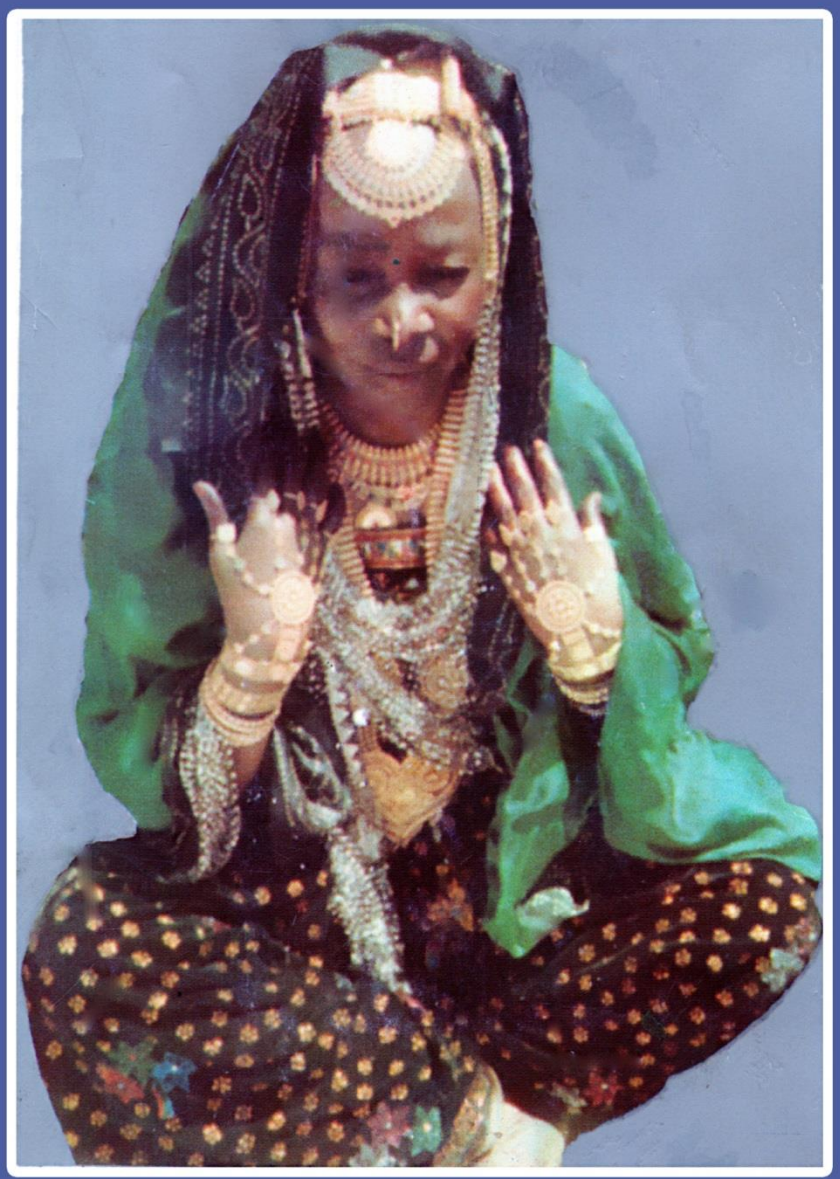
الفنون الشعبيّة



العدد ٣٥ - ٣٦
يناير - يونيو ١٩٩٢
الثمن ١٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفنى :
ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

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

العدد ٣٥ ـ ٣٦

يناير ـ يونيه ١٩٩٢

فهرس

الموضـــوع	الصفحة
هذا العدد	٣
● الدراسات الأكاديمية الى أين ؟ — صفوت كمال	٩
● رعاية التراث الشعبي وحمايته من الضياع — محمود النبوى الشال	١٢
● النبوءة او قدر البطل في السيرة الشعبية — د. أحمد شمس الدين الحجاجي	١٥
● ليلة رؤية هلال رمضان — ابراهيم حلمي	٣١
● المسحراتي — سميح شعلان	٤٢
● الحج الى مكة في العصر المملوكي — عبد الله انكاوى ـ ترجمة : محمد الشال	٥٨
● محمد ناجي والعودة الى الجذور — محمد فتحي السنوسي	٧٦
● مع مئوية ميلاد مختار — محمد المهدى	٨٥
● الفنون الشعبية والسياحة — جودت عبد الحميد يوسف	٩٠
● دراكولا بين الحقيقة والخيال — ابراهيم كامل أحمد	٩٦
● الأراجوز — حاتم توفيق	١٠٠
● آلة الطنبورة في قطر — فيصل ابراهيم التميمي	١٠٥
● مكتبة الفنون الشعبية :	
ـ النوبيون في مصر — هورست جارتيز ـ ترجمة : سيد جاد	١٠٩
● جولة الفنون الشعبية :	
ـ المهرجان الدولي الأول للموسيقى الشعبية — نشأت نجيب حنا	١٢٣
ـ دراسات اكاديمية عن الفولكلور المصرى — مصطفى شعبان جاد	١٢٨
ـ الموت والمأثورات الشعبية — أحلام أبو زيد رزق	١٣٨
This Issue	١٤٢

العدد ٣٥ ـ ٣٦ يناير ـ يونية ١٩٩٢

● الرسوم التوضيحية :
ـ محمـد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
نشأت نجيب حنا

● صـورتا الغلاف :
نمـاذج من الأزياء والحلى الشعبية في سلطنة عمان

تصوير : صفوت كمال

هذا العدد

يتضمن هذا العدد العديد من الدراسات التى تختص بمجـــالات من الابداع الشعبى الأدبى والتشكيلى والدرامى وأنماطا من توظيف عناصر من هذا الابـــداع الشعبى فى حركة الفنون التشكيلية القومية المعاصرة التى تتمثل فى اعمـــال الفنان محمـــود مختار والفنان محمـــد ناجى وتعريفا بما تم فى المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية فى بورسعيد وكـذلك عرضا لعدد من الدراســـات الأكاديمية التى تناوله موضـــوعات من المأثورات الشعبية المصرية ويســـتهل هـــذا العدد الأستاذ صفوت كمال بمقال يحيط بابعـادمشكلة هى فى : طليعـــة مشـــكلاتنا الأجدربالاهتمام ، وعنوانه « الدراسات الأكاديمية الى اين » ؟؟

فخلال العشر سنوات الأخيرة ـ كما يقـول الأستاذ صفوت كمال ـ أنجز عدد غير قليـــل من الباحثين والدارسين الكثير من الدراســات الأكاديمية عن موضوعات من الفنون والمأثورات الشعبية فى قطاعات متعددة من المجتمع ، وذلك تحت اشراف أساتذة أجلاء لهم مكانتهم العلمية على الصـــعيدين المحلى والدولى ، بغـــرض الحصول على درجة الماجستير أو الدكتوراه فى الآداب أو الفنون أو الدراسات الاجتماعية ·

وهذه الدراسات الأكاديمية تزخر بها مكتبات كليات الآداب بجميع أقسامها وكليات الفنون · والقليل ، بل والنادر منها ، هو الذى نشر ، ومعظمها لم ينشر بعد ، وبالتالى لم تتم الاستفادة من هذه الدراسات الاستفادة الواجبة ، عـلى الرغم من المجهودات التى بذلت فيها ، وعـلى الرغم من أنها ليست بمعارف هامة فحسب ، بل هى أســـاس من أسس التخطيط الثقـــافى والاقتصادى ، لأنها تكشف بصدق وعمق عن أهم مكونات البناء الفكرى ، والقـدرات الكامنة ، لأبناء هذه الأمة التى صنعت الحضارة وحافظت عليها على مر الحقب والأجيال ·

يضرب الأستاذ / صفوت كمال أمثلة من هذه الدراسات ، ويطـــرح اقتـــراحات للعمل على الاستفادة منها ، وكيفية التعاون المثمر والخلاق فيما بين الباحثين وأجهزة الحكم المحلى من أجل دفع عجلة التنمية على أساس سليم وموضوعى، تاركا المجال مفتـــوحا ، مع ذلك ، لاقتراحات وحلول أخرى ايجـــابية · ومن المؤكد انه ليس بوسعنا الا أن نقول معه : هل من حلول ايجابية لهذه المشكلة مخلصة لوجه الله والوطن ·

وعن « رعاية التراث الشعبى وحمـــايته من الضياع » يأتى مقال الأستاذ محمود النبوى الشال حاملا بعض الاقتراحات البناءة لحمـاية ورعاية تراثنا الشعبى لكى يحقق دوره الأصيل فى مجتمع اليوم ·

وعمـــلا على تفـادى العثـــرات يرفد كل مقترح ببيـــان يوضح فيه أهميتـــه ، ودوره

ومتطلباته ، وكيفية تنفيذه ، وتفعيل معطياته، وغير ذلك مما يعكس اهمية التراث الشعبى وضرورة التعرف الصحيح على كنوزه ونفائسه ·

يلى ذلك دراسة الأستاذ الدكتور / احمد شمس الدين الحجاجى عن « النبوءة او قدر البطل فى السيرة الشعبية » ·

وفيها يؤكد الدكتور الحجاجى على انه لا يوجد بطل لسيرة من السير الشعبية العربية لم يرتبط ميلاده بالنبوءة ، فيما عدا الظاهر بيبرس الذى لم تكن النبوءة بمصيره سابقة لميلاده ، وانما جاءت بعد أن اختطف من اهله وبيع ، وقد جاءت النبوءة لحظة مرضه فى عبوديته لتنقذه من عذابه ، وتدخله مرحلة الاعتراف به بطلا ، فكانت بذلك ممثلة لميلاد جديد لابن الملك المريض ·

والنبوءة ليست قاعدة تنفرد بها السير الشعبية ، وقد لعبت دورا كبيرا فى بنيتها القصصية ، من ذلك : النبوءة الخاصة باخيل وكعبه ، والنبوءة الخاصة باوديب ، وغير ذلك·

ويوضح الدكتور الحجاجى بأسلوبه الأدبى المتميز دور النبوءة فى اخراج البطل من حيز الانسان العادى الى حيز الانسان الأسطورى ، اى : من الواقعى الى الأسطورى ، والوسائل التى يتم بها التعرف على النبوءة ، وارتباط النبوءة بالمكان والزمان · ولما كانت الرؤيا احدى الوسائل الهامة للنبوءة ، فان الدكتور الحجاجى يبدأ بها محددا انواعها ، وشروطها ، واضعفها ، واصدقها ، ثم يأخذ فى تتبع الرؤيا فى السير الشعبية « حمزة البهلوان، ذات الهمة، الظاهر بيبرس » كاشفا بذلك عن ارتباط النبوءة بوجود البطل ومصيره ، والدور الذى سيقوم به فى حياته · وليس فى مقدور البطل ، ولا فى مقدور اى انسان ، أن يعوق النبوءة عن أن تتحقق ·

وفى العدد القادم تواصل المجلة نشر بقية هذه الدراسة القيمة ·

وعن « ليلة رؤى هلال رمضان » تأتى دراسة الأستاذ / ابراهيم حلمى تحمل طابعا تاريخيا يرصد التغيرات التى المت بهذه الظاهرة منذ صدر الاسلام وحتى وقتنا الحالى ·

وليلة الرؤية فى العصر الحديث بموكبها الشعبى الاحتفالى اليتيم ـ على حد تعبير الكاتب ـ ليست مقتصرة فقط على مدينة القاهرة كما هو واضح من حديث الكاتب · بل ان الأمر فى بعض قرى مصر يختلف تماما ، اذ لا تزال لهذه الظاهرة احتفالاتها الشعبية التى لا تختلف فى مظاهرها كثيرا عما وصفها المستشرق الانجليزى ادوارد وليم لين فى كتابه « المصريون المحدثون ـ شمائلهم وعاداتهم » ، وبخاصة فيما يتعلق بموكب الحرفيين ، الذى يسبقه شيخ طريقة من الطرق راكبا على حصان وخلفه مريدوه واتباعه ، وفرقة موسيقية ، وجنود لتنظيم الموكب الذى يخلب اللب باستعراضاته الراقصة فوق عربات الحرفيين ، وتجمعات المشاركين من اعضاء القرية فى الاحتفال · · والاحتفال برؤية هلال رمضان تتوافر فيه جوانب عديدة من اشكال الاحتفالية الشعبية بمختلف فئات المجتمع ·

ويلى دراسة ابراهيم حلمى دراسة اخرى عن المسحراتى ، وهى دراسة ميدانية يقدمها الأستاذ سميح شعلان عن « المسحراتى » فى مدينة بورسعيد ·

يتعرض فيها للعديد من جوانب هذا الموضوع، والعلاقة فيما بين المسحراتى وزبائنه ، وفيما بين مسحراتى الأمس فى القاهرة واليوم فى بورسعيد ، ثم يعرض للاقوال الفنية المصاحبة لعملية التسحير فى منطقة الدراسة من مديح ، وقصص غنائى (دينى وفكاهى) ، وتحية ، ووداع ، وتنبيه جماعى (وذلك فى مقابل التنبيه الفردى الذى يتمثل فى مناداة المسحراتى لكل فرد باسمه) · كما يبدأ الدراسة بنبذة تاريخية موجزة، ويرفدها نخاتمة يوجز فيها للنتائج التى اسفرت عنها هذه الدراسة آملا ان تكون باعثة الى مزيد من البحث فى كافة اركان هذا الموضوع ·

يلى ذلك ترجمة اضطلع باعبائها الأستاذ / محمد الشال لموضوع « الحج الى مكة فى العصر المملوكى » بقلم : عبد الله انكاوى ، حيث قويت مكانة كل من القاهرة ودمشق كمركزين يتجمع فيهما الحجاج من جميع انحاء الامبراطورية المملوكية ، وكذلك من انحاء العالم الاسلامى الأخرى ، لينطلقوا منهما الى مكة تحت رعاية السلطان ٠

ونظرا للأهمية السياسية والاقتصادية المتصلة بقوافل الحج من هاتين المدينتين ، فقد أولى المماليك اهتماما خاصا لتنظيم هذه القوافل ، ورعايتها ، واختيار الرسميين الذين يصحبونها، كما أخذ « المحمل » ، كرمز للحج ، يتعاظم دوره ، وتنفق على اعداده وتجهيزه كميات ضخمة من النقود ٠ والمقال يتعرض لكل هذه الجوانب بافاضة ٠ كما يحظى بمقدمة من المترجم يتعرض فيها بايجاز للحج ومراكزه فيما قبل العصر المملوكى حتى يكتمل تصور القارىء للموضوع بشكل جيد ٠

وعن محمد ناجى الفنان يقدم لنا الأستاذ/ محمد فتحى السنوسى موضوعا حواريا خصبا اجراه مع شقيقة المثال الراحل ٠٠ الفنانة التشكيلية عفت ناجى ٠

وفيه يتم حسم الاختلافات الشديدة فيما يتعلق بالبيانات والأرقام وأسماء اللوحات، وكذا الأمر فى بعثات ناجى للخارج ، والتى تحفل بها الكتابات الكثيرة التى كتبت عنه ٠ هنا أيضا تتأكد أهمية الدراسات الميدانية وتتعمق بالتحضير الجيد للموضوع ، ولا يفوت الأستاذ السنوسى أن يرفق ترجمة لكلمة ناجى فى مؤتمر الفنون الشعبية الذى عقد ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا فى الفترة من ٧ : ١٣ أكتوبر عام ١٩٢٨ ٠ ومنها يتضح حب ناجى للفنون الشعبية ، وادراكه لأهميتها ووظيفتها ودورها الذى يمكن أن تلعبه فى الحياة الثقافية والفنية والاجتماعية ٠

وعن المثال الفذ محمود مختار يكتب الأستاذ محمد المهدى « مع مئوية ميلاد محمود مختار رائد النحت العربى ـ الخطوط الشابة والخيوط العتيقة » مبرزا براعة مختار فى أنه قرأ الطين العربى والطين المصرى ٠٠ والطين الماضى والطين الحاضر ٠٠ ثم خلطهما معا ٠

أو أنه فى الحقيقة تمثل بخلطتهما الطبيعية بين يدى التاريخ ، فجاءت خطوطه تجريدية ، الحانها من الماضى ، وايقاعها من الواقع ، وهارمونيتها من خبرة الفن الحديث٠ هكذا يأخذنا الأستاذ / محمد المهدى عبر مولد مختار ، ونشأته وبعثته الى باريس ، وحصوله هناك على قلادة الشرف الفرنسية ، والتكريم النقدى ، ليضعنا بعد ذلك فى قلب الدائرة الدرامية لمرض مختار وموته فى الثالثة والأربعين من عمره ، بعد أن ترك لمصر ثروة لا تقدر بثمن ٠

يلى ذلك مقال للاستاذ / جودت عبد الحميد يوسف عن « الفنون الشعبية والسياحة ـ رؤية فنية ٠٠ من النوبة القديمة » ٠

وهو مقال أوحت بفكرته سائحة أجنبية التقى بها الكاتب عند عودته من الأقصر الى القاهرة فى نهاية النصف الأول من عام ١٩٩١ ٠٠ سائحة افتقدت فى زيارتها لمصر الروح المصرية، والعمارة المصرية ، والأثاث المصرى ، والزى المصرى ، والطعام المصرى ٠٠ وتساءلت لماذا اصرار المصريين على أن يجعلوا سائحيهم يعيشون فى مصر حياة شبه أوربية ، أى لا هى أوربية ولا هى مصرية ٠ وكان سؤالها : أين طابع بلاد النوبة ؟ هو الأساس الذى بنى الكاتب عليه هذا المقال ، فتعرض للمجهودات التى بذلها المهندس المعمارى العالمى حسن فتحى فى الأربعينات ، وانشائه لقرية « القرنة الجديدة » بعد دراسة مستفيضة للعمارة النوبية ، وكذلك للمشروع الذى قدمه الكاتب فى الستينيات مستندا فيه على أصول تراثية حقيقية ، وحالت الظروف دون تنفيذه ٠ ومع دخول مشروعات القرى السياحية فى مصر دائرة الضوء فى السبعينيات، الا أن قرية سياحية نوبية واحدة ٠٠ بمعناها الحقيقى الذى يحمل التراث ٠٠ لم توجد فى مصر حتى الآن ، ولذا يتقدم الكاتب بثلاثة مقترحات يمكنها أن تخدم صناعة السياحة فى مصر ، هى بناء قرية سياحية نوبية ـ انشاء فندق سياحى

عالم يحمل طابع النوبة ـ اقامة متحف حى للنوبة القديمة ٠

فالسياحة فى أبسط تعريفاتها هى تسويق عناصر الثقافة ولن تزدهر ما لم تكن كذلك ٠

وعن « دراكولا » ، هذه الشخصية المرعبة ٠٠ المخيفة التى جسدتها السينما عن قصة بنفس الاسم لـ « برام ستوكر » ، يحدثنا الأستاذ / ابراهيم كامل أحمد ، كاشفا لنا عن جذور هذه الشخصية ، سواء على مستوى الواقع فى ترانسلفانيا خلال القرنين الخامس والسادس عشر الميلاديين ، حيث حكم الأمير «فلاد دراكولا» وظلال شخصيته الرهيبة وأصداء تاريخه المليء بالرعب ، وحيث قصة الكونتيسة « اليزابيث باثورى » مع الدماء ٠ أو على مستوى المعتقدات الشعبية للرعاة البدائيين فى جبال الألب الترانسفالينية ، حيث تمثل شعيرة « مص الدماء » جزءا حقيقيا من هذه المعتقدات ، وحيث تروج حكايات كثيرة تحكى عن اناس مسخوا ذئابا ، وعن مصاص دماء يجوس ليلا بحثا عن السائل الثمين مصدر الحياة (الدم) ، ويحصل عليه خلال استغراق الشخص فى النوم بغرز أنيابه فى عروق عنقه ٠ وهكذا تكون قد توفرت لـ « ستوكر » كل العناصر اللازمة لانشاء قصة تثير الرعب الى أقصى حد ، بما فى ذلك الاسم المنحوس للامير « فلاد دراكولا » أو « فلاد المخوزق » ٠

وعن « الأراجوز » يقدم الأستاذ / حاتم توفيق مشروع استبيان وضعه الباحث باشراف الأستاذ/ صفوت كمال ويأمل أن يتعاون معه عدد من الباحثين فى أكثر من مكان لجمع مادة شعبية موثقة حول الأراجوز ، نظرا لأهميته كرمز فنى من رموز الابداع الشعبى ، فى مجال من أكثر المجالات جدارة بالدراسة هو مجال الابداع الدرامى الشعبى ٠ وبخاصة أنه لم تتم للان دراسات ميدانية موسعة وشاملة لأشكال الابداع الشعبى الدرامى ٠

يلى ذلك دراسة الأستاذ / فيصل ابراهيم التميمى ، رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية ، عن آلة الطنبورة فى قطر » ٠

وهى دراسة مكثفة تتناول نشأن الآلة، وماهيتها ومدى ارتباطها بآلة « السمسمية » فى مصر ، والاختلافات فيما بين الآلتين من حيث الحجم والصوت وصندوق الصوت والمقام الموسيقى وعدد الأوتار وصناعة الأوتار ومفاتيحها وريشة العزف وطريقة العزف وغير ذلك ٠ ثم يحدثنا الأستاذ فيصل التميمى عن الآلات المصاحبة لآلة الطنبورة فى قطر ، وكذلك الرقص والغناء ، ويقدم لنا بعض نماذج من كلمات الأغانى ، والأغراض الغنائية لها ، وما يرتبط بالملابس والرقصات والأغانى من رموز ومعتقدات ، ثم يختتم هذه الدراسة برأيه فى تطوير الفنون الشعبية ، ويرى أن خدش التراث بحجة التطوير عملية ممقوتة، لأنها تجنى على أحاسيس ومشاعر مبدعى هذه الفنون ، وان كان يمكن الاستعاضة عن ذلك بالابتكار والابداع اعتمادا على المؤصلات التراثية الخاصة بكل فن ٠

وقد عرض لنماذج من هذه الفنون وبخاصة ما قدمته الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية من نماذج فى المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية الذى أقيم فى مدينة بورسعيد الذى تقدم المجلة عرضا له فى جولة الفنون الشعبية التى يتضمنها هذا العدد ٠

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ / سيد جاد ترجمة لجزء من كتاب « النوبيون فى مصر » ٠٠ هذا الجزء عبارة عن دراسة قيمة عن العمارة النوبية للمهندس المعمارى السويسرى هورست جاريتز ، قام بها على حدة ضمن بعثة المعهد السويسرى للاثار بالقاهرة لتصوير وتسجيل آثار النوبة أعوام : ٦٣ ، ٦٤ ، ١٩٦٥ ميلادية ٠

حيث تناول بالوصف والصور والرسوم التخطيطية طرز العمارة النوبية فى النوبة الجنوبية والشمالية من خلال ثلاثة عشر نموذجا من المنازل ، وربط تصميمها باعتبارات أساسية كطبيعة المكان والمناخ وظروف الناس الاقتصادية وتركيبتهم الاجتماعية ٠ وغير ذلك ٠ كما يقدم المترجم كلمة عن الكتاب يوضح فيها محتوياته واهميته كوثيقة فريدة لأسلوب حياة النوبيين فى

مواطنهم ، وصـــورة حية متـــكاملة للحضارة النوبية ٠

والمجلة اذ تنعى الأستاذ الأديب سيد جاد الذى وافته المنية حين مثول هذا العدد للطبع، تتقدم الى اسرته وقرائه باحر التعازى داعين الله أن يتغمده بواسع رحمته ٠

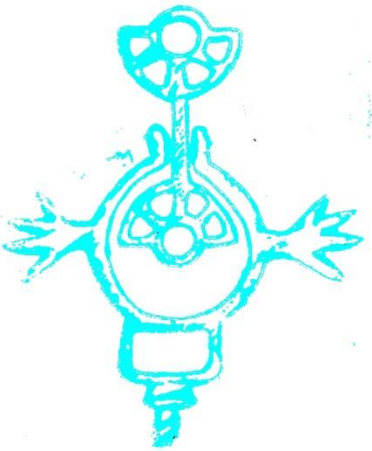
وفى جولة الفنون الشعبية لهذا العدد ينقل لنا الأستاذ / نشات نجيب حنـــا وقائع « المهرجان الدولى الأول للموســـيقى الشـــعبية ـ فنون السمسمية» ٠ الذى عقدته الهيئة العامة لقصور الثقافة بمدينة بورسعيد فى الفترة من ١٢/١٢ الى ١٩٩١/١٢/١٨ ، مع التركيز بشكل خاص على الندوات العلمية وتوصيات المهرجان ٠

وفى ختام الجولة يقدم لنا الأستاذ مصطفى شعبان جاد عرضا لعدد من الرسائل العلمية التى تمت اجازتها خلال العام الماضى (١٩٩١) ٠

حيث تميزت هذه الرسائل بالتنوع ، سواء على مستوى ميادين الدراسة ، أو على مستوى اختيار الموضوع مما يحقق تعريفا علميا بمجالات متعددة من المأثورات الشعبية المصرية ٠

كما تقدم الأستاذة احلام ابو زيد عرضا لرسالة الباحث سميح شعلان التى تقدم بها للمعهد العالى للفنون الشعبية للحصول على درجة الماجستير ، وموضوعها « الموت والمأثورات الشعبية ـ دراسة ميدانية بقرية كفر الأكـرم محافظة المنوفية » ٠

والمجلة اذ تقدم هذا العرض الموجز لهـــذه الرسائل الأكاديمية تسعى الى الكشف عن الجهود العلمية المبذولة فى معاهد اكاديمية الفنون وغيرها من الكليات بالجامعات المصرية وتأمل فى نفس الوقت أن تصدر ببليوجرافيا وافية عن الدراسات الأكاديمية المصرية التى اختصت بدراسة انماط المـأثورات الشـــعبية المصـــرية والعـــربية وموضوعاتها ٠



الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة تلكس جيبو ٩٢٦٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠٠

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

● تصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى المسرح وابداع .

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية : -

فصول - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة .

رئيس مجلس الادارة

ا . د . سمير سرحان

صفوت كمال

خلال العشر سنوات الماضية أنجز عدد غير قليل من الباحثين والدارسين العديد من الدراسات الأكاديمية عن موضوعات من الفنون الشعبية أو المأثورات الشعبية للحصول على درجة الماجستير أو الدكتوراة فى الآداب أو الفنون او الدراسات الاجتماعية ٠

وقد تناولت هذه الدراسات قطاعات متعددة من المجتمع سواء اكان ذلك فى الصحراء الغربية أم فى شبه جزيرة سيناء أم عن سكان سواحل مصر فى رشيد ودمياط والاسكندرية والسويس أم عن محافظات الدلتا أو الصعيد أو الوادى الجديد ٠٠ والبحر الأحمر ٠٠٠ الخ ٠٠

واذا تأملنا هذه الدراسات الأكاديمية التى أفنى الباحثون سنوات طويلة فى اعدادها تحت اشراف أساتذة وعلماء أجلاء لهم مكانتهم العلمية على الصعيد المحلى والدولى ٠٠ سنجد أن هذه الدراسات تناولت بالبحث والتحليل العديد من الموضوعات الظاهرات الثقافية والاجتماعية والفنية مما كشف عن جوانب هامة من بنية الشخصية المصرية ، وقدراتها الابداعية وتواصل خبرات الانسان المصرى عبر القرون ٠ سواء أكان ذلك من خلال ما تناولته هذه الدراسات عن واقع الحياة الانسانية فى المجتمع أم عن واقع ابداعاته الفنية الشعبية التى يمارسها خلال حياته اليومية ٠ وتذخر مكتبات كليات الآداب على اختلاف أقسامها بالعديد من هذه الدراسات كما تذخر مكتبات كليات الفنون الجميلة ، والتطبيقية والتربية الفنية ، والرياضية ، ومعاهد أكاديمية الفنون بنسخ من هذه الدراسات العلمية الجادة المتخصصة فى مختلف فروع الابداع الشعبى المصرى ٠٠ والقليل ، بل والنادر منها نشر ٠ أما معظمها فلم ينشر بعد ٠٠ وبالتالى لم تتح الفرصة لجمهور المثقفين بل المشتغلين بقضايا الابداع الشعبى للتعرف على ما تتضمنه هذه الدراسات العلمية من معارف دقيقة ومعلومات موثقة عن مختلف فروع الابداع الشعبى ٠

هذه الدراسات الأكاديمية ليست بمعارف عامة وهامة فحسب، بل هى أساس من أسس التخطيط الثقافى بل الاقتصادى للوطن لأنها تكشف بصدق وعمق عن أهم مكونات البناء الفكرى للمواطنين فى قطاعات متعددة من الوطن .. كما تحدد موضوعات هامة منها القدرات الكامنة لأبناء هذه الأمة التى صنعت الحضارة وحافظت عليها على مر الحقب ، وصروف الزمان .

ولأضرب أمثلة محددة .. لقد قامت على سبيل المثال جامعة الاسكندرية وعلى التخصيص قسم الانثروبولوجيا والدراسات الاجتماعية ببحوث ودراسات دقيقة عن أنماط الحياة والعادات والتقاليد فى مجتمعات الصحراء الغربية وشبه جزيرة سيناء فهل هذه الدراسات لقيت اهتمام الحكم المحلى فى هذه القطاعات الجغرافية واجتمع أهل الحل والربط فى أجهزة الحكم المحلى بالأساتذة الذين قاموا بهذه الدراسات للاستنارة برأيهم العلمى فيما يجب أن يتحقق من عمليات التغيير ، أو التطوير ، أو التنمية فى المنطقة ؟ كما أجريت دراسات عن رشيد وواقعها الجغرافى والاجتماعى والثقافى وما يصيب هذه المدينة العريقة تاريخيا بحرفها وصناعاتها الشعبية وفنونها التقليدية من تغيير وانحدار .. هل اجتمع أهل الحل والربط المسئولون عن التغير الاجتماعى والاقتصادى والثقافى والمعمارى بأصحاب الرسائل العلمية التى تناولت ذلك من خلال دراسات ميدانية ، تحليلية ومقارنة ، حصل أصحابها على درجة الماجستير والدكتوراه بعد سنوات طوال من البحث والدراسة والتحليل .. هل !! ؟

الدراسات التى تمت فى جامعة عين شمس عن سكان الجزء الجنوبى من ساحل البحر الأحمر ـ العبابدة والجعافرة والبشارية ـ هل التفت اليها المسئولون للاستفادة بها فى عمليات التنمية الاجتماعية والثقافية ..

أمثلة عديدة من الدراسات التى تمت فى محافظات مصر ـ بل وفى القاهرة الكبرى ـ ودراسات عميقة تمت عن فكر ووجدان هذه الأمة . ما تزال حبيسة المكتبات لم تخرج الى ساحة الثقافة العامة . هل لابد أن يحمل كل باحث بحثه ويدور به على المكاتب المجهولة يبحث عن عنوان من يكون مسئولا عن التنمية الثقافية والاجتماعية فى مجتمعنا .. ؟!

وهل كل مسئول لابد وأن يترك مكتبه ويتجول بين مكتبات الجامعات يبحث عما كتب عن القطاع المسئول عنه من دراسات أكاديمية ؟! .

لا هذا ولا ذاك بالطبع ، ولكن لابد من ايجاد اسلوب ما .. وعمل ما .. لتحقيق الاستفادة المرجوة من هذه الدراسات .

هل من الأهمية انشاء وحدة بحث متخصصة فى التعريف بهذه البحوث لا مجرد نشر عناوينها فى فهرس يطبع منه عدد من النسخ .. فلا الفهرس يقرأ اذا وجد .. واذا قرأه أحد قرأه من باب العلم بالشىء فحسب لا لاتخاذ خطوات ايجابية فى الاطلاع على ما قد يوحى به العنوان (عنوان احدى الرسائل الجامعية) عن موضوع قد يهم هذا أو ذاك .. ثم .. هؤلاء الباحثون الذين يقومون بالعمل فى دراسة فنون البيئة والثقافة الشعبية فى قطاعات مختلفة من مجتمعنا أليس من الواجب أن يجدوا المعاونة الايجابية من أجهزة الحكم المحلى .. معاونة مادية وأدبية .. بل ومادية قبل أن تكون أدبية لأن الباحث يجد صعوبات مادية (مالية وغير مالية) فى أثناء قيامه ببحثه .

ثم الم يحن الوقت بعد لتعاون أجهزة الحكم المحلى مع الباحثين والدارسين فى انجاز بحوثهم على اختلاف وتنوع وتعدد أشكال هذا التعاون .. لقد تم فى وقت ما تعاون مع محافظة الوادى الجديد وأكاديمية الفنون ومع المعهد العالى للفنون الشعبية

بصفة خاصة فى دراسة فنون هذا القطاع الهام من مصر ·· وقد أثمر هذا التعاون دراسات جادة وعميقة ·· لست أدرى هل يمكن انشاء جهاز ما ـ غير العلاقات العامة ـ فى مختلف المحافظات يكون حلقة صلة بين الباحثين والدارسين على اختلاف تخصصاتهم العلمية والثقافية تتحقق من خلاله عملية التلاقى العلمى بين البحث والتنمية ·

تساؤلات عديدة تطرحها مشاكلنا الحقيقية فى البحث العلمى وتوظيف نتائج هذا البحث فى خدمة المجتمع ·ومن خلال خبراتى فى البحث الميدانى على مدى أكثر من ثلاثين عاما تبين لى دائما أن التعاون بين الباحثين وأجهزة الحكم المحلى تيسر للباحث امكانات أكبر فى خلال بحثه ·

ولكن كل ذلك يعتمد أساسا على الاتجاهات الذاتية للمسئولين فى هذه الأجهزة وعلى قدرة الباحث نفسه فى اقناع هذه الأجهزة بالتعاون معه أو على الأقل عدم وضع عراقيل أو عوائق أمام عمله ·· فهل فى الامكان وضع صيغة عملية وواقعية لأشكال هذا التعاون وبخاصة أن الباحث فى حاجة دائما الى تعاون أجهزة الحكم المحلى فى تسهيل مهامه العلمية ·

انه سؤال أعمق من أن يجاب عليه بأهلا وسهلا ومرحبا ·· والى غير ذلك من عبارات لا تتحول الى أفعال ·

نعم بعض المسئولين يقدمون معاونات وضيافة ولكنها ليست معاونات ايجابية تساعد فى انجاز البحوث العلمية ·· فهل يمكن عقد ندوة علمية من خلال جهة ما لتحديد أسس وقواعد هذا التعاون وشكله أيضا ·· اذا انها دعوة للنقاش ·

فكم من هم ينوء بحمله الباحث الميدانى وبخاصة فى مجال المأثورات الشعبية ابداعا وعادات وتقاليد حينما يتصدى لجمع مادة بحثة ميدانيا ·

وكم من مشكلة تواجهه حينما يبحث عن مكان للمبيت فيه حينما يخلو القطاع الذى يعمل فيه من أماكن عامة للمبيت مثل الفنادق أو الاستراحات الحكومية ·

وكم من مال يصرفه على طعامه وملبسه لكى يواجه اسلوب الحياة فى مجال دراسته ·

فهل من وسيلة للتيسير على الباحثين فى مهامهم وهمومهم العلمية !! ·

نعم الكثير منهم يجد معاونة جميلة أدبية من العاملين فى قصور وبيوت الثقافة ·· كزملاء وشركاء فى حمل المسئولية الثقافية ولكن ـ العين بصيرة واليد قصيرة ـ والباحث الميدانى فى حاجة ماسة الى من ييسر له سبل الانتقال وأماكن الايواء ·· ثم وليس أخيرا ·

ان الدراسات الفنية والثقافية ولا أقول الاجتماعية ·· هل من مجال للاستفادة بها استفادة مباشرة ·· أم أن ما تم من دراسات هدفه هو منح درجات علمية ·· فحسب !! ؟

آمل أن تنشأ داخل أجهزة الحكم المحلى وحدة للبحوث العلمية تتلاقى فيها خبرات كل من قام أو يقوم بدراسات ميدانية علمية عن قطاع من قطاعات الحكم المحلى أو عن موضوع من موضوعات الابداع الشعبى نظرا لأهمية ذلك فى الكشف عن واقع القدرات الابداعية للشعب فى قطاعاته ومجالاته المختلفة المتعددة والمتنوعة ·· علما بأن التعدد والتنوع بل والتباين ·· هو دليل الثراء والحيوية ··

ثراء القدرات الخلاقة للانسان ·· وتواصل هذه القدرات عبر الأجيال ··

هل من تساؤلات جديدة !!

وهل من حلول ايجابية ·· !!

رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع

محمود النبوى الشال

ان تراثنا الشعبى فى أمس الحاجة الى رعاية كاملة وحماية شاملة لكى يحقق دوره الأصيل فى مجتمع اليوم من جميع جوانب ابداعاته وصياغاته والبحث الدقيق عن اصوله الصافية ومنابعه الأصيلة ، والتعرف الصحيح على كنوزه ونفائسه التى تمثل طرفا حيويا ومؤثرا بمشاركته الانسانية والاجتماعية والفنية جماليا ونفعيا ، شكلاومضمونا • ولا يتأتى ذلك الا عن طريق دراسته دراسة جادة ، وتحليل معالمه وذخائره ومتابعة أطواره وانجازاته وتضافرت جهود أفراده وعشاقه على صعيد عمل مثابر بنشاطات جماعية مشتركة تبذل فى الجهات الرسمية المسئولة بخاصة والجهات الشعبية بعامة من ذوى الاهتمام والغيرة والحماسة والتأييد •

ان هذه الأجهزة بأنواعها المتعددة وعلى اختلاف أنماطها تقع عليها مسئولية مباشرة لدعم هذه الرسالة واقامة هذا الصرح بجهودهم المتضافرة وايمانهم بآثارها وجدواها وزيادة رقعتها وانتشارها •

ولكى نتفادى العثرات ونقضى على أسباب القصور ينبغى لنا أن نعد العدة لنواحى النهوض والاصلاح لكى تتبوأ تلك الفنون منزلتها التى تفقدها فى بعض الأحيان وذلك بوضع النقاط التالية موضع التنفيذ :

● **اولا : انشاء متحف مركزى للفنون الشعبية :**

يتسع لمعظم نوعيات تلك الفنون ويضم ما يمكن تجميعه من تراث الاجداد من الفنانين الشعبيين الاسلاف الذين اهتموا بحذقهم ومهارتهم جدارتهم فى التعبير عنه منذ القدم بكفاية وامتياز وعبقرية وطول باع ويتطلب هذه المتحف ترتيبا فائقا يتيح للرواد الزائرين والدارسين فرص البحث الجاد والدراسة والتمحيص والتحليل لهذه الانجازات بشرائحها المختلفة وأنواعها المتعددة مع ما يصاحبها من بيانات توضيحية ومعلومات تفسيرية كافية تحقق جوانب المعرفة جملة وتفصيلا •

ومن الأوفق أن يشتمل هذا المتحف على مجموعات مستقلة من الأقسام التى تعالج فيها الخامات النوعية فى مجالها الخاص وبذلك يشير كل قسم من هذه الأقسام الى فرع بعينه ، فيكون ثمة قسم للأزياء الشعبية ، وقسم يتعلق بالموسيقى وأدواتها المستخدمة فى نطاقها الشعبى • وقسم للنسيج والسجاد • وقسم للأشغال الخشبية وصناعة الأثاث والأشغال الخزفية والمعدنية ونماذج من أعمال النحت والتصوير والرسم والزخرفة وأشغال الخيزران والسمار والبوص والمشغولات

الجلدية ، وأعمال التلى والخرز وطباعة المنسوجات ونماذج النحت والحفر البارز والغائر والمستدير بمختلف الاتجاهات ومشغولات الصوف والعاج والعظم والزجاج المغلق بالجص والتطريز اليدوى والحصير والكليم ... الخ من الخامات الناتجة عن بقايا التصنيع والنفايات والمستهلكات الناجمة عن التصنيع الآلى أو اليدوى التى يعالجها الفنان الشعبى بطريقته الخاصة التى عرف بها ودرج عليها ، والتى تمثل فى جملتها تراثا عزيزا من خير ما جادت به قرائح الأجواد والأسلاف الذين سبقوا باحسان واقتدار بالطرق الشعبية التى تتسم بالرقة والبساطة وبالمفاهيم والقيم والأذواق الرفيعة الشائقة وبذلك يكون هذا المتحف الذى يقترح انشاؤه بمنزلة الصرح الشامخ .

الذى يحمى التراث الشعبى من الضياع ويحفظ ثروة نفسية للأجيال الحاضرة والأجيال اللاحقة يخدمها فى مسارها الطويل تطلعاتها البعيدة وأهدافها المثلى وشعورها القومى والحضارى والثقافى حيث تجرى فى هذا التراث دماء عربية أصيلة نرى فيها قرابة قوية بينها وبين أى تراث شعبى فى أى مكان آخر من الأراضى العربية .. ان هذه الأمنية الغالية هى أقل ما نرجوه من أمل ، وعسى ان تحظى بالتنفيذ السريع ليكون مثل هذا المتحف المنشود . قبسا حيويا للأجيال القادمة يفتح ذراعيه لكل فكرة جديدة تشع من خلاله .

على أن يعد لهذا المتحف دليل مصور يجمع فى ثناياه كل ما يمكن اعداده من معلومات وبيانات وايضاحات وحصر لكل أنواع التراث الذى يوجد فيه وفاء لتلك الغاية الهامة وهذا بالنسبة لرواد المتحف من الأمور الحيوية الرئيسية وحبذا أن يضاف الى هذا الدليل أدلة صغرى تتناول كل قسم على حده تتجدد فيها آراء الباحثين حينا بعد حين .

● **ثانيا : انشاء مراكز اقليمية بكل محافظة**

وذلك يتم بعد الكشف عن الرقعة الجغرافية التى يختص بها كل نوع من أنواع هذا التراث ومصدره وبيئته وتاريخه ومبدعوه . وتعتبر هذه المراكز احدى المشروعات الحضارية والثقافية الكبرى ، وخطوة بناءة من خطوات البحث عن أصالة الشعب وعن بعث تراثه الفكرى والفنى والتاريخى فى الشعر والأدب والموسيقى والأزياء والفنون التشكيلية والعملية وتحمل فى طياتها فكرة عربية صميمة لروح كل اقليم وطبيعته وذوقه ولا ريب فى أن هذا فى حد ذاته من أهم المشروعات الحضارية والثقافية العظمى ذات الأولوية من بين المشروعات المطروحة الأخرى التى لا يمكن تجاهلها أو تأخيرها ، وهى تلقى الضوء على الوحدة الفكرية الشاملة التى هى بيت القصيد ومركز المنظور فى البناء الاجتماعى والانسانى لأنه يمس أصالة الشعب ومكانته وشخصيته الاعتبارية فى وجدانه وحضارته وفكره المتميز ، بتلك المراكز التراثية الشعبية التى يكمل بعضها بعضا وبالترابط الوثيق والقرابة فيما يليها . وستكون هذه المراكز بالتأكيد ، وفى كل موقع من مواقعها فى المعمور العربى مصدر اشعاع فكرى من وتساهم بقوة واخلاص وفاعلية فى تطوير الحركة الثقافية العربية تطويرا ايمانيا عميق الأثر وتفتح ذراعيها لكل فكرة بكر ومستحدثة تبشر بالكثير من الخير والعطاء الفنى الشعبى والثقافى ، ويوحى بنهضة مطردة النماء وذات اضافات حية ومثمرة .

● **ثالثا : اقامة مكتبة متخصصة جامعة :**

على أن تلحق هذه المكتبة بالمتحف المشار اليه وكذلك المراكز الاقليمية الشعبية لتنشيط الوعى الثقافى وجذب الجماهير المتعطشة لهذا اللون الفكرى والثقافى مع تنظيم أوقات الزيارة لهذه المكتبة والافادة من مصادرها التى تتناول الدراسات التراثية بالبحث والتحليل والتوصيف الذى يتعلق بهذه النواحى التراثية العربية يضاف الى تلك المصادر مجموعات من الشرائح التسجيلية والملصقات المعبرة عن مختلف الفنون التراثية والتى تعاون على التفكير والفهم وتيسير المعنى . وهذه الكتب الهامة تتاح لكافة الزائرين الذين يعنون بالبحث ويكون لديهم الشغف واقبال على الاطلاع والاستزادة من دراسة التراث واستيعابه من كل نواحيه حتى يكون العائد مثمرا والنتائج ذات جدوى .

● **رابعا : الندوات والمحاضرات التى تتناول التراث الشعبى :**

وضع برنامج ثقافى دورى تنظمه مختلف الأجهزة والروابط والجمعيات الفنية الثقافية يدعى اليه المتخصصون من الأساتذة والعلماء وطلاب الكليات الفنية وجماهير الشعب والقاء الموضوعات وطرح القضايا التى تمس ضروبا من أنواع التراث الشعبى ، ويكشف عما تضمنه من

القيم الجمالية والفنية وعن آثارها فى المجتمع وعلاقتها بالحياة اليومية ٠

واقامة حوار جامع فيها يكشف عن ملامحها وأسرارها ويشير الى مواضع الجمال فيها والاحساس بمظاهرها وبمضامينها وكيفية تذوقها ٠

وادراك وظائفها ووسائل استخدامها وكيف نستغلها فى بيوتنا وفى مكاتب العمل الرسمية وعلى تغلغلها وحسن تطبيقها فى شئون المسرح ودور السينما وفى الدور الحكومية والتركيز عليها فى المناهج الدراسية فى مادة التربية الفنية وأن يتسع أمامها أبواب الاجتهاد فى تداولها وشيوعها فى الانتاج الفنى بصفة أساسية ليكتسب الطلاب كثيرا من الخبرة والمهارة التى تساعدهم فى عمليات التدريب وفى مجال التدريب عليها مع تعميق استعداداتهم وقدراتهم الابتكارية فى ممارستها وتنمية مواهبهم وطاقاتهم والاحساس العميق بالشغف نحوها والولاء لها بالانتماء والاستحياء والمضى قدما لتقدمها والنهوض بها ومحاولة صياغتها فى أعمال نافعة ونواح مفيدة بحيث تكون جزءا أساسيا فى حياتهم العملية

● **خامسا : تخصيص مساحة مناسبة للتراث الشعبى فى مناهج التعليم :**

وذلك فى مناهج مادة التربية الفنية يتسع أمامها مجال التدريب والتداول وتنمية قدراتهم واستعدادتهم وميولهم وتتعمق فى وجدانهم حتى تصبح سليقة ، وطبعا دون تكلف أو افتعال وكلما زاد اتصال الطلاب بالمتاحف وبالمراكز التراثية الشعبية استطاعوا أن يربو بربوهم فى الولاء وأخرجوا لنا من مبتدعاتهم وانجازاتهم ما يجل عن الوصف وملكوا ناصية العمل وألموا بطرائقه بما يحمل على الفخر والتقدير وبحيث يغدو هذا الفن التراثى جزء أصيلا من معوقات وجودهم ٠

● **سادسا : اقامة معارض دورية فردية وجماعية للروابط والهيئات :**

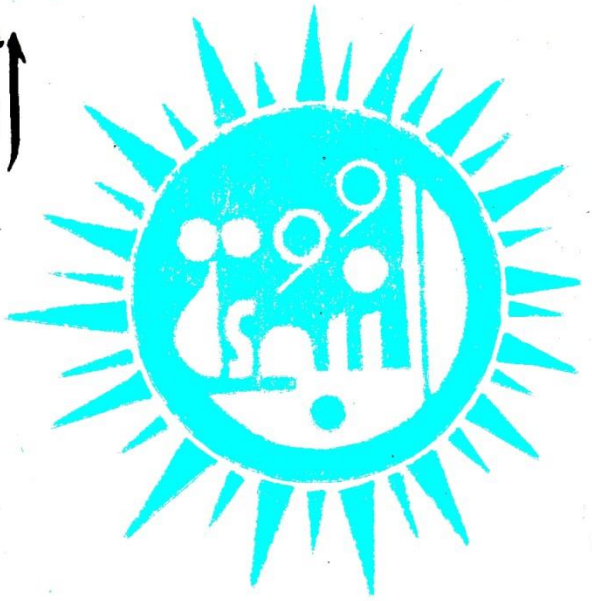
على أن تحتوى هذه المعارض على مجموعات متباينة من طرائف الابداع الشعبى المتميز بجاذبيته والتركيز على الخامات البيئية والمحلية وتعميم الدعوة الى زيارة هذه المعارض التى هى بمنزلة مدارس ثانية للتراث ، وكلما أمها المواطنون على اختلاف مستوياتهم وثقافاتهم كلما دنت من نفوسهم وقربت من وجدانهم وكلما تكررت رؤيتهم لها كلما ازدادوا عمقا لها وضاعفوا من مجال تذوقها والموازنة بينها وقوموها تقويما موضوعيا وأدركوا عن قرب مزاياها ومستواها واستطاعوا أن ينسجوا منوالها بالتصرف اللبق والاضافة والتنمية ٠ وبناء على ذلك تصبح هذه المعارض أداة عملية لزيادة الثروة الفكرية والثقافية وتحققت لهم فرص الاقتباس الواعى والتأمل المركز الذى يهدف الى الكمال المرجى والتقدم المنشور ٠

● **سابعا : الدور الايجابى لوسائل الاعلام :**

زيادة الدعوة الاعلامية وتكثيفها مضاعفاتها سواء عن طريق الصحافة أو البرامج التليفزيونية وأجهزة السينما والدعاية من الكتب والمجلات ومختلف الاذاعات والنشر المتتابع شرحا وتفسيرا وترغيبا ٠ على أن تكون هذه البرامج جذابة وشائقة ومؤثرة مع التعريف بالأشخاص العاملين فى هذا الميدان ويحملون مسئولية هذا الفن ومعالجته والنهوض به ويعبرون عنه بكل صدق وحيوية وأمانة واقتدار وفى أتم صوره وأروع آفاقه ٠ وهكذا فان لوسائل الاعلام الدور الهام فى الترويج للفنون الشعبية والدفاع عن قضاياها والتنويه بها كاحدى الشرائح البارزة فى المجتمع وفى حياتنا اليومية بخاصة ٠

● **ثامنا : عقد المؤتمرات الدورية ونشر ما تسفر عنه هذه المؤتمرات :**

ان عقد مؤتمرات دورية للفنون الشعبية بين وقت وآخر سمة حضارية وثقافية تكشف اللثام عن أهم القضايا ٠ فى عالم الفنون الشعبية وتكشف خفاياها وأسرارها حيث يشترك فيها عادة نخبة من الرواد العلماء المتمرسين بخبرات عميقة تعاون على ابراز أهميتها وتحليل أبوابها بفضل ما لديهم من علم ومعرفة واحاطة وشمول ٠٠ ومن الرأى والحكمة أن تطبع الموضوعات المثارة والعمل على نشرها للافادة من نتائجها بعد القاء الأضواء على نواحيها المتشعبة حتى ترسخ فى أذهانهم وتكون حية دائمة الحضور فى وجدانهم ٠٠ وما أحوج الفنون الشعبية الى تلك المؤتمرات التى تزيد من حصيلتها وترفع من شأنها وتعمل على نهوضها والارتقاء بها ودعمها حتى تحظى بما هى جديرة به من رعاية وحماية وازدهار ٠



أو قدر البطل

في السيرة الشعبية العربية

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

السيرة في المصطلح ترجمة حياة ،وفي التراث الشعبي ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة • ترجمة حياة الفردمثل « سيرة الامام علي بن ابي طالب كرم الله وجهه » ، وكذلك سيرة « حمزة البهلوان » وسيرة « سيف بن ذي يزن » •

وقد تكون سيرة جماعة مثل «الهلالية»و « ذات الهمة » و « الظاهر بيبرس •

وقد لايوجد بطل لسيرة من السير لم يرتبط ميلاده بالنبوءة فهي ترتبط بوجوده الفعلي ، تحدد له المصير المعد له والدورالذي سيلعبه في حياته ، فهو دور عليه ان يلعبه ، وليس في مقدوره أو مقدور أي انسان ان يعوق هذه النبوءة عن التحقيق•

وقد كان بيبرس الوحيد من بين ابطال السير الشعبية الذي لم تكن النبوءة بمصيرة سابقة لميلاده ، وانما جاءت بعد ان اختطف من اهله وبيع ، وقد جاءت النبوءة لحظة مرضه في عبوديته لتنقذه من عذابه ،وتدخله مرحلة الاعتراف به بطلا ، فكانت بذلك ممثلة لميلاد جديد لابن الملك المريض•

وتلعب النبوءة دورا كبيرا في اخراج البطل من حيز الانسان العادي الى حيز الانسان الاسطوري ، أي من الواقعي الى الأسطوري ، وفيها يدخل دائرة الكون الكبير ليصبح مرتبطا به ارتباطا وثيقا •

والنبوءة هي الأخبار بالمستقبل قبل وقوعه ، اي أنها قراءة الغيب وتعرف ما هو مكتوب في قدر الانسان • ولقد احتفت السير العربية الشعبية بالنبوءة التي تحدد مصير أبطالها ، وهي ليست فريدة في ذلك ، فان النبوءة معروفة في الآداب العالمية الشعبية ، وقد لعبت دورا كبيرا في بنيتها القصصية ، وفي الأدب اليوناني كانت النبوءة قاسما مشتركا في حياة أبطال الملاحم والقصص الشعبي • ولعل من أشهر النبوءات ، النبوءة الخاصة بأخيل وكعبه ، والنبوءة الخاصة باوديب والتي حملها معبد دلفي الى والد أوديب بان ابنا سيولد له يقتله ، ويتزوج بأمه ، وحاول الأب أن

يتخلص من الأبن خوفا من تحقق النبوءة فكانت محاولته هذه هى التى أدت الى تحققها ·

(أنظر : أويديبوس ملكا)

وكما قامت النبوءة بدور كبير فى القصص الشعبى قامت أيضا بدور هام فى بعض القصص الدينى ،ولعل من أشهر نبوءات هذه القصص ، النبوءة الخاصة بيوسف وموسى عليهما السلام ·

والنبوءة هى رسالة الى الانسان ، قد تكون رسالة الى عدو البطل فيحاول أن يحتاط للأمر ويحاول أن يوقفها فتكون محاولته تحقيقا لها · وقد تكون خبرا يريح صاحبها ، ويمنحه اليقين ويزيل عنه الخوف من نفسه · وقد تكون يقينا للجماعة بدور بطلهم المقدر عليه ·

وهذا البحث يدرس الكيفية التى يتم بها التعرف على النبوءة ، اذ أن هناك عدة وسائل للتعرف عليها ، منها الرؤيا أو الحلم ، والالهام ، ورصد النجوم وقراءتها ، وقراءة الطالع بضرب تخت الرمل ، وهناك النبأ المكتوب فى الكتب القديمة التى تركها أحد الحكماء القدماء ممن ألهوا أو كانوا يرصدون النجوم أو يضربون تخت الرمل ·

وترتبط النبوءة فى كثير من الأحيان بالزمان والمكان فليس كل وقت أو مكان صالحا للرؤية الصادقة ، كما أن الزمان مرتبط ارتباطا كبيرا بقراءة النجوم ومواعيد ظهورها وعلاقتها بالنجوم الأخرى ، ويلعب الزمان والمكان دورا مهما فى استجابة الدعوة ، فاذا دعيت الدعوة فى الأماكن المقدسة فى الزمان المقدس فان فرصتها كبيرة فى التحقق ·

ولقد عرفت المجتمعات الانسانية قداسة المكان وقداسة الزمان ، لذا فان من المهم التعرف عليهما وعلى دورهما فى النبوءة ·

المكان :

لا تتساوى الأماكن من حيث قيمتها عند معظم شعوب العالم وفى جميع المعتقدات البشرية فهناك أماكن مقدسة ، وأخرى دنيوية · والأماكن المقدسة لاتتساوى فى قداستها فهناك درجات لهذه القداسة · ويذكر الياد أن الرجل المتدين لايرى المكان متجانس التكوين ، فهو يجد فيه بخبرته تقاطعا في اطراده فبعض الأماكن مختلفة عن الأخرى اختلافا نوعيا (Sacred and Profane, p. 20. وهو يرى أن هناك أماكن مقدسة وأخرى غير مقدسة أو أنها عديمة البنية أو غير متناسقة أو غير متبلورة ·

وليس هذا كل شيء فالرجل المتدين يجد فى انعدام تجانس التكوين للمكان تعبيرا فى التجربة الخاصة بالتضاد بين المقدس وهو المكان الوحيد ـ الحقيقى وهو أيضا المكان الوحيد الموجود فى الحقيقة ـ وبين الأماكن الأخرى المحاطة بامتدادات عديمة الشكل · والتجربة الدينية لانعدام التجانس فى شكل المكان هى تجربة أولية تمثلها الانسان فى تصوره لتأسيس العالم وليس هذا الأمر تنظيرا مجردا ولكنه فى الأساس تجربة دينية تسبق كل تأمل وتفكير عن العالم ·
(See Ibid. pp. 20-21)

وما يذكره الياد عن اعتقاد المتدينين الأول ينطبق تمام الانطباق على المعتقد الشعبى فى المجتمع العربى ، فالأماكن تنقسم فى المعتقدات الشعبية الى قسمين : أماكن مقدسة ، وأخرى غير مقدسة يمكن أن نطلق عليها دنيوية·والأماكن المقدسة التى ارتبطت فى العقيدة بتجلى المقدس عليها تكون قداستها بحسب درجات هذا التجلى·

والأماكن ليست على درجة واحدة من القداسة ففيها درجات تصل الى قمتها · وفى المعتقد الاسلامى ثلاثة أماكن مقدسة هى : البيت الحرام ومسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة ، والمسجد الأقصى المعروف ببيت المقدس·ويشترك أصحاب الأديان السماوية والمسلمين فى الاعتقاد بقدسية بيت المقدس ·

وهنا أماكن أخرى تتفاوت درجات الاعتقاد فى قداستها عند بعض الأقطار وبعض المحافظات ، وذلك بحسب درجات ايمانهم بقدسية مكان أو عدمها ، غير أن هناك أماكن يجمع على قداستها، فالبرية ، ومواطن الماء ، والغابة ، والمقابر مقدسة فى المعتقد الشعبى ، ولذلك أصول فى المعتقد الدينى عند الانسان الأول وفى الأديان السماوية ، ولذلك تعيش هذه الأماكن فى المعتقد الشعبى مقدسة يستجاب فيها الدعاء · وقد لعبت البرية بما فيهامن جبل ، أو غار ، أو قفر مستو دورا مهما فى تجربة الانسان الدينية ·

ففى البرية بنى ابراهيم عليه السلام بيتا لله

يسمى ببيت الله الحرام · وأسكن ذريته حول هذا البيت ودعا ربه أن يبارك فيها : « ربنا انى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع عنـد بيتك المحرم · ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئـدة من الناس تهوى اليهم وأرزقهـم من الثمرات لعلهم يشكرون » (٣٧ ك ابراهيم ١٤) ·

وفى البرية عرف موسى الله وبعثه الله وكلمه تكليما · ويذكر العهـد القديم أن أول معرفـة موسى بربه كانت فى البرية وفيها تسلم الرسالة فقد تجلى المقدس على البرية حين تجلى على موسى فقد ظهر مـلاك الرب على هيئـة لهيب نار ، كما تجلى الرب نفسه ·

« وأما موسى فكان يرعى غنم يثرون ، حميه كاهن مدين فساق الغنم الى وراء البرية وجاء الى جبل الله حوريب (٢) وظهر له ملاك الرب بلهيب نار من وسط عليقة فنظر واذا العليقة تتوقد بالنار والعليقة لم تكن تحترق (٣) فقـال موسى : أميل الآن لأنظـر هذا المنظـر العظيم لماذا لاتحترق العليقة (٤) فلما رأى الرب أنه مال لينظر ناداه الله من وسط العليقة وقال موسى موسى ، فقـال هأنذا (٥) فقال لاتقترب الى ههنـا ، اخلع حذاءك من رجليك ، لأن الموضع الذى أنت واقف عليـه أرض مقدسة » (سفر الخروج الاصحاح الثالث) ·

وهناك أشياء يتفق فيها نص القرآن الكريم مع العهد القديم وأشياء يختلف فيها · ولكن النصين يشيران الى قداسة هذه البريـة وتجـلى المقدس عليهـا : فالنص القرآنى يذكر أن موسى عليـه السلام رأى نارا ولم يكن ملاكا ، ولـم تكن هذه النار ملاكا للرب ·· كان موسى فى حاجة الى هذه النار فقد سار بأهله زمن شتاء وبرد · فلما كانت الليلة التى أراد الله عـز وجـل لموسى كرامتـه وابتداءه فيها بنبوته وكلامه · أخطأ فيها الطريق حتى لايدرى أين يتوجه · وكانت امرأته حاملا · فأخذها الطلق فى ليلة شاتية ذات مطر ورعـد وبرق فأخرج زنده ليقدح نارا لأهلـه ليصطلوا ويبيتوا حتى يصبح ويعلم وجه طريقه ، فأصلد زنده فقدح حتى أعيا فرفعت له نار ، فلما رآهـا ظن أنهانار ، وكانت من نور الله » (الكامل فى التاريخ جـ ١ /١٧٨) ·

وحين اقترب من النار سمع صوت ربه يأمره أن يخلع نعليـه ويذكر له صراحـة أنه بالوادى المقدس وبأنه المختار للرسالة : « وهل أتاك حديث موسى اذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا انى آنست نارا لعلى آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى فلما آتاها نودى ياموسى انى أنا ربك فاخلع نعليك انك بالوادى المقدس طوى وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى » (٩ ـ ١٣ ك ـ طه ٢٠) ·

وقد ذكرت أسباب كثيرة لأمر الله موسى بخلع نعليه ، وأهمها وهو المتسق مع الآية الكريمـة « لتنال قدمه الأرض المباركة » (المصدر السابق) فخلع النعلين مرتبط بقداسة المكان ، والسؤال هنا : هل قداسة هذا المكان سابقه على هذه اللحظة أو أنها بدأت معها ؟

والأوقع والأكثر اقناعا أن القداسة تمت ساعة تجلى المقدس عليها ، فى اللحظة التى رأى فيهـا موسى النـار ، وفى هذه اللحظـة أصبحت هذه الأرض مقدسة ·

كما تجلى المقدس فى البرية على موسى تجـلى المقدس فى البرية على عيسى عليهما السلام · ففى البرية مكث عيسى عليه السـلام أربعين يـوما يتعبد لله · وفى ختامها تجسد له ابليس وأخذه الى جبل عال جدا ، وأراه جميع ممالك العـالم ومجـدها وقال له أعطيك هذه جميعا ان خـررت وسجدت لى حينئذ قال يسوع : اذهب ياشيطان لأنه مكتـوب للرب الهك تسـجد واياه وحده تعبد · (انجيل متى ـ الاصحاح الرابع) (انجيل لوقا ـ الاصحاح الرابع) ·

وبعدهـا نزل عيسى عليـه السلام الى الأرض ليطلب من يحيى عليه السلام أن يعمده وبعد أن يتعمد يبرز عيسى للمـلأ على أنه المسيح المنتظر و « اذ بالسموات قـد انفتحت فـرأى روح الله نازلا مثل حمامة وآتيا عليه ، وصوت من السموات قائـلا هذا هو ابنى الحبيب الذى به سررت » (انجيل متى ـ الاصحاح الثالث)

ولقد تلقى محمد صلى الله عليه وسلم الوحى أول ماتلقاه فى غار فى جبل حراء فى البرية · فقد « حبب الله اليه الخلوة فلم يكن شىء أحب اليه من أن يخلو وحده » (عيون الأثر ١ / ٨٢)

ويروى ابن اسحق عن وهب بن كيسـان عن عبيد :

«كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يجاور

ذلك الشهر من كل سنة ، يطعم من جاءه من المساكين ، فاذا قضى رسول الله صلى الله عليه وسلم جواره من شهره ذلك كان أول مايبدأ به اذا انصرف من جواره الكعبة قبل أن يدخل بيته ، فيطوف بها سبعا أو ماشاء الله من ذلك ، ثم يرجع الى بيته ، حتى اذا كان الشهر الذى أراد الله تعالى به فيه ما أراد من كرامته من السنة التى بعثه الله تعالى فيها ، وذلك الشهر شهر رمضان خرج رسول الله صلى الله عليه وسلم الى حراء كما كان يخرج لجواره ومعه أهله حتى اذا كانت الليلة التى أكرمه الله فيها برسالته ورحم العباد بها ، جاءه جبريل عليه السلام بأمر الله تعالى . قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : فجاءنى جبريل وأنا نائم بنمط من ديباج فيه كتاب ، فقال : اقرأ ، قال : قلت : ما اقرأ ؟ قال : فغتنى به حتى ظننت أنه الموت ، ثم أرسلنى فقال : اقرأ، قال : قلت : ماأقرأ . قال : فغتنى به حتى ظننت أنه الموت ، ثم أرسلنى فقال : اقرأ . قال : فقلت : ماذا اقرأ ؟ ما أقول ذلك الا افتداء منه أن يعود لى بمثل ما صنع بى فقال : (اقرأ باسم ربك الذى خلق . خلق الانسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم ، علم الانسان مالم يعلم) قال : فقرأتها . ثم انتهى فانصرف عنى ، وهببت من نومى فكأنما كتبت فى قلبى كتابا . قال : فخرجت حتى اذا كنت فى وسط من الجبل سمعت صوتا من السماء يقول : يامحمد . أنت رسول الله ، وأنا جبريل . قال : فرفعت رأسى الى السماء أنظر فاذا جبريل فى صورة رجل صاف قدميه فى أفق السماء يقول : يامحمد أنت رسول الله وأنا جبريل . قال : وقفت أنظر اليه فما أتقدم وما أتأخر ، وجعلت أصرف عنه وجهى فى آفاق السماء ، يقول : يامحمد ، أنت رسول الله وأنا جبريل . قال : فلا أنظر فى ناحية منها الا رأيته كذلك . فما زلت واقفا ما أتقدم أمامى وما أرجع ورائى حتى بعثت خديجة رسلها فى طلبى فبلغوا أعلى مكة ورجعوا اليها وأنا واقف فى مكانى ذلك ، ثم انصرف » . (السيرة النبوية ، جـ١ ، ص ٢١٩ ـ ٢٢١) .

وهكذا اجتمع لأنبياء الأديان السماوية الثلاثة أن يكون بداية اعلان رسالتهم فى البرية ، ولذا لم يكن غريبا على المعتقد الشعبى أن تكون البرية من الأماكن المقدسة التى تستجاب فيها الدعوة .

ولقد كانت دعوة خضرة أم أبى زيد الى الله أن يمنحها طفلا ـ فى رواية عبد الرحمن قيقة فى البرية ـ دعوة مستجابة ، فكانت بذلك نبوءة لميلاد البطل أبى زيد .

وكما تعد البرية مكانا مقدسا فان المقابر تعد أيضا من الأماكن المقدسة ، فهى برية وتزيد عليها أنها مكان تستقر فيه أجساد الموتى .

وقد عدت المقابر فى الكثير من الأديان مكانا مقدسا فكان للمقبرة وضع مهم فى الديانة المصرية القديمة وفى ديانة الشامان . فعند الشامان أن الروح تستقر قريبة من الجسد ، وعند المصريين القدماء أن الروح ستعود الى الجسد فى المقبرة .

ولقد احتفى اليهود بالمقابر وأصبحت بعض مقابر عبادهم مزارات مقدسة يعتقد أن الدعوة عندها تستجاب . وأقام المسيحيون فى المعتقد الأرثوذكسى والكاثوليكى للقديسين مزرات تزار ويعتقد أن الدعوة فيها تستجاب .

واهتم المعتقد الشيعى الاسلامى بمزارات الأئمة اهتماما كبيرا وتعد مشاهدهم من الأماكن المقدسة . وليس اهتمام الكثيرين من أهل السنة بمشاهد قبور أهل البيت فى مصر بأقل من اهتمام الشيعة، فقبور الحسين والسيدة زينب والسيدة نفيسة والسيدة سكينة من أهم المزارات التى يرى كثير من المصريين المسلمين زيارتها واجبا عليهم .

واذا كان الاحتفاء بمقابر القديسين ظاهرة واضحة فى المعتقدات الشعبية فان للمقابر حرمة كبيرة أيضا ، ففيها يسكن الجسد ، وفى التصور الشعبى أن أرواح الموتى تحوم حول الجسد ، فهى حية فاعلة لايتوقف دورها بموت صاحبها ، وعلى قدر درجة صلاحه أو طلاحه تكون فاعليتها ، فالصالح تصبح روحه صالحة قادرة على فعل الخير والمشاركة فيه . والطالح تصبح روحه شريرة قادرة على فعل الشر والمشاركة فيه ، فالمقبرة على هذا مسكن للأرواح ، ولذلك تكتسب قداستها ، ومن هنا فان الدعوة فيها غالبا ما تستجاب ، واليها لجأ بيبرس فى ليلة القدر ففتحت له فيها طاقة القدر التى يستجاب فيها الدعاء .

ولقد عدت مواطن الماء من الأماكن المقدسة التى تستجاب فيها الدعوة ، وأجمعت الأديان على طهارة

الماء وقداسته · فالديانة المصرية القديمة ترى أن أول موجود فى الكون انما هو الماء ، فهو الاله الأول نون والد جميع الآلهة « وأن مكانا عاليا من الأرض كان أول ماظهر على سطح ذلك الخضم القديم الذى سموه : نون· وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموغل فى القدم ، وفوق هذا التل القديم ظهرت المعالم الأولى للحياة » ·
(ديانة مصر القديمة ص ٧٢ ، ٧٣)

وفى سفر التكوين من العهد القديم ـ يبدأ بذكر الماء مقترنا بروح الله بأنه يرف على وجه المياه :
« ١ ـ فى البدء خلق الله السموات والأرض
٢ ـ وكانت الأرض خربة وخالية ، وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه الماء » ·
(العهد القديم ـ الاصحاح الأول)

ويذكر القرآن الكريم أن الماء أصل الحياة «وجعلنا من الماء كل شى حى » (٣٠ الأنبياء ٢١)·

وجعلت اليهود من الماء وسيلة للطهر ، كما بنيت شعيرة التعميد فى المسيحية على الماء ·وقامت عليه فى الاسلام شعيرتان من شعائر العبادة الأساسية ، الاغتسال ، والوضوء فالصلاة لاتتم الا بالوضوء وطهارة الجنب لاتتم الا بالاغتسال · والوضوء والغسل لايتمان الا بالماء فى حالة وجوده ، والموتى لايدفنون ـ فريضة على الأحياء من المسلمين ـ الا بعد الغسل ·

واستخدام الماء للتطهر شعيرة مصرية قديمة · ويرى م · اليـاد ـ متفقا مع ج · دانيلو ـ أن التعميد رمز للطوفان فمثلما واجه نوح بحرا من الموت الذى دمر البشرية الخاطئة وخرج منه الانسان سالما ، فان الانسان المعمد من جديد يهبط فى ماء حوض المعمودية الكنسى ليواجه تنين الماء فى معركة بالغة الضراوة يخرج منها منتصرا (Ibid p. 134) ويرى اليـاد أنه بتحليل القيم الدينية للمعتقد فى الماء فان من الخير وظيفيا ربطه ببنية الرمز فالرمز يلعب دورا حاسما فى الحياة الدينية وقادرا على اظهار تساميه »
(Ibid. pp. 129-130)

وهناك كثير من علماء الأديان يحاول أن يرد السلوك الانسانى الشعيرى الى الرمز والعودة به الى سلوك غاية فى القدم ، والأمر لايحتاج الى كل هذا التأويل ، فالتأويل الرمزى للشعيرة ومحاولة تفسير القداسة من خلاله يخرج الشعيرة عن سياقها ليعيدها الى سياق عالم بعيد عنها ، فمحاولة ربط التطهر بالماء بالتطهر بالطوفان على أنه رمز له محاولة مصطنعة وغير مقنعة ، ولو استطعنا أن نقرب بينهما لقلنا انهما تماثل · ولكن تطهير الطوفان كان الموت ، وتطهير الماء سواء أكان تعميدا أم غسلا هو اعادة حياة ، فمعتنق المسيحية حين يعمد، ومعتنق الاسلام حين يغتسل انما يكتسب حياة جديدة ، وفرق كبير بين الموت والحياة ، فالشعيرة الدينية واقع يماثل واقعا ، وليست محاولة تمثيلية لحدث سابق على وجود الانسان يحاول أن يعيشه بالرمز ، فالدين بكل معتقداته هو حقيقة المعتقد ، والشعيرة هى أيضا حقيقة الممارسة ·

وفى الماء تكون الحياة ولاحياة دونه لذا فلا يتم التطهير الا به ان وجد · ولا حاجة للانسان الى أن يبنى سلوكا يمارسه على أنه رمز لحدث سابق لاعلاقة له به كونه يمثل التاريخ من وجهة النظر الدينية للانسان ، فالطوفان فى حقيقته كان أداة موت للكفار ، والتعميد أو الاغتسال حقيقته أداة حياة للمؤمنين ·

ومن خلال الواقع الذى يؤمن به الانسان فان العالم يصبح أكثر وضوحا وقادرا على ابراز تساميه بينما التفسير المبنى على الرمز للشعيرة قد يوضح للباحث أمرا ولكنه يزيد الأشياء غموضا فلا يصبح قادرا على ابراز تسامى العالم ·

والأمر بسيط جدا فيما يخص قداسة الماء ، فهو حياة الانسان ، ولا توجد الحياة الا حيث يوجد الماء ، ويوجد الموت حيث ينقطع الماء ، ومن هنا كان نبع الماء مكانا مقدسا ، فالبئر والعين والبركة ومسيل الماء من نهر أو نهير ، والبحيرة والبحر ، أمكنة مقدسة ، وكثير من المسلمين يعتقد أن من عصى الله فى البحر فكأنما عصاه على أجنحة الملائكة،أى أن ارتكاب معصية فيه انما هو فسوق وفجر يفوق جزاءهما جزاء العصاة فى البر ·

ولما كانت المياه تمثل الحياة للانسان عبدها الانسان الأول ، وتصورها قوة كونية عليا ، فعبد المصريون النيل وعدوه أوزوريس ، وكانت لعيون الماء فى مناطق الصحراء قداسة لاتقل عن قداسة النيل عند المصريين ، فقد كانت عين عذارى هى العين المقدسة عند أهل أوال (البحرين القديمة)، كما كانت بئر زمزم مقدسة عند العرب فى

الجاهلية ومازالت مقدسة عند المسلمين واحتفت بها المعتقدات الشعبية · وتذكر روايات سيرة بنى هلال باستثناء رواية عبد الرحمن قيقة أن خضرة الشريفة دعت ربها بجوار الماء أن يمنحها غلاما · واختلفت الروايات فى كون هذا الماء عينا أم بركة أم نهيرا أم بحرا ·

واذا كان المكان المقدس قد لعب دورا مهما فى استجابة الدعوة لتصبح نبوءة ، فان الزمان المقدس كان عاملا بارزا فى استجابة الدعوة أيضا · وقد يرتبط ارتباطا كبيرا بالمكان ومع هذا الارتباط فقد يكون المكان مقدسا بذاته ، كما يكون الزمان مقدسا بذاته ·

الزمان :

والزمان مثله مثل المكان قد تكون له قداسته عند معظم شعوب العالم وفى جميع المعتقدات البشرية فهناك زمان مقدس وآخر دنيوى· والزمان لايتساوى فى قداسته ، فهناك أيضا درجات لهذه القداسة · ويذكر الياد أن الزمن مثله مثل المكان ليس متجانسا ولا مستمرا Ibid فالزمان يعاد ميلاده ويبدأ ثانية لأن العالم يخلق من جديد مع كل سنة جديدة ، ولما كانت السنة الجديدة هى اعادة تحقيق الصورة الكونية ، فان هذا يتضمن بدء الزمن مرة أخرى أى العودة الى نقطة البداية ، بمعنى استعادة الزمان الأول · الزمان النقى ، الذى وجد لحظة الخلق · ولهذا السبب كانت بداية السنة الجديدة مناسبة للتطهير والتخلص من الخطايا وطرد الشياطين أو مجرد التكفير عن آثام العام المنصرم بتقديم أضحية ·
(Ibid, pp. 77-78).

