطحن والنخل وذلك فى مخابز المنازل الكبيرة بينما كان يعهد بالخبز للرجال من العمال ويمكن أن نشبه ذلك بما يحدث حاليا من اقتصار عمل المرأة على اعداد الطعام والخبز فى المنازل بينما تعتمد مطاعم الفنادق الكبيرة ، والمستشفيات فى مطابخهـا على الطهاة من الرجال ، وكذلك اقتصار العمل فى المخابز على الرجال فقط دون النساء ٠

وقد صنع الخبز فى مصر القديمة من دقيق الحنطة (أقدم أنواع القمح) والشعير ، وأضيفت له بعض الخمائر البرية والماء والملح وعند اعداد أنواع معينة من الفطائر والحلوى كان يضاف لها السمن والعسل والفواكه أحيانا ٠

ولا تختلف الخطوات المتبعة عند اعداد الخبز فى مصر القديمة عنها حاليا من تنقية ودق وطحن للحبوب ، ونخل للطحين وتشكيل الأرغفة ويؤكد ذلك التطور البطىء لأدوات صـناعة الخبز وهو ما نلحظه من مقـارنة بعض هذه الأدوات التى ما زالت مثيلاتها تستخدم حاليـا مثل المناخل والغرابيـل ، وأحجار الطحن وان كانت قـد استبدلت حاليا بالآلات ، الا أن بعض المنازل فى الريف ما زالت تحتفظ بالرحى اليـدوية وهى تتشـابه الى حد ما مع أحجار الطحن فى مصر القديمة منذ العصر النيوليثى ٠

أما الأفران التى استخدمت فى انضاج الخبز

---

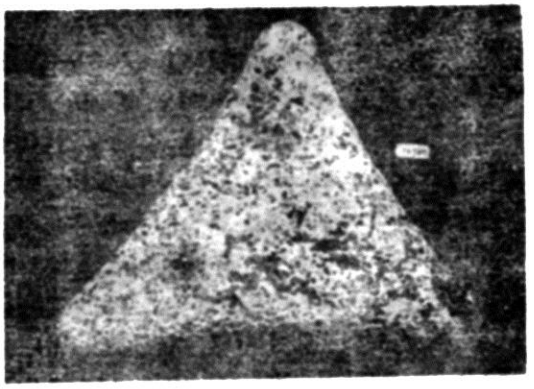
(٨) مثل المنظر الموجود فى مقبرة تى عنخ خنوم ـ خنوم حبت ٠

A. Moussa, H. Altenmulter, Das Grab des Nianchnum und chnumhotep, Mainz am Rhein, 1977, pls. 23-26 A.

٥ ـ نموذج خشبى لفناء منزل يوضح خطوات صناعة الخبز وفيه يتصح الفرن الاسطوانى الشكل ـ دولة د ـ المتحف المصرى

اشكال الخبز :

٤ ـ فرن عبارة عن قوالب يتم تسخينها مسبقا قبل صب العجين فيها بالمتحف المصرى J. 36 295 ـ دولة قديمـــة .



٧ ـ رغيف مثلث الشكل من الدولة الوسطى ـ المتحف المصرى .

٦ ـ قطيرة مستديرة الشكل فى اناء من النحاس ترجع لعصر الدولة القديمة بالمتحف المصرى .

٩ ـ الخبز الشمسى فى صورته النهائية .

فى مصر القديمة فقد تم التعرف على نوعين منها : ـ

١ ـ أفران استخدمت لانضاج الطعام وتسخين قوالب الخبز التى يسوى فيها الخبز المخروطى وهى توجد فى مجموعات ويمكن أن نطلق عليها لفظ مواقد وقد عرفت منذ العصر النيوليثى ٠

٢ ـ أفران اسطوانية استخدمت لانضاج الخبز المستدير والفطائر متنوعة الأشكال وقد وجدت هذه الأفران منذ نهـــاية الدولة القديمة وهى تتشابه مع الأفران الحالية فى الريف المصرى ٠

وقد ارتبطت العادات المصرية الحالية ارتباطا وثيقا بالعادات المصرية القديمة فيما يتعلق بالخبز من حيث الاهتمام والتقديس والاحترام فما زال المصريون يرفعون الخبز من على الأرض ويقبلونه وارتباط ذلك بتقديس المصريين القدمـاء للخبز والحبوب التى صنع منهـا « القمح والشـعير »

فالاله أوزير الذى تنسب اليه كل التطورات التى تحدث على الأرض طوال العام هو أقرب الآلهة لتوضيح فكرة الخبز المقدس وعلاقته بالآلهة فكل الظواهر الطبيعية المتعلقة بالنبات،والأرض تعزى اليه فجفـاف النبـات وموته ثم نمو النبـاتات واخضرارهـا من جديد يشـيران الى موت وبعث أوزير كل عام ٠ ولذلك فقد كان يصور مستلقيا على الأرض تنمو من جسده سنابل الشعير كما توجد بعض العادات المتبعة فى بعض الأوسـاط الريفية والشعبية فى حالة ولادة طفل أو وفاة آخر فور ميلاده وهذه العادات تتغلغل فيها وتسيطر عليها الأفكار المصرية القديمة والمعتقدات السحرية ومن هذه العادات : ـ

وضـــع رغيف من الخبز وقليل من الملح الى جانب المولود بعد ولادته ٠

وتعتقد الأم التى تفعل ذلك أن الملائكة تحوم حول المكان الذى به المولود فتضع لهـا العيش والملح حتى تأكل منه وتبتعد عن الطفل ولا تؤديه ٠

ويتشابه ذلك مع الأفكار المصرية القديمة التى تعتقـد أن المـوتى الأشرار يتركون مقـــابرهم ويتربصون بالبشر ٠ وربما وضع الخبز والملح بجانب الطفل ارضاء لهذه الأرواح وكسبا لمودتها ومنعا لضررها وأذاها ٠

ومن المعروف أن المصرى يكنى بالعيش والملح عن شدة الروابط والتعبير عن الصداقة فيقول : « أكلت معه عيش وملح » ٠ واذا لم تنفع الصداقة يقول « يخونه العيش والملح » (٩) ٠

ومن العادات المصرية المعاصرة التى يستخدم فيها الخبز والتى تتشابه مع العـادات المصرية القديمة عادة توزيع الخبز والفطائر (الشوريك) على الفقراء حول المقابر فى أيام الخميس والجمعة ، وأيام الأعياد وهذه العادة غالبا ذات أصل مصرى قـديم يتعلق بطقـوس تقـديم القربان للمتـوفى والتى كانت توضع فى البداية داخل المقبرة ضمن وجبات كاملة من الطعام ثم بعد ذلك عن طريق قوائم القرابين على جدران المقابر ٠

وكما انتشر اسـتخدام الخبز فى العـادات المصرية المختلفة قديما وحديثا فان الأمثال الشعبية قد حوت الكثير من الأمثـال التى ذكرت الخبز والعيش للتعبير عن مختلف المعـانى وكما قـال قديما الحكيم عنخ شاشنقى : ـ

« أعط الشـــغال رغيفـا تأخـذ رغيفين من كتفيه » (١٠) ٠

فمازلنا نردد :

« أعطوا العيش لخبازينه ولو يأكلوا نصفه » ٠

«من يأكل عيش السلطان يضرب بسيفه»(١١) ٠

---

(٩) أحمد أمين ـ قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ـ ص ٢٩٣ ٠

(١٠) عبد العزيز صالح ـ الشرق الأدنى القديم ـ ص ٣٥٥ ٠ والحكيم عنخ شاشنقى كان كاهنا فى عين شمس فى القرن ٥ ق٠م ٠

(١١) محمد قنديل البقلى ـ الأمثال الشعبية ـ ص ٦٥ ـ ١١٨

الفنون الأفريقية

د . عزالدين إسماعيل أحمد

ان الحديث عن الفن الأفريقى حديث ممتع للغاية يكاد القارىء او المتخصص يشتاق لقراءته ، اشتياق العطشان للماء ، فانغموض الذى اكتنف القارة الأفريقية بغاباتها ، وسكانها على مدى عشرات القرون كان السبب الرئيسى وراء هذا النهم الذى تعلق به القراء والباحثون لمعرفة أسرار هذه القارة بموقعها وسطحها ومناخها وغاباتها وحيواناتها وسكانها ، والأعجب من ذلك أننا مازلنا ونحن على أعتاب القرن الحادى والعشرين أمام الكثير من الأسرار التى لم يستطع العلماء كشف القناع عنها حتى اليوم ..

وتتمثل هذه الأسرار بصفة خاصة فى عادات وتقاليد بعض القبائل التى ما زالت تسكن الغابات والأحراش الاستوائية والتى لم يصلها من نور العلم او الحضارة سوى القليل .. وبصفة خاصة فى وسط القارة فى حوض نهر النيل والكونغو والى الجنوب فى أحواض أنهار الزمبيزى واللمبوبو والأورانج ، تلك المناطق لم يماط اللثام بعد عن كثير من أسرارها التى تضرب فى أعماق التاريخ ، ولكننا فى هذه المقالة سوف نعرض لبعض الفنون الافريقية التى انتشرت على طول وعرض القارة وأصبحت سمة مشتركة بين أغلب القبائل والعشائر الافريقية وهذه الفنون تمثل جزءا من التراث الفنى والشعبى الافريقى ..

ومن أشهر هذه الفنون « فن الكهوف » وقبل أن نتناول هذا الفن لابد للدارس والباحث عن مذاهب وأحوال الفنون الافريقية وأنواعها من التعرف على أجواء البيئات المختلفة التى نشأت فيها هذه الفنون ، وكذلك لابد له من الالمام بمجموعة الحقائق التى اكتشفها علما الآثار والأجناس وما كشفت عنه تلك الدراسات والحفريات من آثار وتراث الانسان البدائى فى

مختلف بقاع القارة وما خلفه انسان العصور الأولى من رسوم تشير الى ما كان عليه الانسان الافريقى من ميل فنى صادق ، والانسان بفطرته مزود بالملكات الجمالية التى تعطيه القدرة على التعبير عن هذا الاحساس بأشكال متباينة وبألوان مختلفة ، قد يحاكى بعضها الطبيعة أو ما حوله من موجودات جماديه أو نباتية أو حيوانية ولكنه بالتدريج سوف يعمل على تطوير تلك الموجودات بعد ان يطورها وفقا لامكانياته الفنية والمادية وقدرته على التذوق لهذا الابداع أو ذاك ـ أن قدرة الانسان سواء فى شمال الكرة أو غربها أو شرقها على الخلق الفنى والابداع لا حدود لها فالمتتبع لهذه القدرات منذ عصر ما قبل التاريخ حتى الان ليتأكد من هذه الحقيقة التى لا تغيب عنها الشمس ..

والمقصود بالفن الافريقى مهما تعددت صوره هو ذلك الابداع الفنى الصادق النقى التلقائى الذى لا يحتوى على التكنيكية ذلك الانتاج الصادر عن احساس فنى ينتمى بأصله وجذوره البعيدة الى ارض هذه القارة الخضراء دون مؤثرات وافدة اليه من خارج بيئته .. ربما وسط الالواح البسيطه بعيدا عن العمران وبين الغابات الكثيفه أو وسط الشجيرات أو على شواطىء الانهار والبحيرات .. وقد تطلب البحث عن مثل تلك البصمات الفنية جهدا خارقا من الباحثين والمهتمين بالفنون الافريقية ..

وفن « الكهوف » هو الفن البدائى المتميز والمميز للانسان الافريقى ، فهو الفن الفطرى الاول الذى لم تشوبه شائبة ولم يتعرض لأية مؤثرات سابقة ، وحتى لا ينقطع الرجل البدائى عن محيطه الذى يعيش فيه سجل على جدران وأسقف الكهوف التى اتخذها مأوى له ولأسرته رسوما بسيطة لكنها واضحة ومعبرة ، كذلك كان يهدف من تسجيل ذلك الى استمرار شعوره واحساسه بالسيطرة على تلك القطعان باعتبارها موردا للطعام ..

لما الضوارى كالفهود والنمور فقد رسمت مع توجيه السهام اليها بغية قتلها وذلك فى شكل تمثيلى هو أقرب الى أحلام اليقظة أو على الأرجح بهدف تحقيق هذا ، المطلب ..

وقد قاومت هذه الرسوم عوامل الزمن نظرا لأنها كانت مرسومة على هيئة حفر غائر فى الصخور (يتراوح بين ١ سم وبوصة) وكذلك احتفظت تلك الرسوم الملونة منها بألوانها نظرا لبعدها عن عوامل التعرية الخارجية ، أما الألوان المستخدمة فكانت من الأكاسيد المتوفرة بين ثنايا الصخور أو الطفلة ..

ولقد انتشرت هذه الرسوم بأشكالها المختلفة فى مختلف الكهوف التى سكنها الانسان فى جهات مختلفة من القارة ، وحاليا ما زالت هناك نماذج بلاد النوبة وشمال أفريقيا وشرقها ، وفى زامبيا ووسط القارة وجنوبها ..

ولقد تقاربت هذه الرسوم فى بساطتها التعبيرية كلما توحدت فى أهدافها رغم بعد الشقة بين البيئات المختلفة ، وكثيرا ما سجل الرجل البدائى الأفريقى رسوماته وانطباعاته على عظام الحيوانات وقرون الوعول ، بل تعدى ذلك الى الدقش على الأجسام الادمية فمنها « يسمى الوشم » حتى أصبحت تلك الرسوم سمة عامة للرجل البدائى ..

وفى واحة العوينات وهى احدى الواحات بالصحراء الغربية وتبعد نحو ٥٠ كم من حدود مصر الدولية مع السودان وتشاد ـ تشهد الرسوم الموجودة بهذه المنطقة على أنها كانت تضج بالحياة لغنى مراعيها وقطعانها من البقر الوحشى والنعام فى مرحله من مراحل التاريخ ..

وتعتبر منطقة « العوينات » امتداد لها حيث يؤكد لك ما تبقى فى الواحات الخارجة والداخلة من معابد وقصور ومقابر ترجع الى عصور الفراعنة والرومان ..

وأغلب الرسوم التى تركها الانسان الأفريقى على كهوفه وأكواخه تمثل الحيوانات التى تعيش فى البيئة حوله أو بعض النباتات ، وقد استخدم الانسان الافريقى بعض الأدوات البدائية من الحجارة أو المعادن فى عمل هذه النقوش ، وتصور لنا المصادر التاريخية الأشكال المختلفة لتلك الكهوف التى انتشرت فى المناطق الجبلية والصخرية ..

رسوم قبائل البوشمان :

ومن أشهر الشعوب الافريقية التى اشتهرت بهذا الفن شعب « البوشمان » .. وهم قوم يعيشون فى الجهات النائية من جنوب أفريقيا ويعرفون بسكان الأدغال وبينهم وبين الزنوج شبه كبير ، ولا يزيد عددهم فى الوقت الحاضر من بضعة آلاف ، ولهم لغة خاصة وثقافة بدائية تميزهم عن غيرهم من الأجناس الأخرى ، وهم أقدم سكان جنوب أفريقيا ويقال أنهم السكان الأصليون لهذا الاقليم ، ولهم فن بدائى يسمو على كثير من الفنون البدائية المعروفة ، بل هو أكبر من ذلك أن يكون فى ذاته مدرسة من أرقى المدارس الفنية فى العالم ..

والبوشمان بطبيعة حياتهم يعيشون وسط الأدغال ويمارسون الصيد والرعى وهم ينزعون فى رسوماتهم الى تقليد أو « محاكاة » الطبيعة التى يعيشون بينها ، ويميلون الى رسم الأشخاص والحيوانات ، ويتجلى فى رسوماتهم دقة الملاحظة والقدرة على تسجيل مختلف الحركات ، فقد صوروا الحيوانات من الجانب ومن الأمام ومن الخلف مع استخدام الألوان المناسبة ، وفى تسجيلاتهم هذه (لأوضاع الحيوانات المختلفه) ما يثبت اكتشافهم لمحتوى الطبيعة من جمال وما تمتزج به من قيم فنية ، اجتذبت تفكير الانسان فقدته الى محاولة تقليدها ومحاكاتها ..

والبوشمان هم القناصون المرتحلون فى أفريقيا ، ويقطنون الأجام ـ وهى أدغال ذات شجيرات خفيضة كثيفة الأغصان ـ ومنهم من يقيمون فى الواحات التى تتوافر فيها الحياة من الآبار الجوفية .

ويقطن البوشمان فى أعشاش خاصة يبنونها من أفرع الأشجار والنباتات ، كما أن لهم حيل خاصة فى التخفى لصيد الغزال والغنام من حيث يتخفى الصياد منهم فى جلد الحيوان أو فى كوة من ريش النعام ـ « يضعها حول وسطه » ويخفى قومه أو سلاحه بين ذراعيه ، ولا يزال يقترب من القطيع رويدا رويدا حتى ينجح فى الامساك بواحدة منها أو أصلتها فى مقتل ، فيستره رفاقه حيث يجهزون على الفريسة التى تشكل لديهم بعد ذلك وليمة فاخرة ، وهذا الوصف توضحه بعض رسوم البوشمان فى جنوب أفريقيا ...

ولا زالت هناك بعض قبائل البوشمان تعيش حياتها الطبيعية فى مناطق نائية ـ ويوجد بين قبائل البوشمان أفراد ذوى حساسية فذة مرهفة ، سجلوا رسومهم والتى تعبر عن عشقهم لعناصر الطبيعة المحيطة ـ من حيوان وطير ـ بل وتكاد رسومهم تدل على قدرتهم على محاكاة أشكال الحيوان فى صور رائعة كما برعوا فى النقش على بعض النعام ، ولهم فى ذلك نماذج فنية تشير الى القدر الكبير الذى يتمتع به هؤلاء الصيادون من حس مرهف ومهارة فائقة ..

وقد لا نذهب بعيدا اذا ما قلنا أن رجال البوشمان كانوا أول من ابتكر طرق الاحتيال على الصيد/ بحفر الحفر العميقة والتخفى فى زى يقارب شكل الحيوان المراد صيده ..

وأن تسجيل بعض المشاهد « لطرق التخفى » (على هيئة طائر النعام) لتعد المظاهر الأولى لتلك الفنون والتى استمر الانسان يمارسها أجيالا طويلة من ، الزمن .. ، ولقد استخدم رجال البوشمان ما كان يصادفهم من الأحجار الصلدة ، والنظام فى تشكيل أدواتهم التى يحتاجونها فى قضاء حاجتهم اليومية ..

الأقنعة :

انتشرت الأقنعة فى الفن الافريقى فى أماكن ومناطق عديدة من قارة أفريقيا حتى أصبحت تشكل ركنا رئيسيا من أركان هذا الفن أن لم تقل سمة مميزة له بين عامة الفنون التشكيلية .

والقناع الافريقى ينتشر فى غالبية البلاد الافريقية وعلى الرغم من تعدادها الهائل فى كل مكان الا أننا قد لا نجد اثنين منها ينطبقان على بعضهما تمام الانطباق ، فنحن نواجه نماذج يستخدم منها الفنان الافريقى أشكالا وخطوطا ومنحنيات قد تبدو لنا غريبة فى تكوينها وقد لا يستطيع الشخص العادى أن يفهم مغزاها بل سرعان ما نجد أنفسنا وكأننا نستبعد آثارها وننكرها .. ذلك باعتبارها أشياء غريبة لا يمكن تفسيرها أو التعبير عنها .. وكم من الناس من

(قناع من النيجر »

يقفون عند هذا الحد ولا يستخلصون شيئا من انطباعاتهم نظرا لأن ما يشاهدونه ليس الا نماذج ذات طابع مناقضة لما ألفوه ..

وعلى ذلك فان الرؤية الجديدة غالبا ما تظل مبهمة اذ كانت تجاه عمل من أعمال الفن الأفريقى كما نجد فى الأقنعة ، وعلى ذلك لابد لنا من أن نعترف بأن عنصر الجدة (التجديد) لا يعدو أن يكون واحدا من مجموعة كبيرة من القيم اللازمة للعمل الفنى .

ويرجع تاريخ القناع الى الصعور البدائية السحيقة حيث كان الصيادون يؤدون رقصة فيقلد بعضهم العصى والحراب ، والبعض الآخر يرتدون فوق وجوههم ورؤوسهم أقنعة تمثل أشكالا لرؤوس الحيوانات المرا دصيدها أو رؤوسا حقيقية أبقى عليها لهذا الغرض ، وقد وجدت بعض رسوم تمثل هؤلاء الصيادين وهم يعتمدون بأيديهم على بعض العصى كل يكمل تمثيله لوضع الحيوان « من ناحية أرجله الأربعة » بينما يمثل الصيادون حاملوا السهام والرماح دورهم فى الصيد وهم يتمايلون فى حركات رشيقة بينما يأخذ الملتفون حولهم فى التوقيع بالأيدى والعصى وقطع الظران (نوع صلب من الحجارة) .

وكلما كان شكل القناع مخيفا ومفزعا كان ذلك أدعى لايقاع الرعب فى نفس العدو وقلب الفريسة وبالتالى نجاح عملية الصيد وهذا ما يمكن أن نسميه بالجانب السحرى للقناع وقلما نجد مجموعة من الفنون التشكيلية لأى من البلاد الأفريقية تخلو من وجود القناع بينها .

وقد صنع القناع الأول من جلود الحيوانات « كالأفيال ووحيد القرن » نظرا لصلابتها بعد جفاف ـ وكان الخطر الخارجى للقناع يختلف من غيره تبعا للمادة التى صنع منها فكان ، منها الدائرى الشكل ومنها ما هو بيضاوى ، ومنها ما كان على هيئة وجه الانسان ..

وقد تركت فيه فتحات للعينين والأنف حيث يربط بعد ذلك فى الأذنين أو حول الرأس بأربطة من الجلد ..

ومن الأقنعة ما صنع من ثمار نبات القرع (فى بعض البيئات) والذى يمكن ارتداؤه على الوجه بسهولة نظرا للفراغ الذى تشكله قشرة هذه الثمرة ، وقد زينت الأقنعة الأفريقية فى الغالب الأعم بخطوط دائرية أو زوايا ليست متقاربة فى مجموعها وذلك حسبما يتاح لصانعها من مواد وأكاسيد وألوان ..

ومن الأقنعة ما اذدان بملصقات أخرى كريش الطيور أو شعر الحيوان ومنها ما زخرف بمجموعات منتظمة من القواقع والأصداف وبذور النباتات وغير ذلك مما يعبر عن تلقائية الرجل الأفريقى فى تزيين حاجاته وممتلكاته .

وقد كانت الدروع التى يستخدمها كل الصيادون والمحاربين أقرب من أشكالها الى الأقنعة ، ولذلك نرى أن الدروع الأفريقية فيما عدا ما حفر فيها على الخشب الصلب منقوشة هى الأخرى ومزينة بنفس النقوش التى زينت بها الأقنعة أو ما هو أقرب اليها .

وتعتبر مناطق الكونغو أفريقيا واحدة من أخصب المناطق وأغناها بالانتاج الفنى المميز

للأقنعة الافريقية ، كما برزت أيضا بعض القبائل فى كل من نيجيريا والسنغال وغانا وغينيا والكميرون فى هذا الانتاج الفنى ٠

الرقص والموسيقى عند الأفريقيين :

لعل الرقص من أبرز الفنون عند الأفريقيين ، فهم يرقصون ويتمايلون جماعات وفرادى مهما تباعدت بينهم المسافات واختلفت العقائد والديانات ٠٠

والرقص عند الأفريقيين ميل فطرى يكاد أن يكون شبه غريزى ، يبدو واضحا فى ميول القبائل الأفريقية الى ممارسة الرقص وارتداء الملابس الخاصة بحلقات الرقص ٠٠

ويرقص الأفريقيون سواء توافرت لديهم المصاحبة الموسيقية أم كان الرقص عملا قائما بذاته تصاحبه أنواع معينة من العزفات والغناء الجماعى ٠٠

وفى المجتمعات الافريقية غالبا ما يصاحب الرقص ايقاعا من الدق على الطبول والنفخ فى الأبواق ، ويتصايح الراقصون فى حركاتهم واهتزازاتهم ، وتتميز كل رقصة عن الأخرى بنوع الصرخات والأصوات المصاحبة غير أن هناك رقصات صامته لا تكون فيها الحركة الا للأجسام ما بين تمايل وتسنى للأذرع وما يلزم ذلك من أنواع الزينة التى يتزين بها الراقصون من قطع الفراء وجلود الصيد وريش الطيور والحلقات والمعدنية التى يكون لها رنين رتيب مدة الرقص ٠٠

وهناك من الرقصات ما يشترك فيه الرجال والنساء على السواء ٠٠ وهناك رقصة ، الترحيب ورقصة الحب ورقصة التقرب للآلهة ورقصة الصيد ، رقصة الحرب ، رقصة الموت ٠

وليست الرقصات الافريقية وفى غرب أفريقيا بالذات فنا شائعا للمتعة وانما هذه الرقصات فتمثل فيها مقومات درامية تنبض بطبع الرجل الأسود مع قوى الطبيعة والعقيدة ، وكل القوى المعادية لحياته ، وعلى ذلك فان منطقة غرب أفريقيا من السنغال وغينيا وليبيريا وساحل العاج وغانا ونيجيريا هى حدود ذلك المسرح الكبير

(قناع من ساحل العاج)

الذى تنحشر فيه الآلاف الطبول ، ووقتدق ايقاعات مئات الرقصات التى تختلف من حيث الشكل والمضمون ٠٠ ، وفى كل قبيلة وفى كل جماعة من القبائل هناك فى القرى رقصات من كل نوع ٠٠

أن حلقات الرقص قائمة ليل نهار ٠٠ فالشبان والفتيان والأطفال يرقصون رقصاتهم التى تتصل اتصالا مباشرا بحياتهم وليست عرضا تجريديا لقيم جمالية بحته وذلك ما يجعل الرقص الأفريقى مختلف عن رقص الباليه الغربى ٠٠

والاختلاف بين النوعية من الرقص جوهرى وهو الفرق بين الواقع والخيال ومن حيث الشكل فلكل رقصة من الرقصات الافريقية نوعا خاصا من الملابس الافريقية والأقنعة وتخطيطا صبيانيا للحركة وتنوعها وملابس الراقص الافريقى زاهية الألوان لونها أبيض يرمز الى الأشباح عادة وهى مطرزة بالريش « ريش الطيور » وجلود الحيوانات الملونة ٠٠

ولكل قبيلة ملابسها الخاصة برقصاتها وهى تختلف بالطبع عن ملابس الحياة اليومية ..

وهناك فى أفريقيا من الراقصين المحترفين فى الجماعات الأفريقية فهذا لا يمنع من أن باقى أفراد الجماعات يسهمون عادة فى الرقص .. ولكن فى حدود دور الكورس أى الدور ، المساعد .. وهم بذلك يكونون حلبة الرقص حول الراقصين المحترفين والمعروف أن جنود الدفاع عن الجماعة معظمهم من الراقصين المحترفين .. ولأسباب دينية وعقائدية فانه ممنوع عليهم الاشتغال بالزراعة والقيام بالخدمات اليومية للجماعة .. وطالما أنه ليست هناك حرب تشغل الجنود منهم راقصون ولارتباط الراقصين بالدين فرجال الدين فى الجماعات الآفريقية يحترمون رقصتهم المعروفة بالتوتم وهى رقصة تتمثل فيها التقاليد للديانة التوتمية وشعائرهم .

أما لغة الايقاع الموسيقى فان الطبلة هى أساس الموسيقى الافريقية وهى اختراع افريقى ..

وتعدد أنواع الطبول فى الوقعة الأفريقية وتبعا لاختلاف أصحابها وأشكالها تختلف أحداثها .. ولكنها تعطى لغة حركية يفهمها الأفريقيون — هذه اللغة قد تثير ضجيجا بالنسبة للأذن الأوربية فالايقاع الأفريقى يتغير داخل الرقصة الواحدة ولذلك تعددت أنواع الطبول لتقوم بهذه الوظيفة .. الايقاعية المعقدة .. ويتميز الايقاع الأفريقى بتغير مناطق الضغط العادية داخل « المازورة » التى تكون الوحدة الزمنية للحن وهذا الايقاع فى الاصطلاح الموسيقى هو الستكوب ، وعلى ذلك فالايقاع الموسيقى السيكوباتى هو الذى يعطى للرقصة الافريقية حيوية دافقة .. وكل نوع من هذا الايقاع انما هو تعبير عن عاطفة معينة تتحرك بها أجسام الأفريقيين الراقصة المرنة .

ويضاف الى أنواع الطبول آلة موسيقية تشبه الأكسلوفون ولكنها آلة موسيقية تشبه الآلة الوترية بها ٦ أمتار تؤدى نوتات موسيقية مختلفة .. وبجانب هذه الآلة توجد آلات موسيقية نافخة مصنوعة من المعدن أو الخشب .. ويقول بعض الأمريكيين أن الموسيقى الأفريقية فيما عدا الايقاعات السيكوباتية المركبة تعتبر بعيدة الشبه عن الموسيقى الأمريكية ، ذلك أن موسيقى الجاز تعتبر أقرب الى باريس منها الى الكونغو .

كما أن الايقاعات المركبة التى تمتاز بها موسيقى أفريقية وموسيقى الحضارات الشرقية بوجه عام تحمل أزمة الجمود التى يعانيها الايقاع فى الموسيقى الأوربية الكلاسيكية منذ مطلع القرن العشرين ..

والواضح أن الايقاعات الأفريقية المركبة ذات اللهجة السنكوباتية هى فى الواقع أهم ما يميز موسيقى الجاز الأمريكية ، وكما هو واضح أيضا أن الايقاعات المركبة تعتبر عنصرا جديدا فى الموسيقى الكلاسيكية المعاصرة يكسبها عمقا فى التعبير .. وتتبعا للرقصات ، الأفريقية تشكل الأغانى وهى أغنيات مصاحبة للرقص ، ومن أشهر الأشكال الفنية الغنائية ذلك الشكل الغنائى المنتشر فى قرى غانا ، والمغنى من هذا النوع يقوم بالدور الرئيسى فى أداء اللحن . أما الكورس فهو يصاحب المغنى بتزويد مذهب الأغنية دائما ..

(قناع من ساحل العاج)

وتوجد صورة أخرى لهذا الشكل الغنائى تعتبر أكثر تقدما فى بعض القبائل شرق السنغال وفيها يصاحب المغنى مجموعتان من الكورس تتصارعان فى أداء بعض أجزاء اللحن ..

والواضح أن هذا الشكل الغنائى الأخير أنه قريب بالأشكال الغنائية الدرامية .. وتعتبر منطقة غرب أفريقيا غنية بألحانها التقليدية وهى الحان مبهجة للنفس وتمتاز بمرونة خطها الميلودى ويدخلها عصر الأكورد التأليف الصوتى ، كما توجد ظاهرة تقابل الألحان وذلك عندما تبدأ مجموعة المنشدين قبل أن تنتهى المجموعة الأخرى من أداء لحنها غير أن التركيب الصوتى أو ذلك الشكل الهارمونى فى الموسيقى الأفريقية يأتى مصادفة اذ يعتمد على الفطرة دائما ..

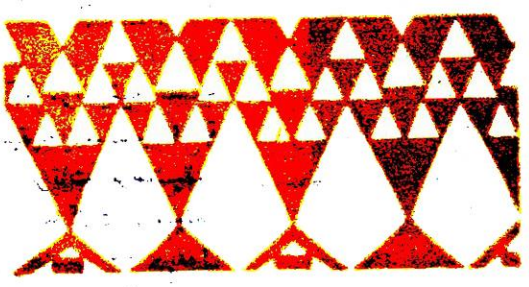
هذا مع أن الصفة الغالبة فى الأغانى الافريقية هى جماعية الأداء الا أنه توجد بعض الأغانى المنفردة هى عادة تعبيرية أو أغانى المفاجأة الليلية ..

والغريب فى هذا المقام أن بعض الطبول الأفريقية من الفخامة بحيث لا يقدر على حمله فى دور واحد والكثير من هذه الطبول مصنوع من أشجار البوص الضخمة الحجم والبعض الآخر مصنوع من جذوع الأشجار الجافة بعد اجراء التجويف اللازم بها ، كذلك اتخذت بعض المجتمعات الأفريقية من ثمار نبات القرع نوعان من الطبول كروية ويعتمد فى الدق عليها بعيدان من الخيرزان أو شرائح طويلة منها ..

وتغطى غالبية الطبول بأنواع رقيقة من جلود الحيوانات وتشد شدا محكما مما يساعد على تباين الأصوات الصادرة منها ..

تلك لمحة سريعة عن بعض الفنون الأفريقية العريقة والتى اشتهرت بها القارة عبر المئات من السنين ، والتى كان لها تأثيرها الواضح فى ايقاع الحياة وهذا يثبت لنا بما لا يدع مجالا للشك أن السكان الأفارقة أهل حضارة وثقافة وليس كما يدعى البعض أنهم ليس لهم تاريخ .. أن الوثائق والأدلة المادية لخير شاهد على صدق هذه المقولة .

« رسوم عثر عليها فى بعض كهوف العصر المجدل »



د • بحوى عانوس

لعبت عناصر الطبيعة والكائنات دورا جوهريا فى تراثنا الاسطورى والشعبى والدينى وفى المأثورات الجاهلية ، فاستخدمت الشجرة كرمز الى الخير والمعرفة والشمس كرمز الى احراق العدو ، والقمح الى الخصوبة والماء الى الحياة والخصوبة والخلود كما استخدمت الأساطير والحكايات والأمثال والسير الشعبية والقصص الدينية والمأثورات الجاهلية الكائنات كرمز ، فالبقرة مثلا رمز للعطاء والخير ، والحوت رمز للابتلاع ، والحمام رمز للأمومة ، والغراب للبين وللموت ، والديك الأحمر للصولة ، والغزالة للأمومة ، والأفعى للقوة تارة وللشر أخرى والطيور للأرض وللانتصار على الأعداء والهدهد للحكمة •

١ ـ الشمس :

تعد « عبادة الشمس من العبادات القديمة » ، فهى أول الأجرام السماوية التى لفتت أنظار البشر اليها لتأثيرها المادى على حياة الانسان والحيوان والنبات ، فألهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد ، وقدموا اليها القرابين •

وفى أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها ، وقد عرفت الشمس بين عبادها فى هذه الأماكن باسم الاله « **بعل** » أى اله الأرض الخصبة ، كما عرفت باسم « **ذو الشرى** » بمعنى الاله المنير ، وهى أى بعل وذو الشرى ، صنمان مشهوران عند الجاهليين ••

تدل أسماء الأصنام التى اتخذوها لعبادتها على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم الهة الخير والخصب ومصدرا للعدل والقانون ونقمة على الظالمين والمجرمين ، فقد كانت الشمس تسمى « ذات الرحاب » و « ذات العذران » و « ذات اللون الذهبى » •• و « ذات حميم » أى صاحبة الحرارة الشديدة والأشعة المتوهجة التى تشبه الجحيم من شدة حرها » ١() •

أما الشمس فى الأسطورة المصرية فهى رمز للخير والخصوبة وحرق الأعداء طبيعة الحال كانت أهم ما استرعى نظر المصريين فى السماء ، فعرفوا الاله « رع » اله الشمس وتخيلوها ذلك القرص الأحمر المتوهج الذى يعبر السماء فى قاربه ، فتخيلوها على هيئة الصقر أو كاله له رأس الصقر هو « حوريس » الذى يعنى اسمه « البعيد » لأن اله الشمس بعيد عن الآلهة ، فهو يطل عليهم ، واعتقدوا ان حوريس فى أول الأمر

---

١ ـ د• ابراهيم عبد الرحمن : التفسير الاسطورى للشعر الجاهلى ، فصول (مناهج النقد الأدبى المعاصر مجلد ١ ، عدد ٣ ، ج ٢ ، ابريل ١٩٨١ •

حاكم السماء له عينان متوهجتان احداهما الشمس والأخرى القمر ، كما اعتقدوا ان هناك ثعبانا يلتف حول قرص الشمس الذى يحمله الاله على رأسه ، هذا الثعبان هو الخادم الخطر الذى يحرق أعداءه بأنفاسه النارية (٢) ٠

وربط المصرى بين غضب « رع » اله الشمس على البشر وبين القحط والجفاف الذى يسبق شهور الفيضان فى مصر ، وبين رغبته فى انقاذ البشر وبين الفيضان الذى يغمر البلاد مرة كل عام ، ومما يؤكد هذا الربط ان المصرى القديم كان يحتفل بعيد « حاتحور » الذى يمتاز بكثرة الشراب فى شهر « توت » وهو أول شهور فصل الفيضان (٣) ٠

٢ ـ الشجرة :

« لعبت عبادة الأشجار دورا هاما فى التارمخ الدينى للسلالات الأرية فى أوربا وهذا أمر طبيعى للغايه ، فقد كانت الغابات الشاسعة المعروفة فى العصور المبكرة تغطى مساحات هائلة من أوربا فى فجر التاريخ بحيث ان المناطق العاريه كانت تبدو أشبه شىء بالجزيرات المتناثرة وسط محيط من الخضرة » (٤) ٠

« وقد رأى جريم Grimm » بعد دراسة للكلمات الثيوتونية التى تعبد « معبد » أى أنه من المحتمل ان أقدم الهياكل عند الجرمان ما كانت تقام فى الغابات الطبيعية ، ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه هو ان عبادة الشجر كانت توجد عند الأسر الأوربية الكبيرة التى تنتمى الى الجنس الآرى ، ٠٠ ولكن من الضرورى هنا أن ندرس بشىء من التفصيل الأفكار التى تقوم عليها عبادة الأشجار والنباتات ، فالعالم عموما يعتبر بالنسبة للرجل الهجمى كائنا حيا ، ولا يستثنى من ذلك الشجر والنبات ، اذ يظن أن لها نفوسا كنفسه هو ولذا فانه يعاملها على هذا الأساس ٠

وقد كتب النباتى القديم بورفيرى Porphyry فى ذلك يقول : « والمعتقد ان الرجل البدائى كان يحيا حياة تعسة ، ذلك لأن خرافاته لم تقف عند حد الحيوانات بل امتدت الى النباتات ٠٠ كذلك يعتقد الهنود الحمر من قبائل الهيداتسا Hidatsa بأمريكا الشمالية ان لكل كائن طبيعى روحا أو بالأحرى ظلا ٠٠ ويبدون بعض مظاهر الاعتبار نحو هذه الظلال ، فظل شجرة القطن مثلا ٠٠ تتمتع فى اعتقادهم وأعمالهم لو عرفوا كيف يمكن ان يساعد الهنود الحمر ويعينهم فى كثير من أمورهم وأعمالهم لو عرفوا كيف يستغلونه بينما لا تكاد تكون لظلال الشجيرات والأعشاب أى قيمة أو اعتبار فى هذا الصدد » (٥) وبدلا من أن ينظر الانسان الى كل شجرة على أنها كائن حى تطورت رؤيته لها ، فأصبحت كتلة صماء خالية من الحياة يسكنها أحد الكائنات الخارقة للطبيعة « كما يصبح ذلك الكائن الخارق للطبيعة بمثابة اله للغابة بعد أن كان مجرد روح لاحدى الأشجار وبمجرد أن تتحرر روح الشجرة ـ بشكل أو بآخر ـ عن الارتباط بشجرة معينة بالذات فانها تبدأ فى تغيير شكلها فتتخذ الهيئة الآدمية وذلك تمشيا مع الاتجاه العام الذى كان يسود التفكير المبكر من الميل الى خلع الصورة البشرية المحسوسة على كل الكائنات الروحية المجردة ، ومن هنا كنا نجد أن آلهة الغابة والأشجار تظهر فى الفن القديم على هيئة البشر وصورتهم ٠٠ ولكن هذا التغيير فى الهيئة لا يؤثر على الطباع الجوهرية لارواح الأشجار ، والأشجار بصفتها كائنات حية ، تستطيع أن تجعل المطر يسقط والشمس تسطع والماشية تتوالد ٠٠ كما تساعد النساء على الوضع والولادة فى سهولة » (٦) ٠

---

٢ ـ انظر أدولف ارمان ٠ ديانة مصر القديمة ، ترجمة ومراجعة د٠ عبد المنعم أبو بكر ، د٠ محمد انور شكرى ، مطبعة مصطفى الحلبى ، ١٩٥٥ ، ص ١٨ ، ٣٠ ٠

٣ ـ انظر نفسه ٠ ص ٧٢ ، ٧٣ ٠

٤ ـ سير جيمس فريزر : الفصن الذهبى ، ترجمة د٠ احمد ابوزيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ١٩٧١ ، ص ٣٨٤ ٠

٥ ـ ص ٣٩٠ ٠

٦ ـ نفسه ٠ ص ٤٦ ٠

وقد عبد المصريون القدماء فى الدولة المصرية الحديثة أشجار معينة « وعبادة شجرة الجميز لم تبطل أبدا فى منف ، وكانت الالهة « حاتحور » تسكن هذه الشجرة وهى الهة الحب كذلك فقد كان يعطى للنباتات أسماء مثل « انوحى » مملوكة « الجميزة » ويظن ان آلهة أخرى كانت تستقر بعض الأشجار الأخرى على حدود الصحراء وهى « نوت » و « حاتحور » وكانوا يأملون ان تعطر هـذه الأشجار للموتى المدفونين هنـاك المـاء والطعام ، وقد عرف الدين الرسمى للامبراطورية الحديثة كذلك طبيعة الهية فى بعض الأشجار فى المعبد » (٧) .

وعندما رسـا الصندوق الذى يحمل جثمـان أوزيريس فى الأسطورة المصرية ببليوس بأرض الشـام سرعـان ما نبتت عند مكـان الصندوق شجرة رائعة ، فأصبح الصندوق فى جذعهـا ، فجذع الشجرة هنا رمز الحياة .

كما عبد العرب فى الجاهلية الأشجار ، ومنها شجرة عظيمة خضراء يقال لها « ذات أنواط » كانوا يعظمونهـا ويأتونهـا كل سنة فيعلقون أسلحتهم عليها أو يذبحون عندها ويعكفون عليها يوما » (٨) .

ويعلل د. محمد عبد المعين خان عبادة العرب للآبار والأشـجار والحيوان بأنهـا هى المظـاهر الوحيدة التى كانت العرب تشاهدها وهى الملجأ الوحيد التى كانت العرب تفزع اليه فى حاجات ماسة » (٩) .

أما الشـجرة فى الموروث الدينى ، فشـجرة معرفـة الخير والشر فى التوراة (انظر سـفر التكوين ـ الاصحاح الثانى والثالث) رمز للعنة وللخطيئة ، اذ « أوصى الرب الاله آدم قائلا : من جميـع شجر الجنـة تأكل أكلا . وأما شـجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها لأنك يوم تأكل منها تموت موتا » (١٠) .

وكانت الحيـة أحيل جميـع حيوانات البرية التى عملها الرب الاله فقال للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من شجرة الجنة ، فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة تأكل ، وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا فقالت الحيـة للمرأة لن تموتا ، بل الله عالم أنه يوم تأكلا منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر فرأت المرأة ان الشجرة جيدة للأكل وأنهـا بهجة للعيون وان الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرهـا وأكلت وأعطت رجلها أيضا كلها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان » (١١) .

وخرج بذلك آدم وحواء من الجنة حيث لحقت بهما الخطيئة الأولى ، ويمكن أن نقسم الشجرة فى القرآن الكريم الى شـجرة مبـاركة وشجرة ملعونة أو الى شجرة طيبة وشجرة خبيثة وهى تلك التى أكل منها كل من آدم وحـواء (١٢) واستظل بهـا « يونس » اذ أنبت الله شـجرة اليقطين على يونس ليستظل بها بعد خروجه من بطن الحوت (الصافات آية ٤٦) .

والشجرة فى حكايات ألف ليلة وليلة وفى الأغانى الشعبية رمز للخير والعطاء .

٣ ـ القمح :

أما القمح فهو فى الاسطورة المصرية رمز الى أوزيريس ، ذلك الملك المصرى الذى علم المصريين زراعته وزراعة الحبوب بوجه عام ، وبعد السابع من شهر هاتور موعد الاحتفال بالبذر أو دفن أوزيريس (١٣) ، وارتبط أيضا « تموز » اله الخصوبة بسنابل القمح التى تموت وتحيا كل عام وفى المثل الشعبى ارتبط القمح بالدجاج

---

٧ ـ ادولف ارمان : نفسه ، ص ١٧٣ .

٨ ـ انظر الجارم (محمد نعمان) . أديان العرب فى الجاهلية ، ط ١ ، مطبعة السعادة ١٩٢١ ، ص ١٢٧ .

٩ ـ انظر د. محمد عبد المعين خان : الأساطير العربية قبل الاسلام ، مطبعة لجنة التاليف والنشر ١٩٣٧ ، ص ١٠٤ .

١٠ ـ انظر د. محمـد عبد المعين خان : نفسه ، ص ١٠١ .

١١ ـ انظر التوراة ، سفر التكوين ، الاصحاح الثانى والثالث .

١٢ ـ انظر القرآن الكريم : سورة النحل آية ٦٠ والبقرة آية ٣٥ والأعراف آية ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، والنور ٣٥ والقصص ٣٠ ولقمان ٢٧ ، الصافات ٦٢ ، ٦٤ ، ١٤٦ ، والدخان آية ٤٣ والفتح آية ١٨ ، الواقعة آية ٧٢ .

١٣ ـ انظر د. احمد كمال زكى : الأساطير ، المكتبة الثقافية ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، ص ٥١ .

اذ يقولون « الى عنده فرخه ما تضيع له قمحة » أى من كانت له دجاجة لا تضيع له حبه ، وذلك لأن الدجاج يلتقط ما يسقط من الحب والفتات وينقر عنه فلا يدعه يذهب سدى ويوفر على صاحبة بذلك بعض مؤونته ، يضرب فى هذا المعنى وقد يراد به الخادم اليقظ الحافظ لمال سيده » (١٤) وفى القرآن الكريم نجد لفظة السنبلة ، والسنبل جزء من النبات الذى يتكون منه الحب فى سورة البقرة آية (٦) ويوسف آية (٣٧ ، ٤٦) ٠

٤ ـ رمز الماء :

« يلعب الماء وموتيفاته الدور الجوهرى فى مجمل أساطير خلق الكون وفولكلور وادبان بلداننا العربية وبصفة خاصة حيث تتواجد الأنهار فى مصر وفلسطين والعراق ، ومنه تتولد الطوفانات من بابلية لا شورية ، فالماء مهبط عرش جميع الآلهة السامية ، خاصة ايل ـ أو كبير الآلهة كرونس ـ القاسم المشترك الأعظم لكل آلهة الشعوب السامية ، وكان عرشه على الماء ٠

وكانت الأساطير الأولى فى منشئها وغاياتها تأليها لعناصر الطبيعة من برق ورعد ورياح وسحب تلك العناصر التى تجلب المطر » (١٥)٠

« أعتقد المصرى ان الأرض أيضا قد برزت من الماء ، وتصوروا ان مكانا عاليا من الأرض كان أول ما ظهر على سطح ذلك الخضم القديم الذى يسمونه « نون » وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموغل فى القدم ، أو كما قالوا : التل المزدهر الذى ظهر فى أول العصور ، وحددوا مكانه فى مواقع مختلفة من مصر ، وفوق هذا التل ظهرت المعالم الأولى للحياة ٠٠ وقد كان العالم الذى برز من الماء الأزلى لا يزال مضطربا ٠ اذ لم تكن السماء قد انفصلت عن الأرض وكانت آلهة السماء « نون » مستلقية فوق ظهر زوجها اله الأرض « جب » ولكن أباهما « شو » اله الهواء الذى تزوج من « تفنوت » آلهة الرطوبة زج بنفسه بينهما ورفع السماء الى أعلى ورفع معها كل حى خلق » (١٦) ٠

ويرى « أدولف ارمان » و « د٠ عبد المنعم أبو بكر » وبعض العلماء الآخرين طبقا لأساطير مصر القديمة ان « رع » اله الشمس وملك البشر والآلهة قد أصبح كهلا فأخذ الناس يتهكمون عليه ، فغضب وأمر الآلهة التى كانت فى ركابه باحضار عينه و « شو » و « جب » و « نوت » وهى المياه الأزلية التى ظهر فيها هذا الاله بمفرده ثم قام بعملية الخلق وكل من كل يسكن « نون » معه ليأخذ رأيهم فقال « نون » ارسل عينيك تفتك بهم ولكنهم عندما شعورا بها تفوقوا فى الصحراء واختفوا بين الصخورة ، ثم نصحه الآلهة بأن يرسل ابنته « حاتحور » بالتوقف عن أهلاكهم لكنها استمرت حتى سبحت فى دمائهم وعندما خشى « رع » من الفناء أرسل رسلا يسبقون الريح وطلب منهم ال « د دى » وهى مادة حمراء استعملها المصرى فى الحصول على اللون الأحمر ، وخلطها بالماء حتى أصبح لونها يشبه دماء البشر وملأ بها سبع آلاف جرة وأمر « رع » أتباعه أن يسكبوها فى المكان الذى اعتزمت « حاتحور » ان تفتك فيه بمن تبقى من البشر ، وبذلك أنقذ الجنس البشرى من الفناء » (١٧) ٠

« رأى المصرى فى هذه الأسطورة أشياء أخرى غير ما قدمت اذ ربط بين الفيضان الذى نتج عن سكب الأوانى ٠٠ وبين الفيضان الحقيقى الذى يغمر البلاد ٠٠ » (١٨) ٠

ولما كانت تنقلات المصرى كلها بوساطة السفن فوق سطح نيله الفياض نراه وقد تخيل أيضا ان الشمس والقمر والنجوم تتحرك فى السماء فوق سفن ، وفى هذه الحالة لابد وان تكون السماء بحرا خضما وهى الماء البارد أو البحر الذى يجرى تحت بطن الآلهة « نوت » وهكذا نرى كيف

---

١٤ ـ أحمد تيمور باشا : الأمثال العامية ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ط ٤ ، ١٩٨٦ ، ص ٥٣ ٠

١٥ ـ انظر د٠ ثناء انسى الوجود : رمز الماء فى الادب الجاهلى ، مكتبة الشباب ، ص ١١ ، ١٢ ٠

١٦ ـ انظر شوقى الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، دار العودة بيروت ، ص ٦٠١ ، ٦٠٢ ٠

١٧ ـ انظر ادولف ارمان : نفسه ، ص ٧٢ ، ٧٣ ، وانظر د٠ عبد المنعم أبو بكر : أساطير مصرية (اقرأ) دار المعارف ١٩٨٧ ، ص ٥٠ ، ٥٥ ٠

١٨ ـ د٠ عبد المنعم أبو بكر : نفسه ، ص ٥٦ ٠

انسجمت هـذه التصورات بعضها مع البعض الآخر ، واذا كانت السماء عبارة عن بحر كبير فقد بقيت في الوقت نفسه في حياة المصرى هى بطن البقرة أو بطن الآلهة ، أما المطر فكان يأتى بطبيعة الحال من تلك المياه الحية الموجودة فى السماء ... ونحن نعذر المصرى اذا كان قد أفسح لخياله المجال نحو تقديس النيل ، تلك القوة التى تأتيه بالاعجوبة السنوية والتى تهيمن على حياته ، فلا غرابة اذا كان قد ألهه وجعله واحدا من بين آلهته العظمى ومع ذلك عومل النيل معاملة أخرى ، فمع أنهم اعتادوا تقديم القرابين له وتأليف الأناشيد لتمجيده الا أنهم لم يضعوه فى ذلك المستوى الذى ووضعوا فيه آلهتهم الأخرى ، واذا كانوا قد لقبوه فى بعض أناشيدهم .. بأبى الآلهة « فان هذا اللقب قد استعير من الاله « نون » رب الماء الأزلى والسبب فى ذلك المستوى الذى وضعوا فيه آلهتهم على أنه ينبع من هذه المياه . ومن بين الأناشيد التى دبجها المصرى فى وصف النيل : « هو الذى يذهب فى وقته ويأتى فى وقته ، الذى يحضر المأكل والمؤن ، هو الذى يأتى بين الأفراح ، المحبوب جدا ، رب الماء الذى يجلب الخضرة .. هو اله صغير .. » (١٩) .

والماء فى أسطورة « ايزيس وأوزيريس » رمز الحياة والخلود والبعث والخصوبة ، وقد أعطوا أحيانا للنيل صفات أوزيريس ، « ولما كان أوزيريس يشرف على ما يكفل الخصب ، فقد كان يعتبر أيضا انه هو الفيضان نفسه ، كذلك عرفت ايزيس فى عصور ما قبل التاريخ بأنها روح الحياة » (٢٠) كما يمثل مصرع ست بدء السلام وخضرة الحقول والربيع الدائم اذ خرج حوريس ليثأر لوالده بعد ان عادت اليه الحياة حتى انتصر الخير على الشر .

وفى أسطورة « التكوين البابلية » نجد أن الماء أصل الحياة اذ كان عنصر الحياة موجودا وهو عبارة عن مزيج من ذكورة وأنوثة ، وكان عنصر الذكورة يتجلى فى الماء العذب ويسمى « دابشو » ، والأنوثة فى الماء الملح وتسمى « تيامة » فلما تم المزج بينهما ولد « مومو » وهو عبارة عن الكلمة .. ومن هذا الثالوث المكون من الأب والأم والابن أو الكلمة نشأ الذكر (لكسمبو) والأنثى (لكسامو) وعنهما نشأ (انشار) أى العالم العلوى أو (اكيشار) السفلى وثم نجد ثالوثا آخر من (أنو) اله السماء و (انليل) اله الأرض و (ايا) اله الحكمة والسماء .. الى ان انفصل السماء عن الأرض (٢١) فالعلامة بين الماء والسماء والكلمة وثيقة .

كما عبدت الشعوب الكنعانية الفينيقية عشتروت باعتبارها آلهة بحرية طوفت فى كل أنحاء العالم الفينيقى البحرى والشمالى برفقة « بوصيدون ـ نبتون » كما ان عشتروت نفسها آلهة خرجت من زبد البحر ، وينسب لبوصيدون بكر كنعان أنه أول من تسلط على البحر (٣٢) .

كما رمز الماء الى الخلود فى أسطورة البطل المؤلة « جلجامش » اذ أخذ يبحث عن سر الحياة الأبدية ، فعبر البحار للوصول الى جده الأكبر الذى أفشى له السر ، فقال لم يصل انسان الى الخلود ، فهناك فى بطن البحر ينبت نوع من الحشائش يمنح الانسان الخلود ، فنزل جلجامش الى قاع البحر وانتزع الحشائش وأراد أن يعود بها الى شعبه لكن التهمت الحية الحشائش فى أثناء استحمامه (٢٣) .

أما الماء فى حكايات ألف ليلة وليلة فهو رمز للمجهول والأسفار المحفوفة بالأخطار ، كما تظهر القماقم فى البحر فهى أيضا رمز للكنز والثراء ، « ومنذ الصفحات الأولى فى ألف ليلة وليلة البحر ظل يسيطر على حكاياتها ، فعندما يقف شهريار

---

١٩ ـ ادولف ارمان : نفسه ، ص ١٥ ، ١٦ .

٢٠ ـ د. ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ١٢ .

٢١ ـ انظر د. نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ ، ص ١٨ ، ١٩ .

٢٢ ـ شوقى عبد الحكيم : نفسه ، ص ٧٠ ، ٧١ .

٢٣ ـ انظر فريدريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة ابراهيم ، مراجعة د. عز الدين اسماعيل ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٥ .

وشاه زمان أمام شاطىء البحر يظهر عمود ضخم من الدخان ينقدم نحو الشاطىء بسرعة ، ويهرب الملكان الى أغصان شجرة ليتحول العمود عندما يصل الى الشاطىء الى مارد جبار يحمل فتاة داخل صندوق ، فعالم الغموض الذى هو عالم الجن والشياطين يرتبط منذ اللحظة الأولى بالبحر وما فيه من مجهول ، وما هو رمز له من الاتساع والغموض والخطر وعلى طول الليالى ستظهر قماقم الجن من البحر ، تلك القماقم التى حبس فيها سيدنا سليمان الجن العاصين وختم عليها بخاتمه ، ورماها فى البحر (٢٤) .

وسمك البحر فى ألف ليلة وليلة يتحول ـ وهو يظهر فى الزيت المغلى الى كائنات حية آدمية الشكل تشق الجدار وتخرج منه والساحر يستعين بالماء يرشه من طاسة على ضحيته ليحوله من صورة الى صورة والعاشقة الخائنة تسحر زوجها وتسحر مدينة بأكملها بحيرة وتسحر الناس فيها الى أسماك وعروس البحر تغرق حبيبها لكى يعيش معها فى عالم كامل تحت سطح البحر ، وهى حين تكحله بكحل سحرى يستطيع ان يعيش كالأسماك فى عالم البحر السحرى .. والحيتان تضرب السفن بذيلها فتغرق أو هى تبتلع السفن ومن فيها » (٢٥) ، كما كثرت الأمثال الشعبية التى دارت حول الماء والبحر والبئر ، ومن ذلك قولهم « ابقى سقا وترش عليه الميه » والمراد انك لم تفعل شيئا فيما حاولت من الأضرار (٢٦) ، « اديني عمر وارميني البحر » أى اذا كانت السلامة مكتوبة لى ولم يزل فى عمرى بقية فان القائى باليم لا يضرنى » (٢٧) ، كما ربطت بعض الأمثال بين الماء والسمك مثل « نرى السمك اذا طلع من الميه مات » (٢٨) وبين الماء والغطس مثل « الميه تكدب الغطاس » (٢٩) وبين الماء والساقى مثل « الميه تنشرب من ايد ساقيها » (٣٠) ، وبين الماء والنار لتوضيح علاقة التناقض بينهما ، وقد ربطت الطقوس الجاهلية بين الماء والنار اذا استخدمت النار لاستنزال المطر (الاستسقاء) فيقولون « الى صباعه فى الميه موش زى الى صباعه فى النار » أى ان احدهما لا يحس بما يحس به الآخر (٣١) ، « الميه والنار ولا حماتى فى الدار » (٣٢) أما عن البحر فاستخدم فى الأمثال كرمز للابتلاع والطغيان والرزق والنسيان والتحمل والكبر والاغتسال مثل ذلك « اديني عمر وارميني البحر » (٣٣) ، « ان كان الراجل بحر تكون المره جسره » أى ان كان الرجل فى طغيانه وسوء خلقه كالنهر يخشى منه فلتكن المرأة العاقلة المدبرة كالجسر له تمنع أذاه وتكبح جماحه بحسن سياستها كما يمنع الجسر مياه الفيضان واغراق الحقول » (٣٤) ، وقولهم « ارميه البحر يطلع وفى بقه سمكه » يضرب للحريص المستفيد من كل حالة (٣٥) ويدل أيضا على الرزق فى جميع الحالات ، « اعمل الطيب وارميه البحر » هو مبالغة فى الحث على عمل الخير ولو كان ضائعا عند من صنعه » (٣٦) .

ومن الأمثال التى تدور حول البئر قولهم « بير

---

٢٤ ـ انظر ألف ليلة وليلة ، حكاية الصياد مع العفريت، الليلة التاسعة والثمانين بعد المئتين ، المطبعة الثقافية ، مجلد ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٨ ، ٤١ ، وانظر حكاية من شان الجن والشياطين المسجونين فى القماقم فى عهد سليمان ، الليلة السابعة والسبعين بعد المئة ـ سفر علاء الدين من بغداد الى مصر ، مجلد ٢ ، ص ٣٨ .

٢٥ ـ فاروق خورشيد : فى بلاد السندباد ، الهلال ، اغسطس ١٩٨٣ ، ص ١٦ ، ١٧ .

٢٦ ـ أحمد تيمور باشا : نفسه ، ص ٤ .

٢٧ ـ نفسه ، ص ١٦ .

٢٨ ـ نفسه ، ص ٢٤٦ .

٢٩ ـ نفسه ص ٤٨٤ .

٣٠ ـ نفسه ، ص ٤٨٤ .

٣١ ـ نفسه ص ٥١ .

٣٢ ـ نفسه ، ص ٤٨٥ .

٣٣ ـ نفسه ، ص ١٦ .

٣٤ ـ نفسه ص ١٠٤ .

٣٥ ـ نفسه ، ص ٢٠ .

٣٦ ـ نفسه ، ص ٨٠٤ .

تشرب منه ماترميش فيه حجر » و « البير الحلو يمانازح » أى البئر العذبة الماء يقل ماؤه لكثرة المستقين منه ويضرب أيضا للكريم الذى يضربه جوده ٠

كما كان للعرب فى المأثورات الجاهلية بالمثل شان كبير مع الماء ، ذلك ان الجزيرة العربية تعد من البقاع الجافة ، فاذا حدث وانحبس المطر فان الكوارث والمصائب لابد وأن تدمر حياة السكان تدميرا ولهذا فقد عمد الناس كما عمد غيرهم الى استرضاء الهتهم بالتقرب اليها بتقديم الهدايا والقرابين ، والتوسل اليها لانزال المطر ، وبالصلاة لها صلاة خاصة يقال لها صلاة الاستسقاء (٣٧) ٠

والاستسقاء ٠٠ من بقايا الشرائع السماوية ، فقد ذكر ان عادا أصابهم قحط تتابع عليهم بتكذيبهم هودا فارسلوا وفدا الى مكة يستسقون لهم فبعثوا قيل بن عسير و ٠٠ فاستسقوا فارسل الله على عاد سحابه سوداء ملأها عذاب أليم ، فاهلكهم الله بريح عاتية تركتهم كانهم اعجاز نخل خاوية » (٣٨) ٠

« على ان طقوس العرب الدينية القديمة تشير بالمثل الى تقديس العرب القدماء للمياه ـ لا بذاتها ـ وانما بالنظر الى الأرواح التى تحل فيها ، ولذلك كنا نرى كثيرا من الأماكن المقدسة قد أصبحت فى الجزيرة العربية خصبة ، وقد صور هذا الخصب لسكان تلك المناطق وجود قوى خارقة كامنة فى ذلك الأرضين ـ كان السبب فى نظرهم فى بعث الحياة للانسان ولهذه الأرض ولذلك فقد نصب العرب فى الجاهلية صنمهم المشهور هبل عند البئر فى جوف الكعبة » (٣٩) ٠

وتربط الروايات الشعبية بئر زمزم بهالة من القدسية فهى تجعلها البئر التى فجرها الله لاسماعيل عليه السلام حين أسكنه أبوه ابراهيم فى واد غير ذى زرع ، حتى لا يهلك هو وأمه من الظما (٤٠) ٠

كما تربط الروايات الشعبية بين أيوب والماء فعندما سقط من القفه فى بركة ماء قضى الله له بالشفاء ، فانتفض شابا قويا (٤١) (انظر التوراة سفر أيوب) والقرآن الكريم سورة ص (آية ٤٠ : ٤٤) ٠

رموز الكائنات :

الجدير بالذكر ان حكايات الحيوان أقدم الحكايات الخرافية على الاطلاق كما توجد فى كل بيئة وعند كل أمة ، فوجد الحيوان فى البيئة الانسانية كعنصر ضرورى فى وجودها وكانت حياة الحيوان مثار تأمل الانسان ومثار اعتقادات وخرافات كثيرة ، وتراوح الحيوان فى نظر الانسان بين أدنى درجات الاحتقار وأعلى درجات التقديس « اختار المصرى فى الديانة المصرية القديمة بعض الحيوانات المفزعة وبعض الحيوانات النافعة ، وقد حرص فى كثير من الأحوال أن يرمز لبعض آلهته ، فمن الحيوانات المفزعة التمساح والثعبان ومن الحيوانات النافعة التيس والثورة والبقرة ، وكثيرا ، ما اختار أنواعا ، أخرى من الحيوانات شغلت تفكير الرجل الساذج بحركاتها وأعمالها كابن آوى الذى يتسلل ليلا فى الصحراء متجها نحو الأماكن التى اختارها المصرى لدفن موتاه ٠

واعتقد عباد هذه الحيوانات انها تحوى شيئا الهيا فى نفسها ، بمعنى أنه اذا أراد أحد الآلهة أن يجسد نفسه للبشر فانه يختار حيوانا ترمز بعض صفاته الى ما لهذا الاله من صفات ، ولكن من المعروف ان الاله لا يكون مجسدا فى كل بقرة أو فى كل تمساح ٠٠ كما ان الاله يختار عادة مسكنا آخر له ، فهو يسكن فى بيته فى معبده حيث يحفظ تمثاله المقدس الذى تنزل عليه روح الآلهة والذى يمثله فى شكل حيوان أو آدمى ٠٠ وأحيانا يعطون الاله جسما آدميا ورأس حيوان ،

---

٣٧ ـ د٠ ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ٣٩ ٠

٣٨ ـ محمد نعمان الجارم : نفسه ، ص ٧٥ ، ٧٦ ٠

٣٩ ـ د٠ ثناء : نفسه ، ص ٤٢ ٠

٤٠ ـ انظر نفسه ، ص ٤٦ ، ٤٧ ٠

حورس فجسمه على هيئة كبش ورأسه على هيئة الصقر ٠

كما اله العرب فى الجاهلية الحيوانات ، وكان العرب يقدسونهـا لتحصـل لهم البركة ، أما الأصنام التى وجدت فى صورة الحيوان فى شبه الجزيرة العربية كان معظمها مجلوبا من البلاد المجاورة ، لأن العربى كان جاهلا بصناعة الرسم والنحت ، وهـذه الأصنام هى النسر وكان على صـورة النسر (٤٢) ويغوث وكان على هيئـة الأسـد (٤٣) ويعـوق ، وكان على صـورة الفرس (٤٤) كمـا كانت القبيلة تتسمى باسم الحيوان ٠

١ ـ البقرة :

« تخيل المصريون القدماء السـماء على أنهـا بقرة ، ومن ثم فقد أصبحت أجمل الحيوانات التى يحبها المصرى ، واذا حدث أن تخيل أهل مصر صورة أخرى للسماء فمثلوها على هيئة امرأة قد انحنت فوق الأرض فانهم يعطونها رأس بقرة ، أو على الأقل يزينون رأسها الآدمى بقرون بقرة ، هذه هى ربة السماء « حتحور » (٤٥) ٠

وفى أسطورة التكوين عندما سئم « رع » من بقائه بين الناس على الأرض ، فكان ان نصحة « نونو » المحيط الأزلى بأن يمتطى ظهر البقرة ـ نوت » فلمـا ان لاح الفجر نهضت البقرة « نوت » و « رع » على ظهرها وعلى هذا النحو ، فقد تخيل المصرى السماء ذات رأس آدمى يزينه قرنان كبيران وهى بعينها ربة السماء ٠

أما البقرة عند العربى الجاهلى فقد سبق ان أشرنا الى دورها فى صلاة الاستسقاء لاستنزال المطر ، والبقرة عند الدميرى تشـير الى الحرث والزراعة والانشغال عن الحرب بالزراعة ، ويقول أيضـا « روعى عن صـاحب الترغيب والترهيب والبيهقى عن أشـعب عن ابن عبـاس رضى الله تعالى عنهما ان ملكا من الملوك خرج من بلدة يسير فى مملكته وهو مستخف عن الناس فنزل على رجل له بقرة فراحت عليـه تلك الليلة البقرة فحلبت مقدار ثلاثين بقرة ، فعجب الملك من ذلك وحدث نفسه بأخذهـا فلما كان من الغد غدت البقرة الى مرعاها ثم راحت فحلبت نصف ذلك فدعا الملك صاحبها وقال له أخبرنى عن بقرتك هذه لم نقص حلابها ألم يكن مرعاها اليوم مرعاها بالأمس ، قال لى ولكن أرى الملك أضمر لبعض رعيته سوء فنقص لبنها ، فان الملك اذا ظلم أوهم بظلم ذهبت البركة » (٤٦) ٠

وبقرة بنى اسرائيل « هى التى يقال لها « أم قيس » و « أم عويف » وهى دابة صغيرة لها قرنان تكون فى الرمل ؛ فاذا أردت ان تخرجهـا فاطرح فى موضعها قلة فتخرج فتأخذها فاذا صارت فى يدك فشق ظهرهـا وأدخل فيه ميلا واكحل به من بعينيه بياض ثـلاث مرات فانه يذهب واذا دلك بهذه الدابة موضـع القرع نبت فيه الشعر » (٤٧) ٠

والبقرة فى الأمثال الشعبية تشير الى الولادة والى الغذاء والى الخير والنفع فيقولون : « البقـرة بتولد والطور بيحزق ليـه ، قال آهو تحميـل جمايل ، و «احضروا المداود قبل حضور البقرة» ، « وان وقعت البقرة تكثر سكاكينها » وقولهم : « ما ينفعك الا عجل بقرتك » ٠

والبقرة فى الأغنية الشعبية رمز للخير والعطاء فيغنون « يا طالع الشجرة هـات لى مع البقرة/ لبن واسقينى /بالمعلقة الصينى ٠٠٠٠ الخ » ٠

---

٤١ ـ انظر المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، دار الرجاء ، ج ١ ، ٩٣٨ ، ص ٣٧ ، ٣٨ ٠

٤٢ ـ انظر ادولف ارمان : نفسه ، ص ٩ ٠

٤٣ ـ انظر د٠ محمد عبد المعين خان : نفسه ، ص ٧٩ ٠

٤٤ ـ انظر نفسه ، ص ٦٦ ، ٦٧ ٠

٤٥ ـ انظر د٠ ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ١٢ ٠

٤٦ ـ الشيخ جمال الدين الدميرى : حياة الحيوان ، المطبعة العامرة الشرقية ، ١٣١٣هـ ، ١٨٩٥م ، ج ١ ط ٢ ، ص ١٦٧ ٠

٤٧ ـ الدميرى : ص ١٧٣ ٠

٢ ـ الغزالة :

اهتم التراث الشعبى بالغزالة واستخدمها فى سيرة « سيف بن ذى يزن » كرمز للأمومة ، فعندما عزمت أم « سيف بن زى يزن » فى السيرة ـ على التخلص منه ، فبعد أن مات الملك وضعت الأم مولودها ورأته على هذا الحسن والجمال أخذتها الغيرة ، وقالت فى نفسها ان قعد هذا الغلام أخذ منى المملكة ومن هنا رمته فى البرارى ومثل هذه الخطوة فى أحداث البطل ترتبط غالبا بظهور الحيوان المنقذ أو الحيوان المتبنى الذى يحل محل الأم ، اذ ان الطفل بدلا من ان يقع فريسة حيوان جائع يقع تحت رحمة أنثى مزدهرة الأمومة حرمها الصياد من أطفالها وأسرهم ، وتنقذه من الموت اذ يسترعى هذا الطفل بصرها المذعور الملقى فى الخلاء يصرخ من الجوع فتحن كل أمومتها المجهدة له وتسرع نحوه وتضمه وتدور به ، والصياد يرقبها من بعيد ، اذ كان يخشى على الطفل من الغزالة البرية الا أنه فوجىء بالغزالة تدور حول الطفل حتى تضع ثديها فى فمه ويصمت الطفل وهو يمتص ملبن الغزالة فى شراهة (٤٨) ، أما الغزال فى المثل الشعبى فهو رمز الجمال فيقولون « أعشق غزال ولا فقها » .

٣ ـ الحوت :

فى أصل التكوين عند مفسرى القرآن الكريم نجد الحوت رمزا لبدء الخليقة ، اذ نرى ان الله خلق الأرض على حوت ، فيقول المسعودى : « وخلق الأرض على حوت ، والحوت هو الذى ذكره الله سبحانه فى القرآن فى قوله تعالى » : « ن والقلم وما يسطرون » والحوت فى الماء ، والماء على الصفا ، والصفا على ظهر ملك والملك على صخرة ، والصخرة على الريح وهى الصخرة التى ذكرها الله تعالى فى القرآن من قول لقمان لابنه :

« يابنى انها ان تك مثقال حبة من خردل فتكن فى صخرة فى السموات أو فى الأرض يأت بها الله ان الله لطيف خبير » فاضطرب الحوت فتزلزلت فارسى الله عليها الجبال فقرت الأرض » (٤٩) و « نون فى التكوين فى مصر القديمة » هو المحيط الأزلى أول شىء فى هذا الوجود ، برز من هذا التل المزدهر كان موقعه فى أرض مصر ، وكان يغمر هذا التل الظلام والرطوبة ، فظهرت عليه المعالم الأولى للحياة متفقة وطبيعية » (٥٠) .

والحوت فى قصة « يونس » (فى التوراة والقرآن الكريم رمز الى ابتلاعه ليونس .

٤ ـ الكبش :

يعد الكبش فى التوراة وفى القرآن الكريم وفى المأثورات الشعبية رمزا للتضحية والفداء ، فالكبش فى القرآن الكريم فداء الله لاسماعيل ابن ابراهيم ، فعندما أمر الله ابراهيم بذبح ابنه شرع فى ذبحه طاعة لله حتى فداه الله بكبش (سورة الصافات آية ١٠٠ ـ ١١٠ (وأنظر التوراة ، سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والعشرون) .

وذبح الذبيحة على الأعتاب ابعادا للأرواح الشريرة عادة مصرية شعبية قديمة .

الطيور :

يتفاءل العربى من الطيور ، يقول الجاحظ :

« روى أحمد باسناد صحيح عن أنس ان النبى صلى الله عليه وسلم قال : طير الجنة .. ترعى فى شجر الجنة قال أبو بكر يا رسول الله ان هذه الطير لناعمة قال صلى الله عليه وسلم آكلها أنعم منها .. وروى البزار عن ابن مسعود ان النبى صلى الله عليه وسلم قال انك لتنظر الى الطير فى الجنة فتشتهيه فتجده بين يديك مشويا وفى أفراد مسلم عن أبى هريرة ان النبى صلى الله عليه وسلم قال يدخل الجنة أقوام أفئدتهم أفئدة الطير قال النووى قيل مثلها فى رقتها وضعفها .. لأن الطير أكثر الحيوان خوفا

---

٤٨ ـ انظر فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبى العجيب ، الهلال ، مارس ١٩٨٨ .

٤٩ ـ أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودى : نفسه ، ص ١٩ .

٥٠ ـ د. أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، دار المعارف ١٩٨٤ ، ص ٤٧٦ .

وفزعا ٠٠ وقالوا طائر الله لا طائرك فرفعوه عن ارادة هـذا طائر الله فيه ومعنى الدعاء وطائر الانسـان عمله الذى قلده وقيل رزقه والطائر الحظ من الخير ٠٠ وقوله تعالى وكل انسـان الزمناه طائره فى عنقه قيل حظه وقال المفسرون مـا عمـل من خير وشر الزمناه عنقه فلكل امرىء حظ من الخير والشر قضاه الله تعالى فهو ملازم عنقه ٠٠ ولما عمرت الأرض بعد الطوفان كانت صورة المعمورة فيها عندهم على شكل طائر رأسه المشرق وذنبه المغرب وجناحاه الشمال والجنوب وبطنه بينهما فكانوا يزدرون المغرب لنسبتها الى أخس أجزاء الطائر ، ٠٠ وان أرواح الشهداء طيور خضر ترعى فى الجنة وتأوى الى قنـاديل معلقة تحت العرش » (٥١) ٠

١ ـ الحمـام :

استخدمت الاسـطورة الحمام كرمز للانقـاذ والأمومة ، فتقول الاسطورة البابلية ان الآلهـة « سميراميس » التى حكمت وتملكت على « بابل » ولدت من رحم أم سماوية كانت قد تركتها فى الخلاء عقب ولادتها ، فتعهدها بالرعاية سرب من الحمام ، ولما ماتت « سميراميس » نفسها تحولت الى حمـامة (٥٢) ، كمـا استطاع « نوح » فى « الطوفان » معرفة مقدار الماء على الأرض باستخدام الحمامة ٠

ومن هنـا احتفى الأدب الشـعبى بالحمـام والغناء له ٠

٢ ـ الغراب :

يتشاءم العربى من الغراب ومن الغراب الأسود بصفة خاصة ، فهو رمز للموت والفراق ويسمونه غراب البين ، فقد علم « الغراب » قابيل كيف يدفن جثة أخيه « هابيل » ، فعندما قتل « قابيل » أخاه بعث الله غرابا يعرفه كيف يدفنه » (٥٣) اذ بعث الله غـرابين احدهمـا حـى والآخـر ميت وقيل كانا حيين فقتل احدهما صاحبه ثم بحث الأرض ودفنه فيها ففعل قابيل ٠٠ وقيل معنـاه بعث الله غرابا يبحث التراب على القتيل فلما رأى قابيـل كـرم الله بـه « هابيل » وانه بعث طيرا ليواريه وتقبل قربانه قال ياوليتى أعجـزت أن أكون مثل هذا الغراب ٠٠ » (٥٤) ٠

٣ ـ الهدهد :

أما الهدهد فهو رمز ثواب الله والبر بالأم « فان العرب والأعراب كانوا يزعمون ان القنزعة التى على رأسه ثواب من الله تعالى على ما كان من بره لأمه لأن أمه لما ماتت جعلت قبرها على رأسها ، فهـذه القنزعة عوض عن تلك الوهـدة ، ٠٠ ويزعمون ان الهدهد هو الذى كان يدل سليمان عليه السلام على مواضع الماء فى قعـور الأرض اذا أراد استنباط شىء منها » (٥٥) ٠

وقد سخره سليمان وأرسله للبحث عن موضع الماء ، فغاب الهدهد واذا به يعود ليخبر سليمان بخبر بلقيس ملكة سبأ وأهلها (القرآن الـكريم سورة النمل آية ٢١) ٠

٤ ـ الديـك :

يقول الدميرى « قال الجاحـظ ويدخـل فى الديك الهنـدى والجلاس والنبطى والسـندى والزنجى وزعم أهل التجربة أن الديك الأبيض الا فرق من خواصه ان يحفظ الدار التى هو فيها وزعموا أن الرجل اذا ذبح الديك الأبيض الا فرق لم يزل ينكب فى أهله وماله ، وروى عبد الحق بن قانع باسناده الى جابر بن أثوب بسكون الثاء والمثلثة وفتح الواو وهو أثوب بن عتبة ان النبى صلى الله عليه وسلم قال الديك الأبيض خليلى واسناده لا يثبت ورواه غيره بلفظ الديك الأبيض صديقى وعدو الشيطان يحرس صـاحبه وسبع دور خلفه وكان النبى صلى الله عليه وسلم يقتنيه فى البيت والمسجد ٠٠ وكان الصحابة رضى الله عنهم يسافرون بالديكة لتعرفهم أوقات الصلاة ٠٠ وفى معجم الطبرى وتاريخ أصبهان عن النبى صلى

---

٥١ ـ انظر أبى عثمـان بن ـــ بحر الجاحظ : الحيوان ، مطبعة الحلبية ١٣٢٣هـ جـ ٢ ، ص ١٠١ ٠

٥٢ ـ انظر شوقى عبد الحكيم : نفسيه ، ص ٧٦ ٠

٥٣ ـ انظر القرآن الكريم سورة الأنعام آية ١٣٨ ويس آية ١٨ والنمـــل آية ٤٧ والأعراف آية ١٣١ والبقرة آية ٣٦٠ وآل عمران ٤٩ والمائدة ١١٠ ويوسف ٣٦ ، ٤١ ٠

الله عليه وسلم انه قال ان لله سبحانه وتعالى ديكا جناحاه موشيان بالزبرجد والياقوت واللؤلؤ جناح بالمشرق وجناح بالمغرب ورأسه تحت العرش وقوائمه فى الهواء ويؤذن فى كل سحر فيسمع تلك الصيحة أهل السموات وأهل الأرض الا الثقلين الانس والجن فعند ذلك تجيبه ديوك الأرض فاذا دنا يوم القيامة يقول الله تعالى ضم جناحيك وغض صوتك فيعلم أهل السموات وأهل الأرض الا الثقلين أن الساعة قد اقتربت.. وروى الثعلبى ان النبى صلى الله عليه وسلم قال : ثلاث أصوات يحبها الله تعالى صوت الديك وصوت قارىء القرآن وصوت المستغفرين بالأسحار .. روى مسلم وغيره ان عمر رضى الله تعالى عنه خطب الناس يوما فحمد الله وأثنى عليه ثم قال انى رأيت رؤية لا أراها الا لحضور أجلى هى ان ديكا نقرنى ثلاث نقرات وفى لفظ رأيت كأن ديكا أحمر نقرنى نقرة أو نقرتين فحدثتها أسماء بنت عميس رضى الله عنها فحدثنى بأن يقتلنى رجل من الأعاجم وكان هذا القول منه يوم الخميس والمؤذن والقارىء المغرب وربما دلت رؤيته على الرجل الذى يأمر بالمعروف ولا يأتيه لأنه يذكر الصلاة ولا يصلى وربما دلت رؤيته على الرجل الكثير النكاح أو الكثير العياط أو الزمار الذى يأوى الى النساء والحارس وربما دلت رؤيته على الرجل الكريم المؤثر على نفسه بما يحتاج اليه أو القانع بما يجد أو الناقص الحظ والعائل أو الكثير الوقوع فى الشدائد .. وقيل الديك فى المنام رجل محارب من قبل المماليك وقيل الديك اذا كان أبيض أفرق فانه مؤذن فمن ذبحه فى المنام فانه لا يجيب المؤذن وقيل رؤية الديك تدل على مصاحبة العلماء .. أو يدل على موت صاحب البيت .. » (٥٦) .

ويتحدث الجاحظ عن الديك الأحمر وهو رمز الصولة (٥٧) ، كما يذكر ان القمار بالديكة والهراش بها مكروه ولذلك فقد أمر عمر بقتل الديكة » (٥٨) ويعتقد العرب ان للجن تعلقا بالديك (٥٩) .

الزواحف :

١ ـ الأفعى :

استخدم المصرى القديم الأفعى كرمز للقوة أو للمكروه من ناحية أخرى وقد كان الخوف والرعب هما العاملين اللذين دفعا المصريين الى تقديس كائنات مرعبة مؤذية أخرى مثل العقرب والحشرات السامة الكبيرة ذات الألف قدم ، ثم أخطر الثعابين السامة المعروفة باسم «الناشر» .. أما الثعبان السام فقد عبد فى شكلين مختلفين.. أولهما هى الآلهة « بوتو » حامية ملك مصر ، والثانى هو الصل ، حامى اله الشمس وزميله ، وانتشرت الثعابين المقدسة فى مصر الى درجة انه فى العصور القديمة أصبح اسم كل اله يخصص برسم ثعبان مثل الصقر الذى اعتبر مخصصا لكلمة الاله فى الكتابة المصرية القديمة ثم بعد ذلك أصبحت العادة تحتم ان يحوى كل معبد نموذجا حيا من الثعابين » (٦٠) .

و « اعتقد المصرى ان هناك ثعبانا يلتف حول قرص الشمس الذى يحمله الاله على رأسه ، والثعبان هو الخادم الحظ الذى يحرق أعداءه بأنفاسه النارية ، وهو بعينه الثعبان الذى يزين جبين الملك (٦١) والذى يعرف باسم الصل ، والذى اعتبر كرمز لاسمى ما وصلت اليه القوة أما الأعداء الذى يقابلهم الاله أثناء رحلة فهو بطبيعة الحال السحب ، ولكن « رع » يمزق الصواعق ويبعد الأمطار ويفتت البرد .

وامتاز الثعبان « أبوفيس » بأنه أشد أعداء الشمس قوة وخطرا ، ومن أجل ذلك اعتبر رمزا لكل مكروه دنىء ، وبطبيعة الحال لن تستطيع

---

٥٤ ـ الفضل بن الحسن الطبرسى ، مجمع البيان فى تفسير القرآن ، شركة المعارف الاسلامية ١٩٦٣ ، جـ ٧ ، ص ١٨٥

٥٥ ـ الجاحظ : الحيوان ، جـ ٣ ، ص ١٩١ .

٥٦ ـ الدميرى (الشيخ كمال الدين) : نفسه ، جـ ١ ، ص ٣٨٧ ، ٣٨٩ .

٥٧ ـ انظر الجاحظ : الحيوان ، جـ ٢ ، ص ١٠٦ .

٥٨ ـ انظر نفسه ، ص ٤٤ .

٥٩ ـ انظر د. محمد عبد المعين خان . نفسه ، ص ٧١ .

٦٠ ـ ادولف ارمان : نفسه ، ص ٥٥ .

٦١ ـ كان حوريس فى أول الأمر هو حاكم السماء له عينان متوهجتان احداهما الشمس والأخرى القمر .

هـــذه الأعداء أن تمس الاله بمكروه ، فالآلهة الأخرى تدافع عنه (٦٢) ٠

والثعبان الذى يعلو جبين « رع » يقوم بحمايته من أعدائه ، ولذلك ربط بين العينين (أقصـد عينى اله السماء وهما الشمس والقمر) وذلك الثعبان ثم ما دام هناك عينان ، اذا يجب ان يكون هناك ثعبانان ، وقالوا عن ذلك الاله له عينان على هيئة ثعبانين ولكن الثعبان اعتبر عند المصرى بمثابة رمز القوة للملك ، وبما أن الملك يضع على رأسه تاجين ، واحدا منهما يمثل الجنوب والآخر يمثل الشمال ولذلك تساءل المصرى لماذا لا نقارن هذين التاجين بمالهما من قوة سحرية بالثعابين ، بل وأيضا بالعينين ٠ ومن الغريب ان المصرى لم يكتف بمثل هذه المقارنات بل اعتبر التاجين كالهين حاميتين للملك العقـــاب وتطـور الأ ر وأصـــبحت عين الشـــمس كلقب يعطى لكثير من الالهـات الكوبرا (نوع من أنـواع الثعابين) وكنتيجة للجمع بين العين والثعبان والتاج وعدة الهات أخرى حدث اضـطراب وخلط عجيب فى الديانة المصرية فمثلا يقولون ان « رع » أرسل عينه لتقتل أعداءه ، أو أن الثعبان الذى يحمل « رع » فوق جبينه يغذى الملك الميت من ثديه أو أن الآلهة الحامية لمصر العليا هى أيضا التاج ثم عصابة الرأس للملك التى هى فى واقع الأمر تمثل على هيئة العقاب هى أيضا بقرة وحشية ، وكذلك يمثلونها على هيئة امرأة بثديين كبيرين بارزين يرضع منهما الملك » (٦٣) ٠

« وفى بابل » يحدثنـا هيرودوت عن أفعـــى حقيقية كانت تعبد هناك كمـا ان الاله « ايا » اتخذ الأفعى ذات الرؤوس المتعددة شعارا كذلك بعد ان أسرت اليه الأفعى ذات الرؤوس السبعة ببناء سفينة النجاة العظيمة ، ولقد كانت هـذه الأفعى كذلك هى التى جذبت حبـال الســفينة وربطتها الى الشاطىء والمعروف ان الاله مردوخ كان يعبـــد بوصـــفه الـه النهر ذى الأفعى العظيمة (٦٤) وتوضح لنا ملحمة « جلجامش » آكل الحية لحشائش الخلود التى عثر عليهـــا جلجامش فى قاع البحر ٠

أما الأفعى الشريرة فى الأســـاطير المصريـة القديمة فهى عدوة اله الشمس (رع) وهى أيضا تظهر فى قصة صراع « حورس » مع الاله «ست» اله الشر ، وشيئا فشيئا أصبحت الأفعى تشـير الى اله الشر « ست » نفسه » (٥٦) ٠

وتزخر ليالى ألف ليلة وليلة بصـور الحيات تجسدت فيها الملائكة أو الجان ، ففى قصـــة هارون الرشـيد مع أبى محمـد الكسـلان يقـول بطل القصـــة أبو محمد الكسلان : « ولم أزل سائرا الى أن أمسى على المســاء ٠٠ فبينما أنا مشغول الفكر اذ أقبلت على حيتان واحـدة سمراء والأخرى بيضاء وهما تتقاتلان فأخذت حجرا من الأرض وضربت الحية السمراء فقتلتها ، فانهـا كانت باغية على البيضاء فغابت البيضاء ساعة ، وعادت ومعها عشر حيات بيض ، قطعن الحية التى ماتت قطعا حتى لم يبق الا رأسها ثم عدن من حيث جئن ، وأضـــجعت مكانى من التعب ٠٠ فبينما أنا كذلك اذا بهاتف أسمع صوته ، ولم أر شخصه يقول هذين البيتين :

دع المقادير تمشى فى أعنتها
ولا تبيتن الا خـالى البـال
ما بين طرفة عين وانتباهتها
يغير الله من حـال الى حـال

٠٠ فقلت للهاتف بحق معبودك ان تعرفنى من أنت فانقلب ذلك الهاتف فى صورة انسان وقال لى لا تخف فان جميلك قد وصل الينا ، ونحن قوم من جن مؤمنين فان كان لك حاجة فخبرنا بها حتى تفوز بقضائها فأنا أخو الحية البيضاء التى قتلت انت عدوها ٠

وفى قصة « بنات بغداد » فى الليالى أيضـا تقول بطلة القصة « واضجعت استريح من هـذا التعب ، فأخذنى نوم عميق ، ثم قمت ومشيت ٠٠

---

٦٢ ــ ادولف ارمان : نفسه ، ص ٢٤ ٠
٦٣ ــ د٠ ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى فى التراث العربى ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥ : ٢٦ ٠
٦٤ ــ ادولف ارمان : نفسه ، ص ٥٥ ٠
٦٥ ــ د٠ ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى ، ص ٨١ ٠

فرأيت حية لاهثة متعبة ، ومن خلفها ثعبان ويدل سيره على انه كان يقصدها بسوء ، فاشفقت عليها ، ورميت رأس الثعبان بحجر فهلك لساعته واذا بها تتحول الى جنية تقوم بحراستها ومساعدتها .

كما تروى الحكايات الشعبية عن الجنية التى تأخذ شكل الأفعى وتقوم بحراسة بعض أحياء القاهرة مثل مسجد البيومى الشهير بالحسينية وافعى الشيخ هريدى فى صعيد مصر (٦٦) .

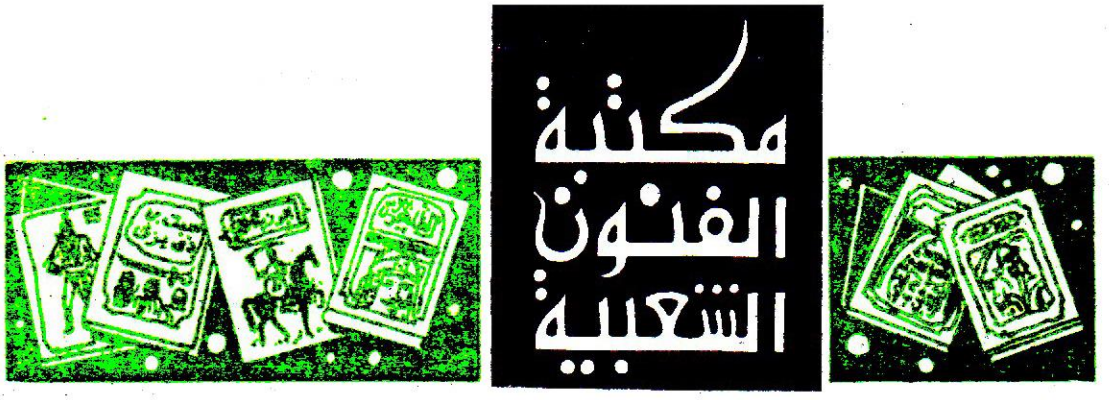
واستخدمت الأفعى فى الأمثال الشعبية للدلالة على شر ، من ذلك قوله : « الى تعضه الحيا من ديلها يخاف » ، « ان حبتك حية أطوق بها » موت ابنه والحية ماتنساش قطع ديلها » ، « الحاوى مايمتش الا بالثعبان » ، « زى الثعابين كل فهوا يجر على بطنه » ، « زى الثعبان يقرص ويلبد » ، « عند السعد النملة تقتل الثعبان » ، « الى قرصة الثعبان يخاف من الحبل » ، « جت الدودة تقلد الثعبان اتمطعت قامت انقطعت » و « يخاف من الخنقة ويلعب بالثعبان » .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث 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 .

٦٦ ـ انظر نفسه ، ص ٧٠ : ٧٧ .



رحلات بوركهارت

لجمع المأثورات الشعبية العربية

فاطمة أحمد ابراهيم

على الرغم من ان « يوهان لودفيج بور كهارت » Johann Ludwig Burckhardt

سويسرى الجنسية ، وأجنبى عن البلاد ، الا أن الشاخص الى صورته يظنه أحد أفراد عصر سلاطين المماليك ، خاصة أنه يرتدى الزى العربى ويلتحى بلحية طويلة على طريقة هؤلاء الأمراء فى تلك الآونة !..

لقد قام «يوهان لودفيج بوركهارت»، بتغيير اسمه الى « جون لويس » John-lewis

وهو فى انجلترا ، ثم الى « الشيخ ابراهيم » حينما وصل الى أرض مصر مع طوالع القرن التاسع عشر .

ولهذا الأمر فاننا نتساءل :

هل فى تغيير اسمه دليل على حبه للثقافة العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص ؟

هل فى ترك (بوركهارت) زيه الأوربى وعشقه لارتداء (الزعبوط) دليل على حبه للملابس الشعبية العربية ! أو أن هذا الأمر يعد وسيلة للتنكر كى يسهل عليه اداء مهمته فى الجمع الميدانى ؟

يعطى لنا الكاتب « أنيس منصور » فى كتابه « أعجب الرحلات فى التاريخ » احدى التفسيرات عن سر حب بوركهارت لهذه الملابس الشعبية التى كان يرتديها ، فيقول : (أنه كان يحب فتاة حلبية ، هى التى أخاطت له ملابسه وهى التى اشترت له المسبحة الطويلة التى كانت لاتفارق يده (١) ·

وسواء أكان بوركهارت محبا أو متنكرا فان ذلك قد سهل عليه التعرف على كثير من جوانب الحياة اليومية للانسان العربى فى الشرق الأوسط وبذلك فقد قدم بوركهارت أكبر خدمه للباحثين من بعده ·

مولده ونشأته :

ولد يوهان لودفيج بوركهارت فى سويسرا بمدينة لوزان فى ٢٥ نوفمبر عام ١٧٨٤ من عائلة سويسرية ، وقضى طفولته فى بازل ، ثم درس فى ألمانيا بمدينتى لايبزيج وجوتينجن
leipzig and Gottingen

وعبر مالطه سافر الى حلب، ودمشق، وتدمر، وبعلبك والناصرة ، والبتراء ثم القاهرة ·

وقام برحلته الثانية الى النوبة ، ومكث فى مكة والمدينة المنورة ، ثم عاد الى القاهرة وسافر الى شبه جزيرة سيناء عبر صحاريها الممتدة ، التى طالما هام وافتتن بها كثيرا ·

تاهله لمهام التجوال والترحال :

تلقى بوركهارت دروسا فى القانون،والفلسفة، والتاريخ فى لا يبريج وجوتنجن ، وقد أكمل دراسته فى جامعة كامبريدج حيث تعلم اللغة العربية والكيمياء ، وعلوم الفلك وعلم المعادن ، والطب ، وكذلك الموسيقا ·

وبذلك بات بوركهارت جاهزا للاقدام على أول رحلة استكشاف له عبر مدن الشرق ·

الغرض من رحلاته :

لقد كلفته جمعية « اكتشاف أفريقا » بأن يقوم برحلة الى أعالى النيل بصورة نهائية لاستكشاف ان كان صحيحا ان نهر النيل ونهر النيجر ينبعان من مكان واحد ، وهو أمر كان عدد كبير من الجغرافيين يؤكدونه (ام) ·

ولقد جاء بوركهارت الى مصر وبلاد النهرين بعد أن غير أسمه الى « الشيخ ابراهيم ابن عبد الله» وفى رأسه خطة محددة ، وهى أن يذهب الى الأراضى المقدسة الاسلامية ، لأن أحدا من المسيحيين لم يدخل مكة أو المدينة ، وهو يريد أن يكون أول أوروبى مسيحى يقوم بذلك ، وان يصف ما يراه للناس ·

لمحة سريعة عن رحلاته وتنقلاته :

فى فبراير من عام ١٨٠٩ ابحر بوركهارت متوجها نحو مالطة ، وفى يوليو وصل الى مدينة حلب ، حيث مكث فترة ثلاث سنوات للتعرف على طرق حياة الناس هناك ، وهناك ارتدى الملابس الشعبية التقليدية الشرقية ، واتخذ لنفسه اسم « الشيخ ابراهيم بن عبد الله » ·

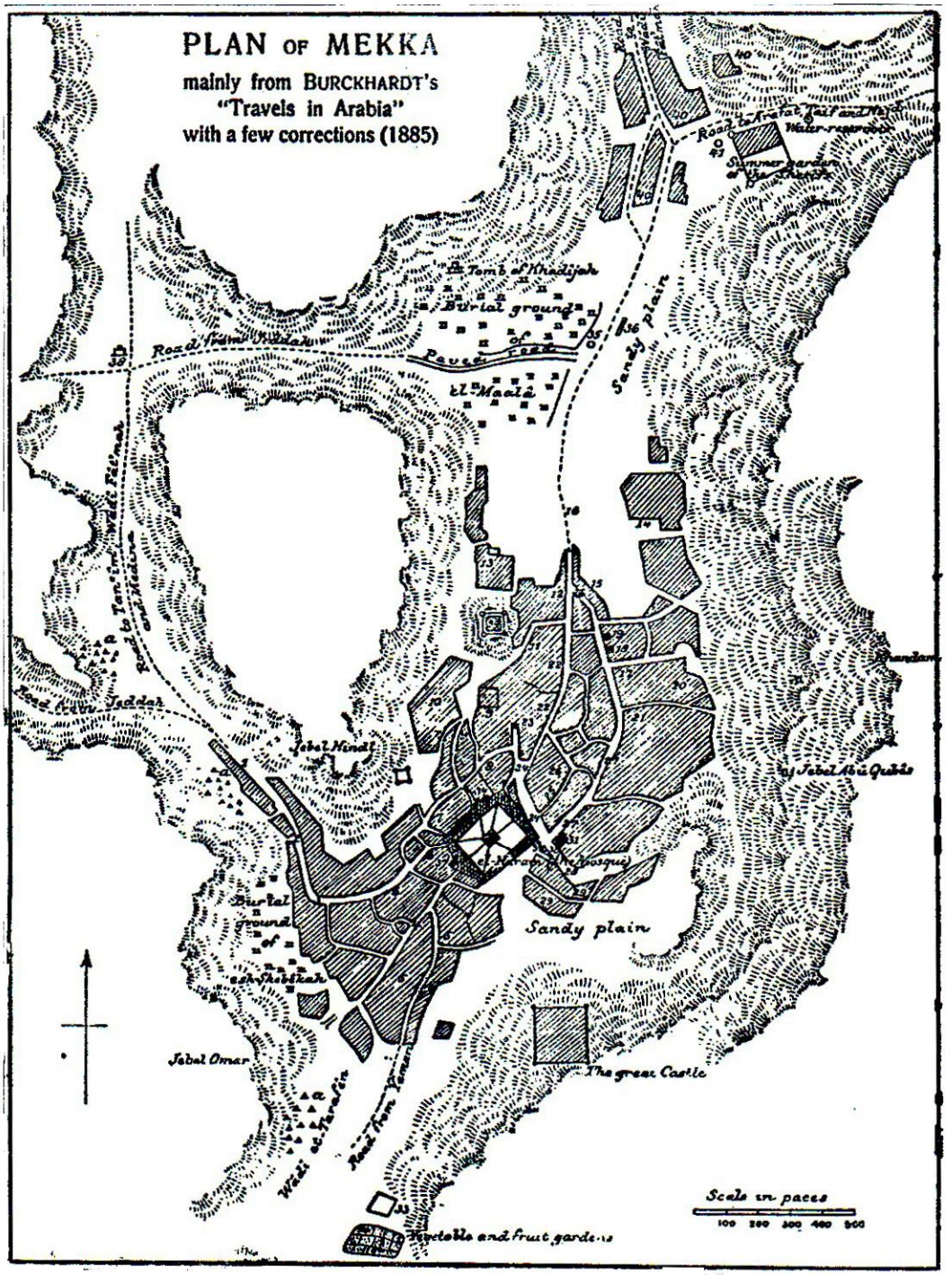
ولم يمض وقت طويل حتى اعتنق الاسلام ، وقام برحلاته الى بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين، وزار على وجه الخصوص الآثار التاريخية فى تومر وبعلبك ·

وخلال هذه المرحلة المبكرة من أسفاره بدأ أعجابه وافتتانه ببلاد الشرق ، وفى يونيو عام ١٩١٢ غادر بوركهارت حلب متوجها الى مصر، ومن خلال خط سيره فى رحلاته يمكن الوقوف على أسفاره وتواريخها كما بالخريطة على النحو الآتى:

١ ـ حلب ١٨٠٩ ·
٢ ـ حمص ١٨١٠ ، ١٨١١ ·
٣ ـ بعلبك ١٨١٢ ·
٤ ـ وادى موسى « البتراء » ١٨١٢ ·
٥ ـ القاهرة ١٨١٥ ، ١٨١٧ ·
٦ ـ مكة والمدينة المنورة ١٨١٥ ·
٧ ـ سيناء ١٨١٦ ·
٨ ـ النوبه والسودان ١٨١٣ ، ١٨١٤ ·

رحلاته الى فلسطين والأردن :

اجتاز بوركهارت فلسطين وتابع سفره باتجاه الجنوب عن طريق عمان ، ومن خلال الكتابات القديمة التى قرأها علم بوجود مدينة « البتراء » التى ازدهرت كمدينة تجارية فى الفترة الممتدة ما بين القرن الثانى قبل الميلاد ، والقرن الثانى بعده ·



خريطة مكة ـ ١٨٨٥ ٠

ومنذ تواجد الصليبيون فى هذه المنطقة فى القرن الثالث عشر لم يقدم أى أوروبى على زيارة عاصمة مملكة البيزنطيين القديمة المنسية منذ زمن طويل ٠

ومن ملاحظاته على الصخر الجبلى الأحمر ٠ قال « مكثت فترة ١٥ يوما فى الصحراء ما بين البحر الميت ، والبحر الأحمر ٠٠٠ وفى وسط المسافة بين هذين البحرين تقوم آثار مدينة مهيبة تقع فى وادى موسى ، ويحتمل أن تكون البتراء فيها ، فنشاهد مدافن ذات زخرفة رائعة منحوتة

فى الصحراء ، وأيضا بقايا معابد وقصور ومدرجات وقنوات مياه وغيرها من الغرائب والروائع النادرة التى تجعل هذه المدينة أكثر اثارة للاهتمام من أى شىء آخر شاهدته فى حياتى (٢) ٠

لقد قابل بوركهارت صعابا كثيرة فى رحلاته مثله مثل العديد من الرحالة والمكتشفين فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وقد فضل بوركهارت ان يسافر وحيدا ، دون مرافق لرحلاته وكان لابد أن يعتمد على كفاءاته الشخصية فى البقاء وقد استعمل الجمل والحصان والحمار فى أسفاره ، ولكن كان تنقله فى العديد من الأحيان سيرا على الأقدام ، ولم يكترث لأى من وسائل الراحة وبالرغم من كل الصعوبات والمخاطر التى واجهها يبدو أنه كان يستمتع بالسفر عبر الصحراء حيث قال « السفر فى الشرق ممتع جدا ومفضل على السفر فى أوربا حيث يفتقر المسافر الى الهواء فهو يبقى محبوسا طوال النهار ، داخل عربة ضيقة وفى المساء لابد أن يواجه فنادق قذرة ، وخدم وقحين ، ولكن السفر فى الصحراء وحيدا ، ودون أى من أسباب الراحة تحت وطأة الشمس الحارقة ، ولسع الحشرات المؤلمة له سحر الخاص (٣) ٠

بهذه الطريقة البسيطة والمضنية قطع بوركهارت مسافة طويلة خلال رحلاته التى جاب بها مدن وعواصم الشرق (٤) ٠

رحلته الى الأراضى الحجازية المقدسة :

أبحر بوركهارت الى مدينة جدة ، وزار محمد على باشا فى منزله فى الطائف قبل أن يصل فى نهاية المطاف الى مكة المكرمة فى شهر سبتمبر سنة ١٨١٤ ، وكان عليه أن يدرس كل شىء وأن يصفه وصفا دقيقا ، ولكن لم يكن معه من الأدوات الحديثة سوى بوصلة بحرية للتعرف على الاتجاهات عبر الصحارى ٠

ان ماكتبه بوركهارت عن مكة يعتبر شيئا هاما فى تاريخ هذا البلد الحرام ، فقد وصف المسجد الحرام ، والأعمدة والأبواب ، والسلالم وحتى الأحجار ذاتها ، والتقى مع العديد من الناس فى الكعبة الشريفة وشاركهم فى الفرائض الدينية ٠

ومما يلاحظ أنه كان لكل حاج من الحجاج ، وثيقة لاثبات الحج ، وهى عبارة عن ورقة مستطيلة الشكل ويوجد على جانبيها ست مآذن ، ثلاث منها فى كل جانب ، وبداخل هذه الورقة رسم تشكيلى بسيط للمذاهب الثلاثة « المالكى ، الحنفى ، الحنبلى » وفى أسفل هذه الوثيقة توجد العبارات الآتية :

« فمن حج البيت أو اعتمر فلا جناح عليه أن يطوف بها ومن تطوع خيرا فان الله شاكر عليم الحمد الله الذى جعل الحج حجا مبرورا والسعى سعيا مشكورا والذنب ذنبا مغفورا ٠ أما بعد فقد حج المكرم عبد الله عن فرض وأوفا بجميع « السعت والمواجيت » بالتمام والكمال والله خير الشاهدين وكانت الوقفة يوم (٩ شهر الحجة عام ١٢٢٩ هـ) (أنظر الشكل) ٠

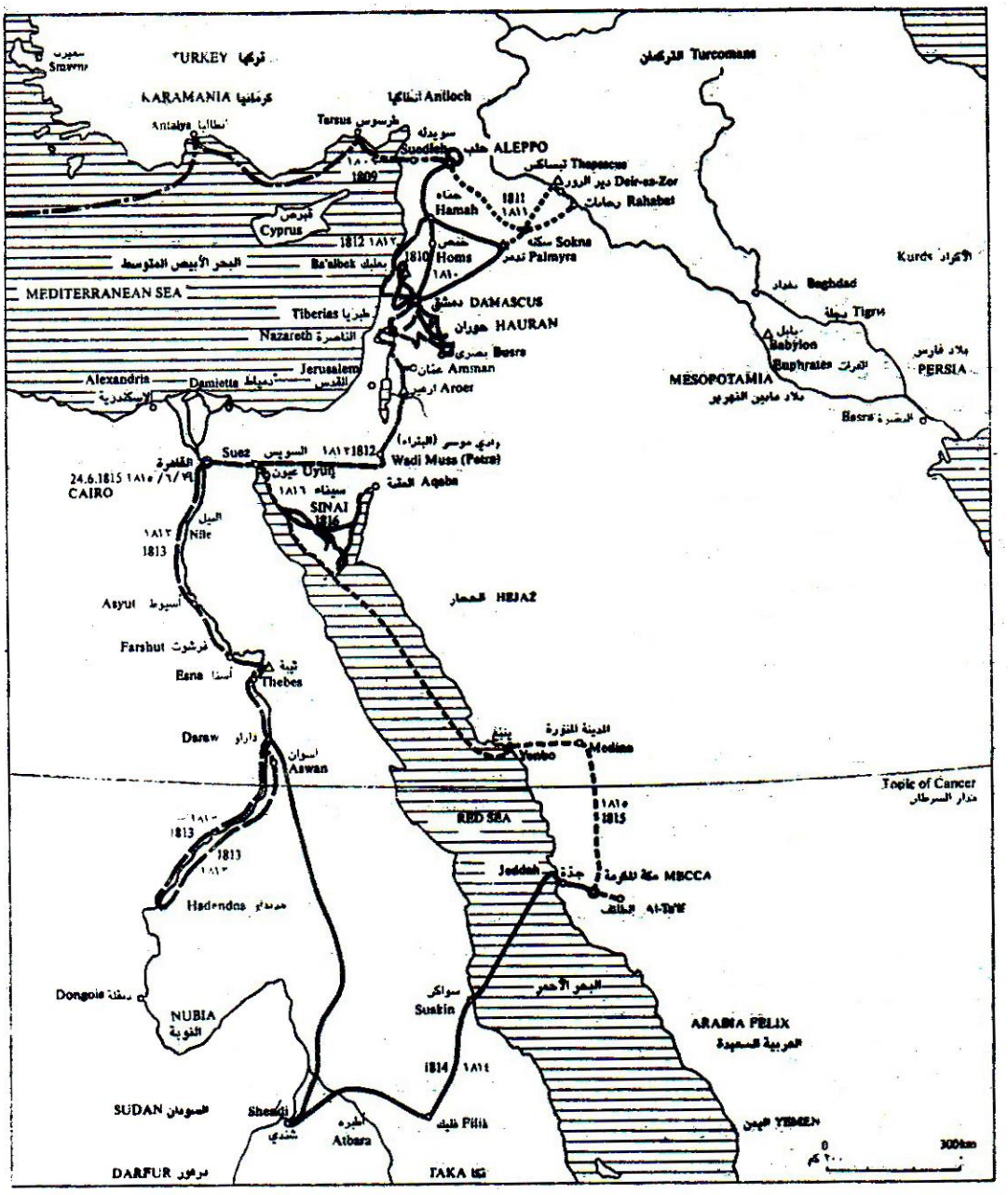
وقد قال بوركهارت عن الحجر الأسود ، أنه يبدو كمجموعة من الأحجار ألصقت بعضها الى جوار بعض ، وهو فى غاية النعومة لأن ملايين الأيدى والشفاه قد لمسته وسوف تفعل ذلك ملايين غيرها ألوف السنين (٥) ٠

وسجل بوركهارت ملامح الناس وبلادهم ، ودعواتهم عندما يدخلون البيت الحرام ويلفون حول الكعبة وهو يقول :

يارب البيت العتيق ارحمنى من النار واغفرلى ولوالدى ٠

وكانوا جميعا يبكون ، وقد اندهش بوركهارت كيف أنه لم يبك ويفسر ذلك بقوله « كنت مشغولا باحصاء الدموع » ، ثم اتجه الى بئر زمزم والناس زحام حول البئر ، فى كل مكان وكل ليلة لأهم يرتوون ولا ماء البئر ينفذ ، وكانوا يحملون الماء فى أوعية من الفخار أو الجلد ٠

ومن الأحداث التى تذكر عنه كما يقول الكاتب « أنيس منصور » أنه كان ينام فى مكان منزو من المسجد الحرام وفى أحد الأيام ، وهو يتقلب على الأرض ، وجد سكينا تحت يده ، وكان السكين باردا فنهض من نومه مفزوعا ، وبحث عن صاحب السكين فلم يجده فانتقل الى مكان آخر ، ووجد السكين مرة أخرى عند عنقه ووضع يده على جبهته ، ولم يكن محموما ، ولكن كان مرهقا ونام وصحا من نومه ووجد السكين تحت قدميه ٠ وقرر أن ينام فى مكان آخر وأن يضع



خريطة تبين خط سير رحلات بوركهارت

الماء البارد على رأسه ، كل مامعه من مـاء ... وأخيرا ظهر السكين في يد رجل هندى ، أنه يريد أن يبيعه واعتـذر بوركهارت عن شرائه ومضى الرجل ليضعه عند اقدام النائمين ، ثم ينكفىء على الأرض في انتظار من يناديه ، ونـاداه النـاس بأنهم لا يريدون ، ولم يكن بوركهارت يعرف هذه العادة عند الحجاج من الهنود (٦) .

وقد أرسل بووكهارت عدة تقارير مفصلة عن مكة الى لندن وقام برسم خريطة لمدينة مكة ، وقد لوحظ فيها أنه حدد مكان الحرم المكى بمستطيل أبيض فى حين لف حوله تجمعات سكنيـة ، غير مزدحمة من حوله وعدة طرق من الشمال والجنوب تؤدى الى الحرم الشريف .

وقبل زيارة بوركهارت الى مكة لم يكن الاوربيون في ذلك الوقت يقدرون أهمية هذا المكان المقدس، فمنذ قرون عديدة من الزمان كانت تشيع القصص الخرافية عن الكنوز النادرة المخبأة في مكة والمدينة ، ولكن غاية بوركهارت الواضحة واطلاعه الواسع ومعلوماته الشاملة ، قد حققت نجاحا متواصلا وساهمت اسهاما كبيرا في جعل الاسلام أسهل فهما بين الاوربيين في المدينة المنورة ·

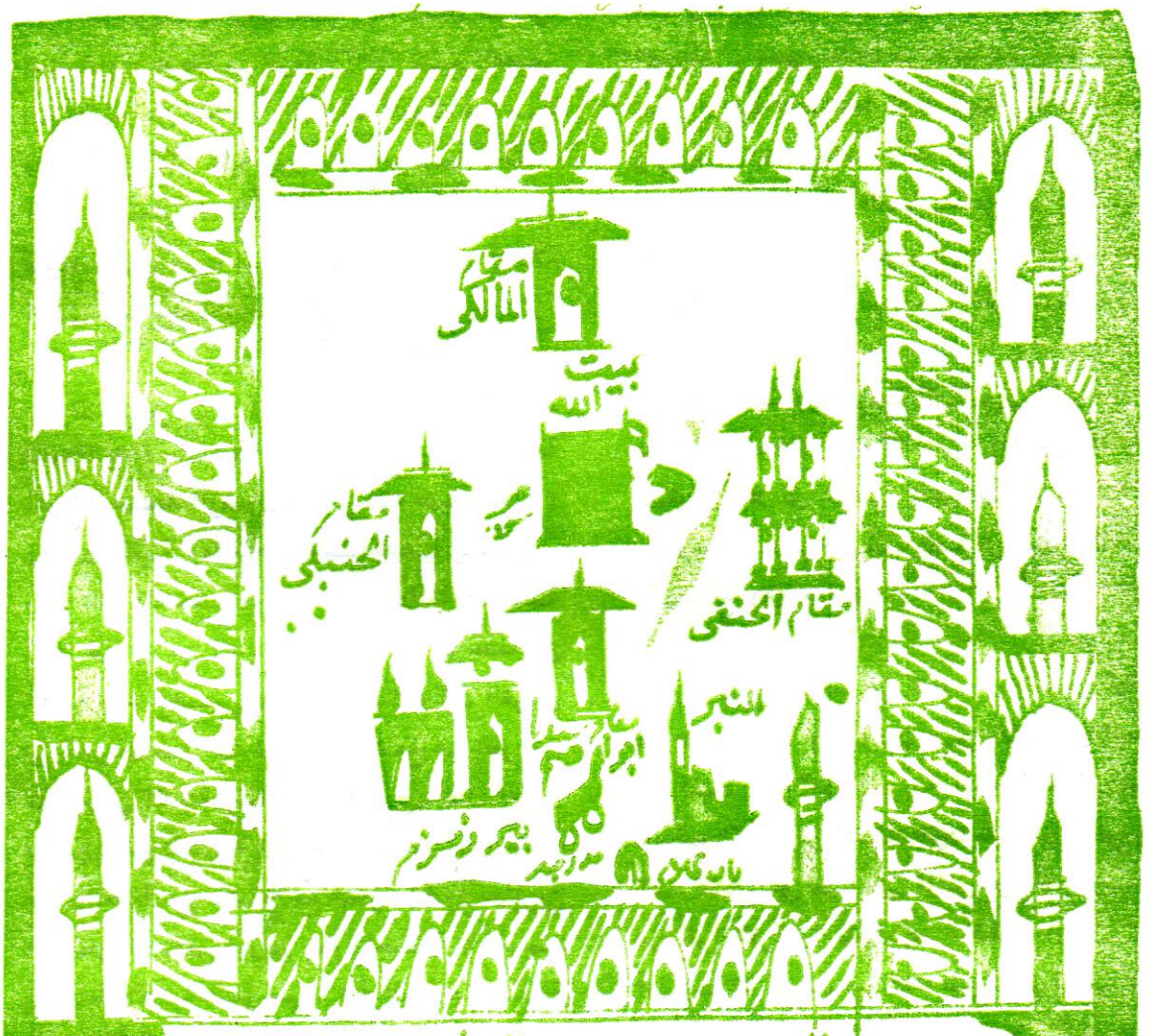
وقد سجل بوركهارت ملاحظاته في المدينة المنورة بدقة متناهية ، مثل التفاصيل الدقيقة لمكونات مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبيوت المدينة ومقابرها ومساجدها بالكامل · ومن تلك الملاحظات التي دونها باللغة العربية أثناء خروجه من المدينة المنورة : « خرجنا من المدينة يوم الخميس ١٨ رجب١٢٣٠وكان الغرض في الحرمين محل فيه قبه يقالله شيخ على العريض من شرقى المدينة بساعة ، وفيه بير يقال له بير بارشين وسرنا ساعة الى محل فيه ماء سيل وبتنا فيه والحملة مع المشاية مع المخزن داموا سايرين الى محل الفنادق ، وفي يوم الجمعة ١٩ رجب والساعة الثانية عشر سرنا الى الصويد ومسافة ١٩ ساعة أرض محجرة وفيها عقبات أثنين صعبة على المدافع والجمال وطريق لم يكن فيه ماء ما الى ان وصلنا الصويد ومحل بين جبلين فيه بيار خفاير وشجر دوم وماء عين منى · وبتنا ليلة الأحد وهذا المحل في المدينة الى الصويد ومنزل عربان أم زينه بنت حرب ·

رحلاته الى بلاد النوبة والسودان :

أهتم بوركهارت عند زيارته لمصر برصد عادات وتقاليد أهل النوبة والجزء الجنوبى من مصر · وقد لاحظ أن من عادات الزواج عند النوبيين . أن تباع النساء من والديهم ، ويدفع الكنزى عادة اثنى عشر محبوبا ثمنا لعروسه ، وهو ما يعادل ستة وثلاثين قرشا ، وكثيرا ما يتزاوجون مع عرب العبايدة ، ومهر الفتاة من العبايدة ستة جمال تعطى لأبيها فيرد منها ثلاثة لابنته تكون ملكا لها ولزوجها ، فاذا طلقت أخذ الزوج ثمن نصفها ، وذ اصرت امرأة في الصعيد على أن تطلق من زوجها كان له أن يستولى على جهازها وأن يحلق رأسها ، فلا يتزوجها غيره حتى يطول شعرها (٧) ·

وقد لاحظ بوركهارت أن النوبى شديد الغيرة على امراته ، فاذا خامرته أدنى ريبة في وفائها له حملها ليلا الى شاطىء النهر وأغمد مديته في صدرها ، ثم قذف بها الى النهر طعاما للتماسيح (٨) ·

ويقول بوركهارت في كتابه «رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان » عن عادة نثر الحصى على الميت عند أهل النوبة أثناء عمله في بيع المسابح لكي يوفر لنفسه نقودا للمعاش « في يوم كنت أنادى على مسابحى فاقبل على فقيه وسألنى هل أقرأ القرآن ؟ فقلت نعم ، فطلب الى أن أتبعه الى بيت قد أصيب فيه غداه طيبا ، ثم قادنى لبيت وجدت فيه حشدا من الناس يحيون ذكرى قريب لهم مات حديثا ،وكان هناك عدد من الفقهاء يقرأون القرآن في صوت خافت · ثم أقبل فقيه كبير فكان ذلك مؤذنا لهم بترتيل القرآن ترتيلا عاليا على نحو ما يفعل المقرئون في الشرق وقد شاركتهم هذا الترتيل ، ومضينا فيه زهاء نصف الساعة حتى جيء لنا بالغذاء ، ثم استأنفنا التلاوة بعد أكلة شهية ، وأخرج شيخ منهم سلة ملئت بالحصى الأبيض فقرئت عليها الأوراد · وينثر هذا الحصى على قبر الميت كما رأيت على كثير من القبور الجديدة وقد استفسرت من الشيخ عن هذه العادة التي لم أرها تمارس في أى بلد اسلامى آخر ، فقال انها لاتعدوان تكون عملا



صورة مجد الحرم جميع ما فيه من المقامات

فمن حج البيت أو اعتمر فلا جناح عليه أن يطوف بهما ومن تطوع خيرا فإن الله شاكر عليم الحمد لله الذي جعل الحج مبرورا وسعيا مشكورا والذنب مغفورا أما بعد فقد حج الكريم عبد الله عن فرض وأدى جميع السنن والمواجيب التمام والكمال والله خير الحافظين وكان الوقفة يوم السبت ٩ شهر ذي الحجة عام ١٤٠٩ هـ

وثيقة الحج التي نالها بوركهارت .

طيبا مشكورا وليس فرضا محتوما ، انما يعتقد القوم أن روح الميت اذا زارت قبره سرها أن تجد هذا الحصى فتستخدمه مسبحة تسبح عليها الخالق الصمد (٩) ٠

وقد أهتم بوركهارت برصد المعتقدات الشعبية الى جوار العادات والتقاليد النوبية ٠ وقد قال عن هذه المعتقدات :

« وفى بربر يرسل الطالب فى الثانية عشر أو الرابعة الى المدارس لتعلم القراءة والكتابة ويتلقون أسرار كتابة الأحراز والتمائم ، وقد يكتبون التمائم على قطع من الورق فاذا ابتلع المحب الذى يشكو صد حبيبه ورقة منها زق له قلب الحبيب ٠

ومن الفقراء من تخصص لكتابة أحجبة الحب ، أو التمائم المضاده للحمى ٠

ويقول بوركهارت « أنه حصل على حجابين أحدهما من بربر والثانى من الدامر وقال له الفقير منصور اذا كتب اسم العاشق على الحجاب الأول لن تقوى امرأة على مقاومة فعله ، والثانى يقى صاحبه الاصابة بأى جرح (١٠)٠

كيفية جمعه للمعلومات :

يظهر أن ارتداء بوركهارت زى الشيخ أكسبه ثقة الناس فى الأماكن التى ارتحل اليها للتعرف على الأشياء دون ريبة أو ازعاج ، بل باسلوب ودى من العامل ويقول بوركهارت « ذهبت الى دراء متنكرا فى زى تاجر فقير، وهو المظهر الوحيد الذى احسبنى كنت أوفق فيه (١١) ٠ (أنظر صورته وهو بملابس الشيخ ٠

وجدير بالذكر أن نحدد الأدوات التى كان بوركهارت يحملها معه : يقول :

« كنت أحمل فى جيب زعبوطى يومية صغيرة وقلما ٠ وبوصلة جيب ومبراة وفى قدمى خفان ، وكيسا للتبغ وعشرات من السبح الخشبية التى يمكن التعامل بها بسهوله فى اقاليم الجنوب بدلا من النقود ، وزنادا من الصلب أقدح به النار ، ومصحفا صغيرا للجيب ابتعته فى دمشق (لكنى فقدته فيما بعد وأنا بين جموع المصلين فى عرفات) ومحبرة وأفرخ ورق أكتب عليها التعاويذ للزنوج أما زادى فكان أربعين رطلا من الدقيق ، وعشرين من الكعك ، وخمسة عشر من البلح ، وعشرة من العدس ، وستة من السمن ، وخمسة من الملح ، وثلاثة من الأرز وهاون من الفخار لصحن البن ، وفنجانين للقهوة ، وسكين وملعقة ، وسلطانية من الخشب للشرب وملىء قربتى ، وبلطة وعشر يادات من الحبال ، وأبر وخيط ومسلة وقميص احتياطى ومشط واكليم ، وحرام مغربى للغطاء ليلا وحزمة صغيرة من الأدوية ٠ أما ساعات السير التى سجلتها كانت نتيجة تقديرى وملاحظتى لسير الشمس » (١٢)٠

ويقول بوركهارت فى موضع آخر : « لم يكن فى استطاعتى أن أجمع البيانات الدقيقة المفصلة عن المواقع الجغرافية وعن الأبعاد والمسافات الا بوجيه الأسئلة الصريحة الى التجار ، ولكن أحدا منهم لم يشعرنى باستعداده للتفضل على بالجواب لوجه الله ، فكنت أجلس اليهم وأملأ لهم قصباتهم من تبغى ، ولكنهم سرعان ما كانوا يسأمون أسئلتى عن أقطار الجنوب ويؤولونها أعجب تأويل ، وكنت لا أستطيع جمع هذه المعلومات الا من شوارد الحديث وأشتاته خلال مقام طويل بالاقليم ، ولو أن القوم عرفونى أوربيا كما عرفوا بروسى فى الحبشة وبراون فى دارفور لأفدت من فراغى أعظم افادة دون أن أعرض نفسى لمزيد من الخطر ، ولكن حالى كانت غير حالهما فقد أفلحت فى كتمان أمرى (١٣)٠

وقد سجل بوركهارت رحلاته فى كتاب بعنوان « **رحلات الى بلاد العرب** » دون فيها ملاحظات عدة عن العبيد ٠ ويقول بوركهارت عن العبيد « لقد كونت عن أخلاق الزنوج وطباعهم أسوأ رأى لما رأيت منهم وما سمعت عنهم ، على أن الانصاف يقتضينى أن أضيف الى هذا الحكم اننى لم أرهم بعد فى أوطانهم قبل أن يقتنصهم طغام الجلابة ، وهم كفيلون بافساد ألطف الطباع وأرقها ، غير أننى لم أجد بين العبيد من أخلصوا الولاء لسادتهم الا القليل حتى ولو أحسن هؤلاء السادة معاملتهم ٠وأسوأ ما يشينهم عناد لاسبيل الى ردهم عنه وخيلاء وصلف فى الطبع ٠

وفى الزنوج كسل واهمال وبذاذة ، وهم لايؤدون أعمالهم الامكرهين ويخيل الى أنهم تجردوا من كل عاطفة سوى شهوة البطن (١٤)٠

الرحالة بوركهارت يرتدى الملابس الشعبية المصرية فى القاهرة عام ١٨١٧ ٠

ومن العبارات المأثورة عن الجلابة التى جمعها بوركهارت قولهم « لا تأمن العبد ، أضربه واطعمه تشوف الحاجة مقضية » ولست أدرى مبلغ الصواب فى هذه العبارة » (١٥) ٠

ومن ذلك كله نلاحظ كم بذل بوركهارت من جهد وعرق كبيرين من أجل جمع المأثورات الشعبية بصفة عامة ٠

دراسة عن الأمثال الشعبية المصرية وعلاقاتها بالعادات والتقاليد فى عصره :

يقول بوركهارت عن الأمثال الشعبية المصرية

« لقد عثرت على هذه الأمثال فى تسع أو عشر كراسات ملفاه فى مكان مهمل من مكتبة واحد من الشيوخ المعروفين فى القاهرة ولكنها كانت تحتاج الى شرح وتعليق ، وقد حذفت منها اعدادا بعضها غير مقبول والآخر غير مهذب ولا أستطيع أن أغامر بنشرها رغم ما تضمنته من ايحاءات قوية كما توجد بعض الأمثال التى يبدو أنها كانت شائعة زمن ابن أسد ولكنها فقدت بريقها » (١٦) ٠

« ولقد سجلت المئات من هذه الأمثال كما ينطقها الناس فى الأماكن العامة والأسواق وبما أن المرء لايستطيع أن يدرك معنى المثل بسهولة فقد لجأت الى تفسيره أو على الأقل تقريب المعنى الذى يدل عليه بشكل عام ، ذلك أن اللهجة الشعبية فى أى مكان تختلف عن العربية المدرسية » (١٧) ٠

ويقول « لقد جمع (الميدانى) كثيرا من الأقوال التى كانت شائعة بين العرب القدماء فى أزهى عصورهم الاجتماعية والأدبية ، ولكن المجموعة الحديثة تقدم لنا نماذج متنوعة لعادات القوم وسلوكاتهم ، كما تكشف بعض أساليب الزيف وربما تشير الى بعض الآفات التى كانت أقل شيوعا بين المصريين القدماء ، وعلى أية حال فانها تبرهن على أن العادات ليست فاسدة الى هذا الحد كما صورها الرحالة المختلفون وأن قيم الفضيلة والشرف والاحسان ومحبة الناس أشياء معروفة تماما لدى المواطنين المحدثين فى مصر رغم القلة التى تعانى من مشقة العادات السيئة » (١٨) ٠

وبالقاء الضوء على بعض الأمثال التى جمعها بوركهارت سنجده يدرسها دراسة واعية ، فمثلا عند شرح بوركهارت للمثل الشعبى الذى يقول :

« طلع نقبه على شونه »

يقول بوركهارت شارحا هذا المثل الشعبى أنه يفسر ويوضح فشل الشخص فى تحقيق مسعاه ٠ ومورد المثل أن أحد اللصوص ثقب جدارا على أمل أن يجد المخزن مليئا بما غلا ثمنه ، ولكن وجده مخزنا للقش (التبن) الذى لاقيمة له ٠ « نقب » معناه ثقب فى الحائط «شونه» مستودع مكشوف تحفظ فيه الحبوب أو التبن الخاص بالحكومة ٠ وفى كل مدينة فى مصر يوجد مستودع مشابه يكوم فيه القمح ، ولكنه لا يغطى وهو معرض للمطر الذى يتلف سطحه لعمق ست أو ثمان بوصات ٠

وانه لا يوجد فى الوقت الحاضر فى مصر الا مستودع واحد مسقوف للقمح وقد اقامه محمد على باشا بالاسكندرية ويسمى أيضا (شونه) (١٩) ٠

وعندما يشرح بوركهارت المثل الشعبى القائل:

« على بخت زفافى قصر الليل وتابت المغانى »

فانه يقول « للسخرية من الزواج الفاشل ويطلق على الأفراح التى يقابلها سوء الحظ « زفاف » جمع « زفه » وهى موكب العروس الى منزل عريسها ، وهى أيضا تعنى « كل احتفال خاص بالزواج » ، والاحتفالات الرئيسية تكون أثناء الليل حيث ينتهى اتمام الزواج دائما ليلا فى القاهرة ، وتسمى الليلة السابقة « ليلة الدخلة » وعندما كنت أحرر هذا كان الحى بأكمله مزدانا فى ظرف مشابه ٠ وقد رأيت فى الحفل رجلين أحدهما تنكر فى زى عسكرى فرنسى والآخر تنكر فى زى امرأة فرنسية ، وقد لعبوا حيلتهم فى جمع كبير من العرب أمام منزل العريس ، وتقمص ثالث شخصية عسكرى تركى جبان يمارس الحب مع سيدة ، والقى مثل الفرنسيين الآخرين بعض الطرائف باللهجة المحلية فجرت الضحك بين الجميع فاستمال قلب المرأة المخدوع بالجندى التركى الذى عمرت جيوبه بالذهب وفى مثل هذ العادات تحضر العالمات حفل الزفاف هذا » (٢٠) ٠

وعندما تعرض بوركهارت لذلك المثل الشعبى الذى تقول كلماته :

« قحبه مستوره ولا حره مبهرجه » ٠ فانه ربط شرحه بالعادات والتقاليد فى عصره على النحو الآتى :

« مستورة »بمعنى« مغطى مجشمة »،«محتشم» وتطلق على الشخص المحافظ على مظهره ، « مبهرجه » : هى المرأة التى تعودت على رفع جانب من خمارها لكى يرى الناس وجهها أو مجوهراتها اللطيفة ، والمرأة التى تمد ساقها للكشف عن رسغ كعبها ، وبشكل عام تطلق على تلك التى تسلك سلوكا غير مهذب كما لو كانت تعرض نفسها ٠ « قحبه » مصطلح جنسى يطلق على كل أنواع العاهرات والمومسات » ٠

وقد درس بوركهارت حياة الغوازى وعاداتهم فى بعض أقاليم مصر خاصة عند الزواج ، حيث تهب المرأة من الغوازى نفسها لاى رجل غريب عن عشيرتها فى ليلة عرسها وأمام أعين رئيس العشيرة أو كبير المدينة التى يقام فيها حفل الزواج !! (٢١) ٠

لقد ضمت دراسة بوركهارت عن الأمثال الشعبية عددا بلغ ٧٨٢ مثلا ، وهذا الكم الكبير مازال يحتاج الى جهد من يقوم بدراسته دراسة علمية واعية من المهتمين بدراسة حركة تطور الفولكلور المصرى ، وخاصة من حيث اهتمامه فى مجال العادات والتقاليد المعتقدات الشعبية ، والتى وضع بوركهارت فيها أثرا هاما بجمعه وشرحه لتلك الأمثال الشعبية المصرية ٠

دراسته عن البدو :

قام بوركهارت بعمل دراسات عن البدو وحياتهم فى كل من مصر وسوريا ٠٠٠

وتقدم رسالة بوركهارت العلمية عن البدو سنة ١٨٢٩ صورة حية ومفصلة عن أسلوب حياة هذه القبائل العربية ، وعن البيئة الطبيعية التى عاشوا فيها ، وفى أكثر من ثلاثمائة صفحة تناول بوركهارت أحوالهم المادية وتوزيعهم الاقليمى ، وقدم لمحة عن أوضاعهم الاجتماعية والثقافية ، وكل صفحة من هذه الرسالة سواء أكانت تتطرق الى أهمية الجمل العربى أو العادات والأعراف المتعلقة بالزواج أو التقاليد العريقة التى تعبر عن روح الضيافة بين البدو ، مازالت حتى اليوم تشكل مادة ممتعة للقراءة بالرغم من أسلوبها وطابعها العلمى ، حتى الفصل المفرط فى الأحتشام الذى يصف مخيمات بدو العنيزه الرحل يقدم الدليل على وضوح بوركهارت فى التحليل وجدارته الفائقة فى تصوير عالم يتسم بالأصالة والعراقة ، وقد صور بوركهارت ملحوظاته فى مجلد خاص بعنوان « ملاحظات حول قبائل البدو والوهابيين » ثم نشره فى لندن عام ١٨٣٠ ، وما زالت هذه الملاحظات تقرأ بفائدة كبيرة حتى اليوم فى أوربا وفى غير أوربا (٢٢) (أنظر الى صورة رقم ٩) ٠

الحياة البدوية فى الصحراء المصرية كما راها بوركهارت

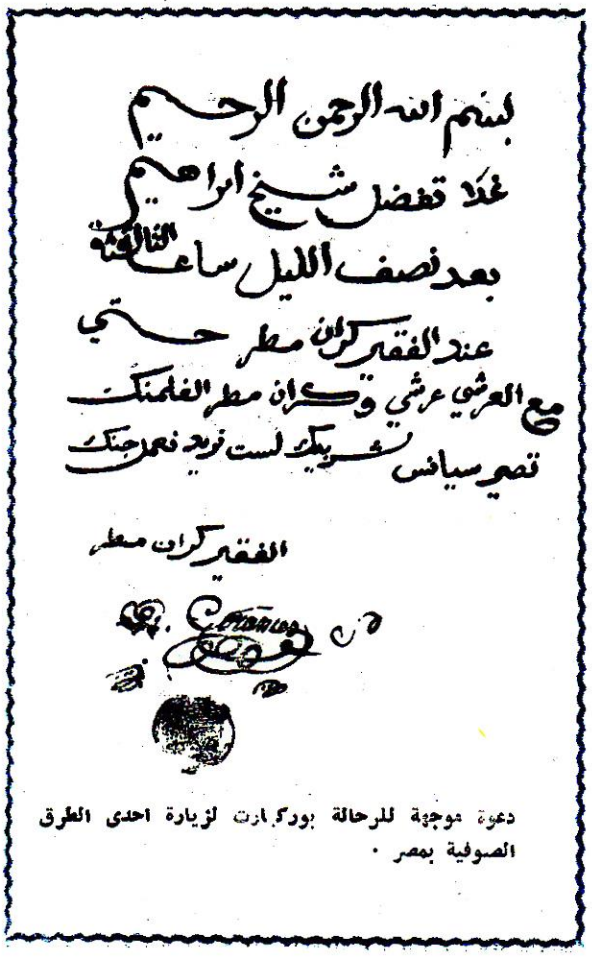
أهتماماته بدراسة العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية فى مصر والسودان :

فى سبتمبر سنة ١٨٠٢ وصل بوركهارت الى القاهرة ، وقام فى هذه الأثناء برحلة استكشاف قصيرة الى صعيد مصر وقدر له بعدها أن لايرى القاهرة ثانية ٠

قبل مرور ثلاث سنوات فى المرحلة الأولى من هذه الرحلة انطلق من اسنا صعودا الى نهر النيل، ولوحظ أن بوركهارت قد أقام علاقات وطيدة مع المصريين من خلال رحلاته وتجولاته المتعددة ٠

ومما هو جدير بالذكر أنه قد لوحظ أن هناك دعوة وجهت اليه من السيد (كران مطر) أحد رجال الطرق الصوفية فى مصر لحضور جلساتهم التى كانت تبدأ منذ منتصف الليل وتمتد حتى الساعات الأولى للصباح وقد كتب فى هذه الدعوة العبارات الآتية :

« بسم الله الرحمن الرحيم » غدا تفضل شيخ ابراهيم بعد نصف الليل الساعة الثالثة عند الفقير كران مطر حتى مع العرشى ٠٠٠ عرشى وكران مطر الفكمنك نصير سيانس الشربيك لست فريد نعمل جنيك (الفقير كران مطر) ٠



دعوة موجهة للرحالة بوركهارت لزيارة احدى الطرق الصوفية بمصر ٠

وحينما وصل دنقلة اجتاز فى المرحلة الثانية الصحراء النوبية برفقه احدى القوافل ، وفى بداية شهر مارس سنة ١٨١٤ بعد رحلة مضنية عبربربر وشندى وصل الى سواكن على شاطىء البحر الأحمر ، وصب أهتمامه بالدرجة الأولى على دراسته للمراكز التجارية الرئيسية وطرق القوافل ، وزار المعابد المصرية القديمه ودرس عادات وتقاليد النوبيين وقبائل البدو المنتشرة هناك ٠

ويقول بوركهارت عن عادات الزواج فى بربر : « لن تجد رجلا من أحرارهم يتزوج بجارية من الحبش كانت ، الا من قبيلته أو قبيلة مجاورة لهم ، وهم لا يرضوا بغير عربية من قبيلتهم أو جارتهم ، ويؤدى الزوج لحميه صداقا عن ابنته جريا على عادة المسلمين وهو هنا أعلى مما يؤدى فى سائر الأقطار التى يسكنها العرب ، وقد يصل صداق ابنة الملك الى ثلاثمائة ريال أو أربعمائه يحفظها الأب مهرا للعروس ، وقل منهم من يتخذ أكثر من امرأة ٠

ومن عادتهم عند الموت أن يذبحوا شاة ، فاذا كانت أسرة الميت فى سعة فبقرة أو جملا (٢٣)٠

جمعه للاغانى والموسيقى الشعبية :

قام بوركهارت بجمع بعض الأغانى والموسيقى الشعبية فى بعض البلاد التى زارها ووصل أهتمامه بجمع الموسيقى الشعبية الى حد كتابة نوتات موسيقيه لتلك الأغانى والموسيقى الشعبية فقلما بعض فى تدوينه لأغنية ساقى الماء وكذلك رسم بعض الآلات الموسيقية فى أشكال تخطيطية للتوضيح ٠

قال بوركهارت أثناء رحلته فى بلاد النوبة : « لم أر من الآلات الموسيقية فى النوبة سوى ضرب من (الطمبورة) المصرية ذات أوتار خمسة وغطاء من جلد الغزال » ٠

كما لاحظ بوركهارت أن للفتيات النوبيات غرام بالغناء وان الحان النوبيين عذبة شجية (٢٤) ٠

وعند زياراته لمنطقة بحر الغزال بالسودان استرق السمع الى الحان وغناء القبائل هناك من العرب الزنوج ٠

قال بوركهارت : « ولعل غناء العرب الزنوج مأخوذ عن بدو البشارية ، فان أغانى البشارية القومية أقرب الى أغانيهم من أغانى المصريين ٠ أما العبايدة فقد استعاروا أغانيهم كلها من البشارية، وهم يغنون بصعيد مصر هذه الأغانى نفسها ، وقد سمعتها كذلك فى شندى من تجار سنار يتغنون بها وهم يحتسون البوظة ٠

على أن هناك ضربا من الغناء تشترك فيه هذه الشعوب جميعها ألا وهو « الحداء » غناء يسوقون به الأبل فى مسيرها ليلا على الأخص ٠ والحداء أحب ضروب الغناء الى البدو فى الصحارى العربية وقد سمعته على ضاف الفرات كما سمعته على ضفاف العطبرة » (٢٥) ولم يفت بوركهارت أن يلاحظ على أهل شندى بالسودان مقدار شغفهم بالموسيقى الشعبية وآلاتها الموسيقية على الرغم من ندرة هذه الآلات هناك ، وقد ارتبط ذلك بعاداتهم وتقاليدهم فقال : « ٠٠٠ وأهل شندى على ولعهم بالغناء لم يؤتوا من العلم بالآلات الموسيقية الا قليلا فلم أر عندهم من الآلات غير « الطمبورة » وغير ضرب من المزمار مصنوع من ساق الذرة الأجوف ينبعث منه صوت حزين كئيب ، هذا بالاضافة الى « النقارة » ويخيل الى أن هذه النقارة لازمة من لوازم الامارة فى السودان طولا وعرضا ، فهم اذا أرادوا وصف رجل من ذوى السلطان قالوا ان النقارة تقرع أمام بيته ، وفى شندى كانت تدق النقارات أمام بيت الملك كل عصر بانتظام » (٢٦) ٠

(أنظر رسمه لآلة الطمبور شكل

وكان بوركهارت الى جانب دراسته للنغم الموسيقى يدرس الكلمة العربية ، ويكتب فى مذكراته بعض هذه الكلمات باللغة الانجليزية وكذلك نطقها ، لكى يحتفظ لها بطابعها العربى الخاص فى السمع الأوربى لمن يريد أن ينطقها بنطقها الصحيح من هؤلاء الأوربيين ٠

اكتشافاته الأثرية والمخطوطات التى قام بجمعها :

فى طريق عودة بوركهارت من صعيد وادى النيل الى أسوان شاءت الصدف أن يقوم بأهم اكتشاف له . ففى منطقة أبى سنبل التى كانت وقت ذاك مدفونة تحت تلال من الرمل زار معبدا صغيرا يعرف اليوم باسم (معبد نفرتيتى) وقد أكتشف أربعة تماثيل هائلة محفورة فى الصحراء على بعد مائتى ياردة تقريبا من المعبد .

ويعد هذا الاكتشاف الأثرى الهام وثبة هامة فى تاريخ علم المصريات والآثار المصرية فى العهد الحديث .

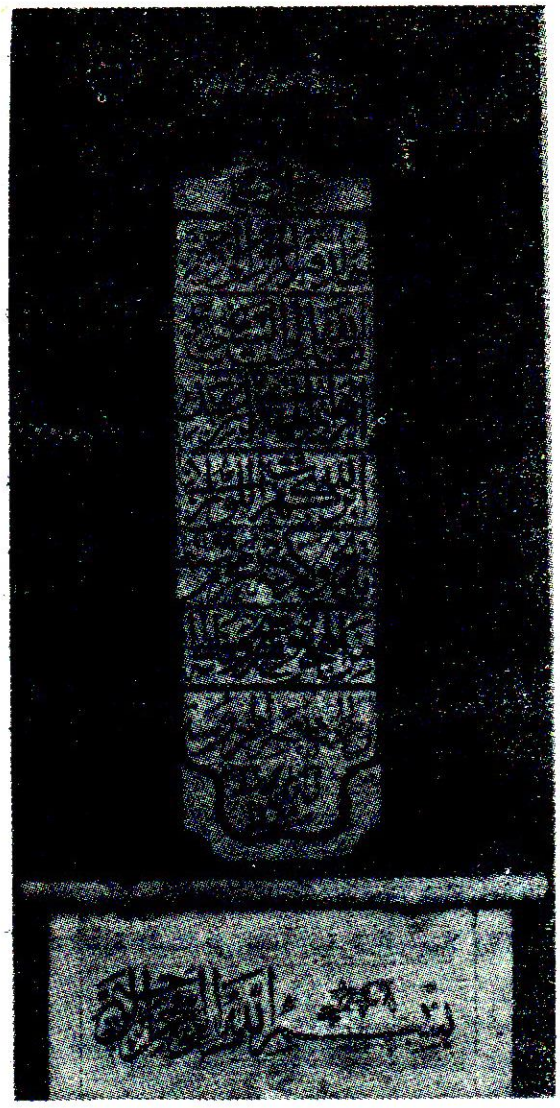
مكث بوركهارت فى القاهرة وأمضى وقته فى دراسة الآثار المصرية والأهرامات الثلاثة الموجودة بالجيزة .

وجدير بالذكر أن بوركهارت كان صديقا للجبرتى وقد كتب الجبرتى عن بوركهارت « فى حوادث شهر ذى الحجة سنة ١٢٣١ هـ » ولما سمعت بالصورة المذكورة ذهبت بصحبة ولدنا الشيخ مصطفى باكير المعروف بالساعاتى وسيدى ابراهيم المهدى الانجليزى (بوركهارت) الى بيت القنصل بدرب البرابرة بالقرب من كوم الشيخ سلامة جهة الأزبكية وشهدت ذلك » (٢٧) .

أما عن المخطوطات العربية التى جمعها الرحالة السويسرى بوركهارت ، فقد جمع مجموعة قيمة عن تلك المخطوطات العربية ، مثل مخطوطات « أبو هاشم السجستانى » القديمة الفريدة من نوعها « كتاب المعمرين » ومخطوطة « السيرة الشعبية لعنترة بن شداد » ومخطوطة « الجهاد المقدس » وكتاب « ديوان الحماسة » للشاعر العربى أبى تمام » (٢٨) .

وقد وهب بوركهات مجموعة كبيرة من المخطوطات العربية التى كان قد جمعها وبلغت حوالى ٣٠٠ مخطوط عربى الى مكتبة جامعة كمبريدج .

وقد كرس نفسه على وجه الخصوص لدراسة التاريخ والطوبوغرافيا ، والجغرافيا فى كتب



شاهد قبر بوركهارت فى مدافن باب النصر بالقاهرة .

الذات العربى ، مثل كتاب «الخطط للمقريزى » الذى يتناول وصف مصر وتاريخها ، والذى وجد فيه كمية كبيرة من المعلومات المفيدة عن المستوطنات والواحات فى صعيد مصر والنوبة والسودان ، وقام بتكملة المعلومات من النصوص العربية بما كان يجده فى كتب الرحالة الأوربيين، خاصة فيما يتعلق بوادى النيل والمناطق الأخرى، الواقعة الى الغرب منه .

وفاته :

لم يقدر لبوركهارت أن ينفذ خطته لاجتياز الصحراء الأفريقية من النيل حتى بلاد النيجر ،

فقبل انطلاق القافلة التى كان يود أن يلحق بها بفترة وجيزة ، قيل أنه «حدث أن أصيب بتسمم من أكلة سمك ، ووقع فريسة لنوبة اسهال شديدة أدت الى وفاته (٢٩) وهناك من قال عن سبب وفاته «بسبب الطبيعة القاسية التى عايشها فى الحجاز ودفع الثمن غاليا من حياته فلم يبرأ من الحمى والزحار وسوء المياه » (٣٠) فقاضت روحه بعد معاناة المرض فى ١٥ أكتوبر عام ١٨١٧ ودفن جثمانه فى مقبرة بباب النصر بالقاهرة حسب التقاليد الاسلامية ، أما شاهد قبره الذى اعتلاه فى عام ١٨١٧ فكان يحمل الكتابات التالية :

« هو الصمد ... هذا قبر المرحوم الى رحمة الله تعالى الشيخ حاج ابراهيم المهدى بن عبد الله بوركهارت اللوزانى » (أنظر صورة رقم ١١) .

لقد قام بوركهارت برحلته عبر بلاد الشرق وكانت من أعجب الرحلات فى التاريخ حقا ، ووجه العجب أنه جمع معلومات هائلة على الرغم من بساطة الأدوات التى كان يستخدمها لكنه كان يعوضه عن ذلك قوة الارادة والعزيمة ، من أجل تحقيق هدف علمى ، داخل بلاد ذاب هو فيها ، وهو الأجنبى عنها شغفا وحبا بتراثها وأصالتها العريقة !

ها هو بوركهارت الشاب السويسرى الذى قال أحدهم عنه ذات يوم « لوكنت ممن يتجولون فى ريف مقاطعة كمبردج فى صيف عام ١٨٠٨ لاسترعى انتباهك شاب وسيم قد أطلق لحيته السوداء وهو يسير على قدميه عارى الرأس لمسافات طويلة وبخاصة فى الأيام الصاحبة التى تشرق شمسها وترتفع درجة حرارتها ، فاذا ما انهكه الجوع أخرج من مخلاة صغيرة يحملها قليلا من الخبز والخضر يسكن به صراخ بطنه ، وربما استبد به التعب فقام فى ظل شجرة أو على ضفة نهر ... أنه (جون لويس بوركهارت) ، يدرب نفسه على تحمل المشاق قبل أن يبدأ المغامرة التى سعى اليها » (٣١) .

ان رحلات الرحالة السويسرى (بوركهارت) فى مختلف البلاد العربية والاسلامية على الرغم من قصرها الزمنى ، والتى بلغت نحو ثلاثة وثلاثين عاما فقط الا أنها كانت غزيرة الانتاج ، ومن ثم أصبحت مرجعا هاما لمن يريد أن يرجع اليها فى أى زمان وفى أى مكان .. .. .. !

---

(١) أنيس منصور ـ « أعجب الرحلات فى التاريخ » ص ٤٢٠ ـ المكتب المصرى الحديث .

(١م) المرجع السابق ـ ص ٤١٢ .

(٢) المرجع السابق ـ ٢١٨ .

(٣) بياتريس ماير ـ « سيرة حياة بوهان لودفيج » ـ ص ١٠ ـ ترجمة شاهين ـ نمر المجلس الفنى السويسرى بروهلفيتسيا ـ زيورخ ـ بدون تاريخ .

(٤) أ. جالوسر ـ « يوهانن لودفيج بوركهارت وآثاره العلمية » ـ ص ٣ ـ المجلس الفنى السويسرى ـ زيورخ .

(٥) أنيس منصور ـ « أعجب الرحلات فى التاريخ » ص ٤١٧ .

(٦) المرجع السابق ـ ص ٤١٨ .

(٧) جون لويس بوركهارت ـ « رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان » ـ ص ١٢٦ ـ ترجمة فؤاد اندراوس ـ مطبعة المعرفة ١٩٥٩ .

(٨) المرجع السابق ـ ص ١٢٧ .

(٩) المرجع السابق ـ ص ٢٠٧ .

(١٠) المرجع السابق ـ ص ١٧٩ .

(١١) المرجع السابق ـ ص ١٣٥ .

(١٢) المرجع السابق ـ ص ١٣٦ ٠

(١٣) المرجع السابق ـ ص ٢٧٠ ٠

(١٤) المرجع السابق ـ ص ٢٦٢ ٠

(١٥) المرجع السابق ـ ص ٢٦٢ ٠

(١٦) جون لويس بوركهارت ـ « العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عصر محمد علي » ـ ص ١١ ـ ترجمة : د٠ ابراهيم أحمد شعلان ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ ٠

(١٧) المرجع السابق ـ ص ١١ ٠

(١٨) المرجع السابق ـ ص ١٢ ٠

(١٩) المرجع السابق ـ ص ١١٦ ٠

(٢٠) المرجع السابق ـ ص ١٢١ ٠

(٢١) المرجع السابق ـ ص ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ومن المؤكد ان هذا النموذج من الناس يقصد به غوازى الفجر والنور والحلب ، حيث كانت تتفشى هذه العادات الرذيلة بينهم منذ زمن بعيد ٠

(٢٢) أ ٠ جالوسر ـ مرجع سابق ـ ص ٤ ٠

(٢٣) جون لويس بوركهارت ـ « رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان » ـ ص ١٣٦ ٠

(٢٤) المرجع السابق ـ ص ١٢٧ ٠

(٢٥) المرجع السابق ـ ص ٢٧٥ ٠

(٢٦) المرجع السابق ـ ص ٢٧٦ ٠

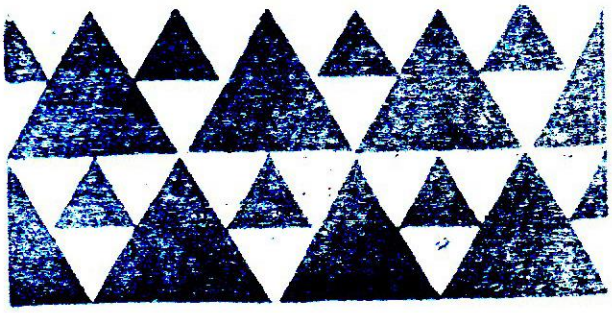
(٢٧) عبد الرحمن الجبرتي « عجائب الآثار » ـ ص ٥٧٢ ج ٣ ـ دار الجيل ببيروت بدون تاريخ ٠

(٢٨) يان بولينى ـ بوريوهان لودفيج بوركهارت ـ « الرحالة المستعرب » ـ ص ٥ ـ مقالة بكتاب سيرة حياته ٠

(٢٩) بياتريس ماير ـ « سيرة حياة بوركهارت » ـ ص ١٧ ٠

(٣٠) محمد محمود الصياد ـ مقدمة لكتاب « رحلات بوركهارت الى (بلاد النوبة) ، والسودان » ـ ص ٢٨ ٠

(٣١) محمد محمود الصياد ـ المرجع السابق ـ ص ١٧ ٠



المؤتمر القومى الأول

أطلس الفولكلور المصرى

عبد العزيز رفعت

فى ظل لقاء يتسم بطابع ادراكى لأهمية مأثوراتنا الشعبية ، وضرورة الاتجاه اليها جمعا وتوثيقا وحفظا ودراسة ، بوصفها الشطر الانتقائى من موروثنا الثقافى الأكثر تداولا وانتشارا وعرضة للتغير عن نظيره المدون . وتحت رعاية السيد الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ، والسيد الأستاذ الدكتور / أحمد أحمد جويلى محافظ الاسماعيلية ، والسيد الأستاذ / حسين مهران رئيس مجلس ادارة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، انعقد بمدينة الاسماعيلية ، فى الفترة من ١٤ : ١٦ سبتمبر ١٩٩١ ، المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى ، برئاسة السيد الأستاذ الدكتور / محمد محمود الجوهرى نائب رئيس جامعة القاهرة للدراسات والبحوث ، ورئيس الهيئة الاستشارية لمشروع الأطلس المزمع انجازه ، والذى سوف يقوى ببداية العمل الحقيقى فيه الاتجاه نحو المسح الميدانى الجماعى ، الشامل والمنظم ، لعناصر المأثور الشعبى ، ونحو التخطيط الدراسى ، القويم والمتكامل ، الذى يروم تحقيق مهام البحث العلمى ، وتفعيل معطياته .

والأطالس الفولكلورية ، بصفة عامة ، وسيلة من أهم وسائل الايضاح الحديثة التى تضع يد الباحث بأكمل صورة ممكنة على التوزيع المكانى لعناصر المأثور الشعبى . حيث يتم جمع هذه العناصر ، وتحويلها الى رموز ، وتثبيتها على خريطة جغرافية لمحافظة أو لدولة أو حتى لقارة بأكملها . ومع ذلك فالأطالس الفولكلورية ليست عملية خاتمة ، وانما هى عملية مستمرة ، تتيح الفرصة

الكاملة لعمليات التحليل التاريخى الدقيق لتفسير عوامل التشابه والاختلاف بين العناصر المأثورة والتراثية ، ومن ثم الكشف مستقبلا عن حجم التغير فى عناصر المأثورات الشعبية واتجاهه ، بما يضمن السير فى الاتجاه الصحيح للنمو بالثقافة ، والمحافظة ـ فى نفس الوقت ـ على معايير الامتياز القائمة فيها ٠

هكذا ترصد الأطالس الفرلكلورية عناصر المأثورات الشعبية ، وتتضمن امكانية الاستفادة منها ٠ وعلى هذا النحو ، فان انجاز أطلس للفولكلور المصرى مسألة لا تعنى هيئة قصور الثقافة والمعهد العالى للفنون الشعبية وحدهما ٠ وانما هى تعنى ، أو يجب أن تعنى ، كافة الهيئات والمؤسسات والجهات المصرية المعنية بقضايا واقعنا الاجتماعى بلا استثناء ٠ وقيام الهيئة العامة لقصور الثقافة بتبنى هذا المشروع ، على يد نخبة من خيرة علماءمصر وأبنائها البررة ، هو تصدى لمسئوليتها الوطنية بكل المقاييس ، وهو أيضا ادراك مثالى لطبيعة المهمة التثقيفية التى تضطلع بها ٠ فالعمل الثقافى ليس مجرد وظيفة ، ولاينبغى أن يكون مجرد وظيفة ، بل مشاركة تعتمد على منابع مشتركة ، وتؤدى بالانسان الى الآخرين ، وأية نظرية حقيقية للاتصال بالآخرين (الجماهير) هى نظرية للجماعة ، بمعنى أنها ليست ارسالا وحسب ، بل هى استقبال واستجابة لهذا الارسال أيضا ٠

ولما كان سلوك الجماهير ينبعث دائما من ثقافتها ، وعقولها تتشكل عادة من واقع خبرتها الشاملة ، فان الاتصال بها لن يحرز أية نجاحات مؤكدة وايجابية مالم يستوعب جيدا عناصر هذه الثقافة ، ومكونات تلك الخبرة ، ولا توجد بعد الوسيلة التى يمكنها أن تهيىء ذلك أفضل وأكمل وأدق من الأطلس الفولكلورى ، الذى سوف تكفل له الهيئة ـ بعناصرها المتغلغلة فى كل بقاع مصر من قرى ومدن ، ونواد ومصانع ، وأحياء راقية وأخرى شعبية ـ انجازا مثاليا على أكمل وجه ٠ ذلك لأن مشروع الأطلس ، وان كان لايتأتى بغير العلم والمهارة الميدانية ، فانه يتعمق ويزداد دقة بالمعايشة الفعلية للجماهير ٠ ولا أعتقد أن هناك جهازا ثقافيا فى مصر عايش عامله جماهير شعبنا الأصيل بقدر ما عايشها العاملون فى حقل العمل الثقافى والفنى بهذه الهيئة ، التى تستحق بتبنيها لهذا المشروع كل تحية وتقدير ٠

فى التاسع عشر والعشرين من أكتوبر عام ١٩٨٩ ، انعقدت بمدينة الاسماعيلية ، وبدعوة من الهيئة العامة لقصور الثقافة أيضا ، ندوة علمية تمهيدية تحت عنوان « نحو أطلس فولكلورى مصرى » ، شارك فيها لفيف من علماء مصر وبعض الدول العربية الشقيقة ٠ وقد أوصت هذه الندوة، واضحة الغرض ، بعدد من التوصيات ، أبرزها :

ـ التأكيد على ضرورة النظر الى مشروع الأطلس الفولكلورى المصرى فى اطار مشروع متكامل لأطلس فولكلورى عربى ، ودعوة الأقطار العربية الى تبادل الرأى والخبرة بما يحقق هذا الطموح ٠

ـ النظر الى أهمية العلاقة الخلاقة بين الأطلس الفولكلورى المصرى والأطلس الفولكلورى العربى باطلس أوربا والدول المجاورة ٠

ـ تشكيل لجنة تحضيرية للمؤتمر الدولى للأطلس الفولكلورى المصرى ، الذى يعقد فى النصف الأول من سبتمبر عام ١٩٩٠ م ٠

ولأسباب موضوعية تم استبدال المؤتمر الدولى للأطلس بمؤتمر قومى خلال المراحل التمهيدية الأولى للمشروع ، كما حالت دون انعقاد هذا المؤتمر فى موعده المحدد أحداث غزو الكويت بكل تداعياتها المؤسفة ٠ غير أن ذلك لم يمنع دخول مشروع الأطلس المصرى فى مرحلة جديدة . اقتضت هيكلا جديدا ، يتكون من :

ـ لجنة عليا برئاسة السيد الأستاذ رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ٠

ـ لجنة استشارية برئاسة السيد الأستاذ الدكتور / محمد الجوهرى ٠

ـ مجموعة لجان فرعية متخصصة ٠

وقد تابعت هذه اللجان مهام اللجنة التحضيرية السابقة الىجوار مهامها التى تطلبتها المرحلة الجديدة ٠ ولا شك أنه كان لجهودها العلمية والفنية والادارية والتنظيمية ، خلال الفترة التحضيرية وفترة انعقاد المؤتمر ٠ الفضل فى

التوفيق الذى صاحب المؤتمر من مبتداه الى نهايته ، كما لا شك أيضا فى أنه كان للمناقشات العلمية ، الجادة والرصينة ، لأعضاء المؤتمر الفضل فى المضى بهذا التوفيق الى مداه الأقصى ٠ واذا كانت هناك سمة بارزة لهذا التوفيق يجدر التنويه بها ، فهى سمته الجماعية الشاملة ، التى تذكرنا على الفور بمنظومة مفاهيمنا الشعبية عن التآزر والتعاضد والتعاون ، اذ تحمل معناها وغايتها وتجردها ٠

شارك فى المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى أعضاء وفود ست دول عربية شقيقة (الأردن ، البحرين ، السعودية ، الكويت اليمن ، قطر) ، وأعضاء من المنظمة العربية للثقافة والعلوم والتربية ، والشعبة العربية لليونسكو ، وأعضاء من الجامعات المصرية (القاهرة ، الاسكندرية ، عين شمس ، الزقازيق ، بنها) ، وأكاديمية الفنون (المعهد العالى للفنون الشعبية، مركز دراسات الفنون الشعبية) ، والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ٠

كما ضم المؤتمر أوراق التعليق والمداخلات العلمية المقدمة من : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،مركز الفنون والثقافة الشعبية ـ تونس ، قسم الفنون الشعبية بوزارة الثقافة ـ الأردن ، مؤسسة نور الحسين ـ الأردن ، معهد الآثار والانثروبولوجيا بجامعة اليرموك ـ الأردن ، وزارة الثقافة ـ اليمن ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ـ مصر) ٠

وقد افتتح المؤتمر أعماله بجلسة اجرائية فى تمام الساعة السادسة والنصف من مساء **السبت ١٩٩١/٩/١٤ م ، استهلها الأستاذ الدكتور / محمد الجوهرى** رئيس المؤتمر بكلمة أوضح فيها ماهية الأطلس الفولكلورى ومردوده العلمى مصريا وعربيا وعالميا ، وكذلك الاعتبارات الأساسية التى جرى على أساسها اعداد الورقة العلمية المطروحة للمناقشة على السادة أعضاء المؤتمر ٠ **ثم كلمة الأستاذ / حسين مهران** رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ورئيس اللجنة العليا لمشروع الأطلس ، وقد أعرب فيها عن امتنانه وتقديره لكل من ساهم فى انعقاد هذا المؤتمر ، وأكد على ضرورة العمل الجاد والتآصر الخلاق لانجاز هذا المشروع، الذى توليه الهيئة كامل عنايتها ، وتحله المقام الأسمى بين مشروعاتها الثقافية الكبرى ٠ بعد ذلك ألقى **الأستاذ الدكتور / أحمد الجويلى** محافظ الاسماعيلية كلمة أشاد فيها بمشروع الأطلس الفولكلورى ، مؤكدا على ضرورته فى التخطيط لبرامج التنمية المحلية ، بوصفها الأساس الموضوعى للتنمية الوطنية الشاملة ٠ **ثم اختتم السيد الأستاذ / حسين مهران** هذه الجلسة بكلمة السيد الأستاذ / وزير الثقافة ، التى رحب فيها بأعضاء المؤتمر من علماء مصر والدول العربية الشقيقة ، وتمنى لهم كل التوفيق فى مؤتمرهم العلمى الرامى الى تثمين ما تم انجازه ، وترشيد الخطوات التالية بصدد انجاز هذا المشروع الوطنى القومى الجليل ٠

وفى تمام الساعة الثامنة من مساء نفس اليوم بدأت أولى جلسات المؤتمر لمناقشة المحور الأول من الورقة العلمية الأساسية « **أطلس الفولكلور والتوزيع السكانى لمصر** » **برئاسة الأستاذة** الدكتورة / **علياء شكرى** عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ومقرر عام المؤتمر ٠

وفى صباح يوم الأحد عقدت الجلسة الثانية فى العاشرة تماما لمناقشة المحور الثانى من الورقة العلمية الأساسية « **أطلس الفولكلور وطرق وأساليب وأدوات جمع التراث المصرى** » **برئاسة الأستاذ الدكتور / حسن الخولى** عضو الهيئة الاستشارية للأطلس ٠

وفى مساء اليوم نفسه عقدت الجلسة الثالثة فى تمام الساعة السادسة لمناقشة المحور الثالث من الورقة العلمية « **اختيار المناطق ووضع الخريطة الأساسية** » **برئاسة الأستاذ الدكتور / مجدى عبد الحميد** عضو الهيئة الاستشارية للأطلس ٠

وفى صباح يوم الأثنين عقدت الجلسة الرابعة فى تمام الساعة العاشرة لمناقشة المحور الرابع والأخير من الورقة العلمية « **علاقة الأطلس المصرى ومشروع الأطلس العربى بالأطلس العالمى**» **برئاسة الدكتور / سعد عبد الله الصويان** من المملكة العربية السعودية الشقيقة ٠

وقد استغرقت كل جلسة من جلسات المناقشات العلمية الأربع حوالى الساعتين،واستعرض رئيس كل جلسة أهم عناصر المحور موضوع الجلسة ،

ودعا الأعضاء ، أصحاب أوراق التعليق والمداخلات العلمية الى عرض أوراقهم · وعلى مدار هذه الجلسات تناول السادة أعضاء المؤتمر الورقة العلمية الأساسية وأوراق التعليق والمداخلات العلمية بالنقاش والحوار العلمى الخلاق، مشيدين بالجهد العلمى المبذول فى اعدادها ·

كما حيا المؤتمر موقف الدولة من مشروع أطلس الفولكلور المصرى ، ودعم وزارة الثقافة له، واعتماده ضمن المشروعات الاستثمارية للهيئة العامة لقصور الثقافة التى وجه لها المؤتمر التحية على عنايتها بمثل هذا المشروع العلمى والثقافى الكبير ·

ووجه المؤتمر التحية للهيئة الاستشارية للأطلس الفولكلورى المصرى ولجانه العلمية المتخصصة وأمانته الدائمة على الجهد العلمى والفنى المبذول طوال العامين الماضيين ، والذى يعد رصيدا للخبرة العربية فى هذا الحقل ·

وقد كان لمشاركة وفود الدول العربية الشقيقة من المتخصصين فى التراث الشعبى دورا بارزا فى اثراء أعمال المؤتمر ، سعيا الى الوصول لرؤية عربية موحدة تجاه قضية أطلس الفولكلور العربى فى مختلف الاقطار · كما أدت مشاركة عديد من الأقسام المتخصصة بالجامعات المصرية والمراكز العلمية الى تعميق الروح العلمى ومضاعفة ثراء المؤتمر ·

وفى تمام الساعة الثالثة من بعد ظهر اليوم نفسه (الاثنين ١٩٩١/٩/١٦) اجتمعت لجنة التوصيات المشكلة من :

أ · د · حسن الخولى (مصر ، أ · د · خليل الزوادى (البحرين) ، أ · د · ستناى الشامى (الأردن) ، أ · صفوت كمال (مصر) ، أ · د · صلاح الراوى (مصر) ، أ · د · مجدى عبد الحميد (مصر) ، أ · د · محمد عبده محجوب (مصر) ، أ· محمد على الخرس (الكويت) ، أ · محمد الميمان (السعودية) ، أ · د · محمود ذهنى (مصر) ، أ· هشام على بن على (اليمن) ·

واستعرضت اللجنة مجموعة التوصيات التى طرحت خلال جلسات المؤتمر ، وانتهت الى التوصيات التالية :

أولا : الاستمرار فى مشروع أطلس الفولكلور المصرى ، بوصفه ركيزة أساسية للجهود العربية فى هذا المجال ، ومشروعا رائدا · ويهيب المؤتمر بالسيد الأستاذ / وزير الثقافة مواصلة دعمه لهذا المشروع ·

ثانيا : دعوة المؤسسات والمنظمات الدولية المعنية بشئون الثقافة والعلوم الى دعم ومؤازرة مشروع أطلس الفولكلور المصرى وكل الجهود المبذولة لجمع التراث الشعبى وحمايته ، بوصفه ميدانا ثقافيا للبشرية جمعاء ·

ثالثا : دعوة الجامعة العربية ـ من خلال مؤسساتها الثقافية والعلمية المتخصصة ـ الى دعم مشروع الأطلس الفولكلورى ، والاهتمام بدراسة التراث الشعبى فى الأقطار العربية تمهيدا لانشاء أطلس عربى ، واتخاذ التدابير التى تتيح الاهتمام بمؤسسات جمع ودراسة التراث الشعبى فى هذه الأقطار ·

رابعا : الدعوة الى بعث فكرة انشاء مركز عربى موحد لجمع ودراسة التراث الشعبى العربى، وهو المركز الذى سبق أن تمت الدعوة اليه فى أوائل السبعينيات ·

خامسا : دعوة مؤسسات التراث الشعبى بالوطن العربى لمضاعفة الاهتمام بجمع وتوثيق وتصنيف ودراسة مادة التراث الشعبى العربى ، ومد جسور الاتصال بين هذه المؤسسات ·

سادسا : انشاء هيئة مستقلة لمشروع أطلس الفولكلور المصرى تتاح لها الامكانيات المادية والبشرية التى تكفل الاستمرار فى هذا المشروع القومى البالغ الأهمية ·

سابعا : ضرورة توحيد دليل الجمع الميدانى لمواد التراث الشعبى وصولا الى دليل عربى موحد يتيح وحدة الرؤية والأدوات ·

ثامنا : ضرورة التوسع فى اعداد الكوادر المؤهلة تأهيلا علميا (أكاديميا) للقيام بمهام جمع التراث وتوثيقه وتصنيفه ودراسته ·

تاسعا : دعوة الجامعات والمؤسسات العلمية والتعليمية العربية الى الاهتمام بتدريس مواد التراث الشعبى ، وانشاء أقسام متخصصة لدراستها ·

عاشرا : العمل على تحقيق التكثيف الاعلامى الملائم لمشروع الأطلس الفولكلورى ، على النحو الذى يتيح له حشد الرأى العام بما يدعمه دعما جماهيريا ·

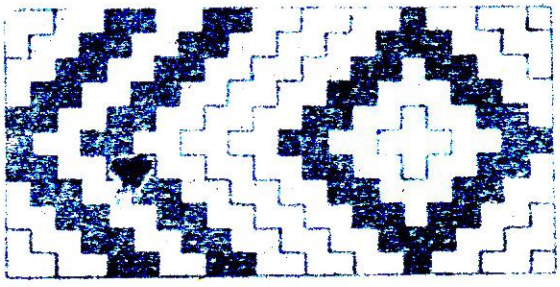
حادى عشر : ضرورة عقد مؤتمر قومى كل سنتين للتشاور وتبادل الرأى العلمى والفنى فى مراحل المشروع المتتابعة ، وعقد حلقات نقاش كلما دعت الحاجة ·

هذا وقد عقدت جلسة ختامية ، فى تمام السابعة من مساء نفس اليوم ، أعلنت فيها هذه التوصيات ، ووزعت على الأعضاء · كما أعلن فيها اختيار السيد الأستاذ الدكتور / أحمد أحمد جويلى ، محافظ الاسماعيلية ، عضوا بالهيئة الاستشارية للأطلس الفولكلورى المصرى تقديرا لعلمه وعرفانا بفضله ، كما وقع الاختيار على محافظة الاسماعيلية لتكون أولى المحافظات المصرية التى ينطلق منها العمل الميدانى لجمع مأثوراتنا الشعبية ·

وعلى هامش المؤتمر أقام مركز دراسات الفنون الشعبية معرضا للثقافة المادية بقاعة المعارض بنادى الاسماعيلية الاجتماعى · مقرانعقاد المؤتمر، كما أقامت **الفنانة سوسن عامر** معرضا للوحاتها المستقاة من الفن الشعبى ، وقدمت **فرقة الاسماعيلية للآلات الشعبية** (السمسمية)عرضا، نأمل أن يقترب فى المستقبل من روح العروض الشعبية ، ويتخلى عن الكلاسيكية التى بدابها ·

وبعد ، فليس ثمة غير أن نوجه عظيم الشكر والتقدير لكل من ساهم ، بالجهد والكلمة والحضور ، فى انجاح هذا المؤتمر ·

والله ولى التوفيق ·



رؤية لأزياء القرن ١٩ في مصر

إبراهيم حلمى

لأن الفنان التشكيلى يصور بعقله لا بيده ، كما قال الفنان المصور (مايكل انجلو)، فقد جاءت لوحات معرض الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) الذى أقيم بدار الأوبرا خلال النصف الأخير من شهر يوليو ١٩٩٠ تحمل رؤية خاصة ، على الرغم من تناولها بالتعبير والتصوير أزياء القرن التاسع عشر فى مصر ٠

فلم تنقل ريشة الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى لوحاته ما سلف من ملامح الأزياء وقتها وحسب ، بل وضعت على كل لوحة بصمة ذاتية خاصة بالفنان ، الى جوار بصمات وسمات القرن الذى كان ٠٠ !

فى البداية ، ومع أولى خطواتى داخل القاعتين اللتين خصصتا لتلك اللوحات العديدة للفنان سألته : « انت على مشارف القرن الواحد والعشرين لماذا اهتمامك بأزياء مر عليها قرابة قرنين من الزمان ؟ »، فدفع الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) الى باحدى أوراق المعرض المخصصة للزوار وأشار الى فقرة جاء فيها : « من دراستنا للأزياء فاننا نجد أن هناك عصورا تركت لنا الكثير من هذا الابداع ، ونظرا لأن ظهور الروايات التاريخية يحتاج الى خلق جو من الواقعية ، فان ذلك لا يتأتى الا بدراسة تاريخية لتطور الأزياء » ٠

اذا فاهتمام الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) بهذه الأزياء يرجع الى أنه عمل مصمما للملابس فى العديد من المسرحيات التى تناولت حقبا تاريخية ، هذا الى جوار عمله الأصلى والأساسى كمهندس ديكور متخصص وبالذات فى المسرح ٠

وشىء طبيعى أن يرجع الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) الى رسومات تلك الحقبة التاريخية التى تناولت الأزياء ، سواء أكان هذا التناول بالرصد فقط أو بالدراسة والتحليل ، مثل مجموعة كتب « وصف مصر » التى وضعها علماء الفرنسية أيام (نابليون بونابرت) ، وكتابى « مصر فى عيون الغرباء » للأستاذ الدكتور « ثروت عكاشة » ، ولوحات الفنان الفرنسى « جان ليون جيروم » الذى صاحب الحملة الفرنسية ، ولوحات الفنان الانجليزى « جون فردريك لويس» ، ودراسات رائد الأزياء الشعبية المصرية الأستاذ (سعد الخادم) ، التى لا تنسى أبدا ، مثل كتابيه اللذان يحملان نفس الاسم ، « الأزياء الشعبية » ٠

زى موسر من الأغنياء رسمه ادوارد وليم لين فى كتابه
(المصريون المحدثون)

زى فلاح من الصعيد رسمه علماء الحملة الفرنسية

زى الطبقة الفقيرة رسمه ادوارد وليم لين

الغوازى أو العوالم رسم الفنان الانجليزى دفيد روبرتس

لوحات المعرض :

اهتم الفنـان الدكتور (عبد المنعـم علوانى) بابراز ملابس شرائح عديدة من المجتمع المصرى ، من الأغنياء ومن الفقراء ، من علية المجتمع ومن متواضعيه ، موضحـا الفروق الاجتماعيـة ومدى تأثيرها على الزى نفسه ، ومكوناته ، ومدى انعكاس ذلك على التركيبة النفسية للشخصية ذاتهـا ، ولأجل ذلك يمكن الوقوف عند كل زى بشىء من التمهل والتأنى ٠

زى الوالى : [صورة رقم ١]

هذا الزى حدده الفنان بعدة عناصر متكاملة ، وهى جلباب برتقالى اللون وحياصة خضراء يغطيهما قفطان أزرق طويل يصل الى القدمين ، فى حـين ارتدى الوالى عمامة خضراء وأمسك بمسبحة فى يده اليسرى وعصـا رفيعـة فى يـده اليمنى ، وانتعل بحذاء أو مركوب أخضر اللون ٠

ونلاحظ على توزيع الألوان فى لوحة الوالى أنه جاء متناسقا ومنتظما ، فنرى اللون الأخضر على الرغم من قلته ـ اذ أن قفطان الوالى يحتل أكبر مساحة فى اللوحة بلونه الأزرق ـ الا أنه احتفظ للتوزيع اللونى باتزان استاتيكى فى مراكز ثقل اللوحـة ، فهـو مركز فى العمـامة فـوق الرأس والمركوب عند القدمين وفى حزام الوسط ، فضلا عن المسبحة ٠ ولأن ألوان العمائم فى الزمن الغابر كانت تفيد فى التمييز بين طبقات الشعب ـ كما يقول الأستاذ سعد الخـادم فى كتـابه الأزياء الشعبية ص ٢٣ ـ فقـد كان المسلمون يتخذون العمائم البيضاء أو الحمراء ، والأشراف من آل البيت النبوى العمائم الخضراء ٠

وحينما صور الفنان الدكتـور (عبـد المنعـم علوانى) زى الوالى بعمامته الخضراء نخال انه قصد الى ابراز الوالى كأحد سلالات آل بيت النبى بعمامتـه الخضراء ، وبالمسبحـة فى اليـد بذات اللون ، كاشفا عن طريقة استجلاب محبة الرعية فى مصر فى ذلك العصر ٠

زى القاضى : [صورة رقم ٢]

أبرز الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) زى القاضى فى القرن التاسع عشر فى مصر فى هيئة تتسم بالوقار والثراء ٠٠ !

فالقاضى يرتدى جلبابا أبيض ، وهذا الجلباب تتوزع فيه عدة دوائر بنفسجية اللون ، فى حين برزت عدة ظـلال للكسرات والثنيات فى الثوب من نفس اللون البنفسجى ، فضلا عن حزام من القمـاش البنى العـريض يتمنطقه القاضى فى وسطـه ٠

ويلفت الانتباه الى زى القاضى تلك الجبـة الخضراء اللون ، والتى لها بطانة داخلية بنيـة اللون ، أبرزها الفنان للرائى من خلال فتحتى الكمين الكبيرتين ، اللتين تنسـدلان بطريقـة ملحوظة ، تبين مدى رغد العيش الذى يرزح فيه صاحب الزى ٠٠ !

ولنا ملحوظة على زى القاضى الذى رسمه الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) نوجزها فيما يلى :

زى القـاضى هـذا مرسـوم من لوحـة للفنان (لوبيجى مايير) ، الفنان الانجليزى الذى زار مصر وفلسطين خـلال الفترة ١٨٠١ و ١٨١٠ ميلادية ٠ وهذه اللوحة موجودة فى أواخر الجزء الثانى من كتاب « مصر فى عيون الغرباء » والذى نشره الأستاذ الدكتور (ثروت عكاشة) ، تحت عنوان (أحد البكوات المصريين) ، فهل حـدث خلط ـ عند فناننا ـ بين شخصية القاضى وبكوات العصر المملوكى ؟

لو عدنا الى ما كتبه الرائد المصرى الأول فى دراسة الأزياء الشعبية ، وهو الأستاذ (سعـد الخادم) ، فسنجد فى ص ١٤ من كتاب (الأزياء الشعبية) التى أصدرته المكتبة الثقافية تحت رقم ٤٩ ، يقول عن زى القضاة : « ٠٠٠ فالقضـاة والعلماء منهم يلبسون العمائم من الشاشات الكبيرة للغاية ، ثم منهم من يرسل بين كتفيه ذؤابة تلمع قربوس سرجه اذا ركل ، ومنهم من يجعل عوض الذؤابة الطيلسان الفاتق ، ويلبس فوقه دلقا متسع الأكمام طويلهـا مفتوحـا فوق كتفيه بغير تفريج سابلا على قدميه ، ويتميز قضاة القضاء الشافعى والحنفى بلبس طرحة تستر عمامته وتنسدل على ظهره ، وكان قبل ذلك مختصا بالشافعى ، ومن دون هذه منهم تكون عمامته ألطف ٠ ويلبس بدل

العوالم .

عالة .

الدلق فرجية مفرجة من قدامه من أعلاها الى أسفلها مزررة بالأزرار ، وليس فيهم من يلبس الحرير ولا ما غلب فيه الحرير · وان كان شتاء كان الفوقانى من ملبوسهم من الصوف الأبيض المطلى ، ولا يلبسون الملون الا فى بيوتهم ، وربما لبسه بعضهم من الصوف فى الطرقات ، ويلبسون الخفاف الأديم الطائفى بغير مهاميز · » ·

ويستمر الأستاذ (سعد الخادم) قائلا : « وذكر ابن بطوطه فيما شاهده من أزياء القضاء فى مصر ان قاضى الاسكندرية عماد الدين السكندرى كان يلبس عمامة تخالف غيرها من العمائم المعتاد لبسها اذ ذاك وقال : لم أر فى مشارق الأرض ومغاربها عمامة أعظم منها ، رأيته يوما قاعدا فى صدر محراب ، وقد كادت عمامته أن تملأ المحراب · » ·

ونلاحظ على نفس الصورة التى أوردها الأستاذ (سعد الخادم) تحت شكل رقم ١١ ص ٦٣ من كتاب (الأزياء الشعبية) تعليقا قال فيه الأستاذ (سعد الخادم) ما يلى : « منظر لقاضى القضاة بملابسه الرسمية كما كان فى منتصف القرن الماضى ، ويلاحظ أنها تتكون من معطف أو جبة من الجوخ أو الحرير بحافتها فراء يغلب أن يكون من نوع السمور · أما العمامة فنتبين من الرسم مدى ضخامتها واختلاف مظهرها عن الأنواع الأخرى المألوفة فى الوقت الحاضر · » ·

اذا فالفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) قد استقى معلوماته من الأستاذ (سعد الخادم) حينما علق على الصورة التى رسمها الفنان الانجليزى (لويجى مايير) والتى عنوانها (أحد البكوات المصريين) على انها لأحد القضاة أو لقاضى القضاة ، وسواء أكان الموضوع هو زى القاضى أوزى أحد البكوات المصريين ، فاللوحة تعبر عن زى أحد أفراد علية المجتمع المصرى فى القرن التاسع عشر تمام التعبير على الرغم من الاختلافات الطفيفة فى كلتا الصورتين !

زى الشيوخ : [صور أرقام ٣ ، ٤ ، ٥]

اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) بابراز أزياء الشيوخ ورجال الدين وطلاب العلم الأزهرى فى لوحاته الفنية · فهناك زى لأحد المشايخ من طبقة الأغنياء يختلف عن زى الشيخ العادى ، ويختلف كذلك عن زى طالب العلم بالأزهر ، وبصفة عامة فان الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) يؤكد هنا على التفرقة فى الزى وفقا لاختلاف الطبقة الاجتماعية ·

وهذا المفهوم نراه واضحا فى كتاب « الملابس المملوكية » الذى ألفه (ل·ا· مايير) وترجمه الأستاذ (صالح الشيتى) فى ص ٩٠ ، حيث يقول : « ··· وبصفة خاصة كانت ملابس طائفة رجال الدين من المسلمين تستند الى الطبقة التى ينتمى اليها صاحبها فى الهيئة الاجتماعية ، أو المركز الذى يشغله فى خدمة الحكومة · » · [انظر الى شكل رقم (١) لبيان زى موسر] ·

ويلاحظ على ابداع الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فروق واضحة ، فطالب العلم بالأزهر ثوبه ينم عن فقر واضح ونخال الجبة كأنها قطعة ثوب من ثياب الفلاحين الزرقاء ، وكل الاختلاف عنها أنها مشقوقة من عند النصف طوليا ·· !

أما الشيخ العادى ، فالزى الخاص به أكثر كلفة ألوانه الصفراء والخضراء والبيضاء تنم عن سعة واقتدار مادى ، فى حين أن زى الشيخ الثرى تنم عن سعة وبحبوحة مادية خاصة تلك العباءة البنية اللون الداكنة والتى تغطى ثوبا داخليا أحمر فاتح ، وكأنما أراد الفنان بهذين اللونين المتناقضين أن يحقق المقولة التى تقول : (وبضدها تتميز الأشياء) !

وعن زى رجال الدين يقول (ل·ا· مايير) فى كتابه (الملابس المملوكية) فى ص ٩١ ما نصه : « ··· وكان من المألوف أن يرتدى المشايخ (دلقا) dilg فوق ملابسهم له أكمام متسعة وهو مفتوح فوق الأكتاف بغير فتحة خلفية أى من غير (تفريج) ، وكان هذا الدلق مسترسلا حتى القدمين أى سابلا · » ·

ويقول : « وكان رجال الدين من الطبقة الأدنى يضعون فوق رءوسهم عمامة أكثر أناقة ، ويرتدون بدلا من (الدلق) فرجية مفتوحة أى (مفرجة) من الأمام من أعلا حتى الذيل ، ومزودة بصنف من الأزرار · وجرت العادة أن يرتدى العلماء فى

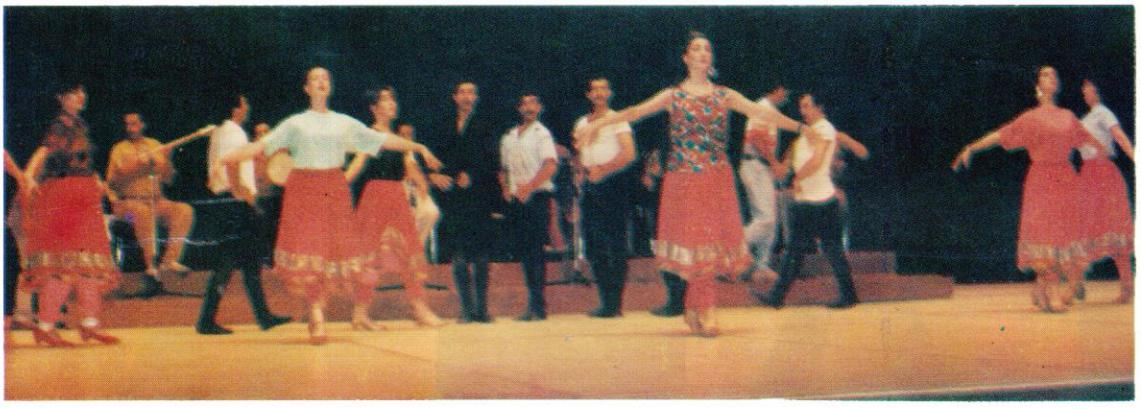
المؤتمر القومى
لأطلس الفولكلور المصرى

- الأستاذ / خليل الزوادى وكيل وزارة الإعلام بدولة (البحرين)
خلال إلقاءكلمته عن أطلس الفولكلور

- الأستاذ / صفوت كمال خبير الفنون الشعبية فى تعقيبه
على بعض ما عرض ضمن البحوث

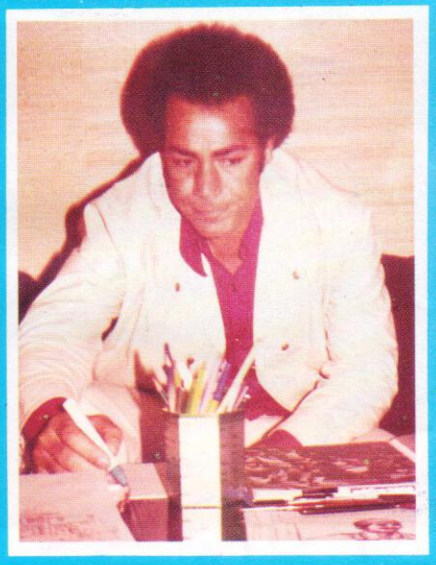
ـ الأستاذة الدكتورة / علياء شكرى (مصر) والأستاذة / مندوبة (الأردن) والأستاذ الدكتور / صلاح الراوى .

فرقة أذربيجان للفنون الشعبية



* قدمت فرقة أذربيجان للفنون الشعبية الروسية عدداً من الرقصات منها رقصة التحية ، الطبال والعروس

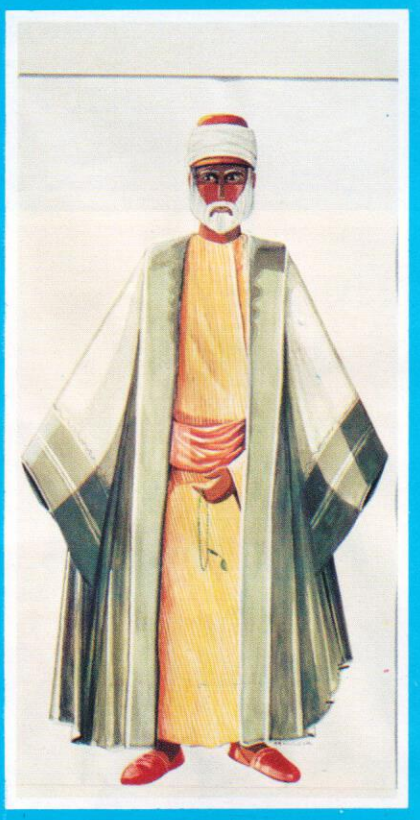
رؤية لأزياء
القرن التاسع عشر
فى مصر



الفنان عبد المنعم علواى

* زى الوالى

* زى شيخ من طبقة الأغنياء



● زى عادى لأحد المشايخ

● زى فلاح مصرى

● زى طالب أزهرى

● زى رجل فقير

* زى عالمة

* زى القاضى

● زی مکاری سائس

● زی جزار

* زى سائس

* راقصة

الخبز فى مصر القديمة

الشتاء ملابس من الصوف الأبيض الملطى ، أما الملابس الملونة فلا تلبس الا فى منازلهم فقط ، أو بمناسبة السفر ، وكان من المألوف أن يرتدوا أحذية من نوع (الأخفاف) مصنوعة من الجلد الطائفى ، بدون مهاميز ٠ » ٠

وكما اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى معرضه باظهار الطبقات الاجتماعية الغنية اهتم كذلك بابراز الحرف الشعبية والمهن التى كان يقوم بها أو يمارسها أغلبية الناس [العاديين منهم] ، ومن ذلك :

زى الفلاح المصرى : [صورة رقم ٦]

لم يحدد الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى زى الفلاح المصرى المنطقة التى يمثلها ، أهى وجه قبلى أم وجه بحرى ، وان كان الغالب على صاحب الزى أنه من وجه قبلى ٠٠ !

ونشك أن يكون هذا الزى هو زى العمل فى الحقل ، فهو شبيه بزى الزيارة أو الفسحة أو المناسبات الهامة فى حياة أهل الصعيد ، وهذا واضح من خلال (التلفيحة) التى تغطى الرأس والرقبة وتتدلى حتى الثلث الثانى من الجلباب الأخضر الذى يرتديه الفلاح !

واذا رجعنا الى ما كتب عن ثياب الفلاحين فى ذلك العصر فسنجد فقرة كاملة تصف ذلك الزى عند كل من الأستاذ (سعد الخادم) فى كتابه (الأزياء الشعبية) ص ٣٠ ، كما نجدها أيضا عند (كلوت بك) فى ص ١٣٧ جـ٢ من كتاب (لمحة عامة الى مصر) ٠ ترجمة (محمود مسعود) ـ طبعة دار الموقف العربى ٠

يقول (كلوت بك) عن ثياب الفلاحين : « ثياب الفلاحين فى الدرجة القصوى من البساطة ، اذ تنحصر فى قميص وسروال من الكتان ، يعلوهما قميص أزرق سابغ يسمونه (العرى) ، يضبطونه حول الجسم بنطاق من الجلد أو القماش ، وقلنسوة الفلاح صنف من طربوش أبيض أو رمادى يعرف باللبدة ، وفى الشتاء يلبسون بدلا من العرى عباءة صوف واسعة الأكمام تسمى عندهم بالزعبوط ٠ » ٠ [انظر الى شكل رقم ٢]

زى الطبقة الفقيرة : [صورة رقم ٧]

نلمح البساطة فى زى الطبقة الفقيرة الذى رسمه الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) ، فهو مجرد جلباب عادى بنى اللون ، له فتحة فى الصدر تبرز منها فانلة أو قطعة ملابس داخلية ، وحزام غير عريض من اللون الأخضر ، وعمامة تبدو من نفس قماش الجلباب ٠

وأبرز الفنان ما فى زى الطبقة الفقيرة من اتساع كم الجلباب بدرجة كبيرة ، وفتحتين فى أسفل جانبى الجلباب يظهر منهما الرداء السفلى الداخلى بلونه الأبيض ٠ وهذا الزى لا يختلف كثيرا عن الواقع وقتها [انظر شكل رقم ٣]

زى المكارى السائس : [صورة رقم ٨ ، ٩]

فى معرض الفنان الدكتور (عبد المنعم علونى) أكثر من لوحة فنية تظهر المكارى أو السائس فى العصر المملوكى فى مصر ، ففى احدى اللوحات نرى السائس يرتدى صديرى وسروال وحزام عريض وعمامة غير محكمة الربط ، وفى ثانية نرى السائس يرتدى (اليلك) ، وهو الصديرى المعروف فى ذلك العصر ، فى حين تبرز فتحتان من خلف الصديرى ، ويمسك فى يده بعصا ٠ ويقول أحمد أمين عن زى السائس فى كتابه « قاموس العادات والتقاليد » ما نصه : « هو رجل يلبس صديريا وسروالا فيتحزم على السروال ، ويمسك بيده عصا طويلة ، وكان يتقدم عربات الأغنياء ٠ » ٠

ولا يختلف زى السائس عند الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى كثير عن نظيره فى كتاب « وصف مصر » ، والذى رسمه الفنان الفرنسى (كونتيه) فى اللوحة A من لوحات الملابس والوجوه ٠

زى الجزار و القصاب : [صورة رقم ١٠]

خفف الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى زى الجزار أو القصاب ، لما تقتضيه من حرية الحركة لدى الجزار ، حتى لا يعاق عند قيامه بعمله فى النحر ، وأظهر الحزام العريض الذى يلف وسطه بالقماش والجلد لتثبيت السكين ٠ وطبيعى ان يظهر ذراعاه عاريين تماما ٠٠ !

بينما ارتدى صديرى مقفل بلا أكمام وسروالا ٠

زى العوالم والراقصات : [صورة رقم ١١ ، ١٢]

اذا كان الفنانون المستشرقون قد تعمدوا اظهار العوالم والراقصات فى مصر ، نقلا عن واقع كان قائما وقتها فى القرن التاسع عشر ، أو تزييفا له، برسمهن عراة الصدور تماما فان الأمر جد مختلف عند الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) ٠٠ ! [انظر شكل رقم ٤ ، ٥ ، ٦]

فقد تكشف العالمة عن مساحة صغيرة من بطنها ولا تكشف الثدى على الاطلاق ٠٠ !

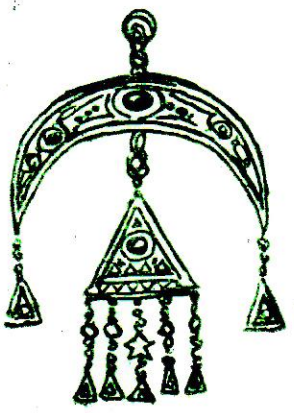
فالعالمه المصرية عند المستشرقين الأوربيين تثير الغرائز ، فى حين عند فناننا الدكتور (عبد المنعم علوانى) هى مجرد (موديل) أو عارضة أزياء فى ديفليه ٠٠ !

وهى عنده أيضا تغطى شعرها ، حتى ولو بمجرد قطعة قماش شفاف ٠٠ !

ولوحات الفنان فى معرضه عديدة ومتنوعة ، وتشهد له بالبراعة والحس المرهف لا شك ، وكان هذا المعرض فرصة كبيرة لكى يرتاده طلبة الفنون بمختلف اتجاهاتها ، فهو يحقق المتعة الرفيعة للعابر ، كما يثير التأمل للدارس والمهتم ، وكم كان الحزن فى داخلى كبيرا لندرة الرواد ، فهل كان القصور فى وسائل الدعاية والاعلام ؟ أو كان القصور بسبب عدم الاهتمام ؟!

وسواء أكان هذا السبب أو ذاك فى ندرة المرتادين ، فان ذلك لا يقلل أبدا من ابداع فنان له قيمته ، وقبل ن أنصرف وأنا أشد على يد الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) لمحت بضعة أسطر خطت فى دفتر وضع عند باب الخروج **تقول : « الدكتور عبد المنعم علوانى ٠٠ للتهنئة الكبيرة بعمل هام جدا ، لابد أن نرى أنفسنا ، لابد أن نؤرخ لأنفسنا ، ولعاداتنا وتقاليدنا ، لابد أن نعرف تاريخنا من كل الوجوه ٠٠ هذه ضرورة من ضرورات التطور ٠٠ مبروك ٠٠٠ طارق على حسن ، ١٩٩٠/٧/١٤ ٠ »** ٠

وانصرفت وقد بعثت فى كلمة رئيس الأوبرا نوعا من الأمل ٠٠ !



فرقة أذربيجان للفنون الشعبية في دار الأوبرا المصرية

منى نجم

على مدى تسعة أيام استضافت دارالأوبرا المصرية فرقة أذربيجان للفنون الشعبية الروسية فى الفترة من ٣ الى ١١ سبتمبر ١٩٩١ · وتأتى زيارة الفرقة الى مصر فى اطار جولتها الفنية لكل من هولنداوبلجيكا وألمانيا وأسبانيا وبعض الدول العربية ، مثل سوريا وليبيا والجزائر ولبنان ·

وفرقة أذربيجان للفنون الشعبية هىفرقة الدولة الرسمية للرقص والغناء بجمهورية أذبيجان (وهى احدى جمهوريات الاتحاد السوفيتى) ·

تأسست الفرقة عام ١٩٥٠ ويتكون أعضاؤها من ٣٦ راقصا وراقصة ·

وبدأت الفرقة عروضها بالخارج منذ عام ١٩٥٨ ومنذ ذلك الوقت توالت عروضها فى أسبانيا والنرويج وألمانيا وبلجيكا والهند والنمسا ، كما اشتركت فى العديد من مهرجانات شعوب أسيا فى طشقند ، ويرجع الفضل فى هذا الى مؤسسها ومصمم رقصاتها والمدير الفنى لها «رامزميرشيلى» الذى حصل على لقب « **فنان الشعب** » بالاتحاد السوفيتى ·

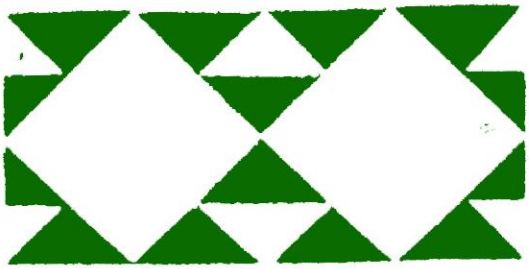
والموسيقا الأذربيجانية مثلها مثل الموسيقا العربية تعتمد على المقامات الموسيقية التى تتفق تقريبا فى بعض الأسماء ،وبعض الأبعاد الموسيقية مع المقامات العربية فنجد من بينها المقامات الأذربيجانية مثل الاست والسيكا والكرد والجهاركاه ،وتعرف المقامات الموسيقيةالأذربيجانية فى أذربيجان بأسم موجام · وحين نستمع لهذه الموسيقا الشعبية نحس للوهلة الأولى بأن ألحانه التى تتدفق فى يسر وسلاسة ليست غريبة علينا وان ايقاعاتها القوية البارزة ونبراتها الشجية المؤثرة · تكاد تتشابه مع ايقاعاتنا العربية ، التى تتردد فى أسماعنا باستمرار · لذلك نتعايش مع ما نستمع اليه من الفن الشعبى الأذربيجانى ونحس به ونقبل على سماعه ونتجاوب معه ، رغم أن الفنون الشعبية للشعوب فنون مميزة وان لكل شعب من الشعوب ألحانه الخاصة ، التى تعكس طبيعته فى موسيقاه الشعبية التى تظهر فى الايقاعات وفى الألحان الا انها تتشابه الى حد كبير مع الموسيقا العربية فى بعض الجمل اللحنية والايقاعات ·

والموسيقـار الأذربيجانى « **فيكرت اميروف** » قد أستغل بعض المقامات فى عمله الكبير « **المقامات السيمفونية** » **عام ١٩٤٨** ٠الذى يعتمد على استغلال المقامات الموسيقية الأذربيجانية فى عمل سيمفونى٠

كما استغل كونشير للبيـانو والاوكسترا فى الحان عربية تتضمن لحنـين للفنـان محمد عبد الوهاب ٠

وخـلال زيـارة هـذه الفرقـة لمصر قـدمت عدة رقصـات فولكلورية بأزيـاء شعبية تتميز بالعديـد من النقشـات والأشـكال والوحـدات الزخرفية المطرزة ذات الألوان الشعبية الزاهيـة ومن هذه الرقصات رقصـة « **الطبال** » ورقصـة « **الدفوف** » ورقصة « **الألعات الريفيـة** » ورقصة « **الحصاد** » ورقصة « **الشجعان والدب** » ورقصة « **بيت الريف** » ، ورقصة « **راعى الغنم** » ورقصة « **العروس** » ، بالاضافة الى **مسابقات الشباب** ، ورقصة « **البنات** » ورقصة « **الفرسان** » ورقصة « **الفلاحة وجرتها** » ٠

وفى النهاية قدمت الفرقـة رقصة « **التحية** » وكلها رقصات مستوحاة من البيئة الشعبية فى منطقـة أذربيجان وهى معبرة بصدق عن الحياة والمعيشة هناك بايقاعها السريع وعروضها الفنية الملفتـة للنظر والمـلابس شديدة الابهـار وذلك بمصاحبة الغناء الذى يقترب من الغنـاء التركى الشرقى الأصيل ٠ وهو ما يتواصـل مع التراث الموسيقى الشرقى العربى ، كما يتلاقى فى طابعه اللحنى العام مع الثقافة الشعبية للمنطقة العربية٠



ments with the customs and traditions of man in society.

* * *

Then, **Mr Essam El-Din Hussein Abul-Ela writes about «The Arab Folk Theatre».** In his article, the writer deals with the search for the characteristics of Arab folk theatre.

* * *

Next, Mrs Omayma Mounir Gado writes about Family and Marriage in Egyptian Proverbs». Through a number of Egyptian proverbs the writer reveals forms of social relations prevalent in Egyptian families, since proverbs are a direct expression of the humar experience in life.

* * *

Writing about «**Fables in Saudi Arabia**» **Dr Kamal El-Din Hussein offers examples of Saudi Arabian folk tales.** Dr. Hussein explains these folk tales and analyses them in comparison to other Arabic folk tales.

* * *

Another example of folk tales is the one presented by Prof. Abdel-Tawab Youssef. He presents the Kuwaiti folk tale «The Fish with 99 Colours» which be rewrites in his artistic literary style

* * *

Next, Dr Shawqi Abdel-Qawi Habeeb presents a brief study about «Al Hantoor - The Horse-Cab», illustrations were done by Mrs Sonya Waley El-Din. The writer points out to the fact that this means of transportation had its social significance in the past.

* * *

Mr 'Abdalla 'Kamal 'Moussa 'presents 'a a study on «The artistic shapes of pottery sieves in jars for water» as a type of islamic art in Egypt.

* * *

About «**Bread in Ancient Egypt**» writes **Mrs Eman El-Mahdy, discussing the methods of bread-making in ancient Egypt and its role in the Egyptian folk culture.** The study also refers to the cultural continuity as revealed through bread-worship and its respect in Egypt since times immemorial.

Prof. Ezz El-Din Ismail Ahmed writes about «African Arts». In his articl e he deals with the function and artistic role of these arts, and the fact, that they form an essential part of African artistic and folk heritage.

* * *

It is «**The First Conference on the Egyptian Folklore Atlas**» **that** Mr Abdel Aziz **Rifaat** presents a review of the studies and discussions held during this Conference, which took place in Ismailiya in September 1991.

* * *

Mrs Mona Negm writes about the performances of the «Azerbaijan Fatk Lroup», whose performances were presented in the Opera House «The National Cultural Centre.»

* * *

Next, **Mr Ibrahim Hilmi descriges the the Exhibition of Dr Abdel Monem Elwani** which was held recently in the Art Gallery of the National Cultural Centre. In the Art Gallery of the National Cultural Centre. In his works, the artist has presented his vision of costumes in Egypt during the 19th century.

* * *

Finally, **Mrs Fatma Ahmed Ibrahim writtes about the travels of the famous orientalist «John Lewis Burckhardt» in Arab countries** and how he was recording the life and folklore of Arabs in the 18th and beginning of 19th century.

* * *

THIS ISSUE

This Issue presents a variety of studies on folk literature, folk music and songs as well as folk costumes. This Issue opens with a valuable study by Prof. Abdel Ghaffar Mekkawy on «The Complaint of Babylonian Job», in which the writer analyzes and explains the Babylonian poem «I Shall Praise the God of Wisdom.» Prof. Mekkawy dedicates this study to his friend, Prof. Farouk Khourshid whom be calls «Job's companion».

In addition to the accurate, academic analysis of the text of this famous Babylonian poem **«I Shall Praise the God of Wisdom»**, the study presents a brief account of «The Sumerian Job» — a poem which has not yet been finally translated, and on which specialists are still working.

This study also refers to **«The Hebrew Job»** who, like other two «Jobs» (who are a thousand years older) portrays the man who endures much suffering and trouble but does not lose the faith in God. The study abounds in examples from the texts together with their analysis.

* * *

Next, there is a study by **Dr Gharraa Mehanna on «Symbolism in Folk Tales».** The writer deals with the symbolic meanings of certain statements in folk-tales ; in the sense that a symbol refers to ambigious and unknown subjects. A tale is told in a symbolic language expressing the sub-conscious3 Characters and events in folk tales are closely connected with psychological archetypes. And the folk tales all over the world incorporate cenrtain general symbols and themes, or archetypes that are common to humanity at large, and which are embedded in the depth of the human subconscious as well as in man's memory everywhere and always.

* * *

Prof. Mahmoud El-Nabawi El-Shal writes about «Folk-Songs in the Life of the Society and in Plastic Art». He defines the folk songs as being the effective songs which are in themselves the outcome of the public's emotions, and which answer their expectations. Prof. El-Shal offers examples of these songs which are sung in some public and family occasions,

* * *

Next, **Dr Zein Nassar presents a study of «Folk and National Elements in the Works of Some Egyptian Composers».** It is an analy devoted to the efforts exerted by a group of Egyptian composers in making use of and incorporating elements of authentic Egyptian folk and national music in some of their modern musical works.

According to Dr Nassar, Egyptian composers have discovered in the Egyptian folklore a great source of artistic inspiration. This has been achieved by the use of folk melodies, folk instruments or certain local instruments which chiracterize each area.

* * *

Next, we have a description of **a Nubian Dance called «Aragheed» by Mr Mohyi El Din Shereef,**, who is considered one of the trustful and knowledgeable people in the Nubian folklore. In his articles, Mr Shereef reveals the entanglement of environmental ele-

- **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٤٠ ليرة ، لبنان ١٠٠٠ ليرة ، **الأردن** ٧٥٠ فلس ، السعودية ١٢ ريال ، اليمن ٣٥ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، تونس ٢٠٠٠ مليم ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٣٠ درهم ، قطر ٨ ريال ، الكويت ٧٥٠ فلس ، البحرين ٨٠٠ فلس ، الامارات العربية ٨ دراهم ، سلطنة عمان ٨٠٠ بيسة ، غزة/الضفة/القدس ١٢٥ سنت .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرشا . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولار للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد : البلاد العربية ٤ دولارات ، وأمريكا واوربا ١٢ دولارا .

- **المراســـلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة . تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .

A Quarterly Magazine, 34

Issued by : Generall Egyptian Book Organization, Cairo

Dec. 1991

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

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

D.r Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع

١٩٩٢/٦٢٨٣

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE