الفنون الشعبيّة

العدد ٣٧
سبتمبر ١٩٩٢
الثمن ١٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفني :
ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد علي مرسي

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

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

العدد ٣٧

يوليو - سبتمبر ١٩٩٢

فهرس

الموضـــوع	الصفحة
● هذا العدد	٣
● الدكتور عبد الحميد يونس فارس دراسات السير الشعبية ابراهيم حلمى	٧
● النبؤة أو قدر البطل د. أحمد شمس الدين الحجاجى	١٩
● تصنيف مواد المأثورات الشعبية صفوت كمال	٣٨
● من حكمة بابل د. عبد الغفار مكاوى	٤٣
● الأشكال التعبيرية فى المثل الشعبى د. وليد منير	٦٩
● العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الأدبى د. مرسى السيد الصباغ	٧٤
● الفنون البدائية والفنون الشعبية محمود النبوى الشال	٨٢
● التراث الشعبى المصرى فى السينما أمجد حسن منصور	٨٧
● البيت العربى وداد حامد	٩٤
● أزياء رقصة فرقة التنورة منال زغلول	١٠٤
● مكتبة الفنون الشعبية :	
ـ الفولكلور ودليل العمل الميدانى د. عبد الغنى الشال	١١٥
ـ مولد البطل فى السيرة الشعبية شمس الدين موسى	١١٧
● جولة الفنون الشعبية :	
ـ القراءة للجميع .. آفاق المستقبل د. كمال الدين حسين	١٢٠
ـ الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد مصطفى جاد شعبان	١٢٧
Traditional and Folk Idioms in Modern Egyptian Composition DR. SAMHA EL KHOLY	١٣٨
This Issue	١٤٢

العدد ٣٧ يوليو – سبتمبر ١٩٩٢

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
سمير عطوة
منال زغلول

● صورتا الغلاف :
نماذج من حركات رقص فرقة التنورة
تصوير : منال زغلول

هذا العدد

يصدر هذا العدد مع حلول الذكرى الرابعة فى ١٣/٩/ ١٩٩٢ لوفاة أستاذنا الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس مؤسس هذه المجلة وأحد الرواد العظام لحركة الفولكلور المصرية والعربية ٠

وقد تميز الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بارساء قواعد المدرسة الأدبية التاريخية فى دراسات الأدب المصرى بخاصة والعربى بعامة بتناوله السير الشعبية بين الواقع والرواية الشعبية باضافاتها الخيالية ٠ وبين التاريخ باحداثه المسجلة وسير الأبطال المدونة ٠ كما كون مدرسة متميزة من الباحثين والدارسين للمأثورات الشعبية العربية والمصرية ٠ وكشف بدراساته النقدية عن مفاهيم عديدة سائدة فى العقلية الجمعية للانسان المصرى وعن قيم البطولة والشجاعة التى تشكل وحدات الانسان العربى عبر حقب التاريخ ٠٠

كما تناولت دراساته الحكايات الشعبية والأساطير برؤية نقدية علاوة على اسهاماته المتعددة فى علم الجمال والرؤى الفنية للابداع الشعبى ٠

وأسرة المجلة اذ تحى هذه الذكرى الطيبة الثرية بكل عطاء فكرى تسأل الله ان يجزيه خير الجزاء عن ما قدمه لأمته ووطنه من معرفة وعلم ، ومثال لسلوك العالم المتواضع والأستاذ المحب لتلاميذه ومريديه ٠

وفى هذا العدد يقدم الأستاذ ابراهيم حلمى أحد تلاميذ هذا الرائد العظيم دراسة عن العطاء الثرى للرائد الراحل ٠ كاشفا فى دراسته ٠٠ « الدكتور عبد الحميد يونس٠٠فارس دراسات السير الشعبية » عن أبعاد الاضافات العميقة التى اضافها الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى دراسات المأثورات ٠

وذلك ليس من خلال دراستيه الأكاديميتين عن السيرة الشعبية الظاهر بيبرس (رسالة ماجستير ١٩٤٧) ثم السيرة الهلالية (رسالة دكتوراه ١٩٥٠) فحسب ، بل من خلال عطائه الفكرى المتواصل الذى رسخ لهذا النوع من الدراسات الانسانية فى مصر والعالم العربى ٠

وقد اختار الأستاذ ابراهيم حلمى عنوانا لدراسته يتوافق مع جهد الأستاذ الدكتور يونس فى هذا المجال وهو « فارس دراسات السير الشعبية » ٠

كما يتابع الأستاذ الدكتور احمد شمس الدين الحجاجى دراسته عن « النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية » متناولا دور الالهام ، والتنجيم ، وقراءة الرمل ، والكتب القديمة فى حياة بطل السيرة ، وتحديد مستقبله ٠

ولأن مفهوم «الالهام» له علاقته المؤكدة بعملية الابداع ، فان د ٠ الحجاجى يتوقف أمام هذا

المصطلح ، موضحا كافة جوانب استخداماته ، مؤكدا على أنه لن يستخدمه بمفهومه لدى علماء النفس ، أى فى علاقته بالخلق الفنى ، وانما كأداة من أدوات المعرفة ، تختلف عن الحلم والحدس أى أنه يستخدم الفعل « ألهم » بالمعنى الشائع له ، وهو البيان والتعريف الذى يتلقاه الانسان من غير طريق الحواس أو العقل أو الأخبار من بشر ، محددا مصدر الآلام بهذا المعنى فى السير الشعبية .

وعن « **تصنيف مواد المأثورات الشعبية** » يقدم **الأستاذ صفوت كمال ، أسلوبا لتصنيف مواد الفولكلور** ، وفيه يستخدم مصطلح الطراز على أساس أنه المصطلح الرئيس فى تصنيف مواد المأثورات الشعبية الذى يتم تحته فرز الأنماط أو الاشكال ، حيث يتم بعد ذلك فرز الوحدات المكونة للأنماط والأشكال ثم يتم بعد ذلك فرز الوحدات التى تتضمن العناصر المكونة لهذه الوحدات ثم العناصر التى تعتبر أصغر مكونات الوحدة أو النمط أو الطراز . ليندرج ذلك كله تحت الطراز الأساسى Archetype الذى يعبر عن النوع الأساسى فى المأثورات الشعبية ككل أو عن موضوع من موضوعات المأثورات الشعبية .

وبذلك يطرح الأستاذ صفوت كمال أمام الدارسين والباحثين اسلوبا محددا من أساليب دراسة المأثورات الشعبية بطريقة منهجية محددة .

يلى ذلك دراسة الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى ، « المناظرات والحكايات الخرافية على لسان الحيوان والنبات فى الأدب البابلى القديم»: مؤكدا فى البدء على أن الحكايات الخرافية على لسان الحيوان أقدم عمرا بكثير من ابن المقفع ومن ايزوبوس (ايسوب) ، ـ باعتبارهما صاحبى أشهر مجموعتين من حكايات الحيوان ، وأن مثل هذه الحكايات قد عرفت ورويت على ألسنة السومريين ، وسجل بعضها على الرقم الطينية لملوك وسلالة أور الثالثة خلال القرن الأخير من الألف الثالثة قبل الميلاد . كما عرفت اللغة الأكدية أيضا هذا النوع من الحكايات ، وشاع على ألسنة العامة والبسطاء فى العهود البابلية .

ويقدم الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى خمس حكايات هى : « **الطرفاء والنخلة** » ، « حكاية الصفصافة » ، « نيسابا والغلة » ، « الثور والحصان » و « **حكاية التعلب** » . وفى دراسته هذه يعلق ويشرح ويقارن بين النسخ المتعددة لهذه الحكايات ، بما عرف عنه من موضوعية ودقة وعمق .

يلى ذلك دراسة **الدكتور منير وليد عن«الأشكال التعبيرية فى المثل الشعبى تأمل فى خصائص الصياغة »** موضحا أن المثل هو نوع من التشبيه التمثيلى ، أو التمثيل التشبيهى ، كونه ينهض على تمثيل الشىء وتصويره ، فيما يشير ـ كما يدل لفظه ـ الى نوع من المماثلة التى تبتغى التقريب والافهام ، فتجعل من المجرد محسوسا ومن الذهنى عيانا ملموسا ، معتمدا فى ذلك على ثلاثة أبعاد فى كثير من الأحيان ، هما : المفارقة ، والجناس الصوتى (السجع) والتناسب النحوى فى الوحدة التركيبية للجملة .

ولا يفتأ الدكتور وليد منير بعد أن يكشف عن حدود هذه الأبعاد أن يتناول ظاهرة التناقض التى تجسدها الأمثال الشعبية بشكل أكثر وضوحا من أشكال التعبير الشعبى الأخرى .

بعد ذلك يتناول الدكتور مرسى السيد مرسى الصباغ « العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الأدبى » ، حيث يميز أولا بين ما يسمى بالأدب الرسمى والأدب الشعبى والعامى منتهيا الى أن الأدب الشعبى هو الأدب الذى يختاره الشعب ، ومن ثم فهو يعبر عن شعوره الجمعى ، ويؤدى له مهام الفن فى الحياة التى تبدأ بنقل التجربة الوجدانية ، وتنتهى بالتسلية والترفيه ، وفيما بينهما عدد كبير من المهام التى تتفاوت من عمل أدبى الى آخر . ثم بعد ذلك يحاول تحديد وتعريف العلاقة بين الأدبين الشعبى والحديث .

وعن العلاقة بين الفنون البدائية والفنون الشعبية يوضح الأستاذ محمود النبوى الشال بأسلوبه الأدبى الرشيق أن المقصود بالفنون البدائية هو ذلك النوع من الانتاج والتعبير الذى

أنتجه الانسان الأول (البدائى) فى العصور السحيقة ، وعبر التطور والارتقاء والمؤثرات الخاصة بهما ، وتراكم الخبرات الناجم عنهما تكونت الفنون الشعبية ببساطتها وعمقها واتجاهها نحو المنفعة ، وحفولها بالرموز ، التى قد تعود الى معتقدات متجذرة فى عمق التاريخ ·

ويقدم الأستاذ محمود الشال أنماطا متعددة من الفنون الشعبية الشائعة موضحا أثر المؤثرات البيئية والزمنية والوجدانية والوظيفية والنفعية عليها ، وكذلك منظومة القيم الخاصة بكل ثقافة من الثقافات ·

وعن « التراث الشعبى المصرى فى السينما » يقدم الأستاذ **أمجد حسن منصور** عرضا لبعض الأفلام السينمائية المصرية التى تناولت موضوعات من المواويل القصصية فى أعمال سينمائية حديثة ، باعتبار أن القصص الشعبى يعتبر مصدرا من مصادر استلهام التراث فى السينما المصرية ·

ويتناول المقال بعض الأفلام السينمائية مثل « حسن ونعيمة » و « ياسين وبهية » و « أدهم الشرقاوى » و « شفيقة ومتولى » موضحا الاختلافات فيما بينها وبين أصول هذه الأفلام من المواويل القصصية التى تحمل نفس العنوان·

كما تقدم الباحثة وداد حامد دراسة ميدانية لنمط المسكن **« البيت العربى »** عند البدو الرحل فى الساحل الشمالى الغربى من صحراء مصر الغربية · وتوضح الباحثة فى مقالها أشكال ومكونات هذا البيت العربى ·

بعد ذلك تأتى دراسة الباحثة منال زغلول عن « أزياء رقصة التنورة » وهى جزء من دراسة تقوم بها الباحثة تحت اشراف الأستاذ صفوت كمال ، مؤكدة على فكرة التواصل الثقافى الحى فى المأثور الشعبى·· تواصله مع الماضى، ومواءمته لمقتضيات الحاضر ، بحيث يظل المأثور دوما نابضا بالحياة ومعبرا عن الأصالة دون جمود أو توقف· وهو الاتجاه الفكرى فى دراسات المأثورات الشعبية الذى ينادى به ويؤكده دوما الأستاذ صفوت كمال ·

وقد حرصت الباحثة على تسجيل مختلف أشكال الأزياء التى تستخدم فى هذه اللوحة الفنية التى ارتبطت برقصة التنورة مسجلة تفاصيل هذه الأزياء بالقلم والصورة الفوتوغرافية والرسوم التوضيحية وهو بحث يتسم بالأصالة والجدة فى آن ·

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم **الأستاذ الدكتور عبد الغنى الشال عرضا تحليليا لكتاب الدكتور هانى جابر « الفولكلور ودليل العمل الميدانى ·· مدخل الى دراسة الثقافة المادية ـ الجزء الاول »** مؤكدا فى نهاية مقاله على أن هذا الكتاب يعتبر اضافة هامة للمكتبة العربية ، لاسيما من مؤلف فنان له خبرته العلمية ورؤيته الجمالية · **كما أن الكتاب يحتوى على محاور ومواد غزيرة تثرى دراسة الفن الشعبى** ، وتجعل منه ينبوعا فياضا للبحث الجاد ، والاستلهام والتذوق ، ويحدد نهجا علميا للباحثين فى ميدان الفنون الشعبية ·

كما يقدم الأستاذ شمس الدين موسى عرضا لكتاب « مولد البطل فى السيرة الشعبية » للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى · والكتاب دراسة علمية جادة لعدد من السير الشعبية العربية ، تتناول مولد البطل فى هذه السير · وهى تعد اضافة علمية الى مكتبة الفنون الشعبية ، ومرجعا هاما للباحثين والمهتمين بدراسة التراث الشعبى العربى ·

وفى « جولة الفنون الشعبية » يقدم الدكتور كمال الدين حسين عرضا لوقائع الندوة الدولية « القراءة للجميع ·· آفاق المستقبل » والتى عقدتها الشعبة المصرية للمجلس العالمى لكتب الأطفال التابعة لجمعية الرعاية المتكاملة ، وذلك بمدينة القاهرة فى الفترة من ١ ـ ٣ يونيو ١٩٩٢ ، تحت رعاية **السيدة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية ، وأشرف على اعدادها الأستاذ الدكتور سمير سرحان رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب والمنسق العام للندوة** · وقد حضر جلسات الندوة جمع غفير من رجال الدولة والمفكرين والأدباء والفنانين والمهتمين بثقافة الطفل ·

وقد تضمنت هذه الندوة العديد من الدراسات والأبحاث المعنية بالطفل وثقافته ، ومثل فيها

التراث الشعبى محورا من أهم المحاور التى تم التركيز عليها ، لما له من أهمية بهذا الصدد .

وقد اشترك فى أعمال الندوة عشرة من الخبراء الدوليين الضيوف من المجلس العالمى لكتب الأطفال بالاضافة الى مندوبى الهيئات الدولية كما شارك فى أعمال الندوة عشرة من الخبراء المصريين فى مختلف المجالات ، وقد صدر عن الهيئة المصرية العامة لنكتاب ، كتابا يشتمل على مجموعة الأبحاث المشاركة فى الندوة الدولية حول القراءة للجميع .. آفاق المستقبل باللغة العربية وآخر باللغة الانجليزية .

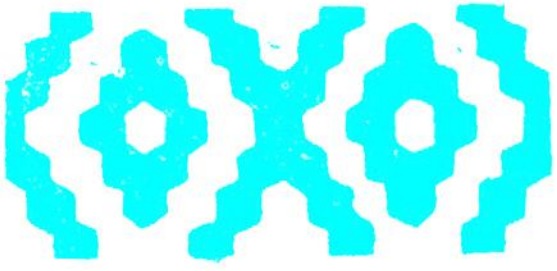
كما اشتملت جولة الفنون الشعبية على عرض لرسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث ابراهيم حسين للمعهد العالى للفنون الشعبية عن « الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد والتى اشرف عليها الأستاذة الدكتورة علياء شكرى والأستاذ صفوت كمال واشترك كل من الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى والأستاذ الدكتور حماد عبد الله حماد بالاضافة الى الأستاذين المشرفين فى تشكيل لجنة المناقشة والحكم . وقد منحت اللجنة الباحث تقدير امتياز مئنية على الجهد العلمى والفنى الذى بذله الباحث فى اعداد مادة بحثه وتوثيقها وقد قدم الأستاذ مصطفى جاد شعبان عرضا لهذه الرسالة .

وفى ختام العدد دراسة باللغة الانجليزية عن « الأساليب التقليدية والشعبية فى التأليف الموسيقى المصرى المعاصر » وهى دراسة أعدتها الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى للندوة الدولية المصرية الحديثة والتى عقدت فى لندن ١٩٩٢ . وقد تناولت الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى الجهود العلمية والفنية التى بذلت فى الموسيقى المصرية .

فقد كان التراث الموسيقى بشقيه : الشعبى والتقليدى هو العذاء الوحيد للشعب المصرى حتى مطلع القرن ، والى أن واجهته تأثيرات ثقافية خارجية زعزعت هذه المكانة أدخلت عليه مؤثرات غربية أدت لظهور فنون جديدة منها فن الأوبريت عند سيد درويش وهو الفنان الذى كانت تجديداته التاريخية مرتبطة بأغانى الفلاحين والعمال ـ وبالموشح والدور فى المجال التقليدى .

وبعد وفاته المبكرة لم يستمر هذا التيار بل امتلأت الساحة بأغانى أقل ارتباطا بالأسلوبين الشعبى والتقليدى ، وتربع على عرش الموسيقى لما يزيد على نصف قرن بعده محمد عبد الوهاب والذى لم تكن تجديداته الواسعة مرتبطة بالتراث الا فى حالات نادرة (الموال مثلا) وانتشر أسلوب المزج بين ألحان شرقية وتوزيعات هارمونية واركسترالية ، بما ينبىء بالحيرة وعدم وضوح الرؤية الثقافية .

وفى الخمسينيات وبعد ثورة ١٩٥٢، استعادت الثقافة المصرية الاعتداد بذاتها وكان كفاحها للتحرر الثقافى بحثا فى تراثها الموسيقى وظهورا للوعى به واتخذ هذا الوعى صورا منها البحث العلمى المنهجى فى التراث الشعبى ، واستلهامه هو والتراث التقليدى فى الموسيقى الجديدة التى أبدعها مؤلفو المدرسة القومية مثل أبو بكر خيرت ، ومن الجيل التالى عطية شرارة وجرانه وجمال عبد الرحيم .



الدكتور عبد الحميد يونس

فارس دراسات السير الشعبية

إبراهيم حلمى

امتشق الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قلمه فى جسارة الفرسان ، ودلف الى عالم المأثورات الشعبية الرحيب ، واختار مجال السير الشعبية العربية لصولاته وجولاته الأولى،فجاءت دراستاه الأكاديميتان الرائدتان فى الأدب الشعبى للماجستير والدكتوراه : الأولى عن سيرة (الظاهر بيبرس)عام ١٩٤٧ ، وأما الثانية فكانت عن (السيرة الهلالية) عام ١٩٥٠ ٠

ولم يتوقف العطاء الفكرى لديه أو شغفه بالسير الشعبية العربية عند تخوم الدراسة الاكاديمية وحسب ، بل تجاوز هذا . ووهب النفس ، وأفنى العمر باحثا ، ومنقبا عن منابع ثراء هذه السير الشعبية، حتى جاء اليوم الذى أزف فيه الرحيل وأظله الخطب الجليل ٠٠ :

منذ بواكير عهده بدراسة السير الشعبية العربية فطن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الطريق الصحيح لدراستها ، فلم تكن بين يديه كتبا صفراء تقرأ وتحلل فى معزل عن بيئتها التى نشأت وترعرعت وازدهرت فيها ، وانما كانت الدراسة الميدانية والمعايشة لرواة السير الشعبية الى جوار ذلك هو الأسلوب الأمثل لفهمه لها على نحو صحيح سليم ٠

قال الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى معرض تناوله لسيرة (الظاهر بيبرس) مشيرا الى هذا الأسلوب : «٠٠٠ ولهذا القصص آداب وتقاليد رسمتها الأجيال حتى استقامت على حالها التى نراها الآن ٠ ولكى ندرس هذه الآداب والتقاليد ، كان لزاما علينا أن نلتقى بمحدث معمر من هؤلاء ٠ فلما شاهدناه واستمعنا اليه فى روايته وانشاده ، وثقفنا منه الطريقة التى ينتقل بها النص من راوية الى آخر ، وجدنا أن هذا لا يكفى ، بل يجب علينا أن نتجاوزه الى دراسة القصة حية يرسلها المحدث على مستمعيه ٠

وقد ترددنا فى بعض ليالى الشتاء على مقهى من هذه المقاهى الشعبية (البلدية) ولمسنا عن قرب المفاعلة المستمرة بين المحدث ومستمعيه ، ورأينا كيف يتحزب هؤلاء المستمعون شيعا ينتصر كل منهم لبطل أو قبيل ، وما يحدثه هذا من خلاف يؤثر بدوره فى المحدث فيطوى بعض الحوادث وينشر بعضها الآخر ، وهو يبدأ سمره كل ليلة بعبارات

بعينها ، ويختتمه بعبارات بعينها وينتقل من الحادثة الى الحادثة الاخرى فى الليلة نفسها وبالطريقة نفسها ، ويخرج من الرواية الى الانشاد بالوسيلة ذاتها ، لا يغير شيئا من هذا فى كل ليلة من لياليه ٠ » (١)

وبنفس الأسلوب الذى درج عليه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى دراسته الأكاديمية المضنية للماجستير كان أسلوبه فى الدكتوراه عندما عرض لسيرة بنى هلال ٠ قال : « ٠٠٠ ومن العبث أن ننظر الى هذه السيرة على أنها أثر مستكمل الصورة منذ وجوده ، أو على أن ما اصابها من التغير بعد فترة معينة أو بيئة معينة، انما هو زيادة يجب فصلها ، أو أن نتوسل بها الى فهم شىء آخر ٠ والصحيح أن ندرسها لذاتها على أنها كائن لايزال ينبض بالحياة ونحن نقصد بطبيعة الحال السيرة التى استقرت فى مصر منذ أمد بعيد ، وقد دعانا هذا الى أن نستعين بأحد المنشدين البارزين المختصين بسيرة بنى هلال دون غيرها ٠ ففى هذا الميدان تخصص كما فى سائر الحرف والصناعات ٠ ولم نكتف بأن نقف منه طرائق الانشاد ، ولكنا سمعنا منه معظم السيرة كما يحفظها ويرويها ٠ وتبينا معه دواوينها الأساسية وسياقها فى الانشاد من حيث الأهمية والتتابع الزمنى معا ٠ » (٢)

وعندما شرع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى دراسة السيرة الهلالية بأقسامها وأجزائها وتتابع شواردها المتناثرة ، رأى لزاما عليه أن يرد اليها ما تفرق عنها من عناصر أخذت تنمو بمفردها ، حتى استوت عملا فنيا قائما برأسه أو يكاد ٠ كما رأى انه من الضرورى كذلك ان يخرج من ساحتها ما علق بها من أوشاب غريبة عنها ، وما امتزج فيها من أحاديث لا شأن لها بها، وأن يخلصها ـ قدر طاقته ـ من تلفيقات المنشدين واطالات النساخ واستطرادات المتعالمين ٠

تعريفه بالسيرة الشعبية :

عرف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) السيرة الشعبية فى مواضع عديدة من دراساته الأدبية ٠ قال عنها فى مادة (سيرة) من كتابه « معجم الفولكلور » انها : « هى الترجمة المأثورة للنبى صلى الله عليه وسلم ، ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بصفة عامة ٠ ومعنى السيرة متسلسل من المسلك أو طريقة الحياة اللذين تدل عليهما فى الكلمة واللذين يعدان تطورا طبيعيا للأصل (س ى ر) أى سلك ٠ وصيغة الجمع لسيرة هى سير ، وهى أوسع مجالا من مصطلح ترجمة حياة ، لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله أو آثاره وكتبه ، ولأن السيرة تستوعب الحكمة والنهج وتحقق النموذج والمثال ٠٠ واجتذب الوجدان الشعبى بعض الشخصيات التى عدها مثلا يعمل على تحقيق القيم الدينية والقومية والاجتماعية ٠ ومن هنا انتشرت طائفة من السير الشعبية يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال ٠٠ » (٣) ٠

فالأصل فى السيرة الشعبية اذن أن تكون نابعة من حدث تاريخى أو ما يعتقد انه كذلك : « ولعل اغلب الرواة كانوا يحفظونها على أنها جانب من التاريخ ٠ والحق أن القصاص والمحدث انما هو نوع بدائى من المؤرخ ٠٠ والسيرة اذن قصص تاريخى يجعلها أدنى الى الملاحم منها الى أى شىء آخر ٠ وما الملحمة الاسرد متصل بفعال بطل من الأبطال ٠٠ انه المثال يقتطع من الواقع ، ثم تضفى عليه العملية الشعبية الظلال والالوان ٠ » (٤) ٠

طابع السير الشعبيه العربية كما يراه :

توصل الاستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الطابع المميز للسير الشعبية العربية ، وهو طابع « الفروسية » الملازم للانسان العربى عبر تاريخه الطويل ٠ فالفارس « هو المحور الذى تدور عليه حوادث الملحمة أو السيرة كلها ، فأبو زيد هو البطل فى سيرة بنى هلال ، لأنه هو الفارس الأول فيها ، وقد تعقبته الملحمة منذ حملت به أمه السيدة خضرة الشريفة ، ومنذ أخرجت من ديار زوجها الى ديار بنى الزحلان ، وقصت مراحل صباه وتربيته وشغفه بالفروسية وحبه للأفراس ونزوعه الى المبارزة ، ومبادرته الى نجدة الأهل وحماية العشيرة ٠٠ وجمع الأبطال الذين يشاركون ابا زيد فى هذه السيرة من الفرسان ، ولعل أقواهم هو دياب بن غانم الذى يصور حب الفارس لفرسه واكبارها والاعتزاز بها وعدم التفريط فيها ، بل انه يراها خيرا من الولد والأهل ٠ » (٥)

ولقد أدى اهتمام الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بالمنهج المقارن فى الأدب الشعبى الى ان يوازن بين الفروسية فى اوربا وبين الفروسية العربيه . بغرض الدفاع عن تقاليد الفروسية العربية التى تظهرها السير الشعبية ، ورد حملات المستشرقين الذين أرادوا أن ينالوا منها بسهامهم المسمومة المشرعة نحو تراكيبها الفنية وأبطالها ووقائعها القصصية .

فعند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن : « الفروسيه انما غلبت على اوروبا الغربيه فى الجزء الثانى من القرون الوسطى ، وكانت بواكيرها فى القرن الحادى عشر ، وبلغت ذروتها فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم اخذ نجمها فى الافول نذيرا بعصور اساس آخر للحياة عرف به عصر النهضه او عصر الأحياء . ولكن الفروسيه العربية اقدم من هذا عهدا وارسخ قدما ، حتى أننا لانستطيع أن نتبين بدايتها على التحقيق أو الترجيح . » (٦)

وينظر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ابن قرية « شلشمون » بمحافظة الشرقية – وهى موطن من مواطن تربية الخيول العربية الأصيلة – الى مجموعة الصفات النبيلة التى يتسم بها الجواد العربى من حيث الشجاعة والقوة والذكاء والوفاء فيؤكدها ، ولا يجد فرقا بين ما أدركه ببصيرته وما قرأه من كتب وما سمعه من انشاد المنشدين فى السير الشعبية العربية .

وفى هذه المسألة يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) : « .. والسيرة الهلاليه تصور هذا التشخيص الذى يظن البعض أن فيه قدر من المبالغة ، ولكننى عندما درست السيرة الهلالية وقمت بمواجهة واقعية لحياة الفرسان فى محافظة الشرقية التى احتفظت ببعض أمارات الفروسية أدركت صحة هذا الوصف ، وأدركت اهتمام هذه البيئات بأصالة الأفراس تماما كالفخر بأصالة الفرسان ، وكما يعنى المرء بشرفه على أساس التتبع الدقيق لنسبه فكذلك يفعل الفارس **فى الاهتمام بالنسب الخاص بفرسه . وافضل انواع** الخيل هو (الأصيل العربى) وهو ما تردده السيرة الهلالية الى الآن . » (٧)

وبهذا المنطق وبذاك الأسلوب يصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الأساس السليم للدفاع عن طابع الفروسية المميز للسير الشعبية العربية من ألسنة رماح المستشرقين .. !

سر اهتمام الشعب العربى بالسير الشعبية فى رأيه :

رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن الشعب العربى بشكل عام قد اهتم عبر تاريخه بسيرتين شعبيتين دون سائر السير الشعبية العربية . هاتان السيرتان هما : سيرة (عنترة ابن شداد) وسيرة (بنى هلال) . فعلى الرغم من أن الشعب العربى قد ذكر سيرة (الزير سالم) فترة من الزمن ، ولهج بسيرة (سيف بن ذى يزن) فترات ، الا أن سيرتى (عنترة بن شداد) و (الهلالية) قد اتخذتا لهما مكانة خاصة فى وجدان الشعب العربى من محيطه الى خليجه .

لقد علل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وارجع سبب هذا الاهتمام الى تشوف الشعب العربى الى الحرية التى افتقدها طوال عهود القهر الخارجى من حكامه الأغراب عن عروبته كما أرجعها الى حبه وعشقه للفروسية العربية ذات التاريخ العريق .

قال عن سيرة (عنترة بن شداد) ليؤكد هذا المعنى ذات مرة : « .. واذا أردنا أن نجمل سيرة هذا الفارس فى عبارة واحدة فاننا نستطيع أن نقول : انها كانت صراعا أراد له صاحبه أن يحقق وجوده كفرد حر فى مجتمع حر ، يضاف الى ذلك أنه كان شاعرا ، فالحديث فى سيرته واقع وتعبير معا . ولم تكن فطنة الشعب لتغفل عن هذه الحقيقة التى يمكن أن تكون حافزا شخصيا لكل مواطن عربى ، وقوميا لكل مجتمع عربى ، ولذلك تجاوز عنترة عصره ودياره وظل بملحمته جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبى الحى » (٨) .

لقد توصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس الى السر الذى حفر به (عنترة العبسى) صورة شخصيته ، وأحداث سيرته فى ذاكرة الشعب العربى ردحا من الدهر ، طال واستطاع عبر التاريخ الشعب العربى نفسه . ويعزو الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) طول عمر السيرة الهلالية فى الوجدان الشعبى العربى الى ثلاثة أسباب : أولها : أن بنى هلال قبيلة عربية عاشت نقية

الجنس بدوية الطابع ، وان شطرا كبيرا منها لم يبرح الجزيرة مع من برحها من عرب الفتح ·
وثانيها : أن أحداث السيرة تستوعب الوطن العربى الكبير بأسره ، فهى تساير الاتجاه الجغرافى البشرى من الجنوب الى الشمال مغربة الى مصر ومصعده الى شمال أفريقيا ، فهى مدد من الفتوة العربية من الخليج الى المحيط · وثالثها : أن بؤرتها لا تتركز فى بطل واحد وان كان المبرزون من فرسانها لايتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، ولكنهم مرتبطون بجميع أفراد المجتمع الهلالى ، فهى جماعية فى انشائها وفى أبطالها ، جماعية فى الحافز وفى الصورة وفى الوظيفة جميعا » · (٩)

واذا كان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) استطاع أن يضىء سراجا وهاجا بين به أثر (السيرة الهلالية) فى مجتمع الشعب العربى عامة ، فانه استطاع كذلك أن يركز بقعة هذا الضوء ، ويبين أثر هذه السيرة الشعبية فى المجتمع المصرى على وجه الخصوص ·

قال مفسرا ذلك : « ·· واذا كانت سيرة بنى هلال قد قامت فى مجتمعها العربى الأول بوظيفة حيوية خطيرة ، هى ترسيب التراث القبلى العام وادخار التجارب والاحتفاظ بالمقومات الجماعية ، فقد قامت فى البيئة المصرية بوظيفة لاتقل عنها خطرا ، وهى اذكاء الشعور بالذاتية الوطنية ، وبيان استقلالها ومغايرتها لغيرها والاعتزاز بها والدفاع عنها ، ثم العمل على البلوغ بها الى الكمال الممكن كما يتصوره المصريون أنفسهم ، بما يحسونه من الفارق بين المثال والواقع من ناحية ، وبما ينقدون به ذواتهم ومجتمعهم من ناحية أخرى · الى ما تقوم به من بعث الغرائز التى توشك أن تنقرض والتى لا يستطاع الدفاع عن الذاتية الخاصة أو العامة الا بها » · (١٠)

فالسيرة الهلالية بذلك قد طورت نظرتها بمرور الزمن ، وغيرت من مفهوم ما ترمى اليه ، فبدلا من روح القبلية ونعرتها الفردية أصبحت سمتها الوطنية فى مصر هى الغالبة ، وهى بصمة مصرية ذاتية تتفرد بها نصوص السيرة الشعبية التى زرعت فى ترابها وطينها وفق متطلبات بيئتها واحتياجاتها الاجتماعية التى تريدها وتتشوق اليها ·

تأصيله للسير الشعبية العربية :

لقد آلم كثيرا الدكتور (عبد الحميد يونس) قول المستشرقين ـ وعلى رأسهم الفرنسى (ارنست رينان) ـ أن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن ابداع الملحمة ، بزعم نزوعها الى التجريد وانصرافها عن التجسيم والتشخيص ، وأن المرحلة الأولى فى التاريخ العربى كانت تقوم على الظعن والرحلة ولا تتحول الى الاستقرار (١١) ·

وأمام تلفيقات وتشويه المستشرقين لابداعات العرب الشعبية لم يستطع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن يقف مكتوف اليدين ، فطفق يفند هذه المزاعم التى لاتستند الى حقيقة ولا ترتكن الى واقع معاش ، وراح يقيم حججه وفق منطق سليم ، فاستخلص الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) حقيقة مؤداها أن السير الشعبية العربية لاتزال تنبض بالحياة فى وجدان الشعب العربى ، اذ هى احدى روائع الأدب الملحمى العربى ، « فالواقع أن الأمة العربية كغيرها من الأمم مرت بالطور الأسطورى ، والطور الملحمى،وتاريخها أقدم من الجاهلية الثانية المصطلح عليها ، وبقايا أساطيرها التى فقدت وظائفها الحيوية ، مبثوثة فى كتب التاريخ العام ، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات ، أما ملامحها فلا تزال حية فعالة فى المجتمع الى يومنا ،وهى تستكمل كل مقومات الملحمة والبطولة فى الأدب الشعبى اذا أردنا ان نستخلصها فان الواجب يقتضينا أن ننظر فى هذه الملاحم · » (١٢)

ويؤكد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) على هذه الحقيقة فى مقام آخر فيقول : « ·· ولقد عرفت الأمة العربية (أيام العرب) ، وكانت تسجل الوقائع ، وتمجد الأبطال ، وتتوسل بالشعر والخطبة والكلمة الجامعة،واحتفل الشعب بفترة البطولة ، وانتخب من الفرسان (عنترة ابن شداد) العبسى وغيره ، وظل يردد سيرته أو ملحمته التى تجاوزت الجزيرة العربية الى العالم المعروف فى العصر الاسلامى · واستوعبت الجاهلية أيضا سيرة (الزير سالم) وسيرة (سيف بن ذى يزن) ، وظل الشعب العربى يتغنى بالأبطال من بنى هلال فى الريادة والتغريبة · ولا تزال بعض هذه السير أو الملاحم مرددة فى معظم البيئات العربية بدوية كانت أو ريفية أو مدنية · وعرف

المحترفون الذين يرددون هذه السير والملاحم بالشعراء ،، وكان الشعر يسجل الوقائع ويحكى على السنة الفرسان ٠ » (١٣)

ان تأصيل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) للسير الشعبية العربية ينهى مزاعم باطلة ، ظلت تردد لفترات عديدة فى أوساط الثقافة العربية نفسها ، وظل يرددها متناقفون كالببغاوات دون وعى أو ادراك لجوهر الثراء الذى تكتنزه ثقافتنا الشعبية العربية الأصيلة ٠

تشريحه الفنى للسير الشعبية العربية :

توقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى دراساته للسير الشعبية عند مناطق بحث محددة لها قيمتها الأدبية والفنية والنقدية كذلك٠ هذه المناطق البحثية يمكن تصنيفها الى ثلاث مناطق هى :

(أ) شكل السير الشعبية العربية ٠

(ب) الأسلوب فى السير الشعبية العربية ٠

(جـ) المضمون والمحتوى الرمزى لها ٠

هذه المناطق البحثية نستطيع أن نقف عندها فى فكر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس ، وقفات متمهلة لبيان أهميتها على النحو الآتى :

أولا : شكل السير الشعبية العربية عنده :

لا يمكن لأى باحث أو دارس للسير الشعبية العربية أن يتجاهل ما تحمله هذه الآثار الأدبية الشعبية الكبيرة من طابع قومى أصيل فى الشكل والمضمون معا (١٤) ٠

هكذا يقرر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) هذه الحقيقة الأدبية النقدية الهامة بداية٠

ولقد استلفت انتباهه فى السير الشعبية العربية شكلها ، ووقف عنده مرارا وتكرارا وقفات باحث متأمل واع لما بين يديه من مأثورات شعبية أدبية ٠

كان يرى ــ مثلا ــ أن سيرة (بنى هلال) مرت بطورين ، أولهما : الطور الغنائى الخالص ، وكان ذلك قبل القرن السادس الهجرى ، وثانيهما : الطور القصصى ، وقد بدت أماراته فى القرن الثامن الهجرى ٠ وأن هذا التحول لم يحدث طفرة ، وانما حدث فى أناة وبطء ٠ (١٥)

ومن حيث الشكل رأى كذلك أن المقطعات المنظومة فى السيرة ــ أو الملحمة كما كان يحب أن يطلق عليها ــ تكاد تكون واحدة فى قالبها ، وطرائق التنقل بين أغراضها وفى وزنها ومطالعها وخواتيمها ٠ فهى ترسل على السنة الفرسان المتبارزين ، فالبادىء وهو الذى يختار الوزن والقافية ، ويرد عليه الثانى بنفس الوزن وبنفس القافية ، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون مبارزة بالشعر وامتدادا لتقاليد المنافرة والمفاخرة والنقيضة فى الشعر الفصيح (١٦) ٠

أما سيرة (الظاهر بيبرس) فكان يراها من حيث الشكل أنها مشاهد مسرحية،ولكل مشهد استهلال لتهيئة الجو لحادثة ، وان كان لا يراعى فى المشهد وحدة الزمن أو المكان ٠ ويقوم الراوى للسيرة بتفسير البواعث فى دخول الأشخاص وخروجهم ، أو الكشف عن بعض الغوامض ، ويبدأ ويختم الراوى المشهد بعبارات معينة (١٧) ٠

ألا تعد مثل هذه الاشارة السريعة من أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) مجرد مصباح ضوء فى طريق كان مظلما ، فأضاءه بكلماته ، وينتظر ذلك الذى يستطيع أن يملأ ثراه بوقع خطواته عليه ــ ان مشيا أو حتى عدوا سريعا أو هرولة ــ فى البحث عن جذور الدراما الشعبية فى السير الشعبية العربية ؟!

لقد كانت عقيدته ــ كما ذكر ذلك فى حواره مع الأستاذ (فاروق خورشيد) ــ واضحة وثابته٠ « أنا أقول لتلامذتى دائما أن التخصص ليس شيئا مغلقا ، بل لابد من الاضافة والكشف مع الاستفادة من المناهج الجديدة التى تقوم على العمل الميدانى والملاحظة الواقعية » (١٨) ٠

بهذه الكلمات للأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس يظل الباب مفتوحا فى انتظار القادم اليه ٠

ويلتفت الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الشكل الأدبى لسيرة (عنترة بن شداد) من حيث حجمها الكبير وضخامتها ، ومدى ما طرأ عليها عبر أزمان تلاحقت عليها كرورا ، وأثر ووقع هذه الأزمان على تكوينها وبنيانها ، فيرى أن هذه السيرة الشعبية « كانت نواة ثم نمت على الأيام حتى تكاملت فاستقرت آخر الأمر على صورة ثابتة لا تكاد تتغير ، والصحيح أيضا أنها ، حتى بعد

مرحلة التكامل والثبات ، تتعرض لما تتعرض له النصوص الشعبية ، فتنفرط حلقاتهـــا وتتخذ أشكالا جديدة ، وقد تنمو خليـــة منها بمعزل عن أصولها ، وقد تتبدد كلها وتبقى ظواهر فى أمثال الشعب أو بعض تقاليده (١٩) ٠

وحقيقة ان النواة التى أثمرتها الجاهلية العربية والتى قرنت اسم (عنترة بن شداد بحبيبته ابنة عمه (عبلة) وجعلت منهما المحور الرئيسى للأحداث هى التى ترعرعت فى مرحلتها الأولى ، ثم مرت بعد ذلك بمرحلة تالية تكاملت فيها ٠ ويضع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يده على قضية هامة فى شكل السيرة الشعبية (عنترة بن شداد) ٠ ففى تضاعيف هذه السيرة الشعبية التى وصلت الينا متأخرا نجد أنها تورد أن لها موردين رئيسيين ٠ أو روايتـين مختلفتـين ، فهى تذهب الى أن هناك (السيرة الحجازيـة) ، كما أن هنـــاك (السيرة العراقيـة) ٠ وفى حـين ينـكر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وجود سيرة حجازية لفارس بنى عبس كان موطنها الحجاز ، فانه يضعنا أمام (السيرة العراقية) فى احتمال أن يكون العراق أسهم فى نمو هذا الأثر الشعبى ، فضلا عن رفضه كذلك لوجود روايـة عراقيـة متميزة لفارس بنى عبس (٢٠) ٠

ان قضايا الشكل فى السير الشعبية العربيـة عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم تكن قشور لباب خارجية تحيط بجوهر قد تلقى جانبا فى اهمال ، ولكنها كانت قضايا فكرية ذات قيمة حقيقية نفيسة قبل أن تكون وعاء ثقافيا صب فيه الوجـدان الشعبى العـربى شحنـات أحاسيسـه ومشاعره القومية نفسها فى داخلها ٠

ثانيا : الأسلوب فى السير الشعبية عند الدكتور عبد الحميد يونس :

شغل ذهن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أسلوب السير الشعبية العربية ، من حيث التناول الشعرى أو النثرى ، أو التعامـل مع المحسنات البيانية اللفظية من شتى ألوان البديع ٠

ووقف بقوة ضد من يرون أن الشعر فى القصص الشعبى العربى قد أقحم فيها اقحاما ، ذلك لأن الشعر عنده سمة من سمات السيرة الشعبيـة ، وخصيصة من خصائصها اللازبة (٢١) ٠

ورأى فى سيرة (بنى هلال) انه الى جانب تسمية منشدها بالشاعر فان الشعر فيها يستوعب جميع أحداثها مما يدل على أنه الأصل الذى تقوم به ، ويأتى ببرهان ذلك ، وهو تصدير كل قطعة شعرية باسم بطل الحادثة وكأنما هو قائلها(٢٢) ٠

بل عد انه ، اذا طال نفس الشاعر فى تغريبة (بنى هـلال) أحيانـا حتى لتقترب من الملحمـة الشعرية الأصيلة ، (٢٣) ٠

أما فى سيرة (عنترة بن شداد) فقد رأى أنها ألحت على فضيلة الشعر الحاحهـــا على فضـيلة الفروسية ، وجمعت بين أصحاب المعلقات بطريقة فنية لا تقيم وزنا للرواية الادبية المحققة ، وعقدت مباراة شعرية لا تختلف عن مبارزة الفرسـان ، وحكمت آخر الأمر بالتفوق والسبق لمعلقة (عنترة)، وسايرت منهجها حين جعلته من أعلم الناس بفقه اللغة العربية وبأيام العرب وأنسـابهم ، ومن ثم أصبحت لسيرة (عنترة) وظيفة تعليمية الى جانب وظيفتها الملحمية (٢٤) ٠

واعتبر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ان الشعـر فى سيرة (الظاهـر بيبرس) لم يكن يقوم بوظيفـة السرد أو القص ، ولكنه كان يقوم بالأغراض الغنائيـة فى مواقف الحب والتوديـع والمناجاة وما اليها ، وكان على ضروب مختلفة منها القصيدة الفصيحة أو المتفاصحة ، ومنها المقطوعة الزجلية والمواليا ، وسائر الأشكال الشعرية التى تلعب دورا هاما داخـــل البناء الفنى فى السيرة الشعبية (الظاهر بيبرس) (٢٥) ٠

أما الأسلوب النثرى للسـير الشعبية العربية فانه عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يقوم بوظائف حيوية هامة وأساسية داخـل بناء نسيجها الفنى ٠

فهو يرى أن النثر يقوم بوظيفة وصل القصائد الشعرية الطويلة والقصيرة فى سياق واحد داخل السيرة الهلالية ٠

وهو لا يظـن أن البـاعث على ذلك هو قصـور القصيدة الواحدة ذات القافية الخاصـة والوزن الخاص عن تأدية مختلف الأغراض ، بحيث يتطلب ذلك تقسيم العمل الفنى كله الى وحدات تؤدى كل

منها غرضا بذاته · ذلك لأن في هذه السيرة بمابها من قصائد على شيء من الطول النسبى تتحدث عن عدة وقائع أو تشمل أكثر من غرض · ولكن الظاهرة هذه تتصل بتطور السيرة أكثر مما تتصل بالصورة العامة (٢٦) ·

ويقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عند السجع فى سيرة (الظاهر بيبرس) بالدراسة المتأنية التى تستخلص أن السجع فى هذه السيرة الشعبية لم يكن بغرض التزيين والمحسنات ، وانما جاء ليقوم بوظيفة من أهم الوظائف وهو تسهيل الحفظ ، فالعبارة المنظومة أيسر من العبارة غير المنظومة على الذاكرة (٢٧) ·

ان النظرة المتمهلة الفاحصة تستطيع أن تنفذ الى ما وراء السطور من دلالات لهـا قيمتها ولها معناها · وهذا ما فعله الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) حينما أنعم النظر فى الأسلوب النثرى لسيرة فارس بنى عبس (عنترة) ، وأثر هذا الأسلوب فيمن يتلقاه أخذا وعطاء ·

فقد وقف عند مصطلحات « الراوى » و «الناقل» و « المصنف » و « المؤلف » التى وردت فى هذه السيرة الشعبية العربية ، ولم يمر عليها مرور الكرام ، ولكنه استخلص انها اقتبست من رواية التاريخ والأدب الفصيح ، وهو بحسه النقدى يعرف ويعلم أن المعرفة العربيةاحتفلت منذ البداية بالخبر والاسناد معا ، « وهو تقليد نفذ الى منهج الأدباء الشعبيين الذين اتخذوا فى مجتمعاتهم سمت العلماء ومكانتهم » (٢٨) ·

واذا وجد ملحظا فى أسلوب هذه السيرةالشعبية من حيث التفاوت الهائل فيه فانما يرجعه أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) الى تداخل الثقافة الشعبية فى العلم التقليدى والأدب الرصين مما أثمر حركتين تسير فيهما المأثورات الشعبية صعودا وهبوطا بين قمة الكيان الاجتماعى وسفحه (٢٩) ·

ويؤكد على معنى هام فى صدد ذلك فيقول ، « ·· وسواء أكانت سيرة (عنترة) قد انحدرت من القمة الى السفح وبدأت جزلة اللفظ معربة التركيب أنيقة الصياغة ، أم ارتقت من القاعدة فصقلت ألفاظها وأحكمت عباراتها فانها فى الحالين ارتبطت بالشعب : هو الذى انتخبها ونماها»(٣٠) ·

ان اسلوب السير الشعبية العربية عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) سواء أكان شعرا أن نثرا له دوره المؤثر في قيمتها الفنية ، وفى حفظ هذه السير الشعبية عبر قرون عدة بمالها من سمات أدبية وفنية حيوية أبقتها راسخة الجذور داخل الوجدان الجمعى للشعب العربى ·

ثالثا : المضمون والمحتوى الرمزى للسير الشعبية العربية فى رأيه :

بمبضع الجراح الحاذق استطاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن ينفذ الى ما تحت الجلد للسير الشعبية العربية · استطاع أن ينفذ الى المضمون والمحتوى الرمزى لها ، وهو أهم ما فى هذه السير الشعبية ، والتى استطاعت أن تصيغ وجدان الفرد والجماعة ، وتشكل نمط الفكر لهما . سواء أكان ذلك فى الظاهر المكشوف أم فى الباطن المطمور فى أعماق اللاوعى للادراك من الحس والشعور ·

لقد خاض فى خضم المضامين الفكرية لسيرنا الشعبية العربية فالقى العديد من البقع الضوئية كشفت بالتالى عن ثراء فريد لهذه السير فى مضامينها الاجتماعية : كالحرية والعبودية ، وكالحب والحرب ، وتناول فى دراساته للسير الشعبية نظرتها الكلية الى التشريح الاجتماعى للبيئة العربية ، بمفردات مكوناتها وعناصرها المشكلة لها ، وخاض غمار رموزها الفنية ، لكى يستشف عمق الدلالات الاجتماعية لها ·

فعن الحرية رأها الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مجسدة فى سيرة (سيف بن ذى يزن) ، ورأى بطلها بذلك يحتل مكانة عالية فى نفوس أبناء الشعب العربى ، ولذلك قال : « ·· وليس من العجيب ان تحتل شخصية (سيف بن ذى يزن) هذه المكانة بين السير الشعبية ، ذلك لأنه يجسم النضال فى سبيل الحرية ·· لقد كان يجسم الرغبة الملحة فى تحرير التراب العربى الذى اغار عليه اعداء العرب ·· كان جاهليا ولكن المرآة الشعبية جسمت به موقفها ابان الصراع مع غير العرب فجعلته يتحرك فى الجاهلية بنزعات وملامح وغايات اسلامية » (٣١) ·

وقال عنه فى موضع آخر : « كان (سيف

ابن ذى يزن) يحارب فى سبيل مثل أعلى .. لم يكن ينزع الى القهر والاستعباد ، وانما كان يهدف الى تحقيق المساواة بين الناس كافة ورفع الظلم عن كواهلهم الى جانب تحرير الوطن العربى »(٣٢) .

كان وجد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) معنى الحرية مرددا بقوة فى السيرة الشعبية (عنترة ابن شداد) التى ادرك بطلها « أن الفروسية ربما كانت وسيلته الوحيدة الى الحرية » (٣٣) .

ويفطن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى أهمية اللون الأسمر فى بعض السير الشعبية العربية ، ويقرن بين العروبة والسمرة لواقع تاريخى هو مواجهة الشعب العربى لأعدائه ، كما وضح هذا فى سيرتى (بنى هلال) و (فارس بنى عبس) وما افرزت كلتاهما من شعور أليم بالعقدة اللونية ، ولكن الدكتور (عبد الحميد يونس لحظ أن هناك فارقا له أهميته بين السيرتين فى هذه الظاهرة هو : أن (أبا زيد) صريح النسب العربى شريفه ، أما (عنترة) فهو ابن أمة حبشية وان كان الشعب قد جعل هذه الأمة من الأميرات (٣٤) .

وما كانت سيرة فارس (بنى عبس) بما تدفع به بطلها الفارس الشاعر الى سبل الحرية والبحث عن تحقيق الذات فى نفض غبار العبودية والذل الاشفقا بتطلع العربى الى حريته التى فقدها عبر قرون طوال .

وحتى الحب رآه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى بعض أجزاء من السير الشعبية العربية قرينا للنضال من أجل الحرية .

فالعلاقة بين (عنترة بن شداد) وسيفه علاقة عشق : « ويشبه (عنترة) فى عشقه لسيفه وفى حرصه عليه بطلا آخر فى سيرة عربية أخرى (دياب بن غانم) فى سيرة (بنى هلال) الذى أوصى ، اذا بلغته الوفاة أن يدفن الى جانب سيفه » (٣٥) .

وليس معنى ذلك أن السير الشعبية العربية لم تر الحب الا فى أدوات الحروب وغبار الاغارات .

فقد رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن السيرة الهلالية عندما عرضت للحب انما عرضت له عرضا واقعيا فى غير اسفاف . ولم تجعل من موضوعه وسيلة وعظ خلقى ، فنأت عن الحب العذرى « لا لأنها لم تعرفه ، ولكن لأنها لم تمل اليه ، وزهدت فى حب العذارى ، يصعب أو يسهل الحصول عليهن ، ورغبت فى ضرب آخر من الحب المكتهل هو حب الرجل زوجته وعطفه عليها وخوفه من فراقها والبكاء عند توديعها والاحتفاظ بذكراها والفرح بلقائها . ولم تجعله وقفا على الجانب المذكر وحده ، بل رسمته مشتركا متبادلا وأجرت على لسان الزوجة مثلما أجرت على لسان الزوج مختلف العواطف المحزونة أو المبتهجة » (٣٦) .

أما الحب فى سيرة فارس (بنى عبس) فانه يأخذ طابعا آخر أكثر توهجا .

يقول عن ذلك الدكتور (عبد الحميد يونس) : « كان الحب عند (عنترة) حافزا رئيسيا من الحوافز النفسية على تحقيق الوجود ، والظفر بالحرية ، والتفوق على الفتيان والأنداد (٣٧) .

ومن توهج الحب المتصل المستمر فى سيرة (عنترة) جعل بطلها « لايذكر الا اذا ذكرت معه صاحبته عبلة . وليس أدل على هذا الاقتران من قيام تقاليد الزواج فى بعض البيئات البدوية الى الآن بتمثيل فروسى لعنترة وعبلة حتى فى بعض امارات الخليج العربى » (٣٨) .

ويدلف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى دخل الرمز فى السير الشعبية العربية ، ويكشف أمام الناس أن ليس الرمز وقفا على الأدب الرسمى الفصيح ، وانما تحفل به السير الشعبية العربية ، وهذا بالتالى يدل على مدى الثراء الفنى لها وقيمتها الأدبية العالية الرفيعة .

والأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يدرك جيدا أن « الرموز بطبيعتها أشياء ، بمثابة البؤرة للمشاعر أو التأملات » (٣٩) .

لذلك فقد اهتم باماطة اللثام عن وجوه المشاعر والتأملات فى بعض مواقف من سيرنا الشعبية العربية .

من هذه المواقف ذلك الصراع الذى نشأ بين

(أبى زيد الهلالى) وأبيه قبل أن يتعرفا على حقيقة الصلة القرابية التى تربطهما ·

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مفسرا عمق هذا الصراع : « ·· ويجدر بنا أن نلاحظ أن الصراع الذى يشتجر بين جيلين ، ثم ينتهى الى اتحادهما ليس بقية أسطورية فقدت وظيفتها الأولى وتطورت فحسب ، ولكنه رمز نفسى وفنى تلى نزوع عناصر مفرقة من الشعب الى الالتئام · وما رأيناه من افتراق أبى زيد عن أبيه رزق ومحاربة أحدهما الآخر والتقائهما بعد ذلك نراه فى أكثر ملاحم الشعوب » (٤٠) ·

وبنفس المقياس يقيس الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى ميزانه النقدى (سيرة الظاهر بيبرس) · فقد لحظ انه « على الرغم من تحول العصبيات الصغيرة الى عصبية قومية واحدة ، فان التنوع فى الصفات والأخلاق يظل واضحا فى مختلف الشخوص الذين يجسم كل واحد منهم فريقا من الجمع المتحد (٤١) ·

واعتبر أن عنصر التشويق فى نفس السيرة الشعبية عند تهيئة الجو الملائم لظهور شخصيه مهمة فيها أو وقوع حادثة كبيرة ، وما أكثرها فى السيرة ، أو فى الحوار « منها ما يساق على لسان بعض الشخصيات بما يشبه الرمز » (٤٢) ·

فالمشاعر الانسانية بما تحمل من صراعات ، والتأملات فى أسلوب حوار السير الشعبيةالعربية، بما تنطوى عليه من رموز ودلالات فتح لها أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) بابا كان مقفلا من قبله ، ولولاه هذا الرائد الكبير ما كنا تنبهنا لمثل هذا السبيل : سبيل استشفاف واستشراف أبعاد أعمق فى الدلالات الرمزية لهذه السير الشعبية العربية ·

النظرة المتكاملة :

وبذلك يكون الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قد استطاع أن يرى السير الشعبية العربية فى اطارها الصحيح ، من حيث الشكل والاسلوب والمضمون وارتباط كل ذلك معا بلا انفصال ، بل بتكامل واع غير مغيب عن واقع معاش يجابه قضايا مصيرية قومية للمجتمع العربى ·

دفاعه عن منشدى السير الشعبية العربية :

من حق المبدع الشعبى علينا أن يأخذ قسطا من العناية والاهتمام حينما نعرض لابداعاته الفنية ، فالمادة الشفاهية التى نوليها اهتماما لاتنفصل من حيث القيمة عن راويها أو قائلها أو ناقلها ، ومن باب أولى مبدعها ·

لقد ذكر الأديب الروسى (مكسيم جوركى) ذات مرة أثر الراوى الشعبى (سليمان ستالسكى) فيه ، وتأثيره فى نفسه بتلك الأشعار التى أنشدها بشكل ساحر ، وأطلق عليه لقب (هوميروس القرن العشرين) (٤٣) ·

وبالمثل لم يغفل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) دور المبدع فى سيرنا الشعبية العربية ، الذى حفظها وتناقلها وتلقفها من أجيال سبقته ، وترك فوقها بصماته فوق بصمات سابقيه واضحة جلية ، فكان بحق (هوميروس العرب) · من هذه البصمات التى تركها المنشد الشعبى حامل « الربابة » راوى سيرته الشعبية العربية انه قام بتغذية الوجدان العربى بروح الجماعة ، فى فترات تحيف فيها الدخيل جانبا من الوطن العربى واحتكر فيها غير العربى الجاه والسلطان والقوة والنفوذ وأسباب المعاش والرزق ·

وما نسى المنشد الشعبى دوره حيال الجماعة الشعبية التى يعيش بينها ويحمل همومها القومية، فراح ـ كما يبين الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ـ «يبرز الفارق بين حاضر العرب المسلمين وبين ماكانوا عليه وما ينبغى أن يكونوا عليه»(٤٤)

فمنشد السير الشعبية العربية اذا ليس منشدا لشغل أوقات الفراغ ، وانما هو يقوم بدور أساسى فى تشكيل العقل العربى ، والتعبير عن آلامه وآماله وطموحاته فى غد ومستقبل أفضل ·

ولعل رواج بضاعة المنشد المحترف للسير الشعبية العربية يدل دلالة قاطعة كما يقول أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) : « على احساس المجتمع العربى بشخصيته أمام المجتمعات الأخرى، ذلك لأن تنقله بهذه الملاحم بين الحضر والريف والبادية يدل على فاعلية الملحمة ، وعلى قيامها بوظائفها الحيوية فى اذكاء الشعور بالعروبة من

ناحية ، ويعمل على انسجام المجتمع الى أن يستعيد أمجاده » (٤٥) ·

ان عين المنشد الشعبى للسيرة لم تغفل أبدا عن العروبة فى انشاده لها ، وظل يردد ويجسم تقاليد الفتوة العربية النابعة من تاريخنا العربى القديم ، بحيث أصبحت احدى سمات السير الشعبية المميزة لها والتى تتسم بها فى تفرد ·

فبطل السيرة الشعبية كما يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يقرنه المنشد الشعبى ، بنسبه الى قبيلته العربية (يقول الفتى أبو زيد الهلالى سلامة) ، وقد تبدأ النسبة الى القبيلة قبل الاسم (الخفاجى عامر) ولهذا دلالته على أن العروبة هى الباعث الأول ، والعاطفة المشتركة » (٤٦) ·

وحتى زى المنشد الشعبى للسير الشعبية وجد فيه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تعبيرا عن العروبة وعن تقاليدها فى الملبس الذى تمسك بها دون سائر الملابس الأفرنجية التى غزت بعض المجتمعات العربية (٤٧) ·

ولا ينظر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى منشد السير الشعبية العربية باعتباره حنجرة تغنى وتروى وتعلق ملافظها فوق وتر الرباب ، ولكنه ينظر اليه ويبحث فيه عن مقومات الممثل العربى ، الذى تجاهلته دوما بقصد أو بغير قصد، سهوا أو عمدا ، مراجع التاريخ العربى وغير العربى ، فجعلته نسيا منسيا ·

وبهذه النظرة رأى راوى سيرة (الظاهر بيبرس) تنطبق عليه جملة شروط التمثيل ، فقال عنه : « ·· ونحن نستطيع أن نقول دون أن نتجاوز الحقيقة كثيرا ، ان السيرة تمثيل يقوم به فرد *واحد لا أكثر ·· ذلك لأنه يلبس لكل حالة لبوسها*، ويضع نفسه فى مواضع الأبطال ، ومن ثم ورد فى السيرة (الخطاب المباشر) كما ورد فيها (الحوار) · وقد استعان على اظهار هذين الضربين من الحديث بوسائل صناعية فى الصوت من التفخيم الى التوقيق ، ومن الجهر الى الخفوت ، ومن الأناة الى الاسراع ، ومن التلطف الى الأمر والجزم ، تساعده عوامل الاشارة بالأصابع والقسمات » (٤٨) ·

بل ويرى فى منشد السيرة الهلالية مشخصا يشترك معه بعض المساعدين ، و « يحمل سيفا من الخشب فى مواقف الفروسية والحرب ، وهو يشير به الى هؤلاء المساعدين تخييلا للناس أنهم عدوه ، وما أن يصوبه الى أحدهم حتى يترنح ويميل » (٤٩) ·

ومن رأيه أن منشد السيرة الهلالية كان «يحاول أن يحاكى مختلف اللهجات ، فيرسل القول على لسان الزناتية بصورة تختلف عن صورتها عند الهلالية وعند أولئك وهؤلاء بلغة تباين لغة البدو والروم والعجم والسودان ويقلد الأمراء والخدم والرجال والنساء » (٥٠) ·

وكذلك يرى فى المحدث الذى يحكى أحداث سيرة (الظاهر بيبرس) انه كان يحاكى مختلف اللهجات «ويقلد النوبى والرومى والتركى والمغربى وغيرهم » (٥١) ·

وكما رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى منشدى سيرة (الظاهر بيبرس) و (الهلالية) انهم ينطبق عليهم شروط التمثيل ، فقد عمم ذلك أيضا على راوى سيرة (عنترة ابن شداد) وهو يبحث عن جذور الدراما الشعبية، فقد قال عنه : « ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل فى مسارها الطويل فان الشاعر الذى يؤدى سيرة (عنترة) كان أقرب الى من نعرفه اليوم بالممثل الفرد ، وهو فى نبراته وطبيعة أدائه يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف » (٥٢) ·

وهو بهذا الجهد العلمى قد مهد الطريق ، وأنار المشاعل لمن يهمه أمر تأصيل تاريخ الدراما العربية *الصحيحة ، بعيدا عن لى حقائق التاريخ العربى* ذاته ·

وهو من قبل ومن بعد فارس صال وجال فى مجال دراسات السير الشعبية العربية بكل شرف الفارس العربى بأصالته ونبالته وصلابته الجسورة التى لا تلين ولا تستكين ·· !

الهوامش والمراجع

(١) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ـ ص ٣١ ـ سلسلة المكتبة الثقافية ـ عدد ـ ـ ـ ـ ـ مكتبة النهضة المصرية ·

(٢) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ـ ص ١٣١ ـ دار المعرفة ـ الطبعة الثانية ١٩٦٨ ·

(٣) د. عبد الحميد يونس ـ « معجم الفولكلور » ـ ص ١٤٧ ـ مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٣ ·

(٤) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ـ ص ١٠١ ·

(٥) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٤٢ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ·

(٦) د. عبد الحميد يونس ـ « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ـ مقالة بمجلة « عالم الفكر » ـ ص ٤٨ ـ المجلد السابع عشر ـ العدد الأول (ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٦) ـ وزارة الاعلام بالكويت ·

(٧) المرجع السابق ـ ص ٤٩ ·

(٨) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور) ـ ص ١٥٢ ·

(٩) المرجع السابق ـ ص ١٧٩ ·

(١٠) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ـ ص ٣٠٩ دار المعرفة ـ الطبعة الثانية ١٩٦٨ ·

(١١) يمكن الرجوع الى آراء الدكتور عبد الحميد يونس فيما نشر في صدد ذلك ، وعلى سبيل المثال كتابه « الأسطورة والفن الشعبي » ص ٦٨ ـ المركز الثقافي الجامعي الطبعة الأولى ١٩٨٠ ، وكتابه « دفاع عن الفولكلور » ص ١٣٧ ، كتابه « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠١ ، ومقالة « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ص ٤٧ ·

(١٢) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٣٧ ·

(١٣) د. عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبي » ص ٣٦ ـ سلسلة كتابك ـ العدد (٩١) ـ دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٩ ·

(١٤) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ٢٥ ·

(١٥) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ص ١٤١ ·

(١٦) د. عبد الحميد يونس ـ « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ص ٥٦ · ولقد أورد الأستاذ فاروق خورشيد في مقالته « السير الشعبية العربية » أن لا وجود للملاحم في الشعر العربي ، وأنه لا يجدى بحال أن تطلق اسم الملحمة على عمل منظوم لمجرد أنه يحكى حكايات متداولة ، فالحس التراجيدى الذى يخلق الملاحم مفقود أصلا · ويمكن الرجوع الى هذا الرأى المنشور في مجلة « عالم الفكر » ـ المجلد التاسع عشر ـ العدد الثاني يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٨ ص ٢٥٢ ، ٢٦٢ ـ ٢٦٣ ·

(١٧) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ٣٦ ـ ٤٠ ·

(١٨) فاروق خورشيد ـ « وجها لوجه » ـ مقالة بمجلة العربي ـ العدد ٣٢٤ ـ صفر ١٤٠٦ (نوفمبر ١٩٨٥) ـ ص ١٠٢ ـ الكويت ·

(١٩) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٥٩ ·

(٢٠) المرجع السابق ص ١٦٢ ·

(٢١) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠٣ ·

(٢٢) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ص ١٤٧ ·

(٢٣) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠٢ ·

(٢٤) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٧٣ ·

(٢٥) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ص ١٤٦ ·

(٢٦) المرجع السابق ص ١٤٩ ·

(٢٧) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠٩ ·

(٢٨) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٢ ·

(٢٩) د. عبد الحميد يونس ـ « الأسطورة والفن الشعبي » ص ١١٠ ـ المركز الثقافي الجامعي بالقاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٨٠ ، « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٥ ·

(٣٠) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٤ ، « الأسطورة والفن الشعبي » ص ١١٠ ·

(٣١) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الحكاية الشعبية » ـ ص ٦١ المكتبة الثقافية العدد رقم ٢٠٠ ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ ١٩٦٨ ٠

(٣٢) المرجع السابق ص ٦٢ ٠

(٣٣) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٥٤ ٠

(٣٤) المرجع السابق ص ١٨٧ ، « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ص ٥١ ، « معجم الفولكلور » ص ١٥٠ ٠

(٣٥) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٩ ٠

(٣٦) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى » ص ١٥٣ ٠

(٣٧) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٥٦ ٠

(٣٨) د٠ عبد الحميد يونس ـ المرجع السابق ص ١٥٦ ٠

(٣٩) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الأسـطورة والفن الشعبى » ص ٧٤ ٠

(٤٠) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٨٩ ٠

(٤١) المرجع السابق ص ١٨٩ ٠

(٤٢) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » ص ٤٠ ٠

(٤٣) يورى سوكولوف ـ « الفولكلور قضاياه وتاريخه » ص ٣٥ ـ ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس ـ الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧١ ٠

(٤٤) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٩٢ ، ومقالته بمجلة « عالم الفكر » ص ٥٧ المجلد السابع عشر ـ العدد الأول أبريل مايو يونيو ١٩٨٦ ٠

(٤٥) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٤٠ ٠

(٤٦) المرجع السابق ص ١٤١ ، د٠ عبد الحميد يونس « الحكاية الشعبية » ص ٥٩ ٠

(٤٧) د٠ عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٤٠ ، « الهلالية ٠٠٠٠ » ص ١٦١ ٠

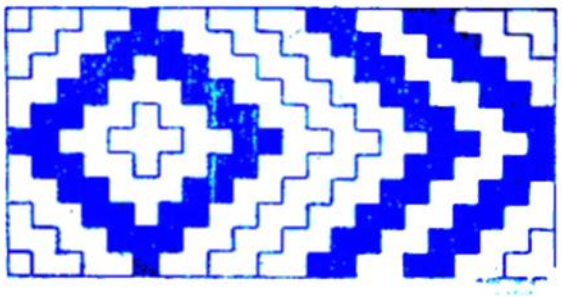
(٤٨) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » ص ١١١ ٠

(٤٩) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الهلالية ٠٠٠٠ » ص ١٦١ ٠

(٥٠) المرجع السابق ص ١٦٠ ٠

(٥١) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » ص ٣٣ ٠

(٥٢) د٠ عبد الحميد يونس ـ « الدراما الشعبية » ـ مقالة بمجلة « الفنون الشعبية » ـ ص ١١ العدد (٢٥) ـ أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٨ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠



أو قدر البطل

في السيرة الشعبية العربية

٢ - الإلهام

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

لا تكاد سيرة من السير تخلو من دور فيها للالهام ، وليس ذلك بعجيب فلقد كان للالهام دور كبير فى المعرفة البشرية ، فقد اقترن به الخلق الفنى · فبعد أن كان العامل المحقق للابداع الفنى فى تصور القدماء أصبح عند كثير من علماء النفس يمثل مرحلة رئيسية من مراحل الابداع ، فهو عند بعضهم عملية عقلية تحدث على نحو مفاجىء تنتظم من خلالها وبفضلها مجموعة من العناصر المشتقة فى سياق جديد له معناه ، ويساعد على مواجهة المشكلة بطريقة جديدة ، فبالالهام تصل العملية الابداعية الى قمتها ، وتشرق الفكرة كاملة فجاة على ذهن المبدع أو المفكر ، وفى تلك اللحظة تنتظم الأمور كل فى مواقعها الصحيحة · ويتحدث كثير من المبدعين على الطبيعة المباغتة لالهام الفكرة ، ويسميها ديلاكروا بانها صدمة كالانفعال ، يختل ساعتها اتزان المبدع ، فيحاول أن يمضى الى اتزان جديد فيتولد فى الذهن حالة وجدانية عنيفة حتى تبلغ الحماسة درجة ينساب معها فى الذهن سيل من الأفكار والصور · ولهذا نجد نيتشه يصرخ من تلك النشوة بسبب روح البهجة التى تمتلكه عند كتابته (هكذا أيضا تكلم زرادشت) · (انظر ، آفاق جديدة ، ص ٥٣ ـ ٥٥) ·

وهذا البحث لن يتوقف عند مفهوم الالهام كما يراه علماء النفس فى علاقته بالخلق الفنى ، وانما يتناوله هنا كاداة من أدوات المعرفة · ولقد حدد أبو المعين النسفى وهو أحد فقهاء الأحناف أسباب العلم للخلق بثلاثة : « الحواس الخمس والخبر الصادق والعقل » (التمهيد ، ص ٢) وهو يدخل الوحى الالهى دائرة الخبر الصادق فهو عنده على نوعين : أحدهما الخبر المتواتر الثابت على ألسنة القوم : والثانى خبر الرسول المؤيد بالمعجزة وهو موجب للعلم الاستدلالى ، والعلم الثابت بالضرورة فى التيقن والثبات » (ص ٢) · والوحى ثابت مقرر عند أصحاب الأديان السماوية ، ولكل دين من هذه الأديان رأى فيه ، كما أن لكل مذهب موقف من الوحى ، ولكنهم يجمعون على الاقرار به ، والوحى يخص الأنبياء وهو متعدد الجوانب ، فهناك أكثر من طريق يتصل فيها النبى بربه ، لذا فان الوحى ليس موضوع هذا البحث وانما موضوعه الالهام وذلك لأن الالهام متحقق للانسان الصالح كما يتحقق للانسان العادى وهو مختلف عن الحلم أو الرؤيا اذ أن المعرفة صورة تقذف من أعلى الى العقل فتبدو وكأنها مشاهدة ترتبط بالصورة التى تحيله الى كلمة ، بينما الالهام يقذف

من أعلى الى اللسان أو الأذن فيبدو منطوقا أو مسموعا يرتبط بالكلمة التى تحيله الى صورة ، والالهام مختلف عن الحدس الذى يتطلب معرفة سابقة ، فقد يتكون الحدس بعد مجموعة من الوقائع أو شواهد لا يفسرها العقل وانما يفسرها الحدس كالحكم على شخص أو توقع شيء تكون له دلائل سابقة ، ويصعب معه تفسير الحكم تفسيرا عقليا فهنا يفسر بأنه حدس ، بينما يختلف الالهام عن ذلك الا أنه لا يتطلب معرفة مسبقة ، وقد عرفه ابن منظور بأنه ما يلقى فى الروع ، ويستلهم الله الرشاد ، وألهم الله فلانا ، وفى الحديث أسألك رحمة من عندك تلهمنى بها رشدى ، والالهام أن يلقى الله فى النفس أمرا ، أو الترك وهو نوع من الوحى يخص به الله من يشاء من عباده » (لسان العرب : مادة لهم) ، وكما ذكرت هذه الكلمة فى الحديث النبوى فقد ذكرت فى القرآن الكريم « ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها » (٩١ ك الشمس ٧ ـ ٨) ، وفسرت ألهم بعدة معان : فهى فى رواية عن ابن عباس بمعنى بين فيفسر الآية بقوله بين « الخير والشر » ويشترك مع ابن عباس فى هذا الرأى قتادة والضحاك بن مزاحم . فيفسرها مزاحم بمعنى بين لها فجورها وتقواها ويفسرها الضحاك بمعنى : بين لها المعصية والطاعة .

ويروى عن مجاهد أنه فسرها بعرفها كما فسرت مروية عن عمران ابن حصين عن حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم بمعنى قد قضى عليهم . (انظر جامع البيان جـ ٣٠/ص ٢١٠) وقد تابع ابن كثير فى تفسيره الطبرى فى هذه المعانى فلم يضف اليها شيئا (انظر تفسير القرآن العظيم ، جـ ٤ ص ٤٥١) واستخدمها الزمخشرى بمعنى الافهام والاعقال (الكشاف ، جـ ٤ ص ٢٥٨) . ويصبح من المعانى المجازة لكلمة ألهم بين وعرف وقضى وأفهم وأعقل . ويصبح معنى كلمة الهام البيان والتعريف والقضاء والافهام أو الاعقال . وسيكون استخدام هذا الفصل للمعنى الشائع للكلمة وهو البيان والتعريف الذى يتلقاه الانسان من غير طريق الحواس ، أو العقل أو الاخبار من بشر ومن هنا أخرجت الافهام أو الاعقال حيث أنهما بالضرورة يستلزمان استخدام العقل ووجود مادة تكون أساسا للفهم وأخرجت كلمة قضاء أنها لا تعنى تلقى المعرفة . فهذا البحث يستخدم الالهام بمعنى البيان والمعرفة التى تلقى الى الانسان من عل أو من عالم غير عالمه ، ولقد كثر وجود أمثال هذه المعرفة فى السير الشعبية لتكون نبوءة للبطل وميلاده ومستقبله وأثبتت السير صحتها ، وتشكل بهذه النبوءات أحداث السيرة وبنيتها . ويمكن تحديد الالهام الذى ورد فى السير بأربعة :

الأول : صوت يسمع يحمل نبوءة توجه صاحبها ليقوم بفعل فيه نبوءة بالمستقبل .

والثانى : كلمات تخرج من فم رجل يعانى سكرات الموت تعد كلماته الهاما .

والثالث : كلمات تعد الهاما من شخص صالح .. يتنبأ فيها بمستقبل بطل أو عدة أبطال.

والرابع : دعوة مستجابة من شخص صالح رجلا كان أو امرأة أو دعوة مظلوم فى مكان أو زمان مقدسين .

ـ ١ ـ

يذكر جابر أبو حسين فى روايته عن الهلالية أن رزق والد أبى زيد كان حزينا لأنه كان يبحث حواليه عن طفل يلاغيه ، فلا يجد مع أنه لم يكن فى ذلك الوقت متزوجا .

بالوج بعينى يمين وشمال
على طفل عندى يلاغينى
جاتنى الليالى سوده وشو مال
قادر يارب انت تعطينى

وبينما كان يسير فى الجبل وحيدا سمع شخصا يخاطبه دون أن يراه تصور هذا الشخص من قبل الله يأمره بأن يصغى للصوت ، وأن يتزوج من مكة السعيدة . وحدد له صفة هذه الزوجة ، وهى أن تكون شريفة من بنات الأشراف هذا اذا أراد أن تكون له ذرية :

سمع ندا من قبل الله
ياخى كل منه وسعيده
يارزق اضبع على الله
تزوج فى مكه السعيده
امرك لربى المتعال
فى جبال امشى وشى ريفه
ال كان مرادك تخالف عيال
تزوج بعدرا شريفه

هذا الصوت بهزه فيعود الى قبيلته مسرورا ليحادث ابن عمه الملك سرحان يستفتيه فيما سمع ،

فيقترح ابن عمه أن ينتظر لموسم الحج ويذهب الى الزيارة تنفيذا لأمر الصوت فان تحقق مطلبه يكون قد كسب الزواج والحج ، فتصبح حجة بزواجة ·

تروح للزيـــارة وترتـــــاح
ما طلبشي ولا اى حاجـــــة
وال كان الدور فيه نجـــاح
أهى تبقى حجـــة بحاجـــه

وينفذ رزق كـلام ابن عمه وتأخذ النبوءة فى التحقق ·

- ٢ -

يروى مدون سيرة المهلهل نبوءة يذكرها التبع اليمانى وهو يعانى سـكرات الموت لقاتله كليب فهى انهام ، يضع المدون السيرة هذه النبوءة باسم (الملحمة الكبرى للتبـع حسـان) وهى مروية شعرا ·

يتنبأ حسان بالأحداث التى ستتلو موته حتى نهاية العالم ، واختص فيهـا ظهور بعض أبطال العرب فتنبأ بظهـور سيف بن ذى يزن ، وأنـه سيحكم سبعين عاما ثم يظهر له ابن يدعى بدير ، ويكون شديد البأس مرفوع العماد فيملك أرض الشام :

وسيف ذو يزن بعدك سـيظهر
وتصحبه السعادة فى العبـــاد
ويبقى ملكه سـبعين عامـــا
وبعد ذلك يطرى فى الوهـــاد
ويظهر له ولد يدعى بديـــر
شديد البأس مرفوع العمـاد
فيملك فى بلاد الشـــام بعـد
يجيب الماء من أقصى البـــلاد

(قصة أبو ليلى المهلهل ص ٢٥)

وتنبأ لقاتله كليبا بأن ابن عمه وأخا زوجته سيقتله ، وأن أخاه الزير سالم سيظهر لينتقم من قاتليه :

ويأتى الزير أبو ليلى المهلهـــل
فيصلى الحرب فى كل البـــلاد
ويقهر كل جبـــار عنيـــد
بضرب السيف فى يوم الجلاد

وتنبأ التبع له بميلاد ابن يولد بعد وفاته يسمى الجرو وحدد الدور المكتوب على الابن أن يقوم به فى حياته وهو الثأر من خاله قاتل ابيه ·

ويظهر لك غلام بعد موتـــك
يسمى الجرو قهـار الأعـادى
يقتل على يده جساسا خائـــه
··· ··· ·· ··· ··· ···

فالنبوءة هنا تحدد للجرو دورا مهما فى حياة القبيلـه اذ تجعله الابن المنتقم لأبيـــه · وكل ما يصنعه المهلهل انما هو التمهيد للجرو باضعاف قبيله قتلة أخيه ، حتى يعود الابن ليأخذ مكان أبيه فى القبيلة ويثأر لقاتله ·

وشملت ملحمة التبع حسان نبوءة عن ظهور بنى هلال وذكر قصتهم باختصار · فهم سيظهرون فى بلاد السرو · ثم يتجهون غربا · ويبرز منهم هلال وعامر ، وتشتعل الحرب بينها وبين حمير راياد ، ويطوفون فى البـلاد ، فيسبون أعداءهم ويمحون الأعاجم ، برماحهم وسيوفهم الحداد · ويقتلون شبيب التبعى بالشـــام ، ويقتل دياب سركيس ابن نازب :

وتظهر فى بـــلاد السرو عصبة
فيقصد جيشها غرب البـــلاد
هلال وعامر من آل قيـــــس
يزيد حرب حمير مع ايـــاد
وقبرص والجزائر يملكوهـــا
وبدريس الخزاعى والأعادى
شبيب التبعى بالشـــام يقتـل
وتترك جثته فوق الحمـــار
وسركيس بن نازب سوف يقتل
بسيف دياب قهـــار الأعـادى
كذا قرمند فى مصر الدينـــة
ستحرب دورها بين البـــلاد

ولم تترك ملحمة التبع اليمانى أبا زيد دون أن تذكره وتتنبأ له بدور قبلى مهم فهى قد عددت أبطال بن هلال وذكرته مع ابن عمه السلطـان حسن ·

وأبو زيد ابن عمه ليث أروع
شـديد البأس فى يوم الطراد

ولقد تحققت هذه النبوءة فى السيرة الشعبية ، سواء أكانت سيرة قومية كسيرة سيف أو سيرة

قبلية كسيرة المهلهل ، وسيرة بنى هلال وعلى رأسهم أبو زيد كما ذكرها التبع حسان ·

أما النبوءة الخاصة بمواليد الأبطال من أبناء حمزة البهلوان فقد أخبر بها رجل من رجال الله حبيس فى مغارة الأصفر الدربندى ، نبوءة خاصة بالأمير حمزة البهلوان تؤكد النبوءة الخاصة به والمعلنة قبل ميلاده وتضيف عليها النبوءة بأبنائه الخمسة ·

عندما التقى الأصفر الدربندى بحمزة فى ساحة القتال ضعفت قوته ، وأراد أن يشهر سيفه فلم تطعه يده فنظر حمزة الى ما حل به وما وقع فيه فاقترب منه ، ومد يده وانتشله من ظهر جواده وألقاه الى أخيه عمر العيار · وطلب اليه أن يشد وثاقه وهنا صاح الأصفران باسم حمزة يطلب منه الرحمة ، فتعجب الأمير عند ذكر اسمه وهو لا يعرفه فذكر له الأصفر الدربندى أنه يعرفه ، وحدثه عن نبوءة الصالح الحبيس فى المغارة ، فقد قصد فى يوم من مدة بعيدة التوسع فى البرارى والقفار ، فمر على مغارة فى لحف جبل . فانزوى اليها ليستظل فيها من حرارة الشمس فى ذاك النهار ، فرأى فيها حبيسا قد طال شعره وابيض وهرم حتى كاد يعجز عن القيام ، كان وجهه يطفح بالأنوار فهيأته تدل على أنه من عباد الله ، فسلم عليه الأصفران وهو مأخوذ بهيبته كل مأخذ · وعندما سمع العابد صوته ناداه باسمه ، وأبلغه أنه كان ينتظره ، ليأوى جسمه فى التراب ، فهو يعلم أن أجله قد حان ولم يبق فى العمر مطمع وهو مشتاق الى لقاء ربه · وعندما أصابت الأصفران الحيرة من معرفة الرجل باسمه ، أبلغه الرجل أن الله قد أعطاه من سابق المعرفة ما يمكنه أن يعرف ما لا يعرفه غيره ، كما أن الوحى قد جاءه ليلة أمس وأخبره أن الله يدعوه اليه وأنه سيسخر له رجلا يدعى أصفران الدربندى ليدفن جسمه فى التراب ، فوجدها الأصفران فرصة ان يسأل العابد ان كان هناك شخص فى هذا العالم يستطيع أن يقدر على قتاله ويثبت أمامه ، فأخبره أنه ولد من أعوام قليلة غلام سعيد فى مكة المطهرة اسمه حمزة البهلوان ، وأنه يكيده ، ثم يصبح من أتباعه ، ويكون له فى خدمته الأكبر ، فهو الذى يخلص العرب ويمتلك المدن والبلدان وينتشر صيته من مكان الى مكان وتهابه جبابرة الزمان ، ويساله العابد الحبيس أن يقرأه منه السلام حين يراه ، ويعطيه وديعة ستة معاضيد ليسلمها لحمزة واحدة له والخمسة الباقيات لخمسة أولاد يولدون له · وينجب حمزة خمسة أولاد تكون أربعة من هذه المعاضيد وسيلة للحفاظ عليهم فقد كانت هذه المعاضيد تحمل أسماءهم حافظة لحاملها من الشر والغدر فلا تنفذ فيه المكائد ويشتد ساعده » · (قصة حمزة البهلوان ص ٣٥ ـ ٧٢)

ـ ٣ ـ

ولقد صدرت الكلمات التى كانت الهاما بمستقبل البطل من أكثر من شخص فى السير الشعبية صدرت مرة عن الأب فى لحظة مرض ، وأخرى عن الجد ، وثالثة عن رجل ملهم ·

رزقت زوجة الصحصاح الأولى ليلى بابنها ظالم ، ورزقت زوجته الثانية أمامه بابنها مظلوم فعلق الصحصاح على هذه التسمية الغريبة التى تمثل تناقضا بين الأخ وأخيه فنطق كلمات كانت نبوءة بمصير الطفلين بعد ميلاد مظلوم : « لعل أن يكون خيرا فى المولود وصلاحا ، فالولد الواحد ظالم والآخر مظلوم والله انهما اسمان عجيبان ، ولكن لهما سيرة عجيبة وأحاديث غريبة ، فكيف اتفقا على هذين الاسمين ، وانني أخشى عليهما أن تصيبهما العين ، أو يفرق بينهما غراب البين ، لأنه والله ما اتفق مظلوم مع ظالم ، ولا جاهل مع عالم » (السيرة ، م ١ جـ ٦ ص ٥٣) ·

وتعددت صور اذاعة نبوءة أبى زيد ، كان منها كلمات تعد الهاما صدرت من جده الشريف قرضة ·

وسيرة الهلالية تحتفى بالشريف قرضة احتفاء كبيرا ، فهو شريف من نسل رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فهو الرابطة التى تربط أبا زيد بالنسب الشريف · وفى رواية عوض الله عبد الجليل يتنبأ قرضة بظهور بطل من نسل ابنته ويذكره باسمه أبى زيد فهو فارس يكيد الأعداء : قال ذلك وهو يحادث رزق والد أبى زيد وقد جاء يخطب ابنته :

اذا جابت مولود كبر واتنشا
ابو زيد يطلع فارس يكيد العدا

وكذلك أذيعت النبوءة الخاصة بعبد الوهاب

بن الحارث بن مظلوم وابن ذات الهمة عن طريق الالهام المعلن للناس · كما أذيع عن طريق الدعوة والحلم · وكان الملهم الذى أذاع النبوءة على الملأ هو الامام جعفر الصادق ، فقد وقف الطفل أمامه مع أمه فى مواجهة أبيه الحارث · وجموع من البشر ، فالأم متهمة فى شرفها والابن متهم فى نسبه ·

وتعد سيرة ذات الهمة الامام جعفر الصادق وارث القضاء عن امام قد أظهر العجائب · وأنه قد شرب من عين اليقين · وعين اليقين هنا فى مفهوم راوى السيرة ــ هو الامام على بن أبى طالب ابن عم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم · الذى عقد له اللواء ، فأصبح جعفر الصادق باب عنايته وهو فى جميع القول صادق ويحكم رسول الله نطق (السيرة م جـ ٨ ص ٢٤٨) ·

لقد نظر الأمير فى وجه عبد الوهاب ، وبعين عين يقينه أعلن مقسما بالله ليكونن هذا الولد مجاهدا فى سبيل الله تعالى ، وركنا للاسلام ، وشهد له أن يكون ترس قبر النبى صلى الله عليه وسلم ·

واذا كانت كلمات الأب والجد الصالحين الهاما تحقق فان دعوات الصالحين والمحتاجين من أب أو أم كثيرا ما كانت الهاما بنبوءة ·

ــ ٤ ــ

وكما شاهد الامام جعفر الصادق مستقبل عبد الوهاب وأعلنه فانه دعا له دعوة تعد نبوءة منه بمستقبله أيضا · لقد دعا له بالبركة فى حياته والذكر الجميل بعد مماته ومد يده المباركة على رأسه ودعا له بالسلامة والنصر على الأعداء (ص ٢٥٢ ــ ٢٥٣) لتكون هذه الدعوة نبوءة تتحقق فانه يسلم وينصر دائما على أعدائه ليكون من أكبر أبطال السيرة ·

وقد دعت جدة الامام جعفر فاطمة الزهراء دعوة أثرت فى أبى زيد الهلالى سلامة ، وفى الهلالية من أجداده وآبائه وأحفاده ، فكانت نبوءة تمثل وجودهم وطبيعته · هذه النبوءة انتهت بها سيرة المهلهل المطبوعة (ص ١٦٠) وبدأت بها سيرة بنى هلال المطبوعة أيضا ففيهما نبوءة عن مستقبل ذرية الأمير هلال حفيد الجرو وجد أبى زيد وقبيلة بنى هلال بالشتات والانتصار ·

كانت هذه النبوءة دعوة من السيدة فاطمة الزهراء ابنة محمد صلى الله عليه وسلم ·

يذكر فى نهاية سيرة المهلهل وبداية سيرة بنى هلال أنه :

« اتفق أن هلالا زار مكة فى بعض السنين فى أربعمائة فارس كرار وكان وقتئذ النبى المختار (ص) وعند وصوله الى مضارب الخيام طاف رجاله حول الحرم وتشرف بمقابلة النبى (ص) ، وقبله بين عينيه وأمر النبى صلى الله عليه وسلم أن ينزل فى وادى العباس فى تلك الأيام يحارب بعض العشائر ، فعاونه الأمير هلال وأمده بالعساكر ، وقاتل معه ، وكانت فاطمة الزهراء رضى الله عنها راكبه فى هودجها ، فلما رأت الحرب زجرت جملها لتخرج عن مشاهدة القتال فشرد بها فى البرارى والفلوات · ولما رجعت دعت على من كان السبب فى البلاء والشتات ، فقال لها والدها (ص) : ادعى لهم بالانتصار ، فانهم بنو هلال الأخيار ، وهم لنا من جملة الأحباب والأنصار · فدعت لهم فنفذت فيهم دعوتها على طول الدهر » (قصة المهلهل ، ص ١٦٠ ، سيرة بنى هلال ص ٥) ·

واذا كانت دعوة الصالحين مستجابة فان دعوة المحتاج كثيرا ما تستجاب ·

وقد يكون هذا المحتاج أبا فقد كان يزدجرد ملكا عظيم الشأن من ملوك بنى ساسان ، تولى مقاليد الحكم وهو فى الخامسة والعشرين ، وبقى فى الملك احدى وعشرين سنة حتى بدت عليه امارات الكبر ، وبدت فى جسمه علامات الكهولة ، فازدادت حاجته الى ابن يرثه ، ويرث ملكه ، فلقد رزق بعدة أولاد ، كانوا يموتون الواحد بعد الآخر ، فكان يقضى أوقاته حزينا مغموما تزداد به الحسرة ، كلما قرب من الشيخوخة ، وفى ذات يوم انفرد فى خلوة وصلى ، وبعد الصلاة رفع يديه الى قاضى الحاجات ، ودعاه : الهى وربى ومعبودى ارحمنى ، وفرج كربتى ، ولا تغلق باب رحمتك عن أسرة بنى ساسان ، وارزقنى الولد الوارث للملك الذى وهبته لهم · الهى انى أتضرع اليك وأسألك من خزائن جودك يا غنى يا كريم أن لا تحرمنى من خلف يرثنى وتزول به آلام قلبى وتنفرج كربتى فانت السميع المجيب ·

وبعد أن انتهى من صلاته ، أتى زوجته وقلبه معتقد أن اللـــه يفرج كربته ، ويجيب دعوته ، ويتقبل صـلاته ، وكأنما كانت أبواب السـماء مفتوحة ، فقد سمع الله دعاءه وأجاب نداءه ، فلم تمض عدة أيام حتى ظهر الحمل على زوجته » (قصة بهرام شاه ص ١) لتتحقق النبوءة فى وجود الطفل الوارث لملك آل ساسان ·

واذا كانت دعوة الأب قد استجيبت فان دعوة الأم المحتاجة كثيرا ما تستجاب ولقد أفردت لدعوة خضرة المحتاجة للابن مكان هام فى روايات سيرة بنى هلال فقد كانت دعوتها نبوءة تخص ابنهـا أبا زيد فهو ابن « التمنى » كما تسميه السيرة ·

تجمع السير المروية عن أبى زيد فى فصلهـا الخاص بمولده أن أمه بعد زواجها بأبيه أنجبت بنتا أسمتهـا شيحة ثم توقفت مـدة طويلة عن الحمل ·

وتروى سيرة بنى هلال المطبوعة أن خضرة حملت وتمنت « أن يرزقها الله ولدا ذكرا · وخرجوا مرة الى بسـتان فرأت غرابا أسـود يطرد الغربان ويقهرهم ويفتك بهم فقالت : الهى ، أسألك أن ترزقنى ولدا ذكرا ولو كان أسود اللون لعله ينشأ يغلب الفرسان ويقهرهم مثل هذا الغراب »

(سيرة بنى هلال ص ٢٦)

وتحدد رواية عبد الظاهر مدة التوقف عن الحمل بأحد عشر عاما :

« جابت منه شيحة · ولما جابت منه شيحة وقفت حداشر عام يعنى حداشر سنة » ·

وتتفق رواية عوض الله عبد الجليل مع هذه الرواية فى تحديد مدة توقفها عن الحمل بعد مولد شيحة :

« وضعت وجابت شيحة وزاد الهنـا
تقعـد مع رزق فى حظ ودندنـه
من بعدهـا قعدت حداشر سـنه
متعوقه والوعد رايد بيـه الالـه

ويروى جابر أبو حسين أنها مكثت فى ديوانه شهرين قبل أن تحمل لترزق منه ببنت اسماها شيحة :

قعدت فى ديوان الأمير شهرين
جميله ونعم الوجاهـة
ليها الأصيلة أصل عالى وشهرين
ربـى المهيمن عطاهـا
مصحوبة فى عالى البنيـه
على الكتف محلى الوشيحـه
رزق البطـل ببنيـه ·
مع الفرح سماهـا شيحـة

حمد رزق ربه على هذا العطاء منتظرا أن يرزقه الله بابن بعدها ، فالأنثى وراءها يأتى الأولاد · وأخذ ينتظر ، وطال انتظاره عشر سنوات ، لم تأت فيها خضرة ببنت أو ولد فهذه حكمة الله :

لما تمت عشر سنيـن
ماوضعتش أولاد تانـى
لا بنـات ولا بنيـن
هذا حكمة الى نشـانى

ولم تحدد رواية عبد السلام حامد المدة التى توقفت فيها ، وانما أطلقتها فقد ذكرت أنها توقفت « أيام عديدة » ·

ولا تذكر رواية عبد الرحمن قيقه المدة وانمـا تتركها دون تحديد · ويفهم من لغة الرواية أنها مكثت مدة ليست بالقصيرة · اذ تصفها الرواية بأنها عقرت ، ولا توصف المرأة بأنها عاقر الا اذا مكثت مدة طويلة دون حمل ·

وتصف الروايات الشفهية حالة رزق الهلالى، فقد كان حزينا أسوان من الحرمان الذى كتب عليه ، وتذكر رواية عبد السلام حامد هذا الأسى من خلال تصوير رزق فى حالة من الغيرة وهو يرى رجال هلال يلعبون البرجاس مع أولادهم وهو بلا ولد بينهم · غضب رزق ولكنه سلم أمره لله : « فعاش أيام عديدة ماجبتلهوش فتـوان · رزق الهلالى بياجى من الصيد والقنص لقى فتيان العرب بيلعبوا البرجاس · ياما اضرب بالغضايب وقال رب عالم بحالى ·

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أن رجال بنى هلال طلبوا منه أن يطلقها فقد كبر عليهم أن يكون زعيمهم بلا خليفة : ازاى مرة الزعيم متخلفش وزعيم بنى هلال ومتخلفش أولاد ·· لأطلقها ·· طلقها » · ورزق يرفض أن يستمع لكلامهم ·

وتذكر رواية عوض الله عبد الجليل أن رزق

الهلالى طلب فرسا ليركبه فوجد أمراء بنى هلال وشجعانهم مع أولادهم كأنهم سباع أو نمور يلعبون فى وسيع الفلاة والبطاح ، والسعادة بادية على وجوه الآباء لمرأى الأبناء نظر اليهم رزق فتعذب ، ترك جماعته وعاد الى بيته :

طلب ركوبة رزق الهلالى الأمير
يلقى الأمارة والقرومة السماة
يلقى الأمارة بولادهم أركبوا
بالخير والعز والهنا اطربوا
ولادهم فوق الفراش يلعبوا
زى السبوعة فى وسيع الفلاه
زى النمورة فى وسيع البطاح
ابواتهم زادوا الهنا والانشراح

لما نظرهم[رزق الهلالى]ازدادت بيه الجراح

عاود يكب الدمع جوا حماه

وقفت خضرة متألمة وهى تراه قادما اليها حزينا ، وعندما سألته عن سبب بكائه عبر لها عن ألمه حين رأى الفرسان يلعبون مع أبنائهم . أما هو فقد رأى نفسه وحيدا بينهم فلا ابن يلعب معه .

« قالت له قل لى أصل البكا ليه يا حبيب
يا رزق تبكى ليه البكا ايش نبغاه
يا رزق تبكى ليه يا كبير المقام
قال لها يا خضرة حصل لى كلام
ما قرم فارس الا ابنه معاه ع الفراش
بصيت لقيت نفسى بنيتهم بلاش

واذا كان رزق يتعذب لأنه لم ينجب ابنا فان خضرة قد تعذبت كثيرا له ولنفسها . وتذكر رواية عبد السلام حامد تعليقا على موقفها من حزن زوجها بأنها « كانت زعلانة بأحوال » ، وتفصل روايه الحاج عبد الظاهر بأن بنى هلال أخذوا يعايرونها بأنها عاقر :

« وبعدين بقوا يعايروها .. وكل ما تطلع مع حريم الهلايل يعايروها .. يا عاقره .. يا مش عارفه ايه ؟ من الكلام ده »

وتذكر رواية جابر أبو حسين أن رزقا كان يملك مالا كثيرا من الخيول والجمال فكان قلبه يعتصر لعدم وجود أولاد له يرثونه من بعده فأخذ يبكى من هذا الحرمان حتى جرح فؤاده بكاء .

لقى المال شمال ويمين
اخيول ويا جمال

قال : يا مال بعدى يورثك مين

آه يا عدم العيال
سقانى البين كاس دايب خليفه
البكاه جرح الفؤاد
على عدم الخليفه

لقد شعر بالحزن ، واحساسه بأن العرب تعايره لعدم انجابه فعاد الى زوجته باكيا ، وعندما سألته عن سبب بكائه أخبرها بأنها سبب بلائه فقد أتى بها لتكون قرة عيونه . لقد نسى رزق النداء الذى سمعه يخبره بأنه سينجب منها أبناء ، فتعجل بالغضب حتى انه فكر فى طلاقها ، غير أنها لم تهن عليه .

قال لها : سبب بلايا ما هو انتى
شاورت قلبى لطلاقك ما هو انتى
خليتنى العرب عايرونى

لقد كان أمله فى العشر سنوات التى مضت على ميلاد شيحة أن يكون له من الاولاد ما يعجز عن عدهم ، فعض على نابه وسنه ألما وحزنا .

كان أملى فى العشر سنين
ماعرفش عدد ولادى
ماتحكى فى ديه ولادى

وتذكر رواية عوض الله عبد الجليل أن دموع خضرة كانت تنسال من عينيها حزنا على أحاسيس رزق المتألمة للحرمان على الولد ، فرزق لم يفكر فى طلاقها ، كما فكر فى طلاقها فى رواية جابر أبو حسين فحزنه أدى بها الى أن تفقد عقلها وتغيب عن صوابها حزنا لحزنه .

نزلت دموع خضرة تغنى طشاش
من هرج رزق الى حداها تراه
من هرج رزق الى طرى هذا الجواب
كان عند خضره عقل فى الراس وغاب

أما فى رواية جابر أبو حسين فهى قد واجهت حزنه بحوار عقلى ، فهو اذا كان غاضبا عليها لأنها لم تنجب أطفالا فانه يفكر فى طلاقها ، وهى ترد عليه بأن كلامه جميل ، وفى صلب الموضوع ، ولكنها ليست المسئولة عن ذلك فلو أنه يعرف أن

هناك غيطا تزرع فيه العيال لذهبت بنفسها لتقطف له بيديها منه تقاويا ·

يا حبيبى كلامك حلو وفى الموضـوع
انما استمع وخليـك معيـــا
عارف أنهى غيط فيه عيـال مزروع ؟
أنا أروح اقطف لك تقـاوى بيديـا

وتستمر فى سؤاله ان كان يعرف سوقا تباع فيه الأطفال لتذهب وتشترى منه طفلا ، ثم تحذره من أن موقفه هذا يعاند به الله ، فان كلامه هذا قد جرح فؤادها فتعود لتسأله متعجبة ان كان يعرف مكانا لتحضر منه بذورا لتثمر أطفالا :

أنهى سـوق يبيع أولاد
أوعى مع ربك تقـاوى
كـلامك ده جرح الفـؤاد
أى مطرح أجيب التقاوى ؟

وفى رواية عوض الله عبد الجليل عبرت عن أزمتها لشمة بنت الحسب سيد النسب حين زارتها فوجدتها متألمة فاستغربت شمه وتعجبت من عذابها وسألتها عن سبب بكائها ·

الا وأتت شمة بنت الحسب تجـر الثياب
يعلود يحاكوا الورد مسـوا انـدى
دخلت وبلقـى خضـرة متنكـدة
قال لهـا يا خضره يا بنت عمى مالك كدد
لا ضـاع لكم ضـايع ولا حد تـاه
لا ضـاع لكم ضـايع من الوطـن عام
ليـه بتبكى يا خضـرة وليدى دمع سـال

أخبرت خضرة شمة عن سبب ألمها ، فانها تحب زوجها ويمزق صميم قلبها بكاه ، ويؤلمها أن يصبح مكسور الخاطر أمام رجل بنى هلال ··

قالت لهـا يا شمه حصل لى كـلام
مزق صميم قلبـى ودوب حشـاه
·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ··
·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ··
على كسر خاطر رزق طول السـنين
·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ··
·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ·· ··
عـاود يقـول آه م الدهـر آه
عاود يقول ياهل تـرى ربنـا
رايد ليـه يقطع الولد كـام سـنه
لما سمعته زاد بكايـا أنـا

وليس هذا هو كل ألمها فهى تبكى أيضا لنفسها ، انها تريد ابنا ، وتبكى لهذا الحرمان فقد أذلها عدم انجابها طفلا ، حتى أن دموعها خرجت ذليلة لا تتوقف · بللت خدها وسالت على فراشها وانها لتشعر أن الجبل لو شكت اليه لمال من مكانه حزنا ، ولو شكت للبحر ما بها من ألم لحزن لها ، وأوقف ماءه تعاطفا معها ·

بوجدى يا شمة ودمعى ذليـل
دمعى هطل ، ع الفراش منى يسيل
اذا اشتكيت للجبل ، لاجلى يميـل
اذا اشتكيت للبحر ، يوقف بمـاه
يحزن عشانى ودمعـى صـدود
دمعى هطل ع الفراش ، بل الخدود

وتشـترك رواية جابر أبو حسين مع رواية عوض الله عبد الجليل فى أنها شكت ما حدث لها لشمة ، واذا كانت فى رواية عوض الله قد جاءتها شمة فان رواية جابر أبو حسـين تذكر أن شمة قد سمعتها تبكى فقد كانتا متجاورتين فى السكن :

بتبكى ليها دمع سـارحان
العايقه فى صباهـا
سمعتهـا شمه مرات سرحـان
كان السكن فى الوجاهـة

كان واضحا أنها مرهقة متعبة عاجزة عن صنع شىء فقد سألتها شمة عن سر بكائها ، ما أبكاك يا نور العين ؟ وسألتها أن تشرح لها قصتهـا فذكرت لها كيف أن رزقا ضايقها وأنه يعايرها بالعيال ، وهى تسأل ماذا تصنع لحكم ربها ؟ فهى لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا فهى تسأل لتنفى أنها تستطيع أن تخلق أولادا بيديها :

قالت لهـا : رزق يا شمـه
بهدلنى وشحـطط نيايـا
بيعايرنى بالعيـال
أعمل ايه أنا لحـكم سيـدى
أنا ببص يمين وشمـال
يعنى أخلق عيـال بايـدى ؟

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أنها ذهبت الى (العد) وتعنى عين ماء تشرب منها القبيلة ، وهناك وجدت طيرا أبيض وآخر أخضر فتمنت كل امرأة أن تأتى بغلام يشبه الطائر الذى تحب ، أما هى

فلم تجد طائرا يعجبها لتتمناه فسكتت حتى جاء طائر أسود فاحم السواد أخذ يضرب الطيور ويسيل دماءها ، فتمنت ابنا مثل هذا الطائر . وأخذت تدعو الله من أعماقها أن يهبها ابنا مثله يفوق جميع الطيور ، وكل من يضربه يسيل دماه :

« لقيوا طير أبيض وطير أخضر .. والى اتمنت على طير اخضر وهى تبص ... ما لقيتش لها حاجة اسمها منى .. وبعدين جه طير أسود غطيس ... يضرب فى الطير ده الأخضر .. كل الى ينكشه يسيل دماه .. هى توجهت للكريم وقالت : يارب تسمع لى كلام .. ادينى وليد أسود غطيس .. وكل الى ينكشه يسيل دماه .

وتذكر رواية عبد السلام أن خضرة خرجت ذات يوم الى نهر العرايب وكان الطير نازلا متعدد الألوان . كل امرأة تمنت على طير من الطيور ، وخضرة صامتة حتى جاء طير أسود شتت جميع الطيور تشتيتا ، وهنا أخذت تدعو ربها :

وقالت يارب يارب ... ادينى
طير ومحلاه ... وكل من يضربه
يسيل دماه ...وهو السبب والحكاية

وتذكر رواية عوض الله أن شمة بعد أن استمعت لأحزان خضرة حاولت أن تخفف عنها بأن الله كريم جواد ، ومن ترك شيئا يتعود على العيش دونه ، وأن عليها أن تسأل الله ، فان من يسأل الله يغنم لأن وراءه فألا بقبول الدعوة :

شمة تقول ربى كريم يعطف يجود
اللى بيترك شى بيعيش بلاه (تكرر)
اللى بيطلب شى من الله ينول
لأنه بيتفول بكتر القبول

وسألت شمة خضرة أن تترك أثقال همومها وأن تذهب معها الى النهر لتدعو الله هناك فالماء طاهر وقد تستجاب الدعوة عنده . ولم تذهب خضرة مع شمة بمفردها وانما ذهبت مع تسعين صبية من صبايا هلال ، وسرن مع خضرة ، وكأنهن سعاة لها وهن يتجهن نحو الماء .

قالت لها قومى بنا واتركى الحمول
يا خضرة نروح للنهر وننظر صفاه
يا خضرة نروح للنهر يا أم الدلال
نشوف لك هيه شبيه الزلال

ولما تسعين صبية من صباية هلال
مشوا فى طول خضرة شبيه السعاه
مشوا فى طول خضرة وآتوا ع النهور

وعندما وصلن الى النهر كان حواليه طيور بينها طائر شديد السواد ولكن فى لونه جميع الصفات :

لقيوا زلال سايح وحوله طيور
لكن فيهم طير سواده عكور
شتت جميع الطير وشال من صراه
شتت جميع الطير وخلاه شتان
أسمر فى لونه جميع الصفات

أخذت شمة حالة وجدانية وأصبحت كمن يقود جوقة فى صلاة ، فطلبت من الفتيات أن يدعون المولى الرازق الذى لا يراه أحد ، رازق العباد العالم بكل صغيرة وكبيرة ، حتى دب النمل وقطر الندى:

شمه تقول اطلبوا يا بنات
المولى يرزق العباد بحال المبتدى
ويعلم بدب النمل وقطر الندى

ولبست خضرة حالة استغراب فى جو اللحظة ، وتبدى أنها لحظة كونية تستجاب فيها الدعوة الحارة الصادقة ، بحرارة حاجتها وايمانها بأن الله قادر على تحقيق أمنيته ، وأن هذه لحظة الدعاء فتمنت على الله فى دعوتها أن يهبها ابنا مثل هذا الطير يملك تونس وأوديتها بحد حسامه حتى يقال ان خضرة أنجبت غلاما فارسا كاملا تاما من الهلالى بن نايل :

«خضرة تقول ادينى غلام اسود كيف الطير ده
لملكه تونس ووادى حماه
أملكه تونس بحد الحسام .
من لجل يقولوا خضرة جابت غلام .
من الهلالى ابن نايل رزق موافى الزمام .

لقد احتوت اللحظة عقلها ، فأخذت تدعو ربها وتستعطفه أن يستمع اليها ويجيب دعاءها . وأخذت تذكر ما منح الله أنبياءه فهو الذى شفا أيوب . وطاب من بلاه ، ورفع ادريس الى السماء ويسر دعاء يعقوب له ففتح من العما ، وحين دعا موسى ربه الكريم وقف بجواره وأنقذه من فرعون وأحرق جيشه :

يا من شفيت أيوب وطاب م البلا
يا من رفعت ادريس لأعلى سما

يا من دعاك يعقوب وفتح من العمـــا
لما انى فرعون وجيشـــه احـــرق
وضع عصـايته فوق البحر المتيط اشرق

هذا ما صنعه ربها الكريم الواحد الأحد الذى ليس له شريك ولا ولد فهو المولى الذى يعلم بجرى المياه وما فى القدر ، مسخر الريح والسحب والأمطار ، ثم يدعوه فى استغراقها داعيه ان يمنحها المولود الذى تريد ، والذى يكيد أعداءهم ، ويسقيهم المر مخلطا بكاس الموت ، وتختم دعاءها بتشريفها المولى العالم بحالها :

ربى كريم ما له شريك ولا ولـــد
هو المولى يعلم بما فى الاقتـــدار
يسخر الريح والسحب والمطـــــار
اسالك يا مولاى بنور باهى الجمال
لانى اجيب مولـود يكيـــد العـــدا

ابو زيد : يزفى العوازل حنضل بكاس الردى

سبحانك يا مولاى تعلم بحال المبدى
اعشق جمال المصطفى
محمد نصلى عليه

وفى رواية جابر أبو حسين طلبت شمة من خضرة أن تتوقف عن البكاء فان الله اذا اراد أعطى :

قالت لها شمة ماتبكيش (تكرر)

يا اصـيلة لمى غطاكـــى
كلام ما انوس تبكيـــش
ان راد ربك عطـــــاك

وسألتها أن تقوم معهـــا ليخرجا الى الجنائن بدل البكا وفيض الدموع ، فانها تخشى عليها أن يصيبها جنون من التفكير :

تورى يا اصيلة انزلى معـــاى
تورى يا خضرة انزلى معـــاى
نتفســـحوا فى الجنـــــاين
بـدال البكا وفيض دمعـــاى
لربما تصيبـــك جنـــــاين

استمعت خضرة لكلام شمة فخرجت معها على جملها وقد لبست أحلى ملابسها ، وازينت بالزمرد وتنقبت بلثام أدبها وعفتها ، فهى الشريفة زوجة الزعيم الهلالى :

شـدوا لها على جمالهـا
لابســه زمـرد يلالى
لتـام الادب فوق جمالها
حليله الزعيم الهـــلالى

خرجت خضرة مع جاريتها سعيدة وبصحبتهـا ثلاثين صبيه من صبايا بنى هلال ، ولا تقارن روايه جابر أبو حسين الفتيات بحضرة كما فعلت روايه عوض الله عبد الجليل ليرفع جمالها فوق جميع النسوة ، وعلى العكس من ذلك صورت رواية جابر ابو حسين جمال الصبايا بانهن يحاكين حور الجنائن .

ذهبـوا لتنين مع التـــاوين
وصلوا وسيع الجنايـــــن
الصبايا الى طالعـه ثلاثـين
حلوين يحـاكو حور الجنائن

ابتعدت النسوة عن التجمع والمنازل حتى وصلن الى البساتين فاخذن ينظرن الى اشجار التين والعنب والبركه وقد نزل عليها الطير :

وصلوا لغاية البســـاتين
وصلوا البنات للبســاتين
غادروا النجع والمنـــازل
بصوا على اعناب والتين
والطير ع البركه نـــازل

كان الطير غريبا متعدد الألوان شكله وهو يشرب من البركه عجيبا فنظرت اليها خضرة فوجدت فيها العجايب :

نازلة الطير عجب ولـوان
تشرب وترعد عجايـــب
بصت على كل ما كـــان
فى الطير لقت العجـايب

بدا أن هذه لحظة غير عاديه لحظة يختلط فيها الحلم بالواقع فى نبع ماء مما أنهم جميع الفتيات أن الدعاء فيها مستجاب فعاش الجميع اللحظة بغمامتها وشفافيتها وشعورهن بان باب العرش مفتوح وان الدعوة مستجابه وتحركت قلوب النسوة تنظر الى الطيور ، وقد بدت وكانها أطفال المستقبل .

وقد نزل على البركة أول ما نزل طائر أبيض فنظر النسوة الى خضرة وبينما هى فى حيرتها نزل طائران أسودان أحدهما شديد السواد والثانى

أقل منه سوادا ويزيد عنه جمالا ما ان حطا على البركة حتى شتتا جميع الطيور ، وبقيا فى البركة بمفردهما :

شويه وآتوا جوز طيور (تتكرر)

فيهم العجب يا حبيبـــى
من وجيهم ساطع النـــور
فيهم فرد أسـمر زبيبى
والثانى جنبه بعكـــار
زايد لونـه عنـه معانـى
لما حط الطير وداك طـــار
ما خلوا على البركة تانـى

بعد أن منع الطائران الأسودان جميع الطيور من ورود الماء طلبت شمة من خضرة ذات الشعر الطويل أن تتمنى فقد كان يبدو أن هذا آخر طير سيقدم الى البركة فلن يستطيع أحد الاقتراب منها بعد وصولهما • وفى نظر شمة أنه يكفى خضرة هذا الانتظار الطويل ، هذا فضلا عن أن هذا الطير قد أعجب خضرة ، اذ يظهر على وجهه النور وأن فيه كثيرا من الفوائد :

قالت الصبية مرت سرحـــان
تمنى يا نسـل طـه نبينـا
ليـك شعر ع الكتف سار حن
الصبر واخـداه نبينـــا
شـوف الطـير نقر الطيـــور
ولت مافاضلش واصـــل
باين على وجهـــه النـــور
فيـه الفوايد وحاصـــــل

تنظر خضرة وما زالت متوقفة عن أن تطلق أمنيتها ، واذا بالطائر الأحمر يعود فجأة للبركة مرة ثانية فيضربه الأسمر بمنقاره فيصرعه والنسوة تنظر لفعله وتتعجب منه •

أما خضرة فقد وقفت مذهولة من فعله وهى تنظر اليه وتزغرد لفعاله وطلبت من الصبايا أن يستمعن اليها :

بصت عليه الشريفة وراعت لـه
صلاة النبى يا قرة عيونـــى
انشرح فؤادها قامت زغرتت له
وقالت: يا صبايا جمله اسمونى

وقد أخذتها النشوة ، نشوة اللحظة المستجابة وهى تعلن أنها تريده وتتغنى بسماره ، فحتى لو كان أشد سمرة مما تريد • اذاعت مخاوفها ، فانها تخشى أن تلام ، وحتى لو لاموها ، فانها تريده وعادت ثانية لتعبر عن مخاوفها من أمنيته وهى تدعو أهل الله أن يقفوا معها فقد قررت ألا تضع فى اعتبارها أى شىء مع خوفها أن تتهم فى شرفها ، اذا ما جاء أسود اللون ، فهى تفوض أمرها الى الله فما كتب فى علمه سبق علمنا :

يا سلام يا اسمر يللى الرب خلاك (تكرر)

فى جسـمى البلا كلمونـــى
بالله لو اسمر قوى برضه اتمناك
وحتى ان لامـونى يلومونـــى
انـا خايفـــه استمنـــاك
يا أهل الطريقـــة انجدونـــى
لكـــن لا اعتبـــر ده ولا داك
والله لا خايفـــه ليتهمونى
لكـــن امرى مفوض لربـــى
الى انكتب طبعـــه سابـــق

وتمنت من الله أن يكون عطاءه لها غلاما صالحا يعمر المنازل ، وأن يكون قلبه للعلم مشروح متدينا ، وكان باب العرش مفتوحا فاستجاب الله دعاءها •

طلبت الحره من الله
العز والفخـر نـــازل
يعطيـــه الغـــلام وراه
يعمر جمع المنـــــازل
ويكون قلبه للعلم مشروح (تكرر)
يصلى على البـــدر طـــه

وتختلف رواية عرب الشوا النيجيرية قليلا فى أن هذا الطائر الذى تمنته لم يكن متميزا عن غيره بالسواد وانما كان نسرا قويا • طلبت أنده من بزله أن تذهب الى الماء لتغير ملابسها وكانت فى أيام الطهر فحملت كل واحدة منهن أوعيتها وذهبت الى البحر ، وهناك وجدا جثة فرس وقد تجمعت الطيور حولها تأكل لحمها ، ثم جاء نسر وطرد الطيور ومكث يأكل شفرده ، فتمنت بزله أن تأتى بغلام مثل هذا النسر • وجاء نسر آخر طرد النسر وحمل جثة الفرس ورفعها ثم حطها على الأرض ثلاث مرات •

ولما رأت أنده ذلك تمنت أن تأتى فى طهرها

بغلام مثل هذا النسر · وتصور الرواية هذه اللحظة : « أنده شافت قالت لبزلة · يا بزلة أنا أريد فى طهرى هذا ألقى ولدا فحلا منيعا مثل النسر هذا أسميه أبو زيد » ·

(النص ص ١ Tre stories of Abu Zaid

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أن دعوتها كانت مستجابة ، فقد كان باب القدر مفتوحا ، فقبل الله دعاءها وواقعها رزق بعد ذلك مباشرة فحملت منه فى نفس الساعة :

« كان ربنا وباب القدر مفتوح قبل دعاها واقعها رزق بن نايل حبلت » ·

وتذكر رواية جابر أبو حسين أن باب العرش كان مفتوحا فاستجيب الدعاء :

كان يوم دى باب العرش مفتوح
استجاب الالهى دعاهـــا

وتذكر رواية عبد السلام حامد أن جميع النسوة حملن :

« وحملت كل النساوين الأربعين · كل واحدة جابت رجاله » ·

أما رواية عوض الله عبد الجليل فقد فصلت الموقف فى ايقاع سريع · فحالة الاستغراق التى لبستها عند النهر لم تتركها · لقد كان لها عقل ، ولكنها فقدته ، فقد تاه منها وسارت مأخوذة ، فذهبت الى فراش مملكتها فأتاها رزق بعد العشاء وقد لبست من ملابسها الحرير والديباج .. وعندما رآها رزق الهلالى طلب منها الوصل ، ولما كان دعاؤها قد استجيب فقد سعدت وأرسل لهارب العرش بالطفل الذى أرادته مكيدا للأعداء :

« خضرة الشريفة كان عقلها زل تاه
راحت على فراش المملكة مطرشـــا
جاها الهـلالى رزق من بعد العشـــا
لبست حرير ديباج وجلست محـــاه
لبست حرير ديبـــاج كداه لبسهـا
رزق الهلالى طلب الوصـل من يمهـا
سعدت ورب العرش أرسل لهـــا
بالطفـــل اللى بـان وكاد العـــدا

ولا تدخل رواية عبد الرحمن قيقة تفصيلا لهذا الموقف وتوجزه بأن الله استجاب دعاءها : « بالفعل رزقها بوليد أسود غطيس » (ص ٥٨) ·

وتذكر رواية عرب الشوا أنهن مشين الى بيوتهن « وكل واحدة حملت فى طهرها » (ص ١) ·

واذا كانت الأم المحتاجة قد دعت ربها فكانت دعوتها نبوءة تخص ابنها فان دعوة بيبرس المظلوم المحتاج استجيبت فكانت دعـوته نبـوءة تنبىء بمصيره ·

لقد لبث محمود عند السيدة الدمشقية حسنة أربعين يوما بعد رؤيته لأقطاب الله ، برىء فيها تماما · وقامت المرأة بتمريضه باخلاص طوال هذه المدة ، فهى قد عاهدته أن تكون له أما · واجه محمود بعد ذلك مصاعب جمة منها أن الأمير عيسى الناصر شرف الدين حاكم دمشق قد طلبه لقتله سعيد الراكبدار لفسقه وفجوره ، فأمر الأمير بقطع رأسه · فأخذ يدعو الله أن يخلصه ، وأن يرد عنـــه كيد الأعداء ، فما أتم دعاءه حتى دخـــل على بن الوراقة من باب ديوان الشام ، فانه كان فى طريقه الى مصر بعد أن ترك محمود بالمارستان واذا به يرى فى منامه ولذيذ أحلامه الملك الصالح يقول له : وعزة الربوبية ، ان لم تأت بمملوكى وتعود الى أرض الشام لأجله وتنجيه مما هو فيه لم تدخل بلدى · فانتبه مرعوبا من نومه ، وترك المماليك مع أتبـاعه وعاد الى الشـام وذهب الى المرستان وسأل عنه فأخبروه بخبره فذهب من فوره الى الديوان وأبلغ عيسى الناصر بأن هذا الغلام هو مملوك الملك الصالح أيوب وأنه لا يحق له قتله ، فى هـذه اللحظة دخـــل نقيب الأشراف وبصحبته أهل الاحسان فوقفوا فى صف بيبرس فهو حامى العرض وقاتل الشرير · وقطع نقيب الأشراف بالخنجر قيود محمود ، وانصرف الجمع ، وذهب مع ابن الوراقة الى والدة بيبرس السيدة حسنة وباتا عندها ، وقد اتفقا أن يسـافرا فى الصباح الى مصر ، فودع والدته وخرجا فى طريقهما اليها ، فالتقيا برجل يقال له على بن القواسى وكان له مائة دينار عند ابن الوراقة فأصر أن يأخذ محمود رهنا لهذا الدين · كان ابن القواسى قاسـيا لم ينفع شىء مع اصراره ففكر أن يعود الى أم محمود أو الى نقيب الأشراف ليأخذ منه المال ، وبينما هو عازم على ذلك اذ أخذه النوم فرأى الملك الصالح قدامه يقول يا على دعه هنـــا على سبيل الرهن فان له عيشا يأكله ، وأمرا يفعله · فاسـتيقظ ابن الوراقة متعجبا غاية العجب ، وترك محمود امتثالا لأمر السلطان ، وعاد طالبا مصر · وبقى

محمود يعاني من القواس ومن زوجته وسيلة · لقد كانت أشقى أهل الأرض فقامت بتعذيبه · وفى السادس والعشرين من رمضان ادعى ابنها الذى سقط على أم رأسه وهو يلعب بأن محمود قد أسال دمه فتوعدته وسيلة بالعذاب فهرب منها طالبا الخلوات الى أن خرج من الشام الى جبانة المسلمين واذا به يرى قبرا جديدا مفتوحا وحادث نفسه بأنه اذا جن الظلام وأقبل الليل وغلب على عينه المنام نزل الى هذا المكان ونام فيه ، وبينما يفكر فى أمره أقبل عليه ثلاثة رجال يطلبون الهرب الى أن أقبلوا عليه ، وسلموا فرد عليهم السلام وعرف قصتهم، فالأول هو طيور عيسى الناصر المسئول عن طيوره وعلفها · فر منه طائر عزيز فخاف أن يقتله فهرب من وجهه ، وأما الثانى فهو هجانه وقد هرب منه هجين فخاف من الناصر فهرب ، وأما الثالث فهو سايس الناصر ، وقد هرب منه حصان فهرب الى المقبرة ، فطلب منهم محمود أن يقيموا معه حتى يأتى الفرج القريب من الملك المجيب ، ولم يكن أمامهم الا الاستسلام لما يقول · وأخذوا يتحادثون حتى ولى النهار ، وأقبل الليل بالاعتكار ، وقد دام الديموم ، وظهرت النجوم ، فقد كانت ليلة مباركة ليلة السابع والعشرين من رمضان · والمكان مبارك أيضا ·

نزل الرجال الثلاثة الى أسفل التربة وناموا ومحمود لا ينام ، ولا ورد عليه منام حتى مضى من الليل ثلثاه بينما محمود متفكر فى أمره ، واذ بأبواب السماء تفتح بقدرة الله وقدره وظهرت من السماء من قبله طاقة قدر القبة وهى صافية البياض · رأى كل شىء على الأرض ساجدا ، ولا أحد منتبه من الأنام ، لا وحش ، ولا غلام ولا رجل ، ولا صبيان ، ولا ديك يصيح ، ولا كلب ينبح · ليس هناك الا الدنيا ساجدة وأشجارها راقدة · كان ذلك يقينا لمحمود فى رؤياه ، فقد استجيبت دعوة السيد ابراهيم الدسوقى وظهرت له ليلة القدر ليزداد طمانينة بمستقبله ، وينطق بنفسه النبوءة التى تحدد هذا المستقبل فى ليلة هى خير من ألف شهر تتنزل الملائكة والروح فيها باذن ربهم من كل أمر ليلة ذكرها الله بأنها سلام حتى مطلع الفجر » ·

وتيقن أن هذه العلامات لها ، وليست لغيرها ، فنهض على قدميه ، وسأل الله الغفران ، ودعا رب الأنام :

« اللهم بحرمة هذه الليلة عندك أن تجعلنى ملكا وسلطانا على مصر والشام ، وسائر بلاد الاسلام ، وأن ترزقنى النصر على الأعداء اللئام ، بحق المصطفى المظلل بالغمام ، أن تجعل لى كلمة تسمع وحرمة ترفع ·

اللهم اجعل لى من أمرى فرجا ، ومخرجا · وأن ترزقنى من الشدائد النجا · اللهم اجعل لى بين أكتافى عزم أربعين وليا من الأولياء العظام ، اللهم استجب دعواتى انك على كل شىء قدير وبدعائى خبير ، وبرحمتك يا نعم المولى ونعم النصير » ·

ولما انتهى محمود من دعائه وتضرعه الى مولاه أيقظ زملاءه الثلاثة من نومهم حتى يدعوا الله فى هذه الليلة المباركة ، كان يريد لهم أن يشاركوه هذه اللحظة النادرة فى حياته ، ففى رأيه أن ايمان المرء لا يكتمل حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه · (ص ١٠٧ ـ ١١٥) ·

ولما أصبح الصباح عاد محمود الى القواس وزوجته وسيلة ، فقد كان يعرف الآن مصيرة وعلى يقين من أن قدره سيسير به كما أعلنت كلماته ، نبوءة بحكم مصر · ولن يفر الآن من وسيلة أو زوجها أو غيره فانه سائر عن يقين نحو تحقيق النبوءة فى أى طريق يتجه ، فان الذى أظهر له طاقة القدر فى تلك الليلة هو الذى سينفذ هذه الدعوة ·

وكما كانت الدعوة الهاما عن المستقبل ينطق به الداعى فان التنجيم أيضا قد لعب دورا فى تبليغ النبوءة فى السير الشعبية ·

التنجيم

أعطى الانسان دورا مهما فى حياته للنجوم والكواكب فهى تقوم بدور فى هدايته لمكانه وتحديد الوقت · ومن هنا ظهر التنجيم وهو النظر فى النجوم لحساب مواقيتها وسيرها وقد ربط الانسان بين النجوم وحركتها وبين مظاهر الطبيعة على الأرض من رياح وأمطار وحر وبرد · ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد وانما ربط بين النجوم والكواكب وحركتها وبين مصير الانسان · فلم يعد للنجم والكوكب عالمه ومحيطه وانما ارتبط بعالم

ومحيط الأرض والانسان ، فربط بين حركتها فى أماكن معينة ، وعلاقتها ببعضها البعض وبين الأحداث التى تحدث للانسان ، وجعلها تفسيرا لما يواجهه من سعادة وشقاء حتى الحياة والموت فسرت على ضوئها ·

ولقد سمى المتتبع لحركة النجوم والكواكب بالمنجم · واقترن فى بعض الحضارات بالدين وكان عمله جزءا من عمل الكاهن ·

وكان الكاهن فى مصر القديمة وفى بابل منجما وكان التنجيم يرتبط ارتباطا وثيقا بالكهانة · ثم استقل المنجم بعمله فقد يكون الكاهن منجما وقد لا يكون ، وقد يكون المنجم كاهنا وقد لا يكون ·

وكلما تعقد المجتمع فى تقدمه كلما ازدادت أهمية المنجم وأصبح له وظيفة رسمية فى البلاط الملكى ، ولقد انفصلت العلاقة بين الكاهن والمنجم فى الأديان السماوية ، اليهودية والمسيحية والاسلام فأصبحت هذه الوظيفة دنيوية لا ترتبط بالدين الرسمى ولقد قرنها التراث الشعبى الاسلامى بالحكماء أى الفلاسفة فهم المنجمون · وأصبحت هذه العملية ، أى التنجيم دنيوية · والقائمون بها ، أى المنجمون دنيويون · وقد رفضهم الموقف الرسمى للدين ·

ومع ذلك فقد كان فى بلاط الرومان المسيحى منجمون كما كان فى بلاط الفرس منجمون أيضا ولم يشذ العباسيون عن ذلك على الرغم من أنهم يحكمون باسم الاسلام ، ويرتبطون مع رسول الله صلى الله عليه وسلم برباط الدم ، ويعرفون أن ذلك هو ما أعطاهم الحق فى حكم المسلمين · ولقد ورد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أحاديث كثيرة تنفر من التنجيم والمنجمين ·

وهناك حادثة مشهورة فى التاريخ الاسلامى تؤكد وجودهم المعترف به فى المجتمع الاسلامى ، وهى حادثة فتح عمورية فقد سئل المنجمون عما اذا كان الوقت ملائما ليغزو المعتصم عمورية فنصحوه بعدم غزوها · وكان الحدث الكبير الذى قام به المعتصم هو الاقدام على فتح عمورية على الرغم من تحذير المنجمين له ·

وقد سجل هذه الحادثة أبو تمام فى قصيدته المشهورة عن فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب

فى حده الحد بين الجد واللعب

ومع أن ذلك كان درسا واضحا على عدم صدق نبوءات المنجمين الا أن التنجيم كان له دور واضح فى بعض السير الشعبية وبالذات سيرة فيروز شاه وسيرة بهرام شاه وحمزة البهلوان ، أى السير التى ارتبطت بالحضارة الفارسية ·

ولقد أعلن النبوءة الخاصة بمصير البطل فيروز شاه ابن الملك ضاراب وزير أبيه طيطلوس · كان الملك ضاراب قد بلغ الخامسة والعشرين من عمره وقد مكث على عرش الملك ثلاث عشرة سنة دون أن يتزوج فقد كان معرضا عن الزواج · فتقدم اليه الوزراء برجاء أن يتزوج فان المملكة لا تحيا الا بالعدل ، والعدل لا يقوم الا بالحكمة والتدبير ، والحكمة والتدبير لا يكونان الا فى أفراد الناس ولاسيما فى الملوك وأن النسل ضرورى لهم لحفظ المملكة من الانقسام · ولما لم يكن هناك أفراد ذكور من عائلة الملك ضاراب فانه اذا لم يتزوج سيخلف المملكة خرابا ، وللرعية قلاقل وحروبا ·

قبل الملك رجاءهم فتزوج واحتفى بزواجه خمسة عشر يوما · وفرح الجميع الكبير والصغير فى مملكته · ولما انتهى زمان العرس وآن أوان اجتماع الملك ضاراب بعروسه دخل عليه وزيره طيطلوس· وكان يونانى الأصل خبيرا عالما بأصول الدنيا وتواريخ العالم وفيلسوفا يعرف بضرب الرمل والتنجيم ورصد الأفلاك · طلب طيطلوس من الملك أن يمهل نفسه فلا يدخل على عروسه حتى يرصد له النجم فمتى يرى اليوم موافقا لدخوله عليها فانه يخبره به لأنه يعلم أنه سيخرج من صلبه بطل تبطل عند ذكره شجاعة كل شجاع وتفخر به بلاد فارس على كل من تقدمها ، ولا ينتج الدهر مثله فيما بعد فامتثل الملك وصبر أياما · وفى الليلة التى قاربت فيها الزهرة المشترى طلب من الملك أن يدخل على زوجته فان هذه ليلة سعيدة لا يظن أن يتوفق مثلها قط ، ففعل · وأتى زوجته تلك الليلة ، فشهد منها لطفا وأدبا نادرى المثال وجنى من ورد حسنها زهور الكمال ، وبات ليلته على بساط الهنا والانشراح ، وتحمل الملكة فى ليلتها لتلد الابن البطل · وفى اليوم السابع من ميلاده يعلن طيطلوس النبوءة الخاصة به الى والده فهو يوصيه بان يحافظ على تربية ابنه فانه ـ سيكون له حديث يذكر جيلا بعد جيل نظرا لشجاعته ـ واتساع ملكه · انما يخاف عليه من

أمر واحد · قال الملك : وما هو قال انه يغرم بحب فتاة فيلاقى لأجلها صعوبات كثيرة (قصة فيروز شاه ، جـ ١ ، ص ١٣) ، ولم يأخذ الملك نبوءة وزيره مأخذ الجد ولم يكترث لها فقد كان من رأيه أن الحب لا يكون الا عندما يبلغ أشده ويرى أنه ان كان حيا سيساعده على زواجه ولا يدعه يتحرق على جمر الهوى » (جـ ١ ص ٣٠٩ ، ٣١٣) ·

وكما أعلن الوزير المنجم النبوءة الخاصة بابن الملك ضاراب فقد أعلن أيضا النبوءة بساسان حفيد ابنه فيروز شاه فقد حضر الحكيم طيطلوس ليتنبأ للغلام بأنه سيكون رفيع القدر عالى الشأن ويكون له حظ عظيم وتوفيق عجيب (م ٤ جـ ٤١ ص ٣٣٤) ·

وسارت الأحداث لتحقق نبوءة طيطلوس فى فيروز شاه · أما حفيده ساسان فان السيرة قد انتهت بميلاده بما يوحى أن النبوءة ستحقق ·

وما حدث لفيروز شاه حدث لبهرام شاه فقد قرىء نجمه لمعرفة مستقبله · لم يقرأه منجم واحد وانما قام بقراءته أكثر من منجم وساحر فسيرة بهرام شاه تذكر أنه بعد مولده : جاء المنجمون والسحرة ، وأخذوا الولد على أيديهم ثم نظروا فى طالعه وراجعوا كتبهم وبحثوا فى الأحكام ، وفى هذا المعنى · وحسبوا الأبراج والدرج والمنازل ورسموا الأشكال والزايرجات · ودققوا البحث والنظرة ، فقالوا للملك اعلم يا سيدنا أن هذا الولد سيكون سعيد الطالع جدا فقد تبين لنا أنه يملك السبعة الأقاليم والممالك التى لم يملكها غيره من ملوك ساسان فتضاعف فرح الملك وغمر المنجمين بالانعام والاكرام ودعى اسم الطفل بهرام وأخذ ينظر فى تربيته والاعتناء به » (قصة بهرام شاه ص ٥) ·

وقد سارت السيرة فى اتجاه نبوءة المنجمين · وكما أدى التنجيم دورا فى اعلان النبوءة بمستقبل البطل فقد قامت قراءة الرمل بنفس الدور فى حياة بعض أبطال السيرة ·

قراءة الرمل

واذا كان التنجيم هو قراءة النجوم فى المجتمعات الزراعية القديمة المتقدمة فان المجتمعات الأولية الصحراوية قد تأملت فى الأرض وفى الرمل بالذات وأصبحت قراءته عملية معقدة أوجدتها البيئة الصحراوية التى لا تحسن القراءة والكتابة · فلم يعرف عن بيئة انها عرفت التنجيم وكانت أمية ، اذ لابد من قدر من المعرفة فى محيط الانسان · تأمل السماء يحتاج الى قدر كبير من تأمل الأرض والمرحلة الأولى هى قراءة تخت الرمل لتأتى بعدها المرحلة الثانية وهى قراءة النجوم · واذ كان قارىء النجم يسمى منجما فان قارىء تخت الرمل يسمى رملا ·

وهناك كتب خاصة منها المخطوط والمطبوع تتناول قراءة التخت وكيفية استخدام الرمل · ومع أن هذه الكتب صعبة القراءة تحتاج الى دربة وممارسة وملقن يعلم هذه الكيفية ، الا أن قراءة تخت الرمل أقل صعوبة بكثير من قراءة النجم ، فتكاد تكون قراءة تخت الرمل عملية أولية ترتبط بالأمية بينما قراءة النجم عملية معقدة ترتبط بالأمم الكاتبة العالية القدر من المعرفة · ومع أن قراءة تخت الرمل ترتبط بالحروف الأبجدية فان قارىء تخت الرمل ليس فى حاجة الى معرفة القراءة والكتابة معرفة جيدة ، لذا فان تردد اسم قارىء تخت الرمل يكون فى السير المرتبطة بالصحراء أى بين الأبطال المرتبطين بالبداوة · فهى تذكر بقلة فى سيرة سيف بن ذى يزن وتذكر بكثرة فى سيرة المهلهل وتلعب دورا أساسيا فى جميع الروايات المروية عن سيرة بنى هلال ·

ولقد عرف الملك يزن والد سيف النبوءة الخاصة بابنه من تخت الرمل فان هناك نبوءة معروفة وهى أن ملكا من ملوك التبابعة الكرام سيكون على يديه تنفيذ دعوة نوح عليه السلام ، وقد آمن الملك يزن بمحمد صلى الله عليه وسلم قبل مولده بزمن · وذهب الى مكة وكسى البيت الحرام ثم غادرها · ونصحه وزيره يثرب ببناء مدينة تسمى باسمه · وبعد أن تم بناء المدينة خرج الملك يزن طالبا ديار الملك بعلبك · وبعد أن فتنه نظر الى قطعة أرض مكسوة بالخضرة ، فأعجبه حسنها فمال على سرجه ، واهتز من الطرب ، وعول على أن يبنى عليها مدينة ، وبعد أن بنيت المدينة حادث الملك وزيره فى رغبته أن تصير الحبشة له وتحت حكمه وأن يكون ملوكها فى قبضته ، ويعطوه جميع الخراج · فأراد الوزير أن يضرب

تخت الرمل وينظر ما يجرى من الأحوال فسمح له الملك ، فضرب تخت الرمل على اسم الملك وحسب ودقق وولد فى الأشكال ، ونظر فى بيت الداخل والخارج فرأى أنه لن يملك الحبشة وانما يملكها ولد من صلبه واسمه من اسمه يظهر دين الاسلام ويأمر الناس بعبادة الملك العلام ويكون جميع الحبشة غلمانا وخداما لأولاد سام بن نوح عليه السلام · وأشار يخبر الملك شعرا بما سيجرى وقد حدد فى بعض أبيات قصيدته النبوءة التى تخص ابنه سيف :

فياتيك مولود ويملك ارضهم
ويبقى على جميع البرية حاكما
على يده لا شك انفاذ دعوة
لنوح نبى الله حكما تقدما
وفى عصره تخريب بلدتكم ذه
وأسوارها ترمى جميعا تهدما
وتعمر فى ايامه مصر كلها
ويجرى بها النيل المبارك خادما
واقليمها يبقى على الدهر عامرا
ويسكنها عرب تصاحب اعجما

وقد تنبأ الرمل بمستقبل الزير سالم قبل أن يقتل أخوه كليب فانه بعد قتل التبع حسان ثم هزيمة ابن عمه الأمير عمران القصير ومثل كليب له وكان الزير طفلا عمره عشر سنوات فى ذلك الوقت ومع ذلك كان مشغولا باللهو وشرب المدام · واجتمع بعد ذلك بأيام أبناء مرة فى خيامهم وضربوا تختا من الرمل ليروا ما يحل بهم وما يجرى عليهم ويصيبهم فبان لهم أن الأمير جساسا لابد أن يقتل الأمير كليب ويظهر الزير ويأخذ بثاره ويقتل منهم كل أمير وجبار فاعتراهم القلق والكدر ، واجمع رأيهم أن يوقفوا النبوءة ويتحدوها بقتل الزير قبل أن يكبر · وأنشد سلطان بن مرة ما كشفه الرمل :

على ما قال سلطان بن مرة
مبين الضر فى يوم النزال
تبين عندنا جساس يقتل
كليب بن ربيعة لا يبالى
ويأتى الزير بعده يا أماره
يشتت شملنا بين الجبال
ويمحى ذكرنا من كل ارض
ويفنينا ويسبى للعيال
هلموا نقتله ونبيد اسمه
ويسلم من تصاريف الليالى

ولا ينجح آل مرة فى تحدى ما كشفه الرمل ، وسارت الأحداث فى الطريق الذى ذكره الرمل ·

الكتب القديمة

لعبت الكتب القديمة دورا فى تبليغ النبوءة الخاصة بالبطل وقد ذكرت الكتب القديمة ثلاث أبطال ، عنترة ، وسيف بن ذى يزن ، والظاهر بيبرس · وفى الاعتقاد أن هذه الكتب تدون علم الحكماء القدماء ·

أما عنترة فان الحديث عنه يبدأ بجعله قضاء الله المرسل لاذلال العرب قبل رسالة محمد صلى الله عليه وسلم والحديث عنه لا يظهر أنه نبوءة سابقة لميلاده وانما يذكر على أنه قدر كتب على العرب لأسباب خاصة بهم ، فعنترة هو محقق الارادة الالهية وفعله نتيجة عبث العرب وطغيانهم فوجود عنترة انما هو وجود كونى يلعب دورا فى حركة جماعة باكملها ليساهم فى تغيير معتقد ، والخبر عنه هو خبر كونى تروى السيرة أنه : « حدث المحدثون وأخبر المخبرون الذين نقلوا كلام العربان الأولين بما رددوا من حديث عربان الجاهلية الشجعان وعبادتهم للأصنام وانعطافهم على الأزلام والأوثان · وقد أضلهم وأغواهم الشيطان حتى ابتلاهم الله بالمذلة والحرمان لأنه لم يكن قصدهم من ذلك الزمان الا أن يتفاضلوا على بعضهم البعض وكان كل منهم يريد أن يكون ما مثله أحد على وجه الأرض ويقهر شجعانهم بالطول والعرض · كانوا لا يخافون الله ولا يخشونه ولا يحترمونه (ولما) أراد الله سبحانه وتعالى هلاك أهل تجبرهم وتكبرهم أذلهم الله تعالى وقهرهم بأقل الأشياء عنده · وذلك بالعبد الموصوف بأنه حية تطبق الوادى . الذكى الفؤاد . الطيب الميلاد صاحب الوداد . عنترة بن شداد الذى كان فى زمانه شرارة . وخرجت من زناد ، فقمع الله به الجبابرة فى زمن الجاهلية حتى مهد الأرض قبل ظهور سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ·

(سيرة عنترة م ١ جـ ١ ص ٤ ، ٥) ·

واذا كان عنترة قد كتب عليه أن يذل العرب ليمهد للاسلام فقد كتب على سيف بن ذى يزن أن يحقق دعوة نوح عليه السلام فى ابنه حام بأن يسود الله وجهه ويجعل نسله خداما وعبيدا لذرية أخيه سام كانت هذه النبوءة مكتوبة فى الكتب

القديمة . وقد عرف هذه النبوءة ثلاثة من وزراء الملك سيف أرعد ملك الحبشة وعدو الملك يزن . كان أحد هؤلاء الوزراء الثلاثة مؤمن واسمه بحر قفقفان ، قرأ كتب المتقدمين وعلم الأمم الماضين ، فوجد في الكتب العظيمة والملاحم القديمة ، أنه يظهر في آخر الزمان نبي قرشي يختم الله به الرسل والأنبياء الأول ، فأسلم ذلك الوزير وكتم اسلامه ولم يبين لأحد ما هو فيه من ايمان من جميع الحبشة والسودان والأهل والجيران وكانوا في ذلك الزمان يعبدون الكواكب من دون الملك الغالب وبالخصوص زحل من دون الله عز وجل .

وكان اسم الوزير الثاني سقرديون النحيس واسم الثالث سقرديس . وكان هذا الوزير على علم بالنبوءة الخاصة بسيف بن ذي يزن ذكرها للملك سيف أرعد حين اجتمع بوزرائه يبلغهم نبأ نزول العرب أرضه ، وأنه عول على أن يغزوهم ويخرب ديارهم ويقتل كبارهم وصغارهم وينهب أموالهم وعيالهم ، وهنا أخذ سقرديس ينصحه ألا يهترش بهم لا في قتال ولا في صدام ولا حرب ولا نزال ولا خصام . فهو يخاف ان اهترش بهم أن تنفذ فيهم دعوة نوح عليه السلام ، فانه دعاهم للايمان فخالفوه ، فدعا عليهم فنزل من السماء مطر ونبع من الأرض ماء وقطر فأغرقهم جميعا كل من خالف من قومه ، ونجا هو ومن اتبعه . ففي يوم من الأيام نام نومة القيلولة وأولاده سام وحام جلوس عنده فهب الهواء على نوح فانكشفت عورته لأجل بيان سره وقصته فتقدم سام فغطى عورة أبيه ، أما حام فلما نظر عورة أبيه لم يستره وضحك عليه فانتبه نوح من منامه وما كان فيه من لذيذ أحلامه فوجد الولدين يتشاجران ويتخاصمان ، وكان حام جالسا عند رجله وسام جالسا عند رأسه . ووجد حاما يبتسم وساما غاضبا ، وحين سأل عن سبب خصامهما ذكر له سام ما وقع من أخيه حام وهو مغضب فدعا عليه وهو مجاب الدعوة وقال له : سود الله وجهك وجعل نسلك وذريتك خداما وعبيدا لذرية أخيك سام ابن أمك وأبيك ، وذكر سقرديون للملك سيف أرعد أنه يخاف أن تنفذ فيهم على يد هذا الملك الوارد عليهم هذه الدعوة .

(انظر سيرة سيف ١٦ ـ ١٧) . وقد حاولوا أن يمنعوا النبوءة من التحقيق فكانت محاولتهم هي سبب تحقيقها .

أما بيبرس فقد كتبت نبوءة في جفر الامام ولم تذكر السيرة أي امام من أئمة الشيعة . ولا يخرج هذا الامام أن يكون أحد اثنين اما امام الشيعة الأول علي بن أبي طالب أو السادس رأس مذهب الامامية والاسماعيلية الامام جعفر الصادق .

وقد ذكرت السيرة أن الفديوية أبناء اسماعيل بعد أن رأوا الملك الصالح في منامهم يخبرهم بيبرس أيقنوا أن مشاهدتهم هذه الليلة حق وايقان وما هي بأضغاث أحلام لأن ذلك مذكور عندهم في جفر جدهم الامام وبعد ذلك ذهبوا اليه وسألوه عن الاشارات التي تحدد لهم حقيقة شخصيته وكونه صاحب النبوءة وبعد أن تحققوا منه أوقع الله حبه في قلوبهم وتمكنت منه ، ورحبوا به أحسن ترحيب وطالبوه أن يعاهدهم وعندما سألهم عن السبب ذكروا له : أن اسمه عندهم مذكور وصورته في الكتاب مسطورة وأنه دلت عليه الجفور أنه صاحب الفتوح المنصور وقد رأوا لذلك علامات » (السيرة جـ ١ ، ٩٥ ـ ٩٦) .

وهكذا قد لعبت النبوءة دورا هاما في حياة البطل فهي مدخله الى عالم الخير والحق . فبها تحدد اتجاه مستقبله ليدخل الكون من باب القداسة ، وقد عرف الطريق الذي وجب عليه أن يسلكه .

ونبوءة الميلاد لا تتوقف عند النبوءة بالبطل مركز السيرة وانما قد تتعداه لتشمل شخصيات أخرى من شخصيات السيرة لرجال ارتبطوا به ارتباطا كبيرا في مسيرة حياته منهم البطل المصاحب والبطل المعادي وعدو البطل .

(١) تحكى الأساطير اليونانية أن الأقدار ، حين حضرت زفاف أبويه ، تنبأت لهما بأن ابنهما الذى سيرزقان به يحارب مملكة طروادة فيتساقط أبناؤها تحت ضربات سلاحه الفاتك البتار ، كما تتساقط سنابل الحنطة تحت ضربات منجل الحصاد ! .. وأن حصون المدينة سوف تتداعى أخيرا أمام هجماته فيدخلها دخول الفاتحين لكنه سيفقد حياته آخر الأمر عند أسوارها ! .

ورسخت هذه النبوءة المفجعة فى ذهن الحورية العروس « ثيتيس » ، فلما رزقت بابنها « أخيل » جعلت همها الأوحد أن تحميه بكل وسيلة من عدوان الأقدار وتكفل له الخلود على قيد الحياة .. فلما شب عن الطوق حملته الى نهر « ستيكس » المقدس ، الذى يكسب ماؤه كل جسم يبلله مناعة أبدية ضد الموت ! .. وهناك أمسكت بالصبى من عقب كعب ـ قدمه والقت به تحت الماء .. فاكتسب جسمه تلك المناعة ضد جميع قوى الفناء ولم يبق للموت منفذ اليه الا عن طريق عقب قدمه الذى لم يبلله ماء النهر ! .

(مقدمة الالياذة ، ص ٣٢)

(٢) تلقى يعقوب عليه السلام النبوءة الخاصة بيوسف فى طفولته من حلم رآه يوسف فكانت يقينا له بانه سيلتقى بابنه عند غيبته كما كانت يقينا ليوسف بأن الله حافظه حتى يرى أبويه وهو فى مكان على .

وقال الله تعالى : « اذ قال يوسف لأبيه يا أبت انى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين . قال يابنى لا تقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيدا ان الشيطان للانسان عدو مبين . وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل ابراهيم واسحق ان ربك عليم حكيم . لقد كان فى يوسف وأخوته آيات للسائلين » .

(٣ ـ ٦ ك يوسف ١٢) .

(٣) وتلقت أم موسى عليه السلام النبوءة الخاصة به من الله ساعة ميلاده : أن الله حافظه وجاعله من المرسلين .

قال الله تعالى : « واوحينا الى أم موسى أن ارضعيه فاذا خفت عليه فالقيه فى اليم ولا تخافى ولا تحزنى انا رادوه اليك وجاعلوه من المرسلين » (٧ ك القصص ٢٨) .

(٤) جمع عبد الرحمن الأبنودى رواية جابر أبو حسين والهلالية ونشر منها ثلاثة أجزاء من مولده حتى مقتل والده على يد حنضل السلطان ، الا انه أنكر أنها رواية جابر أبو حسين وصدرها بالآتى : « الرواية الشفوية للشعراء الشعبيين » . وفى مقدمة النص عدها روايته وذكر « واعتمد فى روايتى على روايات عدة لشعراء عديدين لكل منهم موهبته التى تتالق فى أجزاء دون أجزاء » ، ولهذا أسقطت هذه النشرة لعدم الثقة فيها ، ولجأت الى روايات جابر أبو حسين الصوتية وأعدت تدوينها .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

(أ) النصوص الشفاهية :

- مواليد أبى زيد الهلالى : رواية شفوية لعبد السلام حامد بالأقصر ، جمعها د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٩/١ .
- أبى زيد الهلالى ، رواية شفوية للحاج عبد الظاهر بالكرنك فى صعيد مصر جمعها د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٨/٢ م .
- مواليد أبى زيد الهلالى ، رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل ، بالحجز بحرى مركز ادفو ، جمعها د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٩/٣/٢٧ .
- مواليد أبى زيد الهلالى سلامة رواية شفوية لجابر أبو حسين . آبار الوقت . مركز اخميم .
- من أقاصيص بنى هلال ، رواية عن شيخ ليبى من جادو ، جمعها عبد الرحمن قيقة ، قدم لها ونقلها الى العربية الفصحى الطاهر قيقة ، تونس : الدار التونسية للنشر ، ط ٢ ، ١٩١٥ م .
- قصص أبى زيد الهلالى سلامة ، جمعها بترسن من عرب الشوا فى شمال نيجيريا ونشرها فى كتابه :

Pteerson, J. R. stories of Abu Zaid The Hilali in Shuwa Arabs, London, 1930.

(ب) النصوص المدونة :

- ألف ليلة وليلة :

القاهرة : طبعة مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى ، (ب.ت) .

- سيرة بنى هلال :

بيروت : دار الكتب الشعبية ، (ب.ت) .

- سيرة الظاهر بيبرس :

القاهرة : عبد الحميد أحمد حنفى ، (ب.ت).

- سيرة عنترة بن شداد :

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، ١٩٦٢ م ٠

- سيرة الملك سيف :

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (ب٠ت) ٠

- قصة الأمير حمزة البهلوان :

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (ب٠ت) ٠

- قصة الأميرة ذات الهمة :

القاهرة : مكتبة مصطفى البابى الحلبى ، ١٩٦٢ ٠

- قصة الزير سالم ، أبو ليلى المهلهل :

بيروت : دار الكتب العلمية ، (ب٠ت) ٠

- قصة بهرام شاه ملك العجم :

القاهرة : عبد الحميد حنفى ، (ب٠ت) ٠

- قصة فيروز شاه :

بيروت : المكتبة العلمية الحديثة ، (ب٠ت) ٠

ثانيا : المراجع :

- القرآن الكريم ٠

الكتاب المقدس ٠

- ابراهيم عبد الستار ٠ آفاق جديدة فى دراسة الابداع :

الكويت ، وكالة المطبوعات ، ١٩٧٩ ٠

- ارمان ، أدولف ، ديانة مصر القديمة :

ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى ـ القاهرة : مصطفى البابى الحلبى ، (ب٠ت) ٠

- ابن الأثير ، عز الدين بن على بن أبى الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيبانى ، الكامل فى التاريخ : بيروت ، دار صادر سنة ١٩٦٥ ، مصور عن طبعة ١٠ج ابريل سنة ١٨٧١ ٠

- الزمخشرى (محمود بن عمر) ٠

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل :

القاهرة : المطبعة البهية ١٣٣٤ هـ ٠

- ابن سيرين بن محمد ٠

تفسير الأحلام الكبير ٠ القاهرة ٠ محمد على صبيح ، ١٩٨٢ ٠

- أويديبوس ملكا :

(فى مجموعة من الأدب التمثيلى اليونانى ، ترجمة طه حسين ٠ القاهرة : دار المعارف (ب٠ت) ٠

- الطبرى ، أبو جعفر بن محمد بن جرير :

جامع البيان فى تفسير القرآن ٠ القاهرة : المطبعة الميمنية ، ١٣٢١ هـ ٠

- ابن كثير ، أبو الفداء ٠ الحافظ :

★ البداية والنهاية ٠ بيروت : دار المعارف ، ١٩٦٦ ٠

★ تفسير القرآن العظيم ٠ بيروت ، دار ابن كثير (ب٠ت) ٠

- ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك :

السيرة النبوية ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ١٩٧٨ ٠

- هوميروس ، الالياذة ٠ ترجمة وتقديم أمين سلامة ٠ القاهرة : دار الفكر العربى ، ط الثانية ١٩٨١ ٠

تصنيف مواد المأثورات الشعبية

صفوت كمال

ان جمع وتصنيف مواد المأثورات الشعبية هما أساس أى دراسة عملية دقيقة للمأثورات الشعبية ٠

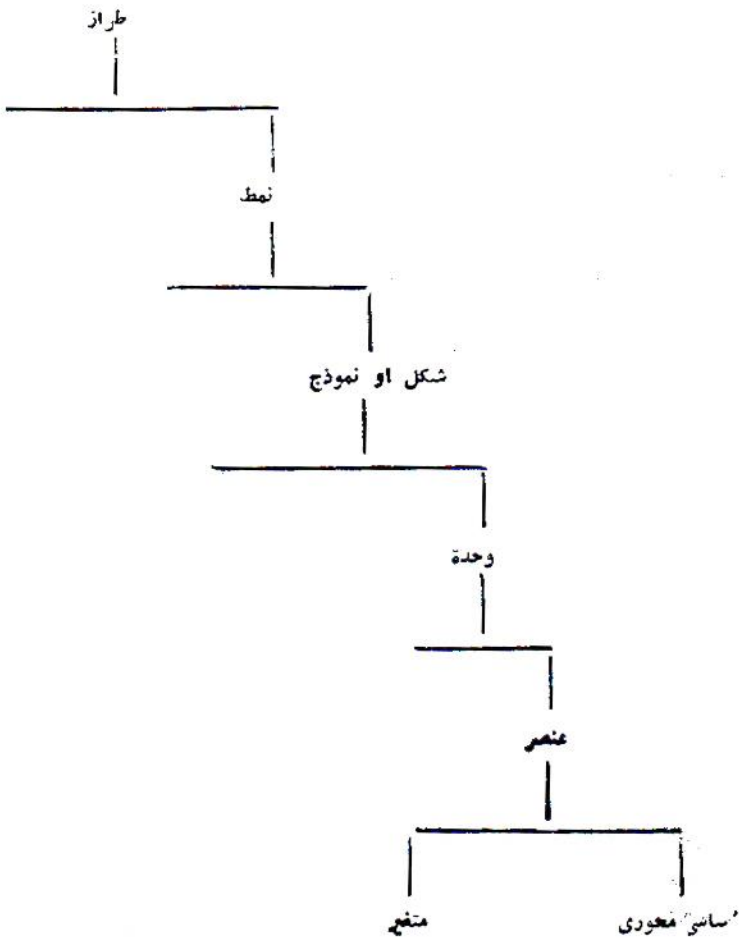
عملية تصنيف مواد المأثورات الشعبية هى عملية معقدة ، نظرا لطبيعة مواد المأثورات الشعبية ، وكل نوع من أنواع هذه المأثورات له أسلوبه الخاص فى التصنيف ، بل قد يواجه القائم على تصنيف مادة ما ، صعوبة فى تصنيف المادة التى بين يديه ، نظرا لتداخل مكوناتها مع مكونات مادة أخرى ، أو لتشابه مطالع النصوص أحيانا مع مطالع نصوص أخرى كما يحدث — مثلا — فى الأغانى الشعبية ، لذلك كان من الضرورى أن تسبق عملية التصنيف العام لأى مادة من مواد المأثورات الشعبية ، عملية تحليل المادة نفسها ، وفرز عناصرها ، باعتبار أن كل مادة لها عناصرها (motifs) الخاصة بها والمتميزة فى آن ، كما أن لها عناصرها المشتركة مع أنماط (Patterns) أو أشكال (forms) أخرى من الابداع الشعبى ٠ فلو نظرنا مثلا الى الأدب الشعبى بعامة ، سنجد أن هذا الطراز (Type) من طراز المأثورات الشعبية ، يشتمل على أنماط عدة ، أو على نمطين أساسيين هما ، النثر والشعر ٠ وكل نمط من هذه الأنماط يشتمل على عدد من الأشكال المميزة له ، وهى كلها نماذج (models) ترتبط بهذا النمط ، كما أن كل شكل أو نموذج يتكون من وحدات (Units) معينة تشكل الشكل العام لهذا النموذج الذى يندرج تحت نمط محدد، كما أن كل وحدة من وحدات الشكل تتكون فى نفس الوقت من عنصر رئيس أو أكثر ، يرتبط ببناء هذه الوحدة وشكلها العام أو نموذجها الخاص ٠ وكلها تندرج تحت الطراز العام الأساسى "Archetype"

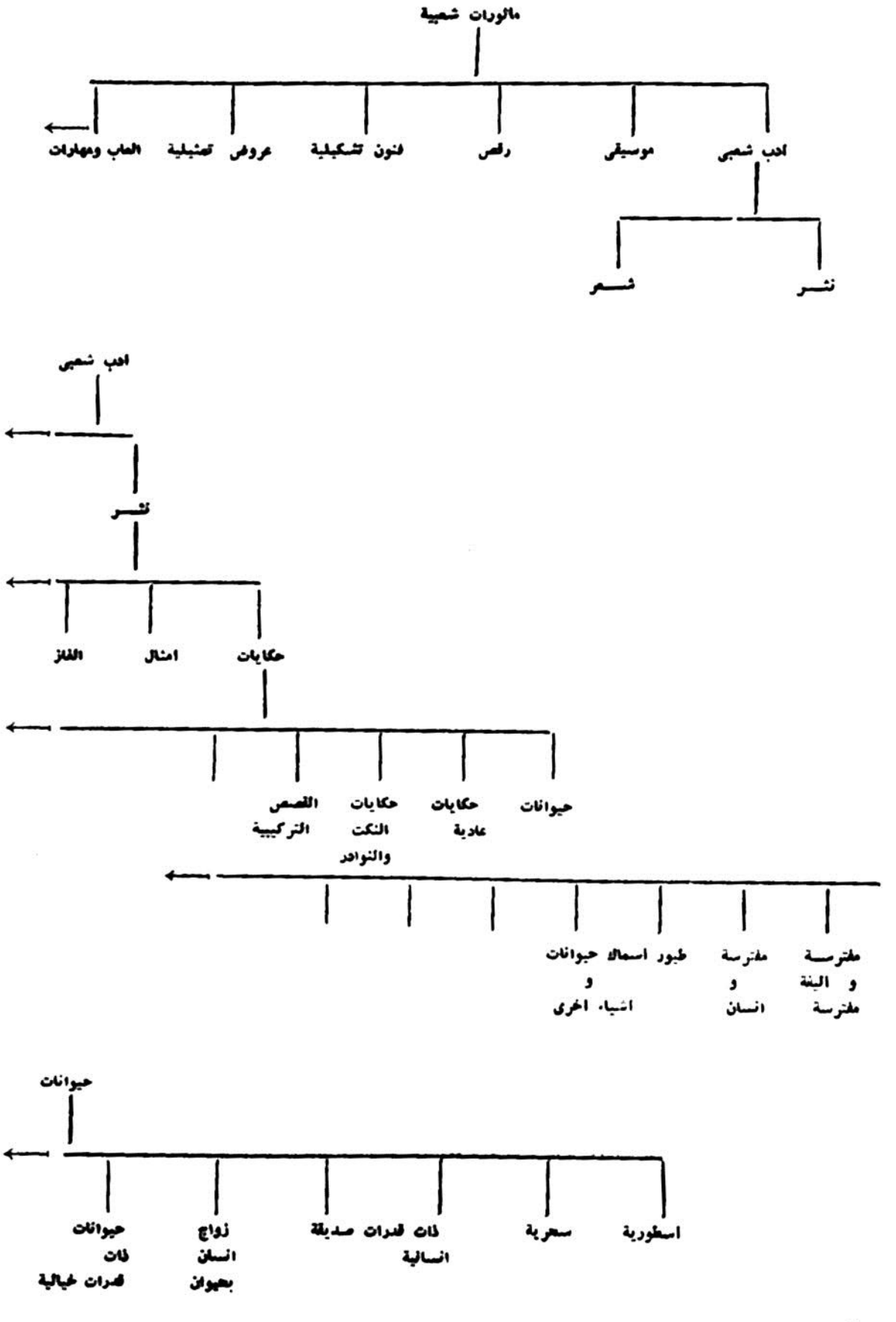
فاذا أخذنا مثلا الأدب الشعبى كطراز من طرز المأثورات الشعبية سنجد أن الأدب الشعبى هو طراز خاص بين فنون الابداع الشعبى ، وهو يشتمل على أنماط عدة من النثر والشعر ، واذا قسمنا النثر مثلا الى أقسام أدق سنجد أنه يتكون من : حكايات ، أمثال ، ألغاز ، أقوال سائرة الخ ٠ علاوة على السير الشعبية بنمطها النثرى أو الشعرى أو النثرى الشعرى وكل منها يتفرع الى موضوعات متنوعة ، فاذا تأملنا الحكايات مثلا باعتبارها طراز يندرج تحت الموضوع الكبير « الأدب الشعبى » ، سنجد أن هذه الحكايات سوف تنقسم الى أنماط أخرى مثل : حكايات الحيوان ، الانسان ، الجان ، الخ ٠٠

ثم نجد أن حكايات الحيوان نفسها سوف تنقسم الى حيوانات أليفة — غير أليفة ، وتندرج تحت هذا التصنيف أقسام أخرى ، تبعا للعناصر الأساسية الخاصة بتكوين الشكل العام لهذه الحكايات بمعنى أنه سوف يكون لدينا تصنيف عام شامل لكل نمط ، ثم داخل كل نمط يكون لدينا تصنيف آخر فرعى يشتمل على موضوعات هذا النمط ، ثم تصنيف ثالث يرتبط بالعناصر الأساسية المشكلة لوحدات هذا النمط ، وبالتالى تصنف العناصر تصنيفا آخر ، يرتبط بنمطها الأبجدى ، وكل ذلك يتطلب أساسا ، توافر المادة وتحليلها ، ومعرفة أشكالها العامة ، والعناصر

المكونة لها ، كما سوف يواكب هذا التصنيف تصنيف آخر يرتبط بمناسبة أداء هذه المعطيات من الابداع الشعبى ، من خلال ممارستها واستخدامها فى الحياة اليومية ، وذلك من خلال ادراك ومعرفة التعديلات والتغييرات الحادثة فى النص ، وكذلك معرفة الطرز المركبة ، وكذلك وظيفة هذه الطرز ، فكل ابداع ثقافى يختلف عن الآخر بالنسبة لنوع الابداع ، فالأشكال تختلف بعضها عن بعض تبعا للتغيرات الحادثة فى التركيب (Structure) أو فى الوظيفة (Function) لذلك فان أى عملية لتصنيف المواد الفولكلورية، لابد وأن ترتبط أساسا بعمليات جمع هذه المواد من حيث ان تكون هذه المواد مجموعة ميدانيا واضحة المعالم ، وترتبط بالنظام العام لعملية التصنيف المتبعة فى المركز أو المؤسسة التى يجمع الباحث الميدانى هذه المادة لها ، بحيث تكون المادة المجموعة ميدانيا هى مادة ميسرة أمام الباحثين الذين يقومون بتحليلها وتدوينها على بطاقاتها التى يزود بها الأرشيف . فالعمل الفولكلورى هو عمل جماعى مثله فى ذلك، مثل المادة الفولكلورية نفسها ، من حيث أنها ابداع جماعى حتى وأن بدا دور الفرد فيها واضحا .

كما أن عمل مجموعة العاملين بالأرشيف ـ للمادة المجموعة ميدانيا ـ يتكامل مع عمل مجموعة العاملين بالمكتبة . فالباحث الفولكلورى لا يقتصر عمله فقط على المادة المجموعة الميدانية بل يتكامل مع المادة المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات وبخاصة فى مجال الدراسات المقارنه والكشف عن المتغيرات الحادثة فى المواد الفولكلورية ومعرفة التواصل الثقافى ، بين ما كان وبين ما هو كائن ، ومعرفة أشكال المتغيرات الحادثة فى النص أو المادة .




مأثورات شعبية
ادب شعبي
موسيقى
رقص
فنون تشكيلية
عروض تمثيلية
العاب ومهارات
نثر
شعر
ادب شعبي
نثر
حكايات
امثال
الغاز
حيوانات
حكايات عادية
حكايات النكت والنوادر
القصص التركيبية
مفترسة و البنة
مفترسة و انسان
طيور
اسماك
حيوانات و اشياء اخرى
حيوانات
اسطورية
سحرية
ذات قدرات انسانية
صديقة
زواج انسان بحيوان
حيوانات ذات قدرات خيالية

فالبحث الفولكلورى هو عمل تكاملى ، والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا والمصنفة تصنيفا جيدا ، هى العنصر الأساسى الرئيسى والمحورى فى أى دراسة علمية فى المواد الفولكلورية ·

من ذلك يمكن التوسع فى عملية تصنيف المواد تبعا لمكوناتها أو باستخدام شكل آخر من أشكال التصنيف التى ترتبط بالتصنيف الأبجدى للحكايات الشعبية تبعا لموضوعاتها الرئيسية أو طبقا لعناوينها الأساسية الشائعة ، وترتيب تلك الحكايات الخاصة بنوع محدد ترتيبا أبجديا · مثل محاولة كاثرين بريجز "Katharine Briggs, فى تصنيف حكايات الجان الانجليزية هذا النمط من A Dictionary of Fairies, التصنيف الأبجدى لمواد الثقافة هو من أنماط التصنيف الشائعة فى الثقافة العربية بصفة خاصة ، وفى مجال الأمثال الشعبية نجد أن معظم الأمثال صنفت فى مجموعاتها الكبيرة تصنيفا أبجديا ·

ومن خلال عملية التصنيف لأنماط وعناصر المأثورات الشعبية يمكن أن نلاحظ أن بعض الأنماط قد تتحول الى طرز ، كما أن بعض الأشكال والنماذج يمكن أن تتحول الى أنماط أيضا نسبة الى أسلوب التصنيف نفسه · فالحكايات التى تكون نمطا من أنماط الأدب اذا أخذناها أساسا للتصنيف نجدها أصبحت طرازا ، وأنواع الحكايات من حكايات الحيوان أو الجان أصبحت نمطا من أنماط هذا الطراز من طرز الأدب الشعبى ·

أو قد تتحول الوحدات نفسها الى طرز أيضا بالنسبة الى أسلوب التصنيف نفسه ، حينما تتداخل الوحدة مع النموذج أو الشكل ، وهو أسلوب يتحدد تبعا لنوعية التصنيف نفسه · فمثلا لو جعلنا أساس التصنيف أحد عناصر الابداع الشعبى ، وليكن الأسد ·· سنجد الأسد عنصرا أساسيا فى حكايات عديدة من حكايات الحيوان ، وكذلك فى الأغانى الشعبية ، وفى أنماط من الابداع الفنى التشكيلى فى الوشم أو الزخرفة المعمارية الى غير ذلك من أشكال الابداع الشعبى بعامة · ومن خلال التصنيف للعناصر الأساسية يمكن استخلاص عنصر الأسد فى مختلف مجالات الابداع الشعبى ، باعتبار أن الأسد يكون عنصرا محددا فى الابداع الشعبى (حكايات ، أمثال ، ألغاز ، أشعار ، أغانى ، سير ، الخ ··) ، وكذلك يكون الأسد عنصرا فى الفنون التشكيلية الشعبية · ومن خلال التصنيف الدقيق لعناصر الابداع الشعبى على تعدد وسائله التعبيرية من أدب وتشكيل الى غير ذلك من وسائل التعبير يمكن استخلاص مجالات استخدام رمز الاسد كعنصر أساسى أو متنوع فى مختلف أشكال التعبير ·

كما أن هذا الشكل الدقيق فى تصنيف مواد المأثورات الشعبية سوف يساعد بدقة فى اعداد الدراسات الوصفية أو التحليلية أو المقارنة لمواد المأثورات الشعبية تبعا لمناهج دراسة هذه المأثورات الشعبية المتنوعة ·· سواء من حيث ادراك التغيرات والتعديلات الحادثة فى النص الواحد(changes and modifications)أو من حيث معرفة الأشكال المتنوعة للنص الواحد varients ، كما يمكن معرفة الطرز المركبة لمادة الدراسة (structural types) ، وكذلك الطرز الوظيفية (functional types) والطرز الفكرية (ideological types)

فكل ابداع ثقافى يختلف بطبيعته عن الآخر بالنسبة الى نوع الابداع نفسه ، سواء أكان ذلك كابداع مركب من حيث أنه مادة معاونة ، أو من حيث أنه مادة مساعدة · وفى كل « المركبات » السابقة نجد مركزا مركبا (complex centre) وبناء مركبا (complex structure) ووظيفة مركبة (complex function) ، وبناء فكريا مركبا complex ideology

فالاشكال يختلف بعضها عن بعض تبعا للتغيرات الحادثة فى التركيب أو فى الوظيفة أو فى البناء الفكرى · فنجد تغيرات أو تعديلات تركيبية (structural modifications) ، ونجد تغيرات أو تعديلات وظيفية (functional modifications) وتغيرات أو تعديلات فكرية (ideological modifications) · وتنقسم الطرز أيضا الى مجموعات رئيسية من حيث التغيرات أو التعديلات

التى تندرج تحتها وتميزها بالنسبة الى العامل المسبب للتغيير ، مثل التكوين أو الوظيفة أو البناء الفكرى ·

لذلك فان أية عملية لتصنيف مواد المأثورات الشعبية لابد وأن ترتبط أساسا بعناصر المادة المفروزة الواضحة المعالم المحددة العناصر ، حتى يمكن أن تساعد الباحثين فى التعرف على مكوناتها وكشف العلاقة القائمة بين هذه العناصر فى أسرع وقت وأيسر سبيل وتحديد بنية الموضوع ·

ولعملية التصنيف أسسها العالمية ، وكان للعرب فى سالف العصر والأوان جهد غير يسير فى تصنيف المعارف الانسانية بشكل عام · وما نحتاجه الآن هو معرفة علمية دقيقه بأساليب التصنيف العالمية لمواد المأثورات الشعبيه ، وبخاصه ونحن الان فى حاله من التقدم العلمى فى تبادل المعلومات عن طريق شبكات المعلومات العالمية فى مختلف مجالات العلوم ·

لذلك فانه من الضرورى أن يكون نظامنا العلمى فى التصنيف مرتبطا باحدى النظم العالمية أوربيه كانت او امريكية ، حتى يسهل ـ مستقبلا ـ تبادل المعلومات فى الدراسات المقارنة للمأثورات الشعبية ، وان نسعى لدى شبكه المعلومات المصريه بأكاديمية البحث العلمى لكى تضع لنا برنامجا عمليا يتدرب عليه مجموعه من العاملين فى مجالات المأثورات الشعبية المصرية ، بهدف تحقيق ما نأمله من عملية تصنيف موضوعى بعيدا عن اية اتجاهات ذاتية لدراسة المأثورات الشعبية المصرية ، على تعدد موضوعاتها ، دراسة علميه محدثة ·

وفى الواقع أن عملية التصنيف هى عملية تطبيقيه أساسا ، تخضع للشكل العام الذى ينتهجه كل أرشيف · وهى عملية تخصصية اولا واخيرا · ولابد لجامع مواد المأثورات الشعبية أن يكون على دراية بأسلوب التصنيف فى أرشيف المؤسسة العلمية التى يعمل بها ، بحيث تكون المادة المجموعة ميدانيا مادة ميسرة على الباحثين والدارسين الذين يقومون بتحليلها وتدوينها ، وبخاصة أن أجهزة الحاسب الآلى تتطور تطورا سريعا ، بهدف خدمة رصد وتقديم المعلومات بأيسر سبيل · فالمادة المجموعة ميدانيا ـ كما أشرنا من قبل ـ هى العنصر الأساسى والمحورى الذى تقوم عليه أية دراسة علميه · وتصنيف المادة المجموعة ميدانيا هو العامل الأساسى فى تيسير وصول المادة المجموعة ميدانيا الى الباحثين والدارسين بأيسر سبيل وأسهل طريقة وأدق وسيلة ·

لذلك كانت المسئولية العلمية الملقاة على عاتق العاملين فى الأرشيف العلمى تتكامل مع مسئولية الباحثين الميدانيين (field workers) اذ أن كلا منهما يكمل الآخر ·· ومادة كليهما هى الأساس العلمى لأية دراسة علمية · فالعامل فى الأرشيف هو الذى يكتشف النقص فى المادة المجموعة ميدانيا ، والباحث الميدانى هو الذى يقوم باكمال ذلك من خلال بحثه الميدانى · فكل من الباحث الميدانى والعامل فى الأرشيف يشكلان وحدة مركبة من وحدات البناء العلمى للدراسات الفولكلورية الموثقة · لذلك يجبذ دائما أن يكون العاملون فى الأرشيف ممن لهم خبرة بالبحث الميدانى وعلى دراية وافية بأساليب العمل الميدانى وصعوباته ، مثلما يكون الباحثون الميدانيون على دراية وافية بأسلوب العمل فى الأرشيف ونظم العمل فيه ·

فالمادة المجموعة ميدانيا تتكامل وتتحد مع المادة المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات والمدونات وبخاصة فى مجال الدراسات التحليلية والمقارنة ، والكشف عن المتغيرات الحادثة فى المواد الفولكلورية ·· فقد يتغير الشكل وتبقى الوظيفة ، وقد يتغير الشكل والوظيفة ويبقى المضمون ، وقد يتغير الشكل والوظيفة والمضمون وتبقى الغاية ·· والغاية بطبيعتها ترتبط بالبناء الفكرى للمجتمع · فاحتفالية الموالد فى مصر ـ مثلا ـ تغير شكلها ووظيفتها ومضمونها على مر حقب التاريخ منذ أقدم العصور الفرعونية الى الآن ، تبعا للتغيرات الحادثة فى المجتمع المصرى ، ولكنها ظلت مرتبطة بفكرة الخلود ·· كأيديولوجية متأصلة متواصلة الوجود فى الفكر المصرى ·

والبحث الفولكلورى بطبيعة مادته ، هو عمل تكاملى · والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا جمعا دقيقا سويا ، والمفروزة عناصرها فرزا علميا ، والمصنفة تصنيفا سليما جيدا ، هى ـ أى هذه المادة الفولكلورية ـ العنصر الأساسى والرئيسى والمحورى فى أية دراسة علميسة لمواد الفولكلور أى المأثورات الشعبية ·

من حكمة بابل

د. عبد الغفار مكاوى

تمهـــــيد

هذه صفحات من أدب الحكمة البابلية ، والحكمة الشعبية بوجه خاص ، تتألف من مجموعة من المناظرات والحكايات الخرافية على لسـان الحيوان والنبات ، تتلوها مجموعة أخرى من الحكم والأمثال والأقوال الشعبية السائرة ، وتقوم فى معظمها على أصول سومرية . وقد اعتمدت فى نقلها الى العربية وفى كثير من الشروح والتعليقات التى وضعتها لها اعتمادا كبيرا على الترجمة الانجليزية الدقيقة التى قدمها عالم الاكديات الأستاذ و . ج . لامبيرت فى كتابه « أدب الحكمة البابليـة ، أكسفورد ، كارينذون بريس ، ١٩٦٨ » ، وقمت بقدر الطاقة بمقارنتها بترجمات أخـرى ورد بعضها فى الكتاب المشهور للاستاذ بريتشارد وزملائه « نصوص من الشرق الأدنى القديم متعلقة بالكتاب المقدس » الذى ظهرت طبعات عديدة منه منذ سنة ١٩٥٥ ـ ، بجانب عدد من النصوص التى أمكننى الاطلاع عليها فى بحوث ودراسات أخرى متفرقة ..

ولقد حرصت على التمهيد لكل قسم من هاتين المجموعتين بمقدمة مناسبة تحدد زمن تدوينها المحتمل ، وحالة الرقم والألواح التى نقشت عليها ، والمكان الذى عثر عليها فيه ، وعلاقتها بالأصول السومرية التى ظل الناس يتناقلونها شفاها حتى بدا تسجيلها فى أوائل العصر البابلى القديم . كما حرصت على المحافظـة على النصوص بحالتها الأصلية ، والابقاء على الفجوات والثغرات الكثيرة بين عباراتها ، على الرغم من تأثير ذلك تأثيرا قد يضر بالسياق المتكامل وبالقارىء معا ـ وذلك احتراما منى لهذه النصوص القديمة وللبحث العلمى الدقيق الذى لم يتوصل بعد الى الكشف عن جميع غوامضها .. وقد حرصت كذلك على ربط هذه النصوص الشعبية بنصوص أخرى من الحكمة البابلية كتبت لها شهرة أوسع ، وقمت بترجمتها ومحـاولة تفسيرها وشرحها فى دراسة مطولة أرجو أن ترى النور فى وقت غير بعيـد .. وأخيرا أتمنى أن يلاحظ القارىء أن هذه الترجمات ليست نهائية ولا قاطعة ، اذ ربما تؤدى الكشوف الأثـرية المتجددة وتطور البحث العلمى ـ فى الأصول السومرية خاصة ـ الى تغييرات أساسية فيها . أما التعليقات الكثيرة على الحكم والأمثال البابلية فان تبريرها الوحيـد هو أن التراث متصل ، وأن الوجدان الشعبى العربى منذ العهـود البابلية الى يومنا الحاضر وجدان واحد مهما تعددت طبقاته واختلفت عليه العصور والظروف والمحن والهموم .. وها أكثر الحكم والأمثال والأقوال البابلية التى نقراها اليـوم فى سياقنا الاجتماعى والسياسى والفكرى والعقائدى المختلف فنصيح فى ذهول : ما أشبه الليلة بالبارحة !..

احتفظت الحكاية الخرافية على لسان الحيوان منذ القدم بشعبيتها فى الشرق بوجه عام والشرق الأدنى بوجه خاص · وعندما تذكر حكايات الحيوان تقفز كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع الى ذهن القارىء العربى مع غيرها من الحكايات النثرية أو الشعرية التى يحفل بها تراث الأدب العربى الرسمى والشعبى منذ عصوره الأولى حتى شوقى شاعر العصر الحديث · وربما خطر كذلك على أذهاننا أحد المنابع المباشرة أو غير المباشرة لهذا النوع من أدب الحكمة والتسلية الذى لايزال يحظى بحب الرجل العادى واستمتاعه بما ينطوى عليه من سخرية ونقد اجتماعى لاذع · وأقصد بهذا المنبع تلك المجموعة العجيبة من الحكايات المروية على لسان الحيوان والمنسوبة الى العبد اليونانى الذى نسجت الأساطير حول حياته وموته ، وهو ايزوبوس الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد فى « ساموس » وألقى به من حالق فى « دلفى » ، ولم يخل أحد من كتاب هذا النوع من الحكايات الخرافية من التأثر به واستلهامه ، سواء فى العصور القديمة نفسها (مثل الشاعر الاغريقى بابريوس من القرن الثانى للميلاد ، أو الشاعر الرومانى فايدروس الذى عاصر حكم أغسطس وتيبريوس فى القرن الأول) أو فى العصور الحديثة (مثل لوثر زعيم حركه الاصلاح الدينى ، ولافونتين أشهر من استوحاه وأعاد صياغته ، وجلرت وليسينج من أدباء الألمان) بيد أن القارىء قد لايتذكر أن أمثال هذه الحكايات الخرافية عمرها أقدم من ابن المقفع ومن ايزوبوس بعشرات القرون ، وأنها عرفت ورويت على ألسنة السومريين وسجل بعضها على الرقم الطينية لملوك وسلالة أور الثالثة (خلال القرن الأخير من الألف الثالثة قبل الميلاد) لكى يستمعوا اليها فى حفلات البلاط واحتفالاته بالمناسبات والأعياد المختلفة ·· ولا شك أن هذا النوع من الحكايات قد عرفته اللغة الأكدية أيضا وشاع على ألسنه العامة والبسطاء من الناس فى العهود البابلية ·

فقد احتوت مجموعة متأخرة من الأمثال البابلية التى سيرد ذكرها فيما بعد على نماذج منها ، واحتلت احداها مكانا مرموقا فى الأدب البابلى المأثور ، وهى حكاية الثعبان والنسر التى أدمجت ، لسبب غير معروف ، فى الأسطورة المشهورة باسم أسطورة ايتانا ـ وربما يرجع خلو الأدب البابلى التقليدى من هذه الحكايات الى نفس السبب الذى يعلل به الباحثون ندرة الأمثال الشعبية فيه ، وهو أن علماء العصر الكثنى (من حوالى ١٣٧٥ الى حوالى ١١٥٧ ق·م) وهو الذى وصلتنا منه معظم النصوص الأدبية « المحترمة » ، قد اضطهدوا هذا الأدب الشفاهى الذى انتشر على السنة العامة ولم يروا أنه يستحق التدوين والتسجيل ·

ومع ذلك فلم يخل الأدب البابلى التقليدى من نوع معين من الحكاية الخرافية التى تختلف كل الاختلاف عن نمط الحكاية الخرافية التى نعرفها من ايزوبوس ومن نسجوا على منواله ذلك هو أدب المناظرة الذى يسجل مبارزة كلامية يتبارى فيها زوج من الآلهة أو البشر أو الظواهر الطبيعية أو النبات أو المعدن أو الحرف والمهن اليدوية وأدوات الزرع والصنع فى محاولة لاثبات تفوق أحد الطرفين على الآخر ، وبيان مدى منفعته للانسان بوجه عام أو للملك بوجه خاص ·· وهكذا نشأت تلك المناظرات

البديعة ـ التى تذكرنا بالمناظرات التى كنا نرفع بها أصواتنا ونحن تلاميذ فى المدارس الأولية والابتدائية فى دروس الانشاء بين الصيف والشتاء ، والطير والسمك ، والشجر والقصب ، والفضة والنحاس ، والفأس والمحراث ، وآلهة الماشية وآلهة الحنطة ..

كما كان السومريون سباقين الى ابتداع ألوان الأدب والحكمة التى ورثها عنهم البابليون وأضافوا اليها وطوروها ، فقد ابتدع الكتاب السومريون الجنس الأدبى الذى نسميه أدب المناظرة ، اذ دونوه شعرا ، ومهدوا لكل مناظرة بمقدمة أسطورية مناسبة تبين فى الغالب كيفية خلق المتناظرين ، يليها تمهيد للدخول فى تفاصيل الموضوع الذى يبدأه أحد المتناظرين بالحديث عن نفسه وتعداد مزاياه على خصمه . ويرد نظيره بالمثل ، ويستمر الطرفان فى أخذ ورد حتى يضطروا للأحتكام الى طرف ثالث ، يكون فى الغالب أحد الآلهة البارزين فى مجمع الآلهة السومرية ، فيصدر حكمه الفاصل فى النزاع بتفضيل أحد الطرفين على الآخر .. وينزل الطرفان على حكمه فينتهى الخصام ويسود الوئام ..

عرف من هذه المناظرات السومرية سبع أهمها المناظرة بين الماشية (التى يمثلها الاله لهار) والغلة (التى تمثلها الآلهة العذراء الرحيمة أشنان) ، ومناظرة الصيف والشتاء (بين الأخوين ايمش الموكل بالاسطبلات وحظائر الغنم والمعادن ، وانتين فلاح الآلهة الذى ينتصر له الاله انليل ويرد له اعتباره) ، ثم المناظرة الجميلة «طلب يد انانا» (وهى الهة الخصب والحب العذراء التى صارت عشتار البابلية فيما بعد) على هيئة تمثيلية من أربع شخصيات يدور فيها الحوار أو بالأحرى المونولوج الطويل حول اقناع (انانا) بالزواج من الراعى المحب الأمين دوموزى الذى كانت قد فضلت الفلاح « أنكمدو » عليه ، ولا تلبث العذراء أن تقتنع بحجج الراعى الطيب الذى يدعو غريمه السابق الى حفل عرسه ـ بعد أن سلم بهزيمته وتنازل عن معركته بأسرع مما يجب .. وفى النهاية يعرض الفلاح على الراعى بعض نتاج مزرعته من الحنطة والفول والعدس هدية بمناسبة زفافه . ولسنا نعرف ماذا وعد بتقديمه للعروس التى خيبت أمله ، اذ تمتلىء سطور اللوح الأخيرة بثغرات يصعب تبين شىء منها ، باستثناء هذه الكلمات التى يبدو أنها تعبر عن تلعثم المحب الصامت الصابر : وأنت أيتها العذراء .. مهما أردت ... (*)

نسج البابليون فى أدب المناظرة على منوال السومريين ، وان كانوا قد خرجوا على النموذج الأصلى فى بعض الأحيان . وقد بقيت ست مناظرات أثبتناها على الصفحات التالية ، من أهمها المناظرة بين الطرفاء (الأثل) والنخلة ، والمناظرة بين الثور والحصان اللتان تحافظان على المدخل الأسطورى الذى نجده فى المناظرات السومرية . ويظهر الثعلب فى احدى هذه المناظرات ، كما تظهر فيما تبقى من المناظرات الأخرى ثلاث حيوانات هى الذئب والكلب والأسد ، وفيها جميعا يتمثل الخروج على النموذج السومرى فى التركيز على مكر الثعلب وعدم الالتزام بالحوار بين خصمين . أما المشهد الأخير الذى يصدر فيه الحكم الفصل من الطرف الثالث فقد بقيت منه آثار قليلة فى نصين بابليين هما « نيسابا والغلة » و « خرافة الثعلب » اللذان لا يسمحان بالمقارنة بينهما وبين النموذج السومرى . وليس فيما بقى من النصوص الأكدية البابلية ما يؤكد بصورة قاطعة أنها قد حافظت على مشهد الحكم الأخير .

(*) ص.ن. كريمر ، من الواح سومر ، ترجمة المرحوم طه باقر ، ص ٢٣٦ .

ونبدأ بالمناظرة بين الطرفاء التي تستهل المباراة ثم ترد عليها النخلة بالحديث عن مزاياها ومنافعها للملك والناس ..

والجدير بالذكر أن الباحثين قد درسوا ثلاث نسخ منقحة من هذا النص ، ترجع أولاها الى العصر البابلي القديم ، وقد اكتشف الرقيمان اللذان دونت عليهما في مكتبة « تل حرمل » (في مداخل بغداد وتقع في المنطقة المعروفة الآن باسم تل محمد بداية بغداد الجديدة) .

وتعود الثانية الى العهد الآشوري الأوسط ، وقد كتب معظمها باللهجة الآشورية. أما الثالثة فيرجح بعض العلماء أنها قد كتبت بعد العهد الآشوري الأوسط بقرن أو قرنين ، وأنها تشبه الوثائق التجارية في مظهرها وطريقة كتابتها ، مما يحمل على الظن بأن ناسخها كان من المتمرسين على تدوين الرسائل والعقود أكثر من تمرسه على كتابة النصوص الأدبية ، ولذلك احتشدت بالأخطاء اللغوية والاملائية التي لايمكن أن يقع فيها كاتب تلقى تدريبا منظما في مدارس النسخ والتعليم والتدوين (الأدوبا)- وتحتفظ النسختان الاولى والأخيرة بالتمهيد ، وتختلف النسخ الثلاث في نسبة النص الذي تورده من الجولات الكلامية الثلاث بين الطرفين المتنافسين ، الى أن تتقارب جميعها في تسجيل نص الجولة الثالثة بصورة تكاد أن تكون متساوية .

وأهم ما يهم القارىء غير المتخصص في الكتابة المسمارية باللغات واللهجات المختلفة في شتى عصور الحضارة الرافدية القديمة أن البقية الباقية من هذه المناظرة تدل على أنها قد احتذت بنية النموذج الذي ابتدعه السومريون للحكاية الخرافية على لسان الحيوان والنبات . فهي تبدأ بالتمهيد الأسطوري الذي اختصر اختصارا شديدا ، وان كان يتضمن الاشارة الى الزمن الذي جادت فيه الآلهة على البشر بالملك والملكية ، وهو يقع وفقا للتاريخ السومري مرة مع بداية التحضر ونشأة الحياة المدنية ، والمرة الأخرى بعد الطوفان « وأنين الأرض » . ثم يتطرق الحديث الى غرس الشجرتين في ساحة القصر الملكي ، واقامة مأدبة في ظل الطرفاء احتفالا بتنصيب الملك الجديد ، بجانب القيام بشيء آخر لم ينص عليه في ظل النخلة . وبعد أن تتحدد معالم المشهد تنخرط الشجرتان في معركتهما الحامية ..

وأخيرا فان بعض الباحثين قد درسوا احتمال تأثير هذه المناظرة على حكايات وأعمال أدبية أخرى : مثل حكاية الشجرة الأشورية (أو البابلية) التي نشر الأستاذ ج.م. انفالا نصها المكتوب باللغة البهلوية في مجلة مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية (المجلد الثاني ، من ص ٦٣٧ ـ ٦٧٨) وهو يدل على تأثر ملحوظ بالمادة الأصلية وان كان الكاتب الفارسي قد تصرف في صياغتها وأضاف اليها ، ومثل الجغرافي والمؤرخ والرحالة الاغريقي المشهور سترابون (من حوالى ٦٣ ق.م الى حوالى ٢٠ م) الذي يذكر في كتابه (الجغرافيا ، ١٦ ، ١ ، ١٤) أنه سمع أغنية فارسية أحصيت فوائد النخلة وبلغت فيها ثلاثمائة وستين فائدة ، مما يرجع اعتماد هذه الأغنية على الأصل البابلي المعروف آنذاك والمتداول بصورة شفاهية . وأخيرا نجد أصداء من المناظرة في احدى الشذرات الباقية من الشاعر والعالم السكندري المعروف كاللِيماخوس (من حوالى ٣٠٠ ق.م ـ حوالى ٢٤٠ ق.م) وقد نشرها هيرمان ديلز ـ الذي يرجع اليه الفضل في نشر شذرات الفلاسفة السابقين على سقراط ـ في المجلة الأسبوعية الدولية ، المجلد الرابع ، ص ٩٩٣ ـ ١٠٠٢ .

واليك نص المناظرة كما ورد في النسخ الثلاث التي تحدثنا عنها . وسوف

تلاحظ الفروق الدقيقة بينها ، سواء فى التمهيد الأسطورى أو فى متن الحوار بين الطرفين المتباريين وتفصيلاته وموضوعاته واستئثار النخلة بنصيب الأسد فى عرض منافعها ومزاياها على الطرفاء ..

ولاشك أن الثغرات والفجوات التى شوهت النص فى نسخه الثلاث تحول دون الخروج منها بسياق مترابط ، ولكنها تجعل المقارنة بينها أمرا ممتعا وضروريا حتى للقارىء غير الملم بلغاتها الأصلية ..

والترجمة تتابع ترجمة لامبيرت الانجليزية التى تبـدأ بوجه اللوح وتنتقل الى ظهره مع كل بداية ترقيم جديد للسطور ، كما تتابع الفواصل التى وضعها بين السطور على شكل خطوط فارقة بين لازمة « وأخرى أو بين وحدة بنائية ووحدة مغايرة .

أ ـ الطرفاء والنخلة

١ ـ النسخة الأولى :

١ ـ فى الأيام السابقة ، فى السنوات السالفة .
٢ ـ عندما حزنت (السموات) وأنت الأرض فى المساء ، الآلهة ..
٣ ـ سكن غضبهم على البشر ومنحوهم الوفرة ..
٤ ـ وعينوا ملكا ليقود البلاد ويقيم (شئون) العباد .
٥ ـ (....) ليحكم ذوى الرءوس السود ، (و) العديد من الشعوب .
٦ ـ غرس (الملك) النخلة فى ساحته ..
٧ ـ غرس الطرفاء . فى ظل الطرفاء (أقام) .
٨ ـ مأدبة ، فى ظل النخلة (....) .

٢ ـ فتحت الطرفاء فمها ووجهت (كلامها) الى النخلة .
٣ ـ « أنظرى ماذا يوجد فى القصر من أجزاء عتادك .
٤ ـ ان الملك يأكل من طبقى . ومن سلة خبزى .
٥ ـ يأكل المحاربون . انى نساجة وأطرق الخيوط . البس القوات .
٦ ـ (....) أنا طاردة الأرواح الشريرة (١) وأقوم بتطهير المعبد .
٧ ـ ليس لى بين الآلهة منافس » . أجابت
٨ ـ النخلة (قائلة) : على رسلك ، ان (....) العظيم .
٩ ـ عندما (أتغيب) لايسكب الملك السكائب .
١٠ـ (.....) الأغصان غير مقطوعة .
١١ـ الملك (....) فى ذلك الوقت تكونين فى يد مخمر الجعة .
١٢ـ (....) تكوم فوقك . فتحت الطرفاء فمها .
١٣ـ ووجهت (الكلام) الى النخلة ، « تمهلى ، فى أوقات الاحتفالات .

---

(١) أى المعزمة أو العزامة أو المعـوذة ، وهى الكاهنة التى تطهر المعبد من الأرواح الشريرة عن طريق الرقى والتعاويذ .... الخ .

١٤ـ ٠٠٠٠٠ تكون ٠٠٠٠ الطرفاء ، التى ليست ٠
١٥ـ ٠٠٠٠ اثم ٠ فى ذلك الوقت ٠
١٦ـ تكونين فى يد الجزار وسط فضلات (الذبيحة) والدماء ٠
١٧ـ (٠٠٠٠٠) أجابت النخلة (قائلة) ٠
١٨ـ (٠٠٠٠٠) المشرف على قنواتنا ٠٠٠٠٠ الذى (تكون) ثماره ٠
١٩ـ (٠٠٠٠٠٠) هى ثمارى ٠ ثمارى أنا ٠٠٠٠

٢ ـ النسخة الثانيـــة :

٣ ـ فتحت الطرفاء فمها (و ٠٠٠٠٠)
٤ ـ « ان لحمى اذا قورن بلحمك (٠٠٠٠٠)
٥ ـ حزامى الثمين اللطيف (الذى يستخدم للتسلق عليه) ٠
٦ ـ مثل أمة صبية (٠٠٠٠٠) سيدقها ٠
٧ ـ أجابت (النخلة) بلهجة فيها مبالغة (٠٠٠٠٠)
٨ ـ « ٠٠٠ ان لحاءك المزود بالأعواد (٠٠٠٠٠)
٩ ـ حين ندعو الها (٠٠٠٠٠) اللحم (كفارة عن) الاثم ٠
١٠ ـ فالطرفاء لاتعرف أفضل ما ٠٠٠٠ ، أفضل ما (٠٠٠٠٠) »

١١ ـ « اننى متفوقة عليك ، متمكنة من كل صنعة ٠ الـ (٠٠٠٠٠)
١٢ ـ كل عتاد الفلاح قد قطعه من أغصانى (٠٠٠٠)
١٣ ـ انه يتخذ مجرافه من قلبى ، وبمجرافى (٠٠٠٠)
١٤ ـ يفتح ( ) لكى تشرب قناة الرى ٠ لقد رتبت الحقل (٠٠٠٠)
١٥ ـ أما عن رطوبة التربة (٠٠٠٠٠)
١٦ ـ فانى أدرسها ، كما أدرس الحنطة التى يعيش عليها البشر ٠

١٧ ـ « اننى متفوقة عليك ، متمكنة من كل صنعة ٠ الفلاح ٠٠ (٠٠٠٠)
١٨ ـ وكل عتاده (من) لجام وسوط ونير ، و (٠٠٠٠٠)
١٩ ـ وعدة الثور ونيره ، وغطاء الـ ٠٠٠٠٠ الشبكة والعربة (٠٠٠٠)
٢٠ ـ ٠٠٠٠ الفلاح ، كل ما عنده ٠٠٠ (٠٠٠٠) »

٢١ ـ « انظرى الى عتادى فى قصر الملك ٠ ما الذى (يوجد) منه
٢٢ ـ فى بيت الملك ؟ ان الملك يأكل من طبقى ، من قدحى (٠٠٠٠)
٢٣ ـ من صحنى ٠ المحاربون يأكلون من سلة خبزى (٠٠٠٠)
٢٤ ـ يأخذ الخباز الدقيق ٠ أنا نساجة ، (وأطرق) الخيوط
٢٥ ـ (من نسجى) تلبس القوات ٠٠ (٠٠٠٠٠)
٢٦ ـ ٠٠ الاله ٠ أنا رئيس طاردى الأرواح الشريرة وأصلح المعبد (٢) ٠
أنا فى الحق شريفة (٠٠٠٠٠) (٣)
٢٧ ـ (٠٠) ويقينا لا منافس لى » ٠

---

(٢) أصلح أو أجدد ، والمراد تطهير المعبد وبث الحياة والبركة فى ارجائه ٠٠
(٣) ارستقراطية أو نبيلة ٠٠

١ ـ « فى الموضع الذى تقدم فيه الأضاحى لسين ... سين النبيل (....)
٢ ـ حيث أكون غائبة لايسكب الملك السكائب (....)
٣ ـ تؤدى شعائرى (وطقوسى) ، وتكوم « فوق الأرض فروعى (....)
٤ ـ فى ذلك الوقت (تقوم) النخلة بتخمير (الجعة) ، .... ك .... (٤)

٥ ـ « تعالى ، دعينا نذهب ، أنا وأنت ، الى مدينة كيش (....) (٥)
٦ ـ حيث يتم عمل الحكيم تكون ثم عاملامات (تدل على) · غير ملء (.....)
٧ ـ غير معبأ بالبخور · البغى قد نثرت الماء و (.....)
٨ ـ تأخذه ويتعبدون ويقيمون الاحتفال · فى ذلك الوقت (....)
٩ ـ فى يد الجزار (٦) فروعها فى فضلات (الذبيحة) » ...

١٠ ـ « تعالى ، دعينا نذهب ، أنا وأنت ، الى مدينة (....)
١١ ـ حيث توجد (الخطايا) والآثام ، يكون هذا ميدانك ، أيتها الطرفاء · ان النجار (....)
١٢ ـ يحترمنى ويثنى (على) « كل يوم » ·

١٣ ـ « الذى (.....)
١٤ ـ أرفع · سائقو الماشية (.....) هراوات كبيرة ·
١٥ ـ اننى أشطر قوتك مثل العامل فى (حزم) القصب الذى (.....)
١٦ ـ سوف أبتهج بقدرة قوتى العظيمة (....)
١٧ ـ جعلتك سيدة ، متفوقة (....)

١٨ ـ « اننى متفوقة عليك · أبزك ست مرات ، وسبع مرات (....)
١٩ ـ أنا التى تأتى بعد الهة الغلة ، لشهور ثلاثة (.....)
٢٠ ـ اليتيمة ، والأرملة ، والفقير (.....)
٢١ ـ لايشبعون من ثمرى الحلو (.....)
٢٢ ـ ويتعبدون لذريتى (.....)

٣ ـ النسخة الثالثة :

١ ـ الشعوب فى الأيام السالفة .....
٢ ـ حفرت آلهة القدر الأنهار ·
٣ ـ آلهة البلاد ، آنو وانليل وايا ، عقدوا اجتماعا ·
٤ ـ اتخذ انليل والآلهة مجلسهم ·

---

(٤) تكون النخلة هى المخمرة ، أى تقوم بدور مخمر الجعة من الثمر والشعير ··
(٥) وهى تل الأحيمر حاليا ، بالقرب من مدينة بابل ، وكانت مقر عدة سلالات سومرية حاكمة (من الأولى الى الرابعة) ·
(٦) حرفيا : مقطع اللحم ··

٥ ـ وتوسطهم شمس ٠

٦ ـ كما جلست وسطهم سيدة الآلهة العظيمة (٧) ٠

٧ ـ لم تكن الملكية (فى ذلك العهد القديم) قد وجدت فى البلاد ٠

٨ ـ وكانت (مقاليد) الحكم (فى يد) الآلهة ٠

٩،١٠ ـ (غير قابلين للترجمة) ٠

١١ ـ غـرس الملك ٠

١٢ ـ النخلة فى قصره ٠

١٣ ـ وغرس معها ٠٠ (شجرة) الطرفاء ٠

١٤ ـ فى ظل الطرفاء أقيمت مأدبة ٠

١٥ ـ وفى ظل النخلة ٠

١٦ ـ ٠٠٠٠٠٠ أصلح ٠٠٠٠٠

١٧ ـ يفتح ٠٠٠٠٠٠ طريق الملك ٠

١٨ ـ كل منهما جدير بالآخر ٠٠٠

١٩ ـ الطرفاء والنخلة ٠٠٠٠

٢٠ ـ كذلك (قالت ؟) الطرفاء ، « بصورة عظيمة ٠٠٠٠٠

٢١ ـ اذا كانت النخلة متفوقة « ٠٠٠٠

٢٢ ـ أنت ، أيتها الطرفاء ، شجرة عديمة الفائدة ٠

٢٣ ـ ما هى أغصانك ؟ خشب ، بلا ثمر ٠

٢٤ ـ (أما) ثمرى ٠٠٠٠٠

٢٥ ـ ٠٠٠٠ يتبع ٠٠٠٠

٢٦ ـ ان البستانى يثنى على ٠

٢٧ ـ وأنفع العبد والسيد معا ٠

٢٨ ـ ثمرتى تساعد الطفل على النمو ٠

٢٩ ـ « والكبار يأكلون من ثمرى » ٠

٣٠ ـ « مساوية للملك ٠٠٠٠

٣١ ـ العتاد (والأدوات) فى قصر الملك ٠

٣٢ ـ ماذا يوجد منى فى قصر الملك ؟

٣٣ ـ ان الملك يأكل من (٠٠٠٠٠)

٣٤ ـ (و) الملكة تشرب من قدحى ٠

٣٥ ـ أنا النساجة وأطرق الخيوط ( )

٣٦ ـ (و) أنا رئيس طاردى الأرواح الشريرة وأطهر ( )

٣٧ ـ ٠٠ لا ٠٠٠٠ يتبع ٠٠٠٠

٣٨ ـ ٠٠ لا ٠٠٠ « هنالك أجابت (٠٠٠٠)

---

(٧) هى الالهة الأم نخر ساك ٠

٣٩ ـ موجهة الحديث الى أختها النخلة (٠٠٠٠)

(ب) حكاية الصفصافة

وهذه حكاية أخرى عن شجرة الصفصاف ذكرت فى قوائم النصوص الأدبيـة ، وورد اسم مؤلفها أو ناسخها « أورنانا » ٠ ولم يتفق العلماء باجماع الآراء على اطلاق اسم الصفصافة عليها ، اذ اقترح الأسـتاذ سالونين (فى كتابه عن أدوات النقـل الزراعية ص ١٤٣) تسميتها بشجرة التوت ، كما ترجم الأسـتاذ أوينهايم العلامة المسمارية الأصلية بشجرة الحور ، وذلك خلافا للتسمية الواردة فى قاموس النبات الأشورى للأستاذ طومسـون (ص ٢٩٢ ـ ٢٩٦) ٠ ولعـل الصفصافة أن تكون هى أرجح التسميات ، اذ عثر على قطعة من نص الحكاية تتكلم فيه الصفصافة وترد عليها شجرة الغار ، كما أن السطر السابع من نصها المنشور فيما بعد يشـير الى خصلات الصفصافة التى كانت تدخل فى مستلزمات بعض الطقوس ٠ ويحتمل أن يكون النص الأصلى قد تضمن أسماء أو أحاديث أشجار أخرى لم يرد ذكرها فى هذه البقية الباقية منه ، ولكن يحتمل أيضا أن تكون الصفصافة قد قامت بالدور الأساسى فى الحوار ٠٠

وجدير بالذكر أن عالم الآشوريات جورج سميث قد تصور خطأ أن النص جزء من اللوح الثامن من ملحمة جلجاميش الشهيرة ، وترجمـه بالفعل الى الانجليزية فى كتابه عن العرض الكلدانى لقصـة الخلق (طبعة ١٨٧٦ ، ص ٢٤٣ ، وطبعة ١٨٨٠ ص ٢٥٤) وأن الأستاذ ب ٠ مايسنر فى الجزء الثامن من كتابه عن بابل وآشـور (ص ٤٢٩) هو الذى حقق هوية النص وأكد مع الأستاذ لاندزبيرجر ـ أنه شذرة من حكاية شعبية تنتمى الى أدب المناظرة ٠٠ واليك ترجمـة النص الذى حققه الأسـتاذ لامبيرت (ص ١٦٤ ـ ١٦٧ من كتابه عن أدب الحكمة البابلية) :

٢ ـ أو شجرة الرمان (٠٠٠٠٠)
٣ ـ شجرة الأرز ، (و) السرو (٠٠٠٠٠)
٤ ـ فى حوض القصب والأجمة (٠٠٠٠٠)
٥ ـ أنت ٠٠ ٠٠ ٠٠
٦ ـ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠
٧ ـ فى كل شىء ٠٠ ٠٠ ٠٠
٨ ـ تدمرين الكثير (٠٠٠٠٠)
٩ ـ الحمقاء (بين) الأشـجار
١٠ ـ فى ٠٠٠٠ (ك) ، شجرة الغار ، جعلت ٠٠٠٠٠
١١ ـ جذورك ليست بالغة القوة (٠٠٠٠٠)
١٢ ـ ظلك ليس وفيرا (٠٠٠٠٠)
١٣ ـ قمة فرعك ليست مزدهرة (٠٠٠٠٠)

١٤ ـ فتحت (شجرة) الغار (فمها) غاضبة وردت على الصفصافة ٠
١٥ ـ واستفزتها وهى تجادلها ٠
١٦ ـ « كالطرفاء (٠٠٠٠) لها لحم (٠٠٠٠)
١٧ ـ كالنخلة ، ملكة الأشجار (٠٠٠٠)

١٨ ـ (ومثل) غبار الجبل ، الذى يغمر أرض العدو (٠٠٠٠)
١٩ ـ ٠٠٠٠ مطروحة ، تعالى ، (٠٠٠٠٠)
٢٠ ـ (٠٠٠ ـك) لن يربط (٠٠٠٠)
٢١ ـ (بعيدا) عنك ٠٠٠٠٠ لايضع (٠٠٠٠)
٢٢ ـ للقوى والضعيف ٠٠٠٠
٢٣ ـ (٠٠٠٠٠) يجرف الأخاديد ٠٠٠٠
٢٤ ـ ٠٠٠٠ يجعل ٠٠٠٠

٤ ـ يسحقون العاصى ٠٠٠٠
٥ ـ أجعل الضعيف قويا ، و (٠٠٠٠٠) المقعد (الأشل) ٠
٦ ـ بغير أن تسمعها أجعل الكلمات معروفة (مبينة ؟)
٧ ـ بخصلات منى يحمون الملك (٠٠٠٠٠)
٨ ـ ويزود (ون) الشريف و (الرجل) العامى (٠٠٠٠٠)
٩ ـ لمدينة وحيدة (٠٠٠٠٠)
١٠ ـ يحمون الباب والمزلاج (٠٠٠٠٠)
١١ ـ (٠٠٠٠) توضع لتأمين السقف ٠
١٢ ـ كالتاج يزين المعبد ب (٠٠٠٠)
١٣ ـ ويتطلعون للدوارة لمعرفة اتجاه الريح ٠
١٤ ـ ٠٠٠٠ ويحمل الملاح ٠٠٠٠

نيسان والغلة

ربما كانت هذه الحكاية الشعرية أعجب الحكايات البابلية على لسان النبات والحيوان ٠٠ وأشد ما يثير الحيرة فى أمرها أن يدور النص المتبقى منها حول نزاع غير مفهوم بين آلهة الغلة نيسابا (التى أخذها البابليون فيما أخذوه عن السومريين حتى أصبح اسمها نفسه يدل فى الأكدية البابلية على الغلة ٠٠) وبين نوع معين من الحبوب يطلق التهم عليها بغير مسوغ معقول ولا مقبول ٠٠٠

عثر على شذرة كبيرة من هذه الحكاية فى سلطان ـ تبة بتركيا ، كما اكتشفت فيها قطعة أخرى صغيرة يظن أنها جزء من الرقيم الذى دونت عليه تلك الشذرة ٠ والجزء المحفوظ من العمود الأول هو خاتمة حديث أو ضراعة للآلهة بتحقيق الرخاء ، ويبدو أن نيسابا « نفسها هى التى تتضرع أو توجه الحديث ٠ يتبع ذلك حديث القمح أو الحنطة التى تخاطب نيسابا بوصفها آلهة العالم السفلى ، وتوجه اليها تهمة نشر الكراهية فى كل ركن من أركان العالم ٠ ولا يوضح النص سبب هذا الاتهام ، وان كانت العلاقة بين آلهة الغلة والعالم السفلى أكثر وضوحا ، اذ أن النبات يستمد غذاءه من أعماق الأرض ٠ ويستطيع القارىء أن يجد شاهدا على هذا من واحد من أهم نصوص الأدب البابلى ، وهو » لدلول بيل نيميقى « (لأمتدحن رب الحكمة) الذى يثبت فى السطر السابع والخمسين من اللوح الثانى أن شياطين العالم السفلى تصل الى عالم البشر بالخروج من باطن الأرض كما تخرج النباتات ٠

أما عن حالة هذه الشذرة كما تدل عليها الرقم المدونة عليها البقية المتبقية من النص ، فان تغير الزمن وعوامل الطقس والتعرية لم تترك منه سوى كلمات قليلة لا جدوى من نقلها ، باستثناء أسماء بعض الآلهة الكبار المذكورين فيه ، مثل « ايا »

اله الحكمة والمياه الجوفية ، والآنوناكى (مجمع الآلهـــة) وآنـو (اله السماء وكبير الآلهة) والعبارة التى تقول فى السطر الرابع عشر : « أجابت ارشكيجال » بعد الاشارة فى السطر السابق مباشرة الى الرعب والرهبة ، مما يوحى بأن الكلمات الباقية عن ملكة العالم السفلى هذه قد تكون جزءا من مشهد محاكمـة لم تصلنـا ، اذ ارتبط اسم هذه الملكة بالحكم المخيف والقضاء المهيب · وقد أمحت الكتابة من العمود الثالث ، وتبقى جزء أساسى من العمود الرابع ، هو فى الحقيقة ترتيلة تمجيد وثناء على الآلهة نيسابا ، مما يوحى بأنها قد كسبت المناظرة ، وأن هذا الجزء يمثل خاتمة الحكاية ··

من الصعب تحديد زمن كتابة هذه الحكاية ، وان كان بعض العلماء يرجح أن يقع بين سنتى ألفين وثمانمائة قبل الميلاد ـ كما يلاحظ أن الالحاح على المطر لاخصاب الأرض (السطور ١٧ ـ ١٨ ، ٢١ ـ ٢٢ من العمود الأول) يؤكد أن الحكاية قد نشأت أصلا فى شمال بلاد الرافدين لا فى الجنوب الذى اعتمدت الزراعة فيه على الرى :

٣ ـ أب الآلهة (·····)

٤ ـ ضوء شمس (·····)

٥ ـ عند شروق (شمس) ·····

٦ ـ ليكر موا (·····)

٧ ـ مخزن القمح و (·····)

٨ ـ فليؤمن بستان الفاكهة (·····)

٩ ـ ولينم بستان الفاكهة (·····)

١٠ ـ لكل الحياة النباتية (·····)

١١ ـ ل ····· الجبال (·····)

١٢ ـ ·· ·· ·· ·· ··

١٣ ـ لتبن قاعدة المعبد (·····)

١٤ ـ وليرتفع مزار الآلهة العظام ·

١٥ ـ ولتعم بركة الآلهة كل مؤسسات (المعبد)

١٦ ـ للأماكن الباردة (·····) القيم عليها ·

١٧ ـ وليتمزق ثوب السماء على صرخة ادو (×)

١٨ ـ ولتهطل العاصفة الممطرة حتى تبزغ مزروعات (الأرض) ·

١٩ ـ لتتكاثر مخلوقات شاكان ···· فى المرعى ·

٢٠ ـ ولينعم الجنس البشرى بالرخاء (وتستقر) جميع البلاد ·

٢١ ـ ليدمدم ادد (وينزل) الرخاء ·

٢٢ ـ وليترك ايشوم مسكنه مثل ·····

٢٣ ـ لتجد أرورو ، أم الآلهة ، بنعمة الانجاب المواتى ·

٢٤ ـ ولتكثر الشياه فى حظائر الأغنام ·

٢٥ ـ فتحت الحنطة فمها وقالت ·

٢٦ ـ مخاطبة نيسابا ، سيدة العالم السفلى ·

(★) هو اله الرعد والمطر الذى أمره انليل ـ قبل الطوفان ـ بأن يحبس المطر عن البشر لتهلكهم المجاعة والقحط والجفاف جزاء لهم على الازعاج الذى سببوه لكبار الآلهة ···

٢٧ ـ « لم ، يانيسابا ، تثيرين الحرب فى البلاد ؟
٢٨ ـ لقد خاصمت كل نبات (**) ٠
٢٩ ـ أوجدت الصراع وأثرت الشر ٠
٣٠ ـ انك تفترين كذبا وتقذفين (؟) ألفاظ السوء ٠
٣١ ـ وقد نشرت الكراهية بين الايجيجى والانوناكى (***) ٠
٣٢ ـ وتفرقين شمل (ال ٠٠٠) الآبسو (****) بغير استثناء ٠
٣٣ ـ ٠٠٠٠ ك واصلت وضعه فى كل ركن من أركان العالم ٠
٣٤ ـ ستغضبين الحكيم ، وتدمرين الخلق » ٠
٣٥ ـ سمعت نيسابا (هذا) الحديث الكريه ٠
٣٦ ـ (٠٠٠٠٠) صرخت فى يأس ٠
٣٧ ـ (٠٠٠٠٠) ودبرت بنفسها خطة ٠
٣٨ ـ (٠٠٠٠٠) وتوسلت لصديقتها ٠

٣ ـ (٠٠٠٠٠) الشافى العظيم (جولا ؟) ٠
٤ ـ (٠٠٠٠٠٠)
٥ ـ الضوء الساطع الذى ينير (الظلام) ٠
٦ ـ ٠٠٠٠٠ عن طريق الامتناع عن النظر ٠٠٠٠٠
٧ ـ نيسابا تومض متألقة وسط جميع الآلهة (٠٠٠٠٠)
٨ ـ ليرتفع صوتها عاليا ، (٠٠٠٠٠ صرختها ألا (٠٠٠٠)
٩ ولتكن مؤازرتها محببة لـ (٠٠٠٠٠)
١٠ ـ ولتخضع كل البلاد وتقدم (اتاوتها) ٠
١١ ـ ليخرج كل ما زرعته شطأه وينمو ٠
١٢ ـ ول (٠٠٠٠) نسلها ، وحيوانها ، والجنس ذو الرءوس السود ٠
١٣ ـ ليركع عند قدميها كل ما خلقته أرورو ٠
١٤ ـ لتنم عودهم وتضىء (وجوههم) ٠
١٥ ـ لـ (٠٠٠٠) جنس البشر كله ، بقدر ما يوجد منهم ، لنيسابا ٠
١٦ ـ ان الكائنات (التى تدب) فى الدغل ، والوحوش ، تمجد عظمتها ٠
١٧ ـ نيسابا نسيج وحدها ، وهى تهب الحياة (٠٠٠٠)
١٨ ـ والرجال الذين لا حصر لهم يباركون (٠٠٠٠) باستمرار
١٩ ـ ليتصل ذكرها على الدوام ، ول ٠٠٠٠ أن لا ٠٠٠٠ اسمها
٢٠ ـ تمجد عباراتها الجليلة (٠٠٠٠)

(★★) أو بدأت التنازع والخصومات وجرت « الشكل » معها ٠٠
(★★★) هم على الترتيب مجمع آلهة الأرض وآلهة السماء ٠
(★★★★) هو معبد الاله انكى ـ ايا « اله الحكمة والمياه الجوفية فى مدينة أوريدو (أبو شهرين حاليا) وكانت مركز عبادته ٠ وكشفت فيه التنقيبات مرحلة حضارية سابقة على بداية العصور التاريخية فى جنوب وادى الرافدين ٠

٢١ ـ الخشوع والدعاء لنيسابا التى (٠٠٠٠)
٢٢ ـ التى عينت ٠٠٠٠ لكى ينظر اليها (٠٠٠٠)
٢٣ ـ طوبى لنيسابا ، ما أغلى (٠٠٠٠ ها) ٠
٢٤ ـ الكبار والصغار يتحدثون (٠٠٠٠) ٠
٢٥ ـ (٠٠٠٠) الثناء عليها ، ويمجدون (٠٠٠٠) ٠
٢٦ ـ (٠٠٠٠) أرباب الحرف الذين (٠٠٠٠) ٠

د ـ الثور والحصان

لم يتبق من هذه الحكاية سوى بضع كسر قليلة عثر عليها فى مكتبـــات الملك الآشورى آشور بانيبال ٠ وأكبر هذه الكسر تؤلف جزءا من لوح أو رقيم من عمودين يمثل القسم الأول من الحكاية الأصلية الطويلة ٠ والشارة التى تزودنا بهذه المعلومات ـ وهى التى تكتب عادة فى نهاية المخطوطة وتسجل اسم الناســخ أو الكاتب ـ تتضمن كذلك نصف السطر الأول من الحكاية الذى يقول : بينما عشتار المجيدة ٠ وليس لدينا من المقدمة الأسطورية الا الجزء الأخير الذى يصف ارتفاع الفيضان السنوى كما يصف الثور والحصان اللذين يتطلعان اليه ـ ثم تأتى المناظرة التى يحاول فيها كل طرف أن يثبت تفوقه على خصمه ٠ ولابد أن الحصان قد استرسل فى الكلام عن بسالتـــه فى الحرب ، اذ يرد عليه الثور بأن العديد من أدوات الحرب يصنع من جلده ٠ والغريب أن الأجزاء الباقية لاتنطوى على أى اشارة الى الخدمات التى يقدمها الطرفان المتنافسان للبشر ، فضلا عن أن الجزء الخاص بالفصل فى النزاع لم يعثر عليه ٠

يرجح الدارسون أن الحكاية لم تستمد من أصل سومرى ، لأن الحصان لم يكن قد عرف بعد فى المناطق الجنوبية من وادى الرافدين فى تلك العصور المبكرة ٠ لقد كان الحصان شيئا نادرا فى العصر البابلى القديم ، ولم يبدأ فى الانتشار على نطـاق واسع الا فى أوائل العصر الكشى نتيجة لقيام الميتانيين (*) فى سوريا والمناطق الشرقية من آسيا الصغرى بتربيته والعناية الشديدة به ٠ (وقد نشر أحد الباحثين وهو الأستاذ ج٠أ٠ بوتراتز فى كتابه عن الحصان فى العصور المبكرة ، ١٩٣٨ مجمـوعة نصوص باللغة الحيثية تبين فن تربية الخيل وتدريبها ورعايتها ، وأثبت أن مؤلفها الذى يسمى « كيكولى » من أصل ميتانى ، كما نشر باحث آخر ، وهو الأستاذ أ٠ ايبيلنج ، مجموعة نصوص أخرى من العصر الآشورى الوسيط تحتوى على أصول تربية الخيول وتدريبها على جر العربات) ٠ وكل هذا يؤكد أن الحصان قد حظى فى ذلك الزمن القديم بمثل ما يحظى به اليوم من رعاية لايمكن أن يحلم بها الانسان ٠٠ ولذلك لم يكن من قبيـل المبالغة أن يسرف الحصان فى هذه الحكاية فى التفاخر بمآثره ومزاياه ٠٠ وأخيرا فان الحكاية ترجع على أرجح الآراء الى العصر الكشى ٠ وسوف نقتصر على النسخ التى يمكن الخروج من نصوصها بمعنى مترابط على الرغـم من الثغـرات والفجوات والسطور الضائعة ٠٠ ونبدأ بالنسخة الأولى فنقرأ على وجه اللوح بعد ما يقرب من تسعة سطور مفقودة ما نصه :

٥ ـ انليل الملك ٠٠٠٠
٦ ـ دعـوات ٠٠٠٠
٧ ـ ســمع و ٠٠٠٠

(*) أسس الميتانيون دولتهم فى شمال بلاد الرافدين ، وأخضعوا آشور وشمال سوريا لفترة من الزمن ٠ هزمهم الحيثيون فى منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، ثم الآشوريون فى القرن الثالث عشر

٨ ـ نباتات ٠٠٠٠

٩ ـ جداول (٠٠٠٠) أنهـــار ٠

١٠ ـ للفرات (٠٠٠٠) وفرة ٠

١١ ـ فيضان مياهه (٠٠٠٠) دجلة ٠٠٠٠

١٢ ـ التى ارتفعت (٠٠٠٠)

١٣ ـ (وأزاحت) مروج الضفاف (وغمرت) الحقول ٠

١٤ ـ (واكتسحت) الروابى وأغرقت السهوب ٠

١٥ ـ (وجرفت) تربة السهل الى المنخفضات (والمنحدرات) ٠

١٦ ـ (وسيطرت) على المناطق الواطئة وسالت على الأراضى ٠

١٧ ـ (المساحات) غير المنزرعة الى مستنقعات ٠

١٨ ـ ونمت النباتات فى القصبة (والدغل) ٠

١٩ ـ وانشق صدر الأرض البور ٠

٢٠ ـ وجعلت الكلأ يزدهر من أجل القطعان ، ووفرت الخصب والنماء ٠

٢١ ـ صار الثور والحصان صديقين ٠

٢٢ ـ شبعت بطونهما بالعشب الزكى ٠

٢٣ ـ وفى غمرة اللذة انخرطا فى الجدال ٠

٢٤ ـ فتح الثور فمه وخاطب الحصان المجيد فى المعارك ٠

٢٥ ـ « عندما أنظر حولى ، أجد أن فألى يبشر بالخير ٠

٢٦ ـ فنصيبى من الكلأ موفور من بداية العام الى نهايته ٠

٢٧ ـ لقد جاء الفيضان الطامى مبكرا ، وتجمعت الميـــاه السائلة من أعمـــاق الأرض ٠

٢٨ ـ اكتسحت مروج الضفاف وروت التربة ٠

٢٩ ـ وجرفت (تربة) السهل الى المنخفضات ومن فوق المنحدرات ٠

٣٠ ـ وأزاحت الروابى وغمرت الحقول بالمياه ٠

٣١ ـ وسيطرت على المناطق الواطئة وأغرقت السهول ٠

٣٢ ـ أخذ مخصب (البرارى) (*) يحرث الأرض التى لم تفلح

٣٣ ـ والعامل الصناع ٠٠٠٠٠

٣٤ ـ ان عجولنا تثب وتنتظر (٠٠٠٠)

٣٥ ـ لكن الحصان ، الذى لاعلاقة له بالسهل ، يطأ الأرض بخيلاء (٠٠٠٠)

٣٦ ـ غير نفسك ، وابتعد عن (٠٠٠٠٠)

٣٧ ـ تقـــدم ٠٠٠٠٠

٢ ـ قدرى وقدرك ٠٠٠٠

(*) تسمية شاعرية للمحراث ٠٠

٣ ـ النحاس القوى الذى يشق (٠٠٠٠)
٤ ـ لباسى يشبه الثوب (٠٠٠٠٠)
٥ ـ بدونى لا (يسرع ؟) العداء (٠٠٠٠)
٦ ـ ولا الملك ، والحاكم والكاهن ، والأمير يسيرون على الطريق (٠٠٠٠)
٧ ـ فتح الثور فمه مخاطبا الحصان (المجيد فى المعركة) ٠
٨ ـ أأنت وحدك (القوى الجبار) ٠٠٠٠٠ ؟
٩ ـ ما فى معركتك (٠٠٠٠٠)
١٠ ـ اننى أضع اللمسات الأخيرة فى العربة الكاملة ، و ٠٠٠٠ عدتها ٠
١١ ـ بجلدى يتغطى ال (٠٠٠٠٠)
١٢ ـ وبجلدى يتغطى ال (٠٠٠٠٠)
١٣ ـ سهام المحارب ، والجعبة (٠٠٠٠٠)
١٤ ـ الرماح الضاربة تحمل (٠٠٠٠٠)
١٥ ـ فئوس المعركة التى (يمسك بها) سيدك (٠٠٠٠٠)
١٦ ـ انك لاتستطيع ان تبصر الطريق ، (فأنت كال ٠٠) ضعيف متهالك ٠
١٧ ـ عيناك تحدقان ، ولكنك لا (٠٠٠٠٠)
١٨ ـ وأنت لاتقطع الطريق ، فعلى الزمام (٠٠٠٠٠)

١٩ ـ فتح الحصان فمه وقال مخاطبا (الثور الجليل)
٢٠ ـ عندما أطلق الصهيل (٠٠٠٠)
٢١ ـ فئوس المعركة (٠٠٠٠٠)
٢٢ ـ الأســـلحة (٠٠٠٠٠)
٢٣ ـ ٠٠٠٠ التى تطرح أرضا (٠٠٠٠٠)
٢٤ ـ ٠٠٠٠ قلب أسد (٠٠٠٠٠)
٢٥ ـ عند مخاضة نهر (٠٠٠٠)
٢٦ ـ على الطريق (الممتد) فوق الجبال (٠٠٠٠٠)
٢٧ ـ تكون متعبا ، أيها الثور ، وقيد (٠٠٠٠٠٠)
٢٨ ـ فى أداء مهمتك لايصمد (٠٠٠٠٠)
٢٩ ـ علفك من النخالة ، والأرض (فراشك)
٣٠ ـ كيف يمكنك أن تنافس الحصان ؟ ٠٠٠٠

٣١ ـ فتح الثور فمه وقال مخاطبا (الحصان ، المجيد فى المعركة) ٠
٣٢ ـ « أما عن القيد الذى ذكرته (٠٠٠٠٠)

٢ ـ النسخة الثانية :

٩ ـ دموعه تنسكب كالماء من زق ٠
١٠ ـ ٠٠٠٠٠ الحصان ، ٠٠٠٠٠ جدير بالتكريم (والتبجيل) ٠

١١ ـ لكنك أنت والحمار تتحملان السخرة ٠
١٢ ـ ٠٠٠٠ طريق ٠٠٠٠ تقرب ٠٠٠٠ »

١٣ ـ فتح الثور فمه وقال مخاطبا الحصان ، المجيد فى المعركة ٠
١٤ ـ (٠٠٠٠٠) رجل لايعتمد عليه

٣ ـ النسخة الثالثة :

٢ ـ (٠٠٠٠٠) الثور نفسه (٠٠٠٠٠)
٣ ـ الشهر (الأول) ، والثانى ، والثالث ٠
٤ ـ (٠٠٠٠) الحب يتفتح ، والـ (٠٠٠٠) يرتوى ٠
٥ ـ (٠٠٠٠٠٠٠)
٦ ـ ٠٠٠٠٠ مقدس فى نظر الآلهة (٠٠٠٠)
٧ ـ (٠٠٠٠) يباركوننى بدعواتهم الطويلة عندما أسقط صريعا (ويضحى بى) ٠
٨ ـ ٠٠٠٠٠ لا أتكفىء على وجهى فى الحر » ٠
٩ ـ فتح الحصان فمه وقال (مخاطبا) الثور الجليل ٠
١٠ ـ « أنا (٠٠٠٠) وأخطو على رصيف من الآجر المحروق (*) ٠
١١ ـ (بالقرب من) الملك والمشير يقع مربطى ٠
١٢ ـ (والسياس) يقدمون (لى) النباتات وخضار الأرض ٠
١٣ ـ (٠٠٠٠) ويعنون بموردى البديع (**) ٠
١٤ ـ (٠٠٠٠) ويقطع العشب الشهى قطعا صغيرة ٠
١٥ ـ (٠٠٠٠) فائق ، حصة مخصوصة للمهر ٠
١٦ ـ ولحمى لا يؤكل (٠٠٠٠)

هـ ـ حكاية الثعلب

كان من الطبيعى أن لايغفل أدب الحكمة البابلية فى روايته للحكايات الخرافية على لسان الحيوان موضوع الثعلب ، فهو الموضوع الأثير فى كل مكان وعند كل الشعوب ٠ ويحتمل أن يكون سكان وادى الرافدين قد تناولوا هذا الموضوع فى سلسلة من الحكايات التى لم يتبق منها الا كسر وشذرات متفرقة لاتخلو من التكرار هنا وهناك ، بلغ مجموعها ثلاث عشرة كسرة هى فى رأى الدارسين أجزاء من مؤلف كبير تعذر عليهم حتى اليوم أن يرتبوا قطعه فى نظام متفق عليه أو ان يستخلصوا منه الخيط المتسق للأحداث ٠ وترجع احدى هذه القطع الى العصر البابلى المتاخر ، كما تعود اثنتان منها للعصر الآشورى الأوسط وتسع للعصر الآشورى المتأخر ٠

وعلى الرغم من المادة الشحيحة المتشتتة التى لم يجمع العلماء على ترتيب أجزائها ، ومن احتمال أن تكون هذه المادة بقايا من مجموعة من الحكايات التى تدور حول دهاء

(*) أو الطابوق ٠
(**) أو النبع البديع الذى أشرب منه ٠

الثعلب ومكره الذى ظل على الدوام مضرب الأمثال ، فقد يمكن تتبع مضمون الحكاية ـ من خلال النصوص التى نقدمها على الصورة المؤقتة التالية :

١ ـ تبدأ الحكاية بشكوى الثعلب للاله « انليل » من القحط والجفاف الذى نزل بالأرض وأهلك الزرع والضرع · ويبدو من بعض الكسر أن انليـــل هبط الى الأرض ليفتش أحوالها ، وأنه هو الذى أمر بتسليط الجفاف عليها عقابا لهـــا ولسكانها على الفوضى التى انتشرت فيها ولم يجد وسيلة للقضاء عليها الا بالقضاء على الحياة نفسها · وربما يكون هذا الموقف كله ، أو شيء آخر لا نعلمه على وجه التحديد ، هو الذى أدى الى المناظرة التى يشترك فيها الذئب والكلب مع الثعلب ، مع تدخل الأسد عدة مرات بصورة غامضة ·

٢ ـ يوجه الأسد عبارات التهديد ويشرع فى وضعها موضع التنفيذ · والظاهر من بعض النصوص المتفرقة أنه يمثل قوة تدمير لايمكن الوقوف فى وجهها ، وربما كان كذلك رمزا معبرا عن الغضب الالهى على التعدى على الحقوق ـ خصوصـــا حق الملكية الذى يتمتع به الأسد غير منازع ! ـ وأداة لاقرار القانون والعدل ، والحد من خداع بعض المخلوقات ومكرها ، وعلى رأسها الثعلب بطبيعة الحال ·

٣ ـ يشكو الثعلب للذئب من أنه قد ضلل به وأكره على المشاركة فى مهمة معينة · وعندما يظهر الكلب يتوارى الثعلب والذئب فى جحرهما ، وينطلق الكلب فى التفاخر بقوته والتباهى بأمانته وثقة الناس بحفاظه على العهود وحراسته للبشر والأغنام ·· وينهى الكلب حديثه بالاشارة الى جرائم الذئب ، التى يساند فيها الثعلب ، والتهديد بالانتقام منهما ·

٤ ـ يرد الذئب بلهجة شديدة التواضع والتملق للكلب الذى يشـــيد بقوته · وهنا ينبرى الثعلب للرد على الذئب وتوجيه قائمة اتهامات طويلة اليه : من خيانة الصديق ، واثارة الفتن ، والتعدى على أملاك الأسد · ويتبع ذلك حديث للكلب تتعذر قراءته ·

٥ ـ يعود الكلب الى الضرب على طبلة الادعاء ، فيعدد مآثره و « بطولاته » فى حراسة الحياة والملكية فى الريف والمدينة ، وزعامته لفريق من ذكور الكلاب واناثهـــا لأيقاف أعمال السلب والنهب التى يقترفها الذئب والثعلب · ويضيف الكلب الى ذلك أن القط والنمس كليهما يعيشان فى خوف منه · وهنا يتدخل الذئب فيعتب على الكلب لأنه لايقوم بدوره الطبيعى ، على الرغـــم من أن نسبه يتصل بالنار ·· والواقع ان هذه الاشارة الى اتصال نسب الكلب عن طريق أمه بالنار أو باله النار مسألة يكتنفها الغموض ، وربما كان لها أصل أسطورى غير معروف· ولا يكفى أن نفسر القول بأن النار هى أم الكلب وأن اخوته هم ألسنة اللهب التى تضيء ظلام الليل ـ لايكفى أن نفسره بأنه مجرد صـــورة بلاغيـــة أبدعها الخيال الشعرى ، لأنه يرد على لسان الذئب الذى يعود الثعلب فيتهمه باشعال النار فى الأشياء · واذا اتخذنا النار رمزا للتدمير والتخريب ، فكيف يقال هذا على لسان الذئب فى معرض نفاقه للكلب ؟ أم أن النار لاتزيد عن كونها اشارة الى النشاط الفائق الذى يدعيه الكلب لنفسه ؟

٦ ـ يرد الثعلب على الذئب بالدفاع عن نفســـه وعن أبويه ، ثم يشرع مخلوق غير معروف فى الكلام عن الافتراء والتزوير ، يتبع ذلك حديث الكلب عن الهجمات التى تتعرض لها الحيوانات الأليفة ، وذلك بعد انتهاء متكلم مجهول من كلامه ·

٧ ـ ويأتى مشهد حكم أو محاكمة أمام اله الشمس والعدل شمش ، فيلح المتكلم ـ ويحتمل أن يكون هو الذئب ـ على الاله ألا يترك الثعلب بغير عقاب · ويرد الثعلب بالدفاع عن نفسه ، ويبدأ فى حديث موجه على أغلب الظن الى الذئب ·

٨ ـ ونسمع الأسد وهو يهدد الثعلب الذى يتملقه ويحاول أن يتقى شره ·

٩ ينكر الذئب ـ وربما كان الأرجح هو الثعلب ـ تهمة الهجوم على الحيوانات الأليفة ، ويتهم الكلب بالافتراء عليه كذبا ··

١٠ـ يبدأ متحدث مجهول فى ادانة الثعلب المكار ، مما يدفع الثعلب للدفاع عن نفسه ·

١١ـ ويرجع الكلب للدق على طبلة الادعاء والتفاخر بقوته ، ويهاجم الثعلب والذئب معا فيرد عليه الأخير ·

١٢ـ ويأتى كلام (ربما قيل على لسان الثعلب) يتبعه الرد عليه ·

١٣ـ وأخيرا يأتى اتهام الكلب للذئب والثعلب بالافتراء عليه وتشويه سمعته أمام شمش وانليل ، حتى لقد وصل بهما الأمر الى المطالبة بموته · وهنا يتكلم الذئب مع الثعلب ·

١٤ـ وأخيرا يبدأ الثعلب فى تقديم فروض الصلاة والعبادة للاله انليل فى معبده فى نفر (نيبور) مع الخاتمة التى تنتهى بها حكاية الثعلب ـ أو حكاياته ـ التى تستند طرافتها الى قدرته على الخروج منتصرا من المآزق التى دبرت له والتهم التى كيلت اليه ، حتى لو كلفه الأمر أن يتجه ـ فى صحبة الذئب الذى ينقلب عليه فى بعض الأحيان كما ينقلب هو نفسه عليه ـ الى شمش وانليل لعرض حالته على الأخير ومطالبته بتخليصه من الكلب واصدار حكمه عليه بالموت ··

وفى النهاية نستطيع أن نقول ان حكاية الثعلب البابلية لاتكتفى بمحاكاة النموذج السومرى ، وانما تطوره تطويرا أساسيا · يدل على هذا أنها لاتلتزم بالخطوات المرعية فى ذلك النموذج ، من البدء بمقدمة أسطورية تنتقل منها الى المناظرة وتختتم بالقرار الفاصل من الآلهة · والأمر المحير فى هذه الحكاية أنها لاتدين الثعلب المعروف بايذائه للانسان فى حيواناته الأليفة ، وانما تقسو على الكلب المعروف بوفائه له ومحافظته على أملاكه وأغنامه ·· فهل كان هدف الكاتب الشعبى المجهول هو ابراز مكر الثعلب وحيله البارعة ، حبا فى الدعاية والسخرية لا فى العبرة والموعظة ؟ أم أن المقصود من الأمر كله هو اظهار مهارة الكاتب فى تدبيج العبارات الدقيقة وخلق المواقف المثيرة لحمل جمهور القراء أو المستمعين على التأمل والتفكير ؟

وأخيرا فان زمن تأليف الحكاية يمكن أن يقع فى العصر البابلى القديم ـ بما لايبعد عن عهد السلالة البابلية الأولى ـ ولا يتأخر عن العصر الكشى ، كما أن الحكاية نفسها ترتكز من الناحية الفنية والأدبية على تراث ثقافى حظى فيه موضوع الثعلب بالاهتمام وتعددت أشكال صياغته سواء فى أدب المناظرة والأمثال عند السومريين أو عند البابليين والأشوريين ··

واليك نصوص النسخ المختلفة كما رتبها وحققها الأستاذ لامبيرت ، مع العلم بأن الانتقال الى ترقيم جديد يدل ـ كما سبق القول ـ على الانتقال من وجه اللوح الى ظهره :

(أ) النسخة الأولى :

٢ ـ عندما (٠٠٠٠٠)
٤ ـ حبس المطر عن البلاد (٠٠٠٠)
٦ ـ قال الثعلب كلمة ٠
٧ ـ « (لينزل ؟) المطر على البلاد ليوم واحد ، المطر ٠٠ »
٩ ـ الثعلب الذى استولى الغضب على قلبه (*) (قال كلمة) لانليل ٠
١١ ـ « يا سيدى انليل ، لاتخرب ما خلقت !
١٣ ـ ان أعدائى بغير استثناء قد تصالحوا (٠٠٠٠)
١٤ ـ أولئك الذين يكرهوننى (٠٠٠٠) قدمك

٢ ـ ٠٠ معلم (٠٠٠٠)
٣ ـ (سوف) أقوم (**) ٠٠٠٠ سوف أقوى (٠٠٠٠)
٤ ـ (سوف) أقبض على رقبته ، (وسوف أخنق) حلقه ٠
٥ ـ (سوف) ٠٠٠٠ رأسه فلا يستطيع أن يرفع (٠٠٠٠٠)
٦ ـ (سوف) ٠٠٠٠ أذنيه وأقتلع عينيه ٠
٧ ـ (سوف) ٠٠٠ فى موضع مهجور ٠
٨ ـ (سوف أسلمه) لأيدى الأسود الجائعة ٠
٩ ـ وستمزق الأسود الجائعة لحمه ٠
١٠ ـ ٠٠٠٠ فى حضرة شمش ٠٠٠٠ العابد ٠٠
١١ ـ الأسد الجليل (طرحه أرضا) و ٠٠٠٠٠ فوق ٠٠٠٠٠
١٢ ـ (قبض) على رقبته (وخنق) حلقه ٠
١٣ ـ ٠٠٠٠٠رأسه فلم يستطع أن يرفع ٠٠٠٠

(ب) النسخة الثانيـــة :

٢ ـ (٠٠٠٠٠) يجرى ، وهو مع نفسه (٠٠٠٠٠)
٣ ـ (٠٠٠٠٠) شيطان يدمر أطراف ٠
٤ ـ (٠٠٠٠٠) لو كنت عرفت لما خرجت ، ولبقيت فى جحرى ٠
٥ ـ ٠٠٠٠٠٠ حياتى الغالية ٠
مرة ٠٠٠٠ وثانية ٠٠٠٠
٦ ـ سألت ٠٠٠٠٠٠٠
مثل نصيب (خالص) ، نصيبى (*) (٠٠٠٠٠)
٧ ـ وقد رحلت الآن وأبقيت على حياتك ٠
٨ ـ وسوف أقدم أضحية مع كل أهلى وذريتى ٠

(★) حرفيا : قال الثعلب فى غضب قلبه ٠٠
(★★) الكلمـة الانجليزية تفيد كذلك معنى التنفيذ والقضاء على ٠
(★) أو حصتى ٠

٩ ـ دعاهم ، الكلب ، والذئب ، و ٠٠٠٠٠

١٠ ـ بعد ذلك سيقطعون (كالثوم) ،
كالسحب التى (٠٠٠٠٠) العاصفة ،

١١ ـ كالأفراخ المطاردة ستدق قلوبهم » ٠

١٢ ـ دفعا بعيدا ودخلا جحورهما ٠
الثعلب انسل الى قاع جحره ٠

١٣ ـ الذئب جثم داخل جحره ٠
الكلب وقف حارسا على مداخل (جحريهما) وسعى ٠٠٠٠٠

١٤ ـ فتح الكلب فمه وهو ينبح ٠
ومخيفا لهما كان نباحه ٠

١٥ ـ انقبضت قلوبهما حتى أفرزا المرة (**) ٠

١٦ ـ « ان قوتى قاهرة ، أنا مخلب طائر « الزو » ، أسد حقيقى ٠

١٧ ـ أرجلى تعدو أسرع من الطيور المجنحة ٠

١٨ ـ عند (سماع) عوائى المخيف (تجمد) الجبال وتجف الأنهار ٠

١٩ ـ أقعد كالشحاذ أمام قطيع (الأغنام) ٠

٢٠ ـ وأنا المؤتمن على حياتها كالراعى ٠

٢١ ـ أكلف (بالقيـام) بالدورة المنتظمة فى الريف (المفتوح) وفى أماكن الشراب ، وأطوق الحظائر ٠

٢٢ ـ بصليل أسلحتى المخيفة أستأصل ٠٠٠٠٠

٢٣ ـ وعلى (صوت) زئيرى يلوذ الفهد ، والنمر ، والقط البرى بالفرار ٠

٢٤ ـ ويعجز الطائر عن التحليق ، ولا يشق سبيله ٠

٢٥ ـ حظائرى لا (يجرؤ المتلصص) على نهبها ٠

٢٦ ـ ٠٠٠٠٠ لقد أثار الذئب غضبى ٠
وأحضر (معه ؟) الثعلب حانث العهود ٠٠٠٠

٢٧ ـ سأسفك دماء حشودهم ، سأقضى على حياتهم ٠

٢٨ ـ ٠٠٠٠٠ اله ٠٠٠٠٠٠

١ ـ (سمع) الذئب كلمة الكلب
واستولى الخوف على قلبه ٠٠٠٠

٢ ـ « ٠٠٠٠٠ أيها القوى (القادر) ، يامن وهبت (الشـــدة) والبأس ، أيها العداء السريع ٠

٣ ـ (٠٠٠٠) شريكه ، الذى ٠٠٠٠ كل ٠٠٠٠

٤ ـ معك يوجد (٠٠٠٠) أنت يامن ٠٠٠٠

٥ ـ (٠٠٠٠) فى شبكتك يقع الخفيف والسريع (٠٠٠٠)

٦ ـ (تجلس مثل اله ، مرتديا ثوب الرهبة والهيبة ٠
بلا نســـل (٠٠٠٠٠)

(★★) اى الصفراء أو المرارة ٠

٧ ـ قبضتك على (أطفالى) قاسية ٠
رعبك المخيف (٠٠٠٠٠)

٨ ـ أنا (٠٠٠٠٠) اطلاق سراحهم ، لقد خبرت قبضتك ٠
الثعلب أرسلنى (٠٠٠٠٠)

٩ ـ جعلنى أتوجه صـوب بوابة الكلب (*) ، الذى يطـارد (الحيوانات) المتوحشـة ٠

١٠ ـ ان رعبك المخيف ، الذى يفزع منه الصـغار فى بيتى على الدوام ، لايخطئنى (أيضا) ٠

١١ ـ (و) الخوف منك ينتابنى من أمام ومن خلف » ٠

١٢ ـ رد الثعلب ، وهو يبكى بكاء مرا ٠
وقد ضاق قلبه ، وانسكبت دموعه ٠

١٣ ـ (و) خاطبهم قائلا ، « انت ، أيها الذئب ، صورة (مجسدة ؟) للطعن فى الظهر (**) ٠

١٤ ـ شرير ، يقطع رقبة صديقه (***) ٠

١٥ ـ لم تشعل النار فى حقل (القصب) الملتهب ٠٠ ؟

١٦ ـ ترسل الدخان من الدغل الجاف ؟

١٧ ـ تحرق ٠٠٠ آبار القـار ؟

١٨ ـ تصب لهيب القلوى فى تنور الفخار ؟

١٩ ـ ٠٠ لقد راق للكلب أن يرفع قضية ضدى ٠

٢٠ ـ هذا هو حكم الاله ، « دع الكلب (٠٠٠٠٠) شره ٠

٢١ ـ (دعه) يسفك دم الأعداء ويقتلهم بأسلحته » ٠

٢٢ ـ لقد لمست أملاك الأسد (٠٠٠٠٠)

٢٣ ـ لم تثقل همى ، تافه (****) (٠٠٠٠ ؟)

٢٤ ـ فتح (الكلب) فمه وهو يتكلم ٠
وقد أخافهم نباحه ٠

٢٥ ـ (وانقبضت) قلوبهما حتى أفرزت المرة ٠

(ج) النسخة الثالثة :

٣ ـ حيث يكون ٠٠٠٠ أكون هناك (٠٠٠٠٠)

٤ ـ (أنا)رقيب مدينتى (٠٠٠٠٠)

٥ ـ (أنا) مزلاج سقاطة الباب وخابور الاغلاق ٠

٦ ـ (أنا ٠٠٠٠) عند رأس النائم ٠

(★) ربما كان المراد بهذه الصورة الشعرية هو فم الكلب المخيف ٠٠
(★★) أو الغيبة والنميمة والافتراء كذبا وزورا وتشويه السمعة وسائر الوان الغدر ٠٠٠
(★★★) حرفيا : يقطع حنجرته أو زوره ٠٠
(★★★★) أو لماذا تزيد غضبى ٠٠

٧ ـ (أنا ٠٠٠٠٠) عند حظائر القطيع و ٠٠٠٠٠

٨ ـ عندما ينقض الذئب على (٠٠٠٠)

٩ ـ عندما يتهور الثعلب (٠٠٠٠)

١٠ ـ أنظر ، سوف أفتح فمى (وسيتجمع) اخوتى ٠

١١ ـ اناث الكلاب المتلئلئة كالنجوم فى السماء (٠٠٠٠)

١٢ ـ بالرغم من أن القوى يجرح ويقتل (٠٠٠٠٠)

١٣ ـ (ستنهش ٠٠) اناث الكلاب مثل مشط الراعى (*) ٠

١٤ ـ وأنا أعرف كيف أقهر أجسادهم ٠

١٥ ـ ان القط البرى ينشر الأكاذيب ، (وهو الآن) جاثم فى جحره ٠

١٦ ـ (و) النمس (رابض ؟) فى المجارير (٠٠٠٠٠)

١٧ ـ (سمع) الذئب كلمة (الكلب) ٠

١٨ ـ فى طيش رد على (الكلب) قائلا ٠

١٩ ـ « أيها الكلب ، أمك التى حملتك هى النار ، وأبوك ٠٠٠٠

٢٠ ـ اخوتك (السنة) اللهب التى تضىء الليل (٠٠٠٠٠)

٢١ ـ غير أنك (٠٠٠٠٠) الماء ، (وهو) حياة الشعوب ٠

٢٢ ـ ان (أعمال) البطولة التى تعرفها ، أفضالك (٠٠٠٠)

٢٣ ـ انليل خلقك لتساعد (٠٠٠٠٠)

٢٤ ـ أما عنا نحن (٠٠٠٠٠)

٢٥ ـ ٠٠٠٠ (فقد) رأينا (٠٠٠٠٠)

٣ ـ رد « الثعلب وهو يبكى بكاء (مرا) ٠

٤ ـ آثار الغضب فؤاده (وانسكبت دموعه) ٠

٥ ـ خاطب (الذئب) قائلا ٠

٦ ـ « ان بوابة مدينة أبيك (*) وحنجرته (٠٠٠٠٠)

٧ ـ قد صاروا ضعافا و (٠٠٠٠٠)

٨ ـ انه يعرف الجحر ، فراش (٠٠٠٠)

٩ ـ جوانب الجحر (٠٠٠٠٠)

١٠ ـ ان أبى لا (٠٠٠٠٠)

١١ ـ (و) أمى (٠٠٠٠٠) لحظائر الأغنام ٠

١٢ ـ لبن أرحم ٠٠ (٠٠٠٠٠)

١٣ ـ فى عشيرتك ، أيها الذئب ، ولد (٠٠٠٠٠)

١٤ ـ الأب الذى أنجبك انتزع (٠٠٠٠٠)

(★) هو من فصيلة النباتات الشوكية ويسميه « المورد » أيضا بالدبساسية ٠٠٠

(★) أى فم الذئب او حنجرته أو حلقه ، وهو تكرار للصورة الشعرية التى وردت فى السطر التاسع من ظهر اللوح الذى دونت عليه النسخة الثانية ٠٠

١٥ ـ (و) الأم التى حملتك ٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠)

١٦٦ ـ وأنت ، سليلهما ، قد ٠٠٠٠٠

(د) النسخة الرابعـــة :

٦ ـ أبى (٠٠٠٠٠٠)

٧ ـ أمى (٠٠٠٠٠٠)

٨ ـ قوة أبى (٠٠٠٠٠)

٩ ـ جريت (٠٠٠٠٠)

١٠ ـ فوق الحياة (٠٠٠٠٠٠)

١١ ـ فى ذلك الحين وقفت (٠٠٠٠٠)

١٢ ـ أنت تعرف النص ، الساحر (**) ٠

١٣ ـ لقد تخلى عن شريعة الحق والباطل (***) ٠

١٤ ـ منذ أن ظهر الثعلب وأرسلنى ٠

١٥ ـ وضعوا ٠٠٠٠٠ فى الطريق عند قدمى ٠

١٦ ـ وأنا نفسى قد استدعيت بالأمر للمحاكمة ٠

١٧ ـ (الهى) شمش ، لاتدع الظالم يهرب من حكمك ٠

١٨ ـ دعهم يقتلون الحكيم ، الساحر ، الثعلب » ٠

١٩ ـ عندما سمع الثعلب هذا (الكلام) رفع رأســـــه وأخذ يبكى (أمام) شمش ٠

٢٠ ـ انحدرت دموعه أمام أشعة شمش (*)

٢١ ـ « لاتستدعنى ، يا شمش ، فى هذه المحاكمة ٠

١ ـ من يهبط دغلى لايخرج منه ٠

٢ ـ لايفلت منه ليبصر ضوء الشمس ٠

٣ ـ من أنت ؟ ضعيف (تتجرأ) على المثول أمامى ٠

٤ ـ (بينا) قلبى يتميز غيظا ووجهى (يحتقن) شراسة ٠

٥ ـ سآكلك ولن أرثى (لك) ٠

٦ ـ سألتهمك دون مقاومة منك (٠٠٠٠٠) ٠

٧ ـ سأمتص دماءك ولن ٠٠ (٠٠٠٠٠)

٨ ـ سأمزق لحمك و (٠٠٠٠٠)

٩ ـ الثعلب يبكى (٠٠٠٠٠)

١٠ ـ يتلفت أمامه ووراءه (٠٠٠٠٠)

(★★) أو المشعود ٠

(★★★) حرفيا : جاءت أو ظهرت دموعه امام شعاع شمش ٠٠

(★) حرفيا : جاءت أو ظهرت دموعه أمام شعاع شمش ٠٠

١١ ـ « أنت ، أيها الأسد (٠٠٠٠٠)
١٢ ـ أيها الفاتح (المنتصر) ٠٠٠٠٠
١٣ ـ الوحش (٠٠٠٠٠)
١٤ ـ الجبار (٠٠٠٠٠٠)

(هـ) النسخة الخامسة :

٢ ـ (لم) أعض اللحم ، ولا مصصت الدم ٠
٣ ـ لم أمزق الجلد ، ولا سببت القرحة المؤلمة ٠
٤ ـ ٠٠٠٠٠ عدو ، وأنا مقيد ٠
٥ ـ ان كنت قد آذيت (أحدا) ، فسوف أتحمل العقاب ٠
٦ ـ (٠٠٠٠٠) منذ أن أفترى الكلب على كذبا ٠
٧ ـ (٠٠٠٠٠) أطفالنا ، مستقر الحقيقة (٠٠٠٠)
٨ ـ أنـا ٠٠٠٠٠ انليـل ٠
٩ ـ لم يعض اللحم ، ولم تمص الدماء ٠
١٠ ـ ٠٠٠٠٠ لم أعرض الحياة للخطر ٠
١١ ـ ٠٠٠٠٠ الأسنان حادة ٠٠
١٢ ـ ٠٠٠٠٠ مقيد ٠٠٠٠٠
١٣ ـ ٠٠٠٠٠ ملء بكل أنواع اراقة الدماء ٠
١٤ ـ ٠٠٠٠٠ لى (أو منى ٠٠٠)
١٥ ـ ٠٠٠٠ مغلوب

(و) النسخة السادسة :

١ ـ ٠٠٠٠٠ ذئب (٠٠٠٠٠)
٢ ـ أحشاء وأمعاء (٠٠٠٠٠)
٣ ـ الحكم (*) (٠٠٠٠٠)
٤ ـ فى فمه يوجد (٠٠٠٠٠)
٥ ـ صدقنى ، ان تجديفه (٠٠٠٠٠)
٦ ـ انك لاتعرف الحكيم (**) (٠٠٠٠٠)
٧ ـ (ما) فى قلب الثعلب (٠٠٠٠٠)
٨ ـ الثعلب هو لص الأرياف ، وهو المتلصص على (٠٠٠٠٠)
٩ ـ انه يختبىء عن الراعى (***) (٠٠٠٠)
١٠ ـ يتخذ طريقه الى كل حظيرة (٠٠٠٠٠)

(★) أو القرار والاتجاه ٠
(★★) أو العاقل ، والمراد به الثعلب ٠
(★★★) يحفر جحرا تحت الراعى ، وربما كان المقصود أنه يضلل الراعى ٠

١١ ـ يراقب اللص (الذى يسطو ليلا) ، ينظر الى ٠٠٠٠٠

١٢ ـ ٠٠٠٠٠ الراعى ٠

١٣ ـ ٠٠٠٠٠ يأخذ (٠٠٠٠٠)

١٤ ـ وفى ذلك الحين ٠٠٠٠٠ الثعلب الراعى ٠

١٥ ـ قال للصانع الحرفى : « ماذا (٠٠٠٠٠)

١٦ ـ ٠٠٠٠٠ الكلب الراعى (٠٠٠٠٠)

١٧ ـ أجاب الثعلب ، وقلبه يتميز غيظا ٠

١٨ ـ (٠٠٠٠٠) أصم (٠٠٠٠٠)

(ز) النسخة السابعة :

١ ـ (فتح الكلب فمه) وهو يتكلم ٠

٢ ـ أخافهما نباحه ٠

٣ ـ انقبض قلباهما حتى أفرزا المرة ٠

٤ ـ ٠٠٠٠٠ شر

٥ ـ الحكيم (٠٠٠٠٠)

٦ ـ القوى (٠٠٠٠٠) الظالم ٠

٧ ـ هو الذى يعفو عن (٠٠٠٠٠) الاساءة للعدل ٠

٨ ـ ٠٠٠٠٠ الجريمة ٠٠٠٠٠ الاهمال والارتجاف ٠

٩ ـ من يبقى على ولد وقح (فهو) لا يحقق رغبته ٠

١٠ ـ الشفقة تعقب الولد الجاحد (*)

١١ ـ ٠٠٠٠٠ القوى يسعى (الى فرض عقوبة) الضربة ٠

١٢ ـ المحارب المأسور يجد فى طلب الحكم ٠

١٣ ـ الثعلب والذئب اللذان يعضان أفضل اللحم ٠

١٤ ـ توصلا الى اتفاق وتوسلا الى شمش وانليل ٠

١٥ ـ وسعيا لايذاء الكلب ، راعبهما :

١٦ ـ عند هذا (الحد ؟) لاتترك الكلب يعيش ، دعه يموت ٠

١٧ ـ (لما) ٠٠٠٠ تملكه الغضب ، ولكن لم يلق ٠٠٠٠ بهما ٠٠ »

١٨ ـ عندما سمع الذئب هذا ٠

١٩ ـ كلم الثعلب (الجاثم) فى جحره ٠

٢٠ ـ « ٠٠٠٠٠ صداقتك عاصفة ، أعصار ٠

٢١ ـ ٠٠٠٠٠ رعب

٣ ـ (٠٠٠٠٠) للأغنام ٠

(*) أو الذرية الجاحدة المجدفة ٠

٤ ـ (٠٠٠٠٠) القذف بألفاظ السوء ٠

٥ ـ (٠٠٠٠٠) خرج ودعا فى معبده « الباب » !

٦ ـ (٠٠٠٠٠٠) تومال (*) ، وأمة أوزوما ٠

٧ ـ (٠٠٠٠٠) افتحا لى ؟

٨ ـ (٠٠٠٠٠) دعونى أحضر للمعبد مشعلا وأبريقا ٠

٩ ـ (٠٠٠٠٠) لتطرح (؟) خلفكما ٠

١٠ ـ وسوف أضحى مع عائلتى لالهى انليل » ٠

١١ ـ (٠٠٠٠٠) الثعلب صلى لانليل ٠

١٢ ـ (٠٠٠٠٠) لم تورق ٠

١٣ ـ (٠٠٠٠٠) لم تنم ٠

١٤ ـ (٠٠٠٠٠) القائم بالصلاة يوهب الصحة ٠

(الشعـــار) (*)

١٥ ـ (لوح ٠٠٠٠) « عندما قام انليل بتفتيش الأرض ٠

١٦ ـ (٠٠٠٠٠) أكمل ٠

١٧ ـ (طبقا ل ٠٠٠٠) لوح كبير ، أصله من بابل ٠

١٨ ـ (٠٠٠٠٠) وفق نسخة محروقة ٠ هذه الوثيقة ملك مردوخ ـ شومى ـ أوسور ٠

١٩ ـ (٠٠٠٠٠) نابو ـ نادين ـ ابرى سليل كودورانو كتب (هذه) ٠

٢٠ ـ (٠٠٠٠٠) عدد السطور ٠

(★) هو مزار الالهة ننليل ـ زوجة الاله انليل اله العواصف الجبار ـ فى مدينة نيبور (نفـــر) السومرية ٠

(★) هو المثبت عادة فى الطرف الأسفل من الكتابة المدونة على اللوح : الطينى ، ويحمل بيانات النسخ واسم صاحب الوثيقة أو كاتبها والسطر الأول منها وعدد سطورها ٠٠٠ الخ (ويعرف فى اللغات الأجنبية بالكولوفون) ٠

الأشكال التعبيرية في المثل الشعبي

(تأمل في خصائص الصياغة)

د. وليد منير

لنقل ان المثل نوع « من التشبيه التمثيلي » أو من التمثيل التشبيهي ، فلن نذهب بعيدا عن أصل هيئته في الحالتين ، فهو ينهض على تمثيل الشيء وتصويره ، فيما يشير ـ كما يدل لفظه ـ الى نوع من المماثلة التي تبتغي التقريب والافهام ، فتجعل من المجرد محسوسا ومن الذهني عيانيا ملموسا ، أي أن عرض القيمة الاخلاقية أو الاجتماعية يتم في ضوء صورة متخيلة تقرن بين النظائر وتخلق نمطا خاصا من أنماط العلاقات بينها ·

يقول تعالى : « ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين باذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون · ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار » (*) · (ابراهيم ، آيات : ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦).

ويقول أيضا : « ضرب الله مثلا عبدا مملوكا لا يقدر على شيء ومن رزقناه منا رزقا حسنا فهو ينفق منه سرا وجهرا هل يستوون الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون · وضرب الله مثلا رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شيء وهو كل على مولاه أينما يوجهه لا يأت بخير هل يستوي هو ومن يأمر بالعدل وهو على صراط مستقيم · « النحل ٧٥ ، ٧٦ » ·

وربما كانت « الحكاية الشعبية » أقرب الى المثل بهذا المفهوم · فهي تبسط الحكمة في نسيج قصصي ، وتربطها بالفعل والشخص والتحول في السياق · ولكن المثل الشعبي ، كما عرفناه ، انما ينزع نزوعا آخر ، اذ يبلور الحكمة في ملفوظ خالص ، مختصر ، ومقطر · انه يكثف عنصر السرد التفصيلي في القصدية النهائية لهذا السرد ، ويلتقط دون التفاف بؤرة المعنى ـ يلتقط النواة المركزية تاركا ما حولها ·

المثل الشعبي اذن يجرد الحدث event من أفعاله actions وشخوص فاعلية actors لينفذ مباشرة الى جوهره ، الى الدلالة الأخيرة ، ويحولها الى قانون ·

ولما كان عليه أن يستبدل فاعلية العرض والتمثيل بفاعلية أخرى يقوم عليها فعل التكثيف ، فقد كانت (**المفارقة**) بمستوياتها المتدرجة محورا

أوليا لتشكيله ومناطا بادئا لتأثيره فى كثير من الأحيان · كما كان **(الجناس الصوتى)** أو السجع بعدا ثانيا من أبعـاد هذه الفاعلية · وثالثا فان **التناسب النحوى** فى الوحدة التركيبية للجملة ، وهو ما يتجلى فى نمط التكرار والتوازى ، بعد لافت ومهم فى طبيعة الصياغة ·

١ ـ المفارقة :

تنطوى طبيعة المفـارقة على معنى من معـانى التضاد ، ومعنى من معانى الازدواج ، ومعنى من معانى التبادل بين الخفى والواضح ·

وقد عدد « دى · سى · ميوميك) فى كتابه المفصل عن (المفارقة) أشكالا مختلفة منها · واجتهد اجتهادا واضحا فى رصدها وتصنيفها · بيد أننى أتساءل : أى نوع من المفارقة ، ذلك الذى ينطوى عليه المثل السـائر ؟ هل مفـارقة اللفظ ؟ هل مفارقة الفعل ؟ هل مفارقة الحال ؟ قد نستطيع أن نصل الى اجابة مقنعة اذا قمنا أولا بفهم الدلالات المتعددة للمفارقة التى يحتويها هذه المثل · فهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة عـدم التناسب** » :

* سبع صنايع والبخت ضايع ·
* أقرع ونزهى ·
* بعد ما شاب ودوه الكتاب ·
* حسنة وانا سيدك ·

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة الاستحالة** » :

* العين ما تعلاش على الحاجب ·
* ايد لوحدها ماتسقفش ·

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة الاتاحة** » :

* لو كانت الأسامى بفلوس
  كانوا سموا الأعمى فانوس ·
* الى معاه قرش محيره
  يجيب حمام ويطيره ·

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة التعاكس** » :

* فى الوش مراية
  وفى القفا سلاية ·
* قلبى على ولدى انفطر
  وقلب ولدى على حجر ·
* يخلق من ضهر العالم فاسد ·

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة المجاوزة** » :

* اعمل الخير وارميه البحر ·
* علشان الورد ينسقى العليق ·

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة الاستبدال** » :

* ضل راجل ولا ضل حيط ·
* حمارتك العرجا تغنيك عن سؤال اللئيم
* نص العمى ولا العمى كله ·

وفى الوسع بالطبع تصنيف مجموعـات أخرى من الدلالات المتنوعة · بيد أن المجموعات الست المقترحة سابقا تكفى لاعطاء صـورة عامة لفهم مستويات المفـارقة فى المثل الشعبى واستيعاب ظلالها ·

ومن هنا نستطيع القول ان (المفارقة) التى ينطوى عليها المثل الشعبى هى مفارقة (التقاء ماضى الخبرة بحاضر التجربة) ، أى أنها مفارقة (الاحالة) ، فالمثل يضرب للتدليل على معنى موقف آنى يتعرض له الفرد فلا يفعل الا أن يحيل هذا الموقف على الخبرة الماضية للجماعة الشعبية ليعيد انتاج الدرس المستخلص فى سياق جديد ، مشيرا الى عنصر التشابه المشترك بين مضمون الوقائع السابقة وبين مضمون الواقعة الجديدة · وكأن المثل الشـعبى يدمج اللحظة الذاتية فى نسـيج التاريخية الكلية للجماعة فيتبدى بوصفه وسيطا مفهوميـا بين لحظتين : لحظة الذات الحاضرة ، ولحظة المجموع الغابرة · وهو بوصفه (حكمة) انمـا يتعالى على نسبية الواقعة الفردية فى الآن والهنا ليردها الى نموذجها العـام والشامل الذى ينتظمها فى حركة دائرية عبر الزمن الكلى · المثل الشـعبى هو التجلى الخالد لمطلقيـة التجربة ، ولديمومتها · وهو الانحياز لصـالح الثابت فى الخبرة الاجتماعية على حساب المتغير فيها · وتنبع هذه المفارقة فى الأساس من فلسفة خاصة لرؤية الكون والانسان والعـالم ، كامنة فى الوعى أو اللاوعى · وهى مفـارقة تعبر عن آلية الاحتكاك بالواقع ونمط الاستجابة له على صعيد ممارسة

الوجود ، ولكنهـــا تلتئم فى نسيجها بخيوط المفارقات الصغرى على صعيد الحال والفعل والكلام وتنظم أطرافها (الورد/العليق ، مراية/سلاية ، الشـــحاذ/السيد ، الشيب/بداية التعلم ، تعدد المواهب/ســوء الحظ) . وتســـاوى الطرفين المتناقضين أو افضاء أحدهما الى الآخر أو اجتماعهما فى سياق واحد هو الذى يولد المفرقة الصغرى التى تشى بالتضاد الصريح فى أكثر مظاهره حدة ومباشرة . وقد يندرج هذا التضاد فى مستوى أقل نتوءا وصرامة فيأخذ شكلا ضمنيا لا ينتج بالضرورة دلالة عدم التناسب أو دلالة التعاكس (وهما أبرز دلالات المفارقة حدة) وانمـــا ينتج دلالات أخرى كلاستحالة (ايد لوحدها ماتسقفش) والاتاحة (لو كانت الأسامى بفلوس كانوا سموا الأعمى فانوس) والمجاوزة (اعمل الخير وارميه البحر) والاستبدال (ضل راجل ولا ضل حيط) .

وتعمل السخرية والحسرة والعجب والمعارضة ، بوصفها وسائل تعبيرية تفضح الخلفية السيكو ـ سوسيولوجية للقول ، على ابراز المفارقة الكامنة ، وتأصيلها ، وتعميق تأثيرها فى غير حالة .

٢ ـ الجناس الصوتى :

التســـجيع هو العنصر الســـمعى الذى يجعل للملفوظ الشفاهى تأثيرا أكبر وأشد فاعلية فى حافظة المرء ، وهو نتيجة لتشديده غالبا على طرفى التضـــاد ، انما يحفظ للازدواج الذى تتسم به المفارقة موقعه الدائم فى الذاكرة ، ويجعله سهل الاستدعاء مرة بعد أخرى .

* لبس **البوصة** تبقى **عروسة** .
* اجرى جرى **الوحـــوش** غـــير رزقك لم **تحوش** .
* يا جحا عد غنمك : واحده **قايمة** وواحدة **نايمة** .

وان لم يحفظ الجناس الصوتى الازدواج المقصود فى عملية المفارقة عن طريق تأكيد طرفى التضاد ، فهـــو يحفظه بطرائق أخـــرى أبرزهـــا التناسب التركيبى أو التعادل الموقعى بين بعض الحروف والكلمات فى شطرى الجملة .

* قفة لها ودنين ـ يشيلوها اتنين .
* من خرج من داره ـ أتقل مقداره .
* يا مآمنة للرجال ـ يا مآمنة للميه فى الغربال .
* الى معاه قرش محيره ـ يجيب حمـــام ويطيره .

الجناس الصـــوتى أيضا يفترض (الوقف) مرتين . وهو بهذا يعطى مجالا نفسيا للتردد بين قطبى التضـــاد الشكلى الذى ينطوى على تماثل مضمونى . وهذا التردد يبدو ممتعا على مستوى التأمل الصـــورى كما يبدو مشبعـــا كذلك على مستوى اللواك الصوتى ، مما يفضى الى نوع من أنواع التوحد بالملفوظ ، واستعادته ، وتكراره ، واستطابة تصاديه . بذلك يمثل المقول تيارا باطنا فى النفس تسهل استثارته وقت الحاجة . وقد تكون هذه الفعلية النفسية للتأثير الصوتى هى أحد الميكانيزمات الدعائية الحديثة التى وظفتها اعلانات التلفاز لترويج السلع الاســـتهلاكية بين الجماهير مما يدل على تأصل الاستجابة الجماعية لهذا اللون من التوصيل البلاغى .

الجناس الصوتى من جهة ثالثه يجرح نثرية النثر ، ويخرج بنظام الكلام العادى عن عاديته ، ويرقش الحوار المتبادل بين اثنين فى لغة غير موقعة بايقاع مقصود عن طريق المثل المضروب ، المثل الذى يمثل (تركيبا مسكوكا) داخل تركيبـــات الكلام ذاته .

٣ ـ التناسب النحوى :

أشار « جاكوبسون » الى (التوازى) بوصفه احدى الخصائص النحوية للشعر . بيد أنه يعد ايضا بعدا من **أبعاد الفاعلية الصياغية** فى المثل الشعبى . ويقصد بالتوازى تكرار الصيغة الصرفية للجمله فى شكل سياقى متتابع . ويلحظ نظام التوازى كذلك فى أنماط فنيـــه أخرى كالحكاية الشعبية (**وقد أشار « جاكوبسون »** نفسه الى ذلك فى مقاله المشهور عن شعرية النحو ونحوية الشعر) كما يلحظ فى بنية التعبير الأســـطورية التى تحتويها أسفار التكوين والطوفان والفردوس المفقود البابلية والآشورية والعبرية القديمـــة .

ويخلق التوازى نوعـــا من التعادل الصـــوتى المتبادل بين الوحدات اللغوية لأنه ينبع أساسا من

تكرار الصيغة الصرفية ، ويعد شكلا من أشكال « لذة اللعب » فى الكلام ، كما يشبه ما يسميه البلغاء القدماء « رد العجز على الصدر » ، ويؤدى أحيانا الى ما يمكن أن نطلق عليه (التبادل المضمونى) سواء عن طريق « التقابل » أو « التناظر » فيما يؤدى أيضا الى ما يعرف باسم (التداعى) . بيد أن (التوازى) فى المثل الشعبى يتم بشكل مشطوف ومكثف ومسنون لأن المثل لا يجاوز وحدة كلامية واحدة أو وحدتين من الكلام ، ولأنه ينزع الى بلورة ما فى الحكاية أو المقطوعة النصية من دلالة جوهرية فى أقل مساحة ممكنة من التعبير .

لننظر :

حرف عطف

* فى الوش مراية و فى القفا سلاية

جار + مجرور + اسم
جار + مجرور + اسم

* السلف تلف و الرد خسارة

مبتدأ + خبر مبتدأ + خبر

حرف عطف

حرف عطف

* ان سرقت اسرق جمل و ان عشقت اعشق قمر

أداة + فعل شرط + أمر + مفعول
أداة + فعل شرط + أمر + مفعول

نفى

* قيراط حظ ولا فدان شطارة

مضاف + مضاف اليه
مضاف + مضاف اليه

* البانى طالع و الفاحت نازل

مبتدأ + خبر مبتدأ + خبر

حرف عطف

و (التناسب النحوى) فى المثل الشعبى من أبسط صور التناسبات النحوية كما رأينا . وهو ما يتوافق مع المضمون العميق لبساطة الحكمة ، وما يسهم فى محو أى شكل من أشكال التعقيد فى آلية التلقى ، وما يؤكد أخيرا تأكيدا واضحا موضوع التقابل أو التناظر ويبرز أطرافه فى غير جهد .

التناقض والمعنى :

تتنوع أشكال التعبير وخصائص الصيغة تنوعا ملحوظا فى المثل الشعبى ولكنها تتوحد تحت شرط التكثيف والاختزال . أما المعانى المختلفة التى تقصد اليها الأمثال ، وتسوقها فى شكل حكمة قاطعة فهى تتناقض أحيانا تناقضا لا لبس فيه . فما مصدر هذا التناقض ؟ وما تفسيره ؟

اذا كان الشكل يصوغ المعنى ، فان المعنى يصوغ الواقع والتجربة . وربما كان تقاطع المعانى وتناقضها فى فضاء التمثل اللفظى للوقائع والتجارب تعبيرا عمليا حكيما عن مجموعة المتغيرات فى منظومة الثبات الكلية ، واشارة لامحة الى النسبى والمنقطع فى الدائم والدائرى . كما لو أن التوازن دائما يحدث من انتظام الشامل للجزئى ، واندراج المختلف فى المؤتلف .

ان نظرة متأملة وطويلة الى مشهد التناقض لتفضى بنا الى ادراك دلالة الزوايا المتقاطعة فى الرؤية :

١ ـ القرش الأبيض ينفع فى اليوم الأسود .

انفق ما فى الجيب يأتيك ما فى الغيب .

على قد لحافك مد رجليك .

٢ ـ الصبر مفتاح الفرج .

اللى يعمل ضهره قنطرة يستحمل الدوس .

٣ ـ لبس البوصة تبقى عروسة .

اش تعمل الماشطة فى الوش العكر .

٤ ـ يخلق من ضهر العالم فاسد .

اكفى القدرة على فمها تطلع البنت لأمها ،

٥ ـ ضل راجل ولا ضل حيط .

يا مآمنة للرجال . يا مآمنة للميه فى الغربال

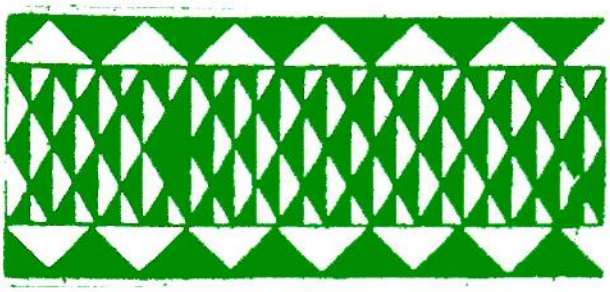
ان خبرة الجماعة الشعبية ليست فى مجموعها خبرة مركبة ولا مجردة ، بل خبرة بسيطة ومحسوسة . ولذلك فهى تلتحم بالوجود فى تفصيلاته المختلفة وتعكسها فى أمانة المرآة . انها تفترض السياقات المتباينة لوقائع الوجود نفسه ، ولا تصهرها فى سياق واحد كالسبيكة المصغوطة .

وفكرة السياق هنا فكرة مهمة بمعنى أن : متى ؟ وكيف ؟ وأين ؟ ولماذا ؟ هى الأدوات التى تحدد صحة شيء ما تحت هذا الشرط ، وخطأ الشيء نفسه تحت شرط مغاير ·

ثمة احتمال آخر للفهم ، مؤداه ما يلى : اذا كانت فكرة التناقض ذاتهـــا جزءا لا يتجزء من صميم الوجود ، من طبيعته ومن ماهيته ، ومن صيرورته · واذا ما كان وعى الجماعة الشـــعبية يعكس فى بساطة حالة الوجود بما هو هو · فما الذى يمنع أن يكون مظهر التناقض مندسا فى الخبرة ذاتها ، ونافذا الى كيان المعنى الذى تفرزه ؟

ان التناقض الموجود فى الوجود لم ينل من كتلة الوجود ، ولم يهدد بانهياره ، بل ربما ساعد فى توازنه ، وفى حيوية حركته ، وفى انكشافه على أكثر من وجه · وبالمثل يمكن النظر الى المعنى الذى يصوغ هذا الوجود بالطريقة نفسها · المعنى هنا كتاب (أحـــوال) تتوازى وتتقاطع ، تمضى فى حيويتها عبر أكثر من اتجاه ، وتكشف عن أكثر من وجه للحكمة أو للممارسة ، وتحقق قدرا من التوازن فى حياة الانسان ·

ان خصائص صياغة المعنى أيضا تفترق وتلتقى فى آن · ولها توافيقها وتباديلها ، لها تناسبها وحراكها · ولكنها تظل ، دون شك ، مشدودة الى نموذج عام وشامل ، يجنح فى صورته المتعالية الى نوع من الديمومة ، والى أفق زمان كلى لا تنصرم دائريته ، ولا يروغ ايقاعه البتة ·



العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الأدبى

د. مرسى السيد الصباغ

بداية اذا أردنا الحديث عن العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الأدبى فانه بالاحرى ان نميز أولا بين أنواع الانتاج الادبى العربى المتمثلة فى الادب الرسمى والادب العامى والادب الشعبى حيث أن لكل نوع مجموعه من السمات تميزه عن غيره كى نستطيع أن نصل الى ما نصبو اليه فالادب الرسمى (١) (هو أدب الصفوة أصحاب المراكز الرفيعة والمستويات العليا سواء كانت فى الغنى أو السياسة أو الثقافة لهذا فان مبدع هذا الادب لابد أن يتخير له موضوعا من الموضوعات التى تدخل فى دائرة اهتمام أصحابه وأن يصوغه فى لغة فصحى تتحرى أقصى درجات الفخامة والضخامة والأناقة والتصنع . ولما كان هذا الأدب لا يدخل فى اهتمام أصحابه عموم الناس وسوادهم فانهم لا يعطونه أى اهتمام ويعيشون بعيدين عنه حيث يضعه أصحابه مرصوصا فوق أرفف المكتبات ثم يأتى الاستعمار الثقافى ليفرضه على الدراسات الأدبية ويفرغ له وحده الميدان فى المدارس والجامعات مدعيا أنه الانتاج الوحيد الذى يمثل فن العرب الأقدمين وتحت هذا اللون من الأدب يدخل كل شعر المديح والهجاء الذى شغل العصور الأولى من تاريخ أدبنا العربى كما يدخل تحته أيضا شعر المناسبات) (٢) أما رواد الأدب الحديث(٣)(فحيك لهم .. مؤامرة استعمارية ذات بريق خادع .. لكن سرعان ما اكتشفوا حبائلها وتخلصوا منها بعد أن انجلت الحقيقة أمام أعينهم فراحوا يبذلون من الجهد المخلص الحميد ما كان له أكبر الفضل فى اقامة صرح النهضة الثقافية العربية المعاصرة بل وما كان له دور ايجابى فعال فى اشعال الثورة العربية الشاملة والتخلص من الاستعمار وبناء المجتمع العربى الناهض (٤) .

---

(١) يقصد الباحث بالأدب الرسمى ذلك الشعر العربى القديم .

(٢) د. محمود ذهنى بين الأدب الشعبى وأدب الطفل مقال بمجلة الفنون الشعبية العدد ٢١ سنة ١٩٨٧ .

(٣) من هؤلاء الرواد د. طه حسين ـ توفيق الحكيم ـ أحمد شوقى وغيرهم .

(٤) د. محمود ذهنى الأدب الشعبى العربى ـ مفهومه ومضمونه مطبوعات جامعة القاهرة ١٩٧٢ ص ٩ ، ١٠ (فمثلا يذهب د. طه حسين الى باريس ليعود بنظرية الشك فى الشعر الجاهلى ويقدم كتابه فى الشعر الجاهلى المملوء بقصائد منحولة وضعت فى العصور الاسلامية المتأخرة وأسندت زورا الى أسماء جاهلية بعدها تحدث ضجة كبرى من المدافعين عن الأدب العربى الى أن تنبه د. طه حسين وغير اسم الكتاب الى الأدب الجاهلى وراجع نظرياته مرة أخرى) ...

والأدب العامى (هو ذلك الذى يحصر نفسه فى نطاق اجتماعى ضيق حيث يقدم نفسه لعدد قليل من البشر تجمعهم لهجة لغوية واحدة فينغلق فهمه على أصحاب اللهجات الأخرى للغة نفسها ولا يهتم الا بالأحداث الجارية لتلك الجماعة فيبتعد عن الوجدان الانسانى العام أو المشاعر البشرية المشتركة وبذلك لا يعنى الا أصحاب لهجته وفى اطار الأحداث الراهنة التى يعالجها ويزول تأثيره عليهم بمجرد زوال الحدث أو المناسبة التى قيل فيها ..

واللهجات العامية ليس لها نظام لغوى خطى خاص بها ولذا فانها عادة لا تدون واذا اريد لها التدوين فانها تستعير النظام اللغوى الخاص بلغتها الفصحى وتلك لاتفى باحتياجاتها الصوتية ولا سيما فى الانتاج الأدبى الذى يعتمد على النبر والمد والغن وموسيقى الكلمات ولهذا فان الأدب العامى لا يكتب له البقاء لأنه لا يدون . واذا دون فلا يمكن قراءته قراءة صحيحة بحروف اللغة التى استعارها) (١) .

أما الأدب الشعبى فهو (الذى يصل الى مجموع الشعب بكل طبقاته ومستوياته وأفراده أو بمعنى أصح هو الأدب الذى يختاره الشعب حيث نجد أنه يعبر عن شعوره الجمعى العام ويؤدى له مهام الفن فى الحياة التى تبدأ (بنقل التجربة الوجدانية وتنتهى بالتسلية والترفيه وما بين البداية والنهاية عدد كبير من المهام التى تتفاوت من عمل أدبى الى آخر) (٢) .

وبالتالى فالأدب الشعبى ينتج أساسا باللغة العامة حتى يستطيع الوصول الى جميع أفراد الشعب ولا غضاضة بعد ذلك فى أن تتناقله كل جماعة بلهجتها الخاصة وان استمر محتفظا بخصائصه الشعبية .. وقد يكون هذا العمل الأدبى نشأ أولا فى حظيرة الأدب الرسمى أو ربما حظيرة الأدب العامى ولكنه مس وترا مشتركا عند مجموع الشعب واستحوذ على الصفات التى تؤهله لأن يكون شعبيا فيدخل فى نطاق الأدب الشعبى ويخضع لمقتضياته التى أهمها الصيرورة بين جمع أفراد الشعب والبقاء على الزمن منتقلا من جيل الى جيل ومن عصر الى عصر يشبع الحاجات النفسية والوجدانية والعاطفية للناس كل الناس ويعبر عن مشاعرهم من فرح الى حزن ومن يأس الى أمل ومن حب الى كره ومن واقع الى خيال ومن حقيقة الى وهم وهو فى كل ذلك يدفع الناس الى النزوع نحو الخيال أكثر راحة وأكثر تطلعا نحو مستقبل أفضل .

والأديب الفنان لا يستطيع أن يصف نفسه اديبا رسميا أو عاميا أو شعبيا ولكنه بحكم كونه فنانا ينتج ما ينفعل به فان حاز انتاجه خواص الادب الرسمى كان رسميا أو أخذ سمات الادب العامى كان عاميا أما اذا اختارته جماهير الشعب لتضمه الى موائدها الفنية وغذائها الروحى فانه بذلك يكون أدبا شعبيا) (٣) ..

ومن هنا يمكن القول أن الأدب الشعبى بطبيعته هو (أدب حياة .. حياة الانسان داخل مجتمعه .. ذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسانى ككل . لذلك حينما يتوجه أديب ما الى استلهام مواد من مأثورات مجتمعه لابد وأن يدرك ان ابداعه الحديث هو محاولة جادة للكشف من جديد عن القيم الانسانية العليا فى هذا الابداع الشعبى. وأنه بعمله الأدبى الحديث يضفى حداثة على القديم كما أنه يعطى أصالة لابداعه الأدبى الحديث فى تواصل ثقافى بين ما كان وبين ما هو قادم فى مستقبل الأيام ... فالابداع الأدبى هو استشراق للمستقبل وليس محاكاة لما كان وهو اضافة من ذات الأديب الى واقع ما هو كائن فى الحياة) (٤) .

لذا فالأديب الذى يستلهم قصة أو حكاية شعبية فى موضوع حديث لابد أن يكون لديه (حرية اعادة صياغة هذه القصة أو الحكاية أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وادخال عناصر جديدة لأن العمل

---

(١) د. محمود ذهنى الأدب الشعبى العربى مفهومه ومضمونه مطبوعات جامعة القاهرة ١٩٧٢ ص ٣٥ الى ٤٨ ..

(٢) د. محمود ذهنى ـ تذوق الأدب طرقه ووسائله ـ الأنجلو المصرية ص ٣٣ ـ ٣٤ .

(٣) د. محمود ذهنى بين الأدب الشعبى وأدب الطفل مجلة الفنون الشعبية العدد ـ ٢١ ـ ١٩٨٧ ..

(٤) صفوت كمال استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى الحديث مجلة الفنون الشعبية العدد ١٨ ـ ١٩٨٧ ....

الذى يقدمه الأديب هو عمل منسوب اليه أساسا وان اعتمد على عناصر من حكايات شعبية وهو عمل ابداعى خاص يوظف فيه جانبا من التراث الشعبى توظيفا فنيا جديدا فى اطار من خبرة الأديب المعاصر الفنية ومعرفته بعناصر تراثه الشعبى ووظيفة كل عنصر من تلك العناصر فى بنائه الأدبى الأصلى وسياقه الثقافى العام ووظيفته الاجتماعية ..

والقصص الشعبى بوفرة عناصره وثراء أنواعه يعتبر أكثر أشكال التراث الشعبى الأدبى مرونة فى استلهام أو اقتباس عناصره فى أعمال فنية وأدبية حديثة كما أن القصص الشعبى بطبيعته الثقافية الحية وقدرته على الانتقال من مكان الى مكان ومن جيل الى جيل ومن لغة الى لغة يعتبر من أكثر أنماط الابداع الشعبى العالمى التى تتداخل أو تتماثل العناصر المكونة لبعض أشكاله وان تميزت قصص كل مجتمع وكل مجموعة لغوية عن غيرها بسمات وصفات خاصة) (١) .

هذا وقد تميزت الثقافة العربية عبر حقب التاريخ بمروياتها الشفاهية بل (لقد ظل للعرب قيمتهم الفنية الخاصة فى صياغة فن الرواية من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صورا جديدة كل الجدة سواء كان ذلك من خلال تلك الحكايات التى نشأت عندهم أم تلك التى أخذوها من الشعوب الأخرى) (٢) .

كما (ظل لألف ليلة وليلة منذ أن نقلها أنطوان جالان فى أوائل القرن١٨ من العربية الى الفرنسية شهرتها العربية على الرغم من تعدد الأراء فى مصادرها وكذلك تأثيرها المباشر والواضح فى البناء الفنى للعديد من أعمال الروائيين الغربيين وكذلك فى أعمال أدباء عرب محدثين) (٣) .

القصص الشعبى والأطفال ..

هل يمكن تقديم القصص الشعبى للأطفال أم لا ؟ (٤) .

البعض يرى (٥) أنها مادة سيئة مليئة بالأحداث المفزعة والشخصيات المرعبة التى تهدد أمنهم الداخلى وتشعرهم بعدم الاطمئنان فى هذا العالم أما البعض الآخر فيرى (٦) أنها تثير الخيال وتوسع الآفاق وتنير العقول وهى بهذا تعادل الأعمال الروائية لكبار الكتاب وأن مذاقها لدى أطفال عصرنا هو نفس مذاقها لدى الأجداد منذ آلاف السنين ..

ونحن نرى أن الحكايات الشعبية لابد وأن تقدم لأطفالنا وشبابنا فى ثوب عربى أصيل يعيد اليهم سلوكهم وقيمهم وأخلاقياتهم العربية الأصيلة التى تناسوها .. ذلك لأن (الحكايات الشعبية تحرص على تأكيد قيم وأخلاقيات المجتمع فى مختلف أشكاله ورسائله فى تعبيرها الفنى كما تقدم النماذج الواقعية فى اطار فنى انسانى يجد فيها المتلقى نماذج يحاكيها فى سلوكه اليومى وتتمثل فى القدوة الحسنة والموعظة الطيبة التى تهديه سواء السبيل فى معاملاته مع غيره وتنظم له علاقاته مع كل ما يحوط حياته فى بيئته الاجتماعية والطبيعية كما تقدم له نماذج من السلوك القويم وأنماط من المثل العليا تدفعه الى الاقتداء والاهتداء بها وتحثه على المثابرة والصبر وتفتح له آفاقا رحبة من الأمل المتجدد) (٧) .

---

(١) صفوت كمال .. الحكايات الشعبية فى مجال أدب الأطفال ـ مقال بمجلة الفنون الشعبية العدد ٢٥ القاهرة ـ ديسمبر ١٩٨٨ .. ص ٨١ .

(٢) فون دير لاين ـ الحكاية الخرافية ترجمة د. نبيلة ابراهيم ص ١٩٩ .

(٣) د. فؤاد حسنين ـ قصصنا الشعبى ـ دار الفكر العربى القاهرة ١٩٤٧ ـ الفصل الخاص بقصصنا فى الغرب ص ١٧ .. ص ٢٣ ..

(٤) عبد التواب يوسف .. الأطفال والأدب الشعبى ـ مجلة الفنون الشعبية العدد ٣٣ مارس ١٨٨ ص ١٧ ـ ٢٣ .

(٥) تولكين .. أحد كتاب الأطفال العالميين وله دراسة فى منتصف الستينيات أعلن فيها معارضة تقديم القصص للأطفال ..

(٦) أندرو لانج ـ مؤسس علم الأساطير ولد ١٨٤٢ وتوفى ١٩١٢ وكان صحفيا ورجل أدب ومن دراساته العادة والأساطير وحكايات بيرو الشعبية والسحر والدين .

(٧) صفوت كمال الأطفال والأدب الشعبى والفنون الشعبية العدد ٢٥ ص ٨٧ .

لذلك (كانت ومازالت مهمة الأديب المعاصر الذى يقدم مادة أدبية للأطفال هى مهمة صعبة من حيث ضرورة وعى ما يعيه الأطفال وادراك ما يحمله التراث الشعبى من مقولات وأحداث يمكن أن تتوافق مع معطيات العصر وما يتلقاه الأطفال من معارف ·· ومعلومات حديثة) (١) ··

وبالتالى فنحن نتفق مع أصحاب الرأى الثانى فى أن تقديم القصص الشعبية يثير الخيال ويوسع الأفاق وينير العقول ولعل دليلنا فى هذا ما يمكن أن نلاحظه فى أطفالنا عندما نقوم بالحكى لهم فاننا نلحظ أن الطفل يبدأ فى خلوه مع نفسه أو مع أطفال مثله حيث يقوم هو بالرواية باسلوب جديد وبطريقة جديدة وبخيال جديد من نبت أفكاره هو ·· وعليه فيصبح عقله مؤهلا لتقبل أى مقولة وأى حدث سواء كانت مفزعة أو آمنة ·· مرعبة أو مطمئنة ·· فالأمر بالنسبة له سواء ··

يضاف الى هذا أن الأسلوب التربوى الذى يقصد من وراء الحدوتة الشعبية يستخدم التخويف والتحذير كى يوجه الطفل توجيها سليما وليس القصد من ورائه أرهابه أو افزاعه أو تخويفه كما يرى أصحاب الراى الأول ··

اذا (فالحكايات والقصص الشعبية بسماتها تعطى للأديب مجالا رحبا من مجالات امكان توظيف عناصرها فى بناء فنى جديد يتوافق مع القدرات الادراكية للأطفال وكما تعتمد الحكايات الشعبية على قدرة رواتها فى تركيب حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة أو سابقة فى شكل متناسق مترابط العناصر وفى بناء فنى كامل التكوين فان امكانية تكوين حكايات جديدة تعتمد على عناصر من حكايات شعبية قديمة أو محدثة هو أمر يعتمد على مهارة الأديب المعاصر فى القدرة على تركيب حكايات جديدة للأطفال تتوافق فيها عناصر الماضى مع عناصر الحاضر فى سياق فنى لا يغفل رؤية المستقبل وفى بناء غنى متميز يعى الملكات الفنية والقدرات الادراكية للأطفال وبحيث تكون هذه المادة القصصية هى مادة مقنعة لمتلقيها) (٢) ··

ومن هذا المنطلق بدأ الأدب العربى المعاصر يتجه الى العناصر التراثية سواء أكان هذا التراث تراثا اسطوريا أم دينيا أم تاريخيا بغية استلهام هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى وعليه (يكون الأدب الشعبى قد أثر فى أدبنا المعاصر على طريقين ·· طريق مباشر والأخر غير مباشر) (٣) ·· أما الطريق المباشر فيتمثل فى الحكايات والسير التى مازال الكتاب والأفراد يكتبونها مستوحين فيها جو الحكاية الخرافية الشعبية ومثال ذلك مجموعة الحكايات والسير للباحث والكاتب الفولكلورى الأستاذ فاروق خورشيد الذى له ابداعات فى الأدب والصحافة والاذاعة وكذا الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ومن أمثلة ابداعاته سيرة على الزيبق (٣) فى بلاد بلاد السندباد (٥) سيف بن زى يزن (٦) وعلى الأرض السلام (٧) ارم ذات العماد (٨) ·· الملك الصالح (٩) عالم الأدب الشعبى العجيب (١٠) وغير ذلك ··

ودليل هذا الطريق المباشر يتمثل فى حكاية « كليب وحسان اليمانى » (١١) التى نجد لها صدى فى الصياغة المعاصرة لسيرة على الزيبق للأستاذ فاروق خورشيد ··

---

(١) المصدر السابق ص ٨٦ ·

(٢) المصدر السابق ص ٨٦ ·

(٣) د· نبيلة ابراهيم أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ص ١١٠ ·

(٤) على الزيبق فاروق خورشيد دار الشرق بيروت الطبعة الأولى ١٩٨١ ·

(٥) فى بلاد السندباد فاروق خورشيد سلسلة الهلال العدد ٤٣٨ ـ ١٩٨٦ ·

(٦) سفين زى يزن ـ فاروق خورشيد ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧ ·

(٧) وعلى الأرض السلام ـ فاروق خورشيد ·

(٨) ارم ذات العماد (مجلة الفنون الشعبية) العدد٢٢ ـ مارس ـ ١٩٨٨ ·

(٩) الملك الصالح أيوب (مجلة الفنون الشعبية) العدد٢٤ الهيئة العامة للكتاب ص ٣٢ ـ ٣٨ ·

(١٠) عالم الأدب الشعبى العجيب ـ فاروق خورشيد دار الشروق ـ بيروت ـ ١٩٩١ ·

(١١) الراوى عبد الحليم على عبد العال ـ الحلوات مركز الابراهيمية شرقية ١٩٨٩/٦/١٧ وهى واحدة من الحكايات التى تضمها سيرة الزير سالم ··

تقول الحكاية ...

(ظهر فى الكون فارس اسمه كليب خلفة ربيعه الصالحين وكان حسان اليمانى هو اللى قتل ربيعه أبو كليب ولما انتقل ربيعه قعد حسان ياخد الناس الجيزه وعشر المال وفى يوم بعت الوزيرالانكشارى يجيب المال ـ فى الوقت ده كليب لسه صغير .. وكان الوزير الانكشارى لما ييجى ياكل كان يحط الصينية على راس الفارس ويأكل ولما يخلص يقوم يمسح ايده فى دقن الفارس اللى شايل الصينية فشافه كليب وزعل زعل شديد ما عليه من مزيد. فسأل أمه عن كده فقالت له يابنى داده حسان اليمانى اللى قتل أبوك .. فقال لها يا أمه شدى لى على السرج اللى على المهر بتاعى علشان أرد المال .. فشدت له السرج على المهر بتاع أبوه فخلت اللى ورا قدام واللى قدام ورا فقال لها ياشيخه أعدلى السرج فقامت عدلت السرج وزغرتت لما عرفت أنه فارس وبعدين ركب على الحصان واتحزم ومشى وراهم وهما واخدين المال .. قال لهم .. (يا واخدين المال ردوا المال كرامة لخاطرى واللا خدونى وياه) فاطلع الوزير الانكشارى قام لقى عيل صغير راكب على حصان فقال مين يروح يقص راس الولد ده ويجيب المهر الغالبين .. فرجع له عبد اسمه حلفون أسود وفارس قام قطع دماغه كليب .. فرجع له عشر فوارس فخلى كليب دمهم على الثرى سايل يعنى موتهم ورد المال .. فلما بطى المال على حسان اليمانى قام قال للرمال (اضرب الرمل وحدد الأشكال وشوف المال بتاعنا بطى ليه ؟) فى الوقت ده نام حسان اليمانى فشاف رؤيا قام قال رمال يارمالى فسر لى حلومى لأحسن أنا يارمالى من الحلوم مانيش مرتاح .. أنا ريت يارمال أن النيل ايجا بلادنا وعالى من فوق الجبال وساح أنا ريت يارمال تمساح وأتى الموردة وكل مانزل يلقطه التمساح .. أنا ريت يا رمال جامع اتنصب فى بلادنا يجمع الناس للصلا مسا وصباح .. أنا ريت يا رمال قنديل فى بيتنا انطفا نوره بين المسا والصباح .. أنا ريت يارمال طير أتى البلاد وزايا عن طيرنا جناح قام قاله ادينى الأمان علشان أفسر لك الرؤيا قاله أمان الله يخون الخاينين .. قال النيل ايجا بلادكم من فوق البلاد وساح حيجى لك قوم يحاربوك لا ليهم أول تعرفه ولا ليهم أخر تعرفه قام قال والجامع ؟ قاله والجامع اللى انتصب فى بلادكم يجمع الناس للصلا من مسا وصباح دا سوق الحرب ينتصب بينك وبين الأعادى من أول النهار لأخر النهار قاله والتمساح اللى اتى الموردة وكل من نزل الموردة يلقطه التمساح دا الفارس اللى ايجا وكل اللى ينزل له ياخده من أول المشوار قاله والطير اللى أتى البلاد وزايد عن طيركم جناح دى المهره بتاعة الفارس حتعدى الأربع تاشر خندق لأن كل مهره بتعدى سبعه ودى حتعدى الأربعتاشر قاله والقنديل اللى كان مولع وبعدين انطفى دا العمر اللى ولى ولا جاش قام قاله أنا حاأحطك فى السجن وأشوف المال ده حييجى ولا لأ .. قاله ابعت للوزير الانكشارى أن جاب لك المال يبقى أنا كاذب ورملى كاذبين وان ما جاش المال يبقى أنا صادق ورملى صادقين فى الوقت دا كان كليب عمل هدايا فى زايا وخد الجليله بنت عمه وياه ودخل الفوارس فى الصناديق وعمل البراويز بتاعتهم قزاز وعمل حيلة على حسان اليمانى بأن الصناديق دى فيها دهب وليها براويز علشان يدخل على حسان اليمانى ويقتله زى ماقتل أبوه فلما خد المال وخد الرجاله فى الصناديق وخد الجليله بنت عمه وياه علشان تنطبق الحيلة على حسان اليمانى فلما راحو لحد هناك لقوا الست اللى بتضرب الرمل فقال لها اضربى لنا الرمل وشوفى المال ما جاش ليه قالت دا عاد ويانا فى البلد والله لأروح واتفرج وأشوف بنفسى فطلعت تجرى وقابلتهم فى الطريق قالت انتى الجليلة قالت أه قالت أعملى الحيلة على الملك حسان فكبشت لها من المال وزادت فى العطا (من الرشوة والغش بيموتوا ناس مظلومين) وقالت هو الملك حيديني مال زى ده دا أنا حأروح على دارنا ومش عايزه أقول للملك ومالهش دعوه بده ولا بده فراحت وأخدة المال وروحت على دارها وسابتهم على بعض ... قالوا هدايا جايه للملك .. جايه واحده جارية للملك تبارك الخلاق فيما خلق الجمال والشعر المنطور على الأكتاف فقاموا راحوا للملك وقالوا جايلك هديه عروسه وأموال كان كليب صغير وعامل عجيب (مهرج من مهرجى السرك) فراحوا مدخلين الجليلة على الملك فالملك طلب يروح لها فقالت له أنا على العادة (الدورة الشهرية عند النساء) فقال لها بتقعد قدايه قالت بتقعد أربعين يوم قال النسوان بتقعد عليها خمسه وسته لكن انتى ازاى تقعد عليكى ٤٠ يوم قالت أصلى

أنا حلوه وزايده فى الحلاوة والعاده بتعتى يتقعد أربعين يوم قالت له أنا عنـدى عجيب لما بيلعب قدامى بتترفع العاده قام قال هاتوا العجيب فدخل العجيب وهو داخل قام لقى سلسلة متعلقـه على الباب معمول عليها بالرصـــد (السحر) قام قال

العجيب نزلوا السلسلة قاموا نزلوا له السلسلة فقام واحد قال لروحه حيعمل أيه ده دا مش حيقدر يحـارب ولا حيقدر يعمـــل حاجه ٠ فداس على السلسلة قام نجسها قام قال اشهدى ليه ياسلسلة أنى دست عليكى بنعل الوطا (حذاء قذر) قام دخل يلعب قدام الملك قال أنا عايز سيف ألعب

به قام قاله روح على الترسخانه (مخزن السلاح) عشان تجيب لك سيف قام سحب السيف بتاع أبوه ومكتوب عليه اسم أبوه اللى حيموت به حسان اليمانى فلما شاف حسان اليمانى السيف عرف أنه حيموت به قال له طول بالك على شويه قال أه ياويل بر مصر لما تظهـر فيه نجمـة الذنب ٠٠ قاله قول ٠٠ قاله حتزرع الجسور وقعور المحور قاله قول ٠٠ قاله الأرض نفـــاية وولاد الهفايا يشوفوا ليهم يوم ٠٠ قاله قول ٠٠ السروج تعلاها الفروج (النساء ستركب الخيول) قاله قول ٠٠ قالـه الحديـد راح يتكلم ٠ والأسواق تعمرهـا النسوان ٠٠ قاله قول قال حيظهر نبى أسمه محمد قام قاله انته خضت فى حق الالـه فراح ضاربـه بالسيف فطير رقبته فدارت المعركة فقامت الجاهلة ومعاها المفاتيـح وفتحت على الصناديق اللى فيهـا الرجاله وسابت الوزير محبوس فى الصندوق لانها بتكرهه فراح متمغط ففرتك الصندوق(فككه قطعا متناثرة) وطلع لكنهم انتصروا عليه وعلى حسان اليمانى والجيش بتاعـه ٠٠ هكذا كانت حكايـة كليب وحسان اليمانى وهكذا نجد الصياغة المعاصرة لسيرة على الزيبق حيث يظهر فيهما معا الأبطال الأفراد الذين يقـاومون سلطات مجتمع لما جبلوا عليه من شـجاعة وقوة حيلة ليأخذوا من الأغنياء وليعطوا الفقراء وليحققوا العدالة بمفهومهم النقى الخالص الذى لا تلوثه مفاهيم المجتمع المنهـــار وليحققوا العدالة فى اللصـوص الحقيقيين الذين يسخرون العدالة لخدمة أغراضهم وحماية جرائمهم

ومن هنـــا فان تقديم سيرة على الزيبق فى رؤيا عصرية يعد استغلالا لما أتاحته فنون القص الحديثة من امكانيـــات لابراز أبعـاد الشخصيات ورسم صورتها والغوص الى أعماقهـا لتتحرك فى صورة رســمها فنـان بدائى الى عمل حى متحرك ٠٠ كما أنه ابراز لوجه أدبنا الشعبى الروائى العربى من ناحية وتقديما لهذه الأعمال الى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى لعلهم يجدون فيها مادة خصـــية لأعمالهم الفنية تربط تعبيرهم الحديث بتراث فنى مجيد ٠٠

وعلى كل فسيرة على الزيق نموذج من نمـاذج تأثير القصص الشعبى على التأليف المعاصر الذى يتأثر بأسلوب الرمز تأثرا فلكلوريا ٠٠ فقدرات البطل فى كل منهما وطاقاتـه أعلى من قـدرات وطاقات أى انسان آخر (فكليب ، على الزيبق) كلاهما له هدف محدد منذ البدء ألا وهو الانتقام من قتلة الأب وارتقاء المكانة التى كان يشغلها الأب من قبل وكلاهما استغل الشجاعة والحيلة وسرعة البديهة من أجل الوصول الى الهدف ٠٠ وكلاهما استند الى قصة حب الأمر الذى قد يفسر لنا بأن البطل هو بطل رومانسى من حيث أنه فرد متميز ومن حيث الأحداث ٠٠ وبالتالى فان ما فى سيرة على الزيبق من مراحل فنية يعد ثراءا فنيا فى صياغة العمل الروائى وتنوعه داخل أدبنا المعاصر حيث تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعلى الزيبق ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة منذ صباه فقد حير الناس بأفعالـه فى السوق والشارع عندمـا كان يضربهم وتنزل عليهم ضرباته كأنها الصواعق حتى أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة فكسر زجاجة ٠٠

وهذه الأفعـال الخارقـة للبطـل تعد المحور الرئيسى الذى يبنى عليه الشكل الروائى لسيرة على الزيبق ٠٠

لذلك فان ولادة البطل اعتمدت على تتابع المراحل التى يمر بهـا البطل وعلى الأفعال الخارقة حيث نرى على الزيبق يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويحلم بالعدل والحرية (١) ٠ أما الجانب الآخر الذى يصور تأثير القصص الشعبى على أدبنا المعاصر يتمثل فى رصـــدنا للظواهر الفنية لمجموعة من القصص المعاصرة لأدباء معاصرين كنموذج للأدب

---

(١) فاروق خورشـــيد ـ على الزيبق ـ دار الشروق ص ٢٠ ٠

الحديث ٠٠ يقول توفيق الحكيم (انك اذا تأملت التصميم الفنى والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر فى الطريق الصحيح محاذيا لتلك الفنون الجديدة التى قامت بقيام الحضارة) (١) وعليه فقد تأثر توفيق الحكيم بالموروث الشعبى عندما كتب قصته (عودة الروح) (٢) التى تمثل انتفاضة الشعب المصرى فى الثورة القومية ثورة ١٩١٩ ولذا أطلق عليها عودة الروح روح هذا الشعب الذى يخيل الى من لم يدرس طبيعته أنه شعب يقبل الذلة ويرضى للهوان ولكنه شعب فى حقيقة أمره شعب لا يسكت الا ليثبت ولا يهدأ الا لينتفض ولعل توفيق الحكيم فى هذا قد تأثر ومن طريق خفى بالموروث الشعبى **المتمثل فى القصص والحكايات الشعبية ذات الأثر الفعال فى النفوس والتى تحكى على اختلاف أنواعها ثورة المصريين ضد الظلم والطغيان وكأنه يريد أن** يقول أن الروح التى أتت بمعجزة ٠٠ الأهرام هى التى أتت بمعجزة الثورة حيث جعلت الكل فى واحد ٠٠ ولعل القارىء لقصة عودة الروح ليلمس فى كل مشهد أو حادثة فيها ما ذكرناه عن أن **الثورة التى اندمجت فيها الملايين فاصبحت قلبا** واحدا وعاطفة واحدة وفكرة واحدة هى نفسها الروح المتمثلة فى شخصية عنانى الشرقاوى (٣) **كما تصوره لنا القصة الشعبية وكما يصوره لنا** التاريخ (٤) ٠٠

وكذلك الحال بالنسبة للدكتور محمد حسين هيكل الذى جاء لنا بمجموعة قصصية (٥) سار فيها ٠٠

أولا ـ على أسلوب الحكاية المباشرة التى تروى على لسان الراوى ٠٠ ولعل المتأنى فى هذا المعنى يتذكر أسلوب القصص والحكايات الشعبية التى تبدأ بالفعل كان حيث سار الدكتور هيكل هو الآخر ٠ وها هى القصص مع بدايتها ٠٠

كفـارة الحب ٠٠٠ كانت تناهز الخامسة والثلاثين (٦) ٠

ميراث ٠٠٠ كان مشروع ذلك العهد (٧) ٠

يد القدر ٠٠٠ كانت هند فى العشرين من سنها (٨) ٠

الحب أعمى ٠٠٠ كان عارف مرحا بطبعه (٩)

وفاء ٠٠٠ كانت لخالة بنتان (١٠)

باعمالكم تؤجرون ٠٠٠ كان رب الأسرة من أعيان قرية (١١) ٠

وفى قصة ٠٠ (الحب أعمى) يبدو الراوى الذى يقص الحدوتة على اخوته وهو يتجسد فى شخصية عارف الذى يحكى مأساته مع الفتاة التى أحبها فغدرت به وفى قصة كفارة الحب تبدو هذه الظاهرة أيضا حيث روى حمزة قصة زهيرة التى خانت زوجها ثم غدر بها عشيقها فلجأت الى الانتحار بعد اليأس من الحياة ٠

ثانيا ـ الرؤية الاسلامية للواقع الشعبى وهذه نلمحها عندما يحكم على أبطالها من خلال منظور اسلامى يثق فى عدالة الله ويؤمن أن كل انسان يحاسب على ما قدمت يداه وما اقترفت يداه فى حق الله وحق الناس وحق الوطن ففى قصة ميراث تتجلى هذه الظاهرة عندما يدين الكاتب هيفاء التى تكره عمر يقول (ولم تكن هيفاء تأبى حين يجرى حديث حياتها مع عمر أن تقول أنى أكره ولكن العرق دساس !!! عرق من ؟ وهل كرهت أم ابنها من أجل بناتها أم من أزواجكم وأولادكم عدو لكم

---

(١) توفيق الحكيم ـ زهرة العمر ـ المطبعة النموذجية القاهرة ١٩٤٣ ص ١٨٥ ٠

(٢) توفيق الحكيم ـ عودة الروح ـ المطبعة النموذجية ـ القاهرة ١٩٣٠ ٠

(٣) قصة عنانى الشرقاوى للراوى يحيى عبد الحميد فرج ـ بهنباى مركز الزقازيق شرقية ٠

(٤) يمكن الرجوع الى المدخل الأول من [القصة والحكاية والحدوتة الشعبية فى محافظة الشرقية ـ رسالة دكتوراة آداب الزقازيق ١٩٩١ ـ مرسى السيد مرسى الصباغ] ٠

(٥) د٠ محمد حسين هيكل قصص مصرية دار المعارف الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٧٤ ٠٠٠

(٦) المصدر السابق ص ١١ ٠

(٧) المصدر السابق ص ٣٣ ٠

(٨) المصدر السابق ص ٤٧ ٠

(٩) المصدر السابق ص ٦٣ ٠

(١٠) المصدر السابق ص ٧٨ ٠

(١١) المصدر السابق ص ١٢٣ ٠

فاحذروهم) (١) حيث كانت هذه النهاية عقابا ربانيا لها لأن هذا الولد لم يكن ابنها وانما دسته لها فى فراشها حتى توهم الأسرة أن بنتها أنجبت ذكرا فلا يضيع الوقف وريعه ..

ثالثا : الروح الساخرة المتمثلة فى الحكايات المرحة التى تتخلل قصة كفارة الحب حينما كان حمزة يحكى سبب تأخره عند زهيره مفسرا القلق الذى يبدو على قسمات وجهه فى قوله (أنه من أثر هذه القصة التى رويت والتى جعلتنى أشعر حقا بأنها كفارة لذنوب لاتقع عليها أثقل تبعاتها . وهنا يردون عليه قال أحدنا : هات الوصية وقال آخر : هات الدفاع ، وقال ثالث فى صوت محزون: اروى ياصاح حديث كفارة الحب) (٢) أليس هذا موجودا فى الحكايات الشعبية المرحة وأحد خصائصها الميالة الى التندر والتفكهه والسخرية حتى فى أحلك المواقف .

رابعا .. التنويه ببعض العادات الشعبية ولعل هذا أثر من آثار تمثل البيئة الشعبية فى النتاج الأدبى فالكاتب فى قصة ميراث يقول مصورا فزع هيفاء وقلقها لعدم انجابها الولد الذى سيضمن لها الميراث وزاد فى فزعها وانزعاجها ما ترامى الى سمعها من أن سلائف ابنتها يبذلن النذور لأولياء الله الصالحين أن تلد هيفاء بنتا ليعود الوقف الى أزواجهن) (٣) .

خامسا : اسلوب التكرار الذى يوحى بشده الانفعال أو تأكيد المواقف والذى يعد أهم خصائص الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة ويتضح هذا فى تكرار العبارات فى قصة كفارة الحب) حيث تعبر زهيرة عن شعورها تجاه صديق زوجها القاضى فتقول (أية رجولة تفيض عنه ؟ رجولة فيها طموح وفيها فيض دائم التجديد ، رجولة انسانية تدرك من أسرار الحياة مالا يدركه الانسان المهذب ، تدرك جمال الوجود) (٤) .

وهكذا .. ومن كل ما سبق يمكن القول .. بأن العلاقة بين الأدب الشعبى والأدب الفنى الحديث هى علاقة الأصل والفرع .. علاقة أسبقية وأصالة الأدب الشعبى على الأدب الفنى الحديث .. فالانتاج الأدبى الحديث قد استفاد من المأثور الشعبى فى خلق المناخ النفسى والاجتماعى والثقافى لنفسه كى يعيش .

كما أن المبدع الأدبى الحديث استطاع أن يحمل انتاجه أراء الشعب تجاه قضايا هذا الشعب وهمومه .

بل أن الأدب الشعبى كمرأة للحياة الشعبية الصادقة يسجل فى حكاياته وقصصه مفاهيم الجماهير وقيمها وطموحاتها وأحلامها وأخفاقها ونجاحها وبالتالى فهو أسبق من الأدب الحديث فى تناول نبض الحياة وأحاسيسها .

أما الأدب الشعبى فقد انفلت من هذا بمصداقيته فى كل ما يعرض وكل ما يعبر عن الخلجات النفسية والاهتمامات الروحية للشعب..

كذلك فقد تجاهل الأدب الفنى الحديث أدب اللهجات المحلية وبالتالى فكانت الخسارة كبيرة لأننا (لن نصل الى أحكام حقيقية عن أدب لغة ما فى فترة ما دون دراسة حقيقية ومعرفة مخلصة بأدب شعب هذه اللغة وما يحصله من تراكمات فلكلورية متوارثة) (٥) وعليه فان ما قيل عن الأدب الشعبى قد يصدق على القصص الشعبى أو بمعنى آخر أن ما يقال عن القصص الشعبى يصدق على جانب هام من جوانب الأدب الشعبى ذلك لأن (الحكاية الشعبية فيها كل مقومات الأدب الشعبى والعراقة والتطور والتعبير عن وجدان الجماعة أكثر من وجدان الذات) (٦) .

وبالمثل فان ما قيل عن الأدب الفنى الحديث قد يصدق عن القصة الفنية الحديثة وبمعنى آخر أن ما يقال عن القصة الفنية يصدق على جانب هام من جوانب الأدب الحديث ذلك لأن (الفن القصصى أكثر ألوان الأدب سيادة بل أنه أكثر شعبية وأعم بين الطبقات الاجتماعية المختلفة على تفاوت مستوياتهم وأقرب الى الوجدان الجماعى من الشعر وأعظم تأثيرا فى مشاعر الآخرين) (٧) .

---

(١) المصدر السابق ص ٤٦ .
(٢) المصدر السابق ص ١٣ .
(٣) المصدر السابق ص ٣٦ .
(٤) المصدر السابق ص ١٩ .
(٥) فاروق خورشيد ـ عالم الأدب العجيب ـ دار الشروق ـ بيروت ص ١٠ ، ص ١١ .
(٦) د. عبد الحميد يونس ـ الحكاية الشعبية ـ المكتبة الثقافية ص .
(٧) د. محمود ذهني ـ تذوق الأدب ـ طرقه ووسائله ـ الأنجلو المصرية ـ ص ١٢٧ .

الفنون البدائية

والعلاقة بينها وبين الفنون الشعبية

محمود النبوى الشال

المقصود بالفنون البدائية هو ذلك النوع من الانتاج والتعبير الذى أنتجه الانسان الأول فى الأجيال السحيقة ابان العصور الحجرية المبكرة وفيما قبل التاريخ ، كذلك الفنون الشعبية المعاصرة فى أى بقعة من بقاع العالم التى تقوم على التلقائية والبساطة وروح الفطرة من غير اى تعقيد أو افتعال أو التقيد باية مصطلحات أو قواعد ثابتة أو اسس صارمة ٠

ومما لاشك فيه أن عهد البشرية بالحياة على ظهر اليابسة متناه فى القدم ، وأن تاريخ حياة الجماعات الانسانية الأولى يكتنفه الكثير من الغموض ، وأن ما يقال وما يكتب بشأنها وهما ورجما ٠ وهل كان مبدأ فى مصر والصين أو غيرهما من البلاد الأوربية وآسيا انما يرجع أغلبه الى عبارات قابلة للتبديل والمحاجة ٠٠

غير أن ما اتفق عليه المؤرخون هو أن البشرية تدرجت نحو الحضارة فى مختلف جهات الأرض بخطوات واحدة وما الفن الا نتيجة حتمية لنشاط الانسان الذى يميل بطبعه الى الخلق والانشاء ٠

الا أن الجماعات البدائية تدرجت نحو المعرفة وفق مؤثرات خاصة وهناك أمم اختارت عهود البداوة ووصلت الى درجة عظيمة من التقدم والتمدين ومنها من لم ساعدها الظروف فظلت الى يومنا هذا حيث بدأت برغم توغلها فى القدم اما بعض الشعوب كمصر وأوربا وآسيا من النوع الأول وأجزاء من المحيط الهادى والمكسيك وغرب افريقيا (الزنوج) وأدغال استراليا كما تشهد بذلك حياتهم ٠ وقد عثر أحد الكاشفين الانجليز على أقوام تعيش على جانب كبير من الفطرة اذ وجدهم لا يعرفون الملابس ولا الصيد ولا رعى الغنم ولا الماشية ولاحظ انعدام بذر الحب أو أى نوع من أنواع الزراعة وجهلهم فى عمل الأوانى وحرقها وبناء الكوخ وتسقيفه كما لاحظ أيضا أنهم يستعملون الوشم كوسيلة للتجميل على شاكلة الجماعات البدائية القديمة ٠

على هذه الصورة عاشت أغلب الجماعات البدائية بحيث كان اعتمادهم على صيد الحيوانات أحيانا وقد اتخذوا منها طعامهم وشرابهم وكساءهم ولذلك سمى الانسان فى ذلك العصر الانسان

الصياد وانعكس ذلك المظهر على فنون لها قيمتها الشكلية تمتاز بالرسم الحساس الدقيق كما ظهرت تخطيطات هندسية بسيطة ترمز الى الظواهر الطبيعية المحيطة به التى كونت عقائده. فقد كان يعبد ما يخشاه تارة وما يرى فيه منفعته تارة أخرى كالوعول والثيران والماموث والرئة ، وكان يجد فى تسجيلها ورسمها على جدران الكهف وسقفه نوعا من العبادة وفى تلك العملية لذة وانتصارا وقوة وتقربا للمعبود ويدلل لنا على ذلك تلك الكهوف التى كشفت فى آسيا وجنوب فرنسا وأشهرها التاميرا وتوسكانيا ولا يجوز لنا أن نهمل آثار البدارى وصحراء اللاهون ونقادة وطريق السويس فقد وجدت بها سلع وأدوات يرجع تاريخها الى العهود الحجرية بأنواعها المختلفة ومنها الأدوات القاطعة والفئوس الحجرية .

وتعتبر الفنون الشعبية المعاصرة بمصر وفى جميع أنحاء العالم عميقة فى الوجدان ومن التقاليد الدينية والعادات. وتتسم هذه الأعمال بالبساطة المحببة البعيدة عن التكلف والافتعال والزيف والتعقيد .

والموضوعات التى تعالجها تمس الحياة السائدة وتلبى الاحتياجات اليومية فهى عادة يغلب عليها الايمان وقرين الوظيفة ، فهى عادة يغلب عليها الاتجاه نحو المنفعة فى الوقت الذى لم تهمل فيه النواحى الجمالية .

أليست الفنون الشعبية قاصرة على الرسم والزينة وتتعداها الى الرقص والتمثيل والموسيقى ومعظم هذه الخبرات والمهارات الفنية التى يكتسبها الفنان الشعبى فبعض الرموز التى نراها بأسلوب (الوشم) مثل صورة الأسد والطائر والنجمة والسمكة والهلال وبعض الأشكال الهندسية تعيش بيننا الآن وفى هذا دلالة على أن الصفة السحرية التى كانت قوام الفن البدائى فى العصر السحيق مازالت تعيش فى أخيلة سكان القرن العشرين لما توجد فوق بدائيته مثل (النجرو) و (البوشمان) وهى لقوم لم تصل اليهم الحضارة بعد فظلوا على فطرتهم ينهلون من معين الطبيعة العذب ويجدونها مصدرا لفنونهم .

وتتسم الأعمال الفنية البدائية مع الفنون الشعبية بصفات مشتركة كثيرة منها :

- وضوح الذاتية المبدعة والخيال الفسيح الجنبات .
- الملامح السحرية والعقائدية التى تحكم التعبير وتغذية بلبانها .
- التأثر الواضح بالقصص والسير التاريخية والتراث القديم .
- الصفات الرمزية تلعب دورا بارزا فى تقريب الفكرة واعطائها المعانى العميقة التى تلبى الرغبات والاحتياجات الوظيفية والنفعية .
- تألق النواحى التعبيرية التى تخلع على عناصر الموضوع وأكمل مستويات أدائه وأروعها .
- ظهور الخطوط والنقط والأقواس التى تترابط جميعها فى كل مشترك ويلتحم بعضها مع البعض الآخر فى تجانس وتعانق حميم .
- كثرة العلامات الرمزية التى تتجلى فى (الوشم) مثل صورة الأسد والطائر والسمكة والكف والهلال والنجمة وبعض الأشكال الهندسية المجردة التى لها دلالاتها العميقة والمعنى البديل .
- توافر البساطة المحببة واهمال المنظور البصرى والأشكال الطبيعية الوصفية والمألوفة .
- الاحتفال بروح البيئة بمفهوم العين المجردة غير الناقلة .
- شيوع الوحدات الهندسية وتغليب المنطق الزخرفى ومراعاة عنصر الاختزال الذى يؤكد عناصر الجمال .
- الالتجاء الى المظهر التسطيحى والاعتماد على تكوين المساحات اللونية المحددة والغاء التدرجات الظلية .
- اللجوء الى التشويه فى بعض الوحدات خروجا عن المشهد الواقعى واضافة لتأكيد الذاتية والفردية المتميزة لاحكام النماء والتعدد والابتعاد عن المظهر الثابت والقالب المحفوظ والنغمة الواحدة .

- تحديد بعض العناصر الشكلية بخطوط خارجية لبلورة هذه الأشكال وحصرها وتركيزها .
- التحرر من قيود الآلية والانطلاق فى رحابة وحرية برغم ما يبدو من مظاهر التكرار والترديد والانتشار .
- التسامى فوق الأحداث بروح الفطرة والجرأة والشجاعة والشعور بمزيج من السحر والأرواح .
- يتجلى الصفاء ويشيع أثره فى الوحدات المطروقة مما يبعث على راحة المشاهد النفسية عند رؤيته وتأمله وبما تخرج به نفسه من الدلالات والمعانى تؤثر ايما تاثير فى الوجدان .
- تاكيد النواحى الايمانية والصدق الفنى جماليا ووظيفيا .

وبعد ، فان كلا الفنين البدائى والشعبى يدوران عادة فى مدار واحد ويقبسان من منهل عذب زاخر بالقيم المتشابهة الذى يدق على صناجة مشتركة ويتبعان موسيقى ونغم حلو وشائق وجذاب فى انتاجهما المتعدد الصور والآفاق .

ماهية الفنون الشعبية :

حينما نتحدث عن الفنون الشعبية من حيث ماهيتها ومقوماتها وما توحى الينا به من جمال رائع واتقان فائق ورموز معبرة ينبغى لنا أن نتجه الى ينابيعها الصافية وبيئاتها المختلفة حتى نقف أولا على نشأتها ومسيرتها وما تهدف اليه من فلسفة خاصة واتجاهات متعددة ، ومن طابع مميز بعضها مع البعض الآخر . وفى المبتدأ يجدر بنا أن نتعرف على معنى الفن بعامة .

- هناك من يقول ان الفن هو التعبير المحسوس الذى يبدو نتيجة تأمل وتدبر وتفكير .
- ويقول ثان مؤداه أن الفن قد ظهر الى الوجود من خلال السحر والشعور بالأرواح .
- ويقول ثالث انه دليل على رغبة المرء فى التعبير الحى عن الذات أو نتيجة الباعث فى رغبة الانسان فى الاعراب عن الكوامن النفسية وتجسيد المشاعر والأخيلة .

وفى ضوء هذه المعانى يمكننا أن نقول : ان الفن هو التعبير الصادق عن مجموعة الأحاسيس الكامنة فى ضمير المرء ووجدانه بأى أسلوب مناسب أو بطريقة معقولة ، بمثالية تتفق وروح الفنان ومزاجه ونمطه الشخصى .

فالشاعر فنان والأديب فنان والموسيقى والرسام والمثال فنانون ولكل اسلوبه الخاص ونمطه المتميز الذى يوحى الينا بالتعبير الفريد .

ولنا أن نتساءل ما هى العوامل المؤثرة من وراء هذا التعبير ؟

فقد نرى صورة أو حادثا يصادف فى نفوسنا هوى فيهز أوتار قلوبنا من الداخل فتجاوبه النفس بتعبير يتفق وما عن له ومن ثم فالفن يعتمد على جانبين اثنين .

الأول : مرئيات وسمعيات وغيرهما .

والثانى : تجاوب وصدى لهاتيك .

والآن نتصدى لما هية الفنون الشعبية وتعريفها قد يعتبر الفن شيئا ارستقراطيا لا صلة بينه وبين الطبقات الدنيا التى تعيش دور الطفولة البدائية، وقليل من الناس من يفكر بأن هناك بين ذاك الشىء الرفيع الذى يسمى فنا وبين عامة الشعب ولكن الواقع أن الفن أى حب الألوان والأشكال والنغمات الجميلة وكل هذه طبقة انسانية عامة وان تكن الظروف الاجتماعية الحاضرة لاتسمح الا لطبقة صغيرة يتوافر لديها وسائل المتعة . ومن تاريخ الفنون أن بعض فنانى العالم بدأوا فى بيئات شعبية فما أن ظهر نبوغهم حتى احتكروا وحدهم الاستمتاع بما يبدعون من جمال واذا تناولنا مثالا آخر من الفن مثل الغناء وجدنا أصوله فى المواويل الشعبية النشر فى أنحاء البلاد على رسوم ونقوش الجدران والكليم والحصير وغيرها فانك لاشك واجد روحا فنيا مشابها لفن الطفل . كذلك اذا ألقيت نظرة فاحصة على كثير من الأشياء التى تصنع فى الأوساط الفنية بخامات من البيئة المحلية كأطباق الزينة والسلال والمراوح والمقاطف والقلل والأوانى وعرائس المولد وما حولها من جو فنى وغطاء الرأس الصوفى وأعمال الخرز والترتر وغير ذلك من الأشياء الكثيرة التى يتجلى فيها روح الفن الشعبى بأصالته فسوف تروعك وتستهويك وتجذبك لما فيها من بساطة فطرية وعدم افتعال أو تكلف وسذاجة محببة وغير منفرة مع انطلاق وحرية ورحابة تتشابه وأسلوب الأطفال الشائق الجذاب فى مصادر الاثارة الحسية .

فالفن الشعبى يتفق كثيرا من حيث الظواهر الفنية والبيئية ومن حيث تنـــاول واســتعمال الخامات الا أننا نجد أن الفنان الشعبى قادر على التحكم فى عضلات يده ويتمتع بمزيد من الخبرات السابقه وكثير الاعتماد عليهـــا فى عمله الفنى ، وبينما نرى أن انتاج الطفل ممتزج بنوع من اللهو واللعب نجد انتاج الفنان الشعبى يتجه اتجاها وظيفيا نافعا تنعكس فيه شخصيته وكيانه · وفى الفن الشعبى يتكيف الفنان أيضا من الناحيـــة الاجتماعية والدينية وبالعادات والتقاليد المتوثرة والمناخ العام وكذا الأساطير والخرافات ·· وكما أن الطفـــل يعبر عن الفكرة بالخطوط والنقط والدوائر والعمل على تمييز المســـاحات بعضها مع البعض الآخـــر فهذه السـمات تنطبق على الفنان الشعبى ويظهر ذلك واضـــحا فى تعبيره عن بائع العرقســوس وأبـو زيد الهلالى وكذلك يبدو التقارب بين الفنـون الشعبية والفنـــون البدائية وبخاصة فى شـــيوع الرموز فالفنـان الشعبى يعبر عن الحسد بخمسة وخميسة والكف ويعبر عن مفهوم الشجاعة والقوة بحيـوان قوى كالأسد والثور بالرسم الرمزى مثله كمثل الرجل البدائى الذى يعبر عن قوته فى صيد الحيوانات· برسم بعضها مصابة بالسهام على جدران الكهف وسقفه ·

● الفنون الشعبية وظواهرها بعامة :

هذه الفنون الشائعة فى أنحاء العالم وفى كل البيئات · تتمثل فيها خصائص تميزها وتنفرد بها أحيانا عن سواها فى مختلف الأصقاع والأماكن المترامية وتتعدد وتتباين أنماطها وخاماتها فمثلا هناك شعار أبى زيد الهلالى والرسوم التى أكدت ألوانا من الشعر ونسمع هذه الأشعار من بعض أفراد الشعب فتثير شجون الفنان الشعبى فيقوم بالتعبير عنها برسوم يظهر فيها الجمال الفطرى حيث يعتلى أبو زيد صهوة جواده فى تعبير موجز دال ومن خلفه زوجته داخل الهودج فوق ظهـر الجمل على حين يقبض على ســيفه البتار وأخذ يطعن غريمـــه به وتسيل دماؤه من أثر الطعان وما أكثر هذه الأنواع من الرســـوم المعبرة التى تتجلى فيها القوة والبساطة والتعبير العنيف من حيث التكوين فتعيش هذه القصص فى وجدان الشعب يرددها ويحكيها وتتنقل من جيل الى جيل ومن اقليم الى اقليم حتى نجدها تحيا بيننا حتى اليـوم ·

وقد نجد الرجل الشعبى فى معيشته وحياته تحيط به أسرار هذه السير وفى غمار أحداثهـــا ومشكلاتها لايستطيع فكاكا منها يفكر فى الحلول العملية المستقيمة عسى أن يجدها فى ضوء الرموز التعبيرية التى يصـــل اليها بخيـاله الفضفاض وتفكيره الشخصى الذاتى · ونشر تفسـيراتها بين جماهير الشعب وأخذ يطبع الشخصيات التى لها فى نفسه مزايا البطولة والشجاعة ولجأ الى الوشم على الأذرع والصدور حتى تكون ماثلة للعيـــان ثابتة الأشكال لا تمحى ذكراها ولا تزول ·

ومن المناظر التى عنى الفنان الشعبى برسمها مناظر الحاج بعـد أدائه هذا الركن الاســـلامى يرسمه راكبا على جمل عليه وسائل الزينة ومعه المطوف يسجله على جدران منزل الحاج من الواجهة الخارجية تأكيدا واشعارا لعملية الحج وتكرير هذه الوحـدات المبسطة التى تبتعد عن المظهـــر الواقعى خاليـــة من الشـبه والنسب والمنظور التصويرى وعلى المساحة الجدارية نفسها يرسم الباخرة والقطار والمستقبلين والحرم المكى والحرم النبوى بشكل يجتذب الناظر ويذكره بمناســك الحج ومراسمه ·

● أمثلة عامة لبعض الفنون الشعبية :

نجد فى هذا الفن مصنوعات فنية مختلفة منها براقع السيدات العربيات والطواقى الصوفيـــة تتحلى وتتجمل بنقوش فى أشكال هندسية وألوان متوافقة يحبها الرجـل الشعبى ويشعر بنشوة وابتهاج فى لبسها والتجمل بها ·

وهناك ابريق السبوع والمولد النبوى · أخذ الفنان الشعبى فى تجميل هذا الابريق وزخرفته بوحدات خطية ومســاحات ووحـدات تتردد فوق السطح تسر الناظرين ·

من الأوراق النباتية ووحدات قوامهـا الطيور والحيوانات المحرفة عن أصولهـا وملامحها بروح هندسى تجريدى ·

وقد توصل الى بعض الحلول التى قضت على كثير من مشكلاته الفنية والاجتماعية برموز تزايل رغباته وأحلامه ·

وقد حاول نشر هذه الرموز بين جماهير الشعب تماما كما كان يفعل الانسان الأول البدائي النزعة والرسم على منزل الحاج تهنئة له بسلامة العودة الى وطنه وداره وذويه بهذه الرموز المتعددة ويكرر الفنان هذه الرسوم فى أكثر من موضع على جدران المنزل احتفـــالا بالعودة الميمـــونة وأداء الركن الاسلامي متمثلا فى أداء فريضـــة الحج المبرور وتظهر تلك الأحاسيس والمشـــاعر البدائيـــة بتعبيراتها البدائية القوية البسيطة الخاليـــة من الالتزام بالنسب التقليدية وقواعد المنظور ·

ومن الصناعات الشعبية البارزة صناعة السلال بخامة السمار باقليمى الفيوم والشرقيـة حيث تكثر هذه الخامة كما تكثر أشغال الفخار والخزف فى اقليم قنا والأقصر وأسوان وكذلك فنون سمار النخيل والجريد وأشغال المعادن اللينة والعظام وقرون العجول البرية والنـوى والدوم ومقاطعـه وأشغال التلى والخرز وقد تعددت أنماط التعبير بها والأنمـاط الفريدة التى انتشرت فى مختلف الأقاليم التى تزخر بطبيعتها بتلك الخامات المتعددة التى أثرت الحياة وملأتها بهجة ورواء وفنا وجمالا موفور الخصب والنماء على أثر التطويرات الكثيرة التى أداهـــا الفنـــانين الشعبيين فـــى مختلف تخصصاتهم ·

● المؤثرات البيئية والزمنيـــة تجاه الفنـــون الشعبية :

بعد سرد هذه الأنواع المختلفة التى نوهنا بها بالنسبة لأنواع شتى من مختلف الفنون الشعبية فمن حيث المؤثرات البيئية والزمنية التى أثرت وتأثرت بهـــا ينبغى ألا نفصلها عن بعضها لأنها فى جملتها متداخلة فى الأثر الانتاجى فالأشـعار والمواويل والآثار الشعبية قد أثارت شجن الفنان الشعبى فعبر عنها بصور ورسوم ، كذلك يعيش الرجل الشعبى مع المعتقدات وبخاصة الدينيـــة فنرى الفوانيس معروضة لأطفال الشعب فى شهر رمضان المعظم ، هذا الفانوس الشعبى يخضـــع للتقاليد والرغبـــات التى تجول بخواطر وأذواق الأطفال ومرحهم وهم من أبناء الشعب وفقا لهذه المناسبة من كل عام فى زمنها المضروب احتفالا بهذا الشهر الأغر ·

● المؤثرات الوجدانيـة والوظيفية والقيم الفئية الشعبية :

الفن الشعبى يعبر عن الفكرة والموضوع الحيوى وذلك عن طـريق الخطوط الســـهلة والنقط أو الدوائر لتمييز المساحات البينية ويظهر ذلك كما فى شكل أبى زيد الهلالى، وبائع العرقسوس· والفن الشعبى لايهتـــم بالمنظور ولا بالنســـب المتعارف عليها فهو يتخطى تلك القواعد ، ولا يأبه بالمشابهة ويمضى فى تعبيره الذاتى كيفما يتراءى له بروح التسطيح والرموز الخيالية كما ذكرنا آنفا فى عالم الفنون الشعبية التى تتكيف الفكرة المستهدفة بوحـدات مشتركة فى الحيز والمكان والزمان · ومن خلال تاريخ الفنون نعلم أن بعض فنانى العالم قد بدأوا نشاطهم الفنى أول الأمـر فى بيئات شعبية وما أن ظهر نبوغهم وكثر عددهم وانتماؤهم لهذا النوع من الفنون الذى يستهوى ليس فقط جماهير الشعب بل تضاعف الاهتمام به من قبل علية القوم الذين أقبلوا عليه يوسعونه اهتماما كبيرا وعناية وتقديرا ·

وقد أثر هذا الفن سواء منه المتجه الى الرسم أم النحت أم الشعر أم القصص والسير الشعبية·

ويمكننا القول بأن الفن الشعبى وفى ضوء هذا المفهوم ومن خلال هذا الاطار كان دائما وليد فكرة ومن خلال مناخ متاح قائم على الفطرة وينبثق عن الماضى البعيد المبنى على الأســـاطير والمعتقدات ومن هنا كان الرمز من أهم السمات التى تشيع فيه بكثرة كما يخضـــع فى معظم منجزاته الى قلة التكاليف وعدم الاسراف فى تنـاول خاماته التى تكون فى معظـــم الأحايين قائمـــة على الفائض والمتروكات منهـــا فتتحول المنتجات الشعبية من خسيسها الى نفيسها لتحقيق القيم الوظيفية التى تلبى احتياجات الحياة ومطالبها وهكذا أصبح الفن الشعبى فى وقتنا المعاصر فنا معترفا به يقـدره جميع الأفراد ويعتزون به أيمـــا اعتزاز وغدا جزءا حيويا من أهم مكونات المكاتب والبيوت التى تحفل به وبآثارة بعد أن كان كما مهملا فى حياتنا الماضية الخاصـــة منها والعـامة رسمية كانت أم شعبية وأصبح ذا كيان عظيم بقيمه ومقوماته ·

التراث الشعبى المصرى فى السينما

أمجد حسن منصور

١ ـ الموال القصصى :

يظل الموال الشعبى مصدرا هاما للسينما المصرية فى استلهامها للتراث ، وخاصة فيما يرتبط بالبيئة الريفية ، فهى تمثل النبع الرئيسى له كما تمثل جذور الشخصية المصرية . الا انه من الطبيعى ان يبدو توظيف الحكاية المرتبطة بالموال متسقا مع ملامح الفترة الزمنية المعاصرة لانتاج الفيلم الذى يقوم عليها .

وبالرغم من ان السينما المصرية قد خطت خطواتها الأولى مع بداية القرن الحالى ، وان القاهرة قد شهدت أول فيلم روائى عام ١٩٢٧ وهو فيلم « ليلى » ، وانها قد دخلت عصر الفيلم الناطق عام ١٩٣٢ ، الا أنها لم تقدم اول معالجة سينمائية لموال شعبى الا فى عام ١٩٥٩ وهو موال « حسن ونعيمة » فى فيلم يحمل نفس العنوان للمخرج بركات عن معالجة درامية لعبد الرحمن الخميس .

وتتلخص أحداث الموال القصصى « حسن » و « نعيمة » فى وقوع « حسن » الشاب المغنى الذائع الصيت فى حب « نعيمة » عندما كان يغنى فى أحد أفراح قريتها وتقع هى أيضا فى حبه ، الا أن مجتمعهما لا يبارك هذا الحب .

وتبدأ أحداث الفيلم بمدينة القاهرة ، ومن خلال شخصية جديدة على الموال ، هى شخصية الراقصة « عزيزة » التى تدير فرقة للعمل فى الكباريهات واحياء الحفلات والأفراح ، ويعمل حسن مطربا بها .

والقاهرة تبدو فى الفيلم فى قطاعاتها الشعبية ، وحيث تشهد شوارعها وأحياؤها بين الحين والآخر صراعات ومصادمات رجالها وشبابها مع الأحتلال البريطانى والمتعاونين معه .

ويختار الفيلم شهر رمضان بجوه الدينى لأحداثه حتى تبرز أثر ما يقترفه جنود الأحتلال من عبث واستهتار بمشاعر المصريين خلال الشهر الفضيل

ويتجسد هذا المعنى مع بداية الأحداث من خلال مشهد طويل يصور حفلا صاخبا يقيمه أحد أغنياء الحرب وتحييه فرقة عزيزة ومطربها حسن ، الذى يشعر خلال تأديته للغناء بالمهانة ازاء ضياع صوته وسط عبث وصياح ومجون السكارى الذين يضمون بينهم عددا من جنود الأحتلال . فيبدو فيما بعد متبرما بالعمل فى مثل هذه الأجواء بالرغم من تمسك عزيزة به ، ليس فقط لموهبته بل لشعورها بالحب نحوه أيضا .

وينجذب حسن الى الفتاة « نعيمة » عندما تحضر الى القاهرة مع والدها ، وهو من أعيان أحدى قرى الدلتا ، وذلك للأتفاق على قيام فرقة عزيزة باحياء . فرح ابن أخيه ، وعندما يذهب « حسن » الى القرية تتزايد مشاعره نحو نعيمة التى تحس به وتبادله نفس المشاعر .

فالفيلم يقدمها على أنها فتاة عصرية ترفض القيود التى تكبلها بها التقاليد العتيقة المحبوسة داخلها ، وتخلق بداخلها الرغبة نحو حياة هادئة تتسم بقدر من الحرية ٠

الا أن أسرة نعيمة تكون قد رتبت لزواجها من « علام » أبن عمها ، عندما تستشعر بعض الدلالات التى تنم عن ميل نعيمة نحو « حسن » ، وهو الأمر الذى ترفضه الأسرة بكل المقاييس ، لكن نعيمة تبيت النية على رفض هذه الزيجة ، وتهرب الى حسن فى ليلة زفافها لكى يتزوجها ٠

وبخلاف الموال الذى تحكى أحداثه عن أصالة « حسن » التى تبدت فى رفض الزواج من نعيمة بمثل هذا الأسلوب وقيامه باعادتها الى أهلها ، فان الفيلم يختار أن يجعل من واقعة هروب نعيمة منطلقا لقيام ابن عمها « علام » بمطاردتها لدى حسن لمنع زواجهما ٠ وينجح فى اقناع حسن باستعادتها بل والأتفاق معه على أن يقوم بالغناء فى يوم زفافه منها ٠ ولم يكن هذا الاتفاق الا شركا لاستدراج حسن ٠ فما أن يصل الى القرية وفقا لاتفاقه مع علام حتى تقوم الأسرة بقتله ٠

وبالرغم من أن الفيلم قد أتخذ من فترة الأربعينات زمنا لأحداثه بهدف ادانة الآحتلال البريطانى لمصر بما خلفه من مناخ التخلف والقهر الذى تسبب فى تشويه الكثير من أسباب الحياة التى يرمز اليها الفيلم بما أنتهت اليه قصة حب حسن لنعيمه ٠٠٠ الا أنه من بعد افتتاحيته التى أسس من خلالها صورة هذا المناخ ، لم يقدم ما يقنع بوجود علاقة ما بين ما يدور على الساحة الشعبية وقصة حب حسن ونعيمه ٠ فالمشاهد لم يحس بأية علاقة بين الأستعمار البريطانى والموضوع كما لم نحس بمصر الأربعينيات الا فى مشهد البداية ٠ من ناحية أخرى فقد قنع الفيلم باقامة حب نعيمة لحسن على النظرة الأولى ، بحيث بدا هروبها ليلة زفافها للحاق بحبيبها مفتقدا للمبرر الدرامى السليم الذى يجنب سلوك نعيمة الطعن فيه خلقيا ٠ ومن ثم فقد بدا حبهما فى صورة أقرب الى استهتار المحبين بقيم مجتمعهما الأصلية ٠

أستهلم الفيلم موضوعة من مأثور الأبداعات الشعبية من خلال الموال القصصى « حسن ونعيمة » الذى تتلخص أحداثه فى وقوع « حسن » الشاب المغنى الذائع الصيت فى حب « نعيمة » عندما كان يغنى فى أحد أفراح قريتها وتقع هى أيضا فى حبه ، ألا أن مجتمعها لا يبارك هذا الحب ، فرفض أبوها زواجها منه لكونه «مغنى» ولا يرتفع الى مكانتها الأجتماعية ٠

ولكن نعيمة ترفض أعتراض أبيها وتهرب الى حسن ٠ ويأبى حسن أن يتزوجها دون موافقة أبيها ، فيعود بها الى أسرتها ٠ وبالرغم من تصرفه الانسانى فان الأسرة تقرر التخلص منه ، ويقوم رجالها بذبحه والقاء رأسه فى النيل (١) ٠٠٠

هذه هى أبعاد القصة كما يقولها الموال الذى قصد بمضمونه تناول ما أصاب الحياة من تخلخل فى القيم الأخلاقية من ناحية ، والاشادة بالسلوك الذى يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى ٠

أما الفيلم ، فهو وأن كان قد ألتزم بجوهر مضمون الموال ، الا أنه اختار نهاية أخرى غير نهايته فبعد أن يقوم والد نعيمة مع ابن أخيه بالتخطيط لقتل حسن ، يتدخل القدر فيقتل ابن الأخ قبل أن يقوم بتنفيذ المهمة ، ويثوب الأب الى رشده،ويعدل عن المضى فى التخلص من حسن، بل ويعدل موقفه ويقبل زواجه من ابنته ٠

● **أما عن الأغنية الشعبية الشهيرة « ياسين وبهية » فقد قدمتها السينما المصرية عام ١٩٦٠ عن معالجة درامية ليوسف السباعى ، والأخراج لرمسيس نجيب فى فيلم يحمل اسم « بهية » ، وذلك من أجل ادانة سيطرة الاقطاع على مقدرات الفلاحين فيما قبل الثورة ٠**

ففى أغنية « ياسين وبهية » يستثار التفجع حول مقتل ياسين ٠ ولا يشير الأتهام ٠ الى واحد بعينه بل الى القدر الظالم أو ـ المكتوب ع الجبين ـ وذلك عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطانى فى فلسطين أبان الحرب العالمية الأولى ، فمات من مات وبقى من بقى على قيد الحياة يحن الى العودة لأهله وبلده ٠

---

(١) أحمد مرسى (دكتور) ، **الأغنية الشعبية ـ مدخل الى دراستها** ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٣ صفحة ٥٦ ٠

وينحول موضوع الفيلم الى عرض قصة الصراع بين اقطاب الاقطاع وبطشهم بصغار الزراع ليستأثروا بكل شيء ، وهذا الى جانب سرده لقصه حب ياسين وبهية ·

فالأقطاعى فى الفيلم يقوم ، عن طريق أعوانه من الاشرار ، بحرق محاصيل الفلاحين واغراق أراضيهم حتى يعجزوا عن الوفاء بديونهم له ، فيحق له انتزاع الارض منهم ، وعندما يتصدى له والد بهية يقوم بقتله ويقتل أيضا والد ياسين ، الذى اكتشف عملياته الاجرامية ، ويحاول الاقطاعى اغتصاب بهية الا أن ياسين يتصدى له وينقذ بهية ·

لقد استلهم الوجدان الشعبى الموال القصصى « أدهم الشرقاوى » من الحوادث الحقيقية للفلاح أدهم ، الذى استطاع أن يأخذ بثار عمه من قاتليه الموالين للسلطة والاقطاع · وعندما تم سجنه أستطاع أيضا أن يهرب منه ليقود رفاقه نحو مواجهة السلطة والمحتل الأنجليزى · ويختبىء « أدهم » فى الجبل ليشن عليهم الهجمات · ولم تستطع السلطة والمحتل الأنجليزى النيل منه . الا عن طريق استمالة أحد رفاقه المقربين الذى يقوم فى النهاية بقتل أدهم ، كما يقتل أيضا من بعده ···

والفيلم يصور شخصية « أدهم الشرقاوى » فى صورة المضطر الى الخروج على القانون عندما يبدو عاجزا عن الدفاع عن حقوق الفلاحين المغلوبين على أمرهم فى مواجهة الأقطاع وانحياز السلطة البوليسية لهم· فهو يتصدىلابنة الوزير الأقطاعى التى تؤجر أطيانها للفلاحين وتستغلهم أسوأ أستغلال ، ويتصدى مع أعوانه لمواجهة الظلم فى كافة صوره ، فيضطرون ازاء تعاون الأقطاع مع السلطة الى شن الهجمات الضارية على قصر الباشا وعلى بيت العمدة الخائن وعلى كل قصور الأقطاعيين حتى ينجحوا فى استرداد أموال الفلاحين المنهوبة واعادتها الى أصحابها · وازاء ذلك فقد كان على أدهم الذى يخوض مواجهة غير متكافئة أن يدفع حياته ثمنا فى سبيل القضية التى يصارع من أجلها ·

وبالرغم من أن الفيلم قد جنح نحو الأهتمام بعناصر الحركة والمغامرة حتى بدا الريف غريبا ، وكأنه خليط من بيئات أجنبية ، الا أنه استطاع فى النهاية أن يضفى على الموال القصصى « أدهم الشرقاوى » حسا وطنيا وأبرز مساوىء الأقطاع فيما قبل الثورة ·

● وفى عام ١٩٧٨ تطرقت السينما المصرية لموال قصصى شهير هو « شفيقة ومتولى » عن معالجة درامية لصلاح جاهين والاخراج لعلى بدرخان ·

ويروى الموال الذى استوحى الفيلم منه ، حكاية الفلاح « متولى » الذى انتقم لشرفه بقتله لشقيقته « شفيقة » التى كانت قد هجرت أباها العجوز الضرير ، وغادرت قريتها « جرجا » بعد أن أغتصبها « دياب » أول رجل فى حياتها ، وصديق شقيقها متولى ، الذى كان قد تم تجنيده · وتضل شفيقة سبيلها فتنحرف الى طريق البغاء ، بينما يكون دياب قد تم تجنيده أيضا ليزامل صديقه « متولى » الذى لم يكن يدرى شيئا بعد عن علاقته بمأساة أخته · الا أنه بعد شجار يدب بينهما ينكشف لمتولى السر الدفين ، فيقرر السعى نحو الثأر لشرفه وكبريائه الجريحين · وينتهى الموال بتمكن متولى من الوصول الى شفيقة وقتلها ·

ولقد اختار الفيلم فى سرده لحكاية الموال أن يقيمها على أرضية تاريخية سياسية تمثل مرحلة هامة وخطيرة فى تاريخ مصر القريب · وتمثلت هذه المرحلة فى عصر الخديوى أسماعيل ، وفى فترة شق قناة السويس حيث كان يجرى التجنيد الاجبارى للفلاح المصرى كى يسخر فى شق القناة الى حد الموت ···

ويبدأ الفيلم بعسكر الترك وهم يهاجمون القرية لتجنيد شبابها ورجالها وتسخيرهم للعمل فى حفر القناة ، ويرحل متولى مع المجندين فيخلو الجو لصديقه دياب ابن العمدة ، الذى يغوىشفيقة حتى يغتصبها ثم يتخلى عنها · وينتهى الأمر بهروبها من القرية واضطرارها الى العمل فى مواخير الدعارة ·

ويضيف الفيلم الى شخصيات الموال شخصيتين رئيسيتين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة ، هما : « الطرابيشى بك » أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا

عبيدا فى حفر القناة ، ويسرى باشا أحد أقطاب الصعيد الذى تربطه بالطرابيشى علاقات عمل ·

ويلتقى « الطرابيشى » بشفيقة فيهواها الى حد العشق ، وان لم يتورع بعد ذلك عن تقديمها ليسرى باشا كرشوة تسهل له أعماله ·

وتدرك شفيقة دور الطرابيشى بك ، ويسرى باشا ـ فى مأساة تسخير شباب ورجال مصر فى حفر القناة ، ومن بينهم أخوها متولى ، فتقرر الانتقام منهما بفضح انحرافاتهما وخاصة « يسرى باشا » بما عرف عنه من ميول جنسية شاذة ·

وبخلاف تكوين شخصية « شفيقة » فى الموال والذى تبدو فيه مغلوبة على أمرها وتنتظر قدرها «كوعد ومكتوب» ، فان الفيلم يمنحها دورا ايجابيا وارادة كافية لتحريك الأحداث ·

وتأتى نهاية الفيلم مختلفة أيضا مع الموال حيث تقرر شفيقة العودة الى قريتها ، بالرغم مما قد تتعرض له من عقاب على يدى متولى · وبعد أن يقوم متولى بالانتقام لشرف أسرته بقتل « دياب » ، يسعى الى شفيقة ليقتلها هى الأخرى (كما فى الموال الا أن الفيلم يثير من الفاعل ويجعل عملية القتل تتم برصاص « يسرى باشا » الذى كان يتربص بشفيقة أيضا انتقاما لفضحها له :

وعلى ذلك فان اختيار الفترة الزمنية للفيلم بما استتبعها من اضافة أحداث وشخصيات جديدة ، قد تم لوضع الفيلم فى اطار تاريخى ، له أبعاده السياسية والاقتصادية ، حيث يرتبط مصير المرأة التى سقطت بسقوط البلد الذى تعيش فيه · وتموت شفيقة برصاص غادر كما تموت البلد باسم التقدم الزائف الذى يهبونه لها ·

« حسن ونعيمة » (١٩٥٩) ، سيناريو وحوار : عبد الرحمن الخميسى ·
اخراج : هنرى بركات ·

بهية (١٩٦٠) قصة : حامد عبد العزيز ، سيناريو وحوار : يوسف السباعى ،
اخراج : رمسيس نجيب
استمد الفيلم موضوعه من اغنية شعبية شهيرة من مأثورات الأبداعات الشعبية ، وهى (ياسين وبهيه) · وفيها يستثار التفجع حول مقتل ياسين · ولا يشير الاتهام الى واحد بعينه بل الى القدر الظالم أو ـ المكتوب ع الجبين ـ وذلك عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطانى فى فلسطين أبان الحرب العالمية الأولى ، فمات من مات وبقى من بقى على قيد الحياة يحن الى العودة لأهله وبلده (٢) ·

ويتحول موضوع الفيلم الى عرض قصة الصراع بين أقطاب الأقطاع وبطشهم بصغار الزراع ليستأثروا بكل شىء ، وهذا الى جانب سرده لقصة حب ياسين وبهيه · وذلك للترحيب بالأصلاحات الواسعة التى أحدثتها ثورة يوليو لصالح الأرتقاء بحياة الفلاح ··

فالاقطاعى فى الفيلم يقوم ، عن طريق أعوانا من الأشرار ، بحرق محاصيل الفلاحين وأغراق أراضيهم حتى يعجزوا عن الوفاء بديونهم له فيحق له أنتزاع الأرض · وعندما يتصدى له والد بهية يقوم بقتله ، ويقتل أيضا والد ياسين الذى أكتشف عملياته الأجرامية ، ويحاول الأقطاعى اغتصاب بهية ألا أن ياسين يتصدى له وينقذ بهية (٣) ·

● وفى عام ١٩٦٥ قدمت السينما المصرية موالا شهيرا هو « أدهم الشرقاوى » عن معالجة درامية لسعد الدين وهبة والاخراج لحسام الدين مصطفى وذلك من أجل اظهار بطولة ونضال هذا البطل الشعبى ·

استمد الفيلم موضوعة من الموال القصصى « أدهم الشرقاوى » الذى أستلهمه الوجدان الشعبى من الحوادث الحقيقية للفلاح « أدهم » الذى استطاع أن يأخذ بثأر عمه من قاتليه الموالين للسلطة والأقطاع · وعندما تم سجنه ، أستطاع أيضا أن يهرب منه ليقود رفاقه نحو مواجهة السلطة والمحتل الانجليزى · ويختبىء « أدهم » فى الجبل ليشن عليهم الهجمات · ولم تستطع السلطة والمحتل الانجليزى النيل منه ، ألا عن طريق أستمالة أحد رفاقه المقربين الذى يقوم فى

---

(٢) فيلم بهية ، قصة حامد عبد العزيز ، سيناريو وحوار يوسف السباعى ، اخراج رمسيس نجيب ·
(٣) أحمد مرسى (دكتور) ، الأغنية الشعبية ـ مدخل الى دراستها ، القاهرة ، ١٩٨٣ دار المعارف ، ص ٢٩١ ـ ٢٩٧ ·

النهـــاية بقتـــل أدهم ، كمـا يقتـل أيضـا من بعـــده ...

والفيلم يصـور شـخصية أدهـم الشرقاوى فى صورة المضطر الى الخروج على القانون عندما يبدو عاجزا عن الدفاع عن حقوق الفلاحين المغلوبين على أمـرهم فى مواجهة الاقطـاع وأنحيـاز السلطـة البوليسية لهـم . فهـو يتصدى لأبنـة الـوزير الاقطاعى التى تؤجر أطيانها للفلاحين وتستغلهم أسوأ استغلال . ويتصدى مع أعوانه لمواجهة الظلم فى كافة صورة ، فيضطرون ازاء تعاون الأقطـاع مع السلطة الى شن الهجمات الضاربة على قصر الباشا وعلى بيت العمدة الخائن وعلى كل قصور الاقطاعيين حتى ينجحوا فى أسترداد أموال الفلاحين المنهوبة وأعادتها الى أصحابها . وأزاء ذلك فقـد كان على أدهم الذى يخوض مواجهة غير متكافئة أن يدفع حياته ثمنا فى سبيل القضية التى يصارع من أجلها (٤) .

وبالرغم من أن الفيلم قد جنح نحو الأهتمـام بعناصر الحركة والمغامرة حتى بدا الريف غريبـا وكأنه خليط من بيئـــات أجنبية (٥) . الا أنه أستطاع فى النهاية أن يضفى على الموال القصصى (أدهم الشرقاوى) حسما وطنيا وأبرز مساوىء الأقطاع فيما قبل الثورة .

يروى الموال الذى أستوحى الفيلم منه ، حكاية الفلاح « متولى » الذى أنتقم لشرفه بقتله «لشقيقته» شـــقيقة التى كانت قـد هجرت أباها العجـوز الضرير وغادرت قريتها « جرجا » بعد أن أغتصبها « دياب » أول رجل فى حياتها ، وصديق شقيقها متولى الذى كان قد تم تجنيده . وتضل شقيقـة سبيلها فتنحرف الى طريق البغاء ، بينما يكون « دياب » قد تم تجنيده أيضا ليزامل صديقـة « متولى » الذى لم يكن يدرى شيئا بعد عن علاقته بمأساة أخته . ألا أنه بعد شجار يدب بينهمـــا ينكشف لمتولى السر الدفين ، فيقرر السعى نحو الثأر لشرفه وكبريائه الجريحين .

وينتهى المـوال بتمكن متـولى من الوصول الى شفيقة وقتلها (٦) .

ولقد أختار الفيلم فى سرده لحكاية الموال أن يقيمها على أرضيه تاريخية سياسية تمثل مرحلة هامة وخطيرة فى تاريخ مصر القريب . وتمثلت هذه المرحلة فى عصر الخديوى اسماعيل ، وفى فترة شق قناة السويس حيث كان يجرى التجنيد الأجبارى للفلاح المصرى كى يسخر فى شق القنا الى حد الموت (٧) ...

ويبدأ الفيلم بعسكر الترك وهم يهاجمون القرية لتجنيد شبابها ورجالها وتسخيرهم للعمل فى حفر القناة . ويرحل متولى مع المجندين فيخلو الجـو لصديقه « دياب » أبن العمدة ، الذى يغوى «شفيقة» حتى يغتصبهـا ،م يتخلى عنهـا . وينتهى الأمـر بهروبها من القرية واضطرارها الى العمل ببيوت الدعارة .

ويضيف الفيلم الى شخصيات الموال شخصيتين رئيسيتين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة ، هما « الطرابيشى بك » ، أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا عبيدا فى حفر القناة ، « ويسرى باشا » . أحد أقطاب الصعيد الذى تربطه بالطرابيشى علاقات عمل .

ويلتقى « الطرابيشى » بشفيقة فيهواها الى حد العشق ، وان لم يتورع بعد ذلك عن تقديمهـــا ليسرى باشا كرشوه تسهل له أعماله .

وتدرك شـفيقة دور ـ الطـرابيشى بـك ـ ، و « يسرى باشا » فى مأساة تسخير شباب ورجال مصر فى حفر القناة ، ومن بينهم أخيها متـولى ، فتقرر الأنتقام منهما بفضح أنحرافاتهما وخاصـة « يسرى باشا » بما عرف عنه من ميول جنسـية شاذة .

وبخلاف تكوين شخصية « شفيقة » فى الموال والذى تبدو فيه مغلوبة على أمرها وتنتظر قدرها « كوعد » ومكتـــوب » ، فأن الفيلم يمنحها دورا

---

(٤) فيلم أدهم الشرقاوى ، قصة زكريا الحجاوى ، سيناريو وحوار سعد الدين وهبة اخراج حسام الدين مصطفى .

(٥) عبد الحميد حواس ، السينما المصرية والثقافة الشعبية ، بحث مقدم الى حلقة بحث الانسان المصرى على الشاشة ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة السينما ، ١٩٨٤ صفحة ١٣ .

(٦) أحمد مرسى : (دكتور) ، **الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها** ، دار المعارف ١٩٨٣ ص ٢٩٨ ـ ٣٣٣ .

(٧) سامى السلامونى ، مقال بعنوان **شقلبة الجميلة جدا بدون متولى** ، مجلة الاذاعة والتليفزيون ، بتاريخ١٩٧٩/١/٢٧ .

أيجابيا وأرادة تلعب دورا رئيسيا فى تحريك الأحداث ·

وتأتى نهاية الفيلم مختلفة أيضا مع الموال حيث تقرر شفيقة العودة الى قريتها بالرغم مما قد تتعرض له من عقاب على يدى متولى · وبعد أن يقوم متولى بالأنتقام لشرف أسرته بقتل «دياب» يسعى الى شفيقة ليقتلها هى الأخرى (كما فى الموال) ، ألا أن الفيلم يغير من الفاعل ويجعل عماية لقتل تتم برصاص « يسرى باشا » الذ كان يتربص بشفيقة أيضا انتقاما لفضحها له (٨) ·

وعلى ذلك فان أختيار الفترة الزمنية للفيلم بما أستتبعها من أضافة أحداث وشخصيات جديدة ، قد تم لوضع الفيلم فى أطار تاريخى له أبعاده وحدوده السياسية والأقتصادية ، حيث يرتبط مصير المرأة التى سقطت بسقوط البلد الذى تعيش فيه · وتموت شفيقة برصاص غادر كما تموت البلد بأسم التقدم الزائف الذى يهبونه لها (١٩)

ويبرر مخرج لفيلم على بدرخان التغيير الذ أدخله على الموال بقوله (أن المأثور الشعبى : قيمة مستمرة تعكس ظروف الزمن الذى يروى فيه ، فجاءت الاضافات على حكاية متولى الذى أنتقم لشرفه من شقيقته التى أخطأت لكى تعبر بشكل غير مباشر عن وجهة نظرى فى الظروف الأجتماعية والأقتصادية للمجتمع المصرى فى وقت أنتاج الفيلم (عام ١٩٧٨) حيث كانت أثار الانفتاح الأقتصادى قد بدأت تتضح وتترك بصماتها فى المجتمع المعاصر ··· ولقد قصدت فى النهاية أن أوجه ذهن المشاهد نحو لربط بين أحداث الماضى والحاضر · وجاء أختيارى لموال عن قيم وحياة لفلاح كى يعبر عن ذلك لاعتقادى بأن لفلاح المصرى أنما يمثل كل الشعب المصرى) (٨) ·

ويقوم موضوع الفيلم على موال «حسن ونعيمة» الذى سبق أن أنتجته السينما المصرية فى عام ١٩٥٩ بنفس العنوان « حسن ونعيمة » من اخراج بركات والذى كان قد أختار له نهاية مغايرة لنهاية الموال حيث ينتصر الحب ويتزوج حسن من نعيمة بدلا من مصرعه على يدى أهلها ·

أما فيلم « المغنواتى » فانه يختلف عن فيلم « حسن ونعمة » فى أمرين ، يبدو الأول منهما فى محاولته أن يضع لأحداثه خلفية تاريخية ذات مدلول سياسى ، حدها بفترة سنوات الحرب العالمية الثانيه ، حيث كانت مصر تزرح تحت نير الأحتلال البريطانى بكل سؤاته ·

وتبدأ أحداث الفيلم بمدينة القاهرة ، ومن خلال شخصية جديدة على الموال، هى شخصيةالراقصة « عزيزة التى تدير فرقة للعمل فى الكباريهات وأحياء الحفلات والافراح ، ويعمل « حسن » مطربا بها ·

والقاهرة تبدو فى الفيلم فى قطاعاتها الشعبية، وحيث تشهد شوارعها وأحيازها بين الحين والاخر صراع ومصادمات رجالها وشبابها مع الأحتلال البريطانى والمتعاونين معه ·

ويختار الفيلم شهر رمضان بجوه الدينى لأحداثه حتى تبرز أثر ما يقترفه جنود الاحتلال من عبث واستهتار بمشاعر المصريين خلال الشهر الفضيل ·

وينجسد هذا المعنى مع بداية الأحداث من خلال مشهد طويل يصور حفلا صاخبا يقيمه أحد أغنياء الحرب وتحييه فرقة عزيزة ومطربها حسن ، الذى يشعر خلال تأديته للغناء بالمهانة أزاء ضياع صوته وسط عبث وصياح ومجنون السكارى الذين يضمون بينهم عددا من جنود الاحتلال · فيبدو فيما بعد متبرما بالعمل فى مثل هذه الأجواء بالرغم من تمسك عزيزة به ، ليس فقط لموهبته بل لشعورها بالحب نحوه أيضا ·

وينجذب حسن الى الفتاة نعيمة « عندما تحضر الى القاهرة مع والدها ، وهو من أعيان أحدى قرى الدلتا ، وذلك للأتفاق على قيام فرقة عزيز باحياء فرح أبن أخيه ، وعندما ينجب « حسن الى القرية تتزايد مشاعرة نحو نعيمة التى تحس به وتبادلة نفس المشاعر ·

فالفيلم يقدمها على أنها فتاة عصرية ترفض القيود التى تكبلها بها التقاليد العتيقة المحبوسه

---

(٨) فيلم شفيقة ومتولى ، عن قصة عبد الحكيم ،سيناريو وحوار صلاح جاهين ، اخراج على بدرخان ·

(٩) رفيق الصبان ، مقال بعنوان شفيقة ومتولى ، مجلة السينما والناس يناير ١٩٧٩ ·

داخلها وتخاج داخلها الرغبة نحو حياة هادئة تتسم بقدر من الحرية ·

الا أن أسرة نعيمة تكون قد رتبت لزواجها من « علام » أبن عمها عندما تستشعر بعض الدلالات التى تنم عن ميل نعيمة نحو « حسن » ، وهو الأمر الذى ترفضه الأسرة بكل المقاييس ، لكن نعيمة تبيت النية على رفض هذه الزيجة وتهرب الى حسن فى ليلة زفافها لكى يتزوجها ·

وبخلاف الموال الذى تحكى أحداثه عن أصالة « حسن » التى تبدت فى رفض الزواج من نعيمة بمثل هذا الأسلوب ويقوم بأعادتها الى أهلها ، فان الفيلم يختار أن يجعل من واقعة هروب نعيمة منطلقا لقيام أبن عمها « علام » بمطاردتها لدى حسن لمنع زواجهما · وينجح فى اقناع « حسن » باستعادتها ، بل وبالاتفاق معه على أن يقوم بالغناء فى يوم زفافه منها · ولم يكن هذا الأتفاق ألا شركا لاستدراج حسن · فما أن يصل الى القرية وفقا لأتفاقه من « علام » حتى تقوم الأسرة بقتله (٩) ·

وبالرغم من أن الفيلم قد أتخذ من فترة الاربعينيات زمنا لأحداثه بهدف أدانة الأحتلال البريطانى لمصر بما خلفه من مناخ التخلف والقهر الذى تسبب فى تشويه الكثير من أسباب الحياة التى يرمز اليها الفيلم بما أنتهت اليه قصة حب حسن لنعيمة (١٠) ··· ألا أنه من بعد أفتتاحيته التى أسس من خلالها صورة هذا المناخ ، لم يقدم ما يقنع بوجود علاقة ما بين ما يدور على الساحة الشعبية وقصة حب حسن ونعيمة · فالمشاهد لم يحس بأية علاقة بين الأستعمار البريطانى والموضوع كما لم نحس بمصر الأربعينيات ألا فى مشهد البداية (١١) · من ناحية أخرى فقد قنع الفيلم بأقامة حب نعيمة لحسن على النظرة الأولى بحيث بدا هروبها ليلة زفافها للحاق بحبيبها يفتقد للمبرر الدرامى السليم الذى يجنب سلوك نعيمة خلقيا · ومن ثم فقد بدا حبهما فى صورة أقرب الى أستهتار المحبين بقيم مجتمعهما الأصلية (١٢) ·

(٩) فيلم المغنواتى ، سيناريو وحوار يسرى الجندى ،سيد عيسى ، اخراج سيد عيسى ·

(١٠) سمير فريد ، مقال بعنوان **حول فيلم المغنواتى** ،نشره نادى سينما القاهرة ، العدد ١ ، السنة السادسة عشرة ـ النصف الثانى ·

(١١) سامى السلامونى ، مقال بعنوان **المغنواتى تجربة سينمائية يجب تدعيمها** ، مجلة الاذاعة والتليفزيون بتاريخ ٨٣/٧/٩ ·

(١٢) كما رمزى ، مقال بعنوان **المغنواتى وفقدان التواصل** ، نشره نادى سينما القاهرة ، العدد ٤ ، السنة السادسة عشرة ، النصف الثانى ·

البيت العربى

دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل في الساحل الشمالى الغربى لمصر

وداد حامد

يطلق على تلك المنطقة من صحراء مصر الغربية ، التى تمتد من العامرية شرقا حتى السلوم غربا اسم الساحل الشمالى الغربى ٠

هذه المنطقة تضم عددا من المدن والقرى من اهمها : العامرية ، كنج مريوط ، برج العرب بهيج ، الحمام، الضبعة ، فوكة ، العلمين ، راس الحكمة ، مرسى مطروح (العاصمة) ، سيدى برانى، السلوم ٠

وتتعدد القبائل التى تقطن هذه المنطقة ، الا انها جميعا تنتمى الى قبائل اولاد على ، والى بعض القبائل العربية الأخرى ٠ بعض هؤلاء السكان مستقرين ويعيشون بصورة دائمة فى هذه المدن والقرى ويعملون بالزراعة ، وبخاصة زراعة الشعير ، وهم يعتمدون فى ريه على مياه الأمطار التى تتوافر عادة خلال شهور : نوفمبر ، وديسمبر ، ومارس ٠ أما بقية السكان فهم بدو رحل (**) يعتمدون فى معيشتهم على رعى الأغنام ٠

وتسجل هذه الدراسة بعض مظاهر حياة هذه الجماعات من البدو الرحل القاطنين فى مناطق متفرقة من الساحل الشمالى الغربى بالصحراء الغربية ، كما تسجل الاسلوب الذى اتبعته هذه الجماعات من الرعاة وصولا الى افضل تكيف مع البيئة ، وذلك من خلال دراسة نمط المسكن المستخدم عندهم وهو الخيمة أو البيت العربى ٠

تتميز حياة هؤلاء البدو الرحل عموما بالبساطة ، رغم خشونتها وقسوتها ٠ فهم يعتمدون على رعى الأغنام ، ولذلك ، نجدهم يجوبون الصحراء بحثا عن المراعى الخضراء التى يسمونها « الحطايا » ٠ ويدفعهم هذا البحث الدائم عن المراعى لقطعانهم ، الى الترحال من مكان الى آخر ، فينصبون خيامهم بالقرب من الآبار ، ويعيشون حياة بسيطة تعتمد على الاكتفاء الذاتى ان صح التعبير ٠

وتتحدد العناصر الاقتصادية لديهم ، بصورة

(★) تقوم هذه الدراسة على البعثة الميدانية التى قمنا بها الى منطقة الصحراء الغربية خلال شهر مايو سنة ١٩٨٢ م ، أثناء اقامة عدد من البيوت العربية بمناسبة الاحتفال بمولد سيدى محمود فى قرية برج العرب ٠

(★★) حتى نتجنب الالتباس الذى قد ينشأ عن تباين دلالات كلمة « بدو » ، يمكن القول أن السكان ـ ينقسمون طبقا لطرق معيشتهم الى قسمين : الحضر والبدو ٠ وتعنى كلمة الحضر بصفة عامة السكان المستقرون ، بينما تطلق كلمة بدو على أولئك الذين يعيشون خارج مناطق الاقامة الدائمة ٠

رئيسة ، بالموارد الطبيعية المتوافرة فى البيئة الصحراوية ، من نخيل وأشجار ونباتات صحراوية ، بالاضافة الى قطعان الأغنام والابل التى يقومون برعيها · وتمدهم الأشجار والنخيل بالثمار والتمر ، فضلا عن أنهم يستظلون بظلها وهذا يكتسب أهمية بالغة · كما تستخدم عروق الأشجار وجذوع النخيل فى صنع بعض الأدوات مثل : النول اليدوى ، وكذلك مستلزمات اقامة الخيام من أوتاد ، أو أعمدة خشبية وغيرها · أما القطعان ، فهى تمدهم بكل احتياجاتهم من لبن يشربونه ولحم يأكلونه · ومن أصوافها ينسجون الأكلمة ، وقطع النسيج الطولية التى يستخدمونها فى تشييد سقف وجدران البيت العربى ·

ويعتبر الجمل من مصادر الغذاء للبدوى ، وأيضا الوسيلة الرئيسية لانتقاله ونقل متاعه من مكان الى آخر ، فضلا عن أن وبره من أفضل الخامات التى تستخدم فى صنع المنسوجات ·

والى جانب هذه الموارد الطبيعية المتوافرة فى البيئة ، يحتاج البدوى أيضا لتسهيل معيشته فى الصحراء ، الى بعض المنقولات البسيطة ، والتى تقتصر على ما هو ضرورى ، مثل «الرحى» أو رحاة لطحن الحبوب ، والقرص الحديد الذى يوضع على وحدتين أو ثلاث من الحجر ليكون ما هو معروف « بالكانون » · ويستخدم هذا القرص الحديدى أيضا فى بناء فرن للخبز وصنع الطعام·

ومن الأدوات التى يستخدمها البدوى ، القدور الفخارية وقدور الألومنيوم ، وبعض أوانى الطعام الخشبية (القصعات) ، وأدوات صنع وتقديم الشاى والقهوة ، وعدد من القرب (*) لحفظ الماء وخض اللبن ، وخزن السمن ·

وتعتبر أدوات النسيج اليدوى (**) من الضروريات التى يحرص البدو الرحل على اقتنائها، حيث تستخدمها النساء فى نسج معظم المنسوجات التى يحتاجونها مثل الوحدات الطولية التى يتكون منها سقف وأروقة البيت العربى التى تسمى « الكحايل » ، وكذلك الأكلمة التى يسمونها الغطى والحمول · وتمتلك كل عائلة عددا من هذه الأكلمة ، يستخدم بعضها للفرش والنوم ، وهناك أنواع تستخدم للغطاء ·

واقد جاء اختيار البدو الرحل لأنماط مساكنهم انعكاسا مباشرا لتلك الحياة البسيطة الدائمة الترحال التى يعيشونها · فالبدوى يطوى هذه الخيمة التى يطلق عليها البيت العربى ، ويحملها على ناقته اذا أراد الرحيل · هذا فضلا عن أن عملية اقامة هذا البيت لا تستغرق منه جهدا زائدا أو وقتا طويلا · وهو فى النهاية يحقق كل ما هو مطلوب توافره فى المسكن من أمان وخصوصية ، وحماية من برد الصحراء ومطرها شتاء ، كما يمنع عنه وهج الشمس المحرقة فى الصيف ·

البيت العربى :

يطلق بدو الصحراء الغربية الذين يقطنون قرب الساحل الشمالى الغربى ، على هذا المسكن عدة أسماء مثل « **البيت العربى** » و «**بيت الربيع**» و « **بيت الشعر** » و « **بيت الثلة** » · ومن الملاحظ أن الاختلافات التى تميز كل نوع عن الآخر ، تتعلق بالخامات المستخدمة فى صناعة سقف وأروقة «البيت ، رغم أن لها جميعا نفس التصميم الانشائى ، فيصنع « بيت الربيع » من صوف الأغنام ، « وبيت الشعر » يدخل فى صناعته شعر الماعز ، وهما يستخدمان فى فصول الخريف والشتاء وجزء من فصل الربيع · أما بيت الصيف فتستخدم فى صناعته الأجولة « الغرايز » بعد فردها وتبطينها من الداخل بقطع هندسية الشكل من القماش الملون بألوان زاهية ، وهو يستخدم فى فصل الصيف · ويطلق على هذه الأنواع جميعا اسم « البيت العربى » ·

ويوجد ، الى جانب هذا النوع المستخدم للسكنى ، نوع آخر أقل حجما ، وقد يقام ملحقا

(*) تصنع القرب من جلد الماعز ، ويصبح جلد الماعز قربة بعد اضافة بعض المواد اليه واحكام الربط حول منافذ الأرجل والذيل ، وتسمى القربة التى تستخدم فى خض اللبن « الشكوة » ، وتلك التى يحفظ فيها السمن « الصوفة » ، وهى تختلف عن الأولى فى أنها تترك مغطاة بالشعر ·

(**) أدوات النسيج عند البدو الرحل فى هذه المنطقة هى (نول أرضى ، مغزل ، نير ، ميشع ، مشعد ، منشيز ·

بالبيت ، ويستخدم للطهو واعداد الخبز ، أو يقام فيه النول اليدوى للنسيج . وهنـــاك بعض البدو ، وبخاصـــة الأقل ثـراء يستخدمونه فى السكنى ، ويسمى هذا النوع « الخيشة » . وهو يصنع من أجولة الخيش « الغرايز » ، ويقـــام أو يرتكز على عامود واحد فقط يسمى « جابر » .

ويستطيع البدوى عادة أن يحصـــل على المواد الأولية المستخدمة فى كل هذه التنويعـات ، من الخامات الموجودة فى البيئة ، فالصوف المستخدم فى صنع « البيت العربى هو صـــوف الأغنام ، وشعر الماعز ، ووبر الابـــل . وتصنع القوائم الخشبية المستخدمة كدعامات ارتكاز يقام عليها البيت من أشجار التين ، والزيتـــون ، واللوز المنتشرة فى صحراء مصر الغربيـة ، أما الأجولة « الغـرايز » التى تســـتخدم فى بيت الصيف أو الخيشة فهى نفس الأجولة التى يحصلون عليها فارغة أو معبأة بالحبوب ، والدقيق ، والسكر من المجمعات التعاونية الموجودة فى القرى القريبة . كما انهم يحصلون على الحبال والمثابت التى يشد بها البيت من أسواق هذه القرى . ويستخدمون أفرع نبات « المتنان » الذى ينمـو فى الصحراء الغربية فى عمل « الاخلة » التى عن طريقهـــا يشـــبك السقف « البـــدن » مـع الجـدران « الأروقة » (*) .

الخامات اللازمة لاقامة البيت العربى :

كل ما يتعلق بالبيت العربى ــ من حيث اعداده واقامته ــ من اختصاصات السـيدة البدوية . تبدأ النســـاء فى اعداد الأجزاء المكونة للبيت ، (البدن) والأروقة « الأربع التى تمثـل جدران البيت ، ثم القوائم الخشبية وعددها اثنـا عشر عامودا ، وأربع عشرة قطعة من الخشب مقوســة قليلا أو على شكل زاوية منفرجة هى « الجوازل » ، يتراوح طـــول الواحـــدة بين ثلاثين وأربعين سنتيمترا . وأربـع عشرة قطعـة من الحبـل ، يتراوح طول الواحـدة منهـا بين خمسة وعشرة أمتار ويسمى الحبل عند بدو الساحل الشمالى « رمة » . ثم أربع عشرة قطعة من الحبل يراعى أن تكون كل منها أطول من « الجازل » بما يسمح بعمل عقدتين ، واحدة عند كل طرف ، ليتكون منها « العماير » .

ومن الخامات اللازمة أيضا فى تكوين البيت العربى أربعة عشر مثبتا من الحديد على شـــكل مسمار كبير ، وقد تستبدل هذه المثابت بأوتاد خشبية ، ويلزم أيضا عدد من المشابك الخشبية « الأخـــلة » لتثبيت السقف بالأروقة ، وكذلك قطعتان مسطحتان من الخشب بعداهما ٤٠ سم و ١٥ سم تقريبـــا ، يكون بكل منهما تجويف مستدير عنـــد منتصفها يتسـع بمقدار قطر عامـود الجابر العلوى ، وهو عامـود الارتـكاز الأســـاسى للبيت وتسمى هذه القطعة الخشبية « الكربة » .

وسنتناول الآن بالشرح كيفية تجهيز كل من السقف « البدن » والجدران « الأروقة » قبل بدء اقامة البيت :

أولا : بيت الربيع

السقف « البدن »

لاعداد السقف تبـــدأ السـيدات فى نسج الصوف أو الشعر ، وذلك بعد جز الأغنام وتقليم الماعز الذى يتم عادة مع بداية حلول أشهر الدفء أى خلال شهرى مارس وابريل . وتنسج السيدة عددا من الوحدات الطولية من خام الصوف على نـول يدوى أرضى بعـــرض خمسين سنتيمترا تقريبا ، وبطول السقف المطلوب ، ويتراوح طوله بين عشرة أمتار واثنى عشر مترا ، وقد يطول أكثر من ذلك . وتسمى كل واحدة من هذه الوحدات الطولية « مسدة » أو « شركة » ، ويراعى أن تنسج الوحدات الطولية المكونة للسقف من الصـــوف الخشن المخلوط بشعر الماعز حتى يقاوم العوامل المناخية ، الرياح ، والأمطار ، والشمس .

ويحتاج سقف البيت أيضا لخمسة أشرطة تنسج من الصوف الخشن ، عرض كل منها حوالى عشرة سنتيمترات ، ويـكون طـول أحـد هذه الأشرطة مساويا لطول السقف نفسه . أما الأشرطة الأربعة الأخرى ، فطول كل منها يساوى عرضه ، وتســـمى هذه الأشرطة « الطرائق » والمفـــرد « طراقة » ، ووظيفتها تقوية السقف .

وعند الانتهاء من نسج الصوف توصل تلك الوحدات الطولية بعضها بالبعض الآخر الى أن يتم

(*) جمع رواق . ويقال ضرب فلان رواقه بمعنى أقامه ، والرواق ستر يمد فوق السقف .

التوصل الى العرض المطلوب ، وتسمى عملية توصيل القطع معا « التظبيب » ، وهى تتم بواسطة ابرة طويلة وغليظة « ميبر » وخيط من الصوف ·

ثم تأتى المرحلة التالية وهى تقوية السقف، وذلك عن طريق تثبيت « الطرائق » : واحدة عند منتصف طول مستطيل السقف ، من جهة الداخل، أما الأربع الباقية ، فتثبت واحدة عند نهاية الحد العرضى الأيمن ، وأخرى فى الجهة المقابلة ، ثم تثبت الرابعة والخامسة فى عرض السقف عند كل ثلث ، فتتقاطعان مع « الطراقة » الطولية فى نقطتين · وعند كل تقاطع تثبت قطعة الخشب المسماه « الكربة » شكل رقم (١) ·

اعداد العمائر :

يتم اختيار أربع عشرة قطعة من الخشب تسمى « الجوازل » وهى مقوسة قليلا ـ أو على شكل زاوية منفرجة · وطول الواحدة « الجازل » حوالى أربعين سنتيمترا ، ويفضل استخدام عروق شجيرات التين نظرا لصلابتها ، ثم يحفر بالقرب من نهاية كل من طرفيها « مجرى » ويربط حبل أطول قليلا من الجازل بما يكفى لعمل عقدتين ، واحدة عند كل طرف · وفى هذه الحالة يسمى الجازل « بعد ربطه بالحبل » « العميرة » ، ويتم بهذه الصورة صنع أربع عشرة « عميرة » · شكل رقم (٢) ·

تثبت هذه العمائر الأربع عشرة على حواف السقف الأربع ، على أن تكون « الجوازل ـ للخارج · وتوزع « العمائر » بحيث تثبت اثنتان فى كل ركن من أركان السقف الأربعة ، وواحدة عند منتصف مقدم البيت ، وأخرى عند منتصف الخلف واثنتان فى كل جانب كما فى شكل رقم (٣) ·

تجهيز الأروقة :

وحدات النسيج الطولية التى تستخدم فى الأروقة تسمى (الكحايل) ، والمفرد منها كحلة · وهى تنسج غالبا من الصوف الملون بصبغات حمراء ، وزرقاء قاتمة ، وخضراء ، وقد تترك على نفس لون الصوف أو الشعر أو الوبر الطبيعى · ويحتاج كل رواق الى أربع أو خمس « كحايل » توصل ببعضها بنفس الطريقة المستخدمة فى السقف · وفى الحقيقة أنه لا توجد مقاييس ثابتة لطول « الكحلة » ، بل تحاك حسب الحاجة وحسب مساحة البيت ، أما عرضها فيكون بعرض النول ، وهو حوالى ٥٠ سم كما ذكرنا من قبل ·

ثانيا : بيت الصيف :

السقف :

وفى حالة « بيت الصيف » يعد السقف من القماش الخام الثقيل « قماش الدك » ، وفى بعض الأحيان يكون من « الخيش » · ويقوى سقف بيت الصيف بنفس الطريقة المتبعة فى بيت الشعر عن طريق تثبيت الطرائق المنسوجة من الصوف الغليظ ثم تضاف « الكربتين » وكذلك « العمائر » ·

الأروقة :

وأروقة بيت الصيف تصنع من أجولة الخيش « الغرايز » بعد فردها وتوصيل بعضها ببعض ، ثم تقوم النساء بتبطينها من الداخل بأجزاء من الأقمشة الزاهية الألوان ، التى يستخدمنها فى صنع ملابسهن ، وتسمى هذه العملية «التنقريش» وتستخدم فيها الأشكال الهندسية كالمثلث ، ويسمونه « حجاب » ، والمربع ويسمى « بلاطة » ، والمربع المنحرف ـ المعين ـ ويسمى « كوتشينة » ·

وتحتاج أروقة بيت الصيف « للتقوية ، نظرا لقلة تماسكها وصلابتها عن تلك الأروقة المصنوعة من كحايل الصوف فى بيت الربيع · وتتم عملية التقوية هذه عن طريق تثبيت أو « تدكيك » حبل غليظ حول محيط كل رواق · وهذا الحبل يساعد على حفظ « الرواق » مستقيما ومتماسكا عند شده ، كما يراعى عمل ثقوب على أبعاد متساوية ومتقاربة فى الجانب العلوى لكل رواق ، وذلك لتيسير تثبيته فى السقف بواسطة المشابك الخشبية « الاخلة » ·

اعداد القوائم الخشبية :

القوائم الخشبية اللازمة لاقامة البيت العربى المعتاد ، عددها اثنا عشر عامودا ، الدعامتان

الرئيسيتان لارتكاز سقف البيت تسميان « الجبر » ومفردها « جابر » ، ويتراوح طول كل منهما بين مترين ونصف وثلاثة أمتار ، ودعامتان أخريان أقل من السابقتين من حيث الطول بما يقرب من نصف المتر ، توضع واحدة في منتصف مقدمة البيت الذى يسمى مقدم البيت » ، والثانية في منتصف الخلف الذى يسمى « ذيل البيت » . وتسمى هذه الدعامات بالأكمام والواحدة « كم » .

بالاضافة الى ذلك ، توجد أربعة قوائم خشبية ، تثبت كل قائمة منها في ركن من أركان البيت ، وتسمى هذه القوائم « الخماميس » ومفردها « خماسة ، ويطلق البعض عليها » « رجل » . ثم أربعة قوائم أخرى ، اثنتان في الناحية اليسرى ، ومثلهما في الناحية اليمنى ، وتسمى « المقادم » والمفرد « مقدم » . والملاحظ أن كل من « الخماميس » و « المقادم » لها نفس الطول ، وهى جميعا أقل طولا من « الكمين » بما يقرب من نصف المتر ، والكمان أقل طولا من « الجابرين » بما يعادل نصف المتر أيضا . وبذلك يتخذ سقف البيت شكلا هرميا (شكل رقم ٤) .

اقامة البيت :

يطلق على هذه العملية مصطلح شد البيت ، أو كرب البيت ، وكل من التعبيرين يعنى اقامة البيت . أما عند فكه أو هدمه فيستخدمون تعبير « تعلية البيت » نظرا لما للبيت عندهم من مكانة رفيعة ، كما أنهم يتطيرون مما قد تبعثه كلمة (الهدم) من تشاؤم . وتقوم النساء عادة بهذا العمل .

ولاقامة البيت المتوسط والشائع ، تكفى سيدتان فقط . وفى هذه الحالة لا يستغرق منهما هذا العمل أكثر من ساعتين .

وأفضل الأوقات لشد البيت هو وقت الضحى، ففى هذا الوقت من النهار لا يكون السقف مثقلا بندى الصباح ، بل يكون خفيفا يسهل رفعه .

أما قطعة الأرض المراد اقامة البيت عليها ، فتسمى عند بدو الساحل الشمالى الغربى «الدار»، ويراعى ان تكون هذه الأرض يابسة متماسكة ، وليست رملية رخوة تغوص فيها المثابت أو القوائم الخشبية . وبعد تنظيف هذه الأرض من الأشواك، والحشائش ، والحصى ، يفرد عليها السقف بحيث تكون الناحية المثبت بها الطرائق « مواجهة للأرض ، وفى الاتجاه المراد وضع البيت فيه . ثم تثبت أطراف الأربعة عشر حبلا فى « العمائر » الأربع عشرة المثبتة فى السقف على شكل عقد خاصة بحيث يسهل التحكم فى أطوالها . وتشد كل من هذه الحبال على خط مستقيم ، حتى يصل كل حبل الى نقطة خارجية يثبت فيها « وتد » من الخشب أو مثبت من الحديد ، يربط به الطرف الآخر للحبل .

والملاحظ أن الحبال التى تثبت فى أركان البيت تكون أقل طولا وغلظا من الحبال الرئيسية المثبتة على امتداد « الجابرين » .

وبعد الانتهاء من فرد السقف وعقد الحبال بالعمائر ، وربط أطرافها فى المثابت أو الأوتاد ، تأتى الخطوة التالية وهى رفع السقف على الأعمدة ، وفى هذه الحالة توضع أولا « المقادم » بحيث تكون فى اتجاه الريح ، فعلى سبيل المثال ، ان كانت الرياح شمالية ، تبدأ السيدة بوضع المقادم من جهة الشمال ، وذلك حتى يمتلىء داخل البيت بالرياح فيساعد ذلك على رفع السقف .

يلى ذلك رفع كل من الجابرين « الأوسطين ، بعد تثبيت الطرف العلوى لكل جابر فى الفتحة المخصصة له فى وسط قطعة الخشب المسماة « بالكرية » والتى سبق تثبيتها فى مواضع تقاطع « الطرائق » شكل رقم (٥) .

ثم يثبت « الكم » الأمامى والخلفى ، وبقية « المقادم » ثم « الخماسات » فى الأركان الأربعة.

ولتثبيت الأعمدة ، يتم عمل عدة حفر فى الأرض بعمق ثلاثين سنتيمترا تقريبا ، تنصب فيها الأعمدة . وقد ترفع بعض هذه الأعمدة على أحجار ان كانت قصيرة بعض الشىء .

ثم تأتى المرحلة الأخيرة من مراحل اقامة البيت، وهى تثبيت الأروقة الأربعة فى السقف . ويتم ذلك بواسطة مشابك خشبية مسحوبة الأطراف هى « الأخلة » . وتبدأ كل من السيدتين فى تثبيت الأروقة ناحية « الكم الأمامى » ، فتتجه احداهما

الى جهة اليمين ، أما الأخرى فتتجه ناحية اليسار ، ثم تتقابلان عند « الكم » المقابل ·

التقسيم الداخلى للبيت :

يتكون البيت العربى عادة من حجرة واسعة واحدة ، فاذا ما أقبل بعض الضيوف ، أمكن تقسيم البيت الى قسمين أو ثلاثة أقسام ، وذلك بواسطة بطانية حمراء اللون بها خطوط خضراء ، وبنفسجية ، وبرتقالية ، وتشد هذه البطانية ما بين « الجابر الأوسط » و « المقدم » · وعادة تشغل النساء الجزء الداخلى من البيت · أما عند ختان أحد الصبية ، فيشكلون « دروة » مربعة الشكل باستخدام هذه البطانية حول أحد الجابرين وهم يسمون هذه « الدروة » « حجبة » فى بعض الأحيان ·

وتمتلك كل عائلة بيتا واحدا على الأقل ، وقد تمتلك بعض العائلات الثرية أكثر من بيت ، واحدا للشتاء وآخر للصيف ، وثالثا للمناسبات· وعند زواج أحد أبناء العائلة ، تبدأ أمه أو عمته فى حياكة قطع النسيج التى يتكون منها البيت · ويستغرق نسجها ما يقرب من عام ·

واذا كان الدافع الأساسى لنقل البيت العربى من مكان الى آخر هو (البحث عن المراعى الخضراء ـ كما أشرنا فى المقدمة ـ ، فهناك بعض الضرورات الأخرى التى تحتم نقله · فيحدث ذلك مثلا عندما تبتل الأرض لبقاء القطعان عليها مدة طويلة ، وهم يعبرون عن هذه الحالة بقولهم : « ان الأرض ريغنت » · وكذلك اذا كان هناك غبار ناعم ، ويقولون فى هذه الحالة : ان « الدار صارت عجاج » ·

وهناك بعض المناسبات الاجتماعية التى يتعين فيها نقل البيت ، أو اقامة بيت آخر اضافى ، مثل حالات الاحتفال بالزواج أو الختان · وعندئذ تقام خيمتان ، واحدة للرجال ، وأخرى للنساء يكون ملحقا بها مكان للطهى ·

ويقام البيت العربى أيضا عند انعقاد « مجالس العرب » حيث يجتمع رجال البدو وشيوخ القبائل الذين يسمونهم « العقلاء » لبحث بعض الشئون أو لفض المنازعات وعقد الصلح بين الأفراد أو القبائل ·

أما عند الاحتفال بمولد أحد الأولياء ، فتنقل كل عائلة خيمتها لتضربها بالقرب من ضريح الولى، ويقولون عند ذلك : « نشيلوا للشيخ فلان ··· · وهم يقيمونها عادة لمدة ثلاثة أيام هى مدة الاحتفال · وتوزع الخيام بحيث تكون فتحاتها جميعا تجاه ساحة الضريح ، لتتيح لهم مشاهدة الألعاب واستعراضات رقص الخيل ، وجميع الاحتفالات التى تقام بهذه المناسبة · وقد يرتبط هذا الوضع المعين للخيام بعادة مرور المرابطين(*)، ودفع أيديهم فى « قصع الفتة » التى توضع أمام كل بيت فى يوم المولد ايذانا للبدء فى تناول الطعام (**) ·

ومن العادات الشائعة عند بدو الساحل الشمالى الغربى ، والمرتبطة بالبيت ، ذبح « ذبيحة » كفدية ، وذلك عند الانتقال لدار جديدة ، وقد يقوم الجيران ، هم بدورهم ، بذبح الفدية تحية للقادمين · ويصاحب نقل ، واقامة البيت ، اطلاق الكثير من « الزغاريد » · ولا تنسى كل سيدة أن تعلق فى سقف خيمتها « حفنة » من تراب الولى الذى تعتقد فى كراماته · وقد تعلق السيدات بعض عظام النسور أو عددا من الأحجبة · والتمائم ·

كيفية حمل البيت :

ولنقل البيت من مكان الى آخر ، يفرد كل من « الجابرين » على سطح الأرض بحيث يكونان متوازيين ويكون بينهما مسافة ستين سنتيمترا تقريبا · وتوضع بقية الأعمدة الخشبية بحيث تكون متقاطعة معهما ، ثم يتم بعد ذلك ، طى كل من السقف وكذلك الأروقة الأربعة ووضعها على الأعمدة ، ويقوم اثنان من الرجال الأشداء برفعها جميعا على الجمل · وفى بعض الأحيان ينقل

(★) المرابطون أو أهل الكرامات ، هم أفراد ينتمون الى قبيلة معينة فى الصحراء الغربية ·

(★★) فى صباح أول أيام المولد ، تضع كل عائلة (قصعة الفتة) أمام باب الخيمة الخاصة بها ، ثم يدفع المرابطون أيديهم حتى أسفل كل قصعة وهى ساخنة ، ويعتبر هذا احدى كراماتهم ·

البيت على عربات كارو تسمى « الكاروزة » وخاصة في الأماكن القريبة من القرى ·

الترميم والوقاية :

يبقى البيت العربي مصاحبا للبدوى ، على امتداد رحلة عمره ، ولذلك فهو يحتاج منه كل عام قدرا من التجديد أو الاضافة حتى يظل فى حالة جيدة · وهذه المهام ، تقوم بها المرأة عادة ، وهى تتمثل فى تغيير بعض قطع الصوف أو الخيش التى تكون قد أصبحت باليـة ، أو على الأقل ترميمها · كما ان هنـاك بعض الأعمال الوقائية التى يتحتم القيام بها يوميا وهى ارخاء الحبال التى يشد منها البيت عند الغروب واعادة شدها عند الضحى ، والغرض من ذلك هو حماية هذه الحبال من القطع نتيجة لفرق الحـرارة وتقلبات الجو ، فتبقى صالحة لمدة طويلة ·

التكيف مع البيئة :

والآن ننتقل الى بعض الوسائل التى استخدمها بدو الساحل الشمالى الغـربى ، لمواجهـة مناخ الصحراء الذى يتميز بحرارة عاليـة وجفاف فى الصيف ، ورياح باردة ، وأمطار فى الشـتاء · واذا كان المناخ يؤثر بدرجة عالية على كيفية اقامة المساكن ، فان بناء الخيام بتلك الطريقة ، التى تم شرحها ، يعتبر تكييفا للهواء بصورة بدائية ·

فأولا : للتحكم فى حجـم الهواء الداخـل الى الخيمة تصمم فتحة البـاب « فم البيت » بحيث تكون جهة الجنوب أو الجنـوب الشرقى · وهذا الوضع يتيح للشمس الدخول الى البيت وخاصة فى الشتاء ، وذلك الى جانب امكان تفادى الرياح الشمالية الباردة · أما فى الصيف فيمكن ايجاد تيـار متجدد من الهـواء عن طريق نزع الرواق الشمالى أو طى جانب منه ·

ثانيا : هناك فتحتان دائمتـان بالقـرب من السقف عند كل « كم » من الأكمـام وتغطى كل فتحة منهما ، الفراغ المثلث الناشىء عـن الفـرق بين طول الأكمام ، وطول الرواق · ويتم تغطية هذا الفراغ بواسطة « جوال » يثبت من منتصفه على عامود طوله حوالى نصف متر · ثم يثبت هذا العامود بميل على السقف أعلى « الكم » وهاتـان الفتحتان تسمحان بتهوية دائمة وغير مباشرة ·

ثالثا : تصـمم أسقف الخيـام بحيث تكون هرمية ، وذلك لمساعدة الأمطـار المتساقطـة فى الشتاء على الانزلاق سريعا وعلى عدم التراكم · ومن ناحية أخرى ، يسـاعد هذا الانحدار فى السقف على تخفيف حدة الشمس صيفا من خلال جعل زاويتى السقوط والانعكاس كبيرتين ، وهذا يذكرنا بتصميمات بعض منـازل منطقة الكنوز بالنوبة القديمة حيث يتم بناء أسقفها على شكل قباء لهذا الغرض ·

وفى ختـام هذه الدراسـة الوصفية للبيت العربى ، يمكننا القول بأن هذا النموذج السكنى يعكس وعى البدو ببيئتهم ، وتكيفهم مع امكانياتهم الطبيعية · لذلك لم يأت تمسـكهم بهذا الطراز السكنى بدافع الحرص على التقاليـد فحسب ، وانما لأنه البيت الأكثر ملائمة للبيئة الصحراوية والتنقل الدائم ·

« الكلمات والمصطلحات البدوية التى وردت فى الدراسة « وشرح معانيها »

النحطايا : المراعى الخضراء ·

الأوتاد : مفـردها « وتد » وهو مثبت خشبى ، طـرفه العلوى عريض ويحيط به ، قرب نهايته ، مجرى · أما الطرف الآخر الذى يثبت فى الأرض ، فهو مدبب ·

الرحى : يطلق عليها أيضا « رحاة » أو «رحاية» · تستخدم لطحن الحبوب · وهى عبارة عن قرصين كبيرين من حجر البازلت الناعم · القرص السفلى مصمت مثبت فى منتصفه عامود خشبى طوله حـوالى ١٥ سـم ، أما العلوى ففى منتصفه فتحة توضع بهـا الحبوب · كما أن لهـا يدا خشبية تدار منهـا ·

الكانون : يستخدم كموقد لطهى الطعام ، وأحيانا لصنع الخبز ، وهو يتـكون مـن : قرص حديدى يوضع على حجرين ، أو قالبين من

الأجر ، يقامان بحيث يكون بينهما فجوة كبيرة يدفع فيها الحطب أو قطع من الخشب للوقود ·

القربة : تصنع من جلد الماعز بعد سلخه كاملا ، ودبغه بالملح والشبه ، ثم ربط أماكن الذيل والأرجل · وتسمى القربة التى تستخدم فى خض اللبن « الشكوة » · وتلك التى يحفظ بها السمن « الصوفة » وهى تختلف عن الأولى فى أنها تترك مغطاة بالشعر · وتستخدم القربة لحفظ الماء أيضا ·

الجصعة : آنية مستديرة من الخشب بأحجام مختلفة · وهى شائعة الاستخدام عند البدو ، حيث يوضع فيها الطعام وخاصة « الثريد » ·

الكحايل : مفردها « كحلة » وهى عبارة عن وحدات طولية من نسيج الصوف عرضها حوالى خمسين سنتيمترا ، وهو عرض النول اليدوى المستخدم عند البدو · أما طولها فيتحدد وفقا للمقاس المطلوب لطول وعرض البيت العربى · وهى تستخدم لعمل « الأروقة » أى الجدران بعد وصل عدد منها ببعضها ·

الحمول : وهى الأكلمة التى تنسج يدويا ، وتسمى أيضا « الغطى » ويوجد منها أنواع عديدة مثل « الحواية » ، « الحسينى » ، « النويرى » ، « الملقوط » ، « الشليف » ·

الغرابر : خيش الأجولة ·

الجوازل : المفرد « جازل » وهى قطعة من خشب الأشجار اليابس ، تستخدم فى عمل العمايير التى تركب فى سقف البيت العربى ·

الرمة : الحبل · وله استخدامان فى البيت العربى · فهو يستخدم فى صنع العميرة ، كما يستخدم فى شد البيت وتثبيته فى الأرض ·

العمايير : المفرد « عميرة » ، وهى الجازل بعد ربطه بقطعة من الحبل ، وهى تثبت حول محيط السقف فى أربعة عشر موضعا ليشد منها البيت ، وذلك بعد ربط الحبال بها ·

المثابت : المفرد « مثبت » · يصنع من الحديد على شكل مسمار كبير الحجم وله رأس مسطحة · وقد يطلق هذا الاسم أيضا على « الوتد » الخشبى السابق ذكره ·

الأخلة : المفرد « خلال » أو « خلة » ، وهى عود خشبى رفيع ، وتستخدم لشبك سقف الخيمة بالجدران ·

الكربة : قطعة من الخشب مسطحة طولها حوالى ثلاثين سنتيمترا ، والعرض حوالى عشرة سنتيمترات ، وبها فتحة مستديرة فى الوسط ، والكربة تثبت فى سقف البيت العربى فى نقطتين عند تقاطع الطرائق ، ووظيفتها تثبيت « الجابرين » ، أى أعمدة الارتكاز الأساسية للبيت ، فى السقف . عن طريق الفتحتين ·

السدة : وتسمى أيضا « الشركة » ، وهى قطاع من النسيج بعرض النول ، وطولها يكون تبعا لطول السقف · وهى تستخدم أيضا فى الأكلمة ·

الطرائق : المفرد «طراقة» وهى شريط من الصوف عرضه عشرة سنتيمترات ، يثبت فى السقف من الداخل لتقويته ·

الأروقة : ومفردها « رواق » ، وهى جدار الخيمة الأربعة سواء فى « بيت الشعر » أو « بيت الصيف » ·

البدن : يطلق على سقف البيت العربى ·

الجابر : العامود الأساسى لارتكاز البيت ، وفى حالة البيت ذو الحجم المعتاد يستخدم جابران ، أما فى حالة البيت الصغير الحجم المسمى « الخيشة » فيكون هناك جابر واحد فقط ·

الأكمام : مفردها « كم » وهى تطلق على العامودين الخشبيين اللذين يوضع أحدهما فى مقدمة البيت ، والآخر فى الخلف · كما تطلق أيضا على تلك الفتحة العلوية التى تتيح

تهوية غير مباشرة أعلى الأعمدة المسماة بالأكمام ·

الخماميس : أو الخماسات ومفردها « خماسة » ويطلق عليها بعض البدو « أرجل البيت » · وهى القوائم الخشبية الأربعة التى توضع فى أركان البيت ·

المقادم : المفرد « مقدم » ، وهى الأعمدة الخشبية التى تنصب فى جانبى البيت وعددها أربعة أعمدة ·

الحجبة : هى الركن الذى تتم اقامته داخل الخيمة بوضع حاجز من القماش أو بطانية ·

الدار : قطعة الأرض التى يقام عليها البيت العربى ·

ريغنت الأرض : ابتلت بعد أن أقامت عليها المواشى فترة ·

العجاج : الغبار الناعم ·

الكاروزة : العربة « الكارو » ، وهى عربة خشبية تجرها دابة ·

التظبيب : تطلق على عملية وصل قطع المسدة بعضها بالبعض الآخر ·

التنقريش : تزيين الأروقة « الجدران » بقطع هندسية من القماش الملون وتثبيتها بالخيط ·

كرب البيت : يعنى شد البيت بواسطة الحبال ·

تعلية البيت : تعنى هدم البيت ·

نشيلوا لـ : يعنى ننقل خيمتنا ومتاعنا الى ···

مجلة الفنون الشعبية

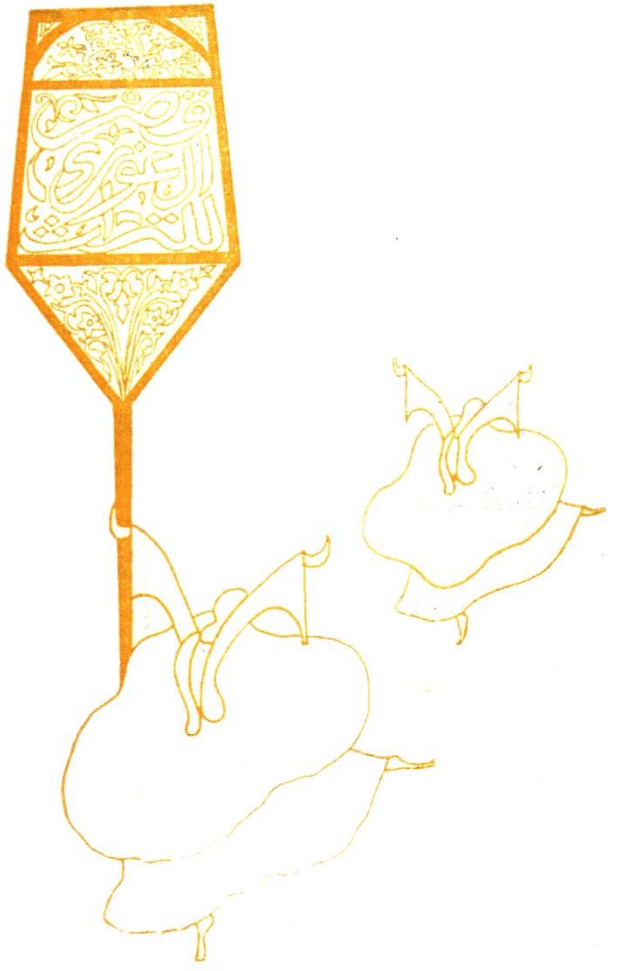
مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

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 ·

أزياء رقصية فرقة التنورة

الدرب طويل
والليل ثقيل
ولكن
البدايه الآن
وها انا معيّ للترحال
السبحه والعصا والغنديل
وقربه من نمر الحياة
وكل قصتي وموال
سأودع شعبي الآن
وسأعود يوما ما
احمل على عاتقي حقيبتي
سأعود من أجل أرضي
وشعبي
من أجل حبيبي
من أجل قلبي الدافئ عندك
عند جذور العمر

منال غلول



ان ماضينا لم يمت فالزمن يمضى حقا، ولكن التراث يظل حيا وان واءم نفسه مع مقتضيات التطور الزمنى والتاريخى وقـديقتضى الأمر ان نسجل تراثا على وشك ان ننساه فى غمرة الموجة الاعلامية التى تلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الأفكار والمشكلات التى نفترض وجودها فى مجتمعنا ناسيين ان من ينسى تراثه اشبه بالسفيه الذى يبدد ثروته التى ورثها ثم يحـاول العيش على الاســتجداء من للآخـــرين من هنـا كـانت البـــداية .... كانت بداية فكرة بحث عن ميلاد جديد لصورة من التراث عادت للحياة فى ظل لحظة جديدة عامرة بالحب نحياها .

★★★

رقصة المولويه :

يرجع أصل الكلمة الى كلمة الموالى وهم أبناء الأمم غير العربية الذين دخلوا فى الاسلام ونصبوا أنفسهم خصوما لمن يخرج على شريعة العدل وتحقيق المساواة وهناك رأى آخر بأنها كلمة اشتقت من مولانا الولى فأصبحوا مولويه .

وعلى وجه العموم هم أتباع ومريدو مولانا محمد بن محمد بن حسـين الخطيبى البكرى المعروف بمولانا جلال الدين الرومى ومنهم تتألف طريقته المعروفة بالمولويه .. وجلال الرومى هو أعظم شعراء الصـــوفية الايرانيين (١٢٠٧ ـ ١٢٧٣) ولد بخراسان وتوفى بقونيـــة وقد تعلم على يد أبيه مولانا نجم الدين كبير مشايخ الصوفية وخلفه الشيخ نجم الدين البكرى وقد جمع بين التدين والأدب وتاثر بأســتاذه شمس الدين التبريزى حتى سمى ديوانه باســـمه (شـمس الدين) **أما ديوانه الكبير (المثنوى) فيعد من اعظم آثار جلال الدين الرومى واهم كتـــاب للتصـــوف الايرانى ويضم ٢٦ الف بيت من بحر الرمل ولقد انتشرت فرقته المولويه فى العصر العثمانى فى ق ١٠ هـ .**

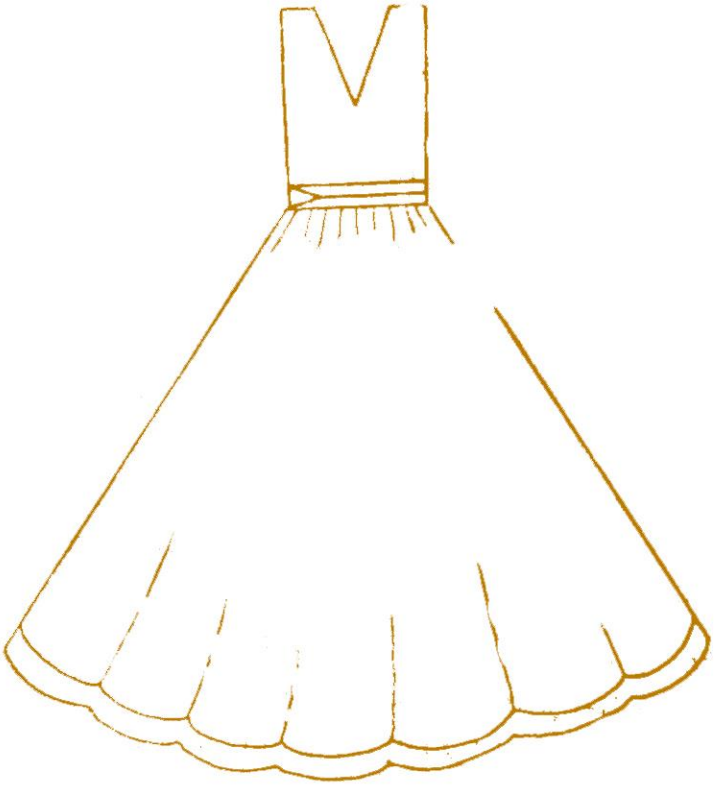
طريقة المولويه :

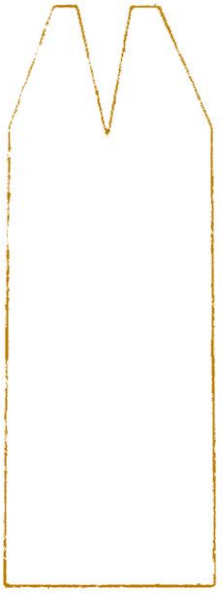
ـ كان نظام الذكر الخاص بالمولويه يتم على شكل دائرة فى اتجاه عكس عقارب الساعة وهى بذلك أشبه بالطواف حول الكعبة وكان الدراويش عند سماعهم (المثنوى) يدورون فى دائرة هندسية مدروسة بشكل معمارى رمزى فى كل تفاصـيله الدقيقـة ســـواء من ناحية التخطيط أو المواد

(★) هذا المقال جزء من دراسة قامت بهـا الباحثة باشراف الأســتاذ صفوت كمال أســتاذ الفولكلور

ملابس الدراويش المولوية عبارة عن قفطـــان
واسع وزنار وهو حزام عريض يربط حول الوسط
فوق القفطان - (المرحلة الأولى)

القميص من الخلف





القميص من الأمام

زى الدراويش المولوية في الفترة الثانية وهو
عبارة عن قميص بدون أكمام يرتدى فوقه التنورة
وتثبت بزنار عريض (المرحلة الثانية) -

المستخدمة حيث ترمز الدائرة ومركزها للوجود الكونى والوحدة المطلقة المنبعثة منه وتتكون منطقة السمع فى دائرة ذات محور أفقى ينتهى بالمحراب حيث يقف الامام للصلاة وذلك طبقا لرأى انقراوى شيخ الجيلانية ·

– يدخل الدراويش متراجعين بطول محيط نصف دائرة السمعخانة وهى المجموعة المعمارية الخاصة بدراويش المولويه وتبدأ الموسيقى ثم يمرون أمام الشيخ الجالس فى الحنية مؤدين تحية التعظيم فيأخذون منه النفحة ويبدأون الدوران فى دائرتين بيد مرفوعة الى أعلى والأخرى الى أسفل تعبيرا عن الوجود الكونى وعلاقته بالموجودات ···

★ أزياء دراويش المولويه :

أولا : أزياء الراقصين (الدراويش) :

١ – **سروال** : هو سروال منتفخ قصير يضم من أسفل ويشد للوسط بتكة ·

٢ – **قفطان** : وهو رداء واسع ذو أكمام طويلة له ياقة متوسطة الاتساع مفتوح من الأمام ·

الأحزمة :

١ – **زنار** : وهو حزام عريض يربط حول الوسط فوق القفطان ·

أغطية الرأس :

١ – **القاووق** : وهو عبارة عن طاقية مخروطية لها حافة عريضة ·

وقد تطور شكل زى الدراويش فى فترة لاحقة وأصبح كالتالى :

١ – **سروال** : سروال أقل اتساعا ويضم من أسفل ·

٢ – **قميص** : وهو رداء بالغ الاتساع يرتدى فوق السروال ويصنع من التيل أو القطن وهو مفتوح من عند الرقبة الى الوسط تقريبا وليس له أكمام ·

٣ – **صديرى** : عبارة عن ستره قصيرة تصل الى الوسط تقريبا ومتسعة من أسفل ومفتوحة من الأمام ·

٤ – **تنورة** : وهى عبارة عن جونلة طويلة تتكون من قطاعات من دوائر من القماش تثبت مع بعضها لتعطى اتساع أثناء الدوران ولها حزام رفيع يربط حول الوسط ·

مكملات الزى :

الأحزمة :

– **زنار** : وهو نوع من الأحزمة عريض يربط حول الوسط ، ويدخل طرفا ذيل الصديرى المتسعان فيه ·

أغطية الرأس :

قاووق : وهو عبارة عن طاقية مخروطية أصبحت أكثر ارتفاعا من اللباد المقوى ·

زى شيخ التكية :

لم يختلف زى شيخ التكية فى هذه الفترة عن زى رجال الدين وكان يتكون كالتالى :

١ – **سروال** : منتفخ ويضم من أسفل أو يترك فضفاضا ·

٢ – **قميص** : مفتوح من عند الرقبة الى الوسط وهو طويل متسع ·

٣ – **قفطان** : رداء ذو أكمام طويلة له ياقة متوسطة الاتساع ·

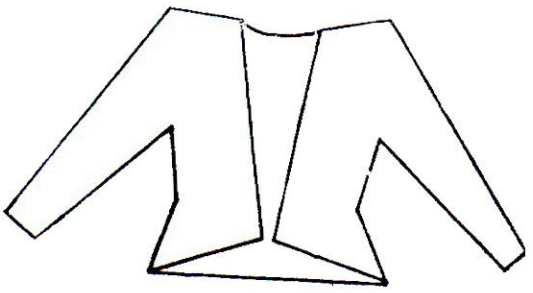
٤ – **حزام** : يشد فوق القفطان ·

٥ – **عباءة** : رداء مفتوح من الأمام يلبس فوق الثياب ولها فتحتان لاخراج الذراعين ·

٦ – **عمامة** : عبارة عن طاقية يلف عليها شال ويختلف حجمها حسب الرغبة ·

هذه لمحة عن عناصر أزياء فرقة دراويش المولويه منذ القرن السابع عشر أما عن دور فرقة دراويش المولويه فقد تغير وتبدل بشكل جوهرى · فبعد ان كان أداؤهم مظهر تعبد وتطهر وذوبان فى حب الله أصبح مظهرا رياضيا أو أداء حركى علنى يشاهده العامة ثم أصبح أداء حركى بمقابل مادى

وأصبح المتصوفة هم المجاذيب ومدرسو فنون العزف والغناء وأصبحوا بركات الجنازات فتطور الحال من التصوف الى الاتجار بالأداء الى ان جاءت الثورة فقررت تصفية التكايا الخاصة بهم والغيت شرعية وجودهم .... ولكن ظل الشكل كنوع من الأداء المصاحب للاحتفالات والأعياد ولكنه بعيد كل البعد عن معنى التصوف وجوهر الفلسفة التى قامت عليها أصل الفكرة والتجرد وأخلاص الأداء .



الصديرى طرفاه متساويان يدخلان فى الزنار

رقصة التنورة

اداء فرقة قصر الغورى للتراث

تعتبر رقصة المولويه خلفية هذا النوع من الأداء وتعتبر أشبه ما تكون بالترجمة المصرية لذلك النوع من الرقص فهو يدخل فى حدود الصوفية حيث يتبع قانون الحركة الدائرية التى تمثل الفلسفة الاسلامية . ان الحركة فى الكون تبدأ من نقطة وتنتهي عند ذات النقطة وراقص التنوره عندما يدور حول محور فهو يوحى بالرغبة فى الانطلاق الى السماء والتخفف **فى صلته بالأرض كذلك عندما يلف ياتى الراقصون من حوله فكانه الشمس وكانهم الكواكب تلف فى مداراها بالاضافة الى ذلك تشمل محاولة المزج أشكال أداء الطرق الصوفية مجتمعة وتشمل أيضا موتيفات حركية تعبيرية حديثة لها سمات قومية .**

مجموعة العرض :

ـ تدخل مجموعة الذكر أو المنشدين والعازفين فى خط مستقيم وخلفهم المحراب ، حيث تتكون المجموعة من ستة عازفين (الكولة ـ الأرغول ـ الربابة ـ مزمار بلدى ـ ٢ نقرزان ويسمون النقارية) بالاضافة الى من ٢ : ٤ عازفين حيث يبدأ العرض باستهلال عزف وانشاد .

الأداء الحركى :

ـ يدخل أربعة راقصين يحمل كل منهم (حانه) ويسيرون فى خط منحنى ويلفون على شكل دائرة ويؤدون بعض التشكيلات المركبة الجماعية التى ترمز الى الطواف فى موكب .

ـ يدخل الراقص الأول (اللفيف) منضما للمجموعة فى زى مخالف وفى يديه (صاجات) واضعا يده اليمنى على الكتف الأيسر ويده اليسرى على الكتف الأيمن ويسند رأسه على الكتف الأيمن حتى يصل الى المركز فيقدم التحية ويبدأ فى عملية الدوران حول نفسه نصف دورة بقدم تلو الأخرى فى عملية تبادلية وكأنه يوصى كل راقص على زميله ويتحرك الراقصون ليقفوا فى خط مستقيم لأداء تشكيلات جماعية ثم يخرج الراقص الأول تاركا المجموعة مستمرين فى الأداء .

ـ يستمر الأداء الذى يتصاعد مع العزف تدريجيا الى أن يصل الى قمته حيث يدخل اللفيف مرة أخرى ولكن مرتديا التنورة ويحمل ٤ مزاهر فى يده مرسوم عليها معالم مصر فيغطى رأسه بالمزاهر التى فى يده رمزا للخلوة التى يعتكف فيها المتصوف **ثم يبدأ فى عمل تشكيلات حركية وهو فى حالة دوران بطيء ويترك المزاهر واحدا تلو الآخر لمساعديه من الراقصين ويبدأ فى عمل تشكيلات حركية بيديه رمزا للنيل والأهرامات وينهى الحركات بحركة الفراشة التى تتمايل ثم أجنحتها لتستقر فى نقطة الزوال اللانهائية وهنا يفك التنورة الأولى ويبدأ بالدوران حول نفسه وبحركة أسرع وهو يرفع التنورة بالتدريج الى أن يتخلص منها باخراجها من رأسه ثم يتشح بالبيرق الذى يحمل اسم الله ورسوله ويفك التنورة الثانية وهكذا يكون تم التجرد والانطلاق فى الفضاء الواسع بعد التخلص من العالم المادى .**

ملابس أعضاء الفرقة :

أولا ملابس مجموعة الذكر (عازفين ومنشدين) :

★ يرتدى رجال مجموعة الذكر بصفة عامة

جلبابا واسعا مسترسلا حتى القدمين وذا أكمام واسعة ويسمى هذا الجلباب (جلباب باتك) وهو من نسيج أبيض من القطن ·

★ **مكملات الزى :**

(أ) **اليافة :** يضع على صدره شارة عبارة عن شريط مزدوج بعرض ١٥ سم وطوله ١ر٥ م حيث يمر على الصدر والكتف الأيسر وعلى الظهر من الخلف ثم يشبك عند الوسط تحت الزراع الأيمن ويسمى هذا الشريط باسم (يافة) ويختلف لون اليافة حسب الطريقة الصوفية التابع لها (أحمر ـ أخضر ـ أسود ····) وينتهى طرفا اليـــافة بفرنشة (شراشيب قصيرة) ·

(ب) **اغطية الرأس :**

١ ـ **الطاقية :** تلبس طاقية بيضاء صغيرة تغطى محيط الرأس وتصنع من قماش التيل الأبيض وقد يلف عليها شال أبيض ·

٢ ـ **اللبـدة :** قد تلبس طاقية صغيرة من اللباد تسمى (لبدة) تصنع من الصوف وهى تغطى قمة الرأس وتبعث الدفء وتمتص العرق وقد يلف عليها شال أو كوفية ·

٣ ـ **طربوش :** قد يلبس الطربوش وهو غطاء للرأس من اللباد الأحمر ·

(ج) **الأحذية :**

يلبس فى القدم « بلغة » وهى عبارة عن خف من الجلد لونه أبيض له وجه مفرطح ومقدمة مدببة وهو حذاء شعبى قديم ما زال يستعمل حتى الآن ـ كما يلبس البعض الأحذية العادية المستعملة فى هذا العصر بالاضافة لذلك فان المنشدين يضعون الصاجات بأيديهم بينما يحمل العازفين آلاتهم ذات الأشكال المختلفة ·

ثانيا : ملابس مجموعة الراقصين :

١ ـ أجزاء الملابس الداخلية :

(أ) **السروال :** يرتدى الراقص سروالا له كنار من أسفل محبوك على الساق وهو من القطن ·

(ب) **الصديرى :** وهو عبارة عن سترة قصيرة تصل الى الوسط بدون أكمام يصنع الظهر من قماش التيل ويصنع الوجه من قماش مقلم بألون مختلفة والصديرى مفتوح من الأمام ويقفل بأزرار وعراوى ·

٢ ـ أجزاء الملابس الخارجية :

(أ) **الجلباب :** يستعمل أيضا جلباب بأتك مسترسل بالغ الاتساع حيث يبالغ فى اتســاع الأسماك حتى تتيح حرية الحركة وتعطى امكانية أداء حركة الدوران بشكل أفضل ·

(ب) **الثابتة :** وهى عبارة عن سترة تصــل نهايتها عند خط الوسط فقط تلبس فوق الجلباب وهى مفتوحــة من الخلف وتقفل بأزرار وعراوى وليس لها أكمام ولها حمالات عريضة تصل من الامام للخلف لتعطى شكل حرف × من الخلف والجزء الأمامى على الصدر بين الحمالتين على شكل قطاع من دائرة على شكل قبة جامع وتصنع الثابتة من قماش الستان الأحمر حسب الطريقة الأحمدية وتبطن من الداخل بنفس اللون كما يوجد شكل آخر للثابتة وهو عبارة عن كنار أو حزام وسط له حمالتان عريضتان تمران من على البطن فالصدر وتمر على الأكتاف والظهر من الخلف معطين شكل × من الأمام والخلف ·

التطريز والعناصر الزخرفية للثابتة :

هنــاك عدة طرق للتطريز فقد يكون التطريز بالشغل اليدوى وفى هــذه الحالة يقوم الراقص نفسه أو رئيس الفرقة بالرسم والتطريز ويكون التطريز بشغل الابرة اليدوى أو باضافة وحدات معدنيــة أو وحدات من الخرز والترتر المختلف الأحجام وقد يكون التطريز بالماكينة وهنا يقوم رئيس الفرقة برسم الوحدة المطلوبــة ثم تطرز بالماكينة بالخيوط الخاصة والغرز الخاصة بها ·

أشكال زخرفة الثابتة :

١ ـ تزخرف الحمالتان على شكل مأذنتى جامع

حيث تكون قبة الجامع بينهما أعلى الصدر وأسفل الرقبة وتكون قمة المئذنة عند الكتف أما الصدر فيطرز عليه اسم الله وحوله أسماء الله الحسنى ويترك شريط عند منتصف الوسط يكتب عليه اسم الطريقة التابع لها ٠

٢ ـ تطرز الحمالتان والقبة بنفس الطريقة السابقة ثم يوجد على منطقة البطن تطريز بالماكينة شكل الأهرامات وبجوارهم أبو الهول وأسفلهم النيل ومن الخلف تطرز بزهرتين ذات خمس ورقات ٠

٣ ـ تطريز آخر وذلك باضافة الترتر والخرز المختلف الأحجام والأشكال وقد يطرز على شكل خطوط منكسرة (زجزاج) أو على شكل دوائر متتابعة ٠

وفى جميع الأشكال السابقة تضاف قطع معدنية أو قطع من القماش على شكل كف أو خمسة وخميسة أو قطع أخرى على شكل قطاع من دائرة تبعا للطريقة البيومية حيث تثبت عند نهاية الثابتة عند خط الوسط أما الأزرار فقد تكون خشبية من حبات العنبر أو خشب اللؤلؤ أو العاج وقد تكون بلاستيك أو كباسين معدنية ٠

مكملات ملابس الراقصين :

١ ـ الأحزمة :

(أ) شال أبيض : يستعمل شال أبيض كحزام يلف حول الوسط قبل ارتداء الثابتة ٠

(ب) كمر : يستعمل كمر بعرض ١٠ سم من اللون الأحمر وطوله ضعف محيط الوسط حيث يلف حول الجسم مرتين ويتم ربطه بواسطة أبزيم ويصنع من الستان أو القطن ٠

٢ ـ أغطية الرأس :

العمامة : يلبسون العمامة البسيطة وهى عبارة عن طاقية بيضاء أو لبدة تلف فوقها العمامة وهى عبارة عن شال يلف حول محيط الرأس « لفة عربى » ويترك لها ذيل يتدلى فوق الأذن اليمنى وهو رمز رجال الصوفية وقد يثنى هذا الذيل ويثبت طرفه فى لفة العمامة ويختلف لون العمامة حسب الطريقة التابع لها أيضا كما سبق الذكر ٠

٣ ـ الأحذية :

قد يظل الراقصون حفاة وقد يرتدون حذاء خفيفا من القماش الأبيض ٠

٤ ـ الحانات :

وهى آلة ايقاعية مستديرة لها مقبض وبها صاجات فى سمك الحانة يقوم الراقص بالنقر عليها أثناء الأداء الحركى للرقصة ٠

٥ ـ الشمار :

هو عبارة عن دلاية من الخيوط المجدولة لتعطى سمك الحبل وبه جزء منسوج بشكل شبكى ويتدلى على محيطه أحجبة من قطع صغيرة مثلثة من القماش تنتهى بفرنشة معقودة ٠ والشمار من القماش والخيوط من اللون الأسود ويلبس فوقه أو تحته الثابتة ٠

ثالثا : ملابس الراقص الأول (اللفيف) :

١ ـ ملابس القسم الأول من الرقص :

(أ) سروال : وهو من القطن أيضا من نسيج رخو لونه أبيض له كنار سفلى (أساور) طوله ١٠ سم يقفل بأزرار وعراوى ٠

(ب) صديرى : وهى سترة تصل الى الوسط كصديرى الراقصين تماما ٠

(ج) الثابتة : لا تختلف عن الثابتة التى يرتديها باقى الراقصين وتتبعها من ناحية الشكل واللون ٠

(د) العنترى : وهى الوحدة المميزة للابس الراقص الأول وهى عبارة عن سترة قصيرة تصل الى الوسط قد تكون بأكمام طويلة ضيقة تصل للمعصم وقد تكون بدون أكمام وتصنع من قماش براق موشى بخيوط ذهبية أو فضية وقد تصنع من قماش الستان الأبيض السادة المبطن من الداخل ويقوم اللفيف بعملية التطريز عليها بخيوط ذهبية لأشكال أزهار أو سنابل ، كما تستخدم حبات أو وحدات الترتر بأحجامها المختلفة وخامات أخرى فى التطريز ولكنها خامات محلية والصناعة محلية أيضا حيث يقوم الراقص بعملية التفصيل والتطريز أيضا وهكذا يكون هيكل الزى ثابت وان اختلفت تفاصيله رغبة فى مزيد من الابهار البصرى ٠

مكملات الزى :

(أ) أغطيـة الرأس : يرتدى اللفيف عمامة ذات ربطة عربى وهى عبارة عن طاقيـة تغطى قمة الرأس **يربط عليهـا** شال أبيض ذو رفرف يترك على الجانب الأيمن للوجه ·

(ب) الصـاجات : وهى عبـارة عن دائرة من النحاس تستخدم مزدوجة يثبت كل زوج منها فى الأصبعين الوسطى والابهـام فى كل من اليدين وتثبت بواسطة أربطة تمر فى وسطها وهذا النوع الذى تستخدمه الجماعات الصوفية فى حلقـات الذكر والاحتفالات الدينيـة يسمى (الطورة أو التورة) ·

٢ ـ ملابس القسم الثانى من الرقصة :

يرتدى اللفيف فى القسم الثانى من الرقصـة نفس أزياء القسـم الأول ومضافا اليه التنورة والتنورة فى شكلهـا العـام هى جونلة كاملة الاستدارة لهـا كنار عريض ينتهى طرفاه بحزام رفيع وطويل يسمح بلفة حول الجسم أكثر من مرة والذيل يثنى على حبل (سلبه) وهى تكون بمثابة ثقالة تعطى امكانيات أكبر للتنورة من حيث الاستقامة والليونة الرصينة أثناء الدوران ·

والتنورة تتكون من أسماك على شكل قطاعات أو شرائح مركزية من دائرة عددها من ١٣ الى ١٥ سمكة وتصنع من التيل أو الحرام أو أقمشة خفيفة مثل الشيفون والجرسية وتبطن بالتيل ·

★ عناصر التجميل :

تجمل التنورة بأشـكال مختلفة اما بالتطريز المباشر على قماش التنورة فيكون التطريز يدوى بغرز مختلفة على التنورة وأشكال الزخارف يحددها اللفيف بنفسـه كما انه يقوم بعملية التفصـيل والتطريز أيضا ·

وهناك طريقة أخرى للتطريز وهى اضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وقد تكون فى المـادة وذلك بواسـطة احاطتها بابرة الخياطة وبغرز مختلفة ينتج عن هذه الاضـافة شكل أو عنصر زخرفى وتعرف هـذه الطريقة من التطريز باسم (شغل الخيم) وهو اسلوب يرجع للقدماء المصريين واستمر حتى العصر الاسلامى وازدهر فى العصر الفاطمى وأصبح يشمل زخارف كتابيـة تكتب بواسـطة خطاط وتنفذ بواسطة أسطى الخيامية ، وتستخدم أنواع مختلفة من الأقمشـة منهـا (القلع البلدى) كارضـية وللنقوش (البفته) أو (التيل الاسـبور) أو (الستان) وحديثا يستخدم خامات أكثر خفة مثل (الشيفون) أو (النيلون) وتستخدم خامات مكملة مثل خيط حريرى لتثبيت الزخارف وخيط قطنى لتثبيت الأرضية بالبطانة وشريط (نوار) عريض يمرر بداخله السلبة ·

★ مكملات الـزى :

البيارق : وهى أعلام وبيارق مشايخ الطرق وتنفذ بنفس الطريقة التى تنفذ بها الخيم المزخرفة بطريقة الاضافة وهى اضافة قطع قماش صغيرة الى قطع كبيرة تعتبر أرضية وكل علم مكتوب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة الله عز وجـل واسم الرسول سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام كذلك أسماء الخلفاء الأربعة ويختلف لون أرضية القماش حسب الطريقة ، فقـد يكون (أحمر ـ أخضر ـ أسود ـ أبيض) ·

المزاهر : والمزهر يشبه الرق تمـاما من حيث الشكل العام الا انه أكبر حجما وهو عبارة عن اطار خشبى مستدير مشدود عليه قطع من الجلد المصوق بالغراء فى الاطار والأربعة مزاهر مدهونة باللاكيه ومزخرفة برسومات للنيل والأهرامات ·

★ الخصائص العامة لملابس الدراويش قديما :

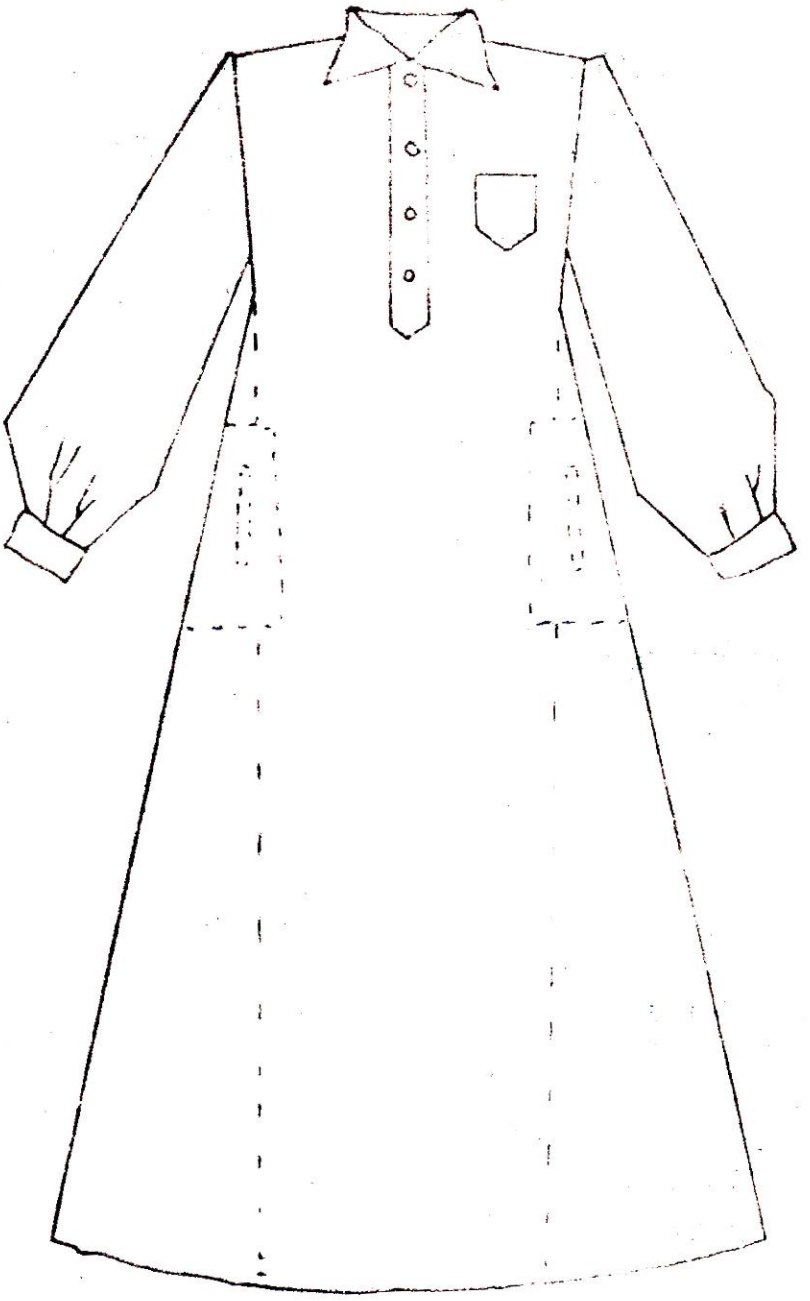
١ ـ يلاحظ عدم تعدد عناصر الأزياء تبعا لمنهج التقشف وعدم ارتداء الأقمشة اللامعـة المصقولة لنفس السبب ·

٢ ـ الملابس بالغة الاتسـاع لتتيح لهم حرية الحركة كما انها كانت خفيفة ومرنة ·

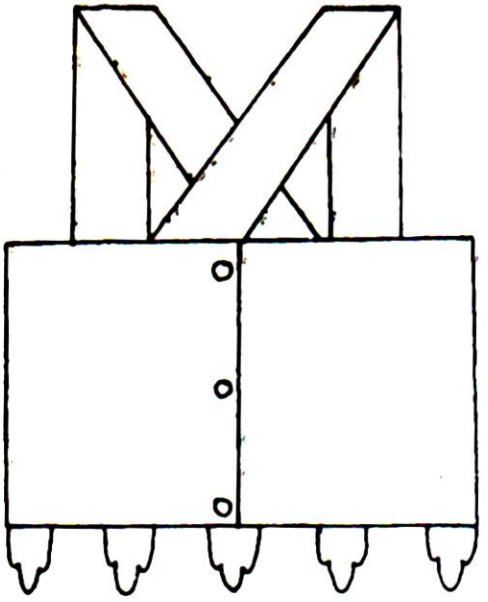
٣ ـ كانوا حفاة لا يرتدون أحذية حتى لا تعوق حركتهم ·

٤ ـ كانوا حليقى الذقن أما الشعر فاعتادوا على تركه بدون تهذيب ·

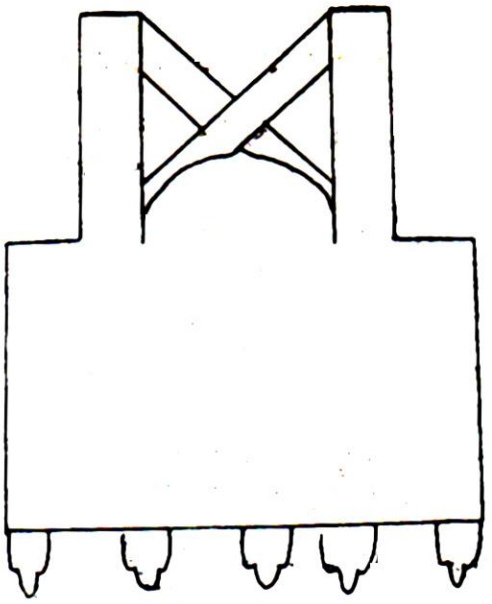
واستخدم غطاء للرأس يسمى قاووق وذلك لمن يحلق شعر رأسه ·



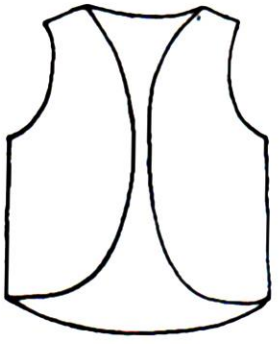
● شكل يوضح جلباب الراقصين

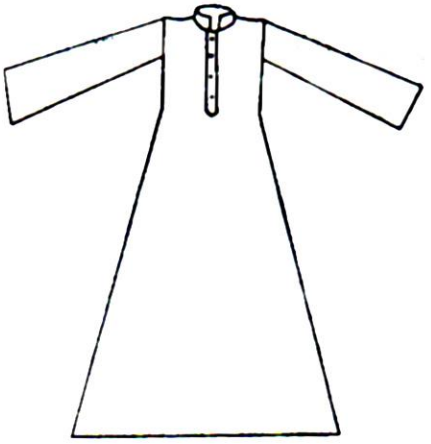


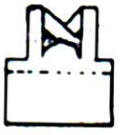
الثابتة من الخلف



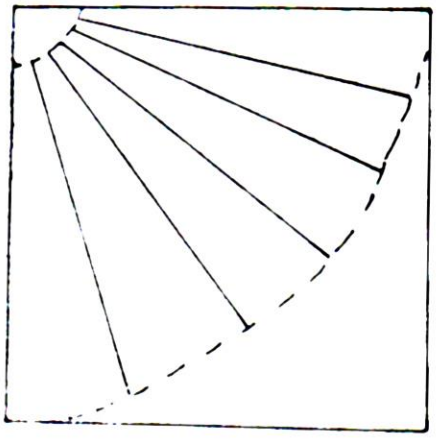
الثابتة من أمام

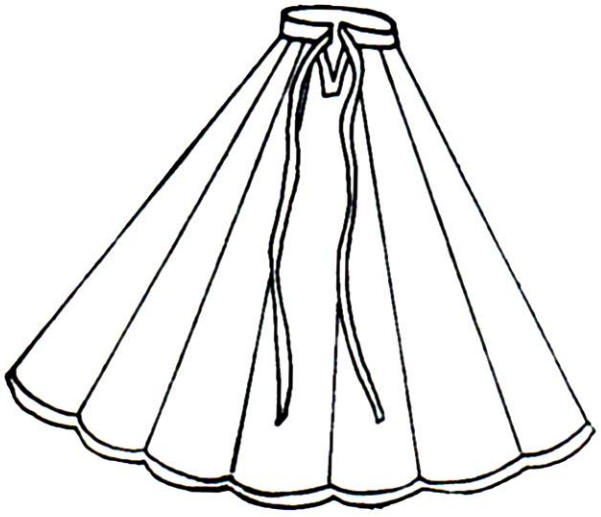






عناصر زى الراقص الأول (اللفيف) ويتكون من ـ سروال وجلباب ـ ثابتة ـ العنترى(القسم الأول من الراقصة





طريقة تفصيل التنورة .. وشكل التنورة بعد التجميع

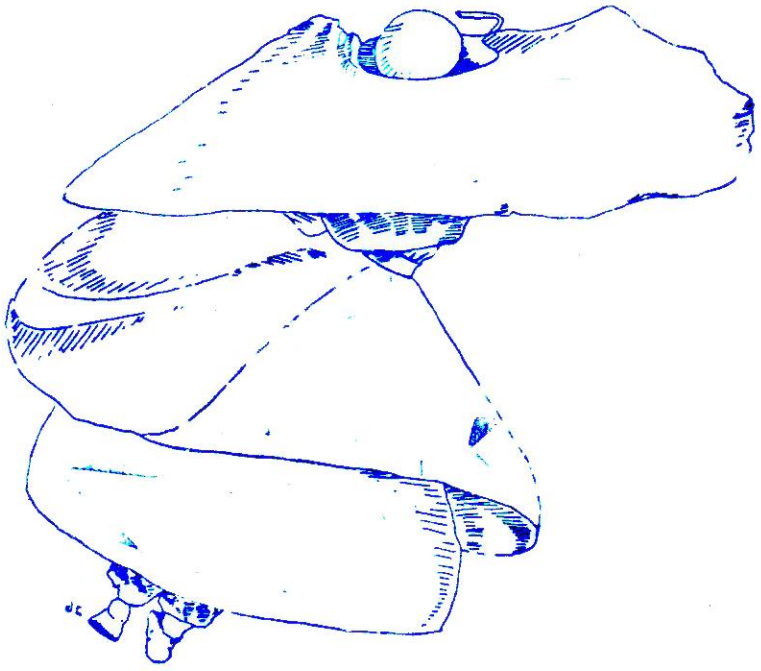
★ **الخصائص العامة للابس الدراويش حديثا :**

١ ـ استمرت بعض الخصائص القديمة للزى مثل الاتساع والخفة وقلة عناصر الزى ولم يحدث تطور جوهرى الا فى أضيق الحدود ولكن حدث تطور شكلى حيث استخدمت الأقمشة اللامعة المصقولة واستخدم التطريز اليدوى والتطريز بالماكينات الحديثة بأشكال مختلفة وخيوط والوان مختلفة لتحقيق عناصر الابهار للعرض الفنى ٠

٢ ـ تبعوا ذلك العصر من حيث حلق الذقن وتهذيب الشعر وارتدوا العمائم الصغيرة ذات عدبه على الجانب ٠

المراجع :

ـ الموسوعة العربية الميسرة ٠
ـ تراث القاهرة العلمى والفنى فى العصر الاسلامى ، مكتبة الهيئة العامة للكتاب ٠
ـ الفرق الاسلامية ، مكتبة الهيئة العامة للكتاب ٠
ـ فى الفلسفة الاسلامية ، د٠ زكريا ابراهيم ، دار المعارف ٠
ـ الملابس المملوكية ل٠أ٠ماير ، ترجمة صالح الشيتى ، الهيئة العامة للكتاب ٠
ـ مجلة الفنون الشعبية ، العدد ١٩ سنة ١٩٨٧ ، استبيانات العمل الميدانى (الأزياء الشعبية) أ٠ صفوت كمال ٠
ـ برنامج ترميم سمعخانة دراويش المولويه بالقاهرة ٠
ـ رسومات منقولة عن معرض صور الأعمال بتكايا الدراويش بالسمعخانة ٠



القراءة للجميع
آفاق المستقبل

السيدة الفاضلة / سوزان مبارك راعية الندوة الدولية ، والأستاذ الدكتور / سمير سرحان المنسق العام للندوة

الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة وعلى يمينه الأستاذة الدكتورة آمال عثمان وزيرة الشئون الاجتماعية وعلى يساره الأستاذ عمر عبد الآخر محافظ القاهرة ومجموعة من الخبراء والأساتذة المشاركين فى الندوة

أزياء رقصة التنورة

اللفيف فى بداية الحركة .

مجموعة العازفين على الآلات الموسيقية الشعبية المصاحبين لفرقة التنورة .

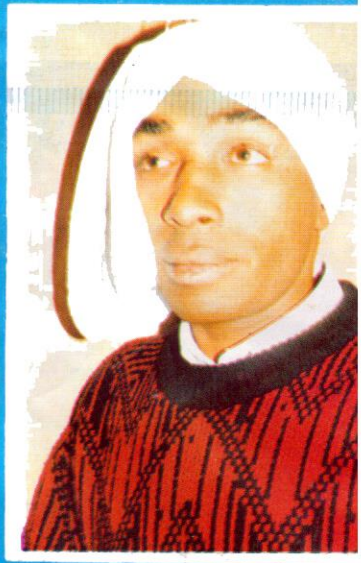
دخول اللفيف فى القسم الثانى مرتديا التنورة وممسكا بأربعة مزاهر .

أداء تشكيلات بالمزاهر يقوم بها اللفيف بندق قبل تسليمها واحدة تلو الأخرى للراقصين المصاحبين له .

وصول أداء اللفيف مرحلة الذروة فى رمز للتخلص من الماديات .

التعبير عن محاولة الاستيقاظ والعودة إلى الحياة الأرضية بعد الصعود إلى الذروة .

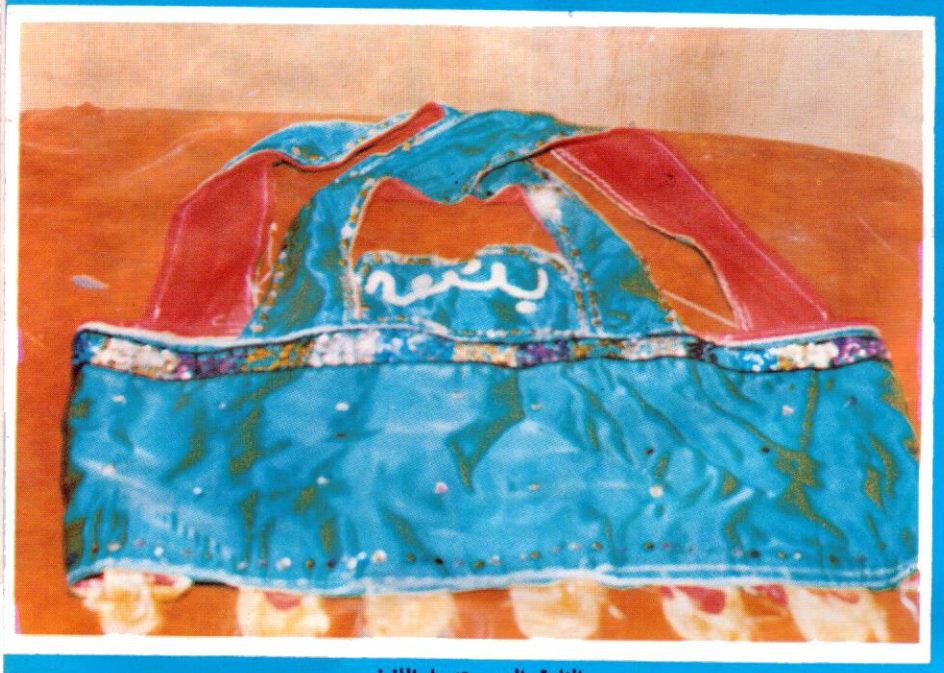
أداء تشكيل من الراقصين حول اللفيف .



ن بندق الأسمر يلف رأسه بشال أبيض وهو
صر الأساس (اللفيف)

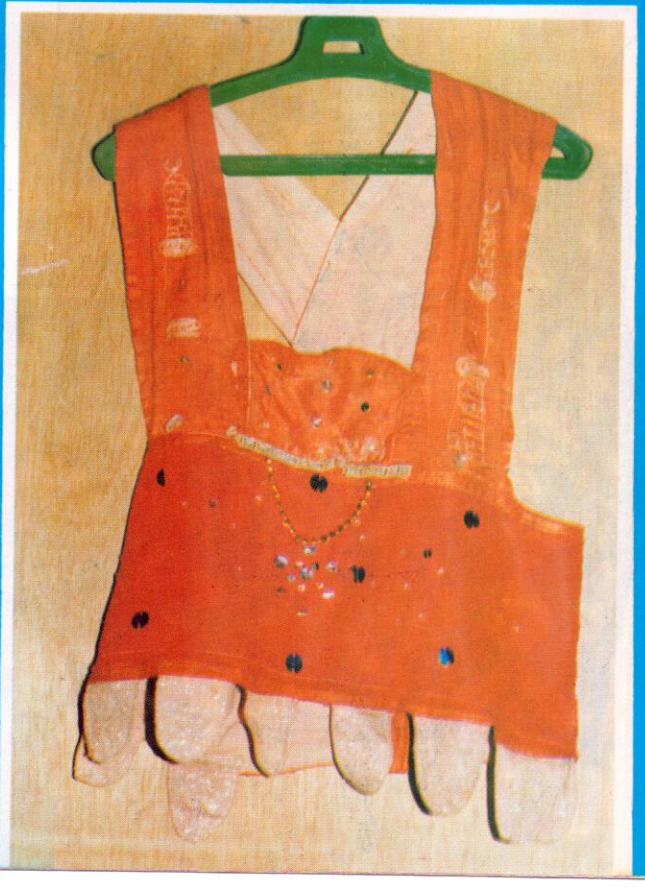
أحد عازفى الرباب فى فرقة التنورة

الجلباب والثابتة زى الراقصين .



الثابتة التى يرتديها اللفيف .

الثابتة من الأمام ومثبت على طرفها من أسفل رمز الطريقة البيومية .

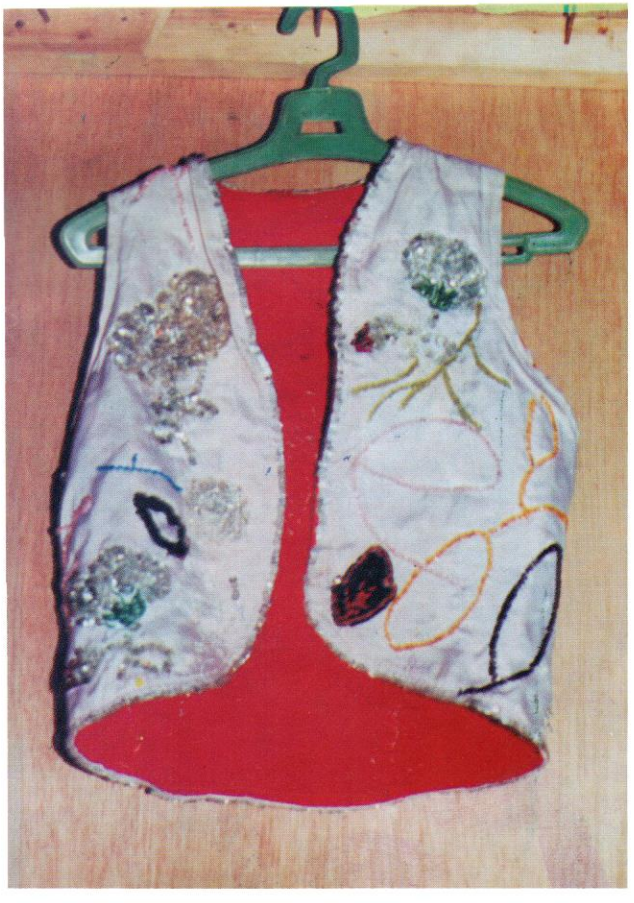


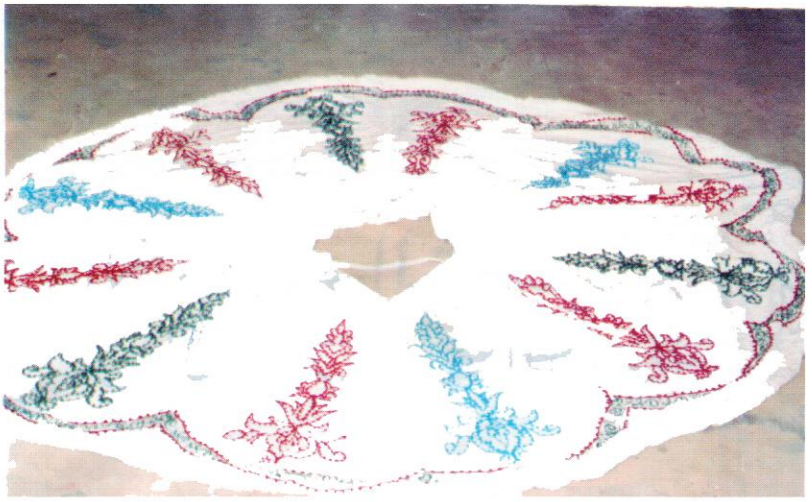
الثابتة من الخلف .

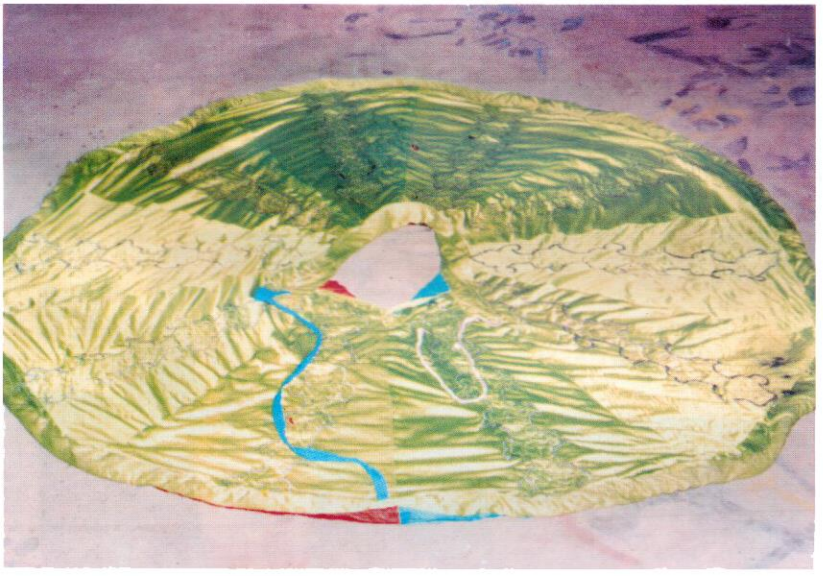
الحانة من آلات الايقاع فى أداء عرض التنورة . وتعتبر الدفوف من الآلات الأساسية فى أداء الحار رقصة التنورة .

البيرق .

نموذجان من العنتيرية التى يرتديها اللفيف فى القسم الأول والثانى من الرقصة . أحدهما مطرز والآخر مطرز وموشى ، من القماش المقصب .







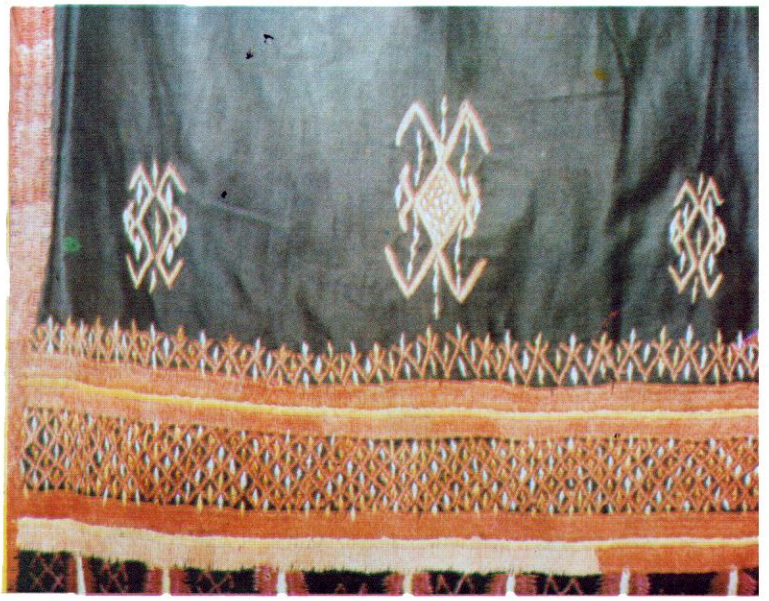
نماذج مختلفة من تطريز التنورة
على طريقة الخيامية والتطريز بالإبرة .

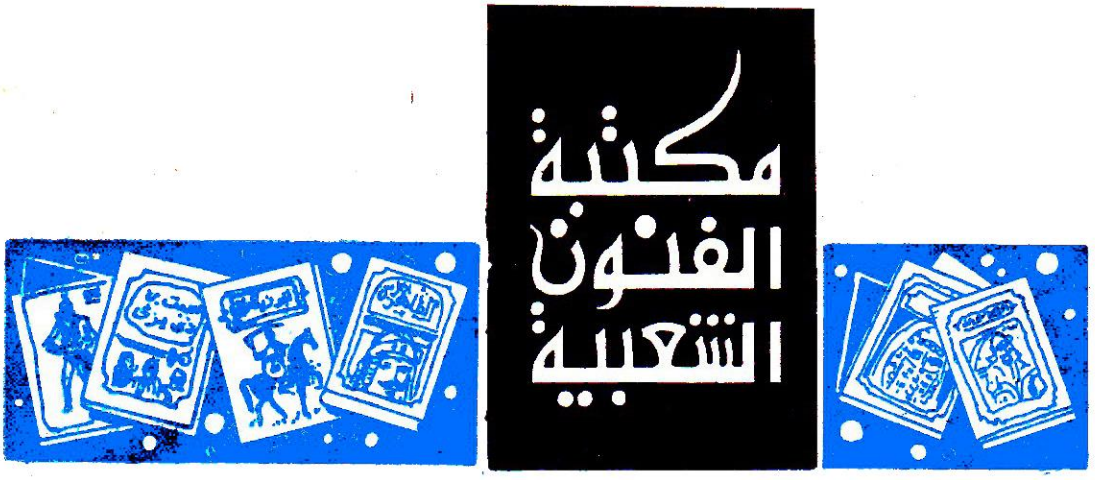
الأزياء الشعبية في الوادى الجديد

غطاء رأس تقليدى .

ثوب تقليدى من أثواب الوادى الجديد .

تفصيلة زخارف الثوب .





الفولكلور... ودليل العمل الميدانى

مدخل إلى دراسة الثقافة المادية

الجزء الأول

للدكتور هانى ابراهيم جابر

تحليل وتعليق :
د. عبد الغنى الشال

انحصر الكتاب الذى يحوى ٢٤٥ صفحة من القطع المتوسط فى بابين يحتوى كل باب على فصلين .
ففى الباب الأول : فصل أول : بعنوان المنظور الفولكلورى ودلائله البحثية .
والفصل الثانى : خطوات تصميم دليل العمل الميدانى .
وفى الباب الثانى : فصل أول : جماليات الثقافة المادية .
والفصل الثانى : الخطوات التى تؤدى الى تكوين اطلس الوحدات التشكيلية الشعبية .

ولقد تعرض المؤلف بالتحليل الجيد الواعى لكل باب باقتدار ، ولقد أضاف الكثير من منهجيات وصفات الفن الشعبى وأسراره وفلسفاته خصوصا الجمالية والفنية على السواء ، وربما يرجع ذلك الى الخلفية الثقافية والفنية والعلمية للمؤلف نفسه ، فهو فنان ديكور مسرحى ومؤرخ تاريخ فن مما أعطى له ميزة فى بحثه عن الكثيرين الذين يتعرضون للفن الشعبى من زوايا مختلفة لها أهميتها أيضا ، وبذلك أضاف المؤلف حجرا له أهميته فى تفهم أسرار الفن الشعبى من كل الزوايا والمحاور التى تمسه من قريب أو بعيد كالعادات والتقاليد والمأثورات والمراسم والطقوس والغناء والرقص الى غير ذلك من الفنون التشكيلية المتنوعة مما يعطى صورة واضحة عن كيان الفن الشعبى وفلسفته وشخصيته المتميزة التى جعلت منه طراز وأسلوبا خاصا متفردا عن باقى فنون الحضارات الأخرى ، مما دعا المؤسسات والجمعيات الدولية والمحلية منها الى الاهتمام بهذا الفن الفريد .

وعندما يتعرض المؤلف لجماليات الفن الشعبى ينبغى أن يذكر ولو فى الجزء التالى أن الفن الشعبى سبق مدرسة الباوهاوس الألمانية التى هاجر فنانوها الى أمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية وأقاموا فلسفتهم على أساس انتاج فنى متنوع يعتمد على « النفعية والجمالية » وهذا المبدأ هو طريق وهدف الفنان الشعبى نفسه

وقد سبق ذلك كله الفنان المصرى القديم والفنان الاسلامى فى عصور مصر الوسيطة لتحقيق هذا الهدف ..

وينبغى أن نفكر كثيرا فى مصطلح جاء كثيرا فى ثنايا الكتاب وهو « **الثقافة المادية** » لأن ذلك ربما يقودنا الى ثقافة عصرنا الحالى المادى . وقد ظهر كتاب هام لمؤلف وفيلسوف وناقد عظيم انجليزى بعنوان ، الى الجحيم وهذه الثقافة : To hell with culture لأن ثقافة عصرنا الآن مادية وهى ثقافة وسائل لا غايات وربما أقترح للمؤلف فى مؤلفاته القادمة عوضا عن المصطلح السابق مصطلح « الثقافة الفنية التشكيلية » ويكون ذلك أقرب الى المعنى المقصود الذى يتوخاه .

وقد نجح المؤلف فى تأكيده على البحث الميدانى على الطبيعة مباشرة وضرورة مقابلة الفنان الشعبى نفسه ورصد كلماته وآرائه وأصواته وانتاجه ، مما يجعل للبحث حيوية ومعايشة طبيعية للواقع على الطبيعة وهنا نذكر رأى فيلسوف تربوى عظيم من علماء التربية فى القرن العشرين هو « جون ديوى » الذى يؤكد على أن التعليم المتكامل لابد أن يتم على الطبيعة والواقع المباشر Learning on the spot

وقد عرض الباحث المؤلف للعديد من الصور المصاحبة وينبغى تذييلها والتعقيب عليها بسهولة ويسر سواء تاريخيا أو جماليا أو تقنيا أو بمقارنات بين حضارات اسلامية وشعبية أو بين فنان معاصر وبين الفن الشعبى ايضا .

وفى موقع آخر من الكتاب تعرض الباحث الى كيان التصميم الميدانى وما يتبع ذلك من خطوات هامة متعددة كدليل ارشادى للباحثين وخصوصا عندما صاحب ذلك بعض الحرف الشعبية وما تحويه من زخارف ورسوم ورموز ترتبط بالبيئة والعادات والخامات المحلية ووظيفة الانتاج الفنى وعلاقة الشكل والهيئة البنائية بالتصميم وكلها تعتبر بمثابة دليل واف أمام الباحثين .

وينتقل الباحث الى ركيزة هامة لابد أن يضعها أى باحث أمام بحثه وهى تحديد الهدف مسبقا وطريق المقابلات ونظام الأسئلة وتسجيل كل الآراء وأن يكون الباحث ملتزما بالموضوعية فى كل المواقف وتصبح وظيفته الأولى هى الرصد الكامل غير المتميز ثم تأتى المرحلة التالية من التحليل والتفسير والمقارنات والاستنباطات وغيرها .

وأرى أن يتعرض المؤلف فى الجزء الثانى للاناء الفخارى المتعدد الأشكال والرمزية الكامنة فيه مثل القلة والابريق ، القلة تمثل الأنثى والابريق يمثل الذكر شعبيا وأن مثل هذه الأشكال بهيئاتها المتنوعة لم تأت عفويا ولكنها مقصودة لأسباب اقتصادية سواء فى اقتصاد الخامة وشكلها والاقتصاد فى رص الفرن وكل ذلك محسوب حسابا علميا بالمقاييس المعاصرة ولكن الفنان الشعبى نفسه أدرك ذلك بفطرته وخبرته جيلا بعد جيل ، فالشكل عندما يرص فى الأفران لابد أن يعمل مع الأشكال الأخرى تماسكا وارتباطا وتناسقا تتخلل منها النيران ويساعد على ذلك صياغة الشكل نفسه حتى عمليات الحريق ترتبط بتدرج الحرارة حتى تصل الى نضوج الأشكال وعندما يؤكد المؤلف ذلك فانما يضيف للفنان الشعبى حسه التقنى ومعرفته وحساسيته تجاه التشكيل وأثناء درجات حرارة الفرن وغيرها من تقنيات .

وأرى فى الجزء الثانى ذكر المراجع والمصادر التى اعتمد عليها المؤلف . وأخيرا قدم المؤلف بطاقة جيدة كنموذج لتسجيل العمل الفنى الشعبى وطرق جمع المعلومات والضوابط الضرورية لعمليات الرصد والتحليل وسرد بعض الملاحظات العامة الهامة مما يساعد أى باحث على الاهتداء بها عند تعرضه للبحث بالطرق السليمة الصحيحة .

والكتاب اضافة هامة جيدة لمكتبتنا العربية لاسيما من مؤلف فنان له محاوره الخاصة ورؤيته الجمالية ، ويحتوى على محاور ومواد غزيرة تثرى الفن الشعبى وتجعل منه ينبوعا فياضا للبحث الجاد والاستلهام والتذوق ..

مولد البطل فى السّيرة الشعبيّة

شمس الدين موسى

قليلة هى الدراسات والأبحاث التى تعنى بدراسة الفن الشعبى ، سواء كان ذلك الفن مرويا أو مصورا أو حتى مكتوبا ، حتى ان الذين عنوا بتلك الدراسات لا يعتبرون باحثين فحسب ، فمعظمهم يعتبر رائدا فى مجاله ، ومن هؤلاء الباحثين الذين عنوا بالبحث الميدانى فى الدراسات الشعبية ، الباحث د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، فقدم عددا من المؤلفات شملت دراسة الأسطورة سواء كانت فى الأدب أو فى المسرح .... وآخر هذه الدراسات الجادة جاءت بعنوان « مولد البطل فى السيرة الشعبية » وهى الدراسة التى أسسها على رؤية ميدانية ، ودراسة مقارنة بفن السيرة المروية على ألسنة رواتها محددا أوجه الخلاف التى لابد ستكون موجودة بين راو وآخر ، وبين مكان ومكان ، وبل وبين عصر وعصر .

لقد تناول «أحمد شمس الحجاجى» جزء معينا من السيرة محققا بذلك درجة كبيرة من العلمية باعتبار أن السيرة ودراستها هى مشروعه البحثى الأول ، ومن ثم قام بتقسيم مجال بحثه الى أجزاء عديدة ، كان أولها هو « **مواليد البطل** » . فالسيرة الشعبية نوع أدبى مثلها مثل فنون التعبير المختلفة شعر أو قصة أو مسرح ، بل ان السيرة تعتبر أقدم فى ترتيبها من فن الرواية الذى عرفناه عن أوربا ، أو المسرح بالشكل الأرسطى المتعارف عليه . السيرة تروى ـ عادة ـ شعرا وتمثل ضمير الجماعة فهى تحقق ذاتها من حيث البطولة والأمجاد ، بل من حيث تحقيق القيم الانسانية العليا ، التى تتمثل فى الخير ، والحق ، وكم هى السير الشعبية فى عالمنا العربى ، التى تحتاج لا لمن يحققها فقط ، بل لمن يدرسها دراسة علمية متأنية غير غافل للظروف الاجتماعية والبيئية التى تكونت السيرة للتعبير عنها ، ومن ثم كانت دراسة « شمس الحجاجى » تمثل أساسا من أسس الوعى بأهمية ذلك ، خرج به صاحبه من زوايا الأكاديمية فقدم للقارىء والمثقف العام ، الذى لابد أن يكون حاصله غير قليل ، عند التأنى فى دراسته لما قدم .

ولقد وضع الباحث يده بادىء ذى بدء على الاعمال العام فى جمع النصوص المختلفة للسيرة الشعبية مثل سيرة « عنترة » ، وسيرة « سيف

بن ذى يزن » ، وسيرة « المهلهل » ، وسيرة بنى هلال » مما أدى الى حكم جائر أصدره « رينان » على العقلية العربية باعتبارها « **عقلية جزئية النظرة ، أو تجزيئية النظرة وأنها غير قادرة على رؤية الكل ـ لقصور خيالها وعجزه** » ·

وربما كان جهد « **الحجاجى** » كله فى دراسته لمولد البطل فى السيرة وما سيتبعه من دراسات لجوانب السيرة الشعبية ـ كمشروع حياته ـ يمثل ردا على ذلك الحكم الجائر « لرينان » الذى اعتز به الكثيرون من مؤرخى الادب العربى الغربيين ، وساروا على نهجه أمثال نيكلسون ، ودى بور ، وجيكوب ، وجرنيوم ·· وهم الذين أتى الباحث بأحكامهم موثقا بذلك آرائه التى ستلى ذلك · بل ان الباحث يلوم بعض كبار الأدباء العرب الذين ساروا على حكم رينان أمثال العقاد وأحمد أمين ، وغنيمى هلال ·· مما جعل مهمة الرد على ذلك الحكم تمثل نوعا من المسئولية العلمية قبلما تكون مسئولية أدبية· **ومن ثم كان تحديده للكثير من المفاهيم فى كتابه على أساس علمى يمثل الاطار الأكبر الذى تحركت فيه دراسته لمولد البطل فى السيرة الشعبية** ، والذى سيؤسس عليه دراسته التطبيقية للسير التى تناولها ، مثل السيرة الهلالية · وسيف بن ذى يزن ، وذى الهمة ··· الخ ·

« ما هى السيرة ؟ »

السيرة فى المصطلح ـ كما يحدد الباحث ـ ترجمة حياة ، وفى التراث الشعبى ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة · والسيرة التى تترجم حياة فرد مثل سيرة « سيف بن ذى يزن » أو حمزة البهلوان ، أو سيرة الامام على بن أبى طالب ، وسيرة الجماعة مثل الهلالية ، وسيرة الظاهر بيبرس ·

والسيرة تمر بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطا وثيقا يتتابع م ٍحلقات عمره ، ويعتبر الكاتب/ الباحث أن « المواليد » احدى هذه الحلقات ، بل هى أهمها · ولفظ المواليد متعارف عليه بين راوى السيرة الشعبية التى ينتقل بها من مكان الى مكان لكى يرويها ، والجمهور الذى يستمع له ويندمج معه اندماجا يشبه الى حد كبير حالة الاندماج الدرامى فى المسرح ·

ويحدد الكاتب معنى « مواليد البطل » بأنه ليس لحظة ولادة البطل ، وانما يعنى لحظة أكبر من هذه اللحظة ، فهو يستغرق زمنا أطول منها بكثير ، وتتناول عالم البطل قبل ولادته ، ثم تتناوله وليدا وطفلا حتى تنتهى مرحلة العبور ، وهى مرحلة التعرف والاعتراف ·

وبذلك يقسم الباحث دراسته لمواليد البطل فى السيرة الشعبية الى سبعة أقسام متتالية هى :

- **دراسة الراوى والراوية ـ مصادر البحث**
- **النبوءة**
- **البطل المصاحب**
- **النسب**
- **الميلاد**
- **الغربة والاغتراب**
- **الاعتراف**

ويمثل كل قسم من هذه الأقسام السبعة مبحثا فى دراسة مواليد البطل · ومصطلح المواليد يرتبط بسيرة بنى هلال ، وبطلهم « أبو زيد الهلالى سلامة » · لكن المصطلح يأخذ شموله من أنه مدخل للسيرة كلها ، ولذلك فهو ينطبق على كل السير الشعبية ، بل أنه يمثل جزءا من بنيتها سواء كانت السيرة مروية أو مدونة ·

لم يركز الباحث دراسته على تفسير النصوص نفسيرا نفسيا أو اجتماعيا ، بل انه اختار كما يقول هو :

« **لقد جعلت النص هو الأساس الذى يكشف الضوء عن عالم المواليد ، فالعمل كله محاولة لاعادة قراة نصوص السيرة فى بابها الأول ـ مواليد البطل ـ للوصول الى العناصر المكونة لهذه النصوص** » ·

ومن السير من هى تأليف ، وليست سيرا مروية بواسطة الرواة الجوالين · ويستدل على ذلك بأن سيرة فيروز شاه ، وسيرة بهرام شاه ، وسيرة حمزة البهلوان ـ وهى سير مؤلفة وليست مروية ، لأنه ـ كما يوضح :

« **ليس من المعقول أن تؤلف الجماعة سيرا شعبية تعبر عن رؤية دونية لها وتمثل موقفا**

شعوبيا معارضا لقوميتها كما يتبدى من سيرة بهرام شاه وسيرة فيروز شاه ... » .

ويرى الباحث أن سيرة حمزة البهلوان كتبت للرواية بغرض الرد على سيرة فيروز شاه حتى ترفع من شأن العرب فى مواجهة الاقلال من شانهم لدى الفرس .

ولعل البعض يخلط بين مفهوم السيرة ، ومفهوم الملحمة ، ومفهوم الرواية ، مما جعل الباحث يقف عند هذا الخلط غير المقصود ، مبينا أن ثمة عناصر مشتركة بين السيرة والملحمة بالمفهوم الأوربى لكن الاختلاف بينهما كبير ، حيث السيرة عالم متسع كثيرا عن الملحمة . كما أن السيرة هى الشكل الأول الذى نبتت منه الملحمة ، والسيرة عندما تتكسر تبدأ فى التحول الى شكل الملحمة . والسيرة هى الكل ، والملحمة هى الجزء ، ويتحدد ذلك فى المقارنة بين سيرة بنى هلال ، والالياذة والأوديسا وفى النهاية - يرى أن اتساع السيرة يشمل فى طياته أكثر من ملحمة ، والالياذة كلها لا تزيد فى بنيتها عن بنية تغريبة بنى هلال ، والوحدة الزمانية والمكانية لمعركة واحدة حول أسوار تونس تستغرق أربعة عشر عاما ، مثلها مثل حصار طروادة الذى يستغرق عشرة أعوام .

والسيرة غير الرواية بالمفهوم الحديث - لأن الرواية فن مختلف عن السيرة رغم أوجه الشبه ، فالسيرة عمل من الأعمال الشفاهية بينما الرواية فن مكتوب ، ورواية السيرة بواسطة الراوى لا تجعل منها رواية فنية .

والسيرة ليس لها مؤلف ، لكن لها راو ، وعلى سبيل المثال ليس هناك أبو زيد حقيقى وأبو زيد غير حقيقى ، لكن هناك أبا زيد لراو معين - أى لراو سيرة معين - وفى رواية معينة ، كما وأن سرد النص لراو - معين فى أوقات مختلفة يخرج نصا مخالفا للنص الذى رواه قبل ذلك ، وذلك بطبيعة الجمهور والتغييرات تتم وفقا للتصرفات فى مواجهة الحدث ، وكذلك فى لغة الحدث ، وكذلك فى لغة النص .

ولقد استنتج شمس الدين الحجاجى ذلك الحكم السابق من رؤيته وملامسته المباشرة « لعوض الله » راوى سيرة أبو زيد الهلالى ، ففى مواقع مختلفة ، كانت روايته مختلفة اختلافات واضحة على الرغم أن الراوى واحد ، ويزعم أنه لا يمكنه التغيير فى رواية الجزء الخاص بالمواليد . فالجمهور هنا يكون شريكا للراوى ، بحسب حالة انتشائه ، وحبه للجمهور فيتغير أداؤه ، ويرتفع ايقاعه ، كذلك يتغير الحال اذا ما كان يصاحب الراوى آلة من آلات العزف كالطار أو الربابة ، فالراوى يعيد تأليف النص ، وليس هذا التأليف من فراغ ، ولكن ينطلق من تقاليد متوارثة .

« العلاقة بين التاريخ والسيرة » :

ثمة فروق واضحة بين التاريخ ، أو الشخصية التاريخية وصاحب السيرة الشعبية ، التى ربما تتسمى باسم تاريخى مثل « بيبرس » ، حيث رواة السيرة جعلوا من النص الواحد عدة نصوص ، وجعلوا من البطل الواحد عدة أبطال باسم واحد ، ومن ثم - على حد قول الباحث - ابطلوا فكرة أن السيرة تاريخ ، **لأن البطل لا يثبت على حال فى** كل رواية . ومن ثم كيف يكون تاريخا ... ويقول الكاتب :

« قد يكون هناك سيف فى التاريخ ، وقد لا يكون ، وقد يكون هناك المهلهل وقد لا يكون ، وقد يكون هناك حمزة وقد لا يكون ، وقد يكون هناك أبو زيد وقد لا يكون . وقد تكون هناك ذات الهمة وقد لا تكون .. وبالتأكيد هناك بيبرس - ولكن المؤكد أن لا علاقة بين البطل التاريخى وبطل السيرة - البطل التاريخى يختص بالتاريخ الذى يحقق وجوده من عدم ، أما بطل السيرة فلا دخل له بالتاريخ وليس من حق التاريخ أن يحقق فى وجوده من عدمه ، لأنه موجود صنعه الفن ، وفن السيرة صنع أبطالا ، أصبح لهم واقعهم الحقيقى فى خيال صناعهم من الرواة والمتلقين فهذه النصوص هى الواقع الذى يتعامل معه الباحث . وأى ارتباط بين أحداث حدثت فى التاريخ ، وأحداث حدثت فى السيرة ، فانما هى خلفية العمل الفنى ... » .

وفى النهاية - يمثل كتاب « مولد البطل فى السيرة الشعبية » دراسة علمية وفنية ، ونقدية تطبيقية لعدد من السير من حيث مولد البطل فيها ، تعتبر اضافة الى مكتبة دراسة الفنون الشعبية لا يمكن اغفالها ، ونرجو للكاتب أن يوفق باستكمال مشروعه البحث الذى لا غنى عنه فى دراسة مختلف جوانب السيرة ، التى ستكون مرجعا ونافذة علمية هامة للمثقفين ، والباحثين والمتزوقين على اختلاف أهوائهم .

القراءة للجميع ... آفاق المستقبل

د . كمال الدين حسين

في الفترة من ١ ـ ٣ يونيو ١٩٩٢ ، عقدت الشعبة المصرية للمجلس العالمي لكتب الأطفال والتابعة لجمعية الرعاية المتكاملة ، ندوة دولية حول القراءة للجميع .. آفاق المستقبل .. تحت رعاية السيدة الفاضلة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس جمهورية مصر العربية .

والمجلس العالمي لكتب الأطفال IBBY هو هيئة دولية نشأت في زيورخ بسويسرا عام ١٩٥٣ ، ولها فروع في كثير من دول العالم وتضم هيئات متعددة من هذه الدول خاصة تلك التي تهتم بالأطفال وكتب الأطفال .

ويسعى هذا المجلس لخلق جو من التفاهم العالمي من خلال كتب الأطفال باعتبار الكتاب واحدا من أهم المصادر التي تمد الانسان بالمعرفة الواسعة عن العالم من حوله ، والمعارف العديدة عن الشعوب الأخرى .. قيمها ، وعاداتها ، وتقاليدها ، الأمر الذي يساعد على خلق جو من الانسجام والتفاهم بين الشعوب وبذلك يحقق جانبا كبيرا في رسالة السلام العالمي .

كما يعمل أيضا على اعداد الطفل في كل مكان بفرص الحصول على الكتاب ذي المحتوى الأدبي الجيد ، والمستوى الفني العالي في الطباعة والتنفيذ ، وذلك بحث الناشرين والموزعين ومساعدتهم على انتاج كتاب الطفل ذي الكفاءة العالية خاصة في دول العالم الثالث .

كما تمتد خدمات المجلس للمهتمين بالأطفال وأدبهم ، لتعد لهم الدورات التدريبية وتمد لهم يد المساعدة من خلال الخبراء الذين يعملون بالمجلس أو يتبعون شعبه المختلفة ، وبالأبحاث العديدة والدراسات التي يشرف عليها في ميدان أدب الأطفال .

وكان لمصر شرف الانضمام لهذا المجلس والذي ساعد بخبراته في اقامة هذه الندوة والتي

كانت تحت رعاية السيدة الفاضلة قرينة السيد رئيس الجمهورية .

برنامج الندوة :

وقد شمل برنامج الندوة مجموعة من أوراق العمل تم مناقشاتها خلال أيام الندوة الثلاثة خلاف الجلسة الافتتاحية للمهرجان ، والتى حضرها السادة ، صفوت الشريف وزير الاعلام ، فاروق حسنى وزير الثقافة ، أ . د . حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم و أ . د . آمال عثمان وزيرة الشئون الاجتماعية ، وعبد المنعم عمارة رئيس المجلس الأعلى للشباب والرياضة . وعمر عبد الآخر محافظ القاهرة .

وفيها تحدثت السيدة الفاضلة / سوزان مبارك واشارت الى اهم النقاط التى سوف تتعرض لها الندوة ، والتى تنحصر فى محاور ثلاثة هى ..

١ ـ مراجعة وتقيم الخبرات الناتجة عن حملة القراءة للجميع .

٢ ـ تبادل المعلومات والخبرات مع الجهات المشاركة لتعبئة جموع الشباب والأطفال فى اطار برنامج عام للقراءة الحرة .

٣ ـ البحث عن امكانية تنشيط القراءة فى المناطق النائية .

وحول أهمية القراءة لبناء الانسان دعت سيادتها « الى تضافر جهود الكتاب والناشرين وكافة المسئولين عن ثقافة الطفل بالاستمرار وبنفس الايقاع والحماس ، كما ناشدت الأسرة المصرية بالالتفات الى تنشيط عادة القراءة لتنمية ملكة التعرف على الحياة .

واختتمت كلمتها بدعوة « الاعلاميين والناشرين للمساهمة بجهودهم حتى تصل القراءة الى المكانة التى تتاح لكل فرد من أجل مستقبل افضل » .

اما أ . د سمير سرحان منسق عام الندوة فقد أشار فى كلمة الجلسة الافتتاحية الى الجهود التى بذلت فى المهرجان الأول للقراءة للجميع صيف ١٩٩١ ، ثم تحدث عن الغرض من اقامة هذه الندوة بأنه فى محاولة لتقيم نتائج الحملة الأولى ودراسة آليات عملية القراءة تم التفكير فى عقد ندوة دولية يدعى اليها الى جانب الخبراء المصريين ـ خبراء من أنحاء العالم لالقاء الضوء على الأسس التى تمكن الحملة من أن تجعل القراءة حق لكل طفل وحقيقة قومية . اضافة لدراسة العناصر المختلفة التى تدخل فى عملية تنمية القراءة ، واكتشاف المشكلات التى تعيق عملية القراءة ، كالعلاقة بين القراءة داخل وخارج المؤسسة التعليمية ، ومحو الأمية ، ودور المكتبة العامة ، وأهمية مجلات الأطفال باعتبارها جسورا للقراءة ومصدر الالهام فى كتب الأطفال .

وحول هذه النقاط والمشكلات والقضايا دارت جلسات المؤتمر ومناقشاته .

الجلسة الأولى :

فى اليوم الأول وبعد الجلسة الافتتاحية ، تحدث أ . د . حسين كامل بهاء الدين عن التعليم المدرسى والقراءة وركز على دور المكتبات المدرسية فى تلبية احتياجات الأطفال للكتاب وخطة الوزراة الهيكلية فى ذلك ، وقد عقب على سيادته د . حسن عبد الشافى مدير عام المكتبات بالوزارة وصاحب النشاط الملحوظ فى المكتبات المدرسية ليشرح خطة وزارة التعليم فى الصيف ومساهمة المكتبة المدرسية فى مهرجان القراءة للجميع .

ثم تحدثت السيدة سيبل ياجوش، مدير مركز أدب الأطفال بواشنطن ، عن دور وامكانات مركز أدب الأطفال ، ثم د . مصطفى حجاج مستشار وزير الاعلام الذى تحدث عن « القراءة للجميع تقيم الحملة القومية الأولى صيف ١٩٩١ » .

وعقب الاستراحة قسم الحاضرون الى ثلاث مجموعات عمل لمناقشة بعض القضايا المتعلقة بالقراءة للجميع وهى القراءة ومحو الأمية ، مناقشة دراسة التقييم وآفاق المستقبل ، مشاكل النشر والطباعة والتوزيع .

وقائع اليوم الثانى :

أما اليوم الثانى فكان يوم التراث الشعبى وثقافة الطفل ، حيث تحدث فى الجلسة الاولى الأستاذ صفوت كمال ، أستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية عن استلهام الفولكلور المصرى فى تأليف كتب الأطفال · و د · مصطفى الرزاز بكليه التربية النوعية بالدقى ، عن رسوم الأطفال ، وتحدث فى نفس الموضوع الرسام الانجليزى أ · مايكل فورمان ·

واستكمل نقاش بعض القضايا المتعلقة بالقراءة والتراث الشعبى فى الجلسة الثانية من نفس اليوم حيث نوقشت تقارير عن الخبرات القومية لبعض دول العالم وهى ، الولايات المتحدة وعرضت التقرير الخبيرة فى مكتبات الأطفال آن بلوسكى ، المملكة المتحدة ، وعرضت تقريرها « برا جيرلينج » ، وكينيا وعرضت تقريرها « أسيناخ أوراجا ، وتايلاند وعرضت تقريرها سومبون سينجمافان ، وسوف نحاول تناول هذه الأوراق بمزيد من التفصيل لأهمية ما طرحته من دور التراث الشعبى بعد عرض وقائع اليوم الثالث ·

وبعد الاستراحة كان هناك مجموعتا عمل لمناقشة مكتبات الأطفال فى الريف ، والقراءة للجميع نظرة على المستقبل ·

وقائع اليوم الثالث :

أما فى اليوم الثالث والأخير فكان الحديث عن مجلات الأطفال وتحدثت فيه ماربان كاراس صاحبة ورئيس تحرير مجلة كريكيت الأمريكية ، جاكلين كيرجيمونومن فرنسا ، و د · كافيه رمضان من الكويت والتى تحدثت عن مجلات الأطفال فى الخليج ·

وفى الجلسة الثانية من نفس اليوم تحدثت آن بلووسكى من أمريكا عن دور المجتمع المحلى فى تنمية القراءة ، وآن رضوان مدير مؤسسة الفولبرايت فى القاهرة ، طارق حجى رئيس شركات شل فى مصر ·

واختتمت جلسات اليوم الأخير وقبل اعلان التوصيات بلقاء مع الفائزين بجوائز سوزان مبارك فى أدب الأطفال ·

وقبل أن نلقى الضوء على التوصيات التى أعلنها أ · د· سمير سرحان المشرف العام للندوة الدولية نعرض للأوراق الأربعة التى تناولت دور التراث الشعبى وأهميته فى تنمية عادة الميل للقراءة لدى الأطفال ·

★ استلهام الفولكلور المصرى فى تأليف كتب الاطفال ، أهمية توظيف الفولكلور فى كتب الأطفال حيث عرض صفوت كمال فى ورقته ان توظيف عناصر من الفنون الشعبية فى كتب الاطفال هو أمر هام من حيث تنشئة الطفل تنشئة قومية ومن حيث تعرفه على أشكال هذه الفنون » ·

كما أن تلك الابداعات الشعبية التى يمكن استلهامها من مكونات الفنون التشكيلية الشعبية ، يمكن استلهام وحداتها أو موضوعاتها فى تزيين وتجميل كتب الأطفال ، مرورا بالحكايات الشعبية بما تحمله من تصورات عن الكائنات المختلفة ، والقيم المختلفة ، التى تعتبر سمات أساسية فى أبطال الحكايات الشعبية ، وترسيخ قيمة الحسن والجمال لبطلات الحكايات الشعبية الحسن فى التصرف وحلاوة الكلام · والتى تكتسبها من خلال حسن معاملتها لكل من تعايشهم ·

أيضا نستعمل الحكايات الشعبية بكثير من عناصر الخيال التى هى أقرب الى الخيال العلمى حيث قورنها فى العلو بالواقع الى عالم رحب يفوق الواقع ويجمع بين الادراك للكائنات وامكانات توظيف هذه الكائنات من أجل خدمة الانسان ·

ثم يحدد صفوت كمال أهمية توظيف التراث بالنسبة لعالم الطفولة حيث أنه يساهم فى :

١ ـ التنشئة الثقافية :

حيث ان ما يستلهم منه فى كتب الأطفال لايكون بعيدا عن تصورات الطفل المصرى وادراكه لواقع حياته ومكونات بيئته ·

٢ ـ الانتماء الوطنى :

لأن توظيف عناصر أصيلة وأصلية من الابداع الشعبى فى كتب الأطفال هو نهج ينتهج عادة لتنمية مفاهيم الوعى القومى بحياة الانسان فى بيئته وتأكيد مشاعر الانتماء الوطنى فى نفوس الأطفال ٠

٣ ـ فن حياة :

فعالم الفنون الشعبية عالم رحب ، يتدفق بمعطيات الحياة والانسان لأنه فن حياة ٠٠ لذلك يدعو صفوف كمال هنا الى ضرورة الحرص على انتقاء العناصر الأصلية والأصيلة من فن الشعب لتقديمها للأطفال ٠

٤ ـ رؤية منظمة :

ان أشكال التعبير الشعبى هى أساس من أسس نقل المعرفة المتوارثة ـ المليئة بخبرة الانسان الحضارية فى صنع الحياة على أرضه ـ وهى وسيلة من وسائل تنمية قدرات الطفل ، وهى تتوسل فى وحدة تكاملية يتحقق من خلالها للطفل رؤية شاملة لمواضيع الحياة ٠

القص الشعبى ووظيفة الجدة الحكاءة :

وعن أهمية القص الشعبى بدأت آن بلووسكى ورقتها بنصيحة ابن البيطار الطبيب الذى عاش فى القاهرة ابان القرن الحادى عشر والتى ينصح فيها العائلة بكيفية الحفاظ على صحة أفرادها ، وفى هذا السياق يوصى بأن يكون لكل أسرة راوية أو شخص يقص الحكايات ، ويحدد واجباته فيقول : ان عليه أن يكون نابها يميز بين الغث والثمين من القصص التى تضفى البهجة على الروح ٠٠ ويروى قصص حسبما يختار ، وأن يزين أحداثها ويتوسع فى سردها ويرتبها حسبما يدعو الأمر ، ٠٠ الى آخر هذه الواجبات ٠

ولأهمية راوى القصة كما تؤكد بلووسكى ، يتفق هذا مع ما جاء فى ندوة ثقافة الطفل فى القرية التى عقدها مركز ثقافة الطفل فى مدينة أسيوط خلال الاسبوع الأخير من شهر مايو الماضى والتى اقترحت فيها لاحياء عادة القراءة من جهة وللاستفادة بكبار السن فى القرية المصرية من جهة أخرى احياء وظيفة الجدة الحكاءة التى تقوم فى الأمسيات بتسلية وتربية النشء بمخزونها الثقافى من الحكايات الشعبية وخبراتها الحياتية ، ويمكن الرجوع الى الورقة المقدمة فى المؤتمر المشار اليه ٠

ولأهمية الحكى فى تحفيز الميول للقراءة تقول بلووسكى عن تجربتها الأمريكية ٠ فى السنوات القليلة الماضية تحولت الاحتفالات التى تقام فى الولايات المتحدة بمناسبة أسبوع المكتبة القومية الى احتفالات يقرأ فيها الأشخاص المعروفون فى المدينة القصص لأطفال العائلات فى أماكن مختلفة ٠

وعن أساليب القراءة والقص الشعبى والمستلهم منها تحدثت بلووسكى ، عن استخدام الخيوط ، والمفارش ، والحروف للمساعدة فى قص القصص المختلفة للأطفال ، وبالمناسبة فقد أهدتنى الباحثة كتابين عن القص أو حكى القصص ردا على اهدائى لها كتابى عن ألعاب الأطفال الغنائية ، وسوف نعرضهما قريبا باذن الله ٠

الكانجا والكتاب المصور فى كينيا :

وعن تجربة كينيا أشارت السيدة **أوداجا** لأهمية القصص الشعبى فى تربية النشء ثقافيا لارتباطها بالخلفية الثقافية العامة للطفل ، وتذخر بالكثير الذى يمكن أن يتعاطف معه ويتوجد به ٠ ثم أشارت الى الاهتمام الكبير فى كينيا الآن بجمع وتوثيق القص الشعبى والاستفادة به فى كتب الأطفال ٠

ثم أشارت الى استخدام « الكانجا » ككتاب مصور ، والكانجا عبارة عن قطعة كبيرة من القماش (كالايشارب) تستخدمه الفتيات والنساء هناك فى أغراض عدة ، وقد بدأ الاهتمام به بتزيينه بعدد من الرسوم المرتبطة ببعض القصص الشعبى أو الحروف الهجائية أو الموضوعات الشائعة كوسيلة للمساعدة فى التشجيع على القراءة ٠

المكتبة المتنقلة فى ريف تايلاند :

وعن تجـــربة تايلاند تحدثت مس كامافان وكان أهم ما أشارت اليه مشروع المكتبة المتنقلة التى تقول عنها :

« كان الهـدف مـن ذلك أن يـكون مشروعا صغيرا للصغار فى المجتمعات الصغيرة للارتقـاء بحياة الطفل من خـلال القراءة ، وقد بدأ عام ١٩٨١ بتنفيـذ مشروع « صـــــناديق الكتب المتجولة » كجزء من مشروع مكتبـــات المدارس الابتدائية ، والصندوق عبارة عن صندوق خشبى صغير فى حجم حقيبة السفر معد بحيث يمكن أن

يحتوى على حوالى مائتى كتاب مختلفـــة الحجم والموضوعات من كتب الأطفـــال ، ويســـتخدم للانتقال فى الأماكن النائية وتختم مس كامافان تجربة تايلاند بقولها :

« وايمانا من الجميع بهذه الفكرة فقد ساعد الكثيرون فى تمويلهـا خاصـة بالتبرع بالكتب » « وكان التبرع بالكتب لاسيما كتب الأطفال أحد أهم الأعمال الشعبية فى تايلاند » ·

وتنتهى النـــدوة بالتوصـــيات التى قرأها الأستاذ الدكتور سمير سرحان المنسق العـــام للندوة بالتوصيات التالية :

الاشادة والتقدير بالجهود المخلصـة والبناءة المبذولة فى حملة القراءة للجميع : التى اطلقتها وتقودها السيدة ســـوزان مبـارك · وان هذه الحملة واستمراريتها يمثلان املا كبيرا فى حل مشكلة من أهم مشاكل الثقافة والتنمية البشرية فى مصر وهى غرس وتاصيل عادة القراءة وحب الكتاب وبناء الانســان فى المجتمع الديموقراطى وصولا الى مستقبل اجمل واســعد ، كما تشيد الندوة بالجهود الصادقة التى تقودها السيدة سوزان مبارك فى تاكيد دور الكتاب فى حركة التنمية الاجتماعية والثقافيـة وارســاء البنية الأساسية لثقافة المجتمع ·

أولا : فيما يتعلق بتقييم الحملة القومية الأولى ١٩٩١ ، توصى الندوة :

١ ـ تبنى ما جاء فى ورقة العمـل الخاصة بالتقييم من توصيات وعلى الأخص ما يتصل منها بتدريب امنـــاء وامينـات المكتبات على أساليب التربية الحديثة والتعامل مع الأطفال من خلال دورات تدريبية منتظمة ، وتبـادل الخبرات بين مكتبـات الأطفـال فى المدن والأقاليم المختلفـــة والاهتمام بالاســـتمرار فى تحديث المكتبـــات وتطويرها وتوثيق النشـــاط داخل المكتبـات نفسها ، ووضع خطة علمية للاهتمام بالموهوبين من الأطفال ورعاية مواهبهم · والاهتمام بفكرة المشاركة الشعبية من خلال تكوين لجان اقليمية من القادرين فى كل اقليم لدعم المكتبـــات ماديا وادبيـــا ، وضرورة اهتمام أجهزة الاعـــلام بالاستمرار فى تنمية الوعى القرائى لدى الصغار والكبار على السواء باعتبـــار ذلك أحد قواعد واسس التنمية الشاملة ·

ثانيا : فيما يتعلق بالقراءة ومحو الأمية :

توصى الندوة :

١ ـ العمل على تحويل المكتبات المدرسية الى مكتبات عامة أثنـاء العطلة الصيفية وتخصيص بعضها للأطفال والأمهات وبخاصـــة فى المناطق الريفية وربط نشاط المكتبة بالبيئة المحلية ·

٢ ـ الاهتمام بالأطفال المتسربين من التعليم الالزامى وتشجيعهم على ارتياد المكتبات بوسائل الجذب المختلفة ·

٣ ـ مشاركة الأمهات فى برامج محو الأمية لتشجيع الأطفال على القراءة ·

٤ ـ مطالبة أجهزة الاعلام المرئيـــة باعادة برامج محو الأمية والتنسيق بينهـا وبين برامج المكتبات العامة خاصـــة بعد انشـــاء محطـات التليفزيون الاقليمية ·

ثالثا : فيما يتعلق بانتاج كتب الأطفال :

١ ـ ضرورة الاهتمام بتطوير وتحسين مستوى انتاج الكتاب المدرسى وتدعيمه بعناصر الجذب والتشويق المختلفة شكلا ومضمونا وصولا الى غرس حب الكتاب منذ السنوات الأولى للتعليم ٠

٢ ـ العمل على تخفيض تكلفة مستلزمات انتاج كتاب الطفل فى مصر بتطبيق التخفيض فى الجمارك المعمول به بالفعل بالنسبة لورق المصحف وورق الكتب العادية ٠

٣ ـ دعم معرض القاهرة الدولى لكتاب الطفل باعتباره الوحيد من نوعه فى الشرق الأوسط ، والذى يبرز الجهد الثقافى والابداعى لحركة كتاب الطفل فى مصر والعالم سنويا ٠ وتخصيص جوائز لأفضل الكتب والمؤلفين والرسامين والناشرين ٠

٤ ـ الاشادة بالدور الهام الذى تقوم به جائزة سوزان مبارك لأدب ورسوم الأطفال فى تفريخ أجيال جديدة متعاقبة من الكتاب والرسامين ، مع دعوة المنظمات والهيئات المختلفة الى تدعيم هذا الجهد وتوسيع قاعدته سعيا الى تلبية متطلبات واحتياجات الطفل المصرى المتنامية ، بما يواكب الاتساع المضطرد فى حركة تنمية القراءة وانشاء المكتبات واستمرارية الحملة القومية للقراءة للجميع : والتوصية بأن يصبح أدب الأطفال أحد مجالات جائزة الدولة التقديرية ٠

٥ ـ التوسع فى تنظيم حلقات ودورات دراسية متخصصة للكتاب والرسامين والناشرين العاملين فى مجال كتب الأطفال ، وذلك من خلال مركز بحوث وتوثيق أدب الأطفال ، بالتنسيق مع الهيئات الدولية ودور النشر الكبرى ٠

٦ ـ ضرورة تنشيط حركة الترجمة من والى اللغة العربية فى مجال أدب الأطفال بما يحقق اتصالنا بأحدث الأساليب العالمية والتعريف بادبنا على مستوى العالم ، وكذلك ترشيح أعمالنا المتميزة للجوائز العالمية من خلال المجلس العالمى لكتب الأطفال ٠

٧ ـ تدعيم المعهد العالى لفنون الأطفال بأكاديمية الفنون الجارى انشاؤه ، وتشجيع انشاء أقسام علمية متخصصة فى الجامعات فى أدب الأطفال بما يحقق قيام حركة علمية ونقدية لكتب الأطفال ٠

٨ ـ افراد مساحات مناسبة لعرض وتقييم كتب الأطفال فى وسائل الاعلام المختلفة ٠ من صحف ومجلات ووسائل اعلام مسموعة ومرئية ٠

٩ ـ تشجيع اصدار مجلات متميزة للأطفال سواء فى القطاع العام أو الخاص بما يثرى حركة الكتابة والنشر للطفل باعتبار أن المجلة هى الجسر الأول للقراءة ٠

رابعا : بالنسبة لمكتبات الأطفال فى الريف توصى الندوة :

١ ـ نشر وتعميم أسلوب القراءة من خلال المكتبات المتنقلة فى القرى المصرية ٠

٢ ـ تعميم أسلوب القراءة الجماعية فى القرى ورواية القصص للأطفال ، المصاحب للمكتبة المتنقلة ٠

٣ ـ تشجيع انشاء مكتبات صغيرة مبسطة داخل البيوت والمستشفيات والنوادى وأماكن التجمع ، وعقد المسابقات والأنشطة المختلفة حول المكتبات المتنقلة تشجيعا للقراءة ٠

٤ ـ العمل على تدريب متطوعين من المجتمع المحلى للقيام بدور أمين المكتبة فيما يتعلق بالمكتبات المتنقلة ، وحث القادرين على تبنى انشاء أكبر عدد من هذه المكتبات بالمشاركة الشعبية ٠

٥ ـ التوسع فى تزويد المكتبات المتنقلة فى الريف بالكتب والمطبوعات المرتبطة بالتراث والابداع الشعبى المصرى وما يرتبط بالوعى القومى والانتماء الوطنى ٠

خامسا : بالنسبة لآفاق المستقبل :

١ ـ تدعيم وتطوير الحملة القومية حول « القراءة للجميع » بحيث تصبح عملية القراءة نشاطا دائما ، وسلوكا متأصلا لدى أطفالنا على أن تكون شهور الصيف هى وصول بالحملة الى ذروتها السنوية ٠

ويستتبع ذلك :

١ ـ تدعيم وتطوير وتجهيز جميع المكتبات المشتركة فى الحملة القومية سواء بالنسبة لوزارات التعليم والثقافة والاعلام والمجلس الأعلى أو مكتبات المحليات والرعاية المتكاملة وغيرها ٠

٢ ـ انشاء جهاز مؤسسى ثابت للحملة القومية « القراءة للجميع » يمثل فيه مختلف الأجهزة الحكومية وغير الحكومية ، متحرر من القيود الروتينية ، يتولى التنسيق والاشراف والمتابعة ، وادارة الحملة على مدار العام ٠

٣ ـ وضع برنامج قومى للتدريب يتناسب مع التزايد المستمر فى عدد المكتبات العامة المشتركة فى الحملة بما يوفر الخبرات اللازمة للتعامل مع الطفل ، وخلق جيل من المدربين المؤهلين بالاشتراك مع جهات محلية وعالمية ٠

★ ويشيد المجتمعون بالمستوى العلمى الرفيع للأوراق والمساهمات التى قدمت خلال جلسات الندوة سواء من الخبراء الدوليين ، أو المصريين ، وكذلك بثراء المناقشات التى دارت فى جلسات العمل والتى أدت الى القاء الضوء على القضايا الجوهرية المتعلقة بموضوع الندوة كما يسجل المجتمعون امتنانهم العميق للسيدة سوزان مبارك على ما أعطت لهذه الندوة من فكرها ووقتها ومتابعتها الشخصية فكان لذلك أكبر الأثر فى انجاحها ٠

كما يسجل المجتمعون تقديرهم لحسن الاعداد والتنظيم والتنفيذ لهذه الندوة من جانب لجنة السير المكونة من أعضاء جمعية الرعاية المتكاملة، ويتقدمون أيضا بالشكر العميق للخبراء والجهات الدولية على ما قدموه من عون ومساهمة علمية رفيعة ٠

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد

« رسالة ماجستير »

اعداد : إبراهيم حسين

عرض وتحليل : ، مصطفى جاد شعبان

تعد هذه الدراسة واحدة من الدراسات الهامة فى مجال الفولكلور التى اهتمت بالتحديد الموضوعى من ناحية والمكانى من ناحية اخرى ..

وصاحب الرسالة الأستاذ ابراهيم حسين واحد من الباحثين فى مجال الفن التشكيلى .. الذى ارتبط بحركة الفولكلور المصرى منذ أن كان دارسا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٦ ، ثم خبراته الطويلة كباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، ثم معيدا بالمعهد العالى للفنون الشعبية . ولم يات اختياره لموضوع بحثه بمجرد فكرة طرات فى ذهنه عن طريق الصدفة .. بل انه اخذ يتتبع موضوعه ـ الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد ـ منذ اول زيارة له الى الوادى عام ١٩٦٦ ثم فى عام ١٩٧٩ ثم فى ١٩٨٤ مسجلا التغيرات التى حدثت للزى الشعبى فى المنطقة وراصدا لجمالياته ووحداته الزخرفية . حتى تاكدت لديه ضرورة الدراسة فى هذا الموضوع الذى يعد بحق بداية الريادة العلمية فى دراسة الزى الشعبى المصرى من منظور ابداعى واجتماعى فى آن واحد .

وقد تشكلت لجنة المناقشة من الأساتذة : **الدكتورة علياء شكرى** الأستاذ بكلية البنات . جامعة عين شمس وعميد المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون . والأستاذ **صفوت كمال** خبير الفولكلور وأستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون . **والأستاذ الدكتور محمد الجوهرى** الأستاذ بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ونائب رئيس جامعة القاهرة . **والأستاذ الدكتور حماد عبد الله حماد** عميد كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان .

والرسالة تتالف من ثلاثة أبواب ، بدأها الباحث بعرض للاجراءات المنهجية للبحث ، حيث تعرض لمشكلة البحث وأهداف الدراسة .. ثم الدراسات السابقة التى أجريت فى مصر والوطن العربى ، وانتقل بعدها الى الحديث عن مجتمع الدراسة « واحات الوادى الجديد » من الناحية التاريخية ثم رصد الظاهرات الثقافية لمجتمع الواحات المعاصر مشيرا لعوامل التغير التى طرأت على المجتمع وأثرها على الأزياء .

وقد توسل الباحث بمنهجين علميين فى التعامل

مع موضـــوعه وهما : المنهج الفولكلورى والمنهج الانثروبولوجى ·· ويسجل الباحث الدافع الذى جعله يعتمد على **المنهج الفولكلورى** قائلا : « لما كانت الدراسة تقوم أساسا على الأزياء الشعبية · فان اتخـــاذ المنهج الفولكلورى الذى يتمثـــل فى النظرة التاريخية ، والجغرافية ، والسوسيولوجية والسيكولوجية سبيلا لتحقيقها أمر ضرورى · وقد كانت لدراسة الجانب التاريخى للمنطقة من حيث تطورها الثقافى وأثر الثقافات المتعاقبة عليها وعلى أزيائها العمق الذى حقق الوصول بالدراسة الى الكشف عن الموروث الثقافى فى أزياء المنطقة والذى تمثل بشكل أســاسى فى تتبع النمط الرئيسى لأزياء المنطقة وهو الجلباب · حيث تبين أنه عنصر موروث من الثقافة المصرية القديمة » ·

اما المنهج الانثروبولـوجى وأدواته فقد أفرد الباحث له عدة صفحات مشيرا لأهمية استخدامه فى جمع ورصـــد مادته عن طريق الصـــور الفوتوغرافية واستخدام الأدلة وتدوين الملاحظات والتسجيلات الصوتية وأساليب الملاحظة المباشرة والمعايشة فى التعامل مع الرواة ·

وركز الباحث فى الباب الثانى « **أزياء الحيـاة اليومية والعمل وملامح التغير** » على تصنيف الأزياء الشعبية الى أربع أنماط : أزياء الحياة اليومية للرجال/أزياء الحياة اليومية للنساء/أزياء الحياة اليومية للصغار (دون سن البلوغ) / أزياء العمل (للرجال والنساء) · واهتم فيها برصد ملامح التغير فى الزى ، وموضـحا أيضا مفردات الزى فى الحالات الأربع فزى الرجال ـ الصيفى ـ على سبيل المثال يتألف من : الجلباب الرجالى البلدى/القفطان/الصـديرى/القميص الداخـلى/السروال/غطـاء الرأس/النعـال (الأحـذية) · وتضاف التلفيحة ـ وهى مصنعة بنظام نسيج التريكو من القطن أو الصوف ـ فى فصل الشتاء ، أو الشال الصوف بالنسبة للمتزوج حديثا « وقد يستبدل الجلباب المصنوع من قماش القطن بآخر مصنوع من قملش الصوف بالنسبة لمن تتوفر لديه القدرة المالية · ومن لا يتوافر له ذلك فانه قد يلجأ لارتداء أكثر من جلباب ، الواحد فوق الآخر فوق الملابس الداخلية » ويمضى الباحث فى هذا الباب شارحا بدقة أجزاء كل زى مستعينا بالرسوم التوضيحية والصور ، ومبينا أثر عوامل التغير على شكل الزى ووظيفته مشيرا الى أنه « نتيجة لانتشار التعليم الرسمى والحـرص على الالتحاق بالوظيفـة ، الى جانب تأثير عوامل التغير الأخرى لم يعد هنـاك التزام أو الزام بنمط أو شكل محدد من الأزياء كزى للحياة اليومية · حيث أصبحت المقدرة على الشراء ، وما هو متاح فى الأسواق ، الى جانب ما يحضره العائدون من رحلات العمل أو الحج أو العمرة · هما الفيصل فى تشكيل أزياء المنطقة » ·

ثم ينتقل بنا الباحث الى « **أزياء العمل** » موضحا العلاقة بين أزياء العمل والحيـاة اليومية وملامح التغير ·· وارتبـــاط زى العمل بالحياة اليومية يتضح هنا من خلال رصد عوامل التغير ، حيث أنه لم يكن هناك أزياء مخصصة للعمل فى الوادى الجديد قبل التعليم الرسمى والالتحاق بالوظائف ، ولذلك فان زى الحيـاة اليومية هو نفسه الذى يرتديه الرجل أو السيدة عند التوجه للعمل ·· ولا يزال ذلك ســـائدا بالنسبة لمن لم يلتحقوا بالوظائف الرسمية وبخاصة كبار السن ويشـير الباحث ابراهيم حسين لهذه النقطة بقوله « ·· بعد الانتظام فى التعليم الرسمى الذى قد يصـل الى درجاته العليـــا · والالتحاق بالوظائف المتنوعة المتدرجة · أصـــبحت الوظيفة تفرض الزى الذى تؤدى به وأصبح مفهوم زى العمل « **هدوم الشغل** » واردا فى مجتمع واحـات الوادى الجديد رجـالا ونساءا ذلك لمن التحق بالتعليم والوظيفة وأيضـا من عمل منهم ببعض المهن المستحدثة على مجتمع الواحات · لكن ذلك لم يمنع وجود بعض مفردات الأزياء التقليدية ضمن أزياء العمل لبعض الوظائف الصغيرة » ·

ثم يعرض الباحث فى **البـاب الثـالث** لأزياء المناسبات الاحتفالية واتبع التصنيف نفسه الذى نهجه فى الباب السابق ، حيث قسم الأزياء الى أزياء خاصة بالنساء ·· وأزياء خاصة بالرجال · بيد أننا نلمح اهتمامها أكثر فى هذا الباب بأزياء النساء ، حيث أفرد الباحث لها ثلاثة فصـــول متتابعة : الأثواب النسائية المطرزة/النماذج الممثلة لمناطق الأثواب النسائية المطرزة/دراسة تحليلية تفصيلية لثلاث نماذج مميزة من الأثواب النسائية المطرزة · ويسجل الباحث الدافع الذى جعله يهتم بهذه الناحية مشيرا الى أن الأثواب النسائية المطرزة ظلت لفترات طويلة تمثل نمطا ثقافيا مميزا فى

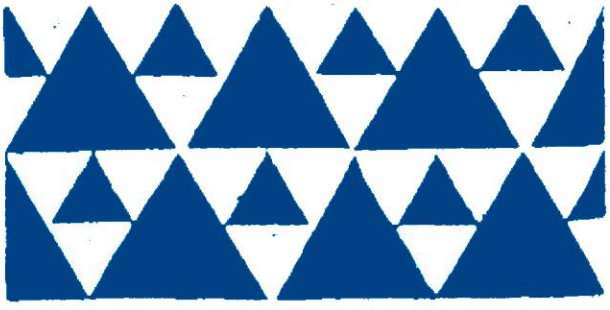
الثقافة التشكيلية فى مجتمع واحات الـــوادى الجديدة ·· وفى ظل التغيرات التى شملت المنطقة بات من الضرورى دراســـة هذه الأنمـاط قبل اندثارها ·

وفى ختام الرســالة توصــل الباحث ابراهيم حســـين لبعض النتائج كان مـن بينهـــا أن مجتمع الوادى الجديد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة ـ وبخاصة وادى النيل ـ فى استجلاب مايلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه ·· وأن هذه الأزياء تميزت بعدد غير قليل من ســـمات الموروث الثقافى المصرى ·· **كما كشفت الدراسة التحليلية لزخارف النســاء المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضـارى المصرى المتصل** · ورصد الباحث فى نتـائج الدراســة التنويعات التى حدثت على نماذج الأزياء فى المنطقة الواحدة وأشار الى واحات : باريس/الخارجـة/ بلاط (الداخلة)/القصر (الداخلة) ·

ويختم الباحث ابراهيم حسين دراسته بقوله « ·· باعتبار أن الأزياء الشعبية ـ موضـــوع دراستنا ـ فرع من الفنون التشكيلية الشـعبية فانه لابد من الأخذ فى الاعتبار بعنصر التواصل الثقافى فيها ـ خاصة عند دراستها ـ حتى وان أصبحت هناك بعض الاختلافات أو المؤثرات التى قد تبدو جوهرية من حيث الشكل العام » ·

وألحق الباحث برسالتـه ملحقين مهمين **الأول خاص بتجربة الكمبيوتر ، وأهميـة التســجيل بالرسم الدقيق يدويا** ، أما الملحق الثانى **فهو عبارة عن كشاف المصطلحات والألفاظ الدارجة والشائعة فى منطقة الدراسة** ·· وهذا الكشاف يعد مدخلا مهما للباحثين فى المستقبل ممن يريدون دراســة المنطقة فى أى من مجالات الابداع الشعبى ·

وقد منحت لجنة المناقشة والحكم الباحث درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير ممتاز وأثنت على جهده العلمى فى اعداد مادة دراسته ·



In G. Abdel-Rahim's music we find a serious attempt to create a real synthesis of the two musical worlds, Egyptian and western. He is equally at home with new emotions and meanings, reviving their valuable traits, orienting them to serve expressive functions in his own individual idiom.

This brief survey of traditional and folk idioms, in the music of a few Egyptian modern composers, is by no means comprehensive, but it hopes to shed some light on some representative differing attitudes and approaches.

★★★

for solo singer, men's choir and "Nay" is a rare work of Islamic religious music, deeply rooted in the atmosphere of Quran chanting but with a new polyphonic texture.

The "Dawr" by Mohamad Osman which he composed for choir and Orchestra is one of the most ambitious ventures in the modern use of the traditional idiom. "Dawr" is an old slow ornamented vocal monodic form, popular in the last century and Mohamad Osman (- 1901) its composer was a very talented melodist. G. Abdel-Rahim was strongly attracted to Osman's beautifully rounded melodic contours, so he preserved the original melodies.

Here the melodies were preserved textually, while Abdel-Rahim provided a rich web of choral modal singing. The substance of his contrapuntal treatment is derived from the original "nahawand" melodies (a mode similar to C minor Osman's middle section modulates to the microtonal mode Rast (c d e f g a b c), and Rahim adheres to this modulation, in a new unprecedented venture of writing a fugato section, for the four leading strings in the mode Rast. This "neo classic" work, if it could be called that ,is of great originality and richness : it is one of the significant works of modern Egyptian music.

As in the case of recreated folk music, one can safely say that Gamal Abdel-Rahim has achieved something similar with the traditional idiom, in his cantata "Awakening" or (Al Sahwa) (also known by its German title Erwachen, for baritone. choir and orchestra. The poem set to music is by a famous figure in modern Egyptian poetry : Salah Abdel-Sabour .It is a message of hope and an affirmation of the glory of the life and the power of poetry. The first part opens with a lyrical introduction in which the poet addresses his "beloved one", explaining to her, how he kept his love of life despite many hardships. The choir then begins a major section relating, in vivid irregular rhythms and colourful melodies, the dreams and fears of the poet's childhood in village, when his mother used to soothe and call him to sleep, in the Prophet's name (common words of benediction). The sudden death of his brother who was laid in earth-to the Prophet's name — is the core of the poetic experience, that opened his eyes to the glory of life and to the power of his pen and his words.

Out of bereavement hope is born, and the work concludes with a reflective lyrical baritone solo, with shimmering orchestral colours.

Here the old modes have been freed from the strict traditional usage, and treated as tetrachords that he charges with deep expression, in a rich texture that is harmonically and contrapuntally rooted in the modal character. This is a novel treatment of traditional melodic material, and the frequently changing metres and irregular rhythms, fulfill a prosodic and expressive function and adapt to the needs of the classical Arabic poetry.

(As to the higher level of *"Recreation of folk music"*, examples abound in the music of G. Abdel-Rahim, from the "introduction and Rondo Baladi", to some of the variations in the "Variations on an Egyptian folk Song", to the "Jubilant Dance" (Sahba) all for orchestra. or the "Duo for Violin" and "Cello" to the Ballet "Hassan and Naima" etc. This is ballet music on a countryside true love tragedy from the 30s. The beautiful Naima and the signer Hassan fall in love but the social status of her family would not allow any relationship with a mere village singer. When Naima's relatives kill Hassan at the end of the first tableau, she mourns him (2nd tableau) and in her bereavement she dreams of their wedding, the sad truth comes back at the end of the third tableau, and the music ends on the dark strains of the killing at the end of the first tableau. Here the composer created in the second tableau entitled "Naima Mourns Hassan" — a very sombre melody heard from the cor anglais, so typical of the sad laments of peasant women in upper Egypt, that it sounds like a real folk song.

This Nubian folk lamentation must have inspired him in creating it. Nevertheless, we do not find any physical resemblance. This music is written for a small ensemble with a large percussion group with western (vibraphone, marimba and triangle) and Egyptian folk instruments (i.e. bandir, duff, mazhar, galagil etc). The wind instruments are chosen, and directed, to sound as much like folk instruments as possible.

For the first time we find G. Abdel-Rahim writing a heterophonic texture, inspired by the heterophony of peasant's music. The whole atmosphere is charged with emotions of sadness and grief.

Modal tunes and complex rhythms prevail, and it is immediately felt that this music stems from an eastern somewhat primitive culture, there are no traces of clear western influences but the folk spirit pervades the whole work and accounts for its true sense of Egyptian belonging.

We cannot conclude this quick survey without examining this composer's treatment of the traditional idiom. G. Abdel-Rahim has been truly consistent in his approach to his musical heritage, with its two aspects. Numerous of his compositions are inspired by traditional music, even though his idiom is contemporary and modern. Among these are a "Mouwachchah" by S. Darwish, using complex rhythm of 14/4 which he wrote for strings and solo flute, in the same monodic idiom, but only adding string colouring. "Echoes for flute and orchestra" is another work aesthetically, modally and rhythmically traditionaly-inspired, but the texture and colouring are modern. Belonging to the same realm, the "Samaii for orchestra" : "Samaii" being one of the best known traditional instrumental forms, The "Ibtihal" (invocation)

fully orchestrated, in a straight forward major-minor tonalism. Towards the end of the movement, there is a violin cadenza, of an improvisatory nature, with violin pyrotechnics. This recording is performed by his son *Hassan Sharara*, for whom the two violin concertos were written.

Of the second generation of modern intercultural composers, *Gamal Abdel-Rahim is one of the most original composers whose innovations* in the language and aesthetics of modern Egyptian music, are of special *significance, in terms of their relation to folk and traditional idioms....*

The son of an eastern performer and musicologist, he himself study western music in Cairo, and later studied composition in Germany with one of *Hindemith's pupils* : *Genzmer*. He is one of the first Egyptians to have had the meaningful experience of facing the two musical worlds, eastern, and western, and having come to terms with both. The synthesis that he has effected, of the essence of Egyptian music-folk and traditional — with western music, resulted in a very individual, truly intercultural idioms, inspired by the essence of his national heritage, as well as by the achievements of contemporary western music.

Folk music, whether the rural, urban, Nubian or other types, has been a driving force in his oeuvre throughout and in all its levels set out by Bartok : (a) simple harmonization, preserving the original folk tune. (b) Variation on a folk theme, differing in the degree of their freedom, c) The free treatment of folk material, melodically and rhythmically in imaginative original ways. d) "Recreation" of folk music, that is when the composer assimilates the folk spirit completely, so that his original creation sounds like quotations from folk music. There are numerous examples of each level in Gamal Abdel-Rahim's music, but we will examine briefly here, an example of the free treatment of folk material and another work of "recreated" folk music.

A striking example of "free treatment of folk material, on that level, is the "improvisations on a Pedlar's Tune" for unaccompanied cello (1982) This work sums up many significant traits of his personal mature idiom. It is composed in a folk and traditional mode containing 3/4 (4) tones typical of Arab music, the mode "Bayati".

The original tune was retained from childhood experiences in a coastal area. Here the simple melody is transformed into a work of art of great depth and fantasy, with some novel and beautiful sonorities from the solo cello.

What is more significant however, is the ambitious step taken by the composer in deriving his polyphonic material, from the essence of the modal melody. He does not impose any western scales but creates his own texture from the same material of the original mode. This is also a significant revival of the improvisational spirit that was getting lost.

---

(4) The 3/4 tone is based on an equal tempered scale of 24 quarters.

cato strings. Then comes the original melody with a light harmonic accompaniment. After other statements the men's voices heard, answered antiphonally by women's voices, then an orchestral interlude of a light contrapuntal texture, and ornamentation leads to several choral entries.

The tune of the middle section profusely ornamented is played by full orchestra with light contrapuntal treatment now in blocks, while choral entries follow interspersed with orchestral interludes, leading to a final return of the refrain "Lamma bada".

Khairat's treatment of folk music was even less obtrusive, in his five movement Suite Folklorique/op. 21 he managed to preserve the original atmosphere of most of the folk songs, but in two cases only, he gave a strong military-like character to two originally soft and nostalgic songs (3). The texture is usually sparse, and modulations are rare and cautious, following the classical patterns. "A Sweet Dove" is the example chosen, it is a well-known tune in which he preserved the mode "Agam", (F major), but added light touch of Higaz (with augmented Second) to the second sentence. The turn is exposed by woodwind (bassoon and flute) against a light pizzicato counterpoint from strings. After other statements, in the same mode, comes an imitative coda, to wind up this little delightful piece.

Most composers of the second generation of nationalist, intercultural tendencies, have been involved with folk and traditional idioms, from different angles, some to provide their music with a specifically Egyptian flavour, others went further, in attempting to derive the substance for their new idioms from them.

Of the first group *Atiyya Sharara* (1922-), is an active composer, who began his musical career as a virtuoso violinist in the eastern fashion. He later turned to composition, writing mainly concertos : two for violin, one for "Nay". (the Egyptian reed flute, one for "Oud", or lute, and lately a cello concerto. Besides he composed several short pieces, another choral-orchestral setting of the mowachchah Lamma Bada (of which we have just played the version by A. Khairat), as well as an "oriental fantasy for lute and qanun" for ballet, etc. The first movement of his second concerto for violin, is based on two contrasting folk thems, one a simple three-note moditif, and the second a more melodious tune. The first comes from a crude song from the south (i.e. upper Egypt), and the other comes from the delta area. The second melody takes the upper hand, and soon after the introduction, this melody is heard accompanied by an ornamented simple rhythmic pattern, played by local percussion instruments, then it is heard in numerous figurations and sequential treatments, from the violin and the orchestra alternately. The musical texture is simple. But colour-

(3) "Atshan ya sabaya" and "Bafta hindi".

Technological advances have proved positive in giving the efforts of collection, recording and documentation of folk music, a meaningful push.

Field expeditions, audio and video recordings of songs and dances for publication, were organized, starting with the fast-changing areas such as Nubia, (before the Unesco's efforts to move the Abu Sinbel Temple).

For the first time recordings of representative examples of folk songs of different regions were made available to scholars and composers, only from the late sixties.

Traditional music did not suffer from distortion or faking as in the case of folk song, been it was looked down upon by the westernized intelligentzia, and neglected by the media. This situation was easily reversed by the Ensemble for Traditional Music which revived the latent spiritual relation to that heritage and achieved such a success that it became the model for several other similar groups.

Different approaches to folk and traditional idioms in modern composition :

What we now call intercultural music began in Egypt with the first generation of pioneers, around the forties.

Three main figures, a lawyer and an architect, and an agriculturalist decided to make composition — in the western sense — their occupation. *Youssef Greiss* (1910-1963) *Hassan Rasheed* (1969), *and Abu*-Bakr Khairat (1910-1963) were enthusiastic amateurs. We have here to concentrate on one of them, the architect A Khairat, who played an important role in the music of the country, by changing his compositional style to a national Egyptian idiom in the fifties and by planning buildings the complex of art colleges known as the "Academy of Arts", but more important still, by his position as first dean of the Cairo Conservatoire (1959-1963). Khairat's interest in traditional music producted two important works among others : the orchestral choral arrangement of the traditional and old and anonymous "Mouwachachah" (1) : Lamma bada Yatathanna. This was a landmark for the first generation, and the new version was welcomed by audiences, thirsty for listening to their old classics in a modern treatment, and when the new Sayed Darwish Hall was inaugurated in 1967, this work was chosen for the opening gala concert, conducted by Charles Munch.

The mode of this old song is "Nahawand" a scale similar to C minor, but the rhythm is the complex 10/8 rhythmic pattern called "Samaii thaqil". (3 + 2 + 2 + 3) :

This pattern is heard at the beginning from two local percussion instruments, then an original melody is heard from woodwind with some stress on the typical augmented second of the mode "Higaz", over pizzi-

sum up, his style reveals the musical bewilderment caused by the encounter with western music-especially when he used an arrangeur (2) to harmonize and orchestrate his songs from the forties. an attitude verging on cultural surrender.

It was not until the mid-century, that the real value of traditional and folk music, as a driving force in a cultural revival, was recognized once again. Ironically enough, it was the nationalist intercultural composers — and not the monodic song composers — who became aware of the need to relate to traditional and especially folk music, in their efforts to create a new intercultural specifically Egyptian music, expressive of the national ethos. yet capable of being understood and appreciated outside its originating country.

But when the tide turned, around the fifties, in favour of the indigenous idioms, were they still intact, authentic and available ? Although both traditional and folk idioms regained their legitimate place in Egyptian culture, the period of recession in the first part of the century had its toll on them. Both idioms lost some — to put it mildly — of their authenticity, because they had been threatened by a multitude of influences, Infiltrating through the mass media, and also by some unhealthy attitudes.

Let us look at the position of traditional and folk music around the mid century i.e. the period of the rise of the first nationalist school of composers and how did those idioms come to play a role in modern Egyptian composition later.

A main spiritual and cultural change was the new awareness around the mid-century of the value of the Egyptian musical heritage-with its two components as the basis of an Egypian cultural identity. The urge for self-assertion went hand in hand, with the struggle for liberation and independence, prevailing since the second decade (the 1919 revolution) and culminating with the 1952 revolution. This climate generated a real cultural revival, and two historical steps were taken in that direction : a) the foundation in 1957 of a Centre for Folklore (the first in the Arab world), b) the creation by the Ministry of Culture, of the State Ensemble for Traditional Music in 1967, in a bid to preserve this valuable heritage, threatened under pressure from the new trends the widely-spread commercial popular songs. These two steps came as a "rescue operation". because fast urban and cultural developments were endangering folk music increasingly. Both frail and delicate arts — formerly spread by rote — could not have resisted for long, if it were not that "rescue operation" which turned the tide.

(2) Andrea Rider (a Greek), has his arrangeur, for several years, until his death in the seventies.

duced by a master of traditional music : *Sayed Darwish* (1892-1923) a prolific and greatly talented monodic composer. Audiences were enchanted with his vivid, true expressive vocal settings, the skilfull musical characterization — quite new to them — and the rich range of feelings : patriotism, love, comedy and parody (with socio-political inferences) drama and action. His great achievement was his ability to expand the frontiers of traditional and folk idioms, by changing the slow over-ornamented and repetitive (traditional) vocal style, expanding its frontiers to embrace this throbbing living new music.

On his premature death, at 31, he had revolutionized the vocal music, "within" the inherited framework of "monodic" music, and without imposing any outer or western elements, or in other words outside the domain of the yet unknown "Interculturalism". He is regarded as a national hero (1).

This revolutionary approach was not kept up after Darwish's death. Later monodic song composers i.e.m. El Qassabgy, Zakariya Ahmad and Riad El-Sonbaty, have left a valuable heritage in which the three masters developed interesting features of traditional music always still within a monodic idiom. But the figure which dominated the Egyptian musical scene in popular vocal music from the 3rd to the 8th decades of the century, was *Mohamad Abdel-Wahab* (1902-1991) whose tendency throughout his long and prolific career, was more to western music, than to traditional or folk music. His far — reaching daring innovations, demonstrate clearly the extent of the western influences infiltrated in his essentially monodic music, such as : Latin American dances (rhumba, tango etc.) — orchestral (brass and bass) instruments, with a traditional ensemble (which he later developped into a big quasi -- western orchestra of light music — a predominant tendency towards major/minor scales, rather than traditional modes-quotations (often literal) of motifs and melodies from the western classics (including Beethoven's fifth symphony etc.)

... .One of his most successful attempts in traditional forms is his only "mawal" Fil bahr", from "The white Rose" his first film.

His tremendous success owed much to his voice, and to his business prowess. To some critics and musicologists, Abdel-Wahab's songs were a dangerous form of hybridization, a melange, and not a blend, of two divergent musical worlds. To the public, in Egypt and some Arab countries, he was the king of Egyptian music "Musician of the generations !"

The tremendous popularity of his music resulted in a recession of the traditional modes and most of the valuable complex rhythms. To

(1) The Egyptian national anthem was adopted from one of his songs.

TRADITIONAL AND FOLK IDIOMS IN MODERN EGYPTIAN COMPOSITION

DR. SAMHA EL KHOLY

Historical survey: Traditional and folk music have been — until the beginning of this century — the only musical fare of non western and third world countries. The traditional music was performed, in Egypt, for the entertainment of the middle and upper classes, whereas folk music was created and practiced by urban and rural lowed classes, enjoying a healthy interaction with their public (as yet untouched by alien influences) traditional and folk music coexisted peacefully — with no other idioms challenging them — developing their own lines.

This blissful state was strongly shaken when modern technological advances and mass communication media, brought to their very threshold, widely diverging musical cultural influences. The resulting encounter amounting to a collision, disrupted the natural relation of the traditional and folk heritage with society, a disruption whose symptoms were present from the early decades of this century onwards. When other forms of musical entertainment appeared, traditional and folk-music were no longer cherished as the only valid idioms

One of the most popular genres dating back to the second decade. was the Operetta, — as it was known then in Egypt — emerging as an offshoot of the new thriving theatrical movement. The operetta was a lyrical play of a light comic nature. This genre was first intro-

---

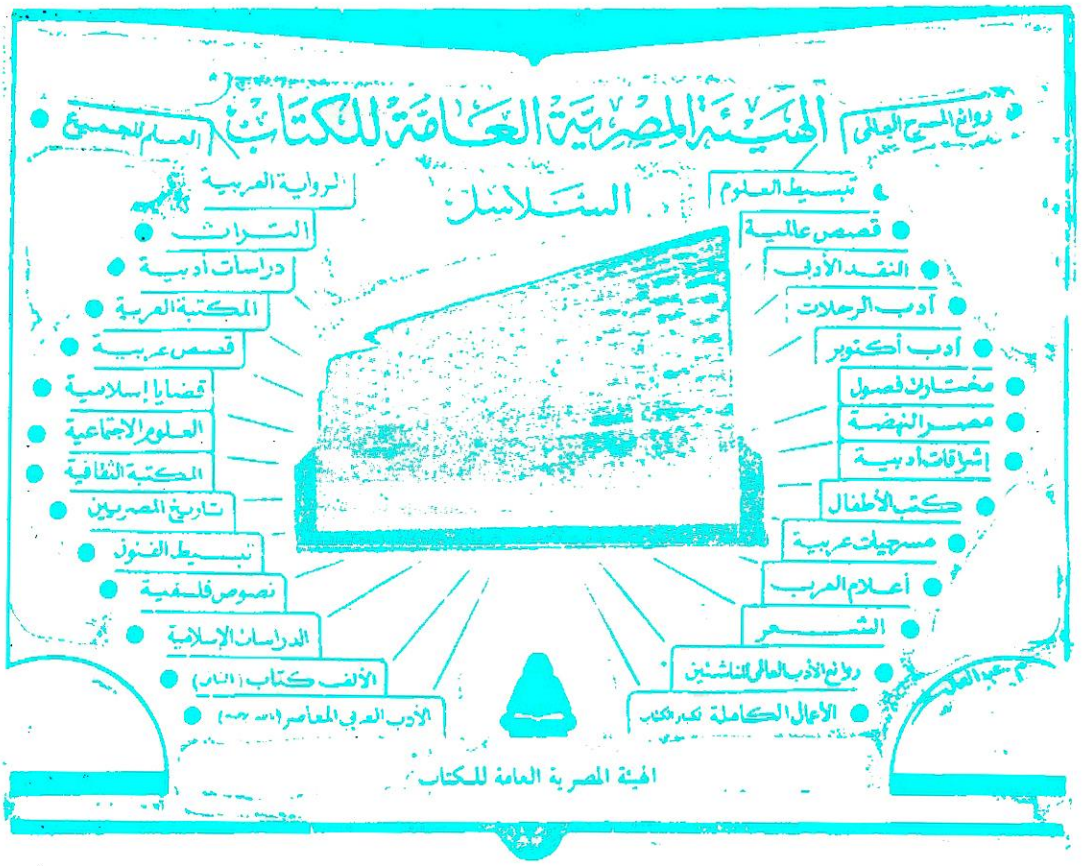
* Second International Symposium New Intercultural Music. London, April, 1992.

الهيئـة المصرية العـامة للكتـاب

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

ت : ٧٧٥٠٠٠

●● تقدم هيئة الكتاب خدماتهـا فى مجال الثقافـة باشـكال عديدة فالى جانب مكتباتهـا العـامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطـلاع والبحث فهى تقدم الكتـاب بأرخص الأسعار مع العـديد من السلاسل والمجـلات



● تصـدر الهيئة المصرية العـامة للكتاب شهريا مجلتى المسرح وابداع ٠

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية : ـ

فصـول ـ عالم الكتـاب ـ علم النفس ـ الفنون الشـعبية ـ العلم والحياة ٠

رئيس مجلس الادارة

ا ٠ د ٠ سمير سرحان

lished by Galal Ed-Din Rumi in Turkey (13 c.) called "Mulawiya".

In the *"Folklore Library", Prof Dr. Abdel-Ghani El-Nabawi El-Shal presents an analytical review of Dr Hani Gaber's book entitled "Folklore and Field Work Guide ... Introduction to the Study of Material Culture Part* 1".

The book includes a variety of aspects enriching folklore studies and making it a source of serious research. It also presents a scientific method of research for field workers.

★★★

Mr Shams El-Din Moussa, also, reviews Prof. Shams El-Din El-Haggagi's book entitled "The Birth of the Hero in the Folk Sirat". The book is a serious field-work study of a number of Arabic Folk Sirats, paying particular attention to the birth of the hero-figure in the "sirats".

★★★

In the *"Folklore Tour", Dr. Kamal El-Din Hussein reports the proceedings of the International Symposium on Reading for All : Future Look, held by "Egypt IBBY Section" in Cairo in the period from 1st to 3rd June* 1992.

Ten international experts were united from IBBY, as well as representatives of the supporting international bodies such as : UNESCO, UNICEF, the British Council, the Fullbright Commission and the French Cultural Centre in Cairo etc. In addition, ten Egyptian experts of various specializations (among which folklore formed an aspect), participated in the sessions and workshops.

It is worth noting that GEBO has published the Processings of this Symposium in English and in Arabic language.

In "Folklore Tour", *Mr Moustafa Shaaban Gad presents a review of the M.A. Thesis submitted by Mr Ibrahim Hussein to the High Institute of Folklore in Cairo.*

The thesis entitled *"Folk Costumes in Al-Wadi al-Gadid"* has been accepted by the comittee of examiners : Prof. Dr. Aliaa Shoukri, Prof. Safwat Kamal and Prof. Dr. Mohammed El-Gohari. Prof. Dr. Hammad Abd Allah.

Finally, *Prof. Dr. Samha El-Kholy presents a study in English on "Traditional and Folk Idioms in Modern Egyptian Composition", which was read to the Second International Symposium. New Internatural Music*) in London April 1992.

Prof Dr. Samha El-Kholy writes that what is now called intercultural music began in Egypt with the first generation of pioneers, around the forties.

Egyptian modern composers were attempting to create a real synthesis of the two musical worlds — Egyptian and western. This survey of traditional and folk idioms presented by *Dr. Samha El-Kholy sheds light on some representative though differing attitudes and approaches existing in modern Egyptian music,* to folk and tradional idioms.

rature". He emphasizes the fact that fables are much older than those of Ibn al-Muqaffa and Aesop. Fables had been narrated by Sumerians, and some of them have been recorded during the reign of Ur's 3rd Dynasty in the last century of the third millennium B.C. Fables had also been known and spread widely among the people during Babylonian times.

Prof. M. Mekkawi, then, deals with five fables. He comments, analyses and compares various versions of these fables objectively and comprehensively.

Dr. Waleed Munir writes about proverbs : their forms and vocabulary. He points out the fact that the word "Proverb" in Arabic is derived from "similar to" and yet is sometimes used to express contrasts between one proverb and the other.

He also discusses the problems of rhythm and paradox in the construction of the "Proverb — phrase". It is worth nating that the writer presents a linguistic study of proverbs.

Next, *Dr Mursi El-Sayed Mursi El-*Sabbagh discusses the relationship between *folk narration and literary narration.* He, first, distinquishes between "Formal literature", "Vernacular literature" and "Folk literature". He come to the conclusion that folk literature is the literature chosen by the people reflecting their collective feelings and playing the role of art in life.

★★★

Prof. Mahmoud El-Nabawi el-Shal discusses the relationship between "Primitive Arts" and "Folk Arts". He defines "Primitive Arts" as being the forms of production and expression made by the primitive man in the earliest stages of human life. It is through their development and the accumulation of human experience that "Folk Arts" come to existence.

Prof. El-Shal deals with various types of folklore, pointing out the effects of environment, time and functions upon them.,

Next, Mr. Amgad Hassan Mansour writes about "Egyptian Folklore in the Cinema". He deals with a number of modern Egyptian films which were based upon certain ballads and narrative songs — pointing out the fact that folk narrative can be considered a source of inspiration for the Egyptian cinema.

Mr. Mansour deals with films such as "Hassan and Naima", "Yaseen and Baheya", "Adham El-Sharqaui" and "Shafiqa and Metwalli", shedding light on the differences between the original ballads and their film versions.

Ms Wedad Hamed presents a field-work study of the "Arab House" used by the nomads of the North-western coast of the Egyptian Western Desert. This area includes a variety of towns and villages where nomadic tribes have to adapt their accomodation units to the environmental conditions.

Next, *Ms Manal Zaghloul writes about "The Costumes of 'Al-Tannoura" Dance"* which is a fragment of a study written under Prof. Safwat Kamal's supervision. Ms Zaghloul emphasized the concept of cultural continuity in folklore: its connection with the past, and suitability to the present requirements.

The researcher has recorded the kinds of costumes used during the "Al-Tannoura" dance using illustrations and photographs. This dance is related to the old Darwish dance which was connected with mystical movement estab-

THIS ISSUE

This Issue appears coinciding with the fourth death anniversary of Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis — the founder of this periodical and one of the great pioneers of the Arab and Egyptian Folklore mouvement.

Prof. Dr. Yunis developed the historic-literary trend in the studies of Egyptian and Arabic folk literature, in dealing with the folk- sirat between reality and folk narrative as well as between the documented history and the oral stories of heroes.

Prof. Dr. Yunis has also explored various concepts prevalent in the collective-intellect of the Egyptians, and the values of heroism and courage which form the Arab nature throughout history. His studies also deal with folk-tales, myths aesthetics and folk creativity.

Mr. Ibrahim Hilmi — one of Prof. Dr. Yunis's students — presents a study entitled "Dr Abdel-Hamid Yunis : the Knight of Folk-Sirat Studies" on Prof. Dr. Yunis's invaluable contribution to the field of folklore studies through his M.A. thesis about "Al-Zaher Beibars Folk Sirat" in 1947, and his PhD. dissertation about "Al-Sira Al-Hilaliya" in 1950; as well as his great role in placing folk literature within Humanistic studies in the Universities in Egypt and the Arab world.

Prof. Dr. Ahmed Shams el Din El-Haggagi continues his study "The Prophecy or the Fate of the Hero in the Folk Sirat" in which he deals with the role of inspiration, of astrology and ancient books etc., in the life of a folk-sirat hero and how far these aspects determine his future.,

Thus, prophecy, in its various forms — determines the hero's life, leading him to truth and goodness — reaching a stage close to sanctity.

Prof. Safwat Kamal presents his study on "The Classification of Folk Material". He uses the term "Type" as the major term under which are classified "Patterns" and "Forms" followed by "Units" and "Motifs".

Prof. Kamal stresses the point that the "Motif" is the main element in any classification as the basic "Type" is the "Archetype".

Thus, Prof. Kamal provides the scholars and researchers with a concrete method for studying folklore.

Next, Prof. Dr. Abdel-Ghaffar Mekkawi presents a study entitled "Debates and Fables in Ancient Babylonian Lite-

● **الأسعار في 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 ١٫٥ ريال ، غزة/الضفة/القدس ١٢٥ سنت ٠

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرشا ٠ وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداه) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولار للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد : البلاد العربية ٤ دولارات ، وأمريكا وأوربا ١٢ دولارا ٠

● **المراســـلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة ٠ تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ ٠

A Quarterly Magazine, 37

Issued by : General Egyptian Book Organization, Cairo.

July - Sep. 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. Samha El-Kholy

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