والحديث عن بداية العام قد يكون تفسيرا أوليا للزمن · وفى فلسفة المعتقد السنى الخالص لايوجد لهذا المعتقد مكان ·

ولكن هذه الفكرة باقية فى المعتقد الشعبى ، وهى ليست مرتبطة ببداية العام سواء أكان فى التقويم الشمسى أم فى التقويم القمرى وانما هى مرتبطة بيومين ، أحدهما متصل بالتقويم الشمسى والآخر متصل بالتقويم القمرى ، فاليوم المقدس المتصل بالتقويم الشمسى هو يوم شم النسيم وفيه كان المصريون قبل السد العالى يعتقدون أن النيل يجدد مياهه ومعها تتجدد الحياة ، وكثير من نساء الريف يذهبن ليملان جرارهن من النهر ويسكبن مياههن أمام منازلهن بركة من الحياة الجديدة ·

واليوم القمرى هو يوم منتصف شعبان وفى ليلته يعتقد كثير من المسلمين أن قدر الانسان يكتب فى هذه الليلة ان كان سعيدا أو شقيا ، وتحدد فيها مواليد العام المقبل كما يحدد فيها موتى العام التالى ، ومن هنا كان دعاء ليلة النصف من شعبان فى كثير من مساجد ريف مصر دعاء مهما ·

وليس مرد ذلك الى العودة الى الزمن الأول النقى وانما مرده الى تجلى المقدس فى هذا اليوم بما يسمى اليوم المبارك ·

ومن الأيام المباركة أيام الأعياد كعيد الأضحى وعيد رمضان ، فعيد الأضحى هو احتفال بتجلى المقدس على ابراهيم عليه السلام ففى هذا اليوم اراد أن يذبح ابنه اسماعيل تصديقا لرؤيا رآها ففداه ربه بذبح عظيم : « رب هب لى من الصالحين ، فبشرناه بغلام حليم ، فلما بلغ معه السعى قال : يابنى انى أرى فى المنام أنى أذبحك فانظر ماذا ترى ، قال : ياأبت افعل ما تؤمر ، ستجدنى ان شاء الله من الصابرين ، فلما أسلما وتله للجبين ، وناديناه أن يا ابراهيم ، قد صدقت الرؤيا انا كذلك نجزى المحسنين ، ان هذا لهو البلاء المبين ، وفديناه بذبح عظيم » (١٠٠ ـ ١٠٧ ك الصافات ٣٧) ·

ومن هنا أصبح هذا اليوم يوما مقدسا عند المسلمين فيه يكون حجهم وفيه تكون أضحيتهم لله ، والأيام التى حوله السابقة والتالية له مرتبطة به ·

وعيد رمضان مرتبط بختام شهر مقدس ، وهو شهر رمضان ، الشهر التاسع من السنة القمرية ، فهو مرتبط بموسى عليه السلام وبمحمد صلى الله عليه وسلم ، ويعتقد المسلمون بأن هناك علاقة بينه وبين عيسى عليه السلام ، ففى حديث عن رسول الله (ص) أنه قال : « أنزلت صحف ابراهيم فى أول ليلة من رمضان ، وأنزلت التوراة لست مضين من رمضان ، والانجيل لثلاث عشرة ليلة خلت من رمضان ، وأنزل القرآن لأربع وعشرين خلت من رمضان » (البداية والنهاية ج ٣ / ٧) ·

ومن الثابت الذى لاخلاف فيه عند المسلمين أن القرآن أنزل فى رمضان ، فهذا الشهر بكل أيامه ودقائقه وثوانيه مقدس ، وتقف فى قمة هذه القداسة ليلة القدر فهى الليلة التى نزل فيها القرآن وهى خير من ألف شهر : (انا أنزلناه فى ليلة القدر ، وما أدراك ماليلة القدر ، ليلة القدر خير من ألف شهر تنزل الملائكة والروح فيها باذن ربهم من كل أمر ، سلام هى حتى مطلع الفجر) (١ ـ ٥ ك القدر ٩٧) ٠

وهناك أيام أخرى يستحب فيها الدعاء قد تكون مرتبطة باعتقاد خاص كأن يكون يوم التكوين الأول للكون ، مثل السبت عند اليهود والأحد عند المسيحيين والجمعة عند المسلمين ٠ كما أن هناك أياما ترتبط قداستها بجماعة دون أخرى فى مكان دون آخر عند نفس المعتنقين بعقيدة واحدة ٠ قد تكون هذه المنطقة مرتبطة بولى خاص بمنطقة من المناطق ، فتعد أيام مولده أياما مقدسة عند أبناء هذه المنطقة ٠

ولاشك أن هذه القداسة لها اهميتها فى عناصر النبوءة ، وسنبدأ هنا بدراسة الرؤيا ٠

الرؤيا

حملت الرؤيا كثيرا من النبوءات عن ميلاد البطل فى كثير من السير الشعبية ٠ ولفظ الرؤيا كثيرا ما يستخدم مرادفا للحلم ٠ وقد يفرق بعض المسلمين بأن الرؤيا من الرحمن والحلم من الشيطان ٠ وقد يفرق بينهما اصطلاحيا بأن الحلم لايكون الا فى النوم بينما الرؤيا تكون فى اليقظة، أو فى حالة بين النوم واليقظة ، ولا يهتم جمهور العامة كثيرا بهذا التفريق فالرؤيا حلم والحلم رؤيا ، وقد يستخدم كلمة حلمت مرادفة لكلمة شفت فهو قد يقول : « شفت خير اللهم اجعله خير ٠٠٠ شفت انى ٠٠٠ وقد يقول حلمت خير اللهم اجعله خير حلمت أنى ٠٠٠ وقد يرد عليه سامعه فيقول له شفت خير اللهم اجعله خيرا ٠٠ » على تصور أن ما يراه الراوى انما هو رؤيا أو حلم صادق ٠

وليست كل رؤيا يراها الانسان صادقة ٠

فالرؤيا أنواع منها الصادق ومنها غير الصادق ، أو ما يسمى بأضغاث الأحلام ، وقد روى عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال : « الرؤيا ثلاثة ، فرؤيا بشرى من الله تعالى ، ورؤيا من الشياطين ، ورؤيا يحدث الانسان بها نفسه » (تفسير الأحلام الكبير ، ص ٧) ٠

والرؤيا يراها الصالح والطالح ، « وقد يرى الكافر الرؤيا فتكون حجة عليه » (المصدر نفسه ص ١٧) كما حدث فى حلم الملك فى سورة يوسف ٠ وفى هذه الآية أيضا ما يؤكد أنه يشترط فى مفسر الرؤيا أن يكون من الصالحين ، فرؤيا يوسف كانت أولا ليعقوب ليستقر يقينه بأن ابنه فى أمان ٠ ولم يكن ذلك ليخفف عنه ، فقد كان ألم يعقوب ألم فراق الابن المحبوب ٠ انه يعلم أنه سيلتقى به قبل موته وسيراه سيدا ، ولكن ذلك لايعزيه عن فقده له ٠

وقد اشترط للمعبر مع صلاحه لكى ينفذ الى علم الرؤيا ثلاثة أصناف من العلم : **أولها** : حفظ الأصول ، ووجوهها واختلافها ، وقوتها وضعفها فى الخير أو الشر لتعرف وزن كلام التأويل ، ووجوهها واختلافها ٠

والثانى : تأليف الأصول ، بعضها الى بعض حتى تخلص كلاما صحيحا على جوهر أصول التأويل وقوتها وضعفها ويطرح عنها من الأضغاث والتمنى وأحزان الشيطان وغيرها مما يضر الرؤيا٠

والثالث : شدة فحص الرؤيا ، والتثبت فى المسألة حتى تعرف حق المعرفة (المصدر نفسه ص ١٥ ـ ١٦) ٠

وهناك شرطان مهمان للرؤيا الصادقة هما مكان الرؤية وزمانها ، وقد اشترط فى المكان الطهارة ، الا أن شرط المكان ليس أساسيا ، فالرؤيا قد تكون للصالح والطالح ، ولكن رؤيا الصالحين فى المكان الطاهر يؤكد صدقها ٠ أما الزمان فانه فى غاية الأهمية ، فالرؤيا فى نور النهار تختلف عن الرؤيا فى الليل ، ويذكر ابن سيرين أنه قد تعبر الرؤيا بالوقت كقولهم فى راكب الفيل انه ينال أمرا جسيما قليل المنفعة فان رأى ذلك فى نور النهار طلق امرأته أو أصابه بسببها سوء٠٠ وفى الرحمة : أنها انسان أحمق قذر ٠ وأصدق الرؤيا بالأسمار ، بالأسحار وبالقائلة ٠ وأصدق الأوقات وقت انعقاد الأنوار ووقت ينع الثمر وادراكه ،

وأضعفها فى الشتاء · ورؤيا النهار أقوى من رؤيا الليل (المصدر نفسه ص ١١ ـ ١٢) ·

وهذا النوع من الرؤى الصادقة لايراه الا المتصلون بالبطل اتصالا وثيقا فقد يراها حاكم سيتصل به البطل أو تراها الأم نفسها أو امرأة فى مقام الأم ·

وقد رأى كسرى حلما خاصا بحمزة ، كما رأى الخليفة الهادى رؤيا خاصة بعبد الوهاب بن ذات الهمة ، ورأى الملك الصالح رؤيا خاصة بالظاهر بيبرس · أى أن الرؤيا قد يراها الحاكم الملك عدوا كان أو صديقا للبطل · كان حلم كسرى نبوءة بمولد حمزة البهلوان ومستقبله فقد كتب عليه أن يرفع يد الفرس عن العرب ، وأن ينشر دين الله ، ويهدم معابد النيران ، فهو بطل قومى يحمل راية التوحيد · كان أول من أدرك هذه النبوءة هو بزرجمهر وزير كسرى أنو شروان من خلال رسالة أدركها من رؤيا كسرى ، فلقد رأى أنه جالس فى ايوانه على سريره الخاص ، منفردا عن حاشيته وقد جاع حتى تضور جوعا ، واذ بمائدة من الذهب تقدم اليه عليها صحن من العاج منقوش بالنقوش الفارسية ، وبداخله وزة كبيرة مقلية بالسمن تنبعث منها رائحة شهية ، تاقت نفسه اليها ، وقد حركه الجوع ليتناولها ، واذ بكلب هائل المنظر ، قصير القوائم كبير الرأس ، يتدلى وبره الى الأرض · هجم عليه ونبح ، وكشر بأنيابه فخاف منه ورجع الى الوراء وبعد ذلك تقدم من الأوزة ، فأخذها فى فمه ، وأراد الخروج من الايوان وكسرى يتألم ويتململ والجوع يأخذ به ويزيده ضعفا ، ولا يقدر على استخلاص طعامه من من فم الكلب ، وقبل أن يخرج الكلب رأى أسدا عظيما يدخل من الباب وحين وصل الى الكلب ضربه بيده وألقاه ميتا ، وتناول الأوزة من فمه وأعادها الى كسرى دون أن يلحق بها كرها · (قصة الأمير حمزة · ص ٣ ـ ٤) ·

ولقد تكرر الحلم مرة أخرى فاستيقظ مرعوبا ، ولم يستطع أحد أن يفسر هذا الحلم سوى وزيره بزرجمهر ، فهو قد رأى أن الله سبحانه وتعالى أراد أن يظهر ماسيكون على دولة الفرس وما يأتى عليها قبل حدوثه بسنين وأعوام ، فالمائدة التى رآها كسرى وقدمت له من الذهب الوهاج هى مدينته وعاصمة ملكه ، والصحن والوزة التى عليه هما خزينة كسرى ، وسريره الجالس عليه الأن ، والكلب الذى اختطف الوزة هو فارس يظهر فى حصن خيبر يطرق بلاده بالعساكر والأجناد فيدخلها ويتملكها ويحاصر العاصمة · وبعد حروب طويلة يتملك كرسى المملكة ويطرد كسرى من بلاده · أما الأسد الذى رآه فى منامه فهو فارس يظهر فى الحجاز عظيم القدر والشأن يدافع عن كسرى ، وليرجعه الى سريره ويقتل عدوه ·

لم يكن ذلك كل تفسير الحلم فقد أخفى بزر جمهر جزءا من تفسيره دون أن يطلع عليه كسرى حرصا على مشاعره لأنه رأى دولة الفرس قد أصبحت فى شيخوخة وأن الفارس الذى يظهر من الحجاز يرفع يد الفرس عن العرب ويهدم معابد النيران ويقع بينه وبين الدولة الكسروية حروب قوية تفضى بها الى الخراب والدمار وينشر دين الله وعبادته بين عبدة الأوثان وناكرى الحق سبحانه وتعالى » (السيرة ، ص ٥) ·

واذا كانت رؤيا كسرى مرتبطة بعدو البطل فان رؤيا المهدى الخليفة العباسى لعبد الوهاب بن ذات الهمة رؤيا صديق وقد لعبت دورا فى تبرئة شرف أمه والتنبوء لابنها عبد الوهاب بأنه سيكون ناصر رسول الله صلى الله عليه وسلم ومن به تسير كلمته · وقد ذهبت جموع العرب من بنى سليم وبنى الوحيد وبنى كلاب الى الخليفة المهدى ليفصل فى النزاع بين الحارث بن ظالم وبين ابنة عمه ذات الهمة بنت مظلوم ، فهو يتهمها بالفساد وينكر أبوته لابنها عبد الوهاب · وقد رفض من قبل حكم الامام جعفر الصادق ·

وكان الخليفة المهدى قد جمع اليه العلماء والفقهاء والقضاة والأشراف والأمراء وأرباب الدولة ليفسروا له مناما قد رآه · وقبل أن يقص عليهم منامه استأذن عبد الله أمير القوم فى الدخول على الخليفة فأذن لهم فدخلوا وهو جالس على كرسى خلافته ، والموضع هامد من هيبته ، والأمراء والوزراء وأرباب الدولة قيام على الأقدام ، والمجلس قد شملته الهيبة وجللته السكينة والوقار ، والخليفة مطرق برأسه كثير الأفكار فتقدم اليه أمير القوم وقبل الأرض بين يديه وكذلك فعلت ذات الهمة وولدها مظلوم · وبعدها تبادرت أمراء

بنى كلاب يقبلون الأرض بين يدى الخليفة ووقفت الأميرة ذات الهمة وبين يديها ولدها عبد الوهاب والخليفة مطرق ساكت وكل واحد قد شملته هيبة الخلافة .. ورفع الخليفة رأسه مستفسرا عن أسباب ترك الأمير ورجاله ثغر « ملطية » . فأخبره أنه جاء اليه ليفصل فى قضية عبد الوهاب ونسبه الى أبيه وبعد أن قص عليه قصة ذات الهمة وابن عمها الحارث وابنهما عبد الوهاب نقل الخليفة بصره بين الحاضرين وتوقف عبد الوهاب وأخبر عبد الله أنه سمع من غيره قصته ، ونادى على الطفل وأخذه وقبله بين عينيه بعدما أجلسه على ركبتيه والناس قد داخلهم العجب وهم ينظرون اليه .

فلما فرغ الخليفة من ذلك أقبل على الحاضرين من العلماء والفقهاء والقضاة والأشراف والأمراء وأرباب الدولة وقال لهم : فى أى شىء أحضرتكم . فقالوا : يا أمير المؤمنين أحضرتنا وأنت تقول انك رأيت مناما ، وتريد أن تقصه علينا ثم قلت لنا فى المنام شريك ونحن فى انتظاره وهؤلاء قددخلوا علينا ، فقال الخليفة : الله أكبر ، الله أكبر ، وحق النبى المطهر فخر ربيعة ومضر ، هذا الصبى الذى كان شريكى البارحة فى المنام وهو كأنه بدر التمام ، والسبب فى ذلك أننى فى ليلة من الليالى بعد أن صليت العشاء الأخيرة ونمت فرأيت ابن عمى محمد صلى الله عليه وسلم فى المنام وفى يده عرق رطب جنى فقلت يارسول الله قتلنى الشوق اليك وقد أحببت السلام عليك ، صلى الله وسلم عليك ، فقال : ها أنا جئت اليك من الجنة بهدية وأريد أوصيك بوصية ، فقلت ما هى الوصية يارسول الله فلم يرد على بل صار يلقمنى لقمة ويطعم هذا الغلام أخرى ، فلما نظرت الى ذلك قلت : يارسول الله ، من هذا الغلام الذى تقسم بينى وبينه هذه الرطب . وقد سبب الله تعالى هذا السبب ، وهنا ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم للمهدى النبوءة الخاصة بعبد الوهاب ، فهو غلام مظلوم متهوم بالزور والبهتان والعدوان وقد نظر الله تعالى الى كسر قلبه فعوضه من شقاء الدنيا بنعيم الآخرة ، فقال وهو من يطلب نصرتى ، وبه تسير فى الدنيا كلمتى يبذل نفسه فى طاعة الله وطاعتى وهنا طلب الرسول الكريم من المهدى أن ينصره على عدوه حين يحضر بين يديه .

(قصة الأميرة ذات الهمة . م ٢ جـ ٨ ص ٢٥٥ ـ ٢٧٧) .

وكانت النبوءة التى عبرت عن قدر الظاهر بيبرس حلما وحدسا ودعوة وكانت كشفا من الملك الصالح أيوب وفتوحا على بيبرس نفسه .

ففى ليلة من الليالى رأى الملك الصالح أيوب مناما، أجمع العلماء فى مجلسه على أن رؤيا هذه الليلة صادقة ، فهى السابقة من الشهر العربى والقمر فى ازدياد وهو غير منحوس ، فقص الملك عليهم منامه فقد رأى كأنه فى بر أقفر متسع الجهات ليس له أول يعرف ولا آخر يوصف فبينما هو كذلك اذ نظر الى ذلك الوادى فرآه قد امتلأ ضباعا من كل الجهات . ونظر بعينه فوجد نفسه وحيدا بلا مساعد ولا رشيد غير الملك المجيد ، فأخذ يدعوه طالبا منه النجاة مما هو فيه وحين اشتد كربه وكدره اذ بغبار قد ثار وعلا وسد الأقطار وانكشف بعد ساعة للنظار واذ بخمسة وسبعين سبعا قد أقبلو من الهضاب وهم فى أعظم همة وأشد استحباب يتقدمهم سبع عالى القدر وسيع الصدر والمحجره ، له وجه مليح أشقر حلو الشمائل والمنظر كدائرة القمر فهجم ذلك الأسد ، وصار فيهم كالليث اذا احتد ، وتبعه أصحابه من السباع،ومازالوا فى حرب شديدة الى أن افترسوا الضباع ، وقطعوا منهم النخاع ، وجعلوا الأرض منهم خالية ، ولم يبق منهم بقية . ومن شدة ما لاقاه الملك فى رؤياه استيقظ من منامه .

فسر العلماء له هذه الرؤيا ، فالضباع هم أهل الكفر والضلالة والخداع والنفاق والملالة ، ولابد أن يتحركوا لأذاه فتخرج لهم السباع ، ويقتلونهم قتلا فى البقاع.فالاسلام سينتصر بهؤلاء السباع، وتستقيم بهم كامل الأحكام . وسيأتى مع هؤلاء السباع سبع كبير وهو كبير القوم ، ومشتت أهل اللؤم .

وهنا اقترح عليه العلماء أن يشترى عددا من المماليك من مال السلطنة يكونون له خاصة ، ويكونون لنصر الاسلام ، فان المنام يدل على ذلك. (السيرة م ١ جـ ص ٦٩ ـ ٧٠) .

ونفذ الملك ما أشار به العلماء فطلب من وزيره شاهين أن يتولى الأمر ويشترى المماليك . أرسل شاهين بدوره الى شيخ تجار الرقيق فأرشده الى تاجر بالحصينية يدعى على ابن الوراقة ، وكان قد

أصابه الفقر والذل والهوان بعد العز وعلو الشأن. فكان هذا الطلب خيرا له . فقد وصف بأنه « رجل قد من الله عليه بالفهم والفطانة ، حتى انه اذا سمع حديث أى انسان يعرف هو من أى جنس ، (ص ٧٣) . فاستدعاه الوزير شاهين وطلب اليه أن يتولى الأمر ويشترى خمسا وسبعين مملوكا ويكونوا مراهقين من ثلاثة أجناس ، شركسية وجرجية ، وأباظية .

والى هنا لايرد ذكر للسبع الذى سيقود السباع . الا أن الملك جدد صفة هذا السبع القائد لعلى بن الوراقة حين التقى به فى اليوم التالى . فقد حدد له بأنه طالب منه حاجة أخرى وهى أن يشترى له مملوكا يكون خاصة لنفسه فيه شروط محددة : أن يكون فهيما وفطينا يحفظ القرآن ويكون وجهه حسن . واذا غضب يكون فى وجهه جدريات تملكه من الطارقة اليمنى الى الطارقة اليسرى ، ويكون بين عينيه شعرة أسد ، وبين حاجبيه سبع من اللحم ، هذا عند الغضب ، واذا راق لم يكن لذلك عنده أثر ولاسبب . ولم يبق بعد كل هذه الصفات المحددة للمملوك الذى يريده الملك الصالح سوى اسمه ولم ينس أن يذكره له فاسمه محمود .

وأعطاه الملك صرة وطلب منه أن يعطيها للبائع حين يجده وأوصاه ألا يفتحها والا يحاول أن يعرف ما بها . (م ١ جـ ٢ ص ٨٠) .

وسافر التاجر حتى وصل مدينة بورصة فوجد ضالة الملك الصالح خمسا وسبعين مملوكا يملكهم الأمير مسعود بك . رأى على ابن الوراقة فى المماليك الصفات التى طلبها الملك الصالح ، فعرض على الأمير شراءها منه فرفض رفضا قاطعا حتى أنه غضب وطلب منه أن يغادر البلد وأمر جنده أن وجدوه فى اليوم التالى مقيما فيها أن يقتلوه ، وان وجدوه مرتحلا أن يتركوه ، وهنا يلعب الحلم دورا فى توجيه الأحداث لتتحقق النبوءة ، فانه « لما أمسى المساء ونامت كل عين يقظانة . ودام الديموم وظهرت النجوم ، واطلع الحى القيوم ونام الأمير مسعود بك واستغرق فى منامه ولذيذ أحلامه واذ بيد وقعت على صدره مثل جبل أحد وكادت روحه تفر من الجسد ، وقد رأى القائل يقول له فتح عينيك واسمع بأذنيك ، أنا الملك الصالح الفقير الى الله . وعزة الربوبية ان تعطى عليا المماليك بالكلية ، والا نفذت هذه الحربة من ظهرك ، وصار بيدى أخذ عمرك ، وجعلت يومك كأمسك ، فانظر لنفسك ودبر أمرك ، اما ان تسلم المماليك تسلم ، واما ان تسلم نفسك أو تعدم ويأخذهم على من بعدك ، ثم صاح فيه ، فانتبه من نومه مرعوبا (ص ٨٦) . وقد رأى على مناما يدفعه لانهاء الصفقة التى خرج من أجلها ، فقد رأى الملك الصالح فى منامه بعد أن نام وهو يفكر فى نفسه « فما يشعر الا ويد على صدره كأنها ريش النعام أو هبوب الرياح العظام والقائل يقول له : يا على اعلم أنى أنا الرجل الفقير الملك الصالح ، يا ولدى غدا يأتى اليك مسعود بك بن عثمان ، ويعطيك المماليك بالأمان فاشتر منه بما يخلصك ، فوعزة ربى لن يقدر على خلافك لو اعطيته فيهم كيسا من التراب » (ص ٨٧) . وصدق مارآه على فى نومه فان مسعود بك بعد أن استيقظ من نومه أرسل فى طلب على ثم ذهب اليه بنفسه ، وأبلغه موافقته على اعطائه المماليك ، ورفض أن يأخذ ثمنهم وقدمهم هبة منه لعلى . كان ينقص هؤلاء المماليك السبع القائد وقد وجده على فى حمام بورصة ، ولقد أخذ على المماليك الى الحرم وعند دخولهم اليه شم الغلمان رائحة كريهة فتبينوا مصدرها فاذا به غلام مريض قد آلمه المرض الشديد ، ومضى عليه ثلاثة أيام وهو لايأكل ولا يشرب ولا ينام من شدة المرض . وقد نفر منه الغلمان ومنهم من بصق عليه ولم يشفق عليه الا غلام منهم اسمه أيدمر الذى عاد الى على بن الوراقة يسأله أن يشتريه وحببه فيه فهو من أولاد الملوك فذهب ليراه ويسأله عن اسمه فلما عرف ان اسمه محمود ساوره شك فى ان يكون هو الغلام الذى طلبه الملك الصالح فحاول أن يتعرف على بقية الأوصاف التى حددها الملك فى السبع القائد ، فوجده يحفظ القرآن ويقرأ الكثير من العلوم ، وأثاره فاذا بالغضب يزداد به ، فتأمله ابن الوراقة فاذا السبع جدريات تظهر بين عينيه ، ملكته من الطارقة اليمنى الى الطارقة اليسرى ، شعرة من الأسد بين عينيه وسبع من اللحم بين حاجبيه (ص ٩٠ ــ ٩١) .

سأل ابن الوراقة عن صاحب الغلام فعرف أنه محمود المسارع فسأله أن يبيعه اياه فأخبره الرجل بأنه على استعداد أن يبيعه ولو بصرة من التراب فأدرك ابن الورقة أنها كرامة الملك الصالح،

فناوله الصرة كما أمره الملك الصالح فأخذها الرجل ولم يفتحها ٠

ولم يتوقف الحلم فى بناء حياة بيبرس ليوجهه نحو تحقيق النبوءة ٠ فقد ساعده فى أن يكون له أصدقاء وأتباع يلعبون دورا فى حياته البطولية وكان الصديق الأول الذى كسبه من الحلم هو أيدمر ، فان عليا طلب منه أن يحميه فى الحمام ، وهناك أخذ يجرده من ملابسه وكانت من الجلد ثم أراد أن يقلعه قميصه فأبى محمود ، فتحير أيدمر ثم أخذتهما سنة من النوم فرأى كل منهما فى منامه الملك الصالح ولى الله الناجح، يقول لكل منهما أوثق عهد الله بينك وبين أخيك تزول الحرمة بينكما وتصيران اخوة وأنا وربى شاهدان عليكما » (ص ٩٢) وعندما استيقظا من نومهما تعاهدا عهد الله أن تجمعهما الطاعة ، وتفرقهما المعصية ، ودعوا الله أن يتوب عليهما ، وأن يقتل الله الخائن ، وأشهدا الله عليهما ، فكان هذا أول العهود والمواثيق التى قادت بيبرس ليبدأ طريق البطولة ٠

أما العهد التالى الذى لعب فيه الحلم دورا رئيسيا فى كسب أنصار أقوياء عاهدوه عهد الاخاء أن يكونوا من أهم جنده ، وعلامة من علامات بطولته ، فهم الفداوية أولاد اسماعيل نسل على ابن أبى طالب ٠ تصفهم السيرة بأنهم الذرية الأطايب يقيمون فى الجبال لأخذ الغفر من التجار كما حدد النبوءة وجعلها تعلن بوضوح لالبس فيه فهو سيصير ملكا وسلطانا عليهم وقد مروا على ابن الوراقة وطلبوا الجعالة القديمة ـ التى كان يدفعها ـ والجديدة ثمنا لمروره ٠ فبات بن الوراقة ليله محاصرا وهو يعلم أنهم لابد أن ينهبوا أمواله ، ولم يقر له قرار طيلة الليل حتى طلع الصباح ، واذ بالفداوية أبناء اسماعيل أقبلوا عليه ينادونه بالأمان فتعجب من ذلك ، غير أن عجبه زال حين عرف حقيقة السبب « وذلك أن المقادم لما أعاقوا عليا ومنعوه عن السير ، وتقرر الأمر بينهم على نهب الكبير والصغير ، وقد هجم عليهم الليل بالمساء فأخذهم المنام ، فرأوا فى منامهم الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب وهو يقول لهم : يا أولاد اسماعيل وحق الملك الجليل ان لم تكرموا عليا لأجل خاطرى ولأجل هذا الضعيف لأشتتكم فى جميع البلاد بالتعنيف وانى أعلمكم أن هذا الغلام هو الذى قد شاع ذكره فى جميع الزمام وهو الذى يصير ملكا وسلطانا على مر الليالى والأزمان وأنكم تكونون أهل دولته وأصحاب عزه ومملكته وحبايبه ورفقته ، ويبقى لكم الفخر الكامل وتلبسون أفخر الملابس وتركبون أعظم الركايب وتتقلدون بالشواكر الذهبية والطاسات الكوكبية ، فأكرموا عليا هذا المرة ولا تأخذوا منه دينارا ولا عشرة وانظروا الى هذا المملوك ، وعاهدوه لأجل أن يكون لكم أخا ورفيقا وهو يدعوكم وأنتم تدعونه من غير تفريق وقد أعلمتكم بما فى علمى ومن خالف منكم أمرى صار خصمى ، وشكيته يوم القيامة لجدى ، والسلام على نبى تظلله الغمام » (٩٥) ٠ وحين انتبه الرجال من نومهم عرفوا أنهم جميعا اشتركوا فى رؤية واحدة ، فأدركوا أن مارأوه حقا وأنها ليست أضغاث أحلام وليست من الشيطان ، فقاموا الى ابن الوراقة ايروا محمودا فأوقع الحب فى قلوبهم، وتمكنت المحبة فى فؤادهم ، فأوثقوه عهد الله أن يكون له مالهم وعليه ما عليهم ٠

وكما تلقى الحاكم عدوا أو صديقا للبطل النبوءة بالبطل فقد تلقتها الأم أيضا ٠

وهناك ثلاث أمهات لثلاثة أبطال تلقين النبوءة الخاصة بالابن فى المنام ٠

لقد رأت الرباب الرؤيا الخاصة بابنها حندبة وحفيدها الصحاح كما رأت مريم رؤيا تخص ابنها عرنوس وكذلك رأت امرأة تقف من بيبرس موقف الأم نبوءة خاصة به ٠

لقد رأت الرباب زوجة الحارث بن عامر بن صعصعة بن كلاب وهى حامل فى منامها ولذيذ أحلامها كأنها فى صحراء وحولها فسيح البرارى المقفرة ، فتقدمت الى تل عال ، وقد انكشف ذيلها وخرجت من تحتها نار متأججة ، ولها ألوان متوهجة ، فخرجت الى الأرض فحرقت جميع ما عليها ، ما بعد منها وما قرب ، ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فزعة مرعوبة ، وسألها زوجها عن سر انزعاجها فأخبرته بما رأت فى منامها ، وفى الصباح خرج الحارث يزيد كاهنا من الكهان ليفسر له المنام ، واذ بوفد قد أقبل ومعهم شيخ كبير ، والقوم يشيرون اليه بالتوقير ٠ وأدرك الحارث أن الشيخ جدير بالتعظيم ، فقص

عليه منام زوجته ، فاخبره الشيخ أن زوجته ، تلد مولودا له شأن وأى شأن ، لم يكن مثله فى هذا الزمان ، ويخرج من صلبه ولد عظيم ، أعظم منه ، وأدين ، وأتقى ، وأحسن ، غير أنه يخاف على والدته من الموت عند ظهوره الى دار الدنيا والسلام ٠

(قصة ذات الهمة ، م١ ج١ ، ص ٦ـ٧)

ثم أخذ الحارث الشيخ الى حلته وأبلغ المرأة بصورة أوضح بمستقبل ابنها وحفيدها :

أخبرك بتعبير المنـــــام
وما شفتيه فى جنـح الظـلام
يجى مولود منك كثير حرب
لـه ذكر يـدوم على الـدوام
ويطلع فارسا بطلا شجـاعا
يثير الحرب فى جمع الأنـام
ويربى يتيمـا بغـير أب
ولا أم ويطلع بحر طـام
ويأتى منه صنديد مهـاب
لأهل الكفر يضرب بالحسـام
وهذا دل عنـدى فى علـومى
شرحته لك بتفسير المنـام

(ص ٨)

لقد اقتنع الحارث بصدق تفسير الشيخ للمنام ، فلم يهتم الحارث لنفسه ان مات أو عاش ، فقد سعد أن يأتيه هذا المولود ٠ وحرصا عليه وعلى نسبه كتب الشيخ منام المرأة فى كتاب بداه : هذا ما كتبه الحارث بن صعصعة بن كلاب وهو لاحق بنسبه ، وبعد أن انتهى من الكتابة طواه وجعله فى قصبة من الفضة وسلمه الى الأم وطلب منها أن تعلق القصبة على المولود ساعة ميلاده ٠

وكما لم تفهم أم جندبة ما رأت فى منامها ، فان أم عرنوس أحد أبطال سيرة الظاهر بيبرس تلقت نبوءة عن مستقبلها ومستقبل ابنها ، ولم تفهم هذه الرؤيا ولم تعرف تفسيرها ففسرها لها شيخ الاسلام النووى ٠

لقد أرسل ملك جنوا الرين حنا الى الملك الصالح أيوب رسالة يبلغه فيها أن ابنته مريم وهى ذات حسن وجمال وقد واعتدال قد اعتراها مرض ، فنذر ان هى شفيت أن يرسلها لتزور الغمـامة المقدسة عند المسيحيين ٠ وشفيت الفتاة ويريد أن يبر بوعده فعلم أن الملك الصالح قد أمر بسد الغمامة ، لذا فهو يطلب منه أن يرسل من طرفه أحد يغفر ابنته ، من يافـا الى الغمـامة ، ومن الغمامة الى يافا ، ويأخذ خمسـة آلاف شريفيـة حق طريقه ، ويرسل مع الخطاب هدية له وفرمانا وخزنة مال (السيرة م٢ج١١ ص ٦١) ، وقبل الملك الصالح المهمة وأرسل للمسؤل عن الغمامة سفتحها وفكر فى أن يرسل الخطيرى وهو من أبناء عمه الأكراد الا أن الخطيرى ذكره أن المسئول عن غفر بنات النصارى هو سلطان القلاع والحصون من الفداوية معروف بن حجر بن أسد ، فأرسل اليه الملك الصالح الظاهر بيبرس ومعه رسالة يطلب فيها أن يغفر ابنة الرين حنـا حتى بيت المقدس ٠

أخذ بيبرس معه عثمان بن الحبلى ليصحبه فى رحلته الى معروف وبعد أن التقى بيبرس بمعروف عاهده أن يكون أخوه فى عهد الله تعالى وعلى ما يرضى الله ورسـوله ، وأعطاه بيبرس خطاب الملك الصالح فوضعه على رأسه بعد أن قبله ، وأقسم أن يذهب بنفسه ليغفر الفتاة ، وألا يأخذ أجرا على ذلك ـ وقدم المال هدية للأمير بيبرس الذى قدمه أيضا هدية لاتباع معروف بن حجر ٠

ذهب معـروف مع بعض رجـاله الى يافـا ليستقبل الفتاة وأقام ينتظر وصولها خمسة أيام ، وفى اليوم السادس أقبلت مريم الزنارية بنت الرين ـ فى غليون وفى صحبتها مائة بطريق فأرسل الى الغليون أحد أتباعه يخبرهم أنه قد جاء المكلف بتوصيلها الى بيت المقدس فرفضـت الفتاة أن تخرج معه وطلبت أن يأتيها الشخص المكلف بغفرها ، فذهب معروف اليها ، وعندما رأه البطارقة بهتوا ، فقد كان كالقمر الزاهـر بين الكواكب ، جميل الصورة جميل المنظر ، (ص٦٩) وأخذوا يتأملون حسنه وجماله وقده واعتداله ٠ وحين نظرت اليه مريم أخذتها هيبة عظيمة ووقع حبه فى قلبها من ساعة أن نظرته ونظرها ٠ أما معروف فانه حين وقع نظره عليها رأى شمسا مضيئة اذا هى أشرقت على كامل البرية ، فكف بصره ، وأوما الى الأرض ، حياء ، مبهوتا ، ولم

يرفع رأسه اليها أبدا ، لأنه رآها ذات حسن وبهاء وكمال وقد واعتدال · · ولم تتوقف مريم عن النظر اليه والتأمل فيه وكلما مر الوقت ازدادت به غراما وهياما ·

وفى ضحى اليوم التالى أمر معروف الرجال بالارتحال ، فحملوا معهم الأموال ، والأثقال على ظهور الخيل وركبت مريم فى تختروان وركب معروف ورجاله على ظهر الخيل يحيطون بها وبأتباعها الى أن وصلوا الى بيت المقدس ·

ونزلت مريم فى الخيام ، واقامت للراحة ثلاثة أيام ، وفى اليوم الرابع دخلت الغمامة ، ووقف معروف على بابها ثم انصرف الى المسجد يريد الصلاة حتى تنتهى مريم من زيارتها · وفى المسجد وجد الشيخ النووى يلقى درسه ، فجلس بعد الصلاة من بعيد ليستمع الى الشيخ وقد جلس وكفى برنسه على رأسه · أما مريم فانها بعد أن دخلت الغمامة التقت بأحد الرهبان وقصت عليه حلما رأته وقالت له : وجدت نفسى فى واد أحقر أقفر ما فيه من الماء ولا قطرة فعطشت ، فضاقت نفسى من شدة العطش ، فسرت فرأيت بحرا أشد بياضا من اللبن وأحلى من العسل ، وأنا فى شدة الظمأ ، وتيقنت أن روحى عادت ، ثم انى تكرعت بجانب ذلك النهر فخرجت من فهى ذبابة سوداء قدر النحلة وسقطت الى التراب ، والتهبت بالنار ، وأنا أنظرها بعينى ثم اقبلت نحوى ذبابة بيضاء فدخلت فى فمى فابتلعتها ، وقد استقرت فى جوفى ، ولم تفزع نفسى منها ، وازداد حبى فيها ثم تأملت ذلك البحر فرأيت مركبا فنزلت فيها وعديت الى البر الثانى ، وطلعت من المركب ، فرأيت نفسى فى واد وسيع ذى أطيار وأنها كثيرة الماء فاتيت تحت شجرة عالية ورقدت تحتها ، واذا بالهوى قد هب على فارتفع ذيلى ونزل على طير من أعلى تلك الشجرة فنقرنى بمنقاره فى كشنوانى ، فكبرت بطنى وخرج منها طير أبيض صغير ففرحت به وأردت أن ألعب به ، واذا بطير أسود قد انقض على وأخذه منى وطار به فى الهوى ، حتى غاب عن عينى وجعلت أبكى وأنوح عليه حتى أنى انتبهت من منامى ولذيذ أحلامى فهذا ما رأيت » (ص ٨١) ·

لم يفسر الراهب حلم مريم التفسير الذى تستريح اليه · وحدثت اشياء بينها وبينه ادت بها الى الهرب منه جريا حتى دخلت الى المسجد الأقصى · وبينما تتأمل المكان رأت الأستاذ النووى وصحبته أهل العلوم وهم يقرأون العلم والطلبة حواليه فاقبلت نحو واحد منهم وسألته أن كان هذا بترك المسلمين · وغضب العالم منها ونهرها وكان الشيخ يسمع كلامها فلم ير فى كلامها أى اهانة ، وسأله أن يسألها عما تريد من بترله المسلمين فأخبرته انها رأت مناما تريد منه أن يفسره لها ، فطلب منها الشيخ أن تلتف بشال وتجلس خلف ظهره حتى ينتهى الدرس · فجلست وقد وقع بقلبها كلام الشيخ ولذ بعقلها ولم تزل تسمع حتى انتهى الشيخ من درسه ثم التفت اليها ، واستمع الى منامها وأخذ يفسره لها فأخبرها أن الوادى الأقفر هو دين الكفر ، وقد انقذك الله منه ، وأما الوادى الأخضر فهو دين الاسلام ، وكذلك الذبابة السوداء وهى دين الكفر ، الذبابة السوداء هى دين الكفر ، وقد خرجت ظلمة الكفر من قبلك ، والذبابة البيضاء التى راحت فى فؤدك هى كلمة الاخلاص ، ياسعد من عليها توفى ، ولو وضعوا جميع الأكوان فى كفة وهى فى كفة ما رجح الا هى ، وهى قول لا اله الا الله محمد رسول الله ، وأما السفينة فهى سفينة النجاة وأما الطير الذى هو من أعلى الشجرة ، هذا رجل كبير من رجال الأشراف يتزوج بك فى الحال ، وتأتى منه بذرية صالحة ، ولكن تتربى بعيدا عنك » (السيرة ، جـ٢ ص ٨٢) ·

لم يتوقف الشيخ النووى عند هذا وانما أخذ يقوم بدور فى تحقيق الحلم فقد أبلغها أنها ان ارادت السلامة فعليها اخلاص النية لله تعالى ، وأن تسلم ، استجابت مريم لكماته ، فأسلمت ، قلبا ، ولسانا ، وجوارح ، وأعضاء ، وزاد نور وجهها بالاسلام ، وهدأ روعها وانفتح قلبها · وهنا تقدم أكثر من واحد من أتباع الشيخ ليخطبها منه ، فرفضتهم الفتاة وأشارت الى المقدم معروف وأخبرته برغبتها فى الزواج منه ، وحين حضر معروف أخذه الشيخ ملء احضانه وباس معروف يده ، وقبل الشيخ رأسه وصدره ، وناداه باسمه وأقسم الشيخ أن ما أخبره بذلك غير جده المصطفى صلى الله عليه وسلم ، وما قام

الا اكراما له ، فعند اقباله هب نور النبى محمد صلى الله عليه وسلم بينهما ٠

أخبر الشيخ النووى معروفا أن مريم تريد الزواج منه ، فامتزج بالغضب واحمرت وجنتاه وتوقد بالاحمرار ، وأخبر الشيخ بقصة الفتاة ، وظهر تردده فى هذا الزواج ، فشجعه الشيخ النووى ونصحه الا يطيل الكلام فى هذا الموضوع ، فهو سيكتب كتابها ، ويعطيه فتوة تكون له سلاحا يعرضها على الملك الصالح أيوب ، ويقسم الشيخ أنه ان أبطلها أبطل رجاه باذن الله (ص ٨٣ ـ ٨٤) ٠

قام الشيخ النووى بدور الأب فقد اختارته وكيلا لها فى عقد زواجها وطلب الشيخ النووى من معروف أن يمهرها ، فأخرج من جيبه عقدين من الجوهر ، يساوى كل واحد منهما خمسة آلاف دينار ذهب ٠

وبعد العقد كتب الشيخ فتوى لمعروف بصحة هذا الزواج ، وكتب عليه اسمه وختمها وأعطاها له ٠

عادت مريم ومعروف الى الخيام واستعد الجميع للرحيل واتجه معروف بالركب الى قلعته ، فلما اعترض وزير أبيها بحجة أنهم يريدون العودة الى يافا حتى يرحلوا الى بلادهم ٠ أصر معروف على ضرورة ضيافتهم فى حصنه ، وطلعت مريم الى أعلى مكان فى الحصن ، وأقيمت الأفراح مدة ثلاثين يوما ، وأهل مريم يشاركون فى الرقص ، اللعب ، والأكل ، دون أن يدروا شيئا مما حدث ، حتى كانت ليلة الزفاف دخل معروف على مريم فرآها غصن بان على كنيف من الزعفران ورأته أحسن منها قدا وأطول شعرا وأكحل عينا فدخل عليها ، وقد تفتحت أعضاؤها باذن خالقها ومولاها فحملت من وقتها وساعتها (ص ٨٤ ـ ٨٦) ليبدأ الحلم بعد ذلك طريق التحقيق ليعيش ابنها عرنوس كما ذكرت النبوءة فى الحلم ويربى بعيدا عن والديه ٠

وقد شاهدت رؤيا محمود امرأة فى حكم أمه اتخذته ابنا لها ، وعاملته معاملة الابن وهى السيدة حسنة ٠ فقد كان محمود هو الوحيد من بين أبطال السير الذى تلقى النبوءة بنفسه ساعة ضيقه لتنير له الطريق ٠ وكانت السيدة حسنة هى مشاركته فى رؤية ما شاهد رؤعيان ٠ فقد كان محمود يرى فى منامه ، بينما تشاهد السيدة حسنة هذا المنام فى الواقع فى يقظتها ، فحلم محمود فى نومه هو رؤيا حسنة ساعة اليقظة ٠ لقد رأى محمود فى حلمه من أهل الطريق ، السيد أحمد البدوى ، والدسوقى ، والجيلانى ، وصاحب الوقت يخبرونه بما كتب عليه فى غده ، وأنه سيكون ملك الزمان وفارس العصر والأوان ، ويقدمون له الدواء الذى يشفيه ليبدأ الطريق بعدها لتحقيق النبوءة ٠

لقد أخذ ألم المرض يجهد محمودا حتى انه كان فى غالب أوقاته لاينام ، وقد وضعت له سيدته فوق رأسه صحنا كبيرا من الكشك فوقه ديك وجعلت تنتظره حتى يأكل ٠ أما محمود فلم يأكل شيئا وقد أجهده السقم فاعجزه عن النوم غير أن مدبر الأكوان قدر له فى تلك الليلة أن يعرف ما كتب عليه ، فنام واستغرق فى النوم ، وبينما السيدة تنتظره ، اذ قد ظهر نور عظيم يأخذ البصر السليم ـ والسيدة ترى فى اليقظة ومحمود يرى فى النوم ـ وفى عقب النور ظهر رجل عابد زاهد شكور فلما أقبل ذلك الرجل صاح بسم الله ، بسم الله المكان خال ياعباد الله ، وعند النداء أقبل رجلان وقد وضعوا الكراسى فى الجهتين ، ثم أتوا بكرسى كبير ، وضعوه فى صدر ذلك المجلس ، وصاح الرجل الأول ـ وهو نقيب الرجال ـ وهو يقول : ياسادة الأرض ذلت الطول والعرض ، اخضروا ذلك المحضر كما أمر قطب الأقطاب الأكبر سيدى أحمد البدوى ، والشريف العلوى ـ صاحب الامداد النبوى ـ فعند ذلك أقبلت الرجال كأنها الأقمار ، وجلسوا ذات اليمين وذات اليسار ووقف النقيب بين أيديهم يمدح مرشدهم وهاديهم ، حتى تكامل الديوان ، وحضرت كامل الاخوان ثم قالت الرجال أين السلطان ، وبطل الأبطال ، وعين كل انسان ، فقال لهم النقيب تأنوا حتى يحضر باقى الأقطاب ، ثم أخذ يمدح الرسول الحبيب وبعد أن فرغ من مدحه ، أقبل الثلاثة أقطاب يتبعهم رجل تصفه السيرة بأنه فحل الرجال الأجواد ، صاحب العطايا والامداد ، كثير العدل والرشاد وخادم باب سيد

العباد ، وبيده قضيب خيزران ما فيه اعوجاج ، وبين يديه المنادى ينادى ياأبا فراج ، وليس أبو فراج هذا سوى الملك الصالح فهو السلطان الذى كانوا يسألون عنه ٠

ويبدو من الطريقة التى كان الأقطاب يكلمونه بها انه كان قطب الأقطاب ، فقد كان الملك الصالح سلطانا فى عالم الواقع ، كما كان سلطانا فى عالم الباطن ، فهو سلطان الحقيقة والشريعة ٠ وقد أمر الرجـال بالكلام فتكلم الأقطاب بالنبوءة الخاصة بيبيرس ٠

قال الأول : ياسلطان الرجـال وبطل الأعيان هذا ملك الزمان وفارس العصر والأوان وهو الذى ينصر الاسلام ويقيم الأحكام ويذل جيوش اللئام ٠ وقال الثانى فقد تنبأ بأن بيبرس سيفتح السواحل والبلاد وتطيعه أهل السـواد وينصره النبى الهادى ٠ أما الثالث فقد ذكر أنه سبق فى أن يدعوا له ٠ ولم ينفض المجلس فقد اسـتمر علم الله أن كل شىء بقضاء الله وطلب من الجميع الأقطاب يعبرون عن أحاسيسهم تجـاه بيبرس ويدعون له فذكر السيد البدوى أن بيبرس ابنه ، ولابد أن يأخذ عهده ويحفظ وده ، ثم دعا له الله العظيم رب موسى وابراهيم وزمزم والحطيم أن ينصره على جميع أعدائه ، ويذل له العتاة ٠ ٠ وسأل الدسوقى ربه العظيم رب موسى الكليم أن يرى بيبرس ليلة القدر ويكون دعاءه فيها مجابا ، أما الجيلانى فكان دعاؤه أن يعلى الله قدره ويدبر أمره ويهدىء سره ويطيل حكمه ٠ وكان دعاء صاحب الوقت له ، اللهم أشف كل من كان فى هذا المكان لأجل خاطر هذا الانسان ٠ وبعد أن قرأوا الفاتحة طلب السلطان الكشك من عند رأس الغلام فأخذه وعده هدية عظيمة ، ودعا لكل من ياكل منه بالشفاء ، ثم دعا ربه أن يشفى كل من أكل منه ٠ ولعق لعقة من الكشك ثم طلب من النقيب أن يضع الطعام مكانه ثم نفض السلطان المنديل كما يصنع فى مجلس ملكـه فى اليقظـة وانفض المجلس ، وسار كل منهم الى حال سبيله ، (السيرة ١٠١ ، ١٠٣) ٠

وعندما استيقظ محمود وجد الكشك فأكل منه ونام ٠ ولـما كانت السيدة حسنـة المشـاهدة الوحيدة على هذا العطاء الكونى الذى أعطيه محمود ، فأخذت تقدم له الكشك بيديها وتطعم به الضعفاء ليمحى عنهم السقم والآنين ، وليبـدأ الطريق لتحقيق النبوءة التى أبلغها فى رؤياه ٠

ولعل الرؤيا الوحيدة التى يراها الأب عن ابنه البطل كانت رؤيا جندبة الكلابى ، وكانت هذه الرؤيا بردا وسلاما فى قلبه جاءت اليه ساعة ضيق وقنوط لتساعده أن يودع دنياه مطمئن البال مرتاح النفس ٠ فقد دخل جندبة معركة مع أمير طىء وملكها الغطريف بن مالك الطائى بسبب فرسه مزنه ، وانتهت المواجهة بينهما أن اختلفت بينهما طعنتان كان السابق بالطعنة الأمير جندبة من فرط محبته لمزنة ٠ وكان الغطريف فارسا قد لقى كل مصيبة ومحنة ، فلما رأى السنان وصل اليه مال عنه بمعرفته الى أن جازه السنان وكسر حدته ثم طعنه مجـاوبا الطعنة فوقعت فى فخذه فشبكته الى جانب الحصان الذى أحس بها فوقع بجندبة الى الأرض فأوهنه ٠ ولما رأت بنو كلاب أميرها قد وقع على الأرض ركنوا الى الفرار ، وتبعهم بنـو طىء كى يضربوا منهم الرقاب ، الا أن ملكهم الغطريف أوقفهم ٠ ولما توقف الطلب عن بنى كلاب عادوا الى الميدان ليتفقدوا قتلاهم فوجدوا جندبة جريحـا فعادوا به الى المضـارب وقطبوا جراحاته لكن رجله بطلت ولم يعد يمشى الا على عصاه وقد طمع قومـه فيـه وقـل فى أعينهم ، وتضعضع حاله ونفرت منه رجاله وعلم أن أمره قد صار غير نافذ ، وقد أصابته الهزيمة بالحزن والألم فتنازل عن الامارة لأخيه ٠ وانفرد عن الناس ولبس الخشن من اللباس وتواترت عليـه الأمراض والعلل ، وتغيرت عليـه الأحوال وجفاه كل صديق ، وانقطع عن زيارته كل رفيق ، فجلس فى بعض الأيام يفكر فى أحواله ، وتفرق رجـاله ، وتمنى أن يـكون له ابن يأخذ بثأره ويقهر عدره ، وانشد قصيدة تلخص أزمته وعبر فيها عن أمنيته :

تولت نعمتى ومضى زمـــانى
وهـا انا قد بقيت كمـا ترانى

فيوم العـز كنت أعـز قومـى
وأسبقهم الى نيل الأمـــانى

ومذ فارقت مزنة عـاد عزمى
الى ذل يجدد بالهـــوان

عدمت ركوبهـا فعدمت صبرى
وبان تجلدى ووهى جنـــانى
ترى قبل الممات أرى قبـابى
رفيعات العوامد والمبـــــانى
ويرزقنى الاله فتى كريمـــا
يصول على الفوارس بالطعان
ويأخذ من عدانا الثـار قهـرا
بضرب السيف مع طعن السنان
ويأخذ مزنـة من تحت خصمى
ويقهر من يعاند فى الزمـانى
انا المغبون فى هـزلى وجـدى
فيامولاى جد لى بالأمـــانى

وبعد أن انتهى جندبة من انشاد شـعره صلى ركعتين لله تعالى ، ونام فرأى فى منامه قائلا يقول : ياجندبة أبشر فان الله تعالى يعوضك عن رجلك الجنة ، ولابد أن ترزق ولدا يخلفك من بعدك ويملك البلاد ويطيعه العباد فاشكر الله على الحال ، ولا تضيق صدرك على اذهاب المال ٠

انتبه جندية من نومه وهو متعجب من ذلك المنام وأخذ ينتظر الا أنه مات قبل أن يعلم بخبر حمل زوجته ، فأصاب بنى كلاب الحزن ، وبكى عليه الرضيع منهم والفطيم والمشايخ والشباب ٠ وبعد موته ظهر الحمل على زوجته ، لتأخذ النبوءة طريقها للتحقيق (قصة ذات الهمـة ، م١ ، ص ١٠٩-١١٢) ٠

ابراهيم حلمى

بالتعبير الشعبى البسيط ، الذى يحمل فى طياته جرسا موسيقيا ذا رنين روحانى علوى خاص ينبع ويبزغ من الوجدان الجمعى للناس ، يتم استقبال شهر الأنوار القدسية (رمضان) من كل عام ، بصيحات متشوقة مرحبة بقدوم الوافد الكريم قائلة : « هل هلالك شهر مبارك » ، وعلى الرغم من ان سائر الشهور العربية لها اهلة خاصة بها ، وهذه الأهلة تحدد المواقيت للناس والأزمنة والمواسم ، الا ان هلال شهر رمضان المعظم ينفرد ويحظى باجلال واكبار عظيمين لدى كل شعوب الأمم الاسلامية • سواء أكانت هذه الشعوب من اقطار المشارق أو المغارب •• !

ولم لا والمسلمون يستشعرون تجاه ليلة رؤية هلال رمضان عبق السنين الضاربة بجذورها عبر الزمان •

اهتمام العرب والمسلمين باهلة الشهور العربية ومواسمها :

منذ أيام الجاهلية والعرب كانوا يهتمون بترائى اهلة الشهور العربية عند مولدها فى صفحة السماء • وكان غرضهم من وراء ذلك هو تقسيم الزمن تقسيما غير منقوص • وكانوا فيها يخصصون بعض شهور حرم حيث يبعدون عنها نار القتال خلال أزمنتها ، وهى ذو القعدة ، وذو الحجة ، والمحرم ، ورجب •

وحينما فرض الله على المسلمين فريضة صيام شهر رمضان كان الرسول المصطفى صلى الله عليه وسلم لا يأمر بصومه الا بعد رؤية هلاله محققا ، أو بشهادة انسان عدل ، فصامه ـ صلى الله عليه وسلم ـ ذات مرة بشهادة أعرابى ، وذات مرة أخرى بشهادة (ابن عمر) ، مكتفيا بمجرد الأخبار والتبليغ •

وكان المسلمون فى صدر الاسلام يتأهبون كل عام للاحتفاء بمقدم بعض الشهور العربية ، نظرا لما لها من منافع خاصة بهم وبالحجيج العاكفين

والطائفين والركع السجود عند الأعتاب المقدسة لبيته المحرم ، طلبا لغسل الذنوب والغفران ·

فقد روى (الفاكهى) فى كتاب « مكة » ان (عمر بن الخطاب) ـ رضى الله عنه ـ كان يصيح فى أهل مكة قائلا : « يا أهل مكة أوقدوا ليلة هلال المحرم ، فأوضحوا فجاجكم لحجاج بيت الله ، واحرسوهم ليلة هلال المحرم حتى يصبحوا » (١) ·

وظل الأمر على ذلك بمكة فى هذه الليلة حتى كانت ولاية (عبد الله بن محمد بن داود) على مكة ، فأمر الناس أن يوقدوا ليلة هلال رجب ، فيحرسوا عمار أهل اليمن (٢) ·

ولقد انتقل هذا الاهتمام بهذه المواسم الدينية الى مصر أيام الدولة الفاطمية ، وعرفت هذه المواسم باسم (ليال الوقود) ، وهى ليال الأول والنصف من رجب ، والأول والنصف من شعبان، حيث تضاء بالشموع والمصابيح والقناديل المساجد الستة : الأزهر والأقمر والأنور ، والطولونى ، والعتيق (جامع عمرو بن العاص) ، وجامع القرافة بالقاهرة المعزية ، فتسبح جميعها فى هالات نورانية متألقة ·

ان هذا الاهتمام بالمواسم الدينية فى المدن الاسلامية ، خاصة فى أوائل شهورها المباركة له دلالة خاصة فى عقيدة الانسان المسلم المقبل على مناسك وفروض العبادة منذ أزمنة بعيدة · وكما تحوم أقدام المسلمين وأنظارهم حول بيت الله المحرم ، حامت حفاوة الانسان المسلم حول رؤية الهلال عند بيته المحرم بكل مظاهر الاحتفال والتكريم والتبجيل ·

من ذلك ما دونه الرحالة العربى (ابن جبير) فى رحلته الى بيت الله الحرام عام ٥٧٩ هجرية ، والتى صادفت وقتها أن هل هلال شهر رمضان فى سماء مكة وهو حل بها ·

قال (ابن جبير) : « ··· وكان صيام أهل مكة له [لرمضان] يوم الأحد بدعوى فى رؤية الهلال لم تصح ولكن أمضى الأمير ذلك ، ووقع الاذن بالصوم بضرب دبادبه ليلة الأحد المذكور ، لموافقته مذهبه ومذهب شيعته العلويين ومن اليهم ، لأنهم يرون صيام يوم الشك فرضا حسبما يذكر ، والله أعلم بذلك » (٣) ·

ويصف (ابن جبير) مظاهر هذا الاحتفال الدينى فى البيت المعمور يوم استطلاع هلال شهر رمضان قائلا : « ··· ووقع الاحتفال فى المسجد الحرام لهذا الشهر المبارك ، وحق ذلك من تجديد الحصر وتكثير الشمع والمشاعل وغير ذلك من الآلات ، حتى تلألأ الحرم نورا ، وسطع ضياء » (٤) ·

ونفس التعبير عن مظاهر الاحتفال فى بيت الله الحرام عند رؤية هلال شهر رمضان ، نجده عند الرحالة العربى (ابن بطوطة) ، بنفس الألفاظ ، على الرغم من الفارق الزمنى بنحو قرن ونصف من الزمان فصلت بينهما ··

ففى عام (٧٢٧ هجرية ـ ١٣٢٧ ميلادية) كتب (ابن بطوطة) قائلا : « ··· واذا هل هلال رمضان تضرب الطبول والدبادب عند أمير مكة ، ويقع الاحتفال بالمسجد الحرام ، من تجديد الحصر وتكثير الشمع والمشاعل حتى يتلألأ الحرم نورا ، ويسطع بهجة واشراقا » (٥) ! ·

كل الاختلاف فيما لاحظه (ابن جبير) و (ابن بطوطة) هو ان الأخير لاحظ فى هذه المناسبة وجود ايقاع عند أمير البلاد ·

---

(١) المقريزى ـ « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » ص ٢٣١ جـ ٢ دار التحرير للطبع والنشر (أغسطس ١٩٦٧ ـ يوليو ١٩٦٨) ·

(٢) المرجع السابق ـ ص ٢٣١ جـ ٢ ·

(٣) يوم الشك هو اليوم التالى للتاسع والعشرين من شعبان · ويقع فيه الشك لأنه اما ان يكون مكملا لشعبان ثلاثين يوما ، واما أن يكون أول يوم من أيام رمضان راجع : « قرة العين فى رمضان والعيدين » لمؤلفه « على الجندى » ـ ص ٥٢ جـ ١ ـ مطابع الأهرام التجارية ١٩٦٩ ، وكتاب « فنون رمضان » لمؤلفه « مصطفى عبد الرحمن » ـ ص ١١ ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ بدون تاريخ ·

(٤) ابن جبير ـ « تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار » ـ ص ١١١ ـ دار الكتاب اللبنانى ـ مكتبة المدرسة ـ بدون تاريخ ·

(٥) ابن بطوطة ـ « تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار » ـ ص ١١١ جـ ٣ ـ كتاب التحرير ، رقم ١٦٨ ـ دار التحرير للطبع والنشر ١٩٦٦ ·

اول رؤية لهلال رمضان بمصر :

اختلف المؤرخون فى أول من خرج لرؤية هلال رمضان من قضاة مصر ، فذكر (السيوطى) فى كتابه « حسن المحاضرة » : أن أول من خرج الى رؤية الهلال فى مصر ، القاضى (غوث بن سليمان)، الذى توفى سنة ثمان وستين ومائة • وقيل : أول من خرج من الناس الى مسجد (عبود) ـ وقيل (محمود) ـ بالقرافة لرؤية هلال رمضان، القاضى (ابراهيم بن محمد بن عبد الله) ، وقيل : ان أول قاض ركب فى الشهود الى رؤية الهلال ، هو (أبو عبد الرحمن عبد الله بن لهيعة)، الذى تولى قضاء مصر سنة خمس وخمسين ومائة هجرية ، الموافق سنة احدى وسبعين وسبعمائة ميلادية •

قال (الكندى) : طلب الناس هلال شهر رمضان ـ و (ابن لهيعة) على القضاء ـ فلم يره أحد ، وأتى رجلان ، فزعما أنهما قد رأياه ، فبعث بهما الأمير (موسى بن رباح) الى (ابن لهيعة) ، فسأل عن عدالتهما ، فلم يعرفا ، واختلف الناس ، وشكوا • فلما كان العام المقبل ، خرج (عبد الله بن لهيعة) فى نفر من أهل المسجد عرفوا بالصلاح ، فطلبوا الهلال ـ وكانوا يطلبونه بالجيزة ـ ثم تعدو الجسر فى زمن (هشام بن أبى بكر البكرى) ، وطلبوا الهلال فى جنان (ابن أبى حبيش) ، ثم كان القضاة على ذلك ، حتى كان (ابن أبى الليث) ، فطلبه فى أصل المقطم (٦) •

وكانت قد أعدت لهم دكة خشبية ، عرفت باسم (دكة القضاة) بجبل المقطم ، وهذه الدكة كانت ترتفع عن المساجد ، من أجل الجلوس عليها عند استطلاع الأهلة •

وحدث فى العهد الفاطمى أن القائد (جوهر الصقلى) ، كان ينوب عن الخليفة (المعزلدين الله الفاطمى) أحيانا فى حكم البلاد ، وقد رأى أن العلاقات التى كانت بين أهل السنة فى كل من مصر وليبيا والمغرب ، وبين الشيعة فى كل من العراق والشام لم تكن على صفاء دائما ، بسبب اختلافهم على ابتداء الصيام فى شهر رمضان ، فكان صيام شهر رمضان عند (السنيين) يبتدىء بمجرد رؤية الهلال ، سواء كان شهر شعبان تسعة وعشرين يوما أم ثلاثين • لكن (جوهر الصقلى) لم يرتض السير وفق هذه الطريقة ، التى لا تتفق فى نظره مع أحوال المذهب الشيعى ، فجاء فى سنة ٣٥٨ هجرية ، وأمر بابطال الصوم بعد اليوم التاسع والعشرين من رمضان ، وأقام صلاة العيد قبل رؤية هلال شوال ، فأدى ذلك الى اثارة أهل مصر والمغرب واعتراضهم على ذلك بأن صاموا اليوم الثلاثين من رمضان حسب أصول المذهب السنى ، ثم جعلوا العيد بعد ثبوت رؤية هلال شوال ، واتبعوا فى ذلك فتوى قاضيهم المصرى (أبى الطاهر السنى) ، الذى بحث عن الهلال بنفسه • جريا على هذه العادة ، من فوق الجامع العتيق (جامع عمرو بن العاص) ، فلما بلغ ذلك الى (جوهر الصقلى) هدد القاضى المصرى بالعزل (٧) •

وقيل أنه فى هذا العهد أبطل الخلفاء رؤية القاضى لهلال رمضان ، وجعلوا الشهور الرمضانية شهرا تسعة وعشرين يوما ، وشهرا ثلاثين ، فاذا وقع رمضان فى أحدهما أمضوه كما هو ، وأصبح ركوب الخليفة الفاطمى أول رمضان ، يقوم مقام الرؤية عند غيرهم ، على أن الخليفة (الحاكم بأمر الله) ، أباح صوم رمضان بالرؤية لمن يريد (٨)•

ليلة الرؤية فى العصر المملوكى :

على الرغم من اهتمام مؤرخى العصر المملوكى بأحداثه السياسية المتقلبة الا انه قد وقف بعضهم بأقلامهم عند عدة ليال من ليالى رؤية هلال شهر رمضان ، وذلك بعدة اشارات ووقفات سريعة ، ولكنها بالرغم من ذلك فهى تعد هامة • هذه الاشارات والوقفات يمكن اجمالها على النحو الآتى : ـ

---

(٦) على الجندى ـ قرة العين فى رمضان والعيدين « ص ٥٩ ج ١ •

(٧) خليل طاهر ـ « شهر رمضان منذ فجر الاسلام الى العصر الحديث » ـ ص ١٤٤ ـ دار مأمون للطباعة والنشر ١٩٧٦ •

(٨) على الجندى ـ « قرة العين فى رمضان والعيدين » ـ ص ١٦١ ج ١ •

١ ـ مكان الاحتفال بليلة الرؤية :

لم يكن للاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان بمصر مكانا واحدا تجرى فيه ظاهرة الاحتفال ، وانما كان هناك لذلك أكثر من مكان ٠

ولقد رصد (ابن اياس) مكان الاحتفال هذا وحدده بالمدرسة المنصورية الكامنة فى (بين القصرين) بالقاهرة ، خلال الأعوام ٩٢٠ و ٩٢٣ ، ومن عام ٩٢٥ حتى عام ٩٢٨ هجرية ٠

ففى عام ٩٢٠ هجرية قال (ابن اياس) : « ٠٠٠ وأما فى ليلة رؤية الهلال حضر القضاة الأربعة بالمدرسة المنصورية ، وحضر (الزينى بركات بن موسى) المحتسب (٩) فلما ثبتت رؤية الهلال وانفض المجلس ٠٠٠ » (١٠) ٠

وفى عام ٩٢٣ هجرية قال : « فلما كانت ليلة الرؤية ركب الزينى بركات بن موسى المحتسب من المدرسة المنصورية ، وقدامه الفوانيس موقودة و ٠٠٠٠٠ » (١١) ٠

وفى عام ٩٢٥ هجرية قال : « وفى يوم الخميس سلخ الشهر [شعبان) كانت ليلة رؤية هلال رمضان ، فتوجه قضاة القضاة الى المدرسة المنصورية التى ببين القصرين ، وحضر القاضى عبد العظيم المحتسب ، فلما رأى الهلال وانفض المجلس ٠٠٠٠ » (١٢) ٠

وفى عام ٩٢٦ هجرية قال : « وفى ليلة الرؤية توجه القاضى بركات بن موسى المحتسب الى المدرسة المنصورية التى ببين القصرين ، واجتمع القضاة الأربعة هناك ، فلم يثبت رؤية الهلال الا بعد العشاء » (١٣) ٠

وقال فى عام ٩٢٧ هجرية : « وفى تلك الليلة ركب القاضى بركات بن موسى من المدرسة المنصورية بعد المغرب ، وقدامه المشاعل » (١٤) ٠

وقال فى عام ٩٢٨ هجرية : « وفى يوم الأربعاء سلخ شعبان كانت ليلة رؤية هلال شهر رمضان ، فلم يحضر من القضاة أحد الى المدرسة المنصورية على جرى العادة » (١٥) ٠

واذا كان (ابن اياس) قد حدد المكان بالمدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) على مدى سنين غير قليلة ، فان (المقريزى) أشار الى مكان آخر تراءى فيه هلال شهر رمضان من قبل تلك التواريخ التى ذكرها (ابن اياس) فى كتابه ٠

قال (المقريزى) فى حوادث عام ٨٩٦ هجرية : « وفى ليلة الثلاثاء ـ الثلاثين من شعبان ـ تراءى الناس هلال رمضان ، فلم ير أحد الهلال مع كثرة عددهم ، فاصبح الناس على أنه آخر شعبان ، وأكلوا الى الظهر ، فقدم الخبر بأن الهلال رؤى ببلبيس ، فنودى بالامساك قبيل العصر » (١٦) !! ٠

ويؤكد لنا ذلك ما كتبه الرحالة العربى (ابن بطوطة) ٠ فقد رصد حفلا لليلة رؤية هلال شهر رمضان بمدينة (ابيار) ، موقعها الآن على الخريطة مدينة (كفر الزيات) ، ففى عام ٧٢٧ هجرية قال عن احتفال هذا العام : « ولقيت بأبيار قاضيها (عز الدين المليجى) الشافعى ، وهو كريم الشمائل ، كبير القدر ٠ حضرت عنده مرة يوم الركبة (الرؤية) ، وهم يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان » (١٧) ٠

---

(٩) قال (أحمد أمين) يعرف المحتسب : « وظيفة المحتسب كانت وظيفة كبرى فى الدولة الى عهد قريب ٠ كان يختار صاحبها ممن جمع بين العلم والوجاهة ، ووظيفته مراقبة الأسواق ومراعاة الأسعار والمصالح العامة ، فمن طفف فى الكيل والميزان عاقبه ، ومن رفع السعر عاقبه » قاموس العادات والتقاليد » ـ ص ٣٥٦ ـ مكتبة النهضة المصرية الطبعة الثانية ٠

(١٠) ابن اياس ـ « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » ـ ص ٣٩٧ جـ ٤ ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤ ٠

(١١) المرجع السابق ـ ص ٢١١ جـ ٥ ٠

(١٢) المرجع السابق ـ ص ٣١٢ جـ ٥ ٠

(١٣) المرجع السابق ـ ص ٣٤٨ جـ ٥ ٠

(١٤) المرجع السابق ـ ص ٤٠١ جـ ٥ ٠

(١٥) المرجع السابق ـ ص ٤٧٠ جـ ٥ ٠

(١٦) المقريزى ـ « كتاب السلوك فى معرفة الدول والملوك » ـ ص ٨١٥ جـ ٣ ق ٢ ـ مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ ٠

(١٧) ابن بطوطة ـ « تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار » ـ ص ١٢٨ جـ ١ ٠

اننا نستطيع من غير شك من خلال ما عرضنا له من رصد تاريخى للمؤرخين (ابن اياس) ، و (المقريزى) ، والرحالة العربى (ابن بطوطة) أن نستنتج أن رؤية هلال شهر رمضان فى العصر المملوكى فى مصر كانت تستطلع فى أكثر من مكان ، سواء أكان هذا المكان فى العاصمة أو فى غير العاصمة ·

٢ ـ مسار الاحتفال بليلة الرؤية :

اتخذ مسار الاحتفال فى العاصمة فى العصر المملوكى دائما نقطة بداية ثابتة ، وهى المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) ـ كما أشرنا من قبل ـ أما نقطة نهاية الاحتفال فكانت دائما عند بيت المحتسب ، وهو الممثل للسلطان فى هذا الحفل الدينى ·

وعندما كان يرأس الحفل المحتسب (الزينى بركات بن موسى) فقد كان المسار يبدأ من المدرسة المنصورية ببين القصرين ، ثم الى (الامشاطين) الى (سوق مرجوش) الى (الخشابين) الى (سويقة اللبن) الى بيت المحتسب (الزينى بركات) نفسه · نستنتج ذلك من وصف (ابن اياس) لمسار احتفال عام ٩٢٠ هجرية ، والذى قال فيه :

« ··· ووقدوا (وأوقدوا) له الشموع على الدكاكين ، وعلقوا له التنانير والأحمال الموقودة بالقناديل من الأمشاطين ، الى سوق مرجوش ، الى الخشابين ، الى سويقة اللبن ، الى عند بيته » (١٨) ·

أما عندما كان يتغير المحتسب بآخر ، فكان من الطبيعى أن ينتهى موكب ليلة رؤية هلال رمضان عند بيت هذا المحتسب الجديد ·

وحينما تصدر القاضى (عبد العظيم) المحتسب موكب رؤية هلال شهر رمضان عام ٩٢٥ هجرية تغير خط سير الاحتفال وانتهى الى بيته هو أيضا : « فلما رأى الهلال ، وانفض المجلس قام القاضى عبد العظيم وركب من المدرسة المنصورية ··· ومشت قدامه السقاءون بالقرب كما كان يصنع بركات بن موسى المحتسب ، فاستمر فى هذا الموكب (الحفل) من بين القصرين الى بيته الذى فى باب النصر » (١٩) ·

ويختلف مكان انتهاء حفل ليلة رؤية هلال شهر رمضان فى المدن والقرى عن مثيله فى قلب العاصمة فى العصر المملوكى · ففى المدن يرأس الحفل قاضى المدينة ، حيث يبدأ من داره ، وينتهى بعد طوافه بداره كذلك ·

قال الرحالة (ابن بطوطة) فى وصف مسار الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان بمدينة (أبيار ـ السابق الاشارة اليها ، عام ٧٢٧ هـ :

« يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضى . ويقف على الباب نقيب المتعممين ، وهو ذو شارة وهيئة حسنة ، فاذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ، ومشى بين يديه قائلا : باسم الله ، سيدنا فلان الدين (!) فيسمع القاضى ومن معه ، فيقومون له ، ويجلسه النقيب فى موضع بليق به ، فاذا تكاملوا هنالك، ركب القاضى وركب معه أجمعون وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع خارج المدينة ، وهو مرتقب الهلال عندهم ، وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش ، فينزل فيه القاضى ومن معه ، فيرتقبون الهلال ، ثم يعودون الى المدينة بعد صلاة المغرب ، وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس ، ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع ، ويصل الناس مع القاضى الى داره ، ثم ينصرفون · هكذا فعلهم فى كل سنة » (٢٠) ·

٣ ـ المشاركون فى الاحتفال :

يضم الاحتفال فى العاصمة كل من :

(أ) المحتسب : وهو أعلى سلطة فى الاحتفال·

(ب) القضاة الأربعة : وهم يمثلون المذاهب الاسلامية الأربعة وهى : الشافعية ، والمالكية ، والحنفية ، والحنبلية ·

(جـ) حاملى الشموع الموقدة ، والفوانيس . والمناجنيقات ، ومجامر البخور ، وكذلك السقائين ، ولاعبى الأكرة أو (الكرة) ·

---

(١٨) ابن اياس ـ « بدائع الزهور فى وقائع الدهور »ـ ص ٣٩٧ جـ ٤ ·

(١٩) المرجع السابق ـ ص ٣١٢ جـ ٥ ·

(٢٠) ابن بطوطة ـ « تحفة النظار ···· » ـ ص ٢٨جـ ١ ·

أما فى المدن فيضم الاحتفال كل من :

(أ) القاضى ·

(ب) فقهاء المدينة ·

(جـ) نقيب المتعممين ·

(د) أهالى المدينة ·

كانت ليلة رؤية هلال شهر رمضان فى العصر المملوكى ينتظرهـا أغلب الناس على أحر من الجمر ، شـوقا الى مجاهدة النفس مع مشـاق الصـيام ، على الرغـم من مكابدة الجوع الذى فرضه الحكام قهرا عليهم طوال العام ·

ومن تحصيل الحاصل فى ذلك العصر القول بأن الشعب المصرى المغلوب على أمره لم يـكن يطيـق تضارب آراء من بيدهم الأمر عند تحديد بداية شهر الصيام المعظم · كان يتذمر ، ويرفض ، ويقلب الدنيا رأسا على عقب اذا ما حدث هذا التضارب ، وكأنما كان واقفـا لحكامه المماليك (ينتظر لهم السقطة واللقطة) ـ على حد تعبير القول الشعبى الشائع ·· !

وصف (ابن اياس) ارتباكا حدث فى تحديد ليلة رؤية هلال شهر رمضان عام ٨٨٢ هجرية ، فقال : ··· وفى رمضان وقع بعض اضطراب ، وسبب ذلك أن مضى الثلاثون من شعبان ولم ير الهلال ، فأكل غالب الناس فى أول يوم من رمضان ، فنادى القاضى الشافعى بالامسـاك ، فثار عليه العوام ، وقصدوا الاخراق به (!) ، فثبت برؤية الهـلال قرب الظهر ، ولكن فطر غالب الناس فى ذلك اليوم » (٢١) ·

ولم تكن تلك الحادثة هى الوحيدة فى تاريخ الشـعب المصرى مع حكامه المـماليك فى تذمره العنيف ضـد مماليكه ، فقد روى (ابن اياس) كذلك حـادثة أخـرى وقعت فى عـام ٩٢٧ هجرية ، وجاء فيها : « ·· وفى شـهر رمضان كان مستهله يـوم السبت ، وكان الهـلال عسر الرؤية على خمس درج ، وقيل أربع درج فى تلك الليلة ، بحيث أن الميقاتيـة حكموا أحد نـواب الشافعية ، فشكوا الناس فى ذلك ، وحصـل لزكريا (غـاية المقت) من الناس ومن ملـك الأمـراء · وما قاسى (زكريـا) خيرا بسـبب ذلك » (٢٢) ·

هـذا المقت الذى حصـل من الناس لزكريا ولغير زكريا من حكامهم علام يدل ؟!

ألا يدل ذلك على مدى حرص الشعب المصرى على صحة أداء ركن هام من أركان دينه ، وهو الصيام ، وألا يمس فى شىء من عقيدته الدينية الغراء ؟ ·· أو ان هذه الحادثة تعد مجرد تنفيس عن كبت حبيس يخمش الصـدر بظفـر ، ناله التقليم من حاكم يرتدى عباءة الدين والدين منه براء ؟!

هذه مسألة للأمانة تحتـاج الى بحث عميق أعمق من هذه الوقفة التى نقفها هنا فى عجالة على غير مهل ·· !

ليلة الرؤية فى العصر العثمانى :

وصف المهنـدس والجغرافى والأثرى الفرنسى (ادم فرانسوا جومار)
Edme Francois Jomard

عضو الحملة الفرنسية على مصر فى الفترة بين سنتى ١٧٩٩ و ١٨٠١ ميـلادية فى الجزء الثامن عشر من الطبعة الحديثـة للطبعة الفرنسية الثانيـة من كتاب (وصف مصر) موكب ليلة رؤية هلال شهر رمضان فقال : « ··· ويبدأ رمضان مع ميـلاد هلال هذا الشهر ، ويعلن عن ذلك موكب احتفالى يسبق بداية الشهر بيومين · ويتكون هذا الموكب من حشد كبير من الرجال ، يحمل بعضهم المشـاعل وبعضهم الآخر يحمل عصى ، يقومون بأداء حركات مختلفة بهـا · ويفتتح سير الموكب آلاتية [جمع آلاتى] يمتطون ظهور الجمال ، يضربون كوسا معدنية ، بينهما يمتطى آلاتيـة آخرون ظهور الحمير ، ويضربون

---

(٢١) ابن اياس ـ « بدائع الزهور فى وقائع الدهور »ـ ص ١٣٦ ج ٣ ·

(٢٢) المرجع السابق ـ ص ٤٠١ ج ٥ ·

(٢٣) جومار ـ « وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل »ـ ص ٣١٣ ـ ترجمة : أيمن فؤاد سيد ـ مكتبة الخانجى بالقاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٨٨ ·

كذلك على الطبل ، أو يعزفون على بعض آلات النفخ الأكثر صخابة ، والتى يمكن أن نتصورها · ويأتى بعد ذلك رجال يرتدون لباسا أحمر · وعلى رءوسهم قلنسوات عالية ، متصل بها ثوب أبيض فضفاض يسقط على الظهر ومقدمة القلنسوة مزينة بالنحاس ، وهو لباس مشابه للباس الانكشارية ، ويختم الموكب شيوخ ممتطين صهوة خيول مجللة بفخامة » (٢٣) ·

واذا كان هكذا وصف عين الغازى الفرنسى لمراسم الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان فى القرن التاسع عشر ، فان عينا أخرى انجليزية استطاعت أن ترصد نفس الظاهرة بعدها بحوالى ربع قرن من الزمان على أرض مصر ذاتها ·

هذه العين الانجليزية هى عين المستشرق الانجليزى (ادواد وليم لين)

قال (لين) واصفا : « تسمى الليلة التى يترقب فيها هلال رمضان ليلة الرؤية ، فيذهب نفر من الناس عصر اليوم السابق ، أو قبل ذلك ، ليقضوا بضع ليال فى الصحراء ، حيث يصفو الجو خاصة ، لرؤية الهلال الجديد · اذ أن الصيام يبدأ فى اليوم التالى لرؤية الهلال ، فاذا تعذرت رؤيته بسبب السحب ، بدأ الصوم عندما يتم شعبان ثلاثين يوما · وتكفى شهادة المسلم الواحد أنه رأى الهلال لاعلان الصيام » (٢٤) ·

ويصف المستشرق الانجليزى المظاهر الاحتفالية التى كانت تواكب هذا الاحتفال الدينى الشعبى ، فيقول : « فى مساء ذلك اليوم يسير موكب المحتسب ، ومشايخ الحرف المتعددة الطحانين ، والخبازين ، والجزارين ، والقصابين ، والبدالين ، وباعة الفاكهة ، ومعهم بعض أعضاء آخرين من هذه الحرف ، فرق من الموسيقيين ، وعدد من الفقراء ، يتقدمهم أو يتخللهم فرق من الجنود ، من القلعة الى مجلس القاضى ، وينتظرون هناك عودة أحد المرسلين لرؤية الهلال ، أو شهادة أى مسلم آخر على انه رآه ، وتزدحم الشوارع التى يمر بها هذا الموكب بالمشاهدين على الجانبين · وجرت العادة فى هذا الموكب على أن تقاد خيول مسرجة بأجمل السروج · غير ان الموكب المدنى والدينى استبدل بأكثره عرض عسكرى تافه · ويتكون موكب ليلة الرؤية الآن من مشاة النظام خاصة · ويتقدم حاملو المشاعل كل فرقة من الجنود ويتبعونها ، لينيروا لهم الطريق عند العودة ، ويتلوهم شيخ حرفة ما وآخرون من اتباعه وعدة فقراء يصيحون طوال الطريق : (الصلاة الصلاة ·· صلوا على النبى عليه السلام) ، ويفصل كل فرقتين أو ثلاث فاصل عدة دقائق · ويختم المحتسب وتابعوه الموكب · وعندما يصل خبر رؤية الهلال الى مجلس القاضى ، يقسم الجنود والمجتمعون الآخرون أنفسهم الى عدة فرق ، تعود احداها الى القلعة ، ويجول الآخرون فى الأحياء المختلفة صائحين : (يا أمة خير الأنام ·· صيام صيام) ، وعندما لا يرى القمر هذه الليلة ، يخبر الشعب بهذا القول : (غدا فى شهر شعبان ·· فطار فطار) ويقضى الناس على العموم شطرا كبيرا من الليل (عندما يعلن بدء الصيام فى الغد) فى الأكل والشرب والتدخين ، ويبتهجون كما يبتهجون عادة عندما يخلصون فى شقاء صيام اليوم · ويضاء داخل المساجد هذه الليلة كما تضاء فى الليالى التالية ، وتعلق المصابيح عند مداخل المساجد وفوق شرفات المآذن » ·

واذا كانت عيون الأجانب قد استطاعت أن ترصد ظاهرة الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان ، بعناية واهتمام فى العصر العثمانى ، فان عينا أخرى مصرية استطاعت بدقة ومهارة شديدتين أن ترصد هذه الظاهرة الاحتفالية مرات عدة متتالية · هذه **العين المصرية هى عين (عبد الرحمن الجبرتى) الشيخ المؤرخ الشاهد على عصره** ·

ذكر (الجبرتى) أحداث هذه الظاهرة الاحتفالية الدينية الشعبية عند أعوام ١٢١٣ و ١٢١٥ و ١٢١٦ و ١٢١٧ و ١٢١٨ و ١٢١٩ و ١٢٢٠ و ١٢٢٢ و ١٢٣٢ و ١٢٣٦ هجرية ، فقال ـ على سبيل المثال ـ فى أحداث شعبان

---

(٢٤) ادوارد وليم لين ـ « المصريون المحدثون ـ شمائلهم وعاداتهم » ـ ص ٣٩٩ ـ ترجمة : عدلى طاهر نور ـ دار النشر للجامعات ١٩٧٥ ·

عام ١٢١٣ هجرية الموافق فبراير ١٧٩٩ ميلادية: « ... وفى سادس عشرينه نادوا للناس بالأمان وفتح الأسواق ليلا فى رمضان حكم المعتاد ... وفيه عرض (حسن أغا محرم) المحتسب لسارى عسكر أمر ركوبه المعتاد لاثبات هلال رمضان . فرسم له بذلك على العادة القديمة ، فاحتفل لذلك المحتسب احتفالا زائدا ، وعمل وليمة عظيمة فى بيته أربعة أيام ، أولها السبت ، وآخرها الثلاثاء ، دعا فى أول يوم العلماء والفقهاء والمشايخ والوقاجلية وغيرهم ، وفى ثانى يوم التجار والأعيان ، وكذلك ثالث يوم ، ورابع يوم دعا أيضا أكابر الفرنساوية وأصاغرهم . وركب يوم الثلاثاء بالأبهة الكاملة زيادة عن العادة وأمامه مشايخ الحرف بطبولهم وزمورهم ، وشق القاهرة على الرسم المعتاد . ومر على قائمقام وأمير الحاج وسارى عسكر بونابرته . ثم رجع بعد الغروب الى بيت القاضى ببين القصرين ، فأثبتوا هلال رمضان ليلة الأربعاء . ثم ركب من هناك بالموكب وأمامه المشاعل الكثيرة والطبول والزمور والنقاقير والمناداة بالصوم وخلفه عدة خيالة عارية رءوسهم وشعورهم مرخية على أقفيتهم بشكل بشع مهول » (٢٥) .

وفى عام ١٢١٥ هجرية لم يذكر لنا (الجبرتى) شيئا جديدا فى هذا الاحتفال سوى انه تكلف خمسين ألف درهم (٢٦) .

وفى العام التالى ١٢١٦ هجرية يذكر لنا (الجبرتى) انه خيف من عربدة عسكر الاحتلال فألغى من الاحتفال مراسمه الاحتفالية ، وان اقتصر على ذهاب الكتخدا ، الذى ناب عن المحتسب فى الذهاب الى المحكمة لاثبات رؤية هلال رمضان فى هذا العام ، ومن ثم المناداة بحلول شهر رمضان فى اليوم التالى (٢٧) .

ان القاء نظرة شاملة على ظاهرة الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان فى العصر العثمانى . من خلال ما سجله للتاريخ كل من الفرنسى (ادم فرانسوا جومار) ، والانجليزى (ادوارد وليم لين) ، والمصرى (عبد الرحمن الجبرتى) ، وبمقارنتها بمثيلتها التى سبقتها فى العصر المملوكى سيضع بين أيدينا عدة تغيرات ثقافية ألمت بالظاهرة على مدار السنين ، ومن أهم هذه التغيرات الثقافية : ـ

١ ـ ظهور عنصر الموسيقا فى المواكب الاحتفالية فى العصر العثمانى ، الأمر الذى لم يكن موجودا من قبل فى العصر المملوكى .

٢ ـ مشاركة مشايخ الحرفيين فى مواكب ليلة الرؤية كل عام فى العصر العثمانى ، بشكل يشخص المهن الشعبية داخل الاحتفال ، فى حين اقتصر الأمر فى العصر المملوكى على مشاركة طوائف شعبية لها وجود لازم وحيوى فى الاحتفال ، كالمشاعلية لانارة الطريق ، والمبخرتية لاطلاق البخور على المحتفين ، والسقائين لارواء ظمأ الناس المشتد عليهم عند الازدحام للفرجة والمشاركة فى طقوس الاحتفال .

٣ ـ دخول فرق نظامية عسكرية ضمن مكونات عروض الاحتفال بليلة الرؤية فى العصر العثمانى ، فى حين لم يشر الى وجود مثل هذا التقليد مؤرخو العصر المملوكى من قبل ولا ألمحوا اليه من قريب أو بعيد .

٤ ـ الاحتكام الى قواعد الحساب والقوانين الأجنبية فى استطلاع هلال شهر رمضان فى العصر العثمانى ، عندما تتعذر الرؤية وتتضارب الأقوال ، وكمثال لذلك ما ذكره (الجبرتى) فى

---

(٢٥) عبد الرحمن الجبرتى ـ « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » ـ ص ٢٤٨ ج دار الجيل ـ بيروت ـ بدون تاريخ .

(٢٦) المرجع السابق ـ ص ٤٠٥ ج ٢ .

(٢٧) المرجع السابق ـ ص ٥٠٩ ج ٢ ، ويمكن الرجوع الى ما ذكره (الجبرتى) بخصوص استطلاع هلال شهر رمضان عام ١٢١٧ هجرية من ٥٤٨ ج ٢ ، وعام ١٢١٨ هجرية ص ١٦٣ ج ٢ ، وعام ١٢١٩ هجرية ص ٣٦ ج ٣ ، وعام ١٢٢٠ هجرية ص ٩٣ ج ٣ ، وعام ١٢٢٢ هجرية ص ٢٢٢ ج ٣ ، وعام ١٢٣٢ هجرية ص ٥٦٢ ج ٣ وعام ١٢٣٦ هجرية ص ٦٢٨ ج ٣ ، ويلاحظ أن هناك عددا من السنوات لم يقف عندها الجبرتى لذكر استطلاع شهر رمضان فيها ، مثل أعوام ١٢١٤ ، و ١٢٢١ ، والفترة من ١٢٢٣ حتى ١٢٣١ ، ومن الفترة ١٢٣٣ حتى ١٢٣٥ هجرية .

عام ١٢١٧ هجرية عندما قال : « عملت الرؤية ليلة الأحد وركب المحتسب ومشايخ الحرف على العادة ، ولم ير الهلال ، وكان غيما مطبقا ، فلزم اتمام عدة شعبان ثلاثين يوما ، فانتصب جماعة

ليلة الأحد وشهدوا أنهم رأوا هلال شعبان ليلة الجمعة ، فقبله القاضى ، وحكم به تلك الليلة على أن ليلة الجمعة التى شهدوا برؤيته فيها لم يكن للهلال وجود البتة · وكان الاجتماع فى سادس

ساعة من ليلة الجمعة المذكورة باجماع (الحساب والدساتير المصرية والرومية) على انه لم ير الهلال ليلة السبت الا حديد البصر فى غاية العسر » (٢٨) ٠

٥ ـ كان الناس يتذمرون ويثيرون القلاقل والشغب والفوضى حينما تتضارب الآراء عند عدم ثبوت رؤية هلال شهر رمضان ، ثم الرجوع عن ذلك وثبوته فى العصر المملوكى ٠ أما فى العصر العثمانى فلم يشر المؤرخ (عبد الرحمن الجبرتى) الى أى تذمر من أى نوع ، تكون قد أحدثته العامة بسبب هذا التضارب ، على الرغم من حدوث هذا التضارب فى عامى ١٢١٧ ، و ١٢٢٢ هجرية ، كما ذكر (الجبرتى) ، ولكن الأمر مر بهدوء وسلام وكأن شيئا لم يكن ٠٠ !

٦ ـ كان استطلاع هلال شهر رمضان بالقاهرة فى العصر المملوكى يتم فى المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) كما حدد (ابن اياس) ذلك ، أما فى العصر العثمانى فلم يذكر أحد مكان استطلاع الهلال سوى المستشرق الانجليزى (ادوارد وليم لين) وحده دون غيره ممن تناولوا هذه الظاهرة بالعرض ، فلقد أخبرنا بأنه « يذهب نفر من الناس عصر اليوم السابق ، أو قبل ذلك ، ليقضوا بضع ليال فى (الصحراء) ، حيث يصفو الجو خاصة ، لرؤية الهلال الجديد » (٢٩) ٠

ولم يفسر لنا المستشرق الانجليزى أو يوضح كنه هذا المكان الذى بالصحراء ، والذى كان يقصدونه من كانوا يقومون برؤية واستطلاع هلال الشهر الفضيل ٠

٧ ـ انفصل مكان نقطة بداية الاحتفال بليلة الرؤية عن مكان استطلاع الهلال فى العصر العثمانى ٠ فبدلا من بدء الاحتفال من المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) فى العصر المملوكى انتقل مكان بدء الاحتفال الى القلعة فى العصر العثمانى ، وقد حدث هذا التغير نتيجة اظهار أن الحفل الدينى لصيق بمركز السلطة والسلطان ، فيزداد بذلك رصيد محبة أولى الأمر فى قلوب رعاياهم من المسلمين ٠٠ !

هذه التغيرات الثقافية التى ألمت بظاهرة (ليلة رؤية هلال شهر رمضان) بكل أبعادها التراثية الشعبية تعد أمرا طبيعيا لمدى مجاراة الظواهر الفولكلورية أيا كانت لمتغيرات عصورها، وسعة أفقها ، ومرونتها المتحركة فى تلبية احتياجات جماعاتها الانسانية التى تتطلبها

ليلة الرؤية فى العصر الحديث :

من أصدق من وصف ليلة الرؤية فى العصر الحديث كان الأستاذ (يحيى حقى) ٠ قال فى كتابه « من فيض الكريم » واصفا اياها وموكبها الشعبى الذى رآه بنفسه وبهره : « فى مقدمة الموكب موسيقى السوارى ، يبهرنا ضارب الطبلة المغلفة بجلد فوق حصانه ، ونقول فى سرنا (كيف يقود حصانه دون أن يمسك بلجامه) ، ثم تأتى شلة من المشاة فتدمع عيوننا ونحن نحس لرؤيتهم بالعزة والمتعة ، ثم ٠٠ ثم ٠٠ يا للفرحة موكب أرباب المهن الشعبية ، المعلم وحده فى تلاميذه وأولاده ٠ ها هم النجارون فى أيديهم المقدمة يمشى مشية البطل وراءه صفوف من أقواسهم ، وها هم مبيضو النحاس قد تحزموا كأنما على استعداد لدعك الأوانى بأقدامهم فى رقصة تشبه رقص حلقات الذكر ، وأخيرا ها هم الحلاقون ٠ ولكن ماذا تظنهم يفعلون ، ركب نفر منهم (عربية كارو) فى يد واحد منهم فردة حذاء قديمة ـ برطوشة ـ يتصنع أنه يحلق بها ذقن زميل له غارقة فى رغاوى الصابون ولا يأبه لمحاولاته الزوغان من هذا السلاح العجيب ٠ كان لكل مهنة رباطها وتقاليدها ومعلمها الذى يشهد للصبى ببلوغ مرتبة الأستاذ فيحق له الاستقلال فى عمله ، ينسى الصبى يومئذ من حلاوة الفرح ما أصابه من ضرب وعذاب على يد من كان يتدرب على يديه ٠ تؤلف بين الجميع تلك الليلة هزة

---

(٢٨) المرجع السابق ـ ص ٥٤٨ جـ ٢ ٠

(٢٩) ادوارد وليم لين ـ « المصريون المحدثون ٠٠٠ »ـ ص ٣٩٩ ٠

دينية فلا يصدر منهم فى هذا الموكب فعل عن زيف وافتعال » ٠

وبمرور الأيام والليالى خبا وضمر ومن ثم ٠

تقلص الاحتفال الشعبى والرسمى بليلة رؤيه هلال شهر رمضان رويدا رويدا ، وأصبح محدودا فى صورة رسمية فى ملف أرشيف المراسم الحكومية ، وظل فترة على هذا النحو الى أن أعادته الحكومة المصرية نابضا بالحياة فى أواخر شعبان سنة ١٣٧٤ هجرية ـ الموافق ابريل سنة ١٩٥٥ بموكب شعبى ورسمى (٣٠) ٠

ومع فعل عوامل التعرية الزمنية فى الظواهر الفولكلورية ، ولأنها ظاهرة فولكلورية تخضع لقانون الزمن المتغير ، بقى لنا من ليلة رؤية هلال شهر رمضان موكب شعبى احتفالى يتيم ، يطوف مرة من كل عام بين جامع (أحمد بن طولون) ومسجد (السيدة زينب) ، فى ليلة الجمعة الأخيرة من شعبان ، وبقيت لنا كلمة فضيلة الامام المفتى عن استطلاع الهلال ، عبر سماعات الراديو وشاشات التليفزيون ، واحتفالات أجهزة الاعلام بهذه المناسبة ٠

وأخيرا ، يبقى فى موروثنا الشعبى تعبير بسيط لم يمس بعد ، نردده منغم الايقاع اللفظى : « هل هلالك شهر مبارك » ٠

(٣٠) حسن عبد الوهاب ـ « رمضان » ـ ص ٣٣ ـ سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨) ـ وزارة الثقافة والارشاد القومى ـ بدون تاريخ ٠

المسحراتى

(دراسة ميدانية)

سميح شعلان

بـذة تاريخية عن السـحور والمسـحراتى

فى بداية فريضة الصوم لم يكن هناك سحور ، فقد كان الطعام والشراب ومقاربة النساء ، حراما بعد صلاة العشاء ، وكذلك لمن أفطر ونام ، حتى لو استيقظ قبل الفجر ، فانه يظل صائما حتى اليوم التالى ، ولو نام قبل أن يفطر ، كما حدث لأحد الأنصار وكان صائما ، ويعمل طول يومه فى أرضه ، فلما حضر الافطار أتى امرأته فقال : هـل عنـدك طعام ؟ قالت : لا ، ولـكن سأنطلق فأجلبه لك ، فلما عادت وجدت أن النوم قد غلبه ، فأصبح صائما ، فأجهده ذلك جهدا شديدا حتى غشى عليه ، فخفف الله عن المسلمين وشرع لهم اباحـة الطعـام والشراب ومقاربة زوجاتهم حتى مطلع الفجر وحينذاك أصبح هناك مايسمى بطعام السحور ، وبذلك أباح الله للمسلمين مالم نجده عند أهل الأديان السـابقة ، كما يوضـح ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم حين يقول :

« ان فصـل ما بين صيامنا وصيام أهـل الكتاب أكلة السـحور » ، وأكـد الرسـول على السـحور ورغب فيه لو بشربة ماء ، فيقـول : « السحور بركة فلا تدعوه ولو أن أحدكم تجرع جـرعة ماء ، فان الله وملائكته يصـلون عـلى المتسحرين » .

وقد اختلفت طريقـة التسحير لايقاظ النائمين للسحور ، من زمن الى زمن ، ففى عهد الرسـول صلى الله عليه وسلم كان بلال بن رباح رضى الله عنه يقوم بمهمة التسحير بصوته العذب الجميل ، وكان الرسول يقول : « ان بلالا ينادى بليل فكلوا واشربوا حتى ينادى ابن أم مكتوم » ، فيمسكون عن الطعـام والشراب وكافة مبطلات الصـيام ، ويستحب أن يكون السحور قرب الفجر ، كمـا كان يفعل الرسول صلى الله عليه وسلم ، فقد روى زيد بن ثابت ، قال « تسحرنا مع رسـول الله ثم قمنا الى الصلاة » فقال أنس بن مالك يسأل زيـد : « كم بين الآذان والسحور ؟ قال : قـدر خمسين آية » .

(★) راجع ابراهيم عبد العزيز ـ رمضان الذى لا نعرفه ـ ص ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ .

فيكون سحور الرسول صلى الله عليه وسلم قريبا من الفجر بحيث يفرغ منه وقد بقى على الفجر نحو عشرين دقيقة ٠

واذا كان التسحير بالآذان فى عهد الرسول ، فقد تغيرت طريقته بعد ذلك ، ففى عام ٢٣٨ هجرية كان ولاة مصر يذهبون الى جامع عمرو بن العاص فى مصر القديمة سيرا على الأقدام من مدينة العسكر وهم ينادون للسحور ، وقد سن هذه السنة والى مصر « عنبسة بن اسحاق » ٠

وفى العصر الفاطمى كان يؤذن على المساجد للسحور ، وفى أواخر العصر الفاطمى ظهر (ابن نقطة) ـ ٥٩٧ هـ) الذى كان يسحر الناس ، واخترع « القوما » لذلك ، والقوما فن شعرى شعبى له تقاليده الفنية الخاصة ٠

وراحت طائفة المسحرين بعد ذلك تتفنن فى الأناشيد والأزجال وتؤديها وفق مرور أيام الشهر الكريم ، فيها وعظ وحث على الصيام والقيام والتوبة والصدقة ، بالاضافة الى الدعوة الى تناول السحور وشرب الماء قبل موعد الامساك ، ومما كانوا يقولونه :

أيها النوام قوموا للفلاح
واذكروا الله الذى أجرى الرياح
ان جيش الليل قد ولى وراح
وتدانى عسكر الصبح ولاح
اشربوا عجلى فقد جاء الصباح

وفى القرن الثامن الهجرى كانت القناديل تعلق فوق المآذن ، لتحدد للناس مواعيد السحور والامساك ، فاذا كانت هذه القناديل مضاءة كان موعد السحور باقيا ، واذا أطفئت كان ذلك ايذانا بأن الفجر قد اقترب ٠

المسحراتى فى بورسعيد

١ ـ بين المهنة الموسمية والعادة التطوعية ٠٠

التسحير كمهنة ليس لها صفة الاستمرار بحيث تكون مصدر عيش للقائم بها ، لذلك حاولنا تتبع أصحاب ذلك التقليد لنتعرف على المهن الأصلية التى تساعدهم على متطلبات الحياة على مدار العام ٠

يشير البعض الى أن بعض من قام بالتسحير فى بورسعيد منذ أكثر من خمسين عاما كان متطوعا لا يؤجر ، اذ أنه لم يكن فى حاجة الى ذلك الأجر وانما كان يبتغى مرضاة الله ، ويعتبر قيامه بهذا الدور لونا من ألوان الخير ينبغى على كل قادر على فعله أن يفعله ٠ « كانت فيه ناس بتسحر لله ، ناس مبسوطة ومعروفة فى الحى ، بتكسب ثواب » (١) ٠

هذا بالنسبة للمتطوعين واعتبار أن ما يقومون به عادة لا تنقطع ، وبالاضافة اليهم كان هناك المرتزقون وأغلبهم من الفقراء الساعين للرزق فى شهر تكثر فيه الخيرات والخيرين ، وكان بعضهم فى خدمة المساجد ، والبعض الآخر فى أعمال الدفن وخدمات الجنائز ، ويشير محمد عبد القادر الى أن أغلب المسحرين فى ذلك الوقت كان يعمل فى غير أيام رمضان بائع « سريح » أى متجول ٠

بالاضافة الى أولئك هؤلاء الذين رغبوا فى المهنة لما فيها من مفردات قولية غنائية تتفق وما لديهم من ميل نحو هذا اللون من الأداء الفنى ٠

٢ ـ العلاقة بين المسحراتى وزبائنه ٠٠

نستطيع القول بأن من قام بالمهنة متطوعا كان يختار زبائنه من أقاربه وأصدقائه وأهل حارته مثلا ، أما المرتزقون فكان لكل منهم زبائنه المعجبين بأسلوبه فى التسحير واعتادوا عليه ، وكانت العلاقة بينهما تتعدى الايقاظ لتصل الى حدود الاستحسان والتحسين ، بمعنى أن الشكل الفنى الذى كان يتبعه كل مسحر فى ايقاظ زبائنه ، أنتج لونا من ألوان الاستجابة لمنتجه الفنى والانصات له واستحسان الطيب منه ، وطلب تكرار حكاية بعينها ، الأمر الذى دفع

(١) أحمد عبد الهادى ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٧ ٠ بورسعيد ٠
(٢) رجب حسن بدوى ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٢ ـ بورسعيد ٠

المجيدين من المسحراتية ، وأصحاب الفهم الفنى للأقوال المصاحبة للتسحير للسعى نحو التحسين والاضافة ، بحيث تجذب ابداعاتهم القولية مزيدا من الاستحسان ومزيدا أيضا من الزبائن ومن ثم من الخير فى شهر الخيرات ٠

يقول رجب حسن بدوى ، الشهير « بأبو حسن » نسبة لأكبر أبنائه : ـ

ـ « الزبون يجيلى من قبل شهر رمضان ، ويقوم جايبلى ورقة كده ويقوللى هتيجى تسحر فلان وفلان وفلان فى البيت الفلانى فى الحتة الفلانية » ٠

ـ « أنا كان عندى فى شارع الأمين والسواحل راجل اسمه « نصر الكتبى » ، كان مقاول حديد ، كان عندى سبع أسر فى البيت اللى هو فيه ، تعرف لما كنت أروح أسحر نصر الكتبى ، كانوا ينزلوا لى البنات ، اللى معاهم ملبسات واللى معاهم فستق ، واللى معاهم شكلتات ، ويحطوا فى جيوبى ، ويدونى فلوس ، والنبى تقول لنا القصة الفلانية ٠٠٠ آه أقول لهم ، أديلهم كلمتين منها من اللى همه نفسهم فيه » ٠

ـ « العيال كانوا يمشوا ورايا كتير وليا أصحابى رجاله ، كانوا يمشوا معايا » ٠

ـ « فيه بيوت أعديها لأنها مهياش زباينى ، وفيه زبونين ليا فى البيت ده ، وفيه زبونين لواحد مسحراتى زيى فى البيت نفسه ، اللى ييجى قبل التانى يقف يسحر وزميله يستناه ، يروح ياخد بيت ولا حاجة ، على مدة ما يخلص ييجى يسحر زباينه » ٠

ـ « قصة الجمجمة كنت مركبها جديد ع التسحير ، هيه مبتتقالش ف التسحير ، هيه لها طريقة غير كده ، قدرنا نمشيها ع التسحير ٠

وكما أسلفنا فان تلك العلاقة التى كانت تدفع نحو مسحر بعينه دون الآخرين ، وحرية الاختيار من بينهم دون الالتزام بمسحر معين لحى معين أو لشارع أو حارة أو فئة أو أصحاب مهنة ، هذه العلاقة ساهمت بشكل مباشر فى المنافسة بين « المسحراتية » ، بحيث يحتفظ كل منهم بأحسن ما سمع من سابقيه فى المهنة ، بل ويضيف كما فعل « أبو حسن » وأضاف مما سمع من حكايات الشاعر متمثلة فى حكاية « الجمجمة » بالاضافة الى رصيده مما حفظ عمن سبقه فى التسحير ، ولا نستطيع بالطبع أن نضع فى كفة الاجادة كل الأثقال للاستحواذ على أكثر عدد من الزبائن ، فلا يمكن تجاهل حرص الغالبية على عدم تغيير المسحراتى الذين اعتادوا عليه ، حرصا منهم على العادة ذاتها أكثر من حرصهم على شخص المسحراتى ، وانقطاع العادة فى المعتقد الشعبى فأل سىء ، بالاضافة أيضا الى العطف على «المسحر» باعتباره من الفقراء الذين تجوز عليهم الصدقة ، اللهم الا اذا ساهمت المنية أو توقف المسحر ذاته عن التسحير ، هنا تكون الحرية فى الاختيار للزبون وتنطلق من اعتبارات عدة ، تتفق وفهم ذلك الزبون لدور المسحراتى والعلاقة بينهما ، وقد تصل هذه العلاقة حد التلقى والالتقاء الفنى ، وقد تنتهى عند البعض دون أن تجاوز حدود الايقاظ فقط ، لكنا نستطيع القول أن الغلبة فى أكثر الأحيان كانت لصالح العلاقة الفنية ٠

يقول أحمد عبد الهادى مشيرا الى ما أسلفنا : ـ

ـ « المسحراتية كانوا يختلفوا عن بعض ٠٠ لو كنت عايز واحد يسحرنى السنة دى نقوله احنا (هنوضبك) (١) أو (هنرتبك) (٢) تعمل حسابك تسحرنا السنة دى ٠٠ ولو كان فيه واحد تانى كان بييجى يسحرنى مقدرش أكسر بخاطره ٠٠ ييجى برضه ، فيه ناس كان بيسحرها اتنين وتلاته مسحراتية » ٠

ويعترض محمد عبد القادر فيقول أن المسحراتية كانوا يتخصصون فى أحياء بعينها ، ولكل حى المسحراتى الخاص به ، بل أنه يضيف أن مسألة التسحير كانت تختلف من حى الى حى ، فهناك مسحراتى حى الصيادين ، ومسحراتى الصعايدة ، ومسحراتى المهن الأخرى من بحرية وبمبوطية الى آخره من المهن والأحياء ٠

ونستطيع القول أن ذلك النوع من الانتشار لبعض المسحراتية فى تجاوز احيائهم ربما عاد الى

(١) هنوضبك : أى يواظب على تسحيرهم طول شهر رمضان ٠
(٢) هنرتبك : أى يأتيهم بشكل يومى مرتب ٠

اجادتهم وتجـديدهم للفنون القولية المصاحبة للتسحير مما جذب اليهم العديد من زبائن الأحياء الأخرى ، وكما اشرنا الى أن ذلك الانجذاب لم يكن فى كثير من الأحيان على حساب مسحر الحى ، بل مضافا اليه ٠

٣ ـ المسحراتى بين الأمس فى القاهرة واليوم فى بورسعيد :

كان المسحراتى فى بورسعيد يتبع نظاما يسير عليه أثناء قيامه بالتسحير ، هذا النظام كان الاعتقاد الأول أنه نظام خاص بمدينة بورسعيد ، قد أخذ عن النظام الذى كان يسير عليه المسحراتى فى دمياط ، وذلك لأن أغلب الاخباريين أجمعوا على أن « المسحراتية » كان معظمهم ينتمون الى دمياط ٠ الا أننا لاحظنا أن هـذا النظام أقرب ما يكون الى ما اتبعه المسحراتى فى القاهرة قبل انشاء بورسعيد بما يقرب من ثلاثين عاما ٠ حيث أن « ادوارد وليم لين » فى كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » الذى أتم كتابته فى عام ١٨٣٤ يقول « فى السادس والعشرين من ديسمبر عام ١٨٣٤ ، بلغت اقامتى فى مصر سنة كاملة وبدأت الآن فى تدوين نصوص مؤلفى عن المصريين المحدثين » (١) ٠

ويتعرض « لين » لشكل التسحير فى القاهرة فى ذلك الوقت فيقول :

« فى كل ليلة من ليالى رمضان يجول المسحرون ليقولوا أولا كلمة ثنـاء أمام كل منزل يستطيع صاحبه أن يكافئهم ، وفى ساعة متأخرة يجولون ليعلنوا وقت السحور ٠ ولكل « خط » أو قسم صغير فى القاهرة مسحر ٠ ويبدأ المسحر جولاته بعد الغروب بساعتين تقريبا (أى بعد أداء صلاة العشاء) ، ممسكا بشماله طبلا صغيرا يسمى « بازا » أو « طبلة المسحر » وبيمينه عصا صغيرة أو سير من الجلد يضربه به ، ويصحبه غلام يحمل قنديلين فى اطار من الجريد ويقفان أمام منزل كل مسلم غير فقير ، فى كل مرة يضرب المسحر طبله ثلاث مرات ، ثم ينشد قائلا : عز من يقول ، لا اله الا الله ، ثم يضرب بالطريقة نفسها ، ويضيف قائلا : محمد الهادى رسول الله ، ثم يعود الى ضرب طبله ويواصل كلامه ، وأسعد لياليك يا فلان مسميا صاحب المنزل ، اذ أنه يستفهم من قبل عن أسماء سكان كل منزل ، فيحيى كلا منهم ، ما عدا النساء بالطريقة نفسها ، فيسمى أخوة سيد المنزل وأولاده وبناته الأبكار قائلا فى الحالة الأخيرة : أسعد الليالى الى ست العرايس فلانه ويضرب طبله بعد كل تحية ، وبعد أن يحيي الرجل أو الرجال يقول : ليقبل الله منه صلواته وصيامه وطيباته ويختم بقوله : الله يحفظك يا كريم كل عام ٠

وهو ينشد أمام منازل العظماء ـ فى أحوال أخرى أحيانا ـ بعد أن يقول : عز من يقول لا اله الا الله محمد الهادى رسول الله ، أغنية طويلة فى سجع غير موزون ، يبدأ فيها باستغفار الله ، ويصلى على الرسول ، ثم يأخذ فى رواية قصة المعراج وغيرها من قصص المعجزات المماثلة ، ضاربا طبله بعد كل ثانية ، ولا يقف المسحر على منازل الحزانى ٠ ويتناول المسحر على العموم من منزل المتوسط الطبقة قرشين أو ثلاثة قروش أو أربعة فى العيد الصغير ويعطيه البعض مبلغا زهيدا كل ليلة ٠٠ وكثيرا ما تعمد نساء الطبقة المتوسطة الى وضع نقد صغير ـ خمسة فضة ، أو من خمسة فضة الى قرش أو أكثر ـ فى ورقة ويقذفن بها من النافذة الى المسحر ، بعد أن يشعلن الورقة ليرى المسحر مكان سقوطها ٠ فيقرأ الفاتحة بناء على طلبهم أحيانا ، أو من تلقاء نفسه ، ويروى لهن قصة قصيرة فى سجع غير موزون ، ليسليهن ، مثل قصة « الضرتين » وهى قصة مشاجرة امرأتين متزوجتين من رجل واحد ٠ وبعض ما يرويه فى هذه المناسبات بذىء ، ويستمع اليه مع ذلك النساء فى المنازل الحسنة السمعة ٠ وهو

---

(١) ادوارد وليم لين ـ المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ـ ترجمة عدلى طاهر نور ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ـ ١٩٧٥ ، ص ٢ ٠

أمر يدل على شدة التناقض فى الخلق ٠ » (١)

واذا حاولنا اقتفاء أثر المسحراتى فى بورسعيد فى النصف الأول من القرن العشرين من خلال أحد الذين قاموا بالتسحير فى تلك الفترة « رجب حسن بدوى » لنعقد مقارنة بينه وبين نظيره فى القاهرة فى النصف الأول ولكن من القرن التاسع عشر ، ونتمم تلك المقارنة بمسحراتى اليوم فى بورسعيد ، تلك المقارنة أو المقابلة بين الأنماط الثلاثة ، تشير الى مدى الاتصال والتواصل فى المجتمع المصرى ، بالاضافة الى مدى تأثير الثقافة الغربية بما تحمله من مفردات تكنولوجية على المسحراتى كتقليد ، وقدرة ذلك التقليد على الاستمرار ٠

والمسحراتى فى بورسعيد فى بداية القرن العشرين كان يتبع نظاما يسير عليه ، فيبدأ بعد منتصف الليل فى التسحير ويدق على « البازة » احدى عشرة دقة ، هذه الدقات تسمى « تنبيه » أى أنه ينبه زبونه بقدومه اليه لايقاظه ، وبعدها يبدأ فى انشاد بعض من أبيات مسجوعه يطلق عليها « مديح » ، وهى بالفعل مدح فى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ويفصل بين كل بيتين بأربع دقات على « البازة » ، وبعد هذا « المديح » يروى المسحر قصة مسجوعة ، واذا كانت هذه القصة طويلة قسمها الى أجزاء وروى جزءا عند كل بيت ، وهو يتبع فى تقسيم القصة نوعا من التشويق لجذب مستمعيه لمتابعته ، خالقا بذلك جوا من الفرجة ، ودائما ما ينهى هذا الجزء من القصة بهذا البيت ٠

(ياللى الكرم طبعك وحسك يدوم ٠٠ يدوم لنا حسك بطول الدوام) ، وهو دعاء لصاحب البيت، ويلى ذلك « التحية » وهى لأهل المنزل الذي يقوم بتسحيره ، وهو دائما يعرف أسماء زبائنه جميعا، بل ويعرف كذلك أسماء أبناء كل زبون وأهله الموجودين معه فى البيت ، ليذكر هذه الأسماء مع بعض أبيات الدعاء وبما يتوافق مع آمال الأب أو الشخص نفسه فى الحياة ، وبالطبع يفصل بين كل بيتين مسجوعين أربع دقات على البازة ، وبعد أن ينهى تلك المقولة الثلاثية المكونة من المديح ثم التحية ينهى تحيته لزبونه بهذا الدعاء :

(أحياكم المولى الى كل عام ٠٠ وكل عام وانتوا الجميع طيبين)

وكما يشير عم « رجب » أن هذا الشكل من التسحير لا يحدث طول أيام الشهر ، كما أنه يقتصر كل ليلة على جماعة من زبائنه ، بحيث لاينال كل زبون تلك الوقفة أكثر من ثلاث الى أربع مرات على مدار الشهر كله ، وهو يمر على عدد منهم ، يعقبه فى الليلة التالية عدد آخر ، الى أن ينهى زبائنه على مدار عشرة أيام أو أسبوع حسب عددهم ، أما بقية الزبائن فيقوم بتسحيرهم بشكل جماعى (أقف على أى قرنه « ناصية » وأقوم قايل للدفعه اللى أنا مجيتش سحرتهم الليله) : ـ

وتوكل على الحى الذى لايموت

وسبح بحمده ، وكفى به بذنوب عباده خبيرا ٠٠

وتنبه يانايم وقوم ، واذكر اسم ربك الكريم الحليم الدايم ٠٠

وقول لا اله الا الله محمد رسول الله ٠٠

سحورك ياصايم ، قوم وحد الله ٠٠

كما يشير الاخبارى أيضا الى أن للامساك مقولة يتولى هو أيضا قولها ليبين لزبائنه أن وقت الامساك عن الطعام قد حان ٠٠ كما يفرق بين التوحيد (المديح) فى آخر الشهر عن المديح فى نهايته ، والتوحيد فى نهاية الشهر يطلق عليه

---

(١) المرجع السابق ص ٤٠٢ ، ٤٠٣ ٠

، الوداع » أو « الختـــامه » وســـنعرض لكافة الأشكال الأدبية المصاحبة للتسحير لاحقا ٠

وقد أشار « ادوارد لين » الى مثل تلك الأنواع من المديح والقصص والتحايا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر فى القاهرة ، كما أفاد أن ذلك النوع من القصص الفكاهية ـ كان يطلب أداؤه من المسحر ليجزى عليه فى حينه ، وقد ثبت لنا استمرار هـذا النوع والأنواع الأخـرى من القصص الدينية والمـديح حتى النصف الأول من القرن العشرين ، هذا الاستمرار الذى تلازم مـع الانتقال الى بورسعيد ، ربما يكون كما أشرنا عبر دمياط ٠

هذا الحفاظ على التقليد والاحتفاظ به بدرجة طيبة من النقاء ، يشير الى دخول مؤثرات الحذف والاحلال فى القاهرة بشكل أكثر قوة وتأثيرا عن غيرها من محافظات مصر ، ولعلنا نستطيع القول أن احتفاظ « البورسعيدية » بهذا التقليد حتى عام ١٩٦٧ قبل التهجير ، يؤكد على خصـوصية تلك الجماعة الوافدة وحرصها على مفردات هويتها وثقافتها فى مقابل ثقافة الغرب الماثلة أمام أعينهم فى حى الأفرنج ، خاصة أن ذلك التقليد يخص عقيدتهم ، التى هى أساس الحفاظ على الهويه فى مقابل العقيدة المختلفة والثقافة المغايرة ٠ وليس معنى هذا بالقطع عـدم التأثـر بتلك الثقافات ، لكنه كان تأثرا تتفاوت درجته بمقدار ما يمثله الاعتزاز بعادة أو تقليد أو قيمة ، ولكون السحور والتسحير واحدا من أهم مفردات ثقافة المجتمع العربى والمصرى بالذات ، ولكونه يخص شـــهر رمضان صاحب أعظم اســـتقبال لدى الجمـــاعة الشعبية فى مصر ، كان هـذا التمسك بالتقليد والحفاظ عليه بهذا القدر من النقاء الذى حصلنا عليـه ٠

ورغم أن « لين » لم يطالعنا بنفس ماحصلنا عليه من المفردات الفنية القولية للتسحير ، الا أننا تمكنا من خلال ما أورده « لين » عن المسحراتى أن نشير الى بقـــاء الأنواع التى ذكرها من قصص دينية وتحايا ومديح وأيضا القصص الفكاهية ، بحيث يمكن القول بأن ماحصلنا عليه فى بورسعيد تكملة لما أشار « لين » اليه فى القاهرة قبل مائة وخمسين عاما ، ان قدرة ذلك التقليد على الاستمرار فى مواجهة الزمن والانتقال ، حتى أوائل القرن يقابله عدم قدرته على ذلك أمام الجهاز الســاحر والخطير « التليفزيون » الذى لم يبق من التقليد غير ملامح باهته يمثلها الآن فى بورسعيد مسحرها المنتشر « كوريا » الذى يطلق على نفسه « كوريا البلوكامين » ويدور « كوريا » فى أوقات السحور ، دونما حاجة اليه ، فقد تحول الناس عن الاستماع والاستمتاع بمقولات المسحر الى الجهاز الســاحر الذى أصبح يقوم بالمهمة ، بل وتفوق فيها بما لديه من وسائل التفوق المختلفة ، الأمر الذى دفـــع بالمجيدين والمبدعين من المســحرين بالتوقف عن التسحير حيث أن العنصر الدافع للاجادة والابداع قد توقف عن الاستماع والتلقى ، فبرز كـوريا البلوكامين ليجعل من التسحير نوعا من الاسترزاق فى شهر تكثر فيه الحسنات ٠ ويستخدم « كوريا » كى يلتفت اليه أو يشعر الناس بوجوده «نقرزان» كما تمسك زوجته كاسات نحاسيه ليملأ الشارع ضجيجا بايقاعهم دونما فن أو أصول ، وكما يقول أحمد عبد الهادى عنه « بيقول كلام ، لكن مفيش النظم بتاع زمان ولا الشعر بتاع زمان ، بيقول مثلا : قوم ياسى أحمـد اتسحر بقى ٠٠ سـخن الميه بقى واخلص قـوام ٠٠ المدفع هيضرب بقى وبعـدين هتعمل ايه ٠٠ آهو كلام رص طـوب وخلاص » ٠٠٠

الأقوال الفنية للمسحراتى فى بورسعيد : ـ

١ ـ المـديح ٠٠

وكما سـبق أن أشرنا الى أن « المديح » هـو البداية التى يستهل بها المســحر عمله ويليه القصة ثم التحية ، وسنعرض الآن لبعض أشكال المديح التى تمكنا من رصدها من خلال « رجب حسن بدوى » آخـر من بقى من أصـحاب تلك المهنة ، ولا يزال يحفظ جانبا كبيرا مما أنشد من قبل ويجدر بنا أن نسجل أنه ترك ذلك النوع من الفن ليمـارس فنونا أخرى مثل أغانى الضـــمة والسمسمية والموال ، تلك الأنواع التى ـ كمـا يقول ـ شدى بها أيضا على طول أيامه ، الأمر الذى يشير الى أن هذا الرجل قد مارس التسحير كلون من ألوان الفنـون المتفقة مع ميولة الفنيـة

ومواهبه الأصيلة والمتأصلة فيه ، بحيث أصبح من القلائل الذين أجادوا فى فنون التسحير ومن القلائل أيضا الذين احتفظوا فى ذاكرتهم بمجميع مفرداته القولية وحتى يومنا هذا ·

والمديح ـ كما يقول ـ يكون على هذا النحو من الأشكال : ـ

أ ـ يا قلبى زيد وامدح جمال النبى ··
طه بن رامه الهاشم الزمزمى ··
وف الهجير جاتله الغزال والجمل ··
والضب والتعبان ووحش الجبل ··
لما ظهر نور النبى المكتمل ··
تخشى البدورا (١) نور ضيا طلعته ··
تخشى البدورا كلها نور ضياه ··
احمد رسول الله ختام لانبيا ··
يابخت من شاهد وجاور حداه ··
وحج طيبه (١) والمقام واعتمر ··
بالله ان زرت الحما ياحمام ··
وطفت باركان الحما مسرعا ··
بلغ سلامى عند باب السلام ··
وقول سلام الله من عاشق ··
اليك يامن كان تظله الغمام ··

ب ـ بديت باسم الله ابدى الكلام ··
انى توكالى (٢) واعتمادى عليه ··
يارب ياقادر يامنشى الأنام ··
احسن وقوفى ياكريم بين يديك ··
يارب قربنا بعفوك ورضاك ··
اله السماء لم قصدت غير بابك ··
ورحمتك يارب سبقت عذابك ··
رب السماء لم تخيب فيك ظنى ··
لأننى يارب قاصد جنابك ··
ياباعث الأرزاق ياكنز العطا (٣) ··
ياحق يامعبود يامن للنوى فالق ··
وحق آياتك ياربى ودين الاسلام ··
آنا ما اعبد المخلوق وأنت الخالق ··
يامصطفى يابشير ياغائث (١) المقصد ··
جرت الغزال والبعير واتقام لك المشهد ··
وابدا كلامى بمدحك يانبى المطلوب ··
أكم مديقه (٢) تفرجها ع المكروب ··

جـ ـ عرفات يقول للنبى لاسكن على بابك ··
وأشاهدك يانبى وأبقى من احبابك ··
شار النبى ياجبل روح والزم اخطابك ··
لم يكمل الحج ياعرفات الا بك ··
يارب بالمصطفى يارب بكتابك ··
تغفر ذنوبى وتجعلنى من احبابك ··
كشفت خديجه على خد النبى نور ··
فرحوا الصحابه وقالوا شمعنا نور ··
لك جوز عيون يانبى جل الذى صور ··
لولاك يازين لم كان القمر نور ··

د ـ ياقلبى زيد وامدح جمال النبى ··
طه بن رامه الهاشم الزمزمى ··
الى فى مكه وف المدينه ربى ··
الزين جعلته ياكرام مكسبى ··
وف الهجير جاتله الغمام ظلته ··

هـ ـ يانائما مستغرقا فى المنام ··
قوم وحد الحى الذى لاينام ··
مولاك يدعوك الى بابـه ··
وأنت مشغولا بطيب المنام ··
الحق صلاة الصبح فى وقته ··
والحق صلاة الخمس ويا الكرام ··

---

(١) البدورا : جمع بدر بمعنى قمر ·
(١) طيبة : يقصد بها المدينة المنورة ·
(٢) توكالى : توكلى ·
(١) يا غائث : يا مغيث ·
(٣) العطا : العطاء ·
(٢) مديقة : ضيق ·

والمديح يتفق كل الاتفاق مع مناسبة شهر رمضان بوصفه شهرا مباركا له خصوصية دينية على خلاف كل شهور العام ، لذلك يتجه الى الرسول صلى الله عليه وسلم ويظهر فى عمق العلاقة الروحية بين المتسحرين ومحمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام ، وكما سيتضح لنا فان المسحراتى بصفته الانشادية يعبر عن رأى الجماعة من خلال مايقول ، وتلك العلاقة يحافظ عليها كافة المبدعين الشعبيين آملين بذلك فى رضا الجماعة وفى تلقيهم وتبنيهم لما يقولون .

وتبلغ الرؤية الشعبية لمدح الرسول فى رقم (ج) قمة تصويرها وتصورها لجبل عرفات كواحد من أهم المقدسات الدينية ، وهو يتوسل الى النبى صلى الله عليه وسلم للبقاء الى جانبه ليستمتع برؤيته ، والاشارة هنا خفية لقدرة الرسول ، وقدره لدى المؤمنين به . هذه القدرة التى تجاوزت حدود التأثير البشرى لتصل الى الجماد ممثلا فى جبل عرفات ، والاختيار هنا لجبل عرفات يوضح القدرة الشعبية على التمييز والتصور ، فالجماد المختار لمخاطبة الرسول صلى الله عليه وسلم ليس كأى جماد ، لكنه جماد له صفات خاصة مقدسة تتوافق مع شخص الرسول ، وقدره وعظمته من خلال الرؤية الشعبية القادرة فى أغلب الأحيان على التعبير المتميز ، كون هذا الابداع يمر دائما برؤى جماعية تتناوله بالتنقيح والتحسين حتى ينطبق على الموضوع الذى يعبر عنه فى المناسبة التى يلقى فيها ويتناسب مع مفردات قيم ومثل ومعتقدات المتلقين له .

٢ ـ القصص : ـ

وكما أشرنا أن هناك نوعين من القصص يلقيهما المسحر على المتسحرين النوع الأول القصص الدينية ، وتشمل أنواعا مختلفة من المعجزات التى ترتبط بالأنبياء والصحابة ، ويعد هذا النوع من القصص المقولة القصصية الرئيسية لكونها تناسب فى أحداثها مع روح شهر رمضان الدينية ، أما النوع الثانى فالقصص الفكاهية وهى مقولة قصصية ثانوية يطلب من المسحر فى بعض الاحيان انشادها ، وسنتعرض لكلا النوعين بعد عرض كل منهما ..

أ ـ القصص الدينية ..

قصة الجمل

١ ـ كان النبى والصحابه جالسين صفين ..

٢ ـ متجمعين بابن رامه سيد الكونين ..

٣ ـ الا وأتاهم جمل يبكى بدمع العين ..

٤ ـ قال السلام للنبى منى اليك يازين ..

٥ ـ قاله عليك السلام يادى (١) الجمل مالك ..

٦ ـ لابد ماجايلى تشكى من عيا حالك(٢)..

٧ ـ قاله يانبى آنا ماجيت الا لك ..

٨ ـ م الى جرالى يانبى أنبيك (٣) وآسالك (٤) ..

٩ ـ يامصطفى لى حكاية تنكتب ف أوراق ..

١٠ ـ بينى وبين صاحبى يا صفوة الخلاق (٥) .

١١ ـ أيام صبايا يانبى يازكى الأخلاق ..

١٢ ـ كان عزمى تحت الحمول امشى ولم أنعق (٦) ..

١٣ ـ كان لى خطا ف الطريق امشى ولا أبالى ..

١٤ ـ لو كانت حمولى حجارة لم كان على بالى ..

١٥ ـ وكان ييجى صاحبى كل يوم ويشوفنى آنا مالى ..

١٦ ـ يزيد عليقى يازين ويتوصى بجمالى ..

١٧ ـ لمان أن أتانى العيا (٧) يانبى حملت

١٨ ـ وبركت (٨) وضعفت بعد الغندره والحيل (٩) ..

---

(١) يادى : يا أيها .

(٢) عيا حالك : اعياؤك وضعفك .

(٣) أنبيك : أنباك .

(٤) اسالك : أسالك .

(٥) الخلاق : الخلق .

(٦) لم أنعق : لم أكل .

(٧) العيا : المرض .

(٨) بركت : برك الجمل أى وهن وضعف .

(٩) الغندرة والحيل : الشباب والقوة .

١٩ ـ بيمر يوم صحبى ولاقنى مسقوم (١٠) ٠

٢٠ ـ عيـان ولا ليش جلد (١١) أقدر أهم

٢١ ـ قال : الجمـل ده حاله أصـبح بحـال الشوم (١٢) ٠٠

٢٢ ـ بكره أدبحه واشـــترى غيره جمـــل مخزوم (١٣) ٠٠

٢٣ ـ بكره أدبحه واشترى غيره جمل عالى ٠٠

٢٤ ـ ينفع لشيلى (يانبى) ف وقت أحمالى ٠٠

٢٥ ـ لما سمعت الكلام من صاحبى ياهادى ٠٠

٢٦ ـ بكيت على سقم حالى بعد اجهادى ٠٠

٢٧ ـ واصـــوم ف حـــولى يانبى ف ضرب واستعظام ٠٠

٢٨ ـ خايف من الدبح والسكين مع الجزار ٠٠

٢٩ ـ مالقيت سواك يانبى أحمد مجير الجار ٠٠

٣٠ ـ تجيرنى م الدبح والسكين مع الجزار ٠٠

٣١ ـ واختم كلامى بمدحك يانبى استفتاح ٠٠

٣٢ ـ يامن تسلم عليك السمس كل صباح ٠٠

٣٣ ـ ما احلا مديحك يانبى وما أخفـــه ع المداح ٠٠

٣٤ ـ آنا ان مدحت النبى لم عاد على جناح ٠٠

وهذه القصة فى ظاهر محتواها مجرد شكوى على لسان بطلها (الحيوان) لرسول الله صلى الله عليه وسلم ، لكن هذه الشكوى البسيطة فيهـا احالة الى السلوك العام والى قيمة الوفاء المفقودة ليس بين الجمل وصاحبه فحسب ، لكنها تتعدى هذا لتشير الى العلاقات البشرية بعامة ، والشكوى هنا لمن ؟ لرسول الله وعلى مشهد من الصحابة ، وهى شكوى على مدار الشهر الكريم لا أظنها تدفع الى الاعتقاد بمعجزات الرســول فحسب ، حيث الحديث المتبادل بينه وبين الحيوان وانما تدفع الى استنكار العلاقات المصلحية التى تخلو من كل قيم الرحمة والوفاء ٠

وفى البيت رقـم ١٦ اشـارة الى أن صـاحب الجمل ليس جماله مما يوعز بأن العلاقة بين الجمل والجمـال تقف فى مقابل علاقتهما معا بالمالك ٠ بل أن هذا الفصل بين الجمال والمالك يشـير الى نظرة المالك النفعية لما يملك ، بعكس العامل الذى تنشأ بينه وبين شريك متاعبه علاقة طيبة تؤكدها العشرة ، خاصة عندما اختارت القصة الجمل بطلا للقصـة ٠

ب ـ قصة الثعبان ٠٠

١ ـ كان النبى ويا الصديق ٠٠

٢ ـ ف الوكر وحاسس بالضيق ٠٠

٣ ـ ف جاله ثعبان ف الطريق ٠٠

٤ ـ سد له الوكر برجليه ٠٠

٥ ـ قام لما لدغه بكى الصديق ٠٠

٦ ـ فنزلت دموعه على خد الرسول ٠٠

٧ ـ ف حس الرسول بالدموع ٠٠

٨ ـ قاله ما أبكاك يا ابو بكر ٠٠

٩ ـ قاله ثعبان قرصنى يا رسول الله ٠٠

١٠ ـ شار (١) النبى تعا (٢) ياتعبان ٠٠

١١ ـ آدى انت عبت وعيبك بان ٠٠

١٢ ـ قرصت أبو بكر الصديق ٠٠

١٣ ـ وقرصته وآهو السم اذاه ٠٠

١٤ ـ قاله آنا جيت يارسول ٠٠

١٥ ـ قصدى عشان أتملى وازور ٠٠

١٦ ـ قام سد لى الجحر برجليه ٠٠

١٧ ـ ما بحسب ان السم اذاه ٠٠

١٨ ـ وادينى جيت لعنديكم ٠٠

١٩ ـ وحقى بين أياديكم ٠٠

٢٠ ـ وان كان قتلى يرضيكم ٠٠

---

(١٠) لاقنى مسقوم : وجدنى مريضا ٠

(١١) ولاليش جلد : ليس لدى قوة ٠

(١٢) بحال الشوم : بحال العدم ٠

(١٣) الجمل المخزوم : الجمل القوى ، وخزام الجمل طريقة يتبعها الجمال للتقليل من نشاط الجمل ليتمكن من توجيهـه والتحكم فيه ٠

(١) شار : أشار ٠

(٢) تعا : تعالى ٠

٢١ ـ آدى اليوم اللى آنا بتمناه ..

وتتناول هذه القصة قصة غار حراء المعروفة ، ويهمنا هنا التناول الشعبى لهذه القصة التاريخية الحقيقية التى يطـــوع أحداثها لرؤيته المعرفية ، واختيار المبدع الشـــعبى لأنماط محـــددة من القصص الحقيقية يتوافق مع تبنيه لها، واستشعاره الشعبى الجماعى لما يمكن أن تؤكده تلك القصص من مضامين تتبناها الجماعة . ويجدر بنـــا هنـــا ملاحظة أن الراوى والقاص الشعبى غير ملزم أو ملتزم بالحقائق التاريخية بقدر مسعاه الى المضامين الخاصـــة التى تحملها القصـــة أو يحملها اياها لقدرتها على ذلك التحمل ، حتى لو كان ذلك على حساب الحقائق التاريخية ، وهو يريد فى هـــذه القصة أن يشير الى عظمة الرســـول وتأثيره فى الحيوان والانسان ، وليبرر أيضا للعقرب ـ الذى حوله هنا الى ثعبان ـ فعلته مع أبى بكر ، والتى لايستطيع القاص الشعبى أن يتقبلها دون مبرر وهو أنه كان يتمنى ـ أى الثعبان ـ أن يشاهد جمال الرسول بالاضافة الى اعتـــذاره الذى قدمه للرسول ، مع أقصى ما يمكن أن يقدمه الثعبان وهو حياته ، وربما كان هذا التفسير هو ســـبب تناول هذه الحكاية التاريخية ، لتبرر الجمـــاعة لنفسها مالم تقبله أو ترضى عنه من خلال الحقائق التاريخية .

جـ ـ حكاية مموته (ميمونه)

١ ـ اصل الحكايه يهودى وعنيد ولكن جبار .

٢ ـ على اليهود متكبر (١) صاحب خـــدم وعبيد وجوار ..

٤ ـ ف يوم اليهودى قالها يامموته ..

٥ ـ عمرك متعبديش النبى تانى ولا تنك(٣)

٦ ـ دين النصارى اليهود يامموته احسن لك

٧ ـ قومى اعبدى يامموته حجر الزنار ..

٨ ـ قالت له اخرس يايهودى ياملعون ..

٩ ـ احسن يقولم (٤) عليك المسلمين مجنون

١٠ ـ دين النبى الهادى اكمل الأنوار ..

١١ ـ قام اليهودى وجاب سلام م الماضى ..

١٢ ـ وربط ايديها ورجليها وسفوت وخزق عنيها ..

١٣ ـ ورمى مموته فى المقابر يامن حضر ..

١٤ ـ ف يوم اليهودى وكان يوم الأربع ..

١٥ ـ بين المقابر والمصطفى كان يسرع ..

١٦ ـ يلقى مموته تذكر القهار ..

١٧ ـ قام قلها يامموته ايه جابك هنا ..

١٨ ـ ياللى فى حبى وف ذكرى دائما مفتونه ..

١٩ ـ مين قطعك بالسلاح وجابك هنا ..

٢٠ ـ قالت عدوك يارسول يامختار ..

٢١ ـ حط ايديها على ايديها ورجليها كما قلنا

٢٢ ـ وتفل على العيون شافوا ، شافوا النبى كامل الأنوار ..

٢٣ ـ قام قلها يامموته انت على تنك ..

٢٤ ـ بيت اليهودى الى رباك احسن لك ..

٢٥ ـ وان شىء جرالك يامموته واللا شىء صار لك ..

٢٦ ـ تلقينى يامموته حولك ليل او بنهار ..

٢٧ ـ ف مموته سمعت كلام النبى وصـــارت تجرى ..

٢٨ ـ واتصلبت ودخلت ف بيت العبرى ..

٢٩ ـ ف يوم اليهودى قايم م النوم كان بدرى

٣٠ ـ يلقى مموته مصدره ف باب الدار ..

٣١ ـ قام قال لها .. الله وانت مموته ..

٣٢ ـ الى ف حب محمد الهادى مفتونه ..

٣٣ ـ مين صححك يازينه وجابك هنا ..

٣٤ ـ قالت حبيبى يايهودى ياجبار ..

---

(١) متكبير : متكبر .

(٢) مزيونة : جميلة .

(٣) ولا تنك : ولا تبق .

(٤) يقولم : يقولوا .

٣٥ ـ آمن اليهودى ف هذا اللحظة والبرقه (١) ..

٣٦ ـ وقطع الصلبان وعمته الزرقه ..

٣٧ ـ نطق الشهاده للواحد القهار ..

وحكاية (ممونه) تدعو الى التمسك بحب رسول الله فى مقابل كل الاخطار أو المصاعب حتى ولو كانت من النوع الذى واجهته « ممونه » لأن القصة تشير الى جزاء الصابرين ، بالاضافة الى ماتحاول التركيز عليه من معجزات الرسول اذ أنه أعاد الى ميمونة قدميها ويديها المقطوعتين وأبرأها من كل علة ، وتضيف الى ذلك كرم أخلاقه صلى الله عليه وسلم ، حيث أشار لها أن تعود الى من تولى تربيتها فهو أحق منه بها حتى ولو كان عدوا له .

ويظهر فى تلك القصة الخلط الواضح بين اليهودية والنصرانية فى البيت رقم (٦) والبيت رقم (٣٦) .

القصص الفكاهية : ـ

هذا النوع من القصص كما أشار اليه « ادوارد لين » فى كتابه عن المصريين المحدثين ، كان يطلب من المسحر انشاده فى مقابل بعض الحكايا القليلة ، واستمر هذا النوع من القصص مع مسحرنا قبل عام ١٩٦٧ ليؤدى نفس الدور .

أ ـ القصة الأولى ..

١ ـ انا ان حكيت للناس ماحد يصدقنى ..

٢ ـ شوفو المره اللى بتضحك على دقنى ..

٣ ـ ربى بلانى بواحده سنها محرات ..

٤ ـ تقوم من النوم تقوللى يامسخم هات ..

٥ ـ ووسطها التحتانى بزحا فات ..

٦ ـ طفتها م القمح عشر كيلات ..

٧ ـ ياحسرتى جانى الحرامى سحر ..

٨ ـ سرق هدومى مع هدوم المره ..

٩ ـ بالله اعدمه عينه خد التنجرة (٢) ..

١٠ ـ والتنجره كانت بتاعة العيال ..

١١ ـ أنا ملتقيتش (٣) تنجره مثلها ..

١٢ ـ والله حتى ولا فى بيت السلطان ..

وكما نرى فهى حكاية قصيرة لاتتبع أساليب السرد القصصى المتعارف عليها وانما تنتقل من البيت رقم (٦) الى البيت الذى يليه من موضوع الى موضوع جديد دون ارتباط بينهما ، وعلى الرغم من كونها دعابة من المسحر الا أنها توحى بأنه يقدم نفسه وزوجته قربانا للفكاهة من أجل الآخرين الذين يستقبلون روايته تلك مع مايعضدها من المؤثرات الفكاهية والتى أولها وجود الشخص ذاته الذى يدلى بتصريحاته الكاريكاتيرية عن نفسه وزوجته ، وحادثة السرقة التى وقعت لهما ، وتصل حدود فكاهة الحكاية فى ذروة مأساوية الى أنه يملك مالايملكه ولايقتنيه السلطان وهى « التنجره » اناء الطهى الكبير ، وربما تكون اشارات متخفية تنبه لمأساة هذا الرجل ، التى ربما تسهم فى الحث على مزيد من العطايا .

ب ـ القصة الثانية : ـ

١ ـ عسل لبن تمر حنه من ورق جميز ..

٢ ـ واحنا لبسنا ثياب العز م الكرات ..

٣ ـ يابت حوشى ابنك لترفسه الخسه ..

٤ ـ ابليس شخ ف الميضه (٤) بقت قشطه ..

٥ ـ آنا منساش فضلكم ولو باض الحمار جامع ..

وهذه القصة أيضا من النوع الفكاهى السابق الا أنها تفرق فى اثارة الضحك ، حيث تعتمد على اللا معقول الذى يثير المرح ، وكل بيت من أبيات القصة ـ اذا أطلقنا عليها مجازا قصة ـ له طبيعته، وينقل صورة غير معقولة عن العسل الذى من ورق الجميز وثياب العز التى من ورق الكرات ، حتى الحمار الذى يبيض الجامع .

---

(١) البرقة : ربما يقصد البرهة .

(٢) التنجرة : الحلة الكبيرة .

(٣) ملتقيتش : لم أجد .

(٤) الميضة : دورة المياه الخاصة بالمساجد .

٣ ـ التحيـــة : ـ

والتحية هى الجزء الثالث والأخير ، وهى أهـم الأجزاء الثلاثة عند الزبائن اذ أن كل أفراد البيت منتظرون سرد أسمائهم فى أبيـــات مسجوعة ، تحمـــل فى ثناياها ألوان الدعـاء المختلفة التى تناسب كل اسم ، ويعتبر أهل البيت أن نسيان أحـد أفراد الأسرة من قبل المسحر فألا سـيئا ، وكثيرا ماينبه المسحر بالاسم المنسى ليتدارك خطأه، ويدعو له كبقيـة أهل البيت ، وفيما يلى بعض أنواع التحايا لصاحب بيت وابنه وابنته ٠

أ ـ محمد أفندى الله يزيدك كرم ٠٠
وتشاهد الكعبه وباب الحرم ٠٠
وينصرك ربى على من ظلم ٠٠

ب ـ أحمد محمد الله يخليه لنا ٠٠
ويجعل لياليه من ليالى الهنا ٠٠
احنا اجينا (١) ع القدم ساعين ٠٠
كله عشانه ومطلوب رضاه ٠٠

ج ـ ست العرايس أنا ما انتسى (٢) اسمها ٠
يالى المسجر (٣) والحرير لبسها ٠٠
على جبل عرفات ويجمع الله شملها ٠٠
فى جاه (٤) نبى مرسل عليه السلام
احياكم المولى الى كل عام ٠٠
وكل عام وانتوا الجميع طيبين

أ ـ محمد الشناوى يا اصيل الجدود ٠٠
يالى العطا طبعك وزندك يجود ٠٠
يدوم لنا عمرك بطول السنين ٠٠

ب ـ أستاذ حسن انا ما انتساه ٠٠
ربى احفظك وابقى حياة من حداه (٥) ٠٠
واحنا اجينا ع القدم ساعين ٠٠
كله علشانك ومطلوب رضاك ٠٠

د ـ ست العرايس يا حبيبة الصباح ٠٠
ياعقد جوهر فوق صدور الملاح ٠٠
يامسك تركى أينما هب فاح ٠٠
ونسأل الله العلى القدير ٠٠
يعود عليكم كل عام بخير ٠٠
وتعيدوا فى خير وعز السرور ٠٠
وكل عام وانتوا الجميع طيبين ٠

٤ ـ الـوداع : ـ

ويطلق على هذا النوع من المديح « الوداع » أو « الختامه » وهى تخص نهاية الشهر ، أو الجزء الأخير منه ، وبعض المسحرين يبدأون فى قـول « الختامه » بعد انقضاء نصف الشـــهر وبعضهم لايختم الا بعد مضى ثلاثة أسابيع منه ، والبعض الآخـــر فى العشر الأواخر من رمضان ، وقـول « الوداع » اشـــارة من المسحر الى قرب انتهاء الشهر واستهلال العيد ٠ « والختامه » موحدة على كافة الزبائن ليس فيها من تغيير الا التحية بأسماء أصحابها ، وكمـا قـال « رجب أبو حسن » أن « الوداع » هو نفسه الذى يلقيه على زبائنه فى صباح يوم العيد « ليعيد عليهم » ـ كما يقول ـ ويعطى كل منهم له مايجود به ٠٠ وهذا الشكل من المدح بمثابة وداع حزين لشـــهر محبب الى المسحر ومستمعيه بالاضـافة الى اشارة خفيـــة بفرحة العيد وبهجة عطاياه ٠

تقول الختامة ٠٠

١ ـ يانائما مستغرقا ف المنام ٠٠
٢ ـ قوم واذكر الحى الذى لاينام ٠٠
٣ ـ مولاك يدعوك الى بابه ٠٠
٤ ـ وأنت مشغولا بطيب المنام ٠٠
٥ ـ ياعينى جودى بالدموع وودعى ٠٠
٦ ـ شهر الصيام وجددى الأحزان ٠٠
٧ ـ والله زمان الفضل راح وانتهى ٠٠
٨ ـ وآن أوان الضم ويا الحصيد ٠٠
٩ ـ يامن عمل جمال وحمل وشال ٠٠

---

(١) اجينا : أتينا ٠
(٢) ما انتسى : لا أنسى ٠
(٣) المسجر : المشجر ٠
(٤) فى جاه : بجوار ٠
(٥) من حداه : من عنده ٠

١٠ ـ وشد عزمه ع السفر والرحيل ..
١١ ـ بالله ان اجا الغريب فى أى أرض ..
١٢ ـ فقد يهب الريح تنهزم البنا ..
١٣ ـ كما يعزم الغريب على الرواح ..
١٤ ـ يا عينى جودى بالدموع وودعى ..
١٥ ـ شهر الصيام وجددى الأحزان ..
١٦ ـ ضموا ضحاياهم وبلغوا مرادهم ..
١٧ ـ وآنا المتيم قد نحرت الفؤاد ..
١٨ ـ ودعتنا ياشهرنا عاجلا ..
١٩ ـ وعليك يا أزكى الشهور السلام ..
٢٠ ـ كانت لياليك من ليالى الهنا ..
٢١ ـ ياليتها دامت علينا دوام ..
٢٢ ـ شهر الصيام والله راح وانقضى ..
٢٣ من بعد ما كانت لياليه عظام ..
٢٤ ـ آهو قلع أوتاده وهد الخيام ..
٢٥ ـ وشد عزمه ع السفر والرحيل ..
٢٦ ـ ياعيدنا الآتى ويا مرحبا ..
٢٧ ـ ياشهرنا الماضى عليك السلام ..
٢٨ ـ لاتشتكى لله أفعالنا ..
٢٩ ـ وأصفح لأن الصفح شأن الكرام ..
٣٠ ـ ياللى الكرم طبعك وحسك يدوم ..
٣١ ـ يدوم لنا حسك بطول الدوام ..
٣٢ ـ سى حامد أفندى آنا ما انتساه ..
٣٣ ـ رب احفظه وابقى حياة من حداه ..
٣٤ ـ واحنا أتينا ع القدم ساعيين ..
٣٥ ـ كله علشانه ومطلوب رضاه ..
٣٦ ـ أحياكم المولى الى كل عام ..
٣٧ ـ وكل عام وانتوا الجميع طيبين .

وكما لاحظنا أن « الوداع » يحل محل القصة فى النظم فيبدأ المسحر « بالمديح » من رقم ١ : ٤ ويليه « الوداع » من ٥ : ٢٩ وينهيه بما اعتاد أن يختم قصصه به ٣٠ ، ٣١ ، ويلى « الوداع » أو « الختامة » التحية من البيت رقم ٣٢ : ٣٥ وفى النهاية ينهى مقولته بالبيتين رقم ٣٦ ، ٣٧ وهما خاتمة القول عند كل زبون وبعد ذلك ينتقل الى زبون آخر ..

وكما يتضح من خلال اللغة الشعرية ـ التى تنغم تنغيما يتناسب مع الآلة المستخدمة (البازه) ـ نلاحظ أنها تنتقل من فصحى متمكنة الى عامية ليست متدنية ، ونلحظ أن ذلك الانتقال لا يشير الى تغيير كلمات فصحى بأخرى عامية الا فى مواضع قليلة مثل (بالله « اجا » الغريب فى أى أرض) والتغيير هنا فى كلمة « اجا » التى تفيد (أتى) ولعلها كانت الثانية ، لكن المنشد فضل استخدام الأولى (اجا) لتوافقها مع لغته أو لسقوط الثانية من ذاكرته فوضع مايتصوره متوافقا مع مقولة النص . وفى البيت رقم (١٢) نجده يشير الى الريح بوصفها مذكرا ويقول « فقد يهب الريح » ويشير هذا أيضا الى تعبير المؤدى الشعبى عن ثقافته وعلاقته بالأشياء بحيث يطبع فهمه على مايحفظ ، ليتفق حديثه اليومى مع مقولته المحفوظة ، فهو يتحدث عن الريح بوصفه مذكرا فى حياته اليومية ، ولذا يصعب عليه أن يغير ما وثق فى صحته من خلاله ومن خلال مستمعيه ، وجدير بنا أن نلحظ الاضافات الكاملة لأبيات بالعامية أضيفت الى المعنى لا لتختلف معه أو تخالفه ولكن لتتفق معه وتعززه متمثلا ذلك فى الأبيات رقم (٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٤ ، ٢٥) . وتزيد الصوره البلاغية فى (٢٤ ، ٢٥) من قوة التأثير بهدف استثارة الحزن لفراق الشهر الطيب (آهو قلع أوتاده وهد الخيام .. وشد عزمه ع السفر والرحيل) .

ونلحظ فى البيتين (١٦ ، ١٧) اشارة غريبة الى الضحية ، وعن نحر المنشد لفؤاده ، فهل هذا الخلط الذى غالبا ما يحدث فى المقولات الشعبية الأدبية يخلط هنا أيضا بين عيدى الفطر والأضحى ؟ أم هى اشارة خفية لعوزه وفقره الذى يعبر عنه بأنه لم يجد ما ينحره ليضحى به ، فزاده هذا حزنا ، بل أنه لم يبخل بقلبه فنحره غما وألما على الفراق ؟ أم أنها لمحة لمستمعيه عن قدراتهم فى مقابل قدراته ، لتدفعهم نحو كثير من العطايا خاصة أن تلك المقولة تكون فى أيام العطاء لمن قام بالمهمة على أكمل وجه .

٥ ـ التنبيه الجماعى :

وكما أسلفنا فان دعوة المسحر لمن يقوم بمهمته لهم ، تتجه نحو تنبيه كل فرد بشخصه واسم أبنائه ومن يقطنون معه ، الى جانب هذا هناك نوع آخر من التنبيه الجماعى لأهل الحى ، وينقسم هذا النوع الى ثلاثة أنماط : ـ

١ ـ التنبيه الجماعى للسحور ٠

٢ ـ التنبيه الجماعى للامساك ٠

٣ ـ التنبيه الجماعى لصلاة الفجر ٠

ولا نستطيع أن نجزم بأن النوعين الأخيرين قد اختص بهما المسحراتى ، ويمكن القول بأنهما مهام ربما تتعلق ببعض الأتقياء ورجال الدين ، وهنا نجدد الاشارة الى أولئك المتطوعين بمهمة « التسحير » الذين أشرنا اليهم فيما سبق ، وقلنا أنهم لم يطلبوا مقابلا لما قاموا به سوى مرضاة الله أولئك الذين يمكن أن يكونوا بما لديهم من نوازع دينية خيرة قد أضافوا الى مهمة المسحر هذين النوعين ، فساد التقليد على هذا الشكل ٠

(أ) التنبيه الجماعى للسحور :

أشرنا فيما سبق الى هذا النوع وقلنا أنه يكون نتيجة لعدم امكانية مرور المسحر على كل زبائنه كل ليلة ، ولذا فهو يمر على الذين لم يسحرهم بشكل فردى ، لينبههم الى موعد السحور بشكل جماعى وذلك بحيث يقف على ناصية كل جماعة وينشد تلك الأبيات :

وتوكل على الحى الذى لا يموت ٠٠

وسبح بحمده ٠٠

وكفى به بذنوب عباده خبيرا ٠٠

وتنبه يا نايم وقوم ٠٠

سحورك يا صايم قوم وحد الله ٠٠

واذكر اسم ربك الكريم الحليم الدايم ٠٠

وقول لا اله الا الله محمد رسول الله ٠٠

(ب) التنبيه الجماعى للامساك :

وعندما يحل موعد الامساك عن الطعام ينشد تلك الأبيات :

١ ـ يا أمة خير الأنام ٠٠

٢ ـ ومصباح الظلام ٠٠

٣ ـ ورسول الله الملك العليم العلام ٠٠

٤ ـ كفوا أيديكم عن الطعام والشراب ٠٠

٥ ـ أثابكم الله ٠٠

٦ ـ ارفع ٠٠ ارفع ٠٠ ارفع (١) ٠٠

٧ ـ ارفع وصلى ع النبى ٠٠

ونلحظ فى البيت رقم (٣) التأكيد على أسماء الله بالعليم والعلام وكأنه ايعاز بالامتثال للكف عن الطعام لأن الله سيعلم بذلك ٠

(ج) التنبيه الجماعى لصلاة الفجر :

ويكون أثناء مرور المسحر أو من يقوم بهذا الدور على البيوت وهو فى طريقة الى المسجد فينشد فى طريقه التنبيه التالى :

لا اله الا الله الملك الحق المبين ٠٠

محمد رسول الله الصادق الوعد الأمين ٠٠

صلى الله عليه وسلم ٠٠

يا عباد الله وحدوا الله ٠٠

الصلاة يا مؤمنين الصلاة ٠٠

الصلاة يا موحدين الصلاة ٠٠

الصلاة يرحمنا ويرحمكم الله ٠٠

الصلاة ٠٠ الصلاة ٠٠ الصلاة ٠٠

البازة ٠٠

هى طبلة المسحر التى يستخدمها كآلة ايقاعية موسيقية وحيدة لتوقيع مقولاته عليها ، وكما يقول « عم رجب أبو حسن » عنها (البازة كانت مصنوعة م النحاس زى جرس المدرسة أو تكون فخار ، والجلدة زى جلدة الحزام ، أما الجلد المشدود عليها ، جلد عادى زى بتاع السمسمية . يعنى بتاع أى حيوان ، والجلد مشدود عليها ومربوط ، وكل ما يغيب كل ما يتحسن ٠٠ كان فيه ناس نحاسين بيعملوها) ٠ وتغيرت البازة كما أشرنا فى بورسعيد ليحل محلها « نقرزان » وهو عبارة عن طبلة متوسطة الحجم تستخدم للدق عليها عصاتان خشبيتان ٠

---

(١) ارفع هنا تفيد رفع الأيادى عن أى طعام أو شراب ٠

خاتمـــة ..

يحق أن نجمل ما حاولنـا أن نبحث عنه فى مسحر بورسعيد فى هذه النقاط :

١ ـ ان التسحير كتقليد يرجع الى أيام رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان على شكل آذان يقوم به بلال بن رباح ، ومر السحور بتغيرات مختلفة حتى وصل الى الشكل الذى عرضنا له فى بحثنا هذا ثم انتهى التقليد فى بورسـعيد عند شكل جديد يتفق مع معطيات الحياة الحديثة فيها ·

٢ ـ يجمع التسحير فى بورسعيد بين التطوع من أجل المكاسب الروحية وبين الامتهان الموسمى من أجل المكاسب المادية ، وقد أضفت المناسبة الدينيـة على فنـون التسحير القوليـة لونا من الصبغة الدينية ، اللهم الا بعض القصص الفكاهية التى تخرج عن اطار المناسبة وتتخطى تقاليدها ·

٣ ـ ان التصنيف الذى حاولنا القيـام به لفنون القول المتبعة أثناء التسحير ينحصر فى :

(أ) المديح ، (ب) القصص ، (جـ) التحية ،

(د) الوداع ، (هـ) التنبيه الجماعى · وتلك الأشكال أشار « ادوارد لين » الى وجود بعضها بالقاهرة فى التاريخ الذى حددناه ، فقد أشـار الى المديح بقوله « ويقف المسحراتى أمام منازل العظماء فيقول أغنية طويلة فى سجع غير موزون يبدأ فيها باستغفار الله ، ويصـلى على رسـول الله · والى القصص الدينية فيقول « ··· ثم يأخذ بعدها فى رواية قصة المعراج وغيرها من القصص الدينية » وكذلك الى التحايا والقصص الفكاهية · وهـذا الاتفاق بين المقولات أو بين أركان القول وحدود التسحير عبر ما يقرب من المائة والخمسين عاما يشير الى عدم ظهور ما يعكر نقاء ذلك التقليد أثناء تلك الفترة ، كما يشير بشكل واضح الى المؤثرات السريعة والتى تتدخل بشكل قوى فى التقليد لتحذف كثيرا منه أو لتهد أركانه الأساسية ليبقى منـه فقط مجرد الظلال التى تنأى عن الشكل بقدر ما تنأى عن المضمون ·

٤ ـ يمكننا القول أيضـا أن الفنون القولية المصاحبة لمسحر دراستنا تعبر بشكل دقيق عن الجماعة الشعبية الموجهة اليها ·

٥ ـ عندما تعرضنا للأقوال المصاحبة للسحر بالتحليـل من حيث الشـكل الفنى والوظيفـه والقدرة على الثبـات وامكانيـة التغير وحدوثه ومؤثرات حدوثه ، الأمر الذى يتطلب اضعاف هذه الدراسة ، ولذا حاولنـا تنـاول كل قول منفصل ، بزاوية تحليلية مغايرة لتحليل مقولة أخرى بحيث يكون مجموع الزوايا مكملا لرؤية أتمنى أن تكـون مكتملة وباعثـة الى مزيد من البحث فى كافة الأركان ·

المصـــادر

١ ـ سمير معوض ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٥ ـ بورسعيد ·

٢ ـ فـؤاد السيد قامش ـ شريـط تسـجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٤ ـ بورسعيد ·

٣ ـ محمد عبد القادر ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٧ ـ بورسعيد ·

٤ ـ أحمد عمر ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٤ ـ بورسعيد ·

٥ ـ أحمد عبد الهـادى ـ شريـط تسـجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٧ ـ بورسعيد ·
مصدر أساسى « رجب حسن بدى »
شرائط تسجيل كاسيت فى
١٤ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (١)
١٤ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (٢)
١٥ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (٣)
١٥ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (٤)

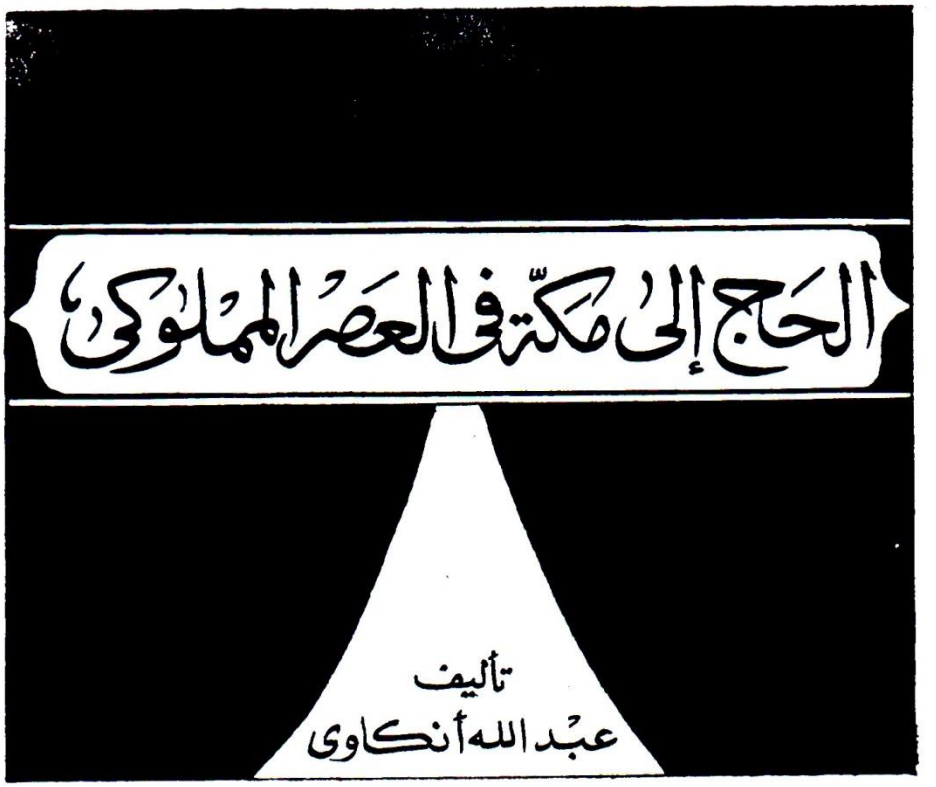
المراجـع

١ ـ ادوارد وليم لين ـ المصريـون المحدثـون شمائلهم وعاداتهم نقله الى العربية ـ عدلى طاهر نور ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ـ دار النشر للجامعات المصرية ١٩٧٥ ·

٢ ـ جمال حمـدان ـ شخصية مصر دراسة فى عبقرية المكان ـ الجزء الثانى عـالم الكتب ١٩٨١ ·

٣ ـ سعيد عبد الفتاح عاشور ـ المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك الطبعة الأولى ـ دار النهضة العربية ١٩٦٢ ·

٤ ـ ابراهيـم عبد العزيز ـ رمضـان الذى لا نعرفه ـ الهيئة المصرية العـامة للكتاب ١٩٨٧ ·



ترجمة : محمد السائل

يبدو ان الحج الى بيت الله الحرام بمكة المكرمة باراضي الحجاز ، كان منسكا من مناسك الأديان السماوية التى أنزلها سبحانه وتعالى على أنبيائه ورسله وخاصة من عهد سيدنا ابراهيم عليه السلام مصداقا لقول الحق تبارك فى كتابه العزيز « واذن فى الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق » (صدق الله العظيم) ٠

ويمثل الحج فى الديانة الاسلامية الركن الخامس فيها ، والفريضة الواجبة على كل مسلم قادرا على ادائها تنفيذا لقوله تعالى فى كتابه المنير « ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا » (صدق الله العظيم) ٠

ومع انتشار الاسلام فى بقاع العالم واتساع فتوحاته الى أن امتدت الى الصين شرقا والى بلاد الأندلس غربا والى وسط أفريقيا وآسيا جنوبا والى بلاد التركستان والأناضول شمالا ، ودخول الكثير من بلدان وشعوب هذه البقاع فى الدين الاسلامى ٠ لذلك كان ولابد لمن دخل وآمن بهذا الدين أن يسعى الى أداء هذه الفريضة مادام قد من الله عليه بالقدرة المالية والبدنية على أدائها ٠

ولما كانت وسائل الانتقال والترحال المتاحة ، منذ بدء الخليقة والى ما بعد ظهور الاسلام وحتى عهد قريب ، ينحصر فى قرن من الزمان ، تتمثل فى الدواب التى أوجدها سبحانه على الأرض ـ وسخرها للانسان والتى من أهمها الجمال والخيل والحمير ٠ والتى بواسطتها يمكن للانسان الانتقال والترحال من مكان لآخر وان يحمل عليها متاعه وما يحتاج اليه خلال سفره من بلد الى آخر ، فقد استمر الانسان معتمدا عليها

حتى ظهور عصر الآلة والثورة الصناعية التى مكنته من اختراع السيارة والطائرة والآلات البخارية التى يعتمد عليها الآن فى الانتقال والترحال ٠

واذا كان الحج فى الاسلام فريضة . فان أداءها وركنها الركين يتم بالتواجد والوقوف فى عرفات فى اليوم التاسع من شهر ذى الحجة من كل عام ، والذى بدونه لا تكون الفريضة قد تمت ، لذلك قالوا : الحج عرفة ٠ ولهذا فان كل مسلم قد انتوى أداء هذه الفريضة يحرص على أن يعد عدته وتجهيز نفسه ويبدأ فى السفر من مكانه فى ميعاد يتناسب مع بعد مكان اقامته عن مكة المكرمة وما يلزمه من وقت خلال هذا الترحال وفقا لوسيلة السفر والمسار الذى سيسلكه بما يضمن تواجده فى عرفة فى الزمن المحدد لذلك ٠

وكان طبيعيا وفقا لوسائل الانتقال المتاحة مع استخدام الطرق البرية وما يقتضيه من اختراق البرارى والصحارى والمكوث أيام وليال قد تمتد الى شهور فى هذا الترحال والانتقال من نقطة الى أخرى حتى يصل الى غايته ، ان يكون هذا السفر والترحال فى مجموعات مكونة قوافل تنتقل من مكان لآخر حتى يكون الانسان أنيسا لغيره آمنا على حياته وماله من غوائل الطريق خلال سفره٠

ونظرا للطبيعة الجغرافية للجزيرة العربية ، والتى تمثل فى معظمها أراض صحراوية مترامية الأطراف يتخللها بعض من السلاسل الجبلية وخاصة فى جزئها الجنوبى والغربى ، كما يحدها شرقا الخليج العربى . وجنوبا المحيط الهندى ، وغربا البحر الأحمر وخليج العقبة ، وشمالا صحراء الشام هذا بالاضافة الى خلوها من الأنهار وجداول المياه فيما عدا بعض الآبار والينابيع الطبيعية التى تجمع حولها بعض قاطنى الجزيرة العربية لتتكون بذلك مدنها والتى منها مكة المكرمة حيث البيت الحرام ، والتى تقع فى وسط الجهة الغربية من الجزيرة العربية ، لذلك كان سكان الجزيرة العربية فى معظمهم قبائل رحل كثيرة الانتقال من مكان لآخر وراء المراعى التى تنبت فى هذه البيئة الصحراوية ٠

لذلك كانت المدينة المنورة فى عصر رسول الله والخلفاء الراشدين ، بوصفها مركزا للحكم تستمد منه قوتها الدينية والسياسية ، مركزا لتجمع قوافل الحج لساكنى الجزء الشمالى للجزيرة العربية والأطراف التى دخلت الاسلام فى هذه الحقبة ، ثم مع اتساع رقعة الاسلام وامتداد فتوحاته فى عهد الخلفاء الراشدين والدولتين الأموية ــ « التى كان مقر حكمها دمشق » والعباسية « التى كان مقر حكمها بغداد » ، تكونت عدة مراكز حول الجزيرة العربية لقوافل الحج المتجهة سنويا لأداء الفريضة بمكة المكرمة وحتى وقت قريب لتكون نقط الانطلاق الأخيرة نحوها والتى كان من أهمها دمشق والقاهرة وبغداد ٠

واذا كانت دمشق وبغداد قد أخذتا أهميتهما كمركزين لقوافل الحج لبعض الوقت بوصف ان الأولى كانت مقرا للحكم الأموى والثانية مقرا لحكم الدولة العباسية ، فان هذه الأهمية قد فقدتاها تدريجيا خاصة بعد انهيار الدولة الاسلامية الموحدة فى أواخر الحكم العباسى ، حيث انفصل واستقل العديد من الولايات والامارات عن هذا الحكم ، وانتهى الأمر بدمشق منذ ذلك الوقت وحتى وقت قريب أن تكون مركزا لقوافل الحج السورية ومسلمى الأناضول ، أما بغداد فقد اقتصرت على حجاجها والبلاد المحيطة بها ، أما القاهرة ومنذ دخولها الاسلام فى عهد الخليفة عمر بن الخطاب ثانى الخلفاء الراشدين ، ثم مع اتساع الفتوحات لتشمل بلاد الساحل

الشمالى الافريقى حتى المغرب وشمالا الى الأندلس والساحل الغربى الافريقى حتى منتصفه ، فقد استمرت أهميتها باعتبارها مركزا لتجميع قوافل الحج القادمة من الساحل الشمالى والغربى الافريقى ، حيث كان موقعها الجغرافى قد أهلها لتكون على الدوام نقطة الانطلاق الأخيرة الى مكة المكرمة لساكنى هذه البلاد . هذا بالاضافة الى قوتها وزعامتها الدينية التى استمدتها من الأزهر الشريف منذ العصر الفاطمى وحتى الآن ، وثقلها السياسى الذى استمر منذ ذلك الحكم وحتى نهاية الحكم العثمانى .

واذا كنا فى هذا العصر ، مع تطور وسائل السفر والانتقال وبالتالى انعدام مثل هذه القوافل ، لا نلمس ما كان لمثل هذه القوافل من أهمية اقتصادية واجتماعية وثقافية ، نتيجة لهذا الترحال السنوى والانتقال من مكان لآخر . وما كانت تحدثه من تفاعلات انسانية نتيجة لتلاحم الشعوب الاسلامية مع بعضها خلال هذا الانتقال ، وخاصة فى مراكز التجمع التى تكونت ، فان الصفحات التالية سوف تبرز لنا ما كان لهذه القوافل من أهمية وتأثير وأنها كانت أحد الأسباب والوسائل التى نتج عنها تواجد نظم ذات سمات موحدة انتشرت بين هذه البلاد الاسلامية وتميزت به فنونها وهو الفن الاسلامى ..

١ ـ القاهرة ودمشق كمراكز لقوافل الحج الى مكة :

كان انتقال السلطة فى مصر للسلطان المملوكى بيبرس عام ٦٥٨ هـ/١٢٦٠ م علامة ونقطة تحول للحجاج المصريين والسوريين ، فقد عادت القافلة السورية الى النظام السنوى ، بعد ان عانت فترة من الاضطراب خلال السنوات الأخيرة من الحكم الأيوبى ، بينما فى نفس الوقت نفذت عدة اصلاحات ضرورية لنظام الحج المصرى من بينها اعادة بناء الطريق البرى الى العقبة عام ٦٦٤ هـ/ ١٢٦٦ م أو ٦٦٦ هـ/١٢٦٨ م .

ونتيجة لذلك قويت مكانة كل من القاهرة ، ودمشق كنقطتى بداية للحجاج ، ونمتا منذ ذلك الوقت كمركزين يتجمع عندهما الحجاج من جميع أنحاء الامبراطورية المملوكية وكذلك من أنحاء العالم الاسلامى الأخرى لينطلقوا منهما الى مكة تحت رعاية السلطان .

فالقاهرة بجانب كونها المركز الوحيد للحج المصرى ، فقد كانت أيضا ملتقى لقوافل الحج القادمة من شمال أفريقية وكذا للمقاطعات الاسلامية بغرب أفريقية . فمع بداية شهر شوال كانت تصل الى القاهرة قافلة الحج القادمة من شمال أفريقية (ركب المغاربة) . وكذلك قافلة غرب أفريقية (ركب التكرور) . وذلك فى الوقت الذى يكون فيه الحجاج المصريون قد تجمعوا انتظارا لرحيل القافلة الرسمية .

وركب المغاربة كان ينظم تحت رعاية حكام شمال أفريقية المستقلة ، كما كان يبدأ من كل من تلمسان أو تونس (١) ، حيث يكون تحركه باتجاه الشرق بمحازاة الساحل الأفريقى للبحر المتوسط الى الاسكندرية ومنها يصل الى القاهرة (٢) وخلال تحرك هذه القافلة كان ينضم اليها جميع حجاج شمال أفريقية . ففى عام ٧٠٤ هـ/١٣٠٤ م بدأ تحرك قافلة حجاج المغاربة من تلمسان فى شهر ربيع الأول أى قبل سبعة أشهر من ارتحال القافلة المصرية من القاهرة (٣) وفى عام ٧٢٥ هـ/١٣٢٥ م ، نقلا عن الرحالة ابن بطوطة ، تحركت القافلة من تونس فى نهاية شهر ذى القعدة مما بدا كشىء غير طبيعى (٤) وفى

---

1. Ibn Khaldun, *Al-'Ibar*, V, 945-6; VII, 468; Ibn Battutah, *Rihlah*, Cairo, 1946. I, 7.
2. *Ibid.*, 7-8.
3. Ibn Khaldun, op. cit., VII, 468.
4. Ibn Battutah, op. cit., IX, 7-8.

عـامى ٨٤٩ هـ/١٤٤٦ م و ٨٥٨ هـ/١٤٥٤ م وصلت القافلة المغربية القـاهرة فى ١٢ شوال أى قبل بدء رحيل القافلة المصرية بحوالى سـبعة أيـام (٥) · ويبـدو أن هذا التاريخ هو أنسب التوقيتات لوصولهـا · وكانت القافلة المغربية عند وصولها القاهرة تعسكر فى الميدان الكبير خلف القلعة ، وكان الحجاج المغاربة خلال فترة أيام الراحة القليلة قبل مغادرتهم القاهرة يأخذون كل ما يعتقدون أنه ضرورى لرحلتهم الثانية وفى نفس الوقت يتبـادلون التجارة مع المصريين ، فمثلا فى عام ٨٥٨ هـ/١٤٥٤ م كانت البضائع القادمة مع القافلة وبيعت للمصريين قد تضمنت من بينها العبيد والخيول والمنسوجات (٦) ·

أما ركب التكرور أو قافلة حجاج المقاطعـات الاسلامية بغرب أفريقية فكان يصل القاهرة فى نفس موعد الركب المغربى ، ففى عام ٨٣٥ هـ / ١٤٣٢ م وصلت قافلة التكرور مع القافلة المغربية فى ١٣ شوال(٧) ، وفى عام ٧٢٤ هـ /١٣٢٤ م عندما قام منسى موسى ملك مالى بحجته الشهيرة ، فقد وصـل القاهرة مع قافلة بلده فى الخامس والعشرين من رجب (٨) · وطبقا لما ذكـره ابن بطوطة ، فقد سافر الملك مخترقا الصحراء فى اتجاه شمال الشمال الشرقى داخلا القاهرة من ناحية الأهرامات (٩) · واسوة بما فعلته القافلة المغربية ، فان ركب التكرور ، وخلال فترة بقائه بالقاهرة ، زود نفسه باحتياجاته وكذا تبادل السلع التى حملتهـا القافلة والتى منها العبيد والذهب الخام والخيول سواء عن طريق بيعها أو مبادلتهـا بالبضـائع النادرة فى كل من مصر والحجاز (١٠) ·

وعند منتصف شهر شـوال كانت القـافلة المصرية ، قافلة الحج الرسمية للمماليك مستعدة للرحيل من القاهرة ، حيث يسافر جميع الحجاج المصريين بصـحبة القافلة تحت حمـاية المحمل والعلم السلطانى ·

وفى أثنـاء دولة المماليك البحرية يبدو أن جميع الحجاج المصريين كانوا ينضـمون فى قافلة واحدة تسافر تحت اسم الركب المصرى ، أو ركب الحج · وعنـدما يكون عدد الحجاج كبيرا جدا ـ كما حدث فى بعض السنوات ـ فانه كان يتم تقسيمهم الى عدة مجمـوعات ترتحل على فترات قصيرة متتابعـة ، ففى عـام ٥٠٤ هـ/١٣٠٥ م قسموا الحجاج المصريين الى ثلاث قوافل (١١) ، وفى عام ٧٢٠ هـ/١٣٢٠ م فان سبعة قـوافل غادرت القاهرة الى المدن المقدسة (١٢) ، وأول فوج منها عرف بالركب الرجبى والذى عـادة ما يغادر فى شهر رجب من كل عام تقريبا ، وكان يتكون من الحجاج الذين يرغبون البقاء فى الأراضى المقدسة لمدة أطول مما كان يسمح بها اذا ما سافروا مع قوافل الحج الرسمية ·

وعندما استولى المماليك البرجية على السلطة ، يبـدو أن نظاما مختلفا قد طرأ على تنظيم الحج المصرى ، فبالاضـافة الى قافلة رجب المعتادة ، قسم الحجاج المصريون فى القاهرة الى قافلتين منتظمتين ، كانت الأولى منهما هى القافلة الكبرى وعرفت باسم ركب المحمل وكان قائدها هو القائد العـام لجميع الحجاج المصريين وممثلا للسلطان فى احتفالات الحج ، أما القافلة الثانيـة وهى الصـغرى فكانت تعرف باسم الركب الأول أو قافلة المقدمة ، وكان يقودها قائد رسمى يحمل لقب أمير أول (١٣) ·

وطبقـا لتقديرات أحد الرسـميين فى الحج المصرى فى القرن السادس عشر ، فان الرحلة من القاهرة حتى مكة عن طريق العقبة كانت تستغرق

---

5. Ibn Taghri Bidri, *Muntakhabat min hawadith al-duhur, Berkeley*, 1930, I, 19, 214 ; Al-Sakhawi, *Al-Tibr al-masbuk, Bulaq*, 1896, 123.
6. Ibn Takhri Birdi, op. cit., I, 214.
7. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 28.
8. Ibn Kathir, *Al-Bidafah*, Cairo, 1358 H., XIV, 112.
9. Ibi *Khaldun, Al-'Ibar*, V, 932.
10. Maqrizi, *At-Suluk*, MS., 28, 94.
11. Ibn Fahd, *Ithaf al-Wara*, MS., II, year 704 H.
12. Al-Nuwayri, *Nihayat al-Arab*, MS., XXX, 922.
13. The first year under which the chroniclers mention the departure of the twocaravans, that of the Mahmil and that of Al-Awwal, was 790/1388. See, Ibn al-Furat, *Tarik*, Beirul, 1936, IX 36 ; Ibn Taghri Birdi. *Al-Nujum al-zahirah*, Berkeley 1932, V. 390.

حوالى ٤٢٤ ساعة فى الارتحال الفعلى (١٤) · فاذا أخذنا فى الاعتبار أن قوافل الحج تتوقف للراحة والغذاء والصلاة طوال الرحلة ، لذلك فان المسافة كانت تقطع خلال فترة تتراوح بين ٤٥ الى ٥٠ يوما (١٥) ، وقد أخذ المماليك ذلك فى الاعتبار ، فرتبوا مغادرة الحج المصرى من القاهرة بصفة دائمة ليكون ما بين ١٦ و ١٩ شوال ، فكان أمير الحج ومرافقوه يغادرون القاهرة الى البركة Al-Birkah ، وهى أول محطة فى طريق الحج ، حيث يمكثون هناك حوالى ٣ ـ ٤ أيام يغادر خلالها الحجاج القاهرة ليلحقوا بالأمير حسب درجاتهم · وخلال حكم المماليك البرجية (كما تبين فيما سبق) كان الحجاج المصريون ينقسمون الى قافلتين ، الركب الأول أو الركب المتقدم وكان يغادر البركة عادة فى اليوم الثالث من مغادرته القاهرة ، قافلة المحمل وكانت تتبع الركب بعد ذلك بيوم من نفس المكان (١٦) ·

وكقاعدة عامة فقد كانت قوافل المغاربة والتكرور تصاحب المحمل وترتحل عندئذ تحت حماية أمير الحج المصرى (١٧) وفى بعض الأحيان كان السلطان يزود القافلتين (المغاربة والتكرور) بأدلاء وعندها كانتا تسافران كمجموعة واحدة مستقلة (١٨) ·

وكانت مكانة دمشق فى ذلك الوقت لا تقل عن القاهرة بحال من الأحوال ، فالى جانب قافلة حج حلب المنتظمة والتى كان لها أمير للحج خاص بها (١٩) ، كان حجاج جميع أنحاء سورية والأناضول يقدمون سنويا الى دمشق لمصاحبة القافلة السورية المعروفة بالركب الشامى الى المدن المقدسة (٢٠) ·

ولقد تزايدت أهمية دمشق كمركز للحجاج بالتدهور المتواصل للخلافة العباسية فى بغداد ، والتى سقطت فى عام ٦٥٦ هـ/١٢٥٨ م ، والمصاحب لصعود المماليك فى القاهرة · ولا شك أن تأثير هذا التغيير السياسى على أسلوب الحج فى تلك الفترة كان تأثيرا عظيم الأهمية ، فالى جانب اضطراب العلاقات بين بغداد والمدن المقدسة وما ترتب عليه من تدهور (٢١) · كان لسقوط الخلافة تأثير مباشر على الحجاج العراقيين · فقد كانت بغداد تحت حكم العباسيين هى المركز الرئيسى للحجاج من جميع أنحاء العراق وفارس وخراسان ، حيث كانوا يتجمعون لمصاحبة القافلة الرسمية التى كانت تتخذ طريقها مباشرة الى المدن المقدسة ، ولكن مع فقدان تفوقها السابق وطوال حكم المماليك (بالرغم من تنظيم قوافل رسمية بين الحين والآخر) فقد كان حجاج العراق وفارس وخراسان مضطرين للتوجه الى دمشق ليسافروا تحت حماية القافلة السورية (٢٢) ·

وفى أثناء حكم المماليك البحرية كان رحيل القافلة السورية من دمشق يبدأ حوالى يوم ١٠ شوال ، وكان وصول الحجاج الى دمشق من المناطق الواقعة خارجها يكون حوالى نهاية رمضان وبداية شهر شوال (٢٣) ، وعندما تأجل هذا التاريخ تحت حكم المماليك البرجية الى ١٨ ـ ٢٠ شوال ، كان وصول الحجاج من خارج دمشق يقع غالبا حوالى يوم ١٠ شوال (٢٤) ·

وفى تقدير أحد الكتاب المحدثين أن الرحلة من دمشق الى مكة كانت تستغرق ٤٩٠ ساعة من الترحال الفعلى (٢٥) ، ومع ملاحظة أن الحجاج السوريين كانوا يتوقفون خلال الطريق بالاضافة

---

14. Al-Jaziri, *Al-Durar al-fara'id al-munazzamah*, MS., II, 73.
15. Maqrizi, *Al-Dhabab al-masbuk*, MS., 4. See also the dates of the departure of the pilgrimage from Cairo and that of the arrival at Mecca in Ibn al-Furat, Tarikh, IX, 343, 349.
16. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 12, 46-7, *passim* ; Al-Sakhawi, *Al-Tibr*, 219.
17. Maqrizi, op. cit., 39; Ibn Takhri Birdi, Muntakhabat, I, 214.
18. Ibn 'Ivas. *Bada'i' at-Zuhur*, Islanbut 1931, IV, 435.
19. Al-Qalqashandi, *Subh*, Cairo 1918, XII, 345.
20. Ibn Sasra, M. *Al-Durrah al-mudi'ah*, ed. W. Brinner, Berkeley, 1963, II, 26, 69-70 ; *Ibn Tulun, Mufakahat al-khillan*, Cairo, 1962, 27, 28, 29.
21. Al-Fa'i, *Sdifa' al-gdaram*, I, 238.
22. Al-'Umari, *Masalik al-absar*, MS., II, 167; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., II. 67.
23. Ibn Kathir, *Al-Bidayah*, XIV, 74, 82, *passim*.
24. Ibn Tulun, *Mufakahat*, 27-9, 79-80, 129.
25. Kurd' 'Ali, *Khitat al-Sham*, Damascus 1927, V, 186.

الى أنهم كانوا يزورون المدينة المنورة ، لذلك كانت الرحلة تستغرق من ٤٥ الى ٥٠ يوما للوصول الى مكة ٠٠ ويبدو أن هذه الحقيقة قد أثرت على موعد بدء رحلة الحجاج السوريين من دمشق خلال القرن الأول من حكم المماليك ، ففى ذلك الوقت كان القائد السورى (أمير الحج) يغادر دمشق الى الكسوة Al-KISWAH ، وهى أول محطة على الطريق ، حوالى يوم ١٠ شوال (٢٦) وهناك كان ينتظر باقى الحجاج لينضموا اليه وفقا لدرجاتهم (مثل ما كان يفعل أمير الحج المصرى) ، ومنذ نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) وما بعد ذلك يبدو ان وقت الراحة خلال الطريق قد اختصر وذلك لأن الرحيل من دمشق الى محطة الكسوة كان يبدأ من ١٨ الى ٢٠ شوال (٢٧) ٠

ولقد أسهمت المكانة الفريدة لكل من القاهرة ودمشق كنقطتى اتصال بين الجزء الأكبر من العالم الاسلامى والمدن المقدسة ، وهى مكانة تأسست منذ زمن طويل قبل حكم المماليك وتدعمت أثناء حكمهم ، فى تحديد نمط معين للقوافل كما يبدو ذلك ظاهرا سواء « فى تنظيمها أو فى هدفها ، وبالاضافة الى ذلك فان النتائج الاقتصادية والسياسية لهذه المكانة يجب ألا تغفل ٠

فبعيدا عن الأنشطة التجارية غير العادية التى شهدتها المدينتان بحلول كل موسم للحج ، فقد استفادت خزانة المماليك نتيجة للضرائب على البضائع التى تنقلها قوافل الحج الأجنبية عند دخولها القاهرة أو دمشق (٢٨) ٠ ويخبرنا ابن طولون انه عند تنظيم الحجاج السوريين عام ٩١٦ هـ/١٥١٠ م بعد أحد عشر عاما من أربع سنوات من الاضطرابات فان الدمشقيين فرحوا لما ترتب على ذلك من احياء صناعات عديدة استفادوا منها ـ كانت قد توقفت نتيجة لمنع الحجاج السوريين (٢٩) ٠

وعندما اعتلى بارسباى الحكم (٨٢٥هـ/١٤٢٢ الى ٨٤١ هـ/١٤٣٨ م) اتخذ قرارا باحتكار مواصلات التجارة الهندية وخاصة تجارة الفلفل مع الغرب (٣٠) ، وجعل القاهرة مركزا لهذه التجارة وانتوى أن يجعل قافلة الحج المصرية هى القافلة التجارية الوحيدة أثناء الحج ٠

وفى سبيل ذلك أصدر مرسوما فى عام ٨٣٠ هـ/١٤٢٧ م قام باعلانه أثناء احتفالات الحج فى عرفات ، حيث أمر فى هذا المرسوم أن يصحب التجار سواء من كانوا بالقافلة المصرية أو من أى قوافل أخرى ، الحجيج المصرى أثناء عودتهم الى القاهرة لدفع الضريبة قبل السماح لهم بالعودة الى أوطانهم (٣١) ٠ وعندما اعترض التجار السوريون على هذا المرسوم ، حاول السلطان أن يعدله فى السنة التالية ٩٣١ هـ/ ١٤٢٨ م حيث يقضى المرسوم المعدل بأن يدفع التجار من جميع القوافل ماعدا القافلة المصرية « ثلاثة ونصف دينار عن كل حمل جمل من البضائع التى اشتريت فى جده ، وبذلك لم يعد التجار ملزمين بالذهاب الى القاهرة ٠ وبالرغم من هذا التعديل ، فقد أجبر جميع التجار من جميع القوافل عام ٨٣٢/١٤٢٩ م على ان يصحبوا المصريين الى القاهرة قبل عودتهم الى أوطانهم ليدفعوا الضريبة مرة ثانية (٣٢) ٠

كما أسهمت مكانة المدينتين فى المجال الدبلوماسى فى انشاء علاقات صداقة قوية بين سلاطين المماليك والملوك الآخرين الذين كانت قوافلهم تشتمل عادة على سفارات وهدايا كانوا يتبادلونها مع المماليك (٣٣) ٠

وقد تركت رحلة الحج التى قام بها الافريقى « منسى موسى » ملك مالى انطباعا على سكان

---

26. Al-Jazar, Sdams al-Din M., *Tartkh, MS.*, 58, 105, 259.
27. Ibn Sarra, *Al-Durrah al-mudi'ah*, II, 70, 99, 126, 140. Ibn Tulun, Mufakahat. 98, 165, 176, 196.
28. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 28.
29. Ibn Tulun, *Mufakahat*, 341.
30. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 16,28.
31. Ibn Takhri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, VI, II, 624; Ibn Fahd, *Ithaf al-Ward'*, MS., II, 202.
32. Maqrizi, op. cit., 3, 8.
33. Ibn Khaldun, *Al-'Ibar* V, 945-7.

القاهرة لدرجة انها بعد تلك الرحلة باثنى عشر عاما كانت لا تزال الموضوع المفضل للأحاديث ، ولقد أظهر المؤرخون الذين عاصروا هذا الحدث والذين جاؤوا من بعده ، اهتماما خاصا بهذه الرحلة بالذات ولم يهمل معظمهم ذكرها ، ومن بين المؤرخين المعاصرين لهذا الحدث فضل الله العمارى (٣٤) الذى ترك وصفا مفصلا لوصول الملك الى القاهرة ومقابلته للسلطان المملوكى الناصر والأثر الاقتصادى لرحلة موسى على القاهرة ، وقد ذكر العمارى عن مصادر هامة فى بلاط الناصر أن الملك موسى قد أحضر معه لنفقاته الخاصة مائة حمل جمل من الذهب وزع بعضها على القبائل أثناء الطريق من بلده الى مكة . كما أهدى لخزانة السلطان ذهبا خاما بجانب توزيعه مقادير كبيرة من الذهب على كبار الرسميين . وبذلك زاد تداول الذهب فى القاهرة بصورة كبيرة مما أدى الى انخفاض قيمته من ٢٥ درهم للمثقال الى ٢٢ درهم ، وقد أدى هذا الكرم غير الطبيعى للملك الى انفاذ جميع النقود التى حملها معه حتى انه اضطر لاقتراض نقود من تجار القاهرة عند عودته بفائدة مرتفعة جدا .

ونظرا لأهمية القاهرة ودمشق ليس فقط لكونهما محطتى سفر للحجاج المصريين والسوريين، ولكن أيضا كمركزين لتجمع قوافل الحجاج من الجزء الأكبر من العالم الاسلامى قبل المرحلة الأخيرة لرحلتهم الى مكة ، ومن أجل الأهمية السياسية والاقتصادية المتزايدة والمتصلة بقوافل الحج من هذه المدن ، فقد أولى المماليك اهتماما خاصا لتنظيم قوافل الحجاج ورعايتها ، كما كان يختار عدد من الرسميين لمرافقة المحمل ، كما أخذ رمز الحج (المحمل) دورا خاصا . كما كانت تنفق كميات ضخمة من النقود على أعداد وتجهيز المحمل .

٢ ـ الرسميون المصريون والسوريون فى قوافل الحج :

١ ـ أمير الحج :

والشخص الأول الذى احتل منصب قائد الحجاج (أمير الحج) كان أبو بكر Abu Bakr الذى اختاره النبى فى السنة التاسعة من الهجرة ٦٣١/م ليقود قافلة الحج من المدينة وليرأس شعائر الحج ، ولقد شغل هذا المنصب فى أيام الخلفاء الراشدين الخلفاء أنفسهم الذين كانوا يقودون الحجاج من المدينة ويرأسوا احتفالات الحجاج . وقد أصبحت قاعدة ثابتة منذ ذلك الوقت بين ملوك المسلمين ان يختاروا فى كل مركز من مراكز قوافل الحج شخصا رسميا يحمل لقب أمير الحج والذى كان من واجبه أن يشرف على الحجاج فى رحلتهم من بلادهم الى المدن المقدسة وبالعكس . ولتنفيذ هذا التقليد كان الخلفاء الأمويون والعباسيون يرافقون الحجاج بأنفسهم أو يعينون شخصا رسميا يكون عادة من الأسرة المالكة ليرأس الحج ويكون الممثل الشخصى للخليفة .

وعندما تقلد المماليك السلطة فى مصر وسورية وجدوا أنفسهم مسئولين عن الحجاج المصريين والسوريين وأبقوا عى نفس التقليد . فكان السلطان يختار كل سنة شخصا رسميا ليرأس الحجاج الى الأماكن المقدسة ، وكان يشار الى هؤلاء الرسميين فى ذلك الوقت باسم « أمير الحج » أو أمير الركب أو أمير المحمل (٣٥) وكتابات الموردى فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (القرن الحادى عشر الميلادى) تشير الى الفوارق بين نوعين من القيادة على الحجاج وتحدد المؤهلات الأساسية لعمل كل منهما (٣٦).

فالنوع الأول من القيادة هى سلطة ادارة الحجاج خلال اقامة الشعائر والاشراف على احتفالاتهم ، وكان هذا المنصب الذى يتضح انه

34. *Masalik al-Absar*, MS., II, 503-6. Cf. Ibn Khadun, op. cit., 932.

35. The title of *Amir al-Mahmil* was given only to the Egyptian *Amir al-Hajj* to distinguish him from another official who left Cairo with a second pilgrim caravan and held the title of *Amir al-Awwal*.

36. Al-Mawardi, *Al-Ahkam al-sultaniyah*, Cairo, 1298 A.H., 103-5.

دينيـــا بحتا يقتضى مؤهلات خاصـــة ويشـــار الى شاغليه عادة باسم الأئمة أو قائدى الصلاة ، كما كان يقتضى معرفة كاملة بقواعد الحج وشعائره، وفى أثناء حكم الخلفاء الأمويين والعباسيين كان الخليفة هو الذى يشغل هذا المنصب ، وفى حالة غيابه ، وهو ما كان يحدث مرارا ، كان يقوم بهذا المنصب أمير الحج الذى كان يقود الحجاج من عاصـــمة الخلافة · ولما كان قادة الحجاج المصريين والسوريين أثناء حكم المماليك يختارون من بين العسـكريين ممن لا يمتلكون المؤهـلات الدينية ، لذلك فان قيـــادة الحجاج أثناء أداء الشعائر كان يقوم بها قضاة القوافل أو قاضى مكة ، حيث كان كل منهما يتبع أمير الحج المصرى الذى يمثل السلطان المملوكى ·

أما النوع الثانى من القيادة فهى سلطة قيادة الحجاج من أقطارهم الى المدن المقدسة وبالعكس ، وكانت تتطلب هذه القيادة ، والتى كانت تعرف دائما باسم أمير الحج ، مؤهلات شخصية هامة ، كما ذكر الموردى، مثل : قوة الشخصية والشجاعة والعزة والتقوى ، وقد عدد الموردى واجبات هذا المنصب كما يلى : ـ

١ـ أن يبقى الحجاج فى مجموعة واحدة أثناء الرحلة وفى المحطات على طول الطريق لمنع تفرقهم فى الصـــحراء حتى لا يضـــلوا عن القافلة ·

٢ ـ تخصيص أماكن محددة لكل مجموعة من الحجاج فى القافلة منعا للارتباك أو المشاحنات ·

٣ ـ أن يكون السفر بسهولة وببـطء حتى يتمكن الضعفاء والمعوقين من ملاحقة القافلة ·

٤ ـ ان يتقدم فى الطريق باختيار أكثر الطرق سهولة وفائدة ·

٥ ـ أن يبحث عن أماكن الرعى على طول طريق الرحلة حيثما يفتقر الى الماء أو الرعى ·

٦ ـ أن يحمى الحجاج من سطو اللصوص ·

٧ ـ ان يحمى الحجاج ضد أى شخص يحاول ان يعوق رحلتهم الى المدن المقدسة . ولتنفيذا لذلك كان أمير الحج من المحتمل أن يلجأ الى القـوة والقتال من أجل حماية الحجاج ، واذا كان غير قادر على القتال فانه كان يقوم بجمع رسوم من الحجاج ليدفعهـا للمهاجمين كى يتركوا القافلة تكمل مسارها ، على أن أمير الحج لم يكن بأى حال من الأحوال مفوضا لاجبار أى شخص على دفع أى رسوم اضـافية اذا لم يرغب فى ذلك ·

٨ ـ ان يتوسط بين الحجاج فى حالات المشاجرة ، واذا كان سينفذ حكما فانه يجب ان يكون مخولا هذه السلطة وان يكون مؤهلا شرعيا لها ، وعندما يكون الحجاج متوقفين للراحة فى أى مدينة أثناء طريقهم ، وفى الحجاز كانـــوا يخضعون لادارة حكام هذه المدن ، وكان أمير الحج وحاكم المدينة مفوضين لفض المنازعات التى تنشأ بين الحجاج بينما كانت المنـازعات التى تنشـأ بين حجاج القوافل وسكان المدن المتوقفين فيها تخضع لسلطة حاكم المدينة فقط ·

٩ ـ معاقبة المخالفين من الحجاج ، ولتنفيذ هـــذا الأمر فان سلطة أمير الحج ، ما لم يكن مفوضـــا بغير ذلك ، تنحصر فى تنفيذ العقوبة البسيطة ، فاذا كان أمير الحج مخولا سـلطة توقيع العقوبات الكبرى أى : الحد ، فقد كان فى امكانه تنفيذها بشرط ان تكون الجريمـة التى تستحق هـــذه العقوبة قد وقعت خارج حدود الأحياء الخاضعة لسلطة الحكام المحليين ، والا فان الحاكم المحلى يكون هو السلطة المسئولة لتنفيذ عقوبة الحد ·

١٠ ـ أن يضـع فى اعتباره المشـاكل التى كانت قد تنشأ فى ذلك الوقت ، وبما يضـمن وصول الحجاج الى مكة فى الوقت المناسب لأداء مناسك الحج ·

وهذه المهام لأمير الحج ـ كما عددها الموردى ـ قد نشأت على مدى القرون ، مثلها مثل أوجه عديدة للحج ، الى أن جاء حكم المماليك فأصبح أمير الحج فى معظم الأحوال من الأشخاص الذين مارسوا أعمـال السلطة العسكرية والسـياسية والتنفيذية (٣٧) ·

وبالاضـــافة الى المهام الأولية فى ادارة قافلة الحج والاشراف على جميع شئونها ، فقد كان أمير

37. Al-Jazari. *Larikd MS.* 36C Ibn. Taghri Birdi *Hawadith*, IV, 862; Al-Nujum al-zahirah, VI, II, 536; VII, 111, 834, 852; Ibn Tulun, Mufakahat 76, 96.

الحج المملوكى وخاصة أمير القافلة المصرية ينفذ سياسة السلطان المملوكى فى الأراضى المقدسة ، فقد كان يستطيع ان يعزل ويعين شريف مكة والمدينة وان يلتزم بذكر اسم سادته المماليك فى الخطبة والمراسلات ، بل كان يتدخل أحيانا فى الشئون الداخلية للمدن المقدسة ، وقد نشأ عن هذه السلطة غير المحدودة لأمير الحج مشاكل عديدة ومشاحنات فى المدن المقدسة (٣٨) ٠

وطوال فترة حكم المماليك ، كان أمير الحج لكل من القافلة المصرية والسورية يختار من بين المماليك ، وكقاعدة عامة كانوا يختارون دائما من بين ذوى الرتب العسكرية (رجال السيف) وقد يكون أمير الحج من الدرجة الأولى (أو كما يسمى أمير مائة أو قائد ألف) ، وفى حالات أخرى كان أمير الحج يختار من بين أمراء الدرجة الثانية (أمير طبلخانة) ، وفى أحيان نادرة جدا من بين أمراء الدرجة الثالثة (أمير عشرة) (٣٩) ويبدو أن هذا الاختيار الأخير لم يحدث الا أثناء القرن الأخير من حكم المماليك كما حدث فى سنوات ٨٤١هـ/ ١٤٣٨ م و ٨٥٠ هـ/١٤٤٧ م و ٨٥٢ هـ/١٤٤٩م و ٨٦٤ هـ/١٤٦٠ م ، وفى عام ٧٩٢ هـ/١٣٩٠م كان أمير الحج السورى مجرد مجند (جندى حلقة (٤٠) كحالة استثنائية ، وفى عام ٨٦١ هـ/١٤٥٧ م كان أمير الحج المصرى هو ابن السلطان الحاكم (٤١) ٠ وقد قام السلطان بيبرس عام ٦٦٧ هـ/١٢٦٩ م والسلطان الناصر محمد أعوام ٧١٢ هـ/١٣١٣ م و ٧١٩ هـ/١٣١٩ م وكذا السلطان قايتباى عام ٨٨٤ هـ/١٤٨٤ م بالحج ، وكانت القوافل المصرية والسورية تحت قيادة أمير الحج لكل منها ولم تكن تحت قيادة هؤلاء السلاطين ٠

ولما كان من المعتاد ان يكون أمير الحج ممن يشغلون منصبا هاما فى حكومة القاهرة أو دمشق قبل اختياره لهذه المهمة ، لذلك عندما يعود بالقافلة الى بلده من الأراضى المقدسة ، كان يستأنف وظيفته السابقة ، فعلى سبيل المثال كان أمير الحج المصرى عام ٧١٩ هـ/١٤٤٣ م هو أمين غرفة المجلس (أمير مجلس) فى حكومة مصر (٤٢) ، وفى عام ٨٤٦ هـ/١٤٤٣ م كان كبير الأمناء (حاجب الحجاب) (٤٣) وفى عام ٧٣٥ هـ/١٣٣٥ كان أمير الحج السورى حاجبا فى حكومة ولاية دمشق (٤٤) ، وفى عام ٨٨٩هـ/ ١٤٨٤ م كان نائب حاكم القلعة بدمشق (٤٥، (نائب القلعة) ٠ وطوال تلك الفترة كان أمير الحج فى بعض الأحيان يحتفظ بمنصبه لأكثر من سنتين أو ثلاث سنوات متتالية ، وفى معظم الأحيان كان يقوم باختيار أمير جديد للحج فى كل سنة للقافلة المصرية وكذا السورية ٠

وكان أمير الحج المصرى يعين دائما بواسطة السلطان نفسه ، بينما كان السورى يعين بواسطة نائب دمشق ، وعلى أية حال فانه فى بعض الأوقات كان أمير الحج السورى يعين بواسطة السلطان كما حدث فى السنوات ٨٤٥ هـ/١٤٤٢ م ٨٩٩ هـ/١٨٩٤ و ٩١٠ هـ/١٥٠٥ م و ٩١٦ هـ/ ١٥١١ م (٤٦) ، وكان يعين من القاهرة كما حدث فى السنتين ٨٥٤ هـ/١٤٥٠ م و ٩٠٩ هـ/ ١٥٠٤ م ويرسل الى دمشق ليقود الحجيج السورى (٤٧) ٠ وبالرغم من أن القلقشندى ذكر أن مرسوما قد صدر أثناء فترة المماليك بتعيين أمير لقافلة الحج السورية (٤٨) ، فانه فى موضع آخر يقرر أن أمراء قوافل الحج الذين اعتادوا خلال حكم الفاطميين أن يتسلموا مراسيم

---

38. Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, II, 343; Ibn Kathir, Al-Bidayah, XIV, 313; Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, V, 539.
39. Ibn Taghrt Birdi. ibid. Vil, I. 10-11, 147, 550 ; At-Sakhawi, *Al-Tibr*, 219.
40. Ibn Sasara, *Al-Durrah al-mudi'ah*, 70.
41. Ibn Taghri Birdi, *Muntakhabat*, II, 296.
42. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum*, Cairo, 1942, IX, 59.
43. Ibid., VII, I, 127.
44. Al-Jazari *Tarikh*, MS., 416.
45. Ibn Tulun, *Mufakahat*, 64.
46. Maqrizi, *Al-Suluk*, Ms., 122. Ibn Tutun, Mufakahat, 155—6, 288, 341.
47. Ibn Taghri Birdi, *Hawadith*, I, 65-66; Ibn Tulun, *Mufakahat*, 273.
48. Qalqashandi, *Subh*, XII, 435-36.

تعيينهم ، لم يعودوا يتسلمونهـــا خـلال حـكم المماليك (٤٩) ٠

وكان من المعتاد أن يقام احتفال اختيار أمير الحج فى أحد أيام شهر رجب أو ربيع الأول أو ربيع الآخر ، وفى أثناء حكم المماليك البحرية كان هذا الاحتفال فى كثير من الأحيـــان يقـام حوالى منتصف شهر رجب ، وهو يـوم خـروج المحمل المصرى من القاهرة والمحمل السورى من دمشق (٥٠) ، وبعد ذلك وفى أثناء حكم المماليك البرجيـة ـ بالرغـم من ذكر بعض التواريـخ الأخرى ـ فان نفس الاحتفال كان يقام أما فى ربيع الأول أو ربيع الثانى (٥١) ٠

كما كان أمير الحج عنـد اختياره يتسلم رداء الشرف (الخلعة) (٥٢) ، وقد وصف الجزيرى Al-Jaziri أن احتفال تنصيب أمير الحج المصرى كان يتم على النحو التالى : ـ

فى عشية المولد النبوى ١٢ ربيع الأول ، كان يجتمع جميع الأمراء والقادة وكبار الموظفين لتحية السلطان وسماع المولد الذى كان عادة تواشيح تبدأ بذكر ميلاد النبى ، وأثناء الاحتفال يقوم أحد الخدم بتقديم المشروبات المحلاة للسلطان وضيوفه. وكان يبدأ بتقديم المشروب الى السلطان الذى كان فى هذه المناسبة يشرب بعضا من المشروب ثم يشير الى الخادم سرا بحفظ باقى الكوب ليقدمه الى الشخص الذى اختاره السلطان ليكون أميرا للحج فى ذلك العام ، وعند تقديم هـذا الكوب يفهم الأمير المختار هذه الاشارة حيث يقوم فورا من مكانه ويتقدم لتقبيل يد السلطان ، ثم يقوم جميع الحاضرين بتهنئة الأمير الذى تم اختيـاره وبعدها ينتهى الاحتفال (٥٣) ٠

وعند وصـول الحجاج خارج الحدود الغربية لمكة ، كان قائدا القافلتين المصرية والسورية يقابلان بترحاب من الشريف ومرافقيه الذين يقيمون لهما احتفالا رسميـا ، وكان أمير الحج المصرى ممثلا للسـلطان المملوكى ويقوم باهداء الشريف رداء الشرف الذى يؤكد وضعه كنائب للسلطان (٥٤)، وفى نهاية الحج كان أمير الحج يتسلم من شريف مكة منحة قدرها ٣٠٠٠ دينار ، وهذا المبلغ الذى يبدو أن السـلاطين كانوا يفرضـــونه بطريقـة عشوائية على الشريف ، قد أصبح فرضا رسميا بنهـــاية القرن الثامن الهجرى (الرابـع عشر الميلادى) ٠ وبالرغم ان ذلك قد ألغى بمرسوم عام ٨٢٤ هـ/١٤٢١ م ، ثم مرة أخـرى فى عـــام ٨٤٤ هـ/١٤٤١ م فقد استمر العمل به الى نهاية حكم المماليك (٥٦) ٠

وعلى أية حال فان التميز بين أمير الحج المصرى وأمير الحج الســـورى كان ملاحظـا ، فضلا عن التأثير الذى كانا يمارسانه أثناء مواسم الحج ، ففى المسائل المتعلقة بالمستوى الدينى مثل أداء الشعائر بجبل عرفات كان أمير الحج المصرى يأخذ دائما مكان الصدارة ، وبالمثل فعند نشوب نزاع بين أمير الحج المصرى فى جانب وشريف مكة وقادة الحجاج العراقيين أو اليمنيين فى الجانب الآخر كان أمير الحج السورى يلعب دوره أما كحكم محايد أو يدعم زميله أمير الحج المصرى بالرغم انـه فى الحقيقة لم يكن يتعدى حدود وظيفتـه الأصلية وهى الاشراف على قافلته ٠

وكان السلطان فى حالة اذا ما اتخـذ قرارا باعتقال أو بعزل الشريف وتعيين غـيره ، كان أمير الحج المصرى فى معظم الأحيـــان ينقل معه قرار السلطان بتعيين المرشح الجديد ، حيث كان أمير الحج المصرى موضع ثقة السلطان فى تنفيذ قراره ٠ وكان هذا الدور ـ الذى يبتعد كثيرا عن العمل الطبيعى لأمير الحج ـ تتسبب عنه مصادمات متكررة بين أمير الحج وجنوده والحجاج ففى عام

---

49. Ibid., XI, 442.
50. Al-Jazari, *Tarikh*, MS., 103, 227, 297, 416, 455, 527, 588.
51. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, VII, 168, 497, 554, 724, 736, 744, 834.
52. Ibn Taghri Birdi, op. cit., VI, 90, Ibn Tulun, *Mufakahat*, 64, 76, 92.
53. Al-Jaziri, *Al-Durar al-fara'id*, MS., 1. 94.
54. Al-Fasi, *Al'Iqd al-thamin*, MS., II, 143; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id al-munazzamah*, MS., II. 69.
55. Ibn Fahd, *Ithaf*, MS., II, 179, 233; Maqrizi, *At-Suluk*, MS., 117.
56. Jarallah b. Fahd, *Nayl al-mund bidhayl bulugh al-qira*, MS., 3.

٧٨٨ هـ/١٣٨٦ م وصل أمير الحج المصرى خارج مكة بصحبة شريف معين من قبل سلطان مصر ليحل محل شريف مكة ، فما أن وصل شريف مكة للترحيب بالقافلة حتى اغتيل أثناء سجوده لتقبيل قدم الجمل الذى يحمل المحمل (٥٧) ، وفى عام ٧٨٩ هـ / ١٣٨٧ م كان الشريف قد علم بدوره أن أمير الحج المصرى يصحب معه شريفا جديدا عينه السلطان ، وخوفا من أن يقتل هرب الى الجنوب وهاجم قافلة حجاج تحمل معها بضائع الى مكة ، بينما أرسل أمير الحج الشريف الجديد لاغاثة هذه القافلة (٥٨) ٠

وفى عام ٨١٢ هـ/١٤١٠ م لما علم الشريف أن أمير الحج يحمل تعليمات من السلطان بعزله استعد وكون جيشا من ١٠٠٠ جندى على أهبة الاستعداد لوصول الحجاج المصريين الى مكة ، ورغم ان السلطان قد تراجع عن قراره ، الا أن مناوشات عديدة وقعت بين الحجاج والموالين للشريف (٥٩) ، وحتى عندما كان الشريف المعزول لا يبدى أية مقاومة ، وعادة ما كان يهرب بمجرد وصول الحجاج المصريين ، الا أنه كان ينتقم لنفسه فى بعض الأحيان بأن يعترض القافلة المصرية فى طريقها الى المدينة أو أثناء عودتها لمصر ٠ وكانت هذه العلاقات مثيرة للشك وبالذات أثناء حكم الغورى (٩٠٦هـ/ ١٥٠٠ م ـ ٩٢٢ هـ/١٥١٦ م) ، والذى أثناء حكمه قام آخر أمير للحج عينه المماليك بدوره ، فعلى سبيل المثال فى عام ٩٠٧ هـ حينما كان أمير الحج المصرى يحمل معه الخلعة ليثبت تعيين شريف مكة ، قابله فى الطريق شقيق الشريف وأغراه باعتقاله فور وصوله الى مكة ، فلما تنبه الأخ الى نية أمير الحج ، جمع القبائل الموالية له وانقض على قافلة الحجاج السوريين التى كانت فى طريقها من المدينة الى مكة وقتل عددا كبيرا من الحجاج من بينهم نساء وأطفال ، وعندما كان أمير الحج المصرى يقود قافلته عائدا من مكة وبصحبته الشريف المعين ، هوجمت القافلة المصرية بواسطة هذا الأخ المتمرد وقتل عددا كبيرا من الحجاج بل انه تعقب الأمير نفسه الذى كان قد ترك القافلة ولجأ الى بيت قاضى ينبع وأجبره على دفع ٥٠٠٠ دينار لكن يتركه يرحل الى مصر ، بالاضافة الى أنه بعد ذلك هوجمت القافلة مرتين من قبائل الصحراء وهى فى طريق عودتها الى القاهرة(٦٠)٠

وكان من بين واجبات أمير الحج المصرى ، والتى ميزته عن قادة القوافل الأخرى ، نقل الكسوة التى تغطى الكعبة ، وكان عليه ان يحضر احتفال وضعها على الكعبة وأن يأخذ حقه منفردا لرئاسة هذا الاحتفال (٦١) ، وفى عام ٧٥٢ هـ / ١٣٥١ م عندما قرر المجاهد ملك اليمن أن يستبدل الكسوة المصرية بكسوة من عنده وحملها معه أثناء الحج ، فقد اضطر أمير الحج المصرى وبمعاونة أمراء مماليك آخرين الى حد بدء معركة مع ملك اليمن فى منى واعتقل الملك وأخذه معه الى مصر (٦٢) ٠

ويبدو أن الدور الذى كان يقوم به أمير الحج المصرى ، كاداة لسياسة المماليك فى المدن المقدسة، قد خلق توترات وعدم ثقة متبادلة فى علاقته مع شرفاء مكة ، وكثيرا ما كان يتدخل فى الشئون الداخلية لمكة لتامين سلامة الحجاج المسئول عنهم ، حيث كانت الخلافات بين الحجاج والشرفاء تنفجر من وقت لآخر لدرجة أن تتحول مكة الى ميدان قتال٠ ففى عام ٧٤٣ هـ/١٣٤٣ م ولأسباب غير معلومة ، نشب قتال بجوار عرفات بين أمير الحج المصرى والشريف نتج عنه مصرع ١٦ جندى مملوكى وعدد من جنود الشريف وانتهى بذهاب الشريف وجنوده الى مكة حيث تحصنوا هناك الأمر الذى لم يستطع أمير الحج والحجاج ازاءه

---

57. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, II, 250; Ibn Takhri Birdi, Al-Nujum al-zahirah, V, 383.
58. Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, 21-2.
59. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, II, 252-3; *Al-'Iqd al-thamin*, MS., II, 136.
60. Al-Jaziri, *Durar Al-fara'id*, MS., I, 324-6; Ibn Iyas, Bada'i' al-zuhur, IV, 35-8.
61. Al-Fasi, Shifa' al-gharam, 1, 125.
62. Ibn Khaldun, *Al-'Ibar* V. 964: Ibn Fahd. *Ithaf*, MS.. II. 71-2.

أن يؤدوا طواف الوداع (٦٣) ، رغم انهم أتموا الحج · وفي عام ٧٩٧ هـ/١٣٩٥ م وكنتيجة لقيام أحد أتباع الشريف بسرقة أحد الحجاج ، نشب قتال في داخل الجامع الكبير أدى الى نشوب معركة بين الحجاج وسكان مكة في داخل المدينة بالاضافة الى قيام القبائل المحلية بمهاجمة الحجاج في طريقهم الى عرفات (٦٤) · وفي عام ٨١٧هـ/ ١٤١٥ م اتخذ الجامع الكبير في مكة كمركز لقيادة العمليات وأصبح ميدان قتال بين أمير الحج والشريف ، نتيجة لاعتقال أحد العبيد الموالين للشريف حيث كان يحمل سلاحه مما اعتبر عملا ضد أوامر أمير الحج (٦٥) ·

ولم تكن الأنشطة السياسية لأمير الحج المصرى تقتصر على مكة نفسها ، بل تجاوزتها · ففي ثلاث مناسبات ، ونتيجة للأوضاع السياسية بين مصر والعراق ، كلف أمير الحج المصرى باعتقال أمير الحج العراقي (٦٦) ، كما اعتقل أمير الحج السورى سنة ٨٠٩ هـ/١٤٠٧ م (٦٧) نتيجة لتمرد نائب الحاكم في حلب ضد المماليك الذى حاول أن يوسع منطقة نفوذه لتشمل دمشق بجانب محاولته التخلص من السلطان ليحل محله (٦٨) ، وكانت مثل هذه الحوادث كثيرة ومتكررة ، كما كان الحجاج في معظم الأحيان يلاقون متاعب أثناء اقامة شعائر الحج ·

(ب) أمير الركب الأول :

كان سلاطين المماليك يقومون سنويا ، ومع تحديد أمير الحج المصرى ، بتعيين شخص رسمي بالقاهرة يحمل لقب أمير الركب الأول أو أمير الحج الأول أو الأمير الأول · وكما يدل اللقب فانه كان يقوم بصفة رسمية بقيادة قافلة من الحجاج تغادر القاهرة بيوم قبل رحيل القافلة الرئيسية ، وعلى ذلك كانت تسمى قافلة المقدمة أو الركب الأول ·

ولما كان لا توجد مراجع توضح طريقة تعيين هذا الشخص الرسمي أثناء حكم المماليك البحرية فانه يمكننا أن نزعم ان هذا المنصب « أمير أول » قد أنشيء أثناء فترة المماليك البرجية ، خاصة وانه أثناء فترة المماليك البحرية (كما سبقت الاشارة) كان الحجاج المصريون كقاعدة يجمعون في بعثه واحدة يقودها أمير الحج فقط وكانت ترحل تحت اسم الركب المصرى ، وان سنة ٧٩٠ هـ/١٣٨٨م كانت أول سنة في التاريخ الاسلامي التي يذكر فيها اسم أمير أول (٦٩) · منذ ذلك التاريخ وحتى نهاية حكم المماليك كان الحجاج المصريون يقسمون الى قافلتين بصفة منتظمة ، القافلة الرئيسية كانت تسمى ركب المحمل وهي كما بدل اسمها كانت تصحب المحمل وهو رمز قافلة الحجاج الرسمية وكان يقودها في أثناء رحلتها أمير الحج وبذلك اكتسبت مكانة بارزة ، أما القافلة الأقل وهي الركب الأول فكان يقودها أمير أول ·

كان أمير الركب الأول ، مثله مثل أمير الحج ، يعين بواسطة السلطان نفسه · كما كان يختار اسوة بأمير الحج من بين القيادات العسكرية المملوكية ، وكان عادة ما يكون أميرا من الدرجة الثالثة (٧٠) وأحيانا يكون من الدرجة الثانية ، فمثلا في عام ٨٦٩ هـ / ١٤٦٥ م كان أمير الحج الأول يحمل لقب أمير طبلخانة (أمير من الدرجة الثانية) (٧١) بينما في عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣ م كان مجرد ضابط عادى (٧٢) ·

ولأنه ليس لدينا مؤشرات خاصة عن مدى سلطة أمير الركب الأول فلا تتوافر فكرة واضحة عن مهام منصبه · ورغما عن ذلك فلأنه كان يقود قافلة المقدمة مستقلا عن قافلة المحمل ، فالذى يبدو

63. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, II, 247.
64. *Ibid.*, 251.
65. Al-Fasi, op. cit., 255-56; *Al-'Iqd al-thamin*, II, 143; Ibn Fahr, *Ithaf* ‘pɹɐm-ɹɐ MS., II, 158.
66. Ibid., 54, 338; Ibn Iyas, *Bada'i' al-zuhur*, Istanbul, 1936, III, 84; Ibn Fahd, 'Abd al-Aziz, Bulugh al-qira, MS., II, 16.
67. Al-Fasi, Al-'Iqd al-thamin, MS., III, 84.
68. See Ibn Taghirdi, *Al-Nujum al-zahirah*, VI, 134-4.
69. Ibn al-furat Tarikh, IX 1, 36 : Ibn Traghri Birti, op. cit., VII, 390.
70. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, VII, 1, 109, 117, 121, 130, 147; II, 491, 521.
71. Ibn Taghri Birdi, *Hawadith, III*, 485.
72. Ibn Taghri Birdi, ibid.. I. 194.

واضحا انه كان يمارس في خلال رحلته نفس مهام أمير الحج ، أو معظمها على الأقل . وبالرغم من أنه بوصول حجاج القافلتين الى الأراضى المقدسة كان يجب على الأمير الأول ان يكون تحت رئاسة أمير الحج ، فانه يبدو أن الأمير الاول كان يتمتع بسلطة تنفيذية على القافلة التى يقودها ، ويمكن استنتاج ذلك من الحادثة التالية التى وقعت سنة ٨٥٩ هـ / ١٤٥٥ م ففى تلك السنة سرى الشك بين قادة الحجاج عن اليوم الذى سيبدأ فيه شهر ذو الحجة وأدى ذلك الى عدم التأكد من يوم وقفة عرفات ، وقيل ان الأمير الأول - كاجراء احتياطى - أبقى قافلته لمدة يومين فى عرفات بدلا من يوم واحد كما حدد لجميع القوافل بما فى ذلك قافلة المحمل (٧٣) . وهذه الحادثة تشير الى أن أمير أول مارس سلطته بالرغم من وجود أمير الحج المصرى ، ولا يمكننا التأكد من أى منهما كان له القوة التنفيذية الأعلى على حجاج قافلة المقدمة أثناء وجودها فى الأراضى المقدسة .

(ج) مسئولون آخرون فى القوافل المصرية والسورية :

كان التعيين المبكر لأمير الحج المصرى وأمير الحج السورى والأمير الأول ، والذى كان يتم بعدة شهور قبل سفر الحجاج من القاهرة أو دمشق ، مقصودا أساسا لاتاحة الوقت الكافى لهم لتكليف بعض المساعدين الرسميين لخدمة القافلة ولترتيب المشتريات ونقل المتاع والمعدات التى تحتاجها القافلة . ولما كان للأمراء من جميع الطبقات خدمهم الخصوصيين ، فان القادة المماليك للحجاج المصريين والسوريين كانوا يجندون بعضا منهم لخدمة القافلة بالاضافة لاختيار الباقى من بين مواطنى القاهرة ودمشق ، وفيما يلى سردا لهؤلاء العاملين الذين كان يشار اليهم بوضوح كأشخاص رسميين فى القوافل المصرية والسورية أثناء حكم المماليك . ولما كانت المصادر تشير الى الألقاب الرسمية دون توضيح تفاصيل واجبات هذا اللقب تجاه القافلة (٧٤) . فاننا سنكون مجبرين على الاشارة لهذه الواجبات مع اعطاء شرح مختصر عن الرسميين الآخرين وفقا لما ذكره الجزائرى بوصفه كان مسئولا مصريا فى قافلة الحجاج المصريين فى وقته .

١ - قاضى الركب :

وهذا الشخص الرسمى كان يسمى أيضا قاضى المحمل ، وكان يعينه أمير الحج من بين(٧٥)، قضاة أحد المذاهب الأربعة ، ويعتمد تعيينه قضاة المذهب ، وعند تعيينه كان يتسلم مرسوما خاصا من ديوان الانشاء (٧٦) يحوى ذكر اختياره بصفة رسمية الواجبات المتعلقة بمنصبه ، واعتمادا على نفص أحد هذه المراسيم (٧٧) ، فان واجبات قاضى الركب كانت ارشاد الحجاج عند سؤلهم أسئلة تتعلق بالاحرام ، والالتزامات الدينية المختلفة للحاج المحرم عند وجوده فى حدود مكة المقدسة ، وان يقرر العقوبة اللازمة على أى حاج يرتكب أى فعل من الأعمال المحظورة على المحرم ، وكان عليه أيضا أن يقرر وبدقة بداية الشهور القمرية نظرا لأن هذا القرار ضرورى لحساب يوم وقفة عرفات .

ومن بين واجبات قاضى الركب التى لم تذكر فى المرسوم . الاشراف على جميع العقود الموقعة بين أمير الحج والحجاج من جانب والوسطاء وقادة الجمال من جانب آخر (٧٨) ، ولهذا السبب فان مكتب قاضى الركب كان يضم اثنين من الرسميين يسميان شهود المحمل (٧٩) ، وكان هذان

73. Ibn Taghri Birdi, op. cit., 246.

74. No information is available regarding the functionaries of *al-Rakb* al-Awwal, but it would seem safe to assume that in this respect the organization of the caravan followed the pattern of the Egyptian *Mahmil* caravan.

75. Al-Jaziri, al-Durar al-fara'id al-munazzamah, MS., I, 93.

76. Al-Qalqashandi, *Subh*, Cairo, 1917, XI, 442.

77. Al-Qalqashandi, op. cit., 442-3.

78. Al-Jaziri, Durar, MS., 93-4.

97. Al-Qalqashandi, op. cit., 443.

الشخصان يعينان بواسطة قاضي الركب وكان عليهما أن يشهدا على تلك العقود تحت اشراف القاضي وان يحتفظا بها في سجلات خاصة (٨٠) ٠

٢ ـ الامام والمؤذن :

بالاضافة الى القاضي ومعاونيه ، كان يعين شخصان دينيان رسميان ، هما : قائد الصلاة والمعروف بالامام ، ومعلن ساعة الصلاة المسمى بالمؤذن (٨١) ، وكان هذان الشخصان يقومان بواجباتهما الدينية طوال طريق الرحلة وفي عرفات والمزدلفة ومنى ، أما أثناء بقاء القافلة في مكة أو المدينة فان الحجاج يقومون بأداء الصلوات بالمساجد الكبيرة تحت توجيه الامام والمؤذنين المحليين ٠

٣ ـ الناظر :

نظرا لأن معدل الوفيات بين الحجاج كان كبيرا ، سواء خلال الرحلة أو في المدن المقدسة ، فقد استدعى الأمر تعيين شخص رسمي يعرف بناظر المواريث الشرعية ليكون شاهدا على الممتلكات ٠ ونظرا لأن المصدر الوحيد الظاهر حول هذا الناظر هو ما أورده الجزائري حيث ذكر شخص يدعى البدري حسن السنباطي بوصفه ناظرا بالقافلة المصرية عام ٨٩٦هـ/١٤٩١م (٨٢). هذا بالاضافة للمصادر الأخرى التي ذكر فيها كتاب المماليك المعاصرون شخصا يحمل لقب الناظر (٨٣) ، وقد يكون هذا اشارة الى هذا الناظر بعينه أو ناظر السبيل ـ الذي سيأتي ذكره بعد ذلك ، فان ناظر المواريث هذا على العموم كان مسئولا رسميا وبمثابة مدير مالي ، ويبدو انه كان يتحكم فيما كان مع الحجاج الذين يموتون أثناء الحج في حالة غياب أو عدم وجود ورثة لهم، وربما كان يحتفظ بسجل بجميع الذين يموتون أثناء الرحلة أو في المدن المقدسة (٨٤) ٠

ويعود ، وبشكل ملحوظ ، أسباب ارتفاع نسبة الوفيات بين الحجاج الى الكوارث الطبيعية في المقام الأول مثل الفيضانات وشدة الحرارة أو البرودة والعطش والطاعون ، وفي المقام الثاني الى العوامل الأخرى مثل عدوان البدو أو كبر سن كثير من الحجاج مع الارهاق ، فمثلا عام ٧٩٠ هـ قتل ١٠٧ من الحجاج المصريين عندما تعرضت القافلة لفيضان خطير أثناء تعسكرها في محطة على الطريق شرقي السويس (٨٥(، وفي سنة ٧٦٣ هـ/١٣٦١ م توفي ١٠٠ من حجاج قافلة دمشق في الصحراء السورية بسبب برد الشتاء القارس (٨٦) ، بينما في سنة ٨٣٣ هـ/١٤٣٠ توفي ٣٠٠ من القافلة المصرية في الحجاز نتيجة لارتفاع الحرارة الشديدة والجفاف (٨٧) ، ومثل هذه الحوادث المذكورة كانت تتكرر كثيرا ولذلك كان منصب الناظر لا غنى عنه في القافلة ٠

٤ ـ الدوادار :

وقد يسمى سكرتير أمير الحج ، وكان دائما ضابطا مختارا من بين الاتباع المماليك الشخصيين لأمير الحج ، وكان هو بالفعل المراقب الأكبر للقافلة حيث كان يدير الشرطة وينظم دوريات الحراسة وينظم مسيرة القافلة بالاضافة الى قيامه بعمل مكتب السكرتارية لأمير الحج (٨٨) ٠

٥ ـ ناظر السبيل :

بالرغم من اشتراط توفر القدرة عند الشخص ليزود نفسه بالأموال والاحتياطيات لوجوب قيامه

---

80. Al-Jaziri, op. cit., 44.
81. Al-'Umari, *Masalik al-Absar*, MS., II, 164; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS.,I, 120.
82. Al-Jaziri, *Durar al-fard'id*, Cairo, 1384 A.H. 344.
83. Al-Jazari, Shams al-Din Abu 'Abdallah M. Tarikh, MS., 185, 346.
84. For the equivalent official in the administration of Cairo, see Qalqashandi, *Subh.* IV, 33, 54, Popper, W., *Egypt and Syria under the Circassian sultans*, Berkeley 1955, 99.
85. Ibn al-Furat, *Tarik, Beirut*, 1936, IX, 23-24.
86. Ibn Kathir, *Al-Bidayah*, Cairo, 1358 H., XIV, 290.
98. Ibn Taghri Birdi, Al-Nujum al-zahirah, VI, 663.
88. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 90. In 856/1452 the Amir al-Hajj was instruc by the sultan, after he had left Cairo with the pilgrims for the station of Al-Birkah, to install his *Dawadar* as *Amir* of the advance caravan since nosuch official had already been appointed. See Ibn Ta ghri Birdi, *Al-Nujum*, VII. I. 232-33

بالحج ، الا ان عددا كبيرا من الحجاج كان يسافر مع القوافل دون القدرة على توفير احتياجاته ، ولمساعدة مثل هؤلاء الحجاج ، كان سلاطين المماليك يزودون القوافل المصرية والسورية بالاحتياجات والمؤن الخاصة من الأموال الخيرية والتى كانت تسمى السبيل (٨٩) ، لذلك وجب اختيار مسئول رسمى سنويا لرأس القسم الخاص بالسبيل فى القافلة ويحمل لقب ناظر السبيل ·

ومثلما كان متبعا بالنسبة للقاضى ، فان ناظر السبيل كان يختار سنويا من بين قضاة القاهرة ودمشق ، كما كان يتسلم مرسوما رسميا بتعيينه (٩٠) ، وبالرجوع الى محتويات أحد هذه المراسيم ، فان واجبات المنصب كانت الاشراف على السبيل ، وتوفير الاحتياجات للمحتاجين ، وتقديم الطعام والماء والأدوية لفقراء القافلة (٩١) ·

٦ ـ المسئولون الطبيون :

ويتكونون من طبيب وجراح وأخصائى عيون (٩٢) · وكان هذا الفريق الطبى يحمل معه نوعيات مختلفة من الأدوية والعقاقير والمراهم التى تستعمل لعلاج الحجاج بالمجان ، وقد ذكر الجزائرى ان نفقات المعدات الطبية كان يدفعها أمير الحج (٩٣) ، كما كان بجانب هؤلاء يستخدم أمير الحج طبيبا بيطريا ومغسلين للجثث (٩٤) ·

٧ ـ الادلاء :

كان يسافر كل عام على رأس قوافل الحجاج المصرية والسورية مجموعة من المرشدين يسمون Adilla من الذين كانوا على معرفة دقيقة بالطرق الصحراوية (٩٥) ، وكان واجبهم ان يقودوا القوافل من القاهرة ودمشق طوال طريقها المعتاد الى الأراضى المقدسة والعودة منها · وقد ذكر الجزائرى ان أملاكا معينة كانت تخصص بمنطقة الشرقية بمصر كوقف للانفاق على مرشدى قوافل الحج (٩٦) المصرية ، وترجع هذه الحقيقة الى أن هذا المنصب كان وراثيا · فقد ذكر ابن بطوطه انه عندما غادر دمشق مع الحج السورى كان بصحبة مجموعة من الأعراب يعرفون باسم العجارمة (٩٧) ، بينما يشير ابن فضل الله الى واحد من الأدلة يسمى محمد بن عبد الباقى العجرمى كأحد الأدلة الذين قادوا رحلة الملك منسى موسى من القاهرة الى الحجاز (٩٨) ·

٨ ـ محتسب الركب :

وكان من بين الرسميين بالقافلة الذين يتسلمون ملابس التشريفة (الخلعة) فى مناسبة بدء مسيرة المحمل ، وقد ذكره القلقشندى باسم المحتسب (٩٩) ، كما أشار الجزائرى الى القاضى فخر الدين بوصفه محتسبا للركب بقافلة الحجاج المصريين لعام ٧٣٥ هـ/١٣٣٥ م (١٠٠) ، وبخلاف هذين المصدرين فليس لدينا معلومات عن المحتسب أو واجباته نحو القافلة · وعلى أية حال ، وحيث ان الادارات الرسمية لكل من القاهرة ودمشق تشمل فى مناصبها الرسمية منصب المحتسب ، فانه يبدو ان هذا المسئول الرسمى بقافلة الحجاج يمارس عملا مشابها لعمل المحتسب ، وقد ذكر القلقشندى ان المحتسب كان مسئولا عن الأسواق والاشراف على الأخلاق العامة كما كان له سلطة توقيع العقوبة اذا اقتضى الأمر ذلك (١٠١) ·

٩ ـ مبشر الحج :

كان بمجرد وصول الحجاج الى منى بعد الانتهاء من أداء شعائر الحج بعرفات ، كان أمير الحج المصرى يرسل عادة مبعوثا رسميا يسمى مبشر الحج لينقل الى القاهرة تقريرا عن الحج والمسائل المتعلقة به ، وكان دائما يغادر مكة فى العاشر من ذى الحجة ليصل القاهرة بعد ١٠ أو ١٥

---

89. Al-Yunini, *Al-Dhayl 'ala Mir'at al-zaman*, MS., III, p. 402; Al-'Umari, Masalik al-absar, MS., II, 164.
90. *Qalqashandi, Subh.*, XII, 381.
91. Qalqashandi, op. cit., 381-82.
92. Al-'Umari, Masalik al-absar, MS., II, 164.
93. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 122.
94. Ibid., 131, Al-'Umari, loc cit.
95. Al-'Umari, ibid, Qolqashandi, *Subh.* IV, 54, Al-Jaziri op. cit., 134.
96. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 122.
97. *Rihlah*, Cairo, 1964, I, 67.
98. Al-Umari, *Masalik al-absar*, MS., II, 506.
99. Subh., IV, 54.
100. Al-Jazari, *Tarikh*, MS., 436.
101. *Subh.*, IV, 37.

يوما (١٠٢) ، وكان التقرير يشتمل عادة على معلومات عن الحالة العامة بمكة ، وحالة الطقس بها ، وأسعار السوق ، ومعاملة الشرفاء لأمير الحج المصرى (١٠٣) ، وأماكن القوافل اليمنية والعراقية والحالة العامة للحجاج المصريين . وقد ذكر الأسيوطى ان عادة ارسال مبشر الحج أصبحت تقليدا منذ أيام الخلافة الأموية والعباسية ، كما أعطى تفسيرا مثيرا عن أسباب استقرار هذه العادة ، هو انه كان معتقدا ان قرب خروج الدابة ، وهى من علامات ساعة البعث (١٠٤) ، ستحدث أثناء اقامة الحجاج بمنى ، وانها ستخرج من جبل أجياد Ajyad ، وعلى ذلك فان المبشر كان يرسل ليعلن عن سلامة الحجاج (١٠٥) .

وكان المبشر كقاعدة عامة يختار من بين كتائب المماليك الذين يعملون فى خدمة أمير الحج ، وفى عام ٨٥٦ هـ/١٤٥٢ م اختار أمير الحج (١٠٦) الدويدار الأول ، والذى كان هو نفسه قائد قافلة المقدمة مبشرا وعين مكانه دويداره الثانى (١٠٧). أما فى سنة ٨٥٥ هـ/١٤٥١ م كان المبشر هو ابن أمير الحج (١٠٨) .

ووفقا لما ذكره الجزائرى ، فان ٢٠٠ دينار ، والتى كانت تعرف باسم عادة المبشر كانت تطلب من أمير ينبع لتدفع للمبشر سنويا والذى كان يقوم بدوره بتوزيع هذا المبلغ بين القبائل المعنية التى تقوم بحراسة كافة قطاعات طريق الحج المصرى (١٠٩) .

أما بالنسبة لأمير الحج السورى فانه لم يرسل مبشرا الى دمشق ، ومع ذلك فقد كان هناك سنويا رسول ينقل خطابات الحجاج السوريين المرسلة أثناء رحلة العودة من محطات تبوك أو العلا لتصل دمشق قبل وصول القافلة بسبعة أو عشرة أيام (١١٠) .

وبالاضافة الى ما سبق ، وتحت عنوان فرعى ، يمكن تعداد الرسميين الذين لم يشار اليهم بوضوح كمختارين لمرافقة القوافل أثناء فترة المماليك ، وقد عددهم الجزائرى والذى كان هو نفسه واحدا من الرسميين فى قافلة الحجاج المصريين فى القرن ١٠هـ/١٦ م ووصفهم بأنهم يكونون جزءا من الهيئة المرافقة لأمير الحج المصرى فى وقته ، وفيما عدا بعض الحالات القليلة ، فلم ترد أية اشارة تؤكد أن هذه الوظائف وجدت أثناء زمن المماليك ، واعتمادا على امكانية أن معظم هذه الوظائف وإن لم تكن كلها قد وجدت أثناء فترة المماليك ، فسنعددها باختصار فى الآتى (١١١) : ـ

١ ـ امير الخور :

كان يوجد على الأقل أربعة ضباط يحملون لقب أمير خور فى القافلة المصرية ، وكان الأول يشرف على الخيول فى اسطبل أمير الحج بينما كان الآخرون مسئولين بصفة عامة عن الجمال التى تنقل المؤنة والمعدات التى تصاحب أمير الحج .

٢ ـ شاد السنج :

وكان مشرفا على المؤنة الغذائية فى القافلة لاعاشة أمير الحج ومساعديه الرسميين والحرس والخدم .

٣ ـ شاد المطبخ :

وهو المسئول عن مطبخ أمير الحج ، وكان يشرف على توزيع الوجبات فى المحطات الرئيسية على طول الطريق (١١٢) ، كما كان يخضع

---

102. Al-Sakhawi, *Al-Tibr*, Bulaq, 1896, 20, 148, 168, Ibn Lagmri Birdi, *Hawadith*. I. 22, 26, 40, 57, 99.
103. Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, I, 237, II, 312-13. 349-50. 442-3 ; Al-Sakhawi. *Al-Tibr*, 148. 186-7.
104. *Holy Qur'an*, XXVI, 82.
105. Al-Suyuti, *Husn al-muhadarah*, Cairo, 1299- H. 220.
106. Ibn al-Furat, Tarikh, IX, I, 237, II, 388; Ibn Tagrri Birdi, *Hawadith*. I. 22. 26, 40. 57.
107. Al-Sakhawi, *Al-Tibr*. 394.
108. Ibn Taghri Birdi, op. cit. 120.
109. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I. 135.
110. Al-Jazari, *Tarikh*, MS., 95, 134, 591 ; Ibn Kathir, Al-Bidayah, XIV. 264. 267; Ibn Tulun. *Mufakahat*, 9, 135, 146.
111. For future details concerning these officials, see Al-Jaziri, *Durar al-fara'id al-munazzamah* MS. 90-135.
112. The staff, troops and servants of the *Amir al-Hajj* received food that varied in quantity and quality in accordance with their rank

لاشرافه الطباخون والذين لم يذكر الجزائرى عددهم ·

٤ ـ شاد السقايين :

هو المشرف على حاملى المياه · كما يشرف على توزيع المياه بين الرسميين فى القافلة ، وفى بداية الحكم العثمانى لمصر كانت القافلة تزود بحوالى ١٦٠٠٠ قربة ماء ، وكان يخصص لها ١٢٠ جملا لحملها ، وكان أمير الحج مسئولا عن توفير القرب والجمال ·

ويصف ابن بطوطة ، الذى صحب القافلة من دمشق الى الأراضى المقدسة سنة ٧٢٦ هـ/١٤٢٦م تزويد الحجاج السوريين بالماء من بئر فى محطة تبوك على النحو التالى : كانت السنة المعتادة لحاملى المياه ان يهبطوا على جنبات البئر ، وكانوا يسقون الجمال ويملأون القرب ، وكان لكل أمير أو شخص مميز وعائه الخاص الذى يسقى منه جماله وجمال أتباعه وتملأ منه قربهم ، أما بالنسبة لباقى الحجاج فكانوا يعقدون اتفاقيات مع حملة الماء السقايين لسقى جمالهم وملأ قربهم مقابل أجر محدد (١١٣) ·

٥ ـ شاد المحمل :

وكان مسئولا عن المحمل أثناء الرحلة ، وكان واجبه الرئيسى اخلاء الطريق طوال الرحلة للجمل الذى يحمل المحمل وعلى وجه الخصوص فى الممرات الضيقة حيث تتزاحم الجمال فى القافلة ·

٦ ـ المقدمون على جمال النفر :

وهم رؤساء سائقى الجمال فى قاطرة أمير الحج ، وكلمة جمال النفر أو النفرة كما ذكر الجزائرى تدل على سلالة من الجمال الضخمة التى كان يستخدمها أمير الحج لنقل المؤنة والمعدات (١١٤) ·

ويذكر الجزائرى اسم قانبار على انه آخر مقدم استخدم فى الحجيج المصرى تحت حكم المماليك الشراكسة ، كما يذكر القلقشندى أن من بين المسئولين الرسميين فى القافلة ، والذين كانوا يتسلمون الخلعة فى يوم بدء المحمل فى شوال ، المقدمون ، وذلك أثناء حكم المماليك ، ولكنه لم يفصل طبيعة مسئولياتهم فى القافلة (١١٦) كما ذكر الجزائرى أن المقدمين كانوا يستخدمون فى القافلة للتعاقد مع أصحاب الجمال لنقل المحمل والكسوة والمعدات والمسئولين عنها وفرق الحرس والمرافقين الشخصيين لأمير الحج ، كما كانوا يشرفون على سائقى الجمال ويراقبون التحميل والانزال أثناء راحة القافلة فى المحطات على طول الطريق ·

٧ ـ مقدم الضوئية والجشامة

وكان يشرف على حملة المشاعل ويعرفون بالضوئية أو المشاعلية وحرس السجن الذين كانوا ـ كما ذكر الجزائرى ـ يعرفون بالجشامة فى قاطرة أمير الحج ومن بين واجبات الضوئية والجشامة تجميع خشب الحريق فى مكان المطبخ واستخدامه كمشاعل للقافلة ، وفى زمن الجزائرى كان يستخدم بصفة رسمية ٢٤ مشعلا للقافله منها ٥ مشاعل تضاء بالزيت والباقى بالخشب · وكان من بين أتباع المقدم السياف والمبيت · وكانت واجبات الأخير نشر تعليمات الأمير بين الحجاج والقيام بعمل التنبيهات المنتظمة أثناء الليل عند توقف القافلة بالمحطات على طول الطريق لتنبيه الحجاج عن الحالة العامة للمحطة وعما اذا كان هناك ضرورة لاتخاذ احتياطات اضافية لحماية جمالهم وممتلكاتهم الشخصية ·

٨ ـ مقدم الهجانة والشعارة :

وهو المسئول عن السروج والألجمه وملحقاتها الخاصة بجمال اسطبل أمير الحج ، كما كان يشرف على الرجال المسئولين عن الاعلاف والجمال التى تحملها ·

٩ ـ مهتار الطشتخانة :

وهذه الوظيفة ـ كما ذكر الجزائرى ـ من الوظائف الهامة أثناء حكم المماليك الشراكسة (١١٧) ، فقد كان مهتار الطشتخانة مسئولا عن الملابس الخاصة وكذا السلاح والأوانى والشموع ··· الخ التى تخص أمير الحج ، كما كان مسئولا عن الملابس الرسمية

113. Rihlah. Cairo 1964. I. 68.
114. Al-Jaziri Duran, r al-fara'id, MS., II, 17-19.
115. Al-Jazari, op. cit., 107.
116. *Subh*, IV, 54.
117. Al-Jaziri, *Durar al -fara'id*, MS., I, 122.

والعبـــاءات والأثـــواب التى يحملهـــا أمير الحج لاهدائها لرؤساء بعض القبائل على طول طريق الرحلة ولأمراء وقضاة مكة والمدينة ولأمير ينبع ·

وبالاضافة الى الواجبات السابق ذكرها ، كان المهتار ـ كما ذكر الجزائرى ـ يوكل اليه منصب المحتسب على طول الطريق وأثناء بقاء القافلة فى مكة والمدينة وينبع ، وكان يعرض هذا المنصب على مسئول يختاره مقابل ٥٠ دينار ·

١٠ ـ مهتار الشرابخانة :

وكان يدير البعثة الرسمية المرافقة لأمير الحج وكان يشرف على الأطبـــاء والكحالين والجراحين الذين سبق ذكرهم ·

١١ ـ مهتار الفراشخانة :

وكان مسئولا عن خيام أمير الحج والرسميين والحرس والخدم المسئولين عنها أثناء الرحلة . وكان يرحل مبكرا قليلا عن القافلة الرئيســية حتى يمكن اعداد الخيام قبل وصول الأمير وأتباعه الى محطه ·

١٢ ـ الزردكاش :

وكان يشرف على الأسلحة ومعدات الحرب التى تصـــاحب أمير الحج للدفاع عن القافلة ، وكان تحت اشرافه مسئول يسمى النفطى أو البارودى الذى كان واجبه اعداد الأسلحة النارية والمفرقعات لتوزيعها فى محطات معينة على طول الطريق الى منى ·

١٣ ـ مهتار الركابخانة :

وكان مسئولا عن سروج الخيـول والألجمـــة وأكسية الخيول المزركشة ··· الخ فى اسطبل أمير الحج ·

١٤ ـ الشعراء :

كان يصـــاحب أمير الحج اثنان من الشعراء المحترفين وكانا يرحلان وراء لتسليته بالأغانى بمصاحبة الربابة ·

١٥ ـ الطبول خانة :

وفقا للجزائرى فان الفرقة الموســيقية التى كانت تصـــاحب أمير الحج المصرى أثنـاء حكم المماليك كانت تتكون من ٢ ضاربين على الطبول و ٢ نافخين فى الأبواق وعازف نفير ، وبالاضافة الى هؤلاء فقد كان للمحمل فريقه الموسيقى الخاص الذى يتكون من سبعة من قارعى الطبول ·

١٦ ـ المخبزى :

وكان واجب الخباز ومساعديه هو اعداد الخبز لأمـير الحج والرســميين والحرس فى المحطات الرئيسية على طول الطريق ·

١٧ ـ الكيالون والسمسار :

بالرغم من ان هذا اللقب يعنى مجمـوعة من كيالى الحبوب ووسيط ، الا أن الجزائرى يشير الى مسئول رسمى عن الحبوب الخاصـة بأمير الحج والتى من بين واجباته مراقبة الطحن والنخل ونقل الحبوب فى قاطرة أمير الحج ·

١٨ ـ نجار السانح :

وهو النجار المســـافر مع القـافلة لرعـاية الصـــناديق والسحارات التى تنقل فيهـا المواد الغذائية الخاصة بالقافلة ·

١٩ ـ نجار الكور :

بالاضـــافة الى النجار السابق ذكره ، كانت البعثة الرســمية لأمير الحج تضـــم نجارا آخر مســئولا عن سروج الجمال المعروفة باسم الكور Kur الخاصة بقاطرة الحج ·

٢٠ ـ خولى الأغنام :

وكان مسئولا عن قطيع الأغنـام المصـــاحب للقافلة لتزويد مطبخ أمير الحج بما يلزمه من لحوم خلال الرحلة ·

٢١ ـ المشرون بالدار :

وكما يدل اسمهم ، فقـد كانت لديهم معرفة دقيقة بالطرق وعلى ذلك كانوا يعلنون الحجاج مقدما عن وصولهم الى المحطات المختلفة على طول ، الطريق ·

محمد ناجى

والعودة إلى الجذور

محمد فتحى السنوسى

المكان : عزبة ناجى ـ مركز ابـــو حمص محافظة البحيرة ـ الزمان : صيف ١٩٩٠ ٠

فى سهرة صيفية مقمرة ، وفى حديقة ثرية رائعة ، حديقة منزل الفنان التاثيرى ورائـد فـن التصـــوير المصرى المعاصر محمد ناجى ، كان اللقاء دافئا مع شقيقته الفنانة التشكيلية عفت ناجى ٠

قلت لها : احكى لى عن ناجى ٠

قالت : قرات فى كتـاب عن الأســاطير الشعبية اليابانية والصينية القديمة ، انه نمت فى احدى البقاع شجرة ضخمه فاقت كافة اشجار الغابه طولا ، وامتـدت جذورها فى باطن الارض ، وارتفعت قمتها الى السماء حتى ادركت الثريا ، وجاء يوما ساحر ماهر سحر عود الشجرة وصنع منه « عودا » ٠

واستمر هذا العود ذخـرا فى حوزة اباطـرة الصـين فترة طويلة من الزمن ، وحاول الكثيرون دون جدوى طرق اوتار العود ، فلم تصدر منها ســوى أصوات منفرة ٠

ثم جاء عازف ماهر ، تسللت يده الى العود برفق ، وجلب اوتاره ، فجعلها تحاكى اصـــوات الطبيعة ، واختـــلاف الفصول ، واصوات الريح على قمم الاعلام، وخرير الماء المتدفق ٠٠

كانما بعثت الحياة فى عود الشجرة من جديد ، فاسترجعت تلك الأصـــوات المشجيـة التى طالما توالت حولهـــا فى الغابة ٠ وبدات يد العازف تغير طريقـة طرقها الأوتار فصدرت عن العود انغـام صاخبة كانغام الثورة والحروب ، ثم دقت يد العازف بعد ذلك على الأوتار فجعلها تصف الحان الحب وطـراوة الربيـــع ، فاشجت عذوبة الالحان آذان الآلهة ! ولما ســالوا العـازف عن سر ابداعه ، وعـن السبب فى اخفاق الآخرين ، اخبرهم ان من ســبقوه ارادوا ترديد الحان فى قرارة انفسهم ، فى حين انه ترك العود يصدر الالحان التى تتفق وطبيعته !!

ناجى ٠٠ شـــقيقى ٠٠ هـو ذلك العازف القدير ٠٠ وستجد رسومه تحمل فى تنوعها الوانا من التعبير تشبه الطبيعة فى غزارتها وتجددها الدائم !!

قلت : لقد قرات كل ما كتب عن ناجى ، الا اننى اجد تضاربا واختلافا شديدا فى معظم تلك الكتابات خاصة فيما يتعلق بالبيانات والأرقام واسماء اللوحات وتواريخها ، وكذا الأمر فى بعثات ناجى .. فمن هو ناجى الذى لا يعرفه احد ؟

قالت : هو الفنان محمد موسى ناجى احمد الطوبجى ، وقد ولد بالاسكندرية فى حى محرم بك فى ١٧ يناير ١٨٨٨ .

ووالده موسى بك ناجى مدير جمارك الاسكندرية ، وكان مشهورا بثقافته الواسعة والرفيعة وحبه للموسيقى والأدب .

ووالدته نفيسة هانم راشد باشا كمال كريمة راشد باشا كمال حكمدار عموم ومحافظ السودان سواحل البحر الأحمر .

وقد أتم ناجى دراسته الثانوية فى المدرسة السويسرية بالاسكندرية ، وكان من بين أقرانه الأديب الايطالى « أونجاريتى » ، وكان ناجى ينظم أشعارا باللغة الفرنسية بأسلوب رومانسى ويرجع تاريخ أقدم عمل من رسوم ناجى الى عام ١٩٠٢ وهو عبارة عن باقة ورد بالحبر الشينى . كما كان ناجى يعزف الموسيقى ، وقد كتب ناجى ما يربو على ٣٥ قصيدة باللغة الفرنسية عام ١٩٠٤ يتغنى فيها بمصر الفرعونية وبجمال الطبيعة فى مصر ، ولا تزال هذه القصائد مخطوطة فى عدد من الكراسات عندى .

وفى عام ١٩٠٦ التحق ناجى بجامعة ليون بفرنسا لدراسة القانون والاقتصاد السياسى وكان يقضى أوقات فراغه فى متحف « سان بير » .

وحصل ناجى على ليسانس الحقوق عام ١٩١٠ وسافر الى فلورنسا بايطاليا لدراسة الفنون وتعرف على الفنان التأثيرى « كلود مونيه » وانتفع كثيرا بآرائه ، وشرع ناجى فى تقليد عدد من اللوحات لرواد عصر النهضة ، وكذلك الأعمال ذات الطابع التاريخى .

وكانت أولى محاولات ناجى للرسم بالأقلام الملونة **عام ١٩١١** ، ثم كانت أولى لوحاته الزيتية « جنى البلح » عام ١٩١٤ والتى رسمها فى هذا المكان هنا فى عزبة ناجى بأبو حمص .

مكث ناجى بفلورنسا أربع سنوات ، **ثم عاد الى مصر عام ١٩١٤** ، وكان يتردد على الأقصر حيث كان يقيم فى قرية « القرنة » لدراسة الفن الفرعونى ممثلا فى آثار الضفة الغربية ، وله فى هذا المجال مجموعة من الرسوم التحضيرية لأعمال تالية له .

ثم سافر ناجى مرة أخرى الى **فرنسا عام ١٩١٨** ، وأقام عدة شهور فى بلدة « جيفرنى » بمقاطعة نورماندى برفقة « كلود مونيه » ورسم ناجى لوحة طريق الكباش فى الكرنك .

وفى عام ١٩١٩ اقام ناجى مرسما له فى منزل قديم بالمنزل رقم ٥ درب اللبانة بالقرب من قلعة صلاح الدين ، والذى أصبح اليوم «بيت الفنانين»، وبدأ يرسم لوحته « **نهضة مصر** » أو « **موكب ايزيس** » نتيجة لتفاعله مع البيئة الشعبية والروح الحماسية التى واكبت ثورة ١٩١٩ وتعد لوحة « نهضة مصر » من لوحات ناجى الهامة ويبلغ مقاسها ٥ر١ × ٤ متر وقد عرضت بصالون الفنانين بباريس عام ١٩٢٠ وحازت الميدالية الذهبية ، وقد اقتنى مجلس الشيوخ فى مصر « مجلس الشورى حاليا » هذه اللوحة عام ١٩٢٢ .

وفى عام ١٩٢٢ تقابل ناجى مع السيدة « جوليت آدم » الأم الروحية للزعيم الوطنى مصطفى كامل عن طريق شقيقه على بك كامل الذى قدمه لها ابان فترة اقامته فى بلدة « جيف » بوادى شيفروز ، وقد رسم ناجى بورتريه لها وهو موجود حاليا فى متحف ناجى بحدائق الأهرام .

وفى عام ١٩٢٣ انتخب ناجى عضوا بمجلس ادارة جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة .

وفى ١٦ يونيو عام ١٩٢٥ عين بوزارة الخارجية وسافر الى « ريو دى جانيرو » بالبرازيل **وفى عام ١٩٢٦** أنجز ناجى مجموعة من اللوحات الصغيرة بالبرازيل تتمثل فى تصوير البيئة فى البرازيل من جبال ووديان وأحراش ومناظر طبيعية .

وقد حصل ناجى على قلادة الشرف الفرنسية **عام ١٩٢٧** .

وفى عام ١٩٢٨ حضر ناجى مؤتمر الفنون الشعبية ببراغ بتشيكوسلوفاكيا فى الفترة من ٧ الى ١٣ أكتوبر وحضره ممثلو ٢٣ دولة ، وكان ناجى من ممثلى مصر فى الوفد الذى كان يرأسه

السيد « أوتكور » مراقب الفنون الجميلة بوزارة التربية والتعليم « المعارف سابقا » بحكم وظيفته، وكان أول فرنسى يتولى هذا المنصب ، وقد ادعى السيد « أتكور » بأنه ليس فى مصر فنونا شعبية، وهنا تصدى له ناجى بقوة ، وقام بالقاء بحث رائع أثبت فيه عدم صحة هذا الادعاء ، ودافع ناجى فى هذا البحث عن قوة الابداع فى التراث الشعبى المصرى واستمراريته ، مما أغضب السيد « أوتكور » وأدى ذلك الى أزمة انتهت **باستقالة ناجى من منصبه فى ١٥ مارس ١٩٣٠ .**

وسافر ناجى الى الحبشة « اثيوبيا » فى بعثة فنية منحتها له وزارة الخارجية المصرية **عام ١٩٣٣** وقام خلالها برسم مجموعة من البورتريهات للنجاشى « هيلاسلاسى » وعدد من أفراد عائلته ، كما رسم العديد من مشاهد الحياة اليومية هناك، ومن أهم هذه اللوحات :

(تجار الجلود) ، (المحكمة فى الهواء الطلق)، (منظر فى الحبشة) ، (السوق فى أديس أبابا) ولوحته الشهيرة « أحد السعف » والتى اقتناها متحف تيت جاليرى بلندن .

وسافر ناجى فى رحلة الى اليونان عام ١٩٣٤ وزار مقدونيا وأثينا وقوله ـ مسقط رأس محمد على ـ ورسم العديد من اللوحات أهمها « منزل محمد على فى قوله » وهى بالألوان المائية . « تمثال محمد على » بالألوان المائية أيضا . « النيل الأحمر » . « بنات أمينوفيس » . « صيد القطط » . « صيد السمان » . « عيد الروح القدس فى اليونان » . و « قوله » وهذه اللوحات بالألوان الزيتية .

وقد أقام ناجى معرضا للوحاته بدار أتيليه أثينا فى هذا العام ، وفى نفس الوقت كان **الأديب المصرى الكبير جاستون زنانيرى يلقى محاضرة بنفس الدار** ، وقد أعجب كلاهما بهذا الدار أيما اعجاب وبنظامه الجامع بين الأدباء والكتاب والمفكرين من جهة ، وبين الفنانين بمختلف فنونهم من جهة أخرى ، وعقدا العزم على القيام بتنفيذ فكرة مماثلة أو مطابقة بمجرد عودتهما الى مصر .

وفى شهر أكتوبر ١٩٣٤ وبعد عودة ناجى . شكل أول مجلس ادارة لأتيليه الاسكندرية برئاسته ، وفى هذا المجلس كان جاستون زنانيرى نائبا لرئيس مجلس الادارة و « تيرنى » سكرتيرا عاما فخريا .

وفى الخامس من شهر مارس ١٩٣٥ وقع ناجى أول عقد ايجار لاتيلييه الاسكندرية ، ثم افتتح فى ١١ مايو ١٩٣٥ ، ويحدد ناجى أهدافا رفيعة للاتيلييه فيقول :

« يتولى الاتيلييه مهمة تمجيد الفن المحلى مرتبطا بالفن بصفة عامة ، ومساعدة الفنان المصرى على اقتحام الفن الدولى ، وخلق مناخ ملائم لعملية التبادل الفنى والفكرى المثمر مع الدول التى تقدس الفن » .

ويكتب ناجى مجموعة من المقالات الفنية خلال عام ١٩٣٥ فى مجلة « ليجيبت نوفيل » (مصر الجديدة) ويرسم مجموعة من خمس لوحات لمستشفى المواساة بالاسكندرية ، تتركز موضوعاتها حول تاريخ الطب وهى : « الطب عند العرب » أو ابن سينا ، « الطب عند المصريين » أو أمحوتيب « الطب ينقذ طفلا » أو « موسى الناجى من النهر » ، « الطب فى القرية » ، « الملك وهو يشيد الحجر الأول » حجر الأساس لمستشفى المواساة .

وفى هذا العام خصص لناجى احدى القاعات فى المعرض الرابع عشر لجمعية أصدقاء الفن بالقاهرة .

وفى عام ١٩٣٧ أقام معرضا لأعماله التى صورها فى الحبشة والريف المصرى بمتحف الفنون الجميلة فى لندن فى الفترة من ٢٧ يناير الى ٨ فبراير وبلغ عدد اللوحات ٤٥ لوحة منها عشر لوحات تمثل الحياة فى الريف المصرى ، وكان أول معرض لفنان مصرى يقام فى انجلترا.

وقد اقتنى النائب البريطانى « الفريد بوزوم» احدى لوحات ناجى وهى لوحة « الاحتفال بأحد السعف » وأهداها الى متحف تيت جاليرى بلندن .

وفى نفس العام قام بزخرفة الجناح المصرى بمعرض باريس الدولى للفنون والمقتنيات حيث عرض لوحته « دموع ايزيس » أو فيضان النيل، وكذلك لوحته « ثروات البلاد » .

وبعد عودته عين مديرا لمدرسة الفنون الجميلة « كلية الفنون الجميلة حاليا » وكان أول مصرى يشغل هذا المنصب خلفا للمصور الايطالى « كاميلو اينوشنتى » وكان ذلك تحديدا فى ١٣ سبتمبر ١٩٣٧ ·

واسس ناجى عام ١٩٣٨ فى القاهرة « دار الفنانين » ، والتى كان من أهدافها جمع الفنون الشعبية المصرية ، والجمع بين رجال الفن والثقافة الذين لهم نشاط ثقافى وفنى والارتقاء بهم وبفنونهم وذلك فى احتفال كبير اقيم عند سفح « أبو الهول » ·

وفى ٣١ يونيو ١٩٣٩ عين مديرا لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وكان أول مصرى يشغل هذا المنصب ·

وبدأ ناجى العمل فى لوحته الشهيرة **« مدرسة الاسكندرية »** عام ١٩٤٠ والتى يبلغ مقاسها ٣ × ٧ متر ، وقد عرضت هذه اللوحة فى بينالى البندقية عام ١٩٤٥ ، وهى تمثل الحضارات التى مرت بالاسكندرية منذ انشائها الى اليوم ، وقد اقتنى المجلس البلدى بالاسكندرية هذه اللوحة عام ١٩٥٦ وهى تزين حاليا صالة الاجتماعات بمبنى ديوان عام محافظة الاسكندرية ·

واقترح ناجى انشاء مرسم الأقصر عام ١٩٤١ وحصل على موافقة وزارة التعليم العالى على اقامة هذا المرسم فى قرية « القرنة » التى رشحها المهندس المعمارى المصرى حسن فتحى ·

وفى عام ١٩٤٦ طالب ناجى بصفته مندوبا لمصر فى لجنة الفنون الجميلة بمنظمة اليونسكو بحملة عالمية لانقاذ معبد فيلة واعادة رأس تمثال نفرتيتى الى مصر ·

وفى هذا العام اختارته وزارة المعارف العمومية عضوا فى لجنة منح جوائز فؤاد الأول الثلاث لأحسن انتاج فى العلوم والآداب والقانون كل عام ·

وقام ناجى عام ١٩٤٧ برحلة الى اسبانيا لزيارة متاحفها ، وفى نفس العام عين مديرا لأكاديمية مصر فى روما وملحقا ثقافيا لمصر فى ايطاليا ، واستمر فى هذا المنصب حتى عام ١٩٥٠ ·

وفى عام ١٩٥٠ بنى ناجى مرسما خاصا له فى حدائق الأهرام ، لكى يتفرغ فيه للابداع · وهو متحف ناجى حاليا ، والذى افتتح فى ١٣ يوليو ١٩٦٨ ، ثم أعيد تجديده وافتتاحه بعد تطويره بأحدث النظم المتحفية العالمية فى ٢٧ يناير ١٩٩١ وقد بلغت تكلفة تطويره ٢ر٢ مليون جنيه وتم توسيعه بنسبة ٢٠٠٪ ، ثم تم اعادة افتتاحه فى ٢٨ يناير ١٩٩٢ بعد اضافة ٤٠٠ اسكتش جديد معظمها بالأقلام الملونة الملونة وتمثل المراحل المختلفة للفنان محمد ناجى ·

وفى ١٤ مارس ١٩٥٢ دعا مجموعة من الفنانين الى انشاء « اتلييه القاهرة » وهم راغب عياد وصدقى الجباخنجى والملحقة الثقافية ماريا بالما وجان موسكاتيلى وجبريل بقطر وعفت ناجى وتم انتخاب ناجى رئيسا لمجلس ادارته وماريا بالما نائبة للرئيس ، واشتركا مع جبريل بقطر فى الأمانة العامة وراغب عياد لأمانة الصندوق ·

والقى ناجى كلمة فى حفل تأسيس الاتيلييه قال فيها :

« يكفينى ان ابذر بذور الحب فى القلوب ، وعلى الآخرين بعد ذلك أن ينجزوا » وظل رئيسا لمجلس ادارة الآتيلييه حتى وفاته ·

وفى نفس العام رسم ناجى بورتريه المطران مكاريوس ، وقد أهدت الحكومة المصرية هذه اللوحة لقبرص بعد وفاة ناجى ، كما رسم لوحة **« أنوزيس »** وهى تمثل حركة ربط قبرص الى اليونان الأم ·

وفى عام ١٩٥٤ نادى بحملة لحماية أبو سمبل ·

قلت : لاحظت فى كثير من لوحات ناجى ارتباطها بهذا المكان ، وهذه البلدة **« أبو حمص »** فما السر ؟

قالت : هذا صحيح ، فقد كان ناجى شديد التعلق بهذه البلدة **« ابو حمص »** وشديد التأثر بها ، فقد كان يلجأ اليها ويتردد

عليها ، ويسافر ويرتحل ثم يعود اليها ، ومنها خرجت **أولى لوحاته « جنى البلح »**. فقد كان ناجى مرتبطا ارتباطا عظيما بالأرض وبالناس ولعلك تلاحظ أنه أطلق اسم هذا البلد على العديد من لوحاته ، ونذكر منها :

لوحة « بائعة الدجاج بأبى حمص » عام ١٩٢٩ مقاسها ٤٢ × ٦٣ سم بالألوان الزيتية ·

« صياد الطيور بأبى حمص » ٧٠ × ٤٨ سم ·

« الخبازات بأبى حمص » وهى بمتحف الفن الحديث بالأوبرا ·

« جنى القطن بأبى حمص » وهى بقصر انطونيادس بالاسكندرية ·

« رجوع الماشية الى أبى حمص » ولوحة « غزل الصوف فى أبى حمص » ·

كما رسم عام ١٩٣٠ لوحات « السوق بأبى حمص » ، « دراسة لفتاة بأبى حمص » ، « دراسة لوجه شاب بأبى حمص » ·

ورسم عام ١٩٣٤ لوحات « بورتريه لفلاحتين بأبى حمص » ، « الجرن بأبى حمص » ·

ومن أشهر لوحاته أيضا لوحة « العائلة بأبى حمص » ومقاسها ٢ × ٥ متر وقد رسمها عام ١٩٣٧ وهى موجودة بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية ·

وفى الفترة فى عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٥٢ رسم ناجى لوحتين تحملان اسم « المرعى بأبى حمص » ولوحة « ترويون بأبى حمص » ·

وفى الخامس من أبريل عام ١٩٥٦ يشاء القدر أن يعود ناجى بذاكرته وفكره وحنينه الى بلدته « أبو حمص » ويمسك بفرشاته ليعيد صياغة ألوان أولى لوحاته « جنى البلح » والتى رسمها عام ١٩١٤ استوحاها من تلك المدينة ·· ويرحل ناجى عن دنيانا بمرسمه بالهرم ممسكا بفرشاته ، وفى قلبه وعقله ووجدانه بلده « أبو حمص » والتى أحبها وأحبته ·

وفيما يلى كلمة محمد ناجى التى ألقاها فى مؤتمر الفنون الشعبية الدولى الذى عقد فى مدينة براغ ـ تشيكوسلوفاكيا فى المدة من ٧ ـ ١٣ أكتوبر ١٩٢٨ :

كلمة محمد ناجى فى مؤتمر الفنون الشعبية

براغ ـ تشيكوسلوفاكيا

٧ : ١٣ أكتوبر ١٩٢٨

الفنون الشعبية فى مصر

قد يتساءل الناظر الى التقلب الهائل فى الفنون المتعددة التى قامت فى مصر ، وكانت أرضها مهدها الدائم : هل بقى فى مصر ضرب من ضروب التعبير لاتزال له القدرة على الافصاح عن مكنون الاحساس الشعبى ؟

والفن الشعبى فى مصر يستمد وحيه والهامه من مصادر متباينة ، بحسب اتجاهات كل طائفة من الطوائف وأصلها وعقائدها وتقاليدها ، فهو يستوحى الفن المصرى تارة ، والفن القبطى أو المسيحى تارة أخرى ، ويستوحى أخيرا الفن العربى أو الاسلامى ٠

وقد بلغت الفنون العامية التى لم تصل الى درجة الكمال فى مصر القديمة من قوة التعبير الشعبى ما جعلها تتحدى القرون الطوال ، وذلك أنها مازالت تعبر أبلغ تعبير عن قوة الابداع والابتكار الكامنة فى الشعب ، تشهد بذلك الرسوم والنقوش البدائية التى تصور النوتيه والطهاة والكتبة والخدم ، الذين تناط بهم حماية أجساد الموتى من السادة والنبلاء ، اذ تبعث فيهم الروح من جديد ساعة يحدق بموميائهم أى خطر ، فيهبون من مرقدهم ليردوا عنها الغوائل ٠ ولذلك كان لابد لهذه الأشكال التى ينتظر أن ترتد اليها الروح أن تكون صورة مطابقة لحياة الميت التى يحياها فى العالم الآخر ، تلك الحياة التى لم تكن فى الواقع الا استمرارا لحياته فى الدنيا يتمشى مع حياته الآخرة ٠٠ وما من شك فى أن قصص الديانة المصرية القديمة وأساطيرها ، وحتى ما كان منها غامضا عسير الفهم ٠٠ تعكس بجلاء ووضوح الطابع المحلى الأصيل ٠ ولقد كان لمصر منذ أقدم العصور تأثير قوى على هذا الوادى الذى تغمره مياه النيل بانتظام ، حتى ان الخرافات والأساطير فى تلك العصور ظلت تتناقل على لسان الديانات وتتوارث فيما بينها بطريقة لا شعورية ٠ ولقد حدث فى مدينة الأقصر أن شيد الأهلون لأحد الأولياء مسجدا صغيرا ناصع البياض على الطراز الريفى ، وسط غابة من الأعمدة انحنت شكل زهرة اللوتس . مما أثار قلق علماء الآثار وجزعهم ، وعلى الرغم من مكانة هذا الولى الذى أقيم المسجد من أجله ، وما يتمتع به من احترام الأهلين وتبجيلهم ، فقد بقيت فى هذا المسجد آثار العقائد الوثنية القديمة ، اذ لم يمض وقت طويل حتى صبغ الأهلون لهذا الولى اسم قارب مقدسا ، يحتفون به سنه أجدادهم القدماء الذين كانوا يدينون بالاله آمون . وما تزال حتى اليوم نرى أتباع هذا الولى فى مدينة الأقصر، يحملون هذا القارب أيام المواسم والأعياد ، ويدورون به فى أنحاء البلدة تحت وهج الشمس المحرقة ، يحيون بعملهم هذا التقليد القديم الذى توارثوه منذ عهود سحيقة ٠

ويبدو أن أهل الصعيد مازالوا متأثرين الى حد كبير بالآثار بالاضافة الى الاتجار فيها ، فحين يأخذ التعب مأخذه من فلاح الصعيد الذى ينقب الأرض وينبش القبر خفية سعيا وراء أحلامه فى العثور على الكنوز المدفونة ، يجـــد هذا الفلاح الراحة فى تأمل ما يعثر عليه من جعارين وقدور مرمرية ، وما تقع عليه يده أحيـــانا من تماثيل ، وهو اذ يحاول أن يقلدها يبدى مهـــارة وحذقا فائقين · أما فى مراكز المدن المتحضرة ، فان الفن المصرى آخذ فى الاحتضـــار نتيجة لعدم دربة الصـــناع ، وافتقارهم الى الحذق والدراية ، وقد انحط هذا الفن العظيم فى أيديهـــم وبلغ مبلغـــا منكرا من التشويه ، كما أن جشع تجار الآثار المزيفة الذين يسخرون ممن ليست لهم دراية من السائحين ، ويغررون ببعض السذج من المواطنين قد هوى بهذا الفن الى درك مؤسف من الضعف والوهن ·

وبوجه عام يصعب على جمهرة الشعب تفهم روح الفن المصرى ، وتقصر مخيلتهم عن ادراك مقاييسه ، ولذلك كان هذا الفن غير صـــالح لأن يكون أداة للتعبير الشعبى بالصورة الفنية التى نعرفها ، هذا على الرغم مما له من ارتباط وثيق بالروح القومى ·

أما فيما يختص بالفن القبطى ، فهو متأثر ولا شك بالفن الاغريقى ، وهو يقترب اقترابا مضطردا من الزخرفة ، لكن الفن الاغريقى أكثر اتجاها لنقل الطبيعة ، وينظر الى الأشياء كما هى فى ظاهرها ، بخلاف الفن القبطى فهو متأثر الى حد كبير برمزية أوحى بها الدين ، وبذلك تراه لايعتمد على الرؤية المباشرة ، بل يكيفها ليجعلها تساير مقتضيات التناسق الهندسى فيمد بذلك من شـــأن الطبيعة المرئية وينزل بها الى مجرد خطوط فوق مسطحات ·

ولا نزال حتى اليوم نشهد الفن القبطى فى الأوانى والمباخر المعدنيـــة ، كما نراه ممثلا فى تلك المصابيح التى تنثنى سيقانها كأفرع النباتات ، وتلك الدمى التى قضت العادات المتغلغلة فى نفوس الشعب منذ القدم بأن توضـــع الى جانب الميت عند دفنه ، كما ظل هذا الفن ينتج أغطية المومياء ، والأوانى والقدور الخزفية المحلاة برسوم ونقوش « أرابسك » تمثل طيورا وأسماكا اتخذت صورا لا رشاقة فيها ، تبين ما شاب هذا الفن من وهن وما أصابه من ضعف واعياء ·

وعلى الرغم من تأثر هذا الفن بالفن البيزنطى فان مصادره محلية بحتة ، ووحيه من المسيحية المصرية يجعله أكثر صرامة ، وأقرب الى الانتـــاج الذهنى منـــه الى الانتاج العاطفى ، فهو يقف على حافة الحياة يتردد بين البقاء والزوال ، وكأنه يشعر بدنو أجله ، فينسج لنفسه الطنافس المطرزة والأقمشة الموشاة ، ليتخذ منها أبهى الأكفان وأجملها·

أما الفن الاسلامى فان صلتنا به تبدأ عنـــدما نتخطى عتبة الحياة العربية حيث نلمس آثاره فى حفلات الزواج والختان ، وفى الأعياد ، وفى المآتم والأسواق · ويتجلى هذا الفن فى ملابس الشعب ، وفى زينته ، وفى حليـــه ، وما يتخذه من عادة الوشم ، انه فى كل مكان : فى الطرقات الزاخرة بالمتاجر والحوانيت ، وفى الدروب التى تمتلىء جنباتها بالباعة الجوالين ، وصناع الأوانى من النحاس ومن الفخار ، ويظهر بوضوح فى طريقة تنظيم المراكب فى مختلف المناسبات ·

وللثبات أمام غزوات الحياة الحديثـــة لاذ هذا الفن بالأحياء القديمة ، وقبع فى دروبها الضيقة ، ليجد السبيل الى البقاء ، ويتقى ما يحدق به من أخطار تهدد وجوده بالفناء · وانك لترى حول المساجد أيام الاحتفالات والموالد ، الفن الشعبى وقد تجلى لك

فى صفاته الأولى ، اذ يتمثل فى صورة عرائس الحلوى · وما أروع مناظر هذه الأشكال التى تمثل أشكالا وحيوانات رصت على مدرجات خشبية ، يرنو اليها الأطفال بأنظارهم ، وتصبو اليها قلوبهم ·

وانك لتجد فى المقهى الصغير الذى فى طرف أحد الأزقة صورا تتسم بالطابعين الفارسى والسورى صورا تروى قصص الفروسية وأساطيرها عند العرب ، تلك الأساطير التى تشبع أهواء الجمهور ونزواته · وفى هذه الأساطير المصورة لاتجد مجالا لمبارزات يطول مداها ، فسرعان ما يهوى السيف بلا تردد فيقطع رقاب الخصوم ، ويبترها فى أقل من لمح البصر ، والرمح لا يخطىء الهدف عندما يصوبه صاحبه نحو عين عدوه ·

وفى مجال آخر تجد أن « العين » أصبحت موضـــع عقائد خرافيـة توارثتهـا الأجيال ، وقد أضافت اليها التعازيم والتعاويذ « اليد » ، فصاغ منها الصاغة حليا اتسم بطابع فنى خاص ، وأضحى من مستلزمات الزينة والتبرج عند نساء الشعب · ولذلك قام فى مصر فن صياغى له من الميزات ما يتفق مع رغبـات نســاء الريف البسيطة الساذجة ، أو يلبى مطالب نساء الشعب فى المدن والحضر · وهو فى الحال الأولى ثقيل غليظ ، وفى الحال الأخرى رشيق مزركش بالنقوب « فن الشفتشى » ، ينسدل فى قلائد انتظمت حبات من ذهب ، أو ينحنى على هيئة الأهلة ، غير أن الذوق الذى يتجلى فى حب المادة التى يتألف منها الفن ، ذلك الذوق البدائى الذى رفعته نظرتنا الى مقاييس الجمال فى العصر الحديث الى المقام الأول ـ يبدو ماثلا دائما نلمسه فى التواء الأساور الثعبانية ، والقلائد المحملة « بالصفا » · ومن ذلك الخلاخل المصنوعة من الفضـــة أو الذهب التى يحلى بها النسوة سيقانهن ·

واذا أتيح لك أن يمر بك موكب عرس ، رأيت حاملى الجهاز وهم يسيرون الواحد بعد الآخر فى خيلاء ، رافعين على رءوسهم ـ كأسلاب الحرب ـ الصوانى ، والسلال ، والأوانى والوسائد الموشاة بخيوط فضية ، تسير فى أعقابهم عربات محملة بقطع الأثاث الثقيل ، فيخيل الى الناظر أنه أمام لوحة تمثل مواكب تقديم القرابين فى الأزمنـــة الغابرة ·

وقد جرت عادات الشعب على أن يصحب حفـــلات الزفاف اقامة سرادقات كبيرة لاستقبال المدعوين · ويتكون السرادق من « تروك » محلاة بوسوم « أرابسك » تضفى على المكان جوا من البذخ والترف · وصناعة هذه اه التروك » وقف على طائفة ميسورة من الصناع تستأثر بسرها ، وفى ظل هذه الرسوم « الأرابسك » الرائعة تعتمد المنظمات السياسية اجتماعاتها ، ويعبر الخطباء عما يجيش فى صدورهم من أمان وطنية ، كما تقام المآتم فيجلس المعزون يستمعون فى خشوع الى المقرىء يتلو عليهم فى هدوء ووقار آيات من كتاب الله الكريم تبعث فى قلوبهم الايمان ، وتجملها بالصبر والسلوان ·

وترى حفلات الزفاف تحييها فرق موسيقية تتألف من عود ، وقانون ، وربابة ، وناى وتعرف بالتخت ، وهو الصورة الشعبية الأصيلة للموسيقى المصرية ، وقد حاول بعض محبى الاصلاح أن يقيموا معهدا لهذا الفن ، وربما كان هدفهم من ذلك هو انتزاعه من براثن الجمود ، واشاعة الحياة فيه بحيث يوكل اليه مهمة التعبير عن روح كفاحنا ، وشعلة نضالنا ، غير أن كل ما بذل من جهود فى هذا الميدان ذهب أدراج الرياح ، فلقد اصم هذا الفن أذنيه دون صيحات الاصلاح ، وظل متمسكا بأهداب الماضى ، سجينا فى نوع محدد من الغناء ، لا يرجى أن يتحرر منه يوما ، وهو غناء كله حنين ، طابعه

الحزن ، يخالف فى هذا ما يهزج به الشعب فى أثنـــاء متابعـــة عمله ، حيث تشعر بموسيقى أصيلة مصدرها روح الشعب المكافح ٠

والمصرى يعرف كيف يضحك ، شأنه فى ذلك شأن أهل شواطىء البحر الأبيض المتوسط شرقية وغربية ، وهو دقيق الملاحظة ، لايفوته ما فى المجتمع من نقائص وعيوب، فيظهرها على مسرحه الخاص ٠

واني اذ أنهى هذه السطور ، أود أن أعبر عن أملى ورجائى فى أن تستعيد فنوننا الشعبية سابق حيويتها ونشاطها ، ولا سيما بعد ما لاقته من عنت بسبب ترفع بعض مواطنينا الذين يأنفون من كل ما هو شعبى ، ويفضلون عليه الفن الدخيل ، وان كان الفن الشعبى ـ كما سمحت لنفسى أن أعرفه ـ هو الصورة التى يتجلى فيها احساس كل شعب وقوة ادراكه الخاصة ، والتى يعبر بهـا الفرد عن مشاعره المكنونة فيخرجها الى حيز الوجود فى صورة تشكيلية أو موسيقية ٠

وأرجو أن يفسح لهذا الفن مكان فى دراســـة الفنون الجميلة ، حتى نكتسب بفضل ما يحدثه فى نفوسنا من رد فعل حى مناعة من أخطار الأكاديميـة ، وتجدد فى نفوسنا روح الابداع والتجديد ٠

كتب صدرت عن ناجى

ـ الحياة الشعبية فى رسوم ناجى ـ بقلم سعد الخادم ـ دار المعارف ١٩٥٨

ـ محمد ناجى الفنان التاثيرى المصرى ـ عفت ناجى والبعثة الفرنسـية ـ كراسات شبرامنت ١٩٨٨

ـ محمـــد ناجى ـ ١٩ كاتبا وناقدا ـ المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٨٩

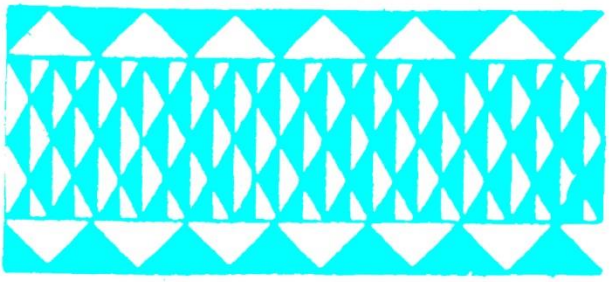
ـ محمـــد ناجى المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٩١

افلام تسجيلية

فيلم تسجيلى عن حياة واعمال ناجى عام ١٩٨٩

أعد مادته العلمية الناقد عز الدين نجيب ٠ اخراج منى جمال

المركز القومى للسينما التسجيلية بوزارة الثقافة ٠



مع مئوية ميلاد محمود مختار رائد النحت العربي

الخطوط الشابة والخيوط العتيقة

محمد المهدى

انقسمت اعمال مختار بين وجوه شابة من التراث ، ووجوه عتيقة من المعاصر . اراد ان ينقل وجه الشباب الذى كان ، الى المعاصر الذى شاخ . كان يعرف ان ما نعيشه قد شاخ ، بينما « ما كان » لا يزال محتفظا بشبابه .. تناقض بين اطرافه مرحلة مريرة ، حاول ان يحتفظ من العتيق الشاب بخبرته ، وان يوصل للمعاصر الشباب والحيوية .. وهذا هو معنى النهضة .

وانتاج العتيق التاريخى كانت ملامحه شابة فيندر أن نرى فى تماثيل المصريين القدماء وجوها متغضنة . فرغم كل ما يقال عن الموت فى تراث الشرق القديم الا أنه كان يمثل ـ فى الحقيقة ـ حياة ، أو استمرارا للحياة . والحضارات القديمة كانت مقومات أولية أو افتتاحية لحنية ترسخت بعقائد أو بلحن سماوى ثابت . حالة الموت يصحبها حزن شديد ، ولكن ما يلبث أن يليها نسيان ، وكان فى الوجدان الغائر فى النفس ما يبشر باللقاء فى زمان « ما » ، ومكان « ما » .

فقدنا هذا الاحساس بالاستمرارية ، فالحزن الحديث ساعة الموت صار دلالة على انقطاع اللقاء . والنحيب السريع للميت يؤكد هذا المعنى ، فاللحظة آنية ، والحياة فرصة . وقرص الدورة سريع ، عليه تزاحم وشراسة . وعدم الاحساس بالاستمرارية الدينيو بدأ فى فترة من تاريخ اوروبا غير مقنع ، وحينما ذهب أمام موجه العقل ذهب معه الضمير الدينى ، وبدأ الضمير العقلى أكثر اقناعا واتفاقا مع حرية اختيار الانسان . تسرب من وجداننا الضمير الدينى ، ولم يترسخ فى عقولنا الضمير العقلى . ومن هنا كانت فجوة التخلف .

هذه الفجوة يشعرها الفنان أكثر من غيره . « مختار » قرأ هذه الفجوة فى مطلع هذا القرن . أراد أن يعيد الشباب للنحت .. للفن .. للانسان . فالفن هو طموح الانسان ، هو مقدمة كتابه الحضارى . منحوتاته تجريدات شابة تأخذ طينتها من أرض عتيقة . من وجوه متعبة . من أيد مكدودة . من حزن دفين . مختار ابن الريف انتزع الغلاف العتيق ، والأسمال البالية ، وكشف

عن وجه الشباب · هل هذه الفلاحة « المختارية » هى فلاحة الريف المرهقة ؟ ·

براعة مختار أنه قرأ الطين الفرعونى ، والطين العربى ، والطين الماضى ، والطين الحاضر · خلطهما أو فى الحقيقة تمثل بخلطتهما الطبيعية بين يدى التاريخ · خرجت تماثيل حاملة الجرة ، واللقية ، والخماسين ، وايزيس ، والعودة من السوق ، وبائعة الجبن ، وزوجة شيخ البلد ، وعلى شاطىء النيل والحزن ، وكاتمة الأسرار ، ومناجاة الحب ·· وغيرها وغيرها من الكثير · وجوهها شابة ، وروحها عتيقة ، خبيرة ، ناقضت الواقع ، فابنة الريف وجهها يصير مقددا من بعد سن العشرين ، ولكن روحها تظل مناضلة الى ما بعد الخمسين ·

تناقض ظاهر · فخطوط الشباب انسحبت من الظاهر لتستمر وتستقر فى الباطن · أراد مختار أن يسحب بدوره من خطوط الباطن الصلبة القوية الى خطوط الظاهر المنحوت ليبقى للباطن شبابه وللرمز قوته ·

خطوط مختار القوية العفية الشابة كانت كلها نهضة ، وبقدر ما لمح ذلك النقد الفرنسى ، وأساتذة الفن فى فرنسا ، بقدر ما شعر به الفلاح البسيط فى ريف مصر · وتصور تلك الظاهرة الغريبة · أن يعى أهل مصر فى عام ١٩٢٠ م من مثقفين الى بسطاء وأميين معنى اقامة تمثال « نهضة مصر » الذى نحته مختار ، وينتقل الوعى الى فهم وحماس لقيمة النحت كنحت ، وعمل فنى شامخ · حقيقة كانت المشاعر الوطنية آنذاك معبأة بثورة ١٩١٩م ، ولكن أن ينصرف الحماس الى المشاركة فى مظاهرة سياسية ، بقدر ما ينصرف الى الاكتتاب لاقامة التمثال ، فهذا أمر يدعونا للانتباه ليس للحس الوطنى فقط ، بل لا أبالغ اذا قلت للحس الفنى ، اذا نبع من الأرض الشامخة ·

نهضة الأرض :

واقرأ هذه الرسالة البسيطة التى أرسلها فقير الى لجنة تمثال نهضة مصر ، والتى كلفت بجمع التبرعات ، لاقامة التمثال « **اننى رجل فقير جدا · أشتغل بهندسة السكة الحديد الأميرية بوظيفة « فاعل » ويوميتى (٧٠) مليما ومتزوج يتيمة الأب ، وامر زوجتى لتبيع الترمس ، ولى شغف بقراءة الصحف عن عهد النهضة المصرية الأخيرة · بينما كنت جالسا أقرأ جريدتكم بكيت بكاءا شديدا ، فسألتنى زوجتى عن السبب فاخبرتها عن التبرع لتمثال نهضة مصر ، ولم يكن معى نقود أتبرع بها خلاف (٢٠٠) مليم فقالت زوجتى انها تتبرع بمائة مليم أيضا · وقالت امها مثلها وكذلك فعل أخوها وسنه (١٥) سنة · ولى طفل عمره سنة ونصف كانت أمة وفرت له (٥٠) مليما · فأحضرتهما فأصبح المجموع ٦٠٠ مليم · فأرجوكم أن تتقبلوا منا هذا المبلغ القليل لتوصيله الى أمين صندوق تمثال نهضة مصر وتتوسلوا فى قبوله ونكون لكم من الشاكرين · وانى أدعو جميع الفعلة زملائى فى الزقازيق وخلافها ، وأدعو أيضا جميع العمال للتبرع لتمثال نهضة مصر لنتسابق مع أسيادنا الأغنياء زادهم الله من فضله** » ·

تمثال نهضة مصر قد لا يلحظه الجيل الجديد من أبناء جامعة القاهرة ، رغم أن موقعه الآن فى نهاية الطريق ، وفى مقابل جسر الجامعة ، فما بالك بالزائر العابر · هذا التمثال كان موقعه حينما أقيم فى ميدان « باب الحديد » محطة قطارات مصر شمالا وجنوبا · وقف أمامه الأديب الكبير «المازنى» وأدار حوارا خياليا مع قاهرى نابه ، بينما قام هو بدور الريفى الساذج · ظل يسأل عن أسباب اقعاء تمثال الأسد ومعنى وقوف الفتاة الى جواره · يخلط بين نحت مختار ونحت أبى الهول العتيق ·

أراد « المازنى » أن يوجه نقدا للتمثال بحوار أدبى نشر فى جريدة « السياسة » عام ١٩٢٨ م · وجاء بعيدا عن القواعد التشكيلية ، أجابه «مختار» بمقال يتحدث فيه عن الأصول التشريحية ، والتوازن التشكيلى للأعمال الفنية والتى كانت بعيدة عن مفهوم النقد آنذاك ، أدرك المازنى هذا الخطأ وهو صاحب « حصاد الهشيم » ، و « خيوط العنكبوت » ، و « صندوق الدنيا » فرثى مختار قائلا انه صاحب النحت المتوغل فى عمق الأبد بضربة « **عاصفة كعصف الريح الهوجاء يستنفد عنفها قوتها** » ·

ويقول أيضا « **نعم كلنا فى حياته يمشى ، وفى صدره وتحت أحناء ضلوعه · هو قبر مدفون فيه ما زودته الطبيعة حين أخرجته الى الدنيا · والكثيرون يعرفون هذا ولا يفطنون اليه ، ويجىء أحدهم الأجل فيوازى قبرا فى قبر · والأقلية جدا**

هم المنقبون أو الحفارون ، ومن هؤلاء فقيدنا مختار المثال الذى عرف أن له نفسا وأملا أن يكون فيها ذخرا نفسيا فاقبل عليها يرفع عنها التراب والحصى حتى كشف عن الباب وفتحه ودخل » ·

وربما لم يصل ريفى بسيط الى القاهرة من الأجيال الماضية الا وصافحت عينيه تمثال مختار « نهضة مصر » · قد لا يعرف قصته ولكنه عاشر مع أصوله فيما خلفه أجداده · ومع هذه الأصول كان دخول مختار الى الدنيا ·

كيف دخل مختار الى الدنيا ؟

حياة مختار اهتم بها وجمع متفرقاتها وجهودها ونضالها ، وشرح أصولها التاريخية والأكاديمية والتشكيلية أستاذ النقد التشكيلى الكبير الراحل بدر الدين أبو غازى وزير الثقافة السابق ·

ولد مختار فى ١٠ مايو عام ١٨٩١ م فى قرية « طنبارة » بالمحلة الكبرى · رحلت أمه الى احدى قرى المنصورة لخلاف مع زوجها ، ثم رحلت الى القاهرة للعلاج وبقى مختار عند أخواله فى قرية « نشا » حيث قضى فترة الطفولة والفتوة تتشرب عيناه يوميا بمساحة واسعة تمتلىء بالمكدودين فى الحقول · الحرث والبذر والانتظار والحصاد · بحاملات الجرار ، وحاملات الهموم · بكفاح السوق وبائعات الجبن · بشاطىء الترعة · برياح الخماسين فى حياة عاصفة بالقيلولة بعد نضال · الحزن بعد الفراق · بكاتمة الأسرار بعد الانصاف والتأمل · ببنت النيل · وبنت الشلال وعروس النيل ·· بمناجاة الحب ·

ميلاد مختار يقترب من ميلاد طه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وهيكل ، والحكيم وسيد درويش ، ومحمد حسن ، وراغب عياد ··· وغيرهم · وحينما وصل الى القاهرة كانت كل هذه الأسماء تحاول بدورها أن ترسم لنفسها طريقا · تشبعت بالنيل ، والأرض ، والزرع ، والكفاح ، واللحن الحزين · سافر من تسافر منهم الى الخارج يحاول حل لغز الغرب ، وبقى من بقى يكابد سطوة الغرب · كان من نصيب مختار بعثة دراسية الى فرنسا لدراسة الفنون بعد أن قضى سنوات الدراسة الأولى فى مدرسة الفنون بالقاهرة ·

باريس الحرية والتجريد

سافر مختار فى عام ١٩١١ م وقد سجل هذه المرحلة من حياته فى مذكرات كحديث الطهطاوى المصرى ، أو خير الدين التونسى ، أو الشيخ علم الدين الجزائرى ، أو فارس الشدياق الشامى · مذكرات عن أرض الفرنجة ، أو بلاد السكسون · لكن مختار لم يكن رائدا فى اجتيازه هذه الحدود لأوروبا الساحرة ، ولكنه كان رائدا فى دراسة الفنون خارج وطنه · وكان رائدا فى دراسة النحت القاهرة لا يعرف تقريبا الفرنسية · يوصون به صورة مختلفة · ابن التاسعة عشرة خرج من على وجه التحديد · انبهاره اذن بباريس جاء على فرنسيا وزوجته عندما استقل الباخرة من بور سعيد الى مرسيليا ·

يظل مختار الخجول ابن الريف دون طعام طوال يومه الأول · يصل مرسيليا ومنها الى باريس يتحدث عن مدرسة الفنون فيقول « **أما مدرسة الفنون الجميلة الغالية التى كنت أقصدها هناك فنظامها كنظام الأزهر هنا · عبارة عن « اتيليه » · ورش فنية يتولى كل ورشة منها أستاذ فكانها اروقة . وهؤلاء الأساتذة شيوخها · فيتصل التلميذ بأحد هذه الأقسام ، ويرتبط اسمه طوال هو المسيو (كوتان) عضو المجمع العلمى ، ومن حياته باسم استاذة رئيس قسمه · وكان أستاذى كبار المثالين ومن اعماله أحد أعمدة جسر اسكندر الثالث** » ·

أخذ مختار يبحث عن أكاديمية فنون حرة يقضى فيها فترة الاستعداد للدراسة المنتظمة · بدأ التعرف على باريس « قاع المدينة » ، ثم وصل فرساى وتعرف على فتاة « موديل » فى أكاديمية الفنون الحرة ، وأطلعته على باريس الشانزليزيه ، واللوفر ، والتوليرى والانفاليد واللكسمبورج ·

تعجب وأعجب الفنان الشاب بنظام الدراسة ، والأهم تقاليد الدراسة · هناك امتحان قبول صعب جدا ولكن بعد اجتيازه يتمتع الطالب بحرية فى دراسته · الأستاذ لا يحضر سوى مرتين فى الاسبوع ، وعلى الطالب الالتزام بطاعة الطلبة السابقين · ويخرج الأمر عادة عن الدراسة الى الحياة الخاصة ، يدبرون « المقلب » او يأمرون بما يخرج عن المألوف ، وعلى الطالب أن يطيع وان

يبتسم · كان من نصيب مختار كما يروى فى مذكراته أن يتجرد من ملابسه تماما ، بعدها قيدوه الى كرسى ووضعوا على رأسه تاجا من الورق كتب عليه « رمسيس الثانى » · حملوه الى الطريق العام ينتظرون ويبتسمون فالجميع يعرفون جنون أهل الفن · أجلسوه فى مقهى « بونابرت » وهناك أخذوا يأكلون ويرمونه بقشر المحار والفضلات !!·

ويروى مختار المبهور بعالم باريس عن حفلة تقام كل عام فى مرقص الفنون الأربعة « النحت والتصوير والعمارة والزخرفة » · فى هذه الليلة يقيم كل « اتيليه » فى الرقص جناحا خاصا يعرض لفن من فنون الحضارات المصرية ، أو اليونانية ، أو الرومانية ، أو العربية ، أو الهندية · موكب ضخم يسير فى طرقات المدينة ، يبدأ من الخامسة بعد الظهر وينتهى داخل المرقص عند طلوع شمس اليوم التالى · رقص ، وغناء ، وفن ، وابداع وتحرر من كل قيد · مهرجان للجنون !! ·

ويعلق مختار « **وبعد تلك الليلة بقيت خمسة عشر يوما كاننى فى حلم · لأن تلك الحرية المطلقة كان لها فى نفس أثرا أبعد من كل ما كان من قبل · وخرجت أتساءل لماذا لا يبقى الناس هكذا ؟ · لماذا تلك القيود والتقاليد التى وضعها الناس لشقائهم ؟ ولما لا يكون العالم كله على هذا النسق الذى رأيته فى حفلة الفنون الأربعة ؟ · وكان الناس فى عينى وكل ما حولى بعد تلك الليلة تافه ، خامل ، بارد ، كاذب ، هراء ·· يكاد يكون ميتا** » !

لكن مختار أدرك أن الحرية الباريسية لها جانب شاق الى جوار جانبها المبهر · الفنان يشقى بحريته فالى جوارها هناك التزامه بأن يعطى جديدا خصبا ، أو يذهب الى غير رجعة · فزمن مختار كان زمن مدارس الفن الحديث ··· تأثيرية ، تعبيرية ، وحشية ، تكعيبية ، تجريدية ·· وربما مقدمات السريالية على ألسنة الشعراء ·

وصل مختار الى صالون الفنانين الفرنسيين وعرض تمثاله « عايدة » · استوحاه من أوبرا عايدة التى لحنها « فيردى » وكتب نصها « ماريت » · أول أمين لمتحف الآثار المصرية القديمة فى القاهرة · عرف مختار بداية الطريق وسط غابة باريس الخصبة الشرسة · تميز بطابع خاص · وجذور خاصة فهو ابن الأرض المصرية الناطقة بوجدانها ولسانها العربى · عرض عليه فى سن الثانية والعشرين أن يتولى فى مصر نظارة مدرسة الفنون الجميلة ، ولكنه رفض · التجربة لم تكن قد اكتملت ، وعليه أن يثبت أقدام مدرسته الجديدة بين مدارس الفن الحديث ، فى باريس · يتولى مختار لمدة عام ادارة منحف « جريفين » الشمعى بباريس وينحت خلال هذه المدة العديد من الشخصيات التى برزت خلال الحرب الأولى · « كليمنصو » ، و « لويد جورج » ، و « يلسون » ، و « بوانكاريه » · وراقصة البليه « انا بافلوفا » · ومن بلده المغنية الشابة الصاعدة أم كلثوم ·

وبعد انتهاء الحرب تكون تجربة تمثاله « نهضة مصر » قد اكتملت ، بحملها الى معرض الفنانين الفرنسيين ، وتثير الدهشة ، ويحصل على شهادة شرف وتقدير · لقد أعطت باريس لمختار الحرية وقيدته بالالتزام · فلم يلتزم بها ولا بمدرسة باريس الفنية · التزم بتراثه وأرضه · جاءت خطوطه تجريدية ، ألحانها من الماضى . وايقاعها من الواقع وهارمونيتها من خبرة الفن الحديث ·

مختار فى مصر :

وفى عام ١٩٢٠ م بعد ثورة ١٩١٩ م تصل تجربة مختار الى مصر الباحثة عن نفسها وعن حريتها ، وتكون الدعوة لتحويل تمثال نهضة مصر الذى صنع مختار نموذجه فى باريس ، وأثار دهشة العديد من النقاد وكتبت عنه « الفيجارو » و « الاسستراسيون » و « الطن » و « المجلة الحديثة للفنون » وغيرها · تكون الدعوة لتحويل الانموذج الى تمثال نحتى كبير يقام فى أحد ميادين القاهرة · وتنجح الدعوة ، ويحضر مختار الى مصر ويشرع فى التنفيذ ويجتاز كل العقبات ، وفى الساعة السادسة بعد ظهر يوم الأحد ٢٠ مايو عام ١٩٢٨م يرفع عن التمثال الستار فى احتفال مهيب ·

تمثال من حجر الزمن ، من حجر أسوان الجرانيتى الصلب · ارتفاعه عند قاعدته (١٤) متر · وارتفاعه وحده سبعة أمتار · وعرضه يقرب من ثمانية أمتار · أول تمثال ينحته مصرى لا الحكم ولا السلطة ، أول تمثال فى مصر والعالم **عربى ويقام فى ميدان عام ·**

أول تمثل فى مصر والعالم العربى يقدم الوطن

العربى يصدر عن التراث ، ويقدم أنموذجا لأبناء الوطن المجهدين ·

أول تمثال فى مصر والعالم العربى يتحدث بلغة عالمية ، لغة التشكيل فيحاور المشاعر لا الطبقات ولا الأجناس ·

قضى مختار السنوات العشر بين عامى ١٩٢٠ م و ١٩٣٠ م بين باريس والقاهرة ، فقبل أن يرتفع الستار عن « نهضة مصر » مات سعد زغلول عام ١٩٢٧ م ، وعرض عليه اقامة تمثالين للزعيم أحدهما فى القاهرة ، والثانى فى الاسكندرية · فقبل مختار وتم التعاقد مع الحكومة وبدأت مرحلة من العقبات المريرة خفف من عبئها وعبء مصر المحبطة عام ١٩٣٠ حصوله على نصر فنى جديد · لقد قدم فى هذا العام معرضه الخاص فى قاعة « برنهيم » التى عرض فيها « رنوار » و « جوجان » و « فان جوخ » و « ديجا » وغيرهم · قدم أربعين تمثالا اكتملت بها رؤيته التشكيلية وكتب الناقد لويس فوكسيل يقول :

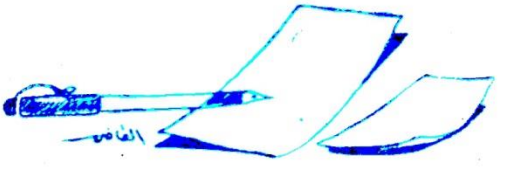
« غير أن هذا النقد الذى وجه الى الكثير من الفنانين الأجانب الدخلاء على مدرسة باريس لا يمكن أن يوجه الى ذلك المثال المصرى القدير مختار الذى افتتح معرضه أخيرا فى قاعة برنهيم · فان هذا المثال الشاب يمثل بأسلوب نبيل فى دائرة الفن البنائى العظيم الدلالة · أولئك الفتيات الفلاحات فى بلاده ذوات المشية المملوءة جلالا واللائى يحملن أوانى اللبن فوق رؤوسهن ويسرن بها فى خوط منتظم ·

وكتابات عديدة جمعها الناقد الكبير بدر الدين ابو غازى فى كتابه « المثال مختار » ، لحظة الذروة التى وصل اليها مختار هدمتها رجعية سياسية عانية حمل لواءها (صدقى باشا) خلال مطلع الثلاثينيات ، ألغى الدستور ، وتعطلت الحياة النيابية ، واستقال لطفى السيد ، وسجن العقاد ، وفصل طه حسين ، ومات شوقى وحافظ ، وعطلوا اقامة تمثال سعد زغلول ، بل رفعت الحكومة دعوة ضد مختار تطالبه بالتعويض ·

لحظة احباط عامة لكل مصر · ولحظة احباط خاصة لابن مصر الفلاح · مرض مختار فى باريس وعاد الى مصر وظل فى عزله · انتقل من فندق الكونتنتال الى منزله فى مصر الجديدة على حدود الصحراء · أو حدود الأبد ــ على حد تعبير المازنى الضاحك الباكى ــ ومات فى مارس عام ١٩٣٤ · فى سن الثالثة والأربعين ·

وتكتمل الدائرة الدرامية فى حياة فنان الخطوط العتيقة الشابة فى آن ، فيقول طه حسين « ولو قد كان مختار فرنسيا أو انجليزيا أو ايطاليا وأدى لبلده مثل ما أداه لمصر لقامت الدولة له بشىء آخر غير الاهمال والاعراض ، اذن لكانت جنازته رسمية تنفق عليها ، ويمشى فيها رجال الدولة · ويخطب فيها كبار رجال الدولة · لكن مختار نشأ فى مصر وعمل لمصر ومات فى مصر فحسبه ما أتيح له يوم الأربعاء من توديع الذين كانوا من أصدقائه وأحبائه ليس غير » ·

والآ كم مصريا يعرف ان موقع متحف مختار رائد النحت العربى الى جوار جسر الجلاء بأرض الجزيرة ··· ولا أقول كم عربيا زاره ؟ !! ليس مطلوبا من المصرى العربى فقط ان يعى خطوط الأرض على نحت مختار ، بل مطلوب من كل عربى ان يجعل قراءة الأرض مرجعة · ان يعى قيمة دعوة مختار فى التمسك بالأرض وزراعة الأرض فهى الاخصاب الذى ينجب الارتباط بالأرض ·



الفنون الشعبية والسياحة

(رؤية فنية من النوبة القديمة)

جودت عبد الحميد يوسف

لم تعد السياحة فى كافه انحاء العالم تعتمد على الآثار القديمة وحدها ، وانما تنوعت ميادينها وتعددت ، فمنها الدينية والرياضية والعلاجية وسياحة المؤتمرات وسياحة الحوافز وغيرها ٠

ولما كانت بعض المدن او المناطق التى تزخر بالآثار القديمة ، قد ضاقت فنادقها وخدماتها عن أعداد الوافدين اليها ، لهذا فان الاتجاه الى مجالات سياحية اخرى اصبح هدفا من اهم أهداف العاملين فى المجال السياحى ، الذى هو صناعة تعتمد على اسس وقواعد علمية واقتصادية متطورة كاية صناعة اخرى فى مصر ٠

ولعلنا حين نذكر السياحة فى دول أوربية ، خاصة دول أوربا الشرقية ، كيوجوسلافيا ورومانيا وتشيكوسلوفاكيا والمجر وبولندا وغيرها ٠٠ لابد أن تنطبع فى أذهاننا فورا ٠٠ صورة للأزياء الشعبية المزركشة ٠٠ وتلك الرقصات الجماعية الحية ٠٠ وآلاتها الموسيقية وما يؤدى بها من الحان متميزة ٠

وهى أيضا الدول التى تحولت فيها معظم تذكاراتها السياحية الى نماذج لتلك الأزياء والآلات والرقصات ٠٠ واصبحت متاحف الفنون الشعبية فيها لا تقل اهمية عن متاحف الآثار القديمة فى كثير من بلدان العالم ٠

ولا يقتصر ذلك بالطبع على دول أوربا الشرقية ، وانما ينطبق ايضا على عديد من بلدان أوربا الغربية والشرق الأقصى وامريكا اللاتينية ٠٠٠ وكما اصبحت هذه الفنون أول

ستقبل لزائريها على أرضها ·· أصبحت أنشط سفير للدعاية لها بالخارج ·

تذكرت هذه النقاط ، وأنا أعيش أياما قليلة فى مدينة الأقصر ، فى نهاية النصف الأول من هذا العام ، حين كلفتنى احدى هيئات وزارة الثقافة بمهمة فنية تتعلق بانشاءات ثقافية ضخمة فيها ، وضع تصميماتها خلال عقد الستينات المعمارى القدير الراحل « حسن فتحى » (١) ·

وعند عودتى من الأقصر الى القاهرة ·· جلست الى جوارى بالطائرة ·· سائحة بادرتنى بالحديث ، وقدمت الى نفسها بتتابع غريب ·· قالت « اسمى ····· بريطانية الجنسية ·· أم لثلاث فتيات ، أعمارهن واحد وعشرين . تسعة عشر ، سبعة عشر ·· فى العقد الخامس من عمرى ·· قرأت كثيرا عن آثار البر الغربى للأقصر ·· وقد جئت خصيصا لزيارتها ·· « سألتنى عن جنسيتى ، ومهنتى . وأسباب زيارتى للأقصر ، وهل هى للسياحة وزيارة الآثار أم للعمل ؟ ثم سألتنى بعد اعتذار رقيق ··

لماذا اصرار المصريين على أن يجعلوا سائحيهم يعيشون فى مصر ·· حياة شبه أوربية ؟

فى أبنية الفنادق ·· فى الفنادق العائمة ·· فى المطاعم ·· الخ وأكدت قولها ·· حياة شبه أوربية ، وليست أوربية ؟·

أين الروح المصرية ؟

أين البناء والعمارة المصرية ؟

أين الأثاث المصرى ؟

أين الزى المصرى ؟

أين الطعام المصرى ؟

لقد جئنا الى مصر وقطعنا آلاف الأميال ·· من أجل الآثار المصرية ·· ومن أجل هذه الأشياء المصرية أيضا ·· والتى لا نجدها ·

لم تكن هذه التساؤلات مفاجأة لى ·· فقد عشت أكثر من ثلاثين عاما ·· تتردد مثل هذه التساؤلات فى نفسى ·· وأناقش كل من أقابل من العاملين فى مجال السياحة حولها ، لأبحث عن اجابات مقنعة لها دون جدوى ·

لكن المفاجأة حين سألت ·· اين طابع بلاد النوبة ؟ وهل هناك متاحف لديكم عن الحياة الشعبية والفنون فيها ؟·· أم أن النوبة وطابعها قد غرقا معا تحت المياه ؟

لقد كان حوارها يدل على قدر بالغ من الثقافة عن مصر وآثارها ·· بل وتراث النوبة فيها ، وكانت تساؤلاتها محددة ·· موجزة ·· مركزة ·

وأجبتها · · لقد كانت هناك محاولات ودراسات علمية وفنية منذ زمان ·· لكنها وضعت فى حقبة الستينات لاظهار هذه الروح المصرية ، لكن العلم والفن فى واد ·· ورأس المال الذى يحكم كل المشروعات عامة ·· والسياحة خاصة ·· فى واد آخر · ولعلى آسف كمصرى أن يكون أملى فى أن يتحقق حلم اظهار هذه الروح المصرية والطابع فى المجال السياحى · · برأس مال ومستثمر أجنبى · · قرأ عن مصر ، ما لم يقرؤه المصريون عنها ·· ورأى فى مصر ما لم يره المصريون فيها ·

أما عن طابع بلاد النوبة · · فقد آلمنى السؤال وأدار فى ذهنى شريطا متتابعا وسريعا عن ذكريات مرحلة ما قبل تهجير النوبيين من « النوبة القديمة » قبل تحويل مجرى النيل عام ١٩٦٤ ·

وكان ردى · · نعم لقد اندثر طابع بلاد النوبة تماما · · ولم يعد منه سوى التاريخ والذكريات · · وهما محفوران فقط فى عقول وقلوب شيوخ النوبة الذين مازالوا على قيد الحياة فى بلاد المهجر فى كوم امبو ، وفى عقول وقلوب كل من ساهم فى تسجيل تراثها الشعبى أو قام بدراسته أو استوحى شيئا من فنونها · ونحن نبنى الآن متحفا متطورا للآثار المصرية القديمة للنوبة فى أسوان ، ولكن لا متحف عندنا للنوبة · · شعبا وحضارة وفنا · · بل ولا حتى عندنا كتبا قد صدرت عنها فى هذه الميادين ··

---

(١) المعمارى حسن فتحى (١٩٠٠ ـ ١٩٨٩) ـ جائزة الدولة التشجيعية فى العمارة ١٩٥٨ عن دراسة وتصميم قرية « القرنة الجديدة » ـ جائزة الدولة التقديرية فى الفنون ١٩٦٧ ـ جائزة أحسن مهندس معمارى فى العالم فى استخدام الخامات المحلية ١٩٨٧ ـ صاحب نظرية « عمارة الفقراء » ·

وحين توقفت الطائرة على أرض مطار القاهرة فى نهاية رحلتها ٠٠ كنت اقدم لها « كتالوجا » قديما ـ تصادف وجوده معى ـ لمعرض سبق أن قدمته لى «مصلحة الاستعلامات» فى أسوان (٢) ٠ حين كنت اعمل باحثا للفنون الشعبية بها بالاسكندرية ، يضم هذا « الكتالوج » موجزا بالعربية والانجليزية عن العمارة والفنون التشكيلية ، وصورا فوتوجرافية لقرى من مناطق النوبة الثلاث وأخرى لأعمال فنية استوحيتها من تراثنا العريق ٠

وكانت فكرة اعداد هذا المقال عن « الفنون الشعبية والسياحة ٠٠ رؤية فنية من النوبة القديمة » ٠

● فى عقد الأربعينات ٠٠

بعد أن أجرى المعمارى « حسن فتحى » دراسات مستفيضة على مدى سنوات طويلة للعمارة النوبية بادئا بغرب اسوان ٠٠ ثم بتجمعات نجوعها وقراها على ضفتى النيل خلف خزان أسوان القديم ٠٠ بين دابود ووادى حلفا آخر الحدود المصرية آنذاك ٠ وبعد دراسة لأقبية مخازن الغلال بمعبد الرامسيوم بالأقصر (١٣٠٠ ق٠م٠) (٣) ٠ التى اكد انها اصل الأقبية النوبية ، وضع تصميمه لوحدات قرية « القرنة الجديدة » بالبر الغربى بالأقصر ـ والتى كلف بانشائها لنقل ساكنى قرية « القرنة » التى بنوها فوق المقابر المصرية القديمة لنهب آثارها ـ معتمدا على استيحاء أسس هذه العمارة التى عشقها ودرس امكاناتها فاتاحت له الارتفاع بالبناء لأكثر من دور واحد فكانت صياغتها فى قالب جديد ، ثم بناها بالخامات المحلية المتوافرة ، من الأحجار والطوب اللبن ، وكساها بالطين ٠٠ بناها بالبنائين الأسوانيين من النوبيين أنفسهم ، صانعوا الأقبية والقباب ومتوارثوها منذ زمان ٠٠ فكانت « القرنة الجديدة » مثالا لتكامل عنصرى النفع والجمال ، وهما جناحا الانتاج الفنى الشعبى بوجه عام ٠

غير أن هذه القرية قد أصابها ما أصابها من اهمال وتعديات على مر السنين ، حتى وصلت الى أسوأ حال ٠٠ وكان يمكن أن تتحول الى مزار سياحى متميز ٠٠ وكان ولازال من الممكن أن يستفاد من أسلوب تصميمها وانشائها فى بناء عديد من القرى السياحية فى مختلف أنحاء مصر ٠

● فى عقد الستينات ٠٠

وكنت واحدا من متتبعى المعمارى « حسن فتحى » وعشاق فنه ٠٠ وبعد دراستى لهذا العمل الفريد « قرية القرنة الجديدة » الذى تحقق كمشروع متكامل لأول مرة على مستوى العالم ٠٠ وبعد دراسة تسجيلية ميدانية لعدد محدود من قرى تمثل مناطق النوبة الثلاث ، « الكنوز والعرب والفديجة التى امتدت على جانبى النهر بين دابود وأدندان آخر الحدود المصرية حتى تحويل مجرى النيل ٠ تعلمت خلالها أسس التسجيل الفوتوجرافى لفنون العمارة والزخرفة الجدارية على يد المعمارى « حسن فتحى » فى أواخر عام ١٩٦٣ ، فى الوقت الذى قارب فيه مشروع السد العالى على الانتهاء وبقى تحويل مجرى النيل من مساره خلف خزان أسوان القديم الى مجراه الجديد عبر الأنفاق تحت جسم السد ٠ وكانت الدولة تقوم ببناء قرى جديدة من مساكن ضيقة متراصة من الأحجار والخرسانة المسلحة ٠٠ فى موقع يبعد عن النيل فى كوم امبو شمالى أسوان ، لا تحمل أى أثر من اسلوب عمارتها أو طابعها القديم ٠ ثم قامت بتهجير النوبيين جميعا من موطنهم تاركين بيوتهم فى قراهم وأرضهم التى عاشت عليها أجيالهم عبر قرون طويلة ، بكل ما تحمل من حضارة وفن متميز الى هذه القرى الجديدة ، بعد تعويضهم عما فقدوه من ممتلكات ٠

من هنا جاءت فكرة استيحاء تراث النوبة القديم فى انتاج وحدات فنية وتطبيقية تخدم قاعدة عريضة من البشر تخليدا لها ٠٠ وعملا على الحفاظ على وحدتها الشعبية من الاندثار ٠٠ زمنا أطول ٠٠ وكانت هذه التجربة الأولى

---

(٢) أقيم المعرض فى « دار الثقافة والاستعلامات » بأسوان فى أكتوبر ١٩٦٥ تحت عنوان « معرض عن الفنون الشعبية للنوبة القديمة » وكانت اقامته بمناسبة احتفالات العيد الثانى لبداية تهجير النوبيين الى كوم امبو ٠

(٣) راجع مقال « من وحى بلاد النوبة » للمهندس حسن فتحى ـ مجلة « المجلة » ـ العدد رقم ٦٦ ـ يوليو ١٩٦٢ ٠

من نصيب مجال السياحة ، حين بدأ مصطلح « الفنادق العائمة » فى الظهور بوصول أول فندق عائم الى مصر وهو الفندق العائم « ايزيس » فكان مشروع « تصميمات زخرفية من وحى النوبة فى اعداد فندق النوبة السياحى العائم » (٤) · ليعبر سطح بحيرة السد العالى الجديدة ، بين ميناء السد ومعبدى أبو سمبل خلال مرحلة انقاذه ، ثم بعد نقله الى أعلى الجبل ·· ليحمل وحدات مستوحاة من تراث النوبة ·· فى خطوط أثاثه وزخارفها · · فى وحدات زخرفة نسيج مفروشاته وستائره ·· فى تشابك أسواره الحديدية حول أدواره وعلى السطح · · فى تشكيل أطقم الصينى لتقديم الطعام فى مطعمه أو لتقديم الشاى فى « الكافيتيريا » أو فى أوعية البار · · فى تكسيات حمام السباحة الصغير على سطحه المتسع · · أو فى زخرفته الجدارية بالرسم أو بالفسيفساء فى بهو استقباله وفى قاعاته · · فى ملصقات الدعاية له · · بل وفى زى طاقم الاستقبال والقيادة والعمل الفندقى ·

أما قاعة متحفه الدائم الذى يضم أعمال فنانينا التشكيليين الذين زاروا النوبة قبل اختفائها ، وعبروا بانتاجهم الفنى عن انطباعهم نحوها من أمثال سيف وأدهم وانلى ·· تحية حليم · · جاذبية سرى · · حسين بيكار · · احمد عبد الوهاب · · صلاح طاهر · · عبد الغنى أبو العينين ·· حامد ندا ·· وغيرهم (٥) ·

أما مركز بيع التذكارات السياحية فيقدم صورا وشرائح ملونة عن منازل النوبة القديمة وزخارفها ، ومستنسخات من أعمال الفنانين التشكيليين عنها ، والانتاج الفنى من قلادات الخرز وأطباق الخوص والمراوح ومشغولات الابرة والتمائم · · وتسجيلات اغانيهم وموسيقاهم التى تغلفها تصميمات مستوحاة من تراثها ·· وكذا أطقم الصينى وأوانى البار والمنسوجات وغيرها ·

لم يكن المشروع مجرد دراسة أكاديمية بحته من أجل عبور مرحلة التخرج وانما كان خطة عمل علمية وتطبيقية جادة استندت الى أصول تراثية حقيقية ، واستطاعت أن تستوحى وحدات نشأت فى بيئتها تخدم معتقدات وعادات هذه البيئة · · ونقلها الى مجالات أرحب ، خاصة فى مجال السياحة ·

لهذا فقد أعيدت صياغة المشروع ودراسته بعد تحويل مجرى النيل ، حيث لم يعد ممكنا عبور أية وحدة نهرية الى البحيرة الجديدة وأصبح من الممكن فقط أن يكون الخط الملاحى للفندق وأسوان · وقدم المشروع الى « مصلحة السياحة » آنذاك ، لكن الظروف حالت ـ بعد دراسته من قبلها ـ دون تنفيذه ، فقد كان الاتجاه السائد وقتها عام ١٩٦٥ ، هو استيراد الفنادق العائمة من الخارج (٦) ·

وبعدما تقدمت الصناعة فى بلادنا ، وبدأ تصنيع الفنادق العائمة فى مصر · · بقيت الفنادق العائمة المحلية بلا أى طابع يمت الى الروح المصرية بصلة · · تماما كما كانت الفنادق المستوردة من قبل ·

● **فى عقد السبعينات · ·**

دخلت مشروعات القرى السياحية فى مصر دائرة الضوء ·· لكن قرية سياحية نوبية واحدة · · بمعناها الحقيقى · · الذى يحمل التراث ·· لم توجد فى مصر حتى الآن ·

● **وفى بداية التسعينات :**

أرى أن هناك أساليب ثلاثة للافادة من وحدات العمارة والفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة أو استيحاء وحداتها يمكن أن تخدم صناعة السياحة فى مصر ·

١ ـ بناء قرية سياحية نوبية ·

---

(٤) قدم هذا المشروع لنيل درجة بكالوريوس الفنون الزخرفية « الديكور » فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية وحصل على تقدير « ممتاز » عام ١٩٦٤ ·

(٥) كان الدكتور ثروت عكاشة قد أوفد فنانى الاسكندرية الأخوين سيف وأدهم وانلى فى رحلة فنية الى « بلاد النوبة » عام ١٩٥٩ ، ثم قام بدعوة مجموعة من الفنانين التشكيليين لرحلة فنية أخيرة اليها على ظهر باخرة نيلية عام ١٩٦٢ · ثم توج هاتين الرحلتين باقامة معرض شامل أقيم بالقاهرة ثم نقل الى الاسكندرية عام ١٩٦٢ أيضا ·

(٦) الفندقان العائمان « ايزيس واوزوريس » ·

٢ ـ انشاء فندق سياحى عائم يحمل طابع النوبة ٠

٣ ـ اقامة متحف حى للنوبة القديمة ، يلحق به خدمات سياحية تضم مطعما و« كافيتيريا » ومركزا لبيع التذكارات السياحية النوبية الخ ٠

ومصطلح « المتحف الحى » او مايسمى « بمتحف الهواء الطلق » فى علم الفولكلور يعنى « مبان من موقع معين ومرحلة زمنية محددة ، تحمل طوابع وطرزا خاصة بها ، يقيم فيها مواطنون من أهلها الأصليون يعيشون نفس الحياة الخاصة بها التى كانت فى ذلك الموقع وتلك المرحلة ، ويمارسون نفس العادات والتقاليد وينتجون نفس الانتاج اليدوى والفنى ٠٠ الخ ٠

ولعل أشهر نموذج للمتاحف الحية فى العالم هو متحف « سكانسن بالسويد ٠٠٠ وهو فرع من المتحف الشمالى باستوكهولم ويعتبر أول متحف من نوعه فى العالم ، وقد افتتح فى عام ١٨٩١ ليكون معرضا للحياة الشعبية والمبانى القديمة وحديقة للحيوانات الاسكندنافية الحية ومكانا للترفيه تؤدى فيه الحفلات الموسيقية والرقص الشعبى والتمثيل وغير ذلك ٠٠ وقد استطاع هذا المتحف أن يحفظ ما بقى من مظاهر الحياة الاجتماعية منذ العصور الوسطى ٠٠»(٧)٠

وتختلف هذه النوعية من المتاحف الحية تماما ، عما يشابه « القرية الفرعونية » مثلا التى تصور عصورا تاريخية بعيدة ٠٠ بمعابدها وقصورها ومختلف أبنيتها ، ويقوم فيها ممثلون بتمثيل كل مظاهر الحياة اليومية للفراعنة أمام الزائرين ٠

ولقد جرت منذ سنوات قريبة تجربة لانشاء متحف للتراث الشعبى فى منزل نوبى أقيم على ربوة تطل على مدينة اسوان ، صممه مواطن نوبى ليكون مزارا للسائحين والأجانب ٠٠ بلغت تكاليفه ٩٦ ألف جنيه تبرع بها أهل النوبة المتحمسون، يضم المنزل سوقا للمشغولات النوبية من الخرز والخوص و « كافيتيريا » تقدم بعض الأكلات النوبية بالملابس التقليدية » (٨) ٠

ونظرا لأن هذا المنزل المتحفى قد بنى بعد مايزيد عن عشرين عاما من هجرة النوبيين من موطنهم الأصلى ٠ دون مرجع علمى أو دراسة متخصصة ٠٠ فقد أتى حسب الصور التى نشرتها الصحف ، خلطا بين مختلف الأساليب الفنية المعمارية والزخرفية فى النوبة القديمة التى تميزت بثلاثة أساليب فنية مختلفة ، وجاءت رسومها الجدارية على سبيل المثال أقرب الى الفنون الرفيعة (الأكاديمية) منها الى الفنون الشعبية (التلقائية) ٠ ورغم ذلك فهو مشروع سياحى لتسويق انتاج النوبيين ، وجهد مشكور فى سبيل احياء ما بقى من تراث النوبة والتذكير به ٠٠ سبق به أصحابه كافة الهيئات الرسمية العلمية والثقافية والسياحية فى هذا المجال ٠

ان انشاء متحف حى للنوبة القديمة لخدمة السياحة فى مصر وقطاعاتها ، يجب أن يتم اختيار موقع متميز له بأسوان ، يفضل أن يكون جزيرة فى وسط نيلها ، أو على شاطىء النيل مباشرة فى ضفته الغربية ، وهو اختيار أقل ملائمة من الجزيرة ٠ على مساحة من الأرض تتسع لنشر مجموعة المنازل والمرافق التى ستبنى ممثلة لمناطق النوبة القديمة الثلاث وكذا المنشآت السياحية التى تخدم المشروع ٠ تكون البيوت على أقل تقدير ثلاثة ، يمثل كل منطقة منها بيت واحد من الكنوز وواحد من وادى العرب ٠٠ وواحد من الفديجة ويتم اختيار المنازل بتخطيطها السابق فى الموطن القديم ، بكافة غرفه ومرافقه وزخارفه الجدارية ومساطبه ومستوياته ومداخله التى كانت عليه فى موقعها بالنوبة القديمة قبل تحويل مجرى النيل ٠

وفى الوقت الذى تجرى فيه هذه الدراسة للمنازل المختارة ، تجرى عملية البحث عن البنائين النوبيين القدامى فى الموطن الجديد بكوم أمبو من أولئك الذين قاموا بالعمل فى مهنة البناء أو المشاركة فيه فى قراهم القديمة وعلى ان

---

(٧) الفولكلور ما هو ؟ ـ فوزى العنتيل ـ دار المعارف ـ ١٩٦٥ ٠

(٨) « يكتبون تاريخهم على جدران بيوتهم » ـ فتحى حسين ـ جريدة الأهرام الصادرة فى ١٩٨٦/٥/١ ٠

يكونوا من نفس القرى التى اختيرت البيوت منها ، فان منزلا من دهميت يجب أن يقوم ببنائه بناءون من دهميت ومنزلا من كلابشة يجب أن يقوم ببنائه بناءون من كلابشة ·· وهكذا · وبعد التوصل الى هؤلاء البنائين يجرى اعداد خامات البناء ومستلزماته من الأحجار والطوب اللبن والطمى والأخشاب وجذوع النخيل والسعف والألوان وغيرها ·

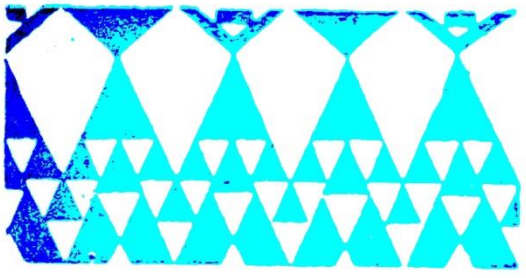
ثم يبدأ البناء فى تجربة فريدة وجديدة · · جديرة بالتسجيل خطوة خطوة ·· اثناء تنفيذها · وخلال هذه المرحلة يتم تجهيز الأثاث النوبى وتجميع وحداته من القرى المماثلة · · « العنجريب » سرير النوبة وأطباق الخوص القديمة اللامعة والشعاليج والمراوح والمراجين والتمائم وغيرها ·

ثم تكون عملية اختيار الأسر التى ستقيم بهذه المنازل من نفس القرى · · من أولئك الذين لازالوا يتصفون بصفات النوبيين القدامى ، ممن يتمتعون بحسن استقبال الزائرين واكرام ضيافتهم · · من أولئك الذين لازالوا يعيشون حتى اليوم فى موطنهم الجديد حياة النوبة القديمة بكل صورها · · ولازالوا يأكلون خبزهم القديم · · يعجنونه فى الماجور الفخارى · · · ويطرحون هذا الخبز بفرشاته التقليدية المصنوعة من سعف النخيل ويخبزونه فوق « مسطح الطين » أو مسطح الصاج التقليدى ·· وأن يكونوا أيضا من أولئك الذين لم يشغلهم عن انتاج المشغولات النوبية الأصيلة المتميزة من الخوص والخرز وأشغال الأبرة ·· من أولئك الذين لا تزال نساؤهم وفتياتهم ممن يرتدين الجرجار والشجة ـ زى المرأة النوبية التقليدى ـ لتكون اقامتهم فى هذه البيوت · · ومن لحظة دخولهم فيها يبدأ نبض الحياة فى المتحف الحى « للنوبة القديمة » بعودة السكان وهم يمثلون الروح الى تلك البيوت التى تمثل الجسد · · وكأن أسطورة البعث الفرعونية القديمة قد عادت من جديد ·

لقد كان للنوبة اسما براقا فى العالم أجمع اكتسبته من كونها « أرض الذهب » ثم ازداد بريقا مع بداية الحملة الدولية لليونسكو لانقاذ آثارها · · · فى أوائل الستينات · · · وبعد تحويل مجرى النيل أنطفأ بريقها كلية ·

لهذا فان عودة « النوبة القديمة » مرة أخرى فى عالم السياحة مع أوائل التسعينات ، لاشك ستحظى بالاهتمام والتقدير خاصة وأنه قائم هذه المرة على التخطيط العلمى والصدق فى محاكاة التصميم واسلوب البناء القديم ثم فى الادارة التى تحتاج لكامل الاقتناع بأهمية هذا العمل وجديته ·

واذا كانت السياحة هى تسويق الثقافة كما جاء فى حديث لوزير الثقافة نشر له عن الأقصر · فان انشاء متحف حى بالرؤية التى نعرضها اليوم كمثال حقيقى « لحضارة النوبة القديمة » بكل مقوماتها ، ويجب أن تتكاتف الثقافة والسياحة فى مصر لابراز هذا الوجه الحضارى الذى انزوى · · ·



دراكولا

بين الحقيقة والخيال

إبراهيم كامل أحمد

« دراكولا » ياله من اسم ، ويالها من صور مخيفة يستحضرها الذهن عند مجرد ذكر هذا الاسم المرعب · لقد مر وقت طويل منذ نشر «برام ستوكر» (١٨٤٧ ـ ١٩١٢) قصته عن نبيل مخيف يدعى « دراكولا » كان يجول فى ضوء القمر باحثا عن ضحية تعسة يغرس انيابه فى عنقها ليمتص دمائها · وما زالت تلك القصة المختيفة المرعبة تاخذ باللب وتسيطر على الخيال بنفس التأثير الذى كان لها عندما ظهرت أول مرة · وقد اسهمت الأفلام ، والأعمال الاذاعية ، وعروض التليفزيون ، والمسرح المأخوذة عن هذه القصة فى اذاعة شهرتها ، وشهرة « دراكولا » كعلم من أعلام الرعب فى العالم كله ·

وقد تعدد ظهور « دراكولا » فى الأفلام السينمائية ، ولكن لا يزال المرء يذكر على وجه الخصوص تصوير الممثل «بلالوجوزى» Bela Lugosi« الرائع لشخصية « الكونت دراكولا » مصاص الدماء فى فيلم عام ١٩٣١ ·

لقد تضافر تمثيل « لوجوزى » الرائع وزميله « دانك دنجيونز » «Bank Dongeons» بمصاحبة الظلال المقبضة، وصرير الأبواب ، وتأرجح المصابيح، والخفافيش الطائرة المهومة . كل هذا الى جانب الذئاب التى تعوى عن بعد فى جعل المشاهدين على حافة كراسيهم وقد سرى الرعب فى دمائهم، والفزع يعربد فى خيالهم · وكذلك يذكر المرء « جوهاثان هاركر » «Johathan Harker» المنكود وحيدا حائرا فى تلك القلعة المروعة التى تجرى فيها الأحداث المرعبة وهى مكان يصلح فقط للموتى فهم فيها « يشعرون » أنهم حقا فى بيتهم ، وكان « هاركر » المسكين حيا يعانى أهوالا غير مرئية ويقاسى رعبا يجسده له الخيال ·

وأولئك اللذين « أسعدهم الحظ » بمشاهده الفيلم يذكرون « لوجوزى » وهو مرتديا قبعة سوداء ، وينزل على سلم القصر الكبير وقده الطويل النحيف ، وغرابة ملامحه التى زاد فيها شحوب مميز ، وتردده لحظة ثم تحديقه بتمعن فى القادم الجديد (هاركر) ثم القائه لما بعد بالتأكيد أشأم تقديم شخص لنفسه فى كل التاريخ السينمائى : « مساء الخير ·· أنا الكونت دراكولا » ومن تلك اللحظة حتى موت «دراكولا» ـ بسيخ دفع فى قلبه الشرير كان الفيلم عبارة عن فزع متواصل ورعب متصل جعل القشعريرة تسرى فى أبدان المشاهدين والرجفة تتلاعب بهم ·

ولعلنا نتساءل : ما هى الخلفية الأدبية لقصة برام ستوكر « دراكولا » ؟

ولكى نحصل على الاجابة فلنعد فى الزمن الى

آخريات القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين حيث فتن الشعب البريطانى المزهو بأمبراطوريته التى لاتغيب عنها الشمس بالروايات التى تحكى عن أماكن بعيدة لها أسماء غريبة مثل «روريتانيا » "Ruritania" و « شانجرى لا » Sdangri la ولم تكن مثل هذه الأماكن بالضرورة حقيقية أو لها وجود على خريطة العالم . لقد كان هذا النوع من الروايات ينتسب الى « أدب الهروب من الواقع الى الخيال » «Escapist literature» وهو أدب يقوم على نزعة الغرض منها الابتعاد عن كل ما هو مألوف ، والاتجاه الى ما هو غريب أو أبهج وأنقى من واقع الحياة . وذلك بقصد الترفيه والتسلية ، وكان من نتاج تلك النزعة الأدبية مؤلفات قصد بها أن تنسى القارىء صموم حياته ، وأن تدخله فى عالم خيالى لا وجود له فى الواقع . ولم يكون هذا نسبيا بالضار أو المؤذى .

ويمكن القول أنه فى عام (١٨٩٧) اتخذت تلك النزعة الهروبية « طابعا مخيفا » مرعبا عند اصدار قصة « دراكولا » لبرام ستوكر « Bram stoker» والتى تعد بحق أشهر مثال كلاسيكى لقصة الرعب فى الروايات القوطية (Gothic) والتى ازدهرت باجتثارا من عام ١٧٦٢ وتميزت بالاثارة المبنية على ت الخوف أو التشويق فى القارىء لما فيها من الشاح وحوادث خارقة للعادة ، ووصف قصور خربة . ورجف عامر بقطاع الطريق ، وعواصف مطرة وسحر ، وما الى ذلك من المثيرات . لقد فاقت قصة « دراكولا » الكل حتى قصة فرانكشتاين «Frankenstein» التى أصدرتها « مارى شلى » «Mary shelley» (١٧٩٧ ـ ١٨٥١) فى عام ١٨١٧ . كانت « دراكولا » نجاحا سريعا ومذهلا . وأصبح الاسم متداولا على كل لسان فى العالم لافرق فى ذلك بين الصغير والكبير والقارىء والأمى .

« دراكولا » الحقيقى :

ظن الكثيرون أن « دراكولا » شخصية انبثقت من خيال « ستوكر » الخصيب وتفتق عنها ذهنه الخلاق . ولن البيئة الترانفالينية ما هى الا توام أدبى للبيئة الروحانية عند (انتونى هوب) الروائى الانجليزى (Anthony Hope (١٨٦٣ ـ ١٩٣٣) أى أنها مختلقة ولا وجود لها على الخريطة .

ولقد كان هؤلاء مخطئين فى كلا الظنين .

ذلك لأن « ترانسلفانيا » «Hransyvaela» النائية المنعزلة والتى تجرى فيها أحداث قصة « دراكولا » حقيقية واقعة تماما ، فهى اقليم موحش يتكون من ٢٤٫٠٠٠ من الأميال المربعة ، وهى الآن جزء من رومانيا رغم أنه فى الماضى كانت المجر تشاركها فيها ، وجبال الألب الترانسفالينية بوهادها وغاباتها الكثيفة وقممها المغطاة بالثلوج موطن جماعات من الرعاة البدائيين الذين يتكلمون بلهجة العارف عن أناس مسخوا ذئابا وعن مصاص الدماء .

وتتردد بين هؤلاء الرعاة حكايات عن « فلاد دراكولا » «Vlad Dracula» ولكن من هو « فلاد دراكولا » بطل هذه الحكايات ؟ لقد كان « فلاد دراكولا » (١٤٤٨ ـ ١٤٧٦) حاكما لترانسلفانيا ، وطبقا للتواريخ المعاصرة له فهو شخصية شيطانية شريرة الى الحد الذى تتضاءل معه شخصية « دراكولا » فى قصة الأمير « دراكولا » .

فى أحد التقارير يذكر أن الاقليم الذى حكمه « ستوكر » . كان عدد سكانها يقدر بـ الأمير « دراكولا » كان عدد سكانه يقدر بـ ٥٠٠٫٠٠٠ نسمه عند تولى الأمير ، وعند نهاية حكمه قدر عدد الرعايا الذين قتلو بـ ١٠٠٫٠٠٠ فرد ـ أى فرد من كل خمسه ـ وكلهم ماتوا بأوامر من الأمير وبصفة رئيسية بوسيلة بشعة وهى (الخوزقة) فقد كان الضحايا يجلسون على (خازوق) مرتفع يدخل فى جسمهم ، ويتركون ليفترسهم الموت ببطء وبغاية الايلام . وقد أكسب هذا الشكل من الاعدام الأمير اسمه الذى عرف به فيما بعد وهو فلاد « المخوزق » أى فلاد الذى يجلس ضحاياه على الخوازيق .

ولربما كان « دراكولا » القرن الخامس عشر شخصية تعانى من (البارانويا) ـ أى جنون الارتياب وهو نزعة عند الأفراد تجعلهم شديدى الشك والارتياب فى الآخرين ـ فقد كان «دراكولا» يرى مؤامرة تحاك ضده وراء كل شجرة أو فى كل حديث يجرى بين اثنين ، وكانت « خوزقة » التعساء الذين يدخلون فى دائرة شكه اجراء روتينى يشمل نسائهم وأطفالهم .

ولم تكن لفلاد دراكولا فائدة تذكر أويد بيضاء

على الفقراء والعجزة ، ففى احدى المناسبات وقعت فى يده مجموعة من الفقراء والعجزة فساقهم الى قلعة وأغلق الأبواب واضرم النار فى المكان وكانت تلك هى نهاية المشكلة بالنسبة لهؤلاء المساكين .

وبالاضافة الى تلك الاهتمامات « المحلية » فقد كان على الأمير « دراكولا » أن يناضل الأتراك المنتهكين للحدود والمتعدين على الأملاك ، ففى تلك الأيام كان يجثم شبح الأتراك على أوربا الوسطى ، ومن قاعدته الجبلية كان « دراكولا » يندفع خارجا لمحاربة الأتراك ، وأثبت جدارة فى ذلك وحقق لنفسه مكانة بين المحاربين والعسكريين .

ولم تكن خاتمة حياته بمستغربة فقد أسره الأتراك وجزوا رأسه وأرسل الى «القسطنطينية» ليعرض عن الملأ .

وبعد استعراض هذا التاريخ الدامى البشع فان أول سؤال يتبادر الى الذهن هو هل كان الأمير « دراكولا » مصاصا للدماء « كدراكولا » فى قصة « ستوكر » ؟

والاجابة كلا على الاطلاق ، ولكن من الجلى أن « ستوكر » كان يعرف أن شعيرة مص الدماء لها تاريخ طويل فى « براسلفانيا » وانها تمثل جزءا حقيقيا من المعتقدات الشعبيه فى الاقليم ، وقد ساعد على نمو ورسوخ تلك المعتقدات أن هؤلاء الناس البدائيين القريبين من الطبيعة ينظرون الى الدم خاصة ، ويؤمنون ان له دورا ذا أهمية أولى فى الحياة ، فالدم عندهم هو الحياة من يفقده يفقد الحياة ، وكم هو منطقى أن يخطوا خطوة أبعد فيتصورون وجود كائنات رهيبة تجوس ليلا بحثا عن السائل الثمين (الدم) ويحصلون عليه خلال استغراق الشخص فى النوم بغرز أنيابهم فى عروق عنق النائم . ولقد نمت تلك المعتقدات وضربت جذورها فى العقلية الشعبية ، وكانت من المسلمات ، وكان من معتقداتهم أيضا أن وجود صليب أو ثوم معلق حول رقبة النائم يبعد مصاص الدماء ، وأن مصاص الدماء لايمكن قتله الا بدفع حربة أو سيخ فى قلبه أو اذا قطع رأسه تماما ..

تلك كانت بعض المعتقدات المصدقة على نطاق واسع فى « ترانسلفانيا » ، وهى تدفعنا للتساؤل عما اذا كان الناس قد استلهموا تلك المعتقدات من الحياة الحقيقية لمصاص للدماء عاش مرة فى الاقليم ؟؟ .

وهنا يقفز اسم «الكونتيسه اليزابث باثورى» Elizabeth Bathory» أو كونتيسه الدماء كما أصبحت تعرف فيما بعد ، ان قصتها تشبه قصص الرعب الخيالية ولكنها حقيقية تماما ، وذلك طبقا لسجلات البلاط الملكى فى عصرها .

ولدت « اليزابث باثورى » عام ١٥٦٠ ، وكانت تنتسب الى عائلة « باثورى » الغنية واسعة النفوذ ، وفى سن الخامسة عشر عندما اكتمل نضجها وأينع جمالها الخلاب ثم تزويجها من « الكونت فرنسيز ناداسدى » Ferencz» Nadasdy الذى كان يكبرها بأحد عشر عاما، وكان العريس قد أكتسب مقدما شهرة عريضة كرجل عسكرى ، وفى الحقيقة كان معروفا باسم « بطل المجر الأسود » وربما ترجع هذه التسمية الى لون بشرته ، وتعبيرا عن سعادته بارتباطه بآل « باثورى » المعروفين سمح الكونت لعروسته الصغيرة بأن تستمر فى حمل اسم عائلتها ، وقد ذهب هو نفسه خطوة أبعد فأضاف اسم «باثورى» الى اسمه هو .

ولأن الكونت ناداسدى « كان غالبا متغيبا يتابع أعماله العسكرية كانت الكونتيسة حديثة الزواج تجد نفسها وحيدة فى القلعة الكبيرة الكئيبة وحولها زمرة من الخدم غريبى الأطوار ، وقد أنشأت « اليزابث » ـ التى لم يقر لها قرار وقد أنهكها السأم علاقة غرامية مع زائر جذاب ، ولكن سرعان ما أخفقت هذه العلاقة فى اشباع شغفها وتطلعها الى الاثارة .

وبمرور الوقت قدم أحد الخدم الذكور وكان يدعى « ثوركو » Thorko» وكان يؤمن بالخرافات ـ الى الكونتيسة التى يسهل التأثير عليها ـ علم القوى الخفية ، ولكن فى آخر الأمر انقلبت المتعة البرئية التى أرادتها الكونتيسة لكسر الملل الى شكل مشؤوم من الاثارة ألا وهو تعذيب الخدم من البنات الصغيرات ، ويمكن القول ان الدافع النفسى وراء هذا الانقلاب هو خوف الكونتيسة باثورى المرضى من أن تطعن فى السن وتفقد جمالها وكانت البنات الصغيرات يرمزن الى التهديد الذى كانت تحس وطأته بشدة .

وفى عام (١٦٠٠) توفى الكونت ناداسدى ، وكانت أرملته الشابة « باثورى » ما زالت جميلة، ولكن العمر يتقدم بسرعة مما دفعها الى مواصلة البحث عن ضالتها المنشودة وهى الشباب والجمال

الدائم ، وقد أنتهى بها هذا البحث الى خاتمة رهيبة جعلتها واحدة من أكثر الشخصيات اثارة للرعب فى التاريخ ·

وقد بدأت قصة الكونتيسة مع الدماء بصفعة ، فقد صفعت احدى خادماتها الصغيرات صفعة قاسية ، كانت من القوة الى الحد الذى فجر الدماء من وجه الخادمة المسكينة ، ولقد أوحى منظر الدماء الساخنة ولونها الأحمر القانى الى الكونتيسة بالفكرة فجأة ·

لما لايكون الدم هو العنصر المفقود فى التركيبة السحرية للشباب الدائم والتى كان يؤرقها البحث عنها ؟

وبناءا على أوامر الكونتيسة أمسك خادمان من الذكور بالفتاة المسكينة وأحنياها فوق وعاء كبير ، وتم اختراق جسدها فى أماكن حساسة قابلة للجرح وتم استصفاء دمها فى الوعاء ، وطردت الكونتيسة الخدم وتقدمت الى الوعاء لتستحم فى دم الفتاة القتيلة الساخن مغطية جسدها كله بالسائل الأحمر القانى ·

وبهذا أقرت الكونتيسة نظاما مخيفا ، فكانت تصدر الأمر «احضروا لى فتاة صغيرة» ولمدة حوالى عشر سنوات قتلت العشرات من الخادمات الصغيرات اللواتى فى سن الزواج من أجل استصفاء دمائهن وكان يتم اغرائهن على الحضور بوعود العمل فى قصر كبير محترم ·

ولسوء حظ الكونتيسة عرفت واحدة من الفتيات المعدات « لحلب » دمائهن بالمصادفة البحتة ما كان يجرى فى القصر ، وقد نجحت تلك الفتاة فى الهرب ، ولم تضيع الفرصة فقد هرعت الى السلطات وأخبرت عن كل ما رأته فى القصر ·

وعندما وصل الخبر الى علم الملك « مثياس » «Mathias» أمر باجراء تحقيق على وجه السرعة ، ولسخرية الأقدار فقد قام قريب للكونتيسة «باثورى » بقيادة الجماعة التى قامت بالهجوم المفاجىء على القصر معضدا بثلة من الجنود ، وعندما دخلوا القصر ذهل الجميع حتى الجنود الأشد من هول ما رأوا ، فقد رقدت فتاة ميته فى القاعة الرئيسية بينما كان يستصفى دم أخرى ، وفى زنزانة أرضية ، اكتشفوا « اسطبلا » به فتيات صغيرات على قيد الحياة ، ولكن كان من الواضح أنه قد تم «حلب » دمائهن على فترات ، وخارج القصر وجدت حوالى خمسون جثة فتاة مدفونه ·

وأمر الملك بمحاكمة عاجلة،ورفضت الكونتيسة باثورى « بترفع أن تظهر ، ولكن تحت وطأة العذاب أقر شركاؤها فى الجريمة بكل ما كان يجرى فى القصر، وعند انتهاء المحاكمة ضربت أعناق كل المتورطين فى هذه الجريمة ، عدا اثنتين من النساء أحرقتا على الخازوق وهو عقاب الساحرات· أما الكونتيسة الدموية فعلى الرغم من كل الصرخات بموتها فقد تدخل أصحاب نفوذ قوى لانقاذها من هذا المصير ، وتم الاكتفاء بوضعها فى مخدعها وسد عليها بالحجارة تاركين كوة صغيرة لادخال الطعام والماء لها ، وكان هذا هو الاتصال الوحيد بالعالم الخارجى الذى سمح لها به ، ولقد ظلت حبيسة سجنها هذا لمدة أربعة أعوام متروكة فى عزلة تامة عن الجميع حتى أهلها ، وأخيرا ماتت غير مأسوف عليها مشيعة باللعنات · فى عام ١٦١٤ م ·

ونعود الآن الى مؤلف قصة «دراكولا» الأيرلندى الأصل ، والذى عمل صحفيا ، وكاتبا وممثلا ، وقضى معظم سنى شبابه فى لندن حيث كان يعمل كسكرتير شخصى للممثل المعروف سير « هنرى ارفنج » «Sir Henry Irving» فعلى الرغم من أن «ستوكر» لم تطأ قدمه أرض «ترانسلفانيا» فان وصفه لتاريخ الاقليم وفولكلوره ، وخصائصه الطبيعية كان دقيقا الى الحد الذى جعل العارفين بهذه الجوانب عن ترانسلفانيا يعجبون من دقته ، ويمكن القول أنه توافرت لستوكر كل العناصر اللازمة لقصة تثير الرعب الى أقصى حد ، وقد استغلها أحسن استغلال فى اخراج قصة « دراكولا » مضفيا عليها السحر والبريق من عبقريته الفذة ، فهنالك الاسم المنحوس «دراكولا» وهو اسم الأمير فلاد المخوزق وظلال شخصيته الرهيبة وأصداء تاريخه المليء بالرعب ، وكذلك تقاليد ومعتقدات وحكايات مص الدماء التى كانت منتشرة فى ترانسلفانيا » ومن قصة « باثورى أخذ « ستوكر » فكرة القلعة المرعبة والبنات فى الزنزانة ، وشهوة الدم عند باثورى والتى حولها المؤلف بمهارة فى قصته الى طريقة دراكولا فى مص الدماء · لذا يمكن القول أن شخصية « دراكولا » الحقيقى وشهوة الدم عند امرأة جميلة ألهمتا أعظم وأشهر قصة من قصص الرعب ·

الأراجوز

حاتم توفيق

تعتمد دراما الأراجوز على العرائس من خلال وسيط محدد هو اللعب بالعروسة التى يحركها اللاعب من خلف ساتر . والأراجوز أكثر أنواع الدمى انتشارا او شعبية واعطاء للبهجة ، والامتاع ـ خصوصا ـ العروض المتنقلة . فدمية القفاز تستطيع أن تصافح وتحرك أذرعتها ذات اليمين وذات الشمال وتصفق وتؤدى حركات لا حصر لها من ابداعات وابتكارات مختلفة .

ويعرف الأراجوز بالقفاز لأن اللاعب يرتديه فى يده ويحركه باصابعه .

ويتميز الأراجوز الشعبى بصوت أجش ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة فى العرض وشخصية الأراجوز تتميز بخصائص الخفة ، واللباقة . وحسن التخلص من المآزق بالتمايل . واستغلال الخبث والدهاء .. كما يتميز بانه ماكر ، داهية ، مشاغب ، بذىء اللسان .. وفى كل رواياته يتحدث بصراحة عن نزواته الجنسية ومغامراته ... النسائية .

وعرائس الأراجوز تصنع من القماش مع الاستعانة بالجص ، والخشب ، والسلك والورق ، والأسفنج وعناصر أخرى كالخيش او القطن او الجلد ، وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها فى التمثيل ، ومن المعتاد ان يكون تركيب الوجه تركيبا مضحكا ، اما بانف متضخم او بشفتين متورمتين ، او صلعة لامعة او قفا عريض يتلقى الصفعات من الأراجوز البطل انتقاما يرضى جمهور المتفرجين .. ولقد اختلف الباحثون فى تفسير كلمة «قراقوز» التى أدركها التحريف العامى الى (أراجوز) بعد أن تخلصت من مدلولها فى المخايلة واكتسبت مؤدى جديدا يعنى به « نمط عروس متطور » .

وقد انتشر الأراجوز المصرى متأثرا « بالقره قوز » التركى الذى اثر ايضا فى اعمال فنانى الشام ، وامتد عبر مصر حتى شمال افريقيا مع اختلاف الموضوعات التى تناسب كل بيئة .

والأراجوز تعريف مصرى عامى للكلمة التركية « قره قوز » التى تتكون من مقطعين « قرة » وتعنى « أسود » و « قوز » بمعنى « عين » ومعناهـا الاجمالى ذات العين السوداء ·

ويفسر البعض العين السوداء بأنهـا العين المتشائمة التى ينظر من خلالها للواقع بتشاؤم · بعين رافضة وناقدة للموضوعات الاجتماعية ··

والبعض ينسب سواد العينين الى تلك القبائل التى وفدت الى العالم الاسلامى وكانت عيونهم سوداء اللون ، ويقال أن شخصية الأراجوز غجرية · والبعض الآخر يعتقد أن كلمة الأراجوز هى تحريف لكلمة « قراقوش » اسم « بهاء الدين قراقوش » · أحد وزراء صلاح الدين الأيوبى ، وكانت كلمة أراجوز تطلق عليه بهدف السخرية ·

وهناك تعريف آخر يقول أن « قرة » بمعنى الميدان وأن « قوز » تعنى الكبير ·· فيكون لفظ قره قوز يعنى (الميدان الكبير) ·

وعلى كل حال فان عرائس القفاز تختلف خصائصها عن عرائس خيال الظل ، ومهما اختلفت مشكلة النشأة والتعريف ، الا أنه فن ارتبط بالبيئة المصرية ، وبأعماق الشعب والتعبير عن مشاعره وقضاياه كما أنه تجسيد لبساطة وحكمة الشعب العربى وتعبيرا عن أفكاره وأذواقه ، واتجاهاته الفكرية فى نقد الأوضاع وقد اشتهر الأراجوز الشعبى فى عديد من البلاد وصارت له أعلام شهيرة تعنى مفهومات ثابتة ففى روسيا القديمة اشتهر القرقوز البلدى بـ (بتروشيكا) ، وفى انجلترا « بانش » Punch « بونش » وفى ألمانيا « هانزفيرشت » Polichinelle ، وفى فرنسا « بولشينل » ، وفى تشيكوسلوفاكيا « كاشبارك » Kasparek . وفى اليونان « كارجيوريس » Karagioris

ونظرا لأهمية دراسة الأراجوز كدمية قفاز لعبت دورا هاما فى العروض المسرحية ـ الشعبية للأطفال والكبار · علاوة على اهمية الأراجوز ـ فى حد ذاته · كرمز فنى من رموز الابداع الشعبى فقد اتجه الباحث الى وضع استبيان مبدئى يستعان به فى جمع مادة علمية ميدانية موثقة لمحاولة استقراء هذا الفن بالاضافة الى ما تتضمنه الكتب والمراجع من معلومات عنه · وقد حرص الباحث باشراف أستاذه الأستاذ / صفوت كمال على وضع مشروع استبيان لهذا الموضوع الفنى الهام بأمل أن يتعاون عدد من الباحثين فى أكثر من مكان فى جمع مادته ، وكذلك يأمل أن يسترشد بها باحثون آخرون فى دراسة هذا الفن الذى لا تتوافر عنه ـ الى الآن ـ دراسة وافية شاملة تحدد معالمه ومكوناته ، ودوره فى الحياة الفنية والثقافية الشعبية بصفة عامة ·

ويأمل الباحث أن يعاونه غيره على امكانية تنفيذ مشروعه هذا من خلال امداده بما يمكن من معلومات موثقة أو بيانات يسترشد بها فى بحثه ، وأن تتضافر جهود غيره من الباحثين مع جهده المحدود فى تحقيق دراسة ميدانية شاملة عن الأراجوز كدمية لها تاريخ مميز فى الابداع ، ولها مكانتها الخاصة فى فنون العروض المسرحية والابداع الدرامى الشعبى ·

وعلى جامع المادة الشعبية أن يلتزم بالاستبيان فى جمع المادة اذ أنها هى الأساس فى التحليل والدراسة . ووسيلة من وسائل تأكيد صدق المادة وأى خطأ يقع فيه جامع المادة قد يؤثر فى تحليل المادة والتعرف على مكوناتها كابداع فنى شعبى ، وعلى الباحث أن يعرف جيدا أن دقته ومثابرته فى جمع المادة الفولكلورية هى أهم ما فى العمل الميدانى نفسه · والباحث المدقق الواعى بطبيعة مادة بحثه قد يعثر على مواد أو معلومات لم تدون فى الاستبيان الذى يستعين به فى عمله · بل قد يصادف جوانبا هامة ونادرة فى مجال بحثه لم تخطر من قبل على ذهن الباحث أو لم يتناولها الاستبيان ···

١ ـ مكان منطقة البحث ٠

٢ ـ تاريخ جمع المادة ٠

٣ ـ موضوع المادة ٠

٤ ـ اسم الشخص مصدر المعلومات ، وعصره ٠

٥ ـ مهنته ، ودرجة تعليمه ، وثقافته ٠

٦ ـ الى أى زمن يرجع تاريخ دمى الأراجوز (دمى القفاز) ، ومن أشهر الفنانين القدماء « من صانعين ولاعبين » ؟ ٠

٧ ـ كم عدد الأشخاص الذين يعملون فى الصناعات المرتبطة بصناعة دمية القفاز ؟ وما نوع مهنتهم (رسام ـ نجار ـ ترزى ـ فنان ٠٠٠ الخ) ؟ ٠

٨ ـ ما أنواع المواد المستخدمة فى صناعة الدمية ٠٠٠ اشرح ذلك ؟ ٠

٩ ـ هل توجد عائلات متخصصة فى صنع عرائس دمية القفاز ؟ ٠

١٠ ـ من الذى يقوم بصنع هذه الدمى ٠ اللاعب أم أشخاص آخرين ؟ ٠

١١ ـ هل يعمل الرجال فقط أم النساء فقط أم الاثنين معا فى صناعة الدمى ؟ وما نوع العمل الذى يقوم به كل منهم ٠٠٠ ؟

١٢ ـ هل يوجد صانع معين مشهور ؟ ٠

١٣ ـ هل توجد عرائس خاصة لا تصنع الا فى حالات معينة ؟ ٠

١٤ ـ هل توجد نقوش خاصة تبعا لنوعية استخدام كل عروسة ؟ ٠

١٥ ـ هل العرائس يختلف صنعها فى كل فصل من فصول السنة ؟ ٠

١٦ ـ ما الألوان التى تستخدم فى تزيين الدمية ٠ وما رمزية كل لون ؟ ٠

١٧ ـ هل تلون راس العروسة بعد ارتدائها الملابس أم قبل الارتداء ؟ ٠

١٨ ـ ما الأدوات المستخدمة فى الرسم والدهان او الزخرفة باللون ؟ ٠

١٩ ـ من اين يحصلون على هذه الأدوات ٠٠ هل يصنعها بنفسه أم يشتريها ٠٠ وممن ؟ ٠

٢٠ ـ هل كل لاعب يزخرف ويلون عرائسه بنفسه ؟ أم لها متخصصون فى الزخرفة والتلوين ؟ ٠

٢١ ـ هل توجد الوان خاصة لكل شكل ، ولكل مناسبة ؟ ٠

٢٢ ـ هل تضاف للدمى حليات للزينة او للتجميل ، ما هى ؟ ٠ وهل لذلك دلالة اجتماعية أو مدلول فكرى او خرافى ؟ ٠

٢٣ ـ هل توجد كتابات خاصة على عربات الأراجوز ؟ وما هذه الكتابات ؟ ٠

٢٤ ـ من الذى يرسم على عربة الأراجوز ٠٠ هل هو متخصص ؟ ٠

٢٥ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال عند البدء فى العمل ؟ ٠

٢٦ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع نهاية العمل ؟ ٠

٢٧ ـ هل توجد عبارات خاصة او اغانى خاصة أثناء الانتهاء من كل عرض ؟ ٠

٢٨ ـ فى أى فصل من الفصول يعمل الأراجوز أكثر ٠٠٠ ولماذا ، وما المناسبات التى يظهر فيها ؟ ٠

٢٩ ـ ما نوع العروض التى يمثلها فى الفصول ، أو مناسبة من المناسبات ، أكثر من غيرها ؟ ٠

٣٠ ـ صف أنواع العروض وصفا تفصيليا ؟ ٠

٣١ ـ ما أشهر هذه الفصول او العروض ولماذا ؟ ٠

٣٢ ـ ما العروض التى تشتهر بها دمية الأراجوز ؟ ٠

٣٣ ـ اشرح مراحل عمل كل عرض من هذه العروض ؟ ٠

٣٤ ـ اشرح الأدوات التى يستخدمها فى كل عرض ؟ ٠

٣٥ ـ ما اسهل العروض فى طريقة الأداء التى يستخدمها اللاعب ؟ ٠

٣٦ ـ هل توجد عروض ذات سمات خاصة ، دينية مثلا ؟ ٠ ما هذه العروض ومناسبة ادائها ؟ ٠

٣٧ ـ هل توجد عروض مرتبطة بفئات الأعمار ٠ للأطفال ـ للصبية ـ للشباب (بنين وبنات او بنين أو بنات فقط) ـ مسنين ؟ ٠
ما هذه العروض حسب فئات الأعمار وما طريقة الأداء ومناسبته ؟ وهل تختلف كل طريقة حسب السن ؟ ٠

٣٨ ـ هل توجد عبارات ومصطلحات خاصة لا يفهمها الا أرباب المهنة ـ ما دلالاتها وما سبب ذلك ؟ ٠

٣٩ ـ هل توجد اعمال مرتبطة بأحداث معينة أو خاصة باشخاص معينين من الأهالى او الحكام ـ او ابطال شعبيين ٠٠٠ ما هى ؟ ومن هم ؟ ٠

٤٠ ـ هل توجد انواع من العروض مقصـــورة على حرف معينة ٠ صياد ـ حداد ـ عامل ـ فلاح ـ مدرس ٠٠٠ الخ ٠٠ وما هى ؟ ٠

٤١ ـ هل توجد عروض خاصة تحكى قصة معينة يرويها الأهالى ؟ ٠

٤٢ ـ هل توجد عروض شعبية نازحة من مناطق أخرى ٠٠ ما هذه العروض ومن اين أتت ؟ ٠

٤٣ ـ هل حدث تغيير محلى فيها ٠٠٠ ما هو ؟ ٠

٤٤ ـ هل هناك أعمال لا ينساها الأهالى ـ ما هى ؟ ولماذا لا ينسوها ؟ ٠

٤٥ ـ هل يتذكر الأهالى أشهر الفنانين الذين يؤدون العروض الفنية ؟ ٠

٤٦ ـ ما اشهر اعمال الفنانين الذين يؤدون العروض الفنية ؟ ٠

٤٧ ـ هل يحتاج اللاعب الى تدريب وتمرين قبل العرض ؟ ٠ وما المدة التى يحتاجها اذا كان يتدرب ؟ ٠

٤٨ ـ كم عدد العروض التى يمكن ان يؤديها اللاعب فى اليوم الواحد ؟ ٠

٤٩ ـ ما طرق الأداء التى تؤدى بها حركات دمية القفاز ؟ ٠

٥٠ ـ كم فرد يشترك فى الأداء ٠ من هم ٠ وما دورهم ؟ ٠

٥١ ـ هل يوجد لاعبون مشهورون بأداء معين ٠ من هم ؟ ٠

٥٢ ـ هل توجد حركات يتبادل اداءها اثنان او يتبادلان فقراته وهل هم رجـــال ؟ ام نساء ؟ ، ام رجل وامرأة ؟ ٠

٥٣ ـ هل توجد حركات ساخرة هزلية ـ ما مناسبة اداءها ـ ومن يؤديها وكيف ؟ ٠

٥٤ ـ هل يعمل الرجال فقط أم النساء فى تحريك دمية القفاز أم الاثنان معا ؟ ٠

٥٥ ـ هل يوجد لاعب مشهور ـ من هو ؟ ٠

٥٦ ـ ما المصطلحات التى يستخدمها الأهالى للتعبير عن ـ الدمية ـ اللعب ـ المجموعة التى تساعد على أداء العمل ـ كورس ـ جوقة ٠٠ الخ ؟ ٠

٥٧ ـ اشرح معانى الكلمات ذات الدلالات المحلية ؟ ٠

٥٨ ـ هل توجد أسرار فى المهنة لا يبوح بها اللاعب ٠ وما السبب ؟

٥٩ ـ ما المعايير التى يستخدمها الأهالى للحكم على العروض بانها جيدة أو ذات مستوى فنى ؟ ٠

٦٠ ـ ما المقاييس التى يحدد على أساسها مستوى العمل من حيث الأداء ـ الصوت ـ الملابس ؟ ٠

٦١ ـ هل للاعب أو الصانع تلاميذ ٠ كم عددهم ٠ كم من الوقت يعمل التلميذ ؟ ٠

٦٢ ـ ما طرق اخراج صوت دمية القفاز ، مع وصف الأدوات التى تساعد على ذلك ؟ ٠

٦٣ ـ هل يصاحب العرض آلات موسيقية ٠ ما هذه الآلات ، ومن الذين يقومون بذلك ؟ ٠

٦٤ ـ هل يمكن الاستفادة بالأراجوز فى تعليم الأطفال ؟ ٠

٦٥ ـ هل هو وسيلة جادة للتعليم أم ليس له فائدة ؟ ٠

٦٦ ـ هل هو وسيلة جادة للتعبير عن لسان الشعب ؟ ٠

٦٧ ـ هل حل مسرح العرائس محل الأراجوز ؟ ٩

٦٨ ـ هل يمكن استخدام مسرح العرائس فى الحارة المصرية والقرى ؟

٦٩ ـ ما أسباب اختيار الأراجوز الحارة المصرية والريف ؟ ٠

٧٠ ـ هل يمكن اعادة حرفة الأراجوز ـ كيف ؟ ٠

٧١ ـ هل يمكن نشر فن الأراجوز بين طلبة المدارس ـ كيف ؟ ٠

٧٢ ـ هل يمكن تطوير فنون الأراجوز وجعله شخصية حية على المسرح ؟ ٠

٧٣ ـ هل يمكن تحريك الأراجوز (بدل القفاز) بالخيوط (عروس ماريونيت) ؟

٧٤ ـ هل يمكن جعل العرض يتضمن شخصيات أكثر من شخصية (الأراجوز) ؟ ٠

٧٥ ـ هل يمكن جعل العرض يتضمن شخوصا حية فى حوار مع الأراجوز ؟ ٠

٧٦ ـ ما المقترحات التى تساعد على احياء هذا الفن ؟ ٠

المراجـــع :

(١) ابراهيم حمادة ٠ خيال الظل وتمثيليات ابن دانيـال ٠ المؤسسة المصرية العامة « وزارة الثقافة والارشاد القومى » ٠

(٢) أحمـد المتنبى ، أحمـــد نجيب ٠ مسرح العرائس ٠ القاهرة ٠ مطابع الأخبار ١٩٨٢ ٠

(٣) أحمد رشدى صالح ٠ المسرح الشعبى ٠ مجلة الفنون الشعبية ٠ القاهرة ٠ العدد ٢٣ ـ ١٩٨٨ ٠

(٤) أ٠ صفوت كمال ٠ أستبيان الفخار ٠ مجلة الفنون الشعبية ٠ القاهرة ٠ العدد ٢٣ ـ ١٩٨٨ ٠

(٥) أ٠ صفوت كمال ٠ استبيان الأغانى ٠ مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ٠ الطبعة الثانية ٠ وزارة الاعلام الكويتية ٠ ١٩٧٣ ٠

(٦) مختار السويفى ٠ خيال الظل والعرائس فى العالم ٠ دار الكتاب العربى ١٩٦٧ م ٠

آلة الطنبورة في قطر

فيصل التميمي

تنتمي هذه الآلة الى فن الطنبورة .. هذا الفن الذي يندرج تحت ما يسمى بقسم الفنون النازحة (١) .. وفن الطنبورة نزح للخليج من افريقيا بحكم التبادل التجاري قديما بين اهالي وتجار الخليج واهالي افريقيا .. خاصة جزيرة زنجبار التي كانت مصدرا لغالبية الفنون النازحة .

ماهية الطنبورة ومدى ارتباطها بآلة السمسمية :

تختلف آلة الطنبورة اختلافا كليا عن آلة السمسمية « موضوع المهرجان » وتلتقي معها في نقطة واحدة وهي الشكل فقط .. ومع ذلك فان هناك نقاط اختلاف كثيرة نحددها فيما يلي :

(أ) **من حيث الحجم** فان حجم الطنبورة أكبر من حجم السمسمية .

(ب) يستطيع عازف السمسمية **مسك الآلة بيد واحدة والعزف عليها ، وعليه** فانه يستطيع السير بها أو الوقوف ان اقتضى الأمر .. بينما لا يستطيع عازف الطنبورة العزف عليها دون أن يكون جالسا نظرا لثقل وزنها .

(ج) **الصوت** : تختلف نغمة الصوت في كل آلة ـ فتصدر السمسمية الأصوات الحادة بينما تكون الطبقات الغليظة هي ميزة الطنبورة .

(د) **عدد الأوتار** : عدد أوتار آلة الطنبورة ستة أوتار ، ولم تظهر أية محاولة لزيادة هذه الأوتار كما حدث لآلة السمسمية ، وذلك حفاظا على هذه الآلة من التحريف في حين أن العدد الأصلي لآلة السمسمية هو خمسة أوتار .

(هـ) **المقام الموسيقي** : تضبط آلة الطنبورة على السلم الخماسي المعروف في أفريقيا بالاستغناء عن درجتي أو الاستغناء عن الدرجة الثالثة والسادسة عند تصوير المقام على أي درجة أخرى ، مع ملاحظة أن يكون المقام المستخدم هو (دو ماجير) في اننى استمع الى درجة النصف بيمول في آلة السمسمية .

(و) **صناعة الأوتار** : أوتار الطنبورة مصنوعة من أمعاء الحيوانات ، ولذلك فانها تصدر الأصوات الغليظة التي تشبه الكونترباص .. بينما صنعت أوتار السمسمية من مادة قد تكون سلكية .

(١) كاتب هذا البحث عن (آلة الطنبورة في قطر) هو الأستاذ/فيصل ابراهيم التميمي ، رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية .

(ز) **ريشة العزف** : يعتمد عازف الطنبورة على جزء من قرن الحيوان وغالبا ما يكون السنور للعزف وذلك لامكانية اخراج الصوت ·· بينما يعتمد عازف السمسمية على شيء آخر ·

(ح) **مفاتيح الأوتار** : في الطنبورة تستخدم القطع القماشية التي تلف حول رقبة الآلة متضمنة الأوتار ·· بينما تكون المفاتيح المستخدمة في السمسمية خشبية أو من العاج ·

(ط) **صندوق الصوت** : يتراوح قطر هذا الصندوق في آلة الطنبورة بين ٣٠ ـ ٤٠ سم ، ويسمى « منجب » ، ويكون وعاء نحاسيا يغطى بالجلد بعد تجفيفة ·· أما صندوق السمسمية فانه على ما شدهدنا من الخشب ، وصغير الحجم ·

(ى) **طريقة العزف** : يضع العازف أصابعه الخمسة على جميع أوتار آلة الطنبورة ويترك الوتر الذى يريد اظهار صوته ·· وأعتقد أنها نفس طريقة العزف على آلة السمسمية · ومن الأمور الجانبية الأخرى هى اهتمام العازف بآلته فيقوم بتجميلها واضفاء بعض الزخارف عليها وذلك لشد انتباه الحضور ·

الآلات المصاحبة للطنبورة :

لكى يتكامل الشكل الفنى للطنبورة فلابد من وجود بعض الآلات الأخرى التى تبرز هذا الفن ·· وهناك عدد من العناصر التى لابد من توافرها مثل :

(أ) **المنجور** : قطعة خام أو قماش يصل عرضها الى ٣٠ سم ، تلف حول وسط الراقص مثبت فيها حوافر الماعز تصدر فى حالة ارتطامها ببعضها أصواتا ايقاعية تعمل على تعميق حالة الطرب والانسجام لدى المغنى والفريق الفنى ·

(ب) الطبول ·· وعددها يتراوح بين أربعة الى ستة طبول ذات شكل موحد ·· وهو عبارة عن وعاء من الصفيح تثبت فى أعلاه قطعة الجلد التى تصدر الأصوات الايقاعية ·

الرقص لمصاحب :

يكون هناك راقصان يرتديان المنجور يقفان أمام صف الايقاع الجالس على الأرض ويتوسطهم عازف الطنبورة ·· ويكون صفين متقابلين لترديد حركة معينة مع نهاية ترديد كل بيت يتحرك أحد الصفوف ناحية الصف الآخر ·· وتتوالى العملية بالتناوب بين الصفين حتى يحدث ما يسمى بالكسرة (التى سنتناولها فيما بعد) حيث يتغير شكل الحركة بحيث يلتقى الصفان فى منتصف الميدان لترديد حركة مكانية تختلف عن الحركة الأساسية وهى شبيهة بطرق الأرض باسلوب متعمد ·· والاعتقاد السائد مع ذلك أن القصد من هذه الحركة هو استدعاء الجان ، حيث أن المجاميع قد قدمت له مراسم الترحاب من خلال الأغنية وحان وقت استدعاؤه ·

وأخيرا يتم ترديد الزخرفة الايقاعية بواسطة « الكف » الصفقة الخليجية المعروفة بعد انطلاق أحد الراقصين بتعبير «هوبيل المالى» ·· وهو لفظ يقصد منه شحذ الهمم واستنفارها ·

بعد ذلك يعود الصف الى مكانة الأصلى لاكمال اللوحة منذ بدايتها حيث يستمر العزف والغناء ثلاث أغانى متواصلة فى فترة تصل من ٢٠ الى ٣٠ دقيقة ·

الغناء :

بعد اصدار بعض التقاسيم على الطنبورة ينطلق الايقاع المصاحب ثم يبدأ المغنى بالغناء وترديد البيت الأول ، وبعد الانتهاء ترد عليه المجموعة ثم يرد المغنى بالبيت الثانى ·· وتجيبه المجموعة بالبيت الأول ، وهكذا حتى نهاية كلمات الأغنية عندها يحدث ما يسمى بالكسرة ·· والكسرة هى ترديد النصف الثانى من البيت الأول « المذهب » باللحن الخاص بهذا الجزء ·· وتسمى هذه الكسرة الأولى ·· تعقبها الكسرة الثانية ·· وهى ترديد النصف الثانى من الكسرة الأولى ·· ثم الكسرة الثالثة وهى ترديد النصف الثانى من الكسرة الثانية ثم يتوقف الغناء لترديد الكف ولاعطاء عازف المنجور فرصة الابداع · ويرتبط عدد الكسرات بحجم البيت الغنائى الأول « المذهب » فمن الممكن ان تكون هناك أغنيات عدد الكسرات بها واحدة فقط ·· وهناك أيضا بعض أغنيات الطنبورة التى تختتم بما يسمى بالتوشيحة وهو بيت غنائى متعارف عليه لحنيا يؤخذ من نفس كلمات الأغنية ·

الألوان الغنائية للطنبورة : ـ

تبدأ الطنبورة عادة بما يسمى بالتهليلة ، وهى لون ايقاعى يختلف عما سواه وغالبا ما تكون

الأغانى المصاحبة لهذا اللون هى الابتهالات الدينية ·· ثم فن الطنبورة وهو الفن الرسمى لهذه الآلة ، وله شكل ايقاعى مختلف يتميز بالحيوية ولـــه أيضا أغنياته الخاصة به ثم هناك ما يسمى « الخيط والمنجور» ، والخيط يقصد به هنا الأوتار والمنجور هو ما تحدثنا عنـه ·· وتتم هـذه العملية دون مصاحبة أى آلة ايقاعية ، والغناء يصدره المغنى · ومن الممكن أن يكـون معـه بعض المـرددين ·· ويستخدم هذا النوع غالبا مع الزار ·

اضافة الى أن فنون القادرين قد أدخلت الطنبورة فى كثير من أشكالها وذلك لارتباط الفنين بالزار·

أما الازمنة الايقاعية المصاحبة للطنبورة فانهـا أختلفت اختلافا كبيرا عن الشكل الافريقى بعد أن تاقلمت مع الروح الخليجية ، خاصة فى السنكبات الايقاعية المعروفة فى ميزان $\frac{3,6}{4,8}$ وهى الأزمنـة الايقاعية المصاحبة للطنبورة ·

كلمات الأغانى المصاحبة للطنبورة :

هناك العديد من الأغانى منها العربى ومنهـا ما هو قادم معها ·· ونظرا لعشق أهالى الخليج لهذه الفنون فقد تم تغيير الكثير من المصطلحات الخاصة بهذه الأغانى اضـافة الى ابداع وابتـكار اغانى عربية كاملة وذلك بحكم التفاعل ·

فمن الأغانى النازحة :

استغفر الله ياكامى والله
سنجه طويلة سنونة مياه
هى ياكاميدا لله
سوق خدم سوف بلدياه

وبعد الاستفسار عن هذه الكلمات قيـل أن القصد منها هـو التغزل بالفتيـات اللاتى يتميزن بطول القامة وسن الشباب ·· وانهن من أفضـل فتيات الكون :

سنجه طويلة ـ طول القامة
سنونة مياه ـ سن الشباب
خدم ـ فتيات
بلدياه ـ بلدى

ومن الأغانى الأخرى :

هى يا مناه لا اله الا الله يا مناه
امر الله جارى يا مناه
لبس الخلاخل يا مناه
« مناه هى فتاة اسمها منى »
كذلك أغنية : غزير الماى يا جويره
امى وابويه فى السواكن
« الجويرة هى الجارية ـ السواكن منطقة ما »
أيضا أغنية
لا اله الا الله محمد يا رسول الله

طرقنا باب مولانا كريما ليس ينسانا
وصدقنا بما جانا ··· الخ

أما الأغراض الغنائية : فانها تتمثل فى الغزل العفيف ·· الابتهال الى الله بالرجاء · وذلك يوضح مدى ارتباط الانسان الخليجى بالله سبحانه وتعالى ·· وتتنـاول أيضـا التغنى بالوطن ويرمـز لـه بالمحبوبة ·· اضافة الى اهتمامها ببعض القصص والأساطير ·

الملابس المصاحبة : ـ

يتم استيحاء كافة الملابس من البيئة المحلية مثل الفترة والثـوب ويتم الاستغناء عن العقال أثنـاء أداء هـذا الفن ·· وكذلك يجب ان يكـون كـل مشارك حافى القدمين لاعتقاد سائد وهو أن الجن يحضر معهم هذه الجلسة الفنية والجن يغضب من مرتدى النعل ·

وفى حالة سقوط أحد الحضور مصاباً بالزار أو الجان فانه يغطى بقطعة قماش غالبا ما تكون خضراء اللون ·· أو بيضاء اللون ·

ويتم تكريم كل شخص يدخل الى مكان اقامة واحياء هذا الفن بالبخور والجاوى واللبان ، وهى مسميات لبعض العطور الشعبية ·

تطوير الفنون الشعبية :

ان التطوير لفظا يعنى التغيير الى الأفضل ـ وبما أن الفنون عموما عمليـة تخضع للذوق فان لفظ التطوير هنا غير صالح ، اضافة الى أن أى عبث أو خدش بالتراث بحجة التطوير عملية ممقوتة لانها

تجنى على أحاسيس ومشاعر من أبدع هذا الفن وابتكره ·· لكن يمكن الاستعاضة عن ذلك بالابتكار والابداع اعتمادا على مؤصلات تراثية خاصة بكل فن ·

واعطى مثـالا على ذلك ·· فنـون البحـر فى الخليج ·· هذه الفنون تعبر عن ملاحـم بطوليـة عاشها أجدادنا لتأمين لقمـة العيش اليومية ·· وعاشـوا فى صراع مرير مع الزمن ، ومع ربـان السفينة « النوخذه » ومع البحـر ·· فاحس هذا البحار بالظلم والقهر الواقع عليه من هذه الظروف حيث تستغرق رحلة الغوص طيـلة أربعة أشهر يقضى معظمها تحت البحـر فى عمق يصـل من ٢٠ الى ٢٥ مترا للبحث عن المحار الذى قد يحتمل وجود اللؤلؤ فيه من عدمه ·· فعندما يأتى هذا الانسان ويعبر بالغنـاء فانه يعبر عن هذه الفكرة التى لا يستطيع البوح بهـا خـوفا من بطش (النوخذه) ·· وناتى هنا ونحن فى عصر الرفاهية لنضيف ونحرف هذا الفن بحجة التطوير ·

هذه نبذة عاجلة وموجزة عن فن الطنبورة · هذا الفن القادم من أدغال أفريقيا ·· وأرجو أن أكون قد اعطيت ولو صورة بسيطة عن هذا الفن ·

مجلة الفنـون الشعبية

مجلة فصلية

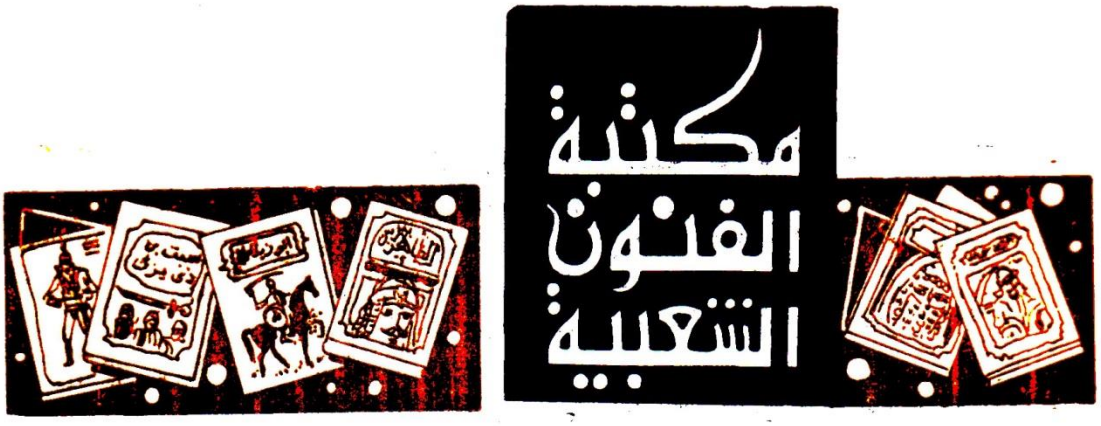
تصدر كل ثلاثة شهور

عـن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة



النوبيون فى مصر

(ملاحظات عن فن العمارة النوبية)

تأليف: هورست جاريتز

ترجمة: سعيد جاد

كلمة عن الكتاب (١) :

منذ بداية اقامة السد العالى ١٩٦٠ ، ومع تنبه مصر والعالم للتراث الحضارى الذى كان يوشك على الغرق ، سارع كثير من الباحثين الى ارض النوبة للبحث والتسجيل والتوثيق لانقاذ آثار النوبة واعادة توطين النوبيين .

وكما تقول الدكتورة ليلى الحمامصى مدير مركز الأبحاث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وقتئذ فى تقديمها لهذا الكتاب [النوبيون فى مصر] :

« انه لمن دواعى السخرية والحزن فى الوقت نفسه ان انهيار النوبة الذى كان وشيك الحدوث كان الفرصة لكثير منا لنتعرف على الحضارة النوبية التى وهبت ابناءها كل هذا الثراء الداخلى الذى جعل فى مقدورهم الاحتفاظ بالانسجام الروحى وخلق الجمال من حولهم بأقل موارد مادية » .

فى هذا الاطار قامت بعثة من مركز الأبحاث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة بعملية مسح اثنولوجى شامل لمناطق النوبة الثلاث : الكنوز فى الشمال ، والعرب فى الوسط ، والفاديجا فى الجنوب ـ وايضا للمقيمين بالمدن الكبرى كالقاهرة والاسكندرية من النوبيين ، وكذلك أهل النوبة الذين سبق ان هاجروا بعد بناء خزان أسوان « وتعلياته المتعاقبة » خاصة اولئك الذين توطنوا فى قرية دار السلام شمال أسوان . وقد اشترك فى هذه الدراسات الاجتماعية عدد من الأساتذة المصريين والأجانب باشراف عالم الانثروبولوجيا الأمريكى الدكتور روبرت فرنيا (مؤلف هذا الكتاب) وذلك خلال الفترة من (١٩٦٠ الى ١٩٦٥)

---

(١) من مقال للمترجم/ سعيد جاد بمجلة « الهلال » ابريل ١٩٨٧ من ص ٩٦ الى ص ١٠٧ عرف فيه بالكتاب عارضا ومحللا لمحتوياته .

ويعد الكتاب وثيقة فريدة لأسلوب حياة النوبيين فى مواطنهم وصورة حية متكاملة للحضارة النوبية • ويتميز الكتاب بالوحدة الموضوعية التى ارتكزت على رؤية المؤلف لطبيعة الحضارة النوبية بما تحمله من قيم وأساليب فنية مكنت النوبيين من استخلاص قوت الحياة من بيئة محدودة الموارد الطبيعية ، كما مكنتهم من التعايش السلمى على مر التاريخ والتكيف فى مواجهة التغير مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بأصالتهم وهويتهم •

من هذه النظرة لأهمية النوبيين باعتبارهم انموذجا للتكيف السلمى فى مواجهة التغير ـ ينطلق المؤلف للبحث فى مقومات هذه الحضارة ويربطها بالماضى والجذور واللغة والبيئة ونظام الحكم بالمعنى الشامل ويركز فى كل منطقة على الظاهرة التى تبلور أسلوب حياة النوبيين فيها من جميع النواحى الاجتماعية والاقتصادية والدينية : كالاحتفال بالزواج عند النوبيين الفاديجا فى الجنوب ، والاحتفال بموالد الأولياء والمشايخ عند النوبيين الكنوز فى شمال النوبة • كما افرد فصلا كاملا لتجربة الهجرة الى المدن الكبرى وحياة النوبيين فيها • وفى نهاية الدراسة يتحدث عن مستقبل النوبيين والحضارة النوبية من وجهة نظره •

يتميز الكتاب أيضا بتزويده بمجموعة كبيرة نادرة من الصور الدالة (١٢ صورة ملونة) و (٨٢ صورة ابيض واسود) التقطها المصور الفوتوغرافى السويسرى جورج جيرستر الذى شارك روبرت فرنيا الاقامة والترحال داخل بلاد النوبة القديمة لمدة أربع سنوات •

واستكمالا لموضوع الكتاب تضمن أيضا دراسة قيمة عن العمارة النوبية للمهندس المعمارى السويسرى هورست جاريتز قام بها على حدة ضمن بعثة المعهد السويسرى للآثار بالقاهرة لتصوير وتسجيل آثار النوبة أعوام ٦٣/٦٤ و ٦٥ حيث تناول المؤلف بالوصف والصور والرسوم التخطيطية طراز العمارة النوبية فى النوبة الجنوبية والشمالية من خلال ثلاثة عشر انموذجا من المنازل وربط تصميمها باعتبارات اساسية كطبيعة المكان والمناخ وظروف الناس الاقتصادية وتركيبتهم الاجتماعية الخ ••• وهو الجزء الذى سنقوم بتقديمه وترجمته للقارىء فى هذا العدد من « الفنون الشعبية » •

تقول الدكتورة ليلى الحمامصى عن البيوت النوبية : « رغم ما لآثار النوبة من اهمية ، خاصة معبدى أبو سمبل ، الا أن البيوت النوبية الجميلة على امتداد ضفتى النيل كانت بالنسبة للكثيرين هى الاكتشاف الحقيقى •• كانت هذه البيوت مفاجأة وكشفا » ••

***

خاض فن العمارة النوبية نهضة عظيمة فى النصف الأول من القرن العشرين• كانت المنازل جيدة التصميم ، رحبة المساحة ، مريحة ، بنيت بالحجر او الطين اللبن ، وطليت وزينت بتفاصيل تم تنفيذها بقوالب الطوب • أثارت هذه المنازل اعجاب كثير من المعماريين المصريين والأجانب الذين رحلوا وعملوا فى النوبة قبل ان تمحو بحيرة ناصر كل أثر للقرى النوبية هناك •

كانت أشكال العمارة النوبية نتاجا لعدة عوامل • عندما نتمعن فى نماذج الرسوم التخطيطية للمنازل وصورها الفوتوغرافية ، ندرك ان هناك اعتبارات اساسية فى التصميم كالطبوغرافية ،والمناخ ، وكذلك ظروف الناس الاقتصادية وتركيبتهم الاجتماعية • فى النوبة الجنوبية ، وطن الفاديجا ، ظلت هناك ارض كافية فى العشرينيات والثلاثينيات ، عندما شيدت تلك البيوت ، ليقوم الناس بزراعة البلح وجنيه ، كما كانوا يفعلون فى الماضى • كان مازال هناك على ضفاف النيل الأكثر ارتفاعا هضاب واسعة الى الدرجة التى مكنت الفاديجا من بناء واعادة بناء بيوتهم ،

مستخدمين نفس تخطيط المنازل المتوارثة الأكثر قدما ، ونفس الاتجاه الشرقى الغربى القديم ، حيث تواجه مقدمة المنزل نهر النيل دائما · كانت المنطقة لازالت فى حالة اقتصادية جيدة · ومازال بعض البنائين والنجارين والاخصائيين فى حرفة البناء مقيمين فى القرى · ولعل هذه العوامل جميعها تساعدنا فى تفسير ما تتميز به البيوت النوبية « طرازا » من ناحية كبر الحجم والتميز بصفة عامة ·

اما منطقة الكنوز الشمالية فقد كانت مياه النيل تغمرها بشكل مطرد منذ أقامة الخزان الأول · ولم يتبق مع حلول عام ١٩٥٠ سوى قطاع او شريط صخرى ضيق ما بين النيل والجبل · وكانت فى الأصل منطقة أكثر اتساعا وامتدادا ، غنية بالزراعة وأشجار النخيل · وقد اضطر الناس الى نقل بيوتهم الى الخلف بعيدا عن النهر عدة مرات فى ظل ظروف صعبة نوعا ما · حالت ضفاف النهر الصخرية شديدة الانحدار دون ان يعيد الناس بناء بيوتهم على هضبات مسطحة بنفس الاتجاه القديم شرق ـ غرب · فقد صارت الامكانية الوحيدة أمامهم اللجوء الى تصميمات جديدة تتلاءم مع منحدرات الضفاف المتوازية مع النهر أى باتجاه شمال ـ جنوب · وربما يعزى النقص فى وحدة التخطيط وفى المظهر الخارجى للبيوت الشمالية (طراز ب) الى صعوبة الوضع الطبوجرافى · أضف الى ذلك أن كثيرين من أصحاب حرف البناء بالنوبة الشمالية قد اضطرتهم الظروف الى الهجرة الى المدن سعيا وراء الرزق ، مما حرم القرى من أنواع معينة من المهارات والخبرات ·

ومن الملاحظ فى تصميم البيوت النوبية سواء الشمالية (طراز ب) أو الجنوبية (طراز أ) أن عامل المناخ قد روعى مراعاة دقيقة · ففى الشتاء يكون الجو باردا جدا مع هبوب رياح شمالية بصورة مطردة ، ولذلك بنيت الأماكن الآهلة بالحياة بحيث تواجه الجنوب والغرب كى تتلقى أقصى قدر ممكن من أشعة الشمس ومن ناحية أخرى ، بسبب حرارة الصيف التى تأتى من ناحية الجنوب والغرب ، فان جدران المناطق الآهلة بالحركة كانت مرتفعة بحيث تتيح بقعة ظليلة متصلة بالجدار نفسه · ولأسباب مشابهة كانت « السقيفة » أو الباحة المسقوفة بالحوش تشيد على الجانب الجنوبى الشرقى منه وتفتح على الشمال والغرب حتى تسمح بدخول النسيم الذى يأتى متأخرا مع المساء · وبهذه الطريقة توفر « السقيفة » مكانا أكثر احتمالا للمعيشة والنوم أثناء حرارة الصيف ·

وكان المناخ مسئولا أيضا عن قلة النوافذ فى المكان الخاص بالأسرة · وقد ساعدت الفتحات الضيقة بأعلى الجدران على تهوية الغرف دون أن تعرضها لرياح الشتاء الباردة · وان كان هناك سبب آخر لقلة النوافذ هو طبعا الحفاظ على العائلة بعيدا عن نظر الجيران ، مع الاعتقاد بالتأثير السيىء للعين الشريرة ، وربما كانت هناك أسباب تاريخية أيضا لقلة النوافذ حيث كانت قبائل الصحراء قد اعتادت على شن غارات على المستوطنات لمهاجمة أهل القرى ونهبهم، وربما كان ذلك الخطر يفسر أيضا ارتفاع جدران المسكن ·

هناك أهمية مطلقة للمياه عند النوبيين فى المنازل الجنوبية حيث كانت توضع المياه فى الأزيار تحت السقيفة محمولة فى قواعد خشبية حتى تساقط قطرات المياه وتبرد فى الظل ، أما فى النوبة الشمالية فقد تحولت هذه القواعد الى عشش أو خصاص مياه صغيرة مسقوفة حيث كانت تستقر بها جرار المياه وكانت خصاص المياه مفتوحة اما على الشمال اذا كانت متصلة بالحائط الجنوبى للحوش ، أو مفتوحة على الشمال والجنوب للاستفادة بتيار الهواء الذى يساعد على تبريد المياه · وقد صارت تلك الخصاص أحد العناصر المعمارية المميزة فى معظم البيوت الشمالية (طراز ب) ·

بعد بناء خزان أسوان الأول تناقص توريد الخشب عبر شمال النيل ، وربما كان هذا هو السبب فى العودة الى تشييد السقوف المقببة من قوالب الطوب الطينى ، التى غيرت تماما المظهر المعمارى لكثير من القرى الشمالية · أما فى المناطق الجنوبية ، حيث ظلت امكانية الزراعة ، فقد ظل الخشب متاحا لاستخدامه فى تشييد سقوف مسطحة ·

تناقص الطين أيضا فى شمال النوبة ، حيث تزايد غمر المياه لضفاف النيل التى كانت قبل

ذلك أراض خصبة · وصار الطين نادرا الى درجة انهم كانوا يحملونه الى حيث الشواطىء الصخرية، عندما ينحسر مستوى الماء ، كى يستخدمونه كسماد فوق الأرض الحجرية ، ليشكل مسطحات حدائق صغيرة بالقرب من بيوتهم · ومن ثم أخذت حجارة البيئة تحل تدريجيا محل قوالب الطوب اللبن كمادة رئيسة فى تشييد الجدران وان ظلت رغم ذلك كميات قليلة من الطين تستخدم فى أقامة الجدران ، وفى زخرفة النوافذ والأبواب وفى أعمال معمارية أخرى ذات تفاصيل معقدة ·

وقد وصف الأسلوب المتميز للنوبيين فى التصوير الجدارى وفى النحت البارز بالطين وصفا تفصيليا فى الأدب المكتوب · لكن ينبغى أن نوضح ان استخدام التصوير الجدارى فى تزيين المنازل فى الجنوب كان نادرا بينما كان استخدام الحفر البارز بالطين ، حتى لو كان متواضع الألوان ، هو الأكثر شيوعا · ربما كانت الديكورات والتصاوير الجدارية بوجه خاص ، أقل أهمية فى فن العمارة بالجنوب بسبب أن الطبيعة هناك ظلت تمثل خلفية جميلة غنية بالألوان ـ فهناك بساتين أشجار النخيل وبساتين المانجو والليمون ، وأشجار الأكاسيا المزدهرة والحقول الخضراء والرمال الذهبية · أما فى الشمال فلم يبق هناك سوى الصخور والرمال ، وبالتالى ازدهرت فجأة فى المنطقة فنون التصوير الجدارى ـ وتزيين البيوت ، والنحت الطينى البارز الملون من أجل تعويض الجمال الطبيعى ·

وصارت الموتيفات أكثر تنوعا وغنى بالتفاصيل وقد انتصبت البيوت بألوانها الزاهية فوق الصخور الجافة العارية كأنها نوع من التحدى · كما لو أن الناس قد أجابوا على عالم الطبيعة المعادى بخلق عالم آخر أكثر جمالا ، عالم من اختراعهم هم ··

نماذج البيوت فى النوبة المصرية ·

نستطيع تكوين فكرة عن فن العمارة النوبية الحديثة من خلال الوصف والرسومات التخطيطية لثلاثة عشر منزلا تم مسحها بين عامى ٦٤ ، ٦٥ بالنوبة المصرية ، بالرغم من أن البيئة محدودة المساحة جغرافيا ، وان هذه النماذج تتضمن بيوتا شيدت فقط خلال الثلاثين سنة الأخيرة قبل السد العالى ·

لاشك أن تصميم الحجرات وطرق البناء ، وبعض الديكورات يمكن الرجوع بها الى تقاليد أبعد زمنا · لم تكن ظروف الحياة ـ قبل البدء فى أقامة الخزان قد تغيرت تغيرا كبيرا لفترة طويلة من الزمن فى هذا الجزء المنعزل من العالم ، وربما لم يحدث تعديل كبير للأفكار التى كانت سائدة عن فن العمارة ·

كان السقف المقبى هو أحد الأشكال البارزة الموجودة لفن العمارة التقليدى · لو رجعنا الى عصور المصريين الفراعنة ، عندما وجد هذا الشكل فى النوبة لأول مرة ، نجد تلك السقوف فى العمارة الجنائزية خلال عصور « المروين » ومجموعة أكس · وانتشرت السقوف المقباة بعد ذلك فى جميع أنحاء النوبة المسيحية ، واستخدمت فى الكنائس والبيوت على السواء ·

بعد الفتح الاسلامى اختفت فيما يبدو السقوف المقباة من معظم انحاء البلاد فيما عدا المنطقة من دراو الى وادى العرب ـ شمال وجنوب الشلال الأول ، حيث كانت القبيلة الكنوزية قد استقرت· ومع ذلك لم تكن السقوف المقباة شائعة ، كما قد يفترض المرء ، فى سنوات انشاء الخزان القديم فى أسوان (١٩٠٢ ـ ١٩١٢) · لكن فى الوقت الذى اضطر فيه السكان تحت ضغط ارتفاع المياه الى ترك منازلهم وبناء منازل جديدة على مستويات أكثر ارتفاعا ، عاد للظهور فجأة هذا النموذج من البناء كان على البنائين ، وقد قل توافر الخشب ، أن يلجأوا الى الطريقة القديمة فى أقامة السقوف المقباة بقوالب الطوب المصنوعة من طين النيل الذى حرقته الشمس · ويبدو أنهم تلقوا العون من دراو ـ حوالى ٢٠ ميلا شمالى أسوان ـ حيث كان قائما نموذج السقف المقبى وطريقة بنائة · كانت قوالب الطوب المعد خصيصا من الطين بمقاس حوالى ٢٥ × ١٥ × ٥ سم مع قش كثير مع الطين لاستخدامه كمونة هى فقط خامات البناء الضرورية ·

كانت الجدران المزدوجة للغرفة تنتصب الى الأرتفاع الذى تكون فيه بمثابة القاعدة التى تستقر فيها القبة ، بينما ينهض أحد طرفى الجدار الى أرتفاع يكون على الأقل أكبر قليلا من قمة القوس وعندما تكتمل هذه الجدران الثلاثة ، يبدأ عمال البناء فى العمل بالطين فى جزء القبة المواجه لنهاية الجدار · بعد ذلك يبدأون فى رص الطوب

واحدة بعد الأخرى على الدعامات والحائط الى أن ينغلق القوس المائل لأول مرة بعد خمس أو ست دورات · ومع وقوف البنائين على ألواح مزدوجة عبر الجدران الجانبية ، (والتى يمكن ان يصل كل منها الى حوالى تسعة أقدام) فانهم يستمرون فى وضع قوالب الطوب فى الشكل المقوس حتى تصل قمة القبة الى وسط الغرفة ، دون حاجة الى استخدام سقالة أو مقاييس رسم · كان العمل كله يتم تنسيقة وانضباطه بعين البناء الفرد وخبرته·

هناك طرازان رئيسيان من البيوت شائعان فى النوبةالمصرية · أحدهما البيت المكعب الشكل · المبنى بالطوب اللبن بسقف مسطح ويمتد باتجاه شرق – غرب وهو الشكل النمطى للمنطقة الجنوبية (طراز أ) وسنقدم شرحا له من خلال اربعة نماذج (أشكال رقم ٣ ، ٦ ، ٩ ، ١٢) ماخوذة من مستوطنات الفريج (ابو سمبل شرق) وقسطل بالقرب من الحدود السودانية ·

أما الطراز الثانى (طراز ب) (أشكال ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤) فقد وجد فى المستوطنات الشمالية الكنوزية · وأخذت النماذج من قرى دهمت وكلابشة وأبوهور · وكانت سقوف الغرف الرئيسة بها أما مقباة أو مسطحة ، ويقع المدخل الرئيسى عادة فى الجدار الجنوبى عموديا فى اتجاه النيل ·

تعطينا المنازل الواقعة القليلة التى صورناها هنا فكرة فقط عن التنوع العظيم الذى علينا أن نكتشفه فى فن العمارة النوبية ، والذى اشتهر بصفة أولية بروائعة فى فن الزخرفة · على أن النماذج تمثل بصورة مبدئية المنزل العادى فى شمال النوبة المصرية وجنوبها · أما عن منازل النوبة الوسطى فهى غير معروفة الا قليلا ، وأن كان يبدو انها لم تختلف كثيرا عن تلك التى فى المناطق الجنوبية أو الشمالية ·

النوبة الجنوبية :

كان تخطيط المنزل المكعب الشكل المبنى من الطوب المسطح السقف (أ ١ ، أ ٢ ، أ ٣ ، أ ٤) يتميز بوجه عام بالهيكل الخارجى المربع الشكل تقريبا كعنصر أساسى ، وبوجود حوش مفتوح السقف مستطيل باعتباره منطقة مركزية للاتصالات · وكانت الغرف ذات الطابق الواحد المصفوفة حول الحوش منفصلة وموضوعة بترتيب خاص حسب وظائفها ··

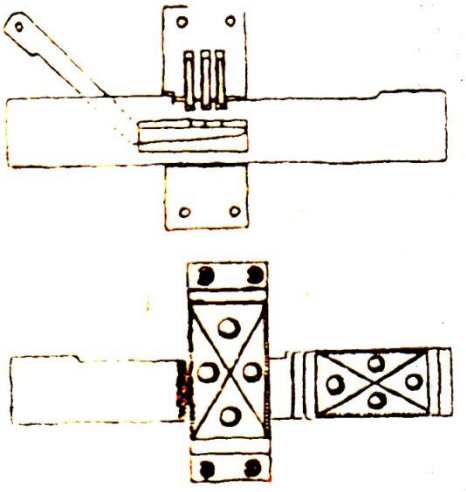
كان يوجد فى مواجهة النيل فى غرب المنزل « أو فى مشرقة اذا كان المنزل واقعا على الضفة الغربية » منطقة دخول بردهة استقبال للزوار تتصل بها غرفة للضيوف ، وتعتبر هذه المنطقة أرضا وسيطة ما بين المجالين العام ، والخاص بالمنزل · فقط من هذه المنطقة التى تعتبر نصف عامة كانت النوافذ تنفتح على الشارع · هنا فى هذا المكان يقيم الزوار والضيوف وذلك حفاظا على خصوصية الأسرة ، وأيضا لحمايتها من أى ضرر يحتمل « كالعين الشريرة » خاصة فى الليل ·

وتوجد على امتداد الجانب الشرقى للمنزل غرف الخزين والطهى والمعيشة ، وكل منها يمكن الدخول اليها واغلاقها منفصلة احداها عن الأخرى ··

وعلى الجانب الجنوبى من المنزل مساحة مسقوفة ، مفتوحة على الحوش ، تسمح بدخول ريح الشمال الباردة السائدة وتستخدم هذه الساحة مع ساحات أخرى مشابهة تفتح على الغرب (شكل أ ٢ ، أ ٤) كمكان للمعيشة يتميز بالظل للحماية من الشمس ، كما تستخدم هذه«السقيفة» كمكان للنوم أثناء الموسم الحار ·

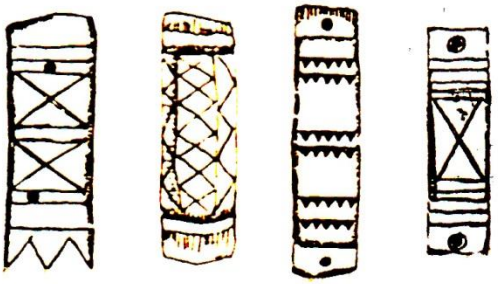
فى الجهة المقابلة ، تشمل عادة كل الجانب الشمالى من البيت (باستثناء الشكل أ ٣) تقع مجموعة غرف منفصلة عن الغرف الأخرى ، وتشكل وحدة سكنية مكونة عادة من حوش وغرفة كبيرة مفتوحة تعرف باسم « الديوانى » أوصالة العرس ، وغرفة صغيرة للخزين ومكان للطهى وحمام · وكانت هذه الوحدة السكنية من أكثر عناصر المنزل أهمية · وكانت وحدة عظيمة فى منازل الجنوب ويمكن الدخول اليها أيضا عن طريق باب اضافى لا يرى من جانب المدخل الرئيسى للحوش · وكان يحتفظ بهذه الوحدة السكنية كمقر للمعيشة للعروسين المتزوجين حديثا هما وأطفالهما أو للابن أو الابنة المقبل على الزواج · وكانت الغرفة الصغيرة التى بها وسائل الطهى تستخدم أيضا للتخزين كما تستخدم خلال شهور الشتاء للنوم · ولما كان يوجد حمام واحد لكل بيت ، كان حمام هذه الوحدة السكنية يستخدمه أيضا كل أفراد العائلة ·

كانت النوافذ الحقيقية الوحيدة كما اشرنا هى تلك الموجودة بغرفة الضيوف وبصالة المدخل ، وهى نوافذ مزودة بساتر خشب ذو ثقوب كثيرة وبدون زجاج · ومع ذلك كان يوجد بكل غرفة فتحات مستطيلة بأعلى الجدار عبارة عن فتحات طولية رأسية الهدف منها فقط التهوية · وكان الضوء يدخل الغرف من خلال الأبواب المفتوحة على الحوش ، وهى أبواب من الخشب مزودة برتاج خشبى يتحرك « سقاطة » (شكل أ) وهو نمط اسلامى قديم · « شكل الأرتجة بمنطقة الفوريج » ·



شكل ١ ـ الأرتجة الخشبية بمنطقة الفوريج ·

طالما كانت الأرض المسطحة متاحة ، فان الرسم التخطيطى الموضح هنا يكون مطابقا · كانت الزاوية القائمة مسيطرة نتيجة لمنهج خاص فى بناء الجدار · ذلك انهم بدلا من استخدام الطوب الطينى أو حجارة المحاجر أو البيئة استخدموا خليطا أشبه بالأسمنت من حصى ورمل وطين وقش وروث بهائم كمادة للبناء · يتم اعداد الطين مقدما قبل استخدامه بيوم أو يومين ويصب فى



شكل حوائط باستخدام شدة خشبية بارتفاع نصف متر تقريبا مستخدمين فى ذلك طريقة الدك لمادة الخليط وينبغى ان تترك هذه المادة الطينية لمدة يومين لتجف قبل أن يتمكوا من تحريك الألواح ورفعها ليجرى ملؤها مرة أخرى ·

وبذلك تستغرق أقامة جدران المنزل الى ارتفاع حوالى ٣ر٥ متر حوالى خمسة عشر يوما وبعد أن تجف الجدران يتم تكسيتها من الداخل والخارج بمونة من الطين والرمل · وهذه كما سوف نرى هى السطح الأساسى الذى تتم فوقة الزخرفة بالتصوير الزيتى ·

وكانت السقوف المسطحة تشيد بعوارض من جذوع النخيل ، توضع عبر قمم الجدران التى أكتمل بناؤها ، ويفصل بين كل عارضة وأخرى حوالى متر · ثم تغطى بسعف النخيل فى الأتجاه المقابل وتوضع أخيرا طبقة من الطين ، كعازل جيد وكوقاية من الأمطار الغزيرة والرياح الشديدة التى تحدث من حين لآخر ويكون السقف المكتمل منخفضا بعض الشىء عن قمة الجدران حيث ان نهايات العوارض بعد تثبيتها جيدا فى مواضعها بواسطة حجارة ، يتم تغطيتها بجزء آخر من الحائط بارتفاع نصف متر ·

بينما كانت أرضية الحوش والأجزاء الأخرى غير المسقوفة من المنزل متروكة على حالتها الطبيعية بالتربة الرملية والصخرية ، كانت أرضية الغرف المغلقة وأرضية السقيفة من الطين المضروب المغطى برمل ناعم يتم كنسه وتجديدة عدة مرات · وكان يكفى كأثاث للبيت حصيرة من خوص مجدول وربما قطعة سجاد وبضع مناضد ، وبعض كراسى وصناديق خشبية وسرير أو سريرين (عنجريب) · وهناك أوعية فخارية كبيرة تستخدم لتخزين الطعام · أما الماء فيحمل من النيل ويحتفظ به ويتم تبريده فى أزيار فخارية موضوعة فى عده أماكن ظليلة بالمنزل · أما الطهى والخبيز فكان يتم على أطباق مستديرة مسطحة من الحديد أو الفخار لها ثلاثة أرجل

أو قاعدة منخفضة من الطين المخروق (١)

شكل ٢ ـ الدوكة ٠

(شكل ٢) ولم تكن هذه الأدوات توجد فقط فى المطبخ وانما كانت توجد أيضا فى أى مكان مناسب بالغرف الأخرى ٠ ويدل وجود عدة أماكن للطهى على أن هناك عدة عائلات فى اطار البيت الكبير للعشيرة ٠ (أ ـ ١) نموذجنا الأول للبيت (شكل ٣)

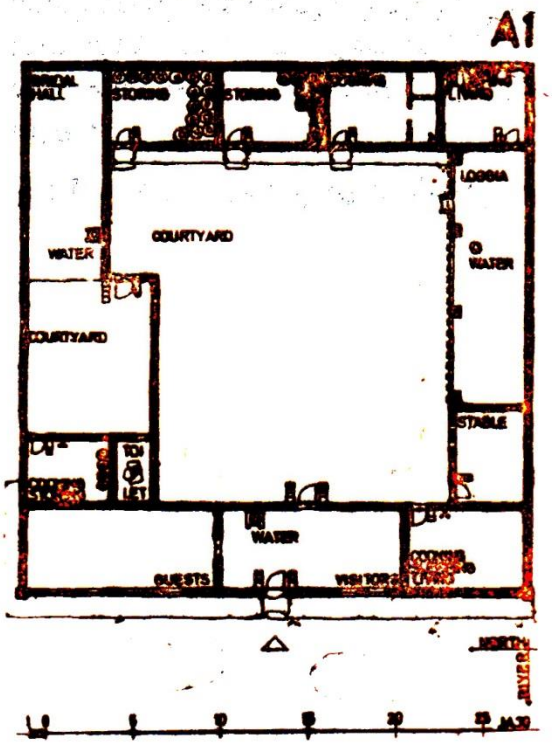


Fig. 3. House A1, Qustul (Scale 1:200)

شكل ٣ ـ منزل طراز ا (١) ٠

شكل ٤ ـ منظر عام للمنزل ٠

كان موقعه الطرف الشمالى لقرية قسطل ، بنى على مستوى الأرض تقريبا ٠ والمنزل بمجموعته السكنية التى تتخذ شكل مربع تقريبا وبجدرانه البسيطة التى ترتفع حوالى أربع امتار يعطينا الانطباع بأنه حصن صغير (شكل ٤) ٠

عندما يتقدم المرء فى ردهة المدخل ، يجد أمامه حوش واسع (شكل ٥) وفى مواجهة المدخل

شكل ٥ ـ منظر المدخل ٠

توجد غرفتان للتخزين ومطبخ ٠ وهناك ناحية الجنوب غرفة معيشة ونوم يسهل الوصول اليها من السقيفة الممتدة بزوايا قائمة الى الغرب يليها حظيرة ٠ وفى جنوب ردهة المدخل غرفة معيشة ونوم أخرى مزودة بامكانات الطهى ويمكن الدخول اليها عن طريق الحوش ٠

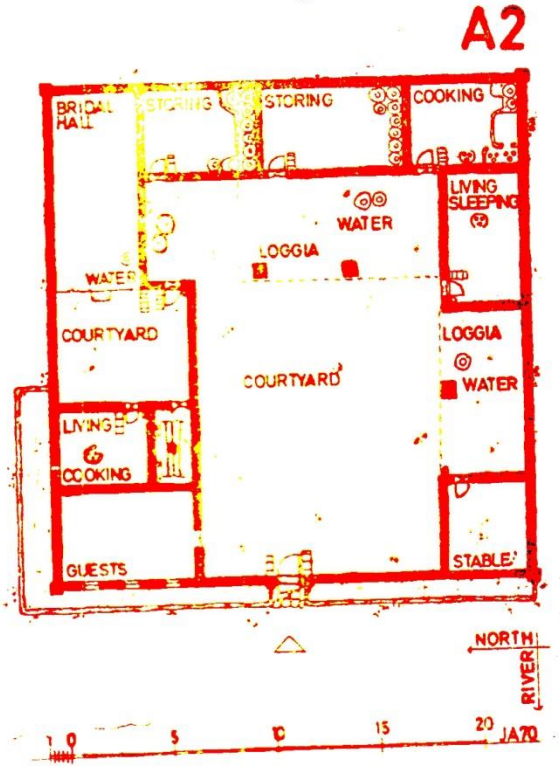
كان أسلوب الانشاء ومواد البناء يشبه ما شرحناه من قبل ٠ لم يكن هذا المنزل مطليا ولامزخرفا بالتصوير الجدارى الذى كان شائعا فى النوبة الشمالية ٠ وكانت الديكورات القليلة مصنوعة من الطين (شكل ١٣) وعند الجدار الخلفى من « الديوانى » يوجد نحت بارز بالطين ملون بالأبيض والبنى كان بالفعل قطعة من العمارة النمطية مستخدمين فيها رسوم الهلال والطيور والأسود الحاملة للسيوف كموتيفات ٠ وكانت قمم الجدران الشمالية والجنوبية من الحوش الأصغر متوجة بأقماع من الطين الذى جففته الشمس (شكل ١٠) وهناك شريط من الطين استخدم بهدف الزينة كأطار للعقد (الآرش) الذى فوق العتبة العلوية لباب المطبخ وغرفة الخزين والعقد (الآرش) كان يوفر مكانا لثلاثة أطباق صينية تثبت فيه للزينة ٠٠ ويثبت أحد الأطباق فى منتصف العتبة فوق البوابة المؤدية للحوش الصغير ٠

وهناك شريطان مستطيلان أشبه بعمودين على جانبى المدخل الرئيسى (شكل ٨ ، ١١) كما أن هناك دعامات فى الأركان باتجاه الشمال والجنوب لدعم وابراز الواجهة بأكملها ٠

وكانت المنازل الثلاثة التالية (شكل أ ٢ ، أ ٣ ، أ ٤) تقع فى منطقة الفريج (أبو سمبل

(١) تعرف عند أهل النوبة باسم « الدوكة » أو « الدويى » ـ المترجم ٠

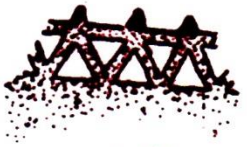
شرق) · وبالرغم من أن رسومها التخطيطية تبدو شبيهة بتلك التى وصفناها توا ، الا اننا سوف نعرض لهـا على حـدة بسبب بعض الفروق فى التفاصيل وفى الموضع ·



شكل ٦ ـ منظر طراز أ (٢) ·

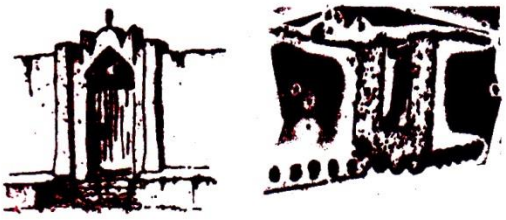
أ ـ ٢ المنزل أ ٢ (شكل ٦) يذكرنا بالنموذج الأول · اننا نفتقـد هنا ردهـة المدخل وغرفـة الضيوف ، ولـكن يبـدو أن الأخيرة تستخـدم لأغراض أخرى ، اذ نجد النوافـذ التى تفتح على الشارع قد سدت لتصير مجرد عوارض أفقيـه · ومن جهة أخرى نجـد بمدخـل المنزل سقيفتين فاخرتين ذات هواء طلق ·

يشبه أسلوب البناء والمواد المستخدمـة فيه ما وصفناه من قبل ، لكن هناك اختلافـا بسيطا ملحوظـا ، وهو أن قوالـب الطوب المحروق من الشمس تم رصها فى شكل شبـكة (شكل ٧)



شكل ٧ ـ

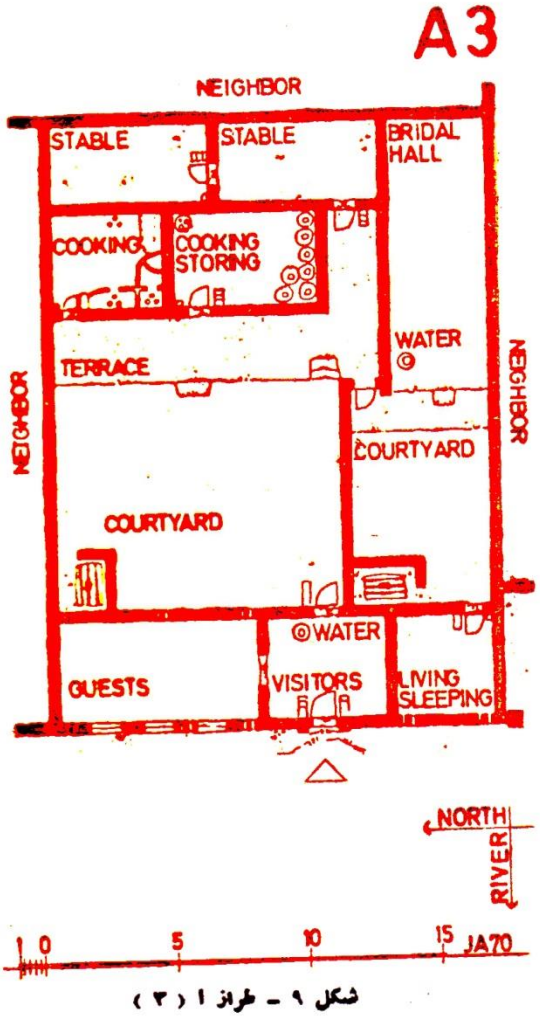
مكونة الطرف العلوى من جدار الحوش الصغير · وتوجت العتبة العليا من الداخل بثلاثة أبراج من الطوب اللبن (شكل ٧) ونجد البوابة الرئيسية يعلوها بالمثل تشكيل من الطوب اللبن · بينمـا يوجد ما يشبه العمود على كل من الجانبين يمتدان أمتدادا بسيطا الى أعلى الجدار (شكل ٨) ويشكل



شكل ٨ ـ

الجانب الداخلى عقدا (آرش) جانبيا يرتفع حتى العتبة العليا للمدخل حيث يوضع ثلاثة أطبـاق للزينة عند المنتصف وهناك دعامات لتدعيم أركان المنزل ·

(أ ـ ٣) ـ بالرغـم من ان النموذج أ ٣



شكل ٩ ـ طراز أ (٣)

(شكل ٩) كان يقع ملاصقا لثلاث بيوت مجاورة كان لهـا نفس التخطيط الأساسى فيما عـدا أن المنزل (النموذج) أكثر عمقا ولا توجد به ساحة ظليلـة ذات هواء طلـق • أما الانشاءات ومواد البناء وكذلك المنشآت الداخليـة فمشابهة لتلك الموجودة فى النمـاذج أ ١ ، أ ٢ • هنـاك مظهر اختلاف آخر هو وجود دورة مياه ثانية فى أقصى شمال الحوش الرئيسى •

كانت جميع جدران المنزل مطلية بالوان زاهية، وذلك باستثناء الجدار الغربى للحوش • وكانت الأقماع الطينيـة تزين الجزء الأعلى من الجـدار الشمالى للحوش الصغير وجـدران حمـامه غير المسقوف بنفس طريقة تزيين نموذج أ ١ (أنظر شكل ١٠) وهناك مقاطـع أشبه بالأعمـدة على

شكل ١٠ ـ دورة مياه بحوش العروسين •

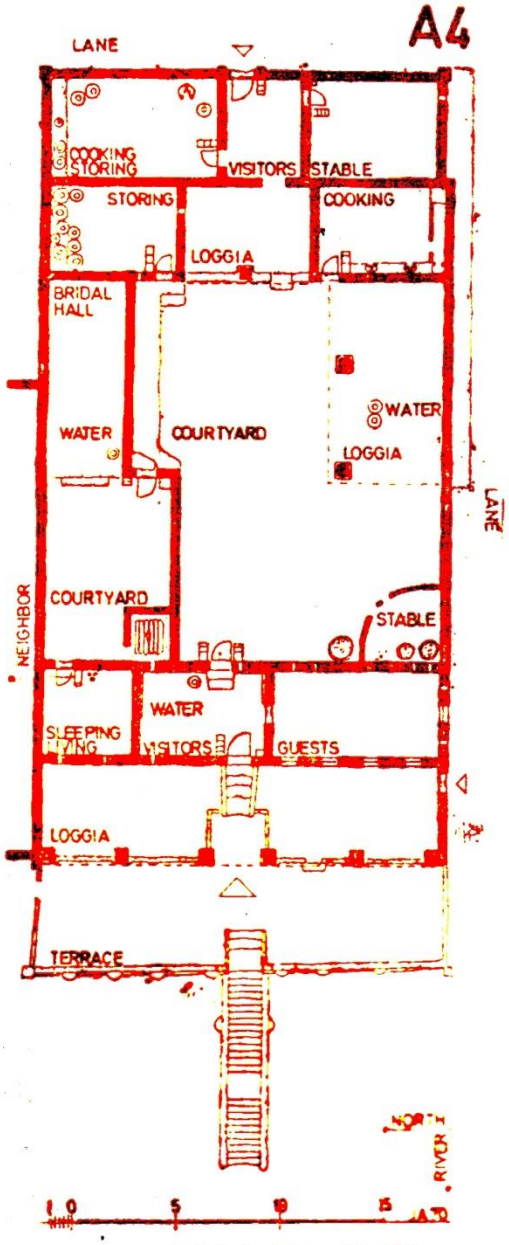
جانبى المدخل ترتفع لتصنع اطارا يحيط بقوالب طوب فوق العتبة العليا متخذة شكل شبه العين (أنظر شكل ١١) •

شكل ١١ ـ

أ ٤ ـ كى نختم الوصف الخاص بنمط المنزل الجنوبى هناك نموذج يوضحه (شكل ١٢) كان يقع على منحدر الضفة الشرقيـة للنهر فى نهاية صف من المنازل الأخرى •

هناك سقيفـة كبيرة وشرفـة مفتوحـة تنتهى بـاعلام فى مواجهة النيل مما جعل من هذا المنزل أكثر المنازل جذبـا للأنظار فى هذه المجموعـة •

ويعتبر المدخل المواجـه للنهر مدخـلا رئيسيا • وهناك باب آخر على الحارة الجانبية يعتبر مدخلا ثانويا • هنا نجد مرة أخرى أن ردهـة المدخـل تستخـدم كأرض وسيطـة بين المناطق العامـة



شكل ١٢ ـ منزل طراز أ (٤)

والمناطق الخاصة من المنزل • فاذا دخلت المبنى من الخلف تجد مكانا مسقوفا دافئا مريحا ، يفضى الى الحوش الرئيسى وهو حوش تحكمـه سقيفة داخلية باتجاه شرق غرب •

وقد تم تشييد الجدران والأعمدة والأسقف على النحو الذى أوضحناه توا · كانت الأعمدة وكذلك الجدران الداخلية للحوش بملاطها الخشن قد طليت باللون الأصفر الفاتح بينما طليت جميع الجدران الأخرى باللون الأبيض ·

كان المنزل باستثناء الجدران المطلية قليل الزخرفة · وكانت الأقماع الطينية تزين الجدار الجنوبى من حوش الديوانى (شكل ١٠) وهناك طبق واحد على العتبة العلوية للمدخل كما نجد عقودا (آرشات) جانبية من الطين الناعم على الجدران أعلى النوافذ بغرفة الضيوف يزينها طبق واحد عند المنتصف · وكانت جميع الأبواب ، فيما عدا البوابة الرئيسية ، مزخرفة زخرفة مشابهة (شكل ١٣) أما البوابة الرئيسية فقد

شكل ١٣ ـ زخرفة فوق الأبواب والنوافذ ·

تم ابرازها بمستطيل فوق العتبة العلوية ذى قطرين مشكلين بطريقة مماثلة · كما كان هناك أفريز بسيط على شكل زجزاج يزين الواجهه الغربية ···

النوبة الشمالية :

من أسوان الى « مضيق » فى أقصى الجزء الشمالى من النوبة ، حيث كانت القبيلة الكنوزية قد استقرت ، كان الطراز الشائع من المنازل يختلف بعض الشىء عما كان فى النوبة الجنوبية· ولعل السقف هو أوضح هذه الاختلافات · كان مقببا فى بعض الحالات كما كان مسطحا فى حالات أخرى ، حتى اذا كانت خطط المنازل متماثلة تقريبا (ب ٥ أ ، ب ٥ ب ، ب ٦ ـ ب ٧) ·

والنماذج التالية لمنازل كانت تقع ما بين أسوان وأبى هور ، وهى منطقة جنوب الشلال تغطى تقريبا نصف منطقة الكنوز · ليس هناك أختلاف كبير فى الرسوم التخطيطية للمنازل · وتتوقف الأبعاد وعدد الغرف أما على الاحتياجات أو على ثروة المالك أو على وضع القرية أو الموقع الطبوغرافى · كان يبدو كما لو أن كثيرا من البيوت يتسلق ضفاف النهر الصخرية (ب ٦ ، ب ٧) ولكن بقدر ما تسمح الأرض من مساحة يظل الشكل مستطيلا ·

كانت المنازل التى يسهل الوصول اليها عادة عبر حارات القرية المتعامدة مع النهر تتميز بمرونة الوضع متحلقة أو متصلة ، مع اتخاذها نفس الاتجاة شمال ـ جنوب ·

وكانت الغرف الصغيرة الخاصة بالمعيشة من المبنى تفتح أبوابها على الجنوب غالبا لتجنب الرياح الشمالية الباردة التى تهب باستمرار خلال شهور الشتاء ·

كان بناء المنزل يبدأ بغرفتين صغيرتين أساسيتين أحداهما للمعيشة والنوم والأخرى للطهى والخزين · وكان يمكن أن يضاف فيما بعد غرف أخرى بنفس العرض والعمق (ب أ ، ب ٤ ب) · أما الحظائر التى تبنى عادة موازية لصف الحجرات فكانت مستقلة سواء من ناحية الانشاء أو الزخرفة · ولم تكن دورات المياه عامة كما هو فى دورات المياه الموجودة بقرى الفاديجا·

كان الحوش المحاط بالجدران متسعا بقدر امتداد صف الغرف نحو الجنوب ، حيث كان يقع عادة المدخل الرئيسى (ب ٥ أ ، ب ٥ ب ، ب ٦ ، ب ٧) وهذا الاختلاف جدير بالملاحظة ، حيث أنهم هناك ، عكس المنطقة الجنوبية ، لم يتحمسوا لبناء غرف للضيوف ، وظل على الأغراب أن يبتعدوا عن حياة العائلة بقدر الامكان · لكنهم مع ذلك كانوا يبنون المصاطب بالقرب من بوابة المدخل (ب ٣ ، ب ٦) وربما كانت اقامتهم لردهة المدخل وعلى جانبها المصاطب بديلا عن غرفة الضيوف (ب ٢) ويوجد فى بعض الأحيان جدار صغير يسد نصف ردهة المدخل ، وبذلك يحجب

منظـــر الحوش عن المدخـــل الرئيسى (ب ٧ وشكل ١٤) ٠

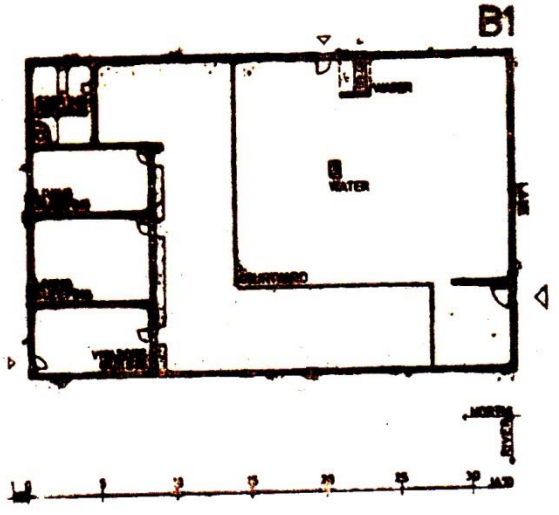
شكل ١٤ ـ ردهة المدخل ٠

بالأضافة الى ردهة المدخـل توجد فى الغالب ردهة أخرى تقع فى الجزء الجنوبى من الحوش وتفتح فى اتجاه الشمال وتستفيـد منها العائلة باعتبارها مكانا محجوبا عن الشمس ، طلق الهواء فى شهور الصيف (ب ٣ ، ب٤ ب ـ ب ٥ أ ـ ب ٦ ـ ب ٧) ٠ ويوجـد فى هذه المنطقـة أيضا حظائر وخصاص ماء صغيرة ٠ وخص الماء عبـارة عن مبنى بسيط مسقوف عادة مفتوح من جانبين (ب ١ ـ ٢ب ٣) أو مفتوح من جانب واحد على الأقل (ب ٢ ـ ب ٤ ب ـ ب ٧) ويقع الخص فى الحوش للاستفادة من الرياح السائدة فى تبريد المياه المخزونة فى الفخار أو فى الأزيار ٠

وقد نتج عن اختلاف وظائف الحوش الجنوبى وجود عناصر معمارية مغايرة لغرف المعيشـــة والطهى الصغـيرة فى الشمال ٠ ومع ذلك يضم جدار الحوش جميع الانشاءات المختلفة ويضفى على المنزل مظهرا خارجيا موحدا ٠

نعرض الآن للمنازل التى تمت معاينتهـا مع تصنيفها فى مجموعات لوجود أوجه شبه بينها٠ هناك ثلاثة نماذج (ب ١ ، ب٢ ، ب ٣) كل منها ماخوذة من مستوطنة مختلفة ومقامة على هضبـة فوق الضفة الشرقيـة للنيل ٠ ولا شك أن حجم الهضبـة كان السبب فى الاتساع الكبير لهـذه المنازل ٠ وبالرغم من أن هذه المستوطنات بعيدة عن بعضها البعض بعـدة كيلو مترات ٠ الا أن تخطيط المنازل الثلاثة يكاد يكون متماثلا ٠ فكل منها له أكثر من مدخـل ، لكن المدخل المزخرف هو البوابة الرئيسية ٠

وقد بنيت المنازل الثلاثة بحجارة من البيئـة وكان ملاطها من الطين الناعم ٠ أما الزينـة التى تعلو المدخـل الرئيسى والكورنيش الذى يعـلو الغرف فهما فقط من قوالب الطوب اللبن ٠ وتم تشييد الأسقف المسطحة بنفس أسلوب دك التربة المستخدم فى النوبة الجنوبية ٠



شكل ١٥ ـ منزل طراز ب (١)

ب ١ : منزل ١ (شكل ١٥) وهو من قريـة دهمت (شرق النيـل) ويلاحظ أن لـه ثلاثـة مداخل : باب رئيسى فى الركن الجنوبى الغربى من الحوش ، وبـاب آخر فى الجـدار الشرقى ، وباب ثالث صغير فى الركن الشمالى الغربى من المنزل يفضى الى ما يمكن ان يكون غرفة الضيوف٠

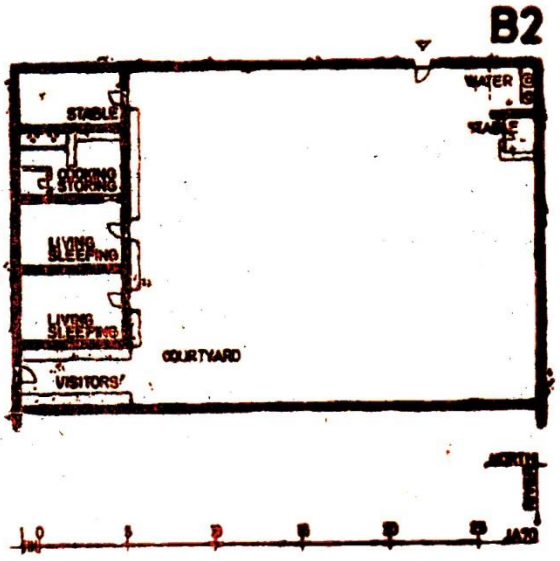
ويلاحظ أن أرضية جانب الحوش الموصل من بوابة المدخل على امتداد الجدار الغربى الى الغرف الأمامية ، قد غطى بطبقة ملاط من الطين الناعم ، أما باقى أرضيـة الحوش فقد تركت على حالتهـا الطبيعية ٠

وكان المطبخ منقسما الى قسمين أحدهما للطهى والأخر للتخزين تفصل بينهما عتبـة ودرابزين أشـبه بدولاب ٠ ويحتمل أن تكون الحجرتان اللتان بجوار المطبخ مخصصتين للمعيشة والنوم، بينمـا الحجرة التى فى الركن الشمـالى الغربى تقوم مقام غرفة الضيوف ٠

باستثناء المطبخ ، كانت الغرف تشكل عنصرا واحدا من فن العمـارة والديـكور (شكل ١٦)

وكانت الجدران الداخلية للغرف وجدران الحوش والمجموعة السكنيـة بأكملها من الخـارج مطلية

باللـون الأبيض ـ وهنـاك تشـكيل لكورنيش أبيض اللون ينتهى عنده الجدار الزيتونى الداكن الذى يواجـه الحوش • وكان كل باب تزينـه مجموعة من ثلاثة أطباق فوق العتبة العليا داخل اطار أبيض اللون من الخشب على امتداد الحائط • وكانت المصطبة والمنطقة المغطـــاة بملاط الطين الناعم أمام كل غرفة مطلية بلون مخالف • وهناك ازار خشبى بنى اللون يفصل مسطح الجـدران الأبيض عن التربة • الى جانب ذلك كانت المنطقة التى تلمع باللون الأبيض ممتلئة بنجوم وأعلام وشجر نخيل وحمام وسمك وزهور ثـرية كلها بالألوان •

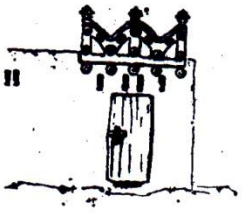


شكل ١٧ ـ منزل طراز ب (٢)

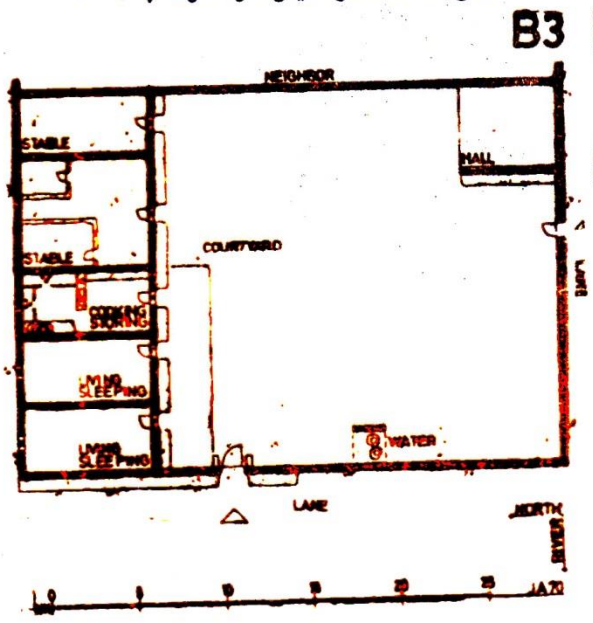
ب ٢ : منزل من تافا (بالضفـة الشرقيـة) (شكل ١٧) وهو أصغر قليلا فى الحجـم من منزل دهميت • وكان الدخول اليه من خلال ردهة قصد بها أن تكون منطقة الزائرين حيث تحتوى على مصاطب بامتداد الجدران • واذا دخل المرء من البوابة الثانوية فى الركن الجنوبى الشرقى من الحوش ، فانه يمر بخص مياه وبحظيرة صغيرة •

وتتكون مقار المعيشة من غرفتين (معيشة ـ نوم) ومطبخ مزود بمكان فى الحـائط للتخزين (طاقـة) وينتهى هذا الصف من الغرف ناحيـة الشرق بحظيرة • وكان غريبا بالنسبة لهذا النمط من المنازل عدم وجود اتصال مباشر بين الحوش وبين المطبخ الذى لا يمـكن الدخول اليه الا عن طريق الغرفة المجاورة •

كان أكثر الجدران زخرفة جدار حوش مقـار المعيشة • فقد طلى باللون الأبيض والزيتونى ، وهو قريب الشبه من جدار المنزل ب ١ • وهناك بعض موتيفات الزينة تشبه تلك التى ذكرناهـا توا ، لكنها ملونة على هذا الجدار باللونين الأبيض والأزرق فقط • وهنـاك شريط مخطط أبيض ـ أزرق ـ أبيض ، وكـذا تشـكيل كورنيش من قوالب الطوب الطينى عند نهاية الجدار • وكان الباب الرئيسى مزينا بأطباق ومتوجا من الخارج بنسق على شكل أنصاف عقود (آرشات) حـادة (شكل ١٨) •



شكل ١٨ ـ مدخل رئيس لمنزل طراز ب (٢) •



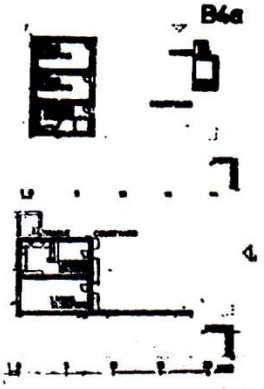
شكل ١٩ ـ منزل ب (٣) •

ب ٣ : النموذج الثالث (شكل ١٩) لايختلف كثيرا سواء فى التخطيط أو الديكور عن المنزلـين الأولين السـابق وصفهما • كان الحوش ينقصه منطقة استقبال خاصة والدخول اليه من المدخل الرئيسى الموجود فى الجدار الغربى ، الذى يحيط بالمسـكن • وربمـا كانت المصاطب المبنيـة من الطوب اللبن على جانبى بوابة المدخل تعتبر بديلا عن منطقـة الاستقبـال • وكان المدخـل الثانى

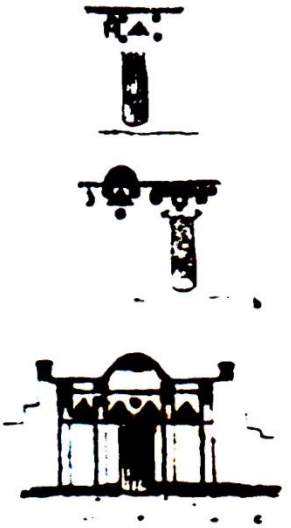
يفضى الى الحوش ، الذى توجد فى الركن الجنوبى الشرقى منه ردهة مسطحة السقف مفتوحة ·

تطور الطراز ب :

هناك تخطيطان يوضحان كيفيـة تطور منزل من الطراز الكنوزى · والنموذجان أحدهما مسطح السقف والآخر مقبى السقف يوضحان كلاهمـا المرحلة الأولية لعملية البناء ·



ب ٤ أ : تألفت أحدى الوحدات السكنيـة فى تافا (شرق النيـل) من الغرفتـين الأساسيتـين للمعيشة والنوم وغرفـة للطهى والخزين · ولما كان الجدار الخارجى للمطبخ المواجه للشرق ليس أملسا ، وكانت الحظيرة المضافة أقرب الى حالتها الأوليـة الخشنـة حيث بنيت من حصى طبيعى ، فان المرء يفترض أن يكون هناك امتداد للمنزل فى هذا الاتجاه وهناك أحد التخوم ممتـد الى الغرب كان قـد أنشىء فى جـدار الحوش الغربى الذى غطى لتوه بالملاط النـاعم · أما الموقـع بالركن الجنوبى الغربى من المنزل فلم يكن بعد واضحا ·

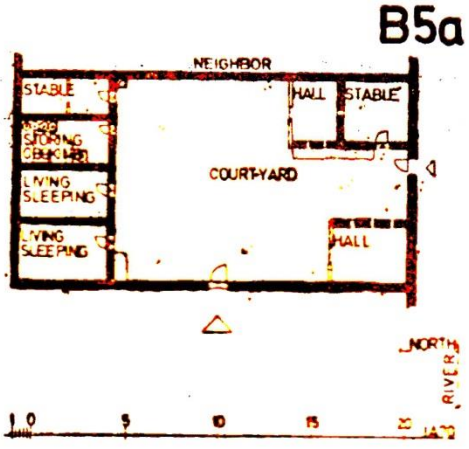


شكل ١٦ ـ ابواب غرف منزلة تواجه الحوش ·

شكل ٢٢ ـ زخرفة مثلثات من الطوب اللبن ·

ب ٤ ب : ينبغى النظر الى الغرفتين المقبيتـين السقف والى المطبـخ المسطـح ·السقف السابـق عرضهمـا فى نموذج بدهميت (شرق النيـل) باعتبارهما عملا انشائيا منتهيا بصورة جزئية ، اذ يمكن ان نتخيل مزيدا من الامتـداد الى الغرب مثلا بأضافة حظيرة الى منطقـة المطبخ · ويبدو أن التخوم الشرقية والجنوبية كان قد تم تحديدها بالردهة وبخص المياه قبل ذلك مباشرة ·

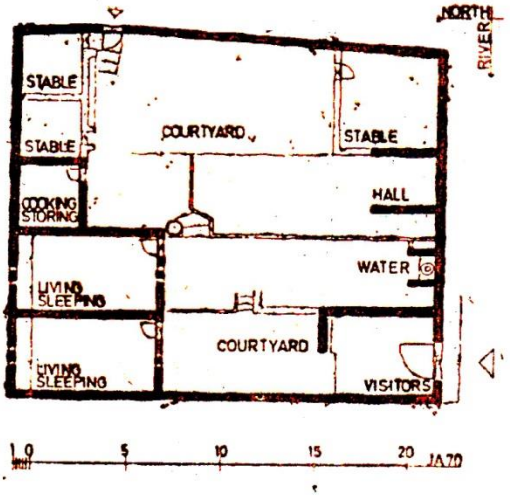
وربما كان موقع المداخل الرئيسية لكلا المنزلين الكاملين بصفة غير نهائية اما فى الحائط الشرقى أو فى الحائط الغربى من الحوش ·

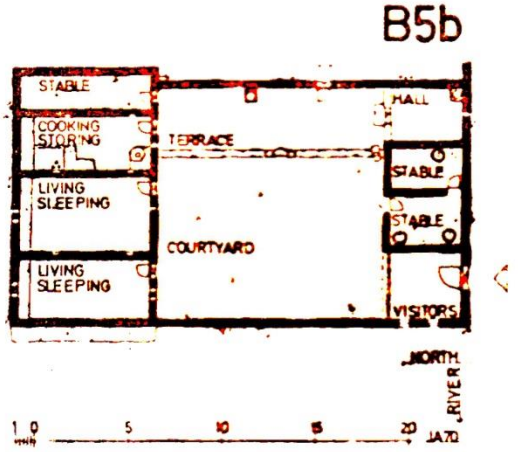


شكل ٢١ ـ منزل طراز ب (٥) أ ·

ب ٥ أ ، ب ٥ ب : كان هذان المنزلان يقعان فى قريتين قريبة احداهمـا من الأخرى هما كلابشة (شرق النيـل) (ب ٥ أ وشـكل ٢٢ ب جـ) وأبو هور (ب ٥ ب وشكل ٢٢ أ) ويشتركان فى سمات تفصيلية معينـة ، مثل الجـدار الزيتونى اللون فى الغرف المواجهة للحوش ، ومثل الجدار المنتهى بكورنيش من الطوب الطينى (شكل٢٣)، وعنصر زينـة عبـارة عن تشكيل من الفتحـات الرأسية المعتادة ، التى بدت كأنها نفذت من الجدار

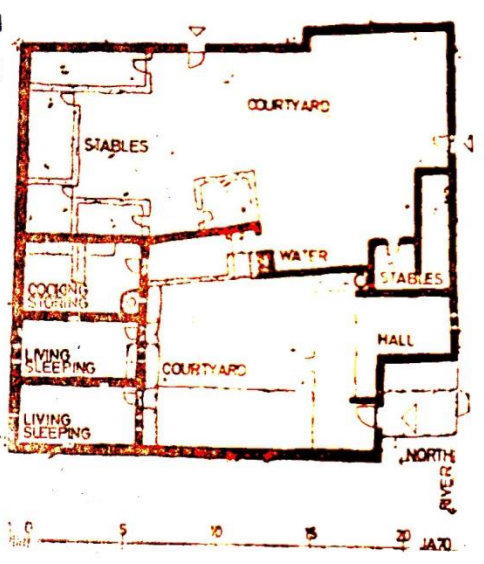
بهدف التهوية (شكل ٢٢ أ و ب) . ولكن هذه الشبكة من الطوب الطينى التى تشكل مستطيلا كانت فى الحقيقة قوالب طوب مصمته الجانب . وقد عاد نفس التشكيل الى الظهور مرة أخرى على الجدار الغربى فوق المدخل الرئيسى للمنزل ب٥ أ (شكل ٢٢ حـ) .





والغريب ان غرف المنزل ب ٥ أ كانت أصغر جدا من الغرف الأخرى الموصوفة هنا ، ولكن من الواضح أن ذلك لم يكن يرجع الى قيود انشاءات الغرف المقببة السطح .

ب ٦ ، ب ٧ : أما النموذجان الأخيران (شكل ٢٤) وهما من دهميت (بالضفة الشرقية) فلم يكونا مختلفين كثيرا عن النماذج التى تحدثنا عنها منذ قليل ، سوى فى نسقهما غير المنتظم وهو ما فرضته طبوغرافية ضفة النهر التى تم البناء عليها . فنجد الدرج والدرابزين فى تواز مع المنحدر وأن الدهاليز والحظائر وخصاص الماء ذات أحجام مختلفة ، وخاصة فى الجزء الجنوبى من الحوش (شكل ٢٥) . ورغم أن الاختلافات فى المستوى خلق شعورا بعدم الانسجام فى الغرف الثانوية ، الا أن وحدات المعيشة الرئيسيه لم تكد تتأثر بذلك .



شكل ٢٤ ـ منزل طراز ب (٦) .

شكل ٢٥ ـ بوابة منزل طراز ب (٧) .

المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبيّة

« فنون السمسمية »

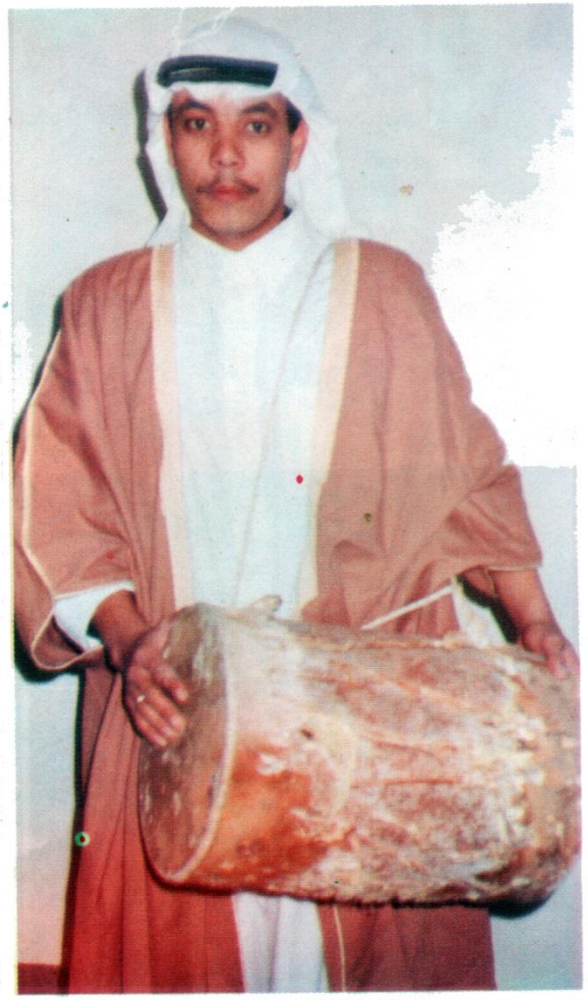
الطنبورة النوبى : تصنع من خشب الزان ، وتحتوى على خمسة أوتار مصنوعة من سلك التليفون ، ويتوسط الذراعين حزام مصنوع من الجلد ليسهل على العازف التحكم فى الآلة .

طنبورة من النوبة تشد أوتارها عن طريق قطع من القماش الملفوف حول ساقها العلوى وتسمى شدادة . ويصنع صندوقها المصوت من صحن خشب مغطى بقطعة مستديرة من الخشب الأبلكاش .

طنبورة من البحر الأحمر . صندوقها المصوت عبارة عن صحن صاج مغطى بقطعة من جلد الحيوان ، ويصل بين ساقيها الجانبيين قطعة من الجلد الرفيع تسمى (حزام) لمساعدة العازف على التحكم فى الآلة (فرقة البحر الأحمر)

سمسمية من جنوب سيناء تصنع من الخشب الأحمر ، وتشد الأوتار عن طريق مفاتيح يسمى كل منها (عصفور) ، وتصنع الأوتار من سلك التليفون .

رقصة شعبية تؤديها فرقة جنوب سيناء للفنون الشعبية .



مرواس من جنوب سيناء ، وهو عبارة عن برميل من الصاج مشدود عليه جلد الحيوان من أعلى ومن أسفل لكى تصدر الأصوات الايقاعية .

الدف النوبى «الطار» (فرقة البحر الأحمر) يصنع من جلد الماعز الذى يشد على الهيكل الخشبى للغربال ، ويسمى «الطار»

رقصة شعبية تؤديها إحدى أعضاء فرقة جنوب سيناء للفنون الشعبية .

فرقة الفنون الشعبية اليمنية فى إحدى عروضها بمركز شباب بور فؤاد .

فرقة اليمن للفنون الشعبية العزف على آلة الطمبرة «السمسمية الكبيرة» ، وبمصاحبة المرواس .

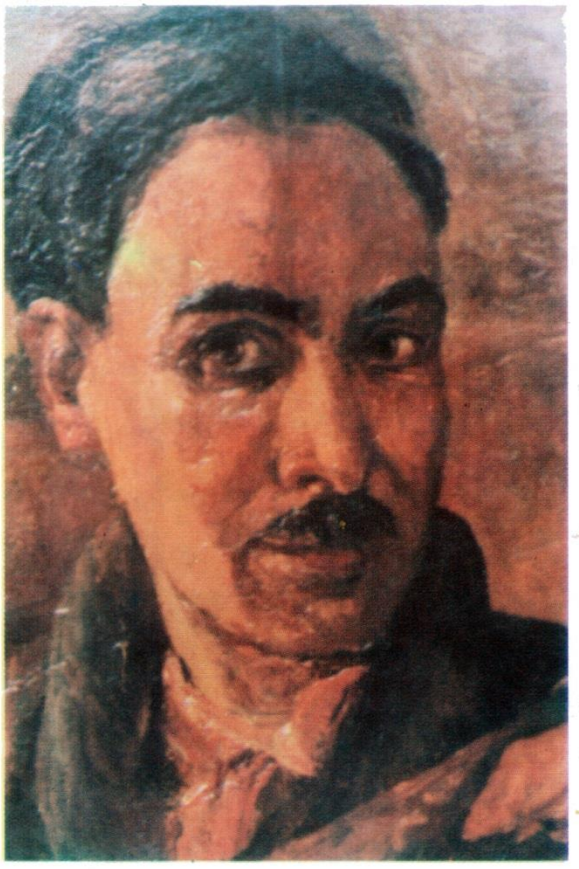
فرقة اليمن للفنون الشعبية ـ الغناء اليمنى بمصاحبة آلة نقر ناعمة تسمى «الصحن» ، وآلة وترية تسمى «الطربى» الصنعائى .

فرقة الفنون الشعبية القطرية . الرقص بمصاحبة آلة المنجور . والمنجور قطعة خام أو قماش يصل عرضها الى ٣٠ سم ، وتلف حول وسط الراقص مثبت فيها حوافر الماعز التى تصدر فى حالة إرتطامها ببعضها أصواتا ايقاعية .

فرقة الفنون الشعبية القطرية ـ رقصة بمصاحبة آلة الطنبورة والمنجور والطبول .

فرقة الفنون الشعبية القطرية ـ آلة الطنبورة فى المنتصف وعلى يمين العازف ثلاث طبول موحدة الشكل ، وهى عبارة عن وعاء من الصفيح تثبت فى أعلاه قطعة من جلد الحيوان التى تصدر الأصوات الايقاعية ، وعلى يساره عازف العود ومجموعة من الدفوف .

محمد ناجي
والعودة إلى الجذور



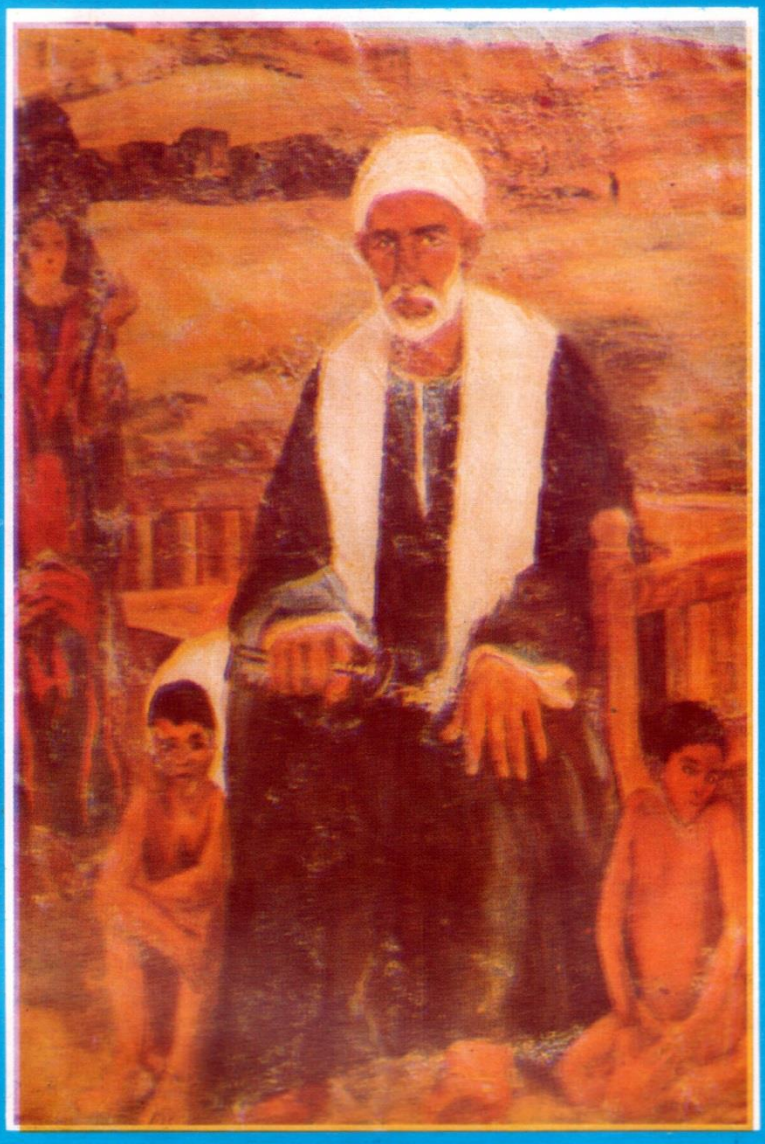
بورتريه لمحمد ناجى بريشته .

بيت ناجى ـ عزبة ناجى ـ أبو حمص ـ البحيرة .

لوحة «بورتريه لعفت ناجى» شقيقة الفنان محمد ناجى ، وحرم الفنان سعد الخادم .

«موسى ابن فرعون» ــ من أعمال الفنان محمد ناجى .

«مبايعة الوالى» .



« الشيخ عبد الرسول » أحد أعيان الضفة الغربية بالأقصر ـ لوحة للفنان
محمد ناجى .

جولة الفنون الشعبية

المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية

(فنون السمسمية)

نشأت نجيب حنا

شهدت مدينة بور سعيد فى الفترة من ١٩٩١/١٢/١٢ م الى ١٩٩١/١٢/١٨ م مهرجان الموسيقى الشعبية الدولى « فنون السمسمية » تحت رعاية السيد / محمد سامى خضير محافظ بورسعيد ، والسيد / حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ، وتحت رئاسة الأستاذة الدكتورة / رتيبة الحفنى والأستاذ / سيد أبو زيد امين عام المهرجان والدكتور / صلاح الراوى مقرر الندوة العلمية .

وقدشاركت فى المهرجان ٧ فرق مصرية:الاسماعيلية ـ السويس ـ بورسعيد ـ جنوب سيناء ـ البحر الأحمر ـ قنا ـ أسوان ، وفرقتان عربيتان : قطر واليمن .

وقدمت الفرق المشاركة فى المهرجان عروضها على مسارح : قصر ثقافة بورسعيد ـ بيت الثقافة الأيطالى ، ومركز شباب بور فؤاد .

وتضمن المهرجان اقامة الندوات العلمية بقاعة الجوهرة بقرية النورس فى الفترة الصباحية .. هذا بجانب عرض للفن الشعبى للفرق المشاركة فى المهرجان فى الفترة المسائية .

وقد نلقشت الندوات العلمية عددا من الأبحاث التى تناولت آلة السمسمية وفنونها وتاريخها . وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة الى أربعة عشر بحثا ما بين دراسة ، الى بحث الى تقرير ميدانى أو مرجعى .

وقد شارك فى الجلسة الأولى بتاريخ ٩١/١٢/١٤ الأستاذ / صفوت كمال بتناوله لموضوع « **السمسمية فى مصر بين الواقع والتاريخ** » حيث تحدث فيه عن جذور الآلة فى مصر القديمة،ومناطق تواجدها الحالى بمسمياتها المختلفة فى جنوب مصر

وفى الصحراء الغربية ، والصحراء الشرقيـــة ، وشـــمال ســـاحل البحر الأحمر ، والسويس ومحافظات القنال وجنوب سيناء · وخارج مصر : فى فلسطين وبلدان الخليج العـربى ، وشـــبه الجزيرة العربية ، واليمن وسلطنة عمان ·

كما أشـار فى حديثة الى ضرورة التفريق بين الطنبـــورة كآلة اعتقـــادية والسمسمية كآلة احتفالية ·

ويرى الأستاذ / صفوت كمال أن السمسمية أقدم من « اللير الاغريقى » ولابد أن نرى هذه الآلة من خلال الواقع التاريخى · أن هذه الآلة مصرية أصيلة أتت من جنوب مصر ·· الى جنوب سيناء ·· الى الدمام ، وشبه الجزيرة العربية · ويرى أيضا أننا لابد أن ننظر لآلة السمسمية مع ما يرافقها من صـهبجية ـ ضخمة ـ واحتفالات شعبية ·

وقد عرض الأستاذ / فرج العنترى بحثا حول آلة السمسمية ، ويـرى أن آلة السمسمية هى طنبورة القناة ، وقد هاجرت برفقه الأيدى النوبية العاملة ضمن وفود السخرة التى كان على مصر أن تقدمها لحفر قنـاة السـويس طبقـا لشروط الأمتياز ·

ويرى أن تسمية السمسمية أتت مما تحدثه هذه الآلة من تمتمة ، وأن هذه الخاصية أكسبتها فى منطقة القناة تسمية « التمتمية » أولا ثم حرف النطق بعد ذلك الى السمسمية · وأشار أيضا الى دور الآلة فى شبة جزيرة سيناء حسبما جاءت به عمليات الجمع الميدانى الاسرائيلى ·

وهى مرتبطة بغناء طائفـة صيادى السمك ، وأن صندوقها المصوت يتخذ من علبة من الصفيح على شكل زاوية ، وأن أوتارها الخمسة تتخذ من أسـلاك الكهرباء ، وأن ضبط تنغيمها يخضـع للنظام الديانونى فى أبعـاد من مسافات ثلاثة : الكبيرة ، والصغيرة ، والمحايدة ·

ويقترح الأســـتاذ / فرج العنترى استثمار آلات السمسمية جماهيريا وثقافيـــا وأكاديميـا وذلك بالعمل على ضبط وتنظيم وتيسير أنتاجها علميا وفق نمـاذج لرباعى من السبرانو والالطو والتينور والباص ، وبعد أن يعكف على دراسـة تصميمهـا ومقاييسهـا ومواد صناعتهـا أساتذة هندسة الصوت بالجامعة ، وبذلك تجد هذه الآلة طريقها المحلى فى بيوتنا واذاعتنـا وفى مدارس التعليم العام ومعاهد التخصص الموسيقى ، وفى الخارج تكون بمثابة سفير لحضارتنا التى تصل الماضى بيومنا الحاضر ·

أما الأستاذ / أحمد محمد عمـر رئيس قسم الشئون الهندسية بمديرية الثقافـة ببور سعيد فقد اشار فى بحثه الذى قدمه بعنوان « جذور آلة السمسمية » الى أن مدن القنـاة لا زالت تحتفظ بالآلة المصرية القديمة (الكنارة) ·

كما قدمت الباحثه **سامية عبده خليل** بمركز دراسات الفنون الشعبية تحليلا موسيقيا لأغنية : الأسماعيلية شباب أحرار ·· الأسماعيلية شباب ثوار ·

أما الباحثة جمالات محمد على غويبة بمـركز دراسات الفنون الشعبية فقـد طرحت فى بحثها عن آلة السمسمية : أن ظهور الآلة الحقيقى فى بورسـعيد كان منذ عام ١٩٥٦ أيـام العـدوان الثلاثى ، وعرفت بشـدة فى تلك الفترة لسرعة حركتها وخفة لحنها وسرعة توصيل المعنى المراد توصيله ·

كما عرض الأستاذ / حسن احمد حسن زود بفرع ثقافة بور سعيد بحثه عن أدوار السمسمية وكفاح بورســعيد النضالى ، واستعرض خلاله نماذج تطبيقية للأغانى الوطنية المرتبطـة بحرب ٥٦ وحرب الأستنزاف والهجرة عـام ١٩٦٧ ثم نصر أكتوبر ١٩٧٣ ·

كما القى الأستاذ / على الدين نديم مدير عام الفرع الثقافى بالسويس بحثا بعنوان « نبذة عن تاريخ آلة السمسمية » ، ثم اقترح توحيـد الزى بين فرق الفنون الشعبية بمنطقة القناة ·

والقت الأستاذة / يسرية مصطفى محمد مدير وحدة الموسيقى بمركز دراسات الفنون الشعبية دراسة عن آلة السمسمية (الكنارة ـ القيثارة الطنبورة) وقدمت فيه تحليلا موسيقيا لموال من السويس ، وموال من بور سعيد ، وأغنيـة من النوبة ، ثم مقطوعة موسيقية من الاسماعيلية ·

كما تناول الباحث حسن صانع محمد بمركز دراسات الفنون الشعبية فى بحثه وصف آلـة السمسمية وتسوية أوتارها وتجميل الآلة وتزيينها

وأماكن انتشارها والعلاقة بين شكل الآلة المعاصرة وشكلها فى الحضارة القديمة عن طريق صور المراجع .

كما قدم الأستاذ / محمد خضير بفرع ثقافة بور سعيد بحثا يتحدث عن السمسمية والحرف البيئية تناول من خلاله بعض الأغانى التى تتحدث عن الصيادين والبمبوطية فى بور سعيد .

وتحدث الباحث مدحت منير منصور بالمعهد العالى للفنون الشعبية من خلال بحثه الذى قدمه بعنوان **«بين السمسمية والضمة »** عن تاريخ الآلة وعلاقتها بالظواهر الأحتفالية بمنطقة القناة ، ثم تحدث عن « الضمة » وعلاقتها بأغانى دورة الحياة، ثم عرض بعض الملامح الثقافية والأجتماعية لبعض نصوص الأغانى مثل أغنية : يا لدانا ـ ياراكبين الخيل ـ يا بنت حسان ـ مع السلامه يا مهاجرين.

اما الأستاذ / على بركات عضو اتحاد الكتاب المصريين فقد دار بحثه حول :« السمسمية وفولكلور بورسعيد » من حيث أن السمسمية وأغانيها صاحبت أداء العمل أثناء حفر القناة ، وتطورت هذه الأغانى وكلماتها على يد « البمبوطية » وهم الذين أرتبط عملهم بحركة الميناء واستحدثوا الآلة المناسبة التى تتلاءم مع الكلمات التى يرددونها ، وكانت هذه الآلة هى السمسمية . ومن ثمة أطلق على الأغانى التى تصاحبها أغانى السمسمية .

وتناول الأستاذ / فيصل ابراهيم التميمى رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية فن الطنبورة بقطر : ويرى أن هذا الفن قادم من أدغال أفريقيا كما أشار الى أن آلة الطنبورة تختلف اختلافا كليا عن آلة السمسمية وهما لايتشابهان الا فى الشكل فقط . وتحدث عن الآلات الأخرى المصاحبة للطنبورة مثل المنجوز ، وهو : عبارة عن حوافر الماعز مثبتة على قطعة من القماش تلف حول وسط الراقص وتصدر أصواتا ايقاعية . هذا بالاضافة الى الطبول المصاحبة للطنبورة . كما تحدث عن الألوان الغنائية للطنبورة التى تبدأ عادة بما يسمى بالتهليلة .

وفى ختام حديثه تحدث عن تطوير الفنون الشعبية ، ويرى بصدد ذلك أن أى عبث أو خدش بالتراث بحجة التطوير عملية ممقوتة لأنها تجنى على أحاسيس ومشاعر منأبدع هذا الفن وأبتكره.

كما تحدث الأستاذ / على الأسدى مسئول الفرقة اليمنية للفنون الشعبية ملقيا الضوء على بعض جوانب الفن الشعبى فى اليمن ، فتحدث عن آلة الطمبورة واسمها المحلى«الطمبرة»أو السمسمية الكبيرة والتى يطلقون عليها فى بعض الأحيان **« أم السماسم »** . وقال أن هذه الآلة آلة ايقاعية صندوقها المصوت **« القدح »** ، وهو عبارة عن تجويف مشدود عليه قطعة من جلد الحيوان ، وأوتار هذه الآلة تصنع من أمعاء الحيوان ، وتشد على العمود العلوى للآلة والذى يسمى **« الفرمان »**. أما العمودان الجانبيان فيسمى كل منهما«الدجلان». وأن هذه الآلة لها مفهومها الموسيقى الذى لا يحدد هويتها وخصائصها فقط ، بل الحركة أيضا ، التى تميل الى الملامح الأسطورية . وأشار الى أن هذه الآلة وفنونها تتشابه كثيرا مع فنون السواحل المجاورة فى آسيا وأفريقيا .

كما أشار أيضا الى أحد ألوان الموسيقى والغناء الشعبى اليمنى وهو ما يسمونه **« بالقوما »** ، وهى تقريبا تشبه ما يسمى « الوصلة » الغنائية ، ولها ملامح أولية تتمثل فى تدرج الايقاع عبر ثلاث مراحل الأولى تبدأ بطيئة وتسمىالتسعة ، ثم يتصاعد الايقاع الى المرحلة الثانية والتى تسمى « الوسطى » ، ثم يتصاعد ليصل الى الذروة حيث تسمى هذه المرحلة « السارع » . ويؤدى هذا اللون بمصاحبة آلة وترية تسمى « الطربى » الصنعائى وآلة نقر ناعمة تسمى « الصحن » ، وأشار أيضا الى أن الكلمات الشعبية اليمنية تسمى الشعر الحميني .

وفى ختام المهرجان صدر عن الندوة التوصيات التالية :

توصيات الندوة

فى اطار المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية الذى أقامته الهيئة العامة لقصور الثقافة ومحافظة بورسعيد فى الفترة من ١٢ حتى ١٨ / ديسمبر ١٩٩١ والذى خصص لفنون آلة السمسمية فقد انعقدت الندوة العلمية حول فنون الآلة ونظائرها فى مصر والأقطار العربية . وهى

الندوة التى تمثل فعالية أساسية من فعاليات المهرجان ·

وعلى مدار أربع جلسات أولها يوم السبت ١٤ ديسمبر ١٩٩١ ، وآخرها يوم الثلاثاء ١٧ ديسمبر ١٩٩١ ناقشت الندوة أربع عشرة ورقة بحث توفر على اعدادها الخبراء والباحثون المصريون والعرب (قطر ـ اليمن) وقد تناولت هذه الأوراق فنون آلة السمسمية ونظائرها من مختلف الجوانب : التاريخية والاجتماعية والجمالية والتقنية ·

ولئن كان النقاش العلمى الخلاق قد أثرى المجادلات والموضوعات والمحاور التى اتجهت البحوث الى تناولها ، فان النماذج التطبيقية التى قدمتها بعض الفرق خلال انعقاد الندوة (فرقة اليمن) فضلا عن فعالية العروض الحية للفرق المشاركة فى المهرجان كل ذلك قد ضاعف من اثراء الندوة وحيويتها ·

واذ يحرص أعضاء الندوة على أن يؤكدوا على أهمية عقدها سنويا كدعامة رئيسية من دعامات هذا المهرجان فانه ليطيب لهم أن يتوجهوا بالشكر العميق للهيئة العامة لقصور الثقافة ، ولمحافظة بور سعيد على المبادرة فى اقامة هذا المهرجان وندوته العلمية فلسفة وتوجها ، تخصيصا بما حققه المهرجان من اتاحة هذه العروض المتنوعة وتنظيما ، وبما حققه المهرجان من اتاحة هذه العروض المتنوعة لفنون هذه الآلة الشعبية الأصيلة والثرية لجماهير بورسعيد الذى ابتهج منهم الفؤاد ـ بلا شك ـ لتلقى هذه الفنون من خلال مبدعيها من مصر والأقطار العربية ، واستعادوا ذكريات نضال هذه المدينة الباسلة · وبما أتاحه المهرجان فى الوقت نفسه للباحثين من فرصة ثمينة للتعرف على المزيد من تجليات فنونه آلة السمسمية ونظائرها ، والمطابقة بين دراساتهم وبين الشواهد الفنية الشاخصة فى حيوية العرض الجماهيرى الحى الذى تجلى ساطعا عرضا ونقاشا وتعقيبا وتدقيقا فى اطار من الموضوعية والاخلاص · ومن ثم فان أعضاء الندوة يشيدون بتجرد العلم وموضوعيته فى هذا المهرجان ويرجون له استمرار التفوق واضطراد تميز الاداء فنا وعلما ويخلصون الى التوصيات التالية :

أولا : التأكيد على مبدأ سيادة الجمع العلمى المنضبط لعناصر موضوعات الثقافة الشعبية المصرية (تراثا ومأثورا) من خلال المؤسسات المتخصصة ومن بينها المراكز الاقليمية لجمع التراث الشعبى والتى تتضمنها خطط الهيئة العامة لقصور الثقافة فى اطار مشروع أطلس الفلكلور المصرى الذى تتصدى الهيئة لاعداده ·

ثانيا : ضرورة دعم الاهتمام العلمى بجمع وتوثيق وتصنيف ودراسة التراث والمأثور الفنى والاجتماعى لآلة السمسمية ونظائرها فى منطقة القناة وغيرها ، وايلاء اهتمام خاص بتراث (القومة) فى منطقة القناة بما يتيح استخلاص هذا التراث الثرى والدال عن صدور وذواكر حفظته ابرازا للروح الوطنى ، على أن تتضافر جهود المؤسسات المختلفة (الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ أكاديمية الفنون ـ الادارة المحلية ـ ·· ألخ) لتحقيق هذه الغاية النبيلة ·

ثالثا : مد جسور التعاون والتضافر بين المؤسسات المصرية المعنية بجمع ودراسة الثقافة الشعبية (تراثا ومأثورا) ، وبين نظائرها فى الأقطار العربية الشقيقة تحقيقا لتبادل الخبرات العلمية وتوحيد أساليب الجمع والتصنيف والدراسة فى هذا المجال الهام الذى يؤكد وحدة الشعب العربى ·

رابعا : دعوة جامعة قناة السويس وكليات التربية النوعية الى تضمين برامجها التعليمية مادة الفنون الشعبية التى تبدعها المنطقة وفى مقدمتها فنون آلة السمسمية ترسيخا للأصول الفنية المصرية فى تربية الشباب وتعليمه ووصله بأصوله الثقافية والفنية ·

خامسا : اتخاذ التدابير الكفيلة بالحفاظ على آلة السمسمية ونظائرها فى صورتها الأصيلة وتكوين فرق متميزة لأداء فنون هذه الآلة على النحو الذى يحافظ على أصالتها ·

سادسا : عقد حلقات بحث متخصصة لدراسة توحيد مفاهيم ومصطلحات الموسيقى الشعبية وتجديد أساليب جمع الموسيقى الشعبية عزفا وغناء وآلات واختيار اسلوب التدوين المناسب ·

سابعا : العمل على استخلاص القواعد الأساسية لأداء آلة السمسمية ونظائرها فى اطار

منهج علمى متكامل على النحو الذى يتيح تعليم وتدريب أجيال من العازفين والمؤدين لفنون السمسمية من خلال دورات تدريبية منتظمة بفروع الهيئة العامة لقصور الثقافة بمحافظات القناة وغيرها من المحافظات التى تمثل هذه الآلة ونظائرها مظهرا من مظاهر فنونها الشعبية .

ثامنا : العمل على سرعة اصدار الدليل العلمى لجمع الموسيقى الشعبية ومن بينها فنون السمسمية وهو الدليل الذى يجرى اعداده فى اطار مشروع اطلس الفولكلور المصرى .

تاسعا : تخصيص أقسام مستقلة فى متاحف التراث والمأثور الشعبى القائمة أو التى تقام فى محافظات القناة .

عاشرا : العمل على اعداد دليل يتضمن أسماء المؤدين الشعبيين المتميزين من عازفى الآلات الموسيقية الشعبية ومن بينها آلة السمسمية ونظائرها استنادا الى جهود الباحثين المتخصصين فى الكشف عن هؤلاء المبدعين ووضع معايير فنية دقيقة لقياس التميز .

الحادى عشر : دراسة اختيار الأعمال المتميزة من فنون آلة السمسمية ونظائرها وطبعها على شرائط كاسيت وطرحها للتداول الجماهير بما يتيح تحقيق انتشار هذه الفنون وتذوقها .

الثانى عشر : توجيه الفرق التى تستلهم الفنون الشعبية الى استخدام الآلات الموسيقية الشعبية لمصاحبة عروضها الفنية تأكيدا لشعبية مصاد الفنون الحركية التى تقدمها هذه الفرق .

الثالث عشر : الدعوة الى الاهتمام بتعليم عزف الآلات الموسيقية الشعبية فى المعاهد الموسيقية المتخصصة .

الرابع عشر : دعوة أجهزة الاعلام المرئية والمسموعة الى الاهتمام بتقديم الفنون الشعبية بتجلياتها المختلفة من خلال برامج مدروسة على أسس علمية وفنية دقيقة بما يبرز دور هذه الفنون فى التعبير عن خصوصية الوجدان المصر والعربى .

الخامس عشر : البدء من الآن فى الاعداد للندوة العلمية الخاصة بفنون آلة الربابة ضمن أعمال المهرجان الدولى الثانى للموسيقى الشعب والمقرر عقده بمحافظة أسيوط بما يتيح اعداد المزيد من البحوث المتعمقة حول فنون هذه الآلة الشعبية .

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 .

دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١

مصطفى شعبان جاد

حفلت الدراسات الفولكلورية خلال العام الماضى بتنوع نسبى سواء فى اختيار موضوع الدراسة او تحديد المكان الذى تم فيه جمع المادة ميدانيا • وفى هذا الاطار نلاحظ عددا من الأطروحات العلمية التى تمت مناقشتها فى هذا المجال •

فى مجال اختيار الموضوع نجد أن هذه الأطروحات تعرض أصحابها لموضوعات الموسيقى الشعبية وفن التعبير الحركى (الرقص الشعبى) ثم الأدب الشعبى (الحكاية الشعبية) وموضوع دورة الحياة ، وأخيرا موضوع استلهام الحكاية الشعبية (ألف ليلة وليلة) فى المسرح •

أما بالنسبة لميادين الدراسة فنلاحظ أنها متنوعة بشكل ملحوظ على خريطة مصر من أقصى الشمال الى أقصى الجنوب ، فى مجتمعات مرسى مطروح ورشيد (مدينة رشيد ـ قرية البرج) ثم منطقة الدلتا والشرقية والمنوفية (قرية كفر الأكرم) • ثم القاهرة ، وبالنسبة للجنوب تبرز مجتمعات أسوان والنوبة (الفاديجا ـ الكنوز) ، مما يشير الى أن منطقة الوجه البحرى كان لها النصيب الأوفر من البحث والدراسة •

وقبل أن نتعرض لهذه الدراسات أود الاشارة هنا الى ملاحظة أخرى جديرة بالذكر ، وهى اشتراك أستاذنا الجليل **الأستاذ صفوت كمال فى ست رسائل منها ، وهو امر له دلالته فى تحديد القيمة العلمية الرفيعة لهذه الأبحاث ، كما يشير ايضا للجهد المتواصل من قبل أستاذنا فى النهوض بالدراسات الفولكلورية فى مصر والعمل على تاصيلها بالمناهج العلمية الحديثة ، وثمة دلالة** أخرى لاشتراك الأستاذ صفوت فى هذه الدراسات مشرفا ومناقشا وهى أنه صاحب منهج علمى خاص فى تناول موضوعات الابداع الشعبى المصرى كظاهرات فولكلورية لها واقعها فى تكوين بنية الثقافة المصرية والعربية ، فضلا عن خبراته الميدانية التى لايمكن حصرها سواء فى مصر أو فى المنطقة العربية •

محمد عمران (المعهد العالى للفنون الشعبية)

الثابت والمتغير فى الانشاد الدينى ، دراسة مقارنة بين التقليدى والمستحدث فى الأداء الموسيقى الفولكلورى • ـ القاهرة : م • عمران ، ١٩٩١ ـ ٣١٧ ص ، ٣٠ سم •

يشتمل على كشاف • ـ (أطروحة ماجستير)

وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من :

أ • د صفوت كمال مشرفا

أ • د ايزيس فتح الله مشرفا

أ • د احمد شمس الدين الحجاجى مناقشا

أ • د لندا فتح الله مناقشا

تناولت هذه الدراسة موضوعا من الموضوعات التى احتلت مكانا بارزا فى الابداع الشعبى

المصرى سواء المرتبط بالكلمة أو المرتبط بالأداء الموسيقى ، وهو « الانشاد الدينى » وتعود مكانة هذه الدراسة بين الدراسات الفولكلورية فى مصر الى عاملين مهمين ، الأول : أنها تناولت الجانب الموسيقى فى الانشاد الدينى فى مصر بدءا من سياقه التاريخى ثم علاقة المنشد بالجمهور ومرورا بالنشأة الفنية للمنشد وتكوين محفوظة وانتهاءا بالانشاد الدينى فى ضوء تغير القيم الموسيقية (الاجتماعية والثقافية) ورصد مظاهر هذا التغير ، مع التدوين الموسيقى لمقاطع من الانشاد الدينى فى أكثر من ستين مناسبة وطريقة أداء وطبيعة حكى · الثانى : أن القائم بهذه الدراسة واحد من الباحثين فى مجال الموسيقى الشعبية الذى جعل الميدان أساسا صلبا للوقوف على جماليات الموسيقى الشعبية ودراستها وتحليلها وتصنيفها ، فضلا عن كونه واحدا من الباحثين الذين أثمرهم مركز دراسات الفنون الشعبية الذى تقوم وظيفته الأساسية على جمع وتصنيف وتحليل المادة الفولكلورية ·

ويمهد الباحث محمد عمران فى بداية رسالته لمفهوم الانشاد الدينى قائلا : « تطلق تسمية انشاد دينى على نوع من الغناء تأتى منظوماته الشعرية وصيغه الأدبية فى اطار الموضوعات الدينية ، مثل المدائح النبوية والابتهالات والتسابيح والتهليل والتكبير والموالد ··· الخ كما عرف كنوع من الغناء يرتبط بفئة من المؤدين اشتهروا باسم المنشدين وأن أولئك المنشدين ارتبط نشاطهم الموسيقى بمجالات أداء وبمناسبات اصطبغت جميعها بصبغة دينية · والواقع أن الشائع من مفاهيم حول استخدام المصطلح هو أن الانشاد الدينى مصطلح فنى قائم بذاته بين المصطلحات الفنية وبين التسميات العديدة التى تطلق على الأنواع الموسيقية ، وفضلا عن ذلك ينظر الى الغناء الذى يندرج تحت تسمية « الانشاد الدينى » على أنه يحمل من الخصائص الفنية ما يجعله متميزا عن سائر الأنواع الغنائية الأخرى » · وينهى الباحث هذا التعريف بتساؤل : هل هناك انشاد غير دينى فى مقابل انشاد دينى ؟ ثم يجول بنا فى رحلة داخل المصطلح للتعرف على كنهه من النواحى اللغوية والأدبية والموسيقية ، فيستقر على مفهوم الانشاد الدينى من واقع العمل الميدانى المرتبط بالمصادر المدونة وذلك من حيث الوظيفة التى يؤديها ، ثم من ناحية الأداء الموسيقى داخل وخارج المساجد ، لينتهى الى ما أطلق عليه بـ « **الانشاد الدينى الفولكلورى** » ليشير الى أنه يختلف تماما عما سبق ذكره ، اذ أن له عدة عناصر تميزه يمكن تحديدها عن طريق رصد الشكل الموسيقى المكون له والمحتوى الموسيقى ـ أى شكل التكوين اللحنى الذى يميز شكل الجملة اللحنية ـ ثم طريقة الأداء الفولكلورية التى تحكمها التقاليد المرتبطة بنشأة المنشد الفنية ، ثم الأدوات والآلات الموسيقية المصاحبة للمنشد الشعبى ، وأخيرا المؤدى ·

هذا التمهيد يعد مدخلا مهما لفهم الرسالة التى يريد الباحث توصيلها ، وحتى يكون هناك معيار للمصطلحات والمفاهيم التى تناولها منذ البداية · وقد حرص على اختيار المناطق التى تمكنه من جمع مادته وتحليلها بعناية وفى هذا يقول : « ·· وحرصا على التحقق مما ترمى اليه المقارنة بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة فى الانشاد ، روعى أن تمثل مادة الدراسة مناطق ثقافية ذات تقاليد فنية واجتماعية متجانسة الى حد ما ، أى الحصول على مادة موسيقية تنتمى الى تقاليد فنية متشابهة وذلك لضمان ربط أسباب الثبات والتغير (فى هذه المادة) بمؤثرات فنية واجتماعية بعينها·

ويبدأ الباحث بعد ذلك فى عرض رسالته **بالباب الأول الذى خصصه للانشاد الدينى فى سياقه التاريخى (فى أربعة فصول)** حيث اهتم فى الفصل الأول بتسجيل الخلفية التاريخية للانشاد الدينى منذ الحضارة المصرية القديمة ـ داخل المعبد ـ ثم الكنيسة القبطية حتى دخول العرب مصر فبين دور الولاة فى موقفهم من الموسيقى والانشاد حتى ظهور الانشاد الدينى الفولكلورى ، ثم انتقل فى الفصل الثانى ـ الاهتمام بالانشاد الدينى فى الدراسات المعاصرة ـ لعرض الدراسات المعاصرة التى تناولت موضوع الانشاد والموسيقى الدينية ، وتناول فى الفصل الثالث الانشاد الدينى فى المناسبات الدينية

الاحتفالية على مدار العام مع دراسة مقارنة لما كان يؤدى فى الماضى وما أصبح عليه الانشاد الدينى المعاصر ، ثم مقـــارنة أخـــرى لما كان يؤدى فى المناسبات غير الدينية قديما وحديثا ٠

أما الباب الثانى فقد أفرده الباحث لدراسة « وضع المنشد » وقسمه أيضا الى أربعة فصول ، تناول فيها علاقة المنشـــد بالجمهور وأثر المكانة الاجتماعية والدينية على هذه العلاقه ، ثم المنشد التقليدى القديم ، حيث حدد الباحث المعايير التى يمكن الأخذ بها لرصد مفهومى القـدم والمعاصرة للانشاد الدينى الفولكلورى من ناحية والمنشدين من ناحية أخرى ٠ ثم انتقل بنا الباحث الى المنشد الجديد (المعاصر) ووضـــــعه الفنى والآلات الموسيقية التى يستخدمها وطريقته فى الاستهلال والختام ٠ ومناسبات الأداء المختلفـــة ، ويختم الباحث هذا الباب بالتعرض لموضـــوع « **الابداع الفـــردى والمأثـــور الجمعى** » حيث عرض لثلاثة نماذج غنائية مختلفة للقصص الدينى بأداء ثلاثة من المنشدين لكل منهم طريقته المميزة فى الأداء ليقف بذلك على قدرة المنشد الابداعية والتميز الشخصى له ، فضـــلا عن دور الوجدان الجمعى المتلقى لهذا الفن وبمـــا يمثله من ذوق عـــام ، ويسجل الأستاذ عمران هذه الملاحظـــة بقوله « ٠٠ على الرغم من أن الجمهور ينظر الى المنشد على أنه متخصص فيما يقدمه له ، فان هذه النظرة لا توقف دورا مهما اعتاد الجمهـــور أن يلعبه ، وهو المساهمة الفعليـــة فى عمليـــة الابداع ، أى مشاركة المؤدى المنشد ، فيما يجريه من تفسير وتعديل أثناء الأداء » ٠

أما الباب الثالث والأخير فقد ركز فيه الباحث على « أثر المتغيرات » وقسمه كسابقيه الى أربعـــة فصول ، بدأها « بالنشأة الفنية للمنشد وتكوين محفوظة » وتناول فى هذا الفصل المعارف الثقافية للمنشد القديم ونظـيره فى الوقت الحاضر ، ثم انتقل لدراسة « **الجمهور والتقاليد المرعيـــة** » حيث سجل الباحث ديناميكية العلاقة بين سلوك جمهور الانشاد أثناء عملية الاستماع والدور الفنى الابداعى للمنشد ٠ وتلى ذلك عرضا لتغير القيم الموسيقية فى ضوء التغير الاجتماعى والثقافى ٠ ويشير الباحث الى هذه الظاهرة بقوله : « لم يتأثر المنشد بما حدث من تغيرات أدت الى اعتماده على التسجيلات التجارية فحسب ، وانما تأثر أيضا بالانجازات التكنولوجية فى مجال الصـــوت فقد أصبح من المعتاد الآن أن يستخدم المنشد مكبرات الصوت الحديثـــة (الاستريو) فى مجـــالات الانشاد ، كالموالد وحفلات العرس ٠٠ الخ وأصبح من المعتاد أن يتقبل الجمهور الأصـــوات المرتفعة والضخمة التى تصـــدر بواسطة هذه الأجهزة الحديثة التى أصبحت منتشرة الآن فى المنـــازل والمحلات العامة ، ولاسيما أنهـــا تحسن صوت المؤدى ٠ فى هذا الاطار أصبح من المعتاد أيضا أن نجد عازفا فى فرقة المنشـــد يثبت ميكرفونا صغيرا فى آلته ، يعمل على هذه الأجهزة الصوتية الضخمة ٠ والجدير بالذكر ، أن هذا الاستخدام (الأخير) أدى الى بروز دور العازف والى حرصه على اختيار الألحان المناسبة ، والى حرصه أيضا على سلامة الأداء » ٠

ويختم الباحث رسالته بفصل تناول فيه مظاهر التغير التى لحقت بموسـيقى الانشـــاد الدينى الفولكلورى من خلال ثمان نقاط : **المحفوظ الفنى الأدبى ومظاهـــره / المستوى التقنى والمعـــرفة الموسيقية لدى المنشد / طرق الأداء ـ الأساليب / مناسبات الأداء / الأدوات والآلات الموســـيقية / الأوزان الايقاعية والضروب / الشكل الموسيقى / المحتوى الموسيقى** ٠ وقد رصـد الباحث فى هذا الفصل العناصر الثابتة فى مقابل العناصر المتغيرة منها موضحا الدوافع التى أدت الى هذا التغير ٠ وعلى سبيل المثال نجده يرصد العناصر المتغيرة فى الشكل الموسـيقى العـــام للانشاد الدينى الشعبى ٠ **فالشكل الموســـيقى العـام المرتبط بالقصة** ، قد تغير نتيجة للتغير الذى لحق بشكل « **وحدة الأداء** » ٠ فقد أضيف اليها قسم ثالث هو « **السرد** » وأصبح تكوين الوحدة يأتى على النحو التـــالى :

وحـــدة :

القسم الأول : (الموال)
القسم الثانى : (الغناء الموزون الموقع) ٠
القسم الثالث : (السرد)

ولم يقف الشكل الموسيقى « للقصة » عند تغير الوحدة الى الشكل المبين وانما يلجأ المنشدون المعاصرون الى اجراء تقسيمات فرعية لكل قسم من الأقسام الثلاثة التى تتكون منها الوحدة ، أى أن كل قسم من الأقسام الثلاثة يتفرع منه أقسام فرعية ومماثلة فى ترتيبها للترتيب الأكبر المبين فى الوحدة · فاذا كان التقسيم الفرعى يبدأ بالرد فلابد أن يليه أداء فى شكل الموال ، ثم يليه أداء فى شكل الغناء الموزون الموقع ، ثم أداء بطريقة السرد ·· وهكذا » ·

وألحق الباحث بدراسته عدة ملاحق خصص الأول منها للمقابلات الميدانية مع الرواة ، ثم ثبت ببيانات الرواة · أما الملحق الثالث فقد أفرده الباحث لدليل العمل الميدانى الذى وضعه واستعان به‌فى جمع مادته ، ويحوى أكثر من مائة سؤال حول الموضوع ، ويعد اضافة مهمة فى مجال العمل الميدانى لموسيقى الانشاد ، ثم ملحق أدرج فيه ثبتا بالمصطلحات والتعابير الفنية الواردة بالدراسة ، ويشتمل على أكثر من ثمانين مصطلح من الممكن أن يكونوا نواة لعمل قاموس للانشاد الدينى والموسيقى المرتبطة به ·

★★★

سهير أسعد طلعت (المعهد العالى للنقد الفنى)

أغانى الزواج فى النوبة ، دراسة تحليلية · ـ القاهرة : س · طلعت ، ١٩٩١

٣٥٧ ص ، ٣٥ سم · (أطروحة دكتوراه) ·

وقد قام بالاشراف على هذه الدراسة :

أ · د عواطف عبد الكريم ، أ · صفوت كمال ،
أ · مرجريت توت · وتشكلت لجنة المناقشة
أ · د · اكرام مطر ، أ · د مارتاروى ·
والحكم من أ · د عواطف عبد الكريم ،

وقد ركزت الباحثة فى هذه الرسالة على الجانب الاثنوميوزوكولوجى للأغنية النوبية ، وتتألف رسالتها من أربعة فصول ، عرضت الباحثة فى الفصل الأول لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته ، حيث تؤكد على ضرورة الكشف عن وظيفة الموسيقى ومدى ارتباطها بالسلوك من حيث أنه تفاعل اجتماعى ونشاط ابداعى . وذلك من خلال دراسة الممارسات الموسيقية والمنهج المتبع فى تعليمها وطبيعة الارتجال ، فضلا عن رواد الحفل فى مجتمع الدراسة · وقد ركزت الباحثة موضوعها على مجتمع النوبة (الفاديجا ـ الكنوز) بما يمثله هذا المجتمع من ثقافة تميزه بخصائص معينة ·

وقد توسلت الباحثة بالمنهج الوصفى التحليلى مستخدمة أدوات البحث الميدانى لجمع مادتها عن طريق الاستبيان · وتفرد الباحثة الفصل الثانى من دراستها لتاريخ النوبة وموقعها الجغرافى ، مركزة على عادات وتقاليد الزواج فى مناطق : الفاديجا والكنوز والعرب ، حيث تعرض لأغانى وموسيقى الزواج فيها ورواد الغناء بها فضلا عن الآلات الموسيقية المستخدمة فى العزف ·

ثم تنتقل الباحثة سهير أسعد بعد ذلك الى الجانب التطبيقى فى الدراسة حيث تناولت ـ فى الفصل الثالث ـ تدوين وتحليل الأغانى الموسيقية التى قامت بجمعها من منطقة البحث المشار اليها ، ثم تختم دراستها بالنتائج التى توصلت لها حيث صنفتها الى نتائج تتعلق بالايقاعات / المساحة الصوتية / التكوين الموسيقى / الشكل البنائى / بدايات الألحان ونهاياتها / المسار اللحنى / وظيفة الأغنية / الآلات الموسيقية ·

وقد أفردت الباحثة ثلاثة ملاحق لرسالتها استوعب الأول فهرسا تحليليا للأغانى ، والثانى لاستبيان جمع المادة ، بينما انفرد الملحق الثالث لبيان الرواة ·

سمير جابر (المعهد العالى للفنون الشعبية)

الرقص الشعبى والتدوين · ـ القاهرة : س · جابر ، ١٩٩١ · ص ، ٣٥ سم · (أطروحة ماجستير » يشتمل على كشاف ·

وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من :

أ · د عليـاء شكرى ـ مشرفا ·

أ · د ماجدة عز ـ مشرفا ·

أ . د عصمت يحيى ـ مناقشا .

أ . صفوت كمال ـ مناقشا .

وتأتى دراسة سمير جابر الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية لتحتل مكان الريادة فى مجال تدوين وتصنيف وتحليل الرقص الشعبى المصرى بمنهج علمى دقيق يقوم فى الأساس الأول على خبرة الباحث الميدانية على مدى أكثر من ثلاثين عاما ، منذ بدأ العمل بمركز دراسات الفنون الشعبية بقسم الرقص الشعبى . ومن هنا تأتى القيمة العلمية لهذه الرسالة .

ويسجل الباحث فى مقدمة رسالته أهمية دراسة الموضوع بقوله : « تمثل قضية الاهتمام بفوننا الحركية ـ أو ما أطلق عليه الرقص الشعبى ـ جمعا وتصنيفا ودراسة ، واحدة من القضايا المثيرة فى مجال دراسات التراث الشعبى فى مصر ، فقد تعرضت فنوننا الحركية لكثير من الآراء والتصورات التى أدت الى غير قليل من الخلط خاصة بين المادة الميدانية وبين استلهام هذه المادة وتقديمها فى عروض على المسرح أو من خلال وسائل العرض المختلفة ، وقد امتد أثر هذا الخلط الى جمهور المتعلمين الذين يصعب عليهم بطبيعة الحال التفريق العلمى بين هذين النوعين اللذين ربما يتفقان فى التسمية ولكنهما فى الحقيقة يختلفان فى الطبيعة والوظيفة . وفى ضوء هذه المشكلة تجىء أهمية التناول العلمى لتراثنا الحركى ، وتحقيق مثل هذا الهدف يقتضى نظرة جادة لأدوات التعامل لهذا التراث بدءا من الجمع وسائله وانتهاءا بالتحليل والتصنيف » .

وقد توقف الباحث أمام ظاهرة حركية لها أهميتها من حيث الانتشار الفولكلورى وهى ظاهرة « الكف » واتخذها اطارا موضوعيا لبحثه، حيث قام فى المرحلة الاستطلاعية من الدراسة بتتبع ميدانى لها فى أكثر من منطقة ثقافية وفق ما تسمح به ظروف العمل الميدانى ، فضلا عن المادة المتاحة بمركز دراسات الفنون الشعبية ـ والتى قام الباحث بجمع الجزء الأوفر منها ـ وبدأ بعد ذلك فى تتبع الظاهرة وملاحظة تنوعها فى كل بيئة على حدة كى يستقر على الاطار الجغرافى الذى يستوعب بحثه .

فالباحث فى مجال الرقص الشعبى تقتضى طبيعة عمله الميدانى أن **ينظر لهذه الرقصة أو تلك فى اطار سياقها الاجتماعى والثقافى** ، وهو ما انتبه اليه سمير جابر منذ البداية ، حيث اختار اطارا جغرافيا ثقافيا يتمثل فى ثلاث مناطق من ثلاث محافظات (الشرقية / مطروح / أسوان) ، وتوغل فى أعماقها وبيئاتها الشعبية مستبعدا العواصم التى اشتهرت بشدة الاختلاط والتنوع ، وبذلك يكون قد حقق هدفا مهما فى دراسته وهو الوقوف على ثلاث مناطق ثقافية ومتباينة جغرافيا ، فالأولى فى الشمال الشرقى من المعمورة ، بينما تقع الثانية فى الشمال الغربى على حين تتوغل الثالثة فى أقصى الجنوب .

ويعرض الباحث لقضية مهمة فى دراسته وهى قصور التحليل المورفولوجى للرقصات الشعبية فى الحصول على نتائج وأحكام دقيقة لهذه الرقصة أو تلك ، وهو ما أوقع الباحثين والمستلهمين للرقصات الشعبية فى عدة أخطاء كان من أبرزها الحكم على بعض الرقصات الشعبية المنتشرة فى مصر ومنها رقصة الكف ـ موضوع البحث ـ بأنها ذات طبيعة متشابهة ومتكررة ، وعليه فانه لاتوجد فروق واضحة بين سامر الدحية عند عرب الشرق وسامر الحجالة لدى الغرب ، فالتشكيل فيهما واحد وهو عبارة عن صف من الرجال يدقون الكف ويغنون ويتمايلون حتى تدخل عليهم امرأة ينشأ بينها وبين الصف حوارا حركيا . ويعلق الباحث على هذه الآراء بقوله : « ان مثل هذا الحكم الخاطىء لايجىء الا نتيجة نظرة خارجية تقف عند حدود الشكل دون استقصاء للظاهرة وتتبع لشواهدها تتبعا ميدانيا دقيقا من ناحية ، ومن ناحية أخرى دون تحليل وحداتها الحركية Motifs وهو أمر بالغ الأهمية ولكنه غائب عن دراساتنا للفنون الحركية لافتقاده أداة علمية وهى التدوين » .

وتدوين الحركة هو الوسيلة التى يمكن عن طريقها الكشف عن الاختلاف بين الوحدات الحركية لكل رقصة ، الأمر الذى لايمكن الوقوف عليه بالعين المجردة ، أو التوسل بالمنهج المورفولوجى. وهذه الحقيقة العلمية انتبه اليها الباحث من خلال

خبرته على مدى سنوات طويلة سواء فى الجمع الميدانى أو من خلال قيامه بتصميم الرقصات والتدريب عليها مستلهما ما أتاحه له العمل الميدانى من خبرة · فضلا عن دراسته بدولة المجر عام ١٩٧١ حيث اطلع على طريقة التدوين الشهيرة Labanotation نسبة للعالم المجرى « فان رودولف لابان » ومتابعة تطبيقاتها المختلفة فى أوربا وما توفر له من الدراسات والبحوث المنشورة ، والمؤتمرات العلمية التى عقدت حولها · الأمر الذى جعل الباحث يتخذ هذه الوسيلة منهجا فى دراسته لتحليل رقصة الكف فى المناطق الثلاث ·

جاءت الدراسة فى ثلاثة فصول مهدلها الباحث بعرض لمشكلة البحث والاجراءات المنهجية المتبعة فيه ، وأعقب ذلك مباشرة الفصل الأول بعنوان « الاطار النظرى والمنهجى للدراسة » حيث تعرض لمشكلة البحث مؤكدا على أن الرقصات الشعبية المصرية رغم ما يتم عرضه باسمها فى المناسبات القومية فانها لاتزال غير معروفة على خريطه الثقافة المصرية بما فيها من تنوع وثراء فنى ، الأمر الذى يحتاج لاستعداد خاص من قبل الباحث الذى يخوض هذا المجال فضلا عن الوقوف على منهج علمى محكم للاستعانة به فى عمليات الجمع والرصد والتحليل والتصنيف والأرشفة والأطلس · ثم بدأ الباحث فى عرض منهج وأدوات الدراسة وكيفية اضافة التدوين كأداة جديدة فى المنهج ، فضلا عن تقسيم الرقصة الى أجزاء ثم مراحل ثم جمل وصولا الى الوحدات الحركية المكونة للعمل · وقد أفرد الباحث فى هذا الفصل جزءا خاصا شرح فيه تجربته فى عمل دليل الدراسة الميدانية ، حيث جمع الأسئلة الخاصة بالرقصات الشعبية وصنفها بحيث تستوعب جوانبا متعددة ومتصلة اتصالا مباشرا بالرقصة الشعبية · وختم الباحث هذا الفصل بالحديث عن « **اساليب التحليل والتفسير** » حيث عالج فيه أهمية الرقص للانسان بوصفه أقدم وسائل التعبير ·

وقد استوعب الفصل الثانى موضوع « **الرقص الشعبى وتصنيفه طبقا لمناطق البحث** » بدأه الباحث بمقدمة تاريخية للرقص الشعبى فى مصر منذ العصر الفرعونى مرورا بالعصر القبطى ثم الاسلامى ومنتهيا بالعصر الحديث ليتناول بعد ذلك الاطار الجغرافى حيث قدم عرضا جغرافيا مصحوبا بالخرائط التوضيحية لمناطق البحث الثلاث مبرزا من خلالها الملامح الجغرافية والسكانية بالقدر الذى تفيد منه الدراسة · واختتم الباحث هذا الفصل بالتعرض لمشكلات تصنيف الرقص الشعبى ، فنجده يقدم « تصنيفا اجرائيا للمفردات المستخدمة مما يتصل برقصات الكف فى المناطق الثلاث كما قدم تصنيفا للرقصات موضوع البحث وفق التشكيلات الفنية مرة ووفق توزيعات الممارسين مرة أخرى · وزود التصنيف الأخير بخريطة لتوزيع رقصات الكف فى مصر » مما أصبغ على الدراسة طبيعة أطلسية توضح انتشار الرقصة وتنوع حركاتها ، وأشار الباحث فى نهاية الفصل لمثال يبين أهمية التصنيف وفق الوظيفة ·

أما الفصل الثالث وهو بعنوان « **التطبيقات الميدانية باستخدام التدوين على مناطق البحث** » ، فقد تناول الباحث فى بدايته مشكلة تدوين الفن الحركى وأهميته ثم استعرض فى مسحة تاريخية محاولات التدوين منذ القرن الميلادى الأول حتى قيام « لابان » بوضع قواعد التدوين الحركى عام ١٩٢٨ · وقد قام الباحث بشرح أسس طريقة لابان موضحا اياها بالرسوم التوضيحية ·

يلى ذلك جانب مهم فى الدراسة وهو بيان كيفية **استخراج الموتيفات الأساسية** ، حيث أوضح الباحث مفهوم الوحدة الحركية ومكوناتها ، وأهمية الوحدة الحركية فى تركيب الرقصة وقيمتها الحركية وأنواعها ، فضلا عما يصاحب الرقصة من عناصر ايقاعية ولحنية والمصاحبة المركبة ، ويعلق الباحث على هذا الجزء بقوله : « تضمن هذا الجانب أهم غايات البحث وهو تقديم تطبيقات للتدوين الحركى أجراها الباحث على رقصات ممثلة لمناطق البحث ، فثمة تدوينات لرقصات الكف حيث قام الباحث بتحليل الجانب الحركى للسامر عند عرب الغرب الى وحداته الحركية الأساسية مدونا كل وحدة حركية على حده ، والأمر نفسه بالنسبة للسامر عند عرب الشرق ثم رقصة الكف لدى عرب الجعافرة بأسوان » ·

وأنهى الباحث دراسته بتقديم استخلاص

للوحدات الحركية الأساسية التى توصل لها وقام بتطبيقها على رقصتين للكف احداهما من عرب الغرب والأخرى من عرب الشرق للمقارنة بينهما على النحو الذى يكشف عن طبيعة التنوع داخل النوع الواحد وهو أمر لايتيحه الا التدوين ٠

وقد نهج الباحث المنهج الذى يتبعه الباحثون فى مجال الفولكلور ، حيث ألحق فى نهاية الدراسة ثبتا بالمؤدين والرواة الذين جمع منهم مادته ، كما قدم كشافا للمصطلحات الفنية التى حوت الدراسة ـ وهى اضافة تحسب للباحث ـ ثم فهرسا لأشكال الخرائط والرسوم التوضيحية٠ وبهذه الدراسة القيمة نستطيع القول بأن البحث العلمى فى مجال الرقص الشعبى فى مصر قد بدأ خطواته الأولى على أساس منهجى سليم ، ليفسح الطريق بعد ذلك للدراسات الجادة فى هذا المجال الذى أرسى قواعده دارس يجمع بين شخصية الباحث من ناحية وشخصية المبدع من ناحية أخرى ٠

مرسى السيد مرسى (كلية الآداب ـ الزقازيق)

القصة والحكاية والحدوته الشعبية فى محافظة الشرقية : دراسة ميدانية وفنية ٠ ـ الزقازيق : م ٠ مرسى ، ١٩٩١ ٠ (أطروحة دكتوراه) ٠

وتشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :

أ ٠ د ٠ محمود ذهنى ـ مشرفا ٠

أ ٠ د ٠ علياء شكرى ـ مناقشا ٠

أ ٠ صفوت كمال ـ مناقشا ٠

وتندرج هذه الدراسة ضمن دراسات الأدب الشعبى التى عالجت موضوع « **الحكاية الشعبية** » وان كانت تتميز بأن صاحبها الاستاذ مرسى السيد قد فرق بين ثلاثة أنواع من الحكى هى القصة والحكاية والحدوتة ٠

وتنقسم الدراسة الى مقدمة ومدخلين وثلاثة أبواب فضلا عن ملحقين وخاتمة عرض فيها الباحث لنتائج دراسته ٠ وقد أفرد فى المدخل الأول لتاريخ محافظة الشرقية فى العصور المختلفة وكذا جغرافيتها والمراكز الادارية الملحقة بها ٠ أما المدخل الثانى فقد عرض فيه لماهية القصة والحكاية والحدوته من خلال أصول كل منها والفروق الجوهرية بين الأنواع الثلاث ٠

وخصص الباحث الباب الأول من رسالته لتجربته الميدانية فى جمع نصوص القصص والحكايات والحواديت الشعبية من خلال زوايا ثلاث : طرق العمل الميدانى ـ الاستبيان الميدانى ـ الأداء : أساليبه ومناسباته وتقاليده ٠ أما الباب الثانى فقد عرض فيه الباحث للنصوص الميدانية التى جمعها حيث صنفها لخمسة أنواع : القصة الدينية/ القصة الاجتماعية/ الحواديت الشعبية/ قصص وحكايات المغامرة / النكت والنوادر والحكايات المرحة ٠ وقد رصد الباحث فى هذا الباب كما كبيرا من النصوص متعرضا للموتيفات التى تضمها كل قصة أو حكاية أو حدوته ، موثقا مادته ببطاقات للموضوع وأخرى للرواة ٠

ويحمل الباب الثالث عنوان : « **الدراسة الفنية** » ، وقد تناوله الباحث من خلال ثمانية اتجاهات وهى : الظواهر الفنية فى القصة والحكاية والحدوته الشعبية ، ثم فنية الأداء الغنائى فى القصة ثم دراسة مصادر النصوص فالعوامل المؤثرة فيها ٠ كما عرض الباحث لشخصيات كل من القصة والحكاية والحدوتة ومضامين كل منها ٠ ومكانة التاريخ من هذه الأنواع الثلاثة ٠ ثم يختم هذا الباب بتتبع العلاقة بين القصص الشعبى بصفة عامة ، والقصص الادبى ٠

وختم الباحث رسالته بمجموعة من النتائج كان من أهمها تصنيفه لأنواع المؤدين الشعبيين بمحافظة الشرقية ، وأنواع القصص التى يؤديها الرواة سواء المحترفين منهم أو غير المحترفين ٠

سعد محمد فرج (المعهد العالى للنقد الفنى)

أثر ألف ليلة وليلة فى المسرح المصرى المعاصر ٠ ـ القاهرة : س ٠ فرج ، ١٩٩١ ٠

١٩٦ ص ، ٣٥ سم (أطروحة ماجستير)

وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :

أ ٠ د ٠ نبيل راغب ـ مشرفا ٠

أ ٠ د ٠ صلاح منصور ـ مناقشا ٠

أ ٠ د ٠ نهاد صليحة ـ مناقشا ٠

وهذه الدراسة لا تصنف ضمن الدراسات الفولكلورية ، ولكنها تدرج ضمن الدراسات النقدية للأعمال الفنية التى استلهمت موضوعات الفولكلور فى ابداع فنى جديد وتتضمن الرسالة هذا المعنى حيث تعرض الباحث لأثر حكايات ألف ليلة فى المسرح المصرى ٠

والرسالة تتألف من ثلاثة فصول ٠٠ قسمها الباحث الى ثلاثة أنواع من المسرح وهى : مسرح الفودفيل ـ المسرح الفكرى ـ مسرح الفانتازيا ٠ حيث شرح تأثر الأنماط الثلاثة بحكايات ألف ليلة وليلة ٠ وانتخب عدة نماذج من النصوص المسرحية فى مصر على ضوء هذا التصنيف ، حيث اختار للنموذج الأول نصوصا من مسرح أبو خليل القبانى ، واختار للنموذج الثانى النصوص : شهرزاد لتوفيق الحكيم ـ شهريار لعزيز أباظة ـ سر شهرزاد لعلى أحمد باكثير ، ثم مسرحية شهر زاد لرشاد رشدى ٠

أما النمط الثالث وهو مسرح الفانتازيا فقد طبقه على مسرحيات الفريد فرج : حلاق بغداد ـ على جناح التبريزى ـ بقبق الكسلان ، ثم لعبة الزمن لنعمان عاشور ، وقد سجل الباحث تأثر هذه المسرحيات بألف ليلة وليلة عن طريق كشف العلاقة بين النص المسرحى والحكاية الشعبية فى الليالى وكيفية الاستلهام منها ٠

مرفت العشماوى (كلية الآداب ـ الاسكندرية)

دورة الحياة عند الفرد ، دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد ٠ ـ

الاسكندرية : م ٠ العشماوى ، ١٩٩١

٤٥٥ ص ، ٣٥ سم (أطروحة دكتوراه) ٠

وقد شكلت لجنة المناقشة والحكم من :

أ ٠ د ٠ محمد عبده محجوب ـ مشرفا ٠

أ ٠ د ٠ فاروق مصطفى ـ مناقشا ٠

أ ٠ صفوت كمال ـ مناقشا ٠

وتتعرض هذه الدراسة لموضوع دورة الحياة ، وما يشمله من المراحل أو التقسيمات الرئيسية الثلاث : الميلاد ـ الزواج ـ الوفاة ٠

وعلى الرغم من اتساع الموضوع وضخامته ، فان الباحثة آثرت الخوض فيه مختارة منطقة ساحلية قريبة منها وهى « مجتمع رشيد » ٠

وسجلت الباحثة مرفت العشماوى فى مقدمة دراستها مفهوم دورة الحياة لدى علماء الاجتماع والانثروبولوجى والأديان ، ثم توسعت نسبيا فى شرح المصطلح لدى عالم الفولكلور الفرنسى « آرنولد فان جنب » ويتضح من قراءة الرسالة من الصفحة الأولى حتى نهايتها أن الباحثة مستوعبة تماما لنظرية « فان جنب » الخاصة بطقوس العبور Rites of Passag وما يصاحب هذه الطقوس التى صنفها الى ثلاثة مراحل وهى شعائر الانفصال والشعائر الهامشية ثم شعائر الاندماج أو الدخول أو التجميع ، وتذهب نظرية فان جنب الى أن حياة أى فرد من الأفراد داخل أى مجتمع من المجتمعات هى عبارة عن سلسلة من الانتقال والعبور من مرحلة عمرية الى مرحلة عمرية أخرى ، ومن منصب ومكانة الى منصب ومكانة أخرى ٠ وتخلص الباحثة من هذا العرض لتوضح لنا ماهية دراستها بقولها : « سوف نركز فى هذا البحث على تلك المراحل الانتقالية التى ينتقل من خلالها الأفراد عبر دورة الحياة من الحمل الى الميلاد الى الطفولة والبلوغ فالزواج ثم الوفاة وما يصاحبها من عادات وتقاليد وشعائر واحتفالات » ٠

وقد استعانت الباحثة بعدة مناهج فى جمع وتحليل مادتها وهى المنهج الوصفى التحليلى والمنهج المقارن والمنهج التاريخى مبينة أهمية هذه المناهج فى البحث ٠ وتتألف الدراسة من ستة فصول ، بدأتها الباحثة بالمفهومات النظرية ومجال الدراسة الميدانية حيث تناولت العادات والتقاليد الشعبية / الشعائر والطقوس ووظيفتها / نظرية شعائر المرور لفان جنب ٠ ثم أوضحت فى مجال الدراسة الميدانية بعض المقاييس العامة التى تميز بين الريف والحضر ، حيث طبقت دراستها على مجتمع قروى (قرية البرج) ، ثم مجتمع ريفى حضرى أو مدينة غير صناعية (مدينة رشيد) ٠ وخصصت الباحثة الفصل الثانى بأكمله

للدراسات السابقة المتصلة بموضوعها وهى ثلاث دراسات : دراسة شابرول فى عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين ، ودراسة وليم لين المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ثم دراسة بلاكمان عن فلاحى الصعيد ٠

وقامت الباحثة بدءا من الفصل الثالث حتى الفصل السادس بتقسيم موضوعات الدراسة الى أربع مراحل تمثل فى مجملها مراحل دورة الحياة على الوجه التالى : الحمل والميلاد ـ والطفولة والبلوغ ـ الزواج ـ الوفاة ٠ مستعرضة للعادات والتقاليد المرتبطة بكل مرحلة ورصد شعائر العبور والانتقال بها ، فضلا عن تصنيف كل مرحلة على حدة الى تصنيفات عامة وما يتبعها من مراحل فرعية ، ففى العادات المرتبطة بالحمل والميلاد على سبيل المثال نجدها مصنفة الى خمسة موضوعات : الحمل / الانفصال فى الحمل والميلاد / المرحلة التمهيدية / شعائر ومراحل الاندماج / شعائر الاندماج للطفل ٠ ولكل مرحلة تفريعاتها المرتبطة بها ، فالمرحلة التمهيدية تصنفها الباحثة الى أحد عشر موضوعا : الأعراض التى تميز فترة الحمل / التعليمات والتوجيهات التى تتلقاها الحامل / اهتمام الأمهات بملابس الطفل / الطقوس والعادات التى تهدف الى تسهيل الولادة / النظام الغذائى للأم / المشيمة والحبل السرى / بعض الأخطار التى تتعرض لها الأم بعد الولادة (المشاهرة) / أساليب الوقاية والعلاج / الأخطار المحيطة بالطفل بعد الولادة ٠

وكذا الحال بالنسبة للمراحل الثلاث الأخرى، مما يؤكد على دراية الباحثة بموضوعها وتعمقها فيه ٠ ثم تنتقل بنا الى العادات والتقاليد المرتبطة بالطفولة والبلوغ فتظهر عدة موضوعات على درجة كبيرة من الأهمية مثل : العادات المرتبطة بالرضاعة والفطام وشعائر التكريس والختان ٠ وشعائر التكريس عبارة عن ممارسات وطقوس منظمة لادماج المراهقين فى الحياة الاجتماعية ومن أبرز هذه الشعائر ختان الفتيان والفتيات ، حيث تشير الباحثة الى أن « شعيرة الختان وعاداته بالنسبة للأولاد تعتبر احدى ملامح شعائر التكريس الممهدة للدخول فى مرحلة البلوغ فى بعض المجتمعات ، بينما هى عملية اجتماعية مرتبطة بمرحلة الطفولة فى مجتمعات أخرى والدليل على ذلك تباين سن الختان فى المجتمعات المختلفة » وتؤكد الدراسة الميدانية فى المجتمعين القروى / الحضرى برشيد ـ كما تشير الباحثة ـ أن « اجراء هذه العملية يتم للأولاد منذ اليوم السابع للميلاد وحتى سن العاشرة وهم يعتقدون أنه كلما تم التبكير فى القيام بها ، كان هذا أفضل من الناحية العضوية ٠ أو على حد تعبيرهم « العيل بعد العملية دى ينصح ويفور » ٠

وانتقلت الباحثة بعد ذلك الى المرحلة الثالثة وهى « الزواج » فعرضت من خلاله لموضوعات ثلاث : الخطبة ـ عقد القران ـ الزواج والشعائر والطقوس وهى تحرص فى كل جزئية من الدراسة على تسجيل هذه العادة أو تلك فى مجتمع قروى (قرية البرج) وآخر حضرى (مدينة رشيد) للاستفادة بالمنهج المقارن لمعرفة ما اذا كان للاتصال الريفى الحضرى تأثيرا على تشابه عادات وتقاليد دورة الحياة ٠ وعلى سبيل المثال نجدها ترصد احدى شعائر الزواج المرتبطة بالعروس قائلة : « لكى تنتقل الفتاة الى عالم النساء تحرص الأم الريفية أو الجدة فى هذه الليلة على القيام باعداد عجين « الحلاوة » التى تستخدم لازالة الشعر الزائد ٠ وتقوم الفتاة بمساعدة شقيقتها أو أى سيدة كبيرة فى السن بازالة شعر الأبط والعانة ، كما تحضر الماشطة أيضا ، واذا كان الغرض الظاهر من مجيئها يتمثل فى اعداد الحناء ، الا أن الغرض الكامن هو مساعدة العروس وتلقينها بعض المعلومات الخاصة بالزواج وطريقة فض البكارة ، وكيفية التطهير بعد حدوث الاتصال الجنسى ، وتنصحها بعدم الخوف والاجفال حتى تتم هذه العملية بسهولة ٠

أما بالنسبة للفتاة فى المجتمع الحضرى فتقوم الخالة أو العمة أو الشقيقة الكبرى بنصحها ومساعدتها على ازالة الشعر الزائد من المناطق الظاهرة ٠ أما فى المناطق الداخلية فهم يقومون فقط بتوجيهها بينما تقوم هى بنفسها بازالته ٠ وهذا العمل يعد تعبيرا رمزيا عن دخولها الى مرتبة النساء ، فان هذه العملية تتم لأول مرة ٠

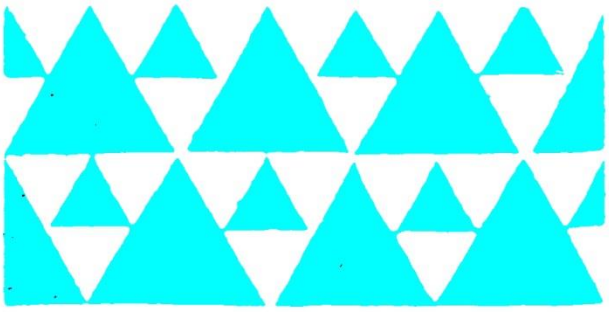
وهكذا نجد الباحثة تقف عند تفاصيل كل مرحلة على أساس انها تقود الى ما بعدها ، فالخطبة هى الطريق المؤدى للزواج ، وملامح شعائر الانفصال والجانب التعويضى والرموز

الاقتصادية المرتبطة بالزواج تتمثل فى المهـــر ، كما تعد الدموع التى تذرف عند زواج الأبنـاء أحد ملامح شـعائر الانفصال ، ويدخـل فى هذا الاطار عملية فض البكارة باعتبارها تتضمن قطع الأشياء ـ عند فان جنب ـ حيث تنتقل الفتاة من العذرية الى عالم النساء ، باستعداد طقوسى تشترك فيه الجماعة كما أوضحت الباحثـــة فى الفقـرة السابقة .

وتختم الباحثة دراستها بالتعرض لآخر مراحل دورة الحياة عند الانسان وهى « الوفاة » حيث تتناول ماهيـــة الوفاة ، ثم وظيفة الشـــعائر والعادات والتقاليد المرتبطة به فضلا عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية ثم القيم والشعائر الدينية والمعتقدات الشعبية المتعلقة بهذه المرحلة ، وفى كل جزئيـــة من هذه المراحل ـ كمـــا فى باقى الرسالة ـ تطبق الباحثة المنهج التاريخى فى تتبع الظاهرة فى مصر القديمـــة وصلتهـا بالطقوس الفرعونية للوقوف على ملامح التغير فيها .

كما تستفيد الباحثة بالمنهج الوصفى التحليل فى عرض العادات والتقاليد المرتبطـة بالوفاة ، فترصد الأيام التى يستوجب فيها زيارة المتوفى والعادات المرتبطـــة بالزيارة من مأكل ومشرب وتلاوة ورحمة ثم العلاقة بأسرة المتوفى .. كما تناولت فى نهاية الدراسة موضوعا شائكا ومثيرا وهو فصل أرواح وأشباح الموتى عن عالم الأحياء ، حيث تؤكد الدراسة الميدانية على وجود الشعائر والأساليب الوقائية والدفاعية والمعتقدات الشعبية لتحقيق هذا الغرض ، وهى تعد ضمن شـــعائر الانفصال التى تهدف الى فصل روح المتوفى عن عالم الأحياء ، وتسوق لنا الباحثة مثالا يوضـح هذه العملية بقولها : « توجـــد بعض المعتقدات الشعبية المتعلقة بطلوع الروح ، منها لجوء المجتمع الحضرى الى تقطير الماء المحلى بالســـكر فى فـم المريض لتسهيل خـــروج الروح فى كثير مـن الأحيان . بينما يعتقد أفراد المجتمع القروى أن تقطير الماء بورقة شجر خضراء يؤدى نفس المهمة . ويعتقد القرويون أن البخيل لاتخـرج روحه من جســـده الا اذا وضعت بعض النقود أو الحـلى الذهبية فى يديه » .

وتنتهى الدراسة بعرض الباحثة لخاتمة تلخص فيهـا بحثهـــا ، ثم النتائج التى توصلت اليها الدراسة فى المراحـل الأربع ، ثم خصصت فى آخر الدراسة ملحقا لعرض دليل العمل الميدانى الذى استعانت به فى جمع مادتهـــا ، ثم ملحقا بالخرائط والصـــور التى التقطتها الباحثـة من ميدان الدراسة « مجتمع رشيد » .



الموت .. والمأثورات الشعبية

أحلام أبو زيد رزق

فى اطار دراسات المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون منح الباحث سميح شعلان درجة الماجستير بتقدير ممتاز عن دراسته الأكاديمية عن الموت والمأثورات الشعبية دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم بمحافظة المنوفية . وتقع الرسالة فى ٣٨١ صفحة من القطع الكبيرة .

وتتالف الرسالة من خمسة أبواب ، ركز الباحث **فى الباب الأول على الاجراءات المنهجية للبحث ومجتمع الدراسة** ، حيث سجل فروض الدراسة والأسس التى تم عليها اختيار مجتمع البحث بقوله « لجأت الدراسة الى اختيار قرية كفر الأكرم بمحافظة المنوفية ، كمجتمع تجرى عليه الدراسة الميدانية ، وذلك انطلاقا من محاولة اختبار الفرض الذى يذهب الى قدرة المجتمعات الريفية على الاحتفاظ بسمات الثقافة الشعبية أكثر من المجتمعات الحضرية ، باعتبارها أكثر تعرضا للتغير عن المجتمعات الريفية » ، وسجل الباحث أيضا المناهج التى اعتمد عليها فى جمع مادته الميدانية حيث « لجأت الدراسة الى الاستعانة بعدة مناهج أسهمت جميعا فى اثراء الجمع الميدانى وتحليل المادة الميدانية وهى : المنهج الفولكلورى والمنهج الأنثروبولوجى ومنهج دراسة المجتمع المحلى والمنهج الايكولوجى، ومنهج دراسة الحالة» . وأفرد الباحث فى هذا الباب جزءا مهما من اختبار دليل العمل الميدانى معتمدا على ما جاء بكتاب « الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية » المشتمل على دليل دورة الحياة .

وانتقل الباحث فى الفصل الثانى من هذا الباب للحديث عن **مجتمع الدراسة من حيث الموقع وايكولوجية القرية والخدمات الملحقة بها والنشاط الاقتصادى للسكان وخصائصهم ثم علاقة القرية بالمجتمع الخارجى .**

وتناول الباحث فى الباب الثانى « **الاحتفالات الجنائزية بقرية كفر الأكرم** » حيث بدأ الباب بفصل بعنوان « العلامات التى تنبىء بوقوع الموت » مشيرا الى أن هناك أربع علامات : **الأحلام** / سلوك الأحياء المنبىء بوفاتهم / سلوك بعض الحيوانات والطيور / رموز النباتات المنبىء بالموت . ورموز أخرى مثل (**تقدير الآجال فى ليلة النصف من شعبان**) وهو اعتقاد سائد مفادة « كل انسان يستطيع معرفة مصيرة خلال العام الذى يبدأ بليلة النصف من شعبان وينتهى بحلول موعده من العام التالى ، وذلك بأن يصعد كل فرد الى سطح بيته فى هذه الليلة ، ويختار قالبا من الطوب يكون باسمه ، ويضعه منتصبا فى مكان يعرفه فوق سطح البيت وعندما يستيقظون فى الصباح يصعد كل منهم ليرى حال قالبة ، فمن

وجد قالبه مازال منتصبا فهذا يعني أنه لن يموت هذا العام ، ومن وجد قالبه قد وقع فيعد هذا نذيرا بموته » ٠

وينتقل بنا الباحث بدءا من الفصل الخامس الى كل ما يتعلق بممارسات الجماعة الشعبية بعد حدوث الوفاة ، وقد حرص الباحث على تسجيل هذه الممارسات بدقة تبعا لزمن حدوثها ، فبعد الوفاة تبدأ عملية التجهيز لدفن الميت من شراء الكفن ومستلزمات الغسل ، وتجهيز الدار والدوار والقبر ، ثم غسل الميت وما تتضمنه هذه الممارسة من عادات مرتبطة بالشخص القائم بالغسل والأدوات التي يستخدمها ، ثم عملية الغسل نفسها وموقف الجماعة الشعبية من مخلفات الغسل، حيث أظهرت الدراسة الميدانية على حد قول الباحث : قدرتها على علاج العقم ٠ ومن الجدير بالملاحظة انتشار ذلك الاعتقاد بين مختلف أبناء القرية ، حيث يتخطى حدود الطبقة والتعليم والمهن أو غير ذلك أما عن كيفية استخدام الغسل لعلاج عقم النساء فيشير بعض الاخباريين الى استخدام الليفة والصابونة المتخلفين عن الغسل كبديل لليفة والصابونة العادية في حالة الاستحمام » ٠

ويتبع مرحلة الغسل مرحلة التكفين وما يشمل من تلبيس الكفن وارتباط عدد أدراجه ونوع قماشه بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها المتوفى ، واختلاف كفن الرجال عن النساء ، خاصة بالنسبة للطبقات العليا ، فضلا عما يدور حول الكفن من معتقدات ، ويشير الباحث الى هذه النقطة بقوله « يذهب البعض الى أنه يمكن شفاء المريض من الحمى عن طريق وضع خيط بمقاس المريض داخل كفن الميت ، ويرمي الاعتقاد الى أنه حينما يجف بدن الميت في قبره تنتهي الحمى في جسد المريض » ٠

وينهي الباحث هذا الباب بفصل عن الدفن موضحا فيه : **النعش ومكملاته** ، ويقصد بها : الفرشة وهي حصير مجدول مضافا اليه « لحاف » كما في الطبقات العليا ، ثم « الغطاء » الذي يغطى به النعش وله مواصفات خاصة من حيث نوع القماش والرسوم والكتابات التي تكتب عليه ، وأخيرا « المخدة » ، وهي أيضا من مكملات النعش ٠

وبعد الانتهاء من الحديث عن الميت يبدأ الباحث في الباب الثالث في رصد مظاهر الاحتفالات الجنائزية ، ويفرد ثلاثة فصول لهذه الاحتفالات قسمها لثلاث مراحل : العزاء ، زيارة القبور والرحمة ، الحداد ٠ ويتضمن العزاء مجموعة من العادات منها : العزاء على القبر ـ التجهيز للمأتم ـ المأتم (نظام تلقي العزاء ، نظام دخول المعزين واستقبالهم ـ قارؤ (القرآن ـ استضافة المعزين)

أما الباب الرابع فقد خصصه الباحث للحديث عن بناء القبر وأشكال البناء وزخرفته وطلائه والرخامة التي تسجل عليها بيانات المتوفى مسبوقة بآيات قرآنية تهدف عادة للتمني بدخول الميت جنات النعيم ، وقد ألحق الباحث في ثنايا هذا الباب مجموعة من الصور الفوتوغرافية لأشكال القبور ٠

ويختم الباحث دراسته بالباب الخامس تحت عنوان « أدب المناسبة » ويتعرض فيه للعديد والمعددة وطريقة أدائها ، ثم يسرد نماذج من العديد تشير الى أنها تختلف باختلاف نوع المتوفى فهناك عديد اليتامى وعديد الأرملة على زوجها وعديد الصبية وعديد الأم ٠٠٠ الخ ٠ لكل منها نصوصها

وينتقل الباحث بعد ذلك للحديث عن الندب والندابة ووقت الندب ورصد بعض نصوص الندب، حيث سجل مدى التشابه بينها وبين البكائيات ٠

ثم أنهى الباحث رسالته بخاتمة سجل فيها نتائج الدراسة وأهم النتائج التي حصل عليها من منظور مستقبلي ، ومن بينها احتفاظ بعض مفردات الظاهرة « بالقدرة على الثبات في مقابل التغيرات الناشئة في المجتمع ، وذلك لكونها تؤدي وظيفة ثابتة غير متغيرة ، ومنها الارتفاع ببناء القبر والاهتمام المتنامي به من خلال اعادة طلائه وتثبيت الرخامة به ، بالاضافة لأهمية ليلة المأتم وتلقي العزاء في التأكيد على العلاقات بين الأفراد ٠

er makes three suggestions concerning the developmnt of tourism in Egypt : establishing a Nubian Touristic Village ; building a Floating Hotel characterizing Nubia ; and establishing an open-air museum for Old Nubia.

Mr. Ibrahim Kamel Ahmed deals with «Dracula», revealing the roots of this horrific character on both levels : the real and the superstitious one. The writer tells us about «Prince Vlad Dracula» who ruled Transylvania in 15th and 16th centuries — shedding light on this horrific personality and terrible history. Mr. Ibrahim also deals with the folk beliefs spread among the primitive shepherds in the Transylvanian Alps, where the rite of «Blood-sucking» is prevalent, and where many stories are repeated about people who turned into wolves, and about the «blood-sucker» who walks at night around in search of that precious liquid — the source of life : blood.

Mr. Hatem Tawfiq presents a questionnaire-project set under the supervision of Prof. Safwat Kamal to study «Qaragoz» (the most popular folk puppet-show in Arabic countries), hoping that other researchers else where would cooperate in collecting documented material about the Qaragoz, due to its importance as a symbol of folk creativity in folk-drama.

Next, This Issue includes a study by Mr. Faisal Ibrahim Al-Tamimi, the director of the Qatari National Folk Dance Troup. The study is about «**El-Simsimiya**» (the traditional Arabic lyre) in Qatar, dealing with the origins of this instrument, its nature and its relation to the Egyptian «Simsimiya» (Egyptian tyre). The study points out the difference between both instruments in size, voice, ways and occasions of performing etc.

...Then, Mr Al.Tamimi describes other accompanying instruments to «El-Simsimiya» in Qatar as well as well as songs, dances and costumes. The study ends with the writer's opinion of developing folklore. He believes that any minor changes under the name of the development of folklore are not accepted.

In the «**Folklore Library**», **Mr. Sayed Gad** offers a translation of a part of a book «**Nubians in Egypt**», which is a valuable study of Nubian architecture written by the Suiss architect Horst Garetz. The study includes descriptions. photographs and drawings of the patterns of Nubian architecture in South and Northern Nubia.

The translation introduces the book reviewing its content and stressing its importance as a unique document of the Nubian life-style and civilization.

It was with deepest sorrow that This Issue, being in print, received the sad news of Mr. Gad's death. The Board of the Magazine, therefore, expresses its condolences to Mr. Gad's family and readers. ...

In the «**Folklore Tour**», **Mr. Nashaat Hanna reports the events of «The First International Festival of Folk Music .. the Arts of El-Simsimiya», held by the General Organization of the Culture Palaces in Port Said in the period of 12-18 December 1991. Mr. Hanna points the seminars held and the recommendations of the Fastival.**

... **Mr. Moustafa Shaaban Gad presents a review of a number of dissertations which have been approved during the year 1991.**

Mrs. Ahlam Abou Zeid presents a review of the MA. Thesis by Samieh Sha'lan submitted at the High Institute of Folklore entitled «Death and Folklore. A Field-work Study in the Village of Kafr El-Akram, the Governorate of Mounofeya.»

Presenting this brief review of the dissertations, we aim at shedding light on the efforts done in the domain of folklore by the Academy of Arts as well as various faculties at Egyptian Universities. We also hope that a comprehensive bibliography would be published related to the Egyptian academic studies specialized in the different branches of Egyptian and Arabic folklore.

Prof. El-Haggagi discusses the role of the prophecy in transfering the hero from the realm of an ordinary human being to a mythical one : from the realistic to the mythical. Neither the hero nor anyone else could ever prevent the prophecy from being realized.

* * *

This article is to be continued in the following Issue.

Mr. Ibrahim Hilmi writes about «The Ceremony of the Appearance of the Crescent of the Holy Month of Ramadan», presenting a historical account of the custom of expecting the birth of Ramadan crescent from the beginnings of Islam up till the present. The celebrations of this night are not only restricted to Cairo, but the celebration in some Egyptian villages remain very similar to the description presented by Edward William Lane in his book **The Acocunts of the Manners and Customs of Modern Egyptians**. ...

Next, **Mr. Samieh Shalaan prerents a study on «El Messaharati»** (the man whose job is to awake people to have their last meal before sunrise before starting ot fast). It is based on field work in Port Said. The writer describes the relationship between «El Messaharati» and his clients, comparing that of Cairo in the past to the one in Port said today. The article includes various saying and calls used by El Messaharati in waking his clients before dawn. The study begins with a brief historical introduction and ends with a conclusion summerizing the results of the study.

Mr. Mohammed El-Shal presents a translation of Abdullah Ankawi's «The Pilgrimage to Mecca in the Mamluk times». At that time Cairo and Damascus were both the centres at which pilgrims gathered from all over the Mameluk empire and the Islamic World on their way to Mecca. The Pilgrimage Caravans received special attention, and the role of «Al-Mahmal» grew rapidly as a symbol of pilgrimage.

* * *

Mr. Mohamed Fathi El-Senousi presents an interesting interview with the plastic artist Effat Nagi about her brother Mohammed Nagi. Consequently all the different opinions concerning Mohamed Nagi's paintings and his scholarships abroad have been clarified.

Mr. El-Senousi's article includes a translation of Nagi's speech in the Conference of Folklore held in Prague (Czechoslovakia) 7-13 October 1928. This speech reveals Nagi's interest and appreciation of folklore, and his awareness of its importance as well as function in the cultural, artistic and social life.

About the eminent sculptor Mahmoud Moukhtar, Mr. Mohammed Al-Mahdi writes «With the Centennial Anniversary of Mahmoud Moukhtar the Pioneer of Arabic Sculpture». Mr. Al-Mahdi exposes Moukhtar's mastery in understanding the past and the present, moulding them together and thus producing abstract lines whose melodies come from the past, rhythms from the present and whose harmony is the outcome of the experience of modern art.

Mr. Al-Mahdi presents a brief biography of Moukhtar ; from his birth, early life, scholarship to France, tnd his career until his tragic death at the age of forty-three.

Next, Mr. Gawdat Abdel Hameed Youssef writes about «Folklore and Tourism .. An Artirtic Vision .. from Old Nubia». The article has been inspired by a tourist whom the writer met on his way from Luxor to Cairo in mid-1991. The tourist said that she had missed the Egyptian spirit, architecture, furniture, costumes and cuisine. She wondered why Egyptians insist on providing their tourists in Egypt with an almost European life : neither completely European nor Egyptian.

Mr. Gawdat based his article on her question about the Character of Nubia. The writer mentions the efforts exerted by the international architect Hassan Fathi in the 1940s and his establishing « New Quarn' — a village representing Nubian architecture. The writ-

THIS ISSUE

This Issue includes numerous studies related to various fields of folk creation in literature, plastic arts and drama, as well as patterns of the implementation of some folk elements in the contemporary national plastic arts movement as represented in the works of Mahmoud Moukhtar and Mohamed Nagi. This Issue also reviews the First International Festival of Folk-Music, held in Port Said and 'organized' by The General Organization of Culture Palaces. Moreover, it presents a number of studies dealing with the Egyptian folklore.

This Issue opens with an article by Prof. Safwat Kamal entitled «Academic Studies ... Where To ??!» Prof. Kamal states that the last decade has witnessed quite a number of academic studies dealing with aspects of folklore and Folk-art in various branches of the life of society. These studies have been supervised by prominent professors, as required for degrees in Arts or Social Studies in the faculties of Arts, Fine-Arts, Applied-Arts, Physical Education and Art Education, as well as the various institutes of the Academy of Arts in Egypt. The majority of these dissertations have not been published yet. Moreover, these studies have not been appropriately made use of, despite the efforts put into them. The importance of these studies lies in the fact that they can be used in cultural and economic planning etc., as they truly reveal the main constituents of the intellectual structure and potentials of the Egyptian peopl.

Prof. Kamal mentions examples of These dissertations and poses suggestions for making use of them for the sake of development of the society. He opens this problem for further discussion.

Prof. Mahmoud El-Nabawi El-Shal writes about «The Care to Folklore and Its Protection», offering some suggestions concerning the protection of the Egyptian folklore, enabling it to apply its role in today's society. Prof. El-Shal accompanies each suggestion with an explanation of its importance, requirements and application.

Next, **Prof. Ahmed Shams El-Din El-Haggagi presents a study entitled « The Prophecy or the Fate of the Hero in the folk Sirat».** Prof. El-Haggagi stresses the fact that thert is no Arabic Folk-Sirat hero whose birth is not predestined by a «Prophecy» - With the exception of **Al-Zaher Beibars**, in whose case the prophecy comes after his being kidnapped and sold away, rather than being prior to his birth. The prophecy comes during his sickness when he was enslaved ; to save him from his suffering and to lead him into a stage of heroism, or a moment of rebirth.

The prophecy does not belong exclusively to Arabic Folk-Sirat, but has been known in World Folk Literatures, and has played an important role in their narrative structure, as in the case of the prophecy of Oedipus and that of Achilles heel . . etc.

- **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 وأوربا ١٢ دولارا .

- **المراســـلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة . تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .

A Quarterly Magazine, 35-36

Issued by : General Egyptian Book Organization, Cairo.

January - June 1992

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. Samah El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع

١٩٩٢/٦٢٨٣

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE